

Zwischen Schrift und Bild : Tendenzen zur Abstraktion in der chinesischen Schriftkunst der Gegenwart

Autor(en): **Karlsson, Kim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asienengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **51 (1997)**

Heft 4

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147353>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZWISCHEN SCHRIFT UND BILD TENDENZEN ZUR ABSTRAKTION IN DER CHINESISCHEN SCHRIFTKUNST DER GEGENWART

Kim Karlsson, Zürich

Beeindruckend sind die Kraft und das Tempo, mit der sich der künstlerische Aufbruch in China seit Beginn der achtziger Jahre vollzieht. Richtungsweisend war die Rehabilitierung und die kulturpolitische Förderung traditioneller vorrevolutionärer Kunstformen sowie die Einführung westlicher Kunst in China.¹ Im Zuge dieses Neubeginns, der zugleich eine Neuorientierung ermöglichte, feierte die Schriftkunst – einst wie heute von neuem Inbegriff chinesischer Kunst und Kultur – ein spektakuläres Comeback.² Die meisten Künstler nahmen eine traditionalistische Haltung ein, indem sie mit grosser Beharrlichkeit an Schrifttypen, Stilen und Techniken der alten Meister der Vergangenheit festhielten.³ In einer Reaktion auf deren einseitige Betonung formaler und technischer Aspekte versuchten andere mehr gegenwartsorientierte Künstler, die alte Schriftkunst zugun-

- 1 Abgesehen von einigen einführenden Kommentaren in diversen Ausstellungskatalogen und summarischen Aufsätzen in chinesischen Zeitschriften gibt es meines Wissens bisher noch keine umfassende Publikation zur chinesischen Schriftkunst der Gegenwart. Über die Entstehung und Entwicklung der Avantgarde in den 80-90er Jahren siehe *China Avantgarde* 1993 und DORAN 1993.
- 2 Die Schriftkunst hatte im Zuge kultureller und politischer Umwälzungen seit Beginn dieses Jahrhunderts ihre traditionelle Funktion und Wertschätzung zugunsten sozial engagierter Malerei und Graphik stark eingebüsst. Seit 1949 galt die Schriftkunst in der Volksrepublik weitgehend als elitäre, feudal-reaktionäre Kunstform und wurde aus dem Erziehungsprogramm gestrichen.
- 3 Die Mehrheit der chinesischen Schriftkünstler der Gegenwart arbeitet überwiegend nach Musterheften mit Werkbeispielen aus den verschiedenen Traditionslinien klassischer Schriftkunst. Die traditionell ausgerichtete Schriftkunst wird in zwei Schulen unterteilt: die (konservative) “rein traditionelle Schule” (*chun chuantong pai*) und die “neuklassizistische Schule” (*xin gudian pai*). Zur Schule des Neuklassizismus siehe WANG Weilin 1996. Bezüglich einer Gesamtdarstellung der verschiedenen Strömungen in der gegenwärtigen Schriftkunst sowie zum problematischen Begriff “modern” (*xiandai*) siehe ZHOU 1995.

sten des expressiven Ausdrucks in einen modernen Kontext zu integrieren. Sie wiesen darauf hin, dass die traditionelle Schriftkunst – im alten China zusammen mit Malerei und Dichtung das bevorzugte Ausdrucksmittel der Literatenkünstler, unmittelbar mit deren konfuzianisch-daoistischen Wertvorstellungen und Lebensstil verbunden – eine ihrer ideologisch-kulturellen Grundpfeiler beraubte und unwiederruflich entwurzelte Kunstform sei. Diesen fortschrittlich gesinnten Künstlern erschien das in der komplizierten, schwer verständlichen klassischen Schriftsprache (*wenyan*) verfasste Schriftkunstwerk im Stil eines traditionellen Meisters als völlig unzeitgemäss. Sie forderten eine kreative und individualistische Selbstdarstellung in der Schriftkunst jenseits moralischer und ideologischer Bemäntelung.

