universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen und Osten“

Verfasserin

Jung Eun Lee

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte UniStG
Betreuerin / Betreuer:	HR Univ. Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Das Verfassen einer Diplomarbeit ist eine Herausforderung, welche ohne folgende Unterstützer nicht zu bewältigen gewesen wäre. Daher möchte ich mich an dieser Stelle nachdrücklich bei ihnen herzlich bedanken.

Mein tiefster Dank gilt meinen Eltern und meinem Bruder Anton, die mir durch ihre fortwährende Unterstützung das Studium ermöglichten und mir in allen Lebenslagen mit ihrer bedingungslosen Liebe und ermutigenden Worten stets zur Seite standen.

Mein ganz besonderer Dank gilt Viktor für seine mentale, emotionale und zeitliche Unterstützung. Ohne deine Liebe, Geduld und dein Verständnis hätte ich es wahrscheinlich nicht geschafft, erfolgreich ans Ziel zu kommen.

Weiterer Dank gilt Herrn Univ. Doz. Dr. Werner Kitlitschka für die freundliche und fachliche Betreuung der Diplomarbeit sowie für seine konstruktive und anregende Kritik. Auch für die Ermutigung seinerseits, mir ein ostasiatisches Thema nahezulegen, bin ich ihm zu Dank verpflichtet.

Nicht zuletzt danke ich allen Freunden und Studienkollegen, die mir mit Rat und Tat beistanden und mich immer wieder mit aufmunternden Worten aufgefangen haben.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG 1
1.1 Begründung der Themenauswahl 1
1.2 Themenstellung 1
1.3 Zielsetzung 2
1.3.1 Aufbau und Methodik 3
2. BEGRIFFSERKLÄRUNG: MONOCHROME MALEREI 5
3. MONOCHROME MALEREI IM WESTEN: 7
3.1 Vorläufer und Anfänge 7
3.2 Entscheidende Wegbereiter der Monochromie 10
3.2.1 Vassily Kandinsky 11
3.2.2 Piet Mondrian 13
3.2.3 Kasimir Malewitsch 15
3.2.4 Alexander Rodtschenko 18
4. VERTRETER DER MONOCHROMEN MALEREI IM WESTEN 20
4.1 Amerika 20
4.1.1 Mark Rothko 22
4.1.2 Ad Reinhardt 26
4.1.3 Frank Stella 30
4.2 Europa 31
4.2.1 Yves Klein (I.K.B und Betonung der Aura) 31
4.2.2 Piero Manzoni und Lucio Fontana 36
4.2.3 Zero-Bewegung 38
4.3 Zusammenfassung 44
5. MONOCHROME MALEREI IM OSTEN 45
5.1 Die Philosophie des Zen-Buddhismus 45
5.2 Vorläufer 48
5.2.1 Zen-Malerei 49
5.2.2 Kalligraphie 51

6. VERTRETER DER MONOCHROMEN MALEREI IM OSTEN 54
6.1 Japan 55
6.1.1 Gutai-Bewegung 55
6.1.1.1 Kazuo Shiraga 59
6.1.1.2 Shozo Shimamoto 61
6.1.1.3 Saburo Murakami, Akira Kanayama 62
6.2 Ufan Lee 65
6.2.1 From Point und From Line 67
6.2.2 Correspondence - Serie 68
6.3 Korea 71
6.3.1 Park Seo-Bo 74
6.3.2 Chung Chang-Sup 77
6.3.3 Ha Chong-Hyun 78
6.3.4 Koreanische „Weiß Ästhetik“ (kor.: baeksaek mihak) 79
6.4 Zusammenfassung 82
7. RELATION ZWISCHEN WESTEN UND OSTEN 83
7.1 Zen in der westlichen monochromen Malerei 83
7.1.1 Ad Reinhardt 84
7.1.2 Yves Klein 86
7.2 Zen im Westen versus Zen im Osten 89
8. RESÜMEE 94
9. ANHANG 99
Literaturverzeichnis 99
Abbildungen 113
Abbildungsnachweis 146
Abstract 150
Lebenslauf 151

1. Einleitung

1.1 Begründung der Themenauswahl

Der Zugang zum Thema ergibt sich einerseits aus meiner persönlichen Affinität zur monochromen Malerei und andererseits durch meine südkoreanische Herkunft. Ich war schon immer von puristischen, einfarbigen Gemälden fasziniert, die mit reduziertester Form eine maximale Wirkung zu erzielen scheinen. Auch durch die kulturelle Assimilation meinerseits ist es mir möglich beide Kulturen in ihrem Ganzen zu verstehen und somit zwischen ihnen eine Relation herzustellen. Es ist mir also ein besonderes Anliegen, diese beiden Themenbereiche miteinander zu verbinden.

Während der Vorbereitungsphase erfuhr ich von einer Ausstellung im Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst in Süd-Korea, nämlich eine Ausstellung über die koreanische Monochrome Malerei, die sich explizit als „Dansaekhwa“ Ausstellung vorstellte, statt den Begriff Monochrom zu benützten. Die Bemerkung des Kurators Yoon Jin-sup :

„Dansaekhwa unterscheidet sich grundlegend vom westlichen Minimalismus. Wir hoffen, dass sich die koreanische Bezeichnung Dansaekhwa durch diese Ausstellung international als eine der koreanischen Kunst eigene Marke etablieren kann.“[1]

erweckte schließlich meine Neugier und verhalf mir damit endgültig mich für dieses Thema zu entscheiden und mich auf die Suche nach Differenziertheit und Spezifizierung der koreanischen monochromen Malerei zu machen.

1.2 Themenstellung

Es gibt wohl kaum ein vergleichbares Phänomen im 20. Jahrhundert, das so umstritten und gleichzeitig kontrovers diskutiert wurde wie die Monochromie.

[1] Yoon Jin Sup zitiert nach Koh 2012, S. 36.

Als die radikalste Abstraktion der Moderne markiert sie im Rahmen der Kunst einen Grenzbereich und ist nicht mehr aus der kunstgeschichtlichen Diskussion des Jahrhunderts wegzudenken. Nach ersten reinen monochromen Tendenzen in der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre, erreichte die Monochromie in den fünfziger und sechziger Jahren ihren Höhepunkt und seitdem lässt sich immer wieder bis zur heutigen Zeit das Phänomen des kompositionslosen einfarbigen Bildes auf der ganzen Welt beobachten.

Die Monochrome Malerei ist so ein umfangreiches und komplexes Thema, dass ich zwangsläufig hier nur eine Auswahl thematisieren kann. Daher ist das Gewicht auf jene Künstler gelegt, die sowohl einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der monochromen Malerei geleistet haben, als auch durch unterschiedlichste thematische Vorgehensweise, Beweggründe sowie künstlerische Überzeugungen die Vielfältigkeit der Monochromie aufgezeigt haben. Dadurch ist es möglich sowohl die weite Bandbreite der monochromen Malerei aufzuzeigen aber auch einen guten Überblick zu verschaffen, damit schließlich eine Relation zwischen dem Westen und dem Osten untersucht werden kann.

1.3 Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel die bislang doch recht wenig erforschte Kunstform näher zu erläutern und das Phänomen der Monochromie sowohl im Westen als auch im Osten zu untersuchen. Gleichzeitig soll die eingangs erwähnte Bemerkung von Yoon, dass die koreanische monochrome Malerei eine eigenständige koreanische Kunstform sei, näher beleuchtet werden.

Es werden sowohl Besonderheiten als auch Gemeinsamkeiten in komparativer Art und Weise dargestellt und die formal ähnlichen aber in ihrer Aussage komplett unterschiedlichen Gemälde optisch gegenübergestellt. Dabei wird die nachstehende These von Barbara Rose, einer amerikanischen Kunsthistorikerin, als Leitfaden dienen. Das Monochrom hat

für Barbara Rose zwei Ausgangspunkte: den mystischen und konkreten.[2] Besonders im 20. Jahrhundert ist diese Entwicklung der Aufspaltung des einerseits „konkreten Objekts“ und andererseits der „mystischen Ikone“ zu beobachten.[3] Für Ross sind Monochrome-Künstler entweder, die die durch die Spiritualität auf der Suche nach einer transzendentalen Erfahrung sind oder Künstler, die den Wunsch haben, die materielle Präsenz eines Objekts als konkrete Realität ohne Illusionismus darzustellen.[4] Diese These wird versucht sowohl mit der westlichen als auch mit der ostasiatischen monochromen Malerei zu verifizieren.

Da das Untersuchungsfeld der Monochromie so umfassend ist, soll in der vorliegenden Arbeit - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - ein Versuch unternommen werden einen orientierenden Überblick über das Phänomen der Monochromie durch einige ausgewählten Künstler und Werken zu schaffen und somit die Unterschiedlichkeit und damit auch die Unterscheidbarkeit der monochromen Malerei zwischen Westen und Osten aufzuzeigen.

Darüber hinaus hoffe ich mit den bei dieser Arbeit erlangten Erkenntnissen, verschiedene Betrachtungsweisen bei dieser formal ähnlichen Kunstform aufzeigen zu können.

1.3.1 Aufbau und Methodik

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Einleitend wird zunächst der Begriff der monochromen Malerei erörtert und definiert. Danach folgen zwei große Abschnitte: nämlich Westen und Osten. Es wird jeweils unabhängig voneinander getrennt die Entwicklung des in dieser Arbeit behandelten Phänomens näher thematisiert. Im Westen sollen sowohl die Vorläufer als auch die entscheidende Wegbereiter helfen, um einen guten Überblick in der Entwicklungsgeschichte zu bekommen. Im Osten wird die Zen-Philosophie als theoretischer Vorläufer genannt und anhand der Zen-Malerei und der

[2] Rose 2006, S. 21.
[3] Rose 2006, S. 21.
[4] Rose 2006, S. 21.

Kalligraphie soll der Weg zu den Vertretern vorbereitet werden. Gleichzeitig wird das Verhältnis der zeitgenössischen Monochromie zur traditionellen Tuschmalerei aufgezeigt. Nach der Entwicklungsgeschichte werden die jeweiligen Vertreter und deren Werke vorgestellt und sowohl ihre Besonderheiten als auch ihr Beitrag zur Entwicklung der Monochromie näher diskutiert. Es folgt nach den zwei großen Abschnitten ein Kapitel als „Conclusio“, in dem die Relation zwischen Westen und Osten hergestellt und die Wechselwirkung zwischen den Beiden untersucht wird. Auch die Frage nach der eigenen Identität der koreanischen Monochromie soll in diesem Kapitel letztendlich beantwortet werden.

Zur Realisierung des Forschungsziels wurden folgende methodische Arbeitsschritte verfolgt:

Zunächst wird die Forschungsfrage und die Zielsetzung festgelegt sowie das Untersuchungsfeld eingegrenzt. Zu diesem Zweck wird die geschichtliche Entwicklung der Monochromie im Westen und Osten sowie die jeweilige dahinterstehende Philosophie untersucht.

Danach wird eine sorgfältige Literaturanalyse von relevanten Literaturquellen sowie der Sekundärliteratur durchgeführt. Zusätzlich werden Interviews, die für dieses Thema relevant sind, näher analysiert.

Im weiteren Schritt werden die Ergebnisse der Literaturanalyse in eine nachvollziehbare und übersichtliche Form gebracht, damit eine weitere Auswertung erfolgen kann. So ist es möglich die Monochromie im Westen und im Osten nebeneinander zu stellen und deren Ähnlichkeiten und Unterschiede hervorzuheben.

Anschließend werden die Ergebnisse der untersuchten Daten konkretisiert, damit schließlich die Problematik der Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Unterschiedlichkeit näher erläutert werden kann.

2. Begriffserklärung: Monochrome Malerei

Die Monochrome Malerei wird im strengen Sinn als einfarbige Malerei definiert. Bilder, die sich auf eine Farbe beschränken bzw. von einer Farbe dominiert werden oder in Helligkeit und Tonalität kaum oder nur gering variieren, zählen zu dieser Definition. Monochrome Malerei beschränkt sich jedoch nicht unbedingt nur auf einfarbige Malerei. Im weiteren Kontext kann man auch Bilder, die „Figur-Grund-Differenzen“ und andere innerbildlicher Gestaltung zugunsten homogener Flächigkeit aufgegeben wurden, ebenfalls als Phänomen der Monochromie bezeichnet.[5] Monochrome Bilder, bei den die Farbe als zentrales künstlerisches Mittel eingesetzt wurden, werden gleichzeitig mit Farbmalerei identifiziert. Hierbei rücken die Farbe und deren Wirkung in den Mittelpunkt und es wird versucht traditionelle Sehmuster des Betrachters aufzubrechen. In der erweiterten Definition sind die polychrome Farbfeldmalerei - bei Barnett Newmann oder Mark Rothko - als annährend monochrome Bilder zu verstehen. Weiters ist die ostasiatische Monochromie zu nennen, die aus der traditionellen Tuschemalerei heraus als zweifarbig, Schwarz auf Weiß, verstanden wurden.

Monochromie ist keineswegs nur ein Phänomen der Malerei, sondern auch im Bereich der Objektkunst, Minimal Art, Installation, Fotographie aber auch im Multimediabereich zu finden. In der Monochromie sind also durchaus vielfältige und variantenreiche künstlerische Arbeiten zu beobachten, so dass eine eindeutige oder noch ferner eine allgemeingültige Definition nicht möglich ist. Die amerikanische Kunsthistorikerin Barbara Rose bezeichnet daher dieses Phänomen als *„mysterious, an enigmatic presence that resists interpretation.“* [6]

Es ist eine Bildform, deren Struktur, Material und Form so erheblich reduziert wurde, dass sich diese vollkommen von den repräsentativen Aufgaben der traditionellen Malerei losgelöst hat und nur noch mit Farbe und Materialität als einzige Artikulation zu sehen ist. Die völlige Negation des Gegenstandes

[5] Vgl. Epperlein 1997, S.11.
[6] Rose 2006, S. 21.

führte schnell zu einer Purifizierung des Gemäldes und die Monochromie wird schließlich als „substantiellste Form der Abstraktion“ betrachtet.

Als extreme und zeitgleich höchste Konsequenz der Abstraktion wird die Monochromie oft mit dem „Nullpunkt“, „Neuanfang“ aber auch als „Ende der Malerei“, „letzte Bilder“ synonymisiert. Demnach markiert die monochrome Malerei sowohl den Nullpunkt als auch den Endpunkt der Kunst. *„Das Monochrombild ist natürlich das apokalyptische „letzte Bild“, die mythische Sackgasse, der Rest, der nach Abzug alles Abziehbaren bleibt – dahin ist die Erzählung, das Literarische, das Ereignis; dahin die Komposition, denn selbst das Nebeneinander von Farbflächen gilt als bloß arbiträr; dahin die Handschrift des Künstlers, denn seine Hand, die Farbe auf eine Fläche aufträgt, trifft der Vorwurf, Spuren eines hohlen Individualismus zu hinterlassen. Was bleibt, ist allein die gleichmäßige Farbe der Bildfläche. Mehr hat das Bild nicht herzugeben. Mit dem Monochrombild ist das Ende erreicht, der letzte Schürfgrund, das Nullniveau: das letzte Bild eben. Das letzte Bild steht gerade an der Stelle, wo wir die Illusion verlassen und uns in die Sphäre des ersten Dinges, des zum materiellen Objekt gewordenes Bild begeben.“*[7]

Das letzte Gemälde demnach wäre ein Gemälde, an dem *„nichts mehr unwesentlich, nichts mehr beliebig oder willkürlich, nichts mehr äußerlich, sensuell oder materiell ist und somit wäre dies ein Reines Gemälde, das dem Urbild identisch ist.*“[8] In diesem reinen Gemälde wird die wahre, wirkliche Welt und nicht die scheinhafte Welt der Materie und Körper sichtbar gemacht.[9] Die ideale reine Form verwirklicht sich in der Reduktion und Entleerung und die Monochromie, vor allem Weiße, als die „absolute Leere“ ist der Endpunkt jeder erdenklichen Reduktion.

[7] Rosalind Krauss zitiert nach Meinhardt 2008, S. 32.
[8] Meinhardt 1997, S. 26.
[9] Vgl. Ebenda, S. 30.

3. Monochrome Malerei im Westen:

Um die Vorläufer der monochromen Malerei im Westen zu nennen, könnte man vermutlich bis in die klassische Antike zurückgehen und die Antithese von Schwarz und Weiß von Akameon von Kroton im fünften Jahrhundert v. Chr. näher erläutern aber auch die griechischen Philosophen wie Plato und Aristoteles und ihre Theorie der Farben erklären.[10] Man könnte auch eine Verbindung mit der Grisaille-Malerei herstellen oder Goethes Farbentheorie (1810) und seine Auffassung der Monochromie, dass eine monochrome Umgebung oder ein monochromes Bild beim Betrachter ein Bewusstsein für „das Mysterium der Einheit und Ganzheit" und damit der „Universalität" erweckt wird,[11] näher thematisieren. Ich möchte jedoch in meiner Arbeit die unmittelbaren Vorläufer der „modernen" monochromen Malerei nennen, die als entscheidende Wegbereiter zu sehen sind.

3.1 Vorläufer und Anfänge

Das wohl früheste Beispiel eines monochromen Bildes findet sich bei dem englischen Schriftsteller Lawrence Sterne in seinem Roman „Tristram Shandy" (1760-1766). Er fügt zwei Darstellungen bei, die aus nichts anderem bestehen als aus zwei schwarzen Rechtecken mit der leichten Strukturierung, die scheinbar durch das Drucken vom Holzstock entstanden ist (Abb.1). Diese Abbildungen folgen auf das Begräbnis des Yoricks – Hauptfigur des Romans - und nach Stelzer sollen sie den Tod symbolisieren. Otto Stelzer schreibt dazu: *„Was haben wir hier? Nichts als einen „dadaistischen" Witz? Der Verdacht regt sich, daß der Witz verdecken oder verdrängen soll [...] vor Nichts? Denn die schwarzen Blätter folgen auf das Begräbnis des armen Yorick; sie symbolisieren den Tod. Gewiß gehören sie außerdem zu den vielen sonstigen extravaganten Neuerungen des Buches, [...] zu den dem Schriftsetzer abverlangten typographischen Späßen."*[12]

[10] Vgl. Rose 2006, S. 13.
[11] Haarmann 2005, S. 47.
[12] Stelzer 1964, S. 70.

Sterne, der ein Verehrer von Hogarth und dessen „Analysis of Beauty“ war, scheint mit seinem Rechteck das von Hogarth betonte Schönheitsideal geradezu beispielhaft zu folgen. Horgarth erklärt nämlich die „Variabilität von Farben und Formen zum künstlerischen Ideal“.[13] Demnach ist das schwarze Rechteck als einfältige, monochromene Fläche als Gegenpol des Schönen, von Sterne zurecht als ein Ausdruck des Todes und somit mit etwas überaus Negativem assoziiert worden.

Allerdings ist das schwarze Rechteck von Lawrence Sterne mehr ein ironisch entstandenes Bild als ein bewusst auf Form und Farbe verzichtetes, eigenständiges, monochromes Bild zu betrachten.

Nach Babara Rose ist der eigentliche Ursprung der Monochromie in den späten Werken von Monet zu finden.[14] Der große impressionistische Meister Claude Monet (1840-1926) widmete der Einfärbigkeit mehr Aufmerksamkeit als viele nachfolgende Künstler es taten. In seiner letzten Schaffensperiode ist es deutlich zu beobachten, dass der Künstler sich immer mehr von der konventionellen Darstellungsmethode des realen Gegenstandes entfernte und um eine Auflösung der Formen bemüht war. Die äußere Natur wurde in eine subjektive Aussage verwandelt, so dass das Motiv an Bedeutung verlor. Gleichzeitig aber erhielt Farbe, Licht und Geste eine beinahe vollständige Autonomie.[15] In seinen späten Werken sind deutliche abstrakte Tendenzen zu erkennen und verweisen bereits auf das Phänomen der Monochromie.

Als Pionier der Moderne strebte Monet danach, die Erscheinung der Gegenstände im gegenwärtigen Licht festzuhalten und seine immer abstrakter und expressiver werdende Malweise schenkte nicht dem Bildgegenstand sondern dessen Erscheinung mehr Bedeutung. In der Folge bekam der Bildgehalt eine Mehrdeutigkeit, so dass eine endgültige Deutung nicht möglich ist.[16] Werke wie die Seerosenbilder (Abb. 2) und Charing Cross Bridge (Abb.2a) neigen zu einer eigenen „autonomen Bildrealität“ und deren

[13] Epperlein 1997, S. 60.
[14] Rose 2006, S. 25.
[15] Sagner 2009, S. 109.
[16] Sagner-Düchtling 1993, S. 199.

Farbigkeit lösen bestimmte atmosphärische Stimmungen aus. [17] Tiefenräumlichkeit wird suggeriert und da das Bild aus der Begrenzung des Rahmens befreit scheint, verlieren sich kompositorische Strukturen in diesem ausgedehnten, über die Bildgrenzen hinauslaufenden Farbmeer.[18] Das Bild aus der Begrenzung des Rahmens befreien. Monets unermesslichen Beitrag für die Kunst der Moderne lässt sich bis heute, besonders im Bereich der abstrakten Farbmalerei festhalten. Andrè Masson beschrieb Monet 1976 in einem Interview: *„Er war der Begründer der ganzen zeitgenössischen (Farb)Malerei [...] an ihn denke ich, wenn ich über die Rolle der Farbe nachdenke. [...] Das ist eine sehr persönliche Malerei, der Beginn der gestischen Malerei. [...] Monet hat für ein ganzes Jahrhundert der Malerei den Weg frei gemacht [...] Monet stellt also einen Wendepunkt dar.“*[19]

Auch die Bilder des Impressionisten Mc Neill Whistler (1834-1903) wurden in den Augen einiger Kritiker als *„nur noch um ein Haar von einem einfarbigen Farbfleck entfernt: einen Schritt weiter und man hätte auf dem Bild nichts anderes als einen gleichförmigen Farbfleck, der dem Auge wie dem Geist nichts zu sagen hätte“* bezeichnet.[20] (Abb.3)

In diesem Kontext ist Henri Matisse ebenfalls erwähnenswert, da auch er der einzelnen Farbe und deren Wirkung ebenso große Beachtung schenkte, auch wenn er, wie viele Fauvisten, nichts von Theorien hielt. Für Matisse ist die Malerei eine Sache des „Instinkts“ und sein Umgang mit Farbe basiert hauptsächlich auf ästhetische Empfindungen. Anders aber als Kandinsky, der ebenfalls die Emotion mit der Farbe verband, galt sein Interesse nicht der über dies hinausgehenden Begründung und Theorie[21]: *„Die Wahl der Farben beruht auf keiner wissenschaftlichen Theorie. [...] Theoretische Kenntnis wird ihn (Signac) veranlassen, hier oder dort diesen oder jenen Ton zu*

[17] Epperlein 1997, S. 62.
[18] Ebenda.
[19] Masson zitiert nach Sagner 2009, S. 115.
[20] Theodore Doret zitiert nach Epperlein 1997, S. 62.
[21] Hess 1981, S. 70.

verwenden. Was mich betrifft, so suche ich einfach solche Farben zu geben, die meiner Empfindung entsprechen.“ [22]

Für Matisse soll „im Bild die Wirkung der einzelnen Farbe weder durch nicht Existenz anderer geschmälert oder beeinflusst werden, das harmonische Wirken des Ganzen darf nicht auf die Kosten der einzelnen Farbfläche erfolgen.“ [23] Matisse will jeder Farbe möglichst viel Unabhängigkeit und Selbständigkeit gewähren und in ihrem „Wirkungswert“ ungestört lassen.[24] Nach Dittmann gestaltet Matisse beispielhaft die Farben als „koloristische Werte“: Intensive Buntfarben werden flächig ausgebreitet und diese konstituieren in ihrer Gesamtheit das Bildlicht. Jedoch stehen die Farben immer noch in „Gegenstandsrelation“ [25] (Abb. 4). Bei Matisse steht der Ausdruckswert der Farbe im Mittelpunkt seiner künstlerischen Gestaltung und es war ihm äußert wichtig das „Gleichgewicht der Farben“ herzustellen.[26]

3.2 Entscheidende Wegbereiter der Monochromie

Es gibt nicht allzu viele Künstler, die zu den früheren monochromen Tendenzen als „Vorläufer“ erwähnt werden können. Der Schwerpunkt der theoretischen wie praktischen Auseinandersetzung der Künstler lag zunächst beim Thema Farbe und Gegenstandslosigkeit.

Nachdem Farben unvermeidlich in Wechselwirkung zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen, adaptieren oder aber auch nicht harmonisieren, bringt mit sich, dass in den meisten Theorien zur Farbe „das Neben-, Mit- und Nacheinander von Farben im Mittelpunkt steht“.[27] Dennoch ist die Farbe in der Malerei ein Thema, dem in der Kunstwissenschaft und Ästhetik viel weniger Beachtung entgegengebracht worden ist, als es seiner Bedeutung entsprechen würde.[28]

---

[22] Matisse zitiert nach Hess 1981, S. 70.
[23] Epperlein 1997, S. 64.
[24] Hess 1981, S. 72.
[25] Dittmann 1987, S. 347.
[26] Dittmann 1987, S. 350.
[27] Epperlein 1997, S. 49.
[28] Hess 1981, S. 7.

In der Kunst des Mittelalters war die Auswahl an Farben überwiegend auf die primären Farben begrenzt, bis sich die Farbpalette in der neuzeitlichen Malerei beträchtlich erweiterte. Das koloristische Interesse galt vornehmlich der Gesamtfarbigkeit und die Bedeutung und auch die Wirkung der einzelnen Farben wurden vernachlässigt. Erst gegen Ende des 18. Jahrhundert mit der „Loslösung der Bildfarbigkeit von Darstellungszwängen rückt die Farbe als eigenständiges künstlerisches Mittel stärker in den Vordergrund.“[29]

Wobei beim Thema Farbe zumeist das Problem der Farbkontraste und der Farbharmonien behandelt und dabei der Farbkreis zum Bezugsfeld wurde und nicht der einzelne Farbton.[30] Ein Künstler und Theoretiker, der aber eine andere Auffassung diesbezügliche hatte, war Vassily Kandinsky.

3.2.1 Vassily Kandinsky

Kandinsky (1866-1944) verbindet die einzelnen Farben mit bestimmten Charaktereigenschaften.[31]

Vassily Kandinsky begann bereits 1908 gegenstandlose Bilder zu malen und sagte, dass jede Farbe ihren eigenen geistigen Ausdruckswert besitze und deshalb die Möglichkeit gegeben sei, auch ohne Gegenstandsbedeutung geistige Wirklichkeiten zu gestalten.[32] Für Kandinsky sind die Farben lebendige Wesen mit Charaktereigenschaften und er beschreibt sie mit folgenden Worten: *„ [...] feierlich, klangvoll, nachdenklich, träumerisch, in sich versonnen, mit tiefem Ernst, mit spielender Schalkhaftigkeit, mit einem Seufzer der Befreiung, mit tiefem zurückhaltender Klang der Trauer, mit trotziger Kraft und mit Widerstand, mit nachgiebiger Weichheit [...], in sich selber lebendig, selbstständig, für das weitere Leben mit allen notwendigen Eigenschaften beschenkt und jeden Augenblick bereit, sich neuen Kombinationen unterzuordnen, sich untereinander zu mischen und eine unendliche Zahl von neuen Welten zu schaffen [...] Zeitweise schien es mir, dass der Pinsel, der mit unerbittlichem Willen Stücke aus diesen lebenden,*

[29] Epperlein 1997, S. 50.
[30] Epperlein 1997, S. 62.
[31] Ebenda.
[32] Itten 1961, S. 15.

schäumenden Wesen herausriss, einen besonderen musikalischen Klang hervorrief. Ich vernahm manchmal ein Zischen der sich mischenden Farben "[33]

Von Seiten der Psychologie bezeichnet man sein Verhältnis zu den Farben als extremes Beispiel für „Gefühlssynästhesie". Jedoch wenn Kandinsky die Farben als autonome Wesen bezeichnet, so will er damit nicht „ein subjektives Erlebnis metaphorisch umschreiben, sondern es ist wörtlich gemeint und entspricht seiner Wirklichkeit" und genau auf dieser Überzeugung beruhen seine Theorien.[34]

Der Wahrnehmungspsychologe J.G von Allesch weist aber in seiner Aufzeichnung von 1925 „Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben" darauf hin, dass „der Ausdruckscharakter der Farben nie als ein Gefühl erlebt wird, das in uns vorhanden ist, sondern als eine Qualität der Farbe selbst. Im Gegensatz zu einem Gefühl tritt ein solcher Erlebnischarakter um so deutlicher hervor, je mehr die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet ist: ein Merkmal seiner Gegenständlichkeit".[35] Für Kandinsky ist die Loslösung von Gegenständlichkeit die Grundvoraussetzung, um die direkte, reine innere, physische Wirkung der Farbe veranschaulichen zu können.[36] Eine von Form vollkommen unbeeinflusste, freie Entfaltung der Farbwirkung aufzuzeigen, ist für Kandinsky jedoch nicht möglich und eine Einfärbigkeit über das ganze Bild ist für ihn nicht vorstellbar: *„Die Form allein [...] kann selbstständig existieren. Die Farbe nicht. Die Farbe lässt sich nicht grenzenlos ausdehnen".*[37]

Kandinsky suchte nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst, die er in seinen Arbeiten ab 1910 manifestiert. Diese ist der Schlüsselbegriff seiner 1911 erschienenen kunsttheoretischen Schrift „Über das Geistige in der Kunst", in der er sich mit einer neuen Dimension der Kunst als „Medium des Transzendenten" und deren inneren Wahrnehmung auseinander setzt. Für

---

[33] Kandinsky zitiert nach Hess 1981, S. 119.
[34] Hess 1981, S. 119.
[35] Allesch zitiert nach Hess 1981, S. 119.
[36] Epperlein 1997, S. 63.
[37] Kandinsky zitiert nach Epperlein 1997, S. 63.

Kandinsky fügen sich die Elemente Farbe und Form dem „zu allen Zeiten größten Prinzip der Kunst: Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie.“[38] Genau auf diese Harmonie basierende Kompositionen farbiger und zeichnerischer Formen, die an sich unabhängig voneinander existieren bilden gemeinsam ein Ganzes, welches „Bild“ heißt.[39]

Vassily Kandinsky, dessen Betrachtungen im europäischen, insbesondere russischen Symbolismus wurzelten, kann also als eine Schlüsselfigur angesehen werden, die den Begriff Abstraktion in der Kunst ins Rollen gebracht hat, auch wenn er nicht komplett rein abstrakt gemalt hat. Bei Kandinsky war Abstraktion noch als Vereinfachung, Geometrisierung, Stilisierung und Formalisierung von Wahrnehmungsobjekten verstanden worden, wobei das Objekt bei ihm bereits sehr stark in der Wahrnehmung zurücktritt, aber dennoch beispielsweise als symbolischen Gehalt oder kompositionelle Gliederung zu sehen ist (Abb.4).[40] Mit seiner Vorstellung, dass in der Zukunft die Abstraktion allein die Kunst ausmachen wird und diese Kunst als eine bessere, positive, völlig neuartige Malerei deklariert, schafft der Künstler die Grenze zur abstrakten Malerei zu erreichen.

Die nachfolgenden Künstler gehen in ihrer Abstraktion noch einen Schritt weiter bis Malewitsch seinen Nullpunkt erreicht und schließlich Rodtschenko seine „letzten Gemälde“ präsentiert. Es ist ein radikaler Bruch, wo das Objekt nicht mehr als die entscheidende Grundlage für die Wahrnehmung des Bildes steht und die traditionelle Abbildung der Formen verworfen wurde und damit eine komplett neue Wahrnehmungsweise verlangt war.[41]

3.2.2 Piet Mondrian

Einer der entscheidenden Wegbereiter der monochromen Malerei ist Piet Mondrian, auch wenn er selbst keine eigenständigen monochromen Bilder geschaffen hat, sondern sie nur als eine Teilkomposition für ein Gesamtwerk

[38] Lulinska 2008, S. 203.
[39] Ebenda.
[40] Vgl. Meinhardt 2008, S. 29/30.
[41] Vgl. Ebenda.

betrachtete.[42] Sein Interesse gilt dem dynamischen Gleichgewicht, dem Ausgleich der Elemente sowohl in der Natur als auch in der Kunst. Die von Mondrian und von „De Stijl“ Künstlern angewandte schrittweise Entmaterialisierung war systematisch und wurde durch unveränderliche, geordnete und mathematisch definierte Realität hinter den sichtbaren Erscheinungen gekennzeichnet. Inspiriert wurden sie durch den holländischen Theosoph Schoenmaeker und seine „Gestaltungsmathematik“, die sich auf exaktes Wissen und exakte Bilder gründet.[43]

Neben Kandinsky, Klee und Malewitsch gilt Mondrian als einer der „Gründungsväter der abstrakten Malerei“ und sein Einfluss auf die abstrakte Kunst ist extrem nachhaltig.[44] Mondrians Intension war, auch wenn anders als die „Formlosigkeit“ Kandinskys, durch Geometrisierung und Formalisierung jenes Ideal der begrenzten und geschlossenen Form zu überwinden. Auch wenn die äußere Erscheinung ihn als Verkünder eines neuen der formalen Strenge und Gesetzmäßigkeit vermuten lässt und er exakt als der formalistische Gegensatz zu Kandinsky steht, zielen letztendlich beide Absichten auf die Aufhebung der Form hin.[45]

Betrachtet man seine geometrische, entmaterialisierte Bilder im Kontext der Monochromie, so stellt man fest, dass die von Mondrian erschaffenen monochromen Bilder, wie bereits oben erwähnt, sich nur als kompositorische Hilfsmittel für seine „neoplastischen Kompositionen“ beschränkten. Mondrian erstellte einfarbige Kartons und kombinierte sie immer wieder aufs Neue, bis er mit dem Endergebnis der Konstellation zufrieden war. Demnach stand die Produktion monochromer Farbflächen als einfärbige Grundelemente, die dann zu einer endgültigen Komposition hineingefügt werden sollen. Besonders gut lässt sich diese Arbeitsweise in Mondrians „innenarchitektonischen Arrangements“ seiner Ateliers beobachten.[46] Auf die weiß gestrichenen Wände sind Quadrate in reinen Farben verteilt. (Abb.6) Die reinen Linien und die Nüchternheit verleihen dem Raum eine „vollendete

[42] Epperlein 1997, S. 64.
[43] Ringbom 1988, S. 146.
[44] Schor 2008, S. 51.
[45] Hofmann 1987, S. 319f.
[46] Epperlein 1997, S. 65.

Eleganz“ und die farbigen Kartons setzten auf dem einheitlichen weißen Grund einen „spielerischen Akzent“.[47] Weiße Wände bleiben sichtbar und sind klar begrenzt zu den einfärbigen Kartons. Sie übernehmen hier die Rolle der bindenden und zugleich trennenden Komponenten. Die einzelne monochrome Fläche kommt hier nun als ein eigenständiges Element im Ganzen zur Wirkung. „Sie zeigen sich ambivalent, changierend zwischen dem Status eines autonomen und eines integrierenden Elements“.[48] Der ganze Raum ist als einziges Werk zu betrachten und alles wird in seinen reinen Flächenwerten begriffen: ob farbiger Karton, Möbelstücke oder Wand. Mondrian setzt die Gegenstände wie die Staffelei und Holzgatter auf derselben Ebene wie die Farbfläche. „Ding und Bild“ gleichen sich an und die „Objekthaftigkeit der Dinge“ verliert sich zugunsten „rein optischer Werte“.[49]

3.2.3 Kasimir Malewitsch

Eine besonders prägende Persönlichkeit für die Monochromie ist Kasimir Malewitsch und seine suprematistischen Bilder. Mit ihm und seinen Bildern wurde das Verhältnis von Figur und Grund neu konzipiert. Der Begriff „Suprematismus“[50] wurde mit seiner abstrakten Komposition aus reinen Flächenformen geprägt. Malewitsch definiert „Suprematismus“ zugleich als die „reine Gegegenstandslosigkeit“ in der Kunst und der Welt und das „schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ dient als die Grundlage für seine revolutionäre suprematistische Theorie.[51]

Die erste Ausstellung mit rein abstrakten Bildern fand am 17. Dezember 1915 in St. Petersburg mit dem Titel *„Die letzte futuristische Ausstellung 0,10 mit Suprematistische Gemälde“* statt. In dieser Ausstellung war auch „das schwarze Quadrat“ (Abb.7) von Malewitsch vertreten, das einer Ikone gleich an prominenter Stelle in der Raumecke aufgehängt wurde. Das Quadrat gilt für Malewitsch als geometrische Grundform, von der er Kreis, Rechteck und

---

[47] Seuphor 1957, S. 182.
[48] Epperlein 1997, S. 65.
[49] Ebenda.
[50] Supremus = der Höchste.
[51] Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln 1995, S. 127.

Kreuz ableitete [52] (Abb. 8). Mit den in dieser Ausstellung gezeigten suprematistischen Bildern demonstrierte Malewitsch seine Sicht der absoluten Abstraktion. Auch wenn seine späteren Werke der reinen Monochromie näher sind, wird das „schwarze Quadrat“ als die für spätere Ausprägung der Monochromie beispielhaft angesehen.[53] Dieses Bild behält das Figur-Grund Schema bei und ist daher im strengen Sinne nicht als ein reines monochromes Bild zu bezeichnen, auch wenn das schwarze Quadrat als eine Figur bereits seine autonome Position auf dem weißen Grund beansprucht.[54]

Malewitsch ist wie wir bereits bei den Vorläufer gesehen haben, keineswegs der Erste, der ungegenständliche Ausdrucksformen entwickelte, jedoch nimmt Malewitsch mit seiner radikalen Theorie der Gegenstandslosigkeit als Revolutionär und Idealist unter den Avantgardisten seiner Zeit eine herausragende Stellung ein. Er wagte mit seinem schwarzen Quadrat als „Nullform“ den Schritt in die völlige Gegenstandlosigkeit:

„Als ich im Jahre 1913 in meinem verzweifelten Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf weißem Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: „Alles, was wir geliebt haben, ist verloren gegangen: Wir sind in einer Wüste […] Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt. […] Es war dies kein „leeres Quadrat“, was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“[55]

Das schwarze Quadrat auf weißem Grund ist die erste Ausdrucksform der gegenstandlosen Empfindung: „das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts, außerhalb dieser Empfindung“.[56] Die Null wird mit dem schwarzen Quadrat als Nullform der abbildenden Malerei identifiziert. Sie ist

---

[52] Steininger 2001, S. 74.
[53] Epperlein 1997, S. 66.
[54] Karasek 2010, S. 36.
[55] Malewitsch zitiert nach Karasek 2010, S. 37/38.
[56] Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln 1995, S. 127.

die Negation aller gegenständlichen Kunst und zugleich ein Symbol für die neue ungegenständliche Kunst. [57]

1918 präsentierte Malewitsch ein „Weißes Quadrat auf weißem Grund“ und trieb damit „die Entleerung des Bildes mit pastosem Raffinement bis an die Grenze der Malerei und der Wahrnehmung“[58] (Abb.9). Mit seinem weißen Quadrat nähert er sich nochmals stärker an die reine Monochromie an und eröffnet zukünftigen Künstlerentwicklungen sowohl formal als auch ideologisch neue Möglichkeiten. Die mit dem Pinselstrich rhythmisierte weiße Leinwand soll die Empfindung der unendlichen Tiefe vergegenwärtigen.[59] Malewitsch sieht im Weiß nicht nur „die wahrhaftige Darstellung der Unendlichkeit“[60], sondern auch die endgültige Überwindung der Farben selbst. [61] Die Suche nach der reinen Gegenstandslosigkeit beendet Malewitsch mit seinen weißen suprematistischen Arbeiten. Dieser Weg zeigt sein spirituell zu bezeichnendes Verhältnis zur Welt.[62] Malewitschs weißer, grenzenloser Raum der Unendlichkeit, in dem nur die wahre Reinheit wahrzunehmen ist, kann nach Malewitsch erst dann erkannt werden, wenn das Bewusstsein des Betrachters verändert wird und schließlich die Ebene der Gegenstandslosigkeit erreicht wird: *„Wenn der Mensch dieses neue Seinsbewusstsein erlangt haben wird, wird er zum Suprematismus gelangen, der nicht mehr Kultur und Vollkommenheit im bisherigen, gegenständlichen Sinne bedeuten wird.“*[63]

Malewitsch wird zurecht als „Vaterfigur der Monochromie“ genannt, denn die revolutionäre Schöpfung des „schwarzen Quadrats“ beeinflusste jeden der nachfolgenden Monochromisten auf unterschiedlichste Weise[64] und kann als Ausgangspunkt für zahlreiche künstlerische Bemühungen im internationalen Kontext gesehen werden.

