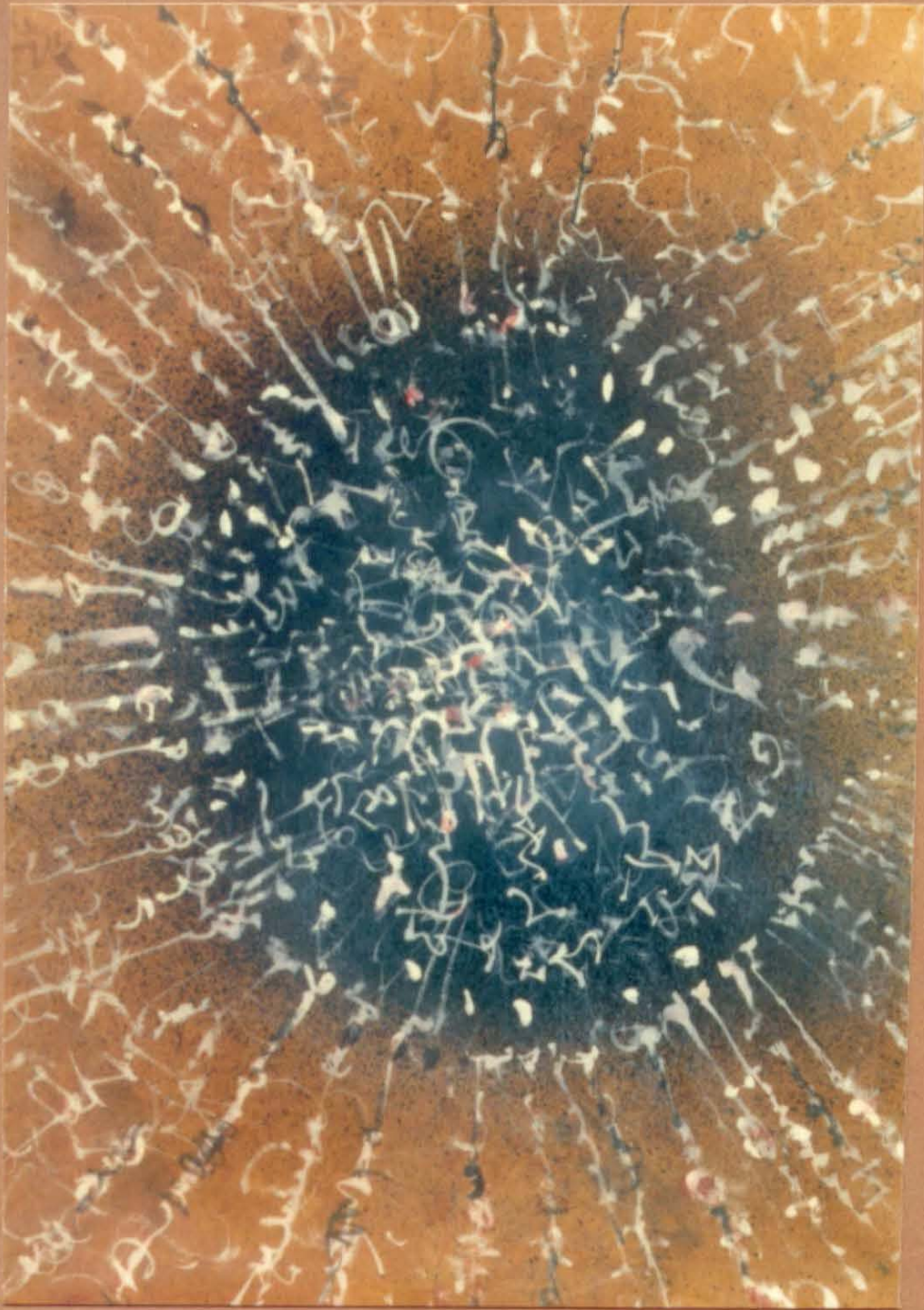


Marguerite Hui Müller-Yao



**Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie
auf die westliche informelle Malerei**

Marguerite Hui Müller-Yao

**Der Einfluß der Kunst
der
chinesischen Kalligraphie
auf die
westliche informelle Malerei**

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der

Philosophischen Fakultät

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn 1985

<u>Gliederung</u>	<u>Seite</u>
<u>Vorwort</u>	0
I. <u>Einleitung</u>	1
II. <u>Die wesentlichen Merkmale der westlichen informellen Malerei und ihre Tendenzen</u>	13
1. Die gesellschaftlich-kulturelle Situation und die weltanschaulich-philosophischen Grundlagen des Informel	13
1.1 Gesellschaftliche und kulturelle Situation	13
1.2 Wissenschaftliches Weltbild, Lebensphilosophie und Existentialismus	15
1.3 Das taoistische Denken und die Zen (Ch'an)-Philosophie	20
1.3.1 Das taoistische Denken Chinas	20
1.3.2 Das Zen (Ch'an)-Denken	32
2. Die Entwicklung und die Tendenzen des Informel	42
2.1 Allgemeine Kennzeichnung	42
2.2 Die allgemeinen Grundlagen der modernen informellen Malerei	48
2.3 Entwicklung und Tendenzen des allgemeinen Informel	53
2.3.1 Die Entwicklung des allgemeinen Informel	53
2.3.2 Die Tendenzen der allgemeinen informellen Malerei	72
2.3.2.1 Die gestische Aktionsmalerei	76
2.3.2.2 Die Verwendung von Zeichen im Informel	89
3. Das kalligraphische Informel	101
4. Die ästhetischen Elemente und formalen Prinzipien des kalligraphischen Informel	128
4.1 Die bildnerischen Materialien und Mittel	129
4.2 Ambivalenz des Kunstwerks: das Bild zwischen Aktion und Zeichen	130
4.2.1 Das Bild als gestisches Residuum und Relikt einer prozessualen Handlung (Aktionsmalerei)	130
4.2.2 Das Bild als ästhetisches Zeichen	132

4.3	Seismographisch-automatistischer Ausdruck der Persönlichkeit, ihrer physisch-psychischen Situation und ihrer bewußten und unbewußten Inhalte	135
4.4	Auflösung und Entmaterialisierung der traditionellen illusionistischen Form und der konkreten abstrakten Form durch Geste und Zeichen	138
4.5	Der unbestimmte oder "unendliche" Raum und der lineare Schwingungsraum	140
4.6	Licht	144
4.7	Allover und nicht-hierarchische Struktur und Komposition	146
4.8	Das Problem der Beherrschung der bildnerischen Mittel	150
4.9	Die Prävalenz des Irrationalen und das Verhältnis von zufälliger und kontrollierter bildnerischer Gestaltung	152
4.10	Das Verhältnis von Kunst und Leben	155

III. Wesen und Wesentliches der chinesischen Kalligraphie in Hinsicht auf die Interessen der kalligraphischen Informellen Malerei

1.	Analogie der grundlegenden Elemente von kalligraphischem Informel und Kalligraphie: Gestische Aktionsmalerei, Zeichenhaftigkeit und Ausdruck von Lebenskräften	158
2.	Die für die informelle Malerei wesentlichen Arten der Kalligraphie und ihre Merkmale und bildnerischen Prinzipien	168
2.1	Die für den kalligraphischen Einfluß wesentlichen Elemente und Aspekte der K'ai-Shu (楷書)	169
2.1.1	Die Schreibmaterialien	171
2.1.2	Die Grundregeln der Schreibtechnik	176
2.1.2.1	Die Pinselhaltung	176
2.1.2.2	Die in der Mitte befindliche Pinselspitze (chung-feng 中鋒)	177
2.1.2.3	Pinselführung	178
2.1.3	Das System der kalligraphischen Grundstriche als Grundlage der kalligraphischen Elemente Tobey's und Masson's und ihre Ausführung (Yung-tzu pa-fa 永字八法) (Der Liang/Tso-Strich)	188

2.2	Die für die Kunst Tobey's und Masson's wesentlichen Merkmale der Ts'ao-Shu (草書): Bewegung und Aktion	191
3.	Für die westliche Kunst wesentliche übergeordnete formale Elemente und ästhetische Prinzipien der Kalligraphie in der Terminologie chinesischer Ästhetik (Die Anwendung der "Sechs Prinzipien")	196
4.	Das Verhältnis von Kunst und (universalem) Leben in der chinesischen Kalligraphie und seine Bedeutung für die Malerei des kalligraphischen Informel	209
4.1	Kalligraphie als Ausdruck der Persönlichkeit	209
4.2	Kalligraphie als Mittel der Meditation, als Ausdruck und Erfahrung eines transzendenten Seins und als Einordnung in die universale Natur	211
5.	Analyse der für die informelle Malerei bedeutsamen Elemente und Aspekte der Kalligraphie in formaler Hinsicht	213
5.1	Dominanz von Linien und Punkten: lebendige, raumplastische Linien als Grundelemente	213
5.1	Gestisches Zeichen	215
5.3	Gestik, Rhythmus und Bewegung: Bewegung als schöpferisches Grundelement	216
5.4	Struktur und Komposition: sukzessive Ablaufstruktur und bewegter Blickpunkt (Allover und Moving Focus)	218
5.5	Licht	222
5.6	Bildgrund und lineare Bewegung als Elemente der Raumwirkung: unbestimmter Raum, linearer Schwingungsraum und das Prinzip des "multiple space"	224
5.7	Zeit: sukzessive Ablaufbewegung und Permanenz der Gesamtbewegung	227
5.8	Beherrschung der Mittel als Grundlage kreativer Freiheit	228
5.9	Die Rolle des Betrachters	230
5.10	Ch'iyün: Maßstab und Ausdruck der Kreativität und Lebendigkeit des Werkes	231

IV. <u>Analyse des Einflusses der wesentlichen kalligraphischen Impulse und Merkmale im Werk von Tobey und Masson</u>	233
1. <u>Der kalligraphische Einfluß und das Verständnis des Ch'i-yün im Begriff des "Wesentlichen" bei Masson</u>	233
1.1 Allgemeine Bemerkungen zum kalligraphischen Einfluß	234
1.2 Der kalligraphische Einfluß und die Verwendung des Automatismus bei Masson	237
1.2.1 Die Grundlagen	237
1.2.2 Das Verhältnis von Kalligraphie und Automatismus: Affinitäten und Unterschiede	241
1.3 Die geistigen Grundlagen des kalligraphischen Einflusses: Die Begegnung mit dem chinesischen Taoismus und der Ch'an-Philosophie	248
1.3.1 Taoismus und Ch'an-Denken	248
1.3.2 Ästhetische Aspekte	255
1.4 Die Integration und Umsetzung von linearen Elementen der K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Kalligraphie während der "asiatischen Periode" und ihre Wirkung auf formalen Gehalt und Aussage	262
1.4.1 Das Verhältnis von K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Linien bei Masson	267
1.4.2 Kalligraphische Elemente als Zeichen, abstrakte Elemente und als Mittel der Figuration	269
1.4.2.1 Zeichen und Zeichenhaftes	269
1.4.2.2 Abstrakte Elemente und Bilder	273
1.4.2.3 Figurationen	274
1.5 Wirkungen chinesischer Malerei	275
1.6 Wirkungen des kalligraphischen Impulses	276
1.7 Der "Geist des Lebens" oder die "lebendige Spontaneität" (Ch'i-yün) der Kalligraphie und der Begriff des "Wesentlichen"	277

	<u>Seite</u>
2. <u>Mark Tobey's meditative Kunst und die Technik des White Writing (Anwendung der Sechs Prinzipien)</u>	279
2.1 Ursprünge und Entwicklung von Tobey's Kunst vor der Berührung mit Ostasien	281
2.2 Die Beeinflussung Tobey's auf der Ebene der weltanschaulich-philosophischen Grundlagen: Zen-Denken und die ostasiatische Weltanschauung als Grundelemente der meditativen und dynamischen Elemente in Tobey's Kunst	288
2.2.1 Allgemeines	288
2.2.2 Merkmale chinesischer Weltanschauung und Ästhetik im Werk Tobey's	291
2.2.2.1 Allgemeine Kennzeichnung des kalligraphischen Einflusses	291
2.2.2.2 Elemente chinesischer Weltanschauung und Ästhetik im Werk Tobey's	295
2.2.2.2.1 Einheit - Rundheit - Vollkommenheit	295
2.2.2.2.2 Polarität der Gegensätze	302
2.2.2.2.3 Harmonie - Gleichgewicht - Mitte	305
2.2.2.2.4 Ch'i-yün: "lebendige Spontaneität" oder "élan vital"	309
2.2.2.2.5 "Spontane Ursprünglichkeit (Tzu-ran)" und "nicht im Wege stehen (Wu-wei)" und die Rolle von Zufall und Experiment	314
2.3 Der Einfluß formaler Prinzipien und Mittel der Kalligraphie und ihre Verwendung, Verwandlung und Wirkung im Werk von Tobey	321
2.3.1 Die Adaption von formalen Elementen der K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Kalligraphie und ihre Verwandlung in das "White Writing"	323
2.3.1.1 Chinesische Zeichen und ihre Zeilenform	323
2.3.1.2 Lebendige Linien (moving line) als Grundelemente	328
2.3.1.2.1 Allgemeine Aspekte und das Gleichgewicht von 'graphischen' und 'malerischen' Linien	328
2.3.1.2.2 Erscheinungsweisen kalligraphischer Linien	332
2.3.1.2.3 Arten und Besonderheiten von Tobey's Linien	338

	<u>Seite</u>
2.3.1.2 Das Verhältnis von K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Linien bei Tobey	345
2.3.1.3 Die Anwendung des Ein-Linien-Prinzips	346
2.3.2 Die kalligraphischen Linien als elementare Zeichen	348
2.3.3 Die kalligraphischen Linien als Mittel zur Auflösung und Entmaterialisierung der Form und als Mittel zur Bildung eines neuen Formverständnisses ("smash form" und "allover")	351
2.3.4 Lebendige Linien als Träger von Bewegung, Kraft und Rhythmus im Bild	355
2.3.5 Die nicht-hierarchische Bildstruktur und Komposition (Dezentralisation und "moving focus")	362
2.3.6 Das kalligraphische Liniengeflecht als Grundlage des unbestimmten linearen Schwingungsraumes ("multiple space")	370
2.3.7 Zeit-Gestalt bei Tobey: die Einheit von sukzessivem Zeit-Ablauf und simultaner Dauer	378
2.3.8 Das Allover der Linien als ein Träger von Licht und die Verwendung der Farbe	382
2.3.9 Kenntnis von Vorbildern und die Beherrschung der Mittel	385
2.4 Das Bild "Untitled" (1954): Versuch einer Interpretation	387
 V. <u>Zusammenfassung und Schlußfolgerungen</u>	 393
 <u>Anmerkungen</u>	 403
 <u>Literaturverzeichnis</u>	 443
 <u>Abbildungsverzeichnis</u>	 489

Vorwort

Diese Arbeit, welche sich mit dem Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei befaßt, ist ein Versuch, ein wenig zum Verständnis einiger wesentlicher Aspekte zweier Kulturen und ihrer Beziehungen beizutragen: der westlichen europäisch-amerikanischen einerseits und der ostasiatischen, besonders der chinesischen, andererseits. Das Thema der Arbeit betrifft einen Teilaspekt interkultureller Beziehungen zwischen Ost und West, nämlich die künstlerischen Beziehungen zwischen Ostasien und Europa in einer bestimmten Richtung, von Osten nach Westen. Die Anregung dazu ergab sich durch die praktische Beschäftigung mit der Kunst des Westens während meiner künstlerischen Ausbildung, wodurch ich, als Chinesin ausgehend von der künstlerischen Kultur meines Heimatlandes, fast unausweichlich zu der Beschäftigung mit Versuchen künstlerischer Begegnungen und Synthesen zwischen Elementen und Aspekten ostasiatischer und westlicher Kunst kam. Der Schritt zu der Beschäftigung mit diesem Problem auch aus theoretischer Sicht und historischer Sicht lag da nicht fern.

Wie sich im Verlauf der Untersuchung zeigen wird, bestehen Unterschiede in der Intensität des kalligraphischen Einflusses, und zwar dergestalt, daß einige Künstler die Methodik und Technik der Kalligraphie intensiv erlernt und verinnerlicht haben, wie Tobey und Masson, so daß hier von einem "Einfluß" gesprochen werden kann, und andere Künstler sich weniger intensiv damit beschäftigt haben und nur einige Teilaspekte entlehnt haben, und diese daher als "inspiriert" gelten sollen. Aufgrund der nicht geringen Breite des Themas und der ebenfalls nicht geringen Zahl "inspirierter" Künstler, war daher eine Beschränkung der vertieften Untersuchung eines kalligraphischen "Einflusses" auf das Werk von zwei Künstlern notwendig, welche am stärksten beeinflusst wurden, nämlich Mark Tobey und André Masson.

Ich möchte hier an dieser Stelle meinem verehrten Doktorvater, Herrn Professor Dr. Eduard Trier, meinen herzlichsten Dank sagen für die stetige Unterstützung und die wertvollen und aufschlußreichen Anregungen und Hinweise und für

das Verständnis, welche mir zuteil wurden. Er hat nicht nur stets die Arbeit verständnisvoll begleitet, sondern mir auch in Wort und Tat die Denk- und Verfahrensweisen kunstwissenschaftlicher Tätigkeit aufgezeigt und mich ermutigt, diese auch auf die außereuropäische Kunst sinnvoll anzuwenden. In dieser Hinsicht habe ich auch Frau Professor Dr. Eleanor von Erdberg und Herrn Professor Dr. Rolf Trauzettel sehr herzlich zu danken, wie auch für ihre stetige aufmerksame Begleitung und Förderung, sowie für die zahlreichen Hinweise und Anregungen.

Außerdem möchte ich mich für die Unterstützung bei der Beschaffung von Material und Informationen bedanken bei Dr. George Ellis, dem Direktor der Honolulu Academy of Arts, dem East-West-Center for the Research of Cultural and Technical Interchange in Honolulu, bei Mrs. E. Sayre vom Boston Museum of Fine Arts, bei Herrn Dr. Chiang Fu-tsung, dem Direktor des National Palace Museum Taipei, sowie bei den verantwortlichen Damen und Herren vom San Francisco Art Museum, dem Museum of Modern Art New York und dem Metropolitan Museum New York.

Ebenso danke ich in dieser Hinsicht für mir freundlich gewährte Gespräche und Informationen Herrn Professor Hann Trier, Herrn Professor Dr. Cyrus Lee vom Edinboro State College Pennsylvania/USA, Herrn Hanns H. Heidenheim von der Galerie Ursus-Presse in Düsseldorf, Herrn Dr. Greub und Frau S. Greub von der Galerie Greub in Basel, sowie Frau Beyeler von der Galerie Ernst Beyeler in Basel.

I. Einleitung

Diese Arbeit ist ein Versuch, den Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die informelle Malerei des Westens darzustellen und zu analysieren. Eine spezielle Arbeit zu diesem Thema und wichtigen kunstgeschichtlichen Aspekt der Moderne existiert, soweit es sich bisher ersehen läßt, noch nicht, und alle Bemerkungen zu diesem Thema in der meist allgemeineren Literatur gehen kaum in die Tiefe und untersuchen auch nicht die tieferen Zusammenhänge, Faktoren und Auswirkungen, besonders was die spezifische Eigenart der kalligraphischen Kunst, ihre Merkmale, auch aus der Sicht ihres Ursprungs, also von der chinesischen Kunst her, und ihre Auswirkungen in der westlichen Kunst des Informel und seines Umkreises anbetrifft. Die Hinweise und Anmerkungen zum Einfluß Ostasiens und der chinesischen Kalligraphie beschränken sich meistens darauf, den Einfluß der chinesischen Kalligraphie nur zu konstatieren, ohne ihn näher zu analysieren, oder aber sie beschäftigen sich nur mit dem Einfluß der Zen-Philosophie (chin. ch'an 禪) oder gegebenenfalls der Zenmalerei, ohne die wirksamen Elemente und Methoden der Kalligraphie in formaler Hinsicht umfassend herauszuarbeiten. Da die Zen-Philosophie als Weltanschauung oder Denkweise trotz gewisser Berührungspunkte und Überschneidungen bei den denkerischen Grundlagen sich von der Kalligraphie als Kunst unterscheidet, ist es auch die Aufgabe dieser Arbeit, zu versuchen, hier die Unterschiede ebenso wie die Beziehungen herauszuarbeiten. Das Zen-Denken hat bei Künstlern wie M. Rothko und A. Reinhardt formale und bildnerische Ergebnisse hervorgebracht, die sich in der Stille und gleichmäßigen Ruhe der Bildtafeln stark von den linear-dynamischen Werken unterscheiden, welche dem Einfluß der kalligraphischen Kunst ausgesetzt waren. Ein Grund für die bisher recht vage Unterscheidung von Kalligraphie und Zen als Einflüsse im Informel liegt möglicherweise bei den bisher fehlenden ausführlichen Einzelanalysen der betroffenen Künstler und speziell der kalligraphisch beeinflussten oder inspirierten Werke oder Werkgruppen, vor allem aber auch bei der bisher geringen Berücksichtigung chinesischer Kalligraphie, ihrer formalen und ästhetischen Prinzipien, welche schon

sehr früh in den "Sechs Prinzipien" des Hsie Ho (Hsie Ho Liu-fa 謝赫六法) die gleichermaßen für die chinesische Malerei gelten, formuliert wurden.

Im Unterschied zur Kunst der Kalligraphie ist Zen, oder auf Chinesisch Ch'an (禪), zunächst einmal keine Kunst, obwohl sich im Anschluß an dieses Denken dann eine besondere Art von Malerei herausgebildet hat unter denjenigen, die vor allem Zen betrieben haben, den Mönchen des Zen-Buddhismus, sondern es ist eine Philosophie, eine Religion oder, genauer gesagt, eine geistige Haltung, deren Ziel die unmittelbare Erfahrung der letzten Wahrheiten ist, und zwar im 'satori' (サトリ) (jap.), einem Bewußtseinszustand, in dem die Dualität der Welt aufgehört hat zu bestehen.¹⁾ Künstler, die sich intensiv mit dem Zen auseinandergesetzt haben, aber die Technik und Methodik der Kalligraphie als Kunst nicht oder nur wenig intensiv und nicht lang genug erlernt haben, sie meist also nur in der Form einiger Teilaspekte, wie vor allem dem Moment der Schnelligkeit der Ausführung (Mathieu u.a.), adaptiert haben, und denen die Beherrschung des typischen kalligraphischen Duktus also fehlt, können daher allenfalls als "inspiriert" gelten, was bei den meisten zutrifft. Andere Künstler, die wie Tobey oder Masson, zum Teil auch Graves, die Technik und Methodik und damit den typischen raumplastischen Duktus erlernt, geübt und verinnerlicht haben, können dadurch einen echten "Einfluß" verzeichnen, daß sie sich bemüht haben, alle wichtigen Elemente der kalligraphischen Kunst zu beherrschen und zu assimilieren. Das Hauptaugenmerk richtet sich daher in der Untersuchung auf die "beeinflussten" Künstler, vor allem Tobey und Masson, während die inspirierten Künstler dadurch nicht in der gleichen Ausführlichkeit wie diese behandelt werden können. Zudem ist die historische Bedeutung von Tobey und Masson für die informelle Malerei und ihren Umkreis größer gewesen, als die der anderen an Kalligraphie interessierten Künstler.

Mark Tobey war sich wohl bewußt, daß Zen zunächst einmal nur eine Geisteshaltung ist, wenn er sagt:

"Zen ist mehr eine Philosophie als eine Religion."²⁾ Und er bestätigt uns an anderer Stelle, daß erst die Methode der chinesischen Kalligraphie, der "kalligraphische Impuls",

ihm neue bildnerische Möglichkeiten einer freieren und dynamischeren Kunst der Bewegung und allumfassenden Schwingung erschlossen und ermöglicht hat:

"Ich habe dort (in Japan und China) das empfangen, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat. So konnte ich den Ansturm und den Aufruhr der großen Städte malen, das sich Verflechten der Lichter und die Ströme der Menschen, die in den Maschen dieses Netzes gefangen sind."¹⁾

Die unmittelbare Erfahrung der letzten Wahrheiten im Satori wird erreicht durch die Versenkung in das eigene Innere, in das eigene Selbstwesen, durch Abtöten der Wünsche und Spannungen des äußeren Lebens, durch Meditation und die darauf folgende Erkenntnis des und das Wachwerden seinem eigenen Wesen gegenüber²⁾. Die Eigenschaften des Zen werden in dem folgenden frühen Ausspruch formuliert:

"Eine besondere Vermittlung außerhalb der lehrhaften Unterweisung,
Keine Abhängigkeit von Buchstaben und Wörtern,
Unmittelbar auf den Geist in jedem von uns zielend,
und in das eigene Wesen blickend, wodurch man die Buddhaschaft erlangt."³⁾

Das Zen-Denken, in China und darauf folgend auch in Japan seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. entstanden, ist also zunächst einmal eine Erkenntnisweise oder Erkenntnishaltung, mit der versucht wird, Zugang zu den letzten und höchsten transzendenten Wahrheiten zu erlangen. Seine Grundlagen in Ostasien liegen bereits im ersten vorchristlichen Jahrtausend (und früher), in der Weltanschauung und Erkenntnislehre des I-Ching (易經), dem "Buch der Wandlungen", und der Lehre des Lao-tzu (老子) im Tao-Te-Ching, sowie der darin enthaltenen Lehre vom Urprinzip Tao (道), welches sich in den dualistisch-polaristischen Prinzipien Yin (陰) und Yang (陽) in der Welt entfaltet⁴⁾. Über das taoistische chinesische Denken sind Elemente des Zen gleichfalls in den Prinzipien der Kalligraphie enthalten, wie sich zeigen wird.

Ansonsten war Zen für einen Künstler wie Tobey und andere also nur die Möglichkeit, in geistige Haltungen oder Zustände einzudringen, die den Künstlern des Westens bisher unbekannt oder fremd waren, und sie griffen natürlich gern darauf zurück. Es fehlte ihnen damit jedoch immer noch die Möglichkeit, die Mittel, die Methode, mit denen sich ihre

Idee und Gedanken, Entdeckungen und Empfindungen, in die Realität der Kunst umsetzen ließen, denn die westliche Tradition hatte diese Mittel nicht zur Verfügung gestellt.

Diese Mittel fanden die am ostasiatischen Denken interessierten Künstler in der chinesischen Kalligraphie, deren praktische Grundlagen wesentlich älter oder zumindest gleich alt sind, wie die Lehre vom Tao und das Zen-Denken. Die chinesische Kalligraphie ist die künstlerische Ausübung oder Kunstform der chinesischen Schrift, deren Grundelement das linear-strukturierte Zeichen als Träger von Bedeutung und Information ist. Sowohl in der Realität und in der Geschichte wie auch für die Aufgabe dieser Arbeit sind die chinesische und die japanische Kalligraphie in ihren wesensmäßigen Grundzügen als identisch anzusehen und daher gleichzusetzen; eine Unterscheidung erübrigt sich daher.

In China (wie auch in Japan) wird die Kalligraphie, also die Ausübung der Schrift als Kunst, als erste und höchste Kunst angesehen, sie rangiert noch vor der Malerei, denn ihre Prinzipien und Eigenarten sind identisch, beziehungsweise derartig, daß die Grundlagen und Prinzipien der Kalligraphie vor und über denen der Malerei stehen. André Masson war dies wohl bekannt, und er bemerkt dazu:

"Man weiß, wie sehr in China wie in Japan die Schrift mit der Ausübung der großen Malerei verbunden ist."1)

Dies ergibt sich auch aus frühesten theoretischen Schriften über Kunst in China, wie etwa dem "Ku-hua-p'in-lu" (古畫品錄) des Hieh Ho (謝赫) (um ca. 490 n. Chr.), welches die bekannten "Sechs Prinzipien" (liu fa 六法) enthält, oder dem die "Sechs Unvermeidlichen (Prinzipien)" (liu-yao 六要) enthaltenden "Pi-fa-chi" (筆法記) des Ching Hao (荆浩) (um 920 n. Chr.), deren wichtigste Prinzipien sind: die "lebendige Spontaneität" oder der "Geist des Lebens" (Ch'i-yün 氣韻) und die Anwendung der "Knochenmethode" (ku-fa yung-pi 骨法用筆²⁾, deren genaue Bedeutung noch zu erläutern ist.

Diese prinzipielle wechselseitige Abhängigkeit und Bedingtheit von Kalligraphie und Malerei in China, deren Konsequenz in Ostasien ist, daß Malerei ohne die künstlerische Beherrschung der Kalligraphie nicht möglich ist, wie Mason es erkannt und betont hat, wird auch durch einige Aussagen

Chao Meng-fu's (趙孟頫), dem großen Maler, Kalligraphen und Theoretiker aus der Yüan-Dynastie (元代) des 13. Jahrhunderts deutlich:

"In der Malerei ist ein Baum wie fei-pai (飛白) (die Technik des überflogenen Weiß),..., der Bambus ist wie Schreiben, außerdem sollte der Maler die "Acht Prinzipien des Zeichens Yung (Ewigkeit) (yung-tzu pa-fa 永字八法), das heißt die Prinzipien der kalligraphischen Grundstriche, d.V.), kennen und beherrschen. Wer das kann, sollte auch wissen, daß Kalligraphie und Malerei gleich sind."1)+

Yang Wei-chen (楊維禎), ein anderer Theoretiker, verlautet ähnliche Gedanken:

"Kalligraphie und Malerei sind Eines. Wenn der Literat malen kann, muß er auch sehr gut schreiben können, denn die Methode des Malens ist in der Methode des Schreibens enthalten."2)

Aus diesen Bemerkungen wichtiger chinesischer Künstler und Ästhetiker geht eindeutig hervor, daß die Grundlage der ganzen ostasiatischen Kunst die Kalligraphie ist, daß ihre Prinzipien und Techniken die der Kalligraphie sind, und daß Kunst ohne die Beherrschung der Kalligraphie nicht möglich ist. Dies muß wohl, vielleicht aufgrund ihrer ausgeprägten Intuition, allen Künstlern, die sich für die Kunst Ostasiens interessierten auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln, mehr oder weniger bewußt oder unbewußt klar gewesen sein; besonders aber den beiden Künstlern, die sich am intensivsten damit beschäftigt haben und tief in die Geisteswelt wie auch die Techniken und Methoden der Kalligraphie eingedrungen sind, nämlich Mark Tobey und André Masson. Tobey sprach daher bald nach der Bekanntschaft mit der Kalligraphie von der "Notwendigkeit, ein Bild zu schreiben"3), und bestätigt uns den kalligraphischen Einfluß mehrfach:

"Im Jahre 1934, ... , machte ich eine Reise nach China und Japan, wo ich die Pinselführung studierte (brushwork) und mich mit einigen der ostasiatischen Meister bekannt machte. ... In den frühen zwanziger Jahren hatte ich in Seattle die Pinselführung bei Teng Kuei, einem Studenten der Universität von Washington, erlernt, und ich fand heraus, daß man einen Baum ebenso durch die dynamische Linie wie durch Masse und Licht erfahren konnte."4)

Auch André Masson weist deutlich auf sein Interesse und seine Beschäftigung mit der chinesischen Kalligraphie hin:

"... die chinesische Kalligraphie hatte mich sehr früh angezogen, und mit ihr alle ostasiatischen und orientalischen 'Schriften'."1)

Beide Künstler, Tobey und Masson, die sich aufgrund des gemeinsamen Interesses während einer Ausstellung Tobey's in Paris einmal trafen, gehören zu einer kleinen, aber wichtigen, Gruppe von Künstlern, die, verstreut über die ganze westliche Hemisphäre, nicht organisiert sind, und deren gemeinsames Bindeglied vornehmlich ein ungewöhnlich starkes Interesse an der Kunst einer ganz anderen Kultur ist, der des Fernen Ostens, und besonders an der Kunst der chinesischen Kalligraphie. Auch andere Künstler außer Tobey und Masson sind an dieser Kalligraphie interessiert gewesen, wie Alechinsky, Alcopley, Bissier, Degottex, Graves, Hartung, Mathieu, Michaux und einige andere, in deren Werk und Aussagen sich mehr oder weniger deutlich und intensiv eine Inspiration durch die chinesische Kalligraphie aufzeigen läßt, die jedoch die spezifische Technik und Methodik nicht so intensiv geübt und verinnerlicht hatten, und die daher nur als "inspiriert", nicht jedoch als "beeinflußt" gelten können.

Die Aufgabe dieser Arbeit ist daher, zu versuchen, diesen "Einfluß" wie auch Art und Umfang der "Inspiration", ihre Ursprünge und Hintergründe aufzuzeigen, die unterschiedlichen Akzente im Werk der verschiedenen Künstler herauszuarbeiten und die Auswirkungen und Folgen, soweit möglich, im Werk dieser Künstler und darüber hinaus aufzudecken. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, alle genannten und betroffenen Künstler in gleicher Ausführlichkeit zu behandeln, und da die Bedeutung Tobey's und Masson's sowohl hinsichtlich des Einflusses wie auch seiner Weitergabe am bedeutendsten ist, soll die Arbeit auf die ausführlichere Untersuchung dieser beiden Künstler begrenzt werden, die sich besonders intensiv mit der Technik und Methodik wie auch den ästhetischen Grundlagen auseinandergesetzt haben, und deren Werk daher als repräsentativ angesehen werden kann.

Da in den Jahren der aktuellen Geltung und Verbreitung des Informel, verursacht durch die spezifischen Techniken und Methoden der informellen Kunst, wie zum Beispiel den Automatismus und die Verwendung der Geste als bildnerischem

Mittel, Ähnlichkeiten in den bildnerischen Ergebnissen mit Elementen oder Werken der chinesischen Kalligraphie häufiger auftraten, muß natürlich auf eine Abgrenzung jener Werke und Künstler, die einen echten "Einfluß" nachweisen können, gegenüber denen, die lediglich eine äußere Ähnlichkeit aufweisen, geachtet werden. Künstler und Werke, die lediglich eine Ähnlichkeit ohne Beleg einer Berührung mit der Kalligraphie aufweisen, werden in dieser Arbeit nicht untersucht und können auch nicht zum Umkreis des kalligraphischen Einflusses gerechnet werden. Das Thema der Arbeit grenzt die Untersuchung auch ein auf die Werke und Perioden der betroffenen Künstler, die nachweislich unter dem Einfluß der Kalligraphie standen und bezieht sich nicht auf davon nicht betroffene Frühwerke und -perioden des Künstlers, wenn es zum Verständnis nicht nötig ist.

Während der Begriff der "chinesischen Kalligraphie" allgemein gleich verstanden und definiert wird, auch wenn ihre Inhalte und Ästhetik im Westen außer bei einigen Spezialisten und Künstlern kaum bekannt sind, so ist das bei dem Begriff des "Informel" nicht der Fall; es herrschen bezüglich Umfang, Inhalt und Definition immer noch Uneinigkeit in der Kunstpraxis, der Kunstkritik und der Kunsttheorie. Künstler und Werke, die von der Kritik oder Theorie zum Informel gerechnet werden, sind unter anderem auch den Begriffen "Tachismus"¹⁾ (Guéguen), "Lyrische Abstraktion" (Mathieu)²⁾, "Action Painting" (Rosenberg)³⁾, "Abstrakter Expressionismus" (Coates)⁴⁾ und anderen zugeordnet worden.

Alle diese Begriffe beziehen sich mehr oder weniger auf Einzel- oder Teilaspekte, wie die Betonung des Malaktes oder die Verwendung von Flecken (tache) in der Malerei. Keiner der genannten Begriffe ist so umfassend und allgemeingültig, daß er als übergeordneter Begriff geeignet wäre. Für die Aufgabe dieser Arbeit soll daher der Begriff "Informel" verwendet werden, weil er vergleichsweise noch am umfassendsten ist, und in dieser Hinsicht auch in der betreffenden Literatur verwendet wird.⁵⁾

Der Begriff des Informel ist auch deshalb umfassender, weil er ein Negativ-Begriff ist, also ein Begriff, der seine Bedeutung und Aussage mittels negativer Abgrenzung vornimmt,

indem er zunächst einmal formuliert, was nicht dazu gehört, was er nicht bedeutet oder aussagt. "In-Formel" bedeutet nicht nur, wie bisher immer angenommen, das "Nicht-Formhafte", sondern bedeutet, wie das Wort an sich schon präzise aussagt, das "Nicht-Formel-Hafte". Eine "Formel" ist nach allgemeinem Verständnis eine Wesensdefinition anhand von symbolischen Zeichen oder Zahlen für Gebilde, Zustände oder sonstige Seinseinheiten, wie sie als Grundelemente der Theorien der Naturwissenschaften Mathematik, Physik, Chemie und Biologie und der Technik verwendet werden. Ein wesentliches Merkmal einer Formel ist die strenge Abhängigkeit von Logik, Rationalität und klar formulierten Definitionen, ferner die Eigenschaft beliebiger Wiederholbarkeit und Reproduzierbarkeit. Auf die Phänomene der Kunst angewendet, können diese Merkmale sowohl der konkreten (abstrakten) Kunst, der geometrischen Abstraktion, wie auch der illusionistischen realistischen Kunst der Nachrenaissance zugeordnet werden, denn auch die letztere beruht teils auf "Formeln", wie der perspektivischen Raumkonstruktion oder den Körperproportionen und Konstruktionsschemata.

Der Begriff "Informel" schließt, und das ist wesentlich, die Merkmale des Logisch-Rationalen, des Realistisch-Illusionistischen, der Wiederholbarkeit und objektiven Nachvollziehbarkeit oder Gültigkeit aus, zumindest weitgehend, und basiert, als Kunstmerkmal betrachtet, auf den Eigenschaften des Intuitiv-Irrationalen, Spontanen, Impulsiven, Unwiederholbaren sowie dem Unbekannten und dem Zufall.

Alle diese Merkmale gelten auch für die Künstler und Werke, die Tachismus, Action Painting etc. zugeordnet werden. Eine genauere und tiefergehende Analyse dieser Begriffe ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, da jedoch ein Mindestmaß an definitionsmäßiger Klarheit notwendig ist, soll der Begriff des "Informel" in dieser Arbeit als übergeordneter 'Arbeitsbegriff' zur Bezeichnung der Werke derjenigen Künstler verwendet werden, die die obengenannten Merkmale aufweisen. Das sind recht viele, aber im Verlauf der Arbeit wird der Begriff wie auch der Umfang der angesprochenen Künstler stark einzugrenzen sein auf das "kalligraphische Informel", bei dem ein Hauptmerkmal die Verwendung kalligraphisch-zeichen-

hafter und linear-gestischer Elemente kalligraphischen Ursprungs als künstlerisches oder bildnerisches Mittel ist. Dazu sind Tobey und Masson zu rechnen, sowie die anderen von der Kalligraphie inspirierten Künstler, oder umgekehrt alle Künstler, die Elemente und Merkmale des Einflusses der chinesischen Kalligraphie in ihr Werk integriert haben oder durch sie deutlich und nachweisbar inspiriert wurden zu bestimmten formalen Eigenschaften.

Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie ist ein Abschnitt der interkulturellen Beziehungen zwischen der Kultur und speziell der Kunst Ostasiens einerseits und der Europas und Amerikas andererseits, wie es auch Eduard Trier im Zusammenhang mit der Geschichte der Zeichnung im 20. Jahrhundert erwähnt¹⁾. Die Vorläufer dieses bisher letzten größeren interkulturellen Austausches waren bekanntermaßen die Chinoiserie des Barock und Rokoko und der Einfluß Japans, besonders der japanischen Farbholzschnitte (Ukiyo-e 浮世繪) auf die Impressionisten, Nach-Impressionisten (Nabis, van Gogh u.a.) und Jugendstil / Art Nouveau. Auch später, noch bei Nolde, stellt Eduard Trier deutlich diesen Einfluß fest:

"Die Tintenskizze 'Chinesische Dschunken', die Nolde auf einer Reise in den Fernen Osten 1913 bis 1914 improvisiert hat, geht ... bis zu den gemeinsamen Quellen zurück. Sie knüpft in Form und Technik direkt an die ostasiatische Tuschmalerei an. ... Nicht allein das in der Südsee beobachtete Motiv ist fernöstlich, sondern auch die äußerst sparsame, konsequent flächige und zum Schriftzeichen abstrahierte Form, mit der die ostasiatische Kunst seit über fünfzig Jahren der europäischen so nachhaltige Impulse gegeben hatte."²⁾+

Zwar lassen sich gewisse Einflüsse der kalligraphischen Linie Ostasiens über die Holzschnitte Japans auf die lineare Jugendstilkunst nachweisen, jedoch ist es nicht Aufgabe dieser Arbeit, darauf näher einzugehen. Es läßt sich jedoch konstatieren, daß durch diesen ersten Einfluß eines kalligraphischen Elementes, welcher auch dem von Trier erwähnten Werk Noldes nicht fern ist, gewisse Grundlagen geschaffen wurden für den nachfolgenden Einfluß auf das Informel, wenn auch zunächst nur indirekt und diffus.

Für die Zwecke dieser Arbeit kann daher mit der folgenden vorläufigen Hypothese gearbeitet werden:

Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie ist ein nicht unwesentliches Element in der Entwicklung und Veränderung der westlichen Kunst gewesen, und zwar insofern, als durch diesen Einfluß bewirkt wurde:

- 1) Die Verstärkung einer intuitiv-irrationalen und mehr linear-dynamischen Kunst und Bewegung und Aktion gegenüber der logisch-rationalen, entweder volumenhaft-illusionistischen, statischen traditionellen Kunst oder der ebenso statischen und logisch-rationalen konkreten (abstrakten) Kunst.
- 2) Die Befreiung und Entwicklung der Eigenwertigkeit der bildnerischen Mittel und die endgültige Loslösung vom illusionistischen Realismus.
- 3) Die Überschreitung und Überwindung der Trennung von Kunst und Leben in der Aktion (des künstlerischen Handelns).
- 4) Die Entstehung von Merkmalen einer universalen und kulturunabhängigen bzw. die Einzelkulturen übergreifenden allgemein-menschlichen Kunst in der Synthese aufgrund einer Annäherung allgemein-menschlicher Grundeigenschaften und Grundwerte, die allen Kulturen gemeinsam und immanent sind.

Die Analyse eines künstlerischen Einflusses ist die Konstatierung, der Beweis und die Erklärung einer Veränderung im Werk einer oder mehrerer Künstler oder Gruppen durch das Werk anderer Künstler und seiner Faktoren und Elemente, sowie durch überpersönliche kulturelle Faktoren einer anderen Sphäre oder Kultur, welche künstlerisch verarbeitet, umgewertet und in das eigene Werk und Denken integriert werden. Bewirkt wird diese Veränderung zunächst durch einen Informationstransport vom Einflußgeber zum Einflußnehmer, sowie, darauf folgend, durch Veränderungen im Denken und Handeln des Einflußnehmers.

Es ist daher zu klären, welche Informationen woher kommen, wie sie transportiert wurden und was sie bewirken. Was den künstlerischen Einfluß anbetrifft, so ist zu suchen nach menschlichen Begegnungen, Reisen, Besuchen von Ausstellungen in Galerien und Museen, Beschäftigung mit bestimmter Literatur, Erfahrungsaustausch unter Künstlern, Erlernen von

tur, Erfahrungsaustausch unter Künstlern, Erlernen von Methoden, Techniken sowie Denkweisen, Berücksichtigung des gesellschaftlichen Umfeldes und seiner Situation, Beschäftigung der Künstler mit Weltanschauungen, Philosophien und Ästhetik. Es sind zu klären Affinitäten in Denken und Glauben, sowie als Folge davon, Veränderungen in den Werken, wie zum Beispiel das Auftreten neuer Elemente, Techniken, Methoden und Mittel, Stiländerungen, sowie Ähnlichkeiten und Identitäten von Elementen, Faktoren, Entstehungsweisen und Wirkungen des Kunstwerks des Einflußnehmers und ihre möglichen Ursachen im Bereich des Einflußgebers.

Als konkrete Hilfs- und Arbeitsmittel dienen dazu Aussagen des oder der Künstler(s) selbst in Interviews, Briefen oder eigenen Schriften, Vergleichsanalysen der weltanschaulich-philosophischen und religiösen Grundlagen, sowie vor allem Formalanalysen und vergleichende Analysen (Werkanalysen, Werkvergleiche, auch Ausschnittsvergleiche und Vergleichsanalysen von formalen Teilelementen bei Einflußnehmer und potentielltem Einflußgeber). Außerdem sind natürlich die dazu bereits in der Literatur vorhandenen Aussagen zu berücksichtigen und gegebenenfalls zu revidieren.

Alle diese Faktoren und Vorgehensweisen geben dann Aufschluß über Art, Umfang und Wesen eines Einflusses. Natürlich sind die obengenannten Faktoren im Verlauf konkreter Werkanalysen nicht so klar zu trennen, sondern gehen ineinander über, werden unterschiedlich gewichtet oder simultan angewendet. Außerdem ist hier noch zu bemerken, daß auch die chinesischen Quellen und ihre Terminologie so weit es möglich und notwendig ist, verwendet und berücksichtigt werden sollen, um die Probleme und Zusammenhänge von allen relevanten Seiten zu beleuchten und so präzisere oder umfassendere Schlüsse ziehen zu können.

Es ergibt sich daraus eine Gliederung der Arbeit in vier Hauptteile oder Kapitel, wobei im Anschluß an diese Einleitung (Teil I) zunächst die wesentlichen Merkmale der informellen Malerei und ihre Tendenzen kurz charakterisiert werden sollen (Teil II), einschließlich einer weltanschaulichen Begründung, um den Einflußnehmer zu kennzeichnen. Dabei wird die Unterscheidung von lediglich "inspirierten" und "beeinflußten" Künstlern insofern Rechnung getragen, als

spirierten" Künstler (Mathieu u.a.) im Zusammenhang mit der Kennzeichnung der informellen Merkmale und Eigenschaften betrachtet werden, während versucht wird, die "beeinflussten" Künstler Tobey und Masson, im Anschluß an die Kennzeichnung des Wesens und der wesentlichen Merkmale der Kalligraphie, also des Einflußgebers (Teil III) intensiver darzustellen und auf die Wirkungen des kalligraphischen Impulses hin zu untersuchen.

Das fünfte Kapitel beinhaltet dann eine Zusammenfassung und nennt mögliche Schlußfolgerungen, die aus der Untersuchung zu ziehen sind.

II. Die wesentlichen Merkmale der westlichen informellen Malerei und ihre Tendenzen

1. Die gesellschaftlich-kulturelle Situation und die weltanschaulich-philosophischen Grundlagen des Informel

1.1 Gesellschaftliche und kulturelle Situation

Der Drang nach bildnerischer Freiheit von den traditionellen Bindungen und der Rückzug in die Subjektivität und die Innenwelt des Menschen, welcher die Entwicklung der informellen Tendenz der Moderne prägt, ist unter anderem auch in der Veränderung der gesellschaftlich-kulturellen Situation begründet. Um die Entwicklung der modernen informellen Malerei verstehen zu können und damit die Möglichkeit des kalligraphischen Einflusses und seine Hintergründe, ist es notwendig, sich kurz die gesellschaftlich-kulturelle Situation und danach weltanschaulich-philosophische Einflüsse auf die Künstler jener Zeit, welche in der informellen Tendenz in einer Gegenbewegung auf die rationalistische Kunst der geometrischen Abstraktion, des Konstruktivismus und der Bauhaus-Nachfolge reagierten, zu verdeutlichen.

Ein wesentlicher Faktor war die Situation in Europa und besonders in Deutschland, verursacht durch die Verfehlung vieler Künstler als entartet durch das Nazi-Regime, durch die Zerstörungen des Krieges, die nicht nur materieller Art waren, sondern auch Menschen und Familien trennten und Geist und Seele vieler Menschen zerbrachen. Selbstachtung und Urteilsvermögen lagen ebenso wie die Städte in Trümmern. Aber auch der Kunstbetrieb war zerstört; nicht nur, daß durch das Nazi-Regime alle politisch nicht genehmen Richtungen unterdrückt und eliminiert worden waren, es fehlte nach dem Krieg auch an intakten Museen, Galerien und Ausstellungsmöglichkeiten¹⁾.

Nicht viel positiver für die Kunst in den USA war die seit der Weltwirtschaftskrise entstandene schlechte wirtschaftliche Situation, die auch für Europa galt, der Mangel an Einkommen und gesellschaftlicher Anerkennung der Künstler, was zu Frustrationen und zu verheerenden Folgen für das Selbstbewußtsein der Künstler führte. Das durch die bisher vorherrschende provinzielle Art der Künstler in den USA vor-

handene Gefühl der Unterlegenheit amerikanischer Kunst im internationalen Vergleich trug ebenfalls zu dem mangelnden Selbstbewußtsein bei¹⁾.

Die Folgen dieser Situation waren eine zunehmende Abkapselung von der Öffentlichkeit, eine Betonung des Individualismus und eine Emigration nach innen, ebenso wie Lebensangst, Ziellosigkeit und Verzweiflung. Durch den Krieg wurde dann auch weiterhin eine Kommunikation zwischen Künstler und Gesellschaft verhindert, und es fehlte dadurch ebenso ein kritisches Kunstpublikum wie auch eine zahlenmäßig genügend starke Elite²⁾. Kunst und Künstler sind in dieser Situation zurückgeworfen auf sich selbst und sehen als Folge davon nur in der Beschäftigung mit eigenen seelischen oder psychischen Vorgängen und Werten die einzige Möglichkeit bleibender Werte. Die Kunst erscheint dabei als ein wesentliches Mittel zur Selbstverwirklichung außerhalb der Bedrohung durch die nicht mehr verstehbaren und beherrschbaren gesellschaftlichen Kräfte³⁾. Gesellschaft und öffentliche Werte haben für viele Künstler ihren Sinn verloren und sind kein Thema mehr für die Kunst.

Eine logische Konsequenz dieser desolaten Zeitsituation war daher die Abwendung von der Beschäftigung mit Aufgaben und Themen, die in irgendeiner Weise mit politischen oder gesellschaftlichen, also allgemein-übersubjektiven Wertssystemen zu tun haben. Es kommt unter den Künstlern zu einem Rückzug in die Subjektivität und zu einer intensiveren Beschäftigung mit den Ideen und Vorstellungen der Lebensphilosophie, dem Existentialismus, und bei einigen Künstlern mit dem Gedankengut Ostasiens, insbesondere der Zenphilosophie (chin. Ch'an 禪) und dem taoistischen Denken, welche jedoch im Gegensatz zu den westlichen Lebensphilosophien im Subjektiven das Überindividuelle und übersubjektive Allgemeine suchen.

Als Folge davon beschäftigen sich mehr und mehr Künstler mit dem Mythos als Ausdruck der Transzendenz des Menschen und außerdem betonen die Künstler des Informel die Prävalenz des Seins und Erlebens, die Existenz und das erlebende Handeln gegenüber Vernunft und logisch-rationaler Ordnung als Wertmaßstab und Möglichkeit zur Selbstverwirklichung.

1.2 Wissenschaftliches Weltbild, Lebensphilosophie und Existentialismus

Eine gewisse Affinität, ja Parallelität zwischen dem Informel und dem modernen, wissenschaftlichen Weltbild, vor allem dem physikalischen Weltbild, ist nicht zu übersehen¹⁾. Die Erkenntnisse der modernen Physik führten über die Entdeckung der Kernspaltung und der Elementarteilchen zu der Erkenntnis eines von der bisherigen Gegenstandswelt abweichenden Weltbildes der Dualität von Materie und Energie; die Einsteinsche Relativitätstheorie zu einer Auflösung des dreidimensionalen Raumes zu vieldimensionalen, gekrümmten, anschaulich nicht vorstellbaren Räumen, und Erkenntnisse der Physik zu einer Tendenz aller existierenden Materie, sich im Raum gleichmäßig auszudehnen und zu Staub homogener Dichte zu verteilen. Die auffällige Ähnlichkeit informeller Bilder mit diesen Prinzipien und Erkenntnissen überrascht nicht, wenn man sich bewußt macht, daß das physikalische Weltbild alle bekannten Zusammenhänge, die dem Menschen Sicherheit gaben, wie Raum, Materie, Gegenstand, Struktur, Form. etc., auflöst und alles einer Wahrscheinlichkeitsverteilung überläßt. Die daraus resultierende Unsicherheit und Unbestimmtheit der Welt und des Menschen und ihr Niederschlag und Ausdruck im künstlerischen Werk als erkenntnisanaloges Verhalten sind verständlich. Im Rahmen dieser Arbeit sind zu diesem Problem nicht mehr als Andeutungen möglich; eine genauere Analyse der Zusammenhänge zwischen Weltanschauung, Philosophie und den Erkenntnissen der Wissenschaften und ihrem Einfluß auf die jeweilige Kunst ihrer Zeit wäre sicher sehr fruchtbar und erkenntnisreich für das Verständnis der Kunst der Zeit, denn alles, auch die Kunst, ist in der historischen Zeit, jedoch ist das nicht die Aufgabe dieser Arbeit und auch nicht auf so begrenztem Raum möglich. Es wäre dazu die Untersuchung des Interesses, des Verständnisses und des Verhältnisses der jeweiligen Künstler einzeln und in einer synthetischen Gesamtanalyse notwendig, was bei der Breite der informellen Kunst hier nicht möglich ist. In die-

ser Arbeit soll jedoch an gegebener Stelle das weltanschauliche und philosophische Interesse der beiden Hauptvertreter eines kalligraphischen Einflusses, Tobey und Masson, so weit als nötig aufgezeigt werden.

Die denkerische Grundlage der informellen Malerei im allgemeinen, die sich in kurzen Zügen aufzeigen läßt, waren neben dem bereits erwähnten wissenschaftlichen Weltbild, und mit diesem natürlich ebenso im Zusammenhang stehend wie mit der historischen Zeitsituation, die Philosophie des Nihilismus, von Nietzsche ausgehend, die Lebensphilosophie und der Existentialismus.

Als in den USA die Weltwirtschaftskrise und die lange andauernde Depression viele Hoffnungen vernichteten, wurde der Nihilismus ein weltanschaulicher Mittelpunkt. Nach Kerber¹⁾ stehen in den USA die Gedanken der Lebensphilosophie im Vordergrund des gesellschaftlichen und künstlerischen Interesses, danach der Existentialismus und die amerikanischen Pragmatisten James, Dewey und Peirce²⁾. In Frankreich, dem zweiten künstlerischen Zentrum vor und nach dem Krieg, herrschten ebenfalls die Lebensphilosophie eines Bergson und der Existentialismus Sartre's und Camus' vor.

Die Lebensphilosophie, deren Grundlagen auf Schopenhauer und Nietzsche zurückgehen, ist ein Teil der großen Gegenbewegung gegen Aufklärung und Rationalismus und dadurch eine Fortsetzung romantisch-idealistischer Ideen³⁾. Sie fragt nach Sinn, Ziel und Wert des Lebens, und sie will das mit den Mitteln des logisch-rationalen Denkens nicht zu verstehende "lebendige" Leben verstehen, und zwar aus ihm selbst heraus⁴⁾. Bewegung, Werden und Entwicklung sind zentrale Begriffe und Vorstellungen der Lebensphilosophie, die die Wirklichkeit als organisch ansieht⁵⁾. Erkenntnistheoretisch ist die Lebensphilosophie nicht subjektivistisch, sondern erkennt durchaus eine von unserem Denken objektiv getrennt existierende Realität an⁶⁾. Wesentlich ist jedoch ihre Irrationalität, die Bevorzugung des Gefühls, des Instinkts, der Intuition, gegenüber dem logisch-rationalen Intellekt, welche die Künstler des Informel anzog. Nicht Begriffe, logische Gesetze und apriorische Formen, sondern die

unmittelbare Anschauung, die Intuition, das gefühlsmäßige Erfassen, das Verstehen und Erleben gelten ihr als wesentliches methodisches Mittel der Erkenntnis und der Existenzbewältigung¹⁾. Hierin liegt auch der Anknüpfungspunkt der informellen Kunst, in der schöpferischen Freiheit und Aktivität, und hier liegt auch eine gewisse Affinität zu Zen und ostasiatischer Weltanschauung.

Henri Bergson war der im Bereich der Kunst einflußreichste Vertreter der Lebensphilosophie. An Bergsons Gedanken interessierte die Künstler des Informel zum einen der Begriff des "élan vital", der Lebenskraft und der Gedanke, daß die Zeit nicht homogen, sondern eine nicht umkehrbare Folge von Ereignissen, jeder Moment etwas Einmaliges und Unwiederholbares sei. Die Zeit ist für Bergson ein einziges unteilbares Fließen, ein Werden, aber für den Menschen und Künstler wichtig ist nur die gelebte oder erlebte Zeit. Daher interessierte die Künstler des Informel vor allem das Moment der Intuition, welches die Zeit kennzeichnet, mit der allein in reiner (intuitiver) Anschauung das Fließende, Fortlaufende und Organische der Zeit erfühlbar ist. Nach Bergson, und dies war für das Informel wichtig, ist die Übermittlung der eigenen Erkenntnis an andere Menschen allein durch die bildhafte Darstellung des intuitiv Erkannten möglich²⁾, in Worten, Begriffen und visuellen Bildern.


Der zentrale Begriff bei Bergson ist jedoch der "élan vital", welcher das Leben selbst ist, dasjenige oder besser die Kraft, die hinter aller Materie und äußeren Erscheinung die Bewegungen bewirkt, die sich im permanenten Werden, in Handlung und Aktion alles Lebenden manifestieren, die aufsteigende des Lebens und die abfallende der Materie. Die Entfaltung des Lebens kommt nach Bergson nicht aus der Materie, sondern geht gegen diese, gegen Trägheit und Zerfall zu immer höheren, freieren Formen³⁾.

Die Beschäftigung mit dem gelebten Augenblick und seinem Ausdruck in der Kunst, sowie die Auffassung des Bildes als Relikt oder Spur eines Lebensvollzuges im Informel, basiert auf den Gedanken der Lebensphilosophie und des Existentialismus oder der Existentialphilosophie. Ihnen geht es auch um

Leben, jedoch geht es der Existenzphilosophie nicht um Leben, welches, wie bei Bergson, auch als Allgemeines ist, sondern um die Existenz des Menschen, der im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Existenz bedeutet die persönliche, individuelle Existenz, also das Dasein und Sosein des einzelnen Menschen; die Existenzphilosophie ist daher zwar humanistisch, aber auch sehr subjektiv. Der Mensch hat nicht wie ein Ding ein festgelegtes Wesen, sondern er muß sich erst sein Wesen machen, schaffen, und zwar durch sein Handeln. Die Existenzphilosophie will auch unmittelbar erfassen, jedoch nicht objektive oder allgemeine Gesetze oder Wesenheiten, sondern die konkrete Existenz. Da alle Existenz vergänglich und an die Zeit gebunden ist, ist die Existenzphilosophie dynamisch, sie befaßt sich, was für die informelle Kunst wesentlich war, vor allem mit dem konkreten Erleben des existierenden Individuums in der Zeit, vor allem aber mit den Grenzsituationen, wie Angst, Bedrohung und Tod¹⁾. Viele Formulierungen und Anschauungen des Informel gehen auf Jaspers, Sartre und Camus zurück, wobei die Künstler besonders an Sartre interessiert waren. Sartre selbst verfolgte und kannte unter anderem Lebensweg und Werk von Wols, den er in Paris kennengelernt hatte.

Die Existenzphilosophie hat sich, durch die Erfahrungen zweier Weltkriege hart, realistisch und ideologiefreudlich in ihrer Art, die Aufgabe gestellt, dem Menschen dabei behilflich zu sein, die Last seines Schicksals zu bewältigen und den Menschen in den Mittelpunkt gestellt²⁾. Ihr Ausgangspunkt ist die Einsamkeit des Menschen in der Welt und vor dem Nichts, die Angst (Kierkegaard), die Absurdität (Camus) und Sinnlosigkeit der Welt³⁾, Absurdität und Sinnlosigkeit des Seins und der Welt werden besonders in Frankreich von Sartre und Camus betont⁴⁾, die alle bürgerlichen Existenzen, Kirchenglauben, Konventionen usw. wegreißen und nur die "nackte Existenz" sehen⁵⁾. Gerade darin liegt aber auch die Freiheit des menschlichen Seins, und der Sinn der menschlichen Existenz kann in der Überwindung dieser negativen Grundbefindlichkeiten gesehen werden. Die Erlösung und Befreiung davon ist dadurch möglich, daß man die Sorge

(Heidegger) und Angst (Kierkegaard) nicht anerkennt und sich davon treiben läßt, sondern daß man - in freier Entscheidung - durch praktische Tat und Handlung (Camus), durch Aushalten und Sichselbstbestimmen, durch existentielles Engagement (Sartre) überwindet¹⁾. Camus und Sartre betonen dabei auch die Bedeutung zwischenmenschlicher Beziehungen und Kommunikation als Mittel der Überwindung²⁾.

Ein Grundzug ist dabei, daß die Erlösung und Befreiung des Menschen nicht von außen, nicht durch Vermittlung dritter oder Gnade (Christentum) geschieht, sondern durch Selbsterlösung in Innerlichkeit und Vereinzelung, und darin zeigt sich eine große Ähnlichkeit zum taoistischen Denken Chinas und zum meditativen Zen-Buddhismus (chin. Ch'an , der auch chinesischen Ursprungs ist, und auf die noch zu kommen sein wird.

Auch die Existenzphilosophie ist also antirationalistisch, irrationalistisch und subjektivistisch. Ihr existentielles Denken, welches den ganzen Menschen (Körper-Seele-Geist) zu erfassen sucht, und welches prinzipiell objektive Wahrheiten über den subjektiv-existentiellen nicht erkennen wollte, kam damit in eine Aporie: jede ihrer Aussagen war insofern allgemein, obwohl sie allgemeingültige Aussagen ablehnte.

Eine Überwindung dieses Widerspruchs war bei Jaspers durch die Annahme einer Transzendenz und eines 'Umgreifenden' (also Allgemeinen), bei Heidegger durch Annahme eines (allgemeinen) übergreifenden 'Seins'), welches sich als schicksalshafter Sinn- und Wirklichkeitsgrund in der Geschichte entbirgt, möglich, bei Sartre und Camus durch Übergang zum 'Du', zu Gesellschaft und Gemeinschaft, also zum 'Wir'. Eine Überwindung der anfangs "negativen" Existenzphilosophie geschah schließlich durch Annahme positiver Aspekte, wie Freude und Heiterkeit als Gegengewicht zu Tod und Angst (Bollnow), und die Überwindung des radikalen Subjektivismus und der Egozentrität durch Annahme des oben genannten Umfassenden (Allgemeinen), welches eine neue Geborgenheit bewirkte³⁾.

Wieweit nun die informellen Künstler im Einzelnen die Gedanken der Lebensphilosophie und der Existenzphilosophie bzw. des Existentialismus angenommen, verstanden und verarbeitet haben, läßt sich nur anhand von Werkmonographien einzelner Künstler erkennen. Als konstatierbare allgemeine Auswirkungen dieses Interesses bleiben die Neigung zu Mythos und Symbol und Chiffre (Jaspers), die Betonung des Lebens, der Handlung, der Aktion des Künstlers als Mittel der Erkenntnis und der Existenzbewältigung, die Betonung und Verwendung des Emotionellen und Intuitiven, des Zufalls und des Unbekannten (Baumeister, Tobey, Masson u.v.a.), der informellen Formlosigkeit sowie die Wendung von der objektiven, realen Dingwelt und ihrer Darstellung zur eigenen Subjektivität und Individualität als Grundlage der künstlerischen Kreativität.

1.3 Das taoistische Denken und die Zen (Ch'an)-Philosophie

1.3.1 Das taoistische Denken Chinas

Ein wesentlicher Faktor für die Entwicklung der Kunst von Tobey und Masson im Speziellen und der informellen Malerei im Allgemeinen war ihre Beschäftigung mit der ostasiatischen Philosophie oder Weltanschauung des Zen¹⁾, die streng genommen mehr eine Lebensanschauung, eine Methode des Denkens und Verhaltens ist, jedoch gewisse Ähnlichkeit mit religiöser und philosophischer Mystik hat, und welche zudem sich in verschiedenen Merkmalen, wie der Betonung des Lebens, des élan vital, sowie einer intensivierten Lebensführung und anderen Merkmalen mit der europäischen Lebensphilosophie und dem Existentialismus berühren und überschneiden. Außerdem aber sind die Werte und Merkmale des Zen, soweit sie mit denen des es begründenden Taoismus übereinstimmen, in die ästhetischen Prinzipien der chinesischen Kalligraphie eingegangen, was im Verlauf der Untersuchung noch näher zu besprechen ist. Beide, Zen-Denken und kalligraphische Ästhetik haben ihre Grundlage im taoistischen weltanschaulichen

Denken Chinas als historische Grundlage.

Die geistige und historische Grundlage des Zendenkens ist also der Taoismus Chinas, wie er sich bereits aus dem "Buch der Wandlungen" (I-Ching 易经)¹⁾, einem Klassiker, welcher zum ersten Mal ein System der chinesischen Weltanschauung enthielt, und aus dem Tao-Te-Ching (道德经), dem "Buch vom Sinn und Leben", dem klassischen Werk, welches Lao-tzu (老子) 4. Jhdt. v. Chr.)²⁾ zugeschrieben wird, entwickelt hat. Einige Künstler des Informel, unter ihnen auch Tobey und Masson, haben sich auch direkt mit dem taoistischen Denken und der chinesischen Weltanschauung, also ohne den Umweg über das Zen-Denken, befaßt, welches im übrigen die ganze chinesische Geistes- und Kunstgeschichte durchzieht und in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung tief beeinflußt und geprägt hat. Mark Tobey belegt diese Kenntnis in einem Gespräch:

"Das alte Japan (womit ebenso China gemeint ist, d. V.) mit seiner Zen-Lehre und der Lehre des Taoismus empfand den Inhalt einer leeren Tasse schmackhafter, als den einer vollen. Das bedeutet: die Leere, befreit von der Vorstellung, erlaubt es einem, einen geistigen Zustand zu erreichen, in dem man sich nicht mehr mit den Vorstellungen anderer zu befassen brauchte." 3)

Auch André Masson bestätigt uns seine - schon frühe - Kenntnis des taoistischen Denkens:

"Andererseits habe ich, als ich sehr jung war, Lao-tzu und die Väter des Taoismus gelesen." 4)

Wie tief und umfassend die Wirkungen des taoistischen Denkens im allgemeinen im Informel waren, soll hier unberücksichtigt bleiben, da sie recht unterschiedlich waren und den Rahmen sprengen würden; auf die Bedeutung dieses Denkens für die Kunst von Tobey und Masson wird noch an anderer Stelle kurz einzugehen sein.

Grund und Anlaß für die Entstehung des taoistischen Denkens im Tao-Te-Ching (道德经) war unter anderem eine Zeitsituation, die eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen

hatte, in der sich die Kunst des Informel als Antwort und Reaktion entwickelte: eine Zeit, in der ebenfalls die Ordnung und Werte eines Kulturabschnittes, der älteren Chou-Zeit (周代) zerbrachen, und Krieg und materielle Not wie auch Mangel an humanen ethischen Werten herrschten und die Folge davon die "Zeit der kämpfenden Staaten" (Chan-Kuo 戰國) war¹⁾. Lao-tzu griff dabei, ähnlich wie es auch K'ung-tzu (Konfuzius) (孔子) (551 - 479) v. Chr.), jedoch mit einem anderen, mehr rationalistisch-ordnenden Denken getan hatte, auf das bereits vorhandene philosophische System des I-Ching (易经) zurück²⁾, um das Ziel der geistigen, seelischen und gesellschaftlichen Neuordnung zu erreichen.

Das "Buch der Wandlungen" (I-Ching 易经), zunächst eine Sammlung von Zeichen für Orakelzwecke, enthält das System der Pa-Kua (八卦), der "Acht Trigramme", die durch ihre Kombination von Yin (陰) (--) und Yang (陽) (—), dem polaristischen Grundprinzipien des chinesischen Denkens, als Bilder dessen aufgefaßt wurden, was im Himmel und auf der Erde passierte. Dabei dachte man sich, daß ein Zeichen und somit ein Zustand in der Welt dauernd in einen anderen übergeht und kam so auf den entscheidenden und das ganze spätere Denken bestimmenden Gedanken des Wandels (I 易). Worauf hier das Augenmerk gerichtet war, waren nicht die Dinge in ihrem Sein, wie im Westen, sondern die Bewegungen der Dinge in ihrem Wechsel³⁾. Die Pa-Kua (八卦) oder "Acht Trigramme" sind nicht Abbildungen der Dinge, sondern ihrer Bewegungstendenzen. Das I-Ching diente nicht nur der orakelhaft-magischen Erkundung der Zukunft, sondern gab durch die Zeichen auch immer gleich Anweisungen für das Handeln der Menschen, so daß diese nicht wehrlos einem ungewissen Schicksal ausgeliefert waren, sondern selbst an der Gestaltung und Entwicklung durch ihr Tun und Lassen beteiligt waren⁴⁾. Es zeigt sich hier, daß seit frühesten Zeiten das chinesische Denken, welches später bestimmend für das ganze ostasiatische Denken wurde, schon von den Prinzipien des permanenten Wandels einerseits und des aktiven menschlichen Handelns andererseits geprägt war.

Dieser Gedanke des Wandels war es besonders, der manche Künstler des Informel, wie etwa André Masson, besonders anzog und sich im übrigen in der Ästhetik der Kalligraphie manifestierte.

Das Mittel, mit dem das I-Ching seinen ursprünglichen Zweck, die Erfragung und Erfahrung des Schicksals, erfüllte, war der Zufall, dessen Benutzung im Orakel (mit Schafgarbenstengeln oder Schildkrötenknochen, die mit schriftlichen Fragen versehen wurden) den Menschen die Antworten gab. Die Sprache des Orakels war die Zahl und ihre Symbolik, die Grundkategorien der Welt waren Himmel und Erde, Geist und Materie. Die Linien der Pa-Kua (八卦) waren Abbildungen oder Symbole der wirklichen Weltzustände mit ihren Kombinationen der lichten, himmlischen und der dunklen, irdischen Kraft. Das I-Ching diente so nicht nur dem Orakel, sondern auch dem intuitiven Erfassen der Weltverhältnisse.¹⁾

Ein Grundgedanke des Ganzen ist der Gedanke der Wandlung (und damit implizit der Bewegung), welcher, wie später gezeigt wird, auch für Tobey und Masson von entscheidender Bedeutung war für ihre Kunst. Das I-Ching geht davon aus, daß die Welt sinnvoll ist, und daß allem Geschehen ein bestimmter Sinn zugrundeliegt. Dieser Sinn, das ewige Gesetz oder Urprinzip, ist das T A O (道). Wenn diese Annahme nicht einfach dogmatisch sein sollte, mußte ersichtlich werden, wie sich das Tao in der Wirklichkeit gestaltet, wie es möglich ist, daß das Tao, welches etwas Geistiges ist, sich in die materielle Wirklichkeit so hinein versenkt, daß es in ihr eine Gestaltung bewirkt, in der es erkennbar durchscheint. Außerdem mußte das I-Ching zeigen, wie der Mensch diesen Sinn erfassen und sein Leben danach einrichten kann. Der Mensch ist in den Zusammenhang des Geschehens hineingestellt, was auch den informellen Künstlern nur zu deutlich war, und er mußte, wie es Camus im Existentialismus als einzige Alternative vorschlug, jeden Augenblick handelnd in den Zusammenhang eingreifen, ob er wollte oder nicht. Wenn nun allem Geschehen ein tieferer Sinn zugrundeliegt, so kann das Handeln des Menschen nur dann erfolgreich sein,

wenn es dem Sinn oder Tao des Geschehens und der Beziehungen entspricht, handelte der Mensch dagegen, würde er Mißerfolg haben.

Wie aber wird nun der Geist zur Wirklichkeit, wie wird das transzendente ewige und unwandelbare und überzeitliche Tao zu etwas, das in der Erscheinung dem Wandel und der Entwicklung unterworfen ist, dem Wandel in lauter oft unmerklichen, kleinen Übergängen?

Die sich wandelnden Erscheinungen bestehen nach chinesischer Auffassung nicht aus etwas Materiellem, an dem von außen her durch irgendeine Kraft Veränderungen bewirkt werden, sondern sie sind selbst das Wirken von Kräften. Dieses dauernde Wechselspiel wäre nun, wenn ihm nicht ein Beharrendes, ein Sein zugrundeliegen würde, ein Chaos. Dieses Sein ist nach chinesischer Auffassung bezeichnenderweise nicht eine Substanz, sondern das Sein in den Bewegungen selbst, das feste unwandelbare Gesetz, der Sinn, nach dem sich alle Bewegungen vollziehen, also das Tao. Es sind hier Sein und Bewegung also gewissermaßen identisch, die Bewegung bestimmt alles im ständigen Wandel, sie ist das alles Beherrschende, wie kurze Zeit später Lao-tzu es deutlich ausspricht:

"Der Sinn (Tao) ist immer strömend, aber er läuft in seinem Wirken doch nie über." (TTCh. 4)

Diese Auffassung, daß die Bewegung und nicht die feste Substanz das beherrschende Sein ist, hat die Künstler des Westens, wie Tobey und Masson angezogen, welche die Bewegung und Dynamik der Bildelemente zu einem wesentlichen Mittel und Thema erhoben; hier liegt auch die Affinität zu den Worten Klee's, welcher sagte:

"Die Bewegung ist das Gegebene im Weltall." 1)

und Tobey's Bemerkung, die ebenfalls die Bewegung als das Wesentliche sieht:

"Immer in Bewegung ... habe ich versucht, aus den Wundern des Kosmos einige Fetzen jener Schönheit herauszureißen, die in der unermesslichen Vielfalt des Lebens ist." 2)

Hier liegt nun ein wesentlicher Unterschied zwischen der dynamischen chinesischen und der mechanisch-kausalistischen Auffassung des Westens von der Natur (zumindest solange es die letzten, alles relativierenden Erkenntnisse der modernen Physik noch nicht gab). Die chinesische Weltanschauung hat vorzugsweise eine organisch-dynamische Auffassung vom Weltgeschehen. Das Tao ist nichts außerhalb der Natur befindliches, sondern es ist in der Bewegung und im Wandel selbst zu erfassen und in allem enthalten. Die Wandlungen des einheitlichen Tao werden dadurch möglich, daß das chinesische Denken in dieser Einheit schon eine darin enthaltene Mannigfaltigkeit annimmt, dies ist der zweite Grundgedanke des Buches der Wandlungen und sozusagen seine Ideenlehre. Diese immanente Mannigfaltigkeit der Ideen, Bilder oder Keime, ähnlich den platonischen Ideen, sind die unveränderlichen Wesens- und Urbilder der Dinge, die jenseits von Raum und Zeit als das objektiv und wahrhaft Seiende an sich existieren, und die nicht sinnlich wahrzunehmen sind, sondern nur geistig-intuitiv erfahrbar.

Die Pa-Kua (八卦) oder "Acht Bilder" bzw. "Acht Zeichen" stellen Bilder dar, jedoch nicht von Gegenständen, sondern von den Grundwandlungszuständen der Welt. Damit zeigt sich die Auffassung, die sich auch in der ganzen ostasiatischen Kunst ausprägt, und die sowohl in den Lehren von Lao-tzu wie auch von K'ung-tzu enthalten ist, nämlich, daß alles, was in der sichtbaren Welt geschieht, die Auswirkungen oder das Ergebnis eines Bildes, einer Idee im Unsichtbaren, in der Transzendenz ist¹⁾.

Eine Erläuterung aller kosmologischen Elemente des Denksystems des I-Ching ist hier nicht notwendig. Wichtig für das Verständnis der Grundlagen der chinesischen Kunst und von da ausgehend einiger Merkmale des Informel, besonders bei Tobey und Masson und einigen anderen, wie z.B. Bissier etc., ist die Lehre des Yin und Yang (陰陽) und der "Großen Polarität" (T'ai-Chi 太極). Über das Wu-Chi (無極), die reine Möglichkeit des Seins in der Transzendenz, entfaltet sich das Tao in das T'ai-Chi (太極), die "Große (einheitliche) Polarität", welches als die Einheit von Yin

(陰) und Yang (陽) in der Realität existiert. Die beiden in dieser Einheit des realen Seins untrennbar verbundenen Grundprinzipien allen Seins und aller Existenz, also auch der menschlichen, sind die polaren Urkräfte Yin und Yang.

Das Yin-Prinzip (陰) ist das Negative, Feste, Starre, das Empfangende, das räumlich Ausgedehnte (Raum). Ihm werden die Eigenschaften des Schattigen, Schwachen, Weichen, Formhaften und die Ruhe zugeordnet. Die Bewegung des Yin-Prinzips ist das Sich-Öffnen (räumlich), das Auseinandergehen; sein Ruhezustand ist der des Sichzusammenziehens, Verschließens, also eine Richtung von außen nach innen. Das Yin ist am gesteigertsten, wenn es sich zusammenzieht.

Das lichte Yang-Prinzip ist das Positive, das Schöpferische, die zeitliche Bewegung (Zeit), es ist die Welt des Wandelbaren und Veränderlichen; es ist eine Kraft, die in der Zeit wirkt als reine, dauernde Aktualität; es ist die Bewegung an sich. Seine Bewegung ist die in der Dimension Zeit nach vorn, seine Ruhestellung das Stillhalten; seine Bewegungsrichtung ist von innen nach außen, und es ist am gesteigertsten, wenn es sich ausdehnt¹⁾.

Diese beiden Urkräfte Yin (Symbol --) und Yang (Symbol —), die schon Leibniz bekannt waren, sind in ständiger Wirkung und Bewegung. Der Grund dafür ist ein zwischen beiden immer wieder eintretender Spannungszustand, ein Gefälle, welches die beiden Kräfte in Bewegung hält, zur Vereinigung und zum gemeinsamen Wirken treibt, wodurch sie alles und auch sich selbst immer wieder erzeugen und wandeln. Die Annäherung der beiden polaren Urkräfte geschieht in einer Art der Verstärkung, bis schließlich ein Punkt erreicht wird, wo die Kräfte ineinander umschlagen können²⁾. Wir haben hier, obwohl diese beiden Urkräfte nicht als sich bekämpfend, sondern als sich ergänzende und bedingende Komplemente aufgefaßt werden, auch erste Ansätze dialektischen Denkens. Diese Dialektik von Yin und Yang begegnet uns im Werk von Tobey, worauf noch näher einzugehen sein wird.

Die vom I-Ching genannte elementare Kraft des Wandels kann verschiedene Formen annehmen, wie das Nichtwandeln, als Bezugspunkt für die Feststellung eines Wandels überhaupt,

als Ausgangspunkt des Wandeln; ferner die stetige Weiterentwicklung; fernerhin eine oszillatorische Art von Wandel, wie sie sich im Verhalten der Urkräfte Yin und Yang manifestiert; und schließlich der kreisförmige Wandel, der zu seinem Ursprung zurückkehrt¹⁾.

Wandel und Bewegung haben sich bei den verschiedensten informellen Künstlern, welche sich mit dem ostasiatischen Denken befaßten, in den bildnerischen Mitteln und der Thematik ausgeprägt; das augenfälligste Merkmal ist die Verstärkung der Tendenz zur Aktionsmalerei. Masson machte das Element des Wandeln in seinen bildnerischen "Metamorphosen" zu einem Hauptelement seiner Kunst.

Dieses vom Taoismus bewirkte weltanschauliche Denken war bereits im Bewußtsein des ganzen Volkes, seiner Kalligraphie, Malerei und seinem Verhalten über tausend Jahre lang verhaftet, als um 527 n. Ch. der Zen-Buddhismus (chin. Ch'an 禪) nach China kam, und es hat daher die Entwicklung und Ausprägung des Ch'an-Denkens außerordentlich stark mitbestimmt, so daß sich die Grundzüge und die wichtigsten Elemente decken und identisch sind, wobei die Gedanken des im folgenden kurz zu skizzierenden Tao-Te-Ching (道德經), Lao-tzu (老子) zugeschriebenen, wiederum auf das I-Ching zurückgreifen.

Die schöpferische Urkraft des transzendenten Tao manifestiert sich nach Lao-tzu in einer weltlichen, diesseitigen Kraft, welche sowohl zu den Hauptinteressen der informellen Malerei des Westens wie auch der westlichen Philosophien jener Zeit, des Existentialismus und der Lebensphilosophie gehörte: dem Leben oder der Lebenskraft, dem élan vital, welchem in der kalligraphischen und malerischen Ästhetik das Ch'i-Yün (氣韻), die "lebendige Spontaneität" entspricht, und welche Lao-tzu "Te" (德) nennt, und welche Eleanor von Erdberg mit "Wirkkraft des Tao" bezeichnet, die "aus der absoluten Ruhe alle Bewegungen hervorbringt"²⁾.

Der Begriff des Te (德) wird dann auch der Inbegriff und höchste ethische Maßstab für das Prinzip des Guten. Das Böse existiert nicht von vornherein, sondern durch menschliches Handeln. Das Gute ist somit identisch mit dem (ontologischen) Lebensprinzip, das Leben ansich ist gut. Das

Erreichen des Te (德) entspricht dem Satori, dem Erleuchtungserlebnis des Zen.

Wesentlicher noch aber ist das Verständnis der ostasiatischen Denkweise in Bezug auf das "Nichts" oder "Nicht-Sein" oder die Negation, sowohl für die chinesische Kalligraphie und Malerei, wie auch für das Informel und Künstler, wie Masson und andere, welche sich intensiv damit auseinandersetzen.

"Ja, ausgehen von der Durchsichtigkeit des Herzens", heißt es bei Masson, "von dem unendlichen Detachement des Künstlers, von der Kenntnis der Leere, die uns so fremd ist (nichts Gemeinsames mit unserer Auffassung vom Nichts hat)"¹⁾

Das Nichts ist in China nicht etwas absolut Leeres, nicht Existenzierendes, sondern es ist das ergänzende Gegenstück, das Komplement, die Antithese zum substantiellen Sein, wozu Laotzu sagt:

"Man bildet Ton und macht daraus Gefäße,
auf dem Nichts daran beruht des Gefäßes Brauchbarkeit,
...
Darum: Das Sein gibt Besitz, das Nichtsein gibt
Brauchbarkeit." (TTCh. 11)

Da das Nichts oder Nicht-Sein als Komplement des Seins aufgefaßt wird, ist es nie absolut leer, oder nicht-existent, es ist auch nicht von seinem Gegenstück zu lösen, sondern beide bilden, wie die Kräfte Yin und Yang eine untrennbare Einheit. Begrifflich und ontologisch ist das Nicht-Sein oder Nichts daher das Tao.

Die Grundlage der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie und Malerei und das Bemühen der informellen Kunst des Westens, über die Grenze hinauszugehen, die durch die äußere Erscheinung gesetzt wird, kommt als Möglichkeit und Ursprung bildnerischen Schaffens bereits bei Lao-tzu zum Ausdruck, in den "Bildern, Dingen und Samen" die unsichtbar im Tao enthalten sind (TTCh. 21), und die mittels einer unterbewußten Erkenntnis erreicht werden können.

Zwei weitere Eigenschaften des Tao, die sowohl in der Kunst und Kalligraphie Ostasiens eine Rolle spielen, aber auch für die westliche informelle Malerei von Bedeutung waren, nennt Lao-tzu bereits:

"Rückkehr ist die Bewegung des Sinns,
Schwachheit ist die Äußerungsart des Sinns, ...".
(TTCh. 40).

Die Rückkehr oder zum Ursprung zurückkehrende Bewegung, wie sie im Ch'an-Buddhismus als Kreislauf der Existenzen inhärent ist, ist ein fundamentales Prinzip des chinesischen Denkens und begegnet uns bei Tobey wieder. Die "Schwachheit" meint die Unmerklichkeit der wirklich wichtigen, fundamentalen Seinszusammenhänge im Vergleich zu dem uns erfahrungsmäßig erdrückenden materiellen oder substantiellen Sein, das Element der Schwachheit ist eingegangen in den Begriff und die Verbildlichung des "Ephemeren" bei Masson. Diese Schwachheit, die das gleiche bedeutet, wie das Beziehungsdenken des Ch'an-Buddhismus es beinhaltet, ist nach chinesischer Auffassung die wahre Stärke.

Für das menschliche Handeln, insofern es erfolgreich und richtig sein will, sehr wichtig ist die "Natürlichkeit" oder das "von selbst geschehen" (tzu-ran 自然), welches in der Kalligraphie als Prinzip und Maßstab auftaucht (vgl. Sun Kuo-t'ing's (孫過庭) "wunderbares Sein der Natur" (tzu-ran chih miao-you 自然無妙有)), aber auch von Masson zu einem Antrieb seiner Kunst erklärt wird:

"Die Einen sagen: wir lassen die Natur sprechen, und die Anderen: Lassen wir die Natur durch uns sprechen."
1)

Diese "Natürlichkeit" ist nicht zu verwechseln mit der Natur im westlichen Sinne, sondern eher als ursprüngliche Natürlichkeit zu verstehen, die in Übereinstimmung mit den Prinzipien und Gesetzen des Universums, also des Tao, steht.

Einer der sowohl für die chinesische Kalligraphie und Malerei wie auch für das Interesse des Informel wichtigsten und zugleich am schwersten zu verstehenden und nachvollziehbaren Begriffe ist das "W u - W e i" (無為), welches gewöhnlich mit "Nichthandeln" übersetzt wird, und welchs E. von Erdberg als "Lebenskunst der Taoisten" bezeichnet²⁾. Bei Tobey begegnet er uns in der Formulierung "nicht im Wege stehen", bei Masson als "nicht verletzen" oder "nicht eingreifen", und Trauzettel drückt ihn aus durch "nicht eingreifen"³⁾.

Alfred Forke bestimmt den Sinn des Wu-Wei (無為) folgendermaßen:

"Das Handeln des Tao besteht im Nichthandeln oder Nicht-tun, ein schwieriger Begriff, der mit dem Nicht-Sein des Tao eine gewisse Ähnlichkeit hat, denn es ist kein absolutes Nichthandeln. 'Tao' sagt Lao-tzu, 'ist dauernd ohne Handeln, aber es gibt nichts, daß es nicht vollbrächte', also handelt es doch, nur in anderer Weise, als wir es bei den Menschen gewohnt sind. Sein Tun ist natürlich, spontan, seinem Charakter entsprechend, vollkommen selbstlos, nicht für sein eigenes Wohl und seinen eigenen Ruhm. Es läßt die Dinge sich natürlich entwickeln, ohne gewaltsam einzugreifen, schmiedet keine Pläne, die den natürlichen Lauf der Dinge abändern sollen, ist nicht vielgeschäftig wie die Menschen, sondern arbeitet langsam, mit den einfachsten Mitteln, aber sicher." 1)+

Karl Jaspers gibt uns eine noch ausführlichere Definition:

"Der zweckhafte Wille, in der Welt auf endliche und bestimmte Dinge gerichtet, kann selbst begründete Wirklichkeit nur gewinnen, wenn er aufgenommen ist in ein Nichtwollen. Dieses Nichttun, Nichthandeln, diesen Ursprung der erfüllenden Unabsichtlichkeit zu verstehen, hieße das Ethos Lao-tzu's im Kern zu erfassen. Wu-Wei ist die Spontaneität des Ursprungs selbst. Keineswegs ist dieses Nichttun das Nichtstun, keineswegs Passivität, Stumpfheit der Seele, Lahmheit der Antriebe. Es ist das eigentliche Tun des Menschen, das von ihm so getan wird als täte er nicht. Es ist ein Wirken, ohne das Gewicht in die Werke zu legen. Diese Aktivität ist das alles Handeln in sich schließende, umgreifende, das Handeln erst aus sich hervortreibende und ihm Sinn verleihende Nichthandeln. ...Ist die Unabsichtlichkeit das Wesen der ursprungsgeborenen Aktivität, so ist die Absichtlichkeit das Wesen der aus einem vereinzelnenden, verendlichen, zweckhaften Denken geborenen Aktivität. Jene geschieht, ohne gewollt zu sein, und lenkt doch den zweckhaften Willen; Denn bei Lao-tzu liegt der Sinn auf der Aktivität des im Tao begründeten und mit ihm geeinten Lebens, Lao-tzu's Nichthandeln ist das lebendige Wirken aus der Tiefe, das 'dem Bösen nicht widerstehende' Nichthandeln wird ein Kampfmittel, wird ein Bewirkenwollen durch Aufgabe des Widerstandes. ... Die eigentliche Unabsichtlichkeit, die in ihrer Einfachheit das Rätsel ist, ist vielleicht niemals im Philosophieren so entschieden zur Grundlage der Wahrheit des Handelns gemacht worden, wie bei Lao-tzu." 2)+

Man kann das Wu-Wei, welches auch Jaspers nicht mit einem einzigen Begriff präzise erfassen kann, vielleicht an verständlichsten mit "spontanem, naturgemäßen und intuitiv die Bedingungen der Geschehnisse richtig erfassenden und danach

Sichverhalten im Sinne von Gewährenlassen und Wachsenlassen
bezeichnen.

Dieses Prinzip des natürlichen Geschehenlassens zeigt sich in Bissiers Bemerkung "das kommt einfach so" ebenso wie in Pollocks "wenn ich im Bilde bin, weiß ich nicht, was ich tue" und in Massons Zitat, die "Natur durch uns sprechen" zu lassen.

Dem Nichthandeln oder absichtslosen Handeln gemäß ist die Abwendung von der äußerlichen Erscheinungswelt und hin zu der Suche nach den größten Wahrheiten über sein eigenes Inneres, seine Innenwelt, welche mit dem Weltgeist in Verbindung steht, der sich durch Meditation und Intuition in die Erscheinung bringt. Lao-tzu gibt in dem Satz:

"Ohne aus der Tür zu gehen, kann man die Welt erkennen." (TTCh. 47)

eindeutig zu verstehen, daß, um die volle Erkenntnis der Wahrheiten der Welt zu erreichen, es notwendig ist, in sein eigenes inneres Wesen, sein Selbst zu schauen, zu versuchen, die Bewußtseinschichten menschlicher Existenz zu erreichen, die vor oder über dem rationalen Verstand liegen. Dies ist eine Methode, die erst mehr als tausend Jahre später vom Zen-Buddhismus aufgenommen wird, um noch einmal mehr als tausend Jahre später auf das Interesse westlicher Künstler zu stoßen, wobei die Vorträge von Suzuki in New York eine Vermittlerrolle spielten.

Die Meditation und die Intuition sind die angemessenen Verfahren, um die höhere Erkenntnis zu erreichen:

"Der Wissende redet nicht, der Redende weiß nicht, man muß seinen Mund schließen, seine Pforten zumachen, seinen Scharfsinn abstumpfen, seine wirren Gedanken auflösen, ... (TTCh. 56),

heißt es dazu im Tao-Te-Ching, und an anderer Stelle:

"Schaffe Leere in dir zum Höchsten, Wahre die Stille bis zum Völligsten,
Alle Dinge mögen sich dann zugleich erheben, ich schaue, wie sie sich wenden." (TTCh. 16)

Diese Wendung in das eigene Innere hat sehr viele Künstler des Informel angeregt, nach Bildern aus dem Unbewußten, oder aber aus dem Überbewußten zu suchen, wofür die Vorbedingung die Entleerung des Ich vom rationalen Verstand und seinen Fesseln war. Tobey, aber auch André Masson haben dieses Verfahren konsequent angewendet. Masson erwähnt den Zusammen-

hang von Kontemplation und 'Leere des Herzens':

"Im Gefolge der heiteren Kontemplation, die die Leere herbeiführt, kommt die Vision." 1)

und auch Tobey ist sich bewußt, daß "die Malerei eher durch die Wege der Meditation als durch die Kanäle der Aktion hervortreten" sollte²⁾. Aber auch andere Maler des Informel, wie besonders Rothko und Reinhardt haben sich in ihrer meditativen chromatischen Malerei immer wieder darauf bezogen.

Auch für die chinesische Kalligraphie und Malerei ist die Meditation und das Herstellen der Leere eine wesentliche Vorbedingung des schöpferischen Verfahrens und der bildnerischen Kompositionsweise, bei der etwa das Verhältnis von Leere und Fülle der Schriftzeichen und des Grundes beachtet werden müssen. Im Hua-Fa Yao-Lu (畫法要錄) des Yü Shao-sung (余紹宋) heißt es dazu:

"Die Leere und die Fülle ergänzen sich gegenseitig" (Shih-hsü hu rung 實虛互用) 3)

oder es wird vom "leeren Geist" vor dem Schreiben gesprochen⁴⁾ (ling-k'ung 靈空). An gleicher Stelle heißt es weiter:

"Kalligraphie und Malerei der Alten haben die gleichen Wurzeln wie die Schöpfung der Natur; sie entstehen durch Yin und Yang. Das heißt, 'Entleeren des Herzens' ist die Quelle aller Dinge." 5)

Die Entleerung des Herzens ist auch ein Zentralbegriff des Ch'an, auf dessen wichtigste Zusammenhänge im folgenden kurz eingegangen werden soll.

1.3.2 Das Zen-Denken (chin. Ch'an 禪)

Die bisherigen Ausführungen haben deutlich gemacht, daß die Grundlage des Zen-Denkens in der chinesischen Weltanschauung und Philosophie zu suchen ist, und daß die meisten Prinzipien des Zen darin bereits enthalten sind.

Während und nach dem zweiten Weltkrieg begann das Interesse verschiedener kultureller Gruppen und Personen in den USA und auch West-Europa an der Denkweise des Zen stark zuzunehmen, wobei vor allem die Vorträge Suzukis in New York und das Erscheinen seiner Bücher eine wichtige Vermittlerrolle spielte. Bekanntermaßen gingen Tobey und Graves nach Japan in ein Zen-Kloster, worauf später noch kurz einzugehen

ist; Masson beschäftigte sich ebenfalls damit, und wie er viele andere: Rothko, Reinhardt, Pollock, Stamos, Gottlieb und viele andere. Gründe für dieses plötzlich starke Interesse ergeben sich unter anderem aus der eingangs geschilderten Zeitsituation, die mit ihrer materiellen Zerstörung, dem Fehlen von allgemeingültigen ethisch-sozialen Werten, und der Unfähigkeit des herrschenden oberflächlichen Intellektualismus, die drängenden Fragen und Probleme besonders der jüngeren Generation zu beantworten und zu lösen, die Menschen zwang, nach neuen Werten und Vorbildern und der Begründung des Selbst auch außerhalb ihrer eigenen Lebens- und Kultursphäre zu suchen¹⁾. Sie fanden sie im Zen.

Die im 6. Jahrhundert nach China eingeführte buddhistische Lehre stieß dort auf einen fruchtbaren Boden, wie schon erwähnt wurde, und worauf auch E. von Erdberg hinweist.²⁾ Der Ch'an-Buddhismus ist eine besondere Ausprägung, welche in dem folgenden Lehrsatz am treffendsten charakterisiert wird:

"Unmittelbar auf den Geist in jedem von uns zielend, und in das eigene Wesen blickend, wodurch man die Buddhachenschaft erlangt." 3)+

Ein Grundgedanke des Zen ist die Nichtverschiedenheit unseres persönlichen Seins vom absoluten Sein, worin sowohl für die chinesische Kalligraphie und Malerei wie auch für die westlichen Künstler der Versuch, in Übereinstimmung mit den schöpferischen Kräften des Universums zu gelangen, seine Bestätigung erhält.

Das bereits von Lao-tzu erwähnte Verhältnis von "Einheit" und "Zweiheit", von Subjekt und Objekt, ihre Beziehung und ihr Verständnis bedeutet einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Denken des Westens und dem Ostasiens, besonders Chinas, was sich auch auf die jeweilige Kunst ausgewirkt hat. Während das europäische Denken seit der griechischen Philosophie mehr mit dem metaphysischen und ontologischen Problem der Substanz beschäftigt war, ging es in Ostasien im Taoismus und Ch'an mehr um die Beziehung.

Die Substanz ist dasjenige, was in allem Wandel das Bleibende ist, was von sich aus immer das ist, was es ist, und so ist, wie es ist. Die Substanz hat ihr Sein nicht aus der Relation zu etwas, sondern aus sich selbst heraus; eine

Annahme, nach der die Substanz daher nur etwas Denkbares sein kann.⁴⁾

Im Buddhismus, besonders im Ch'an-Buddhismus wie im taoistischen Denken wird grundsätzlich verneint, das Sein im Sinne des absoluten Seins mit der Kategorie "Substanz", welche dann zum Objekt des logisch-rationalen Denkens wird, als etwas Seiendes, welches seinen Grund in sich selbst hat und mit sich selbst identisch ist, zu verstehen. Taoismus und Ch'an-Buddhismus betonen als grundlegende Seinseigenschaften die auch für die Malerei und Kalligraphie von Bedeutung sind, den Wandel und die Beziehung zwischen allem Seienden. Alles, was ist, ist in sich nichts, wie der Buddhismus sagt, und erst etwas in der Beziehung zu anderen, in sich gegenseitig bedingender Beziehung¹⁾.

André Masson war sich dieses Unterschiedes wohl bewußt, wenn er "jede Trennung abschaffen" wollte, um "zu verstehen, daß es der Wind ist, der den Zweigen der Bäume ihre Formen gibt, zu sagen: Wind-Baum, Baum-Wind".²⁾ Die Bedeutung der Beziehung drückt Lao-tzu bereits vor dem Ch'an-Denken so aus:

"Wenn auf Erden alle das Gute als gut erkennen,
so ist dadurch schon das Nicht-Gute gesetzt;
Denn Sein und Nicht-Sein erzeugen einander,
schwer und leicht vollenden einander, ...". (TTCh. 2)

In Tobeys Werken begegnet uns das Moment der Beziehung unter anderem in der Tatsache, daß das schwingende und vibrierende Kontinuum des All-over erst durch das Zusammenwirken, die Beziehung der kalligraphischen Einzelstriche, entsteht; ähnlich ist es bei Masson.

Die Annahme der Substanz vereinzelt und isoliert die Dinge, so wie es in der westlichen Malerei lange Zeit der Fall war, in der Trennung von Bildraum und Bildgegenstand. Dem Beziehungsdenken aber geht es um die Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt, Raum und Gegenstand, von Ich und Welt. Das substantialisierende, logisch-rationale, analytische Denken des Westens verwischt auch den unmittelbaren, sinnlichen Kontakt mit den Dingen³⁾ "so wie sie sind", denn es überlagert die primäre sinnliche Erfahrung durch seine Ausschließlichkeit. Die Aufhebung dieser Trennung wird nicht erst vom Ch'an, sondern bereits bei Lao-tzu gefordert:

"Darum führt die Richtung auf das Nichtsein zum Schauen der wunderbaren Wesen, die Richtung auf das Sein zum Schauen der Räumlichkeit. Beides hat einen Ursprung und nur verschiedene Namen." (TTCh. 1)

Wie alle Wesen, alle Dinge, so bildet auch der Mensch - im Zustand des Unbewußten oder Überbewußten, welches nicht die Trennung von Subjekt und Objekt, Ich und Welt des logisch-rationalen Denkens kennt - eine ursprüngliche Einheit mit dem universalen Wirkgrund, dem Nichts oder Tao. Diese ursprüngliche Einheit wieder herzustellen und sich ihrer immer bewußt zu sein, ist ein Grundgedanke des Lao-tzu und des Ch'an, er ist der Übereinstimmung von Mensch und Welt im kreativen kalligraphischen Prozeß immanent und er faszinierte die modernen westlichen Künstler des Informel, wo er uns bei Tobey wie auch Masson und anderen im Prinzip der Einheit wiederbegegnet.

Ein wesentlicher Aspekt dieser Aufhebung der Trennung der ursprünglichen Einheit von Mensch und universalen Kräften ist dabei, daß das darauf basierende Sein und Handeln des Menschen nicht die Unterschiedslosigkeit oder Erlöschtigkeit allen Bewußtseins und Handelns bedeutet, sondern das "Zugleich" enthält¹⁾, welches in der Höchstbewußtheit der Erleuchtung oder höchsten Erkenntnisstufe erreicht wird, ein Zustand, den Tobey in seiner Kunst anstrebt und durch das "Licht als vereinigendes Medium" zu erreichen versucht. Auch andere informelle Künstler, wie Reinhardt oder Rothko versuchen mit ihren "Meditationstafeln" diesen Zustand höchster Bewußtheit zu bewirken, angeregt durch das ostasiatische Denken. Dies zu erreichen, ist, nach Lao-tzu und den Lehren des Ch'an, nur möglich durch ein Handeln der Selbstlosigkeit, in der Freiheit von der "Ich-Verhaftetheit"²⁾, welches nichts anderes ist, als das oben schon erwähnte "Nicht-Handeln" bei Lao-tzu, das "Wu-Wei" (無為).

Ein konkreter Aspekt des "Nicht-Handelns" und der höchsten Bewußtheit des Handelns, welcher sich in der kalligraphischen Ästhetik findet, welcher aber auch für die westliche Kunst von Bedeutung war, ist die volle Gegenwärtigkeit des Handelns im Hier-und-Jetzt, in dessen Augenblickshaftigkeit, dessen ständigem Unterschied von Bestehendem und

Nicht-Bestehendem keine Dauer enthalten ist¹⁾, nur die permanente Bewegung. In dieser betonten Gegenwärtigkeit des Handelns werden die menschlichen Sinne bewußt betont und sind außerordentlich sensibel, ein Faktor, der für die Reaktion des Künstlers im kalligraphischen Prozeß wichtig war, und welcher von der westlichen informellen Kunst immer zu erreichen versucht wurde; Grund für einige von ihnen, sich neben der Beschäftigung mit dem Zen oder Taoismus auch die hochsensible Methode der Kalligraphie abzueignen.

Eine Folge der Ich-Auflösung war die Aufhebung der Mittelpunktstellung des Menschen im Denken und in der Kunst, eine Mittelpunktstellung, die der Mensch in der ostasiatischen Kunst nie hatte, und die wir in der Folge davon auch bei Tobey nicht mehr finden, ebenso nicht bei anderen Künstlern, wie Reinhardt oder Rothko, und die bei Masson im Verhältnis zu seinen Anfängen abgeschwächt wurde. Das konkrete bildnerische Mittel zur Erreichung dieses Ziels der Unmittelbarkeit und Einheit und der Höchstbewußtheit des bildnerischen Handelns war die chinesische Kalligraphie, in welcher nach ostasiatischer Auffassung und nach der Überzeugung Tobey's, Masson's und der anderen die Einheit und Unmittelbarkeit bereits erreicht waren.

Das künstlerische Einheits- und Höchstbewußtheitserlebnis in der Kalligraphie beruht auf einem psychischen Vorgang, welcher im Erleuchtungserlebnis des Ch'an kulminiert, in dem der rationale Intellekt vernichtet und eine individuelle psychische Disposition geschaffen wird, die zunächst zu einer Voraussetzungslosigkeit des Bewußtseins und damit zu vollkommener Offenheit führt. Dies ist die von Tobey oder Masson benannte "Leere"; und dahinein erfolgt im Erleuchtungserlebnis und auch auf den niederen Stufen der Inspiration des kreativen Prozesses die Antwort der universalen Natur, der es dadurch gelungen ist, ihre Reaktion dem wachen Bewußtsein unmittelbar mitzuteilen. In diesem Erlebnis erhält der Mensch einen Einblick in das Un- oder Überbewußte, in die eigene Wesennatur, in den ursprünglichen Menschen²⁾.

Der Weg zu diesem ursprünglichen Menschen und zur höchsten Bewußtheit führt, wie schon erwähnt, über die Schaffung

der "Leere" in sich selbst, was bereits Lao-tzu betont:

"Schaffe Leere bis zum Höchsten,
wahre die Stille bis zum Völligsten,
Alle Dinge mögen sich dann zugleich erheben,
ich schaue, wie sie sich wenden." (TTCh. 16)

Diese Leere ist die absolute Voraussetzungslosigkeit und Leere von allen Wissensinhalten, Erfahrungsinhalten sinnlicher Art und von der Herrschaft des rationalen Intellekts. Das Bewußtsein dieses Zustandes, welcher im kalligraphischen Prozeß durch die meditative Vorbereitung erreicht wird, erkannten und akzeptierten Tobey, Bissier und andere, und auch in Pollocks Worten "wenn ich im Bild bin, weiß ich nicht, was ich tue", ist diese Haltung wirksam. Masson bestätigt die Bedeutung der Leere für die von ihm bewunderten ostasiatischen Künstler und für sich selbst:

"Die Leere, von den Europäern als negativ gesehen, ist für den ostasiatischen Maler die Fülle, die Fülle des Seins, welches entleert ist von jeglicher Ablenkung durch das wache Bewußtsein."1)+

Nach Jung wird in der Leere und Versenkung den logischen Bewußtseinsinhalten und der logisch-rationalen Geistestätigkeit dadurch Energie entzogen und die ersparte Energie auf die Inhalte des Unbewußten übertragen, die dadurch leichter ins wache Bewußtsein eindringen können.

Im Zustand der Höchstbewußtheit, einer Totalschau aller möglichen und dem normalen Bewußtsein nicht erreichbaren Vorstellungen, besteht ein Spannungsmaximum, bei dem die Inhalte des Unbewußten oder Überbewußten ins wache Bewußtsein einbrechen. Es herrscht ein kompensatorisches Verhältnis, denn die Inhalte des Unbewußten bringen alles zur Oberfläche, was im weitesten Sinn zur Ergänzung bzw. zur Ganzheit der bewußten Orientierung notwendig ist. Dieses Verfahren, welches auch im von Masson geübten Automatismus wirksam ist, jedoch nicht mit der gleichen Intensität, zog die informellen Maler an und führte sie zur Beschäftigung mit dem Zen, um so eine neue Methode des Bilderfindens zu erhalten. Da ihnen jedoch, wie Masson es bald erfuhr, der reine Rückgriff auf das Unbewußte nicht ausreichte, da ihm auch ein Minimum an bewußter Klarheit mangelte, war der Schritt zur chinesischen Kalligraphie, welche sowohl Zugang zu höchstbewußten Zuständen und Inhalten des Unbewußten wie auch klare methodische Konzeption vereinigt, das nächstliegende, und dies

führte zum Beispiel Masson, worauf noch zurückzukommen ist, zur Abwendung vom reinen Automatismus und Hinwendung zur ostasiatischen Kalligraphie und Malerei.

Zen ist so eine absolut realistische Sache (nach Suzuki)¹⁾, ein Weg zur inneren Realität, ein Leben von innen her, eine Bejahung im höheren Sinne, eine höhere Form der Aussage durch Befreiung von den unnatürlichen Hindernissen und der Begrenzung des unterscheidenden, analytischen Verstandes und den Bindungen der Logik. Zen ist eine alltägliche lebendige Erfahrung, deren Ziel und Wahrheit im täglichen Leben liegt und zu finden ist, durch Zutrauen zum eigenen innersten Wesen, durch strenge Selbstzucht und Disziplin (also keineswegs durch die vollkommene destruktive Freiheit), wodurch in einer geistigen Wandlung die innere Wahrnehmung verstärkt, ein neuer Blickpunkt erreicht und die Wahrheit und Lösung aller Probleme im Selbst gefunden wird. Daher ist auch der einzige Weg dorthin der, den man selbst geht, die Erfahrung, die man selbst macht.

Zen ist (nach Kellerer)²⁾ eine Methode des Denkens, Erlebens, sich Verhaltens, mit dem Ziel eines überbegrifflichen Selbst- und Welterlebnisses. Es geht nicht darum, Begriffliches zu lernen, sondern Verhalten zu üben. Das Wichtigste ist dabei die vorbehaltlose Hingabe an das Erleben der einfachsten Notwendigkeiten des Handelns und Verhaltens, also ein Tun in möglichst großer Bewußtheit. Dadurch ist es möglich, immer größere Lebenskraft (was in der Kunst dem kreativen Potential entspricht) zu sammeln und in beliebig gewählte Erlebnisinhalte zu investieren. Der Zustand der Leere ist dann ein Zustand ohne Erlebnisvollzug und gleichbedeutend mit völliger Freiheit und Konzentration der Lebenskraft, wie er etwa im kalligraphischen Prozeß erreicht wird. Aufgrund dieser Zusammenhänge gilt nicht nur der Satz Sartre's, daß "Leben Handeln ist (vivre est agir)", sondern dadurch war Zen auch für die Abstrakten Expressionisten und andere ein wesentliches Medium auf der Suche nach neuen bildnerischen Ergebnissen und den dazu notwendigen Verfahrensweisen.

Der Vorgang der Erleuchtung und Höchstbewußtheit beruht dabei auf einem Parallelismus von Alltagswirklichkeit und

Lehrinhalten, die zu einem Zustand im psychischen Bereich kumulieren, bei dem in einem Spontanerlebnis, wie bei einer Entladung, die bisherige Schichtentrennung von Bewußtem und Unbewußtem aufgehoben wird und beider Inhalte sich zu einer Vorstellung vereinigen. Bei diesem translogischen Erlebnis sind Schlagfertigkeit und seismographische Sensibilität, Spontaneität, volle Aufmerksamkeit und Geübtheit, also Fähigkeiten die einen Zustand höchster Konzentration und Disziplin bewirken können, Vorbedingung für das im Zustand der Höchstbewußtheit lebendige Erlebnis einer Integration des Selbst, einer gesamtheitlichen Einheit mit den universalen Kräften. Alle diese Merkmale, wie Konzentration und Sensibilität, in Einheit mit absoluter Beherrschung der Mittel sind wesentliche Merkmale der chinesischen Kalligraphie, die damit zu dem einzig brauchbaren Medium der Integration höchst bewußten Handelns in den kreativen künstlerischen Prozeß wurde, nach dem die informelle Malerei suchte.

Eine Wirkung der Erleuchtung und des höchstbewußten Zustandes ist die Überwindung der elementaren Lebensangst und eine große Bejahung alles Denkmöglichen und Wirklichen. Es ist ein Zustand, den eine Zen-Anekdote so beschreibt, daß in ihm Berge wieder Berge und Wasser wieder Wasser sind, nachdem sie es erst waren, dann nicht waren, und schließlich doch wieder wurden, aber in höherer Bewußtheit.

Das Erlernen der chinesischen Kalligraphie und die Verinnerlichung ihrer Methodik führt zur Ausbildung eines freien und doch beherrschten Duktus, in welchem alle Möglichkeiten und bildnerischen Freiheiten enthalten sind, und eigentlich gerade durch die absolute Diszipliniertheit der künstlerischen Geste erst ermöglicht werden, weil die Mittel "nicht mehr im Wege stehen", wie Tobey es nennt. Die Vorbedingung dafür ist die Übung und die darauf folgende, verinnerlichende Beherrschung, welche Eduard Trier auch für den Zeichner der westlichen Kunst fordert:

"Ingres sagte seinen Schülern: 'Die Zeichnung enthält alles, außer der Farbe. Man muß ständig zeichnen. Zeichnet mit Euren Augen, wenn ihr nicht mit dem Stift zeichnen könnt. Solange ihr nicht das Gleichgewicht zwischen der Wahrnehmung der Dinge und Eurer (zeichnerischen) Ausführung halten könnt, werdet ihr nichts wirklich Gutes leisten'. Im Mechanismus des Zeichnens,

"das dauernd zu üben immer wieder von allen großen Künstlern gefordert wird, berühren sich letzten Endes die Gegensätze, die über das besondere der Zeichnung hinaus die Stildualität des 20. Jahrhunderts sichtbar machen; denn die Unterschiede zwischen Zeichnung als geistiger Ordnung und als Ausdruck des Psyche entspricht den beiden großen Strömungen innerhalb der Kunst unserer Epoche." 1)

Trier bestätigt damit, daß er für die westliche Kunst im Grunde, ebenso wie es zu den wesentlichen Merkmalen des Zen, des taoistischen Denkens und der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie gehört, annimmt, daß im Höchstbewußtsein unbewußter Automatismus und lenkende Ordnung des Geistes sich ausgleichen, daher auch ein Gleichgewicht von irrationalen und rationalen Kräften als höchsten Maßstab annimmt. In diesem Gleichgewicht der beiden Grundkräfte aller Kulturen treffen sich Zen-Denken und chinesische Kalligraphie, als die praktische Ausübung dieser Lebenshaltung, und darin lag auch die Kraft zur Überwindung des reinen automatistischen Verfahrens, mit dem sich etliche der westlichen Künstler nicht mehr zufriedengaben und es daher durch Elemente der chinesischen Kalligraphie ersetzen.

Diese Zusammenhänge sind hier deshalb vergleichsweise ausführlich beschrieben worden, weil sie bisher in der Literatur kaum berücksichtigt wurden, und weil die wenigen Anmerkungen dazu meist an Ausführlichkeit und Deutlichkeit zu wünschen übrig ließen. Zudem sind Zen-Denken und taoistische chinesische Weltanschauung nicht nur ein Aspekt der informellen Interessen im allgemeinen, sondern manifestieren sich, wie sich noch zeigen wird, in den formalen und bildnerischen Merkmalen der chinesischen Kalligraphie.

In den hiernach folgenden Bemerkungen zur informellen Malerei und ihren Merkmalen und bildnerischen Elementen soll aufgezeigt werden, worin genau die für den Einfluß der chinesischen Kalligraphie verantwortlichen Merkmale dieser Strömung liegen, nämlich in der Verwendung der Geste oder der gestischen Handlung des Künstlers und deren Residualspur als bildnerischem Medium, sowie in der Verwendung von Zeichen als Träger der bildlichen Aussage. Diese beiden Merkmale sind ebenso die wesentlichen Elemente der chinesischen

Kalligraphie, getragen von der Linie, welche sich jedoch von den westlichen Linien durch ihren spezifischen raumplastischen Duktus, der ihr die besondere Dynamik und Spontaneität verleiht, unterscheidet. Dennoch liegen in diesen beiden Merkmalen die Affinitäten dieser beiden Kunststile, und auf diesem Potential basierend, die Näherungs- und Assimilationspunkte. Die folgenden Ausführungen klären daher zunächst die allgemeinen Grundlagen, die die informelle Malerei in den Bereichen kennzeichnen, die für den kalligraphischen Einfluß offen und bereit waren, wozu auch Künstler gehören, die nicht von der Kalligraphie direkt beeinflusst sind. Davon zu trennen sind, nachdem die obengenannten Hauptmerkmale in ihrem Wesen und ihrem Auftreten in der informellen Kunst charakterisiert wurden, diejenigen Künstler, welche sich von der chinesischen Kalligraphie und ihren spezifischen Merkmalen inspirieren oder beeinflussen ließen, also die Künstler des "Kalligraphischen Informel", deren Besonderheiten und formale Merkmale danach noch in einer Übersicht zusammengefaßt werden. Tobey und Masson, als diejenigen, die sich am intensivsten mit der Kalligraphie beschäftigt und sie in ihr Werk integriert haben, werden erst im Anschluß an die Untersuchung der wesentlichen Merkmale der Kalligraphie ausführlicher behandelt, da ihnen sowohl in Bezug auf das Integrationsniveau kalligraphischer (und weltanschaulich-ästhetischer) Merkmale als auch durch ihre Bedeutung für die Entwicklung der modernen Malerei des Informel, die sie beide wesentlich mitbestimmt haben und befruchtet haben, eine besondere Stellung zukommt.

Beide, allgemeines Informel und kalligraphisches Informel, beruhen auf der Verwendung der Linie und ihrer gestischen Ausführung und der Anwendung von zeichenhaften Gebilden, wobei der wesentliche Unterschied, welcher die Kalligraphie Chinas wie auch das kalligraphische Informel vom allgemeinen Informel abhebt, in der Beherrschung und Verinnerlichung der bildnerischen Mittel und des typischen raumplastischen Duktus der chinesischen Kalligraphie liegt.

2. Die Entwicklung und die Tendenzen des Informel

2.1 Allgemeine Kennzeichnung

Für den Beginn der allgemeinen informellen Malerei ist die Angabe eines Zeitpunktes nur ungefähr möglich. In der Literatur herrscht jedoch Einigkeit darüber, den Anfang der allgemeinen informellen Malerei etwa in die Zeit zwischen 1940 und 1950 zu legen, in der einige ihrer Hauptvertreter mehr und mehr in die Richtung informeller Merkmale steuerten, wie etwa Pollock, der in dieser Zeit begann, seine Kunst von bisher vorhandenen mytologischen Beziehungen und Motiven zu befreien und seine Technik des Drip-Painting zu entwickeln. Einzelne Vertreter, wie etwa besonders Tobey und Masson, kamen noch früher zu Ausdrucksformen informeller Art, wie Masson nach 1925 und Tobey nach 1934, oder Hartung, der ebenfalls früh damit begann (1921/22), seine informelle Gestik zu entwickeln. Die große Zahl der Maler jedoch, die dann die Träger dieser Stil Tendenz wurden, trat erst in der Kunst Europas und der USA nach 1945 auf und währte etwa bis 1960, wobei einzelne Künstler diese Stil Tendenz, zum Teil verändert und abgewandelt, bis zur Gegenwart betreiben.

Will man versuchen, die Eigenart der informellen Malerei, eine Gegenbewegung zur konstruktiven und geometrischen Abstraktion und ihrer harmonikalen Ordnung der Bildwelt, einzuordnen, so läßt sie sich, wenn man von der formalen Eigenart der wichtigsten Vertreter dieser Stil Tendenz ausgeht, auf einem Feld ansiedeln, das zwischen den im folgenden genannten Polen liegt:

1) Aktion, Handlung oder gestischer Prozeß; sowie
2) Zeichen oder zeichenhafte Gebilde bis hin zum Symbol;
wobei diese beiden Merkmale die Hauptelemente und wichtigsten affinitativen Träger des kalligraphischen Einflusses und damit auch Hauptmerkmale des kalligraphischen Informel darstellen.

Neben diese Merkmale stellt das allgemeine Informel noch die Farbe als chromatische Qualität und die Verwendung von Materie als bildnerische Hauptelemente, die jedoch beide für das Thema unbedeutend sind. Dieses Merkmalsfeld läßt sich als eine quadratische Fläche darstellen, deren Ecken

Den formalen Polen Aktion, Zeichen, Farbe und Material entsprechen in der Realität des Wirklichkeitsgrundes, auf die sich jedes Kunstwerk, also auch das informelle, bezieht, entsprechende Zustände, Vorgänge oder Prinzipien. Der Pol der Aktion bezieht sich auf Bewegung und Energie und auf die Handlung des Menschen; das Zeichen im Bild steht für geistigen Gehalt oder Bedeutung im Allgemeinen, eine Idee oder den Geist im Allgemeinen; die Farbe als chromatischer Wert deutet auf geistig-psychische Bewegung sowie energetische und psychische Qualitäten hin; und schließlich der Pol der Materie im Bild auf die Materie und das Objekt in der Realität.

Wie sich in der Entwicklung der Kunst nach dem Informel zeigte, was jedoch hier nicht vertieft werden kann, führte dann die Konzentration auf das eine oder andere formale Prinzip zu bestimmten Entwicklungen: die Betonung der Aktion besonders im menschlichen Handeln zum Happening; die Betonung und Weiterentwicklung des Zeichens und seiner Eigenart geistiger Bedeutung zur Konzept-Kunst; die Betonung der Materie zu den verschiedenen Spielarten der Objektkunst, Material-Kunst und gewissen Ausprägungen der Minimal-Art; die Betonung der Farbe wiederum betraf die Malerei, die zwischen einer mehr organisch-variablen, intuitiven Farbabstraktion (z.B. Rothko) und einer mehr anorganischen, rational ordnenden und analytischen Farbabstraktion im Umfeld der harmonischen geometrischen Abstraktion (z.B. Albers, Lohse u.a.) liegt.

In Bezug auf seine bildnerischen Techniken unterscheidet sich das Informel von der an die geometrische Form gebundenen konstruktivistischen Malerei dadurch, daß meist der Pinsel freier und spontaner verwendet wird und nach ganz neuen Verfahren des Farbauftrags gearbeitet wird, teils sogar ganz auf den Pinsel verzichtet wird. Auch werden alle möglichen Farbmaterialien wie auch andere, pastose und erdige Materialien im Bild verwendet, die bisher nicht üblich waren. Pollock zum Beispiel trägt bekanntermaßen die Farbe nicht mit dem Pinsel, sondern mit einer durchlöcherten, hin-

und herschwingenden Dose auf. Bei schneller Bewegung bilden sich feine Farbspuren, bei längerem Verweilen an einer Stelle Flecke, die sich ausbreiten und verlaufen. Während der Arbeit liegt der Malgrund auf dem Boden. Diese Technik des Drip-Painting, die Pollock wahrscheinlich von Hoffmann übernommen hatte, ist außerdem kombiniert worden mit Techniken, die Pinsel, Spachtel usw. verwenden, oder aber es wird auch die von den Surrealisten herrührende Klecksographie verwendet¹⁾.

Im Vordergrund steht bei der informellen Malerei die Opposition gegen die geometrische Abstraktion und den Konstruktivismus, also gegen die streng rationalistisch und harmonikal ausgerichtete Seite der Kunst, die in den Jahren nach dem Krieg das Gesicht der Kunst, besonders in Paris, prägte, und deren Anhänger dogmatisch die Komposition aus rein geometrischen Formen verfolgen, die flächig und ohne farbige Modulation vorgetragen werden. Gegen die Glätte und Starre des Geometrischen lehnt sich die informelle Malerei auf. Sie setzt die Farbe in Schichten und Überlagerungen, die Farbe ergießt sich in Strudeln, Linien und Flecken über die Leinwand und erhält ihre sinnliche Konsistenz zurück. Die präzise geometrische Formung der Konstruktivisten wird ganz ausgeschaltet. Entweder zeigen sich jetzt Flecken, die an Organisch-Lebendiges erinnern, oder ein Geflecht von Linien oder unregelmäßig verteilten Ballungen der farbigen Verläufe ohne kompositionelle Zentren. Das klassische Kompositionsproblem, das bisher verbindlich war, weicht einer Desorganisation und Dekomposition²⁾.

Auf diese Weise soll die Farbe in ihrer elementaren Wirkkraft befreit werden. Es geht hier auch um einen Ausdruck von Bewegung, der der klassischen Kompositionsweise, deren mögliche Dynamik immer in die Statik der Senkrechten und Waagerechten eingeordnet bleibt, entgegengestellt wird und den Bildrahmen sozusagen sprengt. Bewegungszüge dringen bei der informellen Malerei oft von außen in den Bildraum und durchkreuzen ihn, um sich über dessen Grenzen hinaus

sozusagen im Unendlichen fortzusetzen. Das informelle Bild zeigt also einen Ausschnitt aus einem größeren energetisch-dynamischen Feld, und nicht ein begrenztes und in sich geschlossenes "Loch" in der Wand, wie Tobey's Freund Teng Kuei es über die traditionelle westliche Kunst bemerkte, weil sie mehr an der "Körperlichkeit" interessiert waren, wie sich bereits zeigte, und wie Tobey bemerkt:

"Wenn man die östliche und die westliche Kunst vergleicht, könnte man sagen, daß die Künstler im Osten mehr an der Linie und die im Westen mehr an der Körperlichkeit interessiert waren. Ganz gewiß waren die Künstler im Osten weit vom Gedanken der Renaissance entfernt, wozu mein chinesischer Freund einmal bemerkte: 'Die Bilder westlicher Künstler sind gerahmte Löcher'. ...".1)

Da bildliche Dynamik und Bewegtheit sich, wie Tobey und andere Informelle bald erkannten, mehr in der Linie als im Fleck ausdrücken, erschien die chinesische Kalligraphie diesen Künstlern bald als ein Mittel, um die Einseitigkeit des reinen Automatismus und vor allem des fleckenhaften reinen Tachismus zu überwinden.

Geschichtlich gesehen ist die informelle Malerei ein erneuter Versuch, die Bereiche der freien Formen und Formlosigkeit (im Sinne fester Körper) zu erweitern, und die informelle Malerei weist auch seltsame Mischformen auf, bei denen nicht zu erkennen ist, ob man es mit einem vorgefundenen oder absichtlich aufgetragenen Farbwert oder Farbbrei zu tun hat. Der Malakt gelangt daher, wie beim *Objet trouvé*, oft zu einer reinen Demonstration des Rohmaterials, er schwankt zwischen Gestaltung und Demonstration²⁾, wie es sich sowohl in der Verwendung von Tuben statt Pinsel bei Mathieu, tropfenden Büchsen bei Pollock, Materialbildern wie denen Dubuffets oder in den Sandbildern Massons (als frühe Vorgänger) zeigt. Aus allen spricht die Verselbständigung und die Betonung der Eigenwertigkeit der bildnerischen Mittel.

Ein weiterer Antrieb, der zum Informel führte, war die Technik des Automatismus, auf die im Zusammenhang mit der

Kunst André Massons, der sie wohl als erster in der Kunst konsequent angewendet hatte, noch einzugehen sein wird¹⁾. Der Automatismus ermöglichte eine unmittelbare Verbildlichung psychischer Regungen, die Kontrolle des Bewußtseins wird in seiner reinsten Form ausgeschaltet, um ohne Hindernisse aus dem Bereich des Prärationalen, Anonymen und Kollektiven zu schöpfen und einzudringen in eine überpersönliche Einheit von Ich und Welt. In einem spontanen Akt wird versucht, die Spaltung von Subjekt und Objekt bildnerisch zu überwinden. Damit aber stellte sich die informelle Malerei der abendländischen rationalen klassischen Tradition entgegen, deren philosophisches Grundproblem, die Trennung von erkundendem Subjekt und zu erkennendem Objekt, sich bildlich in der Entwicklung der Zentralperspektive, des illusionistischen Bildes und der Absonderung des Betrachters vom Kunstwerk in analytische Distanz und in der Trennung von Bildgegenstand und Bildraum manifestierte. Nach einer anfänglichen Euphorie erwies sich, was Masson bereits 1925 erkannt und seine Konsequenz daraus gezogen hatte, der reine Automatismus als nicht ergiebig genug, da er, wie Masson bemerkte, "oft nur Unwesentliches brachte":

"Daher seine Anziehungskraft und seine Schwäche: sich zu leicht zufrieden zu geben und sich sowohl von der Vielfalt als auch von der fühlbaren Kenntnis der Welt zu entfernen."2)

Auch die Hinwendung zu ostasiatischen Denkweisen alleine reichte nicht als Ersatz, da allein die spezifische Methodik des kalligraphischen Duktus die Synthese bewußter und unbewußter Kräfte ermöglichte. Diese Erkenntnis führte einen Teil der Künstler dann dazu, sich die Kalligraphie anzueignen.

Das amerikanische Action Painting und europäische Aktionskünstler als eine Gruppierung, die die gestische Aktion des Malens in den Vordergrund stellt, will die bewußt betonte Selbstdarstellung der handschriftlichen gestischen Impulse, das Malen wird zum Sichereignen, es befreit von gesetzmäßig bestimmten bildnerischen Mitteln und Arbeitsweisen und schafft so eine allseitige Offenheit, in der Handlungen und Lebensvollzüge unmittelbar sichtbar gemacht werden sollen.

Das Bild als Handlung kann von der Biographie des Malers nicht mehr getrennt werden, und der Unterschied von Kunst und Leben wird somit partiell aufgehoben, das Werk wird ein Relikt und Ergebnis menschlich-künstlerischen Lebensvollzuges. In der Berufung auf die irrationale, unerschöpfliche Macht des Lebens, deren Nachvollzug im Kunstwerk auch dieses in die Sphäre des Irrationalen setzt, erkennt man die erneute Aktualisierung des alten Gegensatzes von Kalkül und Instinkt, Gemachtem und Gewordenem, Gesetz und Freiheit, Rationalismus und Irrationalismus, auf den Eduard Trier in dem Gegensatz von "Zeichnung als anschaulich gemachtes Denken" (Cézanne) und "automatistisch-motorischem Zeichnen" (Rodin) hinweist¹⁾, und den Tobey in den beiden "großen Strömungen von Klassik und Romantik" verkörpert sieht²⁾. Die erste Zeit des Informel war ein Ausschlagen des historischen Pendels voll zu diesem Pol hin.

2.2 Die allgemeinen Grundlagen der modernen informellen Malerei

Jede Kunst, auch die informelle, ist Teil eines spezifischen menschlichen Handlungssystems und Erkenntnissystems in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in der wir leben. Informelle Kunst ist also ebenso ein Mittel der Kommunikation mit und der Aneignung von Wirklichkeit. Es ist daher kurz zu fragen nach dem Verhältnis zur Wirklichkeit in der modernen Kunst seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts und speziell in der informellen Malerei. Einige Antworten darauf ergaben sich bereits in dem Abschnitt über weltanschauliche Grundlagen und die gesellschaftlich-kulturelle Situation, aus denen sich die Tendenz des Informel zu einer antirationalistischen, irrationalistischen Haltung ableiten läßt.

Die Entwicklung der europäischen Kunst der Moderne hat nach Hofmann³⁾, unter Bezugnahme auf den der menschlichen Existenz zugrundeliegenden Gegensatz von Rationalem und Irrationalem im Wesen, die den beiden Schichten des menschlichen Geist-Seele-Wesens entsprechen, zwei Entwicklungsimpulse: auf der einen Seite das Streben nach dem "Rein- und Ewigkünstlerischen (l'art pour l'art)", also den unvergänglichen und unwandelbaren Eigengesetzlichkeiten, die aller

Kunst immanent sind und sich in der harmonikalen Gestaltung der Geometrischen Abstraktion manifestieren, und andererseits Kunst als Mittel des Lebensvollzugs, der Wahrheitsfindung oder als Mittel bzw. als Instrument für außerkünstlerische Wertbereiche, wozu vor allem die informelle Malerei zählt, wie auch surrealistische und expressionistische Strömungen.

Die Entwicklung seit der Renaissance war vor allem getragen von dem Gegensatz von illusionistischer Nachahmung, wozu auch alle gegenständlich-symbolhafte und klassisch-idealistische Kunst zu rechnen ist, und den Tendenzen zur Auflösung der Realistik und Befreiung der bildnerischen Mittel, deren Höhepunkt im Informel kulminiert. Um die Jahrhundertwende kam es dann bekanntermaßen zu der von Kandinsky so treffend bezeichneten Trennung von realistisch-illusionistischer Kunst ("Große Realistik") und abstrakter Kunst ("Große Abstraktion")¹⁾. Der Übergang vom illusionistischen Realismus und der klassischen Grundtendenz vollzog sich nicht plötzlich und spontan, sondern wie alle Geschichte schrittweise oder stufenweise durch Künstler, die sich immer wieder von der klassisch-rationalen Grundhaltung distanzieren, und zwar seit dem 17. Jahrhundert. Dieser Prozeß gipfelte zwischen 1900 und 1920 in drei "Grundsatzklärungen" moderner Künstler, die damit den Übergang von der älteren klassisch-rationalen Kunst zur modernen Kunst der Abstraktion einerseits und zur Einbeziehung der unbewußten psychischen Region andererseits vorbereiteten:

1. die Verdinglichung des Kunstwerks (durch Picasso und den Kubismus),
2. das Wunschbild der Unmittelbarkeit des Ausdrucks innerer Zustände, Emotionen, psychischer Regungen (Kandinsky und sein 'abstrakter Expressionismus', sowie Klee's psychische Improvisation)
3. das Wunschbild der Ausgewogenheit (Mondrian und der Konstruktivismus).2)

Die informelle Malerei hatte ihren Ausgangspunkt vor allem bei der Unmittelbarkeit des Ausdrucks und der Kunst Kandinsky's und Klee's, aber auch die Verdinglichung des Kunstwerks und die neue kubistische Bildordnung hatten einen gewissen Anteil in der Frühzeit der meisten informellen

Künstler. Für die informelle Entwicklung am wichtigsten war das Streben nach direktem Ausdruck, welche auch den Einfluß der Kalligraphie mit vorbereitete (wobei bereits bei Kandinsky kalligraphische Elemente zu finden sind, wie etwa in "Zeichenreihe" von 1931, und anderen).

Obwohl der eigentliche Beginn der informellen Malerei, deren Entwicklung der kalligraphische Impuls aus Ostasien mitgeformt hat, erst in den Jahren nach 1940 einsetzte, sind die grundlegenden Impulse bereits in der allgemein-historischen Grundsituation der Entwicklung der modernen Malerei um 1900 immanent gewesen. Diese brauchten aber, wie alle historischen Ereignisse, eine gewisse Inkubationszeit, bis sie zur vollen Ausprägung kamen, auch bedingt durch die besondere Zeitsituation der Jahre nach 1940.

Der radikale Umbruch, der sich um 1900 ereignete, hat seinen Ursprung in der im Verlaufe der Welt- und Kunstgeschichte gereiften Erkenntnis eines neuen Verhältnisses zur Wirklichkeit (Realitätsbezug). Diesem neuen Realitätsbezug liegt die umstürzende Erfahrung zugrunde, daß die äußere, sichtbare Wirklichkeit nur die Oberfläche und nur eine von vielen möglichen Erscheinungsweisen des Wirklichen darstellt. Damit einher ging die reziproke Erkenntnis, daß die Innenwelt des Menschen eine ebenso konkrete und gleichwertige Realität darstellt, wie die der äußeren, phänomenalen Welt. Diese Relativität der äußeren Welt und das kritische Verhältnis zu ihr wurde ausgelöst durch Erkenntnisse der modernen Wissenschaften (Relativitätstheorie, Quantentheorie, moderne Psychologie etc.) um 1900, eigenartigerweise begleitet von der intuitiven Erkenntnis ähnlicher oder gleichartiger Zusammenhänge durch die Künstler¹⁾. Es handelt sich hier um parallele oder analoge Erkenntnisrichtungen mit teilweisen Berührungen.

Die Malerei als Form visueller Erkenntnis und visuellen Handelns war seit der Renaissance an die sichtbare Wirklichkeit gebunden, die mit den Sinnen wahrgenommen wurde. Sie war dadurch wesentlich geometrischen, perspektivischen, statisch-kontinuierlichen Charakters, wie die von ihr gemeinte Wirklichkeitsebene. Durch neue Erkenntnisse im kleinsten und größten Bereich der Realität wurden alle Gesetze und Ver-

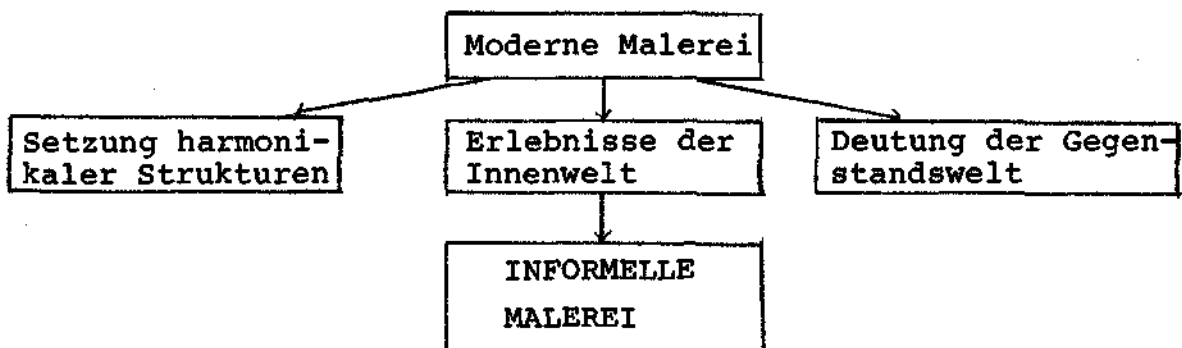
hältnisse der sichtbaren Welt bereits relativiert und die sogenannte zweite Realität begann durchzuscheinen. Diese war in ihrer Akausalität, Diskontinuität, Aperspektivität, letztlich Absurdität nicht mehr mit den bisherigen bildnerischen Mitteln greifbar, und so wie die Anschauung der Welt sich änderte, mußte sich parallel auch die Veranschaulichung dieser Welt mit bildnerischen Mitteln ändern. Durch die Erkenntnisse der Psychologie sowie analoge Erkenntnisweisen der bildenden Kunst kam es auch zu einer Relativierung des menschlichen "Ich" von der Einschichtigkeit des rationalen Bewußtseins zur Mehrschichtigkeit des Gesamtbewußtseins (waches Bewußtsein - Unter(Über)-Bewußtsein). Die Reaktion des bildnerischen Bewußtseins war ein wachsendes Interesse an dem, was "hinter der Erscheinung" steht, das Interesse an der statischen äußeren Erscheinung ging unter anderem über auf dahinter liegende dynamische Lebens- und Wachstumsvorgänge.

Das zentrale Ereignis war aber die Veränderung des Verhältnisses von Mensch und Realität, hin zu einer mehrdeutigen, mehrdimensionalen Realistitätsauffassung, sowohl nach Innen (Psyche) wie nach Außen (2. Realität). Da die Kunst als der Realität und anderen Erkenntnisweisen analoge und parallele Erkenntnis- und Handlungsform darauf reagierte, war alles, was sich in der modernen Malerei ereignete, ausformte und sie kennzeichnete ein "Reflex einer bestimmten, unabdingbaren existentiellen Situation im modernen Menschen" (Haftmann¹). Jeder Mensch hat sein individuelles Existenzfeld und dieses ist eingefügt in den vielschichtigen allgemeinen Seinsgrund, sowohl in seinem äußeren wie auch inneren Sein. Die mehrdimensionale Außenwelt und die ebenso mehrdimensionale Innenwelt des Menschen (unbewußtes Persönlichkeitsfeld und überpersönliches mythisches Feld (C.G. Jung)) verschränken sich in der menschlichen Existenz. Die Intensivierung dieser Verschränkung ist absolutes Ziel des menschlichen Lebens, und ein Ziel aller Kunst. Die moderne Kunst bis hin zum Informel hatte diese Situation erkannt und mußte vor diesem existentiellen Hintergrund handeln.

Da die bisherigen bildnerischen Mittel der illusionistischen Malerei nicht mehr in der Lage waren, die neuen

Existenzfelder des Unbewußten und Überpersönlichen auszuloten und durch adäquate Verbildlichung an das Licht des wachen Bewußtseins zu bringen, war die Entstehung eines völlig "neuen Bildes" die Folge. Das reproduzierende Bild verwandelte sich unter Aufhebung des naturnachahmenden, abbildenden Charakters und wurde zum evokativen Bild. Dies ist das zentrale Ereignis bei der Entstehung der modernen Kunst.

"Das moderne Bild ist ein in den formalen Kategorien des evozierenden Bildes sich ausformendes antwortendes Gegenbild auf die Emanationen aus dem veränderten Bezugssystem unseres Jahrhunderts, aus dem sich unser radikal verändertes Verhältnis zur Wirklichkeit begründet" (Haftmann)¹⁾. Es manifestiert eine den veränderten Erkenntnissen analoge, bildnerische Erlebnisart der Wirklichkeit und reicht in seinem Umfang von der Setzung harmonikaler, absoluter und rationaler Verhältnisse (Mondrian und der Konstruktivismus aller Spielarten) über die Deutung der gegenständlichen Welt (Neuer und Magischer Realismus) bis hin zum Erlebnis oder Ausdruck bzw. Reaktion auf die menschliche Innenwelt (angeregt durch Kandinsky und seine psychische Improvisation).



Auch die chinesische Kalligraphie gehört zum Typ des evozierenden Kunstwerks, da sie nicht abbildet, sondern durch ihre lineare Dynamik, den Bewegungsrhythmus und die Formen, die der kalligraphische Duktus bewirkt, äquivalente Reaktionen und psychisch-geistige Eigenbewegungen des Betrachters evoziert.

Die informelle Malerei, auch das kalligraphische Informel, um die es in dieser Arbeit geht, sind also in erster Linie eine Fortsetzung der von Kandinsky und Klee eingeleit-

teten Tendenz, mit Elementen expressionistischen Ausdrucks versetzt, haben aber auch noch andere Quellen, die jedoch im gleichen Zusammenhang stehen.

Mit der Aufhebung des nachahmenden, abbildlichen Charakters des Bildes hin zur evokativen Funktion ging logischerweise auch eine Veränderung im Charakter der bildnerischen Mittel und ihrer Funktion einher, dem zweiten wichtigen Ereignis beim Übergang zur modernen Malerei. Insoweit sie von der Bindung an die Nachahmung entbunden wurden, bekamen sie die Freiheit der Selbständigkeit und der Darstellung ihrer Eigenwertigkeit. Farbe, Raum, Licht und Form werden dadurch zu selbständigen Sprachmitteln, die schon durch ihre Eigenart ebenso wie durch ihr Zusammenspiel in Rhythmik, Bewegung und Ausdruck in der Lage sind, Träger assoziativer und evokativer Kräfte für die Darstellung von Reaktionen oder Erlebnissen mit der Innen- oder Außenwelt des Menschen zu sein¹⁾. Dies gilt in besonderem Maße auch für die Kunst des Informel, deren evokative Bilder als farbig akkordierte, vibrierende Klangkörper aufgefaßt werden können, die auf die gleiche Weise zu sehen und zu verstehen sind, wie es ein Ausspruch über das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter, den Tobey zitiert²⁾, in der chinesischen Ästhetik anregt:

"Es ist besser, ein Kunstwerk zu fühlen, als es zu betrachten."

2.3 Entwicklung und Tendenzen des allgemeinen Informel

2.3.1 Die Entwicklung des allgemeinen Informel

Die bisherigen Ausführungen ergaben, daß als Ursprünge des allgemeinen Informel in der Moderne, wie bereits angedeutet, die drei folgenden neuen bildnerischen Verfahrensweisen angesehen werden können:

- 1) der abstrakte Expressionismus Kandinskys (1911 - 1914),
- 2) Paul Klee's psychische Improvisation und Methode des Bildererfindens,
- 3) automatistische Experimente des Surrealismus und Dada's 1).

Um jedoch eine gewisse Kontinuität in der historischen Entwicklung des Informel deutlich zu machen, bei der, wie schon eingangs angedeutet, auch der einfluß ostasiatischer Kalligraphie und Malerei immer wieder eine nicht unerhebliche Rolle spielte, und die auf der grundlegenden Annahme durchgehender Entwicklungslinien im historischen Geschehen - trotz aller Individualität und Zeitgebundenheit - beruht, sollen kurz auch frühe Erscheinungsweisen informellen Strebens in der Kunst, ohne die die Kunstgeschichte wohl anderes verlaufen wäre, und bei denen auch fast immer ein Einfluß Ostasiens mit im Spiel ist und bildnerische Veränderungen mitbewirkt hat, skizziert werden. Zwar handelt es sich dabei noch nicht um einen vorherrschend kalligraphischen Einfluß, wie im modernen kalligraphischen Informel, jedoch wird über den Einfluß chinesischer Malerei und zum Teil auch der japanischen Holzschnitte, in deren Linien auch kalligraphische Elemente enthalten sind, ein indirekter und unterschwelliger Einfluß der chinesischen Tuschelinie und kalligraphischen Pinseltechnik wirksam. dies ist insofern bedeutsam, als die informelle Malerei keineswegs die erste westliche Stilten-
denz ist, die eine befreiende chinesische Pinseltechnik aufnimmt, sondern mehr als der Höhepunkt dieser Entwicklung anzusehen ist.

Die Abwendung von der klassischen Strenge und Gebundenheit an Maß und Form, Gegenstand und Illusion, ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, sondern ließe sich, wie Hofmann gezeigt hat²⁾, bis hin zu formal und inhaltlich von der klassischen Strenge befreienden Versuchen Leonardos zurückverfolgen, aber die ersten durchgehenderen Ansätze einer Befreiung der bildnerischen Mittel vom Gegenstand in Richtung auf die Formlosigkeit sind doch erst bei Watteau einerseits und bei Turner andererseits zu finden, wovon besonders Turner einen nachhaltigen Einfluß auf die weitere Entwicklung hatte³⁾.

Tobey und Masson berufen sich beide auf Turner. Tobey antwortete, als er gefragt wurde, auf wen in der Vergangenheit er sich beziehe:

"Bach, den späten Turner, Cézanne, ..."4).

Antoine Watteau (1684 - 1721) zeigt nach Auffassung von Reichwein¹⁾ in seinen Landschaftsbildern, besonders in dem Werk "Einschiffung nach der Insel Cythère" (Louvre) Anklänge an chinesische Landschaftsbilder. Ein gewisser Einfluß durch die Kenntnis chinesischer Malerei ist nach Reichwein zu vermuten, läßt sich aber noch nicht eindeutig beweisen. Deutlich jedoch ist die Auflockerung der Formen und das Verschmelzen der Bildteile in ihrer nebligen, lockeren Atmosphäre in seinen Werken, bewirkt durch die lockere, fleckenhafte und spontane Pinselführung. Kompositionsweise, Form der Berge im Hintergrund vor fernen Nebelschwaden, Malweise der Blätter, die freiere, fleckenhafte Pinselschrift, alles mit einer Tendenz zu Auflösung der festen Formen und Bildung eines einheitlichen expressiven Stimmungsgehaltes erinnert stark an chinesische Landschaftsbilder und nimmt damit informelle Qualitäten vorweg²⁾; sein Stil fand im 18. Jahrhundert weite Verbreitung³⁾.

Die langjährige Berührung Englands mit der Kunst Chinas brachte in England einen noch weiterreichenden und tieferen Einfluß bzw. eine Inspiration durch chinesische Malerei⁴⁾, besonders in der englischen Landschaftsmalerei von Cozens, vor allem aber bei Turner, bei dem diese Tendenz zur Entwicklung der Aquarellmalerei führte⁵⁾. Nach Reichwein ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Kenntnis chinesischer Malerei in England während des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts die Durchsetzung der Aquarellmalerei bewirkte. Wie weitgehend diese Kenntnis und ihr Einfluß waren (auch in Frankreich und Deutschland), soll hier nicht weiter untersucht werden, auch nicht, welche Auswirkungen in dieser Hinsicht die Chinoiserie-Kunst möglicherweise hatte⁶⁾.

Besonders die Bilder von Cozens zeigen sowohl in der Technik der Tuschemalerei als auch in ihrer phänomenalen Erscheinung eine große Ähnlichkeit zur chinesischen Kunst⁷⁾. Cozens hat sowohl mit dem Pinsel gemalt, als auch eine Technik angewendet, die erst vom Surrealismus und Informel wieder aufgenommen wurde, nämlich eine Technik bei der mittels eines Automatismus informelle Formen erzeugt werden, die in enger Verbindung zur Individualität und Subjektivität des

Künstlers stehen¹⁾. Die hier enthaltene Abbildung eines Werkes von Cozens (Abb. 1) zeigt deutlich die Ähnlichkeit in der Art der chinesischen "Fei-Pai"-Technik (飛白), der Technik des "Überflogenen Weiß", welche durch einen trockenen Pinsel bewirkt wird und den Eindruck großer Schnelligkeit und Bewegung der Ausführung hervorruft. Die fast linearen Formen zeigen schon eine gewisse Ähnlichkeit zu den kalligraphischen Linien Chinas, wie sie in der Landschafts- und der Ch'an-Malerei auftreten, und sie bildeten damit für seine Zeit eine bemerkenswerte Ausnahme, zu der sich höchstens noch Turner gesellen kann, bei dem die Möglichkeit eines Einflusses der chinesischen Tuschemalerei ebenfalls vermutet werden muß.

Das von Cozens verwendete Verfahren hat unter anderem Turner inspiriert, der als Aquarellist begann und dessen freie, fleckige und fast informelle Malweise und Vorliebe für lichtdurchglühte, sehr expressive und stimmungshaltige Farbe sowohl durch diese Herkunft²⁾, wie auch durch einen gewissen, wenn auch nicht leicht nachweisbaren Einfluß der chinesischen Malerei erklärt werden kann³⁾. Von Turner aus geht eine Linie zu den Impressionisten und zum Informel; sie führt über Monet, der schon Turners deutliche Ansätze zu einer Befreiung der bildnerischen Kunst vom Gegenstand in Richtung auf eine spontane, flimmernde Formlosigkeit bewunderte und in sein Werk aufnahm, und sie geht weiter zum Informel in einem direkten Rückbezug im Sinne einer affinitativen Anerkennung⁴⁾. Seine Motive entspringen einer romantischen Neigung für das Erhabene in der Natur: Meer, Berge und Landschaften, in denen der Mensch kaum noch vorkommt, nur Fleck ist, er scheint verloren im Brodeln und in der starken Bewegung der Naturelemente und Naturformen⁵⁾, die er im Licht verschmilzt. Das Werk Turners steht in der Kunstgeschichte fast einzigartig da insofern, als in ihm nacheinander zwei völlig verschiedene Formen des Ausdrucks zur Vollendung gelangen, was eine grundlegende Wandlung künstlerischen Empfindens voraussetzt. Erstaunlich ist bei diesem plötzlichen, abrupten Übergang von einem Stil traditioneller klassischer Strenge zu der modernen Tendenz der Formaflösung, daß die Möglichkeit einer folgerichtigen Ableitung aus

seinem eigenen Werk nicht gegeben ist¹⁾. Eine Erklärung könnte hier der von Reichwein angenommene Einfluß der chinesischen Malerei sein, deren Qualitäten und Merkmale sich zum Teil in seinem Werk wiederfinden.

Nicht nur in seinen Ölbildern, sondern vor allem in seinen Aquarellen, die wie bereits angedeutet unter dem Einfluß ostasiatischer Tuschemalerei zu stehen schienen, zielt Turner konsequent auf die Auflösung des traditionellen Gegenstandsbildes und verschmilzt Gegenstand und Bildraum in Gebilden aus Farbe und Licht. Ein besonderes Merkmal der Aquarellmalerei ist, wie auch in der chinesischen Malerei und Kalligraphie, die absolute Beherrschung der Mittel und des Handwerks und ein sensibles Empfinden für Farb- und Lichtwerte, was sich besonders in den von Turner inspirierten Werken Tobey's und teilweise auch Masson's ausdrückt. Sparsamkeit der Mittel, strenge Schulung der Hand und des Auges sind unabdingbare Voraussetzungen, da jeder Pinselstrich wie in der chinesischen Tuschemalerei und Kalligraphie unwiederholbar und nicht mehr korrigierbar ist²⁾.

Ein wesentliches Merkmal der Werke Turners ist die starke Eigenbewegung der Bildelemente und die Spontaneität des Ausdrucks. Turners Vorwegnahme informeller Qualitäten, unter der wahrscheinlichen Mitwirkung chinesischer Malerei und ihrer Qualitäten, ist zum einen die spontane und selbständige, gegenstandsunabhängige Verwendung der Farbe als Farb- und Materialwert, sowie die Befreiung und Spontaneisierung des Malaktes in Richtung auf eine gestische Malerei. Dabei ging es ihm nicht nur um eine Art impressionistischer Darstellung von Sinneseindrücken, sondern um die Verbildlichung von Kräften und Energien, die sowohl die belebte wie auch die unbelebte Natur durchwalten; auch hierin liegt eine Parallele zur chinesischen Kalligraphie und Malerei, denen es auch um die Darstellung der Kräfte und des hinter den Erscheinungen wirkenden geistigen Wesens, des Ch'i (氣), geht, welcher sich in Turners Werken in der vibrierenden und flimmernden Atmosphäre und Stimmung findet. Diese lichthaltige vibrierende Atmosphäre als Ausdruck universaler Kräfte ist später in den Werken Tobey's wiederzufinden.

Von Turner lernte Monet, der ihn 1870/71 in London anhand seiner Werke kennenlernte¹⁾, den Wert der Tonbrechung, das Nebeneinandersetzen von Farben in vielen kleinen Pinselfstrichen, Behandlung der Schatten, Erzielung farbiger Leuchtkraft. Monet vollendet, was Turner begann: die Realität als Phänomen der Erscheinungen von Licht und Farbe und Bewegung, also als das Ergebnis von Kräften zu sehen²⁾. Mit der Auflösung der gegenständlichen Welt und Aufhebung des illusionistischen, statisch-perspektivischen Bildraumes, in dem die Bilddinge oft gar nicht mehr zu erkennen sind, gelang es Monet, die Zeit, die in der Bewegung abläuft, im Bild festzuhalten und den gelebten und erfüllten Augenblick Bergsons auf der Leinwand zu wiederholen.