Eine Ausstellung im Nationalmuseum von Beijing mit dem Titel *Xiandai shufa*, „Schriftkunst der Moderne,“ signalisierte 1985 den Beginn einer Erneuerungsbewegung in der chinesischen Schriftkunst.⁴ Die Werke der Ausstellung, die einerseits auf schwärmerische Zustimmung, andererseits auf schroffe Ablehnung stiessen, zeigten Experimente und erweiterte Ausdrucksformen der chinesischen Schriftkunst. Deutlich war der Einfluss westlicher Ideen und Kunstrichtungen. Klassische Form- und Kompositionsprinzipien, die Regeln der Zeichenstrichfolge, Pinseltechnik und Handhaltung waren individuellen Gestaltungsprinzipien weitgehend untergeordnet. Darüber hinaus trugen neue Montierungstechniken, Formate, Bild- und Schreibmaterialien zu Neuansätzen bei. Tusche blieb nach wie vor das beliebteste Medium, doch wurden häufig aus der Malerei entlehnte unorthodoxe Wisch- und Spritztechniken eingesetzt, um besonders ausdrucksstarke Effekte zu erzielen. Auffallendes Kennzeichen in diesem Wandlungsprozess war die Abstraktion, besser Deformation und Verfremdung der Schriftzeichen. Dadurch, dass gewisse Zeichenelemente übertrieben betont, weggelassen oder durch Tuscheeffekte unkenntlich gemacht wurden, ergaben sich kaum noch zu lesende und zur Bilhaftigkeit neigende Formabwandlungen von Schriftzeichen. Inwiefern die dargestellten Zei-

4 Eine Gruppe von Künstlern mit der Bezeichnung „Modernisten“ (*xiandai pai*) war die Initiatorin der Ausstellung. Zu deren prominentesten Exponenten gehörten die Mitglieder des 1985 gegründeten „Vereins für moderne chinesische Schriftkunst und Malerei“. 1996 fanden in mehreren Städten Chinas verschiedene Veranstaltungen anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Gruppe *Xiandai pai* statt, vgl. dazu WANG Naizhuang 1996. Erläuterungen über die historische Bedeutung der Modernisten sind zu finden bei HAN 1996.

chen lesbar waren, kümmerte die wenigsten Künstler. Wichtig war vielmehr, der Bedeutung der Zeichen bildhafte Gestalt zu verleihen und die persönliche Interpretation des Geschriebenen zum Ausdruck zu bringen. Die Grenzen zwischen Gemaltem und Geschriebenem, zwischen Malerei und Schriftkunst wurden absichtlich gesprengt.

Das Werk von Gu Gan (geb. 1942)⁵, einem der wichtigsten Exponenten der Ausstellung, ist geprägt von der Annäherung der Schriftkunst an die westliche Malerei (Abb. 1). Abstrakte bildnerische Stilmittel westlicher Maler wie Klee, Kandinsky, Miró und Kline, Künstler, die ihm selbst wesensverwandt erschienen, lieferten wichtige Impulse. Gu Gan verzichtet auf traditionelle Regeln des Schreibens, vertikal von rechts nach links. Von westlichen Kompositionsprinzipien ausgehend werden bei Gu Gan abstrahierte, archaische Schriftzeichen in freier Abfolge im Sinne einer *All-Over*-Komposition über die Bildfläche verteilt. Das Mischen verschiedener Schrifttypen in einem Werk, der Einsatz der Farbe, die Integration eines kolorierten, manchmal bildhaften Hintergrundes und die Verwendung unkonventioneller Pinselstriche und Tuscheabstufungen sind weitere Komponenten seiner neuen Schriftästhetik. In seiner sogenannten "skripturalen Malerei" sucht Gu Gan eine Synthese zwischen Malerei und Schriftkunst, die sich auf deren gemeinsamen Ursprung bezieht. Im Zentrum seines künstlerischen Schaffens steht die Idee von "Schriftkunst als Malerei betrachten" (*yi shu wei hua*).

