

1. Der Horizont als Limesfigur: Bilddifferenz und -transdifferenz zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei

Der Horizont ist ein liminaler Raum zwischen Himmel und Erde, Transzendenz und Immanenz. Er markiert eine fiktive Grenze des Sichtbaren, die einer fortwährenden Grenzverschiebung und kontinuierlichen Ausdehnung unterliegt. Über die Welt hinausweisend, suggeriert er unendliche Weite, uneinholbare Expansion und ungreifbare Transzendenz. Der Horizont trennt nicht nur das Sichtbare vom Unsichtbaren, an ihm scheiden sich auch die Ordnungen bildlicher Repräsentation im kunsthistorischen Vergleich zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei. Die folgende Studie zum Horizont als ikonischer Denkfigur, Ordnungsmuster und Darstellungsmodell sucht Einblick zu geben in weltanschaulich wie wahrnehmungsästhetisch begründete Bilddifferenzen und deren transdifferentielle Auflösungserscheinungen im Zuge transkultureller Verflechtungen zwischen der europäischen/westlichen und ostasiatischen Kunst(geschichte) seit der Moderne.

In seinem Buch *Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern* (1990) stellt Albrecht Koschorke heraus, dass die Eröffnung eines Horizonts in der europäischen Tafelbildmalerei kunsthistorisch mit der Erfindung der Zentralperspektive zusammenfällt. Die Einführung des Horizonts sei integraler Bestandteil der Formierung des gemalten Tafelbildes als *fenestra aperta*.¹ Sie signalisiere die Umwandlung der Aura des Heiligen in empirische Ferne und vollziehe damit die »Übersetzung von Symbolgehalt in Raumwertigkeit« (Koschorke 1990: 55). Darüber hinaus sei der im Bild aufscheinende Horizont eine dem modernen (Wissenschafts-)Denken verpflichtete Limesfigur,² welche die Schwelle

1 Albrecht Koschorke argumentiert wie folgt: »Der Horizont erscheint auf den Gemälden infolge der perspektivischen Öffnung des Bildraumes. Er wird optisch notwendig, sobald die Malerei die Flächigkeit der mittelalterlichen Symboldarstellungen durch ein illusionistisches Hintereinander ihrer Gegenstände in einem einheitlichen Blickraum zu ersetzen beginnt.« (Koschorke 1990: 49)

2 Koschorke bezeichnet den Horizont als eine »Limesfigur der Immanenz«, die zur Subjektzentrierung der Bilder führt (Koschorke 1990: 49).

zwischen natürlichem und künstlichem Sehen, kurz zwischen Apperzeption und Imagination umreißt.³

In der Geschichte der ostasiatischen Malerei, insofern sie sich von Kontaktzonen mit der westlichen Kunst noch weitgehend unberührt zeigt, sucht man vergeblich nach dem Horizont als bildmotivischer wie bildstrukturierender Demarkationslinie. Auch die Suche nach zentralperspektivischen Darstellungen erweist sich in dieser Hinsicht als erfolglos. Die komparatistische Kunstgeschichtsforschung hat festgestellt, dass planimetrische Konstruktionen in der ostasiatischen Malerei erst dort auftauchen, wo ein westlicher Kunsteinfluss deutlich nachweisbar ist.⁴ Woher rühren diese historisch belegbaren Bilddifferenzen zwischen europäischer und ostasiatischer Malerei, die sich mit Beginn des Kultur- und Kunstkontaktes ab Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend aufzulösen beginnen? Wie hängen kulturspezifische weltanschauliche Vorstellungen von der Beziehung zwischen Mensch, Natur und Kosmos mit Blickkonstruktionen, Raumordnungsmodellen und Darstellungsmodalitäten in der bildenden Kunst zusammen?

1.1 Der vermittelnde Blick. Grenzübergänge zwischen Himmel und Erde im ostasiatischen Bilddenken

Im ostasiatischen, von Daoismus, Buddhismus und Konfuzianismus beeinflussten Denken baut sich die Welt aus drei Sphären auf: der himmlischen, der irdischen und der menschlichen. Der Himmel liegt sehr nah an der Erde, so dass die Götter leichtes Spiel haben, zwischen Himmel und Erde hin- und herzuwandern. Benjamin Schwartz hat die enge Verbindung zwischen Himmel und Erde, Makro- und Mikrokosmos in der ostasiatischen Kultur als korrelative Anthropokosmologie bezeichnet.⁵ Alle Elemente menschlich-irdischer Existenz, von der Landschaft bis zum menschlichen Körper, gelten als äquivalente Manifestationen des Himmels.

3 Hier knüpft Koschorke an Erwin Panofskys Unterscheidung zwischen einer *perspectiva naturalis* (oder *communis*) und einer *perspectiva artificialis* an. Vgl. Panofsky 1927: 258-330, insbesondere S. 265.

4 Erste zentralperspektivische Bildkonstruktionen tauchen in der japanischen Druckkunst ab Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Als Anregung dienten westliche Drucke, die über den niederländischen Handel ins Japan der Edo-Zeit gelangten. Als frühe Beispiele für zentralperspektivisch organisierte Darstellungen in der japanischen Druckkunst können *Procession of a Korean Mission in Edo* von Hanegawa Tōei (ca. 1748) sowie *Canalscape in China* von Maruyama Okyo (ca. 1759) gelten. Zur Rezeption des wissenschaftlichen Blicks im Japan der Edo-Zeit siehe Screech 1996.

5 Schwartz 1985: S. 350ff. Mit dem Begriff der korrelativen Anthropokosmologie ersetzt Schwartz den älteren, von Johann Jakob Maria De Groot geprägten Begriff des Universalismus (vgl. De Groot 1918).

Die makrokosmische Phänotypologie des Himmels determiniert die mikrokosmischen Strukturmuster des Lebens auf der Erde und umgekehrt. Der Prämisse folgend, dass sich Himmel und Erde wechselseitig durchdringen, wird der Himmel, analog zur Erde, als eine Landschaft vorgestellt, die vom Kaiser und seinem imperialen Hofstaat bewohnt wird. Vergegenwärtigung, Erkenntnis und Erleuchtung werden durch das Abgleichen und Vermitteln zwischen den Himmelsmustern und den Regularitäten auf der Erde erzielt. Dies kann ein Bild aus dem daoistischen Kanon *Cheng-t'ung Tao-tsang* belegen, das einen himmlischen Boten zeigt (Abb. 1). Mit seinen Beinen wandert der Bote auf der Erde, aber sein Oberkörper ist bereits Teil der Himmelsordnung: Er setzt sich zusammen aus Wellenlinien, die, so der Kommentar auf der rechten Seite des Bildes, die 28 Sternkonstellationen des chinesischen Tierkreises darstellen. Der Daoismusforscher Laszlo Legeza vermutet, dass es sich bei den Wellenlinien um die Skizzierung der Wegspuren der Planeten auf ihren Umlaufbahnen handelt (Legeza 1975: 105).

