

"SCRIPT AND PICTURE,  
THAT IS, WRITING AND DEPICTING,  
ARE AT ROOT ONE."  
PAUL KLEE

## Notes on written art in Europe

### ON THE ORIGIN OF ART

In his *Naturalis historia* (natural history) the Roman historian, writer and natural scientist Pliny the Elder tells a story about the origin of art. A young woman from Corinth wanted to hold onto a token of her departing lover by tracing onto the wall the fleeting shadow of his face as silhouetted in the glow of a lamp. Her father, a potter, filled the outline with clay and fired the resulting relief in a kiln. According to this famous myth, art – in two dimensions (drawing, painting) as well as three (sculpture) – was thus born of shadow and line.

That drawing and painting are connected with writing in an utterly elementary way, namely with respect to line as means of formation and expression as well as in terms of the motor movements of the hand and body, and that writing is bound to drawing and painting, can be seen, for example, in the fact that the ancient Greek verb *graphein*, the origin of the word "graphic," still encompassed all three meanings that were later distinguished in modern languages: writing, drawing and painting. In terms of the history of its development as well, "fine art was originally linked directly with language [...] and even more closely with writing in the broadest sense [...] than with the artwork" (Leroi-Gourhan 1980, p. 240). If we define writing as a procedure involving drawing, and drawing as a process of forming that is integrally related to writing, we

can assert in short that whoever writes, draws; whoever draws, writes.

"Writing in the fine arts is the most personal element that goes into pictures. Just as a signature reflects the character of its writer, so does the trace of writing in pictures attest to the subjective side of the artist's personality. In a certain sense, the flow of line determines the entire picture. One can even go so far as to say that the way a painter guides the brushstroke that brings forth this flow of line is tantamount to his handwriting" (Dietrich Mahlow, in: Otto 1970, p. 181).

Art studies speak of the "handwriting" of a painter or draftsman as a way of characterizing his personal distinctiveness, his manner, which is revealed primarily in his brushstrokes and drawing style. When we speak here, in analogy to the handwriting of a writer, of the handwriting of a painter or draftsman, we recognize once more the essential kinship between writing and drawing or writing and painting. And art historians are talking about the same thing when they speak of "reading" pictures. In the catalogue for documenta III in 1964, Werner Haftmann writes that modern hand-drawing is like "an open letter" and that it has the character of "a freely improvised expressive text" (documenta III 1964, n.p.).

It's no wonder that in the literature countless terms, phrases and paraphrases circulate surrounding the theme of "written art,"

„SCHRIFT UND BILD,  
DAS HEISST SCHREIBEN UND BILDEN,  
SIND WURZELHAFT EINS.“  
PAUL KLEE

CHRISTOPH ZUSCHLAG

## Anmerkungen zur *geschriebenen Kunst* in Europa

### VOM URSPRUNG DER KUNST

In seiner *Naturalis historia* (Naturkunde) erzählt der römische Historiker, Schriftsteller und Naturwissenschaftler Plinius der Ältere eine Geschichte vom Ursprung der Kunst: Eine junge Frau aus Korinth wollte ihren scheidenden Geliebten im Bild festhalten, indem sie die flüchtige Schattensilhouette seines Gesichtes im Schein einer Lampe auf der Wand nachzeichnete. Ihr Vater, ein Töpfer, füllte den Umriss mit Ton und brannte das so entstandene Relief im Feuer. Diesem berühmt gewordenen Mythos zufolge wurde also die Kunst und zwar die zweidimensionale (Zeichnung, Malerei) ebenso wie die dreidimensionale (Plastik) – aus dem Schatten und der Linie geboren. Dass nun das Zeichnen und Malen auf ganz elementare Weise, nämlich im Hinblick auf das Gestaltungs- und Ausdrucksmittel Linie und die Motorik von Hand und Körper, mit dem Schreiben und das Schreiben auf ganz elementare Weise mit dem Zeichnen und Malen verbunden ist, äußert sich zum Beispiel darin, dass das altgriechische Verb „graphein“, von dem der Begriff Graphik abgeleitet ist, noch alle drei Bedeutungen umfasst, die später in modernen Sprachen unterschieden werden: schreiben, zeichnen, malen. Auch entwicklungsgeschichtlich war „die bildende Kunst an ihrem Ursprung unmittelbar mit der Sprache verbunden [...] und der Schrift im weitesten Sinne sehr viel näher [...] als dem Kunstwerk“

(Leroi-Gourhan 1980, S. 240). Wenn wir also Schreiben als zeichnerisches Verfahren und Zeichnen als dem Schreiben wesensverwandten Prozess der Formung definieren, so können wir verkürzt behaupten: Wer schreibt, zeichnet; wer zeichnet, schreibt.

„Das Schreiben in der bildenden Kunst ist das Persönlichste, das in die Bilder eingeht. So wie die Handschrift das Wesen des Schreibenden wiedergibt, zeugt die Spur des Schreibens auf Bildern von der subjektiven Seite der Künstlerpersönlichkeit. In gewisser Weise bestimmt der Duktus das ganze Bild. Man kann soweit gehen zu sagen, die Führung des Pinselstrichs, die diesen Duktus hervorruft, sei gleichbedeutend mit der Handschrift des Malers“ (Dietrich Mahlow, in: Otto 1970, S. 181). Von der „Handschrift“ eines Malers oder Zeichners spricht die Kunstwissenschaft, wenn es darum geht, seine persönliche Eigenart, seine Manier, zu charakterisieren, die sich in allererster Linie im Pinsel- bzw. Zeichenduktus zu erkennen gibt. Wenn hier analog zur Handschrift des Schreibenden von der Handschrift des Malers oder Zeichners die Rede ist, zeigt sich einmal mehr die Wesensverwandtschaft von Schreiben und Zeichnen bzw. Schreiben und Malen. Und nichts anderes ist gemeint, wenn Kunsthistoriker bisweilen davon sprechen, Bilder zu „lesen“. Im Katalog der documenta III 1964 schreibt Werner Haftmann, die moderne Handzeichnung sei „wie ein offener Brief“, sie



Wilhelm Eduard Daege, *Die Erfindung der Malerei*, 1832, Öl auf Leinwand, 176,5 × 135,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Wilhelm Eduard Daege, *Die Erfindung der Malerei*, 1832, oil on canvas, 176.5 × 135.5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



**Initiale D, Metz, zwischen 850 und 855, Paris, Bibl. Nat. Lat. 9248, fol. 58r**

**Initial D, Metz, between 850 and 855, Paris, Bibl. Nat. Lat. 9248, fol. 58r**

for example illumination, calligraphy, written drawings, script painting, script drawing, text art, text graphics, pictographic writing system, writing as picture, writing in pictures, pictures made of script, letter-like signs and structures, or script as element and material.

#### WRITING AND PICTURE, PICTURE AND WRITING

The history of writing and the history of script are inextricably bound up with one another. Script enters into the picture as a way to set down language. Script and picture form a unity in the illuminated manuscripts of the sixth to 15<sup>th</sup> centuries. There, the initial letters of a book, a chapter, a line or a sentence are decorated with splendid abstract/ornamental or figural depictions, creating precious ornamental initials.

