ART FOR SOUL

THE MYSTIC IN ART

KENO ONEO

THE SPIRIT OF A BRAIN MACHINE

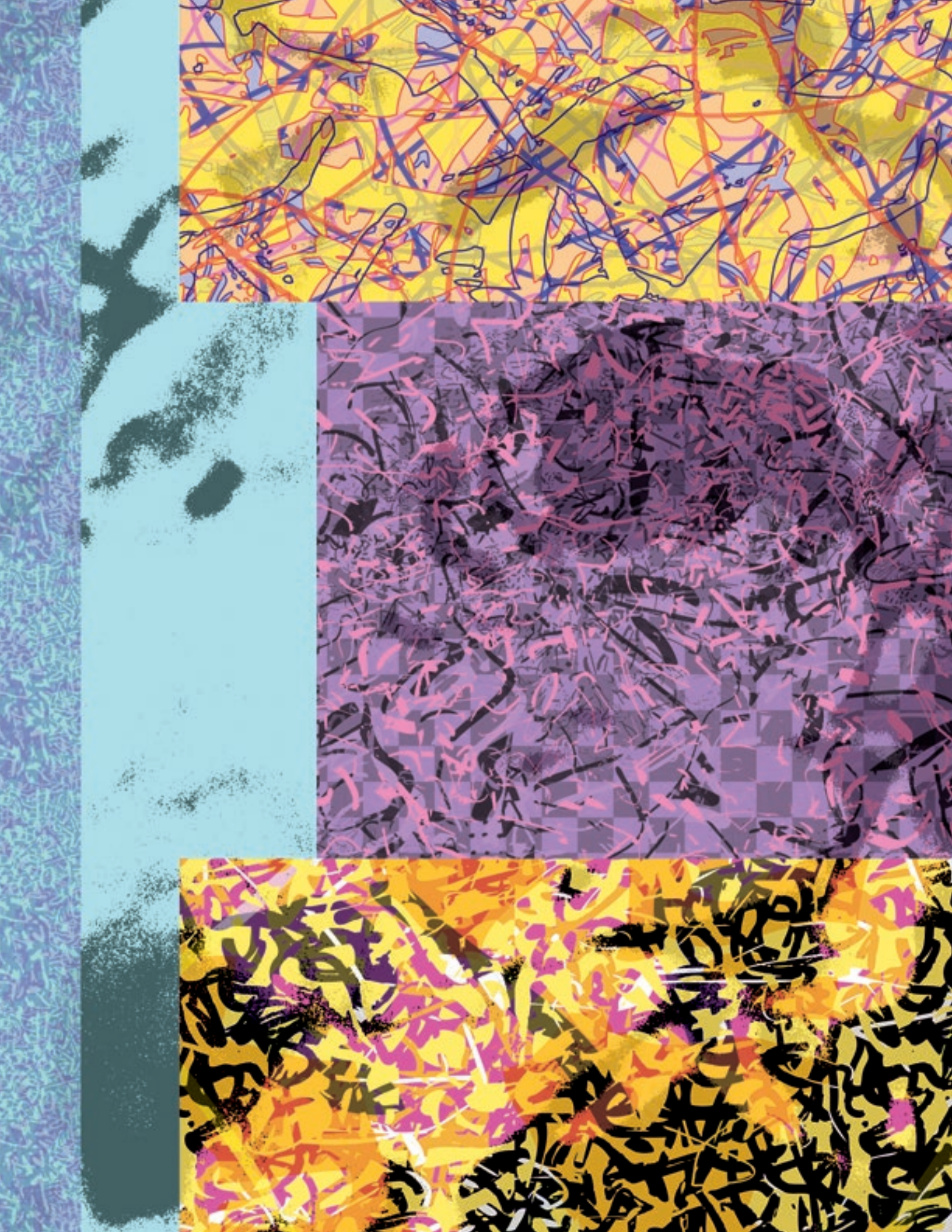
2

KENO ONEO

WORK REPORT

2011

FÜR GÜNTER ZACHARIASEN IN DANKBARKEIT.



COMPUTER ALS AUCH-KÜNSTLER

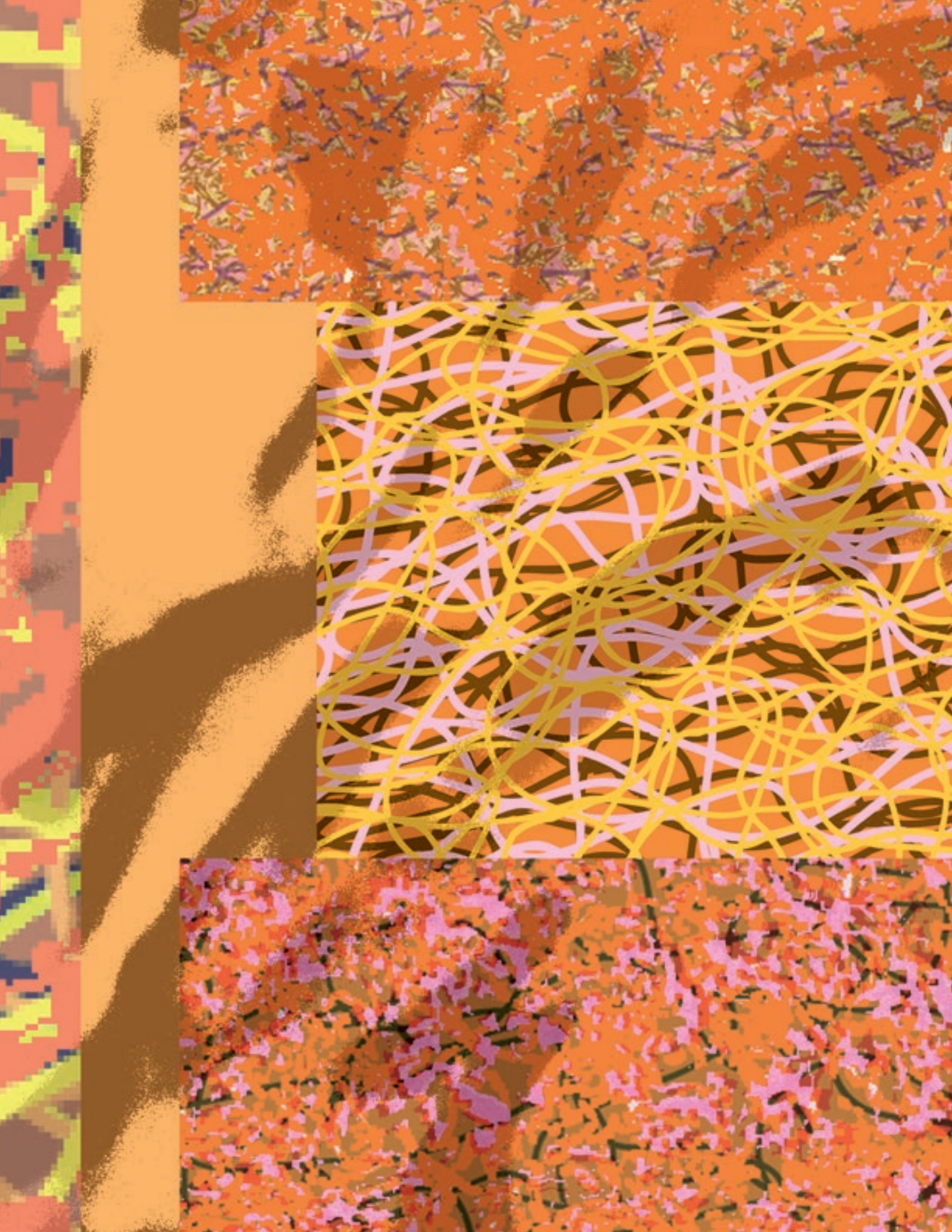
Transversalität befähigt den Mind, seine eigenen Grenzen zu übersteigen. Das bedeutet, dass eine transversale Ästhetik so zu gestalten ist, dass der Mind unabhängig von seinen Denk-Akten, unabhängig von seinen im Gedächtnis gespeicherten Wirklichkeiten und auch unabhängig von seinen Glaubens-Mustern einen Prozess zu vollziehen hat, der subjektiv als "ich handle gegen mich selbst" erlebt und gedeutet werden kann. Eine transversale Ästhetik sollte deshalb dem Mind sozusagen eine zweite Handlungs-Ebene anbieten … eine Ebene außerhalb von Gedächtnis und aktueller Affekt-Logik. Diese zweite Handlungs-Ebene besteht hauptsächlich aus einem aktivierten Überbewusstsein und aus dem, was ich hier des Öfteren als Nagual-Resonanzen beschrieben habe … basierend auf Soul und Leib.

Somit stellt sich die Frage, welcher "Agent" wohl in der Lage sein könnte, sowohl das Überbewusstsein wie auch Soul und Leib so zu aktivieren, dass positive Nagual-Resonanzen präsent werden. Die Antwort lautet: Dieser Agent ist die freie, schöpferische Zeit. Daraus folgt: Eine wirksame transversale Ästhetik benötigt die Visualisierung der schöpferischen Zeit.

Aber: Wie visualisiert man diese schöpferische Zeit? Ich hatte bereits gesagt, dass man die schöpferische Zeit nicht abbilden kann. Sie lässt sich nicht objektivieren. Selbst wenn wir dafür Worte finden, wie z.B. "schöpferische Zeit", so ist das nicht mehr als nur ein Wort. Es ist kein Erlebnis. Und es ist keine Energie, die Wirkungen hervorrufen kann.

Wenn die schöpferische Zeit eine Wirkung hervorruft, dann ruft sie diese im Organismus der Person hervor. Dann wirkt sie auf Soul und Leib und sie wirkt auch im Überbewusstsein. Sie wirkt als Ordnungs- und Richtungs-Impuls (Soul), und sie wirkt als Kraft- und Intensitäts-Impuls (Leib). Und sie wirkt über das Überbewusstsein massiv auf das Ich ein: Die schöpferische Zeit verleiht <u>dem Ich seine Würde</u>.

Man kann also schöpferische Zeit weder fotografieren noch malen. Man kann sie auch nicht inszenieren (z.B. als Installation). Dennoch braucht man ein Artefakt. Man braucht etwas Visuelles, das sich materialisiert hat. Sonst kann die triadische Relation nicht stattfinden, sonst kann die Symmetrie zwischen Artefakt und Rezipient nicht zustande kommen.



Es geht also um die Herstellung eines Stimulations-Artefakts. Dabei darf man nicht abgleiten in die Dimension eines Abbildungs-Artefakts. Jeder Inhalt, der Objektivierung repräsentiert oder stimuliert, sollte deshalb möglichst vermieden werden. Das führt zu einer zentralen Dimension, die für Space-Machines und transversale Ästhetik wichtig ist, nämlich den Einsatz einer

bewussten Banalität.

Es geht darum, keinen Inhalt zum Inhalt des Artefakts zu machen. Der stimulative Effekt der transversalen Ästhetik benötigt aber mehr als nur Banalität, wenn es um die Visualisierung von schöpferischer Zeit geht. Wie kann man Zeit umwandeln in eine Codierung, die über eine zielgerichtete Stimulations-Kraft verfügt? Am weitesten sind hier vielleicht einige asiatische Meister der Kalligrafie vorgedrungen. Aber vielleicht auch die informelle Malerei, z.B. die von Hans Hartung und einige Aspekte des amerikanischen abstrakten Expressionismus mit seinen z.T. spontanen Codierungen (man denke an Jackson Pollock).

All diesen Beispielen ist eines gemeinsam: Die Sujets stammen nicht aus der realen Welt. Sie zeigen keine Abbildungen. Meistens werden nur Linien, Farbfelder und Punkte angeboten. In der klassischen asiatischen Kalligrafie spielt die Farbe so gut wie keine Rolle, weil meistens mit schwarzer Tusche gearbeitet wird. Es geht bei der Kalligrafie um eine Entleerung in dem Bewusstsein der gestaltenden Person, verbunden mit einer expressiv-spontanen Explosion, die sich dann in Form von "hingeworfenen Linien" darstellt. Wir erkennen an dieser Stelle, dass die Visualisierung von Zeit in der Regel das aufweist, was in der Kalligrafie manchmal als "gefrorene Zeit" beschrieben wird: eine Bewegung, die ihre Spontaneität behält, während sie sich durch das Vollziehen der Bewegung als Spur verfestigt. Das, was man dabei vermittelt bekommt, ist das

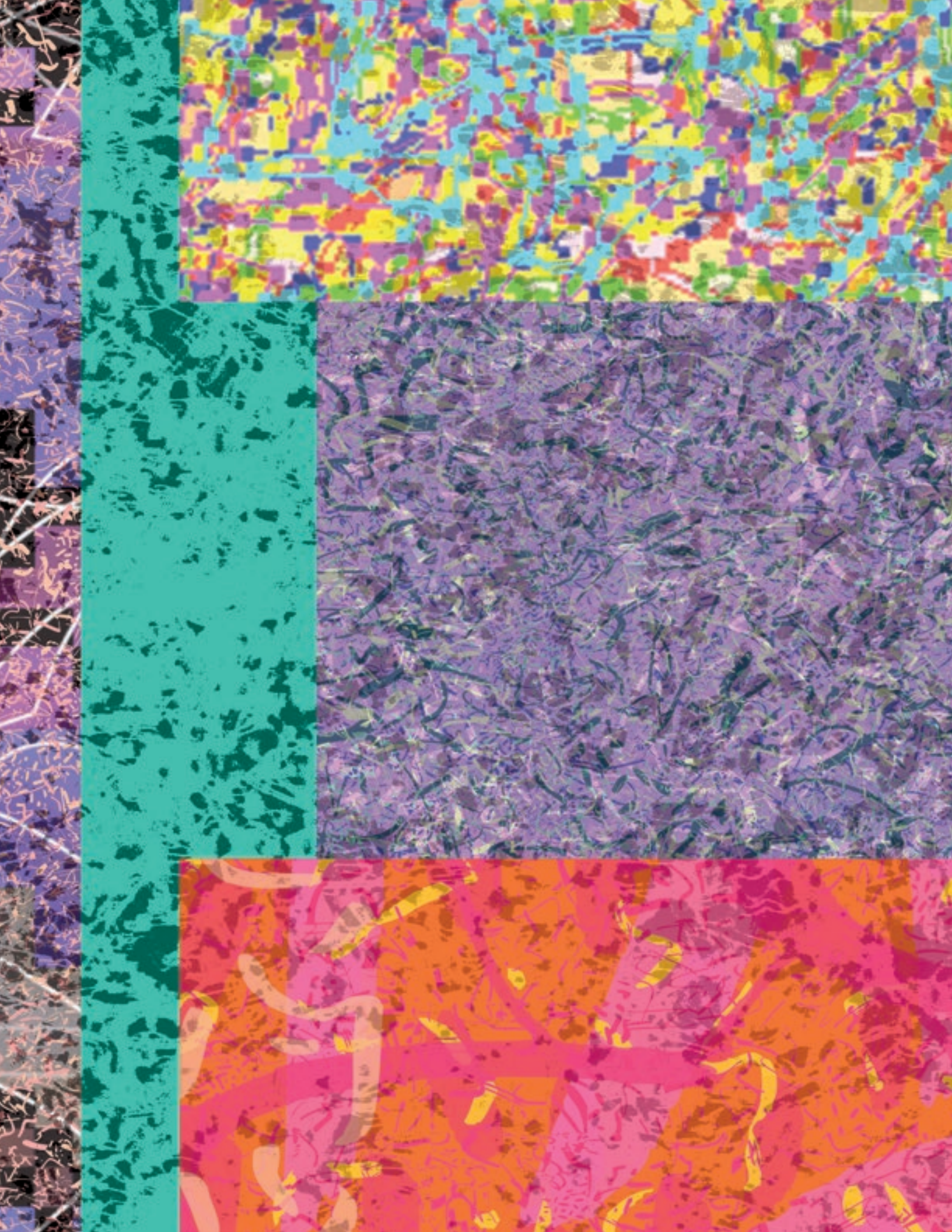
Jetzt als Dauer.

Das Instrumentarium für die Herstellung von gefrorener Zeit ist relativ einfach. Es handelt sich überwiegend um

schnelle Linien,

die z.T. mit einigen Punkten kombiniert werden.

Wenn man die schöpferische Zeit visualisieren möchte, ist es wichtig, dass man sich konsequent auf folgende Zielsetzung konzentriert: Es geht darum, dass in der Interaktion zwischen dem Artefakt und dem Rezipienten das Plötzliche erweckt wird. Also zielt die Visualisierung auf die Selbst-Erzeugung des Plötzlichen in dem Bewusstsein des Rezipienten, weil nur in diesem Plötzlichen das Erhabene zum Erscheinenden werden kann.



Daraus folgt: Man malt ein Bild. Und dieses Bild zeigt weder die Welt noch bildet es die schöpferische Zeit ab. Das Bild bildet gar nichts ab. Das Bild wird ausschließlich so gemalt, dass es stimuliert. Es stimuliert die Selbst-Erzeugung des Plötzlichen und damit das Erscheinen des Erhabenen.

Wie sieht so ein Bild aus? Es zeigt lediglich schnelle Linien im Kontext von Banalität (= kein Inhalt). Nicht mehr und nicht weniger. Aber diese schnellen Linien brauchen zusätzlich eine Gestaltung, die in der Lage ist, das Wir aufzubauen ... das Wir, das dem Bild und dem Rezipienten gemeinsam gehört ... hergestellt durch Kooperation.

Dieses Wir ist die Bühne für das Plötzliche. Wenn es dem Bild nicht gelingt, dieses Wir zu etablieren, geschieht das Plötzliche nicht:

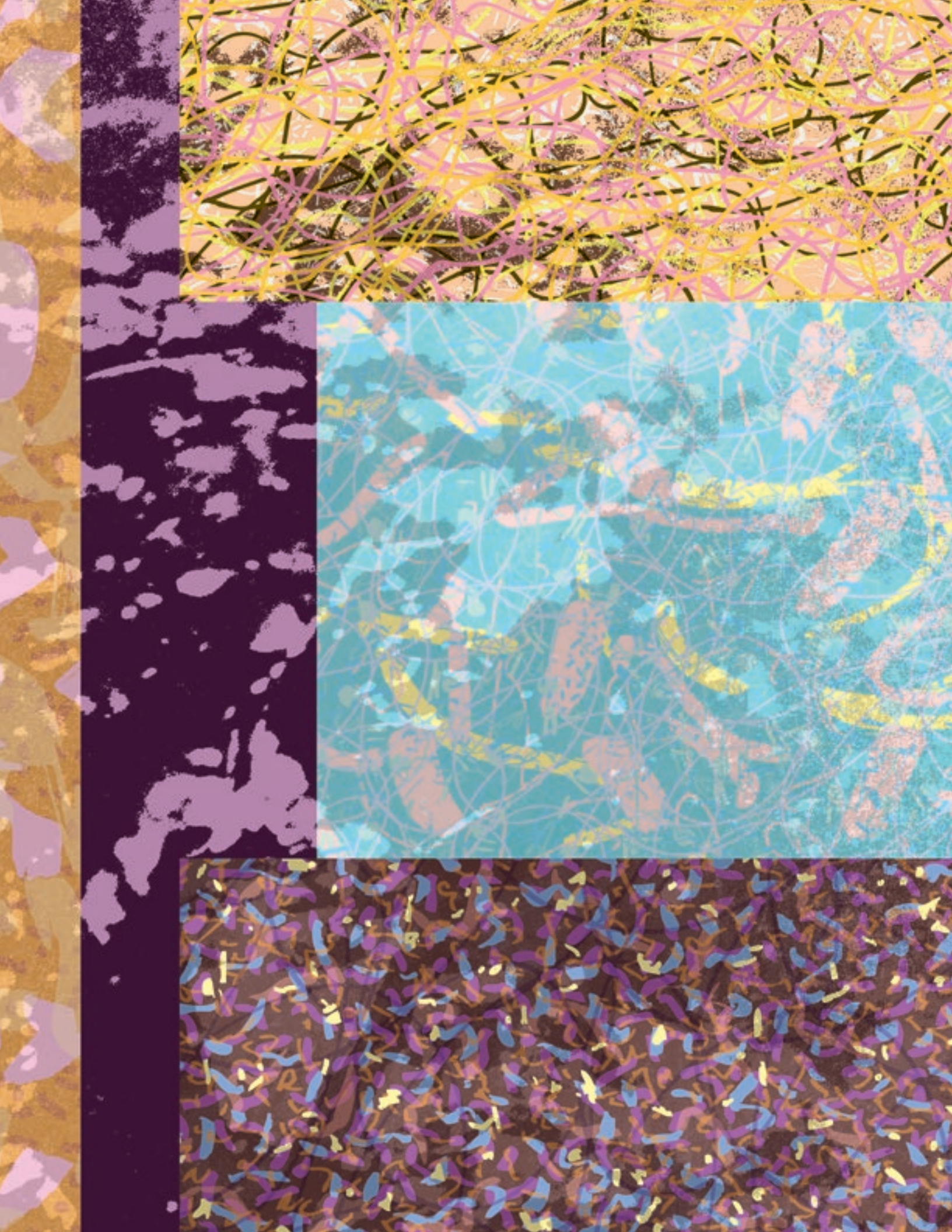
Das Plötzliche ereignet sich
nur im Wir.

Aus dieser Sicht geht es darum, die schnellen Linien so zu gestalten, dass sie zum Rohstoff und zum Prozess einer Kooperation werden können. Diese Kooperation organisiert die spontanen Wechselwirkungen zwischen dem Jetzt der visuellen Zeit (= Space-Machine) und dem Jetzt der mentalen Zeit (= Rezipient / als Träger einer Latenz der schöpferischen Zeit).

Das angestrebte "Wir" basiert auf der Gestaltung der schnellen Linien. Die schnellen Linien der asiatischen Kalligrafien und die schnellen Linien der Action Art von Jackson Pollock reichen hier nicht aus. Warum? Die schnellen Linien der Asiaten vermitteln die Essenz der Leere. Die schnellen Linien in den Drippings von Jackson Pollock vermitteln eine spontane Jetzigkeit. Aber beide Kunst-Arten schaffen es nicht, aus Linien denjenigen Prozess zu formen, der zum "Wir" führt.

Wie führt man Linien zum "Wir"? Das ist die Frage. Und die Antwort mag überraschen: indem man diese Linien bricht … also fraktalisiert.

Fraktalisierte Linien vermitteln die höhere Ordnung des Chaos (siehe dazu das Buch von Benoit B. Mandelbrot "Die fraktale Geometrie der Natur", Basel 1989 oder "Fractals and Chaos: The Mandelbrot Set and Beyond", Berlin 2004). Je intensiver die schnellen Linien gebrochen werden, umso deutlicher wird das Ewige des Werdens erlebbar ... also die



Verbindung von verdichteter Jetzigkeit mit harmonischer Ewigkeit. Genau das ist das Wesen der schöpferischen Zeit.

Wir erkennen somit an dieser Stelle: Man kann das Wesen der schöpferischen Zeit nicht abbilden, so wie man z.B. ein Auto abbildet. Aber man kann visuelle Elemente (z.B. schnelle Linien) so gestalten, dass der Spirit der schöpferischen Zeit in ihnen erlebbar wird … und das geschieht überwiegend durch Fraktalisierung.

Die schnellen Linien vermitteln die gefrorene Zeit, d.h., sie relativieren die Macht des Zeitpfeils mit seinem dominanten Fokus auf Vergangenheit. Je mehr sich Schnelligkeit und sichtbare Bewegung vereinen, umso mehr Dauer blüht im Jetzt (= Augenblick) auf. Der Zeitpfeil wird gezwungen, sich von seinem wichtigsten Partner, nämlich dem Gedächtnis (= Vergangenheit) zu trennen.

Die anschließende Fraktalisierung dieser schnellen Linien erzeugt die Harmonie von Überraschungen. Wenn man anschließend einen Schritt weitergeht und die Brechungen bewusst weiter bricht ... also "gebrochene Brechungen" visualisiert ... geschieht folgendes: Das Gehirn sieht sich konfrontiert mit

Brechungen, die sich in sich selbst
wieder brechen.

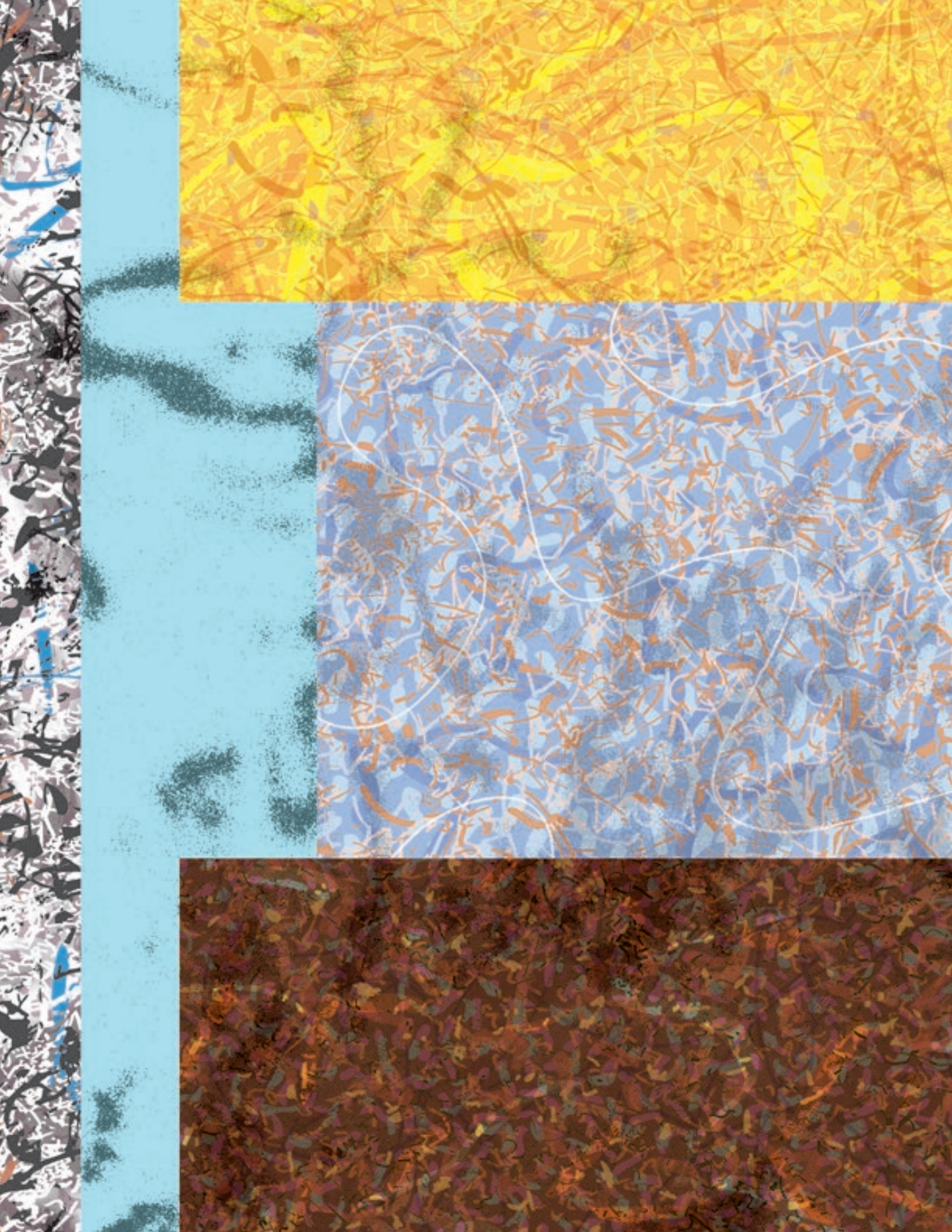
Das Gehirn konstruiert daraus eine Wirklichkeit, die sich mehr und mehr in ein Schweben verwandelt, weil das Gehirn Prozesse zu decodieren hat, die scheinbar weder einen Anfang noch ein Ende haben:

Dieses Schweben erzeugt
das Wir.

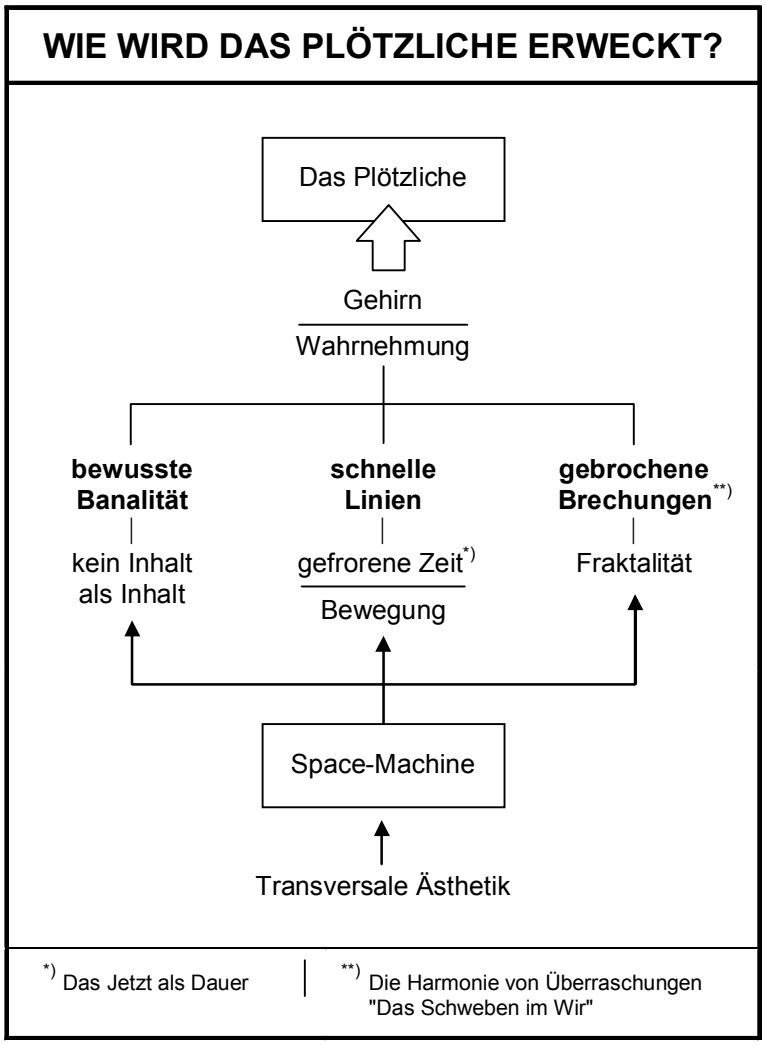
Warum ist das so? Im Schweben verschwinden die Gegensätze (die Klarheit). Im Schweben lösen sich die Identitäten auf (die Gewissheit). Im Schweben ist das Andere nahezu identisch mit dem Eigenen. Im Schweben gelingen deshalb Verschmelzungen und Vereinigungen:

Das Schweben
ist erlebte Liebe.

Je besser eine Space-Machine gestaltet worden ist, umso weniger gelingt es dem Gehirn, dem Schweben ein Ende zu bereiten. Je mehr fraktale Zeichen das Gehirn decodiert, umso



schwebender und zeitloser wird das Schweben. So wird das Wir geboren … in Liebe … also Schweben im Wir. Wenn man das alles zusammenfasst, beantwortet sich die Frage, wie das Plötzliche und das Erhabene durch ein Artefakt erweckt werden können, wie folgt: Es ist die Kombination von bewusster Banalität mit schnellen Linien, das alles eingebunden in gebrochene Brechungen. Das folgende Schaubild versucht das zu beschreiben:



Damit bekommen wir in ersten Umrissen ein brauchbares Fundament für die transversale Ästhetik, sozusagen eine Box-of-Instruments. Je größer die Wahrscheinlichkeit für die Selbst-Herstellung des Erhabenen sein soll, umso banaler sollte das visuelle Angebot sein. Je stärker die Intensität bei der Selbst-Herstellung des Erhabenen sein soll ... je stärker also das Erhabene im Überbewusstsein prägend werden soll ..., umso mehr schöpferische Zeit sollte stimuliert werden. Das ist das Kriterium der schnellen Linien.

Je länger die Dauer des Prozesses für die Selbst-Herstellung des Erhabenen sein soll ... je mehr Zeit also das Überbewusstsein bekommen soll, um sowohl das Ich wie auch den Gesamt-Organismus der Person positiv prägen zu können ..., umso zahlreicher sollten die unlogischen Übergänge sein, d.h. die Harmonie der Überraschungen. Das ist das Kriterium der gebrochenen Brechungen.

Wenn die Fraktalität optisch gut gelungen ist, entsteht das Wir ... die Bühne für das Plötzliche.

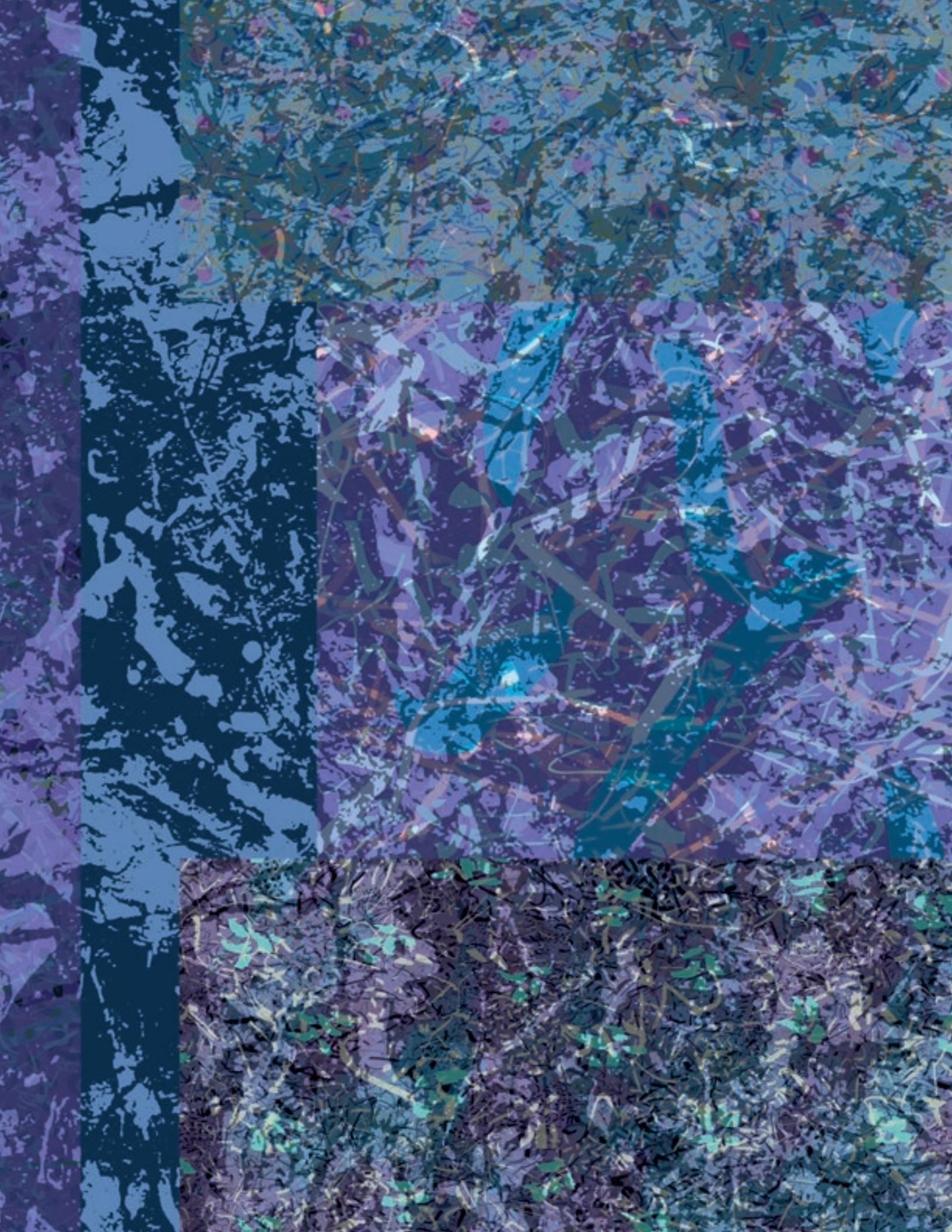
Wenn man auf dieser instrumentellen Basis ein wenig experimentiert, wird man sehen, dass eine transversale Ästhetik ohne die Mitarbeit des Computers überhaupt nicht herstellbar ist. Die idealen (unerwartbaren) Brechungen gelingen am besten innerhalb digitaler Prozesse.

Aber die schnellen Linien kann kein Computer zaubern. Das kann nur die Hand, aber auch nur eine geübte Hand. Am besten funktioniert das, wenn der Mensch, der diese schnellen Linien herstellen will, sich in einem intensiven Space befindet, genauer gesagt: Er darf überhaupt nicht denken. Er sollte sich mental auf der Ebene des Meta befinden. Das Meta ist derjenige mentale Zustand, den der Gesamt-Organismus und damit auch das Ich der Person verwandelt, und zwar in ein Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist. Das ist Meta. Wenn ein Mensch in diesem Meta-Zustand und auf Basis seiner handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten die schnellen Linien "hinwirft", entstehen gefrorene Zeiten.

Man kann dann noch kleine Muster (Ornamente) dazugeben und kleine Arabesken (Signaturen). Aber viel mehr nicht, weil man sonst gegen das Kriterium der bewussten Banalität verstoßen würde, bei der wichtig ist, dass kein Inhalt zum Inhalt des Artefakts wird. Es geht also darum, den allerletzten Rest eines Inhaltes zu finden, sozusagen dasjenige Fast-Nichts, das unbedingt notwendig ist, um überhaupt noch eine Visualisierung vollziehen zu können. Und das ist im Kern nur der Punkt und die Linie und indirekt ... sich sozusagen automatisch ergebend ... die Fläche. Man kann dann noch die Farbe als lasierte und somit transparente Schwebe-Felder dazunehmen, worauf ich später noch eingehen werde ... aber viel größer ist das gestalterische Arsenal nicht.

Interessanterweise ist dieses Arsenal total redundant, im Grunde sehr langweilig, besonders dann, wenn die Linien nicht, wie z.B. bei künstlerischen Zeichnungen, benutzt werden, um die Umrisse von Objekten darzustellen. Es ist das Wesen der Zeichnung, dass die Linie die Objekte herstellt durch Konturierung. Die schnellen Linien, die man für die Space-Machines einsetzt, sind genau das Gegenteil zur zeichnerischen Linie. Sie sind für sich selbst das Thema, und sie tragen das Diktum des Unkalkulierten ... die Charakteristik des Schnellen. Sie müssen dementsprechend schnell vollzogen und spontan verwirklicht werden.

Wenn man nun Linien und ein paar Punkte hat, und wenn diese Linien nun die schnellen Linien der gefrorenen Zeit sind, dann kann man dieses optische Arsenal in die Brechungen hineingeben. Wie geht das? Die Punkte und die Linien kommen aus der Hand. Die Brechungen benötigen die Mitarbeit moderner digitaler Techniken. Denn wenn man Brechungen in sich selbst immer wieder brechen möchte, dann benötigt man ein Vorgehen, das die Hand so gut wie gar nicht vollziehen kann.



Würde man die Brechungen aus der Hand heraus "malen" wollen, wären die gefrorenen Zeiten eine tote Sache. Es gäbe keine schnellen Linien mehr, sondern man müsste unendlich nachdenken, kalkulieren und künstlich arrangieren. Die digitalen Prozesse sind in der Lage, diejenigen Überraschungen (Unlogiken) zu produzieren, die sich der Kopf (Mind) nicht ausdenken kann.

Der Mind kontrolliert den Herstellungs-Prozess der Hand. Dadurch wird die uns oft unbewusste Logik der Harmonien aktiviert. Der Kopf ist auf diese Logik programmiert. Deshalb kann er die Hand nicht so lenken, dass

überraschende
Übergänge ohne Anfang und Ziel

entstehen. Der Computer kann das. Er besitzt kein Unbewusstes. Er ist keiner Logik der Harmonien verpflichtet. Er kennt kein "so ist es gut … so ist es richtig". Er fraktalisiert und prozessiert ohne die mentalen Limitierungen des Mind. Wir erkennen an dieser Stelle folgende Aspekte:

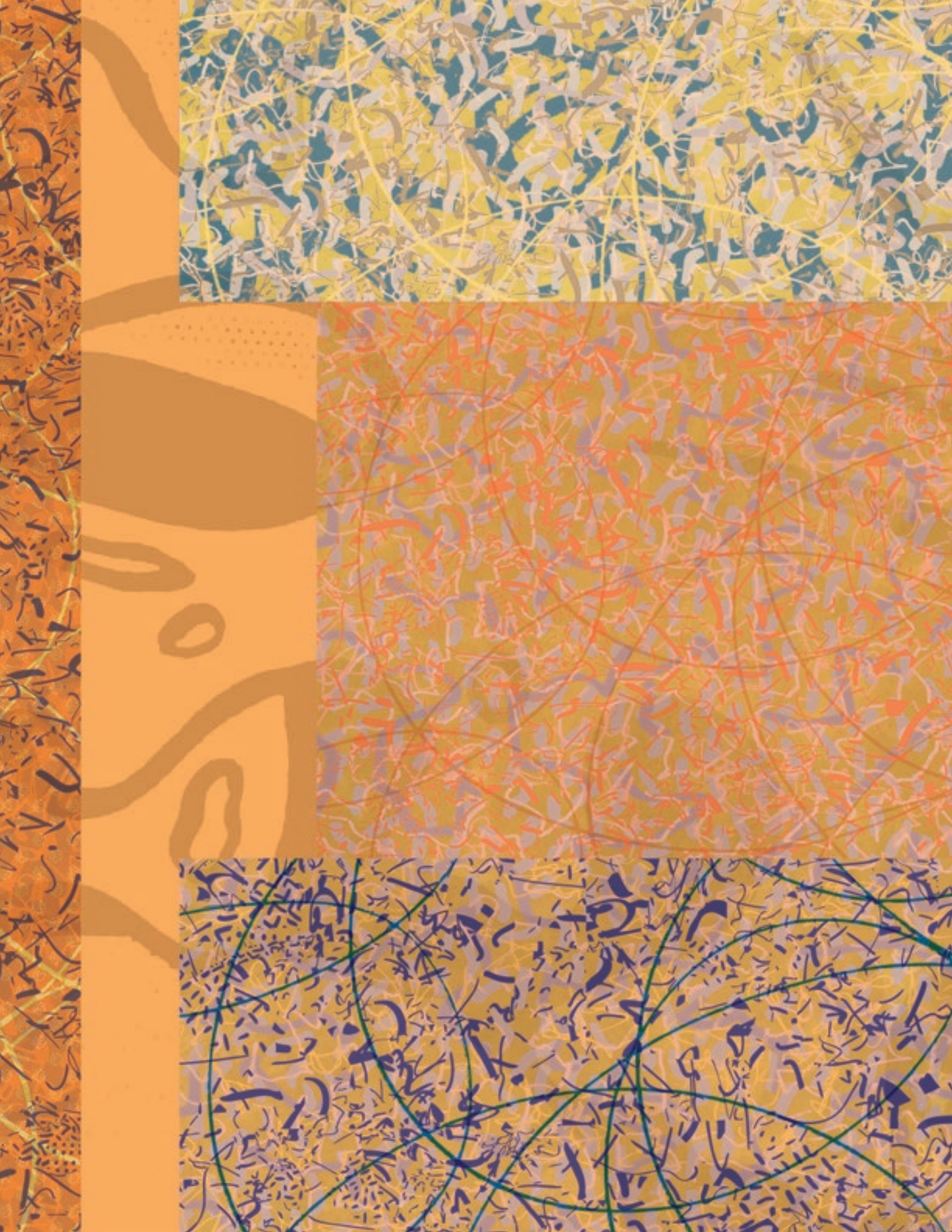
- Die schnellen Linien können nur aus der Hand kommen. Sie gelingen aber nur, wenn dabei die Hand weitestgehend konsequent vom Mind abgetrennt wird. Diese Abtrennung geschieht durch
  - Space
  - Überbewusstsein

  … also durch eine spezielle mentale Konditionierung der herstellenden Person.

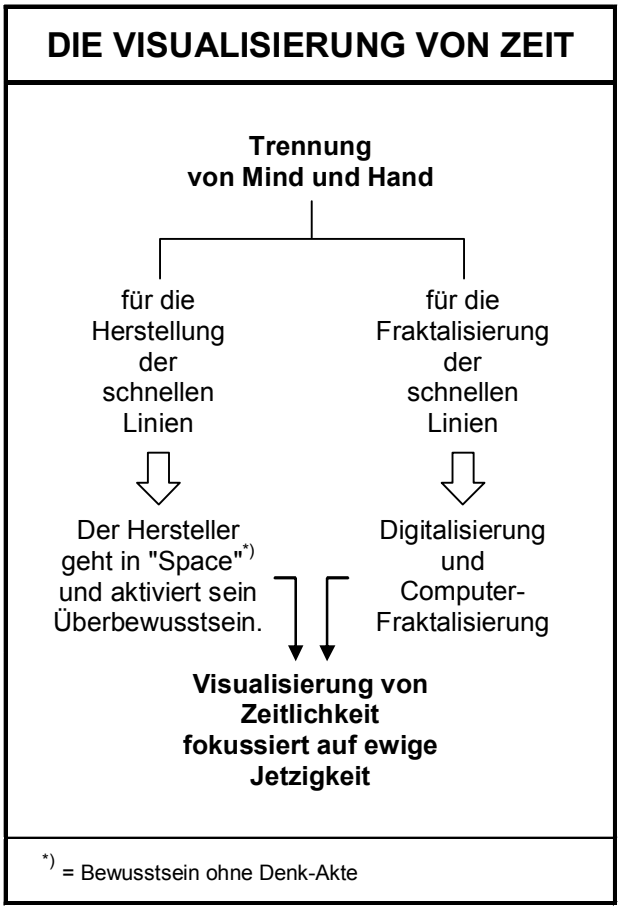
- Die Fraktalisierung der schnellen Linien gelingt am besten durch digitale Prozesse. Dabei übernimmt der Computer die Aufgabe, den Mind von der Hand zu trennen. Dadurch wird der Computer zum Auch-Künstler.

Der Computer ist so a-personal, dass er die spontanen und unlogischen Brechungen vollziehen kann, ohne dass sich irgendetwas an den schnellen Linien und an der bewussten Banalität von Linien verändert. Die visualisierte Zeitlichkeit bleibt in den Fraktalisierungen bestehen. Im Idealfall wird diese Zeitlichkeit sogar noch intensiviert, wodurch eine kraftvolle Jetzigkeit präsent wird.

Alles zusammengefasst, bestehen die Space-Machines aus sehr viel Handarbeit plus digitaler Bearbeitung. Das Schaubild auf Seite 16 beschreibt dieses Fundament der transversalen Ästhetik.



Je mehr es gelingt, schnelle Linien, die als bewusste Banalität auftreten, in eine Optik von raffinierten multidimensionalen Brechungen zu übertragen, umso mehr verwandelt sich die transversale Harmonie von Überraschungen in das allerhöchste Ideal, nämlich in das Erlebnis von ewigen Übergängen jenseits von Räumlichkeit (= Anfang, Ziel, Ende). Darauf aufbauend entfaltet sich die Anwesenheit des absoluten Jetzt ... schwebend in einer zeitlosen Zeit.



Diese zeitlose Zeit ist ein wichtiges Ziel. Warum? In dem Erlebnis einer zeitlosen Zeit sind zwei wichtige Neuro-Programmierungen eingebunden:

- Es entsteht das Schweben.

  Dieser mentale Status ist immer dann gegeben, wenn sich die allgemein übliche und tägliche Dominanz des Körpers auflöst. Der Körper ist das Organ des Denkens. Wenn sich nun der Körper dem Leib unterordnet, wird das Denken diaphan, d.h., das Überbewusstsein bekommt die Gelegenheit, sein "stilles Wissen" zu vermitteln. Es vermittelt dieses sowohl an den Leib wie auch an Soul.

  Der Leib ist der Vermittler des Eigen-Lebens des Lebens. Darin eingebunden ist die Intensität des Werdens. Soul ist der Vermittler des Eigen-Willens des Lebens. Darin ist die Richtung des Werdens eingebunden.

  Intensität plus Richtung. Das sind die zwei zentralen Dimensionen für jede Form von Evolution. Zugleich repräsentieren sie den Code des Besser-Werdens. Daraus folgt, dass der Neuro-Schaltkreis des Schwebens dafür sorgt, dass sich das stille Wissen vereinen kann mit dem alltäglichen Leben und dem konkreten Werden einer Person (Stichwort: das geglückte Leben).

KENO ONEO

- Es entsteht der Stillpoint.

  Diese Dimension offenbart sich im Bewusstsein durch die Dimension einer Dauer, die zugleich in einer Ewigkeit eingebunden zu sein scheint … also ewige Dauer. Sie ist gekennzeichnet durch das unbegrenzte und nicht endende Werden von Übergängen, die das Alles repräsentieren (z.B. als All-Liebe). Diese Übergänge offerieren eine seltsam umfassende und dichte Präsenz von Neu, der jedoch jede Form von Aktualität fehlt. Es ist das Jetzt der Schöpfung (Nagual) … frei vom weltlichen Werden. Diese Präsenz vermittelt sowohl Ur-Vertrauen als auch einen tiefen und stillen Frieden.

Wenn man eine Space-Machine in einer bestimmten Form ritualisiert (z.B. durch die NOEMATA-Rituale, die ich im Kontext von Mind Design durchführe), gelingt es in der Regel sehr schnell und präzise, den Neuro-Schaltkreis des Schwebens zu fusionieren mit dem Schaltkreis des Stillpoint. Das ergibt folgende Effekte:

Der Code des Besser-Werdens vereint sich
mit dem Ur-Vertrauen:

Das unlimitierte "Ja" zur Schöpfung
erzeugt das Geborgen-Sein
in dieser Schöpfung.

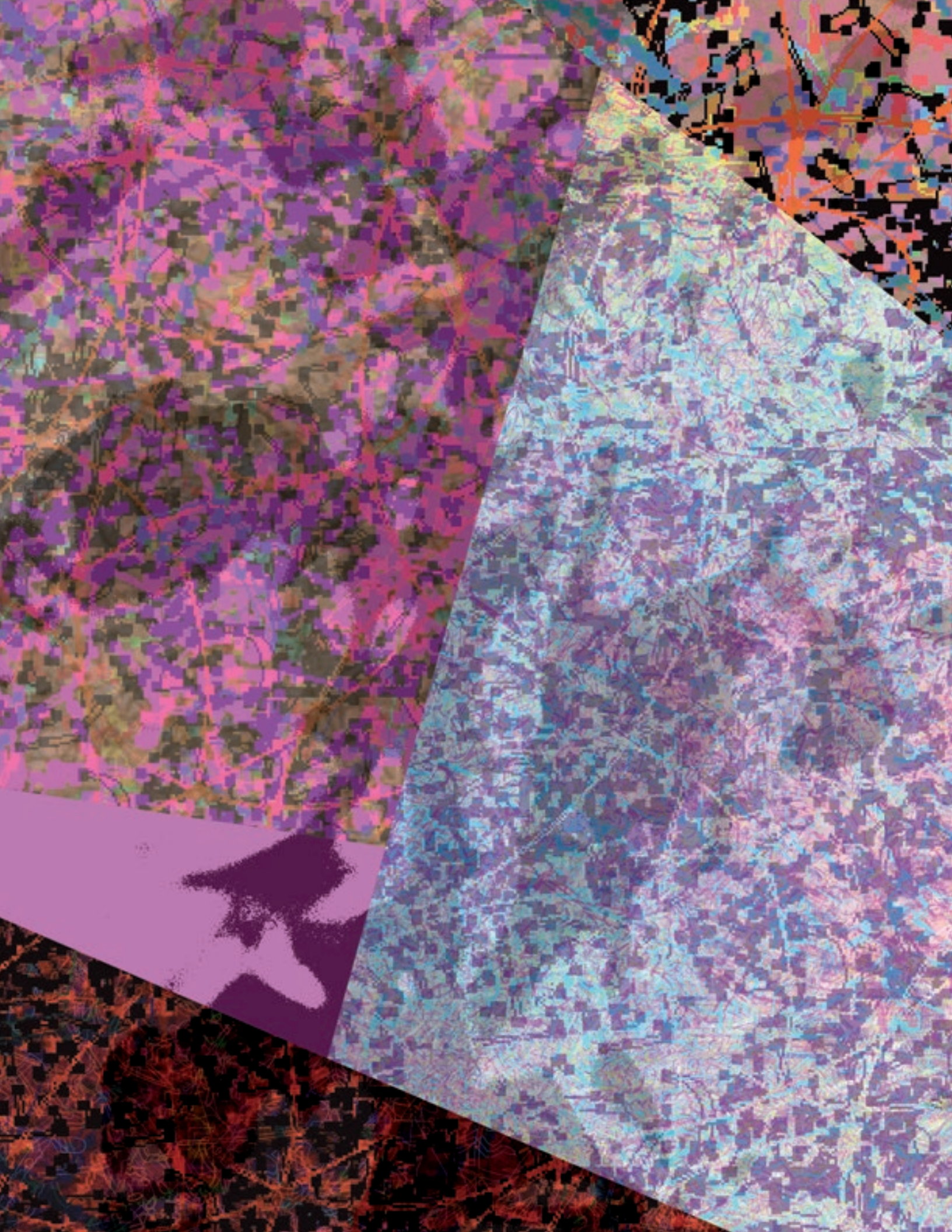
Eine bessere Disposition für die moderne Welt, in der wir leben, ist kaum vorstellbar:

Das Unbekannte verwandelt sich
in eine positive Euphorie.

Auf dieser Basis kann sich das übliche Ich (= das soziale Selbst-Konzept) frei geben für die Brüche der Welt, wodurch viele virtuelle Selbste entstehen, flankiert von dem Sich-Zeigen des transzendentalen ("heiligen") Ichs. Mit dieser komplexeren Ich-Ausstattung kann dann der nächste Schritt vollzogen werden:

"Das Spiel der Schöpfung ist mein Leben.
Ich bin das Spiel."

Wenn das geschieht, wird die Space-Machine zu einem Lebens-Partner ... zu einem Mit-Lebenden im gelebten Leben der Person: Das Eigen-Leben und der Eigen-Wille des Lebens werden zur kontinuierlichen Präsenz im Überbewusstsein. Und dadurch geschieht ein seltsamer Effekt. Das Betrachten der Space-Machine evoziert im Bewusstsein permanent Werden und Besser-Werden. Dadurch scheint sich die Space-Machine nicht in die Richtung

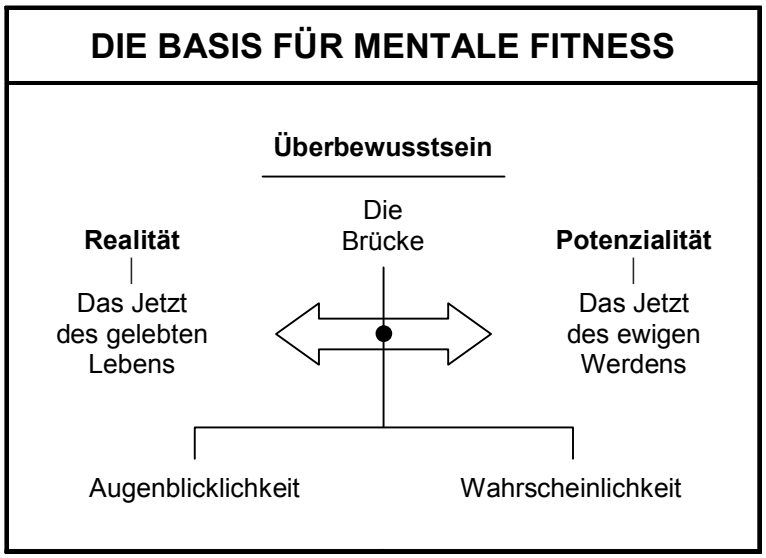


von Redundanz (= Null-Information) zu entwickeln. Sie entleert sich nicht, sondern sie scheint sich durch das Betrachten immerzu zu verändern. Sie wiederholt sich nicht im Gleichen, sondern sie repräsentiert und veredelt ihr aktuelles Anders-Werden. Somit festigen sich keine Gewissheiten (Strukturen), sondern es entstehen

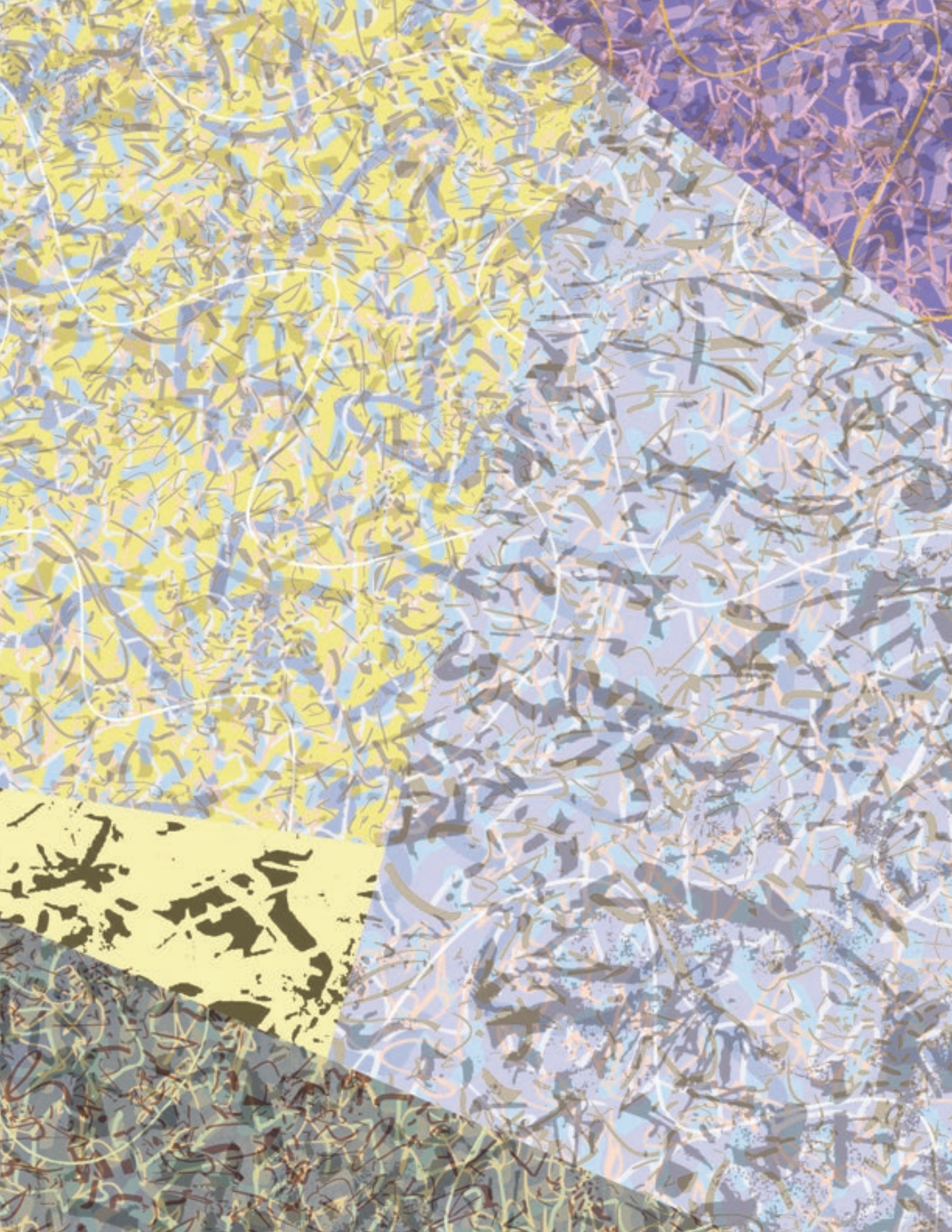
kleine Momente von spontaner Schöpfung …
das Plötzliche blüht auf …
in einer Kette von Überraschungen.

Je eindringlicher dies geschieht, umso signifikanter etablieren sich die zwei wichtigsten Attraktoren, die für eine starke mentale Fitness wichtig sind, nämlich die Verbindung von zentrierter Augenblicklichkeit (das absolute Jetzt der Person) und Wahrscheinlichkeit.

Wenn sich diese Einheit von Augenblicklichkeit und Wahrscheinlichkeit im Überbewusstsein etabliert hat, koppelt sich das Jetzt des gelebten Lebens an diejenige Potenzialität, die wir als Menschen erleben und für uns nutzbar machen können. Das ist das Jetzt des ewigen Werdens. Somit entsteht im Überbewusstsein eine Art Brücke, die Realität mit Potenzialität verbindet. Die Skizze auf dieser Seite zeigt das.



Vielleicht sollte man an dieser Stelle fragen, warum die hier beschriebene transversale Ästhetik nicht normale Kunstwerke produziert, sondern Space-Machines. Ein Grund dafür ist, dass die normalen Kunstwerke fast immer Abbildungs-Artefakte sind. Man kann die ganze Kunst-Szene sehr akribisch durchstreifen ... man wird überwiegend nur Abbildungs-Artefakte finden. Es gibt zwar einige Aspekte, wie z.B. bei Joseph Beuys oder bei einigen Konzept-Künstlern, bei denen das Reine der Theorie oder zumindest ein abstrakt-theoretischer Überbau im Mittelpunkt des Kunstwerks steht. Im Artefakt wird dann derjenige Symbolismus abgebildet, der auf den theoretischen Überbau verweist. Es dominieren somit Verweisungs-Strategien. Aber auch diese können nur ankommen (also gelernt werden), wenn sie Abbildungen und Symbole einsetzen. Das bedeutet: Auch die Vermittlung von Abstrakta benötigt die Strategie der Abbildung.



Insofern gibt es kein visuelles Kunstwerk, das ohne einen minimalen Einsatz von Abbild-Strategien auskommt. Die Frage ist nur: Was wird abgebildet? Die normalen Kunstwerke bilden in der Regel Aspekte der Welt ab ... z.B. in Form von realen Gegenständen (Objekten), Fantasie-Gebilden (siehe Surrealismus) oder Symbolen und Dokumentationen. Auch die abstrakte oder konkrete Malerei arbeitet auf dieser Basis: Sie bildet die Mittel der Kunst ab oder ihre formalen Prinzipien ... sie bildet die Aspekte der Kunst ab (L'art pour l'art).

Bei den Space-Machines wird etwas anderes abgebildet, nämlich das, was neuronale, mentale und auch hormonale Effekte verursachen kann. Man bildet also das ab, was als Stimulation zum Einsatz kommen soll. Also nicht die Aspekte der Welt oder der Kunst, sondern diejenigen Aspekte, die das Bewusstsein für den Prozess einer Co-Evolution benötigt:

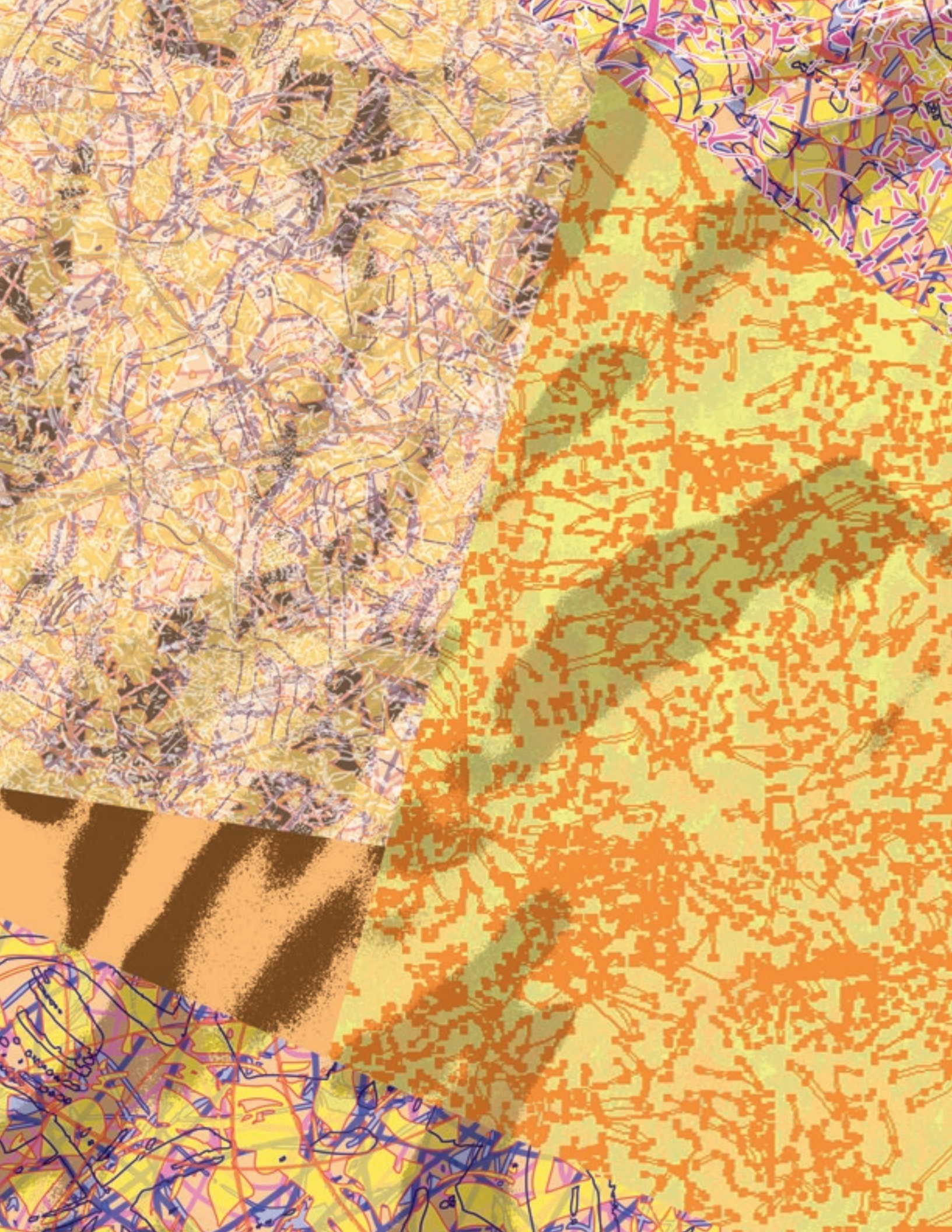
Man bildet diejenigen Aspekte ab,
die das Bewusstsein braucht,
um sich von den Aspekten der Welt
und der Kunst zu befreien.