Im *Großen Kommentar zum Yijing* wird die Methode der Mediation zwischen Himmel und Erde als eine Auf- und Abwärtsbewegung des Blickens beschrieben: »Wendet man sich hinauf, so schaut man es in den Mustern des Himmels. Wendet man sich herab, so schaut man es in den Gesetzmäßigkeiten der Erde.«⁶ Die seherische Praxis des im Wechsel nach oben und nach unten Blickens hat in der mythologischen Schamanenfigur des Cang Jie ihre konkrete Ausdrucksgestalt gefunden. Die Augenkonstellation repräsentiert die Mobilität der Betrachterperspektive als Auf- und Abbewegung zwischen Himmel und Erde. Im Kern beinhaltet sie eine intermediale Bedeutung, insofern sie zur Erfindung der Schrift als Aufzeichnungsmedium führt. In einem Text aus der Tang-Zeit wird die Schrift(er)findungsfunktion des doppelten Blicks im Detail beschrieben:

Die älteste Schrift ist eine Erfindung von Cang Jie, dem Wahrsager des Gelben Kaisers. Er hatte vier Augen, und war daher ein Seher, der alles mit seinen Augen durchdringen konnte. Über ihm beobachtete er die trigonometrischen Figuren der Sternkonstellationen des Kui, und vor ihm die Zeichen der Schildkröte sowie die Spuren der Vögel. Er verinnerlichte jedwede Figuration mit Ausdruckskraft, kombinierte sie und schuf so die Schriftzeichen.⁷ (zit.n. Billeter 2001: 189)

Schriftentwicklung ist an Vorsehung gebunden. Die Genese der Schrift obliegt der Zusammenführung des Präexistierenden, nicht der Erfindung. Geistige Erkenntnis wird durch Beobachtung gewonnen, im vermittelnden Akt des Sehens. Schreiben bedeutet die Aufzeichnung des Gesehenen, aber dieses Gesehene ist das Ergebnis einer visionären schamanistischen Leistung, im Zuge derer die inneren Verknüpfungen von Dingen und Geschöpfen zwischen Makro- und Mikrokosmos, der

6 Zitiert aus dem *Dazhuan* nach Fiedler 2003: 21.

7 Deutsche Übersetzung der Autorin.

Abb. 1: Talisman mit Bild des Himmelsboten aus dem daoistischen Kanon »Cheng-t'ung Tao-tsang«, 217-21: 7a, 1436.



himmlischen und menschlichen Sphäre hergestellt werden. Die Auf- und Abwärtsbewegung der Augen leistet nicht nur die Kohäsion zwischen Himmel und Erde, sie sorgt auch dafür, dass die sich wandelnden Erscheinungen auf den Pfaden der Migration eingefangen werden können. Aus diesem Grunde kann der doppelte Blick als zentrale Ausdrucksfigur der ostasiatischen korrelativen Anthropokosmologie gewertet werden; als Mediationsfigur steht er für die Koinzidenz von Sehen und Schreiben.⁸

8 An dieser Stelle muss betont werden, dass die Bildmedien, -techniken und -praktiken künstlerischer Produktion in Ostasien von den Schriftmedien abgeleitet sind. Ostasiatische Malerei, die traditionell Tuschemalerei ist, kann ihren kalligrafischen Ursprung nicht verleugnen. Entsprechend korrelieren die Bildmedien in der ostasiatischen visuellen Kultur mit dem dop-

Dieser betont migratorische Zugang zu visueller Wahrnehmung und Bilderkennen steht in starkem Kontrast zum Rezeptionsmodus des gemalten klassischen Tafelbildes, das mit der Erfindung der Zentralperspektive und Einführung des Horizonts eine klare Fokussierung, Bündelung und Immobilisierung des Sehens – kurz: die Stillstellung in einem (Augen-)Blick – anstrebt.

In seinem Buch *Schattenseiten. Vom Bösen oder Negativen (L'ombre au tableau. Du mal ou du négatif)* (Jullien 2005) hat der Sinologie François Jullien auf Grundlage (religions-)philosophischer Studien herausgearbeitet, dass man in China weder Mythos noch Telos, noch Schöpfungsgeschichten, noch das Konzept der Finalität, noch die Idee eines Weltenendes, umso weniger diejenige eines Weltenrandes findet.⁹ Es gäbe kein Bedürfnis, sich einen Schöpfergott zu erschaffen, der am Anfang aller Schöpfung steht, ein primordiales absolutes Geschöpf, eine allmächtige Autorität, die über allem steht und alles im Blick hat.¹⁰ Das auf den Daoismus zurückgehende ostasiatische Weltbild sei ein auf Immanenz gegründetes, in dessen Wahrnehmung es schlicht Himmel und Erde, oben und unten gebe, und als vermittelnde Instanz zwischen beiden Bereichen den Menschen, der seinen Blick zum Himmel emporhebe und zur Erde senke, um das korrelative Ineinanderwirken von Makro- und Mikrokosmos zu erfassen.¹¹ Das Heben und Senken des Blickes, so ließe sich im Anschluss an die Ausführungen zur Seherfigur des Cang Jie folgern, reicht zum Erkennen der Weltordnung aus. Es ist dieser wandernde Entgrenzungs- und Konjunktionsblick, der Limesfiguren wie den Horizont als Bildkonzept gar nicht erst aufkommen lässt.

pelten Blick, der eine Interaktion zwischen Himmel und Erde leistet und auf diesem Kommunikationsweg Schriftbilder generiert, die nun ihrerseits als menschliche Kommunikationsmedien zum Einsatz gelangen. Bildgenealogisch bedeutet das, dass der Maler den doppelten, zwischen Himmel und Erde vermittelnden Blick vom Schreiber erbt.

- 9 »Man entdeckt in China weder *mythos* noch *telos*, weder eine große Erzählung des Ursprungs noch ein organisiertes Finalitätsdenken. Denn die Chinesen haben ebensowenig eine Erzählung vom Sündenfall in Szene gesetzt wie sie sich das Schöpfungsdenken zunutze gemacht haben.« (Jullien 2005: 99)
- 10 »Es gibt hier [in China; Anm. B.M.] keine ›Theo‹-›dizee‹, und infolgedessen auch kein Vorsehungsdenken, weil man in China weder auf *theo* noch auf *dike* stößt, weder auf ›Gott‹ noch auf ›Rechtsprechung‹; weil in China, trotz entwicklungsgeschichtlicher Anschauungen zur Welt, nicht die Vorstellung von einem demiurgischen Gott entwickelt wurde, und nicht einmal die von einer ordnenden Subjekt-Instanz, durch die die Welt konzipiert wurde, die also für ihre Schöpfung verantwortlich ist [...].« (Jullien 2005: 97)
- 11 »Der Weise wagt sich an keinerlei erzählerische Hypothese, sondern macht mit der Beschreibung des vor seinen Augen Liegenden dessen Ko-härenz anschaulich: Es gibt den Himmel und die Erde, es gibt ein Oben und ein Unten. Das ist kein Grund dazu, ein gewagtes Denkbäude aufzustellen, man muss einfach den Blick heben und senken: der Himmel ist oben/die Erde ist unten. Der Weise hütet sich davor, erfinderisch oder gar phantasievoll zu sein; keine Mythen, er begnügt sich mit der Entfaltung des Offenkundigen.« (Jullien 2005: 103)

