

# INFORMEL

Begegnung und Wandel

Herausgegeben von Heinz Althöfer



Museum am Ostwall Dortmund

**Heinz Althöfer (Hrsg.)**

# **INFORMEL**

**Begegnung und Wandel**

**Mit Beiträgen von**

Heinz Althöfer, Claudia Bulk, Winfred Gaul,  
Walter Israel, Svenja Kriebel, Christa Lichtenstern,  
Marguerite Müller-Yao, Marie-Luise Otten,  
Jürgen Partenheimer, Claudia Posca, Dieter Ronte,  
Karin Sagner-Düchting, Irmtraud Schaarschmidt-  
Richter, João Spinelli, Heiner Stachelhaus,  
Elisabeth Trux, Christoph Wagner, Rolf Wedewer,  
Heien Westgeest, Annette Ziegert, Christoph Zuschlag

**Museum am Ostwall Dortmund**

**V Ostasiatische Kalligrafie und informeller Gestus 316**

Marguerite Müller-Yao **Informelle Malerei und chinesische Kalligrafie 322**

Rolf Wedewer **Massons Bezug zur Kalligrafie 348**

Irmtraud Schaarschmidt-Richter **Fruchtbares Missverständnis und leise Abwehr 368**

Winfred Gaul **Europäischer Japonismus in den 50er Jahren 375**

»Vom Schriftzeichen zum Bild« Heinz Althöfer und Annette Ziegert  
im Gespräch mit Winfred Gaul 376

Marie-Luise Otten **Intermezzo: Die Wirkung Ostasiens im Werk von Peter Brüning 383**

Dank 388

Mitarbeiter 389

Index 394

Abbildungsnachweis 400



Das Thema des ostasiatischen Einflusses auf die westliche Kunst - oder besser: die Beziehung zwischen Ost und West - wird seit den 90er Jahren intensiver untersucht. Es geht unter anderem darum, Missverständnisse abzubauen und durch weniger eurozentristische Betrachtung andere Kulturen besser zu verstehen. Dabei spielen vier Publikationen eine besondere Rolle: die Dissertation von Heien Westgeest »Zen in the fifties. Interaction in art between east and west«, die Dissertation von Marguerite Müller-Yao, der Katalog der Ausstellung »Zen und die westliche Kunst« in Bochum sowie Jürgen Partenheimers »CrossMapping«.<sup>7</sup> 1998 gab es eine Ausstellung mit dem Titel »Im Jahr des Tigers« im Haus der Kulturen in Berlin, bei der zeitgenössische Kalligrafie aus Korea, Japan und China vorgestellt wurde, die den Einfluss europäischer Kunstformen auf Asien und umgekehrt belegen.

Die Dissertation von Heien Westgeest erläutert umfassend sowohl historisch als auch phänomenologisch die enge Verwandtschaft der östlichen und westlichen Kunstbereiche. Westgeest erweist sich als exzellente Kennen der Materie. Sie fokussiert das Thema in diesem Buch auf das Informel und weist dabei über die Forschungsergebnisse ihrer Dissertation hin-

Peter Brüning  
o.T., 1959  
Öl auf Leinwand  
Privatbesitz

<sup>7</sup> Westgeest, Helen Frances: *Zen and the fifties. Interaction in art between east and west*, Zwolle 1996; Katalog: *Zen und die westliche Kunst*. Hans Günter Golinski (Hrsg.), Museum Bochum 2000; *CrossMapping*, Partenheimer in China. Symposium des Kunstmuseums Bonn und der Alexandervon Humboldt-Stiftung, 5. und 6.3.2001.

tenheimer). Wichtig für unser Verständnis der Freiräume im Informel sind die Definitionen Zhuo Guopings. Leere wird als Abwesenheit oder Vollen- dung interpretiert.<sup>10</sup>

Die ostasiatischen Begegnungen werden auch in anderen Beiträgen deutlich, so unter anderem im Kapitel über die »Tänzerische Gebärde« oder bei Claudia Bulk in ihrem Beitrag über das italienische Informel.

Marguerite Müller-Yao erläutert in ihrer Dissertation »Der Einfluss der chinesischen Kalligrafie auf die westliche informelle Malerei«<sup>11</sup> das Phä- nomen, die Dinge nicht nach ihrem Sein zu betrachten, sondern in ihrer Bewegung. Dieses taoistische System, das unter anderem Masson beein- flusste, bildet die ästhetische Grundlage der chinesischen Kalligrafie und Malerei. Der dynamischen chinesischen steht die mechanisch-kausalisti- sche Auffassung des Westens gegenüber. Der Taoismus lehrt, die Leere ist nicht das Nichts, sondern die »wirkende Leere«<sup>12</sup>.

Müller-Yao untersucht die Affinität von kalligrafischem Informel und chinesischer Kalligrafie. Es geht darum, Linie und Kalligrafie zu verstehen, um die Kunst Ostasiens zu begreifen. Dabei ist die Linie wesentliches Ge- staltungsmittel der - auch für das Informel bedeutsamen - prozessualen Aktionsmalerei. Allerdings gilt auch hier, dass der kalligrafische Einfluss auf das Informel abzugrenzen ist. Insbesondere vom reinen Zufall der »allge- meinen« informellen Gestik.

Leere und Stille, die man erfährt, ohne sie erklären zu müssen. Medita- tive Zwischenwelten werden erfahrbar.<sup>13</sup> Subtilität und Imagination ver- bindet die ostasiatische Kunst mit Partenheimers Bildern. Es werden neue Maßstäbe für die Wahrnehmung gesetzt. Es entwickelt sich eine erwei- terte Wirklichkeitsdeutung. Es werden assoziative Denk-Räume eröffnet.<sup>14</sup>

In weiteren Analysen ist diese nahe Fernbeziehung als wesentlicher An- stoß für formale und ikonografische Erscheinungen des Informel zu sehen. Das Gaul'sche duvre vermittelt spontan den Eindruck, dass hier eine be- sondere Nähe zur ostasiatischen Kunst, speziell zur Kalligrafie gegeben ist.<sup>15</sup> Das Gleiche gilt für Peter Brüning und K. O. Götz. Diese drei wichtigen informellen Maler der ersten Stunde dokumentieren damit in ihren Wer- ken die authentische Begegnung von Ost und West.

Dabei kommen - aus unterschiedlichen Standpunkten - Künstler direkt zu Wort, die diese Verbindungen in ihrer Arbeit unmittelbar aufgenom- men haben und sie kunsttheoretisch nachzeichnen. Winfred Gaul geht auf die Schnittstelle Bild und Schrift ein - auch noch im Sinne der ut pictura poesis, ut poesis pictura -, die die besondere Bedeutung der ost- asiatischen Kalligrafie für seine Malerei und Grafik der 50er Jahre ver- deutlicht.<sup>16</sup> Nicht weniger Peter Brüning, der mit seinen Tusch-Pinsel- Zeichnungen aus den 50er Jahren überzeugende Beispiele rezipierter

<sup>10</sup>Vgl. *CrossMapping. Das Sym-  
posion* (s. Anm. 9).

<sup>11</sup> Müller-Yao, Marguerite: *Der  
Einfluss der chinesischen Kalli-  
grafie auf die westliche infor-  
melle Kunst*, Diss. Bonn 1985.

<sup>12</sup>Vgl. Jaspers, Karl: »Das leben-  
dige Wirken aus der Tiefe. Der  
Raum als ein Spiel von Kräften«.

<sup>13</sup>Vgl. Gerhard Hoehmes *Zwi-  
schenwelt*, in: *Informel. Der An-  
fang nach dem Ende*, Bd. 1,  
Dortmund 1999.

<sup>14</sup>Vgl. *CrossMapping. Das Sym-  
posion* (s. Anm. 9), Klappentext.

<sup>15</sup>Vor allem was die Unterschei-  
dung japanischer Kalligrafie mit  
Schrift- und Bildbedeutung  
sowie der lateinischen Schrift  
im Oeuvre Gauls angeht.

<sup>16</sup>Vgl. auch das Interview mit  
Winfred Gaul in diesem Buch, in  
dem er die Beziehung der Infor-  
mellen zur ostasiatischen Kalli-  
grafie präzisiert und zu-  
rechtrückt.

<sup>17</sup>Vgl. Peter Brüning, o.T., 1957.  
Tusche, Pinsel auf Papier, Abb.  
S. 196, in: *Informel. Der Anfang  
nach dem Ende*, Dortmund  
1999, Abb. S. 196 und Gaul,  
Winfred: *Das Frühwerk*, Bönen  
1997 (mit Beiträgen von Sieg-  
fried Gnichwitz, Walter Israel  
und Winfred Gaul).

Großstädte der westlichen Welt in eine Bildsprache zu übersetzen. In manchen Bemerkungen scheint er sowohl die Wichtigkeit der Dynamik für ihn als Künstler als auch für seine Zuschauer zu äußern: »I put my plastic elements into motion up to the four corners. Everything stirs, everything moves, everything becomes animated. That type of painting in which you are not allowed to rest on anything: you're bounced off it or you have to keep moving with it.«<sup>8</sup> [Ich setze meine bildenden Elemente in Bewegung in Richtung der vier Ecken. Alles rührt sich, alles ist bewegt, alles wird belebt. Diese Art von Malerei, in der man sich an nichts ausruhen kann: Man wird hinausgeworfen oder muss sich mitbewegen.] Außerdem schlug er vor, die moderne westliche Kunst zu schätzen wie die Ostasiaten ihre Künste, nämlich als originale Energien, und er fügte eine alte chinesische Weisheit hinzu: »Es ist besser, ein Gemälde zu fühlen, als es zu beobachten.«<sup>9</sup> Der Raum in seinen Bildern, der nach vielen Schichten von Linienstrukturen kreierte wird, scheint dann nicht nur physischen Raum, sondern auch mentalen Raum zu repräsentieren.

Auf den ersten Blick sind die Werke Tobey kaum mit der ostasiatischen Kunst und Philosophie verbunden, weil er seine Inspirationsquellen nicht hauptsächlich formal gebrauchte. Der Einfluss fand auf einer beschaulicheren Ebene statt, zum Beispiel in den schon erwähnten Energien und der Dematerialisierung der Form im Raum. Außerdem bezog Tobey seine Inspiration nicht nur aus dem ostasiatischen Gedankengut, sondern ebenso aus der Physik, insbesondere von Einstein.  $E=mc^2$  bedeutete für ihn, dass nicht nur alles Energie ist, sondern dass es so etwas wie Leere nicht gibt, denn alle Leere ist voller Energie. Die Idee des fließenden, schmelzenden und vervielfachten Raums faszinierte ihn: »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.«<sup>10</sup> Nicht nur Raum, sondern auch alles, was existiert, jeder Mensch, ist Vibration für Tobey. Außerdem sah er eine Verbindung zwischen den weißen Linien in seinen Werken und der Energie des Lichtes.<sup>11</sup>

Die Beziehung zwischen Naturwissenschaften und moderner Lebensauffassung war nicht zuerst durch Künstler bemerkt worden. Der englische Mathematiker Alfred North Whitehead (1861-1947) zum Beispiel, der zwischen 1924 und 1936 Philosophie an der Harvard-Universität lehrte, hatte in dieser Bewusstwerdung eine Rolle gespielt. In seinem Buch »Process and Reality« (Prozess und Realität, 1929) betrachtet er die Welt als ein Ganzes von Beziehungen mit einem prozessmäßigen Charakter. Diese »Prozess-Philosophie« basierte auf Einsteins Theorien. Sein Modell der menschlichen Erfahrungen definierte das Individuum als ein organi-

<sup>8</sup> Tobey, Mark: *Personal Notes*, undatiert, in: Katalog: *Mark Tobey*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1997, 409.

<sup>9</sup> Ebd., 401, 408.

<sup>10</sup> Müller-Yao, Marguerite: *Der Einfluss der Kunst der Chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Diss. Bonn 1985, 375.

<sup>11</sup> Tobey: *Personal Notes* (s. Anm. 8), 418.

