

INTERSECTIONS
INTERVENTIONS
BARWE & KLEE

Translations of selected chapters of Kora Canvas by Prabhakar Barwe

From Marathi into **German**

With an introduction by **Raju Sutar**

Prabhakar Barwe

by Raju Sutar

INTRODUCTION

“ *I think that the space that we breathe in and out, the space that envelopes this universe, and the symbolic illusive space of the canvas, are the same. One is intrigued by the interrelation between the inner space that forms our mind and the outer space that contains us and our art. In painting, we experience this space, in a way, we merge with it and transcend our self.* ”
– Prabhakar Barwe¹

Prabhakar Shivram Barwe was born in 1936 in Nagaon, near Alibaug in in Raigad district of Maharashtra. His father, Shivram Vishwanath Barwe, studied sculpture and modelling at the Sir J. J. School of Art in Bombay, where he earned a bronze medal. When V.P. Karmarkar visited their home, Prabhakar’s father asked him to draw a sketch of Karmarkar. Impressed by the sketch, Karmarkar encouraged the young Prabhakar to study at the Sir J. J. School of Art and offered to pay for his education. Prabhakar began his studies at the Sir J. J. School of Art in 1954 and graduated in 1959 with a diploma in Fine Arts.

Prabhakar Barwe is recognised as one of the pivotal figures in Indian modern art, celebrated for his approach to abstraction and the intellectual depth with which he approached his creative process. Distinct from many of his contemporaries, Barwe chose to avoid the depiction of the human figure, preferring instead to focus on the complexities of visual perception and the internal landscapes of the human mind. His compositions not only distort reality but recontextualise familiar, everyday objects

in ways that alter their relational significance. By preserving the formal structures of these objects, Barwe enabled viewers to engage with their physicality, yet he simultaneously rephrased their cognitive meanings. This delicate balance between reality and perception allowed him to create multilayered visual experiences that encourage multiple, simultaneous interpretations.²

Back in 1991, as a student I was volunteering at my teacher’s exhibition at Jehangir Art Gallery in Mumbai. One day, I noticed Barwe entering the gallery from a distance. I informed my teacher, but he was preoccupied, so I approached Barwe myself and greeted him. I mentioned my teacher’s show and began discussing his works. As he moved from one painting to another, I realised that my words weren’t resonating with him. After viewing a few paintings, he turned to me and said, “Let’s have *chai*.” It was an incredible moment, and I followed him to a nearby café. We had a wonderful conversation that day, and we continued to meet informally after that.

In those meetings, as well as by studying and now collecting Barwe’s artworks, I learned that each of Barwe’s paintings unfolds as an indirect autobiography, reflecting an introspective exploration of self, thought and perception. His work captures abstracted fragments of his reality, evoking a layered sense of meaning that requires thoughtful engagement. Barwe’s approach of merging form with cognitive reconfiguration has created a visual language yet to be fully probed and historicised, making his work not only an aesthetic experience but also a philosophical one, where abstract forms are imbued with psychological and emotional significance.

While many of his peers, such as Vasudeo Gaitonde and Mohan Samant, explored full abstraction or maintained some level of figurative representation, Barwe found a middle ground. Through his deliberate elimination of the human figure and his creative focus on the interpretative possibilities within ordinary objects, Prabhakar Barwe has carved a discourse within Indian art that remains relevant and continues to inspire deeper reflection and scholarly exploration. He often spoke about his fascination with the interaction between the tangible and the abstract. Once, he pointed out that if you look at the electric wires suspended above against the sky, at the intersections, you'll notice a bright spot rather than a simple crossing. These observations deeply interested him and clearly influenced his conceptualisation of imagery.

LIFE AND WORK

Early Influences and Artistic Development

Prabhakar Barwe's early artistic journey was profoundly shaped by the influence of Swiss-German artist Paul Klee, whose abstract forms, whimsical play of colours, and exploration of symbolic imagery resonated with Barwe's developing aesthetic sensibilities. He never discussed any specific works by Paul Klee, but I do recall him talking about Klee's methodologies. He once expressed his admiration for an idea from Klee's writings, which suggested that artists should be like plant stems, drawing nutrients from the roots and passing them to the leaves without retaining anything for themselves. The influence of Klee's style is unmistakable in Barwe's early watercolours, showcasing floating motifs and translucent layers that evoke a surreal, almost otherworldly atmosphere.

A pivotal chapter in Barwe's journey unfolded during his tenure at the Weavers Service Centre in Varanasi, spanning from 1961 to 1965. The

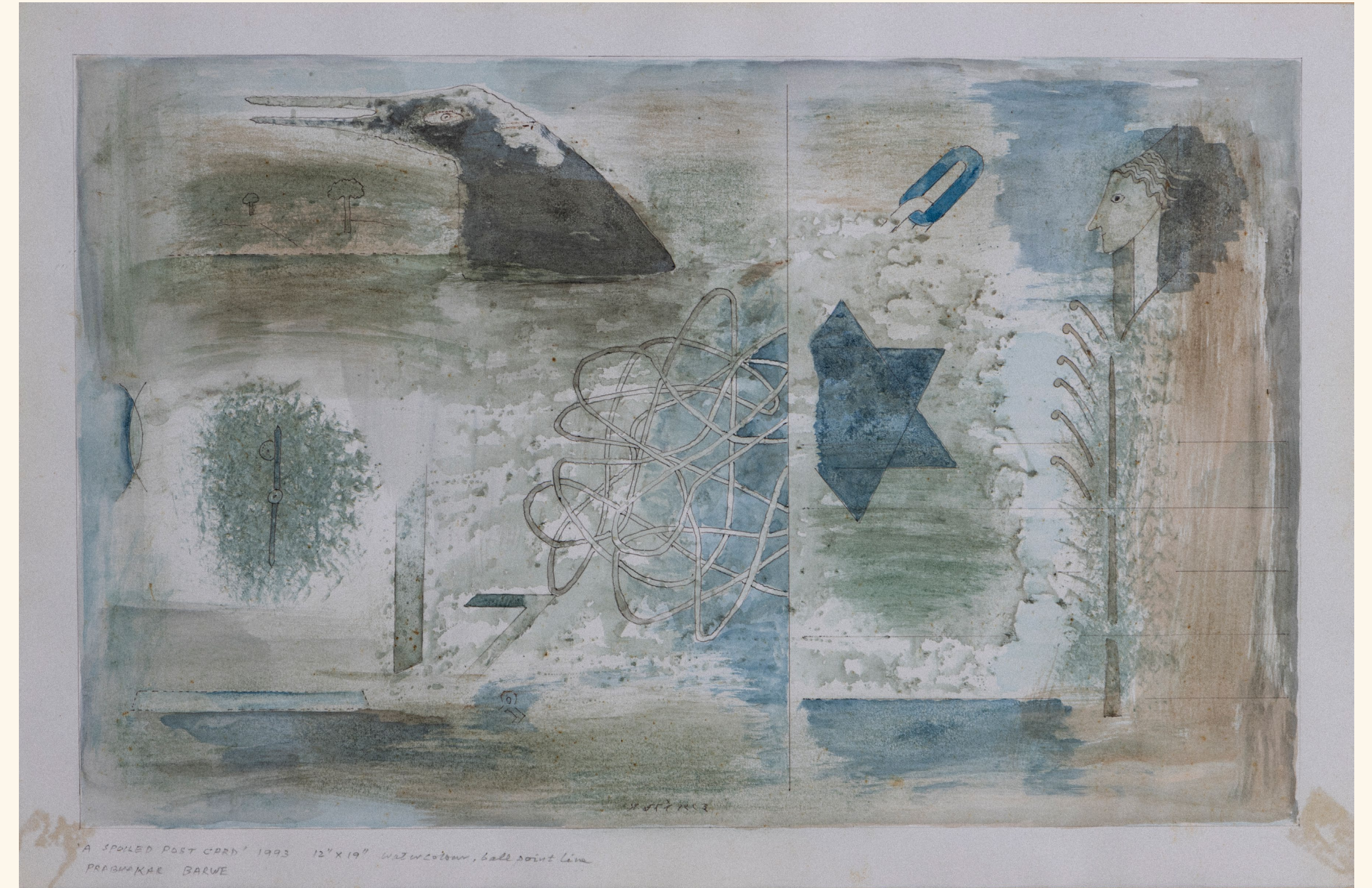


Fig. 2, Prabhakar Barwe, *A Spoiled Post Card*

Prabhakar Barwe (1936 – 1995)

A Spoiled Post Card, 1993

Materials: pen and watercolour on paper

30.48 x 48.26 cm

Collection: Zapurza Museum for Art & Culture, Pune

Image credits: Zapurza Museum for Art & Culture, Pune

Weavers' Service Centre (WSC) was founded by Pupul Jayakar in 1955, and it invited prominent contemporary artists to collaborate with craftsmen, fostering a cross-disciplinary environment aligned with Nehruvian ideals.³ This experience heralded a transformation in his creative journey, plunging him into the mystical traditions and visual principles of Tantric art. Varanasi, a city celebrated for its cultural legacy and spiritual vibrancy, introduced Barwe to the symbolic lexicon of Tantra — a framework imbued with metaphysical concepts and complex geometries that seek to illustrate universal truths. Tantra encompasses various rituals, meditative practices and techniques aimed at channelling spiritual energy. These practices can include mantras (sacred sounds), yantras (geometric diagrams), mudras (gestures) and the focus on chakras (energy centers).⁴ The impact of Tantric painting is evident in Barwe's creations from this era onward, as he started to weave in symbolic elements and themes that connect the physical and metaphysical realms.⁵

It is believed that Barwe returned to Bombay and continued working at the WSC for twenty-one years.⁶ He met artisans and craftsmen who motivated him to reimagine simplicity in his developing style. This led to a unique fusion in his works: ordinary, commonplace items set against fleeting, abstract shapes. The fusion of these elements — frequently depicted with a delicate linearity that resonates with Tantric design principles — emerged as a defining characteristic of Barwe's artistry. His creations fostered a conversation between the everyday and the ethereal, inviting observers to perceive commonplace items in a fresh light. For Barwe, the process of creating these artworks is based on profound, frequently spiritual contemplations. This era was pivotal in defining Barwe's artistic perspective, highlighting the development of a style that blends abstraction with mystical symbolism.

Symbolic Abstraction and the Neo-Tantra Movement

Barwe's early works influenced by his exposure to the Tantric rituals of Varanasi are frequently associated with the Neo-Tantra movement, a branch of modernism that reinterprets the spiritual and philosophical dimensions of traditional Tantric art through a contemporary, often abstract viewpoint.⁷ Within this framework, Barwe's paintings transcend straightforward representation, becoming vessels of symbolic meaning that reach beyond their immediate physical forms. Commonplace objects in his work — such as clocks, staircases, and phallic symbols — function not merely as visual motifs but as carriers of deeper metaphysical and emotional significance, embodying themes of time, ascension and generative force. Through these symbols, Barwe invites the viewer to engage with his work on a more introspective level, revealing layers of meaning that extend beyond the objects' superficial appearances. The defining characteristic of Barwe's art, his treatment of space and form, aligns closely with the principles of surrealism, where the artist's vision reshapes the ordinary, granting it an otherworldly significance. In Barwe's work, everyday items are not simply depicted; they are recontextualised and elevated. Renowned art critic Dynaneshwar Nadkarni once remarked on this in a conversation with me about Barwe's work, calling it a pivotal moment in his career.⁸ He explained that Barwe, for the first time in the 70s in his post-Tantric works grasped the essence of 'space' beyond the physical realm, transforming it into a metaphysical concept.⁹ Nadkarni noted that Barwe was moving towards a purer and more poetic approach to his artistic exploration, driven by the same deep psychic experience that had initially set him on his journey.

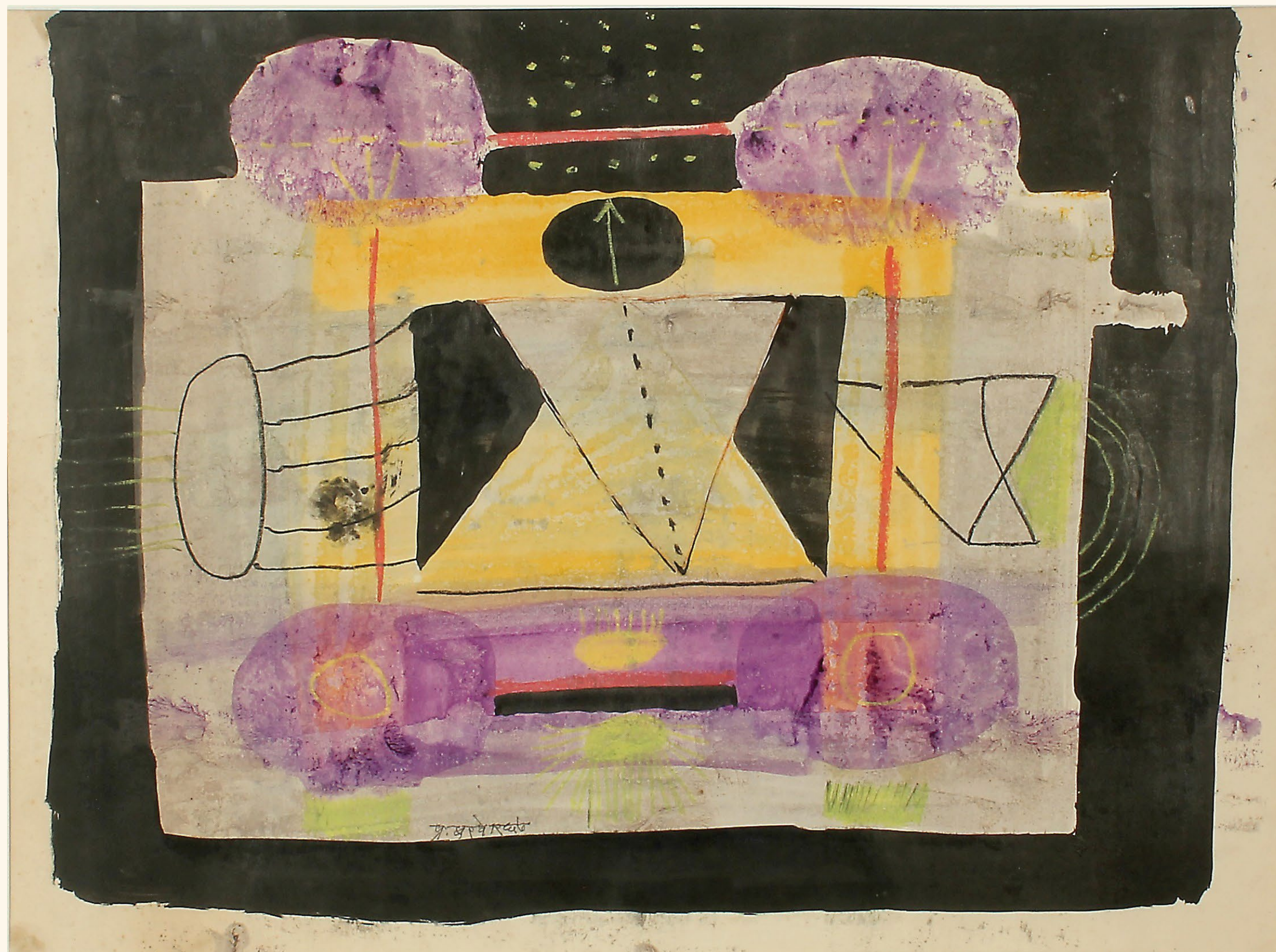


Fig. 3, Prabhakar Barwe, *Untitled*

Prabhakar Barwe (1936 – 1995)

Untitled, 1967

Materials: watercolour on paper

52.07 x 69.85 cm

Collection: Zapurza Museum for Art & Culture, Pune

Image credits: Zapurza Museum for Art & Culture, Pune

Barwe's Writings

Prabhakar Barwe was known to explore the dimensions of creative processes manifested in his book *Kora Canvas* (published in 1990 by Mauj Prakashan, Mumbai with 30 chapters illustrated and designed by Barwe himself). It reflects the artist's intimate journey through the realms of memory, imagination and introspection. He unfolds his creative journey in the following chapters: The Role of Form, Space and Perspective, Imagination and Reality, Emotions and Memory, Creation as a Reflection of the Artist's Inner World, The Role of Emotion in Artistic Fulfilment and The Joy of Creation.

According to Barwe¹⁰, "the creative process begins with the struggle of a blank canvas, evolving as the artist seeks purity in expression, aiming to transcend literal forms and delve into abstract representations that evoke universal emotions. Light, shadow and depth are harnessed to create immersive spaces where personal memories and emotional resonances shape each piece." Barwe writes¹¹ that he wants his work to invite viewers to explore layered meanings, where every stroke embodies an internal dialogue between the artist's reality and imagination. He primarily documents his observations and strives to ensure that these reflections are evident in his artworks. Additionally, he aims to express them in a way that engages the viewer as an integral part of the creative process.

The initial struggle of the blank canvas is significant as it reflects the artist's intent to go beyond the constraints of pre-existing imagery. Barwe elaborates how the blank canvas serves as a mirror, reflecting the artist's desire to journey inward, to dig into layers of thought and emotion unfiltered by the expectations of form. Here, the artist grapples with the idea of purity in expression: How does one move beyond the literal and into the abstract, where the soul of the subject matter is free from constraints?

This question lies at the heart of Barwe's thoughts on the artist's creative process, guiding each brushstroke, each choice of colour, and each shift in perspective.

Barwe explains¹² that his artistic inspiration comes from everything he sees. He mentions that every substance, group of substances, and even the sky and water have forms that help us recognise them. In Barwe's definition, this is what 'form' means in everyday life, although most people do not notice the multitude of objects around them as forms.

He goes on to say that an artist is acutely aware of the myriad forms in their surroundings. Sometimes this awareness becomes so intense that they see not only the external forms of objects but also the smaller forms within them, and even finer forms within those. The artist's vision determines how many of these subtle forms they can see. Artists view all these forms as pure shapes, separated from their practical uses. They see these forms in a unique way, distinct from how most people perceive them daily. What matters most to artists are the relationships between these forms, the patterns that emerge from their arrangement, their relationship to the background, and even the unexpressed visual references in the artist's mind. According to Barwe, every artist alters the conventional form of an object based on their own references and perceptions.

In the chapter *Kalpaneche Swaroop*¹³ [The Form of Imagination] Barwe writes that as the artist engages with the act of painting, memory becomes more than just a source of inspiration; it becomes an active participant in the creative process. Personal memories serve as anchors, grounding each piece in a reality that feels intimate yet open to interpretation. These memories are not always explicit but are woven into the texture and tone of each artwork, hinting at stories, emotions, and moments of significance. For the artist, memory is not something static or fixed; rather, it is fluid,

evolving, and at times unreliable.

Imagination, too, plays a vital role in this collection, intertwining with memory to create a layered experience that transcends the specifics of time and place. For Barwe, the artist's imagination is unrestrained, embracing surreal elements that disrupt traditional understandings of form and space. This freedom allows the artist to explore themes of emotion, identity and introspection in ways that feel both deeply personal and universally accessible. Through imagination, the artist pushes the boundaries of what is visually possible, experimenting with distorted perspectives, exaggerated forms, and unexpected juxtapositions. Each piece is, in a sense, a visual daydream — a space where the ordinary is transformed into something extraordinary, where the familiar becomes strange and the abstract becomes tangible.

The culmination of this creative process is an artwork that embodies an emotional resonance that words cannot fully capture. Each piece becomes a reflection of the artist's internal landscape, a visualisation of thoughts, emotions and questions that lie beyond the surface. In this collection, the artist does not shy away from vulnerability; rather, they embrace it, allowing the artwork to serve as a conduit for self-reflection and self-expression. For Barwe, this openness invites viewers to engage with the work on a similarly personal level, prompting them to explore their thoughts and feelings in response to what they see.

Furthermore, according to Barwe¹⁴, the artist's work speaks to the broader, timeless themes of humanity. In each piece, there is a sense of reaching for something universal — a shared experience or emotion that resonates across cultural and personal boundaries. The artist's use of abstraction serves to remove specific cultural or temporal markers, allowing each viewer to connect with the work on a level that feels both personal and transcendent. Through this approach, the collection becomes not

just a series of individual artworks but a cohesive exploration of what it means to be human: to feel, to remember, to imagine, and to create.

Legacy and Impact

Prabhakar Barwe's skill with the written word is evident in the fact that his well-defined collection of writings on the creative process titled *Kora Canvas* (1990), as introduced above, was widely read. He received the Academy of Fine Arts award in Calcutta in 1963, the Bombay Art Society's awards in 1964 and the 1968 Yomiuri Shimbun Award from Japan in 1969. In 1976, he received the Maharashtra state award and the Lalit Kala Akademi's national award for his work *Blue Cloud*. On 6th of December, 1995 Barwe breathed his last in Mumbai.

Barwe's legacy continues to inspire contemporary artists and curators. His exploration of inward spaces and transient realities offers a unique perspective on the human experience, one that resonates with the minimalist and eco-conscious themes prevalent in today's art world. His ability to blend traditional Indian motifs with modernist techniques has paved the way for future generations of artists to explore their cultural heritage in innovative ways.

Prabhakar Barwe's symbolic abstraction and engagement with Tantric philosophy have created a body of work that is both deeply personal and universally resonant. As an artist and curator, understanding Barwe's work provides valuable insights into the evolution of contemporary Indian art and its ongoing dialogue with tradition and modernity.