Grundlegende Qualitäten der informellen Kunst werden bei Monet (und den Impressionisten) herausgebildet und damit der Boden für den Einfluß der chinesischen Kalligraphie weiter vorbereitet. Zudem ist auch hier wieder der Einfluß ostasiatischer Kunst wirksam, wenn auch über die japanischen Holzschnitte, mit ihrer Ausschnitthaftigkeit aus einem größeren Ganzen und ihrer überschneidenden Kompositionsweise. Delacroix, der ebenfalls Monet beeinflusste, und auf den Masson sich verschiedentlich bezog und seine Kunst als Vorbild verstand, verhalf dem Prinzip der Spontaneität des Malaktes und dem Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers im Werk zum Durchbruch. Über den Einfluß von Delacroix sagt Masson deutlich:

"Es gibt eine Linie, die bei Delacroix beginnt, über den Impressionismus führt, und bei Bonnard endet" 3);

und seine Bewunderung für ihn drückt er ebenfalls deutlich aus:

"Das Bewundernswerte bei Delacroix ist das volle Bewußtsein beider Wege: des malerischen und des linearen." 4)

Auf das Verhältnis von malerischem und linearem (graphischem) Stil in der Malerei und Zeichnung, auf das Eduard Trier im Zusammenhang mit der Zeichnung der Moderne eingeht⁵⁾, wird im Zusammenhang mit Tobey zurückzukommen sein.

Die Impressionisten und Monet betonten an Stelle des Unpersönlichen und Allgemeinen das Einmalige und Besondere und bereiteten die absolute Formlosigkeit, subjektive Re-

flexion und individuelle Gestaltung vor. Darin liegt bereits eine starke Affinität und Vorwegnahme von auch im Informel wirksamen Ideen, künstlerischen Zielen und Methoden ihrer Verwirklichung. Der Impressionismus ist daher ein Knotenpunkt wichtiger Strömungen, einerseits ein extremer Naturalismus, andererseits der Einsatz von Gegenströmungen gegen den Naturalismus, vor allem aber ist er auch eine Zuspitzung romantisch-revolutionärer Tendenzen, die dann im Informel gipfelten.

Im Gegensatz des Impressionismus, der Antikunst seiner Zeit¹⁾, zur Tradition drückt sich, wie schon bei Turner, Delacroix und anderen, und wie später immer wieder bis hin zum Informel der von Tobey erwähnte große dialektische Widerspruch von Klassik und Romantik, zwischen Rationalismus und dem gesellschaftlich Allgemeinen einerseits und dem Irrationalismus, dem Subjektiven, Individuellen und Besonderen andererseits, aus, welcher die ganze Kunstgeschichte durchzieht.

In der Befreiung und weiteren Spontaneisierung des Malaktes und der Tendenz zur bildnerischen Geste liegen die Kräfte der impressionistischen Neuerung. Die klassische Kunst eliminierte alles Unbestimmbare, die Impressionisten aber suchten die Freiheit des schöpferischen Urbeginns, so daß ihre Kunst in einem subjektiven Irrationalismus mündete. Die Auflösung der Wirklichkeit im Bild zu Flecken und farbigen Vibrationen, die den Menschen einschließt und in die alles durchwaltende Bewegung und Vibration des Bildes eingliedert, und die damit bewirkte Aufhebung der klassischen Trennung von Gegenstand und Bildraum, Ich und Welt, geben auch dem Impressionismus eine starke Affinität zur chinesischen Ästhetik, deren Einfluß teilweise in ihm wirksam war. Aus dieser Affinität ergibt sich überhaupt erst die Möglichkeit eines wirksamen Einflusses ostasiatischer Malerei und Kalligraphie, wovon sich letztere dann nach Ablauf einer gewissen Inkubationszeit im Informel voll auswirkte.

Der darin inhärente Subjektivismus und Antirationalismus führt nach Massons Ansicht, der die "neue Bildeinheit vor der Natur", die Monet schuf, bewunderte, dazu, daß durch

die Zerstörung der Form und die komplementäre und synchrone Verschmelzung der Elemente im Farblicht, womit besonders das Wandelbare und Ephemere der Welt ausgedrückt werden kann, die neue Bildeinheit als Ganzes entstehen kann. Masson sagt dazu:

"Das vollendete Werk hat sein Gleichgewicht in der Verschmelzung der Elemente" 1);

und:

"In den großen Gemälden Monets ... gibt es keine Leere. Der Raum ist voll. ... Es gibt dort keinen Raum, der nicht durch die Art, wie die Farbe aufgetragen ist, vibriert. Das ist eine sehr persönliche Malerei ... ein ganzes System von Zeichen." 2)

Dieser neue impressionistische Bildraum ist dem Raum der chinesischen Weltanschauung und Kunst, den Masson als "erfüllt von Kräften" und als "reines Werden"³⁾ beschreibt, wesentlich näher, als jener entweder vollkommen leere oder aber konstruierte perspektivische Bildraum der westlichen traditionellen Kunst. Die Auflösung der Bilddinge und Bildung einer neuen Einheit vollzieht sich dabei im Licht, dem wichtigsten Medium der Impressionisten, welches uns später bei Tobey wieder begegnet als ebenfalls "vereinigende" Kraft. Diese Welterfahrung beruht vor allem auf einem unmittelbaren intuitiven Erleben des Subjekts, wobei das Bild den Eindruck eines Ganzen vermittelt, das von einer nie endenden Bewegung bestimmt ist und einen zufälligen Ausschnitt aus einem allumfassenden Ganzen repräsentiert. Die Welt wird so im Bild eine Konfiguration visueller Kräfte, ein Gefüge dynamischer Faktoren.

Hier liegt der Anknüpfungspunkt Kandinskys mit seiner "Großen Abstraktion"⁴⁾, und von hier aus führt der Entwicklungsweg zur autonomen, absoluten Malerei und eine weitere Entwicklungslinie zur informellen Malerei, hier liegt auch die Verbindung zur ostasiatischen Ästhetik und Kalligraphie. Beide stellen ebenfalls das erlebende Subjekt in den Vordergrund, in dem sich Außen- und Innenwelt zur unmittelbaren Einheit verbinden. Diese Anschauung, daß das subjektive "Ich" eigentlich Schöpfer der Welt sei ("seiner Welt"), kommt aus der romantischen Tradition.

Wenn auch hier nicht tiefer darauf eingegangen werden kann, so muß doch erwähnt werden, daß bekanntermaßen und

bezeichnenderweise in dieser Zeit ein Einfluß aus der ostasiatischen Kunst auf den Impressionismus und später van Gogh, Gauguin, die Nabis und den Jugendstil mitwirkte¹⁾, und die Entwicklung ihrer Kunst im Einzelnen, wie auch die allgemeine Entwicklung der westlichen Kunst mit geprägt hat, in Richtung auf die Auflösung der festen Bildform, des perspektivischen Illusionsraumes, Tendenz zur Eigenwertigkeit der Farbe und einer starken Ausschnitthaftigkeit, Bewegtheit und Verlebendigung des Bildes: der Einfluß der japanischen Farbholzschnitte (Ukiyoe). Zwar ist der Einfluß der kalligraphischen Linien, die im japanischen Bild grundsätzlich den gleichen Prinzipien gehorchen, wie sie der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie zugrundeliegen, noch nicht ausgeprägt, war aber schon unterschwellig dadurch eingeführt und hatte einen starken Einfluß auf die lineare Jugendstilkunst, die viele spätere Künstler, wie Kandinsky, aber auch Tobey inspirierte, der bereits vor seiner Bekanntschaft mit der kalligraphischen Methode von den Jugendstillinien zu einer linearen, bewegten und dynamischeren Bildform kam. Wichtig erscheint deshalb in größerem Zusammenhang des Themas zumindest die Konstatierung dieses Einflusses der ostasiatischen Kunst, der bezeichnenderweise genau im Zeitpunkt eines radikalen Umbruches in der europäischen Kunstgeschichte gegenwärtig war.

In dem Satz Cézannes, auf dessen Kunst und Denken einige Qualitäten des neuen evokativen Bildes zurückgehen, die auch im Informel wirksam sind, "die Kunst ist eine Parallele zur Natur", liegt obwohl keine direkte Berührung stattfand, ebenfalls eine Affinität zur chinesischen Ästhetik. Diese natürliche Affinität zur chinesischen Kunst war für einige Maler des Informel, allen voran Masson, eine zusätzliche Bestätigung in der Weiterführung Cézanne'scher Prinzipien. Cézannes bildnerisches Verfahren war die Gestaltung des Bildes von der Fläche aus, die Bildung einer neuen Einheit von Bildgegenstand und Bildraum, wie es schon bei Turner und Monet im Ansatz verwirklicht war, und zwar insofern der Bildraum bei Cézanne nie leer, sondern genau so "erfüllt" war, wie die Bilddinge, wodurch es zu einer Vereinheitlichung von Fläche und Raum und zur Entstehung des neuen Bild-

raumes aus der kompositorischen Harmonie der Farben auf der Fläche kam. Der neue Bildraum war damit auch eine Funktion des Sehens des Betrachters, dem seitdem zum einen eine größere Freiheit und zum anderen die Notwendigkeit der Mitarbeit aufgegeben war. Die Bewegtheit der farbigen Struktur bei Cézanne ist unverkennbar und läßt seine Kunst in gleicher Weise als Grundlage für das Informel gültig sein, wie sie die Kubisten und Konstruktivisten in Anspruch nehmen.

Das Bild ist bei Cézanne, und hier liegt ebenfalls eine Affinität zur kalligraphischen Ästhetik, die auch Masson erkannt hat¹⁾, ein genaues Ausgleichsprodukt zwischen den abstrakten Gebilden der reinen Form und den optischen Erscheinungen der Natur, es ist das Konkrete, Verwirklichte, in der autonomen Welt der Bildfläche zur Erscheinung Gelangende; es ist zugleich ein vollkommen autonomes Gebilde wie auch wiedererschaffene Außenwelt. In diesem "Zugleich" liegt eine weitere Affinität zur Kalligraphie und Malerei Chinas, ebenso wie in dem Gedanken Cézannes:

"Sein (des Malers) ganzes Wollen muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Vorëingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft (der Realität, d.V.) abzeichnen." 2)

Wie nahe liegt doch hier der Satz Lao-tzu's:

"Schaffe Leere bis zum Höchsten, wahre die Stille bis zum Völligsten.
Alle Dinge mögen sich dann zugleich erheben, ich schaue, wie sie sich wenden." (TTCh. 16)

Die Nähe des Cézanne'schen Gedankens zur chinesischen Ästhetik der Kalligraphie und Malerei belegt ein Ausspruch von Yü Shih-nan (558 - 638) (虞世南) zur meditativen Vorbereitung des Schaffensprozesses:

"Zum Zeitpunkt, da man zu schreiben beabsichtigt, muß man die Sinnestätigkeiten des Sehens und Hörens zurückhalten. Man stelle seine Gedanken ab und konzentriere seinen Geist; wenn man sein Herz 'gerade' macht und seine Lebenskraft zur Harmonie bringt, dann stimmt man überein mit dem Wunderbaren." 3)

Eine weitere Vorwegnahme und Vorbereitung informeller Qualitäten ist bei Vincent van Gogh zu finden über die Expression menschlicher Gefühle als Antwort auf die Welt der

Dinge, mit denen er in Beziehung steht und als Ausdruck seiner Existenz und Identität und ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit. Van Gogh steht ebenso wieder, wie noch Turner, Monet und andere unter einem gewissen Einfluß¹⁾ ostasiatischer Kunst dabei. Er entdeckt und forciert das selbständige Sprachvermögen und Ausdrucksvermögen der bildnerischen Mittel, er verwandelt die dingbezeichnende Linie in die bewegte, dynamische Ausdruckslinie, und die Farbe zum Träger psychischen und emotionalen Ausdrucks²⁾. Malerei ist hier wie bei Cézanne also "Bearbeitung der Natur, ihre Wiedererschaffung im Gleichnis der farbigen Formen, in dem die seelische Antwort des Menschen mitklingt", eine Auffassung vom Verhältnis von Kunst und Natur oder Kunst und Welt, welche ebenfalls wieder eine starke Affinität zur ostasiatischen Ästhetik hat und den Einfluß ostasiatischer Kunst in seinem Werk mitgetragen hat. Dieses künstlerische Ziel ist romantischen Ursprungs und wird bei van Gogh, anders als bei Cézanne, durch Subjektivierung, leidenschaftliche Auseinandersetzung mit den Dingen und den Inhalten und Bewegungen der Innenwelt des Menschen zu erreichen versucht. Van Gogh erkannte dadurch vor allem die Mitteilungskraft der reinen bildnerischen Mittel, er erkannte, daß die Qualität einer Farbe, die Bewegung und Gestik einer Linie und der Rhythmus der Formen die Empfindungen des Menschen repräsentieren zu müssen³⁾, worin gleichzeitig eine pantheistische Vorstellung von der Allbeseeltheit der Natur deutlich wird.

Indem van Gogh die dynamische, rhythmische Linie und expressiv gesteigerte Farbklänge als Mittel zur seelischen Berührung des Menschen erkannte und einsetzte, bereitete er die Möglichkeit bildnerischer Verwendung von Aspekten und Emanationen der psychischen Region, ihrer Reflexe, Emotionen und Träume vor. Hiervon führt eine Abzweigung zum späteren Surrealismus, vor allem aber zum Expressionismus und Action Painting des Informel. Sein Einfluß vollzog sich über eine breite Strömung expressionistischer Verfahren und Werke während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Gewisse grundsätzliche Zusammenhänge zwischen dem informellen Action Painting, besonders ausgeprägt in Leben und

Ableben sowie in der Persönlichkeit von Jackson Pollock und Vincent van Gogh sind offensichtlich, beiden liegt die tragische Lebenshaltung zugrunde, die in der Selbstzerstörung gipfelte, die aber auch die Verbindung von Kunst und Leben verstärkte. Das Expressionistische, welches sich bei van Gogh ausformt und als Vermächtnis bis zum Informel weitergeführt wird, ist eigentlich in der ganzen Kunstgeschichte vorhanden, es ist genausowenig, wie die informelle Tendenz, zeitlich eng einzugrenzen, sondern wie diese eine Grundbefindlichkeit des menschlichen Seins und in allen Kulturen mit unterschiedlicher Prägnanz zu finden. Die expressionistische Tendenz der Kunst will durch Verformung der Wirklichkeit im Bild ihre Gefühle oder Ideen in drastischer Weise formulieren: rauschhafte Erregungszustände, Angst, negative Stimmungen aller Art, Aufruhr und Protest¹⁾.

Formal mitgetragen werden diese Aspekte im Werk van Goghs von einem bisher kaum beachteten indirekten Einfluß der chinesischen Kalligraphie. Im Rahmen seines Interesses an der ostasiatischen Kunst der japanischen Farbholzschnitte, welchen Trier erwähnt²⁾, beschäftigte sich van Gogh auch, was von Wiechmann belegt wird³⁾, mit Vorlage- oder Lehrbüchern für Malerei, wie dem Manga von Hokusai, Bücher, die in jener Zeit sehr verbreitet unter den Künstlern waren, was bisher auch kaum zur Kenntnis genommen wurde. Diese Bücher enthalten Vorlagen für Malerei, wie zum Beispiel Bäume, Gras, Felsen oder auch Bambus, wobei besonders die Bambusmalerei, wie sich noch zeigen wird (Kapitel III), die typischen Merkmale der Kalligraphie, ihre Linearität, Dynamik und ihren typischen raumplastischen Duktus als Träger des individuellen Ausdrucks und Träger von elementarer bildnerischer Bewegung und Kraft enthält. Diese Vorbilder haben nicht nur seinen Zeichnungen, wie "Steinbank und Efeu" von 1889⁴⁾, wie alle anderen mit Rohrfeder ausgeführt, welche ihm mehr zusagte, als der Pinsel, oder "Cottages de Saintes-Maries" von 1888 (Abb. 2), sondern auch den typischen Strichduktus seiner Ölbilder in der Synthese von impressionistischen und pointillistischen Elementen mit kalligraphischen Linien Ostasiens, letztendlich der chinesischen Kalli-

graphie, bewirkt. Van Goghs weitreichender Einfluß auf die nachfolgenden Künstler und Stile hat also bereits, ebenso wie der lineare Schwung des Jugendstils, die wesentlichen Elemente der chinesischen Kalligraphie weitergetragen und so den noch tiefergehenden direkten Einfluß im Informel vorbereitet.

Den bedeutendsten vorbereitenden und anregenden Einfluß auf den Verlauf der modernen Malerei des Informel, wie etwa auf Pollock und andere¹⁾, hatte Kandinsky, auch hier wieder begleitet von einem Einfluß chinesischer Ästhetik und zum Teil kalligraphischer Elemente. Kandinskys Quelle war die Suche nach der geheimnisvollen Welt des Geistes²⁾, die zu finden man durch die Welt der Erscheinungen durchstoßen mußte, um malerische Äquivalente für geistige Einsichten zu finden. In Kandinskys Werk mischen sich die linearen Einflüsse von Monets Heuhaufen³⁾, der farbigen und linearen Abstraktionstendenzen des Jugendstils⁴⁾, der Psychoanalyse Freuds und des modernen wissenschaftlichen Weltbildes⁵⁾ mit den Einflüssen des expressionistischen Werkes von van Gogh⁶⁾ und mit ostasiatischen Einflüssen⁷⁾, die hier zweifach wirksam waren: einmal über die lineare Jugendstilkunst, die, wie bereits erwähnt, stark davon geprägt war, und zum anderen durch seine zum Teil asiatische Herkunft und seine dadurch bedingten Interessen und Kenntnisse. Nach Herbert Read⁸⁾ soll seine Urgroßmutter eine mongolische Prinzessin gewesen sein, und die mongolische Kultur stand mit der chinesischen in Berührung und eine Kenntnis der chinesischen Malerei und Kalligraphie bei Kandinsky ist nicht nur möglich, sondern durchaus wahrscheinlich; es soll darauf hier aber, trotz verschiedener Literaturhinweise⁹⁾, nicht näher eingegangen werden.

Die Suche nach der "Geheimnisvollen Welt des Geistes" in der Innenwelt ist im Informel, bei Tobey, Masson, Bissier und vielen anderen ein wesentliches Merkmal des Kunstwollens. Kandinsky negierte den Gegenstand und die Konfrontation mit der Außenwelt, das Malen war ihm eher Kommunikation mit der menschlichen Innenwelt, ein Verfahren, welches Tobey später einfach und deutlich formulierte:

"Mein Werk ist inneres Betrachten." 1)

In seiner ersten Periode des "Abstrakten Expressionismus" (bis 1922) postuliert und verbildlicht er die Übereinstimmung der Innenwelt des Menschen mit den zeugenden Kräften des Alls²⁾, seine formalen Hauptmittel sind die bewegte, freie Linie und der ausdrucksbeladene freie Farbfleck. Das Bild tendiert damit zu einem Ding von unabhängiger, eigener Wirklichkeit, der Malakt wird als Ursprünglichkeit des schöpferischen Anfangs verstanden³⁾, und bezieht seine Inhalte und Anstöße aus dem Unbewußten und der Gesamtheit der universalen Natur. Die Mittel sind bei ihm, wie in der chinesischen Malerei und Kalligraphie, ambivalent: die Linie kann sowohl malerisches Mittel sein, wie auch ein Ding für sich selbst. Die dem zugrundeliegende Weltanschauung ist, daß die "Welt klingt" und ein "Kosmos der geistig wirkenden Wesen" ist, die die tote Materie ebenfalls zu etwas Lebendem machen⁴⁾. Sein Kunstziel ist die Darstellung der großen vibrierenden Zusammenhänge der Schöpfung als wirkende Kräfte⁵⁾.

Die Analogie zur chinesischen Ästhetik ist hier unübersehbar, was die folgenden Bemerkungen Shih-t'ao's (石涛) belegen:

"Die ganze Malerei hat ihre Wurzeln im erkennenden Geist. ... Denn was ist die Malerei anderes als die große Methode der Wandlungen und Entwicklungen im Universum? Geist und inneres Wesen der Berge und Wasserläufe, Entwicklung und Wachstum der Schöpfung, die Wirkkraft von Yin und Yang, alles wird durch Pinsel und Tusche offenbart... . Wenn das Handgelenk mit schöpferischer Kraft begabt ist, übertrifft das Gemälde alles, was menschliches Denken vermag, und wenn das Handgelenk sich in Einklang mit dem Geist bewegt, geben Berge und Wasserläufe ihre Seele preis." 6)+

Die Überzeugung der chinesischen Ästhetik, daß die innere Wahrheit mit den universalen Kräften übereinstimmt, bestätigt Kandinsky:

"So stellt die abstrakte (Kunst) neben die reale eine neue (Realität), die äußerlich nichts mit der Realität zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der kosmischen Welt." 7)

Kunst und reale Welt beruhen also nicht nur in der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie auf den selben allgemeinen "Gesetzen der kosmischen Welt", sondern auch bei Kandinsky,

der sich damit den Kräften der universalen Prinzipien und der Lenkung auch durch das Unbewußte unterwirft¹⁾, und dies an die informelle Malerei weitergibt. Kandinskys Haupterbe war der freie, undogmatische Ausdruck innerer Erlebnisse, der im Zusammenhang mit dem surrealistischen Automatismus zum wichtigsten Anreger des Abstrakten Expressionismus und Action Painting in den USA und Europa wurde.

Nicht nur in gewissen Qualitäten seiner spontanen linearen Handschrift zeigt sich ein formaler Einfluß chinesischer Kalligraphie, sondern auch in einigen Zeichen, die in seinen Bildern auftauchen und ihre Herkunft und sogar noch vorhandene "Lesbarkeit" im Sinne chinesischer Schrift nicht verleugnen können, und die eine gewisse Ähnlichkeit zu Zeichenformen und Struktur der K'ai-Shu (楷書) und teils der Li-Shu (隸書) Chinas, der "Standardschrift" und der "Kanzleischrift" besitzen. So zeigt zum Beispiel die "Komposition X" von 1939 eine Form, die dem Zeichen für "Mond" (yü 月) entspricht, und ein anderes Bild, "Zeichenreihe" von 1931, enthält mindestens acht verschiedene "lesbare" chinesische Zeichen (Abb. 4). Es sind: "Mensch" (ren 人) oder "hineingehen" (ru 入) (Nr. 1); "Auge" (mu 目) (Nr. 3); "Feld" (t'ien 天) (Nr. 2); eine Näherungsform zu "aber/jedoch" (erh 而) (Nr. 4); "groß" (ta 大) (Nr. 5); "wenig" (shao 少) (Nr. 6); eine Näherungsform zu "Bogen" (kung 弓) (Nr. 7); und den Genitivpartikel (Chih 之) (Nr. 8). Außerdem gehen die im Bild verteilten Kombinationen aus zwei waagerechten Strichen wahrscheinlich auf eine Inspiration durch die "Pa-Kua" (八卦) des I-Ching (易经) zurück. Alles in allem ist es unwahrscheinlich, daß die große Zahl dieser "lesbaren" Zeichen und die Übereinstimmung der ästhetischen Prinzipien und der teils linearen expressiven Pinselschrift zufällig sind, sodaß auch bei Kandinsky eine gewisse Mitwirkung der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik im Prozeß der Anregung der Entwicklung der modernen Malerei, besonders der zum Informel führenden spontan-expressiven Tendenz konstatiert werden kann.

Das Einverständnis des Menschen und Künstlers mit den Kräften der Schöpfung drückt sich in den Bildern und Gedan-

ken Paul Klee's, einem weiteren Anreger informeller Malerei, von dem die meisten Abstrakten Expressionisten Amerikas¹⁾ und auch viele europäische Künstler inspiriert wurden, über das Zeichen und die Linie aus, die, anders als Kandinsky, dem er sehr nahe stand, noch figurativ-symbolische Bezüge zur Gegenstandswelt behalten, sie aber in ein subjektives Symbolsystem, welches seine Reaktion auf die Welt und seine inneren Schwingungen repräsentiert, eingliedert. Anfangs durch die Reduktion von natürlichen Sachinhalten auf ihre formalen Bauelemente, gewinnt Klee symbolhafte Zeichen der Dingwelt, die entsprechend der spezifischen inneren Reaktion des Künstlers zu neuen der Dingwelt analogen, aber prinzipiell selbständigen bildnerischen Kompositionsgebilden zusammengesetzt werden. Dem Gestaltungsprozeß der bildenden Natur liegt nach Klee eine feine, alles durchwaltende Gesetzmäßigkeit zugrunde, eine Vielfalt von Ordnungsmustern und Bewegungsrhythmen, die die künstlerische Anschauungskraft erkennen und wiedergeben kann. Im kleinsten Detail der Natur erkennt er Analogien zum Aufbau und zur Gesetzgebung des Universums im Ganzen. Auch hier liegt wieder eine starke Affinität zu den Prinzipien der chinesischen Ästhetik vor, wie die Ausführungen Shen Tsung-ch'ien's (沈宗瀚) leicht belegen können:

"Alle Stoffliche ist aus angesammelter Kraft entstanden. Somit besitzen die wellenförmigen Bewegungen der Berggipfel und jeder Felsen und Baum lebendige Kraft. ... Alles hat seine eigene Gestalt, ist aber untereinander verwandt und bildet eine Einheit. Es unterscheidet sich nach Gestalt und Art, wird aber von dieser Lebenskraft beherrscht und ist im Besitz der Schönheit des Lebendigen. Das ist es, was man "Shih" (勢) nennt, die kraftvolle Bewegung. Wenn diejenigen, die von den "Sechs Techniken" (liu-fa 大法) sprechen, an die erste Stelle die "lebensechte Stimmung und Atmosphäre" (chi'i-yün 氣韻) setzen, meinen sie genau dies. Wenn man von Pinselkraft spricht (pi-shih 筆勢), will man sagen, daß die lebendige Bewegung des Pinsels den Wesensgehalt der verschiedenen Gegenstände zum Ausdruck bringt. ... Die kraftvolle Bewegung (shih 勢) ist sichtbar, die Lebenskraft (ch'i 氣) (der Realität, d.V.) jedoch nicht. Folglich braucht man die kraftvolle Bewegung, um die Lebendigkeit der Dinge wiederzugeben. ... So stammen Lebenskraft und kraftvolle Bewegung aus der selben Quelle." 2)+

Die bildnerischen Mittel sind bei Klee daher wie in der chinesischen Kalligraphie und Malerei das Instrument, mit dem die subjektive seelische Antwort wie auch die objektive Einsicht in die bildenden Hervorbringungen der Natur in sichtbaren Gebilden mitgeteilt und so eine zweite, für den Künstler vollständigere Wirklichkeit, als die des Erscheinungsbildes im Auge, geschaffen werden kann. Für Klee gilt daher ebenso der Satz Cézannes, daß die Kunst eine Harmonie parallel zur Natur sei.

Klee gewinnt so ein kalligraphisches Instrumentarium zeichenhafter Figurationen, mit dem er Abbilder innerer Vorstellungen von der kosmischen Wiedergeburt schafft. Diese auf der bewegten Linie basierenden Symbole sind sowohl Inhalte wie auch reine Formen. Die Linie verselbständigt sich, wie in der chinesischen Kalligraphie, zu einer eigenständigen Kraft, die sowohl eine dynamische Schwingung besitzt, als auch als bezeichnendes Etwas fungiert, und mit der Realisation eines bildlichen Mikrokosmos die bildnerische Gestaltungsenergie des Geistes manifestiert, eine Weise bildnerisches Handeln, die André Masson "arbeiten nach der Weise der Natur - und als ob es sich um sie handle"¹⁾ nennt.

Klee überwindet damit die Spannung zwischen Wahrnehmung und Erfindung von Wirklichkeit, zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Welt und Ich, denn anders als in der westlichen Tradition sucht Klee, wie die chinesische Kalligraphie und Malerei, das "Einverständnis mit den Kräften der 'großen Schöpfung'"²⁾, nicht die Selbstbehauptung und dialektische Entgegensetzung. Er baut aus den bildnerischen Mitteln, die der Natur äquivalente Mittel sind, im Dialog mit den Gestaltungsmitteln die Bildwirklichkeit auf. Wenn er von "Schöpfung als Genesis" und "Linie als bewegter Tat" spricht, oder mit Linien und Punkten, Bewegungen und Elementarformen im Bild solche Vorgänge wie "Rückblick, Brücke, Einigkeit, Erregung, Blitze" etc. darstellt, zeigt sich darin schon die Auffassung vom bildnerischen Handeln des Künstlers als schöpferischer Prozeß einerseits und von der assoziativen und evokativen Kraft der Bildzeichen, beides wesentliche Merkmale der informellen Kunst, andererseits³⁾.

Die Übereinstimmung mit der Weltschöpfung, die er wie die chinesische Ästhetik postuliert, wird durch die Simulation ihres Schöpfungsprozesses im Bild, wobei den universalen Kräften und Zuständen analoge Kräfte und Befindlichkeiten im Bild manifest werden, erreicht. Der Beginn ist daher für ihn das Chaos, die schöpferische Handlung ist die Ordnung des Chaos, worin eine gewisse Analogie zum "Ein-Linien-Prinzip" des Shih-t'ao (石濤) zu sehen ist; und er hat damit früh die Bereiche des Informel betreten und vorbereitet, da die große Spannweite seiner Kunst ihm wie kaum einem anderen die Möglichkeit gegeben hat, die nachfolgenden Künstler bis hin zum Informel zu prägen¹⁾.

Der Einfluß der ostasiatischen Kunst bei Klee wird von Weston bestätigt²⁾; wie auch von anderen Autoren³⁾;

"Klees Werk weist viele Anleihen bei beiden Hemisphären auf, insbesondere bei der Kunst des Fernen Ostens, und ebenso bei dem Zen-Glauben an die Rechtmäßigkeit der spontanen Tat",

dem "Nicht-Handelnden (Wu-wei 無為) und dem "naturgemäßen Handeln" (tzu-ran 自然) der chinesischen Ästhetik. In seinen Werken findet sich zudem eine formale Affinität zu den Zeichen der chinesischen Kalligraphie, wie Wedewer bemerkt⁴⁾, besonders zu Merkmalen der "Kleinen Siegelschrift" (Hsiao-chuan 小篆) und der "Kanzleischrift" (Li-shu 隸書), verbunden mit einem Gleichgewicht rationaler und irrationaler Kräfte, von Spontaneität und Kontrolle, wie sie auch bei Tobey zu finden ist. Auch bei Klee kann also abschließend festgehalten werden, daß die Wirkung seines Werkes auf die informelle Malerei wieder von einem gewissen Einfluß chinesischer Ästhetik und einigen kalligraphischen Elementen begleitet wurde, ein Zusammenhang, der bei fast allen das Informel vorbereitenden und anregenden Künstlern zu finden war.

Die Tendenz informellen bildnerischen Verhaltens, welche zu unterscheiden ist von der "modernen informellen Malerei", auf die nun im folgenden kurz einzugehen ist, ist, wie die bisherigen Ausführungen deutlich machten, ein historischer Prozeß, der nicht erst in der Moderne einsetzte, sondern bereits wesentlich früher begann, und der alle Bestre-

bungen zur Auflösung der festen Gegenstandsform, Herstellung einer neuen Einheit von Raum und Gegenstand bzw. Aufhebung der traditionellen Trennung beider, Verstärkung aller irrationalen Momente, wie Spontaneisierung des Malaktes und Ausdruck von Inhalten der menschlichen Innenwelt und Psyche einschließt, ebenso wie die damit verbundene Befreiung und Automatisierung der bildnerischen Gestaltungsmittel. Die bisherigen Ausführungen haben ergeben, daß diese historische Tendenz fast immer von einem Einfluß oder einer Inspiration durch Elemente der chinesischen Ästhetik, Weltanschauung und in vielen Fällen auch der Kalligraphie und Malerei begleitet oder mitgewirkt und mitgetragen wurde, eine Annahme, die die bisherige Überbetonung der autonomen Entwicklung der Kulturen und ihrer Künste relativiert. Es bestätigt auch die Annahme, daß die westliche Kunstgeschichte ohne diesen Einfluß, also im Falle einer alleinigen Vorherrschaft der rationalistischen Tradition sicher anders verlaufen wäre.

Auf die Bedeutung des bildnerischen linearen Automatismus, der eingangs erwähnt wurde, und der bisher nicht näher angesprochen wurde, soll aus formalen Gründen im Zusammenhang mit André Masson (Kapitel IV) eingegangen werden, da seine Entwicklung im künstlerischen Bereich vor allem ihm zu verdanken ist.

Die Leistung der modernen informellen Malerei, sowohl des allgemeinen Informel wie auch des "kalligraphischen Informel", wo zu den allgemeinen Merkmalen noch spezifisch kalligraphische Merkmale hinzukamen, war daher im wesentlichen die Weiterentwicklung, Vervollkommnung und teilweise Extremisierung der bereits vorhandenen "informellen" Möglichkeiten. Im folgenden Abschnitt soll daher eine klare Trennung zwischen dem allgemeinen Informel und dem "kalligraphischen Informel" versucht werden, wobei zunächst die Spannungspole, zwischen denen sich das Informel im Allgemeinen bewegt, herausgearbeitet werden, um dann davon ausgehend die Besonderheiten einzelner Künstler des "kalligraphischen Informel" aufzuzeigen und ihre formalen Eigenschaften herauszukristallisieren. Die besondere Bedeutung von Mark Tobey und, in etwas geringerem Ausmaß, auch von André Masson in Bezug auf Integrationsniveau und kunsthistorische Bedeutung

ihrer Werke im Vergleich zu den anderen Künstlern des "kalligraphischen Informel" fordert zum einen die Unterscheidung von "beeinflußten" Künstler (Tobey, Masson) und "inspirierten" Künstlern (Alechinsky, Degottex und andere), wobei der Unterschied mehr gradueller Natur ist, und zum anderen die besondere Behandlung der als Hauptvertreter des "kalligraphischen Informel" anzusehenden Tobey und Masson, wobei Tobey, wie bereits mehrfach erwähnt, derjenige westliche Künstler ist, der kalligraphische und ästhetische Merkmale Chinas am intensivsten in sein Werk integriert hat (Kapitel IV). Davor ist noch kurz auf die wesentlichen Merkmale in Hinsicht auf die Interessen des kalligraphischen Informel, welche die chinesische Kalligraphie kennzeichnen und welche die westlichen Künstler inspiriert oder beeinflusst haben, einzugehen (Kapitel III).

2.3.2 Die Tendenzen der allgemeinen informellen Malerei

Es geht im folgenden nicht darum, auf die informelle Malerei im allgemeinen ausführlich einzugehen, sondern es sollen hier kurz diejenigen Merkmale herausgearbeitet werden, welche bestimmend für den kalligraphischen Einfluß im Informel waren, wobei auf einzelne Künstler nur insoweit eingegangen wird, als es zur Exemplifizierung notwendig ist. Das besondere Anliegen der informellen Malerei, welches auch von den Künstlern vertreten wird, die sich mit der chinesischen Kalligraphie auseinandergesetzt haben, war aufgrund der eingangs geschilderten Zeitsituation ein Rückbezug auf ihr eigenes subjektives Leben, da der Bezug auf gültige objektive gesellschaftliche Werte nicht gegeben war. Es ging also darum, die Kunst und das individuelle Leben und seine Ereignisse zu integrieren, Lebensinhalte persönlicher wie auch universaler Art, je nach Veranlagung und Interesse, im Werk zu verbildlichen. Der Rückbezug auf die Weltanschauung des wissenschaftlichen Weltbildes einerseits, wie auch der Lebensphilosophie, des Existentialismus und bei einigen Künstlern des ostasiatischen Denkens hatte die Auffassung bewirkt, daß Leben vor allem von Merkmalen, wie Wandel, Bewegung, Fließen, Handeln und dem Erleben von Ereignissen

zunächst im persönlichen Bereich bestimmt wird. Während im westlichen Denken zunächst die Auffassung vorherrschte, daß Leben allein das persönliche, individuelle Leben betraf, brachte das östliche Denken insofern eine Erweiterung hinzu, als es eine Analogie von persönlichem Leben und allgemeinem universalem Leben annahm, woraus eine Analogie von universalen Prinzipien und künstlerischen Prinzipien resultierte.

Die diesen dynamischen Inhalten äquivalenten bildnerischen Mittel und Verfahren waren daher, wie bereits erwähnt, die von der Abbildungsfunktion befreiten ursprünglichen Ausdruckswerte der bildnerischen Mittel: die lineare Geste als Residuum einer bildnerischen Handlung, das Zeichen, welches mehr oder weniger mit der linearen Geste verbunden ist, die Aussagekraft und inhaltliche Tragfähigkeit der Farbe als chromatischer Wert und die evokativen Fähigkeiten des Farbmaterials oder anderer stofflicher Materialien.

Für die Verbildlichung von dynamischen Aspekten einerseits und damit für die Interessen des kalligraphischen Einflusses von Bedeutung sind davon vor allem die beiden ersten Elemente:

- die lineare Gestik und Aktion und ihre Dynamik,
- das Zeichen oder zeichenhafte Elemente oder Funktionen der bildnerischen Mittel, besonders der linearen Geste,

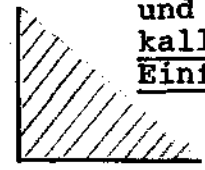
denn diese beiden formalen Elemente kennzeichnen auch die formale Eigenart der chinesischen Kalligraphie. Lineare Gestik und Aktion sowie Zeichenhaftigkeit sind sowohl wesentliche Merkmale der chinesischen Kalligraphie, wie auch der informellen Malerei im allgemeinen als auch des kalligraphischen Informel im besonderen, wobei das kalligraphische Informel einige durch die chinesische Kalligraphie erhaltene besondere Merkmale, wie besonders die Beherrschung des typisch raumplastischen Duktus und eine größere Lebendigkeit und Geistigkeit (ch'i-yün 氣韻) als die Künstler des allgemeinen Informel aufweist. Es werden daher im folgenden zunächst einmal die allgemeinen Merkmale des gestischen und des zeichenhaften Elements bestimmt, worauf dann anhand der Beispiele von Künstlern des kalligraphischen Informel diese beiden Hauptelemente des kalligraphischen Einflusses zu je-

(Phänomensinn/Erscheinungsschicht)

Schema 2

	Aktion/ Bewegung	Zeichen	Farbe	Materie
<u>existentiell</u> <u>psychologisch</u> <u>-ontologisch</u>	Pollock	/		Burri
	Hartung		Wols	
			Mathieu	
			Masson	
<u>meditativ</u> <u>metaphysisch</u>		Tobey		
		Bissier	Rothko	
		Reinhardt früh	Reinhardt spät	
<u>hermetisch- evokativ</u> <u>ontologisch</u>				Tapies
			de Stael	
<u>harmonikal</u> <u>absolut</u> informel (Selbstdarst. d. bildn. Mittel)		Capogrossi	Nay	
	← Energie Geist		Materie →	

Innenwelt
 (Bedeutungssinn / Sinnschicht)
 Außenwelt



Bereichsfeld
eines möglichen
und tatsächlichen
kalligraphischen
Einflusses

ner in Beziehung gesetzt werden sollen (Abschnitt 3). Eine genauere Bestimmung dieser und anderer für das Informel wesentlicher kalligraphischer Merkmale erfolgt dann im nächsten Kapitel (Kapitel III), wobei aus Gründen der Präzisierung auch Definitionen und Erläuterungen der chinesischen Kunsttheorie hinzugezogen werden müssen. Eine ausführliche Analyse der Einflußfaktoren und ihrer Auswirkungen erfolgt dann, wie bereits erwähnt, anhand der Werke Mark Tobeys und André Massons (Kapitel IV), welche die kalligraphischen Merkmale am intensivsten integriert haben und daher die umfassendste Analyse ermöglichen.

Die Möglichkeit eines Einflusses der chinesischen Kalligraphie war bei der informellen Malerei, wie in der Einleitung erwähnt, unter anderem eine Funktion ihrer Eigenart in formaler Hinsicht und ihrer bildnerischen und allgemeinen Aussagen und Ziele. Ohne ein Minimum an bestehenden Affinitäten wären ein solcher Einfluß oder auch nur eine Inspiration gar nicht zustande gekommen, da die Verbindungsmöglichkeiten dann fehlten. Die grundlegende Annahme ist dabei, daß es vorhandene Affinitäten waren - und bei jeder Form von Einfluß oder Inspiration immer sind - welche eine Offenheit für Einflüsse aus anderen als künstlerischen Lebensbereichen einerseits und aus anderen Kulturen, als der westlich-abendländischen bewirkten, teils geradezu forderten, weil die Künstler, wie etwa Tobey oder Masson oder Mathieu und andere sich zwar zum Teil mehr oder weniger bewußt oder unbewußt über ihre Ziele und Absichten im Klaren waren, oftmals aber in ihrer bisherigen Kunst oder jener ihrer Kultur nicht die zur Realisation notwendigen Mittel und Verfahren fanden und ihnen auch die denkerische und moralische Rückendeckung ihrer Gesellschaft und deren Weltanschauung fehlte.

Die informelle Malerei im Ganzen ist nicht nur auf die beiden obengenannten formalen Merkmale begrenzt, sondern umfaßt eine breite Palette von stilistisch-formalen Merkmalen. Sie reicht einerseits von der Aktion über die Verwendung von Zeichen bis hin zum chromatischen Farbwert und der Verwendung von stofflichen Materialien. Noch vorhandene oder während des bildnerischen Prozesses auftretende Figurationen

fallen dabei, bedingt durch die Eigenart aller figurativen oder teils auch der abbildenden Kunst, unter das Merkmal des Zeichens, welches das wohl komplexeste Merkmal formaler Art ist. Diese formalen Merkmale, welche eine Möglichkeit kategorialer Ordnung der vielfältigen Einzelaspekte erlauben, berufen sich auf die phänomenale Erscheinungsweise oder den Phänomensinn des Kunstwerks, genauer gesagt, die Hauptmerkmale der phänomenalen (formalen) Erscheinungsschicht. Dieser phänomenalen Erscheinungsschicht entsprechen, da alle Kunstwerke gleichzeitig auch Bestandteil der objektiven und subjektiven Realität sind und mit den ihr wesentlichen Kategorien erzeugt wurden, die Kategorien Energie, Geist und Materie.

Auf der anderen Seite wird die informelle Malerei im allgemeinen auch von den Merkmalen "existentiell", "meditativ", "hermetisch-evokativ" und "harmonikal-absolut" bestimmt. Die existentielle informelle Malerei, die zum Beispiel von Pollock vertreten wird, ist von psychologischen und ontologischen Zielen bestimmt, die meditative informelle Malerei, zu der Tobey aber auch Bissier gerechnet werden können, hat ihre Wurzeln und Ziele dagegen mehr im metaphysischen Bereich. Die hermetisch-evokative informelle Malerei betrifft den großen Bereich von Werken, die das Sichtbarmachen von hermetischen Emanationen aus dem Bereich der uns umgebenden Realität beabsichtigt, ist also wesentlich ontologisch ausgerichtet. Die Selbstdarstellung der bildnerischen Mittel und ihrer Aussage- und Bedeutungsmöglichkeiten hat die letzte Ordnungskategorie, harmonikal-absolut (informel) als Grundlage. Diese Kategorien zur Ordnung der informellen Kunst sind aus Merkmalen abgeleitet, die die Ziele, Absichten oder Inhalte, also den Bedeutungssinn oder die Aussageschicht betreffen. Dabei zeigt es sich, daß diese Ordnungskategorien ebenfalls gewissen Bereichen der Realität entsprechen, und zwar eine Neigung der jeweiligen Kunst mehr zum Bereich der Außenwelt oder der menschlichen Innenwelt.

Eine besondere Schwierigkeit bei allen Untersuchungen zur modernen Malerei, besonders zur informellen Malerei, liegt in dem bisherigen Fehlen eines einheitlichen begrifflichen Systems und einer präzisen und systematischen Metho-

dik der Untersuchung. So können die hier verwendeten analytischen Begriffe sicher auch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit stellen, aber sie können möglicherweise das Verständnis der grundlegenden Probleme erleichtern.

Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie reicht innerhalb dieser kategorialen Grenzwerte zum einen vom bereits erwähnten gestisch-linearen, also aktionellen Element zur Verwendung von Zeichen verschiedener Art, und im inhaltlichen Bereich von meditativen Aspekten (Tobey u.a.) über existentielle Probleme bis hin zu hermetisch-evokativen Merkmalen. Die anderen Merkmale sind dabei nur untergeordneter Bedeutung.

In den folgenden Abschnitten sollen daher zunächst einmal die Besonderheiten der gestischen Aktionsmalerei im allgemeinen und die Verwendung von Zeichen erläutert werden.

2.3.2.1 Die gestische Aktionsmalerei

Aus der Synthese von surrealistischem Automatismus, dem Einfluß von Kandinskys abstraktem Expressionismus, der lyrisch-imaginativen Malerei Miròs, Mattas und Gorkys und der Klee'schen Idee der psychischen Improvisation entwickelte sich in Amerika unter dem Einfluß vieler bekannter Emigranten aus Europa (Ernst, Masson, Hofmann u.a.) mit Pollock, Motherwell, de Kooning und anderen der Abstrakte (amerikanische) Expressionismus und das Action Painting (die ineinander übergehen oder identisch sind), welche die gleichen Ziele verfolgen, wie der Tachismus in Europa mit Wols, Saura, Vedova, Mathieu und anderen¹⁾, und deren wichtigstes formales Merkmal die spontane, gestische Aktion auf der Malfläche ist.

Besonders die Idee von der psychischen Improvisation war hier von großer Bedeutung, deren grundsätzlicher Gedanke es war, eine bildnerische Freiheit zum Selbstausdruck zu schaffen, die noch die verborgensten Regungen im Menschen ernst nahm und Malerei als unmittelbaren Ausdruck des Lebens empfand²⁾, aber auch als Infragestellung der bisher vertrauten Wirklichkeit³⁾. Es wurden Bilder gemalt und formale Mittel und Techniken verwendet, die allen bisherigen ästheti-

schen Normen widersprachen, und die ihre Rechtfertigung aus der inneren Notwendigkeit des Selbstausdrucks zogen¹⁾, worin ein tragischer Zusammenhang begründet liegt. Die Betonung des künstlerischen Gestaltungsaktes als archetypisches kreatives Verhalten und als Akt des Bilderfindens verzichtet auf eine hierarchische Struktur und stellt den dynamischen Charakter des Malprozesses als oberstes Kriterium hin. Das malprozessuale Informel Pollocks, Mathieus und anderer verbindet Kunst und Leben im Malakt, durch den das Kunstwerk zu einem dramatischen Zeugnis, einem Selbstzeugnis des Künstlers wird, ein spontanes Herausfließen einer sich entäußernden psychisch-geistigen Bewegung. Der Malprozeß an sich sowie die Kreativität werden damit problematisiert, und das Bild zeigt als symbolisches Modellgeschehen die ständige Verwandlung der Bildrealität in ihrer Erscheinung, den Wechsel von Ablauf und Zerstörung, von Formbildung und Formzerstörung.

Der Sinn der von Masson erarbeiteten und auch von Pollock und andren Informellen verwendeten Methode des Automatismus, auf die noch im Zusammenhang mit dem kalligraphischen Einfluß bei Masson etwas näher einzugehen sein wird, war, aus dem Unterbewußtsein Bilder hervorzubringen, ohne Kontrolle des rationalen Bewußtseins, Bilder, die daher dem Bewußtsein bisher nicht zugänglich waren. Die von rationalen Gedanken freien Kritzeleien, die oft Ausgangspunkt für darauf folgende bewußte Gestaltungen waren, sollten nicht getrennt werden, um so die Quellen freier schöpferischer Emanation aus dem Unbewußten zu erschließen. Bei diesem Verfahren bekam die Technik natürlich Vorrang vor den Inhalten, was Masson später für unzureichend hielt und den reinen Automatismus daher durch kalligraphische Elemente zu modifizieren versuchte, womit eine erneute Kontrolle des Bewußtseins und der bewußten Gestaltung bewirkt werden sollte, deren Ausgleich allein akzeptable Ergebnisse brachte. Das Gewicht wurde durch den reinen Automatismus daher aber doch zunächst mehr und mehr von dem Vorgang des Bilderfindens und Bilderentwickelns auf den eigentlichen Malprozeß und seine bildliche Erscheinung verlegt. Die möglichst geringe Steuerung des automatischen Schaffens hatte unbeabsichtigte

Effekte zur Folge, die als Zeichen von Spontaneität galten, deshalb wurde oft auf mehr zufällige Farbspritzer und Farbtropfen besonderer Wert gelegt¹⁾. Die Betonung des Spielerischen wurde übernommen, um die Frische der Malerei zu erhalten. Hier liegt jedoch ein Unterschied zur chinesischen Kalligraphie, welche den Zufall und das Spielerische nicht in dem Maße betont, sondern ihn in Kontrolle und Beherrschung integriert, was noch am Beispiel Tobey's näher erläutert werden soll.

Seit Jackson Pollock ist die Leinwand für die gestische Malerei des Informel eine "Arena" für eine Aktion geworden, nicht nur eine Fläche, auf der irgendein Gegenstand wiedergegeben wird. Das sich auf der Leinwand Ereignende ist primär Handlung, nicht Bild. Der Maler hat sich mit dem ihm gegenüberstehenden Material auseinandersetzen, es zu modifizieren und zu bezwingen, das Resultat der Begegnung ist das Bild. Auch hier liegt wieder eine Differenz zur chinesischen Kalligraphie, bei der nicht die Bezwingung in einer kämpferischen Auseinandersetzung dominiert, sondern die verinnerlichte Beherrschung der Mittel, worauf auch noch näher eingegangen wird. Das gestische informelle Bild enthält daher in seiner reinsten Form keine Pläne oder Vorstufen mehr, sondern entsteht spontan aus der dynamischen Darstellung bzw. dem Niederschlag einer Geste, als Residuum einer Handlung auf der Leinwand, worin eine große Ursprünglichkeit des bildnerischen Verfahrens gesehen wird²⁾. Das Bild ist daher mit Leben und Biographie des Künstlers untrennbar verbunden, es ist direkter Ausdruck, direkte Niederschrift einer Lebenssituation, der Unterschied von Kunst und Leben wird fast aufgehoben. Die Malerei wird dadurch zu einem Kampf mit den bildnerischen Mitteln, dem Selbst und dem Leben im Allgemeinen³⁾.

Im malprozessualen Informel eine Pollock, Mathieu, Vedova und anderer ist der Malprozeß, die Aktion daher nicht bloß Mittel zum aktionsdifferenten Zweck, sondern vor allem auch Selbstzweck, und indem von den syntaktischen und semantischen Ausdruckswerten der Farbe und Formen weitgehend abstrahiert wird, kommt es zur Verdinglichung und Verabsolutierung des Malprozesses⁴⁾. Eine vollkommene Identität von

Malerei und Aktion, also das Extrem der reinen Handlung und Dynamik bzw. Aktion an sich, ist dadurch nicht möglich, daß beim malprozessualen Informel aus dem Malprozeß immer noch ein Bild als residualer Sachverhalt entsteht. Eine vollkommene Loslösung des Kunstprozesses vom Kunstwerk, speziell vom Bildwerk, sieht Allan Kaprow im Happening, das für ihn die logische Konsequenz des malprozessualen Informel darstellt, als "Malerei, befreit von der Leinwand"¹⁾. Es ist daher noch nicht die verabsolutierte Aktion das Wesen des malprozessualen Informel, sondern die Dialektik der antinomischnischen Verbindung von Aktion und Sachverhalt (Bild), von Malprozeß und Bild²⁾. Dies gilt in gleichem Maße für das Wesen des kalligraphischen Kunstwerks, welches sich jedoch davon durch die raumplastische Dynamik des kalligraphischen Duktus und durch eine größere Geistigkeit unterscheidet. Der Dualismus und die Reziprozität zwischen Prozessualität des Malaktes und der Relationalität der Bildkomposition oder Bildstruktur, der im Extremfall zur flächenfüllenden All-over-Komposition wird, ist ein weiteres kennzeichnendes Merkmal. Sie ist es ebenfalls bei Tobey und zum Teil Masson und ist im Ansatz auch ein Merkmal der kalligraphischen Werkstruktur, besonders der Ts'ao-Shu-Kalligraphie (草書). Ein drittes Merkmal ist für alle informelle Malerei, also auch für die meisten Künstler des kalligraphischen Informel, die die Aktualität des vollzogenen Malprozesses steigernde Überschneidung der Aktionsspuren durch den nachher gewählten Bildausschnitt, ein Merkmal, daß für die Kalligraphie nur teilweise gültig ist und vor allem bei der K'uang-ts'ao (狂草) der "Erratischen Schnellschrift" und bei gewissen Ch'an-Kalligraphien zu finden ist. Das vierte Merkmal schließlich, welches ebenfalls bei einigen Künstlern des kalligraphischen Informel zu finden ist, wie etwa Tobey und Masson, nicht jedoch bei allen, welches ebenfalls wieder im Ansatz der Kalligraphie immanent ist, und zwar wieder besonders in der dynamischen Ts'ao-Shu (草書), ist die ständige Inanspruchnahme des Betrachters durch permanente Verweigerung der Adaption, und damit eine permanente Aggressivität in einem nicht ruhenden Wahrnehmungsprozeß, was Tobey damit bezeichnet, daß sich in seinen Werken "der Betrachter nirgendwo ausruhen kann"³⁾.

Die gestische Aktionsmalerei wird so zu einem Analogon der äußeren chaotisch-bewegten und fließenden Realität¹⁾, deren sicherer struktureller Zusammenhang durch das neue Weltbild und die gesellschaftlichen und politischen Ereignisse verlorengegangen ist, und zu einem Analogon der psychisch-geistigen Realität, die auf dieses äußere Chaos und die daraus resultierenden Unsicherheitsmomente reagiert. Auch hierin ist eine grundsätzliche Ähnlichkeit zu chinesischen Kalligraphie und Ästhetik gegeben, auf die noch im Zusammenhang mit deren spezifischen Merkmalen und der Kunst von Tobey näher eingegangen werden soll.

Ein Teil der oben genannten Hauptmerkmale der gestischen Aktionsmalerei ist der Entwicklung der westlichen Kunst innerhalb ihrer eigenen Grenzen entsprungen, während ein anderer Teil erst unter dem Einfluß der chinesischen Kalligraphie stärker in Erscheinung trat. Hier zu differenzieren, ist erst möglich nach einer genaueren Analyse der typischen kalligraphischen Elemente und ihrer Auswirkungen besonders in Tobey's und Masson's Kunst.

Zunächst soll aber anhand einiger Bemerkungen über die Kunst Pollocks die Bedeutung der oben genannten formalen und inhaltlichen Kriterien der gestischen Malerei belegt werden, und zudem findet sich, was bisher wenig beachtet wurde, ein indirekter Einfluß der chinesischen Kalligraphie bei Pollock, der nicht unerhebliche Auswirkungen auf sein Werk und darüber hinaus hatte, da Pollock von enormem Einfluß war. Dieser indirekte Einfluß, oder besser gesagt, eine begrenzte Inspiration, vollzog sich aufgrund eines bzw. verschiedener Kontakte zum einen zu Masson, als dieser in den USA weilte, und zum anderen über die Kenntnis von Tobey's Werk. Da es sich nicht um einen direkten Kontakt und eine intensive Beschäftigung mit der Kalligraphie handelt, kann Pollock nicht zum kalligraphischen Informel gerechnet werden. Nichtsdestoweniger ist dieser Zusammenhang wegen seiner Bedeutung zu erwähnen.

Pollock war die beherrschende Figur des Abstrakten Expressionismus und Action Painting in den USA, und er zeigt in seinen Werken erstmalig in einer Totalität, die bisher nicht gegeben war, den Verzicht auf eine bildliche Form-

struktur und den Illusionsraum, sowie Malereien, die mit der Methode des Farbdripping die Leinwand mit wirr gewundenen unregelmäßigen Linien- und Farbspur-Arabesken überzog, im Stile des Automatismus erzeugt. Mit diesen Arbeiten in der sogenannten "Allover"-Struktur, die wir auch bei Tobey und teilweise bei Masson finden, in denen sich zum ersten Mal auf so totale Art der Ausdruck menschlicher Existenz widerspiegelt, veränderte Pollock nicht nur die amerikanische, sondern die gesamte Malerei seiner Zeit¹⁾. Daran kommt ein gewisser Anteil mit ziemlicher Sicherheit dem indirekten Einfluß der chinesischen Kalligraphie, vermittelt durch Tobey und Masson, zu. Zwar besteht zwischen der wahrscheinlich 1943/44 von Hofmann und Max Ernst übernommenen Methode des Dripping und der in sich dynamischen raumplastischen Methode der kalligraphischen Pinseltechnik, die, wie sich in Tobey's linearen Bildelementen zeigt, ihren Duktus durch das Heben und Senken eines Pinsels in der gestisch-linearen Bewegung erzeugt, kein direkter Bezug, aber Pollocks Dripping-Spuren sind trotz der größeren Materialität und Dichte grundlegend immer noch Residuen einer linearen gestischen Bewegung. Das entstehende Allover der Struktur und der lineare Schwingungsraum des Bildes sind wesentliche Eigenschaften der spontanen Ts'ao-Shu-Kalligraphie (草書), welche Masson und Tobey beeinflusst hat, die das Allover und den linearen Schwingungsraum vor Pollock entwickelten und ihn damit inspirierten.

Der Einfluß der europäischen Emigranten, wie Ernst, Mirò, Masson einerseits und des Werkes von Kandinsky andererseits ist hinreichend bekannt, Pollock, der viel las und vor allem regelmäßig Ausstellungen besuchte, hatte eine eklektizistischen Charakter und nahm dadurch schnell Anregungen und Ideen auf²⁾, wobei der bereits erwähnte ostasiatische Einfluß über Kandinskys Werk ebenfalls indirekt sich auswirkte und den Einfluß Tobey's und Masson's bestätigte, da von ihnen grundsätzlich ähnliche Impulse ausgingen. Eine Auswirkung dieser Impulse bzw. Einflüsse war zum einen der lineare Schwingungsraum, der durch die Unmöglichkeit simultaner Aneignung der das Bild überziehenden Bewegungspuren den Eindruck eines permanent schwingenden linear struktu-

rierten Raumkontinuums von unbestimmbarer Tiefe und variierender Dichte und Bewegungsenergie erzeugt, welches den Betrachter permanent zu neuen Fixierungsversuchen herausfordert, diese aber ebenso permanent verweigert, sodaß der Grundeindruck einer unaufhörlichen Dynamik entsteht.

Die zweite Wirkung des kalligraphischen indirekten Impulses über Tobey und Masson ist die bereits genannte All-over-Struktur, die das ganze Bildfeld füllt und die sich durch die vielfältigen Überlagerungen der linearen Tropf- und Bewegungsspuren bildet und den Eindruck eines willkürlichen Ausschnitts aus einem größeren schwingenden Ganzen bewirkt und wesentlich von einem "bewegten Blickpunkt" im Sinne Tobey's bestimmt wird. Beide Merkmale finden sich auch bei Tobey und zum Teil bei Masson, mit dem Unterschied, daß vor allem die Bilder Tobey's wesentlich mehr entmaterialisiert und ätherischer wirken, als die schwerstofflichen Werke Pollocks. Auch sind Format und innere Befindlichkeit bei Tobey kleiner bzw. meditativer Art, wie es auch der Ausdruck des Werkes ist, während Pollocks Bewegung auf den sehr großen Formaten, die den Betrachter fast visuell "inhalieren", von einem existentiellen Grundcharakter der linearen Bewegungsspuren geprägt wird, von dem Pollock bemerkte:

"Der moderne Künstler, so scheint es mir, arbeitet und drückt sich aus in einer inneren Welt - in anderen Worten - er verleiht der (inneren, d.V.) Energie Ausdruck, der Bewegung und anderen inneren Kräften." 1)

In dieser Auffassung von Welt liegt, trotz der bestehenden Unterschiede, eine gewisse Affinität zur chinesischen Weltanschauung und Ästhetik, aber auch zu den Gedanken Kandinskys, Tobey's und Massons. Betty Parsons bemerkt zu diesem Aspekt von Pollocks Denken:

"Er war außerordentlich beschäftigt mit der inneren Welt - was ist das überhaupt? Er hatte einen Sinn für Mysterien. Seine Religiosität war in diesen Begriffen - ein Gefühl der Rhythmen des Universums, der großen Ordnung - wie die der orientalischen Philosophien." 2)

Auch Tobey nannte, wie wir sahen, sein Werk "inneres Betrachten"³⁾, und eine Bestätigung dazu gibt auch Anthony Smith:

"(Pollock) befaßte sich laut mit esoterischen religiösen Ideen, orientalistischer Philosophie, Dingen, über die ich nichts wußte." 1)

Der Begriff "Orientalische Philosophie" ist sicher recht umfassend, aber unter Berücksichtigung des eingangs festgestellten allgemeinen Interesses an Philosophien Ostasiens, wie dem Zen-Buddhismus und der chinesischen Weltanschauung seitens der Kunstwelt jener Zeit in New York, ist die Folgerung durchaus berechtigt, daß Pollock auch Grundzüge dieser Philosophien und Denkweisen kannte, was durch seine Äußerungen durchaus bestätigt wird, und wodurch der indirekte Einfluß kalligraphischer Elemente über Tobey und Masson animiert und getragen wurde.

Da Pollock bekanntermaßen ein "regelmäßiger Museums- und Galeriebesucher war"²⁾, liegt die weitere Vermutung nahe, daß Pollock - als Künstler natürlich in erster Linie an Kunst interessiert - ebenfalls die umfangreiche Sammlung chinesischer und japanischer Kalligraphien im Metropolitan Museum in New York gesehen hat, und Eindrücke davon mit verarbeitet hat.

Die Bedeutung Tobeyes für die Entwicklung der bildnerischen Prinzipien der gestischen Aktionsmalerei im Werk Pollocks, wie Allover-Struktur, lineare Gestik und linearen Schwingungsraum mit dem nicht fixierbaren Blickpunkt, die sich dadurch ergab, daß Pollock Ausstellungen von Tobeyes Werken in New York sah und in den Jahren 1942 - 46 Anregungen von Tobey erhielt, ist hinreichend bekannt. Weniger bekannt war bisher der Einfluß Massons auf Pollock, der eine erhebliche Vertiefung dieses Vorgangs und so die indirekte Vermittlung von aus der chinesischen Kalligraphie stammenden Elementen bewirkte. Auf die Verwandtschaft bzw. den Einfluß von Masson auf Pollock weist Rubin hin³⁾.

Den Anstoß dazu gab die Tatsache, daß sowohl Pollock wie auch Masson 1941 in der graphischen Werkstatt von Stanley William Hayter in New York arbeiteten, wenn auch nicht gleichzeitig, wodurch Pollock die Gelegenheiten hatte, Arbeiten von Masson zu sehen.

Masson führte dort 1941 die Kaltnadelarbeit "Vergewaltigt/Entführung" (Rape) aus, die noch rein automatisch war (Abb. 5), und die eine verblüffende Übereinstimmung zwischen

der abstrakten, automatischen Linienstruktur Pollocks in einer - späteren - Radierung von 1945 ("Untitled") (Abb. 6) zeigt. Nach Bernice Rose sind diese Übereinstimmungen zu stark, um zufällig sein zu können. Hayter betonte bezüglich dieser Arbeit

"die Bedeutung der zum Netz verschlungenen Linien, der phantasievollen Beherrschung von Raum und Zeit durch die elementare Geste, die das Ziehen einer Linie bedeutet", und "des lebendigen Charakters der Handschrift" 1),

alles Merkmale, die in Pollocks Werk bis dato fehlten. Bernice Rose schließt daraus,

"daß die zentrale Erfahrung dieser Strukturwandlung, also Pollocks Erfindung (?!) der die gesamte Fläche bedeckenden (Allover) Linienstruktur und die darin enthaltene Philosophie des Risikos, die man auch in der weiteren Tätigkeit Pollocks findet, im Automatismus und der Technik dieser Radierung zu finden ist." 2)

Massons Arbeit "Rape" gab Pollock also den Anstoß und die ersten Mittel dazu, eine durchgehende, expressionistische Linienstruktur ohne irgendeinen figurativen Zweck zu schaffen. In dieser Radierung Pollocks von 1945 sind bereits alle wichtigen Elemente der späteren Hauptwerke vorhanden: die Allover-Struktur, die automatische lineare Handschrift, die polyfokale, hierarchielose Kompositionsweise und Ansätze zu einer nicht-kubistischen Raumwirkung, die bestimmt wird von einem linear schwingenden Kontinuum³⁾. Diese ersten Einflußmomente wurden verstärkt und erneuert durch die Arbeiten Massons aus den Jahren 1943 bis 1945, die Pollock zum Teil sah, und die bereits, wie "The Kill" von 1944 (Abb. 73) und "The Tree" von 1943 (Abb. 109) oder auch "Entanglement" von wahrscheinlich 1943/44 (nicht wie angenommen 1941) eindeutig Elemente eines direkten Einflusses chinesischer Kalligraphie enthielten, die Masson 1942 im Museum von Boston kennengelernt hatte, und worauf noch genauer in Kapitel IV einzugehen ist.

Vergleiche zwischen Werken Pollocks und Massons, besonders seiner Zeichnungen und Radierungen der Jahre 1941 - 1947, zeigen weitere Einflüsse Massons auf Pollock und bekräftigen den oben erörterten, für die Entwicklung der informellen Malerei so wichtigen, Einfluß. Rubin weist auf eine Beziehung zwischen Massons "Meditationen über ein

Eichenblatt" (1942) und Pollocks "Totem I" von 1944 hin, und er stellt fest, daß Pollock auch Massons Werke in Ausstellungen von 1932, 1935, sowie 1936/37 und später während Massons Aufenthalt in den USA gesehen hat, da diese in New York stattfanden, was sich auch durch Vergleich von Radierungen und Federzeichnungen (z.B. "Hatchings and Germinations", 1938) und einer Tuschezeichnung Pollocks, "Untitled" von ca. 1939 - 42, Slg. Lee Krassner¹⁾ und anderen ähnlichen Werken aus der gleichen Zeit ergibt.

Rubin weist ferner darauf hin, daß einige Momente direkten Einflusses von Masson auf Pollock dokumentiert werden können. Er zitiert Greenberg, der feststellte:

"Er (Masson) hat mehr als jeder andere die moderne Malerei vorweggenommen, und ich glaube nicht, daß er dafür genügend Anerkennung bekam." 2),

und er weist dann ferner darauf hin, daß

"die Antizipation, von der Greenberg schrieb, sich nicht auf den Einfluß bestimmter Bilder bezog, sondern vielmehr die fortgeschrittene Art von Massons Komposition, sein kalligraphisches Vokabular und den besonderen Charakter seiner 'automatischen' Linien betraf." 3)

Masson hat somit gewisse bildnerische Möglichkeiten induziert und ausgelöst, die dann später von Pollock verwirklicht wurden, und wobei der direkte Einfluß der chinesischen Kalligraphie in Massons Werk mitbestimmend war, da er allein die von Masson unterbrochene Weiterentwicklung des automatischen Verfahrens ermöglicht und getragen hatte, indem der kontrollierte und beherrschte kalligraphische Duktus sich mit dem reinen linearen Automatismus in einer Synthese verband. Diese war bereits, worauf in Kapitel IV noch eingehender einzugehen sein wird, in Massons Werken von 1943 - 45 verwirklicht. Ein Vergleich weiterer Werke beider Künstler bestätigt die Aussage Rubins, daß die "Affinität" Pollocks und Massons grundsätzlich eine Frage der "Linien" ist, einer Art von Linien, die sich von einer beschreibenden und somit Oberflächen konturierenden und modellierenden Weise löst⁴⁾, was Pollocks Entwicklung von 1943 - 1947 entspricht.

Masson hatte in den dreißiger Jahren durch die Arbeit von Duthuit⁵⁾, die er mitillustrierte, und seit 1942 durch den Besuch im Museum of Fine Arts in Boston, welches die

größte Sammlung chinesischer Kalligraphie und Malerei in den USA beherbergt, tiefgehende Kenntnisse formaler und ästhetischer Art von der chinesischen Kalligraphie und Malerei erhalten, und seine Werke haben, in Weiterentwicklung des linearen Automatismus bereits kurz nach diesem Besuch spürbare und deutliche Veränderungen in Richtung auf eine Verwendung von Linien in kalligraphischer Art, welche Ansätze des raumplastischen Duktus zeigen, durchgemacht. Dies ist deutlich in den bereits genannten Werken, wie "The Kill" (Abb. 73), der "Baum (Tree)" (Abb. 101) sowie vor allem in "Entanglement" (Abb. 36), welches wahrscheinlich von 1943/44 ist, nicht wie angeblich von 1941. Das Bild "Entanglement (Berührungen)" enthält bereits alle Elemente der Pollockschen Kunst, und zwar verwirklicht durch Verwendung außerordentlich spontaner, bewegter und differenzierter kalligraphischer Linien, die, trotz einer gewissen Weichheit, mehr als deutlich durch ihre Form, Duktus und Bewegtheit die Kenntnis und eine gewisse Beherrschung und Umsetzungsfähigkeit der formalen Aspekte der chinesischen Kalligraphie aufweisen. Diese Linien bilden ein Allover-Kontinuum, welches polyfokal ist und den ganzen Bildraum verdichtet zu einem Raum permanenter Schwingungen.

Aus diesen Zusammenhängen ergeben sich zwei Resultate:
1) Die Tatsache, daß die wesentlichen formalen Neuerungen des Informel, wie Allover-Struktur, Polyfokalität und der lineare Schwingungsraum, keine "Erfindung" von Pollock sind, sondern bereits vorher von Tobey und Masson verwirklicht wurden, was noch näher bewiesen wird (Kapitel IV), und von diesen beiden Künstlern an Pollock vermittelt wurden, der dann für ihre weitere Verbreitung wichtig war.

2) Der kalligraphische Einfluß aus China, der bereits im Werk von Tobey und Masson integriert war, und dort die genannten formalen Aspekte bewirkt hatte, vor allem ausgeprägt hatte, war also indirekt der Auslöser und stiftete die fehlenden bildnerischen Mittel und Verfahrensweisen.

Diese Feststellungen erlauben und bestätigen daher die Feststellung, daß der kalligraphische Einfluß Chinas die Entwicklung der modernen westlichen Malerei, besonders des Informel, nicht unerheblich mitgetragen hat.

Weitere Künstler, die eine ausgeprägte gestische Aktionsmalerei als Kennzeichen aufweisen, sind de Kooning, Franz Kline in den USA, Saura in Spanien, Vedova in Italien, Mathieu, Hartung, Soulages in Frankreich, sowie Götz, Sonderborg und Hann Trier in Deutschland.

Für Georges Mathieu bedeutet der spontane automatistische Malablauf die Entäußerung einer persönlichen Schlüsselmotivik durch die spontane Malgeste, die mit äußerster Schnelligkeit, manchmal vor vielen Zuschauern, ausgeführt wird, da der Malakt seiner Meinung nach nur solche Bilderergebnisse aus dem Unterbewußten hervorbringt, die sich dort bereits als "Semantische Embryos" gebildet haben, als Ergebnisse persönlicher geschichtlicher Erfahrungen. Kunst ist für Mathieu, der an der Entwicklung des Informel sowohl als Künstler wie auch als Theoretiker maßgeblichen Anteil hatte, Überschreitung der Grenze vom Unbewußten zum Bewußtsein in der spontanen formenden Geste, sie ist die Strukturierung des Unbewußten, das in der Struktur spontan und simultan Bedeutung erhält und somit zum gestischen Residualzeichen wird, das bei Mathieu vor allem auf dem Ausdruckspotential der Linie beruht.

"Allein die Schnelligkeit des Handelns macht es möglich, das, was aus den Tiefen des Wesens aufsteigt, zu erfassen und auszudrücken, ohne daß sein spontaner Ausbruch durch rationale Überlegung und Intervention zurückgehalten und geändert wird",

ist Mathieu's Ansicht¹⁾. Dies Moment der gestischen Schnelligkeit, welches sich im linearen Residualzeichen manifestiert, entlehnte Mathieu der chinesischen Kalligraphie, worauf an anderer Stelle noch kurz einzugehen sein wird.

Auch Hartung steht einerseits im Bereich des gestischen Malens, gehört damit zum malprozessualen Informel, andererseits aber mit der konsequenten Erforschung des Zeichenaspektes der gestischen Malerei in einem anderen Problemkreis als Pollock. Es unterscheidet ihn von Pollocks extremer Aktionsmalerei die glückliche Koinzidenz von spontanem Malvollzug und überlegter Bildkomposition, von dynamischer Aktion der Linie und Struktur des Bildganzen²⁾, das Bild ist bei ihm das Kraftfeld einer ausgeformten Seinsbehauptung. Auf die in der Literatur verschiedentlich angemerkte Beziehung und Inspiration Hartungs durch kalligraphische Momente

Ostasiens soll ebenfalls an anderer Stelle kurz kritisch eingegangen werden.

Die Eigenschaft gestischer Malerei, ursprüngliche Bewegung zu sein, wie das Tanzen, geht deutlich aus den Ausführungen Hann Triers (geb. 1915) zu seiner Malerei hervor:

"Die zusammenhängende Fläche gehorcht rhythmischen Gesetzen. ... Malen heißt, in zusammenhängendem Ablauf auf überschaubarer Fläche tanzen; ... Die simultane Sichtbarkeit enthält die reversible, im Malprozeß durchlebte Zeit. ... bildende Zeit wird als Niederschlag atmender Tätigkeit zum Bild und wieder aus ihm lesbar ..." 1).

Triers Ausspruch, "der Mensch denkt, aber die Hand malt", ist charakteristisch und drückt deutlich die Auffassung von der Parallelität, vom Eingehen von ursprünglichen Kräften in und vom Ausdruck durch die bewegten Hände des Males aus, einem Grundprinzip gestischer Malerei, wie es schon Konrad Fiedler erkannt hat²⁾, und wie es die Ästhetik der chinesischen Kalligraphie beinhaltet. Seine Bilder, meist zweihändig gemalt, sind so die tänzerische Verwirklichung eines Wachstumsprozesses, worin sich einerseits Weltabgelöstheit, andererseits Trance und Heiterkeit, manchmal auch tragisch-grüblerische Gedanken ausdrücken. Seine Bilder, auf denen sich die Ausweitung der Bildfläche als Aktionsfeld ins motorische und dynamische Grundprinzip vollzieht, sind eine ständige Auseinandersetzung mit dem Labyrinthischen in den tänzerischen Dualismen von Bewegung und Gegenbewegung³⁾.

Die Elemente des Bildes, oft kalligraphischen Zeichen ähnlich in Duktus, Struktur und Konsistenz bzw. Transparenz der Farben, sind gestische Residualzeichen und leben und schwingen auf Gründen, deren Farbigkeit, die sehr ähnlich der Transparenz und Sensibilität Tobey's ist, durch ihre Ausgewogenheit und Harmonie den ausgleichenden, harmonisierenden Gegensatz zur linearen Gestik bilden (Abb. 10). Trier bestätigte der Verfasserin in einem Gespräch 1979, daß er sich mit der chinesischen Ästhetik und den Gedanken Lao-tzu's im Tao-Te-Ching beschäftigt habe, und daß er stets ein großes Interesse an dem bildnerischen Verfahren der chinesischen Kalligraphie hatte. Diese Affinität manifestiert sich vor allem in der bewegten Linearität seiner Bilder, die sich in lebendigen, beseelten Linien ausdrückt und ihre Wirkung

auf den Betrachter durch ihre Ursprünglichkeit und ihre fast seismographische Reaktion auf innere Schwingungen erlangt, sowie in der Auffassung von "bildender Zeit als Niederschlag atmender Tätigkeit zum Bild", worin ein Anklang an das Prinzip der "lebendigen Ursprünglichkeit" (Ch'i-yün 氣韻) der chinesischen Kalligraphie zu sehen ist.

Gestische und aktionelle Merkmale sind noch bei vielen anderen Künstlern zu finden, wie etwa bei Hoehme, K. O. Götz, der auch gegenwärtig diesem Malstil treu geblieben ist¹⁾, und anderen mehr, worauf jedoch hier nicht mehr eingegangen werden soll, da die bisherigen Ausführungen zur Exemplifizierung der wichtigsten Merkmale genügen.

2.3.2.2 Die Verwendung von Zeichen im Informel

Neben dem gestisch-prozessualen Element als Niederschlag menschlicher Bewegung, Handlung oder Aktion im Bild ist das Zeichen das zweite wesentliche Element, welches den kalligraphischen Impuls oder Einfluß mitgetragen hat, und welches daher zum Teil auch im allgemeinen Informel, also nicht unbedingt bei von Kalligraphie inspirierten oder beeinflussten Künstlern, vor allem aber doch im "kalligraphischen Informel" als formales Merkmal auftaucht und zu einem wesentlichen Faktor der Bildaussage wird. Dadurch bestehen zwischen diesen beiden Gruppierungen natürlich gewisse formale Unterschiede, die vor allem in der stärkeren Annäherung der "Zeichen" des kalligraphischen Informel an die ursprünglichen Merkmale der chinesischen kalligraphischen Zeichen resultieren, worauf im Zusammenhang mit den Merkmalen des kalligraphischen Informel kurz zurückzukommen sein wird. Zunächst aber sollen im folgenden die allgemeinen Merkmale und Elemente der Verwendung von Zeichen im Informel als Grundlage des kalligraphischen Einflusses aufgezeigt werden.

Panofsky definiert ein Kunstwerk "als einen vom Menschen angefertigten Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will"²⁾. Diese Definition eines Kunstwerks kann, worauf hier nicht näher begründend eingegangen werden soll, dahingehend erweitert werden, daß jedes Kunstwerk und die Kunst im allgemeinen ein Gegenstand bzw. ein System von Gegenständen

ist, die neben der Eigenschaft, ästhetisch erlebt werden zu können, auch noch die Eigenschaft besitzen, allgemeines und universales Kommunikationsmittel zu sein, und zwar zwischen Künstler und Welt und Künstler und Betrachter. Das Ziel dieses kommunikativen Bereiches ist, zusätzlich zum Bereich der zweckgebundenen Kommunikation des allgemeinen Lebens weitere Bereiche zweckfreier, nicht gebundener Seinszusammenhänge zu erforschen und Erfahrungen und Erkenntnisse daraus dem bewußten menschlichen Erkennen zu vermitteln, wobei jedoch die zweckgebundenen Bereiche in einer reaktiven Beziehung mit berücksichtigt werden können. Dies gilt sowohl für die informelle Malerei als auch für die chinesische Kalligraphie.

Ein wesentliches Element dieses kommunikativen Bereiches ist, wie aufgrund der prinzipiellen Gleichheit aller Seinsbereiche, also auch jener von zweckgebundenem und zweckfreiem Bereich, angenommen werden kann, das Zeichen und seine mediale Verwendung.

Die mediale Bedeutung der Verwendung von kalligraphischen Zeichen auch im chinesischen Verständnis machen die folgenden Bemerkungen Shih-t'ao's (石涛) deutlich:

"Die ganze Malerei hat ihre Wurzel im erkennenden Geist. ... Denn Malen heißt, die Formen des Universums darzustellen. ... Denn was ist die Malerei anderes, als die große Methode der Wandlungen und Entwicklungen im Universum? Geist und inneres Wesen ... Entwicklung und Wachstum der Schöpfung, die Wirkkraft von Yin und Yang, alles wird durch Pinsel und Tusche offenbart, und das Können läßt sich ebenso unter Beweis stellen in der Kalligraphie wie in der Malerei. Denn dies sind verwandte Künste mit der gleichen Aufgabe. Der eine einzige Strich (= das kalligraphische Elementarzeichen bzw. der Grundstrich des kalligraphischen Zeichens, d.V.) ist der Ursprung aller Kalligraphie und Malerei." 1)

Ein Zeichen ist, allgemein definiert, ein raumzeitliches Gebilde, das für etwas anderes steht²⁾. Das, im Unterschied zur chinesischen Kalligraphie, mangelnde Verständnis informeller Zeichen hat zur Folge, daß auch die pragmatische Zeichendimension, die die Handlungs- und Verhaltensaufforderung des Zeichens betrifft, unverständlich und unwirksam bleibt. Daraus resultiert die bekannte Isolation des informellen Künstlers, seiner Werke und seines Wirkens, die dadurch in einem Bereich gesellschaftlich unverbundlicher und unver-

ständlicher individueller Geistigkeit verbleiben. Dies gilt nicht für die ursprüngliche Situation der chinesischen Kalligraphie, welche auf einem gesellschaftlich anerkannten und gewußten Korpus von Zeichenbedeutungen basiert, welcher, ähnlich einer Frequenzmodulation, die Individualitätsmerkmale der einzelnen künstlerischen Schriftkunstmerkmale, also die persönliche Gestik und den persönlichen Duktus trägt und auch allgemein verständlich werden ließ durch jahrhundertlange Erfahrung.

Für die Zeichenfunktion der informellen Kunst und der chinesischen Kalligraphie von Bedeutung, ist die Fähigkeit eines Zeichens, zum Symbol werden zu können¹⁾. Unter Symbol versteht man ein Zeichen oder Bild, das über sich hinausweist, welches einen Sinn, eine Bedeutung, eine Idee veranschaulicht, speziell als Verbildlichung eines Ungegenständlichen, das auf keine andere Weise gegenständlich gemacht werden kann, sondern für uns nur ist, sofern es im Bilde ist, oder als Vergegenwärtigung von etwas, das sich nicht mit Begriffen oder Worten ausschöpfen läßt. Ein Symbol oder Symbolhaftes kann aber auch sein etwas sinnlich Gegebenes überhaupt, das ein Allgemeines repräsentiert, ein Geistiges, Unsichtbares darstellt, oder einen tieferen Gehalt der Wirklichkeit unmittelbar, ohne Vermittlung begrifflichen Denkens, ausdrückt oder aufschließt, und es kann ein Zeichen sein, dessen Bedeutung durch allgemeine Abmachung festgelegt ist²⁾.

Diese umfassende Definition gilt sowohl für einen Teil des allgemeinen Informel, als auch für die Künstler des kalligraphischen Informel, besonders aber für Tobey, Masson und die chinesischen Kalligraphie, wo das symbolhafte Wirken der bildlichen Elemente, wie die lineare Grundgeste, das All-over, der unbestimmte lineare Schwingungsraum etc., die symbolische Form eines "tieferen Gehaltes der Wirklichkeit" darstellt. Hier liegt unter anderem auch ein Bezugspunkt zwischen allgemeinen informellen und speziellen kalligraphischen Qualitäten, die in der Einheit von linearer Gestik und Zeichenhaftigkeit die symbolische Repräsentation von Grundfragen des universalen Lebens vollzieht, etwas, was den Qua-

litäten des allgemeinen Informel aufgrund ihrer stark subjektiv-individuellen Art nicht immer gelingt.

Die Möglichkeit einer Linie, farbigen Form oder sonstigem bildnerischen Element, überhaupt Träger von Ausdruck zu sein, der mehr ist als seine Eigendarstellung, also Ausdruck von Realität verschiedenster Art, von Kräften, Stimmungen des Menschen, universalen Lebenszusammenhängen etc., wird für das bildnerische Zeichen von verschiedenen kunstwissenschaftlichen Auffassungen vom Wesen und der Wirkung des Symbols bestätigt und bedarf einer kurzen Klärung, da diese Möglichkeit sowohl von Künstlern, wie Tobey, Masson und anderen, als auch von der chinesischen Kalligraphie immer postuliert wurde.

Warburgs Polaritätstheorie des Symbols, die die Definition Vischers für das Symbol als Verbindung von Bild und Bedeutung verwendet, begreift das Wesen und die Wirksamkeit des Symbols entweder als magisch-bindend, oder aber als logisch-sondernd, wobei Symbol und Bedeutung als einander entsprechend betrachtet werden. Trotz des Fehlens gegenständlicher oder naturalistischer Motive und Symbole in der informellen Malerei oder in der chinesischen Kalligraphie hat diese Auffassung grundsätzlich für beide Gültigkeit. Für das Verständnis der informellen Malerei und der chinesischen Kalligraphie noch wesentlicher aber ist eine zwischen beiden Extremen, von Vischer "vorbehaltende" genannte Stufe des Symbolverständnisses, wo menschlicher Geist und symbolisches Zeichen einerseits noch dem Glauben an die magische Wirksamkeit des Zeichens verhaftet sind, andererseits aber der Geist auch versucht, das Zeichen, seine Bedeutung und Beziehung zum Gemeinten in klarer analytischer Distanz zu erfassen. Das Wesen des symbolischen Zeichens kann so

"die ganze Reihe durchlaufen: vom reinen, der Materie des Symbols fast ganz entrückten Begriff, der um überhaupt fixiert zu werden, sich freilich an ein lebloses und deswegen eindeutig bestimmbares Zeichen heftet, bis zum kulthaften Akt, der - unter dem Zwang der Leibhaftigkeit des Symbols - es im wahrsten Sinne des Wortes mit Händen greift, es verzehrt oder sich vor ihm vernichtet." 1)+

Das informelle Bild, besonders aber das kalligraphische Kunstwerk, haben in diesem Verständnis einen Platz in der Mitte,

"wo das Symbol als Zeichen verstanden wird und dennoch als Bild lebendig bleibt, die seelische Erregung zwischen diesen beiden Polen in Spannung gehalten wird, weder durch die bindende Kraft der Metapher so sehr konzentriert wird, daß sie sich in Handlung entlädt, noch durch die zerlegende Ordnung des Gedankens so sehr gelöst wird, daß sie sich in Begriffe verflüchtigt." 1)

Die Möglichkeit und Erklärung künstlerischen Ausdrucks im gestischen und symbolischen Zeichen in der informellen Malerei und in der chinesischen Kalligraphie kann von Warburgs Auffassung hergeleitet werden, daß ein kontinuierlicher Übergang zwischen dem menschlichen Ausdruck innerer Begeisterung, lebhafter Bewegung der inneren Gemüts- und Geisteskräfte einerseits und dem Akt künstlerischer Besinnung andererseits besteht. Diese Möglichkeit gestisch-symbolischen Ausdrucks begründet die "Theorie des mimischen Ausdrucks" (Wind) darauf, daß es die gleichen Muskeln sind, die eine physische und eine Ausdrucksfunktion verrichten. Jeder Ausdruck durch Muskelbewegung ist danach auch metaphorisch und unterliegt den polaren Eigenschaften des Symbols; je stärker und konzentrierter die seelische Erregung ist, die sich im Ausdruck entlädt, umso näher ist die symbolische Bewegung der physischen. Dieses von Warburg erkannte Problem der Polarität von seelisch-geistigem Verhalten, welches eine starke Affinität zu den Grundgedanken chinesischer Ästhetik besitzt, ist dabei behilflich, das Problem der Periodizität der Kunstentwicklung als Schwingungsvorgang zwischen zwei Polen, Klassik und Romantik, zu erklären, was für den Einfluß der Kalligraphie insofern von Bedeutung ist, als in ihr und durch sie ein Ausgleich, ein Gleichgewicht beider Tendenzen erreicht werden kann. Nach Warburg befindet sich alle Kunst im Spannungszustand zwischen dem Dunkeln, Unbewußten, Naturhaften, und dem Hellen, dem freien und wachen Bewußtsein und schafft, je nach Umständen und Einflüssen, einen, wenn auch immer nur vorübergehenden Ausgleich. Diese Pendelbewegung ist jedoch in der europäischen Kunstgeschichte wesentlich stärker, als in der chinesischen Kalligraphie und Malerei.

Ebenso greift hier der noch umfassendere Symbolbegriff Ernst Cassirers ein, der unter einer "symbolischen Form", wie wir sie zum Beispiel in der schwingenden Allover-Struktur von Tobey's Werken als Veranschaulichung seiner Auffassung von einer allbewegten Welt finden, oder in dem dynamischen Duktus der chinesischen Kalligraphie, welcher die Bewegtheit und den Wandel der universalen Kräfte symbolisiert, jede Energie versteht, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft wird und diesem Zeichen innerlich zugeordnet wird. Die Kunst ist von daher eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder und tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft, sie trägt als Ganzes den allgemeinen Charakter symbolischer Gestaltung in sich, wodurch eine höhere Stufe der Freiheit und geistigen Selbstfindung gewonnen wird¹⁾.

Schließlich ist hier noch zu erwähnen, daß nach Warburg nicht nur die Kunst, sondern auch die ganze menschliche Existenz zwischen den beiden Polen des Dunklen und Hellen, Irrationalen und Rationalen verläuft²⁾, und auch hier liegt wieder eine starke Affinität zur chinesischen Weltanschauung und Ästhetik.

In der informellen Malerei im allgemeinen tritt die Verwendung von Zeichen mit verschiedenen Schwerpunkten auf und kann einen Gegenstand, eine Handlung, eine Geste, einen Gedanken, Leidenschaften und Emotionen und vieles andere versinnbildlichen. Das Vermitteln von Erkenntnissen und Erfahrungen, also der kommunikative Vorgang, geschieht dabei mehr auf emotional-intuitivem und evokativ-assoziativem Wege, als mit rationalen Mitteln; Zeichen und Bilder müssen mehr oder weniger subjektiv gelesen und interpretiert werden, also ästhetisch erlebt werden, wie Panofsky sagt, worin die größere Freiheit gegenüber rationalen Zeichen und rationalem Erkennen liegt.

Wie in der chinesischen Kalligraphie kann die Verwendung von Zeichen im informellen Kunstwerk auch "magische" Intentionen haben, wie etwa bei Baumeister³⁾, Gottlieb⁴⁾, Capogrossi⁵⁾ und anderen; das Zeichen kann als figuratives

Element im Bild auftauchen, wie bei Alechinsky¹⁾, Appel²⁾ und anderen; ein Aspekt, der der chinesischen Kalligraphie durch ihre Herkunft von ursprünglich ikonischen Zeichen nicht fremd ist und in ihr potentiell noch angelegt ist; es kann aber auch gestisch sein bis zum riesenhaften Zeichen, wie etwa bei Serpan und Michaux einerseits und Kline andererseits, und es kann aus Schrift und Graffiti entstehen, wie bei Bryen³⁾, Trier⁴⁾, Tapiès⁵⁾ und anderen.

Die "magische" Verwendung von Zeichen im informellen Kunstwerk beruht auf der bereits angedeuteten Überzeugung, daß das Zeichen immer in irgendeiner Weise eine Entsprechung zur Realität enthält und helfen kann, diese offen zu legen. Der Künstler ist ein Eingeweihter im Umgang mit der "magischen" Kraft der Zeichen und Symbole und kann diese Kraft auf den Betrachter übertragen, eine Auffassung vom Wesen der Kunst und des Künstlers, die jener der chinesischen Ästhetik sehr ähnlich ist, worin die Berührungspunkte und Möglichkeiten des kalligraphischen Einflusses lagen, und welche auch über diesen Einfluß verstärkt in die westliche Ästhetik eindrang.

Diese Ähnlichkeit prinzipieller Art und die Mitwirkung der "Seele", des "Herzens" bzw. des "intuitiven Geistes" (hsin 心) in der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie machen die folgenden Bemerkungen zweier chinesischer Kalligraphen und Ästhetiker deutlich. Bei Sheng Hsi-ming (盛熙明) im Fa-shu-k'ao (法書考) heißt es:

"Die Wunder von Pinsel und Tusche stehen in engem Zusammenhang mit höchstem geistigen Verständnis (shen-ming 神明)"⁶⁾

Aus den Worten Shih-t'aos (石濤), daß

"Malerei (und natürlich auch die Kalligraphie, d.V.) die Methode der großen Wandlungen und Entwicklungen im Universum"

ist⁷⁾, ergab sich bereits die wirksame Beziehung zu den fundamentalen Kräften und Prinzipien der Realität, besonders die Fähigkeit zur Verbildlichung von "Wandel" und "Entwicklung", zwei Erscheinungen, die gerade Künstler des Informel, wie Tobey, Masson ("Metamorphose") und andere anzog.

Die Fähigkeit der Kalligraphie und ihrer Symbole und Gestik, über den erkennenden Geist und die Psyche des Künst-

lers Kräfte und Zusammenhänge der Realität zu erfassen und auszudrücken, wird weiter von Sheng Hsi-ming (盛熙明) belegt:

"Was die Schriftkunst angeht, so ist sie die Spur des Herzens (oder 'Geistes', hsin chih chi 心之跡). Deshalb hat sie ihren Sitz im Innern und nimmt Gestalt an nach außen, man erfäßt sie mit dem Herzen und die Hand respondiert (ying 應)." 1)+

Der intuitive Zusammenhang zeichenhaften Ausdrucks in der Kalligraphie wird weiter von Chang Huai-kuan (張懷瓘) bestätigt, welcher belegt, daß sich im kalligraphischen Zeichen und seinem schöpferischen Prozeß Merkmale der allgemeinen universalen Schöpfungskräfte und der Dinge der Realität manifestieren, und zwar auf ganz unmittelbare und direkte, spontane Weise:


"Dies wird ohne (bewußte) Tätigkeit (wu-wei 無為) bewirkt und stimmt darin mit dem Wirken der Natur überein (tzu-ran chih kung 自然之功). die Dinge nehmen die ihrer Art entsprechende Gestalt an und korrespondieren so mit dem Prinzip kreativer Schöpfung (tsao-hua chih li 造化之理). Bei alledem weiß man nicht, weshalb es so ist. Man kann sich zwar geistig damit in Übereinstimmung bringen (hsin-ch'i 心契), aber es ist unmöglich, es in Worten auszudrücken." 2)

Diese Auffassung kulminiert in der prägnanten Formulierung, die zum Allgemeingut kalligraphischer Ästhetik gehört, daß

"Herz und Hand in Übereinstimmung" (hsin-shou hsiang-ying 心手相應)

sind im kalligraphischen, also künstlerischen Prozeß, welcher die gestischen Zeichen bzw. Symbole erzeugt. Die Übereinstimmung zu den Gedanken Konrad Fiedlers, auf welchen die informelle oder auch allgemeine Ästhetik der gestischen Malerei oft zurückgeführt wird, sind nicht zu übersehen. Hier liegen also der Bezugspunkt und die tragenden Momente des kalligraphischen Einflusses über das gestisch-prozessuale Residualzeichen, der Einheit von Gestischer Handlung und Zeichenhaftem Ausdruck.

In den Werken Klee's und Mirò's traten Zeichen bereits als "magische" oder wirksame Piktogramme oder Ideogramme auf, worin sich ein intuitives Wiedererkennen und Umgehen mit den ursprünglichen Lebensquellen ausdrückt³⁾. Besonders ist dies auch bei Willi Baumeister der Fall, der einen Großteil seiner Arbeit darauf verwendete, persönlich geprägte

Symbole zu erforschen und sie in Serien abzuwandeln. Seine Bildzeichen, hieroglyphenähnliche Zeichen, die in manchen Aspekten den chinesischen Siegelschriftzeichen (Chuan-Shu ) ähneln, haben magischen Charakter und entstanden aus dem Interesse des Künstlers für magische afrikanische Felsenbilder, sumerisch-mesopotamische Kunst, mexikanische und ostasiatische Kunst¹⁾, und es ist bei ihm anzunehmen, daß ihm die chinesische Kalligraphie bekannt war und sich die Ähnlichkeit mancher Werke aus dieser Kenntnis erklären läßt. Auch seine Bildtitel, wie etwa "Han" (= Han-Zeit Chinas, um Christi Geburt) belegen tiefere Kenntnisse chinesischer Kunst und Kultur. Die mit den verschiedensten Mitteln erzeugte Bilderschrift tritt uns bei Baumeister in symbolischen Zeichenformen entgegen, die manchmal archaischen chinesischen Zeichen ähneln.

In diesen bildlichen Symbolen wird das "Unbekannte" sichtbar, dessen Erforschung Baumeister ebenfalls viel Mühe widmete, worüber er in seinem Buch "Das Unbekannte in der Kunst" schreibt:

"Vom Standpunkt des Malers aus ist die Malerei die Kunst des Sichtbarmachens von etwas, das durch sie erst sichtbar wird und vordem nicht vorhanden war, dem Unbekannten angehörte... . Bei allen gegenständlichen und ungegenständlichen Werken, wie auch Ornament und Schrift ist es ein Verborgenes, was der Beschauer mit aufnehmen soll. ... Das Unbekannte bildet den polaren Gegensatz zu jeder Erfahrung. Kunst sollte als Metamorphose betrachtet werden, als beständige Umwandlung... . Er (der Künstler) ist das Organ eines Weltganzen, dem er verantwortlich bleibt." 2)

Adolph Gottliebs Werke, die "Pictographs" vor allem, enthalten symbolische Formen für kosmische Elemente, die zum Teil von der chinesischen Weltanschauung (Yin- und Yang-Lehre) angeregt wurden. Das gezahnte, kammartige Zeichen Capogrossis, welches an archaische chinesische Zeichen erinnert, enthält trotz seiner Einfachheit unerschöpfliche Ausdrucksmöglichkeiten durch eine ornamentale Reihung und Kombination im Sinne des von Shih-t'ao erwähnten "Ein-Linien-Prinzips", worauf im Zusammenhang mit der chinesischen Kalligraphie und dem Werk Tobey's noch näher eingegangen wird.

Figurale oder figurative Zeichenelemente finden sich bei vielen informellen Malern, wie etwa den Mitgliedern der COBRA-Gruppe.

Ein weiterer Aspekt des Zeichens im Informel ist der gestisch-residuale Zeichenaspekt, worin eine besonders starke Affinität zur chinesischen Kalligraphie, besonders in der Art des Ts'ao-Shu (草書) - oder "Konzeptschrift" - Stils, liegt. Die Bedeutung der gestischen Aktionsmalerei als solcher ist bereits ausführlich behandelt worden, es soll nicht weiter darauf eingegangen werden. Da sich aber im gestisch-residualen Zeichenaspekt, welcher auch ein Hauptmerkmal der chinesischen Kalligraphie ist, und welcher als ebenso fundamentaler Bestandteil informeller Malerei die Affinität zur chinesischen Kalligraphie enthält und letztlich den Einfluß trug, gestisches Handeln und zeichenhafter Bedeutungsausdruck verbinden, soll darauf noch kurz Bezug genommen werden.

Das Verhältnis von gestisch-residualem und symbolisch-semanticem Zeichen wird bestimmt von dem Verhältnis expressiv-spontaner Intuition und rationaler Reflexion bei der Zeichenbildung, also bei der Kreation des Werkes, welches sich auf den Betrachter überträgt. Die rationale Reflexion bildnerischer Probleme wie allgemeiner geistiger und realer Zusammenhänge bewirkt meist eine stärkere Verwendung symbolisch-semantic, also nicht-gestischer Zeichengebilde, dies war bei Capogrossi, Baumeister oder Gottlieb der Fall, wobei die Bildzeichen zunächst subjektiv-individuell sind und der Erläuterung bedürfen.

Die expressiv-spontane Intuition, welche mit dem surrealistischen Automatismus korrespondiert und das Informel besonders für kalligraphische Impulse öffnete, ist die Grundlage der gestisch-residualen Zeichenkategorie, deren bildnerischer Niederschlag in einem oft sehr schnellen, durch den Verstand kaum kontrollierbaren Prozeß simultan mit und in der künstlerischen Geste geschieht. Das gestisch-residuale Zeichen bringt vor allem Inhalte des Unterbewußtseins aller Art, wie emotionale, intuitive oder andere Aspekte ins Bild, die der Ratio gewöhnlich nicht zugänglich sind, jedenfalls nicht unmittelbar. Beide Zeichenkategorien

sind fast immer miteinander verknüpft, zumeist in einer bildnerischen Einheit, wie es auch in der chinesischen Kalligraphie der Fall ist, wo zwischen beiden ein Gleichgewichtszustand herrscht, doch überwiegt im Informel und auch in den Stilen bzw. Arten der Kalligraphie mal der eine und mal der andere Aspekt. Die gestisch-residuale Zeichenkategorie ist Ausdruck unbewußter oder unterbewußter Kräfte und Zusammenhänge, aber auch von Merkmalen der Persönlichkeit, des Charakters und des psychisch-emotionalen Zustandes des Künstlers, welcher wiederum oft auf externe Zusammenhänge zurückzuführen ist, und auch auf diesem Wege Aspekte der Außenwelt verbildlicht. Das gestisch-residuale Zeichen wird über die in ihm sichtbar gewordene und festgehaltene Bewegung, die sich aus der inneren psychisch-emotionalen Bewegung und der körperlichen Bewegung des Künstlers ergibt und das Residuum, welches sich zwangsläufig ergibt, zum Zeichen erhebt; das symbolisch-semantiche Zeichen dagegen wirkt über seine Form und Struktur, deren spezifische Eigenart als Träger von - zunächst meist subjektiver - Bedeutung fungiert. Beide aber stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander, denn die Übermacht des einen bedingt die Unterlegenheit des anderen und umgekehrt. Dies ist ein Aspekt, der in gleicher Weise bei der chinesischen Kalligraphie zutrifft und sich im Verhältnis von K'ai-Schu (楷書) und Ts'ao-Shu (草書) im Schriftstile äußert, worauf noch näher einzugehen sein wird, sowohl bei der Betrachtung der kalligraphischen Merkmale wie auch im Zusammenhang mit ihrer Anwendung in den Werken Tobey's und Masson's. Das mehr statische symbolisch-semantiche Zeichen kann nicht gleichzeitig eine heftige, energiereiche Bewegung aufnehmen; das gestisch-residuale Zeichen dagegen enthält mehr Bewegung als strukturelle Ordnung und Festigkeit.

Beide Zeichenaspekte werden jedoch überwiegend durch die Empfindungen des Betrachters rezipiert, emotional und durch Assoziationsbildungen, denn es fehlt zunächst beim Informel, und das gilt auch für das kalligraphische Informel, das Gerüst der rational zu entschlüsselnden Schriftzeichen-Bedeutung, die die chinesische Kalligraphie auch kennzeichnet.

Ein weiterer Aspekt von Zeichenhaftem im Informel, auf den noch kurz hingewiesen werden muß, ist die Verwendung von verfremdeter oder abgewandelter Schrift oder Teilen von Schriften, meistens aus dem Bereich der europäischen Schrift. Aus dem Textzusammenhang genommen und als bildnerisches Mittel verwendet, besitzt Schrift eigene bildnerische, assoziativ-evokative Wirkungen, durch Verfremdung, Deformationen, Destruktionen, wodurch ursprünglich Schriftwerte mit neuen zusätzlichen Assoziationen verknüpft werden können. Dieser Zeichenaspekt ist nur insofern bedeutsam, als auch die Verwendung transformierter oder verfremdeter chinesischer Kalligraphie-Schrift den gleichen Bedingungen unterliegt, wenn sie von Künstlern des kalligraphischen Informel, wie partiell bei Tobey, Masson, Alcopley, Wilke und Alechinsky oder auch anderen angewendet wird, ohne daß diese im Grunde die Schriftbedeutung kennen und sich auf sie beziehen. Auch hier zählt nur der rein bildnerische Wert, der die Aufmerksamkeit auf neue Bedeutungen und Zusammenhänge lenken soll.

Der Bereich zwischen gestischer Malerei und der Verwendung von Zeichen bildet also, wie sich zeigte, das potentielle und das tatsächliche Ereignisfeld eines kalligraphischen Einflusses.

Die Verwendung des chromatischen Farbwertes, wie wir ihn bei Rothko¹⁾, Reinhardt²⁾, Francis³⁾, Nay⁴⁾ und anderen als Hauptmerkmal finden, sowie die Integration von stofflichen Eigenschaften von Materialien oder der Farbmaterie, wie etwa bei Burri⁵⁾, Tapies⁶⁾, Dubuffet⁷⁾ und anderen, hat so gut wie keinen Zusammenhang mit den wesentlichen Elementen, die den kalligraphischen Einfluß bestimmten, so daß darauf nicht weiter eingegangen werden muß. Farbmaterie und chromatischer Farbwert sind in der chinesischen Kalligraphie ersetzt durch die Konsistenz der Tusche und ihre Grauwerte, die durch Hell-Dunkel-Verschiebungen entstehen, welche in gleicher Weise zum lebendigen Ausdruck beitragen wie "die fünf Farben", wie die chinesische Ästhetik es ausdrückt. dies ist ein Faktum, welches sich gleichermaßen auch auf den kalligraphischen Einfluß im Informel auswirkt.

3. Das Kalligraphische Informel

Nachdem in den bisherigen Ausführungen schon die Entstehung und Entwicklung der informellen Kunst im allgemeinen aufgezeigt wurde, und danach die für den kalligraphischen Einfluß maßgeblichen Elemente und Aspekte des Informel, welche diesen Einfluß ermöglichten und ihn formal trugen, herausgearbeitet wurden, wobei es sich vor allem um die gestisch-prozessuale, lineare Aktionsmalerei einerseits und die Verwendung von Zeichen im Bild andererseits handelte, soll nun im folgenden auf das "kalligraphische Informel" eingegangen werden, in dessen Werke sich die genannten Merkmale und Elemente treffen und mit Elementen und Merkmalen der chinesischen Kalligraphie verbinden.

Unter kalligraphischem Informel sollen die Künstler und Werke der informellen Malerei verstanden werden, die - in unterschiedlichster Weise der Begegnung, Rezeption und Verarbeitung - sich mit der chinesischen Kalligraphie beschäftigt haben, wodurch ihr Werk Impulse erhalten hat, ohne die es sich sonst anders entwickelt hätte. Dabei ist, wie bereits vorher erwähnt, zu unterscheiden zwischen solchen Künstlern, die durch die Kalligraphie nur "inspiriert" worden sind, also wohl gewisse unterschiedliche Aspekte der Kalligraphie als Anregung für ihr Werk angenommen haben, die jedoch die spezifischen Techniken und methodischen Prinzipien nicht oder nur gering beherrschen, da sie sich nicht über längere Zeit hinweg mit dem Erlernen, Üben und Verinnerlichen der sogenannten "Sechs Prinzipien" des Hsie-Ho (Hsie-Ho Liu-Fa 謝赫六法) abgegeben haben, besonders aber mit der Beherrschung des typischen raumplastischen Duktus der Kalligraphie und der sogenannten "Knochenmethode" (ku-fa 骨法), worauf noch näher einzugehen sein wird; und andererseits den Künstlern, die "beeinflusst" wurden und die die spezifischen Verfahren und Methoden der Kalligraphie zumindest so weit erlernt und verinnerlicht haben, daß sie die "Knochenmethode" und den raumplastischen Duktus beherrschen, anwenden und umsetzen konnten, und die sich bemühten, die Kalligraphie im Sinne der "Sechs Prinzipien" anzuwenden.

Aus diesem Grunde ist auch, wie bereits eingangs angedeutet, eine Trennung insofern vorzunehmen, als die tatsächlich "beeinfluften" Künstler, wobei es sich lediglich um Mark Tobey und André Masson handelt, in einem separaten Kapitel untersucht werden und einer intensiveren Analyse des Einflusses, seiner Merkmale und Auswirkungen unterzogen werden. In dem jetzt unmittelbar folgenden Abschnitt wird daher zunächst einmal, soweit es möglich und notwendig ist, aufgezeigt, inwiefern sich die "inspirierten" Künstler mit der chinesischen Kalligraphie beschäftigt haben, um im Anschluß daran kurz die sich aus den bisherigen Ausführungen ergebenden Merkmale des kalligraphischen Informel zusammenzufassen. Eine tiefergehende und ausführlichere Analyse ist bei den "inspirierten" Künstlern wegen der geringeren Intensität und des geringeren Umfangs der Beschäftigung nicht möglich und auch nicht notwendig, da sich fast alle Aspekte des Einflusses anhand der Untersuchung der Werke Tobeyes und Massons aufzeigen lassen.

Das "kalligraphische Informel" ist natürlich, schon aufgrund der geographischen Trennung der betroffenen Künstler, keine "Richtung" oder "Schule", sondern lediglich für diese Arbeit als Arbeitsbegriff eingeführt, um eine ideelle Gemeinschaft von Künstler auf oft affinitativer Basis gemeinsam erfassen zu können. Ihre persönlichen Ziele mögen im einzelnen sehr unterschiedlich sein; was sie jedoch alle verbindet, ist ein spezifisches Verhältnis zur europäischen Kunsttradition, von der sie sich in Richtung auf eine mehr dynamische, gegenstandsauflösende Ausdruckskunst abgewendet haben, die die Einheit von Mensch und Universum spürt und dies aussagen will, und die dafür die Mittel nicht in der eigenen künstlerischen Kultur fand, weil sie dort noch nicht so entwickelt waren, wie in einer anderen: der ostasiatischen und speziell in den dynamischen expressiven Mitteln der chinesischen Kalligraphie. Diese war, als solche, oder über die mit ihr eine Einheit bildende Malerei, teils auch die ostasiatische Graphik, bereits, wie gezeigt wurde, mehr und mehr in das Bewußtsein der westlichen Künstler eingegangen, und sie fanden in ihr die Kunstmittel, die sie brauchten, um das auszudrücken, was sie wollten: Linie und Zeichen

dynamischer Lebendigkeit als Ausdrucksmittel für menschlich-universale Einheit und für Inhalte des menschlichen Innenlebens.

Keiner dieser Künstler hatte die Absicht, "chinesische" Kunst oder Kalligraphie zu machen, keiner wollte ein "Orientale" werden, sondern sie sahen den gereiften hohen Entwicklungsstand der von ihnen benötigten bildnerischen Mittel in der chinesischen Kalligraphie und Malerei, lineare Gestik und Zeichenhaftigkeit und die dynamische Spontaneität und ursprüngliche, treffende Direktheit des Ausdrucks des Wesentlichen. So war es natürlich, daß viele Künstler, auf dem Weg über das Verfahren des linearen Automatismus und der psychischen Improvisation, auf die chinesische Kalligraphie stießen und immer wieder auf sie zurückkamen. Die Affinitäten zu dieser Kunst und ihren bildnerischen Mitteln und Verfahren war, wie die bisherigen Ausführungen zeigten, durch vorhergehende Berührungen mit der Kunst Ostasiens und eine eigenständige Entwicklung in diese Richtung, bereits vorhanden, so daß sie sich unter günstigen Umständen und zu gegebener Zeit intensivieren konnten.

Da bisher eine genauere Untersuchung der spezifischen Merkmale und Elemente der chinesischen Kalligraphie, welche in Kapitel III vorgenommen wird, noch aussteht, soll im folgenden zunächst von der formalen Erscheinung der "inspirierten" Kunstwerke, sowie von der Art und Weise ihrer Beschäftigung mit der chinesischen Kalligraphie ausgegangen werden.

Bei einer Untersuchung möglicher kalligraphischer Einflüsse im Werk eines Künstlers können sowohl formale Kriterien, wie auch Kriterien der weltanschaulichen oder ästhetischen Grundlagen angesetzt werden, sowie als nicht-immanente Kriterien indirekte Hinweise und Belege.

Formale Kriterien, welche ansich die maßgeblichen Kriterien eines Einflusses vor allen anderen sind, und welche im Zweifelsfalle eine Entscheidung ermöglichen, sind:

1) die Beherrschung der kalligraphischen Technik und Methodik des Hebens und Senkens, Drehens und Wendens der Pinselspitze, beziehungsweise Merkmale, aus denen sich phänomenal ergibt, daß die Technik und Methodik der chinesischen Kalli-

graphie erlernt, geübt und beherrscht wurde. Dieses Kriterium ist das wesentlichste, da es allein von sich aus einen kalligraphischen Einfluß belegen kann.

Das Ergebnis dieser Beherrschung der kalligraphischen Mittel ist das Vorhandensein eines raumplastischen kalligraphischen Duktus als weiterem Kriterium. Damit ist die rhythmische gestische Dynamik der Bildelemente linearer Art im Stile der chinesischen Kalligraphie gemeint, ein alternierendes An- und Abswellen der Pinsellinien. Ein kalligraphischer Duktus kann vorhanden sein durch Verarbeitung kalligraphischer Technik und Methodik, auch wenn sich die Beherrschung dieser nicht auf den ersten Blick ersehen läßt, wie es zum Beispiel in manchen Bildern Tobey's durch die starke Verflechtung der Fall ist.

2) die Verwendung von Linien als bildnerischem Hauptelement, gegebenenfalls auch linearer Flecken, oftmals verbunden mit Zeichenhaftigkeit und linearen gestisch-prozessualen Residualspuren, sowie die Integration originaler, imitierter oder verfremdeter chinesischer Schriftzeichen im Bild, die hier meist als rein assoziativ-evokativer Gestaltwert, ohne ihre ursprüngliche Bedeutung zu berücksichtigen, eingesetzt werden.

3) damit verbunden fast immer eine Affinität der geistigen Grundhaltung und eine Integration von weltanschaulichen und ästhetischen Aspekten Ostasiens, wie besonders das Verlangen nach Kommunikation und Übereinstimmung mit den schöpferischen Kräften des Universums im künstlerischen Vollzug und im Kunstwerk als Residuum, sowie eine daraus resultierende dynamische Grundauffassung von der Realität, vom Leben und den sie bestimmenden Faktoren.

Entscheidend ist hier die Beherrschung der Technik und das Vorhandensein eines kalligraphischen Duktus, da eine geistige oder weltanschauliche Affinität auch ohne einen kalligraphischen Einfluß wirksam sein kann, wie bei etlichen Künstlern des Informel, wie zum Beispiel Rothko oder dem späten Reinhardt.

Im Gefolge dieser Merkmale und Kriterien können oder werden auch noch einige andere Faktoren übertragen werden,

die sowohl Ursache des kalligraphischen Einflusses oder der Inspiration sein können, die aber auch schon ursprünglich in der westlichen Kunst vorhanden gewesen sein können. Dazu gehören vor allem:

4) das Gleichgewicht oder die Harmonie von Plan und Zufall, Objektivem und Subjektivem, Rationalem und Irrationalem, von bildnerischer Spontaneität und bewußter Kontrolle bei der Ausführung, sowie

5) dadurch bewirkt, ein lebendiger Ausdruck, Spontaneität und Kraft des künstlerischen Vortrags sowie Ausdruck einer ursprünglichen und natürlichen Direktheit und Lebendigkeit des Werkes im Sinne der chinesischen Vorstellung von der "lebendigen Spontaneität" oder dem "Geist des Lebens" des kalligraphischen Kunstwerks (Ch'i-yün 氣韻). Diese lebendige Ursprünglichkeit ist kein für sich selbst existierendes bildnerisches Mittel, sondern, als Ausdruck oder Erscheinungsweise des Werkes, eine Funktion der bildnerischen Elemente und ihres Zusammenwirkens, insofern nur intuitiv erfahrbar und kaum rational definierbar. Man kann jedoch davon ausgehen, daß das wesentliche Kriterium der lebendigen Spontaneität oder des Ch'i-yün (氣韻) das Vorhandensein eines kalligraphischen Duktus ist und die Beherrschung der Mittel und der Technik im Sinne der spezifischen Methoden der Kalligraphie, welche damit zum obersten Kriterium werden.

Weitere Faktoren oder bildnerische Elemente, die im Zusammenhang mit dem Kalligraphischen Impuls auftreten und dann als Kriterium gewertet werden können, die aber auch ohne einen Einfluß auftreten können, sind

6) der Bildraum als Grund, der meist von geringer Farbigkeit ist und das Ereignisfeld für die kalligraphische Aktion darstellt (wo er farblos und meist leer und unbestimmbar ist). Tobey's und Masson's vibrierende Schwingungsräume mit ihrer Allover-Struktur sind hier ein Sonderfall, worauf noch näher eingegangen wird.

7) der Versuch, mit diesen bildnerischen Elementen Merkmale der künstlerischen Persönlichkeit oder ihrer Zuständlichkeit, der Innenwelt etc. ins Bild zu transponieren und "niederzuschreiben". Dies ist ein Anspruch, der auch von der

westlichen informellen Malerei im allgemeinen, also ohne Bezug auf kalligraphische Impulse gestellt wurde, so daß hier wiederum allein die Verbindung mit dem kalligraphischen Duktus und die Beherrschung der Technik die Möglichkeit einer Verwendung dieses Aspekts als Kriterium eines kalligraphischen Einflusses garantiert.

Schließlich sind noch als nicht-immanente Kriterien, die einen Einfluß oder eine Inspiration der Kalligraphie belegen können:

8) Äußerungen des Künstlers beziehungsweise Dritter zu werten, daß ein Interesse an der chinesischen Kalligraphie und Malerei vorhanden war, und daß oder ob eine mehr oder weniger intensive Beschäftigung mit dieser bis hin zum Erlernen ihrer spezifischen Technik und Methodik stattgefunden hat.

Zu den "inspirierten" Künstlern, die sich neben Tobey und Masson in unterschiedlicher Weise mit der Kalligraphie auseinandergesetzt haben, gehören: Alcopley, Alechinsky, Bissier, Degottex, Graves, Mathieu, Michaux, der frühe Reinhardt, Smith, Tomlin, Wilke und eventuell noch Hartung.

Eduard Trier sieht den Einfluß "asiatischer Kunst" in den Werken Alcopleys¹⁾ deutlich und bezeichnet sie als "moderne Chinoiserie", die sich bei Alcopley in einer "abstrakten Kalligraphie" äußert. Die Bezeichnung "moderne Chinoiserie" bestätigt die in dieser Arbeit mitvertretene Ansicht, daß die Beziehung zwischen der chinesischen Kalligraphie und dem Informel in der Nachfolge des ersten größeren Einflußschubes aus Ostasien, der Chinoiserie des 17. und 18. Jahrhunderts steht und die Kontinuität interkultureller Beziehungen zwischen Ost und West fortsetzt. Der Terminus "abstrakte Kalligraphie" weist seinerseits auf die chinesische Kalligraphie als wesentlichem Impulsgeber hin, wobei "abstrakt" wohl das Erscheinen dieses Impulses in den Werken Alcopleys als zwar kalligraphieähnliche, aber sonst abstrakte bildnerische Elemente meint, die nicht ursprünglich "lesbar" geblieben sind. An anderer Stelle weist Trier ebenfalls auf die Inspiration und eine gewisse Ähnlichkeit Alcopleys zur Kalligraphie hin:

"Im Bereich des Zeichnerischen sei nur auf den in Paris lebenden, aus Deutschland stammenden Amerikaner Lewin Alcopley (geb. 1910) hingewiesen, dessen Stäbchentänze jedoch mehr der unpraktischen Schönschrift der Ostasianten, die für Alcopleys kalligraphische Zeichen besonders empfänglich sind, zuneigen."¹⁾

Alcopley hat Aspekte der chinesischen Kalligraphie vor allem auf dem Wege imitativer Verwendung von Zeichenelementen, welche den chinesischen Zeichen ähneln, jedoch nicht lesbar sind, als bildnerische Mittel mit assoziativen Zielen in seine Bilder integriert, wie es sich zum Beispiel im "Collage Painting" von 1954 (o. Abb.) zeigt. In manchen seiner Bilder sind die Zeichen noch "lesbar", wie etwa als das Zeichen für "groß" (ta 大). Auch andere Zeichen zeigen eine Anlehnung an die klare strukturierte Linearität der chinesischen Zeichen auf hellem Grund.

Betrachtet man jedoch die Bilder genauer, so fällt im Vergleich zur chinesischen Kalligraphie (zum Beispiel in Abb. 71, im Stile Wang Hsi-chih's) sofort ein gewisser Mangel an Spontaneität und das Fehlen des typischen raumplastischen Duktus, der durch Heben und Senken des Pinsels entsteht, auf. Es ist offensichtlich, daß Alcopley die Technik und Methodik der chinesischen Kalligraphie nicht beherrscht und seine Bildelemente daher die "lebendige Spontaneität" (ch'i-yün 氣韻) der Kalligraphie vermissen lassen.

Im Werk von Pierre Alechinsky²⁾ ergab sich eine Inspiration durch die chinesische Kalligraphie unter anderem dadurch, daß er - eine gewisse Parallele zum Fall Tobey - im Jahre 1954 den chinesischen Maler Wallace Ting kennenlernte, der in seiner Kunst von der Malerei und Kalligraphie Chinas ausging und der Tendenz des internationalen Informel zuzurechnen ist. Ein Jahr darauf, 1955, reiste Alechinsky schließlich auf Einladung der informellen Kalligraphen Japans um Shiryu Morita, die er bereits 1952 kennengelernt hatte³⁾, nach Japan (Kyoto). In ihrer Zeitschrift "Bokubi" konnte er Radierungen veröffentlichen, außerdem drehte er während dieses Aufenthalts den Film "Calligraphie Japonaise"⁴⁾, der auf dem Festival in Bergamo ein Sonderprädikat erhielt (1957) und ebenfalls auf einem Filmfestival 1961 in Tokyo.

Alechinsky hat sich daher mit der Kalligraphie theoretisch und in begrenztem Maße auch praktisch auseinandergesetzt, jedoch beherrschte er, wie seine Werke zeigen, die Technik und Methodik der Kalligraphie, besonders das den Duktus erzeugende Heben und Senken der dreidimensionalen Pinselbewegung kaum. Art und Umfang seiner theoretischen Beschäftigung lassen sich aus zwei Artikeln herauslesen, die er selbst geschrieben hat:

- 1) Au-delà de L'écriture, im Jahre 1955¹⁾, und
- 2) Japanische Kalligraphie und Abstraktion, von 1956, zusammen mit dem Japaner Hideo Kobayashi²⁾.

Diese Artikel zeigen ein gewisses Basisverständnis für Aspekte der Kalligraphie, wie dem Prinzip des gestischen Ausdrucks im linear-symbolischen Zeichen, der prinzipiellen Gleichheit und Analogie von Kalligraphie und Malerei, der Möglichkeit graphologischen Ausdrucks und als Antwort im Kommunikationsprozeß von Mensch und Natur.

"Das Studium der Kalligraphie", schreibt Alechinsky, "ist in der japanischen Erziehung von allergrößter Wichtigkeit. Ihr Wirkungsprinzip heißt Entwicklung des Geistes, verbunden mit manueller Geschicklichkeit. ... eine paradoxe Aufgabe: alle seine Bewegungen sind einer ungewöhnlich strengen Disziplin unterworfen, und das in Hinsicht auf einen Ausdruck, der frei und spontan sein soll. ... Die Regulierung will seine Bewegung so natürlich machen, Selbst die kleinsten Regungen, die der Ausdruck fordert, sind in einem riesigen, augenblicklich verfügbaren Repertoire zusammengestellt."³⁾

Alechinsky hat hier im Gegensatz zu manchen anderen Künstlern, die Notwendigkeit der Beherrschung der Mittel und der kalligraphischen Technik als Vorbedingung eines freien und spontanen Ausdrucks erkannt; jedoch fand dies nur bedingt in seine Werke Eingang, da es ein jahrelanges Training erfordert. Weiter heißt es dort:

"Während die Hand so, von der Gewohnheit unterstützt, ein zartes und genaues Spiel der Geschicklichkeit vollführt, ist der Geist ganz auf die 'Spitze des Pinsels' konzentriert. Malerei und Kalligraphie gehen auf gleiche Weise vor, bis in die feinsten Züge des Pinsels hinein zeigt sich die Intensität des Komplexes Gedanken-Aktion, der schließlich im Gefühlsmäßigen gipfelt... Gewisse ausgewählte Wortbilder dienen als Ausgangspunkt für eine freie, unmittelbare Auslegung, wo Geist und Pinselführung sich gegenseitig durchdringen. ... wo Interpretation und Kreationen sich in einem Unvorhergesehenen vermählen, das einzig und allein "durch die

Harmonie ausgewogen wird, so improvisieren auch die Kalligraphen. Sind diese Künstler nicht wie wir - nur mit anderen, ihnen eigenen Mitteln - auf der Suche nach einem Echo aus der Tiefe - mit dem einzigen Unterschied, daß bei ihnen das Bild eine Struktur besitzt, die sie als eine Selbstverständlichkeit ererbten? Ein Bildnetz, auf Ideogrammen fußend, das ist es, was wir nicht besitzen. ... Der Treffpunkt zwischen westlichen Künstlern und japanischen Kalligraphen liegt nicht bei den formalen Quellen, wohl aber in den gleichgearteten Versuchen des Versenkens in sich selbst, des Tauchens nach einer gemeinsamen Perle. ... Unsere Ausdrucksmittel suchen alle das gleiche Ziel: ein menschliches Zeichen, das zugleich Natur ist.¹⁾

Über diese allgemeinen Prinzipien hinaus erklärt Alechinsky in seinem Artikel "Au-delà de l'écriture" auch die Bedeutung der kalligraphischen Grundstriche anhand des Zeichens "Yung" (Yung-tzu pa-fa 永字八法), worauf im Zusammenhang mit den wesentlichen Merkmalen der Kalligraphie noch näher einzugehen ist, geht aber dabei von den japanischen Bezeichnungen aus. Ebenso beschreibt er die Zusammenhänge von Kalligraphie und Malerei als eine Kunst der selben Ziele und Mittel und verdeutlicht dies anhand der Art, wie beide sich in der Ausführung gewisser Blatt- oder Blütenarten treffen: Blätter der Orchidee, des Bambus, der Pflaumen- und Chrysanthemblüte²⁾.

Hieraus wird ersichtlich, daß Alechinsky zwar durchaus gewisse theoretische Grundlagen der Kalligraphie kennt und zudem mit seinen Artikeln für deren Verbreitung auch in der Künstlerschaft gesorgt hat, jedoch fehlt bei einer genauen Analyse seiner Werke, wie etwa "Ombre sur la plage", "Les Ombres" und anderen, wie "Variationen nach Sengai" (Abb. 13) der typische raumplastische Duktus der dreidimensionalen Pinselbewegung, die durch das Heben und Senken und Drehen und Wenden der Pinselspitze entsteht, und es kann davon ausgegangen werden, daß er die kalligraphische Technik und Methodik der Pinselführung praktisch nicht erlernt und verinnerlicht hat. Auch in seinen theoretischen Arbeiten findet sich kein Eingehen auf die wichtigen "Sechs Prinzipien" (Hsie-Ho liu-fa 謝赫六法) und die "Knochen-, Sehnen- und Fleischmethode" (Ku-fa, Rou-fa, Chin-fa 骨法, 肉法, 筋法).

Als Ergebnis der kalligraphischen Inspiration in seinem Werk ist eine Verwendung von Schriftzeichengebilden in eini-

gen davon zu konstatieren, sowie die Verwendung lebendiger, spontaner linearer Fleckenformen, die eine Abkehr von seinen westlichen Ursprüngen und damit eine mehr dynamisch-expressive Ausrichtung seines Werkes bewirkten.

Auch die Kunst Julius Bissiers ist von der chinesischen Weltanschauung und Elementen der Kalligraphie inspiriert worden¹⁾, jedoch fehlt bei ihm wie schon bei Alcopley und Alechinsky die intensive Beherrschung der kalligraphischen Technik und der Duktus. Der Ferne Osten war für ihn, in erster Linie durch China, nicht nur ein Vorbild, sondern vor allem eine Bestätigung und Klärung des eigenen Denkens und künstlerischen Schaffens, welches etwa 1919 mit der Freundschaft mit dem Sinologen Ernst Grosse begann.

Ein großer Teil seiner Arbeiten sind Tuschen, deren individuelle Zeichen, persönliche Symbole, die durch Verarbeitung und Assimilation von Elementen der chinesischen Kalligraphie entstanden sind, wie Verwendung von Tusche und selbstgebundenen Pinseln und ihre gestisch-skripturale Handhabung, die in zarten Abstufungen vom hellen Grau bis zum tiefen Schwarz reichen. Es sind Zeichen subjektiver Bedeutung, die manchmal die Form lesbarer chinesischer Zeichen haben, wie etwa in der "Tuschekomposition" von 1955 (Abb. 117), wo sich ein Zeichen wie "Westen" (hsi 西) oder "Hundert" (pai 百) herauslesen läßt. Bestimmte seiner subjektiven Zeichen, die "Zeichen des bipolaren Lebens", wie er sie nennt, tauchen immer wieder auf. Die Analogie zur Kalligraphie ist hier in der spontanen Schreibweise, dem gestischen linearen Aufbau und der zeichenhaften Struktur deutlich, auch die Beziehung zur Yin-Yang-Lehre der chinesischen Weltanschauung. Jedoch fehlt auch hier bei genauer Betrachtung die intensive Beherrschung der kalligraphischen Technik und ein lebendiger, raumplastischer Duktus als Merkmal.

Die bildnerische Tätigkeit war für Bissier, wie in der chinesischen Kunst, eine Art von gesammelter Meditation, die ihn Tobey näher bringt, den er kannte und schätzte, wodurch er sich über irdische Zwänge erheben und zu einer kosmischen Freiheit, zum Einklang mit der Schöpfung zu erheben suchte. Die festen hieroglyphenähnlichen Zeichen semantisch-symbolischer Art halten sich bei ihm, im Gleichgewicht mit dem

freien persönlichen Ausdruck durch gestische Residualzeichen, die meist vor transparenten Gründen leichter Farbigkeit und von großer meditativer Tiefe schweben. Um die Verwandtschaft mit der chinesischen Kunst zu dokumentieren, verwendet er einige Zeit sogar selbstgeschnittene kleine runde Stempel, ähnlich chinesischen Siegeln, als kompositorischen Ausgleich zu den bildlichen Zeichen, in deren Verhalten im Bild sich Spannung, Ruhe, Bedrohtheit, Bewegung, Geborgenheit und andere Grundzustände ausdrücken. Von den Tuschen sagt Bissier:

"Die Tuschen halte ich für das einzig wirklich originelle geistige Zeugnis in meinem wirren Malerleben"1).

Die kalligraphische Inspiration manifestiert sich in Bissiers Werk also über die Zeichenhaftigkeit seiner Bildelemente, die Bevorzugung der Tusche und des Pinsels als Mittel, sowie in einer spontanen gestischen Pinselhandhabung in Verbindung mit Transparenz der Tusche und der Farben; jedoch muß auch hier wieder ein Fehlen des kalligraphischen Duktus und eine nur geringe Beherrschung der kalligraphischen Technik konstatiert werden.

Auch im Zusammenhang mit den Werken von Jean Degottex wird häufig ein Einfluß chinesischer Kalligraphie erwähnt²⁾, wozu Rolf Wedewer bemerkt:

"...Diese Zeichensetzung äußert sich vielfach in gestischen Verläufen, deren formale Verwandtschaft mit asiatischen Schriftzeichen offensichtlich ist. In der chinesischen Schrift beispielsweise ist die Möglichkeit gegeben, das Bild des einzelnen Bedeutungszeichens gemäß den persönlichen Empfindungen des Schreibers umzuformen,... Von hier aus erklärt sich die formale Analogie der Gestik zur asiatischen Schrift, geht es doch auch in der Gestik darum, einen Inhalt durch den Duktus der Hand zu gestalten. Diese Zusammenhänge treten besonders deutlich in der Malerei des Franzosen Jean Degottex hervor, und zwar nicht nur auf der Ebene der formalen Analogie, sondern auch in Hinblick auf die zugrundeliegende Bedeutung. Degottex beschäftigte sich im Jahre 1957 unter dem Einfluß der Philosophie des Zen mit ausgedehnten Studien zur Geschichte der Kalligraphie. Es ging ihm dabei vornehmlich um das Problem, von der Kalligraphie ausgehend eine europäische Kunst des Zeichens zu entwickeln,... Wir haben bei Degottex den Fall, daß die formale Analogie zur asiatischen "Schrift

sich nicht im Nachhinein von der Gestik ergibt, sondern auf der Ebene verwandten Denkens bewußt gesucht wird. ... Es ist bezeichnend, wenn Degottex kürzlich in einem Gespräch mit Julien Alvard äußert: 'Das Abendland ist, glaube ich, zu sehr auf Gegensätze festgelegt. Das, was sich in dem asiatischen Gedanken des Yin und des Yang ausdrückt, kennezeichnet weniger einen Unterschied, als eine Reihenfolge, vom Yin zum Yang'."1)

Seine künstlerischen Ziele und Beziehungen zur chinesischen Kalligraphie, und implizit seine Denkweise, hat Degottex selbst so formuliert:

"Versuche die ontologischen Erfahrungen des reinen Handelns in malerischem und 'gestischen' Ausdruck zu vertiefen. Deine Ziele einer solchen Erfahrung sind: Absichtslosigkeit, Leere, gestische Trance, Zustand zumindest großer geistiger Freiheit. ... Suche nach einer neuen Sprache, gehe von der spontanen gestischen Schrift aus, die aus dem Unbewußten (dem Metaphysischen) entsteht. Studiere zugleich den symbolischen und konkreten Wert der Geste in alten Schriften (der chinesischen besonders). ...".2)+

Degottex' schriftartige Bilder, in denen aus der Leere einer hellen oder dunklen Fläche spontane abstrakte Schriftzüge auftauchen, zeigen eine gewisse Verbindung kalligraphischer und gestischer Elemente des Westens, manchmal ähnlich chinesischen Ts'ao-Shu-Kalligraphien, dynamische Bewegungsspuren in der Art chinesischer Fei-Pai-Technik (Überflogenes Weiß) enthaltend. Seine Bemerkungen beweisen ein Verständnis der wirkenden Leere der chinesischen Weltanschauung und des Nichthandelns, der Absichtslosigkeit (Wu-Wei 無為), sowie der dynamischen Ausdruckskräfte der kalligraphischen Zeichen. Dennoch fehlt auch in seinen Werken die Beherrschung der kalligraphischen Technik und des raumplastischen Duktus, welche nur nach langer Übung zu erreichen sind, so daß hier auch die weiteren Bemerkungen Degottex' nicht weiter als im Sinne einer Inspiration wirksam gewesen sind:

"Was die chinesische Schrift anbetrifft, so schreibt man ihre Ursprünge zwei divinatorischen Verfahren zu. Das I-Ching, das Buch der Wandlungen, verbindet die Hexagramme (Pa-Kua, 卦), eine wirkliche Methode zur Entschleierung des Unbewußten. Man sieht sehr gut, auf welche Quellen alle Schriften zurückgehen, und wie die Kunst der Kalligraphie, die Kunst der Schrift jenen lebendigen Ursprung erhalten hat... Es gibt eine Transzendierung des Zeichens in der Kalligraphie des Sumi oder Zen, aber wie kann man die Transzendierung okzidentaler Zeichen angehen? Jeder erfindet sein Vokabular

und transzendiert es nach seiner Façon. ... Das ist es, was mir so wunderbar erscheint an den Schriften, die Bewegung. ... Ich glaube, daß sie mir mehr und mehr die wichtigsten Dinge freilegen. Das Vollständige und Selbstsichere der Schrift ist wie Atmen."1)

Da bei Degottex ebenfalls eine tiefere Beherrschung des kalligraphischen Duktus fehlt, soll auf eine weitere formale Untersuchung verzichtet werden. Lediglich eine Bemerkung von Degottex zum Unterschied von Kalligraphie und dem reinen Automatismus, worauf im Zusammenhang mit der Kunst André Massons noch zurückzukommen sei, sei hier noch erwähnt:

"Die Kalligraphie", bemerkt er in einem Gespräch mit Julien Alvard, "verlangt in keiner Weise ein Maximum an Aufmerksamkeit (notations), sondern eine gelenkte (beherrschte) Ausführung, und sie wendet sich gleichzeitig an mehrere Fähigkeiten (facultés). ... Was die Orientalen (Ostasiaten) an betrifft, so sind ihre Kontrollen auch physiologischer Art"2)+

Die Kontrolle aufgrund einer profunden Beherrschung der Mittel und Techniken wird hier von Degottex also deutlich als wichtigstes Kriterium des Unterschiedes von europäischer und chinesischer Spontaneität herausgestellt. Diese wichtige Erkenntnis ist als eine wesentliche Wirkung der kalligraphischen Inspiration bei Degottex anzusehen.

In den USA sind es vor allem die Bilder des mit Tobey befreundeten Morris Graves, die, unter Mitwirkung von Tobey's Kunst von der chinesischen Kalligraphie und vom Zen-Denken inspiriert wurden. Ähnlich wie Tobey und die Künstler Ostasiens versteht auch Graves seine Kunst als persönlichen Akt der Erfüllung und der Kommunikation mit den Kräften und Prinzipien des Universums, durch ein Schaffen aus dem inneren Selbst heraus³⁾. Ähnlich wie Tobey kopiert auch Graves keineswegs fernöstliche Kunst und Kalligraphie, sondern integriert sie als spezifisches Medium in sein Werk, doch bestehen Unterschiede insofern, als er sie nicht in der Art eines flächenraumfüllenden Allover verwendet, sondern nur als polares, lichthaltig-ätherisches Gegengewicht zu den, ebenfalls von kalligraphischen Linien gebildeten Vogelwesen, den "Vögeln des inneren Auges". Die Unterschiede zu Tobey werden bei der Untersuchung des Werkes von Tobey deutlich werden.

"Ich male", sagt Graves, "um eine sich wandelnde Symbolsprache zu entfalten, eine Sprache, die in der Lage ist, ausdrücken, welcher Art unsere geheimen Fähigkeiten sind, die uns der letzten Realität näher bringen. Ich male, um mich von der Erscheinung der Welt auszuruhen - um das klar auszusprechen - und um Aufzeichnungen über ihr Wesen zu machen, mit denen das innere Auge zu bestätigen sein wird."1)

Graves geht es, auch wenn noch figürliche Motive in seinen Bildern auftauchen, nicht mehr um die äußere Erscheinung der Dinge, sondern, eine Tendenz, die die bisherigen Ausführungen auch in der modernen Kunst im allgemeinen belegt hatten, um das, was "hinter den Erscheinungen" ist, um die wirkenden Kräfte und Zusammenhänge, eine Absicht, die von der chinesischen Ästhetik verstärkt wurde.

Um sein künstlerisches Ziel, das innere Selbst oder das Tao der chinesischen Weltanschauung zu finden, zu erreichen, verwendet Graves sowohl symbolische Motive allgemeiner wie auch persönlicher Art, wie etwa die Vögel oder transformierte Inspirationen von Bronzen der Shang (商)- und Chou (周)-Zeit, als auch die von Tobey inspirierte und durch eigene Studien vertiefte Technik weißer kalligraphischer Linien, das "White Writing", welches auf der Grundlage der chinesischen kalligraphischen Linien beruht, und welches bei Graves meist spinnwebhafte, netzähnliche Linienballungen, ähnlich Energiefeldern, um, über oder unter seinen symbolischen Vögeln bildet. Die Ausführung der weißen kalligraphischen Linien zeigt, daß Graves die kalligraphische Technik des Hebens und Senkens, Drehens und Wendens der Pinselspitze im Vergleich zu den anderen bisher erwähnten inspirierten Künstlern wesentlich besser beherrscht und damit fast an die von Tobey erreichte Technik heranreicht. Da jedoch bei ihm die Anwendung nicht so konsequent und durchgehend in seinem Werk ist und da zudem die kunsthistorische Bedeutung von Graves, besonders, was die Weitergabe des kalligraphischen Impulses anbetrifft, geringer als die Tobey's ist, soll die Auswirkung des kalligraphischen Impulses und der ostasiatischen Ästhetik nur in Grundzügen kurz angedeutet werden.

Trotz Übernahme der kalligraphischen Technik von Tobey ist Graves Kunst von Tobey's doch verschieden. Der wichtigste Unterschied ist, daß Graves die kalligraphischen Linien

nicht so konsequent wie Tobey als Hauptmedium einsetzt, um "eine Welt feinerer Substanz" (Tobey) zu erzeugen, sondern daß sie in seinen Werk nur sekundär verwendet werden, einmal als Element der lichthaltigen "surroundings" (Umgebungen) seiner "Vögel des inneren Auges", und zum anderen als körperbildende, zum Teil auch konturbildende Faktoren, also in figurativer Funktion. Auch sonst ist seine Kunst von der Tobey's und der chinesischen und japanischen verschieden, da sein Grundtenor pessimistisch und dunkel ist, nicht wie die ostasiatische oder auch Tobey's Kunst freundlich, hell und harmonisch. Während sich in Tobey's Werk die Formen in die Räumlichkeit und Bewegtheit des Bildes auflösen, treten Graves Vögel umgekehrt aus dem Dunkel des Grundes hervor, umgeben von einer unwirklichen Luminosität der kalligraphischen Liniengeflechte, als ob sie von magischen, lebenserweckenden Kräften besessen wären. Der Raum ist nicht wie bei Tobey das Thema, sondern die Grundlage, aus der heraus sich die Formen manifestieren, eine Tatsache, die Tobey zu der Bemerkung veranlaßte, daß er "noch Renaissance" sei¹⁾. Tobey bemerkte zu einem in der Willard Galerie ausgestellten Bild eines Ziegenbocks von Graves:

"Ich sagte ihm in der ... letzten Nacht, ... wie 'Renaissance' es war. ... Haben Sie nicht bemerkt, daß da nur die äußere Erscheinung war? Ein wirklicher östlicher Künstler hätte es nie auf diese Weise gemalt, sondern hätte die energietragenden Elemente herausgebracht, ... um die innere Essenz (das Wesen) hervorzubringen." 2)+

Sullivan vergleicht Graves Vögel mit denen von Pa-Ta-Shan-Ren (八大山人) und stellt fest, daß Graves pessimistische und oft dunkle Weltsicht nicht der chinesischen entspricht, sondern eher westlichem Mystizismus und westlicher Tradition mit ihrer Tendenz zum Tragischen³⁾.

Graves Interesse an Ostasien wurde durch seine, wie bei Tobey ursprünglich vorhandene Naturliebe und einige Reisen nach China und vor allem Japan geweckt und bestärkt. Nach dem Krieg kam er zuerst nur bis Honolulu/Hawaii, wo er versuchte Japanisch zu lernen und wohl auch kalligraphische Übungen machte. Seine Ziele und sein Verständnis der Aufgaben von Kunst im allgemeinen und der Kunst Ostasiens im besonderen, die ihn dazu bewogen, die von Tobey erfundene Technik des White Writing, der kalligraphischen Linienfüh-

rung, anzuwenden, nennt Graves in seiner Begründung für ein beantragtes Guggenheim-Stipendium:

"Die Künstler Asiens haben geistig-verwirklichte Formen, anstatt ästhetisch-erfundener Formen, und von ihnen habe ich gelernt, daß Kunst und Natur diejenigen Umgebungen des Bewußtseins sind, in denen wir die Essenz menschlicher Existenz und Ziele aufspüren können, und von denen aus wir den roten Faden knüpfen können, der unsere Reise vom partiellen Bewußtsein zum vollen Bewußtsein leitet. Ich versuche mich von derjenigen westlichen Ästhetik zu befreien, ... mich zu entfernen vom Selbstausdruck genannten Exhibitionismus, hin zu der Basis öffentlicher Kunst, nämlich metaphysischer Erfahrungen, welche schöpferische Malerei als Niederschlag geben ... es geht darum, eine Niederschrift ... (record) zu malen, anstatt der Überlastung der Welt mit Malereien menschlicher Beschäftigung mit Oberflächen etwas hinzuzufügen... Ich versuche zu malen, wie Formen ihre subtilsten Qualitäten, genannt 'Idee' manifestieren."1)+

Graves selbst sieht in seiner Malerei im Unterschied zu der Bemerkung Tobey's und in Anlehnung an die chinesische Ästhetik die Verbildlichung von "Ideen", geistigen Inhalten, nicht äußeren Erscheinungen, welche Subjektives und Objektives, Inhalte der Innenwelt und der Außenwelt wie in der chinesischen Kalligraphie und Malerei, harmonisch verbinden:

"... es geht darum, die große Freiheit, die die westliche Lebensweise dem Einzelnen gebracht hat und damit seinen Selbstausdruck ermutigt hat, zu verbinden mit dem Weg Asiens, welcher dem Künstler eine noch höhere subjektive Technik zur Erreichung dieses Ziels gegeben hat. Es geht darum festzustellen, daß die Realität in der Einheit von Subjektivem und Objektivem besteht...., in der Identifikation von Innerem und Äußerem als Weg zur Befreiung..., und daß der immanente göttliche Geist als Idee im Bewußtsein des Künstlers seinen ... Ausdruck im Werk des Künstlers findet, ... wenn dieser sich so mit seiner kosmischen Quelle vereinigt, daß seine Vorstellungen in ihrer verifizierbaren Essenz begründet sind."2)+

In diesen Ausführungen von Graves sind die Affinitäten und Einflüsse der chinesischen Ästhetik, wie sie sich auch in der Kalligraphie Chinas manifestieren, deutlich, besonders in der Überzeugung, daß der Künstler in seinem Handeln und Werk Zugang zu den kosmischen Kräften und Gesetzen hat und diese sich in seinem Werk äußern, aber auch in der Auffassung von Realität als Einheit von subjektiver und objektiver, innerer und äußerer Welt, worin er mit Tobey, aber auch anderen von Ostasien inspirierten Künstlern übereinstimmt.

Die Auffassung, daß die lebendige Pinselbewegung und die Hand des Malers die kosmischen Kräfte und das innere Wesen der Dinge zur Erscheinung bringen, entstammt der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie und Malerei, wie die Bemerkungen von Shih-t'ao (石涛) erneut bestätigen:

"Denn was ist die Malerei anderes, als die große Methode der Wandlungen und Entwicklungen im Universum? Geist und inneres Wesen ..., Entwicklung und Wachstum der Schöpfung, die Wirkkraft von Yin und Yang, alles wird durch Tusche und Pinsel offenbart, zur Wiedergabe des Universums..."¹⁾.

Graves hatte auch das Zen-Denken bereits in Seattle durch Dorothy Schumacher kennengelernt und dabei Bestätigung von Freunden, wie John Cage, Mark Tobey und anderen erhalten. Bedingt durch seine Grundhaltung, die göttliches Wirken in allen Dingen des Universums am Wirken sieht, faszinierten ihn am Zen-Denken und, als Folge davon, an der chinesischen Kalligraphie Qualitäten, wie Einfachheit und Direktheit, Natürlichkeit, Stille und Ruhe, Asymmetrie der Kunst und Gebrauchsgegenstände, sowie das Prinzip der Leere²⁾.

Seine symbolische Kunst der "Vision eines inneren Auges", "Manifestationen eines anderen (höheren) Realitätsniveaus", wie er sie nennt, sind, wie bei Klee oder Tobey Zeichen oder Symbole der tiefen schöpferischen Kräfte der Natur und der Versuch der Einswerdung mit dem unendlichen Wirkgrund, in der symbolischen Repräsentation von Vorstellungen eines inneren Lebens. Die Rolle der chinesischen Kalligraphie in der Technik des White Writing in seinem Werk ist, seinen Symbolen zum einen eine Art von kosmischer Umgebung zu schaffen, in der sich der ewige menschliche Konflikt seiner materiellen Natur einerseits und seiner geistigen andererseits ausdrückt. Zum anderen war der kalligraphische Impuls Mittel symbolischer Figuration, also noch "Renaissance", wie Tobey es nannte, ist damit noch sekundär und in gewissem Sinne dienend, im Unterschied zu der völlig autonomen Lebendigkeit bei Tobey. Hier zeigt sich auch die Adaption chinesischen Denkens in der Form der Yin-Yang-Polarität. Sehr deutlich drücken sich alle diese Momente in "Bird singing in the moonlight" von 1938 - 39 aus (Abb. 15), wo der singende Vogel auf einem Stein umhüllt ist von einer lichthaltigen Wolke energiereicher weißer Linien, gleich ei-

nem kosmischen Kraftfeld, welches dem symbolischen Vogelwesen erst die Lebenskraft verleiht. Deutlich ist hier der Materie-Kraft-Gegensatz bildnerisch in der Dualität des Vogels und der Wolke aus tanzenden und surrenden kalligraphischen Pinsellinien verwirklicht.

Wie für Tobey sind die kalligraphischen weißen Linien bei Graves Symbole und Träger eines inneren, visionären Lichtes, welches seinen symbolischen Wesen eine magische Umgebung schuf, die das wirkliche Mysterium der natürlichen Umgebung evoziert. Wie bei Tobey stellen die kalligraphischen weißen Linien "Licht" dar, welches alle Teile und Wesen des Universums als vereinigendes Element durchströmt und sie so verbindet, was sich bildnerisch in der Lichthaltigkeit der symbolischen Wesen, ihrer "magischen Umgebung" und dem Hell-Dunkel-Kontrast ausdrückt, wobei die lichthaltigen weißen kalligraphischen Linien, deren Duktus, wenngleich auch weniger verinnerlicht als bei Tobey, aber doch spürbar, sich aus dem Verhalten der kalligraphischen K'ai-Shu-Grundlinie entwickelt hat, oft in Annäherung an das Tobey'sche Allover das Bild räumlich füllt, in die Tiefe erweitert und die symbolischen Wesen wie in einen Äther oder ein Kraftfeld einhüllt. Ein Bild wie "Bird singing in the moonlight" (Abb. 15) macht das deutlich.

Die grundlegende Kenntnis der kalligraphischen Methode der Pinselbewegung, welche den dynamischen raumplastischen Duktus bewirkt, wird daran ebenfalls deutlich, aber auch in einem "figurativen" Bild, wie "Wounded Seagull" von 1943 (Abb. 16). Beide zeigen gewisse Anzeichen eines lebendigen Duktus und der Beherrschung der sogenannten "Knochenmethode" (ku-fa 骨法), der strukturellen Kraftentfaltung (ku-li 骨力) der Kalligraphie, welche Rexroth und Theodore Wolff dazu veranlaßte, in Graves Werken eine Anwendung der "Sechs-Prinzipien" der chinesischen Ästhetik (Hsie-Ho liu-fa 謝赫六法) zu sehen¹⁾.

Die höhere Intensität und Bewußtheit der kalligraphischen Methode in Tobey's Werk im Vergleich zu Graves wird nicht nur an der größeren Lebendigkeit und Beherrschung des kalligraphischen Duktus bei Tobey, sondern auch an der har-


monischen Einheitlichkeit der Integration in einer "Welt feinerer Substanz" im Bild deutlich, bei der Tobey nicht, wie Graves, auf Figurationen zurückgreift.

Den Schritt vom figurativen Verfahren zur reinen Abstraktion hatte Hans Hartung, der ebenfalls häufig in Verbindung mit der chinesischen Kalligraphie gesehen wird¹⁾, bereits sehr früh, um 1921/22 getan. Die sich mit seiner Kunst befassende Literatur enthält diverse Stellen, an denen auf diese Nähe, Ähnlichkeit oder eine Beeinflussung durch die chinesische Kalligraphie hingewiesen wird. Es gibt jedoch so gut wie keine Hinweise dazu, wann und wo dieser Einfluß stattgefunden haben soll. Betrachtet man Hartungs Werk näher, so ist eine starke Ähnlichkeit und Affinität zur chinesischen Kalligraphie in den gestischen Residualzeichen, die einige Zeit lang sehr den Bambusmalereien Chinas ähneln und prinzipiell mit ähnlichen Bewegungen der malenden Hand erzeugt wurden, gegeben; jedoch wird auch sofort offensichtlich, daß eine Beherrschung der kalligraphischen Technik nicht vorhanden ist und demzufolge der ausgeprägte raumplastische Duktus fehlt (vgl. Abb. 17 + 18).