Marguerite Müller-Yao

## Informelle Malerei und chinesische Kalligrafie

Mark Tobey sagte einmal: »In China und Japan wurde ich von der Form durch den Einfluss des Kalligrafischen befreit. [...] Ich habe diese kalligrafische Methode bei einem chinesischen Maler, Teng Kuei, studiert [...]. Ich habe dort das empfangen, was ich den kalligrafischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat [...].«<sup>1</sup>

Der Einfluss chinesischer Kalligrafie (und der mit ihr identischen Japans, welche von China übernommen wurde) auf die westliche Kunst zwischen 1945 und 1960, besonders die des Informel, ist ein für die westliche Kunstentwicklung folgenreicher Teilaspekt interkultureller Beziehungen zwischen Ostasien und dem Westen. Im Laufe der Geschichte hat es durch Berührung verschiedener Kulturen untereinander immer wieder Einflüsse und Einwirkungen gegeben, so auch zwischen der chinesischen Kultur, der Mutter-Kultur Ostasiens, und der westlichen Kultur. Eine der ersten großen künstlerischen Perioden mit einem Einfluss Chinas war die Zeit der so genannten Chinoiserie im 17./18. Jahrhundert, in der aber abgesehen von einer teils oberflächlichen Nachahmung und Übernahme gewisser Motive ein genaueres Verständnis für die Kunst und Kultur Ostasiens noch fehlte.<sup>2</sup> Eine zweite Einfluss-Periode haben wir in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beginnend mit dem Interesse der französischen Impressionisten wie Monet, Degas und anderer für japanische Holzschnitte, die wiederum Einfluss auf andere Maler wie etwa van Gogh, die Nabis und schließlich auf viele Künstler des Jugendstils ausübten.<sup>3</sup> Hier beginnt bereits der immanente Einfluss der chinesischen Kalligrafie, die als Linie im japanischen Holzschnitt, mit Ursprung in der Malerei und Kalligrafie Chinas, formale Veränderungen in der westlichen Kunst bewirkt. Dieser Einfluss taucht seitdem immer wieder bei verschiedensten Künstlern auf und gipfelt in der Kunst des Informel. Hier sind Verständnisgrad, Assimilation und Integration kulturell-künstlerischer Werte am tiefsten und intensivsten.<sup>4</sup>

Um genauer zu verstehen, warum sich das Informel überhaupt Einflüssen anderer Kulturen und Künste geöffnet hat, soll auf Vorbedingungen und Entwicklung des Informel kurz eingegangen werden, ebenso auf die chinesische Kalligrafie als Kunstform und ihre wesentlichen Aspekte und Merkmale.

Ein wesentlicher Grund für die Entstehung der Merkmale informeller Malerei war die desolante Zeitsituation nach dem Zweiten Weltkrieg in Eu-

<sup>1</sup> Tobey, Mark: *Aus Briefen und Gesprächen*, zitiert nach: Katalog: *Mark Tobey*, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, 27.

<sup>2</sup> Vgl. z.B.: Börsch-Supan, Helmut (Hrsg.): *China und Europa*, Berlin 1973.

<sup>3</sup> Vgl. z. B.: Wichmann, Siegfried (Hrsg.): *Japonismus, Ostasien und Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980.

<sup>4</sup> Da der begrenzte Platz hier leider nicht alle Zusammenhänge des Einflusses der Kalligrafie darzustellen erlaubt und nur wenige bildliche Beispiele ermöglicht, sei verwiesen auf eine ausführliche Analyse in: Müller-Yao, Marguerite: *Der Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligrafie auf die westliche Informelle Malerei*, Köln 1985, 402 Seiten Text, ausführliche Anmerkungen und Literaturverzeichnis sowie 147 Bildseiten.

ropa, aber auch in Amerika: die Zerstörung aller traditionellen Werte und der Selbstachtung der Menschen wie auch die wirtschaftliche Not. Dies führte zu einem Rückzug in die Innerlichkeit und Subjektivität, weil man nur dort Lösungsmöglichkeiten für die herrschenden Probleme sah, ebenso führte dies zu einer Hinwendung zu esoterischen ostasiatischen Philosophien und Weltanschauungen wie Taoismus und Zen-Buddhismus. Aber auch Existenzialismus, Lebensphilosophie und das moderne wissenschaftliche Weltbild, welches ja ebenfalls die traditionellen festen Strukturen der klassischen Physik und damit des bisherigen festen Weltbildes zerstörte, beeinflussten diese Malerei. Dadurch kam es vor allem zu einer Auflösung aller festen Strukturen und einer Betonung des Zufalls als Grundprinzip, das parallel auch in der Kunst als formales Prinzip vorherrschend wurde. Die Merkmale der Subjektivität, der Bewegung, des Fließens, der Intuition als Erkenntniskraft sowie das Bergson'sche Prinzip des »elan vital«, der das Leben selbst ist, fanden Eingang in die Prinzipien und formalen sowie inhaltlichen Merkmale der Kunst. Die Kunst ist sozusagen ein Ausdruck des Lebens, ein Aufzeichnen des »gelebten Augenblicks«, bestimmt von Handlung, Aktion, Werden und Vergehen. Geisteshaltung und Kunst sind beide antirationalistisch, irrationalistisch und subjektivistisch. Das Pendel der kulturellen Entwicklungsbewegung ist hier wieder einmal zum irrationalen Pol des allgemeinen Gegensatzes von Rationalem und Irrationalem in der Welt ausgeschlagen.

Versucht man die Eigenart der informellen Malerei einer Gegenbewegung zur konstruktiven und geometrischen Abstraktion sowie ihrer harmonischen Ordnung der Bildwelt einzuordnen, so lässt sie sich, wenn man von den formalen und inhaltlichen Merkmalen ihrer wichtigsten Vertreter ausgeht, auf einem Feld ansiedeln, das zwischen folgenden Polen liegt: Aktion, Handlung oder gestischer Prozess sowie Zeichen oder zeichenhafte Gebilde bis hin zum Symbol und- für den kalligrafischen Einfluss jedoch unwichtig - Farbe und Materie als Hauptelemente.

Aktion und Gestik sowie Zeichenhaftigkeit sind auch die wichtigsten Merkmale der Kalligrafie gewesen und somit die eigentlichen Träger des Einflusses. Der Pinsel und die Malmaterialien werden im Informel viel freier und subjektiver verwendet als je zuvor, alle möglichen Materialien und Mittel werden ausprobiert, es kommt also zu einer Befreiung der bildnerischen Mittel von den traditionellen (Renaissance-)Vorschriften sowie von Figur und Form. Das geht sogar so weit, dass viele ganz auf den Pinsel verzichten, wie etwa Pollock in seinen Drip-Paintings und andere. Geschichtlich gesehen ist die informelle Malerei ein erneuter Versuch, die Bereiche der freien Formen und Formlosigkeit zu erweitern, Zufall und Absicht zu verbinden, Vorgefundenes und Erschaffenes zu vermischen. Ein besonde-

rer Antrieb des Informel war die Erfindung des Automatismus durch Andre Masson. Action Painting in den USA und europäisches Informel wollen die gestische Aktion und die Selbstdarstellung der handschriftlichen Impulse in den Vordergrund stellen. Das Malen wird zum Sich-Ereignen, es befreit von den bisherigen gesetzmäßigen bildnerischen Mitteln und schafft eine allgemeine Offenheit, in der Handlungen und Lebensvollzüge sichtbar gemacht werden sollen. Das Bild als Handlung kann dadurch von der Biografie des Malers oft nicht mehr getrennt werden, der Unterschied von Kunst und Leben wird partiell aufgehoben, das Werk wird ein Relikt und Ergebnis menschlich-künstlerischen Handelns. Die moderne Malerei hat seit etwa 1900 auf ein verändertes Verhältnis von Mensch und Realität reagiert, welches zu einer mehrdimensionalen Realitätsauffassung geführt hatte, wobei auch das hinter dem Sichtbaren Liegende als Realität bewertet wurde. Die bisherigen bildnerischen Mittel der illusionistischen Malerei waren nicht mehr in der Lage, die neuen Existenzfelder des Unbewussten und Überpersönlichen zu erfassen, es entstand infolgedessen neben dem illusionistischen Bild das evokative Bild als neue Kunstform.

Die informelle Malerei entwickelte sich somit aus dem abstrakten Expressionismus Kandinskys, aus Paul Klees psychischer Improvisation und Methode des Bilderfindens sowie aus den automatistischen Experimenten des Surrealismus und Dada. Die ersten Ansätze zu informellen Verfahren gab es bereits bei Turner, Watteau, Cozens, danach bei Monet, Kandinsky und Klee, vor allem aber bei van Gogh. Interessanterweise hat es bei allen diesen Malern ebenfalls schon eindeutig nachweisbare Spuren eines chinesischen Einflusses durch Weltanschauung, Malerei und Kalligrafie gegeben. Man findet in ihren Werken, wie etwa bei Kandinsky und Klee, deutlich Nachbildungen von chinesischen Zeichen. Der Einfluss chinesischer Kalligrafie reicht innerhalb der kategorialen Grenzwerte zum einen von gestisch-linearen, also aktioneilen Elementen bis zur Verwendung von Zeichen verschiedener Art und im inhaltlichen Bereich von meditativen Aspekten über existenzielle Probleme bis hin zu hermetisch-evokativen Merkmalen.

Zur gestischen Aktionsmalerei gehören Maler wie Pollock, Motherwell, de Kooning in den USA oder Götz, Wols, Saura, Vedova und natürlich Mathieu in Europa. Ihr wichtigstes formales Merkmal ist die gestische Aktion. Bildnerische Freiheit zum Selbstausdruck, Malerei als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, der Verzicht auf hierarchische Struktur, die Verbindung von Kunst und Leben im Malakt sowie der dynamische Charakter des Malprozesses sind weitere wichtige Merkmale, ebenso wie die Verwendung des Automatismus. In der gestischen Aktionsmalerei ist der Kampf mit den



Andre Masson,  
**Entanglement**, 1941  
Tempera auf Karton,  
Privatbesitz

bildnerischen Mitteln oft vorherrschend, anders als in der Kalligrafie, da im Informel die Mittel nicht voll beherrscht werden oder man es nicht will. Kennzeichnend, besonders bei Malern wie Pollock, ist im Extremfall die flächenfüllende Allover-Komposition, die wir sogar schon früher auch teils bei Tobey und Masson finden. Diese ist beherrscht von einer permanenten Aggressivität in einem nicht ruhenden Wahrnehmungsprozess. Eine der Quellen dafür war der Einfluss der Kalligrafie, indirekt über Masson und Tobey auf Pollock. Ein Vergleich von Massons Bild *Rape* und Pollocks *Untitled* von 1945 zeigt dies sehr deutlich. Nicht Pollock also ist der Erfinder des so genannten »Allover«, der Polyfokalität und des linearen Schwingungsraums informeller Bildwerke, sondern indirekt die chinesische Kalligrafie, übertragen von Tobey und Masson, die Pollock bereits 1944-46 bewunderte.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> O'Conner, Francis: *The Genesis of Jackson Pollock, 1912-43*, in: *Artforum*, Nr. 5, 1967, 23 und Levin, Gail: *Jackson Pollock*, in: Hobbs, Robert Carlton; Levin, Gail: *Abstract Expressionism*, New York 1981, 102 und andere.

Der zweite für die Kalligrafie empfängliche Bereich des Informel ist gekennzeichnet durch die Verwendung von Zeichen, besonders des Symbols, dessen Wesen nach Warburg sowohl magisch-bindend wie auch logisch-sondernd sein kann. Jeder Ausdruck durch Muskelbewegung, und das haben wir sowohl im Informel wie in der Kalligrafie ist sowohl metaphorisch als auch oft symbolisch. Hier sind Künstler wie Baumeister, Capogrossi, Gottlieb, aber auch zum Teil Alechinsky, Appel, Michaux, Serpan, Hann Trier und andere einzuordnen. Letztlich sind beide Merkmale analytischer Art und gehen also ineinander über.

Hiermit wird also sehr deutlich, dass erst die Affinität der ästhetischen Elemente und formalen Prinzipien beider Künste einen Einfluss der Kalligrafie auf das Informel möglich gemacht hat. Dieser Einfluss reicht daher vom gestisch-linearen, aktionellen Element bis zur Verwendung von Zeichen verschiedener Art und im inhaltlichen Bereich von meditativen Aspekten (Tobey u.a.) über existenzielle Aussagen bis hin zu hermetisch-evokativen Merkmalen.

Künstlerische und ästhetische Prinzipien und Erscheinungsweisen sind Ausdruck künstlerischen Denkens und Geistes. Das ist bei der Kalligrafie nicht anders als bei der westlichen Malerei und interessanterweise haben sich die Künstler des Informel unter anderem für die gleichen Denkweisen und Philosophien interessiert, die auch das Denken Chinas und der chinesischen Kunst beeinflussten, nämlich für das taoistische Denken und den Zen- oder Ch'an-Buddhismus.

Ein wesentlicher Faktor der Kunst Tobeyes, Massons und anderer war die Beschäftigung mit Zen, welches mehr noch als eine Philosophie oder Weltanschauung eine Methode des Denkens und Verhaltens ist, die gewisse Ähnlichkeit mit religiöser und philosophischer Mystik hat und welche sich in der Betonung des Lebens, des »elan vital« sowie in einer intensivierten Lebensführung mit der europäischen Lebensphilosophie und dem Existenzialismus berührt und überschneidet. Zen-Denken und kalligrafische Ästhetik haben beide ihre Wurzeln im taoistischen Denken Chinas als historische Grundlage. Grundzüge des taoistischen Denkens sind bereits im »I-Ching«, dem »Buch der Wandlungen«,<sup>6</sup> aus dem 1. Jahrtausend v. Chr. vorhanden und werden dann voll entwickelt im »Tao-Te-Ching« in jedoch mystischer Sprache dargestellt. Das »Tao-Te-Ching«, angeblich von Lao-tse verfasst, stammt etwa aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. und stellt die eine große geistige Strömung chinesischen Denkens dar, die andere und gleichzeitig ihr Gegenpol ist der (rationalistische) Konfuzianismus. Tobey wie auch Masson und andere geben zu, dass sie sich direkt mit Taoismus beschäftigt haben. Das »Tao-Te-Ching« entstand als eine der beiden (konträren) großen Lösungen menschlich-gesellschaftlicher Konflikte in einer

<sup>6</sup> Zum »I-Ching«, »TaoTe Ching« und anderen Werken vgl. die Übersetzungen und Kommentare von Richard Wilhelm.