Einen interkulturellen Blickwechsel vornehmend, könnte man vor dem Hintergrund des Jullien'schen Begründungszusammenhangs nun zurückfragen, warum der Horizont in der europäischen Malerei zeitgleich mit der Epoche des Humanismus im Bild erscheint, in einer Phase des Übergangs also, die durch den Rückzug des Göttlichen und Transzendenten aus dem Bild gekennzeichnet ist. Die zuvor geäußerte Hypothese bedarf also einer Differenzierung. Es gilt, die bildphilosophischen Voraussetzungen für die Einführung des Horizonts als integrales Bildelement in der europäischen Tafelbildmalerei näher in den Blick zu nehmen.

1.2 Die Emergenz des Horizonts in der europäischen Tafelbildmalerei

Die in der europäischen Neuzeit aufkommende perspektivische Bedeutung des Horizonts löst ältere voperspektivische Vorstellungen vom Weltenrand (Korschörke 1990: 11ff.) ab, auch wenn sie entwicklungsgeschichtlich immer noch auf diese referiert. Bis ins Spätmittelalter hinein wurde der Himmel als Schleier, Zelt, Vorhang oder eine andere Form stofflicher Materie imaginiert, welche die flache Erdscheibe rundum berührt (Kretschmer 1889: 34ff.). Folglich betrachtete man Himmel und Erde als in physischem Kontakt aneinander angrenzend. Darüber hinaus nahm man an, dass der Weltenrand eine kreisförmige Gestalt besitze (Harva 1938: 22). Mittelalterlichen Berichten zufolge war die Erde von einem Ozean umgeben, und dieser wiederum von einem hohen Gebirge (Blacker/Loewe 1977: 122ff.). Der zwischen Himmelsgewölbe und Erdscheibe befindliche Raum wurde nicht als hermetisch abgeschlossen vorgestellt. So ging man davon aus, dass Passagen sowohl durch die Erde als auch durch den Himmel hindurch möglich seien. In einigen Fällen wurden die Sterne als Lichtöffnungen interpretiert, die Milchstraße als Saum oder Gürtel (Harva 1938: 34ff.; Eisler 1910: 89ff.). Sogar der Glaube daran, dass der Himmelssaum sich in periodischen Abständen heben und senken würde und so ein Spalt entstünde, der den Weg in eine andere Welt frei machte, war damals weit verbreitet (Harva 1938: 34ff.). Obgleich angenommen wurde, dass es Öffnungen zwischen Himmel und Erde gab und somit die Grenzlinie des Weltenrandes überschritten werden konnte, wurde die Existenz der Grenzschwelle nie in Frage gestellt; die Trennung zwischen Innen und Außen, Immanenz und Transzendenz blieb bestehen. Sogar das irdische Paradies am Ende der Welt, das zu entdecken zahlreiche Expeditionsreisen beflügelte hatte, stellte man sich als von den Erdbewohner/innen abgeschirmten Bereich vor. Legenden berichten von einer Feuermauer, die bis zum Himmel reicht, einer riesigen Wüste voller Monster, einem undurchdringlichen Dschungel jenseits des Erdenrandes, tiefen Wäldern, Nebeln und Ozeanen, die das Paradies umgeben (vgl. Lucidarius 1915: 5ff.). Die Etymologie des Wortes »Paradies«, das persischen Ursprungs ist, unterstreicht die symbolische Semantik der Grenzziehung. In der altiranischen awestischen Sprache be-

deutet *pairidaēza* »umzäuntes Landstück« bzw. »umzäunter Garten«; es setzt sich aus *pairi* für »rundum« und *daēza* für »Mauer« zusammen. In diesem Sinne repräsentiert der Paradiesgarten die Abtrennung irdischer Immanenz von himmlischer Transzendenz.

Die Vorstellung von einem Weltenrand und einem irdischen Paradies verlor ihre Signifikanz in dem Moment, in dem die Naturwissenschaften nichts als kosmische Leere jenseits der Weltgrenze entdeckten. Die mittelalterliche Annahme eines Zwei-Sphären-Modells der Welt, bestehend aus Himmel und Erde, wurde aufgegeben und ersetzt durch die naturwissenschaftliche Vorstellung von einem grenzenlosen Vakuum, zu der die neuzeitliche Kosmologie gelangte (vgl. Koyré 1986). Das radikale Umdenken äußerte sich darin, dass die Unendlichkeit Gottes auf die Unendlichkeit des physikalischen Raumes übertragen wurde. Die Ineinanderfaltung von räumlicher und göttlicher Unendlichkeit hatte zur Folge, dass die zuvor abgetrennte himmlische Sphäre in die irdische Sphäre integriert und dadurch im Gegenzug der dreidimensionale physikalische Raum vergöttlicht, d.h. *ad infinitum* geöffnet wurde. Welch Gefühl unbegrenzter Freiheit und unbeschränkter Selbstwahrnehmung sich mit der Extension des Raumes einstellt, können Fontenelles *Gespräche, von Mehr als einer Welt* von 1686 belegen, in denen Giordano Brunos astronomische Vorstellungen auf unterhaltsame Art diskutiert werden. Dort heißt es:

Wenn der Himmel nichts anders wäre, als ein blaues Gewölb, daran die Sterne wie blanke Nägel geheftet wären, so würde mir die Welt klein und enge vorkommen; es würde mich dünken, daß ich darinnen erdrückt würde. Allein itzo, da man diesem Gewölbe eine unendlich größere Ausdehnung und Tiefe zueignet; indem man es in tausend und wieder tausend Wirbel eintheilet: so dünket mich, daß ich mit viel größerer Freyheit Athem hole, und in einer freyen Luft bin. Und versichert! die Welt wird auf solche Weise weit herrlicher. (Fontenelle 1771: 183)

Wie sehr diese neuzeitlich-wissenschaftliche Weltsicht anfangs mit dem christlichen Weltbild kollidierte, ist u.a. daran abzulesen, dass, wie Alexandre Koyré anmerkt, sowohl Kopernikus als auch Kepler und Descartes den physikalischen Raum als *unermesslich* bezeichnen, während sie das Unendliche für die metaphysische Begriffsbestimmung Gottes reservieren (Koyré 1986: 39f. und 116f.). Die Annahme einer unendlichen körperlosen Leere war ein äußerst brisantes Unterfangen. Erst Giordano Bruno kommt das Verdienst zu, die Kreismystik durch eine Progressionsmystik ersetzt zu haben (Bruno 1892). Indem der Raum als unendliche Ausdehnung definiert wird, streift er letzte Überreste des Materiellen ab und konstituiert sich als ein reines Ordnungsgefüge. Damit vollzieht sich der Übergang vom Weltkreis der Kosmologie zum Blickkreis der Perspektivlehre. Das Denken der Grenze orientiert sich an keinem feststehenden Weltenrand mehr, sondern am Modell des perspektivischen Horizonts.