Die Ausstellung von 1985 lieferte den Startschuss für eine Phase eifrigen Experimentierens mit Tusche, Pinsel und chinesischen Schriftzeichen. Diese wurden nun hingespritzt und hingeschmiert, deformiert und neu strukturiert. Zahlreiche Künstler entdeckten das expressive Potential der Schriftkunst. Grossformatige, expressiv geschriebene, besser: gemalte Einzelzeichen kamen ihren Forderungen nach subjektiver Ausdruckssteigerung entgegen. Sie postulierten den Ausdruck erweiterter Seins- und Erlebnissphären: Schreibkunst solle nicht mehr wie einst bloss ein

5 Gu Gan gilt als bedeutendster Pionier der Erneuerungsbewegung. Sein 1990 veröffentlichtes Werk *The Three Steps of Modern Calligraphy*, das damals in Vorbereitung war, liefert eine wichtige theoretische Grundlage der neuen Schriftkunst. Gu Gan gehört bis heute zu den wenigen modernen chinesischen Schriftkünstlern, die in Europa (Deutschland) bekannt sind. Grundlegende Publikationen in deutscher Sprache dazu sind ENGELHARDT 1987 und SCHLOMBS/KOTZENBERG/CAHILL 1992.

Ausdruck von Tugendhaftigkeit und moralischer Integrität sein, sie könne ebenso gut Gefühle wie Aggressivität, Verzweiflung, Einsamkeit oder Langeweile ausdrücken. Neben Anregungen expressionistischer Ausdrucksformen aus dem Westen und vor allem aus Japan liessen sich die Künstler auch von einer, der chinesischen Tuschemalerei entlehnten Technik der "hingespritzten Tusche" (*pomo*) inspirieren. Zufallseffekte, bestimmt durch die Wucht des Schreibens, Tuschespritzer und -kleckse, Tropfen und Lavis ermöglichten unmittelbare Tuschespuren, in denen sich psychische und physische Regungen des Schreibers offenbaren. Die so entstandenen suggestionsträchtigen, mehr oder minder unleserlichen Zeichenformen sollen nicht gelesen werden, sondern suggestiv wirken. Generell wirkt die Bildgestalt stärker als der mitgeführte Begriff. Dennoch scheint der semantisch-symbolische Sinngehalt meist wesentlich zu sein. Das im Werktitel angegebene Wort präsentiert sich als mächtiges, konkretes Konzept. Charakteristisch war die Darstellung emotionsbeladener Worte wie Wut, Trauer etc. und allen voran Begriffe, die Assoziationen an Naturphänomene und -gewalten evozieren, wie etwa Regen und Donner, wobei eine Beziehung zwischen Zeichenform und -bedeutung oftmals angestrebt wurde.⁶

Die Neigung zum bildhaften Ausdruck in der modernen Schriftkunst spiegelt sich ebenfalls im häufig zu beobachtenden Rückgriff auf die archaische Bilderschrift. Während traditionell ausgerichtete Künstler durch Kopieren von Abreibungsvorlagen vielfach einer rein oberflächlichen Bildhaftigkeit verhaftet bleiben, versuchen Erneuerungsfreudige mit geistreichen Konzeptionen und raffinierten Techniken die alten Piktogramme in Malerei umzusetzen, in der Schrift und Bild zu einer durchdringenden Synthese verschmelzen.⁷

Die Tendenz des spielerischen und schöpferischen Umgangs mit Schrift und Bild sowie das Ineinandergreifen beider Kunstformen prägt

6 In meiner unveröffentlichten Zürcher Lizentiatsarbeit (1991) habe ich die sogenannte "Schriftkunst im Pomo-Stil" (*pomo shufa*) des Künstlers Ma Fan (geb. 1950), Nanjing, ausführlich behandelt. Der vorliegende Beitrag beruht auf den Ergebnissen meiner Lizentiatsarbeit sowie auf einem Interview mit dem Künstler Wang Dongling in Hangzhou 1996. Ihm verdanke ich zudem das umfangreiche Quellenmaterial, das zur Auswertung der aktuellen Situation gedient hat.