Fig. 4, Prabhakar Barwe, *Falling Bottles*

Prabhakar Barwe (1936 – 1995)

Untitled, 1967

Materials: watercolour on paper

55.88 x 76.2 cm

Collection: Zapurza Museum for Art & Culture, Pune

Image credits: Zapurza Museum for Art & Culture, Pune

FOOTNOTES

1 Jesal Thacker, eds., *Astitva: The essence of Prabhakar Barwe*, exh. cat. (National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2019), accessed May 29, 2025, at <http://ngmaindia.gov.in/pdf/astitva-2019.pdf>. **2** Jesal Thacker, eds., *Astitva: The essence of Prabhakar Barwe*, exh. cat. (National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2019), accessed May 29, 2025, at <http://ngmaindia.gov.in/pdf/astitva-2019.pdf>. **3** Ministry of Textiles, Development Commissioner for Handlooms, accessed May 29, 2025, at <http://www.handlooms.nic.in/>. **4** *Chakras Energy Centers Of Transformation*, <https://pdfcentro.com/library/chakras-energy-centers-of-transformation-4971452> **5** Dipavali Debroy and Bibek Debroy. *The Garuda Purana* (Lulu.com, 1992). **6** Barwe travelled to Varanasi from 1961–65, and then worked for the Weaver’s Service Centre in Bombay from 1966–83. **7** Rebecca M. Brown, *P. T. Reddy, Neo-Tantrism, and Modern Art in India*. *Art Journal* 64 (4) (2005): 26–49, <https://doi:10.1080/00043249.2005.10791181>. **8** Livemint, *How to lounge this weekend*, <https://www.livemint.com/mint-lounge/features/how-to-lounge-this-weekend/amp-1561097260381.html>. **9** Dnyaneshwar Nadkarni, *Prabhakar Barwe*, in *Indian Painting Today*, 1981. (Jehangir Art Gallery, Mumbai, 1981), quoted in Christies.com *Canvas and Apple*, Accessed May 29, 2025.<https://www.christies.com/lot/lot-prabhakar-barwe-canvas-and-apple-3970210/?from=salesummery&intobjectid=3970210>. **10, 11, 12**, Bhakti S. Hattarki, *Searching for the ‘Inner Form’ in Prabhakar Barwe’s ‘Blank Canvas’* <https://dagworld.com/searching-for-the-inner-form-in-prabhakar-barwe-s-blank-canvas.html#:~:text=Artist%20and%20pedagogue%2C%20Prabhakar%20Barwe,deep%20dive%20into%20his%20mindscape>. **13** *Feeling the Presence in Absence! Remembering Prabhakar Barwe*, by Pankaja JK <https://www.artblogazine.com/p/prabhakar-barwe.html>. **14** Yungming Wong, *Prabhakar Barwe: The Artist’s Search For Universal Abstraction* <https://www.astaguru.com/blogs/prabhakar-barwe-the-artist%E2%80%99s-search-for-universal-abstraction-444>

REFERENCES

Barwe, Prabhakar. *Kora Canvas*. Mauj Prakashan, 1990. **/** Thacker, Jesal, ed. *Astitva: The Essence of Prabhakar Barwe*. National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2019. Exhibition Catalogue. Accessed May 29, 2025. <http://ngmaindia.gov.in/pdf/astitva-2019.pdf> **/** Chanda-Vaz, Urmi. Shakti Rupa. *A comparative study of female deities in Hindu, Buddhist and Bon Tantra*. PG Diploma diss., Sanskrit Bhavan, Mumbai University, 2014. **/** Debroy, Dipavali and Debroy, Bibek. *The Garuda Purana*. Vol. 17. Lulu.com, 1992. **/** Nadkarni, Dnyaneshwar. *Prabhakar Barwe*, in *Indian Painting Today*, 1981. Jehangir Art Gallery, Mumbai, 1981. **/** Nadkarni, Dnyaneshwar. *Prabhakar Barwe*, in *Indian Painting Today*, 1981. Jehangir Art Gallery, Mumbai, 1981. Quoted in Christies.com *Canvas and Apple*. Accessed May 29, 2025. **/** <https://www.christies.com/lot/lot-prabhakar-barwe-canvas-and-apple-3970210/?from=salesummery&intobjectid=3970210> **/** Nadkarni, Dnyaneshwar. Personal conversation with Raju Sutar, April 24, 2025. **/** Development Commissioner for Handlooms. Ministry of Textiles. Accessed May 29, 2025. www.handlooms.nic.in/. **/** Brown, Rebecca M. *P. T. Reddy, Neo-Tantrism, and Modern Art in India*. *Art Journal* 64 (4) (2005): 26–49. doi:10.1080/00043249.2005.10791181.

Vorwort

Ich saß vor der leeren Leinwand in der Absicht, den Anfang eines neuen Gemäldes zu machen. Indem ich mich bemühte, meinen Geist in den sauberen Raum hineinzusetzen und dabei die in meinem Geist herumwirbelnden unzähligen Gedanken bei Seite zu schieben, suchte ich danach, ob eine Idee Gestalt gewinnen, ob mir ein Bild einfallen wollte. So vergingen viele Stunden. Aber vorne, in dem farblosen Raum wollte sich keine Gestalt einer Idee oder ein Bild einpflanzen und seine Wurzeln sichtbar machen lassen. Als sich dasselbe auch am nächsten Tag wiederholte, war ich etwas beunruhigt. Da diese Erfahrung jedoch nicht neu war, hielt ich inne und ich dachte mir, außer einfach ruhig da sitzen und warten, hast du doch keine andere Wahl. Dabei beschäftigte das Gedränge verschiedenartiger Gedanken an das Mysterium der Bildproduktion einen Teil meines Geistes und mir war, als sollte ich diese Gedanken selbst schriftlich fixieren. Sonst passierte sowieso nichts, und so wurde der Anfang dieser Schrift gemacht.

Eigentlich ist es natürlich, dass ein Maler möchte, dass alles, was in seinem Geist vor sich geht, sich gänzlich durch seine Kunst ausdrückt. Da jedoch jedes Medium seiner Natur nach anders frei ist, muss man in Kauf nehmen, dass es einige Grenzen hat – Farbe, Form, Raum haben ihre eigene Sprache. Allerdings ist es einfach nicht möglich, in dieser Sprache die gedanklichen Reflektionen über das Verfahren der kreativen Kunstproduktion ausführlich zu berichten. Deshalb fing ich an, zu versuchen, diese Reflexionen in Worten zu artikulieren. Die eigentliche Absicht dahinter ist zu erkunden, ob es möglich ist, den Kunst-gedanklichen Geschehnissen im Geiste des Malers auf die Spur zu kommen, die bewusst-unbewusst im Spiel sind, auch wenn der Maler nicht

gerade beim Malen ist. Welche Beziehung gibt es zwischen diesen Geschehnissen im inneren Geist des Malers und denen, die der eigentlichen Kunstproduktion zu Grunde liegen? Ist es möglich, darüber etwas Klarheit zu gewinnen? Ich fing an zu schreiben, weil mir vorschwebte, dass diese Klarheit bei der Kunstrezeption einigermaßen behilflich sein könnte. Wörter haben die Macht, den Geschehnissen im Inneren des Malergeistes Ausdruck zu verleihen. Von Kindheit an stehen wir in einer innigsten Beziehung zu Wörtern, und deshalb können wir den Sinn der Gefühle, die sich in den Wörtern ausdrücken, schneller erfassen. Im Vergleich dazu sind wir mit der Sprache der Farbe und Form nicht dermaßen vertraut. Eigentlich ist das, was wir sehen, zuerst nicht Wort, aber das Gesehene wird uns mittels gesprochener Wörter erkennbar gemacht. Auf diese Weise wird unsere visuelle Sinneserfahrung schon von unserer Kindheit an mit dem Wort geeint. Mit der Zeit wird diese auf unsere Kindheit zurückgehende Konditionierung immer fester, so dass wir unmöglich etwas verstehen können, was nicht durch Wörter erklärt worden ist. Wie die Sprache mit Wörtern Dinge bezeichnet, tut der Maler auch genau das – allerdings mit seinen eigenen Zeichen, die sich lediglich im Laufe der visuellen Sinneserfahrung ausdrücken. Wir, jedoch, vermögen diese Zeichen nicht wiederzuerkennen; was zur Folge hat, dass es uns schwer fällt, die Sprache von Farbe und Form zu verstehen. Diese visuelle Sinneserfahrung etwas leichter verständlich zu machen, ist eines der Ziele dieses Schreibens.

Ich hatte genau dieses Ziel vor meinen Augen, als ich angefangen habe, die Erfahrungen schriftlich zu fixieren, welche ich im Laufe der Entstehung des Bildes gemacht habe als auch jene, die sich davor ereigneten. Es ist also ein Versuch, alle diejenigen

Gedanken wörtlich niederzuschreiben, die in meinem Geist entstanden, als auf der leeren Leinwand langsam Bilder Gestalt annahmen, diese einen immer klareren Ausdruck fanden und die visuelle Sinneserfahrung hinter diesen Bildern sich in diesen Bildern langsam ausdrückte. Dieses Schreiben hat das Verfahren der Kunstproduktion zum Thema und es sind lediglich meine eigenen Erfahrungen, die ihm zugrunde liegen. Durch dieses Schreiben möchte ich keineswegs eine neue Ästhetik bzw. eine neue Philosophie der visuellen Kunst darstellen. In meinen Bildern bin ich stets versucht, nach einer visuellen Erfahrung zu suchen, die aus der Zusammenkunft der uns schon vertrauten Formen entsteht, die jedoch im Grunde genommen flüssig und abstrakt ist. Derselbe Versuch inspiriert auch dieses Schreiben. Wie in der Malerei das Aussehen wichtiger ist als das wirkliche Dasein, habe ich beim Schreiben mehr Wert gelegt darauf, wie der Maler das Phänomen des Sichtbarwerdens nachempfindet – und nicht darauf, was das Phänomen selbst ist. Dies ist lediglich ein Schaubild der Empfindungen eines Malers; ein bescheidener Versuch zu erkunden, was die Welt des Malers im Inneren zusammenhält.

- *Prabhakar Barwe*

Leere Leinwand

Das Mysterium der leeren Leinwand ist so, dass in dieser Leere ein Fragezeichen mitschwingt. Und diese Frage lautet: Was ist diese Leere, dieses Vakuum, dieser Raum? Ist dieser Raum so leer, wie er oberflächlich zu sein scheint? Oder ist in ihm noch etwas? Nachdem die Leinwand an den Maler diese Frage gestellt hat, schweigt sie. Und dann beginnen sich die Grenzen dieser unverständlichen Leere ganz langsam auszudehnen. Die uns wohlvertrauten Maßstäbe von Raum und Zeit, von Länge und Breite, fangen an, sich rasch zu verändern. Das Weiß innerhalb des Rahmens enthüllt eine Tiefe, die immer tiefer wird. Langsam beginnt die am Anfang auffallende Textur der Leinwand zu verschwinden und ein bedeckter Himmel tritt an seine Stelle.

Das auf die Leinwand gefallene Licht und die extrem winzigen Schatten, die an den Rahmen grenzenden, von allein entstandenen kleinen Beulen, der einzige, in der Textur der Leinwand auftauchende etwas fette Faden oder eine am Rande entlanglaufende Ameise; das verbliebene Gelbliche der weißen Farbe, mit der die Leinwand bei ihrer Vorbereitung angestrichen wurde, die zwischendurch plötzlich auffallenden feinen Fasern der Fäden der Leinwand – alle diese Elemente beginnen sich zu unglaublichen Formen und seltsamen Bedeutungen zu organisieren. Und dann löst sich der Geist von all dem und steigt immer schneller die Treppe noch tiefer in die Tiefe hinab.

Um es kürzer zu fassen: Der Geisteszustand beginnt langsam dem der Leinwand zu ähneln, sobald der Raum innerhalb der Leinwand als solcher empfunden wird. Unzählige Gedanken, verschiedenartiger Ideen, auf Vorverständnissen beruhende Maßstäbe – all das verschwindet langsam wie der Nebel. So lange der Geist durch solche Gedanken gestürmt bleibt, kann sich eine fürs kreative Schaffen erforderliche

geistige Grundlage unmöglich vorbereiten. Wie am durch den mit dunkelgrauen Wolken stark bedeckten Himmel plötzlich ein klarer, hellblauer Streifen sichtbar wird, so verschwinden von allein Gedankenschichten und das Bild wird langsam klar sichtbar, sobald der Geist selbst durch das Wirrwarr der Gedanken seinen reinen Zustand findet.

Einige Ideen bzw. Bilder, die man am Anfang ansprechend findet, bleiben manchmal lange Zeit im Geiste ganz stur bestehen; obwohl diese vom Inhalt her zerbrechlich sind, weil sie Projektionen einer vor-verstandenen Welt und deshalb einseitig sind. Sie weigern sich, spontan und natürlich aufzuwachsen, bleiben innerhalb der Grenzen des Vorverständnisses und welken deshalb, wenn sie auf der Leinwand ausgedrückt werden. Außerdem sind Formen, die innerhalb des Rahmens eines spezifischen Bildes an Gestalt gewinnen, am Anfang und in erster Linie visuelle Darstellungen, die erst später zu Ideen werden. Das Visuelle dieser Formen ist gänzlich abhängig von der Räumlichkeit des Bildes, was wahrscheinlich zur Folge hat, dass Ideen oder Bilder, die als Teil einer schon vor-verstandenen Welt im Geiste herumwimmeln, im Zusammenhang mit der Welt des Bildes schlecht gedeihen, sie verwelken.

Also ist es erforderlich, dass der Geist sich entleert, damit ein Bild Gestalt annehmen kann, das dem neuen Raum-Zusammenhang entspricht. Fällt das klare Sonnenlicht auf den Nebel im Geiste, so fällt es dann auf die neuen Formen im Entstehen, und der Bildzusammenhang und der Sinn des visuellen Seins dieser Formen enthüllen sich von allein. Wenn jede neue Form bzw. das aus dieser Form heraustretende Bild deutlich empfunden wird, dann bringt das Bild selbst automatisch sämtliche Mittel mit sich,

die für seine Vervollständigung notwendig sind. In einer solchen Situation kann nichts verkehrt oder überflüssig sein. Allerdings dauert es eine Weile, bis solch ein treffendes Bild geboren wird. Manchmal kann es mehrere Tage dauern. In einem solchen Fall wird die Duldsamkeit des Malers auf eine harte Probe gestellt.

Wenn, wie vorhin schon gesagt, die Idee von Außen her gesehen – also ihr erstes Erscheinen – ansprechend vorkommen sollte, dann wirken solche Ideen oberflächlich, meistens schockierend und tun, als wollten sie die gängigen Maßstäbe bzw. die existierenden allgemeinen Strukturnormen ablehnen. Bilder, die aus solchen Ideen entstehen, wirken sinnlos, und ihre im Entstehen begriffene Gestalt stößt gegen das Selbstverständnis des Raumes im Gemälde. Der Hauptgrund, warum das so ist, liegt darin, dass die Leere der Leinwand – sozusagen – spontan entstanden ist. Diese Spontanität der Leere kann keine prädetominierten Vorstellungen, Ideen oder schon vorher klar definierten Bilder dulden. Im Gegenteil ist diese Leere der Leinwand eine Aufforderung für die schöpferische Spontanität selbst. Manchmal – oder eher selten – erlangen die im Geiste herumwimmelnden Ideen und Bilder auch in der neuen Raumvorstellung des Gemäldes im Entstehen einen passenden Ausdruck. Aber das ist keinesfalls die Regel. Deshalb muss der Maler solche Ideen oder Bildvorstellungen, die am Anfang völlig neu zu sein scheinen, achtsam durchprüfen. Das ist eine wichtige Aufgabe des Malers.

Ist dabei die geistige Einstellung des Malers bar jeglicher Vorurteile, so wird er sich auf solche trügerischen Ideen nicht einlassen. Das heißt, dass es sinnlos ist, sich solchen Ideen zu ergeben, die im Geiste anfänglich attraktiv erscheinen, ohne dass man sie nicht aufs Genaueste geprüft hat. Also kann man behaupten, dass eine für die kreative Kunstproduktion erforderliche geistige Grundlage vorbereitet ist, wenn der formlos, vorurteilslos und angstlos gewordene Geist des Malers dem klaren Raum auf der

Leinwand ähnelt. So lange dieser geistige Zustand nicht erreicht ist, kann die Arbeit an der Produktion eines neuen Bildes unmöglich beginnen. Es stehen dieser Arbeit zahlreiche Hindernisse im Wege. Das Allerwichtigste davon sind die aus vergangenen Erfahrungen entstehenden Vorurteile. Man ist unter einem scheinbar unvermeidlichen Druck, das schon einmal Erfahrene immer wieder nachzuerzählen, während die Produktion jedes neuen Gemäldes stets die Erwartung eines völlig neuen Erlebnisses mit sich bringt. Das hat vor allem damit zu tun, dass die Lebenserfahrung des Malers sowie die darauf beruhenden Werte sich dauernd verändern.

Obwohl es unvermeidlich ist, dass die Veränderungen im Leben des Malers sich in seinen Gemälden ausdrücken, muss dafür der Maler den Mut sowie die Fähigkeit haben, die Grenzen des schon Erfahrenen zu überwinden. Außerdem kann der Maler unmöglich die Erfahrung seiner Lebensweltgänzlich in einem einzigen Gemälde ausdrücken. Wäre das so, dann wäre das nächste Gemälde völlig überflüssig. Darüber hinaus bleibt die Spontanität, nach der der Maler sich mit Ehrfurcht sehnt, bis zur Vervollständigung des Gemäldes nicht unbedingt bestehen. Oft wird es ihm erst danach klar, dass die Spontanität zwischendurch verloren gegangen ist. Dieselbe Sehnsucht wird wiederum der Keim einer neuen Hoffnung auf den Anfang eines neuen Gemäldes. In diesem Sinne ist jedes neue Gemälde der Beginn einer neuen Lebenserfahrung.

Ein weiteres Problem stellt das Wissen über die ganze Kunstgeschichte sowie das Bewusstsein der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und der daraus entstehende psychologische Druck auf ein imaginiertes Verantwortungsbewusstsein des Malers dar. All das trägt zur Bildung einer festen Perspektive bei, die der Kunstproduktion im Wege steht.

Andererseits kann dem Maler der Mut oder aber die Fähigkeit fehlen, ein neu sichtbar

werdendes Bild zu begrüßen. Solche neuen Bilder entwurzeln gänzlich die lange tradierten kunsttheoretischen Regeln und Vorstellungen, denn sie sind einfach nicht in der Lage, mit ihren eigenen Kriterien den Wert dieser neuen Bilder einzuschätzen. Der Maler hat dann einzig die Möglichkeit, selbst völlig neue Kriterien zu bilden, was Mut verlangt.

Abgesehen von diesen wichtigen Schwierigkeiten entstehen ständig unzählige neue Probleme. Kommt dem Maler ein bestimmtes Thema für ein neues Gemälde wichtig vor, so stellt er fest, dass er es eigentlich nicht wohl verstanden hat. Zwar leuchtet ihm der Sinn dieser neuen Idee zwischendurch ein, aber ihre Gestalt ist noch sehr diesig, und folglich findet das Thema keine richtige Form. Mit Form meine ich eine Zusammenkunft sowohl von Farbe als auch von Raum.

Manchmal findet der Maler solche Formen, aber wie diese visuell miteinander zusammenhängen und Sinn stiften, bleibt noch unklar. Der Sinn der Einzigartigkeit und Besonderheit ihrer Beziehung zueinander entfällt ihm. Einige Ideen verursachen nur Verwirrung, während einige philosophische Gedanken sich als völlig untauglich erweisen, weil diese spontan keinen richtigen und förmlichen Ausdruck finden können. Der Maler muss sich mit verschiedenen Schwierigkeiten dieser Art konfrontieren lassen, vielen Versuchungen aus dem Wege gehen, auf viele verwirrende Fragen Antworten finden, viele Prüfungen bestehen – nur so kann er seinen eigenen Weg finden.

So lange der Maler nicht eins wird mit der Räumlichkeit seines Gemäldes, findet er seinen Weg nicht. Gelegentlich muss er alle vor-verstandenen Ideen und die aus ihnen stammenden Bilder gänzlich aufgeben oder aber diese einer strengen Prüfung unterziehen. In aller Ruhe und mit einem freien Geist muss er dieser Räumlichkeit begegnen und, die daraus ganz spontan entstehenden Bilder begrüßend, im gewissen

Sinne sich dieser Räumlichkeit völlig ergebend, sich mit ihrer reinen Andersheit eins werden lassen. So – und nur so – kann ein originelles Gemälde im wahrsten Sinne entstehen. Ist dieser Zustand des Eins-Seins schon erreicht; d.h. wenn das Bewusstsein des Malers und die Räumlichkeit des Gemäldes im Entstehen harmonisch sich angeglichen haben, so lässt sich der weitere Weg von allein finden.

Form und Sinn

Jedes Ding, das wir sehen, jede Substanz, jede Gruppierung von Substanzen, ja, sogar der Himmel, das Wasser, das wir sehen, erscheint uns jeweils in einer bestimmten Form, die für eine objektive Erkenntnis des Dinges bzw. der Substanz verantwortlich ist. Das ist die gängige Erklärung des Begriffs Form. Obwohl wir stets von unzähligen Formen umgeben sind, nehmen wir sie nicht als reine Formen wahr. Der Maler dahingegen ist sich der Welt der Formen, die ihn umgibt, stets bewusst. Der Fokus seiner Sinneswahrnehmung wird manchmal so scharf, dass darin viele kleine Formen sichtbar werden, die die größere Form konstituieren, und in diesen weitere noch kleinere Mikroformen. Die Schärfe dieses Fokus hängt vom Sehvermögen unserer Augen ab. Der Maler kann den Kosmos dieser unzähligen Formen mit einer Art Teilnahmslosigkeit als pure Form wahrnehmen.

Der Himmel wird bewölkt; am Anfang werden die Formen der Wolken sichtbar, dann die Formen der Räume zwischen ihnen, dann die sich ständig wandelnden Formen der Wolken, dann die Form der Wolkengebilde, die der Wind durchprügelt – so bildet sich eine Formenkette. Nachts werden am Himmel die Formen der Sternkonstellationen sichtbar, dann verbindet der Geist die Sterne miteinander mit unsichtbaren Linien, was wiederum andere Formen sichtbar macht; dann kommen die Formen, die durch das Funkeln der Sterne entstehen... Der Maler wird sich unzähliger solcher Formen bewusst, und seine Einbildungskraft erwartet in ihnen natürlich einen Sinnzusammenhang, wobei der Sinn, der so gestiftet wird, freilich ein anderer ist als der herkömmliche und uns wohl bekannte. Der Maler legt besonderen Wert auf diesen Sinnzusammenhang der Formen, auf die Struktur, die an daraus Gestalt gewinnt, auf die Beziehung, in der

diese Struktur zu ihrem Hintergrund steht und darüber hinaus auf ihre Beziehung zu den in seinem Geist existierenden abstrakt bildlichen Vorstellungen. Deshalb ist der Sinn, der im Laufe seiner Interpretation der Formkonstellationen gestiftet wird, völlig anders als der konventionelle.

Die Bedeutung der Form hängt zum großen Teil von ihrem semantischen Kontext ab. Sollte eine Form von diesem Sinnzusammenhang abgelöst und in eine andere semantische Reihe hineinversetzt werden, so hört sie auf, Sinn zu ergeben. Eine solche Form nennen wir abstrakt. Dahingegen können wir gerade in solchen Formen Sinn finden, wenn wir diese auf eine nicht konventionelle Art und Weise miteinander verknüpfen und in ihnen einige uns bekannte Formen wiedersehen. An der Wand entlang laufende Ameisen kommen uns am Anfang wie schwarze Pünktchen vor, aber wir nennen diese trotzdem Ameisen, weil sie sich bewegen. Sollten wir nur die Schatten eines Dinges fokussieren, so kommen uns diese doch auch abstrakt vor, obwohl wir sie als Schatten eines konkreten Dinges, als ihm zugehörend, schon erkennen. So isoliert vom Ding gesehen, müssen dessen Schatten auf uns nicht unbedingt sinnvoll einwirken.