One of the most famous works of high medieval art is the Bayeux Tapestry. Executed around 1070 and measuring approximately 50 centimeters high and 70 meters long, the embroidered wall hanging, housed today in the Museum in Bayeux, depicts colorful scenes accompanied by bands of text that explain how William the Conqueror, Duke of Normandy, is shown setting sail to attack England. These kinds of “tituli” can frequently be found in paintings in the Middle Ages and early modern times, inscriptions or dedications that serve to explain to the viewer what he is look-

ing at. A titulus of this sort floats at the upper edge of the picture in Albrecht Altdorfer’s 1529 painting “The Battle of Alexander at Issus” (Alte Pinakothek Munich), which depicts the battles between Alexander the Great and the Persian King Darius III in 333 BC. A generation earlier, in 1500, Albrecht Dürer included in his famous “Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe” (likewise in the Alte Pinakothek Munich) a four-line Latin inscription that can be translated as: “Thus I, Albrecht Dürer from Nuremberg, portrayed myself with characteristic colors in my 28<sup>th</sup> year.” Another prominent painting containing writing is Jacques-Louis David’s “Death of Marat” from 1793, today in the Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brussels. The murdered Jean-Paul Marat holds in his left hand a letter with which his murderess, Charlotte Corday, gained access to her victim. In addition, a wooden box on which a further piece of paper rests bears the dedication and signature of the painter. Also worthy of mention is the art form of the emblem, which had its heyday in the Baroque period and in which pictorial motif and text are combined to convey an encrypted message.

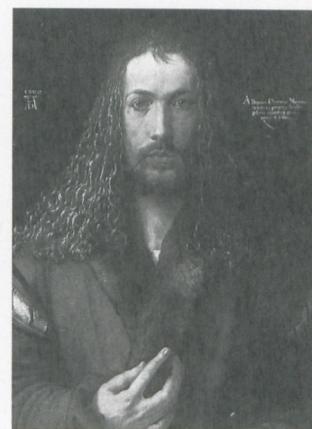
In the art of the 20<sup>th</sup> century “words and language, letters and script became an integral component of the fine arts. Art itself was increasingly ‘conceptually pre-programmed’ by theories and manifestoes. Word and script also

habe den Charakter „einer frei improvisierenden Ausdrucksschrift“ (documenta III 1964, o. S.). Es verwundert nicht, dass in der Literatur zahllose Begriffe, Begriffskombinationen und Umschreibungen zum Thema „geschriebene Kunst“ kursieren, wie etwa Schriftmalerei, Schreibzeichnungen, Skripturale Malerei, Skripturales Zeich(n)en, Schreibkunst, Schriftgraphik, Bilderschrift, Schrift als Bild, Schrift im Bild, Bild aus Schrift, schriftähnliche Zeichen und Strukturen oder Schrift als Element und Material.

#### SCHRIFT UND BILD, BILD UND SCHRIFT

Die Geschichte des Schreibens und die Geschichte der Schrift sind untrennbar miteinander verbunden. Als Niederschrift von Sprache erscheint Schrift im Bild. Eine Einheit bilden Schrift und Bild in den illuminierten Handschriften des 6. bis 15. Jahrhunderts. Dabei werden die Anfangsbuchstaben eines Buches, eines Kapitels, einer Zeile oder eines Satzes häufig mit prachtvollen abstrakt-ornamentalen oder figürlichen Darstellungen ausgeschmückt und auf diese Weise als kostbare Schmuckinitialen gestaltet. Eines der berühmtesten Werke hochmittelalterlicher Kunst ist der Teppich von Bayeux. Der um 1070 entstandene, ca. 50 Zentimeter hohe und 70 Meter lange bestickte Wandbehang, der im Museum in Bayeux aufbewahrt wird, schildert in farbigen, von

Textbänden begleiteten und erläuterten Bildszenen, wie Wilhelm der Eroberer, Herzog der Normandie, in See sticht, um England zu erobern. In Gemälden des Mittelalters und der frühen Neuzeit finden sich häufig sogenannte Tituli, das sind Inschriften oder Beischriften, die dem Betrachter die jeweilige Darstellung erklären. Ein solcher Titulus schwebt in Albrecht Altdorfers 1529 geschaffenen Gemälde *Alexanderschlacht* (Alte Pinakothek München), das die Schlacht zwischen Alexander dem Großen und dem Perserkönig Darius III. im Jahre 333 vor Christus schildert, am oberen Bildrand. Eine Generation zuvor, im Jahr 1500, hatte Albrecht Dürer sein berühmtes *Selbstbildnis im Pelzrock* (ebenfalls in der Alten Pinakothek München) mit einer vierzeiligen lateinischen Inschrift versehen, die übersetzt lautet: „So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst mit den mir eigentümlichen Farben im Alter von 28 Jahren“. Ein weiteres prominentes Gemälde, in welchem Schrift erscheint, ist Jacques-Louis Davids *Der Tod des Marat* aus dem Jahr 1793, das in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel aufbewahrt wird. Der ermordete Jean-Paul Marat hält in der Linken den Brief, mit dem sich seine Mörderin, Charlotte Corday, Zutritt zu ihrem Opfer verschafft hatte. Zudem findet sich auf einer Holzkiste, auf der ein weiterer Zettel liegt, die Widmung und Signatur des Malers. Erwähnt sei ferner die Bildmotiv und Text



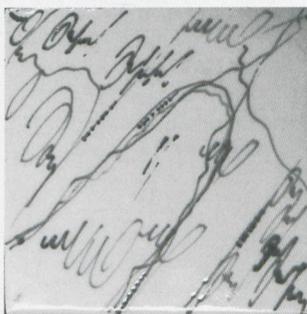
Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Öl auf Lindenholz, 67,1 × 48,9 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek

Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, oil on limewood, 67.1 × 48.9 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek

**Betreten  
der Ausstellung  
verboten!**

**Timm Ulrichs, Betreten der  
Ausstellung verboten!,  
1968/2007, Aluminium-Präge-  
schild, 25,5 x 40 cm, Multiple,  
Auflage 250 Exemplare**

Timm Ulrichs, *Betreten der  
Ausstellung verboten!*,  
1968/2007, embossed  
aluminium sign, 25.5 x 40 cm,  
multiple, edition of 250



**Fliese, Holland um 1870,  
Privatbesitz**

Tile, Holland c. 1870,  
private collection

began to permeate individual pictures, whether due to merely formal reasons, or as abstract signs or texture" (Meseure 1989, p. 11). Letters, words and numbers thus appear as independent, painted or drawn pictorial elements (and in collages and assemblages in addition in the form of real printed materials such as newspaper clippings) in the context of Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism and Pop Art.

Visual poetry and concrete poetry discovered script as pictorial material, while in conceptual art word and script alone frequently make up the artwork, as is seen in neon lettering. An idiosyncratic, poetic facet is brought into play by the language sheets composed of script structures and linear notations created by the East German poet and graphic artist Carlfriedrich Claus, who expressly called them "written works." A small selection was on view in 1962 in the exhibition "Script Painting" at the Haus am Waldsee in Berlin, curated by Manfred de la Motte, and in 1963 in the exhibition "Script and Image" conceived by Dietrich Mahlow and shown in Amsterdam and Baden-Baden.

Apart from letters, words and sentence fragments that are legible and hence open up a thematic and semantic dimension – which does not mean that they necessarily make sense – we also encounter in the art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries non-decipherable script-like

signs and structures. "These cannot [...] be deciphered in a purely linguistic or content-related sense, but rather are to be grasped universally beyond the known languages. They appear for example as fantasy or pictorial lettering, as individual characters or rows of characters, as trace of a gestural writing movement or of a scribble" (Linsmann 1991, p. 3).