Zwar belegen Hartungs künstlerische Ziele und bildnerische Verfahren, sowie seine Aussagen zu weltanschaulichen Aspekten eine grundsätzliche geistige Affinität zur chinesischen Ästhetik und Weltanschauung, jedoch wird dies nicht von einer entsprechenden Beherrschung der Mittel unterstützt. Hartungs Leitsatz, "der Blitz lenkt das Universum" von Heraklit, steht über seinem Lebensweg und bestimmt seine Kunst. Von natürlichen kosmischen Ereignissen immer schon fasziniert, ging es ihm immer wieder darum, das Spannungsfeld des Kosmos, den harmonikalen Grund der Welt zwischen Zufall und Ordnung, Chaos und Gestalt, energetischer Bewegung und rhythmischer Konstruktion im Bilde zu gestalten, den geheimen Zusammenhang von Kunst und Natur, ihren Wachstumsgesetzen und dem bildnerischen Denken, die grundlegende gestalterische Ordnung in seinen Werken mit den Mitteln der kalligraphischen, spontanen, aber dennoch beherrschten und kontrollierten freien linearen Expression. Hierin liegt seine Nähe zur Kalligraphie, aber auch zum Automatismus eines

André Masson, von dessen frühester Phase sich Hartung durch die stets vorhandene Kontrolle, den Ausgleich von spontaner Geste und geistiger Kontrolle und Lenkung unterscheidet. Die kalligraphieähnliche Gestik ist ein Niederschreiben innerer Gestimmtheiten und Zuständlichkeit, eine Veranschaulichung der dem Menschen und den Dingen innewohnenden Kräfte über die Öffnung des Unbewußten, ein Verfahren das er

"ein anschauliches Horchen in den kreatürlichen, an das eigene Körperliche gebundenen Innenweltsraum, der eher geahnt, einen tiefen Zusammenhang mit der kosmischen Weite der Weltschöpfung hatte."¹⁾

Hierin liegt die Verbindung zur ostasiatischen Ästhetik, während von der Kalligraphie zwar die Schnelligkeit der Ausführung (ähnlich wie bei Mathieu) und eine lineare spontane Gestik als bildnerische Tat und tragendes Element des Ausdrucks angenommen worden sein könnte, dem aber das charakteristische Element der kalligraphischen Methode, der Duktus und die strukturelle Pinselkraft (ku-li ) fehlen, so daß hier allenfalls von einer Inspiration gesprochen werden kann, die sich auf einige formale Aspekte und gewisse Ähnlichkeiten der Ästhetischen Grundhaltung beschränkt.

In den Bildern von Georges Mathieu, dessen Werke ebenfalls häufig als von der chinesischen Kalligraphie inspiriert angesehen werden²⁾, kommt alles aus dem Bewegungselan, der den Lebensprozeß symbolisiert, worin tatsächlich eine Affinität zur chinesischen Ästhetik liegt. Das von der chinesischen Kalligraphie hauptsächlich übernommene Element ist das der Geschwindigkeit und der Spontaneität des Schaffensprozesses, da Mathieu der Auffassung ist, daß eine Form spontan wirken müsse, und daß dies am besten aus einer inneren Heftigkeit hervorgehe. Die dabei entstehenden "Zeichen", wie er sie nennt, treten fast immer isoliert vor leeren farbigen Gründen auf, eine formale, jedoch sekundäre Analogie zur Kalligraphie. Angeregt durch den spontanen - jedoch auch ausgeglichenen und kontrollierten - Schaffensprozeß der chinesischen Kalligraphie verkündet Mathieu in seinen Schriften, die einen nicht unwesentlichen Beitrag zur theoretischen

schen Verarbeitung und Fundierung der informellen Kunst geleistet haben, vier dogmatische Grundsätze der "neuen" lyrisch-abstrakten Malerei:

- 1) Schnelligkeit des Schaffensprozesses,
- 2) Fehlen vorbestimmter, definierter Formen,
- 3) Fehlen vorgeplanter Gesten,
- 4) einen Zustand der Ekstase¹⁾.

Lediglich in der Schnelligkeit des Schaffensprozesses verbinden sich diese Prinzipien mit denen der Kalligraphie, welche, wie auch Tobey und Masson (nachdem er die Kalligraphie kennengelernt hatte), weder die völlige Freiheit von allen Regeln und Formen (2) + (3) noch einen Zustand der Ekstase dulden, da nur der Ausgleich von Spontaneität und kontrollierter Gestik in Verbindung mit einer Beherrschung der Mittel und ihrer tradierten bildnerischen Möglichkeiten eine optimale Freiheit ermöglicht und den Zugang zu den schöpferischen Kräften des Universums verschafft. Mathieu betont einseitig die Schnelligkeit und Spontaneität, ohne jegliche Kontrolle des bewußten Geistes, verwendet also im Grunde die Mittel im Sinne eines reinen gestischen Automatismus, bei dem er auch bleibt, denn allein die Spontaneität mache es möglich,

"das, was aus den Tiefen des Wesens aufsteigt, zu erfassen und auszudrücken, ohne daß sein spontaner Ausdruck durch rationale Überlegung und Intervention zurückgehalten wird."2)

Mathieu weist daraufhin, daß es den großen Meistern der Kalligraphie in Ostasien möglich war, ein Meisterwerk in einigen Sekunden auszuführen,

"Resultat von fünfzig oder sechzig Jahren Arbeit und Disziplin",

wobei für ihn die Schnelligkeit nicht Selbstzweck, sondern eine Konsequenz der kunstgeschichtlichen Entwicklung sein soll: zur Befreiung vom Gegenstand und dem Gebrauch von Vorbildern und Vorzeichnungen. Mathieu ist sich zwar theoretisch dessen bewußt, daß, wie in der Kalligraphie, die Beherrschung aller Mittel und äußerste Konzentration Vorbedingung für das Gelingen des Malaktes und das Entstehen einer

positiven Stimmung ist¹⁾, jedoch liegt diese bei der Ausführung seiner Arbeiten, wie ein Vergleich mit kalligraphischen Werken aufgrund des hier ebenso fehlenden Duktus zeigt, nicht in dem Maße vor. Es ist anzunehmen, daß Mathieu über seine theoretischen Studien hinaus die Technik und Methodik der Kalligraphie wohl nicht erlernt und nicht beherrscht hat, wie seine Werke zeigen, wozu eine längere Zeit der Übung notwendig ist, ein Handicap, das fast allen jungen Malern der damaligen Zeit ein tieferes Eindringen erschwerte, während Tobey, Masson und sicher auch Graves die dazu notwendige Zeit hatten und auch aufwandten.

Ähnlich wie bei Pollock und anderen ist ihm das Kunstwerk "Zeugenschaft eines Gelebten"²⁾, und die dabei entstehenden "Zeichen" gehen von jetzt an der Bedeutung voraus:

"Die Zeichen werden ihre Bedeutung in dem Maße finden, in dem die Menschheit ihnen diese zugestehen wird, ohne daß jemals von einer buchstäblichen Bedeutung gesprochen werden kann. Die Kunst bleibt eine Überwindung der Zeichen, das heißt, ein Vorstoßen in den Raum, der jenseits aller Zeichen beginnt."³⁾

Mathieu nimmt, trotz des Fehlens eines kalligraphischen Duktus und einer "kalligraphischen" Beherrschung der Bildmittel, die Nähe zur chinesischen Kalligraphie bewußt in Anspruch:

"Durch die Schnelligkeit und ihre Verbindung mit der Improvisation erweist sich die Verwandtschaft der schöpferischen Verfahren dieser Art von Malerei mit ... der ostasiatischen Kalligraphie. Das wollte André Malraux 1950 ausdrücken, als er angesichts meiner Arbeiten ausrief: 'Endlich ein abendländischer Kalligraph'. Im Fernen Osten fällt es niemand ein, kalligraphischen Werken den Kunstwert abzusprechen, weil sie in wenigen Sekunden entstanden sind."⁴⁾

Weiter sagt Mathieu, auf seine Verwendung von "Zeichen" und den Ursprung der Malerei hinweisend:

"In dem Maß, wie ich Maler bin, bin ich auch Kalligraph. Es ist bedauerlich, daß man immer wieder feststellen muß, die westliche Welt ignoriert völlig, daß die Malerei aus der Kunst der Schrift hervorgeht. Man hat von mir als dem ersten abendländischen Kalligraphen gesprochen (Malraux), weil das Abendland niemals der Kalligraphie genügend Bedeutung beigemessen hat... Da meine Bilder sich im wesentlichen auf Zeichen aufbauen, sind sie notwendig kalligraphisch."⁵⁾

Zwar bestätigt Mathieu in seinem Buch "Au-delà du Tachisme" von 1963, daß ihm bekannt ist, daß

"derjenige Kalligraphie-Stil Chinas, welcher der gestischen Malerei am nächsten steht, die Ts'ao-Shu (草書) ist", welche "erratisch und schnell ist" 1),

jedoch belegen die bisherigen Ausführungen, daß es vor allem das Moment der Schnelligkeit war, welches Mathieu, von der chinesischen Kalligraphie her in die gestische Kunst des Westens einführt, und daß seine theoretische Äußerungen zur Verbreitung kalligraphischen Gedankenguts in der Künstlerschaft beitrugen.

Ähnlich ist die Situation bei Henri Michaux²⁾, welcher Mathieu als erster auf die Beziehung seines Malvorgangs zu ostasiatischen Vorstellungen hinwies, indem er ihm von einem Gespräch zwischen dem chinesischen Maler Chang Ta-ch'ien (張大千) und André Masson berichtete³⁾. Michaux, der mehrere Reisen in den Fernen Osten unternahm, verbindet die von der Kalligraphie erhaltene Inspiration - im Sinne einer Bestätigung seines vorhandenen Verfahrens - mit seinen automatischen Schriften, Diktaten aus dem Unbewußten, die er teilweise im Meskalinrausch schuf, und die lediglich äußerlich "ostasiatische Stimmungen" (Schneckenburger)⁴⁾ aufweisen und die Spontaneität des freien, psychographisch-automatischen Verfahrens, ohne daß hier eine Beherrschung oder auch nur Kenntnis der kalligraphischen Technik und der bildnerischen Prinzipien zu finden ist. In ihrer reinen, subjektiv-irrational gesteuerten Automatik ist eine kalligraphische Inspiration lediglich im Sinne einer moralischen Unterstützung des bildnerischen Automatismus zu sehen, aber es haben keine umwälzenden oder erneuernden formalen Wandlungen stattgefunden.

Ausgehend von Werken in der Art der Kubisten und Mondrians kam Ad Reinhardt⁵⁾ in den vierziger Jahren zu einer Verwendung von kalligraphischen Elementen in seinen Werken, die von etwa 1937 bis 1949 dauerte, und zu einer Auflockerung, Befreiung von konstruktivistischen Elementen und Spontaneisierung seiner Pinselstrich führte (Abb. 19), die dann ab 1949/50 mehr und mehr in Richtung auf die monochro-

men Kreuz-Ikonen, "ultimativen" Werke, ähnlich den assoziationslosen und zeitlosen Buddha-Darstellungen umgewandelt wurde, mit denen er bekannter wurde.

Reinhardt hatte sich intensiv mit dem Ch'an-Buddhismus und der ostasiatischen Kunst befaßt und sie einige Zeit studiert, woraus auch Artikel über Landschaftsmalerei oder buddhistische Skulpturen hervorgingen¹⁾, und zudem seine eigenen Werke formal verändert wurden. Dies blieb nicht ohne Auswirkungen auch auf die anderen Abstrakten Expressionisten, wie Hobbs anmerkt:

"Während der vierziger Jahre zeigte Reinhardts Kunst Beziehungen zur ostasiatischen Kunst, die auch einige seiner Kameraden beeinflussten. Motherwell und Baziotos lasen bald Bände aus der Reihe 'Weisheit des Ostens' und diskutierten ausführlich Laurance Binyons 'The Flight of the Dragon' und Kuo Hsi's (郭熙) 'Abhandlungen über Landschaftsmalerei'. ... und Tomlin schuf am Ende der vierziger Jahre Malereien und Zeichnungen, wie ein 'Untitled' von 1949, die eine überraschende Ähnlichkeit zur Kalligraphie aufweisen."²⁾

Eine gewisse Ähnlichkeit zu den Werken Tobey's ist in jener Zeit bei Reinhardt unübersehbar, ebenso eine Assimilation einiger kalligraphischer Elemente, wie Linearität, Spontanität und gestische Ausführung, wenn auch verhaltener, als bei den Abstrakten Expressionisten, Anklang an Zeichenhaftigkeit der Elemente, sowie ein gewisses Gleichgewicht von freien und gebundenen Elementen, Plan und Zufall. Jedoch gilt auch hier wieder der Vorbehalt, daß Reinhardt die Technik des Hebens und Senkens der Kalligraphie nicht beherrschte und seine Linien so gut wie keinen Duktus aufweisen, da die Beschäftigung mit der östlichen Kalligraphie und Malerei mehr theoretisch als praktisch stattfand.

Der amerikanische Künstler David Smith, vor allem durch die chinesische Kalligraphie³⁾ und Ästhetik in seinen Bildern in einem Vortrag im Museum of Modern Art, New York:

"Obgleich die langen Blätter einer Orchidee zur Erde herunter verlaufen, wollen sie alle zum Himmel zeigen. Diese chinesische Haltung des 'nach den Wolken greifen', in denen ich Formen in feierlichen Arbeiten und, gegensätzlich dazu, in jenen einer gespenstischen Natur sehe. Einige japanische Formalien scheinen mir nahe zu stehen, so wie etwa das Beginnen der Pinselstriche außerhalb des Papiers und ihr Fortsetzen durch den Raum der Zeichnung, ihre Projektion darunter, so daß sie in

dem eingeschlossenen Teil sowohl die Kraft des Originals als auch der Projektion besitzen. Dies schafft den Eindruck von Kraft (strength), und wenn Tropfen fallen, werden sie zu Attributen oder Beziehungselementen. Ähnlich wenn der Pinsel ausfließt und die Haare trocken werden, so ergibt sich dadurch, und das mag größer an Kraft sein, eine natürliche Qualität, die nicht überarbeitet zu werden braucht, die in der Intention genug enthält, um den stärkeren Inhalt zu transportieren. Es ist nicht die japanische Malerei, sondern einige der in ihr enthaltenen Prinzipien, die mir etwas bedeuten.

Ein japanisches Konzept verlangt, daß, wenn ein Objekt repräsentiert wird, welches Stärke suggerieren soll - wie Felsen, Krallen, Klauen, Baumäste - in dem Moment, wo der Pinsel auf dem Papier aufsetzt, der Ausdruck (sentiment) der Stärke durch das Handeln des Künstlers und so in das gemalte Objekt übertragen werden muß."1)+

Smith zeigt mit diesen Bemerkungen, daß ihm verschiedene Aspekte der ostasiatischen Ästhetik, wie die chinesische Pinseltechnik des "Fei-Pai" (飛白), des "Überflogenen Weiß", welches Ausdruck von Geschwindigkeit und Kraft sein kann, sowie das den Ausdruck tragende Prinzip der "lebendigen Spontaneität" (Ch'i-yün 氣韻) der chinesischen Kalligraphie und Malerei vertraut sind. Auch war ihm die ostasiatische Tuschemalerei durchaus vertraut, was diverse Bücher in seinem Besitz, die ihn stets intensiv beeinflusst hatten, belegen²⁾.

Auch die Linien seiner Bilder zeigen Ansätze eines leichten kalligraphischen Duktus im An- und Abschwollen der Form, die durch Druck und Nachlassen der Pinselspitze entstanden, wie etwa in Abb. 20, expressive Linien, empfindlich und oft unsicher, die die Empfindungen und Gefühle des Malers ausdrücken wollen, und in denen der Versuch der Annäherung an die von Tobey verwendete Liang-Tso-Linie (掠礫) zu bemerken ist. Smith beweist damit zwar im Vergleich zu den meisten informellen Künstlern ein größeres Verständnis und eine gewisse Vertrautheit mit kalligraphischen Elementen, die aber nicht mit dem Umfang und der Tiefe von Tobey's Kenntnis und Beherrschung kalligraphischer Prinzipien und Methodik zu vergleichen ist, da besonders der Duktus der Pinsellinien relativ schwach ausgeprägt ist. Dennoch ist die kalligraphische Inspiration für ihn, wie für die meisten der angesprochenen Künstler ein bisher nicht vorhandenes Medium

künstlerischen Ausdrucks, gleich einer Art neuer Schrift oder Sprache, um neue geistige und seelische Inhalte auszudrücken, wobei jedoch, im Unterschied zur Kalligraphie Chinas und den kraftvollen Linien Tobey's die lineare Gestik von Smith von einer weicheren Ausführung und relativ geringer struktureller Kraft (ku-li ^{骨力}) ebenso geprägt sind, wie von einer recht schwachen Erscheinung der Druck- und Hebbewegung des Pinsels (tun-t'i-Bewegung ^{頓挫}).

Dies gilt in gleicher Weise für die Aufnahme einiger kalligraphischer Aspekte in die Werke Bradley Walker Tomlins, der zeitweise ebenfalls von der chinesischen Kalligraphie¹⁾ inspiriert wurde. Auch Tomlins Assimilation kalligraphischer Qualitäten beschränkt sich auf die lineare, zeichenhafte Gestik seiner Pinselstriche, die, wenn sie mit trockenem Pinsel geschrieben wurden, den Anschein einer Fei-Pai-Bewegung bewirken und in vielen seiner Werke, anders als die meisten der "inspirierten" Künstler es tun, die Bildfläche ähnlich wie Tobey mit einem linearen Allover bedecken, das jedoch wesentlich grobmaschiger und breitliniger ist, als die ätherische "Welt feinerer Substanz" Tobey's. Auch ist die freiere Pinselschrift auf einen bestimmten Zeitraum begrenzt, wonach sich die Spontaneität der Niederschrift, die immer beherrscht und zurückhaltend war, mehr und mehr in ein konstruktives, geometrisches Flächenraster verwandelt.

Für einen begrenzten Zeitraum sieht Chenault in Tomlins Werk kalligraphische Momente sich auswirken, und Frederick Martinson vergleicht eine zweiseitige Zeichnung im Besitz des Malers Coggenhall, besonders die B-Seite, mit der wilden erratischen Ts'ao-Shu von Huai-Ssu (懷素) aus dem 8. Jahrhundert nach Christus und bemerkt dazu:

"Die Ähnlichkeit ist zu eng, als daß es sich nur um bloß zufällige Übereinstimmung handeln könnte."2)

Tomlins Temperament, welches Guston beschreibt als

"Temperament, welches auf dem unmöglichen Vergnügen bestand, gleichzeitig zu kontrollieren und frei zu sein"3),

hielt zwar die Assimilation des typischen kalligraphischen Duktus und der großen Spontaneität der Ts'ao-Shu in engen Grenzen, hatte aber auch andererseits durch das Interesse an der Kalligraphie zunächst eine größere bildnerische Freiheit

und Befreiung von der kubistischen Schwere und Strenge bewirkt.

Während in den USA ein Interesse der Abstrakten Expressionisten an der chinesischen Kalligraphie und Malerei in mehreren Fällen zunächst von einer Bekanntschaft mit dem Zen-Denken ausgegangen war, welches zur ostasiatischen Ästhetik führte, war bei dem französischen Maler Pierre Tal Coat, der auch im Zusammenhang mit einer Inspiration chinesischer Kalligraphie und Malerei gesehen wird¹⁾, die Begegnung mit dem malerischen Werk und der inspirativen Kraft André Massons in Aix, wo sie zwischen 1947 und 1950 wohnten, der Ausgangspunkt. Masson, der in Boston den "Schock des Essentiellen" erhalten hatte, machte Tal Coat mit den Malereien und Kalligraphien der Sung-Zeit Chinas und den ästhetischen Grundlagen bekannt. Der Anstoß durch die chinesische Malerei wird von Tal Coat als Licht- und Bewegungskräfte in seinen Bildern verarbeitet, von denen gesagt wird, daß sie eine Auflösung der Landschaft darstellen, wie "Transhumance" von 1959 es zeigt, Landschaften, die an die Ch'an-Malerei erinnern, die jedoch kaum etwas von dem typischen kalligraphischen Duktus und der strukturellen Kraft der Kalligraphie (ku-li, 骨力) zeigen, so daß hier kaum von einer Auswirkung der Kalligraphie gesprochen werden kann, sondern in erster Linie von einer Inspiration durch die "knochenlose" Malerei des Ch'an, die zu einer freieren und spontaneren, skizzenhaft provisorischen Handhabung der bildnerischen Mittel führte.

Schließlich sei noch kurz der in Deutschland geborene und in den USA lebende Ulfert Wilke erwähnt, dessen Arbeiten, wie zum Beispiel "Plus und Minus" von 1958 (Abb. 22), mit Pinsel und Tusche ausgeführt und die chinesischen Zeichen für "Eins" (一) und "Zehn" (十) zeigend, Ansätze eines kalligraphischen Duktus zeigen, den Wilke, wie Tobey in einem Zen-Kloster lebend, in Japan erlernt hat²⁾. Dieser Ansatz eines Duktus weist jedoch, und das scheint kennzeichnend für den Grad der Beherrschung und Assimilation bzw. der Verinnerlichung der kalligraphischen Technik und Methodik durch westliche Künstler zu sein, einen ebenso starken Grad an Weichheit der Ausführung aus, wie bereits bei anderen festgestellt wurde, und damit einen nicht

unerheblichen Unterschied zur strukturellen Kraft und dem ausgeprägten Duktus der Werke Mark Tobey's.

Natürlich gibt es sowohl in den USA als auch in Europa noch einige andere Künstler, die sich in begrenztem Umfang für chinesische Kalligraphie, Malerei oder Ästhetik und Weltanschauung interessiert und davon Inspirationen für ihr Werk erhalten haben, worauf hier jedoch allein schon wegen der geringen Intensität der Beschäftigung und der Auswirkungen nicht näher eingegangen werden soll. Die bisher erwähnten Künstler haben noch verschiedene feststellbare formale oder inhaltliche Auswirkungen in ihrer Kunst verzeichnet, jedoch haben die bisherigen Ausführungen auch gezeigt, daß eine intensive, langanhaltende und tiefgehende Beeinflussung durch die Kalligraphie und ihr Umfeld allein im Werk von Tobey stattgefunden hat, und - mit geringerer Intensität, aber dennoch nicht unerheblichen Wirkungen - auch im Werk André Massons.

Nachdem in diesem Abschnitt die Erscheinungsweisen kalligraphischer Merkmale bei den "inspirierten" Künstlern des kalligraphischen Informel angeschnitten wurden, sollen im folgenden die sich aus den bisherigen Ausführungen erkennbaren formalen Aspekte und Auswirkungen der Kalligraphie und ihrer Ästhetik auf die Werke der Künstler und die Erfahrungen des Betrachters kurz zusammengefaßt werden.

4. Die ästhetischen Elemente und formalen Prinzipien des kalligraphischen Informel

Eine Zusammenfassung der ästhetischen Elemente und formalen Prinzipien des kalligraphischen Informel dient zudem auch der Präzisierung jener Merkmale, bei denen die Möglichkeit einer Berührung und Integration von Merkmalen der Kalligraphie gegeben war und tatsächlich erfolgte. Es sind dies die Art der verwendeten bildnerischen Mittel und Materialien; die Ambivalenz des Kunstwerks, welches sich zwischen den Merkmalen gestischer Aktion und Zeichenhaftigkeit bewegt; der seismographisch-automatistische Ausdruck von Persönlichkeitsmerkmalen und -zuständen, die Auflösung der bildnerischen Form durch Geste und Zeichen und der Verzicht eines Rückbezugs auf die Gegenstandswelt; der unbestimmte

oder unendliche Bildraum und das in ihm vorhandene Licht, sowie die nichthierarchische Bildstruktur und Komposition, die sich teilweise in einem Allover der bildnerischen Elemente manifestiert, wodurch ein unbegrenzter Spielraum zwischen Bild und Betrachter entsteht, wie etwa bei Tobey und Masson. Dazu kommen unter anderem noch das Problem der Beherrschung der bildnerischen Mittel; das Gleichgewicht von Rationalem und Irrationalem im Verhältnis von Zufall und Absicht, Demonstration und Gestaltung; sowie das Kunstwerk als Lebensvollzug und die Betonung des erlebenden Subjekts, welches in ein Verlangen nach Kommunikation mit den universalen Schöpfungskräften mündet.

4.1 Die bildnerischen Materialien und Mittel

Auch im kalligraphischen Informel werden alle bildnerischen Materialien und Mittel mit großer Freiheit der Anwendung eingesetzt, so daß alle nur erdenklichen Wirkungen ausprobiert werden können. Jedoch findet hier auch eine bewußte Konzentration und Beschränkung auf bestimmte Mittel statt, die den Materialien der chinesischen Kalligraphie nahestehen, wie die Verwendung von Tusche oder nur leichtflüssigen Farben mit zurückhaltendem chromatischen Wert, und zudem werden meist lineare Bildelemente bevorzugt, da ihnen allein die Möglichkeit gestisch-zeichenhaften Ausdrucks innewohnt, die dem Fleck oder Farbbrei etc. fehlen. Außerdem bedingt der lineare Vortrag kalligraphischer Linien eine Verwendung des Pinsels als wesentliches Medium, denn das Ziel der bildnerischen Handlung ist die dynamische Linie als residuale Bewegungsspur und Zeichen des inneren künstlerischen Seins, welche fast nur mit dem Pinsel erreicht werden kann. Verwendung von Tuben, wie bei Mathieu, beeinträchtigt sofort die kalligraphische Qualität. Während die meisten Künstler des kalligraphischen Informel, wie wir sahen, dunkle, kaum farbige lineare Elemente auf hellen oder leichtfarbigen Gründen verwenden, ist dies Verhältnis bei Tobey und Graves umgekehrt, da sie meist mit den weißen Linien des "White Writing" arbeiten, um ein lichthaltiges Fluidum damit zu gewinnen. Masson dagegen versucht, die kalligraphischen Elemente mit einer stärkeren Farbigkeit zu verbinden. Ge-

meinsam ist ihnen eine relativ freie, doch im Vergleich zum allgemeinen Informel stärker beherrschte und prozessual kontrollierte Verwendung der bildnerischen Mittel, sowie ihre konsistentielle Annäherung an die Fluidität der kalligraphischen Mittel, als Ausdrucksmittel von Bewegung, Emotionen und psychisch-geistigen Zuständen, die dem Betrachter damit unmittelbar erfahrbar werden.

4.2 Die Ambivalenz des Kunstwerks: das Bild zwischen Aktion und Zeichen

4.2.1 Das Bild als gestisches Residuum und Relikt einer prozessualen Handlung (Aktionsmalerei)

Im Gegensatz zur Verbildlichung von klaren und definierbaren harmonikalen Vorstellungen und ihren Strukturen im konstruktivistisch-geometrischen Bild ist das kalligraphisch-informelle Bild eine Verkörperung des freien impulsiven Malstils, eine Verbildlichung von Bewegung und Dynamik aus dem Inneren des Künstlers über die äußere, körperliche Bewegungshandlung, und für den Betrachter über die Linien und linearen Flecken des Bildes nachempfindbar.

"... die Kalligraphie (des Bildes) die ganze Oberfläche überzieht. Die Linie", sagt Masson über seine Kunst, "ist nicht mehr essentiell bezeichnend; sie ist reine Bewegung (pure élan), sie folgt ihrem Weg (oder ihrer Spur). Sie hat nicht länger die Funktion eines Umrisses. Gleichwohl aber kann sie mit einem Teil des Farbfeldes zusammengehen, welcher die Bezeichnung anspricht."1)+

Diese Dynamik im Bild, die meist mit einer simultanen Zeichenhaftigkeit verbunden ist, und deren Verbildlichung auf einer längeren historischen Entwicklung beruht, wie bereits aufgezeigt wurde, ist ein analoges Ausdrucksmittel für eine Weltauffassung, deren kennzeichnendes Merkmal ebenfalls die Bewegung ist, ein Vorgang, den bereits Fiedler ansprach:

"...der Künstler wird sich bewußt sein, daß die höchste Entwicklung seines geistig-künstlerischen Lebens erst in dem Augenblick beginnt, in dem sein Vorstellungsdrang die äußeren Organe seines Körpers in Bewegung setzt, in dem zur Tätigkeit des Auges und des Gehirns die Tätigkeit der Hand hinzutritt. ... Er weiß dann nicht mehr zu trennen zwischen Wahrnehmen, Vorstellen, zwischen Erinnern usw. ... und der mechanischen Tätigkeit der äußeren Organe seines Körpers, die sich allmählich des ganzen Menschen bemächtigt und ihn in Bewegung setzt."1)

Das die Dynamik tragende bildnerische Mittel ist die Linie, weniger der farbige Fleck, als Träger von Bewegung, Rhythmus wie auch Raumbildungen, aber auch als Kristallisationselement für Zeichen und figurative Elemente. Die Kreation des Werkes, der schöpferische Prozeß, ist hier als Spur in das Werk eingegangen, welches ein Relikt dieses Prozesses, dieser schöpferischen Handlung ist. Das Werk gibt diesen Zustand als Bewegungsanstoß weiter, und der dynamische Schaffens- und Entäußerungsprozeß des Künstlers einerseits, sowie die dynamische Rezeption des Betrachters andererseits sind Hauptmerkmale des kalligraphischen Informel. Das Kunstwerk ist ein Überrest, eine Spur, eine Begleiterscheinung des für diese Künstler besonders wichtigen lebendigen Prozesses, des schöpferischen Augenblicks, wodurch es für den Künstler, dies seit der Romantik, ein Instrument der Selbstbestätigung und Selbstverwirklichung ist. Dem Betrachter wird damit die Pflicht zum Nachvollzug des Schaffensprozesses auferlegt.

Diese Merkmale sind unter anderem auch in Werken des allgemeinen Informel zu finden, was dieses jedoch vom kalligraphischen Informel unterscheidet, ist das Vorhandensein von Disziplin und überbewußter Kontrolle der seismographischer Gestik, wie sie der chinesischen Kalligraphie zu eigen ist, je nach Grad der Beherrschung der kalligraphischen Methode und Technik. Im Duktus der Kalligraphie wird, wenn er im Kalligraphischen Informel erscheint, die unkontrollierte und oft ein zufällige Bewegung, die im Prinzip auch ein Nicht-Künstler vollziehen könnte, überhöht zu einem Gleichgewicht von Freiheit und Disziplin, Zufall und Lenkung, die das Ausdruckspotential der gestischen Linienspuren außerordentlich gegenüber dem allgemeinen Informel erhöht und erweitert, da die Beherrschung der Mittel nicht einengt, sondern im Gegenteil den Zugriff auf alle denkbar möglichen Formen erlaubt, was beim reinen Zufall der allgemeinen informellen Gestik nicht der Fall ist. Dies ist ein wichtiges Argument des kalligraphischen Einflusses.

4.2.2 Das Bild als ästhetisches Zeichen

Mehr als im allgemeinen Informel ist dem Werk des kalligraphischen Informel die Zeichenhaftigkeit, oft Symbolhaftigkeit, zu eigen, welche Mathieu immer wieder anspricht, und von der André Masson, sich auf die Zeichenhaftigkeit der chinesischen Kalligraphie berufend, sagt:

"Der farbige Elan muß sich der Entdeckung neuer Chiffren verbinden: Zeichen, Ideogramme, die ein unvermutetes Bewußtsein des Menschen erwecken, der sein Universum erobert." 1)+

Die Zeichenhaftigkeit im kalligraphischen Informel wird, ähnlich wie in der chinesischen Kalligraphie, von zwei gegensätzlichen Aspekten bestimmt, denen in jener die K'ai-Shu (楷書) einerseits und die Ts'ao-Shu (草書) andererseits entsprechen, und die auf den fundamentalen Gegensatz von Rationalem und Irrationalem, Klassik und Romantik (Tobey bezeichnet ihn mit diesen beiden künstlerischen Grundhaltungen) zurückgehen. Die eine Zeichenkategorie, der Klassik entsprechend, ist die symbolisch-semantische, die andere, dem romantischen Verhalten entsprechend, ist die gestisch-residuale, welche von dem jeweiligen Verhalten von rationaler Reflexion und expressiv-spontaner Intuition bei der Zeichenbildung und der Rezeption seitens des Betrachters bestimmt werden. Diese Zusammenhänge waren bereits weiter oben ausführlich angesprochen worden.

Das Verhältnis beider zueinander ist je nach Künstler und Charakter unterschiedlich, mal überwiegt der gestisch-residuale Aspekt, wie bei Mathieu, mal der symbolisch-semantische, wie bei Bissier, hier mit dem meditativen Verfahren des Bilderfindens verbunden. Das erste wirkt über die in ihm sichtbar gewordene und festgehaltene Bewegung, die sich aus der inneren psychisch-gestischen Bewegung und der darauf reagierenden äußeren körperlichen Bewegung des Künstlers ergibt, und das Residuum, welches simultan entsteht, zum Zeichen macht; das zweite dagegen bewirkt über seine Form und Struktur, deren spezifische Eigenart als Träger subjektiver (und auch objektiver) Bedeutung fungiert. Beide aber stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander, denn die Übermacht des einen bedingt die Unterlegenheit des anderen und

umgekehrt. Dies ist ein sehr wichtiger Zusammenhang, der in fast gleicher Weise das Verhältnis der chinesischen K'ai-Shu zur Ts'ao-Shu-Kalligraphie charakterisiert, und in dem Maße, wie Elemente der einen oder anderen von den Künstlern des kalligraphischen Informel integriert wurden, auch deren Kunst betrifft. Die Beispiele Mathieus und Bissiers deuteten das bereits an, aber auch im Werk einzelner Künstler kann dies Verhältnis von Bedeutung sein, wie sich zeitweise bei Tobey und anderen zeigte. In jedem Falle ist eine Folge des kalligraphischen Einflusses immer eine ausgeprägtere Zeichenhaftigkeit im Sinne definierbarer Elemente im Unterschied zu den zufällig-willkürlichen, disziplinenlosen und unkontrollierten Formen und Elementen mancher Vertreter des allgemeinen Informel, die zum Extrem des Chaos tendieren und daher selbst die rein assoziativ-evokative Deutung und Rezeption erschweren, da eine Grundeigenschaft menschlicher Erkenntnis und visueller Rezeption und ihrer Interpretation die Suche nach Ordnungen ist, die ein Verständnis ermöglichen, auch wenn dies nur emotional oder intuitiv ist. Diese ausgeprägtere Zeichenhaftigkeit im Sinne einer wahrnehmbaren Ordnung gilt auch für den rein gestischen Anteil der bildnerischen Elemente bei der Kalligraphie und, als Folge davon, auch beim kalligraphischen Informel, denn im Gegenteil zu den meist willkürlichen und daher vom - begrenzten - Zufall bestimmten Gesten des allgemeinen Informel bauen Kalligraphie und, je nach Integrationsgrad, kalligraphisches Informel, auf einem codifizierten Vorrat spontaner, dynamischer Gesten auf, die auf einer jahrhundertelangen Erfahrung einer ganzen Kultur beruhen und diese Erfahrungen als Disziplin, wie auch als Potential bildnerischer Möglichkeiten in sich tragen, wozu zusätzlich noch die Möglichkeiten des Zufallsgeschehens offenstehen.

Der Gegensatz von symbolisch-semantischem und gestisch-residuaalem Zeichenaspekt besitzt in beiden Künsten eine grundlegende Affinität und hat als Ursache den polaren Gegensatz von Ruhe und Bewegung, Bleibendem und Sich-Wandelnden, das Yin- und Yang-Prinzip des chinesischen Denkens, welches nicht nur im Osten, sondern auch im Westen gilt, da

es sich nicht um ein von einer Kultur erfundenes, sondern ein ewig und objektiv existierendes Elementarprinzip handelt. Hierin liegt eine starke Affinität westlicher informeller Kunst und östlicher Kalligraphie, und daher die Möglichkeit der Berührung und des Austausches, die nur aufgrund und durch vorhandene grundlegende Affinitäten erfolgen kann; hierin liegt außerdem der Beweis für die grundlegende Gleichheit oder Ähnlichkeit kultur- (und kunst-)prägender Grundelemente, da sie allgemein-menschlicher oder universaler Herkunft sind, und kein fremdes Mysterium, wie Tobey es meinte, als er sagte:

"Alles Orientalische ist uns nicht länger ein schief angesehenes Mysterium, das in einer trüben und entlegenen Vergangenheit existiert"1),

und welche so die Kulturen verbinden können, eine Annahme, die in dieser Arbeit stillschweigend immer mitschwingt.

Das mehr statische, symbolisch-semantische Zeichen kann nicht gleichzeitig, wie schon angedeutet, eine heftige, energiereiche Bewegung aufnehmen und umgekehrt. Beide jedoch machen das Bild des kalligraphischen Informel auch zu einem Informationsträger und zu einem Mittel zwischenmenschlicher Kommunikation, beide werden in erster Linie durch Empfindung, Emotion und Assoziation rezipiert, die sehr vielfältig sein können, so daß das Kunstwerk des kalligraphischen Informel, nicht weniger als jene des allgemeinen Informel, einen Charakter der Offenheit und Nicht-Vollendung erhält, welcher dem Betrachter permanente geistig-psychische Tätigkeit abverlangt und das Kunstwerk zu einem Katalysator macht. Der Zeichencharakter vermittelt dabei, zusätzlich zur reinen Gestik des allgemeinen Informel, noch mehr neue, ungewohnte Erfahrungsbereiche, die der Künstler nach seiner eigenen Erfahrung (innerer und äußerer Welt) über das Medium kalligraphischer Niederschrift dem Betrachter anbietet, um diesen zu eigenen Auseinandersetzungen mit der Welt anzuregen.

Die spezifische Leistung der Kalligraphie und ihrer Merkmale im kalligraphischen Informel ist, im Unterschied zum allgemeinen Informel in Bezug auf das Zeichen und die Geste das relative Gleichgewicht beider, wodurch ungleich mehr Fähigkeiten des Menschen angesprochen werden als durch

die meist rein irrationalen Elemente (und ihre Rezeption) und die von Zufallsabhängigkeit gebundenen assoziativ-evokativen Funktionen des allgemeinen informellen Kunstwerks, und zwar aus dem Grunde, weil die Natur dem Menschen beide Geistes und Wesensbereiche zu gleichen Teilen als Mittel der Erkenntnis mitgegeben hat. Wenn nur ein Bereich davon angesprochen würde, wie es entweder in der traditionellen - vor allem klassisch-rationalen - Kunst des Westens oder der meist rein irrationalen Kunst des allgemeinen Informel der Fall ist, so bleibt eine Fähigkeit oder Kapazität des menschlichen Gesamtgeistes ungenutzt, unangesprochen und die Kunst einseitig. Die Kalligraphie und zum Teil die von ihr inspirierten oder beeinflussten westlichen Künstler vereinen beide Zeichenaspekte in einem relativen, harmonischen Gleichgewicht: die strukturelle Ordnung des semantisch-symbolischen Teils und die gestische Freiheit der Bewegung, wodurch alle menschlich-geistigen Kapazitäten angesprochen werden, wie es Jean Degottex klar erkannt hat, als er sagte:

"Die Kalligraphie verlangt in keiner Weise ein Maximum an (unbewußter, d.V.) Aufmerksamkeit (notations); sondern eine gelenkte (beherrschte) Ausführung, und sie wendet sich gleichzeitig an mehrere Fähigkeiten (facultés)."1)+

Das diesem Gleichgewicht entsprechende rezeptive Verhalten ist, wie Tobey betonte, das intuitive Erfühlen auf einem höchstbewußten rezeptiven Niveau; darin liegt die Bedeutung seiner Aussage:

"Ich glaube, Malerei sollte mehr durch die Wege der Meditation als durch die Kanäle der Aktion hervortreten",

und

"Die alten Chinesen pflegten zu sagen: 'Es ist besser, ein Bild zu spüren, als es zu betrachten (in seine Gefühlswelt einzudringen, als nur seine Handschrift zu untersuchen).'"2)

4.3 Seismographisch-automatistischer Ausdruck der Persönlichkeit, ihrer physisch-psychischen Situation und ihrer bewußten und unbewußten Inhalte

Den obigen Aspekten, einerseits gestisches Residuum zu sein und andererseits ein Zeichenhaftes zu sein, ist eine weitere Bestimmung des kalligraphischen Informel bereits inhärent, nämlich seismographisch-automatistischer Ausdruck

der Persönlichkeit, ihrer physisch-psychischen Befindlichkeit und ihrer unbewußten Inhalte zu sein. In dieser Hinsicht ist auch Tobeys Bemerkung zu verstehen:

"Mein Werk ist inneres Betrachten. Mein Werk entwickelte sich, glaube ich, mehr unbewußt als bewußt. Ich arbeite nicht mit intellektuellen Ableitungen."1)

Mit unterschiedlicher Gewichtung bei den einzelnen Malern geht es im kalligraphischen Informel darum, den natürlichen inneren Impulsen freien Lauf zu lassen, wodurch eine unmittelbare, graphologische Niederschrift der spontanen inneren Empfindung ermöglicht wird. In der Augenblickshaftigkeit und Skizzenhaftigkeit des Bildes liegt ebenfalls eine einfühlende und damit dem geistigen Gehalt des Bildes nähere Betrachtungsweise begründet. Diese Kunstauffassung, die den Bezug auf das Unbewußte als wichtigen Antrieb und Ausdruck künstlerischen Tuns vorweist, hat bereits, wie oben erwähnt, Konrad Fiedler erläutert. Nach seiner Auffassung sind dabei physische Bewegung der Hand, also die lineare Pinselschrift und die innere psychische und geistige Bewegung gleichzusetzen, äquivalent; auch hier ist eine starke Ähnlichkeit zu Gedanken der kalligraphischen Ästhetik Chinas zu finden, wie sich noch zeigen wird. Dies will auch André Masson mit den folgenden Bemerkungen ausdrücken:

"Intuitiver Mallarmé! Denn von dieser Transparenz des Seins muß man ausgehen, um zu fühlen, was ein so vollkommener Ausdruck an Seelenkraft und Eindringung erfordert."2)

In der künstlerischen Aktion, im Prozeß des Malens, manifestieren sich die Vorstellungen, Ideen und Inhalte des künstlerischen Bewußtseins, wie auch seines Unterbewußtseins, wodurch der Malakt so eng mit der Persönlichkeit des Malers verbunden ist. Alle geistigen und psychischen Funktionen bilden im künstlerischen Prozeß eine Einheit und bleiben als Spuren zurück. In dieser Aktion bilden nach Auffassung vieler Künstler, in Affinität zur chinesischen Weltanschauung und Ästhetik, künstlerische Existenz, künstlerisches Handeln und die "Welt" oder das "Sein" im allgemeinen durch Hervortreten und Manifestationen ihrer Prinzipien im Kunstvorgang eine Einheit.

Diese Auffassung wird nicht nur im Westen, sondern auch in der chinesischen Ästhetik vertreten, Ursache und Grund des kalligraphischen Einflusses. Dies belegen für die Kalligraphie die Worte Sheng Hsi-mings (盛熙明) im Fa-Shu-Kao (法書考) von 1331:

"Was die Schriftkunst angeht, so ist sie die Spur des Herzens (oder 'Geistes', hsin chih chi 心之跡). Deshalb hat sie im Innern ihren Sitz und nimmt Gestalt an nach außen; man erfaßt sie mit dem Herzen und die Hand respondiert (ying 應)."1)

Und Sun Kuo-t'ing (孫過庭) ergänzt dazu, mit einem Zitat aus dem Wen-shin tiao-lung (文心雕龍) von Liu Hsieh (劉勰):

"Wenn die Emotionen in Bewegung sind, nehmen sie Gestalt an in Worten; und wenn das innere Prinzip (li 理) hervortritt, wird es sichtbar in einer künstlerischen Form (wen 文)."2)

Dann sind nach chinesischer Auffassung

"Herz und Hand in Übereinstimmung (hsin-shou hsiang-ying 心手相應)."3)

Der fundamentale Unterschied bei diesen Zusammenhängen des Ausdrucks innerer Zustände, Gedanken, Empfindungen etc. zwischen dem allgemeinen Informel und der chinesischen Kalligraphie, welche in gleicher Weise sich auch auf das Verhältnis von allgemeinem zu kalligraphischem Informel auswirkt, ist der, daß im Informel (allgemein) keine gemeinsame Basis, keine Grundfrequenz da ist, sondern Willkür und Zufall vorherrschen. Das aber bedeutet, daß man, weder bewußt in der Analyse, noch unbewußt, in der Rezeption seitens des Betrachters, nicht unterscheiden kann, zwischen rein zufälligen und persönlichen Merkmalen des Künstlers, beide vermischen sich. Die Erkenntnismöglichkeit für quasi graphologischen Ausdruck sind gering und unsicher. In der Kalligraphie dagegen, und in der Folge zum Teil auch im kalligraphischen Informel besteht eine gemeinsame, codifizierte Basis, eine bekannte Grundfrequenz, die jeder kennt, und deren persönlich bedingte Abweichungen - man vergleiche nur den Stil Mi Fu's (米芾) (Abb. 46) mit dem "Goldlinien-Stil" Kaiser Hui-tsung's (Abb. 45) - das Maß und die Erkenntnismöglichkeit persönlicher, individueller Prägungen erkennen lassen. Allein die Abweichung von einer Grundfunktion im Sinne einer "Frequenzmodulation" macht diese Erfahrung möglich, da eine Erkenntnis nur aufgrund einer meßbaren

Abweichung von einem Standard möglich ist. Dies ist bei der Kalligraphie gegeben und wird zum Teil als Möglichkeit durch den kalligraphischen Einfluß, wenn auch eingeschränkt, weitergegeben, je nach Grad der Intensität kalligraphischer Inspiration und Einflußstärke. Der Anspruch auf Persönlichkeitsausdruck, Ausdruck von Empfindungen und inneren Zuständlichkeiten im allgemeinen Informel ist in vielen Fällen zweifelhaft, da nicht für den Betrachter erfahrbar und unterscheidbar, in der Kalligraphie ist er dagegen nachweislich gegeben, wie die Ausführungen in Kapitel III ergänzen werden.

4.4 Auflösung und Entmaterialisierung der traditionellen illusionistischen Form und der konkreten abstrakten Form durch Geste und Zeichen

Eine Auswirkung aller Impulse, die zum Informel führten, war, wie sich zeigte, die immer stärker werdende Tendenz zur Auflösung der gegenständlich-illusionistischen Form, und im Anschluß daran durch das Informel auch die Auflösung der harmonikalen Formen der konkreten geometrischen Abstraktion. Auch das kalligraphische Informel steht in der gleichen Linie. Für Tobey war die Zerstörung der Form fast so etwas wie eine Grundsatzklärung:

"Das einzige Ziel, an das ich mich definitiv erinnern kann, war 1918, als ich zu mir selbst sagte: 'Wenn ich auch sonst nichts in meinem Malerleben tun werde, so werde ich doch die Form zerstören (smash form).'"¹⁾

Ähnlich verlautete André Masson:

"Wir alle waren von dem Wunsch besessen, über die 'plastische Integrität' des Kubismus hinauszugelangen. ... Ich erinnere mich, daß Miro sagte: 'Ich werde ihre Gitarre zerbrechen'."²⁾

Geste, Zeichen und lineare Bewegung des kalligraphischen Informel tragen diese Tendenz weiter, verstärken sie, da sie ihre Aussagen und Bedeutungen weder über gegenständliche Bezüge, noch über harmonikale, gebundene Prinzipien ausdrücken, sondern - Äquivalente für eine dynamische Weltauffassung und Manifestation irrationaler, oft unbewußter Kräfte - ihren Ausdruck angemessen nur mit der freien, spontan erschaffenen, nicht gebundenen Form und besonders der freien dynamischen Linie in unmittelbarer, direkter Weise erreichen können. Da diese Linien hier nicht mehr gegenstandsbeschrei-

bünd und sich unterordnend, gebunden, indirekt definierend eingesetzt werden, sondern das, was sie sagen sollen, direkt in ihrer Bewegung und deren Wirkung auf den Betrachter enthalten, ist der Verzicht auf alle definierbaren, der Ratio unterliegenden Gegenstandsformen und absoluten, geometrisch-mathematischen Formen bereits in dem Wesen der Kalligraphie, und, von da ausgehend, im kalligraphischen Informel vorprogrammiert und daher unausweichlich. Der Verzicht auf die gegenständliche Form ist bereits von Anfang an in der Kalligraphie angelegt, mindestens, seitdem sie den Zustand des Piktographischen verlassen hatte, und, einen Schritt weiter gehend, nachdem sie auch die reine statische, symbolische Zeichenhaftigkeit um das Moment der gestischen Bewegung der Linien und die Dynamik des raumplastischen Duktus erweitert hatte. Dies geschah, als sich zur Standardform K'ai-Shu durch Verkürzung und Ineinanderfließen der gestischen Bewegung bei der Zeichengenerierung die Ts'ao-Shu hinzuentwickelte. In der Kalligraphie wird die Form nicht nur einfach aufgelöst und eliminiert, sondern ersetzt durch ein neues Medium, die lineare Gestik und ihre Ausdrucks- und Bezeichnungspotenz. Dies ist ein Faktor, der über den kalligraphischen Einfluß mehr oder weniger auch in die Qualitäten des kalligraphischen Informel eingegangen ist, nicht aber unbedingt im allgemeinen Informel zu finden ist, da dieses in manchen Fällen fast bis zum Amorphismus geht und der Zerstörung nichts als Ersatz entgegensetzen hat.

Formen sind auch im kalligraphischen Informel noch vorhanden, es sind die Linien oder der Fleck selbst, und, chinesisches kalligraphisches Verständnis heranziehend, die Form der Bewegung oder die Bewegung als Form, ein Aspekt, der noch im Zusammenhang von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu in Kapitel III näher erörtert und geklärt wird. Die neue Form ist also die einer dynamischen Weltauffassung äquivalente Bewegungsform, welche in der chinesischen Kalligraphie voll ausgebildet und über Jahrhunderte experimentell erforscht wurde. Da die Kalligraphie mehr als das allgemeine Informel diese neue Form der Bewegungsstruktur innehatte, liegt darin zum Teil auch ein Unterschied zwischen kalligraphischem und allgemeinem Informel.

4.5 Der unbestimmte oder "unendliche" Raum und der lineare Schwingungsraum

Die Vorstellung, der Begriff und die phänomenale Erscheinung des Raumes haben in der Kunst des kalligraphischen Informel ebenso wie im allgemeinen Informel eine von der Tradition abweichende Erscheinungsweise. Der bisher verbindliche perspektivische Gegenstandsraum war über das Farb-Licht-Kontinuum der Impressionisten und seine schwingende und vibrierende Erscheinung, die aber noch Reste des Perspektivraumes enthielt, sowie über den kubistischen facettierten oder parzellierten, erfüllten Raum deformiert, aufgelöst und eliminiert, und in die flächenhafte Erscheinung eingebunden; Raum und Bildgegenstände wurden verflochten und die Trennung beider verwischt oder aufgehoben. Der Raum des kalligraphischen Informel ist, wie der des allgemeinen Informel, in einer ersten Bestimmung alogisch, irrational, eigentlich zunächst unbestimmbar, nur negativ definierbar und nur über die gefühlsmäßige und intuitive Reaktion auf die konkreten visuellen Erscheinungen des Bildes zu erfassen und so von Mensch zu Mensch verschieden. Im Extremfall ist die einzig mögliche Bestimmung dieser Art von künstlerischem Raum nur negativ möglich, nämlich als "unbestimmbar". Der Begriff des "unendlichen" Raumes, der oft im Zusammenhang mit der neuen Kunst verwendet wird, ist im Grunde kaum aussagefähig, denn das Unendliche ist, trotz aller Bemühungen der Philosophie, ihr Wesen zu bestimmen, eigentlich nur von der Konkretion des Wortes her definierbar als "nicht-endlich", und somit völlig unanschaulich und auch nicht vorstellbar. Allenfalls kann jedem Individuum seine eigene, meist nicht beschreibbare Vorstellung der Unendlichkeit zugestanden werden, wodurch dieser Begriff als Mittel kunstwissenschaftlicher Analyse kaum nachvollziehbar erscheint, obwohl doch das erklärte Ziel der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte die erklärende Analyse und Interpretation erfahrbarer Phänomene ist.

Im Wesentlichen lassen sich zunächst von der phänomenalen Erscheinung des kalligraphischen Informel ausgehend, je nach Art der Anwendung des kalligraphischen Impulses, zwei bildnerische Raumvorstellungen unterscheiden, deren Art auf

der spezifischen visuellen Wirkung der bildnerischen Mittel beruht und allgemein nachvollziehbar ist:

zum einen der auf der Leere des Grundes oder dem chromatischen Farbwert bzw. den Farbschwingungen aufgebaute, intuitiv-emotional erfahrbare Farbschwingungsraum, meist das Kontinuum des Bildgrundes bildend, auf dem sich die lineare Bewegung der bildnerischen Elemente vollzieht; und zum anderen der durch die Linearbewegung, durch Abstand und Verlauf der Linien, vor allem durch ihre Überlagerung und ihre Richtungstendenzen, die mit- oder gegeneinander wirken, verursachte lineare Schwingungsraum, der durch seine Inhalte oft parzellenhaft gegliedert erscheint. An sich handelt es sich hier nicht um zwei verschiedene Räume, sondern nur um die unterschiedliche Raumwirkung bildnerischer Elemente, die über die direkte visuelle Wirkung auf den Betrachter ansich nur eine logisch kaum definierbare, alternierende und komplex strukturierte und in sich permanent veränderliche Raumerfahrung im Betrachter erzeugen, deren wesentliches Merkmal jedoch das einer freien, rational bis jetzt nicht bestimmbareren Schwingung und Bewegung ist, welche, je dichter sie ist, wie zum Beispiel bei Tobey oder auch Masson, den Bildraum zu neuen, elementaren ätherischen und transparenten Formen verdichten kann. Dies ist nämlich zum Teil bei Tobey und Masson der Fall und anlagemäßig in der chinesischen Kalligraphie, was die Ts'ao-Shu eines Huai Ssu und anderer deutlich zeigen, bereits angelegt und von dort als Impuls übernommen, während bei den meisten anderen Künstlern, wie Mathieu, Degottex, Alchinsky, Bissier und anderen - und auch dies ist ein Merkmal des kalligraphischen Raumes - der Bildraum oft als homogener freier Grund unterschiedlicher Farbwertigkeit und Farbtiefe als Ereignisraum der Bildelemente dient.

Beide, freier Grund und linearer Schwingungsraum, sind nicht mehr Illusion eines Außenraumes, sondern, wie in der Kalligraphie, ein Ereignisfeld für die bildnerische Erscheinung innerer Bewegungen und Kräfte, welche sich in den linearen kalligraphie-inspirierten Elementen ausdrücken, und er ist die symbolische Anschauungsform des menschlichen Innenraumes, welcher die Ereignisse der Außenwelt, durch ihre geistige Verarbeitung und Umsetzung in bildnerische Elemente

mit einschließt, und wird so ebenfalls zur symbolischen Anschauungsform eines höheren Bewußtseinsfeldes, wie Tobey es immer betonte. Innerer und äußerer Raum sind für Tobey - und hier spricht er auch für andere - in einem Gleichgewicht im Bildraum vereinigt:

"Die Dimension, die für den Schaffenden zählt, ist der Raum, den er in sich selbst schafft. Dieser innere Raum ist dem Unendlichen näher als der andere, und es ist das Privileg eines ausgeglichenen Geistes - und der Versuch, diesen Zustand zu erreichen, ist notwendig -, sich des inneren Raumes so bewußt zu werden, wie er sich des äußeren bewußt ist. Wenn er sich um den einen bemüht und den anderen vernachlässigt, wird er von seinem Pferd fallen und das Gleichgewicht ist verloren."1)

Dieser Innenraum als symbolische Anschauungsform des universalen Ereignisfeldes von Kräften, Bewegungen, Wandlungen, ist sehr nahe dem Raum der chinesischen Malerei, der von Seckel - in gleicher Weise für die Kalligraphie geltend - für den besonderen Fall der Ch'an-Malerei, welche die Merkmale des chinesischen Raumes besonders deutlich werden läßt, mit Rahmenlosigkeit, also der Ausschnitthaftigkeit aus einem größeren Ganzen, und Alloffenheit und Allverbundenheit charakterisiert wird:

"Damit tendiert das Zen-Bild ins Unbegrenzte, ja es hat dort seine Heimat. Nichts beweist das deutlicher, als sein Verhältnis zum Raum. Zen-Bildern ist vorzugsweise jene 'Rahmenlosigkeit' oder besser positiv ausgedrückt; All-Offenheit und Allverbundenheit, jene Fülle, Weite, Lebendigkeit der Atmosphäre, jene universale Durchdringung der Seins- und Gegenstandsbereiche, jene Unendlichkeit und Bewegtheit des Bildraumes eigen, die zu den grundlegenden Eigentümlichkeiten der ostasiatischen Malerei, ja des ostasiatischen Lebensgefühls überhaupt gehört; namentlich in den Landschaften ist das alles in großartiger Weise zu erleben. Aber diese Raumentiefe, wiewohl sie intensiv vergegenwärtigt wird, ist doch selten dimensional klar bestimmt, es handelt sich um einen un- oder überdimensionalen, a-perspektivischen Un-Raum, eine Ortlosigkeit, die freilich alles 'Hiesige' einschließt und damit die Übergegensätzlichkeit, Nicht-Zweiheit, Leere ahnen läßt, die jedem Hier und Dort zum Grunde liegt. Der Bildgrund ist meist kein gegenständlich definierbarer und lokalisierbarer 'Hintergrund', sondern schlechthin Grund, er teilt nichts über sein Was, Wie und Wo mit und besitzt eben deshalb eine so gewaltige Sagekraft - im Schweigen, nicht in Stummheit"2)+

Die Erfüllung des leeren Raumes, wodurch er erst erfahrbar wird, die besonders Tobey und Masson in Richtung auf den li-

nearen Schwingungsraum vollziehen, begründet Tobey mit der konkreten Fülle des inneren und des äußeren Raumes des Menschen und seiner Welt:

"Die Wissenschaftler behaupten, daß es so etwas wie leeren Raum gar nicht gibt. Der Raum ist immer mit Leben geladen, ... mit elektrischen Energien, Wellen, Strahlen, Sporen, mit möglichen Seufzern, möglichen Lauten ... und weiß Gott mit was allem noch."1)

Auch André Masson sieht den Raum als Ereignisfeld und symbolische Anschauungsform über das "Spiel von Kräften"; welche er auf den Raum der chinesischen Malerei und Kalligraphie zurückführt:

"Der Raum ist für den Maler Asiens weder außen noch innen, er ist ein Spiel von Kräften - reines Werden. Er ist unbestimmbar. ... Etwas anderes ist es, den Raum als magnetisches Feld anzusehen, wo sich Kräfte begegnen und verwickeln - als einen Ort, wo sich Kielwellen tummeln und Flugbahnen kreuzen, und zu verzichten auf den einen Brennpunkt. ... Aufeinanderstocken, Aufeinanderfolgen, Flüssigsein, kosmische Atmung: Ort aller Ausdehnungen, Heiligtum des Offenen."2)+

Kennzeichnend für diese Erscheinungsformen von Bildraum ist, wie Masson es deutlich sagt, das Fehlen eines definierten Zentrums, was auch von Tobey erwähnt wird, eines Horizontes, einer Begrenzung illusionsistischer Art und einer hierarchische Ordnung, so daß alle Raumkompartimente im Sinne eines demokratischen Prinzips gleichwertig sind. Auch dies ist bereits in der Kalligraphie angelegt, ebenso wie der leere Grund als Symbol des Unendlichen und die Erfahrung des linearen Schwingungsraumes als symbolische Form der universalen Bewegung.

Auch das Problem der Zeit liegt hier anders. Zunächst einmal ist festzustellen, daß das kalligraphische Informel keine Bezüge zur realen historischen Zeit herstellt, indem es Ereignisse gegenständlich abbildet, sondern indem es "gelebte Augenblicke" im Sinne Bergsons, künstlerische Ereignisse, bildnerische Handlungen residual festhält. Insofern hat die Kunst des kalligraphischen Informel - sich hier mit dem allgemeinen Informel und der chinesischen Kalligraphie gleichermaßen treffend - anders als die harmonikale geometrische Abstraktion, oder eine illusionistische oder symbolistische gegenstandsgebundene Kunst durchaus einen historischen Bezug, nämlich als Zeugnis einer künstlerischen

Handlung oder "Zeugnis einer Gelebten", wie Mathieu es formuliert. Ein weiterer, formal-bedingter Zeit-Aspekt ist durch das Wahrnehmen eines Ablaufs, einer Bewegung im Bildraum, in der Dynamik und Bewegung der bildnerischen Elemente gegeben, die immer in der Jetzt-Zeit des Betrachters und in der Innenzeit der gegenwärtigen Erfahrung wahrgenommen wird. Vorstellung und Anschauung von Zeit in diesem Sinne werden umso intensiver erfahren, je bewegter und dynamischer die bildnerischen Elemente sind, worin die Zeit-Bewegung des schöpferischen Prozesses auf den Betrachter übertragen wird. Auch dieses Moment ist wesentlich schon im kalligraphischen Kunstwerk enthalten und an das kalligraphische Informel weitergegeben worden.

4.6 Licht

Die Erscheinung und Empfindung von Licht ist im kalligraphischen Informel entweder abhängig von der Erscheinung des Grundes, seiner Farbigkeit und der (geringeren) Farbhelligkeit der sich in ihm präsentierenden linearen oder fleckenhaften Elemente; oder aber, in Umkehrung dieses Verhältnisses, wie es zum Beispiel bei Tobey, bei Graves, und in gewissen Grenzen auch bei Masson der Fall ist, erscheint das Licht als bildimmanentes Licht mit der Erscheinungsweise des vibrierenden, schwingenden Allover oder linearen Bewegungsgeflechtes.

Licht spielt besonders in der Kunst Tobeyes eine Rolle als "vereinigende Idee", wie er es nennt, in geringerem Maße bei den anderen Künstlern. Tobey sieht im bildimmanenten Licht des vibrierenden und schwingenden Allover einen wesentlich selbständigeren und bedeutenderen Bildfaktor, als es die anderen Künstler, auch Masson, tun:

"Ich wollte jene Erscheinung, die im Raum war, zerschlagen, und ich wollte das Licht, das in der Form war, im Raum zur Freiheit bringen." 1)+

Während bei den anderen Künstlern einschließlich Masson das Licht mehr oder weniger als bildimmanenter Faktor hingenommen, verarbeitet und ansonsten nicht weiter betont wird, da es ihnen mehr um das Moment der Bewegung und Gestik geht, spielt das Licht im Werke Tobeyes, worauf noch in Kapitel IV

näher eingegangen wird, eine Rolle als symbolische Anschauungsform für die Höchstbewußtheit des universalen Geistes und als bildnerisches Symbol der von ihm erstrebten "Welt feinerer Substanz" in welcher das Licht das "Vereinigende Element" (unifying idea) ist und der Stufe des Höchstbewußtseins entspricht, welche die Realität des göttlichen Seins in der Welt darstellen kann. Bei Tobey ist daher das Bildlicht wieder bei der Funktion der Symbolisierung einer höchsten Wesenheit angelangt, wie das Sakrallicht im Mittelalter, welches die symbolische Veranschaulichung der göttlichen Größe und Allmacht vornahm¹⁾.

Während seit der Renaissance dieses Sakrallicht durch ein - illusionierendes - Beleuchtungslicht abgelöst wurde, welches, im Zuge der Abkehr vom Illusionismus und der Gegenstandsauflösung im neuen bildimmanenten Licht der Farbpartikel des Impressionismus und der nachfolgenden modernen Kunst in der abstrakten Malerei bis hin zum nicht mehr als sich selbst bedeutenden phänomenalen Bildlicht sich weiter verwandelte, wird dies - profane - sich selbst darstellende bilddimmanente Licht bei manchen Künstlern der Moderne, vor allem bei Tobey neuerlich wieder erhöht zum quasi-sakralen Symbollicht. Das Licht ist dann nicht mehr nur etwas den bildnerischen Mitteln Gegebenes und "Mitgenommenes", sondern erhält erneut auch bildnerisch eine vereinigende Funktion, da sich in ihm und durch dieses Licht die Erscheinungen des Bildes vereinigen und einen einheitlichen - symbolischen - Sinngehalt bekommen, im Gegensatz zum allgemeinen Informel und im Gegensatz zum nur sich selbst bedeutenden Licht der harmonikalen Abstraktion, der Minimal Art, Colour Field Art und anderer. In dieser Funktion geht es einher mit der Wirkung der linearen Bewegung und Vibration des Allover und des linearen Schwingungsraumes bei Tobey, was sich noch genauer herausstellen wird.

Die Rolle der chinesischen Kalligraphie bei der Generierung dieses symbolischen Lichtes von Tobey liegt nicht in der kalligraphieinhärenten Lichthaltigkeit, die phänomenal gering ist und auch in der chinesischen Ästhetik nicht sehr intensiv beachtet wurde, da die kalligraphischen Linien nur selten viel Licht enthalten, allenfalls bei Fei-Pai-Effek-

ten, und die Lichtwirkung des kalligraphischen Werkes vor allem vom tragenden Grund und seinem Verhältnis zur linearen Bewegung und ihrer Fülle und Struktur abhängt. Dieses Verhältnis ist natürlich zum Teil von den Werken des kalligraphischen Informel mitübernommen worden, ohne jedoch ein spezifisch kalligraphisches Merkmal zu sein.

Die Rolle der Kalligraphie als solcher ist vielmehr in dieser Hinsicht die Verbindung von Licht und linearer Bewegung gewesen, welche, wie etwa im schwingenden Kontinuum eines Tobey, dem Licht ein zusätzliches energetisch-dynamisch-energetisch-dynamisches Element verleiht, welches einem einfachen glatten oder farbigen Grund abgeht. Die Verbindung von Licht (der Farbigkeit oder Helligkeit des farbigen Materials) und linearer Bewegungsstruktur schafft ein Höchstmaß von Vibration und energetischem Gehalt, da hier zwei ursprünglich energetische Faktoren sich verbinden und ihre Qualitäten in der Kombination potenzieren, wodurch auch die symbolische Wirkung und Aussagekraft des Lichtes erhöht wird. Dies ist die eigentliche "Lichtwirkung" der Kalligraphie.

4.7 Allover und nicht-hierarchische Struktur und Komposition

Die Erscheinung des strukturellen "Allover" und der nicht-hierarchischen Struktur und Kompositionsweise ist nicht nur Merkmal des amerikanischen Informel eines Pollock, sondern auch ein konstitutives Element der Kunst Tobey's und des europäischen kalligraphischen Informel, vor allem bei André Masson, wie Carolyn Lachner notierte:

"Einige Werke dieses Typs haben Anlaß zu Vergleichen mit dem Stil des White Writing Mark Tobey's; in einer ostasiatischen Qualität der Linien und einem "Allover" welches verschiedentlich bei Masson und ständig bei Tobey zu finden ist, haben die beiden Künstler etwas gemeinsam."1)+

Die Freiheit und Unregelmäßigkeit der Formen, die Dynamik, Leben und Freiheit des Organischen verkörpern, wird im allgemeinen Informel von einer entsprechenden Bildstruktur begleitet, nämlich von einer Tendenz zur fast vollkommenen Strukturauflösung, oft auf ein ungeordnetes Chaos hin, das jedoch fast nie erreicht wird. Dies wird im allgemeinen In-

formel vor allem bei Pollock deutlich, dessen Struktur zum Teil auf den Einfluß Massons und Tobey's zurückgeht.

Im kalligraphischen Informel, welches mehr mit linearen Elementen arbeitet, ist das Verhältnis Linien-Grund und die Art und Weise der strukturellen Ordnung ähnlicher den Verhältnissen der Kalligraphie. Grundlegend ist, daß weder hier noch dort eine hierarchische Struktur vorhanden ist, sondern die strukturelle Ordnung des Bildes sich entweder in einer linearen Ablaufordnung oder aber im Extremfall in einem ebenfalls linearen Allover der Elemente ausprägt. Dies ist eine Tendenz, die bereits in den die informelle Tendenz wie auch die Werke Tobey's und Massons inspirierenden Bildern Turners, der Impressionisten und zum Teil auch der Kubisten enthalten war. Tobey nannte implizit diese Herkunft, als er angab, daß seine Bilder, wie zum Beispiel "Broadway", etwas Impressionismus, etwas Kubismus und etwas Schrift" enthielten, wovon das letzte Element, die "Schrift", die Verbindung der Vorläufer zur Kalligraphie deutlich macht.

Das wesentliche Merkmal dieser neuen Struktur ist unter anderem, daß das Ganze des Bildes, nicht nur einzelne Teile, primäres Ausdrucksmittel sind, und daß die Einzelelemente zu einer Homogenität der Teile beim Allover tendieren, welche die Schwingung und Vibration des Ganzen unterstützt, und eine permanente Fluktuation bewirkt. Die Beziehung von Allover-Struktur und ganzheitlicher Erscheinung des Bildes deutet Tobey an, wenn er sagt:

"Ich habe danach getrachtet, meine Malerei 'ganz' zu machen, aber um das zu erreichen, habe ich eine wirbelnde Masse gebraucht."1)

und an anderer Stelle von "Struktur oder Gewebe"²⁾ in einem Atemzug spricht. Die neue Form und die "Welt feinerer Substanz" bei Tobey ist die Funktion der Allover-Struktur und mit ihr identisch:

"In den vierziger Jahren schuf ich eine Erscheinung von Masse durch das Übereinanderlagern von Myriaden unabhängiger Linien."3)+

Die Spannweite der Möglichkeiten zwischen Struktur und Nicht-Struktur ist aber auch im kalligraphischen Informel nicht klein und Struktur nicht nur vom Allover bestimmt, was ein Vergleich von Werken Tobey's mit ihrem Allover und solchen Hartung's belegt, wobei Hartung eine im traditionellen

Sinn deutlichere Neigung zu struktureller Ordnung besitzt. Allerdings ist hier zu fragen, ob denn der traditionelle Strukturbegriff hier ausreicht, und ob dieser, der sich auf die Ordnung statischer Formen bezieht, nicht durch einen dynamischen Strukturbegriff ersetzt werden muß, welcher die Bewegungsstruktur der Bildelemente erfaßt. Die strukturelle Erscheinung des Allover und der nicht-hierarchischen Ordnung, welche erst von Tobey angewendet und erst danach von Pollock von Tobey und Masson, der sie ebenso früh wie Tobey verwendete, übernommen wurde, wie die Ausführungen in Abschnitt 2.3.2.1 zeigten, ist eine für die chinesische Kalligraphie wesentliche formale Erscheinungsweise, und, wie die weiteren Ausführungen in Kapitel III zeigen werden, erst durch den Einfluß der chinesischen Kalligraphie auf Tobey und Masson zu einem wichtigen Merkmal der neuen formalen Bildordnung des kalligraphischen Informel und in Folge davon auch des allgemeinen Informel geworden. Zwar waren Ansätze dazu schon vorhanden bei Kandinsky, Klee und einigen anderen, jedoch wurde das strukturelle Allover erst durch den nicht unwesentlichen Einfluß Tobey's und Masson's in den vierziger Jahren auf Pollock und die Abstrakten Expressionisten in den USA zu einem integralen Bestandteil der modernen Kunst. Die Quelle dafür ist eindeutig die chinesische Kalligraphie gewesen, deren dezentralisierte sukzessiv-simultane Bildordnung der linearen Gesten schon in der K'ai-Shu angelegt ist, besonders deutlich aber bei der erratischen K'uang-ts'ao (懷素) eines Huai-Ssu (狂草) erscheint, wo die linearen Bewegungsschwünge sich kreuzen, sich überlagern, zur Flächenraumauffüllung tendieren und eine Verbindung von Sukzessivordnung und Simultanerscheinung bilden.

Für das Problem der Komposition gilt ähnliches wie für Form, Raum und Struktur: es fehlt bei vielen Werken des kalligraphischen Informel dem ersten Anschein nach eine durchdachte Komposition, wie sie bisher Grundlage eines Werkes war. Sicher ist, daß die Komposition eines Werkes des kalligraphischen Informel nicht überwiegend rational vorgeplant ist, wie in der traditionellen oder konstruktiven Kunst, sondern meist relativ spontan, während des bildnerischen Prozesses, in ständiger Reaktion auf das bereits Vorhandene, vorgenommen wird, wobei der Grad der Spontaneität

und Verwendung des Zufälligen und ihr Verhältnis zur bildnerisch reflektierten Kompositionsweise unterschiedlich sein können. Die sich daraus ergebende Bildordnung ist im kalligraphischen Informel keine statische Simultanordnung, sondern meist eine Verbindung von Sukzession der Teilstrukturen und Bewegungen und simultaner Gesamtwirkung, die eine separate Ordnung aufzeigt. Dieses Verhältnis ist in der chinesischen Kalligraphie etwa im Gleichgewicht, welches in gewisser Weise, je nach Integrationsgrad der Kalligraphischen Methode, auf das kalligraphische Informel übertragen wurde. Bei den von der Kalligraphie inspirierten oder beeinflussten Künstlern ist im Vergleich zu Pollock oder anderen Aktionsmalern und Tachisten nicht die reine automatistische, aus dem Unbewußten ohne Kontrolle des Verstandes sich niederschreibende Bildentstehung vorherrschend, sondern in Anlehnung an die Notwendigkeit der Beherrschung der bildnerischen Mittel und an das Prinzip der "Konzeption vor der Ausführung" (i tsai pi hsien 意在筆先) der Kalligraphie eine Tendenz zum Ausgleich rein automatistischer Verfahren oder eines "Diktats des Unbewußten" wie Masson es formulierte, durch die Kontrolle des bildnerischen Ordnungswillens, welcher zu einem konstitutiven Merkmal der kalligraphischen Methode wurde. Dies führte bei Tobey insbesondere zum Ausgleich beider Tendenzen, während Pollock, trotz gegenteiliger Behauptungen, viel stärker vom Zufall und vom reinen Automatismus abhängig war.

Eine Wirkung des kalligraphischen Strukturgefüges ist nicht nur die Rahmenlosigkeit, Anschein eines Ausschnitts aus einem fluktuierenden Ganzen, sowie die dezentralisierende Tendenz mit ihrer Gleichwertigkeit aller Teile, sondern auch der "sich bewegende Blickpunkt" (moving focus) und die daraus sich ergebende stärkere Einbeziehung des Betrachters in das Bildgeschehen, als derjenige, welcher die nichtvollendete Vorläufigkeit, Offenheit und Skizzenhaftigkeit, ähnlich wie es bei der Kalligraphie aber auch den Ch'an-Bildern Chinas und Japans der Fall ist, ergänzt und so in den schöpferischen Prozeß als notwendiges Komplement integriert ist.

4.8 Das Problem der Beherrschung der bildnerischen Mittel

Die Beherrschung der bildnerischen Mittel bis hin zu ihrer absoluten Verinnerlichung, welche in der chinesischen Kalligraphie eine Selbstverständlichkeit und Voraussetzung allen künstlerischen Handelns ist und welche dort auch aufgrund eines jahrelangen, oft lebenslangen Trainings fast vollkommen ist, ist im allgemeinen Informel in diesem Maße so gut wie nicht gegeben. Da hier, wie allgemein in der informellen Kunst, viel mit bisher nicht verwendeten Materialien und Mitteln experimentiert wird und oft die Beherrschung aus ideologischen Gründen grundsätzlich abgelehnt wird, in Verkennung der in ihr liegenden wirklichen Freiheit, ist der bildnerische Prozeß, anders als bei der chinesischen Kalligraphie eigentlich nicht "frei", sondern im Gegenteil oft von einer permanenten Auseinandersetzung und einem Kampf mit den Mitteln beherrscht und die schöpferische Freiheit dadurch gebunden, da sie nicht weiß, wie sie sich artikulieren soll und umgekehrt, welchen Sinn das gerade artikuliert hat. Die sogenannte Freiheit stellt sich dann als Herrschaft der Mittel und des Zufalls heraus, es sei denn, daß die Mittel durch lange Übung im Umgang mit ihnen in ihrem Potential so verinnerlicht wurden, daß sie kein Hindernis mehr bilden, "nicht mehr im Wege stehen", wie Tobey es formulierte.

Die Wirkung der chinesischen Kalligraphie im Werke Tobey's, Massons und der anderen Künstler des kalligraphischen Informel in dieser Hinsicht hat zwei Aspekte: zum einen bewirkt sie die Beherrschung der der Kalligraphie eigenen Mittel und Methoden - je nach Intensität der Auseinandersetzung und Verinnerlichung -, und zum anderen hat sie darüber hinaus eine paradigmatische Wirkung auf den Umgang mit allen bildnerischen Problemen und Mitteln, deren Beherrschung, aufgrund grundsätzlicher Verwandtschaft, dadurch ebenfalls erleichtert wird.

Tobey's Aussagen und künstlerisches Werk können hier als beispielhaft angesehen werden, da bei ihm ein besonders hoher Grad an Intensität der Beherrschung vorliegt. Tobey's Worte belegen diese Notwendigkeit deutlich:

"Ohne jegliche geistig-künstlerische Voraussetzung arbeiten zu wollen, solch ein Versuch ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn wenn man kein Vorbild hat - mag die von ihm ausgehende Anregung positiv sein oder auch negativ im Sinne der Provokation - kann man kein Werk aufbauen. Aber daran denkt heute kaum einer mehr. Jeder will möglichst schnell das große Geld machen, aber nicht erst einmal die Zeit nutzen zur Ausbildung einer eigenen Formensprache.1)+

Die Ausbildung einer eigenen Formensprache auf der Basis des traditionellen Potentials, welches durch die neuen Mittel ergänzt wird, vergrößert dieses Potential und damit die bildnerische Freiheit. Die Abschaffung aller bisherigen Mittel und Möglichkeiten, ohne Ersatz, bewirkt keine neue Freiheit, wie von vielen Informellen anfangs irrtümlich angenommen wurde, sondern Beschränkung und Mangel an bildnerischer Potenz.

Diese Zusammenhänge sind von der Ästhetik der Kalligraphie und Malerei Chinas früh erkannt worden. Shen Tsung-ch'ien bemerkt in diesem Sinne:

"Man sollte vielmehr die Gefahren solcher Beschränkung (auf einen Stil oder beschränkte Variation bildnerischer Verfahren, d.V.) erkennen, seine eigenen Ideen entwickeln, um seine Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen (hsing-ling 性靈), und seine persönliche Eigenart auf der Grundlage der Technik der Alten entfalten. So begibt man sich nicht auf eine ausgetretene Spur und bringt es zu einer ungezwungenen, natürlichen Meisterschaft."2)+

Im Bewußtsein dieser Zusammenhänge führt Tobey weiter aus:

"Je älter wir werden, um so leerer wird die Welt, weil sie zunehmend an Substanz der Tradition verliert. Sie können heute zwar malen, was sie wollen, aber es weiß doch niemand, ob das gut ist, denn wo ist ohne die Überlieferung noch ein Maßstab?"3)+

Der Mangel an Beherrschung der Tradition und der Mittel bedeutet einen Verlust aller Maßstäbe und damit einen Verlust an Beurteilungs-, Verständnis- und Rezeptionsmöglichkeiten auf der Seite des Betrachters, welches zu einem der gravierendsten Probleme des allgemeinen Informel wurde und zu Gegenreaktionen auf seine Unverbindlichkeit führte.

Die Beherrschung der kalligraphischen Mittel und in Folge davon auch die bessere Meisterung aller bildnerischen Möglichkeiten führten bei Tobey wie bei Masson, und in unterschiedlichem Ausmaß auch bei anderen Künstlern des kalligraphischen Informel zu einer Abkehr vom reinen Automatismus, vom reinen Zufall und zu einem Zustand, bei dem der Künstler den bildnerischen Impulsen aller Art "nicht mehr im Wege" (Tobey) steht, so daß die Impulse, wie es die chinesische Ästhetik nennt, "natürlich" (tzu-ran 自然) und "ohne bewußtes, zielgerichtetes Handeln" (wu-wei 無為) in die Erscheinung treten können, ein Zustand, den Tobey mit den Worten seines Freundes Takizaki beschreibt:

"Laß die Natur die Führung in deiner Arbeit übernehmen."1)

Zudem hatte die Beherrschung der Kalligraphie für Tobey erreicht - und wie ihm auch vielen anderen -, daß seiner Arbeit "neue Dimensionen erschlossen" wurden²⁾.

4.9 Die Prävalenz des Irrationalen und das Verhältnis von zufälliger und kontrollierter bildnerischer Gestaltung

Der Ausgangspunkt des kalligraphischen Informel in Bezug auf das Verhältnis von Lenkung und Zufall war, ebenso wie bei den Malern des allgemeinen Informel das Ziel, die Möglichkeiten des Zufalls und anderer irrationaler Kräfte der lange dominierenden und nach ihrer Meinung einengenden Rationalität und ihrer starren Unbeweglichkeit und fehlenden Äquivalenz zu den Kräften des Lebens entgegenzusetzen. Das reine Unbewußte und Irrationale, wie es sich in dem zu diesem Zwecke hauptsächlich angewendeten Verfahren des Automatismus ausprägt, welcher einen hohen Anteil an zufälligen, unkontrollierten Gestaltungen enthält, war für viele Maler bald nicht mehr befriedigend. Dies wurde selbst von André Masson, dem Begründer des Linearen Automatismus, bald deutlich ausgedrückt:

"Ich habe mich dem (Automatismus) mit Leidenschaft gewidmet, aber nur während sehr kurzer Zeit, weil mein Glaube an den reinen Automatismus sehr schnell verschwunden ist."3)

Masson nennt an anderer Stelle den Grund für seine Unzufriedenheit mit der automatischen Methode und der Abhängigkeit

vom Zufall und dem reinen Unbewußten, Irrationalen:

"Die Gefahr des Automatismus ist zweifellos, oft nur unwesentliche Beziehungen zu assoziieren, deren Inhalt, wie Hegel sagte, 'nicht über den hinausgeht, der in den Bildern enthalten ist'. ... Daher seine Anziehungskraft und seine Schwäche: sich zu leicht zufriedenzugeben und sich sowohl von der Vielfalt als auch von der fühlbaren Kenntnis der Welt zu entfernen."1)

Auch Mark Tobey ist ähnlicher Ansicht, daß der reine Zufall und die Dominanz des reinen Unbewußten nicht ausreichen, um ein Werk zu fundieren:

"Wenn ich auch das Zufallsmoment nicht verneine, so mache ich es doch nicht zur Hauptsache. Mehr noch als die Chinesen lieben die Japaner das Zufallsmoment, verehren es, respektieren es und suchen es sogar manchmal. Ich persönlich nehme es eher hin, oft jedoch nur, um es den festgelegten Elementen einzuverleiben."2)+

Beide, Tobey und Masson, haben erkannt, daß der reine Zufall und die unkontrollierte Bewegung des Automatismus, wie ihn viele Künstler des allgemeinen Informel verehrten und als wichtigstes bildnerisches Mittel verwendeten, ungenügende bildliche Ergebnisse bringt und daher durch die Führung und Kontrolle eines bildnerischen Willens ergänzt werden müßte. Diese Erfahrung ist in der Ästhetik der chinesischen Kalligraphie schon lange offensichtlich gewesen, wie ein Zitat aus dem Hua-Fa-Yao-Lu (畫法要錄) belegt:

"Das Ch'i-yün (氣韻) muß mit den Grundprinzipien übereinstimmen. Wenn die Grundprinzipien (des bildnerischen Handelns, d.V.) verinnerlicht sind, dann wird die geistige Resonanz (= lebendige Spontaneität, d.h. ch'i-yün) vorhanden sein. ...

Es gibt eine geistige Resonanz (ci'i-yün), die vom Pinsel kommt,

Es gibt eine, die vom Bewußtsein kommt, und es gibt eine, die vom Unbewußten kommt.

Jene, die vom Unbewußten (Überbewußten) kommt, ist die beste; die aus dem Bewußtsein ist die nächste, und die schlechteste Geistige Resonanz basiert auf der reinen Pinseltechnik."3)+

In der chinesischen Kalligraphie führte diese Erkenntnis zu einer ausgeglichenen Verbindung, einem Gleichgewicht von geistigem Gehalt und Inspiration und verinnerlichter Beherrschung der Methodik, was sich in einem Prozeß von drei Stufen vollzieht, wobei die höchste Stufe einen Zustand überbewußten Wachseins und Handelns darstellt, in dem sowohl die

Kräfte des Unbewußten, des Zufalls oder des Gefundenen, wie auch ihre Beherrschung, ihre bildnerische Kontrolle in Hinsicht auf das künstlerische Gesamtziel durch die verinnerlichte Beherrschung der Mittel und Methoden erreicht worden sind. Dabei ist der zweite Schritt das bewußt Erlernen der Technik und Methodik, wodurch die erste Stufe des Nichtbeherrschens - also der Vorherrschaft des Zufalls und des Unbewußten - überwunden werden soll, welches dann auf der dritten Stufe in einem Zustand synthetischen Höchstbewußtseins aller Möglichkeiten vereinigt wird. Diese Erkenntnis bleibt mehr oder weniger bewußt oder unbewußt nicht ohne Auswirkungen auf die Künstler des kalligraphischen Informel, welche sich durch den Einfluß der Kalligraphie - den sie teilweise, wie Masson und andere, zielbewußt gesucht hatten - ebenfalls von einem reinen Automatismus und der reinen Zufallsverwendung abwandten hin zu einem Ausgleich von Zufall und bildnerischer Kontrolle und Führung, Auswahl und Anerkennung von Gefundenem.

Jean Degottex hat das Bewußtsein dieses Ausgleichs und des daraus sich ergebenden größeren Potentials deutlich angesprochen:

"Der Automatismus beruht auf einer Schwächung der Kontrollmöglichkeiten, der Zwänge genaugenommen, und die Kalligraphie dagegen ist eine Disziplin. Sie setzt durch Übung erhaltene Kontrollmöglichkeiten voraus. ... Die Kalligraphie verlangt in keiner Weise ein Maximum an Aufmerksamkeit, sondern eine meisterlich gekonnte Ausführung, und sie wendet sich zu gleicher Zeit an verschiedene Fähigkeiten."1)+

Durch den Einfluß oder die Inspiration der Kalligraphie versuchten die Künstler des kalligraphischen Informel hier ein Gleichgewicht von unbewußtem Automatismus und bewußter bildnerischer Kontrolle zu erreichen, wobei sich, je nach Anlagen und Charakter sowie Intensität der Beschäftigung mit der Kalligraphie Unterschiede ergaben, wie etwa ein Vergleich von Mathieus auf der Schnelligkeit aufbauenden Werken, welche kaum eine Kontrolle zulassen, und ebenso Michaux's reinem Automatismus, mit, auf der anderen Seite den halben bewußt gelenkten und halb meditativen Verfahren Bissiers oder von Graves zeigt.

Das von Tobey immer wieder angestrebte und in seinen Werken auch erreichte Gleichgewicht beider Kräfte hat auch Masson betont und zu einem Ziel und Verfahren seine bildnerischen Handelns gemacht:

"Ich weiß, daß man durch das Unbewußte starke Anregungen erhalten kann, aber nicht ohne Auswahl ... Nur soviel von dem, was die automatische Methode verschafft, soll gebraucht werden, wie ästhetisch resorbiert werden kann." 1)

und an anderer Stelle:

"Das Unbewußte und das Bewußte, die Intuition und der Verstand, müssen ihre Verwandlung in das Überbewußte vollziehen, in die strahlende Einheit." 2)+

Die "Prävalenz des Irrationalen" ist also beim kalligraphischen Informel - mit unterschiedlicher Gewichtung - im Sinne der Einheit von bewußten und unbewußten Kräften in einem über- oder höchstbewußten Zustand zu verstehen.

4.10 Das Verhältnis von Kunst und Leben

Die Auffassung vom Leben als dynamischer Prozeß, welche, wie bereits eingangs erwähnt, unter dem Einfluß der Lebensphilosophie und des Existentialismus, aber auch der ostasiatischen Weltanschauungen sich in der Künstlerschaft des Informel entwickelte, brachte die informelle Malerei dazu, das Kunstwerk als Lebensvollzug zu sehen und das erlebende Subjekt und den "gelebten Augenblick" zu betonen. Während jedoch die Künstler des allgemeinen Informel, besonders jene, die sich weder mit ostasiatischer Kalligraphie noch mit ihrer Ästhetik und zugrundeliegenden Weltanschauung befaßt hatten, Leben mehr oder weniger als subjektiv-individuelles, zumindest aber organisches Leben allein ansahen und einer leblosen, anorganischen Welt gegenüberstellten, war für viele Künstler des kalligraphischen Informel durch die Berührung mit dem ostasiatischen Denken Leben gleichbedeutend mit universalem Leben, welches alle Bereiche des Seins als in irgendeiner Weise lebendig auffaßte und als Grundprinzip des universalen Lebens den Wandel und die Bewegung ansah. Dies war bei Tobey, Masson, Graves, Bissier und anderen der Fall. Aus dieser Auffassung rührt der Wunsch nach Kommunikation mit dem universalen Leben und seinen Prinzipien und Kräften her, wie er von diesen Künstlern geäußert wurde.

Dem liegt der Glaube zugrunde, daß menschliche und universale Natur identisch sind, und daß das bildnerische Handeln die Kräfte der Natur erfassen kann, wie die Ausführungen Shen Tsung-ch'iens's es deutlich zeigen:

"Diese sogenannte Natur ("Himmel") ist auch menschliche Natur. Weder kann der Mensch der Natur entfliehen, noch kann die Natur sich lange dem Menschen entziehen. ... Wenn man von Pinselkraft spricht (pi-shih), will man sagen, daß die lebendige Bewegung des Pinsels den Wesensgehalt der verschiedenen Gegenstände zum Ausdruck bringt. ... Wenn man sich anschickt, Tusche auf das Papier zu bringen, sollte man eine Kraft in seinem Handgelenk spüren, die der des universums bei Schöpfungsakt gleicht..... Die Lebenskraft bewirkt die kraftvolle Bewegung, und die kraftvolle Bewegung überträgt die Lebenskraft. ... So stammen Lebenskraft und kraftvolle Bewegung aus der selben Quelle."1)+

Die Kommunikation und der Ausdruck von - universalem - Leben im kalligraphischen Informel geht, und hier sei auf das Beispiel Mark Tobeys hingewiesen, über das Innenleben des Künstlers, wobei das meditative Verfahren des Insichhineinhorchens die vermittelnde Rolle zwischen Innenwelt und künstlerischem bildnerischem Handeln spielt:

"Der Geist dieser Methode ist mehr orientalisch als amerikanisch. Sie ist dem inneren Leben zugewandt, eine unzeitliche Kunst. ... In den Werken, die Sie meditativ finden, versuche ich etwas von der Zärtlichkeit wiederzugeben, die die Natur in mir weckt."2)+

Hier liegt ein großer Unterschied zur Grundhaltung des allgemeinen Informel, welches sich hauptsächlich auf das subjektiv-individuelle menschliche Leben bezieht, während das kalligraphische Informel, mit den Mitteln des kalligraphischen Duktus und ihrer lebendigen Dynamik als Träger des Ausdrucks von Wandel und Bewegung, seinen Lebensbezug aus der Überzeugung der Einheit von menschlichem und universalem Leben, menschlicher und universaler Natur rechtfertigt.

Die Rolle des Betrachters wird dadurch im Vergleich zur traditionellen westlichen Kunst stark aufgewertet, da ihm aufgrund der Unvollkommenheit und spontanen Vorläufigkeit, vor allem der Offenheit gegenüber allen möglichen Assoziationen und evokativen Möglichkeiten, eine entscheidende Rolle bei der interpretativen Verwirklichung und Vervollständigung der künstlerischen Intentionen zukommt, im Nachvollzug

und im Nacherleben der von den bildlichen Erscheinungen transportierten und angedeuteten Bewegungen, Empfindungen und Lebensvollzüge.

Die bisherigen Ausführungen haben die Entwicklung zu den Aspekten und Merkmalen des Informel verdeutlicht, welche den kalligraphischen Einfluß oder die Inspiration durch die Kalligraphie und, diese begleitend, die chinesische Ästhetik und Weltanschauung trugen und ermöglichten; sie haben außerdem versucht, die Bedeutung und Wirkung dieser Beziehung im Werk und Denken verschiedener inspirierter Künstler zu verdeutlichen und zu gewichten, wobei auch sichtbar wurde, daß als eigentliche Repräsentanten und Vermittler eines kalligraphischen Einflusses Mark Tobey und, in etwas geringerem Ausmaß, auch André Masson gesehen werden müssen. Nachdem im Anschluß daran auch die formalen Auswirkungen der kalligraphischen Inspiration grundsätzlich geklärt wurden, sollen im nächsten Kapitel (III) die wesentlichen Einflußfaktoren der chinesischen Kalligraphie genauer betrachtet werden, um dann in Kapitel IV ihre Erscheinungen und Wirkungsweise im Werke Tobey's und Masson's genauer aufzeigen zu können.

III. Wesen und Wesentliches der chinesischen Kalligraphie in Hinsicht auf die Interessen der kalligraphischen Informellen Malerei

1. Analogie der grundlegenden Elemente von kalligraphischem Informel und Kalligraphie: Gestische Aktionsmalerei, Zeichenhaftigkeit und Ausdruck von Lebenskräften

In den nun folgenden Ausführungen geht es darum, die besonderen Aspekte, Merkmale und Elemente der chinesischen Kalligraphie herauszuarbeiten, welche den kalligraphischen Einfluß auf die westliche Malerei möglich gemacht und getragen haben. André Masson spricht von der chinesischen Malerei und Kalligraphie als von einer "Kunst des Wesentlichen" und gesteht, anders als es der Westen bisher gewohnt war, der "Schriftkunst" ihren hohen Rang und die prinzipielle Gleichwertigkeit und Gleichheit mit der Malerei:

"Man weiß, wie sehr in China wie in Japan die Schrift mit der Ausübung der großen Malerei verbunden ist. Es gibt kein Beispiel, ja es ist unvorstellbar, daß ein hervorragender Maler nicht auch ein großer Kalligraph wäre. Und fast immer ist er ein Weiser und ein Ästhetiker (er schreibt nicht nur künstlerisch, er muß auch imstande sein, über seine Kunst zu schreiben). Präziser gesagt: Das Bewundernswerteste an der chinesischen Begriffsmalerei ist ihre Bildhaftigkeit." 1) +

In der Bezeichnung "Begriffsmalerei" nachvollzieht Masson die Verbindung von Malerei, Denken und Sprache, welche kennzeichnend für die Kalligraphie ist. Um diese "Begriffsmalerei" des "Wesentlichen" in ihren Grundlagen näher zu verstehen, ist es notwendig, das Wesen der Kalligraphie von allen für die westliche Kunst des Informel relevanten Aspekten her zu definieren, sie schrittweise einzubeziehen, um so ein Verständnis der bildnerischen Möglichkeiten der Kalligraphie zu erlangen, welche die Künstler des kalligraphischen Informel angezogen hat. Dazu gehört auch ein kurzes Eingehen auf die formale Denkstruktur, welche diesem kommunikativen und künstlerischen Medium zugrundeliegt.

Der chinesischen Schrift und ihrer Kunstform, der Kalligraphie, kommen in der chinesischen Kultur eine überragende Bedeutung zu, wie es in anderen Kulturen nicht zu finden ist. Der Grund dafür ist die besonders hohe und differen-

zierte Entwicklung dieses Systems zu einem Kommunikationssystem, welches hier nicht zu betrachten ist, und gleichzeitig zu einer hochentwickelten Kunst, ferner der fast magische Charakter, der der Kalligraphie bis heute anhaftet, und ebenso die Verbindung von Beherrschung der Schriftsprache und kalligraphischen Kunst mit der Vorherrschaft in der Gesellschaft, die jedoch nicht auf eine Schicht beschränkt, sondern auch nach oben hin offen war. Die besondere Bedeutung der Schriftsprache führte also automatisch zu ihrer Ausbildung zu einer Kunstgattung von hohem, für Ostasien eigentlich überragendem, primärem Rang, welcher im Westen anfangs nur schwer zu verstehen war. Diese Bedeutung wird klarer, wenn man bedenkt, daß die künstlerische Ausübung der Schriftsprache das Medium war, in dem Denken und Weltanschauung, künstlerischer Ausdruck und gesellschaftliche Macht- und Statusfunktionen in einer untrennbaren Einheit existierten und demjenigen, der diese Kunst beherrschte, mehr oder weniger an all diesem teilnehmen ließen und ihn zudem noch in das System der universalen Gesetzmäßigkeiten, welche bestimmend waren für den Ablauf und das Wohlergehen der ostasiatischen Welt, einbanden.

Die Kalligraphie ist also nicht nur ein gewöhnliches Kommunikationsmittel, sondern durch die ungeheure Vielfalt der in ihrer semantischen Symbolik und ihrem gestischen Duktus enthaltenen historisch-kulturellen Werte ist sie in Ostasien das künstlerische Medium per se. Das chinesische Denken, welches der Kalligraphie zugrundeliegt, sucht seit alter Zeit nicht die Stütze eines Bestandes klarer und deutlicher Begriffe und Zeichen, in genauesten Definitionen, wie es der Westen tat, sondern es teilte sich vielmehr sehr anpassungsfähig gewissermaßen unter der Oberfläche mit, und zwar keineswegs mit den Mitteln der Logik und einzelnen Details, sondern im Ganzen, indem es gleichsam Bewegungen zusammenordnet, die durch Rhythmus, Gestik und Symbol von Geist zu Geist übertragen werden¹⁾. Das chinesische Denken ist, anders als das überwiegend analytische und rational-logische Denken des Westens und dessen Sprachen, ein stark ganzheitlich-synthetisches Denken, und auch Sprache und kalligraphische Kunst sind mehr ganzheitlich-synthetisch struk-

turiert. Ein Denker des klassischen China ist nach Granet überzeugt, eine gültige Einsicht gewonnen zu haben, wenn er alle zur Erklärung einer bestimmten Erscheinung notwendigen Ordnungsbeziehungen definiert und dabei Theorie und Erfahrung zur Deckung gebracht hat. Ein Ding wird nicht allein in seinem Sosein definiert, also nicht das Absolute, Vereinzelte gesucht, sondern in seiner Relativität und Beziehung zu einem Feld¹⁾, und die chinesische Vorstellung von Welt ist daher vor allem eine Bestimmung naturgemäßer und funktionsfähiger kosmischer und menschlich-gesellschaftlicher Ordnungen, in die alle Dinge und Wesen mit einem spezifischen (aber veränderbaren) Platz eingebunden sind. Über die zugrundeliegenden Weltanschauungen ist bereits ausführlich gesprochen worden.

So ist es verständlich, daß sich dieses Denken auch in der Sprache und in der Kalligraphie als Kunst ausdrückt und ihre spezifischen Eigenarten mitgeformt hat. Bei dem Ausdruck von Ordnungsvorstellungen kommt es nicht auf eine extrem genaue analytische Begriffsdefinition an, sondern auf die Bestimmung des Wesentlichen einer Sache in der Relativität des Zusammenhangs. Der isolierende Bau der Sprache und die Flexionslosigkeit einerseits, wie auch die außerordentlich pragmatische Funktion des kalligraphischen Zeichens werden dadurch verständlich. Das einzelne Wort und Zeichen, zum Beispiel Shan (山), "Berg", soll das allgemeine Wesen des Berges ausdrücken, nicht seine Einzelheiten. Wenn man von mehreren Bergen spricht, ist daher eine Flektion zur Zahlgebung nicht nötig etc.. Dieser Grundsatz des Ausdrucks des Wesentlichen ist ein Hauptmerkmal der chinesischen Kalligraphie, Malerei und Kultur. André Masson, einer der vielen Künstler, die sich vergleichsweise intensiv mit chinesischer Kalligraphie und Malerei, wie auch mit dem chinesischen Denken beschäftigt haben, hat diese Eigenschaft klar erkannt und die chinesische Malerei und Kalligraphie daher eine "Kunst des Wesentlichen"²⁾ genannt, worauf noch einzugehen sein wird.

Der chinesischen Sprache und Kunst der Kalligraphie besonders zu eigen ist die erstaunliche Fähigkeit, Gefühlsimpulse zu übermitteln und zur Stellungnahme aufzufordern,

ihre Stärke liegt im konkreten Ausdruck und einer oft unbewußten Einflußnahme auf den Kommunikationspartner. Ein Zeichen oder Sinngebilde ist oft unscharf, was dazu führt, daß die Bedeutung gleichzeitig sehr tiefgründig, umfassend und vielfältig sein kann, vor allem, weil sie Intuitionen und Assoziationen mehr ansprechen als in anderen Kulturen; ein Aspekt, der den Intentionen der westlichen Künstler entgegenkam. Die chinesische Kalligraphie beinhaltet also nicht feste Begriffe, sondern sie hebt einen nicht genau umschriebenen und definierten Komplex bildhafter Vorstellungen ins Bewußtsein¹⁾. Die wesentlichen Mittel der Kalligraphie, in welcher die Analogie zu den Grundlagen des kalligraphischen Informel - die ihre Herkunft nicht zuletzt auch aus den Ursprüngen westlicher Kunst ableiten - liegt, und welche Inspiration, Einfluß und Beziehungsmöglichkeit bewirkt und getragen haben, sind die gestische Bewegung im Sinne der Aktionsmalerei, die Verwendung von Zeichen und Metaphern und der Ausdruck von Lebenskräften, welche den gestischen Zeichen den Anschein selbständigen Lebens geben.

Das Interesse der westlichen Malerei eines Tobey, Masson und anderer setzt an bei zwei wesentlichen Merkmalen der kleinsten kalligraphischen Einheit, dem Zeichen, wie André Masson betont:

"Der farbige Elan muß sich der Entdeckung neuer Chiffren verbinden: Zeichen, Ideogramme, ... 2).

Das Schriftzeichen konstituiert sich in zwei unterschiedlichen Bezeichnungsebenen: der semantisch-symbolischen einerseits und der gestisch-prozessualen oder gestisch-residualen, welche die Grundlage der Aktionsmalerei bildet, andererseits, denen wir bereits bei der Bestimmung der Grundmerkmale des kalligraphischen Informel begegneten, und die nur analytisch zu trennen sind, ansonsten eine bildnerische Einheit bilden, und welche sozusagen die Mittel bilden, mit denen Bedeutung aller Art in der Kalligraphie getragen und ausgedrückt wird. Für das kalligraphische Zeichen als Symbol gilt daher ebenso die bereits für das kalligraphische Informel erkannte Symboldefinition Warburgs, umso mehr, als gerade darin die Spannung zwischen Zeichenhaftigkeit und Handlung besonders deutlich ist: es hat seinen Platz in der Mitte,

"wo das Symbol als Zeichen verstanden wird und dennoch als Bild (!) lebendig bleibt, wo die seelische Erregung zwischen diesen beiden Polen in Spannung gehalten, weder durch die bindende Kraft der Metapher so konzentriert wird, daß sie sich in Handlung (= Gestik) entläßt, noch durch die zerlegende Ordnung des Gedankens so sehr gelöst wird, daß sie sich in Begriffe verflüchtigt." 1)+

Gerade die Mitte zwischen diesen beiden Polen, nämlich der Ausgleich oder die Harmonie - zwei für Tobey's Rezeption der Kalligraphie charakteristische Merkmalsbegriffe - von Semantik und Gestik, haben der chinesischen Kalligraphie ihre hervorragende Stellung in der Kunst Ostasiens, als "Mutter aller Künste", gegeben. Und darin liegt gleichzeitig die Anziehungskraft begründet, die sie auf die informelle Malerei, als Mittel gestischen Ausdrucks und Möglichkeit zur Überwindung des reinen Automatismus hatte, und zum anderen die Grundlage der beiden heute wesentlichen Schrifttypen, welche Tobey und Masson beeinflusst haben: die mehr symbolisch-zeichenhafte K'ai-Shu (楷書) und die mehr gestisch-prozessuale Ts'ao-Shu (草書), deren Bedeutung für das Werk Tobey's und Masson's im folgenden zu charakterisieren ist.

Die für die Schrift als solche wichtigere symbolisch-semantische Bezeichnungsebene ist bereits in früher Zeit im "Shuo-wen chieh-tzu" (說文解字) des Hsü Shen (許慎) in Form der "Sechs Zeichenkategorien" (Liu Shu 六書)²⁾ zu charakterisieren und kategorisieren versucht worden, worauf jedoch hier nicht weiter eingegangen werden soll. Jedoch wird hieran schon deutlich, worauf der semantisch-symbolische Aspekt des Zeichens basiert und womit seine von ihm getragene Bedeutung gehalten, definiert und übermittelt wird: es ist die klar definierte, in Form und Struktur eindeutige und allgemein anerkannte und bekannte objektive lineare Zeichenstruktur. Dieses wäre auch von einem System statischer und starrer, mechanischer Linienkombinationen zu erreichen, wie es andere Schriften beweisen, und wie es auch am Anfang in China der Fall war. Es ist daher nicht dieser statisch-semantische Aspekt, sondern der gestisch-residuale Zeichenaspekt, der die Künstler des kalligraphischen Informel besonders anzog, wobei jedoch, wie aus den bisherigen Ausführungen und den Bemerkungen der betroffenen Künstler

ersichtlich wird, der erstere nicht, wie meist üblich, übersehen werden darf, da die gestische Aktion der Kalligraphie nicht ohne die semantische Zeichenstruktur existieren würde. Zudem ist, was auch indirekt für den Einfluß auf den Westen wichtig ist, darin das ganze individuell und gesellschaftlich relevante Erkenntnis- und Wertesystem der chinesischen Kultur enthalten, auf welches der Kalligraph mit dem gestisch-residualen Verhalten anspricht und reagiert, also dieses wiederum beeinflusst, worin unter anderem der Kunstcharakter der Kalligraphie begründet ist.

Das Interesse der westlichen Künstler wie Tobey, Masson und anderer galt vor allem der medialen Kraft des kleinsten Zeichen-Elementes, welches der eigentliche Träger des kalligraphischen Impulses war:

dem einzelnen Strich oder der Linie. Die grundlegende Bedeutung dieser Linie wird von Masson genannt:

"Die Linie in Freiheit. Nie frei genug, nie offen genug, ist Bewegung." 1)+

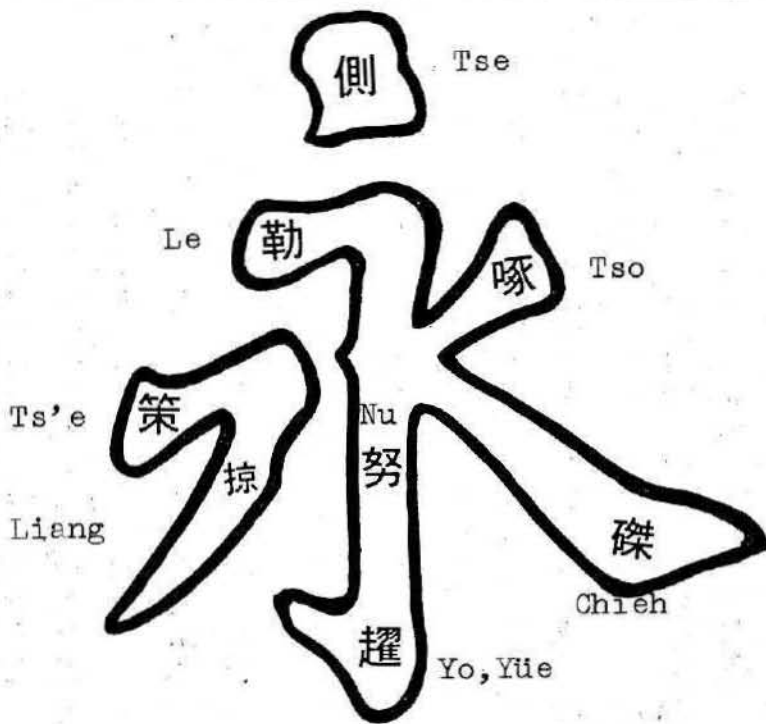
Diese kalligraphische Linie, in einer noch näher zu bestimmenden Grundform, war das Mittel, welches Tobey's Kunst, wie er sagte, "neue Dimension" gab:

"... durch die kalligraphische Linie ließ sich das rastlose Pulsieren unserer heutigen Städte einfangen." 2)+

Die Linie als "lebende Linie" (living line), wie Tobey sie nannte, im Gegensatz zu der nach chinesischer Auffassung leblosen, drahtartigen, mechanisch-mathematischen Linie, welche oft in der westlichen Kunst, besonders in der Graphik verwendet wird, ist das Grundelement, welches die Eigenart der kalligraphischen Kunst bestimmt. Wegen ihrer Funktion als Träger von Bedeutung, Struktur und Ordnung kann sie nicht willkürlich sein in Form, Verlauf und Position im Zeichen. Diese Anforderungen sind in der angeblich auf Wang Hsi-chih (王羲之) (307 - 365) zurückgehenden Systematik des "Yung-tzu pa-fa" (永字八法), der "Acht-Strich-Methode des Zeichens Yung (= Ewigkeit)" codifiziert (siehe Textabbildung)³⁾, welche ebenso wie die "Sechs Prinzipien" des Hsie-Ho (Hsie Ho liu-fa 謝赫六法) die wichtigsten allgemein anerkannten und daher systematisch codifizierten Prinzipien der kalligraphischen Kunst beinhalten.

永字八法詳解及永字各法筆鋒剖解圖

所謂「永字八法」就是側、勒、努、趯、策、掠、啄、磔等八種點畫名稱和書寫方法。茲將永字八法及剖解詳述如下：



圖置位法八字永



圖解剖鋒筆法八字永

In diesem Zeichen sind die wichtigsten acht Grundstriche der Kalligraphie enthalten, die jeder Mensch in Ostasien lernen und beherrschen muß, und die daher auch für die westlichen Künstler, sofern sie sich ernsthaft mit Kalligraphie befassen wollten, verbindlich waren als Ausgangsbasis für eigene Gestaltungen. Diese Striche, von denen, wie noch gezeigt wird, Tobey und auch Masson für ihre Zwecke vor allem zwei ausgewählt haben, sind:

1. Der Punkt Tse (側)
2. Der Querstrich Le (勒)
3. Der senkrechte Strich Nu (努)
4. Der Hakenstrich Yo/Yüe (趯)
5. Der linksschräge Strich Liang (掠)
6. Der rechtsschräge Strich Chie (磔)
7. Der halbschräge Strich aufwärts Ts'e (策)
8. Der halbschräge Strich abwärts Tso (啄)¹⁾.

Die Ziffern geben zudem die Reihenfolge der Striche beim Schreiben des Zeichens an, wobei vor allem die beiden Striche Nr. 5 und 8, meist in einer Kombination und Einheit beider, das wesentliche dynamische Element in Tobey's Kunst ebenso wie in Massons Bildern darstellen, bedingt durch Form, Schreibweise und den daraus resultierenden raumplastischen Duktus, auf welchen noch einzugehen ist.

Die Auseinandersetzung und Aneignung von Welt im kalligraphischen Zeichen und Verfahren wird von drei Bedeutungsschichten getragen, die wieder vom Verhältnis von Zeichen und Gestik abhängen: der rationalen, objektbezogenen, form- und strukturell-designierenden Schicht, der rationalen, objektbezogenen, gestisch-designierenden Bedeutungsschicht, auf welche zum Beispiel die Untersuchung von Tchang Tcheng-ming²⁾ eingeht, und der irrationalen, subjektbezogenen, gestisch-automatistischen Bedeutungsschicht, welche der Methode des linearen bildnerischen Automatismus am nächsten steht und welcher das Hauptinteresse der kalligraphischen informellen Malerei galt, da sich in ihr ähnliche oder gleiche Aspekte manifestieren, wie sie auch im Informel zur Geltung kommen. Der Schwerpunkt weiterer Untersuchungen wird also hier liegen.

Die Vorbedingung einer künstlerischen Ausschöpfung des gestisch-residualen Aspektes der Kalligraphie ist aber zunächst einmal die Beherrschung aller methodisch-technischen Möglichkeiten auf der Basis codifizierter Regeln, ohne die kein freier gestischer Ausdruck möglich ist, da nach chinesischer Auffassung nur dann "Herz und Hand in Übereinstimmung" sind¹⁾, und wie ein chinesischer Text weiter sagt²⁾, "zunächst die Regeln verinnerlicht werden müssen" bevor "der Geist in Freiheit zum Ausdruck" kommt.

Während die Aspekte, die mit der Bedeutung oder Semantik des Zeichens zusammenhängen, sich mehr auf den allgemeinen Schrift- und Kommunikationscharakter im objektiv-gesellschaftlichen Bereich beziehen, beruht das zutiefst künstlerische Element des kalligraphischen Zeichens auf der Gestik des Menschen, als archetypischem bildnerischen Urtrieb, die damit zum zentralen Problem wird. Das einzelne Zeichen, eigentlich schon jeder Strich, ist ein irrationales, automatisch-dynamisches Residuum, welches auch ein Merkmal informeller Kunst ist. Aber auch hier lassen sich verschiedene Unterausprägungen bzw. Teilaspekte herausarbeiten.

Der erste Aspekt ist der, daß Geste und Schreibprozeß, wie bereits erwähnt, als individuelle Stellungnahme zur Semantik des Zeichens, als irrationale, emotionale und intuitive Reaktionsschicht auch gegenüber der Bedeutung des Zeichens und damit als Reaktionsschicht auch gegenüber der bezeichneten Realität empirischer oder geistig-psychischer Art aufzufassen ist, welche sich in der Gestaltung des Duktus manifestiert.

Der zweite Aspekt ist darin die Emanation von Merkmalen des eigenen Wesens, worin eine Parallele zum graphologischen Schriftausdruck im Westen liegt, in Geste und Schreibprozeß, wie es auch ein chinesischer Text angibt:

"Der Pinselausdruck ist wie die Persönlichkeit des Menschen" 3);

während der dritte Aspekt schließlich das kalligraphische Zeichen als Residuum einer objektiven räumlichen Bewegung und eines materialstrukturierenden Prozesses, eines dynamischen Prozesses als Ergebnis einer gestischen menschlichen Handlung erscheinen läßt.

Diese gestischen Aspekte waren der Anknüpfungspunkt für Tobey und die Maler des kalligraphischen Informel.

Stellungnahme und Bezug auf Innen- und Außenwelt erfolgen über Auswahl der Zeichen, Position und Anordnung der linearen Elemente, über Schreibstil und individuelle Ausformung, besonders aber über die Gestaltung des raumplastischen Duktus, in dem alle diese Momente zusammenfließen, und dem damit in der kalligraphischen Kunst eine zentrale Bedeutung zukommt als Träger individuellen Ausdrucks. Seine Bedeutung für das kalligraphische Informel wird im Anschluß erörtert werden. Die Vorbedingung dieses Duktus und des lebendigen Ausdrucks aber ist, wie Tobey es erkannt und ausgedrückt hatte¹⁾, das Erlernen und die Beherrschung der Mittel, worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Die bisherigen Ausführungen zum Wesen der kalligraphischen Kunst haben die dynamische Lebendigkeit der Linien, welche Tobey "lebende Linie" (living line) nannte, deutlich gemacht, und tatsächlich ist das kalligraphische Zeichen nach chinesischer Auffassung, die wie man sieht, im kalligraphischen Informel respektiert wurde und in die neue Auffassung der künstlerischen Linie einging, ein lebendiges Wesen. Diese Auffassung wird von Yang Chia-lo deutlich ausgesprochen:

"Es (das Zeichen) scheint wie ein Mensch, aber ist doch keiner" (shih ren erh fei 似人而非)." 2)

So wie in China alle Dinge als belebt aufgefaßt werden, da sie in sich die allumfassende Wirkkraft Tao besitzen und durch die beiden Urkräfte Yin und Yang entstanden sind, wird auch das gemalte Bild und das Schriftzeichen als ein lebendiges Wesen betrachtet. Das Zeichen ist nicht nur ein vom Menschen gesetztes lebloses Etwas, sondern ein autonom lebendes, vom schreibenden Künstler geschaffenes Wesen, dessen "Leben" auf Prinzipien beruht, die den allgemeinen Lebensformen und Lebensprinzipien analog, ja mit ihnen identisch sind. Diese Überzeugung manifestiert sich auch in den ästhetischen Prinzipien der "Knochen-, Sehnen- und Fleischmethode" (Ku-fa, rou-fa, chin-fa 骨法, 肉法, 筋法)³⁾, welche die strukturelle Pinselkraft, die Kraft der Tuschkonsistenz und den kompositionellen Zusammenhang des Schreibprozesses bezeichnen, worauf noch näher einzugehen ist, da besonders die

strukturelle Pinselkraft, auch "ku-li" (骨力) genannt, für den dynamischen Ausdruck der Künstler des kalligraphischen Informel von Bedeutung war.

Diese "lebendige" Dynamik der linearen kalligraphischen Gestik ermöglichte Tobey, das moderne "Leben" der Großstädte auf ganz neue Weise darzustellen, und

"die frenetischen Rhythmen der modernen Großstadt zu malen, etwas, was ich mit der Technik der Renaissance nicht einmal hätte versuchen können." 1).

Diese Analogie zum Bau des menschlichen Körpers, welche die "Knochen-, Fleisch- und Sehnenmethode" bezeichnen, korrespondiert mit der Auffassung Yang Chia-Lo's, welche das Zeichen und sein "Leben" in den allumfassenden materiellen und geistigen Zusammenhang universaler Natur einordnet. Dieses Verständnis klingt in Tobey's Worten zu seinen Empfindungen nach seiner ersten Kalligraphiestunde an:

"Ich hatte gerade meine erste Lektion in chinesischer Pinselführung bei meinem Freund Teng Kuei. ... Es gibt da Druck und Nachlassen. Jede Bewegung wird, wie Spuren im Schnee, festgehalten und oft ihrer selbst wegen geliebt. Der große Drachen atmet Himmel, Donner und Schatten; Weisheit und Geist belebten." 2)+

Tobey macht hier deutlich, daß das "Leben" der Kalligraphie sich durch die Verbindung von Bewegung und Duktus des gestischen Prozesses mit dem geistigen Gehalt manifestiert. Dieses Leben ist wesensmäßig mit dem menschlichen wie auch dem universalen Leben verbunden, eine Auffassung, die mehr und mehr, durch die Begegnung mit den Weltanschauungen Ostasiens, durch den kalligraphischen Impuls wie auch durch einen Wandel im westlichen Denken, der bereits angesprochen wurde, auch von den westlichen Malern des kalligraphischen Informel übernommen und zu einem integralen Bestandteil ihres bildnerischen Schaffens gemacht wurde.

Die Assoziation von Leben im kalligraphischen Kunstwerk ist in einen Schlüsselbegriff chinesischer Ästhetik eingegangen, den Masson mit dem Begriff des "Wesentlichen" bezeichnete: es ist "Ch'i-yün" (氣韻), der "Geist es Lebens", die "lebendige Spontaneität" oder die "geistige Resonanz", welcher im Denken und Werk Tobey's, Masson's, und weniger explizit, bei anderen ebenfalls eine Rolle spielt.

Konkrete Beispiele kalligraphischer Stiltypen können diese Aspekte verdeutlichen oder exemplifizieren; Zeichen

der im Laufe der Zeit entstandenen Stiltypen sind prototypisch für den einen oder anderen Aspekt. Der Prototyp eines Zeichens bzw. eines Kalligraphietyps, bei dem der symbolisch-semantiche Aspekt überwiegt, ist das Zeichen der "Hsiao-chuan" (小篆) oder "Kleinen Siegelschrift" und, für die Kunst Tobey's und Masson's wie auch für unsere weiteren Ausführungen wichtig, die "K'ai-Shu" (楷書) oder "Standardschrift" (siehe Abb. 23, Hsiao-chuan); der Prototyp, bei dem der gestisch-prozessuale Aspekt und die lebendige Wesenhaftigkeit überwiegen, und der Aspekt symbolischer Semantik schon aus Lesbarkeitsgründen zurücktritt, ist die "Ts'ao-Shu" (草書) oder "Konzeptschrift" bzw. die "Schnellschrift" (vgl. Abb. 24, Huai-Ssu (懷素)).

Diese beiden Schriftstiltypen und ihre besonderen Eigenheiten und Merkmale sind es, die uns im Werk Tobey's und Masson's begegnen, und auf die sich auch alle anderen Künstler des kalligraphischen Informel bezogen haben, überwiegend, wie Mathieu (er erwähnt sie ausdrücklich als den kalligraphischen Stiltyp in seinem Buch "Au-delà de Tachisme), auf die schnelle und lebendige Ts'ao-Shu, während Tobey wohl als einziger, wie es in Ostasien üblich ist, von der K'ai-Shu ausging, um nach und nach auch Ts'ao-Shu-Elemente zu integrieren. In den folgenden Abschnitten geht es daher darum, die grundlegenden Merkmale dieser beiden Stiltypen, soweit sie für Tobey und Masson bildnerisch relevant waren, herauszuarbeiten.

2. Die für die informelle Malerei wesentlichen Arten der Kalligraphie und ihre Merkmale und bildnerischen Prinzipien

In der bisherigen Literatur sind, soweit sie auf den kalligraphischen Einfluß eingeht, die Zusammenhänge und Unterschiede von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu kaum berücksichtigt worden; es wurde meist nur allgemein einfach vom Einfluß der Kalligraphie gesprochen, wobei meist stillschweigend einige Aspekte der Ts'ao-Shu, wie die Bewegung und die Schnelligkeit (wie etwa bei Mathieu), eingeschlossen werden. Da eine solche Betrachtungsweise den Problemen nicht angemessen ist, sollen im Anschluß an diese Bemerkungen einige wesentliche Faktoren und Besonderheiten dieser beiden Ausprägungen der

Kalligraphie, welche die dieser Kunst inhärenten polaren Eigenschaften in ganzer Deutlichkeit aufzeigen, kurz angedeutet werden.

Zwei Unterschiede zu europäischen Schriften, wie etwa dem lateinischen Buchstabenalphabet, welches sich seit römischer, ja phönizischer Zeit im Schreibstil kaum geändert hat, machen die für die informelle Malerei eines Tobey oder Masson so wichtige künstlerische Ausdrucksmöglichkeit deutlich: zum einen die Möglichkeit einer lebendigen Entwicklung der Schriftkunst im historischen Prozeß, im Gegensatz zur statischen Formbeharrung westlicher Schriften, und zum anderen die Notwendigkeit und Möglichkeit des Mitwirkens persönlicher, subjektiver Faktoren des Schreibenden, die die historische Entwicklung getragen haben. Kalligraphie ist in China in viel größerem Maße eine Funktion individueller, historisch einmaliger Faktoren, wie Begabung, Charakter, Interessen und Ziele der Schreibenden, welche der historischen Entwicklung ihren Stempel aufdrückten, und welche die Trennung von Kunst und Leben, Künstler und Gesellschaft nicht nur auf ein Minimum begrenzten, sondern, in mancher Beziehung, erst die Verbindung beider schufen indem sie jeden Schreibkundigen potentiell zu einem Künstler machten, wenn er sich die Mühe gab, seine schöpferischen Kräfte in der Kalligraphie zu entfalten.

2.1 Die für den kalligraphischen Einfluß wesentlichen Elemente und Aspekte der K'ai-Shu (楷書)

Die Standardschrift K'ai-Shu (楷書), auch Chen-Shu (真書) genannt, welcher wir im Werk Tobey's und teilweise auch in Bildern Massons begegnen, unterscheidet sich von den älteren Schrifttypen - und in dem Sinne auch von der Ts'ao-Shu (草書) - dadurch, daß jedes Zeichen in ein imaginäres Quadrat passen soll und dadurch, daß bei ihr die senkrechten Linien zwar senkrecht bleiben, die waagerechten jedoch (im Vergleich zur Chuan- oder Li-Shu) nach rechts etwas hochgezogen werden. In der K'ai-Shu manifestieren sich die fundamentalen ästhetischen Prinzipien der Kalligraphie, und sie ist ein paradigmatisches Beispiel für die grundlegende Technik kalligraphischer Kunst, sie wird in der Ts'ao-Shu durch

das Moment der Bewegung, den Rhythmus und die Schnelligkeit der Ausführung ergänzt und modifiziert.

Eine allgemeine Charakterisierung der wesentlichen Merkmale der K'ai-Shu, welche zugleich ihren Wert für die Maler des kalligraphischen Informel mitenthält, wird von Pao Shih-ch'en (包世臣) (1775 - 1855) gegeben:

"Nüchterne Strenge (tuan-chuang 端莊) und ausgeglichene Geradheit (p'ing-chih 平直) sind die Ausdruckswerte (shih 勢) der Chen-Shu. Die alten Meister haben bei jedem einzelnen Punkt und Strich immer (darauf geachtet, daß) er mit der Bewegung der Pinselspitze und der Drehung des ganzen Pinsels ausgeführt wurde. Nicht bloß an den Stellen des Aufsetzens (ch'i-chih 起止) sowie des Ausziehens (ch'ih-i 曳) haben sie die Technik des Bewegens und Drehens angewandt. Auch bei allen Vertikal- und Horizontalstrichen haben sie sie stets eingesetzt." 1)+

Auch bei der "nüchternen Strenge" der K'ai-Shu sind Bewegungen und Drehungen der Pinselspitze das wichtigste kalligraphische Merkmal, welche die Kräfte der Linie herausbringen, die die westlichen Künstler angezogen hatten, erzeugt durch "Drehen" und "Wenden" der Pinselspitze in einem Prozeß der Bewegung, welcher bestimmt wird von den polaren Kräften Yin und Yang, welche sich in entgegengerichteten Bewegungskräften in der Einheit einer einzigen Linie ausdrücken, etwas, was die chinesische Ästhetik bezeichnet mit:

"kein Hangen ohne Einziehen, kein Hingehen ohne Sammlung (wu ch'ui pu so, wu wang pu shou 無垂不縮, 無往不收)" 2)

Als Mark Tobey die Grundlagen der chinesischen Kalligraphie von Teng Kuei erlernte, waren es diese technischen und ästhetischen Qualitäten der K'ai-Shu, die er in sich aufnahm und zu seiner weißen Schrift weiterentwickelte, und es ist daher notwendig, auf diese Prinzipien näher einzugehen, um ihre Wirkung im Werke Tobeyes, Massons und über sie hinaus zu verstehen.

Ein Vergleich der kalligraphischen Hakenstriche in Abb. 26, einer exemplarischen Darstellung der Form und Schreibweise dieser Art von kalligraphischen Grundstrichen, wie sie jeder Kalligraph, jeder Mensch in China beherrschen muß, mit den Hakenstrichen Tobeyes in Abb. 25 zeigt deutlich, daß die Linien Tobeyes, die den Bildraum mit einem schwirrenden und schwingenden Tanzen der linearen Elemente füllen, eindeutig

von den Haken- und Bogenlinien der K'ai-Shu abstammen. Es ist fast schon selbstverständlich, zu konstatieren, daß Tobey, da er bei Teng Kuei nachweislich die Regeln der Kalligraphie gelernt hat, seine Beschäftigung mit der ostasiatischen Schriftkunst mit dem Erlernen und Üben der K'ai-Shu-Regeln begann. Das belegt auch ein Vergleich von Abb. 27 und 28, das Grundelement des Punktes und seine Variationen mit dem Ausschnitt eines Bildes von Tobey. Wie sich noch zeigen wird, ist die Assimilation von Elementen der K'ai-Shu-Kalligraphie bei Tobey vorherrschend und bestimmt den phänomenalen Gesamtcharakter seines Werkes mit, während sich Masson etwas mehr der Ts'ao-Shu-Linien bediente. Im folgenden soll zunächst auf die für das Informel wichtigen besonderen Merkmale der K'ai-Shu und im Anschluß daran der Ts'ao-Shu, eingegangen werden, ausgehend von den Besonderheiten der Schreibmaterialien und der Pinselführung, im Unterschied zu europäischen Techniken stehend, sowie dem daraus sich ergebenden Duktus.

2.1.1 Die Schreibmaterialien

Mit den bildnerischen Verfahren der Kalligraphie haben die Künstler des kalligraphischen Informel, besonders Mark Tobey, aber auch Masson, Graves und einige andere die Werkzeuge und Materialien der Kalligraphie in den Grundzügen mit übernommen, vor allem die Verwendung des typischen runden und spitzen Pinsels. Den Schreibmaterialien, die auch die Mittel der Kunst der Kalligraphie und Malerei sind, kommt in Ostasien eine überragende Bedeutung zu; sie werden daher die "Vier Kostbarkeiten des Studierzimmers" (wen-fang szu-pao 文房四寶) genannt¹⁾. Es sind der Pinsel (pi 筆), die Tusche (mo 墨), der Reibstein (yen-t'ai 硯石) und das Papier (chih 紙). Diese besondere Wertschätzung der bildnerischen Mittel und Werkzeuge in China ist insofern signifikant, als eine vergleichbare Tendenz, die sich in der bewußten Befreiung der bildnerischen Mittel von der abbildenden und daher dienenden Funktion und in der Betonung ihrer Eigenwertigkeit äußert, in der westlichen Kunst erst seit kurzem zu finden ist und bezeichnenderweise wieder im Zusammenhang mit einem Einfluß ostasiatischer Kunst, etwa seit

dem Impressionismus, van Gogh und anderen, sowie natürlich im Informel.

Die außerordentliche Bedeutung der - nach langjähriger Übung und Erfahrung zu erlangenden - Beherrschung der bildnerischen Mittel wird in der chinesischen Ästhetik, wie etwa im "Hua-fa yao-lu" (畫法要錄), immer wieder betont:

"Wenn man sich mit Pinsel und Tusche beschäftigt, kennt man ihr Wesen erst nach den ersten zehn Jahren; in den nächsten zehn Jahren kann man etwas von ihren methodischen Regeln erlernen; nach nochmals zehn Jahren kann man Prinzipien und Geist verstehen; so daß man erst nach dreißig Jahren etwas verändern oder variieren kann." 1)

In Bezug auf die Werkzeuge und Materialien ist ein Unterschied zur westlichen Kunst sehr deutlich; sie sind sehr viel feiner, anpassungsfähiger und sensibler, auch für geringste Bewegungen und Ausdrucksregungen. Die Sensibilität dieser oder vergleichbarer Mittel erst hat es Tobey, Masson und den anderen Künstlern ermöglicht, die in ihnen vorhandenen Empfindungen und Regungen in Bilder umzusetzen, etwas, was, wie Tobey es ausdrückte, "mit den Mitteln der Renaissance nicht zu erreichen war".

Das wichtigste Werkzeug der Kalligraphie - und der Malerei - Chinas ist der Pinsel (pi 筆) oder Haarpinsel (mao pi 毛筆), welchem in der chinesischen Ästhetik eine überraschende, fast mythische Stellung als Werkzeug und Emanationsweg übermenschlicher, universaler Kräfte zukommt, und welcher daher bei den kalligraphischen Informellen ebenfalls zu einem bevorzugten Werkzeug wurde, im Gegensatz zu der pinselosen Kunst eines Pollock oder anderer. Das Besondere dieses Pinsels ist, wie die Abb. 29 + 30 zeigen, die runde Form des Haarbüschels, also eine runde Spitze, im Gegensatz zu den meist flachen oder borstigen Pinseln des Westens, denn diese Rundheit bedeutet, im Verein mit dem spitzen Auslaufen der Haare, daß dieser nach allen Seiten hin beweglich ist. Diese Konstruktion macht den chinesischen Pinsel, der in dieser Art etwa seit der Han-Dynastie existiert, allen anderen Pinselformen überlegen, was Tobey und Masson bald bemerkten und anwendeten, da sie sie befähigte, simultan Bewegungen in alle Richtungen auszuführen, und zwar mit außerordentlicher Sensibilität und Präzision. Daraus wird so-

fort ersichtlich, daß allein schon die Verwendung dieses Werkzeuges Veränderungen und Entwicklungen in der westlichen Kunst bewirkt hat, die ohne diesen Pinsel, den Tobey, Masson, Bissier (der sie teils selbst band) und andere benutzten, nicht möglich gewesen wären. Seine wichtigsten Merkmale sind daher "Spitzigkeit" (chien 尖) und "gleichmäßige Rundheit" (chi yüan 極圓), sowie "Festigkeit", also elastische Stabilität, so daß die Pinselspitze in der Schreib- und Malbewegung immer Elastizität besitzt¹⁾.

Nach dem Pinsel das zweitwichtigste bildnerische Mittel, welches durch die Vielfalt seiner möglichen Schattierungen und Abstufungen die westliche Kunst anzog, ist die Tusche (mo 墨), die in Form von gepreßten Stäben verwendet wird, die mit Wasser auf dem Reibstein (yen-t'ai 硯), dem dritten der "vier Kostbarkeiten", angerieben wird. Das besondere daran ist die lange Haltbarkeit und die Möglichkeit, feinste Abstufungen vom hellen Grau bis zum tiefsten Schwarz zu erreichen, was mit dem kalligraphischen Einfluß und dem mit ihm verbundenen Interesse des Westens an der Tuschemalerei auch eine größere Freiheit und Sensibilität in der Verwendung der Grauwerte und Schattierungen, was besonders bei Tobey sichtbar wird, in die westliche Kunst brachte. Auf dieser Fähigkeit der Tusche beruht in China die Auffassung, die Tusche habe "alle fünf Farben" (mo you wu tsai 墨有五彩), womit gemeint ist, daß, wie sich in der Kalligraphie und Tuschemalerei zeigt, die Tusche als Medium so reichhaltig sein kann, daß zur Erzeugung eines lebendigen Ausdrucks die Farben nicht unbedingt nötig sind. Diese Fähigkeit der Tusche hat in gewisser Weise Tobey dazu inspiriert, seinen bildnerischen Ausdruck von der Farbe unabhängiger zu machen. Das Hell-Dunkel der Tusche wird mit der Absicht zur Rhythmisierung der Tuschetöne verwendet, und mehr oder weniger verdünnte Tusche spielt besonders in der Malerei bei der Erzeugung räumlich-atmosphärischer Wirkungen eine Rolle, wird aber auch teils in der Kalligraphie benutzt²⁾. Die Zartheit der farbigen Gründe und die Verwendung des Weiß im "White Writing" Tobey's ist eine Übertragung der Tuschewerte in das westliche Medium der Farbe.

Das Anreiben der Tusche diente nicht nur dem Herstellen des

Malmittels, sondern es war von jeher eine Vorstufe zum Malprozeß, die der Sammlung und Konzentration und meditativen Vorbereitung dienen sollte, so daß die schöpferischen Kräfte des Malers sich mit denen der universalen Natur in der Inspiration vereinigen konnten. Der Inspiration kommt in China aufgrund der spezifischen Spontaneität des Schaffensprozesses eine größere Rolle zu, als bei den sorgfältig modellierenden Verfahren des Westens, wie auch die Ausführungen Shen Tsung-ch'iens belegen:

"Wenn man sich anschickt, Tusche auf das Papier zu bringen, sollte man in seinem Handgelenk eine Kraft spüren, die der des Universums beim Schöpfungsakt gleicht. ... Der Augenblick der Inspiration kommt von selbst und fegt alle Unsicherheit hinweg. ... Sie läßt sich durch Anstrengung nicht wiederholen, der entzieht sie sich lediglich. Denn die Anstrengung, einen solchen Augenblick wiederzuerlangen, ist vom Menschen (künstlich) herbeigeführt, und nicht vom Himmel (inspiriert). Nur wer im Besitz des umfassenden Geistes der Natur ist, hat mehrere solcher Augenblicke".

Shen Tsung-ch'ien weist hier also auf die universalen Kräfte der Natur als Grundlage künstlerischer Inspiration hin, wie es schon in den Ausführungen über die weltanschaulichen Grundlagen deutlich wurde, und belegt, daß die gewollte Anstrengung die Inspiration höchstens verhindert, und diese sich nur auf natürlichem Wege (tzu-ran 自然) und ohne bewußtes Handeln (wu-wei 无为) erreicht werden könne. Der Ursprung der natürlichen Kraft ist der ursprüngliche Zusammenhang von Welt und Mensch.

"Diese sogenannte Natur (Himmel) ist auch menschliche Natur. Weder kann der Mensch der Natur entfliehen, noch kann die Natur sich lange dem Menschen entziehen."

Diese Verbindung allein aber garantiert noch keinen Erfolg, sondern allein die Kombination von Begabung und langer Übung, also die Beherrschung der Mittel, führen zum Ziel:

"Bei dieser Verbindung von des Künstlers Pinsel und Seele helfen sich beide gegenseitig und gehen aufeinander ein. ... Das kann nur Künstlern widerfahren, die begabt und geübt sind. Jene mit weniger Begabung oder ohne ausreichende vorherige Übung müssen sich auf Pläne und Entwürfe stützen und werden solche Augenblicke nie erleben. Einmal fehlt es ihnen an kraftvoller Bewegung (shih 勢), weil sie unfähig sind, rasch zu zeichnen, und dann können sie nicht rasch zeichnen, weil es ihnen an kraftvoller Bewegung fehlt. Sie werden durch die Technik behindert und sind an Regeln

gebunden (weil sie sie nicht beherrschen, d.V.); was immer sie unternehmen, das Bemühen um eine realistische Darstellung hält sie auf." 1)+

Diese Bemerkungen Shen Tsung-ch'iens machen deutlich, wie wichtig bei einer so spontanen Kunst - und hier liegt der fundamentale Unterschied zwischen allgemeinem Informel und Kalligraphie einerseits, und die Attraktion der kalligraphischen Methode für einige der westlichen Künstler andererseits - nicht nur die Begabung, sondern vor allem die Beherrschung der Mittel als Vorstufe bildnerischer Freiheit ist, wobei die vorbereitende Konzentration den bildnerischen Prozeß einleitet und Künstler und schöpferische Kräfte harmonisiert und auf das bevorstehende bildnerische Handeln ausrichtet.

Die Bedeutung dieser fast meditativen Vorbereitung hat nicht nur Tobey erkannt, sondern auch André Masson, als er schrieb:

"Im Gefolge der heiteren Kontemplation, die die Leere herbeiführt, kommt die Vision, Der Große Weg: reine Sammlung vollkommene Versenkung vor dem Schaffen und während der Ausführung ... 2)+.

YÜ Shih-nan, ein chinesischer Literat der T'ang-Dynastie, bestätigt diese Haltung:

"Zum Zeitpunkt, da man zu schreiben beabsichtigt, muß man die Sinnestätigkeit des Sehens und Hörens zurückhalten. Man stelle seine Gedanken ab und konzentriere seinen Geist; wenn man sein Herz gerade macht und seine Lebenskraft zur Harmonie bringt, dann stimmt man überein mit dem Wunderbaren (Wesen der Natur)." 3)

Um die Auswirkungen des kalligraphischen Impulses bei Tobey und Masson zu verstehen, und um reine "Inspiration" durch die Kalligraphie von einem tatsächlichen, intensiveren "Einfluß", welcher ein Minimum an Beherrschung der kalligraphischen Technik und Methodik zur Erlangung des raumplastischen Duktus voraussetzt, unterscheiden zu können, bedarf es einer Herausarbeitung und Untersuchung der für diesen kalligraphischen Duktus verantwortlichen Grundregeln der Schreibtechnik, welche Tobey bei Teng Kuei erlernte und in seiner Technik des "White Writing" konsequent anwendete, und welche ihn von anderen Künstlern unterscheidet.

2.1.2 Die Grundregeln der Schreibtechnik

Neben der Auswahl der geeigneten Werkzeuge und Materialien ist das Beherrschen der Grundregeln der Schreibtechnik und ihrer Variationsmöglichkeiten entscheidend für die bildnerische Wirkung. Es geht dabei vor allem um die Haltung des Pinsels in der Hand und um die Art der Pinselführung. Die Beherrschung aller grundlegenden Möglichkeiten von Pinselhaltung und Pinselführung im Sinne der klassischen Regeln, welche sich aufgrund der Erfahrung von mehr als zweitausend Jahren als optimale Art der Handhabung im Sinne dynamisch-spontaner schöpferischer Tätigkeit herauskristallisiert haben und nicht willkürlich erfunden wurden, sondern sich aufgrund einer Optimierung der den Mitteln innewohnenden Möglichkeiten sozusagen von selbst (tzu-ran 自然) ergaben. Tobey hat, wie gesagt, diese Grundregeln erlernt und in China und Japan geübt und vertieft; auch Masson waren sie bekannt, aber er beherrschte sie nicht so intensiv, und die meisten anderen Maler haben sie zum Teil sozusagen nur nachgeahmt, ein Grund, sie als nur "inspiriert", anstatt "beeinflußt" anzusehen.

2.1.2.1 Die Pinselhaltung

Die für die Kalligraphie, besonders für die K'ai-Shu, verbindliche Pinselhaltung ist die des sogenannten "senkrechten Pinsels" (cheng-pi 正筆) oder auch "senkrechttes Rohr" (shu-kuan 豎筆) genannt, einer der häufigsten Topoi der kalligraphischen Ästhetik¹⁾ (Abb. 29). Wie die Abbildung zeigt, wird der Pinsel dabei mehr an der oberen Stielhälfte gehalten (je nach Größe der Bewegungsschwünge, die auszuführen sind), vom Daumen auf der einen Seite, vom Zeige- und Mittelfinger auf der anderen Seite gehalten und vom Ringfinger unten unterstützt. Die Übertragung der Bewegung und ihrer Kraft erfolgt dabei nicht über die Finger, die etwa neunzig Grad zum Pinsel stehen, sondern durch das Handgelenk und den ganzen Arm. Dadurch ist eine viel größere und konzentriertere Kraftentfaltung möglich, die von den westlichen Künstlern bewußt gesucht wurde. Diese Zweifingerhaltung wird "Shuang-k'ou-fa" (双钩法) genannt. Der auf-

rechten Fingerhaltung liegen eindeutig bildnerische Faktoren zugrunde, vor allem die Möglichkeit einer optimalen Kraftentfaltung, die Chu Ho-keng (朱和羹) im "Lin-chih hsien-chieh" (臨池心解) beschreibt:

"Mit dem aufrechten Pinsel wählt man die Kraft (ching 勁), mit dem geneigten Pinsel die Anmut (yen 妍)." 1)
Die Bedeutung des Pinselbaus und der korrekten Pinselhaltung als Grundlage des kalligraphischen Ausdrucks wird von Goepper bestätigt:

"Ein solcher Pinsel ist vor allem ein Linienelement und nicht so sehr zum gleichmäßigen Füllen einer Fläche mit Farbe gedacht, wie viele der europäischen Aquarellpinsel, deren weiche Haare beim Malen auf dem Papier schlaff nachschleppen. Er ist in dieser Form wohl ursprünglich aus den Erfordernissen der Kalligraphie erwachsen, und in der Schriftkunst wurden auch die in ihm steckenden Ausdrucksmöglichkeiten zuerst konsequent ausgeschöpft und zu einem ästhetischen Kanon herangebildet, wobei sich schon früh jener typisch chinesische Duktus ergab, den wir aus der Linien-sprache der beiden Schwesterkünste von Schrift und Malerei kennen. Dieser Duktus resultiert aus dem Bau des Pinsels und aus der Art und Weise, wie er gehalten und geführt wird." 2)+

Eine von der "senkrechten" abweichende schräge Pinselhaltung (ts'e-feng 側鋒) (Abb. 30) wird mehr in der Malerei angewendet und ergibt weiche, flächig-breite Linien mit unterschiedlicher Tuschkonsistenz, je nach Füllung des Pinsels.

2.1.2.2 Die in der Mitte befindliche Pinselspitze (chung-feng 中鋒)

Aus der senkrechten Pinselhaltung ergibt sich automatisch eine in der Mitte befindliche Pinselspitze, die in der Mitte der Pinselbewegung verläuft (chung-feng 中鋒), sowie die Tatsache, daß die "Spitze im Pinselzug verwahrt" ist (pi-chung ts'ang-feng 筆中藏鋒), zwei wichtige Eigenschaften der chinesischen Kalligraphie, die sich deutlich in Tobey's Linien niederschlagen, wofür "Drum Echos" von 1965 (Abb. 33) ein gutes Beispiel ist. Tobey hat hier, im Bewußtsein der sich in der Mitte befindlichen Pinselspitze, wie sie sich aus den weißen Linien in der Mitte der Zeichen von Abbildung 34 ergibt, welche Übungsbeispiele beim Erlernen der Kalligraphie sind, diese imaginären Linien der Pinselspitze mit roten Linien hinzugefügt, nachgezogen, angedeu-

tet. "Drum Echos" (Abb. 33) geht eindeutig auf diesen Aspekt der Kalligraphie zurück wie ein Vergleich mit Abbildung 34 zeigt, eine Erscheinung, die auch bei Masson zu beobachten ist, was noch näher betrachtet wird. Die in der Mitte befindliche Pinselspitze ist also für die Maler des kalligraphischen Informel nicht nur eine fremde Formalvorschrift, sondern anscheinend durchaus bildnerisch aktuell und höchst bewußt.

Die Spitze des Pinsels wird dabei auf das Papier gedrückt und schleppt in der Mitte nach, wo sich dadurch die schwärzeste Spur des Striches ergibt (vgl. auch Abb. 31 + 32). Diese Technik ist eine Vorbedingung des dynamischen Duktus. Chiang K'uei (姜夔) beschreibt diesen Vorgang im "Hsü Shu-P'u" (續書譜):

"Denn ist der Pinsel aufrecht, ist auch die Spitze verwahrt. Wenn (aber) der Pinsel geneigt ist, kommt die Spitze heraus (ts'e-feng 側鋒). Einmal gehoben, einmal gesenkt, einmal ins Dunkel, einmal ins Licht: Dann kommt der Geist in ungewöhnlicher Weise heraus, ständig muß die Pinselspitze im Innern des Striches bleiben, dann ist alles ohne Fehl! Drum hat jeder Punkt und jeder Strich drei Drehungen (san chuan 三轉) und jeder Wogenstrich (na 捺) (nach rechts unten), jeder Fu-Strich (拂) hat drei Biegungen." 1)

Durch das Heben und Senken des Pinsels während des linearen Verlaufs entsteht im Zusammenwirken mit der "verwahrten Pinselspitze" der für den kalligraphischen Duktus typische Rhythmus im Wechsel von Verdickung und Verdünnung, also eine alternierende Bewegung in der Form der Linien. Die verwahrte Spitze (ts'ang-feng 藏鋒) hat, wie Debon gezeigt hat, dabei den übertragenen Sinn einer versammelten Lebenskraft, die sich so in einer plötzlichen Entladung umso stärker entfalten kann und umso größere Durchdringekraft besitzt²⁾. Dieser Effekt wird in vielen Bildern Tobey's deutlich, der eindeutig die "senkrechte Pinselhaltung" und "die in der Mitte befindliche Pinselspitze" anwandte.

2.1.2.3 Pinselführung

Die Pinselführung ist sehr wichtig für den richtigen kalligraphischen Duktus und daher ebenfalls seit frühesten Zeiten kodifiziert. Die grundlegende Bewegung des Pinsels in der Fläche des Papiers und in die Höhe, also im Gesamttablauf seiner räumlichen, dreidimensionalen Bewegung, die auf der

Fläche als Ergebnis die lebendige, kalligraphische, eigentlich doch zweidimensionale Linie erzeugt, wird aus Abb. 34 ersichtlich, wobei Abb. 31 + 32 verschiedene Varianten und Teilbewegungen zeigen. Der Pinsel wird grundsätzlich senkrecht aufgesetzt, und zwar so, daß seine Spitze in Richtung der Bewegung der Linie zeigt (Abb. 32 links), dann wird er in die Linienrichtung gezogen und dabei etwas angehoben, wodurch die Linie sich etwas verdünnt (Abb. 32 Mitte).

Die Spitze hat sich dabei umgekehrt und wird jetzt nachgezogen, um dann am Ende noch einmal mit einer leichten Drehung aufgedrückt und dann sofort wieder abgehoben zu werden, wobei sich am Schluß die Pinselspitze noch einmal dreht. Die runde Form und der elastische Bau des Pinsels ermöglichen diese dreidimensionalen Bewegungen, wobei ein Druckverlauf auf die Spitze wie in der Zeichnung zu finden ist. In andersartigen Linien, wie etwa Punkten und spitzauslaufenden Linien, Hakenstrichen etc. sind die Grundbewegungen gleich, modifiziert nach der Form und dem Verlauf der Linie. Die Aufeinanderfolge dieser rhythmischen dreidimensionalen Bewegung erzeugt auf der zweidimensionalen Fläche den alternierenden, dynamischen Duktus. Diese dreidimensionale Bewegung und ihre Spur geben auch den kalligraphischen Linien Tobey's und Masson's ihre Wirkung, ein Vergleich von Linien vor und nach ihrem Kennenlernen zeigt einen eindeutigen Unterschied.

Diese Aufeinanderfolge räumlicher Bewegung erfolgt immer in einem Zeitablauf, und zwar in einem stets sukzessiven Bewegungs- und Zeitablauf, welcher seine Charakteristika, sein Wesen als Spur in der Fläche hinterläßt und neben den drei Raumdimensionen die vierte Eigenschaftsdimension des kalligraphischen Prozesses und der residuierenden Linienspur darstellt. Die Kalligraphie ist so die einzige Kunstform, der es gelingt, alle vier Dimensionen simultan in einer zweidimensionalen Residualspur so zu manifestieren und zu verbildlichen, daß jede der Dimensionsarten, sei es die räumliche oder die zeitliche, an jeder Stelle des Werkes jederzeit unmittelbar wirksam und präsent ist und der residuierenden Linienspur die visuell-phänomenale Eigenschaft ihres ursprünglich vierdimensionalen Lebensrhythmus direkt

übereignet, und daher auch vom Betrachter so unmittelbar empfunden werden kann. Der Zeitfaktor der sukzessiven Linien-Generierung der Kalligraphie macht sich nicht nur darin bemerkbar, daß jede Bewegung an sich unmittelbar in der Zeit vollzogen wird und insofern bei der Rezeption gewußt wird, sondern er ist in der kalligraphischen Linienform und ihrer spezifischen Verlaufsart auch bezüglich seiner Geschwindigkeit, also der Bewegungs-Zeit-Relation visuell erfahrbar. Zeitablauf und Raumbewegung in einer K'ai-Shu-Kalligraphie stehen in einem ganz anderen Verhältnis, als etwa in einer Ts'ao-Shu-Kalligraphie von Huai Ssu (懷素) oder Sun Kuo-t'ing, und diese Differenz wird visuell unmittelbar empfunden, auch vom unbefangenen und kalligraphisch nicht vorgebildeten Rezipienten, ist also keine erlernbare Vereinbarungstatsache, sondern sowohl der Kunstform der Kalligraphie wie auch der menschlichen Erkenntnisfähigkeit immanent und wesensmäßig zugehörig. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die chinesische Kalligraphie von allen flächen-bildenden und nicht realräumlichen Kunstformen und war daher als einziges Mittel in der Lage, die Ansprüche Tobey's, Masson's und anderer in Hinsicht auf direkte Verbildlichung fundamental-realer Erfahrungen und Vorstellungen, die sich an sich im realen Zeit-Raum-Kontinuum abspielen, zu erfüllen. Da die Generierung der kalligraphischen Linienstrukturen nicht nur eine Illusion oder zeichenhafte Abbildung oder Versinnbildlichung eines realen raumzeitlichen Prozesses ist, sondern eine residuale Spur dieses raumzeitlichen Ereignisses selbst, in der alle Merkmale der Raumzeitlichkeit enthalten sind und visuell erfahrbar sind, ist die Erfahrung eines universalen lebendigen Geschehens, welches vornehmlich durch seine raumzeitlichen Dimensionen gekennzeichnet ist, untrennbar mit der kalligraphischen Erscheinung verknüpft, und von daher die chinesische Anschauung der Kalligraphie als "lebendige Wesenheiten" verständlich, da in beiden Sphären, Leben wie auch Kunstwerk, die gleichen fundamentalen Seinsprinzipien zur Wirkung kommen.

Kalligraphischer Duktus ist also die lineare Residualspur einer dreidimensionalen, raumzeitlichen Pinselbewegung und ihre Formmanifestation in der zweidimensionalen Fläche, wobei für das Auge des Betrachters die dreidimensionale Bewegung in der Art und im Verlauf der Residualformen sichtbar respektive spürbar werden.