Zeit grausamer Kriege und Unordnung, seine Lösungsversuche interessierten daher eine Generation westlicher Künstler, die ebenfalls in einer Zeit der Unruhe und Zerstörung aller Werte nach dem Zweiten Weltkrieg lebte und arbeitete.

Das »I-Ching« oder »Buch der Wandlungen« als Vorläufer des taoistischen Systems enthält als Grundgedanken den der »Wandlung«, welcher bei Masson als »Metamorphose« von großer Bedeutung ist. Die Dinge werden nicht in ihrem Sein betrachtet, sondern in ihrer Bewegung, ihrem Wandel. Dieser Gedanke sprach auch westliche Künstler wie beispielsweise Masson und Tobey an. Das »I-Ching« geht davon aus, dass die Welt sinnvoll ist. Dieser Sinn, das ewige Gesetz oder Urprinzip, ist das Tao. Das menschliche Handeln ist nur erfolgreich, so sagt das »I-Ching«, wenn es dem »Sinn«, dem Tao folgt, also sich dem permanenten Wandel aller Dinge und Erscheinungen anpasst und ihn berücksichtigt. Die Grundlage allen Wandels aber ist die Bewegung selbst, welche zugleich das Sein ist. Das Sein ist in China also nicht die materielle unwandelbare Substanz, sondern der Sinn und die Bewegung der Dinge, letztlich das unwandelbare ewige Tao. Die Auffassung, dass die Bewegung und ihre Kraft das beherrschende Sein sind, bildet die ästhetische Grundlage der Kalligrafie und Malerei Chinas und hat viele westliche Künstler angezogen. Hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen der dynamischen chinesischen und der bis dahin grundlegend mechanisch-kausalistischen Auffassung des Westens.

Aus der Wechselwirkung der beiden polaren Urkräfte Yin und Yang, die mehr komplementärer als kontradiktorischer Art sind, entstehen alle Dinge der Welt und alle Erscheinungen der Kalligrafie und Malerei. Yin ist das Negative, Dunkle, Feste oder Empfangende; Yang das Positive, Schöpferische, Wandelbare, die Bewegung. Eines der wichtigsten Elemente des Taoismus ist die Lehre vom Nichts und seine Auswirkung in Kalligrafie und Malerei zeigt sich im leeren Umraum eines kalligrafischen Zeichens sowie seiner Spannungskräfte genau so, wie in den leeren und dennoch lebendigen Flächen eines Ma-Yüan, Hsia-Kuei oder Mu-Ch'i. In China ist die Leere nicht das absolute Nichts, sondern die »wirkende Leere«. Schon Lao-tzu sagte dazu: »Man bildet Ton und macht daraus Gefäße, auf dem Nichts daran beruht ihre Brauchbarkeit« (Tao Te Ching, Kap. 11).

Ein weiteres wichtiges Prinzip sowohl für die Kalligrafie und Malerei Chinas wie auch für westliche Künstler war die so genannte »Natürlichkeit« (Tzu-ran), was bedeutet, dass alles Handeln mit den Prinzipien des (natürlichen) Universums im Einklang stehen muss, also auch das bildnerische Handeln. Davon leitet sich das wichtige Prinzip des »Wu-wei«, des so genannten »Nichthandelns«, ab. Bei Tobey wird es »nicht im Wege

stehen« genannt, bei Masson »nicht verletzen«, andere nennen es »nicht eingreifen«. Alfred Forke sagt dazu: »Es lässt die Dinge sich natürlich entwickeln, ohne gewaltsam einzugreifen« und Karl Jaspers nennt es das »lebendige Wirken aus der Tiefe, [...] Unabsichtlichkeit [...] Einfachheit«. »Wu-wei« ist das spontane, naturgemäße und intuitiv die Bedingungen der Dinge und Geschehnisse richtig erfassende Sich-Verhalten, im Sinne von Gewährenlassen und Wachsenlassen.

Für die chinesische Kalligrafie und Malerei ist die Meditation und das Herstellen der Leere eine wesentliche Vorbedingung schöpferischer Tätigkeit wie auch ästhetischer und kompositioneller Prinzipien. Im Hua-Fa Yao-Lu heißt es daher: »Kalligrafie und Malerei 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.« Das Zen-Denken nun, welches die Künstler der 40er und 50er Jahre stark interessierte, baut auf diesen Grundlagen auf. Ein Lehrsatz charakterisiert Zen so: »Unmittelbar auf den Geist in jedem von uns zielend und in das eigene Wesen blickend, wodurch man die Buddhaschaft erlangt.« »In das eigene Wesen blicken« zu wollen war ein Ziel vieler westlicher Künstler, die Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt, Raum und Gegenstand, von Ich und Welt. Diese Ziele zeigen sich deutlich in der Kalligrafie und Malerei Ostasiens wie auch zum Teil bei westlichen Künstlern, die sich damit abgaben. Zen ist eine höhere Form der Aussage und der Bewusstheit, durch Befreiung von den unnatürlichen Hindernissen und der Begrenzung des unterscheidenden, analytischen Verstandes und den Bindungen der Logik, Zutrauen zum eigenen innersten Wesen durch strenge Selbstzucht und Disziplin, welches die innere Wahrnehmung verstärkt. Es ist die vorbehaltlose Hingabe an das Erleben der einfachsten Notwendigkeiten des Handelns und Verhaltens, wobei, erworben durch Disziplin und Selbstzucht, die »Mittel nicht mehr im Wege stehen« und sich im Höchstbewusstsein unbewusster Automatismus und lenkende Ordnung des Geistes in einem Gleichgewicht rationaler und irrationaler Kräfte vereinigen. Das bildnerische Mittel, welches diese Prinzipien am umfassendsten zur Verfügung stellt, ist die chinesische Kalligrafie.

In der chinesischen Kunst aller Zeiten und Arten spielte die Linie immer eine wesentliche Rolle, sie ist das wichtigste Merkmal und Instrument. Die Linie soll ausdrücken, was in Bewegung und Erfahrung, Handeln, Fühlen und Denken des Menschen in Beziehung zum Weltganzen vor sich geht. Das heißt: Die Linie soll die Erfahrung des Menschen vor der Welt ausdrücken, besonders die Erfahrung der universalen Kräfte und ihre Wirkungen auf das menschliche Leben: Sie ist also der eigentliche Ausdrucksträger. Die Schriftzeichen sind Ausdruck der geistigen Bewegung des

Kalligrafen und Malers, der auf die Erscheinungen der Natur reagiert und antwortet. In der Linie drücken sich Einheit und Vielfalt der Natur aus, gefiltert durch den menschlichen Geist; vor allem aber drücken sich in den vielfältigen Wandlungen der Pinsellinien äquivalent die Wandlungen und Bewegungen der Realität und der Kräfte der (universalen) Natur aus, zu der ja auch der Mensch gehört. Die Bewegungen und Wandlungen der Realität werden durch die Bewegung der Hand umgewandelt in die Bewegungen der Linien. Die Kalligrafie und ihre Linie wird somit zur Mutter aller Künste in Ostasien. Man kann also hieraus schließen, dass man zuerst die Linie und die Kalligrafie verstehen muss, wenn man die Kunst Ostasiens verstehen will.

Was aber sind nun die besonderen Aspekte, Merkmale und Elemente der chinesischen Kalligrafie, die den kalligrafischen Einfluss auf die westliche Malerei möglich gemacht und getragen haben? Am wichtigsten ist, wie schon erwähnt, eine Affinität und Analogie der grundlegenden Elemente von kalligrafischem Informel und chinesischer Kalligrafie: beide, Informel und Kalligrafie, sind gestische Aktionsmalerei, besitzen Zeichenhaftigkeit und sind Ausdruck von Lebenskraft. Auf diese »Begriffsmalerei« hat auch Masson hingewiesen. Der chinesischen Kalligrafie kommt auch als Kunstform in Ostasien eine überragende Bedeutung zu, denn die Schrift ist nicht nur Kommunikationssystem, sondern war, zumindest in der Geschichte, als künstlerische Ausübung der Schriftsprache auch das Medium, in dem Denken und Weltanschauung, künstlerischer Ausdruck und gesellschaftliche Statusfunktionen in einer untrennbaren Einheit verbunden waren.

Chinesische Sprache und Denken, welche der Kalligrafie zugrunde liegen, teilen sich nicht wie das westliche Denken in klaren logisch-analytischen Definitionen und Strukturen mit, sondern gewissermaßen unter der Oberfläche, ganzheitlich, synthetisch-verbindend. Sie achten mehr auf die Beziehungen von Mensch, Gesellschaft und Universum, den Zusammenhang. Masson nannte die chinesische Malerei und Kalligrafie daher eine »Kunst des Wesentlichen«. Die Zeichen sind oft unscharf, gleichzeitig aber auch vieldeutig, umfassend und tiefgründig, sie sprechen mehr die Intuition und Assoziationen an. Kalligrafie und Malerei heben meist einen nicht genau umschriebenen Komplex bildhafter Vorstellungen ins Bewusstsein. Die wesentlichen Mittel der Kalligrafie, worin auch die Analogie zu den Grundlagen des kalligrafischen Informel zu finden ist und wodurch erst ein Einfluss überhaupt möglich wurde, sind also die gestische Bewegung im Sinne der Aktionsmalerei und die daraus resultierende Linie, die Verwendung von Zeichen und Metaphern sowie der Ausdruck von Lebenskräften in den Linien und Zeichen.

Das Schriftzeichen konstituiert sich in zwei unterschiedlichen Bezeichnungsebenen: der semantisch-symbolischen einerseits und der gestisch-prozessualen oder gestisch-residualen andererseits, wobei Letztere auch die Grundlage der informellen Aktionsmalerei bildet. Diese beiden Aspekte bilden aber auch die Basis der beiden heute noch wesentlichen Arten der Kalligrafie, welche Tobey, Masson und andere beeinflusst haben: die mehr symbolisch-zeichenhafte »K'ai-Shu« (Standardschrift) und die mehr gestisch-prozessuale »Ts'ao-Shu« (Schnellschrift oder Grasschrift). Das Interesse westlicher Künstler galt naturgemäß mehr dem gestisch-residualen Zeichenaspekt, vor allem der Bewegung und der medialen Kraft des kleinsten Zeichenelementes, welches der eigentliche Träger des kalligrafischen Impulses war: dem einzelnen Strich oder der Linie.

Die Linie ist also das Grundelement, welches die Eigenart der Kalligrafie bestimmt. Wegen ihrer Funktion als Träger von Bedeutung, Struktur und Ordnung kann sie hier nicht willkürlich sein in Form, Verlauf und Position im Zeichen und wurde daher schon früh kodifiziert (in der Systematik des »Yung-tzu pa-fa«, der »Acht-Strich-Methode des Zeichens >Ewigkeit«<). Von diesen acht Strichen am wichtigsten für die westlichen Maler waren der linksschräge Strich »Liang« und der halbschräge Strich abwärts »Tso«, bzw. eine Kombination beider als »Liang-Tso-Strich«, wie in den Werken von Tobey und Masson deutlich zu erkennen ist. Die zutiefst künstlerischen Elemente der Kalligrafie sind daher die Linie und die Gestik als archetypischer Urtrieb. Das kalligrafische Zeichen ist ein irrationales, automatistisch-dynamisches Residuum mit drei Aspekten. Der erste Aspekt ist die individuelle Stellungnahme zur Semantik des Zeichens über die Gestaltung des Duktus, der zweite Aspekt die Emanation des eigenen Wesens im Duktus, der dritte Aspekt ist, Residuum einer objektiven räumlichen Bewegung und eines material-strukturierenden Prozesses zu sein. Nach chinesischer Auffassung ist das Zeichen zudem wie ein lebendiges Wesen, die Assoziation von Leben oder Lebendigkeit manifestiert sich im »Ch' i-yün« des Zeichens, dem »Geist des Lebens« oder der »lebendigen Spontaneität«. Bei der »Standardschrift« (K'ai-Shu) überwiegt der symbolisch-semantische Aspekt, bei der »Grasschrift« oder »Konzeptschrift« (Ts'ao-Shu) dagegen der gestisch-prozessuale Aspekt.