#### THE EAST ASIAN INFLUENCE

Ever since the Late Baroque era, European interest in the applied arts of East Asia has grown steadily. A veritable vogue for "Chinoiserie" broke out in the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries. When the Western powers forced the economic opening of Japan after 1853, this trend was promptly followed by "Japonisme," expressed first in a marked European penchant for Japanese popular culture. Color woodcuts (*ukiyo-e*) made their way to Europe, where they were presented at the World Exhibitions in London in 1862 and Paris in 1867 and sold in galleries.

They also entered Western iconography as a new motif. The American painter James McNeill Whistler, who worked in Paris and London, painted in 1864 *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen*, which shows his lover wearing a kimono and contemplating Japanese woodcuts. In 1868 Edouard Manet painted a portrait of his friend the writer Emile Zola in which a Japanese folding screen

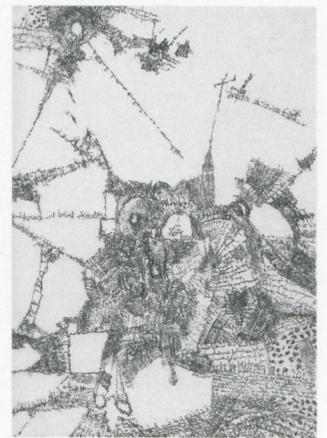
kombinierende Kunstform des Emblems, die Bedeutungen in verschlüsselter Form enthielt und ihre Blütezeit im Barock hatte.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts „wurden Worte und Sprache, Buchstaben und Schrift, zu einem ganz wesentlichen Bestandteil der bildenden Kunst. Die Kunst selber wurde zunehmend von Theorien und Manifesten begrifflich ‚vorprogrammiert‘. Ebenso begannen Wort und Schrift in einzelne Bilder einzudringen, sei es aus bloß formalen Anlässen, als abstrakte Zeichen oder als *Textur*“ (Meseure 1989, S. 11). So tauchen Buchstaben, Worte und Ziffern als selbstständige, gemalte oder gezeichnete Bildelemente (und in Collagen und Assemblagen zudem in Form realer bedruckter Materialien wie etwa Zeitungsausschnitten) in Werken des Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus und der Pop-Art auf. Die Visuelle Poesie bzw. Konkrete Poesie erkundet Schrift als bildnerisches Material, in der Konzeptkunst bilden allein Wort und Schrift, auch in Form von Leuchtschrift, häufig das Kunstwerk. Eine eigenwillige, überaus poetische Facette bilden die aus skripturalen Strukturen, aus linearen Notaten bestehenden Sprachblätter des in der DDR lebenden Dichters und Zeichners Carlfriedrich Claus, die er ausdrücklich „Schriftwerke“ nannte. Eine kleine Auswahl davon war 1962 in der von Manfred de la Motte kuratierten Ausstellung *Skripturale Malerei* im Haus am Waldsee in Ber-

lin und 1963 in der von Dietrich Mahlow konzipierten Ausstellung *Schrift und Bild* in Amsterdam und Baden-Baden zu sehen. Neben Buchstaben, Wörtern und Satzfragmenten, die lesbar sind und daher eine inhaltlich-semantische Dimension eröffnen – was jedoch nicht bedeutet, dass sie immer auch einen Sinn ergeben –, begegnen uns in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ebenso nicht-dechiffrierbare schriftähnliche Zeichen und Strukturen. „Diese sind [...] rein sprachlich-inhaltlich nicht entzifferbar, sondern vielmehr jenseits der bekannten Sprachen universell zu begreifen. Sie erscheinen beispielsweise als Fantasie- oder Bilderschriften, als einzelne Zeichen oder Zeichenreihungen, als Spur einer gestischen Schreibbewegung oder als Kritzelspur“ (Linsmann 1991, S. 3).

#### DER EINFLUSS OSTASIENS

Seit der Zeit des Spätbarocks entwickelten die Europäer ein stetig steigendes Interesse am Kunsthandwerk Ostasiens. So kam es im 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert zu einer regelrechten Chinamode (Chinoiserie). Mit der durch die Westmächte erzwungenen wirtschaftlichen Öffnung Japans nach 1853 entstand der Japonismus, der sich zunächst in einem starken Interesse der Europäer an der japanischen Populärkultur äußerte. Farbholzschnitte (Ukiyo-e) gelangten nach Europa, wo sie auf den Weltausstellungen in London 1862



**Carlfriedrich Claus, Funktion revolutionären Kampfes, Geschichtsphilosophisches Kombinat, Blatt 16, 1963, Feder, Tusche zweiseitig auf Transparentpapier, 21 × 14,8 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv**

**Carlfriedrich Claus, Funktion revolutionären Kampfes, Geschichtsphilosophisches Kombinat, sheet 16, 1963, ink pen, ink on both sides of transparent paper, 21 × 14.8 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv**



**Edouard Manet, Bildnis Emile Zola, 1868, Öl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Paris, Musée d'Orsay**

**Edouard Manet, Portrait of Emile Zola, 1868, oil on canvas, 146 x 114 cm, Paris, Musée d'Orsay**

and color woodcut figure prominently. And in 1890 the first extensive reference work on the history of the Japanese woodcut was published: the catalogue for the “Exposition de la gravure japonaise” at the Ecole Nationale des Beaux-Arts in Paris. Editor of the catalogue was the Hamburg-born collector and dealer Siegfried Bing, who imported art and applied arts from East Asia into Paris and opened the gallery “Salon de l’Art Nouveau” in 1895. There he sold modern French decorative arts as well as art and applied arts from East Asia.

The new aesthetic of the Japanese woodcuts with their glowing colors and flattened perspective, with their simplified forms and their practice – so unaccustomed for European eyes – of cropping motifs irregularly, as well as their strong emphasis on ornament, had a lasting influence on the style of, for example, the Impressionists and Postimpressionists, the Nabis and Fauves, the proponents of Art Nouveau and of Symbolism. Vincent van Gogh, who copied two color woodcuts by Andô Hiroshige and organized an exhibition of Japanese woodcuts in Paris with his brother Theo in 1887, wrote to his brother:

“All of my work is, so to speak, built upon the Japanese” (quoted in Wichmann 1980, p. 9), and on the painter Emile Bernard, remarking that Japanese art seemed to him like “writing with a quill” (quoted in Linsmann 1991, p. 9).

The East Asian/Japanese art of writing (sho) likewise had a major impact on Western artists. In non-Asian regions, the term “calligraphy” came to be used to describe it. This word is misleading, however, because beautiful writing was central only to certain text genres, while usually not being the actual aim of this art. Instead, in particular in Zen Buddhist circles and scholarly practices, spontaneity, purity and perfection of the (intellectual, individual) expression coupled with extreme reduction of pictorial means are at the center of all endeavors. European and American artists were unable to read or decipher East Asian artistic writing, and yet they were fascinated by the simplicity of the black-and-white contrast and by the aesthetic, which seemed so strange and unknown, so exotic and magical – and which therefore lent itself to projections of disparate varieties. The history of East Asian art and East Asian applied arts in the West is therefore over large periods a history of creative adaptations and appropriations.