Es gibt solche Formen, die sich ständig verändern, und andere, die im Vergleich stabil sind – wenigstens wirken sie so. Wenn man im ungekochten Reis auf dem Teller mit den Fingern nach Sand und kleinen Steinchen sucht, um diese vor dem Waschen und Kochen zu entfernen, ändern sich die dadurch in den Reiskörnern entstehenden Formen. Die Form des durch den Wasserhahn heraus fließenden Wassers, die Form des aus einem Springbrunnen hinauf sprühenden Wassers, die Form des aus einer

Glühbirne hinaus strömenden Lichtes und die des sanften Lichts der Flamme einer Öllampe, die Form des herunter strömenden Regenwassers, die des Blitzes am Himmel, und die der Pupillen in den Augen einer Katze ... so viele unterschiedliche Formen, die sich ständig wandeln. Der Maler hat aus dieser riesigen Vielfalt der Formen eine bestimmte Gestalt auszuwählen, um deren besonderen Strukturiertheit zuliebe oder weil sie der ganzen ideellen Vorstellung des Malers entspricht, oder weil er ihren Platz im Sinnzusammenhang des Gemäldes als unentbehrlich empfindet. Den besonderen Sinn oder die Qualität der Form, die für diese Auswahl entscheidend sind, wollen wir Gemäldesinn nennen.

Große Gebäude, Mauern, riesige Berge, Stämme der uralten Bäume, oder Straßen scheinen verhältnismäßig statisch zu sein. Aber der Blickwinkel, der perspektivistisch eine bestimmte Seite dieser Formen zeigt, ist entscheidend auch für die Sinnstiftung. Zwei verschiedene Blickwinkel können manchmal zwei einander völlig konträre förmliche Bedeutungen desselben Gegenstandes hervorbringen. Beispielsweise erscheint eine Münze, wenn wir diese von einer dritten Seite aus wahrnehmen, dermaßen anders als unsere Vorstellung von einer Münze, dass wir meinen, es handele sich hier um einen anderen Gegenstand! Aber im Sinnzusammenhang seines Gemäldes könnte der Maler gerade diese Wahrnehmung der Münze aus eben diesem Blickwinkel für die geeignetste halten. Wir können also sehen, wie unterschiedliche Blickwinkel der Wahrnehmung desselben Gegenstandes völlig unterschiedliche Bedeutungen desselben Gegenstandes hervorbringen. Wir werden dieser Umwandlung unserer Perzeption gewahr, wenn wir aus einem fahrenden Zug heraus unseren Blick auf einen Berg fixieren. Einige Formen erzählen uns ihre Geschichte, wenn wir sie isoliert beobachten, während andere dies nur zu tun vermögen, wenn wir sie in einer Gruppe sehen. Wir nennen eine Gruppe von vielen Pflanzen „Feld“; der Rasen besteht aus vielen

einzelnen Grashalmen; viele Fäden bilden zusammen Stoff; aufeinander gestapelte Ziegel bilden eine Mauer; viele Bäume machen einen Wald; viele Tropfen den Regen; viele Felsblöcke machen zusammen einen Berg; viele Menschen zusammen nennen wir Menge; unzählige Sandkörner bilden eine Wüste – auf diese Weise kommen viele einzelne Formen zusammen und konstituieren einen Gegenstand, der eine andere, seine eigene Geschichte zu erzählen hat. Der Maler zieht nur im Sinnzusammenhang seines im Entstehen begriffenen Gemäldes diese beiden Möglichkeiten in Erwägung.

Manchmal ist eine Zusammenkunft von zwei oder mehr unterschiedlichen Formen entscheidend für die Kreierung einer neuen Form. Entweder verschwindet dabei die ursprüngliche Bedeutung der einzelnen Formen oder aber sie fügt sich, ihre eigene Identität bewahrend, harmonisch in die neue Bedeutung ein. Die einzelnen Formen gewinnen in ihrer Beziehung zueinander im Gemälde jeweils eine andere Bedeutung, die davon abhängt, wie wichtig die Rolle der einen Form im Vergleich zu der einer anderen Form ist, mit der diese in Beziehung tritt. Ändert man die Regeln der Optik, nach denen der Gegenstand, der uns näher steht, größer ist als der, der uns ferner steht, so ändert sich der Sinnzusammenhang, in dem die Formen stehen und sie beginnen infolgedessen einen neuen Sinn zu vermitteln. Außerdem kann die Mischung zweier Formen oder die mehrmalige Wiederholung der einen Form ihren ursprünglichen Sinn ändern. Wenn wir z. B. im Gemälde am Himmel viele Monde sehen, die die Sterne von ihrer vorgeordneten Stelle verdrängen, so muss sich unsere Vorstellung vom Mond ändern. Das heißt, wenn wir im inneren Aufbau einer Form etwas ändern, geschieht eine semantische Verschiebung und dieselbe Form wird nun unter „abstrakt“ zählen.

Es gibt einen anderen Aspekt der Beziehung ‘Form und Sinn’, der mit einem besonderen der Form innewohnenden Teil zu tun hat, der selbst zwar abstrakt, aber als selbstständige Form frei ist. Manchmal findet der Maler, dass gerade dieser

Formteil ihm näher steht und bedeutender ist als die Form selbst, und im Gemälde wirkt er als Essenz und Kern der sich darin äussernden Form. Außerdem entscheidet dieser Kern, wie die Form im Gemälde langsam an Gestalt zu gewinnen hat und macht auch verständlich, was der herkömmliche Sinn dieser Form ist. Die Form der Flecken auf einem Blatt, der Risse in einem Tongefäß oder an der Stelle, an dem ein Teil abgebrochen ist, die Form einer Narbe auf der Stirn, der Größe der Schriftart des Textes in einem Buch oder die der Räume zwischen den gedruckten Buchstaben – alle diese Formteile sind an sich frei. Aber gleichzeitig stehen sie in einer engen Beziehung zu der Form selbst, von der sie nicht abgelöst werden können. Was diese der Form innewohnenden Formteile sind, ist ein Mysterium. Aber gerade dieses Mysterium ist der lebendige Kern der Form.

Sämtliche Formen in diesem Kosmos haben ihre Genese eigentlich in den Grundformen der Geometrie. Deshalb deutet jede Form in unserer Umgebung auf ihre Beziehung zum Kreis, zum Viereck, oder aber zum Dreieck hin. Der Witz aber ist, dass diese Grundformen in der Geometrie reine Zeichen, also pure und abstrakte Formen sind, die nichts bezeichnen. Deshalb kann der Maler eine Form nur als Form wahrnehmen; auf die traditionellen oder praktischen Anwendungen dieser Formen gibt er wenig Acht. Ich bin der Ansicht, dass die Form anders funktioniert als das Wort, von dem dessen Sinn nicht abgetrennt werden kann. Viele verschiedene Formen können ineinander verschmelzen – wie die Augen im Gesicht – was die Wörter nicht können. Die Idee der Formlosigkeit kann nur mit Worten erklärt werden, aber mit Formen kann man das nicht, denn egal wie sehr man versucht, die Form abzuwischen, es bleibt immer etwas übrig, das wiederum Form ist. Auch wenn die Leinwand leer ist, ist sie trotzdem Form, die durch ihre Länge, Breite und Dicke definiert ist.

Bis jetzt haben wir die Beziehung zwischen Form und Sinn von einer bestimmten Warte

aus betrachtet. Aber diese Beziehung kann man auch von verschiedenen Ebenen aus erwägen. Manchmal kann in einem Gemälde die Abwesenheit einer Form selbst an die Form erinnern, oder es wird darin eine Form verwendet, um eben die Präsenz einer abwesenden Form vorzutäuschen. Auf dem Weg von Form zu Sinn fällt es auf, dass die Beziehung unterschiedlicher Formen zu einander und die Beziehung ihrer jeweiligen Bedeutungen miteinander zwei völlig verschiedene Dinge sind. Oder man kann sagen, dass Form und Sinn im Zusammenhang mit der Malerei miteinander kaum etwas zu tun haben. Außerdem kann man den Sinn einer Form, wie sie sich im Gemälde ausdrückt, literarisch unmöglich deuten, weil das Formuniversum ein gänzlich anderes Universum ist. Es hat seine eigene Sprache und nur in dieser Sprache kann man den Sinn einer Form deutlich nachvollziehen.

Von Wörtern weiß ich nicht viel, aber ich meine zu verstehen, dass eine Form ohne die Stütze einer anderen Form gar nicht wahrgenommen werden kann. Das bedeutet, dass eine Form ohne einen Zusammenhang mit anderen Formen, die sie umgeben, nicht existieren kann. Deshalb bewegt sich eine Form in der Welt der Formen nur zögernd.

Eine Form hat viele Gesichter, die sie im Gemälde zum Ausdruck kommen lässt. Mal wachsen ihr plötzlich Flügel und sie steigt immer höher in den Himmel bzw. in den Raum des Gemäldes; mal schmilzt die Form wie Wachs, oder wird still, indem sie sich in einen großen Felsen umwandelt. Form wird Flamme, wird Licht, wird Finsternis; Form fließt wie Wasser, segelt wie ein Drachen. Form explodiert in viele kleine Fragmente, die ihrerseits wiederum unterschiedliche Formen darstellen. Form existiert als ein Ganzes im Detail und ist trotzdem abwesend. Form schmilzt, Form zittert, Form wird geschwind. Form blüht wie die Blume, Form wird tiefer, Form wird Treppe, Form verbrennt, Form löscht sich. Form fügt sich unserer Einbildungskraft und wird, was diese von ihr will. Form ist frei, Form kommt von allein zustande. In der Malerei ist Form

der Protagonist. Sinn rührt Form zwar an, aber nimmt sie nicht in Gefangenschaft, wie er das Wort gefangen hält. Deshalb bewegt sich Form im Gemälde völlig frei. Form ist dem Sinn nicht Untertan. Form kann Sinn leicht überwinden und über ihn hinaus gehen. Form ist nicht gekettet am Pfahl des Sinnes. Form ist lediglich der Räumlichkeit im Gemälde verpflichtet.

Form und Raum

Form und Raum verbindet eine sehr spielerische Verwandtschaft miteinander. Ändert sich ihr Sinnzusammenhang, so wandelt sich Form in Raum um, und es dauert nicht lange, bis Raum Form wird. In diesem Sinne stellen beide – Raum und Form – tiefe Mysterien dar. Die Grenzen des Raumes selbst sind Form, und das Sein bzw. der Sinn innerhalb der Form ist Raum. Form und Raum sind eigentlich gänzlich ineinander verschmolzen. Dass sie eine Zeit lang von einander abgesondert und so aufgehoben werden, ist ein Phänomen, das wir Zeichnung oder Gemälde nennen. Insofern sind Zeichnung oder Gemälde eine Täuschung.

Wie sich die Wolken am Himmel leise sich verändernd bewegen, so bewegen sich Formen im Raum des Gemäldes. Aber plötzlich erscheint der Mond durch die Wolken, oder es funkelt ein Stern durch sie hindurch, oder es blitzt, und in diesem Augenblick werden dieselben Wolken Raum, innerhalb dessen der Mond, der Stern oder die zitternde Linie des Blitzes Form werden. Fokussiert man die Formen auf der Oberfläche des Mondes, so wird der Mond Raum, wohingegen der durch das Fenster sichtbare Himmel, die durch die Blätter eines Baumes sichtbaren Fragmente des Himmels, die in die Räume zwischen hohen Gebäuden eingerahmten Teile des Himmels oder der durch die Gipfel der Berge aufgeschnittene Himmel –, alle diese Räume, sich selbst in Formen umwandeln. Das Wasser eines Sees wird selbst durch die auf seiner Oberfläche fallenden Schatten der Wolken und durch das durch sie schimmernde Licht zu Form. Der zwischen zwei Menschenkörpern sichtbar werdende Raum wird ebenfalls zu Form.

Sind es die Fesseln in der See, oder ist es die See zwischen den Fesseln? Sind es die

Blätter der in den Himmel empor steigenden Bäume, oder ist es der durch sie hindurch tropfende Himmel? Sind es die tausenden sich auf der weißen Kuppel ausruhenden grünen Vögel, oder die durch die grüne Farbe hindurch sichtbaren weißen Teile der Kuppel? Die weißen Zebrastrifen auf der schwarz asphaltierten Straße, oder die durch diese Streifen sichtbar werdenden schwarzen Streifen der Straße? Viele solche verwirrende Formen entstehen durch die einzigartige Beziehung von Form und Raum zueinander. Wie kann man klar auf etwas deuten und behaupten, das sei Form, oder dieses sei Raum? Wie glücklich sein und traurig sein zwei Gesichter des einen und desselben

Schmerzes sind, sind Form und Raum zwei Namen derselben Wahrheit.

Im Gemälde hängt die Geschwindigkeit der Formen von der Teilnahmslosigkeit des Raumes ab. Die Tiefe des Raumes empfindet man, weil die Formen uns näher stehen. Ist Form solide, ist Raum entsprechend flüssig oder luftig. Wird Raum solide, so wird Form zu Quecksilber. Ist Raum voller Licht, so ist Form dunkel.

Manchmal segelt Form wie eine leichte Feder über den luftigen Raum. Das, was den Dualismus von Form und Raum jedoch übersteigt und ihn beseitigt, sind: die wellige Oberfläche des Wassers, die sich im Osten verbreitende rötliche Dämmerung, oder die sich durch die Augen äußernde Glückseligkeit.

Was sind die Grenzen dieses ganzen Universums? Wie lang, weit und breit hat es sich ausgedehnt? Wenn wir uns vorstellen wollen, wie groß und ständig in Wandlung begriffen dieses enorme Universum ist, wenn wir seine Grenzen festlegen wollen,

d. h. wenn wir uns seine Form vorstellen wollen, dann müssten wir uns eine derartig enorme Form denken, die wir uns gar nicht vorstellen können. Wir können jedoch fühlen, was diesen Millionen von Meilen lang und breit ausgedehnten Raum, die darin bestehenden unzähligen Milchstraßen, die Millionen von Sonnen und die um diese drehenden unzähligen Sterne und Planeten und ihre Satelliten in sich einschließt.

So, im Zusammenhang mit diesem grenzenlosen Raum gesehen, erscheint die Existenz von Form kaum bedeutungsvoll. Aber trotzdem ist unser menschlicher Körper Form; und das Ein- und Ausatmen schlägt eine Brücke zwischen Raum im Innen und Raum im Außen, was dem menschlichen Geist ein Erkennen dieser beiden – Form und Raum – möglich macht. Ich und die mich umgebende Welt können so einen Sinnzusammenhang von Form und Raum bilden. Werde Ich Form, so wird alles Nicht-Ich Raum; bin Ich der in Mir existierende Raum, so ist der diesen Raum umhüllende Körper Form. Denkt man in diese Richtung weiter und fokussiert den menschlichen Geist und seine Produktionskraft, so enträtselt sich das Geheimnis der Existenz des Geistes, deren Gefühl die im Raum des Geistes als Form entstehenden Gedanken ermöglichen.

Wie wir beginnen, die Größe des grenzenlosen Raumes um uns zu empfinden, so wird uns manchmal die Existenz der unzähligen mikroskopischen Formen sowie ihrer Bewegungen im Innen unseres Geistes bewusst. Ich denke oft, dass im Innen unseres Geistes alle diejenigen Formen aus dem Außenraum sowieso existieren, dass aber darüber hinaus auch solche Formen dort zu Hause sind, die wir noch nie wahrgenommen haben, unbekannte, mysteriöse Formen ohne Grenzen, die wir uns sonst kaum vorstellen können. Der Maler wird sich dieses enormen Universums im Innen seines Geistes bewusst, wenn er mit der Räumlichkeit im Gemälde eins wird.

Form ist Struktur, die aus einem besonderen Gefüge von den dieser Form internen

kleineren Formen zusammengebastelt worden ist. Wolke, Mensch, Fluss, See und andere Dinge sind Beispiele dieser besonderen Art, wie deren interne unterschiedliche Kleinformen zusammengefügt wurden. Aber Raum ist anders strukturiert; sein Gefüge, da es völlig abstrakt ist, ist nicht leicht vorstellbar. Fühlen kann man es jedoch. Raumpartikel sind mikroskopisch und in Bewegung, wobei jedes Teilchen frei ist und sich frei bewegt, deshalb ist die Struktur von Raum nicht begrenzt wie die von Form. Aus diesem Grund entsteht eine einzigartige Verwandtschaft von abstraktem Raum und konkreter Form.

Wie der Mensch fürs Atmen freien Raum braucht, so braucht Form in der Räumlichkeit des Gemäldes eigenen Raum. Wenn darin zu viele Formen aneinander drängen, dann wirkt das Gemälde sich erstickend, wohingegen es unerklärlich leer wirkt, wenn darin eine einzige kleine Form zu sehen ist und man sich die Präsenz noch anderer Formen wünscht. Das heißt, im Gemälde ist ein Gleichgewicht von Form und Raum zu erzielen, was durch verschiedene Mittel erreicht werden kann.

Um im Gemälde ein Gleichgewicht von Form und Raum zu erreichen, muss man die Größe des Form-Feldes in Erwägung ziehen, sein Gewicht, seine Grenzen, die Richtung, in die es gehen möchte, seine Farbe, den Sinnzusammenhang, innerhalb dessen es im Gemälde verwandt mit den anderen Formen steht und sich bewegt. Dabei muss man gleich Acht geben auf die Farbe der Räumlichkeit und ihre verschiedenen Schattierungen. Form kann sich zwischen dem Zentrum der Räumlichkeit im Gemälde und seiner Peripherie bewegen. Ist sie nahe des Zentrums, so wird Form natürlich prominenter, denn sie hat viel Raum um sich herum. Die Rolle der Form im Gemälde ändert sich, je näher sie der Peripherie rückt. Form, die ganz am Rande des Gemäldes steht, tut, als wolle sie es verlassen. In diesem Fall muss man sie so abbiegen, dass sie auf das Zentrum hin blickt. Innerhalb der Räumlichkeit des Gemäldes kann Form

sich bewegen, wobei ihre Geschwindigkeit verschiedenartig dadurch bestimmt wird, dass es um Eintritt oder Austritt geht, dass sie in Bewegung bleiben oder still stehen will, oder dass ihre Verwandtschaft mit anderen Formen im Gemälde harmonisch ist oder nicht.

Auch ist die reziproke Beziehung zwischen der Achse der Räumlichkeit im Gemälde und der Positionierung von Form ihr gegenüber sehr wichtig. Form kann der Achse entlang sowohl von unten nach oben oder aber umgekehrt wandern. Der Maler beachtet verschiedene solche Aspekte der Form-Raum-Beziehung und versucht auf verschiedene Arten und Weisen eine Harmonie in dieser Beziehung zu erreichen.

Meiner Ansicht nach ist in einem Gemälde Raum – samt allen seiner Teilchen, allen seiner Ecken – genau so wichtig wie Form. Ob nun darin Form ist oder nicht. Ist die Beziehung Form-Raum in der Ganzheit des Gemäldes gut, das heißt harmonisch, dann findet mit Form auch Raum seine Sprache. Er gewinnt einen eigenen bildlichen Sinn. Ist Form voller Sinn, führt aber kein freundlich gesinntes Gespräch mit Raum, dann wirkt das auf das ganze Gemälde so ein, dass es wahrhaft unvollendet bleibt. Deshalb sind beide – Form und Raum – gleich wichtig. Sie müssen willig einander begegnen, einander ergänzend miteinander verschmelzen. Nur so kommt ein Gemälde zur eigenen Vervollkommnung, wird in sich abgeschlossen ganz. Das Eins-Werden von Form und Raum allein macht das Gemälde sinnvoll.

Manchmal wirkt Form wegen ihrer Diesigkeit oder Undeutlichkeit auf ihre Beziehung zu Raum in einer einzigartigen Art und Weise ein. Im Zusammenhang mit der Räumlichkeit im Gemälde ist es auch wichtig, dass die darin einander widersprechenden Elemente oder Ereignisse wie Diesigkeit und Deutlichkeit, die Tiefe der Farbe und ihre zärtlichen Schattierungen, die grelle Selbstbehauptung einer Farbe und ihre sanfte Zurückgezogenheit, die Feuchtigkeit der Farbe und ihre krasse

Trockenheit, so behandelt werden, dass sie sich miteinander versöhnen. Die einander widersprechenden Manifestationen von Form, Farbe, Raum im Gemälde übersteigend miteinander zu harmonisieren – das ist die Aufgabe des Malers.

Während die Form in Raum entsteht, kreiert sie um sich genügend Raum für ihre eigene Existenz. Eigentlich sind beide – Form und Farbe – Manifestationen von Raum. Welche von diesen beiden uns prominenter auffällt, deren Name geben wir dem Raum. Wenn es wahr ist, dass Raum verantwortlich ist für die Genese von Form, dann ist das Gegenteil ebenso wahr: Form ist verantwortlich für die Genese von Raum.

Das Wesen der Idee

Beim Anblick der bis zum Firmament ausgedehnten rein blauen See möchte man aus dem Bus gleich aussteigen, direkt in die See hineinlaufen und mit dem blauen, schäumenden Wasser eins werden. Diese unerklärliche Sehnsucht ist zwar wirklich, aber ihr Wesen ähnelt dem eines Traumes. Im Traum kann man einfach in die See hineinlaufen, aber man kann in Wirklichkeit nicht so einfach in die See hineinlaufen.

Im Reich der Ideen aber kann man einfach aus einem Traum hinaus in einen anderen Traum hineinlaufen. Eigentlich hat jede Idee ihren Ursprung in der Wirklichkeit. Eine Idee, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat, ist unvorstellbar, denn die Welt der Ideen grenzt an die wirkliche Welt. Aber es bedarf großen Mutes, diese wirkliche Welt zu überwinden, um hinüber in die andere Welt zu treten. Das eine Ufer ist das der Wirklichkeit, das andere das der Ideen, und die Wahrheit fließt zwischen diesen zwei Ufern, meine ich. Oder das, was zwischen diesen zwei Ufern fließt, könnte der Zeitfluss sein, denn Zeit ist eine Eigenschaft der Wirklichkeit. Wir erleben die Wandlungen in der Wirklichkeit in einer zeitlichen Abfolge. Idee hingegen ist jenseits der Zeit und deshalb kann Zeit im Wesen der Idee keine Änderungen hervorbringen. Die zwei Ufer des Flusses sind eigentlich zwei Teile derselben Erde. Genauso sind, das kann man ohne Bedenken meinen, Wirklichkeit und Idee zwei Manifestationen desselben Seins. Das, was in der Vergangenheit Wirklichkeit war, können wir nur als Idee vergegenwärtigen, wobei das, was in der Gegenwart Idee ist, morgen Wirklichkeit werden kann. Beispielsweise zuerst das Flugzeug als Idee und erst dann das Flugzeug als Wirklichkeit. Es ist die Magie der Zeit, die Idee und Wirklichkeit als zwei voneinander getrennte Dinge erscheinen lässt.