---

[57] Gassner 2007, S. 18.
[58] Mazzoni 2003, S. 1.
[59] Gassner 2007, S. 20.
[60] Malewitsch, zitiert nach Epperlein 1997, S. 92.
[61] Epperlein 1997, S. 92.
[62] Ebenda.
[63] Malewitsch 1962, S. 249.
[64] Stahlhut, 2007, S. 72.

3.2.4 Alexander Rodtschenko

Rodtschenko geht in seiner Abstraktion einen Schritt weiter und hebt das Figur-Grundverhältnis vollkommen auf, das bei Malewitsch noch vorhanden war[65] und präsentierte im Jahr 1921 bei der Ausstellung „5x5x=25“ in Moskau das Triptychon „Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau“ und schuf die ersten reinen monochromen Bilder in der Kunstgeschichte und erreichte somit den ersten „tatsächlichen“ Nullpunkt in der Malerei (Abb.10).

Michael Langer beschreit diese ersten reinen monochromen Bilder wie folgt: *„Rodtschenkos Bilder sind nicht am, sondern auf dem Nullpunkt von Kunst. Sie sind das Nichts an Kunst, ohne in einem Bereich außerhalb von Kunst etwas zu bedeuten.“*[66]

Rodtschenko war überzeugt mit seiner Radikalität den Endpunkt erreicht zu haben: *„ Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung: Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben. Jede Fläche hat bis an die Grenzen eine einzige Farbe.“*[67]

Dieses Triptychon als Endpunkt der Malerei verkörpert nicht nur die komplette Absage an „symbolische Referentialität“ in der Malerei, sondern auch „sinnlich-emotionale Konnotationen“ werden nahezu eliminiert.[68] Nach Rudolf Arnheim seien vorwiegend die Beimischungen, die den emotionellen Wert der Farben ausmachen und daher: *„ (sind) Reines Rot, reines Gelb und reines Blau vermutlich die Nullpunkt der Farbigkeit ohne besondere Dynamik und infolgedessen ohne besonderen Ausdruck.“*[69]

---

[65] Steininger 2008, S. 123.
[66] Michael Langer zitiert nach Karasek 2009, S. 40.
[67] Rotschenko zitiert nach Steininger 2008, S. 123.
[68] Epperlein 1997, S. 76.
[69] Rudolf Arnheim zitiert nach Epperlein 1997, S. 77.

Diese Radikalität bedeutete für Rodtschenko das Ende der malerischen Praxis und er beschäftigte sich fortan mit konstruktiv-produktiven Tätigkeiten. Seine letzten Bilder jedoch hinterließen für die nachfolgenden Generationen reiche Entfaltungsmöglichkeit für das monochrome Tafelbild.[70]

[70] Vgl. Steininger 2008, S. 123.

4. Vertreter der Monochromen Malerei im Westen

In der Monochromen Malerei im Westen im 20. Jahrhundert sind viele formal unterschiedliche Werke von verschiedensten Künstlern zu beobachten. Vor allem seit 1945 folgt eine Reihe von Künstlern aus verschiedensten Ländern dem Beispiel der extremen Reduktion der geometrischen Abstraktion von Malewitsch oder Rotschenko. Die in diesem Kapitel angeführten Künstler Yves Klein, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Lucio Fontana und die Künstler der Zero- Bewegung sind von mir daher ausgewählt, nicht nur weil sie alle einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der monochromen Malerei geleistet haben, sondern weil diese unterschiedlichste thematische Vorgehensweise, Beweggründe sowie künstlerische Überzeugungen aufweisen.

Die hier genannten monochromen Werke umfassen nicht nur einfarbige Malerei sondern auch die annährend monochromen Bilder, die auch als Farbfeldmalerei des Abstrakten Expressionismus bezeichnet werden können. Darüber hinaus werden auch einfärbige Materialbilder thematisiert. Bedeutend ist die Autonomie und Präsenz der Farbe sowie die vollkommen vom Zwang der Gegenstandsrepräsentation befreite Gemälde.

Nachfolgend möchte ich in zwei Kontinente – Amerika und Europa - aufgeteilt die Vertreter der Monochromie aufzeigen, die räumlich voneinander getrennt das monochrome Phänomen aufgreifen und weiterentwickeln.

4.1 Amerika

Nach dem zweiten Weltkrieg verlagerte sich die Avantgarde nach New York und eine Fortführung der abstrakten Malerei setzte Ende der 1940er Jahre ein. Die jungen amerikanischen Künstler waren auf der Suche nach ihrer kulturellen Identität und bemühten sich von ihren europäischen Vorbildern zu lösen. Der „Wille zum Durchbruch“ und der ausgeprägte „Wettbewerbssinn“ sind sowohl im amerikanischen Gesellschafts- und Wirtschaftsleben als auch

bei den jungen Künstlern charakteristisch.[71] Die monochrome Malerei entwickelte sich zunächst als eine Kunstrichtung des sogenannten Abstrakten Expressionismus in den frühen 1950er Jahren und wurde dann von Minimal Art Künstlern ab den frühen 1960er Jahren aufgegriffen und als eine Gegenbewegung zum Abstrakt Expressionismus als konkrete Kunst wiedergegeben.

Während Abstrakt Expressionismus ursprünglich mehr dem Surrealismus verbunden war und heroische Gestik, Mystik, Mythologie, Spontaneität, Dramatik in den Vordergrund stellt, strebt Minimalismus nach einer konkreten Kunst und deren Formsprache war Logik, Entpersönlichung, mathematische Klarheit und Objektivität. Die Monochromie in Minimal Art zeigt sich überwiegend in der dreidimensionalen Kunstform aber auch im Bereich der Malerei wurde mit der Monochromie die Maleriei bis an die Grenze geführt, die von aller Bildräumlichkeit, von aller Komposition und von aller Bedeutungshaftigkeit befreit sind.[72] Die wichtigsten Vertreter dieser analytischen Malerei des Minimalismus, die als neue idealistische Abstraktion einen absoluten Neuanfang suchten, waren Frank Stella, Ellsworth Kelly, Robert Ryman oder Agnes Martin.

Der sogenannte Abstrakte Expressionismus entstand unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Krieg brachte führende Vertreter der europäischen Avantgarde nach Amerika, deren Arbeiten den jungen amerikanischen Künstlern als Vorbild dienten und so verschob sich das Zentrum der Weltkunst von Paris nach New York. Das Ziel der amerikanischen Künstler war die Fusion von Kubismus und Surrealismus und somit einen neuen bildnerischen Stil zu finden.[73] Um 1950 spaltet sich der Abstrakte Expressionismus in zwei Richtungen: die gestische Abstraktion, die als „Action Painting“[74] bekannt ist und die „chromatische Abstraktion“.[75] Ich werde mich auf Letzteres konzentrieren, die konzeptionelle Beiträge zum

---

[71] Rose 1969, S. 7f.
[72] Meinhardt 2008, S 35f.
[73] vgl. Rose 1969, S. 157/158.
[74] Der Begriff „Action Painting“ stammt von Harold Rosenberg, Jackson Pollock gilt als der Hauptvertreter.
[75] Rose 1969, S. 194.

monochromen Bild - in der Folge von Rodtschenko, der einen neuen Endpunkt des Tafelbildes markierte - leisteten.[76] Die Hauptvertreter sind Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ardolf Gottlieb, Clifford Still und Mark Rothko. Sie strebten mit überdimensionaler Farbfelder ein einfaches, zentrales Bild zu schaffen.[77] Sie erkannten die Möglichkeit übermannsgroße Formate einzusetzen, um die Betrachter damit zu umringen und zu umfassen und somit eine direktere und schnellere Reaktion zu erzielen. Jeder einzelne genannte Künstler gelangte in den frühen fünfziger Jahren zu einem eigenen unverkennbaren Stil.

Einer, der diese Überdimensionalität in seiner beinahen monochromen Malerei einsetzte und mit seiner Farbtafelmalerei (Colorfield Painting) der autonomen Farben einen neuen Stellenwert einräumt, ist Mark Rothko. Mark Rothko setzt die Farbe als einen Ausdrucksträger ein und seinen stimmungsvollen, überdimensionalen, beinahe monochromen Bildern, die durch ihre verschwommenen und leuchtenden Farben charakterisiert sind, werden eine transzendente, auratische Wirkung zugesprochen.[78]

4.1.1 Mark Rothko

Die monochrome Malerei von Rothko entstand ab 1947, wo er sich immer mehr von seiner surrealistisch geprägten Malerei entfernte und sich der Abstraktion näherte. Die Jahre zwischen 1947 bis 1950 stellen eine entscheidende Phase in Rothkos Entwicklung dar. Rothko entwickelte einen Malstil, mit dem er seine höchste Anerkennung erlangte und der ihn als einer der größten Maler des 20. Jahrhunderts etablieren ließ. Dieser Malstil, der durch zwei bis drei übereinander gestapelte Rechtecke auf große grundierte Leinwandflächen gekennzeichnet ist, gehört der „annähernden“ Monochromie an (Abb.13). Obwohl seine Werke im strengsten Sinne nicht zur reinen Monochromie gehören, werden sie als ein monochromes Phänomen angesehen, da sie nicht nur stark von einer Einfärbigkeit geprägt sind sondern auch die Autonomie der Farbe und deren Wirkung für seine

[76] Steininger 2008, S. 124.
[77] Rose 1969, S. 194.
[78] Vgl. Steininger 2008, S. 171.

Werke als wesentliche Elemente betrachtet werden können. Zusätzliche Merkmale seiner monochromen Gemälde sind die überwältigenden Größe und das „Tiefenlicht“.

Die Überdimensional großen Bilder sind, wie bereits oben erwähnt, kennzeichnend für den Abstrakten Expressionismus und wurden nicht nur von Rothko, sondern auch von anderen Künstlern der „New Yorker Schule“, wie Jackson Pollock, Barnett Newmann, Robert Motherwell angewendet. Sie wählten für ihre Bilder überdimensionale Formate, nicht etwa um Aufmerksamkeit zu erregen, sondern da sie unerlässlich für die Gesamtwirkung ihrer Gemälde waren.[79] Anfangs standen einige Kritiker skeptisch gegenüber den übermannsgroßen Formaten. Rothko bringt die Bedeutung der „Large Pictures“ mit folgenden Worten zum Ausdruck:

„Ich male sehr große Bilder. Mir ist bewusst, dass historisch gesehen, das Malen großer Bilder etwas sehr grandioses und pompöses ist. Der Grund jedoch, warum ich große Bilder male [...] ist genau der, dass ich innig und menschlich sein möchte. Malt man ein kleines Bild, heißt das, sich außerhalb der eigenen Erfahrung zu stellen, eine Erfahrung aus stereoskop oder einem Verkleinerungsglas zu betrachten. Malt man jedoch das größere Bild, ist man mitten drin. Es ist nicht etwas, das man beherrscht.“[80]

Clement Greenberg sah in dieser „Megalomanie“ einen „Angriff auf die Konvention der Staffelei und ein Mittel des Künstlers, die Grenzen des Bildrandes zu durchbrechen, um die Objekthaftigkeit ihres Bildes zu verneinen“.[81] Nach Robert Goldwater wäre die Wirkung des großen Gemäldes, nämlich die vollkommene Beherrschung der Betrachter, bei einem kleinen Bild nicht möglich. Für Robert Goldwater wendete Rothko das Format als jenes Mittel an, um seine Bilder „gleichzeitig distanziert und fordernd“ zu machen.[82] Damit die Wirkung seiner „autonom gestalteten, atmenden Bilder“[83] zur Gänze entfalten kann, wird besonders auf die

[79] Clearwater 1987, S. 49.
[80] Rothko zitiert nach Wick 2008, S. 20.
[81] Greenberg zitiert nach Clearwater 1987, S. 49.
[82] Goldwater zitiert nach Clearwater 1987, S. 52.
[83] Wick 2008, S. 20.

Installierung der Bilder geachtet. Rothko bestand darauf seine Gemälde gruppenweise aufzuhängen und niemals einzeln oder mit Werken anderer Künstler. Obwohl jedes seiner Bilder ein autonomes Werk darstellt, verschmelzen die Bilder ineinander, wenn man sie in einem „festen Ensemble“ betrachtet.[84] Darüber hinaus fördert die richtige Installierung nicht nur den Dialog zwischen den einzelnen Bildern, sondern auch zwischen den Bildern und dem Betrachter. Auch die ideale Distanz der Betrachtung der Bilder wurde vom Künstler vorgegeben. Rothko empfahl, seine Bilder aus ca. 45 Zentimeter Entfernung zu betrachten.[85] Nach Gassner befindet sich der Betrachter bei dieser Nähe und Größe des Bildes nicht mehr vor dem Bild, wo er mit seinen Blicken das Bild als Ganzes wahrnimmt, sondern direkt im Bild, das ihn als Farbraum umringt und somit von ihm vollkommen beherrscht wird.[86] Diese großformatigen Bilder sind nach Rothko imstande, nicht nur mit dem Betrachter eine direkte Beziehung einzugehen, sondern bei Nahansicht sogar ihn zu umhüllen.[87] Da bei größeren Bildformaten die Bildränder weit auseinander liegen, muss ebenso das Blickfeld des Betrachters erweitert werden. Der Blick des Betrachters taucht durch die Erweiterung ihres Sehfeldes direkt in das Bildfeld ein und somit befindet er sich „weniger vor dem als vielmehr in ihm“.[88] *„Wenn du jedoch ein größeres Bild malst, dann bist du in ihm. Es ist nichts, worüber du gebieten kannst.“*[89]

Mit der Serie der „Blackform“ paintings, die teilweise über 200 x 400cm groß sind, brachte Rothko 1964 die „Größe“ nochmals deutlich und radikal in Erscheinung.[90] Diese Serie würde man am ehesten mit Monochromie bezeichnen. Die Rechtecke, welche für Rothko typisch sind, sind minimal wie möglich ausgeprägt. Werke wie No. 8 (Abb.14) und Untitled (Plum and Dark Brown) (Abb.14a) sind fast als würde man meinen, dass sie schwarz in schwarz gemalt wären. Diese sind jedoch nie ganz monochrom, da hier eine

[84] Clearwater 1987, S. 56.
[85] Breslin 1993, S. 281.
[86] Gassner 2008, S. 171.
[87] Boehm 2008, S. 183.
[88] Gassner 2008, S. 172.
[89] Rothko zitiert nach Gassner 2008, S. 172.
[90] Wick 2008, S. 23.

reiche Nuancierung ins Braune, Rötliche oder auch Violettblau zu erkennen ist.[91]

Zweiter essentielle Aspekt im Rothos Werk, der erwähnt werden soll, ist das „Tiefenlicht“ und dessen Wirkung.

Das untergründige Durchscheinen, die Transluzenz des Flächengrundes sind charakterisierend für Mark Rothko. Diese außergewöhnliche, mysteriöse Durchsichtigkeit steht als Grundlage für die besonderen Wirkungseffekte seiner Werke. Das Mysterium dieser Malerei hängt mit dem „Tiefenlicht“ zusammen, welches durch eine lasierende Maltechnik zustande kommt.[92] Hierbei werden die Pigmente, ähnlich der Wasserfarbenmalerei, dünn aufgetragen und diese übereinander aufgetragenen Farbschichten verdichten sich langsam, ohne jedoch in der Tiefe liegende Farbwerte völlig abzuriegeln. Somit dringt ein Teil ihrer „koloristischen Energie“ von hinten bis auf die Oberfläche durch und wird dort wirksam. Demnach ist das Tiefenlicht in seinem „visuellen Ausdrucksgehalt gebrochen, gemischt und mehrdeutig“. Seinen eigentlichen Zauber aber gewinnt es dadurch, dass „die Tiefe und Ferne des Gemäldes auch in der Nähe mitspielt“.[93] Es ist schwierig diesen Zauber in Worten wiederzugeben und möglicherweise ist das genau der Grund, warum der Künstler zunehmend den Bildtitel mit beteiligten Farbwerten ersetzte oder die Nicht-Bezeichnung „Untiteld“ bevorzugte.[94]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die überdimensionale Formate, Farbe und das Tiefenlicht in seinen beinahen monochromen Arbeiten die wichtigsten Rollen gespielt haben. Die Intension des Künstlers war durch die großen Formate der Bildwirkung „Intimität“ zu verleihen, indem sie mit ihrem „visuellen Bildkörper den realen Körper des Betrachters umfasst“.[95] Nach Gottfried Böhm, „eine denkwürdige Erfahrung, denn bei aller Nähe und Unmittelbarkeit der Wirkung, behält sie ein Moment der Ferne und der

[91] Wick 2008, S. 23.
[92] Boehm 2008, S. 182.
[93] Ebenda.
[94] Boehm 2008, S. 182.
[95] Boehm 2008, S. 184.

Unergründlichkeit, des Immateriellen“. [96] Das komplexe Phänomen des Tiefenlichts, das Ferne und in der Nähe innehat, wird von Gottfried Böhm mit der Aura verglichen.[97] Nach Bonnie Clearwater hypnotisiere Rothkos Bilder den Betrachter, denn durch das schimmernde Licht die Farbe zum schwingen gebracht wird und somit ein Zustand ständiger Bewegung suggeriert wird.[98] Rothko wollte nie, dass seine Kunst als „gegenstandlose“ Farbmalerei reduziert wird, sondern er bestand in erbittertem Anspruch auf einen Inhalt: „grundlegende menschliche Gefühle – Tragödie, Ekstase und Schicksal“.[99] Das sind für ihn die elementaren menschlichen Erregungen, die er durch seine mystischen, stimmungsvollen und geheimnisvollen Bilder in das Bewusstsein des Betrachters eindringen lassen wollte.

Ein Künstler, der ebenfalls mystische Bilder erschuf, war Ad Reinhardt. Während Rothko aber mit seinen mystischen auratischen Gemälde die Kontemplation anstrebte, war Reinhardt auf der Suche nach dem Absoluten durch das „letzte Bild“, das eine „reinigende Funktion“ ausüben sollte.

4.1.2 Ad Reinhardt

Seinen bedeutendsten Beitrag zur monochromen Malerei sind seine „Black Paitings“ bzw. „ultimate paintings“ mit denen der Künstler den Grenzbereich der Monochromie markierte. Im Jahr 1951 entstehen erste rote, annährend monochrome Bilder mit strukturiertem Bildfeld, dann folgten die blauen Bilder, und schließlich widmete sich der Künstler ab 1953 bis zu seinem Tod im Jahre 1967 nur noch den schwarzen Arbeiten. Reinhardts „Black painting“ ist oft als Synthese von Ost und West dargestellt worden.[100] Er war einer der ersten seiner Künstlergeneration, der sich zum Osten hingezogen fühlte und eine Vorliebe für die östliche Zen Philosophie hatte. Dazu möchte ich aber zu einem späteren Zeitpunkt nochmals zurückkommen.

---

[96] Boehm 2008, S. 184.
[97] Boehm erwähnt Walter Bejamin und seine Aurathorie, Boehm 2008, S. 184.
[98] Clearwater 1987, S. 56.
[99] Wick 2008, S. 12.
[100] Mc Conathy 1974, S. 10.

Die ersten monochromen Bilder sind wie bereits oben erwähnt in rot oder in blau ausgeführt (Abb.11/11a). Diese sind im strengsten Sinne als annährende monochromen Bilder anzusehen, da Reinhardt - wie Rothko - zwar extrem reduziert aber dennoch weiterhin in einer minimalen Weise rechteckige Flächen im Bild arrangierte. Nach Lippard wählt Reinhardt die Farben Rot und Blau möglicherweise im Bewusstsein eines Dualismus, nämlich der zwischen einem sehr warmen und einem sehr kühlen Licht. Diese Polarität ist in allen seinen Arbeiten seit den frühen vierziger Jahren vorhanden.[101] Die roten Bilder begannen als goldene, orange-, rosa-, ockerfarbige oder kastanienbraune Kompositionen mit ziemlich starken „Tonwertkontrasten" und die blauen Bilder beinhalten von Kobaltblau, Ultramarin, Purpurtönen bis Smaragdgrün. „Sie waren monochrom, aber nicht monoton."[102]

Man kann beobachten, wie die Farbwerte immer enger abgestuft und um 1956 ihre Töne immer monotoner und immer dunkler wurden, bis Reinhardt sich schließlich nur noch auf die Farbe Schwarz konzentrierte: *„Malerei müsse schwarz sein, alle Skulptur weiß und alle Architektur farbig."*[103] In seinen fast völlig schwarzen Bildern, die kompositorisch auf eine Kreuzform beschränkt waren, kamen Anfangs noch Variationen vor bis er sich 1960 endgültig entschied, nichts mehr außer schwarze, dreigeteilte, 1,53 Meter große Quadrate zu malen (Abb.12). In seinen Schriften „Twelve Rules for a New Academy" von 1957, wo die zwölf Verbote aufgelistet waren, erklärt Reinhard seine Sicht der Malerei: *„Eine quadratische (neutrale, formlose) Leinwand, 1,5 m hoch, 1,5 m breit [...] (nicht groß, nicht klein, ohne bestimmte Größe) dreigeteilt (keine Komposition), eine bestimmte horizontale Form, die eine vertikale Form negiert (formlos, kein oben, kein unten, ohne Richtung) [...] dunkle (mehr oder weniger) dunkle (nicht helle) nicht kontrastierende (neutrale) Farben, Pinselstrich geglättet, um Pinselspuren zu eleminieren [...]."*[104]

---

[101] Lippard 1984, S. 97.
[102] Ebenda.
[103] Reinhardt zitiert nach Lippard 1984, S. 109.
[104] Ad Reinhardt zitiert nach Crow 1997, S. 119.

Seine „letzten Bilder“, „die eine mystische reine Kunst um der Kunst willen sind“ [105] , sollen gleichzeitig eine reinigende Funktion haben. Diese „Reinigung“, als eine radikale Befreiung von allem, was an die äußere materielle Welt erinnert, was sinnlich und zufällig wäre, trieb Reinhardt auf ein letztes abstraktes Bild zu: auf ein vollkommen entleertes, nichts beinhaltendes, farbloses Monochrom.[106]

Reinhardt wiederholte immer wieder aufs Neue das schwarze „allerletzte Bild“ zu malen, wofür er auch den Beinamen „schwarzer Mönch“ erhielt. *„Das einzige, was in der Kunst noch getan werden kann, ist Wiederholung: der gleich großen Leinwand, des gleichen Schemas, der Monochromie, [...] bis zu einer Auflösung und Unsichtbarkeit, zu einer durchgehenden Einheitlichkeit und Gleichmäßigkeit [...] Alles bis zur Nicht-mehr-Reduzierbarkeit, Nichtwahrnehmbarkeit.“*[107]

Farbe und Komposition wurden für ihn beim Malen „unnötig“.[108] Jedoch jedes dieser Bilder unterschied sich nach wie vor von den anderen, und manchmal fügte er sie zu Diptychen, Triptychen oder zu großen Quadraten zusammen. „Die Privilegien der Konsequenz erstreckten sich auch auf Inkonsequenz.“[109] Die schwarze Farbe, die er benutzte, ist nämlich ein chromatisches Schwarz, von dem man genaugenommen nur im Plural sprechen kann. Es sind chromatische Farbtöne, die aus Mischung stark entölter Farben entstanden sind.[110] Erst am Ende seines Lebens konnte Reinhardt den Vorgang des Trocknens, der die leichten Unterschiede zwischen den „identischen“ Bildern entstehen ließ, genauer kontrollieren.

Die Ablehnung einer Komposition oder Farbe ist ein Phänomen, das, wie wir bereits bei Malewitsch und Rotschenko gesehen haben, nicht zum ersten Mal bei Reinhardt vorkommt. Auch die Suche nach der Reinheit, der Leere und der Kontemplation durch die Bilder war nichts Revolutionäres. Was man allerdings festhalten kann, ist dass kein anderer amerikanischer Maler,

---

[105] Vgl. Rose 1969, S. 207.
[106] Vgl. Meinhardt 2008, S. 32.
[107] Ad Reinhardt zitiert nach Lippard 1984, S. 155.
[108] Lippard 1984, S. 109.
[109] Ebenda, S. 114.
[110] Epperlein 1997, S. 98.

jedenfalls nicht vor 1960, sich für die Kombination von Unsichtbarkeit, Reinheit und Ende der Malerei interessierte wie Ad Reinhardt.[111] Natürlich waren Künstler wie Barnett Newmann, Mark Rothko, Frank Stella oder Robert Rauschenberg, die ebenfalls reine schwarze Bilder gemalt haben. Was aber Ad Reinhardts „Black Paintings" so interessant macht, sind die extrem eng abgestuften Farben, die auch von Turner oder Monet geschätzt wurden und nicht bloß die Wahl von Schwarz als formalem Ausdrucksmittel. Drüber hinaus ist die enge Verbindung der westlichen und östlichen Philosophie, die in seinen Werken zu spüren ist, für mich persönlich der interessanteste Aspekt, den ich aber später näher erläutern möchte.

Ad Reinhard wollte mit seinem „zeitlosen letzten Gemälde" vom nichts zum Nichts fortschreiten*: „Aber das Ende ist immer ein Anfang. Das Drama ist der versuch, sofort das Ziel zu erreichen, das man niemals erreicht."*[112] Reinhardt war mit seiner radikalen Ansichten und durch seine kompromisslose Reduktion für die jüngeren Künstler der Minimal Art beispielhaft.[113]

Wenn die Weltansicht des Abstrakten Expressionismus mit der Philosophie des Existentialismus verbunden war, ist die neue Kunst der sechziger Jahre als dessen Ablehnung und ihre Folgen zu verstehen.[114] Die jungen amerikanischen Künstler strebten nach Klarheit, Logik und Struktur und lehnten die Ausdruckscharakteristiken des Abstrakten Expressionismus wie Mystik oder Symbolik vollkommen ab.

---

[111] Lippard 1984, S. 109.
[112] Ad Reinhardt zitiert nach Lippard 1984, S. 182.
[113] Vgl. Rose 1969, S. 207.
[114] Vgl. Rose 1969, S. 216.

4.1.3 Frank Stella

Bevor Ad Reinhardt das Ende der Malerei in seinen „letzten Bildern“ formuliert, versuchte Stella ab 1958 mit seinen „Black Paintings“ die Malerei von aller Bildräumlichkeit, Komposition und Bedeutungshaftigkeit zu befreien (Abb.15).[115] Es geht ihm dabei um den subjektiven Ausdruckswillen des Künstlers so weit wie möglich zu eliminieren[116] und die Malerei als so konkret (Art as Art) wie sie ist wiederzugeben: *„Nur was dort gesehen werden kann ist dort. [...] Das was Sie sehen, ist das, was Sie sehen.“*[117] Er reduziert das Gemälde bis auf die Oberfläche eines Gegenstandes und versuchte in seiner „Black Painting“ Serie eine Malerei ohne Immaterialität, ohne Tiefe und ohne Bildraum zu schaffen und entwickelte ein Verfahren, das es ihm ermöglichte, sich vollkommen vom Illusionismus der bisherigen abstrakten Malerei loszulösen und eine „materialistische“ Malerei zu definieren. Vorrangig wendete er sich gegen jegliche Komposition oder Relationalität[118] und schließlich fand er die Antwort in der Symmetrie. In seinen „Black Paintings“ gibt es weder Differenzierung von Elementen noch eine Verbindung verschiedener Teilen zu einer Einheit. Es sind lediglich Streifen derselben Breite und Farbe, die nebeneinander gelegt sind und sich wiederholen ohne dabei eine Ganzheit zu bilden.[119] Durch diese gleichmäßige Aufteilung der Leinwand gelang Stella nach Michale Fried zu einem „deduktiven Aufbau“: der Rahmen bestimmt die Komposition, die er begrenzt. Um die optische Illusion so weit wie möglich zu eliminieren und das Bild der Bildfläche gleichzusetzen sowie die „innere Dynamik des Bildes mit seiner äußeren Begrenzung“ vollkommen harmonisieren zu lassen, begann Stella 1960 die Ecken seiner Bilder abzuschneiden (Abb.15a).[120]

Frank Stellas „Black Painting“ war ausschlaggebend für die Minimal Art Künstler, wie Donald Judd, Sol LeWitt, John Mc Cracken, die die Greenbergs „Flachheit“ wortwörtlich in ihren absolut nicht mehr illusionistischen

---

[115] Vgl. Meinhardt 2008, S. 35 f.
[116] Crow 1997, S. 67.
[117] Frank Stella zitiert nach Meinhardt 2008, S. 35.
[118] Vgl. Ebenda.
[119] Ebenda, S. 36.
[120] Rose 1969, S. 236.

umzusetzten versuchten.[121] Die meisten der Minimal art Künstler haben als Maler begonnen und wechselten jedoch in die Dreidimensionalität, da die Malerei für sie nicht konkret genug war.[122] Daher gehen Sie noch einen Schritt weiter als Stella und versuchen dem Monochrom noch mehr Flachheit zu geben, indem sie das Gemälde in einer materiellen Oberfläche eines dreidimensionalen Körpers verwandeln. Sie sind keine Skulptur aber auch keine herkömmlichen Objekte, sondern eher als Malerei oder Architektur nahe stehende dreidimensionalen Objektkunst anzusehen.

4.2 Europa

Auch in Europa gab es in den 1950er und 1960er Jahren wichtige Beiträge zur monochromen Malerei, allen voran von Yves Klein, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Gerhard Richter und auch die Zero-Bewegung darf nicht unerwähnt bleiben. Ich möchte vertretend für die europäische monochrome Malerei vor allem Yves Klein und dessen Yves Klein Blue und Lucio Fontana, Piero Manzoni und die Zero-Bewegung, die in den frühen 1960er Jahren eine bedeutende Position in der europäischen Nachkriegsavantgarde einnimmt, näher erläutern.

4.2.1 Yves Klein (I.K.B und Betonung der Aura)

Yves Klein ist wohl der bekannteste Vertreter der Monochromie. Seine konsequente Hinwendung zur Monochromie geht weit über die Produktion von einfärbigen Bildern hinaus. Er erforschte die Malerei mit neuen künstlerischen Mitteln und lässt geistig-phiosophische Themen in seinen Arbeiten hineinfließen. Zwischen 1948, „als er den blauen Himmel Nizzas symbolisch signierte“, und seinem viel zu frühen Tod im Jahr 1962, versuchte Klein mit seinem vieldeutigen Werk die Malerei von der definierten Form zu befreien. Durch seine beharrliche Arbeit am Monochrom machte er

[121] Vgl. Meinhardt 1997, S. 151.
[122] Vgl. Ebeda, S. 275.

die „Objekthaftigkeit“ obsolet und prägt damit die künstlerische Praxis des 20. Jahrhunderts nachhältig [123]

Seine Suche nach der Leere wurde durch die damalige Allgemeinsituation in Paris bestärkt. Die jüngere Künstlergeneration, die französische Neo-Avantgarden, waren mit theoretischen und historischen Problemen der Nachkriegszeit konfrontiert: die radikale Veränderung der Struktur des Lebens, die enorme Zerstörung und das unnachgiebige Schweigen über die unmittelbare Vergangenheit. Sie waren nicht mehr in der Lage, diese erdrückende Situation mit konventioneller Malerei darzustellen und entschieden sich daher die Leere als die Grundlage visueller Darstellung.[124] Die Pariser Neo-Avantgardisten versuchten nun die Leere darzustellen und Klein tat dies mit seinem Monochrom. Seine erste Ausstellung mit verschiedenfarbigen monochromen Bildern fand 1956 in Paris unter dem Titel „Yves: Propositions monochromes“ (Yves: monochrome Vorschläge) statt.[125] Kleins Intension mit seinen monochromen Bildern die Besucher zu sensibilisieren ist nicht wie gewünscht eingetroffen, vielmehr waren sie irritiert und verunsichert über die Bedeutung dieser Kunst.[126] Klein sah die verschiedenenfarbigen monochrome Bilder als Grund dafür, dass das Publikum zwischen den einzelnen Monochromen Verbindungen herstellte, anstatt jedes Bild einzeln zu betrachten. Resultierend stellte Klein in der Galerie Apollinaire 1957 elf bis zur Ununterscheidbarkeit gleiche blaue Bilder aus: „Alle absolut identisch in Ton, Valeur, Proportion und Größe.“ [127] (Abb.16) Klein hat sich besonders mit der Frage nach der „Unterschiedlichkeit ähnlicher Phänomene“ beschäftigt. Der Künstler versieht die elf fast identische Bilder mit unterschiedlichen Preisen und macht damit deutlich, dass es sich hier um individuelle Bilder handelt. Für Klein lege der wirkliche Wert des Bildes nicht in der sichtbaren Erscheinung, sondern jedes

---

[123] Banai 2004, S. 15.
[124] Banai 2004, S. 16.
[125] Kleins orangefarbenes Debütbild „ Expression du monde de la couleur mine orange“ (1955) wurde von Salon des Réalités Nouvelles abgelehnt. Es hieß: er hätte wenigstens eine kleine Linie oder einen Punkt oder einen andersfarbigen Fleck anbringen sollen. Aber nur eine Fläche, das ginge nicht.
[126] Stich 1994, S. 66.
[127] Klein zitiert nach Epperlein 1997, S. 119.

Bild wird über die „malerische Sensibilität“ einzigartig und erfährt somit eine metaphysische Erhöhung.[128]

Mit dieser Ausstellung begann seine „blaue Periode“, die als seine wichtigste künstlerische Schaffensperiode gilt. Mit dieser erfolgte die internationale Anerkennung und steigerte dessen Bekanntheitsgrad signifikant. I.K.B., das „International Klein Blue“ ist seitdem das patentierte[129] Marken- und Erkennungszeichen des Künstlers (Abb.17).

Später erweiterte Klein sein Repertoire um Gold, Rosa und produzierte zwischen 1959 und 1960 ca. 40 Monogold Bilder. I.K.B bleibt dennoch als seine wichtigste Farbe, mit der er unmittelbar assoziiert wird.

Das nach Yves Klein benannte I.K.B. - das „International Klein Blue“- ist ein leuchtendes, farbintensives, durchdringend tiefes Ultramarinblau, das sich wie keine andere Farbe mit einem bestimmten Künstler unseres Jahrhunderts verbinden lässt.[130] Das unnachahmliche Blau steht für die vollkommene „Symbiose zwischen Künstler und Medium“. Klein entdeckte das reine Pigment bei einem Londoner Rahmenmacher und war von seiner Intensität fasziniert. Jedoch jeglicher Versuch es mit herkömmlichen Bindemitteln mischen, wie zum Beispiel Leim oder Öl, ließ seine Wirkung verblassen.[131]

„Ich mochte keine mit Öl vermischten Farben. Sie schienen tot. Was mir am meisten gefiel, waren reine Pigmente in Puderform, wie ich sie oft beim Farbenhändler en gros gesehen hatte. Sie hatten ein natürliches, außergewöhnlich autonomes Leben. Es war wirklich Farbe in Reinform. Lebendiges und fassbares Farbmaterial.“[132]

Klein wollte mit den reinen Farbpigmenten den Substanzcharakter der Farbe unterstreichen. Für ihn war es wichtig die Pigmentpartikel in ihrer „totalen

---

[128] Stich 1994, S. 86.
[129] Klein deklarierte es trotz damals noch fehlendem Patentrecht als geistiges Eigentum.
[130] Bianchi 2004, S. 39.
[131] Keil 1995, S. 426.
[132] Klein zitiert nach Stich 1994, S. 59.

Freiheit“[133] zu belassen, damit die Betrachter ebenfalls diese als solche wahrnehmen können. Nach vielen Experimenten fand Klein zusammen mit dem Pariser Chemiker Edouard Adam eine Firnissubstanz, einen wässrigen Petroliumextrakt, namens Rhodopas, mit dem sich jenes tiefe, gesättigte Ultramarin seine Wirkung voll entfalten konnte. Diese Farbe scheint mehrfache Bedeutung zu haben: Sie besitzt einerseits matte, puderige, stoffliche Qualität aber andererseits wird das Materielle nach längerer Betrachtung aufgelöst und suggeriert somit die unendliche Tiefe. „Ein solcher Transformationsvorgang bewirkt die Transzendierung dieser Farbe und erklärt ihre Magie.“ [134] Inspiriert durch Giottos blaue Fresken in Assisi, begann Klein den Himmel seiner Heimat Nizza in Malerei wiederzugeben und die zunächst illusionistische Absicht, den Himmel zu malen, steigerte sich zunehmend ins Abstrakte.[135] Für Klein ist dies eine Imagination, die er mit poetischen Worten von Gaston Bachelard unterlegte: *„Zuerst ist Nichts, dann tiefes Nichts und schließlich blaue Tiefe.“*[136]

Kleins besondere Affinität zur Farbe Blau erklärte Oliver Berggruen mit folgenden Worten*: “Für Klein wurde Blau zum Symbol des Immateriellen, der Leere. Klein machte kein bestimmtes Zeichen oder Objekt, sondern reine Farbe zum Ausgangspunkt für sein gesamtes Werk. Farbe war für ihn Material und spirituelles Medium, das unabhängige Empfindungen auslösen und Zugang zur unendlichen Weite jenseits des materiellen Gemäldes eröffnen konnte“.*[137]

Das Unendliche, Unfassbare, Unermessliche oder Unbegrenzte wird oft mit Himmel oder Meer assoziiert und diese wiederum mit dem Blau symbolisiert. Goethes Notizen zur sinnlichen Wirkung der Farbe Blau bestätigen diese Assoziation: *„Wie wir einen eingenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht*.“[138] Ebenfalls zeigen Untersuchungen

---

[133] Bianchi 2004, S. 48.
[134] Keil 1995, S. 426.
[135] Keil 1995, S. 77.
[136] Klein zitiert nach Restany 1995, S. 15.
[137] Berggruen 2004, S. 110.
[138] Goethe zitiert nach Epperlein 1997, S. 89.

der Wahrnehmungspsychologie und der Physiologie, dass „das kurzwellige Licht der blauen Farbe diese als in die Ferne driftend erscheinen lässt.“[139]

Neben der Farbe Blau, die für Kleins Werke unersetzbar ist, spielt die Rolle der Betonung der Aura für den Künstler, der dem Immateriellen einen so zentralen Stellenwert beimisst, auch eine besondere Rolle.