Wenn eine Space-Machine gut konstruiert ist, führt sie den Mind zuerst zum Erlebnis des raumlosen Raumes (Opener 1), und dann zum Eintritt in die zeitlose Zeit (Opener 2). Anschließend führt sie den Mind über diverse Transformations-Phasen (Achiever) zu demjenigen Fast-Nichts (= Banalität), das das Fast-Alles (Fülle / Potenzialität) ist. Das wird "das Meta" genannt. Daraus folgt:

Eine Space-Machine erzeugt durch
ihre alternative Strategie der Abbildung
die wachsende Einblendung
des Nicht-Objektiven.

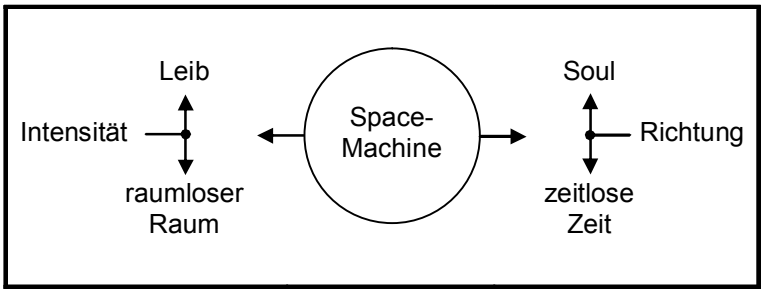
Das Fast-Alles blüht auf, wenn das Nicht-Objektive erlebbar wird … also im Bewusstsein bewusst wird. Damit wird deutlich, wie wichtig es im Kontext der transversalen Ästhetik ist, dass der normalerweise starke Sog, der von der Abbildung zur Objektivierung tendiert, überwunden wird. Letztlich ist das entscheidende Kriterium nicht die Abbildung, sondern der damit verbundene Prozess der Objektivierung.

Alle Prozesse der Objektivierung zielen auf Affekt-Logik und Mind. Damit blockieren sie die Öffnung des aktuell gelebten Lebens zu Leib und Soul. Aber genau in diesen beiden Sektoren wartet die Schöpfung (besser gesagt die freie, schöpferische Zeit) darauf, mit dem konkreten Leben einer Person kooperieren zu dürfen (Co-Evolution). Aus dieser Sicht benötigt das Bewusstsein einer Person nicht nur die Inszenierung von interessanter Welt (z.B. kulturelle



Innovationen) oder interessanter Kunst (z.B. neue Konzepte von L'art pour l'art), sondern auch die Hinführung zu Leib und Soul. Für diesen Kontext gelten folgende Relationen:

Der weitestgehende Verzicht auf das Verursachen und Gestalten von Objektivierungs-Prozessen steht somit im Mittelpunkt der transversalen Ästhetik der Space-Machines.



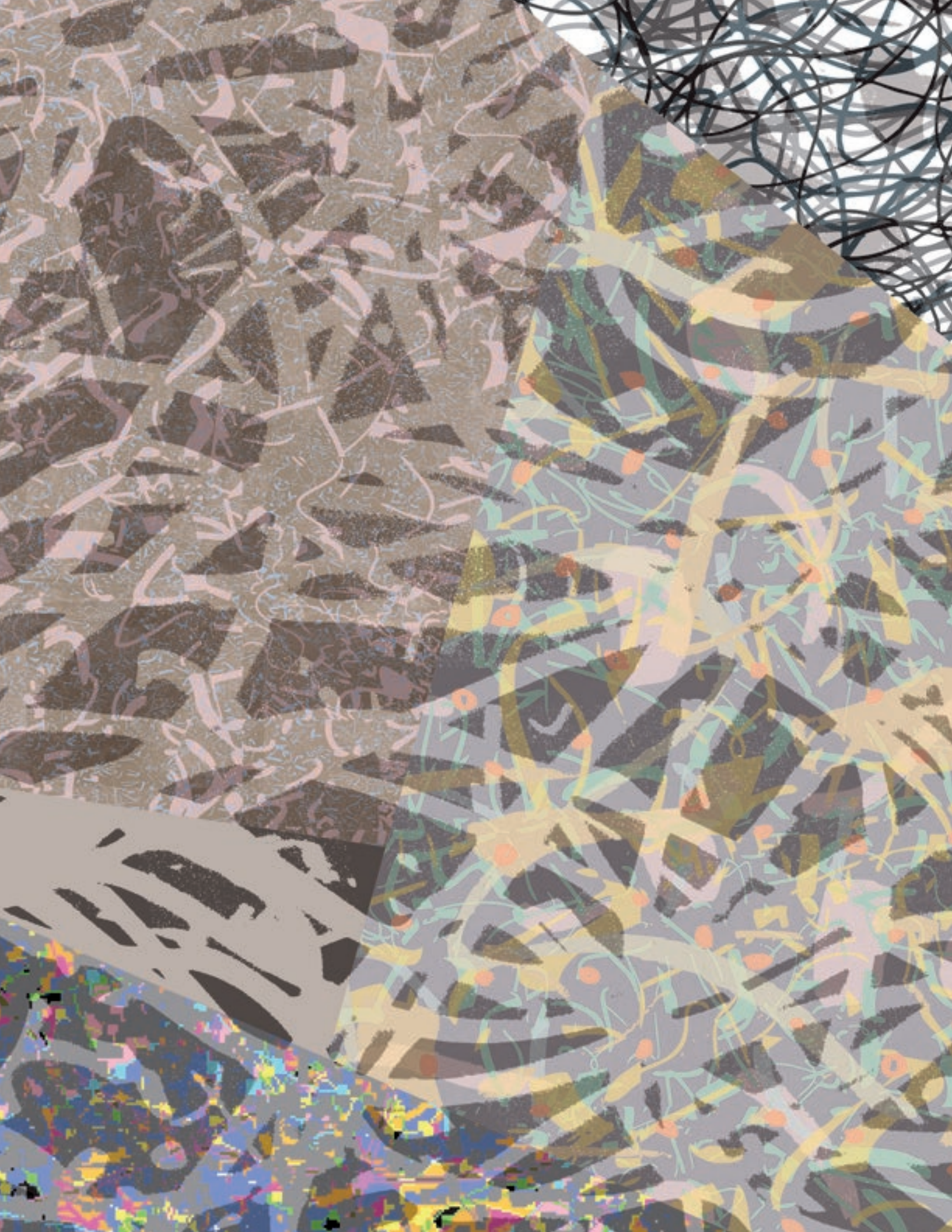
Die normalen Kunstwerke gehen in die Richtung der Objektivierung. Und der Kunst-Markt mit all seinen Vermittlungs-Konzepten (Museen, Galerien, etc.) und auch mit seinen medialen Kanonisierungs-Systemen (Feuilleton, Kunst-Kritik, etc.) tendiert ebenfalls dahin. Wir haben im letzten Jahrhundert eine massive Entwertung des naiven Realismus erlebt und die Kunst hat dadurch eine z.T. radikale Umwandlung ihrer Bild-Sprache vollziehen können. Man ist nicht mehr verpflichtet, das, was uns als reales Sein umgibt, in irgendeiner Form abzubilden. Bei der Entwicklung zum Nicht-Realen entdeckte z.B. die konkret-konstruktive Malerei ebenso wie der abstrakte Expressionismus der amerikanischen Spielart die Aussage-Kraft von ungegenständlichen Formen, Farben, Proportionen. Aber trotzdem waren es Bild-Ereignisse für Objektivierungs-Prozesse. Man hatte sich befreit ... hin zum Nicht-Realen. Aber man hat sich bis heute noch nicht frei gemacht für das Nicht-Objektivieren.

Kunstwerke folgen der Ablauf-Dynamik von Objektivierungen … mental und neuronal. Space-Machines sind anders. Sie folgen der Zielsetzung der Selbst-Herstellung. Das ist der zentrale Unterschied. Kunstwerke repräsentieren visuelle Konfigurationen, die durch ihr Decodieren im Bewusstsein zu Objektivierungen führen (oft eingebettet in emotionalen Erlebnissen). Space-Machines repräsentieren visuelle Konfigurationen, die durch ihr Decodieren eine Resonanz der kosmischen Potenzialität (das Erhabene/das Nagual) ermöglichen, wobei sich das Erhabene selbst herstellt und völlig autonom offenbart. Bei den Kunstwerken existiert eine fast lineare Wirkungs-Logik zwischen dem Dargestellten und dem Ereignis (Ergebnis) im Kopf. Das Abgebildete ist der Verursacher.

Bei den Space-Machines existiert diese Linearität nicht. Es gibt deshalb kaum kausale oder finale Effekte, sondern das, was man in der Systemtheorie die

Effekte der 3. Art

nennt. Und damit sich diese entwickeln können, tritt an die Stelle des Inhalts (das Abgebildete) der Prozess der Wahrnehmung. Man betrachtet als Rezipient sein Betrachten.



Der (schöpferische) Prozess der Wahrnehmung wird zum Inhalt. Er formt sich selbst zum Inhalt. Und dadurch wird der Wahrnehmungs-Prozess zu einer Art Resonanz-Membrane, über die sich dann das Erhabene vermitteln kann:

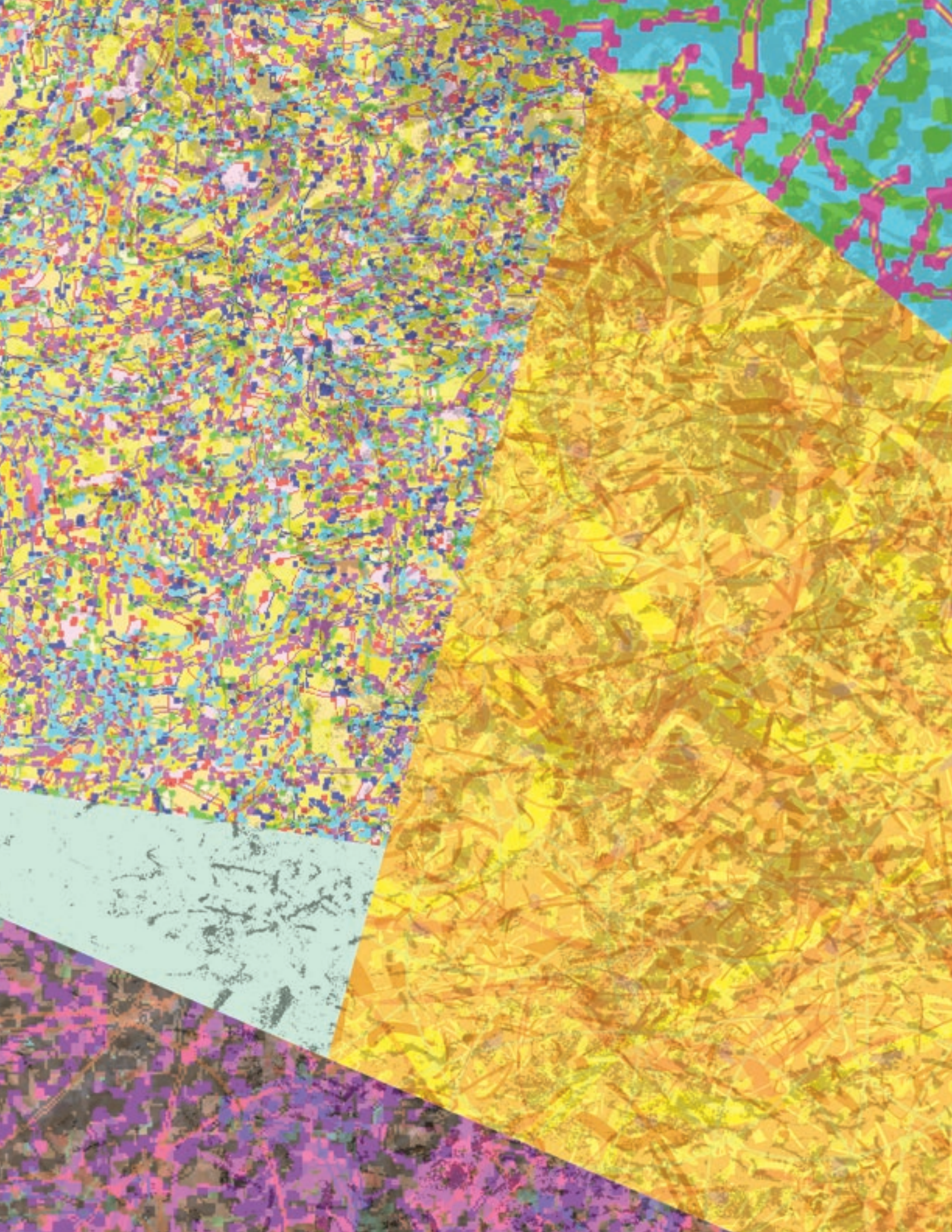
Das Erhabene kann sich am Besten
in der Selbst-Wertigkeit und Selbst-Reflexion
der Wahrnehmung offenbaren.

Auf Basis dieser Unterschiedlichkeit kann man beurteilen, warum es bei den Space-Machines auf eine bewusste Banalisierung ankommt, während Kunst-Objekte weitestgehend davon frei sind. Natürlich gibt es Kunst-Objekte … ich denke hier z.B. an Malewitsch …, die nur eine weiße oder eine schwarze Farbfläche gezeigt haben. Oder ich denke an die fast schwarzen Bilder von Ad Reinhardt. Zu sehen ist eigentlich nur eine in sich bewegte Fläche von Schwarz … also auch so gut wie gar nichts. Und trotzdem ist ein solches fast leeres Bild immer noch ein Kunstwerk, das sich als Abbildungs-Artefakt präsentiert. Es objektiviert das Schwarz in seiner ganzen Tiefe und Eindrücklichkeit. Es codiert aber nicht ein Stimulations-Set, das auf das Gehirn, das Überbewusstsein und das Plötzliche ausgerichtet ist. Es erzeugt also nicht die Selbst-Herstellung des Erhabenen im beobachteten Wahrnehmungs-Prozess. Da liegt der Unterschied.

Wenn ein Stimulations-Artefakt funktioniert, geschieht im Bewusstsein ein Ereignis, das Merlin Donald als die Öffnung des "ekstatischen Raumes der Zeit" beschrieben hat. In diesem Raum, den die Noeterik als "raumlosen Raum" beschreibt, kann die Person das Plötzliche empfangen, also dasjenige Momentum, in dem sich die "Selbst-Transzendenz der Zeit" (Theunissen) so zur Nutzung anbietet, dass das aktuelle Leben der Person sich mit dem Code des Besser-Werdens verbinden kann.

Auf dieser Basis funktioniert eine transversale Space-Machine. Sie transportiert das Plötzliche, das die Nutzungs-Seite der freien, schöpferischen Zeit darstellt, in das Bewusstsein und in den Organismus der Person hinein.

Warum Machine? In der klassischen Ästhetik dominiert das Konzept des Individuellen, zumindest seit einigen Jahrhunderten. Es hat auch Kunst-Richtungen gegeben, in deren Rahmen der Künstler absolut unwichtig war, indem er entweder Auftrags-Kunst vollzog oder seine Arbeit voll in den Dienst der Kirche einbrachte. Die neuere Kunst mit ihrem schnellen Wechsel von ideologischen Strategien, Moden und Self-fulfilling-Phrophecies braucht dringend das Individuum und braucht somit auch die Verbindung von individueller Kreativität und kulturellen Grenz-Überschreitungen ("Draw a Distinction"). Abbildungs-Artefakte, die



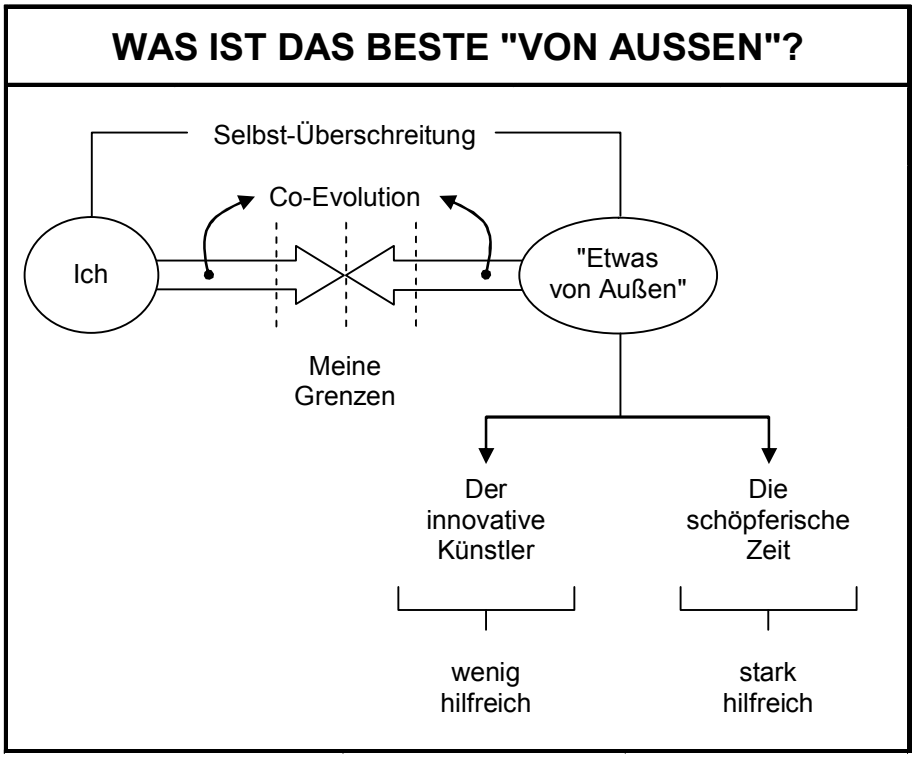
im Kontext der Kunst und der klassischen Ästhetik auf den Markt gebracht werden, sind also immer Kunstwerke, die darauf fixiert sind, eine Kreativität vorzuführen, die mithilft, das Unerwartete der nächsten Welt zu formen. Es sind, etwas verkürzt gesagt,

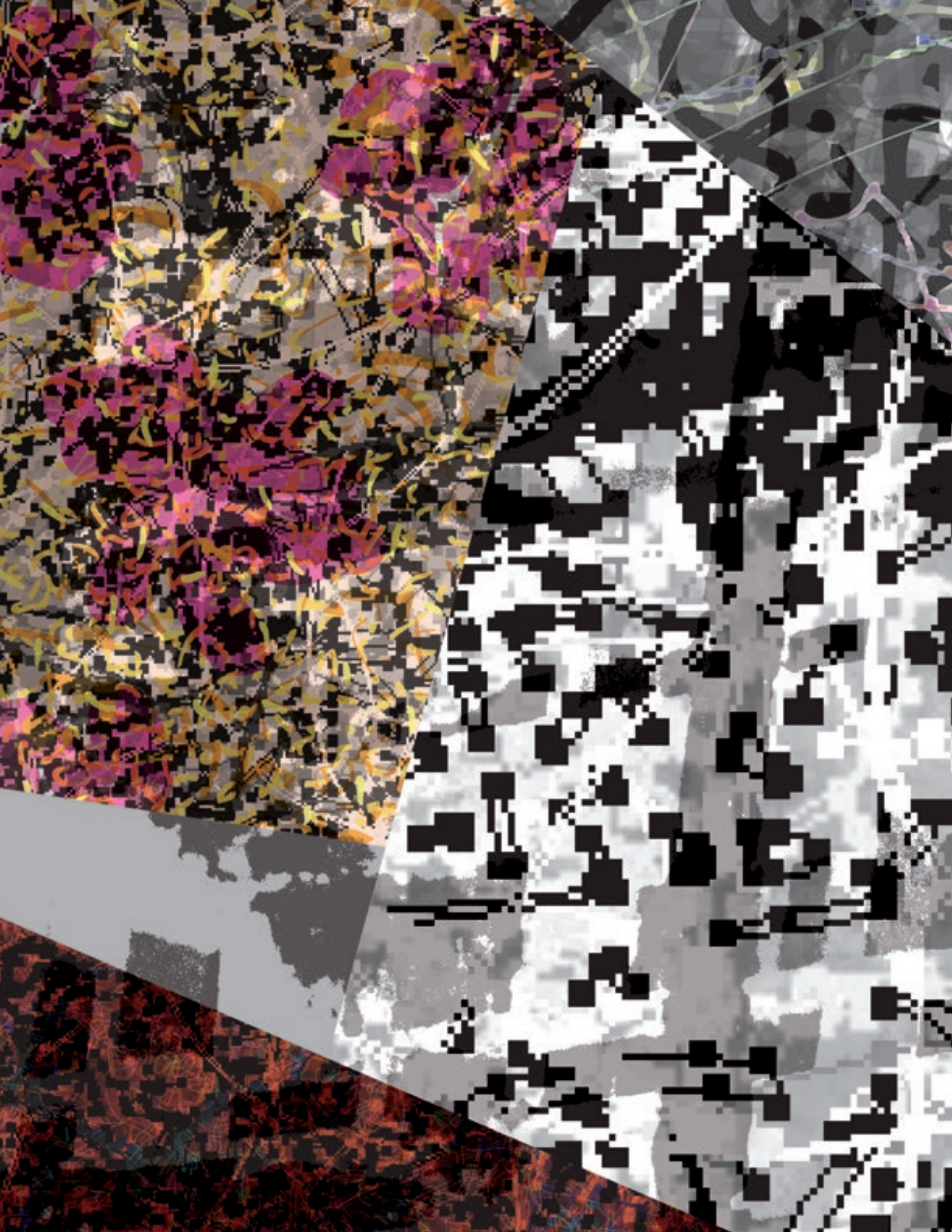
Menschen-Werke
mit Pionier-Charakter.

Eine zeitlang hat es in der Welt der Kunst einen Genie-Kult gegeben. Und auch in den letzten Jahrzehnten sind in der klassischen Ästhetik, aber auch im Bereich der Architektur relativ ambitionierte Kult-Strategien gemanagt worden, z.T. mit sehr viel Star-Attitüden. Alles, was sich als besonders auffällig präsentieren kann, bekommt gleich das Etikett "Avantgarde". Dadurch ist der Pionier-Charakter ("Wer war der Erste?") fast synonym geworden mit dem Kunst-Werk.

Bei der transversalen Ästhetik spielt das Spezifisch-Individualistische (die Geste der Person oder der Kult-Status des kreativen Künstlers) so gut wie keine Rolle. Wie ich bereits angedeutet habe, sind diejenigen Objekte der transversalen Ästhetik besonders stimulations-effizient, die eine gewisse "industrial aura" aufweisen … bei denen also die kreativ-individualistische Attitüde ganz bewusst runtergefahren oder eliminiert worden ist. Deshalb das Wort "Machine".

Immer dann, wenn sich etwas in die Richtung einer Selbst-Herstellung oder Selbst-Übersteigung entwickeln soll, geschehen Prozesse, die singulär-intim sind. Wenn ich mich (als Bewusstseins-Träger) selbst über-schreite, geschieht das nicht durch mich allein. Dazu brauche ich "etwas von außen". Aber wenn dieses "Von-Außen" von einem anderen Menschen kommt ...





also viel fremde Individualität transportiert ..., gelingt die Selbst-Übersteigung nur begrenzt. Wenn nun ein Kunstwerk ganz viel fremde Individualität (Genie) offeriert, und zwar in einer sehr verdichteten und ambitionierten Essenz, die zwischen Show (Narzissmus) und Pionier-Strategie platziert ist, dann wird dieses "Zuviel" an Individualität zum Verhinderer der Selbst-Übersteigung.

Das beste "Von-Außen" ist keine Person, sondern die A-Personalität, wie sie in der freien, schöpferischen Zeit absolut dominiert: Sie ist intensiv ... aber ohne Show. Sie ist kreativ, ja schöpferisch … aber ohne Individualität. Das Schaubild auf Seite 28 versucht diesen Aspekt zu skizzieren.

Wir erkennen somit, dass jeder Akt einer echten Selbst-Übersteigung die Organisation einer

Co-Evolution

benötigt. Wir erkennen auch, dass die Co-Evolution ein hohes Maß an A-Personalität benötigt, um zu gelingen. Und genau an diesem Punkt kommt die "Machine" wieder ins Gespräch. Ein moderner Künstler und sein Kunstwerk sind wie gesagt auf Individualität und Originalität codiert und nicht auf A-Personalität. Die transversale Ästhetik kann aber nur dann richtig funktionieren, wenn ihr visuelles Angebot eine umfassende Codierung von A-Personalität in sich trägt. Aus dieser Sicht macht der Begriff "Space-Machine" Sinn, wie es das nebenstehende Schaubild zeigt.

WARUM "SPACE-MACHINE"?

Space = Raum

↓

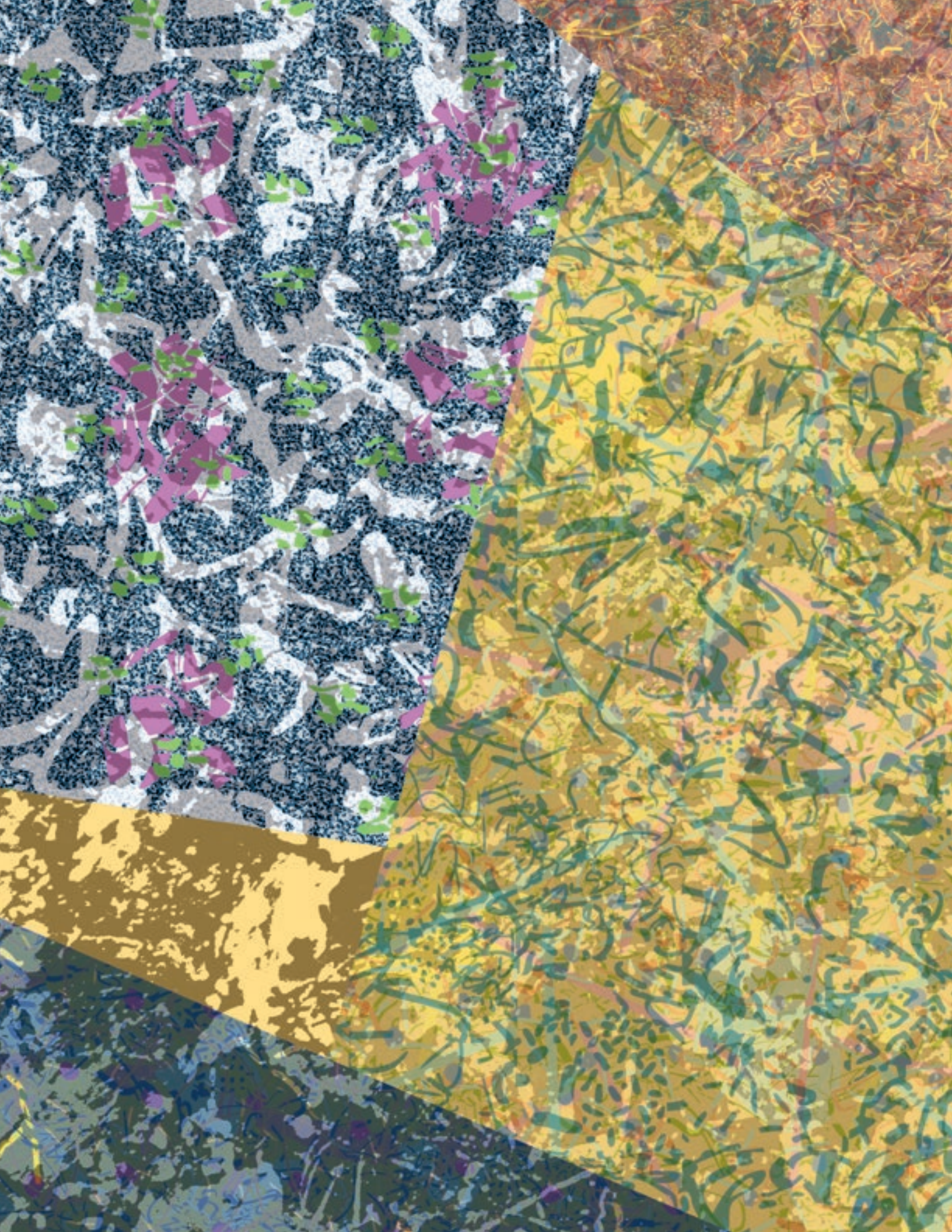
Es öffnet sich im Bewusstsein der ekstatische Raum der Zeit*).

Dadurch aktiviert sich das Überbewusstsein im Wach-Bewusstsein.

*) Dieser Raum existiert als Kopplung zwischen der A-Personalität der schöpferischen Zeit und der A-Personalität des Artefacts ("Machine"). Dieser Raum ist die Benutzer-Oberfläche des Plötzlichen. In ihm bietet sich die Selbst-Transzendenz der Zeit zur Nutzung an.

Die Wirkung von Kunstwerken und Space-Machines ist abhängig von den Prozessen der Wahrnehmung und Decodierung. Bei den Abbild-Artefakten der klassischen Ästhetik (Kunst) vollzieht sich ein anderer Decodierungs-Prozess als bei den Space-Machines der transversalen Ästhetik. Lassen Sie uns das ein wenig genauer betrachten.

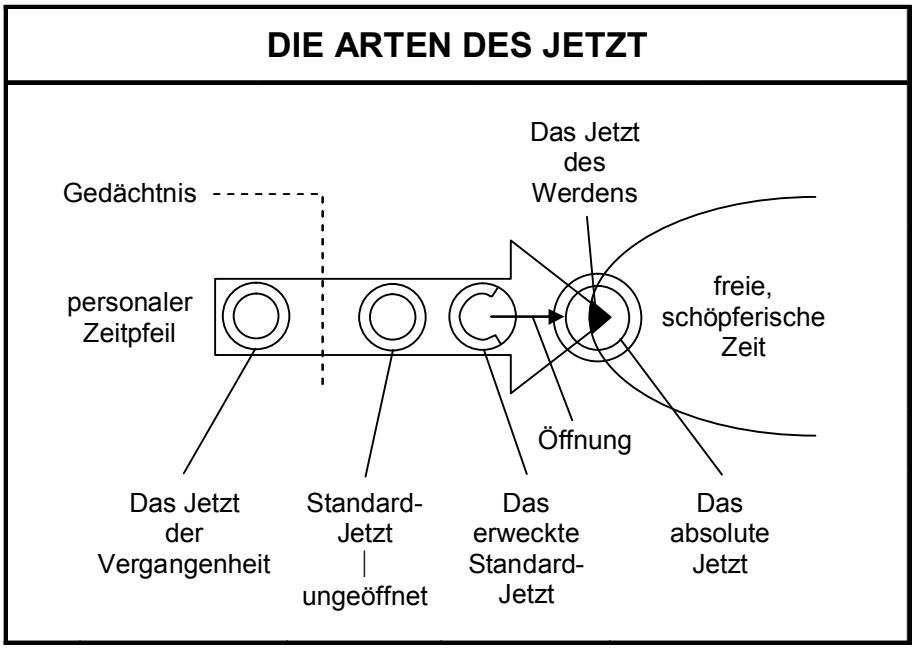
Bei den normalen Kunstwerken wird die Decodierung so vollzogen, dass eine Deutung den Inhalt "dingfest" macht. Es findet also eine Objektivierung statt. Wenn jetzt ein solches Bild an der Wand hängt, z.B. im Wohnzimmer, dann gibt es gewollt oder ungewollt permanent Wiederholungen des Betrachtens. Und durch diese "ewigen" Wiederholungen entsteht im



Wach-Bewusstsein eine zunehmende Verfestigung der Erwartungen im Bezug auf den bereits gedeuteten Inhalt.

Hier spielen gespeicherte Erlebnisse und die Selbst-Bestätigung von Deutungen eine wichtige Rolle. Die Verfestigung von Erwartungen lässt im Wach-Bewusstsein allmählich eine Redundanz entstehen. Anders gesagt: Die Erwartungen annullieren die visuelle Präsenz der Kunst. Das Ergebnis: Das Kunstwerk verliert sein reales Jetzt. Es wird zum sekundären Jetzt ... es degeneriert zum Jetzt der Vergangenheit. Es verwandelt sich zu einer Null-Information, die im Zeitpfeil immer "älter" wird.

Auf dieser Basis kann ein derartiges Kunstwerk keinerlei Kontakt aufbauen zur freien, schöpferischen Zeit. Dazu wäre ein Jetzt … also eine bewusste und zentrierte Augenblicklichkeit … erforderlich, also ein Jetzt, das sich für die äußerste Spitze des Zeitpfeils geöffnet hat. Das wäre ein erwecktes Standard-Jetzt ... erweckt für die Kooperation mit dem Jetzt der schöpferischen Zeit (= das Jetzt des Werdens). Es ist die Aufgabe der Space-Machines, dieses erweckte Standard-Jetzt durch kontinuierliche Nagual-Resonanzen zu einem absoluten Jetzt zu veredeln. Das folgende Schaubild demonstriert die Arten des Jetzt:



Sowohl das Jetzt der Vergangenheit wie auch das ungeöffnete Standard-Jetzt werden sehr stark vom Denken (Affekt-Logik) und von der Achse Mind ⇔ Body geprägt. Georg Iwanowitsch Gurdjeff hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass das denkende Jetzt letztlich ein aktiver Prozess ist, der trotzdem schläft. Er sprach vom "schlafenden Geist".

Ein solcher Geist kann sehr aktiv und akribisch ein Kunstwerk betrachten, genießen und analysieren. Er wird trotzdem nicht in der Lage sein, die schöpferischen Impulse dieses

Kunstwerks (das eingebaute Mit-Thema) für sich nutzbar zu machen. Ein solcher Geist wird also nicht die Beziehungen von Soul und Leib zur schöpferischen Zeit aktivieren können. Da aber Soul und Leib die "Einflug-Schneisen" für das Erhabene sind, wird ein derartiger Geist das Erhabene (und damit den Code des Besser-Werdens) nicht für sich nutzen können.

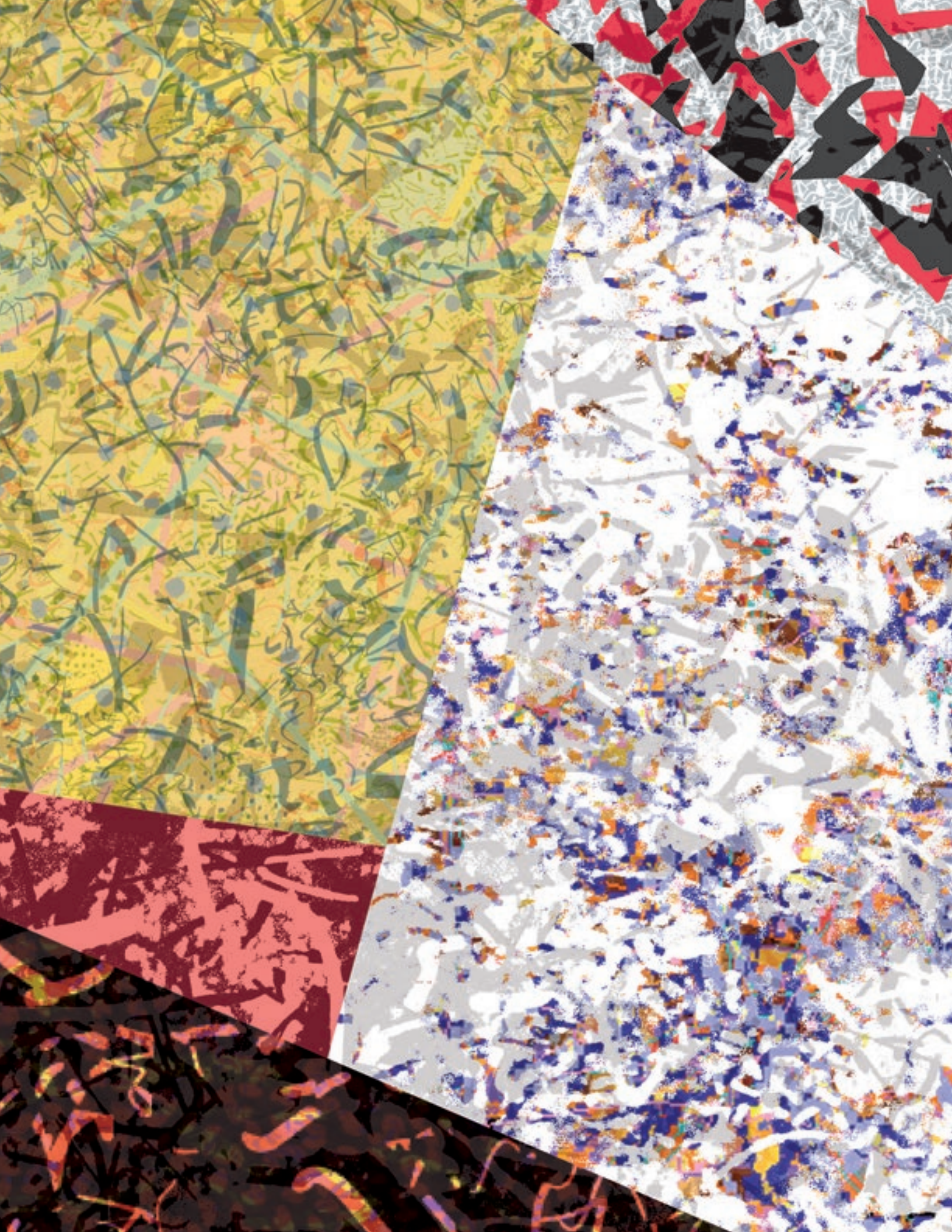
Viele Künstler kennen das Problem. Sie weisen darauf hin, dass die meisten Menschen sich zwar Kunstwerke anschauen, aber dass sie dabei eher ihre eigene Innen-Welt betrachten. Zu viel Ballast (Erwartungen). Zu wenig Unmittelbarkeit (Urteile). Deshalb gibt es immer wieder Versuche von Künstlern, diesen Ballast der "alten Wirklichkeiten" zu erschüttern oder beiseitezuschieben.

Es gibt von Barnett Newman, über den ich später mehr berichten möchte, den Versuch, extrem große und stark farbige Bilder zu malen und anzubieten, z.B. mit dem Titel "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue". Er hat mehrere davon gemacht, in der Höhe zwischen 2 Meter und 2,50 Meter und in der Breite von oft über 5 Metern. Und er hat bei einer seiner ersten Ausstellungen ganz bewusst einen Zettel in der Galerie anbringen lassen mit der Botschaft, dass man diese riesigen Formate bitte nicht von weitem betrachten solle (weil sich dann eine gewisse Konfiguration auf Basis von Objektivierung einstellt), sondern dass man ganz bewusst dicht an diese Bilder herangehen soll.

Dann steht man mit seinem Körper und mit seinem Leib ca. 50 cm vor einer riesigen Fläche von vibrierendem Rot. Und dann, und das ist die Absicht von Newman gewesen, wird das Kunstwerk physisch und aktiviert den Leib: Die Wahrnehmung wandert von der Dominanz des Auges zum Leib. Das Kunstwerk entzieht sich dadurch den Erwartungen des Mind.

Es gibt immer wieder Versuche, das Kunstwerk aus dieser einseitig <u>dominierenden Bezugs-Achse zum Mind</u> herauszureißen, aber in der Regel landen die Decodierungs-Prozesse von derartigen Kunstwerken trotzdem im Mind. Warum? Wenn man versucht, den Mind auszugrenzen, reagiert er fast manisch intensiv. Er will seine Deutungs-Hoheit auf Biegen und Brechen zurückerobern. Deshalb aktiviert er ein extrem fokussiertes <u>kommentierendes Denken</u>. Man erlebt zwar das Rot fast ausschließlich leiblich, aber das Denken verwandelt sich zu einer Mischung aus "Quatsch-Bude" und Zensor-Statements.

Das mag der Grund sein, dass man bei den riesigen Farbfeldern von Barnett Newman … selbst dann, wenn man nur 50 cm davor steht … keine Ekstase oder etwas ähnliches erlebt. Man hört lediglich die Kommentare seines Denkens. (Und oft hört man: "Na und? … was soll's.")



Das erinnert an die (fast verzweifelten) Versuche der großen Denker des Idealismus, das Denken durch Denk-Akte zu überwinden. Typisch dafür ist die Philosophie von Schelling. Er plädierte für eine "ekstatische Vernunft", basierend auf "einem Denken, das gegen sich selbst denkt" (Gunnar Hindrichs, "Das Absolute und das Subjekt", Frankfurt 2008).

Schelling versuchte, das Denken zu überlisten, indem er es in eine Bewegung hineinführte, "in der die vollendete Reflexion sich aus sich selbst herausschraubt" (Hindrichs). Das Ziel dieser Denk-Überlistung sollte sein, "das Unvordenkliche (also z.B. das Erhabene) zu denken" (Hindrichs). Es war die Absicht von Schelling, durch diesen "Trick" seinen Geist beim "positiven Anderen" landen zu lassen ... also im Überbewusstsein.

Diese Versuche sind gescheitert, u.a. deshalb, weil das Denken als Wirklichkeits-Konstrukteur gar nicht anders kann, als sich selbst beim "Herausschrauben" mitzudenken. Somit trägt, wie Hindrichs zutreffend schreibt, die Idee des ekstatischen Denkens die unmögliche Forderung in sich, dass das Denken "auf die Ekstase in seinem Grund zu verzichten habe". Das geht nicht. Es sei denn, man ermordet sein Denken.

Aus dieser Perspektive wird erkennbar, dass die Strategie, den Körper an die Stelle des Denkens zu setzen (was u.a. auch eine Ambition der "wilden Kunst" ist, die aus dem Bauch heraus gemacht wird), nicht gelingt. Wenn man dem Betrachter eines Kunstwerks helfen möchte, das Erhabene als Resonanz zu erleben, braucht man präzise Stimulations-Instrumente ... weder Bauch-Gefühle noch Körper-Sensationen. Und diese Instrumente sollten sich bewusst auf die Prozesse der "Wahrnehmung" fokussieren. Das Geheimnis liegt darin,

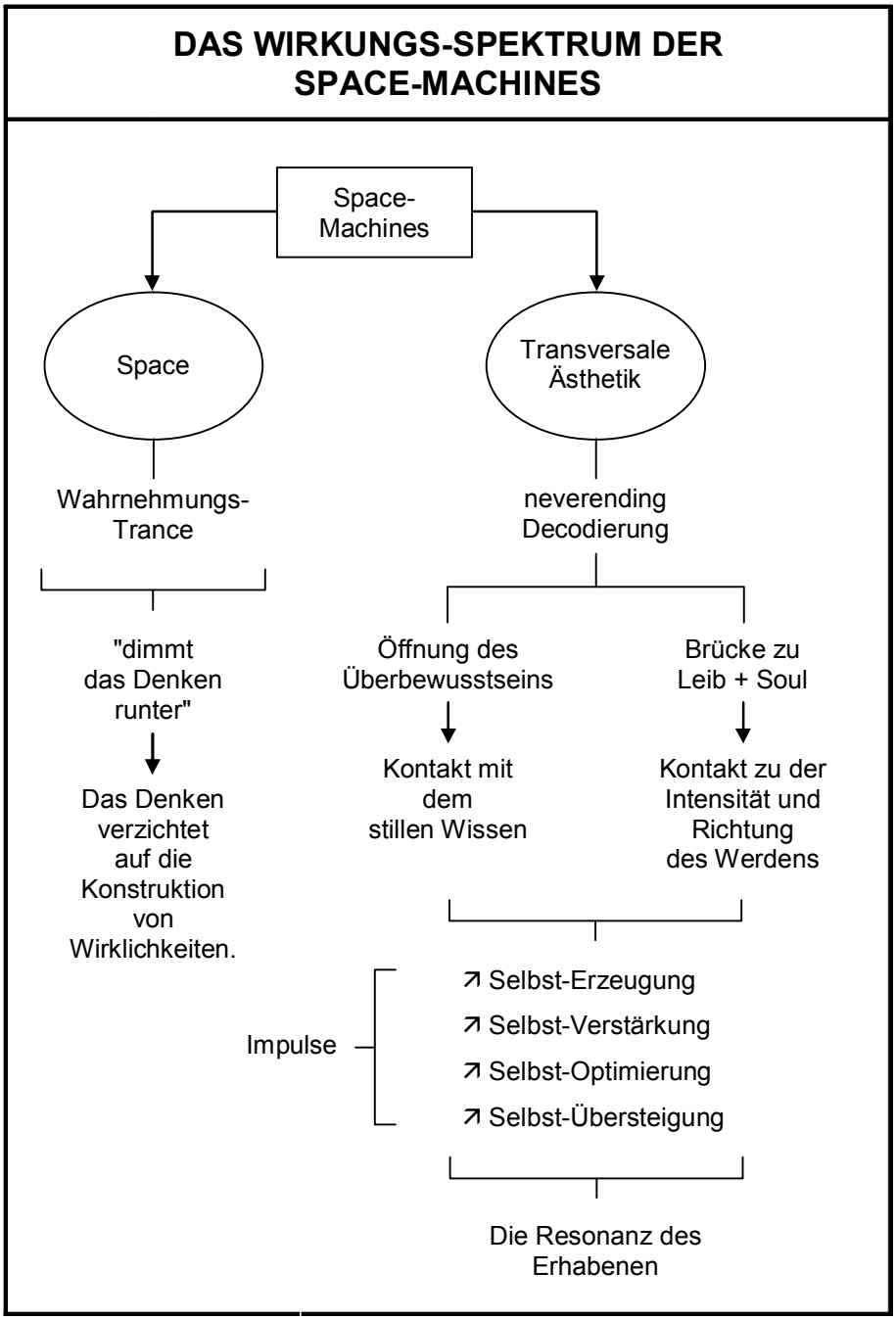
dass die Space-Machines
den Mind befähigen,
das Wahrnehmen zum Eigen-Thema
im Bewusstsein zu machen.

Wenn das gelingt, öffnet sich u.a. das Überbewusstsein (stilles Wissen). Und zugleich fließen die hilfreichen "Pakete" von Leib und Soul in das real gelebte Leben hinein.

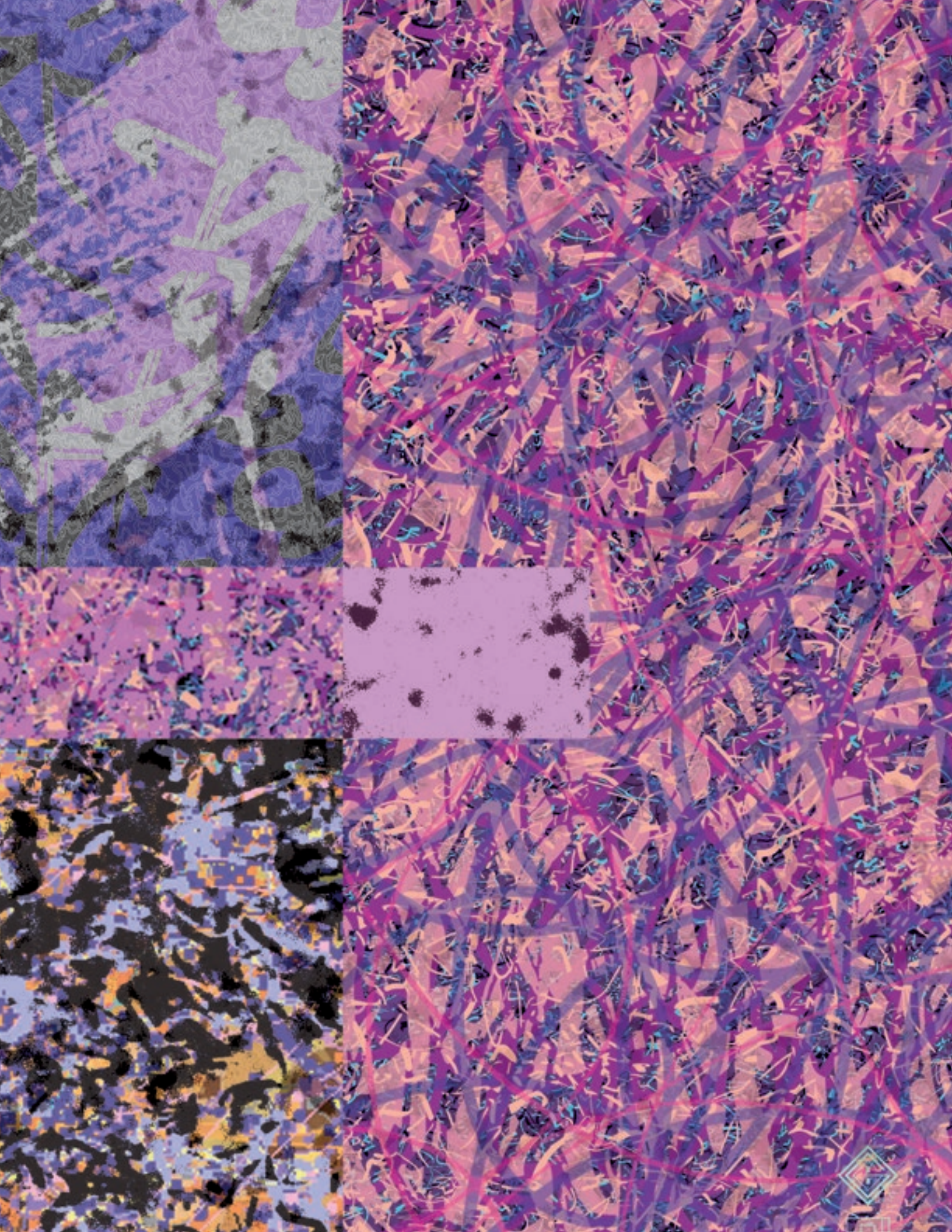
Ein weiteres kommt hinzu: Alle visuellen, transversalen Konfigurationen, die diese Zielsetzung erfüllen, aktivieren die Prozesse der Selbst-Erzeugung, der Selbst-Verstärkung und der Selbst-Optimierung. Dadurch entstehen kontinuierliche Übergänge, die das Selbst-Überschreiten fördern. Auf dieser Basis vermeiden die Space-Machines einen Effekt, der ansonsten immer dann auftritt, wenn man den Mind anspricht ... die Umwandlung des Neuen

in Redundanz. Dieser Effekt manipuliert die Wahrnehmung negativ. Er macht das Objekt der Wahrnehmung zur Null-Information: "Ich sehe das Bild nicht mehr, wenn ich es ansehe."

Bei den Space-Machines vollzieht sich die Decodierung anders. Hier wird durch jede Decodierung eine autonome Kooperation mit dem Überbewusstsein initiiert. Dieser Prozess kann kurzzeitig und subjektiv ganz sanft (also nicht bemerkbar) sein. Aber wenn es ihn gibt (und nur dann hat eine Space-Machine funktioniert), dann organisiert dieser Prozess die Resonanz des Erhabenen. Das heißt, das Überbewusstsein leitet das Erhabene, in dem der Code des Besser-Werdens schwebt, in den Sektor von Soul und in den Sektor von Leib hinein, also in die rechte Seite des menschlichen Organismus und zugleich auch in das Ich. Das Schaubild auf dieser Seite beschreibt das Spektrum der Wirkungen.

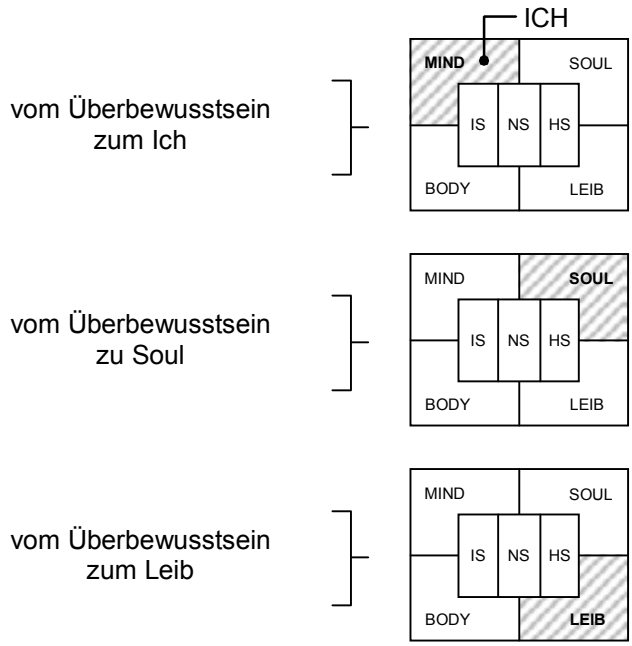


Wir sehen, dass die Space-Machines nicht nur im Mind wirken, sondern dass ihre Wirkung in einem bestimmten Teil des Mind ihr Beginnen hat, nämlich im Überbewusstsein, aber



dass dann ein Weitertransport des Erhabenen und des Besser-Werdens in Richtung von Soul und Leib vollzogen wird. Es ist also ein organisches Erlebnis und kein Erlebnis der Affekt-Logik (Denken). Wichtig ist zu sehen, dass es ein dreifacher Transport ist, den das Überbewusstsein hier organisiert. Das folgende Schaubild beschreibt die unter-schiedlichen Arten dieses Transports:

DER 3-FACHE TRANSPORT, DEN DAS ÜBERBEWUSSTSEIN ORGANISIERT

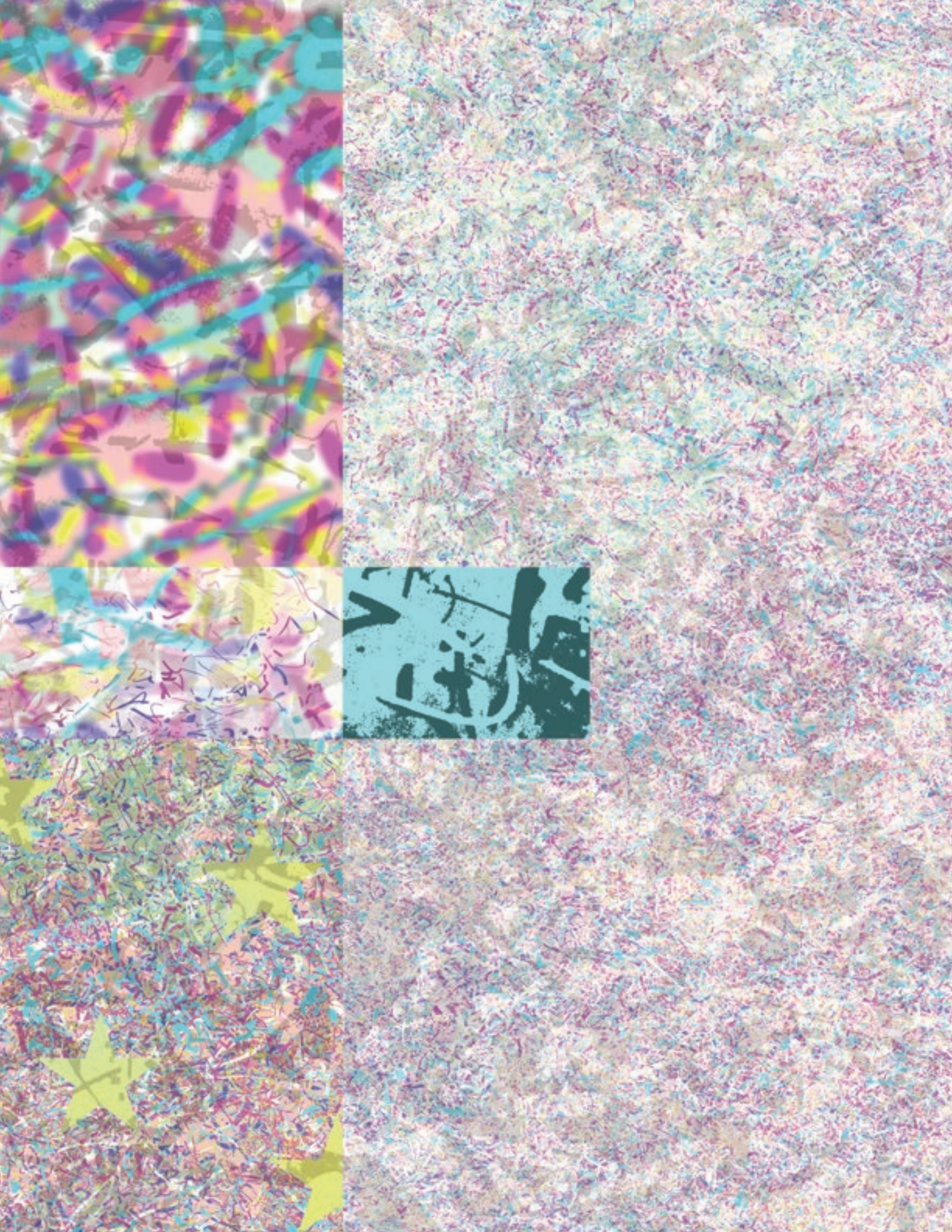


Wie gesagt, das alles vollzieht sich im und durch das Überbewusstsein. Das alles ist die Resonanz des Erhabenen. Hinter dem Erhabenen (sozusagen seine Rückseite) handelt die Selbst-Transzendenz der Zeit. Also eine Dimension, die unmöglich objektivierbar ist. Zugleich ist das Überbewusst-sein, unabhängig davon, wie aktiv es arbeitet, für uns "nicht da". Es vollzieht sich also ein dreifacher Transport, wenn die Space-Machine gut funktioniert. Man selbst bekommt aber so gut wie gar nichts mit. Dieses Erlebnis hat eine Person einmal folgendermaßen beschrieben:

"Das Bild tut etwas in mir und mit mir, an dem ich nicht beteiligt bin."

Wir haben also auf der Seite der Kunstwerke die Redundanz, die entsteht, obwohl ein Bild extrem intensive ("knallige") Inhalte haben kann. Und wir haben auf der anderen Seite die Space-Machines, deren Optik unendlich belanglos und langweilig zu sein scheint, bei denen aber genau das Gegenteil von Redundanz eintritt, nämlich ein Prozess, der sich in sich selbst permanent veredelt und steigert. Das Schaubild auf Seite 42 beschreibt diese Zusammenhänge.

Aus dieser Sicht kann man transversale Ästhetik mit ihren Space-Machines wie folgt beschreiben. Bei ihnen zählt nicht der Inhalt, sondern nur der Effekt:



**"Du siehst etwas Belangloses.
Aber Du erlebst das Heilige.**

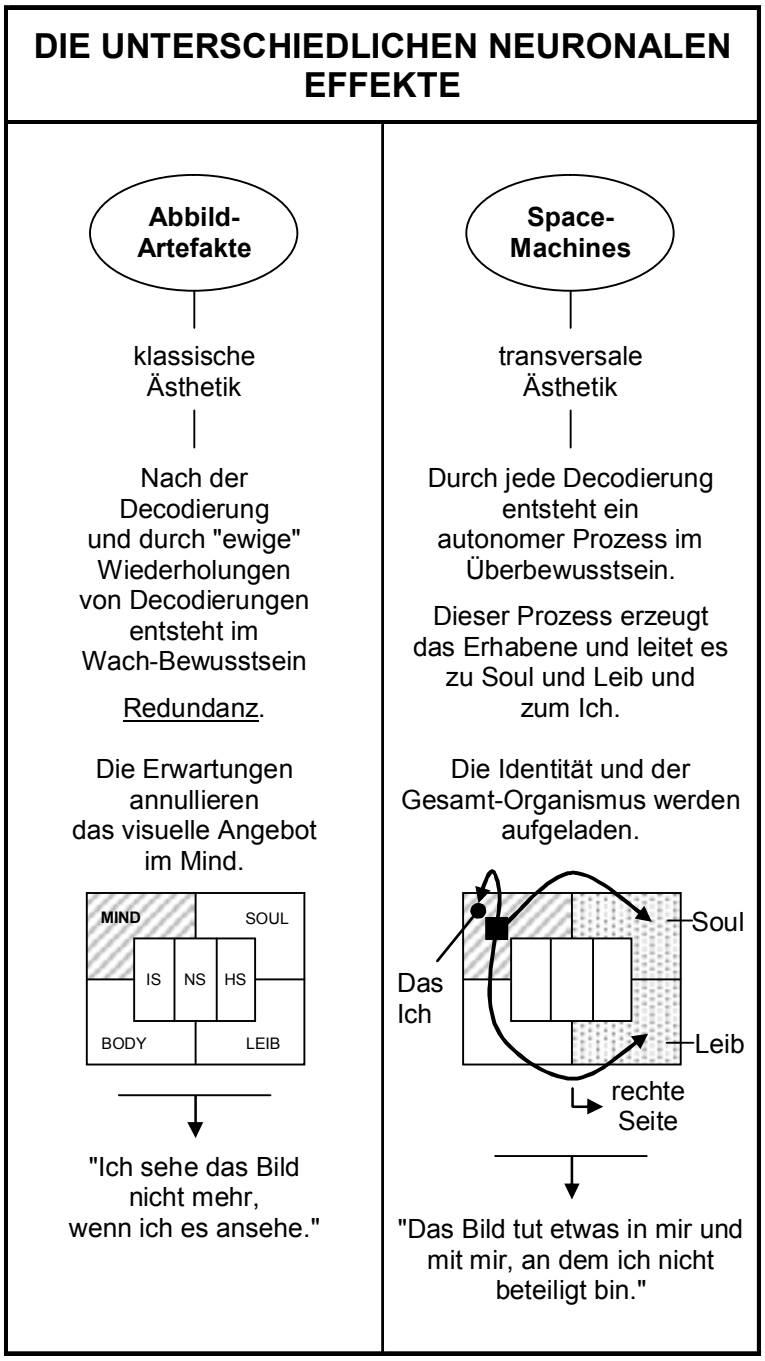
**Du weißt nicht,
dass du es erlebst.**

**Das Einzige, was Du fühlst …
ganz zart …
ist das Erhabene.**

**Aber Du bemerkst es nicht.
Du erlebst nicht,
wie dieses Zarte
Dein Ich verändert.**

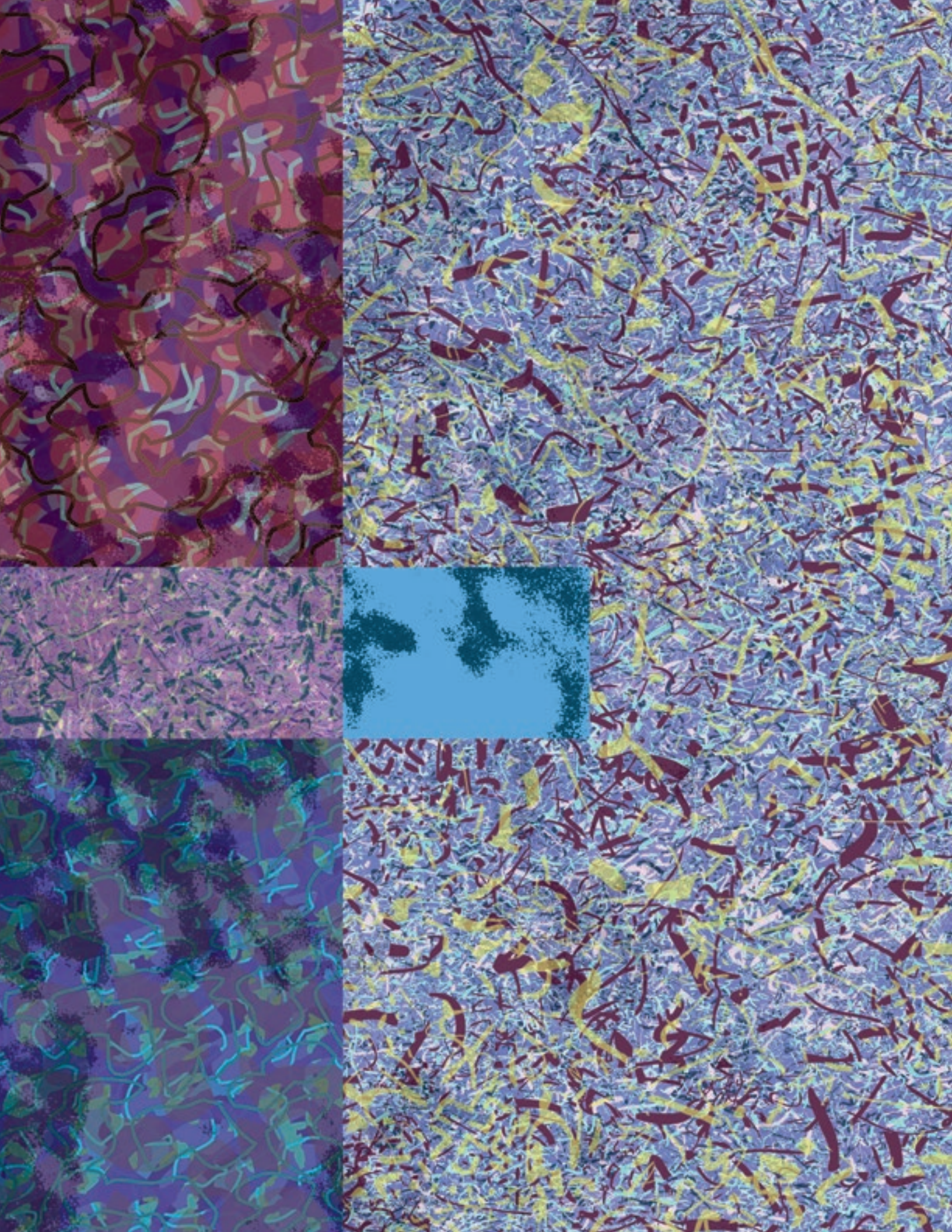
Du empfängst Würde."