7 Ich möchte hier vor allem auf die schriftkünstlerischen Werke der Yang Yanping (geb. 1934) hinweisen, die bei SULLIVAN 1986 behandelt sind.

bisweilen auch die moderne chinesische Tuschemalerei. Hier werden zeichenähnliche Motive malerisch umgesetzt, Bildaufschriften nehmen ungewohnte Proportionen und Bedeutungen an, markante Striche und Kompositionen der Schreibkunst bestimmen jeweils weitgehend die Behandlung der stark abstrahierten Bildelemente.⁸

War die Schriftkunst der Moderne in den achtziger Jahren eher als Randerscheinung ohne feste Richtlinien und Konturen zu bezeichnen und in konservativen und offiziellen Kreisen stark verpönt⁹, erlebt sie seit Beginn der neunziger Jahre einen Reifeprozess. Durch gross angelegte Ausstellungen, Veranstaltungen und Debatten in der Kunstpresse beginnt die Bewegung in der chinesischen Kunstwelt Fuss zu fassen.¹⁰ Eine bezeichnende

- 8 Auf diese Tendenzen kann hier nicht näher eingegangen werden. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang lediglich die "Zeichen-Kunst" einiger Künstler der Avantgarde. In der Auseinandersetzung mit Konzepten und Symbolen traditioneller chinesischer Philosophie und Ästhetik stiessen in den achtziger Jahren zahlreiche Künstler der Avantgarde auf die Schrift(sprache). Unter Verwendung von Kunstformen der westlichen Moderne wurden chinesische Schriftzeichen als wesentliche kompositorische und konzeptuelle Elemente in die parodierenden Werke von Xu Bing (geb. 1955), Gu Wenda (geb. 1955) u.a. integriert. Dabei werden Schriftzeichen neu erfunden, fragmentarisch oder bewusst falsch geschrieben. Die absurde "Nonsense"-Schrift hat die Absicht, die Endgültigkeit und den Wahrheitsanspruch der chinesischen Sprache und Schrift, im weiteren Sinne die Kultur, in Frage zu stellen. Siehe dazu HAY 1992 und STURMAN 1992.
- 9 Die Unbekümmertheit, ja "Respektlosigkeit" vieler Künstler dieser Phase stiess angesichts der Normen traditioneller Schriftkunst auf starken Widerstand. In unzähligen Artikeln wurde die sogenannte "Schriftkunst der Moderne" als unseriös und häretisch diffamiert, so z.B. bei WU 1990.
- 10 Zur Etablierung und Verbreitung der Schriftkunst der Moderne in den neunziger Jahren trugen die Gründung der Zeitschrift "Schriftkunst der Moderne" 1993 (Hrsg. Jiang Zhenli, Guangxi) sowie mehrere Ausstellungen bei: "Forschungsausstellung der modernen Schriftkunst von 1994" (Nationale Kunstgalerie, Beijing); "Internationale Biennale moderner Schriftkunst" (1995, Kunstakademie, Hangzhou); "Ausstellung moderner chinesischer Schriftkunst von 1996" (Kunsthalle, Chengdu) und die bereits erwähnte "Ausstellung/Veranstaltung zum zehnjährigen Jubiläum der Gruppe 'Schriftkunst der Moderne'" (1996, Nanjing u.a.). Die Ausstellungen fanden grossen Anklang, und in der Kunstpresse wurde ihnen viel Aufmerksamkeit geschenkt, siehe u.a. FU 1995. Zu den profiliertesten