Diese dreidimensionale raumzeitliche Bewegung klingt auch in den Bemerkungen Sun Kuo-t'ings zur Pinseltechnik an:

"Innerhalb jedes einzelnen Pinselstrichs erzeugt man Veränderungen im Auf- und Niedersetzen (chi'-fu 起伏) mit Hilfe der ganzen Pinselspitze (feng-miao 鋒杪) und innerhalb jedes einzelnen Punktes bringt man Unterschied in die Technik des Biegens und Wendens (niu-ts'o 鈎挫) mit Hilfe des äußersten Pinselendes." 1)+

Und Pao Shih-ch'en (包世臣) ergänzt in Bezug auf den Duktus des Wang Hsi-chih (王羲之) sich auf den Text des Shu-P'u (書譜) von Sun Kuo-t'ing beziehend:

"... (erkennt man, daß) an Stellen solcher Windungen (die Techniken) des Auf- und Niedersetzens (ch'i-fu 起伏) mit Hilfe der ganzen Pinselspitze (feng-miao 鋒杪) und innerhalb jedes einzelnen Punktes bringt man Unterschied in die Technik des Biegens und Wendens (niu-ts'o 鈎挫) mit Hilfe des äußersten Pinselendes." 2)+

Dieses Phänomen der Umwandlung dreidimensionaler raumzeitlicher Bewegung in zweidimensionale Residualzeichen war die Grundlage für die besondere Attraktivität der chinesischen Kalligraphie in den Augen von Tobey, Masson und der anderen westlichen Künstler. Dabei waren sie sich sehr wohl der zentralen bildnerischen Bedeutung des kalligraphischen Duktus und seiner Möglichkeiten für ihre eigene Kunst bewußt geworden, wie eine Bemerkung Tobey's zeigt:

"Ich hatte gerade meine erste Lektion in chinesischer Pinselführung bei meinem Freund Teng Kuei. ... Es gibt da Druck und Nachlassen. 3)+

Die kalligraphischen Schriftzeichen besitzen sowohl einzeln wie auch in der Aufeinanderfolge durch diesen Duktus nicht nur Formstrukturen, die die Position und Richtung in der Fläche angeben, sondern noch in weit größerem Maße eine spezifische dynamische Bewegungsstruktur, die sich durch die zwischen den Polen des Hebens und Senkens der Pinselspitze alternierende lineare Raumbewegung des Malwerkzeugs ergibt.

In der chinesischen Ästhetik haben sich einige typische Merkmale und Aspekte der Pinselführung herauskristallisiert und bestimmte Begriffe dafür gebildet, die immer wieder von der Kritik verwendet wurden, und die für das Verständnis der kalligraphischen Grundmerkmale wesentlich sind, und deren Kenntnis auch für das Verständnis kalligraphischer Auswirkungen im Werk Tobey's und Masson's notwendig ist. Dabei werden bewußt die chinesischen Formulierungen mit herangezogen. Dieses Vorgehen beruht auf der Annahme, daß auch ästhetische Kriterien und Formulierungen anderer Kulturen zum Verständnis westlicher Kunst beitragen können, insbesondere, wenn diese Kunst einen Teil ihrer Maßstäbe, Formen und Inhalte aus jener fremden Kultur bezogen hat. Da umgekehrt jede Beurteilung und Analyse von Tobey's Kunst oder anderer westlicher Künstler in dem Augenblick, wo es um die Aspekte des kalligraphischen Einflusses geht, Vorgehensweisen und Definitionen, wie auch Methoden und Verständnisweisen westlicher Kunstwissenschaft und Ästhetik auf kulturfremde, nämlich chinesische Aspekte anwendet, was im übrigen auch jede westliche Arbeit zur chinesischen Kunst vornimmt, so ist es legitim und notwendig, auch umgekehrt Definitionen oder methodische Elemente chinesischer Ästhetik und Kunstkritik heranzuziehen. Dies soll hier, soweit notwendig und möglich, getan werden, um den kalligraphischen Einfluß bei Tobey und Masson und anderen von beiden Seiten her beleuchten zu können.

Mark Tobey spricht in einem seiner Artikel, in welchem er seine Ansichten zum Verhältnis ostasiatischer Tradition zur westlichen Kunst darlegt¹⁾, von der Bewunderung für die "geistige Kraft" sowie die "Konzentration und Hingabe", welche die ostasiatische Kunst auszeichnet. Diese Konzentration, unbedingte Vorbedingung des dynamischen kalligraphischen Schaffens, wirkt in der kalligraphischen Pinselkraft oder strukturellen Pinselkraft (ku-li 骨力) "aus der Konzentration frei heraus" (ch'en-cho t'ung-k'uai 沉着痛快), ein Terminus, der mit den Qualitäten des Duktus eng verknüpft ist, welcher die Eigenschaften "konzentriert" und

"frei heraus" als coincidentia oppositorum enthält und ein Merkmal der "spontanen Pinselkraft" (pi-li 筆力) ist, dem wichtigsten Beurteilungskriterium kalligraphischer Pinselbewegung und ihrer Qualität. Chao Hsi-ku (ca. 1170 - 1242) bemerkt dazu:

"... Beim Schreiben die Spitze verwahren heißt, daß unsere Hand den Pinsel mit konzentriertem Nachdruck (ch'en-cho t'ung-k'uai 沈着痛快) hält. Wer imstande ist, die Methode zu begreifen, mit der die Kalligraphen ihren Pinsel halten, wird auch imstande sein, die Konzeption zu begreifen, nach der ein rühmenswertes Gemälde ohne Spur ist." 1)

Die Pinselstriche Tobey's und darüber hinaus viele seiner Werke tragen in hohem Maße dieses Merkmal, da sie von außerordentlicher Sicherheit und Beherrschung bei großer spontaner Freiheit zeugen. Auch Massons lineare Elemente können dies meist in Anspruch nehmen.

Eines der charakteristischen Merkmale von Tobey's Bildern ist die Verwendung von Bogen- und Hakenlinien, wie sie "Drum Echos" von 1965 (Abb. 33), vor allem aber in Werken wie "Written over the Plains" oder "Targets" und anderen vorkommen, deren Grundcharakter und bildnerische Kraft auf dem Wechsel einer linearen Bewegungsrichtung basiert. Diese Veränderung oder der Wechsel einer Richtung oder Unterschied im Kraftaufwand der Pinselbewegung wird mit "tun-ts'o" (頓挫), einem wichtigen Terminus, bezeichnet, womit eine betonte Bewegung oder aber ein plötzliches Abbrechen einer Bewegung, worauf eine Bewegung in anderer Richtung folgt, angemessen bezeichnet wird (Abb. 32)²⁾. Aus der Beherrschung dieser technischen Aspekte ergibt sich eine Kraft - und das Erzielen dieser Kraft ist das Ziel jedes Kalligraphen -, die "zu drei Zehnteln ins Holz eindringt" (ru mu san fen 入木三分), was dem berühmten Kalligraphen Wang Hsi-chih zugeschrieben wurde³⁾.

Die meisten Linien von Tobey's Werken zeigen eine zweifache Pinselbewegung, die meist von einem Aufdruck und nachfolgendem Nachlassen des Pinseldrucks und Ausziehen der Linie gefolgt wird. Grundsätzlich sind jedoch in jedem Pinselstrich der Kalligraphie drei Bewegungen möglich, die jeder beherrschen muß, und die auch Tobey erlernt hat, von denen er aber

nur zwei auswählte als bestimmende Merkmale seiner Linien:

- Tun (頓), die "in sich gesammelte Bewegung", das "Verhaltensein", was durch etwas stärkeren Druck unter Umkehrung der Pinselspitze (Abb. 32 links) eine etwas breitere Linienfläche, meist am Anfang, ermöglicht;
- T'i (提), das "Abheben", welches eine Verdünnung der Linie, meist in der Mitte oder durchgehend bei geraden Strichen oder Haken bewirkt, die jedoch im Extrem zum Auslaufen der Pinselstriche in eine Spitze führt; sowie
- Na (捺), bei der der Pinsel sehr stark aufgedrückt und die Pinselspitze auseinandergedrückt wird, woraus sich ein besonders breites Auslaufen des Striches ergibt¹⁾ (Abb. 32 rechts).

Von diesen Grundbewegungen sind es die "Tun"- und die "T'i"-Bewegung, welche hauptsächlich die Linien Tobey's und Masson's charakterisieren, da sie die Grundbewegungen der von beiden bevorzugten "Liang/Tso-Linie" sind, auf die noch zurückzukommen sein wird, und deren Anwendung und Variation im Werke Tobey's und Masson's in Kapitel IV näher erläutert wird.

Zu der Charakterisierung der Heb- und Senk-Bewegung müssen noch die Bewegungen in der Ebene der Schreibfolge hinzugesehen werden, um das Gesamtbewegungsgefüge bestimmen zu können. In der Art der Verbindung von "Halten" (chih 執), "Ziehen" (shih 使), "Drehen" (chuan 轉) und "Anwenden" (yung 用) liegt nach Sun Kuo-t'ing die besondere Ausdruckskraft der Linien und der gesamten Schrift begründet, wobei besonders das "Drehen" (chuan 轉), also die Pinselbewegung in der Dimension der Schreibebeine, und die kompositionelle Gestaltung des Zeichens und der Abfolge (yung 用) wichtig sind für die Ausdruckskraft (shih 使)²⁾.

Ausgehend von der einzelnen Grundlinie als elementarem Bestandteil des kalligraphischen Zeichens wird das Kunstwerk der chinesischen Kalligraphie sukzessive, Schritt für Schritt und Linie um Linie, Bewegung auf Bewegung, aufgebaut, wobei sich im fertigen Endergebnis sowohl der Prozeß und seine Abfolge, also der sukzessive Ablauf, wie auch die simultane Gesamterscheinung in einer bildnerischen Einheit verbinden. Dieses Verfahren unterscheidet sich sehr stark

von den gewohnten Verfahren und vor allem Ergebnissen der traditionellen westlichen Kunst, welche im fertigen Endergebnis die Schritte des Entstehungsprozesses verschwinden lassen, etwas, was zu einer bereits ausführlich angedeuteten Reaktion darauf führte, die zu einer Befreiung und Spontaneisierung der bildnerischen Mittel weiterführte und den Einfluß ostasiatischer Malerei und Kalligraphie anregte, in denen der Malprozeß im Werk erhalten blieb.

Wie sich später noch zeigen wird, haben besonders Tobey und Masson dieses Verfahren, welches von Shih-t'ao (石涛), auf den Masson sich öfter bezieht, mit "Ein-Strich-Methode" oder "Ein-Linien-Prinzip" bezeichnet wurde, zu einem wesentlichen Merkmal ihrer Kunst gemacht. Shih-t'ao sagt dazu:

"Dieser Ein-Strich ist das, woraus alle Erscheinungen entstehen. ... Der Mensch sollte imstande sein, das ganze Universum mit einem Strich wiederzugeben, seiner Vorstellung klar und gut gestaltet Ausdruck zu verleihen. ... Lebendigkeit und Glanz erreicht man durch kreisende Bewegungen und Kurven, und Weite erreicht man, indem man die Bewegung hemmt. Der Strich schießt heraus, hält inne; er kann viereckig oder rund, gerade oder gewunden sein, wie die Schwerkraft des Wassers oder das Aufflackern einer Flamme, ganz von selbst und nicht auf Wirkung bedacht (tzu-ran 自然). Auf diese Weise erfaßt er die innere Natur der Dinge," 1)

Wie die Kraft und Lebendigkeit erreicht werden kann, welche Tobey in der Kalligraphie suchte und fand, um damit "das rastlose Pulsieren der heutigen Städte einzufangen"²⁾, wird an den Ausführungen Shen Tsung-ch'iens deutlich, dem es vor allem auf Übung und Beherrschung ankommt, welche die Konzentration hervorrufen, die die Vorbedingung der spontanen Kraftentfaltung ist:

"Die Alten sagen von einem Pinselstrich auch, er könne einen 'bronzenen Dreifuß haben'. Das ist eine Anspielung auf die Sicherheit des Striches und die Festigkeit der Linie. Wenn man einen Pinsel gebraucht, ist Kraft (hier: ch'i 氣) das Allerwichtigste. Von der Kraft rührt die Festigkeit des Striches her, jede solcherart geschriebene Zeile wirkt kraftvoll und lebendig... . Es wäre ein großer Nachteil, wollte man diese grundlegende Übung vernachlässigen. ... Hat man (die Meisterschaft erreicht, kann man losstürmen, sich emporschwingen und ungezwungen vorgehen, mit aller Spontaneität und doch in angemessener Form. ... Wenn der Pinsel das Papier berührt, gibt es nur noch Unterschiede des Druckes, der Geschwindigkeit, des Winkels

und der Richtung. ... Wenn einmal der Geist erfaßt ist, wird er umso besser zum Ausdruck kommen, je geringer die Zahl der Striche, und Geschwindigkeit, Druck und Winkel sowie Richtung ergeben sich dann ganz von selbst, ohne Fehler als Begleiterscheinung." 1)+

Auch hier wird noch einmal deutlich, daß, im Unterschied zu der Überbewertung der "Freiheit" des reinen Automatismus vieler informeller Künstler im allgemeinen, nach chinesischer Auffassung nur die Disziplin und die Beherrschung aller bildnerischen Möglichkeiten ein Freiheitspotential schafft.

Die Gesamtbeurteilung der Kraft, Spontaneität und Lebendigkeit, also der ästhetische Wert eines Werkes und der Gehalt an "geistiger Resonanz" oder "lebendiger Spontaneität" (ch'i-yün 氣韻) wird in Abhängigkeit von der Ausformung und Verwirklichung dreier übergeordneter formal-ästhetischer Prinzipien vorzunehmen sein: es sind die Prinzipien der "Knochen-, Fleisch- und Sehnenmethode" (ku-fa 骨法, rou-fa 肉法, chin-fa 筋法). Es geht dabei vor allem um den Gehalt an struktureller Pinselkraft (ku-li 骨力) des Zeichens, sowie die Konsistenz der Tusche und ihre Verteilung in Bezug auf Hell-Dunkel-Werte und Transparenz, sowie die kompositionelle Struktur des Zeichens und der Abfolge sowie des Gesamterscheinungsbildes.

Ein chinesischer Text erläutert diese drei formalen Kategorien näher:

"Das Wort 'Ku' (骨) bezeichnet nicht einfach Eckigkeit und Schärfe. Man soll vielmehr Kraft in den Pinselstrich legen und während des Schreibens seine Pinselspitze ständig unter Kontrolle haben, dann ist kein einziger der senkrechten und waagerechten, der großen und kleinen Striche nachlässig. Man braucht sich eigentlich nur auf die beiden Begriffe Geradheit und Festigkeit zu konzentrieren, dann wird man fähig sein, dies zu erfassen."

Als Folge der "Knochenmethode" (ku-fa 骨法) erhalten die einzelnen Striche, Zeichen und das Gesamtbild eine deutlich wahrnehmbare "strukturelle Kraft" (ku-li 骨力) in der Erscheinung, das heißt eine feste visuelle Struktur, aus der der Verlauf der Kraftlinien der Pinselbewegung ersichtlich wird, ohne aus dem Gesamtzusammenhang herauszufallen. Dies kann "Drum Echos" von Tobey (Abb. 33) verdeutlichen, in welchem trotz der massiven Konsistenz der Tuschestriche ihre

kraftvolle Bewegungstruktur klar erkennbar ist und im Zusammenwirken aller Teile dem Bild seine vibrierende Lebendigkeit vermittelt, wie es auch in anderen Bildern der Fall ist, so etwa in "Targets" oder "Written over the plains 2". Über die "Fleischmethode" heißt es weiter;

"Das Fleisch (rou-fa 肉法) ergibt sich aus der Dicke und Dünne des Pinsels und der Leichtigkeit oder Schwere der Hand. In noch höherem Maße aber ersieht man es aus dem Mischungsverhältnis von Tusche und Wasser. Ist das Wasser zu reichlich, fällt das Fleisch auseinander; ist es zu wenig, ist das Fleisch trocken. Ist die Tusche zu tief, wirkt das Fleisch verzerrt; ist sie zu leicht, wird das Fleisch mager."

Die "Fleischmethode" betrifft die Aspekte der Tuschekonsistenz, ihre Hell-Dunkel-Wertigkeit und ihr Verhältnis von Transparenz und Materialität; dies entspricht in der chromatischen Malerei den Farbwerten und ihren Beziehungen, Interdependenzen und Interferenzen. Außerdem muß das Verhältnis der Tuschewertigkeit zur strukturell-linearen Kraft und Bewegungsdynamik der Linienkomposition in einem ausgewogenen Verhältnis stehen, wie es zum Beispiel in "Drum Echos" von Tobey und in anderen seiner Bilder der Fall ist, das heißt, es soll das eine Merkmal die anderen nicht überwuchern und nicht erdrücken, sondern sich zu allen anderen Prinzipien und Elementen in einem harmonischen komplementären Verhältnis befinden.

Dies gilt auch für die "Sehnenmethode", mit welcher der kompositionelle Zusammenhang der Bewegungs- und Ablaufstruktur angesprochen ist:

"Im Rahmen der Komposition (chin-fa 筋法) gibt es drei Möglichkeiten: das Auseinanderhervorgehen, das Überleiten und das Verhaltensein. Was ist das Auseinanderhervorgehen (sheng 昇)? Wenn in einer Schriftrolle Zeilen auf Zeilen auseinander hervorgehen, das heißt, in fortlaufendem Strichzusammenhang geschrieben sind, und in dem einzelnen Zeichen ein Pinselstrich aus dem anderen hervorgeht, dann verrät die Schrift dem Betrachter Beseeltheit, Lebensadern, das heißt durchgehende Struktur und flüssigen Zusammenhang. Was ist das Überleiten (tu 渡)? Ist ein Pinselstrich beendet, so soll man über den leeren Zwischenraum gleichsam fliegend überleiten zum zweiten Pinselstrich, ohne die Ausdruckskraft des Pinsels zum Stillstand kommen zu lassen. Was ist das Verhaltensein (liu 留)? Mag der Ausdruck des Schriftstils auch schön sein, so muß man dabei doch das Gefühl haben, man könne ihn noch mehr konzentrieren. Mag die Pinselspitze auch scharf sein,

so muß in ihr doch noch die Möglichkeit reserviert bleiben, sie noch mehr zu versammeln. Dies meint der Satz: 'Verhaltensein bewirkt ein Empfinden des Nicht-ganz-Vollendet-seins; Diszipliniiertheit schafft Formen, deren Überschuß nicht ganz ausgeschöpft ist. 1)+

Auch Aspekte der "Sehnenmethode" wurden von Tobey korrekt und phantasievoll angewendet, wie die dynamische Linienstruktur von "Drum Echos" zeigt, in welchem das Verhältnis paralleler, gegenläufiger und interferierender Bewegungen und Rhythmen so abgestimmt ist, daß Spannungen und Ruhe, lineare Dynamik und materielle Konsistenz so ausgeglichen sind, daß das schwingende und kräftig vibrierende Ganze des Bildes den unmittelbaren Eindruck gestaltgewordener Trommelwirbel vermittelt.

2.1.3 Das System der kalligraphischen Grundstriche als Grundlage der kalligraphischen Elemente Tobeyes und Massons und ihre Ausführung (Yung-tzu pa-fa 永字八法)

Eine genauere Untersuchung des formalen Aufbaus von Tobeyes oder Massons Bildern zeigt, worauf bisher schon einige Male hingewiesen wurde, daß es vor allem ein ganz bestimmter kalligraphischer Grundstrich ist, welchen beide zur Grundform bzw. zum Basis-Element ihres bildnerischen Aufbaus gemacht haben: der Liang-Tso-Strich (掠啄) der K'ai-Shu-Kalligraphie, eine Verbindung des Liang- (掠) und des Tso- (啄) Striches (siehe Abb. 40 - 41), welcher bei Tobey und Masson auch in den Hakenstrich (kou 鈎) (Abb. 42) übergehen kann durch eine Doppelbewegung. Den Rückgriff beider auf dieses kalligraphische Element zeigt den Vergleich von Abb. 40 - 42 mit Bildern Tobeyes, wie "Written over the plains 2" (Abb. 37, Ausschnitt); einem bisher unveröffentlichten Werk aus dem Besitz der Galerie Beyeler, Basel, mit dem Titel "Untitled" von 1954 (Abb. 38), in einer sehr lebendigen Ts'ao-Shu "geschrieben", und "Targets" (Abb. 39, Ausschnitt), sowie mit Bildern Massons, wie "Berührungen/Entanglement" von wahrscheinlich 1943/44 (Abb. 36).

Der "Liang-Tso-Strich" ist eine Möglichkeit von diversen kodifizierten Grundelementen - von denen, wie bereits erwähnt, auch noch andere bei Tobey und Masson erscheinen, wenn auch in geringerer Zahl - so daß darauf im folgenden kurz einzugehen ist. Diese Grundstriche sind im System des

Zeichens "Yung", welches "Ewigkeit" bedeutet, alle enthalten (Yung-tzu pa-fa 永字八法), welches das prägnanteste und kürzeste Grundstrichsystem darstellt. In diesem Zeichen sind die acht wichtigsten Grundstriche vereinigt, die bereits in Abschnitt 1 auf Seite 164 aufgelistet wurden.

Die Grundzüge ihrer Schreibweise und der sich daraus ergebenden Besonderheiten wird aus den Abbildungen 40 - 43 deutlich, welche auch diverse Variationsmöglichkeiten auf-führen, womit aber die tatsächlichen Möglichkeiten noch lange nicht erschöpft sind. Gerade aber diese Vielfalt war von besonderem Interesse für die westlichen Künstler. Von besonderer Bedeutung davon sind, wie erwähnt, vor allem der Liang-Tso-Strich; der spitze, tropfenförmige Punkt (tse 側), und der Haken- oder Bogenstrich (kou 鈎) (Abb. 40 + 41 rechts + 42) in verschiedenen Variationen, die alle mehr oder weniger im Werk von Tobey und Masson auftauchen, wobei aber eindeutig der Liang-Tso-Strich (捺 啄) überwiegt. Bei André Masson fallen sie zudem weicher aus, als bei Tobey, besitzen nach chinesischer Auffassung also weniger struktu-relle Pinselkraft (ku-li 骨力), worauf jedoch in Kapitel IV noch näher eingegangen wird. Diese Striche besitzen von ihrer Form und Schreibweise her die ausgeprägtesten dynami-schen Eigenschaften, da sie die stärksten Formveränderungen, wie etwa spitzes Zulaufen oder Richtungsänderungen aufweisen und daher mit den ausgeprägtesten Pinseldrehungen gezogen werden, aber auch mit einem relativ starken Schwanken zwi-schen Aufdrücken (tun 頓) und dem Abheben (t'i 提) der Pinselspitze.

Aus den Abbildungen 40 - 43 wird deutlich, daß das Drehen (chuan 轉) der Pinselspitze bei fast jeder Strichart vor-kommt und ihren Verlauf, sowie die daraus resultierende Form entscheidend mitbestimmt. Die Abbildungen machen zudem deut-lich, wie sich der typische kalligraphische Duktus, also die lebendige rhythmische Bewegung und Veränderung der Linien-form in Abhängigkeit von Drehen und Wenden sowie Heben und Senken der Pinselspitze ergibt, und wie die Striche ineinan-der übergehen und auch kompositorisch zusammenhängen. Es läßt sich daraus noch einmal zusammenfassend konstatieren, daß der kalligraphische Pinselduktus eine residuale Spur

einer Pinselbewegung ist, deren typische Merkmale sich zum einen aus dem Drehen (chuan轉) und Ziehen (shih使) in der Fläche, zum anderen aus dem Heben (t'i提) und Senken (tun頓) des Pinsels in der Höhe und ihrem Niederschlag auf dem Malgrund ergeben.

Trotz der Kodifizierung und einer festgelegten Regelmäßigkeit in Art und Form sowie im Verlauf der Striche ist auch die normative K'ai-Shu in der Lage, individuelle Merkmale und unterschiedliche Ausdruckswerte zu tragen, jedoch wird der Gesamtcharakter - im Unterschied zur Ts'ao-Shu - von der Struktur der Punkte und Linien definiert, wobei die Bewegungen des Pinsels modifizierend wirken, während es bei der Ts'ao-Shu genau umgekehrt ist, wie Sun Kuo-t'ing bemerkt:

"Bei der Chen-Shu (真書) gelten Punkte und Linien als das, was die (Erscheinungs-) Form ausmacht, Bewegung und Drehung des Pinsels aber als das, was Charakter verleiht." 1)

Die vielfältigen Möglichkeiten der Differenzierung in der Freiheit des persönlichen Ausdrucks werden deutlich bei einem Vergleich von Schriften Wen Cheng-mings (文徵明) Abb. 44) und Mi-Fu's (米芾) (Abb. 46), welche beide einen kräftigen männlichen Ausdrucks haben und trotzdem erhebliche Stilunterschiede zeigen, mit der Schrift im "Goldlinienstil" des Sung-Kaisers Hui-tsung (徽宗) (Abb. 45), welche auf den ersten Blick verfeinert, ästhetisch raffiniert und überspitzt wirkt, entsprechend dem Wesen und Verhalten des Kaisers. Diese Möglichkeit stilistischer und ausdrucksmäßiger Differenzierung der Striche und Zeichen finden sich auch im Werk von Tobey, welcher den Liang-Tso-Strich und die Hakenstriche keineswegs eintönig anwendet, sondern so differenziert, daß die Elemente einmal wie die Schrift Hui-tsungs und ein anderes Mal wie jene Wang Hsi-chih's erscheinen, worauf in Kapitel IV noch näher eingegangen wird.

Diese Zusammenhänge zeigen, daß die K'ai-Shu-Normen, trotz ihrer eindeutigen Verbindlichkeit, mannigfaltigen Variationen, also künstlerische Freiheit, erlauben, vor allem, da in ihr im Grunde schon der polare Gegensatz der kalligraphischen Stileinheit von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu angelegt ist, worauf im folgenden eingegangen werden soll.

2.2 Die für die Kunst Tobeyes und Massons wesentlichen Merkmale der Ts'ao-Shu (草書): Bewegung und Aktion

Das Hauptinteresse und der wichtigste Anknüpfungspunkt für die meisten westlichen Künstler, wie Mathieu, Michaux und andere, welches auch im Werk von Tobey und Masson von hervorragender Bedeutung ist, und womit die Kalligraphie im Westen fast immer spontan verknüpft wird, sind die Bewegung und die bildnerische lineare Aktion. Das hat sogar so weit geführt, daß einfach von der Kalligraphie gesprochen wird und damit stillschweigend die Ts'ao-Shu (草書) gemeint wird, wie es auch Mathieu macht, der in seinem Buch "Au-delà du Tachisme" die Ts'ao-Shu ausdrücklich als die Kalligraphie par excellence hinstellt.

Die wesentlichen Merkmale der einmal aus der han-zeitlichen Li-Shu (隸書) und Elementen der frühen K'ai-Shu durch Verkürzung und Verschleifung hervorgegangenen Ts'ao-Shu sind eine stärkere Verbundenheit der Linien im Zeichen und der Zeichen untereinander, in einem einheitlichen Fluß der Pinselbewegung erschaffen, sowie eine Verkürzung der Formstruktur und die Dominanz der gestischen Bewegung, der prozessualen Aktion.

Die Verbundenheit der Striche zu einer einzigen durchgehenden oder zumindest sehr wenigen Pinsellinien, die dadurch entstehen, daß der Pinsel länger auf dem Papier bleibt, und daß schneller geschrieben wird, hat die Ts'ao-Shu zum Prototyp des kalligraphischen Stils gemacht. Es sind daher im wesentlichen die normale Ts'ao-Shu und die erratische Ts'ao-Shu (K'uang-ts'ao 狂草) im Stile Huai Ssu's (懷素) und anderer (Abb. 48 Sun Kuo-t'ing, und Abb. 90, Huai Ssu), durch die der Einfluß auf die westliche Malerei eines Tobey (Abb. 38, Ausschnitt von "Untitled", 1954), Masson (Abb. 36) getragen und die Inspiration eines Mathieu (der sich direkt darauf bezieht), Degottex und anderer bewirkt wurde.

Da überwiegend der Zusammenhang prinzipieller Art, oder anders gesagt, eine gewisse Grund-Identität, zwischen K'ai-Shu und Ts'ao-Shu von den wenigsten westlichen Künstlern - Tobey bildet hier in der Praxis eine Ausnahme - gesehen und klar definiert wird, sollen einige Bemerkungen chinesischer

Künstler oder Ästheteten etwas mehr Klarheit bringen, um auch in der Praxis der Beurteilung, wie sie in Kapitel IV teilweise vorgenommen wird, genauere Kriterien zu haben. Sun Kuo-t'ing erläutert die noch heute gültigen Beziehungen von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu und die Eigenart der letzteren folgendermaßen:

"Bei der Chen-Shu gelten Punkte und Linien als das, was die Form ausmacht, Bewegung und Drehung des Pinsels aber als das, was Charakter verleiht. Bei der Ts'ao-Shu hingegen machen Punkte und Linien den Charakter aus, während Bewegung und Drehung des Pinsels die Form bewirken." 1)+

Diese Bestimmungen Sun Kuo-t'ings können dabei mitwirken, den Charakter der linearen Elemente in Tobey's "Untitled" (Abb. 38) eindeutig als spontane Ts'ao-Shu-Linien zu erkennen, wie auch in Vergleich mit einem Ausschnitt des Shu-P'u (書譜) von Sun Kuo-t'ing zeigt (Abb. 48), wo in beiden Fällen die "Bewegungs-Form" und "Bewegungsstruktur" das vorherrschende Merkmal sind.

Das Moment der Bewegung sowie die Verbindung und Schnelligkeit beim Schreiben als Hauptmerkmale der Schrift sind jedoch für die Ausdruckswerte nicht allein bestimmend. Nach Sun Kuo-t'ing müssen die beiden gegensätzlichen Schreibgeschwindigkeiten, schnell und langsam, sozusagen latent ineinander enthalten sein, wie die alles durchwaltenden Urkräfte Yin und Yang, und sich gegenseitig zu einer Art coincidentia oppositorum ergänzen: "verhaltenes Zögern" (yen-liu 淹留), womit ein bewußtes Sich-einfühlen angesprochen ist und "Schnelligkeit" (hsün-su 迅速) des Pinselduktus führen nur bei Ausgewogenheit in der Anwendung zum "Verständnis des Schönen" (hui-mei 會美). Auch Ts'ai-Yung (蔡邕) betont diesen Ausgleich:

"Mit Hilfe der Langsamkeit erfaßt man die Schönheit (yen 妍), mit Hilfe der Geschwindigkeit jedoch die Kraft (ching 勁)." 2)

Im Unterschied zur K'ai-Shu, bei der das Wesentliche der Aufbau und die Struktur des Zeichens aus seinen Elementen ist, kommt es bei der Ts'ao-Shu auf den Prozeß, die Bewegung, den Schreibvorgang an, welcher hier das form- und gestaltgebende Merkmal ist und den Ausdruckscharakter bestimmt.

Der hier enthaltene Gegensatz von konstruktiv-formalen Aspekt (pi 筆) und der prozessualen Pinseltechnik (yung pi 用筆) wird von Pao Shih-ch'en (包世臣) (1775 - 1855) noch deutlicher charakterisiert:

"Es ist unerlässlich, daß Punkte und Linien in die Bewegungen und Drehungen eingebettet werden, so daß sich dann der Charakter innerhalb des Formalen manifestiert Nüchterne Strenge (tuan-chuang 端莊) und ausgeglichene Geradheit (p'ing-chih 平直) sind die Ausdruckswerte der Chen-Shu. Die alten Meister haben bei jedem einzelnen Punkt und Strich immer darauf geachtet, daß er mit der Bewegung der Pinselspitze und der Drehung des ganzen Pinsels ausgeführt wurde. ... Gewundenes Dahinlaufen (p'an-hsing 盤行) und bewegte Erregtheit (t'iao-t'ang 挑盪) sind die Ausdruckswerte der Ts'ao-Shu. Bei jedem einzelnen Ausziehen (ch'ien 牽) und jedem Verbinden (lien 連) im Duktus der alten Meister war der Pinsel stets in drehender Bewegung (hsüan-chuan 旋轉), und doch manifestierte sich in ihr der Geist der Korrektheit auf dem Papier, so daß auch nicht ein Gran davon verloren ging. Wenn hingegen alles in wildem Durcheinander ist, so fällt dies unmittelbar ins Auge. ... denn Chen und Ts'ao haben die gleiche Quelle und entstehen nur durch Bewegungen der Finger und wechselnde Pinseltechnik." 1)

Diese Charakterisierung der Ausdruckswerte von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu treffen sich zum Teil, speziell in Hinsicht auf den Gegensatz von Formstruktur und Bewegung linearer bildnerischer Elemente mit Bemerkungen Massons über die von ihm angestrebte Befreiung der Linie: eine Tendenz, die ihn mit der chinesischen Ts'ao-Shu in Verbindung brachte:

"Die Linie in Freiheit, die offene, die schweifende Linie, kann sich nun manifestieren. Allerdings hat sie Anteil an der Aktion des Lichts, fügt sich ihr, wird niemals zum starren, statischen Strich, der die Formen einfängt," 2)

Die Verbindung der linearen Zeichenelemente und ihre Verschmelzung zu größeren rhythmischen Einheiten von Bewegungsabläufen als ein Hauptmerkmal der Ts'ao-Shu charakterisiert auch Chang Huai-kuan:

"Der formale Ausdruck (t'i-shih 體勢) eines ganzen Schriftzeichens wird mit einem einzigen Pinselstrich hervorgebracht. Wenn es gelegentlich keinen direkten Zusammenhang (lien 連) (zwischen den Zeichen) gibt, so sind dennoch die Blutadern (hsüe-mo 血脉) nicht unterbrochen. Hat man vollständigen Zusammenhang erreicht, dann durchzieht die lebendige Kraft (ch'i-hou 氣候) auch voneinander getrennte Zeichen." 3)

Der Begriff "Blutadern" (hsüe-mo 血脉) kennzeichnet hier die Aufwertung des bei der K'ai-Shu sekundären Prinzips der "Sehnenmethode" (chin-fa 筋法), dem kompositionellen Zusammenhang der Ablaufstruktur, welchem bei der Ts'ao-Shu eine wesentlich größere, konstitutive Bedeutung zukommt, als das Element, welches Ablaufordnung und Zusammenwirken der linearen Bewegungskräfte so bestimmt, daß dadurch der Gesamtausdruck des Werkes bestimmt wird. Dies war auch die Bedeutung der Formulierung Sun Kuo-t'ings über das reziproke Verhältnis von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu, welches die beiden Stiltypen als komplementäre "Schwestern" betrachtet, von denen die Merkmale der einen jeweils in der anderen enthalten und wirksam sind und umgekehrt, nur eben jeweils mit unterschiedlicher Gewichtung.

Die Charakteristika der Ts'ao-Shu sind in dem Werk "Untitled" von Mark Tobey, um nur ein Beispiel zu nennen, auffallend deutlich vorhanden, und es zeigt sich an den aus einem dunklen Zentrum herausströmenden (oder in dieses zurückfließenden) weißen Linien nicht nur die zeichenhafte Erscheinung, sondern vor allem auch die dynamische und schwingende Kraft, die in dem Prinzip der Verbindung (lien 連) der Linien liegt, sei es durch direkten Übergang der Linien ineinander, oder aber durch raumüberbrückende, Richtungskräfte fortsetzende "Blutadern", die die sichtbaren kalligraphischen Linien mit einem nicht weniger wirksamen und den Ausdruck tragenden Netz imaginärer Kraftlinien verweben, welche dem Bild den Anschein eines vibrierenden Feldes elementarer elektrischer Strahlungskräfte geben.

Die wichtigsten Eigenschaften der Ts'ao-Shu, auch im Unterschied zur K'ai-Shu sind also:

- die große Geschwindigkeit der Ausführung,
- das Verschmelzen oder Ineinanderübergehen von Strichen und Teilelementen des Zeichens, und dadurch verursacht
- das Verschmelzen der alternierenden Duktusbewegung mit dem linearen Verlaufsrythmus der Ablaufstruktur zu einem schwingenden Gesamtrhythmus, der eine neue Einheit beider Kräfte bildet, in der der Rhythmus des Hebens und Senkens (der Höhenbewegung) und der Rhythmus des Drehens und Wendens (Parallelbewegung zur Fläche) interferieren und so ein neues

Interferenzmuster der Gesamtbewegung bilden, welches sich von dem der K'ai-Shu stark unterscheiden kann. Dieses neue Interferenzmuster, die Einheit zweier gegenläufiger Bewegungen in einer Einheit, bewirkt die große Lebendigkeit und spontane Dynamik der Ts'ao-Shu-Kalligraphie für den Betrachter, welche aus diesem Grunde die westlichen Künstler anzog, ohne daß sie sich der Ursache und Entstehungsweise dieser Dynamik bewußt waren. Hieran wird sofort die Wichtigkeit der Beherrschung der Methodik wieder deutlich, da ein derartig komplexes Bewegungsgebilde, wie das Interferenzmuster der Zweifach-Bewegung der Ts'ao-Shu - was sich ohne weiteres experimentell beweisen ließe - eine gesteigerte Koordinationsfähigkeit der künstlerischen - handschriftlichen - Bewegungsimpulse und ihrer Motorik bedingt, die nicht natürlich vorhanden ist, sondern nur in einem langen Übungs- und Erfahrungsprozeß erworben werden kann.

Der alles entscheidende Unterschied von Kalligraphie und freier westlicher Improvisation (mit Linien oder Flecken) - und darin liegen Stärke und Attraktion der Kalligraphie für die Künstler des Informel - ist die außerordentlich viel höhere Sensibilität und Koordinationsfähigkeit mehrdimensionaler Bewegungsabläufe und ihrer nervlichen und motorischen Steuerung, bei gleichzeitiger Vergrößerung des Freiheits- und Potentialvolumens bildnerischer Möglichkeiten; dies aufgrund einer Verinnerlichung und absoluten Meisterung aller der menschlichen Erfahrung bisher zugänglichen potentiellen bildnerischen Möglichkeiten, welche in einem unbewußten Reservoir lagern und jederzeit und ohne Umweg und Rückgriff auf das -langsame und störende - wache Bewußtsein sofort für die bildnerische Handlung verfügbar sind, in einem Zustand höchstwachen und sensiblen Bewußtseins, bedingt durch ein Merkmal, welches Jean Degottex ahnungsvoll mit "Disziplin" bezeichnet hat, die sich "zugleich an mehrere Fähigkeiten (facultés)" richtet.

Weitere sich daraus ergebende Merkmale der Ts'ao-Shu, die für die westliche Kunst von Bedeutung waren, sind:

- die Herausbildung neuer und in der K'ai-Shu nicht vorhandener Teil- und Gesamtformen, als Kompositions- und Bedeutungselemente,

- die Verbindung auch der Einzelzeichen zu Zeichenkomplexen und langen Bewegungsabläufen,
- die größere Möglichkeit der Ausprägung persönlicher, charakterbedingter, erziehungsbedingter und situationsbedingter Merkmale des inneren Menschen, im Sinne eines graphologischen Ausdrucks, als Überlagerung der codifizierten Formen, Strukturen und Ablaufrhythmen in der Art einer Frequenzmodulation,
- die Verlagerung des Ausdrucksschwerpunktes von den statischen Formstrukturen zu den dynamischen Ablaufstrukturen,
- als formale Auswirkung in vielen Fällen, so insbesondere bei der erratischen "K'uang-ts'ao" (狂草) die Tendenz zu einem strukturellen Allover und zu einem linearen Schwingungsraum.

Hier zeigt sich also schon, daß einige wesentliche formalbildnerische Neuerungen, welche zum Teil immer Pollock zugeschrieben wurden, bereits seit langem in der chinesischen Kalligraphie wesensmäßig angelegt waren, und, wie sich in Kapitel IV näher aufzeigen läßt, über den kalligraphischen Einfluß auf Tobey und Masson in die westliche Kunst eingeführt wurden. Das reziproke Verhältnis der formalen Innenwelt des kalligraphischen Zeichens, welches Formstruktur und Bewegung in einer untrennbaren Einheit verfügbar macht, war das spezifische Mittel dazu, welches, in Anlehnung an eine Bemerkung Tobey's, die "Technik der Renaissance" nicht zur Verfügung hatte.

3. Für die westliche Kunst wesentliche übergeordnete formale Elemente und ästhetische Prinzipien der Kalligraphie in der Terminologie chinesischer Ästhetik

Dem spontanen Gelingen des Mal- und Schreibprozesses kommt, wie sich zeigte, eine außerordentliche Bedeutung zu, und dies zu erreichen wurde das wichtigste Ziel eines chinesischen Kalligraphen und Malers, zu erlangen durch Übung, die, wie Eduard Trier betont, auch im Westen "immer wieder von allen großen Künstlern gefordert wird¹⁾: die technische Perfektion und Beherrschung der Werkzeuge und bildnerischen Materialien, etwas, was Tobey bewußt war, und was er stets als Notwendigkeit betont hatte, was in der westlichen Kunst

der Moderne von Malern, auch des Informel, manchmal vernachlässigt oder gar belächelt wurde. Doch gerade ohne diese Beherrschung, die auf einem jahrzehntelangen Trainingsprozeß beruht, der außerordentliche Anforderungen an Konzentration, Selbstbeherrschung und Kraft stellt, und von dem auch eine pragmatische Funktion der Kunst der chinesischen Kalligraphie, die Ausbildung des Charakters und die Vervollständigung der eigenen Persönlichkeit im Sinne bestimmter ethischer Kriterien, abhängt, ohne diese Beherrschung wäre keine derartige Spontaneität des kalligraphischen Prozesses bei gleichzeitig hohen Anforderungen genügenden künstlerischen Ergebnissen möglich.

Zwangsläufig ergibt sich daraus eine bestimmte geistige Disposition und eine davon abhängende Art der Ausführung, die nur eine spontane Ausführung eines vorhandenen Konzeptes sein kann, wobei die Grundlagen des Ergebnisses sozusagen als eine Art geistiges Gerüst, als Vorstellung und Wille bereits im Geist existieren, und die sich dann während der schnellen, spontanen Ausführung über die Hand und die bildnerischen Mittel, Pinsel und Tusche, niederschreiben, wobei sich die geistige Vorstellung sozusagen materialisiert. In der chinesischen Ästhetik nimmt dieses Prinzip, welches "Konzept vor dem Pinsel" (I tsai pi hsien **意在筆先**) genannt wird, eine wichtige Stellung ein¹⁾. Wang Hsi-chih wies angeblich schon auf die Bedeutung dieses Prinzips für den Schaffensprozeß hin:

"Zur Zeit des Schreibens achte man besonders auf die tiefe Ruhe (ch'en-ching **沈靜**) und bringe es dahin, daß die Konzeption vor dem Pinsel da ist, daß also die Schriftzeichen erst nach dem Geistigen zur Existenz kommen." 2)

Hierin liegt ein fundamentaler Unterschied zur Schaffenstätigkeit westlicher Künstler, besonders einiger des Informel, wie etwa Pollock und andere, bei denen der Gestaltungsprozeß eine oft kämpferische Auseinandersetzung mit den Mitteln ist, während in der chinesischen Kalligraphie und Malerei eine Konzeption in einem fast meditativen Prozeß vor der spontanen Ausführung erarbeitet wird. Auch Sun Kuo-t'ing betont diesen Vorgang in Anlehnung an Wang Hsi-chih:

"Die Konzeption (i **意**) wird zuerst da sein und die Ausführung des Pinselstrichs danach folgen." 3)

Die Vorbedingung dafür ist jedoch, wie bereits erwähnt, die technische Beherrschung der bildnerischen Mittel und die Vertrautheit (ching 精) und das Geübtsein (shu 熟), ohne die niemals Sicherheit und Freiheit der Ausführung erreicht werden können, da die Auseinandersetzung mit den Mitteln sonst immer im Wege steht. Auch Tobey hatte dies erkannt und läßt dies in seinem Satz "nicht im Wege stehen" mitschwingen. Erst wenn diese Bedingung erfüllt ist, kann es zu einer Parallelität, ja Übereinstimmung zwischen geistigem und körperlich-ausführendem Prozeß kommen, zu einer "Übereinstimmung von Herz und Hand" (hsin-shou hui-kuei 心手會歸) (Sun Kuo-t'ing)¹⁾.

Diese Vorstellung, die eine große Affinität zu den oben erwähnten Gedanken Konrad Fiedlers von der Korrespondenz zwischen Geist und ausführender Hand im künstlerischen Schaffensprozeß hat, wird auch so formuliert, daß "Herz und Hand in Übereinstimmung" sind (hsin-shou hsiang-ying 心手相應)²⁾.

Auch für die der Kalligraphie eng verbundene Malerei gilt dieses Prinzip und wird von Su Tung-p'o (蘇東坡), auch Su Shih (蘇軾) genannt, für die Bambusmalerei, welche das Bindeglied zwischen Kalligraphie und Malerei ist, folgendermaßen ausgedrückt:

"Wenn du Bambus malen willst, muß du ihn dir erst in deinem Geiste vollkommen vorstellen können. Dann greife zum Pinsel, konzentriere deine Aufmerksamkeit, so daß dir klar vor Augen steht, was du malen willst. Beginne rasch und schwinde den Pinsel; folge nur dem, was du unmittelbar vor dir (im Geiste) siehst, wie der Falke niederstößt, wenn der Hase hervortritt. Wenn du nur einen Augenblick zögerst, ist alles vorbei." 3)

Jedes zu lange Zögern während des Schöpfungsaktes von Kalligraphie und Malerei läßt nicht nur das geistige Bild zunichte werden, sondern bewirkt auch Fehler und macht das Ergebnis unbrauchbar, denn eine Korrektur ist bei den sensiblen Materialien nicht möglich.

Der Schaffensprozeß muß deshalb, wie schon angesprochen, "aus der Konzentration frei heraus" (ch'en-cho t'ung-k'uai 沈著痛快), also kraftvoll, konzentriert und schnell sein.

Mark Tobey charakterisierte sein bildnerisches Handeln nach dem Kennenlernen der Kalligraphie einmal als Schreiben:

"Es wurde für mich eine Notwendigkeit, ein Bild, sei es in Farbe oder in neutralen Tönen, zu 'schreiben'" 1), eine Formulierung, die die Verbildlichung von Ideen und Vorstellungen auch im kalligraphischen Schreibverfahren annimmt, und die in enger Beziehung zu der chinesischen Formulierung von der "Niederschrift von Ideen oder Vorstellungen" (hsieh-i 寫意) steht, die sich sowohl auf den kalligraphischen wie auch den malerischen Prozeß bezieht. Die dahinter stehende Vorstellung einer Korrespondenz zwischen geistigen Vorstellungen und spontan ausführender Hand wird auch von Sheng Hsi-Ming (盛熙明) im Fa-shu-k'ao (法書考) von 1381 ausgesprochen:

"... die Wunder von Pinsel und Tusche stehen in einem engen Zusammenhang mit höchstem geistigen Verständnis (shen-ming 神明). ... Was die Schriftkunst angeht, so ist sie die Spur des Herzens (oder 'Geistes', hsin chih chi 心迹). Deshalb hat sie im Inneren ihren Sitz und nimmt Gestalt an nach außen; man erfährt sie mit dem Herzen und die Hand reagiert (ying 應) darauf." 2)

Wenn sich der Schaffensprozeß in diesem Sinne vollzieht, so ist das Ergebnis (wie auch der Vorgang) "natürlich, wie von selbst" (tzu-ran 自然) und voll Ausgeglichenheit und Harmonie (he 和), ein Zustand und Schlüsselbegriff, den Mark Tobey immer wieder betonte und zu einem konstitutiven Merkmal seiner Kunst erhob:

"Die Lösung ist die Balance der Kräfte", sagt Tobey, "die den Menschen in einen Zustand geistigen Gleichgewichts bringt, Es ist ein Zustand geistigen Gleichgewichts, der erhalten werden muß, wenn der Mensch sich vorwärts bewegen soll im richtigen Sinne der Bewegung." 3)+

Und an anderer Stelle sagt er dazu:

"Die Chinesen haben ein Sprichwort: 'Die Mitte von allem ist das Beste'. Wir haben überhaupt keinen Sinn mehr für diesen Mittelgrund, weil wir entweder zu schnell nach vorn rennen, oder zu schnell nach rückwärts reagieren, und auf diese Weise Extreme sich treffen lassen." 4)+

Im Gegensatz zur westlichen Betonung und übersteigerten Hochachtung des ekstatischen und oft unbeherrschten, vom reinen Zufall gelenkten Schaffensprozesses werden Überschwang und Extreme in der chinesischen Ästhetik niedriger bewertet, wie Tobey festgestellt hat, und rangieren weit nach dem chinesischen Ideal der Harmonie und Ausgeglichen-

heit, welche jedoch nicht starre Symmetrie des Aufbaus oder der Komposition fordert, sondern ein lebendiges Gleichgewicht bewegter Elemente meint, die für sich durchaus konträr sein können und sollen, die jedoch im Ganzen zum Ausgleich streben. Diesem ausgewogenen Verhältnis begegnen wir immer wieder in der Kalligraphie, wie etwa im Verhältnis von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu und dem darin enthaltenen Verhältnis von rationalem, semantisch-symbolischen Zeichenaspekt zum gestisch residualen Zeichenaspekt, oder aber in den hier nicht ausführlich zu erörternden Kompositionsregeln¹⁾.

Die Grundlage dieser ästhetischen Prinzipien der Kalligraphie und Malerei ist die Überzeugung, daß der Schöpfungsprozeß der Kalligraphie in Übereinstimmung steht mit den universalen Seins- und Schöpfungskräften, wozu Sun Kuo-t'ing bemerkt, daß eine solche Schrift "übereinstimme mit dem wunderbaren Sein der Natur" (tzu-ran chih miao-you 自然之妙有). Ein sich "natürlich" oder "wie von selbst" vollziehender Schaffensprozeß wird nach Sun "ohne bewußte, rationale und zielgerichtete Tätigkeit" (wu-wei 無為) erreicht, was dazu führt, daß das kalligraphische Werk "mit dem Wirken der Natur" übereinstimme (tzu-ran chih kung 自然之功):

"Die Dinge nehmen die ihrer Art entsprechende Gestalt an und korrespondieren so mit dem Prinzip kreativer Schöpfung (ts'ao-hua chih li 造化之理)." 2)

Han Cho (韓拙) (um 1121 n. Chr.) bestätigt den Zusammenhang, die Parallelität, ja Identität der wirkenden, schöpferischen Kräfte von Kunst und Natur:

"Die Malerei (und Kalligraphie, d.V.), das sind Pinsellinien, und diese Pinsellinien zeigen die Regungen des Herzens an. Sie reicht zurück bis vor das noch Ungegestaltete, und man erfaßt sie erst jenseits der Grenze. Sie steht in subtiler Übereinstimmung mit dem Schöpfungsprozeß der Natur und hat dieselben Triebkräfte wie das Tao. Indem man sich an ihre Gesetzlichkeit hält, breitet man all die verschiedenen Gestalten aus, indem man den Pinsel schwingt, fegt man hinweg über tausende von Meilen, daher setzt man mit Hilfe des Pinsels die Formen und mit Hilfe der Tusche unterscheidet man Hell und Dunkel voneinander." 3)

In dem Begriff "gestalten" bei Han Cho schwingt die Auffassung mit, daß der wirkliche Sinn und das Wesen "jenseits der Bilder" (hsiang-wai 象外) zu suchen sei, da "das größte

Bild (Tao) ohne Formen ist" (TTCh. 41). Hiervon leitet sich der von Tobey oft zitierte Leitsatz ab, der auf Su Tung-p'o zurückgeht:

"Wer bei Gemälden fragt nach Ähnlichkeit, beweist, daß er noch dem Knaben nahe ist" 1),

und der mit der von Chang Yen-yüan (張彥遠) formulierten Auffassung korrespondiert, daß es sich bei Kalligraphie und Malerei um den Ausdruck des universalen Geistes und die Darstellung von Kräften handele, die sich im bildnerischen Lebensgesetz, dem "Ch'i-yün" (氣韻) manifestieren:

"Sie (die Alten) suchten ihre Malerei jenseits der (bloßen) Formenähnlichkeit (hsing-ssu chih wai 形似 元外) (auszuweiten), indem sie sich um Geisteswiderklang (ch'i-yün 氣韻) bemühten." 2)+

Aus dieser Bemerkung Chang Yen-yüans ergibt sich der wichtigste ästhetische Begriff der chinesischen Malerei und Kalligraphie überhaupt, welcher gleichzeitig das höchste künstlerische Ziel darstellt:

die Erreichung einer "lebensechten Stimmung und Atmosphäre oder des "Geistes-Widerklang", oft auch als "Geist des Lebens" oder "lebendige Spontaneität" (ch'i-yün shen-tung 氣韻生動) bezeichnet.

Die Belebung des Kunstwerks mit "Geisteswiderklang" (ch'i-yün 氣韻), mit "lebendiger Spontaneität", wird von Tobey wie auch von Masson gleichermaßen als Folge der Bekanntschaft mit der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik angestrebt. Tobey drückt dies so aus:

"Nicht die Suche nach schöner Zeichenkunst oder subtiler Farbe, vielleicht überhaupt keine Farbe-, sondern Unmittelbarkeit des Geistes wird für uns ein neuer Gesichtspunkt sein, da die Künste in Ost und West enger zusammenwachsen." 3)+

André Masson, der den Begriff des "Ch'i-yün" mit dem "Wesentlichen" identifiziert, bemerkt dazu:

"Für einen Ästhetiker des 5. Jahrhunderts (Hsie Ho 希何) ist die Hauptsache: die Schwingungen des Geistes, die der Bewegung Leben verleihen, und die einer passiven Nachahmung der Erscheinungen sofort Grenzen setzen. ... Der Maler des Fernen Ostens, Maler des Wesentlichen, war in den großen Augenblicken seiner Geschichte von dieser Vorstellung erfüllt. ... Der Maler gibt ein Zeichen und er wird verstanden. Denn er hat 'den Ton des Geistes, der die Regung der Seele belebt', erfaßt und bläst ihn in den Geist des Betrachtenden ein." 1).

Dieser Begriff des "ch'i-yün" und seine Vorstellung taucht zum ersten Mal explizit bei Hsie Ho (謝赫) um 490 n.Chr. in seinem Vorwort zum "Ku-hua p'in-lu" (古畫品錄) in den sogenannten

"Sechs Prinzipien der Malerei" (Hsie Ho liu-fa 謝赫六法) auf, welche gleichermaßen für die Kalligraphie gelten, und welche in China zu den bedeutendsten Kriterien künstlerischer Produktion geworden sind.

Neben der Beherrschung des kalligraphischen Duktus sind daher diese sechs Prinzipien - und davon vor allem die ersten beiden - ebenfalls zum wichtigsten Kriterium für die Beurteilung des kalligraphischen Einflusses und für die Unterscheidung von bloßer "Inspiration" durch Anwendung einzelner Teilaspekte (wie die Geschwindigkeit bei Mathieu) oder tatsächlichem Einfluß und Assimilation aller wesentlichen Elemente (wie bei Tobey und Masson geworden. Es sind:

- 1) Schaffung einer lebensechten Stimmung und Atmosphäre oder Geistige Resonanz (ch'i-yün sheng-tung 氣韻生動),
- 2) Strukturbildung durch kraftvolle Pinselführung bzw. strukturelle Kraftentfaltung in der Anwendung des Pinsels (ku-fa yung-pi 筆法用筆),
- 3) Formgestaltung entsprechend dem Wesen der Dinge
- 4) Angemessene Farbgebung
- 5) Schaffung einer harmonischen Bildordnung gemäß dem angestrebten Gesamtausdruck (ching-ying wei-tzu 經營位置)
- 6) Beherrschung der Tradition und ihre Weiterentwicklung (mo-hsieh 模寫). 2)

Von diesen sechs Begriffen ist nach chinesischer Auffassung, und dem soll hier zugestimmt werden, das erste, "Ch'i-yün sheng-tung", also die "geistige Resonanz" oder "lebensechte Stimmung und Atmosphäre" unzweifelhaft das wichtigste, und zudem das oberste Prinzip der chinesischen Ästhetik. Die Schwierigkeit dieses Prinzips liegt darin, daß es kaum rational erfaßbar ist, und daher auf die individuelle Intuition angewiesen ist. An zweiter Stelle steht die Beurteilung der strukturellen Kraftentfaltung (ku-fa yung-pi 筆法用筆). Über den Begriff des "Ch'i-yün", seine Bedeutung und Übersetzung, welche recht schwierig ist, gibt es seit langem kontroverse Meinungen¹⁾, die hier nicht weiter dargelegt werden sollen. Die wörtliche Übersetzung lautet

"Geist-Rhythmus Leben-Bewegung", wobei in der Gesamtbedeutung die Betonung auf "Geist" liegt, welcher sich in einer lebendigen Bewegung manifestiert, korrespondierend mit der bereits erwähnten universalistischen Auffassung einer allbe-seelten Welt, welche mehr oder weniger von Tobey, Masson und anderen westlichen Künstlern geteilt wurde.

Im Kunstwerk, sei es eine Kalligraphie oder Malerei, wird nun durch die Bewegung und Kraft des Pinsels, wie die bereits weiter oben erwähnten Ausführungen Shen Tsung-ch'iens und Shih-t'ao's verdeutlichen, abhängig von den Fähigkeiten, der Begabung und der Erfahrung des Malers, ebenfalls eine Art von Lebensbewegung und Lebensgeist, in einem der Natur analogen Verfahren, erzeugt und vom Künstler in das Werk und vom Werk auf den Betrachter übertragen. "Ch'i-yün" ist dabei ein Kriterium für die Gesamtbeurteilung des Werkes, und wird oft, wie etwa bei Sun Kuo-t'ing²⁾ durch die "strukturelle Lebenskraft" (ku-ch'i' 骨氣) ersetzt: die Tatsache und Fähigkeit, ein "lebendiges" oder "beseeltes" Werk zu schaffen, ein Werk, das von sich aus "Lebendigkeit" oder "Lebensgeist" enthält und ausstrahlt auf den Betrachter. Dies wird recht gut von einer Bemerkung Kuo Hsi's (郭熙) (um 1080 n.Chr.) verdeutlicht:

"Es kommt nicht so sehr auf die großen und kleinen Dinge oder auf deren mengenmäßige Verteilung an, sondern man sollte sich auf das Wesentliche konzentrieren. Wenn man an einer einzigen Kleinigkeit das Wesentliche nicht trifft, so ist der Geist (des Ganzen) (Ch'i-yün 氣神) verfehlt." 3)+

Hier ist bereits die Folgerung enthalten, welcher wir bei André Masson begegnen (und natürlich implizit auch bei Tobey): daß es sich bei Ch'i-yün und dem Wesentlichen um etwas Identisches handelt, um dasjenige, was hinter den Erscheinungen Sinn und Wesen aller Dinge ausmacht.

Nachdem nun die für das kalligraphische Informel wesentlichen Prinzipien und Elemente der Kalligraphie herausgearbeitet worden sind, soll im folgenden noch kurz auf die Beziehung von Kalligraphie und Malerei eingegangen werden, da die Künstler des kalligraphischen Informel (wie auch schon einige ihrer Vorgänger) sich häufig auf die Malerei gleichermaßen beziehen, so zum Beispiel André Masson, dessen

Beziehung zur Kalligraphie über die Kenntnis der Malerei Chinas angefangen hatte, und weil die meisten kalligraphischen Prinzipien auch in der Malerei gelten und auf diesem kleinen Umweg einen weiteren Impuls darstellen.

Kalligraphie und Malerei sind nach chinesischer Auffassung eng miteinander verbunden, sie sind Äste an dem selben Stamm¹⁾. Das bewirkt zum einen die Gleichheit der künstlerischen Materialien und Mittel, vor allem die Verwendung des gleichen Pinsels und der Tusche; zum anderen die Möglichkeit, durch geringfügige Änderungen und Abwandlungen der kalligraphischen Pinselstriche - nach dem "Ein-Linien-Prinzip" des Shih-t'ao - aus den ohnehin schon Formen assoziierenden Zeichen reine bildhafte, künstlerische Formen zu erhalten.

Das dritte verbindende Element ist die gemeinsame Ästhetik, welche beide verbindet, wie es bereits Chang Yen-yüan (張彥遠) im "Li-tai ming-hua-chi" (歷代名畫記) verdeutlicht:

"Die Schrift erwuchs aus der Notwendigkeit, Gedanken auszudrücken, und die Malerei erwuchs aus dem Wunsch, Erscheinungsformen darzustellen. ... So sehen wir, daß Schreiben und Malen eng miteinander verwandt sind, wengleich sie verschiedene Namen bekommen haben." 2)

Auch von Shih-t'ao wird diese gemeinsame Wurzel bestätigt:

"... das Können läßt sich in der Kalligraphie ebenso unter Beweis stellen, wie in der Malerei. Denn dies sind verwandte Künste mit der gleichen Aufgabe. Der eine einzige Strich ist der Ursprung aller Kalligraphie und Malerei." 3)

Die Verbindung von Kalligraphie und Malerei wird - auch in formaler Hinsicht - besonders deutlich in der Bambusmalerei, einem der sogenannten "Vier Edlen" (Szu chün-tzu 四君子⁴⁾) (vgl. Abb. 51 im Vergleich zum Abb. 40 und Abb. 41). Bambus ist die Leitform chinesischer Malerei, da seine Formen wie die der Kalligraphischen Grundstriche bzw. Merkmale verschiedener Stiltypen sind:

"Der Pinsel muß schnell sein (hsing-pi yao k'uai 行筆要快), der Stamm des Bambus ist wie der Chuan-Shu-Schriftstil (kan ru chuan-shu 幹如篆書), die Stammabschnitte sind wie der Li-Shu-Schriftstil (chieh ru li-shu 節如隸書), die Zweige wie der Ts'ao-Shu-Schriftstil (tzu ru ts'ao-shu 枝如草書), die Blätter wie der K'ai-Shu-Schriftstil (yeh ru k'ai-shu 葉如楷書)" 1),

heißt es in einem chinesischen Text dazu. Wie aus einem Vergleich von Hsü Wei's (徐渭) Bambusbild (Abb. 51) mit den kalligraphischen Grundstrichen von Abb. 40 und 41 deutlich wird, beruhen beide tatsächlich auf gleichartigen Formen und Prinzipien, es sind besonders der verlängerte Punkt und der linksschräge Strich der Kalligraphie, die den Blättern des Bambus - seinem auffallendsten formalen Element - entsprechen.

Auf weitere Zusammenhänge von Kalligraphie und Malerei soll hier nicht mehr eingegangen werden. Das Beispiel des Bambus als Leitform der Malerei ist auch insofern bedeutsam, als, wie sich noch näher zeigen wird, André Masson unter anderem über die Bekanntschaft mit Bambusbildern (von Wu Chen) im Bostoner Museum seine ersten praktischen Erfahrungen auch in der chinesischen Kalligraphie sammelte, wie ein Vergleich einiger seiner Werke mit einem Bild des Bostoner Museums zeigen wird.

Es soll im folgenden lediglich kurz das Augenmerk auf einige auch der Kalligraphie inhärenten Aspekte in der Ch'an-Malerei, welche Masson und viele andere inspiriert hat - und vielfach als die chinesische Malerei angesehen wird, auch von Masson und den Künstlern des Informel, eine nicht ganz zulässige, aber verständliche Vereinfachung - gerichtet werden. Dabei interessieren weniger die allgemeinen Zusammenhänge, die sich auf die Lehre des Ch'an-Buddhismus stützen, welche eingangs ausführlich erörtert wurde, sondern lediglich einige mit der Kalligraphie verbundene Aspekte, die auch auf diesem Wege Eingang in die Kunst des kalligraphischen Informel fanden, während die allgemeinen Wirkungen des Ch'an und seiner Malerei, wie etwa bei Rothko, Reinhardt und vielen anderen nicht mehr zum Problem des kalligraphischen Einflusses gehören.

Das Ch'an-Bild ist wie die Ch'an-Kalligraphie ein Mittel und Ausdruck des Wunsches nach Erleuchtung und unmittelbarer Welt- und Seinserfahrung auf dem Wege einer intuitiven ganzheitlichen Wesensschau. Seiner Wirksamkeit liegt die chinesische Auffassung zugrunde, daß ein Bild ebenso wie ein Staubkorn die ganze Welt und ihre Gesetze enthält und repräsentieren kann. Gerade Ch'an-Kalligraphien (Abb. 53) und

einfache Ch'an-Symbole (Abb. 52), wie ein Kreis oder ähnliches, zeigen die Möglichkeit unmittelbaren freien, kraftvollen Ausdrucks in Vollendung, solange sie auf den Prinzipien der kalligraphischen Ästhetik und ihrer Verinnerlichung beruhen (was in der Spätzeit oft nicht mehr der Fall ist, besonders in Japan). Aus diesem Grund ist also, um nur ein Beispiel zu nennen, André Masson auch über die im Museum of Fine Arts in Boston gesehenen Ch'an-Bilder und Landschaftsmalereien ein Kennenlernen kalligraphischer Prinzipien und Qualitäten möglich gewesen.

Zu diesen Qualitäten gehören Merkmale, wie etwa die andeutende, abkürzende, fragmentarische Darstellungsweise, welche auf der absoluten Beherrschung der kalligraphischen Methodik basiert, sowie auf einer unendlich tiefen und durchdringenden Erfahrung des Geistes, des Auges und der Hand. Alles wird mit wenigen kraftvollen und konzentriert aussagenden Pinselstrichen angedeutet, und doch ist in diesen Andeutungen alles Wesentliche enthalten und somit der Geist erfaßt (ch'i-yün). Es wird, wie Konfuzius es bereits ausdrückte, "mit einer Ecke das Ganze gezeigt", was sich in den Werken Ma Yüans ("Eineck-Ma") und Hsia Kuei's in der Malerei manifestiert hat. Anders als in der informellen Malerei im allgemeinen, welche auch das Skizzenhafte sucht, das Spontane, Unvollkommene, Zufällige, gehen hier die absolute Herrschaft über die Mittel und ihre Möglichkeiten und die große Freiheit des Ausdrucks ineinander über und auseinander heraus, wobei das Nichtdargestellte aufgrund der inhärenten Fähigkeit des Menschen zur Vervollkommnung des Geschauten ergänzt wird. Die Prävalenz der Beherrschung der kalligraphischen Mittel wird von Seckel bestätigt:

"Eine solche Gestaltung, die den sichersten Griff und die klarste Vorstellung erfordert und zugleich mit einem vollkommenen Innehaben der Sache eine vollkommene Beherrschung der Gestaltungsmittel voraussetzt, ist nur möglich aus äußerster Konzentration und meditativer Versenkung heraus, und die Malweise dieser Künstler ist, um das Wesen eines Gegenstandes wie das innere Gesicht, die Schau des Malers in höchster Vollendung zusammenzufassen, durch Können zur Freiheit, durch Wissen zur spontanen Tat durchgestoßen. Die darzustellenden Dinge werden hier in einer von allen Persönlichkeitskräften getragenen, aber ins Überpersönliche zielenden, in einer aus frei spielender Souveräni-

tät entspringenden, aber von strengster Sachlichkeit und Disziplin gezügelten Gestaltungsweise in ihrem innersten Wesen gepackt und durch knappe, doch schlagend treffsichere Andeutung im Tiefsten gedeutet, sie bekommen eine ungeheurer Dinglichkeit und Dichte, wirken zugleich aber auch transparent und vergeistigt." 1)+

Diese Ausführungen Seckels bestätigen eindeutig die mehrmals vorgetragene These, daß allein die absolute Beherrschung der bildnerischen Mittel - und darin liegt ein fundamentaler Unterschied zwischen dem allgemeinen Informel, und Künstler des kalligraphischen Informel, wie Tobey und andere, die sich die kalligraphische Methode erarbeitet haben - das Potential hervorruft, auf dem die bildnerische Freiheit und Spontaneität ungehindert sich entfalten kann. Die große Freiheit und Spontaneität der Ch'an-Malerei und der chinesischen Malerei im allgemeinen beruht nicht zuletzt auf einer Eigenschaft der kalligraphischen Tuschelinie, welche Shih-t'ao mit seiner sogenannten "Ein-Strich-Methode" kennzeichnete: die Fähigkeit, im Gegensatz zu den oft steifen und lediglich modellierenden oder umrißbildenden Linien der westlichen Kunst, direkt, unmittelbar und ohne alle weiteren Hilfsmittel aus sich heraus Formen aller Art zu schaffen, und doch präzise zu sein, verschiedenste bildnerische Qualitäten - malerisch und graphisch, dynamisch und ruhig, linear und flächig, kräftig und zart - gleichzeitig oder simultan zu enthalten und ausdrücken zu können, und das oft mit einem einzigen Pinselstrich und einer einzigen Bewegung der Hand. Darin liegt die besondere Beziehung von Kalligraphie und Malerei und ihre Stärke, welche sich in der Kunst Tobeyes, Masson und einiger anderer westlicher Künstler ausprägte und dabei behilflich war, in ähnlicher Weise ein Maximum an Ausdruck trotz Reduktion der Formenkomplexität zu erzielen, ein Verfahren, von dem Masson sagte, daß es "bis zur reinen Effusion gehen" kann²⁾. Je unmittelbarer und abkürzender ein solches kalligraphisches oder malerisches Werk ist, umso höher ist der in ihm enthaltene und übermittelte Bewußtseinsgrad.

Wenn jedoch die Ch'an-Malerei sich zu weit von der Methodik der Kalligraphie entfernt und die Rolle des Zufalls über - und die der verinnerlichten spontanen Lenkung unter-

bewertet, wie es im allgemeinen von den meisten an der Zen-Malerei interessierten Künstler des allgemeinen Informel getan wurde, die sich zudem oft auf die japanische Zen-Malerei der Spätzeit stützten, wird das bildnerische Gleichgewicht so verschoben, daß Zufallsergebnisse auch den Gesamtausdruck beherrschen. Dies war auch der Fall, als Tobey etwa 1957 sich kurze Zeit, wohl um sich abzureagieren, auf Sumi-Tuschen stürzte (Abb. 54), von denen er sagte:

"Es war wie eine Art Fieber, Vielleicht befreite ich mich, indem ich auf diese Weise malte, oder glaubte es zumindest. Vielleicht wollte ich ohne zuviel Denken malen. Ich glaube nicht, daß ich in der Leere war, jenem heutzutage ziemlich verbreiteten Ort." 1)

Das "Fieber", welches Tobey in Gestalt der Zen-Bilder oder Sumi-Tuschen erfaßt hatte, ließ jedoch sehr bald nach, weil ihm bewußt wurde, daß in ihnen die Harmonie, das Gleichgewicht, welches so zu seiner Natur gehörte, daß er ihr nicht entrinnen konnte, fehlte. Auch hierin liegt eine Wirkung der chinesischen Kalligraphie, welche letztendlich immer den Ausgleich beider Kraftsphären sucht: der bewußten und der unbewußten, in einer überbewußten Synthese beider. Das "Geheimnis" der Sumi' war bald offenkundig:

"Das Geheimnis der Sphinx wurde enthüllt, alles wurde ausgestellt. Aber wurde es wirklich? Heute sieht es in die Welt hinaus, ein müdes 'Image', welches man zuviel sieht; und das Geheimnis ist nicht länger mehr dort" 2)

Das fehlende Gleichgewicht beider Kräfte ließ Tobey daher sehr bald wieder zum kalligraphischen Verfahren der "White Writings" zurückkehren.

5. Das Verhältnis von Kunst und (universalem) Leben in der chinesischen Kalligraphie und seine Bedeutung für die Malerei des kalligraphischen Informel

Die Frage nach dem Verhältnis zum Leben betrifft in China wie im Westen zum einen das Verhältnis der eigenen Individualität und Persönlichkeit zur äußeren Realität, zum anderen die Art und Weise der Seinserfahrung und die Stellung der Kunst in diesem Prozeß, sowie die Art der Auseinandersetzung und Begegnung von Mensch und Welt, wobei es in China um die Einordnung in die universale Natur geht, nicht um die Entgegensetzung, wie im Westen. Dieses Problem betrifft also gleichermaßen alle Künstler, jedoch mit unterschiedlicher Gewichtung in Kalligraphie, kalligraphischem und allgemeinem Informel. Die folgenden Ausführungen betreffen daher in erster Linie Kalligraphie und, von ihr ausgehend, die Möglichkeiten des kalligraphischen Informel.

5.1 Kalligraphie als Ausdruck der Persönlichkeit

Kalligraphie als Ausdruck der Persönlichkeit und individueller Merkmale der psychischen und emotionalen Zuständigkeit kennt bereits Sun Kuo-t'ing in der T'ang-Dynastie. Seiner Ansicht nach drückt sich der Charakter und die zur Zeit des Schreibens wirksame Grundstimmung in den Zeichen und ihrer Schreibweise, ihrem Duktus und ihrer Qualität aus: die Zeichen eines innerlich harten Menschen sind starr und ohne Weichheit, die Zeichen eines ernsthaften Menschen haben Strenge, die eines nachgiebigen sind weich und zart¹⁾. Die Möglichkeit persönlichen Ausdrucks ist von der europäischen Graphologie, wenn auch mit einigen Unterschieden in der Art und den Methoden der Deutung, bestätigt worden²⁾. In der chinesischen Kunstkritik nimmt Kuo Jo-hsü (郭若虛) (etwa um 1075 n. Chr.) Stellung zu diesem Thema:

"Alles, was wir sagen und tun, denken und fühlen, ist von unserem Herzen geprägt. Um wieviel mehr gilt dies von der Kalligraphie und Malerei, die dem Fühlen und Denken des Künstlers entspringen und auf Seide oder Papier festgehalten werden. Schon der Namenszug enthüllt den Charakter des Menschen. Wie sehr können also Malerei und Kalligraphie dazu beitragen, das Niveau von Geist und Charakter eines Künstlers zu enthüllen. Meister Yang sagt: 'Worte sind die Stimme des Herzens, Kalligraphie ist die Malerei des Herzens (das heißt:

der Innenwelt des Menschen). Die Art, wie Sprache und Malerei sich mitteilen, verrät den edlen Menschen oder den Tölpel'."1)+

Die chinesische Kalligraphie und ihre Ästhetik haben schon sehr früh einen Zusammenhang von Kunst und Leben erkannt, welcher in der informellen Malerei des Westens als Erfahrungsmöglichkeit propagiert wurde: die Manifestation und Ausbildung der individuellen Persönlichkeitsmerkmale des Künstlers im Charakter des technischen, gestisch-prozessualen Vortrages, dessen Erkennen dem Betrachter im Bild möglich wird, und welcher damit zu einer Manifestation von Lebensvorgängen wird.

Auch hier muß wieder, trotz der grundlegenden Affinität, ein wichtiger Unterschied zum allgemeinen Informel festgehalten werden: die chinesische Kalligraphie besitzt, ähnlich wie das Verfahren der westlichen Graphologie, einen grundlegenden Vergleichsmaßstab als Meßinstrument für individuelle Gestaltungsmerkmale, auf der Basis eines Vergleichs der codifizierten Standards und ihrer jeweiligen individuellen Ausprägung im Werk eines Künstlers. Dies ist bei der informellen Malerei im allgemeinen nicht gegeben, da die Willkür der nicht codifizierten Formmöglichkeiten etc. kaum zwischen Zufallsanteil und Persönlichkeitsmerkmalen eine Unterscheidung zuläßt. Zwar gehen in die Erscheinungen der Bilder des Informel sicher persönliche Merkmale ein, jedoch erlauben sie in keiner Weise eine Differenzierung individueller Merkmale in der gleichen Breite, wie in der Kalligraphie, welche die persönlichen Merkmale im Sinne einer Frequenzmodulation einer Basisfrequenz relativ deutlich dem erfahrenen Auge sichtbar werden läßt.

Für das kalligraphische Informel wirkt sich dies dahingehend aus, daß immerhin auf der Basis der kalligraphischen Grundstriche, die, zum Teil, ihre codifizierte Erscheinung erhalten haben, durch die unterschiedliche Anwendung und Kombination mit anderen Elementen, wie Farbigkeit, Materialität oder Transparenz sowie die Differenzierung der Grundstriche selbst in Bezug auf Breite, Schwere oder Bewegungsimpuls, eine gewisse individuelle Ausprägung ablesen lassen, wie etwa zwischen Tobey und Masson. Tobey's Linien und ihre Verwendung sind voller Kraft und dennoch sensibel und fein,

die Verbindung zu Farbigkeit und Materialität ist zurückhaltend, ihr Hauptmerkmal ist eine Verbindung von klarer bildnerischer Ordnung mit sensibler aber großer struktureller Kraft und Spontaneität in einem harmonischen Gleichgewicht. Masson dagegen zeigt einen weicheren Linienduktus, der etwa materieller oder voluminöser ist und zudem sich mit starker Farbigkeit verbindet, Anzeichen eines weniger ausgeglichenen, impulsiveren und mehr den Emotionen und Trieben ergebenden Charakters, auch im bildnerischen Bereich. Dieser Vergleich ist insofern möglich, als beide das gleiche Grundelement von der Kalligraphie übernommen haben, nämlich die Liang-Tso-Linie. Die Möglichkeiten des Betrachters, Individualitäts- und Persönlichkeitsmerkmale im Bild wahrzunehmen, sind also potentiell im kalligraphischen Informel aufgrund der codifizierten Elementarformen und ihrer Ausdrucksfähigkeit größer, als im allgemeinen Informel. Auch dies ist wieder auf den Einfluß der Kalligraphie zurückzuführen.

5.2 Kalligraphie als Mittel der Meditation, als Ausdruck und Erfahrung eines transzendenten Seins und als Einordnung in die universale Natur

Die Meditation ist in der Kalligraphie und Malerei Chinas nicht nur ein äußerliches Mittel zur Vorbereitung des künstlerischen Schaffensprozesses, dient also nicht nur der geistig-seelischen Konzentration, sondern ihr wird aufgrund der spezifischen chinesischen Weltanschauung, wie bereits eingangs erwähnt, auch die Fähigkeit erkenntnisfördernder Wirkungen zugesprochen, mit denen es gelingt, vor und während des Schreibprozesses Verbindung zu den universalen Kräften und Gesetzen aufzunehmen.

Beides wird von André Masson bestätigt. Zur meditativen Vorbereitung heißt es bei ihm:

"Der große Weg: reine Sammlung, vollkommene Versenkung vor dem Schaffen und während der Ausführung: ihr seid nicht mehr da. Oder, wenn es euch besser gefällt: euer 'Ich' ist verweht durch den Wind des Kosmos. ... Im Gefolge der heiteren Kontemplation, die die Leere herbeiführt, kommt die Vision."1)

Auch der Ausdruck universaler Kräfte und Wesenheiten im chinesischen - kalligraphischen und malerischen - Kunstwerk wird

von Masson bewundert:

"Dieser 'roh' angedeutete Zweig, Das ist Entschleierung der unsichtbaren Kämpfe, die das Universum spalten, das ist auch Symbol der Flüchtigkeit des menschlichen Daseins in dieser 'Welt von Tau' und der Ewigkeit des Vergänglichen. ... Dieser Pinselstrich 'ist' der Geist des Zweigs, dieser andere der Geist der werdenden Blume... ."1).

Massons Anmerkungen zur meditativen Versenkung klingen nicht sehr viel anders, als diejenigen von Yü Shih-nan (虞世南) (558 - 638):

"Zum Zeitpunkt, da man zu schreiben beabsichtigt, muß man die Sinnestätigkeit des Sehens und Hörens zurückhalten. Man stelle seine Gedanken ab und konzentriere seinen Geist; wenn man sein Herz 'gerade' macht und seine Lebenskraft zur Harmonie bringt, dann stimmt man überein mit dem Wunderbaren."2)

Chang Huai-kuan (张怀瓘) bestätigt die Auffassung von der Übereinstimmung universaler und künstlerischer Schöpfungskräfte:

"Dies wird bewirkt ohne (bewußte, zielgerichtete) Tätigkeit (wu-wei 无为) und stimmt darin mit dem Wirken der Natur (tzu-ran chih kung 自然之功) überein. Die Dinge nehmen die ihrer Art entsprechende Gestalt an und korrespondieren so mit dem Prinzip kreativer Schöpfung (ts'ao-hua chih li 造化之理)."3)

Auch Shen Tsung-ch'ien sieht, wie André Masson und andere westliche Künstler nach ihrem Eindringen in die Welt der chinesischen Ästhetik, universale Kräfte im Pinselstrich am Werk:

"Alle Erscheinungen im Universum sind Manifestationen irgendwelcher Ideen, Denn das Universum wird durch die Ansammlung von geistigen Kräften geformt, und dieser Geist (ling-ch'i 灵气) zeigt sich in der Gestalt und Beschaffenheit von Gebirgen und Wasserläufen, ... Es sollte dem menschlichen Geist mithin möglich sein, durch die Pinselführung dem Geist des Universums Ausdruck zu verleihen. Denn die Malerei ist lediglich ein Zweig der Kunst, aber sie besitzt wie das Universum schöpferische Kraft."4)+

Die schöpferischen Kräfte des Künstlers und die Bewegung des Pinsels bringen so das Wesen der Dinge, wie Shen Tsung-ch'ien weiter bemerkt, zum Ausdruck, und der Ausdruck dieses Wesens in der Auswahl des Wesentlichen ist die "geistige Resonanz" oder "lebendige Spontaneität" (Ch'i-yün 氣韻): Aus diesen Ausführungen André Massons und der chinesischen Ästhetiker wird ersichtlich, daß es im chinesischen Reali-

tätsverständnis primär nicht um die äußere Erscheinung der Dinge geht, sondern um die bildenden Kräfte und das innere Wesen. Unter Realität versteht man das Wesentliche der Dinge, welches das Wesen der Dinge ist, das sich durch die polaren Urkräfte offenbart, welche als Yin und Yang in der Realität und als "Resonanz des Geistes" oder "lebendige Spontaneität" (Ch'i-yün 氣韻) im kalligraphischen und malerischen Werk erscheinen. Erfassen von Realität bedeutet Erfassen der Kräfte, Auseinandersetzung mit Realität heißt für die chinesische Kalligraphie Erfahrung und Vereinnahmung der Kräfte der Realität im und durch das kalligraphische Werk. Wenn in einem kalligraphischen Werk die "Resonanz des Geistes" in der "lebendigen Spontaneität" der Ausführung (Ch'i-yün 氣韻) sichtbar oder spürbar wird, ist dieses Ziel erreicht. Die Unmittelbarkeit und Spontaneität des Erfassens und Ausdrucks der Kräfte ist aber nur wieder unter der Bedingung der vollkommenen Beherrschung der Mittel und Methoden erreichbar, denn nur sie kann bewirken, daß die Hand auf jeden inneren Impuls ohne Zögern und ohne "im Wege zu stehen" reagiert.

6. Analyse der für die informelle Malerei bedeutsamen Elemente und Aspekte der Kalligraphie in formaler Hinsicht

Um das Interesse der westlichen informellen Maler an der Kalligraphie noch eingehender zu verstehen, ist es nötig, auch die wichtigsten formalen oder allgemeinen Elemente der Kalligraphie, soweit sie für die westliche Kunst interessant sind, zusammenzufassen.

6.1 Dominanz von Linien und Punkten: lebendige, raumplastische Linie als Grundelement

Das wichtigste Element der Kalligraphie wie auch der gesamten ostasiatischen Kunst ist die Linie, die in der Kalligraphie hauptsächlich als Punkt, waagerechte Linien, senkrechte Linien, diagonale Linien, als Wellen, Haken- und Kurvenlinien auftreten kann, wobei Wellen- und Kurvenlinien vor allem für die Ts'ao-Shu charakteristisch sind.

Das Hauptmerkmal der chinesischen Linien, welches für die westliche Kunst eines Tobey oder Masson und über diese hinaus formal so anregend und entwicklungsträchtig war, und

worin ein Unterschied zu allen Linien der europäischen Tradition liegt, ist ihre Lebendigkeit, ihre Eigendynamik, vor allem aber ihr Autonomie und raumplastische Körperlichkeit¹⁾. Die bisherigen Ausführungen zur Kalligraphie haben bereits die chinesische Begründung für die Auffassung von der Lebendigkeit kalligraphischer Linien bestätigt, aber auch aus der rein westlichen Sicht, also ohne Berücksichtigung der universalistischen Denkweise Chinas, ist den kalligraphischen Linien ein viel größeres Eigenleben als den westlichen Linien zuzugestehen. Dieses Eigenleben wird durch die Dynamik Rhythmik und den Schwung der Linienverläufe, also durch den besonderen raumplastischen Duktus bewirkt.

Die Erörterung der spezifischen Pinselführung zeigte, daß die kalligraphische Linie ein Residuum einer dreidimensionalen, also räumlichen Bewegung ist, die als Spur in der Fläche zurückbleibt, und die dabei wesentliche Merkmale der dreidimensionalen Bewegung und Körperlichkeit in der zweidimensionalen Ausdehnung bewahrt und zur Erscheinung bringt, also dem Betrachter übermittelt, welcher in die kalligraphische Bewegung empfindungsmäßig einbezogen wird.

In jedem Teil, jeder Form, sogar im Punkt, in jedem Verlauf ist in ihr die Räumlichkeit ihrer Bewegung inhärent und visuell erfahrbar, und sie erhält, da sie Substantialität durch die Tusche besitzt, eine phänomenale Körperlichkeit. Sie ist autonom, weil sie dabei fast nie als Grenz- oder Trennungslinie fungiert, einem wesentlichen Merkmal der traditionellen westlichen Linien, und weil sie fast nie dreidimensionale, illusionistische Körperlichkeit umschreibt oder definiert, sondern selbst Körperlichkeit ist und diese durch ihre Eigenformen repräsentiert, oftmals mit dem Mittel eines einzigen Striches und einer einzigen Bewegung.

Es erübrigt sich, hier ein Beispiel europäischer dienender Linien und gegenstandsabhängiger Linien dagegenzuhalten, welche allgemein bekannt sind. Im übrigen gelten die obigen Feststellungen der Unterschiedlichkeit auch für den Unterschied zu abstrakten Linien, wie denen der geometrischen Abstraktion, denn auch jene üben nur dienende Funktion aus, und sofern sie davon befreit sind, sind sie drahtartig, mechanisch-mathematisch und ohne Eigenleben und Körperlichkeit. Andererseits wird eine Analyse der lebendigen kalli-

graphischen Linien durch diese Eigenschaften, die kaum rational faßbar sind, erschwert. Die wesentlichen formalen Elemente der kalligraphischen Linien, die den Charakter einer Schrift bestimmen, sind die Stärke oder Dicke des Pinselstrichs, ferner das alternierende An- und Abschwellen der Strichstärke im Linienverlauf, woraus sich ihre körperliche Form ergibt, und welches durch die Druckunterschiede, also die Höhenbewegung des Pinsels (Heben und Senken, Drehen und Wenden) verursacht wird. Der Rhythmus des Verhältnisses von Flächenbewegung zur Höhenbewegung des Pinsels ergibt Form und Duktus und damit den Charakter der Schrift, er ist auch der Übertragungsmechanismus für individuelle Gestimmtheit und Charaktereigenschaften des Schreibers. Es sind also reale Phänomene und Zustände, wie der schwächere oder stärkere Druck der Pinselspitze sowie Ferne oder Nähe des Pinsels und der Hand zur Fläche, vor allem aber die Manifestation der dritten Dimension in der Fläche im Zeitablauf. Die kalligraphische Pinseltechnik ist die einzige bildnerische Technik, die die Projektion der dreidimensionalen Räumlichkeit in die Fläche so lebendig bewirken kann (ohne selbst Raum zu sein).

6.2 Gestisches Zeichen

Der gestisch-prozessuale Zeichenaspekt ist ein weiteres wichtiges Merkmal für das kalligraphische Informel des Westens. Da dieses Grundphänomen des Ausdrucks von Persönlichkeit und Lebenssituation zumindest grundsätzlich auch in den westlichen Schriften und - zumindest intentional - auch im allgemeinen Informel zu finden ist, ist es für die westlichen Künstler nicht etwa Unbegreifliches, sondern durchaus erfahrbar gewesen. Außerdem hat die Zeichenhaftigkeit als solche, als alternatives Darstellungs- und Ausdrucksmittel zur realistischen wie auch idealistischen Kunst und zu den bisherigen Spielarten der Abstraktion, dem Erfahrungsbereich Kunst eine weitere Dimension gegeben und war, wie es Zeichen aufgrund einer in ihnen enthaltenen, fast magischen, Kraft immer schon waren, für die informelle Malerei von Interesse. Der symbolisch-semantische Zeichenaspekt der Kalligraphie war für die westliche Malerei im Gegensatz zum gestisch-prozessualen dagegen aufgrund mangelnden Gemeinverständnisses von untergeordneter, rein assoziativ-evokativer Bedeutung.

6.3 Gestik, Rhythmus und Bewegung: Bewegung als schöpferisches Grundelement

Die fundamentale Eigenschaft der Projektion einer dreidimensionalen Bewegung in die Fläche war, wie bereits erwähnt, das zentrale Element des kalligraphischen Ausdrucks, dem alle anderen Aspekte untergeordnet sind. Das Element der Bewegung ist besonders bei der Ts'ao-Shu ausschlaggebend und führt, besonders in der Kuang-ts'ao (狂草), der "verrückten" oder erratischen Konzeptschrift, zu einer Umkehrung des Verhältnisses von Formstruktur und Bewegung zu ihren Elementen. Bei der K'ai-Shu wird der Charakter und Ausdruck mehr durch die Form und Anordnung der Elemente gebildet, wie Sun Kuo-t'ing bemerkte, also sozusagen durch ihre Materialität und Ordnung; die Bewegung ist dabei hauptsächlich in den Richtungen der Linien und ihrem Verhältnis zueinander enthalten, sowie in der Abfolge der Striche.

Bei der Ts'ao-Shu wird das Bewegungselement noch ergänzt durch rhythmische Kräfte der Wellenlinien und der Kurven- und Bogenlinien, sowie durch zentrigugale und zentripetale Kräfte von Teilelementen oder dem ganzen Zeichen, vor allem der Bogenlinien und Kurven, welche zudem noch Flächenpartikel räumlich umkleiden, von deren Verhältnis zur Liniendynamik ein weiteres Bewegungsmoment ausgeht. Die Struktur des Zeichens wird dadurch zu einem mehr oder minder komplizierten Bezugssystem von Bewegungsabläufen, wobei die Linien als Träger von Kräften durch ihr Zusammenwirken im Organismus des Schriftzeichens zu einem endlos variierbaren Spiel von Kräften führen. Ein spezifischer und meist typischer und sich wiederholender Elementarablauf der Bewegungsabläufe kann dabei das entscheidende stilistische Merkmal eines Künstlers sein, welcher überspielt und variiert wird durch temporäre Einflüsse.

Die Schwerpunktverlagerung bei den ausdrucksstragenden Elementen der Kalligraphie von K'ai-Shu zu Ts'ao-Shu hatte schon Sun Kuo-t'ing beschrieben:

"Bei der Chen-Shu (K'ai-Shu) gelten Punkte und Linien als das, was die Form ausmacht, Bewegung und Drehung des Pinsels aber als das, was den Charakter verleiht. Bei der Ts'ao-Shu hingegen machen Punkte und Linien den Charakter aus, während Drehung und Bewegung des Pinsels die Form bewirken" (Shu-P'u, Zeile 103 - 107).1)

Auch Rhythmik und Bewegung der Kalligraphie zeigen einige wiederkehrende Grundelemente. Eines ist zum Beispiel das Auftreten eines Parallelrhythmus, also der Wiederholung gleicher oder ähnlicher Richtungstendenzen des Linienverlaufs, und zwar abwechselnd in verschiedene Richtungen. Eine weitere häufige Erscheinung ist das Auftreten von sich kreuzenden oder überquerenden Linienverläufen, die das Zeichen und die bildnerischen Elemente durch die Entgegensetzung der Bewegungskräfte zum spannungsgeladenen Gleichgewicht bringen. Wellenlinien verursachen in den Richtungen alternierende Kräftebewegungen, Kurven und Schleifen haben zentrierende Wirkung, wobei durch stark umgreifende Kurven aber noch zentripetale und zentrifugale Kräftebewegungen verursacht werden.

"Durch das sichtbare In-sich-Geschlossen-Sein ihres Bewegungsablaufes und ihre 'Körperhaftigkeit' eignen sich Schleifen besonders gut als Bausteine und konstituierende Elemente in der Ts'ao-Shu", meint Goepper zum Element der Bewegung¹⁾; sie geben dem Zeichen zusätzlich zu ihrer Linien- und Körperhaftigkeit noch ein Element der Flächenraum-Körperlichkeit.

Ein weiterer wesentlicher Kräfteverlauf ist jener, der durch Linien in eine bestimmte Richtung bewirkt wird und der nicht sehr stark von der Anfangsrichtung abweicht. Dadurch enthält auch das Gesamtzeichen einen Ausdruck, der von der von der Richtung und Stärke dieser Kräfte bestimmt wird.

Phänomenale Erscheinung und Ausdruck des Zeichens sind also wesentlich bestimmt von einem vielfältig differenzierten und variablen Bezugssystem von gerichteten, zentrischen und rhythmisch-alternierenden Kräfteverläufen, welche vervollständigt werden durch die simultane Projektion der Höhenbewegung in die körperliche Linie auf der Fläche, wofür etwa die Kalligraphie Huai Ssu's, Abb. 50, ein deutliches Beispiel wegen ihrer enormen Dynamik geben kann. Durch Zeichenverbindung und Zeichengruppen werden diese Bewegungskräfte dann im Flächenraum weitergeführt.

6.4 Struktur und Komposition: sukzessive Ablaufstruktur und bewegter Blickpunkt (Allover und moving-focus)

Die Betrachtung der kompositorischen und strukturellen Verhältnisse der Kalligraphie zeigt sofort, daß zwei wesentliche Merkmale der Kunst Tobey's, die auch bei Masson ebenso wie bei Pollock und anderen Informellen auftauchen, bereits in der Kalligraphie enthalten sind als ursprüngliche und fundamentale formale Eigenschaften, welche die lineare Ablaufstruktur und ihre Bewegung hervorgebracht haben: zum einen eine die ganze Fläche bzw. den Bildraum bedeckende "All-over"-Struktur der linearen Elemente, und, davon bedingt und abhängig, das Fehlen eines festen Blickpunktes, der im Gegensatz, von einer permanenten, dem Verlauf der Linien folgenden Blickfolge ersetzt ist, also einem sich bewegenden Blickpunkt, dem "moving focus".

Bevor darauf näher eingegangen wird, sollen jedoch einige weitere allgemeine strukturell-kompositorische Merkmale erwähnt werden, welche für das Interesse der westlichen Kunst ebenso von Bedeutung waren.

Wie bereits Sun Kuo-t'ing festgestellt hatte, ist das bestimmende und strukturbildende kompositorische Element der K'ai-Shu die Form und Richtung ihrer Linien und ihre sich daraus ergebende Anordnung in der Fläche (eines imaginären Quadrates nach der Tradition). Die Komposition des Zeichens wird dabei auch bestimmt durch das Verhältnis der entstehenden Leerflächen untereinander und zur Linienform. Als allgemeine Kompositionsprinzipien sind dabei zu beachten:

- Vermeidung von Ähnlichkeit und Wiederholung der Strichform und Strichrichtungen,
- Vermeidung von Gleichförmigkeit,
- Vermeidung von Symmetrie.

Die Asymmetrie ist dabei wichtig, sie ist überhaupt ein Grundmerkmal ostasiatischer Kunst und hatte bereits das Interesse der Impressionisten und ihrer Nachfolger erweckt, welches bis hin zum Informel nicht nachgelassen hatte. Da die Symmetrie zur Ruhe tendiert, zur Bewegungslosigkeit, ist die bewußte Asymmetrie der Komposition ein bereits früh erkanntes Mittel, um Starre zu vermeiden und Bewegung zu verstärken.

Die Asymmetrie und Dynamik der Komposition haben sich jedoch immer, sowohl im einzelnen Zeichen wie auch in der Abfolge, dem Generalprinzip ostasiatischer Kunst und Weltanschauung unterzuordnen: dem Prinzip der Harmonie (ho 和), welches nicht Symmetrie oder Gleichheit oder Ruhe bedeutet, sondern welches immer als dynamisches Gleichgewicht verstanden wird.

Die Kompositionslehre der Kalligraphie kennt eine große Zahl von Regeln und Prinzipien, auf die hier nicht eingegangen werden kann, die jedoch immer die Prinzipien von dynamischer Lebendigkeit und harmonischem Ausgleich berücksichtigen. Ein für die Struktur des Gesamtzeichens wichtiges kompositorisches Element betrifft das sogenannte Zeichenzentrum, welches nicht die geometrische Mitte meint, sondern den Schwerpunkt und Ausgleichspunkt der zentrifugalen und zentripetalen Kräfte der Linienbewegungen, der von ihnen gebildeten Flächenkompartimente und der Kraftrichtungen. Seine Lage entscheidet über Stabilität oder Instabilität des Zeichens, welches generell, auf eine idealisierte Weise gesehen, in einem labilen, äußerst sensibel ausgerichteten Gleichgewicht existiert.

Neben dem Schwerpunkt des Zeichens spielt die Gesamtstruktur und Gewichtsverteilung der körperlichen Linien und der von ihnen erzeugten Flächenteile eine Rolle, auch sie haben sich so einzufügen, daß das Zeichen im labilen, aber harmonischen Gleichgewicht bleibt, welches, als abschließendes kompositorisches Merkmal, seine Kräfte und Massengewichte in Einklang mit den anderen Zeichen und dem Gesamtbild zu bringen hat¹⁾.

Ein wesentliches Merkmal der kalligraphischen Struktur und Komposition, von der chinesischen Ästhetik nicht explizit genannt, aber wichtig für die informelle Malerei, ist die Verbindung von sukzessiver Ablaufstruktur in Verlauf, Richtung und Verhältnis der linearen Elemente und der Synästhesie der flächenräumlichen Elemente einerseits und der Simultanstruktur des Zeichens andererseits.

Bei der K'ai-Shu ist dies Verhältnis ausgeglichener als bei der Ts'ao-Shu, wo eindeutig die Sukzessivstruktur des Bewegungsablaufes dominiert und den Gesamtcharakter be-

stimmt. Trotzdem ist auch hier die Dialektik von Sukzessiv- und Simultanstruktur vorhanden, ein weiteres für die westliche Kunst interessantes Faktum. Die in der westlichen Kunst oft gestellte Frage nach hierarchischer oder nichthierarchischem Aufbau des Werkes ist hier von einer anderen Definition von Hierarchie zu sehen, als im Westen. Während sie dort die Hierarchie der dreidimensionalen Raumstaffelung und -ausrichtung der Dinge im perspektivischen Raum betrifft, was in der Kalligraphie natürlich fehlt, ist hier, besonders bei der Ts'ao-Shu, eine andere Art von Hierarchie gegeben, im Sinne eines grundsätzlich definierten Bewegungsablaufs der linearen Elemente, dessen sukzessive Folge zwar teilweise variiert werden kann, dessen Grundhierarchie aber festliegt. Eine dem westlichen Verständnis noch nähere Hierarchie wird außerdem durch die Komposition des Zeichens und der Zeichengruppen auf ihre Schwerpunkte hin gegeben, die jedoch das Zentrum nicht durch mehr oder weniger objektiv sichtbare Formen erzeugt, wie im Westen, sondern mittels der unsichtbaren, aber ebenso spürbaren, zum Teil auch objektiv nachvollziehbaren Kraftlinien- und Kräfteverhältnisse. Darin liegt ein fundamentaler Unterschied zur traditionellen westlichen Malerei, und in diesem Sinne ist die kalligraphische Kunst ebenso nicht-hierarchisch, wie die westliche informelle Kunst, denn beiden fehlt die konstruktive perspektivische Hierarchie.

Stattdessen jedoch besitzt die Kalligraphie, wie bereits oben erwähnt, prinzipiell eine für die Malerei Tobey's, Massons, Pollocks und anderer so wichtige "Allover-Struktur" und den damit direkt verbundenen und davon abhängigen "moving-focus", welche zu den wichtigsten Neuerungen der informellen Malerei gehört. Im Gegensatz zum einen und festen Brennpunkt der traditionellen Malerei, welcher zum Teil kompositorisch bis in die nichtgegenständliche Malerei weitergeführt wurde, war der Blickpunkt des Betrachters in der chinesischen Kalligraphie und Malerei nicht festgelegt, sondern folgte in der Kalligraphie gezwungenermaßen den Bewegungen und Rhythmen der Pinsellinien und den von diesen verursachten Raumkristallisationen und Formkomplexen. Die linearen Ablaufstrukturen bedecken zudem potentiell die ganze

Fläche und füllen sie mit ihrer im Extremfall außerordentlich erregten Linienbewegung, wie etwa bei Huai Ssu, Sun Kuo-t'ing und anderen. Darin ist also eindeutig die Allover-Struktur der neuen Bildordnung ebenso angelegt wie der moving focus, und wurde von Tobey und Masson übernommen. Pollock, in dessen Zusammenhang meist vom Allover und moving focus die Rede war, hat diese formalen Aspekte erst nach Tobey übernommen und unter seinem Einfluß in den Jahren 1943 - 1946, ebenso unter Mitwirkung von Massons Kunst, die in jener Zeit, ebenfalls unter dem Einfluß chinesischer Kalligraphie, die ersten Ansätze von Allover und eines moving focus zeigte. Da es so gut wie keine anderen Quellen im Rahmen der westlichen Kunstentwicklung für diese beiden wichtigen Aspekte der neuen Bildordnung gibt, und der Rückbezug auf die ostasiatische Kunst relativ deutlich nachweisbar ist, kann davon ausgegangen werden, daß die neuen formalen Aspekte des "Allover" und "moving focus" unter der entscheidenden Mitwirkung des Einflusses der chinesischen Kalligraphie in die westliche informelle Malerei eingeführt wurden, eine Tatsache, der bisher kaum Rechnung getragen wurde. Die beiden wichtigsten Personen, welche für das Eindringen dieser neuen Bildordnung pionierhaft tätig waren, waren Mark Tobey und André Masson, die beide unter dem direkten Einfluß chinesischer Kalligraphie standen, und die außerdem selbst einen Einfluß auf die Entwicklung des Action Painting, besonders von Pollock, und der Abstrakten Expressionisten einerseits und der informellen Malerei Europas andererseits nahmen. Die Beziehungen Tobeyes und Massons zum Abstrakten Expressionismus und zum europäischen Informel sind hinreichend bekannt und gehören auch nicht mehr zum Aufgabenbereich dieser Arbeit.

Tobey hat diese Eigenschaften der kalligraphischen Struktur zum ersten Mal 1922/23 erfahren und dann 1934 durch seinen Unterricht bei Teng Kuei in Shanghai und seine Übungen in Japan vertieft. So ist es verständlich, daß sich seine Entdeckung der Fähigkeit linearer Bewegung zu Form- und Raumbildung, die er 1922/23 während seines Unterrichts an der Cornish-School eines abends machte, als er den Flug einer imaginären Fliege in einem Selbstporträt nachzeichnete

(Abb. 55) (die Zeichnung wurde jedoch erst 1962 in New York ausgeführt), unter dem Einfluß der gerade erlernten kalligraphischen Gesetze und Prinzipien, die die formalen Elemente des "Allover" und "moving focus" bereits sehr lange enthielten, selbst zu der Entwicklung und späteren konsequenten Anwendung dieser Bildelemente zu einer neuen und völlig anderen Bildordnung kam. Im Jahre 1935, also etwa ein Jahr nach seiner Ostasienreise, entstand "Broadway Norm" (Abb. 56). Ein Vergleich dieses Werkes mit der Skizze "Personal Discovery of Cubism" von 1962 (Abb. 55) und einer Kalligraphie von Huai Ssu (Abb. 57) macht deutlich, daß Tobey's "Allover" - Struktur und sein "moving-focus" - Prinzip wesentlich durch den Einfluß der chinesischen Kalligraphie verursacht, entwickelt und mitbestimmt wurde.

6.5 Licht

Das Element Licht ist in der Kunst der Kalligraphie von untergeordneter Bedeutung, im Gegensatz zur chinesischen Malerei, wo es durchaus eine gewisse Rolle spielt und ein bildimmanentes Eigenlicht ist, welches von den Schattierungen der Tusche und dem leeren Grund erzeugt wird. Dennoch spielt der Einfluß der Kalligraphie im kalligraphischen Informel in Bezug auf das Licht eine Rolle, und zwar über die Vermittlung von Transparenz als Lichtfaktor und durch das Moment der linearen Bewegung, welches die Wirkung der Transparenz und des Lichtes der weißen Linien bei Tobey, in dessen Werk das Bildlicht eine besondere Rolle spielt, verstärkt und ergänzt. Auch bei Masson ist in einer nicht geringen Zahl von Werken ein Figur-Grund-Verhältnis im Sinne der weißen Linien des "White Writings" von Tobey zu finden.

Transparenz als Lichtfaktor der Kalligraphie ist eine Funktion des Verhältnisses von Tusche und Wasser, zum Teil auch der Pinselbewegung, wie etwa im Fei-Pai-Effekt (飛白), dem "Überflogenen Weiß". Tusche und Wasser verhalten sich zueinander wie die Urkräfte Yin und Yang, ihr Mischungsverhältnis entscheidet über die Lichtwirkung einer Tuschespur. Das "Hua-fa yao-lu" (畫法要錄) beschreibt dieses Verhältnis mit

"Pi-mo hsiang-sheng" (筆墨相生) = "Pinselführung und Tusche ergänzen sich gegenseitig."1)

Auf das in der westlichen Kunstgeschichte so wichtige Verhältnis von Beleuchtungslicht, Sakralllicht und Bildeigenlicht braucht in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen zu werden, da in der chinesischen Kalligraphie und Malerei weder ein Beleuchtungslicht noch ein Sakralllicht im wesentlichen Sinne existiert haben, sondern immer ein bildimmanentes - relativ wenig beachtetes und analysiertes - Eigenlicht einfach vorhanden war. In der Kalligraphie kommt es dabei zu einem reziproken Verhältnis von Hell und Dunkel, Yang und Yin: wenn direkt mit Pinsel und Tusche geschrieben wurde, waren die Pinselspuren dunkel auf einem hellen, lichthaltigen Grund; doch hatte sich im Laufe der Zeit auch ein großer Fundus an Kalligraphie-Sammelwerken gebildet, welche die Schrift in Weiß oder Hell auf einem dunklen, meist schwarzen Grund zeigten. Hier geht die Lichtwirkung vom Leuchten der kalligraphischen weißen Linien aus, so wie im Werk von Tobey und Masson. In jedem Fall ist zu konstatieren, daß die Lichtverhältnisse in der chinesischen Kalligraphie von einem ausgeprägten Hell-Dunkel-Gegensatz geprägt sind, welcher deutlich im Werk Tobeyes oder Massons sei es in dem einen oder anderen (reziproken) Verhältnis, wieder auftritt, aber auch bei den anderen Künstlern des kalligraphischen Informel zu beobachten ist. Dabei ist zusätzlich von Bedeutung, daß der kalligraphische Einfluß über die Sensibilisierung in der Handhabung des Hell-Dunkel auch eine stärkere Transparenz bewirkte, die wiederum als Lichtfaktor im Bilde wirksam ist, was besonders bei Tobey deutlich wird, der bevorzugt die leichtere und transparenter zu verarbeitende Temperafarbe verwendete, und dadurch, im Zusammenwirken mit der weißen Grundkonsistenz der Farbe und dem linearen kalligraphischen Duktus eine außerordentlich starke, vibrierende Lichtwirkung erzeugen konnte.

Die Ähnlichkeit des reziproken Hell-Dunkel-Verhältnisses der chinesischen Kalligraphie, wie etwa einer Musterschrift nach Wang Hsi-chih (Abb. 59) zu den Hell-Dunkel-Verhältnissen bei Tobey in "Untitled" von 1954 (Abb. 38.2) (und anderen) oder bei Masson in "Acteurs Chinois" oder "Venice" (Abb. 58) ist auffallend und läßt vermuten, daß, was für beide von nicht unerheblicher Bedeutung in formaler Hinsicht war, eine Inspiration seitens chinesischer Musterschriften

(wie Abb. 59) dabei mitgewirkt hat, diese vom allgemeinen Informel durchaus abweichende Konsequenz des reziproken Hell-Dunkel-Lichtverhältnisses auszubilden. Weitere Bildvergleiche würden das bestätigen.

Die Rolle der linearen kalligraphischen Dynamik in Hinsicht auf das Licht bei Tobey und Masson (aber auch Graves und einigen anderen) liegt in der Verstärkung der ursprünglichen Lichtwirkung der hellen oder weißen Farben in den linearen Elementen, welche durch die Kleinteiligkeit im Zusammenwirken mit einer außerordentlich hohen Frequenzfolge von Hell-Dunkel-Impulsen - von hellen zu dunklen Linien oder von hellen Linien zu dunklem Grund - eine mehr oder weniger vibrierende Gesamtwirkung des Bildlichtes erzeugt, da der Betrachter diese hohe Frequenzfolge nicht mehr in den einzelnen Sprüngen oder Schwingungen, sondern - je nach Abstand - als vibrierendes Kontinuum wahrnimmt. Die ursprüngliche Linienndynamik, bewirkt durch den raumplastischen Duktus, spielt dabei eine wichtige katalysatorische Rolle, da ein gleichmäßig heller Grund - auch dies ist bei Tobey zu finden und erlaubt daher einen Vergleich - in der Gesamtintensität des Lichtes niedriger liegt, als das Kontinuum aus der Vielzahl elementarer heller kalligraphischer Partikel. Hierin, sowie in der größeren Empfindlichkeit für Transparenz sowie in dem ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrast im Sinne eines - auch reziproken - polaren Gegensatzverhältnisses, liegt die Wirkung des kalligraphischen Einflusses bezüglich dem Bildlicht. Auf weitere Zusammenhänge und die konkreten Lichtverhältnisse und ihre Bedeutung für die Bildaussage wird noch in Kapitel IV näher eingegangen.

6.6 Bildgrund und lineare Bewegung als Elemente der Raumwirkung: unbestimmter Raum, linearer Schwingungsraum und das Prinzip des "multiple space"

Der Raum in der chinesischen Kalligraphie ist nicht, wie in der traditionellen westlichen Malerei, ein "Loch in der Wand", wie Tobey's Freund Teng Kuei es bezeichnete, sondern, wie bei Tobey und Masson, das Ereignisfeld für die bildnerische Handlung und das Spiel der linearen Pinselbewegungen

und ihrer Kräfte. Tobey's Bemerkungen zum Bildraum passen um Teil auch auf den der chinesischen Kalligraphie:

"Ich versuche den Raum in die Tiefe zu erweitern, nicht an der Oberfläche. In meinen Bildern dehne ich den äußeren Raum soweit aus, bis ich in den inneren Raum hineinbringen kann, mit dem ich Leben in das Bild bringen möchte. Durch verschiedene Bewegungen, gegenläufige Richtungen kann ich die Illusion großer Dimensionen vermitteln. ... und sende meine gestaltenden Elemente bis in alle vier Ecken aus. Alles bewegt sich," 1)

Diese Ausführungen kennzeichnen den Raum als Ereignisfeld für Emanationen aus der Innenwelt und ihre Erscheinung in der bildnerischen Bewegung, welche das ganze Bildfeld mit Leben und Bewegung erfüllt. Diese Raumauffassung Tobey's ist eine Folge des kalligraphischen Impulses.

Der Raum ist in der chinesischen Kalligraphie formal eine Funktion des (meist gleichmäßig leeren) Bildgrundes und der linearen Zeichenstruktur und ihrer Dynamik. Die Bildfläche wird für den Künstler durch seine universalistische Denkweise im Moment des Schreibens (und Malens) zum Ereignisraum, der durch die Projektion der dreidimensionalen Pinselbewegung im Bewußtsein des Künstlers nicht mehr als Fläche nachempfunden wird, sondern als Umraum der Pinselbewegung, die leere Bildraumfläche im künstlerischen Bewußtsein als die wirkende Leere des Tao, wobei diese Vorstellung vom Betrachter des Werkes durchaus nachvollzogen werden kann.

Formal wird das Raumempfinden bei einer Kalligraphie ergänzt durch die Dynamik der Linien und ihrer Formen, welche durch ihren Verlauf, ihre Rhythmen und Schwingungen, ihre Parallelen und Überschneidungen und durch die Formen der von ihnen umgrenzten Flächen wie durch die Art ihrer Fei-Pai-Effekte ("Überflogenes Weiß") Raumkompartimente erzeugen. Der Ursprung von Tobey's und Masson's Raumvorstellung und Erscheinungsweisen ihrer Bildräume ist hier zu suchen. Diese Wirkungen geben dem Betrachter Eindrücke von Nähe und Ferne, Tiefe und Flachheit, Über- und Untereinanderliegen, von Bewegungen parallel zur Bildoberfläche und in die Tiefe hinein und wieder heraus - ein Verfahren, das Tobey kennzeichnete mit: "durch verschiedene Bewegungen, gegenläufige Richtungen, kann ich die Illusion großer Tiefen vermitteln"²⁾. Dadurch ergibt sich nie ein ganzheitlich-einheitlicher Raumeindruck, sondern ein permanentes Schwanken und ein Vor- und

Zurückschwingen der Raumkompartimente. Auch das Raumempfinden wird bei der Kalligraphie durch die linearen Bewegungen also wesentlich dynamisiert, bewegt, rhythmisch und instabil, in der Art des bei Tobey und Masson vorherrschenden linearen Schwindungsraumes, welcher in Erscheinungsweise und Herkunft von der chinesischen Kalligraphie von Masson bestätigt wird:

"Der Raum ist für den Maler Asiens weder außen noch innen, er ist ein Spiel von Kräften - reines Werden. Er ist unbestimmbar."1)

Im Extremfall, wie etwa bei der flächenraumfüllenden und in den linearen Bewegungen weit ausholenden K'uang-ts'ao (狂草), kann die Bildraumfläche ganz gefüllt sein mit sich kreuzenden und interferierenden schwingenden Bewegungen, und das daraus visuell entstehende "Allover" der linearen Schwingungen transformiert die an sich leere Grundfläche in ein schwingendes Kontinuum (vgl. dazu Abb. 48 von Sun Kuo-t'ing und Abb. 57 von Huai Ssu). Hier liegt der Ursprung des "All-over" Tobey's und Masson's, welche diese formale Eigenschaft an Pollock weitergegeben haben, wie bereits aufgezeigt wurde.

Da die kalligraphischen Zeichen Ausdruck einer inneren Bewegung des Künstlers sind, so ist der von ihnen belebte Bildraum als das Medium, in dem sie existieren, notwendigerweise ein reales Symbol des menschlichen Innenraumes, in dem sich das Spiel der inneren Kräfte manifestiert, "ein magnetisches Feld", wie André Masson es nennt, wo sich Kräfte begegnen und verwickeln"2).

Das Merkmal des "multiple space", des "vielfachen Raumes", welcher in einer Vielfalt unterschiedlicher Teilräume oder Raumkompartimente existiert und sich als Ganzes aus ihren spezifischen Teilerscheinungen wirkungsmäßig aufbaut, einem wichtigen formalen Merkmal der Kunst Tobey's und zum Teil Masson's, dieses Element einer neuen Bildordnung ist, wie die bisherigen Ausführungen deutlich gemacht haben, in der Kalligraphie bereits angelegt. Durch ihr Gewicht als linear-figurative Zeichenelemente im Verhältnis zum leeren Umraum erhalten die von den Zeichen jeweils besetzten 'Flächenkompartimente wahrnehmungsmäßig eine 'Schwerkraftausbuchtung', die das direkte Umfeld des oder der Zeichen ein

wenig ausbuchtet und optisch-empfindungsmäßig vom Ganzraum absondert, ähnlich wie die Krümmungen des Raumes um die Materie herum, die Einstein in der Natur nachwies. Dies gilt für die K'ai-Shu, besonders aber für die Ts'ao-Shu (vgl. Abb. 57), wo dieser Effekt sich durch das Ineinanderfließen der Linienbewegungen und die durch Kreisen und Kreuzen der Linearbewegung entstandene Flächenabtrennung noch verstärkt und deutlich abgeteilte Teilräume oder Flächenkompartimente gebildet werden, die dennoch eine Einheit mit dem Ganzraum bilden. Diese Eigenschaft der Kalligraphie ist von Tobey und Masson mitübernommen worden und erhielt durch Tobey die Bezeichnung "multiple space", als welche sie ein wesentliches Element der neuen Bildordnung des kalligraphischen Informel kennzeichnet.

6.7 Zeit: sukzessive Ablaufbewegung und Permanenz der Gesamtbewegung

Lionel Feiniger bemerkt zum Aspekt der Zeit in Tobeys Bildern:

"Wie Poesie und Musik enthalten seine Bilder das Moment der Zeit, sie entfalten ihre Inhalte schrittweise"1).

Zeithaftigkeit und Zeitgestalt, "welche zu fassen zu den schwierigsten philosophischen Aufgaben gehört", da "die Zeit sich jedem unmittelbaren Zugriff" entzieht²⁾, ist in Tobeys Bildern ebenfalls teilweise eine Funktion des kalligraphischen Einflusses. In der Kalligraphie ist Zeit wesentlich verbunden oder fast identisch mit dem Ablauf und den Bewegungen der linearen Elemente. Zeitform und Zeitgestalt sind in der Kalligraphie identisch mit der Bewegungsgestalt der linearen Elemente; ihre Rhythmik und Dynamik, von deren Wesen das Wesen der kalligraphischen Zeit bestimmt wird, bestimmen auch das Zeitempfinden des Betrachters. Fast nie hat der Betrachter nur den Eindruck von Dauer oder Beharrung, des Nicht-Fließens, also der Aufhebung des Zeitablaufs, sondern immer zuerst einen Eindruck der linearen Ablaufbewegung und des Fließens. Der Ablauf des Schreibprozesses und der in ihm sich ausprägenden Zeitempfindung des Künstlers überträgt sich als Empfindung auf den Betrachter³⁾. Zeit in der Kalli-

graphie ist Zeiterleben und existiert im Erleben des Betrachters. Durch die enge Verflechtung, fast Identität von Ablaufbewegung und Zeit ansich ist im kalligraphischen Werk, wo die Ablaufbewegung eines der Hauptelemente ist, auch eine Quasi-Identität von Ablaufgestalt und Raumgestalt einerseits, sowie Zeitgestalt andererseits, wie es Klages auch allgemein formulierte¹⁾, gegeben. Die rhythmische Zeitgestalt des kalligraphischen Kunstwerks bedingt das Zeiterleben des Betrachters, dessen vorherrschendes Merkmal die Bewegung, der Zeit-Ablauf ist.

Andererseits bildet das schwingende Gesamtfeld und sein Kontinuum durch die unaufhörliche Wiederkehr der Bewegungen, die nie beendet und nie irgendwo auf ein Ziel hin geführt werden (wie in der Hierarchie der traditionellen Bildordnung auf einem Schwerpunkt oder ein Zentrum hin) ein Element der Permanenz, der Beharrung und der Zeitlosigkeit, da momenthaft die Wahrnehmung sich auf die Gesamtschwingung konzentriert, welche nicht mehr im Nacheinander, der Sukzession des Ablaufs, sondern simultan erlebt wird und das Zeitempfinden aufheben kann. Dies ist jedoch auch nicht bleibender Eindruck, sondern springt wieder um zur erneuten Wahrnehmung der Ablaufgestalt, so daß letztendlich ein dauerndes Schwanken zwischen Zeitwahrnehmung in der Ablaufgestalt und Zeitlosigkeit in der Wahrnehmung der Permanenz der Bewegung und des Schwingens des Gesamtfeldes die Zeiterscheinung des kalligraphischen Werkes bestimmt. Wie später sichtbar wird, ist dieses Zeitverhalten zum Teil in die Kunst Tobey's und Masson's eingegangen.

6.8 Beherrschung der Mittel als Grundlage kreativer Freiheit

Im Gegensatz zu vielen Künstlern des allgemeinen Informel, welche die größtmögliche Schnelligkeit und Spontaneität ohne jegliche Kontrolle anstrebten, war den Künstlern des kalligraphischen Informel, welche sich ernsthaft mit der chinesischen Kalligraphie auseinandergesetzt hatten, das Bewußtsein der Notwendigkeit der Beherrschung der bildnerischen Mittel und aller ihrer auf den Erfahrungen der historischen Entwicklung gewachsenen Möglichkeiten gegeben. Ihre Bemerkungen und Erklärungen geben darüber Auskunft.

So hatte, wie weiter oben bereits erwähnt, Degottex den Unterschied von reinem Automatismus und Kalligraphie darin gesehen, daß die Kalligraphie "durch Übung erhaltene Kontrollmöglichkeiten" voraussetzt, und "eine meisterlich gekonnte Ausführung" verlangt, die sich "zu gleicher Zeit an verschiedene Fähigkeiten" wendet¹⁾. Auch André Massons Hinweis, daß er dem reinen Automatismus nicht lange folgen konnte, da er oft nur unwesentliche Ergebnisse brächte, und daß man zwar "durch das Unbewußte starke Äußerungen erhalten" könne, "aber nicht ohne Auswahl"²⁾, zielt auf das gleiche Problem, zu dem Tobey ergänzt:

"Ohne jegliche künstlerisch-geistige Voraussetzung arbeiten zu wollen, solch ein Versuch ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn wenn man kein Vorbild hat ... kann man kein Werk aufbauen. ... denn wo ist ohne die Überlieferung noch ein Maßstab?"³⁾

Hierin liegt ein Unterschied im Verständnis der sogenannten "schöpferischen Leere" begründet, die in Ostasien durchaus nicht die absolute Leere und Freiheit vom "Können" bedeutet, als die sie von vielen westlichen Künstlern - deren Standesbezeichnung in engem Zusammenhang mit dem Begriff "können" steht - verstanden wird, sondern die die Fülle des allumfassenden wirkenden Wirklichkeitsgrundes ist (Tao), und sich lediglich als Leere vom zielgerichteten, "Machtwillen" (Masson) besitzenden, beherrschenden Willen erweist. Bei dieser Sichtweise ist es selbstverständlich, daß erst die absolute Beherrschung der bildnerischen Mittel, Materialien und all ihrer Möglichkeiten in dem Sinne, daß sie "nicht im Wege stehen" (Tobey), eine größtmögliche künstlerische Freiheit und Kreativität ermöglicht und gleichzeitig die größtmögliche Spontaneität erlaubt. Freiheit wird hier auch anders verstanden, nämlich nicht als Freiheit von allem, sondern als Freiheit für alles, auf der Basis eines verinnerlichten Ausdruckspotentials. Der alles entscheidende Unterschied von Kalligraphie und freier westlicher Improvisation liegt also in der durch die Beherrschung der Mittel sehr viel höhere Sensibilität und Koordinationsfähigkeit mehrdimensionaler Bewegungsabläufe und ihrer nervlichen und motorischen Steuerung, bei gleichzeitiger Vergrößerung des direkt verfügbaren

Freiheits- und Potentialvolumens bildnerischer Möglichkeiten im Bereich der gestisch-aktionellen und nichtkonstruktiven Malerei. Diese Möglichkeiten waren ohne den Einfluß der chinesischen Kalligraphie nicht gegeben.

6.9 Die Rolle des Betrachters

In der chinesischen Kalligraphie hat der Betrachter von jeher eine größere Rolle gespielt, als in der traditionellen westlichen Malerei, und zwar zum einen als Betrachter im Sinne des Kunstkenner und zum anderen als betrachtender Künstler selbst.

Die Rolle des Betrachters im Umgang mit den kalligraphischen Kunstwerken war von Anfang an aktiv und auf Mitwirkung bedacht. Hier trifft André Masson Bemerkung zu, welche sagte:

"Ein Gemälde ist das Produkt einer Phantasie: des Malers. Es wendet sich an eine andere Phantasie: die des Betrachters."1)

Der chinesische Kalligraph schrieb seine Werke im Bewußtsein der potentiellen Kritik eines interessierten und selbst kunstfertigen Publikums, hatte also die gesellschaftliche Resonanz, die den westlichen Informellen meist fehlte, und er war sich auch des Wettkampfes um die Meisterschaft in der Ausführung sowie der ständig präsenten Kritik der Werke seiner Vorgänger im imaginären Museum der Geschichte bewußt, welche sich auf die Kritikfähigkeit des Publikums und auch auf seine eigene Leistung positiv auswirkten, im Sinne eines Ansporns, es noch besser zu machen. Der Maßstab, den Tobey erwähnt, war hier das bisher Erreichte, dessen allgegenwärtiges Vorbild Betrachter wie Künstler in jeden Augenblick bewußt waren und permanent, gewollt oder unbewußt, zum Vergleich herangezogen wurden, wobei die codifizierten Regeln und die Beherrschung der Methodik und der daraus sich ergebenden Möglichkeiten bei beiden, Künstler und Betrachter, stets vorhanden und wirksam waren. Dies war keineswegs eine Einengung, sondern ganz im Gegenteil durch den Anreiz zum Wettbewerb, es noch besser zu machen, ein Antrieb zu freier Entfaltung. Und es war außerdem, im Gegensatz zu den Empfindungen der Künstler des allgemeinen Informel, die sich ohne

Unterlaß dem reinen Zufall und dem Chaos einer unübersichtlichen Menge von verwirrenden Impulsen und Eindrücken ausgesetzt sahen, welche sich in manchen Fällen - wie bei Wols, Pollock etc. - zu einer tragischen Entwicklung auch ihres Lebens ausweiteten, eine tragfähige Basis, die der Mensch aufgrund seiner Veranlagung in der Eroberung der oft chaotischen Vielfalt und Komplexität der Welt braucht, um nicht den Halt zu verlieren, und die ihm dennoch die Freiheit zu schöpferischen Assoziationen und Weiterentwicklungen des vorgegebenen Grundtones gab. Die Rolle des Betrachters in der Kalligraphie ist also ebenso von einem Gleichgewicht bestimmt, und zwar dem Ausgleich von reiner Rezeption und schöpferischer Mitwirkung, von Freiheit innerhalb der Ordnung.

6.9 Ch'i-yün: Maßstab und Ausdruck der Kreativität, Originalität und Lebendigkeit des Werkes

Ch'i-yün (氣韻), der "Geist des Lebens", die "lebendige Spontaneität" oder die "Resonanz des Geistes", welche identisch ist mit dem "Wesentlichen" bei André Masson, ist nicht nur ein metaphysisch bestimmtes, transzendentes Etwas, sondern, wenn ein bestimmter Grad der Verinnerlichung der kalligraphischen Kunst und ihrer Prinzipien erreicht worden ist, die "meisterliche Beherrschung", von der Degottex sprach, ein Merkmal des kalligraphischen Ausdrucks, der Originalität und Kreativität des Werkes und für den Betrachter ein Mittel der Beurteilung des Niveaus. Ch'i-yün ist auch der Grad der intuitiv erfahrbaren Spontaneität, Dynamik und Lebendigkeit eines kalligraphischen Werkes und entspricht der "Unmittelbarkeit des Geistes" bei Tobey. Die Schwierigkeit, Ch'i-yün rational, begrifflich-analytisch zu fassen und zu verstehen, kann daher neben diesen allgemeinen Bestimmungen nur durch eine ergänzende Betrachtung und Analyse der jeweiligen Kunstwerke überwunden werden, und dieses soll nun im folgenden in Bezug auf den kalligraphischen Einfluß bei Tobey und Masson geschehen, wobei zunächst auf Masson, und abschließend auf Tobey als dem Hauptvertreter dieses Einflußphänomens eingegangen wird.

Bevor damit in Kapitel IV begonnen wird, soll zum Abschluß hier noch ein chinesischer Vers die auch nach chinesischer Auffassung nicht geringen Schwierigkeiten bei der Bestimmung, Formulierung und dem Verständnis des "ch'i-yün" verdeutlichen:

"Schwer sind des Malens Sechs Gesetze (Hsie Ho liu-fa 謝赫六法); am schwersten ist 'des Geistes Widerklang' (Ch'i-yün 氣韻): Vorm Pinselwerk kommt der Gedanke; Jenseits der Linien liegt das Wunderbare."1)

Trotz dieser Schwierigkeiten ist, wie sich gezeigt hatte, bei André Masson ein gewisses Verständnis des "Chi'i-yün" zu konstantieren, das er mit dem Begriff des "Wesentlichen" bezeichnet, oder in Anlehnung an die Übersetzung französischer Sinologen als "Ton des Geistes, der die Regung der Seele belebt"2). Auch seine Bilder zeigen, wie etwa "Entanglement" (Berührungen), eine starke Bewegtheit und "lebendige Spontaneität". Masson hat hier versucht, kalligraphische Linien und Methodik in seine Kunst zu integrieren, um damit die Beschränkungen, die er im reinen Automatismus sah, zu überwinden und fand damit in der Verbindung kubistischer und surrealistischer Ursprünge mit der kalligraphischen Technik einen neuen Stil, wie ein Vergleich mit dem Werke vor 1942/43 zeigt. Die Entwicklung und die Merkmale dieses neuen Stils sollen im folgenden Kapitel kurz untersucht werden.

IV. Analyse des Einflusses der wesentlichen kalligraphischen Impulse und Merkmale im Werk von Tobey und Masson

1. Der kalligraphische Einfluß und das Verständnis des Ch'i-yün im Begriff des "Wesentlichen" bei Masson

Die bisherigen Ausführungen machten deutlich, daß Mark Tobey derjenige Künstler der westlichen kalligraphischen informellen Malerei ist, der am tiefsten von der chinesischen Kalligraphie beeinflusst wurde und sich mit ihr und den "Sechs Prinzipien" am intensivsten auseinandergesetzt hat. Neben Tobey hat sich auch Masson, nach 1943, längere Zeit mit der Kunst, Ästhetik und Philosophie Ostasiens beschäftigt¹⁾, jedoch zeigen seine Werke und seine in mehreren Schriften niedergelegten Ansichten und Äußerungen, daß die Bedeutung der chinesischen Kalligraphie, Malerei und Ästhetik für ihn nicht unerheblich war, daß jedoch die Prinzipien und die Technik der kalligraphischen Kunst von ihm vergleichsweise nicht so tief und umfassend beherrscht wurden, wie von Tobey; vor allem zeigt die Behandlung der Linien bei Masson eine vergleichsweise geringere Vertrautheit und Beherrschung des typischen kalligraphischen Duktus. Nichtsdestoweniger ist der kalligraphische Einfluß auf Masson von nicht unerheblicher Bedeutung für die Entwicklung seines Werkes und über dieses hinaus für die Entstehung und Entwicklung des Werkes von Pollock und der Abstrakten Expressionisten in den USA und der informellen Malerei in Europa, wie es, für den Fall Pollock, bereits von Clement Greenberg bestätigt wurde.

Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie bei Masson ist unter vier Aspekten zu sehen, auf die im folgenden jeweils kurz eingegangen werden soll, wobei die Ausführungen dazu aufgrund der bereits erwähnten vergleichsweise geringen Beherrschung der kalligraphischen Mittel und Methoden nicht in gleicher Ausführlichkeit notwendig sind, wie bei Mark Tobey, welcher als Hauptvertreter des kalligraphischen Informel angesehen werden kann.

Zunächst einmal soll der kalligraphische Einfluß bei Masson im Zusammenhang mit der Verwendung des "Automatismus" gesehen werden. Danach sind kurz Massons Beziehungen und Kenntnisse chinesischer Weltanschauung und allgemeiner

Ästhetik, die vor allem den Taoismus, aber auch den Ch'an-Buddhismus betreffen, zu erörtern. Im Anschluß an die Betrachtung der denkerischen Grundlage ist die Integration und Umsetzung linearer Elemente der Kalligraphie im Werk Massons zu betrachten und auf die Beziehung zwischen dem Begriff des "Wesentlichen" bei Masson und der "lebendigen Spontaneität" (Ch'i-yün 氣韻) der chinesischen Kalligraphie hinzuweisen.

Bevor auf diese Aspekte des kalligraphischen Einflusses näher eingegangen wird, sollen im folgenden einige kurze allgemeine Ausführungen dazu eine kurze Übersicht geben.

1.1 Allgemeine Bemerkungen zum kalligraphischen Einfluß

André Masson, dessen Kunst auch als "Abstrakter Surrealismus" (Haftmann) bezeichnet wird, kann aufgrund bestimmter formaler Aspekte in gewisser Weise auch zum Informel gerechnet werden. Wie Baumeister, Hartung, Bissier und Tobey hatte Masson sich früh darum bemüht, dem Zeichen in der westlichen Malerei eine neue Bedeutung zu verleihen¹⁾, wozu er unter anderem die Anregung von der expressiven Kraft der chinesischen Kalligraphie erhielt.

"Der farbige Elan", schreibt Masson, "muß sich der Entdeckung neuer Chiffren verbinden: Zeichen, Ideogramme, die ein unvermutetes Bewußtsein des Menschen erwecken, der sein Universum erobert".

Im Zeichen fand Masson die Möglichkeit, seine "erregte Menschlichkeit" in das Bild zu integrieren²⁾. Das Zeichen kalligraphischer Herkunft führt ihn einerseits zur Verspannung der Fläche im Sinne eines strukturellen Allover, ähnlich wie bei Tobey, andererseits zu subjektiver symbolischer Bedeutung, Symbole dynamischer Kräfte von Werden und Vergehen, welche die Welt nach Massons Auffassung bewegen, und die er in ständigen Metamorphosen, einem zentralen Begriff seines Denkens und seiner Kunst, wirksam werden läßt.

Masson versucht ebenso wie Tobey, Baumeister und andere den Betrachter in die schöpferische Handlung mit einzubeziehen, ihn zu aktivieren:

"Ein Gemälde ist das Produkt einer Phantasie: des Malers. Es wendet sich an eine andere Phantasie: die des Betrachters"

und es geht ihm darum,

"den Alltag zu verlassen, das Ungehörte zu hören, das Unerwartete zu erwarten, mit dem Unaussprechlichen in Verbindung zu sein, kurz: die Wirklichkeit zu sprengen."1)

Massons Kunst ist, mit den Worten Haftmanns, "das Abbild einer erregten Menschlichkeit", die erst im Werk zum Sprechen kommt. Seine Bildsprache besteht in den von der Kalligraphie angeregten Werken aus sensiblen Strichfiguren und zeichenhaften Linienassemblationen, die die psychographische Empfindsamkeit und Sensibilität chinesischer kalligraphischer Zeichen haben; lange tänzerische Linien, kurze Kommas, in oft automatistischem Duktus der Hand hingeschrieben²⁾. Diese Zeichen- und Linienwelt ist die direkte Spiegelung der Innenwelt von Masson, die "Anatomie seines Universums", wie er sich selbst ausdrückt. Die Kenntnis und eine gewisse Beherrschung der chinesischen Kalligraphie haben bei der Ausbildung dieser Zeichen Pate gestanden; Bilder wie "Acteurs Chinois" von 1955 (Abb. 60) und andere zeigen das ganz deutlich, da sie aus Linien aufgebaut sind, die ihre Herkunft von der chinesischen Kalligraphie nicht verleugnen können, und die Zeichenfigurationen bilden, die einerseits ähnlich chinesischen Schriftzeichen sind, andererseits aber auch für figurative Zwecke verwendet werden, immer jedoch eine gewisse Ähnlichkeit zur chinesischen Ts'ao-Shu-Linie aufweisen. Auch der Bildtitel von "Acteurs Chinois" trägt dieser Beziehung Rechnung.

Der Einfluß chinesischer Kalligraphie ist bei Masson in die Entwicklung und Anwendung des linearen Automatismus eingegangen, denn die Eigenschaft der Kalligraphie, spontane Niederschrift und Ausdrucksträger innerer Zuständlichkeit und Bewegung zu sein, berührt sich unverkennbar mit der Eigenart des Automatismus. Darüber hinaus hat Masson auch die Weltanschauung und die ästhetischen Vorstellungen, die der chinesischen Kalligraphie zugrundeliegen, mit aufgenommen. Das wird besonders in seinem Buch "Eine Kunst des Wesentlichen" deutlich³⁾.

Das "Wesentliche" (l'essentiel), welches einleitend mit dem "Geist des Lebens" oder der "lebendigen Spontanität" der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik verbunden wurde, ist nach Masson für den Chinesen eine Art des Existierens,

bei der die Einheit mit und das Aufgehen im universalen Leben erstrebt wird, für den Europäer dagegen eine Art des Tuns¹⁾. Diese Erkenntnis führte Masson zu der Bemerkung:

"Die schönste Linie wird unterbrochen - ausgelöscht - von dem Köder eines nebensächlichen Füllwerks, der den allzu oberflächlichen Betrachter versöhnen soll. Der Geist des Malers: die Form selbst. Ewigkeit des Ephemeren. Der Windhauch, der an der Spitze eines Blattes zittert, das ist unser Leben."2)

Die Ästhetik der Kalligraphie ist Masson wohl bekannt, der "Geist des Lebens", welcher sich über den Geist des Malers oder Kalligraphen mittels des Pinsels auf die Tuschelinie, ihre Form, ihren Verlauf, ihre Dynamik überträgt, ist zugleich ephemer und wesentlich. Aber auch die schöpferische Leere³⁾ der Urkraft Tao, das Prinzip des "natürlichen sich vollziehens" (tzu-ran 自然), der "elan vital", die Einfügung in den natürlichen Ablauf des Geschehens, nicht aber die Gewaltanwendung gegen die Natur, die Bedeutung des Flüchtigen (Ephemeren), welches mehr echtes Sein ist, als das tote, unveränderliche Ding, die Kontemplation der Versenkung und die innere Sammlung vor dem kreativen Handeln, die Einordnung in die natürlichen Gesetze des Universums⁴⁾, alle diese Prinzipien der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik waren Masson bekannt und sind von ihm neben der rein technischen Handhabung des Pinsels und kalligraphischen Linienführung bewußt oder auch unbewußt integriert worden. Das gilt auch für die Raumauffassung, über die er bemerkt:

"Der Raum ist für den Maler Asiens weder außen noch innen, er ist ein Spiel von Kräften - reines Werden. Er ist unbestimmbar."5)

Malerei ist für Masson daher "magisches Schweifen durch den Raum; der Maler wird selbst Raum". Das Prinzip des natürlichen Sich-Vollziehens formuliert Masson so:

"Die Einen sagen, wir lassen die Natur sprechen. Und die anderen: Lassen wir die Natur durch uns hindurch sprechen."6)

Über die kalligraphische Tuschelinie, die er zu seiner eigenen machte, sagt Masson:

"Die Linie in Freiheit, nie frei genug, nie offen genug, ist Bewegung. Geschlossen ist sie bloß Umriß, akademisch."7)

Die dynamische kalligraphische Linie als Verkörperung wirkender Kräfte wird für Masson ein Hauptausdrucksmittel seiner Kunst, deren Ziel er mit den folgenden Worten umreißt:

"Man schöpfe nichts aus der Außenwelt, es sei denn, um sie zu erschöpfen. In dieser Entkräftung allein, von diesem Punkt an regiert die Leere, damit man den Anstoß zu einem Werk finde - und das Hauptargument, die Erscheinungswelt zu überwinden, um das Wesentliche zu erreichen."1)+

Das Wesentliche aber liegt im kalligraphischen Pinselstrich in der Verkörperung elementarer Kräfte:

"Dieser Pinselstrich ist der Geist des Zweiges, dieser andere der Geist der werdenden Blume."2)+

1.2 Der kalligraphische Einfluß und die Verwendung des Automatismus bei Masson

1.2.1 Die Grundlagen

Die Bedeutung des linearen Automatismus für die Entstehung und Entwicklung der informellen Malerei, besonders der Aktionsmalerei, ist hinreichend bekannt, und es wurde bereits auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Masson spielte bei der Entwicklung dieses automatistischen Verfahrens die wichtigste Rolle, da er es am konsequentesten anwendete, kritisch überprüfte und dann unter dem Einfluß der kalligraphischen Impulse veränderte, da ihm der reine Automatismus nicht ausreichend erschien. Die Wandlung des ursprünglichen Automatismus durch den kalligraphischen Einfluß in seiner amerikanischen Periode und vor allem der sogenannten "asiatischen Periode", die etwa von 1947 bis 1960 und kurz danach dauerte, bedingt eine kurze Betrachtung der Merkmale des Automatismus und einen Vergleich auf seine Affinitäten und Unterschiede zur Kalligraphie, um diesen Vorgang deutlicher werden zu lassen.

Die Anfänge von Massons Kunst wurden bestimmt von kubistischen Einflüssen und seinem Anschluß an die surrealistische Bewegung. Darauf soll hier jedoch nur insoweit mit einigen kurzen Bemerkungen jeweils dann Bezug genommen werden wenn es die Zusammenhänge von Automatismus und Kalligraphie, deren Wechselwirkung eines der Hauptmerkmale des kalligraphischen Einflusses bei Masson bildet, notwendig machen.

In Massons Kunst finden wir Einflüsse und Anregungen der Kubisten, der Dadaisten, der Surrealisten, der 'Pittura Metafisica', von Poussin, Delacroix, Monet, Cézanne, aber vor allem auch Turner und der chinesischen Kunst¹⁾, jedoch dominierte anfänglich der kubistische Bildaufbau, sowie er beispielsweise in "Der Flügel" von 1925 (o. Abb.) zu sehen ist, eine streng abstrahierende Formenkonstruktion, in deren Bildordnung die gegenständlichen Hinweise eingebunden sind. Aber schon in diesem Bild und auch anderen, welche noch diesem Stil verbunden sind, drücken sich zwei für Massons Kunst wichtige Tendenzen aus: zum einen der Hang zu einer dramatischen, tragischen Kunst, ganz im Gegensatz zu Tobey stehend, welche bestimmt ist von Pathetik, Unruhe und Leiden, sowie andererseits ein kurvigtes Spiel der Umrisse oder Begrenzungen, in einer die Formen umgrenzenden linearen Dynamik und Rhythmik, welche das ganze Bild in Bewegung geraten läßt und es damit von den mehr statischen kubistischen Bildern abhebt. Diese lineare Tendenz sollte sich bald verselbständigen und zum "Automatismus" führen, sowie die Grundlage für den kalligraphischen Einfluß bilden.

Masson konnte mit dem kubistischen Verfahren, welches auf Formen aufbaute, jedoch nicht die Direktheit und Spontaneität des Ausdrucks erreichen, die er anstrebte, er konnte auch nicht seine recht aggressiven, destruktiven und erotischen Impulse, die ihn ein Leben lang bestimmten, darin übersetzen. So begann er mehr und mehr zu zeichnen, da auch die Technik der Ölmalerei dieser Spontaneität beim Bilderfinden im Wege stand, und dies führte ihn schließlich zu einer anhaltenden Erprobung automatischer Techniken, die er besonders in linearen Zeichnungen entwickelte, wie etwa in dem bekannten Werk "Die Geburt der Vögel" von 1925 (Abb. 62), mit Tinte und Feder ausgeführt, also einem sensibleren Medium als Öl, aber von ihm auch versucht auf Leinwand in Öl auszuführen, wie es "Kinder der Inseln" von 1926 (o. Abb.) zeigt.

Die für den kalligraphischen Einfluß grundlegende Methode des Bilderfindens war der lineare Automatismus, den Masson einige Zeit erforschte und von dem später Künstler wie Pollock und die Abstrakten Expressionisten profitierten. Der Automatismus beruhte bei Masson vor allem auf der Anwendung linearer Elemente, worin schon eine Affinität zur Kal-

ligraphie vorliegt und bewirkte eine große technische und expressive Freiheit der bildnerischen Mittel.

Masson hat den von ihm verwendeten linearen Automatismus verschiedentlich angesprochen:

"Das Materielle: etwas Papier, etwas Tinte. Psychisch: man muß Leere in sich schaffen; die automatische Zeichnung, die ihren Ursprung im Unbewußten nimmt, erscheint wie eine unvorhersehbare Geburt. Die ersten graphischen Niederschläge auf dem Papier sind reine Geste, Rhythmus, Beschwörung. Resultat: reine Flecken (Geschmiere). Das ist die erste Phase. In der zweiten Phase beansprucht das latent vorhandene Bild sein Recht. Ist es herausgelöst, hält man an. Dieses Bild ist lediglich eine Spur, Strandgut."1)+

In seinem Buch "Eine Kunst des Wesentlichen" gibt Masson weitere Erklärungen zu diesem bildnerischen Verfahren:

"Es sei mir jetzt erlaubt, über seltsame Dinge zu sprechen. (Ein Versuch, den Geisteszustand wiederzufinden, in dem sich die erste Folge der automatischen Zeichnungen begann,...).

- a) Die erste Bedingung war, die Leere herzustellen. Der Geist befreit von allen sichtbaren Bindungen. Eintritt in einen Zustand, der der Trance nahekommt.
- b) Die Hingabe an den inneren Aufruhr.
- c) Die Schnelligkeit der Handschrift....."2)+

Dieser von Masson beschriebene lineare Automatismus, von dem er sich bald zugunsten einer Re-Integration der Kontrolle, die ihn zum kalligraphischen Einfluß führte, abwandte, hatte ursprünglich als Hauptinhalt ebenso das "Diktat des Unbewußten" wie die Formulierung des psychischen Automatismus von Breton im Surrealistischen Manifest es beschrieb. Der Automatismus sollte die Welt des Traumes und, bei Masson zutreffender, die Erlebnisse des Unterbewußtseins ohne jegliche Kontrolle durch Verstand und Erfahrung unmittelbar sichtbar machen. Eduard Trier betont die Bedeutung des linearen Automatismus für den zeichnerischen Ausdruck:

"Wesentlich im Sinne der Surrealisten ist ...die Selbsterfahrung der Seele, deren unerforschte Tiefen in der 'écriture automatique' spontan ans Licht gefördert werden und dem kundigen Leser die im Unterbewußtsein des Menschen verborgenen Geheimnisse kundtun. In keiner anderen Kunstgattung konnte der Automatismus, die fruchtbarste Entdeckung der Surrealisten, so echt angewandt werden, wie in der abstrakten oder gegenständlichen Zeichnung. Während in der Malerei und Plastik der kontrollierende Geist nicht so leicht 'abwesend' sein kann, ebensowenig die Bearbeitung des Materials eine durchgehend automatische Gestaltung zuläßt, ist der Zeichenstift, wie schon mehrfach auch unabhängig vom Surrealismus gesagt wurde, bei manchen Künstlern ein

fein reagierendes, gleichsam direkt geschaltetes Instrument, das, dem Kardiographen vergleichbar, die inneren Schwingungen als graphische Zeichen auf das Papier überträgt."1)+

Die Beziehung des zeichnerischen Automatismus zum Schreiben hat auch Masson selbst belegt:

"Es ist auch eine Art von Schreiben. Was ich zu tun pflegte, war, ein Band auf ein weißes Blatt Papier zu werfen: was man erscheinen sieht, sind Bewegungen von unzweifelhafter Grazie. Jedes Mal."2)+

Der zeichnerische Automatismus war für Masson das geeignete Mittel, um die bisher feste Fügung des Bildkörpers der kubistischen Bildordnung aufzulösen und zu überwinden:

"Wir alle waren von dem Wunsch besessen, über die 'plastische Integrität' des Kubismus hinauszugelangen. ... Ich erinnere mich, daß Miro sagte: 'Ich werde ihre Gitarre zerbrechen'."3)

Massons Malerei wird hier zur Methode des forschenden Suchens nach Bildern im Unbewußten, die für das Zuständliche Zeichen setzen, gefundene Bilder bewirken, die aus einer inneren psychischen Bewegung heraus als teils figürliche, teils abstrakte Zeichen einer bisher unbekanntes, spontan auftauchenden Mythologie vor uns erscheinen. In den im zeichnerischen automatischen Schreibverfahren entstandenen Werken repräsentiert sich eines seiner ästhetischen wie auch bildnerischen Prinzipien in Reinkultur: die Metamorphose, das Prinzip der formalen Wandlung, welches eine gewisse Affinität zum Verfahren der Kalligraphie und der chinesischen Weltanschauung und Ästhetik aufweist.

Der reine lineare Automatismus hatte so durchaus seine Brauchbarkeit zur Auflösung der festen Bildformen und Schaffung einer lebendigeren und spontaneren Bildwelt gezeigt, jedoch fehlte ihm, wie Masson bald bemerkte, die Möglichkeit der Lenkung und bildnerischen Kontrolle, die erst das eigentlich künstlerische Moment, die eigentliche schöpferische Leistung gegenüber dem reinen Zufall herausstellte, so wie es in der Kalligraphie, wie sich gezeigt hat, der Fall ist.

Den Versuch, das Moment der ordnenden und daher schöpferischen Kontrolle in den Automatismus zu bringen, beschreibt Masson wie folgt:

"Am Anfang...lasse ich mich nur von meinen Impulsen leiten. Allmählich sehe ich in den Zeichen, die ich gesetzt habe, Andeutungen von Figuren oder Gegenständen.

Ich lasse sie stärker hervortreten, ich versuche, ihre Bedeutungen herauszuarbeiten und versuche nun auch bewußt, Ordnung in die Komposition zu bringen."1)

Masson behielt jedoch das reine automatische Zeichenverfahren nur kurze Zeit bei, da ihm bald seine Mängel auffielen und ihn in seinen Zielen behinderten:

"Über die Bewährungsmöglichkeiten dieser vornehmsten Methode des Surrealismus", sagt Eduard Trier, "mußten bald unter den Surrealisten selbst Zweifel aufkommen. So äußerte André Masson, der sich 1929 von der durch André Breton geführten Bewegung löste, daß der Automatismus nur die Materialien und die Technik liefere."2)

Masson bestätigte diesen Zweifel an der Brauchbarkeit dieser Methode, falls sie ausschließlich verwendet werde:

"Ich habe mich dem mit Leidenschaft gewidmet, aber nur während sehr kurzer Zeit, weil mein Glaube an den reinen Automatismus sehr schnell verschwunden ist."3)+

Trotz dieser Zweifel an der durchhaltenden Wirksamkeit der automatistischen Methode, deren Mängel Masson dann später mit den Mitteln der Kalligraphie zu kompensieren suchte, waren Massons erste Zeichnungen, wie etwa die "Geburt der Vögel" und andere, wegen ihrer Freiheit und Spontaneität als inspirierende Anreger für die weitere Entwicklung der modernen Malerei von großer Bedeutung gewesen.

1.2.2 Das Verhältnis von Kalligraphie und Automatismus: Affinitäten und Unterschiede

Zwischen dem Einfluß der chinesischen Kalligraphie und der Methode des zeichnerischen Automatismus bei Masson besteht insofern eine Beziehung, als das bereits vorhandene Interesse Massons am linearen handschriftlichen Ausdruck und Bilderfinden seine Offenheit für den Einfluß kalligraphischer Aspekte bewirkte und ihm dabei half, die bald von ihm selbst erkannte einseitige, auf den Momenten des Zufalls und irrationaler Emanationen aus dem Unbewußten beruhende Unkontrollierbarkeit zu überwinden. Diese Möglichkeit liegt in einigen Unterschieden, aber auch Affinitäten begründet, welche die chinesische Kalligraphie gegenüber dem reinen Automatismus aufweist.

Die Affinitäten zwischen zeichnerischem Automatismus und Kalligraphie liegen unter anderem darin, daß beide auf der

Verwendung von Linien beruhen und diese Linien eine gewisse Freiheit und dynamische Spontaneität besitzen, die nicht der Kontrolle des Intellekts unterliegt, sondern sich spontan und ohne bewußtes Nachdenken über Ziele und Absichten sich niederschreiben. Außerdem haben beide keine dienende Funktion im Sinne illusionistischer oder imitativer Nachahmung der phänomenalen Gegenstandswelt, sondern sie sind zunächst reine Bewegung, deren Residuen beide sind. Eine weitere Affinität ist die Schnelligkeit ihrer Ausführung, welches sich deutlich von dem langsam modellierenden Verfahren der traditionellen, klassischen westlichen Kunst abhebt, welche die Form im Raum betont, also die Spaltung oder Trennung der Einheit von Subjekt und Objekt. Auch liegt darin eine Ähnlichkeit, daß beide im Moment der Ausführung durch die Intuition und unbewußte Impulse erzeugt und mitbestimmt werden. Eine weitere Affinität ist darin begründet, daß beide potentiell Zeichen bilden oder sein können, also Bedeutung tragen und zugleich Residualzeichen einer gestischen Bewegung sein können.