Idee quillt aus einem unmittelbaren Erlebnis oder einer mittelbaren Erfahrung und

wird deshalb als wirklich wahrnehmbar. Außerdem ist sie beweglich und kann deshalb durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin- und herwandern. Ihrem Wesen nach läuft Idee so weit wie möglich weg von der Gegenwart, weil sie das verwirklichen will, was im Hier und Jetzt nicht ist. Aber trotzdem kann sie sich von dem Wirklichen nicht ganz trennen. Aus diesem Grund ist das Wesen der Idee nicht ganz illusorisch, wie man meinen möchte. Idee ist die andere Spitze der Wirklichkeit selbst.

Das Wesen der Idee, wie der Maler sie unmittelbar empfindet, ist im Grunde sinnlich wahrnehmbar. Manchmal ist es abstrakt und kann auch eine Farbe, eine Form oder eine Textur sein. Die Idee seines Gemäldes kann der Maler in ihrer abstrakten oder konkreten Gestalt empfinden, wie sie sich manifestiert zum Beispiel in der besonderen Textur der Rinde eines Baumes, in den abstrakten Formationen in den Ruinen eines alten Gebäudes, in einem Spinnennetz im umherliegenden Kram im Dachgeschoss oder in den brüchig gewordenen Blättern einer alten religiösen Schrift. Diese Idee kann in der Gestalt eines bestimmten Teiles einer Form, einer bestimmten Schattierung einer einzigen Farbe oder der merkwürdigen Textur der Oberfläche eines Gegenstandes erscheinen. Das bedeutet, dass die Idee im Geiste des Malers selbst oder auch ihre ursprüngliche Manifestation formgebunden ist. Er nimmt sie als solche unmittelbar wahr.

Meistens ist diese ursprüngliche Manifestation der Idee abstrakt oder diesig. Wie das Wesen dieser Idee allmählich deutlicher wird, so wird der Maler der aus dieser Idee entstehenden Form gewahr. Er beginnt die dieser Form innewohnenden mikroskopischen Kleinformen, die Schattierungen der Farbe oder die der Textur

selbst innewohnenden zahlreichen Kleinformen oder Farben wahrzunehmen. So beginnt er, die bildliche Bedeutung eines dieser Faktoren ganz deutlich zu empfinden. Das führt allmählich dazu, dass alle Faktoren außer diesem einen Faktor als nicht so bedeutungsvoll empfunden werden. Aus der immer tiefer werdenden Empfindung dieses bestimmten Faktors entsteht langsam ein Bild. Dieses Bild ist die deutlich gewordene Idee, die – oder einer ihrer Teilaspekte – ein größeres Sinnpotential besitzt. Im Laufe dieses Prozesses, wobei Idee sich in Bild umwandelt, finden viele mikroskopische, strukturelle Verschiebungen statt, die im Kontext der Räumlichkeit des Gemäldes unentbehrlich sind. Manchmal kann der Maler jedoch zwischen Idee in seinem Geiste und Bild nicht unterscheiden, weil ihm das Bild selbst auf einmal ganz deutlich auffällt. Je deutlicher das Bild, desto einflussreicher wirkt es auf das Gemälde. Ein am Anfang diesig erscheinendes Bild wird im Laufe des Zeichnens oder Malens erst deutlich oder verdeutlicht. Aber aus meiner Erfahrung würde ich meinen, dass ein auf diese Art und Weise vervollständigtes Bild und demzufolge das ganze Gemälde nicht besonders wirkungsvoll ist, denn der Maler fokussiert zu sehr solche diesigen Bilder und versucht, sie entsprechend der vermeintlich wirklichkeitsbezogenen Vorstellung von ihnen zu gestalten, wobei er das Bewusstsein der Räumlichkeit des Gemäldes im Ganzen verliert. Und genau hier kann er in die Irre gehen. Zweitens habe ich erfahren, dass ein Bild, wenn es sich wegen der einen oder anderen Farbe, der Form oder der Textur im Geiste des Malers von allein deutlich geprägt hat, so lange nicht in Vergessenheit gerät, bis es sich nicht im Gemälde manifestiert hat. Ein solches Bild ist so tief und fest in der Erinnerung geprägt, dass der Maler beim Malen nicht einmal eine seiner groben Skizzen bei sich zu haben braucht. Solche Bilder spielen meistens in guten Gemälden eine wichtige Rolle und verleihen dem Gemälde eine besondere Wirkungskraft.

Ein Maler ist sich der verschiedenen Gesichter einer Idee bewusst. Er wählt das deutlichste von ihnen aus, oder er prüft die verschiedenen Bilder, die eine diesige Idee enthüllt, und nimmt eines an, das im Sinne des ganzen Gemäldes am Geeignetsten zu sein scheint, nachdem er es aus verschiedenen Blickwinkeln genau beobachtet hat. Nur so kann sich die Idee im Gemälde im wahrsten Sinne des Wortes manifestieren. Aber die Idee oder ihr Bild muss durch Leidenschaftlichkeit gestützt sein. Ein so spontan entsprungenes Bild kann im Gemälde wohl Wurzeln schlagen und blühen. Dahingegen erweist sich ein aus rein intellektueller Analyse entsprungenes Bild im Gemälde im Endeffekt als leblos, künstlich und eitel. Das hat damit zu tun, dass die Entwicklung eines Bildes im Gemälde gänzlich vom Sinnzusammenhang und von der Räumlichkeit des Gemäldes abhängt. Die Idee im Geiste eines Malers und ihr Bild unterscheiden sich so von der Idee und dem Bild im Geistes eines Autors. Eine verbalisierte Idee kann möglicherweise schöner und treffender erscheinen als ihre visuelle Vorstellung im Geiste des Autors. Deshalb haben die Ideen eines Malers visuell zu bleiben. Das heißt, die Idee muss sichtbar werden. Selbst wenn sie abstrakt ist, muss ihr abstraktes Wesen durch Form und Farbe sichtbar werden. Ideen, die nur empfunden werden, sind so lange für den Maler nutzlos, bis sie nicht visuell verdeutlicht worden sind.

Einige vage Ideen oder Bilder beschäftigen den Geist lange Zeit. Ihre Empfindung ist mal deutlich, mal nebelig. Und dieser Prozess wiederholt sich mehrere Male. Aber dennoch manifestieren sich solche Ideen nicht klar visuell im Gemälde, denn der Sinn, den sie im Gemälde ausdrücken sollen, ist noch nicht klar. Unzählige solche Bilder sind im Inneren des Geistes des Malers gespeichert. Manchmal kann eine einfache Form, eine anspruchslose Schattierung einer Farbe oder die Textur einer Form Anlass dafür werden, dass eine klarere Empfindung die Grenzen der vagen Ahnung der Existenz solcher Bilder überwindet. Irgendwelche Anlässe dieser Art, oder auch irgendein

Element aus der materiellen Wirklichkeit, kann Anlass werden. Dann drücken sich solche lange Zeit im Inneren unseres Geistes versteckten Bilderideen spontan im Gemälde aus und überraschen uns vollkommen.

Die Suche nach dem Wesen eines Bildes bereitet dem Maler eine einzigartige Freude. Nicht, dass diese Suche immer eine bewusste Suche ist. Aber die Freude ist genau so rein und einmalig wie das Bild in seiner Reinheit, sollte der Maler es finden. Diese Suche ist ein Prozess, der den Geist des Malers stets beschäftigt. Wenn ein solches Bild, das die Essenz unzähliger visueller Erfahrungen in seinem Leben ist, in der Räumlichkeit seines Gemäldes an einem richtigen Ort und in einer richtigen Form einen makellosen Ausdruck findet, dann fasziniert es auch den Betrachter.

Der Maler fühlt sich mit abstrakten Ideen und Bildern, die sich in der Musik ausdrücken, besonders nah, weil Musik ein sehr spontan rhythmisches und völlig abstraktes Medium ist. Es ist möglich, dass wir uns mit Rhythmus überhaupt ganz spontan identifizieren, weil er in seiner Urform in unserem Körper selbst existiert und wir ihn ab und zu unmittelbar sinnlich empfinden. Jeder kennt das rhythmische Klopfen unseres Herzens; wir fühlen sein Tempo, hören es mit unseren Ohren, wie es in uns fließt. Die Musik ist mit diesem Ur-Rhythmus nah verwandt, und deshalb reagiert unser ganzes Sein, sich spontan mit ihr identifizierend, auf die Musik. Aus diesem Grund fühlt sich der Maler den abstrakten Konstellationen von Noten und den daraus entstehenden Bildern sehr nah. Bilder, die aus der Musik entspringen, sind abstrakt, spontan und frei. Keine Logik grenzt sie ein. Und sie bringen ihre eigenen visuellen Anhaltspunkte mit sich. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes selbstreferenziell.

Der Eigenwert und der Selbstzweck solcher selbstreferenzieller Bilder, die ihren Ursprung in der Musi, oder in einem anderen Medium haben, ist die essentielle Reinheit ihres Wesens. Deshalb taugen gängige Maßstäbe nicht unbedingt dazu, ihren Wert

einzuschätzen. Man muss sich bemühen und neue Kriterien ausarbeiten. Aber selbst wenn man diese nicht hat, ist die Reinheit solcher Bilder sofort auffällig, denn solche Bilder rühren die extremen Grenzen der menschlichen Existenz oder die Grundsätze der Natur selbst an – ja die Wahrheit des Seins selbst.

Im Gemälde muss sich jedwede Idee oder jedwedes Bild allein visuell entwickeln, denn darin ist das Sichtbarwerden wichtiger als das Sein. Weil das Wesen der Zeichenkunst oder der Malerei eine visuelle Manifestation des Nicht-Visuellen ist, oder weil diese Kunst das Visuelle sichtbar macht, erweisen sich alle sonstigen Referenzen der Idee oder des Bildes als unwichtig. Eigentlich sind wir mit dem Prozess vertraut, wobei das Visuelle sichtbar wird. Wenn wir etwas visuell wahrnehmen, dann ist am Anfang das Visuelle nicht sofort sichtbar. Ganz langsam macht es sich sichtbar und wir fokussieren dann nur das, was uns als wichtig erscheint; alles andere ist zwar da, aber wir nehmen es nicht mehr wahr. Auf diese Weise kreieren wir für uns ein Bild, das uns gefällt. Und genau derselbe Prozess ist in der Zeichenkunst oder der Malerei im Gang. Ist der malerische Ausdruck des im Geist formierten Bildes nicht eindrucksvoll, so kann der Sinn des Bildes den Betrachter nicht erreichen.

Während einige Ideen und Bilder nur die Sinne ansprechen, spornen andere das Denken an. Während einige Bilder Gefühle evozieren, ergänzen andere die Vorstellungen Gottes. Auf diese Weise leisten Ideen und die daraus entstehenden Bilder – sowohl konkret als auch abstrakt – ihre jeweilige Arbeit. Ein Bild mag wohl konkret oder abstrakt sein, es verfehlt so lange seine Aufgabe und kann keine nennenswerte Wirkung auf den Betrachter haben, bis es nicht die Essenz der menschlichen Existenz durchwühlt und sich bemüht hat, das darin versteckte Mysterium zu enthüllen.

Wenn sich eine Idee durch ein Bild manifestiert, das über-sensationell oder übertrieben realistisch ist, dann ist die Wirkung überraschend. Weil sich ihre Gestalt als unsere

normale Wirklichkeitserfahrung unterscheidet und mit unserem Leben keine Verwandtschaft hat, wirkt sie verwirrend. Aber dann stellen wir fest, dass es in der Natur tatsächlich Dinge gibt, die solchen seltsamen Bildern ähneln. Wir wundern uns zum Beispiel über ein Ungeziefer, das genau so aussieht wie ein grünes Blatt, sodass wir die zwei nicht auseinanderhalten können. Und diese Verwirrung lässt uns erneut wundern über unser Verständnis von Wirklichkeit. Die Natur ist voll von solchen seltsamen Phänomenen. Nur weil wir diese nicht so wahrgenommen haben, fragen wir uns, was realistisch, was surrealistisch ist.

Solche Bilder im Gemälde, die auf der Oberfläche als leicht identifizierbar vorkommen, stammen meistens aus einem abstrakten Sinnzusammenhang, und deshalb ist ihr Sinn in ihnen tief verborgen. Der Sinn eines Bildes erschöpft sich nicht beim ersten Anblick, weil er auch mit verschiedenen einzelnen Details innerhalb der Räumlichkeit des Gemäldes zusammenhängt. Die reziproken Beziehungen der einzelnen Elemente im Gemälde miteinander können ebenfalls nicht gleich beim ersten Blick empfunden werden. Ich meine, dass kein Kunstwerk solche in seinen Details verborgenen Mysterien gleich und auf einmal enthüllt. Es muss mehrere Male rezipiert werden, wobei seltsamerweise jedes Mal ein völlig neuer Aspekt sichtbar werden kann. Eine oder mehrere solcher Facetten bleiben selbst ihrem Schöpfer, dem Maler, unbekannt.

Ein Gemälde vor uns ist das deutlich gewordene Bild von einer Idee, die ihre Genese entweder in einer unmittelbaren oder einer mittelbaren Erfahrung hat, und (es ist) die Existenz dieses Bildes innerhalb des räumlichen Zusammenhangs des Gemäldes. 'Erfahrung-Idee-bildlicher Ausdruck' – so ist der dreistufige Vorgang der Entstehung eines Kunstwerks. Das Visuelle an einer Erfahrung, dann die Rezeption der bildlichen Essenz dieser Erfahrung und schließlich der visuelle Ausdruck dieser Erfahrung im Gemälde – dies ist der schwierige Weg, auf dem die Idee durch das Bild zu ihrer Essenz gelangt.

Empfindung und Bild

P. 49 – 1st paragraph on P. 51 of the Original

Während man um Mitternacht mit schweren Füßen durch den menschenleeren Gang des großen Krankenhauses geht, umgeben von der Finsternis der Sorge aus allen Richtungen, an den bizarren dunklen Schatten vorbei, die sich sowohl an den Wänden als auch außerhalb sich bewegen, den üblen Geruch der Medikamente überwindend, während hie und da nur das Stöhnen der Leidenden zu hören ist, während man allein sein eigener Geselle ist und verschiedene Erfahrungen einzeln ins Innere des Geistes graviert werden, wird es einem so, als würde man den Kern des Lebens selbst berühren.

Die Zeit der Rückkehr aus einem fremden Land. Alle Veranstaltungen sind bereits vorbei; was übrig geblieben ist, ist die Zeit. Im Bahnhofsrestaurant mit riesigen Türen, mit dem ganzen Gepäck, stundenlang Tee trinkend, blickt auf dich aus allen Richtungen lediglich Fremdheit. Die Gegenwart liegt ausgestreckt vorn auf der weißen Tischdecke. Die Zeiger der Einsamkeit auf der Uhr stehen still. Die gelben Flecken des Tees irritieren unprovokiert. Plötzlich hört man den Himmel zerschmetternden Schrei der Lokomotive und danach unheimlich lautes Rattern. Draußen Wellenströme des tief schwarzen Rauches und im Inneren überall Unsicherheit.

Während man mit ungesättigten Augen die aufgehende Sonne einsaugt, erlebt, wie der nasse Sand die Füße spielend anrührt, während beide Ohren die Stärke des Windes fühlen, die in der Ferne sich entfaltenden Segel flatternd zu sehen sind, und die Freunde schon weg sind, während der feuchte und salzige Atem leise ein- und ausgeht, der weiße Schaum mit den schwarz-blauen Wellen hinüberfließt, während die winzigen, auf dem Strand hastig rennenden Kreaturen in ihren Höhlen verschwinden und die Nässe

der Meereswellen sich bis zu den Füßen ausdehnt, ist ein fabelhafter neuer Morgen im Entstehen. Während am Himmel das hellgelbe Licht explodiert, wird langsam das ganze Meer vergoldet. Von allein beginnt der Mund, ein Gebet aufzusagen; aus den Augen fließen Tränen der Freude. Es wird dir so zu Mute, als gehe die vorn am Himmel aufgehende Sonne in deinem eigenen Herzen auf. Du fühlst langsam, dass du und die dich umgebende ganze Welt eins sind und dass beide, du und die ganze Natur, sich im goldenen Licht dieser Sonne auflösend eins werden. Das mag nur einige Momente lang geschehen, du fühlst aber, als würde es seit langer Zeit geschehen. Während die Tränen der Freude aus den Augen fließen, während du die Freude erlebst, als sei der Sinn des Lebens erfüllt, wird auf der Tafel deines Geistes dieser Morgen für ewig eingemeißelt.

Auf dem Highway rasen schwere Fahrzeuge. Du siehst auf einer Seite der schwarzen asphaltierten Straße etwas liegen. Als wäre es ein weggeworfenes Blatt Papier, das im Dreck liegt. Du näherst dich und siehst, dass es ein toter Hund ist. Völlig flach. Als hätte man eine auf Pappe gemachte Zeichnung eines Hundes ausgeschnitten – absolut flach, wie ein Stück Pappe.

Ein Tag mitten im starken Monsun. Schwaches Sonnenlicht und leichte Wärme. Dampfe Schatten des Mittags. Während du auf der Wasserfläche im Brunnen die Reflektion der schimmernden Sonnenstrahlen beobachtest, wirst du plötzlich auf etwas aufmerksam, das dich überrascht. Zwei Frösche in einer der Fuß-Nischen, der eine sitzt auf dem anderen, und es wird dir seltsam zu Mute, du hast ein beunruhigendes Gefühl,

als hätte sich ein Geheimnis zum ersten Mal dir enträtselt. Fast eine Art Mandukya-Upanishad selbst.

Am Mittag im Büro des Weavers Centre, Varanasi. Zusammen mit den anderen Kollegen. Die Türen des kleinen Zimmers sind zu. Unruhe im Geiste. Draußen eine solche Hitze und darüber hinaus der unaufhörliche Lärm der laut geschrienen Parolen. Ein Parolenkrieg unter Gruppen von Hunderten von Menschen, die sich wahrscheinlich auf leeren Magen dort in der Hitze versammelt hatten. Während innerhalb des Büros einige völlig teilnahmslos dasitzen, laufen einige andere im Gebäude ständig vom oberen Stock nach unten, eilig mit irgendwelchen Papieren. Draußen wird immer wieder und immer lauter geschrien, im Inneren nur Beunruhigung. Du bewegst dich ziellos einfach so um den Tisch und dein Knie stößt gegen die Kante. Der stechende Schmerz zieht langsam vom Fuß bis in den Kopf hinein. Du machst die Augen zu. Im Kopf explodieren die Gedanken buchstäblich in Fragmente und dann wird alles dunkel. In wenigen Sekunden kommt es dir in den Sinn, nach Wasser zu fragen. Du trinkst es aus dem Teller. Draußen werden die Parolen immer weiter geschrien. Zum ersten Mal siehst du an der Wand eingerahmte Bilder von Ram, Laxmi und ähnlichen Gottheiten. Im dunkleren Teil der Wand ein Spinnennetz. In genau dessen Mitte sitzt aufmerksam die Spinne. Spaßeshalber wirfst du ein winziges Stück der Betelnuss in ihr Netz. Gleich bewegt sich das Netz. Die Spinne kommt zuerst ganz vorsichtig auf das Stück Betelnuss zu, dann aber ist sie plötzlich da und fängt gleich an, mit ihren feinen Fäden schnell das Stück Betelnuss zu umwickeln. Im Nu hebt sie leise das nun voll umwickelte Stück Betelnuss, als wäre es ihr Butterbrot, und legt es in der Mitte des Netzes nieder. Langsam versucht sie, es mit ihren Beißwerkzeugen einzustechen, und gleich wird ihr klar, dass es kein geeignetes Futter ist. Und sobald es ihr klar geworden ist, schneidet sie sofort – wie mit einer Schere – den Faden ab und lässt das Stück herunterfallen. Aber in dieser Hektik fällt die Spinne selbst aus ihrem Netz heraus und hängt nun an einem Faden aus eigenem Leibe. Aber gleich steigt sie am selben Faden wieder hoch in ihr Netz. Eine große Erkenntnis war es mir an diesem Tag: dass eine Spinne am Faden aus ihrem eigenen Leib nach oben und unten sich bewegen kann – wie das japanische Spielzeug Yo-Yo.

Inspiration

P. 26 onward of the Original

Die Sonne geht ja jeden Tag auf. Das Bild des Sonnenaufgangs formt sich jeden Morgen uzieht uns an. Aber es gibt auch einen Morgen, an dem wir den Glanz der aufgehenden Sonne samt seines polychromen Zaubers irgendwo im Inneren fühlen. Der ganze Geist und der Körper erwachen mit einem anderen Bewusstsein. Ein solcher Morgen kommt und füllt unseren Geist mit einer völlig anderen Freude. Das ist ein Erlebnis, das völlig spontan da ist, und man meint, nichts liege im Bereich des Unmöglichen. Wie einfach, wie natürlich machbar scheint alles geworden zu sein, als hätte man den ganzen Himmel in seinem Griff. Ein solches Erlebnis ermöglicht die Verwirklichung vieler Träume.

Hoch auf dem langen Telefonkabel sitzen unzählige kleine Vöglein – dicht beieinander, aber mit einem bestimmten Abstand zueinander. Sehr klein, aber unheimlich agil. Ihre winzigen Schwänze bewegen sich ständig auf und nieder. Fliegen einige von ihnen weg, so kommen neue Scharen und besetzen eilig die frei gewordenen Plätze. Alle sind bemüht, sich auf dem Kabel aufrecht zu halten. Während einige ihre Schnäbel in die Federn stecken und sich aufputzen, genießen andere einfach das Schwingen des Kabels. Noch andere flattern mit ihren Flügeln in der Luft und suchen einen freien Platz. Wie sind all diese unzähligen Vöglein plötzlich hierher gekommen? Und wieso hat man sie diese Tage nicht gesehen? Ihre kleinen Formen auf der Linie des Kabels – welche Freude erleben sie, wenn sie sich bemühen, sich darauf aufrecht zu halten!

