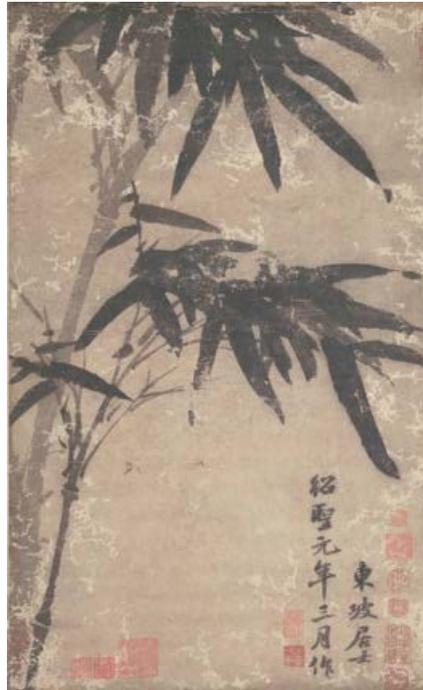


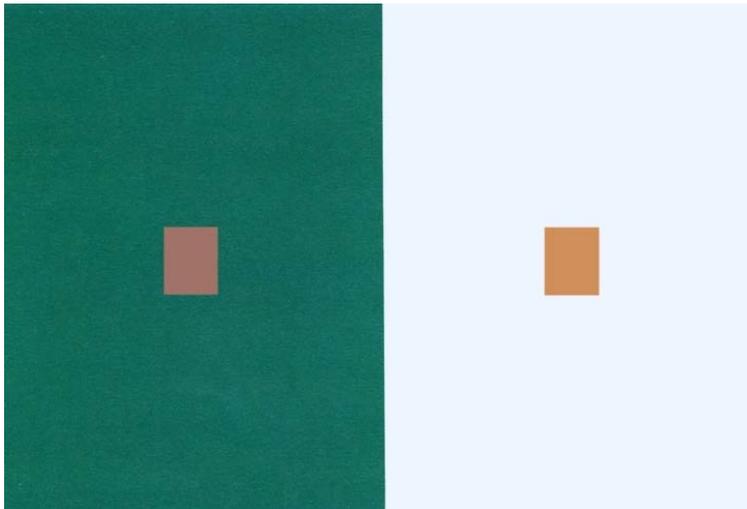
## Schauen ohne Zugriff



Su Dongpo (1037-1101), Bambus, Ausschnitt

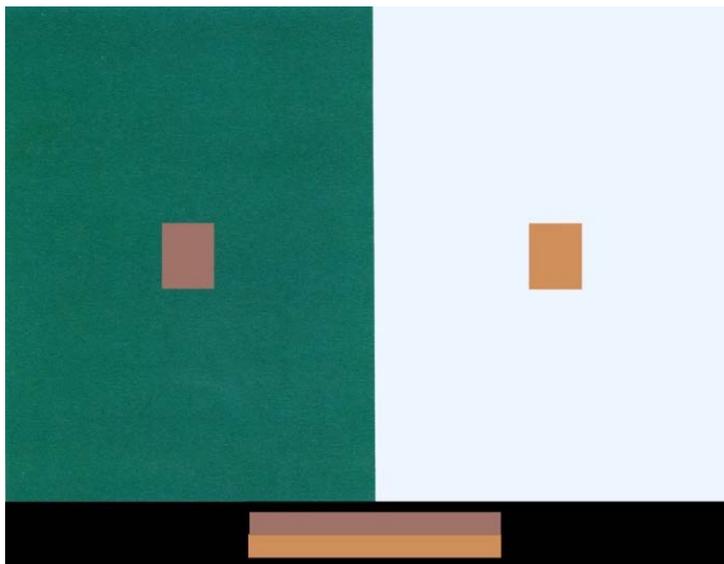
Das Zen-Forum Feuer enthält in der Ausschreibung folgendes Zitat des chinesischen Malers und Dichters Su Dongpo (11. Jh.): "Bevor ihr einen Bambus malt, muss er erst in eurem Innersten spriessen." Dieser Satz klingt wie eine Malanleitung, ist jedoch auch Ausdruck der Wechselbeziehung und letztlich Ungetrenntheit von innen und aussen, der Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen. So ist das Leitmotiv dieses Vortrags das simultane Wahrnehmen und das Erkunden der Leere in (Zen)-Kunstwerken. Wir üben das offene Betrachten, welches das ganze Bildfeld «auf ein Mal» (simultan) wahrnimmt. Dabei vertiefen wir uns in das Naturverständnis und die Haltung der fernöstlichen Maler. Zum Thema wird in der Kontemplation von Landschaften auch der Standpunkt des Künstlers und damit unser eigener – die Frage der Perspektivität oder eben, im Osten, der A-perspektivität. Wie stand der Maler zur Welt, wie stand er in der Welt, stand er überhaupt irgendwo, an einem definierten Ort? Angesprochen und erlebbar wird auch das bedingte Entstehen, das in Buddhas Lehre eine zentrale Rolle spielt. Erhellend wirkt dabei der Vergleich scheinbar ähnlicher Motive und Fragestellungen in östlichen und westlichen Kunstwerken.