Die für die informelle Malerei wesentlichen Arten der Kalligrafie waren einerseits die »K'ai-Shu«, die vor allem bei Tobey einen großen Einfluss hatte, und besonders die »Ts'ao-Shu«, auf die sich die meisten anderen Künstler einschließlich Masson mehr oder weniger bezogen. Die grundlegenden Prinzipien lassen sich jedoch am besten anhand der Standardschrift »K'ai-Shu« darstellen. Der Pinsel aus Hirsch- oder Dachshaaren hat im Unterschied zu den westlichen Pinseln eine runde Spitze und ist außer-

ordentlich elastisch, drehbar nach allen Seiten und daher ein universales Arbeitsmittel, anders als die meist groben europäischen Pinsel. Er lässt Bewegungen in alle Richtungen simultan zu und ist von größter, fast seismografischer Sensibilität. Die Tusche kann durch Wasser so in ihrer Konsistenz variiert werden, dass sie unendlich viele Schattierungen erlaubt, mit denen »alle fünf Farben« erzeugt werden können, wie man in China sagt. Erst die Kombination von Begabung und langer Übung, also die absolute Beherrschung dieser Malmittel, führt nach chinesischer Auffassung zu größtmöglicher Freiheit und künstlerischer Größe. Die Grundregeln der Schreibtechnik, schon früh kodiert, sollen eine optimale Art der Handhabung im Sinne dynamisch-schöpferisch spontaner Tätigkeit bewirken. Bei der vorherrschenden geraden Pinselhaltung kommt es zu einer in der Mitte befindlichen Pinselspitze (Chung-feng), welche durch das Heben und Senken des Pinsels während der Schreibbewegung die »versammelte Lebenskraft« überträgt. Die grundlegende Bewegung ist also eine dreidimensionale raumzeitliche Bewegung, welche eine zweidimensionale Spur auf dem Papier hinterlässt, worin jedoch die räumliche Bewegung, ihr zeitlicher Ablauf und ihre Kraft und Dynamik sichtbar bleiben. Dieses Phänomen ist der zentrale Unterschied von westlicher und östlicher Pinseltechnik und der wichtigste Aspekt der Kalligrafie (und Malerei).

Der kalligrafische Duktus ist somit 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 oder spürbar werden. Dieses Phänomen der Umwandlung dreidimensionaler raumzeitlicher Bewegung in zweidimensionale Residualzeichen war die Grundlage für die besondere Attraktivität der chinesischen Kalligrafie für Tobey, Masson und andere westliche Künstler. Die meisten Linien Tobey's und Masson's zeigen eine zweifache Pinselbewegung in Druck einerseits und Nachlassen andererseits. Grundsätzlich sind jedoch drei Grundbewegungen möglich: die »Tun«-Bewegung, die »in sich gesammelte Bewegung« oder das »Verhaltensein«, was durch etwas stärkeren Druck und Umkehren der Pinselspitze am Anfang eines Striches eine etwas breitere Stelle bewirkt, die »T'i«-Bewegung, das »Abheben«, welches eine Verdünnung oder ein Spitz-Auslaufen der Linie bewirkt, und die »Na«-Bewegung, welche durch Aufdrücken der Pinselspitze meist am Ende der Linie eine Verdickung bewirkt. Von diesen sind es vor allem die »Tun«- und die »T'i«-Bewegung, welche Tobey's und Masson's »Liang-Tso«-Linie kennzeichnen. Ausgehend von der einzelnen Grundlinie als Element wird das kalligrafische Kunstwerk sukzessive, Schritt für Schritt und Linie um Linie, Bewegung auf Bewegung, aufgebaut, wobei sich im ferti-

gen Endergebnis sowohl der Prozess und seine Abfolge, also der sukzessive Ablauf, wie auch die simultane Gesamterscheinung in einer bildnerischen Einheit verbinden.

Dieses von Shih-t'ao mit »Ein-Strich-Methode« oder »Ein-Linien-Prinzip« benannte Verfahren - ein zweites grundlegendes bildnerisches Merkmal der Kalligrafie und Malerei Ostasiens - ist wesentlich von westlichen Künstlern, besonders Tobey und Masson, übernommen worden. Die Beurteilung von Kraft, Spontaneität und Lebendigkeit, also der ästhetische Wert des kalligrafischen Werkes und der Gehalt an »geistiger Resonanz« oder »lebendiger Spontaneität« (Ch'i -yün) erfolgt nach drei übergeordneten Prinzipien: der »Knochenmethode« (ku-fa), der »Sehnenmethode« (chin-fa) und der »Fleischmethode« (Rou-fa). Es geht dabei vor allem um die »strukturelle Pinselkraft« (ku-li) des Zeichens und die Konsistenz der Tusche sowie ihre Verteilung in Bezug auf Hell-Dunkel-Werte und Transparenz sowie die kompositionelle Struktur des Zeichens und die Abfolge der Linien sowie das Gesamterscheinungsbild. Der »Liang-Tso«-Strich ist deshalb von Tobey und Masson vorgezogen worden, weil er die dynamischsten Formveränderungen besitzt und sowohl mit ausgeprägten Pinseldrehungen gezogen wird wie auch mit relativ starkem Schwanken zwischen Aufdrücken (tun) und Abheben (t'i) der Pinselspitze.

Die Normalschrift »K'ai-Shu« wird - im Unterschied zur »Ts'ao-Shu« - hauptsächlich von der Struktur der Punkte und Linien definiert. Die wesentlichen Merkmale der »Ts'ao-Shu« (Grasschrift) dagegen sind Bewegung und Aktion, so dass die »Ts'ao-Shu« fälschlicherweise meist im Westen als die Kalligrafie angesehen wurde. Die Hauptmerkmale der »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 Strichfolge und Formstruktur und die Dominanz der gestischen Bewegung, der prozessualen Aktion. Die Bewegungsform und Bewegungsstruktur dominieren hier also gegenüber der statischen Form und Struktur. Nach Sun Kuo-t'ing (Sung-Dynastie) müssen in beiden Kalligraphietypen beide Merkmale, also schnell und langsam, statisch und dynamisch, immer latent ineinander vorhanden und wirksam sein, nur mit unterschiedlichem Gewicht. Bereits in alter Zeit sah man hier also den Unterschied von konstruktiv-formalem Aspekt (Pi = Pinsel genannt) und prozessualer Pinseltechnik (Yung-pi = den Pinsel benutzen). Bei der »Ts'ao-Shu« wird der Gesamtausdruck durch die Ablauf-Ordnung und das Zusammenwirken der linearen Bewegungskräfte bestimmt. Die wichtigsten Eigenschaften der »Ts'ao-Shu«, auch im Unterschied zur »K'ai-Shu« (Standardschrift), sind also: die große Geschwindigkeit der Ausführung, das Verschmelzen oder Ineinanderüberge-



Julius Bissier  
**Nest im Dornbusch**  
1938  
Tusche auf grauem Ingres-  
papier, Kunstsammlung  
NRW, Düsseldorf

hen von Strichen und Teilelementen des Zeichens und dadurch verursacht das Verschmelzen der alternierenden Duktusbewegung mit dem linearen Verlaufsrythmus der Ablauf-Struktur zu einem schwingenden Gesamtrhythmus, der eine neue Einheit beider Kräfte bildet und so ein neues Interferenzmuster der Gesamtbewegung entstehen lässt. Dieses neue Interferenzmuster ist die Einheit zweier gegenläufiger Bewegungen, ein komplexes Bewegungsgebilde.

Für die westlichen Künstler ebenfalls wichtig waren einige weitere übergeordnete ästhetische Elemente und Prinzipien. Im Unterschied zum »allgemeinen« Informel steht vor der Ausführung bei der Kalligrafie sozusagen ein geistiges Konzept, welches »Konzept vor dem Pinsel« (i tsai pi hsien) genannt wird und welches auch für die Malerei gilt. Dieses Kon-

zept sowie die Beherrschung der Mittel führt zu einer »Übereinstimmung von Herz und Hand« (hsin-shou hsiang-ying). Konrad Fiedler nannte dies in der westlichen Kunst die »Korrespondenz von Geist und ausführender Hand«. Die Grundlage dieser ästhetischen Prinzipien von Kalligrafie und Malerei ist die Überzeugung, dass der Schöpfungsprozess der Kalligrafie in Übereinstimmung steht mit den universalen Seins- und Schöpfungskräften der Natur (Han Cho, um 1121). Der wichtigste ästhetische Begriff und das höchste ästhetische Ziel ist jedoch das Erreichen einer »lebensechten Stimmung und Atmosphäre« oder »Geisteswiderklang«, oft auch »Geist des Lebens« oder »lebendige Spontaneität« genannt, sowie Strukturbildung durch kraftvolle Pinselführung (ku-fa yung-pi). Das Verhältnis von Kunst und (universalem) Leben wird in der chinesischen Kalligrafie von zwei Aspekten bestimmt: Kalligrafie ist zum einen ein Ausdruck von Persönlichkeit, ebenso ein Mittel der Meditation, ein Ausdruck und eine Erfahrung des transzendenten Seins durch die Einordnung in die universale Natur und die Nachahmung ihrer Prinzipien. Gestik, Rhythmus und Bewegung zeigen, dass die Bewegung und ihre residuale Spur das schöpferische Grundelement der Kalligrafie sind. Phänomenale Erscheinung und Ausdruck sind wesentlich bestimmt von einem vielfältig differenzierten und variablen Bezugssystem von gerichteten, zentrischen und rhythmisch-alternierenden Kräfteverläufen, vervollständigt von der simultanen Projektion der Höhenbewegung in die körperliche Linie auf der Fläche. Struktur und Komposition des kalligrafischen Werkes werden interessanterweise bestimmt von einer sukzessiven Ablauf-Struktur und einem bewegten Blickpunkt, Phänomene, die also nicht erst bei Pollock auftauchen oder seine Erfindung sind, sondern schon viel früher da waren und durch Tobey und Masson, nicht aber wie oft behauptet durch Pollock in die westliche Kunst eingeführt wurden.

Der Bildraum ist in der Kalligrafie wie bei Pollock, Tobey etc. bedeckt von einem »Allover« der linearen Elemente. Die Komposition wird beherrscht vom Prinzip der Harmonie (Ho), welche ein dynamisches Gleichgewicht bewirkt. Die strukturelle Ordnung ist eine Verbindung von sukzessiver Ablauf-Struktur und Simultan-Struktur des Ganzen, was von Tobey und Masson übernommen und in die westliche Kunst eingeführt wurde. Bildgrund und lineare Bewegung der Striche sind Elemente der spezifischen Raumwirkung, es herrscht ein unbestimmter, linearer Schwingungsraum vor und das Tobey'sche Prinzip des multiplen Raumes, aus Parzellen gebildet, ist hier bereits voll entwickelt. Der kalligrafische Raum ist dadurch auch ein reales Symbol des menschlichen Innenraumes. Das Element der Zeit existiert in der Kalligrafie in der engen Verflechtung, der Identität von Ablaufbewegung und Zeit an sich, als ein

dauerndes Schwanken des Betrachters zwischen sukzessiver Ablaufbewegung und Permanenz der (schwingenden) Gesamtbewegung, als ein ständiges Schwanken zwischen Zeitwahrnehmung in der Ablaufgestalt und Zeitlosigkeit in der Schwingung des Gesamtfeldes. Die absolute Beherrschung der Mittel ist die Grundlage der kreativen Freiheit. Der entscheidende Unterschied von Kalligrafie und freier westlicher Improvisation liegt in der durch diese Beherrschung bewirkten sehr viel höheren Sensibilität und Koordinationsfähigkeit mehrdimensionaler Bewegungsabläufe sowie ihrer nervlichen und motorischen Steuerung und der Vergrößerung des direkt verfügbaren Volumens bildnerischer Freiheiten und Möglichkeiten, welche jederzeit ohne Umweg und Verzögerung sofort verfügbar sind.

Kalligrafie und Malerei sind nach chinesischer Auffassung eng miteinander verbunden, sie sind Äste an demselben Stamm. Das kommt zum einen durch die Gleichheit der künstlerischen Materialien und Mittel, also Pinsel und Tusche, zum anderen durch die Möglichkeit, durch geringe Änderungen und Abwandlungen der kalligrafischen Pinselstriche nach dem »Ein-Linien-Prinzip« des Shih-t'ao aus den schon Formen assoziierenden und interessanterweise aus Bildern entstandenen Zeichen wieder Bilder zu schaffen. Das dritte gemeinsame Element ist die gemeinsame Ästhetik. Shih-t'ao, ein Maler der Ming-Dynastie (16. - 17. Jh.), sagte bereits dazu: »Der eine einzige Strich ist der Ursprung aller Malerei und Kalligrafie«. Die Verbindung von Malerei und Kalligrafie wird auch in formaler Hinsicht besonders ersichtlich in der Bambusmalerei. Das zeigt sich deutlich, wenn man das Bambusbild von Wu Chen mit kalligrafischen Grundstrichen vergleicht. Die Ein-Strich-Methode der kalligrafischen Technik hat im Gegensatz zu den oft steifen europäischen Linien die Fähigkeit, 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 grafisch, 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. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist das berühmte Khaki-Frucht-Bild von Mu Ch'i.