Der wichtigste Unterschied zwischen beiden Verfahren ist jedoch der, daß der reine Automatismus fast ausschließlich auf das Moment des Zufalls, zufällig auftauchende Bewegungsabläufe und daraus sich ergebende Formen, also auf "Almosen" aus dem Unterbewußtsein angewiesen ist, welche bedeutungsvoll sein können, es aber nicht immer sind. Der reine Automatismus verlangt außerdem in keiner Weise eine Beherrschung der Mittel oder Kenntnis künstlerischer und ästhetischer Verfahren und Prinzipien; in diesem Sinne wäre sogar jede ziellose Kritzelei Automatismus, ohne jedoch künstlerischen Wert zu besitzen, ein Faktum, das Masson auch an Breton, der nicht zeichnen konnte, kritisierte.

Die chinesische Kalligraphie dagegen besitzt ihre Spontaneität und Schnelligkeit des Ausdrucks auf der Basis einer vom Kalligraphen beherrschten Technik, also der Verinnerlichung bestimmter Prinzipien, welche eine durch lange Übung und Erfahrung gewonnene optimale Beherrschung der Mittel und Instrumente einschließt. Wie bereits weiter oben ausgeführt, ist die technische und ästhetische Beherrschung der Mittel durch lange Übung so verinnerlicht, daß diese in keiner Wei-

se mehr ein Hindernis darstellen, also "nicht im Wege stehen", wie Tobey es formulierte, sondern ganz im Gegenteil die mediale Basis für größere künstlerische Freiheit bilden, da sie aus dem Unbewußten auftauchenden Impulse nicht erst die Schwerfälligkeit der Mittel überwinden müssen, sondern durch die bereits vorhandene Beherrschung dieser, welche einen Schatz an potentiellen Form- und Bewegungselementen darstellen, einen weitaus größeren Vorrat an bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten enthalten. Freiheit des Ausdrucks, um die es hier geht, ist ja nicht das Nichtbefolgen von durch die Eigenart künstlerischer Mittel bedingtem produktiven Grundbedingungen, sondern die Überwindung der hindernden Kräfte, welche diese im Falle ihrer Nichtbeherrschung darstellen. Die Spontaneität und Leichtigkeit des Ausdrucks nimmt mit zunehmender Beherrschung der Mittel zu, fehlende Beherrschung und Mangel an Kontrollmöglichkeiten der bildnerischen Produktivkräfte führt zu einem Zustand, welcher im Extremfall die bildnerische Aussage und ihre formale Erscheinung nicht als vom Künstler bewirkt anzunehmen sein wird, sondern von einer außerhalb des künstlerischen Willens stehenden Kraft, die sich hier ausprägt. Der Künstler existiert dann nicht mehr als Künstler und ist unter Umständen nur noch ein willenloses Medium; damit ist eine solche Kunst aber keine Kunst mehr, denn sie bezieht sich nicht mehr auf den Menschen, weil der Mensch als Künstler vollkommen eliminiert ist. Weder die chinesische Kunst noch Masson oder Tobey haben das je akzeptiert.

Dieser fundamentale Unterschied von reinem Automatismus und Kalligraphie, welcher trotz der Affinitäten vorhanden ist und die Möglichkeiten des Automatismus begrenzt, wird von Jean Degottex in einem Gespräch mit Julien Alvard bestätigt. Auf die Frage, ob er, der sich auch von der chinesischen Kalligraphie hat inspirieren lassen, eine Beziehung (rapport) zwischen Automatismus und Kalligraphie sähe, antwortete er:

"Der Automatismus beruht auf einer Schwächung der Kontrollmöglichkeiten, der Zwänge (contraintes) genaugenommen, und die Kalligraphie dagegen ist eine Disziplin. Sie setzt durch Übung erhaltene Kontrollmöglichkeiten voraus. ... Die Kalligraphie verlangt in keiner Weise

ein Maximum an Aufmerksamkeit (notations), sondern eine meisterlich gekonnte (maitrisée) Ausführung, und sie wendet sich zu gleicher Zeit an verschiedene Fähigkeiten."1)

Diese von Degottex getroffenen Feststellungen bestätigen die bereits vorhandenen Argumente und bestätigen ebenfalls die Forderungen der ästhetischen Theorie der chinesischen Kalligraphie nach Beherrschung der Mittel und dem Vorhandensein einer gewissen willentlichen, inhaltlichen Grundlage als Vorbedingung der kalligraphischen Ausführung, welche in China mit dem bereits bekannten Prinzip der "Inspiration vor dem Pinsel" (i tsai pi hsien 意在筆先) beschrieben wird:

"Die Inspiration (i 意) wird zuerst da sein, und die Ausführung der Pinselstriche danach folgen",

heißt es bei Sun Kuo-t'ing (孫過庭) im Shu-P'u (書譜)²⁾.

Daran anschließend bestätigt auch Goepper die von uns oben getroffenen Feststellungen:

"Unabdingbare Voraussetzung für ein freies Sich-Bewegen in den Gefilden der Schriftkunst, das als Spiegelbild für ein natürliches und ungehemmtes Schweifen des Geistes gilt, sind ein nahezu instinktives Vertrautsein (ching 精) mit den technischen Gesetzen und ein reifes Geübtheit (shu 熟) im Handwerklichen. Dann erst vermag sich jene Transparenz der Technik und jene nachtwandlerische Sicherheit des künstlerischen Prozesses einzustellen, die in fast allen fernöstlichen Künsten Grundlage der Meisterschaft sind... Die Formulierung einer Konzeption in nahezu meditativen Prozeß und ihre fertige Ausarbeitung im Geiste, ehe man sie im Kunstwerk Gestalt annehmen läßt, ist einer der charakteristischen Faktoren chinesischen künstlerischen Schaffens, wodurch sich dieses klar vom Ringen um Gestaltung während der Arbeit beim abendländischen Künstler unterscheidet."3)

Die chinesische Ästhetik der Kalligraphie hat für diesen Unterschied zum Automatismus, welchem im Bereich der Kalligraphie der Unterschied zwischen einer schlechten, willkürlichen und primitiv-häßlichen Schrift zu derjenigen eines Meisters entspricht, den Begriff des "aus der Konzentration frei heraus" (ch'en-cho t'ung-k'uai 沈著痛快) geprägt. Eine Stelle aus dem Shan-ku t'i-pa (山谷提跋) mag das verdeutlichen:

"Als Shan-Ku (Huang T'ing-chien 黃庭堅) in Chien-chung (= Ch'ien-nan) lebte, waren seine Schriftzeichen schief und krumm, so wie es gerade kam. Der Pinsel folge nicht

seinem Willen. Als er zu Schiff nach P'o-tao (das ist Jung-chou) kam, beobachtete er die Mannschaft der alt-erfahrenen Bootsleute, wie sie die Ruder bewegten. Da nun empfand er einen Fortschritt in der Zielrichtung seines Willens, und mit einem Male beherrschte er die Pinselführung. Er verglich dies mit (der Schriftkunst) der Männer des Altertums: Wenn sie 'hineingingen' taten sie das mit vielfacher Genauigkeit, wenn sie 'herauskamen' (aus dem Zeichen und der Pinselbewegung), taten sie das mit äußerster Schnelligkeit."1)+

Auch Feng Fang (豐坊) kommt in seinem Shu-chüeh (書訣) zu dieser Auffassung:

"Wenn die Alten über die wunderbare Schönheit der Dichtung sprachen, so sagten sie bestimmt ch'en-cho t'ung-k'uai (沈着痛快). In der Schriftkunst aber gibt es das auch: Ist (die Handschrift) ch'en-cho, aber nicht t'ung-k'uai, dann wird (das Ergebnis) plump und schmutzdelig; Leichtigkeit und Charme sind unzureichend. Ist (die Handschrift) t'ung-k'uai, aber nicht ch'en-cho, dann wird (das Ergebnis) verhuscht, und die Regelmäßigkeit geht verloren."2)

Die Ähnlichkeit dieses Résümées zu den Gedanken Massons ist unübersehbar, denn auch er war bereits nach kurzer Zeit der Anwendung mit den Ergebnissen des Automatismus unzufrieden und bezweifelte dessen künstlerischen Wert in seiner reinen, unkontrollierbaren Form:

"Im Grunde bin ich mehr ein Sympathisant des Surrealismus als ein Surrealist oder ein Nicht-Surrealist. Am Anfang versuchte ich, mich mit der automatischen Methode zufriedenzustellen. Dann war ich es, der der ernsteste Kritiker des Automatismus wurde. Ich kann immer noch nicht mit der unbewußten Methode übereinstimmen. Ich glaube nicht, daß man auf diese Weise zur Intensität gelangen kann, die wesentlich für ein Gemälde ist. Ich weiß, daß man durch das Unbewußte starke Äußerungen erhalten kann, aber nicht ohne Auswahl. Und darin bin ich nicht orthodox. Nur so viel von dem, was die automatische Methode verschafft, soll gebraucht werden, wie ästhetisch resorbiert werden kann. Denn die Kunst hat einen wirklich eigenen Wert, der nicht durch psychiatrisches Interesse ersetzt werden kann."3)+

Masson ist hier vor allem gegen eine Aufgabe der spezifisch künstlerischen Mittel und die Psychoanalyse, die sich in einem reinen Automatismus verkörpert, also gegen eine gewisse Anti-Kunst-Haltung, welche von denen, die die kindliche Ungeschicklichkeit und die Äußerungen von Geisteskranken (art brut) im Anschluß an Gedanken des Dada verherrlichen, und welche bis zur Gegenwart oftmals das Nichtkönnen als äußerste Freiheit und das Primitive als "Schönheit des Häßlichen"

polemisch überhöht, um ihm Anerkennung zu verschaffen. Darin liegt eine Haltung, die nicht nur der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik, sondern auch Tobey, Masson und anderen fremd ist, und die schließlich auch die informelle Malerei durch die qualitative Verwässerung der Epigonen zu ihrem baldigen Ende führte.

Masson verurteilt keineswegs freie Assoziationen und das Ausschließen von Absichtlichkeit und Herrschaft im Sinne einer ausschließlichen Geltung von Ansprüchen, aber er lehnt einen reinen Automatismus ohne Bezug auf kunstimmanente Mittel und auf die künstlerische Tradition ab:

"Die Gefahr des Automatismus ist zweifellos, oft nur unwesentliche Beziehungen zu assoziieren, deren Inhalt, wie Hegel sagte, 'nicht über den hinausgeht, der in den Bildern enthalten ist'. Es ist jedoch billig, hinzuzufügen, daß selbst dann, wenn es ein Grundgesetz der philosophischen Bemühung ist, sich vor der Assoziation der Gedanken zu hüten, es darum doch im künstlerischen Schaffen, das wesentlich empfindliche Intuition ist, keinesfalls genau so ist. Das Entwickeln der Bilder, das Erstaunen oder die Angst der Begegnung, öffnen einen Weg, der reich an plastischen Metaphern ist: ein Feuer von Schnee. Daher seine Anziehungskraft und seine Schwäche: sich zu leicht zufriedenzugeben und sich sowohl von der Vielfalt als auch von der fühlbaren Kenntnis der Welt zu entfernen."1)

Die Folgerung Massons daraus ist ein Kompromiß, ein Gleichgewicht zwischen den bewußten und unbewußten Kräften, die Verbindung beider Elemente in einer überbewußten Einheit ist sein Ziel. Aus dieser Erkenntnis wird seine spätere Faszination durch die chinesische Kalligraphie, Malerei und Ästhetik verständlich, in welcher der Versuch einer harmonischen Einheit von bewußten und unbewußten Kräften gemacht wird. Die chinesische Kalligraphie und Ästhetik halfen ihm dabei, die Auffassung vom Automatismus und seiner Anwendung zu läutern und ihm das geeignete künstlerische Mittel in die Hand zu geben, ähnlich, wie es Tobey vornahm.

Der wichtigste Faktor dabei war eine gewisse Betonung des "Bewußten" im künstlerischen Handeln, welches jedoch nicht im Sinne von rationalem Denken zu verstehen ist, sondern als eine überbewußte Klarheit und Gegenwärtigkeit des Handelns, welche der "Konzentration" der chinesischen Kalligraphie entspricht und auf einer Art von absichtslosen, aber dennoch höchst bewußten Handeln beruht, welches dem "Nicht-

handeln" (wu wei 無為) des Lao-tzu entspricht, dem völligen Aufgehen im Handeln bei höchster Klarheit, einem Zustand, in dem Bewußtseinskräfte und unbewußte Elemente sich vereinigen in der künstlerischen Inspiration und seiner Ausführung.

Im Unterschied zur chinesischen Kalligraphie und Ästhetik, welche die fast meditative Hingabe an den künstlerischen Akt verlangt, ist Massons Wesen und Kunst von einer ihm eigenen starken Unruhe und Aggressivität geprägt, die er manchmal zu überreizen versuchte, um im automatischen Zeichnen die Inspiration herbeizuzwingen, was ihm jedoch nicht oft gelang. Die Erkenntnis, einen Mittelweg finden zu müssen, kam bald, ähnlich wie Tobey bemerkte er:

"Ich habe diesen Weg nicht immer verfolgt, und mit Grund! Denn es ist mir unmöglich, jeden Tag 'auf der anderen Seite' zu stehen, jeden Tag von Taumel ergriffen, jeden Tag ein Exaltierter zu sein. Wenn sich das regelmäßig fortgesetzt hätte, wäre ich längst tot."1)

Die reinen Assoziationen des Automatismus sind für Masson noch keine Kunst, und es bedarf daher für ihn zusätzlich einer meditativen und bewußten Auswahl und Bearbeitung, so daß sich Bewußtes und Unbewußtes, Rationales und Irrationales verbinden:

"Das Unbewußte und das Bewußte, die Intuition und der Verstand müssen ihre Verwandlung in das Überbewußte (sur-conscience) vollziehen, in die strahlende Einheit."2)

Die meditative Haltung besteht für Masson in dem "Herstellen der Leere" vor dem Beginn des Malprozesses, eine Haltung, welche auf die bereits ausführlich besprochene chinesische Ästhetik zurückzuführen ist, die Masson erst nach ihrem Kennenlernen formulieren konnte. Die Herstellung der Leere als Zugang zum produktiven Unbewußten meint nicht die absolute Leerheit von allen geistigen Inhalten, bezieht sich nicht auf das absolut leere Nichts, sondern auf eine Leere von den äußeren Dingerscheinungen und dem zielgerichteten, beherrschenden Willen. Die Leere bedingt, "sich nicht einzumischen", "nicht im Wege zu stehen", wie es Tobey formulierte, die eigene subjektive Persönlichkeit zu vergessen und auf die inneren Impulse zu hören und ihnen Raum zum Hochkommen in sich zu geben:

"Die erste Vorbedingung", sagte Masson, "war, die Leere herzustellen. Der Geist befreit von allen sichtbaren Bindungen. Eintritt in einen Zustand, der der Trance nahekommt."1)

Während Masson zu Anfang des Automatismus, den er hier anspricht, noch die "Hingabe an den inneren Aufruhr" und "die Schnelligkeit der Handschrift" fordert²⁾, kommt er schließlich nach dem Kennenlernen der chinesischen Kalligraphie, Malerei und Ästhetik zu einer gemäßigten Auffassung von den Bedingungen eines Werkes; er fordert:

1. Die Intensität der vorherigen Meditation,
2. die Frische des Blicks auf die Außenwelt,
3. die Notwendigkeit, die der Kunst dieser Zeit eigenen Mittel zu kennen."3)

Die Notwendigkeit der Beherrschung der Mittel, sowie der Kenntnis der eigenen Tradition, die Einbeziehung der Außenwelt in die künstlerischen Vorstellungen und die Bedeutung eines meditativen Sich-Öffnens vor und während des kreativen Prozesses, sind Elemente, die ebenso der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik zu eigen sind, durch deren Kenntnis und Praktizierung Masson in der Lage war, die negativen Aspekte des Automatischen Verfahrens zu vermeiden und zu überwinden in einer Synthese bewußter und unbewußter Elemente.

1.3 Die geistigen Grundlagen des kalligraphischen Einflusses: Die Begegnung mit dem chinesischen Taoismus und der Ch'an-Philosophie

1.3.1 Taoismus und Ch'an-Denken

Wie bei Tobey ist auch bei Masson die Begegnung mit der Kalligraphie und Malerei Ostasiens begleitet worden von einer Beschäftigung mit den geistigen Grundlagen dieser Künste. Masson hat wiederholt Bemerkungen gemacht, aus denen hervorgeht, daß er sich vor allem mit dem Taoismus und der Ch'an-Philosophie Chinas beschäftigt hat. Die Grundgedanken dieser Denkweisen sind eingangs bereits ausführlich erläutert worden.

Obwohl der Einfluß Ostasiens, besonders die Inspiration durch die Kalligraphie, in Massons Werk seit 1942/43 relativ konstant, wenn auch mit kürzeren Unterbrechungen, zu belegen ist, so war seine Beschäftigung mit dem ostasiatischen Denken meist sporadisch, und seine Ausführungen dazu tauchen in

verschiedenen Schriften, oft zufällig, auf und bilden keinen einheitlichen Komplex. Die häufigsten Anmerkungen zu seiner Auffassung von Ostasien, welches für ihn hauptsächlich von der chinesischen Kultur repräsentiert wurde, und dort wiederum von einer Identifikation taoistischer und ch'an-buddhistischer Gedanken mit der chinesischen Kultur im allgemeinen, finden sich in seinem Buch "Eine Kunst des Wesentlichen", das bereits erwähnt wurde. Die Auswirkungen dieser geistigen Beziehung zu China und der chinesischen Kalligraphie sind an verschiedenen Aspekten von Massons Werken und Denken zu erkennen.

Zwei für Massons Kunst und die Assimilation der kalligraphischen Elemente wichtige Begriffe gehen deutlich auf den Einfluß taoistischen Denkens zurück und wurden bestärkt durch die vom Taoismus abgeleitete Ch'an-Philosophie: zum einen das beherrschende Element der Bewegung und der Metamorphose, als Grundprinzip der Welt, wie Masson sie sieht, und als analoges Ausdrucksmittel in seinen Werken, wo es sich in der ständigen, fluktuierenden, rhythmischen Unruhe vieler Werke und dem kalligraphischen Duktus seiner linearen Elemente zeigt, und in den permanenten Formveränderungen, bei denen Teil um Teil aneinander anschließt und auseinander hervorgeht; zum anderen das Element des Übergänglichen, Vergänglichen Ephemeren, die Qualitäten der Andeutung und Durchsichtigkeit (effusion). Auch diese Elemente gehen eindeutig auf taoistisches Gedankengut zurück, ihre Grundlagen sind in Teil II ausführlich besprochen worden.

Ein weiterer Aspekt taoistischen Denkens, welcher im Zusammenhang mit der kalligraphischen Methodik in seinem Werk wirksam wird und seine Haltung der "Nichteinmischung" gegenüber dem kreativen Prozeß, ähnlich Tobey's "nicht im Wege stehen", bewirkt hat, beruht auf dem "Nichthandeln" oder "von-selbst-geschehen-lassen", dem Wu-Wei (無為) des Tao-Te-Ching. Hier hat bei Masson wie auch Tobey eine geistige Haltung eingegriffen, welche den Machtwillen europäischen Denkens zurückdrängt, und so zu einem wichtigen ästhetischen Prinzip der modernen westlichen Kunst wurde.

Schließlich ist auch die Abwendung Massons vom europäischen Substanzdenken, welches die Dinge im Raum zu isolieren und zu beherrschen sucht, hin zum Beziehungsdenken Ost-

asiens, in welchem das wahre Sein allein in der Relation der Dinge und Erscheinungen zu suchen ist, was einer Betonung der Beziehung und Relativität, welche sich in der Handlung oder Aktion verkörpern, entspricht, auch dieses Denken geht auf den Einfluß des Taoismus und Zen zurück...Davon direkt abhängig ist die Leere als Betonung der schöpferischen Basis, als innere Verfassung in Freiheit von rationalem Zwang und dem logisch-analytischen Denken, als Offenheit gegenüber allen Impulsen, eine Auswirkung chinesischer Weltanschauung, eine Verfassung, wie sie als Vorbedingung des automatischen Zeichnens von Masson gefordert wurde.

Nicht zuletzt muß auch Massons Suche nach Ausgleich zwischen rationalen, bewußten, und irrationalen, unbewußten Kräften der Welt und des Kunstwerks auf dieser Basis gesehen werden. Zwar ist aufgrund seines impulsiven und aggressiven Charakters bei Masson die Bedeutung des Einheits-, Harmonie- und Ausgleichsdenkens weitaus geringer, als bei Tobey, aber seine Bemerkungen zur Lösung des Automatismusproblems machen die Bereitschaft zum Ausgleich und zur Verbindung dieser antagonistischen Kräfte deutlich.

Ebenso wie Tobey war Masson in seinem Denken und in seiner Kunst darauf bedacht, den "élan vital", die alles beherrschende und durchdringende Lebenskraft des Universums zu suchen und in seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen, jene Kraft, welche dem Ch'i-yün (氣韻) der chinesischen Ästhetik entspricht und die sich in den Antagonismen des Seins in ständigem Wandel zur Erscheinung bringt, deren Sinnbild und Erscheinungsform der Wandel und die Bewegung sind, die "Metamorphose" der Formen und Elemente im künstlerischen Werk. Die Annahme eines Weltgeistes, der sich als Geist (ch'i 氣) der phänomenalen Erscheinung ausprägt, ist unter anderem taoistischen Ursprungs. Was Masson am ostasiatischen Denken und der ostasiatischen Kalligraphie und Malerei faszinierte, war die Betonung einer Möglichkeit unmittelbarer mystischer Tiefenerfahrung als Weg zu den letzten Wahrheiten¹⁾.

Für seine Kunst bedeutete das nicht nur die Anwendung der kalligraphischen Methode und die Integration von Elementen chinesischer Malerei der Sung-Zeit mit impressionistischen Elementen, sondern auch in seinen Bildern die Leere, Weite,

Offenheit und Flüchtigkeit, Bewegtheit und Wandlung zu schaffen, die er an den Künsten Ostasiens bewunderte, und welche sich bereits ab 1943, bis etwa 1965, in seinen Werken ausprägen. Die Bewegungen und Metamorphose seiner Werke sind für ihn, wie jene der chinesischen Kalligraphie und Malerei eine ontologische Analogie zu den Gesten und Bewegungen des Universums.

"Masson selbst", schreibt Lachner in diesem Zusammenhang, "verstand wohl, daß er als Europäer und als Künstler, welcher sich seit über dreißig Jahren leidenschaftlich damit beschäftigt hatte, die geistige Leere oder kreative Passivität des Zen- oder Ch'an-Malers nicht erreichen konnte. In der Praxis brachte die Beschwörung der Leere in seiner Kunst eine spontane Durchdringung seiner eigenen Kunst der Vergangenheit, deren Gezeiten herkommen von bzw. zurückgeführt werden können auf die formalen Anliegen des kultivierten europäischen Künstlers. Was Masson tatsächlich tat, war, das Konzept des 'unbegrenzten und belebten chinesischen Raumes' zu nehmen und daraus den jeweiligen Grund seines Gemäldes zu machen. Vom Temperament her vollkommen unfähig, das Zen-Ideal der harmonischen Identifikation des Bewußtseins mit dem kreativen Prinzip zu erreichen, machte Masson täuschend dekorative Bilder, welche auf seine alte Idee des Konflikts als dem Mittel der Schöpfung zurückgreifen, aber mit dem Unterschied, daß er die Fläche der Leinwand die Leere selbst repräsentieren lassen wollte. Diese Vermischung von östlichem und westlichem Denken brachte eine gesteigerte Abstraktion hervor, und, verbunden damit, die dringende Notwendigkeit, der Tyrannei des viereckigen Rahmens zu entrinnen. Diese Tendenz wird demonstriert in den drei Serien, welche zahlenmäßig die umfangreichsten der verschiedenen Hauptgruppen von 1954 - 60 sind: die 'Migrationen' von 1955 - 59, die 'Féminaires' von 1955 - 59 und die 'Sandbilder' von 1954 - 1960."1)

Masson hat wiederholt bestätigt, sich mit den Lehren des Taoismus beschäftigt zu haben, sogar schon sehr früh und gewiß früher, als mit dem Zen-Buddhismus, den er erst 1930 kennenlernte. In einem Gespräch mit F. Will-Levaillant bestätigt Masson, daß er bereits, wie er sich erinnert, mit 17 Jahren (also um 1913 - 14) den Text des Tao-Te-Ching von Lao-tzu gelesen hat. Ebenso bestätigt er in diesem Gespräch, die Texte von Chuang-tzu (莊子), Meng-tzu (孟子) und Han-Fei-tzu (韓非子), von denen Chuang-tzu und Han-Fei-tzu Taoisten sind und Meng-tzu Konfuzianer ist, in der ins Französische übersetzten Übertragung von Arthur Waley gelesen zu haben (A. Waley: *Trois courants de la pensée chinoise antique*, Tchouang-tseu, Mencius et Han Fei Tseu, Paris

1949), sowie in der des Paters Wieger S.J. (Les pères du système taoïste, 1re édition, Hsien-hsien, 1913). Ebenso hat er sich mit dem profunden Wissen und Verständnis der chinesischen Weltanschauung und Kultur in dem Werk des französischen Sinologen Marcel Granet bekannt gemacht (La pensée chinoise, Paris 1934; auch in deutsch erschienen: Das chinesische Denken).¹⁾

Davon angeregt hatte Masson zugesagt, ein Album zu illustrieren, welches Texte von Chuang-tzu enthält, der ihn besonders anzog; es nennt sich "Sur le vif (Über das Leben)", erschien in Paris 1950; ein Exemplar davon, welches sich im Museum of Fine Arts in Boston befindet, war der Verfasserin zugänglich gewesen (Abb. 63 + 64). Masson selbst bemerkt dazu:

"Andererseits habe ich, als ich sehr jung war, Lao-tzu und die Väter des Taoismus gelesen, Ich bin vor allem auf Chuang-tzu zurückgekommen, dessen Geschichten bewundernswert sind, und dessen Lehre von beachtlichem räumlichem Interesse ist. Ich habe daher, als ich unter dem Eindruck der Wirkungen asiatischer Heiligkeit stand, ein Album mit Lithographien gemacht, welches ich 'Sur le vif' nannte, welchem ein Text von Chuang-tzu zugrundelag. Ich hatte mich unter seinen Schutz begeben." 2)

Die Auswirkungen dieses Interesses belegt uns Masson ebenfalls:

"Ich hatte mich dazu erzogen, nicht vor dem schrecklichen Spektakel (des Krieges zum Beispiel) bankrott zu machen, mich zu beherrschen und zu meditieren, eine innere Ruhe zu erlangen, und das selbst innerhalb der Kriegsszenerie." 3)

In einer gewissen Unkenntnis der grundlegenden Identität taoistischen und zen-buddhistischen Denkens und möglicherweise bedingt durch seinen wechselhaften Charakter bemerkt Masson an anderer Stelle:

"Die beiden (Daumal und Artaud) interessierten sich wie ich für Asien. Aber während Artaud taoistisch war, war ich für Zen. ... Der Taoismus interessierte mich auch, aber ich stelle keinen tiefen Einfluß auf mich fest, ausgenommen die Tatsache, daß ich immer instinktiv die Lehre des Tao praktiziert habe: sich hüten vor zu großer Routine (pouvoir)." 4)

Eine Relativierung dieser Feststellung, daß der Taoismus angeblich keinen tieferen Einfluß auf ihn hatte, erfolgt durch Masson selbst an anderer Stelle, indem Masson auf die Bedeutung des "Nichteinmischens", dem Wu Wei (無為) des Taois-

mus und die flüchtige Andeutung als Ausdruck der Gesamtheit universalen Seins hinweist, die in jedem Fall eine gewisse Vertrautheit mit den wichtigsten Prinzipien dieser Lehre annehmen läßt:

"'Nicht unterstützen'. Die Flüchtigkeit des Reflexes ist Kennzeichen des Tao, ist ein wahres Bild (vgl. TTCh.14). Jene nachgebende Flüchtigkeit ist vollständiger, als der Abdruck (l'emprunt); leblose Sache ohne Bedeutung. Der eine Augenblick (l'instant); augenblicklich gefangen, vereinigt und läßt die Totalität erkennen."1)+

Einerseits sieht Masson reine Kunstfertigkeit und Routine ohne Inspiration als Einengung oder Bedrückung an, aber

"natürlich verlangt das Tao, der Routine gegenüber keinen Zwang anzuwenden, keine krummen Wege zu gehen, es nicht hereinzulegen... Im Gegenteil dazu ist der Konfuzianismus besonders sozial. Lao-tzu und die anderen, besonders Chuang-tzu, sind wunderbar."2)

An anderer Stelle, in seinem Buch "eine Kunst des Wesentlichen", geht Masson noch weiter auf seine Kenntnisse von und Beeinflussung durch den Taoismus und die von ihm übernommenen Gedanken und Prinzipien ein:

"Alle Dingen sein Gepräge geben, ihnen Gewalt anzutun, um sich leichter anzueignen und sicherer über sie verfügen zu können, darauf wird man verzichten müssen. 'Die Dinge besiegen, aber sie nicht verletzen' dieses taoistische Gebot (Chuang-tzu) werden die (ch'an-) buddhistischen Maler niemals mißachten. Ein Meister wie Liang K'ai (梁楷) ist mitunter gewaltsam, aber es ist die gebieterische Gewalt des Blitzes (der Maler ist elementare Kraft geworden), und wenn uns Ying Yü-chien () ein Gebirgsdorf zeigt, gesehen durch die aufgerissene Nebellücke, so ist er selbst Meteor. ... Im Gefolge der heiteren Kontemplation, die die Leere herbeiführt, kommt die Vision. ... Der große Weg: reine Sammlung, vollkommene Versenkung vor dem Schaffen und während der Ausführung. ...3)+

Die weiter oben getroffene Feststellung, daß Taoismus und Zendenken grundlegend identisch sind, machen es deutlich, daß in den folgenden Ausführungen Massons, die für sich selbst reichhaltigen Aufschluß über seine Beziehung zur chinesischen Weltanschauung geben, beide nicht klar getrennt werden können und sollen:

"Ich hatte 1930 die Gelegenheit, einen jungen Japaner, Kuni Matsuo, kennenzulernen, der gerade zu der Zeit zusammen mit einem deutschen Orientalisten, Oberlin, ein Buch über die buddhistischen Sekten in Japan schrieb,.. Und bevor dieses Werk veröffentlicht werden sollte, hat er mit mir über Zen gesprochen.... Man kann sich ...

fragen, warum ein so agiler Mensch wie ich ... die totale Beruhigung sucht. Das ist paradox, aber diese Paradoxie ist vielleicht kreativ. Als ich 1947 in Aix ankam, habe ich beschlossen, mich an meine persönliche Mythologie zu erinnern, und ich habe mich einfach an die Kontemplation der Natur begeben. Es ergab sich, daß ich von Büchern über Zen umgeben war, Suzuki und andere, von Notizen, die ich darin gemacht hatte, und diese fertigstellte in einem Essay, welches sich der 'Augenblick' (l'instant) nannte, ... Ich habe versucht, die Methode des Zen auf meine Weise anzuwenden, ... und ich bin bei der Beruhigung angekommen. Aber seltsamerweise bin ich auch bei einem Nachlassen des Willens angekommen. ... Ich hatte wirklich das Unbewußte erreicht. Und plötzlich mache ich Bilder..., in denen ich einen Augenblick der Natur erfaßt hatte. ... jene Augenblicke der Natur, in denen man weder an die Vergangenheit noch an die Zukunft denkt, wo der Moment sich selbst genügt. Ich glaube, daß das das Eigentümliche des Zen ist. Von dort her bekommt es einen Wert für alle Menschen dieser Erde. ... Ein Anflug von Heiligkeit, angewendet auf das tägliche Leben."1)+

Auch in seinem Buch "La mémoire du monde (Die Erinnerungen an die Welt)" geht Masson weiter auf den Zusammenhang seines Denkens und seiner Kunst mit dem ostasiatischen Denken und der ostasiatischen Ästhetik ein, welche die allgemeine Grundlage für die Wirkung der kalligraphischen Impulse abgab, und die er in dem Abschnitt betitelt "Imitation de la Chine" abhandelte:

"Bescheidene Konfession. Ich gebe nicht vor, in das Zen eingeführt worden zu sein. Die Einführung, welche einen Meister, einen Guru, verlangt, ... Indessen nahm die Offenbarung jener 'Seinsweise' durch einen japanischen Freund um 1930 ihren Weg in meinen Geist. (Die Art und Weise des Malens habe ich im Museum in Boston studiert, welches reich an ostasiatischen Malereien ist).

Also, nach so vielen dramatischen Bildern suche ich etwas Ruhe und glaube, sie in den Jahren 1950 - 55 durch eine noch tiefere Annäherung an die Zen-Lehre gefunden zu haben. Seine Eroberung: Abschaffung aller Trennungen, begreifen, daß es der Wind ist, welcher den Ästen des Baumes ihre Form gibt, sagen: Wind-Baum, Baum-Wind. Und so von allen Sachen... Mein bestes tun, um die Unschuld zu praktizieren, habe ich diesen Zustand erreicht? In diesem Fall habe ich danach einen Frieden und ein Glück erlangt, die mir in einem Westen, welcher von der Materie gefangen ist, unmöglich erschien. ... Die Heideggersche Sorge ist besiegt von einem totalen Besitzergreifen des erlebten Augenblicks. Die lateinische Formel 'Hier und Jetzt' (hic et nunc) ist eigenartigerweise nahe der Vision des Zen von einem Leben mit einer völlig anderen Basis. Für den Lateiner ist das eine imperative Formel und kommt aus dem Kriegsbereich, für den Chinesen oder Japaner handelt es sich um den am schwersten zu erlangenden Frieden, den, welchen man in sich selbst errichten muß. Das Zen ist

das Gegenteil einer Flucht aus der Zeit. Das Ereignis und die tiefe Gegenwärtigkeit des Seins ist selbst die Tatsache der Erleuchtung. ..., die Lehren des Ch'an oder Zen trennen das Geistige nicht vom Körperlichen... - Die Leere, von den Europäern als negativ angesehen, ist für den ostasiatischen Maler die Fülle, die Fülle des Seins, welches entleert ist von jeglicher Ablenkung durch das wache Bewußtsein."1)+

1.3.2 Ästhetische Aspekte

Die hier dargelegten Aspekte chinesischer Weltanschauung und chinesischen Denkens waren die notwendige Grundlage, welche das Verständnis der kalligraphischen Elemente und ihrer Ästhetik möglich machte; umgekehrt war jedoch die Kalligraphie, mehr noch als die von ihm häufiger als diese erwähnte Malerei Chinas, das grundlegende bildnerische Mittel, welches seine Beziehung zu Ostasien trug, wie sich noch zeigen wird, und welches die Beziehung zur Welt auf künstlerische, die reine Philosophie überhöhende Weise herstellte. Allein die formalen Elemente der Kalligraphie, wie der lineare Duktus und die starke Dynamik und expressive Ausdrucksfähigkeit ermöglichten die Anwendung allgemeiner Denkweisen, wie sie Ch'an-Philosophie und Taoismus zunächst einmal nur sind. Der alleinige Einfluß ostasiatischen Denkens würde, wie sich bei Malern wie Rothko, Reinhardt und anderen zeigte, ganz andere bildnerische Ergebnisse bringen; allein die Kunst der Kalligraphie brachte der Kunst Massons wie auch Tobey's und anderer das dynamische, linear-expressive Medium sensiblen seismographischen Ausdrucks.

Auf der Grundlage dieses Seinsverständnisses fand die Begegnung mit der Kalligraphie und Malerei Chinas statt, welche sich daher mehr oder weniger für Masson mit der Ch'an-Malerei identifizierte, von denen er besonders die Sung-Maler, wie Liang-K'ai (梁楷), Mu-Ch'i (牧溪), Ying Yü-ch'ien (瑩玉涸) und nach der Sung-Zeit Tao-ch'i (道濟) oder Shih-t'ao (石濤) und den Japaner Sesshu bewunderte und zitierte. Massons Interesse an der Malerei und Kalligraphie Chinas begann um 1925, wobei das Interesse an der Kalligraphie hauptsächlich nach seinem Besuch im Museum in Boston einsetzte, welches etliche Kalligraphien besitzt. Dies ergibt sich unter anderem aus dem plötzlichen Auftauchen stark kalligraphischer Elemente in seinem Werk nach

seinem Besuch im Bostoner Museum, die aus keiner anderen Quelle stammen können. Der erste Kontakt vollzog sich mit der Malerei Chinas und hat als Ergebnis den Versuch Massons, den élan vital, das Ch'i-yüan chinesischer Ästhetik, einzufangen, welches Masson als das "Wesentliche" bezeichnet, sowie ferner, seine Malerei vom festen Gegenstand und der Trennung von Raum und Objekt zu befreien, zu einer Malerei der Bewegung, des Wandels (Metamorphose) und der andeutenden Leichtigkeit (Effusion), in einem bildnerischen Raum von großer Tiefe und Weite (profondeur), der erfüllt ist von Leben und permanenter Bewegung, von Kräften, dem Zen-Raum (espace zéniste), wie Masson ihn nennt. In seinem Buch "Eine Kunst des Westlichen", mehr oder weniger eine Sammlung von Essays, geht Masson darauf näher ein:

"Ehrbare Annäherung. Um das Jahr 1925 - wenn ich mich recht erinnere - konnte ein junger Pariser Maler mit der Tuschemalerei des Ostens nur von weitem Kontakt aufnehmen. Da es an Originalen, mustergültigen Stücken fehlte, konnte er höchstens einige Werke deutscher (Münsterberg) oder skandinavischer Gelehrter (M. meint O. Siren) mit hinreichend zahlreichen und ziemlich passenden Reproduktionen zu Rate ziehen, um eine Vorstellung davon zu bekommen. Das war wenig und lag durchaus nicht 'in der Luft'. Dennoch sollte dieses winzige Samenkorn für meine Person nicht unfruchtbar bleiben, denn seitdem hat mein Interesse für diese hohe Kunst nicht nachgelassen, im Gegenteil! In Boston war es, dank dem Exil, wo sich mein Wissen erweiterte. Bekanntlich kann das Museum dieser Stadt den Ruhm in Anspruch nehmen, die umfassendste Sammlung chinesischer Meister zu besitzen, die man außerhalb der Sammlungen und Tempel von China und Japan sehen kann, vor allem aus der Sung-Zeit.

Früher habe ich einmal die harte Prüfung und den Schock beschrieben, den ich fühlte, angesichts des geistigen und künstlerischen Abstandes, der einen westlichen Menschen von dieser Kunst des Wesentlichen trennt, sei er auch durch seine Neigungen aufs beste vorbereitet.

Unnütz in eine solche Kunst eindringen zu wollen, solange man nicht versteht, daß das Wesentliche für den Zen-Maler in nichts dem gleicht, was der westliche Maler mit diesem Wort meint. Für den Chinesen oder seinen japanischen Jünger, für Mou-Ki (Mu-ch'i 牧溪) oder Sesshu, handelt es sich um eine Art des Existierens - im tieferen Sinne - und nicht wie für uns um eine Art des Tuns. Für sie ist es eine Weise, im universalen Leben aufzugehen, für uns eine Form des Résumées. Für den Asiaten eine vitale Entscheidung, für den Europäer eine ästhetische Stellungnahme." 1)+

Masson hatte wiederholt, wie bereits erwähnt, die Notwendigkeit betont, "nicht zu verletzen" und "nicht im Wege zu stehen" (Tobey), und damit einen Zustand und eine geistige Haltung zum kreativen Prozeß angesprochen, die als vorbereitende Meditation zur Erreichung der Leere von störenden rationalen Geistesinhalten angesehen werden kann. Auch hierauf geht Masson wieder näher ein:

"Die innere Verfassung: Den Chinesen nachahmen mit seinem durchsichtigen und feinen Herzen. ... Denn von dieser Transparenz des Seins muß man ausgehen, um zu fühlen, was ein so vollkommener Ausdruck an Seelenkraft und Eindringung erfordert. Ja, ausgehen von der Durchsichtigkeit des Herzens, von dem unendlichen Détachement des Künstlers, von dem Kenntnis der 'Leere', die uns so fremd ist (nichts Gemeinsames hat mit unserer Auffassung vom Nichts)." 1)

Um diese Leere, das Ereignisfeld für die Offenbarung des élan vital, des Ch'i-yün, zu schaffen, bedarf es nach Massons Erkenntnis eines bestimmten meditativen Verhaltens, welches er anderer Stelle erwähnt:

"Sie wissen, daß man im Fernen Osten einen wirklichen Künstler hieran erkennt: bevor er sich an die Arbeit begibt, bleibt er still und konzentriert sich während einer genügend langen Zeit auf sich selbst. Es handelt sich dabei um eine Vorbereitung auf die Arbeit. Es handelt sich darum, in sich die Leere herzustellen, um gerade der, sagen wir übernatürlichen Aktivität Platz zu schaffen, welche die Schöpfung des Kunstwerks repräsentiert. ... es handelt sich darum, in eine andere Welt einzudringen. ... Die Ostasiaten tragen dem Rechnung: seine Tusche wohl vorbereiten, seine Pinsel mit Vergnügen zu betrachten." 2)+

Zu dieser meditativen, inspirativen Leere aber muß sich, wie Masson erkannt hat, die für die chinesische Kalligraphie selbstverständliche absolute Beherrschung der Mittel gesellen; eine Notwendigkeit, die ihm die Übung und das Erlernen der Kalligraphie bewußt gemacht hatten:

"In der Zen-Übung des Bogenschießens geht der Schüler nach langer Lernzeit so vollkommen auf, daß der schließlich an die Schwelle der 'Kunst ohne Kunst' gelangt. Alles verläuft nun so, als ob es der Bogen wäre, der sich des Schützens bedient, statt umgekehrt. Ebenso bei dem Maler der selben Leere: Es ist der élan vital, der ihn ergreift, um sich zu offenbaren." 3)+

Der Wille Massons, den reinen Automatismus und seine Distanz von der realen menschlichen Existenz zu überwinden, gab diese Eigenschaften chinesischen kreativen Verhaltens die Mög-

lichkeit, in Massons Denken und bildnerisches Handeln einzudringen, und die Aggressivität des Aufruhrs durch kontemplative Vorbereitung, wie sie der chinesische Maler und Kalligraph übt, auszugleichen. Sie gab ihm auch die Möglichkeit, die von ihm erstrebte Malerei der Bewegung aus der reinen impulsiven Emotionalität herauszuführen und künstlerisch bedeutungsvoll zu machen, indem er sein bildnerisches Verfahren unter dem Einfluß der kalligraphischen Methode versuchte "natürlich" zu machen, weniger Zwang auszuüben und stattdessen durch die erarbeitete Beherrschung der Mittel die bildnerische Niederschrift natürlich und wie von selbst vollziehen ließ:

"... Damit sie selbst ihre Form und ihren Weg findet - arbeiten nach der Weise der Natur - und als ob es sich um sie handele." 1)

Masson schließt sich hier der chinesischen Auffassung von der "Natürlichkeit" (tzu-ran 自然) des kreativen Prozesses an, welcher die "Übereinstimmung von Herz und Hand" (hsin-shou hui-kuei 心手會歸)²⁾ bzw. (hsin-shou hsiang-ying 心手相應)³⁾ bringt, und führt weiter dazu aus:

"Die einen sagen: wir lassen die Natur sprechen, und die anderen: Lassen wir die Natur durch uns sprechen."⁴⁾

Malen ist für Masson wie für den chinesischen Kalligraphen und Maler ein kreatives Handeln, analog zu und in Übereinstimmung mit der universalen Natur:

"Der Effusionist findet in sich die eigentliche Quelle seiner Malerei. Er strebt von innen nach außen: er schafft Natur." 5)+

Dies klingt sehr ähnlich, wie die Worte Chang Huai-kuans:

"Was die Schriftkunst angeht, so ist sie die Spur des Herzens. Deshalb hat sie im Innern ihren Sitz und nimmt Gestalt an nach außen." 6)

Wie in der chinesischen Kalligraphie und Malerei geht es Masson, im Gegensatz zu dem Bezug auf die reine Subjektivität des Individuums bei vielen Malern des Abstrakten Expressionismus und Tachismus, um die Geheimnisse der universalen Natur:

"Wir fassen die Überwindung der Stofflichkeit des Werkes ins Auge, des Bildes als Objekt. Was den unaufmerksamen Menschen verborgen bleibt, wollen wir aufzeigen:

das Keimen, das Sprießen, das dunkle Herz der Quellen, die Geheimnisse der Natur, so nahe, daß man sie nicht bemerkt; kosmische Räume, grauenerregende Unendlichkeit, so fern, daß man sie nur im Geiste erkennen kann, Suche nach dem Unausgedrückten, dem Untersagten.. Gäbe es nicht im Sein und in den verborgenen Tiefen des Universums Zustände, die würdig wären, daß man sie sichtbar machte, ohne auf erprobte Formen zurückzugreifen?"1)+

Für den chinesischen Maler und Kalligraphen, dessen Ziel es ebenfalls ist, die Geheimnisse der Natur darzustellen, kommt es auf die Erfassung des Geistes der Dinge und seine Bewegung an (ch'i-yün sheng-tung 氣韻生動), ein Ziel, welches Masson unter dem Einfluß chinesischer Kalligraphie und Ästhetik nennt, "das Wesentliche zu erreichen:

"Man schöpfe nicht aus der Außenwelt, es sei denn, um sie zu erschöpfen. In dieser Entkräftung allein, von diesem Punkte an regiert die Leere, damit man den Anstoß zu einem Werk finde - und das Hauptargument, die Erscheinungswelt zu überwinden, um das Wesentliche zu erreichen."2)

Masson führt die Suche nach dem Wesentlichen selbst auf das erste Prinzip des Hsieh Ho (謝赫), das Erreichen der "lebendigen Spontaneität" des Werkes, des "Geisteswiderklangs" (ch'i-yün sheng-tung 氣韻生動) zurück:

"Für einen Ästhetiker des 5. Jahrhunderts ist die Hauptsache: die 'Schwingungen des Geistes, die der Bewegung Leben verleihen', und die einer passiven Nachahmung der Erscheinungen sofort Grenzen setzen. Und fünf Jahrhunderte später, um 1000 unserer Zeitrechnung, arbeitete Che-ko (Shih-k'ò 石恪), Großmeister der 'rohen Manier', ausschließlich mit Flecken, in einer Freiheit, die nie übertroffen wurde. Diese Methode führt zu den schönsten Zeiten der chinesischen und japanischen Malerei. Bis zu Sesshu und bis Tao-chi (Shih-t'ao) und über sie hinaus werden die tausendfachen Quellen der 'knochenlosen' Malweise ausgebeutet - la tache en expansion."3)

Masson war, im Vergleich zu vielen anderen Malern, auch zu Tobey, wesentlich stärker literarisch in seinem Temperament und hat daher im Laufe seiner malerischen Laufbahn nicht nur gemalt, sondern zu seiner Kunst oder allgemeinen Fragen relativ viel geschrieben oder gesagt. Ein Rückgriff auf seine eigenen Stellungnahmen ist daher oft am aufschlußreichsten, da auf diese Weise seine Ansichten am ursprünglichsten zur Geltung kommen.

Die Wichtigkeit und bildnerische Bedeutung der Kalligraphie und Malerei für sich und seine Zeitgenossen gibt uns Masson in den folgenden Ausführungen zu verstehen:

"Wenn man jetzt die Frage stellt, welche Bedeutung für uns junge Maler die Tuschkunst des Fernen Ostens hat, so ziemt es sich, behutsam zu antworten. ... Es ist nicht zu leugnen, daß nur wenige von uns europäischen Malern den geistigen Blick auf das fernöstliche Licht hinwendeten. An der Nordwestküste des Pazifiks erkannten seit einigen Jahrzehnten die amerikanischen Maler eher die Möglichkeit einer Befruchtung. Mehrere begaben sich an Ort und Stelle, um bei denen, die noch Meister in der Kunst der Tuschemalerei waren, am Beispiel der großen Vorbilder aus der T'ang- bis Ming-Periode und der Schule von Ashikaga zu lernen. Nicht nur ihre Kunst, auch ihr Leben wurde davon bestimmt. In solchem Maße, daß weit entfernt von der Buntscheckigkeit chromatischer Schaustellungen und abseits der geräuschvollen Manegen, wo sich zahllose formalistische Akrobaten tummeln, ihre Werke diesen Mondhof des Schweigens zurückgewinnen scheinen, der die Sung-Malereien umgibt - eine unerläßliche Vorbedingung, sie zu sehen und wahrhaft zu 'hören'."1)

Während sich Masson in seinen Schriften und Gesprächen vergleichsweise mehr mit der chinesischen Malerei, besonders jener der Sung-Zeit beschäftigt und weniger auf die Kalligraphie allein eingeht, ist in seinen Werken umgekehrt das Kalligraphische, Elemente und Verfahrensweisen der chinesischen Kalligraphie, stärker als das rein Malerische; vor allem fällt die durchgehende und intensive Verwendung der raumplastischen kalligraphischen Linearität von 1943 - 45 und nach 1952 auf, welche den Charakter eines großen Teils seiner Werke bestimmen. Zwar ist die Beherrschung des kalligraphischen Duktus und der Sechs Prinzipien nicht so intensiv wie bei Mark Tobey, aber das kalligraphische Element der dynamischen, lebendigen Linie ist das vorherrschende und ausdrucksbestimmende bildnerische Element. Die Tatsache, daß Masson sich auch darum bemüht hat, die Regeln der Kalligraphie zu erlernen, belegen eindeutig solche Werke, wie das "Wildschwein" von 1946, "Chinesische Schauspieler" von 1955, "Kabuki No. 1" von 1955 und andere, in denen die linearen zeichenhaft-figurativen oder teils abstrakten Elemente eindeutig von kalligraphischen Zeichen in der Art chinesischer Lehrvorlagen beeinflusst sind, worauf hiernach noch anhand von Beispielen zurückzukommen sein wird.

Während mehr malerische Werke unter dem Einfluß von chinesischer Malerei und dem Impressionismus Monets und Renoirs nur von etwa 1946 bis 1952 vorherrschten, dominierte von 1942 - 45 und von 1952 bis nach 1960 das lineare kalligraphische Element. Die Diskrepanz zwischen den verhältnismäßig wenigen Äußerungen zur Kalligraphie und ihre langfristige und intensive Anwendung als bildnerisches Mittel ist so zu erklären, daß die Qualitäten der chinesischen Malerei offensichtlicher und, besonders für einen Maler wie Masson daher auch leichter in sprachlicher Form angesprochen werden können, während ihm das Verfahren und die Technik der Kalligraphie zwar, auch ohne Lehrer, technisch und künstlerisch vertraut war, so daß er es auch bildnerisch anzuwenden in der Lage war, aber aufgrund fehlender Kenntnis der theoretischen Begründung und der geringen Erforschtheit dieser Kunst in westlichen Sprachen zu jener Zeit er nicht zu allgemeinen theoretischen Äußerungen und Erklärungen in der Lage war. Diese Situation ist jedoch nicht so gravierend für die Beurteilung seiner Werke, da auch in der Malerei und Ästhetik, auf die sich Masson häufig bezog, verschiedene Merkmale und Aspekte der Kalligraphie verkörpert werden, wie sich bereits gezeigt hatte (Kapitel III), und weil die Beurteilung des kalligraphischen Einflusses im Werk von Masson in jedem Falle zunächst von der phänomenalen Erscheinung dieses Werkes und den sich darin offenbarenden kalligraphischen Qualitäten auszugehen hat, wofür theoretische oder ästhetische Äußerungen des Künstlers als Bestätigung und Bekräftigung herangezogen werden.

Dennoch fehlt es auch nicht an Äußerungen Massons zur chinesischen Kalligraphie und zu der Bedeutung, die sie für sein Werk hatte. In "Eine Kunst des Westlichen" bemerkt er dazu:

"Das Zeichen (le signe). Man weiß, wie sehr in China wie in Japan die Schrift mit der Ausübung der großen Malerei verbunden ist. Es gibt kein Beispiel, ja es ist unvorstellbar, daß ein hervorragender Maler nicht auch ein großer Kalligraph wäre. Und fast immer ist er ein Weiser und ein Ästhetiker (er schreibt nicht nur künstlerisch, er muß auch imstande sein, über seine Kunst zu schreiben). Präziser gesagt: Das Bewundernswerteste an der chinesischen Begriffsmalerei ist ihre Bildhaftigkeit." 1)+

Und an anderer Stelle heißt es zum gleichen Zusammenhang:

"Der farbige Elan muß sich der Entdeckung neuer Chiffren verbinden: Zeichen, Ideogramme, die ein unvermutetes Bewußtsein des Menschen erwecken, der sein Universum erobert."¹⁾+

Dieser Vorgang der Verwendung von Zeichen oder Chiffren und ihren Elementen, den lebendigen Linien, soll nun anhand einiger Beispiele des Werkes von Masson aufgezeigt werden.

1.4 Die Integration und Umsetzung von linearen Elementen der K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Kalligraphie während der "asiatischen Periode" und ihre Wirkung auf formalen Gehalt und Aussage

Den Ursprung und die Bedeutung des kalligraphischen Elementes und sein Interesse für die chinesische Kalligraphie belegt Masson in einer Ausführung von 1967, geschrieben in Aix-en-provence und zitiert von Clébert:

"Was die Zeichnung im eigentlichen Sinne (dessin) angeht, so ist die Bedeutung des graphischen Elementes in meiner Malerei eigentlich keinem der Analysten meines Werkes entgangen. Gertrude Stein, die erste, qualifizierte es als 'unstete, schweifende Linie' (ligne errante), Giedion-Welcker als 'Linie in Freiheit', Robert Delevoy als 'schriftartiger Wirbelsturm' (écriture-cyclone). Diese 'Zeichnung in der Malerei' erschien, glaube ich, mit einem Bild, wie 'Les Constellations' (1925), und es setzte sich fort in zahllosen anderen. In jener ersten Phase der Anwendung der Kalligraphie ist sie eine auf zweidimensionale Weise bezeichnender Teil, welcher sich in einem Ensemble dreidimensionaler Teile befindet (Masson meint die kubistische Bildordnung), aber es wurde mehr und mehr wichtig, wie in den 'Soupiraux' oder in 'Nus et Architectures'. Das graphische Element wurde wichtig in den ersten Sandbildern (1927) und leitet die zweite Etappe ein.

Die Emanzipation in jener zweiten Etappe besteht darin, daß die Kalligraphie die ganze Oberfläche (parcours) überzieht. Die Linie ist nicht mehr essentiell bezeichnend (significative); sie ist reine Bewegung (pure élan); sie folgt ihrem Weg (oder ihrer Spur). Sie hat nicht länger die Funktion eines Umrisses (contour). Gleichwohl aber kann sie mit einem Teil des Farbfeldes zusammengehen, welcher die Bezeichnung (signification) anspricht. Seit dem Anfang der amerikanischen Periode ist diese Methode in vollem Aufschwung begriffen, sie alterniert wie immer in einigen Bildern mit dem Rückbezug auf die klassische Tradition des Volumens, welches vom Kontur begrenzt wird. Diese Alternation hat sich seit 1941 kaum geändert. 'Le Couple' (im Musée National d'Art Moderne, Paris) ist ein kürzliches Beispiel des Spiels mit den farbigen Flecken - Kalligraphie - Demon-

stration.

Wenn man, auf irgendeine Weise, den farbigen Teil von den kalligraphischen Elementen trennen würde, würden diese beiden Teile, getrennt gesehen, absolut 'abstrakt' erscheinen. Es ist nur durch das Erkennen der beiden Elemente an einigen Stellen des Farbfeldes, daß die Bezeichnung (signification) (lyrisch, wohl verstanden) erscheint. Also wie ein Kräftepaar, das aus Hieroglyphen gemacht ist.

Der Ursprung dieser Ästhetik, und das ist hier eine, entwickelte sich aus der Praxis der automatischen Zeichnungen. Es ist ohne Zweifel in den Sandbildern von 1927, daß seine surrealistische Anwendung am markantesten ist. Und hier läßt die Monochromie (Ockerfarbe des Sandes und Sépia-Farbe der Spuren) an die chinesischen Malereien denken, die am weitesten der Farbe beraubt sind.

Diese Ähnlichkeit war genügend inspirierend, denn die chinesische Kalligraphie hatte mich sehr früh angezogen, und mit ihr alle ostasiatischen und orientalischen 'Schriften'.¹⁾

Dieses Interesse an der chinesischen Kalligraphie, welches Masson hier ausdrücklich bestätigt, wurde vertieft und manifestiert durch den Besuch im Museum of Fine Arts in Boston, welcher im November 1942 stattfand²⁾, und wonach sich Massons bildnerischer Ausdruck teilweise schlagartig und unübersehbar änderte. Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie ab 1942 - 43 war nicht sofort in allen Werken zu spüren, die tellurischen bilder und andere unterliegen noch anderen formalen Prinzipien und Intentionen. Masson schuf jedoch eine Reihe von meist in Tuschetechnik mit Pinsel oder Feder hergestellten sehr dynamischen und belebten Werken, welche sowohl den Rückbezug zum Automatischen Zeichnen herstellen, wie auch einen antagonistischen Bildaufbau im Vergleich zu den kubistisch-surrealistischen Werken der zwanziger und dreißiger Jahre zeigen. Offensichtlich ist hier aber ebenso die Anwendung der Kalligraphie auf die Art der Linienführung, welche sich von einer relativ leblosen, drahtartigen Linien im automatischen Bild "Kinder der Inseln" von 1926 (o. Abb.) zu einer wesentlich lebendigeren, dynamischen raumplastischen, kalligraphischen Linie entwickelte, wie in "Multiplikation" von 1943 (Abb. 65) und welche dort in ähnlich automatischer Weise, jedoch ohne die zögernde Art der "Kinder der Inseln", durch "Multiplikation" ihrer selbst im Ablauf der tanzenden und rhythmischen Bewegung die Bildraumfläche vollschreibt.

Ein Vergleich macht deutlich, daß "Multiplikation" ungleich mehr kalligraphischen, raumplastischen Duktus und dynamische Freiheit der Bewegung besitzt, die ein Minimum an kalligraphischer Übung und Verständnis der Prinzipien verlangen. Duktus, Rhythmus und Ausdruck der linearen "Multiplikationen" Massons entsprechen hier dem Ts'ao-Shu-Stil der chinesischen Kalligraphie, wie er etwa von Huai Ssu (懷素) (Abb. 66) angewendet wird, nur daß die Flächenraumfüllung und die Tendenz zu einem strukturellen Allover bei Masson stärker und figurative Elemente beziehungsweise Zeichenhaftigkeit bei Masson schwächer sind, als im kalligraphischen Werk.

Die erste Phase der bewußten Beschäftigung und Auseinandersetzung Massons mit den spezifischen Mitteln der chinesischen Kalligraphie fand noch in den USA statt, während und kurz nach seinem Besuch im Museum von Boston. Die Auswirkungen sind in den Bildern der Jahre 1943 - 45 deutlich erkennbar. Das Museum of Fine Arts in Boston enthält nicht nur Landschaftsbilder, aus der Sung-Zeit und anderen Perioden, die Masson bewunderte, und worauf noch kurz einzugehen ist, sondern auch Kalligraphien und Bambusbilder, welche für die Umsetzung kalligraphischer Elemente bei Masson eine große Rolle spielten. Eines dieser Bilder im Museum von Boston ist "Bambus im Sturm" von Wu Chen (吳禎) (1280 - 1354) welches auf der rechten Seite drei Zeilen in einer kraftvollen Ts'ao-Shu zeigt, welche in ihrem Duktus und Kräftespiel nicht unähnlich dem dynamischen Linienspiel von Massons "Multiplikationen" (Abb. 65) ist. Masson hat auch später wieder auf diesen Typus von Ts'ao-Shu zurückgegriffen.

In der direkten Folge und unter dem Einfluß dieses Werkes von Wu Chen (Abb. 67) und anderen entstanden in den Jahren 1943 - 46 einige charakteristische Arbeiten in chinesischer Tusche, zum Teil auch in Öl, welche aus linearen Elementen kalligraphischer Qualität, Abwandlungen und Metamorphosen des kalligraphischen Grundstrichs in verschiedenen geraden, gebogenen und geschwungenen Ausprägungen bestehen und die ganze Bildfläche überziehen und sie mit einem schwirrenden und vibrierenden Allover überziehen, ähnlich wie bei Tobey, und woraus sich teilweise Figurationen herausbil-

ausbilden. Ein Schlüsselwerk dieser Phase ist das "Selbstporträt" Massons von 1944 (Abb. 68). Der Kopf des Künstlers wird nicht wie früher durch Modellierung von Flächenteilen zu körperhaften Formen gebildet, sondern entsteht allein aus der Lage, dem Verlauf und dem Typ der kalligraphischen, relativ geraden und einfachen Grundstriche. Diese Linien haben die Formstruktur und den Duktus des kalligraphischen K'ai-Shu-Grundstrichs, insbesondere in der Liang-Tso-Art (掠啄), wie wir ihn auch bei Tobey finden werden, und der oben ausführlich besprochen wurde; sie besitzen daher für sich allein nur eine gemäßigte Dynamik im Vergleich zu Ts'ao-Shu-Elementen. Die starke Bewegtheit dieses Porträts und auch der anderen Werke dieser Phase ergibt sich durch diesen Duktus und die Richtungsdynamik gleichlaufender oder sich kreuzender und schneidender Linien, welche ebenfalls die ganze Bildfläche bedecken und strukturell mit einem Allover überziehen. Wichtig ist hier auch die Tatsache, daß die relativ andeutende Ausführung des Porträts als Ausgleich zweier Tendenzen gesehen werden kann; einer, welche von figürlichen Motiven durch Vereinfachung abstrahiert, also in Richtung völliger Abstraktion zielt, und eine andere, welche, gemäß dem "Ein-Linien-Prinzip" des Shih-t'ao die figürliche Erscheinung aus den einfachen Grundelementen aufbaut, durch Multiplikation des einen Elementes aus dem Einfachen das Komplexe und Übergeordnete schafft.

Außerdem ist hier ganz offensichtlich das Bambusbild von Wu Chen in Boston Vorbild für die Art und die Anwendung des kalligraphischen Strichtypus gewesen. Die fast vollkommene Identität der Linien von Massons "Selbstporträt" (Abb. 68) und Wu Chen's Bambusblättern (Abb. 67) ist unübersehbar; ein visuell geschulter Maler wie Masson ist ohne weiteres in der Lage, in dem Baumbusblättern Wu Chen's durch imaginative Abwandlung, welche seinem Prinzip der Metamorphose entspricht, Formen und Figurationen anderer Art zu sehen, als jene, die das Bild im ersten Moment zeigt, ein Verfahren, welches so gut wie jeden Künstler permanent inspiriert.

Weitere Arbeiten unter kalligraphischem Einfluß aus dieser ersten Phase sind "Bison on a brink of Chasm" von 1944 (Abb. 69) und "Heuhaufen" von 1946 (Abb. 70), welches, ob-

wohl in Frankreich ausgeführt, noch den gleichen Stil zeigt, jedoch in der kalligraphischen Struktur auch Elemente von van Goghs Zeichentechnik aufweist, die wohl mit Massons Aufenthalt in der Provence zusammenhängt, und die im übrigen auch bei van Gogh auf kalligraphische Elemente aus Ostasien zurückgeht.

Ebenfalls aus dieser Phase stammen zwei andere Werke, "Entanglement" (Berührung), angeblich von 1941 (!) (Abb. 36.2) und "The Kill" von 1944 (Abb. 73.1), beide fast vollkommen abstrakt, in Tempera und Öl ausgeführt. "Entanglement" ist dabei aus zwei Gründen von besonderer Bedeutung. Zum einen ist es Masson hier gelungen, starke Farbigkeit, rote und grüne Töne, mit kalligraphischer Dynamik zu verbinden, was von Tobey abgelehnt wurde, da er kein Empfinden für starke Farbigkeit hatte. Außerdem müssen bei diesem Werk Zweifel an der bisherigen Datierung vorgehalten werden, bei der das Bild, wie zum Beispiel von Rubin und Lachner¹⁾ auf das Jahr 1941 datiert wird. Das Jahr 1941 war Massons Fluchtjahr aus Frankreich. Die Flucht dauerte, über Martinique nach New York, mehrere Monate. Die Umstände seiner Lebenssituation, die Tatsache, daß er das Museum in Boston erst im November 1942 besucht hat, und die eindeutig starke kalligraphische Bildstruktur, die von einer gewissen Bekanntheit und Beherrschung kalligraphischer Technik zeugt und so stark von allen bisherigen Werken abweicht, lassen im Vergleich mit allen anderen Werkproduktionen von 1941 und davor es unwahrscheinlich erscheinen, daß dieses Bild 1941 entstanden ist. Fehldatierungen aufgrund mangelhafter Erinnerung und anderer Umstände sind bei allen Künstlern nicht selten, und es ist daher wahrscheinlicher, wenn als Entstehungsjahr eher 1943 bis 1944 angesetzt wird.

Entanglement besitzt außerdem eine große dynamische Spontaneität und ist aus verschiedenen Linientypen aufgebaut: geraden, gebogenen, einigen Schleifen und Zickzacklinien, welche in verschiedensten Kombinationen immer wieder auftauchen und die Grundelemente des kalligraphischen Impulses in seinen Werken bilden. Zwar besitzen Massons Elementarlinien nicht die gleiche strukturelle Kraft (ku-li^{骨力}) wie jene Tobeys, jedoch eine ebenso große rhythmische Dyna-

mik. Duktus und Konsistenz der Masson'schen Linien in "Entanglement" und anderen Werken der ersten Phase, also von 1942 bis 1946 zeigen zum Teil eine Ähnlichkeit zum Schrifttyp im Stile Wang Hsi-chih's, sie sind von einer gewissen Weichheit der Formen bestimmt, die auch beim "General zur Rechten" zu finden ist (Abb. 71).

1.4.1 Das Verhältnis von K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Linien bei Masson

Masson verwendet die Linien und Stiltypenelemente der Kalligraphie nicht ausschließlich in einer Stilart. K'ai-Shu-Elemente fließen ineinander über und lassen sich oft nicht klar trennen, jedoch kann konstatiert werden, daß bei Masson, im Gegensatz zu Tobey, Elemente der Ts'ao-Shu leicht überwiegen: starke Bewegtheit und häufige Richtungsänderungen im Verlauf der Linie, Verbundenheit zu langen Linienzügen, schwingende, rhythmische Verläufe mit vielen Wellen, Kurven und Schleifenlinien, Rundheit der Richtungsänderungen anstatt eckiger Zickzacklinien, wie sie bei Tobey häufig auftreten, sowie eine größere Weichheit des typischen raumplastischen Duktus. Aber auch hier bei Masson gilt das geflügelte Wort der chinesischen Schriftästhetik, daß "Ts'ao-Shu in der K'ai-Shu und K'ai-Shu in der Ts'ao-Shu" zu finden sein sollte und ist. Es sind bei Masson die "Drehungen und Wendungen des Pinsels" von denen Sun Kuo-t'ing sprach, welche die "Form" seiner Schrift bestimmen; das Moment der Bewegung dominiert über eine definitive strukturelle Ordnung. Eine Trennung von Ts'ao-Shu- und K'ai-Shu-Elementen ist bei Masson kaum möglich, jedoch zeigen einige Werke stärker Ts'ao-Shu-Elemente, wie "Orage" von 1951 (Abb. 75), "Couple" von 1958 (Abb. 74), "Abbyss" (Abgrund) von 1955 (Abb. 76), Ausschnitt), "Poursuite d'automne" von 1962 (Abb. 78) und "Multiplikation" von 1943 (Abb. 65). Vergleiche mit Werken von Huai Ssu (Abb. 77) sowie von Li Tung-yang (李東陽) aus der Ming-Dynastie (Abb. 79) zeigen das deutlich. Dabei wechselt Masson durchaus den 'Schreibstil', wenn man so will; "Abbyss" (Abrund) (Abb. 76), "Orage" (Abb. 75) und "Couple" (Abb. 74), sowie "Multiplikation" (Abb. 65.2) ähneln mehr dem erratischen Stil Huai Ssu's, "Poursuite d'au-

tomne" (Abb. 78) dagegen stimmt in den Linienverläufen, im Duktus des Hebens und Senkens und in der strukturellen Anordnung mehr mit Li Tung-yang (Abb. 79) überein. Gerade dieses Werk (Abb. 78) zeigt eine gewisse Beherrschung des Pinselduktus, welche nicht ohne ein Minimum an Übung erzielt werden kann, und welche sogar mit Öl auf Leinwand erzielt wurde.

In einigen anderen Werken finden sich auch K'ai-Shu-Elemente, erkenntlich an ihrer eckigen, spitzeren und klarer strukturierten Ausführung, fehlendem Fluß und Übergängen, Vereinzelung, besserer "Lesbarkeit" im Sinne struktureller Identifikation, und stärkerer Ähnlichkeit mit dem einzelnen kalligraphischen Grundstrich. Solche Werke sind "Forgerie" von 1953 und "Kampf in den Bergen" von 1956 (Abb. 83) und einige andere (zum Beispiel Abb. 81). Vergleiche mit Kalligraphie im K'ai-Shu-Stiltyp von Ts'ai Hsiang aus der Sung-Dynastie (Abb. 82) und Wang Shu (王澐) aus der Ch'ing-Dynastie (清代) (hier das Chi-Shu-Yen 續書巖 von 1729) (Abb. 84) machen das deutlich.

Auffällig in einigen Werken Massons ist der Rückgriff auf einige bestimmte Linienkombinationen als zeichenhafte Elemente, die immer wieder auftauchen: Zeichenstrukturen, die den chinesischen Schriftzeichen für "tao" (刀), Messer; "li" (力), Kraft, oder auch "ch'e" (車), der Kurzform von (車), welches 'Wagen' bedeutet, ähneln (vgl. Abb. 83 und die Schriftzeichen daneben, aber auch in einigen anderen Werken). Besonders die Form des Winkelstrichs (丿) taucht immer wieder auf, meist ähnlich dem Zeichen "li" (力), "Kraft", ein Phänomen, das auch bei Tobey zu finden ist. Tobey wie Masson haben sicher die Bedeutung dieses einfachen aber wichtigen Zeichens gekannt und sowohl aus formalen Gründen, wie auch seiner Bedeutung wegen verwenden können, denn die eckige Form mit ihrem plötzlichen Richtungswechsel, welches die Ästhetik der Kalligraphie mit tun-ts'o (頓挫) bezeichnet, ist von sich aus außerordentlich dynamisch und auch formal Repräsentation von Kraft.

1.4.2 Kalligraphische Elemente als Zeichen, abstrakte Elemente und als Mittel der Figuration

1.4.2.1 Zeichen und Zeichenhaftes

In Massons Bildern treten chinesische Schriftzeichen in ursprünglicher Form, also durchaus noch sprachlich "lesbar", auf, aber, ebenso wie bei Tobey, nicht häufig. Eines dieser Bilder ist "Luis", ein Porträt eines seiner Söhne, von 1943/44, also kurz nach seinem Besuch im Bostoner Museum entstanden. Masson hat in dieses Bild einige Schriftzeichen fast in Originalform eingebaut; eines ist in die Figuration integriert (Nr. 1), die anderen dagegen schweben frei und ohne figurative oder signifikative Bindung als strukturelle Formelemente im Bildfeld (die Nummern 2 - 4). Auffallend ist hier die Parallele zu Tobey, welche ein typisches Grundverhalten offenbart. Wie in Tobey's "Broadway" handelt es sich ebenfalls um einfache Zeichen, die hauptsächlich aus senkrechten und waagerechten, jedoch wenig diagonalen Strichen zusammengesetzt sind. Es sind Zeichen, die ihrer einfachen Struktur wegen meist am Anfang des Lernprozesses rezipiert werden, und bezeichnenderweise sind sowohl Tobey's "Broadway" von 1936 und Massons "Luis" von 1943/44 beide jeweils sehr kurz, etwa ein bis zwei Jahre nach dem ersten tiefen Kontakt mit der chinesischen Kalligraphie und Malerei entstanden, beide als Bilder, deren kennzeichnende Merkmale die Auflösung der bisherigen gegenständlich-illusionistischen Form unter Verwendung originaler "lesbarer" chinesischer Schriftzeichen sind. Beide, Masson wie Tobey, haben so zumindest zeitweise die gleiche Art von Lern- und Assoziationsprozeß durchgemacht.

Bei den Zeichen in diesem Bild Massons handelt es sich um: "ch'ü" (曲), krumm, (Nr. 1); "yüe" (月), Mond, (Nr. 2); "mi" (米), Reis (Nr. 3) und "ching" (井), Brunnen (Nr. 4). Die Pfeile geben die Position im Bild an.

Einige Bilder aus dem Jahre 1946 sind ebenfalls von Elementen eines Lernprozesses gekennzeichnet. In "Das Wildschwein" von 1946 (Abb. 86) finden sich eigenartige, kommaartige schwarze Striche, welche die Grundform des kalligraphischen Striches in dem Liang-Tso (捺)-Typus (丿) besitzen und eine weiße dünne Linie, wie eine Spur, in der

Mitte tragen. Dieses Element hat nur einen einzigen Ursprung: die chinesische Kalligraphie. Masson hat hier Linien, wie sie in kalligraphischen Übungsbüchern für Anfänger zur Demonstration der Pinselführung und des Verlaufs der Pinselspitze verwendet werden, in sein Werk integriert. Die weiße Linie ist die Spur des spitzen Endes des Pinsels und gibt den genauen Verlauf jeder Bewegung an. Ein Vergleich mit Abb. 87 aus dem Lan T'ing-hsü (蘭亭叙) nach Wang Hsi-chih (王羲之), welches hier als Übungsteil konzipiert wurde, sowie mit Abb. 89 verdeutlichen diesen Zusammenhang. Spätere Werke, wie "La Guerre des Paysans" von 1963 (o. Abb.) zeigen, daß Masson dies Element auch später noch wieder aufgreift, denn auch hier enthalten die schwarzen Striche und Partien die feinen weißen Spurlinien als Kontrast.

In "Message de Mai" von 1957 (Abb. 91) und "Wirbel" von 1956 treten lineare Formationen auf, mit wenigen kräftigen Strichen geschrieben, wodurch besonders in "Wirbel" Fei-Pai-ähnliche Effekte auftreten, die eine Empfindung von Geschwindigkeit vermitteln, welche in Erscheinungsweise und Struktur chinesischen Zeichen ähneln, wie zum Beispiel dem großen Anfangsschriftzeichen der Schriftrolle von Huai Ssu (Abb. 90), einem Ts'ao-Shu-Zeichen, welches, ähnlich den Initialen mittelalterlicher Handschriften besonders groß und betont dekorativ geschrieben ist.

Auch die Affinitäten der linearen Zeichen von "Kabuki No. 1" von 1955 (Abb. 88) zu einer Kalligraphie nach Wang Hsi-chih (Abb. 87) und natürlich auch anderen, hier nicht beibringbaren, sowie dem bekannten Bild "Chinesische Schauspieler (Acteurs chinois)" von 1957 (Abb. 95) mit einer Kalligraphie von Mi Fu (米芾) aus der Sung-Dynastie, hier als Steinabreibung zu sehen (Abb. 96) sind offensichtlich, wobei jedoch bei allen Bildern Massons die Beherrschung des Duktus nicht so ausgeprägt ist, wie etwa bei Tobey.

Die Bezüge zu Ostasien hat Masson dabei oft auch bewußt in die Bildtitel gelegt. Die linearen Elemente bei Masson zeigen hier sowohl K'ai-Shu- wie auch Ts'ao-Shu-Elemente, Bewegung und Rhythmus wie auch deutliche Struktur. Das gilt in gleicher Weise für die "Chinesischen Schauspieler" von 1955 (Abb. 95 + 98) im Vergleich mit den Kalligraphien in

Abb. 96 + 97. Die lineare oder gepunktete Ausschmückung der weißen Zeichenlinien belegt, daß Masson die oben erwähnten Kalligraphie-Lehrvorlagen bekannt gewesen waren und er die als Hilfsmittel gezogenen Pinselapuren, die weißen Linien, als belebendes und ergänzendes künstlerisches Mittel in seine Zeichen integriert hat. Auch ein Rückgriff auf japanische Methoden dekorativ-spielerischer Auflockerung von Kalligraphien, meist durch farbige oder goldene Punkte, ist bei Masson möglich. Bilder der "Féminaire"-Serie von 1957 (Abb. 94) oder "Venice" von 1965 (Abb. 99) haben in der Zartheit der 'Schriftzeichen' und der dezenten, dekorativen Farbigkeit des Grundes, über dem die Zeichen zu schweben scheinen, sowie in dem mit breitem Pinsel über das Bild gehuschten dunklen Kondensstreifen eine starke Ähnlichkeit zu der zarten Ts'ao-Shu-Schrift etwa eines Huang Chi-shui (黃姬水) aus der Ming-Dynastie (Abb. 93), besonders aber zu den bereits erwähnten japanischen (Hiragana)-Kalligraphien (z.B. Abb. 100), wie dem Ishiyama-gire von ca. 1112; welche meist Albumblätter waren.


Schließlich soll hier noch auf die ebenfalls eindeutige "Schriftzeichen"-haftigkeit von Massons "Suppliante" von 1957 (Abb. 101) hingewiesen werden, einer eleganten Ts'ao-Shu, welche bezeichnenderweise eine große Stilähnlichkeit zu einer Kalligraphie besitzt, die Masson, jedoch früher, im Museum von Boston gesehen hat: die Beischrift des Bambusbildes von Wu Chen (吳楨) (bb. 67.2, Ausschnitt).

Es sind keineswegs nur Zeichen oder Zeichenreihen chinesischer Kalligraphie, die Masson in seine Bilder integriert hat, sondern oft auch Teilzeichen oder Zeichenelemente. Eines der häufigsten und auffallendsten ist eine Zickzacklinie mit Punkt oben darauf und einem länger auslaufenden Strich nach unten (ㄥ), welches, wie die verschiedenen neben den Bildern beigefügten Zeichen (im Stil Wang Hsi-chih) zeigen, häufig auftritt, und dem Zeichen "yen" (言), Sprache oder Wort, in Ts'ao-Shu-Form, sehr ähnlich ist. Diese Zickzacklinie mit Punkt und geradem oder gebogenem Fuß ist neben dem kalligraphischen Grundstrich (ノ), dem Liang-Tso-Strich (捺), der meist entweder rein abstrakt als Element eines


vibrierenden Schwingungsfeldes von Kräften oder aber als Basiselement der Figuration nach der "Ein-Strich-Methode" angewendet wird, dasjenige Teil, welches am häufigsten den kalligraphischen Impuls bei Masson trägt. Prägnante Beispiele dafür sind Bilder der "Migrationsserie" wie "Migration III" (Abb. 104, von 1957) und "Migration V" (Abb. 105) oder "Nocturnal City (Nächtliche Stadt)" von 1956 (Abb. 103), Ausschnitt) und "Fantômes des Oiseaux (Phantom der Vögel)" von 1956 (o. Abb.). Die kalligraphischen Zeichenelemente darin sind vom Ts'ao-Shu-Typus und zeigen eine deutliche Affinität und Ähnlichkeit mit der chinesischen Kalligraphie, wie etwa jene im Stile Wang Hsi-chih (Abb. 87), der interessanterweise häufig zum Vergleich herangezogen werden kann. Die den Bildern zur Seite gestellten original chinesischen Schriftzeichen im Stile des Wang zeigen einige Möglichkeiten für das häufige Auftreten des Elementes alternierender Richtungswechsel der Pinselspitze, so etwa in "yen" (言), Sprache oder Wort; in "wei" (為), wann, für; in "chih" (之), einem Genitivpartikel.





In einigen Werken zeigt Masson auch Reminiszenzen an den Li-Shu-Stil (隸書), so zum Beispiel in Abb. 106, in welchem zeichenartige Elemente auftreten, die aus relativ geraden und wenig eleganten Linien bestehen, und welche Ähnlichkeit mit dem chinesischen Schriftzeichen "mu" (木), Baum, Holz oder "ben" (本), einem Zähleneinheitswort, oder auch mit "tzu" (子), Sohn, aufweisen, sowie in der Mitte die typische Hakenlinie der Kalligraphie anklingen lassen. Noch deutlicher wird der Li-Shu-Stil im Vergleich von "Visage dans la nuit des fleurs (Ansicht der Nacht der Blumen)" von 1959 (o. Abb.) mit der Li-Shu von Abb. 107; auch hier taucht wieder das nicht seltene Hakenelement eckiger Prägung auf (フ).

Die bisherigen Untersuchungen zeigten, daß Masson verschiedene Elemente und Aspekte der Kalligraphie in sein Werk integriert hat, jedoch muß dabei auch konstatiert werden, daß bei allen diesen Elementen und Typen kalligraphischer Merkmale das wichtigste Merkmal eines Einflusses, die Beherrschung des typischen raumplastischen Duktus der Kalli-

graphie zwar vorhanden ist, jedoch offensichtlich nicht in dem gleichen Maße verinnerlicht wurde, wie es bei Tobey der Fall ist, denn Massons Zeichen und Zeichenelemente und lineare Bildelemente lassen einen gewissen Mangel an "struktureller Kraft" (ku-li ) im Sinne der chinesischen Kalligraphie vermissen, die seine Linien weicher und weniger kraftgeladen als die Tobey's oder der Kalligraphie selbst erscheinen läßt.

1.4.2.2 Abstrakte Elemente und Bilder

Neben "lesbaren" Zeichen im Sinne struktureller Identifikationsmöglichkeit schuf Masson unter dem Einfluß der Kalligraphie eine Reihe von Werken, welche fast vollkommen abstrakt sind und nur aus Teilelementen des kalligraphischen Schriftzeichens nach der "Ein-Strich-Methode" des Shih-t'ao aufgebaut sind. Es handelt sich dabei um Vervielfältigungen des kalligraphischen Grundstrichs, überwiegend des Liang-Tso-Striches (掠 ) , durch Variation seiner Stärke, Länge, seines Duktus, durch Farbänderungen etc., wodurch Bilder entstehen, welche in ihrer Dynamik, ihrer Allover-Struktur und durch den vibrierenden und schwingenden Flächenraum eine große Ähnlichkeit zu den Bildern Tobey's aufweisen.

Auffallend ist, daß sowohl Tobey wie auch Masson hauptsächlich eine Form des kalligraphischen Grundstrichs verwenden, und zwar den durch starken Druck beginnenden Liang-Tso-Strich (掠 ) , wie ihn Abb. 40/41 zeigen, welcher dann spitz ausläuft (tun-t'i-Bewegung 頓 ) . Der Grund dafür, andere Grundstriche, wie den waagerechten oder senkrechten Strich (Abb. 43) nicht zu verwenden, liegt unter anderem wohl darin, daß jene am schwierigsten zu ziehen sind, da sie eine doppelte Druck- und Hebebewegung verlangen, während der Liang-Tso-Strich nur ein einmaliges Aufdrücken (tun )) und dann ein Nachlassen bis zum Abheben (t'i )) erfordert. Außerdem haftet dem kommaförmigen Liang-Tso-Strich eine noch weit größere eigene Dynamik an, als anderen Strichen, mit Ausnahme des Hakenstriches.

Die außerordentliche Dynamik und Ruhelosigkeit der Bilder Massons, bei denen es wie bei Tobey "nicht gestattet ist,

sich auszuruhen", ist bereits in den Bildern der vierziger Jahre zu finden, auch wenn sie noch figurative Elemente zeigen, und sie haben Masson damit neben Tobey zu einem der großen Anreger des Abstrakten Expressionismus, des Action Painting und des europäischen Informel gemacht, was hinreichend bekannt ist. Prägnante Beispiele für die stark dynamischen und mit einem strukturellen "Allover" verbundenen Bildtypen sind "Multiplikation" von 1943 (Abb. 65), "Heuhaufen" von 1946 (Abb. 70), "The Kill" von 1944 (Abb. 73), besonders aber das paradigmatische Werk "Entanglement" (Berührungen) von wahrscheinlich 1943/44 (Abb. 36.1-3), sowie "Abbyss" und "Animal Labyrinth" und "Foundation of Flowers" (1955 - 56).

1.4.2.3 Figurationen

Eine letzte Gruppe von Bildern schließlich, welche sich auf den kalligraphisch-linearen Einfluß stützen, sind diejenigen, welche Figurationen aller Art aufweisen. Ursprünglich waren ja auch die chinesischen Zeichen figurativ, durch Vereinfachung und Abstraktion von natürlichen Motiven und Gesten (angeblich durch Ts'ang-Chieh zur Zeit des "Gelben Kaisers" (Huang-ti ^{黃帝}) erfunden), so daß dieser Schritt Massons ganz natürlich ist.

Die frühesten Figurationen kalligraphischer Art bei Masson sind aus den Jahren 1943 - 45, also aus der ersten Assimilationsphase, welche außerordentlich lebendig sind und Figurationsabsicht und Abstraktionstendenz mit einem strukturellen Allover vereinen, wobei sich deutlich die enge Verwandtschaft von Figuration und Zeichenhaftigkeit erweist. Beispiele dafür sind "Ahorn im Sturm" von 1943 - 44 (Abb. 109) und das "Selbstporträt" von 1945. Ein anderer Typus figurativ-kalligraphischer Bilder, welche alle nach dem "Ein-Linien-Prinzip" der Kalligraphie aufgebaut sind, sind solche mit weißen Linien kalligraphischer Freiheit auf dunklem Grund, wie "L'Oeuf cosmique" von 1941 (?) (Abb. 108) und "Caprice" von 1955, beides Graphiken in Absprengtechnik und in der Wirkung wie kalligraphische Steinschnitte oder Musterschriften.

Insgesamt läßt sich sagen, daß im Werk von Masson, anders als bei Tobey, wie sich noch zeigen wird, die Figurationen verschiedenster Art über die reine Abstraktion dominieren; ein Phänomen, das mit Massons im Vergleich zu Tobey stärkerer Anbindung an den europäischen Kulturkreis und seine literarischen Neigung zusammenhängt. Auch dort, wo sich der kalligraphische Einfluß bemerkbar macht, ist die Figuration stark, läßt aber vergleichsweise etwas mehr Raum für abstrakte Tendenzen.

1.5 Wirkungen chinesischer Malerei

Wie bereits erwähnt, hatte Masson im Museum of Fine Arts in Boston nicht nur Kalligraphien, sondern auch chinesische Malereien bewundert, von denen er besonders die Landschaftsbilder der Sung-Zeit sehr schätzte; ihre Weite und Zartheit der Andeutung, den Nebel, den er dann in der Provence im Tal des Arc in natura wiederfand, und wovon er gerade in jener Zeit, etwa von 1946 - 50 dazu inspiriert wurde, Landschaftsbilder zu malen, die teils auch unter dem Einfluß einer Rückbesinnung auf die impressionistische Malweise eines Monet, Renoir oder Cézanne standen. Obwohl er die Sung-Bilder, wie jene der Ch'an-Maler Mu-ch'i (牧溪), Liang-K'ai (梁楷) oder Ying Yü-ch'ien (瑩玉涵) (z.B. das Bild "Bergdorf im Nebel") schätzte, sind seine eignen Landschaftsbilder stilistisch weniger von den Sung-Malereien inspiriert, als vielmehr von der etwas trockenen Technik eines Ni Tsan (倪瓚), Shih-t'ao (石涛) oder Wang Yüan-ch'i (王原祁) beeinflusst.

Das kalligraphische Element und seine strukturelle Pinselkraft (ku-li 骨力) findet sich hier beispielsweise deutlich in Abbildung 112, einem Bild, mit welchem Masson den Stamm eines Baumes und das darunter befindliche Gras etc. ganz in der kalligraphischen Manier chinesischer Pinseltechnik, wie sie speziell für derartige Motive verwendet wird, darstellt, und worin sich eine minimale Übung und Beherrschung dieser Technik durch ausreichend lange und intensive Beschäftigung damit manifestiert. Die sparsame und etwas trockene Ausführung durch parallel gelegte Strukturstriche ist etwas ähnlich wie im Chieh-tzu-yüan (芥子園) (Abb. 111).

Bezeichnenderweise hat Masson hier die Baummalerei als motivischen Bezugspunkt gewählt, welche beim Erlernen der chinesischen Malerei meist am Anfang des Weges steht, wie das Hua Fa Yao-Lu (畫法要錄) es verdeutlicht:

"Wenn man die Malerei erlernt, beginnt man zuerst damit Bäume zu malen. Wenn man Bäume malen will, muß man zuerst den trockenen Baumstamm malen können. Erst wenn man den Baumstamm gut gemalt hat, kann man die Blätter malen."1)

Über das Beherrschen dieser Technik hinaus ist aber von ebenso großer Bedeutung der starke empfindungsmäßige und interesselmäßige Impuls, den Masson nach und nach durch das Kennenlernen und Verarbeiten dieser "Malerei des Wesentlichen", wie er sie nennt, erhalten und weitergegeben hat.

1.6 Wirkungen des kalligraphischen Impulses

Die Auswirkungen des kalligraphischen Impulses bei Masson in formaler Hinsicht betreffen die folgenden formalen Aspekte:

1) Auflösung kubistischer und surrealistischer Formen durch die Verwendung kalligraphischer Linien als Zeichen, abstrakte Elemente oder als Mittel der Figuration bzw. Figurationsauflösung und die Befreiung und Spontaneisierung des Malaktes einerseits und der Eigenwertigkeit der bildnerischen Mittel andererseits;

2) Die kalligraphische Linie wird bei Masson zum Zeichen oder Symbol von Kräften und leitet auch formal eine Malerei der Bewegung ein;

3) Die kalligraphischen Linien bewirken, wie bei Tobey, durch "Multiplikation" (vgl. den Bildtitel) nach dem "Ein-Linien-Prinzip" (Shih-t'ao) die spezielle (Masson) und allgemeine (Informel) Tendenz zu einem nicht-hierarchischen "Allover" als Kompositions- und Strukturprinzip, welche wie bei Tobey meist vom "Moving-focus-Prinzip" begleitet wird; und

4) ist in vielen Werken die kalligraphische Linie das dynamische Grundelement eines "neuen Raumes" im Bild, des unbestimmten, linearen Schwingungsraumes als symbolische Form eines kräfteerfüllten Allraumes.

Diese aus der chinesischen Raumauffassung und dem chine-

sischen Denken herrührende, von den Impulsen der Kalligraphie Chinas (und zum Teil der Malerei) getragene inhaltliche und formale Wandlung in seinem Werk spricht Masson selbst an, indem er uns seine Raumauffassung, als Folge dieses Einflusses, zu erklären versucht:

"Malereien: Magisches Schweifen durch den Raum. Der Maler wird selbst Raum." 1)

Und an anderer Stelle heißt es dazu:

"Der Raum ist für den Maler Asiens weder außen noch innen, er ist ein Spiel von Kräften - reines Werden. Er ist unbestimmbar. ...

Die westlichen Maler ... sind noch Hörige der Perspektive der Renaissance, wo sie doch meinen dem Illusionismus nicht mehr zu opfern und sich Abstrakte nennen. ... Etwas anderes ist es, wenn man übereinkommt, den Raum als magnetisches Feld anzusehen, wo sich Kräfte begegnen und verwickeln - als einen Ort, wo sich die Kielwellen tummeln und Flugbahnen, und zu verzichten auf den einen Blickpunkt.

Der chinesische Maler, mit dem Unendlichen vertraut, kappt die Ankertaue. Aufeinanderstocken, Aufeinanderfolgen, Flüssigsein, kosmische Atmung: Ort aller Ausdehnungen, Heiligtum des Offenen.

Anmerkung: Diese Betrachtungen über die Emanzipation des Raumes und die Betonung der elementaren Kräfte beschränken sich nicht auf Tusche oder Aquarellmalerei, sie erstrecken sich ebenso auf die Ölmalerei im Sinne des Fließens und Aufwallens. Wie auch Turner der letzten Periode sich darin fand." 2)+

Der Bildraum (und die Vorstellung von Raum) in der westlichen Malerei, welche Masson, über seine Wirkung auf Pollock und andere Maler, mitbestimmte, entwickelte sich unter dem Einfluß der chinesischen Kalligraphie also zu einem unbestimmbaren linearen Schwingungsraum, der im Extrem von einem schwingenden oder vibrierenden Allover geprägt wird. Dies ist eine der wichtigen Neuerungen, die unter anderem dem Einfluß der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik zu verdanken sind.

1.7 Der "Geist des Lebens" oder die "lebendige Spontaneität" (Ch'i-yün) der Kalligraphie und der Begriff des "Wesentlichen"

Die bisherigen Ausführungen haben ergeben, daß das "Wesentliche", von dem Masson spricht, identisch ist mit dem "Geist des Lebens", der "Geistigen Resonanz" oder "Lebendigen Spontaneität" (Ch'i-yün) der chinesischen Kalligraphie.

Es ist der "élan vital", der in der Kunst und im Leben erfaßt werden soll, und dem man sich nicht entgegenstellen, sondern ihn "natürlich" (tzu-ran 自然) walten lassen soll, indem man den aktiven Willen und die Beherrschung der Dinge aufgibt zugunsten eines natürlichen und vollbewußten Handelns und Verhaltens, welches den natürlichen Kräften ihren Lauf läßt (Wu Wei 无为), und welches "nicht festhält" (Masson) und "nicht im Wege steht" (Tobey). Eine derartige "Kunst des Wesentlichen" nimmt Abschied vom koordinierten Raum der Perspektive und ihren festen Körpern und gelangt zu einem Raum als symbolische Form der Freiheit, der Unbestimmtheit und der Offenheit, als Ort für die Kräfte, die das universale Leben repräsentieren, deren Verbildlichung durch den Fleck und die "lebendige Linie" geschieht.

Das "Wesentliche" ist so die Übereinstimmung mit den universalen Kräften und Prinzipien, also eine "Art des Existierens im tieferen Sinne", wie Masson sagt, "eine Weise im universalen Leben aufzugehen, ... eine vitale Entscheidung" und die Anerkennung der "Ewigkeit des Ephemeren"¹⁾.

Das Wesentliche oder Ch'i-yün ist daher die Verbildlichung vitaler universalen Kräfte, welche sich in den Momenten der Bewegung und des Wandels darstellen, und dieser Wandel von der statischen, dinggebundenen traditionellen Kunst des Westens zu einer Malerei der Kräfte, der Bewegungen und des permanenten Wandels ist eine der Wirkungen des kalligraphischen Einflusses im Werk Massons, welches dieser an die westliche Kunst weitergegeben hat, und besonders im Werk von Mark Tobey, auf den nun im folgenden näher eingegangen werden soll.

2. Mark Tobey's meditative Kunst und die Technik des White Writing

In Leben und Werk von Mark Tobey (1890 - 1976) ist der Einfluß der Kalligraphie und Ästhetik Ostasiens, besonders derjenigen Chinas, am umfassendsten und intensivsten gewesen und hat über die Inspiration, die sein Werk wiederum für andere war, wohl den weitreichendsten und tiefsten Einfluß ostasiatischer Kunst auf den Westen gehabt¹⁾.

"Meine Quellen sind der Orient, der Okzident, Wissenschaft, Religion, der Raum; der Wunsch, ein Bild zu 'schreiben', anstatt es in Renaissancetradition aufzubauen" 2)+,

sagt Tobey selbst über die Ziele und Ursprünge seiner Kunst. Eduard Trier schreibt, anschließend an diese Bemerkung Tobey's:

"Es bedarf keines Hinweises, daß er an die Stelle der klassischen Form eine neue Form gesetzt hat: das räumlich bewegte, von einer unendlichen Zahl neutraler oder farbiger Linien bewirkte Bild als Ausdruck der von ihm geschauten Universalität. Schon früh hatte er erkannt, daß unsere Zeit mit ihrem fluktuierenden Austausch der Ideen nicht mehr von nationalen oder regionalen Gesichtspunkten bestimmt wird; daß es jetzt darauf ankomme, die großen Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen. Mark Tobey hat diese neuen Horizonte als Maler realisiert. In seiner die starren Grenzen sprengenden stillen Kraft, in der Überwindung der materialistischen Enge, in seinem Bekenntnis zur Bewegung im unendlichen Raum ist Tobey einer der großen Erneuerer der Kunst unserer Tage" 3)

In dieser prägnanten Charakterisierung von Tobey's Werk kommen bereits zwei Merkmale deutlich zum Ausdruck, die mit dem kalligraphischen Einfluß verbunden sind: die Verwendung des linearen Elementes und der Bewegung als formale und inhaltlich Merkmale und ihre Umsetzung in eine meditativ zu erfahrende symbolische Anschauungsform für seine universale Weltansicht.

Tobey stammt aus dem amerikanischen Mittelwesten und verbrachte die ersten Lebensjahre in den Landschaften am Mississippi, woher seine universalistische Naturliebe rührt. Im Jahre 1918 begegnete er der Malerin Juliet Thompson, einer Anhängerin der Bahai-Lehre, die die großen Religionen in sich vereinen will. Die Bahai-Lehre ist seitdem ein beherrschendes Moment seines universalistischen Denkens und Handelns. In das Jahr 1922, während seiner Tätigkeit an der

Cornish-School in Seattle, fiel die für seine Kunst wichtigste Begegnung: er befreundete sich mit dem chinesischen Maler Teng Kuei und wurde von ihm mit dem Geist und der Technik der chinesischen Kalligraphie und Malerei bekannt gemacht¹⁾. Tobey erkannte, daß für ihn in dieser Kunst Wege zu einer eigenen Aussage und Bildform vorgezeichnet waren. Bis 1930 lebte er abwechselnd in Seattle, Chicago und New York, zeitweise zusammen mit Teng Kuei. Im Jahre 1930 übernahm er ein Lehramt an der Dartington Hall School in Devonshire in England. Diese Schule hatte es sich zur Aufgabe gemacht, westliches und östliches Ideengut zu verbinden; hier begegnete er bedeutenden Persönlichkeiten beider Hemisphären, wie zum Beispiel dem Sinologen Arthur Waley, und hier erkannte Tobey die Notwendigkeit, Asien kennenzulernen.

Im Jahre 1934 fuhr er daher nach Shanghai, wo er Teng Kuei wiedertraf und weiter mit ihm die chinesische Kalligraphie erlernte. Von Shanghai aus fuhr er allein nach Japan, wo er in Kyoto einen Monat in einem Zen-Kloster verbrachte, die Zenlehre, -malerei und Dichtung übte und seine kalligraphischen Studien fortsetzte. Die Bekanntschaft mit Teng Kuei und sein Aufenthalt in Japan vermittelten ihm die für seine Kunst so wichtigen Impulse, die zur Entwicklung seiner sogenannten "Weißen Schrift" führten.

Von der Kunstkritik ist Tobey einmal "un Pollock intime" genannt worden, was als Lob gemeint war. Es sollte besagen, daß alles, was Pollock geleistet hat an Befreiung der Malerei aus einem konstruktiven Zwang, an Aufwertung der Geste und der Spontaneität des Malaktes, an Ausdruck eines neuen dynamischen Raumerlebnisses, daß das auch schon von Tobey, auf kleineren Formaten als Pollock, realisiert wurde, oft nur auf einem kleinen Stück Papier und statt der starken Gestik Pollocks mit der aus dem Handgelenk und Arm kommenden beherrschten kalligraphischen Bewegung, und das alles wesentlich früher als Pollock, der von Tobey inspiriert wurde. Die folgenden Betrachtungen belegen diese Zusammenhänge recht deutlich und zeigen, daß über Tobey der Einfluß kalligraphischer Elemente Ostasiens Verlauf und Entwicklung der westlichen informellen Kunst wesentlich mitbestimmt hat.

Tobey's Leistung ist der Versuch, Einsichten und Erfahrungen chinesischer und japanischer Kalligraphie, aber auch

Malerei und Ästhetik, dem Westen zu vermitteln, vor allem aber die Erkenntnis des dynamischen Charakters der Welt und dessen adäquate Darstellungs- und Ausdrucksweise, welche für Tobey die Art und Weise der chinesischen Kalligraphie und ihrer dynamischen, raumplastischen Linie war.

2.1 Ursprünge und Entwicklung von Tobey's Kunst vor der Berührung mit Ostasien

Tobey's Entwicklung hin zum Stil seines späteren Werkes, welches seine Bedeutung für die moderne Kunst begründete, war nicht sehr konsequent und von verschiedenen Quellen und Ursprüngen gespeist. Es soll darauf hier nur soweit eingegangen werden, wie es zum Verständnis der Entwicklung seines Werkes auf das Zusammentreffen mit der Kalligraphie hin und unter ihrem Einfluß notwendig ist, wobei nach den Ursachen und Grundlagen dieser Entwicklung zu suchen ist. Seine künstlerische Produktion bis 1935, als ihm mit Bildern wie "Broadway" oder "Broadway Norm" (Abb. 116 + 56) der Schritt in eine Bildwelt neuer Räumlichkeit und dynamischer Linearität und damit die Überwindung der illusionistisch-realistischen Gegenstandsnachahmung und ihrer Nachläufer gelang, war im Stil gegensätzlich und von ungleicher Qualität. Seine einzelgängerische Art und sein häufiges Experimentieren verhinderte eine konsequente und rasche Entwicklung auf einen bestimmten Stil hin, hielt ihn dadurch aber auch offen für die verschiedensten Einflüsse und Anregungen, die er bereitwillig aufnahm und konsequent verarbeitete, und ermöglichte schließlich den Wandel seines Werkes durch den Einfluß der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik.

In dieser frühen Zeit kamen verschiedene Aspekte, teils nacheinander, teils gleichzeitig dazu, sein Werk mehr oder weniger zu prägen: die Beschäftigung mit dem Menschen in der Porträtmalerei und einigen anderen frühen Werken, in denen noch ein gewisser provinzieller Realismus deutlich ist; der Eindruck, den die Kenntnis von Jugendstilwerken auf ihn hinterlassen hat, die Bewunderung von Turner und Monet und die Auseinandersetzung mit dem Kubismus, sowie schließlich das Erlebnis des großstädtischen Lebens in New York, welches ihn ein Leben lang nicht losließ, obwohl er die Großstadt nicht liebte.

Das Porträt und die Darstellung des Menschen hat Tobey immer wieder aufgenommen, wie die vielen Zeichnungen und Skizzen belegen, die er auf dem Public Market in Seattle (o. Abb.) fertigte, und die Menschen aller Typen in den verschiedensten Situationen des Alltags zeigen¹⁾. Das Bild des Zeitung lesenden Mannes von 1941 (o. Abb.) zeigt übrigens in der spontanen und skizzenhaften Ausführung, die dennoch das Wesentliche, die charakteristischen Ausdruckswerte der Situation und der Person trifft, bereits tiefe Einflüsse des kalligraphischen Impulses, besonders in den kraftvollen, dynamischen Linien, die die Schulung an der chinesischen Kalligraphie nicht verleugnen können.

Der Mensch und das Leben blieben für Tobey immer eines der wichtigsten Themen seiner Kunst, eine auf den Menschen und seine Beziehung zum universellen Leben bezogene Kunst war eines seiner Hauptziele. In seinem Hauptwerk nach 1934 wird dies Thema jedoch nicht mit den Mitteln der figurativen Darstellung angegangen, sondern mit der von der chinesischen Kalligraphie stammenden dynamischen, lebendigen, raumplastischen Linie. Es soll daher hier nicht weiter auf Werke mit figurativen Elementen, wie die Porträts und Kostümzeichnungen sowie die Szenen des Marktgeschehens eingegangen werden, die aber auch schon die Vorliebe Tobey's für die Beschäftigung mit dem Menschen in der großen Zahl, also in der Masse oder Menge und den von ihr ausgehenden Aspekten der Bewegung, der Unruhe und der Interaktion belegen, welche zu einem dominierenden Thema seines Hauptwerkes wurde.

Ein Ereignis, welches Tobey's Interesse an der dynamischen Linie weckte und die Tendenz zur Verwendung linearer Darstellungsmittel verstärkte, fand in Chicago statt, wo ihn ein älterer Freund mit in den dortigen deutschen Buchladen nahm, wo er in Zeitschriften, wie dem "Simplizissimus" und der "Jugend" Bilder und Zeichnungen von Franz von Stuck, Lenbach, Leo Putz und anderen Künstlern des deutschen und österreichischen Jugendstils sah²⁾. Bilder Tobey's, wie "Moving Forms" oder auch "Modal Tide" von 1940 zeigen deutlich die durch den Jugendstil inspirierte Tendenz zur Auflösung der Trennung von Form und Umraum und zu einer Linearisierung der Bildelemente, wodurch das ganze Bildgeschehen

in Bewegung gerät und mehr und mehr zu einem Spiel von ineinandergreifenden Kräften und Bewegungen wird. Formen und Gegenstandsreste verwandeln sich in fließende, fast schon unkörperliche Strömungen.

Spätere Äußerungen Tobey's, aus denen seine Bewunderung für Rembrandt, Turner, Monet, aber auch Cézanne hervorgeht¹⁾, als er über seine Bezüge zur Vergangenheit befragt wurde, erklären sein Interesse für die Auflösung des illusionistischen Gegenstandsbildes und die Verwendung einer freieren Pinselschrift, die schon früh von ihm geäußert wurden, denn alle diese genannten Künstler haben, wie schon gezeigt wurde, zu dieser Tendenz beigetragen und die Entwicklung der modernen gegenstandslosen Malerei, besonders der informellen Ausprägung, mit angeregt und ausgelöst. Auffallend ist hier die Tatsache, daß gerade diese Künstler, besonders Turner und Monet, ebenso wie die Kunst des Jugendstils, die Tobey fast gleichzeitig kennenlernte, unter dem Einfluß ostasiatischer Kunst gestanden hatten, wie ebenfalls schon angedeutet wurde. Daß es sich dabei um keinen Zufall, sondern um ein Zusammentreffen von Affinitäten der grundlegenden Wesensmerkmale handelt, die, sobald sie aufeinandertreffen, fast von selbst zur Erscheinung drängen, wurde bereits offensichtlich.

Auch diese Zusammenhänge bestätigen die Vermutung, daß nicht zufällige geistige Willkürakte oder verspielte Exotismen am Werk sind, wie noch zum Teil in der Chinoiserie, sondern daß dieses Zusammentreffen von kreativen Kräften verschiedener Kulturen aufgrund der Ähnlichkeit oder Gleichheit der fundamentalen menschlichen Wesenseigenschaften über die Grenzen der Kulturen hin möglich wurde.

Das Vorbild der Werke Turners und Monets, sowie die Kenntnis der Kunst Sorollas und Sargents, amerikanischer Maler seiner Zeit, die auch eine freiere Pinselführung pflegten, verstärkte in Tobey die Ablehnung der klassischen akademischen Maltradition und ihrer festen Form und Komposition und stellte ihn auf die Seite des "malerischen" Stils in dem alten Gegensatz der Poussinisten (malerisch) und der

Rubenisten (plastisch-skulptural)¹⁾. Cézanne faszinierte ihn, weil er eine "kalligraphische" Bildfläche hervorbringt, die nach seiner Ansicht voller Bewegung und wo jeder Pinselstrich lebendig ist²⁾. Sein Verlangen nach einer freieren, spontaneren Pinselführung wird hieraus verständlich, und ebenso die bereits während seiner Zeit am Arts Institute of Chicago um 1910 - 12 erhaltenen Erkenntnis, daß es für den Kunstunterricht und den Künstler selbst am wichtigsten ist, zu lernen, "wie man bewußt wird und bewußt bleibt"³⁾.

Wichtiger noch war für Tobey die Auseinandersetzung mit dem Kubismus, die er auf seine spezifische Weise vollzog, und die ihn, trotz der im ersten Moment auffallenden Unähnlichkeit zur chinesischen Kalligraphie auf den Einfluß dieser "Kunst des Wesentlichen" mit vorbereitete. Zwischen 1919 und 1921 wurde ihm unter dem Einfluß des Kubismus, mit dem er sich besonders während der Unterrichtstätigkeit an der Cornish-School in Seattle auseinandersetzte, zum ersten Mal die Möglichkeit eines anders als perspektivisch geordneten Raumes voll bewußt und er reagierte heftig gegen die Vorstellung der Renaissance von Raum und Ordnung" (Tobey), fühlend, daß die Formen "freier sein sollten und nicht so getrennt vom Raum um sie herum"⁴⁾.

Daraus folgte für ihn der unabdingbare Wunsch, die das Bild seit der Renaissance beherrschende, festgefügte, skulpturale Form, die durch ihre feste Materialität Ding und Raum, Ding und Welt trennte und zu Starre und Unbeweglichkeit der Komposition führte, aufzulösen und zu beseitigen, sie zu verschmelzen mit dem sie umgebenden Raum, wie es in den Ansätzen schon Impressionismus, Cézanne und die Kubisten getan hatten. "Ich wollte die Form zerschlagen, sie in einer mehr bewegteren und dynamischeren Weise verschmelzen"⁵⁾, formulierte Tobey dieses ihn von da an beherrschende Verlangen, und an anderer Stelle: "Das einzige Ziel, an das ich mich definitiv erinnern kann, war 1918, als ich zu mir sagte: 'Wenn ich auch nichts anderes in meinem Malerleben tun werde, so will ich doch die Form zerstören'⁶⁾. Die Befreiung des Lichtes zu einem wesentlichen und autonomen Ausdrucksmittel war in dieser Auseinandersetzung schon eingeschlossen: "Ich wollte diese Vorstellung, die da im Raum

war, zerstören, und ich wollte das Licht, welches in den Formen im Raum war, befreien"¹⁾.

Dem Kubismus wird die eigentlich schon vom Impressionismus begonnene Auflösung und Zerstörung der zentralperspektivischen Bildordnung und des Bildgegenstandes zugeschrieben, bei der aus dem Bild als Schein, welches seinen Sinn in der Illusion von etwas anderem trägt, ein Werk mit autonomen Seinsqualitäten wird, ein "Ding" eigener Art, bestimmt von ihm eigenen Gesetzen und Qualitäten, eine "Harmonie parallel zur Natur" (Cézanne):

"Das kubistische Bild ist also ein darstellendes und selbständiges Gebilde zugleich, es entsteht gleichzeitig aus einer visuellen und einer geistigen Erfahrung."²⁾

Die in der sichtbaren Welt entdeckte und im Geist ergänzte harmonikale Ordnung wird nicht mehr anhand von illusionistischen Gegenständen in einem illusionistischen Raum dargestellt, sondern auf der Fläche als wesentlichem Erscheinungsort des Bildes. Die Fläche

"gerät in rhythmische Bewegung durch eine aperspektivische und diskontinuierliche räumliche Auffächerung der Pläne (autonomer Bildraum), durch Füllung der atmosphärischen Leerformen (zwischen den Bilddingen) durch formale Diagramme (Kraftfelder), durch selbständige Führung des Lichtes aus Farbe und Ton (Bild-Innenlicht)". Die Bildfläche "wird eine Art Schrifttafel ... Diese Umsetzung erfolgt durch analytische Angleichung der Gegenstandsformen an die Erfordernisse der Bildfläche: sie werden flächig ausgebreitet, in Flächenpläne zerlegt, im Sinne der Flächenbewegung facettiert und die Facetten gemäß der Flächenrhythmik geordnet". Dem liegt "eine erweiterte Erfahrung zugrunde, die auch jenseits des Sichtbaren liegende Erfahrungen struktureller, harmonikaler, abstrakter Natur ernst nimmt" (Haftmann).³⁾

Für den Raum, der dabei das Bildgeschehen trägt, ist wichtig, daß der Unterschied, die Trennung von Ding und leerem Umraum, verschwindet, beide ineinander übergehen, das Kontinuum der Leere aufgebrochen wird, fest wird und in eine die ganze Fläche füllende rhythmische Ordnungsstruktur eingefügt wird, Symbol der Verbindung von Raum und Ding. Dadurch verliert das Licht endgültig die Funktion eines Beleuchtungslichtes und wird zum autonomen Bildinnenlicht, der feste Standpunkt des Betrachters geht verloren und wird beweglich, Figur und Raumkompartimente verlieren den abbildlichen Ikon-

Charakter und werden zu Zeichen¹⁾, oft zum Symbol, wodurch die Wertigkeit aller Bildelemente nivelliert wird, als gleichberechtigte autonome Wesenheiten einerseits und als vereinheitlichende Zeichen eines umfassenden "Einen" andererseits. Die Verschmelzung ehemals körperlicher Formen auf der Fläche, wodurch ein alternierender, rhythmisch gegliederter, nicht meßbarer unbestimmter Flächenraum entsteht, hat einerseits durch die rhythmische Flächengliederung eine stärkere Lebendigkeit, Bewegtheit, Dynamisierung der Flächenordnung zur Folge, und, darin eingebunden, eine ebenso starke Tendenz zur Autonomisierung und Dynamisierung der Linie, welche jedoch im Kubismus immer noch an die Flächenraum-Form gebunden bleibt als Grenzlinie, aber auch als Parallelrhythmen, Überlagerungen, Richtungsänderungen oder konträre Richtungsverläufe für Bewegungseffekte sorgt.

In diesem Zusammenhang ist eine gewisse, begrenzte Ähnlichkeit oder Affinität zwischen dem Kubismus und der chinesischen Kalligraphie zu nennen, welche mit dazu beitrug, die chinesische Kalligraphie in Tobey's Werk einzuführen: beide versuchen, jedoch jeweils durch ihre spezifischen Mittel, räumlich-dreidimensionale Dinge und Beziehungen, seien es Körper oder Kräfte, in der zweidimensionalen Fläche zu verbildlichen, ohne jedoch auf die Mittel des Illusionismus zurückgreifen zu müssen. Dem Kubismus gelingt das mit der zergliedernden, analytischen, damit aber auch zerstückelnden Methode der Facettierung und Teilflächengliederung; die chinesische Kalligraphie und Malerei vollbringen das gleiche oft mit einem einzigen Strich, einer einzigen raumplastischen Bewegung des runden, flexiblen Pinsels, welcher, wie oben gezeigt, die dreidimensionale Raumbewegung in die Fläche transponiert, dort festhält und im Betrachter wieder lebendig werden läßt, also in einer direkten und unmittelbaren Weise. Diese Teil-Affinität zwischen Kubismus und Kalligraphie hat bewirkt, daß die Auseinandersetzung Tobey's mit dem Kubismus auch den Boden für den kalligraphischen Impuls vorbereitet hat, wobei das verbindende Element der Wunsch nach Formzerstörung, die Affinität der Verbildlichung von Dreidimensionalem in der Fläche und die lineare Bewegung war.

Diese war es nämlich, die Tobey half, die Durchdringung und Vereinigung von Raum und Ding, von "Masse" und "Leere" zu vollziehen. Dabei war das bereits oben erwähnte Erlebnis von Tobey an der Cornish-School, welches er erst 1962 in der Skizze "The Personal Discovery of Cubism" (Abb. 55) festhielt, von entscheidender Bedeutung. Die Bewegung der imaginären Fliege im Bildraum machte Tobey deutlich, daß Raum, Struktur und auch Formelemente durch Bewegung und die dadurch residuierende lineare Bewegungsspur entstehen können, durch das Zueinander der Linien, durch Überlagerung und durch ihre Bewegungsrhythmen, wodurch gleichzeitig Kräfte im Bild festgehalten und manifestiert werden. Dies ist jedoch, wie sich zeigte, auch ein wesentliches Merkmal der chinesischen Kalligraphie, besonders der Ts'ao-Shu (vgl. Abb. 57 und andere). Die Verbindung von Kubismus und Kalligraphie liegt wahrnehmungsmäßig unter anderem in der Verlagerung des Gewichtes von den Flächen weg zu den in ihnen und um sie herum enthaltenen Linienandeutungen, und unter umgekehrtem Blickwinkel bei der Kalligraphie in der Verlagerung von der reinen Linearität hin zu den von den Linien erzeugten und sie begrenzenden Flächenformen. Beide Male geht es um ein synthetisches Verhältnis, welches als solches das potentielle Endziel der Einheit der Teilelemente hat. Die "Einheit" ist ein Prinzip, welches, wie noch zu zeigen ist, bei Tobey eine wichtige Rolle spielt.

Als letzter Einfluß vor der Bekanntschaft mit der chinesischen Kalligraphie ist schließlich die ab 1913 kennengelernte Weltstadt-Urbanität New Yorks zu nennen, welche ihn faszinierte und abstieß, und welche für ihn eine reale Manifestation der allumfassenden Lebensbewegung war, die er zeitlebens als Hauptthema betrachtete und vielfältig verbildlichte, und worüber er sagte:

"..., durch die kalligraphische Linie war ich in der Lage, das rastlose Pulsieren unserer heutigen Großstädte festzuhalten."1)

Bilder wie "Broadway" (Abb. 116) und "Broadway Norm" (Abb. 56) und andere sind Beispiele dafür; die Verbindung von Kubismus und Kalligraphie ist besonders in dem Bild "Rummage" von 1941 (Abb. 115) zu sehen.

2.2 Die Beeinflussung Tobeyes auf der Ebene der weltanschaulich-philosophischen Grundlagen: Zen-Denken und die ostasiatische Weltanschauung als Grundlage der meditativen und dynamischen Elemente in Tobeyes Kunst

2.2.1 Allgemeines

Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie auf Tobey fand nicht nur mittels Übernahme und Verarbeitung von formalen Elementen, wie der dynamischen, lebendigen Linie und des gestischen Ablaufs des kreativen Prozesses statt, sondern war auch bestimmt von den dahinterstehenden weltanschaulich-philosophischen und ästhetischen Grundlagen und Besonderheiten. Dabei handelt es sich in erster Linie um die bereits eingangs ausführlich dargelegte chinesische Weltanschauung des Taoismus und zum Teil auch um konfuzianische Gedanken, wie auch um die Lehre des Zen-Denkens. In geringem Maße wirkten auch einige Gedanken der Bahai-Lehre dabei mit, die zuerst kurz erwähnt werden sollen.

Der Bahai-Lehre und dem Taoismus verdankt Tobey seine Überzeugung von der Einheit allen Lebens, aller Kulturen und des ganzen Universums, welche ja auch von der chinesischen Weltanschauung immer wieder betont wird. Die Grundgedanken des Bahai, die Konzeption der Einheit, der fortschreitenden Offenbarung und der Menschlichkeit, sind in leicht modifizierter Form auch Anschauungen chinesischen Denkens¹⁾.

"Ich bin von der Bahai-Religion beeinflusst worden", sagt Tobey, "welche glaubt, daß es nur eine Religion gibt, welche sich unter verschiedenen Namen erneuert. Die Wurzeln aller Religionen beruhen nach der Ansicht des Bahai auf der Annahme, daß die Menschheit schrittweise die Einheit der Welt und die Einheit der Menschheit verstehen wird. Sie lehrt, daß alle Propheten eins sind - daß Wissenschaft und Religion die beiden großen Kräfte sind, die im Gleichgewicht sein müssen, wenn die Menschheit erwachsen werden will. Ich glaube, daß mein Werk von diesen Überzeugungen beeinflusst worden ist. Ich habe versucht zu dezentralisieren und zu durchdringen (interpenetrate), so daß alle Teile eines Bildes gleichen Wert haben (related value). Vielleicht habe ich sogar geschafft, die Perspektive durchdringen zu können und das Ferne näher bringen zu können." 2)

Die darin enthaltenen Grundgedanken von Einheit und Gleichgewicht sind, wie bereits gezeigt wurde, auch der chinesischen Weltanschauung eigene Gedanken und führten Tobey dazu, neben der Beibehaltung des Bahai-Glaubens als religiöser

Überzeugung, sich intensiv mit der chinesischen Weltanschauung auseinanderzusetzen.

In der Folge davon betonte Tobey immer wieder die notwendige Einheit von Natur, Kunst, Wissenschaft, Religion und individuellem Leben, denn alle Menschen sind wie "Wellen eines und desselben Meeres"¹⁾. Der Glaube an die allumfassende Einheit wird in seinen Bildern deutlich in der Dezentralisierung und dem "moving-focus", dem Auflösen der Form, wodurch sich ja auch die Bilddinge zu einer Einheit verbinden, der Verflechtung der linearen Elemente zu einem einheitlichen schwingenden Kontinuum, welches auf der Multiplikation der lebendigen kalligraphischen Linie nach dem "Ein-Linien-Prinzip" des Shih-t'ao beruht. Bilder wie "Within itself" von 1959 (Abb. 118) und "Multiple Voyages" von 1957 (ohne Abb.) sind ausgeprägte Beispiele für die umfassende Verarbeitung des Prinzips der "Einheit" in das kalligraphische Netzwerk, welches dem Betrachter, ohne auf literarisch-erzählerische oder illusionistische Mittel zurückgreifen zu müssen, in dem elementaren Erlebnis eines einheitlichen Schwingungsraumes ein direktes und unmittelbares Symbol universaler Prinzipien vermittelt. In der Form des linearen Schwingungsraumes und der Sphäre eines einheitlichen farbigen Grundes, wie auch in dem noch kurz zu besprechenden "Ein-Linien-Prinzip", aus dem Tobey die Welt seiner Bilder aufbaut, tritt dies universale Grundprinzip in seinen Werken als durchgehendes Grundmerkmal immer wieder auf. In den Worten Tobeyes, daß "alle Teile des Bildes gleichen Wert" haben, und daß er die "Perspektive durchdringen" wolle, also die festgefügte statische Form und die dazugehörige Raumkonstruktion auflösen möchte, kommt dieser Gedanke der Einheit deutlich zum Ausdruck.

Die für viele Aspekte von Tobeyes Werk zutreffende Kennzeichnung des Bahai als einem Glauben, der "lebendig, vitalistisch, beweglich und fortschrittlich" sein muß, und der "ohne Bewegung und ohne Fortschritt ohne göttliches Leben" und daher "tot" wäre, stimmt ebenfalls wieder mit den Grundgedanken der chinesischen Weltanschauung überein und hat zur Entwicklung von Tobeyes linearer Schrift beigetragen, in der

die Gegensätzlichkeit der Gegenstandswelt in einer einheitlichen, dynamischen Linienführung aufgehoben wird. Dem chinesischen Denken, aber auch der Bahai-Lehre ist die öfter auftauchende Verwendung kreisförmiger oder ovaler Bildformen bei Tobey zu verdanken, da in beiden das Runde ein Symbol der ursprünglichen bzw. göttlichen Einheit und Vollkommenheit ist (wie etwa in "World" von 1959 (Abb. 121)), wobei der Einfluß des chinesischen Denkens bestimmender als der des Bahai war. Der Gedanke der "fortschreitenden Offenbarung", dem "immer quellend" des Tao-Te-Ching entsprechend, war eine der Ursachen für Tobey's unablässiges Suchen und Experimentieren und für die ständige Auseinandersetzung mit dem Unbekannten vor ihm:

"In einer Zeit, da das Experimentieren sich in allen Lebensformen ausdrückt, wird das Suchen zum einzig wertvollen Ausdrucksmittel des Geistes." 1)

Das Gleichgewicht von Rationalem und Irrationalem im Werk Tobey's, von Überlegung und reiner spontaner Gestik und Aktion, hat eine seiner Ursachen in dem Glauben an die Gleichberechtigung von Wissenschaft und Religion, von Ratio und Glauben, wobei Tobey besonderes Gewicht auf den Ausgleich beider legt, auf das Gleichgewicht:

"Wissenschaft und Religion sind die beiden großen Kräfte, die im Gleichgewicht sein müssen, 2)

Während ein kleiner Teil der grundlegenden Anschauungen Tobey's durch den frühen Einfluß des Bahai hervorgerufen wurde, bewirkte das chinesische Denken ihre Ergänzung, Vertiefung und Verfestigung. Tobey bestätigte das in gewisser Weise selbst, wenn er sagt, daß "Bahai ihn gesucht habe, er aber habe Zen gesucht", womit hier keinesfalls ausschließlich der Zen-Buddhismus gemeint ist, mit dem Tobey, wie bereits in der Einleitung angesprochen, sich nie vollständig identifiziert hat, sondern mehr der ganze Komplex der chinesischen Weltanschauung und Ästhetik als geistige Grundlage der Kalligraphie.

Wie Bahai ist auch das Zen-Denken als solches kein Medium der Kunst, sondern eine Weltanschauung, ein Glaube, und als solche nicht mehr und nicht weniger als reines Denken. Eine Bahai-Kunst existiert überhaupt nicht, und die Zen-Kunst ist nicht mehr als ein Teil der allgemeinen chinesi-

schen Kunst, und sie bedient sich nur bestimmter spezifischer Ausdrucksmittel als vorherrschende Elemente. Weder durch die Religion des Bahai, noch auch durch die chinesische Weltanschauung allein wäre Tobey in der Lage gewesen, Gedanken, wie Einheit, Bewegung, Leben etc. zu verbildlichen und eine neue Räumlichkeit und strukturelle Bildordnung zu schaffen; dies gelang ihm erst durch die Kunst der chinesischen Kalligraphie, welche allein die künstlerischen Mittel bereit hielt, die ihn befähigten

"die frenetischen Rhythmen der modernen Städte zu malen, etwas, was ich mit den Techniken der Renaissance nicht einmal versuchen konnte",

wie Tobey selbst sagt¹⁾. Mehr noch als den weltanschaulichen Einflüssen kommt also dem konkreten Kunstmedium der chinesischen Kalligraphie die Kraft zu einer grundlegenden Wandlung in Tobey's Werk zu, und damit gleichermaßen das Verdienst, den Verlauf der westlichen Kunstgeschichte mit verändert zu haben, welche Tobey nicht unerheblich beeinflusst hat, ein Aspekt, der bisher relativ wenig explizit berücksichtigt wurde.

Was den Einfluß der chinesischen Weltanschauung und des Zen-Denkens anbetrifft, so sind diese im Unterschied zum Bahai in einer umfassenden kulturellen Einheit mit der Kunst der chinesischen Kalligraphie verbunden, in deren Ästhetik sie vielfach wieder auftaucht. Es kann daher ohne weiteres davon ausgegangen werden, daß allein durch die Beschäftigung mit der Kalligraphie und ihrem Prinzipien auch Aspekte chinesischer Weltanschauung mit übernommen werden.

2.2.2 Merkmale chinesischer Weltanschauung und Ästhetik im Werk Tobey's

2.2.2.1 Allgemeine Kennzeichnung des kalligraphischen Einflusses

In einem kurzen Überblick sollen zunächst die bekanntesten Aspekte und Auswirkungen des weltanschaulichen und formalen Einflusses der Kalligraphie aufgezeigt werden, wobei Bemerkungen von Tobey selbst, aus Briefen, Artikeln oder Erklärungen zu Ausstellungen etc. dies belegen und illustrieren können:

"In China und Japan wurde ich von der Form durch den Einfluß des Kalligraphischen befreit. Ich kannte dieses Ausdrucksmittel schon in Seattle. Ich habe diese kalligraphische Methode bei einem chinesischen Maler, Teng Kuei, studiert
Ich habe dort das empfangen, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat, ... immer auf der Suche nach neuen Horizonten durch Meditation und Kontemplation ... 1)+

Während dieser Meditationen wurde Tobey die Bedeutung der Einheit von Mensch und Natur und die Rolle der Natur im schöpferischen Prozeß bewußt:

"Laß die Natur die Führung in deiner Arbeit übernehmen, das heißt, 'Du darfst nicht im Wege stehen',"
2)+

eine wichtige Erkenntnis, die völlig von den bisherigen Vorstellungen des europäischen Kulturkreises vom Wesen des schöpferischen Prozesses abwich, und die in der gleichen Weise Masson gekommen war, als er sich mit der ostasiatischen Ästhetik befaßte ("nicht einmischen", "nicht festhalten"), dem chinesischen "Nichthandeln" (Wu-Wei 無為) entsprechend.

"Eine geistige Sammlung ist die Vorbedingung, von hier aus muß der Prozeß beginnen. Seelische Ausgeglichenheit ist ein weiteres Ideal ... Unmittelbarkeit des Geistes wird für uns ein neuer Gesichtspunkt sein, da die Künste im Osten und West enger zusammenwachsen."
3)+

Seine spezifische Technik des "White Writing" oder der "Weißen Schrift" verdankt Tobey der Methode der chinesischen Kalligraphie. Dieses "White Writing" zeigt sich bei genauerm Hinsehen als eine Vielzahl feiner, kleiner und kurzer Pinselstriche, die den typischen an- und abschwellenden Duktus der lebendigen, raumplastischen Linie besitzen, wie er in Kapitel III ausführlich erörtert wurde, und die das ganze Bild mit einem filigranhaften feinen Liniennetz, das die Bildfläche in ein vibrierendes Medium aus Licht und Raum verwandelt (siehe Abb. 117 und andere). In diesem feinen Netz aus Linien tauchten anfangs noch identifizierbare Bilder von Außenweltlandschaften, Städte- und Straßenbilder oder imaginäre Szenen auf, wie etwa in "Western Town" von 1944, in "Arena of Civilization" oder "Forms follow Man" (Abb. 120). Sie leuchten als entmaterialisierte Erscheinungen durch das vibrierende Filigran hindurch und zeigen eine starke psychische Eigenbewegung, wodurch sie Pollock als

unmittelbare Vorstufe zu seiner freien Ausdrucksschrift dienen konnten¹⁾. Das feine Filigran der kalligraphischen Pinselstriche löste sich bei Tobey immer mehr von den Motiven sichtbarer Gegenstandsformen, es wurde formales Äquivalent einer inneren Ausdrucksbewegung und Symbol universaler Grundkräfte, denn Tobey's Ziel blieb immer, durch bildnerische Meditation den Einklang von Innen und Außen zu erlangen, die Übereinstimmung zwischen dem Individuellen im Menschen und dem Allgemeinen der ihn umgebenden Welt.

Durch die "lebendige Linie (living line)" oder die "bewegte Linie (moving line)", wie er sie selbst nannte, und welche der oben ausführlich analysierten kalligraphischen Grundlinie der K'ai- oder Ts'ai-Shu entspricht, hauptsächlich in der Form des Liang-Tso-Striches (掠啄), lernte Tobey die festen Formen der Vergangenheit aufzubrechen, zu entmaterialisieren, aufzulösen und transparent zu machen für andere, dahinterliegende neue Formen, die Volumen der Leere und Transparenz mit dem Raum zu verschmelzen und die Dinge atmen zu lassen²⁾. Ihn interessierte vor allem der Raum, welcher bei ihm nicht mehr statisch und perspektivisch ist und in dem sich Raum und Ding nicht verbinden können. Unter Raum versteht Tobey unter anderem die Vielzahl feiner Schriftzüge, das oft in verschiedenen Ebenen sich vollziehende Liniengewebe, das Geflecht der bewegten lebendigen Linien, die oft eine atmosphärische oder ätherische feine Substanz bilden, dadurch den Bildraum zum Vibrieren bringen, ihn in sich atmen und schwingen lassen und oft aus mehreren Schichten bestehen. Es ist der lineare vibrierende Schwingungsraum, den die Verwendung der kalligraphischen Linie in Tobey's Werken schuf. Dadurch erreicht er oft eine Vervielfachung der Zahl der Raumparzellen, der Kompartimente, den er "multiple space", den "multiplen Raum" nennt³⁾. Die diesen linearen Schwingungsraum bildenden bewegten weißen Linien symbolisieren "Licht als vereinigende Idee, die durch die getrennten Einheiten des Lebens fließt und dem menschlichen Geist eine Dynamik bringt und seine Energien einer größeren Realität öffnet. Der multiple Raum, gebunden von weißen Linien, symbolisiert die höchsten Bewußtseinszustände" für Tobey⁴⁾.

Der multiple lineare Schwingungsraum ("multiple space") und der daraus sich ergebende "sich bewegende Brennpunkt" ("moving focus"), resultieren unmittelbar aus dem kalligraphischen Impuls. Die weißen, in manchen Werken auch schwarzen Linien, verschmelzen zu einem vibrierenden und schwingenden Raum von großer visueller Freiheit, der alle Zeit mit einschließt und sie zugleich aufhebt in einem Moment der Dauer¹⁾.

Die Dezentralisierung seiner Bilder und der variable, bewegliche Blickpunkt sind unter anderem zu vergleichen mit der Gleichordnungstendenz der Syntax des Chinesischen und der nicht-hierarchischen Struktur der Kalligraphie. Dem dadurch entstandenen Raum fehlt das traditionelle Zentrum, aber gerade das hat Tobey beabsichtigt, er "erlaubt dem Betrachter nicht, sich auszuruhen", der Betrachter muß sich mitbewegen, sich ständig neu auf einzelne Raumzellen der schwingenden Malfläche optisch und geistig-seelisch einstellen. Diese ständig wechselnde optische Einstellung, zu der Tobey den Betrachter zwingt, schafft die Dynamik seiner Bilder. Die Bedeutung Tobey's liegt in der Verarbeitung des kalligraphischen Formalangebots zu seinem unhierarchischen, polyfokalen Allover, mit denen er Tendenzen und Merkmale des "Action Painting" vorwegnimmt oder beeinflusst, wie es auch bei Masson der Fall war.

Die Entwicklung eines neuen malerischen Raumbegriffs, des polyfokalen linearen Schwingungsraumes, ist nicht das Einzige, was Tobey zu verdanken ist. Er hat auch eine neue Art von Form damit gefunden, die nicht länger aus dem Einzelnen bestand, sondern gleichzusetzen ist mit Teilen oder dem Ganzen der schwingenden, auskristallisierenden Malfläche. Die Aktivierung der Malfläche und die dabei sich bildenden Kristallisationen der Bewegung, welche Tobey "moving vortex", den "sich bewegenden Wirbel" nennt, ein Begriff Tobey's und ein Element seiner Kunst, welches bisher in der Literatur kaum beachtet wurde, erfolgt aus einer Vielzahl bewegter Formpartikel, die sich zu einem räumlichen Kontinuum zusammenfügen und so die Dynamik der Welt ausdrücken. Der sich öffnende vibrierende lineare Schwingungsraum, der nicht mehr im Gegensatz zu füllenden Formen steht, ist

selbst die Form. Nicht der einzelne Gegenstand interessiert Tobey, sondern die Raumerscheinung; Form, Gegenstand und Raumtiefe sind für ihn ständig in Bewegung und isoliert gar nicht faßbar. Sie werden erst in einem Raum faßbar, der erfüllt ist von Energien, Kräften, Spannungen, Beziehungen etc. - ein Raum, in dem der Gegensatz zwischen Ding und Leere nicht mehr existiert. Dieser bildliche Raum ist ein Gegenbild und Symbol desjenigen unserer Innenwelt, unseres Bewußtseins, des Raumes, den der Künstler in sich schafft. Dieser innere Raum ist dem unbegrenzten Allraum des Universums, nach chinesischer Auffassung mit dem Tao identisch, näher als der äußere Raum, aber er ist nur durch Konzentration und Versenkung ("concentration & consecration") erfahrbar, eine in Tobey durch die chinesische Ästhetik der Kalligraphie und Weltanschauung des Taoismus und Ch'an entstandene Vorstellung. Diese geringe Emotionalität unterscheidet Tobey deutlich von der Aktionsmalerei eines Pollock oder Mathieu, wovon letzterer in einem Mißverstehen der kalligraphischen Ästhetik allein die Geschwindigkeit der Ausführung zum alleinigen Kunstmaßstab erhob, denn Tobey's Malerei ist nicht das Ergebnis niedergeschriebener Ängste und Emotionen, sondern der Ausdruck einer pantheistischen Offenheit und Grenzenlosigkeit und Freiheit, sie ist Suche nach der inneren und doch allgemeingültigen Wahrheit, die Suche nach dem innersten, nur ahnbaren, allesumfassenden Wesen der Dinge, ihrem "Wesentlichen" (Masson), dem "Ch'i-Yün" (氣韻) der chinesischen Kunst, welches sich in permanenter schöpferischer Bewegung, in der "lebendigen Spontaneität" des Werkes manifestiert.

2.2.2.2 Elemente chinesischer Weltanschauung und Ästhetik im Werk Tobey's

2.2.2.2.1 Einheit - Rundheit - Vollkommenheit

Eines der wichtigsten Ziele Tobey's war die ständige Suche nach dem Absoluten, nach der allumfassenden und in allem vorhandenen Wahrheit. Mit diesem Ziel ist ein für sein Denken und seine Kunst wesentlicher Begriff verbunden, den er durch die Beschäftigung mit dem chinesischen Denken, be-

sonders des Taoismus, des Ch'an-Buddhismus und den ästhetischen Prinzipien der Kalligraphie vertieft hatte: der Begriff oder das Prinzip der Einheit, der Eins oder der Einheitlichkeit. Der Glaube Tobey's an die Einheit aller Menschen, Kulturen, des ganzen Universums war bereits ausgesprochen worden, ebenso sein Verhältnis zur Natur, welches bereits in seiner Jugend ihm die Einheit von Mensch und Welt bewußt machte.

"Ich habe in meinen Arbeiten eine vereinte Welt (unified world) gesucht und benutze einen beweglichen Wirbel (moving vortex), um das zu erreichen",
sagt Tobey¹⁾.

Sowohl durch seine Bekanntschaft mit Teng Kuei in Seattle, seine Reise nach China und Japan als auch durch seinen Aufenthalt in Dartington Hall in Devonshire, wo er mit dem Sinologen Arthur Waley und anderen Orientalisten zusammenkam, wurde Tobey mit der chinesischen Weltanschauung bekannt, die bereits früher ausführlich dargelegt wurde, und die in den Grundzügen von den Japanern voll übernommen wurde, so daß sich eine Unterscheidung erübrigt. Die Bekanntschaft Tobey's mit dem Taoismus geht auch aus einer Bemerkung Tobey's hervor, in der er ihn im Zusammenhang mit japanischer Kunst nennt, was jedoch in diesem Zusammenhange unerheblich ist:

"Das alte Japan mit seiner Zen-Lehre und seiner Philosophie des Taoismus empfand den Inhalt einer leeren Tasse anziehender als den einer vollen." 2)

In diesem Denken ist die Einheit des allumfassenden Tao ein zentrales Prinzip, welches alle Bereiche des ostasiatischen Lebens umfaßt, einschließlich der Kalligraphie und ihrer Ästhetik. Tobey hatte sich auch später immer wieder mit den Anschauungen Ostasiens beschäftigt und sowohl Texte von Konfuzius wie auch anderer Klassiker in der Übersetzung von Arthur Waley unter seinen Büchern, also auch des Tao-Te-Ching von Lao-tzu³⁾. So waren ihm sicher auch die Gedanken des Tao-Te-Ching zum Prinzip der Einheit bekannt und begegneten ihm immer wieder im Zusammenhang mit der ostasiatischen Kultur, wo sie heute noch Allgemeingut sind.

Dazu heißt es im Tao-Te-Ching:

"Nicht-Sein nenne ich den Anfang von Himmel und Erde,
Sein nenne ich die Mutter der Einzelwesen,
Darum führt die Richtung auf das Nicht-Sein zum Schauen des wunderbaren Wesens,
Die Richtung auf das Sein zum Schauen der räumlichen Begrenztheiten.
Beides ist eins dem Ursprung nach und nur verschieden durch den Namen;
In solcher Einheit heißt es das Geheimnis." (TTCh. 1)

Über die Einheit und die Zusammenhänge von Welt und transzendtem Sein heißt es weiter:

"Der Sinn (Tao ~~道~~) erzeugt die Eins (Einheit),
Die Einheit erzeugt die Zweiheit (Yin und Yang)
Die Zweiheit erzeugt die Dreiheit (Yin und Yang und die Einheit beider).
Die Drei erzeugt alle Dinge.
Alle Dinge haben im Rücken das Dunkle (Yin) und streben nach dem Licht (Yang) und die strömende Kraft gibt ihnen Harmonie (ho ~~和~~)." (TTCh. 42) 1)

Wesentlich für Tobey's Kunst ist hier die Überzeugung, daß sowohl "das wunderbare Wesen", also die transzendenten ewigen Wesenheiten und Wahrheiten aller Dinge, wie auch das reale Sein, die "räumlichen Begrenztheiten" in einer Schau erfaßt werden können, was bei Tobey eines der Ziele seines ständigen "Suchens" war. Aber ebenso wichtig ist für Tobey die Abfolge des schöpferischen Prozesses: aus dem transzendenten Sein, dem Unbekannten, dem Tao entsteht die Eins, die Einheit als erste Setzung und als künstlerisches Grundelement in einer fundamentalen, nicht mehr (sinnvoll) teilbaren Einheit. An dieser Stelle setzt das bereits angesprochene "Ein-Linien-Prinzip" des Shih-t'ao als Methode bildnerischer Formwerdung ein, welche von Tobey, wie sich noch zeigen wird, konsequent verwendet wird. Aus dieser Einheit entsteht durch Verdopplung und Entgegensetzung die Zweiheit, die nach chinesischer Auffassung immer polaristischer Art ist und in Wechselbeziehung stehend gedacht wird, wie die in allem enthaltenen Kräfte Yin und Yang. Die Wechselwirkung dieser Kräfte vollzieht sich immer in einer Einheit beider, wodurch die Dreiheit entsteht. Aus dieser entsteht dann durch Vielfachung, Multiplikation die Vielfalt aller Dinge. Diesem Prinzip sind wir bereits bei Masson begegnet, und es wird auch zu einem grundlegenden Element von Tobey's Kunst.

Diese fundamentalen Zusammenhänge haben auch heute noch Gültigkeit für alle Aspekte der ostasiatischen Kultur. Im Beziehungsdenken des Zen-Buddhismus, den Tobey in Japan im Zen-Kloster zu verstehen suchte, ist das ersetzt durch den Begriff des "Nichts", der auch schon von Lao-tzu verwendet wurde.

Das Ziel des Zen, das Substanzdenken durch das Beziehungsdenken zu ersetzen und aus der Subjekt-Objekt-Spaltung durch einen geistigen Sprung in das "Nichts" die ursprüngliche Einheit von Mensch und Universum wieder herzustellen, ist auch für Tobey bestimmend geworden. Wie die Zen-Kunst versucht auch Tobey durch seine Kunst, diese verlorene Einheit von Mensch, Dingen und universaler Natur in der besonderen Art seiner Kunst wiederzufinden.

In der chinesischen Kalligraphie ist das Prinzip der Einheit nicht nur durch das nochmals zu erörternde "Ein-Linien-Prinzip" aktiv oder durch die Auffassung vom Zeichen als Entität, als lebendige Einheit, sondern vor allem auch in der Postulierung der auch von Fiedler für die europäische Kunst immer wieder betonten Notwendigkeit der "Übereinstimmung von Herz und Hand" (hsin-shou hui-kuei (心手會歸)), der Zusammenarbeit von Geist, Seele und körperlicher Bewegung im (vollkommenen) künstlerischen Prozeß.

Seinen konkreten Ausdruck findet das Prinzip der Einheit in Tobey's Werk auf unterschiedliche Weise. Die wohl wichtigste und durchgehendste künstlerische Umsetzungsform ist der oft einheitliche, aus vielen kalligraphischen Linien gebildete lineare Schwingungsraum, die Einheit der Vielheit elementarer Teilchen, welche durch gegenläufige und korrespondierende Bewegungen und Richtungen ein dynamisches, vibrierendes Kontinuum schafft (z. B. Abb. 118). Auch der meist einfarbige Grund des Bildes korrespondiert mit diesem Prinzip, es entspricht zudem der "Leere" und dem "Nichts" des Zen.

Auch die Verwendung gewisser symbolischer Formen, wie vor allem der Rundheit der Kreisform oder der ovalen Form bezieht seine Grundlegung aus dem Prinzip der Einheit. Beispiele dafür sind "Centre agité dominé (Aufgewühlter Kreis)" von 1960 (Abb. 123), "World" von 1959 (Abb. 121), "Oval in

Square" von 1958 (o. Abb.) und "Untitled" von 1954 (Abb. 38), letzteres eine bisher noch nicht publizierte und daher wenig bekannte Gouache auf Papier im Besitz der Galerie Beyeler, Basel. Ebenso gehört zu diesem Bildtyp die Aquatinta "There was a door, for which I found no key" von 1970 (Abb. 122), welche die Rundheit und Vollkommenheit der Kreisform mit der starken Bewegung einer Spirale aus einem einzigen schnellen und spontanen kalligraphischen Pinselstrich verbindet, und damit ein prägnantes Beispiel für die Bemerkung Tobey's vom Anfang dieses Abschnitts, in dem er sagt, daß er die "vereinigte Welt" mit Hilfe eines "moving vortex (bewegten Wirbels)" erreichen wolle. Einheit von Form, linearem Medium und gleichartiger Bewegung vereinigen sich zu einem Imago von außerordentlicher Kraft und Tiefe. Möglicherweise sind in diesem Zusammenhange Darstellungsformen, wie Abb. 126, ein Kreis mit Schriftzeichen und symbolischen Fischen, die entfernt auch noch Schriftzeichencharakter besitzen, aus der Han-Dynastie Tobey bekannt gewesen und haben als Inspiration für Bilder, wie "World" (Abb. 121) und "Oval in Square" (o. Abb.) gedient.

Nicht nur im Westen ist der Kreis das Sinnbild der Vollkommenheit des transzendenten Seins, sondern auch im chinesischen Denken:

"Es gibt ein Ding, das ist unterschiedslos vollendet,
 Bevor Himmel und Erde waren, ist es schon da, so still,
 so einsam,
 Allein steht es und ändert sich nicht,
 Im Kreis läuft es und gefährdet sich nicht; ...;
 Ich bezeichne es als Sinn (Tao).
 Mühsam einen Namen ihm gebend, nenne ich es: groß.
 Groß, das heißt immer bewegt, immer bewegt, das
 heißt ferne.
 Ferne, das heißt zurückkehrend." (TTCH. 25)

Der Kreis ist daher in der chinesischen und japanischen Zen-Malerei, meist mit einem einzigen kraftvollen Pinselstrich gezogen, auch ein Symbol des Tao und der Konzentration und ein wichtiges Übungsmittel für die meditative Seinserfahrung, sowohl durch seine Erzeugung mittels des Schreibpinsels, wie auch durch seine Betrachtung (Abb. 52). Das Erlebnis des kalligraphisch niedergeschriebenen Kreissymbols hat Tobey stark beeindruckt und auf diese Weise Eingang in seine Kunst gefunden:

"Als ich im Zen-Kloster lebte, gab man mir ein Bild, mit Sumi-Tusche gemalt, einen großen Kreis, frei mit dem Pinsel aufgetragen, um darüber zu meditieren. Was war es? Tag für Tag sah ich es an. Bedeutete es Selbstentäußerung? War es das Universum, in dem ich mich aufgeben konnte? Vielleicht erkannte ich seine Ästhetik nicht und übersah die zarten Striche des Pinsels, die dem geübten Auge des Orientalen so viel über das Wesen des Menschen, der ihn gemalt hatte, verraten. Aber nach diesem Besuch entdeckte ich, daß ich neue Augen hatte und vieles, was von geringer Wichtigkeit erschien, sich zu vergrößern begann, daß ich Betrachtungen anstellte über Dinge, die ich früher nicht einmal wahrgenommen hatte." 1)

Während im Zen-Bild der Kreis, ebenso wie in der Spirale Tobey's (Abb. 122) die Kreisform ihre polaristische Entgegensetzung durch den kalligraphischen Duktus und Pinselschwung erhält, und so die Unvollkommenheit der alltäglichen Dingwelt und die Vollkommenheit des Transzendenten vereinigt werden, geschieht das in "Oval in Square" (ohne Abb.) und "World" (Abb. 121) durch die Bewegtheit der quirlenden und schwirrenden Elementarteilchen des "White Writing", welche den ausgleichenden polaren Gegensatz zu der vollkommenen Harmonie der idealen Form bilden.

Rundheit und Kreisform aber sind Sinnbilder einer inneren Welt und Vollkommenheit, welche der Mensch zu lange vernachlässigt hat, und welche auch andere Künstler und Denker des Westens mit dieser inneren Existenz in Beziehung setzen²⁾. Der Gedanke der Rückkehr zum eigenen Ursprung, wie er schon von Lao-Tzu im Tao-Te-Ching als fundamentale Bewegungsart universaler Kräfte geäußert wird, sieht Tobey auch in der erneuerten Beziehung zum Fernen Osten enthalten:

"Die Kunst des Fernen Ostens erreicht unsere Küsten wie vielleicht nie zuvor. Die Lücke, die der Pazifik früher bedeutete, ist geschlossen. Alles Orientalische ist uns nicht länger ein Mysterium, das in einer trüben und entlegenen Vergangenheit existiert. Die alte Linie der Wanderungen vollendet ihren Kreis, die Schlange hat ihren eigenen Schwanz gesehen." 3)

Die Vernachlässigung der inneren Welt und der in ihr enthaltenen - vollkommeneren - Wahrheiten, welche Tobey bemängelt, will er darum auch in seinen Werken aufheben:

"Die Erde ist nun schon eine ganze Weile rund, aber nicht in den Beziehungen der Menschen und Völker untereinander und nicht in unserem Bewußtsein ihrer

Kunst als Teile dieser Rundheit. Wir haben uns zuviel mit der äußeren, der objektiven Welt beschäftigt, auf Kosten der inneren, wo die wahre Rundheit liegt." 1)

Tobey's Bilder sind, auch wenn sie rechteckig sind, auch formal immer vom Prinzip der Rundheit und Zentriertheit bestimmt, welche jedoch in den Bildern meist nicht in der augenfälligen Struktur oder einer deutlichen Form enthalten sind, sondern sich nach einiger Zeit des Betrachtens als autonomes, jedoch durch die bildnerischen Elemente gebildetes Kraftfeld heraushebt. Werke wie "Space Rose" (Abb. 128) und "Centre agité ..." (Abb. 123), in denen sowohl Zentrierung auf einen Punkt tief im Inneren hin, wie auch durch radiale Strahlung nach außen kennzeichnende Merkmale sind, sind unzweifelhafte Beispiele dafür, auch "Untitled" (Abb. 38). Dies gilt auch für flache und eckige Bilder mit gleichmäßigem strukturellen Allover des kalligraphischen Liniengeflechts, die, wie etwa Abb. 118, einen Sog nach innen wie auch Strahlung nach außen aufweisen, manchmal auch Kräfte zeigen, die anders organisiert sind, wie etwa senkrecht, waagrecht oder diagonal, die aber immer als Kraftfelder zu spüren sind.

Neben der Verwendung von symbolischen Formen als Sinnbild des Einheits-Prinzips ist vor allem die konsequente Verwendung der kalligraphischen Grundstriche, besonders des bereits mehrfach erwähnten Liang-Tso-Striches der Kalligraphie, also im Grunde eines einzigen, in vielfältigen Variationen auftretenden linearen Elementes im Sinne der "Einstrich-Methode" des Shih-t'ao die ebenso konsequente Verbildlichung des Einheitsprinzips mit den Mitteln der reinen Kalligraphie. Tobey baut seine dynamischen Bildwelten fast ausnahmslos auf diesem linearen Grundelement auf und erzeugt "aus der Eins die Zwei, aus der Zwei die Drei und aus der Drei die Vielheit aller Dinge", wie es im Tao-Te-Ching hieß, und er hat dies Verfahren, welches formal dem Aufbauverfahren der chinesischen Kalligraphie entspricht, sukzessiv Linie um Linie zur Entität des belebten Zeichens zusammenfügend, wie kein anderer westlicher Künstler durchgehend angewendet.

Schließlich betrifft das Prinzip der Einheit auch noch das Verhältnis von Form und Gehalt, von andeutender Ausführung und Vollständigkeit der Aussage und Lebendigkeit, welche in der chinesischen Kalligraphie und in der Malerei des Ch'an ein Höchstmaß an Gleichgewicht und Einheit erlangt haben. Das Fehlen dieser Einheit, den Mangel an innerer, gehaltvoller Vollkommenheit, beklagt Tobey, intuitiv den Vergleich mit der Kunst Ostasiens ziehend, wenn er sagt:

"Viele Bilder heute sind reine Fragmente und daher gerade nur Versprechungen ohne Erfüllung. Die heutzutage so populären kursorischen Methoden sind bezeichnend für diese Hast. Ich glaube, daß Malerei eher durch die Straßen der Meditation als durch die Kanäle der Aktion kommen sollte. Nur dann kann man eine Konversation mit einem Gemälde haben. Wenn ich keinen Inhalt finde, gibt es keine Kommunikation." 1)

Den Ausgleich von andeutender Methode und Vollkommenheit der inhaltlichen Bezüge in der Andeutung sieht Tobey daher nur dann gewahrt, wenn ein Werk, wie es für seine Kunst bestimmend ist, sowohl durch Aktion wie auch Meditation bei der Ausführung entsteht.