Im Feld der bildenden Kunst, und hier auf dem Gebiet der Malerei, artikuliert sich dieser Wechsel als neuer Bildhorizont. Die Idee vom Weltenrand zieht sich einerseits in die Begrenzung und Rahmung des Bildes zurück. Andererseits erstet sie im Bild selbst als Grenze des Blicks auf, und zwar in Gestalt der Demarkationslinie des Horizonts. Beide Rückzugsbewegungen sind konstitutiv für die Entstehung des Tafelbildes. So ist die Vorstellung und Darstellung des Horizonts als Limesfigur abhängig von der Ordnung eingeschlossener Totalität: dem alles inkludierenden Koordinatensystem der Perspektivkonstruktion und der Eingrenzung des Bildausschnitts durch den Bildrahmen. Das Immanente kann sich nur deshalb *ad infinitum* ausdehnen, weil es von einem Rest Transzendenz zusammengehalten wird, weil es vom profanen Raum der alltäglichen Lebenswelt deutlich sichtbar abgegrenzt ist. Der Bildrahmen ist das Relikt des Goldgrundes, der sich aus der Bildfläche an den Rand zurückgezogen hat, er bedeutet in die Materialität des Bildes überführte Sakralität. In Fra Angelicos Tafelmalerei *Die Verkündigung an Maria und die Anbetung der Heiligen Drei Könige* (ca. 1430-1445) zeigt sich deutlich der vom Rand absorbierte Goldgrund (Abb. 2).

Noch ist der Goldgrund im Bild präsent, aber er dehnt sich bis zum Rand aus, während gleichzeitig die Fiktion einer Horizontlinie im Bild erscheint, wenngleich sie primär noch im Dienst der motivischen Bildteilung steht. Der Horizont ist nun seinerseits ein geometrisches Substitut für die göttliche, in den Bildinnenraum verlegte Unendlichkeit. Er ist Ausdruck der Transformation sakraler Aura in empirische Ferne. Die Zentralperspektive ist ihm als Konstruktionsmethode zugeordnet, um Unendlichkeit auf einer begrenzten Bildfläche darzustellen. Da der Fluchtpunkt »das Bild des im Unendlichen liegenden Verschwindepunkts einer Geraden«, »die endliche Abbildung einer linearen unendlichen Progression« (Korschörke 1990: 57) ist, repräsentiert der Horizont als Begrenzungslinie die unendliche Anzahl möglicher perspektivischer Fluchtpunkte und Blickperspektiven. Nur unter der künstlichen Prämisse, dass der Blick auf einen zentralen Fluchtpunkt ausgerichtet ist und das Auge ruht, ist der räumliche Tiefenblick in die Unendlichkeit möglich. Es ist dies die Fiktion eines planperspektivischen und monokularen Sehens, die allein im mathematisch konstruierten Einheitsraum herstellbar ist. Im Grunde jedoch widerspricht das monokulare, an der Horizontlinie justierte Sehen der natürlichen Wahrnehmung, die sich gerade durch die Beweglichkeit des Blicks auszeichnet. Daher hat man die Zentralperspektive auch als *perspectiva artificialis* bezeichnet – im Gegensatz zur *perspectiva naturalis*, die von wandernden Blickpunkten und relativen Blickperspektiven ausgeht (Panofsky 1927: 265). Dieser Übergang von einer natürlichen zu einer künstlichen Perspektive, mit der der Horizont ins Bild eingezogen wird, hat nicht nur das (gerahmte) Tafelbild, sondern auch das Kunstbild hervorgebracht, mit dem eine neuzeitliche Grenze zwischen

Kunst und Leben eingezogen wird.¹² Das Bild grenzt und hebt sich als gerahmtes von seiner lebensweltlichen Umgebung ab, es eröffnet eine eigene sakrale Sphäre der Kunst.

Abb. 2: Fra Angelico, »Die Verkündigung an Maria und Anbetung der Heiligen Drei Könige«, Tempera-Tafelmalerei, 1430-1445, Museo di San Marco, Florenz



- 12 Zur Erfindung der Zentralperspektive in der westlichen Tafelmalerei von Albertis Fensterpostulat bis zu Panofskys Definition der Perspektive als symbolische Form siehe Edgerton 2002 und Schmeiser 2002. Zum Einfluss der arabischen optischen Theorie auf die Konstruktion zentralperspektivischer Tafelbilder sowie den Wechsel von einer Seh- zu einer Bildtheorie siehe Belting 2012, zur Herausformung des Gemäldes als autonomes Tafel- und Kunstbild siehe Belting/Kruse 1994 sowie Belting 2019, insbesondere S. 105f.

1.3 Begrenzte Blicke, offene Blicke: Von Bildrahmungen und Rahmenlosigkeiten

Eine grundlegende Erklärung dafür, warum das Tafelbild als autonomes Gemälde zunächst in Ostasien als ein bildkulturell fremdes Format empfunden und daher nur zögerlich rezipiert wurde, liefert aus meiner Sicht der japanische Kunsthistoriker Tsuneyoshi Tsudzumi. In seinem Buch über *Die Kunst Japans*, das 1929 in Leipzig erschien, unternimmt er eine subtile interkulturelle Gratwanderung zwischen den bildenden Künsten und Ästhetiken Ostasiens und Europas. Als ein besonderes Kennzeichen sowohl des japanischen, als auch des ostasiatischen Kunststils insgesamt hebt er die Rahmenlosigkeit hervor (Tsudzumi 1929: 17ff.). Rahmenlosigkeit ist hier nicht im engeren, konkreten, rein bildmedialen Sinne zu verstehen – denn auch die ostasiatische Malerei kennt Bildrahmen, auch wenn diese dort weniger verbreitet sind als in der westlichen Malerei –, sondern in einem weiteren, abstrakteren, übertragenen, aber nichtsdestotrotz auch bildmedialen Sinne. Tsudzumi bezieht Rahmenlosigkeit primär auf die nicht-vorhandene Grenze zwischen Kunst- und Lebenswelt. Während man in Europa seit der Neuzeit auf die Abgeschlossenheit des Kunstwerks großes Gewicht lege, umgehe man diese im Fernen Osten. Dort könne man sich in der Welt nichts wirklich Isoliertes vorstellen, schon gar kein Kunstwerk, das eine in sich geschlossene und sich selbst genügende Welt darstelle. Vielmehr werde das Kunstwerk als in die umgebende Welt bzw. Natur eingebettetes wahrgenommen (Tsudzumi 1929: 20f.). Die Rahmenlosigkeit, die für die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben steht, wird von Tsudzumi auch als Legitimation angeführt, warum das Kunstgewerbe in der ostasiatischen Kunst eine bedeutende Stellung besitzt und ein hohes Ansehen genießt.¹³ Für die Europäer/innen hingegen bildeten die Kunstwerke »Oasen in der Sandwüste des alltäglichen Lebens« (Tsudzumi 1929: 21). Die Wirklichkeit werde als so aufdringlich empfunden, »daß man sein Kunstwerk von dieser abgeschlossen sehen will, um in der idealen Welt der Kunst, mit anderen Worten in der Wirklichkeit im wahren Sinne des Wortes, aufgehen zu können« (Tsudzumi 1929: 21). Im gerahmten Tafelbild – so ließe sich Tsudzumis Grundthese weiterführen – gipfelt der Abschluss des Kunstwerks gegenüber der alltäglichen Lebenswelt.