Das Bild ist ein offenes Feld, das Sehen ein dynamischer Prozess. Wie sehr die Sehende und das Gesehene untrennbar eins sind, können wir an der sogenannten Interaction of Colors (Josef Albers) erleben. Der Simultankontrast der Farben ist ein zentraler Aspekt der Farbenlehre, und die entsprechenden bildnerischen Beispiele sind immer von neuem verblüffend: Jedes umgebende Farbfeld wirkt auf die Wahrnehmung einer kleinen Farbfläche, die in ihr enthalten ist. Somit macht der Simultankontrast anschaulich, dass es keine «Farbe an sich» gibt. Farbe entsteht im Auge bzw. im Gehirn, sie ist immer eine kontextbedingte Erscheinung.

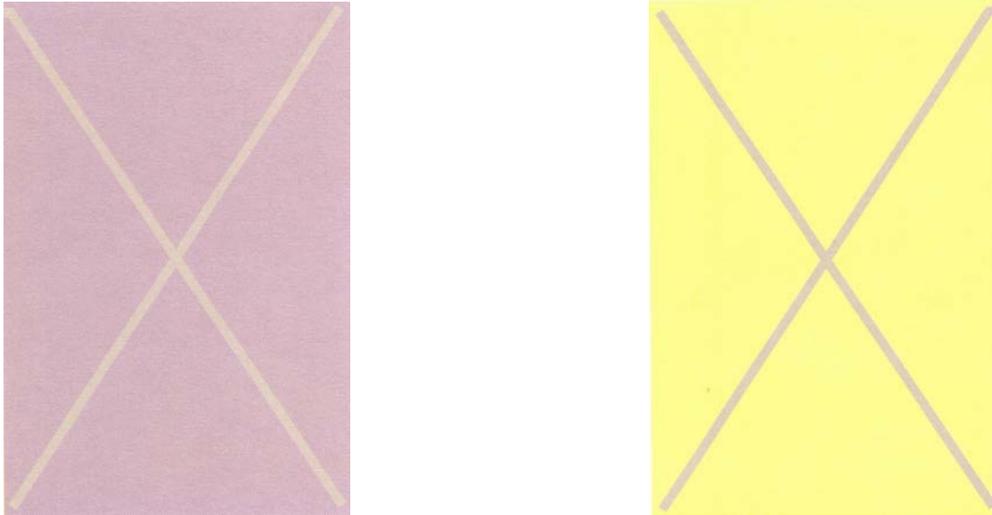


Josef Albers, Interaction of Colors

Oft meinen wir, dass sich die «Wahrheit der Farbe» nur mittels eines «objektiven» technischen Messinstruments eruieren lässt. So heisst es auf Wikipedia: «Da jeder Mensch eine andere Farbwahrnehmung hat, ist die Farbmessung präziser als die visuelle Beurteilung.» Das ist eine weit verbreitete Definition von Präzision im Westen! Wir neigen dazu, zu verallgemeinern, gehen ins Denken statt in die direkte Erfahrung. Am künstlerischen Werk und den Beispielen aus dem Unterricht des deutschen Künstlers Josef Albers (1888-1976) sehen wir mit eigenen Augen, dass Farbe ein Phänomen ist, das aus unserem Sehorgan und aus den Interaktionen aller sichtbaren Farben entsteht. Der Künstler Josef Albers lehrte am Bauhaus in Weimar, wurde von den Nationalsozialisten verfolgt und floh mit seiner Frau 1933 in die USA. Er lehrte bis 1949 am Black Mountain College, North Carolina, später an der Yale University.