Für Klein ist es wichtig, dass man nicht nur die Farbe des Bildes sieht, sondern sie ganzheitlich wahrnimmt.[140] Das heißt es geht hierbei über die visuelle Wahrnehmung des reinen Sehens hinaus zu einem umfassenden Konzept. Angestrebt wird nach einer kontemplativ empfangenen Sinnlichkeit.[141] Obwohl vieles darauf hindeutet, dass für Klein die Aura im Zentrum seines künstlerischen Schaffens steht, gibt es keinen eindeutigen Hinweis in seinen Schriften. Man könnte allerdings den von ihm gebrauchten Begriff „atmosphärisch“ mit dem der Aura synonym setzten. *„Bilder schaffen Atmosphären, sinnliche Stimmungen, außergewöhnliche Zustände und Stimmungen, die fühlbar sind, aber nicht tastbar.*[142]

Die immaterielle Ausstrahlung zusammen mit dem Bild oder Objekt erzeugten auratische Atmosphäre und dadurch soll der Eindruck von Grenzenlosigkeit und Unermesslichkeit vermittelt werden. Kleins Intension lag darin die Bilder nicht nur als Objekte, sondern als lebendige autonome Wesen[143], also als Subjekte begreifbar zu machen.[144]

Um die Kontemplation und die vom Künstler gestiftete Aura zu erfahren, ist die Empfangsbereitschaft des Betrachters ausschlaggebend. Wie bereits oben erwähnt, werden die Betrachter von Klein aufgefordert ihre Sehweisen

---

[139] Epperlein 1997, S 89
[140] Klein zitiert nach Epperlein 1997, S. 120.
[141] Ebenda.
[142] Klein zitiert nach Epperlein 1997, S. 125.
[143] Klein zitiert Ebenda.
[144] Eine ähnliche Interpretation der Aura vertritt Walter Benjamin, der als Erster den Begriff Aura in Kunst eingeführt hat. Demzufolge wird in der kontemplativen Anschauung des Betrachters „das materielle Objekt zum selbst schauenden Subjekt. Kunstwerken der mechanischen Reproduktion sei aber diese Doppelexistenz nicht mehr möglich, sie bestünde nur noch als reine Objekte, denen eine andere Wahrnehmung entspricht.“ (Epperlein 1997, S. 125.) In seiner bahnbrechenden Abhandlung „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ insistiert Benjamin die Einzigartigkeit bzw. Einmaligkeit der Aura bei einem Original. (Tiedemann 1974, S. 437-440.)

zu ändern; nämlich die Bilder emotional zu betrachten. Dabei sieht Klein sich selbst als Schöpfer der Aura. Er ist es, der den Dingen das Leben schenkt und nicht der Rezipient. Demzufolge wird dem Betrachter kaum noch eine interaktive Rolle zugesprochen; die Aura wird von Klein als eine bestimmte „Existenzform des Kunstwerks“ vorgestellt und jeder soll auf gleiche Weise die bereits von ihm vorgegebene Mystik und Spiritualität erleben.[145]

Um die losgelöste atmosphärische Tiefe zu schaffen und die „Aura“ zu verstärken, lässt Klein seine Werke ohne Rahmen im Abstand von zehn bis zwanzig Zentimeter vor die Wand hängen.[146] Es wird dadurch die Empfindung von Schwerelosigkeit suggeriert und zusätzlich durch die abgerundeten Ecken und den Verzicht auf die Rahmung scheinen das Farbscheinfeld über die Tafel hinaus zu expandieren. So kann sich die Farbe in jede Richtung hin ausdehnen, dass sie über die materiellen Grenzen hinaus strahlt. Daher scheint das Monochrom zwei Anschauungschrakter zu besitzen: zum einen als materielle sichtbare Darstellung, zum anderen als die immaterielle, die mit ihrer Aura den Raum unsichtbar und spürbar erfüllt.[147]

In seiner Autobiographie, Mon Livre, erläutert Yves Klein seinen Zugang zur Monochromie mit folgenden Worten: *„Ich male also den malerischen Moment, der aus einer Erleuchtung durch die Durchdringung mit dem Leben selbst geboren wird. Die Seele zu spüren, ohne zu erklären, ohne Worte, und dieses Empfinden darzustellen, das ist es, glaube ich, was mich zur Monochromie gebracht hat.“*[148]

4.2.2 Piero Manzoni und Lucio Fontana

Klein brachte offensichtlich mit seinem revolutionären I.K.B viele seiner zeitgenössischen Künstlern und Kritikern zur Debatte.

---

[145] Epperlein 1997, S. 126.
[146] Kuhn 1991, S. 60.
[147] Charlet 2000, S. 70.
[148] Yves Klein zitiert nach Karasek 2009, S. 50.

Piero Manzoni beispielsweise besuchte jeden Tag Kleins Ausstellung, um die monochromen Bilder anzusehen. Für ihn war es eine Offenbarung und seine anfängliche achrome Bilder (die weiße monochrome Malerei) sind eine Antwort auf das Monochrom von Klein. (Abb.18) Seine achromen Bilder sind genau genommen Materialbilder, die aus einfachsten Materialien und teilweise aus Substanzen, die sich mit der Zeit stakt verändern, entstanden. Manzoni versuchte die Gattung der Malerei auf ihrem Nullpunkt zurückzuführen, indem er sie durch die Materialität betonte leere Fläche ersetzte. [149] Die Oberflächenstruktur beruhte allein auf dem Trocknungsprozess des jeweiligen Materials. Manzoni interpretierte seine achromen Bilder als Ausdruck des „einfachen Seins und des Lebens“.[150] Der Ausdruck von Leere, Stille, Absenz und Unendlichkeit soll durch eine bewusst neutrale, unspezifische Beschaffenheit aufgezeigt werden.[151]

Lucio Fontana, der bereits als Maler etabliert war, erwarb ein Monochrom und arbeitete konsequent mit einer einzigen Farbe. Er präsentierte nun seine berühmten geschlitzten Leinwände als „ein Echo auf die Bipolartät des Monochroms“ – die unendliche Leere.[152] Der in Mailand beheimatete Lucio Fontana bemühte sich seit den späten 1940 als Vertreter des „Spezialismo“ in seinen Manifesten die Zusammenschmelzung der Gattungen, eine Ablehnung von konventionellen Materialien in der Kunst, vor allem die Öffnung der Werke in Richtung des „unendlichen“ Raumes.[153] Fontana schuf monochrome Bilder, die er dann der Länge nach aufschlitze (Abb.19), aber nicht etwa um sie zu zerstören, sondern um eine „Gleichwertigkeit von Raum und Materie“[154] zu schaffen. Fontana erschuf durch eine materielle Öffnung nun einen Zugang in den unendlichen Raum: *„Fontana machte einen Schritt in den absoluten Raum“*.[155]

Otto Piene äußerte sich zu Fontanas Bild mit folgenden Worten: *„Das Durchstoßen der Leinwand mit dem Stilett und dem Messer reißt den*

[149] Schmitt 2009, S. 31.
[150] Ebenda.
[151] Schmitt 2009, S. 31.
[152] Charlet 2000, S. 70.
[153] Schmitt 2009, S. 26.
[154] Ebenda.
[155] John Anthony Thwaites zitiert nach Schmitt 2009, S. 26.

Vorhang von Vorurteilen auf, der uns glauben machen will, die Welt müsse notwendig so sein und so bleiben, wie sie ist. Hinter Fontanas Leinwand, durch sie hindurch öffnet sich der Raum. [...] Diesen Raum zu definieren, der erscheint, nicht erdacht oder errechnet ist, ist eben so unmöglich, wie die Freiheit zu beschreiben. Wir fangen an, ihn zu fühlen."[156] Fontana betrachtet die Kunst als eine Enthüllung der Wahrheit, als einen Prozess. *„In der wechselseitigen Relation zwischen dem Werk und dem Betrachter existiert eine neue in sich ruhende „Totalität", abgegrenzt von anderen Unvollkommenheiten. Diese Totalität hat dynamischen Charakter. Es handelt sich mehr um einen Prozess als um ein Werk und eher um eine Aktion als um ein Objekt."*[157] Sein vielseitiges Schaffen, Malerei, Plastik und Keramik, bildet eine Basis für die Kunst, bei der die aktive Beteiligung des Betrachters eine wichtige Rolle spielt.[158]

Die oben erwähnten Künstler, Yves Klein, Piero Manzoni Lucio Fontana, haben mit ihren Konzeption und Persönlichkeiten die Entwicklung der Kunst in Europa zweifellos nachhältig geprägt. Sie waren nicht nur die Hauptvertreter der europäischen Avantgarde, sondern sie spielten eine „anregende" Rolle bei der Zero-Bewegung.

4.2.3 Zero-Bewegung

Fontana galt sogar nach Otto Piene als der „geistige Vater" von der Zero Gruppe. Zero war eine Künstlergruppe in Düsseldorf, die am 24. April 1958 von Heinz Mack und Otto Piene offiziell gegründet wurde. Die drei Hauptvertreter der Zero-Bewegung waren Heinz Mack (Abb.20), Otto Piene (Abb.21) und Günter Uecker (Abb.22), der sich 1961 der Gruppe anschloss. Ich werde mich in meiner Arbeit auf Werke dieser drei Protagonisten beschränken. Die drei Künstler sind für ihre Experimentierfreudigkeit mit neuen Materialien und Medien bekannt. Sie beschäftigten sich in ihrer späteren Schaffensphase mehr mit Materialien wie Aluminium, Nägel, Feuer, Licht und Rauch als mit Malerei und versuchten etwas Neues aus den

[156] Piene 1962 zitiert nach Schmitt 2009, S. 26.
[157] Kultermann 1998, S. 294.
[158] Kultermann 2009, S. 56.

herkömmlichen Materialien hervorzubringen. Ein zentrales Anliegen von Zero war, sich nicht von festgelegten formalen Normen einengen zu lassen. Demnach äußerte sich die Formensprache der Zero-Künstler sehr differenziert: von Aktionen, Objektkunst bis Malerei, wobei sie in der Malerei die bis zu Monochrom reduzierte Form bevorzugten.[159]

Ein wichtiges Charakteristikum der Zero-Bewegung war die Innovation, womit hier die Innovation mit der Frage nach dem Identitätskonzept untrennbar verbunden ist. Für sie war die Identitätsbildung eines neuen Kunstverständnisses gleich zu verstehen wie das Streben nach etwas „Neuem". [160] Zero Künstler, die sich nämlich in der gesellschaftlich und künstlich bewegten Aufbruchsphase der Nach-Nachkriegszeit befanden, suchten nach einem Neuanfang. Angeregt durch Nachkriegsoptimismus strebten sie nach einer positiven Welt, die frei von jeder ideologischen Festlegung sein sollte. Diese konnte sich nach Uecker nur auf einem „freien Territorium" entfalten. „*Man musste bei Null beginnen, in einer „Zone des Schweigens und neuer Möglichkeiten".*[161]

Nach Piene ist die Zone „Zero" eine Zone der Stille und Leere und deutet zugleich auf Freiheit und Neubeginn hin. *„[...] Wir verstanden von Anfang an Zero als Name für eine Zone des Schweigens und neuer Möglichkeiten, nicht als Ausdruck des Nihilismus oder eines Dadaähnlichen Gag. [...] Zero ist die unmessbare Zone, in der ein alter Zustand in einen unbekannten neuen übergeht".* [162] Aus derselben Empfindung heraus entstanden einige Künstlergruppen, wie Nouveaux Rèalistes in Paris [163], NUL in den Niederlanden, G 58 in Beligien, Azimuth in Italien, sowie GUTAI in Japan, mit denen Zero über die nationale Grenze hinaus, trotz mancher Diskussion und Auseinandersetzung innerhalb der Gruppe, in einem regen Informations- und Gedankenaustausch standen. Sie organisierten gemeinsame Ausstellungen und arbeiteten zusammen und agierten als Künstlergemeinschaften, ohne

[159] Martin 2006, S. 10.
[160] Zimmermann 2006, S. 14.
[161] Mack zitiert nach Martin 2006, S. 8.
[162] Otto Piene zitiert nach Zweite 2009, S. 87.
[163] Yves Klein war einer der Gründungsmitglieder.

jedoch festen Regeln oder bestimmte Programme zu haben.[164] Es fand sogar erstmalig eine Ausstellung statt, in der die Beziehung zwischen den europäischen Zero Künstlern und der japanischen GUTAI-Gruppe thematisiert wurde. Diese Thematik möchte ich später wieder aufgreifen und im Zusammenhang mit den ostasiatischen monochromen Arbeiten näher erläutern.

Durch Yves Kleins blaue Monochromes angeregt, wurde die Monochromie bei Zero ebenfalls ein maßgebliches künstlerisches Prinzip. Dieses Prinzip äußert sich bei Zero jedoch anders als bei Klein. Während Klein in der Monochromie mit Blau die persönliche metaphysisch Vorstellung ausdrückt, fanden Zero-Künstler mit der Beschränkung auf die „reine Farbe" neue künstlerische Ausdrucksformen. Die „reine Farbe" steht für sie als Symbol einer Reinigung, in dem der Kriegsballast der Vergangenheit befreit werden soll. Die „reine Farbe" soll weder Subjektivität besitzen noch eine psychologische Wirkung ausüben, sondern als „objektives" Farbmaterial und lichtbrechendes Medium dienen.[165] Als am geeignetstes bzw. effektivstes Farbmaterial hielten sie helle Farben, vor allem das Weiß. Piene betont in seinen Schriften: *„Ich denke, Bilder sollten hell sein und leuchten.*"[166] Mit hellen Farben versuchten sie ein neues Lebensgefühl zu vermitteln und Weiß als Symbol für Reinheit, Unschuld und Unberührtheit war für sie optimal geeignet, um den Neubeginn bzw. von Null zu starten. Auch Uecker teilte diese Sichtweise: „In der Erinnerung ist er Dunkel, und in der Hoffnung ist er Licht. In der Sehnsucht ist der Mensch als Lichtwesen."[167] Die Farbe hat allerdings bei Piene, Uecker und Mack nur eine „dienende Funktion", da sie erst im „Lichtwert, der die Farbe eigentlich Farbe sein lässt", ihr Wesen völlig entfalten kann.[168] Der Lichtwert äußert sich dabei nicht etwa durch eine einfache Beleuchtung, sondern das Licht wird in „Energie" und „Bewegung" umgesetzt. Sie gehen einen Schritt weiter als Klein, bei dem sich der ungebrochene Farbraum als Schwingungsraum dem Betrachter aufdrängte.

---

[164] Zweite 2009, S. 87.
[165] Kuhn 1991, S. 63.
[166] Piene zitiert nach Kuhn 1991, S. 63.
[167] Uecker zitiert nach Kuhn 1991, S. 63.
[168] Kuhn 1991, S. 64.

Zero Künstler dagegen geben der monochromen Bildoberfläche selbst eine dynamische Struktur, die sie durch Lichtbrechung, eine kontinuierliche Bewegung als kurze Wechselimpulse oder rhythmische Schwingungen und Vibrationen entstehen lassen.[169] Dadurch entfaltet die Farbe erst ihre „eigentliche Energie“ und in ihr offenbart sich das „Wesen aller Farben“.[170]

Zusätzliches Charakteristikum ihrer Monochromie ist die Struktur. Nicht nur durch Farbe, sondern auch durch Struktur soll die „Bewegung“ verstärkt werden. In der Überwindung des informellen Gestus lehnten sie jegliche Komposition ab und entschieden sich für die einfache Struktur: *„Der Überwindung der Vielfarbigkeit durch die Farbe selbst entspricht, dass man die Komposition aufgibt zugunsten einer einfachen Strukturzone, d.i. das einfache Zusammen aller bildnerischen Elemente. [...] Ein solches Strukturelement ist z.B. für mich die gewisse Parallelität einer Vielzahl von Geraden in vertikaler oder horizontaler Anordnung.“*[171] Ihre Strukturzone wurde nun in einer Rasterform, wo die Oberfläche unterteilt aber auch gleichzeitig durch eine Wiederholungswirkung vereinheitlicht wird, wiedergeben.[172] Wobei die Struktur hier ähnlich wie die Farbe eine unterstützende Funktion hat, um Licht und Bewegung darzustellen. Bei Pienes Frequenz beispielsweise wird dies deutlich bemerkbar (Abb.21a). Es ist eine monochrome Fläche, die aus einem flächendeckenden Punktraster besteht. Durch die unterschiedlichen plastischen Erhebungen, den unterschiedlich dichten Farbauftrag und den leicht voneinander variierende Oberflächenneigung des einzelnen Punktes verursacht beim Auftreten des Lichtes wechselnde Helligkeit und setzt die Fläche dadurch in Schwingung. Es wird durch das rhythmische „Hin- und Herströmen“ des Lichtes ein konkreter Raum geschaffen, wo eine Beziehung zwischen Bild und Betrachter entsteht: „*Die Energie des Lichts verwandelt sich auf rätselhafte*

[169] Vgl. Eberhard Roters zitiert nach Kuhn 1991, S. 64.
[170] Vgl. Mack zitier nach Kuhn 1991, S. 64.
[171] Mack zitiert nach Millet, S. 29.
[172] Vgl. Millet, S. 29.

Weise über dem Felde des Bildes in vitale Energie des Sehenden.“[173] Das Licht wird damit für den Betrachter nicht nur sichtbar sonder auch erfahrbar.

Ueckers frühe monochrome Arbeiten entsprechen am ehesten der reinen monochromen Malerei (Abb.22a). Uecker erzeugt mit Hilfe eines Kratzwerkzeugs senkrechte oder waagrechte Ritzungen in der Farbe. Durch den kontinuierlichen Wechsel von unregelmäßigen Farbschichten und Vertiefungen wird eine Struktur erzeugt und zusätzlich „Hell-Dunkel-Abfolgen“ geschaffen. Bei Ueckers früheren monochromen Arbeiten steht jedoch nicht die Lichtproblematik im Vordergrund, sondern das Prinzip der Reduktion und der Bearbeitungsprozess von Farbmaterie.[174] Erst mit seinen „Nagelbildern“, die teilweise oder ganz mit Nägeln unterschiedlicher Höhe und Neigung bestückt sind, setzt Uecker das Lichtprinzip ein (Abb.22b). Hierbei verlässt er aber auch den Bereich der monochromen Malerei im strengsten Sinne und eröffnet eine neue Dimension mit der Monochromie in der Objektkunst.

Mack,Piene und Uecker versuchten um jeden Preis von Komposition loszukommen und die Malerei von der definierten Form zu befreien: eine von Psychologie geprägten Malerei, die entweder die „Ordnung der Welt“ oder die „eigene Innenwelt“ zum Vorschein bringt, soll eliminiert werden. Sie lassen sich auf ein waghalsiges Experiment ein und schöpften Bilder mit Weiß als reinem Lichtwert. Bilder, die jenseits aller Konventionen stehen. Sie sahen darin die unbegrenzten Möglichkeiten.[175]

Wenn wir nun die wichtigsten Aspekte der Monochromie bei Uecker, Mack und Piene zusammenfassen, wären Licht, Bewegung und Struktur die Hauptelemente ihrer Werke. Sie setzen die strukturierte Farbe bzw. Bildoberfläche mit Hilfe des Lichtes in Bewegung, indem sie Licht- und Schatteneffekte evozieren. Sie verzichten auf Farbkontrast und reduzieren die Farbpalette bis auf eine Farbe und Weiß wird dabei allmählich ihr Medium: *“Wir versuchten, dass Weiß zu erleben und erlebbar zu machen,*

---

[173] Piene: Über die Reinheit des Lichts, Zero 2, S 38 zitier nach Kuhn 1991, S .65.
[174] Vgl. Kuhn 1991, S. 65.
[175] Vgl. Jocks 2006, S. 39.

indem wir es durch Raster in Schwingung versetzten. Das Relief der geordneten Oberfläche gab dem Licht Gelegenheit, sich selbst im Widerspiel mit Schatten zu zeigen. Das erlebende Eingehen auf diese leise Äußerung von vergessenen Kräften erforderte und erzeugte Stille. Diese Stille verfeinerte unsere Empfindungen. Wir gewannen einen neuen Ordnungssinn, das Gefühl für Disziplin. Es ist die Kraft, die uns befähigt, im entscheidenden Augenblick die sicher gewordene Ordnung zu verlassen und neue Zusammenhänge zu finden."[176] Es geht bei diesen Künstlern ebenfalls um eine Sensibilisierung des Betrachters aber anders als Yves Kleins „immatrielle" Welt, möchten die Zero-Künstler mit Hilfe der virtuellen Vibration eine unmittelbare Erfahrung und eine direkte Öffnung zur diesseitigen Welt schaffen. Nach Mack soll „Die Ruhe der Unruhe" als eigentliche Form des Bildes „in ihrer Harmonie unsere Seele berühren".[177]

[176] Piene zitiert nach Kuhn 1991, S. 66.
[177] vgl. Mack zitiert nach Kuhn 1991, S. 64.

4.3 Zusammenfassung

Nachdem sowohl die Vorläufer, entscheidende Wegbereiter als auch die westlichen Vertreter der monochromen Malerei näher thematisiert wurden, lässt sich die Annahme von Barbara Rose: Monochromie gehe von zwei Ausgangspunkten aus, nämlich aus mystisch und konkret, bestätigen. Zu beobachten war, dass die Anfänge der Monochromie (Malewitsch, Rothko) noch stark von der spirituellen, mystischen, geistigen, gar religiösen Welt beherrscht wurden und somit dem Kunstwerk eine „nonverbale Metaebene" verliehen wurde.[178] Nach und nach aber verschwindet diese Mystik im Phänomen der Monochromie und Rationalismus, Objektivität, Analyse sowie Konzept treten in den Vordergrund (Stella, Zero-Bewegung). Konkrete Monochromie „Art as Art" wurde angestrebt, jedoch ohne dabei die sinnliche Ausstrahlung und die intellektuelle Qualität der Malerei zu verlieren.

[178] Steininger 2008, S. 171.

5. Monochrome Malerei im Osten

In diesem Teil meiner Arbeit wird die ostasiatische monochrome Malerei behandelt, wobei ich vorrangig die süd-koreanische (Dansaekhwa) und die japanische monochrome Malerei thematisieren möchte.

Um die asiatische Kunst, vor allem die Ostasiatische, besser verstehen und begreifen zu können, möchte ich die Philosophie des Zen-Buddhismus als theoretischen Vorläufer erwähnt haben.

5.1 Die Philosophie des Zen-Buddhismus

In der gesamten Kultur des Fernen Ostens findet man die Lehre des Zen als eine ganz eigene Philosophie wieder und es ist kaum etwas Vergleichbares in Europa zu entdecken. Hinter dem Begriff Zen, der mittlerweile im Westen ein fester Begriff ist, verbirgt sich eine langjährige und tiefsinnige buddhistische Lehre, die seit dem sechsten Jahrhundert bis in die Gegenwart als eine geistige Strömung die ostasiatische Kunst unmittelbar und nachhältig geprägt hat. Von der Malerei, Dichtung, Architektur, Schrift, Literatur, Gartenbaukunst, Gebrauchskunst bis in die Teezeremonie hat die Philosophie des Zen-Buddhismus seine Spuren hinterlassen.

Der Zen-Buddhismus ist eine meditativ ausgerichtete, ursprüngliche chinesische Form des Mahâyâna-Buddhismus, [179] der wesentlich vom Taoismus und Konfuzianimus beeinflusst wurde. Aus der ursprünglichen chinesischen Bezeichnung Chân[180] entstand Seon in Korea und im zwölften Jahrhundert entfaltete sich die Lehre in Japan und wurde als Zen bekannt. Im Westen ist die Bezeichnung Zen-Buddhismus am bekanntesten, da sie von Japan aus nach Europa und Amerika verbreitet wurde.

[179] Mahâ bedeutet „groß“, yâna „Fahrzeug“: die wörtliche Übersetzung heißt ein „großes Fahrzeug“. Es ist also ein Mittel, mit dem man die Lebewesen aus der leidvollen Existenz hinausgeführt werden soll. Han 2002, S. 7.
[180] es ist eine Abkürzung des Sanskritbegriffs „ dhyâna-chân“.

Da alle drei Bezeichnungen aus einem Ursprung stammen und die gleichen Werte und Philosophie vertreten, möchte ich sie nicht getrennt behandeln und nachfolgend die geläufige Bezeichnung „Zen-Buddhismus“ verwenden.

Zen wird meistens mit „Versenkung“, „Stille Betrachtung“, „Meditation“ oder aber auch als „Kontemplation“ übersetzt.[181] Oft wird es aber auch mit „Fülle der Leere“, oder „Nicht des Seins“ verständlich gemacht. Hui-nêng (japanisch: Eno), der als der wahre Begründer des Zen/Chân/Seon-Buddhismus angesehen werden muss, betrachtet den Kern dieser Lehre wie folgt: Um die prajna, die höchste Wahrheit zu finden, müsse man in sein eigenes Buddha-Wesen schauen, denn nur dort könne man sie erkennen. Nach Hui-nêng war also, um die Erleuchtung zu erlangen, nicht die Kontemplation, sondern das Zurückkehren zu seinem wahren Sein notwendig.[182] Die vielleicht beste Erklärung und Zusammenfassung der Zen-Lehre ist die von Bodhidharma[183], der als der erste der chinesischen Chân-Patriachen angesehen wird:[184]

„Keine Abhängigkeit von Buchstaben oder Wörtern,

Unmittelbar auf den Geist in einem jeden von uns zielend

Und in das eigene Wesen blickend, wodurch man die Buddhaschaft erlangt.“[185]

Demnach sitzt der Buddha nicht etwa in einem Tempel oder im Paradies, sondern allein in unserem Herzen. Man müsse sich von Allem lösen und auf das Innere des Menschen unmittelbar zurückgehen, um es allen sichtbar darstellen zu können.[186] Helmut Brinker erklärt diesen charakteristischen Zug des Zen mit folgenden Worten: *„Die Dinge dieser Welt, belebte und unbelebte, von innen heraus zu sehen und zu erleben, von innen heraus zu*

---

[181] Awakawa 1970, S. 26.
[182] Munsterberg 1978, S. 11.
[183] Das erste Ereignis des Zen-Buddhismus im Jahre 527 n. Chr. ist mit ihm dokumentiert. Es ist ein indischer Mönch, der besser unter der japanischen Bezeichnung „Daruma“ bekannt ist.
[184] Munsterberg 1978, S. 11.
[185] Bodhidharma zitiert nach Munsterberg 1978, S. 11.
[186] Awakawa 1970, S. 11.

verstehen und zu erleben, sich von ihnen „er-greifen“ zu lassen und nicht, wie wir es gewöhnlich versuchen, von außen her zu „be-greifen“.“[187]

Zen ist auch nicht das, was wir unter Religion oder einem philosophischen System zu verstehen pflegen. Es ist vielmehr als eine Methode des Denkens, Sich-Verhaltens und Handels zu definieren. [188] Buddhismus ist zwar historisch gesehen die ursprüngliche Herkunft, dennoch wird Zen mehr als ein „Gedankensystem“ als eine Religion angesehen.[189]

Eine weitere besondere Eigenschaft des Zen, die ich erwähnen möchte, ist die Betonung der körperlichen Arbeit. Neben der Meditation zum „unreflektierten Sich-Entleeren“[190], ist die einfache körperliche Arbeit ein wesentlicher Bestandteil des Zen. Der Einfachheit wurde die höchste Bedeutung beigemessen. In der betonten Einfachheit spiegelt sich das taoistische Ideal wieder.[191]

Diese ungekünstelte Einfachheit, Schlichtheit, Sachlichkeit und Reinheit, die ästhetischen Prinzipien des Zen-Buddhismus, finden sich in vom Zen geprägten Kunstschöpfungen wieder. Shin`ichi Hisamatsu, ein japanischer zeitgenössischer Philosoph und ein Zen-Kenner brachte Eigenschaften des Zen hervor, die sehr treffend die wichtige Qualitäten eines von der Zen-Ästhetik gekennzeichneten Kunstwerkes beschreiben: Asymmetrie, Schlichtheit, schmucklose Erhabenheit, Natürlichkeit, Selbstverständlichkeit, abgründige Tiefe, Losgelöstheit, Unweltlichkeit, Stille, innere Ruhe und Ausgeglichenheit.[192] Diese können aber über die ästhetischen Werte hinaus als moralische und religiöse Ideale betrachtet werden.

Mein Hauptaugenmerk liegt hierbei auf den künstlerisch-ästhetischen Prinzipen der vom Zen-Geist geprägten Malerei und wie sich die traditionellen Gestaltungsprinzipien in neuem Kontext von den zeitgenössischen monochromen Malern im Osten angewendet wurden.

---

[187] Brinker 1985, S. 7.
[188] Kellerer 1982, S. 109.
[189] Awakawa 1970, S. 26.
[190] Brinker 1985, S. 13.
[191] Munsterberg 1978, S. 15.
[192] Hisamatsu zitiert nach Brinker 1985, S. 29.

5.2 Vorläufer

Als Vorläufer der monochromen Malerei im Osten möchte ich die Zen-Malerei und Schriftkunst (Kalligraphie) nennen. Obwohl sie keine direkte Entwicklung zur Monochromie zeigen, sind die Aspekte, die für diese Gattungen wichtig waren, ebenfalls bei den zeitgenössischen Monochromisten zu beobachten. Drüber hinaus bewahrte die Tuschemalerei trotz Höhen und Tiefen bis heute ihre Stellung als eine wichtige Kunstgattung in Ostasien.

In der Zen-Schriftkunst und Zen-Malerei gibt es keinen einheitlichen Stil, keine allgemein gültige Formgesetzlichkeit oder gar ikonographischen Richtlinien.[193] Sie sind keine isolierte, in sich geschlossene und klar abgrenzbare Gattung, sondern müssen in einem gesamten Zusammenhang mit der Entwicklung der ostasiatischen Kunstgeschichte und buddhistischen Kunst betrachtet werden.[194]

Die Zen-Schriftkunst und Zen-Malerei zeigen ein breiteres Spektrum künstlerischer Methoden, Stile, Techniken, Themen und Formen und oft gehen die zwei Gattungen ineinander über (Abb.23). Die Kalligraphie auf einem Zen-Bild wird entweder vom Maler selbst oder von einem Zen-Meister geschrieben. Diese fügt sich dem Bild harmonisch hinsichtlich Stil, Form und Platzierung an. Ist eine Disharmonie zu erkennen, dann ist dies beabsichtigt und soll die Wirkung somit ergänzen.[195] Solche Zen-Bilder, die eine Inschrift (*San* [196]) beinhalten, stehen gleichzeitig in ästhetischer und geistiger Beziehung und das Bild bekommt dadurch noch einen zusätzlichen religiösen Gehalt. Die reine Landschaftsmalerei ohne *San*, die in der frühen Zen-Periode beliebt waren, wurden eher für künstlerische Zwecke gemalt worden.[197]

---

[193] Brinker 1985, S. 27.
[194] Brinker 2000, S. 16.
[195] Awakawa 1970, S. 36.
[196] Ein kurzer Prosa-oder Verstext.
[197] Awakawa 1970, S. 36.

5.2.1 Zen-Malerei

Die ältesten Dokumente chinesischer Schrift stammen aus dem dreizehnten bis elften Jahrhunderts v. Chr. und im siebten und achten Jahrhundert wurde die Tuschemalerei und Kalligraphie von Korea und Japan übernommen. Bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. wurde in China eine Technik beobachtet, die mit nur einer Farbe – hauptsächlich Schwarz aber auch gelegentliche Gold oder Silber – eine genauso ausdrucksvolle Intensität hervorruft wie bei polychromen Malerei. Der Künstler schafft trotz Verwendung einer einzigen Farbe, den Endruck von allen fünf Farben (rot, grün, blau, weiß, schwarz) zu verschaffen.[198] Seit der Entstehung des Chàn (Zen) Buddhismus in China fand eine Symbiose zwischen der monochromen Tuschemalerei und der kosmischen Einheit der Zen-Phiosophie statt, die sich als Einheit auf der Suche nach dem Absoluten gegenseitig verstärkten.

Die Zen-Malerei unterscheidet sich grundsächlich von Werken der herkömmlichen buddhistischen Sakralmalerei. Während die Letztere sich mit Pracht, intensiven, strahlenden Farben und viel Gold schmücken und klare ikonographische Richtlinien besitzen, stehen in der Zen-Malerei unprätentiöse Spontaneität, Schlichtheit, Bescheidenheit, Kühnheit, das Verzichten auf Reichtum und Virtuosität, sowie Verwendung einfacher künstlerischer Mittel im Vordergrund.

Die Werke der Zen-Malerei sind als Tuschenmalerei zu bezeichnen. Diese spezielle monochrome Form der Malerei, die auf einem weißen Papier oder einer Seide mit meist einfärbiger Tusche aufgetragen ist, ist signifikant für die ostasiatische monochrome Malerei. Diese Kunstform nahm ihren Anfang in China und verbreitete sich weiter nach Korea und Japan. Auch heute noch wird häufig unter der Monochromie die „schwarz auf weiß“ Malerei verstanden. Es geht hier mit minimalem Einsatz von Mittel das Maximale auszudrucken.

---

[198] Vgl. Rose 2006, S. 12.

Ebenso charakteristisch ist die leergelassene Bildfläche, die mehr als eine kompositorische Freiheit des Künstlers oder als nur ein unbemalter Part des Bildes zu verstehen ist. Es ist schließlich im Geist des Zen die höchste Bedeutung die form-, farb- und eingenschaftslose Leere zu erlangen. Der leere Grund im Bild wird demnach mit dem leeren Grund des Seins und dem *Satori*, der höchsten Stufe der Erleuchtung, identifiziert.[199] Die „absolute Leere" oder „grenzenlose Tiefe" ist somit in der Zen-Phiosophie die höchste Erkenntnis, die in der Malerei widergespiegelt werden soll. Es gilt daher, je tiefgründiger seine Zen-Erfahrung ist, desto besser ist er als Zen-Maler.[200]

Der Kreis, den man häufig bei der Zen-Malerei finden kann, ist seit jeher ein zentraler Bestandteil des zen-buddhistischen Gedankengutes. (Abb.24) Der dritte chinesische Patriach Chien-chih Sêng sprach vom *„Kreis, welcher der Großen Leere gleicht: nichts fehlt, nichts ist überflüssig."*[201] Der Kreis wird als „vollkommene Manifestation" und eine Form ohne Anfang und Ende, betrachtet. Dieser als absolute Einheit hebt alle Gegensätze[202] auf und kann somit als die „wahre absoluten Leere" identifiziert werden. Er symbolisiert das form- und farblose wahre Wesen aller Geschöpfe, von dem es heißt: *„Wenn man es auch malt, es wird nicht gemalt."*[203]

Die Landschaft war auch ein häufiges Thema, wohl das häufigste, in der Zen-Malerei, die oft nach den chinesischen Ideallandschaften mit nebeligen Bergsitzen, Wasser, Felsen, Wasserfällen oder Kiefern geschaffen wurden (Abb.25). Die Idee, dass der Mensch im vollkommenen Einklang mit den Gesetzen der Natur lebt übernahmen Zen-Buddhisten ursprünglich vom taoistischen Gedankengut.[204]

Die Natur überhaupt ist im Ostasien ein Thema, das gesondert behandelt werden muss. Im Gegensatz zur westlichen Betrachtung, dass die Natur sich den Menschen einfügen und unterwerfen müsse, nimmt die Natur im Osten

---

[199] Brinker 1985, S. 35.
[200] Awakawa 1970, S. 37.
[201] Chien-chih Sêng zitiert nach Brinker 1985, S. 36.
[202] Es gibt eine Wertordnung, die eher absolut als relativ sind: alle relativen Vorstellungen wie Leid und Glück, Verlust und Gewinn werden obsolet.
[203] Brinker 1985, S. 36.
[204] Munsterberg 1978, S. 68.

eine höherrangige Position als die Menschen ein. Sie ist eigenwillig und unbändig und entzieht sich jeglichem menschlichen Willen und ist keineswegs beherrschbar. Daher wird sie in Ostasien nicht nur auf eine Kunstgattung reduziert, sondern auch aus einer religiösen Sicht betrachtet. So sahen die Zen-Maler die Landschaftsmalerei nicht nur als reine Abbildung der Natur, sondern sie suchten in ihr die geistige Tiefe und Grenzenlosigkeit.[205] Sie waren bestrebt mit der Natur eins zu werden, sich selbst in ihr zu verlieren. Diese Affinität zur Natur zeigt sich ebenfalls in zeitgenössischen ostasiatischen monochromen Bilder, wie wir es später beobachten werden.

5.2.2 Kalligraphie

Die Kalligraphie ist in Ostasien als eine der höchsten Kunstgattungen angesehen (Abb.26). Es ist nicht einfach nur „schön Schreiben“, das eine gute Kalligraphie ausmacht, sondern die Harmonie der Gesamtkomposition, wie Form, Anordnung der Schriftzeichen, gewählter Schreibstil, und der individuelle Pinselduktus, die der Schrift die künstlerische Ästhetik verleihen. Die Kalligraphie war auch ein Ausdrucksmittel für den „Geist“ (auch mit Herz übersetzt) des Schreibers. Der chinesische Kunsthistoriker Yang Hsiung verdeutlicht dies mit folgenden Satz: *„Das Wort ist die Stimme des Herzens und die Kalligraphie ist das Bild des Herzens.“*[206] Der wichtigste Faktor des künstlerischen Schaffens ist also das Herz beziehungsweise der Geist und die Hand hat nur die ausführende Funktion. Wobei die Pinseltechnik, Pinselführung und Tuschtechnik auch eine große Rolle spielen. Die Beherrschung der Technik aber ist die Voraussetzung eines Kalligraphen, um die bereits im Geiste schon ausgedachte endgültige Konzeption niederzuschreiben. Er muss stets der Meister über den Pinsel und die Tusche sein und sie perfekt kontrollieren können. Der Malgrund war ein löschblättriges, saugfähiges extrem dünnes Papier und erforderte die absolute Sicherheit beim Schreiben oder Malen. Hat man einmal den Strich gezogen, ist keine Korrektur, keine Übermalung mehr möglich und das auch

[205] Awakawa 1970, S. 19.
[206] Yang Hsiung zitiert nach Choi Bae 1982, S. 11.

nur ein Bruchteil einer Sekunde Zögern während der Ausführung eines Striches, hinterlässt auf dem extrem saugfähigen Blatt einen hässlichen Klecks. Die Technik also liegt unmittelbar durchschaubar auf der Oberfläche des Malgrundes und stellt das handwerkliche Können eines Künstlers direkt zur Schau.[207] Es fordert eine extreme Konzentration und lange Vorbereitung bevor man zur Handlung übergeht.