Bei einer Wertung des kalligrafischen Einflusses muss man zwischen »beeinflussten« und »inspirierten« Künstlern (hier als Arbeitsbegriffe verwendet) unterscheiden. »Beeinflusst« im Sinne einer echten Integration kalligrafischer Merkmale sind nur Tobey und Masson, alle anderen sind »inspiriert«. Die Künstler des »kalligrafischen Informel«, hier zur genaueren Abgrenzung ebenfalls als Arbeitsbegriff verwendet, ohne damit einen Stil oder auch nur eine gemeinsame Interessens- und Verfahrensweise

feststellen zu wollen, unterscheiden sich von jenen des »allgemeinen Informel« insbesondere durch die folgenden formalen Kriterien:

1. durch ein Erlernen und die Beherrschung oder zumindest teilweise Beherrschung des kalligrafischen Duktus, also der Methode des Hebens und Senkens, des Drehens und Wendens des Pinsels, welche eine rhythmische gestische Dynamik und ein alternierendes An- und Abswellen der Pinsellinien erzeugt;
2. durch die Verwendung von Linien als Hauptelemente, oftmals verbunden mit Zeichenhaftigkeit und linearen gestisch-prozessualen Residualspuren, sowie gegebenenfalls die Integration originaler, imitierter oder verfremdeter chinesischer Zeichen im Bild;
3. durch eine Affinität der geistigen Grundhaltung, insbesondere in der Suche nach Kommunikation und Übereinstimmung mit den schöpferischen Kräften des Universums, und einer dynamischen Grundhaltung;
4. durch ein Streben nach Gleichgewicht bzw. einer Harmonie von Plan und Zufall, Rationalem und Irrationalem, Spontaneität und Kontrolle im Bild.

Entscheidend ist hier jedoch das Erlernen und Beherrschen der Technik und das Vorhandensein des typischen kalligrafischen Duktus.

Maler, die sich mit der Kalligrafie beschäftigt haben, sind: Alcopley Alechinsky, Bissier, Degottex, Graves (ein Freund von Tobey), Mathieu, Michaux, Reinhardt, Smith, Tomlin, Tal Coat und Wilke sowie insbesondere Andre Masson und Mark Tobey, die von der Kalligrafie intensiv »beeinflusst« wurden.

Die Beherrschung und durchgehende Integration kalligrafischer Techniken und Mittel sowie das Vorhandensein des spezifischen raumplastischen dreidimensionalen Duktus der Kalligrafie trifft eigentlich nur auf Tobey und Masson zu, so dass diese beiden Künstler als »beeinflusst« charakterisiert werden können. Zu den »inspirierten« Künstlern, die sich in unterschiedlicher Weise mit der Kalligrafie auseinander gesetzt haben, gehören: Alcopley, Alechinsky, Bissier, Degottex, Graves, Mathieu, Michaux, der frühe Reinhardt, Smith, Tomlin, Wilke und eventuell noch Härtung.

Eduard Trier sieht den Einfluss »asiatischer Kunst« in den Werken Alcopleys<sup>7</sup> deutlich und bezeichnet sie als »moderne Chinoiserie, die sich in einer abstrakten Kalligrafie« äußert. Alcopley hat Aspekte der Kalligrafie vor allem auf dem Weg imitativer Verwendung von Zeichenelementen, die jedoch nicht schriftmäßig lesbar sind, als bildnerische Mittel mit assoziativen Zielen in seinen Werken verwendet. Es ist jedoch offensichtlich, dass er die Technik und Methodik der Kalligrafie wohl nicht erlernt hat.

Pierre Alechinsky hat 1954 den chinesischen Maler Wallasse Ting kennen gelernt und reiste 1955 auf Einladung von Shiryu Monta nach Japan,

<sup>7</sup> Trier, Eduard: *Neue Tendenzen der amerikanischen Kunst*, in: *Das Kunstwerk*, Nr. 8, 1958, 21 sowie Seuphor, Michel: *Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei. Von Kandinsky bis zur Gegenwart*, München, Zürich 1962, 193.

wo er seinen Film »Calligraphie Japonaise« drehte. Alechinsky hat sich mit der Kalligrafie theoretisch und in begrenztem Maße auch praktisch auseinander gesetzt, besonders in zwei Artikeln: »Au-delà de 'Ecriture« (1955) und »Japanische Kalligraphie und Abstraktion« (1956). Diese Artikel zeigen ein gewisses Verständnis für Aspekte der Kalligrafie, wie das Prinzip des gestischen Ausdrucks im linear-symbolischen Zeichen, für die Analogie von Kalligrafie und Malerei sowie für die Möglichkeit des grafologischen Ausdrucks als Antwort im Kommunikationsprozess von Mensch und universaler Natur. Alechinsky hat hier auch im Gegensatz zu manchen anderen Künstlern die Notwendigkeit der Beherrschung der Mittel und Technik als Vorbedingung eines freien und spontanen Ausdrucks erkannt<sup>8</sup> und beschreibt die kalligrafischen Grundstriche. Diese Erkenntnis fand jedoch nur begrenzt Eingang in sein künstlerisches Schaffen. Das Ergebnis der kalligrafischen »Inspiration« ist bei ihm in der Verwendung von schriftzeichenartigen Gebilden sowie lebendiger, spontaner linearer Fleckenformen zu sehen, wie etwa in *Les Ombres* oder *Variationen nach Sengai*.

Für Julius Bissier waren China und der Ferne Osten durch die Freundschaft mit dem Sinologen Ernst Grosse ab 1919 nicht nur Vorbild, sondern Bestätigung und Klärung des eigenen Denkens und künstlerischen Schaffens.<sup>9</sup> Ein großer Teil seiner Arbeiten sind Tuschen, deren individuelle Zeichen als persönliche Symbole durch die Verarbeitung von Elementen der chinesischen Kalligrafie entstanden sind. Mittels Tusche und mit selbst gebundenen Pinseln hervorgebrachte Zeichen subjektiver Bedeutung in allen Graustufungen und zarten Farbhintergründen sind für ihn »Zeichen des bipolaren Lebens«, ein Hinweis auf seine Kenntnisse des Taoismus. Die Analogie zur Kalligrafie liegt hier in der spontanen Schreibweise, dem gestisch-linearen Aufbau und der zeichenhaften Struktur, auch zeigt sich die Beziehung zur chinesischen Yin-Yang-Lehre deutlich; es fehlt jedoch eine ausgeprägte Beherrschung der kalligrafischen Technik und ein lebendiger raumplastischer Duktus seiner Bildelemente.

Auch im Zusammenhang mit Arbeiten von Jean Degottex wird ein Einfluss chinesischer Kalligrafie konstatiert. Rolf Wedewer sagt dazu: »Diese Zeichensetzung äußert sich vielfach in gestischen Verläufen, deren Verwandtschaft mit asiatischen Schriftzeichen offensichtlich ist. [...] Degottex beschäftigte sich [...] 1957 unter dem Einfluss der Philosophie des Zen mit ausgedehnten Studien zur Geschichte der Kalligrafie. Es ging ihm dabei vornehmlich um das Problem, von der Kalligrafie ausgehend eine europäische Kunst des Zeichens zu entwickeln.« Seine künstlerischen Ziele und Beziehungen zur Kalligrafie hat Degottex so formuliert: »Versuche die ontologischen Erfahrungen des reinen Handelns in malerischem und gestischem Ausdruck zu vertiefen. Deine Ziele [...] sind Absichtslosigkeit,

<sup>8</sup> Alechinsky, Pierre: *Au-delà de l'Ecriture*, in: *Phases*, Nr. 2, 1955, 27-30, sowie Alechinsky Pierre; Kobayashi, Hideo: *Japanese Calligraphy and Abstraction*, in: *Graphics*, Nr. 2, 1956, 542 ff.

<sup>9</sup> Schmalenbach, Werner: *Julius Bissier. Farbige Miniaturen*. München 1960. 2ff. u.a.

Leere, gestische Trance [...].<sup>10</sup> Degottex war der Unterschied von reinem Automatismus und Kalligrafie durchaus bewusst, wie er in einem Gespräch mit Julien Alvard bemerkt: »Die Kalligrafie verlangt in keiner Weise ein Maximum an Aufmerksamkeit, sondern eine gelenkte Ausführung und sie wendet sich gleichzeitig an mehrere Fähigkeiten [...] ihre Kontrollen sind auch physio-logischer Art.«<sup>11</sup> Die Kontrolle aufgrund einer profunden Beherrschung der Mittel und Techniken wird hier von Degottex deutlich als wichtigster Unterschied von westlicher und chinesischer Spontaneität herausgestellt. Die Umsetzung kalligrafischer Prinzipien und Technik in seinen Werken ist jedoch auch bei Degottex nur begrenzt.

In den USA sind es vor allem die Bilder des mit Tobey befreundeten Morris Graves, die neben der Kunst Tobeyes von der chinesischen Kalligrafie und vom Zen-Denken inspiriert wurden.<sup>12</sup> Wie Tobey versteht Graves seine Kunst als persönlichen Akt der Erfüllung und Kommunikation mit den Kräften und Prinzipien des Universums. Ähnlich wie Tobey kopiert auch Graves keineswegs östliche Kunst und Kalligrafie, sondern integriert einige ihrer Aspekte in seine Werke, jedoch nicht in der Art eines flächenfüllenden, schwingenden und vibrierenden Allover, sondern als polares, lichthaltig-ätherisches Gegengewicht zu den ebenfalls aus kalligrafischen Linien entstandenen - figurativen - »Vögeln des inneren Auges«, welche Graves als Symbole und Emanationen von Erscheinungen der Innenwelt ansieht. Graves möchte mit diesen figurativen und von Tobey als Noch-»Renaissance« eingestuften symbolisch-magischen Wesen, welche aus einem spinnennetzartigen Geflecht weißer kalligrafischer Linien des »White Writing« (Tobey) entstanden sind, auf dunklen, mystisch anmutenden Hintergründen die Kräfte und Wesenheiten hinter den Erscheinungen verbildlichen. Die kalligrafischen weißen Linien sind Symbole und Träger eines visionären Raumes; die grundlegende Kenntnis der kalligrafischen Methode einer dreidimensionalen raumzeitlichen Bewegung des Pinsels und ihrer Emanation in der zweidimensionalen Fläche ist unverkennbar, lassen jedoch wie in Tobeyes Werk eine intensive Beherrschung und Verinnerlichung vermissen.

Den Schritt von figurativen Verfahren zur reinen gestischen Abstraktion hatte Hans Härtung, der ebenfalls häufig in Verbindung mit kalligrafischen Einflüssen gesehen wird, bereits früh (1921/22) getan.<sup>13</sup> Es gibt jedoch kaum Hinweise darauf, wann eine Berührung mit der Kalligrafie stattgefunden haben soll. Seine Werke zeigen im ersten Moment eine starke Ähnlichkeit in ihrer spontanen linearen Gestik und phänomenalen Affinität zur Kalligrafie, lassen jedoch bei genauerem Hinsehen keine Beherrschung der kalligrafischen Techniken erkennen.

In den Bildern von Georges Mathieu<sup>14</sup> kommt alles aus dem Bewegungselan, der den Lebensprozess symbolisiert, eine Affinität zur chinesi-

<sup>10</sup> Vgl. Wedewer, Rolf: Jean Degottex, in: blätter+bilder, Nr. 14, 1961, 56.

<sup>11</sup> Vgl. Degottex, Jean: Leitfaden, in: blätter+bilder, Nr. 14, 1961, 56.

<sup>12</sup> Vgl. Wolf, Theodore: Morris Graves, *Vision of the Inner Eye*, in: Katalog: Phillips Collection, New York 1983, 11-78.

<sup>13</sup> Vgl. Merkert, Jörn: Geste, *Zeichen und Gestalt, Zum Werk von Hans Härtung*, in: Katalog: Kunsthalle Düsseldorf 1981, 19f.

<sup>14</sup> Vgl. Restany, Pierre: Geste und Rhythmus, m: *Das Kunstwerk*, Nr. 10, 1959, 32 u. a.

sehen Ästhetik der Kalligrafie. Das von ihr hauptsächlich übernommene Element ist das der Geschwindigkeit und der Spontaneität des Schaffensprozesses aus einer inneren Heftigkeit heraus. Die dabei entstehenden »Zeichen«, wie er sie nennt, treten fast immer isoliert vor leeren farbigen Gründen auf, eine formale, jedoch sekundäre Analogie zur Kalligrafie. Mathieu nimmt die Nähe zur Kalligrafie jedoch 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 Kalligrafie.«<sup>15</sup> Und weiterhin: »In dem Maß, wie ich Maler bin, bin ich auch Kalligraf. Es ist bedauerlich, [...] die westliche Welt ignoriert völlig, dass die Malerei aus der Kunst der Schrift hervorgeht.«<sup>16</sup> Mathieu bestätigt in seinem Buch »Au-delà du Tachisme«, dass ihm bekannt ist, dass »derjenige Kalligrafie-Stil Chinas, welcher der gestischen Malerei am nächsten steht, die >Ts'ao-Shu< (Grasschrift/Schnellschrift) ist«, welche »erratisch und schnell ist«.<sup>17</sup> Lediglich in der Schnelligkeit des Schaffensprozesses verbinden sich Mathieus bildnerische Prinzipien mit denen der Kalligrafie, welche weder die völlige Freiheit wie im surrealistischen Automatismus noch einen Zustand der von Mathieu propagierten Ekstase dulden, sondern einen Ausgleich oder ein Gleichgewicht und eine Harmonie von Spontaneität und kontrollierter Gestik in Verbindung mit einer durch lange Übung erhaltenen absoluten Beherrschung der Mittel fordern, um eine optimale Freiheit und den Zugang zu den bildnerischen Kräften des Universums zu erhalten. Dies ist Mathieu zwar durchaus bewusst gewesen, eine Umsetzung in seinem Werk fand jedoch nur begrenzt statt, denn es hätte viele Jahre konzentrierter Aneignung verlangt; ein Handicap für alle Künstler des Informel, da ihnen auch bei größtem Willen und Verständnis die Zeit dazu fehlte, anders als bei den (älteren) Malern Tobey, Masson und Graves.