#### SCRIPT AND CIPHER IN THE WORK OF PAUL KLEE

As exemplary of the era of classical Modernism, we can cite here the painter and graphic artist Paul Klee. Legible letters as well as whole words appear now and then in Klee’s pictures, but hieroglyphic symbols and ciphers that only look like writing are more common.

und Paris 1867 präsentiert und in Galerien gehandelt wurden. Als Motiv fanden sie Eingang in die Bildwelten des Westens. So malte der US-amerikanische, in Paris und London tätige Maler James McNeill Whistler 1864 das Bild *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen*, das seine Geliebte im Kimono zeigt, japanische Holzschnitte betrachtend. 1868 schuf Edouard Manet ein Porträt seines Freundes und Schriftstellers Emile Zola, auf dem ein japanischer Wandschirm und ein japanischer Farbholzschnitt erscheinen. 1890 erschien das erste umfassende Werk zur Geschichte des japanischen Holzschnitts: Der Katalog zur *Exposition de la gravure japonaise* in der Ecole Nationale des Beaux-Arts in Paris. Bearbeiter dieses Kataloges war der aus Hamburg gebürtige Sammler und Händler Siegfried Bing, der in Paris Kunst und Kunsthandwerk aus Ostasien importierte und 1895 die Galerie Salon de l'Art Nouveau eröffnete. Dort vertrieb er modernes französisches Kunstgewerbe ebenso wie Kunst und Kunsthandwerk aus Ostasien.

Die neuartige Ästhetik der japanischen Holzschnitte mit ihren leuchtenden Farben, ihrer Flächigkeit, ihrer Formvereinfachung, ihrer für europäische Sehgewohnheiten ungewohnten Praxis, Motive anzuschneiden, sowie ihrer starken Betonung des Ornaments beeinflusste nachhaltig den Stil etwa der Impressionisten und Postimpressionisten, der Nabis und Fauves, der Künstler des Jugendstils und des

Symbolismus. Vincent van Gogh, der zwei Farbholzschnitte von Andô Hiroshige kopierte und 1887 mit seinem Bruder Theo selbst eine Ausstellung japanischer Holzschnitte in Paris organisierte, schrieb an seinen Bruder: „Meine ganze Arbeit baut sich sozusagen auf den Japanern auf“ (zit. nach Wichmann 1980, S. 9), und an den Maler Emile Bernard, die japanische Kunst komme ihm vor wie „Schrift mit der Feder“ (zit. nach Linsmann 1991, S. 9).

Auch die ostasiatisch-japanische Schreibkunst (Sho) wurde von den Künstlern des Westens stark rezipiert. Im nicht-asiatischen Raum hat sich hierfür die Bezeichnung Kalligraphie eingebürgert. Dieser Begriff führt jedoch in die Irre, da Schönschrift nur für bestimmte Textgattungen zentral war, meist aber nicht das eigentliche Ziel dieser Kunst ist. Stattdessen stehen vor allem in zenbuddhistischen Kreisen und Praktiken von Gelehrten Spontaneität, Reinheit und Vollkommenheit des (geistigen, individuellen) Ausdrucks bei gleichzeitiger äußerster Sparsamkeit der bildnerischen Mittel im Mittelpunkt. Die europäischen und US-amerikanischen Künstler konnten die ostasiatische Schreibkunst zwar nicht lesen, nicht entziffern, aber sie waren fasziniert von der Einfachheit des Schwarz-Weiß-Kontrastes und von der Ästhetik, die fremd und unbekannt, exotisch und magisch anmutete – und sich von daher für Projektionen unterschiedlichster Art eignete. Die Geschichte der ostasiatischen



**Morita Shiryû, KAN Zum**  
 Ursprung zurück, 1968, Tusche  
 auf Papier, 69 × 138 cm,  
 Kunsthandel

**Morita Shiryû, KAN Zum**  
 Ursprung zurück, 1968, ink on  
 paper, 69 × 138 cm, art market

The artist drew inspiration from a wide range of the world's writing cultures to create his own individual pictorial vocabulary: from runes and Phoenician script, to Arabic writing and Egyptian hieroglyphics (Klee travelled to Tunisia in 1914, and in 1928/1929 to Egypt) as well as East Asian artistic writing. The intensity with which Klee delved into this latter type of lettering is evident from Volume 1 of Paul Klee's Notebooks, which is entitled *Das Bildnerische Denken (The Thinking Eye)* and gathers together his pedagogical writings on form and design theory from his Bauhaus years (1920–1931):

“The calligram is ‘medium’ writing, inward-looking drawing, the manifestation of the typical individuality of handwriting. China comes to mind here. According to the Chinese model, painting is not regarded as a technique, as a craft, but is rather put on a par with calligraphy.

In the Chinese concept, the essence of calligraphy consists not in the neatness and evenness of the handwriting, which can easily lead to rigidity, but rather is presumably to be found in the ability to depict what one wants to express with the greatest possible perfection and also with the most reduced of means. Manifesting calligraphic characteristics in graphic art or paintings is a means or a component of artistic creation. That is, a further aid to clarification. The better our handwriting

is able to write, the more sensitive are the characters” (Klee 1990, p. 455).

Klee had a very strong affinity with writing in his youth, with handwriting and everything written. The artist's extensive written works include poetry and rhyming texts, music and theatre reviews, letters and journals, thousands of work titles (which in his works on paper he noted down by hand below the pasted-on sheets or even on the picture surface itself), and a handwritten catalogue raisonné, as well as art theory and pedagogical texts. Klee also reflected theoretically about writing itself. The volume cited contains a few insights essential to our theme. Klee confirms for example the related nature of “writing and picturing”: “Script and picture, that is, writing and depicting, are at root one” (p. 17). With regard to line, to which Klee attributed the highest significance in his doctrine of pictorial design, the reader learns in another passage:

“Let us concentrate for the time being on the most primitive of means: the line. In the prehistory of peoples, where writing and drawing are still one, it is the given element” (p. 103). That writing and “depicting” arise from the same motion and consequently from the same process, and that the reception process likewise takes place as a motion, is a further realization: “The genesis of ‘script’ is a very good simile for movement. The artwork as well is primarily genesis; it is never

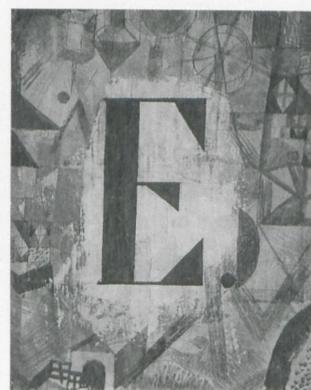
Kunst und des ostasiatischen Kunsthandwerks im Westen ist insofern über weite Strecken eine Geschichte kreativer Adaptionen und Aneignungen.