Die beiden kleinen Rechtecke im grünen und hellblauen Farbfeld (S. 2 oben) scheinen nahezu dieselbe Farbe zu haben. Wenn wir sie ohne die umgebenden Farben direkt nebeneinander sehen (S. 2 unten), kommen sie uns unterschiedlicher vor. «Nur der Schein trügt nicht», sagte Josef Albers – im Zen heisst es: Alles ist Erscheinung, nichts ist an sich, nichts ist fest. In erstaunlicher Parallele zum Zen steht die Aussage des Künstlers: «We exist to open eyes». Er pflegte zu sagen, dass in der Mathematik und den Naturwissenschaften eins plus eins gleich zwei sei, aber in der Kunst könne eins plus eins gleich drei oder mehr sein.



Josef Albers, Interaction of Colors

Die Tatsache der gegenseitigen Abhängigkeit aller Erscheinungen ist meistens verdeckt – wir sehen sie nicht. Im obigen Bildbeispiel nehmen wir links ein zartgelbes Kreuz im hellvioletten Farbfeld wahr, während uns rechts ein violettes Kreuz auf gelbem Grund entgegenkommt. Was ist die «wahre» Farbe? Im Zen heisst es oft, wenn wir das Denken und alle Konditionierungen weglassen, würden wir die Wirklichkeit sehen, «so wie sie ist». Stimmt das? Was würde bei diesem Beispiel Sehen ohne Konditionierung bedeuten? Wir sind als Lebewesen immer konditioniert: unsere Augen nehmen bedingt wahr – wir haben andere Augen als die Bienen, welche UV-Licht wahrnehmen können. Die Bedingung sind wir selber. Im Zen besteht das Ziel nicht darin, dem zu entkommen, sondern es einzusehen und am eigenen Leib zu erleben. Ist das Kreuz «an sich» gelb oder ist es violett oder beides oder keines von beidem? «Nur der Schein trügt nicht ...»

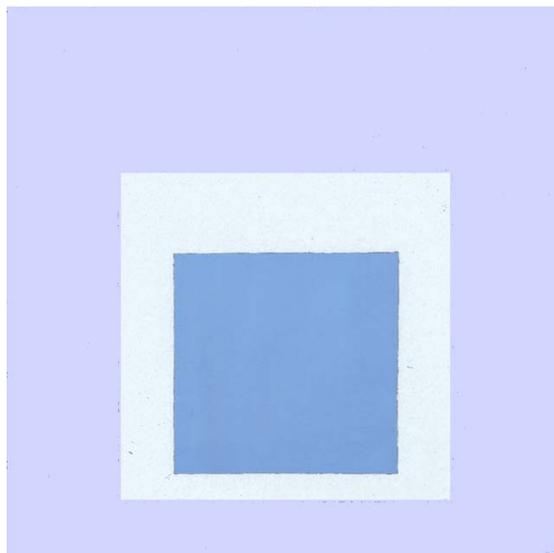


Das wunderbare Leuchten des blauen Quadrats im unten abgebildeten Werk von Josef Albers entsteht in Relation zum neutralen Dunkelgrau und zum dunklen Purpur im Umfeld. Die «absolute Wahrheit» dieser Farbe gibt es nicht, sie entsteht bedingt – «Wenn jenes, dann dies, wenn dies nicht, dann jenes nicht», sagte Buddha nach seinem Erwachen.



Josef Albers, Hommage to the Square

Wo ist das Licht hingegangen unter den veränderten Bedingungen? (Abbildung unten, im Photoshop bearbeitet). Ist es dasselbe Blau oder ist es ein anderes als im originalen Bild oben?



Josef Albers, Hommage to the Square, mit manipulierten Farben

Nicht nur die Farben interagieren in unserer Wahrnehmung, sondern auch die Formen. Das beobachtet jeder Künstler, jede Künstlerin im Prozess des Gestaltens. Anfänglich ist da das leere Bildfeld, undefiniert und ohne Aussage. Dieses Bildfeld wird mit der ersten Setzung einer Form zu einem visuellen Ökosystem: Alles hängt darin voneinander ab, wenn ein neues Element dazukommt, verändert sich auch das Leergelassene sowie die anderen bereits vorhandenen Formen. Jedes Bildelement interagiert mit jedem anderen, und unsere Sicht, unsere Deutung wird davon geformt. So waren die fernöstlichen Maler geschult darin, das ganze Bildfeld im Auge zu haben: simultan und ohne einzelne Bildelemente zu isolieren.