2.2.2.2.2 Polarität der Gegensätze

Ein weiteres für die Kunst und das Denken Tobey's bestimmendes Merkmal ist das aus der chinesischen Weltanschauung übernommene Prinzip der Polarität, der sich ausgleichenden Gegensätze, welches im chinesischen Denken von den polaren Urkräften Yin und Yang verkörpert wird, und welches sich auch in den ästhetischen Prinzipien der Kalligraphie und Malerei niedergeschlagen hat, basierend auf Vorstellungen, die das Tao-Te-Ching wie folgt ausdrückt:

"Alle Dinge haben im Rücken das Dunkle (Yin) und streben nach dem Licht (Yang), und die strömende Kraft gibt ihnen Harmonie (ho)." (TTCh.42)

und an anderer Stelle heißt es:

"Was du zusammendrücken willst, das mußt du erst richtig sich ausdehnen lassen;
Was du schwächen willst, das muß du erst richtig stark werden lassen." (TTCh. 36)

Wie bereits im Abschnitt über die Kalligraphie ausgeführt, ist das polaristische Prinzip auch für die Kalligraphie von Bedeutung, so etwa in dem Zusammenwirken von Pinsel (Yang) und Tusche (Yin), im Verhältnis von K'ai-Shu und Ts'ao-Shu, von welchem Sun Kuo-t'ing sagt, daß die eine in der anderen enthalten sei und enthalten sein müsse, daß ihre bildnerischen Prinzipien, wie Form und Struktur einerseits und Geschwindigkeit und Spontaneität der Ausführung, also die gestische Aktion, andererseits, sich wechselseitig durchdringen müssen. Auch die Wechselwirkung des "verhaltenen Zögerns" (yen-liu 澹留) und der "Schnelligkeit" (hsün-su 迅速), sowie das Heben und Senken des Pinsels enthalten das Merkmal einer polaren Wechselwirkung, enthalten Yin und Yang; und nicht zuletzt das Einleiten eines Striches mit einer Drehung und das Beenden derselben ebenfalls mit einer Drehung der Pinselspitze. Die große Bedeutung der polaren Wechselwirkung wird von Shen Tsung-ch'ien (沈宗瀚) noch einmal betont:

"In der Kalligraphie herrscht der Grundsatz, eine vertikale Linie mit einer horizontalen zu beginnen und eine horizontale Linie mit einer vertikalen. Das Gleiche gilt für die einleitende und ausklingende Bewegung beim Malen. Beispielsweise mache man eine Abwärts- vor einer Aufwärtsbewegung und eine Aufwärts- vor einer Abwärtsbewegung. Dem starken Druck gehe ein leichter voraus, und dem leichten ein starker. Man lasse die Zügel locker, bevor man sie anzieht, und ziehe sie an, bevor man sie locker läßt. Das alles sind Variationen des Anfangs- und Schlußprinzips. Bezüglich der Komposition leite man eine gedrängte Szene mit einer vorausgehenden dürftigen Fläche ein; ehe man zu einem flachen und freien Gelände übergeht, schaffe man ein paar Pfeiler aus aufstrebenden Strichen. Vor einem verschwimmenden Teil gestalte man solide Massen; vor eine tiefe dunkle Fläche setze man als Kontrast etwas Helles und Klares. Hier wird überall das gleiche Prinzip angewandt." 1)

Die Bedeutung des polaristischen Prinzips der Wechselwirkung, in Ostasien als Kreissymbol mit zwei ineinandergreifenden Hälften versinnbildlicht²⁾, worauf eingangs im Zusammenhang mit dem Taoismus bereits ausführlich eingegangen wurde, sieht Tobey sowohl für die Geschichte der Kunst im allgemeinen, wie auch für seine eigene Kunst als äußerst

relevant an, und er führt auf dieses Prinzip den auch in dieser Arbeit postulierten durchgängigen Grundsatz von Rationalem und Irrationalem, Bewußtsein und Unter(Über)-Bewußtsein an, verkörpert in den Strömungen der Klassik und Romantik:

"Ich habe jedoch viel gelesen, und seitdem ich herausfand, daß es seit dem Ereignis 'Kubismus' zweiunddreißig Ismen gegeben hat, bin ich zur Überzeugung gekommen, daß es eigentlich doch nur die beiden alten Strömungen gibt, die es immer gab: die Romantik und die Klassik." 1)+

Dieser polaristische Gegensatz erscheint Tobey wie ein Januskopf:

"Die zwei Gesichter des Janus sind überall zu sehen. Ich habe die größten Schwierigkeiten, wenn ich versuche, meine beiden Gesichter in einen Brennpunkt zu bekommen." 2)

Diese beiden Gegensätze des Yin und Yang, welche, so wie sie im Westen Klassik und Romantik tragen, in China Taoismus und Konfuzianismus als irrationale und rational-ordnende Kraft der Kultur begründen, erscheinen im Werk Tobey's in vielfältiger Weise. Sie sind enthalten in seiner Beziehung zu Orient und Okzident, Religion und Wissenschaft, Tradition und Modernität, metaphysischen und realistischen Bezügen, persönlichen und unpersönlichen bzw. überpersönlichen Merkmalen seines Werkes, in Spiritualität und Materialität (mass) Evolution und Zeitlosigkeit; in den formalen Eigenschaften von Expansion und Kontraktion, Improvisation und überlegtem Vorgehen; in der Spannung von kalligraphischen Linien und ihrer Dynamik zum gleichmäßigen und zurückhaltenden Grund ihrer Dynamik zum gleichmäßigen und zurückhaltenden Grund leichter Farbigkeit, im Kontrast und Zusammenwirken von Bewegung und Raum, Hell und Dunkel, Schwarzweiß und Farbe, sowie im thematischen Bereich in dem Gegensatz und der Einheit von Mensch und Natur, Ding und Universum, die alle in seinem Werk in einem harmonischen Gleichgewicht zu halten versucht werden.

Tobey selbst belegt, daß ihm das Wirken der polaren Gegensätze bereits mit dem Beginn seines Erlernens der chinesischen Kalligraphie bewußt geworden war:

"Ich hatte gerade meine erste Lektion in chinesischer Pinselführung bei meinem Freund Teng Kuei. Der Baum ist nicht länger fest in der Erde, er bricht in weniger feste Sphären ein, gebadet in chiaroscuro. Es gibt da Druck und Nachlassen. Jede Bewegung wird, wie Spuren im Schnee, festgehalten und um ihrer selbst wegen geliebt. Der große Drachen atmet Himmel, Donner und Schatten; Weisheit und Geist belebten." 1)+

Werke, wie "Calligraphic Dance" von 1963 (Abb. 127) und "Space Rose" von 1959 (Abb. 128) enthalten diese polare Gegensätzlichkeit als Mittel einer ausgewogenen Spannungserzeugung in Gestalt der Gegensätze von Hell und Dunkel, Linie zu Fläche, wobei wie in der Kalligraphie die Gegensätze ineinander verschränkt sind, wie durch das Weiß in den dunklen, kalligraphischen Linien von Abb. 87 und Abb. 89. Auch "Trio" von 1970 (Abb. 130) und "Yea, the first morning of creation wrote ..." von 1970 (Abb. 129) verkörpern die Anwendung des polaren Prinzips, wobei die feinen Nebenlinien von Trio das Ineinandergreifen und Sichverschränken der Gegensätze enthalten und zeigen. Es ist unnötig, noch weitere Beispiele anzuführen, da das Ineinandergreifen der polaren Gegensätze in Tobey's Werk durchgehend verwirklicht und offensichtlich ist.

2.2.2.2.3 Harmonie - Gleichgewicht - Mitte

Ebenfalls aus der chinesischen Weltanschauung und Ästhetik der Kalligraphie entstammt der Gedanke an die Notwendigkeit eine "Gleichgewichts (equilibrium)", den Tobey immer wieder betont und in seiner Malerei sucht und verwirklicht:

"Es ist ein Zustand des Gleichgewichts, welcher erhalten werden muß, wenn die Menschheit sich bewegen, vorwärtsgehen will." 2)

Mit dem Prinzip des Gleichgewichts fast identisch ist der Begriff der in der chinesischen Ästhetik noch häufiger zitierten "Harmonie" (ho 和), einem zentralen Prinzip der chinesischen Kultur, Weltanschauung und Weltordnung, und ebenfalls damit verbunden ist damit der Begriff der "Mitte" (chung 中), einem der wichtigsten Prinzipien auch des gesellschaftlichen Ordnungsdenkens und der Philosophie, besonders des Konfuzianismus.

Schon der junge Tobey hatte ein ausgeprägtes Gefühl für einen Zustand der Harmonie und des Gleichgewichts des Ganzen, den er in der Natur verwirklicht sah, und den nach seiner Meinung die Menschheit verloren hatte und der daher wiederzugewinnen war, wozu er seine Kunst als einen Beitrag betrachtete. Der Bahai-Glaube war der erste Schritt auf dieses Ziel hin, die chinesische Weltanschauung und Kunst, besonders die Kalligraphie, gab ihm das volle Verständnis für das Prinzip der Harmonie und die Kalligraphie brachte ihm die künstlerischen Mittel zur Verwirklichung.

Schon das Tao-Te-Ching betonte die Harmonie (ho 和) als Ausgleich der Gegensätze und so als das Vereinigende, Zusammenhaltende, Vollendende, die Wirkungsweise des Tao:

"Alle Dinge haben im Rücken das Dunkle und streben nach dem Licht,
und die strömende Kraft gibt ihnen Harmonie." (TTCh.42)

Die Kraft oder Energie, welche sich in der Bewegung manifestiert, ist hier untrennbar mit der Harmonie verbunden. In der chinesischen Ästhetik der Kalligraphie wie auch der Malerei spielt das Prinzip der Harmonie eine bedeutende Rolle, so zum Beispiel in der auf K'ung-tzu zurückgehenden Forderung, Form und Gehalt in Gleichgewicht zu bringen und zu halten:

"Bei wem der Gehalt die Form überwiegt, der ist ungeschlacht, bei wem die Form den Gehalt überwiegt, der ist ein Schreiber. Bei wem Form und Gehalt im Gleichgewicht sind, der ist ein Edler." (Lun-yü 論語 6, 16) 1)

Diese Forderung des K'ung-tzu hatte auch Sun Kuo-t'ing in seine Ausführungen zur Ästhetik der Kalligraphie übernommen²⁾. Auch die für Schrift- und Malästhetik immer wieder geforderte "Übereinstimmung von Herz und Hand" (hsin-shou hsiang-ying 心手相應³⁾, also der Korrespondenz von geistiger Vorstellung und Ausführung des Werkes, betont das Prinzip des harmonischen Ausgleichs, ebenso wie die Formulierung Sun Kuo-t'ings von den "fünf Arten des Einklangs" (wu ho 五和) und des "Mangels" (wu ping 五病⁴⁾, welche letztere negative Formulierungen des Einklangs sind. Für die Malerei sind Ausgleich der Kräfte, Harmonie und Mitte nicht minder wichtig und klingen in den Ausführungen Shen Tsung-

ch'iens immer wieder an¹⁾.

Tobey's Bemühungen um Gleichgewicht in seinem Denken und seiner Malerei sind für ihn das Kriterium für universales Leben und Ganzheit, für die Einheit von menschlichem und universalem Leben. Harmonie und Ausgleich sind, wie er immer betont, eine Vorbedingung für die Lösung der menschlichen Probleme, die Wahrung des Friedens und die Einigung der Menschheit. Gleichgewicht und Harmonie sind für ihn notwendig sowohl im Leben wie auch in der Kunst und nach seiner Ansicht vor allem zu erzielen durch die Wiederannäherung von Wissenschaft und Religion, den beiden großen gegensätzlichen Bereichen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit:

"Wir sind nur durch den Sturm verweht worden", sagt Tobey, "das ist alles. Wissenschaft und Psychologie haben das ihre getan ..., ... wobei wir kaum bedenken, daß es vielleicht auf religiösem Gebiet heute große Männer gibt, die dem Menschen unserer Zeit ebensoviel und mehr zu sagen hätten, denn in geradezu narzistischer Verblendung wird er überwältigt von den Wundern der Naturwissenschaft Haben wir doch geglaubt, wir hätten das Ganze im Griff, Aber das ist nicht so. Die Religion und die Wissenschaft müssen im Gleichgewicht gehalten werden." 2)

Weiterhin sagt Tobey dazu:

"Nur am Sonntag zu knien oder gar die Existenz eines Schöpfers zu leugnen, ist keine Lösung. Die Lösung ist die Balance der Kräfte, die den Menschen in einen Zustand geistigen Gleichgewichts bringt und der Wille dazu, und nur dieser wird Frieden bedeuten. ... Es ist ein Zustand geistigen Gleichgewichts, der erhalten werden muß, wenn der Mensch sich vorwärts bewegen soll im richtigen Sinne der Bewegung, in der Balance eines Mannes auf dem Pferderücken. ... Der Kult des Raumes kann so langweilig werden, wie der des Gegenstandes. Die Dimension, die für den Schaffenden zählt, ist der Raum, den er in sich selbst schafft. Dieser innere Raum ist dem Unendlichen näher als der andere, und es ist das Privileg eines ausgeglichenen Geistes - und der Versuch, diesen Zustand zu erreichen ist notwendig - sich des inneren Raumes so bewußt zu werden, wie er sich des äußeren bewußt ist. Wenn er sich um den einen bemüht und den anderen vernachlässigt, wird er von seinem Pferd fallen und das Gleichgewicht ist verloren." 3)

Die Bedeutung des chinesischen Denkens für die Entwicklung des Harmonieprinzips bei Tobey geht aus einer seiner Bemerkungen hervor, in denen dieses Prinzip unmittelbar an die Kalligraphie geknüpft ist; es wird eingeführt mit dem Erlern-

nen eines Zeichens, womit, wie weiter oben gezeigt wurde, ein ganzer Komplex von Vorstellungen zum Bewußtsein und in die bildliche Erscheinung gelangt:

"Als ich in China war, lernte ich das Schriftzeichen 'Chung' (中), welches 'Mitte' bedeutet. Die Chinesen haben eine Redewendung, 'die Mitte von allem ist das Beste'. Wir haben überhaupt kein Verständnis für den Mittelpunkt mehr, weil wir entweder zu schnell vorwärtsrasen oder zu schnell rückwärts reagieren, wodurch sich Extreme treffen. Und dann ist da keine Bewegung mehr im Kreis; die Absichten werden dieselben."
1)+

Die "Mitte" Chung (中) ist das zentrale Prinzip der konfuzianischen Lehre und vor allem in dem Werk "Maß und Mitte" (Chung Yung 中庸), einem der "Vier klassischen Bücher" (Szu Ching 四经), ausgearbeitet, welches, auf Erklärungen K'ung-tzu's beruhend, von Tzu Sse (子思), einem seiner Schüler, kompiliert wurde²⁾, und welches die Ausgewogenheit des Denkens und Handelns als ein der universalen Harmonie angemessenes Verhalten verlangt.

Tobey war sich der Notwendigkeit von Harmonie und Ausgewogenheit auch in der Kunst bewußt, seine Bemerkungen machen deutlich, daß es ihm darauf ankam, Extreme zu vermeiden, die die heutige Zeit beherrschen. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich stark von Malern des Abstrakten Expressionismus und Action Painting, wie Pollock, Wols, Mathieu und anderen, welche oft nur ein einziges Merkmal betonen und bis zum Extrem anwenden (wie etwa der Kult der Geschwindigkeit bei Mathieu).

Die Ausgewogenheit seiner Bilder ist bei Tobey offensichtlich und bedarf kaum einer ausführlichen Exemplifizierung. Hell und Dunkel, Farbe und Schwarzweiß, Bewegung der linearen Partikel und Ruhe der sanftfarbigen Flächen, Form und Gehalt, Expression und Meditation, rationale und irrationale Momente sind ausgewogen und geben doch jedem Bild ein lebendiges und bewegtes Gleichgewicht. Nirgendwo ist Unbeweglichkeit oder mechanische Starre zu spüren, aber ebenso fehlt auch Explosivität oder ein Zustand "kurz vor dem Abgrund", wie ihn Haftmann für Wols konstatierte, dessen Folge die Zerstörung oder Selbstzerstörung ist.

Aus den Prinzipien der Harmonie, des Gleichgewichts und der Mitte leiten sich bei Tobey einige formale Besonderheiten, auf die noch näher einzugehen sein wird; es sind Merkmale, wie etwa die Auflösung der festen statischen Bildform und der mit ihr verbundenen hierarchischen Struktur, woraus sich ein Allover der kleinen lebendigen Elementarpartikel ergibt und die Dezentralisierung der bildlichen Ordnung, und wodurch sich ebenfalls der sich bewegende Blickpunkt ergibt, welcher den ehemals festen Standpunkt des Betrachters, bezogen auf die eindeutige perspektivische Komposition des traditionellen Bildes ablöst durch eine Vielzahl gleichberechtigter möglicher Blickpunkte (moving focus).

2.2.2.2.4 Ch'i-yün: lebendige Spontaneität" oder "élan vital"

Eines von Tobey's Hauptanliegen ist es, den "Geist und Rhythmus des Lebens", die "lebendige Spontaneität" oder den "élan vital", das "Ch'i-yün" der chinesischen Kalligraphie in seinen Bildern zu erfassen und auszudrücken; seine Malerei ist nicht zwanghafte Spur seiner Individualität, sondern Ausdruck einer pantheistischen Entgrenzung und Öffnung. Wie die chinesische Kalligraphie und Malerei will er die Vision eines Kosmos als einer "größeren Einheit" oder "umfassenden Einheit", und des Lebens als sich immer erneuernde, permanente Bewegung ausdrücken. Heraklits "pantharei", "alles bewegt sich", war daran ebenso beteiligt, wie die chinesische Weltanschauung des Taoismus und das Ch'an-Denken.

Für Tobey beinhaltet das Leben nicht nur das menschliche Leben, wobei es ihm vor allem auf die Einheit aller Menschen und der verschiedenen Kulturen im Sinne eines allgemeinen Menschentums, eines Weltbürgertums, ankommt, sondern die Bewegung des ganzen Universums, vom Mikrokosmos zum Makrokosmos hin, die er wie die chinesische Weltanschauung als durchgehende Einheit betrachtet, vom Chaos bis zur vollkommenen Ordnung hin, wofür seine Kunst ein geistiges Gegenbild sein soll. So hat auch das Unscheinbarste und Kleinste, was

im Alltag normal oft übersehen wird, für ihn vitale Bedeutung:

"Als ich in Japan auf dem Boden eines Raumes saß und in den kleinen Garten hinausschaute mit blühenden Blumen und Libellen, die durch die Luft schwirrten, empfand ich, daß diese kleine Welt, fast unter den Füßen, sollte ich sagen, einen Wert für sich selbst hatte, aber auch von ihrem ihr eigenen Niveau im Raum wahrgenommen und geschätzt werden mußte. Ich fühlte plötzlich, daß ich schon zu lange ausschließlich nur über meinen Stiefeln gewiesen war." 1)

Allerkleinstes und Allergrößtes sind Tobey gleichwertig und durch die in allem herrschende Bewegung des Lebens verbunden zu einer großen Einheit. In einer Welt, die aus dem Gleichgewicht zu geraten scheint, sieht Tobey die Lösung der Probleme darin, statt der äußeren Welt und des äußeren Realraumes die Innenwelt des Menschen, die Sphäre seines Geistes zu erforschen, zu erweitern, zu erobern:

"Wenn wir den immanenten Gefahren entkommen wollen, dann hin zu einer Erneuerung geistiger Kräfte oder wenigstens, daß der Mensch aus den Tiefen des Materialismus aufwachen sollte, Die wahre Welt des Menschen ist sein Geist, und sein Denken ist reflektiert in seiner Kunst." 2)+

Der Grad "lebendiger Spontaneität" oder der "Geistigen Resonanz" eines Kunstwerks ist umso höher, je tiefer und umfassender das Denken und das Bewußtsein des Menschen sind. Höchstes Bewußtsein, wie es die meditative Hingabe an den Schaffensprozeß kennzeichnet, und welche ein durchgehendes Merkmal von Tobey's Kunst ist, bewirkt auch höchste geistige Resonanz im Werk oder ein Höchstmaß an "Ch'i-Yün" nach chinesischem Verständnis. In der chinesischen Kalligraphie ist dieses Höchstbewußtsein und die "lebendige Spontaneität" des kalligraphischen Werkes abhängig von der Konzentration und neben einer vorhandenen natürlichen Begabung, der Beherrschung der Methodik des Hebens und Senkens und der anderen der "Sechs Prinzipien", welche über die vom allgemeinen Informel benutzten Kräfte des Zufalls hinaus auch den Zugang zu den universalen Schöpfungskräften und ihrer Harmonie bewirkt und damit die geistigen Horizonte erweitert, wie Tobey bemerkt:

"Die Menschheit ist aufgebrochen, ihre psychischen und geistigen Horizonte zu erweitern. Die Kunst der Zukunft kann nicht in Antagonismen und nationalen Riva-

litäten aufkeimen, aber sie wird einen großen Schritt nach vorn machen, mit einem erneuerten Wachstum, wenn die Menschheit im Allgemeinen in einen Zustand des Weltbürgertums hineinwächst." 1)

Diese von Tobey proklamierte spirituelle innere Welt, welche Weltbürgertum für die Menschheit bringt, beruht auf einer von unserem bisherigen Denken völlig verschiedenen Bewußtseinshaltung, die Tobey im östlichen Denken bereits verwirklicht sah; die die Welt wie er als Ganzes, als Einheit sieht und die in einem Gleichgewicht von rationalem Denken und intuitiver Erkenntnis, der vorherrschenden Erkenntnisform des Taoismus und Zen-Buddhismus agiert, also in einer auch geistig ganzheitlichen Haltung. In diesem ganzheitlichen Sein besitzt die Menschheit das Verständnis für die Gleichwertigkeit und Universalität allen Seins als Ausdruck der alles umfassenden Einheit des Weltgeistes, dem Tao der chinesischen Weltanschauung und der Leere des Zen, dessen wesentliches Merkmal die permanente Bewegung der sie beherrschenden Kräfte, der Wandel, die Evolution ist. Die Aufgabe des Menschen in dieser Welt ist daher, nichts festzuhalten und sich mit der Welt zu bewegen, wodurch das einzig Dauernde eben der beständige Wandel ist. Die Aufgabe seiner Kunst in diesem Prozeß sieht Tobey in dem Bewußtmachen dieser Zusammenhänge und in dem paradigmatischen ästhetischen Erleben, welches durch sie dem Betrachter vermittelt wird. Durch den Einfluß chinesischen Denkens und chinesischer Ästhetik ist in dieser Kunst ein ausgeprägtes Gefühl für das Vergängliche, Transitorische, das Gleichnishafte aller Erscheinungen zu finden, welches auf der Erkenntnis des Seins als etwas beruht, was sich erst in der unaufhörlichen Bewegung entfaltet.

Tobey sieht das höchste Leben nicht nur in dem umfassenden Zusammenhang, im Großen, sondern auch im Kleinsten, der Mikrowelt, und auch in all den unscheinbaren Dingen des täglichen Lebens:

"Ich habe viele Welten auf Pflastersteinen und Baumrinden entdeckt. ... In den letzten Jahren habe ich etwas von Leonardos Visionen entlehnt; ich fühlte mich hingezogen zu den leprösen Wänden, hingezogen, mich zu bücken, um von den gepflasterten Alleen der amerikanischen Städte, Reste von Konservendosen und weggeworfenem Zeug aufzuheben, die von zahllosen Autofahrern,

die ahnungslos und ohne es zu wissen, daß sie zu meiner Anteilnahme an diesen Dingen beigetragen haben, überrollt und in neue bezaubernde Formen gepreßt worden sind." 1)

und:

"Meine Quellen der Inspiration stammen von jenen des Mittleren Westens, wo ich geboren bin, und von jenen der mikroskopischen Welten." 2)

Das Kleine und Unscheinbare ist für ihn genau so inspirierend und verkörpert ebenso die Realität des transzendenten Sein, wie das Große, Strahlende und Erhabene. Dies ist eine Auffassung, die seit Jahrtausenden in Ostasien das ästhetische Denken bestimmte und die Tobey mit seiner ursprünglichen Naturliebe meinte.

"Große Vollendung muß wie unzulänglich erscheinen, so wird sie unendlich in ihrer Wirkung",

heißt es bei Lao-tzu (TTCh. 45) und gilt gleichermaßen für Tobey's Werk, das sich nicht in den großen Formaten und den kräftigen Gesten der Abstrakten Expressionisten äußert, sondern in kleinen Formaten mit zarten Farben und leichten Materialien, welches dennoch sensibel und außerordentlich dynamisch zugleich erscheint. Der Geist des universalen Lebens, der "élan vital" (Bergson), von dem Masson spricht, das "Ch'i-yün" (氣韻) der chinesischen Kalligraphie, welches Tobey in seinem Werk in die Erscheinung des phänomalen Seins zu transponieren sucht, entspricht seinem Wesen nach mehr den feinen Zeichen und Strukturen Tobey's, als den großen und schweren Gesten des aktionellen Informel. Der "élan vital" ist oft nur zu ahnen, intuitiv zu erfassen, man muß in "wittern" oder "riechen" (scent) und Kunst und Künstler sollten nach Tobey's Ansicht wieder mehr "atmen" (breathe), wenn sie in ihren Werken die Feinheiten des Universums mitteilen wollen, die doch im Grunde die wahre Realität sind und im Verborgenen bleiben oder sich im Unscheinbaren, in den die Dinge bewegenden Beziehungen, fast wie "zwischen den Zeilen" vermitteln (und welche Masson das "Ephemere" nennt).

Wie bereits dargelegt, sind dies Gedanken, die die chinesische Kalligraphie und Malerei wesentlich beherrschen und sowohl für ihre sensible Erscheinung wie auch ihre große

Lebendigkeit mit verantwortlich zeichnen, und die bereits von Lao-tzu ausgesprochen werden:

"Das Allerweichste auf Erden überholt das Allerhärteste auf Erden;
das Nichtseiende dringt auch noch ein in das, was keinen Zwischenraum hat" (TTCh. 43);

und

"Rückkehr ist die Bewegung des Sinns (Tao),
Schwachheit ist die Wirkung des Sinns" (TTCh. 40);

und an anderer Stelle ähnlich:

"Man schaut nach ihm und sieht es nicht, sein Name ist Keim,
Man horcht nach ihm und hört es nicht, sein Name ist Fein,
Man faßt nach ihm und fühlt es nicht, sein Name ist Klein. ...
Das heißt die gestaltlose Gestalt, das bildlose Bild." 1)

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung von Elementen und Kategorien der chinesischen Weltanschauung und kalligraphischen Ästhetik, des modernen wissenschaftlichen Weltbildes, die Tobey beide als Quellen seiner Kunst angibt, und den Merkmalen seiner Werke sind unübersehbar.

Bewegung, Kraft oder Energie sind eines der grundlegenden Elemente des Universums, ein anderes ist der Geist (chin. ch'i 氣), der allem zugrundeliegende Wesens- oder Sinngehalt. Das Licht bewirkt aufgrund seiner Erfahrbarkeit für den Menschen den Zusammenhang zwischen menschlichem Leben und Universum, es ist auch aufgrund dieser keineswegs allen Erscheinungsweisen der Energie und Bewegung eigenen Eigenschaft im realen Universum das verbindende Medium. Der Geist ist nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen an die kleinsten Elementareinheiten des Universum gebunden, deren permanente Bewegung das Leben des Ganzen trägt, wobei das Licht das verbindende und einigende Element im Raume ist.

Raum ist für Tobey nicht nur der äußere Raum, sondern noch mehr der Innenraum des Menschen, welcher die Möglichkeit, die Potenz der geistigen Bewegung ist, welche, sobald sie sich in Dingen und Ereignissen manifestiert, in den Realraum übergeht. Seine Bilder sind daher auch "innere Landschaften"²⁾, in denen das Licht als verbindendes Symbol fun-

giert, "Licht als die vereinigende Idee" führt im Bild durch die verschiedenen Stadien von Kontemplation und Ruhe zum Frieden¹⁾, in dem die ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur wieder hergestellt ist. Bereits die Taoisten strebten, wie Trauzettel feststellt²⁾, "die Harmonie der Menschen untereinander und mit dem All an". Tobey's Werke zeigen eine starke Affinität zu diesen Zusammenhängen, welche in gewissen Grundzügen auch schon in der chinesischen Weltanschauung und Ästhetik enthalten sind, und seine Kunst wird dadurch zu einer visuellen Analogie zu den Lebensrhythmen des Universums. Die sich in seinen Bildern manifestierende Einheit von menschlicher und universaler Natur bedingt sowohl für den Künstler eine besondere Art des kreativen Prozesses, wie auch für den Betrachter eine besondere Weise der Rezeption, welche von der Konzeption der "spontanen Ursprünglichkeit" (Tzu-ran 自然) und einer Haltung des "nicht im Wege stehen" (Wu-wei 無為) bestimmt wird.

2.2.2.2.5 "Spontane Ursprünglichkeit" (Tzu-ran 自然) und "nicht im Wege stehen" (Wu-wei 無為) und die Rolle von Zufall und Experiment

Auch Tobey's Einstellung zum Verfahren des kreativen Prozesses und zur Rezeption des Kunstwerks ist bestimmt von der Ästhetik der chinesischen Kalligraphie und den ihr zugrundeliegenden taoistischen Gedanken.

Der Verbindung von ursprünglicher Naturliebe, einem transzendentalen humanen Bewußtsein und den Einflüssen der chinesischen Kalligraphie und Ästhetik verdankt Tobey diese besonderen Merkmale des kreativen Prozesses. Wie die chinesische Kalligraphie und Malerei ist auch seine Kunst eine Suche nach innerer Vollkommenheit und versucht durch Bildung von visuellen Analogien die kategorialen Grundprinzipien der Natur und der Welt zu erfassen und durch ihre Anwendung im Werk in Übereinstimmung mit ihnen zu gelangen: Bewegung, Rhythmus, Vibration, Schwingung, Licht sind Elemente der Natur wie auch von Tobey's Kunst. Bilder, wie "Broadway" sind wie ein Fluß; Kulturen werden von einem Kanal getrennt, eine Stadt ist für Tobey wie ein Kristall³⁾. Tobey symbolisiert auf diese Weise die oft unbestimmten und vorstellungsmäßig

kaum erfassbaren Qualitäten des Universums und versucht, das Unfaßbare faßbar zu machen, das Unbekannte in die Erscheinung zu bringen und die Geheimnisse der universalen Natur zu lüften.

Unbekanntes und Geheimnisvolles sieht Tobey in den unscheinbarsten Teilen der Natur enthalten:

"Es ist da ein Geheimnis in fallenden Blättern, obgleich uns gesagt wird, daß der Baum dadurch versucht, die Gifte in ihnen loszuwerden; aber das Wissen um eine Sache ist eines - wie wir für die Blätter empfinden, ist etwas anderes. Ich glaube, daß die meisten Künstler sich mit diesem Geheimnis beschäftigen." 1)

Da das Unbekannte in den Tiefen des Geheimnisses verborgen ist, wird sein Hervorholen in die Erscheinung oft ein Wirken des Zufalls und damit eine Manifestation des Unbewußten. Anders als für die Surrealisten und andere Informelle, ist das Moment des Zufalls für Tobey nur von nebenrangiger Bedeutung:

"Wenn ich auch das Zufallsmoment nicht verneine, so mache ich es doch nicht zur Hauptsache", sagt Tobey. "Mehr noch als die Chinesen, lieben die Japaner das Zufallsmoment, verehren es, respektieren es und suchen es sogar manchmal. Ich persönlich nehme es eher hin, oft jedoch nur, um es den festgelegten Elementen einzuverleiben." 2)

Die Bedeutung des Zufalls in seiner Kunst führte Tobey selbst unter anderem auf den Einfluß ostasiatischer Ästhetik zurück, als er gefragt wurde, was er dort erhalten habe:

"Vieles, was nicht unbedingt in enger Beziehung zur Malerei steht, dem Werk des Zufälligen vielleicht ..."
3)

Der Wert des Zufälligen und Unscheinbaren wird auch hier wieder auf eine lange Tradition zurückgeführt, Lao-tzu sagte dazu bereits:

"Große Vollendung muß wie unzulänglich erscheinen, so wird sie unendlich in ihrer Wirkung." (TTCh. 45)

Eine Verbildlichung des Zufalls und des Ephemeren vor allem bedarf einer besonderen produktiven und rezeptiven Haltung; welche die notwendige Sensibilität bewirkt. Eine dem angemessene und entsprechende Haltung wird gekennzeichnet durch "spontane Ursprünglichkeit" (Tzu-ran 自然) und "nicht im Wege stehen" (Tobey) oder "nicht einmischen" (Masson) (Wu wei 无为), den wichtigsten Eigenschaften eines in Übereinstimmung mit der universalen Natur stehenden Verhaltens.

Diese Haltung bewirkt ein intuitives, spontanes und nicht durch zu langes und starres diskursives Denken und Zergliedern bewirktes Handeln, welches im kreativen Prozeß dann leichter Zugang zu den unbewußten universalen Kräften erhält. Vorbedingung eines derartigen kreativen Prozesses, der in überindividuelle transzendente Bereiche hineinreichen soll und im Moment der Übereinstimmung zwischen künstlerischem Verhalten und den universalen Kategorien diese in die phänomenale Erscheinung transponiert, ist zum einen ein permanentes Suchen nach dem Unbekannten, sowie eine experimentelle Haltung und Offenheit für alle Geschehnisse, auch die des Zufälligen, und zum anderen ein Zustand meditativer, nur auf die Öffnung zum unbewußten Weltgeist hin ausgerichteter innerer Versenkung, Konzentration und Hingabe:

"Als ich in den frühen dreißiger Jahren in Japan war, erschien mir in der japanischen Kunst ... zwei Merkmale besonders hervorzutreten: Konzentration und Hingabe (concentration und consecration). Wenn die Natur nicht wie bei einem ausgestopften Vogel gezeigt werden muß, bleibt mehr Raum für die Imagination." 1)

Wie in der chinesischen Kalligraphie und Malerei versetzt sich der Künstler in das innere Wesen des zu Malenden und versucht den Geist zu erfassen, den er dann in einem intuitiven spontanen Akt in die Erscheinung bringt. Der Künstler bringt sich in einen Zustand, in dem der zielgerichtete, bewußte und rationale Geist zum Teil ausgeschaltet ist, und die "Natur" des unbewußten oder überbewußten Weltgeistes "die Arbeit übernimmt".

"Mein Werk ist inneres Betrachten", sagt Tobey 2). "Ich versuchte nie, einen besonderen Stil zu finden und in meiner Arbeit zu verfolgen. Für mich war es ein Zickzackweg in alte Zivilisationen und wieder hinaus, immer auf der Suche nach neuen Horizonten durch Meditation und Kontemplation." 3)

"Man wirft mir oft vor, ich experimentiere zuviel, aber was sonst sollte ich tun in einer Zeit, wo die ganze Menschheit gleichen Bedingungen unterworfen ist Ich stoße in den Raum vor, genau wie die Wissenschaft und alles übrige." 4)

"In einer Zeit, in der sich das Experimentieren in Formen des Lebens ausdrückt, wird das Suchen der einzig gültige Ausdruck des Geistes." 5)

Diese grundlegende Offenheit für alles Neue und Unbekannte, diese suchende Haltung wird ebenfalls von der Haltung des

Mystikers Johannes vom Kreuz bestätigt:

"Ohne unbewußten Glauben hätte San Juan de la Cruz nie seine Reise begonnen", sagt Tobey; "sein Suchen führt ihn in eine Richtung, die er nicht kennt, auf einen Weg, den er nicht kennt. Es geht nicht unbedingt darum, ob ein Suchen sich erfüllt oder nicht - das Suchen ist eine innere Kondition, die mit dem unbewußten Glauben verbunden ist. Ausschlaggebend ist, die Augen für neue Erfahrungen offen zu halten. Vielleicht schließt der Orient alles ein, was wir das Zufällige nennen. Das Zufällige kann, wenn man es akzeptiert und benützt, einen zum Bewußtsein zurücklenken; es kann zur Kunst führen." 1)

Die Notwendigkeit einer meditativen Haltung im Malprozeß, die Tobey von der reinen Aktionskunst eines Pollock, Vedova oder Mathieu abhebt, betont er öfter:

"Am liebsten sehe ich in der Natur, was ich meinem Werk wünsche. Ich tue es nicht oft genug. Um es zu tun, muß man wach und aufmerksam in der Natur sein. Dann muß man schlafen, wenigstens der bewußte Geist muß schlafen. Denn wenn das Kunstwerk ganz bewußt ist, kann es nicht wahr sein." 2)

Aus diesen Bemerkungen Tobey's wird eine Haltung deutlich, bei der die kalligraphische Ästhetik Chinas mitgewirkt hat, indem bei ihr der Ausgangspunkt immer die (universale) Natur ist, so daß eine derartige Kunst keine reine Abstraktion ist, welche Tobey ablehnt:

"Reine Abstraktion würde einen Stil Malerei bedeuten, welcher nichts mit dem Leben zu tun hat, was sich nicht akzeptieren kann." 3)

Den Rückbezug auf die universale Natur und die Verbildlichung des Wesentlichen allen Seins, dem "Ch'i-yün" der chinesischen Kalligraphie, spricht Tobey damit ebenso an. Die dafür notwendige psychisch-geistige Haltung nennt Tobey "nicht im Wege stehen", was dem "Wu wei" des chinesischen Denkens entspricht, dem naturgemäßen spontanen Entstehen und Wachsen oder Herausfließen, ein Handeln oder Verhalten, welches in Übereinstimmung mit der universalen Natur steht und deshalb "naturgemäß" oder "von selbst" (tzu-ran 自然) aktiv ist.

"Laß die Natur die Führung in deiner Arbeit übernehmen", zitiert Tobey. "Diese Worte meines alten Freundes Takizaki verwirren mich zunächst, aber klärten sich dann zur Auffassung: Du darfst nicht im Wege stehen (chin. = Wu wei). Manche Künstler sprechen heute vom 'Akt des Malens'. Wenn man dies im besten Sinne nimmt, könnte das die Vorstellung meines Freundes ein-

beziehen. Aber eine geistige Sammlung ist die Vorbedingung, von hier aus muß der Prozeß beginnen. Seelische Ausgeglichenheit ist ein weiteres Ideal, vielleicht der vollkommene Zustand, den man in der Malerei anstreben sollte und ganz bestimmt Vorbereitung zum eigentlichen Tun." 1)+

Diese Einstellung, die Tobey selbst auf den ostasiatischen Ursprung bezog, wurde bereits in der T'ang-Dynastie von Yü Shih-nan (虞世南) (558 - 638) als Vorbedingung des kreativen Prozesses genannt:

"Zum Zeitpunkt, da man zu schreiben beabsichtigt, muß man die Sinnestätigkeiten des Sehens und Hörens zurückhalten. Man stelle seine Gedanken ab und konzentriere seinen Geist. Wenn man sein Herz gerade macht und seine Lebenskraft zur Harmonie bringt, dann stimmt man überein mit dem Wunderbaren (Sein der Natur)," 2)

Diese deutliche Betonung der geistigen Disposition zieht sich wie ein roter Faden durch die chinesische Kalligraphie, Malerei und Ästhetik und ebenso durch Tobey's Werk und Denken. Aus der Bemerkung Tobey's, erst in der Natur zu schauen und dann erst den bewußten Geist schlafen zu lassen, geht außerdem die Anlehnung an die chinesische Auffassung von der "Inspiration vor dem Pinsel" (i tsai pi hsien 意在筆先), dem geistigen Vorbereiten des Entwurfes und der künstlerischen Absichten und Ziele hervor, also der Formulierung einer bildnerischen Konzeption im nahezu meditativen Prozeß vor der Ausführung, wodurch sich die chinesische Kalligraphie und ihre Ästhetik von dem Kampf mit den Mitteln und dem Ringen um Ausdruck und Gestaltung eines Pollocks und anderer westlicher Maler unterscheidet, wodurch sich aber auch Tobey von der reinen Aktionsmalerei unterscheidet.

Tobey's Formulierung, die "Natur die Führung in der Arbeit übernehmen zu lassen", geht auf die chinesische Auffassung von der "Übereinstimmung mit dem wunderbaren Sein der Natur" (tzu-ran chih miao-you 自然之妙有) zurück, wie sie zum Beispiel von Sun Kuo-t'ing im Shu-P'u geäußert wurde³⁾, und der Gedanke, "nicht im Wege zu stehen", welchen Masson ähnlich als "nicht einmischen" oder "nicht verletzen" formulierte, hat seine Wurzel im "Wu wei" (無為), von welchem der selbe Sun Kuo-t'ing sagt:

"Dies wird ohne bewußte Tätigkeit (wu wei 無為) bewirkt und stimmt mit dem Wirken der Natur (tzu-ran chih kung 自然之功) überein. Die Dinge nehmen die ihrer Art entsprechende Gestalt an und korrespondieren so mit dem Prinzip kreativer Schöpfung (tsao-hua chih li 造化之理). Bei alledem weiß man jedoch nicht, warum das so ist",

und es folgt daraus, daß dann

"Herz und Hand in Übereinstimmung" (hsin-shou hsiang ying 心手相應) sind."1)

Diese Haltung des nicht eingreifenden Lassens, Gewährns, der passiv-abwartenden Haltung, die nichts erzwingt, aber alles akzeptiert, geht wie fast alle Grundgedanken chinesischer Ästhetik auf das Tao-Te-Ching zurück, wo es heißt:

"Die Welt erobern und behandeln wollen, ich habe erlebt, daß das mißlingt.

Die Welt ist ein geistig Ding, das man nicht behandeln darf. Wer sie behandelt, verdirbt sie, wer sie festhalten will, verliert sie." (TTCh. 29)

und an anderer Stelle:

"Wer viel sammelt, verliert notwendig wichtiges.
Wer sich genügen läßt, kommt nicht in Schande.
Wer Einhalt zu tun weiß, kommt nicht in Gefahr
und kann so ewig dauern." (TTCh. 44)

Der Notwendigkeit, im kreativen Prozeß rechtzeitig Einhalt zu tun und die bildnerische Tätigkeit anzuhalten, wenn das Bild voll da ist und nichts mehr hergibt, war sich Tobey in gleicher Weise bewußt:

"Wenn man nicht weiß, wann man aufhören muß und das Bild zu weit trägt, hat man einen (unvollkommenen) Korpus in der Hand."2)

Auch hier äußert sich wieder die chinesische Vorstellung von Harmonie und Gleichgewicht, welche intuitiv erkannt werden müssen, solange das Bild noch atmet (breathe) und lebt. Ist der Punkt überschritten, dann ist das Bild statisch und tot und antwortet nicht mehr.

Tobey Abneigung gegen den Ausdruck rein persönlicher Gefühle und Existenzprobleme, wie sie Teile der informellen Malerei bestimmten, geht aus seinem gemäßigten, Ausgleich suchenden Charakter hervor. Als Folge davon stufte er einen Teil seiner Werke als dionysisch ein, wie etwa "Forms follow Man" (Abb. 120), und andere Bilder, wie seine meditative Serie (z.B. Abb. 118) als apollinisch, sich auf den alten Gegensatz von Klassik und Romantik beziehend³⁾.

Auch die baldige Aufgabe der 1957 kurz benutzten reinen, explosiven und dynamischen Sumi-Technik (Abb. 54) ist ein Kennzeichen dafür, daß Tobey's Temperament und seine Kunst "eher durch die Kanäle der Meditation als der Aktion" gehen, um so den Zugang zu den universalen Wahrheiten zu erlangen, was bereits von Laot-tzu als einzig richtige Erkenntnishaltung postuliert wurde, worauf sich die Ästhetik der chinesischen Kalligraphie, als auch, in ihrer Nachfolge, Tobey berufen:

"Schaffe Leere bis zum Höchsten!
Wahre die Stille bis zum Völligsten!
Alle Dinge mögen sich dann zugleich
erheben." (TTCh. 16)

Diese Leere des meditativen Verfahrens ist ein Loslassen vom rein rationalen Machtwillen, von den bewußten und zielgerichteten Gedanken, ein Abwarten auf Impulse aus dem Überbewußten, welches gleichzeitig das Organ eines Weltgeistes ist, und somit wieder allerhöchste Objektivität repräsentiert. Der Anteil des rein subjektiven Unbewußten und sein Verhältnis zum rationalen Geist einerseits und zum Anteil des objektiven Weltgeistes im Schaffensprozeß andererseits, dem élan vital, ist bei jedem Künstler anders und zudem schwer feststellbar. Für Tobey's Werk läßt sich jedoch aufgrund der bisherigen Untersuchungen, welche auch von den noch folgenden Ausführungen ergänzt und bestätigt werden, ein harmonisches Gleichgewicht zwischen bewußten, subjektiv-unbewußten und überbewußten, universalen Kräften annehmen.

Das Verfahren der chinesischen Kalligraphie, welches zu einem integrierten Bestandteil von Tobey's Schaffensprozeß geworden ist, besitzt drei Stufen, welche es von dem rein unbewußten und auf dem reinen Zufall aufbauenden Verfahren vieler Künstler des allgemeinen Informel unterscheidet. Ausgehend von einem Zustand, in dem - ohne die Beherrschung der Mittel, die bis dahin noch nicht verinnerlicht wurden - allein Zufall und Willkür den spontanen Schaffensprozeß beherrschen, wird durch das bewußte Erlernen der kalligraphischen Technik und Methodik und der in ihnen inhärenten bildnerischen Möglichkeiten der Zufall und die - unpersönliche, nicht zum künstlerischen Ich gehörende - Willkürhandlung zurückgedrängt und schließlich und das ist der entscheidende Unterschied, in einer überbewußten Synthese von Zufall und

verinnerlichten Kontrollfähigkeiten so vereinigt, daß aus dem bewußten Erlernen der Methode ein überbewußtes Beherrschen aller potentiellen Fähigkeiten der gegebenen Mittel in einer totalen, uneingeschränkten Freiheit, Spontaneität und vielfältigen Offenheit geworden ist, welche alle Impulse aus dem Unbewußten und Bewußten in einer höchstbewußten Sensibilität und Freiheit annimmt, einschließt und wirksam werden läßt, so daß "nichts mehr im Wege steht", wie Tobey es formuliert. Dies ist eines der wichtigsten Ergebnisse des kalligraphischen Impulses, welches bereits von Sun Kuo't'ing gesehen wurde:

"Wenn Bewegung und Anwendung des Pinsels völlig durchtränkt sind mit Versiertsein (ching 精) und Geübtsein (shu 熟) und wenn die Regeln fest verschlossen in der Brust ruhen (= Unterbewußtsein), dann wird in freier und natürlicher Weise der unbelastete Geist hin- und herschweifen, die Inspiration wird zuerst da sein und die Ausführung des Pinselstrichs danach folgen, die Technik wird transparent und flüssig werden, der Pinselduktus wirkt ungewöhnlich und der Geist wird hochfliegend sein."1)+

Tobey's Werke, wie etwa "Untitled" von 1954 (Abb. 38) und andere tragen in hohem Maße durch die Beherrschung und Integration des kalligraphischen Impulses diese Merkmale einer ungewöhnlichen Freiheit und Spontaneität in Verbindung mit höchster Geistigkeit und "lebendiger Spontaneität" (Ch'iyün).

2.3 Der Einfluß formaler Prinzipien und Mittel der Kalligraphie und ihre Verwendung, Verwandlung und Wirkung im Werk von Tobey

Nachdem in einem Überblick die Zusammenhänge und Einflüsse zwischen der chinesischen Weltanschauung, sowie der Ästhetik der Kalligraphie und Malerei Chinas einerseits und den Anschauungen Tobey's und ihren Manifestationen in seinem Werk, seiner inhaltlichen und formalen Ausführung erörtert wurden, sollen im folgenden die konkreten formalen Elemente und Prinzipien der Kalligraphie herausgearbeitet werden, welche die formalen Erscheinungen von Tobey's Werk bestimmen und seine Aussagen und Inhalte tragen.

Es handelt sich hierbei vor allem um die Zeichen und Elemente der K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Kalligraphie, ihre Verwandlung in Tobey's Werk, ihre Bedeutung für Bewegung und Rhythmus, Form, Struktur, Raum sowie das Verhältnis von Zeit, Licht und Farbe im Bild. Die weltanschaulichen Einflüsse in Tobey's Werk und auch im Werk anderer Künstler, wie Masson, Bissier etc. hätten nicht die akute Bedeutung gehabt, wenn nicht zu gleicher Zeit auch der Einfluß formaler Elemente der Kalligraphie, vor allem das Element der dynamischen raumplastischen, lebendigen Linie die künstlerischen, genauer gesagt, bildnerischen Mittel zur Verfügung gestellt hätte, was Tobey sehr deutlich erkannt hatte:

"Das 'white writing' tauchte in meiner Kunst wie Blumen auf, die zu gegebener Zeit aus der Erde drängten. Diese Methode erlaubte mir, die frenetischen Rhythmen der modernen Großstadt zu malen, etwas, was ich mit der Technik der Renaissance nicht einmal hätte versuchen können."¹⁾

Diese Aussage Tobey's, die er immer wieder bestätigte, erlaubt uns, das Jahr 1922/23, in welchem er die Bekanntschaft des Chinesen Teng Kuei machte und die ersten Versuche im Erlernen und Verstehen der chinesischen Kalligraphie unternahm, als ein wichtiges Datum in der Kunstgeschichte der Moderne anzusehen, welche Tobey, nach einer gewissen 'Inkubationszeit' nicht unerheblich beeinflusst hat, und als Anfang der Entstehung der modernen informellen Malerei (nicht als breite Stilrichtung, die um 1945 begann, sondern als erster Vorgang der Entwicklung ihrer wesentlichen Merkmale). Eigenartigerweise hatte Hartung zur gleichen Zeit mit seinen informellen Experimenten begonnen und Masson machte in diesen Jahren seine ersten automatischen Zeichnungen und begann, sich mit chinesischer Malerei und Kunst auseinanderzusetzen. Die Jahre von 1922 - 25 bilden daher die Keimzelle für den Beginn einer universalistischen, dynamischeren Malerei der Linie und des Flecks, sowie der Ausbildung einer neuen Art unbestimmter, irrationaler Räumlichkeit im Bild. Ebenso kennzeichnet diese Jahre der Beginn der endgültigen Auflösung und Zerstörung der festgefügt rationalen Form, sowohl im Sinne des traditionellen Realismus, des illusionistischen Symbolismus wie auch der konkreten Abstraktion des Konstruktivismus, hin zu einem symbolisch oder analog bezeichnenden Primär-Realismus. Sowohl bei Tobey, Masson wie

auch Bissier, der zur gleichen Zeit in der Welt des Fernen Ostens eindrang, wie auch möglicherweise bei Hartung standen diese Vorgänge unter dem Einfluß der Mitwirkung der chinesischen Kalligraphie, Malerei und Ästhetik. Vielleicht spielte hier der Zufall eine Rolle, möglicherweise aber auch eine höhere historische Notwendigkeit und Zwangsläufigkeit, die zunächst wissenschaftlich nicht erklärbar ist.

Die folgenden Ausführungen gehen daher nicht weiter auf diese erste Zeit der Berührung ein, sondern versuchen, die formalen Merkmale des kalligraphischen Einflusses und seiner Wirkungen bei Tobey seit seiner Reise nach Ostasien 1934 und nach der Verarbeitung der intensivierten kalligraphischen Impulse zu seinen typischen "white writings" und den mit ihr zusammenhängenden Merkmalen herauszuarbeiten.

2.3.1 Die Adaption von formalen Elementen der K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Kalligraphie und ihre Verwandlung in das "White Writing"

2.3.1.1 Chinesische Zeichen und ihre Zeilenform

Eines der sofort auffallenden Merkmale eines kalligraphischen Einflusses bei Tobey ist das Auftauchen von ursprünglichen chinesischen Schriftzeichen in den Bildern, sei es in ihrer ursprünglichen Form, sei es in leichter Abwandlung, aber noch voll lesbar für jemanden, der ihre Bedeutung kennt. Dies ist im übrigen ein Merkmal, das bei anderen von der Kalligraphie beeinflussten oder inspirierten Künstlern, wie Masson, Wilke und anderen temporär auftreten kann, jedoch meistens irgendwann umgewandelt wird in nichtschriftartige, rein künstlerische Formen und Elemente. Dies gilt auch für Tobey, bei dem diese ursprünglichen Schriftzeichen als Bildelemente - neben anderen - am Anfang seines kalligraphischen Hauptwerks auftreten, also etwa zwischen 1935 und 1942, bedingt durch den Reiz des Fremden und Neuartigen, die sie damals noch für ihn hatten, und etwa 1957 bis 1958, als er von einem plötzlichen starken Wunsch nach gestisch-spontanem Ausdruck in der Art der Ch'an-Kalligraphien und Ch'an-Malereien erfaßt wurde und diese in seinen Sumi-Bildern ausschrieb. Im Vergleich mit André Masson sind jedoch die in

den Werken Tobey auftauchenden ursprünglichen Schriftzeichen geringer an Zahl als bei diesem, aber in einigen Werken deutlich festzustellen. Dazu gehören beispielsweise "Broadway" von 1936 (Abb. 116), ferner "Broadway Boogie" von 1942 (o. Abb.), "Pacific Transition" von 1943 (o. Abb.) und zwei Sumi-Bilder, "Calligraphic Sumi-Stilllife" von 1957 (Abb. 155) und "Calligraphic Structure" von 1958 (Abb. 131).

In "Broadway" (Abb. 116) sind etliche Schriftzeichen, mehr oder weniger deutlich zu sehen; sie sind in das Liniengeflecht des Bildes eingeschlossen und bilden Teile der die Häuserlinien, Neonreklamen und den Straßenverkehr andeutenden und symbolisierenden "weißen Schrift", die zwar noch figurative Reminiszenzen zeigt, aber im Grunde schon nicht mehr abbildend, sondern mehr symbolhaft ist, als Versinnbildlichung des brodelnden Verkehrs und der blinkenden und leuchtenden Reklametafeln, als Inbegriff menschlich-urbanen Lebens und seiner Dynamik.

In "Broadway" findet man als Element der rechten Häuserflucht das Zeichen "chung" (中), welches Mitte bedeutet. Wie bereits angesprochen, hatte Tobey selbst bemerkt, dieses Zeichen in China gelernt zu haben:

"Als ich in China war, lernte ich das Zeichen Chung (中), welches 'Mitte' bedeutet. Die Chinesen haben ein Sprichwort: Die Mitte von allem ist das Beste."1)

Über die Bedeutung der "Mitte" in der chinesischen Weltanschauung und Ästhetik und ihrer Bedeutung für das Werk Tobey ist bereits ausführlich gesprochen worden, und es verwundert daher von da aus nicht, daß Tobey gerade dieses Zeichen, welches ihm viel bedeutet, in seinen Bildern auftauchen läßt (Abb. 116.1 + 116.8). In dem gleichen "Broadway-Bild" erscheinen noch andere Zeichen eingebettet in die Strukturen der weißen Linien, so zum Beispiel "Ho" (和), welches zusammen, passend bedeutet (Abb. 116.2), "Kung" (工) bzw. (功), welches arbeiten, Arbeit, Dienst, oder Feinheit, fein bedeutet (Abb. 116.3); "tao" (刀) oder "ren" (刃), welche beide Messer, Klinge oder Schneide bedeuten (Abb. 116.4); ferner "wang" (王), das Zeichen für König oder Herrscher, "nai" (乃), 'das ist' oder 'das heißt' bedeutend (Abb. 116.7; und schließlich "t'ien" (田) das Zei-

chen für Feld oder Acker (Abb. 116.6). Zwar sind noch mehr Zeichen im Bild verarbeitet, jedoch sind sie schwerer zu identifizieren und die genannten Beispiele mögen genügen.

Ähnlich ist es bei dem Bild "Pacific Transition" aus dem Jahre 1943, in dem einige Zeichen im Stil der Ts'ao-Shu, also kursiver geschrieben, auftauchen und dadurch das Bildthema, die Beziehung zwischen den Kulturen, die den Pacific begrenzen, symbolisieren. Hier ist jedoch die Identifizierbarkeit bereits schwieriger. Ganze Zeichen oder Teilzeichen hat Tobey noch am Anfang des kalligraphischen Einflusses, also eigentlich noch in der ersten Lern- und Assimilationsphase ab und zu verwendet. Diese wurden dann später mit fortschreitender Versiertheit verändert, abgewandelt und reduziert auf die kalligraphischen Grundstriche als tragende Elemente der bildnerischen Ordnung und der Aussage, die in dem vibrierenden Allover kalligraphischer Linienstrukturen als symbolische Anschauungsform für die allumfassende Bewegung der Welt zu sehen ist. Auch in "Broadway Boogie" tauchen noch vereinzelt Schriftzeichenelemente auf. Die identifizierbaren Schriftzeichen bilden natürlich in diesen Bildern nur den geringeren Teil der formalen Erscheinung, sie scheinen mehr oder weniger geheimnisvolle Relikte zu sein, während der eigentliche Bildkörper durch die Vielzahl der rein künstlerischen weißen Linien gebildet wird, die hier noch Restfunktionen von Formbegrenzung und Formdefinition ausüben.

Anders ist es in den Sumi-Bildern von 1957 - 58 (Abb. 131 und 155), welche anscheinend mehr von der japanischen Schrift beeinflusst sind, vor allem von der kursiven Silbenschrift 'Hiragana' (ヒラガナ), welche jedoch bekanntermaßen auch auf verkürzten chinesischen Zeichen (Kanji 漢字) beruht; Abb. 155 enthält ebenso wie Abb. 131 das Zeichen für "no", ein Genitivpartikel. Dieses Zeichen "no" (の) oder vielmehr seine Form, welche auch als Teilelement komplexer Ts'ao-Shu-Zeichen auftreten kann, ist in Tobey's Bildern häufiger zu finden. Es ist eine lineare Form und Bewegung, die durch ihren zentrierenden Schwung wahrscheinlich das besondere Interesse Tobey's erregt hatte.

Tobey erinnerte sich von Zeit zu Zeit immer wieder an die chinesischen Schriftzeichen, die er gelernt hatte:

"England bricht zusammen und wird chinesisch, mit englischen und amerikanischen Gedanken. Tausende von chinesischen Schriftzeichen drehen und wenden sich, jede Tür ist ein Laden" 1),

heißt es in "Reminiscence and Reverie". Das sich wiederholende Auftauchen chinesischer Zeichen in traumhaften Vorstellungen führte dazu, daß sie von Tobey von Zeit zu Zeit in die bildliche Erscheinung umgesetzt wurden.

Auch Abb. 131 ist im Stile japanischer Kalligraphie entstanden, es besitzt in der Art der Linien, ihrer Kraft und Struktur (ku-li 骨力) und in ihrem recht freien Verlauf, wie auch in der Tuschekonsistenz bzw. Farbkonsistenzen (rou-fa 肉法) Ähnlichkeit zu den "Merksprüchen des Ts'ui Tzu-yü (崔子玉) von Kukai (空海) (774 - 835) (Abb. 132). Auch der leere Grund als Hintergrund, sowie das Setzen der Schriftzeichen auf ein Format, welches einer Bild- oder Schriftrolle ähnlich ist, weist auf den Schriftcharakter dieser Zeichen Tobey's hin.

Eine andersartige Reminiszenz zum ursprünglichen Schriftcharakter seiner Bildmittel gibt Tobey in "Ohne Titel" (ohne Abbildung) und der Aquatinta "They've come back" von 1971 (Abb. 133), deren Komposition und Ausdruck der kalligraphischen Elemente auf der für die chinesische Schrift früher üblichen senkrechten Zeilenform beruht, die Tobey hier bewußt als Gestaltungsmittel und Kompositionsgrundlage für die Bildfläche verwendet hat, wobei auch das Format durch seine etwas längliche Form den Kalligraphie und Rollbildern Ostasiens eher entspricht. Diese Art von Werken wirken wie japanische (und zum Teil auch chinesische) Kurz-Kalligraphien, oftmals Gedichte, Sprüche von Zen-Buddhisten oder Anrufungen von Göttern oder Geistern, welche oft von hochgestellten Persönlichkeiten, wie vom Kaiser selbst, geschrieben wurden. In Japan und China werden dafür oft besonders gute, wertvolle und verzierte Papiere mit Goldpunkten verwendet, wodurch der Bildgrund eine andere, aufgelockerte und wesentlich belebtere Erscheinung erhält, die in "Ohne Titel" durch helle Linien angedeutet, die in einer von den

dunklen Hauptelementen räumlich abgehobenen Bildschicht zu schweben scheinen und doch dem Bild so verbunden sind, als wären sie ein materieller Bestandteil des Papier.

Ein Vergleich von "They've come back (Abb. 133) mit "Five Syllable Quatrain" (五言绝句) von Mi Han-wen (朱漢雲) aus der Ch'ing-Dynastie (清代) (Abb. 134) zeigt deutlich Tobey's Rückbezug auf die kompositorische Art der Kalligraphie in Form von senkrechten Zeilenreihen, die oft einen zusammenhängenden Eindruck der Einzelzeichen geben, bedingt durch die Form der Zeichen und ihre Richtungsverläufe ihrer Schreibfolge, welche ja auch durch imaginäre Kraftlinien die Verbindung der Zeichen herstellen. Während die beiden längeren rechten Zeilen als Text interpretiert werden können, übernimmt die kürzere, zweite von links die Funktion des - Abschließenden - Namenszuges, und die noch kürzere, kompaktere, äußerst linke Zeile diejenige des kompositionell das formale Bildgleichgewicht herstellenden Siegels der chinesischen kalligraphischen Kunstwerke (vgl. Abb. 134). Tatsächlich stammen die Bildzeilen, die, vor einem leichten hellgraugrünen Grund von unbestimmter Tiefe schweben und sich plastisch von ihm abheben, selbst sogar Plastizität besitzen, hervorgerufen durch polare Schwarzweiß-Kontraste, aus einem sukzessiven Schreibvorgang linearer Provenienz. Sukzessive Bewegungsfolge und Simultaneität der daraus entstandenen Formen halten sich die Waage und gehen unauflöslich ineinander über; ein Beispiel für die Ambivalenz des Ausdrucks, die Tobey's Bilder bestimmt.

In dem wichtigen Bild "Untitled" von 1954 (Abb. 38) aus dem Besitz der Galerie Beyeler, welches bisher noch nicht veröffentlicht und daher der Allgemeinheit so gut wie nicht bekannt war, findet sich eine interessante Kombination von runder, flächiger Kreisform als Grund, welche durch die Dunkelheit in der Mitte stark räumlich, wie ein in die Bildtiefe sich ausdehnender Sog wirkt, und darüber gelagerten, konzentrisch angeordneten Zeilen kalligraphischer Zeichenlinien, welche gleichzeitig nach innen streben und nach außen strahlen, wie eine Sonne. In diesem wichtigen Werk Tobey's kommen, wie öfter bei ihm, wieder die mannigfaltigen Zeichen der chinesischen Kalligraphie in starker Ursprüng-

lichkeit hervor, als ob sich Tobey von Zeit zu Zeit immer wieder an ihren chinesischen Ursprung erinnert, wodurch die einmal erlernten Zeichen und ihre formale Ordnung wie lebende Entitäten immer wieder in die Erscheinung drängen. Dabei nehmen die Striche und Zeichen die typische Form und Bewegungsweise der chinesischen Ts'ao-Shu an, gehen sichtbar ineinander über und besitzen auch als Einzelelemente eine starke lineare Dynamik, der das Auge des Betrachters entlang den radialen Leitlinien wie unter einem Zwang folgen muß.

2.3.1.2 Lebendige Linien (moving line) als Grundelemente

2.3.1.2.1 Allgemeine Aspekte und das Gleichgewicht von 'graphischen' und 'malerischen' Linien

Die Einsicht in den dynamischen, nie ruhenden Charakter der Welt, vermittelt durch die Bekanntschaft mit der chinesischen Weltanschauung und Ästhetik, führte Tobey zu dem Versuch, die Welt wiederzugeben durch die lebendige Linie, die "moving line" oder "living line", die bewegte, belebte und beseelte Linie¹⁾, welche "Licht symbolisiert",

"die vereinigende Idee, welche durch die Kompartimente des Lebens fließt und diese bestärken den Geist und erneuern ständig ihre Energien, so daß ein größeres Verständnis des Lebens möglich wird" (Feininger).

Linien sind das primäre Mittel Tobey's, und sie sind auch das Hauptmittel künstlerischen Zeichnens im allgemeinen. Die Linien sind, vor Farbe und festen oder anderen Materialien, das ursprünglichste Mittel menschlich-künstlerischer Tätigkeit, da es jedem Menschen gegeben ist, zu kritzeln und zu zeichnen; es ist eine der elementaren menschlichen Tätigkeiten. Ob allerdings etwas Kunst ist oder nicht, hängt vom "originalen Einfall und der Kraft ab, ihn bildlich zu verwirklichen", wie Eduard Trier es formuliert²⁾, was dem "Ch'i-yün" (氣韻), der "lebendigen Spontaneität" der chinesischen Kalligraphie entspricht.

In der europäischen Kunst gibt es nach Trier zwei Tendenzen in der Auffassung vom Zeichnen, die mit zwei Typen von Linien, beziehungsweise Arten der Ausführung der linea-

ren Elemente korrespondiert: zum einen der Unterschied von Zeichnen als "anschaulich gemachtem Denken" und automatistischem Zeichnen, zum anderen der Gegensatz von graphischem und malerischen Zeichenstil, beide bei Tobey vorhanden.

Für das "Zeichnen als anschaulich gemachtem Denken" nennt Trier Cézanne als Kronzeugen:

"Cézanne und andere Zeitgenossen sind sich beispielsweise darin einig, daß das Wesentliche der Zeichnung im Abstrahieren und Weglassen liege. Dieser Prozeß setzt eine scharfe Intelligenz zum Erfassen der Quintessenz voraus (dem 'Wesentlichen' Massons und dem 'Ch'i-yün' der chinesischen Kalligraphie entsprechend; d.V.). Die Hand darf sich nicht beim Zeichnen ausschreiben, sie wird vielmehr von Auge und Kunstverstand gesteuert. In der knappsten, alles Nebensächliche ausklammernden Form soll die größte Wahrheit eingeschlossen sein."1)

Der ästhetische Gegensatz dazu ist nach Trier die automatische Zeichnung:

"Der von Rodin geforderte spontane Zug führt, ins andere Extrem entwickelt, zur Methode des automatisch-motorischen Zeichnen, die als Antithese zur intellektuellen, 'gewollten' Zeichnung angesehen werden darf. Bei der automatischen Zeichnung übertragen sich die Gefühle, inneren Erregungen, Stimmungen, Erlebnisse im Unterbewußten und Visionen unmittelbar in die Hand, bestimmen deren Tempo, Rhythmus, Richtung und damit ihren Ausdruck.

Diese Alternative vereinfacht selbstverständlich die wirkliche Situation mit ihren vielen Zwischenlagen und Übergängen, aber sie klärt durch die Polarität die großen Problemstellungen auf dem Gebiet der modernen Zeichnung. ... Von beiden Seiten" können "Annäherungen zum Gegenpol" beobachtet werden. "Im Mechanismus des Zeichnens, das dauernd zu üben immer wieder von allen großen Künstlern gefordert wird, berühren sich letzten Endes die Gegensätze, die über das Besondere der Zeichnung hinaus die Stildualität des 20. Jahrhunderts sichtbar machen; denn die Unterschiede zwischen Zeichnung als geistiger Ordnung und als Ausdruck der Psyche entspricht den beiden großen Strömungen innerhalb der Kunst unserer Epoche."2)

In diesem von Trier angesprochenen antithetischen Gegensatz ist wieder der bereits mehrfach erwähnte und auch von Tobey immer wieder angesprochene umfassende Gegensatz von Rationalem und Irrationalem enthalten, welcher den beiden Erkenntnisphären der menschlich-geistigen Existenz entspricht, und der in der Geschichte der Kunst immer wieder auftritt, so zum Beispiel in dem von Tobey erkannten Gegensatz von

Klassik und Romantik. Wie bereits weiter oben ausgeführt, ist dieser Gegensatz auch ein Grundelement chinesischer Kalligraphie, Malerei, Ästhetik und Weltanschauung, wo es um ein harmonisches Gleichgewicht dieser beiden polaren Kräfte geht. Auch im Werk Tobey's insgesamt, wie auch im Wesen der einzelnen Elemente, besonders seiner Linien, ist dieser polare Gegensatz in etwa in einem Gleichgewicht; gerade dies ist ein Merkmal der Linien Tobey's, die er unter anderem dem Einfluß der chinesischen Kalligraphie verdankt.

Der ebenfalls von Trier genannte Gegensatz von "graphischen" und "malerischen" Linien ist in gewisser Weise auch von dieser Polarität von Rationalem und Irrationalem geprägt. Der Typ der graphischen Linie ist mehr drahtartig, wie mit dem Lineal gezogen, gleichmäßig dünn, ausschließliche Spur einer linearen Flächenbewegung, also zweidimensional im Grundcharakter, im Extremfall die mathematische Linie als Verbindung zweier Punkte. Sie wird oft für Schraffuren, jedoch auch für Oberflächenmodulierung im Sinne räumlich-plastischer Körperillusion angesetzt und besitzt daher auch für den unbefangenen Beobachter kein Leben, sondern wirkt mechanisch und leblos.

Der Typ der malerischen Linie, auch diese Spur einer zweidimensionalen Bewegung, kann sich leicht zur Flächenfüllung ausbreiten, beinhaltet also schon flächenhafte Merkmale, kann zum Fleck werden und flächenhafte Körperformen angeben, bleibt jedoch im allgemeinen ebenfalls an die zweidimensionale Fläche gebunden, wenngleich sie auch unregelmäßiger und nicht so konstruiert wirkt.

Keine von beiden hat allerdings die Qualitäten der lebendigen raumplastischen Linie der chinesischen Kalligraphie, welche Tobey in sein Werk integriert hat, da ihnen beiden das Moment der Projektion einer Raumbewegung in die Fläche fehlt. In Tobey's Werk sind, in unterschiedlicher Gewichtung, beide Pole inhärent, sowohl malerische wie auch graphische Qualitäten, sowohl "Zeichnen als anschaulich gemachtes Denken", wie auch automatistische Aspekte. Die Gesamtheit seines Werkes, oft auch das einzelne Werk, bringt diese polaren Elemente in ein immer wieder von ihm angestrebtes Gleichgewicht, wohingegen gewisse einzelne Werke

durchaus schwerpunktmäßig zur einen oder anderen Seite neigen können. So zeigt etwa "Gothic" von 1943 (o. Abb.) ausgesprochen graphische Linienelemente und wirkt auch als gesamtes Bild mehr graphisch und hart; "White Island" von 1960 (Abb. 135) ist wiederum das genaue Gegenteil und beruht auf fast rein malerischen Elementen, die jedoch die Verbindung zur Linie noch nicht ganz verloren haben. Ein bildnerisches Gleichgewicht beider Tendenzen findet man dagegen in "The Void Devouring the Gadget Era" von 1942 (Abb. 136).

Durch den Einfluß der lebendigen kalligraphischen Linien, welche die Gegensätze von malerisch und graphisch, von rational und automatisch vereinigt, und welche durch die Projektion einer raumschaffenden Bewegung in die Fläche das Paradigma der "lebenden" Linie darstellt, sind auch Tobeys Linien mehr oder weniger "lebendig" und enthalten in sich ein Gleichgewicht dieser gegensätzlichen Kräfte. "Drum Echos" von 1965 (Abb. 33.1-4) und ein Ausschnitt aus "Wirten over the plains, No. 2" von 1959 (Abb. 37.3) zeigen deutlich die Einheit von graphischen und malerischen Aspekten in den Linien Tobeys, Präzision der Spur und die Fähigkeit zur Ausbreitung in der Fläche, beherrschte und kontrollierte Ausführung und die Fähigkeit der spontanen und direkten Formbildung nach der "Ein-Strich-Methode" des Shih-t'ao. Auch in der folgenden Aussage Tobeys ist dieser Gegensatz erkennbar:

"Während der vierziger und fünfziger Jahre variierte mein Werk zwischen dem Gebrauch des direkten spontanen Pinselstrichs (direct dynamic brush) und dem Gebrauch von weißen dynamischen Linien-Blitzen, die mit einer Geometrie des Raumes verbunden waren."1)

Die Bedeutung der Linie als künstlerisches Mittel, welche zum Hauptmittel seiner meditativen Kunst wurde, betont Tobey immer wieder; ebenso ihre Herkunft von der ostasiatischen Kalligraphie:

"Ich machte eine Reise nach China und Japan, wo ich die Pinseltechnik erlernte und mich mit einigen fernöstlichen Meistern bekannt machte. ... In den frühen zwanziger Jahren hatte ich in Seattle die Pinseltechnik mit Teng Kuei, einem Studenten der Universität von Washington, studiert, und ich fand heraus, daß man einen Baum

ebenso in der dynamischen Linie erfahren konnte, wie durch Masse und Licht. ... Linien wurden dominierend anstelle von Masse, aber ich beabsichtigte noch, sie (die Linie) mit einer räumlichen Existenz zu durchdringen. Das Bild zu 'schreiben', egal ob in Farbe oder in neutralen Tönen, wurde eine Notwendigkeit für mich. Ich dachte oft an diesen Arbeitsvorgang als eine Veranstaltung, weil er in einem ausgeführt werden mußte oder gar nicht - das genaue Gegenteil von dem, was ich bis dahin getan hatte."1)+

Und an anderer Stelle sagt Tobey dazu:

"In den vierziger Jahren schuf ich eine Erscheinung von Masse (sensation of mass) durch das Überlagern von Myriaden unabhängiger Linien. In der Dynamik und dem Zeitmaß, daß ich den Akzenten innerhalb der Linien gab, beabsichtigte ich eine Welt von feinerer Substanz zu schaffen."2)

Die Linie ist in Tobey's Werk als "moving line" oder "living line", wie sie oft genannt wurde, nicht nur "Symbol des Lichts als der vereinigenden Idee", sondern sie ist im gleichen Augenblick auch Träger des Bildlichtes, als die weiße Linie des "White Writing"; sie ist durch Vervielfachung und Multiplikation das kreative Element für Form, Struktur, Raum, für Zeitempfindung, vor allem aber das "Symbol geistiger Erleuchtung, menschlicher Kommunikation und Wanderung, natürlicher Form und natürlicher Prozesse, und das Symbol der Bewegung zwischen verschiedenen Bewußtseinshöhen" (Seitz)³⁾.

2.3.1.2.2 Erscheinungsweisen kalligraphischer Linien

Die Erscheinungsweisen der kalligraphischen Linien und ihre Wirkung und Verwandlung im Werk Tobey's ist vielfältig und differenziert.

In "Broadway" (Abb. 116) dient sie dazu, die Formen der steinernen Schluchten der Hochhäuser und ihre Festigkeit aufzulösen und in Lichterscheinungen zu verwandeln, die das pulsierende Leben der Weltstadt wiedergeben und verbildlichen, hat also sowohl formauflösende wie auch umwandelnde Eigenschaften. Der kalligraphische Duktus ist jedoch noch nicht voll entwickelt und wird etwas verdeckt von der Formbezeichnungsfunktion, die noch vorhanden ist. Ähnliches gilt für "Broadway Boogie" (o. Abb.) und andere.

Das Bild "Forms follow Man" (Abb. 120) von 1941 ist eines der ersten, welches eine intensive Auseinandersetzung mit der Kalligraphie zeigt, wobei aber immer noch "das Alte und das Neue im Kampf"¹⁾ lagen (Tobey). Das Bild ist eine offensichtlich symbolische Veranschaulichung der inneren Auseinandersetzung, die Tobey gerade durchmacht, und auch der Titel weist darauf hin. "Formen" sind einerseits Elemente der älteren Kunst und der äußeren Erscheinungswelt, welche Tobey durch den kalligraphischen Impuls in ihrer statischen Erscheinung überwinden wollte. Der "verfolgte Mensch" ist Tobey selbst, auf den die Vielfalt der Erfahrungen kalligraphischer Elemente über Formen, die sie ja auch besitzen, und worauf noch einzugehen ist, und ihre Möglichkeiten einstürmt. Die Tatsache, daß er diesen Ansturm als Verfolgung auffaßt, deutet wiederum auf einen noch nicht gelösten Konflikt hin. Dieser noch bestehende Konflikt zwischen traditioneller Renaissanceform und kalligraphischen Elementen wird auch formal deutlich, und zwar auf zweifache Weise. Einmal sind die "Forms" tatsächlich noch identifizierbare, klar umrissene Formen, teilweise sogar mit geometrischem Aufbau, alle jedoch deutlich in der Grundform des kalligraphischen Pinselstrichs, die Tobey am meisten verwendet hat, nämlich eine Mischform aus den Grundstrichen Liang (捺) und Tso (啄), welche an einem Ende wie ein Knochen anfängt und dann zum anderen Ende hin spitz ausläuft. Wird sie verkürzt, so entsteht der Punkt Tse (隹), den er auch häufig verwendet. "Forms follow Man" ist ausschließlich aus Variationen dieses kalligraphischen Liang-Tso-Grundstriches aufgebaut, wie ein Vergleich deutlich zeigt (Abb. 40 + 120), wobei diese Variationen von rein geometrischen Formen, vor allem Dreiecken, bis hin zu ersten Versuchen einer freien, linearen Pinselschrift, rechts oben und links oben und unten im Bild, reichen. Der wie liegengelieben wirkende einzelne Formstrich unten in der Mitte ist deutlich in der Form des Liang-Tso-Striches ausgeführt und fast plastisch modelliert.

Trotz dieser Rückbezüge auf traditionelle "Formen" ist bereits das dynamische und energetische Moment der Bewegung stark spürbar, es ist in der spitz auslaufenden Grundform

des Liang-Tso-Striches inhärent, welchem das Auge gezwungenermaßen von dem schweren breiten Ansatz zur auslaufenden Spitze folgt, ebenso in der Neiung der Formen nach rechts auf den verfolgten "Mann" hin, vor allem aber auch in den vielen spitzen Winkeln, die, als plötzliche Richtungswechsel, wodurch das Auge eine plötzliche und heftige Bewegung machen muß, die empfindungsmäßig mit erheblichem Kraftaufwand verbunden ist, welcher spontan in die Bildelemente als sich dort befindliche Kraft oder Dynamik projiziert wird. Die Inhärenz von Kraft und Bewegung in der plötzlichen spitzwinkligen Richtungsänderung ist offensichtlich in Zickzackbewegungen, sie taucht sowohl bei Tobey und auch Masson, wie zu sehen war, wie auch in der chinesischen Kalligraphie immer wieder auf, und ist von der chinesischen Ästhetik, wie bereits angesprochen, ausführlich analysiert worden; es entspricht ihr der chinesische Terminus "tun-ts'o" (頓挫), "eine Bewegung plötzlich abbrechen, um Kraft zu sammeln" und sie dann in eine andere Richtung fortzusetzen¹⁾, während die Form des Liang-Tso-Striches, je nach Blickrichtung, eine Bewegung "mit fallender und steigender Kadenz" (i-yang 仰揚)²⁾ verkörpert. In den äußeren Randbezirken des Bildes hat Tobey versucht, die teils noch traditionelle Art der Verbildlichung antithetisch zu ergänzen durch echte kalligraphische Anwendung des Pinsels, welcher sich in teils Fei-Pai-artigen schnellen Pinselstrichen zu einer ersten Ahnung des kommenden Repertoires niederschreibt.

Ein anderer Aspekt kalligraphischen Einflusses ist in "Calligraphic Dance" von 1963 (Abb. 127) zu finden, in dem mit schnell trocknenden Kunstharzfarben auf einem beigefarbenen, ockrigen Grund erregte Pinselstriche tanzen und, obwohl nicht mehr als ursprüngliche chinesische Schriftzeichen lesbar, eindeutig ihren kalligraphischen Ursprung belegen. Pinselduktus, Rhythmus der Bewegungen und ihrer Residualformen, ihre Kreuzungen und Schleifenbildungen und ihr Tanz auf einem gleichmäßigen, quasi leeren Grund sind unzweifelhaft kalligraphischen Ursprungs, wie ein Vergleich mit einem kalligraphischen Werk (Abb. 57, Ausschnitt Huai Ssu) zeigt, und wie auch der Titel belegt. Die relative Weichheit und Rundheit der Bewegungsabläufe und der aus ihnen resultierenden

direkten Strichformen und der indirekten Flächenformen, die durch das Umschließen der Grundfläche durch die lineare Bewegung entstehen, zeigen starke Ähnlichkeit mit dem Ts'ao-Shu-Typ eines Huai Ssu (Abb. 57).

In anderen Bildern, wie etwa "Sagittarius Red" von 1963, einem für Tobey ungewöhnliche großen Bild von 213 x 388,5 cm (o. Abb.) (Basel KM) sind Mischformen von Ts'ao-Shu- und K'ai-Shu-Linien zu finden, die besonders als Haken oder Kurvenhaken auftreten und das ganze Bild mit einer schwirrenden und flimmernden Bewegung füllen.

Wieder anders ist die Erscheinung des kalligraphischen Impulses in "Written over the plains, No. 2" von 1959 (Abb. 37.1-2-3), ein Werk, welches den kalligraphischen Einfluß besonders prägnant verdeutlicht und auch die Formen und Bewegungen der kalligraphischen Striche besonders deutlich in Schichten übereinander, aber nicht so verfilzt wie in anderen Werken, zur Erscheinung bringt. Auch in diesem Bild ist wieder eine Mischform aus K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Elementen dominierend, es finden sich sowohl rundliche wie auch eckige Elemente. Diese Linientypen sind sehr ähnlich zu der Ts'ao-Shu Sun Kuo't'ings im Ch'ien-tzu-wen (千字文) (siehe Abb. 137), besonders aber zu der Hsing-Shu (行書) im Stile des Wang Hsi-chih, wie ein Vergleich mit Abb. 138 und 102 zeigt, die im Stil des Generals zur Rechten geschrieben wurden. Eines ihrer Hauptmerkmale ist der Ausgleich von kraftvoller Bewegung (ku-shih oder ku-li 骨勢, 骨力), wohlproportionierter Konsistenz der Tusche (rou-fa 肉法) und einer trotzdem durchgehenden Leichtigkeit und Eleganz der Komposition und der Ablaufstruktur (chin-fa 筋法), die Merkmale, welche die Qualität der Schrift Wang Hsi-chi's bewirkten und seinen Stil prägen, und die ein Gleichgewicht und Harmonie von klassischer Strenge und romantischer spontaner Ursprünglichkeit zeigen, Kennzeichen, die auch Tobey's Werk im Ganzen und seine Pinsellinien charakterisieren.

Diese Merkmale werden auch durch weitere Vergleiche bestätigt, wie etwa zwischen "Targets" von 1959 (Abb. 39.1-2) und Schriften im Stile Wang Hsi-chih's, wie etwa dem berühmten "Lan-t'ing-hsü" (蘭庭叙), der "Vorrede zum Reinigungsfest am Orchideenpavillon" (Abb. 102 + 138) oder ande-

ren. "Targets" von Tobey ist stilistisch eckiger und die Richtungsänderungen der Linien sind abrupt, spitzer und bewußt durch mittels Druckverstärkung bewirkte 'Knoten' betont. Die Linien tendieren vergleichsweise mehr zur K'ai-Shu, besonders zum Stil des Maler-Kaisers Hui-tsung (徽宗) (Abb. 144, Ausschn.), enthalten aber auch noch Ts'ao-Shu-Aspekte.

Wieder mehr zur Ts'ao-Shu dagegen tendiert "Prairie Red" von 1964 (Abb. 139), welches durch die geringere Füllung der Fläche, das Vorherrschen von Bogenlinien und rechteckige Form starke Ähnlichkeit zur Ts'ao-Shu etwa eines Sun Kuo-t'ing im Shu-P'u im Shu-P'u (Abb. 140) aufweist. Während in "Prairie Red" (Abb. 139) das dynamische Element der kalligraphischen Bewegung dominiert, kommt in "Aerial City" von 1950 (Abb. 141) auch das Moment der strukturellen Zeichenordnung in einer wieder eckig-spitzen Ausführung der linearen Elemente zur Geltung und gleicht dadurch wieder dem K'ai-Shu-Stil, wie er etwa von Wang Shu (王澐) in seinem Chi-Shu-Yen (積書巖) von 1729 vertreten wird (Abb. 84).

In "Drum Echoes" von 1965 im Besitz der Galerie Greub in Basel (Abb. 33.1 f) arbeitet Tobey mit einer Kombination von breiten schwarzen oder dunklen, braunschwarzen Linien, die sich an die Manier der großen Einzelzeichen von Chang-Ci-chih (張即之) (1186 - 1266) und anderen (Abb. 142) aus dem Bereich der Ch'an-Kunst anlehnen, oder aber der stark individualistisch-unklassischen Schrift von Sengai Gibon (仙崖義梵) eine zweite Schicht aus dünnen roten Pinselhaken, Bogen und Schleifen, die mehr K'ai-Shu-Art und nur vereinzelt Ts'ao-Shu-Art zeigen, darüberlegte.

Auffällig ist auch, daß Tobey immer wieder K'ai-Shu-Elemente, wie spitze Haken von starke Dynamik in der Art des "Goldlinien-Stils" des Maler-Kaisers Hui-tsung (徽宗) aus der Sung-Dynastie verwendet, wie die Abbildungen 39 und 141 zeigen, ebenso "Natures Path" von 1965 (Abb. 143) im Vergleich mit Hui-tsung (Abb. 144, Ausschn.).

Das besondere Merkmal dieses Stils ist die Spitzheit der Ecken und Linienenden, eine extreme Dünne der Linien und eine gewisse Überlängung, welche dem Schriftbild einen gra-

zilen, eleganten, aber auch leicht überspitzten Charakter geben, eine etwas feminine Eleganz, die bei Hui-tzung dominiert, während sie bei Tobey, da diese Linien nur ein Element von vielen sind, immer wieder ausgeglichen werden.

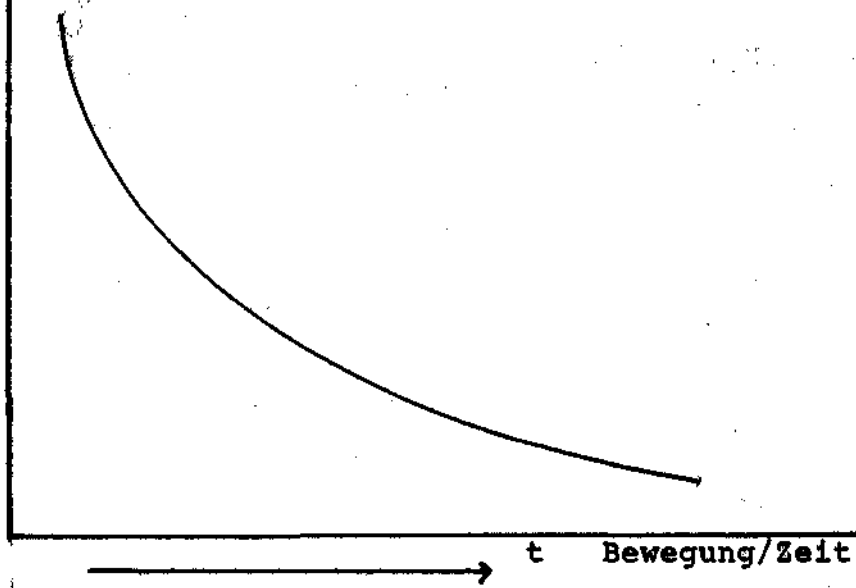
Besonders stark zum Ts'ao-Shu-Stil neigt dagegen das kaum öffentlich bekannte Werk von 1954, "Untitled" genannt (Abb. 38.1), welches von einer strahlenförmig, wie eine Sonne angeordneten, zarten Pinselschrift bedeckt ist, die sowohl chinesischer Ts'ao-Shu wie auch der japanischen Schrift, einer Kombination chinesischer Kanji-Zeichen (漢字) und der Silbenschrift Hiragana (ヒラガナ) gleicht. Ein Vergleich von Fujiwara no Toshinari (o. Abb.), Kaiser Go-Mizunoo (Abb. 148) und Abbildung 137 mit "Untitled" von Tobey macht das deutlich.

Während Tobey überwiegend Eigenschaften und Elemente der Ts'ao-Shu und K'ai-Shu in seinem Werk umwandelte und integrierte, zeigt "Bars and Flails (Rails)" von 1944 (Abb. 146) davon abweichend deutlich Elemente und Eigenschaften der "Kleinen Siegelschrift" (Hsiao-chuan 小篆) Chinas aus der Zeit der Ch'ing-Dynastie (清代) (221 - 206 v. Chr.), wie sich aus einem Vergleich mit den Abbildungen 23 und 147 ergibt. Das Besondere dieser Schrift ist ihr förmlicher und hieratischer Zeichencharakter, welcher die Klarheit der Struktur und der definitiven Strichordnung betont, was auch bei Tobey's Bild der bestimmende Eindruck ist. Trotzdem sind in Tobey's Linien durch Fei-Pai-Effekte deutliche Spuren von schneller Schreibbewegung zu sehen, die die definitive Struktur der Bildzeichen nicht statisch, sondern durchaus bewegt-lebendig erscheinen lassen, wenn auch in einem geringeren Maße, als in anderen Werken.

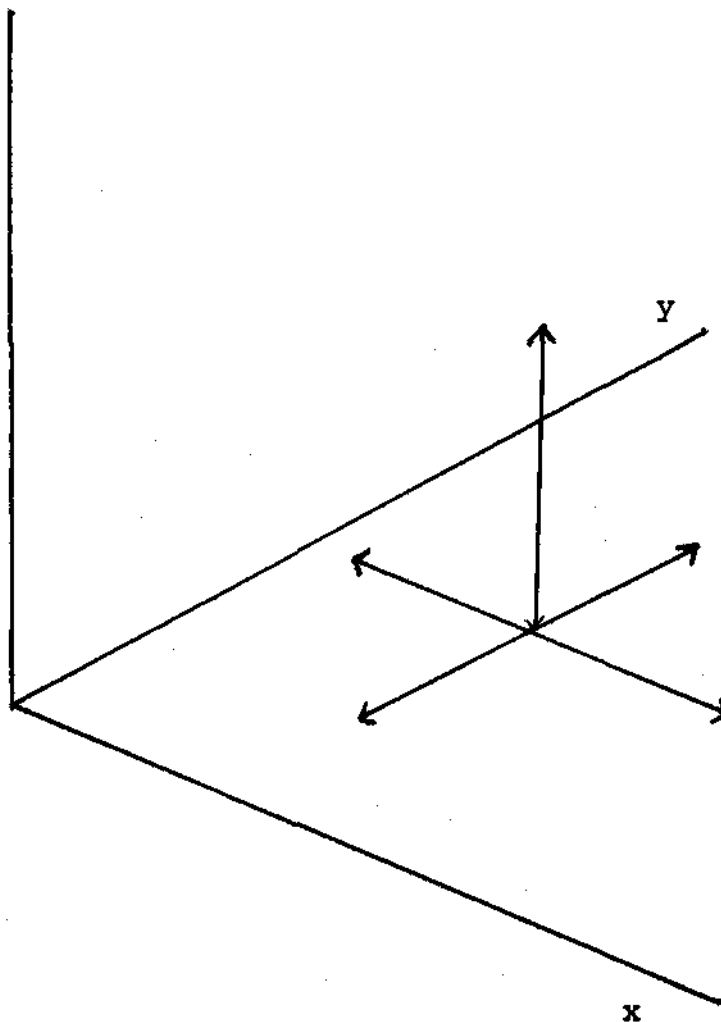
Diese ersten, allgemein vergleichenden Analysen zeigen, daß Tobey sowohl K'ai-Shu-Elemente und K'ai-Shu-Eigenschaften wie auch Merkmale und Elemente der Ts'ao-Shu kannte, beherrschte und abwechselnd oder zusammen als bildnerisches Mittel verwendete, wobei diese Elemente, abgesehen von einigen zeitweise wiederholt auftauchenden Beispielen, meistens nicht mehr in der die ursprüngliche Schriftform imitierenden Weise auftauchen oder gar im Sinne chinesischer Schrift les-

Druck

Schem. 4



z



bar sind, sondern in Netze vibrierender und schwingender Energiefelder eingebettet sind.

2.3.1.2.3 Arten und Besonderheiten von Tobey's Linien

Die Besonderheiten und Arten von Tobey's Linien und damit die Wirkungen und Verwandlungen kalligraphischer Elemente im Werk Tobey's waren schon punktuell berührt worden. Tobey's Linien und Pinselführung haben in vielen Fällen gleiche oder sehr ähnliche Qualitäten wie die Linien der chinesischen Kalligraphie: Die kalligraphische Linie als bildnerisches Element ist bei Tobey ebenso eine Projektion einer dreidimensionalen Raumbewegung in die Fläche, ein fundamentaler Unterschied zur Linie der traditionellen westlichen Kunst, die so gut wie nie diese Bedingungen erfüllt und fast immer Relikt einer zweidimensional-flächigen Bewegung, also auf der Fläche ist. Tobey's kalligraphische Linien sind also gestische Residuen und die plastisch-räumlich wirkende Spur einer freien dreidimensionalen Pinselbewegung. Dadurch ist ihnen das Moment der räumlichen Plastizität visuell inhärent, welches vom Betrachter zwangsläufig nachvollzogen und nachempfunden wird und so die außerordentliche Dynamik seiner Linien bewirkt. Die Pinselbewegung ist hier die gleiche, wie in der chinesischen Kalligraphie und verläuft so, wie es die Abbildungen 38.1, 37.1, 39.1 und einige andere zeigen, wenn man sie mit den Abbildungen 40 - 42 vergleicht; die Linienelemente von Tobey's Bildern erlauben ein imaginäres Nachziehen der Pinselbewegung und machen das deutlich. Die Abbildungen 40, 41 und 42 verdeutlichen die prinzipielle Gleichheit der grundlegenden kalligraphischen Striche, wie dem Punkt (tien 點) oder (Tse 側) (vgl. Abb. 40), dem Liang-Tso-Strich (棟 琢) (Abb. 41) und dem Hakenstrich (Kou 鉤) (Abb. 42), mit typischen Strichen von Tobey, die besonders in den Abbildungen 37, 38 und 39 sehr deutlich sind. Die Pinselhaltung entspricht aufgrund des erscheinenden Duktus der sogenannten "senkrechten Pinselhaltung" (cheng-pi 正筆) der Kalligraphie, und Drehungen und Wendungen (Huan Chuan 還轉) sind ebenfalls ähnlich oder gleich, ihre Abläufe werden in den Abbildungen 40 + 41 + 42 deutlich. Die Druckverteilung auf die Pinselspitze ist bei Tobey

meistens, wie aus der nebenstehenden Zeichnung ersichtlich wird, hyperbolisch, sie nimmt nach einem kräftigen Aufdrücken in einem längeren Ausziehen ab, die Pinselbewegung wird aus der anderen nebenstehenden Zeichnung ersichtlich, auch sie ist die gleiche, wie in der chinesischen Kalligraphie. Natürlich gelten diese Beurteilungen nur als grundlegende Charakterisierungen, die das grundsätzliche Pinselverhalten angeben, welches jedoch vielfältig variiert werden kann; sei es, daß die Linien zu Punkten gestaucht werden, sei es, daß sie in die Länge gezogen und stark verdünnt werden, oder aber, daß die Druckunterschiede differieren.

Ein besonderes Merkmal von Tobey's Linien ist ihr Ursprung aus einer Bewegung, welche in der chinesischen Ästhetik, wenn es die Hakenlinien betrifft (Abb. 37 + 38 + 39 u.a.), aufgrund einer "tun-ts'o-Bewegung" (頓挫) entstanden sind, also einer "Bewegung, die plötzlich abbricht, um Kraft zu sammeln", einer Bewegung, welche das Zeichen "li" (力), Kraft, auch in der Form und Abfolge der Bewegungen verkörpert, und welches daher von Tobey (und, wie wir sahen, auch Masson) in der Grundform seiner Bewegung häufig verwendet wird.

Handelt es sich dagegen um den kommaähnlichen, spitz auslaufenden Liang-Tso-Strich (掠啄) (ノ), so folgt Tobey dabei dem bereits erwähnten "i-yang"-Prinzip (仰揚), welches "mit fallender und steigender Kadenz" bedeutet, und geht von der "tun"-Bewegung des Pinsels, dem "Verhaltensein" oder "in sich gesammelt sein" über zur "t'i"-Bewegung, dem Abheben der Spitze und sich verdünnenden Auslaufen des Striches. Diese Bewegung und ihre Bedeutung als eigentlicher Unterschied zu den westlichen Linien hat Tobey bei Teng Kuei gelernt, und er dokumentiert das mit den folgenden Worten:

"Ich hatte gerade meine erste Unterrichtsstunde in chinesischer Pinselführung mit meinem Freund Teng Kuei. Der Baum steht nicht länger solide in der Erde, er bricht ein in geringere Soliditäten, gebadet in chiaroscuro. Es ist das Niederdrücken und Anheben (pressure and release); wie Spuren im Schnee, wird jede Bewegung registriert und oft ihrer selbst wegen geliebt"1)+

Das Verständnis für die Anwendung der "tun-ts'o"-Bewegung geht aus dieser Anmerkung Tobeyes deutlich hervor und bestätigt den formalen bildnerischen Befund. Ein weiteres wichtiges Merkmal geht aus dieser Bemerkung hervor, es betrifft die Verwendung von einem Grundelement, dem kalligraphischen Grundstrich, aus dem Tobey seine Bilder aufbaut. Die Formulierung "jede Bewegung ... um ihrer selbst wegen" definiert diesen Bezug auf die kleinste, sozusagen 'atomare' Einheit als Ausgangspunkt seiner Bildwelt. Hierauf wird noch kurz einzugehen sein.

Bei einem Überblick über Tobeyes Werk kristallisieren sich einige Kategorien unterschiedlicher Linien- und Elementtypen heraus:

- Punkte und Flecken,
- kurze und lange gerade Linien,
- gebogene Linien, Spiralen, Wirbel,
- Haken verschiedener Art,
- Zickzack- und Wellenlinien,
- Kreuzungen und Schleifen,
- Übergänge, Verbindungen und zeichenähnliche Strukturen.

Außerdem ist zu fragen nach den dominierenden Linien- oder Bewegungsart-Typen und nach Gruppen spezifischer Gesamterscheinung.

Ein Teil dieser Elemente läßt sich auf grundlegende kalligraphische Striche, wie sie etwa im Zeichen "Yung" (yung-tzu pa-fa 永字八法) enthalten sind, zurückführen, andere zeigen nur noch entfernten Anklang daran. Zusammen bilden sie ein Repertoire einer Fundamentalsprache von umfassenden Möglichkeiten. Die einzelnen Bildelemente sind unabhängige Entitäten, wie Atome oder Moleküle eines künstlerischen Kosmos, indem sie, in Analogie zum natürlich-realen Kosmos, sich bewegen und Formen, Strukturen und Erscheinungen bilden.

In vielen seiner Bilder treten Punkte und Flecken auf, die Ähnlichkeit zum Punkt der chinesischen Kalligraphie haben und von diesem abgeleitet sind (Ts'e 側 oder 挑, auch tien 點) (Abb. 27, 123, 150) der in etlichen Variationen möglich ist, wie aus dem Schema der Abbildung ersichtlich ist. Die Abbildungen 27 sowie 123 + 150 zeigen verschiedene

Möglichkeiten des Auftretens von Punkten bei Tobey. Meistens sind es Variationen des Punktes der Kalligraphie. Bei den Graphiken, wie "Lafranca 670" von 1970 (Abb. 27), "Forms in Progress II" von 1971 (o. Abb.) oder "On a Holy Day" von 1970 (Abb. 150) sind die Punkte unverbunden und schweben über einem gleichmäßigen oder differenzierten, sich von ihnen abhebenden Grund. Tobey verwendete hier die Pinseltechnik in einer Synthese mit der Aquatinta. Deutlich ist zu sehen, daß die linearen kalligraphischen Punktelemente mit dem Pinsel erzeugt wurden, und da sie die Fläche nicht vollkommen schließen, sind auch ihre Einzelformen deutlich erkennbar. Bei einigem Abstand vom Bild gehen sie zwar optisch mehr zusammen und verbinden sich zu einer größeren Einheit, jedoch bleibt auch das autonome Einzelwesen noch erkennbar. In den gemalten Bildern dagegen, wie in "Celebration" von 1965/66 und in "Int. Space", in denen die Punktform halb- oder ganz rund ist und in der Form stärker vom Punkt der Kalligraphie abweicht, ist die Bilddichte und Menge der punktuellen Elemente so groß, daß die gesamte Bildraumfläche geschlossen und zu einem, jedoch nicht vollkommen einheitlichen, Kontinuum wird, in dem die Punktelemente nicht mehr als Form, sondern hauptsächlich in ihrer Bewegung und Unruhe wahrgenommen werden; zum einen die durch die forminhärente Drehung des Pinsels gegebene Elementarbewegung und, bei genügendem Abstand, eine Vibration oder Schwingung des gesamten Bildes.

Eine der am häufigsten auftretenden Linienarten bei Tobey ist der gerade Strich, der auf den senkrechten "Nu"-Strich (努) oder den waagerechten Strich (heng-hua 横畫) der Kalligraphie zurückgeht (Abb. 43). Er ist in ausgeprägter, fast übertriebener Form in "Old Cow Path" von 1954 (ohne Abb.) zu finden; symptomatisch für Tobey's Adaption dieser Linienart sind jedoch Bilder, wie "Electric Dimensions" von 1960 (Abb. 151, As.), "New York Tablet" von 1948 (o. Abb.), "Nature's Path", "Edge of August" und viele andere, oftmals in Kombination mit anderen Linienarten. Charakteristisch für die Anwendung dieser Linienart bei Tobey ist, daß die Druckverteilung beim Ausführen des Pinselstriches vom Anfang bis zum Ende geringer differenziert ist, als bei anderen Arten, und daß der senkrechte Strich meistens zu ei-

nem dichten, kristallinen Netz oder Gewebe verflochten ist und den ganzen Flächenraum füllt.

Relativ selten taucht der rechtsschräge "Chieh"-Strich (磔) der Kalligraphie (Abb.41) bei Tobey auf, bei dem der Druck nicht am Anfang, sondern am Ende stark ist und der daher breiter ausläuft. Ein Beispiel dafür ist die Aquatinta "Blossoming" von 1970 (Abb. 149, As.), in der diese kalligraphische Linienart deutlich identifizierbare, komma-ähnliche Formen bildet. Aufgrund der umgekehrten Druckverteilung, welche der natürlich menschlichen Neigung zum Bevorzugen des starken Anfangsdruckes mit folgendem Nachlassen zuwiderläuft, ist diese Linienart sowohl in der Kalligraphie wie auch bei Tobey weniger häufig zu finden.

Sehr häufig dagegen ist bei Tobey ebenso wie in der Kalligraphie der mit starkem Druck beginnende und dann spitz auslaufende "Liang-Tso"-Strich (捺) zu finden (Abb. 41), welcher das wohl stärkste dynamische Verhalten von allen kalligraphischen Elementen zeigt und, zumindest was seine bildnerische Effizienz angeht, als der kalligraphische Strich par excellence gilt. Zwar ist der waagerechte gerade Strich mit seinem zweimaligen Aufdrücken am Anfang und Ende schwieriger zu schreiben, doch besitzt er nicht die gleichen dynamischen Qualitäten, wie der Liang-Tso-Strich. Dieser wirkt deshalb so dynamisch, und ist gleichzeitig im Besitz einer ausgeprägten Form, weil bei ihm sowohl die Pinselbewegung wie auch die residuierende Form das Moment der dreidimensionalen Raumbewegung am stärksten verkörpern, und durch den auf den starken Anfangsdruck nachfolgenden Drucknachlaß eine spitz auslaufende Form bildet, die im Betrachter durch visuelle Übertragung ein Nachempfinden der Druckbewegung ermöglicht.

Tobey hat den Liang-Tso-Strich meistens in der Bogen- oder Hakenform eingebettet, Bilder wie "Written over the plains" (Abb. 37.1-4) und "Targets" (Abb. 39.1-3) zeigen das deutlich. Dabei gehen zwei Liang-Tso-Bewegungen oft in einen eckigen oder halbrunden Haken (kou 鈎) über, was deutlich an den jeweiligen (doppelten oder mehrfachen) Anfangsdruck-Verdickungen zu sehen ist. Andre Werke, wie "Summer Breeze" (o. Abb.), "Drum Echos" (Abb. 33.1-4) und "Prairie Red" enthalten ebenfalls den Liang-Tso-Strich, welcher damit zum

Hauptmedium von Tobey's kalligraphisch-meditativer Kunst wurde. Bei Verwendung des Liang-Tso-Striches in seiner ausgeprägten Form fällt auf, daß dann die Flächenraumfüllung weniger dicht ist, als bei den anderen Linienarten, und daß dann jeweils ähnliche oder gleiche Linientypen in gleicher Höhe als schwebende Flächenschicht im Bildraum gelagert sind, so daß sich eine deutliche Schichtung des Bildraumes ergibt.

Ebenfalls sehr häufig verwendet Tobey die Bogenlinie oder Hakenlinie, welche auf den Hakenstrich (kou 鈎) der chinesischen Kalligraphie zurückgeht (Abb. 42 r + l), der bei Tobey in zwei Hauptarten auftritt; einmal als der nach links umgreifende und endende, mehr eckige Hakenstrich (nu-kou 努鈎) (Abb. 42) und zum anderen als der oben ebenso beginnende, aber dann in umgekehrter Richtung nach rechts ausbiegende und in der unteren Biegung weichere "Phoenix-Flügel-Haken" (Feng-chi-kou 鳳翅鈎) (Abb. 42r), oder - ohne geraden oberen Ansatz - als "Yüan-kou"-Strich (圓鈎) (Abb. 42, links, Mitte).

Diese Linienformen tauchen bei Tobey in "Targets" (Abb. 39.1-3), "Canal of Cultures" von 1951 (o. Abb.) sowie den Abbildungen 143, 145 und anderen als "Nu-kou"-Strich (努鈎) auf. Der "Nu-kou"-Strich ist die Basisform des Schriftzeichen "li" (力), welches Kraft bedeutet, und welches im Ansatz bei Tobey und auch Masson immer wieder auftaucht. Zudem ergibt die Wiederholung dieser Bewegung die ebenfalls sehr dynamischen Zickzacklinien. "Drum Echoes" (Abb. 33.1-4), "Written over the Plains" (Abb. 37.1-4), "Prairie Red" (Abb. 139) und andere, wie Abbildung 141, zeigen den "Phoenixflügelhaken" (Feng-Chi-kou 鳳翅鈎) und besonders häufig den runden Haken (yüan-kou 圓鈎). Auch hier gilt, daß die Linien sich schichtenweise lagern.

Tobey verwendet diese linearen Mittel in sehr individueller Weise, ohne jedoch jemals rein imitativ zu sein. In "Awakening Night" von 1949 (o. Abb.) sind ausgeprägte Hakenlinien (nu-kou 努鈎) verbunden mit Zickzacklinien und spiralähnlichen Schleifen, deren Hauptcharakter jedoch immer eckig bleibt, und den Charakter einer sich auflösenden Strickware erzeugt.

"Coming and Going" von 1970 (o. Abb.) und "Underneath the Moments" von 1970 (Abb. 154) werden überwiegend durch Zickzackrhythmen gebildet, die zudem in "Mystery of the Light" von 1969 (o. Abb.) und ähnlichen Werken von Parallelrhythmen begleitet werden, welche beide aufgrund der gegenseitigen Verstärkung gleichgerichteter mehrfacher Bewegungen eine stark rhythmisch-alternierende Bewegung erzeugen.

Diese rhythmische Bewegung ist auch dominierend in "Aerial City" von 1950 (Abb. 141), wo parallele Abläufe mit Hakenlinien und umfassenden Bögen verbunden sind; in "Hommage to Rameau" von 1960 (o. Abb.), und "Ritual Fire" von 1960 (o. Abb.), in denen Wellenlinien sich parallel bewegen oder leicht kreuzen, der parallel schwingende Rhythmus jedoch überwiegt und Assoziationen an züngelnde Flammen nicht fern sind.

Schließlich ist bezüglich der Großstruktur noch festzustellen, daß in Tobey's Werken neben den Parallelrhythmen, die meist die ganze Bildraumfläche bedecken, netzartige oder kristalline Verflechtungen und Gewebe häufig sind, wie zum Beispiel in den Abbildungen 145, 151, 154 u.a.; meist durch gerade oder leicht gebogene feine Linien gebildet, und ebenso treten Verfilzungen oder auch ähnlich dichte Verflechtungen auf, bei denen die gebogenen Linien oder Wellenlinien dominieren und so miteinander verschränkt sind, daß der Blick das flimmernde und vibrierende Gewebe kaum noch durchdringen kann (zum Beispiel die Abb. 151 As. und andere).

Neben diesen relativ eindeutig bestimmbareren Linientypen bei denen der Liang-Tso-Strich der Kalligraphie vorherrscht, und ihren Verwendungs- und Erscheinungsweisen im Bild, gibt es noch viele andere, oft sehr individuelle und vereinzelte Arten von Strichen, von denen Seitz einige nennt:

"..., Miniatur Plus- und Minus-Striche, wie jene, die einst von Mondrian benutzt wurden, breite Wellenbewegungen, die an das Art Nouveau erinnern, elektrische Tremor und Vibrationen"1),

und andere, die wegen der geringen Häufigkeit ihres Erscheinens nicht weiter berücksichtigt werden sollen.

2.3.1.2 Das Verhältnis von K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Linien bei Tobey

Wie sich bereits zeigte, finden sich in Tobey's Werk sowohl K'ai-Shu- wie auch Ts'ao-Shu-Elemente, etwas, was an die Auffassung Sun Kuo-t'ings (und der chinesischen Ästhetik im allgemeinen) erinnert, daß in der K'ai-Shu Elemente der Ts'ao-Shu enthalten sein müßten und umgekehrt. Die Aussage Sun Kuo-t'ing's im Shu-P'u (書譜) gestattet uns auch hier einen Vergleich zu den Verhältnissen in Tobey's Kunst:

"Bei der Chen-Shu (K'ai-Shu) gestalten Punkte und Linien die Form des Zeichens und die Bewegungen und Drehungen verleihen ihm Charakter, bei der Ts'ao-Shu läßt sich der Charakter aus den Punkten und Linien ablesen, und die Form beruht auf den Bewegungen und Drehungen des Pinsels."¹⁾

Die Ausdruckswerte und Charakteristika (shih 勢) der K'ai-Shu oder Chen-Shu (真書) sind nach Sun Kuo-t'ing "nüchterne Strenge" (tuan-chuang 端莊) und "ausgeglichene Gradheit" (p'ing-chih 平直), sowie "ausgeglichene Harmonie" (p'ing-ho 平和); jene der Ts'ao-Shu dagegen "gewundenes Dahinlaufen" (p'an-hsing 盤行) und "bewegte Erregtheit" (t'iao-tang 跳蕩)²⁾.

Tobey's Bilder enthalten beide Merkmale, jedoch mit einem leichten Überwiegen der Merkmale der K'ai-Shu, also eine gewisse Strenge, Klarheit und ausgeglichene Harmonie von Formstruktur und Bewegungsrhythmen und insgesamt eine durchgehende Ordnung. Die Gewichtung und Verteilung im Werk ist unterschiedlich; in dem einen Werk überwiegen Elemente der Ts'ao-Shu, wie etwa Bewegung und Rundheit, in anderen wieder die der K'ai-Shu, wie Geradheit und eckige Bewegungen sowie Präzision der Ausführung. Insgesamt neigt Tobey's "Kalligraphie" daher zu dem Zwischentyp der "Hsing-Shu" (行書), von der Chang Huai-kuan im Shu-I (書議) sagt:

"Die Kursive (Hsing-Shu 行書) ist weder Ts'ao noch Chen-Shu; sie enträt sowohl ausgeprägter Eckigkeit (fang 方) als auch ausschließlicher Rundungen (yuan 圓), sondern bewegt sich in der Mitte zwischen beiden Extremen."

Im Shu-tuan (書斷) sagt derselbe Chang Huai-kuan:

"Sie besteht aus einer geringfügigen Abwandlung der korrekten Schriftform (cheng-shu 正書); sie soll auf verkürzender Vereinfachung basieren (chien-i 簡易), aber auch in flüssiger Weise laufen (liu-hsing 流行)." ³⁾

Sowohl einzelne Werke, wie auch die Gesamtheit seiner Kunst stimmen mit diesen Merkmalen überein, da sie weder ausgeprägte K'ai-Shu- noch ebensolche Ts'ao-Shu-Merkmale, sondern in den meisten Fällen beide aufweisen und verbinden. Die Anwendung von Elementen beider Schriftstile im Werk Tobey's entspricht durchaus seiner Grundhaltung, die "Mitte" (Chung 中) von allem zu suchen und nach Gleichgewicht und "Harmonie" (ho 和) zu streben.

2.3.1.3 Die Anwendung des Ein-Linien-Prinzips

Die bisherigen Ausführungen, wie auch eine eingehende Betrachtung von Tobey's Bildern, vermitteln die Erkenntnis, daß Tobey seine bildnerischen Universen aus nur wenigen, eigentlich nur einem einzigen Grundelement aufbaut und zwar durch die Verwendung des kalligraphischen Grundstriches, vor allem in der Liang-Tso-Form, und durch Variation, Multiplikation und Abwandlung des einen kalligraphischen Pinselstrichs die Vielfalt seiner bildlichen Erscheinungsweisen schafft. Dies Prinzip, welches auf der Sukzessionsbewegung des kalligraphischen Prozesses beruht, war in der chinesischen Ästhetik bereits von Shih-t'ao (石濤) (1641 - 1717) erkannt und formuliert worden:

"Mit der Einführung dieser Ein-Strich-Methode (I-Hua 一劃) ist eine Methode der Nichtmethode geschaffen ... Die ganze Malerei hat ihre Wurzeln im erkennenden Geist. Wenn nun ein Künstler das innere Gesetz (wu-li 物理) nicht begreift und den äußeren Eindruck ... wiedergibt; so liegt das daran, daß er das zugrundeliegende Prinzip des Ein-Strichs nicht verstanden hat. Genauso, wie man zu einer weiten Reise mit dem ersten Schritt ansetzt, birgt dieser Ein-Strich das Universum und alles darüber hinaus in sich, ... Der Mensch sollte imstande sein, das Universum mit einem Strich wiederzugeben, ... Lebendigkeit und Glanz erreicht man durch kreisende Bewegungen und Kurven, und Weite erreicht man, indem man die Bewegung hemmt. Der Strich schießt heraus, hält inne, er kann viereckig oder rund, gerade oder gewunden sein, aufwärts oder abwärts verlaufen, nach rechts oder links. So steigt er auf oder sinkt herab in jähem Wechsel, reißt sich los oder schlägt einen kürzeren Weg ein, wie die Schwerkraft des Wassers oder das Aufflackern einer Flamme, ganz von selbst und nicht im geringsten auf Wirkung bedacht. Auf diese Weise erfaßt er die innere Natur der Dinge, gibt jeden Ausdruck wieder und erfüllt alles mit Leben.

... Denn als das uranfängliche Chaos Unterschiede aufweisen begann, entstand die Ein-Strich-Methode. ... Folglich sage ich, dieses Prinzip birgt alles in sich."1)+

In diesen Worten Shih-t'ao's, lange vor Tobey's Zeit geschrieben, liegt eine erstaunliche Ähnlichkeit zum kreativen Vorgehen Tobey's und ist manchmal fast eine genaue Beschreibung von Tobey's Kunst enthalten. Tobey hat in seinen Bildern Erkenntnisse, die Shih-t'ao und andere chinesische Kalligraphen und Künstler über das Wesen des kreativen Prozesses machten und mit den obigen Worten ausdrückten, durchgehend in seinen Werken angewendet und den Werkaufbau nach der "Ein-Strich-Methode" zum kreativen Grundprinzip erhoben. Tobey selbst nennt diese Methode einmal das "Überlagern von Myriaden unabhängiger Linien":

"In den vierziger Jahren schuf ich eine Erscheinung von Masse (mass) durch das Übereinanderlagern von Myriaden unabhängiger Linien."2)

Auch dieses kreative Verfahren war dem kalligraphischen Verfahren, wie sich zeigte, inhärent, und wurde daher von Tobey erkannt und für seine eigene Kunst entwickelt zum Verfahren des "White Writing".

"Hat man es einmal begriffen", sagt Shih-t'ao weiter, "fällt das, was sich der Einbildungskraft und Einsicht widersetzt, fort, und man kann frei nach seinem Willen malen. ... Denn Malen heißt die Formen des Universums darstellen. ... Man sollte das Prinzip kennen und seine flexible Anwendung, der Zweckmäßigkeit entsprechend, ebenso, wie man die Methode kenne und sie flexibel anwenden sollte.

Denn was ist die Malerei anderes als die große Methode der Wandlungen und Entwicklungen im Universum? Geist und inneres Wesen der Berge und Wasserläufe, Entwicklung und Wachstum der Schöpfung, die Wirkkraft von Yin und Yang, alles wird durch Pinsel und Tusche offenbart, zur Wiedergabe des Universums und uns zur Freude."3)+

Und Shih-t'ao schließt daraus:

"Der eine einzige Strich ist der Ursprung aller Kalligraphie und Malerei, die sozusagen die materielle Anwendung des Hauptprinzips darstellen."4)

Wenn in diesen Bemerkungen Shih-t'ao's und in der Ästhetik der Kalligraphie geht es auch bei Tobey nicht um die äußeren Erscheinungsweisen der Dinge, sondern um ihr inneres Wesen; genauer gesagt sind seine Themen die Verbildlichung universaler Grundelemente:

Bewegung und Kräfte, Geist, Licht und Raum, die sich in Erscheinungen fundamentaler Art, wie der linearen Bewegung, den Schwingungen und Vibrationen der Bildraumfläche, in miteinander und Gegeneinander, Gleichheit und Polaritäten, Festigkeit und Zartheit und allen anderen Grundbefindlichkeiten ausdrücken und das eine Grundprinzip zur Erscheinung bringen, dessen wichtigste Eigenschaften sind: allumfassende Einheit und dauernder Wandel.

2.3.2 Die kalligraphischen Linien als elementare Zeichen

Tobey hat die Zeichen der chinesischen Kalligraphie nur wenig in ihrer ursprünglichen Form und Bedeutung verwendet, sondern sie umgewandelt in ein neues Alphabet, in Zeichen einer neuen bildnerischen Sprache. Tobey's Aussage, seine Bilder zu "schreiben", weist auf das "Zeichenhafte" seiner Bilder und ihrer weißen Linien und der anderen Elemente hin, auf eine neue Sprache von direkten und unmittelbaren Symbolen für universale und menschliche Kategorien, Befindlichkeiten und Zusammenhänge, und zwar eines menschlich-natürlichen Universums, nicht jedoch einer abstrakten und nach Tobey's Auffassung leblosen, rein denkerischen Geisteswelt, wie sie die Konstruktivisten, aber auch manche Informelle beschreiben.

Tobey's Symbolzeichen, welche bei den elementaren Linien beginnen und durch Bildung von Komplexzeichen und Superzeichen, wie der räumlichen Erscheinung, dem Schwingungszustand und der visuellen Vibration des gesamten Werkes, auch Umfassendes und Allgemeines ausdrücken können, sind keine intellektuell und rational abgeleiteten Zeichen, die auf allgemeinen Vereinbarungen beruhen, oder des bewußten Konsensus bedürfen, sondern sie sind unmittelbare, direkte Realsymbole, welche durch die Wesenhaftigkeit ihrer ursprünglichen Erscheinung universale Gegebenheiten repräsentieren und daher bezeichnen können, sei es mit den Mitteln der Analogie oder Identität zu oder mit primären universalen Erscheinungen und Kategorien. In dieser Hinsicht stimmen sie überein mit der eingangs gegebenen Definition des Symbols von Warburg (Polaritätstheorie) und Vischer, welche dem Symbol direkte, quasi magische Wirksamkeit einerseits (magisch-bin-

dend) und intellektuelle Bezeichnung (logisch-sondernd) zuschreibt, von Vischer "vorbehaltend" genannt, eine Stufe des Symbolverständnisses, auf der der Mensch einerseits noch an die magische Wirksamkeit des Zeichens glaubt oder sie empfindet, andererseits aber auch die Klarheit der Bezeichnung herausgestellt werden soll. Die "magische" Wirksamkeit der "Zeichen" Tobey's liegt in ihrer Identität oder Analogie zu ursprünglichen universalen Gegebenheiten, wie Bewegung, Licht etc. gegeben, welche sie nicht auf intellektuelle Weise bezeichnen, sondern direkt und unmittelbar durch ihre Wesensart, selbst durch Bewegung entstanden zu sein, selbst Lichtkraft zu enthalten, auf den Betrachter übertragen. Diese Eigenschaften symbolischer Bedeutungs- und Wirkungsübertragung sind bereits in den Zeichen der Kalligraphie enthalten, welche ja nicht nur rational bezeichnen durch ihre sprachliche Bedeutung, sondern selbst Bewegung, Spannung, Leben sind. Dies gilt in gleichem Maße für die Zeichenwelt Tobey's, welche durch ihre fundamentalontologischen Eigenschaften selbst das Bezeichnende ist und durch dieses Sein das Gemeinte und größere Zusammenhänge symbolisch ausdrückt; eine Fähigkeit, die den Mitteln der Renaissance tatsächlich nicht gegeben war. Diese Einheit von fundamentalontologischen Eigenschaften und Bedeutung ist, und das begründet die außerordentliche Wirkkraft der Bilder Tobey's, von den meisten Menschen unmittelbar zu erspüren. Da Tobey direkte und nicht intellektuelle Zeichen verwendet, sind diese Zeichen auch nicht über den Intellekt erfahrbar, sondern durch Gefühl und Intuition, von daher auch sein Zitat einer chinesischen Weisheit:

"Es ist besser, ein Bild zu spüren, als es zu betrachten (als es rational zu verstehen versuchen)."¹⁾

Tobey's Zeichen oder Symbole ursprünglicher und fundamentaler universalen Gegebenheiten, Wesenheiten, Kategorien und Zusammenhänge betreffen solche polaren Erscheinungen, wie Geist und Materie, göttlich und menschlich, persönlich und überpersönlich, Improvisation und vorbereitende Planung, Expansion und Kontraktion, Freiheit und Stärke, Mensch und Welt (wobei sich Mensch und Welt nur im wesentlichen Denken antagonistisch gegenüberstehen).

Die kleinsten Elemente, seine "Ein-Linien-Zeichen" oder primären "weißen Linien" sind Zeichen für sich selbst, durch ihre Eigenschaft als gestisches Residuum einer Bewegung aber zugleich auch Zeichen oder Symbol dieser Bewegung, durch ihre Lichthaltigkeit Symbol des Lichts, also Symbol lichthaltiger, energetischer Bewegung, ihrer Gerichtetheit, Stärke etc.. Im Zusammenwirken der vielen Mikrozeichen bilden sich Zeichenkomplexe oder Superzeichen, wie etwa größere Bildelemente oder die Licht- und Raumerscheinung des Bildganzen, sowie die Vibration und Schwingung des Bildraumes, welche ihrerseits Symbole einer spezifischen Weltanschauung Tobey's sind, einer Welt permanenter Bewegung, in der das Licht das vereinigende Medium ist und die Erscheinung der Einheitlichkeit der Bildordnung die Einheit und Harmonie von Mensch und Natur und Universum symbolisiert. Aber auch Spezifischeres kann ausgesagt werden: Stimmungen, welche durch Jahreszeiten bewirkt wurden (wie "Edge of August"); Eindrücke, die das Pulsieren der modernen Weltstädte verursachte ("Broadway", "New York Tablet" u.a.).

Alle diese Möglichkeiten symbolischer Beziehung sind in Tobey's Liniensemble enthalten. Die Erscheinungsweise seiner Werke sind zudem symbolischer Ausdruck seiner Innenwelt, welche im Betrachter wiederum Vorstellungen innerer Welten anklingen lassen, die den universalen Wahrheiten ganz nahe sind. In diesem Sinne ist Klees Bemerkung zu verstehen", in Tobey's Bildern haben wir die Genesis der Schrift"¹⁾, und Feiningers Empfehlung für den Umgang mit Tobey's Bildern:

"... , sie entfalten ihr Innerstes nur nach und nach. Man muß sie lesen, muß ihre Symbole zu deuten versuchen,... man muß sich ihnen mit wacher Vorstellungskraft nähern. Dem, der ihnen mit dem inneren Ohr zu lauschen weiß, offenbaren sie ihr eigentliches Wesen."²⁾

In diesem Sinne ist Tobey's Kunst auch eine Art realistische Kunst und nicht reine Abstraktion, wie er selbst immer betont hat, aber ein, wenn man so will, fundamental-ontologischer Realismus, der die Realität malt, ohne sie äußerlich zu kopieren, ein Realismus der inneren Seinszusammenhänge und damit eine "Kunst des Wesentlichen" (Masson).

2.3.3 Die kalligraphischen Linien als Mittel zur Auflösung und Entmaterialisierung der Form und als Mittel zur Bildung eines neuen Formverständnisses (smash form and allover)

Eines der zentralen Probleme Tobey's im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung war die Auseinandersetzung mit und Überwindung der statischen Darstellungsweise der traditionellen Bildform.

"In China und Japan", sagte Tobey selbst, "wurde ich von der Form durch den Einfluß des Kalligraphischen befreit." 1)

Die Behinderung einer dynamischen Darstellungsweise in der Kunst durch die traditionelle illusionistische Malerei war Tobey früh bewußt geworden, und er sprach oft darüber:

"Wenn man die östliche und die westliche Kunst vergleicht, könnte man sagen, daß die Künstler im Osten mehr an der Linie und die im Westen mehr an der Körperlichkeit interessiert waren. Ganz gewiß waren die Künstler im Osten weit vom Gedanken der Renaissance entfernt, wozu mein chinesischer Freund einmal bemerkte: 'Die Bilder westlicher Künstler sind gerahmte Löcher'. Natürlich ist heute der illusionistische Stil tot und ist es eigentlich schon lange gewesen." 2)

Tobey's schon früh geäußerte Abneigung gegen alles Feste und Körperlich-Starre erweckte schon ebenso früh den Wunsch, sich von der Formherrschaft der bisherigen Malerei zu befreien:

"Das einzige Ziel, an das ich mich definitiv erinnern kann, war 1918, als ich zu mir selbst sagte: 'Wenn ich in meinem Künstlerleben auch nichts sonst tun werde, so will ich doch die Form zerstören (smash form).'" 3)+

Bei diesem Vorhaben, daß er schrittweise anging, aber konsequent durchhielt, war wiederum die chinesische Kalligraphie das einzig brauchbare künstlerische Medium, welches allein ihm erst diesen Schritt ermöglichte, wie er immer wieder betont hatte. Dies wurde Tobey bereits zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Kalligraphie bewußt:

"Ich hatte gerade meine erste Unterrichtsstunde in chinesischer Pinselführung bei meinem Freund und Künstler Teng Kuei. Der Baum steht nicht mehr länger solide in der Erde, er bricht hinein in weniger solide Sphären, gebadet in chiaroscuro. Es ist da Druck und Nachlassen." 4)

Durch diese Beschäftigung mit dem Problem der Bildform wurde Tobey der Unterschied zwischen dem Substanzdenken des Westens und dem Beziehungsdenken des Ostens zum ersten Mal

deutlich bewußt. Die Betonung der festen und eindeutigen Bildform, welche im imaginären und leeren perspektivischen Bildraum stand, entsprach der Suche nach der festen Substanz, welche eines der Hauptprobleme des westlichen Denkens seit dem Mittelalter war. Die Frage nach der Substanz, worauf eingangs schon einmal eingegangen wurde, ist die Frage nach dem was sich in allen Wandlungen und Veränderungen durchhält und sein ursprüngliches Wesen immer gleich zu erkennen gibt, es ist das Bleibende und Feste, es ist auch dasjenige, was von sich aus so ist, wie es ist; was eigentlich nur im Denken möglich ist. Mit der Suche nach der bleibenden Substanz eng verbunden ist die Suche nach dem Bleibenden und Durchhaltenden im Ich, nach der eigenen festen Individualität, welche infolge dieses Denkens im Westen zu einer Überhöhung des Ich und einer Egozentrizität mit dem Anspruch führte: Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Die Folge dieses Denkens war nicht nur die notwendige Gegenüberstellung von Ich und Welt, erkennendem Subjekt und objektiven Entitäten, und von daher künstlerisch die klare Trennung von Bildgegenstand und umgebendem leeren Raum, sondern auch die Entgegensetzung von Mensch und Natur und der Verlust der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur, Mensch und Universum. Die sich daraus ergebenden Folgen und Probleme sind hinlänglich bekannt und waren auch Tobey bewußt, als er versuchte, mit Hilfe des chinesischen Denkens und der chinesischen Kalligraphie eine Umkehrung dieser Verhältnisse in seiner Kunst zu demonstrieren, die Trennung aufzuheben und die ursprüngliche Einheit wieder herzustellen.

Das Beziehungsdenken des Fernen Ostens, welches Tobey über den Taoismus und den Ch'an-Buddhismus erfuhr, tendiert nicht zur Vereinzelung des Menschen und der Dinge, sondern sucht die Einheit und Harmonie, es betont die Beziehungen der Dinge und Erscheinungen untereinander und zum Ganzen, der allumfassenden Einheit des Tao. Daher ist die Leere der Zen-Buddhisten oder das 'Nichts' des Lao-tzu das Element für das Ereignis der Welt, und die Bewegung ist die "Form" dieses Ereignisses, bei dem Welt entsteht.

Die Bedeutung der Bewegung als "Form" eines Ereignisses

welthafter Seinsweisen ist der chinesischen Kalligraphie immanent. Sun Kuo-t'ing hatte dies bereits im Shu-P'u erwähnt, indem er besonders der Ts'ao-Shu-Kalligraphie als "Form"-Element jene Kategorie zuordnete, die das "Wesentliche" nach chinesischer Auffassung, das "ch'i-yün" der Ts'ao-Shu ist: die Bewegung.

"Bei der Ts'ao-Shu hingegen machen Punkte und Linien den Charakter aus, während Bewegung und Drehung des Pinsels die Form bewirken." 1)

In dieser Eigenschaft der Kalligraphie, die grundsätzlich für alle Stile, also auch für die K'ai-Shu gilt, da sie alle gestische Residuen einer formenden Pinselbewegung sind, lag von vornherein die Möglichkeit der "neuen" Form Tobey's und seiner Adepten begründet.

Die "Zerstörung der Form" ist bei Tobey nicht nur ihre vollkommene Vernichtung und Eliminierung, sondern zugleich die Kreation einer neuen Form, die gleichzusetzen ist mit der Aktivierung einer Vielzahl bewegter Formpartikel, den "Ein-Linien"-Elementen und auch ihrer Multiplikation heraus und den dadurch entstehenden Beziehungen der Mikroelemente in einer dynamischen Struktur der ganzen, vibrierenden oder schwingenden Malfläche, oder aber ihrer Kompartimente oder zumindest ihrer Bewegungskristallisationen. Diese neue "Form" der Bewegungsstrukturen und ihrer Superisation in dem schwingenden Partikelraum als Ganzem war in der Lage, die neue Weltsicht Tobey's in ihrer Dynamik, ihrer permanenten Wandlung, zu symbolisieren. Die Auflösung der traditionellen Bildform ist deutlich in Werken wie "Broadway" (Abb. 116)", "Forms follow Man" (Abb. 120), "Broadway Boogie" (o. Abb.) und anderen aus den frühen vierziger Jahren zu verfolgen. In diesen Bildern wird durch die Auflösung der Bildform mittels der kalligraphischen Pinsellinie gleichzeitig eine Umwandlung in bewegte Linien und Partikel erreicht, in denen die ursprüngliche Form und Struktur noch durchscheint, aber entmaterialisiert wird und immer mehr übergeht in einen Zustand flächenraumfüllender linearer Bewegung, in welcher sich Ding und Raum durchdringen, auflösen und ineinander übergehen (Tobey nennt es "penetrate perspective").

Ein Ergebnis dieses Formwandlungsprozesses war für Tobey etwas, was er mit Masse (mass) bezeichnete:

"In den vierziger Jahren schuf ich eine Empfindung von Masse (sensation of mass) durch das Übereinanderlagern von Myriaden unabhängiger Linien. In der Bewegung und dem Zeitempfinden, das ich den Akzenten in den Linien gab, beabsichtigt ich, eine Welt feinerer Substanz zu schaffen." 1)

Nicht die völlige Leere war also das Ziel der Formzerstörung Tobey's, denn die wäre ohne Leben, sondern eine neue transparente und sich im Auge des Betrachters permanent wandelnde und schwingende Körperlichkeit, deren "Form"-Erscheinung wesentlich durch ihre Bewegung und ihre Lichthaltigkeit bestimmt wird, deren "Form" also die ständig vibrierende, lichte Bewegung ist. Körperlichkeit im Sinne von Substanz und Geistiges als Bewegung durchdringen sich in dieser neuen Form und werden zu einer Einheit, in der eines ohne das andere nicht ist.

In dieser neuen Form Tobey's gibt es jedoch Differenzierungen. Je nach Struktur des Bildes und abhängig vom Standpunkt des Betrachters kann "Form" sowohl durch das Ganze des Bildes erscheinen, als auch in manchen Bildern, besonders beim Nahsehen, welches durchaus legitim ist, mikroskopische oder elementare Formbildungen in der Weise von Auskristallisation geformter Bewegungen der Ein-Strich-Methode und Ein-Strich-Elemente, oder aber auf einer höheren Ebene spezialisierter Zeichenstrukturen, die in Form von Strichballungen, Licht- und Dunkelbildungen, vor allem aber als Kristallisation meist runder oder spiraliger Bewegungen der Elementarlinien auftreten und sich deutlich von ihren Nachbarn abheben, und dennoch gleichzeitig in Korrespondenz mit ihnen bleiben. Tobey selbst nennt diese Formkristallisationen "moving vortex", also so viel wie "bewegte Wirbel" oder "bewegte Strudel"²⁾, etwas, was die Kritik bei ihm bisher kaum beachtet hatte und daher in der Literatur so gut wie keine Berücksichtigung fand, da man meist von der Fernsicht seiner Bilder ausging und die Gesamtrechnung betonte. Dies ist insofern einseitig und beschränkend, als Tobey selbst gerade mit seinem "moving focus" die Freiheit des Betrachters auf einen beliebigen Standpunkt forderte.

Die Existenz eines "bewegten Wirbels" in seinen Werken bewirkt den durchgehenden Zusammenhang seiner Werke vom Größten zum Kleinsten, welcher wie im natürlichen Universum Formen, Dinge, Strukturen und Systeme ebenfalls mittels Superisation kleinerer Elementareinheiten schafft, die nicht nur komplexe Gebilde, sondern zugleich höhere Seins- und Bewußtseinsebenen einschließen.

Diese Möglichkeiten sind in den "Formen" der chinesischen Kalligraphie von vornherein enthalten, sie reichen ebenso von den klar definierten Einzelstrukturen und Anwendung des Elements der linearen Bewegung hin zu komplexen Gebilden als strukturierter Bewegungsform oder Formbewegung bis hin zum Zusammengehen zu großräumigen Schwingungs- und Vibrationsvorgängen auf der Bildraumfläche, wie etwa in der Ts'ao-Shu des Sun Kuo-t'ing (Abb. 140) oder besonders bei Huai Ssu (Abb. 24), wo ebenfalls die Bewegung das formgebende Element ist.

2.3.4 Lebendige Linien als Träger von Bewegung, Kraft und Rhythmus im Bild

In den bisherigen Ausführungen trat schon mehrfach die Kategorie der Bewegung, der Energie und des Rhythmus als Thema und als bildnerisches Mittel hervor, welche im Werk Tobey's eine wichtige Rolle spielen. Es ist daher bei den folgenden kurzen Ausführungen zu diesem Aspekt des kalligraphischen Impulses auch zu unterscheiden zwischen Bewegung und Kraft als Thema und Bewegung als phänomenaler Erscheinung und bildnerischem Mittel in der Kunst Tobey's. Dabei soll nur insoweit auf den jeweiligen formalen Aspekt, und das gilt auch für Raum, Struktur und Zeit in Tobey's Werken, eingegangen werden, als sie im Zusammenhang mit dem kalligraphischen Impuls stehen.

Wie schon mehrmals angesprochen, ist Tobey's Kunst eine Visualisierung seiner dynamischen Weltanschauung, die einerseits auf den Gedanken Heraklits und andererseits auf denen der chinesischen Weltanschauung, besonders des Taoismus, beruht, und in der alle Erscheinungen und Zusammenhänge in der Welt abhängen und bewirkt werden durch die permanente Bewegung, Veränderung und Wandlung des Einen, des allumfas-

senden Grundprinzips. Tobey sieht wie die chinesischen Kalligraphen und Maler diesen permanenten Wandel überall, sowohl in der Natur wie auch im menschlichen Leben der modernen Zivilisationen, welches ihn besonders in der Gestalt des großstädtischen Lebens mit seinem Verkehr und seinen vielen Menschen und Lichtern einerseits anzog und andererseits abstieß, oder aber in Gestalt der quirlenden Menschenmengen des Public Markets in Seattle und anderer Orte:

"Ich kann nicht indifferent sein gegenüber den schwärmenden Menschenmengen, Vielfältigkeiten, Neonzeichen, Filmtheatern und den Geräuschen, die ich an den modernen Großstädten hasse",

sagt Tobey dazu¹⁾.

Bewegung ist für Tobey nicht nur allgemeines Weltprinzip, nicht nur innerhalb der Sphären oder Dinge der Welt gegeben, sondern auch zwischen den Sphären, Sinneinheiten, zwischen allen Elementen; eine Bewegung, die er Wanderung (migration) nennt, ein Thema, welches auch Masson stark beschäftigte und welches sich nach Tobey's Ansicht ausprägt in den Wanderungen und Bewegungen zwischen "mikroskopischem Leben, Elektrizität, Sporen und Keimen, Vögeln und anderen Tieren,

"zwischen Menschen und ihren Gedanken, ihren Artifakten, ihrer Kunst und Architektur, ihren Religionen und Kulturen. Bewegungslinien können den Wechsel von irgendeinem dieser Niveaus (level) zu anderen bezeichnen, oder von einem Existenzfeld zum anderen (compartment of existence)." 2)

Für Tobey ist wie für Klee "die Bewegung das Gegebene im Weltall"³⁾, und die Bewegung seiner elementaren Zeichen einerseits und der ganzen Fläche andererseits symbolisiert das Aufbrechen der starren Grenzen zwischen den menschlichen Individuen und Kulturen und ihre zukünftige Vereinigung, so wie in seinen Bildern vereinzelte Elementarbewegungen und die Gesamtschwingung des Flächenraumes simultan vorhanden sind und wahrgenommen werden, und ein harmonisches Gleichgewicht in der Wahrnehmung und Empfindung haben.

Die Erkenntnis, daß die Bewegung und der Wandel das "Gegebene im Weltall" sind, und Klee's Auffassung, daß das Kunstwerk in erster Linie Genesis ist und nie als Produkt erlebt wird, wurde Tobey zum ersten Male voll bewußt, als er die Bekanntschaft mit der chinesischen Kalligraphie machte,

welche erst ihm diese unterschwellige Ahnung in das wache Bewußtsein brachte:

"Tausende chinesischer Schriftzeichen drehen und wenden sich, Alles ist jetzt Bewegung (motion) Ein Schritt zurück in die Vergangenheit, und der Baum vor meinem Studio in Seattle besteht nur noch aus Rhythmus, Heben und nach oben springen." 1)

Diese durch die chinesische Ästhetik und besonders durch die Kalligraphie wesentlich bestärkte Erkenntnis einer dynamischen Welt und eines ihr äquivalenten dynamischen künstlerischen Ausdrucks brachte Tobey dazu, sich von seinen bisherigen realistischen oder kubistischen Bildformen abzuwenden, hin zur dynamischen Aktionsmalerei, die formal auf der elementarischen bildnerischen Geste basiert, in der sich das individuelle und das überindividuelle Unbewußte des Weltgeistes ausdrücken. Wie bereits angesprochen (Kapitel II), wird in der gestischen Malerei die Malfläche zur Aktionsfläche, der Bildraum zum Ereignisfeld, das Bild erhält einen spontanen und offenen Charakter, da es nie als etwas Festes, Fixiertes gesehen und empfunden wird, sondern die Bewegung auch das visuelle vorherrschende Merkmal ist. Im Unterschied zu den Abstrakten Expressionisten und dem Action Painting ist das Element der Bewegung in Tobey's Bildern jedoch nicht so extrem dominierend und unausgeglichen, sondern es ist Verhalten und eingebettet in "eine Welt feinerer Substanz", wie er es selbst ausdrückt.

Tobey's Werke zeigen zwei auf dem Einfluß und den Eigenschaften der chinesischen Kalligraphie beruhende Typen von Bewegung und bildlicher Dynamik: zum einen die lineare Bewegung der Elementarteilchen, welche der gestischen Spur der ursprünglichen und sensiblen grundlegenden Pinselbewegung im kalligraphischen, raumplastischen Duktus entspringt, welche mit Hilfe des "Ein-Linien-Prinzips" in ständiger rhythmischer Bewegung Strich um Strich die "Welt feinerer Substanz" niederschreibt. Diese Elementarbewegung der kalligraphischen Linie erzeugt eine lineare Residualspur von bestimmter Geschwindigkeit, Regelmäßigkeit und Richtung, die ausdrucksmäßig in ihr enthalten und dem sensiblen Auge dadurch erfahrbar wird.

Das Ein-Linien-Prinzip, also die Kombination und Multiplikation der elementaren kalligraphischen Linien erzeugt nun ab einem bestimmten Moment und Zustand des Bildes die zweite Art von Bewegung im Bild: die Schwingung und Vibration der Gesamtfläche beziehungsweise des gesamten Bildfeldes oder aber großer Teileinheiten.

Diese Eigenschaften, sukzessive Ablaufbewegung im Verlauf der Elementarteilchen und simultane Bewegung in der Erscheinung eines schwingenden Gesamtfeldes in einem zu enthalten und zu vereinen, also Individuelles, Vereinzelttes und Komplexes, Übergeordnetes, Allgemeines in harmonischem Gleichgewicht zu zeigen, ist eine der fundamentalen Wesenseigenschaften der chinesischen Kalligraphie und in ihr ursprünglich enthalten. Kalligraphien von Huai Ssu (Abb. 24) oder Sun Kuo-t'ing (Abb. 48) und andere machen das deutlich. Die Erscheinungsweise kalligraphischer Werke schwankt, wie die Werke Tobey's, zwischen sukzessiver Ablaufbewegung der linearen Zeichenelemente und simultaner Schwingungsbewegung des Gesamtfeldes, ein Zustand, der in der statisch-illusionistischen Kunst des Westens nicht möglich war, da die sukzessive Bewegung der Elemente und Abfolgen des kreativen Handelns durch die von dem Ziel der Illusion äußerer Erscheinung bedingten Massivitäten der Bildformen eliminiert und ausgelöscht wurde. Erst der Verzicht auf die Illusion äußerer Erscheinung machte es möglich, die Bewegung des kreativen Prozesses in einem Stadium zu beenden, in dem beide Arten von Bewegung in harmonischem Gleichgewicht existieren konnten, wobei das Werk weder als unfertig oder mangelhaft noch als geschlossene, fertige Endform erscheint. Die Bedeutung des kalligraphischen Einflusses liegt hier in der starken Eigendynamik des raumplastischen Duktus, der sich zunächst in den Einzelelementen manifestiert, und von diesen dann an die Gesamterscheinung weitergegeben wird, so daß die chinesische Kalligraphie also eindeutig auf beiden Bewegungsebenen eine fundamentale Bedeutung hat.

Diese Möglichkeit, sukzessive Individualbewegung und simultane Feldbewegung gleichzeitig oder alternativ in einem Bild wahrnehmen zu können, bedingt das Fehlen eines festge-

legten, eindeutigen Standpunktes. Die Relativität dieser Möglichkeiten fordert und bewirkt automatisch einen beweglichen, variablen Blickpunkt, mal näher, mal ferner, und die chinesische Kalligraphie, wie auch die Malerei, enthalten daher ebenfalls schon ursprünglich dieses Merkmal des sich bewegenden Blickpunktes (moving focus). Ein Vergleich kalligraphischer Werke mit Bildern Tobey's belegt, daß der "moving focus", welchen Tobey in die moderne Kunst des Informel einführte, und welcher von Pollock, Masson und anderen als kompositorisches Strukturprinzip angewendet wurde, eindeutig auf den dynamischen Elementen der Kalligraphie Chinas und den daraus sich ergebenden Struktur- und Kompositionsmerkmalen beruht. Ein Vergleich von Tobey's "November Grass Rhythms" (o. Abb.) und den Kalligraphien von Huai Ssu (Abb. 24) und Mi fu (米芾) (Abb. 96) belegt das.

Ein wichtiger Faktor der dynamischen Erscheinung der Linienelemente wie auch des bildlichen Gesamtfeldes bei Tobey ist der raumplastische Duktus der kalligraphischen Linien, welcher als Residuum einer dreidimensionalen Bewegung, wie bereits erörtert, diese in die Fläche transportiert und auf das betrachtende Auge überträgt. Die Bewegungsempfindung, die dadurch verursacht wird, wirkt sich sowohl auf die Erscheinung der Elementarlinien wie auch jene des Gesamtfeldes und dessen Schwingungs- oder Vibrationsweise aus.


Ein weiteres Element der kalligraphischen Bewegung sorgt auch für ähnliche Effekte in Tobey's Bildern: die Richtung und Richtungsdynamik der Linienführung, sei sie gerade, halbkreis- oder bogenförmig, spiralgig oder schleifenbildend, was zentrifugale oder zentripetale Kraftentfaltung bewirkt, seien es Kreuzungen oder Parallelrhythmen der Linien. Auch diese Momente der kalligraphischen Bewegungsphänomene wirken sich äquivalent in Tobey's Bildern aus. Wir finden bei Tobey hauptsächlich kurze gerade oder leicht gebogene Bewegungen, ferner halbkreisförmige oder gar spiralgige Bewegungen, welche zentrierend wirken, den Blick festhalten und optische Kristallisationspunkte und Formgenerierungen bewirken, die sich über die Elementarlinienbewegung lagern und oft die Vermittlung zur Gesamtschwingung übernehmen (moving vortex).

Das Gleiche bewirken auch übergreifende Kreuzungsbewegungen, Schleifen oder Parallelrhythmen, so daß man von hier aus eine Bestimmung des strukturellen Aufbaus von Tobey's Bildern angehen kann, die der bereits angesprochenen und von Sun Kuo-t'ing im Shu-P'u erwähnten "Bewegungs"-Form oder "Bewegungs"-Struktur der Ts'ao-Shu Kalligraphie entspricht. Der Einfluß der Kalligraphie beschränkt sich also nicht nur auf die Verwendung von Linien als Bildelemente, sondern geht über deren Eigenschaften bis hin zur Generierung einer neuen Form¹⁾ und der Ablaufbewegung als tragendem Element der Bildstruktur, wozu sich Schwingungstendenzen der Farb- und Lichterscheinungen akzentuierend hinzufügen.

Bilder, deren wesentliche Eigenschaften alle möglichen Arten von Bewegung sind, bedürfen einer neuen rezeptiven Haltung des Betrachters. Die permanente Bewegung der einzelnen Elemente wie auch des Gesamtfeldes geben dem betrachtenden Auge nirgendwo einen festen Halt.

"Es ist eine Art von Bildern", sagt Tobey, "in denen es den Betrachtern nicht möglich ist, sich auf irgend etwas auszuruhen. Sie werden weggeschleudert oder müssen sich ständig mitbewegen." 2)

Der Betrachter muß sich also dem Bild gegenüber so verhalten, wie es der Maler bei der Produktion des Bildes getan hat, also visuell ständig in Bewegung sein, es "lesen" und "seine Symbole interpretieren und mit dem inneren Ohr" zu erfahren suchen, wie es Feiniger formuliert³⁾, also eher fühlen, empfinden, erahnen, wie es Tobey selbst bemerkte⁴⁾. Bekanntermaßen geht diese Anschauung rezeptiven Verhaltens unter anderem auf die chinesische Ästhetik zurück, worauf Tobey sie selbst bezogen hatte, auch gleichermaßen gilt für die kalligraphische Kunst Chinas ein äquivalentes Rezeptionsverhalten, da auch dort dem Betrachter es "nirgendwo möglich ist, sich auszuruhen" (Tobey), eine Eigenschaft des kalligraphischen Werkes, welche durch den kalligraphischen Impuls ebenfalls an Tobey und seine Adepten weitergegeben wurde.

Das Element der Bewegung und seine bildnerische Wirkung sind bei Tobey wesentlich von der Kraft des kalligraphischen Pinselstriches, seiner strukturellen Kraft (ku-li ) bestimmt, welche den Ausdruck der einzelnen Elemente und die

kraftvolle Bewegung und Lebendigkeit des ganzen Bildes bewirken. Dies war Tobey bewußt, und dies ist einer der Gründe, aus denen er die Form des Haken- oder Winkelstriches (フ) als eines seiner bedeutendsten formalen Elemente gewählt hat, welches nicht von ungefähr mit dem Zeichen für Kraft, nämlich "li" (力) übereinstimmt. Bedeutung und formale Erscheinung sind hier fast identisch. Dieses Element tritt bei Tobey, wie sich zeigte, sehr häufig auf.

Die Kraft der kalligraphischen Pinselführung geht über das Handgelenk und den Pinsel, was mit "hsü-chang shih-chih" (虛掌實指), "(von Energie) leere Handfläche, (mit Energie) gefüllte Finger" bezeichnet wird. Eine solche durch Übung und Beherrschung gewonnene kraftvolle Bewegung (shih 勢) geht nach chinesischer Auffassung - als idealer Zustand - "(zu drei Zehnteln) ins Holz ein" (ju-mu san-fen 入木 三分)¹⁾. Sie kann jedoch nur durch die kalligraphische Methode und Technik erreicht werden, wie Tobey es erkannt hatte, und wie es auch von Shen Tsung-ch'ien indirekt bestätigt wird:

"Die Alten sagen von einem Pinselstrich auch, er könne 'einen bronzenen Dreifuß heben'. Das ist eine Anspielung auf die Sicherheit des Striches und die Festigkeit der Linie. Wenn man einen Pinsel gebraucht, ist Kraft das allerwichtigste. Von der Kraft rührt die Festigkeit des Striches her, jede solcherart geschriebene Zeile wird kraftvoll und lebendig." 2)+

Und an anderer Stelle heißt es dazu weiter:

"Wenn man von Pinselkraft spricht (pi-shih 筆勢), will man sagen, daß die lebendige Bewegung des Pinsels den Wesensgehalt der verschiedenen Gegenstände zum Ausdruck bringt." 3)+

Auch im "Hua-Fa Yao-Lu" (畫法要錄) wird in sehr ähnlicher Weise die Bedeutung der Pinselkraft oder struktureller Kraft als Grundlage des bildlichen Ausdrucks betont⁴⁾.