#### SCHRIFT UND CHIFFRE BEI PAUL KLEE

Aus dem Bereich der Klassischen Moderne sei hier exemplarisch der Maler und Graphiker Paul Klee genannt. In Klees Bildern tauchen immer wieder lesbare Buchstaben und ganze Wörter auf, es überwiegen indes schriftähnliche, hieroglyphenhafte Zeichen und Chiffren. Bei der Ausprägung dieser individuellen Bildsprache ließ sich der Künstler von den unterschiedlichsten Schriftkulturen der Welt inspirieren: von der Runenschrift und der phönizischen Schrift, von der arabischen Schrift und der ägyptischen Hieroglyphenschrift (1914 reiste Klee nach Tunesien, 1928/29 nach Ägypten) sowie nicht zuletzt von der ostasiatischen Schriftkunst. Wie intensiv sich Klee mit dieser auseinandergesetzt hat, belegt ein Abschnitt im Sammelband *Das Bildnerische Denken*, der Klees pädagogische Schriften zur Form- und Gestaltungslehre aus seinen Bauhausjahren (1920–1931) zusammenfasst: „Das Kalligramm gehört zum medialen Niederschreiben, Zeichnung nach Innen, zur Manifestierung der typischen Eigenart der Handschrift. Dabei kommt mir China in den Sinn. Die Malerei gilt ja nach dem Vorbilde Chinas nicht als eine

Technik, als ein Handwerk, sondern ist durchaus der Kalligraphie gleichgestellt. Das Wesen der Kalligraphie besteht nach chinesischen Begriffen nicht etwa in der Sauberkeit und Gleichmäßigkeit der Handschrift, die leicht zur Erstarrung führen kann, sondern wohl darin, daß man das, was man auszudrücken hat, in möglicher Vollkommenheit, aber mit dem geringsten Aufwand an Mitteln darstellt. In graphischer und malerischer Beziehung die kalligraphische Charakteristik zu manifestieren, ist ein Mittel bzw. ein Bestandteil der künstlerischen Gestaltung. Also ein weiterer Behelf zur Klärung. Je mehr unsere Handschrift fähig ist zu schreiben, um so sensibler sind die Zeichen“ (Klee 1990, S. 455).

Klee hatte seit seiner Jugend eine überaus starke Affinität zum Schreiben, zum Handschriftlichen und zu allem Geschriebenen. Das umfangreiche schriftliche Werk des Künstlers umfasst Gedichte und gereimte Texte, Musik- und Theaterkritiken, Briefe und Tagebücher, Tausende Werktitel (die er bei seinen Papierarbeiten unter den aufgeklebten Blättern oder auch auf der Bildfläche selber von Hand notierte) und ein handschriftliches Werkverzeichnis, kunsttheoretische und pädagogische Schriften. Über das Schreiben stellte Klee auch theoretische Reflexionen an. Der genannte Band enthält einige für unser Thema essenzielle Einsichten. So konstatiert Klee eine Wesensverwandtschaft von „Schreiben und



Paul Klee, E, 1918, Aquarell und Bleistift auf kreidegrundiertem Papier auf Karton, 22 × 18 cm, Privatbesitz Schweiz, Deposition im Zentrum Paul Klee, Bern

Paul Klee, E, 1918, watercolor and pencil on chalk-primed paper on cardboard, 22 × 18 cm, private collection, Switzerland, deposited with the Zentrum Paul Klee, Bern

experienced purely as product. [...] The pictorial work arose out of movement, is itself fixed movement and is perceived by way of movement (eye muscles)" (p. 78).

#### SCRIPT IN ART INFORMEL

The art of East Asia, especially artistic writing, also exerted a marked influence on many of the artists subsumed under the description "Informel." In addition, writing or script-like elements can be described as a characteristic of informal painting. Art Informel – the central innovation in the art of the 1950s in terms of both art history and its impact – is a special variety of abstraction, but it is not a style like Impressionism or Expressionism. Instead, the term refers to an artistic attitude that rejects geometric abstraction and the classical principles of form and composition alike and strives instead for a non-representational, open and process-oriented pictorial mode.

By contrast with classical painting, the informal picture is ideally not the realization of a preordained plan, but rather remains open with respect to the pictorial end result – and this open quality of the creative process is reflected on the reception side by semantic ambiguity. The work comes about in a dialogue between the artist and his means of expression, through a process of action and reaction. The act of painting, or the intrinsic value of the means of expression themselves, replace

the traditional pictorial subject as theme. This attitude constitutes a new concept of the picture in Western art history. The value attached to the act of painting and the means of expression in their own right corresponds with the striving to experimentally extend painting methods and techniques.

This includes the so-called "flat painting" practiced by artists such as Jackson Pollock, Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme, K. R. H. Sonderborg and Fred Thieler, and was widespread in East Asia. Here, the picture surface is not placed vertically on an easel, but rather lies flat on the ground or on a table. By contrast with the names Tachisme (derived from *la tache*, the stain) and Lyrical Abstraction, coined by critics or the artists themselves, the term Informel has in the meantime come to be used as a generic or collective term in German and the Romance languages. In the USA and English-speaking countries one is more likely to hear the phrase Abstract Expressionism – to which the American artist Cy Twombly, resident of Rome since 1957, also belongs, whose imagery is dominated by gestural, scriptural elements – or also Action Painting and the New York School. The terms Informel and Abstract Expressionism refer to related artistic phenomena, but cannot be used synonymously.

Informal art thus encompasses a wide variety of characteristics, signature styles and

Bilden“: „Schrift und Bild, das heißt Schreiben und Bilden, sind wurzelhaft eins“ (S. 17). Über die Linie, der Klee in seiner bildnerischen Gestaltungslehre höchste Bedeutung beimaß, erfährt der Leser an anderer Stelle: „Bleiben wir also vorläufig beim primitivsten Mittel, bei der Linie. In Vorzeiten der Völker, wo Schreiben und Zeichnen noch zusammenfällt, ist sie das gegebene Element“ (S. 103). Dass Schreiben und „Bilden“ aus einer Bewegung und mithin aus einem Prozess entstehen und sich ebenso der Rezeptionsvorgang in Bewegung vollzieht, ist eine weitere Erkenntnis: „Die Genesis der ‚Schrift‘ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es rein als Produkt erlebt. [...] Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln)“ (S. 78).

#### DAS SKRIPTURALE IM INFORMEL

Die Kunst Ostasiens, insbesondere die Schriftkunst, übte auch einen starken Einfluss auf viele der Künstler aus, die dem Informel zugeordnet werden. Darüber hinaus lässt sich das Skripturale, Schriftartige als Wesenszug der informellen Malerei beschreiben. Das Informel – kunsthistorisch wie auch wirkungsgeschichtlich die zentrale Innovation der Kunst der 1950er Jahre – ist eine besondere Spielart der Abstraktion, aber es ist kein Stil wie etwa der

Impressionismus oder der Expressionismus. Vielmehr charakterisiert der Begriff eine künstlerische Haltung, welche die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und stattdessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das informelle Bild ist, im Gegensatz zur klassischen Malerei, idealiter nicht die Realisierung eines zuvor gefassten Planes, sondern es bleibt im Hinblick auf das bildnerische Endresultat offen – dieser Offenheit des Schaffensprozesses entspricht auf der Rezipientenseite die semantische Vieldeutbarkeit. Das Werk entsteht im Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln durch einen Prozess von Agieren und Reagieren. Der Malakt bzw. die Eigenwertigkeit der gestalterischen Mittel tritt an die Stelle des traditionellen Bildthemas. Damit wird ein in der westlichen Kunstgeschichte neuartiger Bildbegriff konstituiert. Der Eigenwertigkeit von Malakt und Gestaltungsmitteln entspricht das Bestreben, Malweise und Maltechniken experimentell zu erweitern. Dazu gehört etwa die unter anderem von Jackson Pollock, Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme, K. R. H. Sonderborg und Fred Thieler praktizierte sogenannte Flachmalerei, die auch in Ostasien verbreitet ist. Dabei steht der Bildträger nicht auf einer Staffelei, sondern liegt flach auf dem Boden oder auf dem Tisch. Gegenüber den von Kritikern oder den Künstlern selbst geprägten Benennungen Tachismus



Cy Twombly, *Roman Notes III*,  
1970, Farboffsetlithographie,  
86,9 x 70 cm, Auflage  
100 Exemplare

Cy Twombly, *Roman Notes III*,  
1970, color offset lithograph,  
86.9 x 70 cm, edition of 100



Willi Baumeister, *TORI III*, 1938,  
Öl auf Leinwand,  
65 x 54 cm, Privatbesitz

Willi Baumeister, *TORI III*, 1938,  
oil on canvas, 65 x 54 cm,  
private collection

artistic concepts. No less diverse are the art historical sources. For German informal artists, classical Modernists such as Wassily Kandinsky, Paul Klee and Max Ernst were important role models, as well as the German artists Wols and Hans Hartung, who worked in France, and the French artists Jean Dubuffet and Jean Fautrier.