Wir wissen nicht, in welcher Reihenfolge der chinesische Malermönch Mokuan (1611-1684) das Blatt mit den Lotosblumen und dem Mond gestaltet hat. Quasi als Spiel können wir uns aber fragen, wo wir den Mond hinsetzen würden im (fiktiven) obigen Zwischenstadium des Bildes. Links unten? Rechts oben? In die Mitte? Welche Dynamik hätte das Bild, wenn Mokuan sich anders entschieden und den Mond nicht unter den Bogen des Pflanzenblattes in die Mitte gesetzt hätte (Originalzeichnung unten), sondern, die Leere des Blattgrundes gleichmässig besetzend, ihn unten links platziert hätte (Abbildung S. 6)?

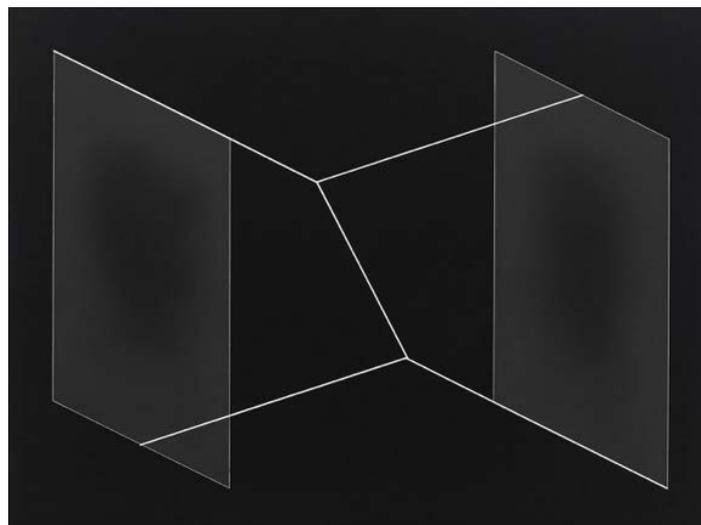


Mokuan (1611-1684), Lotosblume und Mond, Original

Der Dialog zwischen dem leeren Grund, der als ein Symbol für die Shunyata (Leere) des Zen-Buddhismus verstanden werden kann, wäre ein ganz anderer und würde zugunsten eines Dialogs zwischen den Dingen in den Hintergrund treten, wie wir am per Photoshop manipulierten Bild sehen können. Es entspricht vermutlich eher dem vorherrschenden westlichen Harmonieempfinden: dem Bildaufbau liegt in der abendländischen Malerei häufig ein stabiles Dreieck und eine symmetrische Verteilung der Bildelemente zugrunde, während die indirekte Aktivierung der Leerräume ein wesentliches Element der östlichen Weltanschauung aufzeigt. Die Asymmetrie ist dabei nur scheinbar, da die Leerstelle das gleiche Gewicht hat wie der Gegenstand. Die spürbare Identität von Form und Leere kommt in Mokuans Tuschezeichnung durch das gut sichtbare Raum-Lassen zustande.



Unser Gehirn entscheidet mit, was wir sehen: So entsteht in Josef Albers Bild «Structural Constellation» (unten) der Anschein einer bestimmten Räumlichkeit in unserer Vorstellung. Das flache Blatt enthält in unserer Wahrnehmung eine raumgreifende Figur, die aber nie ganz eindeutig wird. So wie das dynamische Sehen in jedem Moment eine neue Realität hervorbringt, verhält es sich mit uns selber: das so genannte «wahre Selbst» ist ein Prozess, der niemals anhält.



Josef Albers, Structural Constellation



Hasagawa Tohaku, Krähen auf einer Kiefer, 16. Jh., Paar sechsteiliger Faltschirme, 152 x 370 cm, Idemitsu Museum Tokyo

Der japanische Künstler Hasagawa Tohaku (1539-1610) hat dieses eindrückliche Werk «Krähen auf einer Kiefer» erschaffen. Abgebildet ist hier einer von zwei Faltschirmen (152 x 370 cm), die sich im Idemitsu Museum in Tokyo befinden und vor ein paar Jahren in einer wunderbaren Ausstellung im Zürcher Rietberg Museum zu sehen waren. Mit offenem Blick, nichts fokussierend, nehmen wir das ganze Bild gleichzeitig wahr und erleben mit, wie die Pflanzen und die Krähen auf dem Kiefernast im unberührten Bildgrund aufgehoben sind, als wären sie aus ihm geboren und würden von ihm durchdrungen. Das Werk ist erfüllt von einer sanften Heiterkeit und einem fraglosen Vertrauen in die bergenden Kräfte der Natur. Der Stamm der Kiefer und der das Nest tragende Ast scheinen sich dem Vogelpaar und seinem Nistbedarf hingebungsvoll zuzuneigen, so als wären sie genau dafür gewachsen. Die Lianen, Blätter und Schilfhalm bilden eine atmende Hülle im Luftraum der Vögel, die für ihren hungrigen Nachwuchs ein passendes Zuhause gefunden haben. Zart und weich ist das Nest, dem sich sogar die Nadeln der Kiefer anzugleichen scheinen. Alles antwortet einander, alles passt zueinander und lässt in uns Betrachtenden ein Gefühl tiefer Beheimatung entstehen.