Auch die besondere Wertschätzung des Malgerätes sollte nicht unerwähnt bleiben. Die „Vier Schätze des Studios“ sind die wichtigsten Materialien für die Kalligraphie: Papier, Tusche, Tuschschreibstein und Pinsel. Das Zubereiten der Malmittel, das Herrichten des Tisches und das Anreiben der Tuschen gehören untrennbar zum Schaffensprozess selbst. [208] Die „Zurichtung“ des bildnerischen Mittel wir oftmals als ein Akt der Reinigung des „Geistes“ des Künstlers und der Konzentration auf den eigentlichen Vollzug des Malens geschildert. [209] Die wesentliche Vorraussetzung des Malens beziehungsweise Schreibens ist, den Geist von allen Dingen zu befreien und zu entleeren. Denn *„nur der leere Geist kann mit den Dingen der Natur sprechen“*.[210]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl in der Zen-Malerei als auch in der Kalligraphie die „Freimachung“ oder „Entleerung“ des Geistes in erster Linie steht, denn nur der leere Geist kann mit den Dingen der Natur sprechen oder auf die Malerei präzisieren.[211] Die „absolute Leere“ in der Zen-Philosophie ist eine grenzenlose Tiefe, die nicht einfach nur eine „Negation des Seienden“ oder „eine Formel des Nihilismus oder Skeptizismus“ ist. Vielmehr stellt sie eine „Bejahung des Seins“ dar und verneint wird nur die substanzielle Abgrenzung, die gegensätzliche Spannungen erzeugt. *[212]* Die nichtgemalte und gemalte Fläche in der

[207] Goepper 1962, S. 52.
[208] Goepper 1962, S. 41.
[209] Ebenda, S. 41.
[210] zitiert nach Goepper 1962, S. 28.
[211] Goepper 1962, S. 28.
[212] Han 2002, S. 51.

ostasiatischen Malerei und Kalligraphie stellen ein Dialog zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen Sein und Nichtsein.[213]

[213] Han 2002, S. 45.

6. Vertreter der Monochromen Malerei im Osten

Die monochrome Malerei im westlichen Sinne verbreitete sich in Ostasien im zwanzigsten Jahrhundert durch Japan. Japan hat als Erster in Ostasien nach jahrhundertelanger Isolation des Landes seit dem Beginn der Meiji-Ära 1868 seine Tore nach Westen geöffnet und orientierte sich am westlichen Fortschrittsmodell.[214] Auch die bildenden Künste waren davon beeinflusst, so dass die Künstler nicht nur die westliche Kunst, sondern auch das in Europa verwendete Malmaterial, wie Öl auf Leinwand, als zeitgemäße Ausdrucksmittel betrachteten. In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre orientierte sich die japanische Kunst stark an westlichen Kunstströmungen und die westliche Moderne[215] und deren Kunsttheorien wurden detailliert studiert.[216] In Süd-Korea[217] verbreitete sich die westliche Kunst zunächst meistens über Japan, später ab den sechziger Jahren fand dann vermehrt ein direkter Austausch zwischen dem Westen und Südkorea statt. Speziell die monochrome Malerei in Süd-Korea fand jedoch einen ganz eigenen Verlauf und nahm als „ein Streben nach Einssein mit der Natur“ eine besondere Stellung in der südkoreanischen Kunst ein.

Die von mir ausgesuchten ostasiatischen Vertreter der monochromen Malerei sind nicht nur die bedeutendsten Künstler in Ostasien und haben einen unermesslichen Beitrag in der dortigen zeitgenössischen Kunst geleistet, sondern jeder Einzelne thematisiert das monochrome Phänomen aus ganz unterschiedlicher Überzeugung und auf seine eigene Weise. Dabei wird nicht nur auf die reinen monochromen Werke reduziert, sondern auch

---

[214] Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 93.
[215] In der Welt der japanischen Kunst wurde mit Begeisterung die westlichen Kunstströmung – Realismus, Impressionismus und Postimpressionismus, gefolgt von Futurismus, Dadaismus und Konstruktivismus- nicht nur angenommen, sondern mit großer Eifer nachgeahmt.
[216] Vgl. Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 11.
[217] Zu diesem Zeitpunkt war Korea nach dem dreijährigen koreanischen Krieg (zw 1950-1953) bereits in Süd und Nord geteilt.

die Annährende, sowie traditionell aufgefasste Monochromie – Schwarz auf Weiß – thematisiert.

6.1 Japan

Nicht viel anders als die Nachkriegszeit im Westen, war Japan vom Krieg und dessen Nachwirkung ganz erschüttert und von einem Trauma der Zerstörung gekennzeichnet. Auch die Demokratisierung, wie auch die Möglichkeiten zum freien Austausch mit dem Ausland im Bereich Kunst und Kultur, nahmen eine ähnliche Entwicklung wie im Westen. Anders als aber im Westen standen die Künstler nach dem Krieg zwischen zwei Welten: zwischen der bereits in der japanischen Kunstwelt mit großer Neugier und Dankbarkeit angenommenen westlichen Kunst und der traditionellen von der fernöstlichen Philosophie geprägten japanischen Kunst, die trotz Höhen und Tiefen auch nach der Modernisierung ihre Stellung bewahrte.[218]

Ab den dreißiger Jahren bereits suchten die jungen japanischen Künstler nach künstlerischer Autonomie und versuchten sich von der reinen Nachahmung westlicher Avantgardekunst zu lösen.[219] Nach dem Krieg verstärkte sich diese Überzeugung, dass Japan eine kulturelle Unabhängigkeit erlangen müsste, um eine Gleichstellung mit den Großmächten herbeiführen zu können.[220] Ein Künstler, der vehement diese Überzeugung vertrat, ist Jiro Yoshihara, der Gründer der Gutai-Bewegung.

6.1.1 Gutai-Bewegung

Die Gutai-Bewegung verkörpert eine der bedeutendsten Episoden der zeitgenössischen Kunst in Japan und wie bereits erwähnt wurde, stand sie in enger Beziehung mit der Zero-Bewegung und ist eine Künstlergemeinschaft, die sich aus ähnlichem Empfinden wie die europäischen Künstlergruppen heraus, nämlich das Verlangen nach Freiheit und Neubeginn, zusammengeschlossen haben.

---

[218] Iseki 1991, S. 81.
[219] Bertozzi 1991, S. 19.
[220] Ebdenda.

Ihre Bekanntheit im Westen verdanken sie nicht zuletzt Michael Tapiè, dem Theoretiker des Informel. Der Theoretiker war sehr bemüht die Aktivitäten der Gutai Gruppe in Europa und den Vereinigten Staaten bekannt zu machen.[221] Tapiè sah in ihren Arbeiten eine japanische Variante des Informel und versuchte sie als eine Gruppe von informellen Malern mit expressivem Malverhalten vorzustellen.[222] Informelle Malerei war jedoch nur ein Teil ihrer vielseitigen Aktivitäten. Gutai-Künstler legten sich nicht an einem Begriff fest, der ihre Kunstrichtung definieren soll. Die Bezeichnung wie Happening, Performance, Action, Installationen fanden erst viel später ihren Gebrauch.[223] Die von ihnen unternommenen Aktionen sollen letztendlich ein Objekt bzw. Bildwerk herstellen. Das heißt die Aktionen sind nicht zum bloßen Selbstzweck ausgeführt, sondern sie sollen darüber hinaus als ein Zeugnis eine überdauernde Funktion haben.[224] Dabei ist die formale Bestimmung nicht auf eine rechteckige Leinwand beschränkt. Für Gutai geht es vordergründig darum einen Raum zu schaffen, in dem die absolute Freiheit des Geistes gesichert ist.[225] Allan Kaprow sieht in ihren Aktionen, mit denen Gutai-Künstler die Grenzlinie zwischen Kunst und Alltag auflösten, sogar Vorläufer der Happenings.[226] Solche Bekanntschaften wie Kaprow oder Tapiè verdanken sie nicht zuletzt ihren Gutai-Zeitschriften. In Anlehnung an die internationalen Avantgardisten in Europa und den Vereinigten Staaten, veröffentlichten sie regelmäßig Zeitschriften, in der die Aktivitäten der Gutai-Gruppe berichtet wurden. Diese wurde in Englisch übersetzt und an die renommierten Künstler, Künstlergruppe und Kritiker in aller Welt verschickt, um einerseits einen höheren Bekanntheitsgrad zu erlangen, aber auch da sie mehr Solidarität vom Ausland erhofften als sie es national bekamen.[227]

Zutiefst von der Zerstörung und Verwüstung des Landes geprägt, standen die avantgardistischen japanischen Künstler vor einer kulturellen Leere. Das Land war von der Niederlage gezeichnet und um ein neues

---

[221] Bertozzi 1991, S. 17.
[222] Ebenda.
[223] Yamamoto 2006, S. 91.
[224] Bertozzi 1991, S. 36.
[225] Yamamoto 2006, S. 92.
[226] Ebenda, S. 98.
[227] Osaki 1991, S. 68.

Selbstbewusstsein zu erlangen, distanzierten sich die Künstler sowohl von der Tradition als auch von der westlichen Kunstströmung. Sie wollten eine Kunst erschaffen, die es „noch nie zuvor gegeben“ hat und damit die Leere füllen, die in ihrem Land herrschte und um die Vergangenheit endlich hinter sich zu lassen.

Im Juli 1954 gründete Jiro Yoshihara die Künstlervereinigung „Gutai“, die aus siebzehn Mitglieder, darunter Shozo Shimamoto, Tsuruko Yamazaki und Toshio Yashida, bestand. Wörtlich übersetzt bedeutet Gutai „konkret“ im Sinne von „spontan“, „direkt“ und bezieht sich auf die Fähigkeit, die eigenen Gedanken und Gefühle unverfälscht und „unreflektiert“ auszudrücken.[228]

Jiro Yoshihara entdeckte zur gleichen Zeit die Künstlergruppe Zero-Kai (Zero Gruppe), die schon 1952 von Akira Kanayama und Saburo Murakami gegründet wurde und insgesamt fünfzehn Mitglieder hatte. Diese arbeiteten bereits nach dem Motto *„Die Kunst muss vom punkt des absolut leeren Zero aus ihre Kreativität entfalten*.“ [229] Yoshihara überredete schließlich Shimamoto[230] sich an den Gutai-Ausstellungen zu beteiligen und letztendlich fand 1955 eine Fusion der beiden Künstlervereinigungen statt. Gerade die Mitglieder von Zero-Kai spielten für die Entwicklung von Gutai eine maßgebliche Rolle und womöglich hätte Gutai ohne die Fusion mit Zero-Kai seine spätere Bedeutung nie erlangt.[231]

Eine ganz besondere Eigenschaft der Gutai-Bewegung war ihre Beziehung zu Materialien. Dabei war es ihr Ziel diese nicht ihren Ideen zu unterwerfen, sondern sie als gleichberechtigt zu behandeln. *„Gutai-Kunst verändert das Material nicht: Sie verleiht ihm Leben. Gutai-Kunst verfälscht das Material nicht. In der Gutai-Kunst reichen sich der menschliche Geist und das Material die Hand, obwohl diese gewöhnlich einander entgegengesetzt sind.*

---

[228] Bertozzi 1991, S. 20.
[229] Yamamoto 2006, S. 88.
[230] Shimamoto war ein Schüler von Yoshihara und wurde als „Abgesandten“ zu Zero-Kai geschickt, um diese zu einer Fusion zu übereden.
[231] Visser 2006, S. 104.

Das Material geht nicht in den Geist ein. Der Geist zwingt nicht das Material zur Unterordnung.“[232]

Von einem Anspruch auf uneingeschränkte Originalität heraus, wandten die Künstler sich alltäglichen Materialien zu, die bis dato keinen Gebrauch in der Kunst gefunden hatten. Besonders ihre Arbeiten mit Wasser, Rauch, Licht, Silberfolie, Nägeln erregten die Aufmerksamkeit von Henk Peeters, einem Mitglied der Zero-Bewegung. Diese Elemente verbanden beide Künstlergemeinschaften und so begann die gemeinsame Entfaltung von der Zero- und Gutai-Bewegung, die durch Ausstellungen und Ideenaustausch gefestigt wurde.[233]

In meiner Arbeit jedoch möchte ich mich auf die für mein Thema „Monochromie“ relevanten Werke der Gutai-Gruppe konzentrieren und sie näher erläuten.

Ihr Gründer Jiro Yoshihara war bereits in Japan als „Pionier der abstrakten Malerei“ kein unbekannter Künstler und war für die jungen japanischen Avantgardisten ein absoluter Führer. Die Gutai-Bewegung basierte auch auf dieser „Meister-Schüler-Beziehung“ [234] Yoshihara muss als Gründer und „Anführer“ dieser Gruppe sehr direkt und diktatorisch über die Qualität der Werke geurteilt haben, so dass einige Künstler sehr bald schon die Künstlergruppe verließen. [235] Das ist unter anderem wahrscheinlich der Grund, warum er um die Fusion mit Zero-Kai und somit um die weiteren Mitglieder so bemüht war, damit das Fortbestehen der Gruppe nicht gefährdet wird.[236] Yoshihara war trotz allem von den jungen Künstlern als der große Meister angesehen und seine Unterstützung und Meinung hatte einen absoluten Wert.

Er ermutigte die jungen Künstler immer wieder mit zwei Anweisungen: *„Schafft etwas, was vor euch noch nie jemand geschaffen hat“* und *„Hüttet*

---

[232] Jiro Yoshihara zitiert nach Osaki 1991, S. 77.
[233] Vgl. Visser 2006, S. 104.
[234] Osaki 1991, S. 66.
[235] Vgl. Yamamoto 2006, S. 90.
[236] Vgl. Yamamoto 2006, S. 90.

euch davor, andere nachzumachen" [237] und verlangte die traditionelle künstlichen Mitteln und Praktiken zu verwerfen und mit neuartigen Ausdrucksmitteln die Intuition eines Künstlers freien laufen zu lassen. So setzten sie alle möglichen Materialien und Maltechniken ein. Dabei verstehen sie nicht die Farbe als das einzige Malmaterial: Wasser, Erde, Holz, Sand, Steine, Metall. Alles war erlaubt, wichtig ist jedoch sie unverfälscht, so wie sie sind, vorzulegen.[238] (Abb.27)

6.1.1.1 Kazuo Shiraga

Kazuo Shiragas Interesse galt der Abschaffung der Komposition und er befasste sich stark mit dem flüssigen Charakter der Ölfarbe.[239] Diese zwei Elemente sind charakteristisch für sein künstliches Schaffen. Kazuo Shiragas frühere Werke sind in Rot ausgeführte Monochrome Gemälde. (Abb.28) Anfangs benutzte er konventionelle Malutensilen wie Pinsel um die Farbe aufzutragen. Nach und nach verzichtete er komplett auf den Pinsel und verwendete stattdessen Holzstöcke oder Spachtel. Seine früheren monochromen Werke sind eher „mechanisch" entstanden: Der Künstler trägt eine große Menge an roter Ölfarbe auf die Leinwand und verteilt sie mit einem Spachtel über die komplette Bildoberfläche, um dann mit einem Malmesser ein einheitliches Muster zu strukturieren. Es geht Shiraga vorrangig um die Auslöschung der Komposition, sowie Bilder zu schaffen, die ohne jegliche Verbindung zur Farbsymbolik oder zur Theorie oder Philosophie besitzen: "[…] I wanted to create paintings with no composition or no sense of colors, no nothing. […]"[240]

Die anfänglichen monochromen Arbeiten vermitteln eher eine ordentlich breit „getretene" Farbe.[241] Um mehr Ausdruckskraft und Dynamik in seinen Werken zu schaffen, verzichtete er nun komplett auf die konventionelle Art zu malen und tauschte den Pinsel gegen seinen Körper. Er tauchte seine Fingern oder Handflächen in die Farbe, um sie direkt auf die Bildfläche zu

---

[237] Bertozzi 1991, S. 20.
[238] Vgl. Osaki 1991, S. 77.
[239] Yamamoto 2006, S. 88.
[240] Kazuo Shiraga zitiert nach Signe Endresen 2010, S. 5.
[241] Yamamoto 2006, S. 88.

bringen. Auch die Formate wurden immer überdimensionaler und als er mit den Händen die Bildmitte nicht mehr erreichen konnte, verwendete er, an einem Seil schwingend, seine Füße als Pinsel (Abb.29/29a).[242] Diese lassen sich jedoch eher mit dem amerikanischen Action Painting oder mit Art Informel vergleichen als mit Monochromie. Der Vertreter des Action Painting, Jackson Pollock wurde von Gutai-Künstlern als „eine fremdartige Schöhnheit" sehr hoch geschätzt.[243] Shiraga sah 1951 in der „Dritten Yomiuri-Indèpendent-Ausstellung" die Arbeiten von Jackson Pollock und Mark Rothko und war von der Ausstrahlungskraft ihrer Arbeiten begeistert. Obwohl der Künstler selbst den direkten Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung oder die Wahl seiner Maltechnik verneint, schließt er jedoch nicht die Möglichkeit eines unbewussten Einflusses aus.

Die Reaktion auf ihre ungewöhnlichen Aktionen und Objekte waren enorm, dass die gewöhnliche, gar traditionelle Malerei ihnen möglicherweise zu konventionell erschien und versuchten eine Welt der neuen Malerei zu schaffen. An der ersten Stelle lag das Streben nach Originalität: *„Als ich erstmals das entdeckte, was mein persönliches Talent zu sein schien – als ich mich dazu entschloss, nackt zu sein und alle konventionellen Vorstellungen hinter mir zu lassen -, flogen Formen aus dem Fenster und die Techniken glitten von meinem Malmesser ab und zerbrach. Vor mir lag ein entsagungsvoller Weg zur Originalität."*[244] Ganz nach dem Motto von Gutai: *„Das Werk muss autonom sein, es darf keinem Zweck dienen oder auf irgendwas hinweisen."*[245] Shiraga wollte ein momenthaftes Erlebnis und seine Gedanken durch Spontaneität gleiten lassen, so dass er sogar seine Bilder auch immer erst nach der Fertigstellung betitelte, damit der Malprozess durch den Titel oder das Thema nicht beeinflusst wird.[246]

---

[242] Vgl. Yamamoto 2006, S. 91.
[243] Iseki 1991, S. 88.
[244] Kazuo Shiraga zitiert nach Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 260.
[245] Yamamoto 2006, S. 90.
[246] Endresen 2010, S. 5.

6.1.1.2 Shozo Shimamoto

Eine ganz besondere Art der monochromen Malerei erschaffte Shozo Shimamoto mit seinen Lochbildern (Abb.30). Shimamoto nahm aus Geldmangel statt Leinwand altes Zeitungspapier, das er mit Wäschestärke aufeinander klebte und mit heller Lackfarbe bemalte. Er benutzte es auf diese Art und Weise als seinen Malgrund. Nachdem Shimamoto auf diesem doch recht unstabilen Papiermalgrund dicke Farbklumpen aufgetragen hatte, rissen sie mit ihrem Gewicht Löcher in das Bild.[247] Bevor er dies reparieren konnte, entdeckte sein „Meister" Yoshihara sein Werk und zu seiner Verwunderung kam Yoshihara ihm mit einem großen Lob entgegen: *„Du bist ein echtes Talent."* [248] Auf diese zufällige Weise entstanden seine ersten Lochbilder. Nach Angabe des Künstlers entstanden sie bereits 1950, gezeigt wurden sie aber erst 1952 in einer Ausstellung in Ashiya. Zur gleichen Zeit präsentierte Lucio Fontana seine „Concetti Speziali" und fing an, seine Bilder durchzuschlitzen bzw. durchzulöchern. (Abb.31) Yoshihara soll beim Betrachten des Shimamotos Bild schon bemerkt haben, dass er solche Bilder bereits gesehen hätte.[249] Da die Frage nach der Eigenständigkeit und Originalität ein besonders großes Thema zu dieser Zeit und überhaupt ein Leitgedanke der Gutai-Gruppe war, ist es durchaus nachvollziehbar, dass der Künstler auf die korrekte Datierung sehr bedacht war. Es ist sehr interessant, dass räumlich weit voneinander entfernt solche simultane Entwicklung stattfindet.

Anders als Fontana, der seine Leinwände sticht oder schneidet, reibt, kratzt und schabt Shimamoto die Oberfläche solange, bis diese aus „natürlichem" Prozess heraus gelöchert wird. Ein weiterer Unterschied ist, dass Fontana die Leinwand zuerst mit dem Messer oder dem Stichel behandelt und sie anschließend bemalt, während Shimamoto bereits bemalte Oberfläche des Bildträgers –sei es Leinwand oder Papier- destruktiviert.[250] Der französische Theoretiker Michael Tapiè nennt diese Künstler, die mit Mitteln der

[247] Vgl. Bertozzi 1991, S. 45.
[248] Vgl. Yamamoto 2006, S. 90.
[249] Vgl. Ebenda.
[250] Weltzien 2006, S. 193.

Zerstörung Bilder schaffen „Destructeur-Crèateur“ und erklärt dies gewissermaßen als eine globale Modeerscheinung nach dem Zweiten Weltkrieg bis etwas Mitte der 1960er Jahre.[251] Die Zerstörung dabei ist im Detail nicht planbar und kontrollierbar. Auch wenn das Vorhaben geplant ist, wird die Ausführung von der jeweiligen materialen Bedingung beeinflusst.[252] Allerdings ist bei Fontana mehr Kontrolle bei den Arbeitsvorgängen vermutbar als bei Shimamoto, denn Fontana sticht oder schneid gezielt die Leinwand in einem Zug, während Shimamoto mehr auf die Gegebenheit des Materials achten muss. Friedrich Weltzien vergleicht dieses Phänomen mit der Ruinenästhetik; als eine eigentümliche Mischung von „Intension“ und „Autopoiese“. [253] Bei seinen späteren monochromen Werken geht der Künstler einen Schritt weiter und benutzt durchschossene Zinnplatten als Malgrund (Abb.32). Auch hier zeigt sich die Nähe der ähnlichen Auffassung der Ästhetik zu Fontanas durchlöcherten Blechen.[254] (Abb.33)

6.1.1.3 Saburo Murakami, Akira Kanayama

Murakami legte ebenso größten Wert auf die „Auslöschung“ der Komposition und lehnte den Pinsel als Ausdrucksmittel ab, da dieser für ihn für die Komposition verantwortlich ist. Stattdessen benutzte er einen Spachtel zum Auftragen der Farbe auf die Leinwand, ähnlich wie bei der anfänglichen monochromen Phase beim Shiraga. [255] Er streicht die Farbe jedoch nicht glatt, sondern trägt sie nacheinander als Farbklumpen auf, so dass die Oberfläche des Bildes eine Materialität erhält. Andere monochrome Arbeiten, die etwas näher an der Tradition stehen, sind seine Wurfbilder von 1953 (Abb.34). Murakami wirft in Tinte getauchten Gummiball auf die Bildoberfläche, so dass dieser einen spontanen Abdruck hinterlässt. Der Abdruck gleicht einer Explosion schwarzer Tinte.[256] Außer einem Abdruck von einem in Tinte getauchten Ball und die durch das Prallen entstandenen Tintenspritzer ist keine künstlerische Interaktion zu sehen. Die anfängliche

[251] Vgl. Weltzien 2006, S. 185/186.
[252] Ebenda.
[253] Weltzien 2006, S. 189.
[254] Ebenda, S. 194.
[255] Yamamoto 2006, S. 88.
[256] Westgeest 1996, S. 178.

Annahme, dass hier ein Bezug zur japanischen Tuschmalerei bestehen könne, reduziert sich nach genauerem Betrachten bloß auf die Materialien, die Murakami hier verwendet, nämlich Papier und Tinte. Kein Thema, kein Komposition, keine Pinselstruktur, keine Farbe, das einzige, was nach Murakami erlaubt war, war „the nature“ und „the pysical“- was in diesem Fall das Werfen als „pysical“ bezeichnet werden kann-.[257] Vielmehr war der Künstler an dem unmittelbaren Kontakt zwischen Bildoberfläche und Köper interessiert.[258] Die Serie der Wurfbilder können daher als eine Vorarbeit zu seinen bekanntesten Arbeiten „Zerstörung von Papier“ angesehen werden, wo er den direkten körperlichen Kontakt mit der Bildoberfläche findet. Auf überdimensionale Holzrahmen[259] werden Packpapierbögen gespannt und Murakami durchstößt die Papierschichten sechsmal mit Händen und Füssen (Abb.35). Das daraus resultierende Objekt wurde als „Bild“ ausgestellt. Das gleichzeitig „destruktiv“ und „produktiv“[260] entstandene Objekt, das an den traditionellen japanischen Raumteiler aus Papier und Holz erinnern soll, wurde in Anspielung auf Samurai zertrümmert. Der Künstler schafft durch das Loskommen von der Tradition, aber auch gleichzeitig das Abwenden der westlichen Malmaterialien neue Raumformen, um möglichst unkonventionelle, originale Kunstwerke zu schaffen.

Akira Kanayama hatte eine andere Auffassung der monochromen Malerei. Er schätzte im Gegensatz zu Shiraga das Anorganische mehr als Organische.[261] Es sind recht kleine rechteckige Gemälde, denen am Bildrand zwei oder drei schmale Linien in schwarzweiß oder Primärfarben zugefügt wurden (Abb.36/36a). Diese Arbeiten entstanden, nachdem Yoshihara ihm Abbildungen von Werken Mondrians gezeigt hatte. Kanayama fand die Werke von Mondrian zu voll und verspürte den Drang sie „leerer“ zu machen.[262] Er trieb Mondrians geometrische Abstraktionen weiter voran und überlegte, welche Bestandteile eines Bildes verzichtbar wären, ohne die Gesamtstruktur zu zerstören. Er kam zum Entschluss, dass nur das

[257] Vgl. Westgeest 1996, S. 181.
[258] Yamamoto 2006, S. 88.
[259] 1,80 x 3,60m
[260] Vgl. Weltzien 2006, S. 195.
[261] Ebenda.
[262] Visser 2006, S. 104.

Verhältnis von Länge und Breite der Leinwand notwendig sei, sonst nichts. Seine extreme Entleerung des Bildes und die Behauptung unbemalte, leere Leinwand als Kunstwerk gelten zu lassen, fand aber keinen Anklang bei Yoshihara.[263] Möglicherweise waren sie für ihn zu sehr an westlichen geometrischen Abstraktionen angelehnt aber auch zu sehr an die japanische Tradition. Auf jeden Fall gehören die früheren Arbeiten von Kanayama zu den einzigen monochromen Arbeiten von den Gutai-Künstlern, bei denen konventionellen Maltechniken angewendet wurden und sowohl westliche als auch ostasiatische Charakterzüge zu finden sind. Kazuo Yamawaki, der Chefkurator von Nagoya City Art Museum bemerkte dazu, dass Kanayama in seinem Bestreben die abstrakt-geometrische Kunst zu transzendrieren, integrierte er unbewusst die japanische Elemente in seiner Arbeit.[264] Ob der Künstler die Leere bewusst als Komposition einsetzte und der Leere tatsächlich so viel Gewicht verleihen wollte, oder einfach Mondrians Werk in einer reduzierten Form wiederzugeben versuchte, ist letztendlich nicht nachzuvollziehen.

Generell sind die monochromen Werke der Gutai-Künstler als Performance-Akt in den frühen 1950er Jahren entstanden. Sie sind mehr durch Aktionen, asketischen Materialien, Innovation und Zufall charakterisiert als durch das Streben nach der unendlichen Leere. Demnach streben sie Repräsentation und nicht Kontemplation an. Es geht hierbei ganz nach dem Motto von Gutai, um möglichst neue Methoden zu verwenden und Bilder zu verwirklichen, die es bisher noch nie gab. Die Gutai-Malerei besteht aus zwei wichtigen Komponenten: Aktionen und Material. Sie benutzten beispielsweise Körperteile als Malutensilien, werfen mit Farbe gefüllte Flaschen auf die Leinwand, setzten verschiedenste Medien und Mitteln ein, um eine neue Welt der Malerei zu schaffen. Zusätzlich anzumerken ist, dass die Aktionen nicht als selbstständige Kunstrichtung anzusehen sind, sondern einen andauernden Charakter besitzen. Aus deren Resultat entstandene Werke werden als „Bild“ ausgestellt und unterscheiden sich somit mit Kaprows

[263] Vgl. Yamamoto 2006, S. 89.
[264] Westgeest 1996, S. 184.

Ansicht von „Happening“. Demnach ist der Entstehungsprozess gleichwertig anzusehen wie das entstandene Werk.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die monochromen Arbeiten von Gutai, die zu dieser Zeit als Hauptvertreter der zeitgenössischen Kunst in Japan angesehen werden darf, nur unterschwellig mit der Tradition und Zen-Philosophie in Zusammenhang gebracht werden können. Ihren Höhepunkt in der Malerei erreichten sie, indem sie die Aktionen und das Material in einem verkörpern ließen ohne sie getrennt voneinander zu behandeln und durch die Verbindung beider Elemente mit dem entstandenen Werk verstärkten Ausdruck verleiten.[265]

6.2 Ufan Lee

Bevor ich der Erscheinung des monochromen Phänomens in Süd-Korea nachgehe, möchte ich einen Künstler näher erläutern, der Japan, Korea und den Westen in Einem verkörpert.

Ufan Lee wurde 1936 in Süd-Korea geboren und erhielt eine traditionelle, konfuzianistisch geprägte Erziehung.[266] Zunächst nahm er ein Kunststudium an der National University von Seoul auf, doch im gleichen Jahr 1956 übersiedelte er nach Japan und studierte in Tokyo ostasiatische und europäische Philosophie. Ab den frühen siebziger Jahren stellte er seine Werke ebenfalls in Europa aus und lebt und arbeitet seitdem zwischen Japan und Frankreich. Der Künstler äußerte sich Mitte der neunziger Jahre, nicht ohne ironischen Abstand, zu seinem Leben als ständiger Grenzgänger wie folgend: *„I was born in Korea, and raised there until I was 20. After that, I lived in Japan for 40 years. During the last 30 years, I have spent a lot of time travelling around the world, mostly in Europe. Because of this background, Koreans see me as being Japanized, the Japanese see me as being fundamentally Korean, and when I go to Europe, people set me aside as an Oriental. I see myself as a ping-pong ball, the man in the middle,*

[265] Osaki 1991, S. 78.
[266] Er gehörte der letzten Generation an, die noch von dieser Erziehung stakt geprägt war, Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 7.

always being pushed back and forth with no one willing to accept me as an insider.“[267] Ufan Lees internationaler Bekanntheitsgrad ist vermutlich einer der Gründe, warum Japan und Korea seine ostasiatische Wurzel besonders hervorheben. Er wird aber auch von der westlichen Kunstkritik als der Vertreter der ostasiatischen Kunst im 20. Jahrhundert angesehen, worauf der Künstler immer wieder nach einer klärenden Stellungnahme sucht: „Although I am from East Asia, I have been working and showing my art in Europe as well as Asia for a long time. My expressionn is undoubtely based on a mixture of East Asian thinking, European methods, my own individual character, and other factors. I do not represent East Asia any more than European artists represent Europe.“[268] Lee möchte nicht, dass seine Werke wegen seiner Verwurzelung in ostasiatischer Tradition nur als typisch “fernöstlich” rezitiert werden. Für ihn sind die „Rechte des Individuums“ wesentlicher als die der Standarisierung der Gesellschaft.[269]

Ufan Lees Werk umfasst Malerei, Plastik aber auch seine umfangreichen theoretischen und philosophischen Schriften. In meiner Arbeit konzentriere ich mich jedoch auf sein malerisches Schaffen, insbesondere seine „annährende“ monochromen Werke. Seine malerischen Werke sind besonders übersichtlich gegliedert: Diese sind prinzipiell in drei Entwicklungsphase einzuteilen. Seit 1973 entwickelte er in den Werkgruppen „From Point“ und „From Line“ „seriell-prozessuale Malerei“.[270] Diese Werke zeigen jeweils von Punkt beziehungsweise Linie ausgehende gestalterische Reduktionsformen, die für Lees Malerei generell kennzeichnend sind. Ab Beginn der achtziger Jahre löst er sich von der strengen Ordnung, die noch in „From Point“ und „From Line“ zu finden war und präsentierte die Werkgruppe „With Wind“ und „From Wind“ (Abb.37). Er begann Linien zu malen, die sich ohne Gesetzlichkeiten in alle Richtungen bewegen und wechselte zur Ölfarbe als seinem Hauptfarbmedium. Diese Veränderungen werden als wichtige Übergangsphase und als Versuchsperiode angesehen, die den Weg für neue künstliche Entwicklungen in den Neunzigern

---

[267] Lee Ufan zitiert nach Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 8.
[268] Lee Ufan zitiert nach Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 11.
[269] Schreier 2001, S. 9.
[270] Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 9.

bereitete.[271] Schließlich produziert Lee seit Anfang der neunziger Jahre bis in die Gegenwart seine „Correspondence-Serie“, die eine radikale gestalterische Reduktion beziehungsweise Vereinfachung aufweist. Sein ohnehin auf minimal gehaltener malerischer Akt wird nun in dieser Serie auf einzelne, annährend quadratische schwarz oder weiß/grauer Pinselstriche konzentriert. Ich möchte im Zusammenhang mit der Monochromie die Werkgruppe „From Point“ und „From Line“ und die „Correspondence-Serie“ näher erläutern.

6.2.1 From Point und From Line

Die aus den siebziger Jahren stammende Bildserien „From Point“ (Abb.38) veranschaulichen eine einfache malerische Handlung. Diese Serie basiert auf dem Konzept der Unendlichkeit. [272] Die Serie zeigt eine Aneinanderreihung von Pinselabdrücken, die horizontal angeordnet sind und in ihrer farblichen Intensität variieren. Der Künstler setzt die pünktchenförmigen Pinselabdrücke von links nach rechts auf eine grundierte Leinwand. In dem er den Pinsel einmal pro Reihe in die Farbe eintränkt und die serielle Punkte fortsetzt ohne erneut in Farbe einzutränken, verliert die Signatur des Pinselstriches zwangsläufig ihre farbliche und materielle Präsenz.[273] Die Pinselabdrücke am rechten Bildrand sind nur noch schwer zu erkennen und die jeweils neuangesetzten Punkte am linken Bildrand dagegen erscheinen mit voller farblicher Klarheit.

Die zeitgleich entstandene Serie „From Line“ (Abb.39) folgt ebenfalls einem klaren gestalterischen Konzept. Lee setzt hierbei seinen Pinsel allerdings von oben nach unten an. Von der oberen Bildkante wird ein Pinselstrich in einem Zug nach unten durchgeführt. Der Strich verliert auch hier seine Farbintensität nach unten, so dass sie kaum noch als solche erkennbar sind und somit am unteren Bildrand nun ein Teil des Malgrundes wird. Der Malgrund, in diesem Fall „ein gelbliches weiß“ oder die Räume zwischen den

[271] Nakahara 2001, S. 110.
[272] Lee 2001, S. 47.
[273] Schreier 2001, S. 11.

Farbstriche sind für Lee ebenfalls ein Teil seiner Komposition.[274] Die Punkte oder Linien berühren sich auf keinerlei Weise und es gibt auch keine Überlagerungen und jede einzelne Pinselführung ist beobachtbar. Die extrem präzise Ausführung zeigt, dass die unbemalte Fläche auf jeden Fall als kompositorische Elemente eingesetzt wurde.

Sowohl „From Point" als auch „From Line" wird durch eine wiederholende Handlung gekennzeichnet. Trotz der Widerholung, erweist sich jeder Farbstrich und jedes Farbpünktchen anders und geben durch das Erscheinen und Verschwinden der Farbe eine rhythmische Bewegung an.[275] Diese suggeriert eine Rhythmik, die über die Bildränder hinausgehen könnte bzw. vom Jenseits des Bildes in die Bildfläche hineinfließen würde. Es findet ein Austausch zwischen Innen und Außen, dem Gemalten und Ungemalten statt.[276] Für Lee entsteht „*der leere Raum durch Interferenzeffekte, die durch Spannung und Durchdringung von Berührung und Nichtberührung entstehen, so dass ein Bild einen nicht abgeschlossenen Charakter bekommt.*"[277] Die Serie durch das Zusammenkommen und Auseinandergehen von Punkten und Linien suggeriert „die Unendlichkeit des Universums."[278]

6.2.2 Correspondence - Serie

Ab den neunziger Jahren reduziert der Künstler „sein Eingreifen in die Welt des Bildes" auf ein Minimum und die Leere erfüllt seine Leinwände.[279] (Abb.40) Sein Ziel war dabei, dem leeren Raum noch mehr Bedeutung zu geben.[280] Als einzigen malerischen Akt setzt der Künstler einen grauen beinahe rechteckigen blockhaften Pinselstrich auf einer der beiden Leinwände. Der Pinselstrich jedoch ist äußerst bedacht ausgeübt und mit einer raffinierten Technik wird er zum Schwingen gebracht. Der Künstler wählt hier die Leinwände als Hochformat und die zwei Leinwände sind ohne Zwischenraum nebeneinander an der Wand platziert, so dass sie zusammen

[274] Schreier 2001, S. 12.
[275] Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 87.
[276] Schreier 2001, S. 11.
[277] Lee 2001, S. 37.
[278] Lee 2001, S. 47.
[279] Mizusawa 2001, S. 20.
[280] Mizusawa 2001, S. 22.

ein Bild repräsentieren. Das Bild nimmt ohne Rahmen eine Beziehung zur Wand auf, während die gemalten „Schwingungen“ sich in den sie umgebenden Raum ausbreitet.[281] Lee wählt in seiner Corresondence-Serie die „Nicht-farbe“ Schwarz oder Grau/Weiß. Es ist eine sorgsame Mischung aus Steinpigment und Ölfarbe.

Den leeren Raum haben wir bereits bei der Zen-Philosophie als einen Schlüsselaspekt deuten können und die Schönheit des „unberührten“ Weiß ist einer der wichtigen emotionalen Empfindung in der koreanischen Kunst, wie wir es später sehen werden.[282] Ufan Lee selbst sieht in der Leere einen Ereignisraum, der sich durch die Begegnung des Selbst mit dem Anderen öffnet. Für ihn bedeutet die Kunst „Poesie, Kritik und das Transzendentale“ und um diese zu schaffen, wählt er einen Weg, wo er die inneren Gedanken mit der äußeren Realität verbindet, also eine Begegnung zwischen dem Inneren und dem Äußeren. Damit die oben genannten drei Eigenschaften seiner Kunst im Raum gespürt werden kann, lässt der Künstler die gemalten und ungemalten Flächen, die selbstgeschaffene und nicht selbstgeschaffene Teile, das Innen und das Außen aufeinander korrespondieren und erzeugt somit eine wechselseitig Stimulierung, wo sie in einer Beziehung zueinander zum Schwingen gebracht wird.[283] *„Empty space is beautiful not because it is empty but because it is a place where things and soace respond to each other with high-energy reverberation.“*[284]

Der Künstler verwendet in der „From Point“ und „From Line“ Serien ausschließlich entweder blaue orangerote Mineralpigmente, die vor jeden Malvorgang neu mit Leim angerührt werden, dass sie zwangsläufig auch bei gleichbleibender Zusammensetzung immer etwas unterschiedlich hervortreten. Während die Verwendung der Malpigmente mit Leim und die von ihm benutzten breiten, flachen Pinseln mit Tierhaar, auf die Tradition der ostasiatische Malerei hinweisen, wird die Leinwand mit der westlichen

[281] Lee 2001, S. 79.
[282] Mizusawa 2001, S. 22.
[283] Lee 2001, S. 79.
[284] Lee Ufan zitiert nach Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 195.