Es gibt also zwei unterschiedliche Erlebnis-Foki, die hier maßgeblich sind. Bei den Abbild-Artefakten der klassischen Ästhetik gilt: "Da weiß man, was man hat." Bei den Space-Machines der transversalen Ästhetik gibt es etwas, was sich in seiner Intensität ganz allmählich steigert … das Gegenteil von Redundanz …, obwohl es letztlich unbeobachtbar bleibt: "Da wächst etwas Magisches." Die Übersicht auf Seite 44 beschreibt diese beiden Foki.



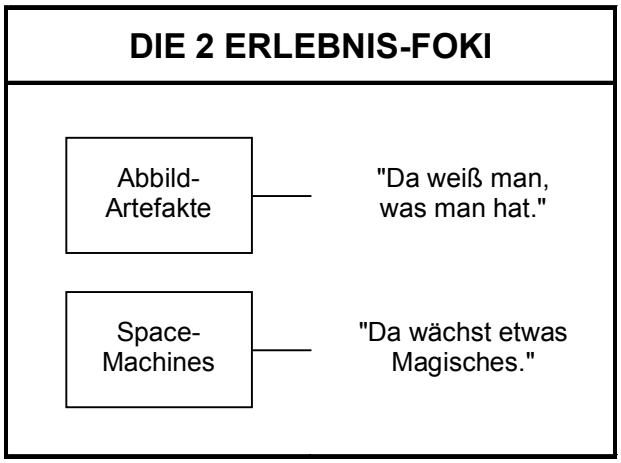
Das Magische besteht aus einem unsichtbaren Besser-Werden, das sich scheinbar unabhängig von der Person vollzieht, während es sich direkt in der Person und für die Person vollzieht. Es ist unsichtbar, wie jede Zeit und jedes Jetzt einer Zeit, und es ist a-personal, so wie wir auch das Überbewusstsein als a-personal erleben. Dahinter steht ein prinzipielles Axiom:

**Alles, was mit Zeit und Jetzt zu tun hat,
vermittelt sich am besten durch Ästhetik.**



Es gibt ein weiteres, ergänzendes Axiom:

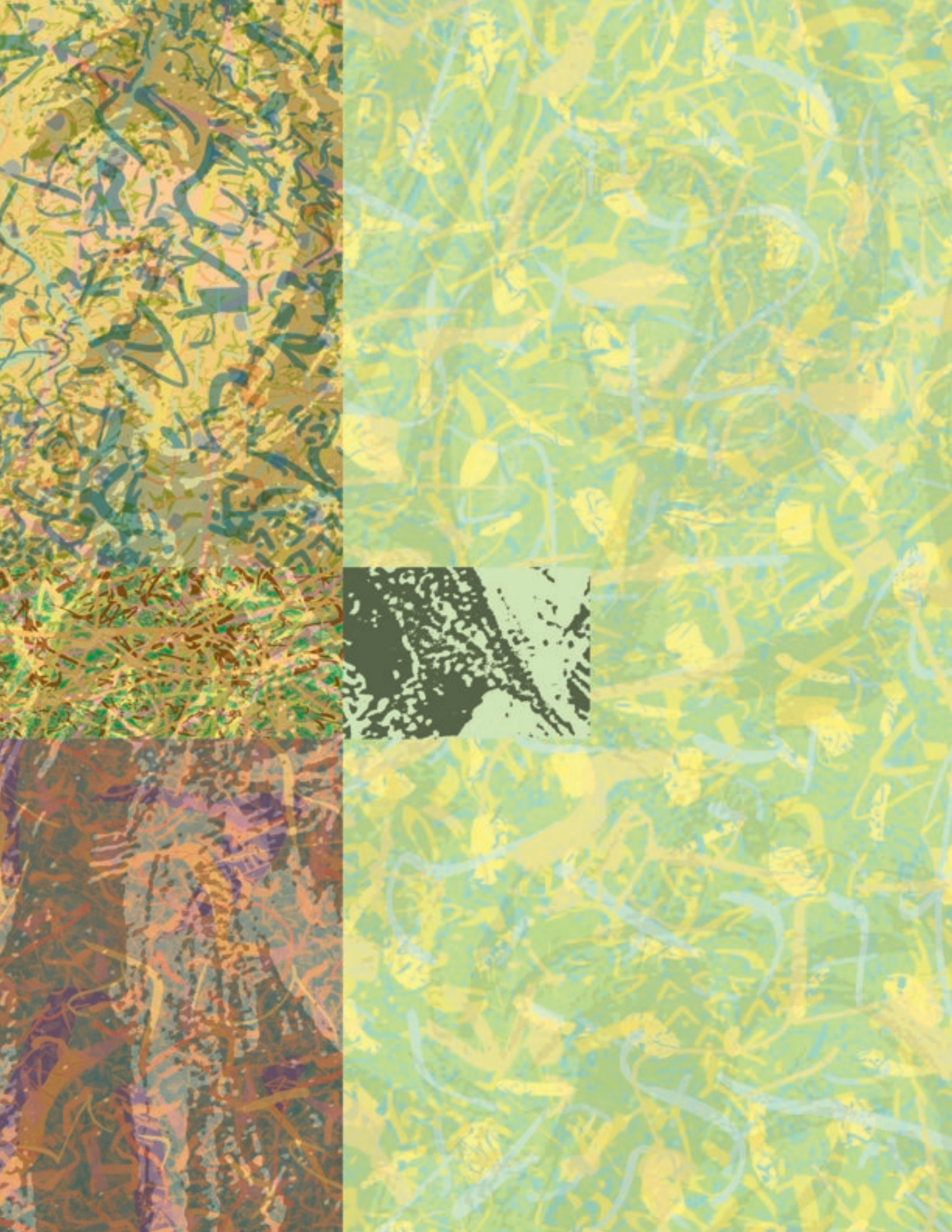
Das Plötzliche ist immer a-personal.



Die klassische Ästhetik (Kunst) organisiert und gestaltet einen anderen Umgang mit Zeit und Jetzigkeit als die transversale Ästhetik der Space-Machines. Bei der klassischen Ästhetik wird, wie Martin Seel beschrieben hat, die Gegenwart der menschlichen Kultur zum Mittelpunkt des Kunst-Erlebnisses. Man sieht also Bilder und erlebt dabei das aktuelle Deutungs-Feld der Kultur. Mit den Worten von Seel: "Im artistischen Erscheinen findet eine Begegnung mit dargebotenen Gegenwarten statt." Und die dargebotenen Gegenwarten sind in der menschlichen Kultur verankert. Sie prägen die menschliche Kultur und sie kommen aus der aktuellen Evolution der Kultur. Deshalb kann man sagen, dass der zentrale Ziel-Wert der klassischen Ästhetik die Kultur ist, während der Ziel-Wert bei der transversalen Ästhetik das Bewusstsein, genauer gesagt das Überbewusstsein ist.

Wenn wir durch die klassischen Kunstwerke unsere kulturelle Gegenwart "pur" erleben, dann ist das eigentliche Thema des Kunstwerks letztlich immer die Selbst-Reflexion der Kultur durch die Menschen. Die Inhalte der Bilder können sehr unterschiedlich sein, mal eine Landschaft, mal ein Still-Leben, mal eine soziale Situation ... das Thema ist Kultur. Und die Gegenwart dieser Kultur ist das, was wir Menschen als normales Jetzt erleben. Unser Standard-Jetzt ist benutzte Kultur.

In den so genannten "großen Werken" der Kunst kommt noch ein zusätzliches Jetzt ins Spiel, nämlich das Jetzt des schöpferischen und künstlerischen Prozesses. Es wird integriert in das Thema und damit in das Jetzt der menschlichen Kultur. Es wird integriert durch die Interaktion von Künstler, Artefakt, Rezipient und Kultur. Der Künstler "investiert" sozusagen dieses Jetzt seiner Schöpfung in das normale Jetzt, das in seinem Kunstwerk enthalten ist, weil es das Jetzt der menschlichen Kultur ist. Genau das ist das, was ich bereits beschrieben habe, nämlich das Mit-Thema im Thema. Die klassische Ästhetik ist, wenn sie großartig und gelungen ist, gekennzeichnet durch ein doppeltes Themen-Jetzt, basierend auf einem Thema und einem Mit-Thema. Das Schaubild auf Seite 46 beschreibt diesen Aspekt und vergleicht es mit den Kriterien der transversalen Ästhetik.



Durch die Space-Machines der transversalen Ästhetik wird der Mensch (Rezipient) animiert, sein persönliches Jetzt des Werdens in die Intelligenz (Richtung) und Energie (Intensität) des universalen Jetzt des Werdens zu integrieren.

Es kommt also zu der Fusion von zwei Evolutions-Jetzten. Und diese Fusion vollzieht sich als "Selbst-Übersteigung" (Michael Theunissen), die das Plötzliche erwecken kann.

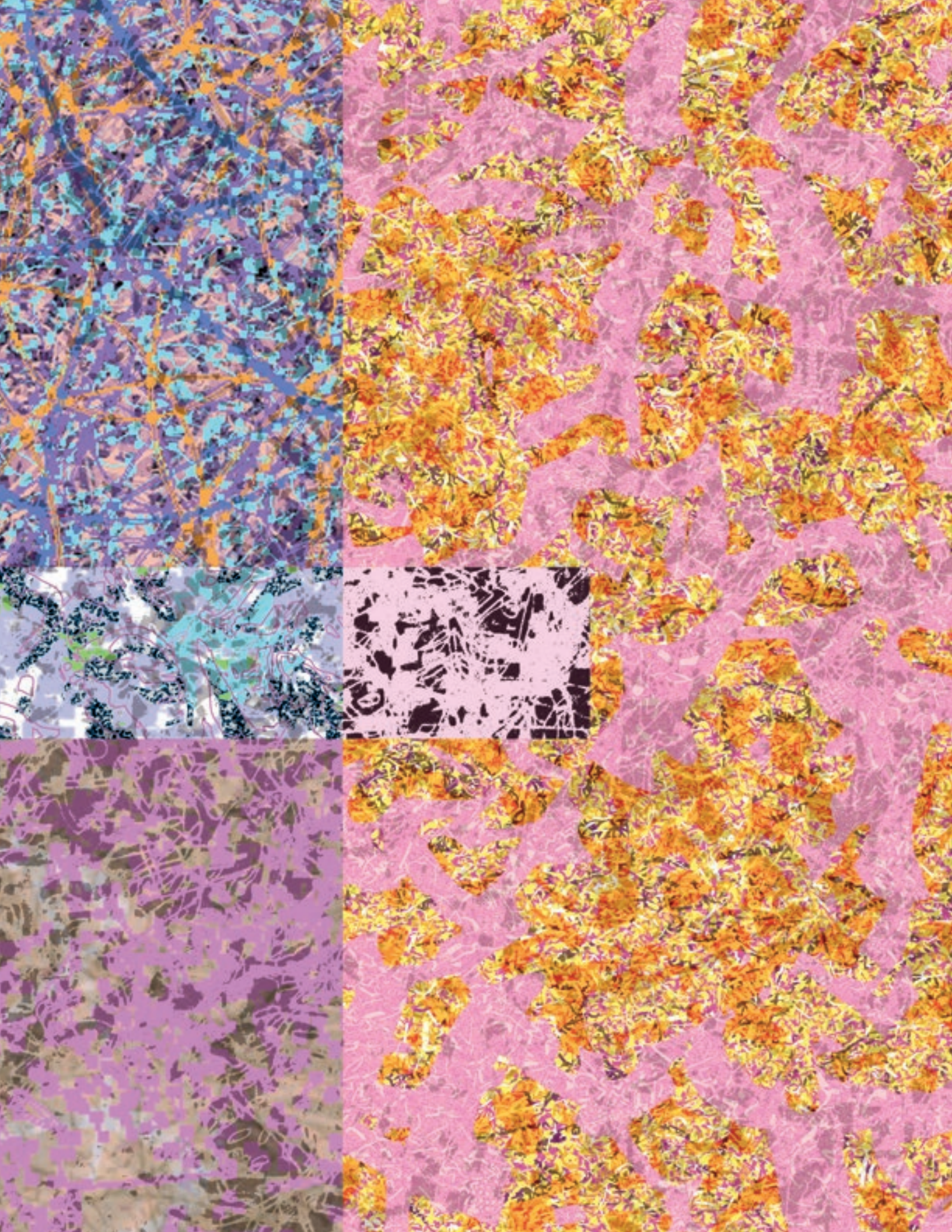
Es ist wichtig zu sehen, dass die Kunstwerke der klassischen Ästhetik diese Fusion von zwei Evolutions-Jetzten nicht vollziehen können. Es gibt in den Kunstwerken, wenn sie künstlerisch besonders aufgeladen und wertvoll sind, zwar ein doppeltes Themen-Jetzt, aber es vollzieht sich in diesem Jetzt definitiv nicht die Fusion des persönlichen Jetzt mit dem universalen Jetzt des Werdens. Diese Fusion zu organisieren, ist die Funktion der Space-Machines.

DER UNTERSCHIEDLICHE UMGANG MIT DEM JETZT

Klassische Ästhetik	Transversale Ästhetik
Durch jedes Kunstwerk erleben wir die Gegenwart der menschlichen Kultur. einfaches Jetzt ↔ das Thema In den so genannten "großen Werken" der Kunst wird zusätzlich dasjenige Jetzt der Schöpfung integriert, das in der Interaktion von Künstler, Kultur und Artefakt "investiert" worden ist. doppeltes Jetzt ↔ Thema plus Mit-Thema	Durch die Space-Machine der transversalen Ästhetik integriert der Mensch (Rezipient) sein persönliches Jetzt des Werdens in die Intelligenz (Richtung) und die Energie (Intensität) des universalen Jetzt des Werdens. ↓ Fusion von zwei Evolutions-Jetzten └──┬──┘ Diese Fusion erzeugt diejenige Selbst-Übersteigung, die das Plötzliche erweckt.
*) "Im artistischen Erscheinen findet eine Begegnung mit dargebotenen Gegenwarten statt" (Martin Seel).	

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass das sogenannte Bermuda-Dreieck des Geistes (ich bin – ich denke – ich will) ebenfalls nicht in der Lage ist, diese Fusion von zwei Evolutions-Jetzten herzustellen. Ein Ich kann in Verbindung mit meinem Willen so viel tun wie es will ... es wird nicht in der Lage sein, ein persönliches Jetzt, das zugleich auch das Jetzt meines Werdens ist, in das universale Jetzt des Werdens hineinzuführen.

Um dieses Hineinführen, was wie gesagt auf eine Fusion hinausläuft, zu beginnen, benötigt man ein Stimulations-Artefakt, das die Summation von Banalität, schnellen Linien und gebrochenen Brechungen ist. Diese Summation kann das Standard-Jetzt öffnen und



verschieben in die Richtung des absoluten Jetzt. Nur dort kann das Überbewusstsein aktiv werden. Und nur dort können das Plötzliche und das Erhabene auftauchen und sich für eine fürsorgliche Kooperation anbieten.

Alles, was Ich, Denken und Wille betrifft, braucht zwingend die Abbild-Strategie. Wenn ein Mensch sein Leben über dieses Bermuda-Dreieck organisiert, wird er mit den Space-Machines so gut wie gar nichts anfangen können. Sie sind für ihn nicht nur belanglos und langweilig … sie sind auch außerordentlich unoriginell. Wer eine Abbild-Strategie braucht, wird immer dasjenige Kunstwerk bevorzugen, das Ich, Denken und Wille homogenisiert und als Einheit "streicheln" kann. Anders gesagt:

Wer im Bermuda-Dreieck lebt,
braucht diejenige Kunst,
die das Bermuda-Dreieck rück-verstärkt.

Das ist die Abbild-Strategie der
klassischen Ästhetik.

Wir hatten gesagt, dass Zeitlichkeit Ästhetik braucht. Das Schöne hat die Aufgabe, das Wesen der Zeit erfahrbar und nutzbar zu machen. Zeitlichkeit besitzt eine eigentümliche innere Dimension, weil Zeit sich selbst in sich selbst tötet. Die Zeit, die wir Menschen erleben, scheint subjektiv an den Zeitpfeil gebunden zu sein. Zeit läuft beim Erleben und durch das Erleben in die tote Vergangenheit hinein. Unser Jetzt lebt in seiner eigenen Selbst-Veralterung. Im Alltag bemerken wir das nicht, weil wir die Zeit an Handlungen oder an Denk-Akte binden. Wir handeln in der Zeit, und wir denken in der Zeit. Zeit "pur" erleben wir selten ... und wenn, dann nur in extremen Situationen, die entweder Ekstase sind oder, wie ich bereits geschrieben habe, in außerordentlichen Gefahren-Situationen (siehe die extrem gedehnte Zeitlupen-Zeit bei einem Auto-Unfall).

Normalerweise ist "unsere" Zeit so eingewoben in unser Handeln in der Welt (wozu auch das Denken gehört), dass Zeit für uns subjektiv nicht veralten kann. Unsere subjektive Zeit ist immer im Zentrum des Jetzt … im Wach-Bewusstsein … präsentiert vom Denken.

Aber Zeit wird alt, und zwar durch das Erleben. Wenn nun die klassische Ästhetik versucht, das Jetzt der Kultur zu artikulieren und dem menschlichen Bewusstsein anzubieten, und wenn die große Kunst sogar versucht, daraus ein doppeltes Jetzt zu machen (das Jetzt des Themas und das Jetzt des Mit-Themas), dann hat das im Hinblick auf das Verarbeiten dieses doppelten Jetzt eine Konsequenz, die nicht unbedingt positiv ist. Das Mit-Thema eines großen

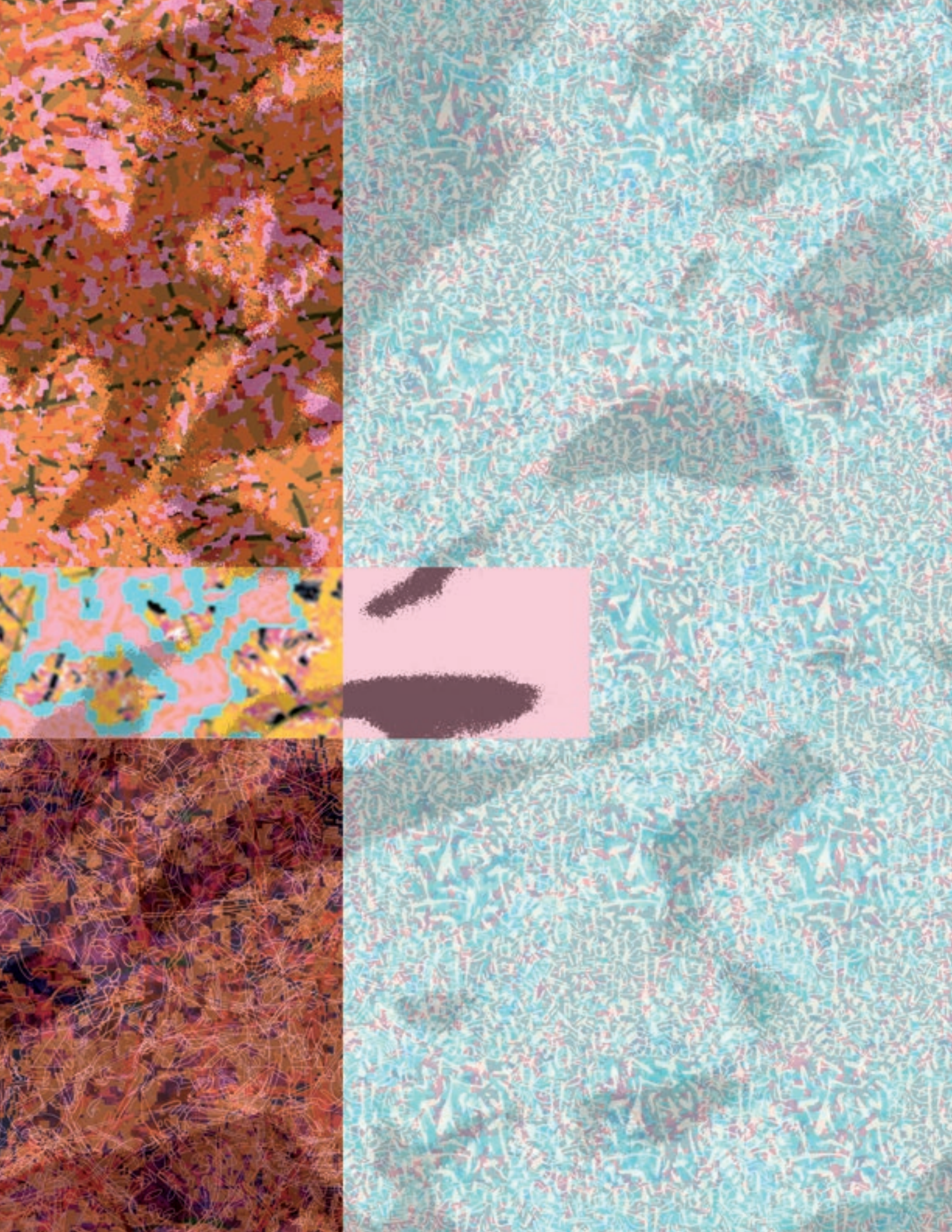
Kunstwerks ist sein Schöpfungs-Prozess und manchmal ein Hauch vom Erhabenen, das als das Erscheinende darin eingearbeitet worden ist.

Das ist ein Aspekt, auf den Martin Seel hinweist, und da folge ich ihm sehr: Bedeutende Kunstwerke offerieren ein Mit-Thema, das der Rezipient als das Erhabene deuten kann. Dieses Mit-Thema wird aber immer wirkungsloser, je öfter man es deutet und erlebt. Und genau an dieser Stelle kommt die Tendenz unseres Jetzt zur Selbst-Veralterung ins Spiel. Das bedeutet, dass die Gegenwart des Erscheinenden zur Vergangenheit wird. Daraus folgt, dass das Erhabene, das in den großen Kunstwerken definitiv enthalten ist, sich selbst auflöst und entwertet. Das Schaubild auf dieser Seite geht auf dieses Thema näher ein.

Selbst-Entwertung durch Vergangenheit. Trotzdem werden bei wirklich großen Kunstwerken (siehe die Mona Lisa im Louvre) die Effekte der Redundanz und der Selbst-Veralterung so gut wie gar nicht virulent. Was geschieht da? Hier springt die Kultur ein. Sie zelebriert diese Kunstwerke als so bedeutend … und zwar offensiv öffentlich …, dass die Betrachter letztlich nicht mehr das reale Kunstwerk betrachten, sondern die verkündete Bedeutsamkeit. Die Betrachter sehen nicht das Bild, sondern das zelebrierte Abbild der Kultur. Letztlich genießen viele der Betrachter nur sich selbst, und zwar als Akteure eines spektakulären Rituals.

DIE ZEITLICHKEITEN DER ÄSTHETIK	
Klassische Ästhetik	**Transversale Ästhetik**
Das Mit-Thema des Erhabenen wird als das Erscheinende immer schwächer und wirkungsloser, je öfter man es betrachtet (decodiert). | **Die Gegenwart des Erscheinenden wird zur Vergangenheit.**	Das Erhabene entsteht als autonomer Prozess im Überbewusstsein. | Der Code des Besser-Werdens wird dadurch verfügbar, und zwar im absoluten Jetzt. | Das Erhabene koppelt die schöpferische Zeit an den Organismus des Menschen. Dadurch wird das Erhabene immer präsenter und immer intensiver in seinen Wirkungen (Selbst-Verstärkung). | **Die Gegenwart des Erscheinenden erzeugt permanent seine nächste Zukunft.**

Bei der transversalen Ästhetik laufen die Prozesse anders. Hier entsteht das Erhabene als ein diskreter Prozess der Selbst-Herstellung im Überbewusstsein der Person. Es ist ein singulärer Prozess, in dem der Code des Besser-Werdens verfügbar wird, und zwar in dem Jetzt der Person, wenn es sich zum absoluten Jetzt geöffnet hat. Das bedeutet, dass eine Space-Machine, wenn sie gut funktioniert, automatisch ein anderes Jetzt aktiviert. Das geschieht überwiegend im Überbewusstsein. Die Person bemerkt davon so gut wie gar nichts. Das alte Standard-Jetzt bleibt subjektiv so, wie es immer war. Das Erhabene bindet sich mit seinem



Code des Besser-Werdens an das absolute Jetzt, in das sich das Überbewusstsein einbringt. Und dieses absolute Jetzt steht in starker Resonanz mit der freien, schöpferische Zeit.

Man kann das Erhabene nicht erleben ohne diese Resonanz. Das Erhabene basiert, wie Theunissen analysiert hat, auf der Selbst-Transzendenz der Zeit. Das heißt, die Zeit will sich uns zeigen. Wenn wir dieses Angebot annehmen (weil wir uns annähern), entsteht das Erhabene. Also ist in jedem Erhabenen nicht nur das absolute Jetzt enthalten, das immer noch personal und zeitpfeil-platziert ist (wenn auch in der äußersten Spitze), sondern es ist auch immer, und damit ganz grundsätzlich, schöpferische Zeit damit verbunden. Anders gesagt: Das Erhabene koppelt die schöpferische Zeit an den Organismus des Menschen (genauer gesagt an die rechte Seite des Organismus, also an Soul und Leib). Durch diese Kopplung wird das Erhabene immer intensiver in seinen Wirkungen, d.h., im Organismus findet eine Selbst-Verstärkung statt. Das Resultat daraus lässt sich wie folgt beschreiben:

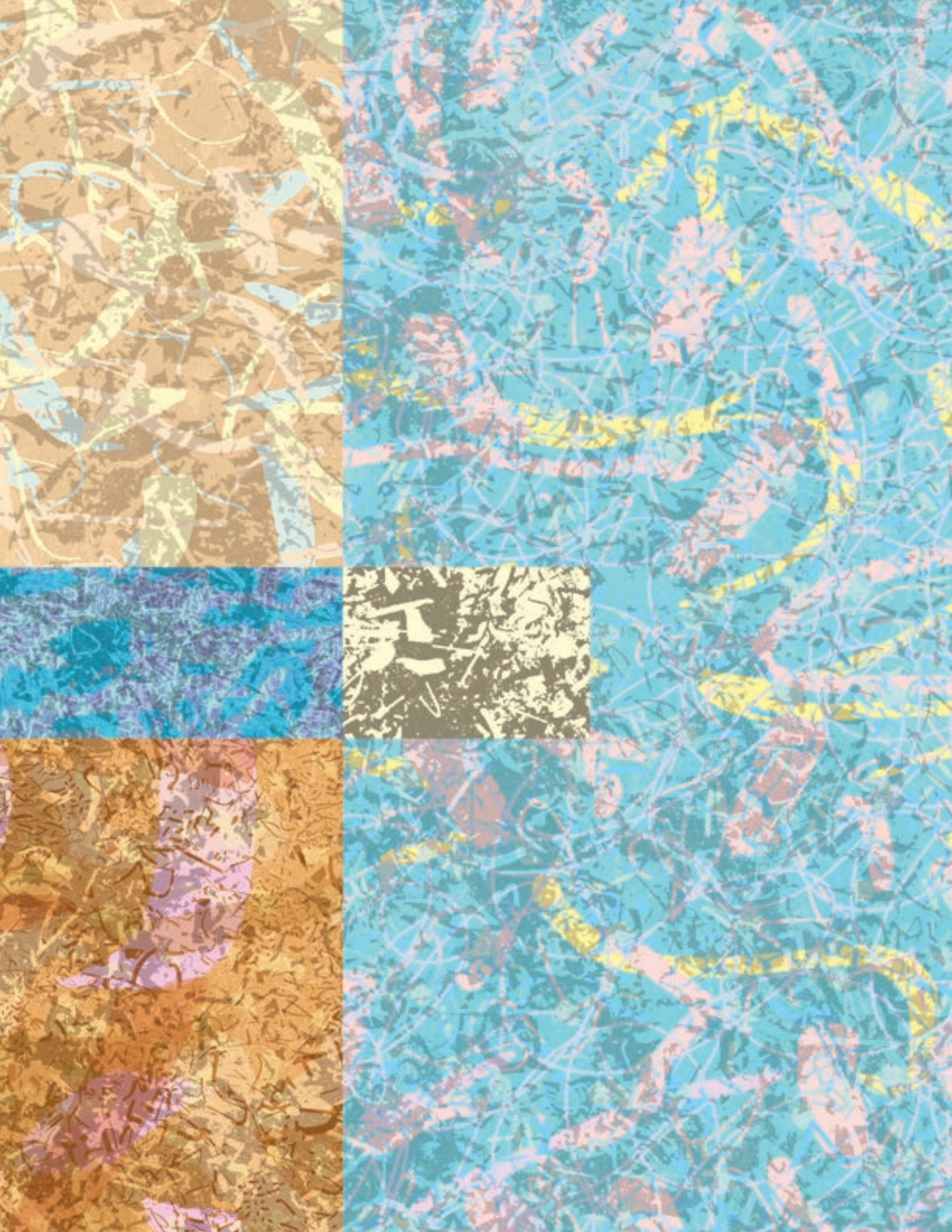
Die Gegenwart des Erscheinenden
erzeugt permanent seine nächste Zukunft.
Das Erscheinende erscheint als nächste Zukunft
mit der Option des Besser-Werdens.

Damit wird an dieser Stelle klar, wie sehr die transversale Ästhetik eine völlig andere Zielsetzung in sich trägt als die üblichen Kunstwerke. Es geht hier nicht um die unterschiedlichen Rollen, die die Kunst einnehmen kann, so z.B. Einpeitscher von neuer Kultur, Kritik an Zuständen ("Eiterbeule"), gesellschaftliche Reflexion, Befreiung von situativem Druck ("Erbauung"), experimentelle Magie oder Reinheit der inneren Potenz (L'art pour l'art) … sondern es geht hier um etwas deutlich anderes. Es geht darum, dass eine generelle Optimierung des Organismus vollzogen wird:

Nicht Kultur.
Sondern Organismus.

Alle Facetten des Organismus werden in einer unspezifischen Form optimiert. Und das Ich der Person wird ebenfalls in einer unspezifischen Form optimiert. Damit erkennen wir auch den Unterschied zwischen Offenbarungen, wie ich sie bereits beschrieben habe, und den Wirkungen der Space-Machines. Offenbarungen arbeiten ebenfalls mit dem Überbewusstsein, aber sie werden vom Überbewusstsein codiert (das ist die Dolmetscher-Funktion). Das heißt, hier entsteht ein explizites neues Bewusstsein für das konkrete Handeln in der Welt. Das ist der Sinn von guten Offenbarungen: Innovationen für Welt-Verbesserung.

Bei den Wirkungen der Space-Machines bleibt alles unspezifisch. Es gibt keine besseren Handlungen durch bessere Ideen, konkrete Impulse oder kreative Visionen. Das Überbewusstsein



vermittelt vorrangig das stille Wissen. Was dadurch besser wird, ist der Mensch, d.h. sein Organismus und sein Ich. Und dieser, dann besser werdende, Mensch kann dann auch besser mit Offenbarungen umgehen.

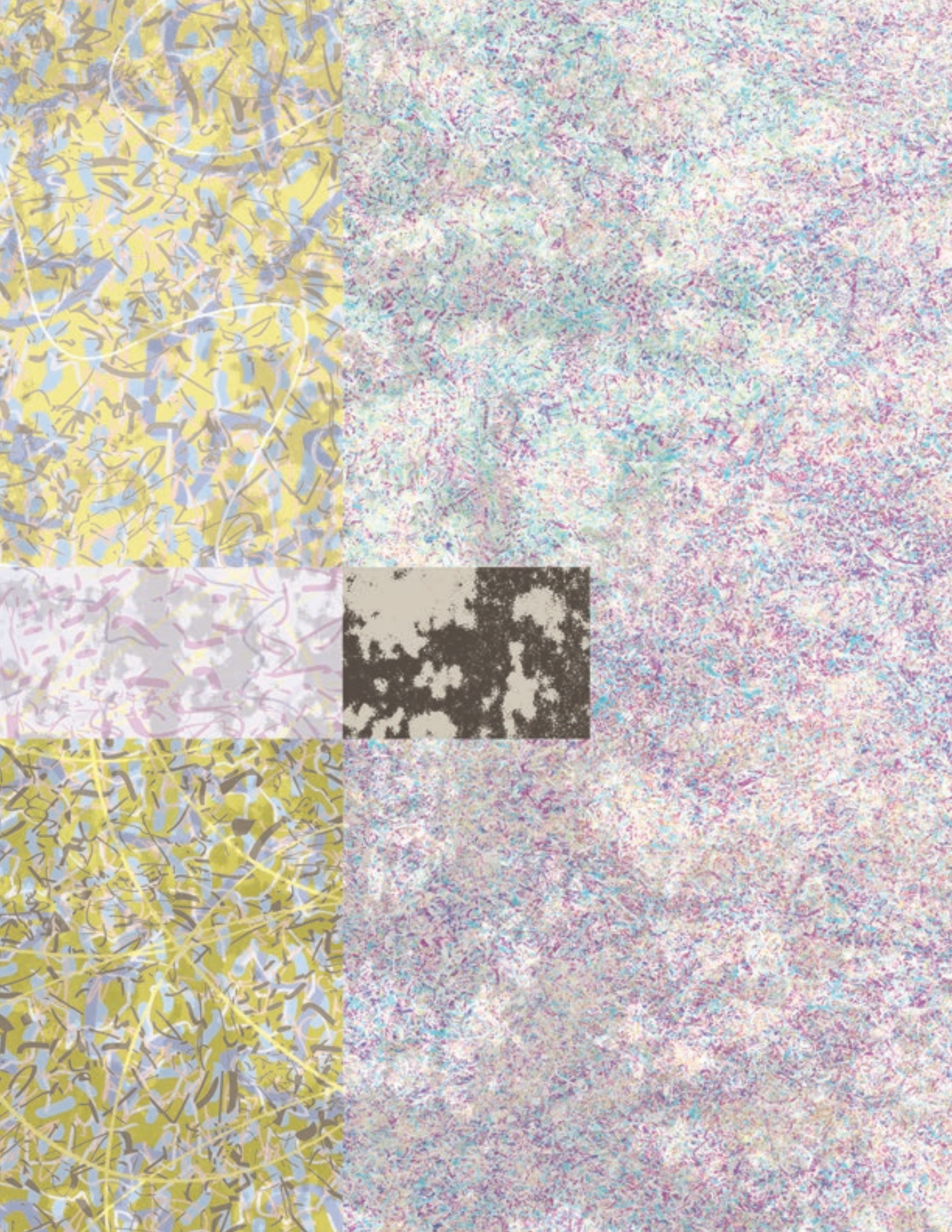
Das ist die Wechselwirkung, die hinter dieser noeterischen Konzeption steht. Seltsamerweise geschieht das, was geschieht, nicht nur unspezifisch, sondern auch unpersönlich im Sinne von a-personal. Zwischen dem Plötzlichen und der A-Personalität gibt es eine deutliche Beziehung, die man am besten darstellen kann, wenn man die klassische Ästhetik wiederum mit der transversalen Ästhetik vergleicht. Bei der klassischen Ästhetik ist das Erhabene das Mit-Thema ... falls es sich um gute oder große Kunst handelt. Es ist als Mit-Thema eingewoben in das Artefakt. Und je stärker dieses Erhabene sein soll, d.h. umso verbindlicher und endgültiger es eingewoben werden soll, umso wichtiger wird der Künstler und damit das Persönliche als Momentum:

Die große klassische Kunst basiert auf einer intensivierten Individualität.

Bei der transversalen Ästhetik ist es anders. Hier geht es darum, dass die Space-Machines mit dem Rezipienten interagieren sollen, und zwar so, dass das Erhabene im Bewusstsein sich selbst herstellen (erwecken) soll. Das Erhabene organisiert also sein eigenes Erscheinen.

Damit diese Selbst-Erweckung aber geschehen kann, ist die Individualität des Künstlers so gut wie gar nicht wichtig. Und, wenn man genau hinschaut, ist auch die aktuelle Befindlichkeit, also die spezifische emotionale "Färbung" des Rezipienten nicht wichtig. An die Stelle des Persönlichen tritt deshalb bei der transversalen Ästhetik das Plötzliche. Das nebenstehende Schaubild versucht das zu beschreiben.

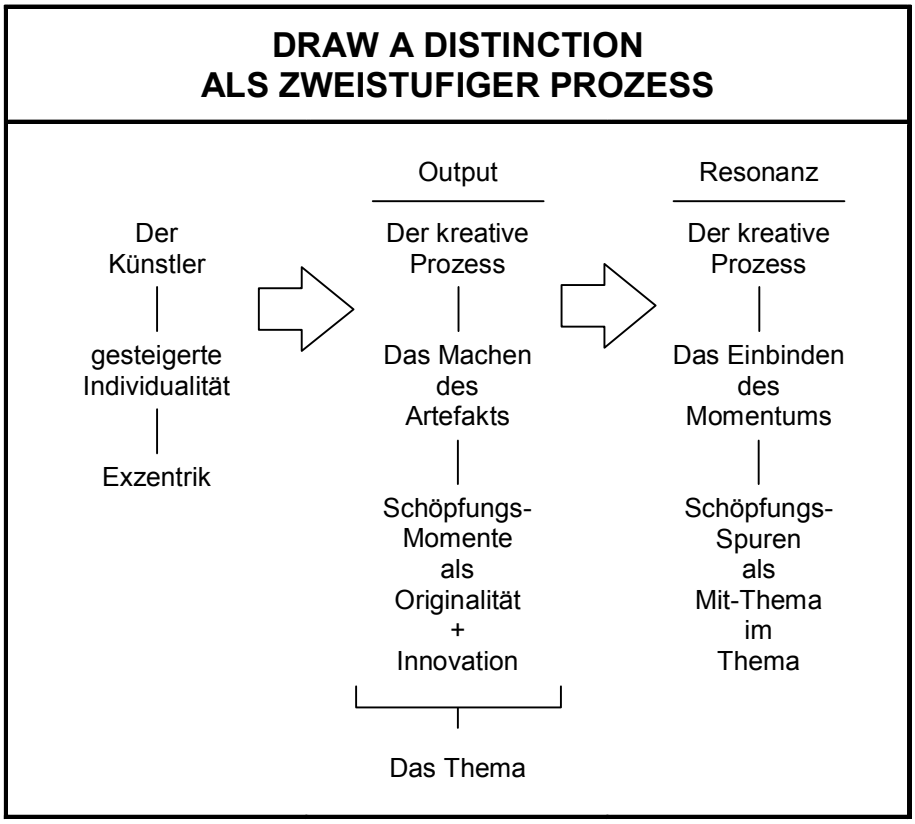
DAS PERSÖNLICHE UND DAS PLÖTZLICHE	
Klassische Ästhetik	**Transversale Ästhetik**
Je stärker das Mit-Thema des Erhabenen in das Artefakt "eingewoben" werden soll, umso wichtiger wird der Künstler und	Je intensiver die Space-Machine das Erhabene im Bewusstsein des Rezipienten erwecken soll, umso wichtiger wird
das Persönliche	das Plötzliche
als Momentum.	als Momentum.
|	|
Individueller Stil / Gesten	Deutliche Entfernung von signifikanten Spuren + Signalen des Individuellen
|	|
Individualisierte implizite "Geschichtlichkeit" im Bild	"Industrial Aura"



Wenn man versucht, das Erhabene zum Mit-Thema zu machen, wird man fast automatisch gezwungen, dem Credo "draw a distinction" zu folgen … als Vollzug von Originalität, Kreativität und Innovation. Man muss den signifikanten Unterschied erzeugen, weil in ihm ein schöpferisches Momentum eingekapselt ist, getreu dem Motto:

Je kreativer die Substanz im Thema,
umso mehr Schöpfung als Mit-Thema.

Aus dieser Sicht liegt es nahe, dass ein Künstler versucht, sich selbst und sein Leben auf "distinction" zu prägen. Je extremer die dadurch realisierte Individualität gelebt werden kann, umso größer scheint die Wahrscheinlichkeit zu werden, dass auch die kreativen Outputs - also die Kunstwerke und somit die Themen - ein größeres Maß an "distinction" aufweisen. In diesem Kontext wird dann versucht, die Verbindung von Individualität und Kreativität sozusagen weiterzureichen ... in das Mit-Thema hinein ..., und zwar als Resonanz oder "Spuren". Die Skizze auf dieser Seite beschreibt dieses Konzept.



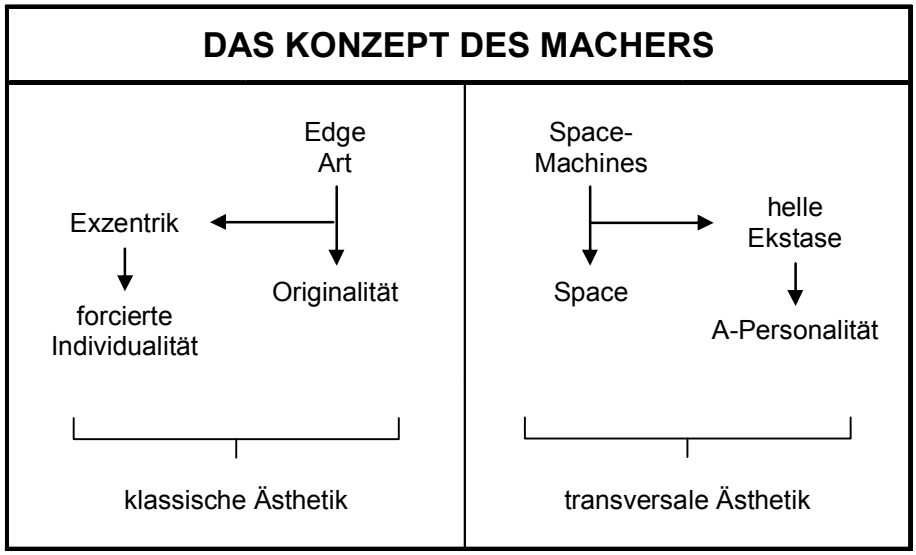
Aus dieser Sicht ist es nicht nur "Show" und "Narzissmus", wenn Künstler versuchen, ihr Ich und ihre Lebens-Dispositive möglichst weit hineinzutragen in das Feld der Exzentrik. (Und natürlich macht eine große Show auch manchen Künstler größer als er ist und manches Kunstwerk schöpferischer als es ist.)

Auf der anderen Seite blockiert aber gerade eine forcierte Individualität ein breites Spektrum von den Resonanzen des Erhabenen. Das Erhabene braucht als Resonanz-Korpus das

Gegenteil von Exzentrik und Individualität. Je mehr Ego, umso weniger Transzendenz. Das Erscheinen des Erhabenen braucht eine große Fläche von A-Personalität und Plötzlichkeit:

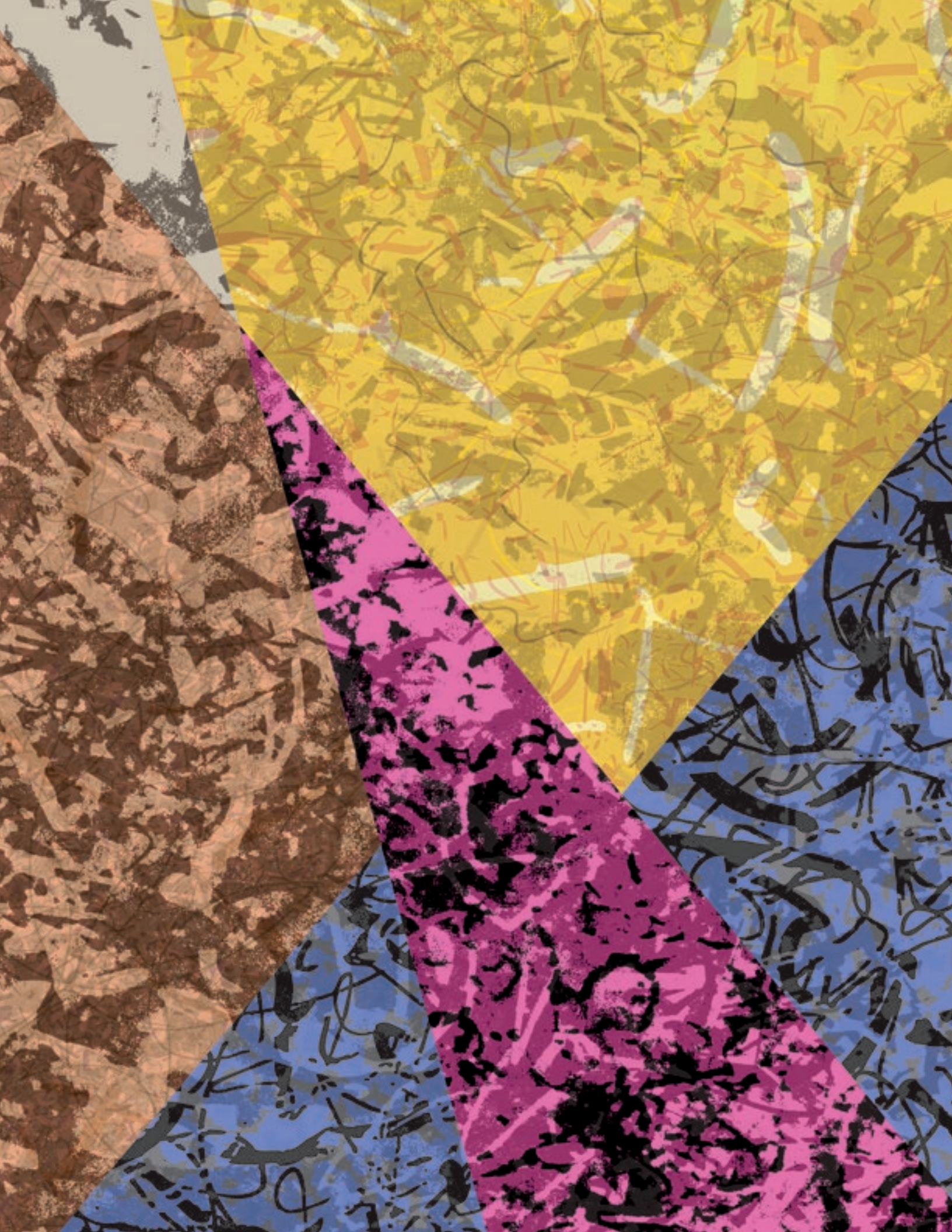
A-Personalität ist die Voraussetzung
für die Formierung des Plötzlichen
und die Evokation des Erhabenen
im Plötzlichen.

Bleibt die Frage, ob die Persönlichkeit bei der transversalen Kunst gar nicht wichtig ist. Doch … sie ist sogar sehr wichtig. Aber nicht als eingebrachte Individualität oder gestaltende Exzentrik, sondern als eine stille Voraussetzung für das richtige Konstruieren der Space-Machines. Alle Space-Machines benötigen einen Macher, der die aufsteigenden Dimensionen von Space nicht nur kennt, sondern sie so leben kann, dass sie im Herstellungs-Prozess der Space-Machines dominant präsent sind, z.B. als raumloser Raum, zeitlose Zeit oder das Dritte:



Aus dieser Sicht wird deutlich, dass die aktuelle Kunst (Edge-Art) dort Exzentrik einsetzt, wo die Herstellung von Space-Machines die "helle Ekstase" benötigt. In diesem Zusammenhang sollte auch gesehen werden, dass alle Prozesse, die auf das Aufblühen einer hellen Ekstase ausgerichtet sind, nur dann funktionieren können, wenn man sein Ego weitestgehend diaphan (also durchsichtig) machen kann. Also wird ein hohes Maß an A-Personalität benötigt, um in der Wirklichkeit einer hellen Ekstase die jeweiligen Arten von Space-Machines herzustellen, um die es hier geht.

Eine weitere Frage tut sich auf: Wenn es einem Künstler gelingt, innerhalb des zweistufigen Prozesses von "draw a distinction" ein gewisses Momentum an Schöpfungs-Spuren in das Kunstwerk einzukapseln ... wie gesagt als Mit-Thema ..., hat dann dieses Momentum eventuell die gleiche Evolutions-Kraft wie eine Space-Machine? Anders gefragt: Kann ein gutes Mit-Thema (in dem ja das Erhabene als Spur enthalten ist) das Gehirn so beeinflussen



und stimulieren, dass sich das Plötzliche formiert, und dass darin das Erhabene zum Vorschein kommt?

Die Antwort lautet: Nein … wohl kaum. Warum? Das Schöpferische als Mit-Thema ist über Individualität (distinction) gerufen und geformt worden. Also ist das Schöpferische in einem gewissen Umfang existent. Aber es ist sozusagen falsch codiert, weil es die Signatur einer starken Individualität aufweist. Und es ist gerade diese Individualität, die das Erhabene (im Kopf des Rezipienten) "verscheucht". So kann der Mind die dargebotene Originalität des Kunstwerkes zwar aufrichtig bewundern, aber es baut sich dadurch kein Resonanz-Korpus für das Erhabene auf. Aus der Sicht der Noeterik würde man sagen: Das Nagual (das Erhabene) ist so stark tonalisiert (personalisiert / verweltlicht) worden, dass das wartende (umgeformte) Nagual nicht in Resonanz gehen kann:

zu viel Thema …
zu viel Welt.

Aus dieser Sicht wird wiederum erkennbar, wie wichtig es ist, das so genannte Meta zu gestalten, und zwar als Inhalt und Thema der Space-Machine. Das Meta ist

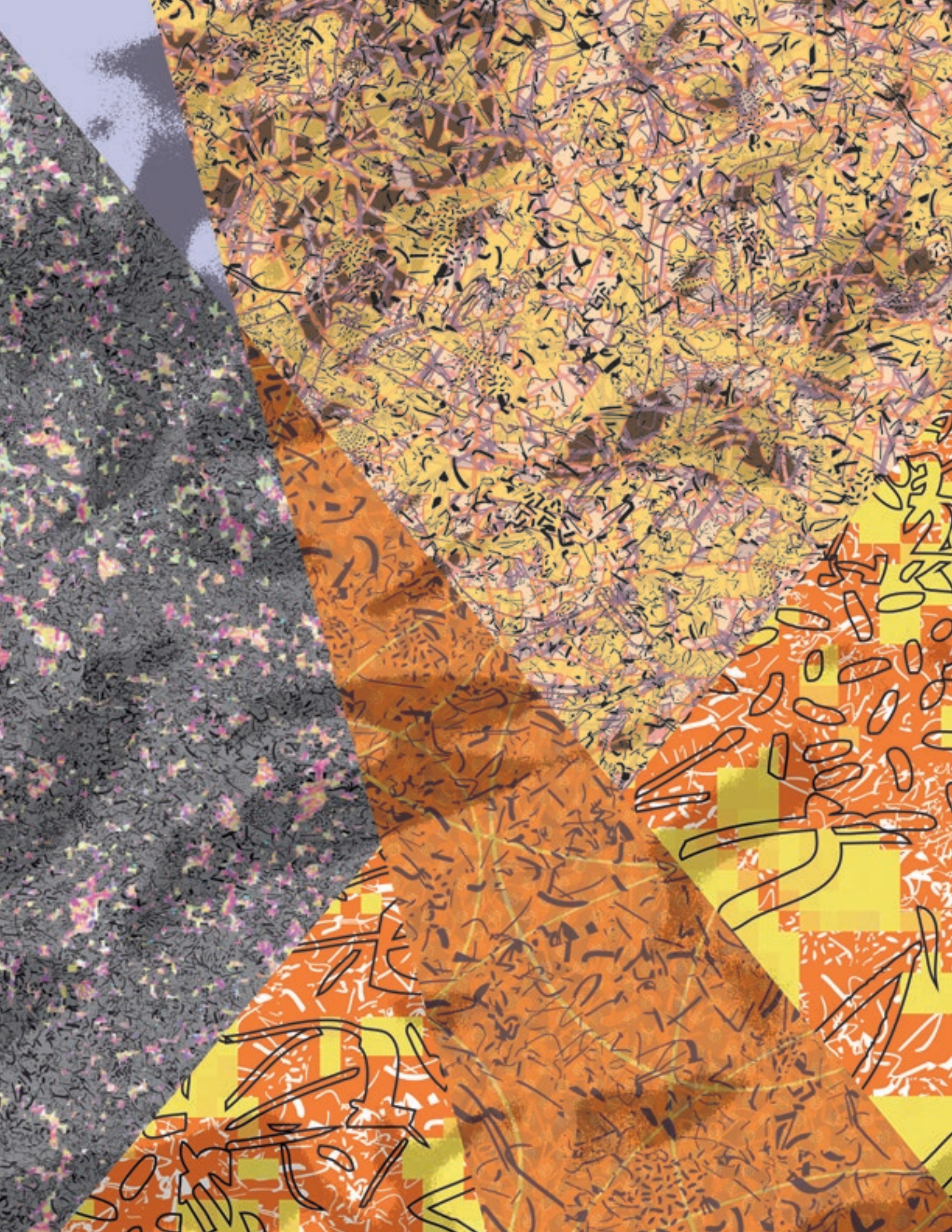
das Fast-Nichts,
das das Fast-Alles ist.

Wer dieses Meta gestalten will, wird ein hohes Maß an A-Personalität in den Herstellungs-Prozess einbringen müssen, wodurch eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine gute mental-neuronale Wirkung erzeugt werden kann:

Das Plötzliche wird von der freien,
schöpferischen Zeit
in das Bewusstsein der Person
hineingetragen.

Bei der klassischen Ästhetik sind individualistische Konzepte und egozentrische Gesten von großer Wichtigkeit. Sie sind sozusagen der Geburts-Tunnel für das einzuwebende Erhabene. Damit ist in jedem Kunstwerk, das auf der klassischen Ästhetik basiert, eine Geschichtlichkeit enthalten, die zwar implizit ist, die aber extrem individualisiert codiert worden ist.

Zusätzlich gibt es natürlich auch diejenige Geschichtlichkeit, die durch Kunst-Literatur, Kunst-Kritik, Bücher und Kataloge entsteht, sozusagen das geistig-kulturelle Hintergrund-



Geräusch, das zu einem Künstler und seinem Kunst-Objekt gehört. Der veröffentlichte kulturelle Kontext lebt als Sub-Thema in den Artefakten mit. Die Kultur bekommt dadurch die Funktion einer sekundären Wirkung. Wenn ein Künstler und seine Werke einen hohen "offiziellen" Reputations-Wert aufweisen, wirken diese Werke scheinbar stärker:

Das kulturelle Echo des Künstlers
wird zur Ersatz-Wirkung.

Diese Sekundär-Effekte können eine Wirkungs-Kraft vortäuschen, die sich "im Kopf" nicht abspielt. Man erlebt also eine Erhabenheit, die lediglich ein Surrogat ist. Und fast immer blockiert dieses Surrogat die Entfaltung des Plötzlichen und die darauf aufbauende Resonanz einer echten Erhabenheit. Man bekommt lediglich den schlechten Trostpreis für Verlierer.

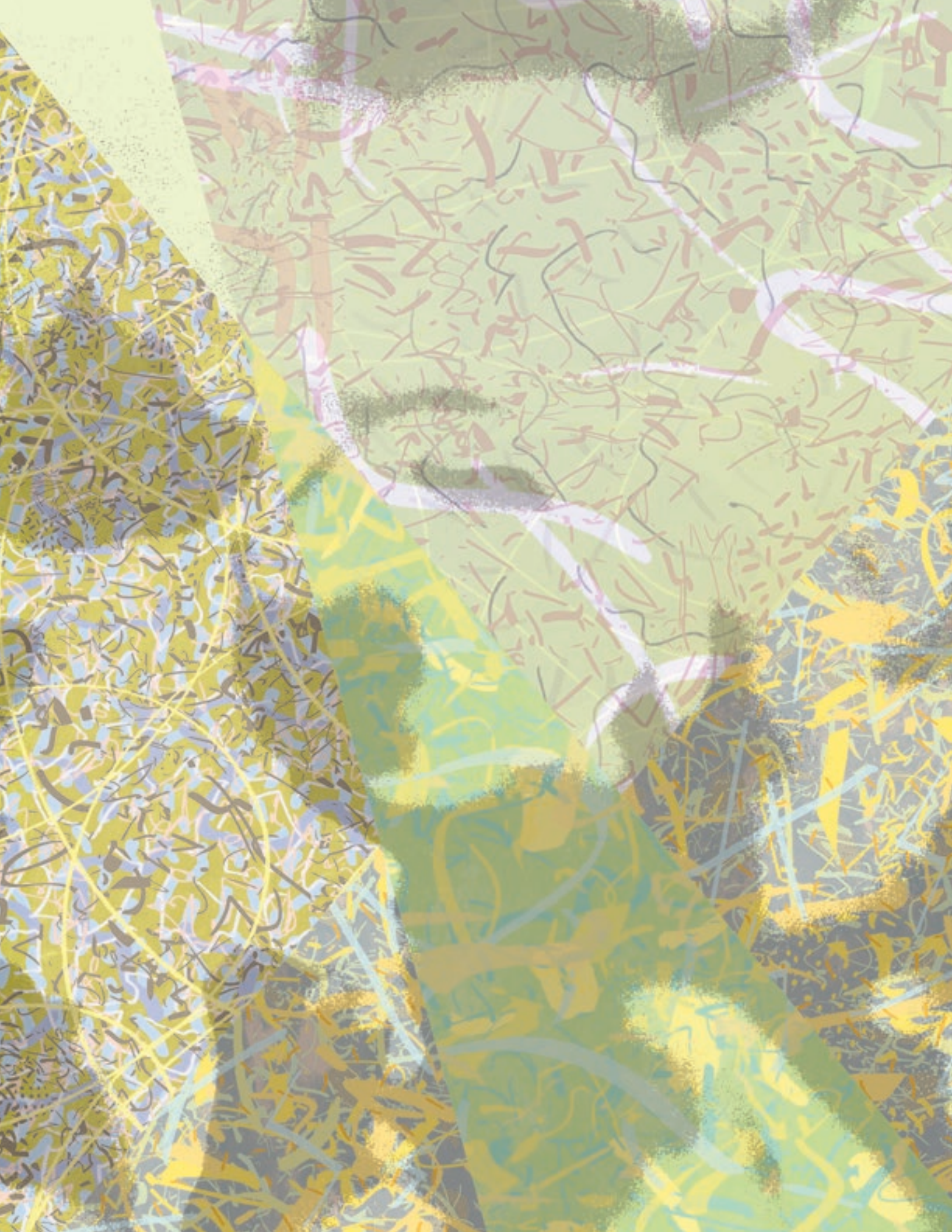
Das Plötzliche und das Erhabene sind als Paarung ebenso wichtig wie die A-Personalität und die helle Ekstase. Hinter all diesen wichtigen Wirkungs-Faktoren agiert … für unser Bewusstsein völlig versteckt … das, was Michael Theunissen als die Selbst-Transzendenz der Zeit beschrieben hat. Die Zeit als "Jetzt der Schöpfung" will Co-Evolution. Sie will sich selbst sehen mittels ihrer Geschöpfe. Sie macht aus uns Menschen eine Art "Auge", durch das sich die Zeit selbst sehen, erleben und genießen kann (siehe hierzu Michael Theunissen in seinem Buch "Pindar: Menschenlos und Wende der Zeit", München 2008).

Das, was ich als "Co-Evolution" beschrieben habe, hat hier seinen Grund: Die Schöpfung will mit uns (geistig) kooperieren, damit wir ein immer besseres Auge für die Schöpfung werden. Die Liebe und Fürsorge der schöpferischen Zeit ist … als verborgene Dynamik … darauf ausgerichtet, dass wir Menschen dasjenige Auge werden, durch das sich die Schöpfung sozusagen "von außen" anschauen kann:

Die Schöpfung will uns helfen,
damit sie sich selbst feiern kann.

In einer guten Space-Machine ist diese verborgene Dynamik instrumentell eingebaut. Wie Horst Bredekamp in seinem Buch "Theorie des Bildakts" (Berlin 2010) ausführlich beschreibt, ist große Kunst u.a. dadurch gekennzeichnet, dass die Bilder ein eigen-aktives Anschauen organisieren, durch das der Betrachter sanft gezwungen wird, geistig mit der im Bild "eingefangenen" Schöpfung zu kooperieren. Demnach scheint große Kunst eine co-evolutionäre Potenz zu repräsentieren.

Diese Potenz beruht auf der Fähigkeit eines Bildes, wie ein Auge schauen (und den Betrachter fragen) zu können. Damit sich aber diese Potenz als ein möglichst reiner Prozess entfalten



kann, ist es von großer Wichtigkeit, dass die Geistigkeit des Kunstwerks möglichst wenig Belastungen und Beschattungen aufweist ... z.B. durch eine forcierte Darstellung der Individualität des Künstlers:

Je a-personaler das Kunstwerk ist,
umso müheloser kann sich
die verborgene co-evolutionäre Potenz
öffnen und anbieten.

Bei der transversalen Ästhetik ist es deshalb wichtig, dass signifikante Spuren des Machers und damit alle Signale des Individuellen deutlich reduziert werden. Ebenfalls ist es wichtig, dass sich das soeben beschriebene kulturelle Echo nicht zwischen die Space-Machine und den Rezipienten schiebt. Transversale Ästhetik funktioniert dann am besten, wenn sie das hat, was ich schon einmal erwähnt hatte, nämlich

"industrial aura".

Wenn sich das Plötzliche als Momentum im Bewusstsein des Betrachters aufbaut, zeigt sich automatisch auch das Erhabene. Wenn das Erhabene im Bewusstsein nicht zur Resonanz kommt, gibt es auch das Plötzliche nicht. Ohne die Selbst-Transzendenz der Zeit offenbart sich das Erhabene nicht. Somit ist es letztlich die Zeit, die in den Kunstwerken die Regie übernimmt. Die transversalen Space-Machines versuchen deshalb, die Zeit so zu stimulieren, dass diese sich bereit erklärt, das Erhabene zu vermitteln. Das ist ein neuartiges Kriterium im Kontext der Kunst:

Ent-Individualisierung als Weg
zur Schöpfung.

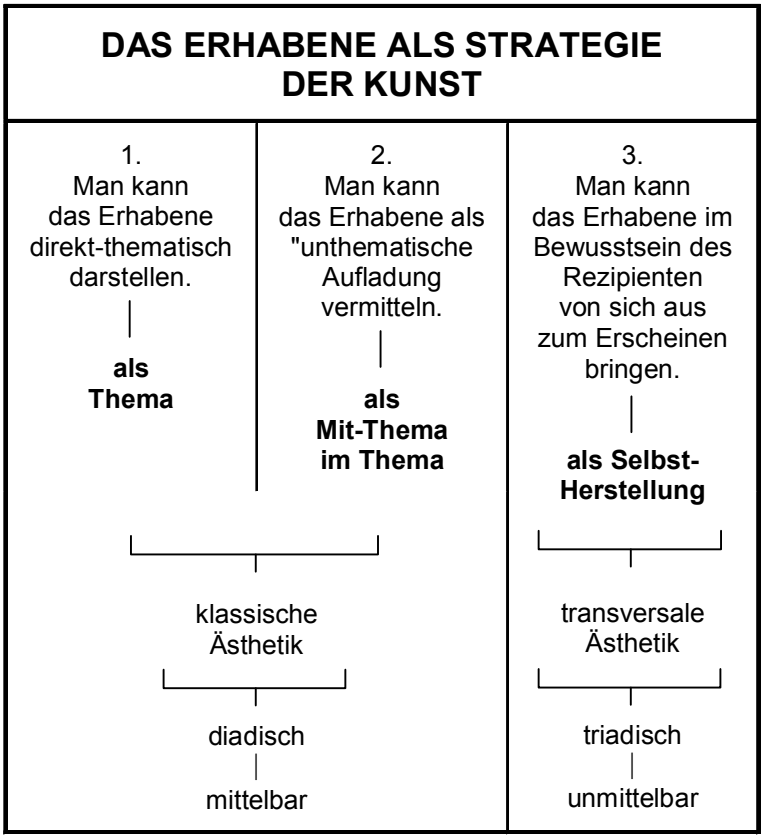
A-Personalität als Rufer des Erhabenen.