Tobey's Werke haben durch den Einfluß der kalligraphischen Methode des "Hebens und Senkens, Drehens und Wendens", also durch den kalligraphischen Duktus unzweifelhaft die kraftvolle Bewegung erhalten, die jeden seiner Pinselstriche kennzeichnet, und die im Ganzen das vibrierende, energiegefüllte Kontinuum als unmittelbare symbolische Form eines bewegten Universums schaffen.

2.3.5 Die nicht-hierarchische Bildstruktur und Komposition (Dezentralisation und moving focus)

Die bildliche Ordnung von Tobey's Werken, also ihre bildnerische Struktur, ist eine Funktion ihrer Elemente, der Linien, der Bewegung, des Lichtes und der Organisation des Bildraumes, welcher von Tobey als multipler oder "vielfältiger Raum" (multiple space) bezeichnet wird. Die Bildstruktur wird von Tobey als wichtigstes Ausdrucksmittel angesehen:

"Das (formale, d.V.) Hauptproblem der Malerei liegt für mich, glaube ich, im Rhythmus und in der plastischen Form, wie in der Empfindung des Farbauftrags, was man Struktur oder Gewebe nennen könnte." 1)

Dieses "Gewebe" ist eine Folge von Tobey's Absicht, die Einheit seiner Malerei zu erhalten, von der bereits gesprochen wurde:

"Ich habe danach getrachtet, meine Malerei 'ganz' zu machen, aber um das zu erreichen, habe ich eine wirbelnde Masse gebraucht. Ich selbst nehme keine feste Position ein. Dies kann vielleicht eine Bemerkung erläutern, die jemand machte, während er sich meine Bilder ansah: Wo ist das Zentrum?" 2)

Das Fehlen eines "Zentrums" im üblichen Sinne, welches einen festen Standpunkt des Malers einerseits und des Betrachters andererseits bedingt, ist die Ursache für den "moving focus"³⁾, den "bewegten Blickpunkt", der Tobey's Bilder kennzeichnet, und der außerdem eine Folge seiner indifferenten Lebenshaltung ist. Der "moving focus" wird bewirkt von einer oft fast gleichmäßigen schwingenden und vibrierenden linearen Füllung des Flächenraumes, dem "Allover"; er ist ihr bestimmendes Merkmal. Dennoch ist dieses "Allover" und der daraus resultierende "moving focus", also die Erscheinungsweise der gesamten Bildraumfläche, keineswegs das alleinige und alles beherrschende Merkmal von Tobey's Bildstruktur, wie es immer wieder - eine einseitige Sicht und Betonung eines Merkmals - behauptet wurde. Die Eigenart von Tobey's Strukturerscheinung liegt vielmehr wieder im harmonischen Gleichgewicht zweier charakteristischer Eigenschaften, nicht jedoch in einem einzigen Merkmal. Struktur bei Tobey ist eine indifferente oder invariante Bivalenz von komplexer Struktur (schwingende und vibrierende Gesamterscheinung) und Einzelgestaltstruktur; also ein polares Verhältnis, bei dem Allgemeines und Einzelnes im Gleichgewicht sind. Keine von beiden

Eigenschaften dominiert, sie changieren und drängen nach der Vorherrschaft, aber keine gewinnt. Die Erfahrung (Rezeption) schwankt permanent zwischen den Schwingungs- und Vibrationszuständen des Ganzen einerseits und den Gestalterscheinungen des Einzelnen andererseits, welche als Kondensationen, Kristallisationen oder lineare Elementarbewegung auftreten, und welche rund und zentrierend oder eckig bzw. im Zickzack verlaufen können, oder aber linear gerade.

In diesem ausgewogenen Strukturverhältnis kommen zwei entgegengesetzte Kräftetendenzen zum Ausdruck: zum einen die fundamentale Tendenz des Entropiestrebens, welche als Endziel die vollkommen undifferenzierte Gleichverteilung aller Bildelemente anstrebt und welche aufgrund der prinzipiellen Gleichheit von allgemeinen Seinsprinzipien und visuellen Phänomenen auch im Bereich der Ästhetik gilt; zum anderen die gegenläufige Tendenz zu primärer Gestaltbildung, die nach Differenzierung und Ausbildung bestimmter Formen, Gestalten und Strukturmuster als Basis höheren Erkennens verlangt.

Diese beiden Tendenzen sind in Tobey's Strukturgefüge in etwa ausgeglichen, so daß die Erscheinungsweise der Struktur bei Tobey formuliert werden kann als polares Gleichgewicht von Entropietendenz (Dezentralisation) und primärer Gestaltbildung.

Struktur ist zwar ein wichtiges formales Element von Tobey's Kunst, da es aber ebenfalls eine jedem Kunstwerk, ja allem Sein inhärente Seinskategorie ist, wie etwa Raum und Zeit, so ist es fragwürdig, ob dieser Begriff geeignet ist, als namensgebende Bezeichnung für Tobey's Kunst, also als 'strukturelle Kunst' zu dienen, wie es zum Teil in der Literatur getan wurde¹⁾. Auf dieses Problem soll jedoch hier aus prinzipiellen Gründen nicht weiter eingegangen werden, und das Problem der Struktur bei Tobey soll lediglich insoweit berücksichtigt werden, als es mit dem kalligraphischen Einfluß in Zusammenhang steht.

Struktur kann verschieden definiert werden, wobei die Definition, sofern sie umfassend ist, für alle Seinsbereiche durchgehende Gültigkeit hat, also nicht nur für den Bereich

der Kunst. Da die Kunst Tobey's in keiner Weise eine "l'art pour l'art" - Kunst ist, sondern zu allen Erscheinungen des Universums, wie zur Natur, zum Mikrokosmos, zum Menschen und seiner Gesellschaft usw. in Beziehung steht, ist die allgemeinste Definition, wie sie beispielhaft von dem Bio-Wissenschaftler Wolfgang Wieser formuliert wurde, legitim:

"Unter der Struktur soll ein Beziehungsnetz von Elementen oder von elementaren Prozessen verstanden werden. Wo immer sich Elemente zu einem sinnvollen Ganzen zusammenschließen, treten Strukturen auf, deren Aufbau bestimmten Gesetzen folgt. Die Ganzheit, in der wir Strukturen entdecken und untersuchen, nennen wir 'System'. Es gibt also anorganische, organische, soziologische und technische Systeme" 1),
aber ebenso natürlich auch ästhetische Systeme.

"Wenn wir sagen, daß der Begriff der Struktur in der modernen Naturwissenschaft an Bedeutung gewinnt, so heißt dies, daß selbst solche Naturereignisse, die man früher geneigt war als lineare Prozesse aufzufassen, in Wirklichkeit nur als Resultat der komplexen Verknüpfung zahlreicher Elemente begriffen werden können. Losgelöste Partikel oder lineare Prozesse sind das Ergebnis von Dissektion und Abstraktion und nie repräsentativ für das Ganze. Was all dem zugrundeliegt, ist das Phänomen der Organisation. Organisation ist ein Prinzip, das nicht auf eine der beiden Kategorien Kraft oder Stoff zurückgeführt werden kann, sondern selbst eine unabhängige Größe ist, weder Energie noch Substanz, sondern etwas Drittes, durch das Maß - und die Art - der Ordnung (oder negativen Entropie) eines Systems ausgedrückt. Dies hat Norbert Wiener vor etwa zehn Jahren formuliert, aber es läßt sich nicht leugnen, daß die Grundzüge dieser Vorstellungen auf das Problem der Form, wie Plato und Aristoteles es aufzufassen, zurückgehen." 2)

Struktur ist also eindeutig ein Problem der Ordnung, welche die notwendige Vorbedingung für alles ist, was der Mensch verstehen will³⁾, und insofern ebenso gültig für die chinesische Kalligraphie. Ordnung lenkt in der Kunst wie in allen anderen Bereichen die Aufmerksamkeit auf Gleichheiten und Ungleichheiten, auf Zusammengehörigkeit und Unabhängigkeit⁴⁾.

Rudolf Arnheim bemerkt, daß "Ordnung eine notwendige Bedingung für das Funktionieren einer jeden Struktur ist", und daß es "ohne Ordnung kein Überleben gibt", und daß "dem Menschengestalt ein allumfassendes Streben nach Ordnung eingeboren ist"⁵⁾. Nach Arnheim kann man "Ordnung in der Wahrnehmung als das Bewußtseinsäquivalent einer allgemeinen physio-

logischen und psychologischen Naturerscheinung verstehen" ¹⁾).

Die natürlichen Gesetze des Universums gelten auch für die Wahrnehmung und zum Teil für die Kunst. Die physikalische Regel über die Natur des Gleichgewichts besagt, daß "im Gleichgewichtszustand Prozesse und Substanzen die Tendenz haben, die gleichförmigsten und regelmäßigsten Verteilungen anzunehmen, derer sie unter den gegebenen Umständen fähig sind" ²⁾. Dieses Prinzip der Ökonomie der Ordnung bewirkt zum Beispiel, daß Gesichtswahrnehmungen sich auf eine Weise organisieren, die zur einfachsten (visuellen) Struktur führt ³⁾. Weiter führt Arnheim aus, daß "einfache Formen das sichtbare Ergebnis physikalischer Kräfte sind, deren Gleichgewicht in der bestmöglichen Anordnung erreicht wird. Das gilt für organische Systeme und ebenso für anorganische" ⁴⁾, und natürlich auch für visuelle Systeme der Wahrnehmung, wie die Bilder Tobey's oder die chinesische Kalligraphie. In Tobey's Werk führt dieses Prinzip zum Gleichgewicht und zur Entropie der Elemente, zur visuellen Rezeption eines schwingenden, vibrierenden oder im Extremfall glatten Flächenraumkontinuums, dessen Hauptmerkmal die totale Gleichordnung wäre (jedoch nur im denkerischen Idealfall eintritt). Ein Wahrnehmungsfeld befindet sich wie jedes andere System "im Gleichgewicht, wenn die Kräfte, aus denen es besteht, so verteilt sind, daß sie einander ausgleichen" ⁵⁾. Gleichgewicht, bemerkt Arnheim weiter, führe aber auch zu Stillstand ⁶⁾, sofern es statisch und ohne Gegenkräfte ist, muß man hinzufügen.

Aller dynamischen Kunst, wie den Bildern Tobey's oder der chinesischen Kalligraphie, ist aber nicht nur das Entropiestreben immanent, sondern, nach dem Prinzip der polaren Wechselwirkung der Urkräfte Yin und Yang, die sowohl Tobey's Kunst wie auch die chinesische Kalligraphie bestimmen, existiert auch eine das statische Gleichgewicht vermeidende Gegenkraft, die wir eingangs als primäre Gestaltbildungstendenz erkannt hatten, und die wiederum durch das Gegenprinzip der Entropietendenz davor bewahrt wird, zu große differenzierte Vielfalt und formale Mannigfaltigkeit zu schaffen, etwas, was Arnheim "anabolisches Erschaffen eines Strukturthemas" nennt ⁷⁾.

Struktur ist in dieser Auffassung nicht die "Antithese" von Materie und Energie, wie es in der Literatur häufig formuliert wird in Rückbezug auf das antithetische dialektische Denken, welches auf Heraklits Auffassung vom 'Kampf als Vater aller Dinge' zurückgeht, sondern, eine Erkenntnis sowohl des chinesischen Denkens wie auch der modernen Naturwissenschaft, ein komplementärer Gegenpol zu Materie- und Energieerscheinungen, etwas, was das Wesen der Erscheinungen in einer unmeßbaren und an sich unfaßbaren Dimension bewirkt, etwas, was den Dingen ihren Sinn und ihre Bedeutung gibt.

Einer dynamischen Kunst, wie der Tobey's oder der chinesischen Kalligraphie, angemessen ist keine statische, sondern allein eine dynamische Struktur, welche nicht die statischen Erscheinungen allein, sondern besonders die dynamischen Bewegungsvorgänge und Wechselwirkungen beinhaltet, die das Werk bestimmen.

Der enge Zusammenhang von Struktur und Gestalt wird von Wolfgang Metzger bestätigt:

"Die Struktur oder das Gefüge (die Tektonik). Hierunter fallen alle Eigenschaften der Anordnung oder des Aufbaus, Raumform oder Figuralstruktur, Helligkeits- und Farbprofil einschließlich der Gliederung und Gewichtsverteilung; Rhythmus, Melodie; Verlaufstrukturen bei Bewegungen und Veränderungen. Beispiele: gerade, rund, eckig, elliptisch, geschlossen, symmetrisch, spitz, wellig, zackig; legato, staccato, glissando, crescendo; stetig, unstetig; das Wachen, Schrumpfen, Steigen, Fallen, Strömen, Springen, kurz jede Art von Übergang... Eine besonders bedeutsame und für sich heraushebbare Unterklasse sind die dynamischen Strukturen: die Gerichtetheit, die Verteilung, das Gefüge von Spannung, Anziehung, Abstoßung, Druck, Drang, Antrieb, einschließlich ihrer Veränderungen in der Zeit: ihres Entstehens, Wandels, Vergehens." 1)

Alle diese strukturellen Merkmale sind gleichermaßen Elemente der chinesischen Kalligraphie wie auch der Kunst Tobey's, wobei sich die dynamischen Strukturmerkmale als Folge des kalligraphischen Einflusses besonders bemerkbar machen. Die Entwicklung der strukturellen Eigenart geht bei Tobey Hand in Hand mit dem kalligraphischen Impuls und der Zerstörung der perspektivischen Form und des Raumes und der Entwicklung eines neuen Raumes. Bilder wie "Broadway" und andere zeigen deutlich diese Entwicklung. Die von der ostasiatischen Weltanschauung und Ästhetik hervorgerufene Haltung der Suche nach Einheit, Harmonie und Nichteinmischung, die sich in dem

Allover und der Gleichordnung der Bildraumfläche symbolisieren, bringen ihn zu einem Humanismus, der nicht der von Panofsky beschriebenen Zentriertheit auf den Homo Sapiens und sein Leben als höchstem Wertmaßstab¹⁾ entspricht, sondern der Einordnung und Gleichheit des Menschen mit den universalen Seinsprinzipien als Maßstab neuer Humanität, wie sie die Grundhaltung Ostasiens ist, und die sich in Tobey's Struktur ebenso ausdrückt, wie in den kalligraphischen Werken Chinas. Zwar ist in geringem Maße auch der Impressionismus mit seinem Allover von Lichterscheinungen der Wahrnehmungen der Realität und noch weiter zurück Turner an der Ausbildung von Tobey's Struktur ein wenig mitbeteiligt, aber wesentlich waren die Strukturprinzipien der chinesischen Kalligraphie und die Anschauungen der chinesischen Ästhetik und Philosophie.

Die wichtigsten Aspekte von Tobey's Gesamtstruktur, das "Allover" der Linienelemente und ihrer Gestaltbildungen, der "moving focus", der kein Festhalten an einem Punkt, einem Bildding oder einem Zentrum erlaubt, und die Dezentralisierung, die daraus entsteht, die Beziehung der Einzelelemente untereinander und zum Ganzen im Sinne nicht-hierarchischer Gleichwertigkeit und Gleichordnung als Ausdruck des universalen demokratischen Prinzips sind ebenso wesentliche Merkmale der Kunst der Kalligraphie. Bereits ein kurzer Vergleich von Tobey's "November Grass Rhythms" (Abb. 156) oder anderer Bilder mit einer Kalligraphie, wie etwa der Hsing-Shu von Mi-Fu (Abb. 96) oder der Ts'ao-Shu von Huai Ssu (Abb. 77) macht die prinzipielle Gleichartigkeit der Bildstruktur deutlich. Auch die kalligraphischen Werke haben kein Zentrum, sondern einen "moving focus", der immer dort ist, wo der Blick sich befindet, der von linearen Rhythmen geführt wird; auch in der Kalligraphie sind alle Elemente gleichwertig und es fehlt eine hierarchische Ordnung der Werkelemente, wie bei Tobey, und auch ein kalligraphisches Werk besitzt weder ein Zentrum noch gestattet es ein Festhalten an einem Punkt oder einer Linienform. Besonders die Werke der Ts'ao-Shu sind ebenso von einem Allover der schwingenden Linienelemente strukturiert, wie sich deutlich bei Huai Ssu zeigte, und wie es auch "Untitled" (Abb. 38.1-4) aufweist.

Für die Kalligraphie gilt daher ebenso wie für Tobey die Feststellung von zwei polaren Gegenkräften, der Entropie-Tendenz, welche zur Gleichwertigkeit und Gleichverteilung strebt und welche von der Ts'ao-Shu umsomehr verwirklicht wird, je bewegter sie ist (K'uang-ts'ao 狂草); und dem Gestaltungsprinzip bzw. dem Gestaltbildungsprinzip, welches umgekehrt stärker von der formalen K'ai-Shu oder gar von der Chuan-Shu (篆書) verkörpert wird. Beide Prinzipien oder Tendenzen sind eng verknüpft mit der Geschwindigkeit der Ausführung, also dem Element der Bewegung und - indirekt - dem der Zeit der Ablaufbewegung. Die Strukturverhältnisse der Kalligraphie und von Tobeys Werk sind gleicherweise eine symbolische Form für die ihnen zugrundeliegenden Denkweisen der Einheit, Gleichheit und universalen Harmonie der Bewegung von Teilen.

Die bisherigen Ausführungen belegen also mit ziemlich großer Sicherheit die Erkenntnis, daß auch Tobeys Bildstruktur auf den kalligraphischen Impuls zurückgeht, denn kein anderer der möglichen Einflüsse, wie Impressionismus oder Kubismus, die für sein Hauptwerk relativ wenig bestimmend waren, weist die Prinzipien der Hierarchielosigkeit, des Allovers und des moving focus in gleicher Konsequenz und Intensität auf, und hatte auch nicht die dominierende Bedeutung für Tobeys Entwicklung, wie die chinesische Kalligraphie.

Neben diesen allgemeinen Strukturzusammenhängen zeigen Tobeys Bilder, wobei sich meistens ebenfalls Rückbezüge auf gleichartige Merkmale der Kalligraphie herstellen ließen, auch Aspekte, die speziellerer Art sind oder Teilstrukturen betreffen, wie etwa das Verhältnis von Einzelform und Gewebe, von Gewebe und Grund, die Arten von Gewebe und ihre Schwingungsstrukturen, Bildung von Schichten und Raumverschiebungen, die Bedeutung von Elementargestalten, Kleinstrukturen und Großstrukturen und ihr Verhältnis, Fülle und Leere, die Wirkung von Kraftlinien und Kraftfeldern, Zentrierung, Richtung, Indifferenzen durch Aufhebung von Kräften und vieles mehr, worauf jedoch hier nicht näher eingegangen werden kann.

Lediglich auf einen Aspekt soll noch hingewiesen werden, den Feiniger und Naum Gabo¹⁾ für Tobeys Werk aufgezeigt

haben, und der sich auch im Vergleich mit der Kalligraphie als zutreffend erweist: die Ähnlichkeit grundsätzlicher Prinzipien und Elemente mit jenen der Musik.

"Mark Tobeys (Kunst) ist näher zur Musik als die von irgendjemand anderem in der abstrakten Kunst. Eine musikalische Komposition kann nur aufgenommen und gefühlt werden, in dem man der Weiterführung des Basismotivs und der leitenden Rhythmen in den Veränderungen folgt, auf denen das ganze Werk aufgebaut ist. Ähnlich kann man auch das Werk von Mark Tobey nur ganz erfahren, wenn man nach dem Basismotiv greift und den rhythmischen Veränderungen der Wellen folgt, auf denen die ganze Struktur aufgebaut ist." 1)

Die gleiche Aussage ist für den strukturellen Aufbau der chinesischen Kalligraphie möglich, welche ebenfalls wie die Musik eine sukzessive Folge tonaler (linearer) Elemente bestimmter Schwingungshöhe, -frequenz und -dauer ist, die nur visuell wahrgenommen wird, und welche in der Sukzession auch simultane Kadenzen, Gleichklänge, Harmonien und Disharmonien mit Parallelen, Überlagerungen, gegenläufigen Kräften etc. aufweist und ebenso gelesen und rhythmisch-sukzessiver Abfolge erfahren wird und ihre Bedeutung enthüllt. Auch die Gesetze ihrer Komposition haben Entsprechungen. Ausdruck und innere Ordnung zeigen eine deutliche Affinität von Kalligraphie, Musik und dem Werk Tobeys, die Naum Gabo so beschreibt:

"Wenn ich eines seiner Bilder ansehe, fühle ich immer etwas Kosmisches in den Strukturen seiner sich ständig wandelnden Sätze, das ich mit visuellen Kontrapunkten bezeichnen möchte. Zur gleichen Zeit fühle ich das Schlagen des realen Lebensimpulses in der Intensität, mit der er in seinem Werk die wechselnden Schlüssel der Farben in seinen Kompositionen anwendet. Mark Tobeys Bilder können voll gefühlt und geschätzt werden, wenn man mit all seinen Sinnen das Fließen des inneren Gewebes seines grundlegenden Entwurfs und Rhythmus empfängt. Der Grund dafür ist, daß das Element der Zeit immer präsent ist, und das Fließen und die Kontinuität des Rhythmus sowohl in Entwurf als auch in den Farben ist vergleichbar mit musikalischen Kompositionen." 2)

Tobey selbst war sehr musikalisch und bestätigte die Analogie zur Musik:

"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 von selbst. Ein Komponist kann, wenn er erst eine Serie von Tönen gefunden hat, davon eine ganze Symphonie schreiben." 3)

Und an anderer Stelle heißt es:

"Die neuen Bilder sind kontrapunktisch, könnte man sagen. Mein musikalisches Interesse kommt wieder heraus. ... Alles, was existiert, jedes menschliche Wesen, ist eine Vibration." 1)

2.3.6 Das kalligraphische Liniengeflecht als Grundlage des unbestimmten linearen Schwingungsraumes ("multiple space")

Die Auflösung der Form ("smash form"), die Entwicklung einer neuen grundlegenden, dynamischen Form sowie die Dezentralisierung der perspektivischen Raumstruktur zu einem polaren Gleichgewicht von Entropietendenz und primärer Gestaltbildung, deren Hauptmerkmal das Fehlen eines Zentrums und eines festen Blickpunktes ist ("moving focus), sind nicht die einzigen bildnerischen Neuerungen in Tobey's Werk durch den kalligraphischen Einfluß, sondern sie sind notwendigerweise auch von einem neuen Raumverständnis begleitet. Form, Gegenstand, alle Dinge und Bildinhalte sind für Tobey ständig in Bewegung und isoliert nicht faßbar. Sie werden erst erfahrbar in einem Raum, der nicht bloß wie eine leere Umhüllung ist, sondern vielmehr erfüllt ist von Spannungen, Energien, Kräften, Beziehungen, Wellen - ein Raum, in dem der Gegensatz von dinglicher Form und Leere nicht mehr bestimmend ist, sondern die Einheit aller Elemente in ihrer ständigen Bewegung²⁾; es ist ein gedachter und empfundener Raum als symbolische Form unseres Innenraumes, des Raumes unseres Bewußtseins.

"Ich stoße vor in den Raum, genau wie die Wissenschaft und alles übrige", sagt Tobey³⁾. Der "multiple Raum" (multiple space), wie Tobey ihn nennt, der "vielfältige Raum, begrenzt von einem Komplex weißer Linien, symbolisiert höhere Bewußtseinszustände"⁴⁾.

"Ich versuche den Raum in die Tiefe zu erweitern, nicht an der Oberfläche. In meinen Bildern dehne ich den äußeren Raum so weit aus, bis ich den inneren Raum hineinbringen kann, mit dem ich Leben in das Bild bringen möchte. Andererseits interessiert mich die wirkliche Oberfläche eines Bildes nicht. Durch verschiedene Bewegungen, gegenläufige Richtungen, kann ich die Illusion großer Dimensionen vermitteln. Wozu

sie also wirklich haben wollen? Ich bedecke meine Leinwand ganz und sende meine gestaltende Elemente bis in alle vier Ecken aus. Alles bewegt sich, rührt sich, wird lebendig. Darin liegt die Größe eines Werkes und nicht in der Zentimeterzahl der Breite und Höhe." 1)

Die Eigenschaften des Raumes bei Tobey sind wie die aller Kunst abhängig von zwei grundsätzlichen Möglichkeiten, zum einen von dem bestimmten, definierbaren und im besten Fall sogar perspektivisch konstruierten und meßbaren Raum als Darstellung, Illusion und Symbol der äußeren Erscheinung der phänomenalen Gegenstandswelt, welche die phänomenale Erscheinung des Menschen einschließt, und, nachdem Tobey diese Art von Raumvorstellung und Raumherstellung überwunden hatte, der Bildraum als symbolische Form für die Unbegrenztheit und Unendlichkeit des universalen Allraumes, welcher alle Seinssphären durchzieht und trägt, die materiell-körperliche, die psychische und die geistige, in welcher jeder er seine spezifischen, sphärenbedingten Qualitäten besitzt; letztendlich also als symbolische Anschauungsform für die Unbegrenztheit und Unendlichkeit des wirkenden Grundes, des "Nichts" des Zen und des Tao der chinesischen Weltanschauung.

Die Formulierung "symbolische Form" ist hier aus zwei Gründen gewählt: einmal, weil alle bildliche Erscheinung, die über die rein phänomenale Flächenhaftigkeit hinausreicht, und als solche in ihrer Ursprünglichkeit erfahren wird, nur symbolisch sein kann, als vermittelbares Zeichen, und zum anderen, weil die "symbolische" Erfahrungsauslösung allem Existenten immanent ist, das heißt, die Gleichzeitigkeit und Einheit von reiner Existenz und vermittelnder Funktion.

Die Raumerfahrung in der Malerei, und um die geht es immer, nicht um den "Raum an sich", ist zunächst immer eine visuelle Raumerfahrung, also ein Erkenntnisvorgang aufgrund eines Kommunikationsprozesses zwischen Werk und Betrachter (nach einem kreativen Vorgang zwischen Künstler und Werk). In diesem Sinne ist daher Raumerfahrung in der Kunst zunächst ein empirisch-phänomenaler Erkenntnisvorgang.

Die Vorstellung, besonders die rationale Vorstellung, aber auch die intuitive, greifen erst danach ein. Raumanalyse eines gemalten Bildes muß also von den phänomenalen Erschei-

nungen des Bildes ausgehen.

Daraus ergibt sich unmittelbar und zwingend, daß die Raumerfahrung in der Malerei in keinem Fall die eines unendlichen Raumes sein kann, da die Unendlichkeit, was Gosztonyi¹⁾ überzeugend nachgewiesen hat, nicht erfahrbar, nicht anschaulich begreifbar oder vorstellbar ist und selbst denkerisch nur begrifflich nennbar ist, wobei jedoch aufgrund der Konstanz des Unendlichkeitsdenkens ein intuitiv ahnbares, dahinter stehendes Unendliches als existent angenommen werden kann.

Da die Unendlichkeit und mit ihr Unendlichkeit eines Raumes also nicht erfahren und vorgestellt werden können, kann der Begriff "unendlich" hier nicht im anschaulichen Sinne, sondern nur als "symbolische Anschauungsform" für etwas anschaulich nicht vorstellbares genommen werden, hat also eine stellvertretende Funktion in dem Sinne, daß gewisse bildnerische Spezialitäten, wie die Evokation von Weite, Tiefe, Ausgedehnthet und ihre Verbindung mit dem Moment der Unmeßbarkeit und Unbestimmbarkeit, von der auch Masson sprach, eine Vorstellung des unendlichen Raumes der Welt annähernd repräsentieren und ahnbar machen sollen.

Der aperspektivische Raum, um den es in der modernen Kunst Tobey's, Masson's und anderer geht, und der auch für die chinesische Kalligraphie und Malerei charakteristisch ist, wird unter anderem als Spannungsfeld in der Dialektik von Sinnestätigkeit und Bewußtseinstätigkeit, von Wahrnehmung und sinnvoller Ausweitung und Einordnung des Einzelnen erfaßt, der Raum als Allraum wirkt dabei in ihm selbst als Spannung, der der Mensch ununterbrochen ausgesetzt ist. Nach Gosztonyi weist die Spannung von ihm (dem Menschen) - von einer unräumlichen Mitte - weg, und zugleich weist sie auf ihn - auf diese Mitte - hin. Das Erlebnis des 'nebeneinander' (Fläche) und 'hintereinander', ferner von Tiefe, Ferne und Weite ist sekundär.

"Primär hingegen ist, daß der Mensch jener 'Größe', die Räumliches 'bewirkt' und den Raum ermöglicht, vielleicht sogar 'erzeugt', ausgesetzt ist. Das Erlebnis der Wirksamkeit dieser 'Größe' zeigt sich im Spannungserlebnis, das als 'ursprüngliches Erlebnis des Raumes selbst' gilt, das Erfassen von Räumlichem ist dann die Ausgestaltung und Ausdifferenzierung dieses spezifischen Spannungserlebnisses." 2)

In dieser Annahme eines räumlich wirkenden Wirklichkeitgrundes, der im Menschen selbst wirksam ist, liegt eine Affinität zum chinesischen Denken, welches die Raumvorstellung der Kalligraphie und Malerei prägte, und welches das Tao als diese Kraft annimmt. Gosztonyi, dessen Ausführungen für die Kunst, aufgrund ihrer Klarheit und Präzision, von Bedeutung sind, führt weiter aus, daß der Raum als wirkende Kraft alle drei Wirklichkeitssphären des Menschen durchdringt; die materielle, psychische und geistige (Gosztonyi, S. 1021). In allen diesen Sphären ist das Raumerlebnis einheitlich, das Raumerzeugende, dem Tao oder Nichts oder der Leere als wirkende Leere des ostasiatischen Denkens entsprechend, ist in allen Wirklichkeitssphären dasselbe, die jeweilige Wirklichkeitssphäre ist die Erscheinungsweise des Raumerzeugenden. Wahrnehmungsraum, Anschauungsraum, Aktionsraum usw. sind ihrem ursprünglichen Wesen nach wenig verschieden; das alles Verbindende ist das Raumerzeugende, das Tao, die Leere, das Nichts, Gott¹⁾. Das Unterscheidende beim Raumerlebnis, gleich ob in der Realität, der Kunst oder der reinen Vorstellung, ist die Erlebnisfähigkeit des Menschen. Diese bewirkt, daß der Mensch sich jeweils auf verschiedene Erscheinungsformen einstellt: Raum als Spannungsverhältnis, als Schwingung, als Hohlraum oder als Weite zu erfahren. Das Bewußtsein ist dabei meist einem polaren Verhältnis von Mensch und (Welt) Raum ausgesetzt. Das Raumerlebnis beruht demnach ontologisch gesehen auf dem Erlebnis der Wirkung einer Seinerzeugenden Potenz (Gosztonyi S. 1028).

Diese Vorstellungen stehen sehr nahe zu den Formulierungen Lao-tzus:

"Nichtsein nenne ich den Anfang von Himmel und Erde,
 Sein nenne ich die Mutter der Einzelwesen,
 Darum führt die Richtung auf das Nichtsein zum
 Schauen des wunderbaren Wesens,
 Die Richtung auf das Sein zum Schauen der räumlichen Begrenztheiten.
 Beides ist eins dem Ursprung nach und nur verschieden durch den Namen." (TTCh. 1)

Auch hier wird die phänomenale räumliche und daher begrenzte Existenz wie auch das Wesen der Dinge als nicht-räumliches Sein auf die Wirkung einer Kraft zurückgeführt, deren Wesen es ist, alles Existierende in ständiger Bewegung zu emanieren ohne räumlich begrenzt zu sein:

"Der Sinn ist immer strömend, aber er läuft in seinem
Wirken doch nie über,
Ein Abgrund ist er wie der Ahn aller Dinge, ...
Tief ist er und doch wie wirklich." (TTCh. 4)

Die Auffassung vom Nichts als wirkende, emanierende, allumfassende und allvorhandene phänomenal-räumliche Leere, die im Zen-Denken und im Taoismus von grundlegender Bedeutung ist und die denkerische Grundlage der räumlichen Weite der kalligraphischen Werke und der Ch'an- und Landschaftsmalerei begründet, worauf Tobey, Masson und andere Künstler des Westens sich bezogen, geht aus Laotzu's Worten hervor:

"Dreißig Speichen umgeben eine Nabe, in ihrem Nichts besteht des Wagens Werk,
Man höhlet Ton und bildet ihn zu Töpfen, in ihrem Nichts besteht der Töpfe Werk," (TTCh. 11)

Die Leere des Nichts wird hier mit der Unendlichkeit des Tao, des Wirklichkeitsgrundes, als Erscheinungsweise verknüpft, aber es ist keine absolute Leere, sondern eine von Kräften erfüllte, wirkende Leere. Der Raum ist in dieser Vorstellung, ähnlich wie Gosztanyi es formuliert, und wie ihn sich auch Tobey und andere westliche Künstler, die dem ostasiatischen Denken zuneigen, ein existentielles Wirkungs- und Spannungsfeld von Kräften - Masson hatte auf diesen Aspekt deutlich hingewiesen, wie sich zeigte -, um Heideggers Begrifflichkeit zu verwenden, ein Wirkungsfeld des "Weltens" des Wirklichkeitsgrundes.

Tobey's Bildraumerscheinung ist daher eine unmittelbare oder direkte Anschauungsform des Raumes als kosmisch-universales Ereignisfeld und Wirkungsfeld, welches das Feld der menschlichen Existenz mit einschließt. Der Bildraum soll den universalen Ereignisraum, welcher wesentlich Schwingung ist, durch symbolische Ausdrucksformen präsent machen, und zwar durch Evozierung einer Anschauung oder Vorstellung, welche aufgrund der bildlichen Realität die Vorstellungsqualitäten des Betrachters veranlaßt, eine Raumvorstellung zu bewirken, die wesentlich Schwingung ist. Schwingung als fundamentale Seinsweise aller Welt Dinge und des Raumes an sich wie auch seiner Erscheinungsweise ist eine Auffassung, die sowohl vom altchinesischen Denken wie auch von Sri Aurobindo vertreten wird und mehr und mehr von den Erkenntnissen der modernen Wissenschaften bestätigt wird.

Tobey's Bildraum ist wesentlich Schwingung und so symbolische Form für den Raum als Ereignisfeld der Kräfte und dynamischen Zusammenhänge universaler Prinzipien und Strukturen, für das menschliche Leben, seine Innen- und Außenwelt. Es ist eine symbolische Anschauungsform, welche alle Zeitlichkeit einschließt und zugleich zeitlich, ahistorisch ist, welche die Ahnungen und Vorstellungen der jeweils präsenten Geistesinhalte aller Sphären und Schichten trägt und ihre Bewegung und Wandlung in extenso ermöglicht. Er ist das Symbol des Raumes als Emanationsgrund aller Existenzvorgänge:

"Alles bewegt sich, rührt sich, wird lebendig"

beschreibt Tobey selbst diesen Vorgang, wenn er seine Leinwand ganz bedeckt und seine gestaltenden Elemente in alle vier Ecken hin aussendet¹⁾. Für Tobey ist der Raum wie in den modernen Naturwissenschaften, wie aber auch in der ostasiatischen Weltanschauung und Ästhetik nicht leer:

"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." 2)

Die Unendlichkeit des Wirklichkeitsgrundes ist zwar nicht in Tobey's Bildraum als "unendlicher Raum" erfahrbar, jedoch symbolisch vermittelt. Wichtig ist dabei die Erfahrung von Weite und Unbegrenztheit wie auch Unbestimmtheit, welche nach Gostztonyi im Gegensatz zur Auffassung vom Raum als Gefäß, welche gerade den Perspektivraum charakterisiert, die Qualitäten der Freiheit, Offenheit und Uneingeschränktheit evoziert³⁾, die stellvertretend für die Anschauung von Unendlichkeit dienen können. Die Empfindung des Offenen, Freien und Unbestimmten und Unbegrenzten entspricht im Bereich menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten den Qualitäten des Unendlichen, des Tao.

Tobey's Bildraum kann also genauer beschrieben werden als Evokation der Bewegung, Weite, Unbegrenztheit und Freiheit als symbolische Nährungsform der Unendlichkeit, der Leere, des Nichts und des Wirklichkeitsgrundes.

Auch André Masson steht dieser Raumauffassung nahe und bestätigt sie, indem er das Verhältnis des chinesischen Malers zum Raum als sein Eigenes identifiziert:

"Der chinesische Maler, mit dem Unendlichen vertraut, kappt die Ankertaue. Aufeinanderstocken, Aufeinanderfolgen, Flüssigsein, kosmische Atmung. Ort aller Ausdehnungen, Heiligtum des Offenen" 1),

und an anderer Stelle:

"Der Raum ist für den Maler Asiens weder außen noch innen, er ist ein Spiel von Kräften - reines Werden." 2)

Masson nennt hier drei wesentliche Aspekte des neuen bildnerischen Raumes, wie er und Tobey ihn verwirklichten: Aufeinanderstocken, also das Moment der Überlagerung von Raum-inhalten; Aufeinanderfolgen, also die Sukzession im Ablauf der Entstehung und Erscheinung der bildnerischen Elemente im Raum des Bildes; und Flüssigsein, also Bewegung und das Fehlen fester Haltepunkte.

Das konstituierende bildnerische Element der Raumerfahrung bei Tobey ist das kalligraphische Liniengeflecht und seine Bewegung, welches die Räumlichkeit der chinesischen Kalligraphie, die jener Tobey in seinem Hauptwerk prinzipiell gleich ist, in die westliche Malerei übertragen hat. Wie in Tobey's Werken finden sich die Zeichen der chinesischen Kalligraphie vor einem leeren evokativen Grund als Symbol des Nichts oder des Tao, und die eigentliche Raumwirkung wird durch die Bewegungen der kalligraphischen Linien erreicht, welche, je bewegter sie sind, wie das Liniengeflecht Tobey's dem Auge konkret wahrnehmbare Raumwirkung ermöglichen. Kalligraphien, wie die Abb. 96 von Mi Fu (米芾) oder von Huai Ssu (Abb. 77) machen das deutlich. Ein Vergleich dieser oder anderer Kalligraphien mit Werken Tobey's, wie etwa "Untitled" (1954) (Abb. 38) oder "November Grass Rhythms" (o. Abb.) und anderen zeigt, daß nicht nur weltanschauliche Affinitäten in Hinsicht auf das Raumverständnis bestehen, sondern auch Übereinstimmung der grundlegenden formalen und phänomenalen bildlichen Elemente oder Wirkungen. Die Fähigkeit des linearen Schwingungsraumes, Raumwirkung durch Übereinanderlagerung von bewegten, kalligraphischen, lebendigen Linien zu erzeugen, gilt nicht nur für Tobey's Werke oder auch jene Masson's, sondern ist dem kalligraphischen Werk von sich aus inhärent; sie wird besonders in dem sehr dynamischen Typ der K'uang-ts'ao (狂草)

von Huai Ssu (懷素) (Abb. 77) und anderen sichtbar. In Kalligraphien dieses Typus zeigt sich die Fähigkeit dieser Kunst, Räumlichkeit durch Überlagerung, durch Transparenz der Linien und der linearen Strukturen, durch Überschneidungen und Überkreuzungen zu erzeugen, ebenso wie durch die Bewegtheit der Linien, ihre Rhythmik und vor allem ihre Flächenraum umschließende, also Kompartimente bildende Eigenschaften. Ebenso wichtig dafür aber ist die Eigenschaft des kalligraphischen Duktus, ein Residuum einer raumzeitlichen Bewegung zu sein, für die raumerzeugende Kraft der Kalligraphie, die bewirkt, daß raumplastische Linien nicht in einer Fläche, sondern im Raumvolumen wahrgenommen werden. Die Verwendung von Farbqualitäten bei Tobey, die für die Raumwirkung bei ihm nur sekundär akzentuierend ist, entspricht daher wesensmäßig durchaus dem leeren Grund der Kalligraphie da die eigentliche Raumerzeugung von der linearen Bewegungsstruktur beider ausgeht, wobei im Extremfall, wie bereits erwähnt, auch die Linien der Kalligraphie zu flächenfüllendem Allover werden können.

Die Entwicklung dieses räumlichen Verfahrens ist bei Tobey verbunden mit der "Entmaterialisierung der Form durch Raumdurchdringung", wie er es selbst ausdrückte, also mit der Auflösung der gegenständlichen Darstellung durch Linien in transparente, dynamische Erscheinungsweisen, die mit Bildern wie "Broadway" (Abb. 116), "Broadway Boogie" (o. Abb.), "Forms follow Man" (Abb. 120) und anderen beginnen. Die Rolle der Kalligraphie als dem einzigen Mittel, welches ihm diese Auflösung und die Form- und Raumdurchdringung ermöglichte, dessen er sich in seiner "Personal Discovery of Cubism" - Erfahrung (Vgl. dazu Abb. 55 + 56 + 57) bewußt wurde, ist aus den bisherigen Ausführungen mehr als deutlich geworden. Der Bildraum kann dabei im Extremfall in eine alles ausfüllende Schwingung und Vibration übergehen, wobei dies von der Feinheit und Bewegungsweise der Mikrostruktur und primären Bildform abhängt.

Die "Vervielfachung des Raumes" (multiple space) ist eine Erscheinung, die sowohl durch die raum- oder flächenumschließenden Fähigkeiten der linearen Schwingungselemente, durch ihre Tiefenwirkungsdifferenzen, wie aber auch durch

von Huai Ssu (懷素) (Abb. 77) und anderen sichtbar. In Kalligraphien dieses Typus zeigt sich die Fähigkeit dieser Kunst, Räumlichkeit durch Überlagerung, durch Transparenz der Linien und der linearen Strukturen, durch Überschneidungen und Überkreuzungen zu erzeugen, ebenso wie durch die Bewegtheit der Linien, ihre Rhythmik und vor allem ihre Flächenraum umschließende, also Kompartimente bildende Eigenschaften. Ebenso wichtig dafür aber ist die Eigenschaft des kalligraphischen Duktus, ein Residuum einer raumzeitlichen Bewegung zu sein, für die raumerzeugende Kraft der Kalligraphie, die bewirkt, daß raumplastische Linien nicht in einer Fläche, sondern im Raumvolumen wahrgenommen werden. Die Verwendung von Farbqualitäten bei Tobey, die für die Raumwirkung bei ihm nur sekundär akzentuierend ist, entspricht daher wesensmäßig durchaus dem leeren Grund der Kalligraphie da die eigentliche Raumerzeugung von der linearen Bewegungsstruktur beider ausgeht, wobei im Extremfall, wie bereits erwähnt, auch die Linien der Kalligraphie zu flächenfüllendem Allover werden können.

Die Entwicklung dieses räumlichen Verfahrens ist bei Tobey verbunden mit der "Entmaterialisierung der Form durch Raumdurchdringung", wie er es selbst ausdrückte, also mit der Auflösung der gegenständlichen Darstellung durch Linien in transparente, dynamische Erscheinungsweisen, die mit Bildern wie "Broadway" (Abb. 116), "Broadway Boogie" (o. Abb.), "Forms follow Man" (Abb. 120) und anderen beginnen. Die Rolle der Kalligraphie als dem einzigen Mittel, welches ihm diese Auflösung und die Form- und Raumdurchdringung ermöglichte, dessen er sich in seiner "Personal Discovery of Cubism" - Erfahrung (Vgl. dazu Abb. 55 + 56 + 57) bewußt wurde, ist aus den bisherigen Ausführungen mehr als deutlich geworden. Der Bildraum kann dabei im Extremfall in eine alles ausfüllende Schwingung und Vibration übergehen, wobei dies von der Feinheit und Bewegungsweise der Mikrostruktur und primären Bildform abhängt.

Die "Vervielfachung des Raumes" (multiple space) ist eine Erscheinung, die sowohl durch die raum- oder flächenumschließenden Fähigkeiten der linearen Schwingungselemente, durch ihre Tiefenwirkungsdifferenzen, wie aber auch durch

Schichtenlagerung der linearen oder punktuellen Elemente verursacht wird. Schichtungen und zelluläre Kompartimente sind sowohl für sich existente Wahrnehmungselemente, wie gleichzeitig Teil des unzerstörten Ganzen, der Einheit des Bildraumes. Auch dies ist ein Aspekt, welcher ursprünglich in der chinesischen Kalligraphie angelegt ist. Auch hierbei kommt Tobey's Vorliebe für Einheit und Harmonie zum Tragen.

Raum ist bei Tobey somit die symbolische Anschauungsform des universalen Allraumes, seiner Kräfte und Bewegungen, eines Raumes, der sowohl Außen- wie Innenraum ist, der aber über die Erfahrungen der menschlichen Innenwelt den Zugang zu den schwingenden und vibrierenden Kräften des Allraumes, welche das universale Leben begründen, präsent wird:

"Der Kult des Raumes" sagt Tobey, womit er den illusionistischen Raum meint, "kann so langweilig werden, wie der des Gegenstandes. Die Dimension, die er für den Schaffenden zählt, ist der Raum, den er in sich selbst schafft. Dieser innere Raum ist dem Unendlichen näher als der andere und es ist das Privileg eines ausgeglichenen Geistes - und der Versuch, diesen Zustand zu erreichen, ist notwendig - sich des inneren Raumes bewußt zu werden, wie er sich des äußeren bewußt ist. Wenn er sich um den einen bemüht und den anderen vernachlässigt, wird er von seinem Pferd fallen und das Gleichgewicht ist verloren." 1)

2.3.7 Zeitgestalt bei Tobey: Die Einheit von sukzessivem Zeit-Ablauf und simultaner Dauer

Auch das Element der Zeit spielt im Zusammenhang mit dem kalligraphischen Einfluß im Werk Tobey's eine gewisse Rolle.

"Wie Poesie und Musik", sagt Feiniger dazu, "haben seine Bilder das Zeitelement; sie entfalten ihre Inhalte nach und nach. Mit einer aktiven Imagination muß man sich ihnen nähern, sie lesen und ihre Symbole interpretieren." 2)

Eine ähnliche Ansicht bezeugte Naum Gabo:

"Mark Tobey's Kunst ist der Musik näher, als die von irgendjemand anderem auf dem Feld der abstrakten Kunst. Eine musikalische Komposition kann nur wahrgenommen und gefühlt werden, indem man der Fortführung des Basismotivs und der Leitrythmen des Wandels folgt, auf denen das ganze Werk aufgebaut ist. Ebenso kann man das Werk von Mark Tobey nur ganz fühlen, wenn man das Basismotiv erfaßt und den Rhythmus des Wandels in den

Wellen, auf denen die ganze Struktur aufgebaut ist. ... Der Grund dafür ist, daß das Element der Zeit immer präsent ist, und das Fließen und die Kontinuität des Rhythmus sowohl im Design wie auch in den Farben, wetteifert mit musikalischer Komposition." 1)+

In diesen Bemerkungen Feininger und Gabos liegen einige Anhaltspunkte für das Auftreten des Zeitelements im Werk Tobey's, worauf hier nur soweit eingegangen werden kann, wie es mit der Wirkung des kalligraphischen Impulses verknüpft ist. Die Behandlung des Zeitphänomens im allgemeinen und in der Kunstwissenschaft wird immer wieder als außerordentlich schwierig angesehen²⁾ und zudem von unterschiedlichen Ansätzen her untersucht³⁾.

Gosztonyi betont die Notwendigkeit, zwei verschiedene Arten von Zeitbeziehung zu unterscheiden:

"..., die Zeitlichkeit, die im Bild eingefangen werden soll, und die Zeit, die beim Betrachten des Bildes als konstitutives Merkmal empfunden wird." 4)

Er präzisiert das dahingehend, daß unterschieden werden muß zwischen der Zeit, die für den Vorgang der Betrachtung notwendig ist, also sozusagen die äußere, meßbare Zeit, und dem Zeitempfinden, welches die bildinhärente Struktur und Organisation als Empfindung, also Erfahrung von Zeit im Betrachter bewirkt⁵⁾.

Ähnlich argumentiert Lorenz Dittmann, für den vor allem Rhythmus, also Bewegung, und Dauer die Aspekte der Zeit sind, wobei der Grund der Träger des Phänomens Dauer sei, und die Bildfiguren und Bildgestalten die Träger des Rhythmus und der Bewegung. Dittmann nennt drei Ebenen in der Beziehung von Kunst und Zeit:

- 1) Die historische Zeit, die überwunden werden will,
- 2) die Wahrnehmungszeit, die zur Erfassung des Ganzen wie seiner Teile erforderlich ist, und
- 3) die Zeitstrukturen der Bewegungs- und Ruheformen im Bild." 6)

Dies modifiziert Dittmann einige Zeit später und unterscheidet:

- 1) die historische Zeit als Zuordnung geschichtlicher Daten zu künstlerischen Gebilden,
- 2) die dargestellte Zeitsituation, und

3) die im Bildaufbau "inhärente Zeitlichkeit" mit dem ihr eigenen Wahrnehmungsvorgang, die allein er als "Zeitgestalt bezeichnet 1).

Im Zusammenhang mit dem kalligraphischen Einfluß auf Tobey ist davon allein die im Bildaufbau "inhärente Zeitlichkeit" von Bedeutung, da alle historischen Aspekte der Kalligraphie, wie zeitbedingter Stil als Ausdrucksmerkmal oder Persönlichkeitsstile und ihr historisch-zeitlicher Wandel, welche dem chinesischen Menschen durchaus bewußt waren, für die westliche Kunst bei der Kalligraphie keine Rolle spielten. Es geht also hier allenfalls um die formale Zeitstruktur und Zeiterscheinung bei Tobey, besonders, soweit sie von kalligraphischen Elementen bestimmt wird. Die von Overmeyer aufgezählten zahlreichen Einzelaspekte von Bildelementen, welche mit Zeitlichkeit zu tun haben²⁾, lassen sich auf die beiden Kategorien Bewegung und Relation zurückführen.

Tobey's Werke sind durch den kalligraphischen Einfluß geprägt von einer bildinhärenten Zeitempfindung, welche einerseits die Bewegung der kalligraphischen Linienelemente, ihre Rhythmen, Schwünge, Kreuzungen und ihren raumplastischen Duktus umsetzt in eine Vielzahl elementarer Zeitmomentsempfindungen, welche umso stärker und deutlicher sind, je stärker die Vereinzelnung der Linienelemente ist; andererseits durch die Schwingungen und Vibrationen, welche ebenfalls als Zeitgestalt empfunden werden, wobei die Zeitempfindung umso stärker ist, je mehr die Bildstruktur vibriert und in Bewegung ist. Die Art und Weise dieses Zeitempfindens kann jedoch sicher sehr unterschiedlich sein, je nach Konstitution des Betrachters.

Bei vielen Bildern Tobey's, besonders solchen, bei denen der Bildraum sehr weit mit dem schwingenden Linienkontinuum gefüllt ist und dieses zu Gleichmaß der Schwingung, also sozusagen konstanter Frequenz neigt, kann eine Erfahrungssituation eintreten, die die Empfindung von Zeitlichkeit umschlägt in die Empfindung von Dauer oder gar einem Gefühl der Zeitlosigkeit, als Aufhebung allen Zeitempfindens, und in der der Betrachter innere Selbsterfahrung macht, welche ihm, wie bei den Landschaftsbildern oder Kalligraphien des

Ch'an, in einen Erfahrungszustand der Entrücktheit und Bewegungslosigkeit und daher auch Zeitlosigkeit, des zeitlosen Augenblicks, welcher empfindungsmäßig der Ewigkeit entspricht, versetzt. In einem solchen Augenblick ist der Mensch in einer ort- und zeitlosen Leere und ahnenden Offenheit allen inneren Einflüssen gegenüber, in einem Zustand der Einheit von Ich und Welt, wie sie die chinesische und japanische Ch'an-Malerei und -kalligraphie sucht. Das Bild und seine formale phänomenale Erscheinung sind in diesem Erfahrungsmoment präsent in äußerster Gegenwärtigkeit, wobei diese Gegenwärtigkeit des Jetzt- und Soseins die symbolische Form ist, welche wie in der ostasiatischen Kunst die Einheitserfahrung des Subjekts mit der Welt auslöst und die Trennung von Subjekt und Objekt aufhebt.

Diese Erfahrung der Aufhebung von Zeitempfindung und zeitloser - ewiger - Gegenwärtigkeit ist in der chinesischen Kalligraphie dann vorhanden, wenn sie in der Art der Ch'an-Kunst angewendet wird, also noch mehr dem rationalen Bereich des allgemeinen Kommunikationsmediums enthoben ist. Das wichtigste Moment, welches die Kalligraphie in Hinsicht auf die Zeitgestalt und Zeiterfahrung in der westlichen Kunst beigetragen hat, ist die rhythmische Zeitempfindung, welche durch den linearen Ablauf und den Duktus raumzeitlicher Flächenpräsenz verursacht wird, welche sich in Form kontinuierlicher Abfolge, Sprunghaftigkeit, Kontinuität und Diskontinuität, zentrierenden, umfassenden oder gerichteten Bewegungen, einfachen oder komplex strukturierten Bewegungen, Schwingungen, Trennung oder Anbindung von Elementen und ganzen Zeichen, Leichtigkeit oder Schwere, statischer oder dynamischer Erscheinungsweise des Schrifttyps oder individueller Schriftstile äußern. Eine tiefergehende Untersuchung kann hier nicht gegeben werden. Es läßt sich jedoch festhalten, daß die zeitbezogene Ausdruckhaftigkeit der dynamischen kalligraphischen Rhythmen umso stärker ist, je mehr diese individuell in Tobey's Bildern zur Geltung kommen. Insgesamt schwanken Tobey's Werke zwischen Augenblicken von Zeitlosigkeit und Dauer, verursacht durch die Simultaneität

der einheitlichen Schwingungen des Bildganzen und bestärkt durch einheitliche Gründe einerseits, und Zeitpulsen, die durch die Sukzession von vielfältigen, aber vereinzelt empfundenen Bewegungs- und Rhythmusabläufen wahrgenommen werden, also zwischen dem momentanen Zeitempfinden in der Sukzession und Momenten der Zeitlosigkeit und Dauer in der Simultanempfindung des Bildganzen.

2.3.8 Das Allover der Linien als ein Träger von Licht und die Verwendung der Farbe

Auf die Eigenart von Licht und Farbe in Tobey's Werken im Zusammenhang mit dem Einfluß der Kalligraphie soll hier nur kurz eingegangen werden, da die Farbe von Tobey selbst als zweitrangig angesehen wurde¹⁾ und die Bedeutung des Lichtes und der Farbe in der chinesischen Kalligraphie und auch in der Malerei von untergeordneter Bedeutung sind.

Das Licht von Tobey's Bildern ist, im Gegensatz zum Beleuchtungslicht der illusionistischen Malerei aller Ausprägungen ein bildliches Eigenlicht, welches nicht von einer vorgetäuschten Lichtquelle innerhalb und außerhalb des Bildes kommt, sondern bei Tobey aus zwei Gründen oder Bildbereichen kommt: entweder aus dem oft hellfarbigen, relativ einheitlichen Grund des Bildes, welcher Stimmungsfarbe und eine Art von umgreifenden luziden und transparent wirkenden Raumlicht hervorruft, welches in vielen Bildern den stimmungsmäßigen Grundtenor gibt, oder aber als Lichtwirkung der linearen kalligraphischen Bildelemente, die, besonders als "white writing" das ganze Bild mit einem flimmernden und leuchtenden Gewebe überzieht, welches die Lichtwirkung und Luzidität des Grundes meist weit übertrifft (zum Beispiel in "Untitled", "Awakening Night", "Illumined Way" und anderen). Meist sind dabei die Lichtwirkungen der Linien und des Grundes mit dem Licht, welches die Farben enthalten, verbunden und Tobey hat auf diese Weise das Ziel erreicht, "eine Welt feinerer Substanz zu schaffen"²⁾ und die lineare Bildstruktur mit einer "räumlichen Existenz zu durchdringen"³⁾. Das Bildlicht als Eigenlicht des Bildkörpers und seiner formalen Elemente war im Mittelalter, wie Schöne es ausführlich dar-

gelegt hat¹⁾, nicht wie im Impressionismus das natürliche Licht der phänomenalen Erscheinungswelt, sondern ähnlich wie bei Turner, dessen Lichthaltigkeit Tobey bewunderte, Licht als Symbol der Größe und Macht einer übergeordneten Kraft. Tobey's Bildlicht ist wie im Mittelalter das Symbol einer alles beherrschenden und alles durchdringenden Urkraft, die Einheit der polaren Gegensätze, auf die Tobey mehrmals hingewiesen hat. Die Bedeutung des Bildlichtes bei Tobey für die Erscheinungsweise seines Bildraumes und die dynamische Struktur ist aus den vorhergehenden Ausführungen hinreichend deutlich geworden; Schwingungen und Vibrationen der linearen Bildstrukturen bilden eine untrennbare Einheit mit der Lichterscheinung der weissen Linien.

Licht als Symbol der kosmischen Urkraft und der Einheit der Gegensätze, welche Tobey "Licht als vereinigende Idee" nennt, geht auf eine Anregung durch den Bahai-Glauben, in welchem das Licht als Erscheinungsweise des Göttlichen eine Rolle spielt, zurück, eine Denkweise, die auf die Lehren des Zarathustra und noch ältere persische Religionen zurückgeht, die das Licht als Gottheit ansahen. Auch haben hier Tobey durchaus bekannte Erkenntnisse der Naturwissenschaft mitgewirkt. Die Verbindung dieser Ideen mit den weltanschaulichen Ansichten Ostasiens von der Einheit von Natur und Mensch und der allumfassenden Bewegung als elementarer Kraft und den formalen Eigenschaften der dynamischen raumplastischen Linie der Kalligraphie, welche diese Bewegung verkörpert, haben Tobey zu einer Synthese angeregt, welche die weissen Linien als symbolische Form der Kräfte seines dynamischen Universums betrachtet. Die Lichterscheinung der weissen Linien löst die Gegenständlichkeit und ihre Form bereits in "Broadway" und anderen auf und verband die einzelnen Elemente zu einer vibrierenden, oft transparenten Einheit von "feinerer Substanz".

Eine mögliche Mitwirkung der chinesischen Kalligraphie, welche jedoch nicht sicher zu beweisen ist, liegt in einer Kenntnis Tobey's von der großen Zahl kalligraphischen Stein- und Mustervorschriften, wie etwa Abb. 59 nach Wang Hsi-chih,

in denen das Verhältnis von Linien und Grund umgekehrt ist, so daß der Grund schwarz und die kalligraphischen Linien hell und lichthaltig sind, und wobei die Lichtwirkung der kalligraphischen Linien erheblich ist.

Wie in der chinesischen Kalligraphie sind die Lichtverhältnisse bei Tobey von einem ausgeprägten Hell-Dunkel-Gegensatz geprägt, der auf dem reziproken Verhältnis von Linie und Grund der Kalligraphie beruht. Die durch den kalligraphischen Einfluß bewirkte Sensibilisierung in der Handhabung des Hell-Dunkel hat auch bei Tobey eine stärkere Transparenz des White Writing und der leichtfarbigen Gründe bewirkt, die die anderen lichthaltigen Elemente wechselseitig unterstützen. Die Häufigkeit des Auftretens von hellen Linien zu dunklerem Grund läßt vermuten, daß die Kenntnis der chinesischen Musterschriften etc. im gleichen Verhältnis von heller Schrift zu dunklem Grund hier auch formal eine auslösende und intensivierende Bedeutung hatte, worauf die Gesamtumstände des kalligraphischen Einflusses hinweisen. Eleanor von Erdberg wies die Verfasserin darauf hin, daß in der Kenntnis der "rubblings" sogar ein maßgeblicher Einflußfaktor der Kalligraphie auf Tobey zu sehen ist¹⁾.

Dazu kommt außerdem noch, daß die lineare kalligraphische Dynamik eine weitere Verstärkung der Lichtwirkung der hellen oder weißen Farben in den linearen Elementen bewirkt, welche durch die Kleinteiligkeit der Einzelelemente in Verbindung mit der Bewegungsdynamik der Linien ein optisches Zusammengehen der Einzelphänomene und damit die vibrierende Lichthaltigkeit des Bildkontinuums bewirkt. Diese in den kalligraphischen Musterschriften angelegten formalen Möglichkeiten und ihre potentielle Übertragung auf die "Welt feinerer Substanz" in Tobey's Bildwelt macht ein Vergleich von Abb. 59 (Wang Hsi-chih) und "Untitled" von Tobey (Abb. 38) deutlich. Die formale Wirkung des kalligraphischen Impulses ist hier also vor allem eine starke Intensivierung der ursprünglichen Lichthaltigkeit der Elemente und des Bildganzen durch die Integration der schwingenden und vibrierenden Einzel- und Gesamtbewegung kalligraphischer Linien, wodurch gewissermaßen eine Erhöhung des Energiepotentials stattfindet.

Die Farbe als chromatischer Wert spielt, wie es Tobey immer betonte, eine sekundäre Rolle und ist, wobei er sich auf die untergeordnete Rolle derselben in Ostasien bezieht, eher "für Kinder":

"Nicht die Suche nach schöner Zeichenkunst oder subtiler Farbe - vielleicht überhaupt keine Farbe -", ist für Tobey wichtig, "sondern Unmittelbarkeit des Geistes wird für uns ein neuer Gesichtspunkt sein, da die Künste in Osten und Westen enger zusammenwachsen."
1)

Darin schwingt die Überzeugung mit, daß Farbe hauptsächlich die Sinne und die niederen, unentwickelten emotionellen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen berührt, während es Tobey um höchste Bewußtseinsgrade geht, die den Geist in allen seinen Ausprägungen, bis hin zum Übersinnlichen einschließt, und dieser ist nicht über die Farbe, sondern nur über die viel subtileren und tieferreichenden Bildelemente der bewegten Linie und ihre Lebendigkeit und Sensibilität einzufangen. Gleichzeitig wird aus dieser Bemerkung Tobeyes auch die Mitwirkung Ostasiens in der Formulierung "Unmittelbarkeit des Geistes", welche dem "Ch'i-yün" der chinesischen Kalligraphie entspricht, deutlich.

2.3.9 Kenntnis von Vorbildern und Beherrschung der Mittel

Die Beherrschung der bildnerischen Mittel und die Kenntnis von Vorbildern, welche den Erfahrungsschatz der Vergangenheit vermitteln können, die in keiner Weise als Ganzes, sondern nur in Teilaspekten überholt ist, ist im Verlaufe der Arbeit, besonders unter Berücksichtigung der Auffassungen chinesischer Ästhetik, wiederholt angesprochen worden und braucht hier nicht mehr im einzelnen wiederholt zu werden. Es sei hier lediglich noch einmal darauf hingewiesen, daß auch Tobey im gleichen Sinne argumentiert und das Wissen und die Erfahrung der Vorbilder keinesfalls als unnützen Ballast ansieht, sondern ganz im Gegenteil als die einzig tragfähige Basis für die Erarbeitung eines eigenen Stils und Ausdrucksvokabulars, ganz im Sinne der chinesischen Ästhetik. Erst der Erfahrungsschatz der Vorbilder und die darauf basierende Entwicklung eigener bildnerischer Sprachmittel in Verbindung mit absoluter Beherrschung der

bildnerischen Mittel, wie es für die Kalligraphie selbstverständlich ist, bringt die Freiheit und Leichtigkeit des Ausdrucks, welche die lebendigen Kräfte der universalen Natur in das Werk eingehen läßt, so daß sie "nicht mehr im Wege stehen". Dies ist der Sinn von Tobey's Berufung auf Vorbilder:

"Man kann der Gegenwart nicht bewußt sein, wenn man das Vergangene leugnet. ... Ohne jegliche geistig-künstlerische Voraussetzung arbeiten zu wollen, solch ein Versuch ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn wenn man kein Vorbild hat, ..., kann man kein Werk aufbauen. Aber daran denkt heute kaum einer mehr. Jeder will möglichst schnell das große Geld machen, aber nicht erst die Zeit nutzen zur Ausbildung einer eigenen Formensprache. ... Je älter wir werden, umso leerer wird die Welt, weil sie zunehmend an Substanz der Tradition verliert. Sie können heute zwar malen, was sie wollen, aber es weiß doch niemand, ob das gut ist, denn wo ist ohne die Überlieferung noch ein Maßstab?

...Dennoch aber gibt es viel zu viele Dinge, auch heute noch oder vielleicht auch gerade heute, die wir nicht voraussetzungslos beschreiben, bildnerisch darstellen können, denen wir uns vielmehr nur auf dem Weg über die Tradition zu nähern vermögen, deren wir nur so bewußt werden können." 1)+

2.4 Das Bild "Untitled" von 1954: Versuch einer Interpretation (Abb. 38)

Das Bild "Untitled" aus dem Jahre 1954, welches sich zur Zeit im Besitz der Galerie Beyeler in Basel befindet, ist ein - zu Unrecht - wenig bekanntes Bild und bisher kaum veröffentlicht worden, obwohl es doch in gewisser Weise paradigmatisch für das Schaffen Tobeyes ist, und auch den kalligraphischen Einfluß besonders deutlich aufweist. Gerade dieses Werk zeigt einige Besonderheiten und Eigenarten von Tobeyes Kunst besonders deutlich und belegt ebenso eindringlich die wichtigsten Wirkungen des kalligraphischen Impulses.

Das nicht besonders große Bild, welches Tobey mit Temperafarben auf Karton gemalt hat, macht auf den ersten Blick hin einen zarten und zurückhaltenden Eindruck, der vor allem durch die gemäßigte, braunbeige bis braunrosa Farbigkeit des Bildgrundes bewirkt wird, mit dem dunklen, wie eine unendliche Vertiefung im Raum wirkenden Kreis in der Mitte. Diese dunkle Kreisform in der Mitte erscheint für den Betrachter als eines der auffallendsten Elemente des Bildes und bestimmt seinen Gesamtcharakter, da sie als Grundform die ganze Bildfläche dominiert. Durch das rechteckig begrenzte Umfeld des Bildes wird so etwas wie eine einheitliche Universalität erzeugt, aus deren Zentrum die lebendigen linearen Elemente des Bildes in die Erscheinung treten. Die zweite wichtige Erscheinung im Bild ist die Vielzahl weißer bzw. heller kalligraphischer Linien, welche alle, besonders vom Rand der dunklen Zentralkreisform aus, mehr oder weniger strahlenförmig nach außen hin verlaufen, wie die Strahlen einer Sonne, die aus dem Energiezentrum nach außen schießen. Eigenartigerweise aber ergibt sich beim Betrachten sofort auch ein umgekehrter Effekt: Die Strahlung der kalligraphischen Linien- und Zeichenreihen scheinen genauso umgekehrt von Außen hin zur Mitte zu verlaufen, in das energetische Zentrum des Bildes hin, als ob sie davon angezogen würden. Dabei ist das Auge des Betrachters oft nicht in der Lage zu unterscheiden, welche Bewegung dominiert; beide gehen wechselseitig ineinander über, vermischen sich, bilden eine neue Einheit, welche den Blick hin- und herschwanken läßt, Unent-

schiedenheit zeigt und dennoch als Ganzes einheitlich bleibt. Man fühlt sich hier sofort an Lao-tzu erinnert, bei dem es heißt, daß "Rückkehr die Bewegung des Tao" ist (TTCh. 40).

Die Farbigkeit des Bildes ist zurückhaltend, fast zart, besonders durch die gedämpfte, warme Tönung des braun-beige-rosa-farbenen Umfeldes, wohingegen die dunkle, relativ einheitliche Farbe des Mittelkreises neutral bleibt und diesen Eindruck weder behindert noch verstärkt. Die Farbigkeit in Verbindung mit der jeweiligen Helligkeit oder Lichtwirkung der flächigen und linearen Elemente, ergibt deutliche Kontraste, die jedoch ausgewogen bleiben. Zum einen herrscht ein Gegensatz von dunklem Mittelkreis und hell-farbigem Umfeld des Grundes, welches durch die rechteckige Begrenzung des Bildes auch von der Form her einen Gegensatz zur Kreisform bildet. Außerdem besteht ein deutlicher Kontrast zwischen den glatten Flächen der Mittelkreisform und des hellen Umfeldes zu den weißen Linienelemente, sowohl durch Form- wie auch Farb- und Helligkeitsdifferenzen.

Die linearen Elemente des Bildes gehen ohne Zweifel auf die chinesische Kalligraphie zurück; zwar überwiegt der lebendig-dynamische Charakter der Ts'ao-Shu in der Ausdruckswirkung des kalligraphischen Linientanzes, aber es fehlen auch nicht Merkmale eines zeichenhaft-strukturellen Anscheins, welche für den Charakter der K'ai-Shu bestimmend sind. Die linearen Elemente im Stile der Ts'ao-Shu scheinen deutlich auf oder über dem hellen Grund und der Tiefe der Kreismittelform zu schweben, wie in einem unbestimmten Raum, wobei besonders die zentrale Kreisform den Eindruck einer geheimnisvollen, unergründlichen Vertiefung im Raum von unendlicher, zumindest unfaßbarer Tiefe gibt, wodurch auch das Gesamtwerk einen Ausdruck des Geheimnisvollen erhält, welcher für sich allein schon fast von selbst mit den Geheimnissen des Universums und der universalen Natur in Beziehung gesetzt wird, um die es Tobey immer wieder geht.

Auch zwischen der dynamischen, schwingenden, ja vibrierenden Bewegung der kalligraphischen Linien, welche wie aus einer Sonne oder einem starken Kraftfeld zu emanieren scheinen und der Ruhe des hellen Grundes mit seiner sanften und

zarten, luziden Farbigkeit besteht ein ausgeprägter und vitalisierender Kontrast, wie überhaupt der Gegensatz - komplementärer und nicht antagonistischer Elemente - die Bildwirkung zu bestimmen scheint. Tobey könnte sich hier auf Lao-tzu berufen haben, welcher auch die Einheit der polaren Gegensätze Yin und Yang im T'ai-Chi (太極), der "Großen Polarität" vereinigt und wirksam sieht.

Trotz der formalen Bedeutung des - polaren - Gegensatzes für Bildaufbau und Bildaussage ist jedoch eigenartigerweise das Bild nicht uneinheitlich oder unausgewogen, sondern behält ständig eine starke Tendenz zu Einheitlichkeit des formalen Bildaufbaus wie auch der Bedeutung und Aussage bei. Dies wird nicht nur durch die in besonderer Weise - auch symbolisch - wirksame Kreisform des zentralen Kraftfeldes, sondern vor allem auch durch die durchgehende und die Gesamtwirkung dominierende Allover-Schwingung der kalligraphischen Linienbündel bewirkt, welche das Bildganze, wie die Strahlen einer Sonne als Quelle mit vibrierendem Leben und einem transzendental erscheinenden Lichtfeld überziehen.

Die Einheitlichkeit kontrastierender, polarer Elemente wird ergänzt von einem weiteren, für Tobey's Kunst kennzeichnenden Merkmal, nämlich einer stetigen Tendenz zu Harmonie und Gleichgewicht. Nirgendwo treten schroffe oder harte Kontraste auf, die unvereinbar wären, sondern alle gegensätzlichen Elemente, wie kalligraphische Kraftlinien und dunkle zentrale Kreisform, welche wie eine aus den unendlichen Tiefen des Allraumes herauswirkende magische Kraft erscheint, oder aber das Verhältnis von Linien zu den sie tragenden Flächenräumen, oder das Verhältnis von Hell und Dunkel etc. sind stets ausgewogen und trotz aller Deutlichkeit der komplementären Gegensätze harmonisch und gleichgewichtig; auch hier zeigt sich wieder deutlich das Wirken ostasiatischer Ästhetik der Kalligraphie, zu deren Grundmerkmal Gleichgewicht und Harmonie der bildnerischen Kräfte gehören.

So wie sich Tobey hier durch die besondere Betonung und Verwendung komplementärer Kräfte an die chinesische Yin- und Yang-Lehre anlehnt, die sein ganzes Werk durchzieht, so sind auch alle anderen Elemente des formalen Bildaufbaus stark

von ostasiatischen Vorstellungen bestimmt, welche ihn zusammen mit dem kalligraphischen Impuls erreichten.

Das Bild hat sich vollkommen von irgendeiner traditionellen Gegenstandsform gelöst, dennoch ist es nicht nur eine rein abstrakte Komposition. Die Formen des Bildes haben primärontologischen Charakter und sind symbolische Äquivalente für Tobey's Weltansicht; die Vielfalt der kalligraphischen Linien, welche durchaus eine Form - im Sinne einer Bewegungsform oder eines Bewegungsablaufes - haben, als Einzelelemente, als Grundelemente einer "Welt feinerer Substanz", getragen von dem ihnen immanenten "Licht als vereinigender Idee", welches ihr wesentliches Erscheinungsmerkmal ist, und die Gesamtheit der schwingenden und vibrierenden, hochenergetischen Teilchen der kalligraphischen Linien, welche ebenfalls primärontologisch zu verstehende Symbolformen eines permanent schwingenden und vibrierenden Universums sind, eines Universums des Lichtes, der Bewegung, der Energiefelder. Dazu kommt als alles tragende, unwandelbare Grundform zum einen der farbige, lichte und glatte Grund und die zentrale Kreisform als deutliches Symbol für den Wirkgrund des Tao der chinesischen Weltanschauung, den göttlichen Emanationsgrund allen Lebens und aller Bewegung, welche von den hochenergetischen Linienelementen, die aus dem zentralen Wirkgrund herausströmen, auf unmittelbarste und direkteste Weise symbolisch-analog veranschaulicht werden. Die Bewegung und Emanation des Lebens, dargestellt mit den Mitteln der chinesischen Kalligraphie, ihrer raumplastischen Linien und ihrer dynamischen Methode der dreidimensionalen Pinselbewegung in der Zeit schält sich hier schon als zentrales Thema heraus.

Der Bezug auf die göttliche Einheit des Bahai-Glaubens und die Lehre von der schöpferischen Kraft des Tao in der chinesischen Weltanschauung ist hier deutlich, ihre bildliche Umsetzung durch die dynamischen Kräfte der kalligraphischen Methode offensichtlich. Nicht nur das "rastlose Pulsieren der heutigen Städte" konnte Tobey also durch die Methode der Kalligraphie einfangen, sondern verschiedenste Aspekte und Erscheinungsweisen bildlicher Dynamik und universalen Lebens.

"Die Dimension, die für den Schaffenden zählt, ist der Raum, den er in sich selbst schafft. Dieser innere Raum ist dem Unendlichen näher als der andere" (Kat. Kestner-Gesellschaft, S. 31).

Dabei ist im Bild von symbolischer Bedeutung, daß die kalligraphischen Linienpartikel innerhalb des zentralen dunklen Kraftfeldes kaum geordnet sind und fast chaotisch verlaufen - Sinnbild des ursprünglichen, vorschöpferischen Tao als Chaos, welches vom Tao Te Ching erwähnt wird - und dagegen am Rand des Zentralfeldes, durch verstärktes Aufdrücken des Pinsels deutlich sichtbar gemacht, sich plötzlich zu strahlenförmiger Reihung finden und eine eindeutige Ordnung annehmen. Der symbolische Bezug zu seinen weltanschaulichen Ideen ist hier eindeutig gegeben, und ebenso eindeutig ist die eminente Bedeutung der chinesischen Kalligraphie als dem bildnerischen Mittel, welches diese sensible Malerei der Kraft und der Bewegung ermöglicht hat.

Dies ist der Grund, warum gerade dies bisher wenig bekannte Werk als paradigmatisch anzusehen ist, denn es ist ein sehr treffendes Beispiel für die von Eduard Trier formulierte Eigenart von Tobey's "kalligraphischen" Werken: "das räumlich bewegte, von einer unendlichen Zahl neutraler oder farbiger Linien bewirkte Bild als Ausdruck der von ihm geschauten Universalität".

Gleichgewicht und Harmonie des Werkes liegen nicht nur im Schwanken, welches der Betrachter zwischen Erscheinung des atmosphärischen Flächenraumes, der Tiefe des zentralen Kraftfeldes und dem Schwingungsfeld der kalligraphischen Linien empfindet, sondern, möglicherweise in Rückbezug auf die Charakterisierung der Bewegung des Tao bei Lao-tzu als "rückkehrend" auch in dem Verhältnis der Emanation der kalligraphischen Strahlenkräfte aus dem zentralen Kraftfeld und einer - optisch gut wahrnehmbaren - gleichzeitigen Rückströmung in dieses hinein, als ob ein gewaltiger Sog die Energiestrahlen wieder nach innen zieht, dorthin, wo sie herkommen, in die Leere und das Nichts des schöpferischen Ursprungs, welcher zugleich das "Alles" in sich birgt.

Tobey gelang es hier, ein sensibles und doch deutlich feststellbares optisches Gleichgewicht herzustellen zwischen der Emanationsbewegung und der Sogbewegung, welches der Betrachter auch durch große Anstrengung nicht aufheben kann, so daß, und dies ist eine der faszinierendsten Wirkungen des Bildes, der Blick des Betrachters ständig in Bewegung gehalten wird, nie zur Ruhe kommt, da er sich nie für eine Richtung oder Kraft entscheiden kann. Dies zu erreichen verlangt eine außerordentliche hohe Sensibilität des Künstlers für feinste visuelle Wirkungen, welche Tobey nicht zuletzt durch das lange Training der kalligraphischen Methode der räumlichen Bewegung der Pinselspitze erhalten hat, deren Beherrschung alle Sinne und Nerven anspricht und fordert, ihm aber auch außerordentlich hohe Sensibilität, Treffsicherheit und Koordinationsfähigkeit vermittelt, eine der hervorragendsten Wirkungen des kalligraphischen Impulses in der Malerei Tobeyes und der westlichen Kunst darüber hinaus.

Das vorherrschende strukturelle Ordnungsmerkmal des Bildes ist wiederum ein Gleichgewicht von linearem Allover und klarer Flächenordnung des Grundes, welches ebenfalls wieder zu einem Gleichgewicht der visuellen Kräfte, die auf den Betrachter wirken, führt, zu einem Gleichgewicht von anziehender Ruhe und zurückstoßender Vibration, welche, wäre sie übertrieben, jeden visuellen Näherungsversuch sofort zurückweisen würde. Dieses Gleichgewicht zieht den Betrach-

ter immer wieder an, läßt ihn jedoch "nie zur Ruhe kommen", wie Tobey es nannte, so daß der Betrachter immer in erwartungsvoller Spannung gehalten wird. Auch das ausgewogene Raumverhältnis wirkt darauf hin, durch ein relatives Gleichgewicht von atmosphärischem Flächenraum, der unendlichen Tiefe des zentralen kreisförmigen Kraftfeldes und den Raumwirkungen des linearen, kalligraphischen Strahlungsfeldes, welches die räumliche Einstellung des Blicks immer wieder verunsichert. Das Hauptelement ist dabei eindeutig die starke Bewegtheit der kalligraphischen Linienelemente, welche durch das in ihnen enthaltene Licht, welches wie aus einer fernen, transzendenten, überrealen Welt zu kommen scheint, noch intensiviert wird.

Durch diese starke Bewegtheit wird dem Betrachter die Universalität der Bewegung bewußt, und er wird zudem auf sich selbst verwiesen, da die Bewegung vor allem auch in ihm selbst, in seinem Inneren stattfindet. Dabei verliert die Linie für den Blick des Betrachters, trotz der einheitlichen Vibration oder Schwingung des Bildfeldes, doch nie die Freiheit der Selbständigkeit gegenüber dem Malgrund.

Die immaterielle Wirkung des Bildeigenlichtes entspringt einer der Technik und Methodik der chinesischen kalligraphischen Pinselführung eigenen Kraft, die ursprüngliche Lichtwirkung aller Elemente durch energetische Momente ihrer Bewegtheit visuell zu verstärken. Dadurch entsteht der vibrierende und unbegrenzte Schwingungsraum des Bildes für den Betrachter. Dabei wird dieser von einer unfaßbaren Unbestimmtheit angezogen, die seine Wahrnehmung eigentümlicherweise nicht nur aufs optische Erleben konzentriert, sondern auch sich selbst als Wahrnehmenden einschließt, also eine Erfahrung von Präsenz oder dem eigenen Dasein mitbedingt. Die Bildfläche wird dabei zu einem Ort im Raum, der die Verbindung von Bildraum und Betrachterraum herstellt und so dem Betrachter einen noch größeren Freiraum für seine Empfindungen vermittelt. Dieser Freiraum der Empfindungen ist derjenige "Innenraum des Menschen" von dem Tobey spricht, wenn er sagt:

V. Zusammenfassung und Schlußfolgerungen

=====

Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die informelle Malerei des Westens war, wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, ein Abschnitt der interkulturellen Beziehungen zwischen Ostasien und dem Westen, und betraf die informellen Künstler mehr oder weniger intensiv. Daraus ließ sich eine Unterscheidung von allgemeinem Informel und dem sogenannten "kalligraphischen" Informel ableiten, ferner ließ sich unterscheiden zwischen nur "inspirierten" und "beeinflußten" Künstlern des kalligraphischen Informel, wobei zu den "beeinflußten" Künstlern vor allem Tobey und Masson, aber auch Graves zu zählen sind, von denen wiederum Mark Tobey den tiefsten kalligraphischen Einfluß aufzuweisen hat.

Die Ausführungen zeigten, daß die "informelle" Tendenz in dem Sinne, daß eine Befreiung von der klassischen Strenge und freiere Handhabung der bildnerischen Mittel bis hin zur spontanen, reduzierenden Pinselführung und andeutender, sparsamer Darstellung schon seit Turner wirksam war und fast immer von einem Einfluß von Elementen ostasiatischer Kunst begleitet war. Der jüngste Einfluß der chinesischen Kalligraphie selbst stellt so den Höhepunkt einer längeren historischen Entwicklung dar, bei der es sich um die Wechselwirkung zweier im Sinne der chinesischen Yin- und Yang-Lehre verbundenen komplementären Kräfte der westlichen Kunstgeschichte, eigentlich aller Kunst immanenten Kräfte, handelt: um den Gegensatz von Klassik und Romantik, der wie Tobey es erkannt hatte, die ganze Kunstgeschichte durchzieht, wobei die informelle Malerei durch den Bezug auf übergeordnete Kräfte, und den Versuch, diese direkt, unmittelbar und spontan zu erfassen, zum Pole der "Romantik" und des Irrationalen neigte. Die Träger dieses Einflusses waren in erster Linie Mark Tobey und André Masson, die sich intensiv mit der Kalligraphie auseinandergesetzt und ihre Verfahren und Methoden verinnerlicht und in ihr Werk integriert hatten, während die anderen Künstler, wie Alcopley, Alechinsky, Bissier und andere sie nicht so intensiv beherrschen. Es war daher aufzuzeigen, daß im Vergleich die Beschäftigung dieser Künstler mit der chinesischen Kalligraphie und den in ihr

liegenden bildnerischen Möglichkeiten eines äußerst freien und spontanen und dennoch beherrschten Ausdrucks weniger intensiv war und zu einer geringeren Verinnerlichung ihrer Prinzipien und bildnerischen Möglichkeiten geführt hatte, so daß diese Künstler nur als "inspiriert" angesehen werden können. Der Unterschied dieser beiden Gruppen ist eigentlich weniger absolut, als vielmehr gradueller Art und betrifft auch die kunsthistorische Bedeutung dieser Künstler und Art und Umfang der empfangenen und weitergegebenen bildnerischen Impulse durch die Kalligraphie, welche bei Tobey und Masson am intensivsten und weitreichendsten waren.

Die Untersuchung ergab, daß die Auswirkungen eines Einflusses ostasiatischer Kunst und Ästhetik sowohl formale als auch weltanschauliche und ästhetische Gesichtspunkte betrafen. Es zeigte sich, daß auch ein großer Teil derjenigen Maler, welche von uns zum "allgemeinen" Informel gerechnet werden, sich mit dem Ch'an- oder Zen-Denken Ostasiens auseinandergesetzt hatten und davon Impulse für ihr Werk erhalten hatten, vor allem die Bestätigung für die Direktheit und Spontaneität bildnerischen Handelns, welche zur Aktionsmalerei geführt hatte, aber auch die Suche nach der Ruhe und Tiefe einer meditativen Haltung und einer malerischen Meditation. Hier war jedoch lediglich eine weltanschaulich-ästhetische Haltung am Wirken, die noch in keiner Weise entwickelte bildnerische Verfahren bereit hielt. Diese wurden erst durch die konsequente Beschäftigung und Aneignung der bildnerischen Verfahren chinesischer Kalligraphie (und Malerei) gegeben, welche die formalen bildnerischen Neuerungen in der westlichen Kunst bewirkte (siehe Kapitel IV.2).

Beide Einflußfaktoren, weltanschaulich-ästhetische und formale, sind im Werk Tobey's am tiefsten integriert. Tobey's Erfindung, die Technik des "White Writing", ist die unmittelbarste und weitreichendste formale und technische Wirkung des kalligraphischen Impulses, welche ihn mit diesem Mittel einer linearen Malerei der Bewegung befähigte, seine dynamische Weltansicht, die geschauten Universalität und die großen Gemeinsamkeiten der Menschheit und die "Überwindung der materialistischen Enge" und die "Bekanntnis zur Bewegung im unendlichen Raum" (Trier) ausdrücken, die inneren Welten des

Menschen zu erforschen und die Gleichwertigkeit allen Seins und die Bewegtheit dieses Seins als vielschichtige Grundlage aller Existenz auszudrücken, die in der Vielheit der Einheit ihren Sinn hat. Das auf dem Mittel der kalligraphischen Linie und ihrer Lebendigkeit beruhende "White Writing" befähigte ihn auch, das Rauschen und den Rhythmus großer Weltstädte festzuhalten und darzustellen, und ebenso seine Auffassung von einem dynamischen, harmonischen, lebenden Universum der Bewegung komplementärer Kräfte, welche auch das menschliche Sein bestimmen. Tobey's Kunst verdeutlicht mit diesem auf den formalen Eigenschaften der Kalligraphie basierenden bildnerischen Mittel eine Haltung, welche transzendental bezogen, vereinigend und universell sein will. Die Dynamik seines rhythmisch schwingenden "Allover" der Bildstrukturen und der "Moving focus" sind symbolische Darstellungsformen einer sich ständig wandelnden Welt der Bewegung, in welcher nichts festgehalten werden kann. Seine Kunst ist Ausdruck und Mittel der Eroberung und Erforschung innerer geistiger Welt und betont die Notwendigkeit einer meditativen, harmonischen Haltung der Welt gegenüber, wobei das formale Mittel der lebendigen kalligraphischen Linie beide Eigenschaften - Bewegung und Stille - zum Ausdruck bringen kann.

Die Basis dieses Denkens erhielt Tobey außer durch den Bahai-Glauben vor allem durch die Berührung und Beschäftigung mit der chinesischen Weltanschauung des Taoismus und dem Zen-Denken, die auch andere Künstler inspiriert hatten, jedoch ohne daß der kalligraphische Impuls formal mitwirkte, was daher etwa bei Rothko und Reinhardt zu ganz anderen bildnerischen Ergebnissen führte. Dieses Denken gab Tobey, Masson und anderen ein tieferes Verständnis für die Welt als ganzheitliches Sein, für die Gleichwertigkeit alles Existierenden und die Möglichkeit des Ausdrucks der allem zugrundeliegenden wirkenden Einheit in der Mannigfaltigkeit in ihrer Kunst, was besonders bei Tobey zu spüren ist.

Weiterhin erkannten sie, wozu ihnen dann die kalligraphische Methode der lebendigen, raumplastischen Linien als äquivalentes Ausdrucksmittel diene, die Bewegtheit alles Existierenden als fundamentales Seinsprinzip und den perma-

zenten Wandel aller Dinge und Erscheinungen, und die Notwendigkeit für den Menschen und seine Kunst, diese Bewegung und den Wandel anzuerkennen, sich mitzubewegen und die Welt als Energie, Schwingung und Veränderung zu akzeptieren. Im Unterschied zu Tobey, bei dem Einheit und Harmonie, Ausgleich und maßvolle Mitte als Ziele und formalästhetische Prinzipien seines Denkens und seiner Kunst dominieren, finden wir bei Masson eine Überbetonung der Bewegung gegenüber diesen Aspekten, sowie das Prinzip der bildnerischen Metamorphose als tragendes formales und ästhetisches Prinzip. Die Kalligraphie ist bei beiden das einzige entwickelte bildnerische Verfahren, das wesensmäßig geeignet war, diese neuen Konzeptionen dynamischen weltanschaulichen und bildnerischen Denkens zu tragen und vermittels der lebendigen, bewegten und seismographisch-sensiblen, auch die Impulse aus dem Unbewußten integrierenden, raumplastischen Linie vielfältig auszudrücken, wozu nach beider Erkenntnis die Mittel der westlichen Kunst, wie sie seit der Renaissance vorherrschend waren, nämlich der perspektivische Raum und die festgefügtten Körper in ihm, also die illusionistische, nachahmende Abbildung einer äußeren, statisch begriffenen und dargestellten Realität, nicht in der Lage waren.

Die Verwendung der kalligraphischen raumplastischen Linie und die von ihr getragenen Malerei der Bewegung und des Wandels formten auch die Kunst anderer Maler um, wie die von Alchinsky, Bissier, Graves und anderen; jedoch wurde von diesen Malern die kalligraphische Methode nicht im gleichen Umfang und in vergleichbarer Intensität beherrscht und angewandt. Lediglich Tobey hat die spezifische Technik des "Hebens und Senkens" und des "Drehens und Wendens" der chinesischen Kalligraphie über längere Zeit hin erlernt und verinnerlicht. Bei Masson ist diese Beherrschung des typischen raumplastischen Duktus der Kalligraphie weniger intensiv, da er ihre Techniken und Methoden nicht so intensiv geübt und verinnerlicht hatte; dennoch finden wir bei ihm eine gewisse Beherrschung zumindest der grundlegenden Technik des Hebens und Senkens des Pinsels also der dreidimensionalen Bewegung der Pinselspitze im zeitlichen sukzessiven Ablauf. Im Unterschied zu Tobey, welchem die Farbe und ihre chromatischen

Beziehungen wenig bedeutete, und der sie daher nur zurückhaltend, in einer zarten und transparenten Weise anwendete, wird die Farbe bei Masson aufgrund seines impulsiven und emotionsgebundenen Charakters stärker mit der Verwendung der lebendigen kalligraphischen Linie verbunden. Besonders bei Tobey dominiert jedoch das Moment linearer Bewegung gegenüber den Problemen der Farbe. Die Beherrschung der kalligraphischen Pinseltechnik und des typischen raumplastischen Duktus ist bei den anderen, nur "inspirierten" Künstlern geringer als bei Tobey und Masson, obwohl bei allen aufgrund unterschiedlich langer und intensiver Auseinandersetzung mit diesem Medium eine Kenntnis und Anwendung im Werk zu finden ist, und ihrem Werk ein bevorzugt linear-dynamisches Moment gegeben hat, welches sich bei Mathieu hauptsächlich in der gestischen Bewegung und in seiner Betonung der Schnelligkeit zeigt, bei Bissier mehr im Stile zarter, flächenhafter symbolischer Formen im Stile der Ch'an-Malerei, bei Graves dagegen mehr als Symbole mystischer Weltansicht, Symbole von Lichterscheinungen aus einer übernatürlichen Welt (siehe Kapitel II.3).

Es ergibt sich daher sehr deutlich, daß als Hauptvertreter des kalligraphischen Einflusses vor allem Tobey und Masson gesehen werden müssen. Die chinesische Weltanschauung und Philosophie war bei allem die denkerische Basis und wirkte sowohl für sich und ohne den kalligraphischen Impuls, wie auch über die ästhetischen Prinzipien der Kalligraphie und Malerei. Das wichtigste formale Merkmal des kalligraphischen Impulses ist die bevorzugte Verwendung der lebendigen raumplastischen Linie der Kalligraphie als bildnerisches Medium, wobei vor allem die dynamischen Qualitäten des Duktus, also des "Hebens und Senkens" und "Drehens und Wendens" oder der dreidimensionalen Bewegung der Pinselspitze im zeitlichen Ablauf die Malerei der Bewegung trugen.

Die seismographische Sensibilität der kalligraphischen - lebendigen - Linie und der von ihr getragenen Spontaneität und Unmittelbarkeit des Erfassens und Ausdrucks des Wesentlichen, von den Chinesen mit Ch'i-yün bezeichnet, welche durch eine durch lange Übung erworbene verinnerlichte technisch-methodische Beherrschung aller bildnerischen Möglich-

keiten von Pinsel und Tusche getragen und bewirkt wird, verbindet sich, was von Künstlern wie Tobey, Masson und anderen erkannt und angewandt wurde, mit dem "Ein-Linien-Prinzip" der Kalligraphie und Malerei, dem schöpferischen Grundprinzip ostasiatischer Tuschkunst, welches - durch die verinnerlichte Beherrschung aller Möglichkeiten - der einfachen Pinselbewegung und der daraus resultierenden Linie die Fähigkeit gab, präzise und umfassend, spontan und genau, graphisch und malerisch zu sein, und mit einer einzigen Bewegung unmittelbar und treffsicher das Erschaute auszudrücken und das Wesen und Wesentliche aller Dinge sofort und zuverlässig wiederzugeben, wobei die Mittel so sparsam und dennoch treffend und umfassend wie nur irgend möglich eingesetzt werden.

Das "Ein-Linien-Prinzip" bewirkte zudem die Fähigkeit, das Übergeordnete, Umfassende, Komplexe aus den einfachsten Elementen, insbesondere der kalligraphischen Grundlinie, auszubauen durch Multiplikation und Variation, einem Verfahren, dessen durchgehende Wirksamkeit und Gültigkeit auch von den modernen Naturwissenschaften als grundlegendes Gestaltungs- und Aufbauprinzip des gesamten Universums immer mehr erkannt wurde.

Tobey und fast gleichzeitig auch Masson wurden damit in die Lage versetzt, eine ihrer wichtigsten formalen Neuerungen zu erfinden, nämlich die "Allover"-Struktur der bildlichen Ordnung und den "Moving-focus", welche beide wesentlich von den dynamischen Eigenschaften der kalligraphischen lebendigen Linie und ihres raumplastischen Duktus getragen werden. Auch der "lineare unendliche Schwingungsraum" des neuen Bildes bei Tobey und Masson ist wesentlich von den dynamischen Qualitäten der kalligraphischen Linie ermöglicht worden, und konnte im Zusammenwirken mit dem strukturellen "Allover" erst dadurch als symbolhafte Anschauungsform für die von Tobey und Masson erkannte Bewegung und Dynamik einer Welt permanenten Wandels dienen.

Beide, besonders aber Tobey, erhielten zudem sowohl durch die Beschäftigung mit der chinesischen Weltanschauung selbst wie auch über die ästhetischen Prinzipien ostiasiati-

scher Kalligraphie und Malerei Bestätigung in ihrer Suche nach Einheit der Gegensätze und Polaritäten, was besonders bei Tobey eine Rolle spielt, sowie in der Suche nach ständigem Ausgleich der Kräfte, nach Gleichgewicht und Harmonie, ferner nach einem Ausgleich der bildnerischen Kräfte von Zufall und künstlerischer Lenkung und Kontrolle, einem wesentlichen Merkmal ostasiatischer Kunst. Hierin liegt einer der wichtigsten Unterschiede zum allgemeinen Informel, welches den Zufall und den linearen Automatismus viel mehr betont, als die auf Ausgleich bedachten von Kalligraphie beeinflussten Künstler. Der kalligraphische Einfluß bewirkte also nicht nur die Zurverfügungstellung neuer dynamischer Mittel, sondern, sofern die kalligraphische Methode intensiv beherrscht wurde, eine Harmonisierung und ein Gleichgewicht gegensätzlicher bildnerischer Kräfte, also ein Gleichgewicht spontan-automatistischer und lenkender Kräfte. Die Grundhaltung des "Nicht-Eingreifens", welche damit verbunden war, bewirkte zudem die Offenheit allen bildnerischen Impulsen gegenüber.

Die Hauptwirkung des kalligraphischen Impulses kann daher vor allem, im Gegensatz zu den Verfahren und Verhaltensweisen der Künstler des allgemeinen Informel, gesehen werden in der Übung und Vergrößerung des schöpferischen Ausdruckspotentials durch verinnerlichte Beherrschung aller formalen Möglichkeiten der Pinseltechnik, sowie in der Anpassung und Übereinstimmung der technischen Grundprinzipien der universalen Natur, wodurch gleichzeitig eine Aufhebung ihrer antagonistischen Entgegensetzung und die Aufhebung des die westliche Malerei beherrschenden Gegensatzes kämpferischer Natur und die Überwindung der kämpferischen Auseinandersetzung mit den bildnerischen Mitteln und Möglichkeiten bewirkt wird. Dabei hatte auch die meditative Grundhaltung ostasiatischer Ästhetik einen nicht unerheblichen Anteil, die vor allem über die der kalligraphischen Methode immanente Gleichgewichtigkeit und Harmonie wirksam war.

Während die formalen Neuerungen der "neuen Form", welche die herkömmliche statische Bildform durch die dynamische, vibrierende und schwingende "Form" der gesamten Bildfläche

ersetzte, sowie des strukturellen "Allover" und des "moving focus" bisher meist Jackson Pollock zugeschrieben wurden, haben die Ausführungen dieser Arbeit gezeigt, daß diese eigentlich von Mark Tobey einerseits und andererseits André Masson, wobei die Methode der chinesischen Kalligraphie als auslösendes und formal tragendes Medium mitwirkte, "erfunden" wurden und erst danach von Pollock, durch den Einfluß Tobey's und Massons auf diesen, aufgenommen und weiterentwickelt wurden, führten also zu einer Revidierung der Bedeutung Pollocks bei der Entwicklung und Verbreitung dieser neuen bildnerischen Verfahren. Dies ist eine weitere nicht unerhebliche Folge des kalligraphischen Einflusses (s. S. 80 - 86).

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, daß sich im Verlauf der Untersuchung der von William C. Seitz mehrfach¹⁾ angedeutete Gegensatz von "line" und "brush" bei Tobey, welcher sich in etwa mit dem Verhältnis von "graphischen" und "malerischen" Linien deckt, in den meisten Werken Tobey's dahingehend auflöst, daß beider Eigenschaften sich in den, von Seitz nicht klar erfaßten und formulierten, dynamischen raumplastischen Qualitäten der "lebendigen" kalligraphischen Linie Tobey's in einer Synthese vereinigen, welche den Reichtum von Tobey's bildnerischer Vielfalt eines einzigen Grundelements bildet - der kalligraphischen Elementarlinie (der Liang/Tso-Linie) - aus deren Verwandlungspotential Tobey nach dem Ein-Linien-Prinzip des Shih-t'ao seine Bildwelten universaler Vielfalt und Schönheit aufbaute, ein Prinzip das auch von Masson verwendet wurde.

Die Untersuchung zeigt also, daß, ohne daß dadurch die Bedeutung der eigenständigen westlichen Entwicklungsfaktoren geschmälert würde, der Einfluß der chinesischen Kalligraphie auf die westliche Malerei von etwa 1922 - 1960 erheblich zur Ausbildung und Entwicklung von Eigenarten der informellen Malerei beigetragen hat und verschiedene formale wie auch allgemein-ästhetische Aspekte teils verursacht und teils mitgetragen hat und sich insgesamt gesehen in folgenden allgemeinen Aspekten ausgewirkt hat:

1) In der Verstärkung einer intuitiv-irrationalen und mehr linear-dynamischen Kunst gegenüber der logisch-rationalen volumenhaft-statischen und/oder illusionistisch-realistischen sowie gegenständlich-symbolischen Kunst der europäischen Neuzeit bis hin zur konkreten oder geometrischen Abstraktion, also gegenüber der klassischen Tradition der westlichen Kunst.

2) In der weiteren Befreiung von der dienenden Funktion und der Entwicklung der Eigenwertigkeit der bildnerischen Mittel und der Ausschöpfung ihres Ausdruckspotentials, besonders derjenigen der Geste und der daraus resultierenden Linie als ihre Bewegungs- und Ausdruckspur, und in der damit einhergehenden totalen Loslösung vom illusionistischen Realismus oder Symbolismus verschiedenster Prägungen.

3) In der Aufnahme, Erarbeitung und Integration der chinesischen kalligraphischen Technik des Drehens und Wendens und Hebens und Senkens der Pinselspitze, also der Transponierung einer dreidimensionalen Pinselbewegung im Zeitablauf in die Fläche als einem bisher nicht verwendeten bildnerischen Mittel, und, dadurch bedingt, in der Vergrößerung des bildnerischen Potentials durch einen Teil bereits vorhandenen und entwickelten ostasiatischen Ausdrucksvermögens, sowie in der damit einhergehenden Vergrößerung und Erweiterung bildnerischer Fähigkeiten und Fertigkeiten im allgemeinen, die sich durch die Beherrschung und Verinnerlichung der kalligraphischen Methode bei allen verwandten bildnerischen Mitteln und Möglichkeiten ergeben.

4) Damit verbunden war eine Verstärkung der Tendenz von der Nachahmung von Wirklichkeit hin zur Erfindung von eigenmächtiger bildnerischer Wirklichkeit.

5) Die Überwindung und Überschreitung der Grenze, der Trennung von Kunst und Leben in der bildnerischen Aktion als künstlerischem Lebensvollzug und sein Niederschlag im gestischen Ausdruck des Werkes als symbolischer Anschauungsform der künstlerischen Innenwelt und der Vorstellungen von Außenwelt und ihrer Zusammenhänge.

6) Die Entstehung von Merkmalen und Elementen einer mehr universalen und kulturübergreifenden, allgemein-menschlichen Kunst, welche vor allem im Werk Tobey's auf paradigmatische Weise verwirklicht worden sind, und die Einheit der Menschheit, ihres Geistes und ihrer Kultur ausdrücken.

+ + +

Anmerkungen (Erste Ziffer = Seitenzahl,
Zweite Ziffer = laufende Nummer)
Zahl mit + = Hervorhebung durch Verfasser
der Arbeit

I. Einleitung

- 2.1 Münsterberg, Hugo: Zen-Kunst, Köln 1978, S. 13
- 2.2 Chevalier, 24 Stunden mit Mark Tobey, S. 48
- 3.1 Claus, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei, Reinbek/Hamburg, 1969, S. 89
- 3.2 Münsterberg, a.a.O., S. 12
- 3.3 Ebenda, S. 11
- 3.4 Göpper, Roger: Zen und die Künste, Katalog Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1979, S. 8
- 4.1 Masson, André: Eine Kunst des Wesentlichen, Wiesbaden 1961, S. 12
- 4.2 Wang Yün-wu (王雲五) und Fu Wei-p'ing (傅偉平): Chung-Kuo Hui-Hua-Shih (中國繪畫史) (Geschichte der chinesischen Malerei), 2 Bände, Band II, Taipei 1960, S. 30 f
- 5.1 Ebenda, S. 30
- 5.2 Ebenda, S. 30
- 5.3 Kuh, Katherine: The Artist's Voice, New York 1960, S. 240
- 5.4 Ebenda, S. 240
- 6.1 Masson, in: Clébert, Jean-Paul: Mythologie d'André Masson, Genf 1971, S. 102 - 103
- 7.1 Claus, Jürgen: Kunst heute, 3. Auflage, Reinbek/Hamburg
- 7.5 1969, S. 27
Derselbe, Theorien, a.a.O., S. 7 ff
- 9.1 Trier, Eduard: Zeichner des 20. Jahrhunderts, Berlin 1956, S. 9
- 9.2 Ebenda, S. 58
- II. Die wesentlichen Merkmale der westlichen informellen Malerei und ihre Tendenzen
- 13.1 Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976, S. 348

- 14.1 Kerber, Bernhard: Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971, S. 9 f
- 14.2 Ebenda, S. 10
- 14.3 Ebenda, S. 10
- 15.1 Fischer, Claus-Jürgen: Gibt es eine "ganz andere" Kunst? in: Das Kunstwerk, 4/1956 - 57, S. 55
- 16.1 Kerber, a.a.O., S. 12 f und S. 94
- 16.2 Störig, Hans-Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Band II, Stuttgart 1961, s. 241 ff
- 16.3 Ebenda, S. 231
- 16.4 Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch, Kröners Taschenausgabe, Band 13, 18. Aufl., Stuttgart 1969, S. 353 f
- 16.5 Störig, a.a.O., S. 232
- 17.1 Ebenda
- 17.2 Schmidt, Philosophisches Wörterbuch, S. 353 f
- 17.3 Störig, a.a.O., S. 233
- 18.1 Ebenda, S. 234
- 18.2 Ebenda, S. 288 f
- 19.1 Schmidt, a.a.O. S. 162
- 19.2 Ebenda, S. 160
- 19.3 Diemer, Alwin: Existenzphilosophie, in: Philosophie, Das Fischer-Lexikon, Frankfurt 1967, S. 75
- 19.4 Ebenda
- 19.5 Ebenda, S. 70
- 19.6 Ebenda, S. 76
- 20.1 Ebenda, S. 70 ff
- 21.1 Siehe Anmerkungen 233.1 und 279.1
- 21.2 Wilhelm, Richard: I-Ching, Das Buch der Wandlungen, Düsseldorf/Köln 1950; die wichtigste und beste Übersetzung ins Deutsche, mit ausführlichem Kommentar
- 21.3 Wilhelm, Richard: Laotse, Das Buch des Alten vom Sinn und Leben, Jena 1915 (Neuaufgabe: Laotse, Tao Te King, Düsseldorf/Köln 1978).

Es existieren noch weitere, jedoch nicht vergleichbare Übersetzungen noch Alexander Ular (1903), Victor von Strauß (1924), Arthur Waley (The Way and its Power, 1934), Carl Dallago (1953), Lin Yü-tang und Jan Ulenbrook (1962), Günther Debon (1961)

- 21.4 Tobey, Mark: Japanese Tradition und American Art, in: College Art Journal, New York, Vol. 18, No. 1, 1958, S. 22
- 21.5 André Masson, in: Clébert, Mythologie, a.a.O., S. 105
- 22.1 Wilhelm, Richard: Laotse und der Taoismus, in: Frommans Klassiker der Philosophie, Band XXVI, Stuttgart 1925, S. 23 - 29
- 22.2 Seinssystem des I-Ching
- 22.3 Wilhelm, I-Ching, a.a.O., S. IV - V (1924)
von Erdberg-Consten, Eleanor: Das Alte China, Stuttgart 1958, S. 46 - 47
- 23.1 von Erdberg-Consten, Eleanor: Kunst und Religion in Indien, China und Japan, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW, Geisteswissenschaften, Heft 120, Köln 1965, S. 16
- 23.2 Wilhelm, I-Ching, a.a.O. S. 197 - 198
- 24.1 zit. nach Fuchs, Heinz, Der Einzelgänger Tobey, in: blätter + bilder, 13/1961, S. 17
- 25.1 Tobey, in: Schmied, Wieland: Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, S. 31 (Kurztitel: Kestner-Gesellschaft)
- 25.2 Wilhelm, Richard: Chinesische Lebensweisheit, 2. Auflage, Tübingen 1950, S. 98 - 99
Derselbe, I-Ching, a.a.O., S. IX - X
- 26.1 Wilhelm, Lebensweisheit, a.a.O., S. 101 - 102
- 26.2 Derselbe, I-Ching, a.a.O., S. 226
- 27.1 Derselbe, Laotse und der Taoismus, a.a.O., S. 32 - 33
- 27.2 von Erdberg, Religion, a.a.O., S. 14
- 28.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 9
- 29.1 Ebenda, S. 27
- 29.2 von Erdberg, Das Alte China, a.a.O., S. 94
- 29.3 Franke, Herbert und Trauzettel, Rolf: Das chinesische Kaiserreich, Fischer Weltgeschichte, Bd. 19, Frankfurt 1968, S. 62

- 30.1 Forke, Alfred: Geschichte der alten chinesischen Philosophie, Universität Hamburg, Abhandlungen zu dem Gebiet der Auslandskunde, Band 25, Reihe B, Band 14, 2. Auflage, Hamburg 1964, S. 267
- 30.2 Jaspers, Karl: Die großen Philosophen, Band 1, München 1957, S. 907 f
- 32.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 9 f
- 32.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 34
- 32.3 Yü Shao-sung (余绍宋) (Hrsg.): Hua-fa yao-lu (畫法要錄), (Sammlung wesentlicher Abhandlungen zur Malmethode), I/1, Pu-chü-Abschnitt, S. 11
- 32.4 Ebenda, S. 9
- 32.5 Ebenda, S. 10
- 33.1 Tobey bemerkt hierzu: "Mehrere zeitgenössische amerikanische Künstler haben ein Interesse am Zen-Buddhismus ausgedrückt, mit der Folge, daß dies ihr Werk beeinflusst hat, und dieses Thema wurde in Galerien und Zeitschriften viel diskutiert", in: Japanese Tradition, a.a.O., S. 22
 Siehe hierzu auch:
 - Hawkins, Robert: Contemporary Art and the Orient, in: College Art Journal, Band XVI, S. 118 f
 - Münsterberg, Zen-Kunst, a.a.O., S. 129 ff
 Zum Zen-Denken siehe auch:
 - Suzuki, Daisetz Teitaro: Zen und die Kultur Japans, rde 66, Reinbek/Hamburg 1958
 - Benl, Otto: Geschichtliche Entwicklung des Zen, in: Suzuki, Zen, a.a.O., S. 140 ff
 - Kellerer, Christian: Der Sprung ins Leere, Objet trouvé, Surrealismus, Zen, Köln 1982
- 33.2 von Erdberg, Religion, a.a.O., S. 25
- 33.3 Münsterberg, Zen-Kunst, a.a.O., S. 11
 - Seckel, Dietrich: Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart 1957, S. 225
- 33.4 Rahn, Dieter: Masson, Raumdarstellung und Zeitbezug in der Malerei, Dissertation, Tübingen 1978, S. 190 f
- 34.1 Ebenda, S. 192
- 34.2 Masson, André: Imitation de la Chine, in: Derselbe, La mémoire du monde, Genf, Cailler 1974, S. 139 ff
- 34.3 Rahn, a.a.O., S. 194
- 35.1 Ebenda, S. 198 - 201. Rahn bezieht sich hier nur auf die gegenwärtige Philosophie des modernen Buddhismus in Japan (z. B. auf Ueda, Das Nichts, 1974), geht aber nicht auf die damit nicht unbedingt identische histo-

rische Grundlage dieses Denkens ein, welche es war, die sich auch in der Malerei und Kalligraphie Chinas auswirkten, für die sich Masson, Tobey und andere interessierten. Zudem dürfte auch Uedas Abhandlung schon aus zeitlichen Gründen (sie entstand 1974) weder Tobey noch Masson bekannt gewesen sein, jedenfalls nicht während der Entwicklung und Ausbildung ihres Werkes.

- 35.2 Rahn, a.a.O., S. 201 ff
- 36.1 Ebenda, S. 204
- 36.2 Kraus, Fritz: Erlösung durch Erleuchtung, Einführung zu Suzuki, D. T.: Der Weg zur Erleuchtung, Baden-Baden 1957, S. 7 - 28
 - Suzuki, D. T.: Die große Befreiung, 5. Auflage, Zürich/Stuttgart 1969, S. 122 ff
 - Jung, Carl Gustav: Geleitwort zu (36.2)
- 37.1 Masson, André: La mémoire du monde, Genf 1974, S. 144
- 38.1 Suzuki, verschiedene Werke, siehe oben
- 38.2 Kellerer, a.a.O., S. 105 ff
- 40.1 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 8
- 45.1 Fischer, Claus-Jürgen: Was ist Tachismus?, in: Das Kunstwerk, 5/1955 - 56, S. 20
- 45.2 Ebenda, S. 18
- 46.1 Japanese Tradition, Mark Tobey, a.a.O., S. 22
- 46.2 Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, S. 437
- 47.1 Clébert, Jean-Paul: Mythologie d'André Masson, Genf 1971, S. 28
 - Masson, André: Vagabond du Surréalisme, Paris 1975, S. 76 f
- 47.2 Masson, André: Le plaisir de peindre, Paris 1950, S. 16
- 48.1 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 6
- 48.2 Chevalier, Denys: Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, 5/6, XV, 1961, S. 48
- 48.3 Hofmann, a.a.O., S. 34 ff
- 49.1 Ebenda
- 49.2 Ebenda, S. 45 ff

- 50.1 Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, Band II, 3. Auflage, München 1980, S. 8 ff
- 51.1 Ebenda, S. 11
- 52.1 Ebenda, S. 15
- 53.1 Ebenda, S. 14 ff
- 53.2 Tobey, Mark: Auszüge aus Gesprächen und Briefen, in: Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1966, S. 33 (Kurzzytat: Kestnergeseellschaft)
- 54.1 Haftmann, II, S. 331
- 54.2 Hofmann, S. 123 ff
- 54.3 Hofmann, a.a.O., S. 169 - 177
- 55.1 Kuh: Artists Voice, a.a.O., S. 237
- 55.2 Reichwein, Adolf: China und Europa im 18. Jahrhundert, Berlin 1923, S. 55 f
- 55.3 Ebenda, S. 56
- 55.4 Wildenstein, D.: Antoine Watteau, in: Kindlers, Male- rei Lexikon, dtv-Ausgabe, Band 12, München 1976, S. 236
- 55.5 Baer, Winfried: Zur Chinamode im Kunstgewerbe, in: China und Europa, Katalog der Ausstellung Schloß Charlottenburg, Berlin 1973, S. 59
- 55.6 Janson, Horst, W.: DuMont's Kunstgeschichte unserer Welt, Köln 1962, S. 468 f
- Reichwein, a.a.O., S. 135 f
- 55.7 Ausstellungskatalog Schloß Charlottenburg: China und Europa, Berlin 1973 (versch. Artikel u. Literatur- verz.)
- 55.8 Janson, Horst W., a.a.O., S. 468 f
Auf diese Zusammenhänge weisen sowohl die Abbildung eines Werkes von Cozens, wie auch erklärende Bemerkun- gen dazu hin bei Werner Hofmann, Grundlagen, a.a.O., Abb. 10, (nach: Alexander Cozens, A New Method of Assisting the Invention in Drawing, Original Compo- sition of Landscape, London 1785), welches sehr große Ähnlichkeit mit Werken der spontanen chinesischen Tuschemalerei hat und eine äquivalente Anwendung der chinesischen Methode des "Fei-Pai" (飛白) ("Überflo- genes Weiß") zeigt. Der gezeigte Ausschnitt könnte ohne den erklärenden Herkunftshinweis als Ausschnitt eines chinesischen Bildes aufgefaßt werden.
- 56.1 Janson, a.a.O., S. 468 f

- 56.2 Ebenda, S. 469
- 56.3 nach O'Hara, Elliott: Watercolours Fares Forth in der chinesischen Übersetzung von Liu Ch'i-wei (刘其伟): Shui-ts'ai hua-fa (水彩画法), Taipei 1961
- 56.4 Janson, a.a.O., S. 469
 - Fischer, Was ist Tachismus, a.a.O., S. 18
 - Spielmann, Heinz: William Turner's Aquarelle, in: Das Kunstwerk, 2 - 3/1959, S. 28 ff
 - Gowing, L.: William Turner, in: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 12, a.a.O., S. 94
 - Selz, Jean: Turner, München 1975, S. 5
- 56.5 Ebenda
- 57.1 Selz, a.a.O., S. 5 f
- 57.2 Baumgart, Fritz: Vom Klassizismus zur Romantik, 1750 - 1832, Köln 1974, S. 141
 - Spielmann, a.a.O., S. 27
 - Vogt, Paul: William Turner, Aquarelle, 2. Auflage, München 1980, S. 5 f
 - Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration, Holle Kunst der Welt, Bd. 30, S. 201 f
- 58.1 von Grüningen, B.: Vom Impressionismus zum Tachismus, Basel/Stuttgart 1964, S. 31
 - Wildenstein, D.: Claude Monet, in: Kindlers M. Lex., Bd. 9, S. 173
 - Lassaigne, Jacques: Der Impressionismus, Weltgeschichte der Malerei, Editions Recontre, Bd. 16, Lausanne 1967, S. 57 f
 Weston, Neville: Kaleidoskop der modernen Kunst, Gütersloh/Berlin/München/Wien 1971, S. 11
- 58.2 Baumgart, a.a.O., S. 297
- 58.3 Masson, André: Vagabond du Surréalisme, hrsg. von Gilbert Brownstone, Paris 1975, S. 45
- 58.4 Masson, André: Le rébelle du surréalisme, Schriften, hrsg. von Françoise Will-Levaillant, Paris 1976, S. 148
- 58.5 Trier, Zeichner, S. 58
- 59.1 Rewald, John: Die Geschichte des Impressionismus, Köln 1965, S. 107 ff
- 60.1 Masson, Le rébelle, a.a.O., S. 131
- 60.2 Masson, André: A propos de Claude Monet, Interview d'André Masson, in: Paintings by Monet, Katalog, The Art Institute of Chicago, 1975, S. 13 - 18
- 60.3 Masson, Eine Kunst, S. 13

- 60.4 Lassaigne, a.a.O., S. 95 f
 - Hofmann, Grundlagen, a.a.O., S. 304 f
- 61.1 Wichmann, Siegfried: Weltkulturen und moderne Kunst, Ausstellungskatalog, München 1972
 - Ives, Colta Feller: The Great Wave, The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints, The Metropolitan Museum of Art, New York 1979
 - Committee for the Year 2001: Japonisme in Art, An International Symposium, Edited by the Society for the Study of Japonisme, Tokyo 1980
 - Sullivan, Michael: The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day, Greenwich/Conn., London, 1963
 - Shinoda, Yujiro: Degas, Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Dissertation Köln 1957
 - Wichmann, Siegfried: Japonisme, The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Century, New York 1981
 und andere, die hier nicht aufgeführt werden sollen.
- 62.1 Masson, Le rébelle, a.a.O., S. 134
- 62.2 Cézanne, Paul: Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet und Briefe, rde, Hamburg/Reinbek 1957
- 62.3 Goepper, Roger: Shu-P'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing, Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst, Band II, Wiesbaden 1974, S. 176
- 63.1 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 12
- 63.2 Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, Bd. I, 3. Auflage, München 1962, S. 26
 - Derselbe, Band II, a.a.O., S. 16
- 63.3 Ebenda
 - Masini, Lara Vinca: Van Gogh, Dolphin Art Books, London 1967, S. 6 ff
- 64.1 Muller, Joseph-Emile: Lexikon des Expressionismus, 3. Auflage, Köln 1982, S. 6 ff
- 64.2 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 12
- 64.3 Wichmann, Japonisme, a.a.O., S. 52 - 61
- 64.4 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 7
- 65.1 Levin, Gail: Miro, Kandinsky and the Genesis of Abstract Expressionism, in: Hobbs, Carleton Roberts and Levin, Gail; Abstract Expressionism, The Formative Years, Cornell UO, New York 1981, S. 32 - 37, 100 f
- 65.2 Weston, a.a.O., S. 139
- 65.3 Lassaigne, a.a.O., S. 96
 - Haftmann, I., a.a.O., S. 208 + 212

- 65.4 Ebenda, S. 209
- 65.5 Ebenda, S. 209 + 211
- 65.6 Ebenda, S. 212
- 65.7 Volboudt, Pierre: Kandinsky, 1922 - 1944, Kleine Enzyklopädie der Kunst, Bd. 52, Paris 1963, S. 7 ff
- 65.8 Read, Herbert: Wassily Kandinsky, in: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 7, a.a.O., S. 113
- 65.9 Volboudt, Kandinsky, S. 7 ff bemerkt: Kandinskys Werk zeigt "kosmogonisches Denken des Ostens" (womit nicht das russische, sondern das chinesische Denken gemeint ist) und "was der Osten an Geheiminspiration zu geben hat", "asiatische Einbildungskraft", "ontologische Metaphern des Alten China" und "sogar Motive aus dem Ritual der Altai-Kulturen".
- Muller, Joseph-Emile: Moderne Malerei, Bd. IV, von den Kubisten bis zu den frühen Abstrakten Malern, Kleine Enzyklopädie der Kunst, Bd. 79, Paris 1965, S. 41
 - Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976, S. 324. Vogt sagt hier: "Er schuf hier imaginäre Analogien zu exotischen Schrift-Bild-Zeichen, bewegte sich in geistigen Bereichen, die außerhalb der Zielrichtung und Ratio des Westens liegen. ... angesichts ... die ... Mitteilungen in rätselhafter Bilderschrift zu enthalten scheinen oder der 'Chinoiserien' in den späteren Aquarellen an eine innere Beziehung zu ostasiatischen Hochkulturen denken".
 - Brion, Marcel: Geschichte der abstrakten Malerei, Köln 1960, S. 70 f
 - von Wiegand, Charmion: The Oriental Tradition and Abstract Art, in: American Abstract Artists (Hrsg.): The World of Abstract Art, New York 1957, S. 58 ff. Darin ein Hinweis, daß Kandinskys Vorfahren an der russisch-chinesischen Grenze gewohnt hatten und ihm die 'orientalische Tradition' wohlbekannt war. Ferner ein Hinweis darauf, daß auch Will Grohmann in Kandinsky die 'Seele des Orients, Asiens' festgestellt hatte (S. 60).
- 66.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 66.2 Haftmann, I. a.a.O., S. 214
- Apollonio, Umbro: Zur Kritik des Informellen, in: Das Kunstwerk, 9/1962, S. 13
 - Fischer, Tachismus, a.a.O., S. 18
- 66.3 Hofmann, a.a.O., S. 59, 306 f
- Weston, a.a.O., S. 142
- 66.4 Hofmann, S. 309
- 66.5 Ebenda

- 66.6 Shih-t'ao (石涛), übersetzt von Lin Yü-t'ang: Chinesische Malerei, Eine Schule der Lebenskunst, Stuttgart 1967, S. 147, 149, 153
- 66.7 Hofmann, a.a.O., S. 309
- 67.1 Hofmann, S. 318
- 68.1 Hobbs, Abstract Expressionsim, a.a.O., S. 16
- 68.2 Lin Yü-t'ang, a.a.O., s. 189 f
- 69.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 11
- 69.2 Hofmann, a.a.O., S. 418
- 69.3 Vogt, Geschichte der deutschen Malerei, a.a.O., S. 209 f
 - Hofmann, a.a.O., S. 417 ff
 - Ebenda, S. 424 ff
- 70.1 Read, Herbert: Paul Klee, in: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 7, a.a.O., S. 208 ff
- 70.2 Weston, a.a.O., S. 143: "Klee's Werk weist viele Anleihen in beiden Hemisphären auf, insbesondere bei der Kunst des Fernen Ostens, und ebenso bei dem Zen-Glauben an die Rechtmäßigkeit der spontanen Tat" (dem Wu-Wei (無為) des Lao-tzu).
- 70.3 Schaarschmidt-Richter: Ostasiatische Schriftzeichen - Ostasiatisches Schreiben, in: Mahlow, Dietrich (Hrsg.): Schrift und Bild, Katalogbuch, Baden-Baden/Frankfurt 1964, S. LXXX
 - Das Kunstwerk, XII/10, 1959, S. 4
 - Bowie, Theodore: Confrontations and Far Eastern Anticipations, in: East-West in Art, hrsg. von Th. Bowie u. a., Indiana UP, Bloomington/London 1966, S. 45
- 70.4 Wedewer, Rolf: Bildbegriffe, Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei, Stuttgart 1963, S. 60
- 76.1 Blok, Cor: Geschichte der abstrakten Kunst 1900 - 1960, Köln 1975, S. 96 ff
 - Everitt, Anthony: Abstract Expressionism, New York 1978, S. 3 ff
 - Zaunschirm, Thomas: Die Fünfziger Jahre, München 1980, S. 34 ff
 - Hobbs and Levin: Abstract Expressionism, a.a.O., S. 15 ff
 - Rose, Bernice: Jackson Pollock, Drawing into Painting, Ausstellungskatalogbuch Kunsthalle Düsseldorf, 1979, S. 15 ff
 - Dieselbe, Ausstellungskatalogbuch Museum of Modern Art, New York, New York 1980, S. 14 ff (identisch mit 76.1.5, aber in Englisch)

- 76.2 Apollonio, a.a.O., S. 13
- Haftmann, a.a.O., Bd. I, S. 555
- 76.3 Wedewer, Bildbegriffe, a.a.O., S. 60
- 77.1 Haftmann, I., a.a.O., S. 556
- 78.1 Rose, Barbara: Amerikas Weg zur modernen Kunst, Von der Mülltonnenschule zur Minimal Art, Köln 1969, S. 166 ff
- 78.2 Claus, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, rde 182, Reinbek/Hamburg 1965, S. 56 ff
- 78.3 Ebenda, S. 57
- 78.4 Kambartel, Walter: Jackson Pollock, Nr. 32, 1950; Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek, Nr. 139, Stuttgart 1970, S. 25 f
- 79.1 Ebenda
- 79.2 Ebenda, S. 27
- 79.3 Kestner-Gesellschaft, S. 33
- 80.1 Wedewer, Bildbegriffe, a.a.O., S. 58 ff
- 81.1 Rose, a.a.O., S. 176
- Kerber, Bernhard: Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971, S. 82 ff
- Claus, Theorien, a.a.O., S. 56 ff
- Zaunschirm, a.a.O., S. 39 ff
- Everitt, Abstract Expressionismus, a.a.O., S. 15 ff
- Blok, Geschichte, a.a.O., S. 115 f
- 81.2 Rose, Bernice: Pollock, Drawing, a.a.O., S. 13
- Levin, Gail: Micro, Kandinsky and the Genesis of Abstract Expressionism, in: Hobbs and Levin, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 27 ff
- 82.1 Ein Interview mit Pollock, aufgenommen von William Wright, 1950, in: Francis O'Connor: Jackson Pollock, New York, The Museum of Modern Art, New York 1967, S. 80, zitiert nach: Rose, Bernice, a.a.O., S. 16
- 82.2 Levin, Miro, Kandinsky ..., a.a.O., S. 32 + 40
- 82.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 83.1 O'Connor, Francis: The Genesis of Jackson Pollock, 1912 - 1943, in: Artforum 5 (May 1967), 23, zitiert nach: Levin, Gail, Jackson Pollock, in: Hobbs & Levin, a.a.O., S. 102.
Hier heißt es: "Lee Krasner erzählte Levin, daß sie und Pollock alle wichtigen Kunstausstellungen (all the major art schows) gesehen hatten, während sie in New York lebten".

- 83.2 Ebenda
- 83.3 Rubin, William: Notes on Masson and Pollock, in: Arts, November 1959, New York, S. 36 - 43, zitiert nach: Bernice Rose, a.a.O., S. 20
- 84.1 Ebenda
- 84.2 Ebenda
- 84.3 Ebenda
- 85.1 Abgebildet in: Bernice Rose, a.a.O., S. 32
- 85.2 Rubin, William und Lachner, Carolynn: André Masson, Museum of Modern Art, New York, 1976, S. 67
- 85.3 Ebenda
- 85.4 Ebenda, S. 68
- 85.5 Duthuit, Georges: Mystique chinoise et la peinture moderne, Paris 1936
- 87.1 Claus, Theorien, a.a.O., S. 66 - 68
- 87.2 Kambartel, a.a.O., S. 77
- Claus, Jürgen: Kunst heute, Reinbeck 1969, S. 29 ff
- 88.1 Trier, Hann: Wie ich ein Bild male, in: Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Bd. VI/1961, ferner in: Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Berlin, Heft 8, o.J., S. 8 f
- 88.2 Fiedler, Conrad: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Edelstein, Hans (Hrsg.): Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, Köln 1977, S. 131 ff
- 88.3 Ohff, Heinz: Zur Malerei Hann Triers, in: Hann Trier, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 9 - 28
- 89.1 Költsch, Georg W.: Informel, Symposion und Ausstellung, (Götz, Höhme, Schultze, Sonderborg, Thieler), Ausstellungskatalog, Moderne Galerie des Saarlandes, Saarbrücken 1983, S. 17 ff, 40 ff, 54 ff, 86 ff, 113 ff, 156 ff
- Gerold-Thiemann, Renate Maria: Informel - Götz, Schultze, Höhme, Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1980, S. 8 + 24
- 89.2 Panofsky, Erwin: Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Derselbe, Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1978, S. 19
- 90.1 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 147 - 162

- 90.2 Seiffert, Helmut: Einführung in die Wissenschaftstheorie, Band 1, 9. Auflage, München 1980, S. 85
- 91.1 Zum Symbol siehe Pochat, Götz: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983 (ausführliches Literaturverzeichnis)
- 91.2 Metzke, Erwin: Handlexikon der Philosophie, Heidelberg 1948, S. 288
- 92.1 Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Kämmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonographie und Ikonologie (Bd. I), Köln 1979, S. 174
- 93.1 Ebenda, S. 174 f
- 94.1 Dittmann, Lorenz: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, in: Kämmerling, a.a.O., S. 329 ff
- 94.2 Ebenda
- 94.3 Grohmann, Will: Willi Baumeister, Leben und Werk, Oeuvre-Katalog, Köln 1963
- Ausstellungskatalog Baumeister, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1965
- 94.4 Hobbs, Robert Carleton: Adolph Gottlieb, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism, The Formative Years, New York 1978, S. 74 - 77
- Ausstellungskatalog New York 1968, Guggenheim-Museum
- 94.5 Tapié, Michel: Capogrossi, Venedig 1962
- Dorfles, Gillo: L'Alfabeto di Capogrossi, Mailand 1962
- 95.1 Putman, Jacques: Alechinsky, Mailand 1967
- Rivière, Yves: Alechinsky, Werkverzeichnis, Paris 1973
- 95.2 Claus, H.: Karel Appel, Painter, Amsterdam 1962
- Bellew, P.: Karel Appel, Mailand 1968
- 95.3 Gindertal, R.V.: Bryen, Paris 1960
- 95.4 Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft Hannover, 1959
- Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverin, Köln 1979
- 95.5 Tapié, Michel: Antonio Tapies et l'oeuvre complète, Paris 1956
- Raillard, G.: Antonio Tapies, Paris 1976
- 95.6 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 204
- 95.7 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 149
- 96.1 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 204

- 96.2 Ebenda, S. 148 f
- 96.3 Legrand, Francine: Über das Zeichen und die offene Form, in: Seit 45, Die Kunst unserer Zeit, Bd. I, Brüssel 1970, S. 105 f
- 97.1 Brion, Marcel: Geschichte der abstrakten Malerei, Köln 1960, S. 170
 - Grohmann, Will: Katalog Documenta II, Kunst nach 1954, Juli - Oktober 1950, Kassel, Band I, Malerei, S. 72
- 97.2 Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947, S. 16 ff
- 97.3 Mon, Franz: Ursprung der Schrift, in: Mahlow, Dietrich (Hrsg.): Schrift und Bild, Katalogbuch, Baden-Baden/Frankfurt 1963, S. 9 ff
 - Mahlow, Dietrich: Didaktischer Teil, in: Schrift und Bild, a.a.O., S. 17 ff
 - Apollonio, Umbro: Schriftwerte im Informel, in: Schrift und Bild, a.a.O., S. L ff
 - Legrand, Francine: Peinture et écriture, in: Quadrum, XIII, 1962. S. 5 ff
- 100.1 Goldwater, Robert: Mark Rothko, Ausstellungskatalog, London 1961
 - Hobbs, Robert Carleton: Mark Rothko, in: Hobbs und Levin, a.a.O., S. 116 - 121
- 100.2 Reinhardt, Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf
 - Hobbs, Ad Reinhardt, in: Hobbs und Levin, a.a.O., S. 110 - 113
- 100.3 Selz, Peter: Sam Francis, New York 1975
- 100.4 Haftmann, Werner: Ernst Wilhelm Nay, Köln 1960
- 100.5 Sweeney, J. J.: Burri, Rom 1955
 - Ausstellungskatalog Burri, Musée National d'Art Moderne, Paris 1972
- 100.6 zu Tapiés siehe 95.5
- 100.7 Selz, Peter: The work of Jean Dubuffet, Museum of Modern Art, New York 1962
 - Francke, A.: Jean Dubuffet, Basel 1975
- 106.1 Wankemüller, Rike: Tachisten in den USA, in: Das Kunstwerk, 5/1955 - 56, S. 23 ff
 - Trier, Eduard: Neue Tendenzen der amerikanischen Kunst, in: Das Kunstwerk, 8/1958, S. 21
 - Mahlow, Dietrich: Warum geschriebene Bilder, in: Das Kunstwerk, XVI, 10/1963, S. 2
 - Das Kunstwerk, VII, 1953, S. 112
 - Seuphor, Michel: Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei, Von Kandinsky bis zur Gegenwart, München/Zürich 1962, s. 193

- Seuphor, Michel: Knaurs Lexikon abstrakter Malerei, München/Zürich 1957, S. 85 + 131
 - Derselbe: La Calligraphie japonaise, in: Art aujourd'hui, Paris 1954, S. 14
 - Dienst, Rolf Gunter: Informelle Schriften, in: Das Kunstwerk, 10/1963, S. 23
 - Mahlow, Dietrich: Schreibspur - Schreibebeziehung, in: Schrift und Bild, a.a.O., S. 120 + 150
 - Apollonio, Schriftwerte, a.a.O., S. L
- 107.1 Trier, Eduard: Zeichner des 20. Jahrhunderts, Berlin 1956, S. 158
- Seuphor, Ein halbes Jhdt., a.a.O., S. 193
 - Trier, Neue Tendenzen, a.a.O., S. 21
- 107.2 Seuphor, Knaurs Lexikon, a.a.O., S. 85, 90, 132
- Lambert, Jean-Clarence: Die abstrakte Malerei, Weltgeschichte der Malerei Bd. 23, Lausanne 1967, S. 146
 - Claus, Theorien, a.a.O., S. 103
 - Grohmann, Neue Kunst, a.a.O., S. 48
 - Platschek, Hans: Bilder als Fragezeichen, München 1962, S. 193
 - Elgar, Moderne Malerei V, a.a.O., S. 20
 - Mahlow, Zeichen und Zeichenhaftes, in: Schrift und Bild, a.a.O., S. 150 + 158
 - Apollonio, Schriftwerte im Informel, in: Schrift und Bild, a.a.O., S. L
 - Muller, Joseph-Emile: Lexikon des Expressionismus, a.a.O., S. 19
 - Zaunschirm, a.a.O., S. 133
 - Legrand, Francine: Pierre Alechinsky, in: Quadrum, XI, 1961, S. 129 ff
 - Alechinsky, Pierre: Au Dela de L'Ecriture, in: Phases, 2/1955, Editions Falaize, Paris 1955, S. 27 - 30
 - Taillandier, Yvon: Pierre Alechinsky, 20 Jahre Impressionen, Oeuvrekatalog Druckgraphik, Galerie van der Loo, München 1967, S. 2
 - Schneckenburger, Manfred: Zen-Buddhismus, Tuschemalerei und moderne Kunst, in: Wichmann, Siegfried: Weltkulturen und moderne Kunst, a.a.O., S. 394 + 402
 - Legrand, Über das Zeichen, a.a.O., S. 124
 - Wichmann, Siegfried: Calligraphy, Form Zen to Tachism, in: Derselbe: Japonisme, a.a.O., S. 403
 - Ragon, Michel: Cent ans influence japonaise sur l'art occidental, in: Jardin des Arts, Oktober 1961, S. 38
 - Seuphor, Calligraphie japonaise, a.a.O., S. 14
 - Legrand, Peinture et écriture, a.a.O., S. 27
- 107.3 Taillandier, Alechinsky, a.a.O., S. 6
- 107.4 Ebenda, S. 6
- Muller, Joseph-Emile, a.a.O., S. 19
 - Zaunschirm, a.a.O., S. 133
 - Lambert, a.a.O., S. 146
 - Legrand, Alechinsky, a.a.O., S. 129

- 108.1 Alechinsky, au-delà de l'Écriture, a.a.O., S. 27 + 29
- 30
- 108.2 Alechinsky, Pierre und Kobayashi, Hideo: Japanese Calligraphy and Abstraction, in: Graphis, 2/1956, S. 542 ff
- 108.3 Ebenda
- 109.1 Ebenda
- 110.1 Alechinsky, Au-delà de l'Écriture, a.a.O., S. 28
- 111.1 Hagelstange, Ursula: Gegenstandslose Malerei und Plastik in Freiburg im Breisgau, in: Das Kunstwerk, 8 - 9/1950, S. 69
- Vietta, Egon: Julius Bissier, in: Das Kunstwerk, 8 - 9/1950, S. 52 ff
 - Mahlow, Warum geschriebene Bilder, a.a.O., S. 2
 - Anders, Ursula: Julius Bissier, in: Das Kunstwerk, 3/1965, S. 43
 - Lefèbre, John: Julius Bissier, in: Das Kunstwerk, 6/1964, S. 4 ff
 - Seuphor, Ein halbes Jahrhundert, a.a.O., S. 193, 228, 276
 - Schmalenbach, Werner: Katalog der Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1968, S. 22 f, 59, 61, 63
 - Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 151
 - Grohmann, Neue Kunst, a.a.O., S. 177
 - Brion, Geschichte, a.a.O., S. 177
 - Schmalenbach, Werner: Bissier, Kunst heute 2, Stuttgart 1963
 - Seuphor, Knauers Lexikon, a.a.O., S. 85
 - Kestner-Gesellschaft: Julius Bissier, Ausstellungskatalog Hannover, Duisburg, a.a.O., 1958/1959, S. 2 ff
 - Schmalenbach, Werner: Julius Bissier, Farbige Miniaturen, München 1960, S. 2 ff
 - Mahlow, Zeichen und Zeichenhaftes, a.a.O., S. 150 + 154
 - Bihalij-Merin, Oto: Die Kunst als universale Erscheinung, in: Weltkulturen und Moderne Kunst, a.a.O., S. 6
 - Schneckenberger; Zen-Buddhismus, a.a.O., S. 395 f
 - Wichmann, Japonisme, a.a.O., S. 402
 - Schmalenbach, Werner: Julius Bissier, Katalog Städtisches Museum Duisburg, 1958/59, S. 3 - 13
 - Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei, a.a.O., S. 312
 - Haftmann, I, a.a.O., S. 511 f
 - Zaunschirm, a.a.O., S. 92 f
 - Münsterberg, Zen-Kunst, a.a.O., S. 135
 - Röver, Anne: Julius Bissier, Schwarze Tuschezeichnungen, 1954 - 65, Ausstellungskatalog Galerie Wittrock, Düsseldorf 1982, O. S.
 - Thurman, Sue M.: The Julius Bissier Retrospektive, in: Art International, 1964, S. 21 ff
 - Stevens, Elizabeth: Julius Bissier, The Language of Life, in: Art International, 1968/68, S. 27 ff

- 111.2 Seuphor, Ein halbes Jahrhundert, a.a.O., S. 192
- Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 156
 - Seuphor, Knaurs Lexikon, a.a.O., S. 167 f
 - Elgar, Moderne Malerei, a.a.O., S. 20
 - Apollino, Schriftwerte, a.a.O., S. LII
 - Zaunschirm, a.a.O., S. 113
 - Schneckenburger, Zen-Buddhismus, a.a.O., S. 400
 - Wichmann, Japonisme, a.a.O., S. 406
 - Dienst, Informelle Schriften, a.a.O., S. 23
 - Ragon, Cent ans, a.a.O., S. 38
 - Legrand, Über das Zeichen, a.a.O., S. 113
 - Ragon, Michel: Die Lyrische Abstraktion, Von der Explosion zur Inflation, in: Seit 45, a.a.O., S. 80
 - Legrand, Peinture et écriture, a.a.O., S. 29 f
 - Alvard, Julien: Degottex, Essais de Voix, in: Quadrum, X/1961, S. 99 f
 - Wedewer, Rolf: Jean Degottex, in: blätter + bilder, 14/1961, S. 57 f
 - Degottex, Jean: Leitfaden, in: blätter + bilder, 14/1961, S. 56
- 112.1 Wedewer, Degottex, a.a.O., S. 57 f
- Degottex, Leitfaden, a.a.O., S. 56
- 113.1 Alvard, Degottex, a.a.O., S. 107 f
- 113.2 Ebenda, S. 102
- 113.3 L'Oeil, No. 3, 1955, S. 42
- Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 165
 - Nordness, Lee: Art USA now, Luzern 1963, S. 198 ff
 - Haftmann, I, a.a.O., S. 418 + 508 f
 - von Wiegand, Oriental Tradition, a.a.O., S. 62
 - Rose, Barbara: Amerikas Weg, a.a.O., S. 135
 - Ragon, Das Abenteuer, a.a.O., S. 58
 - Münsterberg, Zen-Kunst, a.a.O., S. 130 ff
- 113.3 Egon, Sylvia und Selz, Peter: Morris Graves, in: Katalog zwei Jahrzehnte amerikanische Malerei, 1920 - 40, Kunsthalle Düsseldorf, 1979, S. 144
- Bowie, East-West in Art, a.a.O., S. 113
 - Wolff, Theodore: Morris Graves, Vision of the Inner Eye, Ausstellungskatalog Phillips Collection, New York 1983, S. 11 - 78
 - Schneckenburger, Zen-Buddhismus, a.a.O., S. 395
 - Lancaster, Clay: The Japanese Influence in America, New York 1963, S. 244 f
 - Trier, Neue Tendenzen, a.a.O., S. 21
 - Sullivan, Michael: The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day, Greenwich/Conn. & London 1963, S. 253 f
 - Kuh, Katherine: Morris Graves, in: Dieselbe, The Artists Voice, New York 1960, S. 105 ff
 - Cohen, Michael: The Bird Paintings of Morris Graves, in: College Art Journal, XVIII/1, 1958 - 59, S. 3 ff
 - Read, Herbert: Morris Graves, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 5, a.a.O., S. 161 f

- 114.1 Münsterberg, Zen-Kunst, a.a.O., S. 133
- Wolff, Graves, a.a.O., S. 32
- 115.1 Rodman, S.: Gespräche mit Mark Tobey, in: Derselbe, Conversations with Artists, New York 1957, S. 15
- 115.2 Ebenda
- 115.3 Sullivan, The Meeting, a.a.O., S. 253
- Wolff, Graves, a.a.O., S. 19
- 116.1 Wolff, a.a.O., S. 19
- 116.2 Morris Graves, zitiert nach Wolff, a.a.O., S. 50
- 117.1 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 149
- 117.2 Wolff, Graves, a.a.O., S. 24
- 118.1 Ebenda, S. 44
- 119.1 Bowie, East-West, a.a.O., S. 45
- Seuphor, Ein halbes Jahrhundert, a.a.O., S. 193
- Derselbe, Knaurs Lexikon, a.a.O., S. 85
- Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 166 f
- Ashton, Dore: The Unknown Shore, A View of Contemporary Art, London 1962, S. 167
- Ragon, Abenteuer, a.a.O., S. 58 + 99
- Thomas, Bis Heute, a.a.O., S. 274
- Mahlow, Schrift und Bild, a.a.O., S. 150
- Schaarschmidt-Richter, Ostasiatische Schriftzeichen, a.a.O., S. LXIX
- Nordland, Gerald: Calligraphy in the Art of Ulfert
- Wilke, in: Art International, S. 21
- Apollino, Umbro, Schriftwerte, a.a.O., S. XLVI + L
- Zaunschirm, a.a.O., S. 78
- Eberitt, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 49 + 51
- Jaquillard, Pierre et Ung No Lee: Calligraphie, Peinture Chinoise et Art Abstrait, Neuchâtel, 1973, S. 7 ff, 96
- Tolzien, G.: Hans Hartung, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 5, S. 317
- Schneckenburger, Zen-Buddhismus, a.a.O., S. 400
- Wichmann, Japonisme, a.a.O., S. 402 f
- 119.1 Restany, Pierre: Geste und Rhythmus, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 32
- Aust, Günther: Zur Wirkung Ostasiens auf die moderne Kunst, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 6 ff
- Rüdinger, Arnold: Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen, in: Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel 1956, S. 3
- Ragon, Cent ans, a.a.O., S. 37 ff
- 120.1 Merkert, Jörn: Geste, Zeichen und Gestalt, Zum Werk von Hans Hartung, in: Katalog Kunsthalle Düsseldorf, 1981, S. 19 f
- Claus, Theorien, a.a.O., S. 83

- 120.2 Bowie, East-West, a.a.O., S. 46
- Restany, Geste, a.a.O., S. 32
 - Wedewer, Rolf: Pariser Ausstellungen, in: Das Kunstwerk, XV, 4/1961, S. 39
 - Seuphor, Ein halbes Jahrhundert, a.a.O., S. 193
 - Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 96, 121 f, 178
 - Haftmann, I, a.a.O., S. 487
 - Claus, Theorien, a.a.O., S. 68 + 148
 - Kambartel, Pollock, a.a.O., S. 28
 - Seuphor, Knurs Lexikon, a.a.O., S. 85
 - Elgar, Moderne Malerei V, a.a.O., S. 20
 - Apollonio, Schriftwerte, a.a.O., S. XLVI
 - Everitt, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 51
 - Zaunschirm, a.a.O., S. 93
 - Jaquillard und Lee, Calligraphie, a.a.O., S. 96
 - Ragon, Lyrische Abstraktion, a.a.O., S. 80, 91, 93
 - Rüdlinger, Japanische Kalligraphie, a.a.O.
 - Das Kunstwerk interviewt Mathieu, 10/1959, S. 19 ff
 - Mathieu, Georges: Die Auflösung der Form, in: blätter + bilder, 11/1960, S. 5 ff
- 121.1 Wichmann, Japonisme, a.a.O., S. 403
- 121.2 Roh, Franz: Über Mathieu, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 20
- 122.1 Ebenda
- 122.2 Ebenda
- 122.3 Ebenda, S. 30
- 122.4 Georges Mathieu, zitiert nach: Lambert, Abstrakte Malerei, Kommentare und Dokumente, a.a.O., S. 122
- 122.5 Roh, Über Mathieu, a.a.O., S. 30
- 123.1 Will-Levaillant, Françoise: La Chine d' André Masson, in: Revue de L'Art, Paris, 12/1971, S. 64 - 71 (Anm. 50)
- 123.2 Sullivan, The Meeting of East and West, a.a.O., S. 247
- Claus, Theorien, a.a.O., S. 68 + 151
 - Leonhard, Kurt: Michaux, Kunst heute 9, Stuttgart 1967, S. 17 + 75
 - Nordland, Calligraphy, a.a.O., S. 21
 - Mahlow, Schrift und Bild, a.a.O., S. 150
 - Apollonio, Schriftwerte, a.a.O., S. XLVI + L
 - Hofmann, Klaus: Michaux der Zeichner, in: blätter + bilder, 10/1960, S. 33 f
- 123.2 Blok, Geschichte der abstrakten Kunst, a.a.O., S. 90
- Everitt, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 51
 - Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 96
 - Jaquillard und Lee, Calligraphie, a.a.O., S. 9 + 99
 - Mahlow, Warum geschriebene Bilder, a.a.O., S. 2
 - Schneckenburger, Zen-Buddhismus, a.a.O., S. 397

- Ragon, Cent ans, a.a.O., S. 38
- Rüdlinger, Japanische Kalligraphie, a.a.O., S. 4
- 123.3 Claus, Theorien, a.a.O., S. 68
- 123.4 Hofmann, Klaus, Michaux der Zeichner, a.a.O., S. 33
- 123.5 Bowie, East-West, a.a.O., S. 113
 - Ashton, Unknown Shore, a.a.O., S. 123
 - Nordness, Art USA now, a.a.O., S. 268 f
 - Katalog Kunsthalle Düsseldorf, Ad Reinhardt, S. 5 + S. 41 ff
 - von Wiegand, Oriental Tradition, a.a.O., S. 62
 - Rose, Barbara, Amerikas Weg zur modernen Kunst, a.a.O., S. 206
 - Sullivan, The Meeting, a.a.O., S. 253
 - Sandler, Irving: Abstract Expressionism, London 1970, S. 229
 - Claus, Kunst heute, a.a.O., S. 79
 - Hobbs, Robert Carlton: Ad Reinhardt, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 112 - 115
- 124.1 Reinhardt, Ad: Cycles through the Chinese Landscape, Art News, 12/1954
 - Reinhardt, Ad: Timeless in Asia, Art News, Bd. 58, 1/1960, S. 32 - 35
- 124.2 Hobbs, Reinhardt, a.a.O., S. 114
- 124.3 Cummings, Paul: David Smith, The Drawings, Katalog Whitney Museum of American Art, 1965, S. 26, 34 ff
- 125.1 Ebenda, S. 26
- 125.2 Ebenda, S. 35
- 126.1 Hobbs, Ad Reinhardt, a.a.O., S. 114
 - Sandler, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 239
 - Seuphor, Ein halbes Jahrhundert, S. 193
 - Haftmann, II, a.a.O., S. 451
 - Seuphor, Knaurs Lexikon, a.a.O., S. 85, 89, 131, 288 f
 - Nordland, Calligraphy, a.a.O., S. 21
 - Mahlow, Schrift und Bild, a.a.O., S. XXIV
 - Hobbs, Ro. C.: Bradley Walker Tomlin, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 136 f
 - Zaunschirm, a.a.O., S. 55
 - Everitt, Abstract Expressionism, a.a.O., S. 39
- 126.2 Hobbs, Tomlin, a.a.O., S. 137 (Anm. 4)
- 126.3 Ebenda, S. 135
- 127.1 Read, Herbert: Pierre Jacob Tal-Coat, in: Kindlers Malerei Lexikon, a.a.O., Bd. 11, S. 332
 - Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 85
 - Ashton, Unknown Shore, a.a.O., S. 170
 - Grohmann, Neue Kunst, a.a.O., S. 23 (Bd. 1)

- 127.1 Seuphor, Knaurs Lexikon, a.a.O., S. 286
 - Elgar, Moderne Malerei, a.a.O., S. 20
 - Quadrum, 2/1956, S. 217 (Buchbesprechung)
- 127.2 Nordland, Calligraphy in the Art of Ulfert Wilke,
 a.a.O., S. 21 - 24
 - Bowie, Theodore: Cultural and Artistic Interchanges
 in
 - Modern Times, in: Bowie, East-West, a.a.O., S. 113 +
 128
- 130.1 Clébert, Mythologie, a.a.O., S. 102 - 103
- 131.1 Fiedler, Konrad: Schriften über Kunst, Bd. 1, München
 1913, S. 193 - 194
- 132.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 24
- 134.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 36
- 135.1 Alvard, Degottex, a.a.O., S. 102
- 135.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33 - 34
- 136.1 Ebenda, S. 33
- 136.2 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 9
- 137.1 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 204
- 137.2 Ebenda, S. 191
- 137.3 Ebenda, S. 149
- 138.1 Kuh, a.a.O., S. 236
- 138.2 Rubin, William: Dada und Surrealismus, Stuttgart 1972,
 S. 174
- 142.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 31
- 142.2 Seckel, Buddhistische Kunst, a.a.O., S. 248
- 143.1 Schmied, Wieland: Tobey, Kunst heute 8, Stuttgart
 1966, S. 68
- 143.2 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 8
- 144.1 Seitz, William: Mark Tobey, The Museum of Modern Art,
 New York, 1962, S. 45
- 145.1 Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei,
 Berlin 1954
- 146.1 Rubin und Lachner, Masson, a.a.O., S. 190 - 192
- 147.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 32

- 147.2 Ebenda, S. 34
- 147.3 Kuh, a.a.O., S. 236
- 151.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 35
- 151.2 Lin Yü-T'ang, a.a.O., S. 214
- 151.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 35
- 152.1 Ebenda, S. 29 (Japanese Tradition ...)
- 152.2 Ebenda, S. 32
- 152.3 Clébert, Mythologie, a.a.O., S. 30
- 153.1 Masson, Le Plaisir de peindre, Paris 1950, S. 16
- 153.2 Chevalier, Denys: 24 Stunden mit Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, XV, 5 - 6/1961, S. 47
- 153.3 Hua-fa yao-lu (畫法要錄), Abschnitt Ch'i-yün (氣韻), S. 9
- 154.1 Alvard, Degottex, a.a.O., S. 9
- 155.1 Masson, Gespräch mit J. J. Sweeney, in: Eleven Europeans in America, The Museum of Modern Art Bulletin, Bd. 13, No. 4 - 5, 1946, S. 4
- 155.2 Masson, Le plaisir, a.a.O., S. 18
- 156.1 Lin Yü-T'ang, a.a.O., S. 190 - 191