13 Bei Tsudzumi heißt es: »Die Japaner haben [...] die Schranke zwischen der Kunst und dem Leben aufgehoben. Infolgedessen können Kunstwerke auf beliebige Gebrauchsgegenstände sozusagen übersiedeln, wodurch das Kunstgewerbe eine andere, noch bedeutendere Stellung in der Kunst als das europäische bekommen hat, und andererseits die einzelnen Künste dicht nebeneinander vorkommen oder sogar ineinander übergehen, so daß die Grenzen zwischen ihnen einigermaßen verwischt scheinen.« (Tsudzumi 1929: 21f.) Vgl. demgegenüber die Trennung zwischen Kunst und Handwerk als Vorbedingung für die Ausformung des neuzeitlichen Gemäldes als autonomem Kunstbildtyp in Belting/Kruse 1994: 62ff.

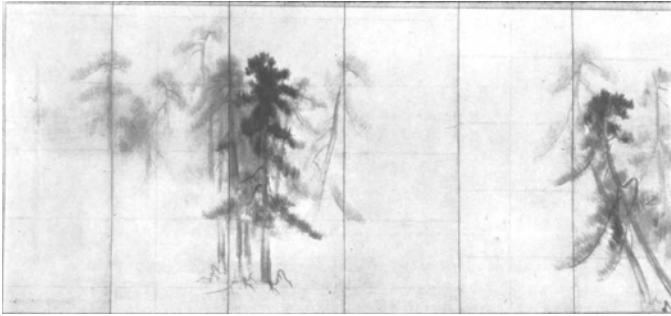
So überzogen diese bildanthropologische These in den wahrnehmungspsychologisch am Tafelbild geschulten Augen westlicher Betrachter/innen auch erscheinen mag, die Begründung, mit der Hans Belting und Christiane Kruse die Herausbildung des Gemäldes als autonomes Kunstbildformat legitimieren, bestätigt diese aus westlicher Forschungsperspektive. Jedes Gemälde, so die Autor/innen in ihrem Buch *Die Erfindung des Gemäldes*, ist nicht nur Negation, sondern immer auch Affirmation der Wand. In der Metapher des Fensters eröffne das Gemälde aus der Distanz den Dialog mit der Natur, die sich jenseits der Wand befindet (Belting/Kruse 1994: 34). Im Fensterausblick der Landschaft, ebenso wie im *Trompe l'œil* der Bildnische mit Stilleben, werde der Gegensatz von draußen und drinnen, der das Weltgefühl des europäischen Betrachters bis zum Konflikt geprägt habe, in eine anschauliche Gestalt gebracht. Die Präention liege darin, »auf kleinstem Format, in einer gerahmten Bildfläche, das überhaupt größte Thema abhandeln zu wollen: die Welt, in welcher der Mensch lebt, als ganze.« (Belting/Kruse 1994: 34).

Es ist dieser totale, weltumspannende Anspruch des Tafelbildes, mit dem die »rahmenlose« ostasiatische Bildkonzeption in Konflikt gerät, zusammen mit der Autoreferentialität des Gemäldes, die ein Ausdruck des auf sich selbst bezogenen Menschen sowie erstarkenden (bürgerlichen) Individuums ist. Das Weltganze ist nach ostasiatischer Lebensanschauung so groß und unendlich, und der Blick des Menschen, der Teil dieses Weltganzen ist, so beschränkt, dass es schier unmöglich ist, diese Unendlichkeit auf einer kleinen, gegen die Umgebung abgegrenzten Fläche darzustellen. Die Unendlichkeit der Natur kann nicht direkt dargestellt werden – auch wenn die europäische Kunst dies mit der Erfindung der Zentralperspektive, die wiederum der Erfindung des Gemäldes vorausgeht, zu leisten vermeint –, sie kann nur angedeutet werden. Diese Andeutung des Unendlichen zeigt sich im Kleinen, im Fragment, im Ausschnitt, womit ein weiterer Bedeutungsaspekt der Rahmenlosigkeit angesprochen ist.¹⁴ Sie hat sich sowohl bildmedial, in der Ausprägung spezifischer Bildträgermedien, als auch gestalterisch, in bildnerischen Darstellungstechniken niedergeschlagen.

Die Rahmen- und Horizontlosigkeit in der traditionellen ostasiatischen Malerei fällt meist mit einer Tendenz zur Schwerelosigkeit zusammen. (Abb. 3) Der Standpunkt des Malers wird selten als auf festem Grund stehend repräsentiert; vielmehr scheint sein Sehpunkt im Luftraum zu schweben, ohne aber den panorama-

14 »Der Grundgedanke der Rahmenlosigkeit, der wesentlich darin besteht, daß man das unendlich Große, nämlich das Weltganze, in einem Vergleich zu diesem unendlich Kleinen, d.h. dem dargestellten Gegenstand, sieht, enthält schon die Neigung, sich über das Maß der Dinge hinwegzusetzen und sie noch mehr zu verkleinern, als sie in Wirklichkeit sind. Die Kleinheit im Maßstab trägt auch andererseits dazu bei, daß sie die Tätigkeit des Betrachters konzentriert und vertieft.« (Tsudzumi 1929: 23)

Abb. 3: Tōhaku Hasegawa, »Kiefernwald«, sechsteiliger Stellschirm, 16. Jh.



tischen Übersichtsblick der Vogelperspektive einzunehmen.¹⁵ Durch das zusätzliche Verschleiern der Landschaft mit Dunst, Nebel und Wolken wird der Eindruck der Schwerelosigkeit intensiviert. Ein leicht erhöhter Blickpunkt wird präferiert, ebenso asymmetrische Repräsentationsordnungen. Um den Bildeffekt räumlicher Tiefe zu evozieren, werden die Hintergründe häufig ohne Maßstabsverkleinerung aufeinandergeschichtet. Hinzu kommt, dass das Bildmedienformat der länglichen Querrolle, das vor allem für Landschaftsansichten Verwendung findet, das sukzessive Ausrollen des Landschaftsbildes impliziert. Beim Prozess des Betrachtens entsteht dabei der Eindruck, der Maler hätte den Sichtstandpunkt während des Malens wiederholt verändert. Sogar bei Anwendung der geometrischen Perspektivkonstruktion nach westlichem Vorbild – dies geschieht frühestens nach Einführung europäischer Maltechniken, einschließlich der Zentralperspektive, durch den Jesuitenmissionar Matteo Ricci in China¹⁶ – finden sich meist zwei oder mehr