Ähnlich ist die Situation bei Henri Michaux<sup>18</sup>, welcher Mathieu als Erster auf die Beziehung seines Malvorgangs zu ostasiatischer Schrift und Ästhetik hingewiesen hatte, indem er ihm von seinem Gespräch zwischen dem chinesischen Maler Chang Ta-ch'ien und Andre Masson berichtete.<sup>19</sup> Michaux, der auch mehrere Reisen in den Fernen Osten unternahm, verbindet die von der Kalligrafie erhaltene Inspiration mit seinen automatischen Schriften, Diktaten aus dem Unbewussten, teilweise im Meskalinrausch geschaffen, die jedoch nur äußerlich eine Ähnlichkeit zur Kalligrafie aufweisen und in ihrer rein subjektiv-psychografischen Automatik kein Anzeichen für ein Erlernen oder eine Verinnerlichung kalligrafischer Technik und Prinzipien aufweisen,<sup>20</sup> die zu einer Auflockerung, Befreiung von konstruktivistischen Elementen und einer Spontaneisierung seiner Pinselstriche führte. Reinhardt hatte sich intensiv mit dem Ch'an-Buddhismus und der ostasiatischen Kunst

<sup>15</sup> Vgl. Mathieu, Georges: *Die Auflösung der Form*, in: *blätter+bilder*, Nr. 11, 1960, 5ff.

<sup>16</sup> Vgl. Roh, Franz: *Über Mathieu*, in: *Das Kunstwerk*, Nr. 10, 1959, 20.

<sup>17</sup> Vgl. Mathieu, Georges: *Au-delà du Tachisme*, 1963.

<sup>18</sup> Vgl. Hofmann, Werner: *Michaux der Zeichner*, m: *blätter+bilder*, 1071960, 33f. und andere.

<sup>19</sup> Vgl. Claus, Jürgen: *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek 1969, 68.

<sup>20</sup> Vgl. Katalog: *Ad Reinhardt*, Kunsthalle Düsseldorf, 5, 41 ff.

befasst. Dies blieb nicht ohne Auswirkungen auf die anderen Abstrakten Expressionisten wie Hobbs bemerkt: »Während der 40er Jahre zeigte Reinhardts Kunst Beziehungen zur ostasiatischen Kunst, die auch einige seiner Kameraden beeinflussten. Motherwell und Baziotes lasen bald Bände aus der Reihe »Weisheit des Ostens« und diskutierten ausführlich Laurance Binyons »The Flight of the Dragon« und Kuo Hsi's Abhandlungen über Landschaftsmalerei', [...] und Tomlin schuf am Ende der 40er Jahre Male-reien und Zeichnungen, [...] die eine überraschende Ähnlichkeit zur Kalli-graphie aufweisen.«<sup>21</sup> Eine gewisse Ähnlichkeit zu Werken Tobey's wie auch eine gewisse Assimilation einiger kalligrafischer Elemente wie Linearität, Spontaneität und gestische Ausführung, Anklang an Zeichenhaftigkeit ist in jener Zeit bei Reinhardt unübersehbar, auch ein gewisses Gleichgewicht von Plan und Zufall, freien und gebundenen Elementen. Da jedoch die Beschäftigung mit der Kalligrafie und Malerei mehr theoretischer Art war, findet man auch bei ihm nicht den typischen dreidimensionalen kalligrafischen Duktus.

Der amerikanische Maler David Smith zeigt in seinen Aussagen und zum Teil in seinen Werken, dass ihm verschiedene Aspekte chinesischer Ästhetik wie die Pinseltechnik des »überflogenen Weiß« (Fei Pai), welche Ausdruck von Geschwindigkeit und Kraft bewirken kann, und das Prinzip der »lebendigen Spontaneität« (Ch'i-yün) wie auch die Tuschemalerei vertraut waren. Auch die Linien seiner Bilder zeigen Ansätze eines kalligrafischen Duktus, es fehlt jedoch auch hier die »strukturelle Pinselkraft« (Ku-li) der Kalligrafie und eine »ausgeprägte Druck- und Hebbewegung des Pinsels« (Tun-t'i). Smith bemerkt: »Es ist nicht die japanische Malerei [die von der chinesischen abstammt, d.V.], sondern einige der in ihr enthaltenen Prinzipien, die mir etwas bedeuten.«<sup>22</sup>

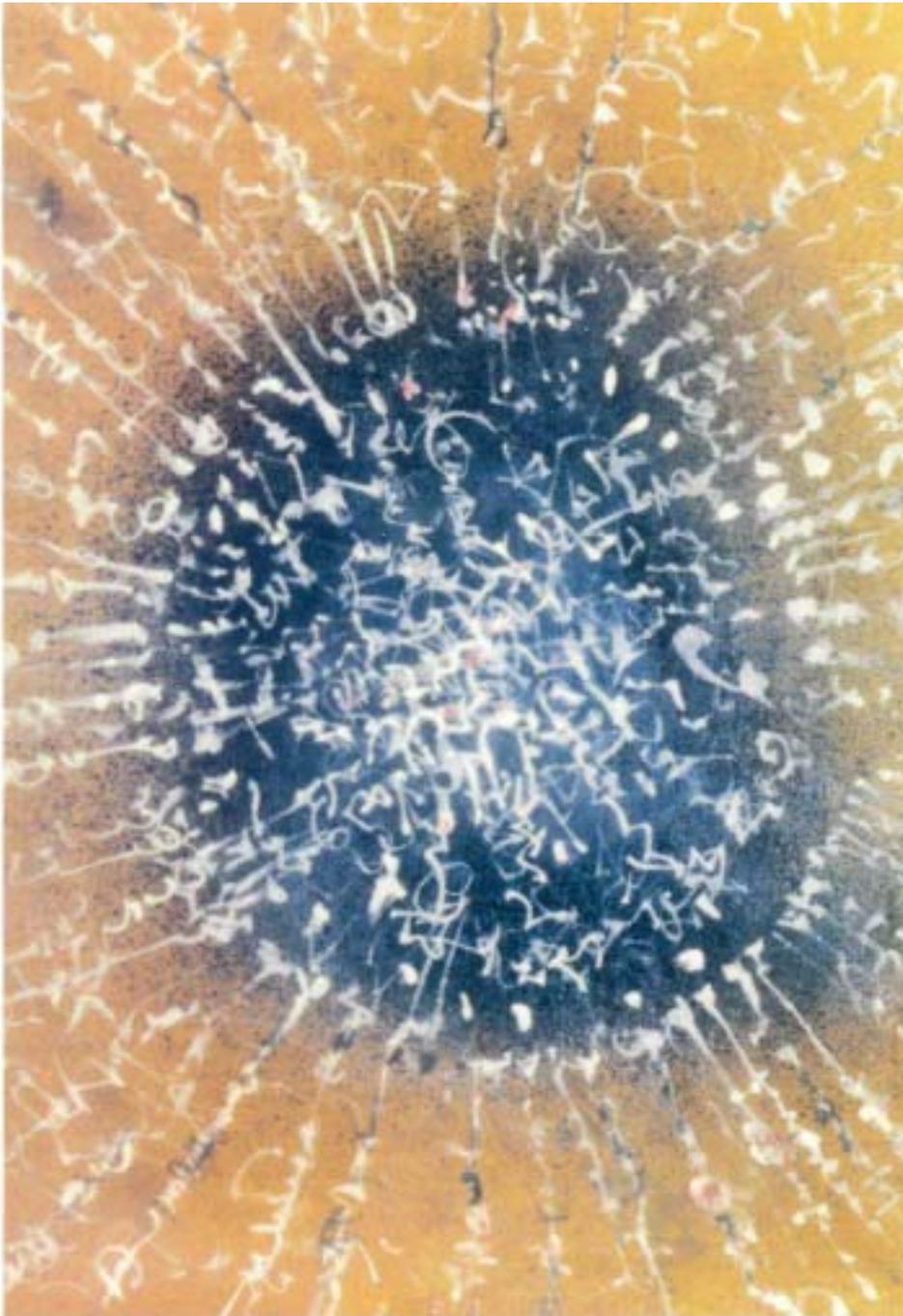
Dies gilt in gleicher Weise für die Aufnahme einiger kalligrafischer Aspekte im Werk von Bradley Walker Tomlin, der zeitweise ebenfalls von der chinesischen Kalligrafie inspiriert wurde. Frederick Martinson<sup>23</sup> vergleicht eine Zeichnung Tomlins mit der wilden »erratischen« Grasschrift (Ts'ao-Shu) von Huai-Ssu (8. Jh. n.Chr.): »Die Ähnlichkeit ist zu eng, als dass es sich nur um bloß zufällige Übereinstimmung handeln könnte.« Nach Guston hatte Tomlin ein Temperament, »welches auf dem unmöglichen Vergnügen bestand, gleichzeitig zu kontrollieren und frei zu sein.«<sup>24</sup> Auch Tomlins Assimilation kalligrafischer Qualitäten beschränkt sich auf die lineare, zeichenhafte Gestik seiner Pinselstriche, die, wenn sie mit halbtrockenem Pinsel geführt werden, den Anschein einer »Fei-Pai«-Bewegung (überflogenes Weiß) bewirken und die Bildfläche ähnlich wie bei Tobey, nur grobmaschiger, mit einem Geflecht eines linearen »Allover« be-decken. Die Spontaneität der Niederschrift, die immer beherrscht und

<sup>21</sup> Vgl. Hobbs, Robert Carlton: *Ad Reinhardt*, in: Hobbs; Levin: *Abstract Expressionism* (s. Anm. 5), 114.

<sup>22</sup> Vgl. Cummings, Paul: *David Smith, The Drawings*, Katalog: Whitney Museum of American Art, 1965, 26, 34f. und andere.

<sup>23</sup> Vgl. Hobbs, Robert Carlton: *Bradley Walker Tomlin*, in: Hobbs; Levin: *Abstract Expressionism* (s. Anm. 5), 136f.

<sup>24</sup> Ebd.



Mark Tobey  
**Untitled**, 1954  
Tempera, Privatbesitz

zurückhaltend war, ändert sich in seinem späteren Werk mehr und mehr zu einem konstruktiven, geometrischen Flächenraster.

Während in den USA die Bekanntschaft der Abstrakten Expressionisten mit der chinesischen Kalligrafie und Malerei teils von einer Begegnung mit dem Zen-Denken ausgegangen war, welche dann zur chinesischen Ästhetik und Kalligrafie führte, war bei dem französischen Maler Pierre Tal Coat, der auch im Zusammenhang mit einer Inspiration von chinesischer Kalligrafie und Malerei gesehen wird,<sup>25</sup> die Begegnung mit dem malerischen Werk Andre Massons in Aix, wo sie beide zeitweise wohnten, der AUS-

<sup>25</sup> Vgl. Grohmann, Will (Hrsg.): *Neue Kunst nach 1945*, Bd. 1, Köln 1958, 23 u.a.

gangspunkt für die Integration kalligrafischer Elemente. Masson, der in Boston den »Schock des Essenziellen« erhalten hatte, machte Tal Coat mit den Malereien und Kalligrafien der Sung-Zeit und ihren ästhetischen Prinzipien bekannt, welche Tal Coat als Licht- und Bewegungskräfte in seinen Bildern verarbeitete. Bilder, die an die Ch'an-Malereien erinnern, die jedoch kaum Merkmale der »strukturellen Kraft« (Ku-li) und des kalligrafischen Duktus aufweisen.

Der in den USA lebende Deutsche Ulfert Wilke,<sup>26</sup> dessen Arbeiten, wie etwa *Plus und Minus*, zwei Zeichen, den chinesischen Zahlen »zehn« und »eins« entsprechen, hat sich wie Tobey in einem japanischen Kloster mit Kalligrafie beschäftigt und Ansätze eines kalligrafischen Duktus in seinen Werken integriert. Auch bei Wilke ist der Duktus nicht sehr ausgeprägt und vergleichsweise weich im Unterschied zur strukturellen Pinselkraft chinesischer Kalligrafie.