Der Umgang der klassischen Ästhetik mit dem Kriterium des Erhabenen ist anders. Er ist gekennzeichnet durch eine triadische Relation, bei der die Persönlichkeit des Künstlers dominiert, und durch eine betonte Mittelbarkeit. Der klassischen Kunst ist es nicht möglich, das Plötzliche und das Erhabene unmittelbar zum Erscheinen zu bringen. Es braucht dazu die schöpferische Potenz des Künstlers als Mit-Thema ebenso vermittelnde Dimensionen, Signale, Codierungen und Hilfs-Konstruktionen. Wie das Schaubild auf Seite 66 zeigt, besteht hier ein wesentlicher Unterschied zwischen der transversalen Ästhetik und der klassischen Ästhetik:

Natürlich gibt es immer wieder Versuche, das Erhabene ganz direkt zu thematisieren. Dann wird das Erhabene zum Thema der Kunst. Und damit wird versucht, das Erhabene zum

Abbild zu machen. Immer wenn das geschieht, entsteht mehr oder weniger deutlich esoterischer Kitsch. Bei der zweiten Alternative wird das Erhabene zu einem Mit-Thema geformt und dann in das Artefakt integriert. Wenn das gelingt ... und bei großen Kunstwerken ist das häufig der Fall ... wird das Erhabene zwar präsent, aber es versagt in seiner neuronalen Funktion. Wie ich bereits geschrieben habe, wird es immer mehr zur Redundanz und zu einer Vergangenheit, die kraftlos ist:

Alles, was zu einem Gedächtnis-Inhalt wird, verliert die Kraft der Zeit.

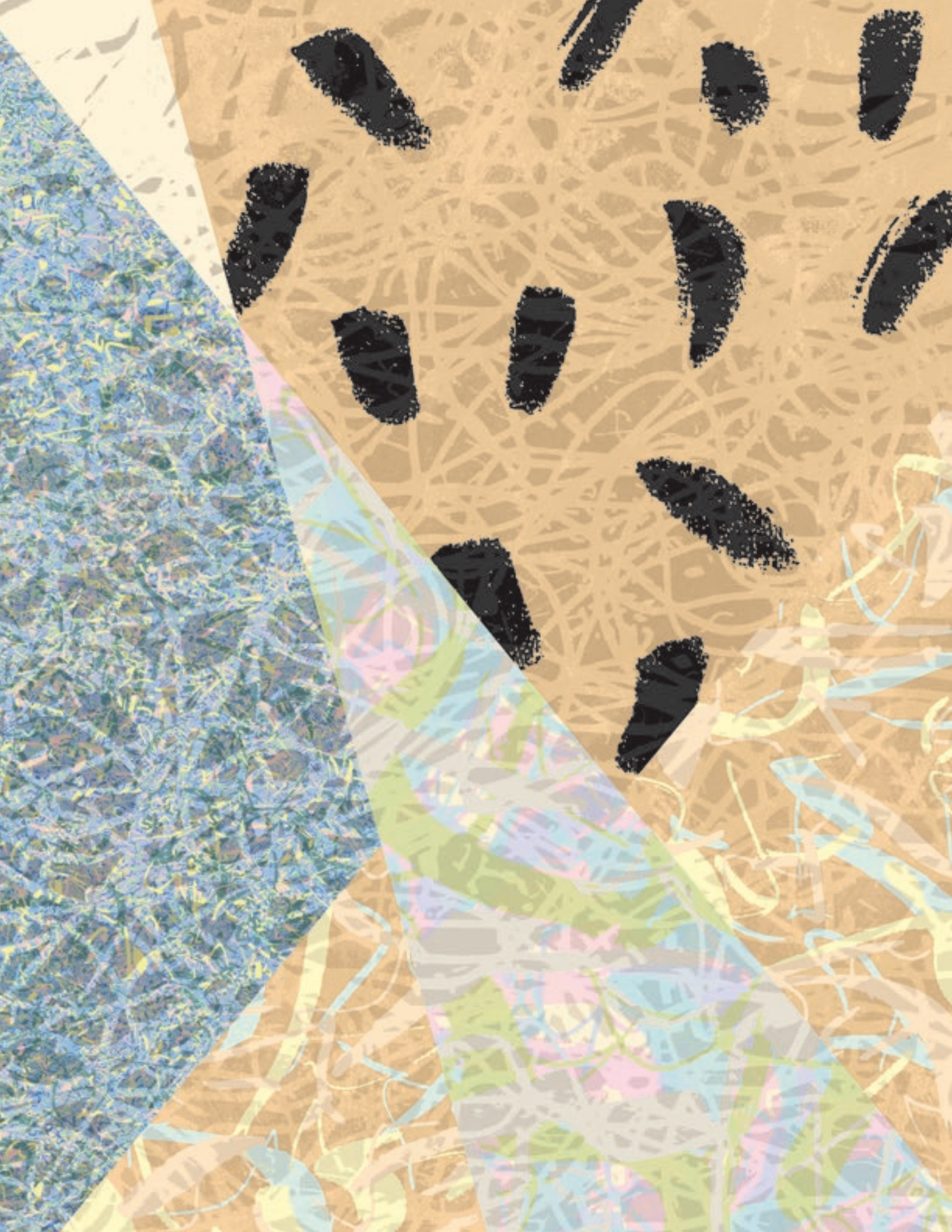


Wenn man das Erhabene also als wirksames Agens "in action" haben möchte, wird man den Schritt von der klassischen Ästhetik zur transversalen Ästhetik wagen müssen. Wenn das Erhabene in dem Plötzlichen, das der Rezipient und das Artefakt gemeinsam herstellen, erscheint, trägt dieses Erhabene das Momentum der Schöpfung in sich … unmittelbar und direkt. Das ist der Code des Besser-Werdens. Und das ist die Dynamik der Selbst-Verstärkung.

Also kann man sagen: Immer dann, wenn das Erhabene bei der Alternative 3 im Plötzlichen zu seinem Erscheinenden wird, steigert es seine eigene Wirksamkeit durch die Frequenz seines Angeschaut-Werdens:

Das Erhabene verstärkt sich selbst, wenn es transversal gerufen wird.

Das bedeutet aber auch, dass in einem Kunstwerk, das das Erhabene rufen soll, eine andere Geistigkeit enthalten sein sollte … anders als die Geistigkeit von L'art pour l'art. Man braucht eine Geistigkeit, die den Code des Besser-Werdens aktivieren kann. Und eine derartige Geistigkeit entspricht weitestgehend nicht den Kriterien, die z.B. Kandinsky in seinem



epochemachenden Buch "Über das Geistige in der Kunst" (1912; Neuauflage Bern 2003) beschrieben hat. Wenn die Kunst ihre eigenen Mittel zum Inhalt der Kunst macht, repräsentiert sie wertvolle Aspekte der menschlichen Kultur. Sie repräsentiert aber nicht die Aspekte der freien, schöpferischen Zeit, in der der Code des Besser-Werdens enthalten ist.

Aus dieser Sicht sind die Ambitionen der L'art pour l'art wichtige Reflexions-Leistungen der Kultur ... bezogen auf sich selbst. Aber sie sind keine Stimulations-Strategien für das Erhabene:

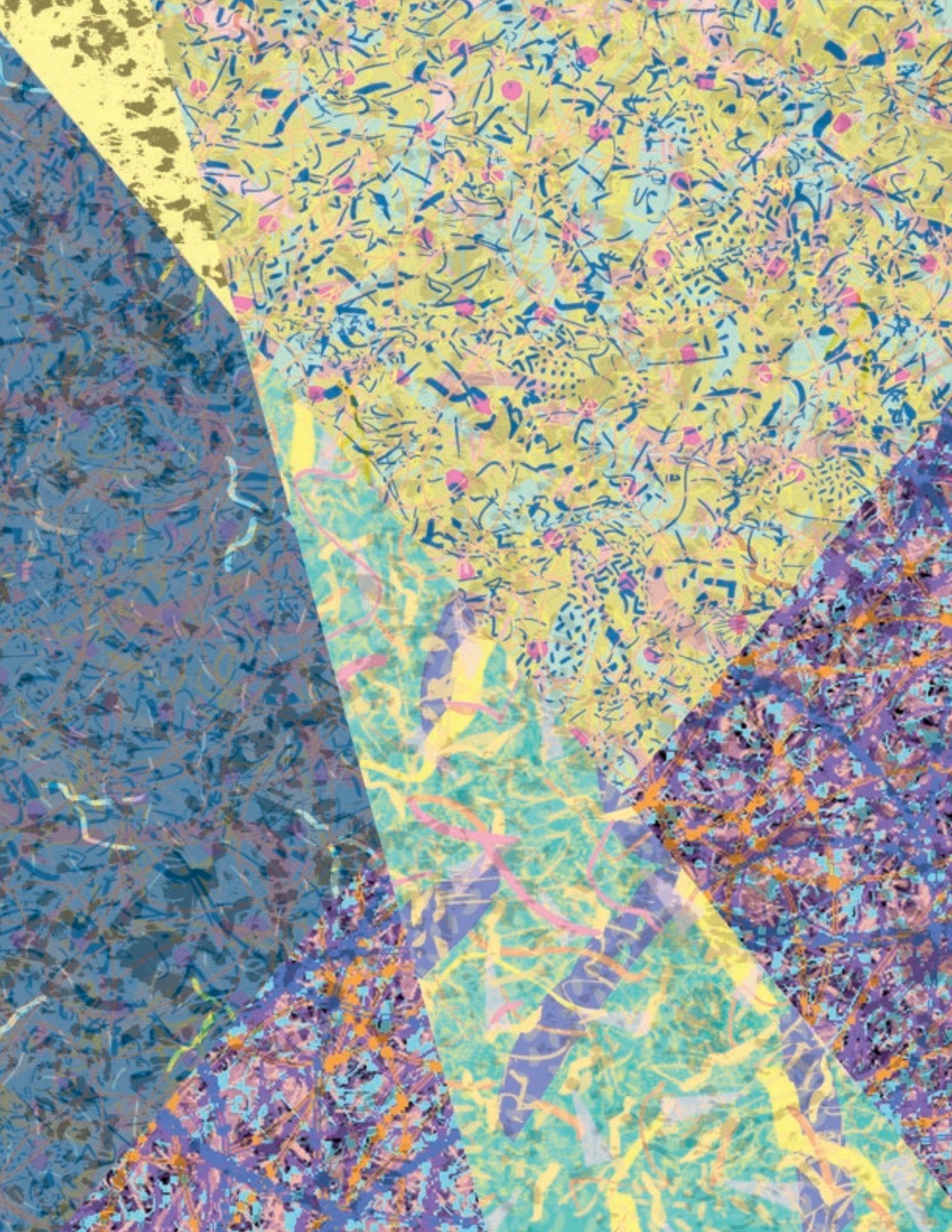
Sie organisieren keine Evokation.

Es hat besonders in der Frühphase des letzten Jahrhunderts Versuche gegeben, und zwar unter dem Stichwort des Konstruktivismus und L'art pour l'art, die Mittel der Darstellung von Kunst formal so einzusetzen, dass diese Mittel sich selbst zum Inhalt machen. Das war eine wichtige Etappe in der inneren Evolution der klassischen Ästhetik, weil dadurch Kunst sich selbst zum Kunst-Thema gemacht hat.

Unter dem Kriterium des Geistigen in der Kunst hat u.a. Kandinsky hier wertvolle theoretische und praktische Beispiele geliefert. Allerdings sollte man sehen, dass die Mittel der Kunst (z.B. Proportionalität, Farbe, Linien, etc.) keineswegs in der Lage sind, das Ziel, um das es uns hier geht, quasi automatisch zu erfüllen: Das Erhabene soll im Bewusstsein des Rezipienten unmittelbar, d.h. wie von selbst, entstehen und sich als Resonanz zum Erscheinen bringen.

Die Frage ist also, ob die Techniken der konkreten Malerei, des Konstruktivismus und der L'art pour l'art in der Lage sind, diesen Selbst-Herstellungs-Prozess anzustarten. Ich persönlich habe fast zwei Jahrzehnte lang konstruktiv-konkrete Malerei gesammelt und eine umfangreiche Sammlung aufgebaut … kenne also dieses Gebiet relativ gut. Dennoch würde ich sagen, dass diese Art von künstlerischer Ästhetik nicht in der Lage ist, das Plötzliche und das Erhabene so zu stimulieren, dass es im Bewusstsein einer Person unmittelbar und wie von selbst erscheint.

Warum ist das so? Nur das, was als Latenz im Rezipienten vorhanden ist, nur das kann so stimuliert werden, dass es beim Prozess der Selbst-Herstellung des Erhabenen mithilft. Die künstlerischen Mittel (Farbe, Proportionen, etc.) repräsentieren aber nicht die Latenz der schöpferischen Zeit. Sie repräsentieren eine geistig-kulturelle Potenz des Menschen, aber sie repräsentieren nicht das innere Wesen der Schöpfung. Bei der transversalen Ästhetik wird



deshalb Wert darauf gelegt, dass die Latenz der schöpferischen Zeit, die in jeder Person existent ist, erweckt wird.

Natürlich kennen viele Rezipienten die Kriterien der konstruktivistischen Malerei, z.B. die Harmonie-Gesetze der klassischen Ästhetik. Diese sind also als Vor-Wissen und auch als Erwartung latent in ihrem Bewusstsein vorhanden. Aber sie repräsentieren nicht die Latenz der schöpferischen Zeit. Wenn man aber diese schöpferische Zeit in einer Person erwecken und aktivieren möchte, dann gelingt das am besten, wenn man diejenigen Elemente zum Einsatz bringt, die prototypisch für die schöpferische Zeit sind. Prototypisch ist z.B. die schnelle Linie. Prototypisch sind auch die gebrochenen Brechungen, also gefrorene Zeit mit ewigen Überraschungen.

Auf den ersten Blick sieht das, was man in der transversalen Ästhetik einsetzt (z.B. kalligrafisch anmutende Linien, die in sich selbst zu zerbrechen scheinen), so aus, als sei es lediglich eine Variante der klassischen Ästhetik. Auch die klassische Ästhetik kennt Linien, kennt auch in bestimmtem Umfang Brechungen. Aber man sollte hier genau hinschauen. Der größte Teil der Mittel, die die Kunst einsetzt, dient der Konfiguration von Abbildungen. Und selbst bei den abstrakten und geometrisch-konstruktiven Werken dominiert immer noch die Abbildung der Mittel. Und solange es um Abbildung geht, wird es schwer, die Latenz der schöpferischen Zeit in der Person zu erwecken. Um es noch konkreter zu machen: Wenn eine Linie eingesetzt wird, um das Mittel "Linie" als Eigen-Wert darzustellen, hat diese Linie nicht diejenige stimulative Kraft, die nötig ist, um die Latenz der schöpferischen Zeit zu erwecken.

Also geht es nicht um Linien und Punkte (die ja typisch sind, um bewusste Banalität zu vermitteln), es geht vorrangig um den Kontext, in dem eine Linie und ein Punkt eingesetzt werden. Da gibt es den Grenzbereich der asiatischen Kalligrafie, über den ich bereits hingewiesen habe. Dahinter steht fast immer eine intrinsische Konzeption, nämlich die Selbst-Entleerung des Malers. Aber die Optik ist die einer gefrorenen Zeit. Und dennoch können die z.T. wunderbaren Kalligrafien genau das nicht erreichen, was die transversale Ästhetik will, nämlich die Erweckung der Latenz der schöpferischen Zeit ... in der betrachtenden Person.

Es ist auch in diesen meisterlichen asiatischen Kalligrafien immer noch die Abbildung der Leere und die Abbildung der Explosion von Energie in dieser Leere. Man sieht eine Linie, manchmal auch einen Punkt. Sie tragen die Insignien des Spontanen und des Absichtslosen in sich, aber sie bleiben trotzdem der Darstellung verhaftet. Es sind Artefakte im Grenzbereich zwischen der klassischen Ästhetik und der transversalen Ästhetik, aber ihr Kontext und ihre Wirk-Strategie ist nicht darauf ausgerichtet, die Latenz der schöpferischen Zeit in der Person zu erwecken.

Je mehr sich aber diese Latenz in der Optik des Artefakts (z.B. Space-Machine) widerspiegelt, umso intensiver und ergiebiger werden die Effekte im Gehirn und im Bewusstsein, d.h. umso müheloser erscheint das Erhabene und umso aktiver und zielgerichteter beginnt das Überbewusstsein zu arbeiten.

Bei den Space-Machines, die auf der transversalen Ästhetik aufbauen, gibt es kein eigentliches Thema. Es gibt weder das Thema von L'art pour l'art noch wird das Schöpferische eingewoben, und zwar als Mit-Thema im Kunst-Thema. Wenn überhaupt, dann sind die Effekte im Gehirn und die Prozesse des Bewusstseins das Thema. Man kann es so formulieren:

Die Wirkung wird zum Thema.

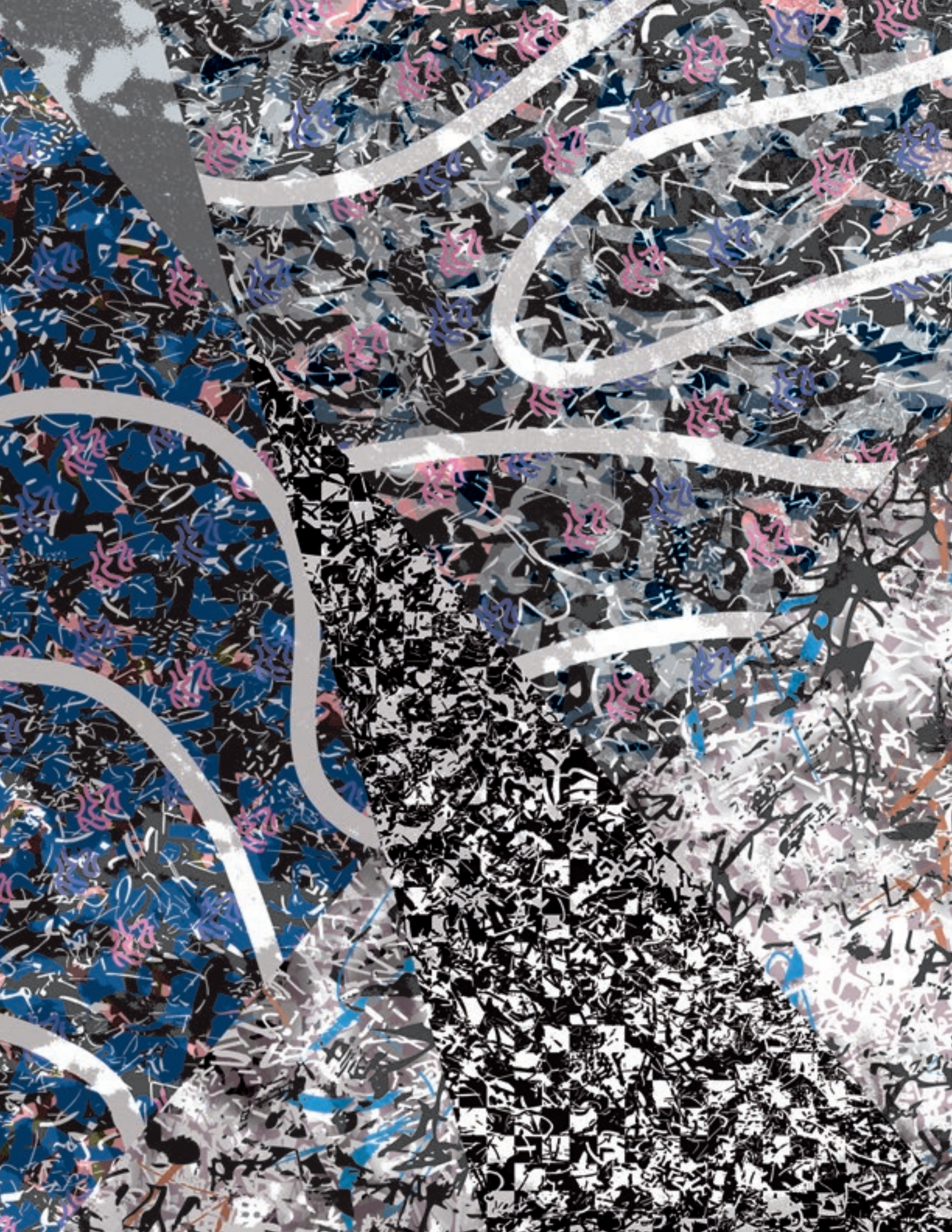
Wir erkennen an dieser Stelle auch, wie wichtig die Aspekte der Selbst-Herstellung und der Selbst-Dynamik sind. Abbildung ist aus dieser Perspektive immer Fremd-Herstellung. Und das Abgebildete ist nur sehr begrenzt in der Lage, diejenige Selbst-Dynamik anzustarten, um die es uns hier geht.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die moderne … also wissenschaftlich fundierte … Spiritualität diesen Aspekt der Selbst-Dynamik massiv in sich trägt. Es existiert in der Wissenschaft eine Äquivalenz zwischen den Prozessen der Selbst-Herstellung und der inneren Substanz der modernen Spiritualität:

Selbst-Herstellung ist Schöpfung
im Jetzt.

Diese Spiritualität basiert, wie Thomas Metzinger schreibt, auf einer neuen Form von Selbst-Ähnlichkeit, die sich zwischen dem Menschen und dem Kosmos zu entwickeln scheint. Und diese Selbst-Ähnlichkeit kann sich nur als co-evolutionärer Prozess formieren, d.h., hier entsteht ganz langsam etwas, was das Universum und uns Menschen mehr und mehr zusammenbringt.

Das ist eine zentrale Essenz der modernen Spiritualität. Das, was uns da zusammenbringt, das basiert auf dem gemeinsamen Handeln zwischen der schöpferischen Zeit (= das Jetzt des Werdens) und dem Jetzt des Menschen im Bewusstsein. Diese Kooperation zwischen dem Menschen und dem Jetzt des Werdens ist, wenn man Theunissen folgt, nur möglich durch die Selbst-Transzendenz der Zeit. Die Zeit will etwas von uns. Und sie will etwas durch uns erreichen.



Aus dieser Sicht sind Selbst-Herstellung, Selbst-Ähnlichkeit und Selbst-Transzendenz wesentliche Eckpfeiler der modernen Spiritualität. Sie ähneln damit dem Prozedere, das ich hier vortrage, nämlich das Bemühen der transversalen Ästhetik, das Erhabene zum Erscheinen zu bringen, und zwar als Prozess der Selbst-Herstellung. Lassen Sie uns in diesem Kontext einen Blick auf die Basis der modernen Spiritualität werfen (siehe das nebenstehende Schaubild.

DAS DRITTE

DIE BASIS DER MODERNEN SPIRITUALITÄT

Die kosmische Absicht erzeugt eine "neue Form von Selbst-Ähnlichkeit, damit sich das Universum (durch uns Menschen) selbst als gegenwärtig betrachten kann" (T. Metzinger).

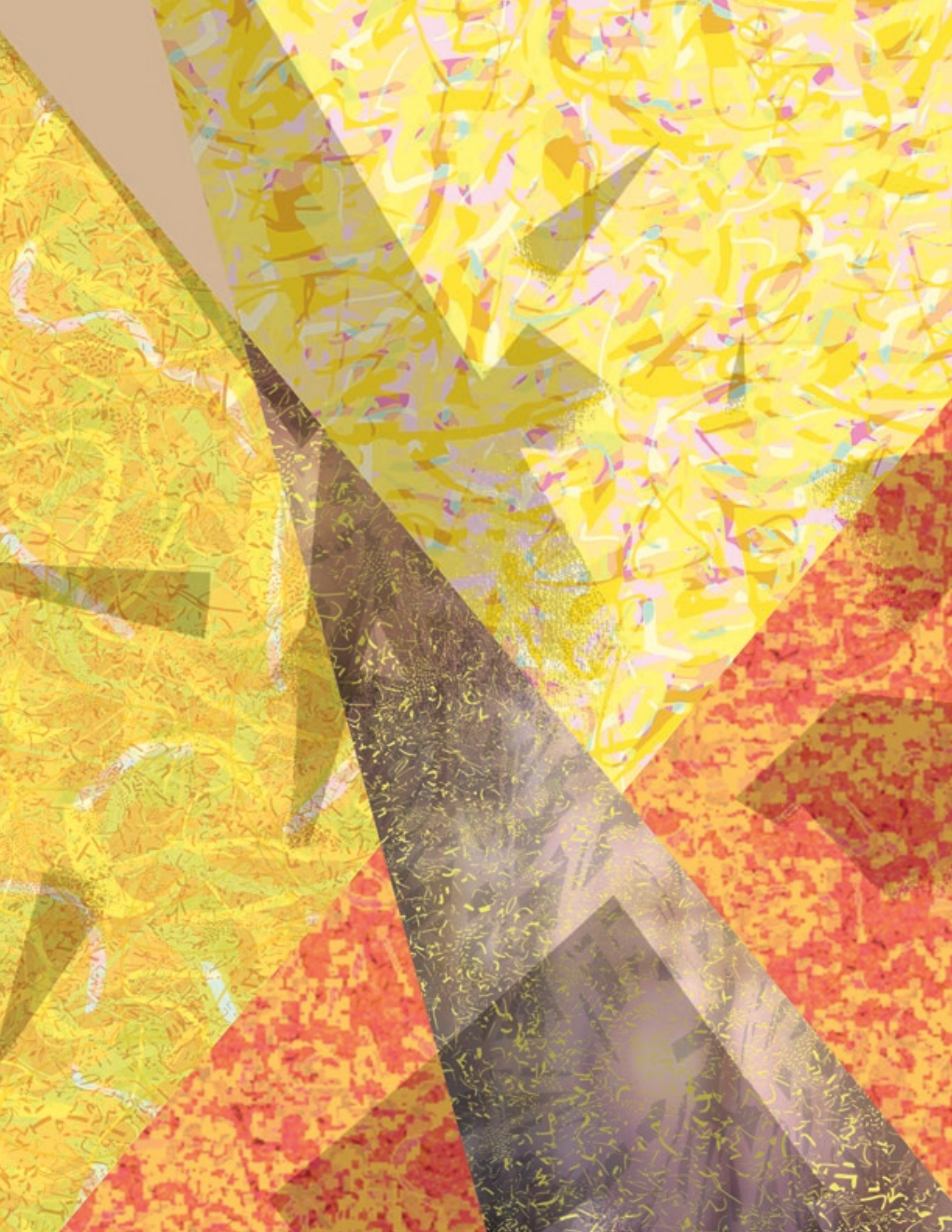
Je mehr sich diese Selbst-Ähnlichkeit entfaltet, umso intensiver verdichtet sich unser Jetzt in unserem Zeitpfeil … verdichtet sich zu demjenigen "Plötzlichen" (M. Theunissen), in dem "die Selbst-Transzendenz der Zeit sich in die Welt tragen kann (M. Theunissen).

Das Subjektive des Plötzlichen ist das Meta.

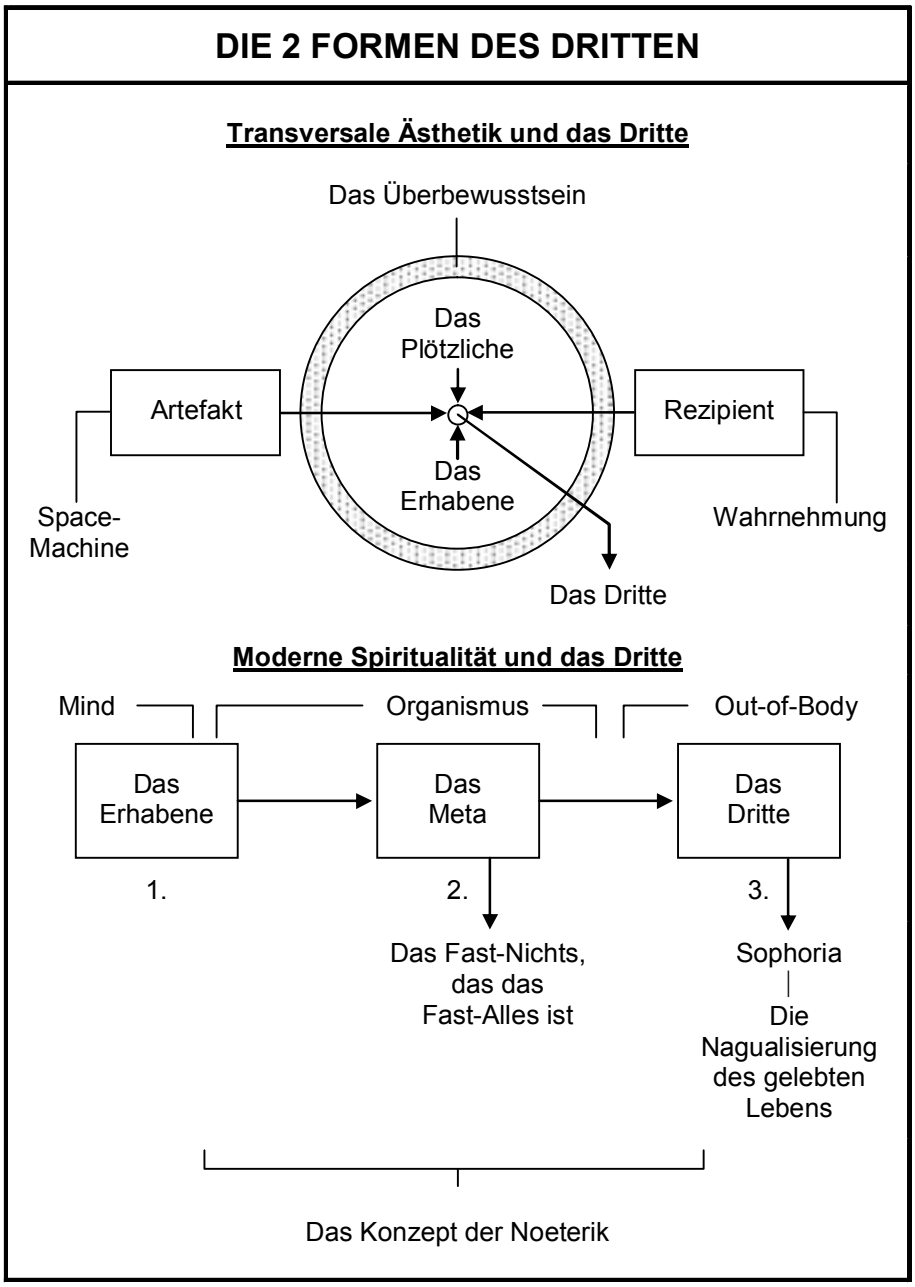
Die Geburt beginnt mit dem Meta. ← Das Dritte ist die Geburt derjenigen Selbst-Ähnlichkeit, in der sich die schöpferische Zeit uns Menschen zur Kooperation anbietet.

Es entsteht ein Drittes. Bei der transversalen Ästhetik ist dieses Dritte das Plötzliche. Und das Plötzliche entsteht, wenn das Artefakt und der Rezipient so zusammenarbeiten, dass sich die Selbst-Transzendenz der Zeit im Bewusstsein zeigt ... als stilles Wissen im Überbewusstsein und als Resonanz in Leib und Soul.

Das Dritte steht hier im Mittelpunkt. Es gibt zwei Formen des Dritten. Die eine Form ist eingebunden in der transversalen Ästhetik, und die andere ist eingebunden in der modernen Spiritualität, insbesondere in dem Konzept der Noeterik. Bei der transversalen Ästhetik existiert das Dritte in einer Austausch-Bewegung. Das Artefakt und der Rezipient kooperieren so miteinander, dass dadurch das Dritte im Bewusstsein der Person auftauchen kann, und zwar über die Stufen des Plötzlichen und des Erhabenen. Entscheidender Regisseur ist dabei das Überbewusstsein. Das Schaubild auf Seite 76 beschreibt diesen Aspekt.



Bei der modernen Spiritualität, die sich z.B. in der Noeterik formuliert, sieht die Sache etwas anders aus. Hier ist das Dritte nicht in einem Austausch integriert, sondern hier gibt es eine stufenweise Abfolge. Das Dritte ist in der modernen Spiritualität ein Entwicklungs-Prozess. Er startet beim Mind, durchdringt anschließend den Gesamt-Organismus, um schließlich über die Dimension von "Out-of-Body" das "gelebte Leben" zu umfassen. Also vom Mind zum real gelebten Leben. Das bedeutet, dass das Dritte zu einem vollständigen und klaren Bewusstseins-Inhalt wird. Man lebt als Person in der Präsenz des Dritten (= "der Stern des Lebens").



Das Dritte, das die transversalen Space-Machines erzeugen, ist anders. Es bleibt gebunden am Überbewusstsein … es wird also kein bewusst-klarer Inhalt im Bewusstsein. Es verbleibt überwiegend im stillen Wissen und beeinflusst die Person in einer nicht bemerkbaren und subtilen Form.

In dem Konzept der Noeterik kann man das Dritte nur erreichen, wenn man das Erhabene erwecken kann. Dafür ist es wichtig, dass der Mensch in der Lage ist, in seinem Zeitpfeil die

THE CODE OF NEW 115x270

Art und die Präsenz des subjektiven Jetzt zu verändern. Wenn ein Mensch ein ganz normales Wach-Bewusstsein hat und somit sein aktuelles Denk-Bewusstsein prozessiert, dann hat er das sogenannte Standard-Jetzt.

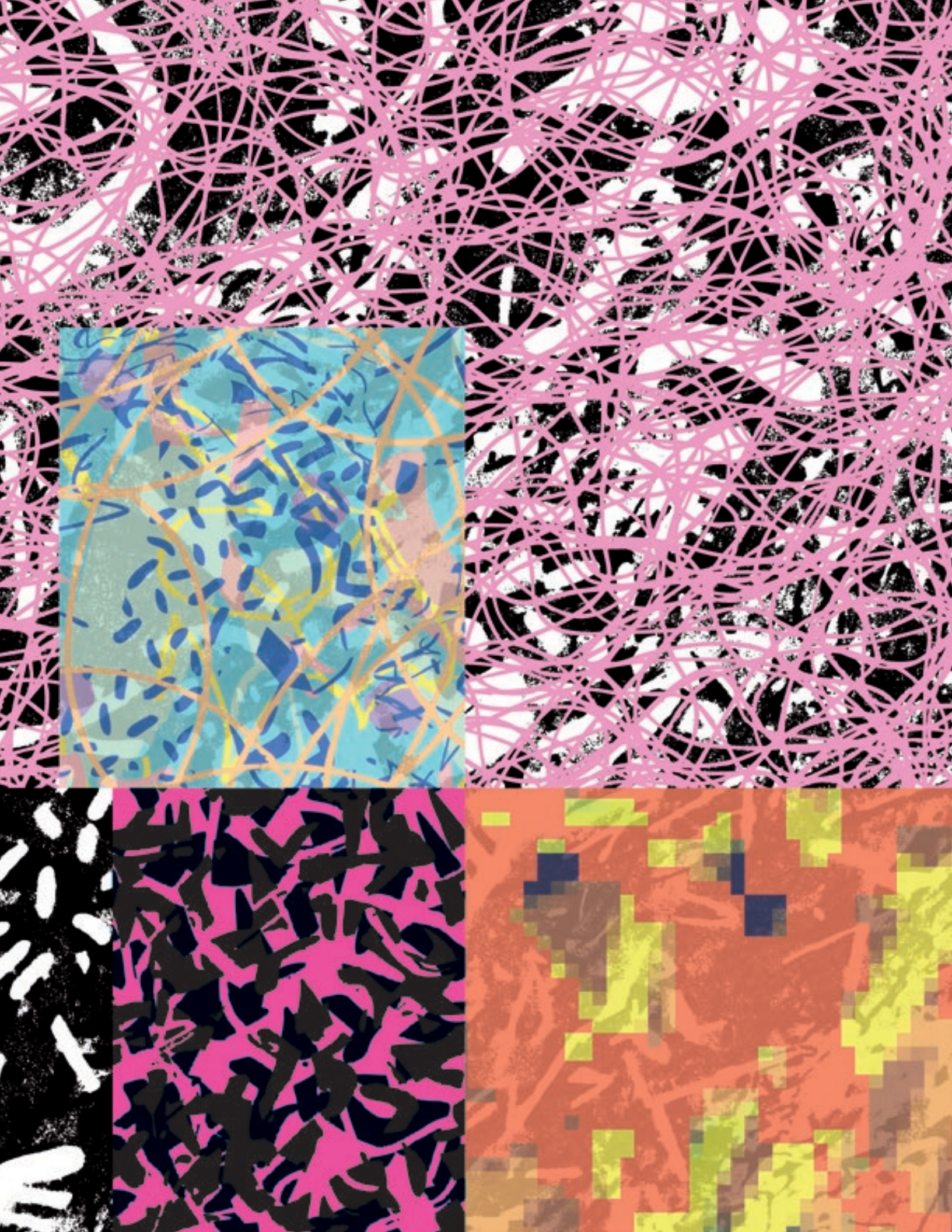
Mit diesem Standard-Jetzt kann die Person nur in ganz geringem Umfang das Erhabene verfügbar bekommen. Das Erhabene braucht ein anderes Jetzt ... das absolute Jetzt. Das Denken kann aber das Bewusstsein der Person nicht vom Standard-Jetzt zum absoluten Jetzt verlagern. Also wird man noeterische Zeit-Rituale benötigen, um das Bewusstsein einer Person mit dem absoluten Jetzt zu verbinden. Erst dann wird sich das Erhabene erwecken und zu dem verwandeln, was Martin Seel zu Recht als "das Erscheinende" beschrieben hat.

Im Konzept der Noeterik ist die Öffnung zum absoluten Jetzt der erste Schritt. Wenn man diese Etappe erreicht hat, kann man unter Mithilfe des Überbewusstseins aus der Energie des Erhabenen das sogenannte Meta formen. Das Meta kann man ganz konkret erleben. Man integriert sich als Person in das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist. Es ist zwar nur eine sehr vage verbale Beschreibung, aber vielleicht kann man ahnen, worum es hier geht. Das persönliche Bewusstsein ist mit dem "Alles" verbunden und erlebt dadurch die süßeste Süße als intensivste Intensität. Man ist zugleich von allem befreit und erlebt dadurch die zarteste Zartheit als klarste Klarheit.

Dieses Meta ist zugleich die Zwischen-Zone zwischen Inside-Body und Outside-Body. Insofern ist das Meta eine ausgesprochen wichtige zweite Stufe in der modernen Spiritualität.
Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass im Prinzip jeder Mensch dieses Meta erreichen kann. Es gibt da nicht irgendwelche Komponenten, die den einen oder anderen Menschen bevorzugen. Das ist ein ganz normales, neuronales Geschehen. Es korreliert so gut wie gar nicht mit Bildung, Intelligenz, Vor-Wissen, Alter, etc.

Weiterhin ist es wichtig zu sehen, dass das Erhabene zuerst im Mind ankommt, während das Meta seinen Schwerpunkt bereits im Organismus hat. Es wird also darum gehen, die Energie der Schöpfung und die Intelligenz der Schöpfung … also alles das, was man zusammenfassend als das Erhabene bezeichnen kann … unter Mithilfe des Überbewusstseins vom Mind in den Gesamt-Organismus hinein zu tragen, und dort insbesondere in die rechte Seite, also Soul und Leib.

Nur dort, auf der rechten Seite des Organismus besteht eine intensive Resonanz-Fläche, die zwischen dem Leben einer Person und der schöpferischen Zeit vermitteln kann. Insofern ist



das Dritte etwas, das man nicht so stringent linear organisieren oder aufbauen kann wie z.B. das Meta. Man braucht dazu die Mithilfe der freien Zeit und die Fürsorge der Schöpfung, also das, was man vielleicht als Gnade oder Geschenk bezeichnen könnte. Oft muss man lange warten, bis sich einem das Dritte zur Nutzung anbietet. Wenn das geschieht, entfaltet sich Sophoria. Das könnte man bezeichnen als eine Art waagerechte Erleuchtung. Das heißt, das aktuell gelebte Leben wird in jeder Sekunde nagualisiert. Nagual und Schöpfung repräsentieren sich permanent in den bewussten Handlungen des Alltags.

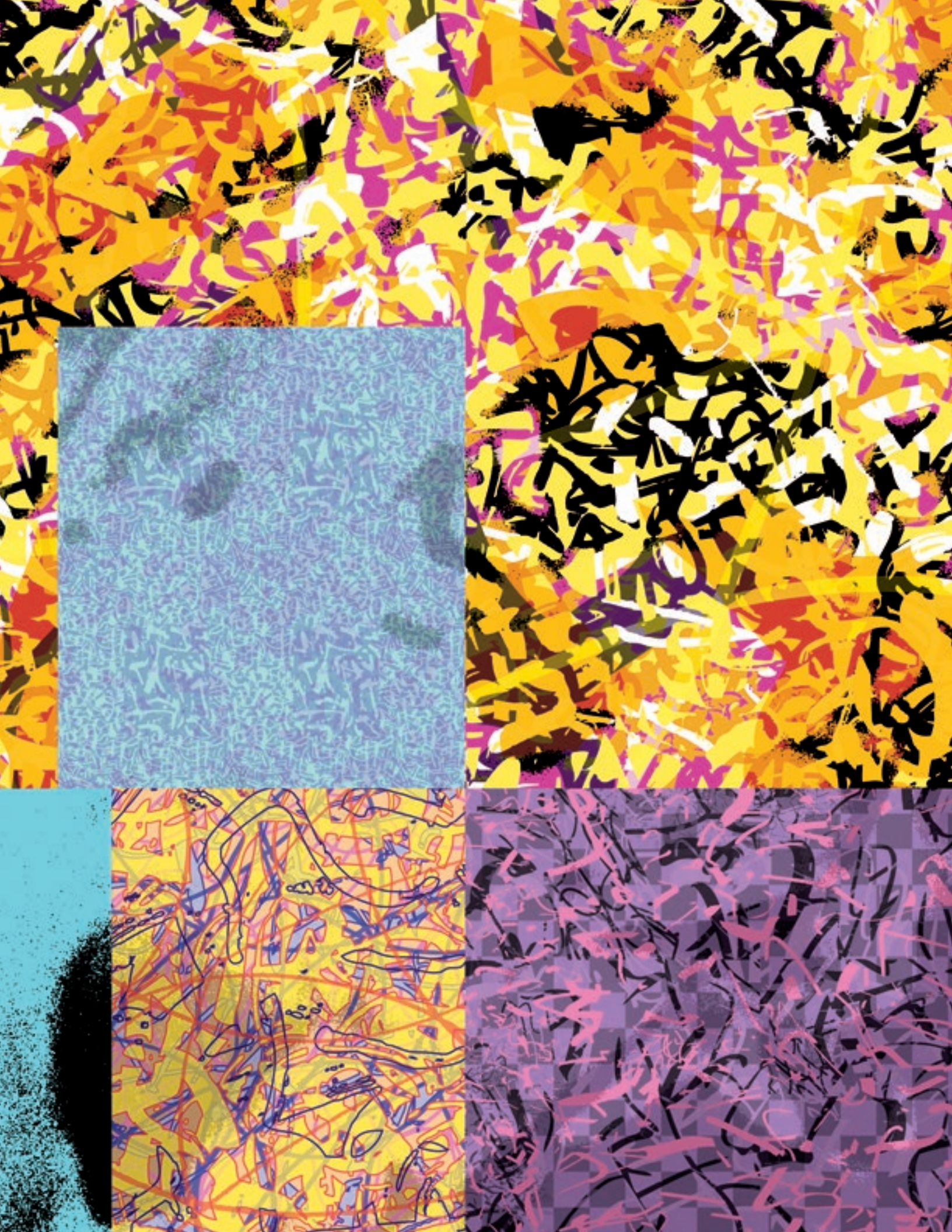
Insgesamt wird hier vielleicht sichtbar, dass die transversale Ästhetik (und wie wir später sehen werden auch andere Formen von transversalen Konzepten) in der Lage ist, in einer Person das Erhabene zum Vorschein zu bringen. Wenn das geschieht, hat man sozusagen den Rohstoff, der für die moderne Spiritualität wichtig ist. Dann kann man mit dem Veredelungs-Prozess beginnen: Aus dem Erhabenen wird das Meta. Und aus dem Meta wird das Dritte.

Man kann natürlich der Meinung sein, dass man für die moderne Spiritualität, die zum Dritten führen soll, einiges benötigt, dass dazu aber Ästhetik nicht wirklich nötig sei. Das höre ich des Öfteren, wenn ich in Diskussionen bin. Man artikuliert dann wie folgt: "Kunst sollte Kunst bleiben. Wir brauchen keine neue oder andere Form von Kunst." Oder: "Kunst zerstört sich selbst, wenn sie sich zum Werkzeug einer Individuation macht."

Natürlich haben Kunst und klassische Ästhetik vorrangig eine wichtige Bedeutung für die Weiterentwicklung unserer Kultur. Die Frage jedoch ist, ob es nicht auch eine Ästhetik geben könnte, die unabhängig von der so genannten bildenden Kunst ist, und die in der Lage sein könnte, den Menschen zu helfen … als Qualifizierer des Bewusstseins. Wichtig ist diese Frage, weil die transversale Ästhetik, die sich vorrangig auf das Auge konzentriert, verbunden werden kann mit anderen Sinnesorganen, so z.B. Ohren und Nase. Die Space-Machines sind visuelle Objekte und werden mit dem Sinnesorgan des Auges wahrgenommen. Wenn man den Weg zum Dritten gehen möchte, kann man an diese visuelle Space-Machines zusätzliche Instrumente und Rituale knüpfen, die auf das Sinnesorgan der Ohren zielen. Dazu gehört z.B. die transversale Poesie ... also Metaphern und Mystics ..., dazu gehört aber auch die transversale Akustik, d.h. spezielle Formen von Musik und Neuro-Sounds.

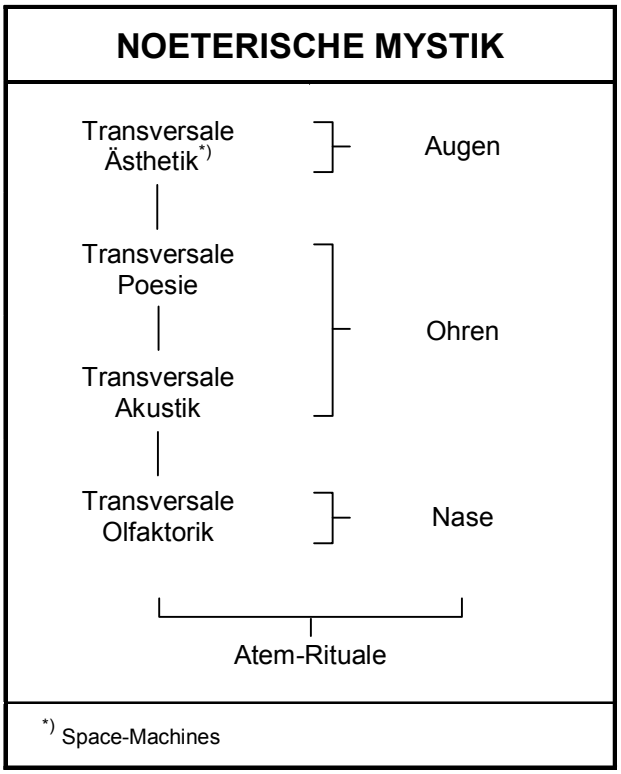
Wenn man noch weiter gehen möchte, also über das Meta hinaus, wird es oft erforderlich sein, auch das Sinnesorgan der Nase mit einzubeziehen. Dann kommt es zum Einsatz einer transversalen Olfaktorik mit spezifischen Duft-Sets.

Gerade in diesem Bereich sind in den letzten Jahren viele wissenschaftliche Forschungs-Ergebnisse präsentiert worden, die zeigen, dass bestimmte Duft-Kombinationen dem Gehirn



und dem Bewusstsein sehr wirksam helfen können, sich selbst zu überschreiten … hin zum Dritten.

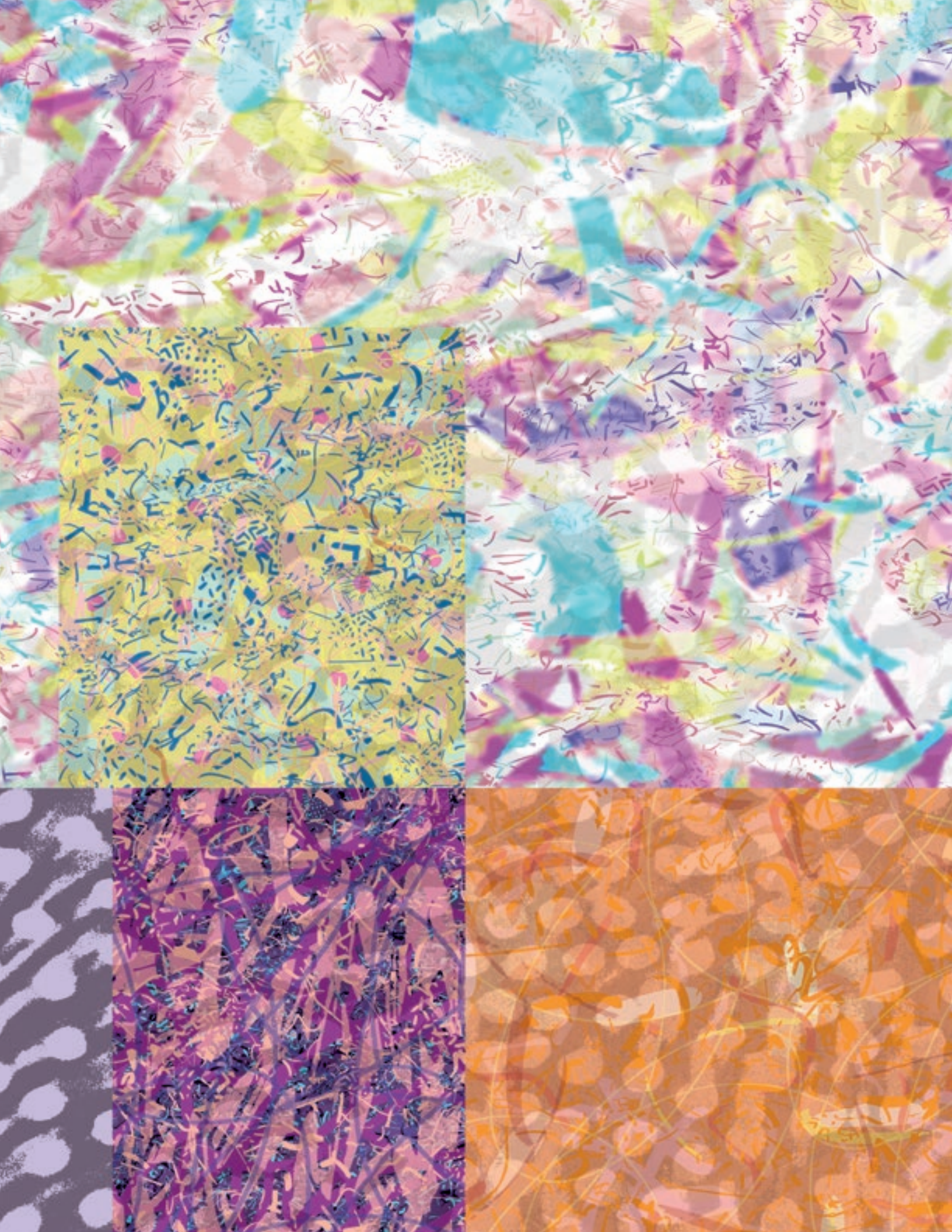
Aus der Sicht der Noeterik kann man alle diese Aspekte unter dem Stichwort der noeterischen Mystik zusammenfassen. Die noeterische Mystik ist auf Transversalität ausgerichtet und spricht drei Sinnesorgane an ... Augen, Ohren und Nase. In der höchsten Form, wenn es darum geht, das Dritte zum Erscheinenden zu evozieren, kann man auch noch spezielle Atem-Rituale hinzufügen. Das nebenstehende Schaubild zeigt die innere Struktur der noeterischen Mystik.



Es geht hier also um die Etablierung eines Instrumentariums, das der Entfaltung der modernen Spiritualität zuarbeiten kann. Es geht somit nicht um eine neue Modewelle im Kontext der aktuellen Kunst-Trends. Und es geht auch nicht darum, die klassische Ästhetik in irgendeiner Form abzuwerten oder zu glauben, sie sei überflüssig. Ganz im Gegenteil. Man kann die transversale Ästhetik in das integrieren, was man das Kunst-System nennt. Man kann sie aber auch vollständig davon isoliert betrachten und sie ausschließlich im Kontext dieser modernen Spiritualität einsetzen.

Wichtig ist lediglich, dass sich die etablierte Kunst dafür öffnen kann, eine Wirk-Kunst, die auf Individuation und nicht auf Kultur-Evolution ausgerichtet ist, zu tolerieren. Der Weg vom Erhabenen über das Meta zum Dritten ist ganz eng gekoppelt an das Phänomen der schöpferischen Zeit. Moderne Spiritualität ist letztlich eine zeit-basierte Spiritualität. Nur so kann sie auch zu einer Plattform für Co-Evolution werden. Co-Evolution pendelt immer zwischen dem Jetzt des Werdens und der Ewigkeit des Werdens ... ist also eminent zeitlich.

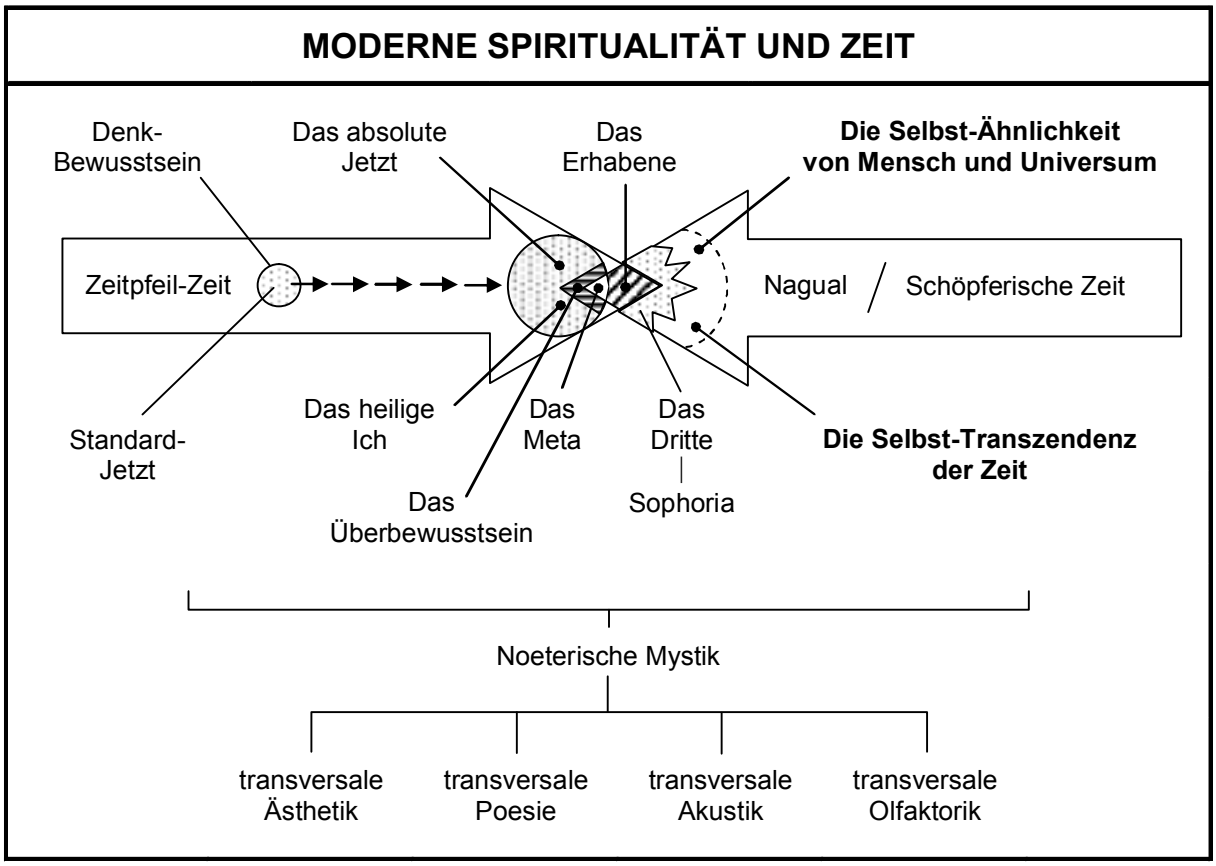
Wenn man Zeit in diesem Sinne in den Mittelpunkt des persönlichen Lebens stellt, wird man um die Ausformung einer transversalen Ästhetik nicht herumkommen. Anders gesagt: Wer sein Leben zu einem geglückten Leben führen möchte, braucht eine Ästhetik, die den real gelebten Alltag mit der schöpferischen Zeit verbinden kann:



Ästhetik braucht den Alltag des Menschen.
Und nicht das Museum.

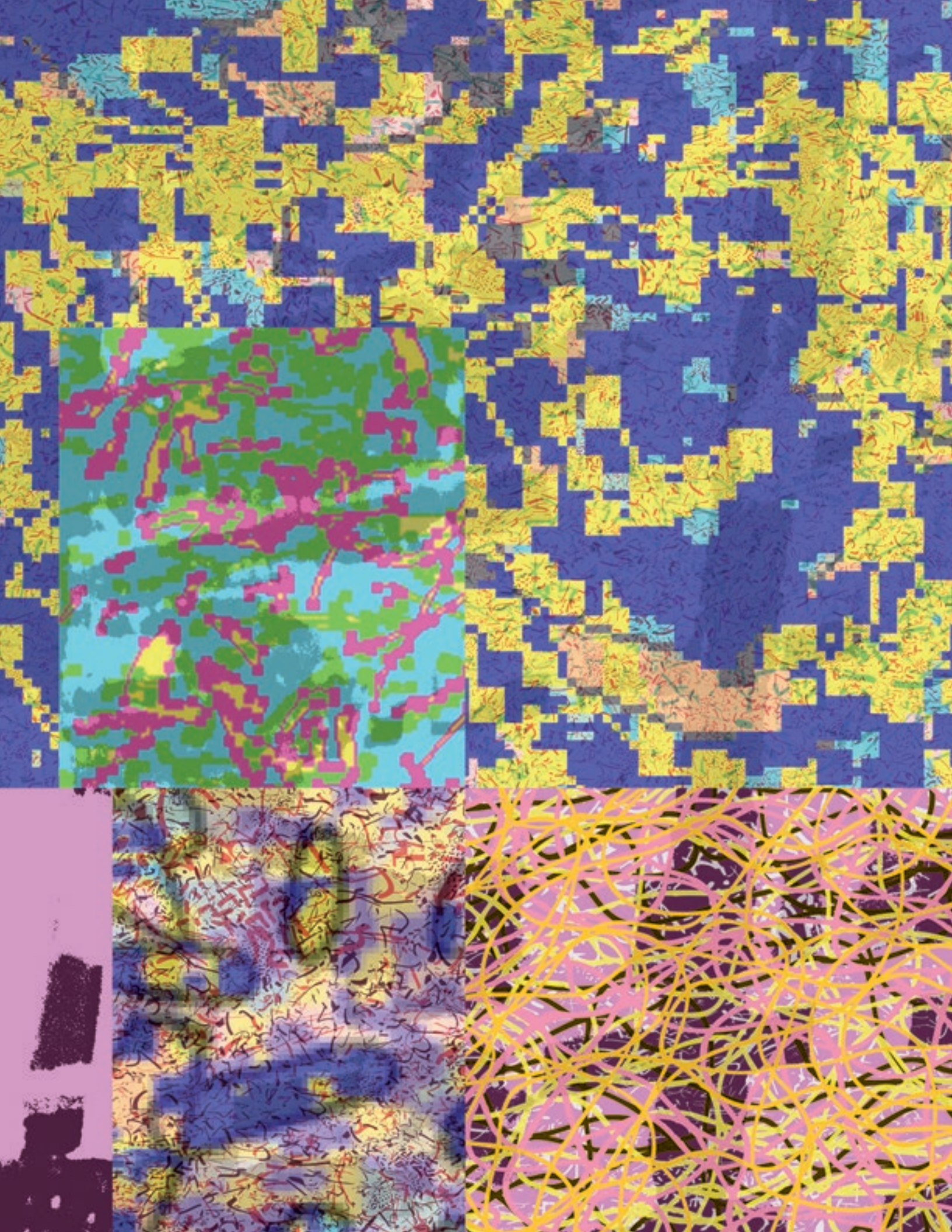
Die transversale Ästhetik braucht die
häufige Frequenz des Betrachtet-Werdens.
Sie braucht das Wohnzimmer.

Das folgende Schaubild zeigt, in welchem Kontext die transversale Ästhetik zu verstehen und einzusetzen ist:



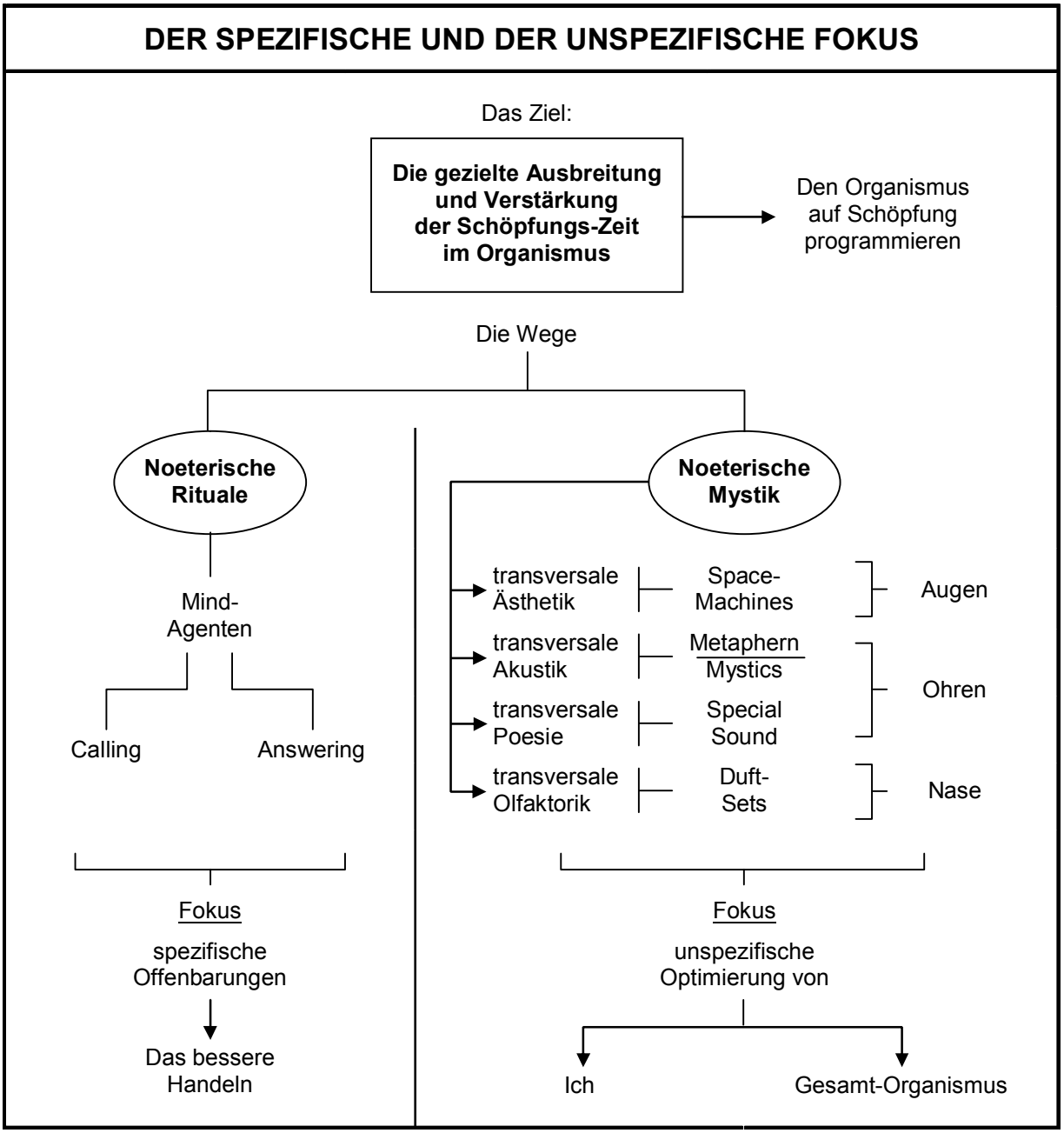
Hinter diesen Überlegungen verbirgt sich ein Thema, das ich bisher nur am Rande habe anklingen lassen, nämlich der spezifische und der unspezifische Fokus. Ich habe argumentiert, dass es um die gezielte Ausbreitung und Verstärkung der Schöpfungs-Zeit im Organismus geht. Ich habe des Weiteren geschrieben, dass eines der Konzepte darauf beruht, <u>den Organismus auf Schöpfung zu programmieren</u>.