15 Vgl. hierzu Tsudzumis Kommentar zum Standort des Malenden in der ostasiatischen Malerei: »Der Maler im Osten erlaubt sich eine große Freiheit bei der Wahl seines gedachten Standortes, sobald ihm nur vom gewählten Ort aus die künstlerische Anschauung gewährleistet ist. Aus der Vogelperspektive zum Beispiel, die er freilich wählen könnte, eine künstlerische Komposition zu entwerfen, ist fast ausgeschlossen. [...] Der phantastisch gewählte Standort des Malenden trägt, wie die bruchstückhafte Darstellung, dazu bei, daß der Maler den Beschauer vom populär-menschlichen Anschauen loslöst, und die Vogelperspektive wäre zwar nicht menschlich, aber nichts-destoweniger doch realistisch, was nach zwei Seiten hin dem künstlerischen Erfordernis wenig entspricht. Nach dem Begriff der Kunst überhaupt soll das Kunstwerk trotz aller Verschiedenheit der Stile letzten Endes menschlich und der den ostasiatischen Malern eigentümliche Standort nicht populär-menschlich, aber doch allgemeinmenschlich, nicht realistisch, aber phantastisch sein. Nach der japanischen Kunstauffassung soll die Wirklichkeit dargestellt werden, die wir jeden Augenblick sehen und in der wir leben.« (Tsudzuki 1929: 95f.)

16 Im Jahr 1583 ließ sich der italienische Jesuitenpater Matteo Ricci für Missionstätigkeiten in China nieder. Als Botschafter des Papstes überreichte er 1601 dem chinesischen Kaiser Wan-

Fluchtpunkte, d.h. Mehrfachperspektiven, oder aber die Mischung verschiedener Perspektivtypen in ein und demselben Bild. Während das zentralperspektivisch konstruierte, autonome Gemälde dem Blick Halt bietet, indem es die Sehstrahlen des Betrachtenden bündelt und fokussiert und damit spiegelbildlich Welt- als Selbstbezug inszeniert, erfordert die Querrolle einen beweglichen, wandernden Blick. Aufgrund ihres Formats – Querrollen können mehrere Meter lang sein¹⁷ – entzieht sie sich einer ganzheitlichen Wahrnehmung, der Erfassung des Dargestellten *auf einen Blick*. Sie kann nur sukzessive in Ausschnitten betrachtet werden. Das Entrollen einer Querrolle ist dem Abrollen einer Filmspule nicht unähnlich. Die Rolle wird mit der rechten Hand ein Stück (ca. 50 cm) aufgerollt, der aufgerollte Bildteil wird betrachtet. Anschließend wird das ausgerollte Stück wieder eingerollt und ein nächster Teil zur Betrachtung ausgerollt.

Dieser Handgriff des Ausziehens und Zurollens, Öffnens und Schließens, wiederholt sich mehrmals, bis die Querrolle völlig abgerollt ist. Das Betrachten einer Querrolle ist daher auch mit einer Reise flussabwärts verglichen worden, auf der sich hinter jeder Flussbiegung ein neuer Ausblick bietet. Es existiert sogar ein chinesischer Ausdruck für das Betrachten einer Querrolle oder eines Albums – das sich aus der Querrolle entwickelt hat und wie diese stückweise, jedoch ziehharmenikaartig entfaltet wird –, ein Ausdruck, der sich mit »liegend eine Reise unternehmen« übersetzen lässt (Speiser/Goepper/Fribourg 1975: 15). Die Unendlichkeit der Natur und des Raumes, die in der europäischen (Landschafts-)Malerei zumeist in der Bildtiefe wiedergegeben wird, unterstützt durch die geometrische Perspektive als Hilfsmittel zur Konstruktion eines dreidimensionalen Raumes, wird in der ostasiatischen Malerei bevorzugt in der Breite durch horizontale Bildausdehnung dargestellt. In der Regel schließt das Gemalte nicht mit der Bildfläche ab, sondern wird vom Bildrand abgeschnitten, was den Eindruck einer endlosen Fortsetzung des Gemalten suggeriert und die Imaginationskraft der Betrachter/innen animieren soll. Dass sich Darstellungen häufig über den Bruch, wie beim Album, oder die Faltkante, wie beim Fächerblatt und Wandschirm, hinaus fortsetzen, unterstreicht

li ein Christusporträt und zwei Darstellungen der Jungfrau Maria als Gastgeschenk. Damit führte er die westliche Ölmalerei in China ein. An der chinesischen Kunst bemängelte er die fehlende Plastizität und perspektivische Darstellung (Ricci 1942: 34f.). Um diesbezüglich Abhilfe zu schaffen, eröffnete er in Peking eine Kunstakademie, an der Techniken der westlichen Malerei wie die Perspektive und das *Clair-obscur* unterrichtet wurden. An dieser Form der Institutionalisierung zeigt sich, dass das Werturteil über die bildende Kunst bei Ricci vom kolonialen Missionsblick einer überlegenen europäischen Kultur geprägt war.

- 17 Ein Beispiel für horizontal ausgedehnte Querrollen mit Landschaftsdarstellungen ist die aus dem 12. Jahrhundert stammende chinesische Bildrolle *A Thousand Li of Rivers and Mountains* von Wang Ximeng mit den Maßen 51,3 × 1191,5 cm, die sich im Besitz des Palastmuseums in Peking befindet.

die Vorstellung der Rahmenlosigkeit und unbegrenzten Offenheit des Bildes und unterstützt die Wanderschaft des Blicks über materiell gegebene Ränder hinaus.

Auch die Form der Bildeinfassung – ostasiatische Bilder werden nicht gerahmt, sondern mit Seide und Papier umrandet – betont die Offenheit des Bildes und veranschaulicht immer zugleich auch die Ausschnitthaftigkeit des gezeigten Bildes. Der weite, leere, in seiner oft ornamentalen Gestaltung auf das Unendliche verweisende Umgebungsraum des Bildes schafft Freiraum, das Bild virtuell über seine Ränder hinaus zu imaginieren, den Blick im Geiste weiter schweifen zu lassen. Räumlicher (Aus-)Schnitt und zeitliche Unterbrechung garantieren, dass die Bilder in einen größeren Lebenszusammenhang eingebettet – und nicht als singuläre, abgeschlossene Bildwelten – wahrgenommen werden.