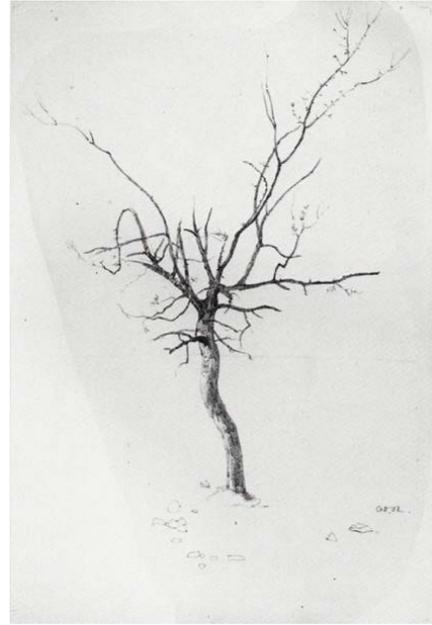
Shitao, Berg Huang, 17. Jh.

Der Maler und Zen-Mönch Shitao (1641-1707) folgt in diesem Tuschebild des Berges Huang einem Gestaltungsprinzip, das in der chinesischen Landschaftsmalerei eine grosse Rolle spielte: Wolken und Nebel vermögen als atmosphärische Naturelemente die scheinbaren festen Felsformationen und Bäume ihrer unfassbaren, leeren Natur zuzuführen. Die Landschaft öffnet sich durch die weichen Nebelfelder, das materielle Gewicht der Dinge wird aufgehoben. Die Füsse der Berge verschwinden im Nebel und werden unsichtbar. Dadurch beginnen wir als Schauende gleichsam zu schweben, ohne definierten Standpunkt, ohne Vordergrund, irgendwo im Raum. Wie Laotse vom «Einen» sagte: «Unendlich, unbestimmt, erstreckt es sich bis zurück ins Nicht-Dingliche. Beschreiben könnte man es als die Form des Formlosen, das Bild dessen, was kein Abbild hat.»



Nicolas Poussin , Landschaft mit Diogenes, Louvre Paris

Ein anderes Empfinden löst die «Landschaft mit Diogenes» von Nicolas Poussin (1594-1665) in uns aus. Auch hier interagieren alle Dinge und Figuren wie in einem visuellen Ökosystem. Es sind einzelne Formen, die in Beziehung treten, ohne dass sie sich auflösen in die Leere. Oft steht der Himmel oder die Rauntiefe in westlichen Landschaften für die Transzendenz, die Sehnsucht nach einem Jenseits. Poussins deutet in seinem Gemälde das Absolute durch die Luftperspektive und die den blauen Himmel verbergenden Wolken an. Innerhalb der Natur wiederum fügt er eins ans andere, eine Fülle, die das Erdenrund bedeckt. Die göttliche Gegenwart wird innerhalb der Natur nicht direkt spürbar, diese wirkt eher schwer, dicht und dunkel. Die Dualität zwischen Erdschwere und dem dahinter Liegenden mag der Grund sein, dass sich in den von monotheistischen Religionen geprägten Kulturen eine ungegenständliche Kunst entwickelt hat: im Islam das arabeske Ornament, bei Mark Rothko, Barnett Newman, Agnes Martin, Piet Mondrian und anderen die reine Abstraktion. Die Zen-Malerei ist hingegen gegenständlich geblieben, da die Leere (das Absolute) mit der Form identisch ist und ganz hiesig.



li: Shitao, Bambus und Blüten, Albumblatt, MET New York; re: Odilon Redon, Keimendes Bäumchen, 1897, Privatsammlung