Andre Masson, der Erfinder des bildnerischen Automatismus, wurde schon früh von China beeinflusst, wie er selbst sagte, sowohl von der Philosophie des Taoismus wie auch von der Kalligrafie, die er zuerst in Boston im Exil (etwa 1943/44) im Museum of Fine Arts kennen lernte.<sup>27</sup> Maßgeblich war dafür unter anderem die Bambusmalerei von Wu Chen, man vergleiche sie mit dem Selbstbildnis Massons. Der kalligrafische Einfluss bei Masson wird von vier Aspekten bestimmt: dem Verhältnis von Kalligrafie und Automatismus, seine Kenntnisse chinesischer Weltanschauung und Philosophie, die Umsetzung erlernter kalligrafischer Techniken und Linien sowie die Äquivalenz von Massons »Kunst des Wesentlichen« und dem »Ch'i-yün« der Kalligrafie. Durch die Kalligrafie ist Masson vom reinen Automatismus abgekommen. Die Affinität von Kalligrafie und Automatismus liegt unter anderem in der Verwendung von Linien und linearer Gestik, jedoch sah Masson die »Gefahr des Automatismus« darin, dass er »oft nur unwesentliche Beziehungen assoziiert« und man sich »zu leicht zufrieden gibt«.<sup>28</sup> Die Kalligrafie enthält im Unterschied zum Automatismus ein Gleichgewicht, eine Harmonie von Bewusstsein und Unbewusstsein, Kontrolle und Spontaneität, Plan und Zufall. Diese Vorteile bewegten Masson bald dazu, den reinen Automatismus zugunsten der kalligrafischen Methode aufzugeben. Der Taoismus und das Ch'an-Denken bzw. Zen bestärkten in ihm die bildnerischen Prinzipien der Bewegung und der Metamorphose sowie auch die Elemente des Vergänglichen oder »Ephemeren«, der Andeutung und Durchsichtigkeit (»Effusion«). Die Haltung des »Nichteinmischens« im bildnerischen Prozess entstammt seiner Kenntnis des »Wu-wei« oder »Nichthandelns« der Taoisten. In seinem Buch »Eine Kunst des Wesentlichen«<sup>29</sup>, womit die ostasiatische Kunst gemeint ist, heißt es dazu: »Die Dinge besiegen, aber sie nicht verletzen. [...]

<sup>26</sup>Vgl. Nordland, G.: *Calligraphy in the Art of Ulfert Wilke*, in: Art International.

<sup>27</sup>Vgl. Hentzen, Alfred: *Andre Masson*, in: Katalog: Kestner-Gesellschaft, Hannover 1955, 6. Vgl. Hahn, Otto: *Masson*, New York 1965, 20ff. Vgl. Lachner, Carolyn; Rubin, William: *Andre Masson, The Museum of Modern Art*, New York 1976, 180ff.

<sup>28</sup>Vgl. Masson, Andre: *Le Plaisir de Peintre*, Paris 1950, 16.

<sup>29</sup>Vgl. Masson, Andre: *Eine Kunst des Wesentlichen*, Wiesbaden 1961.

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.« Die Notwendigkeit der absoluten Beherrschung der Mittel erwähnt Masson an anderer Stelle: »In der Zen-Übung des Bogenschießens geht der Schüler nach langer Lernzeit so vollkommen auf, dass er schließlich an die Schwelle der >Kunst ohne Kunst< gelangt.«

Die Bedeutung der Zeichen und zeichenhaften bildnerischen Gestik spricht Masson ebenfalls in »Eine Kunst des Wesentlichen« an: »Der farbige Elan muss sich mit der Entdeckung neuer Chiffren verbinden: Zeichen, Ideogramme, die ein unvermutetes Bewusstsein des Menschen erwecken, der sein Universum erobert« und: »Das Zeichen. Man weiß wie sehr in China und in Japan die Schrift mit der Ausübung der großen Malerei verbunden ist. [...] Das Bewundernswerte an der chinesischen Begriffsmalerei ist ihre Bildhaftigkeit.«<sup>30</sup> Die erste Phase der Auseinandersetzung Massons mit der Kalligrafie fand noch in den USA statt, wo er das Museum of Fine Arts in Boston besuchte und wonach sich sein bildnerischer Ausdruck teilweise schlagartig änderte. Die Auswirkungen sind in Werken von 1943 bis 1945 deutlich zu sehen. Masson sah dort auch ein Bambusbild von Wu Chen (1280-1354), welches auf der rechten Seite drei Zeilen in einer kraftvollen Grasschrift zeigt, die fast identisch ist mit dem dynamischen Linienpiel und Duktus von Massons *Suppliante*. Die Bambusblätter von Wu Chen sind eindeutig Vorbild gewesen für die kraftvollen Pinselstriche im Stil der Standardschrift »K'ai-Shu« in einem stark bewegten »Selbstbildnis« Massons von 1944, welches in einem strukturellen Allover ausgeführt ist und die figürliche Erscheinung nach dem »Ein-Linien-Prinzip« Shih-t'ao durch Vielfältigung und Variation eines einzigen Grundelementes und durch »Metamorphosen« aufbaut. In anderen Werken, wie *Entanglement (Berührung)* und *The Kill* von 1944 wie auch in vielen anderen zwischen 1943-45 und nach 1960, finden sich Beispiele für den kalligrafischen Impuls, teils mehr im Stil der Standardschrift, teils im Stil der dynamischen Grasschrift bis hin zur »erratischen« Grasschrift eines Huai-Ssu. Auffällig sind dabei bestimmte Linienkombinationen, die immer wieder auftauchen oder gar lesbaren Zeichen ähneln, vorherrschend ist die Liang/Tso-Linie wie bei Tobey, aber auch der Hakenstrich ist sehr verbreitet.

Die Wirkungen des kalligrafischen Impulses bei Masson, die er wie schon erwähnt teilweise an andere Künstler weitergab, waren nicht nur eine Auflösung kubistischer und surrealistischer Formen, sondern vor allem eine Befreiung und enorme Spontaneisierung des Malaktes, welche die Eigenwertigkeit der bildnerischen Mittel erhöhte; ferner die Verwendung der Linie als Zeichen und Ausdruck von Kräften sowie eine Malerei<sup>30</sup> Ebd., 12.

der Bewegung; und durch variable Multiplikation der Linie nach dem »Ein-Linien-Prinzip« die Tendenz zu einem bildnerischen Allover, einem Moving Focus und einem unbestimmten linearen Schwingungsraum wie bei Tobey als symbolische Form eines kräfteerfüllten Allraumes.

Mark Tobey,<sup>31</sup> anfangs stark vom Kubismus beeinflusst, welcher bereits in einer gewissen Affinität zur Kalligrafie Körper und Kräfte sowie räumlich-dreidimensionale Dinge und Beziehungen in der zweidimensionalen Fläche zu verbildlichen versucht, jedoch ohne auf Mittel des Illusionismus zurückzugreifen, nahm bereits 1923 Unterricht in Kalligrafie bei einem chinesischen Studenten namens Teng Kuei. Hier erlernte er den kalligrafischen Duktus, also »Druck und Nachlassen«, wie er es nannte. Zuerst vom Bahai-Glauben inspiriert und dann von Zen und Taoismus, liegen seinen Werken geistige Merkmale wie Einheit/Rundheit/Vollkommenheit, polare Gegensätze, Harmonie/Gleichgewicht und Mitte ebenso wie die spontane Ursprünglichkeit und das Wu Wei des Taoismus zugrunde, welche Tobey »nicht im Wege stehen« nennt. Das wichtigste Mittel seiner Werke ist der einzelne Strich in Form der kalligrafischen »Liang/Tso-Linie« der Kalligrafie, welchen er die »bewegte Linie (moving line)« oder »lebendige Linie (living line)« nennt, mit dem er Strich für Strich im Sinne des »Ein-Linien-Prinzips« des Shih-t'ao seine Werke aufbaut, zu einem vibrierenden, dynamischen Allover von Myriaden feiner Linienstrukturen mit einem unbestimmten Schwingungsraum und einer eigenartigen Lichtwirkung des »White Writing«, worin der Betrachter aufgrund des fehlenden zentralen Blickpunkts, des »Moving Focus«, nie zur Ruhe kommt, sich »nicht ausruhen darf«, wie er es nennt. Tobey's Werke sind von permanenter Unruhe und strahlen doch eine umfassende Harmonie aus, sie sind gekennzeichnet von einem Gleichgewicht von grafischen und malerischen Linien, von »Klassik« und »Romantik« wie er sagt, ebenso wie von einem Gleichgewicht in der Anwendung von K'ai-Shu- und Ts'ao-Shu-Kalligrafie.

Die kalligrafische Liang/Tso-Linie ist nicht nur das elementare Element seiner Bildwelt, sondern auch ein Mittel zur Auflösung und Entmaterialisierung der bildnerischen Formen, zur Bildung eines neuen, dynamischen Formverständnisses, als Träger von Kraft, Bewegung und Rhythmus im Bild, als Mittel kompositioneller Dezentralisation und Bildung einer nicht hierarchischen Ordnung. Tobey ist auch eine neue Art von Form<sup>32</sup> zu verdanken, welche er »moving vortex (sich bewegender Wirbel)« nennt, der durch die Kristallisation von Bewegungen und Elementen der vibrierenden Malfläche entsteht. Seine Bildordnung ist ein polares Gleichgewicht von Entropietendenz (Dezentralisation) und primärer Gestaltbildung, mit einem bewegten Blickpunkt des Betrachters, einem »Moving Focus«. Tobey's Bildraum, der so genannte »multiple space«, ein polyfokaler linearer

<sup>31</sup>Vgl. Seitz, William.: *Mark Tobey*, Katalog: Museum of Modern Art, New York 1962; Schmied, Wieland: *Mark Tobey*, in: Katalog: Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966; Katalog: *Mark Tobey*, Galerie Beyeler, Basel 1961; Fuchs, Heinz: *Der Einzelgänger Tobey*, in: blätter+bilder, Nr. 13, 1961, 16-18 und andere Werke.

<sup>32</sup>Vgl. Trier, Eduard: *Mark Tobey*, in: Katalog: Galerie Baukunst, Köln 1971, Einführung.

Schwingungsraum von unbestimmter Tiefe, ist eine symbolische Annäherungsform des menschlichen Innenraumes und seiner höchsten Bewusstseinszustände, eine Evokation von Weite, Unbegrenztheit und Freiheit als Ausdruck der Unendlichkeit der Leere und des schöpferischen Nichts. Die Zeitempfindung ist bei ihm die Einheit von sukzessivem Zeitablauf und simultaner Dauer. Das Bildlicht wird vom Vibrieren der meist hellen oder weißen Linienschrift, dem so genannten »White Writing«, noch intensiviert. Alle diese Merkmale sind größtenteils Wirkungen des »kalligrafischen Impulses« wie er es nennt, der konsequenten Verwendung der kalligrafischen Linie mit ihrem dynamischen raumplastischen Duktus. Anders als die extrem bewegte und unruhige Aktionsmalerei eines Pollock, welcher von Tobey (und Masson) seine wichtigsten bildnerischen Prinzipien übernommen hatte, oder den großen Gesten eines Mathieu ist Tobey's Malerei durch Zen und Taoismus von geringer, meditativer Emotionalität und Konzentration, Ausdruck einer pantheistischen Offenheit und grenzenlosen Freiheit, immer auf der Suche nach dem innersten allumfassenden Wesen der Dinge, nach dem »Wesentlichen (Masson)« oder dem »Ch'i-yün« der chinesischen Kalligrafie und Malerei. Eines der schönsten Bildbeispiele für den Einfluss der Kalligrafie ist das Bild *Untitled* von 1954. Aber auch viele andere Gegenüberstellungen von Bildern Tobey's mit kalligrafischen Werken (z. B. *Written over the plains 2* oder *Targets*) belegen den enormen Einfluss chinesischer Kalligrafie.

Obwohl ein großer Teil der Künstler des »kalligrafischen Informel« Aspekte und Techniken der chinesischen Kalligrafie nur bedingt in ihren Werken umgesetzt hat, ist dieser Einfluss in Bezug auf Veränderungen und Neuerungen im Bereich der bildnerischen Mittel und im Ausdruck der künstlerischen Intentionen gravierend gewesen. Etliche dieser Neuerungen wurden dadurch auch an Epigonen und Nachfolger des Informel weiter vererbt und sind seitdem zu einem integralen Bestandteil westlicher Kunst geworden. Dazu gehören Merkmale wie einerseits Aktionsmalerei, in der das Bild ein gestisches Residuum und Relikt einer prozessualen Handlung ist, und andererseits das Bild als ästhetisches Zeichen. Das wesentliche Gestaltungsmittel der prozessualen Aktionsmalerei ist die Linie, weniger der farbige Fleck oder pastoses Farbmateriale wie im »allgemeinen« Informel. Durch den beherrschten Duktus der Kalligrafie wird die sonst unkontrollierte zufällige Bewegung der Hand überhöht zu einem Ausgleich von Freiheit und Disziplin, Zufall und Lenkung, wodurch das Ausdruckspotenzial der residualen gestischen Linienspuren gegenüber dem »allgemeinen« Informel erweitert wird, da die Beherrschung der Mittel nicht mehr einengt, sondern im Gegenteil den spontanen Zugriff auf alle denkbar möglichen Formen und Ausdrucksweisen je nach Temperament gestattet, was beim

reinen Zufall der »allgemeinen« informellen Gestik nicht der Fall ist. Dies ist ein sehr wichtiges Argument des kalligrafischen Einflusses.