Ein weiterer Punkt in der Argumentation Tsudzumis betrifft die Landschaftsmalerei. Der Autor weist darauf hin, dass in der europäischen Malerei die Landschaft relativ spät als Bildmotiv aufkam, und dass reine Landschaftsbilder, in denen die Landschaft nicht ausschließlich als Kulisse für menschliche Darstellungen diene, erst nach dem Quattrocento in Erscheinung traten.¹⁸ Im Gegensatz zu dieser späten europäischen Entwicklung hätten Landschaftsbilder in Ostasien bereits seit dem 2. Jahrhundert als ein eigenständiges Bildgenre existiert. Tsudzumi begründet die Spätgeburt des selbständigen Landschaftsbildes in Europa mit dem westlichen Blick auf die Welt, der die menschliche Sphäre von der Sphäre der Natur trenne. Obgleich er in seinem Buch zur japanischen Kunst den Horizont nicht explizit als verbildlichte Limesfigur erwähnt, beschreibt er dennoch – aus seiner japanischen Blickperspektive – mit erstaunlicher Genauigkeit, wie Unendlichkeit als höchste Eigenschaft der Natur in der europäischen Kunst auf der Leinwand repräsentiert wird:

Um diese Tiefendarstellung der unendlichen Ausdehnung zu erzielen, verwendet der europäische Maler zwar auf alle Teile der Bildfläche große Sorgfalt, legt aber auf das Malen des Himmels das größte Gewicht. Wer den Himmel gut malt, so ist gesagt worden, kann erst ein Landschaftsmaler genannt werden. [...] Der dargestellte Himmel soll womöglich in einem Teil der Bildfläche sich mit der Ebene berühren oder, wenn dies nicht geschieht, den Drang zeigen, sich mit ihr zu vereinigen, so daß das europäische Landschaftsgemälde einen viel größeren Teil seiner Fläche der Himmelsdarstellung einräumt als das ostasiatische. Außerdem führt

18 In der europäischen Kunstgeschichte beginnt die Entwicklung der Landschaft als eigenwertiges künstlerisches Sujet im frühen 16. Jahrhundert mit den weiten Weltlandschaften in der niederländischen Malerei, den Mensch-Natur-Darstellungen in der venezianischen Malerei und der sogenannten Donschule der deutschen Malerei. Zu einer autonomen Gattung avanciert die Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, wo sich thematische Untergattungen wie das Küsten-, Meer-, Fluss-, Wald- und Winterlandschaftsbild ausformen. Vgl. Büttner 2008, Schneider 2009, Berswordt-Wallrabe/Volker Rattemeyer 2010.

der Künstler alle Bewegung im Bilde, zum Beispiel fließendes Wasser, schreitende Figuren, sich schlängelnde Wege, sehr gern dem Himmel zu. Auf diese Weise gibt er einem Stück Landschaft die Abrundung und das sich selbst genügende Dasein, das nach der europäischen Kunstauffassung einem Kunstwerk unentbehrlich ist. (Tsudzumi 1929: 91)

Tsudzumi hat richtig beobachtet, dass in der europäischen Landschaftsmalerei ein großer Teil des Bildraums für die Darstellung des Himmels reserviert ist. Dieser Anteil ist über die Jahrhunderte hinweg kontinuierlich angewachsen. Die Kunstaussstellung *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*¹⁹ konnte eindrucksvoll demonstrieren, wie sich der Horizont als Limesfigur im Zuge der Modernisierung der Malerei zunehmend aus dem Bild verabschiedet hat. Über die Jahrhunderte hinweg rutschte der Horizont im Gemälde immer tiefer nach unten, so dass der Himmel bis zu Zweidritteln oder sogar mehr der Bildfläche bedeckte, bis er schließlich ganz aus dem Bild entschwand – und mit ihm das Bild als Illusionsraum. Anhand von Landschaftsgemälden von Albrecht Altdorfer, Jan Vermeer, Caspar David Friedrich und Emil Nolde kann das Verschwinden des Horizonts aus dem Bild im Zeitraffer von Jahrhundertsprüngen dokumentiert werden (Abb. 4-7).

Der stabile Grund, auf dem Künstler/innen und Kunstbetrachter/innen lange gestanden haben, bricht weg, und mit ihm das Fensterbild darstellender Repräsentation. Das Versinken des Horizonts ebnet den Weg zum abstrakten Gemälde. Der neuzeitliche Kunsthorizont des Tafelbildes, der die Unendlichkeit des künstlerischen Welterschaffens beschwört, wird spätestens mit Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* in die Rahmenlosigkeit entlassen und zur »nackten, ungerahmten Ikone seiner Zeit« (Malewitsch zit.n. Schneede 2001: 35) verklärt (Mersmann 1999: 44f.). Ins Gegenstandlose gewendet, tritt die Tafelmalerie in eine aperspektivische Ära der Kunst ein, in der die Repräsentation des Horizontes keine Rolle mehr spielt. Der westliche Blick ist aus dem Rahmen, seinem eigenen Fensterbildrahmen, gefallen. Die seit der Neuzeit bestehenden Bilddifferenzen zwischen europäischer und ostasiatischer Malerei sind mit der westlichen abstrakten Moderne an einem Wendepunkt angelangt, von dem aus sich ein neuer transkultureller Horizont der künstlerischen Bildgeschichte als ästhetische Wahrnehmungs-, Medien- und Blickgeschichte öffnet.

19 Die Ausstellung war 2004 im Bucerius Kunstforum und im Jenischhaus in Hamburg zu sehen, nachfolgend in der Nationalgalerie in Berlin und im Kunsthau Aargau. Siehe hierzu den Ausstellungskatalog Hedinger/Berger 2004.

Abb. 4: Albrecht Altdorfer, »Die Alexanderschlacht«, 1529, Öl auf Leinwand

Abb. 5: Jan Vermeer van Haarlem der Ältere, »Blick von den Dünen auf die holländische Ebene«, ca. 1670, Öl auf Eichenholz