Jedes Jahr in der Regenzeit, wenn es leise regnet und in der Ferne das Sonnenlicht sich schichtenweise ausbreitet, gewinnt die Magie des Regenbogens Gestalt. Aber

diejenigen, die mit dem täglichen Lebensgeschäft beschäftigt sind, blicken meistens kaum in diese Richtung. Und, sollten wir an einem Morgen oder an einem Abend einfach so auf dem Balkon stehen, so sehen wir unmittelbar vor uns den Regenbogen, wie er sein Farbenspiel aufführt. Von Augenblick zu Augenblick treibt er an der Grenze von Deutlichkeit und Undeutlichkeit das Spiel seiner diesigen Existenz – mal ist er, mal ist er nicht. Wir stellen fest, dass das eine Ende des Regenbogens in unserem Geist, das andere über die Himmelsgrenze hinaus sich verbreitet. Uns ist, als würden wir durch diesen sanften Kontakt direkt den Kern der Natur selbst anrühren. Und im Laufe dieses Nachvollziehens des anderen Bewusstseins, der illusorischen Melodie, der riesigen Größe des Weltalls werden wir unbewusst damit eins.

Jeden Tag bei der täglichen Fah, sobald der Bus eine Wende nahm, sah man an der Ecke ein altes, heruntergekommenes Gebäude. Der Bus fuhr gerade an dieser Stelle links vorbei. An diesem Tag prägte sich die seltsame Form dieses Gebäudes in den Geist. Die zwei Flügel des Gebäudes streckten sich parallel zu den Seitenstraßen aus, während der mittlere Teil sich an der Kreuzung der zwei Straßen hoch in die Luft streckte. Das dreieckige Gebäude mit nur wenigen Fenstern gewann eine ganz neue Gestalt. Der absolute Gipfel war, dass an diesem Abend am Himmel hinter dem Gebäude ein großer Mond aufgestiegen war. Einen derart großen Mond, wie das Rad einer Mühle, hatte ich zum ersten Mal gesehen. Es war unmöglich, dass ich dieses Bild mit dem dreieckigen Gebäude und dem riesigen Mond dahinter je vergessen würde.

An einem Morgensah ich einen Gecko, der auf einem breiten Blatt des Papaya-Baumes

ruhig schlief. Als er meine Präsenz bemerkte, machte er ein Auge auf, streckte seinen Nacken etwas aus, sah mich an und wurde wieder auf dem Blatt ruhig. Nach einiger Zeit fiel mir auf, dass er von dort schon längst verschwunden war.

Vorne ist das Feld überspült mit Wasser und darin ist die Widerspiegelung des Gebäudes dahinter zu sehen. Die Widerspiegelung ist so wirklichkeitsnah, dass darin eine fliegende Krähe zu sehen ist. Ich blickte nach oben und sah eine wirkliche Krähe, die da flog. Eine Krähe in der Widerspiegelung, die andere, die über das Feld hinwegflog. Es war, als seien hier zwei verschiedene Bilder miteinander gekoppelt. Unvergesslich ist das stille, ruhige Bild des Gebäudes in der Widerspiegelung und die Widerspiegelung der schwarzen Krähe, die darüber flog.

Rhishikesh nähert sich. Früh morgens, die Stunde vor dem Sonnenaufgang. Ein mysteriöser Duft füllt die Atmosphäre. Diese Berge mit ihrem Gewand der mysteriösen Schönheit, die Bäume, und dieser saubere Ganges, der grünlich-blau, sanft, durchsichtig, schweigend, frei fließt. Der teilnahmslose, ernsthafte Himalaya umgibt uns. Oben im Himmel, etwa fünfzig Fuß hoch, segeln Wolken. Es ist, als würden unsichtbare Engel ein großes schneeweißes Tuch an seinen vier Ecken haltend ganz leise von hier dorthin tragen. In solcher Umgebung erweitern sich die Grenzen deines Geistes. Dieser erheiternde, heilige Duft – von den Bäumen, den Blättern, den Blumen oder von was auch immer – als Weihrauch im Dienst der aufgehenden Sonne.

Mehrere solche schönen, ernsten, seltsamen, mysteriösen, freudevollen oder traurigen Erlebnisse erwecken in deinem Geist eine Art Neugier. Worum geht es eigentlich? Wo ist der Ursprung dieses Ganzen? Was ist – und wo ist – dein Standort in diesem Ganzen? Wer bist du und warum erlebst du das alles? Oder ist das alles nur ein Zufall? Gehst du von hier bis dorthin, oder stehst du still an einer Stelle und erlebst nur die Illusion einer Reise? Was ist wirklich wahr? – Viele solche Fragen entspringen

dieser Neugier. Du fühlst eine unsichtbare, mysteriöse Macht, die all diesen Fragen zu Grunde liegt. Man hat dieser Macht bis heute verschiedene Namen gegeben. Lassen wir uns sie „Inspiration“ nennen. Der Maler wird durch verschiedene solcher visuellen Erlebnisse Zeuge der eigentlichen Natur dieser Inspiration. Man wird sich überall ihrer Existenz bewusst – ob der Anlass oder der Ausgangspunkt nun Wasser ist oder Stein, oder Holz, oder irgendein Ort auf der Erde.

Wenn du allein und in tiefster Kontemplation bist, hast du keine Lust, dich zu bewegen. Du willst einfach sitzen bleiben.

In solchen Momenten kommt etwas aus deinem Inneren heraus. Ganz undeutlich und diesig erscheinen Gestalten. Bist du mittendrin in einem solchen Erlebnis, so verlierst du das Bewusstsein für alles andere. Eine Achtsamkeit dieser Art trennt dich von der Außenwelt. Und das ist keineswegs übertrieben. In der Welt tiefster Kontemplation und Achtsamkeit kommt nichts als etwas Unmögliches vor. Außerdem ist das Sichtbare das Essentielle. Du befindest dich auf dem höchsten Gipfel der Wonne. Bar jeglichen Zweifels, jeglichen Widerstands. Die Wellen der unsichtbaren Macht wickeln dich von allen Seiten ein und du wirst eins mit etwas Unnennbarem – du kannst nicht sagen, mit wem oder mit was. Was in solchen Momenten im Gemälde vor sich geht, ist nichts dir Eigenes; nichts, was dir zuliebe da ist, sondern das, was ist, ist nur um des Gemäldes willen da; das ist das eigentlich Eigene des Gemäldes.

Wenn du in tiefster Stille dem Ur-Klang lauschst, wirst du eins mit dem großen und glanzvollen Sein der Natur, wobei du von allein des Ein-Klangs, der Einheit aller Substanzen Zeuge wirst. Ich meine, dass das, was aus einem solchen Erlebnis ins Leben gerufen wird, mit jener unsichtbaren Macht, also mit Inspiration verwandt ist. Von Außen her gesehen, erscheint Inspiration in Bildern, in ihrer Beweglichkeit, während du unmittelbar Zeuge des inneren Wesens der Inspiration sein musst, um es

zu erkennen. Obwohl es wahr ist, dass eine solche unmittelbare Erkenntnis nicht durch Zeit-oder-Raum-Kategorien bedingt ist, bedarf es jedoch eines geistigen Bodens, der von allein sich schafft, wenn der Geist still, ruhig, in sich integriert und absolut fokussiert ist. So ist diese Erkenntnis selbst der Beweis ihrer Eigenheit. Wenn in einem solchen, spontan zustande gekommenen geistigen Zustand die Inspiration manifest wird, fasziniert dich ein bestimmtes Bild völlig, das dann in deinem Gemälde Ausdruck findet.

Wenn der Monsun auf seiner Höhe war und es ununterbrochen regnete, hatte ich viel Freude daran, am ruhigen Nachmittag mit dem Regenschirm allein im Ranicha Baag – Park der Kaiserin – spazieren zu gehen. Weil es regnete, war im Park kaum jemand zu sehen. Die Vögel und die Tiere schwiegen im Inneren ihrer Käfige. Es tropfte das Regenwasser. Die grünen Blätter glänzten frisch, als wollten sie ausdrücken, wie froh sie waren. Das Regenwasser kam den Stämmen der großen Bäume von oben rollend hinunter. Man fühlte unter den Füßen das nasse Gras. Der Regen machte nur den Krähen nichts aus; diese spielten nach Herzenslust im Wasser im Gras. Sie waren frei, weil sie nicht im Käfig waren. In solchen Momenten gelang es dem Geist, für sich zu sein. Man konnte einfach wandern, so lange wie man nur wollte; oder sich hinsetzen, einen Tee trinken, oder wieder den Regenschirm aufschlagen und im Regen halbnass werdend herumwandern, nur dem Willen der Beine folgend. Viele Ideen drängten sich im Geiste. Viele Entschlüsse wurden getroffen. Das Regenwasser floss überall auf dem Boden. Plötzlich wurdest du auf ein hellgelbes, mandelförmiges, vom Wasser durchnässtes, auf dem schwarzen Boden klebendes Blatt aufmerksam, das dich ekstatisch machte. Ein Bild dieses Blattes, wie es dieses Erlebnis zustande brachte, drückte sich nach einiger Zeit unbewusst, von allein in einem Gemälde aus. Auch danach drückte sich das Bild verschiedenartig kontextualisiert in mehreren anderen Gemälden aus.

Auch aus Elementen, die beim ersten Blick amorph, asymmetrisch oder unstrukturiert erscheinen – oder aber auch aus solchen Ereignissen – gewinnen gute Bilder Gestalt. Denn das Nicht-Dasein eines Bildes kann selbst ein Bild sein. Oder, wenn es im herkömmlichen Sinne an Farbe oder an Form fehlen sollte, kann im puren Raum ein völlig anderes Bild entstehen, das seine eigene Räumlichkeit hat. Man kann allerdings nie genau sagen, wann und wie das möglich wird.

Denn es ist unmöglich im Voraus zu ahnen, wann und wie im kreativen Prozess die Inspiration sich manifestieren wird.

Aus diesem Grunde wird man sich der Inspiration bewusst, die mal durch eine Empfindung, mal durch auf den ersten Blick als sinnlos erscheinende visuelle Erlebnisse, durch eine Erinnerung oder durch ein scheinbar unwichtiges Alltagserlebnis gestiftet wird. Sonst ist unser Geist immer mit irgendwelchen Aktivitäten beschäftigt. Meistens geht es dabei um das Geschäft namens „Leben“, mit all seinen Versuchungen und Ablenkungsmanövern. In der Mitte eines solchen Wirrwarrs von nach Außen hin gerichteten Gedanken fühlt man, dass von allein etwas völlig anders geschieht. Das heißt, von allein entsteht ein Geisteszustand, der von diesem Geschäft „Leben“ vollkommen anders ist. Kein besonderer Anlass war dafür notwendig; alles geschieht wie von allein. Es bedarf auch keiner besonderen Anstrengung unsererseits, sondern die konditionierten Tendenzen des Geistes werden verdrängt durch eine immer stärker werdende Tendenz und Willigkeit zur Kreation von Zeichnungen oder von Gemälden.

Aber dahingegen treten gleichzeitig in solchen Momenten im Geiste auch verschiedene andere Gedanken auf. Mal meinst du, dass Inspiration dich wahrhaft begünstigt hat und du wirst ekstatisch; aber gleich im nächsten Moment wirst du zutiefst traurig, weil du meinst, du taugst nichts; du wiederholst dich nur, schaffst nichts Neues; dir

fehlt es an Mut zur wahren Kreation. Du erinnerst dich jedoch gleichzeitig, dass in der Vergangenheit dich öfters ähnliche negative Gedanken geplagt hatten, dass aber gerade aus dieser Negativität plötzlich entstehend dir ein neuer Weg sichtbar geworden war. Du wirst ständig rastlos wegen solcher einander widersprechender Gedankengänge. Dir ist, als würde deine ganze Existenz selbst mit solchen inneren Kämpfen durchwühlt. Du stellst aber fest, dass oft gerade das der Geburtsort der Inspiration und des Bildes ist.

Stolz, Beleidigung, Ehrgeiz, hartnäckiges Trachten, Ambition, Hoffnung, Lust, Begierde, Selbstsucht, Angebertum – wie viele und was für welche Gewinde sind in den Geist eingeschnitten! Als seien diese Gewinde selbst unser Leben! Der einzige Trost liegt darin, dass Schöpfertum jenseits aller solcher Gewinde verortet ist. Und gerade deshalb taugt hier das „Ich-Sein“ nicht. Schöpferische Arbeit ist swayambhu, selbst-geboren, und hat mit keinem „Ich“ etwas zu tun, was pure Gnade ist. Sonst hätte es große Konfusion gegeben. Spontanität ist der Geburtsort des Schöpfertums ; Einbildungskraft ist ihre Heimat. Inspiration ist jenseits von all dem. Deshalb muss man sich ihr völlig hingeben, will man schöpferisch tätig sein. Absolute Hingabe ist der einzige und unentbehrliche Weg. Das Einzige, was wir mindestens können, ist stetiges Trachten danach.

Der Maler hat im Laufe seiner schöpferischen Arbeit mehrmals solche Erlebnisse der Hingabe, des Sich-selbst-Transzendierens, des deutlich Gewahrwerdens der eigenen Grenzen und des Überraschtwerdens. Deshalb wird – wenigstens im Kontext der Malerei – sein Ego völlig machtlos. Und deshalb kann er die Kunst eines anderen Malers von Herzen bewundern. Denn nun ist er sich dessen völlig bewusst geworden, dass ohne die Gnade der Einbildungskraft, ohne das unmittelbare Erlebnis der Inspiration er unmöglich etwas zustande bringen kann. Allein aufgrund des Versuchens oder der

Macht der Intelligenz, oder aber allein aufgrund der Leistungsfähigkeit kommt kein Kunstwerk zustande. Ohne die innere Inspiration kann kein Gemälde in sich „fähig“ werden. Und was diese im Inneren gefühlte Inspiration genau ist, kann man unmöglich verdeutlichen. Sie ist jenseits jeglicher Definition. Zwar kann man Inspiration unmittelbar fühlen und feststellen, dass sie da ist, aber wie dies geschieht, kann man nicht sagen. Weil es unmöglich ist, das Wesen der Inspiration zu verobjektivieren oder zu deuten, dies oder jenes sei Inspiration. Weil das unmittelbare Erlebnis der Inspiration seltsamerweise im Geiste verortet ist, muss man eingestehen, dass seine Macht jenseits seiner alltäglichen Geschäftigkeit verortet ist.

Entdeckung und Ausdruck der Emotionen

P. 61–64 of the Original

Der erste Regen. Und der damit entstehende Duft der Erde. Die eigenartige kühle Luft. Die aufs Neue grün schimmernden Bäume. Die nachts, wenn es kräftig in Strömen herunterkommt, überall herrschende, erheiternde Stimmung der Wonne. Gestalten, die aus dem Wasser entstehen, das die Fensterscheiben herunterläuft. Während du einen mysteriösen Sinn ahnst, der aus dieser ganzen Atmosphäre entsteht, fühlst du dich inspiriert und wirst Zeuge der Formung von vielerlei Bildern.

Die dunkelrosa Farbe der Gulbakshi-Blumen und ihr zarter, sanfter Duft erweckt im Geiste viele Erinnerungen. Das kleine Dorf, in dem ich geboren wurde und die ersten Jahre meiner Kindheit verbrachte. Die heitere Umgebung, der Steinbau der örtlichen Schule, die ich besuchte. Die Waadi – dicht aneinander gereihten Palmen von Kokosnuss, Betelnuss u. a. und das darunter versteckte große, aber bescheidene Haus der Großeltern. Der Großvater, der im Tempel im Inneren des Hauses morgens und abends seine Puja machte und mittags in der Zwischenzeit in der Waadi arbeitete. Die mit der Großmutter abends im Dorftempel gehörten Geschichten aus den Puranas. Der hohle Baum auf dem Tempelgelände. Der morgens und abends herüberlautende Klang der Wassermühlen an den Brunnen aus fast allen Wadis – Weiler – gunh-gunh ... So viele solcher Erinnerungen drängen im Geist zusammen. Die bescheidene aber glückselige Stimmung im Dorf, die unschuldige Ruhe mitten in der Natur, die Spiele in der Waadi mit den Kindern aus der Nachbarschaft – aus Okrablättern gemachte Pfeifen, aus Bambusröhren gemachte Gewehre, die aus dem Schwefel von Streichhölzern gemachte Handgranate, die witzigen Geschichten der das Vieh treibenden Kinder, die auf der Höhe des Monsuns in den Nachbarhäusern

langsam aus Ton Gestalt gewinnenden Ganesha-Idole; der ununterbrochen fünfzehn, zwanzig Tage lang andauernde Regen, die im Wind schwebenden Gipfel der großen Kokosnusspalmen; die große Staubwolke, wenn im Sommer ein Auto durch das Dorf fuhr, die von der Ferne kommende Stimme der See, und der unvergessliche Geschmack, der in dem einzigen Geschäft an der Ecke erhältlich limlet-Bonbons ... Solche und viele andere Erinnerungen werden ins Gedächtnis zurückgerufen und du wirst zutiefst berührt. Es werden aus der Zusammenkunft von diesen Erinnerungen und den mit ihnen verbundenen Ereignissen Gefühle erweckt, die das einmal Erlebte nachempfinden lassen. Aus dieser Nachempfindung des visuell Erlebten fallen dir manchmal einzigartige Bilder ein.

Als du in Varanasi warst, fühltest du dich an Feiertagen oder abends, wenn du nach Hause kamst, wahnsinnig einsam. Eine völlig neue Region; alles neu und fremd. Die Zeit verging irgendwie, indem du abends stundenlang vorne die Wand oder oben das Dach oder die einzelnen Bewegungen des dicken Geckos auf der Wand beobachtetest. Sonst gingst du ziellos am Ufer des Ganges über die Ghats spazieren, stiegst immer wieder die Treppen hinauf und hinab. Oder ließest dich mit dem Boot hinüber fahren, wo du am anderen Ufer des Flusses im Sand sitzen bliebst. Immer drängten unzählige sadhus, bairagis, Witwen, Priester sowie dem Gott geweihten Ochsen um den Menschen herum. Religiöser Gesang, Nacherzählungen mythologischer Geschichten auf Bengali, unzählige andere religiöse Riten – alles auf den *Ghaats* selbst. Auf einigen Ghaats Verbrennungen und Todesriten, Priester, Bootsmänner, Pilger – mitten in all diesem Gedränge und Geräusch eine einfache Leere im Geist. Der Ganges floss

langsam, und im Inneren herrschte eine melancholische Einsamkeit.

Berausender Duft eines Parfüms, helle Beleuchtung überall im Raum, aufgeputzte hübsche Frauen im seidenen Gewand und ihre affektierten Bewegungen; es wurde erzählt, Witze gemacht, laut gelacht; spannungsvolle Stimmung vor Beginn des Konzerts. Scheinwerfer an allen Seiten, einige bekannte, einige unbekannte Gesichter, ein leichtes Lächeln von einigen von ihnen, indessen Blickwechsel der Wiedererkennung, allerdings sehr kurzlebig, aber den Geist durchwühlend; hie und da in bunten Stoffen drapierte Bambussäulen – die genau dort standen und den Blick hinderten, wo sie nicht unbedingt hätten stehen müssen; im Munde der Männer paan – Betelblatt – die offensichtlich gut zusammengebastelt waren; die Frauen unterhielten sich unaufhörlich und sanft miteinander; dabei ihre jeweils schwebende Frisur, Ohrenschmuck, pallu ihrer saris mit schwerem Brokat, den sie ständig zurechtzupfen versuchten, das ständige Auf-und-zumachen der Augenlider ... Und nun der Anfang des Konzerts in diesem grellen Licht. Auf der Bühne ist es noch greller. Der Sänger, die Musiker und ihre Instrumente, die goldenen Buchstaben auf der Leinwand im Hintergrund – blendend. Und dann die sich ganz langsam verbreitende Ruhe voller Erwartung. Die aus dieser Ruhe sanft entstehenden ersten Noten. Das Konzert kommt langsam in Schwung; die Gestikulation des Sängers, das wegen des grellen Lichts unsichtbare Gesicht des Sängers, und die gerade aus all dem entstehende Stimmung des bestimmten raga. Mit dem schneller werdenden Tempo der Musik wird der Geist entsprechend erwartungsvoller. Ein von Innen beleuchteter Baum in voller Blüte, die blühenden Lichtblumen und der Sterneregen, der durch sie herunter donnert. Pure Wonne, die den Geist überschwemmt; du hast das Bewusstsein für die Zeit völlig verloren.

In Girgaon. Von allen Seiten blasen aus den Lautsprechern eins nach dem anderen

schrille Lieder voller sexuellem Reiz aus Hindi-Filmen hervor. Aus jeder Richtung betäubt mindestens ein Lautsprecher deine Ohren. Obwohl der Morgen mit der Schallplattenaufnahme der Shahnai begonnen wurde, werden danach Tag und Nacht nur die lauten Lieder aus den Hindi-Filmen mit ihrem schnellen Takt gespielt werden. Unmöglich, dass du in einer solchen Situation klar denken kannst. Das einzige, was du kannst, ist, deine Wut über deine Machtlosigkeit mit geballten Fäusten akzeptierend die Fenster zu machen. Selbst wenn du alle Fenster zugemacht hast, kannst du den schrillen Lärm nur ein bisschen dämpfen. Das Lied von der einen Seite stößt immer lauter werdend buchstäblich gegen das Lied von der anderen Seite, als wollten beide, oder die drei oder die vier, sich aneinanderrächen. Im Inneren deines Geistes schimpfst du ununterbrochen böse. Es gibt auch einen bösen Geruch in der Atmosphäre, der zu all dem beiträgt, als würde etwas verbrannt – Geruch grauer Asche, die noch warm ist; der heraus ragende, asafoetida-ähnliche, in die Nase stechende, chemikalische Gestank wird langsam immer kräftiger. Das ist ein Erlebnis, das jeden empfindsamen Geist buchstäblich erstechen kann. Jeden Moment wird die Luft verrauchter und du wirst deiner zunehmenden Machtlosigkeit bewusster. Mit wem kannst du deine Pein teilen? Denn den Mitbewohnern der Siedlung auf dem Fabrikgelände scheint es nichts auszumachen. Einige schnarchen im Schlaf, einige andere haben sich betrunken hingelegt. Diese Qual ist das Los nur des denkenden Menschen. Der Rest der Menschheit ist glücklich – zumindest scheinen sie es zu sein.

Es ging im Büro eine weiße Katze herum. Mindestens zwei oder drei Jahre lang war sie im Büro zu Hause. Ein sympathisches Wesen. In ihren Augen sah ich immer eine Art Simplizität, Schuldlosigkeit, keine bösen Absichten. War mein Sessel leer, weil ich nicht da saß, so machte sie sich ruhig darauf lang. Kam ich zurück, so sprang sie gleich hinunter und miaute. Manchmal saß sie stundenlang ruhig mit geschlossenen Augen

auf dem Fensterbrett. Lehnte ich mich im Sessel mal zurück, so miaute sie ganz leise, um zu beweisen, dass sie noch lebte. Und genau dann wusste ich, dass sie auf dem übrigen Teil des Sitzplatzes halbkreisförmig ausgestreckt lag. In der Mittagspause suchte sie meine Aufmerksamkeit, indem sie leise mit ihrer vorderen Pfote meinen Fuß berührte, und dann ließ sie sich die Stücke der poli – des Fladenbrots – schmecken. Sobald zu hören war, dass der Deckel meiner Lunch-Box zugemacht wurde, verließ sie gleich das Zimmer durch das Fenster.