Malerei identifiziert.[285] Da Ufan Lee beide Komponenten bewusst einsetzt, kann vermutlich auch als ein Versuch angesehen werden, in dem die beiden doch bis dahin mehr voneinander getrennten als miteinander harmonierenden Praktiken zusammenzubringen.[286] Lee bevorzugt als Malgrund die Leinwand vor dem ostasiatischen Papier oder der Seide, da sie für ihn eine Neutralität ausstrahlt und eine gleichmäßige Malstruktur besitzt. Eine weitere ostasiatische Eigenschaft, die bei dem Künstler zu beobachten ist, ist der körperliche Einsatz. Die als äußerst wichtig erachtete körperliche Arbeit wurde bereits im Kapitel der Zen-Philosophie thematisiert. Ufan Lee legt die menschlichem Körpermaß entsprechende Leinwand flach auf dem Boden und beugt sich über sie, so dass ein gesamter körperlicher Einsatz gefordert wird (Abb.41). Jeder Strich ist konzentriert, bedacht und unter extremer geistiger und körperlicher Anspannung ausgeführt.[287]

Anders aber als bei „Drip Painting" bzw. „Action Painting" von Jackson Pollock, wohl der Bekannteste dieses Malverfahren, wo die Emotion und die vollkommene Spontaneität im Vordergrund stehen, geht es bei Lee um Konzentration, Disziplin und präzise Ausführung.[288] Seine Werke sind durch strategische und wohl überlegte Konzeption geprägt, die wie bei seiner „Correspondence-Serie" nur durch eine singuläre Farb-Form veranschaulicht wird.[289] Auch der Vorgang des Malens und die ständige Wiederholung sind ebenfalls wichtige Faktoren in seinem Schaffen. Konzentration, Bedachtsamkeit und den Vorgang des Malens als Schaffensprozess selbst zu betrachten, sind ebenfalls Attribute für Ostasien, wie wir speziell bei den Kalligraphiekünstlern bemerken konnten. Auch die Leere, die bei der Correspondence-Serie eine immense Rolle spielt, lehnt sich an die ostasiatische Tradition an. Lees Interesse geht aber über die ostasiatischen Aspekte hinaus und sucht nach einer Erfahrung, in der die eigene Subjektivität nicht zentral ist. Der Künstler trifft eine philosophische Wahl, damit Künstler und Ort in eine wechselseitige Beziehung treten. Der von ihm

---

[285] Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 92.
[286] Ebenda.
[287] Ebenda, S. 210.
[288] Vgl. Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 101.
[289] Schreier 2001, S. 9.

geschaffene Ort soll ein Begegnungsort sein, der über alle fünf Sinne hinausgeht und wo die gewohnte Sehweise der Malerei aufgehoben wird. Die ungesehene Welt hinter der sichtbaren aufspüren und erkennen zu können, wählt der Künstler statt der abbildenden Malerei eine Fläche, die als eine Schnittstelle zwischen der ungesehenen und sichtbaren Welt dient, wo sie miteinander „korrespondieren".[290] Als Korrespondenzmittel entschied er sich für den einfachen Pinselstrich, um die ungesehene Welt überhaupt erkennbar zu machen.

Ufan Lees besonderer Beitrag liegt nicht etwa im Streben nach Innovation, vielmehr erschafft er durch die Wiederholung und Konzentration einen Ort, an dem eine Begegnung mit dem Anderen stattfindet und die „Malerei über die Malerei"[291] hinausgeht. Es kann aber auch als ein Ort angesehen werden, wo die westliche und ostasiatische Philosophie in Dialog treten und sein malerisches Konzept der Unendlichkeit durch die Leere erfahrbar wird.

6.3 Korea

Bevor ich die Vertreter der monochromen Malerei in Korea näher erörtere, bedarf es einen kurzen historischen Rückblick, um einerseits die Ausgangssituation der koreanischen Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg zu erklären und um aufzuzeigen, welche spezifische Entwicklung die Monochromie in Korea hatte.

Der Zusammenstoß von koreanischer und westlicher Bildkultur erfolgte wie bereits oben erwähnt durch Japan. Japan fingierte als Mittelsmann und führte in der Kolonialzeit[292] die westlichen bildenden Künste nach Korea ein.

Die Bezeichnung „Sohwa-misul-hoe"[293], eine Zusammensetzung aus „Sohwa" (westliche Malerei) und „Misul"[294] (bildende Kunst), taucht 1911

---

[290] Vgl. Nakahara 2001, S. 112.
[291] Schreier 2001, S. 12.
[292] japanische Kolonialherrschaft über die Koreanische Halbinsel begann 1905 und endete mit der Kapitulation Japans im 2. WK am 15.08.1945.
[293] Eine koreanische Künstlervereinigung.
[294] „Misul" ist eine begriffliche Übertragung des japanischen Begriff „Bijuts" ins Koreanische. Bijuts wiederum eine Anlehnung an „beaux art".

erstmals auf.[295] Gleichzeitig entstand der Gegenbegriff für die Bezeichnung der östlichen Malerei „Dongyang-hwa“, ein Sammelbegriff, der die traditionelle Malerei wie Kalligraphie und Tuschemalerei subsumiert. In der Kolonialherrschaft wurden in Korea zusätzliche Malschulen errichtet, die speziell nach westlichen Techniken unterrichteten und diese Technik wurde innerhalb kürzester Zeit aufgenommen und verbreitet. Durch die Einführung des westlichen Kunstbegriffs und dessen Kunsttradition wurde nicht nur die Anzahl der Künstler erhöht, die sich mit dem neuen Gebiet wie etwa Ölmalerei beschäftigten, sondern auch die traditionelle koreanische Tuschemalerei wurde ebenfalls beeinflusst, so dass auch hier die Grenze von Stil, Ausdruck und Sujet erweitert wurde.[296]

Durch die Loslösung von Japan 1945 durch dessen Niederlage im Zweiten Weltkrieg, vertiefte sich der Konflikt zwischen Tradition und Modernisierung bei den zeitgenössischen koreanischen Künstlern. Die zu dieser Zeit dominierende soziale Vorstellung war, dass die koreanische Gesellschaft aus den veralteten Denken und sozialen Gewohnheit ausbrechen und schnellstmöglich einen Weg zu einer raschen Modernisierung finden muss.[297] Koreanische Künstler versuchten daher, so gut wie es möglich war, die aktuellen Trends von der westlichen Kunst aufzunehmen, ohne jedoch dabei die Verbindung zu ihrer Tradition und Vergangenheit aufzugeben. Sie waren bemüht eine eigene Identität in der zeitgenössischen Kunst zu finden und lösten diesen Konflikt zwischen moderner Kunst und Tradition, in dem sie vorrangig die Tradition mit der neuen aktuellen Kunstströmung zu fusionieren versuchten. Diese Versuche und damit auch jegliche künstlerische Entwicklung endete abrupt, als Korea ein Schauplatz eines Stellvertreterkrieges zwischen den USA und der Sowjetunion wurde.[298]

Tradition wird in Korea immer schon besonders wichtig erachtet aber noch nie war das Verlangen nach der eigenen Kultur und Tradition so groß wie in den sechziger Jahren. Widersprüchlicherweise war sie gleichzeitig noch nie

---

[295] Mersmann 2004, S. 165.
[296] Vgl. Kim 2005, S. 173.
[297] Kim 2005, S. 173.
[298] Koreakrieg: zwischen 1950-1953.

so gefährdet durch die schnelle Adoption von allem was aus dem Westen kam. Das Land hatte sich langsam von dem schrecklichen Koreakrieg erholt, der 1953 letztendlich ein Ende fand. Seitdem ist in Korea eine rapide und dramatische Veränderung und Entwicklung in allen Bereichen zu beobachten. Auch der Bereich der bildenden Kunst erfuhr eine enorme Veränderung. Zeitgenössische Künstler griffen die kulturellen Tendenzen der Vorkriegszeit wieder auf und unter dem Einfluss von „Art Informel“ und „Abstrakt Expressionismus“, starten sie zahlreiche Versuche, um ihre eigene Identität zu finden. Von Widersprüchen wie Alt und Neu, Figuration und Abstraktion und Avantgarde und „Gukjeon“[299], zerrissen, kristallisierten sich schließlich zwei Kunstrichtungen heraus: „Dansaekhwa“ (monochrome Malerei) und die sozialkritische Gegenbewegung „Minjung-Kunst“ (wörtl. Volksmasse- Kunst), zwei Schlüsselbewegungen in den siebziger und achtziger Jahren in Südkorea.[300] Zwei Kunstrichtungen, die im Namen der „Nation“ entstanden sind aber mit gegensätzlichen Ausdrucksformen ihre Ideologie verteidigten. Monochrome Malerei als eine Welt des Schweigens gegen „Minjung-Kunst“, für die die „Realität und Äußerung“ [301] an der obersten Stelle stand. Ein Prinzip des Dualismus von Modernismus versus Realismus, das auch in vielen anderen Kulturen zu beobachten ist.

In Süd-Korea herrschte eine Umbruchszeit, in der Nationalismus und Kapitalismus die Verhältnismacht teilten. Der Begriff „Nation“ war in Korea mit der Ideologie der „Reinheit des Blutes“ gleichgesetzt und beherrschte jeher das Bewusstsein einer „nationalen Identität“ und diese Überzeugung

---

[299] Nationale Kunstausstellung, die jährlich stattfand, repräsentiert die traditionelle, konservative Kunst, Vgl. Kim 2005, S. 188.

[300] Die monochrome Malerei wurde in der Zeit der Militärdiktatur unter dem Präsident Park Chung-Hee in den 70er und 80er Jahren besonders unterstützt, da sie nicht nur Westen als Vorbild hatten, sondern als eine „schweigende“ Kunst als die koreanische „Vorzeige“ Kunst galt. Etwa zeitgleich entstand als Gegenposition: die Minjung-Kunst. Es ist eine Widerstandskunst, die für das Volk steht und als eine Bewegung des „Neuen Realismus“ gegen die Entfremdung der traditionelle Kultur und Kunst steht. Minjung Künstler werfen den Monochromen Künstler vor, nur eine Nachahmung der westlichen Kunst zu sein und dass sie von all dem, was zu dieser Zeit politisch und sozial kritisch waren, nichts in ihren Bildern ausdrücken und bloß nur „schweigen“. Minjung-Künstler wollten stattdessen mit Hilfe ihrer Kunst alles, was sie ungerecht und kritisch fanden „laut“ aussprechen und bildlich ausdrücken.
Charakteristik für Minjung Kunst: bunt, laut, detailliert, narrativ, figurativ, beinhaltet eindeutige politische Botschaften.

[301] Yun 2007, S. 180.

wurde auch auf den Bereich der Kunst projiziert.[302] Die Wiedergewinnung der nationalen Identität kombiniert mit dem unerbittlichen Streben nach der Beteiligung in der internationalen Kunstszene, fanden sie eine Bildform, die den koreanischen Künstler bei der Suche nach ihrer eigenen Kunstidentität unterstützen soll.

In „Dansaekhwa“ (monochrome Malerei) fanden die zeitgenössischen Künstler eine perfekte Kombination: ein westliches Kunstkonzept, das mit der Tradition des eigenen Landes kombiniert und verschmolzen werden konnte. Die Monochrome Malerei wurde nun das Symbol nationaler und kultureller Identität und markierte damit die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts in Korea. Park Seo-Bo, Chung Chang-Sup, Ha Chong-Hyun, Lee Dong-Youb, Kwon Young-Woo und viele andere Monochrom-Künstler galten als Vorreiter der modernen koreanischen Kunst und erschufen eine Bildkunst, welche die Entwicklung der koreanischen Kunst mit weitreichenden Folgen bestimmte und nachhältig prägte.

6.3.1 Park Seo-Bo

Park Seo-Bo gilt nicht nur als der führende Avantgardist und als einer der wichtigsten lebenden Monochrom-Künstler in Süd-Korea, sondern auch als Gründungsmitglied der monochromen Künstlerbewegung Ècole de Seoul.[303] Park verhalf der Künstlerbewegung sich zu etablieren und eine eigene, sich vom Westen unterscheidende Kunstform in der Monochromie zu finden. Das Erreichen einer verblüffenden Synthese von westlicher und östlicher Kunst und ihrer Philosophie bedeutet für Park sich nicht dem Standardmodell anzupassen, sondern mit ständigen Experimenten sich immer wieder neu zu definieren und zu finden.[304]

Seine Ècriture-Serie ist Mitte der sechziger Jahre entstanden und seitdem wird sie bis zur heutigen Zeit in verschiedenen Variationen und Formen fortgesetzt. Der französische Ausdruck „Ècriture“ (dt. Schreiben) wird

[302] Vgl. Yun 2007, S. 174.
[303] 1975 entstandene Künstlerbewegung der monochrom-Künstler.
[304] Vgl. Soon 2008, S. 65.

besonders in den früheren Arbeiten dieser Serie verbildlicht (Abb.42). Park als moderner, abstrakter Kalligraph fungiert hier als Vermittler zwischen Schreiben und Zeichnen.[305] Der Künstler trägt zunächst schichtenweise milchig-weiße Pigmentfarben auf die grundierte Leinwand auf und bevor die Farbe gänzlich trocknet, erzeugt er mit Hilfe eines Bleistiftes rhythmische Linien, die meistens horizontal in einer Richtung von links nach rechts angeordnet sind. Danach malt er die Oberfläche nochmals Weiß und wiederholt die Bleistiftstriche. Er wiederholt den Prozess solange bis die Linien in die Oberfläche der Leinwand hinein „graviert" sind und schließlich mit dem Material eine Einheit bildet. Somit verschwindet die Form vollständig aus seiner Bildfläche und es erweckt eine Illusion von einer einzigen Farbe mit Strukturen und verleiht somit dem Bild zusätzlich eine Materialität. Der koreanische Kunstkritiker und Theoretiker Oh Kwang-Su beschreibt diese Bilder wie folgt: *„Park took a pencil, repeatedly drawing lines of a particular length. The pencil drawing upon the still wet canvas creates a factor between the tracks where the lines are drawn and the paint that touches those lines creating an inner design echoed throughout the painting."*[306]

In dem Prozess der Bildherstellung entdeckte Park die grundlegenden Elemente seiner Kunst: Durch die Konzentration auf die Malgeste lernte er sich selbst und seine Umgebung zu kontrollieren. Wichtiger jedoch ist, dass er über die Leinwand hinaus wächst und mit seiner Arbeit „Eins" wurde.[307]

In den frühen achtziger Jahren begann Park mit „Hanji" als Malgrund zu arbeiten. „Hanji" ist ein traditionelles koreanisches Papier, das handgemacht aus der Borke des Maulbeerbaumes hergestellt wird. Es ist besonders für seine Vielseitigkeit und Langlebigkeit bekannt. Der Kunstkritiker Lee Yil beschreibt das Papier als ein *„formless material with its own innate texture"*[308] und Park nennt ihn *„exquisite"* und *„unique in its infinite variety".* Zusätzlich fügt er hinzu: *„My artistic work involves the [...] expression of the physicality of paper, which Western Paper would not do for my purposes,*

[305] Vgl. Soon 2008, S. 65.
[306] Oh Kwang-Su zitiert nach Soon 2009, S. 20.
[307] Ebenda.
[308] Lee 1994, S. 64.

because the artist can do no more than write or draw on the surface of the paper. [...] Hanji, ist 1600-year-old history as an indispensable medium in Korea art and culture has the power to absorb thoughts."[309]

Park bringt das in Wasser getränkte Hanji Papier schichtenweise auf den Bildträger und trägt danach eine zusätzliche Schicht von Pigmentfarbe auf bevor er dann die noch nasse Oberfläche mit Hilfe eines Ritzinstrumentes, wie Holzstumpf oder Eisenstück oder teilweise mit bloßen Händen, Linien in allen Richtungen einritzt (Abb.43). Das nasse Papier wird durch den Druck von Einritzungen strukturiert und hinterlässt dabei eigene Spuren im Material und zusammen mit den Einritzungen ergibt sich schließlich die Oberflächenstruktur.[310] Es sind keine willkürlich entstandene Strukturen, vielmehr wurden die „zick zack" Striche sehr überdacht und konzentriert in ständiger Wiederholung ausgeführt, eine Handlung, die charakteristisch für die ostasiatische Philosophie ist.

Beide seiner monochromen Arbeiten fordern einen starken körperlichen Einsatz, d.h. die Entstehung des Bildes ist ohne den körperlichen Akt nicht möglich und daher stehen sie in wechselseitiger Beziehung. Ein Prinzip, das wir sowohl bei Zen-Künstler als auch bei seinem Künstlerkollegen Lee Ufan beobachten konnten. Parks strategische und überlegte Konzeption, die in Kombination mit Widerholungsprozess und körperlicher Anstrengung erzeugt wurde, soll sein Streben nach der „Entleerung des Geistes" (Empty the mind) und „Entfernung von seinem persönlichen Ego" repräsentieren. Stattdessen sollen seine monochromen Werke Universelle bzw. spirituelle Energie und Lebenskraft kanalisieren.[311] Park sieht in dem Malakt gleichzeitig eine meditative Handlung und seine Kunst ermöglicht ihm die absolute Entleerung seiner Gedanken und dadurch erfahrbare Kontemplation verhilft ihm den Zustand von „mindful" und „present".[312] *„Art is no longer the task of filling something, but a task of emptying something, and thus must involve throwing yourself away [...]. I want to reduce and reduce-to create pure emptiness.*

---

[309] Park Seo-Bo zitiert nach Soon 2009, S. 51.
[310] Vgl. Soon 2008, S. 65.
[311] Ebenda, S. 69.
[312] Vgl. Soon 2009, S. 17.

That is an Asian idea, an approach to nature. Nature and humans can connect this way."[313]

6.3.2 Chung Chang-Sup

Chung gehörte zur ersten Generation von Künstlern nach der Befreiung von der Kolonialherrschaft und dem Koreakrieg und galt als einer der bedeutendsten und einflussreichen abstrakten Maler Koreas. Er beschäftigte sich zunächst mit westlicher Maltechnik sowie mit Art Informel, bevor er sich endgültig für das östliche Medium entscheidet und seit Ende der sechziger Jahre mit Monochromie sich auf einer lebenslange Suche nach der Identität der koreanischen Kunst begibt. Chung begann „Hanji" als Malgrund zu benützen und seine „Tak" Werke verschafften ihm den endgültigen Durchbruch. „Tak"[314] ist eine spezielle Sorte von Hanji[315]. Seitdem wurde Tak Papier der ständige Begleiter und das Hauptmaterial in seinen Werken. Chung bemerkte zu diesem Koexistenzprinzip wie folgt: *„myself and the unique property of the paper becoming one."*[316] Mit Tak Papier oder Hanji, das als Symbol für die koreanische Ethnizität und Spiritualität steht,[317]fand Chang seine ganz eigene künstlerische Identität und um das inhärente natürliche Eigenleben des Papiers nach Außen zu bringen, versuchte der Künstler mit ihm eine Einheit zu werden und sich komplett zu entleeren.

In der Serie „Return" zeigt der Künstler eindrucksvoll die mysteriöse, unerklärliche Umwandlung von gängigen Materialien – Papier und Tusche- in etwas Außergewöhnliches (Abb.44). Dabei werden die natürlichen Eigenschaften des Materials nicht verändert. Der Künstler agiert als Vermittler und lässt das eine Material in das Andere absorbieren und vereint die Jahrtausend alte ostasiatische Tradition mit dem westlichen Bildkonzept.

Mit der „Tak Serie" vertieft er die Verbindung mit dem traditionellen Papier nochmals, in dem er selbst das Papier in seinem Atelier herstellte. Große

---

[313] Park Seo-Bo zitiert nach Ebenda.
[314] Auch „Duk" geschrieben.
[315] Maulbeer Papier.
[316] Chung zitiert nach Soon 2008, S. 19.
[317] Vgl. Kim 2010

Bögen roher Maulbeerfasern werden im Wasser eingeweicht und danach von Chung mit der Hand stundenlang geknetet und gemischt, bevor er die nasse Masse direkt auf die Leinwand bringt und so die einzigartigen Formen schafft (Abb.45). Chung bemerkte zu diesem Prozess: *„I do this so my soul can enter the papier.“*[318] Diese Serie wurde ohne Pigmente jeglicher Art produziert und der einzigartige Holzton wird lediglich in ihrem Tonwert variiert, je nach wie lange der Künstler das Tak Papier bearbeitet oder im Wasser einweichen lässt. Die stark strukturierte, raue, eindringliche Oberfläche des Werkes wird oft mit der Topographie eines staubigen Planeten verglichen. Chungs Bemühung die taoistischen Prinzipien durch seine Arbeiten auszuüben, kann mit folgen Vers von Tao Te Ching treffend erklärt werde: *“Act with no action; use the technique of no thechnique.“*[319] Diese Haltung ist nicht nur charakteristisch für Chungs Arbeiten, sondern wohnt generell in der koreanischer Kunst und Kultur, die den Wert der Bescheidenheit und dem Einklang mit der Natur über alles schätzt.[320]

6.3.3 Ha Chong-Hyun

Die meisten koreanischen Monochrom-Künstler produzierten in den siebziger und achtziger Jahren ihre monochromen Werke mit Naturmaterialien. Auch Ha Chong-Hyun griff auf das Naturprinzip zurück und verwendet für seine „Conjuction Serie“ den Hanfstoff, der als der älteste Stoff Koreas gilt, statt der Leinwand (Abb.46/46a). Diese Serie wurde mit einer ganz eigenen, besonderen Technik hergestellt. Der grobe Hanfstoff wird auf einem Keilrahmen gespannt und statt die Farbe wie gewohnt auf die Vorderseite der Malfläche aufzutragen, wird die Ölfarbe von der Rückseite aus nach Vorne gedrückt und erst danach wird sie mit Hilfe von Spachtel oder Holzstock aber auch teilweise mit der Hand bearbeitet. Zwischen dem grobgewebten, rauen Hanfstoff gelangt die Farbe an die Vorderseite des Stoffes und dadurch gewinnt die Oberfläche einzigartige faktile und optische Eigenschaften. Ha reduziert die Farbpalette bis auf wenige Farben –

---

[318] Chung zitiert nach Soon 2008, S. 21.
[319] Tao Te Ching: chinesische taoistische Schriften- bzw. Spruchsammlung. Soon 2008, S. 21.
[320] Vgl. Ebenda.

meistens natürliche Braun- oder Weißtöne -, und verwendet sie entweder als Monoton oder in Kombination. Seine Werke zeigen sich extrem reduziert, asketisch, menschlich und gelassen. Sie verkörpern eine ausgewogene Synthese von Aktion und Materie sowie Textur und Farbe.[321] Der Künstler kombiniert die raue Hanf-Leinwand mit der Ölfarbe, um somit eine neue Textur zu gewinnen und damit seine Stille auszudrücken: *„When I push the colors through the hemp canvas, one material flows through another. As the edge of the material is gently pressed, I hope that the material itself delivers the strory I wish to tell just by beeing itself. I want to be an artist of few words.“*[322]

6.3.4 Koreanische „Weiß Ästhetik“ (kor.: baeksaek mihak)

Ein weiters Charakteristikum der koreanischen Monochrom-Kunst war die Farbe Weiß. Weiß spielte in der westlichen bildenden Kunst bis Anfang des 20. Jahrhunderts nur eine untergeordnete Rolle. Erst Anfang bis Mitte der sechziger Jahre kommt es zu einem regelrechten „Weiß-boom“ und wird zum Markenzeichen einer Avantgarde.[323] In Korea dagegen, spielte Weiß immer schon eine landesrepräsentative Rolle. „Baekja“ (weiße Keramik), die ihre Blütezeit in der Joseon-Dynastie (1392-1910) hatte, verkörpert die Werte des Neo-Konfuzianismus, nämlich Bescheidenheit, Sparsamkeit, Schlichtheit und Reinheit (Abb.47). Die Oberfläche der „Baekja“ erscheint im ersten Augenblick als eine einfache weiße Farbe aber beim näheren Betrachten bemerkt man gleichzeitig erstaunlich viele Farben: neben dem Pur-Weiß kann man Farben wie Grün, Milchig-Weiß, Gräulichblau erkennen.[324] Auch die Ansicht der damals herrschenden Adelsschicht der „weißen Welt“, die den konfuzianischen Werten wörtlich zu folgen versuchte, wird durch Baekja repräsentiert.[325] Die Beliebtheit der Farbe Weiß machte sich ebenfalls in der Bekleidung unserer Vorahnen bemerkbar. Koreaner bevorzugten seit frühester Zeit weiße Kleidung und seit der Einführung der Baumwolle Ende

---

[321] Vgl. Soon 2008, S. 90.
[322] Ha zitiert nach Soon 2008, S. 107.
[323] Kuhn 1991, S. 65.
[324] Lee Kju-Il zitiert nach Soon 2008, S. 22.
[325] Vgl. Yoon 2009, S. 50.

des 14. Jahrhunderts wurde dies zunehmend verstärkt und auch die Einstellung der Koreaner im Bezug auf Weiß wurde dadurch nochmals bekräftigt.[326]

Weiß wurde als besondere Charakteristik der koreanischen monochromen Malerei durch eine Ausstellung, die 1975 in Tokyo Art Gallery in Japan stattfand. Die Ausstellung „Five Korean Artists, Five kinds of White“ [327] markiert die Eigenständigkeit der koreanischen monochromen Malerei. Der Kunstkritiker Lee Il sah in den weißen monochromen Bildern die Weiterführung der traditionellen Tuschemalerei*:“ [...] in sum, to us white is more than simply a color. Before it is a color, it is a sort of mentality. [...] Our ancestors who painted landscapes in ink did it not, of course, because they could only see nature in black or white or because they believed the essence of nature could be better expressed that way [...]. We become one with nature in a spiritual space. In a word, white on its own embodies all possible creation.“*[328]

Künstler wie Kwon Young-Woo (Abb.48) der Lee Dong-Youb (Abb.49) agieren nach diesem Prinzip und versuchten mit Weiß die unendliche Tiefe auszudrücken. Kwon ebenfalls verwendet „Hanji“ als sein Ausdrucksmittel und belässt das Papier im puren Weiß ohne jeglicher Zugabe von Pigmentfarben. Kwon durchlöchert oder reißt Linien von oben nach unten mit einem scharfen Werkzeug und präsentiert das gewöhnliche Material in einem neuen Kontext. Das Papier bekommt eine zusätzliche Struktur und einen Rhythmus und durch den Schlitz evoziert der Künstler einen unendlichen Raum.[329] Auch er erweitert den ursprünglichen Verwendungsbereich des traditionellen Materials und bemühte sich um eine Zusammenschmelzung der Kultur, Gattung, Tradition und Moderne.

Zusammenfassend kann die koreanische monochrome Malerei „Dansaekhwa“, die speziell die zweite Hälfte der siebziger Jahre die

---

[326] Vgl. Ebenda, S. 52.
[327] Eine Gemeinschaftsausstellung von fünf Künstlern: Park Seo-Bo, Lee Dong-Yeop, Hur Hwang, Suh Seung-Won, Kwon Young Woo.
[328] Lee Il zitiert nach Kim 2005b, S. 51.
[329] Vergleichbar mit Lucio Fontana.

koreanische Kunstszene beherrschte als einen unermesslichen Beitrag zur Identitätsfindung angesehen werden. Ihr Ausgangspunkt liegt zweifelsohne in der westlichen monochromen Kunst, jedoch das Streben diese westliche Kunstform als Eigene wiederzugeben war außerordentlich groß und sie wurde mit der ostasiatischen traditionellen Philosophie neu interpretiert. Der gesamte Arbeitsprozess, der durch die Wiederholung der ein und derselben Handlung, Konzentration und körperliche Anstrengung gekennzeichnet ist, lässt sich mit der zen-buddhistischen Meditation vergleichen. Auch das traditionelle taoistische Naturphänomen ist in „Dansaekhwa“ ein wesentliches Element. In den Arbeiten der koreanischen Monochrom-Künstler zeigen sich die Prinzipien des Neo-Konfuzianismus wie Reinheit, Bescheidenheit, Schlichtheit und Reduktion äußerst deutlich. Auch das Zurückgreifen auf die traditionellen Materialien wie „Hanji“ und Tinte war ein wichtiger Schritt für die Künstler, um mit traditionellen Mitteln neue Facetten zeigen zu können. „Dansaekhwa“ gibt die koreanische Sicht der Natur wieder, wie der Kunstkritiker und Professor Yoon Jin-Sup bemerkte: *“Es sind Werke, die aus der Betrachtungsweise der Ökologie, Kosmologie und des Konzeptes der Mutter Erde geschaffen wurden“.*[330] Tiefe Stille, unendliche Leere, Kontemplation, die traditionelle Sichtweise des Einklangs mit der Natur wird in „Dansaekhwa“ hochgelebt. Hinter dieser Bildfläche der Stille und der Aura der Reinheit zeigt sich aber auch ein deutlicher Wille zur Modernität. [331] Die koreanische Monochrome Malerei birgt somit den Dualismus des einerseits durch Tradition geprägten Denkens und andererseits des angestrebten Modernismus mit sich.

[330] Yoon Jin-Sup zitiert nach Koh 2012, S. 32.
[331] Yun 2007, S. 179.

6.4 Zusammenfassung

Auch im Osten bewahrheitet sich Rose These des entgegengesetzten Phänomen der Monochromie: Während die Gutai-Bewegung auf die Tradition und deren Philosophie verzichtet und nach Innovation und Originalität strebt und mit konkreter Kunst den Nullpunkt zu erreichen versucht, berufen sich die koreanische Monochrom-Künstler explizit auf die Tradition und suchen nach der traditionellen Spiritualität und dem Ursprung, um sie dann mit der Avantgardemalerei zu verschmelzen. Demnach ist auch hier der Dualismus zwischen materiellen und immateriellen und zwischen konkreten Objekten und mystischen Gemälden zu beobachten.

7. Relation zwischen Westen und Osten

Nachdem die Entwicklung und Vertreter der monochromen Malerei sowohl im Westen als auch im Osten aus unterschiedlichsten Perspektiven beleuchtet und der westliche Einfluss im Osten verifiziert wurde, stellt sich die Frage, wie viel nun von der fernöstlichen Zen-Philosophie, die besonders in der koreanischen Monochromie als unerlässlich erachtet wird, tatsächlich im ästhetischen Prinzip der westlichen Monochromie, wiederzufinden ist und inwieweit die Wechselwirkung der beiden Protagonisten in diesem Zusammenhang relevant ist.

7.1 Zen in der westlichen monochromen Malerei

Die Interaktion in der westlichen Kunst mit der ostasiatischen Philosophie fand im 20. Jahrhundert, vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren, ihren Höhepunkt. Einer der wichtigsten Schriften, die vielen Künstler sowohl zu einer neuen Lebenssicht als auch einer neuen Anschauungssicht verhalfen, waren Bücher vom japanischen Zen-Buddhist Daisetz Taitaro Suzuki, der die Schönheit wie folgt definierte: *„Schönheit liegt nicht in der Form, sondern in dem Sinn, dem sie Ausdruck verleiht, und das beobachtende Subjekt kann diesen Sinn nur fühlen, wenn es sich mit allem, was es ist, in den Träger dieses Sinnes stürzt und sich ihm überlässt.“*[332] Sie finden auf unterschiedliche Weise Zugang zu der Zen-Lehre und geben die Inspiration auf ihre Art und Weise in ihren Werken wieder. Vor allem abstrakte oder konkrete Kunst wurde mit der Zen-Philosophie nähergebracht. Gerade in den fünfziger Jahren, wo die jungen Künstler sich um jeden Preis von der gewohnten Sichtweise der Malerei befreien versuchten und nach einer neuen Kunst als „Nullpunkt“ strebten, war das Ästhetikprinzip nach Suzuki: „*Schönheit ist nur so lebendig, weil sie weder Vergangenheit noch Zukunft berücksichtigte“*[333]*,* geradezu einladend, da für sie tatsächlich der

[332] D.T. Suzuki zitiert nach Golinski 2000, S. 43.
[333] D.T. Suzuki zitiert nach Golinski 2000, S. 46/47.

Bezug zur Gegenwart viel wichtiger war als die Anlehnung an die Vergangenheit.

Die Zen-Philosophie in der Monochromie ist generell schwer nachzuweisen, da in den kompositionslosen flächigen Bildern die Leere ohnehin eine zentrale Rolle einnimmt. Nicht jede Leere aber deutet nach der unendlichen Tiefe der Zen-Philosophie. Ich werde nachstehend zwei Künstler und dessen Werken näher diskutieren, bei denen sich die Verwandtschaft zur fernöstlichen Lehre durchaus nachweisen lässt.

7.1.1 Ad Reinhardt

Reinhardt besuchte nicht nur Daisetz T. Suzukis Vorlesungen sondern belegte auch kunsthistorische Vorlesungen bei dem Orientalisten Alfred Salmony an der Columbia Universität von New York.[334] Darüber hinaus erwähnte Reinhardt selbst in seinen Essays die japanische und chinesische Tuschmalerei und zeigt sein großes Interesse an fernöstlicher Philosophie und Kunst. Nur über die Frage, ob sich dieses Interesse in seinen Werken niederschlägt, gehen doch die Meinungen auseinander. Einige meinten, dass seine Werke nur peripher mit der ostasiatische Philosophie zu tun haben, die anderen teilten die Meinung, dass sie gewiss einen großen Einfluss auf seine Arbeiten hatte. Der Künstler selbst negierte die Parallelität zwischen seinem Interesse und den ausgeführten Werken.

Seine „Black Painting“ Serie weist jedoch einige Verwandtschaften zur fernöstlicher Philosophie auf (Abb.12). Insgesamt vierzehn Jahre wiederholte Reinhardt immer wieder aufs Neue sein „letztes Gemälde“ als Selbstreinigung. Das beim ersten Blick als absolute schwarze monochrome Fläche erscheinende Gemälde lässt nach längerem Hinsehen unterschiedliche Nuancen erkennen.[335] Es scheint sich durch jeweils zwei horizontale und vertikale Linien zu zerlegen und in insgesamt neun identische Quadrate zu teilen.[336]

---

[334] Vgl. Westgeest 2000, S. 93f.
[335] Vgl. Westgeest 2000, S. 94.
[336] Vgl. Meinhardt 1997, S. 146.

Durch die kontemplative Haltung, vergleichbar mit Meditation, ist es überhaupt möglich seine Werke im gesamten Kontext zu fassen. Nur wer frei von Vorurteil sich genügend Zeit nimmt, erfährt den eigentlichen Sinn und die Tiefe des Bildes. Versunkenheit, Ruhe, Konzentration, die für die Betrachtung des Werkes unvermeidbar sind, sind ebenfalls Eigenschaften der fernöstlichen Meditation. Daher wurden seine Werke nicht ohne Grund oft in der Sekundärliteratur als „Meditationstafel" beschrieben. Die Leere, die in seinen „Black Paintings" den wichtigsten Platz einräumt, ist bereits von Reinhardt ausführlich in seinem Essay *Cycles through the Chinese Landscape* besprochen: *„Sie sind vollständig, in sich selbst ruhend, absolut, rational, perfekt, ausgeglichen, ruhig, monumental und universell. Sie sind „des Geistes" ohne Erklärung, ohne Bedeutungen, mit nichts was zu erklären oder auf den Punkt zu bringen wäre, nichts was man dazu wissen oder fühlen müsste."*[337]

Auch die unnachgiebige Wiederholung, die nicht nur auf dem Zeitraum bezogen ist[338], sondern auch Reinhardts Malvorgang bestimmt, ist ein wichtiges Aspekt der Zen-Philosophie. Seine „Black Paintings" bestehen teilweise aus 32 Schichten Farben.[339] Reinhardt strebst nach Perfektion und Reinheit, die er durch die Wiederholung zu finden glaubt. Seine konsequente, kompromisslose Haltung gegenüber der Wiederholung gleicht einem Zen-Mönch, der durch die unzählige Wiederholung und Anstrengung die Perfektion erreicht, die nach Spontaneität und Zufall anmutet.[340] Die Begriffe, die Reinhardt für die Beschreibung seiner „Black Paintings" benützt, sind negative Begriffe, Verneinungen und Abgrenzungen.[341] Sie sind jedoch nicht als Bezug zum Nihilismus zu verstehen, sondern als „via negativa (Weg der Verneinung)", der die höchste Macht nicht mit Eigenschaften definiert, sondern mit Aufzählungen mit all dem was sie nicht sind.[342] Reinhardts denkbar reduziertesten Gemälde stehen an der Schwelle von „Sichtbarkeit

---

[337] Ad Reinhardt zitiert nach Westgeest 2000, S. 94.
[338] Reinhardt malte ab 1960 bis zu seinem Tod nur noch schwarze quadratische Bilder.
[339] Rose 2006, S .14.
[340] Vgl. Westgeest 2000, S. 96.
[341] Meinhardt 1997, S. 145.
[342] Westgeest 2000, S. 96.

und Unsichtbarkeit, von sensueller Anwesenheit in Abwesenheit“[343], sie sind *„Malerei, die fast möglich ist, fast nicht existiert, die nicht ganz verstanden ist, nicht ganz gesehen.“*[344] Daher ist der Zugang zu dem Inneren des Bildes nur über den Umweg der anderen Empfindung möglich und möglicherweise ist dieser Umweg die Philosophie des fernen Ostens.

Ein anderer Künstler aus Europa, der auch den Weg zur absoluten Reinheit durch Spiritualität sucht, ist Yves Klein.

7.1.2 Yves Klein

Klein entdeckte bereits in seiner Jugendzeit das Interesse für das Judo und zusammen mit seinen Freunden Claude Pascal und Arman übte er nicht nur Judo als eine Sportart aus, sondern studierte ebenfalls geistige Schriften des Zen Buddhismus und Bücher über die Geschichte und Techniken des Judo.[345] Eine Sportart, bei der es sowohl um physische als auch sensuelle Erfahrung geht, war für viele Jahre ein bedeutender Teil seines Lebens. Seine Bemerkung: “*Judo ist wirklich die Entdeckung eines geistigen Raums durch den Körper“*[346] lässt vermutlich aufzeigen, dass Judo für Klein weit über den Sport hinaus geht und einen Weg aufweist, der „in das Reich jenseits des Physischen und Materiellen“ zu gelangen, das als Zentrum seiner Kunst betrachtet werden kann.[347] Angeregt durch die fernöstliche Mystik, begeisterten sich die drei Freunde ebenfalls für Astrologie, die schließlich zum Studium der Lehren der Rosenkreuzer führte. Das Buch „Le cosmogonie des Rose-Croix“ (Die Kosmogonie der Rosenkreuzer) wurde zu ihrem Leitfaden und Klein war tief beeindruckt von den mystischen christlichen Lehren der Kosmogonie. Der Aspekt der Kosmogonie über den reinen Geist, nämlich ein ursprünglicher, ultimativer Zustand, wo es keine Grenzen und Beschränkungen gibt, ein Zustand der Leere , der zwar frei von allem doch voller „energiespendender Kräfte“ ist, weist Parallelität zur ostasiatischen Zen-Philisophie auf. Anders aber als der östliche

---

[343] Meinhardt 1997, S. 146.
[344] Barbara Rose zitiert nach Ebenda.
[345] Westgeest 2000, S. 96.
[346] Klein zitiert nach Stich 1994, S. 17.
[347] Stich 1994, S. 17.