The American Jackson Pollock had a major influence, as did Willi Baumeister, Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay and Carl Buchheister. 19<sup>th</sup>-century artists such as Claude Monet and William Turner must also be mentioned here. Of particular note, apart from the significance of Surrealism, is the impact of East Asia. In 1949, for example, a group of artists working in the non-figurative mode came together under a single name, meant to convey their intense engagement with Zen Buddhism: "ZEN 49." Peter Brüning studied from 1950 to 1952 under "ZEN 49" founding member Willi Baumeister, professor at the Stuttgart Art Academy from 1946. German Informel is to be seen in the context of a broad current that manifested itself worldwide. For Japan, we can cite here the "Gutai" group founded in 1954 in Osaka, which had a prominent place in the Venice Biennale of 2009.

Painter Julius Bissier became aware of the art of East Asia through the Freiburg ethnologist and sinologist Ernst Grosse, author of the book *Die ostasiatische Tuschmalerei* (East Asian

Ink Painting), published in 1922 by Bruno Cassirer in Berlin. Bissier was strongly inspired by East Asian calligraphy, and not only with regard to formal considerations. In his ink paintings on paper he not only followed the path "from written character to free symbolic drawing" (Werner Schmalenbach, quoted in Mössinger/Milde 2005, p. 304), he also occupied himself in depth with its intellectual basis, Zen philosophy.

This was also the case for André Masson of France and the American Mark Tobey. Masson, for a time a member of the group of Surrealists surrounding their spokesman André Breton, made the acquaintance of the Japanese Kuni Matsuo in 1930, who taught him about Zen Buddhism. Tobey travelled to China and Japan in 1934, and lived for a few months in a Zen monastery, where he received instruction in meditation and artistic writing. Interesting in this connection is a statement by Tobey emphasizing the cultural differences between West and East: "Some critics have called me an Orientalist; that is not so. For I knew when in Japan and China as I struggled with their sumi ink and brush in an attempt to understand their calligraphy that I would never be anything but the Occidental that I am. But it was there that I got what I call my calligraphic impulse to carry my work into some new dimensions" (quoted in Wichmann 1980, p. 391f.).

(abgeleitet von la tache = der Fleck) und Lyrische Abstraktion hat sich die Bezeichnung Informel im deutschen und im romanischen Sprachraum mittlerweile als Ober- und Sammelbegriff durchgesetzt. In den USA und im angelsächsischen Sprachraum spricht man vom Abstrakten Expressionismus – zu dem der seit 1957 in Rom lebende US-Amerikaner Cy Twombly gehört, dessen Bildwelten von gestisch-skripturalen Elementen bestimmt werden –, von Action-Painting und von der New York School. Die Begriffe Informel und Abstrakter Expressionismus bezeichnen zwar verwandte künstlerische Phänomene, können aber nicht synonym verwendet werden.

Die informelle Kunst umfasst somit unterschiedlichste Ausprägungen, Handschriften und künstlerische Konzeptionen. Nicht minder vielfältig sind die kunsthistorischen Quellen. Für die deutschen Informellen prägend und vorbildhaft waren Künstler der klassischen Moderne wie Wassily Kandinsky, Paul Klee und Max Ernst ebenso wie die in Frankreich arbeitenden deutschen Künstler Wols und Hans Hartung sowie die Franzosen Jean Dubuffet und Jean Fautrier. Der Amerikaner Jackson Pollock hatte großen Einfluss, desgleichen Willi Baumeister, Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay und Carl Buchheister. Auch Künstler des 19. Jahrhunderts wie Claude Monet und William Turner sind hier zu nennen. Besonders hervorzuheben ist neben der Bedeutung des Sur-

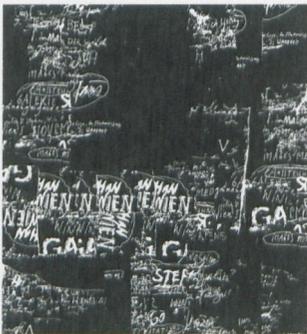
realismus vor allem auch die Ostasiens. So schlossen sich 1949 in München eine Reihe von ungegenständlich arbeitenden Künstlern unter einem Namen zusammen, der auf ihre intensive Auseinandersetzung mit dem Zenbuddhismus verweist: ZEN 49. Bei ZEN 49-Gründungsmitglied Willi Baumeister, seit 1946 Professor an der Stuttgarter Kunstakademie, studierte von 1950 bis 1952 Peter Brüning. Das deutsche Informel ist im Kontext einer breiten, sich weltweit manifestierenden Strömung zu verorten. Für Japan sei auf die 1954 in Osaka gegründete Gruppe Gutai verwiesen, die 2009 auf der Biennale in Venedig prominent vertreten war.

Durch den Freiburger Ethnologen und Sinologen Ernst Grosse, Autor des 1922 bei Bruno Cassirer in Berlin veröffentlichten Buches *Die ostasiatische Tuschmalerei*, wurde der Maler Julius Bissier auf die Kunst Ostasiens aufmerksam. Bissier ließ sich nicht nur in formaler Hinsicht stark von der ostasiatischen Schriftkunst inspirieren – in seinen Tuschmalereien auf Papier ging er den Weg „vom Schriftzeichen zur freien Zeichenschrift“ (Werner Schmalenbach, zit. nach Mössinger/Milde 2005, S. 304) –, sondern er beschäftigte sich auch intensiv mit ihren geistigen Grundlagen, der Zen-Philosophie. Dies gilt auch für den Franzosen André Masson und den US-Amerikaner Mark Tobey. Masson, zeitweise Mitglied der Surrealistengruppe um deren Wortführer



**Julius Bissier, Nest im Dornbusch, 1938, Tusche auf grauem Ingrespapier, 63 × 47 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen**

Julius Bissier, Nest im Dornbusch, 1938, ink on grey Ingres paper, 63 × 47 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Winfred Gaul, *Poème Visible*,  
Nr. 22, 1960, *Découpage und  
Collage*, 62 x 58,5 cm,  
Privatbesitz

Winfred Gaul, *Poème Visible*,  
Nr. 22, 1960, *découpage  
and collage*, 62 x 58.5 cm,  
private collection

The radical subjectivism and the interest in formalist aesthetic qualities in the West were diametrically opposed to the strong Eastern orientation around tradition, reverence for nature and concentration on the artist's inner visions. Winfred Gaul, who had studied alongside Peter Brüning under Willi Baumeister in Stuttgart, likewise displayed an interest in the formal qualities of Japanese characters: "I was especially fascinated by the artists who started off with Japanese calligraphy but then took it beyond its semantic meaning to create purely abstract signs. [...] Based on our Latin script, I had been intensely engaged since the mid-1950s with the transition between writing and drawing. I explored this phenomenon in my *Poèmes-Objets and Poèmes-Visibles*: how script can emerge from unintentional, semi-automatic scribbles and vice versa" (in: Althöfer 2002, p. 375).