Diese weiße Katze gebar im Büro mehrere Kätzchen. Jedes Mal gab es zwei oder drei – weiße, schwarz-weiße, hellgraue, spielerische, niedliche. Die Mutter spielte mit ihren Kleinen, indem sie ihren Schwanz schlangenförmig ständig hin und her bewegte, sie brachte ihnen die Kunst des Jagens bei. An einem Nachmittag kam sie durchs Fenster ins Zimmer mit einem neu geborenen Kätzchen im Mund; sie sah mich an und miaute seltsam anders. Nach zwei Tagen fanden wir alle beide ihrer Kätzchen tot auf. Eine solche milde gesinnte, verständnisvolle Katze findet man selten. Später, nachdem man im Büro mit Reparaturarbeit angefangen hatte, war die weiße Katze nie wieder zu sehen. Heute spielen ihre Enkelinnen die Mütter im Büro.

Viele solche Ereignisse kommen aus unterschiedlichen Gründen ins Gedächtnis zurück. Bei jedem dieser Ereignisse entstand in meinem Geiste eine Emotion wie Liebe, Verzweiflung, Mitleid, Sehnsucht oder Einsamkeit und schlug eine Brücke zwischen dem Ereignis und meiner Präsenz in ihm. Kein Ereignis vermag auf Emotionen stark einzuwirken, wenn man es aus einer instrumentalisierenden Perspektive nachzuvollziehen versucht. Dahingegen kann ein sentimentalisierte Geist dem Erlebnis sehr nah rücken und mit dem bestimmten Ereignis, dem bestimmten Ort eins werden. Eine schlichte Analyse einer Erfahrung ist nur ein Wortspiel. Will man ein Erlebnis im wahrsten Sinne des Wortes nachvollziehen, so ist das ohne Gefühl und Emotion nicht

möglich. Die Welt der Gefühle und Emotionen ist ja eine andere Welt. Darin werden unsere kleinsten und subtilsten Empfindungen leise erweckt und wir können das Wesen der Erfahrung leichter nachvollziehen. Auf diese Art und Weise machen wir uns unser Erlebnis mit Hilfe von Gefühlen und Emotionen zu eigen. Es steht außer Zweifel, dass es diese emotionale Verwandtschaft ist, die uns hilft, das Wesen der Erfahrung anzurühren. Allerdings können wir nicht beweisen, dass es diese Verwandtschaft war, die zu unserer sentimentalisierten Perzeption beigetragen hat, einer Perzeption, die auch im Sinne der Malerei völlig treffend ist. Dafür muss man eine Art Teilnahmslosigkeit praktizieren und die Verwandtschaft aus einer gewissen Distanz nochmals in Betracht ziehen. Wie dem auch sei – ein Bild, das aus dieser Art von emotionaler Verwandtschaft Gestalt annimmt, ist zweifelsohne seinem Wesen treu. Denn ein sentimentalisierte Geist verschärft die Sensationen und die Rezeptionsfähigkeit des Malers, was zur Kreierung von tiefsinnigen, wirkungsvollen und ihrem Wesen treuen Bildern führt.

Gelingt es dem Maler, sein Erlebnis im emotionalen Sinne sich wieder zu eigen zu machen, kommen die Bilder leichter zum Vorschein und lassen sich auch auf der Leinwand entsprechend leichter manifestieren. Solche Bilder bringen im Laufe ihrer Manifestation ihre sämtlichen Referenzen mit sich. Selbst wenn man sie aus der Perspektive der formalen Ästhetik betrachtet, erweisen sich solche Bilder meistens im Zusammenhang mit der Räumlichkeit und der Bedeutung des Gemäldes als völlig treffend. Das sage ich aus meiner eigenen Erfahrung. Im Gegensatz dazu kann kein Erlebnis, an dem eine emotionale Anteilnahme fehlt; und der Maler kann es sich deshalb nicht wieder zu eigen machen, keine wirkungsvollen und sinnstiftenden Bilder kreieren, denn sein Nachvollzug bleibt auf der Oberfläche.

Es gibt einen radikalen Unterschied zwischen einerseits den alltäglichen Vorstellungen von dem, was richtig ist, und dem, was falsch ist, und andererseits den Vorstellungen

im Zusammenhang mit der Kunst. Diese Vorstellungen in unserem Alltag basieren auf unserem Vorverständnis von Ursache-und-Wirkung-Beziehungen, wohingegen im Zusammenhang mit dem kreativen Prozess es lediglich ästhetische Vorstellungen sind, die entscheiden, was recht ist und was falsch. In diesem Prozess kann sich das Vorverstandene vielleicht hinsichtlich der Technik einigermaßen als nützlich erweisen, aber weil jedes Kunstwerk Etwas-Noch-Nicht-Bekanntes kreiert, also eine völlig neue Formation eines völlig neuen Erlebnisses ist, läuft das Vorverständnis aller Art die Gefahr, eher ein Hindernis zu sein.

Auf diese Art manifestiert sich ein Bild, das Produkt eines Einklangs von Emotion und Erlebnis ist und verschiedene ästhetisch-theoretische Prüfungen bestanden hat, im Gemälde in seiner reinen Form. Gefühle und Emotionen helfen beim Einswerden mit dem Erlebnis, aber darüber hinaus helfen sie auch dabei, die kleinsten Konturen des Erlebnissvorgangs selbst zu enthüllen. Gefühle und Emotionen spielen im kreativen Prozess eine sehr wichtige Rolle. Ohne die Willigkeit, Erlebnisse mit- und nachzu empfinden, kann man ihre Wahrheit nicht verstehen, was für die Kreierung von echten Bildern absolut erforderlich ist.

Sichtbarkeit

P.77 – 80 of the Original

Eines Abends, als ich auf dem Weg nach Hause war, blickte ich einfach so hinauf in den Himmel und da zeigte sich der Mond – uneingeladen aufgegangen, der Scheibe einer Wassermelone ähnlich, allein, wie in eine Ecke geschmissen. Erst später leuchtete mir ein, dass er mich begleitete – er ging mit mir zusammen den Weg durch die Bäume, durch die Pfähle der Straßenlampen, durch die Kabel, die darüber hingen, über die Terrassen, über die Eisenbahnbrücke; auch er ging durch die sich am Himmel verbreitenden Rauchwolken, mit mir zusammen, als würde auch er langsam müde, tief ausatmend. Etwas später zeigte er sich wie auf den Kopf gestellt im Wasser; er ging aber trotzdem. Er ging weiter durch die Pflanzen im Wasser, durchs Moos und durchs Gras am Ufer. Nach einer Weile kam ich nach Hause und sah zum Fenster hinaus, da war er doch, auf mich wartend. Ich fokussierte ihn durch das Fenstergitter und sah, dass er mit meinem Atem Schritt haltend in den Himmel hinaufstieg.

In die glückselige Ruhe hat sich der Erdgeruch gemischt. Überall ist Staub. Am Brunnen hat man die schöne Skulptur des Wasserrades aufgesetzt, dessen Bewegung klingt gun gun und füllt den Raum wie ein schönes Lied, das begleitet wird durch den Wind, der durch die Betelnusspalmen weht. Vorne stehen ganz still drei Bananenpflanze. In den Bäumen herrscht Wonne. Das Sonnenlicht spielt mit den Schatten Verstecken. In der Ferne ist das hup hup der Affen zu hören. Ein Paar Schmetterlinge huschen vor dem Hintergrund des klaren Himmels umeinander herum.

Diese zwei Bilder – der Seiltänzer Mond auf den Stromkabeln und das Paar der umeinander tanzenden Schmetterlinge – mischten sich ineinander und es war, als

hätten sich die Flecken auf dem Mond auf den Flügeln der Schmetterlinge verbreitet. Das erweckte den Schein, dass der eine Schmetterling mit seinen zusammengefaltet Flügeln still da hing und zwei Halbmonde um ihn herumhuschten. Gleichzeitig sammelten sich die anderen im Himmel verstreuten Sterne und formierten sich zur Sonne. Es war, als würden sich die farbigen Wolken von den Flügeln der Schmetterlinge in die Richtung des Himmels schieben und später die Flügel selbst in den ganzen Himmel. Die silberne Beschichtung des Mondlichtes verbreitete sich gleich auf allen Bäumen, Blättern, auf der Erde und auf dem Wasser.

Manchmal kommen zwei oder mehrere Bilder zusammen und werden Anlass zur Entstehung eines dritten, völlig neuen Bildes. Beim Malen muss dieses Bild nicht alle seine einzelnen Details beibehalten; die unnötigen Details verschwinden von allein. Und dieser Prozess geht ununterbrochen weiter. Wie sich die einzelnen Details umwandeln, hängt von den Forderungen der Räumlichkeit des Gemäldes ab, die wiederum von der ganzen Größe bzw. der Dimensionalität des Gemäldes abhängt. Weil letzten Endes die Dimensionalität entscheidet, wie innerhalb ihrer Grenzen das Gemälde strukturiert wird, und es werden natürlich alle Bilder jeweils notgedrungen entsprechend, d. h. im Zusammenhang mit der Räumlichkeit des Gemäldes selbst zusammengesetzt.

Die wechselseitige Beziehung zwischen Dunkelheit und Licht bewirkt, dass wir Farben, Formen, Substanzen oder Dinge aus der uns umgebenden Welt in ihren visuellen Formen wahrnehmen können. Wie allein im Dunkeln nichts werden kann, genauso

muss zu intensives Licht uns blenden.

Nur wenn in ihrer Beziehung zueinander Dunkelheit und Licht natürlicherweise ausgewogen sind, dann können wir alle Dinge wahrnehmen. In einer Zeichnung oder in einem Gemälde kann man die gegenseitige Beziehung von Licht und Dunkelheit durch verschiedene Mittel manifest werden lassen. Um Dinge, Orte oder Räume in ihrer Dreidimensionalität wirken zu lassen, muss man die Farben auf eine bestimmte Art anwenden. Bei einer Illusion der Dreidimensionalität spielen die Ränder bzw. die Seiten des Gegenstandes eine wichtige Rolle. Denn die Stellen, an denen die Seiten den Raum anrühren, stellen unterschiedliche Intensitätsgrade dar – einige Ränder bzw. Seiten verschmelzen an einigen Stellen mit dem Raum, während an anderen Stellen diese sich vom Raum eher fernhalten wollen. Und diese Diversität in der Beziehung zwischen Gegenstand und Raum selbst verursacht eine Illusion der Dreidimensionalität im Gemälde. Außerdem sind die Grenzen zwischen Dunkelheit und Licht auch ähnlich, d. h. einmal ineinander verschmolzen, einmal voneinander distanziert – was auch zur Kreierung der Illusion einer Dreidimensionalität beiträgt und diese zur Vollendung bringt. Es ist doch klar, dass die Richtung, aus der das Licht herkommt, entscheidet, welche Seite des Gegenstandes beleuchtet wird und welche im Dunkeln bleibt. Kommt das Licht aus vielen Richtungen, so variieren dementsprechend die Schnittstellen sowie die Intensität der Dunkelheit. Dasselbe Prinzip wirkt, wenn man eine Mischung vieler Farben benutzt, um die Wirkung der Dreidimensionalität zu erzeugen. Aber selbst wenn man für den ganzen Raum nur eine einzige Farbe benutzt, gewinnt die Räumlichkeit des Gemäldes wegen der Dreidimensionalität der Formen selbst, d. h. wegen der besonderen Anwendung der Farbe an den Kanten oder Rändern dieser Formen, eine gewisse Tiefe und Dichte.

Die Existenz eines Gegenstandes wird verwirklicht, weil das Licht ihn sichtbar macht.

Weil die Kunst des Malens oder Zeichnens für ihre Verwirklichung sich nur des visuellen Mediums bedient, liegt es doch auf der Hand, dass in dieser Kunst das Sehen und das Sichtbarmachen eine außerordentlich wichtige Rolle spielen. Und dieses Sichtbarmachen erfordert eine besondere Sehweise – eine besondere Perspektive. Wenn wir im Alltag denselben Brief mit demselben Text zu verschiedenen Zeitpunkten lesen, ergibt unsere Lektüre manchmal eine andere Bedeutung. Genauso hängt das Aussehen eines Gegenstandes von der Perspektive ab, aus der wir ihn sehen. Abgesehen davon können wir das eigentliche Wesen des Gegenstandes nicht genau nachvollziehen, weil unser Vorverständnis, unsere Vorurteile und die Erwartungen, die mit dem Gegenstand zusammenhängen, unsere Wahrnehmung konditionieren. Hieraus entsteht die Kluft zwischen Sein und Schein. Die guten oder schlechten Eigenschaften werden aus der Perspektive sichtbar, obwohl diese dem Gegenstand eigentlich nicht zugehören. Wie das Sichtbarwerden das Sein des Gegenstandes quasi beweist, genauso beweist sein Sein auch das, was der Gegenstand eigentlich nicht ist, sondern wie er uns erscheint. Wie das Sein eines Dinges bewiesen wird, indem wir es vermissen!

Es herrscht in unserem Geist ein Vorbild des Seins von jedem Ding, jeder Form, von jedem Ereignis, das freilich ganz auf unseren Erlebnissen beruht. Und wir entscheiden, wie das eigentliche Wesen eines Dinges ist, indem wir den Schein dieses Dinges mit seinem Vorbild vergleichen. Dieses Wesen wird nachvollzogen lediglich in unserer Einbildung; die Urform des Dinges können wir nicht nachvollziehen. Ein so in der Vorstellung oder in der Erwartung konstruiertes Bild des Wesens eines Dinges kann von seinem eigentlichen Wesen völlig verschieden sein.

Dass der Mond am Himmel beim Aufgang immer ein anderes Gesicht zeigt, hängt vom Gang der Zeit ab. Weil der Mond im Gemälde jedoch jenseits der Zeit ist, zeigt er

immer dasselbe Gesicht. Dieser Mond im Gemälde kann dem Betrachter aber immer anders erscheinen, was von seiner geistigen Lage, seinen Vorstellungen vom Mond und auch davon abhängt, wie er die Rolle des Mondes im Gemälde versteht. Wie der Mond im Sinne des astronomischen Vorwissens, in der Einbildung eines Dichters oder in religiösen Vorstellungen erscheint und wie er im Gemälde erscheint – diese vier Monde sind völlig verschieden. Und der Witz ist, dass der eigentliche Ur-Mond von all diesen Monden völlig anders sein kann. Wie alle anderen Dinge sehen wir den Mond nie ganz; wir sehen ihn nur von verschiedenen Seiten, die für uns sichtbar sind, und halten die Ganzheit seiner Existenz für selbstverständlich.

Wie dieses Spiel ununterbrochen weitergeht, das Licht und Dunkelheit miteinander treiben, genauso treiben das Sichtbare und das Unsichtbare an einem Ding ein Spielchen mit dessen Existenz. Das ist ein ewiges Spiel von Wissen und Nicht-Wissen. Ich meine, wenn wir den Mond auf einmal ganz sehen könnten, sein Wesen in seiner Ganzheit auf einmal empfinden könnten, dann würde es im Himmel keinen Mond mehr geben. Dunkelheit kann ohne Licht, Licht kann ohne Dunkelheit nicht existieren. Wir müssen deshalb reine Dunkelheit oder reines Licht als ideale Identität der Existenz hinnehmen.

Man kann die Farbkomposition auf den Flügeln eines Schmetterlings nicht genug bewundern. Aus dem Sichtbarwerden der wunderbaren Schönheit des Schmetterlings tritt die extreme Zartheit seiner Flügel hervor, und wir werden der Nichtigkeit seiner winzigen Existenz bewusst. Wenn wir die Schönheit des Schmetterlings bewundern, entsteht in unserem Geist gleichzeitig eine gewisse Angst, dass eine solche Zartheit auch leicht zunichte gemacht werden kann. Ich meine, dass jede Vorstellung von Schönheit mit einer solchen Angst verbunden ist. Das Erlebnis der extrem intensiven Schönheit, die die Gestaltung von Formen manifest werden lässt, ist eine Art Gipfel

der Existenz selbst. Deshalb ist es natürlich, dass sein Gegenteil, also das Erlebnis der Vorstellung von der Nichtigkeit, genauso intensiv ist.

Mir ist, als wäre die Schönheit des Schmetterlings aus der einer Blume entstanden. Denn das Sichtbar-werden-können irgendeines Dinges ist Teil seines gesamten Sinnzusammenhanges, der für sein Sichtbar-werden-können unentbehrlich ist. Jede Form erzählt die Geschichte seiner Beziehung zu anderen Formen nach. Das Gemälde ist ein Gefüge verschiedener solcher Sinnzusammenhänge, und der Betrachter hat das Gefühl, als wolle sich jede einzelne Form darin ganz sichtbar werden lassen. Die Rastlosigkeit des Schmetterlings trägt zu seiner eigentlichen Schönheit bei, und so werden wir uns auch der Geschwindigkeit der Form bewusst. Wie schnell oder langsam eine Form sich im Gemälde bewegen darf, das hängt von ihrer Beziehung zur ganzen Räumlichkeitsvorstellung des Gemäldes ab. Und diese Beziehung kann nur im Laufe des Sichtbarmachens manifest werden.

Ich meine, dass die zwei Flügel des Schmetterlings Spiegelbilder voneinander sind. Schauen wir uns die beiden Flügel gleichzeitig an, so können wir die Schönheit des Schmetterlings nachempfinden. Aus der Widerspiegelung

können viele Illusionen entstehen. Wenn ein Ding sich sichtbar macht, so sind darin diese Illusionen mit enthalten. Etliche Illusionen entstehen aus der Wirkung und Gegenwirkung von Form und Raum aufeinander sowie aus der Widerspiegelung des Lichts. Die Vorstellungen der Sichtbarkeit im Geiste eines Malers werden geformt zuerst durch Beobachtung, dann durch Nachdenken, durch Recherche des gesamten Sinnzusammenhanges eines bestimmten Dinges, und durch das bestimmte Bild, das in dem Ding selbst integriert ist. Der Maler fühlt sich inspiriert von Innen und gewinnt

einen neuen Blick. Mit diesen Augen kann er in der Wahrnehmung eines Dinges seinen malerischen Sinn klar entdecken. Für einen Maler ist dieser malerische Sinn selbst das wahre Sichtbarwerden des Dinges. Wenn der Maler diesen Sinn in der Räumlichkeit des Gemäldes ausdrückt, wird er sich im Laufe dieses Prozesses eines anderen Sinnes der Sichtbarkeit bewusst, den man das „Selbst-Bewusstsein“ des Malers nennen darf.

Auf diese Art und Weise macht sich ein und dasselbe Ding durch verschiedene Inkarnationen dem Maler sichtbar. Das Erlebnis des Phänomens einer solchen Sichtbarkeit ist das Sichtbarwerden des eigentlichen Wesens des Dinges, das in sich die binären Widersprüche von Konkret-Abstrakt, Schatten-Licht und Sichtbar-Unsichtbar versöhnend übersteigt. In den Augen des Malers ist ein solcher malerische Sinn oder das bildliche Sichtbarwerden am Allerwichtigsten.

Er strebt unermüdlich nach dem Erlebnis einer solch einzigartigen Sichtbarkeit eines Dinges. Nur wenn ihm ein solches Erlebnis der Sichtbarkeit gegönnt ist, fühlt er die Wonne der Kreativität.

Barwe's Letter to God

P. 122 of the Original

Ich hatte Dir ungefähr im Jahre 1968 einen Brief geschrieben. Seitdem schreibe ich Dir erst heute wieder. Dir zu schreiben fällt einem recht schwer, denn du weißt ja vorher schon alles, was in meinem Kopf vor sich geht. Selbst wenn ich versuchen sollte, vorzutäuschen, dass es mir um Wahrheit etc. geht, ist es Blödsinn, weil Du alles schon weißt. Deshalb befinde ich mich in einer Klemme, wenn ich Dir schreiben will. Außerdem hat es mit einem Gefühl des Stolzes zu tun, dass ich Dir schreibe.

Trotzdem meine ich, dass ich Dir schreiben sollte. Mit ein Grund dafür kann auch sein, dass das Versenden des Geschriebenen nicht in Frage kommt. Ich möchte niemand anderem einen Brief schreiben, weil ich nichts derart Erzählenswertes habe. Dass Du auch das weißt, gibt mir die Freiheit, Dir einfach alles zu erzählen und zu wissen, dass Du es mir nicht übel nehmen wirst.

Was mich vor allem dazu bewegt, Dir zu schreiben, ist, dass ich Dir meinen Dank aussprechen möchte. Die letzten 46 Jahre hast Du Dich um mich gekümmert. ‚Ich‘ bin nur des Namens halber da. Falls durch mich überhaupt etwas Gutes geleistet worden ist, ist es nur Dir zu verdanken; Du warst die Inspiration dahinter. Und für alle Fehler, die durch mich begangen worden sind, sind nur meine Schwächen und meine Grenzen verantwortlich.

Für heute nur so viel.

Mit der Bitte, dass Du Dich daher meiner erbarmen würdest,

Verbleibe ich,

Dein

Die Stütze des Spirituellen

Adhyatmacha Aadhar P. 123 – 127

Ohne dass man sich völlig vergisst, in einem gewissen Sinne sich ergibt oder hineinspringt in das, was man tut, gelingt das vollkommene Eins-Werden mit der Tat nicht. Und ohne ein solches Eins-Werden ist kreatives Schaffen nicht möglich. So lange das Gefühl im Geiste noch wach ist, dass ich bin, dass alle mit meinem Dasein verbundenen Bezüge noch da sind, kann ich mit keiner Idee, mit keinem Thema eins werden. Nehmen wir an, dass das „Ich“ selbst das Thema ist und aus diesem „Ich“ etwas Kreatives produziert werden soll, dann muss man das „Ich“-Gefühl vergessen und darüber hinausgehen. Will man sich selbst völlig objektiv betrachten, dann man muss vor allem einsehen, dass das „Ich“ wie alle anderen Dinge ein Ding ist; dass wie alle anderen Dinge auch dieses Ding seine Grenzen hat, oder dass das Ding „Ich“ in keiner Weise von anderen Dingen sich unterscheidet oder als etwas Besonderes sich von ihnen absondert. Für die Entstehung eines solchen Gefühls muss man das „Ich“ in dem „Ich-Sein“ lassen. Ein solches Lassen des „Ich-Seins“ selbst – auch wenn nicht für sehr lange – kann man spirituelle Haltung nennen.