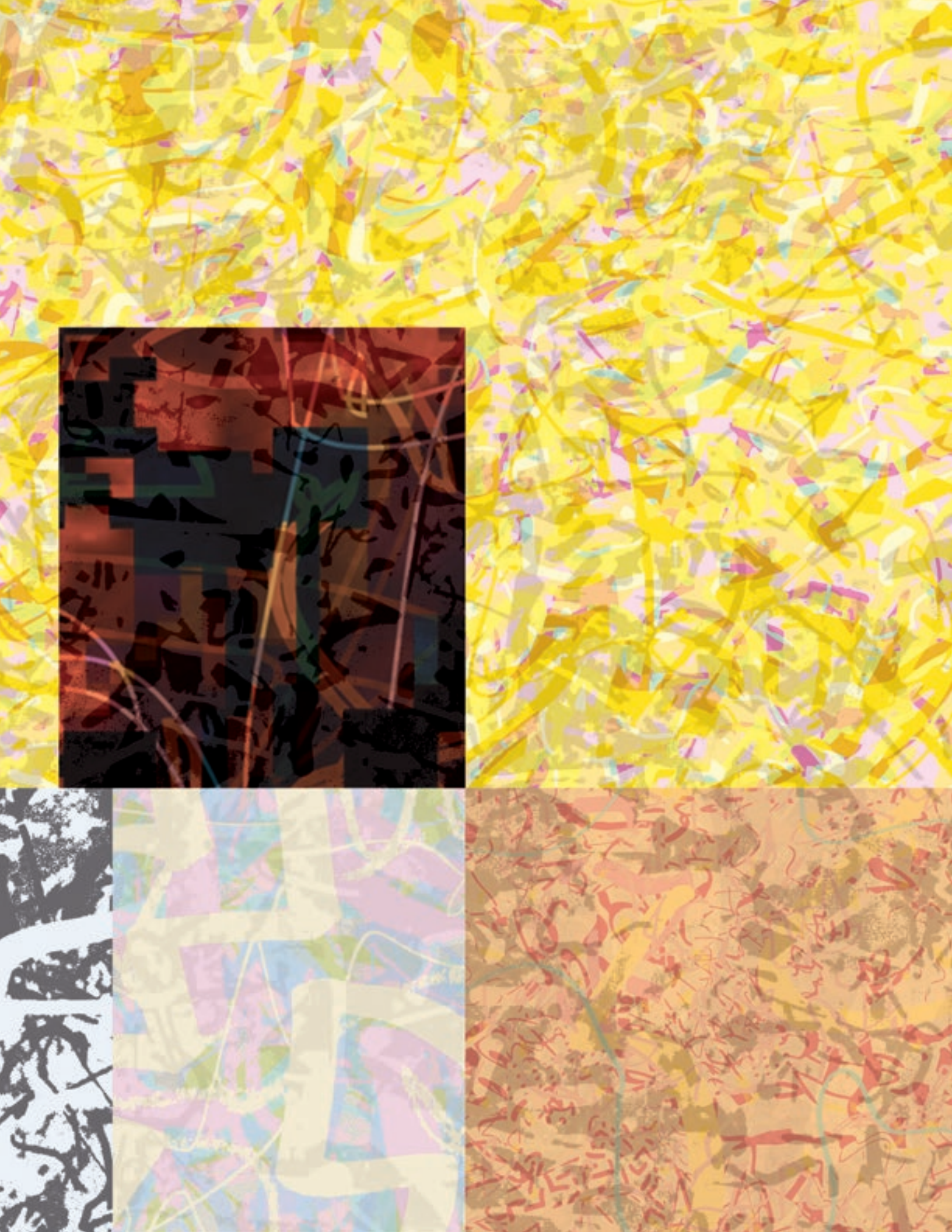
Es gibt nun zwei Wege dazu … den spezifischen und den unspezifischen. Der spezifische Weg arbeitet mit den noeterischen Ritualen, d.h. mit der Ausformung von <u>Mind-Agenten</u> und



dem bereits mehrfach beschriebenen Calling und Answering. Hier geht es dezidiert um die Evokation von Offenbarungen, also letztlich um bessere Ideen, mutigere Visionen und positive Brüche im Bewusstsein ... mit der Zielsetzung, das tägliche Handeln in der Welt zu verbessern. Das ist der spezifische Fokus.

Bei dem unspezifischen Fokus geht es um eine grundsätzliche Optimierung derjenigen Person, die diese Offenbarungen haben will, empfängt und verarbeitet. Es geht also im





weitesten um das Besser-Werden des Individuums. Deshalb haben wir hier einen anderen Fokus. Hier dominieren nicht Offenbarungen, sondern hier geht es um die Optimierung des Ichs und um die Optimierung des Gesamt-Organismus einer Person. Und in diesem Kontext, das zeigt das Schaubild auf Seite 86, ist die transversale Ästhetik ein wichtiges Instrument, und zwar zusammen mit der transversalen Poesie, der transversalen Akustik und der transversalen Olfaktorik.

Die moderne Spiritualität verlangt aber auch noch aus einer anderen Perspektive die Zuwendung zu einer modernen Mystik der Selbst-Übersteigung.

Selbst-Übersteigung ist ein schwieriges Unterfangen. Es scheitert regelmäßig, wenn man es mit Denken, Ratio, Logik und Intellekt zu bewältigen versucht. Transversalität, die man als Überschreitung seiner eigenen Wirklichkeit organisiert, braucht eine helle Ekstase und Mystik. Und für diese beiden Faktoren könnte Ästhetik eine geeignete Grundlage sein.

Es wird kaum möglich sein, den Weg vom Erhabenen über das Meta zum Dritten zu gehen, wenn man ausschließlich nur eine visuelle Ästhetik einsetzt, wie ich sie z.B. im Kontext der Space-Machines hier beschreibe. Es gibt neben der visuellen Ästhetik auch eine energetische Ästhetik und eine geistige Ästhetik. Wenn man den Weg vom Erhabenen bis zum Dritten gehen möchte, wird man einen 2. Wirklichkeits-Generator aufbauen müssen. Und der Rohstoff für diesen 2. Wirklichkeits-Generator sind u.a. 5 sentische Formen, nämlich Glückseligkeit, Barmherzigkeit, Selbst-Erlöstheit, Erhabenheit und Wahrscheinlichkeit (hier ist nicht das mathematische Konzept von Wahrscheinlichkeit gemeint, sondern diejenige sentische Form, die aus einer spezifischen Zärtlichkeit gegenüber der Zeit besteht).

DIE 3 ÄSTHETIKEN

sentische Formen	Arten der Ästhetik
1. Glückseligkeit 2. Barmherzigkeit	visuelle Ästhetik
3. Selbst-Erlöstheit	energetische Ästhetik
4. Erhabenheit 5. Wahrscheinlichkeit	geistige Ästhetik

Input für den 2. Wirklichkeits-Generator

Wir haben also 5 sentische Formen, die zum Input für den 2. Wirklichkeits-Generator werden können. Sie basieren, wie das Schaubild auf Seite 88 zeigt, auf 3 Arten von Ästhetik … der visuellen, der energetischen und der geistigen.

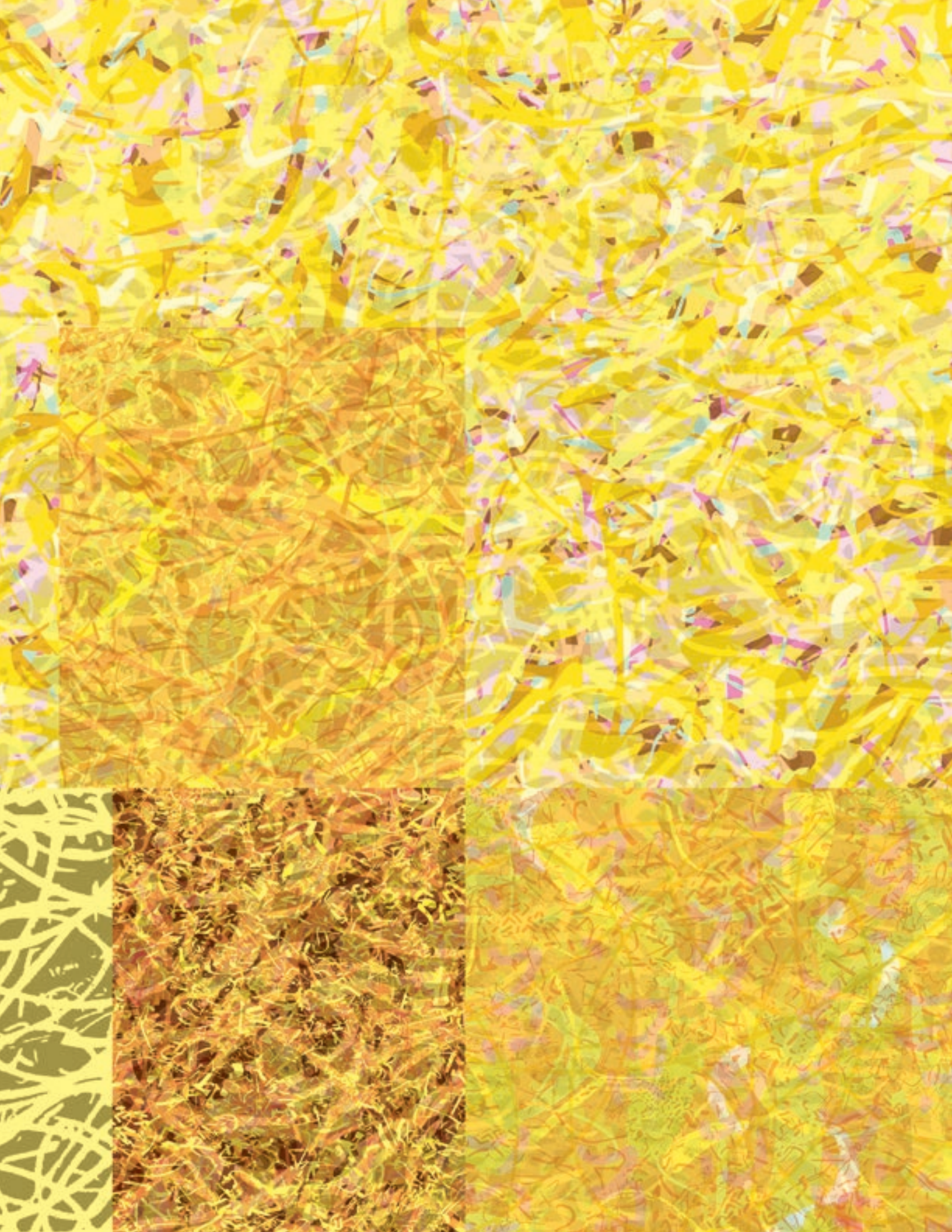
Auf dieser Basis kann man nun so etwas wie eine hierarchische Stufung der Sinnlichkeit im Sinne einer modernen Lebens-Erotik erkennen. Aus der Sicht der Noeterik sollte die transversale Ästhetik, z.B. in Form der Space-Machines, die Basis sein. Man kann dann im Aufsteigen der sentischen Formen von Glückseligkeit bis zur Wahrscheinlichkeit zusätzliche Instrumente der noeterischen Mystik einsetzten. Man kann also, um es konkret zu machen, die transversale Visualität verbinden mit der transversalen Akustik. Man sitzt dann vor einer Space-Machine und hört dazu einen Sound, der neurophysiologisch einerseits auf das Gehirn andererseits auf das spezielle Artefakt (Space-Machine) abgestimmt worden ist.

Man kann dann noch einen Schritt weitergehen. Man sitzt wiederum vor einer Space-Machine. Man hört diesen speziellen Sound. Und in diesen Sound eingearbeitet ist die transversale Poesie, d.h., man hört die Metaphern (Mystics) des Werdens.

Und man kann noch einen Schritt weitergehen. Dann sitzt man wieder vor seiner Space-Machine und legt wieder die CD auf, auf der die besagte Musik und die transversale Poesie ist, und platziert dann vier bis fünf spezielle Duft-Kompositionen in den Raum, deren Signum darin besteht, dass sie Grenz-Überschreitungen neuronal unterstützen. Die aktuelle Forschung zeigt, dass bestimmte Duft-Sets diesen Aspekt von Selbst-Übersteigung besonders gut fördern, weil offensichtlich zwischen dem limbischen System und der Nase (VMO / Vomeronasales Objekt) eine ausgesprochen schnelle und hoch effiziente Verbindung besteht.

Schließlich kann man dann noch einen Schritt weitergehen. Man hat dann wieder das gleiche Instrumentarium. Aber man sitzt diesmal nicht nur passiv davor, sondern man vollzieht spezielle Atem-Rituale. Zuerst atmet man das Zero-Atmen. Nach einer Zeit verwandelt es sich (meistens wie von selbst) in den so genannten "Todes-Atem". Ich werde über diese Atem-Techniken, die im Konzept der Noeterik möglich sind, später Material vorlegen. Das Schaubild auf Seite 92 zeigt nun die Hierarchie der Sinnlichkeit, die sich daraus ergibt, und man erkennt daran auch die Schwerpunkte bei den sentischen Formen und die Schwerpunkte, was die unterschiedlichen Arten der Ästhetik betrifft.

Also drei Ästhetiken im Kontext der modernen Spiritualität. Bleiben wir bei der transversal-visuellen Ästhetik, weil sie uns hier vorrangig beschäftigt. Wir haben erkannt, dass moderne



DIE HIERARCHISCHE LEITER DER SINNLICHKEIT			
Basis	zusätzlich	sentische Formen	Schwerpunkte der Ästhetik
Space-Machines	——	Glückseligkeit	visuelle Ästhetik
Space-Machines	Transversale Akustik	Barmherzigkeit	
Space-Machines	dto. plus Transversale Poesie	Selbst-Erlöstheit	energetische Ästhetik Mandorla-Hormon // Insthenie blüht auf
Space-Machines	dto. plus Transversale Olfaktorik	Erhabenheit	geistige Ästhetik
Space-Machines	dto. plus Atem-Rituale*)	Wahrscheinlichkeit	
*) Zero-Atem / Todes-Atem			

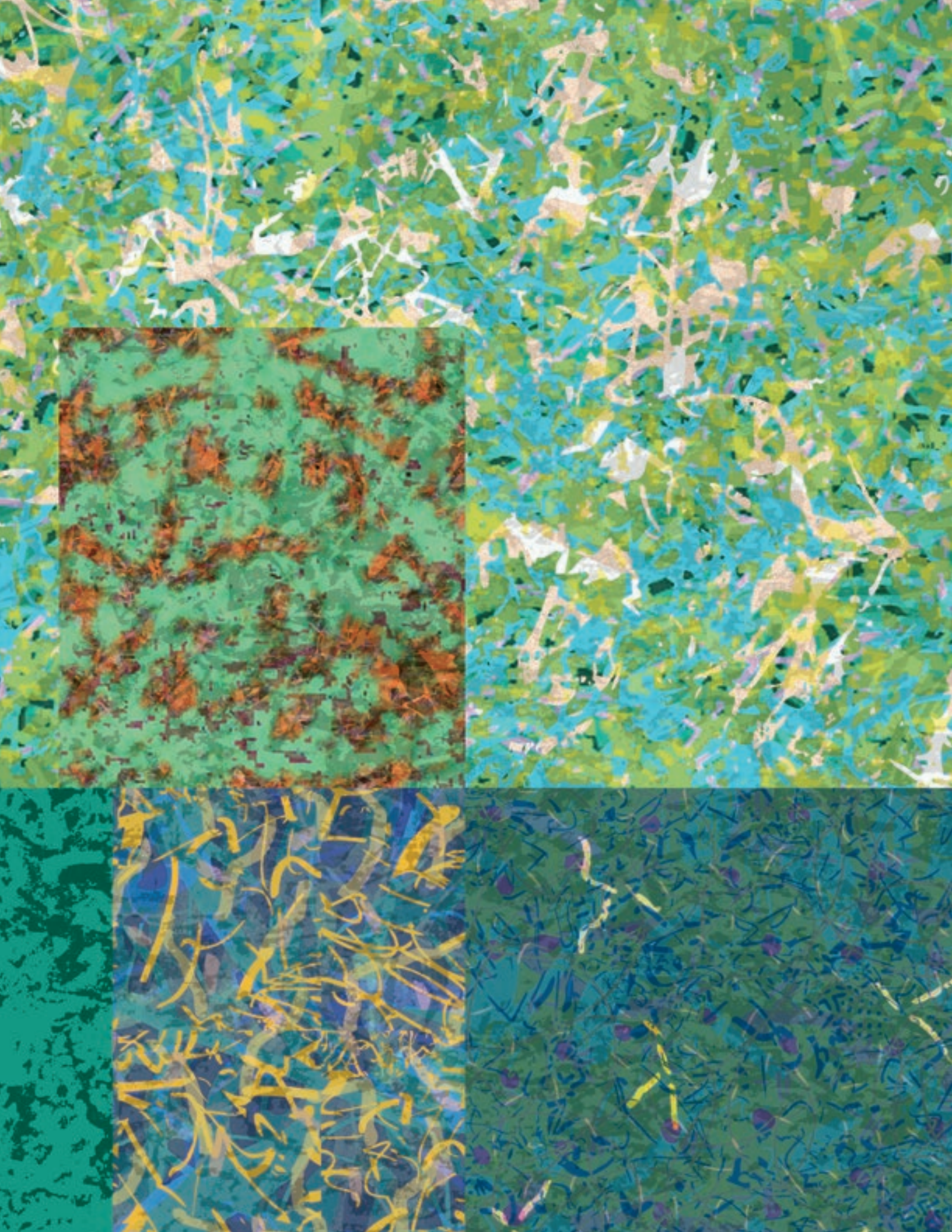
Spiritualität und Kunst nur in einem begrenzten Umfang miteinander kooperieren können. Es gibt, was die Eigen-Dynamik der Kunst betrifft und was die Entwicklungs-Felder der modernen Spiritualität betrifft, derzeit nur wenige Überlappungen und nur wenige konstruktive Wechselwirkungen. Man kann in diesem Zusammenhang folgendes sagen:

Das Erhabene wird eventuell nie mehr
als Thema in die Bilder der Kunst
zurückkehren.

Also sollte das Erhabene den Weg
in das Gehirn gehen.

Somit kann die Kunst auch nur
diesem Weg folgen,
wenn sie daran interessiert ist,
an der Entwicklung einer
modernen Spiritualität mitzuwirken.

Das könnte die Grundlage für eine
transversale Ästhetik sein.



Man sollte bedenken, dass die Kunst für die Kultur von außerordentlicher Wichtigkeit ist. Ein Künstler hat einmal gesagt, dass die Kunst die Aufgabe hat, "als unbarmherziger Entlarver der falschen Wege" zu agieren. Das bedeutet, dass ein Großteil der Kunst die Aufgabe hat, die Seh-Gewohnheiten und insbesondere die Erwartungs-Muster von "richtiger" Wirklichkeit immer wieder aufzureißen und aufzulösen ... also Stereotypisierungen und Kollektivierungen von falschen Richtungen zu verhindern.

Stereotypisierungen sind nichts anderes als einschlafender Geist. Und Kollektivierungen erzeugen blindes Bewusstsein. Auf dieser Basis hat Kunst die Aufgabe, immer wieder die bestehenden Zustände zu kritisieren, um damit so wichtige Themen wie Freiheit und Gleichheit geistig zu erneuern. Ich habe bereits einige Rollen der Kunst vorgestellt. Es sollte an dieser Stelle gesehen werden, dass die Funktion der "Abrissbirne", die die Kunst zu Recht innehat, u.a. dafür gesorgt hat, dass man heute das Erhabene nicht mehr 1:1 thematisieren kann. Wer heute als Künstler noch versucht, das Erhabene in irgendeiner Form zur Abbildung zu bringen, ist naiv. Wer als Künstler die Ambition hat, das Erhabene zu einem direkten Thema zu machen, steht immer mit mehr als einem Bein in der Gefahr, Sentimentalitäten zu gestalten oder Kitsch zu produzieren.

Das sieht man besonders prägnant an der so genannten esoterischen Kunst, die es seit einigen Jahrzehnten vermehrt gibt. Sie wirkt eigenartig unkünstlerisch. Sie trägt einen schwärmerischen Impuls in sich, aber in ihr erscheint nicht die Selbst-Transzendenz der Zeit, d.h., sie verzichtet auf die geistige Kooperation mit dem Erhabenen: Sie bildet die subjektive Sehnsucht nach dem "Spirit" ab und zerstört gerade dadurch den Zugang zum Erhabenen.

Alles in allem haben die Künstler mit ihrer Kunst, die sie immer wieder durch neue Epochen vorangetrieben haben, das Erhabene als Kunst-Thema allmählich vernichtet. Heute wagt es kein renommierter Künstler mehr, in seiner Arbeit von dem Erhabenen zu sprechen, einmal, weil das sozusagen nicht opportun oder besser "markt-konform" wäre und zweitens weil man spätestens seit dem Aufbruch zur "abstrakten Geistigkeit" (in dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beginnend) begriffen und erfahren hat, dass die Vergeistigung der Kunst durch Abbildungs-Verzicht letztlich immer im Mind landet, genauer gesagt in einer artifiziellen Kognition (siehe z.B. die Werke von Mondrian).

Artifizielle Kognition betreibt die Selbst-Reflexion des Denk-Bewusstseins mit den Mitteln der abstrakten und der konstruktivistischen Malerei. Aber man blockiert genau dadurch den Aufbau eines mentalen Resonanz-Raumes (Space), in dem sich das Erhabene zeigen kann ... als Resonanz im Bewusstsein.

Die derzeitige Avantgarde-Kunst weiß somit, dass sich der abbildende und somit auch euphorische Weg der Kunst zur Transzendenz und zum Erhabenen disqualifiziert hat. Man malt keine Religion mehr. Es gibt zwar einige Ausnahmen, aber diese liegen eher im Archaischen (siehe Anselm Kiefer) oder in visuellen Meditations-Konzepten, wie sie von Wolfgang Laib angeboten werden.

Das war nicht immer so. In der Frühphase der Industrialisierung, also so zwischen 1900 und 1930 war ein Großteil der Avantgarde-Künstler euphorisch-spirituell ausgerichtet und oft auch esoterisch, manchmal sogar spiritistisch engagiert. Man verstand alles das, was unter dem Stichwort "Transzendenz und Erhabenheit" diskutiert und gestaltet worden ist, als einen sehr bewussten Kampf gegen die drohende Entzauberung der Welt. Man war Avantgarde, weil man dagegen war, dass die beginnende Industrialisierung den Wert der Kultur entseelte. Man war Avantgarde, weil man spirituell war. Man war spirituell, weil man gegen den angeblichen "falschen Fortschritt" war.

Heute, rund 100 Jahre später, ist es genau anders herum. Ein Großteil der Avantgarde-Künstler ironisiert ganz gezielt alles das, was mit Transzendenz und Erhabenheit zu tun hat. Und man dekonstruiert das Spirituelle ziemlich gnadenlos. Das bedeutet, die heutigen Künstler haben im Sinne der These von der "Abrissbirne" ihre Spiritualität noch nicht ganz aufgegeben, aber ihr Engagement hat sich gewandelt: Es ist ein aktueller Kampf gegen "falschen Glauben" und "Gotteswahn".

Auf den ersten Blick könnte man vermuten, dass sich heute in der künstlerischen Avantgarde ein kollektives Bewusstsein entfaltet, das darauf ausgerichtet sein könnte, sich wieder der "reinen Transzendenz" zuzuwenden, um sie anschließend zu verweltlichen. Ein solches Konzept könnte in der Tat eine wichtige Voraussetzung für das sein, was ich bereits artikuliert habe, nämlich die Kooperation zwischen dem Unerreichbaren (Nagual) und unserer realen, täglichen Welt (Tonal). Wenn man eine derartige Co-Evolution will, sollte man damit aufhören, das Thema Erlösung und das Thema des geistigen Fortschritts dogmatisch und exklusiv in das Jenseitige zu verlagern.

Insofern sind einige der heutigen Künstler vermutlich auf dem richtigen Trip. Sie wollen die Transzendenz befreien von Kultur und Kirche. Auf der anderen Seite sollte man sehen, dass die Avantgarde-Wissenschaftler in diesem Bemühen einen großen Schritt weiter sind. Ein Beispiel: Der Physiker Lothar Schäfer schreibt in seinem Buch "Versteckte Wirklichkeit. Wie uns die Quantenphysik zur Transzendenz führt" (Stuttgart 2004), dass die Quanten-Wirklichkeit, wie sie von der Wissenschaft immer häufiger und auch immer stringenter

bewiesen wird, uns Menschen dazu hinführt, dass uns eine Realität umgibt, die wir das Transzendente nennen könnten. Und wenn man sich dieser Transzendenz nähert, erfährt man, dass sie für unser ganz persönliches Leben eine große Bedeutung hat:

Die Transzendenz ist nicht abstrakt.
Sie will Kooperation, weil sie Fürsorge ist.

Diese Fürsorge beruht darin, dass diese Transzendenz uns mit einer Verpflichtung konfrontiert, die unsere persönlichen Belange und Motive übersteigt. Hier wird wiederum das Motiv der Selbst-Übersteigung erkennbar, das auch Theunissen anführt. Schäfer meint parallel dazu, dass man diese Verpflichtung nur annehmen und nutzen kann, wenn man fähig wird, der Transzendenz zu vertrauen. Dadurch würde der menschliche Geist fähig werden, "aus unbekannten Quellen inspiriert zu werden".

Damit deutet er die Überwindung des kartesianischen Grund-Musters an. Denn wenn man sich bewusst inspirieren lässt, dann sagt man ein deutliches "Ja" zur Kooperation zwischen dem persönlichen Geist (Mind) und dem universalen Geist der Transzendenz (Nagual). Um an diesem Prozess der Kooperation teilnehmen zu können, so schreibt Schäfer weiter, "muss man den Kontakt mit dieser Quelle suchen ... jeder auf seine Art".

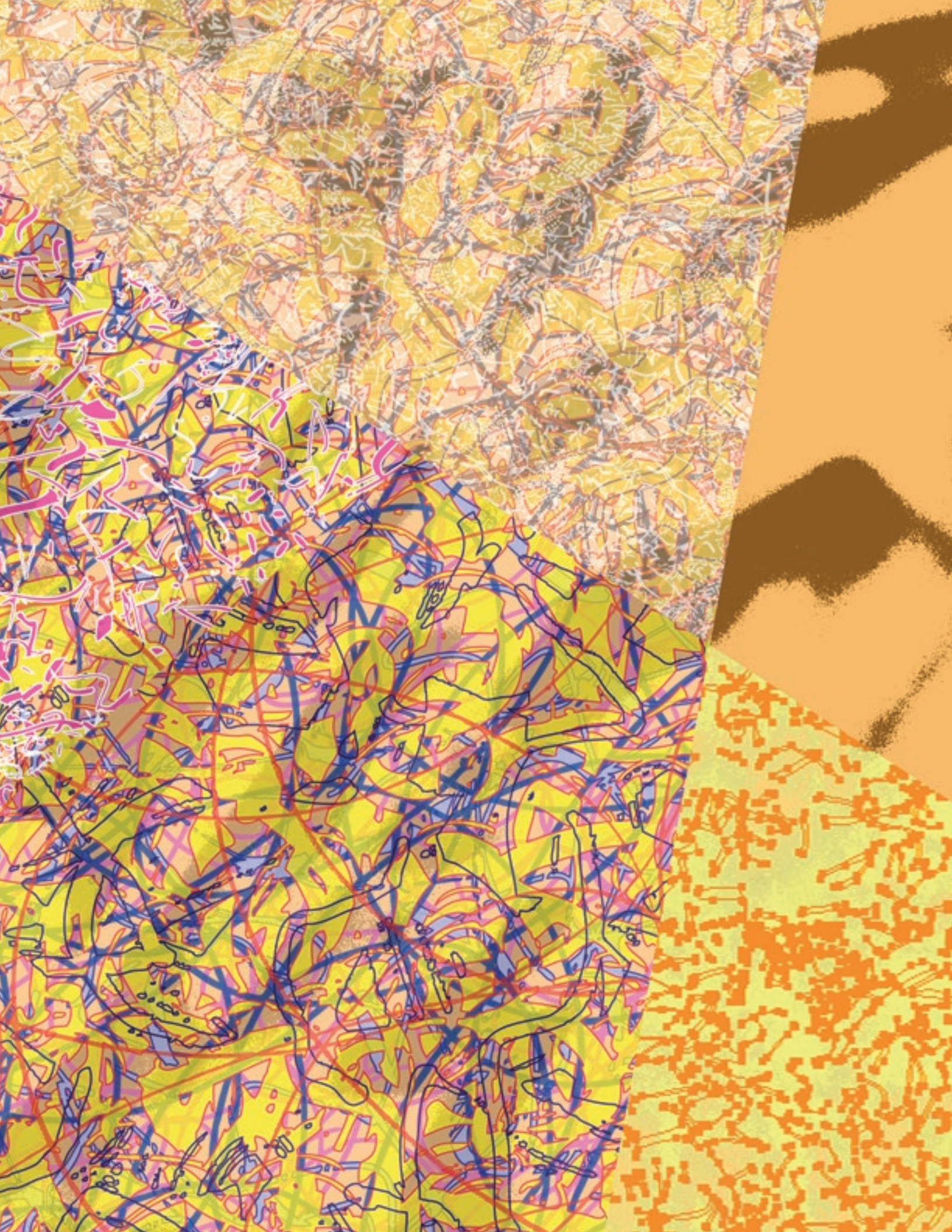
Wir haben die mentalen Voraussetzungen dazu. Wir haben auch die Freiheit dazu. Es ist der freie Wille, der uns Menschen kennzeichnet. Und nach Schäfer ist dieser freie Wille "die Manifestation eines autonomen Bewusstseins". Und dieses autonome Bewusstsein, das wir durch unsere kulturelle Evolution immer mehr freigelegt und erobert haben, das ist aus der Sicht von Schäfer ein

"kosmisches Bewusstsein".

Damit meint Schäfer, dass derjenige, der in der Lage ist, sein persönliches Bewusstsein als ein kosmisches Bewusstsein zu erleben, fähig wird, mit dem Jetzt des Werdens zu kooperieren … und zwar ganz pragmatisch zugunsten seines konkreten Lebens im Alltag.

Wenn diese Kooperation zugelassen wird, verwandelt sich sukzessiv das persönliche Bewusstsein. Es erkennt (jetzt nicht mehr blockiert von der Einseitigkeit des Denkens), dass unser Mind … also unser Hier und Jetzt … dasjenige Organ sein könnte, das die Hilfe und die Fürsorge des Erhabenen evozieren und nutzbar machen könnte.

Damit würden das Erhabene und das Nagual konkret in uns sein. Die Natur des Menschen ist in diesem kosmischen Bewusstsein verankert. Uns fehlt nur der Zugang. Uns fehlt die



Kenntnis, wie man einen Resonanz-Raum (Space) in seinem Mind etablieren könnte, in dem sich das kosmische Bewusstsein zeigen kann. (Wie gesagt, die hier beschriebenen Space-Machines könnten dazu nützlich sein.) Und noch etwas: Damit würden eventuell die vielen "Jenseits-Sehnsüchte" und "Jenseits-Projektionen" ihre dogmatische Dominanz verlieren. Unsere Kultur würde eventuell fähig werden, zu erkennen, dass die Aspekte der modernen Spiritualität darauf ausgerichtet sind, "das Ende der Suche nach der göttlichen Wirklichkeit einzuleiten" (Lothar Schäfer).

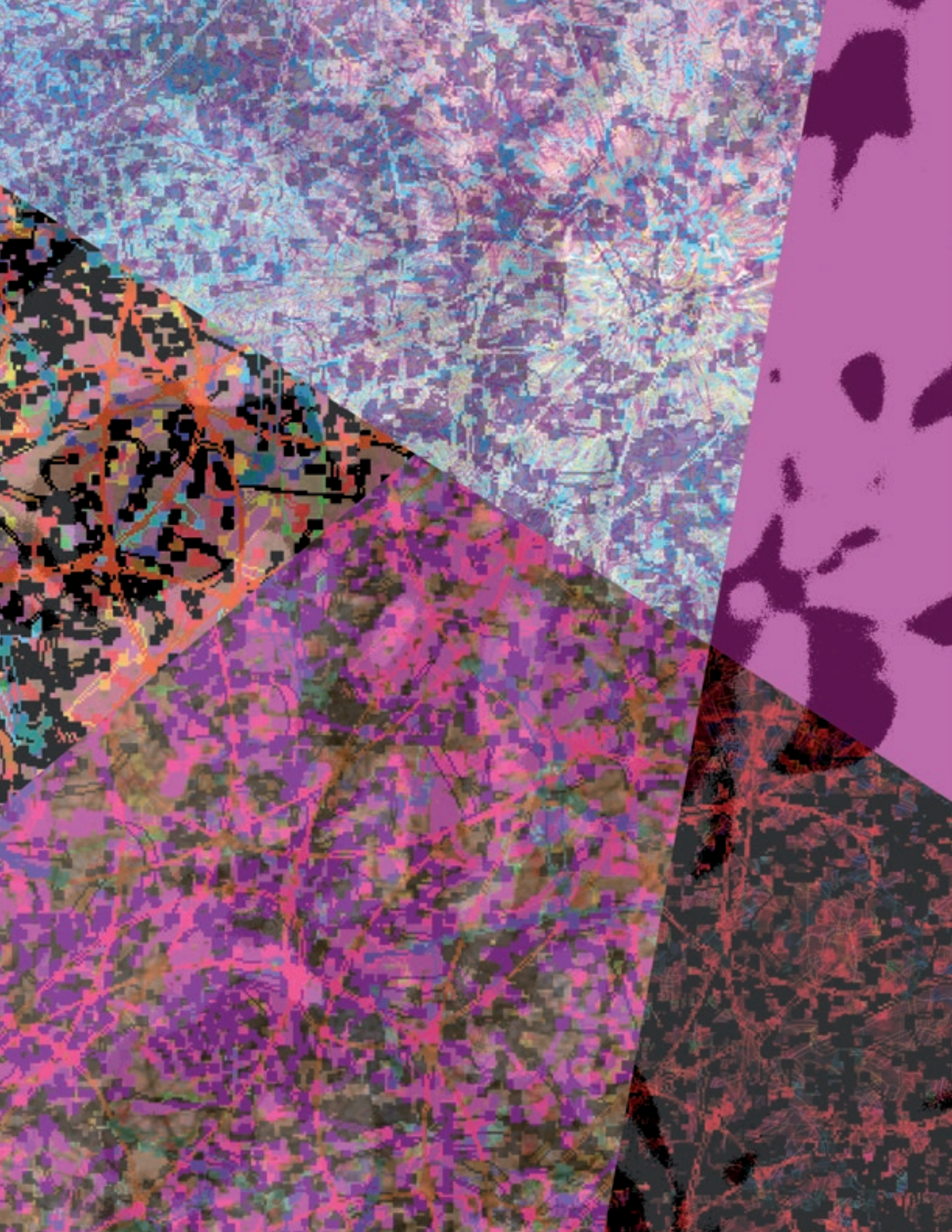
Aus der quantenphysikalischen Sicht von Schäfer existiert ein autonomer, kosmischer, sich selbst bewusster Geist, der mit unserem menschlichen Geist (Mind) das Gemeinsame (das Dritte) erschaffen will und irgendwann einmal auch "von außen" betrachten und genießen will.

Schäfer ist nur ein Beispiel von sehr vielen. Es ist Avantgarde-Wissenschaft. Wenn man das so liest, begreift man, wie viel Angst die Avantgarde-Künstler, die auf dem Feld der klassischen Ästhetik arbeiten, im Grunde vor ihrer eigenen Öffentlichkeit (Kunst-Markt) haben. Man könnte z.B. darüber spekulieren, warum moderne Künstler nicht den Mut haben, sich wieder dem Erhabenen zuzuwenden, und zwar auf Basis einer modernen, weil wissenschaftlichen Spiritualität, die auf Co-Evolution ausgerichtet ist.

Ein Grund, warum das im Moment offensichtlich nicht machbar ist, könnte die Tatsache sein, dass die klassische Ästhetik und damit die moderne Kunst extrem stark auf die Kultur ausgerichtet ist. Sie lebt inzwischen wie ein Sonntags-Kind in der permanenten Aktualität und Aufmerksamkeit der Kultur. Die Kultur genießt die Kunst (man bedenke nur die ungeheuren Preise, die Bilder von modernen Künstlern erzielen und an die sensationellen Besucher-Rekorde in denjenigen Museen, die moderne Kunst ausstellen). Und die Kunst genießt ihre wachsende Bedeutsamkeit.

Die klassische Ästhetik ist sozusagen mit der Kultur verheiratet. Sie ist einer der Motoren der Kultur. Und damit ist sie natürlich auch extrem abhängig von dieser Kultur.

Bei der Wissenschaft ist das anders. Auch sie arbeitet für die Kultur, aber man kennt dort so gut wie gar keine Stars (bis auf wenige Ausnahmen, z.B. damals Albert Einstein oder im Moment Stephen Hawking). Selbst die Nobelpreisträger sind nicht öffentlich bekannt. Es gibt so gut wie keine mediale Aktualisierung. Erst recht gibt es keine Show-Events. Wissenschaft findet sozusagen auf einer anderen Etage der Kultur statt. Und damit ist sie weitestgehend frei



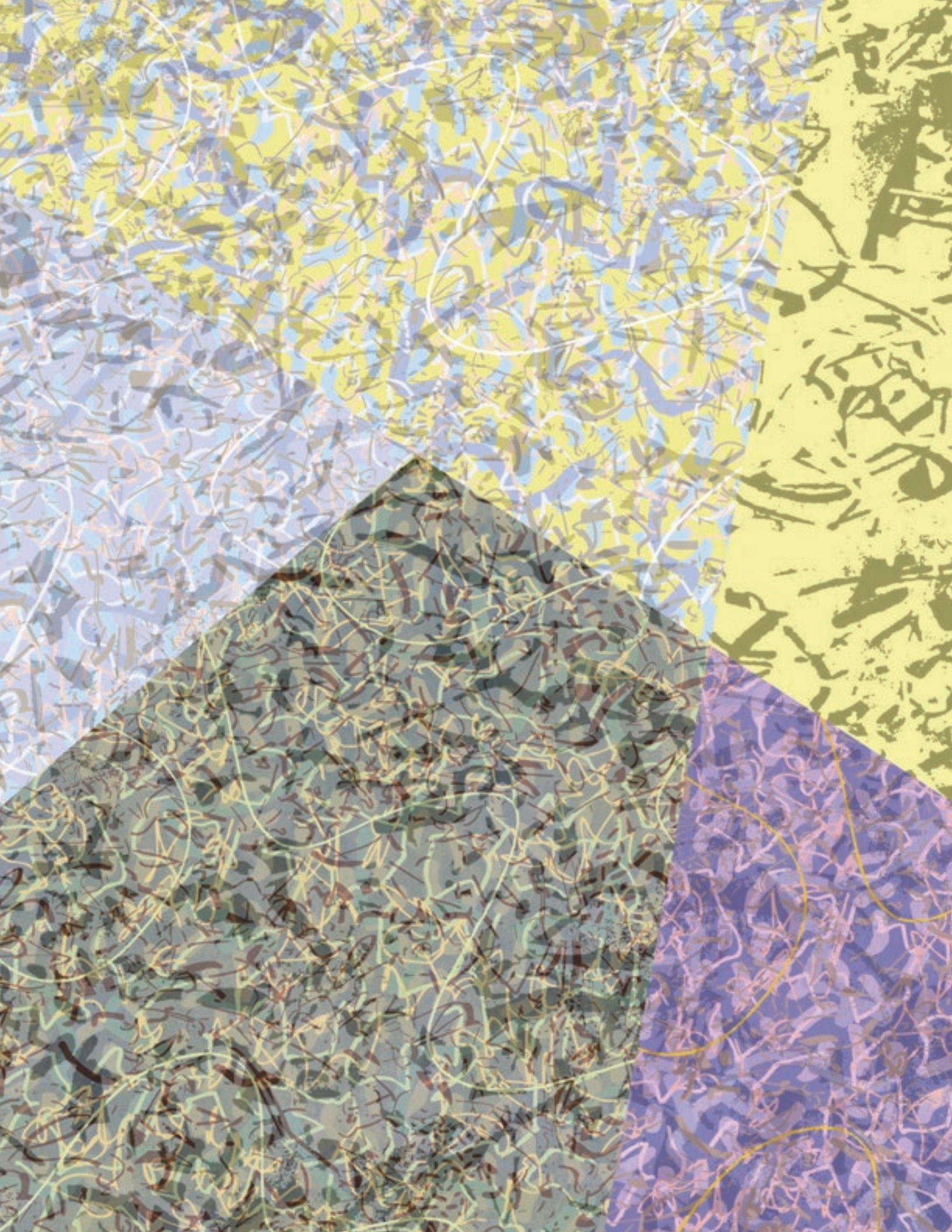
von den Aktualitäten und Erwartungs-Zwängen der Kultur. Ganz im Gegenteil. Wissenschaft kann frei entscheiden(wenn man einmal von politisch-finanziellen Fördermitteln absieht), was sie der Kultur geben möchte und wodurch sie die bestehende Kultur positiv erschüttern möchte. Wissenschaft kann Evolutionen, z.B. in Form von neuen Paradigmen, ins Feld führen, weil sie sich relativ autonom organisiert hat.

Ganz anders die bildende Kunst mit ihrer klassischen Ästhetik. Sie ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr in eine Interaktion hineingeraten, die langfristig vielleicht gar nicht günstig für die Kultur ist, weil in der Großwetterlage der Kultur die Aspekte der Wehleidigkeit und der Selbst-Zerstörung eine massive Präsenz bekommen haben. Wenn man so stark mit der Kultur kooperiert, wird man vermutlich auch ein Stück weit die öffentlichen Bedürfnisse dieser Kultur befriedigen müssen. Und die laufen im Moment, was Ästhetik und Kunst betrifft, eher in die Richtung von Show und Business insbesondere in die Richtung von Trost-Produktion. Und immer stärker wird der Druck auf die Künstler, moderne Bild-Formen und visuelle Ritual-Formen zu entwickeln, die auf den ersten Blick geistig-evolutiv aussehen, die aber in ihrer Rezipion und Verarbeitung mehr und mehr in ein Feld hineinrutschen, das Otto W. Haseloff einmal wie folgt beschrieben hat: "Es geht um die Distanzierung vom situativen Druck."

Wieder zurückkommend auf die bereits beschriebenen Rollen-Konzepte der Kunst, würde das bedeuten, dass sich in der modernen Kunst eine Tendenz durchgesetzt hat, die darauf ausgerichtet ist, Kunst als Prestige-Fetisch zu benutzen oder Kunst zu missbrauchen als "Urlaub vom Stress". Das sieht äußerlich, d.h. formal aus, als würde es um eine Kunst gehen, die auf Innovation und Selbst-Übersteigung ausgerichtet ist.

Je intensiver man sich aber mit dieser Kunst und mit den sie umgebenden bürgerlichen Ritualen beschäftigt, umso mehr bemerkt man den kompensatorischen und damit rückwärts gewandten Charakter. Anders gesagt: Die starke Anbindung der klassischen Ästhetik an die Eigen-Dynamik der Kultur sorgt im Moment dafür, dass die Kunst einen Teil ihrer inneren Programmatik verliert oder verrät, nämlich Menschen zu helfen, sich geistig dorthin zu bewegen, wo sich die nächste Etappe unseres Besser-Werdens entfalten könnte.

Natürlich bleibt der bildenden Kunst nach wie vor der Ausweg oder der Trick, das Erhabene indirekt und damit sozusagen subkutan einzubringen. Man integriert dann in das eigentliche Kunst-Thema das Schöpferische als Mit-Thema, und zwar in der Hoffnung, dieses implizite Mit-Thema könne eventuell den Mind mit dem Erhabenen in Verbindung bringen. Dieses Konzept ist aber problematisch. Warum? Gestaltet wird vorrangig das Thema (das Sujet), und



das Mit-Thema trägt in prägnanter Form die Signatur des Künstlers, d.h. die kreative Persönlichkeit.

Nun ist aber die kreative Persönlichkeit nicht geeignet, sich in denjenigen mentalen Resonanz-Raum (Space) zu verwandeln, der nötig wäre, um das Erhabene zu rufen. Das bedeutet:

Man erlebt die Persönlichkeit
des Künstlers.

Aber nicht die Resonanz des Erhabenen.

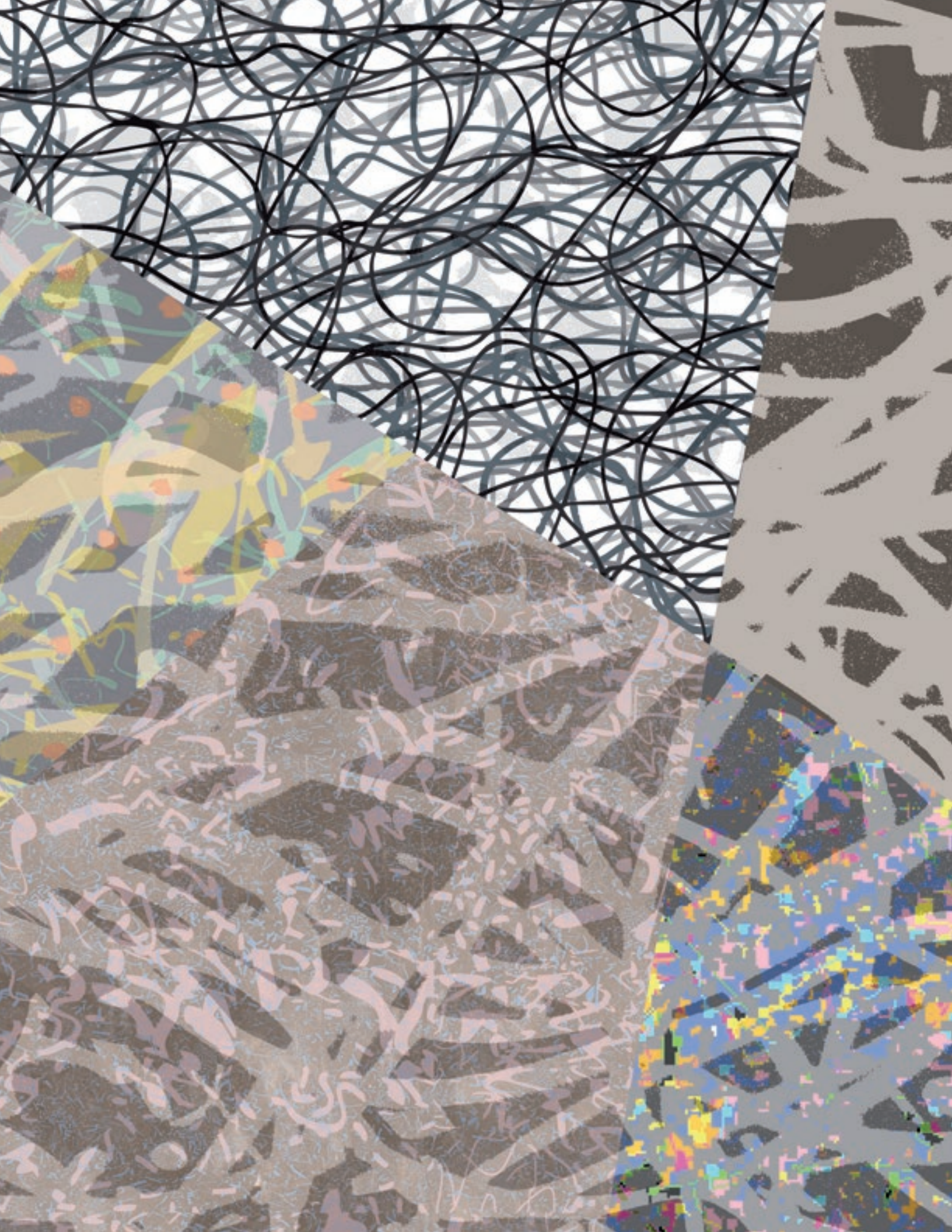
Der Resonanz-Raum, um den es hier geht, benötigt die Präsenz eines Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist (also das Meta). Die kreative Persönlichkeit des Künstlers ist aber deutlich anders formiert: Sie ist ein Zuviel, das ein Fast-Nichts ist (was indirekt eine Definition von Narzissmus ist). Ein Weiteres kommt hinzu. Wenn ein kreativer Künstler ein Mit-Thema formen will, wird er gezwungen sein, es im Kontext seines eigentlichen Themas zu vollziehen. Somit sind die konkreten Themen des Kunst-Marktes die "manipulierenden Kanäle" für das Mit-Thema.

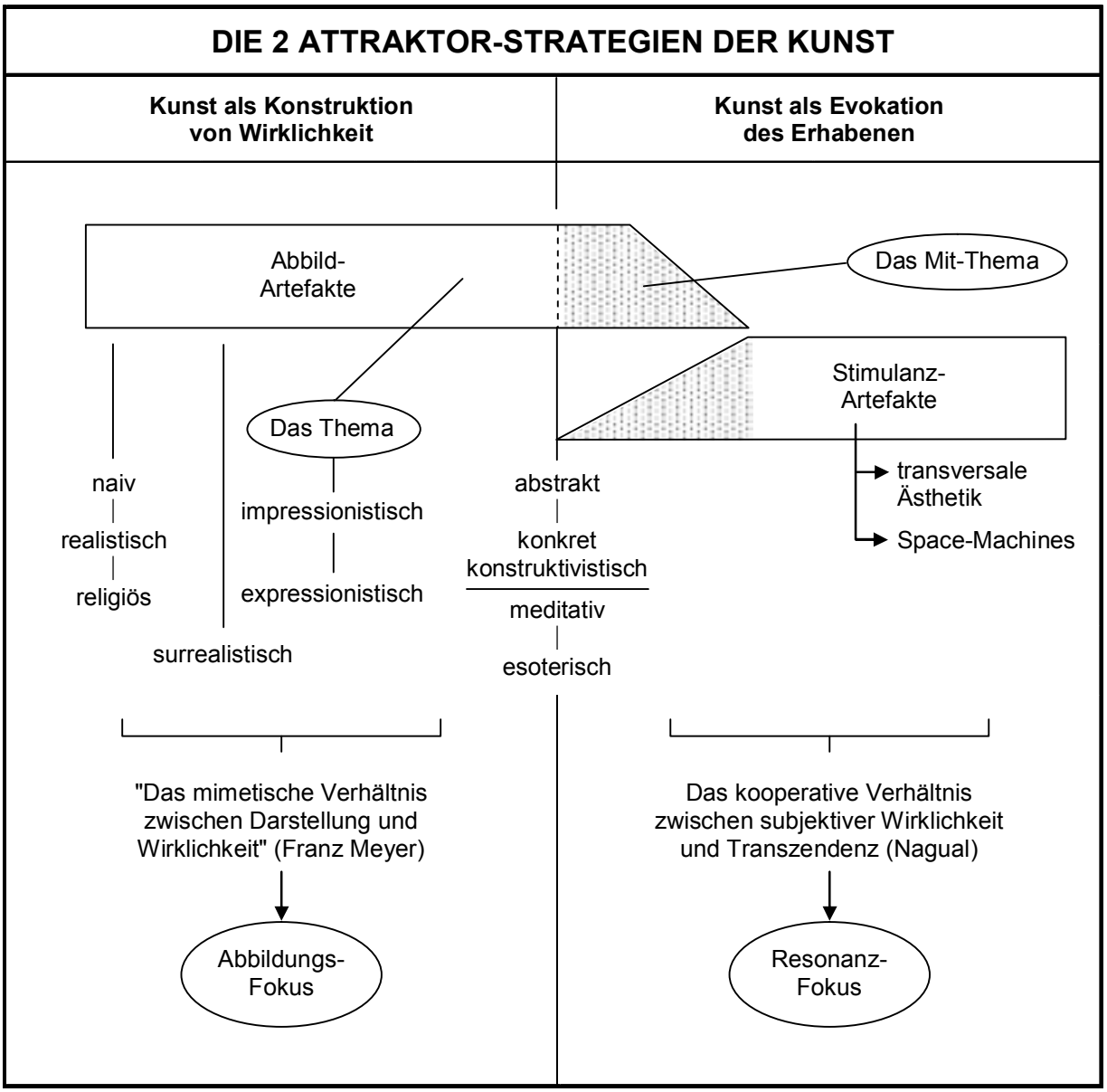
Natürlich hat sich die Kunst in den letzten Jahrhunderten dramatisch verändert. Wie das folgende Schaubild zeigt, haben sich die Inhalts-Konzepte und die Stil-Arten der Kunst im Grunde positiv entwickelt. Es hat zu Beginn eine naive realistisch-religiöse Auffassung von Kunst gegeben, dann hat es eine surrealistische, impressionistische und expressionistische Phase gegeben, und später ist die Kunst immer abstrakter und konkret-konstruktivistischer geworden, z.T. auch minimalistischer. Und bis auf wenige Bereiche, die meditativ-esoterisch geblieben sind, hat sich die Kunst weitestgehend frei gemacht von den Zuweisungen (Befehle) der Macht-Institutionen und der kirchlichen Dogmen.

Aber trotz dieser ungeheuer wichtigen Leistung, die die Kunst hier für sich und die Kultur vollzogen hat, nämlich von der platten Realistik zur Abstraktheit zu gelangen, ist, wie Franz Meyer zu Recht schreibt, "das mimetische Verhältnis zwischen Darstellung und Wirklichkeit" immer noch tonangebend für die Kunst:

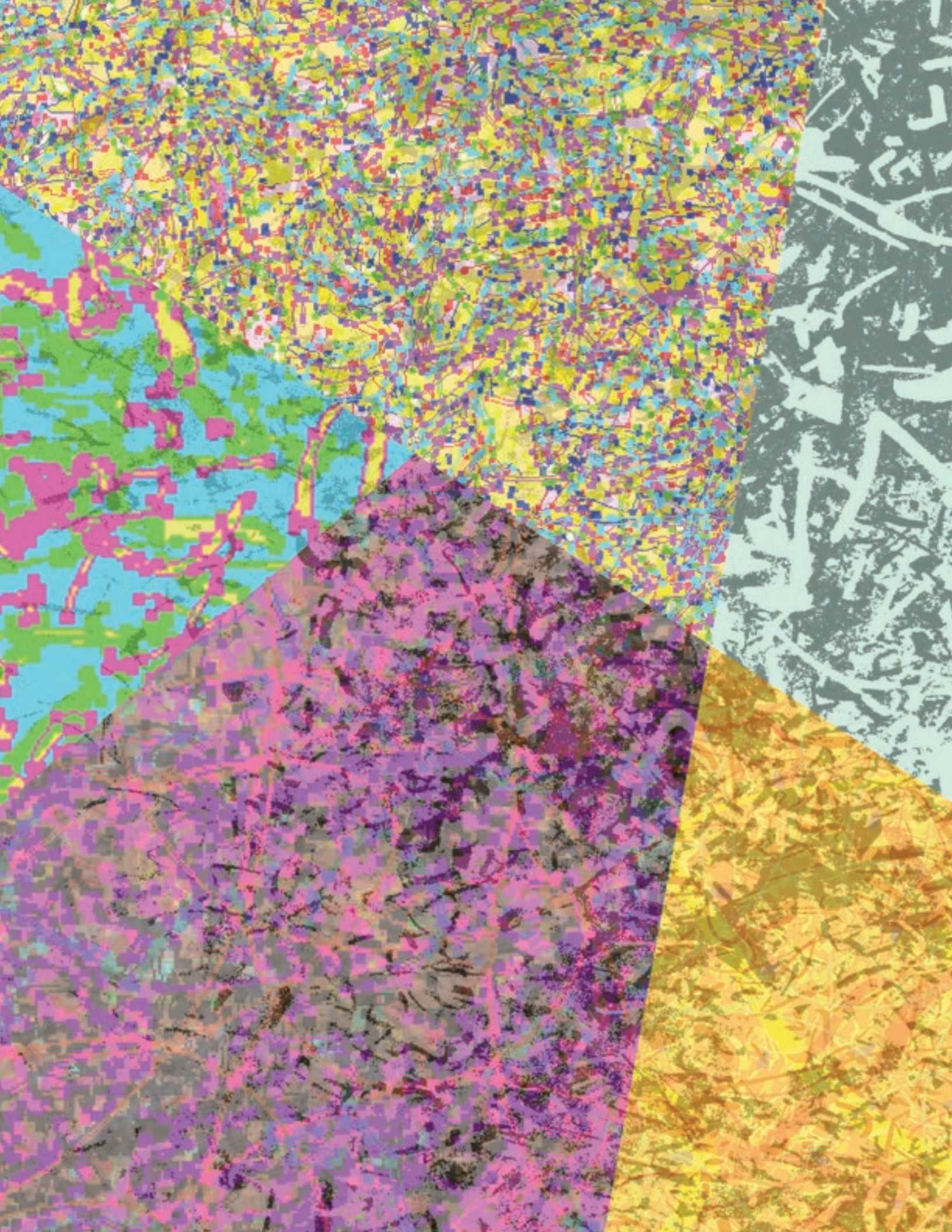
Die Kunst hat sich zwar von fremden Intentionen befreit,
aber sie hat sich nicht von dem Dogma der Abbildung befreit.

Das Schaubild auf Seite 106 beschreibt, wie sich die Kunst zwischen Wirklichkeit und Erhabenem platziert hat.





Es hat viele Stil-Revolutionen gegeben. Und es hat auch eine definitive Befreiung von vielen äußeren Zwängen und Macht-Befehlen gegeben. Die Kunst ist weitestgehend frei (und deshalb auch kulturell so wirksam). Aber trotz allem hat es die Kunst nicht geschafft, die mimetische, also nachahmende Strategie zu überwinden. Darstellen heißt immer noch Abbilden (Objektivieren) und Nachahmen. Das bedeutet, dass das Tonal der Welt und das kartesianische Denken nach wie vor im Mittelpunkt der Kunst-Produktion stehen:



Abbilden	Nachahmen
|	|
Objektivierung	Mimesis
|	|
Basis ist das Denken (Kartesianismus)	Basis ist das Tonal (Welt)

Welt forciert Denken. Denken verstärkt die Welt. Das ist der Kreislauf, aus dem die moderne Kunst sich trotz aller internen Revolutionen nicht hat befreien können. Es ist ein seltsam altmodischer Fokus … weit entfernt von den Forschungs-Ergebnissen der wissenschaftlichen Avantgarde (wobei noch einmal darauf hingewiesen werden sollte, dass z.B. die Quanten-Forschung rund 100 Jahre alt ist, und dass es Gehirn- und Bewusstseins-Forschung auch schon seit mindestens 50 Jahren gibt).

Man könnte den Kreislauf der Kunst zwischen Mimesis und Kartesianismus als "naiv-romantisch" bezeichnen. Allerdings sollte man berücksichtigen, dass der Fokus, der sich daraus ergibt, eine außerordentlich gute Passung zur Kultur erzeugt:

Weil die Kunst so altmodisch ist, passt sie gut zu den verborgenen Dogmen der Kultur.

Sie erzeugt permanent diejenigen Dekorationen und Innovationen, die die Dogmen rückverstärken.

Im Zentrum dieser Dogmen liegen einige starke Glaubens-Muster. Als Beispiel: "Das Erlösende wartet ausschließlich im Jenseitigen." Oder: "Der reale Alltag ist nicht das Wunder des Lebens." Oder: "Es gibt keinen kosmischen Geist, der mit uns kooperieren möchte." Oder: "Es gibt keine Co-Evolution." Oder: "Das Erhabene ist Spinnerei oder Illusion."

Es ist seltsam: Die Avantgarde der Kunst ist zwar extrem (ja, fast romantisch) weltlich und tonal. Aber zugleich kann sie die Welt nicht als Wunder begreifen.

Die Avantgarde-Wissenschaftler sind da viel weiter. Stuart Kauffman, der "artifical life" erforscht, spricht dem Leben explizit etwas "Heiliges" zu und entdeckt in dem Werden die ausgestreckte Hand der Schöpfung … ausgestreckt, um mit uns zu kooperieren: Leben will das Gemeinsame erzeugen.

Immer mehr Bereiche der Wissenschaften beschreiten … z.T. noch zaghaft … diesen Weg zur Co-Evolution. Und in der Tat ist es für die Wissenschaft leichter, weil sie sehr viel mit Empirie und Mathematik operiert, und weil sie mit der Logik der Worte arbeitet. Wissenschaft ist, wenn man es etwas anders ausdrücken möchte, geistige Wort-Kunst. Das, was wir Kunst nennen, also klassische Ästhetik, ist überwiegend Bild-Kunst … Visualität.

Das Bild hat immer schon die Tendenz gehabt, in die Falle der Wirklichkeit hineinzutapsen, also in einen Realismus der Abbildung und der Nachahmung. Die meiste Kunst, die sich unter dem Signum "moderne Kunst" anbietet, ist die Konstruktion von tonaler Wirklichkeit und ist nicht die Evokation des Erhabenen:

Man gestaltet das Sein.
Aber man kooperiert nicht mit dem Werden.

Konstruktion und Evokation sind weit voneinander entfernt. Konstruktion ist immer gefangen in dem Bild-Abbild-Syndrom der Wirklichkeit, während die Evokation nur dann rein technisch funktionieren kann, wenn es ein kooperatives Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Realität gibt. Für Quantenphysiker, Biogenetiker, Kosmologen und andere Gruppen der Avantgarde-Wissenschaft ist der Unterschied zwischen Wirklichkeit (menschlich-mentale Konstruktionen) und Realität (das Unerfahrbare / Erhabene) längst klar.

Wir kennen inzwischen den Unterschied zwischen der Landkarte und der Landschaft. Aber wir kennen diesen Unterschied nur als Prinzip. Das, was wir wirklich in der Hand haben, ist immer nur die Landkarte. Wir können diese Landkarte permanent verbessern und immer wieder an neue Mutmaßungen und Findungen anpassen, aber wir werden nie die Landschaft selbst in der Hand haben. Es sei denn, wir sind bereit, wie es die Quanten-Forschung nahelegt, zuzulassen, dass wir den Unterschied zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten aufheben, wodurch wir automatisch als Person genauso magisch werden würden wie das Werden, genauso mysteriös werden würden wie das Bewusstsein und genauso ein "Wunder" sein würden wie es das Leben ist.

In diese Richtung marschiert die moderne Spiritualität. Wissenschaft folgt ihr einerseits darin, andererseits ist sie selbst der vorantreibende Agent dieser Entwicklung. Wissenschaft will Erkenntnis für Aufklärung und erzeugt auf diesem Weg die Erkenntnis, dass das uns umgebende Wunder der Schlüssel zur Co-Evolution sein könnte. Die moderne Kunst kann diesen Weg derzeit weder sehen noch begehen. Für sie wäre die Annäherung an die Prinzipien und inneren Gesetze der Co-Evolution ein Rückschritt … ein Verlust von Freiheit … eine Unterordnung … unter eine Art Quasi-Religion.

Die moderne Kunst verzichtet damit auf eines der spannendsten Abenteuer in der Geschichte der Menschheit … die Entdeckung der ausgestreckten Hand.

Natürlich sollte man berücksichtigen, dass brillante Wissenschaftler es ein Stück weit leichter haben als Künstler. Sie haben spekulative Ideen ("Arbeits-Hypothesen") und können diese in der zu beobachtenden Realität (Natur) auf Empirie oder Wahrheit "abklopfen". Für einen Wissenschaftler besteht der Sinn eines wissenschaftlichen Experiments darin, die Realität zum Sprechen zu bringen. Für einen Künstler gibt es diese Art von Interaktion zwischen Landkarte (Arbeits-Hypothese) und Landschaft (Realität) nicht. Er will auf die Kultur einwirken. Er will ihre Evolution "nach vorn" treiben. Aber Kultur kennt keine Gesetze und keine Wahrheiten: Kultur ist kollektivierte Erfindung.

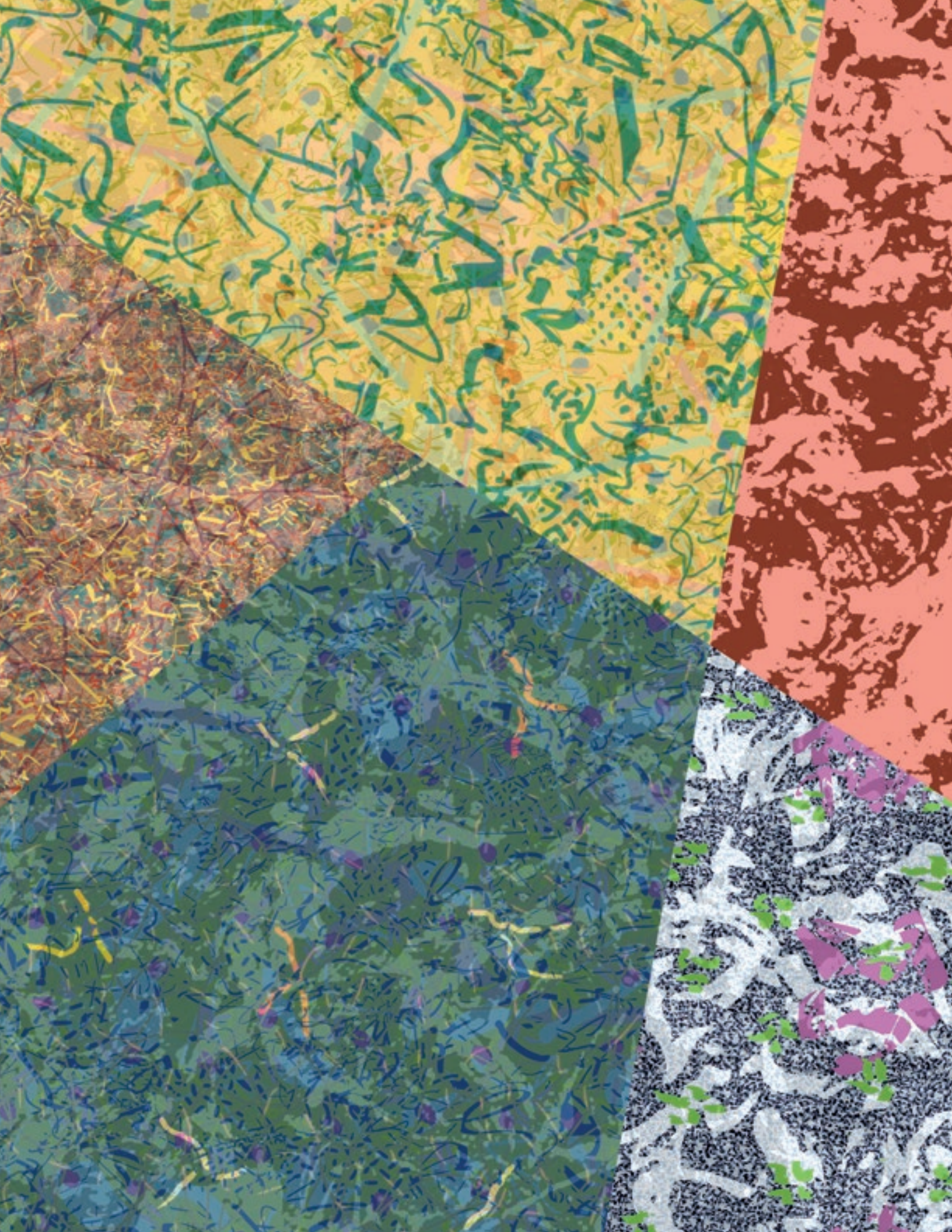
Also arbeitet der Künstler in dem Interaktions-Feld von singulärer Wirklichkeit und kollektivierter Wirklichkeit. Letztlich schwebt er zwischen vielen Landkarten und an die Stelle von "wissenschaftlichen Wahrheiten" (= Beweise) treten bei ihm die Feedback-Schleifen der Medien und Museen.