Im Osten stehen wir als Betrachtende mitten drin, im Westen stehen wir einem Objekt gegenüber. Welch unterschiedliche Bildatmosphäre sich daraus ergibt, lässt sich an zwei kleinen Arbeiten auf Papier aus Ost und West sehr schön ablesen. Shitao widmet sich auf einem kleinen Albumblatt Bambus und Pflaumenblüten, Odilon Redon (1840-1916) zeichnet ein keimendes Bäumchen. Die Pflanzen bei Shitao berühren sich, und sie berühren auch uns mit ihrer sanftmütigen Hingabe an den offenen Raum und aneinander. Es ist Weite da zum Blühen und zum Atmen, ein Windhauch scheint die feinen Blätter tanzen zu lassen und den Duft der Blüten durch die Luft zu tragen. Das Bäumchen von Redon mit seinen verzweifelt ausgestreckten, gekrümmten und gekürzten Ästchen scheint hingegen zu frieren in der winterlichen Luft, so als würde es ums Überleben kämpfen in der unwirtlichen Leere. Eine prekäre Existenz auf dieser Erde wird darin spürbar, wie sie Odilon Redon selber erlebt hat, bis er im späteren Leben zu heiterer Gelassenheit fand.



Muqi Fachang, Guanyin-(Kannon)-Triptychon, 13. Jh., Daitoku-ji, Kyoto

Der Bezug, den wir als Menschen zur Erde und zur Natur haben, ist nicht immer und überall derselbe. Die Art dieses Bezugs und damit das geistige und körperliche Empfinden des gestaltenden Künstlers können wir nacherleben, indem wir uns in die dargestellten Figuren hineinversetzen. So etwa in Muqi Fachangs Kannon-Triptychon, das im 13. Jahrhundert entstand und im Daitoku-ji in Kyoto aufbewahrt wird. Bei der Bildbetrachtung sind wir eingeladen, eins zu sein mit der Bodhisattva des Mitgefühls und ungetrennt von der sie umgebenden Natur mit dem Reiher und der Affenfamilie auf den beiden Seiten. Die sogenannte weissgewandige Kannon steht mit der Farbe ihres Kleides für die undefinierbare Offenheit des Grundes und war im Osten ein häufig verwendeter Bildtypus. Wir nehmen das ganze Kunstwerk wahr, als wäre es unser eigener atmender Körper. Wenn wir uns nicht auf einzelne Formen konzentrieren und sie mit dem Benennen isolieren, können wir alle Bildelemente als Organe des leeren Bildgrundes auffassen. Dabei verdrängen sie die Leere nicht, sondern sind eins mit ihr. Der Gesamttraum umfasst auch den Geist von uns Betrachtenden. Aus dem Geist werden die Naturgegenstände geboren.



Giotteschule, Die Ekstase der hl. Maria Magdalena, um 1320, Fresko, Basilica San Francesco, Assisi

Im Fresko der Levitation der hl. Maria Magdalena in der Basilica San Francesco in Assisi, das um 1320 in der Schule Giottos entstand, erkennen wir ein anderes religiöses Empfinden. Maria Magdalena wurde gemäss der spätmittelalterlichen *Legenda aurea* nach einer Meerfahrt auf einem segellosen Schiff in Südfrankreich an Land gespült und verbrachte die letzten dreissig Jahre ihres Lebens als Eremitin in einer Höhle im Massif de la Sainte-Baume. Das Fresko in Assisi zeigt ihre Himmelfahrt. Aus der kargen Landschaft steigt sie von Engeln getragen in den Himmel hoch, nur von ihren eigenen Haaren umhüllt. Mit der wüstenhaften Erde wird die Sehnsucht nach Transzendenz offensichtlich, die weggehen möchte aus diesem Jammertal. Die Form der Hingabe ans Absolute ist eine andere bei Kannon und Magdalena, die Künstler drücken dies überzeugend aus in ihren Werken.