Wegmarke der letzten Jahre ist die Wiederentdeckung und die schöpferische Auswertung der klassischen Schriftkunst. Wichtige Vertreter etlicher avantgardistischer und reformerischer Gruppierungen, oftmals Absolventen einer akademischen Ausbildung in der Schriftkunst, suchen nun erneut den Dialog mit der Vergangenheit. Waren die anfänglichen, von der westlichen Malerei stark beeinflussten Erneuerungsversuche der Schriftkunst von der Missachtung der verbindlich fixierten Schreibmethoden gekennzeichnet, etwa indem der Ablauf des Schreibprozesses, die Anordnung und Gewichtsverteilung der Zeichenlemente dem Gutdünken des Künstlers überlassen blieben, so greifen heutige Schriftkünstler mehrfach auf das Zeichenschreiben zurück. Mit der Absicht, die Tradition frei vom Traditionalismus neu zu beleben, werden nun in der Schriftkunst der Gegenwart bestimmte Grundsätze der klassischen Schriftkunst erforscht und manipuliert: Traditionell geprägte Kriterien zur Gestaltung eines Schriftzeichens, wie die "Sehnen-Methode" (*jinfā*), die "Fleisch-Methode" (*roufā*) oder die "Knochen-Methode" (*gufā*), werden neu interpretiert; kontrastierende Gegensätze der Strichformulierung, gebogen und gerade (*qū/zhī*), hart und weich (*gāng/rou*), kompakt und lose (*shū/mi*), schnell und langsam (*jī/xū*) etc., die in der traditionellen Schriftkunst eine geordnete, harmonische und stabile Einheit ergeben sollen, werden in der gegenwärtigen Schriftkunst durch drastische Übertreibungen gegeneinander ausgespielt.

Einer der prominentesten Repräsentanten der Schriftkunst der Moderne im heutigen China ist Wang Dongling (geb. 1945).¹¹ Durch eine kritische Rückbesinnung auf die Tradition versucht Wang neben fundamentalen ästhetischen und technischen Grundsätzen der klassischen Schriftkunst auch moderne philosophische und psychologische Aspekte in sein Werk zu integrieren. Ein Teil der Œuvres ist von einer Auflösung des Schriftzeichens in eine "abstrakte Tuscheform" (*moxiāng*) geprägt (Abb. 2). In diesen Werken geht es nicht um die Konkretisierung vorab gegebener Schriftzeichen, hier wird eine rein abstrakte Bildgestaltung durch Pinsel-

Gruppierungen zählt die sogenannte "Schriftkunst doktrin," *Shufa zhuyi*, deren Beiträge zur neuen Schriftkunsttheorie sehr beachtlich sind. Die Gruppe organisierte 1993 ihre erste und 1995 ihre zweite "Ausstellung der [Gruppe] Schriftkunst doktrin", siehe dazu LUO 1996.

11 Wang Dongling hat als Theoretiker, Künstler und Organisator wichtiger Ausstellungen die Entwicklung der modernen Schriftkunst der letzten Jahren entscheidend mitgeprägt. Siehe dazu v.a. WANG 1986, FAN 1994 und SHI 1996.

züge und Linien vorgenommen. Dabei überschreitet der Künstler die Grenzen der reinen Schriftkunst und begibt sich auf eine Gratwanderung zwischen Schriftkunst und Malerei. Der Pinselduktus, wie gestisch und spontan er auch wirken mag, wird in Wirklichkeit auf souveräne Weise kontrolliert. Die unzähligen Manifestationen der Striche sind bei Wang Dongling durch jahrzehntelange Übung dermassen verinnerlicht, dass durch bestimmte Bewegungen, Druckstärke und Tuschekonsistenz die feinsten Variationen der Linie entstehen. Solche Werke gelten meiner Meinung nach nicht als "Abstraktionen" im Sinne absichtslos hingeworfener Strichkomplexe ohne semantischen Inhalt oder kommunikative Funktion oder im Sinne zufälliger Tuscheformen ohne Methode/Technik (*fa*) und ohne "Vitalität" (*qi*). Vielmehr erscheint mir in diesem Werk von Wang Dongling der lineare, rhythmische Pinselzug, die geistig-abstrakte Intensität der Linien sowie die dialektische Spannung zwischen Substanz und Leere, Bewegung und Ruhe der alten Kunst des Schreibens auf subtile Weise nachzuspüren.