Aus dieser Sicht ist vielleicht verständlich, warum die moderne Kunst so eigenartig altmodisch-romantisch ist und warum die Künstler so viel Wert auf kulturelle Akzeptanz (Ruhm) legen.

Wenn man mit Künstlern spricht und mit ihnen z.B. das Konzept der Space-Machines (transversale Ästhetik) diskutiert, wird schnell deutlich, wie sehr Künstler die Feedbacks der Realität (Nagual) zu vermeiden suchen. Man könnte z.B. Kunstwerke empirisch auf ihre mental-neuronalen Effekte bei unterschiedlichen Rezipienten-Gruppen analysieren … also Wissenschaft als Ersatz-Realität. Man könnte z.B. empirisch beobachten, ob und wie das Erhabene, das ein Artefakt evoziert, in der Person wirksam wird.

Ein derartiges Konzept erleben diejenigen Künstler und Kunst-Studenten, mit denen ich in Diskussionen war, als eine "Horror-Vision" (so ein befreundeter abstrakt malender Künstler). Für ihn wäre das der "Tod der freien Kunst" und die Kategorie der Wirkung wäre für ihn die Mordwaffe. Wörtliches Zitat: "Ich als Künstler brauche die totale Freiheit. Wirkung ist Unfreiheit."

Bei den Studenten lag die Sache etwas anders. Für sie wäre eine transversale Ästhetik die Abkehr von der gewünschten "sozial-kulturellen Wirkung". Sie argumentieren, dass eine



derartige Kunst keine echte Kunst mehr sein könne, weil sie freiwillig eine Art "Fahnenflucht" vollziehen würde: von der Kultur zum Individuum ... von der großen Öffentlichkeit zum privaten Gehirn.

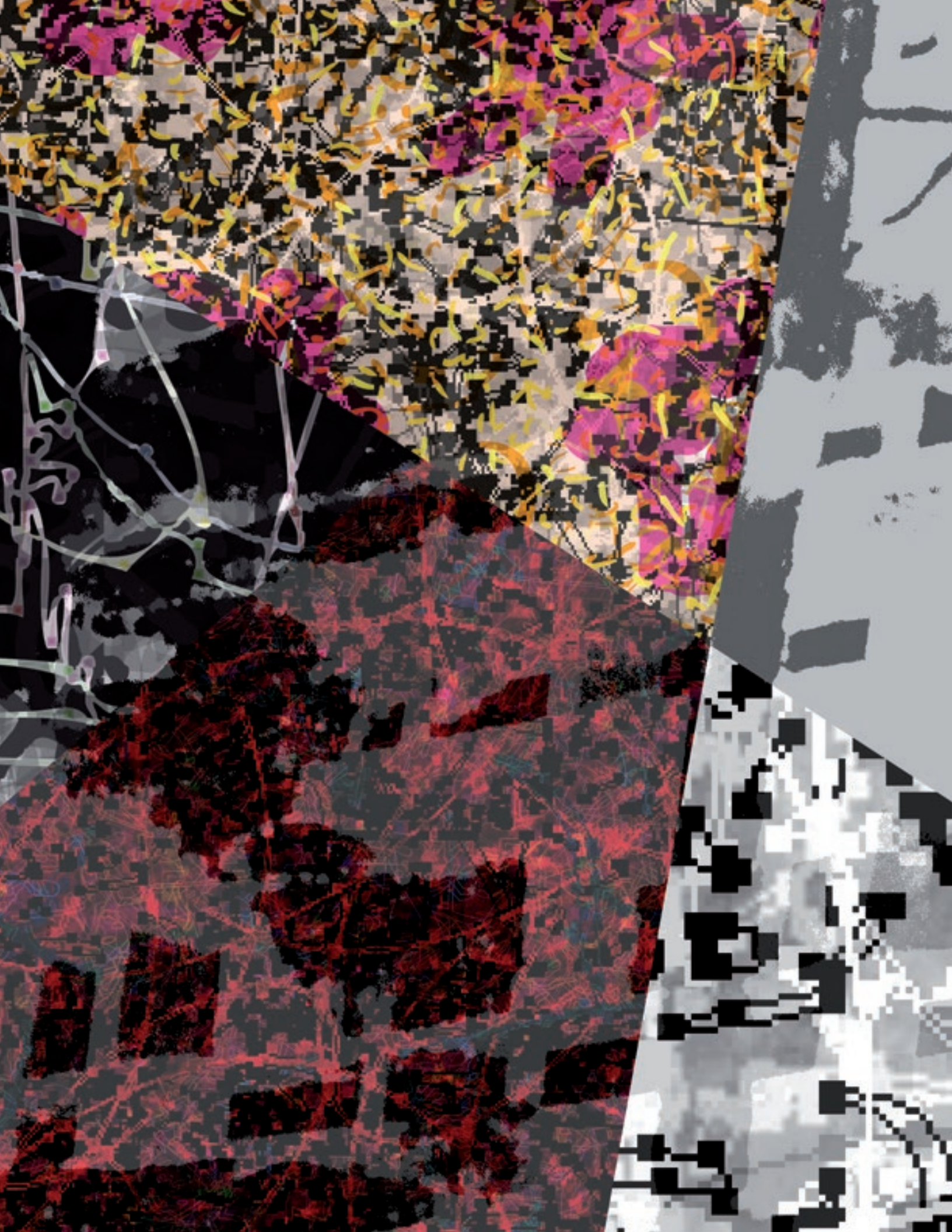
Sie wollen echte Wirkungen. Für sie ist deshalb die öffentliche Kultur der alleinige Adressat. Nur dort kann das erzeugt werden, was sie anstreben, nämlich "Relevanz" zum Zwecke der Bewusstseins-Verbesserung. Für sie entsteht die Wirkung der Kunst in der Akzeptanz durch die Kultur.

Interessant waren die Reaktionen von einigen theoretischen Experten und Kunst-Professoren. Bei ihnen ist der Ansatz der transversalen Ästhetik "viel zu romantisch" und "zu idealistisch", weil er davon ausgeht, dass man Kunst mit Wirkung verbinden könne. Seit der deutschen Romantik hätte man gelernt, dass die Verbindung von Wirkungen und Werten im Rahmen von Kunst-Konzepten nicht nur "illusionistisch" sei (Zitat: "Kunst lebt von ihrem Scheitern."), sondern auch intolerant und autoritär-repressiv. Die Argumentation ist dann wie folgt: Die Wirkung der Kunst würde dadurch entstehen, dass man sie permanent befreit von Wirkungs-Zielen und insbesondere von Werten. Jeder "von oben" verordnete Idealismus sei eine Vorstufe von ... wörtlich ... "Faschismus".

Bleibt an dieser Stelle der zarte Hinweis, ob die massive Integration der Kunst in die Kultur nicht eventuell dafür sorgen würde, dass sehr viele von den offiziellen Werten der Kultur in die Kunst als "Briefing" einsickern, z.B. der Show-Charakter, die Event-Orientierung, der Narzissmus ("Genie-Kult") und der Merkantilismus ("Kunst als Aktie"). Ebenso kann man fragen, ob es nicht gerade die Werte der heute dominierenden Kultur sind, die die Kunst an das beschriebene altmodische Set von "Mimesis plus Objektivierung" kettet. So wahnsinnig frei scheint die Kunst nicht zu sein ... wenigstens nicht da, wo es um ihre Selbst-Reflexion und Selbst-Entwicklung geht.

Es wäre gut, wenn die Kunst denjenigen Pfaden folgen könnte, die von diversen Wissenschaften in Richtung einer Instrumentalisierung des Bewusstseins zum Zwecke der Individuation (persönliches Wachstum) derzeit entwickelt werden. Wenn man Ästhetik in diesen Kontext integriert, nähert man sich dem Wirkungs-Konzept der transversalen Ästhetik. Hierzu lässt sich folgender Steckbrief formulieren, wie ihn das Schaubild auf Seite 116 zeigt.

Um das leisten zu können, müsste die Kunst das mimetische Verhältnis zwischen Darstellung und Wirklichkeit überwinden, und müsste neuartige visuelle Strategien erfinden, die



das kooperative Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Realität gestalten und in den Mittelpunkt der öffentlichen Diskurse bringen könnten. Dadurch würde sich die Ziel-Richtung der klassischen Ästhetik, die ja eindeutig auf Kultur fixiert ist, nicht zwingend verändern müssen. Man würde also keinen Rückzug der Kunst aus der Öffentlichkeit der Kultur praktizieren müssen. Aber man würde sich von dem Bild-Abbild-Syndrom als Mono-Strategie trennen, und würde experimentell beginnen, einen eigenständigen Beitrag zum Konzept der Co-Evolution zu entwickeln und anzubieten. Das Schaubild auf Seite 118 beschreibt die dahinter stehenden zwei Perspektiven.

Das Wirkungs-Konzept

DER STECKBRIEF DER TRANSVERSALEN ÄSTHETIK

Die transversale Ästhetik benutzt Space-Machines, um den Prozess der Wahrnehmung zum Inhalt der Wahrnehmung zu machen.

Dadurch wird die Wahrnehmung zum Eigen-Wert (= Space).

Eine eigenwertige Wahrnehmung baut im neuronalen System einen Resonanz-Raum auf, der sich auf diejenige Schöpfung bezieht, die sich als "Jetzt des Werdens" zur Nutzung (Resonanz) anbietet.

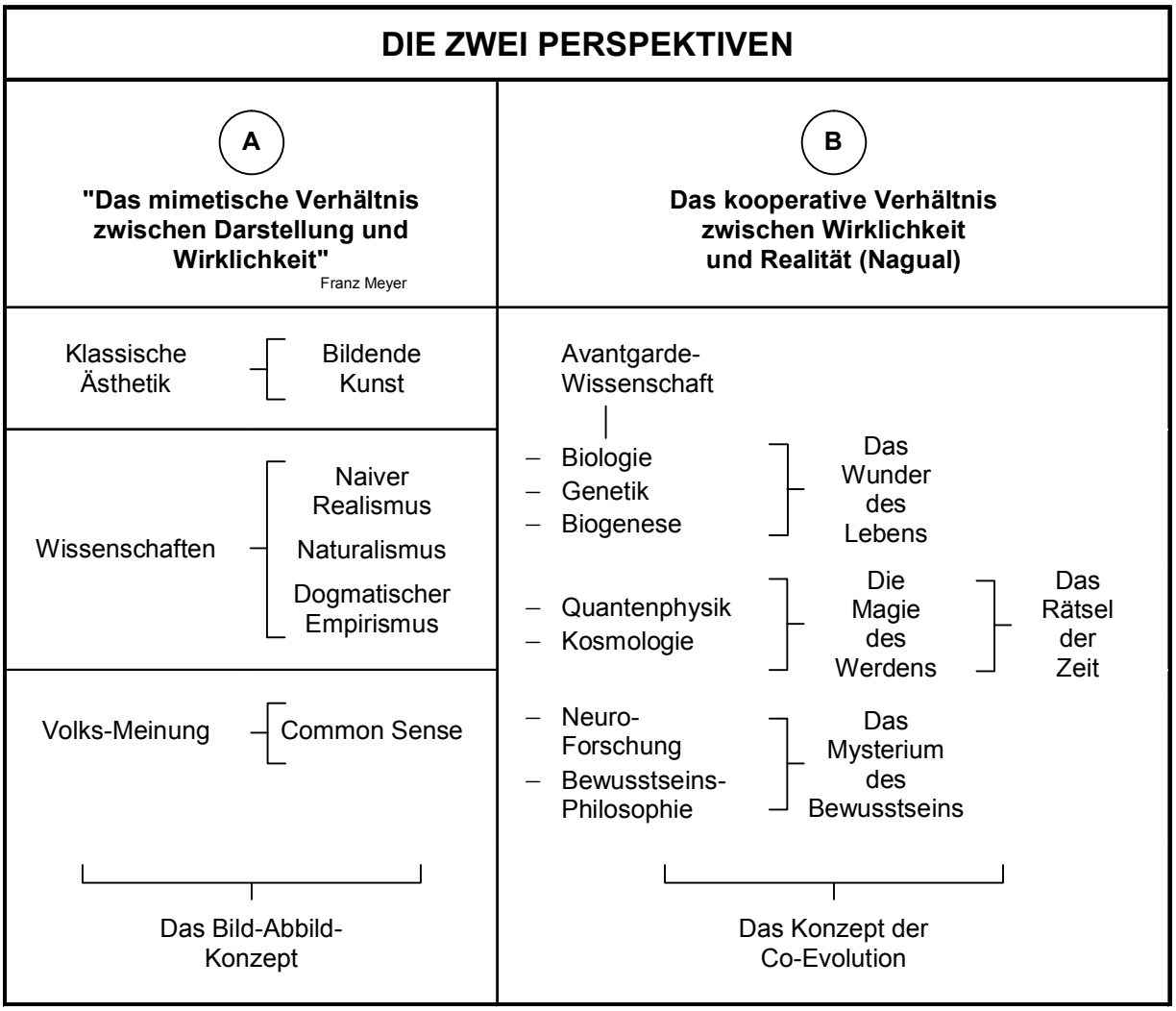
Der Prozess der Wahrnehmung ist ein personaler Schöpfungs-Prozess, der sich als "das Unsichtbare" vollzieht. Somit wird eine unsichtbare Schöpfung im Bewusstsein der Person zum Erscheinenden, ohne dass es als Objekt erscheint. Das bedeutet:

Das Bewusstsein als Etwas offenbart sich im Bewusstsein von etwas (= Space-Machine).

Das Erscheinen des Bewusstseins als Etwas organisiert das Erleben des Erhabenen.

Es ist ja nicht so, dass es das mimetische Verhältnis zwischen Darstellung und Wirklichkeit, das im Moment in der klassischen Ästhetik vorherrscht, nur in der modernen Kunst gibt. Auf einer anderen Ebene kann man das auch bei den Wissenschaften sehen. Auch da ist nicht alles Avantgarde. Es gibt immer noch den naiven Realismus. Es gibt auch viele Wissenschaftler, die dem Naturalismus anhängen. Und es existiert z.T. immer noch ein sehr dogmatischer Empirismus: Nur das, was sich zählen lässt, was gemessen werden kann. Nur das, was sich falsifizieren lässt, darf Wissenschaft sein.

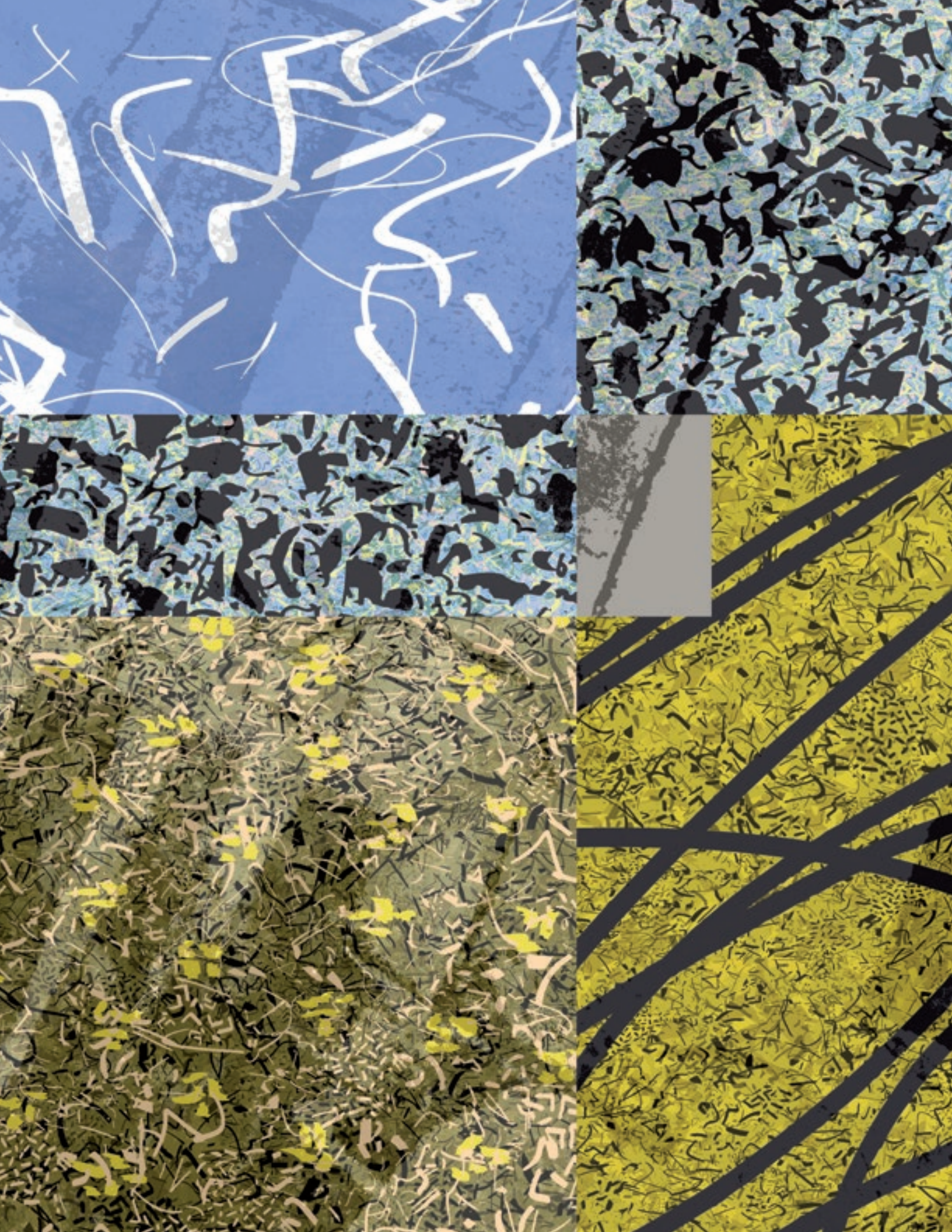
Wenn man die Volksmeinung (Common Sense) betrachtet, erkennt man ebenfalls einen sehr starken Drang in Richtung eines Realismus, der alles Metaphysische und Transzendente ablehnt. Aber wie gesagt, und das zeigt das Schaubild, die Avantgarde-Wissenschaft ist seit vielen Jahrzehnten dabei, das Wunder des Lebens immer deutlicher zu entdecken. Sie ist auch dabei, die Magie des Werdens und damit auch das Rätsel der Zeit zu erforschen. In der Quantenphysik sind vielleicht die besten Beweise hierfür entwickelt und vorgetragen worden. Und seit einigen Jahrzehnten sind auch die Neuro-Forschung und die Bewusstseins-Philosophie auf den Platz getreten, um das Mysterium des Bewusstseins aktuell zu machen.



Worum es also gehen würde, wäre, dieses Wunder, diese Magie, dieses Rätsel und dieses Mysterium anzukoppeln an eine Ästhetik, die die Dynamik der Co-Evolution in sich trägt, also eine visuelle Ästhetik, die sich darum bemüht, das personale Bewusstsein anzukoppeln an das Jetzt des Werdens.

Ein solcher Ansatz wäre ein offenes Experiment. Was aus diesem Prozess herauskommen könnte, kann keiner vorher sagen. Aber das, was man "ernten" könnte, kann man nur ernten, wenn man konkret in ein derartiges Experiment einsteigt: Der Weg entsteht durch das Gehen.

Generell kann man sagen, dass es in der Kultur (zumindest in der progressiv-westlich orientierten Kultur) einen sehr starken Mega-Trend gibt, der darauf hinausläuft, dass wir



unser Verhältnis zwischen Wirklichkeit (Konstruktion) und Realität (das Unerfahrbare) besser in den Griff bekommen. Das ist tatsächlich ein roter Faden, der unübersehbar da ist. Die Kultur benutzt für diese Ambition im Moment überwiegend nur die Wissenschaften, und sie ermuntert die Wissenschaften, den menschlichen Geist dorthin zu bewegen, wo wir fähig werden könnten, die Kooperation zwischen unserer Wirklichkeit (Konstruktion) und der unerfahrbaren Realität methodisch zu optimieren. Die Kultur will diese Form von Kooperation. Die Kultur will das Tor zur Co-Evolution öffnen.

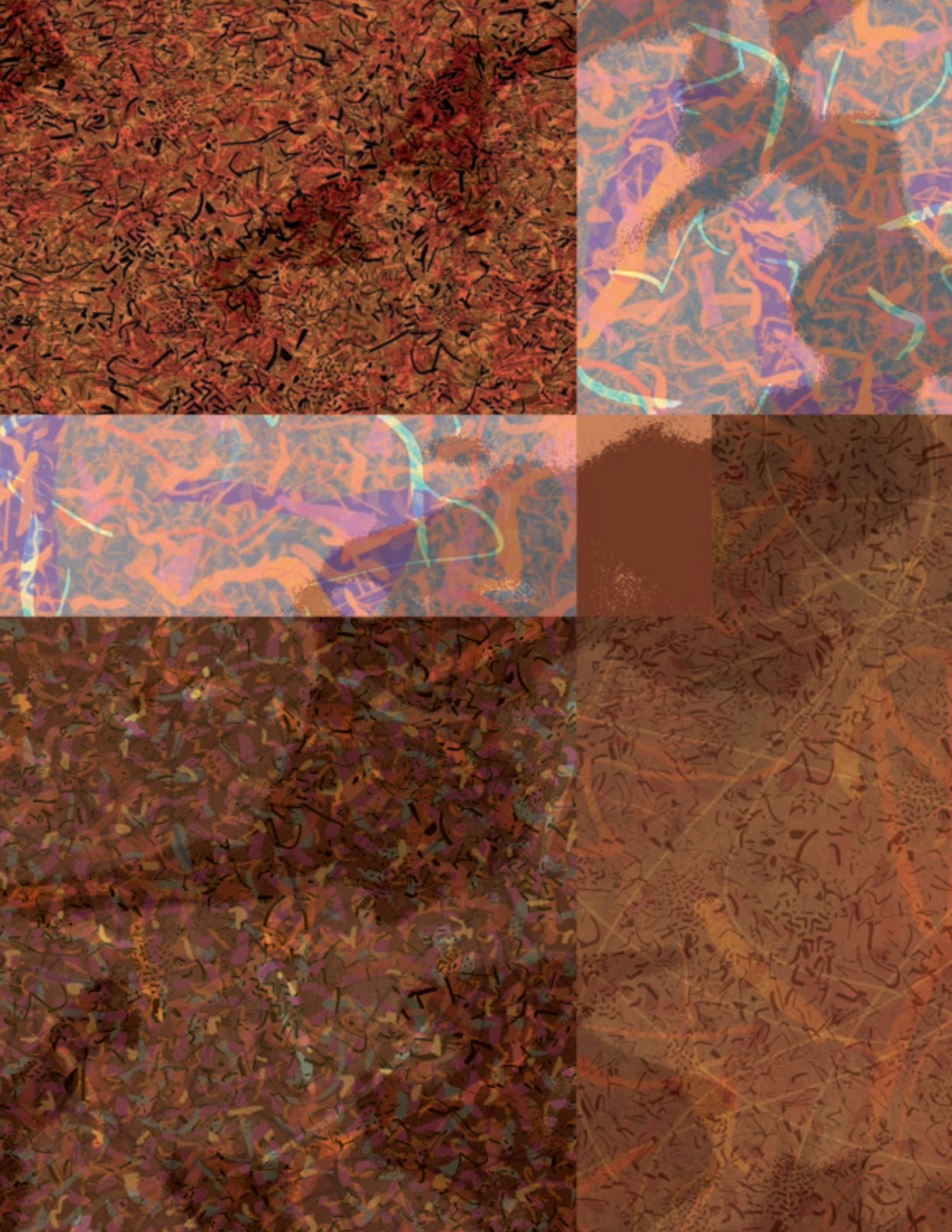
Für die Kunst ist es nicht ganz einfach, diesen Weg mitzugehen, einmal wegen des immer noch dominierenden Bild-Abbild-Syndroms, zum zweiten wegen der vermittelnden und merkantilen Infrastruktur, die das "goldene Kalb" Kunst inzwischen ausgeformt hat. Man denke an die unzähligen Museen, man denke an die privaten und staatlichen Organisations-Formen und Vermittlungs-Systeme, man denke an die Wertschätzung der Kunst im Kontext von Lifestyle und Prestige. Alle diese Faktoren gehören inzwischen zur Selbst-Reflexion der Kultur und zur Identität der Kunst. Alle diese Faktoren will man und kann man nicht fallen lassen. Und dennoch ist hier ein Problem gegeben: In der Kultur gibt es den Mega-Trend, der auf Co-Evolution hinausläuft, zentriert in der Frage: Wie können wir unsere Wirklichkeits-Konstruktionen so gestalten, dass wir mit der echten Realität (das Unerfahrbare) besser kooperieren können? Zugleich gibt es in der Kultur aber auch ganz klare Vorstellungen davon, was die klassische Ästhetik leisten kann und was die moderne Kunst zu leisten hat:

Die Kultur verbietet der Kunst,
dem Trend zur Co-Evolution zu folgen.

Es gibt im Moment keine Brüche und Trends, die der klassischen Ästhetik und der modernen Kunst zurufen: "Lasst uns beginnen, andere oder zusätzliche Wege zu finden!" Ganz im Gegenteil. Je populärer die Angebote der bildenden Kunst werden, umso mehr verlangen die Bürger, insbesondere die besser gebildeten und die besser verdienenden, dass die Kunst … im Kontext einer falsch positionierten Fortschritts-Strategie … das zu liefern hat, was ich

die wehleidige
Ersatz-Erhabenheit

nenne. Das heißt, die modernen Selbst-Inszenierungs-Angebote der Kunst werden von den Menschen benutzt als Trost gegen die Stresse und Zumutungen der Wirklichkeit. Die Avantgarde-Attitüde der Kunst wird benutzt, um das eigene Ich abzuschirmen vor der Angst vor dem Unbekannten. Es ist eigentlich ein gewisses Schizo-Spiel. Man codiert die Kunst (ich denke z.B. an Damien Hirst mit seinen kitschigen, aber extrem teuren Schmetterlings-Bildern) in Richtung Progressivität und baut zugleich ein Nutzungs-Konzept ein, das genau das Gegenteil von Progressivität ist, nämlich die Entlastung von den Belastungen der Wirklichkeit



und den Ungewissheiten der Zukünfte. Das bedeutet: Die subjektiv konstruierten Wirklichkeiten dürfen falsch bleiben oder "daneben" liegen ... die Kunst wird beauftragt, das dadurch entstehende Leiden zu entsorgen:

Das geistige Momentum der Kunst
wird nicht genutzt, um sich mutig
der Realität stellen zu können.

Es wird genutzt, um das Leiden an der Realität
zu kaschieren.

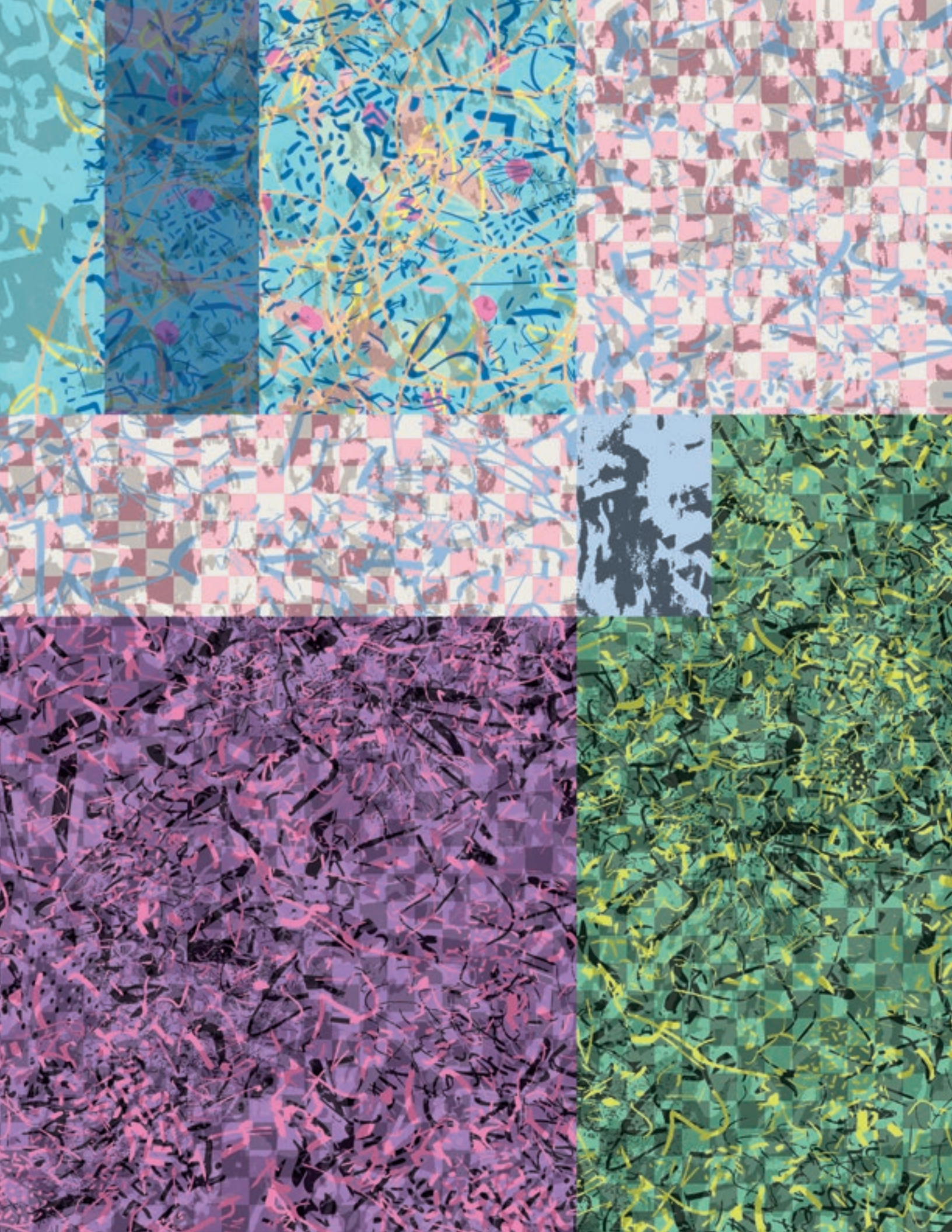
Trost statt Mut. Kompensation statt Wachstum. Seelen-Kitsch statt Makellosigkeit. Und das alles unter dem Vorzeichen von "Avantgarde, Elite und progressiver Innovation".

Die Stresse mit der Wirklichkeit haben wir nur, wenn wir nicht bereit sind, den nächsten Schritt unserer geistig-kulturellen Evolution zu vollziehen. Wir beharren darauf, die mögliche Geistigkeit für die Co-Evolution nicht aufbauen zu müssen und zu wollen. Und trotzdem erzeugen wir eine Wirklichkeit, die auf Komplexität, Kinetik und Globalität ausgerichtet ist, und leiden anschließend an ihr, weil wir geistig nicht auf der Höhe unserer eigenen Wirklichkeit stehen.

Wenn man leidet, braucht man Trost. Und der beste Trost-Geber ist eine leere Quasi-Erhabenheit, die nichts von einem verlangt. Das heißt, den süßesten Trost bekommt man von einer symbolischen Erhabenheit, die im Grunde nichts anderes ist als eine Mischung aus Angst und Verweigerung … man hat Angst, sich in das Feld des Unerfahrbaren hineinzubewegen, und man verweigert die dazu erforderlichen Fähigkeiten zur Selbst-Übersteigung.

An sich ist dieses Syndrom sehr prägnant ausgebildet in den populären Konzepten der Volksmusik (siehe "Musikantenstadl"). Aber wie wir sehen, existiert der gleiche Mechanismus auch einige Etagen höher.

Der modernen Kunst könnte der Absprung von diesem Mechanismus gelingen, wenn ihre Avantgarde wieder avantgardistisch werden würde. (Als Anmerkung: Die Volksmusik hat es viel schwerer, weil sie gar keine Avantgarde hat oder haben will!) Für diesen Absprung müsste sich aber das paradigmatische Spektrum der Kunst erweitern. Einige Stichworte dazu:

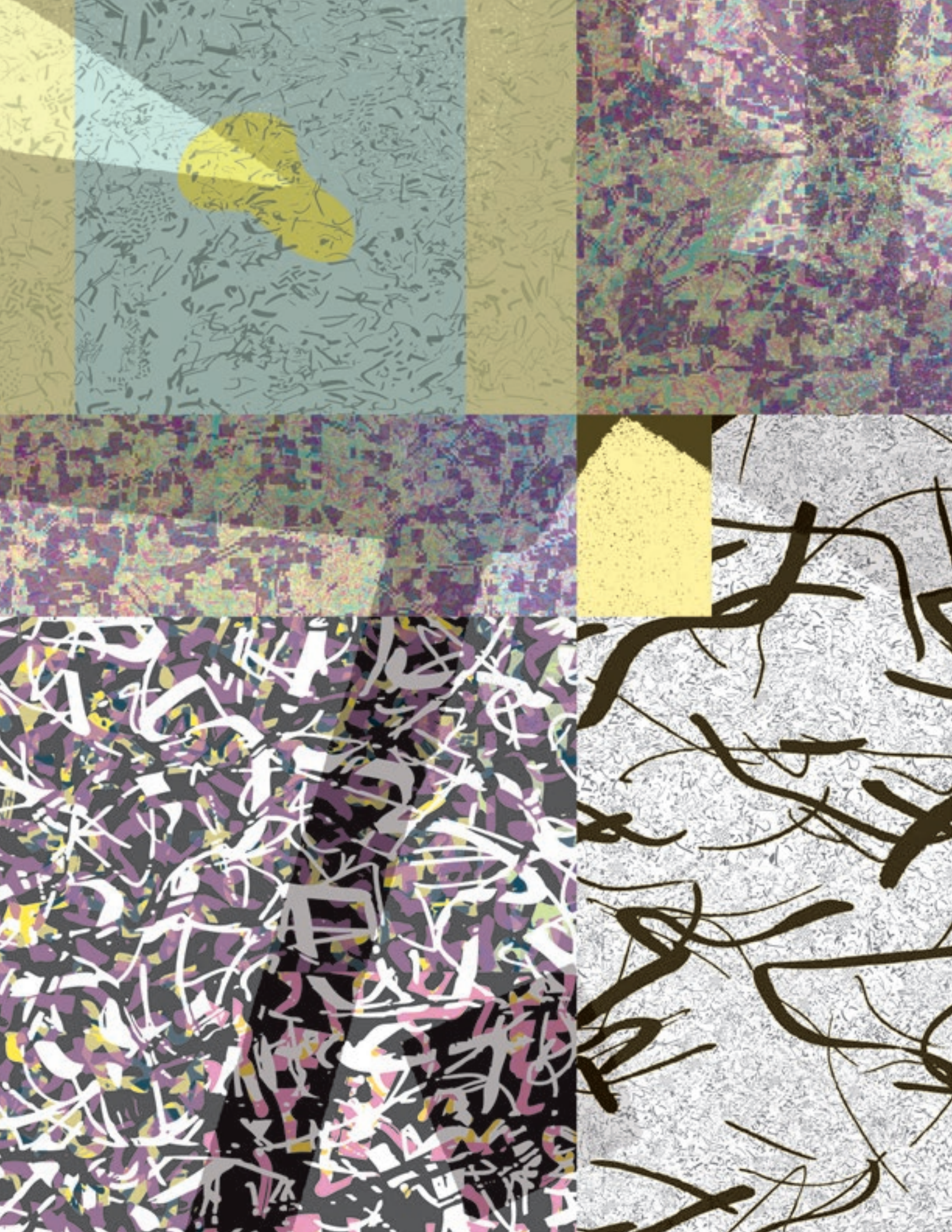


Individuum statt Kultur
Gehirn statt Museum
Wirkung statt Kreativität
Forschung statt Narzissmus
Space statt Mimesis
angewandte Mystik statt Affekt-Logik
Überbewusstsein statt Aktualität
Co-Evolution statt Kunst-Kritik
Selbst-Übersteigung statt Prestige
Individuation statt Wertsteigerung
usw.

Ob nun eine transversale Ästhetik, wie ich sie hier skizziere, in der Lage sein könnte, der klassischen Ästhetik und damit der Kunst ein wenig zu helfen, mag dahingestellt sein. Ich glaube kaum. Auf der anderen Seite sollte man sehen, dass jede Person ein Bewusstsein hat, und dass dieses Bewusstsein permanent abhängig ist von den Bewegungen und Brüchen der Kultur.

Mit jeder Tageszeitung, die wir morgens lesen, und mit jeder Tagesschau, die wir abends im Fernsehen "konsumieren", verändert sich unser Bewusstsein in der Kooperation mit der von uns selbst geschaffenen Kultur. Und wenn es stimmt, dass diese Kultur, durch welche Impuls-Geber auch immer, relativ eindeutig den Weg sucht zu einem neuen Verhältnis zwischen Wirklichkeits-Konstruktionen und der "echten Realität", dann kann es sein, dass man vielleicht als Person anfängt, die ersten Schritte dieser Selbst-Übersteigung vollziehen zu wollen. Vielleicht erwarten wir auch zu viel von der Kultur. Vielleicht ist sie zu stark gefangen in ihrer seltsamen Melange aus wehleidiger Erhabenheit, die Trost und Wärme spenden soll, und Progressivität durch kreative Zerstörung.

Vielleicht wird diese kreative Zerstörung, die wir ja in dem System der Wirtschaft seit vielen Jahrzehnten mit einer gleichmäßigen Konsequenz zulassen und fördern, eines Tages auch beim Individuum ankommen. Dann würde die einzelne Person vielleicht beginnen, ihr ganz persönliches Wachstum im Bewusstsein genau so wichtig zu nehmen wie das große Geräusch der Kultur. Dann könnte man die Interaktion zwischen dem personalen Bewusstsein und der Kollektiv-Kultur beibehalten, während man zugleich ... sozusagen als hilfreiche Erweiterung ... eine neue und parallele Kopplung zulässt, nämlich eine Kopplung, die das personale



Bewusstsein verbindet mit dem Unerfahrbaren, mit der Transzendenz, der Schöpfung und damit auch mit der Selbst-Transzendenz der Zeit.

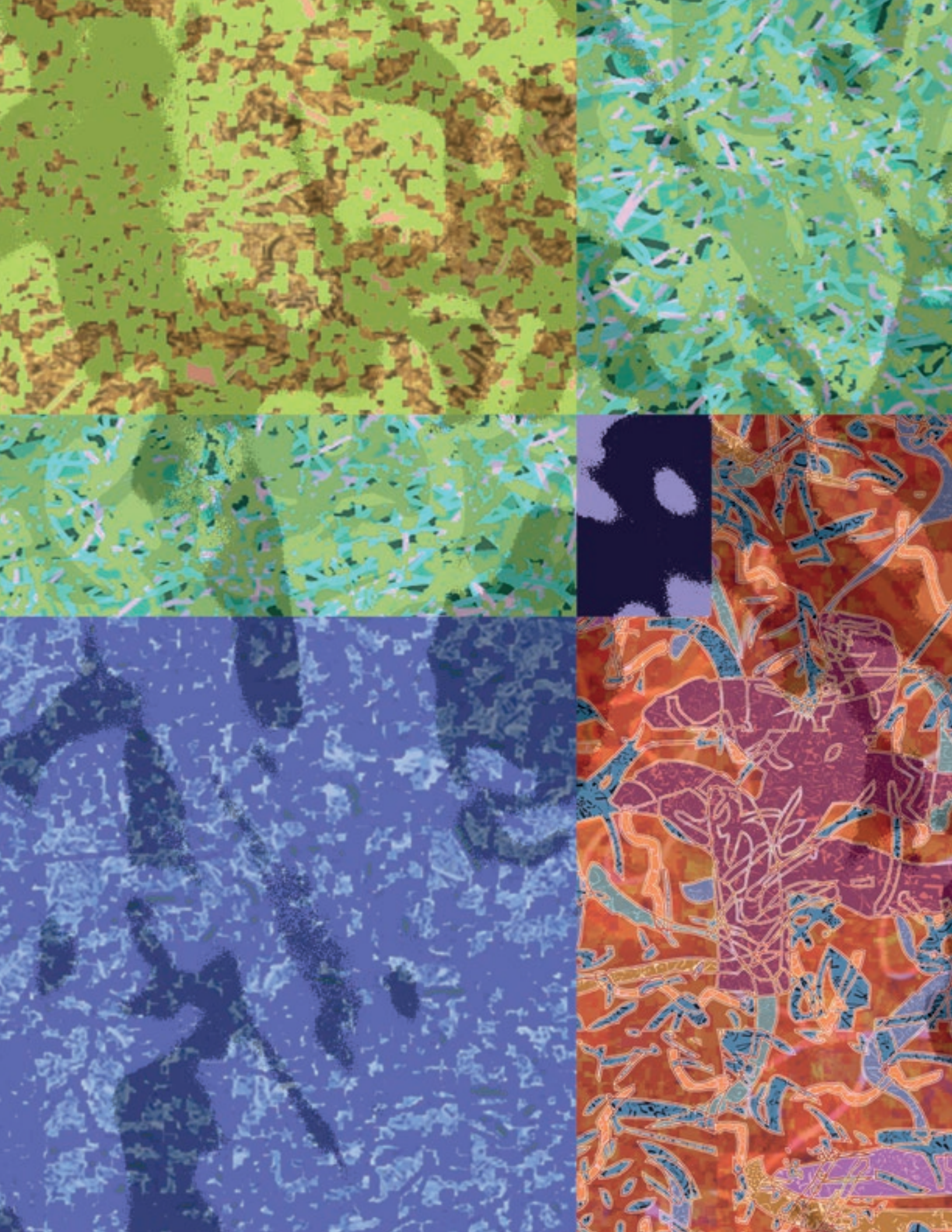
Wenn Individuen das wollen oder sogar fordern, wird es so etwas wie eine transversale Ästhetik geben. Wenn Personen das einfordern, wird es visuelle Stimulations-Artefakte für das Gehirn geben … visuelle Rituale.

Mandala

Stichwort "visuelle Rituale". So etwas gibt es, z.B. in der tibetanischen Kultur. Dort existieren seit langer Zeit archaisch-mystische Bild-Artefakte (z.B. Yantras oder Mandalas), die zwischen Kunst und Kunst-Gewerbe einerseits und andererseits zwischen spirituellem Training und Therapie platziert sind. Es sind Stimulations-Artefakte, die z.B. wie in den nebenstehenden Schaubildern aussehen.

Yantra

Mandalas und Yantras sind sehr rudimentäre Vorläufer von dem, was ich hier als Stimulations-Artefakte zu beschreiben versuche. Sie repräsentieren keineswegs eine transversale Ästhetik, die permanent diejenigen neuronal-mentalen Freiheiten erzeugt, durch die der Mind sich selbst, d.h. seine konstruierten Wirklichkeiten, überschreiten kann. Mandalas und Yantras sind sehr religiös gebunden. Sie versuchen, das Ur-Sein zu vermitteln. Sie sind deshalb weit entfernt von der Dynamik des offenen Werdens. Es dominieren Vorstellungen von Harmonie und Ordnung, die in den Wissenschaften inzwischen längst überholt sind. Heute weiß man, dass das aktuelle Werden nicht in den Strukturen des Seins und seiner ewigen Harmonien platziert ist, sondern in den fraktalen Brüchen von spontaner Komplexität. Das bedeutet:



Es gibt eine höhere Ordnung des Werdens,
die oberhalb unserer Ordnungs-Schemata
aktiv ist.

Diese Ordnung besteht aus
Prozessen der Selbst-Übersteigung
und nicht aus Strukturen.

Wenn man das personale Bewusstsein
mit diesen fraktalen Prozessen verbinden kann,
gibt sich der Code des Besser-Werdens
zur Nutzung frei.

Die alt-tibetanischen Stimulations-Objekte waren sehr konsequent auf strukturierte Harmonien ausgerichtet, z.B. durch die Kombination von Quadraten, Kreisen und Symmetrien. Auf dieser Basis konnte es gelingen, dass das Jetzt einer Person in Verbindung kam mit dem Ur-Sein des Kosmos (was u.a. voraussetzt, dass sich diese Person in tiefer Meditation so vollständig wie möglich in diese Visualität integriert).

Heute wollen wir nicht mehr zurück zum Ur-Sein, was u.a. auch eine bewusste Entleerung des Mind voraussetzt. Heute wollen wir uns in die Fülle des Werdens hineinbewegen ... also vorwärts ..., um unser eigenes Werden ankoppeln zu können an die Energie und an die Intelligenz der Schöpfung.

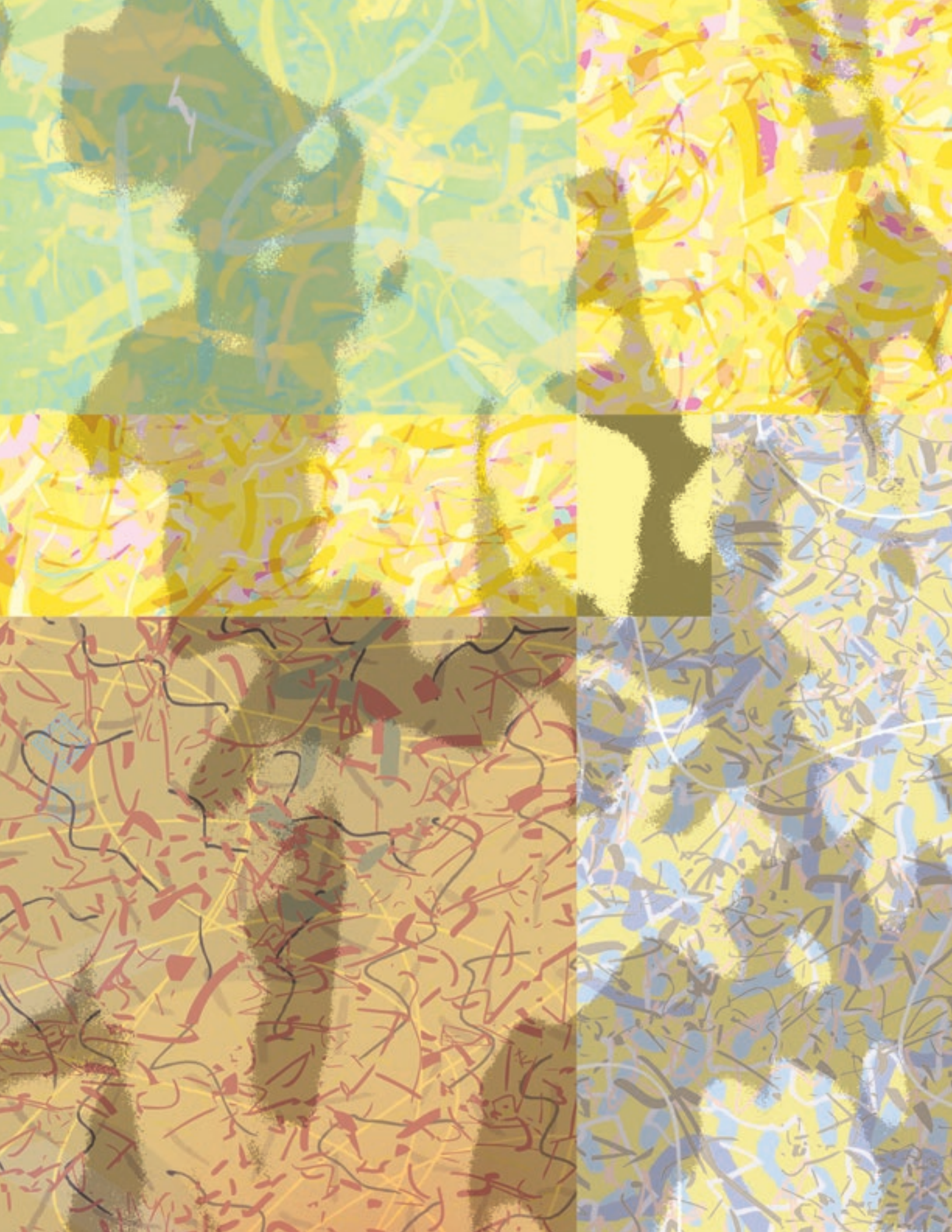
Also brauchen wir wiederum Stimulations-Artefakte. Aber eben keine Mandalas und Yantras, sondern Space-Machines, deren innere Dynamik so konsequent wie möglich darauf ausgerichtet sind, das Erhabene (= das Jetzt des Werdens) im Bewusstsein der Person zum Erscheinen zu bringen.

Dieses Erscheinen-Lassen kann nur gelingen, wenn es so wenig Abbild wie möglich gibt:

Je mehr Abbild,
umso weniger Stimulation.

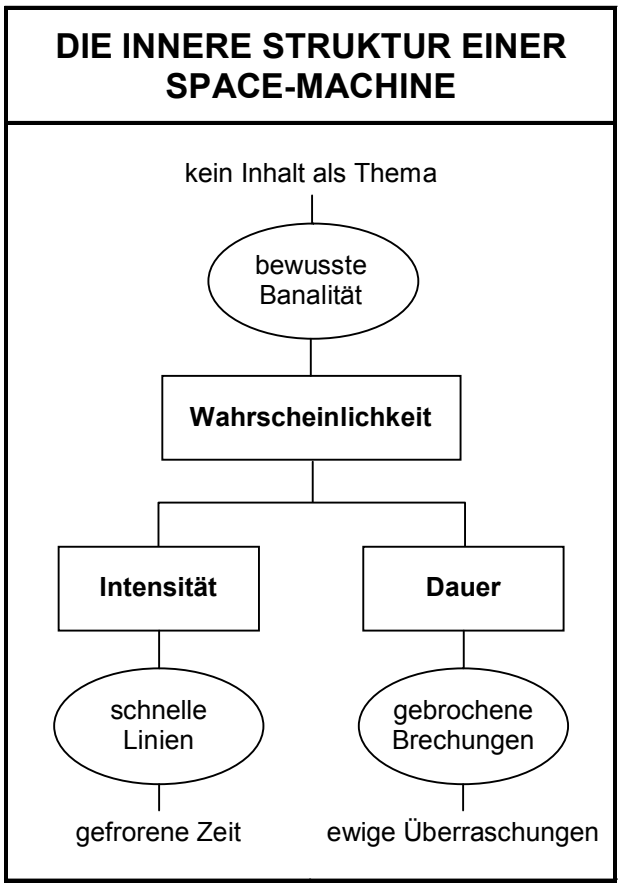
Je mehr Inhalt,
umso weniger Werden.

An dieser Stelle lohnt vielleicht noch einmal ein Blick auf die innere Struktur einer Space-Machine (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite).



Wir erkennen:

- Banalität organisiert die Brücke zum Jetzt des Werdens (Wahrscheinlichkeit).
- Die Kombination von schnellen Linien und deren Brechungen ersetzt die klassischen Abbildungen.

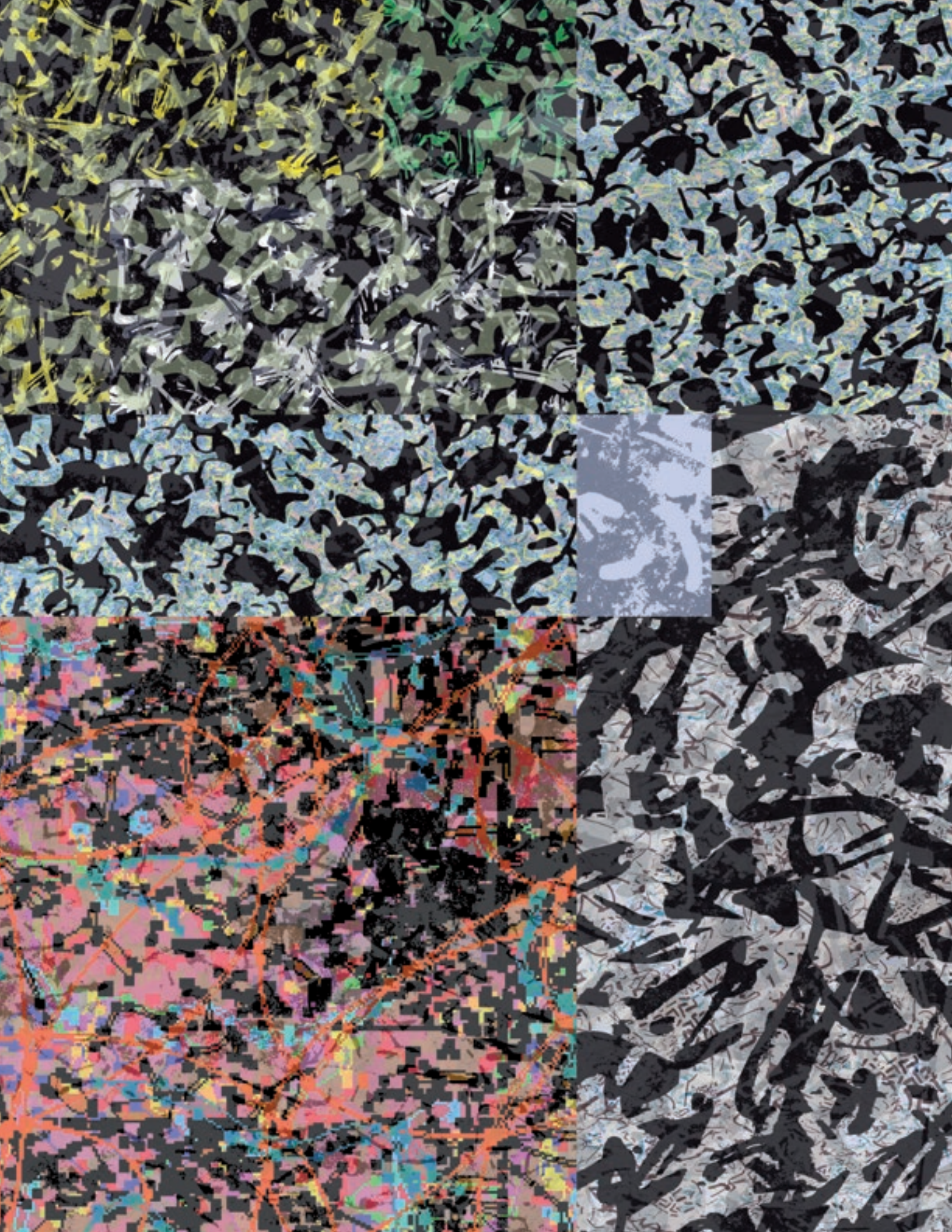


Wenn man also sagt, das Bild sei der Nachteil der klassischen Ästhetik und das Bild-Abbild-Syndrom der bildenden Kunst sei die Sackgasse, in der die visuelle Kunst steckt, mag das richtig sein. Auf der anderen Seite zeigt das Beispiel der tibetanischen Mandalas, dass das Auge und das Bild prinzipiell in der Lage sind, mental-neuronale Prozesse zu organisieren. Also müsste man versuchen, dem Auge (also der Wahrnehmung) diejenigen "anderen" Bilder anzubieten, durch die diese mental-neuronalen Prozesse in die Richtung von Werden und Co-Evolution gesteuert werden.

In einem solchen Fall könnte es wichtig sein, zu überlegen, wie man die wertvolle und wirksame Funktion der Kunst, als Abrissbirne der Kultur zu fungieren ("Keinen religiösen oder esoterischen Kitsch mehr!"), neu ausrichten kann. Wie kann man dieser Abrissbirne ein neues Briefing geben, z.B. ein Briefing, das darauf ausgerichtet ist, diese leer laufenden Rituale einer wehleidigen Quasi-Erhabenheit zu beenden und die sich so seltsam anbiedernde Trost-Konzeption der modernen Kunst zu überwinden … dieses schizophrene Spiel, das zwischen Pseudo-Avantgarde und Ersatz-Glück platziert ist? Die Frage ist also:

Kann man der Kunst den Auftrag geben,
das falsche Spiel der modernen Kunst
zu entlarven und zu beenden?

Seit der Mitte des letzten Jahrhunderts werden weltweit immer mehr Museen gebaut, immer kühnere, immer schönere und auch immer größere. Immer mehr große Kunst wird dort versammelt und präsentiert. Kunst ist dadurch immer mehr zum Mittelpunkt einer bestimmten Konzeption von Kultur geworden. Damit stellt sich die Frage, ob eine Kunst, die so sehr der Nutznießer einer quasi-religiösen Verherrlichung geworden ist, überhaupt noch in der Lage



sein kann, diese Funktion der Abrissbirne ernsthaft zu vollziehen ... ernsthaft, das würde bedeuten, gegen sich selbst. Anders gefragt:

Kann Kunst noch wirklich können?

Nehmen wir einmal an, Kunst würde wollen können. Was wären dann die Grundlagen für eine Ästhetik des Erhabenen, die uns zu einer Kooperation mit dem Unerklärbaren der "echten Realität" führen könnte? Prüfen wir vielleicht zuerst einmal die grundsätzlich unterschiedlichen Konzepte, die unter dem Stichwort "Ästhetik" entwickelt worden sind (weitestgehend, und das sollte hier gesagt werden, durch die Verdienste und evolutiven Brüche, die die Kunst vorangetrieben hat).

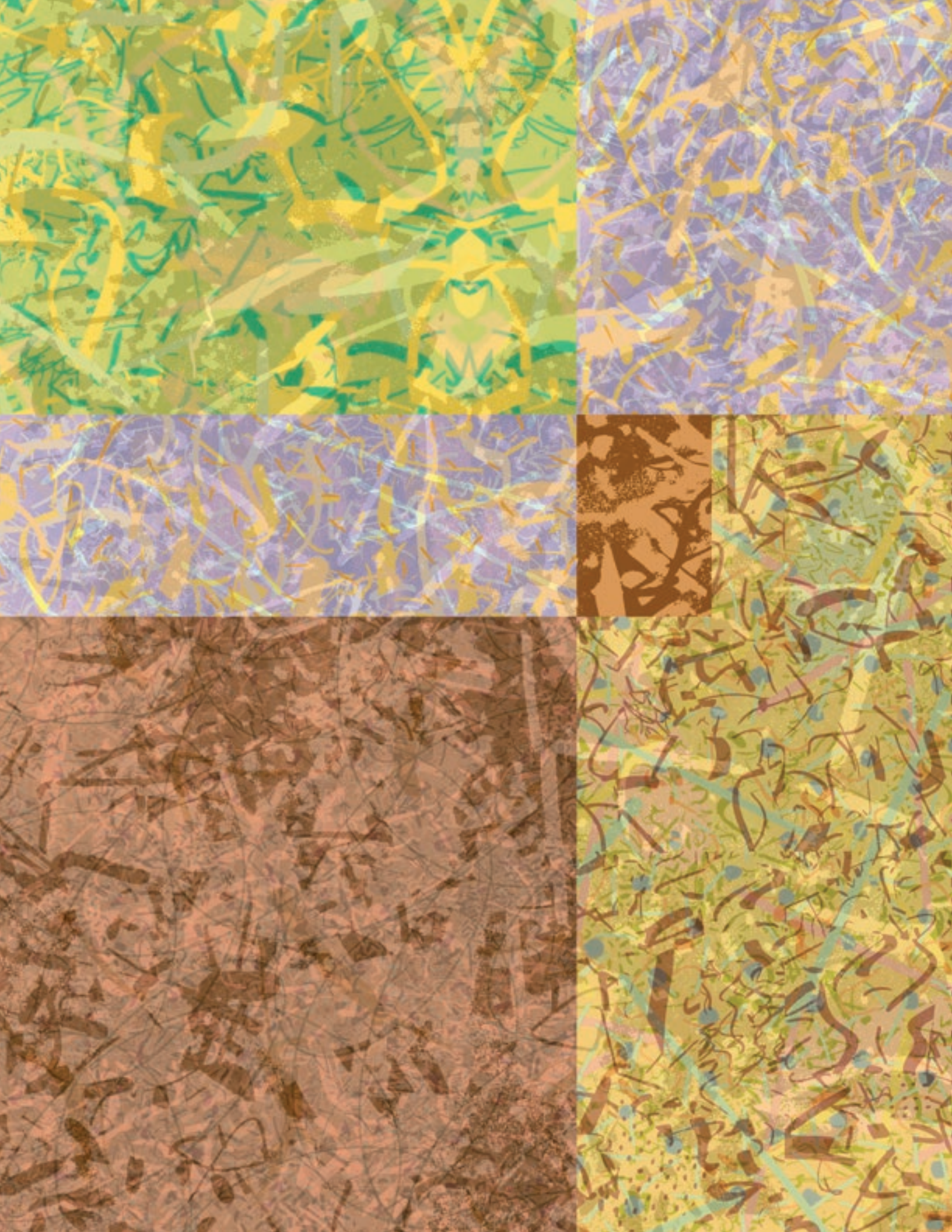
Die erste Alternative lautet: Ich male das Erhabene.

Angenommen, wir hätten es mit einem Maler zu tun, also mit jemandem, der Bilder in einer relativ traditionellen Form herstellt, dann würde sich die Frage stellen: Wie sieht das Erhabene aus? Was kann das Erhabene symbolisieren? Das wäre der eher klassische Kanal der Ästhetik.

Der alternative neue Kanal würde lauten: "Ich evoziere das Erhabene." Das ist ebenfalls Kunst. Aber

DIE ZWEI KANÄLE FÜR DIE ÄSTHETIK DES ERHABENEN

I **Ich male das Erhabene**		II **Ich erzeuge das Erhabene**
Das direkte oder symbolische Abbilden	Das physische Einwirken	neuronale und noeterische Ästhetik-Konzepte | Space-Machines
direkt Bilder von Göttern / Propheten / Engeln	meditativ visuelle Vorlagen zur Versenkung → Mandalas → Esoterik-Kunst	
symbolisch romantische und erhabene Natur-Szenen | religiöse Erzählungen	direkt Mobilisierung spiritueller Energie → z.B. Barnett Newman	
starke Abbild-Fokussierung ↔	starke Abstrahierung ↔	bewusste Banalisierung
Klassische Ästhetik		Transversale Ästhetik
Abbild-Artefakte		Stimulations-Artefakte



deutlich anders. Bei der ersten Alternative malt der Maler das Erhabene im Kontext der Mimesis. Das zweite Mal malt er etwas, was das Erhabene in das personale Bewusstsein hineinrufen kann. Das Schaubild auf Seite 132 versucht das zu beschreiben.

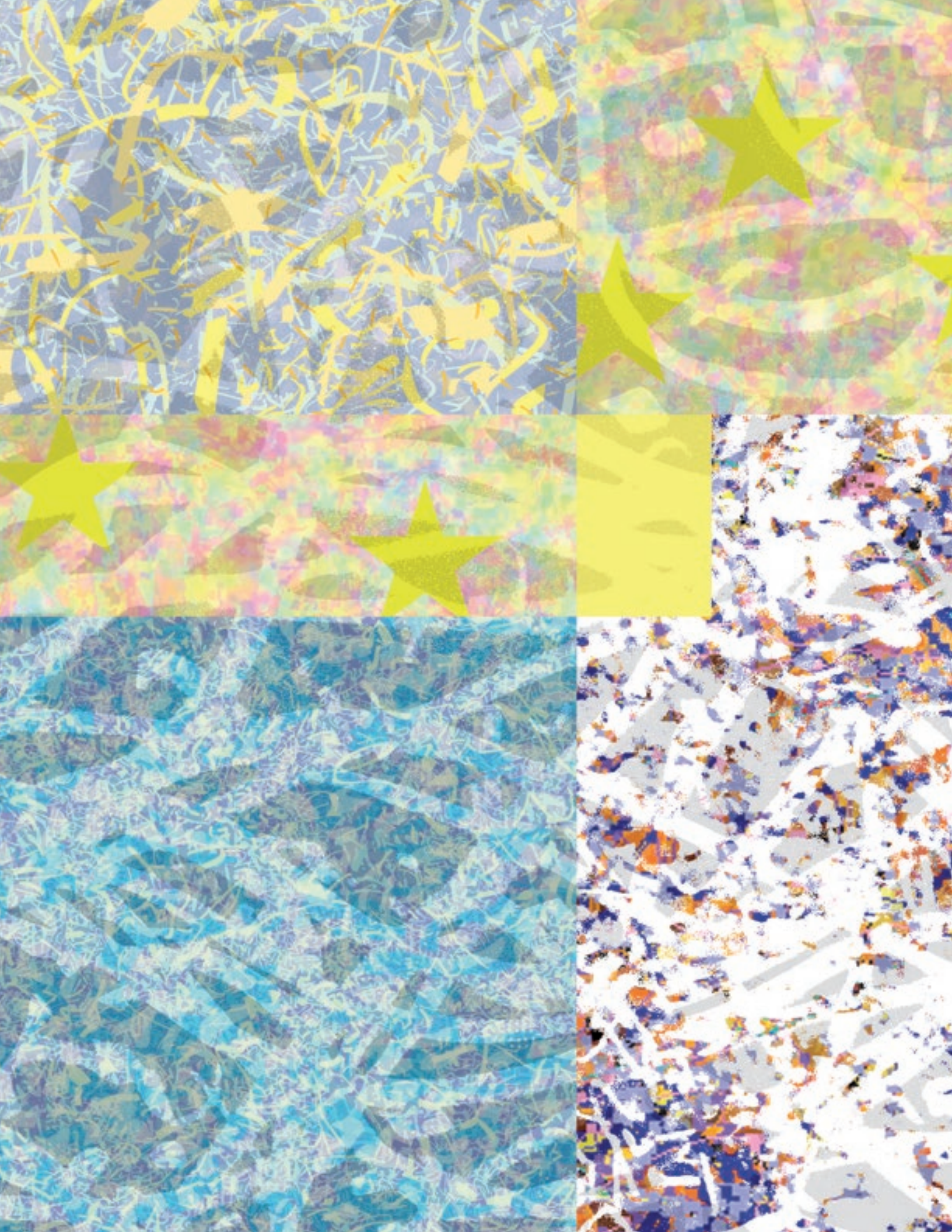
Wenn man in dem ersten Kanal der Ästhetik gestalterisch tätig werden will, kann man das Erhabene wie gesagt direkt oder symbolisch abbilden. Das direkte Abbilden ist in der westlichen Kultur ziemlich verpönt, denn es ist das Abbilden von Göttern, Propheten, Engeln und so. Das Symbolische gilt zwar als suspekt, aber immerhin ist es irgendwie noch erlaubt. Da werden überhöhte und romantische Natur-Szenen gezeigt und manchmal werden auch religiöse Erzählungen visualisiert.