Siegfried Wichmann (1980, p. 392) aptly described the parallels between East Asian calligraphy and Art Informel as follows: "The action, the rapid-fire process of the act of painting and the improvisation involved in the random play of the brush, in the handling of the slip-trailer, the flinging of paint onto surface, are procedures both of informal painting and also in a sense of spontaneous calligraphy." This comparison applies well to the work of Karl Otto Götz. Götz was in contact with the Japanese calligrapher Morita Shiryû since

1952. It was in that year that Götz began working in the informal mode, which was accompanied by the development of his very own method of painting, the squeegee technique.

As first step, the artist "writes" with thin-bodied paint onto the picture surface, which is usually lying flat on the floor. In the swiftness of this procedure, which takes only seconds, Götz is closely related to the East Asian calligrapher, who, following a meditation phase, applies his brushstroke in a single sweeping motion. After a short spell of concentration, there follows a second, all-decisive step: the partial flinging-away or shifting of the paint with the squeegee. Through the intervention with the squeegee (different sizes of which are used depending on the picture format) the positive paint trace is joined in places by a negative component whose light color joins together with the ground.

With a dry brush Karl Otto Götz then usually "writes" into the picture in a third step, conjoining positive with negative passages. The intermingled brush and squeegee traces with their exploding, frequently wavy and swirling forms activate the viewer, practically challenging him to try to reconstruct the dynamic and concentration that brought them about. Along with the specific painting method used in their execution, the works of K. O. Götz are notable for the abstract pictorial

André Breton, lernte 1930 den Japaner Kuni Matsuo kennen, der ihm den Zenbuddhismus nahebrachte. Tobey reiste 1934 nach China und Japan, lebte einige Monate in einem Zen-Kloster und ließ sich dort in Meditation und Schriftkunst unterweisen. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung Tobey's, in der er die kulturellen Unterschiede zwischen West und Ost betont: „Einige Kritiker haben mir vorgeworfen, ich sei ein Orientalist und benütze östliche Vorbilder. Aber das stimmt nicht. Denn als ich mich in Japan und China mit der Sumi-Tusche und dem Pinsel herumschlug und versuchte, die Kalligraphie des Fernen Ostens zu verstehen, wurde mir bewußt, daß ich niemals etwas anderes sein würde als der westliche Mensch, der ich bin. Aber ich habe dort das empfangen, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat“ (zit. nach Wichmann 1980, S. 391 f.). Dem radikalen Subjektivismus und dem Interesse an formal-ästhetischen Qualitäten im Westen standen im Osten die starke Orientierung an der Tradition, die Ehrfurcht vor der Natur sowie die Konzentration auf die inneren Visionen des Künstlers gegenüber. Auch Winfried Gaul, der zeitgleich mit Peter Brüning bei Willi Baumeister in Stuttgart studiert hatte, interessierte sich für die formalen Qualitäten der japanischen Schriftzeichen: „Besonders faszinierten mich die Künstler, die zwar von der japanischen Kalligrafie ausgin-

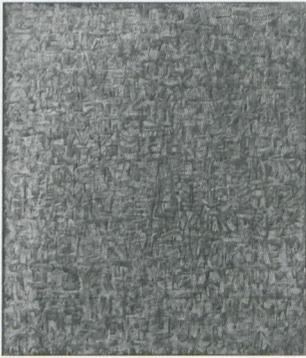
gen, diese aber jenseits ihrer semantischen Bedeutung zu rein abstrakten Zeichen umformten. [...] Ausgehend von unserer lateinischen Schreibschrift hatte ich mich seit Mitte der 50er Jahre intensiv mit dem Übergang zwischen Schrift und Zeichnung befasst. In meinen *Poèmes-Objets* und *Poèmes-Visibles* habe ich dieses Phänomen thematisiert: wie aus absichtslosem, halbautomatischem Kritzeln Schrift entsteht und vice versa“ (in: Althöfer 2002, S. 375).

Siegfried Wichmann (1980, S. 392) hat die Parallelen zwischen der ostasiatischen Schriftkunst und dem Informel treffend wie folgt beschrieben: „Die Aktion, der schnelle Vorgang des Malaktes und die Improvisation im zufälligen Pinselspiel, in der Handhabung der Gießbüchse, dem Aufschleudern von Farbe auf den Bildträger sind gleichermaßen Vorgänge des Informellen wie auch in gewisser Weise der spontanen Kalligraphie“. Dies trifft in besonderem Maße auf Karl Otto Götz zu. Götz stand seit 1952 in Kontakt mit dem japanischen Kalligraphen Morita Shiryû. In diesem Jahr setzte Götz' informelles Werk ein, das mit der Entwicklung seiner ureigenen Malweise einherging, der Rakeltechnik: In einem ersten Schritt „schreibt“ der Künstler dünnflüssige Farbe auf den Bildträger, der meist flach auf dem Boden liegt. In der Schnelligkeit dieses nur wenige Sekunden dauernden Vorgangs ist Götz dem ostasiatischen Schreibkünstler



**Karl Otto Götz, Blyst, 1957, Mischtechnik auf Leinwand, 90 x 70 cm, Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Düsseldorf**

**Karl Otto Götz, Blyst, 1957, mixed media on canvas, 90 x 70 cm, Collection of Ingrid and Willi Kemp, Düsseldorf**



Gerhard Hoehme, *buchstäblich verschlossen*, 1962, Öl auf Leinen, 160 × 140 cm, Sammlung Ströher, Darmstadt

Gerhard Hoehme, *buchstäblich verschlossen*, 1962, oil on linen, 160 × 140 cm, Ströher Collection, Darmstadt

schemes underlying them, which the artist develops and varies in ongoing series. Like many other informal artists, Götz also has a keen affinity for literature and poetry. His first ventures into writing go back to the early 1940s, and from 1945 Götz was able to find his own individual poetic style. Today he is one of the foremost proponents of literary surrealism in Germany and has published several volumes of poetry. From 1948 to 1953 the artist published *META*, a “magazine for experimental art and poetry,” which was one of the first periodicals in Germany to publish poems by Paul Celan. Götz’s several-volume memoirs are a first-rate resource for art history and contemporary history as well as exhibiting fine literary qualities. His publications also include scholarly works as well as texts about his students, for example Franz Erhard Walther and Rissa.

“Script and writing as well as the working methods derived from them played a major role in the genesis and further development of Art Informel – not only for the representatives of the gestural trend, but also for artists who were interested more in paint as material” (Kaiser-Strohmann 2007, p. 6).

In addition to the artists already mentioned above, Gerhard Hoehme and Bernard Schultze are also of note in this connection. Hoehme began in 1959 to bring together letters and numbers with painterly

elements to create serial picture structures. These script pictures were then consolidated starting in 1960 into language pictures, which in turn culminated in large-format “letter pictures.” In the early 1960s the artist remarked: “My pictures should be read, not viewed” (quoted in Mössinger/Milde 2005, p. 292). Starting in 1957 Schultze created “tabuskris” in which he mixed script elements with gestural painting.