Spiritualismus, konzentriert sich das Rosenkreuzertum auf den Initiator, nämlich auf den Messias, der selbst erleuchtet ist und die anderen zur Erleuchtung bringen soll.[348] Ein Aspekt, der Anklang bei Klein fand.

Seine Faszination zum Judo und Zen verstärkte sich nochmals während seines fünfzehnmonatigen Japanaufenthaltes.[349] Klein setzt sich als Ziel dieser Reise, die japanische Form des Judo zu studieren und einen höheren *Dan* (Grad) zu erlangen. Die Grundlage des Judos, die mit einem Minimum an Aufwand den überlegenen Gegner besiegen zu können, ist stark an die Zen-Philosophie angelehnt. Für Klein war das Studieren dieser Philosophie ein wesentlicher Bestandteil, um an sein Ziel zu gelangen. Daher befasste er sich nicht nur mit dem Lesen dieser Schriften sondern setzte sich auch geistig stark damit auseinander: *„Yves besaß wirklich den Geist des Zen. Er nahm nichts und alles ernst. Er wurde nicht Zen, er war Zen.“*[350]

Diese Entwicklung beeinflusste nicht nur seine Denkweise und seine Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Lebens, sondern auch später sein künstlerisches Schaffen. Nachfolgend wird untersucht, wie sich dieses Phänomen in seinen Werken tatsächlich niederschlägt. In seinen blauen Monochromen (Abb.17), mit denen Klein dem Betrachter den Zustand „ursprünglicher Freiheit“ verschaffen wollte, finden sich einige Charakteristiken des Zen wieder. Klein präsentierte das Undefinierbare als ewigen, erleuchteten Zustand und wollte mit seinen monochromen Gemälde nicht nur visuell und geistig ansprechen, sondern alle Sinne erreichen und über das definierbaren Denken hinaus in das Reich der undefinierbaren Gefühle vordringen. In konzeptueller Hinsicht entspricht dies auf jeden Fall der fernöstlichen Lebensauffassung.[351] Aus formaler Sicht gibt es andere Werke Kleins, in denen die Leere mit Dynamik eine Einheit bildet und der geistige und rituelle Charakter des Judo direkt in seinen Werken eingesetzt wurde. Im Februar 1960 begann Klein die Arbeit mit Körperabdrücken und

---

[348] Stich 1994, S. 18.
[349] Klein reiste 1952 nach Japan und absolvierte das Judostudium am berühmten Kodokan-Judo-Institut.
[350] Interview mit Kleins Freund, dem Asienwissenschaftler Louis Frèdèric zitiert nach Stich 1994, S. 40.
[351] Vgl. Stich 1994, S. 68.

nannte diese „Anthropometrien“ (Abb.50). In dieser Serie setzte Klein sein Wissen über Judo ein und stellte so eine Verbindung zwischen ihm und den Körperabdrücken her. Das dem Judo inhärente Konzept vom „Körper als Zentrum der physischen, sensuellen und spirituellen Energie, dessen Kraft in der disziplinierten Entladung der Energie liegt“, wird in diesen Bildern manifestiert.[352] Zusätzlich werden die Körperabdrücke mit den Abdrücken, die von Judoka beim Sturz auf der Dojo-Matte hinterlassen, verglichen.

Als man Klein über die ostasiatischen Einflüsse in seiner Kunst befragte, gab er zu, dass zwar eine Verwandtschaft zu den japanischen einfarbigen Wandschirmen bestehe, betont jedoch ausdrücklich, dass seine ersten monochromen Gemälde und überhaupt seine Ideen über die Monochromie bereits vor seiner Japanreise entstanden seien.[353] Auch die Nähe seiner Kunst zur japanischen Künstlerbewegung Gutai, die von der internationalen Presse oft berichtet wurde, sah Klein nur als „verzerrte Ideen“ und werte sich vehement dagegen: *„Mit großer Begeisterung haben die Gutai-Künstler sich meiner Methode auf sehr seltsame Art bedient. Diese Maler haben sich einfach selbst zu lebenden Pinseln gemacht. Indem sie in Farbe getaucht sind und sich auf ihren Leinwänden abgerollt haben, wurden sie zu Vertretern eines <ultra action painting>“*[354]

Klein sah sich selbst generell nicht als ein „action painter“, sondern mehr in der Rolle des Produzenten und Regisseurs, der die notwendige Distanz zu seinem Kunstwerk bewahrt aber selbstverständlich die gesamte Leitung übernimmt und die Anweisungen gibt.[355] Während Gutai-Künstler statt dem Pinsel ihren eigenen Körper als Werkzeug benutzten, agiert Klein als Meister und seine Modelle werden zu seinem Werkzeug. Klein äußerte sich dazu: *“Viele Kritiker haben behauptet, dass ich mit dieser Methode nichts anderes als eine Neuauflage der sogenannten „action painting“-Technik geschaffen habe. Ich möchte klarstellen, dass sich dieses Verfahren vom „action*

[352] Stich 1995, S. 172.
[353] Stich 1995, S. 66.
[354] Klein zitiert nach Stich 1995, S. 189.
[355] Ebenda, S. 185.

painting“ insofern unterscheidet, als dass ich während der Zeit der Kreation von jeder physischen Arbeit befreit bin.“[356]

Für Klein war Innovation und Originalität genauso wichtig wie sein Interesse an Mystik und Spiritualität. Dennoch ist der fernöstliche Einfluss, nämlich das Zusammenspiel zwischen Leere, Konzentration und Kontemplation in seinen gesamten künstlerischen Schaffen zu beobachten, auch wenn Klein sicherlich ebenso durch die Kosmogonie inspirieren ließ. Die Leere bedeutet für Klein ein Reich der Freiheit, ein Raum, in dem die Sensibilität geweckt und unendlich gesteigert wird und gleichzeitig eine Zone des Nichts und des Alles[357], ein Ort, wo sowohl die Spiritualität der Zen-Philosophie als auch die mystische christliche Lehre der Kosmogonie zu spüren ist.

7.2 Zen im Westen versus Zen im Osten

Wie im vorangehenden Kapitel näher diskutiert gibt es ebenfalls monochrome Gemälde im Westen, die mit Zen assoziiert werden können. An dieser Stelle möchte ich die eingangs gestellte Frage, ob die koreanische Monochromie, die sich exemplarisch auf die Tradition beruft, eine eigenständige Identität besitzt, nochmals aufgreifen und näher thematisieren. Dabei sollte ebenfalls die Frage, wie sich nun die westliche durch Zen inspirierte Monochromie von der koreanischen Monochromie unterscheidet, beantwortet werden.

Koreanische monochrome Gemälde sind weder als Meditationstafel wie bei Reinhardt noch als eine Zone „immaterieller malerischer Sensibilität“[358] wie bei Klein zu betrachten. Vielmehr sahen koreanische Monochrom-Künstler den Schaffensprozess selbst als Meditationsakt. Ganz nach dem konfuzianischen Zitat „Der Weg ist das Ziel“ wird der Weg, der zum Ziel führt ebenso wichtig erachtet. Demnach gleicht der Künstler einem Mönch und findet durch die Wiederholung der ein und derselben Handlung und durch intensive körperliche Arbeit die absolute Leere. Sie zeigen daher eine Leere,

[356] Klein zitiert nach Stich 1995, S. 188.
[357] Stich 1995, S. 13.
[358] Stich 1995, S. 13.

die gleichzeitig mit unendlichen Gedanken und der Tiefe des Schweigens[359] vollkommen erfüllt ist. Somit veranlassen die koreanischen monochromen Gemälde den Betrachter nicht nur zu reiner Kontemplation, sondern der Bezug zur eigenen Tradition und zur nationalen Identität wird zusätzlich verdeutlicht.

Ein zusätzlich entscheidender Punkt, der die beiden monochromen Prinzipien differenziert, ist das Bekenntnis des fernöstlichen Einflusses in ihren Werken. Klein als auch Reinhard geben zwar ihr Interesse an der Zen-Philosophie und dem Zen-Buddhismus bekannt, verneinen aber dessen Einfluss in ihrer Kunst. Im Gegensatz dazu ist die traditionelle Philosophie in der koreanischen Monochromie nicht wegzudenken. Das äußere Erscheinungsbild und der innere Geist bilden eine Einheit und ergeben somit ein Ganzes. Die koreanischen Monochrom-Künstler weisen nicht nur auf den Einfluss der fernöstlichen Lebensansicht hin, vielmehr identifizieren sie sich selbst vollkommen damit und erschaffen eine Bildform, die als modernisierte Traditionskunst angesehen werden kann.[360]

Auch der Bezug zu Farbe unterscheidet sich: Beispielsweise sah Klein die Farbe als „malerisch-sinnliches Phänomen“ [361] und machte sie zum Ausgangspunkt für sein gesamtes Werk. Auch Rothko wies der autonomen Farbe einen neuen Stellenwert zu und sie wurde zum Ausdrucksträger um den Betrachter zur Kontemplation anzuregen. Dagegen bekam die Farbe bei den koreanischen Monochrom-Künstlern, zumindest in ihrer anfänglichen Schaffensphase, eine ganz eigene Rolle. Sie wird ebenfalls eingesetzt, um die nationale Identität zu verdeutlichen. Meistens wurden die beiden Farben Weiß und Schwarz, die mit der traditionellen Tuschmalerei assoziiert werden, in der Monochromie eingesetzt. Es handelt sich aber nicht um achrome Monochromie wie bei Manzoni oder Stella, sondern zeigen unterschiedliche Nuancen, sowie bei den Vorahnen, die in der Tuschmalerei nur mit einem

[359] Koh 2012, S. 32.
[360] In Korea wird die traditionelle Philosophie nicht mit Zen synonymisiert, sondern oft mit Taoismus oder Konfuzianimus beschrieben. Das Wort „Zen“ stammt aus Japan und die koreanische Bezeichnung „Seon“ wird eher nur mit der Religion assoziiert. Taoismus oder Konfuzianismus hingegen ist eine reine Lehre, die vor Zen existierte und daher von Koreanern möglicherweise als unverfälschte Form angesehen wird.
[361] Stich 1995, S. 59.

Ton fünf verschiedene Töne darstellten. Auch viele Brauntöne, die den Bezug zur Natur verdeutlichen sollen wurden oft verwendet. Daher hat die Farbe in der koreanischen monochromen Malerei eher eine unterstützende als eine führende Rolle, um das endgültige Ziel, mit der Natur im Einklang zu stehen erreichen zu können.

Der Bezug zu Materialien scheint in Ostasien generell ein anderer zu sein als im Westen. Auch die Gutai Künstlerbewegung, die sonst die konventionelle Machart der Kunst bewusst ablehnte und stets auf der Suche nach der neuen Methode, um Kunst zu erschaffen, war, wollten dennoch die Eigenart der Materialien erhalten. Hier ist auch der Versuch zu bemerken, Objekte oder Materialien zu beleben und durch Einbeziehung von Feuer, Luft, Erde und Wasser auf die Natur hinzuweisen.[362] Die koreanische Monochrom-Künstler setzten auch hier auf die Tradition und verwenden sowohl traditionelle als auch naturnahe Materialien wie Hanji Papier oder Hanfstoff. Minimal Art Künstler oder auch Zero-Künstler verwendeten industriell hergestellte Materialien, wie Metallplatten, Plexiglas, Aluminiumplatten und Nägel für die Herstellung ihrer Kunst.

Der letzte entscheidende Punkt, der die Differenziertheit verifizieren soll, ist die allgemeine Entwicklung der Monochromie. Während sich in der westlichen monochromen Malerei die tendenzielle Entwicklung zur Objektkunst durchsetzt und die monochrome Malerei immer mehr den Charakter einer konkreten Kunst annimmt, spielt im Osten diese Unterscheidung grundsätzlich keine bedeutende Rolle. Ob Objektkunst oder Gemälde, sie wurden sowohl in Japan als auch in Korea schlicht einfach als „Bild“ bezeichnet. Speziell in Korea wurde in der Monochromie die Chance gesehen, ein Symbol nationaler und kultureller Identität zu schaffen. Die Symbiose zwischen dem westlichen Kunstkonzept und der eigenen Tradition wurde seither als nationale Kunstform weiterentwickelt und fortgeführt.

Demnach war in Korea gar keine Rede vom „Ende der Malerei“ wie es im Westen vor allem in den sechziger Jahren häufig diskutiert wurde und

---

[362] Stich 1995, S. 189.

infolgedessen viele Künstler sich von der Malerei abwandten. Ganz im Gegenteil: Die erste Generation der koreanischen Monochrom-Künstler fanden nach einer sehr kurzen Einführung der westlichen bildenden Kunst von ca. zwanzig Jahren[363], eine westliche Kunstform, mit der sie sich vollkommen identifizieren konnten. Statt die Bilder zu entleeren, wie es im Westen oft der Fall war, entleerten sie selbst ihren Geist[364], um die monochromen Bilder mit „absolut reinen Inhalt" zu füllen. Die Entwicklung der Monochromie im Westen ist folglich Vorwärts ausgerichtet, während die koreanischen Monochrom-Künstler tausende Schritte zurück gehen, um letztendlich verankert mit ihrem Ursprung und ihren Wurzeln, das Reich der Modernisierung zu betreten. Darüber hinaus kehrten viele westliche Künstler der leeren Bildfläche den Rücken zu und der Glaube an die gestischen, figurativen aber auch abstrakten Malerei und Freude an Farbintensivität kehrten wieder zurück. Gerhard Richter beispielsweise malte Anfang der siebziger Jahre ebenfalls von der herrschenden Kunstströmung inspiriert, seine grauen monochromen Bilder und erreichte damit wieder einmal „ein Endpunkt in der Genealogie der letzten Bilder".[365] 1976 beendete Richter jedoch diesen puristischen, für ihn pessimistischen Stil und begann farbintensive abstrakte Gemälde zu schaffen: *„Wahrscheinlich weil diese Bilderfeindlichkeit, dieser Purismus, dieser moralische Zwang, diese Enthaltsamkeit unerträglich geworden war. Dann musste es eine Sackgasse sein.[...] So sehe ich es auch in der allgemeinen Entwicklung. Ich sah es bei den grauen Bildern, die monochrom waren. Da gab es kein Weiterkommen. [...] Dann kann man sich nur noch aufhängen, übertrieben gesagt. So kann man auch nicht leben. Man muss ja eine Meinung haben. Bei aller Schönheit, die die Bilder hatten, hatten sie auch mit artikulierter Ohnmacht zu tun. Deswegen war mir auch der Cage-Spruch so angenehm: <ich habe nichts zu sagen, und das sage ich>."*[366] Viele Künstler schlossen sich seiner Meinung an und verließen endgültig das Territorium des Monochroms.

---

[363] Siehe Kapitel 6.3.
[364] Siehe Kapitel 5.1.
[365] Steininger 2008, S. 125.
[366] Gerhard Richter zitiert nach Ebenda.

Koreaner dagegen sehen in der Monochromie keine Negation und auch keinen pessimistischen Purismus, vielmehr wird sie mit positiver Konnotation definiert. Es ist eine Bejahung des westlichen Einflusses aber auch gleichzeitig ein Bekenntnis zur eigenen Tradition. Ihr ungestillter Hunger nach der eigenen Kunstidentität, internationalen Anerkennung und Modernisierung wurde durch ein Versuchsmodell namens Monochromie befriedigt. Dieses Versuchsmodell steht mittlerweile erfolgreich als Symbol nationaler und kultureller Identität und behielt seit vierzig Jahren ihre Spezifizierung und Besonderheiten bei. Genau in dieser Disziplin findet man möglicherweise die unnachgiebig angestrebte Eigenständigkeit der koreanischen monochromen Malerei.

8. Resümee

Die Entwicklung und die Vielfalt der monochromen Malerei sowohl im Westen als auch im Osten wurden im Rahmen dieser Arbeit aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet und eingehend thematisiert. Nachfolgend möchte ich die dadurch erlangte Erkenntnisse zusammenfassen.

Ziel dieser vorliegenden Arbeit war es, einerseits einen Gesamtüberblick der monochromen Malerei sowohl im Westen als auch im Osten zu schaffen, andererseits deren Besonderheiten und Unterschiedlichkeit aufzuzeigen. Darüber hinaus sollte die Eigenständigkeit der koreanischen monochromen Malerei hinterfragt werden. Da es kein monografisches Werk gibt das dieses Phänomen der Monochromie der Beiden (Westen und Osten) gemeinsam behandelt, war es notwendig, zunächst sie voneinander getrennt zu untersuchen und eine Gegenüberstellung zu schaffen, damit letztendlich eine Relation hergestellt werden konnte. Nach näherer Betrachtung und durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Monochromie im Westen und im Osten wurde es deutlich, dass zwar diese vollkommen gegenstandslose Kunstform als der gemeinsame Ausgangspunkt angesehen werden kann, jedoch verschiedene Entwicklungen zu beobachten waren. Diese Grundlage, nämlich das Phänomen der ungegenständlichen Malerei setzte in Form der abstrakten Malerei bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Das Malewitsche „schwarze Quadrat“ gilt als das „Ursymbol der Monochromie“, immer mehr Künstler folgten seinem Prinzip der gegenstandslosen Malerei und machten sich auf die Suche nach der reinen und absoluten Form der Malerei. Monochrome Malerei kann als reduzierteste Form der abstrakten Malerei angesehen werden und strebte nach der Destruktion der klassischen Malerei. Es war eine Antwort auf die neuere Geschichte der Malerei, die von vielen Künstlern auf der ganzen Welt als einzig richtiger Schritt angesehen wurde, um einen Endpunkt des klassischen Tafelbildes zu markieren. Auf verschiedenste Weise setzten Künstler das Prinzip des Monochromes ein: Künstler wie Mark Rothko, der

mit übermannsgroßen Formaten und Farben als Ausdrucksträger den Betrachter zur Kontemplation und spirituellen Erfahrung einlud; Ad Reinhardt, der ebenfalls trotz der „Negation der Sichtbarkeit“[367] religiöse, mystische und meditative Aspekte in seinen „letzten Bildern“ spürbar machte, oder aber Frank Stella, der nach dem Leitsatz „art as art“ die Logik, Materialität und Objektivität statt Immaterialität, Mystik und Spiritualität für seine monochromen Bilder im Vordergrund stellte und somit als der Wegbereiter für Minimal Art galt, wurden als Vertreter der amerikanischen monochromen Malerei genannt. Auch in Europa war die Vielfalt und die Beliebtheit dieser Kunstform stark ausgeprägt: Yves Klein, der wohl als der bekannteste Monochromist gilt, erstrahlte seine monochromen Bilder in Ultramarinblau, um mit diesen den Betrachter für die „reine Sensibilität“ zu sensibilisieren.[368] Lucio Fontana eröffnete mit dem Schlitz in die Leinwand den Blick in die unendliche Weite, nämlich in einen jenseits der „Bild-Materialität erstreckenden kosmischen Raum“. [369] Auch Fontana sprach seinem Gemälde transzendentale Ausstrahlung zu. Zero Künstler wie Piene, Mack und Uecker dagegen strebten nach einer konkreten Kunst und präsentierten die Monochromie, vor allem in ihren späten Schaffensphase, als Objektkunst; sie verließen das Territorium der Malerei.

Nachdem ein Überblick hinsichtlich der westlichen monochromen Malerei erarbeitet wurde, ist auf den Dualismus zwischen Spiritualität und Rationalität in der Monochromie deutlich hinzuweisen. Die eingangs erwähnte These von Barbara Rose kann somit bestätigt werden. Auch in der ostasiatischen monochromen Malerei, die im Zentrum des zweiten Teil der vorliegenden Arbeit steht, war es möglich diesen Dualismus zu erkennen: Für die experimentierfreudigen Gutai-Künstler aus Japan, wie Shimamoto oder Murakami standen Innovation, Originalität und Spontaneität im Vordergrund. Sie strebten nach einer konkreten Kunst, die hier und jetzt mit möglichst neuen Methoden verwirklicht werden sollte: ihr Ziel war Bilder zu schaffen, die es bisher noch nie gab. Lee Ufan wurde als „Zwischengänger“ näher

[367] Steininger 2008, S. 124.
[368] Haldemann 2008, S. 121.
[369] Steininger 2008, S. 124.

erläutert, da er nicht nur Japan, Korea und den Westen in Einem verkörpert, sondern auch da er Rationalität und Konzeption mit der Emotionalität und ostasiatischen Spiritualität vereint. Die Leere, die für die ostasiatische Philosophie die höchste Erkenntnis bedeutet, bestimmt Lees Werke.

Die Leere, die fernöstliche Spiritualität, Natur und Mystik sind für die koreanischen Monochrom-Künstler von größter Bedeutung. Künstler wie Chung Chang-Sup, Ha Chong-Hyun, Park Seo-Bo, die die koreanische moderne, abstrakte Kunst nachhaltig geprägt haben, streben danach durch ihre monochromen Bilder mit der Natur eins zu werden. Jeder Pinselstrich gleicht einer Meditation und die koreanischen Monochrom-Künstler versuchen – vergleichbar mit buddhistischen Mönchen - mit diesem meditativen und meist mit körperlicher Anstrengung verbundenen Malakt die „Entleerung des Geistes“ und einen „erleuchteten Zustand“ zu erlangen. Die somit entstandenen Bilder sollen universelle bzw. spirituelle Energie, Freiheit und Lebenskraft kanalisieren.[370]

Sowohl Spiritualität, Mystik und Emotionalität und deren Gegenpositionen wie Logik, Rationalität und Objektivität scheinen in der Monochromie eine unverzichtbare Interpretationsmöglichkeit und Sichtweise zu ermöglichen. Künstler wie Rothko, Reinhardt, Klein und die koreanischen Monochrom-Künstler, die durch die „schweigenden Bilder“ die spirituelle, gar religiöse Welt aufzeigen und zur kontemplativen Betrachtung des Bildes einladen, werden vom Philosoph Georg Frank als jene beschrieben, die mit „mönchischer Disziplin“ und „geheiligter Nüchternheit“ praktizieren und fügte folgende Worte hinzu: *„Das Spirituelle in der Kunst ist das im wörtlichen Sinn ganz andere. Es lässt sich weder zeigen noch sagen. [...] Das Geistige in der Kunst lässt sich nicht herbeireden. Es lässt sich nur erschweigen. Eine Art des Schweigens ist in der Kunst die Abstraktion.“*[371] Monochrome Malerei als „substantiellste Form der Abstraktion“ wird als schweigende, auratische Bildform wiedergegeben.

---

[370] Vgl. Soon 2008, S. 69.
[371] Georg Frank zitiert nach Steininger 2008, S. 171.

Rationalisten wie Frank Stella, Zero-Künstler und Gutai-Künstler dagegen bevorzugten die konkrete Kunst als ihre Bildsprache. Ihre monochromen Bilder versprühen Materialität, Konzeptualität und Analyse. Diese können als Wegbereiter des „Radical Painting“ angesehen werden, die jegliche Emotionalität, Immaterialität und Illusion negiert.

Im dritten Teil der Arbeit wurde versucht eine Relation zwischen der westlichen und ostasiatischen Monochromie herzustellen. Es wurde bereits erwähnt, dass dieses Kunstkonzept „vom Westen nach Osten“ übertragen wurde. Auch wenn in Ostasien die Monochromie durch die traditionelle Tuschmalerei bereits ein fester Bestandteil der ostasiatischen Kunstgattung ist, wurde dieses „Schwarz auf Weiß“ Prinzip durch den westlichen Einfluss mit neuen Gestaltungsmöglichkeiten interpretiert. Daher ist in der zeitgenössischen, ostasiatischen, monochromen Malerei der westliche Einfluss fraglos feststellbar. Wichtig war es daher zu untersuchen, ob und wie weit nun die ostasiatische Zen-Philosophie als Inspirationsquelle für die westliche monochrome Malerei bedient wurde. Anhand der exemplarisch ausgesuchten Künstler, wie Yves Klein und Ad Reinhardt wurde der ostasiatische Einfluss in ihren Werken untersucht. Daraus resultiert, dass zwar der Einfluss sehr wohl nachweisbar ist, jedoch andere Faktoren ebenfalls für die Gestaltung ihrer monochromen Bilder eine wesentliche Rolle spielen. Gleichzeitig wurde in diesem Kapitel die Eigenständigkeit der koreanischen monochromen Malerei (Dansaekhwa) in komparative Art und Weise durchleuchtet. Die bereits eingangs erwähnte Anmerkung von Yoon Jin-Sup, „Dansaekhwa“ unterschiede sich grundsätzlich von der westlichen Minimal Art, wird nochmals präzisiert, da - wie in der vorliegenden Arbeit bereits aufgezeigt wurde - in der westlichen monochromen Malerei nicht nur Minimal Art verwandte, sondern sehr wohl auch Werke zu finden sind, die Spiritualität und Mystik als Gestaltungsprinzipien anwenden. Daher war es notwendig, nicht nur die Differenzierung zur konkreten Monochromie festzustellen, sondern darüber hinaus mit jenen eine Relation herzustellen, die mystische und spirituelle Quellen aufweisen, besonders aber mit denen die von der fernöstlichen Philosophie inspiriert wurden. Daraus folgt, dass der Unterschied insofern darin besteht, dass Dansaekhwa-Künstler, die in

ihren Werken inhärente fernöstliche, traditionelle Philosophie nicht nur als Nebenfaktor oder Wirkungsmöglichkeit, sondern als das Hauptgestaltungsprinzip überhaupt betrachten und dies bewusst hervorheben. Auf diese Weise schaffen sie mit der Philosophie des fernen Ostens einen Zugang zu dieser *„Malerei, die fast möglich ist, fast nicht existiert, die nicht ganz verstanden ist (und) nicht ganz gesehen ist.“*[372] Als weitere Besonderheiten der „Dansaekhwa“ kann ihr konsequenter Standpunkt genannt werden, der schließlich dieses westliche Kunstkonzept mit der eigenen Tradition verschmelzen ließ.

Die vorliegende Arbeit und die darin entwickelte These verstehen sich als ein Beitrag im Sinne der Aktualisierung des wissenschaftlichen Diskurses und sollen als Grundlage für weitere wissenschaftliche Diskussionen dienen.

[372] Barbara Rose zitiert nach Meinhardt 1997, S. 146.

9. Anhang

Literaturverzeichnis

Awakawa 1970

Yasuichi awakawa, Die Malerei des Zen-Buddhismus: Pinselstriche des Unendlichen, Wien 1970.

Banai 2004

Nuit Banai, Vom Mythos der Objekthaftigkeit zur Ordnung des Raums: Yves Kleins Abenteuer in der Leere, in: Olivier Berggruen/Max Hollein/Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yves Klein (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankurt 2004/2005), Ostfildern-Ruit 2004, S. 15-38.

Berggruen 2004

Olivier Berggruen, Das Ritual und seine Auflösung in der Leere, in: Olivier Berggruen/Max Hollein/Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yves Klein (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankurt 2004/2005), Ostfildern-Ruit 2004, S.109-117.

Bertozzi 1991

Barbara Bertozzi, Am Ursprung der Neuen Avatgarden: die japanische Künstlervereinigung Gutai, in: Barbara Bertozzi/Klaus Wolbert (Hg.), Gutai: Japanische Avantgarde 1954-1965 (Kat.Ausst., Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991), Darmstadt 1991, S. 17-63.

Bianchi 2004

Paolo Bianchi, Sieben Jahre für die Nachwelt, in: Olivier Berggruen/Max Hollein/Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yves Klein (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankurt 2004/2005), Ostfildern-Ruit 2004, S. 39-54.

Breslin 1993

James E. B. Breslin, Mark Rothko: a biography, Chicago 1993.

Brinker 1985

Helmut Brinker, Zen in der Kunst des Malens, München/Wien 1985.

Brinker 2000

Helmut Brinker, Vom Wesen des Zen, in: Hans Günter Golinsky (Hg.), Zen und die westliche Kunst (Kat. Ausst., Museum Bochum 2000), Köln 2000, S. 11-25.

Boehm 2008

Gottfried Böhm, Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild, in: Hubertus Gassner/Oliver Wick/Christiane Lange (Hg.), Mark Rothko: Retrosprktive (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München; Galerie der Gegenwart, Hamburg 2008), München 2008, S. 180-185.

Charlet 2000

Nicolas Charlet, Yves Klein, München 2000.

Choi Bae 1982

Soon-taek Choi Bae, Kalligraphie und Kunsttheorie des Kim Chonghui (1786-1875) phil. Diss.(ms.), Köln 1982.

Clearwater 1987

Bonnie Clearwater.Mark Rothko:Die Gewalt der Stille: Arbeiten auf Papier, Klagenfurt 1987.

Crow 1997

Thomas Crow, Die Kunst der sechziger Jahre: Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997.

Dittmann 1987

Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei : eine Einführung, Darmstadt 1987.

Endresen 2010

Signe Endresen, Kazuo Shiraga Paintings, in: Kazuo Shiraga (Ausstellungstext, Peder Lund Gallery, Oslo 2010-2011), URL: www.pederlund.no/Lund/2010.../Kazuo%20Shiraga%20Paintings.pd...

Epperlein 1997

Beate Epperlein, Monochrome Malerei. zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen, Nürnberg 1997.

Gassner 2007

Hubertus Gassner, in: Hubertus Gassner (hg.), Das schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfilfern 2007, S. 16-51.

Gassner 2008

Hubertus Gassner, „Das Entsetzen oder die Hoffnung“ Mark Rothko siehtPierre Bonnard, in: Hubertus Gassner/Oliver Wick/Christiane Lange (Hg.), Mark Rothko: Retrosprktive (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München; Galerie der Gegenwart, Hamburg 2008), München 2008, S. 166-179.

Goepper 1962

Roger Goepper, Vom Wesen chinesischer Malerei, München 1962.

Golinsky 2000

Hans Günter Golinsky, Grenzlos offen! Nichts Heiliges! Die westliche Kunst und die Rezeption von Zen, in: Hans Günter Golinsky (Hg.), Zen und die westliche Kunst (Kat. Ausst., Museum Bochum 2000), Köln 2000, S. 43-53.

Han 2002

Byung-Chul Han. Philosophie des Zen-Buddhismus, Stuttgart 2002.

Haarmann 2005

Harald Haarmann, Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main 2005.

Haldemann 2008

Matthias Haldemann, das Sehen Sehen. Neoimpressionismus und Moderne, in: Matthias Haldemann (Hg.), Das Sehen Sehen. Neoimpressionismus und Moderne. Signac bis Eliasson, (Kat. Ausst., Kunsthaus Zug 2008), Ostfildern 2008, S. 110-131.

Hess 1981

Walter Hess, Das Problem der Farbe: in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian, Mittenwald 1981.

Hofmann 1987

Werner Hofmann, Grundlage der modernen Kunst: eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1987.

Iseki 1991

Masaàki Iseki, Geschichtlicher Hintergrund und Entwicklung der Gutai-Gruppe als eine zentrale Frage, in: Barbara Bertozzi/Klaus Wolbert (Hg.), Gutai: Japanische Avantgarde 1954-1965 (Kat. Ausst., Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991), Darmstadr 1991, S. 80-92.

Itten 1961

Johannes Itten, Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Ravensburg 1961.

Jocks 2006

Heinz-Norbert Jocks, der grosse Aufbruch, in: ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006, S. 32-39.

Karasek 2010

Christina Karasek, Immaterielle Farbräume - Lichtkunst im musealen und urbanen Kontext, phil. Diss.(ms.), Graz 2010.

Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006

ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006.

Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln 1995

Evelyn Weiss (Hg.), Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 1995), Köln 1995.

Kat.Ausst. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991

Bertozzi/Wolbert (Hg.), Gutai: Japanische Avantgarde 1954-1965 Kat.Ausst., Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, Darmstadt 1991.

Keil 1995

Regina Keil, Zweiter Teil, Bildteil, in: Hans Gercke (Hg.), Blau: Farbe der Ferne (Kat. Ausst., Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1990), Heidelberg 1995, S. 234-599.

Kellerer 1982

Christian Kellerer, Der Sprung ins Leere: Objet trouvé, Surrealismus, Zen, Köln 1982.

Kim 2005

Youngna Kim, 20th Century Korean Art, London 2005.

Kim 2005b

Youngna Kim, Tradition, Modernity and Identity. Modern and Contemporary art in Korea, New Jersey 2005.

Kim 2010

Young Tae Kim, dakjongyi woa mannan chosang misul, Chung Cahng-sup Hyegojeon, in: CBS Kulturministerium 2010 (29.11.12), URL: http://m.nocutnews.co.kr/view.aspx?news=1539705.

Koh 2012

Mi-Seok Koh, Meditation per Pinselstrich Dansaekhwa Koreas monochrome Malerei, in: Koreana: koreanische Kunst und Kultur, Jahrgang 7, Nr.2, Sommerausgabe 2012, S. 30-35.

Kuhn 1991

Anette Kuhn, Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre, Frankfurt am Mai/Berlin 1991.

Kultermann 1998

Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie: von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart, Darmstadt 1998.

Kultermann 2009

Udo Kultermann, Auf dem Weg zur kulturellen Identität Europas, in: Anna Lenz (Hg.), Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst, Band 2, Ostfildern 2009, S. 53- 85.

Lee 1994

Yil Lee, transfiguration into corporeal locus, in: Park Seo Bo, Seoul 1994.

Lee 2001

Ufan Lee, in: Christoph Schreier (Hg.), Lee Ufan: Gemälde 1973 bis 2001 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2001), Bonn 2001.

Lippard 1984

Lucy R. Lippard, Ad Reinhardt 1913-1967, Stuttgart 1984.

Lulinska 2008

Agnieszka Lulinska, Wassily Kandinsky, in: Friedemann Malsch (hg.), Malewitsch und sein Einfluss (Kat. Ausst., Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2008; Kunsthalle Baden-Baden 2008/2009), Ostfildern 2008, S. 203-210.

Malewitsch 1962

Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, Köln 1962.

Martin 2006

Jean-Hubert Martin, in: ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006, S. 8-11.

Mazzoni 2003

Ira Mazzoni, Alles und fast Nichts: Malewitsch und die Folgen, in: db-art.info 2003 (25.09.12), URL: db-artmag.com/archiv/07/d/thema-mazzoni.html

Mc Conathy 1974

Dale Mc Conathy, in: Ad Reinhardt (Ad Reinhardt, Marlborough Galerie AG, Zürich 1974/75), Zürich 1974.

Meinhardt 1997

Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern 1997.

Meinhardt 2008

Johannes Meinhardt, Fragile Abstraktion, in: Ingried Brugger (Hg.), Monet-Kandinsky-Rothko und die Folgen: Wege der Abstrakten Malerei (Kat. Ausst., BA-CA Kunstforum, Wien 2008), München/Berlin 2008, S. 28-49.

Mersmann 2004

Brigit Mersmann, Clashing Images. Kollisionen zwischen koreanischer und westlicher Bildkultur, in: Jutta Held (Hg.), Schwerpunkt: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen, Göttingen 2004, S. 103-114.

Millet 2006

Catherine Millet, eine paradoxale Utopie, in: ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006, S. 22-31.

Mizusawa 2001

Tsutomu Mizusawa, Das Verhältnis von U und Mu: Die Bildwelt von Lee Ufan, in: Christoph Schreier (Hg.), Lee Ufan: Gemälde 1973 bis 2001 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2001), Bonn 2001, S. 16-22.

Munsterberg 1978

Hugo Munsterberg, Zen-Kunst, Köln 1978.

Nakahara 2001

Yusuke Nakahara, Auf dem Weg zu einer unsichbaren Welt – Die zweidimensionale Welt des Lee Ufan, in: Christoph Schreier (Hg.), Lee Ufan: Gemälde 1973 bis 2001 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2001), Bonn 2001, S. 107-113.

Osaki 1991

Shinichiro Osaki, Malerei zwischen Aktion und Materialsprache, in: Barbara Bertozzi/Klaus Wolbert (Hg.), Gutai: Japanische Avantgarde 1954-1965 (Kat.Ausst., Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991), Darmstadr 1991, S. 65-79.

Restany 1995

Pierre Restany, Blau oder die innere Unermesslichkeit, in: Hans Gercke (Hg.), Blau: Farbe der Ferne (Kat. Ausst., Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1990), Heidelberg 1995, S. 15-16.

Ringbom 1988

Sixten Ringbom, Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der abstrakten Pioniere, in: Maurice Tuchman (Hg.), Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei, Stuttgart 1988, S. 131-153.

Rose 1969

Barbara Rose, Amerika Weg zur modernen Kunst: Von der Mülltonnensule zur Minimal Art, Köln 1969.

Rose 2006

Barbara Rose, Monochromes : from Malevich to the present, California 2006.

Sagner-Düchtling 1993

Karin Sagner-Düchtling, Claude Monet, Gütersloh 1993.

Sagner 2009

Karin Sagner, Monet und die Moderne. Das Weiterwirken Monets bis ins 20. Jahrhunderts, in: Gerhard Finckh (Hg.), Claude Monet (Kat. Ausst., Heydt-Museum, Wuppertal 2009-2010), Wuppertal 2009, S. 108-115.

Schatskich 1994

Alexandra S. Schatskich, Kasimir Malewitsch: Leben und Werk, in: Kasimir Malewitsch : 1878 - 1935 ; Meisterwerke aus dem Russischen Staatsmuseum St. Petersburg (Kat. Ausst., Bawag-Foundation, Wien 1994) S. 115-131.

Schmitt 2009

Ulrike Schmitt, Die Epoche Zero, in: Anna Lenz (Hg.), Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst, Band 2, Ostfildern 2009, S. 7-51.

Schor 2008

Gabriel Ramin Schor, „Die Matrix“ - Mondrian und drei Oppositionen der New Yorker Avantgarde um 1945, in: Ingried Brugger (Hg.), Monet-Kandinsky-Rothko und die Folgen: Wege der Abstrakten Malerei (Kat. Ausst., BA-CA Kunstforum, Wien 2008), München/Berlin 2008, S. 50-59.

Schreier 2001

Christoph Schreier, Spur in der Unendlichkeit – Zu Lee Ufans künstlerischem konzept, in: Christoph Schreier (Hg.), Lee Ufan: Gemälde 1973 bis 2001 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2001), Bonn 2001, S. 9-15.

Seuphor 1957

Michel Seuphor, Piet Mondrian: Leben und Werk, Köln 1957.

Soon 2008

Chun Cho Soon/Barbara Bloemink, the color of natur: Monochrome Art in Korea, New York 2008.

Soon 2009

Chun Cho Soon/Barbara Bloemink, Empty the mind: the art of Park Seo-Bo, New York 2009.

Stahlhut 2007

Heinz Stahlhut, Lucio Fontana, Yves Klein, Jean Tinguely, Günter Uecker, in: Hubertus Gassner (Hg.), Das schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfilfern 2007, S. 72-91.

Steininger 2001

Florian Steininger, Suprematistische Malerei, in: Joseph Kiblitsky/Ingried Brugger (Hg.), Kasimir Malewitsch (Kat. Ausst., Kunstforum Wien 2001), Sankt Petersburg 2001, S. 74-87.