Das Ziel von Schriftkünstlern wie Wang Dongling ist das Schaffen einer universellen Ausdrucksweise, die den chinesischen Kulturraum zu überschreiten vermag, indem sie zwar vom Schriftzeichen ausgeht, aber nicht notwendigerweise daran gebunden ist. Die chinesische Schriftkunst der Moderne ist nicht die erste Antwort auf das Problem der Erneuerung traditioneller Schreibkunst. Bereits in den fünfziger Jahren wurde in Japan die Schriftkunst in Form einer expressiven, abstrakten Kunstform mit universalem Anspruch neu definiert.¹² Inwiefern die gegenwärtigen Neuerungen der chinesischen Künstler entwicklungsfähig sind, ist noch ungewiss. Fraglos jedoch hat sich die Schriftkunst der Moderne in China bereits heute zu einer eigenständigen, vitalen und vielschichtigen Kunstform entfaltet.

12 Zur Entwicklungsgeschichte japanischer Schriftkunst der Avantgarde in westlicher Sprache siehe vor allem die Publikationen von MUNROE 1994 und SCHAAR-SCHMIDT-RICHTER 1965 und 1995. In diesem Zusammenhang müssten noch die während der fünfziger bis siebziger Jahre entstandenen "schriftkünstlerischen Abstraktionen" einiger in den U.S.A. lebender ostasiatischer Künstler erwähnt werden, die jüngst bei WECHSLER 1997 erstmals international gewürdigt wurden. Einige Aufsätze dieser Publikation sind für das Verständnis des Begriffs "Abstraktion" in der ostasiatischen Malerei und Schriftkunst ausgesprochen aufschlussreich.

BIBLIOGRAPHIE

China Avantgarde 1993: Ausstellungskatalog *China Avantgarde*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1993.

DORAN 1993: DORAN, Valerie (Hrsg.): *China's New Art, Post-1989*. Hong Kong 1993.

ENGELHARDT 1987: ENGELHARDT, Anne: *Gu Gan: Moderne chinesische Kalligraphie und Malerei*. Bonn 1987.

FAN 1994: FAN Jingzhou: *The Art Works of Wang Dongling*. Hangzhou 1994.

FU 1995: FU Jingshen: "Jiusi xiandai shufa tansuozhan toushi (Durchleuchtung der Erforschungsausstellung von 1994)", in: *Shufa yanjiu*, 2/1995, S. 52-62.

GU 1990: GU Gan: *The Three Steps of Modern Calligraphy*. Beijing 1990.

HAN 1996: HAN Tianyong: "Jingying ju jinling, shenghui qing shi nian: Zhongguo xiandaipai shufa shi zhou nian jinian huodong congshu (Meisterwerke in Nanjing zum zehnjährigen Jubiläum: Eine Zusammenfassung über die Veranstaltung zum zehnjährigen Jubiläum der Schriftkunst der Modernisten)", in: *Xiandai shufa*, 1/1996, S. 18-19.

HAY 1992: HAY, Jonathan: "Ambivalent Icons: Works by Five Chinese Artists Based in the United States", in: *Orientations*, Juli/1992, S. 37-44.

KARLSSON 1991: KARLSSON, Kim: *Ma Fan: Ein zeitgenössischer chinesischer Schriftkünstler zwischen Tradition und Neuerung*. (Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit), Universität Zürich 1991.

LUO 1996: LUO Qi: "Zhongguo shufa zhuyi piping: jiu 'zhongguo shufa zhuyi' da benkan jizhe wen (Kritische Analyse der 'chinesischen Schriftkunst doktrin': Interview mit Luo Qi über die chinesische Schriftkunst doktrin)", in: *Xiandai shufa*, 18/1996, S. 43-44.

MUNROE 1994: MUNROE, Alexandra (Hrsg.): *Japanese Art after 1945. Scream Against the Sky*. New York 1994.

SCHAARSCHMIDT-RICHTER 1965: SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud: "Ostasiatische Schriftzeichen: Ostasiatisches Schreiben", in: Ausstellungskatalog *Schrift und Bild*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1965, S. 59-71.