Ni Tsan, Bäume in einem Flusstal in Yü-Shan, 1371, Metropolitan Museum New York

Die Hingabe im Zen ist ein Aufgeben, ein Verzicht: was wir als «ich selbst» empfinden, wird gelassen und im Nichtwissen belassen. Davon zeugen die chinesischen Tuschelandschaften, deren Maler Zen-Mönche waren. Wenn wir diese Bilder tief erleben wollen, müssen wir jeden äusseren Standpunkt aufgeben und sozusagen im Bild verschwinden. Das Einswerden mit den Naturelementen beschreibt die Zenmeisterin Joan Halifax wie folgt: «Te-ch'eng, so heißt es, liebte das Wasser so sehr, dass er eines Tages in den Fluss tauchte und verschwand. Er war nicht der Einzige, der sich in der Landschaft verlor: Dogen sagt, dass, obwohl Weise immer in die Berge kommen, man dort nie einen treffen kann; nicht einmal eine Spur von ihnen bleibt.» Dafür hatten die Maler raffinierte Darstellungsmittel: es existiert im Osten keine Zentralperspektive, welche einen festgelegten Standpunkt voraussetzte, und wie wir gesehen haben, durchdringt die Leere in der chinesischen Landschaft alle Dinge. Bei der Bildbetrachtung nehmen wir wahr, wie tief verankert diese taoistische Naturauffassung in China war. Wir beginnen mit Ni Tsan, der 1371 «Bäume in einem Flusstal in Yü-Shan» malt. Der Blick gleitet vom nahe liegenden Erdboden mit den fünf Bäumen mäandrierend in die Raumtiefe, über eine Wasserfläche, in die von links und rechts kleine Landzungen auslaufen, zu einem pflanzenbestandenen Berg und weiter in die Ferne zu fernen Hügeln. Die Erde im Vordergrund und die felsigen Hänge im Hintergrund enthalten die leere, weisse «Wasserfarbe», welche die Natur zu einem einzigen grossen, weiten Raum verbindet. «Mit Hilfe eines kleinen Pinsels die unermessliche Figur der Leere erschaffen», nennt Shitao diese Malpraxis.



li: Bunsei, Landschaft, Mitte 11. Jh., re: Guo Xi, Frühlingsanfang, 1072, Palastmuseum Taipeh

Auch in den Landschaften von Bunsei (Mitte 11. Jh.) und Guo Xi (Frühlingserwachen, 1072) finden wir das Prinzip des gleitenden Blicks, der selbstvergessen in die Ferne schweift. Wir stoßen nicht auf eine lineare Perspektive, vielmehr werden die Vogelperspektive (Aufsicht) und die Reiterperspektive (Ansicht) im selben Bild kombiniert. Der Maler scheint sich durch das Gemälde hindurchzubewegen, Ferne und Nähe werden im Wechsel zu lebendiger Wirklichkeit. Der Schriftsteller und Sinologe Francois Cheng sagt zur chinesischen Malerei: «Der Maler strebt danach, einen medialen Raum zu erschaffen, in dem der Mensch an die Strömung des Lebens Anschluss findet. Ein Gemälde ist nicht so sehr Objekt der Betrachtung, vielmehr muss es gelebt werden.»



Jing Hao, um 900, Palastmuseum Taipeh

Jing Hao, dessen um 900 gemaltes Tuschebild im Palastmuseum Taipeh zu sehen ist, zeigt uns eine Landschaft mit markanten Felsformationen in der linken Bildhälfte, welche den Sog des Eintauchens in die Leere-Unendlichkeit im rechten Bildteil verstärkt. Es ist eine mythische Landschaft, welche kein realistisches Abbild einer äusseren Gegend wiedergibt, sondern seelische Kräfte und Zustände widerspiegelt. Francois Cheng zitiert den Maler Guo Xi: «Das Verlangen, das durch die Malerei ausgelöst wird, lässt sich so beschreiben: man ist versucht, sich auf den Saumpfad zu begeben, der sich durch den bläulichen Dunst hinaufwindet, oder einen Blick auf den Widerschein der Abendsonne im friedlichen Fluss zu werfen; man wünscht sich, die Erfahrungen der Einsiedler an ihrem Rückzugsort im Herzen der Berge zu erleben oder zwischen den Felsen zu spazieren, die aus schroffen Überhängen hervorragen. Die Malerei muss im Betrachter den Wunsch erwecken sich in ihr wiederzufinden; nur so wird der Eindruck des Wunderbaren, den sie erzeugt, über sie hinauswachsen und sie übersteigen.»



Zhan Ziqian, Spaziergang im Frühling, 6. Jh., Palastmuseum Peking

Nicht schwer fällt es, uns einzufinden in der ältesten der hier abgebildeten Landschaften aus dem alten China: Zhan Ziqians «Spaziergang im Frühling» aus dem 6. Jahrhundert zeigt eine parkartige Landschaft, durch die ein breiter Fluss ruhig dahinströmt und ein Boot mit Menschen trägt. An den beiden Ufern sehen wir Spaziergänger und Reiter, welche die Natur genießen, und ein weiteres Zitat von Guo Xi spricht uns aus dem Herzen: «Es gibt gemalte Landschaften, die man durchquert oder betrachtet; andere, in denen man herumspazieren kann; und wieder andere, in denen man verweilen oder leben möchte. Alle derartigen Landschaften erreichen einen Grad der Vortrefflichkeit. Und doch sind diejenigen, in denen man leben möchte, allen anderen überlegen.»