III. Wesen und Wesentliches der chinesischen Kalligraphier in Hinsicht auf die Interessen der kalligraphischen informellen Malerei

- 158.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 12
- 159.1 Granet, Marcel: Das chinesische Denken, München 1963, S. 57
- 160.1 Ebenda, S. 15
- 160.2 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 3 ff
- 161.1 Ebenda, S. 23 (Granet)
- 161.2 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 24
- 162.1 Wind, Warburgs Begriff, a.a.O., S. 174 f

- 162.2 Shuai Hung-hsün: Liu-Shu Shang-Chüe (鍾洪勳, 六書商榷)
Abhandlung über die Sechs Schriftzeichenklassen,
Taipei 1969
- Hopkins, L.C.: The Six Scripts of the Principles of Writing, Cambridge 1954
 - Tchang Tcheng-ming: L'écriture Chinoise et la Geste Humain, Shanghai/Paris 1937, S. 5 ff
 - Chiang Yee: Chinese Calligraphy, 2. Aufl., London 1954, S. 24 ff
 - Diringer, David: The Alphabet, A Key to the History of Mankind, 2 Bände, 3. Auflage, London 1968, S. 73 ff
- 163.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 32
- 163.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 164.1 Ch'en Chih-mai: Chinese Calligraphers and their Art, Melbourne 1966, S. 178 ff
- Chiang Yee, a.a.O., S. 151
 - Shih Cheng-chung (史正中): Shu-fa ru-men (書法入門), Einführung in die Kunst der Kalligraphie, Taipei 1974, S. 57 ff
- 164.2 Tchang Tcheng-ming, a.a.O., S. 1 ff
- 165.1 Göpper, Shu P'u, a.a.O., S. 149
- 165.2 Hua-fa yao-lu, a.a.O., Buch I/1 und andere
- 165.3 Ebenda
- 166.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 35
- 166.2 Yang Chia-lo (楊家駱): Chin-ren shu-hsüe lun-chi (近人書學論記), Shang, Chung Kuo-hsüe shu-ming-chi ti wu chi, Yi-shu tsung-p'ien, Ti yi chi, ti wu ts'e (中國學術名著第五輯藝術叢書編輯第一集第五冊), Abhandlung über Kalligraphie, Sammelwerk, Neudruck, Taipai 1967, S. 1
- 166.3 Goepper, Roger: Kalligraphie, in: Speiser, Werner; Goepper, Roger und Fribourg, Jean: Chinesische Kunst, Zürich 1965, S. 200
- Goepper, Roger: Shu-P'u, Der Traktat zur Schriftkunst Sun Kuo-t'ing, Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst, Hrsg. von Dietrich Seckel, Band II, Wiesbaden 1974, S. 213 ff
- 167.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 167.2 Tobey, Mark: Reminiscence and Reverie, in: Magazine of Art, Bd. 44, Nr. 6, Oktober 1951, S. 228 - 232
- 170.1 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 165

- 170.2 Debon, Günther: Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie, Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst, Hrsg. von Dietrich Seckel, Wiesbaden 1978, S. 2
- 172.1 Hua-fa yao-lu, a.a.O., S. 17
- 173.1 Sato, E.: Fude ni tsuite (Den Pinsel betreffend), in: Nishikawa, Y. (Hrsg.): Shodō kōza, Band 1, Tokyo 1956, S. 164
- Willets, William: Das Buch der chinesischen Kunst, Düsseldorf/Wien 1968, S. 364 f
 - Silbergeld, Jerome: Chinese Painting Style, University of Washington Press, Seattle/London 1982, S. 5
 - Goepper, Roger: Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens, dtv-1280, München 1978, S. 110
 - Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 52 ff
 - van Briessen, Fritz: Chinesische Maltechnik, Köln 1963, S. 37
- 173.2 Franke, Herbert: Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche, München 1962, S. 34 - 71
- Debon, Günther und Chou Chün-shan: Lob der Naturtreue - Das Hsiao-shan hua-p'u des Tsou I-kuei (1686 - 1772), Wiesbaden 1969, S. 57 f
 - Goepper, Kunst und Kunsthandwerk, a.a.O., S. 111
 - Silbergeld, a.a.O., S. 5
 - Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 52
 - Willetts, a.a.O., S. 365 f; van Briessen, a.a.O., S. 38
- 175.1 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 190 f
- 175.2 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 10
- 175.3 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 176
- 176.1 Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 54
- Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 2
- 177.1 Ebenda, S. 30
- 177.2 Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 54
- 178.1 Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 17
- 178.2 Ebenda, s. 36 ff
- 181.1 Sun Kuo-t'ing, nach Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 110
- 181.2 Ebenda, S. 164
- 183.1 Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 56
- 183.2 Ebenda, S. 63
- 183.3 Ebenda, S. 2
- 184.1 Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 14

- 184.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 186 - 190
- 185.1 Lin-Yü-t'ang, a.a.O., S. 147 ff
- 185.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 186.1 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 174 ff
- 188.1 Lu I-chen () und Chang T'ing-hsiang ():
Yü-yen-lou shu-fa (), Vorrede von 1715,
Ausgabe im Mei-shu ts'ung-shu (),
Shanghai, 4. Auflage, 1947, S. 14 - 16, in der Über-
setzung von Roger Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 55 f
- 190.1 Sun Kuo-t'ing, Shu-P'u (孫過庭書譜), Zeile 103 -
109, nach Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 113
- 192.1 Shu-P'u, Zeile 103 - 109
- 192.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 213
- 193.1 Pao Shih-ch'en (包世臣): I-chou shuang-chi (擘舟双
楫), Die beiden Ruder am Schiff der Kunst, in der
Übersetzung von Roger Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 164 f
- 196.1 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 8
- 197.1 Ch'en Chih-mai, a.a.O., S. 220
- 197.2 Pi-chen-t'u (筆陣圖), Nachsatz, übersetzt von
Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 10
- Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 154
- 197.3 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 203
- 198.1 Shu-P'u, Zeile 61
- 198.2 Kuo Hsi (軒熙), Lin-ch'üan kao-chih (林泉高致),
(Väterliche Anleitung, nach Goepper), Shu-P'u, a.a.O.,
S. 149
- Lin Yü-t'ang, Chinesische Malerei, a.a.O., S. 17 fxf
- 198.3 Willetts, a.a.O., S. 377
- 199.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 34
- 199.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 204
- 199.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 30 f
- 199.4 Kuh, a.a.O., S. 235
- 200.1 Chiang Yee, a.a.O., S. 172 f
- 200.2 Sun Kuo-t'ing, Shu-P'u, nach Goepper, a.a.O., S. 148
- 200.3 Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 10

- 201.1 Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 31
- 201.2 Ebenda
- 201.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 29
- 202.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 11 - 85 f
- 202.2 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 40
- 203.1 Debon, Hsiao-shan hua-p'u, a.a.O., S. 43
- 203.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 213
- 203.3 Goepper, Vom Wesen, a.a.O., S. 30
- 204.1 Fang Cheng-k'ai (馮振凱): Chung-kuo shu-fa hsin shang (中國書法欣賞), Abhandlung über die chinesische Kalligraphie, Taipei 1971, S. 1
- 204.2 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 48 f
- 204.3 Shih-t'ao (石濤): K'u-kua ho-shang yen-lu (苦瓜和尚畫錄), Gespräche des Mönchs Bitter-Melone, Übersetzt von Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 161 f
- 204.4 Yang Yang (楊楊): Szu-chün-tzu hua-p'u (四君子畫譜), 1971, Sammelwerk über die 'Vier Edlen', Taipei 1971
 - Li Ssu-ying (李淑英): Hua-chu i te (畫行一得), Anleitung zu Bambusmalerei, Taipei 1972, S. 3 ff
- 205.1 Li Ssu-ying, a.a.O., S. 3 ff
- 207.1 Seckel, Dietrich: Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart 1957, S. 245
 - Derselbe: Jenseits des Bildes, Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1976, Abhandlung 2, 1976, S. 57 - 66
 - Sullivan, Michael: Symbols of Eternity, The Art of Landscape Painting in China, Oxford 1979, S. 85 ff
 - Cahill, James: Chines Painting, Genf/New York 1977, S. 89 ff
 - Lee, Sherman E.: Zen in Art - Art in Zen, in: Derselbe, Past, Present, East and West, New York 1983, S. 147 - 166
 - Willetts, a.a.O., S. 400 ff
 - Münsterberg, Zen-Kunst, a.a.O., S. 27 ff
 Zen und die Künste, Ausstellungskatalog Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1979
 - Sho - Pinselschrift und Malerei in Japan vom 7. - 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1975
 - Worte des Buddha, Kalligraphien japanischer Priester der Gegenwart, Slg. Seiko Kono, Abt des Daijōji, Nara, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1982

- 208.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 53
- 208.2 Kuh, a.a.O., S. 245
- 208.3 Ebenda
- 209.2 Heiss, Robert: Die Deutung der Handschrift, Hamburg 1966
Pophal, Rudolf: Kinetische Graphologie, Stuttgart 1968
- 210.1 Kuo Jo-hsü (郭若虛): T'u-hua chien-wen-chi (圖畫見聞錄), Bericht über berühmte Gemälde, übersetzt von Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 91 f
- 211.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 10
- 212.1 Ebenda, S. 53
- 212.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 176
- 212.3 Ebenda, S. 148
Derselbe, Vom Wesen, a.a.O., S. 11
- 212.4 Shen Tsung-ch'ien (沈宗騫): Chieh-chou hsüeh-hua-p'ien (芥子園畫傳), Die Kunst der Malerei, in der Übersetzung von Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 218 f
- 214.1 Zur ostasiatischen Linie siehe auch: van de Velde, Henry: Die Linie, in: Derselbe, Zum neuen Stil, München 1955, S. 181 - 195
- 216.1 Shu-P'u, Zeile 103 - 107, nach Goepper, a.a.O., S. 113 f
- 217.1 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 349
- 219.1 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 314 - 392
- 222.1 Hua-fa yao-lu
- 225.1 Chevalier, 24 Stunden, a.a.O., S. 49
- 225.2 Ebenda
- 226.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 13
- 226.2 Ebenda
- 227.1 Feininger, Lionel; in Editions Beyeler, Katalogbuch Mark Tobey, Basel 1971, S. 88 f
- 227.2 Conrad-Martius, Hedwig: Die Zeit, München 1954, S. 13
- 228.1 Gosztonyi, Alexander: Der Mensch in der modernen Malerei, München 1970, S. 162 - 169
- 228.2 Klages, Ludwig: Vom Wesen des Rhythmus, Kampen 1934

- 229.1 Alvard, Degottex, a.a.O., S. 99 ff
- 229.2 Masson, Gespräch mit Sweeney, a.a.O., S. 4
- 229.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 35
- 230.1 Claus, a.a.O., S. 19
- 232.1 Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 75
- 232.2 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 53

IV. Analyse des Einflusses der wesentlichen kalligraphischen Impulse und Merkmale im Werk von Tobey und Masson

- 233.1 Der Einfluß Ostasiens auf Masson wird in den folgenden Werken angesprochen:
 - Aust, Günter: Zur Wirkung Ostasiens auf die moderne Kunst, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 6 ff
 - Kahnweiler, Daniel-Henry: André Masson, in: Das Kunstwerk, 1 - 2/1961, S. 3 ff
 - Mahlow, Warum geschriebene Bilder, a.a.O., S. 2
 - Claus, Theorien, a.a.O., S. 68
 - Kunstverein für die Rheinlande: Masson, Katalog, S. 4
 - Elgar, Moderne Malerei, a.a.O., S. 20
 - Apollonio, Schriftwerte, a.a.O., S. 150
 - Mahlow, Zeichen und Zeichenhaftes, a.a.O., S. 150
 - Jaquillard und Lee, Calligraphie, a.a.O., S. 7
 - Zaunschirm, Die Fünfziger Jahre, a.a.O., S. 113
 - Legrand, Peinture et écriture, a.a.O., S. 30 + 35
 - Bihalij-Merin, Oto: Die Kunst als universale Erscheinung, in: Weltkulturen und moderne Kunst, a.a.O., S. 6
 - Schneckenburger, Zen-Buddhismus, a.a.O., S. 392 - 410
 - Wichmann, Japonisme, a.a.O., S. 398 f
 - Haftmann, I, a.a.O., S. 344
 - Masson, André: Le Surréalisme et après, Entretien avec André Masson au magnétophone, in: L'Oeil, 5/1955, S. 17
 - Benincasa, Carmine: André Masson, Opera dal 1920 - 1970, Florenz 1981, S. 20 - 24
 - Dieselbe: André Masson, Parma Università 1981, S. 20 - 24
 - Rahn, Dieter: Masson, Raumdarstellung und Zeitbezug in der Malerei, Dissertation Tübingen 1968, S. 181 ff
 - Hentzen, Alfred: André Masson, Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1955, S. 6
 - Hahn, Otto: Masson, New York 1965, S. 20 ff
 - Pierre, José: Lexikon des Surrealismus, Köln 1976, S. 112

- Benincasa, Carmine: André Masson, in: Flash Art, No. 103, 1981, S. 12 f
- Legrand, Francine: Über das Zeichen und die offene Form, in: Nach 45, a.a.O., S. 112 f
- Haftmann, Werner: André Masson, Katalog Galerie Hertz, Bremen, o.J., S. 3 ff
- Rubin, William S.: Dada und Surrealismus, Stuttgart 1972, S. 370
- Will-Levaillant, Françoise: La Chine d'André Masson, in: Revue de L'Art, Paris, Nor. 12/1971, S. 64 ff
- Passeron, Roger: André Masson, Graphik, Stuttgart 1973, S. 162 - 164
- Rubin, William: André Masson and Twentieth-Century-Painting, in: Katalogbuch Museum of Modern Art, New York 1976, S. 67
- Lachner, Carolyn: André Masson, Origins and Development, in: Katalogbuch Museum of Modern Art, New York, 1976, S. 161, 168, 171, 179, 180 - 188, 190 - 191, 199, Chronology S. 217 + 220
- Masson, André: Eine Kunst des Wesentlichen, Wiesbaden 1961
- George, Waldemar: Les Anticipations d'André Masson, Genf 1956, Bd. 1, S. 52 - 55, 73, 75, 85, 107 - 110; Bd. 2, S. 12, 18 f, 47, 57, 64 - 65
- Masson, André: La mémoire du monde, Genf 1974, S. 74 f, 139 - 144 (Abschnitt Imitation de la Chine)
- Masson, André: Entretien avec Georges Charbonnier, Paris 1958, S. 122 - 125
- Masson, André: Divigations sur l'espace, in: Les Temps Modernes, Paris 1949, No. 44, S. 965 - 966
- Clébert, Jean-Paul: Mythologie d'André Masson, Genf 1971, S. 102 - 106, 114

234.1 Claus, Theorien, a.a.O., S. 19

234.2 Ebenda

235.1 Ebenda

235.2 Haftmann, I, a.a.O., S. 342

235.3 Masson, Eine Kunst des Wesentlichen, s. o.

236.1 Ebenda, S. 8

236.2 Ebenda

236.3 Ebenda, S. 91

236.4 Ebenda, S. 91

236.5 Ebenda, S. 13

236.6 Ebenda, S. 25

236.7 Ebenda, S. 32

237.1 Ebenda, S. 25

- 237.2 Ebenda, S. 53
- 238.1 Haftmann, Katalog Hertz, Bremen, a.a.O., S. 3
- 239.1 André Masson, auf einer Konferenz der französischen Zeitschrift *Méditations*, 1961, zitiert nach Claus, *Theorien*, a.a.O., S. 18
- 239.2 Masson, *Eine Kunst*, a.a.O., S. 18 ff
- 240.1 Trier, *Zeichner*, a.a.O., S. 112 f
- 240.2 zitiert nach Lachner, *Katalogbuch New York*, a.a.O., S. 107
- 240.3 Rubin, *Dada und Surrealismus*, a.a.O., S. 174
- 241.1 Metken, Günter: *Surrealismus*, in: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880 - 1940*, Propyläen-Verlag, Berlin 1977, S. 243
- 241.2 Trier, *Zeichner*, a.a.O., S. 123
- 241.3 Masson, in *L'Oeil*, zitiert nach Clébert, *Mythologie*, a.a.O., S. 30
- 244.1 Will-Levaillant, *La Chine*, a.a.O., S. 68 (Anm. 42)
- 244.2 Goepper, *Shu-P'u*, a.a.O., S. 203
- 244.3 Ebenda
- 245.1 Debon, *Grundbegriffe*, a.a.O., S. 53 f
- 245.2 Ebenda, S. 55 f
- 245.3 Gespräch von Masson mit Sweeney, a.a.O., S. 4
- 246.1 Masson, *Le plaisir*, a.a.O., S. 16
- 247.1 Masson, André: *Propos sur le Surréalisme*, in: *Méditations* Nr. 3, 1961, S. 33 - 41
- 247.2 Masson, *Le plaisir*, a.a.O., S. 18
- 248.1 Masson, *Eine Kunst*, a.a.O., S. 18
- 248.2 Masson, *Eine Kunst*, a.a.O., S. 18
- 248.3 Masson, *Le plaisir*, a.a.O., S. 18
- 250.1 Lachner, *Masson*, *Katalogbuch 1976*, a.a.O., S. 186
- 251.1 Ebenda, S. 186 f
- 252.1 Will-Levaillant, *La Chine*, a.a.O., S. 67 (Anm. 33)
- 252.2 Clébert, *Mythologie*, a.a.O., S. 105

- 252.3 Ebenda
- 252.4 Ebenda, S. 31
- 253.1 Masson, André: Divigation sur L'espace, in: Les Temps Modernes, Vol. 4, 44/1949, S. 966
- 253.2 Clébert, a.a.O., S. 32
- 253.3 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 9 f
- 254.1 Clébert, a.a.O., S. 104 f
- 255.1 Masson, Mémoire du monde, a.a.O., S. 139 - 144 (Imitations de la Chine)
- 256.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 7 f
- 257.1 Ebenda, S. 9
Masson bemerkt in der Anmerkung dazu: "Die Leere ist Licht und Odem der Welt zugleich, Wärme und Leben".
- 257.2 Masson, Entretiens avec Charbonnier, a.a.O., S. 124 f
- 257.3 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 9
- 258.1 Ebenda, S. 11
- 258.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 153
- 258.3 Ebenda, S. 149
- 258.4 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 25
- 258.5 Ebenda, S. 27
- 258.6 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 204
- 259.1 Ebenda, S. 22 (A. Masson, Eine Kunst)
- 259.2 Ebenda, S. 25
- 259.3 Ebenda, S. 11 f
- 260.1 Ebenda, S. 14 f
- 261.1 Ebenda, S. 12
- 262.1 Ebenda, S. 24
- 263.1 Clébert, Mythologie, a.a.O., S. 102 - 103
- 263.2 Rubin und Lachner, Katalogbuch 1976, a.a.O., S. 217 (Chronology)
- 266.1 Ebenda, S. 68
- 276.1 Hua-fa yao-lu, Abschn. über Baummalerei, S. 11

- 277.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 25
- 277.2 Ebenda, S. 13
- 278.1 Ebenda, S. 8
- 279.1 Der Einfluß Ostasiens auf Tobey wird in den folgenden Werken berührt:
- Wankemüller, Rike: Tachisten in den USA, in: Das Kunstwerk, 5/1955 - 56, S. 23 ff
 - Schulz, Phoebe: Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, 3/1957, S. 27 ff
 - Aust, Günther, Zur Wirkung Ostasiens, a.a.O., S. 4
 - Chevalier, Vierundzwanzig Stunden, a.a.O., S. 44 ff
 - Schiff, Gert: Die sechste Biennale von Sao Paulo, in: Das Kunstwerk, 7/1962, S. 27
 - Ashton, Dore: New York Letter, in: Das Kunstwerk, 7/1963 S. 31 f
 - Mahlow, Warum geschriebene Bilder, a.a.O., S. 23
 - Dienst, Rolf-Gunter: Informelle Schriften, in: Das Kunstwerk, 10/1963, S. 23
 - Derselbe: Mark Tobey's neue alte Bilderwelt, in: Das Kunstwerk, 9/1966, S. 31 f
 - Derselbe: Bilanz eines Jahrzehnts, in: Das Kunstwerk, 1 - 3/1964, S. 132
 - B. R.: Coup d'Oeil sur l'Art Americain, in: L'Oeil, 3/1955, S. 41
 - Flanner, Janet: Tobey, Mystique errant, in: L'Oeil, 6/1955, S. 26 ff
 - Bowie, Cultural and Artistic Interchanges, in: East-West in Art, a.a.O., S. 113
 - von Grüningen, a.a.O., S. 239
 - Seuphor, Ein halbes Jahrhundert, a.a.O., S. 185 f, 193
 - Katalog Kunstsammlung NRW, S. 22 f, 317
 - Lambert, Abstrakte Malerei, a.a.O., S. 64, 196
 - Ashton, The Unknown Shore, a.a.O., S. 107 ff, 118 ff, 208
 - Nordness, Art USA now, a.a.O., S. 46
 - Haftmann, I, a.a.O., S. 487, 498, 594
 - Ausstellungskatalog Reinhardt, KH Düsseldorf, a.a.O., S. 5
 - Claus, Theorien, a.a.O., S. 87 ff
 - Grohmann, Neue Kunst, a.a.O., S. 295 ff
 - von Wiegand, Oriental Tradition, a.a.O., S. 62
 - Brion, Geschichte, a.a.O., S. 224
 - Weston, a.a.O., S. 186
 - Lucie-Smith, Edward: Kunstrichtungen seit 1945, Wien-München-Zürich 1969
 - Rose, Amerikas Weg, a.a.O., S. 135, 195 f
 - Kerber, Amerikanische Kunst, a.a.O., S. 14 ff
 - Kambartel, Pollock, a.a.O., S. 24
 - Schmied, Wieland: Mark Tobey, Kunst heute 8, Stuttgart 1966
 - Ragon, Abenteuer, a.a.O., S. 58, 63, 155 ff
 - Seuphor, Knaurs Lexikon, a.a.O., S. 287 f
 - Thomas, Kunst heute, a.a.O., S. 274

- Elgar, Moderne Kunst, a.a.O., S. 19
- Apollonio, Schriftwerte, a.a.O., S. L
- Mahlow, Zeichen und Zeichenhaftes, a.a.O., S. 150
- Roberts, Colette: Mark Tobey, New York/London 1967, S. 12 ff
- Ixmeier, Sabine: Mark Tobey, Dissertation Bochum 1981, S. 26 ff
- Russel, John: Tobey, Editions Beyeler, Basel 1971, S. 16 ff
- Petzet, Heinrich Wiegand: Salut für Tobey, in: Heidenheim, Hanns H.: Mark Tobey, Das Graphische Werk I, 1970 - 1975, Düsseldorf, Ursus-Press, 1975, S. 16 ff
- Bowen, Betty: Introduction, The Story of a Collection, in: Tobey's 80, Seattle Art Museum, Seattle und London 1970, S. 9 ff
- Heidenheim, Hanns H.: Mark Tobey- Robert Motherwell - Sam Francis, Ausstellungseinführung, Düsseldorf, Galerie Ursus-Press, 1979, S. 2
- Seitz, William: Mark Tobey, Museum of Modern Art, New York 1962, S. 14 ff
- Kohnitzky, Léon: Mark Tobey, Quadrum, 4/1957, S. 16 ff
- Fuchs, Heinz: Der Einzelgänger Tobey, in: blätter + bilder, Heft 13, 3 - 5, 1961, S. 16 - 18
- Schmied, Wieland: Notizen zu Mark Tobey, in: Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, S. 5 ff
- Ashton, Dore: Mark Tobey, in: Evergreen Review, Bd. 4, Nr. 11, New York 1960, S. 29 ff
- Le Wino, Walter: Rencontre avec Mark Tobey Père de L'Ecole du Pacifique, in: Combat, Paris, 18.10.1961
- Tobey, Mark: Reminiscence & Reverie, a.a.O., S. 230
- Alvard, Julien, Tobey, in: Cimaise, Paris, Mai 1955, S. 3 ff
- Rexroth, Kenneth: Mark Tobey of Seattle, Washington, in: Art News, Mai 1951, New York, S. 17 ff
- Ashton, Dore: Mark Tobey et la rondeur parfaite, in: XX ième Siècle, No. 12, Paris 1959, S. 66 ff
- Daval, Jean-Luc: Tobey, und présence péremptoire, Lettre de Suisse, in: Art International, S. 83 ff
- Trier, Eduard: Ausstellungseinführung, zitiert nach Editions de Beauclair, Prospekt Druckgraphik von Mark Tobey (gehalten anlässlich der Ausstellungseröffnung Galerie Baukunst Köln, 1971)
- Tobey, Mark: Japanese Tradition and American Art, in: College Art Journal, Vol. 18, No. 1, New York 1958, S. 20 ff
- Kuh, Katherine: Tobey, in: Dieselbe, The Artists Voice, a.a.O., S. 235 ff
- Courtois, Michel: Mark Tobey, Des Pictogrammes Indiens a L'Ecriture Blanche, in: Cahiers du Musée de Poche, Nr. 1, Paris 1959, S. 59 ff
- Rodman, Selden: Mark Tobey, in: Derselbe, Conversations with Artists, New York 1957, S. 2 - 8, 15 - 21

279.2 Kuh, Artists Voice, a.a.O., S. 236 (Kurzzitat: Kuh)

- 279.3 Trier, Ausstellungseinführung Köln, Galerie Baukunst
1971
- 280.1 siehe Anmerkung 279.1
- 282.1 Mark Tobey: The World of a Market, University of
Washington Press, 1964
- 282.2 Seitz, a.a.O., S. 44
- 283.1 Kuh, a.a.O., S. 237
- 284.1 Seitz, a.a.O., S. 44
- 284.2 K. B.: A Tobey Profile, in: Art Digest, Vol. 26,
No. 2, 5, 26, 34, vom 15.10.1951
- 284.3 Seitz, a.a.O., S. 43
- 284.4 Seitz, a.a.O., S. 45 f
- 284.5 Seitz, a.a.O., S. 45
- Kuh, a.a.O., S. 240
- 284.6 Kuh, a.a.O., S. 236
- 285.1 Seitz, a.a.O., S. 45
- 285.2 Haftmann, II, a.a.O., S. 80
- 285.3 Ebenda
- 287.1 Kuh, a.a.O., S. 236
- 288.1 Seitz, a.a.O., S. 10
- 289.1 Kuh, a.a.O., S. 239 f
- Seitz, a.a.O., S. 13
- 290.1 Seitz, a.a.O., S. 13
- 290.2 Kuh, a.a.O., S. 240
- 291.1 Kuh, a.a.O., S. 236
- 292.1 Mark Tobey, Aus Briefen und Gesprächen, zitiert nach:
Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 27 ff
- 292.2 Tobey, Japanese Tradition, a.a.O., S. 524
- 292.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 28 f
- 293.1 Haftmann, I, a.a.O., S. 591
- 293.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 16
- 293.3 Ebenda

- 293.4 Kerber, a.a.O., S. 14
- 294.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 16
- 296.1 Kuh, a.a.O., S. 244
- 296.2 Tobey, Japanese Tradition, a.a.O., S. 22
- 296.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 14
- 297.1 Tao-Te-Ching, in der Übersetzung von Richard Wilhelm
- 300.1 Tobey, Japanese Tradition, a.a.O., S. 24
- 300.2 Ashton, Mark Tobey et la rondeur parfaite, a.a.O.,
S. 69
- 300.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 36
- 301.1 Ebenda
- 302.1 Kuh, a.a.O., S. 236
- 303.1 Shen Tsung-ch'ien (沈宗瀚), übersetzt von Lin Yü-
t'ang, a.a.O., S. 188
- 303.2 Vgl. dazu eine interessante wahrnehmungspsychologische
Studie von Rudolf Arnheim, in:
Derselbe, Wahrnehmungsanalyse eines Symbols der
Wechselwirkung, in: Zur Psychologie der Kunst, Köln
1977, S. 193 - 219
- 304.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 30
- 304.2 Kuh, a.a.O., S. 248
- 305.1 Tobey, Reminiscence, a.a.O., S. 230
- 305.2 Tobey, Mark: Excerpts from a letter, in: The Tigers
Eye, Nr. 3, 15, März 1948, S. 52
- 306.1 in der Übersetzung von Richard Wilhelm
- 306.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 142
- 306.3 Ebenda, S. 149
- 306.4 Ebenda, S. 174
- 307.1 Shen Tsung-ch'ien: "Wenn der Pinsel das Papier be-
rührt, gibt es nur noch Unterschiede des Druckes, der
Geschwindigkeit, des Winkels, der Richtung. Doch ein
zu leichter Druck hat Weichheit zur Folge, während ein
zu fester Schwerfälligkeit bewirkt" usw., in der Über-
setzung von Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 176
- 307.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 30

- 307.3 Ebenda, S. 31
- 308.1 Kuh, a.a.O., S. 235
- 308.2 Do Dinh, Pierre: Konfuzius, rowohl monographien, Rein-
bek 1960, S. 126 ff
The Doctrine of Mean (Chung Yung 中庸), translated by
Ku Hung-ming, Council of Chinese Cultural Renaissance,
Taipei 1980, S. 19 - 52
- 310.1 Kuh, a.a.O., S. 243
- 310.2 Editions Beyeler, Tobey, a.a.O., S. 72
- 311.1 Ebenda, S. 76
- 312.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 32
- 312.2 Katalog Beyeler, 1965, o.S.
- 313.1 Übersetzung von Richard Wilhelm
- 313.2 Russel, John: A Singular Vibration, The Art of Mark
Tobey, in: Katalogbuch Editions Beyeler, a.a.O., S. 23
- 314.1 Julia und Lionel Feininger, in: Editions Beyeler,
a.a.O., S. 88
- 314.2 Franke und Trauzettel, Das chinesische Kaiserreich,
a.a.O., S. 62
- 314.3 Seitz, a.a.O., S. 40
- 315.1 Kuh, a.a.O., S. 245 f
- 315.2 Chevalier, 24 Stunden, a.a.O., S. 47
- 315.3 Ebenda
- 316.1 Tobey, Japanese Tradition, a.a.O., S. 22
- 316.2 Katalog Beyeler, a.a.O., S. o.S.
- 316.3 Ebenda
- 316.4 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 35
- 316.5 Ebenda, S. 36
- 317.1 Tobey, Mark: Die Netze der Imagination, in: blätter +
bilder, Heft 13, 1961, S. 12
- 317.2 Tobey, nach Kerber, a.a.O., S. 14
- 317.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 32
- 318.1 Ebenda, S. 29

- 318.2 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 176
- 318.3 Ebenda, S. 148
- 319.1 Goepner, Shu-P'u, a.a.O., S. 149
- 319.2 Seitz, a.a.O., S. 31
- 319.3 Chevalier, 24 Stunden, a.a.O., S. 48
- 321.1 Goepper, a.a.O., S. 124 (Shu-P'u, Zeile 215 f)
- 322.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 324.1 Kuh, a.a.O., S. 235
- 326.1 Tobey, Reminiscence, a.a.O., S. 230
- 328.1 Editions Beyeler, a.a.O., S. 20 f
- 328.2 Trier, Zeichner, a.a.O., S. 5
- 329.1 Ebenda, S. 6
- 329.2 Ebenda
- 331.1 Kuh, a.a.O., S. 244
- 332.1 Kuh, a.a.O., S. 240
- 332.2 Kuh, a.a.O., S. 236
- 332.3 Seitz, a.a.O., S. 20
- 333.1 Kuh, a.a.O., S. 237
- 334.1 Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 60
- 334.2 Ebenda, S. 59
- 339.1 Tobey, Reminiscence, a.a.O., S. 230
- 344.1 Seitz, a.a.O., S. 22
- 345.1 Goepper, Shu-P'u, a.a.O., S. 162
- 345.2 Ebenda, a.a.O., S. 165 f
- 345.3 Ebenda, S. 156
- 347.1 Shih-t'ao, K'u-kua, nach Lin Yü-t'ang, a.a.O.,
S. 147 ff
- 347.2 Kuh, a.a.O., S. 236
- 347.3 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 149
- 347.4 Ebenda, S. 162

- 349.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 350.1 Heidenheim, a.a.O.
- 350.2 Ebenda
- 351.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 351.2 Ebenda, S. 28
- 351.3 Kuh, a.a.O., S. 236
- 351.4 Tobey, Reminiscence, a.a.O., S. 230
- 353.1 Sun Kuo-t'ing, Shu-P'u, Zeile 106 - 107, a.a.O.,
S. 113 f
- 354.1 Kuh, a.a.O., S. 236
- 354.2 Kuh, a.a.O., S. 244
- 355.1 Debon, Grundbegriffe, a.a.O., S. 2
- 355.2 Lin Yü-t'ang, a.a.O., S. 174
- 355.2 Ebenda, S. 190
- 356.1 Seitz, a.a.O., S. 16
- 356.2 Ebenda, S. 40
- 356.3 Kerber, a.a.O., S. 16
- 357.1 Tobey, Reminiscence, a.a.O., S. 230
- 360.1 Vgl. dazu die Ausführungen von Gosztonyi, Alexander:
Der Mensch in der modernen Malerei, a.a.O., S. 174 f
- 360.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 360.3 Editions Beyeler, a.a.O., S. 88
- 360.4 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 33
- 362.1 Ebenda, S. 34
- 362.2 Ebenda, S. 32
- 362.3 Seitz, a.a.O., S. 27 u. a.
- 363.1 Vgl. z. B. Staber, Margret: Konkrete Malerei als
strukturelle Malerei, in: Kepes, Gyorgy: Struktur in
Kunst und Wissenschaft, Brüssel 1967, S. 165 ff.
Staber gibt selbst zu, daß Struktur ein Wesensmerkmal
aller Kunst und aller Seinsphänomene ist, und obwohl
Struktur bei Tobey und anderen Künstlern einen nicht
unwesentlichen formalen Faktor bildet, so ist sie doch
im Gesamtzusammenhang nicht so dominierend, daß sich

davon das Recht auf die Bezeichnung als "strukturelle Malerei" ableiten ließe, da hier ein allgemein vorhandenes Merkmal (irreführend) überbewertet wird, vor allem gegenüber den gewiß noch bedeutenderen Faktoren, wie Bewegung, Rhythmus, Vibration etc..

- 364.1 Staber, a.a.O., S. 181
- 364.2 Ebenda
- 364.3 Arnheim, Rudolf: Entropie und Kunst, Ein Versuch über Unordnung und Ordnung, Köln 1979, S. 9
- 364.4 Ebenda
- 364.5 Ebenda, S. 11
- 365.1 Ebenda, S. 13
- 365.2 Ebenda
- 365.3 Ebenda, S. 12
- 365.4 Ebenda, S. 14
- 365.5 Ebenda, S. 40
- 365.6 Ebenda
- 365.7 Ebenda, S. 70
- 366.1 zitiert nach Staber, a.a.O., S. 183
- 367.1 Panofsky, Erwin: Abt Suger von St. Denis, in: Sinn und Deutung, a.a.O., S. 157
Panofsky spricht hier von "Ruhmessucht (= Egozentriertheit) des Renaissancemenschen".
- 368.1 Editions Beyeler, a.a.O., S. 88 f
- 369.1 Ebenda, S. 89
- 369.2 Ebenda
- 369.3 Katalog Beyeler 1965, a.a.O. gegenüber Bild 44
- 370.1 Rodman, a.a.O., S. 17 f
- 370.2 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 13
- 370.3 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 35
- 370.4 zitiert nach Russel in: Katalog Beyeler, 1965, a.a.O., o.S. (Einleitung)
- 371.1 Chevalier, 24 Stunden, a.a.O., S. 49

- 372.1 Gosztonyi, Alexander: Der Raum, Band II, Orbis Academicus, Bd. I, 14, 2, Freiburg/München 1976. S. 1173 f
- 372.2 Ebenda, S. 1018
- 373.1 Ebenda, S. 1021 f
- 375.1 Chevalier, 24 Stunden, a.a.O., S. 49
- 375.2 Tobey, zitiert nach Schmied, 1966, S. 68
- 375.3 Gosztonyi, Der Raum, a.a.O., S. 1030 ff
- 376.1 Masson, Eine Kunst, a.a.O., S. 13
- 376.2 Ebenda
- 378.1 Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 31
- 378.2 Feininger, in: Editions Beyeler, a.a.O., S. 86
- 379.1 Naum Gabo, in: Editions Beyeler, a.a.O., S. 89
- 379.2 Overmeyer, Gudula: Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Robert Delaunay - Paul Klee, Studien zur Kunstgeschichte Bd. 17, Hildesheim/Zürich/New York 1982, S. 3 ff
- 379.3 Overmeyer gibt einen ausführlichen Überblick über solche Versuche, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.
- 379.4 Gosztonyi, Der Mensch, a.a.O., S. 162 f
- 379.5 Ebenda, S. 163 ff
- 379.6 Overmeyer, a.a.O., S. 22 f
- 380.1 Ebenda, S. 25
- 380.2 Ebenda, S. 27
- 382.1 Seitz, Tobey, a.a.O., S. 29 f
- 382.2 Kuh, a.a.O., S. 236
- 382.3 Ebenda, S. 240
- 383.1 Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954
- 385.1 Tobey, Kestner-Gesellschaft, a.a.O., S. 29
- 386.1 Ebenda, S. 35
- 400.1 Seitz, Tobey, 1962, a.a.O., S. 19 f
Seitz, William: Abstract Expressionist Painting in America, Harvard UP, Cambridge/Mass. + London 1983, S. 12 - 15

LITERATURVERZEICHNIS

=====

I. Werke in westlichen Sprachen

0. Philosophie, Taoismus und Zen-Denken
1. Kunstwissenschaftliche Werke
2. Allgemeine kunsthistorische Werke
3. Allgemeines Informel
4. Kalligraphisches Informel und Werke zum Einfluß Ostasiens
5. Chinesische Kalligraphie und Malerei
6. Mark Tobey
7. André Masson

II. Werke in chinesischer und japanischer Sprache

I. Werke in westlichen Sprachen

0. Philosophie, Taoismus und Zen-Denken

- 1) Benl, Otto: Geschichtliche Entwicklung des Zen, in: Suzuki, D.T.: Zen und die Kultur Japans, Reinbek 1958
- 2) Blakeney, R.B.: The Sayings of Lao-tzu (Lao-tzu, Tao-Te-ching) englisch/ chinesisches, Taipei 1972
- 3) Blyth, R.H.: Zen and Zen Classics, Vol. II, History of Zen, The Hokuseido Press, Tokyo 1964
- 4) Council of Chinese Cultural Renaissance: The Doctrine of the Mean (Chung Yung), Taipei 1980
- 5) Diemer, Alwin: Existenzphilosophie, in: Philosophie, Das Fischer-Lexikon, Frankfurt 1967
- 6) Do Dinh, Pierre: Konfuzius in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, rm 42, Hamburg 1960

- 7) Forke, Alfred: Geschichte der alten chinesischen Philosophie, 2. Auflage, Universität Hamburg, Abhandlungen auf dem Gebiet der Auslandskunde, Band 25, Reihe B, Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen, Band 14, Hamburg 1964
- 8) Forke, Alfred: Die Gedankenwelt des chinesischen Kulturkreises, in: Handbuch der Philosophie, 13. - 15. Lieferung, München und Berlin 1927
- 9) Franke, Herbert
Trauzettel, Rolf: Das chinesische Kaiserreich, Fischer Weltgeschichte, Band 19, Frankfurt 1968
- 10) Franke, Otto: Geschichte des chinesischen Reiches, 5 Bände, Berlin/Leipzig 1930 ff
- 11) Granet, Marcel: Das chinesische Denken, München 1963
- 12) Derselbe: Die chinesische Zivilisation, München 1976
- 13) Hackmann, Heinrich: Chinesische Philosophie, München 1927
- 14) Jaspers, Karl: Die großen Philosophen, Band 1, München 1957
- 15) Kraus Fritz: Erlösung durch Erleuchtung, Einführung zu Suzuki, D.T.: Der Weg der Erleuchtung, Baden-Baden 1957
- 16) Kellerer, Christian: Der Sprung ins Leere; Objet trouvé, Surrealismus, Zen, Köln 1982
- 17) Metzke, Erwin: Handlexikon der Philosophie, Heidelberg 1948
- 18) Opitz, Peter Joachim: Die Ordnungsspekulation im Tao-Te-King, München 1967
- 19) Suzuki, D.T.: Leben aus Zen, München/Planegg 1955
- 20) Derselbe: Der Weg zur Erleuchtung, Baden-Baden 1957

- 21) Derselbe: Zen und die Kultur Japans, Stuttgart/Berlin 1941 Zen und die Kultur Japans, rde 66, Reinbek 1958
- 22) Derselbe: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, 1963
- 23) Derselbe: Die große Befreiung, 5. Aufl., Zürich 1969
- 24) Derselbe: Der westliche und der östliche Weg, Frankfurt 1974
- 25) Riencourt, Amaury de: Die Seele Chinas, Hamburg 1958
- 26) Schilling, Kurt: Geschichte der sozialen Ideen, Stuttgart 1966
- 27) Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch, Kröners Taschenausgabe, Band 13, 18. Auflage, Stuttgart 1969
- 28) Stange, Hans Otto
Heinrich: Gedanken und Gespräche des Konfuzius (Lun-yü), München 1953
- 29) von Strauß, Victor: Lao-Tse, Tao-Te-King, Leipzig 1924
- 30) Störig, Hans-Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Band II, Stuttgart 1961
- 31) Thiel, J.P.: Der Begriff des Tao im Tao-Te-Ching, in: Sinologica, Vol. XII, 1971, 1 + 2, S. 30 ff
- 32) Ulenbrook, Jan: Lau Dse, Dau Dö Djing, Bremen 1962
- 33) Watts, Alan: The Way of Zen, New York 1957
- 34) Weber-Schäfer, Peter: Der Edle und der Weise, Oikumenische und imperiale Repräsentation der Menschheit im Chung-yung, einer didaktischen Schrift des Frühkonfuzianismus, München 1963
- 35) Wilhelm Richard: Laotse, Das Buch des Alten vom Sinn und Leben, Jena 1915
Laotse - Tao Te King, Neuauf-
lage, Düsseldorf 1978
- 36) Derselbe: Laotse und der Taoismus, Frommanns Klassiker der Philosophie, Bd. XXVI, Stuttgart 1925

- 37) Derselbe: K'ung-tzu und der Konfuzianismus, Berlin 1982
- 38) Wilhelm, Richard: Geschichte der chinesischen Kultur, München 1928
- 39) Derselbe: Der Mensch und das Sein, Jena 1931 ('39)
- 40) Derselbe: Chinesische Lebensweisheit, Tübingen 1950
- 41) Derselbe: I-Ching, Das Buch der Wandlungen, Düsseldorf/Köln 1951
- 42) Derselbe: Wandlung und Dauer, Düsseldorf, 1956
- 43) Derselbe: Kung Fu Tse, Schulgespräche (Chia Yü), Düsseldorf/Köln 1961
- 44) Derselbe: Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, Düsseldorf/Köln 1969
- 45) Yung Hsi: Buddhism and the Ch'an-School of China, Calcutta, o.J.
- 46) Zenker, Ernst Viktor: Geschichte der chinesischen Philosophie, Band I, Das klassische Zeitalter bis zur Han-Dynastie, Reichenberg 1926

1. Kunstwissenschaftliche Werke

- 1) Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, Berlin 1965
- 2) Derselbe: Anschauliches Denken, Köln 1972
- 3) Derselbe: Art and visual perception, Berkeley 1974
- 4) Derselbe: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977
- 5) Derselbe: Wahrnehmungsanalyse eines Symbols der Wechselwirkung, in: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977, S. 193 - 219
- 6) Derselbe: Entropie und Kunst - Ein Versuch über Unordnung und Ordnung, Köln 1979
- 7) Badt, Kurt: Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963

- 8) Badt, Kurt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971
- 9) Bense, Max: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, rde 320, Reinbek 1969
- 10) Bronowski, Jacob: Die Entdeckung der Form, in: Kepes, Gyorgy, Struktur in Kunst und Wissenschaft, Brüssel 1967
- 11) Busch, Werner
Beyrodt, Wolfgang: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft; Reclam, Stuttgart 1982
- 12) Conrad-Martius, Hedwig: Die Zeit, München 1954
- 13) Daul, Helmuth: Das Deuten in der Graphologie, Dissertation Heidelberg 1966
- 14) Dirringer, David: The Alphabet - A Key to the History of Mankind, 2 Bde., 3. Auflage, London 1968
- 15) Dittmann, Lorenz: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, in: Kämmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonographie und Ikonologie, Bd. I, Köln 1979
- 16) Edelstein, Hans (Hrsg.) Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, Köln 1977
- 17) Friedrich, Johannes: Geschichte der Schrift, Heidelberg 1966
- 18) Fuller, R. Buckminster: Begrifflichkeit von Grundstrukturen, in: Kepes, Struktur, 1967
- 19) Fiedler, Conrad: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Eckstein, Hans (Hrsg.): Conrad Fiedlers Schrift über Kunst, Köln 1977
- 20) Gombrich, E.H.: Arzt und Illusion, London 1960
- 21) Gosztonyi, Alexander: Der Mensch in der modernen Malerei, München 1970
- 22) Derselbe: Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft, Band II, Freiburg/München 1976

- 23) Hauser, Arnold: Kunst und Gesellschaft, München 1973
- 24) Derselbe: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975
- 25) Heiss, Robert: Die Deutung der Handschrift, Hamburg 1966
- 26) Jantzen, Hans: Über den Kunstgeschichtlichen Raumbegriff, Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abteilung, Jg. 38, Heft 5
- 27) Kämmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonographie und Ikonologie, Bd. I, Köln 1979
- 28) Kepes, Gyorgy: Struktur in Kunst und Wissenschaft, Brüssel 1967
- 29) Michon, Jean-Hippolyte: System der Graphologie, München/Basel 1965
- 30) Ott, Gunter (Hrsg.): Handbuch der Kunst- und Werkerziehung, Band IV/3, Zeichnung, Schrift und Druck in der Bildenden Kunst und als Gegenstand im Unterricht, Berlin 1970
- 31) Overmeyer, Gudula: Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts; Robert und Delaunay - Paul Klee; Studien zur Kunstgeschichte Band 17, Hildesheim/Zürich/New York 1982
- 32) Panofsky, Erwin: Perspektive als symbolische Form, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964
- 33) Derselbe: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Gesammelte Aufsätze, Köln 1978
- 34) Derselbe: Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978
- 35) Derselbe: Abt Suger von St. Denis, in: Sinn und Deutung, 1978
- 36) Pophal, Rudolf: Die Schrift und das Schreiben, Der Schreiber, Graphologie in Vorlesungen, Band I, Stuttgart 1965

- 37) Derselbe: Kinetische Graphologie, Graphologie in Vorlesungen, Band II, Stuttgart 1968
- 38) Smith, Cyril Stanley: Struktur und Strukturen höherer und niederer Ordnung, in: Kepes, Strukturen, 1967, S. 29 ff
- 39) Seiffert, Helmut: Einführung in die Wissenschaftstheorie, Band II, 9. Auflage, München 1980
- 40) Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954
- 41) Schuster, Martin
Beisl, Horst: Kunst-Psychologie, Köln 1978
- 42) Staber, Margret: Konkrete Malerei als strukturelle Malerei, in: Kepes, Struktur, 1967, S. 165 ff
- 43) Sterzinger, Othmer H.: Grundlinien der Kunstpsychologie, 2 Bände, Graz/Wien/Leipzig 1938
- 44) Vetter, August: Die Zeichensprache von Schrift und Traum, Freiburg/München 1970
- 45) Whyte, Lancelot L.: Atomismus, Struktur und Form, über die Naturphilosophie der Form, in: Kepes, Struktur, 1967, S. 20 ff
- 46) Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft, in: Kämmerling, Bildende Kunst als Zeichensystem, Köln 1970
- 47) Wittkower, Rudolf: Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst, in: Kämmerling, Bildende Kunst als Zeichensystem, Köln 1979
- 48) Kepes, Gyorgy (Hrsg.): Wesen und Kunst der Bewegung, Brüssel 1969

2. Allgemeine kunsthistorische Werke

- 1) American Abstract Artists (Hrsg.): The World of Abstract Art, New York 1957
- 2) Bazin, Germain: Kunst aller Zeiten und Völker, Stuttgart 1957
- 3) Derselbe: Das Impressionisten-Museum im Louvre, Paris, o.J.

- 4) Derselbe: Die Kunst des Barock und Rokoko, München/Zürich 1969
- 5) Baumgart, Fritz: DuMonts Kleine Kunstgeschichte, Köln 1972
- 6) Derselbe: Vom Klassizismus zur Romantik, 1750 - 1832, Köln 1974
- 7) Besset, Maurice: 20. Jahrhundert, Belser Stilgeschichten Bd. 11, Stuttgart 1971
- 8) Blok, Cor: Geschichte der abstrakten Kunst 1900 - 1960, Köln 1975
- 9) Bredt, E.W.: Die drei gelanten Meister von Valenciennes: Watteau - Pater - Eisen, in 2 Bänden; Band 1, Watteau, München 1921
- 10) Brinckmann, A.E.: Jean Antoine Watteau, Wien 1943
- 11) Brion, Marcel: Geschichte der abstrakten Kunst, Köln 1960
- 12) Cézanne, Paul: Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet und Briefe, rde, Reinbek 1957
- 13) Cognitat, Raymond: Das Jahrhundert der Impressionisten, Mailand 1965
- 14) Copplestone, Trewin: Moderne Kunst, Wiesbaden 1962
- 15) Damus, Martin: Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Braunschweig 1973
- 16) Documenta: Ausstellungskataloge I (1955), II (1959) und III (1964)
- 17) Domnick, Ottomar: Französische Abstrakte Malerei, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1948
- 18) Eisenstadt, Mussia: Watteaus Fêtes Galantes und ihre Ursprünge, Berlin 1930
- 19) Gay, Claire: Die Malerei des 18. Jahrhunderts, Weltgeschichte der Malerei Bd. 14, Lausanne 1967
- 29) Geldzahler, Henry: New York, Painting and Sculpture, 1940 - 1970, London 1969
- 21) Genaille, Robert: Van Gogh - Selbstporträts, Paris 1963

- 22) Gowing, Williams: William Turner, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 12, München 1976
- 23) Greub, Suzanne und Hans R.: Resonanzen, Ausstellungskatalog, Basel 1983/84
- 24) Grueningen, Berchtold von: Vom Impressionismus zum Tachismus, Basel 1964
- 25) Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, Band I + II, 3. Auflage, München 1962
6. Auflage, München 1979/80
- 26) Händler, Gerhard: Deutsche Malerei der Gegenwart, Berlin 1956
- 27) Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956
- 28) Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966
- 29) Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963
- 30) Derselbe: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965
- 31) Derselbe: Geschichte der Kunst und die Künstlerischen Techniken, München 1965
- 32) Derselbe: Jugendstil-Grafik, 3. Auflage, Baden-Baden 1973
- 33) Derselbe: Malerei und Graphik der Gegenwart, Holle Kunst der Welt Bd. 49, Baden-Baden 1980
- 34) Honisch, Dieter (Hrsg.) Amerikanische Kunst von 1945
Jensen, Jens Christian: bis heute, Köln 1976
- 35) Hubala, Erich: Barock und Rokoko, Belser Stilgeschichte Band IX, Stuttgart 1971
- 36) Jalard, Michel Claude: Der Spätimpressionismus, Weltgeschichte der Malerei Bd. 18, Lausanne 1967
- 37) Janson, Horst W.: DuMonts Kunstgeschichte unserer Welt, Köln 1962
- 38) Jung, Kurt M. (Hrsg.): Weltgeschichte der Künste, Berlin 1966

- 39) Kellerer, Christian: Object trouvé und Surrealismus, rde 289, Reinbek 1969
- 40) Kerber, Bernhard: Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971
- 41) Klee, Felix (Hrsg.): Paul Klee - Tagebücher von 1898 - 1918, Köln 1957
- 42) Koch-Hillebrecht, Manfred: Die moderne Kunst, Köln 1983
- 43) Kunsthalle Düsseldorf: Ausstellungskatalog Surrealität - Bildrealität, Düsseldorf 1974
- 44) Kunstsammlung NRW: Malerei des 20. Jahrhunderts, Katalog der Neuerwerbungen 1962 - 68, Düsseldorf 1968
- 45) Lambert, Jean Clarence: Die abstrakte Malerei, Weltgeschichte der Malerei Bd. 23, Lausanne 1967
- 46) Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration, Holle Kunst der Welt, Bd. 30, Baden-Baden 1980
- 47) Lassaigne, Jacques: Der Impressionismus, Weltgeschichte der Malerei, Bd. 16; Lausanne 1967
- 48) Leymarie, Jean, Melot, Michel: Französische Impressionisten, München 1971
- 49) Lucie-Smith, Edward: Kunstrichtungen seit 1945, Wien/München/Zürich 1970
- 50) Madsen, T.S.: The Sources of Art Nouveau, Oslo 1956
- 51) Masini, Lara Vinca: Van Gogh, London 1967
- 52) Metken, Günter: Surrealismus, in: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880 - 1940, Propyläen-Verlag, Berlin 1977
- 53) Muller, Joseph-Emile: Die moderne Malerei I, Von Manet bis zu den Neo-Impressionisten, Paris 1965
- 54) Derselbe: Die moderne Malerei II, Von Gauguin bis zu den Fauves, Paris 1965
- 55) Derselbe: Die moderne Malerei III, Von den Expressionisten bis zu den Surrealisten, Paris 1965

- 56) Derselbe: Die moderne Malerei IV, Von den Cubisten bis zu den ersten Abstrakten, Paris 1965
- 57) Derselbe: Lexikon des Expressionismus, 3. Auflage, Köln 1982
- 58) New York Graphic Society: Twentieth-Century Art from the Nelson Aldrich Rockefeller-Collection, New York 1969
- 59) Nordness, Lee (Hrsg.): Art USA now, 2 Bände, Luzern 1963
- 60) Pierre, Josè: Lexikon des Surrealismus, Köln 1976
- 61) Ponente, Nello: Moderne Malerei, Zeitgenössische Strömungen, Genf 1960
- 62) Ragon, Michel: Das Abenteuer der abstrakten Kunst, Darmstadt 1957
- 63) Derselbe: Die Lyrische Abstraktion, in: Seit 45, Bd. 1, Brüssel 1970, S. 73 - 103
- 64) Rasmussen, Waldo, Kuthly, Sandor, Ruhrberg, Karl: Das Museum of Modern Art New York zu Gast im Kunstmuseum Bern und im Museum Ludwig Köln, New York/Köln 1978
- 65) Raynal, Maurice, Read, Herbert, Leymarie, Jean: Histoire de la Peinture Moderne, Bd. I, De Beaudelaire a Bonnard, Genf 1949
- 66) Raynal, Maurice: De Goya à Gauguin, Les Grands Siècles de la Peinture, Genf 1951
- 67) Raynal, Maurice: Moderne Malerei, Genf 1959 - 60 (2 Bde.)
- 68) Read, Herbert: Formen des Unbekannten, Zürich 1963
- 69) Derselbe: Wassily Kandinsky, in: Kindlers Malerei Lexikon, Band 7
- 70) Derselbe: Paul Klee, in: Kindlers Malerei Lexikon, Band 7
- 71) Kunsthalle Düsseldorf: Ad Reinhardt, Ausstellungskatalog 1972
- 72) Rewald, John: Post-Impressionism, Von Gogh to Gauguin, 1956

- 73) Derselbe: Die Geschichte des Impressionismus, Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1965
- 74) Derselbe: Von von Gogh bis Gauguin, Die Geschichte des Nach-Impressionismus, Köln 1967
- 75) Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1981
- 76) Rose, Barbara: Von der Mülltonnenschule zur Minimal-Art, Amerikas Weg zur modernen Kunst, Köln 1969
- 77) Rubin, William: Dada und Surrealismus, Stuttgart 1972
- 78) Derselbe: Surrealismus, Stuttgart 1979
- 79) Ruhrberg, Karl: Der Schlüssel zur Malerei von heute, Düsseldorf/Wien 1965
- 80) Selz, Jean: Turner, München 1975
- 81) Seuphor, Michel: L'Art abstrait, Paris 1950
- 82) Derselbe: Knaurs Lexikon abstrakter Malerei, München 1957
- 83) Derselbe: Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei, Zürich 1962
- 84) Spielmann, Heinz: William Turners Aquarelle, in: Das Kunstwerk, 2 - 3/1959, S. 28 ff
- 85) Derselbe: Claude Monets Seerosen, in: Das Kunstwrk, 10/1960, S. 17 ff
- 86) van Scheltema, Adama: Die Kunst der Moderne, Stuttgart 1960
- 87) Schmalenbach, Werner: Katalog der Kunstsammlung NRW, 1968
- 88) Schwebel, Horst: Autonome Kunst im Raum der Kirche, Hamburg 1968
- 89) Thomas, Karin: Bis Heute, Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1971
- 90) Trier, Eduard: Zeichner im 20. Jahrhundert, Berlin 1956
- 91) Trier, Eduard: Figur und Raum, Die Skulptur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1960

- 92) Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971
- 93) Volboudt, Pierre: Kandinsky, 1896 - 1921, Paris 1963
- 94) Derselbe: Kandinsky, 1922 - 1944, Paris 1963
- 95) Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976
- 96) Derselbe: William Turner - Aquarelle, 2. Auflage, München 1980
- 97) Derselbe: Malerei der Gegenwart, München 1981
- 98) Weston, Neville: Kaleidoskop der modernen Kunst, Gütersloh 1971
- 99) Wild, Doris: Moderne Malerei, Zürich 1950
- 100) Wildenstein, D.: Claude Monet, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 9, München 1976
- 101) Derselbe: Antoine Watteau, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 12, München 1976

3. Allgemeines Informel

- 1) Arnason, H.H.: History of modern Art; Painting, Sculpture, Architecture, New York 1969
- 2) Ashton, Dore: The Unknown Shore, A. View of Contemporary Art, London 1962
- 3) Dieselbe: New York Letter, in: Das Kunstwerk, 7/1963
- 4) Baur, John I.H.: u.a. New Art in America, 50 Painters of the 20th Century, New York 1957
- 5) Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947
- 6) Claus, Jürgen: Kunst heute, Reinbeck 1965
- 7) Derselbe: Theorien zeitgenössischer Malerei, Reinbek 1969
- 8) Dienst, Rolf-Gunter: Bilanz eines Jahrzehnts, in: Das Kunstwerk, 1 - 3/1964

- 9) Domnik, Ottomar und
Rousseau, Madeleine
und Sweeney, J.J.: Hans Hartung, Stuttgart 1950
- 10) Everitt, Anthony: Abstract Expressionism, New York
1978
- 11) Alvard, Julien: Eche^o à la form, in: Quadrum,
2/1956, S. 5 ff
- 12) Apollonio, Umbro: Zur Kritik des Informellen, in:
Das Kunstwerk, 9/1962, S. 12 ff
- 13) B.R.: Coup d'Oeil sur l'Art Americain,
in: l'Oeil, 3/1955, S. 40 ff
- 14) Bense, Max: Henri Michaux, in: Das Kunst-
werk, 10/1959, S. 31 ff
- 15) Claus, Jürgen: Robert Motherwell - Grundtypen
seines Werkes, in: Das
Kunstwerk, 8/1965, S. 3 ff
- 16) Derselbe: Asger Jorn als Theoretiker, in:
Das Kunstwerk, 4/1964, S. 7 ff
- 17) Dienst, Rolf-Gunter: Möglichkeiten der Illustration,
in: Das Kunstwerk, 9/1964, S. 39
- 18) Derselbe: Bilanz eines Jahrzehnts, in: Das
Kunstwerk, 1-3/1964, S. 132 ff
- 19) Drouin, René: Der "Tachismus" ist nur ein Wort,
in: Das Kunstwerk, 5/1955 - 56,
S. 27 ff
- 20) Fischer, Claus-Jürgen: Gibt es eine "ganz andere Kunst"?
in: Das Kunstwerk, 4/1956 - 57,
S. 32 ff
- 21) Derselbe: Die 29. Biennale in Venedig, in:
Das Kunstwerk, 1-2/1958, S. 30 ff
- 22) Derselbe: Zwischen dem Ungefähren und Prä-
zisen, in: Das Kunstwerk,
4/1956 - 57, S. 3 ff
- 23) Derselbe: Die zweite Dokumenta in Kassel -
Fazit eines Unbehagens, in: Das
Kunstwerk, 2-3/1959, S. 30 ff
- 24) Derselbe: Was ist Tachismus?, in: Das
Kunstwerk, 5 /1955 - 56, S. 17 ff
- 25) Derselbe: Comeback des Informalismus?, in:
Das Kunstwerk, 2/1975, S. 3
- 26) Flemming, Hanns
Theodor: Zehn Jahre Sonderborg, in: Das
Kunstwerk, 1-2/1961, S. 27 ff

- 27) Fuchs, Heinz: Peter Brüning, in: Das Kunstwerk, 9/1962, S. 2 ff
- 28) Gerold-Thiemann, Renate-Marie: Informel - Götz, Schultze, Boehme, Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund 1980
- 21) Grohmann, Will (Hrsg.): Neue Kunst nach 1945, Bd. 1, Köln 1958
- 22) Gindertael, R.V.: Ausstellungsbericht Paris, in: Quadrum, 3/1957, S. 174 ff
- 23) Haftmann, Werner: Die großen Meister der lyrischen Abstraktion und des Informel, in: Seit 45, Die Kunst unserer Zeit, Band 1, Brüssel 1970, S. 13 - 49
- 24) Hobbs, Charleton Robert, Levin, Gail (Hrsg.): Abstract Expressionism, The Formative Years, Cornell UP, New York 1981
- 25) Hodin, J.: Londoner Ausstellungen, in: Das Kunstwerk, 9/1959, S. 33
- 26) Hofmann, Klaus: Michaux der Zeichner, in: blätter + bilder, 10/1960
- 27) Hildebrand, Hans: Zur Ausstellung Willi Baumeister in New York, in: Das Kunstwerk, 17/1952, S. 54 ff
- 28) Kambartel, Walter: Jackson Pollock - Number 32, 1950; Stuttgart, Reclam 1970
- 29) Költzsch, Georg W.: Informel - Symposion und Ausstellung (Götz, Hoehme, Schultze, Sonderborg, Thieler), Moderne Galerie des Saarlandes, Saarbrücken 1983
- 30) Kuh, Katherine: The Artists Voice, New York 1960
- 31) Kultermann, Udo: Antonio Tapies, in: Das Kunstwerk, 12/1961, S. 3 ff
- 32) Das Kunstwerk: Das Kunstwerk interviewt Mathieu, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 19
- 33) Leisberg, Alexander: Neue Tendenzen, in: Das Kunstwerk, 10-11/1961, S. 3 ff
- 34) Leonhardt, Kurt: Das Kunstwerk als Prozeß und Produkt, in: Das Kunstwerk, 5-6/1961, S. 41 - 44
- 35) Derselbe: Augenschein und Inbegriff, Stuttgart 1953

- 36) Leonhardt, Kurt: Michaux, Kunst heute 9, Stuttgart 1967
- 37) Derselbe: Stuttgarter Ausstellungen, in: Das Kunstwerk, 9/1961, S. 39
- 38) Legrand, Francine: Über das Zeichen und die offene Form, in: Seit 45, Band 1, Brüssel 1970, S. 104 - 137
- 39) Levin, Gail Jackson Pollock, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism
- 40) Derselbe: Miro, Kandinsky and the Genesis of Abstract Expressionism, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism, New York 1981
- 41) Lucie-Smith, Edward: Kunstrichtungen seit 1945, Wien/München/Zürich 1969
- 42) Museum Leverkusen: Thema Informel, Zur Struktur einer anderen Zeit, Ausstellungskatalog Schloß Morsbroich, 1973
- 43) Mahlow, Dietrich: Didaktischer Teil, in: Derselbe Schrift und Bild, Baden-Baden 1963
- 44) Mathieu, Georges: Die Auflösung der Form, in: blätter + bilder, 11/1960
- 45) Merkert, Jörn: Geste, Zeichen und Gestalt, Zum Werk von Hans Hartung, Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf, 1981
- 46) Metken, Günter: Erforscher innerer Welten, Henri Michaux, in: Das Kunstwerk, 1-3/1964, S. 60 ff
- 47) Michaux, Henri: Vitesse et Tempo, in: Quadrum, 3/1957, S. 15
- 48) Mon, Franz: Ursprung der Schrift, in: Mahlow, Schrift und Bild, Baden-Baden 1963
- 49) Derselbe: Das Problem des kinetischen Bildes (K.O. Götz), in: Das Kunstwerk, 12/1961, S. 13 ff
- 50) Motherwell, Robert, Reinhardt, Ad (Hrsg.): Modern Artists in America, 1st Series, New York 1969
- 51) Motte, Manfred de la: Jackson Pollock im Kunstverein Düsseldorf, in: Das Kunstwerk, 4/1961, S. 35 ff

- 52) Müller, Johann
Heinrich: Gerhard Hoehme, in: Das Kunst-
werk, 2/1975, S. 24 - 33
- 53) Ohff, Heinz: Zur Malerei Hann Triers, in:
Ausstellungskatalog Hann Trier,
Kölnischer Kunstverein, Köln
1979
- 54) Platschek, Hans: Neue Figurationen, Aus der Werk-
statt der heutigen Malerei, Mün-
chen 1959
- 55) Derselbe: Bilder als Fragezeichen, Versu-
che zur modernen Malerei, Mün-
chen 1962
- 56) Picard, Lil: Sam Francis, in: Das Kunstwerk,
4/1962, S. 4 f
- 57) Pollock, Jackson: Der Maler im Bild, in: blätter
+ bilder, 8/1960, S. 10 ff
- 58) B.R.: Coup d'Oeil sur L'Art Americain,
in: L'Oeil, 3/1955
- 59) Ragon, Michel: Die Lyrische Abstraktion, Von
der Explosion zur Inflation,
in: Seit 45
- 60) Read, Herbert: An Art of Internal Necessity,
in: Quadrum, 1/1956, S. 7 ff
- 61) Restany, Pierre: Geste und Thythmus, in: Das
Kunstwerk, 10/1959, S. 32 ff
- 62) Derselbe: Peter Brüning, in: Cimaise,
7. Jg., Nr. 49, s. 41 ff
- 63) Rodman, Selden: Gespräch mit Pollock, in: blätter
+ bilder, 8/1960, S. 12 ff
- 64) Roh, Franz: Über Mathieu, in: Das Kunstwerk,
10/1959, S. 18 ff
- 65) Derselbe: Junge spanische Malerei, in: Das
Kunstwerk, 7/1960, S. 13 ff
- 66) Derselbe: Arte e Contemplazione, in: Das
Kunstwerk, 3/1961, S. 33
- 67) Roh, Juliane: Rolf Cavael, in: Das Kunstwerk,
5/1956 - 57, S. 51
- 68) Derselbe: Münchner Kunstbrief, in: Das
Kunstwerk, 4/1957, S. 42 ff
- 69) Derselbe: Wie sie zeichnen, in: Das Kunst-
werk, 11-12/1963, S. 2 ff

- 70) Rose, Barbara: Amerikas Weg zu modernen Kunst, Köln 1969
- 71) Rose, Bernice: Jackson Pollock, Drawing into Painting, Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf, 1979 (deutsch)
Museum of Modern Art New York 1980 (englisch)
- 72) Rothe, Wolfgang: Die Entstehung der Bilder, in: Das Kunstwerk, 3/1962, S. 38 f
- 73) Sandler, Irving: Abstract Expressionism, London 1970
- 73) Derselbe: Der Abstrakte Expressionismus, in: Seit 45, Brüssel 1970
- 74) Saura, Antonio: Jackson Pollock, in: blätter + bilder, 8/1960, S. 10 ff
- 75) Serpan, Jaroslav: Zu einer Malerei der offenen Form, in: Das Kunstwerk, 7/1964, S. 2 ff
- 76) Solier, René de: Hans Hartung, in: Quadrum 2/1956, S. 29 ff
- 77) Derselbe: Die Kunst der Geste bei Hans Hartung, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 6 ff
- 78) Sweeney, James, J.: The Cat that walks itself, in: Quadrum, 2/1946, S. 17 ff
- 79) Elgar, Frank: Die moderne Malerei V, Paris 1965
- 80) Schmalenbach, Werner: Hann Trier, Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft Hannover 1959
- 81) Schiff; Gert: Die sechst Biennale von Sao Paulo, in: Das Kunstwerk, 7/1962, S. 26 f
- 82) Schulze-Schellinghausen, Albert: Deutsche Kunst nach Baumeister, Junger Westen, Recklinghausen 1958
- 83) Taipé, Michel: Mathieu paints a picture, in: Art News, 10/1955, S. 50 ff
- 84) Thwaites, John Anthony: Soulages, in: Das Kunstwerk, 1/2-1956 - 57, S. 77
- 85) Trier, Eduard: Neue Tendenzen der amerikanischen Kunst, in: Das Kunstwerk, 8/1958, S. 3 ff

- 86) Trier, Hann: Wie ich ein Bild male, in: Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft VI/1961, auch: Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Berlin, Heft 8, o.J.
- 87) Tolzien, G.: Hans Hartung, in: Kindlers Malerei Lexikon, Band 5
- 88) Wankemüller, Rieke: Tachisten in den USA, in: Das Kunstwerk, 5/1955 - 56, S. 23 ff
- 89) Wedewer, Rolf: Bildbegriffe, Anmerkungen zur Theorie der neueren Malerei, Stuttgart 1963
- 90) Derselbe: Pariser Ausstellungen, in: Das Kunstwerk, 4/1961, S. 39
- 91) Westphal, Conrad: Das Nicht-Formelle, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 45 ff
- 92) Zaunschirm, Thomas: Die Fünfziger Jahre, Heyne, Stilkunde Band 21, München 1980
- 93) Seitz, William C.: Abstract Expressionist Painting in America, Cambridge/London 1983

4. Kalligraphisches Informel und Werke zum Einfluß Ostasiens

- 1) Alechinsky, Pierre: Calligraphie japonaise, in: Quadrum, 1/1956, S. 43 ff
- 2) Derselbe: Au delà de L'écriture, in: Phases, Nr. 2, März 1955
- 3) Alechinsky, Pierre, Kobayashi, Hideo: Japanese Calligraphy and Abstraction in: Graphic, 2, Nov. 1956, S. 542 ff
- 4) Alvard, Julien: Degottex, in: Quadrum, 10/1961, S. 99 - 110
- 5) Ames, Meter van: Zen and American Thought, Honolulu 1962
- 6) Anders, Ursula: Julius Bissier, in: Das Kunstwerk, 3/1965, S. 43
- 7) Apollonio, Umbro: Schriftwerte im sogenannten Tachismus, in: Mahlow, Schrift und Bild, S. XLV ff

- 8) Aust, Günther: Zur Wirkung Ostasiens auf die moderne Kunst, in: Das Kunstwerk, 10/1959, S. 6 ff
- 9) Baer, Winfried: Die Anfänge der Chinoiserie, in: Katalogbuch China und Europa, Ausstellung Schloß Charlottenburg, Berlin 1973, S. 249 ff
- 10) Baer, Winfried: Zur Chinamode im Kunstgewerbe, in: China und Europa, 1973
- 11) Bandmann, Günter: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Der Mensch und die Künste, Festschrift für Heinrich Lützel, Düsseldorf, 1962, S. 337 - 354
- 12) Bihalić-Merin, Oto: Die Kunst als universale Erscheinung, in: Wichmann, Siegfried (Hrsg.): Weltkulturen und moderne Kunst, Ausstellungskatalog München 1972, S. 2 - 11
- 13) Bowie, Theodore (Hrsg.): East-West in Art, Patterns of Aesthetic and Cultural Relations, Indiana UP, Bloomington and London 1966
- 14) Derselbe: Cultural and Artistic Interchange in Modern Times, in: East-West, 1966
- 15) Derselbe: Confrontations and Far Eastern Anticipations, in: East-West, 1966
- 16) Börsch-Supan, Helmut: Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, in: China und Europa, 1973
- 19) Chisholm, Lawrence, Fenollosa, Ernest: The Far East and American Culture, New Haven/London 1963
- 20) Cohen, George Michael: The Bird Paintings of Morris Graves, in: College Art Journal, XVIII, 1, S. 3 - 20
- 21) Cummings, Paul: David Smith, The Drawings, Katalog Whitney Museum of Modern Art, New York 1965
- 22) Degottex, Jean: Leitfaden, in: blätter + bilder, Heft 14, 1961, S. 56 ff
- 23) Dienst, Rolf-Gunter: Informelle Schriften, in: Das Kunstwerk, 10/1963, S. 4 ff

- 24) Städtisches Museum
Duisburg: Julius Bissier, Ausstellungskatalog Duisburg 1959
- 25) Duthuit, Georges: Mystique chinoise et peinture moderne, Paris 1936
Chinese Mysticism and Modern Painting, London 1936
- 26) Egger, Gerhart (Hrsg.): Japanischer Holzschnitt und Wiener Sezession, Ausstellungskatalog, Wien 1973
- 27) Egon, Silvia,
Selz, Peter: Morris Graves, in: Katalog zwei Jahrzehnte amerikanische Malerei, 1920 - 40, Kunsthalle Düsseldorf 1979
- 28) Erdberg, Eleanor von: Chinese Influences of European Garden Structures, Harvard Landscape Architecture Monographs I, Harvard UP, Cambridge/Mass. 1936
- 29) Erkes, Eduard: China und Europa, Leipzig 1947
- 30) Frankfurter, Alfred: European Speculations II, Modern Art and Marco Polo, in: Art News, 5/1954, S. 18 ff
- 31) Frigerio, Simone: L'influence japonaise dans la peinture occidentale, in: Aujourd'hui, Art et Architecture, 1964
- 32) Kuh, Katherine: Morris Graves, in: The Artists Voice, New York 1960
- 33) Hacker, Inge: Die künstlerischen Beziehungen zwischen Japan und der westlichen Welt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Saeculum, 16, 1965, S. 283 - 295
- 34) Hagelstange, Ursula: Gegenstandslose Malerei und Plastik in Freiburg im Breisgau (Bissier), in: Das Kunstwerk, 8-9/1950
- 35) Hawkins, Robert: Contemporary Art and the Orient, in: College Art Journal, Bd. XVI, S. 118 ff
- 36) Hobbs, Robert C.: Bradley Walker Tomlin, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism
- 37) Honour, Hugh: Chinoiserie, London 1961

- 38) Ives, Colta Feller: The Great Wave-The Influences of Japanese Woodcuts on French Prints, Metropolitan Museum of Art, New York 1974
- 39) Jaquillard, Pierre Ung No Lee: Calligraphie, Peinture Chinoises et Art Abstrait, Neuchatel 1973
- 40) Japanese National Commission for Unesco (Hrsg.): Collection of Papers presented at the International Symposium on the History of Eastern and Western Cultural Contact, Tokyo 1957 (1959)
- 41) Kunsthalle Basel: Japanische Kalligraphie und Westliche Zeichen, Basel 1958
- 42) Kunstverein Winterthur: Julius Bissier, Winterthur 1967
- 43) Kudielka, Robert: Hsiao Ch'in, in: Das Kunstwerk, 9-10/1969, S. 84
- 44) Lancaster, Clay: The Japanese Influence in America, New York 1963
- 45) Lassaigue, Jacques: Unité de Tal Coat, in: Quadrum, 2/1956, S. 127 ff
- 46) Lefebvre, John: Julius Bissier, in: Das Kunstwerk, 6/1964
- 47) Legrand, Francine: Pierre Alechinsky, in: Quadrum, 6/1961, S. 123 - 132
- 48) Dieselbe: Peinture et écriture, in: Quadrum, 13/1962, S. 5 ff
- 49) Mahlow, Dietrich: Schreiben als Spur in der bildenden Kunst, in: Otto, Handbuch der Kunst- und Werkerziehung, 1970
- 50) Derselbe (Hrsg.): Schrift und Bild, Katalogbuch der Ausstellung Baden-Baden 1963
- 51) Derselbe: Warum geschriebene Bilder?, in: Das Kunstwerk, 10/1963, S. 2 ff
- 52) Derselbe: Schreibspur - Schreibbewegung, in: Schrift und Bild, 1963
- 53) Derselbe: Zeichen und Zeichenhaftes, in: Schrift und Bild, 1963
- 54) Mahlow, Dietrich und Reichert, Jesua: West-östliche Kalligraphien, Frankfurt 1962

- 55) McCann-Morley, Grace: Abstract Art on the Pacific Coast, in: American Abstract Artists, The World of Abstract Art, S. 123 - 132
- 56) Mon, Franz: Ursprung der Schrift, in: Mahlow, Schrift und Bild, 1963
- 57) Morita, Shiryu: Kalligraphie und Malerei, in: blätter + bilder, 5/1959, S. 59 - 65
- 58) Derselbe: Sho - japanische Schreibkunst, in: Schrift und Bild, 1963, S. LIII ff
- 59) Münsterberg, Hugo: East and West in Contemporary Japanese Art, in: Art Journal, 18, 1958 - 59
- 60) Nordland, G.: Calligraphy in the Art of Ulfert Wilke, in: Art International
- 61) Hobbs, Robert C.: Ad Reinhardt, in: Hobbs und Levin, Abstract Expressionism
- 62) Ragon, Michel: Cent ans d'influence japonaise sur l'art occidental, in: Jardins des Arts, October 1961
- 63) Reichwein, Adolf: China und Europa, Berlin 1923
- 64) Röver, Anne: Julius Bissier, Schwarze Tuschezeichnungen 1954 - 65, Galerie Wittrock, Düsseldorf 1982
- 65) Rödlinger, Arnold: Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, 1956
- 66) Seuphor, Michel: La calligraphie japonaise, in: Art d'Aujoudhui, Paris, Dezember 1954
- 67) Shinoda, Yujiro: Degas - Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Dissertation Köln 1957
- 68) Society for the Study of Japonisme: Japonisme in Art, Tokyo 1980
- 69) Spielmann, Heinz: Voraussetzungen der "l'art informel" in Ostasien, in: Das Kunstwerk, 5-6/1961, S. 13 ff
- 70) Sullivan, Michael: The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day, Greenwich/Conn.-London 1963

- 71) Schaarschmidt-
Richter, Irmgard: Sofu Teshigehara, in: Das Kunst-
werk, 5-6/1961, S. 16 ff
- 72) Dieselbe: Kumi Sugai, in: Das Kunstwerk,
8/1963, S. 4 ff
- 73) Dieselbe: Japanische Kalligraphie der Ge-
genwart, in: Das Kunstwerk,
5-6, 1961, S. 3 ff
- 74) Dieselbe: Ostasiatische Schriftzeichen -
Ostasiatisches Schreiben, in:
Schrift und Bild, 1963, S. LIX ff
- 75) Dieselbe: Ostasiatische Schreibkunst, in:
Der Staedtler-Brief, Heft 13,
1966, S. 313 - 319
- 76) Schmalenbach,
Werner: Julius Bissier, Farbige Miniatur-
ren, München 1960
- 77) Derselbe: Bissier, Kunst heute 2, Stutt-
gart 1963
- 78) Schneckenburger,
Manfred: Zen-Buddhismus, Tuschnalerei und
moderne Kunst, in: Weltkulturen
und moderne Kunst, Ausstellungs-
katalog München 1972, S. 392 - 411
- 79) Sperlich, Martin,
Börsch-Supan, Helmut: Zu dieser Ausstellung, in: China
und Europa, 1973
- 80) Stevens, Elizabeth: Julius Bissier, The Language of
Life, in: Art International,
1968/69, S. 27 - 31
- 81) Read, Herbert: Pierre Tal Coat, in: Kindlers
Malerei Lexikon, Band 11
- 82) Taillandier, Yvon: Pierre Alechinsky, 20 Jahre Im-
pressionen, Oeuvrekatalog Druck-
graphik, Galerie von der Loo,
München 1967
- 83) Thurman, Sue M.: The Julius Bissier Retrospective,
in: Art International 1964
(Nachdruck des Vorwortes zum
Ausstellungskatalog Chicago/
Detroit u.a. 1964)
- 84) Vietta, Egon: Julius Bissier, in: Das Kunst-
werk, 8-0/1950, S. 52 - 54
- 85) Wankemüller, Rike: L. Alcopley, Ein amerikanischer
Künstler, in: Das Kunstwerk,
3-4/1953, s. 112

- 86) Wedewer, Rolf: Jean Degottex, in: blätter +
bilder, 14/1961, S. 57 - 60
- 87) Wichmann, Siegfried
(Hrsg.): Weltkulturen und Moderne Kunst,
Ausstellungskatalog München 1972
- 88) Derselbe: Japonisme, The Japanese Influence
on Western Art in the 19th and
20th Century, New York 1981
deutsch: Japonismus, Ostasien
und Europa, Begegnungen in der
Kunst des 19. und 20. Jahrhun-
derts, Herrsching 1980
- 89) Wiegand, Charmion
von: The Oriental Tradition and Ab-
stract Art, in: The World of
Abstract Art, New York 1957,
S. 55 - 67
- 90) Wolff, Theodore: Morris Graves - The Vision of
the Inner Eye, Ausstellungskata-
log Phillips-Collection,
New York 1983

5. Chinesische Kalligraphie und Malerei

- 1) Alleton, Vivianne: L'écriture Chinoise, Paris 1970
- 2) Alvard, Julien: L'Art du Pinceau en Chine, in:
Art International
- 3) Brasch, Kurt: Hakuin und die Zen-Malerei,
Tokyo 1957
- 4) Derselbe: Zenga, Tokyo 1961
- 5) von Briessen, Fritz: Chinesische Maltechnik, Köln
1963
- 6) Bush, Susan (Hrsg.): The Chinese Literati on Pain-
ting: Su Shih (1037 - 1101) to
Tung Ch'i-ch'ang (1555 - 1636),
Harvard Yen-ching Institute
Studies XXVII, Harvard UP,
Cambridge/Mass. 1971
- 7) Cahill, James: Chinesische Malerei, Genf 1977
Chinese Painting, Genf 1977
- 8) Ch'en Chih-mai: Chinese Calligraphers and their
Art, Melbourne 1966
- 9) Chiang Yee: Chinese Calligraphy, Harvard UP,
Cambridge/Mass. 1956

- 10) Chuang Shang-yen
Chiang Yung: Calligraphy, in: Chinese Cultural Art Treasures, National Palace Museum Illustrated Handbook, Taipei 1967, S. 55 - 68
- 11) Curtois, Michel: Die chinesische Malerei, Weltgeschichte der Malerei Bd. 24, Lausanne 1967
- 12) Debon, Günter
Chou Chün-shan: Lob der Naturtreue - das Hsiao-Shan Hua-P'u des Tsou I-kuei (1686 - 177) Wiesbaden 1969
- 13) Debon, Günther: Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie, Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst, Band III, Wiesbaden 1978
- 14) Eichhorn, Werner: Kulturgeschichte Chinas, Stuttgart 1964
- 15) Franke, Herbert: Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche, München 1962
- 16) Friedrich, Johannes: Geschichte der Schrift, Heidelberg 1966
- 17) Goepper, Roger: Tausend Jahre chinesische Malerei, München, Haus der Kunst, 1959
- 18) Derselbe: Im Schatten des Wu-t'ung-Baumes, München 1959
- 19) Derselbe: Blumen aus dem Senfkorngarten, (Das Chie-tzu Hua-yüan), München 1960
- 20) Derselbe: Vom Wesen chinesischer Malerei, München 1962
- 21) Derselbe: Kalligraphie, in: Speiser, Werner; Goepper; Fribourg, Jean: Chinesische Kunst, Zürich 1965
- 22) Derselbe: Chinesische Malerei und Schriftkunst, in Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 17, Berlin 1968
- 23) Derselbe: Schriftkunst in Ostasien, in: Wichmann, Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972, S. 389 - 392
- 24) Derselbe: Notiz über expressive Techniken in der chinesischen Schriftkunst des 8. Jahrhunderts, in: Oriens Extremus, 19. Jh., Heft 1/2, 1972, S. 31 - 40

- 25) Goepper, Roger: Sho - Pinselschrift und Malerei in Japan vom 7. - 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 1975
- 27) Derselbe: Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens, München 1978
- 28) Derselbe: Zen und die Künste, Tuschkmalerei und Pinselschrift aus Japan, Ausstellungskatalog Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1979
- 29) Derselbe: Worte des Buddha, Kalligraphien japanischer Priester der Gegenwart, Ausstellungskatalog Museum für Ostasiatische Kunst, Köln 1982
- 30) Hajek, Lubor: Chinesische Kunst, Prag 1955
- 31) Hopkins, L.C.: The Six Scripts or the Principles of Chinese Writing by Tai T'ung, Cambridge 1954
- 32) Kan, Diana: Chinese Painting, New York 1974
- 33) Kuo Mo-jo: Studies of Inscriptions on Bronzes of the Yin and Chou-Dynasties, Peking 1931
- 34) Ledderose, Lothar: Die Siegelschrift (Chuan-Shu) in der Ch'ing-Zeit, Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst, Band I, Wiesbaden 1970
- 35) Lee, Sherman E.: DuMonts Kunstgeschichte des Fernen Ostens, Köln 1966
- 36) Derselbe: Past, Present, East and West, New York 1983
- 37) Lésoualc'h, Théo: Die japanische Malerei, Weltgeschichte der Malerei, Band 25, Lausanne 1967
- 38) Lienert, Ursula: Das Imperium der Han, Taschenbücher des Museums für Ostasiatische Kunst Köln, Band 1, Köln 1980
- 39) Lin Yü-t'ang: Chinesische Malerei - eine Schule der Lebenskunst, Schriften chinesischer Maler, Stuttgart 1967
- 40) Münsterberg, Oskar: Chinesische Kunstgeschichte, 2 Bände, Eßlingen 1912

- 41) Münsterberg, Hugo: Zen-Kunst, Köln 1978
- 42) National Palace Museum Taipei: Chinese Cultural Art Treasures, 20. Auflage, Taipei 1982
- 43) Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Die Weisheit der Kunst, Chinesische Steinabreibungen, Leipzig 1963
- 44) Reinhardt, Ad: Cycles through the Chinese Landscape, in: Art News, Dezember 1954
- 45) Derselbe: Timeless in Asia, in: Art News, Bd. 58, Januar 1960
- 46) Seckel, Dietrich: Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart 1957
- 47) Derselbe: Jenseits des Bildes, Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1976, 2
- 48) Derselbe: Kunst des Buddhismus, Rolle Kunst der Welt, Bd. 39, 2. Auflage, Baden-Baden 1980
- 49) Silbergeld, Jerome: Chinese Painting Style, Univ. of Washington Press, Seattle/London 1982
- 50) Soon-taek, Choi-Bae: Kalligraphie und Kunsttheorie des Kim Chong-hui (1786 - 1857), Dissertation Köln 1982
- 51) Speiser, Werner (Hrsg.): Chinesische Malerei, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1950
- 52) Speiser, Werner: Die Kunst Ostasiens, Berlin 1956
- 53) Derselbe: Chinesische und japanische Malerei, Berlin 1959
- 54) Derselbe: China, Geist und Gesellschaft, Baden-Baden 1959
- 55) Sullivan, Michael: The Birth of Landscape Painting in China, Berkeley 1962
- 56) Derselbe: Symbols of Eternity, The Art of Landscape Painting in China, Oxford UP, Oxford 1979
- 57) Swann, Peter u.a.: Chinesische Kunst, Osnabrück 1964

- 58) Derselbe: Die Kunst des Fernen Ostens, München/Zürich 1966
- 59) Sze, Mai-mai: The Tao of Painting, London 1957
- 60) Acker, William: Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting, Volume II, Chang Yen-yüan, Li Tai Ming Hua Chi, Chapters IV-X, Part Two, Leiden 1974
- 61) Stevens, John: Sacred Calligraphy of the East, Boulder & London 1981
- 62) Tchang Tcheng-ming: L'écriture Chinoise et la Geste Humain, Shanghai/Paris 1937
- 63) Watson, William: China - Kunst und Kultur, Paris/Freiburg 1980
- 64) Wen Fong (Hrsg.): The Great Bronze Age of China, The Metropolitan Museum of Art, New York 1980
- 65) Willetts, William: Das Buch der chinesischen Kunst, Düsseldorf/Wien 1968
- 66) Williams, C.A.S.: Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives, New York 1960
- 67) Yang Yu-hsun: La Calligraphie Chinoise depuis Les Hans, Paris 1937
- 68) Eberhard, Wolfram: Lexikon chinesischer Symbole, Köln 1983
- 69) Böttger, Walter: Kultur im Alten China, 2. Auflage, Leipzig/Jena/Berlin 1979
- 70) Brinker, Helmut, Goepper, Roger: Kunstschatze aus China, Ausstellungskatalog Zürich-Cerlin-Hildesheim-Köln 1981/1982
- 71) Martin, Heinz E.R.: Chinesische Malerei, München 1979
- 72) Mackenzie, Finlay: Chinesische Kunst, London 1961
- 73) National Palace Museum Taipei: Selection of Masterworks in the Collection of the National Palace Museum, Taipei 1974
- 74) National Palace Museum Taipei: Masterpieces of Chinese Calligraphy in the National Palace Museum, Taipei 1969 (englisch/chinesisch/japanisch)

- 75) National Palace
Museum Taipei: Masterpieces of Chinese Calligraphy in the National Palace Museum, Supplement, Taipei 1973 (englisch/chinesisch/japanisch)
- 76) Swann, Peter C.: Japan, Von der Jomon- zur Tokugawa-Zeit, Baden-Baden 1979
- 77) Derselbe: Art of China, Korea and Japan, London 1967
- 78) Derselbe: Die chinesische Malerei, Stuttgart 1961
6. Mark Tobey
- 1) Whitney Museum: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, New York 1951
- 2) Galerie Beyeler: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Basel 1961
- 3) Musée des Arts Décoratifs, Lourve: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Paris 1961 (Fuchs)
- 4) Kunsthalle Mannheim: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Mannheim 1960/61
- 5) Museum of Modern Art: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, New York 1962
- 6) Galerie Alice Pauli: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Lausanne 1965 (Michelson)
- 7) Galerie Beyeler: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Basel 1966
- 8) Kunsthalle Düsseldorf: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, 1966 (Hering, Schmied)
- 9) Kunsthalle Bern: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Bern 1966
- 10) Kestner-Gesellschaft: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Hannover 1966 (Schmied)
- 11) Seattle Art Museum: Tobey's 80, A Retrospective, Katalogbuch Seattle 1970
- 12) Galerie Beyeler: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Basel 1970/71
- 13) Galerie Baukunst: Mark Tobey, Ausstellungskatalog, Köln 1971

- 14) Alvard, Julien: Tobey, in: Cimaise, Mai 1955, S. 3 - 5
- 15) Ashton, Dore: Mark Tobey et la rondeur parfaite, in: XXe Siècle, Nr. 12/1959
- 16) Dieselbe: Mark Tobey, in: Evergreen Review, Bd. 4, Nr. 11, 1960, S. 29 - 36
- 17) Dieselbe: New York Letter, in: Das Kunstwerk, 7/1963, S. 31 - 35
- 18) B.K.: A Tobey Profile, in: Art Digest, Vol. 26, No. 2, 5, 26, 34, Oct. 15, 1951
- 19) Chevalier, Denys: 24 Stunden mit Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, 5-6/1961
- 20) Choay, Françoise: Tobey, in: L'Oeil, September 1955
- 21) Courtois, M.: Mark Tobey, Des Pictogrammes Indiens à l'Exriture Blanche, Cahiers du Musée de Poche, Nr. 1, 1959
- 22) Dienst, Rulf-Gunter: Mark Tobey's neue alte Bilderwelt, in: Das Kunstwerk, 9/1966
- 23) Daval, Jean-Luc: Lettre de Suisse; Tobey, une présence péremptoire, in: Art International, S. 83 ff
- 24) Faunce, Sarah: Tobey, Painter of Prophet?, in: Art News, 61/5, September 1962
- 25) Feininger, Julia + Lionel: Mark Tobey, Comments by a Fellow Artists, in: Katalog Beyeler, Basel 1961
- 26) Flanner, Janet: Tobey, mystique errant, in: L'Oeil, Bd. 6, 1955, S. 26 - 31
- 27) Fuchs, Heinz: Der Einzelgänger Tobey, in: blätter + bilder, 13/1961, S. 16 - 18
- 28) Derselbe: Mark Tobey zum 70. Geburtstag, Kunsthalle Mannheim, 1960/61
- 29) Gibbs, Jo: Tobey the mystic, in: Art Digest, Vol. 20, No. 4-9/1945
- 30) Graham, H.: Mark Tobey, in: The Spectator, 9.2.1962

- 31) Heidenheim, Hanns: Mark Tobey, Das graphische Werk, Bd. I, Radierungen und Serigraphien, 1970 - 1975, Ursus-Presse, Düsseldorf 1975
- 32) Derselbe: Mark Tobey-Robert Motherwell-Sam Francis, Ausstellungseinführung, Galerie Ursus-Presse, Düsseldorf 1979
- 33) Hoffmann, Fred: Mark Tobey's Paintings of New York, in: Artforum, 17,8/1979, S. 24 - 29
- 34) Ixmeier, Sabine: Mark Tobey, Dissertation Bochum 1981
- 35) Kochnitzky, Léon: Mark Tobey, in: Quadrum, 4/1957, S. 15 - 26
- 36) Kuh, Katherine: Tobey, in: The Artists Voice, New York
- 37) Lewino, Walter: Rencontre avec Mark Tobey, père de L'Ecole du Pacifique, in: Combat, Paris 18.10.1961
- 38) Martin, Heinz E.R.: Mark Tobey, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 12, S. 36 - 39
- 39) Motherwell, Robert, Reinhardt, Ad: Modern Artists in America, New York 1951, Serie 1, S. 27 ff
- 40) Roberts, Colette: Mark Tobey, New York 1960
- 41) Russel, John: A Singular Vibration, The Art of Mark Tobey, in: Katalogbuch Beyeler, 1971
- 42) Rexroth, Kenneth: Mark Tobey of Seattle, in: Art News, Mai 1951, S. 17 - 20
- 43) Rodman, Selden: Mark Tobey, in: Conversations with Artists, New York 1957
- 44) Reed, J.: Tobey Variations, in: Art Digest, Vol. 24, No. 4:16, November 1949
- 45) Seitz, William C.: Mark Tobey, Katalogbuch Museum of Modern Art, New York 1962
- 46) Society of Mark Tobey: Mark Tobey an the Romantic Tradition, Basel 1980
- 47) Schmied, Wieland: Notizen zu Mark Tobey, in: Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966

- 48) Derselbe: Tobey, Kunst heute 8, Stuttgart 1966
- 49) Derselbe: Mark Tobey, in: Das Kunstjahrbuch, 1975/76, Main 1976
- 50) Schulz, Phoebe: Mark Tobey, in: Das Kunstwerk, 3/1957, S. 24 - 36
- 51) Tobey, Mark: Die Netze der Imagination, in: blätter + bilder, 13/1961
- 52) Derselbe: The World of a Market, University of Washington Press, Seattle und London 1964
- 53) Derselbe: Mark Tobey writes of his painting on the cover (Dormition of the Virgin in: Art News, Bd. 44, Nr. 18/1946
- 54) Derselbe: Reminiscence and Reverie, in: Magazin of Art, Bd. 44, Nr. 6, 1951, S. 228 - 232
- 55) Derselbe: Art and Community, in: World Order, Bd. 5, Nr. 1, April 1939
- 56) Derselbe: Zur Beziehung zwischen östlicher und westlicher Kunst, in: Claus, Theorien, Reinbek 1963, S. 88 - 91
- 57) Derselbe: Ausstellungskatalogbuch, Editions Beyeler, Basel 1971
- 58) Derselbe: Japanese Tradition and Modern Art, College Art Journal, Vol. 18, No. 1, 1958, S. 24 ff
- 59) Derselbe: Auszüge aus Gesprächen und Briefen, in: Katalog Kestner Gesellschaft, Hannover 1966
- 60) Derselbe: Excerpts from a letter, in: The Tigers Eye, No. 3, 15.3.48, S. 52 ff
- 61) Trier, Eduard: Ausstellungseinführung zu Tobey, Galerie Baukunst, Köln 1971 (nach: Heidenheim, Editions de Beauclair, Prospekt Druckgraphik Tobey)

7. André Masson

- 1) Galerie Hertz: Das graphische Werk von André Masson, Radierungen und Lithographien, 1924 - 1952, Bremen 1954
- 2) Kestner-Gesellschaft: André Masson, Gemälde und Zeichnungen, Hannover 1955 (A. Hentzen)
- 3) Galerie Louise Leiris: André Masson, Peintures récentes et anciennes, Paris 1957
- 4) Marlborough Gallery: André Masson, Ausstellungskatalog, London 1958
- 5) Galerie Hertz: André Masson, Gemälde und Zeichnungen aus den Jahren 1923 - 1964, Bremen 1965
- 6) Musée National d'Art Moderne: André Masson, Ausstellungskatalog, Paris 1965 (A. Huré)
- 7) Galerie Louise Leiris: André Masson, Oeuvre récentes, 1968 - 1970, Paris 1970
- 8) Galerie de Seine: André Masson, Periode asiatique, 1950 - 59, Ausstellungskatalog, Paris 1972 (F. Will-Levaillant)
- 9) RE Marisa Del Gallery: André Masson, 1941 - 1945, Ausstellungskatalog, New York 1981 (C. Benincasa)
- 10) Alford, John: The Universe of André Masson, in: College Art Journal, NY, Vol. 3, No. 2, Januar 1944, S. 42 - 46
- 11) Alloway, Lawrence: Masson and his protagonists, in: Art News and Review, London, Vol. 7, No. 7, 30.4.1955, S. 4
- 12) Benincasa, Carmine: André Masson, Parma Universita, 1981
- 13) Dieselbe: André Masson, Opere dal 1920 - 70, Florenz 1981
- 14) Dieselbe: André Masson, in: Flash Art, No. 101, 1981 - S. 32 - 34
- 15) Dieselbe: André Masson, in: Flash Art, No. 103, 1981, S. 8 - 13
- 16) Bettex-Cailler, Nane: André Masson, Cahiers d'art-documents No. 107, Genf 1959

- 17) Brownstone, Gilbert: André Masson, Vagabond du Surréalisme, Paris 1975
- 18) Charbonnier, Georges: Entretien avec André Mason, Le monologue du peintre, Paris 1959, S. 185 - 195
- 19) Clébert, Jean-Paul: George Bataille et André Masson, in: Les Lettres Nouvelles, Paris, Mai 1971, S. 57 - 80
- 20) Derselbe: Mythologie d'André Masson, Genf 1971
- 21) George, Waldemar: Les Anticipations d'André Masson, in: Prisme des Arts, Nr. 17/1958, S. 7 - 8
- 22) Hahn, Otto: Masson, Kunst heute 6, Stuttgart 1965 (deutsch) und New York 1965 (englisch)
- 23) Juin, Hubert: André Masson, Le Musée de Poche, Paris 1963
- 24) Kahnweiler, Daniel-Henry: André Masson, in: Das Kunstwerk, 1/2-1961, S. 3 - 13
- 25) Leiris, Michel + Limbour, Georges: André Masson et son univers, Genf und Paris 1947
- 26) Galerie Louise Leiris: Catalogue d'expositions d'oeuvres d'André Masson, Paris
- 27) Limbour, Georges: Tableaux récents d'André Masson, in: XXe Siècle, Nr. 6, Jan. 1956
- 28) Masson, André: Anatomy of my universe, New York 1943
- 29) Derselbe: Divigations sur l'espace, in: Les Temps modernes, Paris, No. 44, Juni 1949, S. 961 - 972
- 30) Derselbe: Le plaisir de peindre, Paris 1950
- 31) Derselbe: Le surréalisme et après, Un entretien avec Charbonnier, in: L'Oeil, 5/1955, S. 12 - 17
- 32) Derselbe: Métamorphose de l'artiste, Genf 1956
- 33) Derselbe: Une peinture de l'essentiel, in: Quadrum, 1/1956, S. 37 - 42
- 34) Derselbe: Le peintre et ses phantasmes, in: Les Etudes Philosophiques, Paris, 11/1956, S. 634 - 636

- 35) Masson, André: La brume dans la vallée de L'Arc, in: L'arc, No. 2, 1958, S. 1 - 3
- 36) Masson, André: Entretiens avec Georges Charbonnier, Paris 1958
- 37) Derselbe: Propos sur le Surréalisme, in: Méditations, Nr. 3, 1961, S. 33 - 41
- 38) Derselbe: Eine Kunst des Wesentlichen, Essays, Wiesbaden 1961
- 39) Derselbe: La mémoire du monde, Genf 1974
- 40) Derselbe: Imitation de la Chine, in: La mémoire du monde, Genf 1974
- 41) Derselbe: A propos de Claude Monet, Interview avec André Masson, in: The Arts Institute of Chicago, Paintings by Monet, 1975, S. 13 - 18
- 42) Passeron, Roger: André Masson, Graphik, Stuttgart 1973
- 43) Derselbe: André Masson, graveur, in: L'Oeil, No. 317, 1981, S. 54 - 61
- 44) Rahn, Dieter: Masson, Raumdarstellung und Zeitbezug in der Malerei, Dissertation Tübingen 1978
- 45) Read, Herbert: André Masson, in: Kindlers Male- rei Lexikon, Bd. 9., S. 45 - 46
- 46) Richter, Horst: André Masson, Ausstellungskata- log Kulturforum Bonn 1980
- 47) Rubin, William: André Masson, in: Derselbe, Dada und Surrealismus, S. 172 - 178 + 364 - 370
- 48) Rubin, William, Lachner, Carolynn: André Masson, Katalogbuch, Museum of Modern Art, New York 1976
- 49) Sweeney, James J.: Eleven Europeans in America, in: The Museum of Modern Art Bulletin, NY, Vol. 13, No. 4 - 5, S. 3 - 6 + 38
- 50) Will-Levaillant, Françoise: La Chine d'André Masson, in: Revue de L'Art, No. 12/1971, S. 64 - 74

- 51) Dieselbe: Catalogues des ouvrages illustrés par André Masson, Bulletin des Bibliophiles, 2 + 3/1972
- 52) Dieselbe: André Masson, Le Rebelle du Surréalisme, Paris 1976

II. Werke in chinesischer und japanischer Sprache

1. Philosophie und Weltanschauung
2. Kalligraphie
3. Malerei und allgemeine Werke zur chinesischen Kunst
4. Werke zur westlichen Kunst

1. Philosophie und Weltanschauung

- 1) Ch'en Li-fa: K'ung-tzu hsüe-shuo (孔子學說), Die Lehre des Konfuzius, Tui shih-chieh chih yin-hsiang (對世界之影響), und ihr Einfluß auf die Welt, Taipei 1971
- 2) Ch'en Ta-ch'i: (陳大齊) K'ung-tzu hsüe-shuo (孔子學說), Die Lehre des Konfuzius, Taipei 1969
- 3) Chu K'ang-yen: (祝康彦) Lao-tzu Tao-te-Ching (老子道德經), chinesisch/englisch, Taipei 1980
- 4) Chuang Wan-shou: (莊萬壽) Lie-tzu tu-pen, hsin-yi (列子讀本), Lesebuch zu Lie-tzu, Neufassung, Taipei 1979
- 5) Chung Chien-hung: (鍾建國) (Übersetzer) Hsi-fang chih-hsüe-shih (西方哲學史), History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the earliest Times to the present Day, Singapur, 3. Auflage, 1948
- 6) Chung-hua fo-chiao wen-hua chung-hsin: (中國佛教文化中心) Shan-hsüe ta-ch'eng (禪學大成) Große Sammlung von Texten der Ch'an-Lehre, Taipei, o. Jahr
- 7) Fu Wei-hsün: (傅偉勳) Hsi-yang chih-hsüe-shih (西洋哲學史), Geschichte der westlichen Philosophie, Taipei 1968

- 8) Feng You-lan: (馮友蘭)
Chung-kuo chih-hsüe-shih (中國哲學史), Geschichte der chinesischen Philosophie, 2 Bände, 6. Auflage, Shang-wu yin-shu-kuan, Peking/Shanghai 1941
- 9) Huang Chin-hung: (黃錦鎡)
Chuang-tzu tu-pen (莊子讀本), Lesebuch zu Chuang-tzu, 2. Auflage, Taipei 1981
- 10) I-wen yin-shu-kuan yin-shing: (藝文印書館印行)
Ch'an-chung chi ch'eng (禪宗集成第一冊), Sammlung über die Entwicklung des Ch'an
- 11) K'ang Hou-shu: (康侯著)
Chung-yung chih chih (中庸直指), Erklärungen zur "Anwendung der Mitte", Hongkong, Jahr 2509 buddhistischer Zeitrechnung
- 12) Wu K'ang (吳康):
K'ung-Meng-Hsün Chih-hsüe (孔孟荀哲學), Die Philosophie Konfuzius, Meng-tzu's und Hsün-tzu's, Taipei 1967
- 13) Wu K'ang (吳康):
Lao-Chuang chih-hsüe (老莊哲學), Die Philosophie Lao-tzu's und Chuan-tzu's, Taipei 1951
- 14) Wen Chao-t'ung u.a.:
Tu Ching-hao Pi-fa-chi (讀荊浩筆法記), Betrachtungen über das Gespräch über die Methode des Pinsels von Ching Hao, S. 147 ff

2. Kalligraphie

- 1) Chang Lung-wen: (張龍文)
Chung-kuo ku-tai shu-fa i-shu (中國古代書法藝術), Die Kunst der alten chinesischen Kalligraphie, Taipei 1973
- 2) Chang Lung-t'ing: (張龍廷)
Ming-Ch'ing fa-shu (明清法書), in: Chung-hua i-shu shih-k'ang (中華藝術史綱), Band 6, Ming-Ch'ing (), Kalligraphische Werke der Ming- und Ch'ing-Zeit, in: Sammelwerk zur Geschichte der chinesischen Kunst, Band 6 Hrsg. von T'an Tan-chiung (譚旦岡), Taipei 1966, S. 29 - 37
- 3) Chechiang Renmin Ch'u-pan she: (浙江人民出版社)
Shu-hua shu-lu chieh-t'i (書畫書錄解題), Erklärungen zur Kalligraphie und Malerei, Hangzhou 1982

- 4) Chu Ling-sheng:
(朱駿聲)
Shuo-wen t'ung-hsün ting-sheng (說文通訓定聲), in: Tseng-t'ing chung-kuo hsüe-shu ming-chu ti-i-chi (增定中國學術名著第一輯), hrsg. von Yang Chia-lo (楊業輅), Taipei 1963
- 5) Yi-wen yin-shu-kuan yin-shing (藝文印書館) Hrsg.:
Chung-kuo shu-p'u (中國書譜), Ti-i-chi, ti-san-ts'e (第一集, 第三冊), Abhandlung über chinesische Kalligraphie, Band I, Heft 3, o.O. und J.
- 6) Feng Cheng-k'ai:
(馮振凱)
Chung-kuo shu-fa shin-shang (中國書法欣賞), Abhandlung über die chinesische Kalligraphie, Taipei 1971
- 7) Feng Cheng-k'ai:
(馮振凱)
Chung-kuo shu-fa-shih (中國書法史), Geschichte der chinesischen Kalligraphie, Taipei 1983 (Hrsg. von Ho Kung-shang (何恭上))
- 8) Heibonsha-Verlag Tokyo (Hrsg.):
Shodo-zenshu (書道全集), Kompendium der Kalligraphie, 2. Auflage, Tokyo 1962, 14 Bände Chinesische Kalligraphie, hrsg. von Kanada Kiichiro
- 9) Hirama Kangetsu:
Shin Chugoku shodo-shi (新中國書道史), Neue Geschichte der chinesischen Kalligraphie, Tokyo 1962
- 10) Hsü Pang-ta:
(徐邦達)
Ku shu-hua chien-ting kai-lun (古書畫鑑定概論), Allgemeine Lehre der kritischen Beurteilung alter Werke der Kalligraphie und Malerei, Peking 1982
- 11) I-wen yin-shu-kuan yin-hsing (藝文印書館) Hrsg.:
Chung-kuo shu-p'u (中國書譜), Abhandlung über chinesische Kalligraphie, Taipei 1953
- 12) Ma Shu-lin (馬叙倫):
Chung-kuo wen-tzu chih yüan-liu yü yen-chiu fang-fa chih hsün ch'ing-hsiang (中國文字之源流與研究方法之新傾向), Der Ursprung der chinesischen Zeichen und die neuesten Tendenzen ihrer Untersuchungsmethoden, Hongkong 1969
- 13) Nakata Yujiro:
(中田勇次郎)
Chugoku-sho roushu (中國書論集), Tokyo 1970

- 14) National Palace Museum Taipei: Wang Hsi-chih chih mo-chi (王羲之 之墨跡), Tuschespur des Wang Hsi-chih, Ku-kung fa-shu ti-ichi (故宮法書第一輯), Taipei 1961
- 15) Derselbe: T'ang Huai-Ssu Shu tzu-shu (唐 懷素書自敘), Huai-Ssu aus der T'ang Dynastie in Selbstzeugnissen, Taipei 1971
- 16) Derselbe: Sung Su Shih mo-chi (宋 蘇軾 墨跡), Tuschespur des Su Shih aus der Sung-Dynastie, Ku-kung fa-shu, Ti-chiu-chi, hsia (故宮法書第九輯下), Taipei 1975
- 17) Derselbe: Ku-kung li-tai fa-shu ch'ian-chi (故宮歷代法書全集), Werke der Kalligraphie aus allen Zeiten im National Palace Museum, Gesamtwerk
 1. Buch: Sui (隋),
 T'ang (唐)
 3. Buch: Sung (宋) (2), Yüan (元)
 5. Buch Ming (明) (2)
 6. Buch Ming (明) (3)
 Taipei 1977
- 18) P'an Po-ying: (潘伯鷹) Chung-kuo shu-fa chien-lun (中國 書法簡論), Abhandlung über die chinesische Kalligraphie, Shanghai 1962
- 19) Sato, E.: Fude ni tsuite (Den Pinsel betreffend), in: Nishikawa, Y. (Hrsg.): Shodo koza, Band 1, Tokyo 1956
- 20) Shih Cheng-chung: (史正中) Shu-fa ru-men (書法入門), Einführung in die Kunst der Kalligraphie, Taipei 1974
- 21) Shih Chih-ch'en: (史紫忱) Shu-tao hsün-lun (書道新 論), Neue Theorie über den Weg der Kalligraphie, Taipei 1974
- 22) Shih Hsü-man (Hrsg.): (余雷曼) Wang Hsi-chih Lan-t'ing-hsü T'ang mo ben (王羲之蘭庭秋暮 本), T'ang-Kopie der Vorrede zum Reinigungsfest am Orchideenpavillon von Wang Hsi-chih, Hongkong 1972

- 23) Shih Hsüe-man:
(余雪曼)
Wang Hsi-chih Lan-t'ing-shü t'u-chi (王羲之蘭庭叙圖解), Erläuterung der kalligraphischen Methode des Lan-t'ing-Hsü des Wang Hsi-chih, Hongkong, ohne Jahr
- 24) Shuai Hung-hsün:
(帥鴻勳)
Li-shü shang-chüe (六書商榷), Überlegungen zu den Sechs Schriftzeichenklassen, Taipei 1969
- 25) --
Sho no leishi, Chugoku pien (書の歴史中國篇), Geschichte der Kalligraphie, Abteilung China, Tokyo 1960
- 26) Wang Chün (王鈞):
Wen-tzu meng-ch'iu (文字萌求), Wortanalyse, Nachdruck (nach einem Werk der Ch'ing-Dynastie), Taipei 1965
- 27) Wang Tao-yüan:
(王道遠)
Chung-kuo shu-fa chien-lun (中國書法鑑論), Abhandlung über die chinesische Kalligraphie, Shanghai 1962
- 28) Yang Chia-lo (Hrsg.):
(楊家駱)
Shu-hua-lu, shang/hsia (書畫論上,下), Sammelwerk über Kalligraphie und Malerei, 1.+2. Teil, Chung-kuo hsüe-shu ming-chu ti-wu-chi (中國學術名著王輯), I-shu tsung-p'ien (), Band I, Heft 17+18, Taipei 1957
- 29) Derselbe:
Chin-ren shu-hsüe lun-cho, shang/hsia (近人書學論著), Abhandlung über Kalligraphen der Neuzeit, 1.+2. Teil, I-shu tsung-p'ien (藝術叢編), Band I, Heft 6, Taipei 1957
- 30) Derselbe:
Sheng-ching ku-kung shu-hua lu (盛京故宮書畫錄), Palastsammlung, Malerei und Kalligraphie, I-shu tsung-p'ien, Band I, Heft 21, Taipei 1957
- 31) Derselbe:
T'ing-feng-lou shu-hua-chi (聽鳳樓書畫記), Kalligraphie und Malerei aus der Sammlung der T'ing-feng-Kammer, I-shu tsung-p'ien, Band I, Heft 20, Taipei 1957
- 32) Yü You-ren:
(于佑任)
Piao-chun ts'ao-shu (標準草書), Maßstäbe der Ts'ao-Shu, Taipei 1953 (8. Auflage; 1. Auflage Shanghai 1937)

3. Malerei und allgemeine Werke zur chinesischen Kunst

- 1) Chuang Shen (莊申): Chung-kuo hua-shih yen-chiu (中國畫史研究), Untersuchung zur chinesischen Kunstgeschichte, Taipei 1959
- 2) Derselbe: Yüan-chi szu-hua-chia-hsieh hsiao-yi (元季四畫家詩技輯目次), Untersuchungen über vier Maler der Yüan-Zeit und ihre Gedichte, Hongkong 1972
- 3) -- Chung-kuo li-tai ming-hua chi (中國歷代書畫記), Collection of Famous Chinese Paintings of Early Periods, 4 Teile, Peking 1958
- 4) Chang Yen-yüan: (張彥遠) Li-tai ming-hua chi (歷代名畫記), Sammlung berühmter Bilder aller Zeiten, Shanghai, Renmin meishushi, Neuauflage, Leiden 1974
- 5) Feng Chen-k'ai: (馮振凱) Chung-kuo mei-shu-shi (中國美術史), Geschichte der chinesischen Kunst, Taipei, 2. Auflage, 1980
- 6) Ho Kung-shang (Hrsg.): (何恭上) Shan-shui-hua-lun (山水畫論), Theorie der Landschaftsmalerei, Taipei 1978
- 7) Kuo Mo-jou: (郭沫若) Ch'u-t'u wen-wu erh-san-shih (出土文物二三事), Einige Bemerkungen zu archäologischen Ausgrabungen, Peking 1972
- 8) Li Lin-lan: (李霖燦) Shan-shui-hua tsun-fa, t'ai-tien chih yen-chiu (山水畫皴法苔點之研究), Untersuchungen über die Regeln der Schraffurtechnik und Moosflecken in der Landschaftsmalerei, Taipei 1976
- 9) Li Lin-lan: (李霖燦) Chung-kuo hua-shih yen-chiu (中國畫史研究), Untersuchungen über die Geschichte der chinesischen Kunst, Taipei 1960
- 10) Li Ssu-ying: (李淑英) Hua-chu i-te (畫竹一得), Anleitung zur Bambusmalerei, Taipei 1972
- 11) Omura Chugoku meishushi (中國美術史), Geschichte der chinesischen Kunst, Shanghai 1930

- 12) Beijing-shih chung-kuo shu-tien (Hrsg.):
(北京市中国書店)
San-hsi-t'ang hua-pao (三希堂畫室) Kunstschatze des San-hsi-t'ang, 2., 5. und 6. Buch, Neuauflage, Peking 1983
- 13) Renmin mei-shu ch'u-pan-she (Hrsg.):
(人民美術出版社)
Chieh-tzu-yüan hua-chuan (芥子園畫傳), Lehrbuch der Malerei aus dem 'Senfkorngarten', 3 Bände, Peking 1978
- 14) Shih-chie shu-chü (世界書局 (Hrsg.):
I-shu ts'ung-k'an (藝術叢刊) Taipei 1963
- 15) Tung-fang shu-tien (東方書店 (Hrsg.):
Chung-kuo hua-chia ren-ming ta tz'u-tien (中國畫家人名大辭典), Enzyklopädie berühmter chinesischer Maler, Taipei 1962
- 16) Wen-wu ch'u-pan-she (文物出版社 (Hrsg.):
T'ang-shih hua-p'u (唐詩畫譜), Bildsammlung nach Gedichten der T'ang-Dynastie nach: Huang Feng-chih (明, 黃鳳池等輯) (Ming-Dynastie) u.a., Peking 1982
- 17) Wang Yün-wu (王雲五):
Fu Wei-p'ing (傅偉平)
Chung-kuo hui-hua-shih (中國繪畫史), Geschichte der chinesischen Malerei, 2. Bände, Taipei 1960
- 18) Wang Yün-wu:
(王雲五)
Hua Shih (畫史), Mi Fu Hsüan (米芾選), Geschichte der Malerei, Auswahl aus Mi Fu's Werk, Taipei 1977
- 19) Wang Yün-wu (Hrsg.):
(王雲五)
Hsüan-ho hua-p'u (宣和畫譜), Sammelwerk von Bildern der Hsüan-ho-Sammlung, 2. Auflage, Taipei 1982
- 20) Yang Chia-lo (Hrsg.):
(楊家駱)
Nan-ch'ao T'ang Wu-Tai hua-hsüe lun-cho (南朝唐五代人畫學論著), Sammelwerk über Malerei der Süd-Dynastien, T'ang-Zeit und Fünf-Dynastien, I-shu tsung-pien (a.a.O.), Band 1, Heft 8, Taipei 1967
- 21) Derselbe:
Sung-ren hua-hsüe lun-cho (宋人畫學論著), Sammelwerk über Malerei der Sung-Zeit, I-shu tsung-pien (a.a.O.), Band I, Heft 10, Taipei 1967
- 22) Derselbe:
Yüan-ren hua-hsüe lun-cho (元人畫學論著), Sammelwerk über Malerei der Yüan-Zeit, I-shu tsung-pien, (a.a.O.), Band I, Heft 11, Taipei 1967

- 23) Yang Chia-lo (Hrsg.): Ming-ren Hua-hsüe lun-cho, shang/hsia (明人畫學論著上、下), Sammelwerk über Malerei der Mingzeit 1 + 3. Teil., I-shu tsung-pien (a.a.O.), Band 1, Heft 12 + 13, Taipei 1967
(楊家駱)
- 24) Derselbe: Ts'ing-ren hua-hsüe lun-cho, shang/hsia (清人畫學論著上、下). Sammelwerk über Malerei der Ts'ing-Zeit, 1. + 3. Teil., I-shu tsung-pien (a.a.O.), Band 1, Heft 14 + 16, Taipei 1967
- 25) Derselbe: Hsüan-ho hua-p'u (宣和畫譜) Sammelwerk von Bildern der Hsüan-ho-Sammlung, I-h tsung-pien (a.a.O.), Taipei 1967
- 26) Yang Yang (楊揚): Szu-chün-tzu hua-p'u (四君子畫譜), Sammelwerk über die 'Vier Edlen', Taipei 1971
- 27) Yü Chien-hua: Chung-kuo hui-hua shih (中國繪畫史), Geschichte der chinesischen Malerei, 3. Auflage, Shanghai 1958
(俞劍華)
- 28) Yü Chün-tzu: Chung-kuo mei-shu-shih lun-chi (中國美術史論集), Sammelwerk chinesischer Kunstgeschichte, 3 Bde., Taipei 1955
(虞君質)
- 29) Yü Shao-sung: Hua-fa yao-lu (畫法要錄), Sammlung wesentlicher Abhandlungen zur Malmethode, Neuauflage, Taipei 1967
(余紹宋)

4. Werke zur westlichen Kunst

- 1) Alexandrien, Sarane: Surrealismus, Taipei 1960 (chinesisch)
- 2) Ho Cheng-kuang: Shih-chie chin-tai hua-chia (世界近代畫家), Moderne Maler der Welt, Taipei 1972
(何政廣)
- 3) Derselbe: Van Gogh, Taipei 1973 (chinesisch)
- 4) Derselbe: Hsi-yang hui-hua-shih (西洋繪畫史), Geschichte der westlichen Malerei, Taipei 1981

- 5) Ho Cheng-kuang:
(何政廣) Hsien-tai chih hui-hua chih fu
(現代繪畫之父 卷尚), Der Vater der modernen Malerei:
Cézanne, Taipei 1969
- 6) Derselbe: Ou-mei, hsien-tai mei-shu (歐美
現代美術), Die moderne europäische und amerikanische
Kunst, Taipei 1957
- 7) Derselbe: Erh-shih-chi, ti mei-schu-chia
(二十世紀的美術家), Künstler des 20. Jahrhunderts, Taipei
1968
- 8) Derselbe: Shih-chie chin-tai hua-chia
(世界近代畫家), Moderne Maler der Welt, Taipei 1969
- 9) Derselbe: Chung-hsi ming-hua hsin-shang
(中西名畫欣賞), Überblick über berühmte europäische und
chinesische Gemälde, Taipei 1969
- 10) Derselbe: Kandinsky, Taipei 1969 (chinesisch)
- 11) Ho Kung-shang:
(何恭上) Hsien-tai hui-hua ts'ung-t'an
(現代繪畫叢談), Abhandlung über moderne Malerei,
Hongkong o.J.
- 12) Li Shang-chün:
(李長俊) Yin-hsiang chu-i (印象主義),
Impressionismus, Taipei 1972
- 13) Li Chung-hsin:
(李重新) Hsi-yang ming-hua chiang-tso
(西洋名畫講座), Vorträge über berühmte westliche Bilder,
Taipei 1969
- 14) Liu Wen-t'an:
(刘文潭) Mei-hsue yü i-shu p'i-p'ing
(美學與藝術批評), Kritik der Ästhetik und Kunst, Taipei
1972
- 15) Liu P'u-ch'in (Hrsg.): Wen-i hsin-li-hsue (文藝心理學),
(刘甫琴) Psychologie der Kunst, 5. Auflage,
Taipei 1972
- 16) Lü Ch'ing-fu (Übers.): Hsi-yang mei-shu-shih (西洋美術史),
(吕清夫) Geschichte der westlichen Kunst, Taipei 1972
- 17) O'Hara, Elliott: Shui-ts'ai hua-fa (水彩畫法),
Watercolours Fares Forth, Übersetzt ins Chinesische von Liu
Ch'i-wei (劉其偉), Taipei 1961

- 18) Pool, Phoebe: Yin-hsiang chu-i (印象主義), Impressionismus, Taipei 1961 (chinesisch)
- 19) Read, Herbert: Hsien-tai hui-hua shih (現代繪畫史), Geschichte der modernen Malerei, Übersetzung ins Chinesische, Taipei 1972
- 20) Shih Ts'ui-feng: (施翠峰) Hsien-tai mei-shu-szu ts'ao t'ao-lun (現代美術思潮論), Current thoughts of Modern Art, Taipei 1968
- 21) Ts'en Chung-wu: (陳鍾吾) Hsi-yang hui-hua-shih (西洋繪畫史), Kunstgeschichte des Westens, Taipei 1955

* * * * *

Abbildungsverzeichnis

=====

- 1) Alexander Cozens, A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, London 1785
- 2) Vincent van Gogh, Cottages à Saintes-Maries, 1888, Rohrfeder, 31 x 24 cm, Museum of Modern Art New York
- 3) Malerei aus dem 'Senfkorngarten', (Chieh-tzu-yüan huan-chuan), Ausgabe Peking 1978, Band 1, S. 264
- 4) Wassily Kandinsky, Zeichenreihe, 1931, 42 x 51 cm
- 5) André Masson, Rape, 1941, Kaltnadelradierung, 12 1/8 x 16", Museum of Modern Art, New York
- 6) Jackson Pollock, Untitled 4 (zweiter Zustand), Kaltnadelradierung, 38 x 44,8 cm, Museum of Modern Art, New York
- 7) Paul Klee, Der Paukenspieler, 1940, Kleisterfarbe auf Papier, 34 x 22 cm, Klee-Stiftung, Bern
- 8) Julius Bissier, Männlich-weibliches Einheitszeichen, 1934, Tusche auf Japanpapier, 24,5 x 16,6 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- 9) Jean Degottex, Tuschezeichnung, 1962, 75 x 105 cm, Im Besitz des Künstlers, Paris
- 10) Hann Trier, Eine von vier Zeichnungen für Klavier und Geige (Teilbild), 1972, Tusche/Pinsel, Im Besitz des Künstlers
- 12) Pierre Alechinsky, Les Ombres, 1952, Radierung, 21 x 26,5 cm
- 13) Pierre Alechinsky, Variationen zu Sengais Symbolen des Universums, 1960, Lithographie und Tusche auf Papier, 55 x 76 cm, Galerie van der Loo, München
- 14) Gibon Sengai, Symbole des Universums, Edo-Zeit (1603 - 1867), Tusche auf Papier, 57 - 109 cm, Idemitsu-Museum, Tokyo
- 15) Morris Graves, Bird singing in the moonlight, 1938 - 39, Gouache, 26 3/3 x 30 1/8", Museum of Modern Art, New York
- 16) Morris Graves, Wounded Seagull, 1943, Gouache, 23 x 28", The Phillips Collection
- 17) Hans Hartung, Ohne Titel, 1922, Tusche auf Papier, 20,4 x 15,9 cm, im Besitz des Künstlers

- 18) Hans Hartung, Ohne Titel, 1937, Tusche auf Papier, 47,8 x 30,5, im Besitz des Künstlers
- 19) Ad Reinhardt, Untitled, 1949, Öl auf Leinwand, 43 x 63", Privatsammlung
- 20) David Smith, Untitled, 1957, Black egg ink, 44,5 x 57,3 cm, Inscribed: 27-12.57; Estate no. 73-57.172, Sammlung: David Smith Estate
- 21) Bradley Walker Tomlin, Tension by moonlight, Öl auf Leinwand, 32 x 44", Betty Parsons Gallery, New York
- 22) Ulfert Wilke, Plus and Minus, Tusche, 1958, Sammlung des Künstlers
- 23) Chuan-shu-Kalligraphie, China (Hsiao-chuan)
- 24) Huai-Ssu (懷素), Autobiographie, T'ang-Dynastie (618 - 907), in Ts'ao-Shu (草書) geschrieben (K'uang-ts'ao 狂草), Ausschnitt
- 25) Mark Tobey, Written over the plains 2, Tempera auf Papier, 1959 (Ausschnitt), 12 1/2 x 9 3/4", Seattle Art Museum
- 26) Hakenstrich der Kalligraphie, Vorlage nach Shih Cheng-chung (史正中), Shu-fa ru-men (書法入門), S. 65
- 27) Mark Tobey, Lafranca 6.70, 1970, Aquatinta, 31,5 x 24 cm (Ausschnitt)
- 28) Punkt-Strich der Kalligraphie, Vorlage nach Shih Cheng-chung (史正中), Shu-fa ru-men (書法入門), S. 66
- 29) Senkrechte Pinselhaltung (cheng-pi 正筆)
- 30) Schräge Pinselhaltung (ts'e-feng 側鋒)
- 31) Pinselbewegung, Drehungen und Druckverlauf
- 32) Pinselbewegung, Heben und Senken, Drehen und Wenden und der daraus resultierende Duktus
- 33) Mark Tobey, Drum Echoes, 1965, Tempera auf Karton, 114,5 x 86 cm, Galerie Greub, Basel
- 34) Zeichenvorlage, K'ai-Shu (楷書), im Stile des Wang Hsi-chih (王羲之)
- 36) André Masson, Entanglement/Berührungen, Tempera auf Karton, 1943/44 (1941), 16 1/8 x 12 5/8", im Besitz des Künstlers
- 37) Mark Tobey, Written over the plains 2, siehe Abb. 25
- 38) Mark Tobey, Untitled, 1954, Tempera auf Karton, Galerie Beyeler, Basel

- 39) Mark Tobey, Targets/Zielscheiben, 1959, Tempera, 12,5 x 20 cm, ehemals im Besitz des Künstlers
- 40) Kalligraphischer T'iao-Strich (挑) (links) und Tien-Strich (點) (rechts), Vorlage
- 41) Kalligraphischer Na-Strich (捺) (links) und P'ieh-Strich (撇) (rechts), Vorlage. Der P'ieh-Strich entspricht dem Liang/Tso-Strich (掠).
- 42) Kalligraphischer Kou-Strich (鈎) (links) und Chüe-Strich (歇) (rechts), Vorlage
- 43) Kalligraphischer Shu-Strich (豎) (links) und Heng-Strich (橫) (rechts), Vorlage
- 44) Wen Cheng-ming (文徵明), (1470 - 1559), Autobiographischer Text (自書詩帖), Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei
- 45) Kaiser Hui-tsung (徽宗), Sung-Dynastie, (1082 - 1135), Gedicht, Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei
- 46) Mi Fei oder Mi Fu (米芾) (1051 - 1107), Kalligraphie auf Szechuan-Seide, Hsing-Shu (行書)-Stil, Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei
- 47) Chih Yung (智永), Ausschnitt aus dem Ch'ien-tzu-wen (千字文), Sammlung Ogawa, Nach Shodo Zenshu, 5, 73
- 48) Sun Kuo-t'ing (孫過庭), um 687 n. Chr.), Shu-P'u (書譜), Traktat zur Schriftkunst, Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei
- 50) Huai Ssu (懷素), Autobiographie, Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei
- 51) Hsü Wei (徐渭), (1521 - 1593), Bambus, 12 13/16" h, Freer Gallery of Art, Washington
- 52) Yamada Kensai (1911 - 1974), Hängerolle, Tusche auf Papier, 33 x 44 cm, Tokenkai-Vereinigung, Tokyo
- 53) Sagawa Myoshun, gb. 1891, Chisoku (Genügsamkeit), Tusche auf Papier, 34 x 42 cm
- 54) Mark Tobey, Space Ritual Nor. 1, Sumi-Tusche, 1957, 21 1/2 x 29 3/4", Willard Gallery, New York
- 55) Mark Tobey, Skizze "Personal Discovery of Cubism", gezeichnet in New York 1962, nach Seitz, Tobey, 1962, S. 45
- 56) Mark Tobey, Broadway Norm, 1935, Tempera, 13 1/4 x 9 3/4", Sammlung Carol Ely Harper, Seattle
- 57) Huai Ssu (懷素), Autobiographischer Essay, Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei (siehe auch Abb. 24)

- 58) André Masson, Venice (Ausschnitt), 1965, Mischtechnik, 49 x 32,5 cm
- 59) Wang Hsi-chih (王羲之), (321 - 379), Tausend-Zeichen-Klassiker (Ch'ien-tzu-wen 千字文), Ausschnitt, zugeschrieben dem Wang Hsi-chih
- 60) André Masson, Acteurs Chinois/Chinesische Schauspieler, 1957, Radierung, 57 x 76 cm, Galerie Louise Leiris, Paris
- 62) André Masson, Geburt der Vögel, 1925, Automatische Zeichnung, 16 1/2 x 12 3/8", Museum of Modern Art, New York
- 63) André Masson, Illustration zu Chuang-tzu, Sur le vif, Museum of Fine Arts, Boston (Titelblatt)
- 64) Dasselbe, Illustrierte Seite mit Text von Lao-tzu
- 65) André Masson, Multiplikation, 1943, Tusche auf Papier, 10 5/8 x 8 1/4", im Besitz des Künstlers, Paris
- 66) Huai Ssu (懷素), Autobiographie, Ausschnitt (siehe auch Abb. 24 + 57)
- 67) Wu Chen (吳禎), (1280 - 1354), Bambus im Sturm, mit Ts'ao-Shu-Kalligraphie von Wu Chen's Hand, 75 x 54 cm, Museum of Fine Arts, Boston
- 68) André Masson, Selbstporträt, 1944, Öl auf Leinwand, montiert auf Karton, 13 1/2 x 9 3/8", im Besitz des Künstlers, Paris
- 69) André Masson, Bison on the Brink of a Chasm, 1944, Tuschemalerei mit Pinsel, 31 1/4 x 22 5/8", Hirschborn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.
- 70) André Masson, Heuhaufen, 1946, Chinesische Tusche, 23 x 18 1/8", Sammlung Amnick und Pierre Berés, Paris
- 71) Wang Hsi-chih (王羲之), (321 - 379) zugeschrieben, Lan t'ing-hsü (蘭庭叙) (Vorwort zum Reinigungsfest am Orchideenpavillon), Ausschnitt
- 73) André Masson, The Kill, 1944, Öl auf Leinwand, 21 3/4 x 26 3/4", Museum of Modern Art, New York, Geschenk des Künstlers
- 74) André Masson, Couple, Öl auf Leinwand, 1958, 110 x 140 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris
- 75) André Masson, Orage, 1951, Mischtechnik, 65 x 50 cm
- 76) André Masson, The Abyss/Der Abgrund, 1955, Öl auf Leinwand, 36 1/4 x 28 3/4", Sammlung Arturo Schwarz, Mailand

- 77) Huai Ssu (懷素), Autobiographischer Essays, Ausschnitt (siehe auch Abb. 24 + 57 + 66)
- 78) André Masson, Poursuite d'automne, 1962, Öl auf Leinwand, 55 x 58 cm, Studio C 2, Rom
- 79) Li Tung-yang (李東陽), (1147 - 1516), Autobiographischer Essay, Ausschnitt, National Palace Museum, Taipei
- 81) André Masson, L'homme qui regarde, 1959, Öl, 38 x 46 cm
- 82) Ts'ai Hsiang (蔡襄), (1012 - 1067), Szu-chia fa-shu (四峯法書), National Palace Museum, Taipei
- 83) André Masson, Kampf in den Bergen, 1956 (Ausschnitt) Öl auf Leinwand, 39 3/8 x 29 1/2", Privatsammlung Lausanne
- 84) Wang Shu (王澐), Chi-shu-yen (積書巖), 1729, National Palace Museum, Taipei
- 85) André Masson, Luis, 1943/44, Tempera, 51 x 51 cm, Sammlung Rose Masson
- 86) André Masson, Das Wildschwein, Öl, 1946, 102 x 84
- 87) Zeichen im Stile des Wang Hsi-chih (Musterschrift)
- 88) André Masson, Kabuki No. 1, 1955, Gouache, 18 x 25 cm, Galerie Louise Leiris, Paris
- 89) Musterschrift im K'ai-Shu-Stil
- 90) Huai Ssu (懷素), (geb. 725 n. Chr.), Autobiographischer Essay (Ausschnitt), National Palace Museum, Taipei
- 91) André Masson, Message de mai/Maibotschaft, 1957, Farblithographie, 60 x 46 cm, Verlag Galerie Louise Leiris, Paris
- 92) André Masson, Wirbel, 1956, Farblithographie, 66 x 50,5 cm, Galerie Louise Leiris, Paris
- 93) Huang Chi-shui (黃姬水), Ming-Dynastie, Brief, National Palace Museum, Taipei
- 95) André Masson, Acteurs chinois (Ausschnitt), 1957, (siehe Abb. 60.1)
- 96) Mi Fu (米芾), Han-wen chung-kung shih (韓文忠公詩九), Nr. 9, National Palace Museum, Taipei
- 97) Shih Cheng-chung (史正中), Musterschrift
- 98) André Masson, Acteurs Chinois/Chinesische Schauspieler, 1955, Farbradierung, 57 x 76 cm, Galerie Louise Leiris, Paris
- 99) André Masson, Venice, 1965, Mischtechnik, 49 x 32,5 cm

- 100) Unbekannter Kalligraph, Fragment der Gedichtsammlung Ishiyama-gire, ca. 112 (Heian-zeit), slg. Domoto Shiro, Kyoto
- 101) André Masson, Suppliante, 1957, Lavis/Tusche, 91,5 x 55,5 cm, Galerie Louise Leiris, Paris
- 102) Kalligraphie-Musterschrift nach Wang Hsi-chih (王羲之)
- 103) André Masson, Nocturnal City/Nächtliche Stadt, Öl auf Leinwand, 39 3/8 x 31 7/8", Saidenberg Gallery, New York
- 104) André Masson, Migrations III/Wanderungen III, 1957, Öl auf Leinwand, Galerie Louise Leiris, Paris
- 105) André Masson, Migrations V/Wanderungen V, 1957, Öl auf Leinwand, 35 x 27 cm
- 106) André Masson, Signes/Zeichen, 1957, Mischtechnik, 30 x 22,5 cm, Universität Parma, Italien
- 107) Li-Shu (隸書)-Kalligraphie, National Palace Museum, Taipei
- 108) André Masson, L'Oeuf cosmique/Kosmisches Ei, 1941, Tempera, 31,2 x 23 cm
- 109) André Masson, Ahornbaum im Sturm, 1943/44, Tusche, 30 3/4 x 23", im Besitz des Künstlers, Paris
- 110) André Masson, Zarathustra, 1960, Öl, 161 x 130 cm
- 111) Baummuster aus dem Chieh-tzu-yüan hua-chuan (芥子園畫傳) (Malerei aus dem Senfkorngarten)
- 112) André Masson, Le Lapin, Chinesische Tusche, 1955, 54,5 x 43,5 cm
- 115) Mark Tobey, Rummage/Kram, 1941, Gouache, 38 3/8 x 25 7/8", Seattle Art Museum
- 116) Mark Tobey, Broadway, 1936, Tempera, 66 x 48,9 cm, Museum of Modern Art New York
- 117) Julius Bissier, Tuschekomposition, 1955
- 118) Mark Tobey, Within itself, 1959, Tempera, 20,3 x 28,8 cm, im Besitz des Künstlers
- 119) L. Alcpoley, Collage-Painting, 1954
- 120) Mark Tobey, Forms follow Man, 1941, Tempera, 14 1/4 x 20 1/2", Seattle Art Museum
- 121) Mark Tobey, World, Tempera, Ø 30 cm, Sammlung Marian Willard Johnson, New York

- 122) Mark Tobey, There was a door, for which I found no key, Aquatinta, 1971, 14,2 x 16,6 cm, Editions de Beauclair, Frankfurt
- 123) Mark Tobey, Centre agité dominé/Aufgewühlter Kreis, 1960, Gouache und Bleistift, 17 x 12,5 cm, Sammlung des Künstlers
- 126) Siegelschrift im Zierstil (Hsiao-chuan-Typus 小篆)
- 127) Mark Tobey, Calligraphic Dance, 1963, Kunstharzleim und Tempera, 15,5 x 21 cm, Sammlung des Künstlers
- 128) Mark Tobey, Space Rose, 1959, Tempera, 40 x 30 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paris
- 129) Mark Tobey, Yea, the first morning of creation wrote, 1970, Aquatinta, 13,5 x 11,6 cm, Editions de Beauclair, Frankfurt
- 130) Mark Tobey, Trio, 1970, Aquatinta, 31,5 x 24 cm, Editions de Beauclair, Frankfurt
- 131) Mark Tobey, Calligraphic Structure, 1958, Öl und Tempera, 35 x 20 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paris
- 132) Kukai, 774 - 835, zugeschrieben, Merksprüche des Ts'ui Tzu-yü- Fragment, Heian-Zeit, Japan, Koyasan, Hoki-in
- 133) Mark Tobey, They've come back, I; 1971, Aquatinta, 59,6 x 42 cm, Editions de Beauclair, Frankfurt
- 134) Mi Han-wen (米漢雯), (17. Jhdt.), Five Syllable Quartain, (五言絕句), National Palace Museum, Taipei
- 135) Mark Tobey, White Island, 1960, Aquarell, 14,5 x 21 cm, Galerie Beyeler, Basel
- 136) Mark Tobey, The Void Devouring the Gadget Era, 1942, Tempera, 54,5 x 75,5 cm, Museum of Modern Art, New York
- 137) Sun Kuo-t'ing (孫過庭), Seite aus der Steindruckausgabe des Ch'ien-tzu-wen (筆法), aus dem Yü-ch'ing-chai fa-t'ieh, nach der Ausgabe des Verlages Seiga-do, Tokyo
- 138) Wang Hsi-chih (王羲之), T'ang-Kopie des Lan-t'ing-hsü (唐摹本蘭庭叙), (Vorrede zum Reinigungsfest am Orchideenpavillon), Ausschnitt
- 139) Mark Tobey, Prairie Red, 1964, Tempera, 55 1/2 x 27 1/2", Memorial Art Gallery, Rochester
- 140) Sun Kuo-t'ing (孫過庭), Shu-p'u (書譜), Traktat zur Schriftkunst, T'ang-Dynastie, Ausschnitt (siehe auch Abb. 48)

- 141) Mark Tobey, Aerial City, 1950, Aquarell, 42,5 x 55,3 cm, Sammlung Frau Lionel Feininger, New York
- 142) Chang Chi-chih (張即之) (1186 - 1266) zugeschrieben, Chih-k'o (知果) (Gästequartier), Süd-Sung, 1. Hälfte des 13. Jhdts., Tusche auf Papier, als Hängerolle, 44,8 x 97 cm, Tofuku-ji, Kyoto
- 149) Mark Tobey, Blossoming, 1970, Aquatinta, Ausschnitt, Editions de Beauclair, Frankfurt
- 150) Mark Tobey, On a Holy Day, 1970, Aquatinta, 32 x 24,2 cm, (Ausschnitt), Editions de Beauclair, Frankfurt
- 151) Mark Tobey, Electric Dimensions, 1960 (Ausschnitt), Tempera, 24,5 x 17 cm, Galerie Beyeler, Basel
- 154) Mark Tobey, Underneath the moments, 1970, Tempera, 100 x 70,4 cm, Sammlung Dr. Jacques Koerfer, Bern
- 155) Mark Tobey, Calligraphic Sumi-Stillife, 1957, Tusche, 20,5 x 25 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paris

Abbildungsverzeichnis

=====

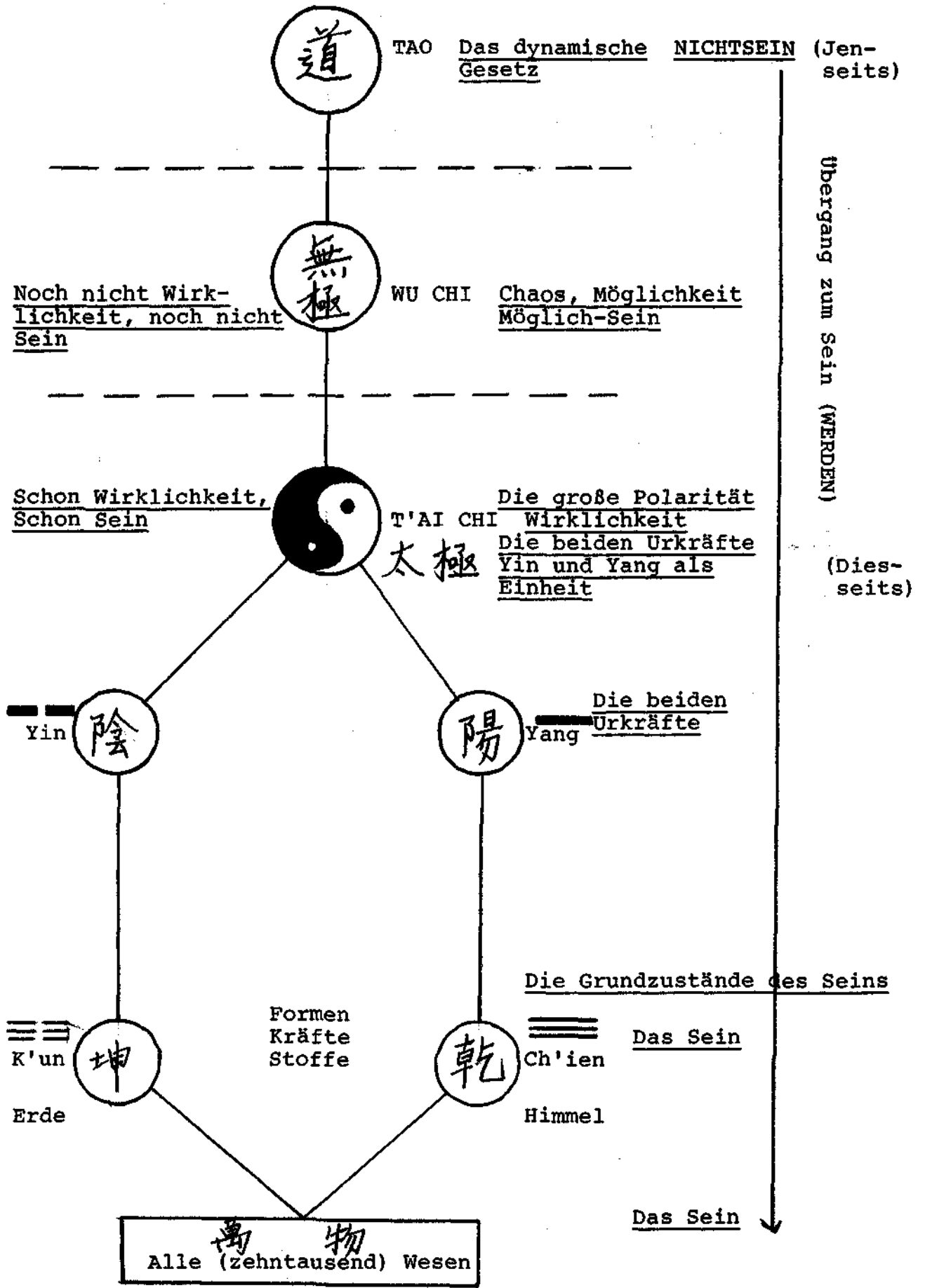
Konkordanzverzeichnis Abbildungsnummer - Seitenzahl des
Abbildungsteils

Nr.	Seite	Nr.	Seite	Nr.	Seite
1	1	33.2	136	51	48
2	2	33.3	28	52	50
3	2	33.4	28	53	51
4	3	34	29	54	52
5	4	35	--	55	53
6	4	36.1	30	56	54
7	5	36.2	71	57	55
8	6	36.3	37	58	56
9	7	37.1	128	59	57
10	7	37.2	31	60.1	58
11	-	37.3	32	61	--
12	9	38.1	35;141	62	59
13	10	38.2	34;35	63	60
14	10	38.3	56	64	61
15	11	38.4	35	65.1	62
16	11	39.1	131	65.2	64
17	12	39.2	31	66	63
18	13	39.3	41	67.1	66
19	14	40	30;36	67.2	97
20	15	40	49;115	68	67
21	16	40	143	69	68
22	17	41	39;49	70.1	69
23	18	41	143	71	70
24	19	42	31;33	72	--
25	20	42	40	73.1	71
26	21	43	42	73.2	38
27	22;144	44	43	74	72
28	23	45	44	75	73
29	24	46	45	76.1	74
30	25	47	46	77	75
31	26	48	47	78	76
32	26	49	--	79	77
33.1	27	50	65	80	--

Nr.	Seite	Nr.	Seite	Nr.	Seite
81	78	116.1	111	151	145
82	79	117	112	152	---
83	80	118	113	153	---
84	135	119	114	154	146
85	81	120	115	155	147
86	82	121	116		
87	83	122	117	+++	+++
88	84	123	118		
89	85	123.2	142		
90	86	124	---		
91	87	125	---		
92	87	126	116		
93	88	127	119		
94	89	128	120		
95	90	129	121		
96	91	130	122		
97	92	131	123		
98	93	132	123		
99	94	133	124		
100	95	134	125		
101	96	135	126		
102	98	136	127		
103	99	137	129		
104	100	138	130		
105	101	139	132		
106	102	140	133		
107	103	141	134		
108	104	142	137		
109	105	143	138		
110	108	144	139		
111	106	145	---		
112	107	146	140		
113	---	147	140		
114	---	148	141		
115	109	149	142		
116	110	150	144		

Anhang 1

Das Seins-System des I Ching und des Tao Te Ching



Lebenslauf

=====

Ich wurde am 25. Oktober 1934 in Peking/China geboren. Mein Vater, Yao T'ing-chün, hatte in China an der Ts'ing-Hua-Universität und in Japan sowie in den USA (Universität Chicago) Architektur studiert und war dann selbständiger Architekt in Peking und Tientsin; außerdem war er Verkehrsminister der Republik China. Er starb 1948.

Meine Mutter, Yao-Lan Tse-chün, war Direktorin eines Gymnasiums in Peking gewesen und starb 1969 in Taiwan.

Ich habe drei Brüder und drei Schwestern, die alle eine Hochschulausbildung besitzen und in Berkeley Cal. sowie in Washington D.C. studiert haben.

Nach der Volksschule besuchte ich das Staatliche Chinchow Gymnasium für Mädchen, wo ich die Abiturprüfung mit der Note Gut bestand.

Ich studierte dann im ersten Semester in der Fakultät für fremdsprachige Literatur der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Nordostakademie und im zweiten Semester an der Staatlichen Ch'ang-Pai Shih-Fan Akademie Anglistik, Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte. Ein Jahr lang habe ich dann in Taiwan an einem Gymnasium Kunst und Chinesisch unterrichtet, sowie auch mehrere Jahre lang Malerei und Kalligraphie studiert, und zwar bei den Professoren Po-Ju, Sun und Tsi-K'ang.

Seit Anfang 1965 befinde ich mich in Deutschland, wo ich zuerst an der Universität Köln studiert habe. Seit dem Wintersemester 1966/67 studierte ich an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Herrn Professor Joseph Faßbender bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1968. Seit dem Wintersemester 1968/69 studierte ich in der Abteilung Künstlerisches Lehramt für Gymnasien bei den Herren Professoren Gert Weber (Kunst), Professor Dr. Warnach (Philosophie), Professor Dr. Eduard Trier und Professor Dr. H. Theissing (Kunstgeschichte), Dr. Heckmanns (Kunstgeschichte), Professor H. G. Blecks (Kunstpädagogik), und ich hörte Vorlesungen an der Universität Düsseldorf bei Professor Dr. Dr. Alwin Diemer. Vom Wintersemester 1970/71 an besuchte ich außerdem Vorlesungen und Seminare in den Fächern Anglistik, Sinolo-

gie, Japanologie, Kunstgeschichte, Ostasiatische Kunstgeschichte, Philosophie und Pädagogik an den Universitäten Düsseldorf, Köln und Bonn.

Die Allgemeine Prüfung in Philosophie und Pädagogik (Philosophikum) legte ich am 28.4.1972 erfolgreich ab.

Mit Erlaß des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen vom 24.9.1973 wurde mir zusätzlich zu meinem im Ausland bestandenen Abitur die deutsche allgemeine Hochschulreife zuerkannt.

Ich bin seit 1969 verheiratet und besitze die deutsche Staatsangehörigkeit und wohne zur Zeit in Düsseldorf.

Am 7. Mai 1974 habe ich die Prüfung im 1. Staatsexamen für das Künstlerische Lehramt an Gymnasien im Fach Kunst und Kunstgeschichte erfolgreich abgelegt, mit dem Zweitfach Kunstwissenschaft.

Von 1975 bis 1977 führte ich einen Lehrauftrag an der Universität Bonn im Institut für Kunsterziehung aus und ebenfalls seit 1975 bis jetzt eine Dozentur an der VHS Düsseldorf für Chinesische Sprache, Kalligraphie und Malerei.

Nach dem Staatsexamen studierte ich weiter an der Universität Bonn Kunstgeschichte, Ostasiatische Kunstgeschichte und Sinologie bei Professor Dr. Trier, Frau Professor Dr. von Erdberg und Professor Dr. Trauzettel. Während dieses Studiums besuchte ich auch Vorlesungen in Köln bei Professor Dr. Ladendorf (Kunstgeschichte) und Professor Dr. Roger Goepper (Ostasiatische Kunstgeschichte) sowie in Bonn unter anderem bei Professor Dr. Müller-Hofstede (Kunstgeschichte). Außerdem legte ich 1979 die Sinicum-Prüfung zum Ausgleich für das Große Latinum erfolgreich ab.

Meine wichtigsten Lehrer waren Herr Professor Dr. Eduard Trier (Kunstgeschichte), Frau Professor Dr. Eleanor von Erdberg (Ostasiatische Kunstgeschichte) und Herr Professor Dr. Rolf Trauzettel (Sinologie).