Steininger 2008

Florian Steininger, Letzte Bilder – Die Negation der Malerei und ihre Auferstehung, in: Ingried Brugger (Hg.), Monet-Kandinsky-Rothko und die Folgen: Wege der Abstrakten Malerei (Kat. Ausst., BA-CA Kunstforum, Wien 2008),: München/Berlin 2008, S. 112-147.

Steininger 2008b

Florian Steininger, Spiritualität, Rationalismus und Emotionalität, in: Ingried Brugger (Hg.), Monet-Kandinsky-Rothko und die Folgen: Wege der Abstrakten Malerei (Kat. Ausst., BA-CA Kunstforum, Wien 2008),: München/Berlin 2008, S. 170-175.

Stelzer 1964

Otto Stelzer, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst: Denkmodelle und Vor-Bilder, München 1964.

Stich 1994

Sidra Stich, Yves Kein (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln/ Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1994/1995; Hayward Gallery, London 1995; Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1995), Stuttgart 1994.

Tiedemann 1974

Rolf Tiedemann (Hg.), Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band I.2, Frankfurt am Main 1974.

Visser 2006

Mattijs Visser, Von Nul 65 zurück zu zero 06, in: ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006, S. 100-106.

Von Berswordt-Wallrabe 2007

Silke von Berswordt-Wallrabe, Lee Ufan: Begegnung mit dem Anderen - Erfahrungen von Konfrontation und Koexistenz im Werk von Lee Ufan, Göttingen 2007.

Weltzien 2006

Friedrich Weltzien, Von der Fraktur zur Faktur: Gutai und die Gewalt des Schaffens im Kontext europäischer Nachkriegsavantgarde, in: Fraktur: gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Wien/München 2006, S. 183-210.

Westgeest 1996

Helen Westgeest, Zen in the fifties: interaction in art between east and west, Zwolle 1996.

Westgeest 2000

Helen Westgeest, Zen und nicht–Zen = Zen und die westliche Kunst, in: Hans Günter Golinsky (Hg.), Zen und die westliche Kunst (Kat. Ausst., Museum Bochum 2000), Köln 2000, S. 61-111.

Wick 2008

Oliver Wick, „Do they negate each other, modern and classical?“ Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition, in: Hubertus Gassner/Oliver Wick/Christiane Lange (Hg.), Mark Rothko: Retrosprktive (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München; Galerie der Gegenwart, Hamburg 2008), München 2008, S. 12-29.

Yamamoto 2006

Atsuo Yamamoto, Zero – Gutai - Zero, in: ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006, S. 86-99.

Yoon 2009

Yong-yee Yoon, Eine königliche Schale von schlichter Schönheit. Weiße Keramikschale mit eingelegtem Lotosblütenrankendekor, in: Koreana: koreanische Kunst und Kultur, Jahrgang 4, Nr.2, Sommerausgabe 2009, S. 50-53.

Yun 2007

Nanjie Yun, Identität in der zeitgenössischen koreanischen Kunstgeschichtsbeschreibung: Xenophilie und Xenophobie und der Raum dazwischen, in: Kim, Seung-Duk (Hg.), Elastic Taboos: koreanische Kunst der Gegenwart, (Kat. Ausst., Kunsthalle, Wien 2007), Nürnberg 2007, S. 174-184.

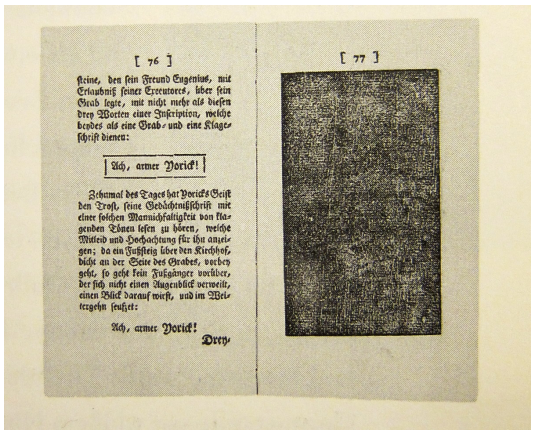
Zimmermann 2006

Rainer Zimmermann: zum Geleit von Reduktion bis Null, in: ZERO: Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Kat. Ausst., Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006; Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2006-2007), Ostfildern 2006, S. 12-21.

Zweite 2009

Armin Zweite, Eine Zone des Schweigens und die Malerei einer Empfindung, in: Anna Lenz (hg.), Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst, Band 2, Ostfildern 2009, S. 87–113.

Abbildungen



[76]

steine, den sein Freund Eugenius, mit Erlaubniß seiner Executores, über sein Grab legte, mit nicht mehr als diesen drey Worten einer Inscription, welche beides als eine Grab- und eine Klageschrift dienen:

Ach, armer Yorick!

Zehnmal des Tages hat Yoricks Geist den Trost, seine Gedächtnißschrift mit einer solchen Mannichfaltigkeit von klagenden Tönen lesen zu hören, welche Mitleid und Hochachtung für ihn anzeigen; da ein Fußsteig über den Kirchhof, dicht an der Seite des Grabes, vorbey geht, so geht kein Fußgänger vorüber, der sich nicht einen Augenblick verweilt, einen Blick darauf wirft, und im Weitergehn seufzet:

Ach, armer Yorick!

Drey-

[77]

Abb. 1) Lawrence Sterne, Das Leben und die Meinungen des Tristam Shandy. Ende des 12. Kapitels

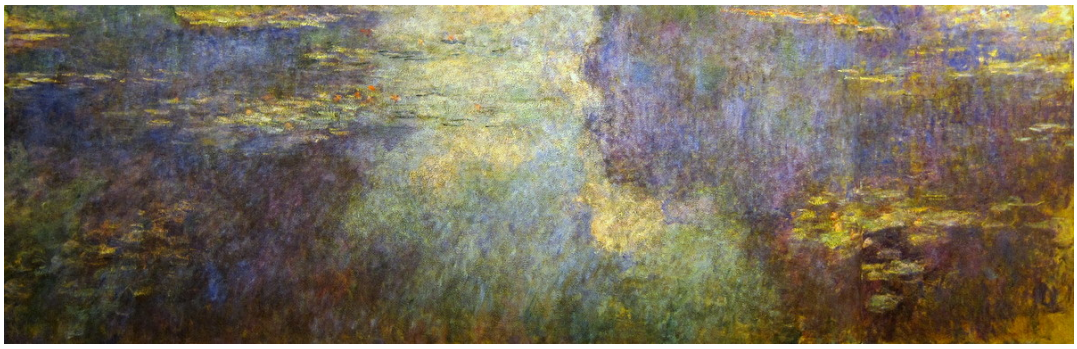


Abb. 2) Calude Monet, Nympheas (Seerosen), 1920, Öl auf Leinwand, 199,5 x 559 cm, The Museum of Modern Art, New York

Abb. 2a) Claude Monet, Die Charing Cross Bridge im Nebel, 1902, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Collection Art Gallery of Ontario, Toronto

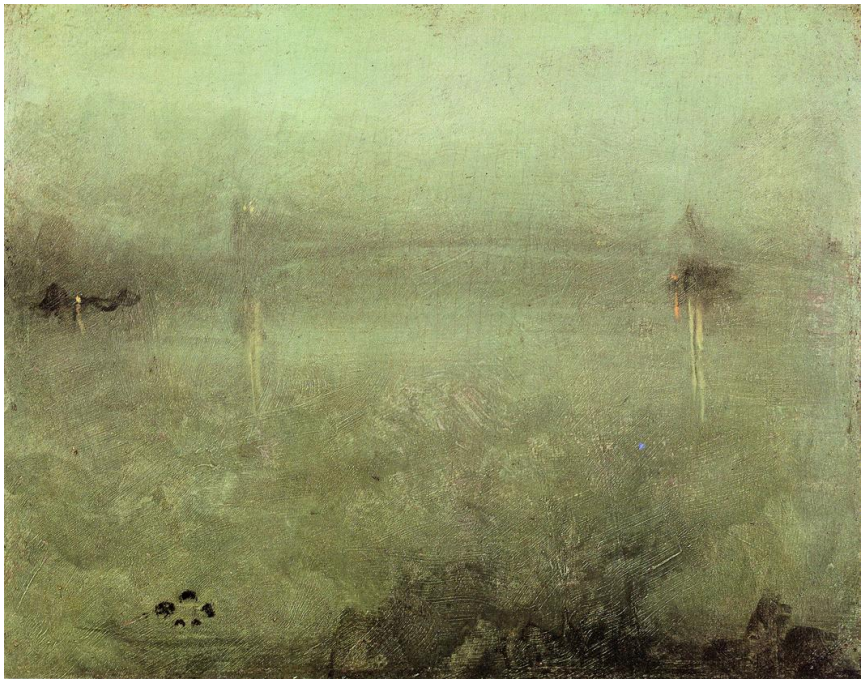


Abb. 3) James NcNeil Whistler, Nocturne Silver and Opal, ca. 1880-85

Abb. 4) Henri Matisse, L'Atelier rouge, 1911, Öl auf Leinwand, 181 x 219,1 cm, The Museum of Modern Art, New York

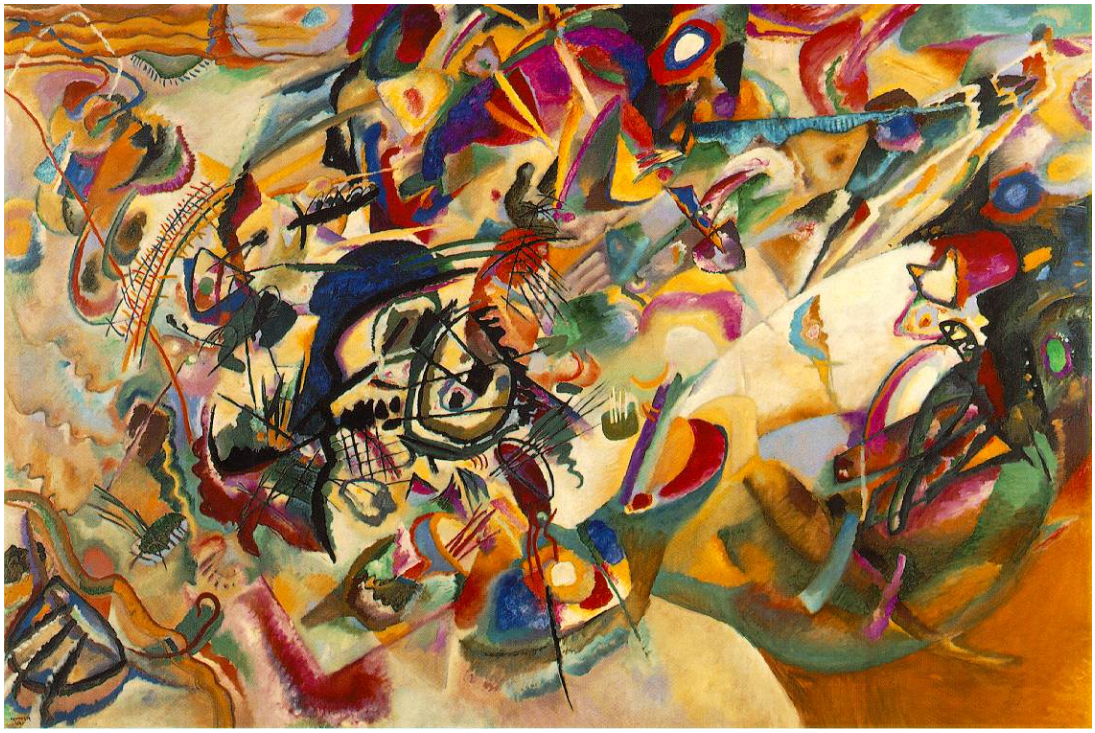


Abb. 5) Vassily Kandinsyky Komposition VII“, 1913, oil on canvas, 200 × 300 cm, Moscow, Russia: State Tretyakov Gallery

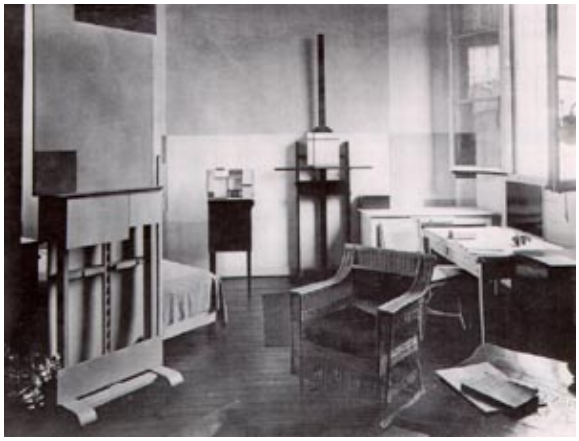


Abb. 6) Piet Mondrian: Atelier 26 Rue du Depart, Paris 1926

Abb. 7) Kasimir Malewitsch, schwarzes Quadrat, 1915, Öl auf Leinwand, 79,9 x 79,9 cm, staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

Abb. 8) Kasimir Malewitsch: Letzte Futuristische Ausstellung 0.10, St. Petersburg 1915

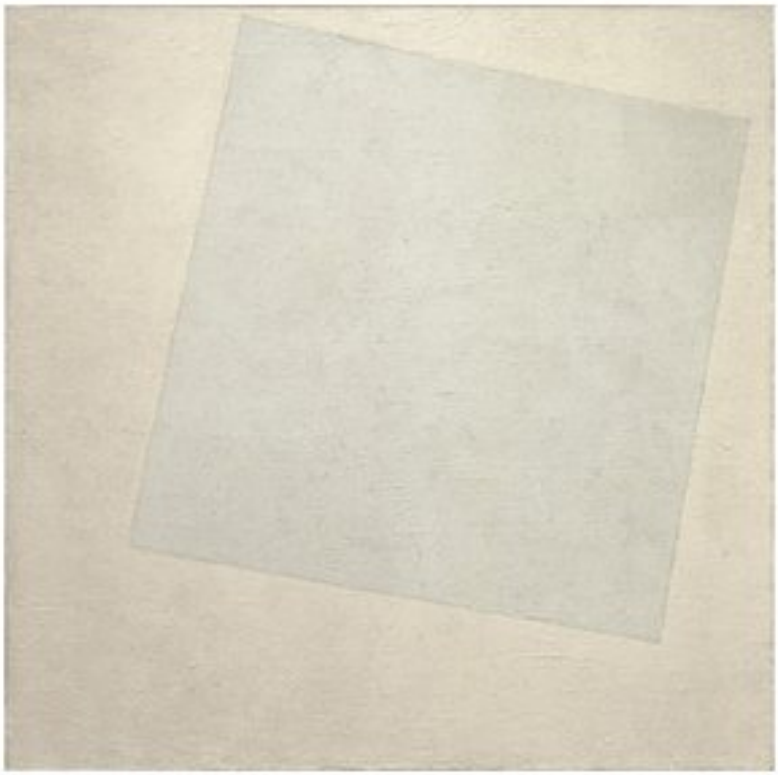


Abb. 9) Kasimir Malewitsch, Weißes Quadrat auf weißem Grund, 1918, Öl auf Leinwand, 79,4 x 79,4 cm, The Museum of Modern Art New York

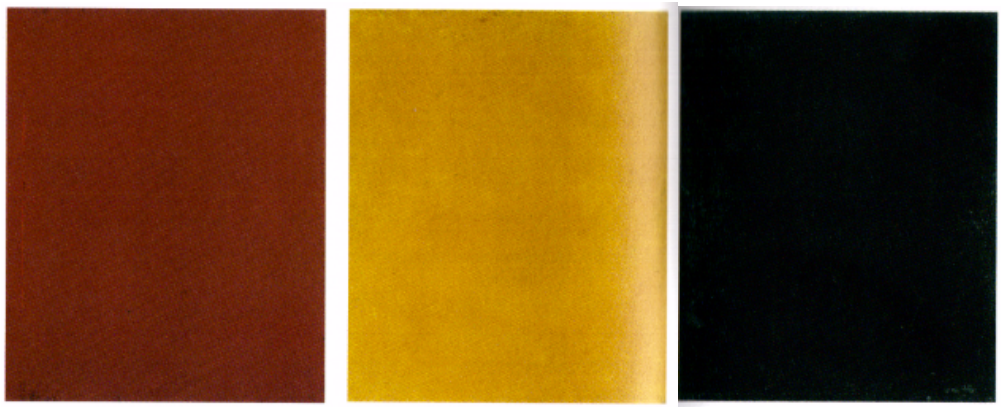


Abb. 10) Alexander Rodtschenko, monochrome Triptychon: Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb, Reine Farbe Blau, 1921, jeweils Öl auf Leinwand, 62,5 x 52,7 cm, Private collection

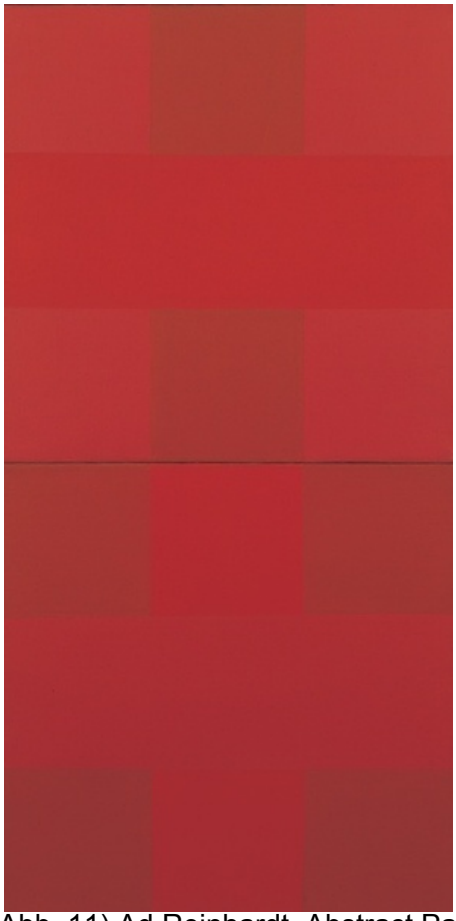


Abb. 11) Ad Reinhardt, Abstract Painting, Red, 1952, Oil on Canvas, 76.5 × 38 cm Whitney Museum of American Art, N.Y

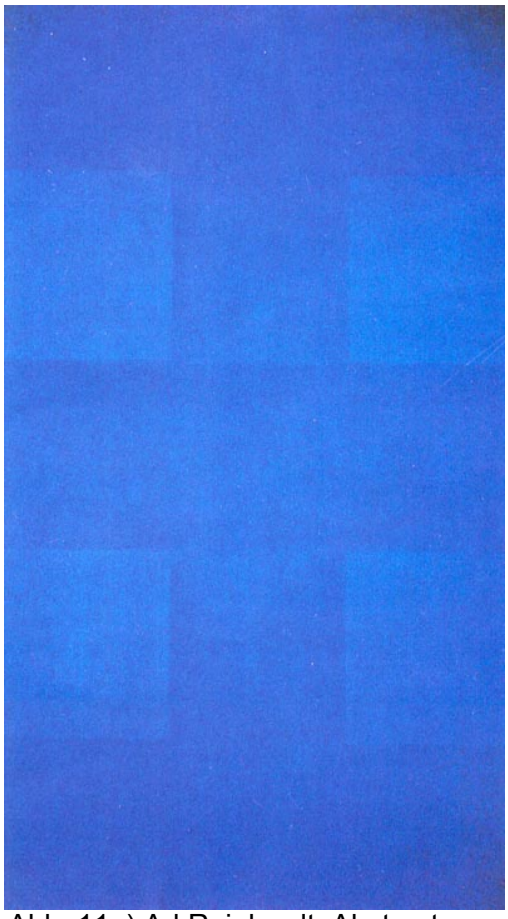


Abb. 11a) Ad Reinhardt, Abstract Painting, Blue, 1953, Oil on Canvas, 50,8 x 40,6 cm, Private collection

Abb. 12) Ad Reinhardt, black painting, 1962, Oil on canvas, 81,4 x 81,4 cm, Sintra Museu de Arte Moderna, Lisbon

Abb. 13) Mark Rothko, No.22 (red over Plum and Black), 1960, Öl auf Leinwand, Daros Collection, Schweiz

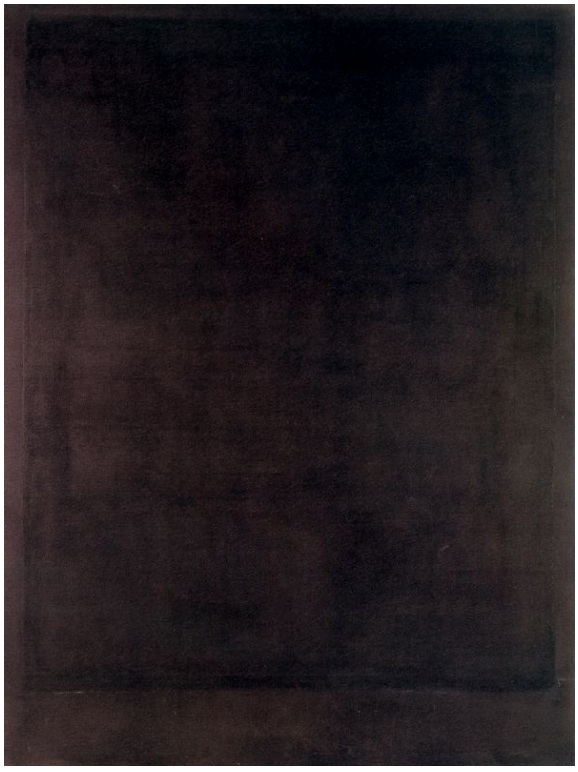


Abb. 14) Mark Rothko, No. 8, 1964, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington

Abb. 14a) Mark Rothko, Untiteled (Plum and Dark brown), 1964, Oil on canvas, 236,50 x 193 cm

Abb. 15) Frank Stella, Die Fahne hoch!, 1959, Schwarze Emailfarbe auf Leinwand, 3 x 1,8 m, Whitney Museum of American Art, New York

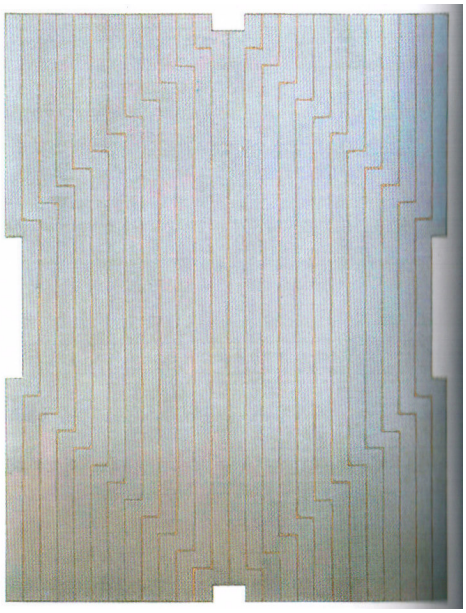


Abb. 15a) Frank Stella, Marquis de Portago (zweite Version), 1960
Kawamura Memorial Museum, Sakura

Abb. 16) Yves Klein vor einem blauen Monochrom in der Ausstellung Proposte monocrome/epoca blu, Galleria Apollinare, Mailand, 2-12. Jan. 1957

Abb. 17) Yves Klein, monochrom blau, ohne Titel, 1957, 77,5 x 55,2 cm

Abb. 18) Piero Manzoni, Ohne Titel (Achrome), 1957

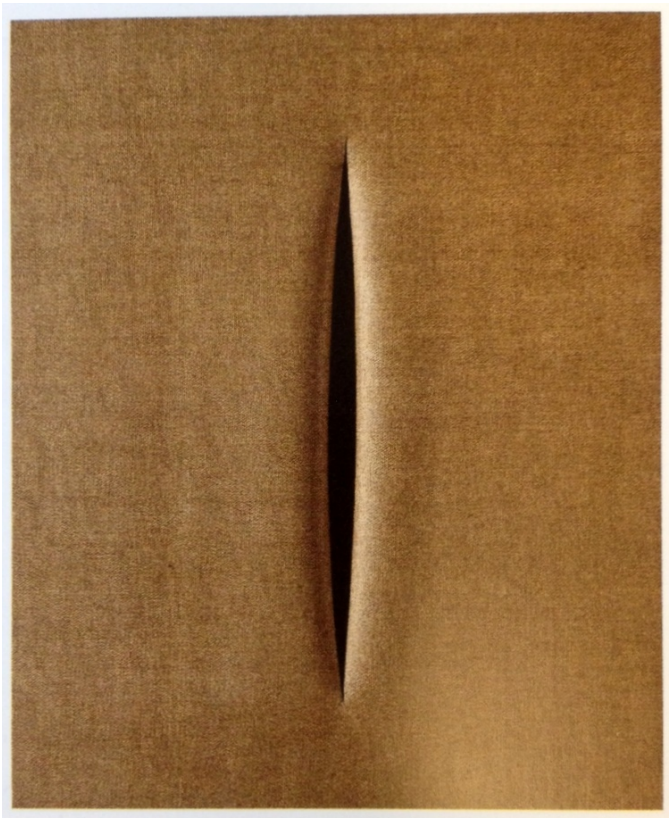


Abb. 19) Lucio Fontana, Concetto spaziale-Attesa, 1966/67

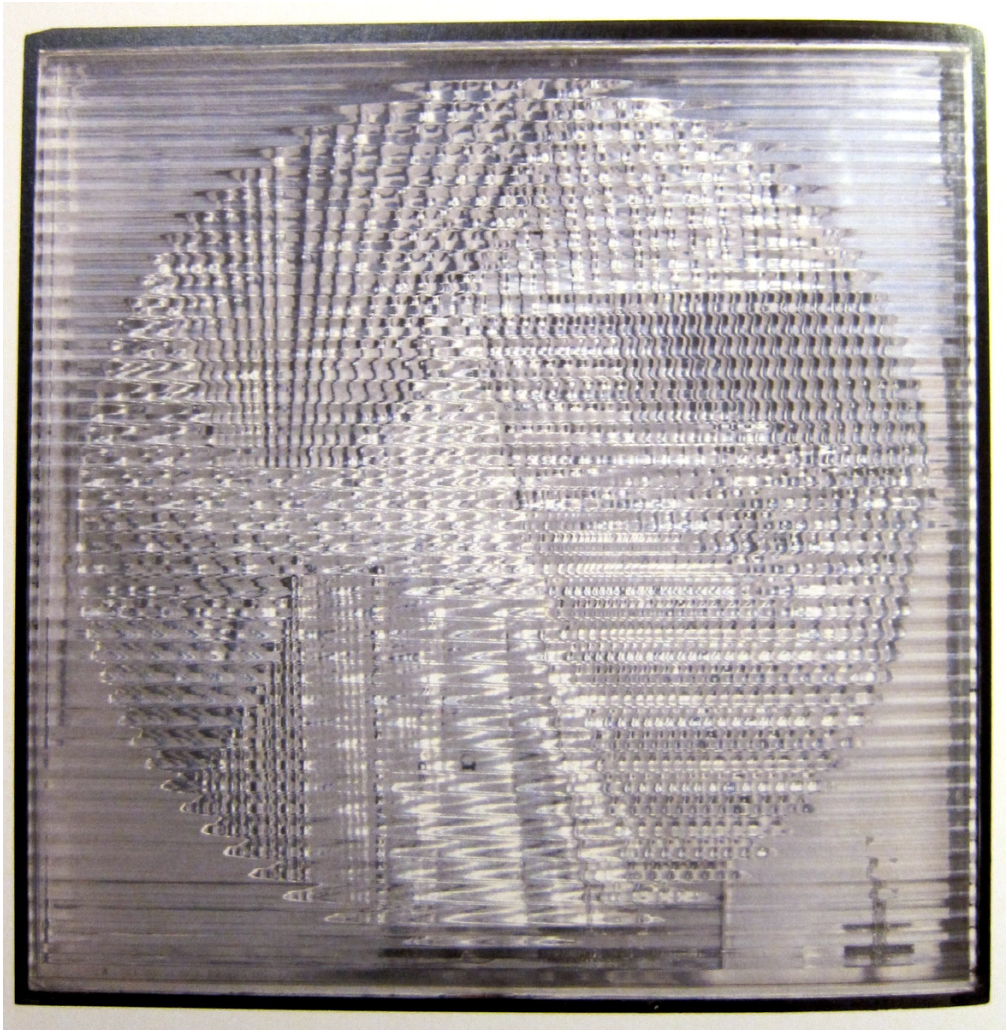


Abb. 20) Heinz Mack, Lichtdynamo, 1960, Holz, Glasplatte, Farbe, Elektromotor, Metallstruktur, 57 x 56 x 22 cm

Abb. 21) Otto Piene, Zur Geschichte des Lichtes, 1958/59, Öl auf Leinwand, 78 x 98 cm

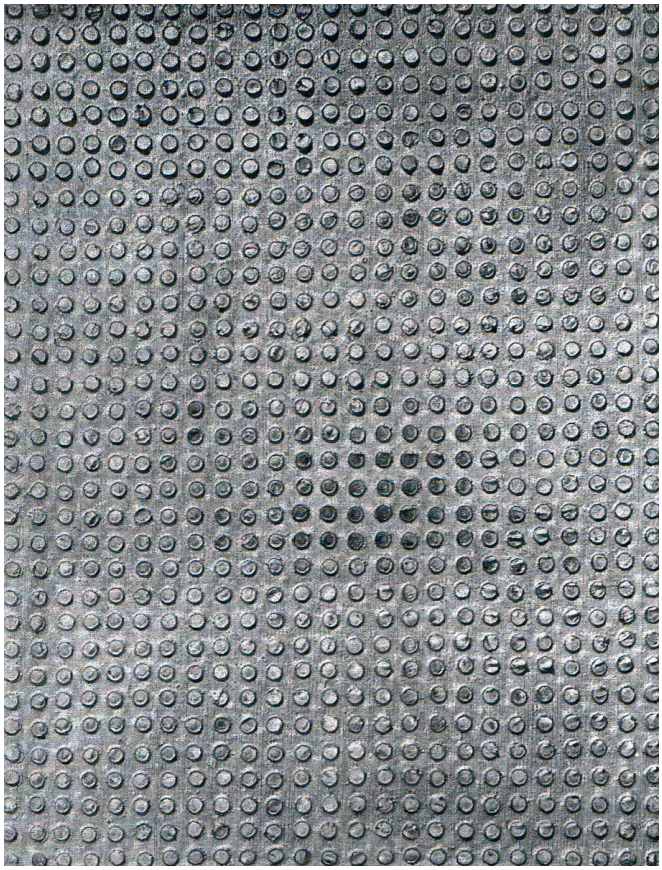


Abb. 21a) Otto Piene, Frequwnz, 1957,Öl und Aluminiumfarbe auf Leinwand, 40,5 x 30,5 cm, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum

Abb. 22) Günter Uecker, Oval grau, 1957, Öl auf Leinwand, 80 x 62 cm

Abb. 22a) Günter Uecker, schwarze Lunge, 1957, Öl auf Pappe, 90 x 75,2 cm, Besitz des Künstlers

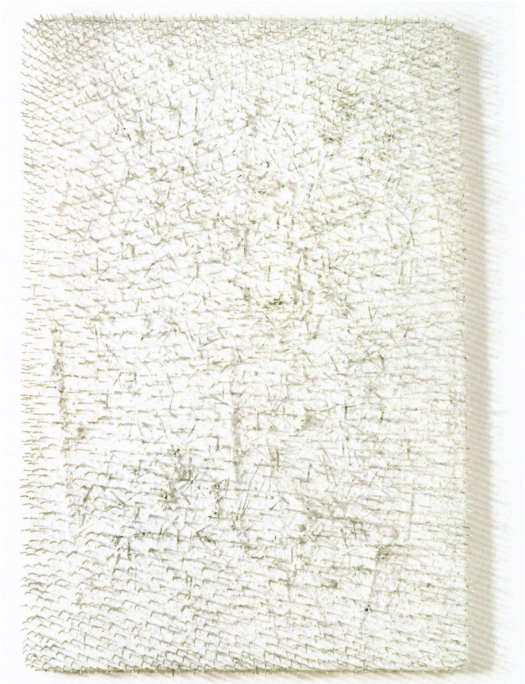


Abb. 22b) Günter Uecker, Informelle Struktur, 1957, Nägel und Gips auf Lwd., Auf Holz, 100 x 70 cm

Abb. 23) Chih-weng, Pu-tai, ca.13. Jhd, 91,8 x 29,1 cm, Umezawa-Kunstmuseum,Tokio

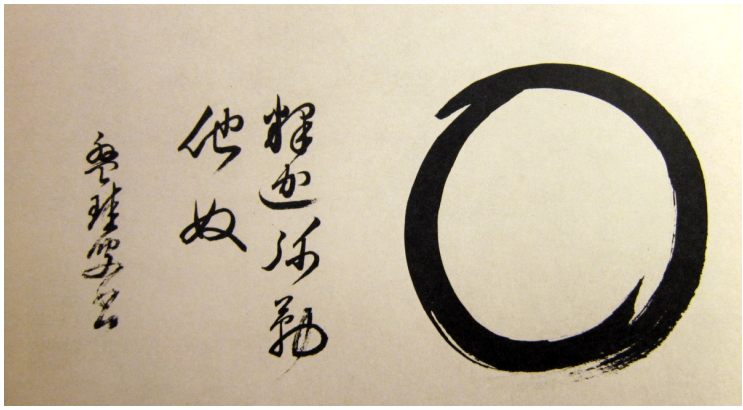


Abb. 24) Bankei, Enso

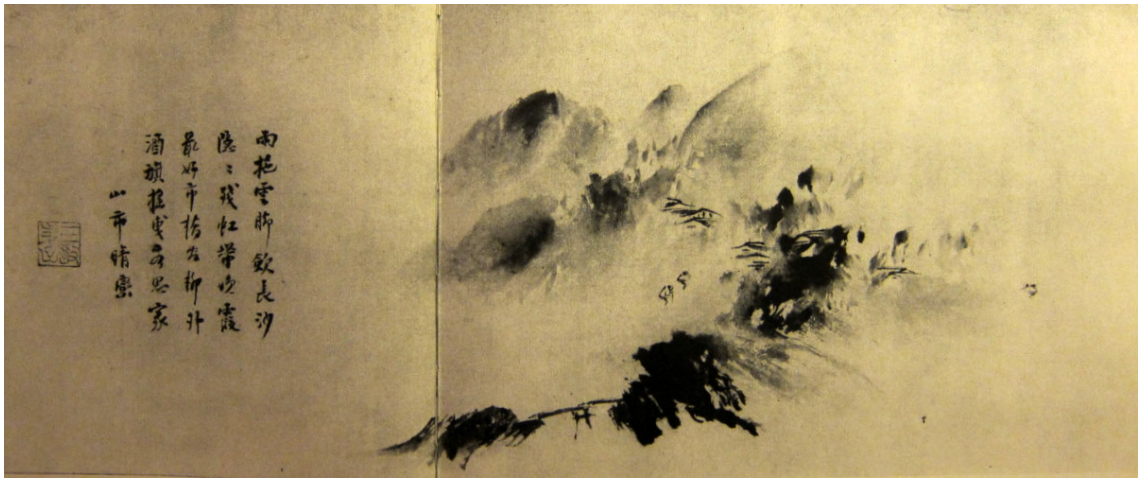


Abb. 25) Yü Chien, Ein Bergdorf in sich lichtendem Nebel, 13. Jhd., Sammlung Shikawa, Tokio

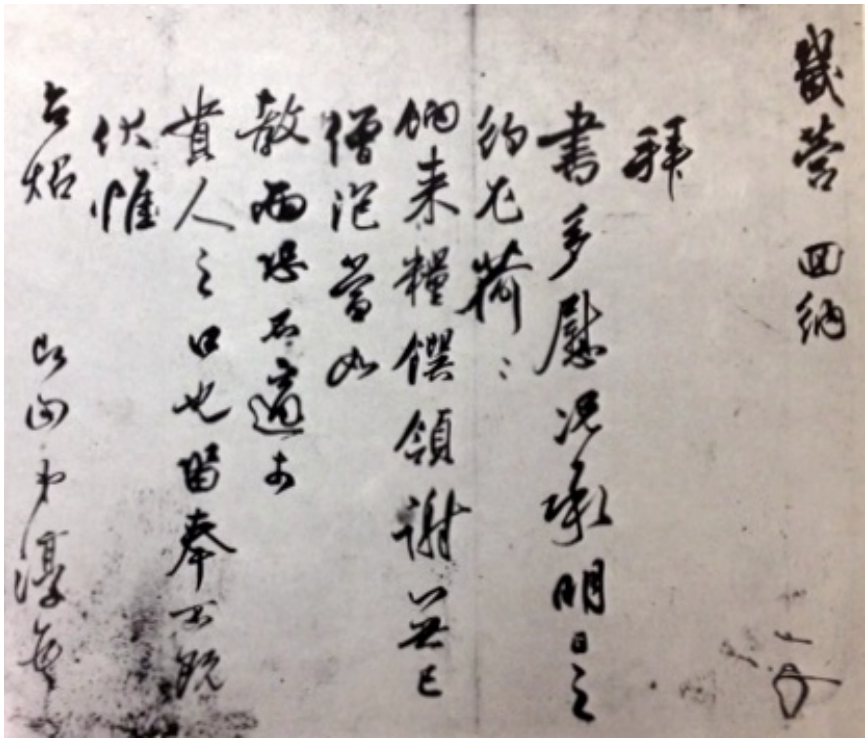


Abb. 26) Yun Sun`s Letter, Private Collection, Seoul

Abb. 27) Michio Yoshihara, Sakuhin, 1960, 138 x 184 cm, Sand, Steinchen, Teer auf Holztafel, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art

Abb. 28) Kazuo Shiraga, Aka III (RotIII), 1953, Öl auf Leinwand auf Holz, 159 x 130 cm

Abb. 29) Kazuo Shiraga, Malen mit den Füssen, Nishinomiya 1956

Abb. 29a) Kazuo Shiraga, Tenisei Sekihatsuki, 1959, Öl auf Leinwand, 182,5 x 272,5 cm

Abb. 30) Shozo Shimamato, Sakuhin (Werk), 1954, Farbe auf Zeitungspapier, 161 x 127 cm

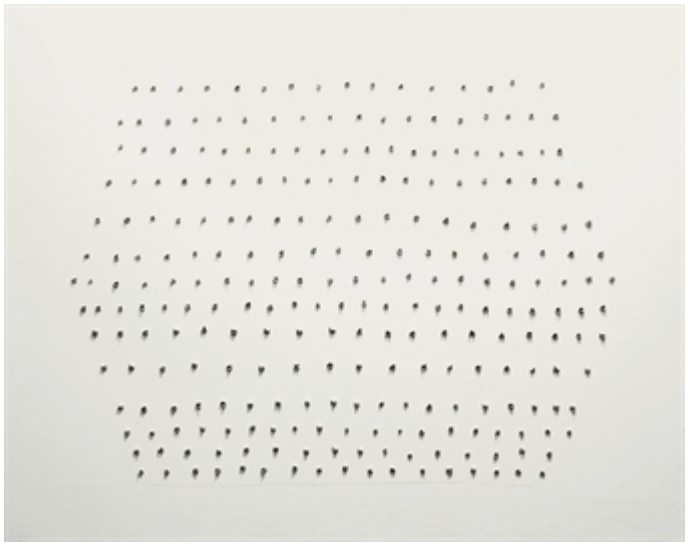


Abb. 31) Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1968, waterpaint and pencil on canvas, 73 x 92 cm