Der Maler tritt zu aller erst in Beziehung mit dem Raum, dann mit der Form. Weil die Form aus diesem Raum kreierte wird, ist es erforderlich, dass er versteht, was dieser Raum ist. Und das erfordert wiederum einen Geist, der frei ist von jeglichen Vorurteilen und Zweifeln. Sonst ist ein Geist, der noch gebunden ist an Vorurteile und Vergangenheit, kein richtiger Boden für die Kreierung einer neuen Form. Im Allgemeinen sind Vorurteile und Zweifel im Geiste Produkte von Konflikten zwischen zwei oder mehr Gefühlen. Solche Konflikte verursachen eine Verzweiflung im Geiste. Und aus dieser Verzweiflung entsteht eine Abneigung gegen Handeln. Deshalb ist es angebracht, dass sich der

Geist vor allem dieser Konflikte entledigt, damit er aufs Neue willig wird zu handeln.

Damit diese Verzweiflung verschwinden kann, liegt es auf der Hand, dass man einen Glauben braucht, der stärker ist als sie. Fehlt ein solcher Glaube, so können die Konflikte im Geiste nie zu Ende kommen und der Zustand der Verzweiflung im Geiste wird sich perpetuieren. Im Falle des Malers ist ein solcher Glaube der Glaube an seine eigene schöpferische Macht und an die Freiheit dieser Macht. Hat der Maler diesen Glauben, dann verschwindet der Zustand der Verzweiflung von allein; der Geist wird wieder aktiv, und in diesem neuen Zustand beginnen von allein neue Formen Gestalt anzunehmen. Diese kreative Macht funktioniert selbstverständlich nur innerhalb der Grenzen der Fähigkeiten des Malers. Es ist nicht einfach –, aber durchaus möglich –, die eigenen Grenzen anzuerkennen. Wenn diese Grenzen anerkannt werden und der Maler sich seiner eigenen schöpferischen Macht bewusst wird –, d. h. er den Glauben gefunden hat –, so zeigt sich der Weg von allein.

Der Maler muss das Wesen von Raum, Form und Farbe in seiner Ganzheit verstehen lernen. Deshalb findet er, dass es notwendig geworden ist, das Leben selbst von Innen und Außen her zu verstehen. Es leuchtet ihm ein, dass die schöpferische Macht eine Form der ewigen universellen Macht selbst ist, und sein egoistischer Stolz fällt von allein ab. Fühlt er diese Ur-Macht, so erweitert sich sein Lebenshorizont selbst. Eine solche ganzheitliche Lebensperspektive selbst kann man spirituelle Haltung nennen. Diese Haltung hilft ihm dabei, intuitiv oder durch Nachvollziehen, das wahre Wesen von Raum, Form und Farbe nachzuvollziehen.

Fehlt es an dieser Haltung, so bleibt der Geist in den immer wiederkehrenden Zweifeln und Fragen verwickelt und die Neugier, den ursprünglichen Sinn bzw. die Begründung des Lebens selbst zu erkunden, verschwindet. Sucht man nach Antworten auf diese Fragen mit Hilfe der Logik, so entstehen noch weitere Fragen und Zweifel. Ein so verzweifelter Geist kann sich mit keiner Antwort zufriedengeben. Aus eigener Erfahrung meine ich, dass die oben beschriebene spirituelle Haltung hilft, den verzweifelten Zustand des Geistes zu überwinden. Denn hier steht der Glaube vor dem Zweifel und deshalb verschwendet man keine Zeit bei der Suche nach dem richtigen Handeln.

Kreativität hat zwar mit dem Gefühl für das schon Erkannte, aber mehr noch mit dem Gefühl für das Noch-Nicht-Erkannte zu tun. Deshalb kann man bei der Evaluierung des kreierten Bildes die Mittel der Logik und Analyse gut gebrauchen, aber beim Prozess der Kreierung selbst erweisen sich dieselben Mittel eher als Hindernisse. Wenn dahingegen der Maler einen festen Glauben an seine schöpferische Macht hat, dann kann er aufgrund dieses Glaubens irgendein „x“ für angenommen halten, und dann löst sich die Summe quasi von allein. Wenn man zunächst einen festen Glauben an seine schöpferische Macht hat, dann wird man sich langsam seiner eigenen Grenzen bewusst und es leuchtet einem ein, was diese Macht innerhalb dieser Grenzen frei zu schaffen vermag. Aber der schöpferische Prozess wird erst möglich, wenn man zu aller erst einen Glauben an seine eigene schöpferische Macht hat und mit Hilfe dieses Glaubens unermüdlich nach der Erlangung seines Zieles trachtet.

Das Kunstwerk entsteht aus der Art des Lebens, das der Maler führt; aus seiner Lebenserfahrung entstehen seine Gedanken, seine Bilder und schließlich das Kunstwerk. Deshalb bestimmen seine Lebensperspektive und seine Haltung, wie er sich mit seiner Erfahrung konfrontiert, das Wesen seiner Gesinnung. Weil diese Gesinnung – direkt oder indirekt – der Ort ist, wo Kreation eigentlich geschieht, wird

es wichtig zu erwägen, wie er sein Leben führt, was seine Lebensperspektive ist usw. Obwohl die Methoden seines künstlerischen Ausdrucks und die Bedeutung, die dieser vermittelt, abhängig sind von den verschiedenen Wendungen, die sein Leben nimmt, beruht die Essenz dieser Bedeutung trotzdem darauf, wie er sich zum Leben selbst verpflichtet fühlt.

Wenn seine Lebensverpflichtung aus der spirituellen Haltung entstanden ist, dann wird es dem Maler leicht einleuchten, dass seine schöpferische Macht eine Manifestation, ein Ausdruck jener Ur-Macht ist. Er sieht dann ein, dass der kreative Prozess anstatt mit ‚kreieren‘ eher mit ‚kreieren lassen‘ zu tun hat. Es gelingt ihm dann, sich nicht mit den Zweifeln und Konflikten verwickeln zu lassen, die das Leben ihm zuwirft, sondern diese überwindend seinen eigenen Weg zu bestimmen. Auf dem Gebiet der Kunst gibt es unendlich viele Möglichkeiten des Ausdrucks. Denn anders als die Naturwissenschaften entwickelt sich die Kunst in derselben Zeitepoche nicht in eine einzige Richtung, sondern schreitet in vielerlei Richtungen fort. Weil dem so ist, hat der Maler, sich aller seiner Grenzen bewusst, aus den zahlreichen Wegen seinen eigenen Weg zu suchen, der ihm als der richtige und geeignete Weg erscheint. Und der beste Wegweiser ist allein der Glaube an seine eigene schöpferische Macht, deren Ursprung in jener Ur-Macht liegt. Die Haltung, aus der dieser Glaube entsteht, kann man spirituelle Haltung nennen.

Wenn wir aus dieser Perspektive den kreativen Prozess betrachten, dann leuchtet uns ein, dass es nicht der Maler ist, dem dieser kreative Prozess zu verdanken ist, sondern der Ur-Macht, deren Ausdruck er ist. Außerdem wird uns klar, dass der Maler den Bildern zwar einen malerischen Ausdruck gibt, die ihm ganz spontan einfallen, dass ihre Kreation jedoch nicht ganz unter seiner Kontrolle ist.

Genauso wie ein Keim in sich die Macht hat, den Baum der Zukunft zur Welt zu bringen,

hat unser Geist und unsere Einbildungskraft in sich die Macht, die Bilder der Zukunft zu kreieren. Aber genauso wie der Keim einen richtigen Boden braucht, um darin Wurzeln zu schlagen, und er so lange nicht sprießen kann, bis die richtige Zeit gekommen ist, gilt dasselbe für die schöpferische Macht unseres Geistes. Obwohl unser Geist eine enorme kreative Kraft besitzt, kann sie sich nicht ausdrücken, wenn sich der Geist nicht entwickelt hat. Dafür braucht er die Stütze einer spirituellen Haltung sowie die Geduld und die Selbstdisziplin, auf die richtige Zeit zu warten. Oft lässt man sich verführen durch Bilder, die beim ersten Blick attraktiv erscheinen und mit einem kreativen Potential ausgestattet zu sein; man verfolgt sie ungeduldig nur, um zu sehen, wie eitel ihr Schein ist, wenn sie sich im Gemälde ausdrücken. Deshalb meine ich, dass für den Maler jene Selbstdisziplin unentbehrlich ist, die aus einer spirituellen Haltung entstammt, wenn er Bilder in ihrer Reinheit kreieren will.

Auf jeder Stufe des kreativen Prozesses geraten zwei Faktoren miteinander in Konflikt, die einander widersprechen. Das Kunstwerk entsteht langsam durch ihre Versöhnung miteinander. Ich bin der Ansicht, dass der Anfang und das Ende eines Kunstwerks die größeren Mysterien darstellen. Man fängt an zu zeichnen mit irgendeinem Punkt, den man vorsieht, und es ist am Ende wiederum ein Punkt, der noch übrig bleibt, dessen Einfügung jedoch für die Sinnstiftung des Kunstwerks unentbehrlich ist und ohne den das Werk unvollständig bleibt. Weil solche winzigen Änderungen bestimmen, ob das Werk vervollständigt ist oder nicht, wird der Künstler immer sensibler und sein Blick um so schärfer, je näher das Werk seinem Ende kommt. Es ist die Zeit, in der der geistige Zustand des Malers wie der eines Seiltänzers ist. Er muss ständig Acht geben auf allerlei Gleichgewicht. Denn der kleinste Fehler erfordert, dass er von vorne anfangen muss. In diesem Sinne ist auf allen Etappen des kreativen Prozesses Achtsamkeit unentbehrlich, dass die einander widersprechenden Faktoren versöhnt bleiben.

Und dies erfordert, dass der geistige Zustand des Malers und seine Haltung bar jeglichen selbstischen Interesses sind. Die spirituelle Haltung veranlasst das geistige Gleichgewicht, das das notwendige Des-Interesse im Maler hervorbringt.

Betrachten wir den kreativen Prozess im Zusammenhang mit unserem Leben, so stellen wir fest, dass die kreative Macht frei und jenseits der Konflikte des Alltags verortet ist, obwohl sie mit der Alltagserfahrung verwandt ist. Man muss sich deshalb über die Einzigartigkeit dieses freien Prozesses wundern, der zwar jenseits aller gesetzlichen Grenzen ist, der aber solchen Gesetzen folgt, die er selbst formuliert. In diesem Sinne kreiert dieser Prozess sich selbst und ist selbst sein eigener Zweck. Deshalb spielen vergangene Erfahrungen und das daraus entstehende Vorverständnis bei diesem Prozess keine Rolle; wenn überhaupt, hindern sie nur seine Entstehung und seine Entwicklung. Zwar beginnt dieser Prozess des Malens mit Bildern selbst und vervollständigt sich auch mit der Kreierung von Bildern, aber kein Gemälde ist im wahrsten Sinne des Wortes einfach eine Mischung von Bildern oder von verschiedenartigen Faktoren. Weil beim Malen Räumlichkeit oder Bildlosigkeit auch eine sehr wichtige Rolle spielen. Deshalb reicht ein gewisses Bildpotential allein nicht aus, wenn man bei der Kreierung eines Gemäldes nach Vollständigkeit oder Reinheit trachtet. Kurzum ist ein solches Gemälde pur, das zwar aus Bildlichkeit geboren wird, aber Bildlichkeit transzendiert.

Ich bin der Ansicht, dass eine spirituelle Haltung einen geistigen Zustand kreieren kann, dem eine solche Transzendenz gelingt. Wegen einer solchen Haltung verschwinden allerlei Zweifel und der Geist gewinnt eine kreative Gesinnung und wird fähig, mit der Räumlichkeit des Gemäldes einen freundlichen Dialog zu führen. Ist ein solches Gespräch erfolgreich, so entfalten sich rasch solche verschiedenartigen und unendlichen Möglichkeiten, die wir uns nie vorstellen können. Wie sich in der Natur

unzählige Formen und Farben finden lassen, sind auch im Inneren unseres Geistes unendlich viele Bilder und ihre ebenso vielen Varianten gespeichert. Allerdings kann sich dieses Mysterium der schöpferischen Kraft ohne hartnäckiges Streben nicht enträtseln.

Der Maler kommt mit verschiedenen Gesichtern der schöpferischen Kraft in Kontakt. Diese Erlebnisse bringen auch die Grenzen der Fähigkeiten des Malers hervor. Aber gerade dadurch findet er seinen Weg. Vertraut er seinem eigenen Streben und seiner eigenen kreativen Fähigkeit, dann

verschwinden jegliche Konflikte und Zweifel in seinem Geist von allein und ein solches Selbstvertrauen fungiert als sein Wegweiser im kreativen Prozess.

Die ästhetische Erfahrung

Saundaryanubhav P. 97–100 of the Original

Du bist in der Umgebung des Himalajas. Du gehst den Weg mit zahlreichen Windungen bergauf und erreichst den Gipfel eines der Hochgebirge. Hier weht durch den dichten Wald der Kiefern ein sanfter, kühler Wind und füllt deine Existenz mit Wonne. Der Boden am Fuße der Bäume ist gedeckt mit mehreren Schichten der nadelartigen Blätter. Du siehst überall wie verstreut Steine verschiedenster Formen. Es fließt durch diese Steine ein Bach mit klarem, kühlem Wasser. Du lauschst der leisen, rhythmischen Musik seines Fließens und musst dabei deine sämtlichen Sorgen, all deine Probleme einfach vergessen. Vorn siehst du einen kleinen aus Steinen gebauten Tempel und musst dich darüber wundern, wer es ist, der hier, an diesem völlig menschenleeren Ort, der mysteriösen Statue Gottes aus Steinen regelmäßig diese hellroten Blumen darzubieten pflegt. Bis auf den Klang des fließenden Wassers und des leise wehenden Windes scheint dir die gesamte Umgebung voller Ernst und Stille zu sein. In der Ferne siehst du unter dem blauen Himmel die weißen, schneebedeckten Gipfel des Himalajas. Die Strahlen des Sonnenlichtes fallen durch die Schatten der Bäume und machen die verschiedenen Formen und Farben in der Umgebung noch deutlicher. Du musst absolut still sein, denkst du, denn ein einziger kurzer Ton, den du von dir gibst, kann die zutiefst ruhige, ernsthafte, und angenehm kühle Glückseligkeit der Atmosphäre zerstören. Du sitzt dort auf einem Stein, beobachtest die Spiegelung des Himmels im klaren Wasser und fühlst, als ob das Bewusstsein von Ort, Zeit, Person von allein verschwinden würde und auch du mit dem klaren Bach fließen würdest.

Das ist ein Ort, der im wahrsten Sinne des Wortes vollkommen „schön“ ist; ein Ort, an dem du dich der mysteriösen Ur-Macht ganz nah fühlst, die die Natur bewegt. Du

vergießt dich völlig in dieser Erfahrung der einzigartigen Schönheit und meinst, dass dein Leben einen neuen Sinn gefunden hat. In dieser heiteren, ruhigen Stimmung zerfallen alle deine Zweifel – obwohl nur für eine Zeit lang. Deine Grenzen erweitern sich, deine Sinne werden schärfer. Im Großen und Ganzen verstärkt sich deine Freude am Leben und dein Wille zum Leben um das hundertfache. Die selbstbewusste Energie, die dem Ganzen innewohnt, manifestiert sich in deinem ganzen Wesen. Aus diesem Naturerlebnis entspringt eine einzigartige Freude. Orte, an denen dem Geist eine solche Integrierung gelingt, sind Orte, an denen sich eine himmlische Schönheit manifestieren kann, die der Ursprung dieser einzigartigen Freude ist.

Schönheit, die uns überall umgibt, drückt sich verschiedenartig aus – mal durch die süße Melodie eines Liedes, durch das präzise Gefüge einer Skulptur, durch kreative Malerei, durch die Melodie und den Rhythmus der Worte, durch Duft, durch unvergleichlich hübsche Frauengesichter, durch Ereignisse im Leben, die uns zutiefst berühren, oder durch unvergessliche Orte. Aber um diese Schönheit richtig wahrnehmen zu können, müssen wir dazu fähige Augen haben. Fehlt uns ein solcher Blick, eine solche Sehweise, so kommt uns das ganze Leben völlig uninteressant vor. Wenn der Geist willig und froh ist, können wir ganz leicht dieser uns überall umgebenden Schönheit gewahr werden. Vielleicht ist es diese Haltung zum Leben und zu uns selbst, die verantwortlich ist, dass wir eine Sehweise entwickeln, die dazu fähig ist, Schönheit wahrzunehmen.

Obwohl die Idee und die Definition von Schönheit von Person zu Person anders sein kann, lassen sich einige gemeinsamen Elemente und Werte herauskristallisieren.

Wie verschiedene Elemente das, was wir sehen, proportional zusammensetzen; wie ihre harmonische Koexistenz die auf der Oberfläche als einander entgegengesetzt erscheinenden Elemente miteinander Schönheit und meinst, dass dein Leben einen neuen Sinn gefunden hat. In dieser heiteren, ruhigen Stimmung zerfallen alle deine Zweifel – obwohl nur für eine Zeit lang. Deine Grenzen erweitern sich, deine Sinne werden schärfer. Im Großen und Ganzen verstärkt sich deine Freude am Leben und dein Wille zum Leben um das hundertfache. Die selbstbewusste Energie, die dem Ganzen innewohnt, manifestiert sich in deinem ganzen Wesen. Aus diesem Naturerlebnis entspringt eine einzigartige Freude. Orte, an denen dem Geist eine solche Integration gelingt, sind Orte, an denen sich eine himmlische Schönheit manifestieren kann, die der Ursprung dieser einzigartigen Freude ist.

Schönheit, die uns überall umgibt, drückt sich verschiedenartig aus – mal durch die süße Melodie eines Liedes, durch das präzise Gefüge einer Skulptur, durch kreative Malerei, durch die Melodie und den Rhythmus der Worte, durch Duft, durch unvergleichlich hübsche Frauengesichter, durch Ereignisse im Leben, die uns zutiefst berühren, oder durch unvergessliche Orte. Aber um diese Schönheit richtig wahrnehmen zu können, müssen wir dazu fähige Augen haben. Fehlt uns ein solcher Blick, eine solche Sehweise, so kommt uns das ganze Leben völlig uninteressant vor. Wenn der Geist willig und froh ist, können wir ganz leicht dieser uns überall umgebenden Schönheit gewahr werden. Vielleicht ist es diese Haltung zum Leben und zu uns selbst, die verantwortlich ist, dass wir eine Sehweise entwickeln, die dazu fähig ist, Schönheit wahrzunehmen.

Obwohl die Idee und die Definition von Schönheit von Person zu Person anders sein kann, lassen sich einige gemeinsamen Elemente und Werte herauskristallisieren. Wie verschiedene Elemente das, was wir sehen, proportional zusammensetzen; wie ihre harmonische Koexistenz die auf der Oberfläche als einander entgegengesetzt

erscheinenden Elemente miteinander Vorstellung des Schönen nur sein, die das Schöne stets als im Wachsen begriffen sieht.

Aus der spirituellen Perspektive betrachtet wohnt jedem Ding in der Welt irgendeine positive Qualität inne, und deshalb können wir meinen, dass jedes Ding an seiner Stelle schön ist. Aber diese Schönheit kann nur einem Geist sichtbar werden, der froh ist und eine positive Haltung hat. Oder, gehen wir einen Schritt weiter, wir können meinen, dass einem Geist mit einer gleichmütigen Haltung jedes Ding als schön sichtbar wird oder so, wie es ist, d. h. weder schön noch unschön. Aber aus der Perspektive der Kunst betrachtet, muss das Schöne in einem Ding oder in dem Gesichteten erst gesucht werden, das ihnen innewohnt.

Es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen der Schönheitsvorstellung eines Malers und dem, was wir in unserem alltäglichen Leben für schön halten. Der Maler bestimmt nur auf Grund von Kriterien wie Form, Farbe und Räumlichkeit die Eigenschaften des Schönen. Deshalb kann er auch in Dingen, die uns nicht als schön oder banal vorkommen, im Zusammenhang mit seinem Gemälde Elemente des Schönen entdecken. Das ist so, weil unsere Wahrnehmung der Dinge, wie sie uns in der Wirklichkeit sichtbar werden, mit verschiedenen anderen Elementen zusammenhängt und deshalb wir diese nicht als schön empfinden. Weil der Maler nur mit den oben genannten Elementen zu tun hat, stören ihn diese anderen Elemente nicht, oder er fühlt nicht mal die Existenz solcher negativen Elemente. Er fokussiert allein die Form, die Farbe und die Räumlichkeit des Sichtbaren.

Wenn ein Maler das Sichtbare wahrnimmt, wird er aufmerksam auf die darin bestehenden Beziehungen von den geraden und den gebogenen Linien, von den tiefen und den leichten Farben zueinander, auf die Harmonie von Form und Raum, auf die Beziehung von Licht und Schatten, auf die Unterschiede unter den verschiedenen

Farben; darauf, ob die eine oder andere Linie deutlich oder diffus ist, wie schnell sie läuft, welche bestimmte Farbe privilegiert ist und darauf, ob das Sichtbare im Allgemeinen ganz deutlich oder eher diesig wirkt. Anders ausgedrückt, wird sich ein Maler dieser dem Sichtbaren innewohnenden besonderen Eigenschaften natürlich bewusst. Deshalb unterscheidet sich die Schönheitsvorstellung des Malers von unserer üblichen Vorstellung des Schönen. Weil dem so ist, kann der Maler in einem sichtbaren Ereignis, das generell für uninteressant gehalten wird, diese Eigenschaften entdecken, und so wird das Ereignis für ihn wichtig und er drückt die darin empfundene Schönheit in seinem Gemälde aus. Deshalb kann der malerische Ausdruck eines in der Wirklichkeit als nicht schön empfundenen sichtbaren Ereignisses schön sein.

Außerdem kommt hinzu: Weil jedes Kunstwerk eine Illusion des Wirklichen ist und deshalb selektiv nur bestimmte Teile des Wirklichen fokussiert, können Farbe, Form und Raum im Zusammenhang mit dem Kunstwerk eine einzigartige Bedeutung gewinnen. Denn im Gemälde existiert Farbe als nur Farbe, Form als nur Form und aus ihrer harmonischen Beziehung zueinander, Raum als nur Räumlichkeit, – Also können wir meinen, dass das Bewusstsein aller dieser Faktoren selbst die Schönheitsvorstellung des Malers ist. Aus dieser Perspektive nimmt der Maler die sichtbaren Ereignisse wahr. Er sucht in jedem Ding in der Wirklichkeit solche malerischen Eigenschaften. Auf diese besondere Weise macht sich die Wirklichkeit dem Maler sichtbar, aber das so Sichtbar-Werdende geschieht innerhalb seiner Räumlichkeitsvorstellung im Zusammenhang mit seinem Gemälde im Entstehen.