Aber neurophysiologisch ist dieser Sektor problematisch, weil die Abbildung des Erhabenen nicht in der Lage ist, das Erhabene im Bewusstsein zu einer Resonanz zu führen. Etwas sehen bedeutet nicht, dieses Etwas zu haben.

Parallel dazu gibt es den Sektor der physischen Einwirkung. Da gibt es ebenfalls zwei Wege … den meditativen und den direkten Weg. Der meditative Weg ist in Form von visuellen Vorlagen zur Versenkung gegeben. Das ist entweder Esoterik-Kunst oder moderne Mandalas, aber auch das, was ich weiter oben unter dem Stichwort "Wolfgang Laib" beschrieben habe. Laib sammelt Blüten-Pollen, der schön gelb aussieht. Dann formt er aus diesen Blüten einen kleinen Hügel, der dann auf dem Boden der Galerie oder eines Museums platziert wird. Dann wird außen herum eine Kordel gespannt. Und dann kann man sich hinstellen oder hinsetzen und kann stundenlang auf dieses Arrangement und auf dieses sanfte Gelb blicken. Das ist ein Beispiel für eine moderne meditative Kunst.

Einen anderen Weg ist Barnett Newman gegangen und zum Teil auch Jackson Pollock. Hier geht es um die Mobilisierung der spirituellen Energie. Das ist der direkte Weg. Hier wird versucht, Menschen physisch mit Insignien und Codierungs-Elementen des Erhabenen zu konfrontieren (siehe "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue"). Eine Art Schock-Strategie.

Auch dieses Konzept ist problematisch, denn es basiert ebenfalls auf dem Abbild-Artefakt, wenngleich die Abbild-Fokussierung schwächer ist und sehr oft mit einer starken Abstrahierung verbunden wird. Aber die Abstrahierung hilft in diesem Zusammenhang nicht sehr viel, weil das, was man dort als Abstraktum präsentiert, ebenfalls dem Abbild dient. Es werden zwar keine Landschaften, Blumen, Menschen oder Tiere abgebildet, sondern die Eigen-Mittel der Kunst.



Eine Abstrahierung kann die Objekte der Welt tonal überhöhen und dadurch abstrahieren, z.B. Landschaften. Dann wird die Kunst "gegenstandslos". Eine Abstrahierung kann aber auch dadurch vollzogen werden, dass man die konkreten Mittel der Kunst ganz konkret zum Thema macht. Diese Kunst nennt sich deshalb folgerichtig "konkrete Kunst" und z.T. auch "radical painting". Eine Abstrahierung kann die Eigen-Mittel der Kunst aber auch subjektiv-wild und impulsiv-expressiv darstellen. Dann bekommt man "action painting" und "informelle Malerei", aber auch das, was als "abstrakter Expressionismus" eine zeitlang in den USA dominierte.

Trotz aller Unterschiede … eines bleibt konstant: Die Farbe bildet die Schwingungs-Frequenz der Farbe ab. Die Form bildet das Zusammenspiel von Proportionen und Relationen ab. Und die Komposition (geometrisch oder impulsiv) bildet die Prinzipien der klassischen Ästhetik ab. Daraus folgt:

Die Strategie der Abstrahierung gestaltet
das Erscheinen der klassischen Ästhetik.

Man malt keinen Baum. Man malt die Ästhetik innerhalb ihrer Regeln. Man bleibt dinglich-weltlich. Man bleibt tonal. Es sieht zwar auf den ersten Blick "geistig" aus, aber es handelt sich dennoch vorrangig um die Konkretisierung von ästhetischen Soll-Werten.

Also ist es eine Abbild-Strategie, die lediglich ihren Inhalt verlagert hat, und zwar von den Dingen der Welt zu den konzeptionellen Mitteln der Malerei.

Alles, was an der Welt haftet (… und auch die Mittel der Malerei gehören dazu!), hat nicht die Potenz, das Erhabene zu rufen und als Resonanz im Organismus zu erwecken.

Man kann das sehr gut überprüfen, und zwar durch den Wirkungs-Vergleich zwischen drei differenten Artefakten, die alle irgendwie "abstrakt" sind. Man vergleicht:

A – ein künstlerisch wertvolles abstraktes Bild (z.B. Jackson Pollocks Drippings)	moderne Kunst
B – ein tibetanisches Mandala oder Yantra	esoterische Wirk-Kunst
C – eine Space-Machine, die nach transversalen Kriterien gestaltet worden ist.	noeterische Wirk-Kunst

Wie vergleicht man? Man macht von allen 3 Artefakten einen Farb-Druck. Man verzichtet bewusst auf die angebliche Aura des Originals (was ohnehin eher eine Illusion oder ein Placebo ist). Und dann setzt man die Test-Personen jeweils im Wechsel vor die Bilder (wobei man darauf achtet, dass sie alle in etwa gleich sind, und dass das Setting konstant bleibt).

Man vergleicht also unter gleich bleibenden Bedingungen, was sich im Bewusstsein der Test-Personen tut. Das Ergebnis wird wie folgt ausfallen:

- **Abbildungs-Kunst (Version A) wirkt im Ästhetik-Bewusstsein ("gefällt mir" / "gefällt mit nicht"). Es evoziert Wert-Urteile.**
- **Wirk-Kunst (Version B + C) wirkt im Evolutions-Bewusstsein ("Es geschieht etwas mit mir … in mir!").**

Man kann die Wirkungen der Wirk-Kunst verstärken und messen. Wenn man sie verstärken will, addiert man Sound, Mystics, Düfte und Atem.

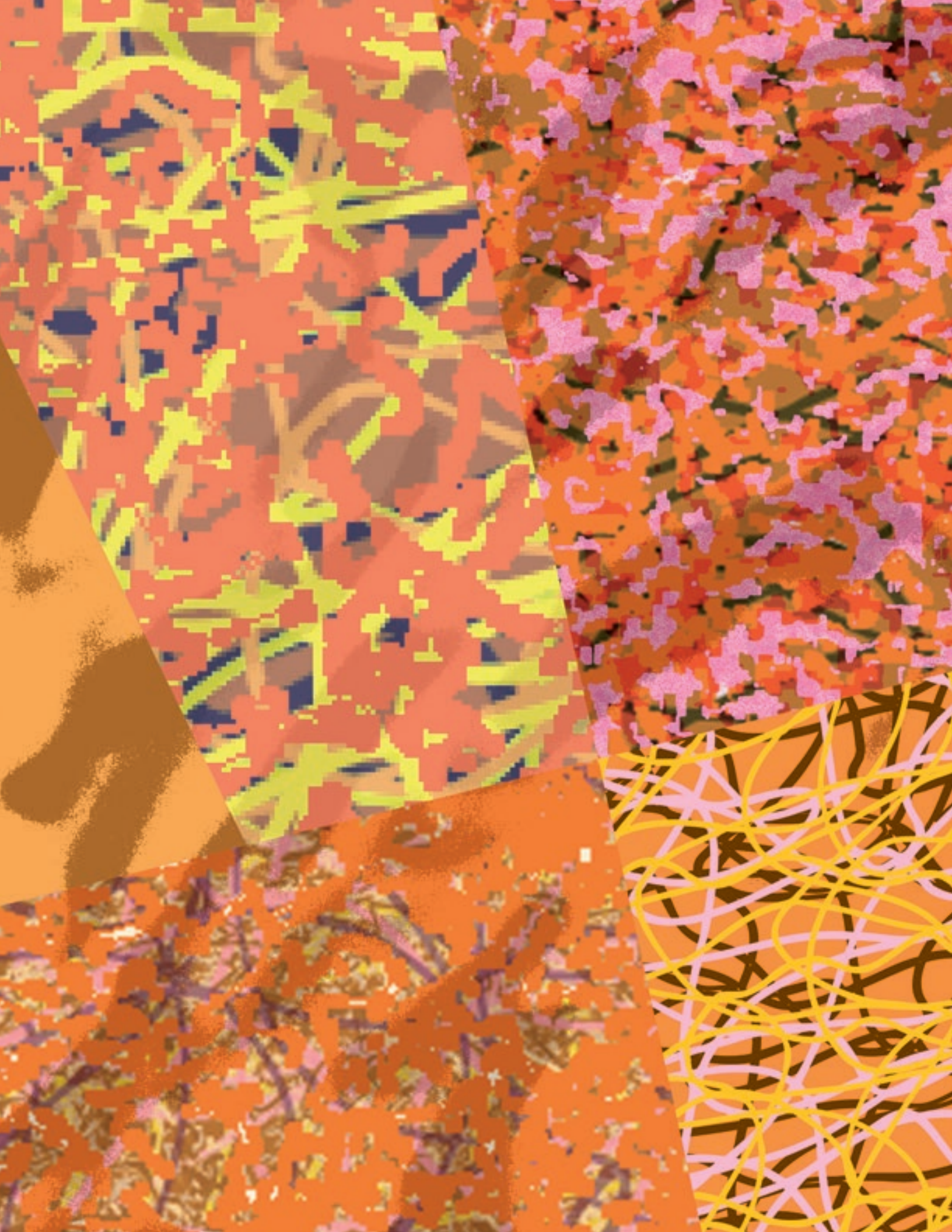
Wenn man sie messen möchte, konzentriert man sich auf 2 Parameter, die relativ verlässlich Auskunft geben über positive Veränderungen im Evolutions-Bewusstsein einer Person:

– Das Ansteigen der Mikro-Volt-Ladung im Kortex → grenzenlose Offenheit | Vigilance

– Die Präsenz von β-Endorphin, Serotonin und ANF-Hormon im Blut → Vertrauen ohne Bedingungen | Hingabe

Transversale Ästhetik könnte mit ihren Space-Machines ein erstes Angebot an die Kultur sein, um eine moderne Wirk-Kunst zu entwickeln, die den Menschen und sein Bewusstsein fit macht für die Herausforderungen unserer Zukunft, die man durch folgende Stichworte beschreiben könnte:

- **wachsende Globalisierung plus Komplexisierung**
- **permanente Brüche plus offenes Werden**
- **beschleunigte Zeiten plus Übergänge ohne Ende**
- **Kontingenz plus Sprunghaftigkeit (A-Logik)**



Die esoterische Wirk-Kunst der Tibetaner (Mandalas/Yantras) ist für die heutige Epoche nicht mehr empfehlenswert. Sie wirkt zwar, aber sozusagen in die falsche Richtung: Sie entleert den Geist, damit er mit dem Ur-Sein verschmelzen kann.

Was wir heute brauchen, ist eine noeterische Wirk-Kunst, die in der Lage ist, den Mind komplexer (reicher) zu machen als die vorliegende Situation, d.h. ihn zu trainieren auf:

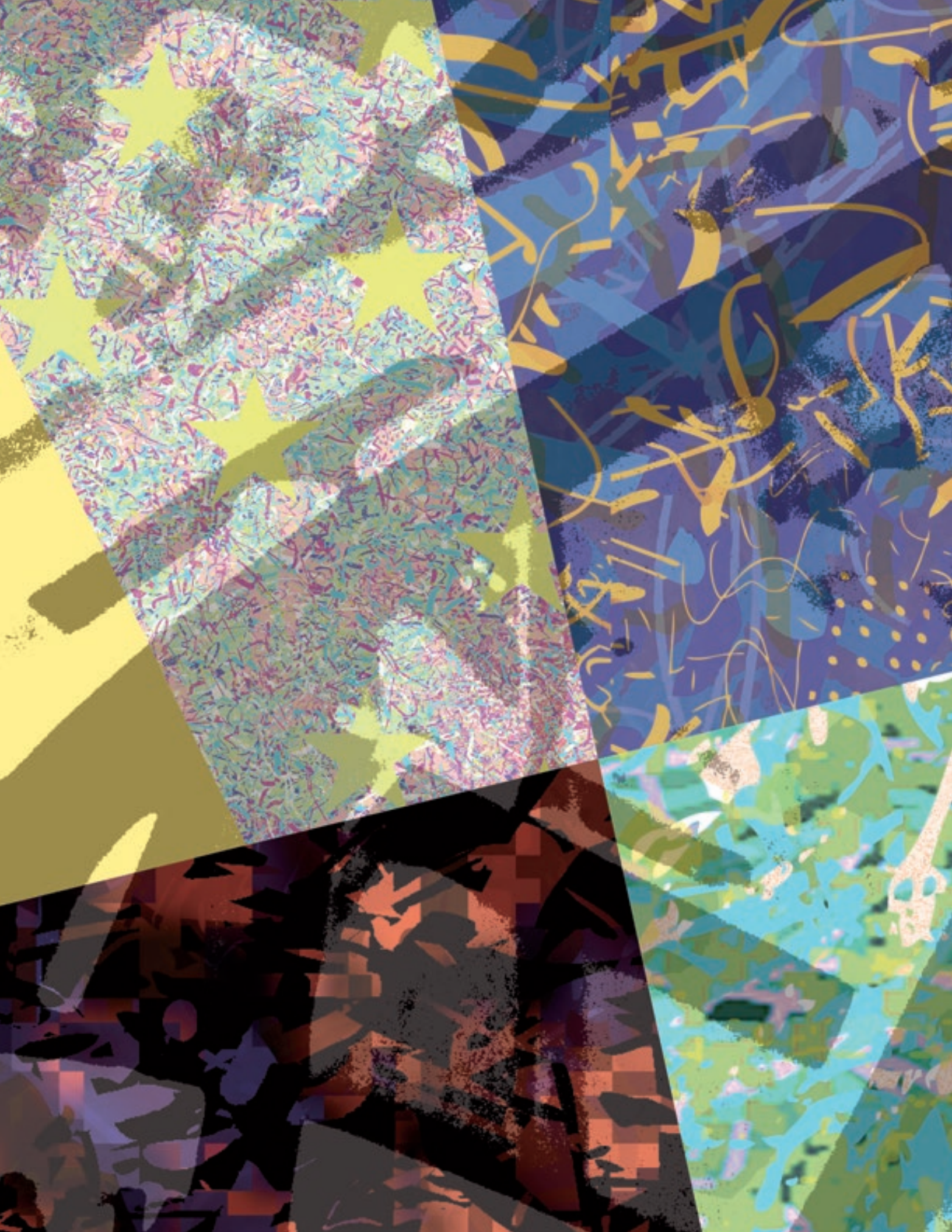
- **spontane Selbst-Herstellungen**
- **positive Selbst-Verstärkungen**
- **heilsame Selbst-Übersteigungen**

Space-Machines sind sicher nur der Anfang und es wird vermutlich viele andere Konzepte und Möglichkeiten geben. Wichtig ist nur, dass man in diesem Kontext erkennt, dass es um Stimulations-Artefakte geht, die dadurch gekennzeichnet sind, dass der zentrale Aspekt die bewusste Banalisierung ist, d.h. das bewusste Herausgehen aus der Falle des Bild-Abbild-Syndroms.

Wenn ein Künstler den Weg zum Erhabenen gehen möchte, wird er nicht nur die unterschiedlichen Kanäle der Ästhetik zu berücksichtigen haben, sondern er wird auch zugleich etwas Frustration erleben, die man wie folgt beschreiben kann: Kann ich das Erhabene malen? Nein. Es ist technisch nicht möglich. Technisch heißt in diesem Zusammenhang: Das, was wir heute als das Erhabene erleben, ist so stark durchdrungen von Avantgarde-Wissenschaft, dass wir uns zugestehen müssen, dass wir mit Symbolismen, ob sie nun religiös oder meditativ angelegt sind, nicht mehr weiterkommen. Die magischen Gesetze der Quantenphysik sind viel dichter dran an dem Erhabenen als unsere Sprache und unsere visuellen Symbole.

Das Unerklärbare ist die Realität. Das Mysterium unseres Bewusstseins ist Realität. Das Rätsel der Zeit ist Realität. Das Wunder des Lebens ist Realität. Die Magie des Werdens ist Realität. Das alles sind Begriffe, die "rein geistig" zu sein scheinen. Und das Rein-Geistige kann man nicht malen. Also kann man das Unerklärbare nicht in eine Bild-Form zwängen. Wir haben auch keine Symbole dafür. Wir sind "bildlos" geworden.

Das ist die eine Seite. Die andere Seite der Frustration besteht darin, dass man als Künstler sofort eine Stimme im Kopf hört, die einem sagt, dass man das Erhabene nicht mehr malen darf. Es ist nicht mehr erlaubt. Es ist kulturell verboten, weil man sich damit lächerlich macht.



Wer heute vorn sein will, darf das Erhabene ironisieren, wie es in der modernen Kunst sehr häufig vollzogen wird, aber er darf nicht zum Ausdruck bringen, dass er das Erhabene wertschätzt und liebt, und dass er es zu vermitteln versucht.

Ein Ausweg wäre das Ziel, eine andere Form des Abstrakten zu erfinden ... eine höhere Qualität in der Visualität des Abstrakten. Einige Künstler artikulieren in Kunstzeitschriften neuerdings diesen Weg. Dahinter steht die Annahme, dass das Abstrakte dichter am "reinen Geist" sei als das normale Abbild. Das mag stimmen. Aber in der Sache bringt es einen Künstler, der sich dem Erhabenen zuwenden möchte, nicht wirklich weiter.

Das Abstrakte, das von der Kunst hergestellt wird, landet immer wieder bei der Kunst. Ein typisches Beispiel dafür ist der Minimalismus, wie ihn z.B. Carl Andre, Sol Lewitt, Richard Serra, Donald Judd und viele andere konzipiert und präsentiert haben. Man wollte bewusst an der Grenze zur Nicht-Kunst agieren, d.h. in einer Zone der Ästhetik, in der man zwei Effekte zu erreichen suchte:

- Die Wahrnehmung sollte sich selbst reflektieren, um "fremde Bedeutungen" zu eliminieren (keine Objekte der Welt).
- Die Artefakte sollten ein Höchstmaß an Ent-Subjektivierung aufweisen ("industrial look" / keine Spuren des Künstlers), damit "das Reine" der Kunst nicht verfälscht wird.

Darauf aufbauend haben viele Minimalisten (u.a. aufbauend auf dem Werk von Mondrian) begonnen, das Abstrakte auf eine neue Basis zu stellen, und zwar durch eine

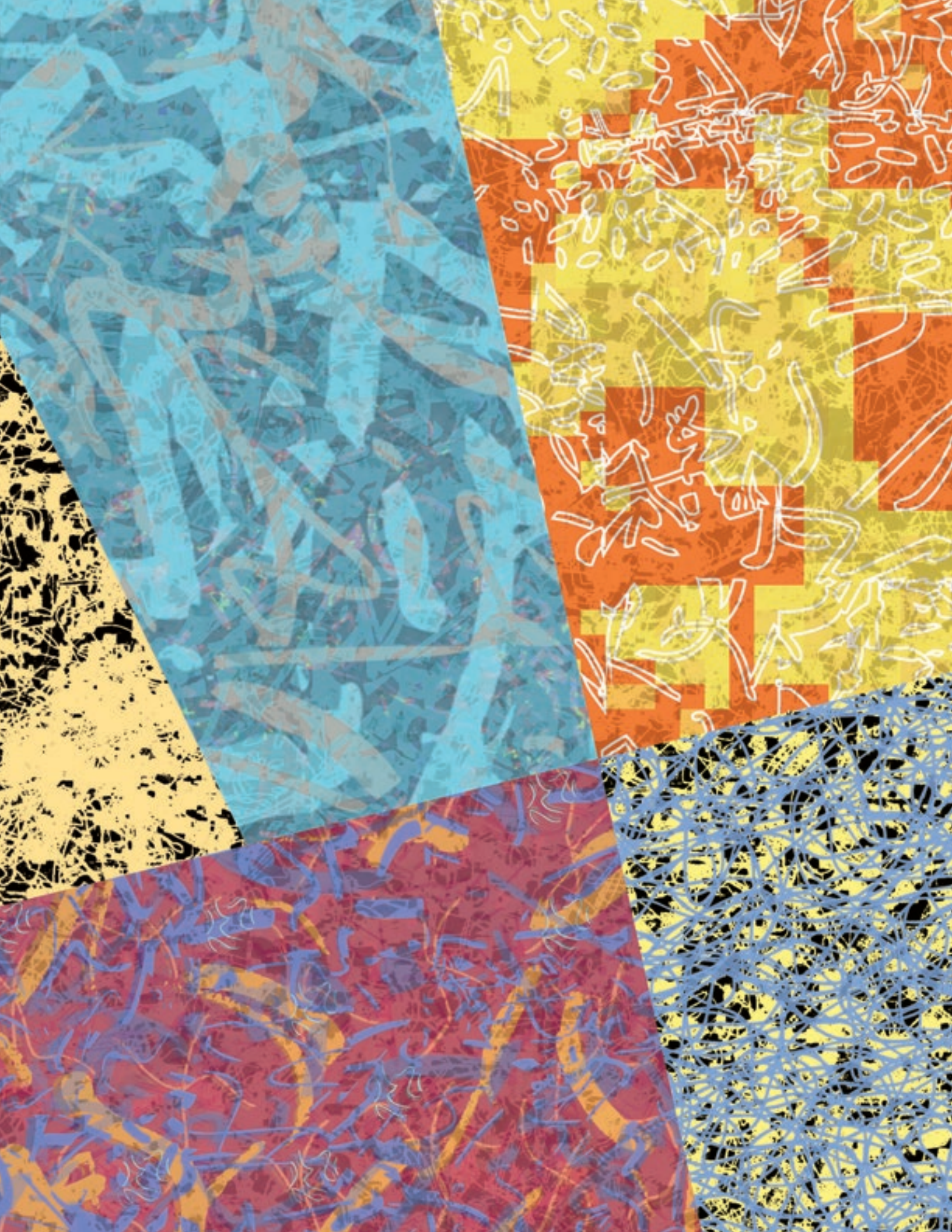
maschinelle Geometrie.

Die künstlerische Handschrift wurde durch den Einsatz von herstellenden Maschinen ausgelöscht und die Bedeutungen (Abbildungen) wurden eliminiert durch die Präsenz von geometrischen Formen. Im Rahmen dieser visuellen Strategie entstand eine faszinierende

Visualität der Vernunft.

So weit, so gut … aber es entstand keine neue Qualität von Abstraktheit …, d.h. keine Abstraktheit, die außerhalb des normalen Ästhetik-Bewusstseins effektvoll sein konnte. Anders gesagt:

Auch der Minimalismus kann keine Brücke
zum Erhabenen aufbauen.



Woran liegt das? Geometrie (egal ob von der Maschine oder von Hand gemacht) formalisiert unweigerlich die Verheiratung des Ästhetischen mit Vernunft und Logik. Auf dieser Basis wird das Jetzt des Werdens (also das Erscheinen des Erhabenen) konsequent ausgegrenzt. Das Erhabene kann sich nur als Resonanz zeigen, evoziert durch

Mystik.

Geometrie hat zwar die Potenz, die Brücke zum Ur-Sein und zur "ewigen Struktur des Heiligen" aufzubauen (siehe Pythagoras, Keppler und andere Vertreter der heiligen Geometrie), aber Geometrie hat nicht die Potenz, das Ewige des Werdens mit dem menschlichen Bewusstsein in Verbindung zu bringen. Insofern kann man sagen:

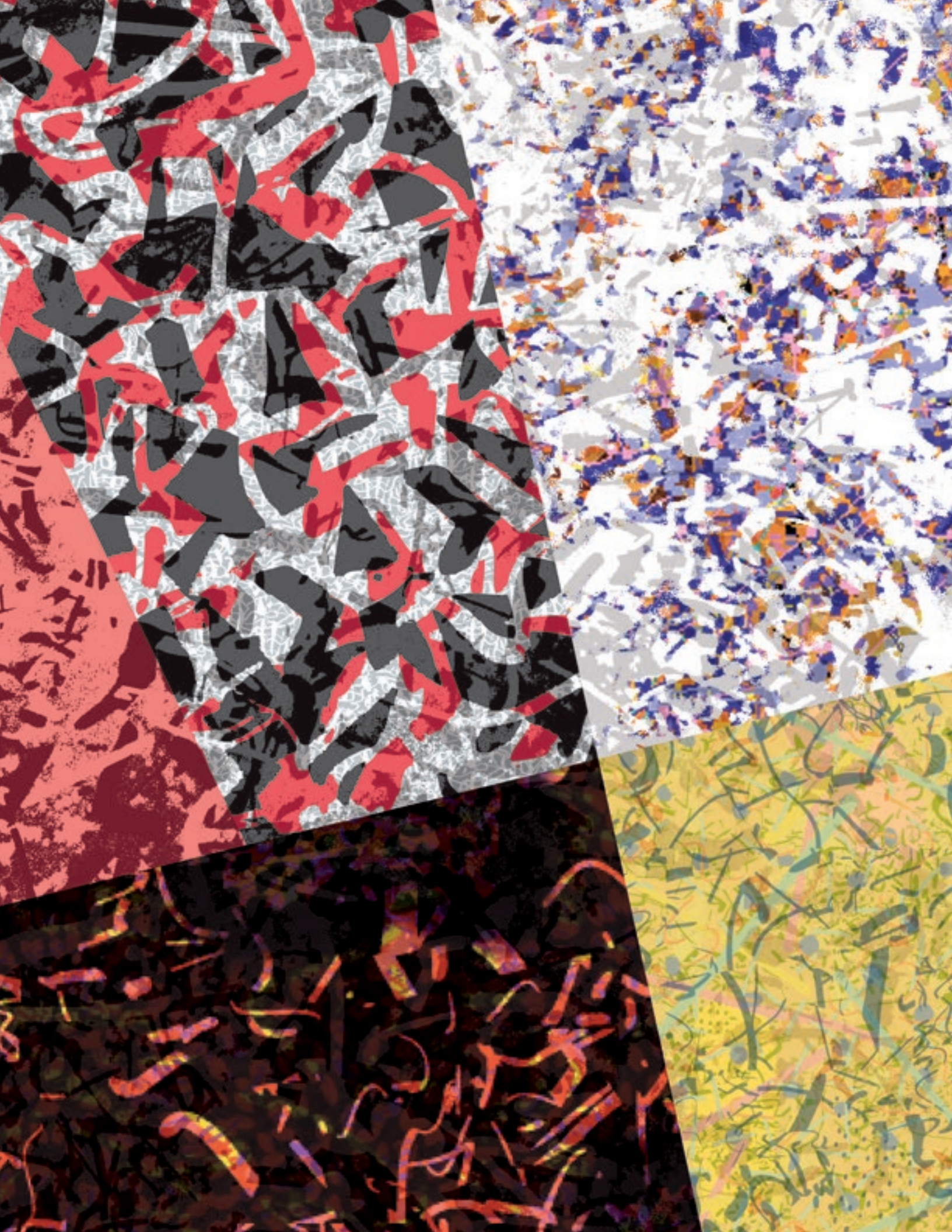
Geometrie öffnet den Mind zum Geistigen
im Sein.
Aber Geometrie blockiert die Mystik
des Erhabenen.

Man braucht also eine Abstraktheit, die bewusst nicht auf der Visualität von Vernunft basiert, sondern auf einer Visualität des ewigen Werdens. Und für diese Visualität ist die Geometrie ungeeignet, weil sie unweigerlich zu Strukturen des Seins führt. Das mag auch ein Grund dafür sein, dass in überraschender Konsequenz alle Minimalisten auf das Konzept der Reduktion gesetzt haben ... also Entleerung des visuellen Angebots durch immer mehr "Weniger".

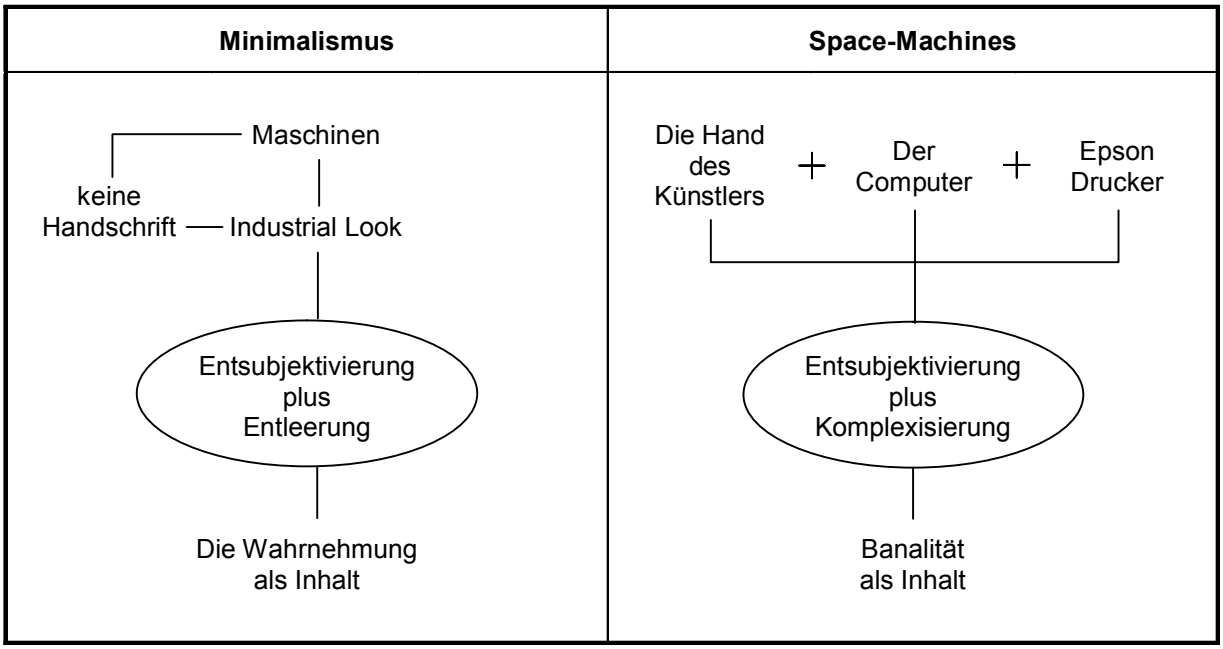
Geometrische Vernunft mit dem Fokus auf Entleerung … das entfernt sich sehr weit von der Komplexität und der Kontingenz des Werdens. Auf dieser Basis kann es keine Abstraktheit geben, die im Evolutions-Bewusstsein einer Person positive Effekte erzielt, z.B. durch das Herbei-Rufen des Erhabenen. Wenn man die Kraft und die Intelligenz des Werdens rufen und nutzen möchte, braucht man eine Ästhetik, die so viele Ähnlichkeiten mit dem Jetzt des Werdens aufweist wie irgendmöglich.

Diese Ästhetik braucht die Hand des Künstlers und nicht die a-personale Maschine. Sie braucht die Hand für die Herstellung der schnellen Linien. Und zugleich braucht sie die digitalen Techniken des Computers sowie die digitalen Drucker (z.B. Epson) für die Strategie der gebrochenen Brechungen, durch die genau das Gegenteil von Minimalismus gestaltet wird:

Überfüllung (Komplexisierung)
statt
Entleerung (Reduktion).



Die folgende Skizze fasst das zusammen:



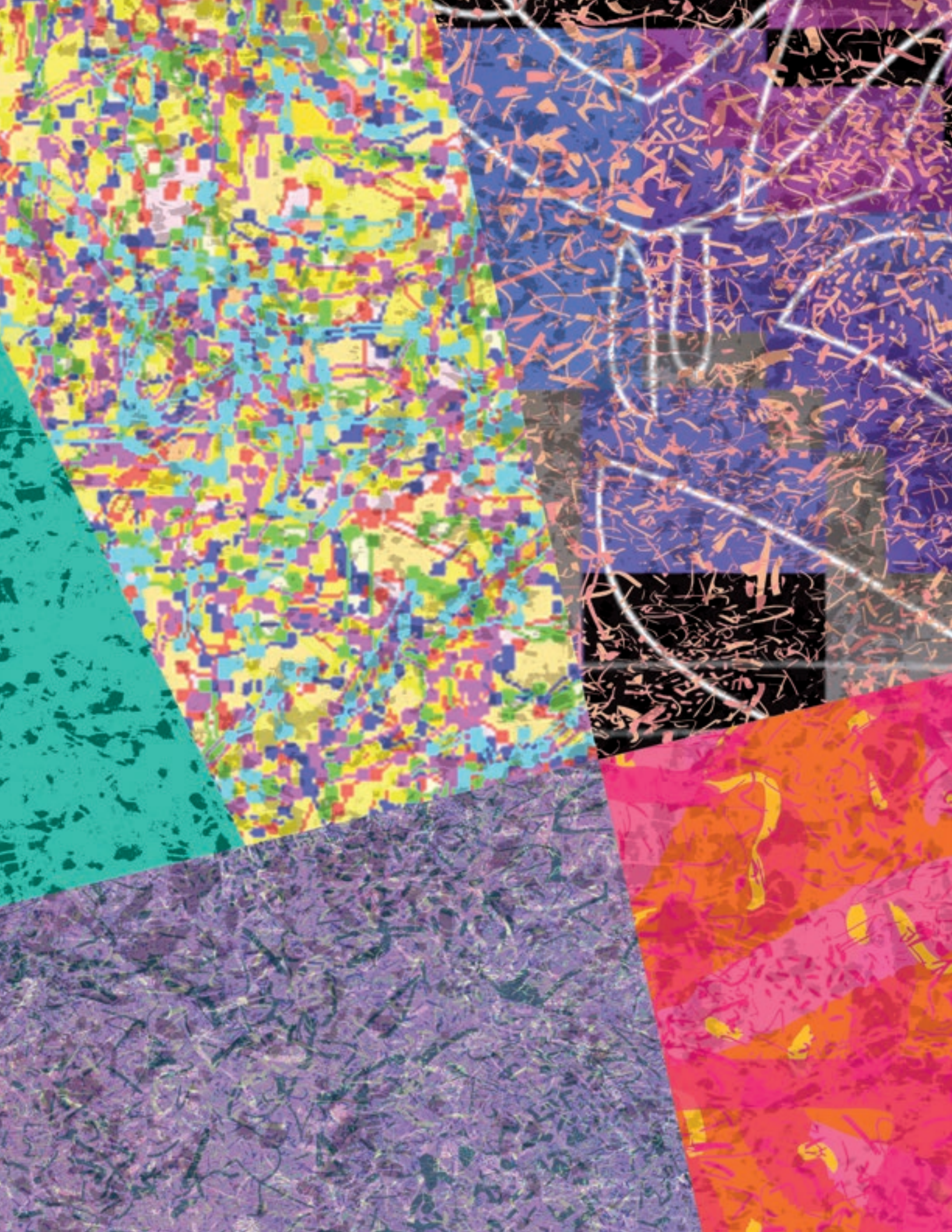
Alles in allem: Der Minimalismus ist sicher ein Höhepunkt in den Entwicklungs-Linien der klassischen Ästhetik. Aber er ist nicht in der Lage, diejenige Abstraktheit zu gestalten, die man brauchen würde, um das menschliche Bewusstsein "geistiger" zu machen durch die Evokation des Erhabenen.

Lassen Sie uns in diesem Zusammenhang analysieren, wo eigentlich der Unterschied zwischen "abstrakt" und "banal" liegt. Das Schaubild auf Seite 148 skizziert hier einige Aspekte.

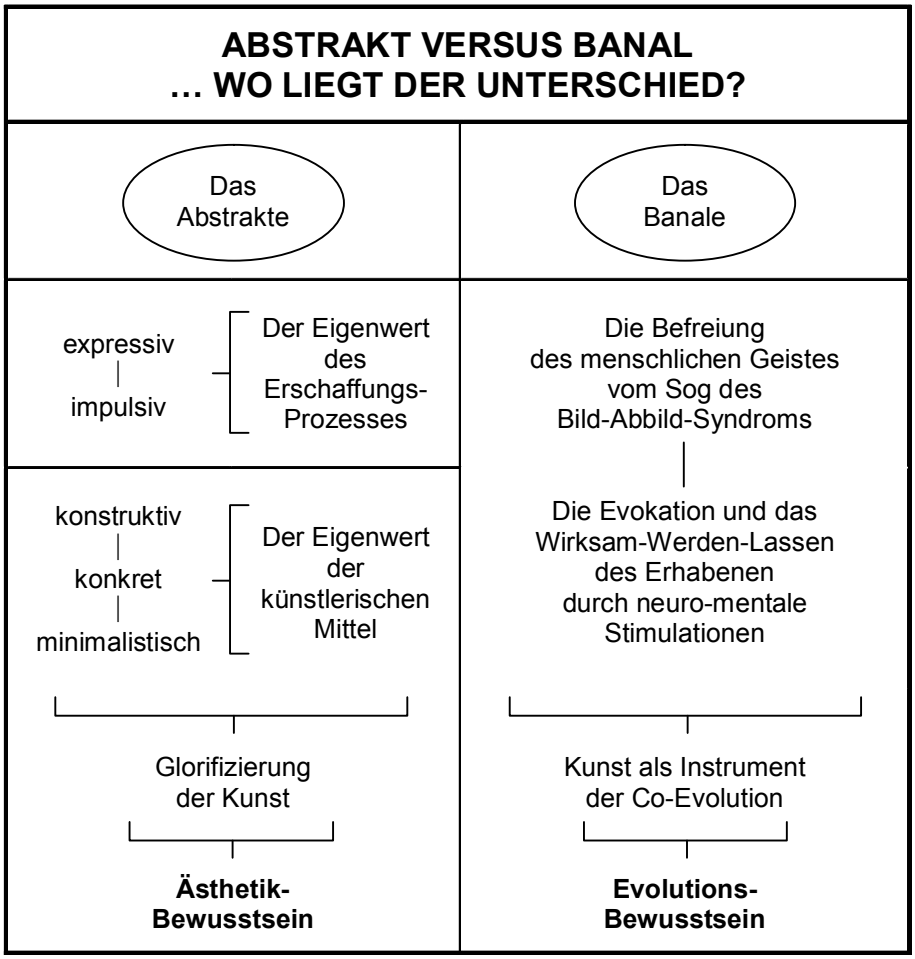
Das Abstrakte kann den Eigen-Wert des Erschaffungs-Prozesses ausdrücken, entweder impulsiv oder expressiv (siehe Action Painting). Das Abstrakte kann aber auch den Eigen-Wert der künstlerischen Mittel (Farbe, Proportion, etc.) ausdrücken. Dann wird es konstruktiv-konkret oder minimalistisch. Letztlich sind beide Konzepte ein wenig narzisstisch:

Es ist die Glorifizierung der Kunst durch Kunst.

Ganz anders das Banale. Wie ich bereits angedeutet habe, ist es eine zwingende Voraussetzung dafür, dass die Kunst vom Abbild der Welt zum inneren Bild der Person, d.h.

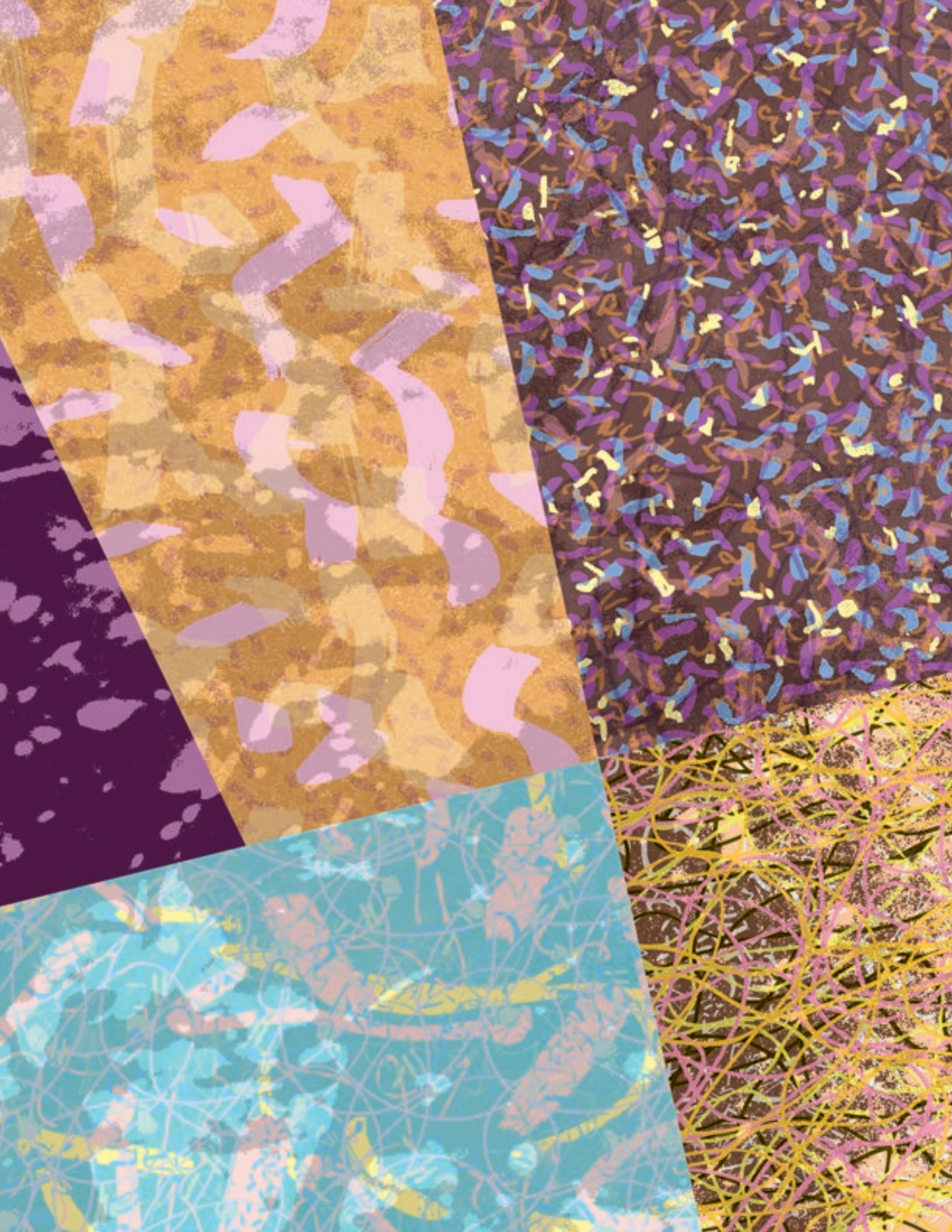


zum Bewusstsein wandern kann. Ein Stimulations-Artefakt sollte deshalb so wenig wie möglich abbilden, damit die in ihm integrierten Elemente der Stimulation (z.B. schnelle Linien und Brechungen) das Plötzliche und das Erhabene im Bewusstsein erscheinen lassen. Letztlich geht es darum, die bewusst gewollte Banalität (= das Fast-Nichts) so überfüllt (komplex) zu machen (durch fraktale Prozesse), dass sich das Fast-Alles offerieren kann.



Wenn man möglichst wenig abbilden will, dann landet man bei einer bewusst gewollten Banalität. Das Problem für einen Künstler der heutigen Zeit besteht aber darin, dass er mit einer bewussten Banalisierung überhaupt keinen Erfolg haben kann, geschweige denn Geld verdienen kann. Es gibt zwar unter der Rubrik "radical painting" einige Künstler, die in die Richtung einer höheren Abstraktheit gegangen sind, aber das sind eher Außenseiter. Sie beschäftigen sich z.B. mit dem Eigen-Wert der Farbe Rot. Dazu werden Bilder hergestellt und räumlich inszeniert, die diesen Eigen-Wert zu vermitteln versuchen, und zwar als ein Erlebnis, durch das das Rot sich trennen soll von der roten Materie der Leinwand. Es geht um die Entmaterialisierung der materiellen Mittel. Das subjektive Erleben von Rot soll das rote Objekt sozusagen ausblenden.

Das ist ein sehr subtiler, manchmal etwas verzweifelt anmutender Versuch, um sich wieder einmal dem rein Geistigen in der Kunst zuzuwenden. Aber das ist eine andere Auffassung von Banalität. Diese Art von Radikalität geht eher in die Richtung der konstruktiv-konkreten Malerei, wie sie von den Künstlern zu Beginn des letzten Jahrhunderts entwickelt worden ist (von Kandinsky über Malewitsch bis zu Mondrian).



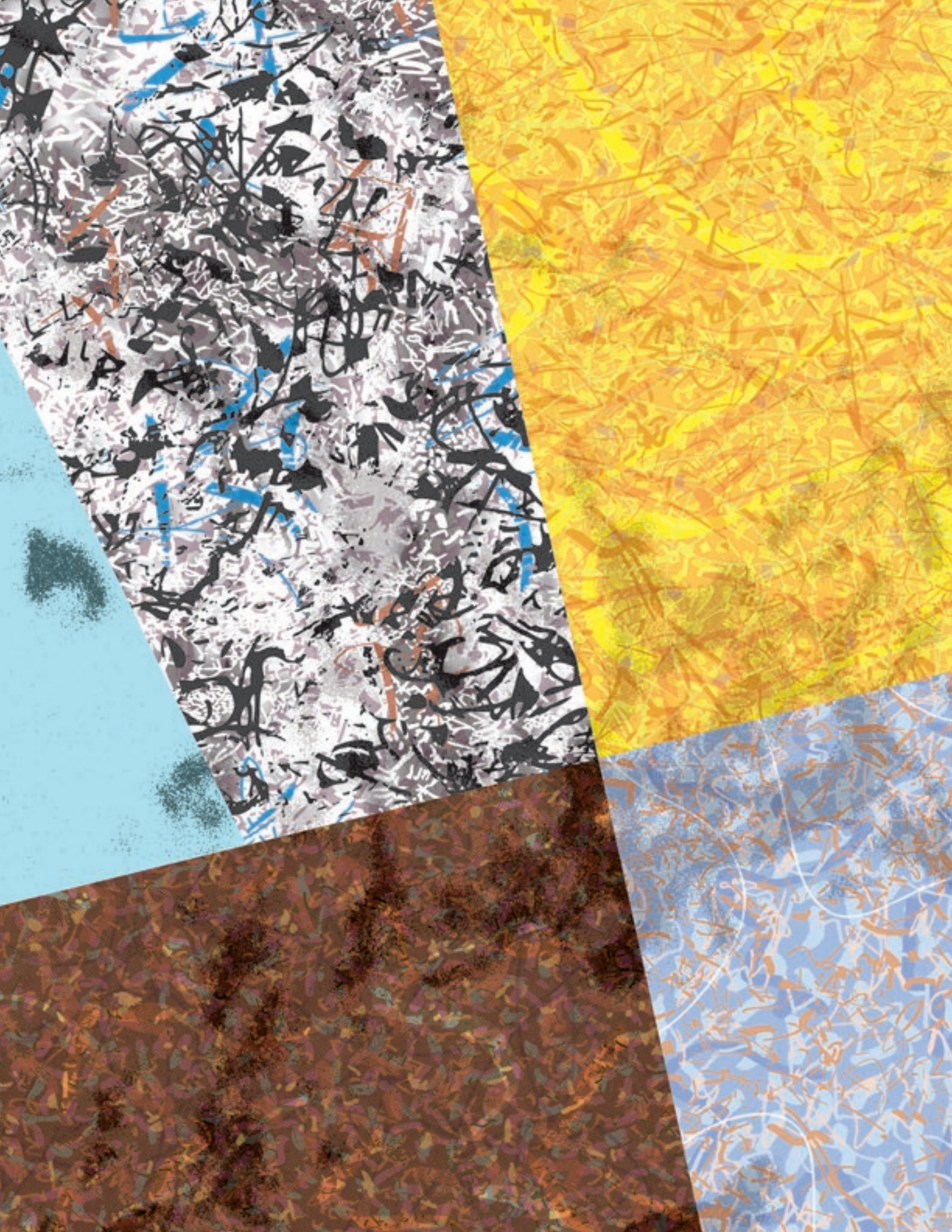
Das Banale hat im Grunde eine völlig andere Aufgabe als das Abstrakte. Während das Abstrakte letztlich die Glorifizierung der Kunst betreibt, versucht das Banale, den menschlichen Geist zu befreien, und zwar von dem Bild-Abbild-Syndrom. Es geht bei dem Banalen also um die Verknüpfung von selbst-erzeugten Wirklichkeiten materieller Qualität (Artefakt genannt) mit der Selbst-Herstellung der Realität (Nagual/das Erhabene) im personalen Bewusstsein einer Person … vollzogen durch Evokation. Das ist ein neuronales Programm.

Wenn man sich dem Beispiel der tibetanischen Mandalas zuwendet (ich selbst hatte in den 70er Jahren Kontakt mit tibetanischen Mönchen, und in den Workshops, die wir zusammen organisiert hatten, standen die Mandala-Theorien im Mittelpunkt), sieht man, dass das im Grunde gar nicht so neu oder kompliziert ist, wie es klingt. Das, um was es geht, ist die Realität. Diese Realität ist für den Mind unerklärbar. Sie erscheint über das Plötzliche. Sie kommt als das Erhabene. Sie kommt durch das Überbewusstsein in das persönliche Bewusstsein hinein. Dieses Erhabene wird also nicht dargestellt in irgendeinem Bild. Das, was man als Artefakt vor sich hat (z.B. ein Mandala), stimuliert und evoziert nur das Selbst-Erscheinen des "göttlichen Geistes" und des Erhabenen. Das, worum es geht, nämlich in Kontakt zu kommen mit einer nicht sichtbaren, aber dennoch erlebbaren Realität, das kann auf dieser Ebene funktionieren. Aber es gelingt eben nur als diskretes und inneres Geschehen im Bewusstsein einer einzelnen Person.

Es ist keine Repräsentation, sondern ein Hervorrufen (Evokation). Das, was hervorruft, sind in der Tat materielle Wirklichkeiten, also z.B. Bilder und Artefakte. Es handelt sich um eine gestaltete Materie, die so wenig Welt (Tonal) wie möglich abbildet, damit ein Maximum an Erhabenheit (Nagual) evoziert werden kann. Dieses So-Wenig muss aber, um evozieren zu können, ganz viel Stimulations-Kraft in sich tragen. Also braucht man eine Materie, die mit Fast-Nichts das Fast-Alles (= das Erhabene) herbeirufen kann.

Eine solche Materie (Artefakt) kann nicht auf Reduktion (Entleerung) und Minimalismus beruhen, aber auch nicht auf Abbildung und Symbolismus. Benötigt wird eine Banalität mit innerer Evokations-Kraft. Und diese Kraft entsteht, wenn man die prozessualen Kriterien der Schöpfung (Evolution) so weit wie möglich visuell formalisieren kann.

Aus den Forschungs-Disziplinen, die sich u.a. mit Autopoiese, Artificial Life und Chaos-Theorie beschäftigen, wissen wir, dass der Zusammenprall von Jetzt-Sein und Werden-Wollen ein fraktaler Prozess ist.



Also wird es darum gehen, eine geschickt formalisierte Banalität hineinzuführen in eine fraktale Visualität (gebrochene Brechungen). Und effizient wird diese Banalität, wenn sie zwei Kriterien gleichermaßen erfüllen kann:

- Vermeidung von Welt-Abbildung (Repräsentation)
- Darstellung von Zeit

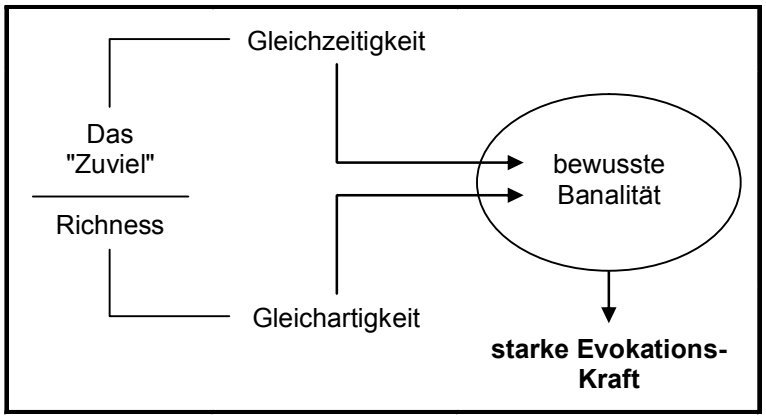
Wie ich ausgeführt hatte, sind Kalligrafien (schnelle Linien) in der Lage, diese beiden Kriterien einigermaßen gut zu erfüllen. Was man zusätzlich braucht, sind Fraktalisierungen, die in Richtung von

Wachstum von Komplexität (Richness)

gehen. Wenn man sich dem Jetzt des Werdens visuell nähern möchte, braucht man das

Übermaß an Gleichzeitigkeit.

Also etwas, was in die Richtung von "Alles" geht. Das bewusste "Zuviel". Und wenn man dieses Übermaß anschließend auf ein Übermaß an Gleichartigkeit trimmt, also auf eine intensive Selbst-Ähnlichkeit, erhält man das, worum es hier geht:



Aus dieser Sicht ist Banalität weit entfernt von Simplifizierung oder Belanglosigkeit. Letztlich ist es

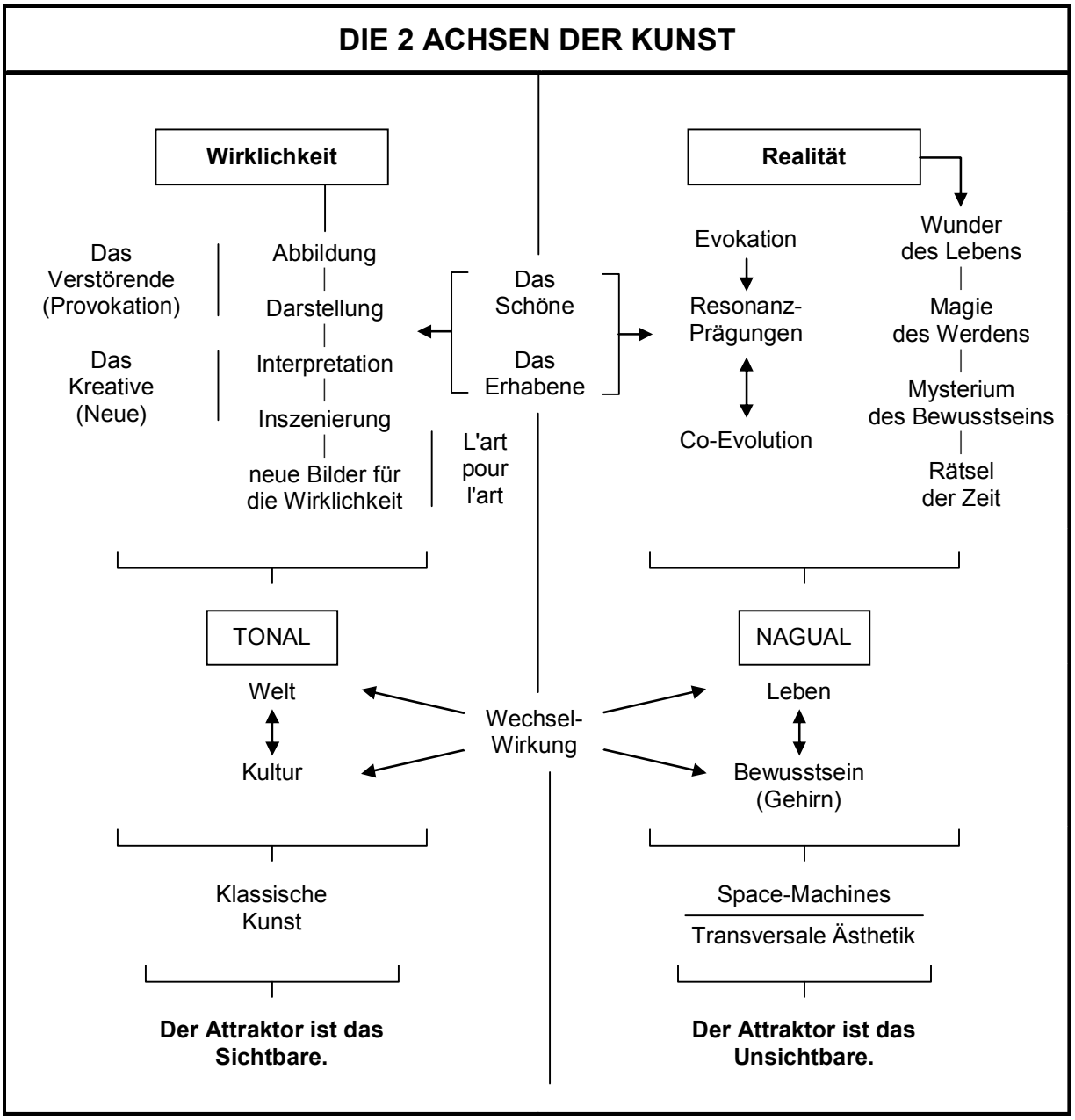
visuell angewandte Wissenschaft.

Man kann sagen, dass hier zwei Arten der Kunst sichtbar werden. Die klassische und damit moderne Kunst bezieht sich vorrangig auf Kultur und Welt (Tonal). Sie verzichtet sozusagen auf die Begegnung mit der Realität zugunsten einer fortlaufenden Weiter-Gestaltung der kulturellen Wirklichkeiten.

Bei der transversalen Kunst ist das anders. Hier wird nur diejenige Wirklichkeit zum Einsatz gebracht (z.B. als Space-Machine), die die subjektiven Wirklichkeiten der Person ankoppeln

kann an die Realität, d.h. an die unsichtbaren Dimensionen des Lebens, des Werdens, des Bewusstseins und der Zeit.

Somit repräsentieren die zwei Achsen auch unterschiedliche Attraktoren, nämlich das Sichtbare und das Unsichtbare. Das folgende Schaubild versucht, die hier sichtbar werdenden zwei Achsen der Kunst zu beschreiben:



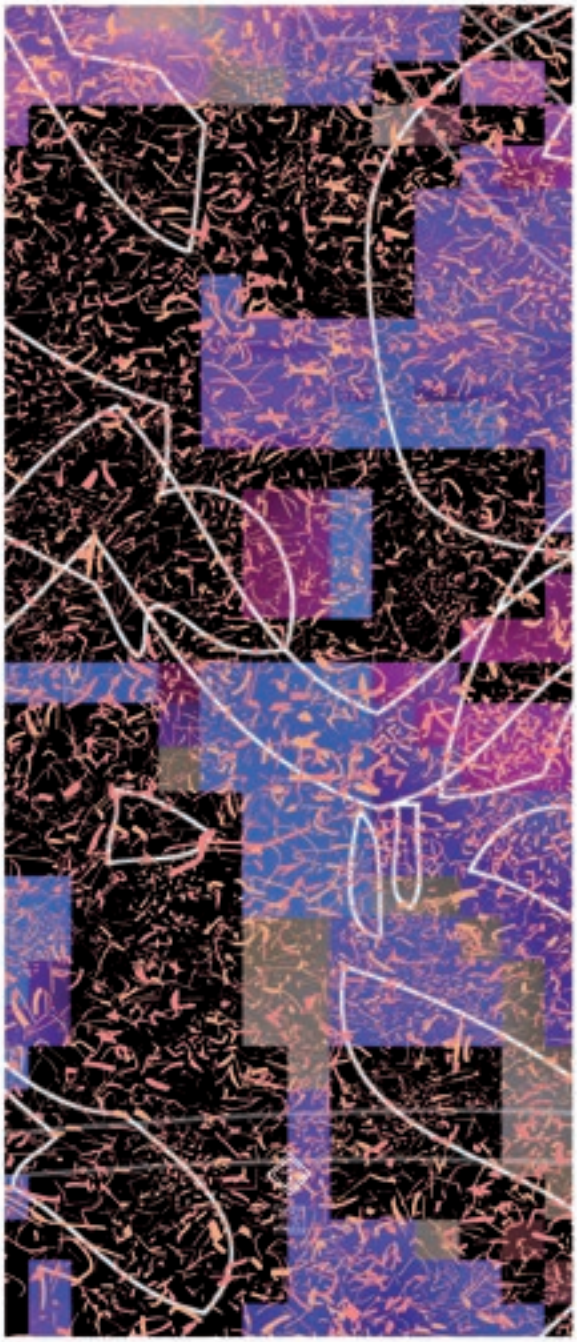
Eine Kunst, die auf Wirklichkeit setzt, ist im Prinzip eine tonale Kunst. Und eine Kunst, die auf die Realität setzt, ist eine naguale Kunst. Naguale Kunst ist fokussiert auf Leben (inklusive Zeit) und Bewusstsein (inklusive Gehirn). Tonale Kunst ist bezogen auf Welt und Kultur. Das ist die klassische Kunst. Es ergeben sich natürlich über den Aspekt der Kultur diverse Wechselwirkungen zwischen der tonalen Konzeption von Kunst und den nagualen Sehnsüchten von Menschen. Allerdings gibt es so gut wie keine nagual-basierte Kunst.

Prüfen wir anhand des Schaubildes, was es in Ansätzen gibt. Nicht sehr viel. Es gibt das Schöne. Es gibt L'art pour l'art. Und es gibt das Erhabene. Das Erhabene, so hatten wir gesehen, wird in der Regel lediglich als Mit-Thema im Kunst-Thema transportiert. Das Schöne ist eine sehr offene Kategorie. Manchmal setzten Künstler sehr stark auf den Aspekt der Schönheit. Aber sehr häufig "zertrümmern" sie das Schöne sehr bewusst, weil es in den Kreisen der Kunstwelt als "naiv" und "dekorativ" gilt. Wenn man einem Künstler nachsagt, "er habe leider einen Hang zum Schönen" (das ist ein wörtliches Zitat eines bedeutsamen Galeristen), dann ist das schon ein halbes Todesurteil für die Karriere.

Zugleich sollte man sehen, dass in der Tat bei dem Phänomen der Schönheit die Tendenz besteht, zum Beruhigungs-Kitsch bestimmter bürgerlicher Kreise zu werden. Und dagegen sind die meisten Künstler. Zu Recht.

Also gibt es in dem Feld der Realität (Nagual) im Moment eigentlich keine richtige Kunst. Es gibt aber diese Realität … als das Wunder des Lebens, als Magie des Werdens, als Mysterium des Bewusstseins und als Rätsel der Zeit. Die Dimension, die es zu erobern gilt, ist also da. Nur die Kunst ist nicht da. Sie verharrt in dem großen Feld der Wirklichkeiten, also in der Zone des Tonals. Entweder liebt sie das Verstörende, die Provokation, oder sie liebt das Kreative, die Innovation und das Neue. Dadurch schwankt die Kunst, die in der Wirklichkeits-Zone operiert zwischen Abbildung, Darstellung, Interpretation und Inszenierungen ... letztlich ausgerichtet auf die permanente Produktion von neuen Bildern für unsere Wirklichkeit.

Um nicht missverstanden zu werden: Gerade dieser Aspekt, nämlich die permanente Neu-Produktion von Bildern für die Evolution unserer Wirklichkeits-Konstrukte, halte ich für eine besonders wichtige Aufgabe der Kunst. Das verbessert zwar unsere mentalen Konstruktionen, verbindet aber diese Konstruktionen nicht mit der Realität. Es macht also die Methoden der Landkarten-Gestaltung besser, verbessert aber nicht die Deckungs-Gleichheit zwischen Landkarte und Landschaft.



THE CLOUDS OF HOPE 115x270

Das ist das Problem, vor dem die Kunst steht. Und im Moment ist die Position der Kunst, wie ich betont habe, sehr stark auf die Kultur fixiert. Würde sich die Kunst dem Feld der Realität (Nagual) zuwenden, würde die Kunst einen neuen Korridor entwickeln müssen, nämlich den Korridor des Bewusstseins. Automatisch würde dann auch das Gehirn für die Kunst wichtig werden. Ebenso viele Aspekte der Avantgarde-Wissenschaften.