The artist explains: “*tabulae scriptae*, also in a borderline situation: on white canvas I began very much at random with oil paint to mix island-like patches of paint and piled-up paint together in order to then spread them out into a web of lines executed with a quill. This resulted in floating, high-spirited images located somewhere between painting and drawing” (quoted in Weiss 1994, p. 229).

One might almost say that Schultze took the principle of *écriture automatique* literally and “wrote” his pictures. The script element remained just as pertinent for the generation of artists following Art Informel. Rolf-Gunter Dienst, for instance, said that his work had been “inspired by the Art Informel of the 1950s and was aimed at finding new ordering systems, for example through script elements organized into lines” (flyer published by Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart, for the exhibition “Positionen der 1960er Jahr/Farbe – Form – Zeichen,” January 2011).

verwandt, der nach einer Phase der Meditation in einem einzigen Schwung seinen Pinselstrich zieht. Nach kurzer Konzentration folgt ein zweiter, alles entscheidender Schritt: das teilweise Wegschleudern oder Verschieben der Farbe mit der Rakel. Durch den Eingriff mit der Rakel (je nach Bildformat gibt es verschiedene Rakelgrößen) entsteht im Positiv der Farbspur stellenweise ein Negativ, dessen helle Faktur sich mit dem Fond verbindet. Mit dem trockenen Pinsel „schreibt“ Götz meist in einem dritten Schritt in das Bild hinein, verbindet positive mit negativen Passagen. Die miteinander verwobenen Pinsel- und Rakelspuren, die explodierenden, häufig strudel- und wirbelartigen Formen aktivieren den Betrachter, fordern ihn regelrecht auf, die Dynamik und Konzentration ihrer Entstehung nachzuvollziehen. Neben der spezifischen Malweise zeichnen sich die Werke von K. O. Götz durch die ihnen zugrundeliegenden abstrakten Bildschemata aus, die der Künstler in Serien weiter entwickelt und variiert. Wie etliche andere informelle Künstler auch, hat Götz eine ausgeprägte Neigung zu Literatur und Dichtung. Erste Schreibversuche gehen auf Anfang der 1940er Jahre zurück, ab 1945 findet Götz seinen eigenständigen poetischen Stil. Heute ist er einer der wichtigsten Vertreter des literarischen Surrealismus in Deutschland, eine Reihe von Gedichtbänden liegt vor. Von 1948 bis 1953 war der Künstler Herausgeber von

*META*, einer *Zeitschrift für experimentelle Kunst und Poesie*, die beispielsweise als eine der ersten Zeitschriften in Deutschland Gedichte von Paul Celan veröffentlichte. Götz' mehrbändige Lebenserinnerungen sind eine kunst- und zeitgeschichtliche sowie literarische Quelle ersten Ranges. Seine Publikationen umfassen außerdem wissenschaftliche Arbeiten sowie Texte über seine Schüler wie etwa Franz Erhard Walther und Rissa.

„Die Schrift und das Schreiben sowie daraus abgeleitete Arbeitsweisen haben bei der Entstehung und Weiterentwicklung des Informel eine wesentliche Rolle gespielt und zwar nicht nur für die Vertreter der gestischen Richtung, sondern auch für Künstler, die mehr an der Farbmaterie interessiert waren“ (Kaiser-Strohmann 2007, S. 6). Neben den oben bereits erwähnten Künstlern sind hier unter anderem Gerhard Hoehme und Bernard Schultze zu nennen. Hoehme begann 1959, Buchstaben und Zahlen in Verbindung mit malerischen Elementen zu seriellen Bildstrukturen zusammenzufügen. Diese Schriftbilder verdichteten sich 1960 zu Sprachbildern, die in großformatigen „Briefbildern“ ihren Höhepunkt erreichten. Anfang der 1960er Jahre bemerkt der Künstler: „Meine Bilder sollen gelesen, nicht betrachtet werden“ (zit. nach Mössinger/Milde 2005, S. 292). Schultze schuf ab 1957 „tabuskris“, in denen er skripturale Elemente mit gestischer Malerei verband. Der Künstler



**Bernard Schultze, Tabuskri-Collage, 1961, Collage, Mischtechnik, Öl, Feder auf Leinwand, 81 × 100 cm, Privatbesitz**

**Bernard Schultze, Tabuskri-Collage, 1961, collage, mixed media, oil, ink pen on canvas, 81 × 100 cm, private collection**

### MAKING SIGNS, GENERATING TRACES

If, as Paul Klee noted, “Script and picture, that is, writing and depicting are at root one,” then, to put it another way, we can say that writing is the “mother of all arts.” This goes for all classical visual arts genres, even though drawing is without a doubt closest to writing. After all, “The transition between the flow of line in writing and the trace left by drawing is a fluid one” (Faust 1987, p. 16). Writing and drawing are recording procedures. Writing and drawing, writing and “depicting” generate signs, characters or icons. And: writing and drawing, writing and “depicting” leave traces of a movement that always involves both the hand and body as well as the intellect. In these signs and traces the individual imparts himself to the world – whether intentionally or not.

erläutert: „*tabulae scriptae*, auch im Bereich einer Grenzsituation: Auf weißer Leinwand begann ich sehr willkürlich, mit Ölfarbe inselhaft Farbflecke und Farbhäufen ineinander zu mengen, um sie dann in mit der Feder geschriebenes Liniengeflecht auszudehnen. Es waren schwebende, heitere Bilder zwischen Malerei und Zeichnung“ (zit. nach Weiss 1994, S. 229). Man möchte meinen, Schultze nehme das surrealistische Prinzip der „*écriture automatique*“ wörtlich und „schreibe“ seine Bilder. Auch in den nach-informellen Künstlergenerationen bleibt das Skripturale aktuell. So formuliert Rolf-Gunter Dienst, seine Arbeit sei „inspiriert vom Informel der fünfziger Jahre und beabsichtigte neue Ordnungen; etwa durch skripturale Elemente, die sich in Zeilen ordneten“ (Faltblatt der Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart, zur Ausstellung *Positionen der 1960er Jahre/Farbe – Form – Zeichen*, Januar 2011).

#### ZEICHEN SETZEN, SPUREN ERZEUGEN

Wenn, wie Paul Klee erkannte, „Schrift und Bild, das heißt Schreiben und Bilden, [...] wurzelhaft eins“ sind, so lässt sich mit anderen Worten Schreiben als „Mutter aller Künste“ bezeichnen. Das gilt für alle klassischen bildkünstlerischen Gattungen, wenn auch das Zeichnen dem Schreiben zweifellos am nächsten kommt. Denn: „Der Übergang zwischen dem Duktus der Schrift und der Schreibspur

des Zeichnens ist fließend“ (Faust 1987, S. 16). Schreiben und Zeichnen sind Verfahren der Aufzeichnung. Schreiben und Zeichnen, Schreiben und Bilden erzeugen Zeichen, Schriftzeichen oder Bildzeichen. Und: Schreiben und Zeichnen, Schreiben und „Bilden“ hinterlassen Spuren einer Bewegung, die immer eine Bewegung der Hand und des Körpers wie auch des Geistes ist. In diesen Zeichen und Spuren teilt sich das Individuum der Welt mit – beabsichtigt oder unbeabsichtigt.