Fan Qi, Landschaft, 1645, 31,8 x 411 cm, Ausschnitt, Asian Art Museum, San Francisco

Die Bilder im fernen Osten waren häufig auf lange Papierrollen gemalt. Die Bildbetrachtung konnte ein stundenlanges Ritual sein, bei dem die Rolle langsam geöffnet und ausgiebig bewundert wurde. Es war ein meditativer Vorgang, bei dem die Selbstvergessenheit im Schauen praktiziert wurde. So gewann die Kontemplation durch die Dauer an Tiefe und entsprach der Schwingung der Landschaft, in der es keinen festen Standpunkt und kein Verweilen gibt. Die lebendige Seele ist je neu, in jedem Augen-Blick – wie liesse sich das besser erleben als in der Bild-Kontemplation? Fan Qi's Landschaft (oben) von 1645 ist auf eine 411 cm breite Papierrolle gemalt und zeigt keinen Horizont.

Der Ausschnitt (unten) lässt uns im Vergleich mit Johann Peter Pichlers (1765-1807) Mezzotinto-Zeichnung nochmals das unterschiedliche Lebensgefühl in Ost und West nachvollziehen. Die äussere Situation ist ähnlich: bizarre Felsformationen wölben sich über einen Fluss und einen Weg. An Fan Qi's Fluss sitzt ein Angler, der wohl über den geschlängelten Weg unter Bäumen hergekommen ist und sich vom Gewässer eine gute Nahrung verspricht. In Peter Pichlers Landschaft treibt ein Säumer vier Maulpferde durch ein sich labyrinthisch ausweitendes Felssystem, das eine eher unheimliche, starre Ausstrahlung hat. Während die östliche Natur einladend zu den Menschen zu sprechen scheint, schweigt sie im westlichen Bild.



Fan Qi, Landschaft, Ausschnitt



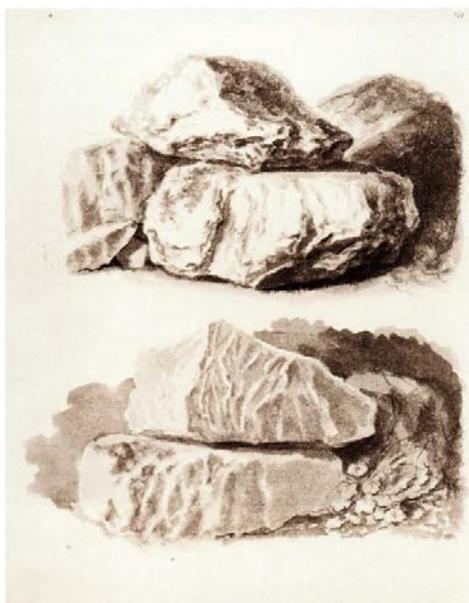
Johann Peter Pichler, Blick durch eine Höhle, 18. Jh.



Gao Yang, 17. Jh., Wege ins Paradies, Ausschnitt

Die Deutung der Dinge und das zugrundeliegende Existenzgefühl lässt sich gut ablesen an der Darstellung von Steinen in der fernöstlichen und der abendländischen Kunst. Steine wurden im alten China als sogenannte Gelehrtensteine verehrt und gesammelt\*, und Gao Yang hat sie im 17. Jh. auf seinen Albumblättern porträtiert. Der hier abgebildete Stein aus seinem Album wirkt offen und atmend – eine geheimnisvolle Verkörperung tiefer Naturkräfte. Dogen forderte dazu auf, «die Berge aus dem Inneren des Berges zu sehen», was auch für diese Steinzeichnung gelten mag. Keine Spaltung in Objekt und Subjekt muss uns trennen von der natürlichen Einheit mit der Natur. Im Sehen werden wir zum Steinkörper, der ganz Leerheit ist.

Salomon Gessners Felsstudie von 1760 ist fast zur gleichen Zeit entstanden. Auch sie spricht von grosser Naturliebe – ein Kennzeichen der Romantik. Durchlässigkeit und ein pulsierender Atem sind in dieser Zeichnung kein Thema. Neugier und Faszination entstehen vielmehr aus dem untersuchenden Blick, aus der intensiven Begegnung mit dem Objekt mit seiner Eigenart und seinen Einzelheiten. In Ost und West ist die Natur ein Mysterium, das sich widerpiegelt in den Kunstwerken.



Salomon Gessner, Felsstudie 1760, KH Zürich

\* Suiseki, die Kunst, in der Natur vorgefundene Steine meditativ zu präsentieren.