Abb. 32) Shozo Shimamoto, Sakuhin (Werk), 1955, Farbe auf galvanisierter Platte, 123 x 244 cm

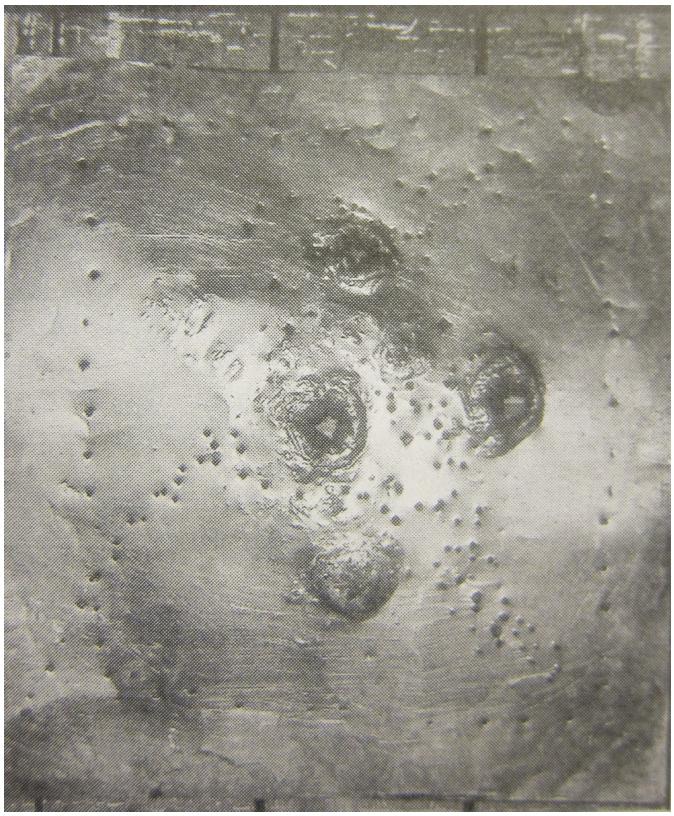


Abb. 33) Lucio Fontana, Concetto Spaziale

Abb. 34) Saburo Murakami, Boru de kaita sakuhin (Gemälde, ausgeführt mit einem geworfenen Ball), 1954, Tinte auf Papier, 105,8 x 75,6 cm, aus dem Besitz des Künstlers

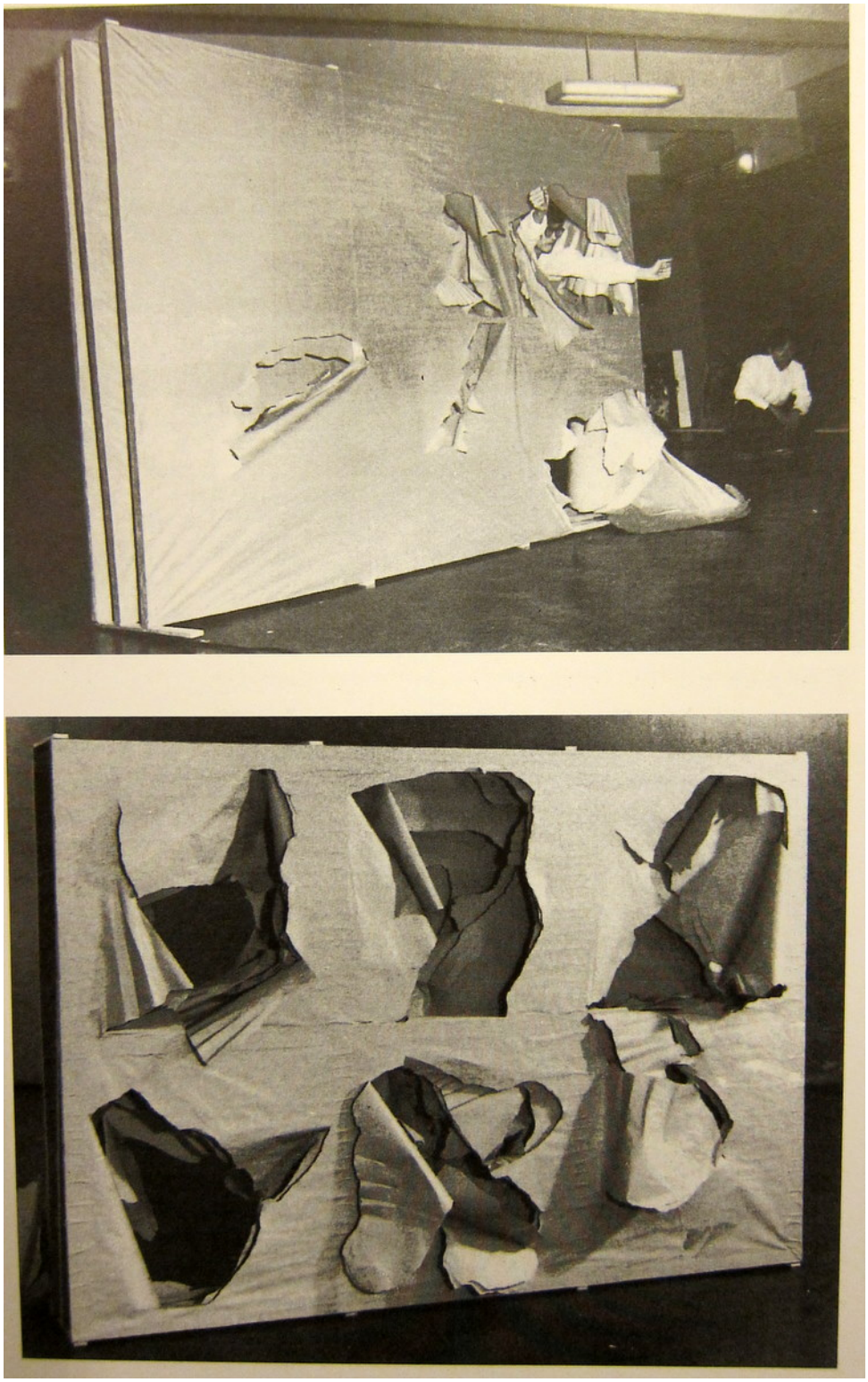


Abb. 35) Saburo Murakami, Sakuhin.Mutsu no ana (work six holes), 1955, Paper, Wood, Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

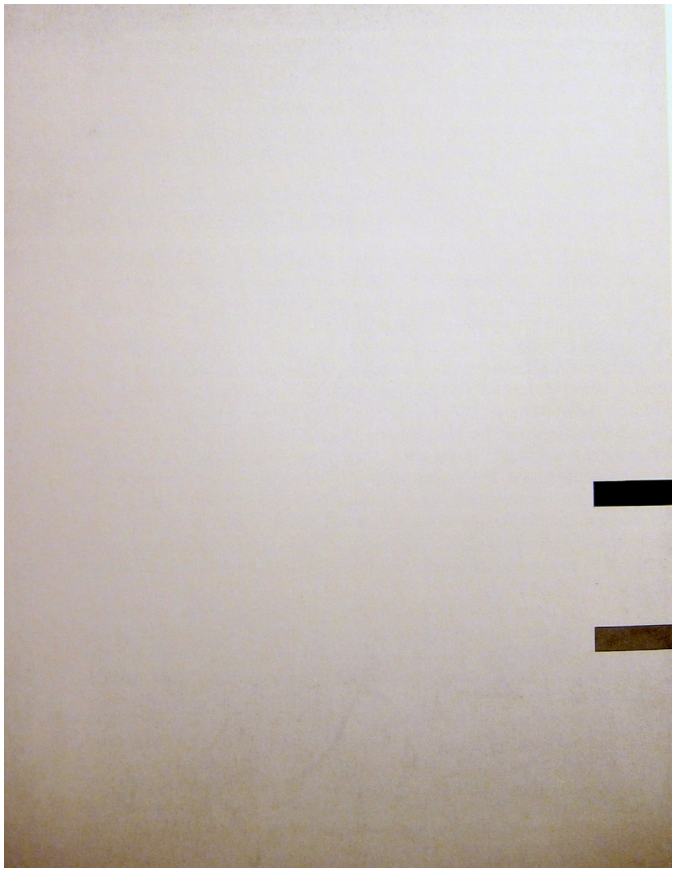


Abb. 36) Akira Kanayama, Sakuhin(Werk), 1954, Wathercolour on paper, 79,3 x 60,2 cm, Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

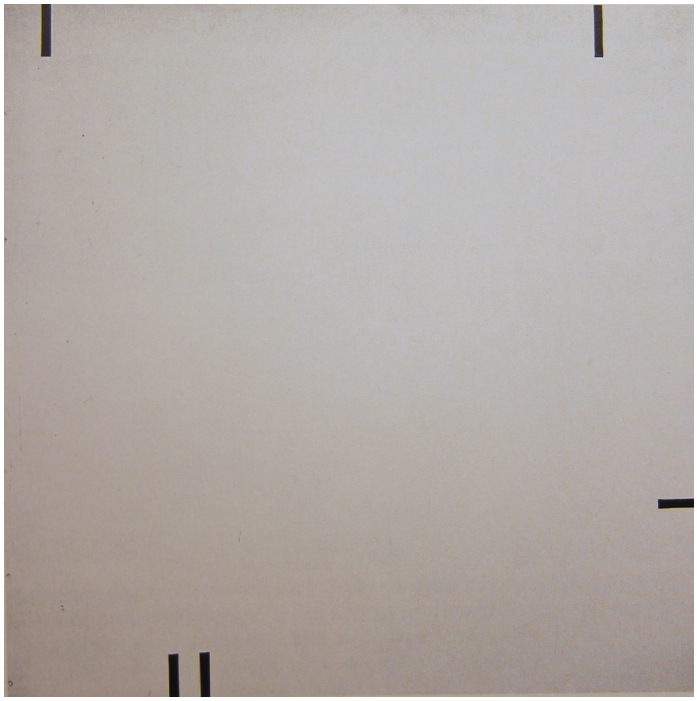


Abb. 36a) Akira Kanayama, Sakuhin(Werk), 1954, Oil on board, 61,8 x 61,8 cm, Collection of Museum of Contemporary Art, Tokio

Abb. 37) Lee Ufan, With Winds, 1988, Steinpigment und Öl auf Leinwand, 227 x 182 cm

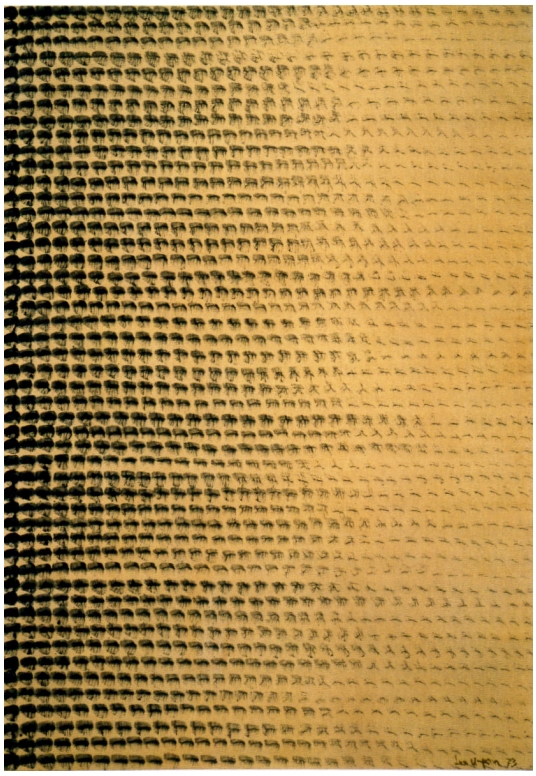


Abb. 38) Lee Ufan, from Point, 1973, Mineralpigment und Leim auf Leinwand, 163 x 114 cm

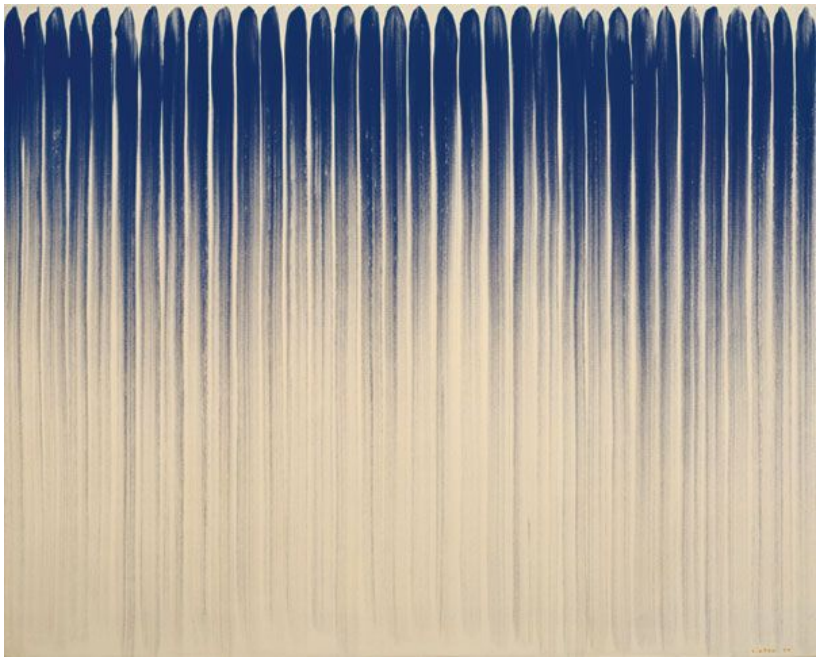


Abb. 39) Lee Ufan, from Line, 1973, Mineralpigment und Leim auf Leinwand, 182 x 227 cm, Tokio Metropolitan Art Museum

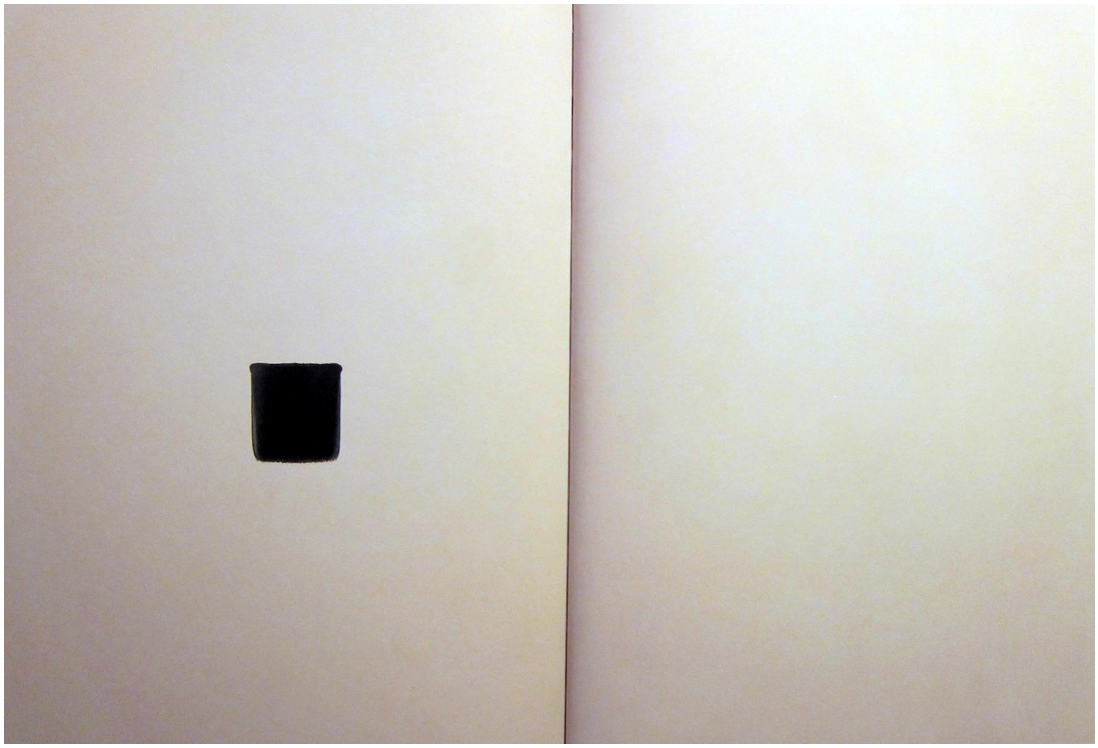


Abb. 40) Lee Ufan, Correspondence, 1997, Öl und Steinpigment auf Leinwand, 260 x 338 cm, m Bochum Kunstvermittlung, Bochum

Abb. 41) Lee Ufan bei der Arbeit

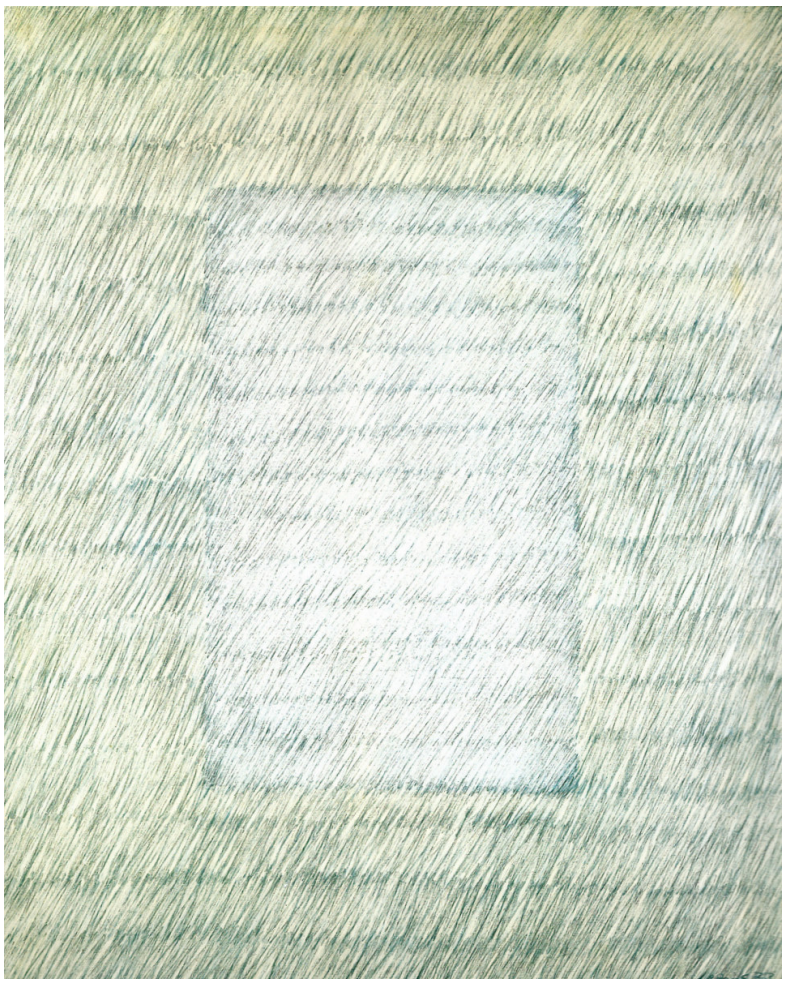


Abb. 42) Park Seo-Bo, Ecurture No.6-73, 1973, Pencil and Oil on canvas, 162 x 130 cm, Seo-Bo Foundation, Seoul, Korea

Abb. 43) Park Seo-Bo, Ecurture No.920115, 1992, Mixed media with Korean hanji paper on canvas, 182 x 227 cm, Wellside Gallery, Seoul, Korea and Shanghai, China

Abb. 44) Chung Chang-Sup, Reeturning 77-N, 1977, Mixed media with korean tak (mulberry) paper on canvas, 197 x 110 cm, Collection of the artist

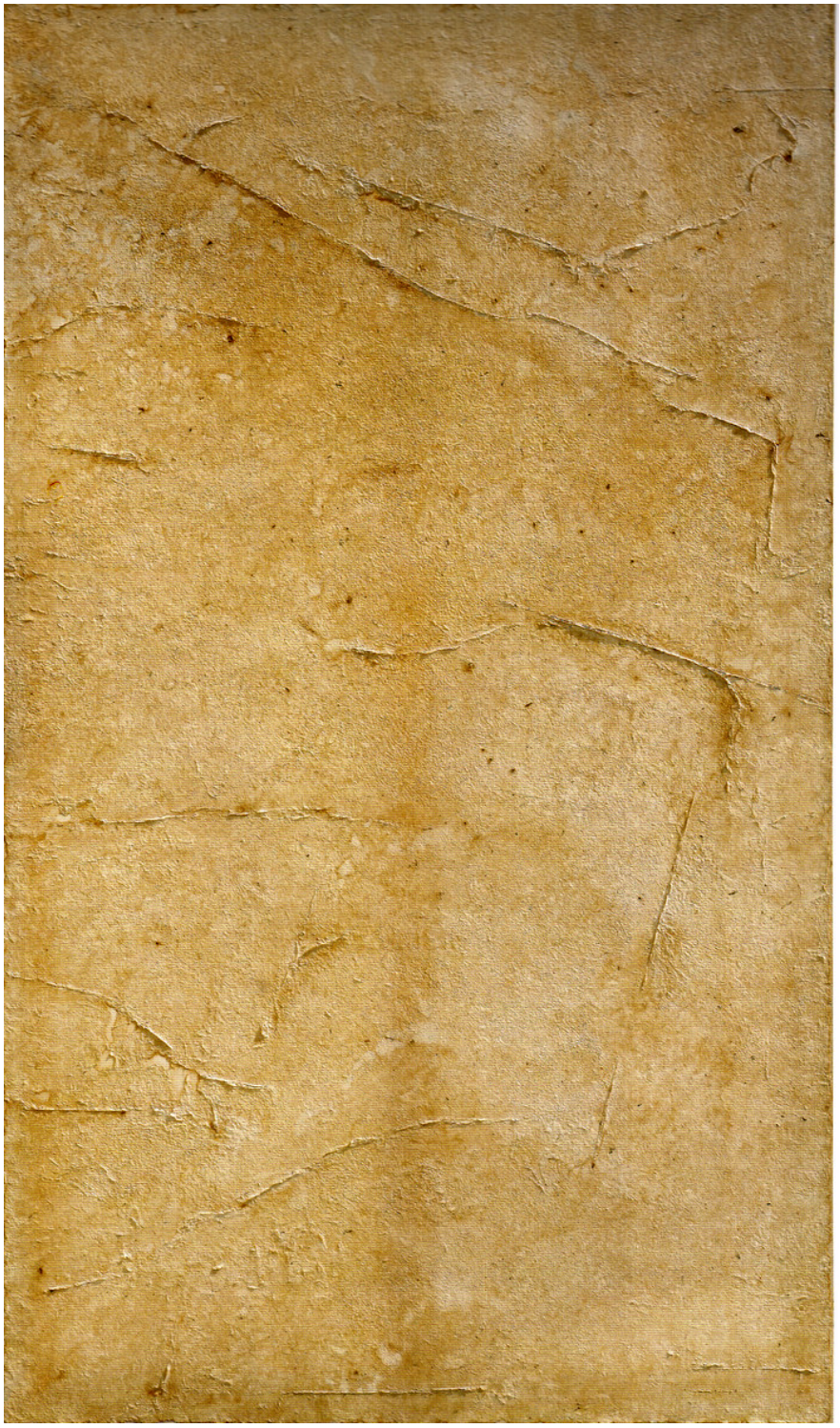


Abb. 45) Chung Chang-Sup, Tak No.85012, 1985, Mixed media with korean tak (mulberry) paper on canvas, 240 x 140 cm, Collection of the artist

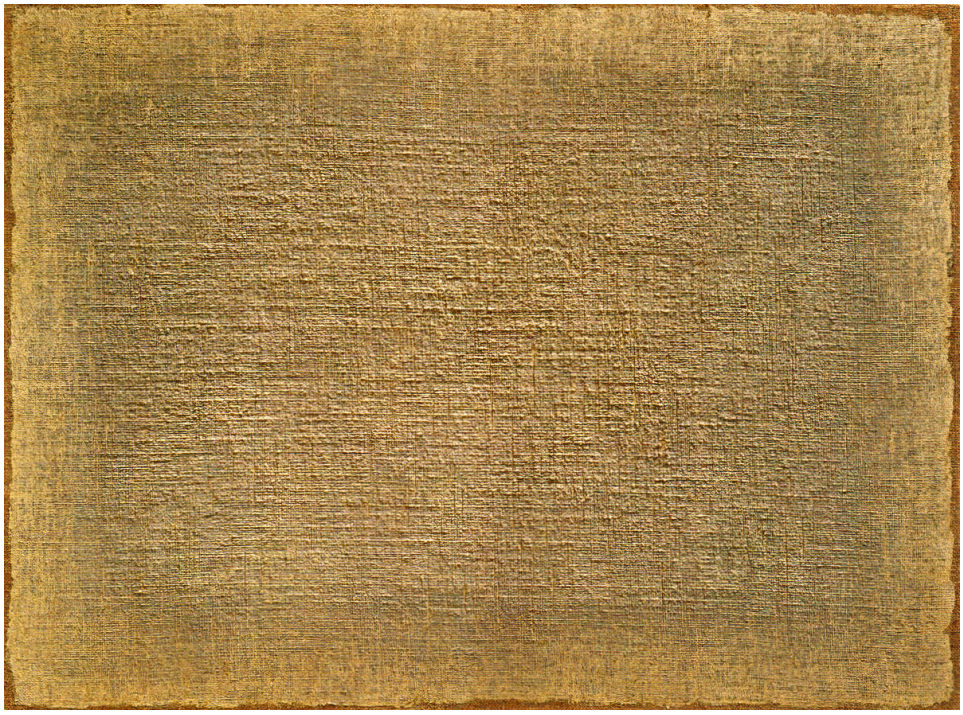


Abb. 46) Ha Chong-Hyun, Conjuction 84-10, 1984, Oil on and pushed trough the back of hemp cloth, 97 x 130 cm, Private collection

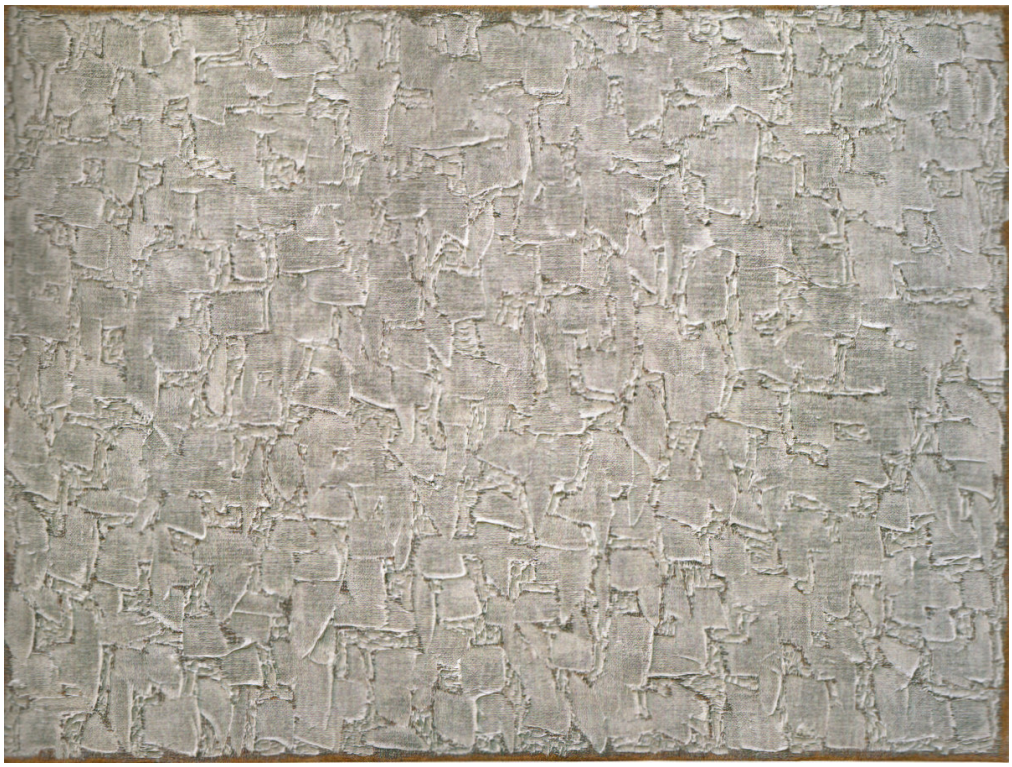


Abb. 46a) Ha Chong-Hyun, Conjuction 94-66, 1994, Oil on and pushed trough the back of hemp cloth, 61 x 73 cm, Private collection

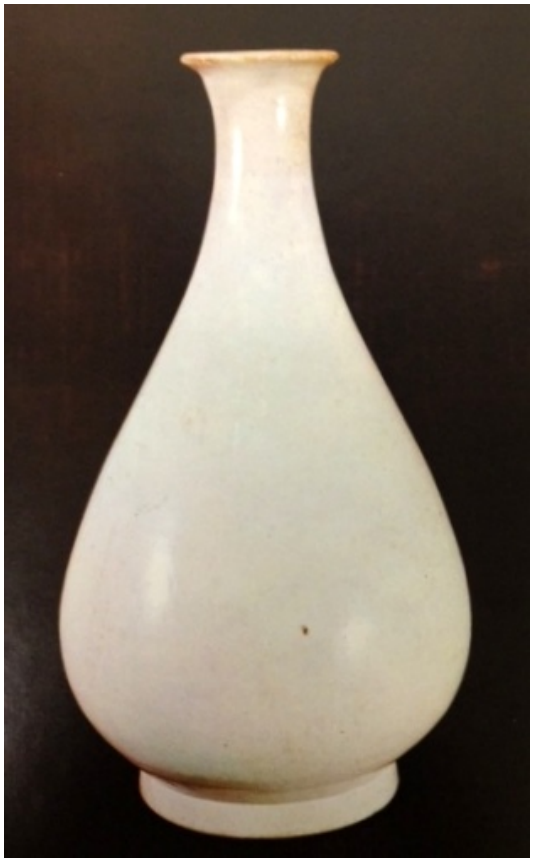


Abb. 47) Jeosern Baekja, White Porcelain Bottle, Collection of Yim Kum hi, Seoul

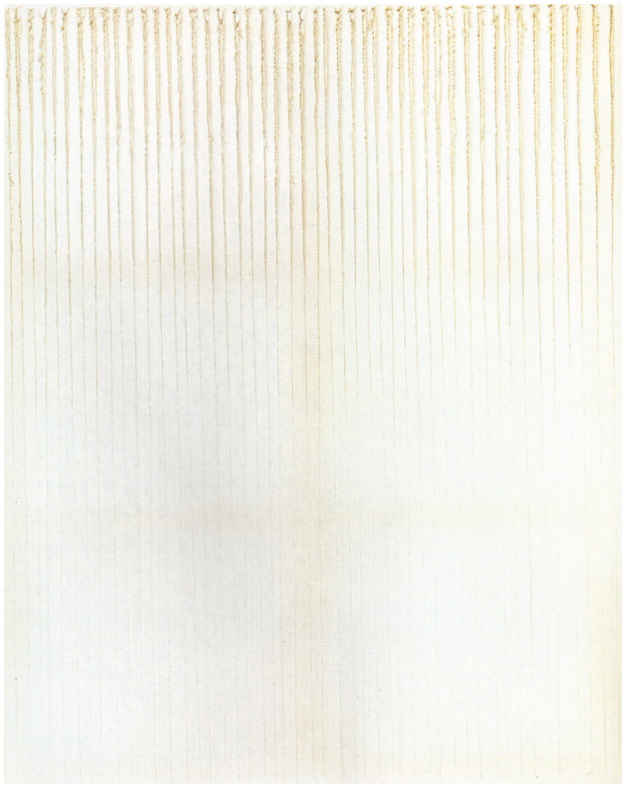


Abb. 48) Kwon Young-Woo, Untiteled, ca.1970, Hanji paper, 162,2 x 130,3 cm

Abb. 49) Lee Dong-Youb, Situation, 1977, acrylic on cavas, 162,2 x 130,3 cm

Abb. 50) Yves Klein, Anthropometrie mit männlichen und weiblichen Figuren, ohne Titel, 1960, 145 x 298 cm

Abbildungsnachweis

Abb. 1) Epperlein 1997, S. 59.

Abb. 2) Rose 2006, S. 28.

Abb. 2a) Gerhard Finckh (Hg.), Claude Monet (Kat. Ausst., Heydt-Museum, Wuppertal 2009-2010), Wuppertal 2009, S. 207.

Abb. 3) http://www.wikipaintings.org/en/james-mcneill-whistler/nocturne-silver-and-opal (abgerufen am 12.11.12)

Abb. 4) Rose 2006, S. 144/145.

Abb. 5) http://www.wikipaintings.org/en/wassily-kandinsky/composition-vii-1913 (abgerufen am 12.11.12)

Abb. 6) Epperlein 1997, S. 65.

Abb. 7) Gerry Souter, Malewitsch, New York 2008, S. 108.

Abb. 8) Epperlein 1997, S. 66.

Abb. 9) Rose 2006, S. 20.

Abb. 10) Meinhardt 1997, S. 82/83.

Abb. 11) http://whitney.org/Collection/AdReinhardt/98161 (abgerufen am 25.10.12)

Abb. 11a) http://www.christies.com/lotfinder/paintings/ad-reinhardt-abstract-painting-blue-1953-5074089-details.aspx (abgerufen am 25.10.12)

Abb. 12) Rose 2006, S. 44.

Abb. 13) Ingried Brugger (Hg.), Monet-Kandinsky-Rothko und die Folgen: Wege der Abstrakten Malerei (Kat. Ausst., BA-CA Kunstforum, Wien 2008), München/Berlin 2008, S. 117.

Abb. 14) Gassner/Wick/ Lange (Hg.), Mark Rothko: Retrosprktive (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München; Galerie der Gegenwart, Hamburg 2008), München 2008, Abb. 99

Abb. 14a) http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/4445642 (abgerufen am 25.10.12)

Abb. 15) Crow 1997, S. 66.

Abb. 15a) Meinhardt 2008, S. 36.

Abb. 16) Olivier Berggruen/Hollein/Pfeiffer (Hg.), Yves Klein (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankurt 2004/2005), Ostfildern-Ruit 2004, S. 20.

Abb. 17) Stich 1994, S. 87.

Abb. 18) Anna Lenz (hg.), Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst, Band 2, Ostfildern 2009, S. 30.

Abb. 19) Anna Lenz (hg.), Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst, Band 2, Ostfildern 2009, S. 27.

Abb. 20) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 166.

Abb. 21) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 201.

Abb. 21a) Kuhn 1991, S. 95.

Abb. 22) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 236.

Abb. 22a) Kuhn 1991, S. 117.

Abb. 22b) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 239.

Abb. 23) Awakawa 1970, Abb. 13.

Abb. 24) Awakawa 1970, Abb. 67.

Abb. 25) Awakawa 1970, Abb. 7.

Abb. 26) Kim Won-yong [Hrsg.], The arts of Korea. Paintings, Band 2, S. 139.

Abb. 27) Kat. Ausst. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, S. 342.

Abb. 28) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 222.

Abb. 29) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 88.

Abb. 29a) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 223.

Abb. 30) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 215.

Abb. 31) http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucio-fontana-concetto-spaziale-5176513-details.aspx (abgerufen am 22.11.12)

Abb. 32) Kat. Ausst. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006, S. 214.

Abb. 33) Weltzien 2006, S. 197.

Abb. 34) Kat. Ausst. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, S. 245.

Abb. 35) Westgeest 1996, S. 193.

Abb. 36) Westgeest 1996, S. 183.

Abb. 36a) Westgeest 1996, S. 183.

Abb. 37) Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 176

Abb. 38) Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 88.

Abb. 39) Von Berswordt-Wallrabe 2007, S. 89.

Abb. 40) Christoph Schreier (Hg.), Lee Ufan: Gemälde 1973 bis 2001 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2001), Bonn 2001, S. 96.

Abb. 41) Christoph Schreier (Hg.), Lee Ufan: Gemälde 1973 bis 2001 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2001), Bonn 2001, S. 121.

Abb. 42) Soon 2009, S. 39.

Abb. 43) Soon 2009, S. 74.

Abb. 44) Soon 2008, S. 20.

Abb. 45) Soon 2008, S. 26.

Abb. 46) Soon 2008, S. 92.

Abb. 47) Choi Sun-u [Hrsg.], The arts of Korea. Ceramics, Band 4, S. 92.

Abb. 48) Kim Young Won (Hg),Korean Contemorary Art from the mid-1970s to mid 1980s: Age if philosophy and Aesthetics, Seoul 2002, S. 170.

Abb. 49) Kim Young Won (Hg),Korean Contemorary Art from the mid-1970s to mid 1980s: Age if philosophy and Aesthetics, Seoul 2002, S. 127.

Abb. 50) Stich 1995, S. 178.

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wurde das Phänomen der monochromen Malerei des 20. Jahrhunderts beleuchtet. Es gibt wohl kaum ein vergleichbares Phänomen im 20. Jahrhundert, das so umstritten und gleichzeitig kontrovers diskutiert wurde wie die Monochromie. Das Phänomen der ungegenständlichen Malerei setzte in Form der abstrakten Malerei bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Das Malewitsche „schwarze Quadrat“ gilt als das „Ursymbol der Monochromie“. Immer mehr Künstler folgten seinem Prinzip der Gegenstandslosigkeit und machten sich auf die Suche nach der reinen und absoluten Form der Malerei. Monochrome Malerei kann als reduzierteste Form der Abstraktion angesehen werden, mit der man die Destruktion der klassischen Malerei anstrebte. Es war eine Antwort auf die neuere Geschichte der Malerei, die von vielen Künstlern auf der ganzen Welt als einzig richtiger Schritt angesehen wurde, um einen Endpunkt des klassischen Tafelbildes zu markieren. In der vorliegenden Arbeit soll - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - ein Versuch unternommen werden einen orientierenden Überblick über das Phänomen der Monochromie durch einige ausgewählten Künstler und Werken zu schaffen und eine Spezifizierung einzelner Positionen zu verdeutlichen.

Ziel dieser Arbeit war es, einen Gesamtüberblick der monochromen Malerei sowohl im Westen als auch im Osten zu schaffen, sowie deren Besonderheiten und Unterschiedlichkeiten aufzuzeigen und die formal ähnlichen, aber in ihrer Aussage komplett unterschiedlichen Gemälde optisch gegenüberzustellen. Anhand dieses Überblicks soll eine Relation zwischen der westlichen und der ostasiatischen Monochromie hergestellt werden. Darüber hinaus sollte die Eigenständigkeit der koreanischen monochromen Malerei - *Dansaekhwa* - hinterfragt werden.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Jung Eun Lee

Akademische Laufbahn

Seit Oktober 2007	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
1991-1997	Instrumentalstudium Flöte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Berufliche Tätigkeiten

Seit Dezember 2006	Geschäftsführerin eines Handelsunternehmens
Juni 2006 – Dezember 2006	Künstlermanagement, Konzertorganisation
2003 - 2006	Sales Manager