Abb. 6: Caspar David Friedrich, »Der Mönch am Meer«, 1808-1810, Öl auf Leinwand

Abb. 7: Emil Nolde, »Lichte Meerstimmung«, 1901, Öl auf Leinwand



1.4 Dekadrierung und Entgrenzung der westlichen Tafelbildmalerei: Asianismen im Abstrakten Expressionismus

Den Maler/innen des amerikanischen Abstrakten Expressionismus kommt das Verdienst zu, die traditionelle Staffelmalerie definitiv überwunden und damit den Ausstieg aus dem Tafelbild als gerahmtem Wandbild durchgesetzt zu haben. Jackson Pollock ist die künstlerische Galionsfigur für die Dekonstruktion und das Deframing des gemalten Tafelbildes. Mit seiner Methode des *Action Painting* vollzog er eine Horizontalisierung der Malfläche (Fondation Beyeler 2008; Langhorne 2013). Durch das physische Eintreten in das auf dem Boden liegende Bild von allen Begrenzungsseiten, kurz: durch Bildimmersion erschloss er sich einen neuen ungerahmten und unabgeschlossenen Bildraum als malerischen Aktionsraum körpergestischen Handelns. Mit dem Gemälde *One (Number 31)* von 1950 bricht sich im Action Painting das Allover-Prinzip den Weg: Das gemalte Fensterbild ist

dekadriert, es gibt keine geschlossenen Formen mehr, und auch keine Konturen. Die Differenz zwischen Figur und Grund, die für Boehm eine der zentralen ikonischen Differenzen bildet (Boehm 2004: 41ff.; vgl. auch Boehm 2011), ist weitgehend aufgelöst, ebenso diejenige zwischen Zeichnung und Malerei, Linien und Flecken, Farbe und Raum. Die Malerei ist flächendeckend und grenzüberschreitend, sie setzt sich über die Bildränder hinaus fort. Die Leinwand wurde auf dem Boden liegend²⁰ von allen vier Seiten bearbeitet. Mithilfe von Stöcken, Spachteln, Spritzen, Dosen und Pinseln wurde sie mit Farbe bespritzt und betropft (vgl. Gilberti 2019), so dass ein dichtes Liniengeflecht entstand, in dem sich die Dynamik, Rhythmik und Performanz des physischen, ganzkörperlichen Ausagierens artikulierte.

Sowohl in der Drip-Technik als auch den kalligrafischen Malereien der Abstrakten Expressionist/innen zeigt sich der starke Einfluss der japanischen Kunst und Ästhetik (vgl. Winther-Tamaki 2001: 19ff.). Über die neuen Verflechtungen zwischen traditioneller japanischer Kunst und neuer amerikanischer Kunst, wie sie sich im Umfeld des Abstrakten Expressionismus herausbildeten,²¹ schreibt der Künstler Mark Tobey in aller Ausführlichkeit in seinem Essay »Japanese Traditions and American Art« (1958).²² Darin konstatiert er ein verändertes künstlerisches und kulturelles Einflussklima zwischen den USA und Japan nach dem zweiten Weltkrieg.²³ Die Beeinflussung der amerikanischen durch die japanische Kunst erkennt er in der Abkehr von einem illusionistischen Stil sowie einer Hinwendung zu lebendiger Imagination. Tobey zitiert in diesem Kontext einen chinesischen Freund, der die Malereien westlicher Künstler als »framed holes« – gerahmte Löcher – bezeichnet habe (Tobey 1956: 22). Die neue ostasiatische Bildästhetik sei in der Konzentration auf die Linie spürbar. Kernideen des Zenbuddhismus seien für die Abstraktion

20 Das Bemalen der Leinwand auf dem Boden ist bei Pollock inspiriert von der indigenen Navajo-Sandmalerei.

21 Als Mittlerfiguren zwischen japanischer und amerikanischer Kunst fungierten vor allem die japanischen Künstler Okada Kenzo und Hasegawa Saburo, die in den 1950er Jahren in die USA immigrierten (vgl. Winther-Tamaki 1997: 22ff.).

22 Der Essay basiert auf einem Vortrag, den Mark Tobey auf der Sixth National Conference of the United States National Commission for Unesco in San Francisco im November 1957 gehalten hat. Das Thema der Konferenz lautete: »What Americans can do to promote mutual understanding of cooperation.«

23 Die Beobachtung beruht auf einem Vergleich mit der Situation im Jahr 1933, als Tobey Japan besuchte, in ein Zenkloster einkehrte und die *Sumi*-Tuschmalerei lernte. In den 1930er Jahren habe er einen Hiatus zwischen Ost und West festgestellt. Künstlerische Einflüsse seien relativ einseitig von Westen nach Osten verlaufen. So zeigte sich Japan stark von okzidentalen Elementen geprägt. Umgekehrt habe der ostasiatische Einfluss so gut wie keine Auswirkungen auf die Westküste Amerikas gehabt. Mit dem zweiten Weltkrieg hätte sich dies grundlegend verändert, weil der europäische Einfluss stark zurückgedrängt worden sei (Tobey 1956: 21).

in der amerikanischen expressionistischen Kunst wichtig geworden: Einfachheit, Direktheit und Spiritualität.

In Tobeyes so genannten *White Writings* sind die Annäherungen und Verflechtungen zwischen östlicher und westlicher Malerei ins Bild gesetzt. Formen und Volumen bildlicher Repräsentation erscheinen darin völlig aufgelöst, ein Linienfeld überzieht energetisch die Bildfläche. Dieses zeigt sich deutlich von der ostasiatischen Tradition der Tuschemalerei inspiriert, wobei jedoch eine Eigenheit von Tobeyes gemalten Grafismen darin besteht, das klassische Farbverhältnis (schwarze Tusche auf weißem Grund) umzukehren. Dieser Prozess kulminiert in den so genannten *White Writings*, den weißen Schriftbildern auf anfangs schwarzem, dann zunehmend verdecktem Grund. Tobey spricht von »[o]riental fragments – characters which twist and turn drifting into Western zones, forever speaking of the unity of man's spirit.« (zit.n. Winther-Tamaki 1997: 77). Der Effekt ist ein Allover der Schriftmalerei: Das Gekritzelt expandiert grafisch über die Bildfläche bis zum Bildrand und – imaginativ – über diesen hinaus. (Abb. 8) Aus diesem Grunde kann auch Tobey mit *Universal Field* von 1949 die künstlerische Innovation des Allover-Painting zugesprochen werden, zusammen mit seinem Zeitgenossen Jackson Pollock.²⁴

Abb. 8: Mark Tobey, »Universal Field«, 1949, Tempera und Pastel auf Pappe



Im universalen Feld des Bildes verflechten sich amerikanisch-expressive und ostasiatisch-meditative Bildästhetiken in innovativer Weise. Die repräsentationale Tiefenraumordnung des Tafelbildes ist aus dem Rahmen gefallen, ein offenes Bild

24 Parallelen in der Entwicklung des Allover-Painting lassen sich vor allem im Vergleich von Tobeyes *White Paintings* mit Jackson Pollocks Gemälden *Composition (White, Black, Blue and Red on White)* (1948) und *White Light* (1954) feststellen.

der Vernetzung dehnt sich über die Malfläche aus. Eine neue Kunst der transkulturellen Horizontverschmelzung manifestiert sich in diesem Abstraktionsprozess: Nachdem der Horizont als Limesfigur einer ins Empirische gewendeten göttlichen Bildordnung aus dem Tafelbild hinausgedrängt wurde, entsteht durch die Horizontalisierung und Grenzsprengung des Tafelbildes eine neue ikonische Ordnung der Enthierarchisierung und Entdifferenzierung auf. Mit dem Entschwinden des Horizonts als bildliche Limesfigur ist die kulturelle Bilddifferenz zwischen westlicher und ostasiatischer Malerei einer Transdifferenz gewichen.