SCHAARSCHMIDT-RICHTER 1995: —, "Modern Japanese Calligraphy", in: *The Dictionary of Art*, Bd. 17. London 1995, S. 238-240.

SHI 1996: SHI Wei: "Wang Dongling xiandai shufa jiedu (Eine Analyse von Wang Donglings moderner Schriftkunst)", in: *Shufa daobao*, 26 Juni/1996, S. 3

SCHLOMBS/KOTZENBERG/CAHILL 1992: SCHLOMBS, Adele; KOTZENBERG, Heike; CAHILL, James: *Mit diesen Händen: Moderne chinesische Malerei und Kalligraphie der Künstler Gu Gan und Huang Miaozi*, in: *Kölner Museums-Bulletin* (Sonderdruck), 4/1992.

STURMAN 1992: STURMAN, Peter C.: "Measuring the Weight of the Written Word. Reflections on the Character-Paintings of Chu Ko and the Role of Writing in Contemporary Chinese Art", in: *Orientalisms*, Juli/1992, S. 44-52.

SULLIVAN 1986: SULLIVAN, Michael: "The Calligraphic Works of Yang Yanping", in: *Apollo*, Mai/1986, S. 346-349.

WANG 1986: WANG Dongling: *Shufa yishu* (Die Schriftkunst). Hangzhou 1986.

WANG Naizhuang 1996: WANG Naizhuang: "Zai 'zhongguo xiandaipai shufa shi zhou nian huodong' zuotanhui shang de fayan: Xieshou gongjin fanrong shutan (Ansprache anlässlich des Symposiums zur Veranstaltung zum zehnjährigen Jubiläum der Schriftkunst der 'Modernisten': Hand in Hand vorwärts schreiten, um die Welt der Schriftkunst gedeihen zu lassen)", in: *Xiandai shufa*, 1/1996, S. 23.

WANG Weilin 1996: WANG Weilin: "Shufa xin gudian zhuyi: dui chuantong de guifan yu chaoyue (Neuklassizistische Schriftkunst: Über traditionelle Normen und deren Überwindung)", in: *Xiandai shufa* 18/1996, S. 40.

WECHSLER 1997: WECHSLER, Jeffrey (Hrsg.): *Asian Traditions. Modern Expressions. Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. New York 1997.

WU 1990: WU Zongxi: "Taolun xiandai shufa (Diskurs über die Schriftkunst der Moderne)", in: *Shufa*, 3/1990, S. 2-4.

ZHOU 1995: ZHOU Junjie: "Xiandai shufa yishu zhaji zhailu (Aufzeichnungen über die moderne Schriftkunst)", in: *Shufa daobao*, 8. April/1995, S. 3.



Abb. 1: Gu Gan (geb. 1942), *Glänzende Zukunft*, Tusche und Farben auf Papier, 68 x 53cm.

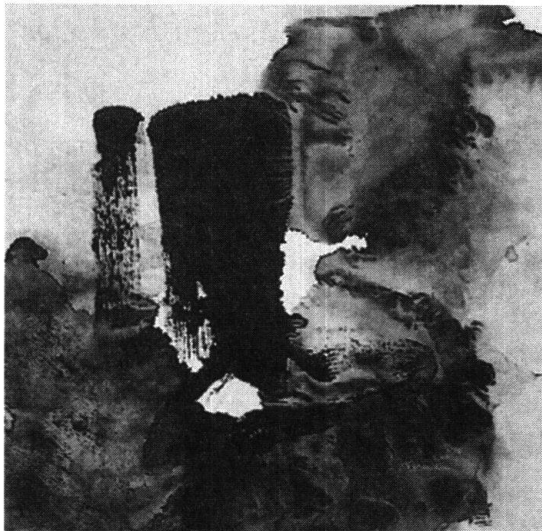


Abb. 2: Wang Dongling (geb. 1945), *Offener Spiegel. Eine umfassende Untersuchung*, dat. 1991, Tusche auf Papier, 58 x 59cm.