Eine weitere Folge des kalligrafischen Einflusses ist eine ausgeprägtere Zeichen- und Symbolhaftigkeit der Werke im Unterschied zu den oft zufälligen und unkontrollierten Formen und Bildelementen des »allgemeinen« Informel, wobei hier vom Zeichen im umfassendsten Bedeutungssinn gesprochen wird. Kennzeichnend ist hier meist ein relatives Gleichgewicht symbolisch-semantischer und gestisch-residualer Aspekte des Zeichens, von Tobey als »Klassik« und »Romantik« beschrieben. Die von der Kalligrafie inspirierten und beeinflussten Künstler vereinen meist beide Zeichenaspekte in einem relativ harmonischen Gleichgewicht, die strukturelle Ordnung des semantisch-symbolischen Aspekts und die gestische Freiheit der Bewegung, wodurch ungleich mehr menschlich-geistige Kapazitäten angesprochen werden, was von Degottex eine »gelenkte Ausführung« genannt wird, die »sich gleichzeitig an mehrere Fähigkeiten« wendet. Die kalligrafischen Mittel und Impulse, wie kontrollierte Geste, Zeichen und lineare Bewegung, gaben zudem den Künstlern mehr neue Möglichkeiten an die Hand in ihrem Bestreben, die gegenständlich-illusionistische ebenso wie die harmonikale geometrische Form aufzulösen und zu überwinden und bildnerische Äquivalente für eine dynamischere Weltauffassung und Manifestation irrationaler, unbewusster und überbewusster Kräfte zu schaffen, mittels der freien, spontan erschaffenen nicht gegenstandsgebundenen Form und besonders der freien dynamischen, eigenwertigen und direkten Linie. In der Kalligrafie wird die Form nicht nur einfach aufgelöst, sondern inhärent ersetzt durch ein neues Medium, die lineare Gestik sowie ihre Ausdrucks- und Bezeichnungspotenz. Die Form ist hier nicht mehr die gewohnte, sondern Form der Bewegung und Bewegung als Form. Die neue Form ist die Bewegung selbst und die Form der Bewegungsstruktur.

Eine weitere Folge des kalligrafischen Impulses ist der in ihr inhärente unbestimmte oder unendliche Raum und - bei Malern wie Tobey und Masson sowie auf diesen aufbauend Pollock und anderen -, der lineare Schwingungsraum und der sogenannte »Moving Focus« als Ereignisfeld künstlerischen Handelns und symbolischer Anschauungsform der menschlichen Innenwelt. Ablaufbewegung einerseits und bildfüllende Schwingungsbewegung der Kalligrafie andererseits entstehen durch Überlagerungen und vielfältige Richtungstendenzen der Linien, wie es etwa von Tobey und Masson zu den vorherrschenden Ausdrucksmitteln ihrer Werke gemacht wurde. Rahmenlosigkeit, Altoffenheit und Allverbundenheit des Werkes sind die Folge davon. Der Raum ist »ein Spiel von Kräften«, wie Masson es ausdrückt. Das Fehlen eines definierten Zentrums und ein so

genannter »Moving Focus« (Tobey) sind eine weitere Folge des kalligrafischen Impulses. Alle Raumkompartimente werden für den Betrachter gleichwertig. Durch die permanente Verweigerung wird die Zeit trotz oft extremer, aber schwingender, oszillierender Unruhe zum Stillstand gebracht, denn die Wahrnehmung eines Ablaufs wird immer wieder aufgehoben durch die schwingende Gesamterscheinung. Die nichthierarchische Struktur und Komposition der kalligrafischen Werke, ihre dezentralisierte sukzessiv-simultane Bildordnung, Rahmenlosigkeit, Anschein eines Ausschnitts aus einem größeren Ganzen, der sich bewegende Blickpunkt und die sich daraus ergebende stärkere Einbeziehung des Betrachters in das Bildgeschehen, Vorläufigkeit, Skizzenhaftigkeit und Offenheit sowie die Tendenz zum Ausgleich von automatistischem Zufall und beherrschter, gelenkter Ausführung, all dies sind Merkmale der chinesischen Kalligrafie und Malerei, welche erst durch ihren Einfluss auf Tobey und Masson sowie andere Maler vergleichbare Merkmale in der Kunst des Westens bewirkten.

Letztlich war eine der Wirkungen des »kalligrafischen Impulses« aus Ostasien auf die Maler des Informel und ihres Umkreises nicht nur die Verstärkung einer Tendenz zu einer mehr intuitiv-irrationalen und linear-dynamischen Kunst und Überwindung der traditionellen illusionistischen Malerei, sondern auch eine weitere Befreiung der bildnerischen Mittel von ihrer dienenden Funktion und Stärkung ihrer Eigenwertigkeit als autonome Ausdrucksmittel.

- Morgner, W. 117  
Monta, S. 20,271,318,  
336, 369, 373, 374  
Morita, S. 61  
Motherwell, R. **139A23**,  
143, 143 A28, 324, 340  
Motonaga, S. 183, 185  
Motte, M. de la **58A4/5**,  
**61,61 A28,114 A28**,  
**320 A18, 375, 379**  
Motte-Haber, H. de la  
**216 A19**  
Mozart, W. A. 259  
Müller-Yao, M. 19,22,  
**22A11,61 A27**,  
**279A10,293A51**,  
**305 A80, 322 A4**  
Muro, F. 162  
Musik, Z. 320  
Mussorgsky, M. 216
- N
- Nakamura, N. 371 **A2**  
Namuth, H. 286 **A29**  
Nano 216  
Nay, E. W. **12, 29, 38A20**,  
**77, 114A29**, 125, 126,  
130, 142,243  
Nery, W. 164  
Newman, B. 93,121, 127,  
139  
Nietzsche, F. 268,290,314  
Nishida, K. 282  
Nitsch, H. 110, 116  
Nolde, E. **116, 116A40**  
Nordland, G. 342 **A26**  
Novalis 354  
Nowotny, F. 61.62A32, 63,  
64, **64 A38**, 68  
Núñezdel Prado, M. 161
- O'Conner, F. 325 **A5**  
O'Keefe, G. 134  
Obregón, A. 161  
Obnst, H. 20  
Ocampo, M. 161  
Ohff, H. **187A1.188A2**  
Ohtake, T. 158, 161,163  
Oiticia, H. 154, **154 A2**, 162  
Olson, C. 284, 285,  
**285 A24**  
Ophey, W. 266,317  
Orozco, J. C. 136  
Osterodt, H. **187A1**  
Osterwold, T. **54A43**  
Ostrower, F. 162, 164  
Otero, A. 162
- Otten, M. L. **23, 34A13**,  
**105A1.320A**,  
**384 A4/5**  
Ovid, P. 82 **A25**
- Pacheco, M. L. 156, 161  
Paflik, H. 190 **A6**  
Paik, N. J. 379  
Palatinik, A. 162  
Pallucchini, R. 201 **A41**  
Palucca, G. 213,215,237,  
241  
Pape, L. 164  
Partenheimer, J. 19,**19 A7**,  
20, 20 A9, 21,24,  
**24A21.25, 29A2.268**,  
313, 314,317A1,  
**320A26,321**  
Pauen, M. **54A41**  
Paulhan, J. **83A27, 290**  
Pechstein, M. 109, 114,  
**114A29, 115, 115A35**,  
267  
Peres, R. 164  
Perruchot, H. 144 **A32**  
Persio, L. 164  
Pesne, A. 15, 198,209  
Peterson, O. **217A23**  
Petrany, Z. 268 **A22**,  
**272 A36**  
Pevsner, A. **251,251 A31**  
Phillips, W. **138,138A17**  
Picabia, F. **47A8, 136**  
Picasso, P. 15, 32, **57 A3**,  
60, 72, 72 A72, 121, 123,  
131, 134, **146, 165 A2**,  
170,200,209,379  
Picht, G. 350 **A5**  
Piene, O. 94,97-100, 110,  
**110A8, 116, 116A43**,  
227, 228  
Pm-Hung, H. 310  
Piranesi, G. B. 59  
Pisanello 204, 207, 208  
Pisaro, M. 214  
Pisarro, C. 118  
Piza, A. L. 164  
Planck, M. 292  
Platschek, H. **77,169A9**,  
**170A13,367A45**  
Pleynet, M. 266 A13  
Plinius, P. 204  
Poetter, J. 383 **A2**  
Pohl, K.-W. 263 **A2**  
Polcary, S. 285 **A25**,  
**286 A27**  
Poliakoff 70, **299 A64**
- Polke, S. 17,29,42,44,59,  
110  
Pollaiuolo, A. 15,209  
Pollock, J. 11, 18,32,60,  
62, **63 A36**, 77, 94, 97,  
115,118, 122,126, 127,  
130, 132, 139, 139 A20,  
**141 A24, 143, 145**,  
**145A37, 146**, 147, 169,  
175,175 A2, 181,  
**181 A16, 183, 183A24**,  
**195, 213, 286A29/30**,  
287,290,306,318,  
323-325, **325 A5**, 334,  
345, 346, **364 A38**,  
**367 A46**, 372, 375  
Polo, M. 163  
Pons, I. 164  
Posca, C. **18, 58A6**,  
**58A11, 59A13, 59A14**,  
**65 A46, 72 A68, 73 A73**,  
**77A15,144A34**,  
**149A45,152A49**,  
**175 A3**  
Pound, M. 307  
Poussin, N. 15,244,247,  
250, 250 A25, 251  
Prachensky, M. 114,  
**114A28, 320, 320A18**  
Presler, G. **318A5**  
Pneur, R. 144 **A31**  
Prinzhorn, H. 96  
Prown, J. D. **135A6**  
Pucciarelli, M. 156  
Putz, E. **183A24**  
Putzel, H. **139A23**
- Quadros, A. L. 164  
Quingdonk, K. 218 **A25**,  
312
- Rainer, A. **31,111 A18**,  
127,145  
Ramirez Villamizar, E. 156  
Ramos, N. 161  
Rathke-Köhl, S. **54A43**  
Rauschenberg, R. 284, 379  
Rav, P. 138  
Ravel, M. 26  
Ray, M. 135  
Rayo, O. 162  
Read, H. **131,131 A23**,  
143  
Redon, O. 59  
Reifenscheid, B. 230,  
**230 A38, 363 A36**
- Reinhardt, A. 127, 128,  
**336, 339, 339A20/21**,  
340  
Renoir, P-A. 118, 134  
Restany, P. **11,211 A2, 222**  
**A8.225A18**,  
**226A21,230,230A36**,  
**233 A44, 296 A55**,  
**338 A14**, 375, **384 A4**  
Rewald, J. **65, 65A45**,  
**69A66**  
Richard, N. 154, **154 A3**  
Richter, G. 17, 18, 31,  
**31 A5**,34, 59, 84-93,  
**84A1.84A7, 109**,  
**109 A3, 112, 112A20**  
Riedl, A. P **79A21.203**,  
**203 A48, 209 A59**  
Rilke, R. M. 67  
Riopelle, J.-P 59, 65, 72,  
145, 146  
Rissa **149A45,152A49**  
Rivera, M. 172  
Rives, L. 118  
Rodm, A. 134  
Rodrigues, M. 164  
Roettgen, S. **199A36**  
Register, M.-L. von 77  
Roh, F. **71.339A16, 376**  
Rohe, M. van der 124  
Rohlfis, C. 15,30, 110, 114,  
**114A29/30**,  
**115A33/34, 116**  
Rohsmann, A. 190 **A6**  
Rollier, C. 120  
Romain, L. 220 **A1**,  
**221 A4**, 230, **230 A33**,  
**351 A8**  
Rong, R. 321 **A28**  
Ronte, D. 11, **12, 20A9**,  
**127A11,29A1**,  
**129A13, 130, 130A15**,  
**218A25.267A15**,  
**321 A29**  
Roosevelt, F. D. 136  
Rorty, R. 306  
Rose, B. **134A1/2**,  
**135 A4,135A6**,  
**136A10,141**  
Rosenberg, H. 121,131  
Rosenberg, P 191 **A17**  
ROSS, C **122 A3,129A13**,  
**130,130 A15**,  
**130A17/18**  
Roters, E. 187 **A1**,  
**198A32**  
Rothko, M. 109,121, 127,  
128, 130, **139, 139A23**