Das ganze Erlebnis des Schönen, seine Empfindung auf unterschiedlichen Ebenen des Lebens, die aus diesem Erlebnis entstehende Apperzeption des Schönen und ihre Manifestation im Gemälde, die diese sichtbar macht – so kann man diesen gesamten Prozess beschreiben. Wie der Maler im Laufe dieses Prozesses das Schöne

nachempfindet, unterscheidet sich vollkommen von der Schönheit des von Außen her wahrgenommenen Sichtbaren und den darauf basierenden Schönheitsvorstellungen. Und genau deswegen ist ein kreatives Erlebnis des im Alltag als schön Vorkommenden ein solches, das über die Vergänglichkeit einer solchen äußerlichen Schönheit hinausgehendes, will sagen, nach dem ewigen Prinzip der Schönheit suchendes, oder nach der ewigen Schönheit selbst suchendes Erlebnis. Dies erweckt den Eindruck, als bestünde zwischen der künstlerisch sichtbar gemachten Schönheit und der im Alltag erlebten Schönheit ein grundsätzlicher Unterschied. Weil der künstlerische Ausdruck der Schönheit illusionsartig ist und sich von der Wirklichkeit völlig unterscheidet, ist die Schönheit, die sich durch ein Kunstwerk ausdrückt, vollkommen selbst-erzeugt und frei.

Wenn man behaupten sollte, dass die ästhetische Erfahrung des Malers nicht beschränkt auf die äußerliche Schönheit ist, sondern eine Erfahrung aller Ebenen oder aller ewigen Werte ist, die jener Schönheit innewohnen, dann darf das nicht als eine Übertreibung angesehen werden. So gesehen, ist ein Kunstwerk, das aus einer solchen ganzheitlichen Erfahrung entsteht, im gewissen Sinne selbst die Essenz dieser Erfahrung. Die auf dem spirituellen Weg gehende Gleichmütigkeit oder eine objektive, d. h. das Sichtbare fokussierende Perspektive, die uns von den Naturwissenschaften geschenkte analytische Perspektive und die Schönheitsperspektive des Malers – ein Zusammenfluss all dieser drei Eigenschaften konstituieren die Schönheitssuche des Malers; oder, nur weil sie so ist, kann ein authentisches Kunstwerk zustande kommen, würde ich meinen.

Das Sichtbarwerden des Schönen im Alltag, die verschiedenen Emotionen, die das im Geist erzeugt; die Bilder, die aus der Begegnung unterschiedlicher Gefühle und Emotionen zustande kommen und der malerische Ausdruck dieser Bilder im Gemälde

– so vierschichtig ist die ästhetische Erfahrung des Malers. So gesehen ist diese Erfahrung des Malers nicht beschränkt auf das als schön Erscheinende des Sichtbaren, sondern ein Versuch, das innere Wesen der Schönheit bzw. der ästhetischen Erfahrung selbst oder des menschlichen Lebens selbst zu erkunden. Man kann diese Erfahrung auch als eine Erfahrung der Schönheitssuche selbst verstehen. Eine solche Erfahrung, die das Leben ganzheitlich sichtbar macht; eine Erfahrung, die überhaupt den Lebenssinn begreiflich macht; eine Erfahrung, die die gegenseitige Beziehung zwischen dem Menschenleben und der Natur beleuchtet; oder eine Erfahrung, die eines der Prinzipien des universellen Mysteriums verdeutlicht – eine solche Erfahrung kann man im wahrsten Sinne des Wortes ästhetische Erfahrung nennen.

Das Konkrete und das Abstrakte

Murta ani Amurta P. 117–121 of the Original

Es kommen tiefdunkle Wolken und der Himmel füllt sich mit ihnen. Es ist, als würde es nun regnen, aber der Regen kommt nicht. Ohne Begleitung des Windes bewegen sich die Wolken langsam vorwärts wie Ameisen und verschwinden. Kein einziger Tropfen Regen. Weil der Herr Gott im Himmel sich um das Wohl aller kümmert, ist es mir, als verteile er jede dunkle Wolke gezielt und entscheide schon vorher, wo es regnen soll. Sehen wir Wolken am Himmel, so erwarten wir gleich, dass es regnen wird. Wir sehen, wie sie sich über den ganzen Himmel verbreiten, aber wir haben davon keine Ahnung, wie viele Wolkenschichten es gibt – eine über der anderen. Deshalb schlagen unsere Vorhersagen bezüglich des Regens fehl. Ich denke mir immer, dass Regen etwas Zauberhaftes und Wolken etwas Magisches sind. Wenn es nach langem Warten anfängt zu regnen, beginnt sich etwas auf der Erde und unter ihr zu bewegen und nimmt zahlreiche Formen an. Kleine Sprösslinge, die sich nach einiger Zeit sichtbar machen, sind Zeuge dieser Bewegungen. Wenn der Himmel klar ist, wenn ich darin keine einzige Wolke segeln sehe, so ist mir irgendwie nicht ganz wohl zumute. Und wenn ich dahingegen am Himmel eine Wolke sehe, so ist mir, als würde ich einem Freund begegnen. Man kann die Eigenschaften dieses Freundes nicht gut genug beschreiben. Einerseits ist er, ist aber irgendwie gleichzeitig auch nicht. Das heißt, einerseits ist er völlig teilnahmslos, aber andererseits trägt er von Moment zu Moment eine je andere Form, die ihm zuliebe ist und in der er völlig frei und mit großer Freude segelt. Mal trägt er die Last des Regens, mal schließt er Freundschaft mit dem Wind, mal bietet er Schatten vor grellem Sonnenlicht, mal überquert er den Regenbogen, mal bringt er nachts die Schönheit des Mondes hervor, mal spielt er mit den Sternen,

mal donnert er mit seinem Lachen, mal peitscht er mit Blitz, mal kitzelt er die Berge, mal beobachtet er seine eigene Spiegelung im Fluss – so ist der Freund, die Wolke. Die Wolke ist wahrhaft ein komisches Rätsel. Ihr wohnt das Geheimnis des Abstrakten in einer konkreten Form sowie den aus dieser konkreten Form entstehenden unzähligen Formen inne. Die Wolke ist ein solches Element, das uns ein wirkliches und umfassendes Verständnis des Konkreten und des Abstrakten vermittelt. Ein Sprössling ist der konkrete Beweis des einzigartigen Phänomens sowohl auf der Erde und unter ihr, das durch Himmel, Wolke und Regen zusammen verursacht wird. Der Anfang der Kreation. Ein ähnlicher Prozess ist im Geiste des Malers in Gang, wenn er sich beim Malen kreativ betätigt.

Weil der Maler mit allen möglichen Aspekten der Form zu tun hat, versteht er das abstrakte und das konkrete Wesen der Form, die Ähnlichkeit sowie die Unterschiede zwischen den beiden und, dass das Konkrete und das Abstrakte die zwei verschiedenen Daseinszustände oder -stufen der einen und derselben Form sind. Das mag wohl der Grund sein, warum ihm die Wolke so nah steht. Denn die Wolke ist ein Paradebeispiel dessen, was das Wesen des Konkreten und des Abstrakten ist und wie es ihr natürlicherweise gelingt, eine Harmonie zwischen den beiden zu schaffen. Eine Wolke am Himmel ist Form im Raum, die konkret und abstrakt zugleich ist. Sie hält sich fern vom Himmel, ist jedoch zugleich ein integraler Teil von ihm. Deshalb ist die Wolke eine seltsam einmalige Maja.

In einem Gemälde erschien eine Wolke in der Gestalt eines Pferdes, oder das Pferd

sah wie eine Wolke aus. Das heißt, der Raum gehört im Großen und Ganzen dem Himmel an. Diese Form ließ sich langsam in diesem Himmel nieder. Beim Kolorieren dieser Form konnte ich die richtige Farbe nicht finden, obwohl ich es abwechselnd unzählige Male mit verschiedenen Farben versuchte; eine solche Farbe, die der Wolke, dem Pferd und dem Himmel zugleich gerecht wird. Vielleicht war die gesamte Form irgendwie nicht richtig. Ich war am Ende meiner Geduld. Ich versuchte es mit einer Farbe, entfernte diese gleich; versuchte es wieder mit einer anderen Farbe – so ging es ununterbrochen weiter, ohne dass es mir gelang, die richtige Wirkung zu erzeugen. Indessen machte sich innerhalb der Form des Pferdes selbst eine abstrakte Form sichtbar, die sich einem Berg oder einer Welle auf dem Meer ähnelte, die aber weder mit dem Pferd noch mit der Wolke etwas zu tun hatte; und es wurde mir sofort klar, dass ich nun aus dieser Einkerkung befreit werde. Als ich diese neue Form deutlicher machte, lösten sich mehr als die Hälfte der Fragen von allein.

Das habe ich öfters erlebt. Wenn man an einer bestimmten Stelle im Gemälde fokussiert arbeitet, lässt sich der Geist wie bezaubert in die bestimmte Form oder die bestimmte Farbe einkerkern. Du siehst nichts anderes als die Form oder die Farbe. Das hat zur Folge, dass du das Bewusstsein der ganzen Räumlichkeit des Gemäldes verlierst. Die Form oder die Farbe hält dich derart gefangen, dass du jeglichen Abstand zu dem Werk oder einer objektiven Perspektive verlierst und vollkommen verzweifelt wirst. In einer solchen Situation ist eine Form oder eine Farbe, die beim ersten Blick irrelevant zu sein scheint, im Zusammenhang mit dem gesamten Gemälde völlig richtig am Platz, weil sie gerade aus diesem Zusammenhang selbst inspiriert entstanden ist. Eine solch inspirierte Form oder Farbe bereichert meistens die Wirkungsqualität des Gemäldes. Der Kontext der Räumlichkeit des Gemäldes ist selbst das Bewusstsein des Gemäldes in seiner Ganzheit. Der Maler hat nur ein dumpfes Gefühl davon, denn

das Gemälde entsteht etappenweise und es ist nicht möglich, dass der Maler es in seiner Ganzheit ständig vor sich sieht. Aber es ist wichtig, dass er sich bei jeder Etappe der ganzen Räumlichkeit des Gemäldes bewusst bleibt, sonst verliert das Gemälde seine Wirkungskraft. Das Bewusstsein der Räumlichkeit des Gemäldes bedeutet eine an sich interesselose und objektivistische Perspektive. Es ist sehr wichtig für den Maler, dass er sich weder in einer Form noch in einer Farbe einfangen lässt, sondern stets an das Gemälde in seiner Ganzheit denkt. Er beschäftigt sich nicht zu sehr damit, wie eine Form oder eine Farbe im Gemälde Gestalt annimmt, sondern hält davon Abstand. Wie wir in einer Wolke einer Form gewahr werden, aber trotzdem nicht vergessen, dass es sich um eine Wolke handelt, genauso wichtig ist es für den Maler, dass er das ursprünglich Abstrakte, den Sinn des Abstrakten in der sich manifestierenden Gestalt von Farbe und Form im Gemälde wahrnimmt.

Wie der Form der Wolke die Wolke innewohnt, oder wie dem Dasein der Wolke sein Nicht-Sein innewohnt, genauso wohnt auch jeder Form, jeder Farbe, jedem Ding das abstrakte Wesen inne. Allerdings muss man danach suchen, sonst findet man es nicht. Das konkrete Wesen aller Dinge hängt mehr oder weniger davon ab, wie diese – von außenher wahrgenommen – aussehen. Diese äußerlich sichtbare Form wird verwirklicht zusammen durch Licht und Schatten, wobei wir die besondere Identität des Dinges, den Zusammenhang, innerhalb dessen es existiert, seinen Gebrauchswert, also seine Bedeutung wiedererkennend wahrnehmen. Außerdem ist mit dieser Bedeutung und dem konventionellen Gebrauch dieses Dinges ein bestimmter Blickwinkel verbunden, der allein dafür verantwortlich ist, dass wir das Ding wiedererkennen. Nehmen wir dasselbe Ding, dieselbe Form durch einen anderen Blickwinkel wahr, so kommt es uns fremd vor. Ein Ding, das wir bei Licht wiedererkennen, kommt uns im Dunkeln fremd vor.

Das Dasein eines Dinges, also einer Form, hat im Zusammenhang mit unserem Leben eine bestimmte Bedeutung, weil das Ding uns in einer bestimmten Form erscheint. Ändert sich der Blickwinkel, ändert sich die Licht-Referenz, so erscheint dasselbe Ding völlig anders. Es gibt allerdings viele Kategorien und Ebenen dieser Andersheit. Das Gewicht des Dinges, seine Oberfläche, der Klang, den ein Schlag auf das Ding ergibt oder andere Wirkungen, die dieser erzeugt, was alles das Ding zu tun vermag, wie dicht, wie flexibel es ist – das sind einige der vielen anderen Faktoren, die das konkrete und das abstrakte Wesen des Dinges bestimmen. Dabei wird uns das konkrete Wesen schon beim ersten Blick sichtbar, wohingegen wir nach dem abstrakten Wesen erst suchen müssen.

Im Zusammenhang mit der Malerei ist dieses abstrakte Wesen anders als in der Philosophie, weil es sich durch die konkrete Form selbst verwirklicht. Oder: Das abstrakte Wesen eines Dinges in der Malerei wird verwirklicht und sichtbar gemacht erst als Ausdruck von konkreten Farb-Formen. Manchmal ist es auch möglich, dass man die äußere und wiedererkennbare Form des Dinges beibehaltend ihr abstraktes Wesen zum Ausdruck kommen lässt, was zwar schwierig ist, aber nicht unmöglich.

Ein Beispiel: Wenn wir uns einen Krug aus alten Zeiten genau ansehen, werden wir auf viele Elemente aufmerksam: auf den Ton, aus dem er gemacht wurde, das Volumen, das er umfasst, die historische Epoche, zu der er gehört, die unzähligen kleinsten Formationen auf seiner Oberfläche, die Schattierungen in den Farben, darauf, was für Wirkung die Zeiten, das Licht und der Kontakt mit anderen Dingen auf ihn gehabt haben; und aus der Beobachtung dieser Faktoren werden wir uns eines unbekannten Wesens des Kruges gewahr. Wir sehen die Überbleibsel der kolorierten Zeichnungen auf der Oberfläche des Kruges aus Ton, die darauf eingravierten Formen, die beim Brennen entstandenen Flecken und viele andere Zeichen, die seinen Zustand

sichtbar machen. Die Form des Kruges, die wir sehen, entsteht so aus verschiedenen solchen Eigenschaften, von denen wir einige, uns schon bekannte Wesenszüge wiedererkennen und diese Form „Krug“ nennen. Ganz nah an diesem Wesen, fast am Rande dieses Wesens können wir uns eines anderen Wesens dieses Kruges gewahr werden, das unbekannt, abstrakt ist – ein Wesen, das sich entweder nach langer und intensiver Beschäftigung mit dem Krug nachvollziehbar macht oder aber irgendwie leichter, intuitiv ist.

Das Verständliche oder das Nicht-Verständliche an einem Gemälde ist auf ähnliche Weise verbunden mit seinem konkreten und abstrakten Wesen. Wenn die Formen konkret sichtbar sind, meinen wir, diese zu verstehen. Wenn sich ihr abstraktes Wesen sichtbar macht, so kommen diese uns fremd vor. Es stimmt zwar, dass je verständlicher und leichter wiedererkennbar das Gemälde ist, desto breiter der Kreis seiner Rezipienten, die seine Bedeutung und seine Schönheit genießen können, ist. Es ist jedoch nicht möglich, das Unverständliche an ihm bewusst zu vermeiden, denn es ist mit seinem Sinn eng verbunden. Ganz gleich aus welchem Blickwinkel wir die sichtbare Natur wahrnehmen, es ist offensichtlich, dass die Geschichte und die kausalen Verhältnisse hinter ihrem äußeren Zustand schwer zu verstehen sind. Die Konstellation der Wurzeln ihrer Existenz, die sich sehr weit und breit erstrecken, ist sehr komplex. Dass das Netzwerk der Ursachen so verzweifelnd komplex ist, heißt, dass die Ursachen nicht vollkommen zu entziffern sind. Also ist ein ideales Gemälde ein solches, dessen äußeres Wesen zwar leicht sichtbar ist, aber gleichzeitig sein inneres Wesen sich nur langsam entlarvt. Anders gesagt, soll sich die seinem konkreten Dasein innewohnende Abstraktheit langsam offenbaren. Das heißt, selbst wenn ein tiefster Sinn ihm innewohnt, soll dieser sich mittels seines relativ einfachen äußerlich Sichtbaren langsam entäußern. Das wäre die ideale Situation.

Aber weil im Laufe des Selbst-Konstruierens des Gemäldes bewusst eingesetzte Maßnahmen nutzlos sind, kann die Verständlichkeit des Gemäldes nicht bewusst erzielt werden. Je ganzheitlicher und tiefer die Weltanschauung des Malers wird, desto tiefer wird der Sinn seines Gemäldes, der sich nun langsam und von allein zu offenbaren beginnt. Auf diese Art und Weise konstruiert sich die Schönheit der Harmonie von Konkret und Abstrakt. Von außen her sieht ein solches Gemälde zwar einfach und verständlich aus, aber sein Sinn wird immer tiefer.

Um erkennen zu können, was in der Wirklichkeit konkret ist und was abstrakt, d. h. die Beziehung dieser zwei zueinander und ihr im Äußeren sichtbares Wesen zu verstehen, ist es erforderlich, dass im Maler eine besondere Sehweise – d. h. ein Maler-Blick oder eine Maler-Haltung – wach bleibt. Diese muss nicht immer bewusst wach sein. Uns umgeben unzählige Formen und Farben und wir sehen die verschiedenen Gesichter des Zusammenflusses dieser zwei. Aber meistens erblicken wir darin nicht das wahre Bild- Wesen, weil in den meisten Fällen unsere Sinne in einem Spinnennetz gefangen gehalten sind, das ein Produkt unseres ganzen Wissens ist, und deshalb im wahrsten Sinne des Wortes nicht aktiv sind. Unsere Sinneswahrnehmung ist Gefangene unserer Vorurteile und deshalb nicht rein. Dies hat zur Folge, dass wir nur den konkreten Sinn im Ding wiedererkennen können und wir es für überflüssig halten, unsere Aufmerksamkeit auf das innere Wesen bzw. auf den abstrakten Sinn des Dinges zu lenken. Wegen der verzweifelten Sinneswahrnehmungen können wir weder eine Empfindung für das innere Wesen des Dinges entwickeln, noch halten wir es beim ersten Blick für notwendig.

Wenn die Maler-Haltung im Maler wach ist, nimmt er Formen als Formen ganz deutlich wahr. Er empfindet das reine Wesen von Farben. In dieser Situation kommen ihm die Referenzen bzw. Bedeutungen von Formen und Farben, wie diese in der Wirklichkeit

sichtbar werden, nicht interessant vor; ihm ist, als seien das Konkrete und das Abstrakte im Ding gleichbedeutend. Wie wir das Konkrete an einem Ding oder an einer Form wahrnehmen, hängt vorwiegend von unserem Vorverständnis ab. Fehlt es an einem solchen Vorverständnis, so würden wir keinen besonderen Unterschied zwischen Konkret und Abstrakt empfinden. Im gewissen Sinne ist das schon Erlebte selbst Anerkennung. Erkennen wir ein Ding oder eine Form wieder, bedeutet dies, dass wir das Konkrete an dem Ding

empfinden. Formen, die wir nicht wiedererkennen können, kommen uns als unverständlich vor und wir zählen diese unter ‚abstrakt‘.

Eine Kugel aus Ton können wir nicht Krug nennen. Um Krug sein zu können, muss das Innere dieser Kugel hohl sein. Das bedeutet, dass wir mit seinem räumlich-abstrakten Wesen wohl vertraut sind und deshalb eine einfache Kugel aus Ton nicht als Krug bezeichnen. Ein Maler ist sich des Seins des Abstrakten aufgrund von verschiedenen Aspekten stets bewusst: die Oberfläche des Kruges, die Harmonie zwischen dem kurvigen Inneren und Äußeren, das Spiel von Licht und Schatten in diesen zwei Räumlichkeiten, die Überbleibsel der eingravierten oder kolorierten Zeichnungen auf dem Krug, und wie alle diese Referenzen konstitutiv sind zu der ganzen Form des Kruges; die besondere ästhetische Wirkung, die erzeugt wird, wenn man den Krug etwas schräg aufrecht hält. Für einen Maler spielen solche Aspekte eine wichtige Rolle, denn sie haben alle mit Form und Farbe zu tun und können so im Gemälde zum Ausdruck gebracht werden. Falls an einer einfachen Kugel aus Ton, die keinen Gebrauchswert hat, wie der Krug, auch sichtbare Referenzen ähnlicher Eigenschaften zu finden sind, so würde sich für einen Maler auch diese Kugel als genauso interessant erweisen wie der Krug.

In diesem Sinne weiß ein Maler wohl um die Unterschiede sowie die Ähnlichkeiten

zwischen dem konkreten und dem abstrakten Wesen eines Dinges oder einer Form. Weil das abstrakte Wesen eines Dinges zwar unbekannt aber zugleich ganz nah an seinem bekannten Wesen existiert, und weil die Möglichkeit seines Erkennbar-Werdens schon gegeben ist – denn es geht hier auch um ein Wesen – interessiert sich ein Maler natürlich sowohl für das konkrete als auch für das abstrakte Wesen zugleich. Dadurch zeigt das Ding oder die Form ein anderes Gesicht von sich, und was dann sichtbar gemacht wird, ist wiederum ein anderes Gesicht des Dinges. Wie der konkreten Ganzheit des Kruges eine abstrakte Räumlichkeit innewohnt, wohnt jedem Ding und seiner Form ihr abstraktes Wesen inne. Ein Maler kann die beiden Wesen aus einem Blickwinkel wahrnehmen, weil er in seinem Gemälde diesen beiden Sinnen – konkret und abstrakt – Ausdruck verleiht.

TRANSLATIONS

Dr. Rajendra Dingle
Dr. Milind Brahme
Jayashree Joshi

EDITED BY

Sabine Müller (Kora Canvas – German Translations)
Jayashree Joshi (Paul Klee Texts Marathi Translations)

PROOFREADING

Amrita Dhara

GRAPHIC DESIGN

Aishwarya Khoche

**As part of the project *Intersections & Interventions:
Barwe & Klee***

2023–2026

PROJECT PARTNERS

Intersections & Interventions: Barwe & Klee has been organised in a cooperation of Zapurza Museum of Art & Culture, Pune, the Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan, Pune and the Zentrum Paul Klee, Bern.

CO-CURATED BY

Raju Sutar and Mira Hirtz