Wenn man mit Künstlern spricht, warum sie die Erkenntnisse der Hirn-Forschung und der Bewusstseins-Philosophie nicht stärker berücksichtigen, bekommt man in der Regel gesagt, dass das Wissenschaft sei. Ein relativ bekannter Künstler hat mir einmal gesagt, dass es die zwingende Aufgabe der Kunst sei, kontinuierlich ein Gegengewicht zur Wissenschaft zu formen und ins Spiel zu bringen.

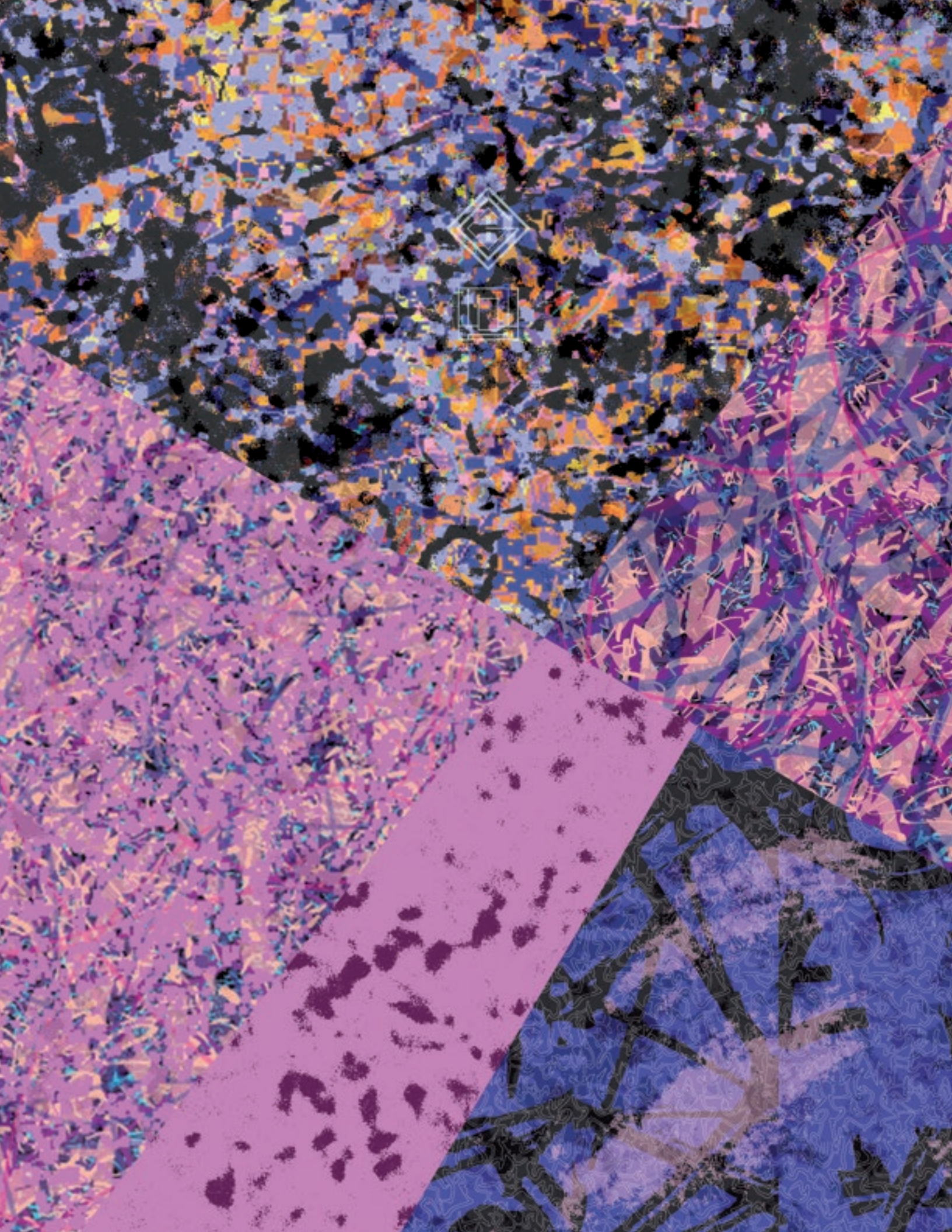
Auf dieser Basis landet man sehr schnell bei dem Diskurs "Geisteswissenschaft kontra Naturwissenschaft", und später läuft die Diskussion oft in die Richtung von "seelenlose Industrie-Kultur versus Rettet-die-Kultur-Kunst."

Man sollte an dieser Stelle ruhig den Mut haben, darauf hinzuweisen, dass ein Großteil dessen, was unter Hoch-Kultur täglich, wöchentlich, monatlich zelebriert wird (von den ambitionierten Filmen bis hin zu Wagner in Bayreuth), trotzdem nichts anderes ist, als das Ritual eines sich selbst befriedigenden Re-Entry in Verbindung mit einer leicht hochnäsigen Trost-Strategie, was letztlich aber auch nichts anderes ist als ein schizoides Spiel ... Seelen-Kitsch in Form von "schwieriger Kunst" ... die Illusion, kulturell hochgestyltes Tonal könne eine Art Ersatz-Nagual vermitteln.

Gesucht wird also eine alternative und somit parallel laufende Bild-Kultur, die sich darauf konzentriert, wissenschaftliche Paradigmen innerhalb von Artefakten zu instrumentalisieren, und zwar bewusst und gezielt für:

- Individuation
- Bewusstseins-Transformation
- Co-Evolution

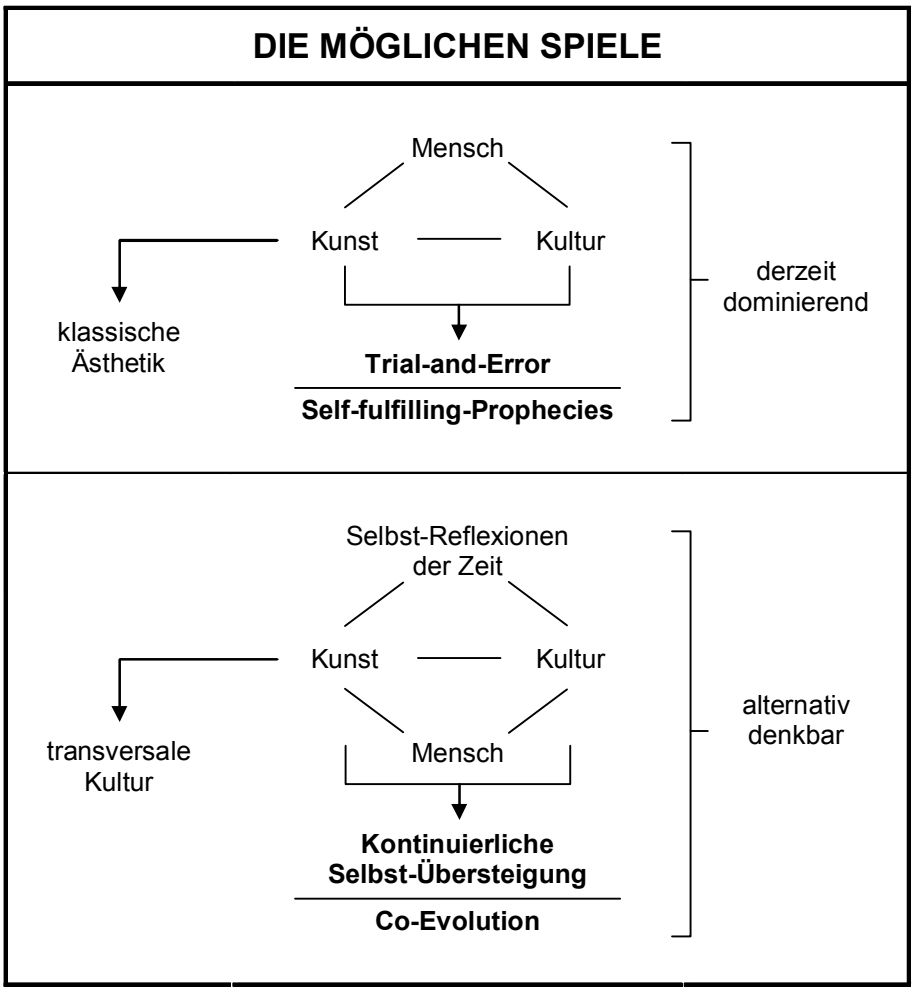
Die westliche Kultur, die ja überwiegend christliche Werte in sich trägt, hat hier eigentlich eine Art Heimspiel. Es gibt Kulturen, in denen gab es das absolute Bild-Verbot, und zwar aus religiösen Gründen. Die westliche Kultur hat durch das Christentum, basierend auf ihrer Vereinigung mit dem Griechentum, dieses Bilder-Verbot so gut wie gar nicht ausgesprochen. Es hat immer Bilder gegeben von Maria, Jesus und dem lieben Gott. Es hat auch

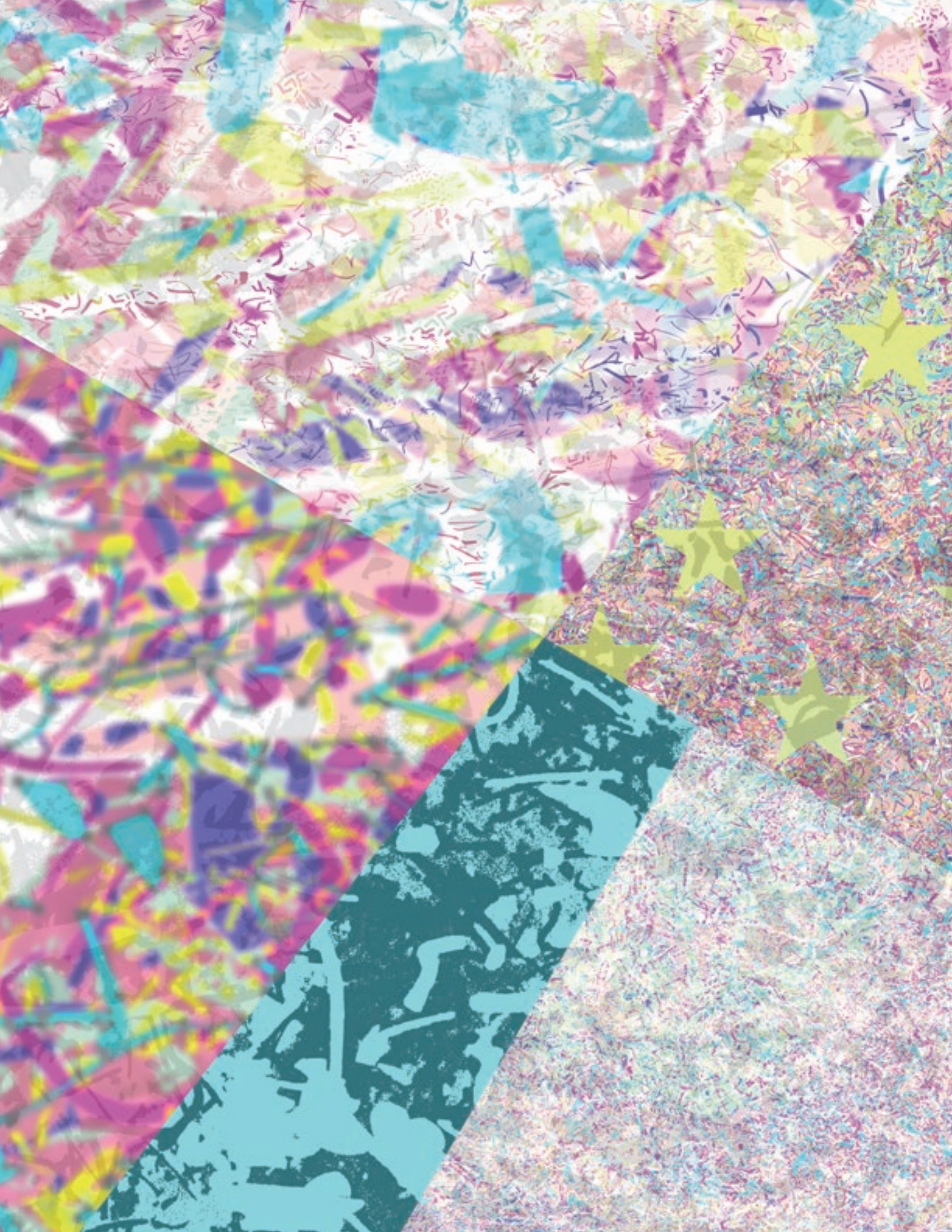


ausgesprochen viele Versuche gegeben, den heiligen Geist (also das Dritte) visuell darzustellen. Und es sind auf dieser Basis unzählig viele (z.T. auch kitschige) Ikonen des Glaubens entstanden. Zum Teil gibt es in einigen Kirchen prachtvolle und bedeutende Exemplare der religiösen Kunst, in denen das Erhabene als Mit-Thema sehr intensiv eingewoben worden ist.

Da nun die westliche Kultur kein Verbot besitzt, Bilder für Transzendenz zu entwickeln, wäre es eigentlich zu erwarten, dass die westliche Kultur den Weg zu einer transversalen oder ähnlich gearteten Ästhetik finden und begehen könnte. Für Kulturen mit einem rigiden Bild-Verbot ergibt sich dagegen ein erschwerter Zugang. Nur evolutions-offenene Kulturen lassen zu, dass sich die Rituale des Glaubens selbst reflektieren und auch selbst korrigieren (überschreiten) können.

Die Tatsache, dass sich die moderne Kunst so stark auf Innovation und Provokation ausgerichtet hat, wie wir es derzeit beobachten können, zeigt, wie stark die schöpferischen Kräfte in der Kunst lebendig sind. Relativ unbestritten ist das enge Verhältnis zwischen der klassischen Ästhetik und der öffentlichen Kultur als Quelle von Ideologien und kreativen Self-fulfilling-Prophecies. Zwischen Mensch, Kultur und der klassischen Ästhetik existiert so etwas wie ein eingespieltes Spiel der Weg-Findung durch Trial-





and-Error. Aber ziemlich offen ist, wie das Spiel aussehen würde, das sich zwischen einer anderen Ästhetik (Kunst), dem Menschen und der Selbst-Reflexion der Zeit entwickeln könnte. Was wäre das für eine Ästhetik (Kunst), in der alle vier Faktoren sozusagen permanent in einem positiv-gestalterischen Interplay aktiv sind? Das Schaubild auf Seite 160 skizziert diese Überlegungen.

Es geht also um die Art, wie wir Menschen unser Gehen in eine unbekannte Zukunft gestalten. Im Moment benutzen wir vorrangig unsere Kultur ... insbesondere Wissenschaft und Technologie ..., um unseren Trial-and-Error-Weg positiv gestalten zu können. In diesem Kontext wird die Kunst sehr häufig instrumentalisiert als ein Warn-System ("keinen falschen Fortschritt") oder als einen bewussten Gegen-Pol zur Wissenschaftlichkeit ("die Rettung des Geistigen").

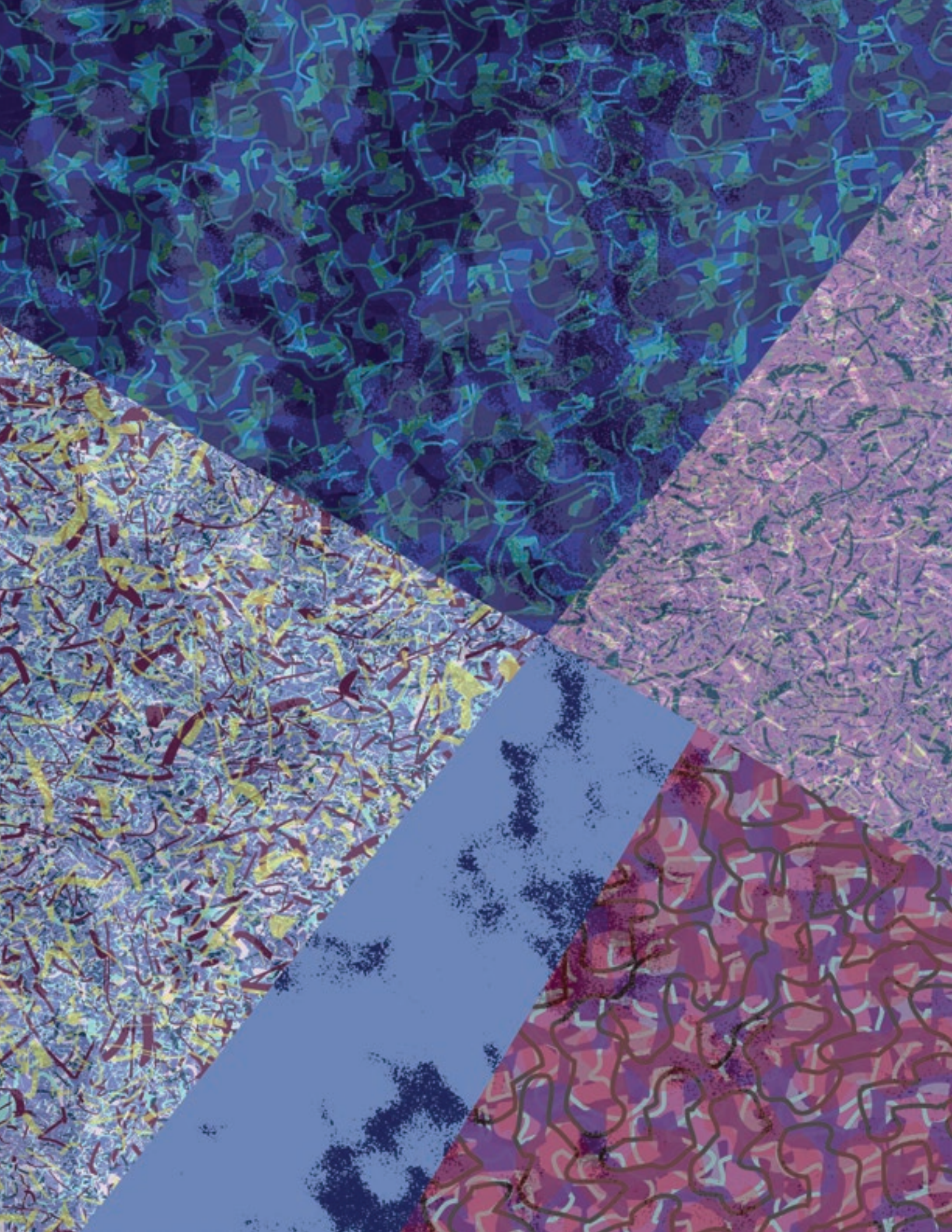
Denkbar wäre aber auch ein anderer Weg, bei dem die Kunst (oder ein alternativer Kanal der Kunst) über die Transformation von vielen Bewusstseinen in vielen Menschen dazu beiträgt, dass die eigen-aktive Selbst-Reflexion der schöpferischen Zeit eine Art Präsenz oder Stimme in unserer offiziellen Kultur bekommt.

Im Moment hilft die Kultur dem Menschen, diejenige Kultur-Brüche (Experimente) und Kultur-Entwürfe (Visionen) herstellen zu können, die von Wissenschaft und Technik nicht geliefert werden. Also Ergänzung und Kompensation. Aber diese Kunst trägt nicht dazu bei, dass die Schöpfung selbst in unser Leben treten kann … als Offenbarung … als Fürsorge im Kontext der Co-Evolution.

Das denkbare alternative Konzept wäre also eine Kunst, die in der Lage ist, Menschen und ihr Bewusstsein zu befähigen, bessere Inputs in die Kultur hineinzutragen … besser, weil nicht auf Trial-and-Error-Innovation ausgerichtet (was ja ein großes Stück Blindheit voraussetzt), sondern auf die mitgestaltenden Offenbarungen der Schöpfung (Nagual).

Damit sich aber ein derartiges, co-evolutionäres Konzept entfalten kann, wäre vielleicht folgende Einsicht erforderlich:

Damit unsere Kultur und unsere Kunst
die Kraft und die Intelligenz der
selbst-reflektierenden Zeit nutzen können,
sollten Kultur und Kunst eine Selbst-Reflexion
ihrer eigenen Potenzen, Dogmen
und Funktionen vollziehen.



DER KUNST-INSTINKT

In fast allen Gesellschaften wird die Kultur dazu benutzt, um Prozesse der Selbst-Reflexion zu verbinden mit der Gestaltung von besseren Zukünften. Ganz offensichtlich definiert die Kultur "das Ich" einer menschlichen Gemeinschaft oder Nation. Und ebenso offensichtlich wirkt diese Kultur sehr stark auf das Ich einer jeden Einzel-Person ein. Also gibt es eine Art Wechsel-Prägung zwischen dem kollektiven Ich und dem individuellen Ich. Auf dieser Basis vollzieht sich das, was Niklas Luhmann als "Autopoiese der Gesellschaften" beschrieben hat. Eine Gesellschaft kann keine Zukunft sehen, akzeptieren und beschließen, für die es kein individuelles und kulturelles Ja gibt … sozusagen als Erlaubnis. Und zugleich wird an dieser Stelle sichtbar, wie wichtig es für jede Kultur ist, dass sie sich frühzeitig und rechtzeitig so weit "nach vorn" bewegt, dass die jeweils aktuell notwendigen Zukunfts-Entscheidungen möglich werden.

Eine der Aufgaben der Kultur besteht also darin, zu verhindern, dass die Gesellschaft zum Opfer ihrer eigenen Strukturen, Wirklichkeiten und Glaubens-Muster wird. Wie ich bereits geschrieben habe, besitzen Gesellschaften mehrere Kanäle, um der Kultur diejenigen Impulse und Herausforderungen zu vermitteln, die nötig sind, um sich "nach vorn" zu bewegen … sozusagen freiwillig, d.h. ohne akute Krisen. Die meisten Kulturen benutzen dazu folgende Kanäle:

Technologie
Wissenschaft
Kunst.

Technologie und Wissenschaft gestalten diesen Prozess, der auf

"draw a distinction"
(George Spencer-Brown)

ausgerichtet ist, auf Basis von neuen Erfindungen (z.B. technische Innovationen) und neuen Erkenntnissen (wissenschaftliche Wahrheiten). Diese beiden Aspekte folgen weitestgehend den Prinzipien von Denken und Logik. Anders gesagt:

Technologie und Wissenschaft produzieren
Klarheit durch Neuigkeit.

Ganz anders agiert der dritte Kanal … die Kunst. Sie ist prinzipiell nicht in der Lage, ihre Kreativität so einzusetzen, dass es zu einem Wachstum an Klarheit kommt. Ganz im Gegenteil: Die Kunst sieht ihre Funktion eher in der bewussten Herstellung von Irritationen

THESEN ZU DEN FUNKTIONEN VON KUNST

1. Kein Gehirn kann ohne die Mitarbeit der Kultur funktionieren.
2. Keine Kultur kann sich ohne Kunst selbst erfahren und innovieren.
3. Gehirn, Kultur und Kunst werden gesteuert vom Menschen und seinem Bewusstsein.
4. Der Mensch kann eine Kunst erfinden, durchsetzen und pflegen, die das Wechselspiel zwischen

   Kultur und Kunst

   permanent optimiert. Das ist die Rolle der modernen Kunst (klassische Ästhetik).
5. Der Mensch kann aber auch eine Kunst erschaffen, die das Wechselspiel zwischen

   Bewusstsein

   Kultur ——— Kunst

   Zeit

   Schöpfung

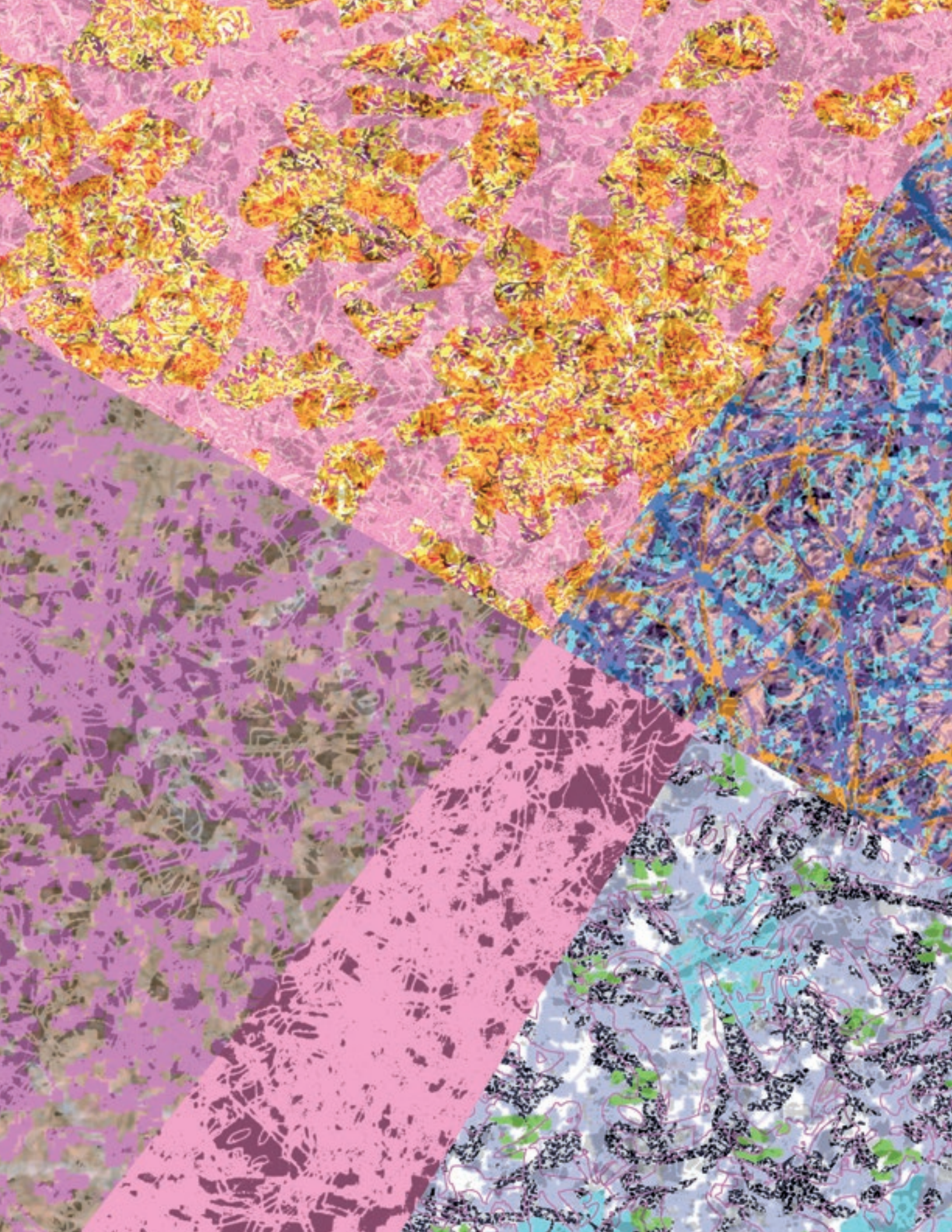
   zum Inhalt hat, und die diese Relation leistungsfähiger macht.
6. Eine solche Kunst wäre transversal, weil sie zwei Übersteigungen zugleich zu organisieren versucht: Die Übersteigung des Menschen durch sich selbst mittels seiner Kultur und die daran angekoppelte Übersteigung der Kunst als Strategie zum Zwecke der Optimierung der Kultur.
7. Die Übersteigung der Kunst kann im engen Kontext der Kunst geschehen. Das ist dann der offene Weg von Trial-and-Error. Die Übersteigung kann aber auch co-evolutionär und somit transversal geschehen, vollzogen durch die Einbeziehung der Schöpfung und mittels der Selbst-Reflexion der Zeit.
8. In diesem transversalen Kontext wäre die Kunst eine Art "Meta-Kunst". Sie hätte die Aufgabe,

   die Entstehung derjenigen Bewusstseine im Menschen
   zu evozieren und zu veredeln,
   die es dem menschlichen Geist erlauben, sich selbst
   zu überschreiten.
9. Der eigentliche Lieferant dieser "besseren Bewusstseine" wäre die Realität, d.h. das Unerfahrbare*), das wir in unserer Wirklichkeit als das Nagual beschreiben können und als

   das Erhabene

   erleben.
10. Somit betreibt die transversale Ästhetik eine pragmatisch-funktionale Kooperation mit dem Erhabenen.

*) Das Wunder des Lebens
Die Magie des Werdens
Das Mysterium des Bewusstseins
Das Rätsel der Zeit



(Erschütterung von Gewissheiten) und in der Vermittlung von undenkbaren (also unlogischen) Möglichkeiten. Kurz: Kunst erzeugt denjenigen geistigen Nebel, auf dessen Fundament Self-fulfilling-Prophecies entwickelt werden können.

Im Moment dominieren gerade in der Kunst sehr viele Zonen mit dichtem Nebel und auch viele Black-out-Bereiche. Ein erster Versuch für eine derartige Selbst-Reflexion könnten die folgenden Thesen sein (siehe das Schaubild auf Seite 166).

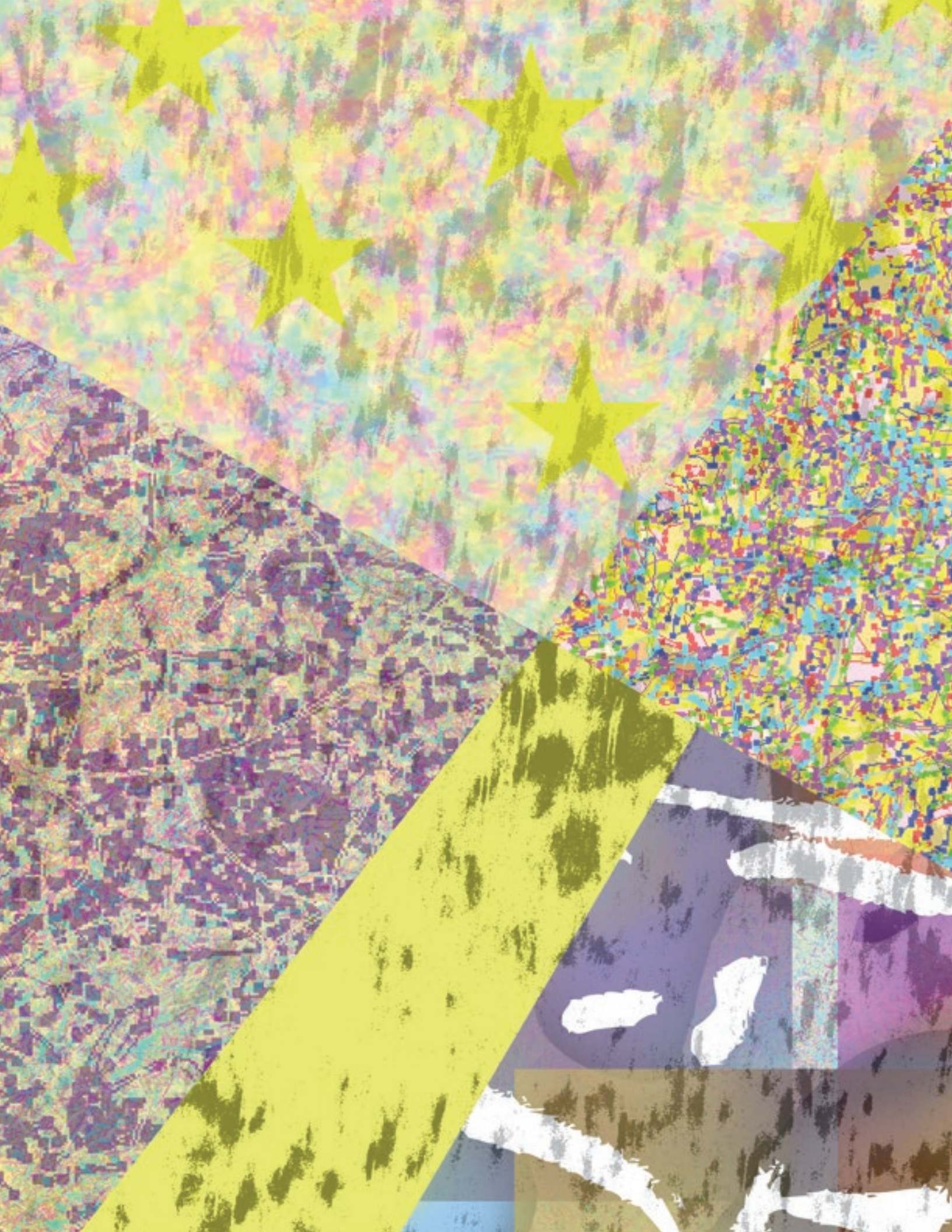
Seit einigen Jahren rumort es in diesem Feld, das zwischen Kultur, Bewusstsein, Mensch, Gehirn und Kunst platziert ist. Ein gewisses Unbehagen und ein vorsichtiges Neu-Denken ist zu beobachten, wenngleich auch die ersten Signale noch sehr zaghaft und manchmal auch irritierend sind. Betrachten wir einige dieser neueren Ansätze.

Einer der Pioniere ist Denis Dutton. Er ist Professor für Kunst-Philosophie an der Universität von Canterbury in Neuseeland. Er ist Herausgeber der Internet-Seite "Arts and Letters Daily". Er hat vor einiger Zeit ein Buch herausgebracht, das weltweit relativ viel Aufmerksamkeit bekommen hat. Dieses Buch trägt den Titel: "The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution" (2009).

Worum geht es Dutton? Er will zeigen, dass es nur wenige Tiere gibt, die so etwas wie Schönheit bewusst herstellen. Wenn sie es tun, wie z.B. der Seidenlaubenvogel, der ein ausgesprochen ästhetisches Nest mit Dekoration und Schmuck-Elementen herstellt, dann tun sie es aus darwinistischen Trieben. Es geht dann darum, sich selbst möglichst optimal fortzupflanzen.

Menschen scheinen die einzige Spezies auf unserer Erde zu sein, die Kunst und Ästhetik um ihrer selbst willen praktizieren, permanent besprechen und genießen können. Aber Dutton ist der Meinung, dass dahinter auch ein Instinkt steht, und zwar nicht der Fortpflanzungs-Instinkt à la Darwin, sondern das, was er den "Kunst-Instinkt" nennt. Dutton behauptet, dieser Instinkt sei genetisch bedingt (worüber man vielleicht streiten könnte) und hätte sich evolutionär entwickelt (was sicherlich richtig ist).

Auf den ersten Blick scheint die These von einem Kunst-Instinkt etwas paradox zu sein. Wir sind seit Darwin gewohnt, dass wir biologische und physiologische Aspekte über die Evolutions-Theorie beobachten und erklären können. Aber warum Menschen sich dem



Schönen zuwenden, das scheint etwas mit Geist zu tun zu haben. Es könnte deshalb vordergründig kein physiologisches Thema sein. Und dennoch behauptet Dutton, dass die Evolutions-Theorie auch hier Auskunft geben könnte. Dutton scheint Darwins Theorie etwas anders als erwartet zu interpretieren.

Er liest sie als eine Geschichte über das Entstehen eines universalen Kunst-Verständnisses. Und in diesem Kontext würde man sich fragen können, so argumentiert er, warum sich der Mensch so entwickelt habe, dass er von Kunst fasziniert sei. Warum er also immer öfter, immer intensiver und natürlich auch immer raffinierter begonnen habe, Kunstwerke zu schaffen ..., um sich selbst und andere Menschen amüsieren, schockieren und stimulieren zu können.

Aus dieser Sicht hätte sich der Kunst-Instinkt als Fitness-Aspekt eingenistet, und zwar als eine Eigenschaft, die sich für Menschen als evolutionär von Vorteil erwiesen habe: Mit dem Produzieren von Kunst könne der Mensch möglichen Partnern zeigen, dass er über eine körperliche und geistige Fitness verfüge. Der Kunst-Instinkt, so argumentiert Dutton, fordert imaginative und intellektuelle Fähigkeiten. Das seien Fähigkeiten gewesen, die besonders in der Frühgeschichte der Menschheit einen wertvollen und signifikanten Überlebenswert dargestellt hätten. So sei über tausende von Generationen dieser Instinkt entstanden, der dann später zu Rembrandt und Picasso geführt habe.

Dutton deutet die Kunst ähnlich wie das Entstehen der menschlichen Sprache. Auch die gibt es erst seit kürzerer Zeit. Und er weist darauf hin, dass Kunst ähnlich wie die menschliche Sprache mehr oder weniger in allen Kulturen gleichzeitig auftaucht und auch dort zu finden sei, wo die Kulturen sehr unterschiedlich seien. Es gebe für die Kunst, wenn man sie als universales Grund-Gefühl versteht, im Grunde keine Grenzen.

Die meisten Menschen würden auch spüren, wann ein Objekt Kunst sei, und viele Menschen würden auch ahnen, ob ein Werk Virtuosität und Individualität zum Ausdruck bringen kann. Sie fühlen,

dass gute Kunst in der Lage ist,
den Mind einer Person zu verbinden
mit dem Spirit der Schöpfung.

Aus dieser Sicht versucht Dutton, Kunst nicht nur, wie es bisher üblich war, als reines Kultur-Phänomen zu erklären. Er äußerte die Überzeugung, man müsse sich der Kunst "auch als

Natur-Phänomen" nähern. Nur so könne man die Künste als das begreifen, was sie eigentlich wirklich seien, nämlich "Welten des Imaginären":

Kunst als eine biologische Funktion
für die Selbst-Erzeugung von Evolution.

Auf dieser Basis geht Dutton dann noch einen Schritt weiter. Er betont, dass die Kunst ihre Kunsthaftigkeit nicht nur aus den Problemen der Wirklichkeit beziehen sollte, sondern auch aus anderen, höheren Sphären, z.B. aus ekstatischen Räumen, d.h. aus dem Unsichtbaren des Werdens, das aber für uns Menschen erlebbar und (z.B. über Kunst) auch vermittelbar sei.

Er begründet das damit, dass der Ursprung der Kunst, sozusagen die Quelle des Kunst-Instinkts, nicht in der Wirklichkeit gelegen habe, sondern in der dahinter verborgenen Realität. Das wäre in etwa das, was ich hier das "Nagual" nenne. Er schreibt: "Kunst bietet Ekstase, sie führt uns aus uns selbst heraus, und deswegen zieht sie uns an." Damit deutet sich an, zumindest in diesem Diskurs, dass die ersten Reflexionen, die zur Entstehung der Kunst geführt haben, zwischen den zwei Achsen der Kunst vollzogen werden ... also im Interplay zwischen Wirklichkeit (Konstrukt) und Realität (Schöpfung).

Kunst gestaltet zwar Wirklichkeit und forciert damit evolutionäre Strömungen in der Kultur, aber ihr eigentlicher Ursprung liegt in der verborgenen Realität. Also müsste eine Kunst irgendwann einmal, da folge ich Mara Delius in ihrer Besprechung des Buches von Dutton, auch wieder Kontakt bekommen mit dem Ursprung des Kunst-Triebes. Und das wäre dann alles das, was das Unerklärbare wäre.

Kunst kann mehr, als sich nur in der Wirklichkeit der mentalen Konstruktionen zu beweisen. Kunst ist mehr als nur ein Optimierungs-Instrument für Kultur. Kunst kann sich auch von Darwin wegbewegen, wie Mara Delius richtig schreibt, nämlich dann, wenn der Kunst-Trieb die Kunst dahin leitet, dass die Kunst wieder ihren eigenen Ursprung (= Ekstase / Nagual) entdeckt und sich dort in moderner Form instrumentalisiert. Dann würde sich die Kunst nämlich wieder der Realität des Unerklärbaren öffnen. Dann würde die Kunst wieder das Erhabene in den Mittelpunkt stellen … das Nagual … das Werden … das Leben … das Bewusstsein. Eine solche Kunst, und da würde ich Dutton folgen, würde dann tatsächlich auch für moderne und hoch intellektuelle Menschen ekstatische Räume liefern können … nicht abbilden, also malen, filmen oder fotografieren, sondern erzeugen … stimulativ erzeugen.

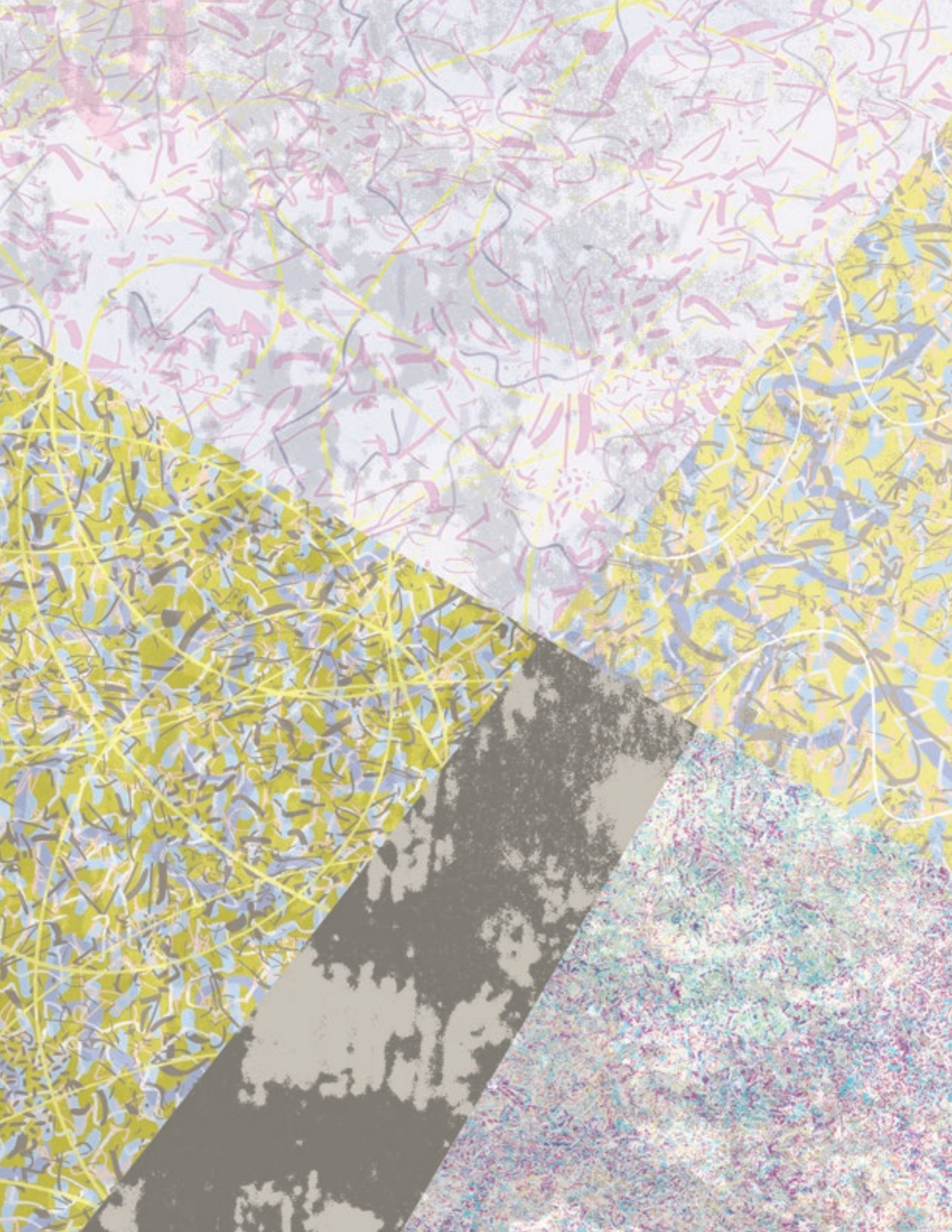
Eine andere Strömung, die sich in die Richtung einer transversalen Kultur hinentwickeln könnte, ist ebenfalls in den letzten Jahren aufgetaucht und macht mehr und mehr von sich reden. Es handelt sich um die Neuro-Ästhetik.

Worum handelt es sich hier? Man benutzt die neuen bildgebenden Verfahren der Neuro-Forschung, um die Reaktionen der Menschen im Bezug auf Kunst zu analysieren. Typisch dafür ist z.B. die Arbeit des Wahrnehmungs-Forschers Martin Tröndle, vom Institut für Kunst-Forschung der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. Tröndle misst die kognitive Erregbarkeit bei Rezipienten, wenn sie mit Kunst konfrontiert werden, und analysiert dann diese Daten wie z.B.: Wie lange hat der Rezipient vor einem Artefakt verharrt? Welche Gefühle erzeugen Gemälde? In welchem Umfang sind Artefakte in der Lage, aktuelle Gefühle zu verändern oder zu verbessern? Insbesondere ist er daran interessiert, inwieweit Erwartungen und Vor-Prägungen die Rezeption und die Wirkung von Kunst beeinflussen.

Inzwischen gibt es mehrere Forscher auf diesem Gebiet. Auffällig ist, dass bei ihnen eine Ästhetik ins Spiel gebracht wird, die, wie Niklas Maak schreibt, eine eher düstere Form von Prä-Determination ins Feld führt. Da tauchen plötzlich Begriffe auf, wie "ideale Schönheit". Man glaubt, man könne den charakteristischen Wesens-Kern großer Kunst entdecken (entlarven) und instrumentalisieren. Man glaubt auch, es gäbe Faktoren, die für alle Betrachter, egal in welcher Zeit sie gelebt haben oder von welcher Herkunft sie sind, gültig sein könnten. Also zeitlose und universale Gesetze.

Das erinnert zum Teil an das, was Dutton unter dem Rubrum "Art Instinct" zu erklären versucht. In der Tat gibt es bestimmte Partien der Ästhetik, die über-individuell und auch über-zeitlich konstant sind. Auf der anderen Seite zeigt aber gerade die Kunst, dass sie immer wieder die Kraft und auch die Unverfrorenheit hat, die angeblich "ewigen Zusammenhänge" (Siegfried Giedion) in Frage zu stellen. Wie auch immer man zu diesen aktuellen Diskursen steht, eines ist klar. Es gibt eine neue, und wie Niklas Maak schreibt, auch "wichtige ideologische Bruch-Kante in der Diskussion darüber, was Kunst sei".

Typisch ist auch die Arbeit von Semir Zeki. Er bekleidet in London eine Professur für Neuro-Ästhetik und hat eine Dissertation herausgegeben mit dem Titel "Die Suche nach dem Essenziellen". Ihn interessiert sehr stark, wie Kunst und Schönheit in der Lage sein können, das Gehirn zu stimulieren. Für diese und ähnlich gelagerte Forschungen hat er vom Britischen Wellcome Trust 1 Million Pfund zur Finanzierung bekommen. Also scheint es für bestimmte Kreise wichtig zu sein, dieses Thema zu vertiefen.



Problematisch an diesen und ähnlich gelagerten Forschungs-Ansätzen ist das Konzept der Determination und der Prä-Determination. Man versucht, die ewigen Prinzipien von Schönheit und Kunst herauszufiltern. Das mag bei einigen Aspekten der Schönheit, wenn sie stark biologisch verankert sind, sicher zutreffen. Aber wenn man sich dann den Kriterien der ethischen, der kulturellen und der spirituellen Dimensionen zuwendet, wird das mit den ewigen Gesetzen und universalen Konstanten zum Teil problematisch.

Ernst Pöppel, ebenfalls Neuro-Forscher und Leiter des Münchner Instituts für medizinische Psychologie, hat deshalb vielleicht zu Recht energisch erklärt: "Ich weigere mich, solche Fragen ernst zu nehmen." Er meint, man solle nicht erst die Konzepte verabschieden, um sie dann im Gehirn zu suchen. Jedes Konzept, das die Wissenschaft entwirft, sei ja letztlich nur eine Erfindung … ein Konstrukt. Und es mache keinen Sinn, dann diese Konzepte im Gehirn beweisen zu wollen. Pöppel wörtlich: "Ich halte das für Blödsinn."

Problematisch ist an den Gedanken der Neuro-Ästhetik, und da folge ich einigen Thesen von Roland Barthes, dass man eine Conditio humana etabliert, d.h., man versucht Grund-Prinzipen des Menschlichen auf Natur herunterzubrechen. Wie Barthes schreibt, ist das ein Schritt zurück, hin zu einer sehr alten Mystifikation, die darauf besteht, den Grund der Geschichte ausschließlich auf die Natur zu beziehen. Dadurch wird alles das, was gesellschaftlich veränderbar sein kann und was auch als menschliche Selbst-Evolution und Wahrscheinlichkeits-Form entwickelt werden kann (also z.B. eine bewusste Übersteigung des Menschen durch sich selbst), blockiert und in Frage gestellt.

Wichtige Möglichkeiten der Transformation werden dann prinzipiell bestritten. Und damit wird alles das, was eigentlich mit dem Erhabenen kooperativ entwickelt werden kann, "als schicksalhaft und gottgegeben" definiert und akzeptiert:

Je ewiger die Gesetze sind,
umso weniger Offenheit gibt es.

Je natur-gegebener die Prozesse
verankert sind, umso weniger Freiheit
zur Co-Evolution gibt es.

Im Grunde kollidieren hier, und da folge ich Niklas Maak, zwei grundsätzlich unterschiedliche Kunst-Begriffe. Der eine Kunst-Begriff sieht in der Kunst die Aktivierung eines Möglichkeits-Sinns, d.h. ein experimenteller Impuls als Ermächtigung zum Handeln in noch nicht vorhandenen Wahrscheinlichkeits-Räumen. Dadurch wird das Kunst-Erlebnis zwar durch persönliche Erfahrungen und gespeicherte Lebens-Hintergründe beeinflusst, aber

KENO ONEO

zugleich wird das gelebte Leben immer wieder von seinen eigenen Rückbindungen entkoppelt:

Kunst als Feed Forward.

Dieser Kunst-Begriff würde sich eher einer transversalen Ästhetik zurechnen lassen. Die andere Auffassung von Kunst besteht vorrangig in der Offenlegung einer Condition humana. Hier kann Kunst nur im Rahmen von naturgegebenen Bedingungen wirksam werden. Dann gibt es zwar immer wieder neue Formen und somit auch neue Bilder, Stile und Arrangements, aber im Grunde ist das meiste und das zentral Wichtigste biologisch vorprogrammiert. Das heißt, der Mensch ist im Wesentlichen handlungsunfähig, zumindest unfähig zur Selbst-Übersteigung.

Im Moment tendiert ein Teil der Forscher der Neuro-Ästhetik dazu, kultur-übergreifende und auch zeit-übergreifende Mechanismen für die Beziehung zwischen Mensch, Kultur und Kunst zu artikulieren. Das Ziel der Neuro-Forscher, wie z.B. Semir Zeki, wird deshalb ganz offiziell damit begründet, eine "visuelle Grammatik" zu entdecken, die zeit-übergreifend gültig ist, um sie anschließend in sich selbst verfeinern zu können:

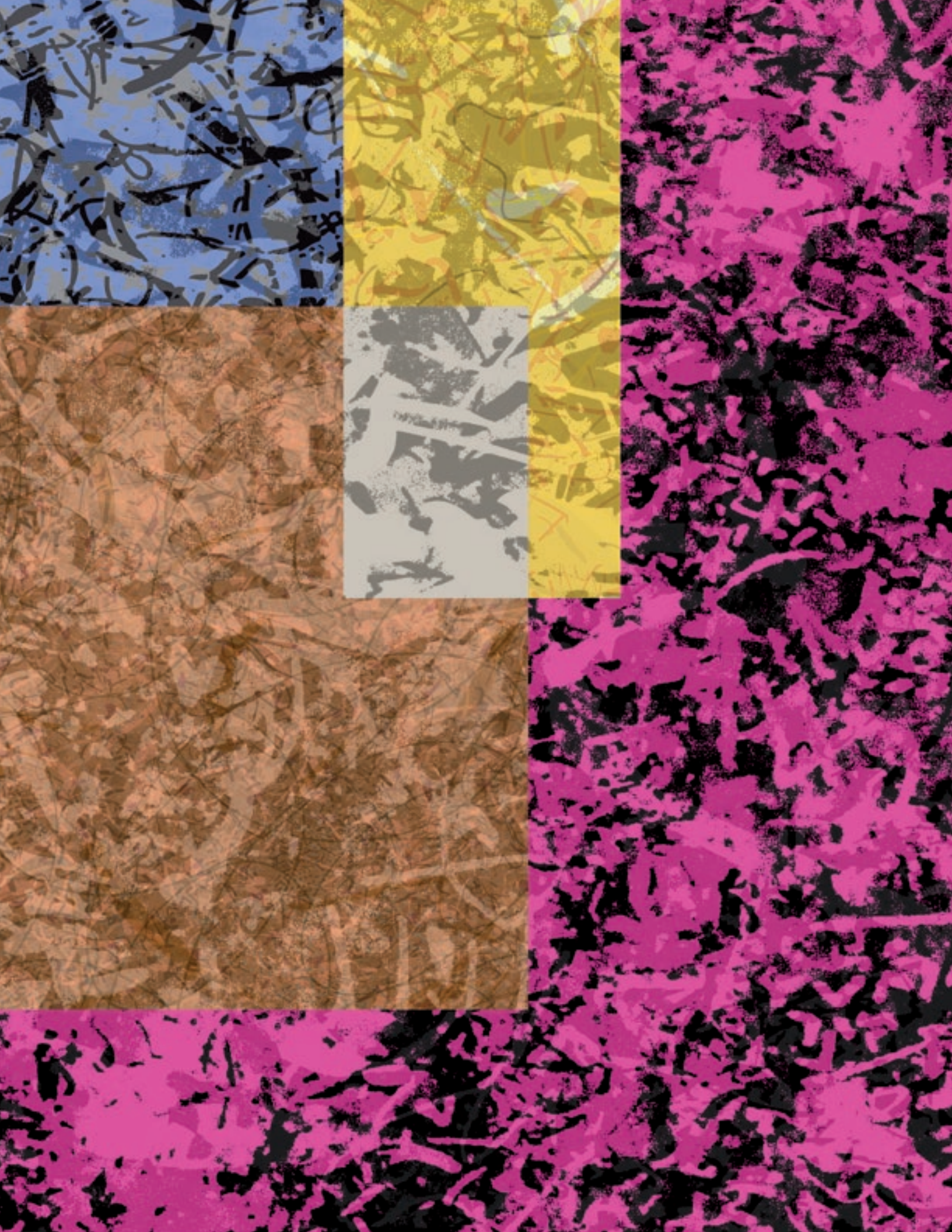
eine Optimierung zum Endgültigen.

Es soll um diejenige Grammatik gehen, die Künstler für sich seit Jahrtausenden intuitiv erarbeitet haben. Es gelte, diese verborgenen Prinzipien offen zu legen. Im Grunde handelt es sich um eine archao-biologistische Interpretation von Kunst. Insofern könnten einige der aktuellen Bestrebungen der Neuro-Ästhetiker problematisch sein, weil sie im Kern versuchen, Kunst zu einer Rückbettung zu zwingen, zu einer Rückkehr ins Ur-Menschliche.

Wichtiger wäre aus meiner Sicht, genau diesen Aspekt für immer zu überwinden. Natürlich mag es im Gehirn bestimmte Grund-Prinzipien geben, auf denen Kunst basiert und die von den Künstlern bewusst oder unbewusst benutzt werden, aber in der Zone dieser Prinzipien versteckt sich nicht die eigentliche Funktion von Kunst.

Kunst hat die Aufgabe, Kultur voranzutreiben, mehr oder weniger bewusst wissend, dass dadurch die Kultur immer mehr zu einem externen Gehirn der Menschen verwandelt wird:

Kunst trennt die Kultur von
unserer Biologie, um die Kultur zum Instrument
der Co-Evolution zu machen.



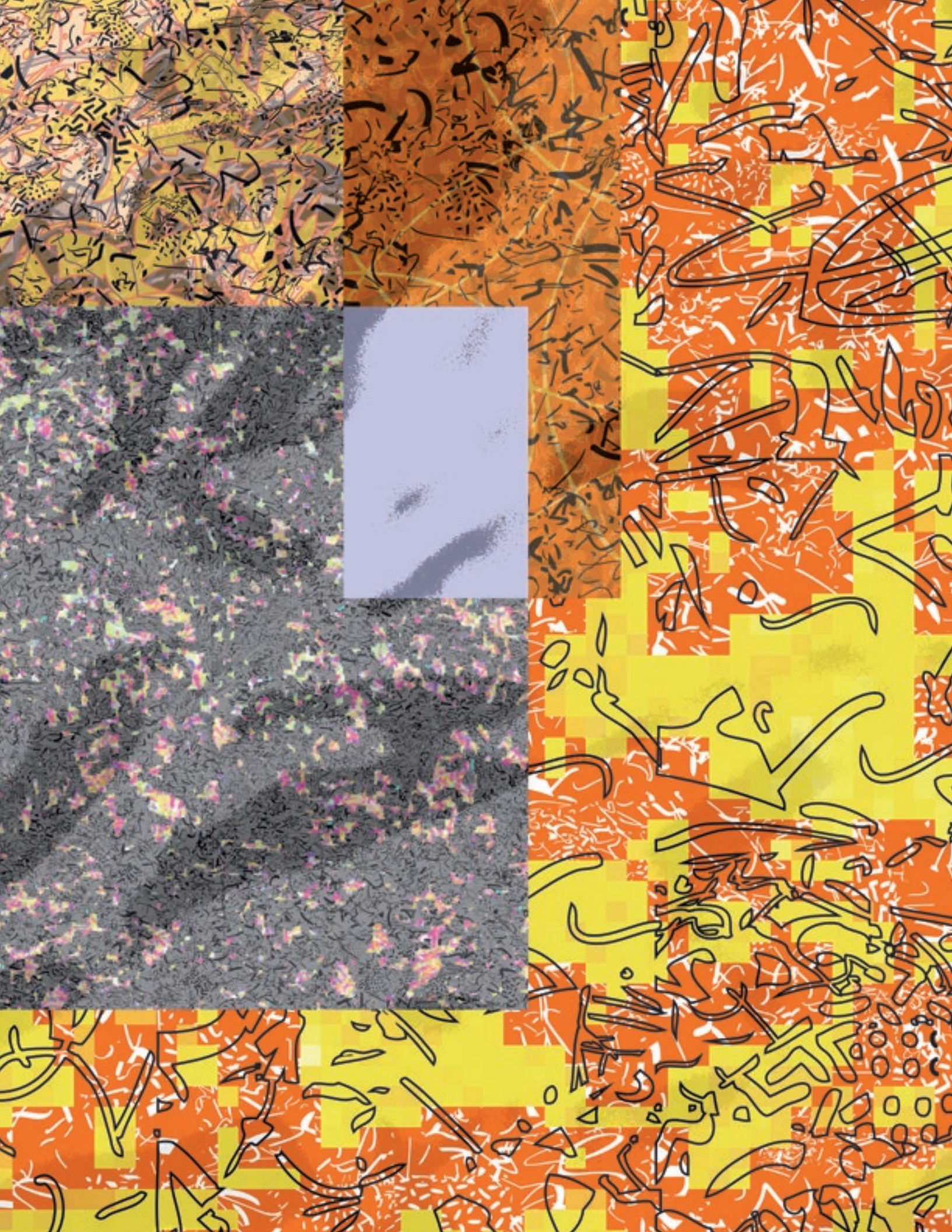
Auf diesem Weg sind wir extrem weit gekommen. Und nun sollte es eigentlich kein Zurück in das Archaische und in das Biologistische geben, sondern ganz im Gegenteil: Nun müsste man versuchen, der Kunst die kommenden Wege, Aufgaben und Chancen zu vermitteln (und ihr vielleicht auch wissenschaftlich helfen). Das wäre nötig, um der Kultur Instrumente in die Hand zu geben, die es dem einzelnen Menschen ermöglichen würde, sich selbst zu übersteigen. Also nicht rückwärts, sondern vorwärts. Nicht hinein in die ewigen Prinzipien, sondern hin zu den noch nicht geborenen Möglichkeiten.

Es gibt also erste, wenn auch noch unsichere Begegnungen zwischen Wissenschaft und Kunst. Im Moment wird das Selbstverständnis der Wissenschaft dadurch so gut wie gar nicht verändert. Aber es gibt Anzeichen dafür, dass die Selbst-Reflexion der Kunst und damit auch das Eigen-Bild der Kunst verändert werden könnte.

Natürlich gibt es hier in dieser frühen Phase viele strittige Themen und sicher auch viele Irr-Wege. Das wird man später irgendwann bemerken. Aber interessant und wichtig ist die generelle Tendenz: Kunst wird zum Thema der wissenschaftlichen Avantgarde-Forschung. Damit ist das, was ich an dieser Stelle mehrfach angedeutet habe, zumindest in der Nähe einer ersten Verwirklichung: Kunst könnte beginnen, Wege zu finden, um die kulturellen Konzepte von Wirklichkeit effizienter mit der für uns unerklärbaren Realität zu verknüpfen. Kunst könnte also eventuell in dasjenige Boot einsteigen, in dem schon viele Avantgarde-Wissenschaftler sitzen, um unsere Kultur ganz vorsichtig aber doch relativ zielbewusst zur Co-Evolution zu führen.

Im Bereich der Philosophie, die eigentlich für die Diskurse des Ästhetischen zuständig ist, gibt es auffällig wenig neues Material zum Thema "innere Evolution der Ästhetik". Eine Ausnahme ist das bereits erwähnte Buch von Martin Seel "Ästhetik des Erscheinens" (München, 2000). Der Verdienst von Seel liegt darin, dass er die wichtigsten Glaubens-Muster der philosophischen Ästhetik sehr komprimiert zusammengefasst hat, um daraus ableiten zu können, was Ästhetik eventuell in Zukunft können müsste und was wir verlieren, wenn wir die Ästhetik aufgeben würden, weil wir glauben, ausschließlich die Wissenschaften könnten uns diejenigen Erkenntnisse liefern, die den menschlichen Geist nach vorn bringen.

Nach Martin Seel ist die 1750 erschienene Schrift "Aesthetica" von Alexander Gottlieb Baumgarten die wohl einflussreichste Schrift in der europäischen Kultur-Ästhetik-Diskussion gewesen. Baumgarten war es, der der neuen Disziplin ihren Namen gab. Und von ihm kommen auch die immer noch gültigen Einsichten, dass es sich bei der Ästhetik um eine Erkenntnis-Theorie handelt und nicht etwa um ein Beschreibungs-Konzept von schönen Artefakten.



Für Baumgarten ist die Ästhetik eine Erkenntnis-Strategie auf höchstem sinnlichem Niveau (Cognitio sensitiva). Und er unterscheidet sie sehr bewusst von derjenigen Erkenntnis-Theorie, die über Begriffe, Analyse und Logik vollzogen wird (das wäre also z.B. das kartesianische Modell, auf das unsere heutige Wissenschaft weitestgehend zurückgreift).

Baumgarten war sich sicher, dass ein "vollständiges" Erkennen überhaupt nicht möglich sein wird, wenn man Erkenntnis nur wissenschaftlich und sprachlich-logisch vollzieht. Je mehr sich wissenschaftliches und ästhetisches Wandeln miteinander vereinen, so sein Postulat, umso vollständiger wird das Erkennen. Das bedeutet, so formuliert es Martin Seel:

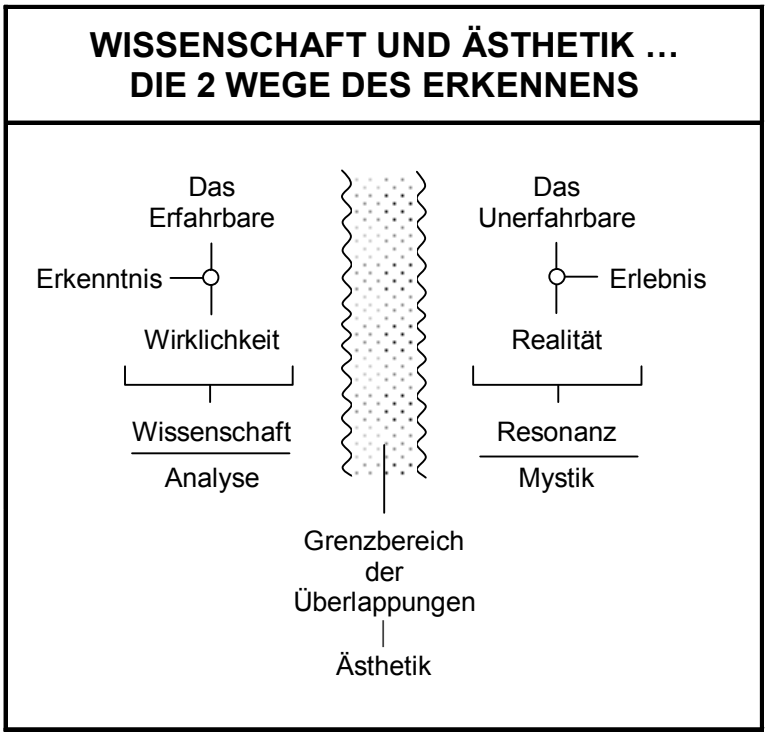
"Das ästhetische Erkennen
erreicht eine ganz andere Prägnanz
als das wissenschaftliche."

Wissenschaft bezieht sich auf Wirklichkeit. Und Wirklichkeit sind Konstruktionen, die das Erfahrbare kollektivieren. Zugleich basieren Wirklichkeits-Konstruktionen auf unseren Erfahrungen. Aber es gibt neben der Wirklichkeit, die für uns Menschen maßgeblich ist, eine Dimension, die für uns unerfahrbar ist … unerfahrbar im Sinne von Erkenntnis durch Objektivierung. Das kann man aus der Sicht des Konstruktivismus "die Realität" nennen.

Um das Unerfahrbare ebenfalls einer Erkenntnis zuzuführen, kann man die Ästhetik einsetzen. Ästhetik kann also dasjenige Instrument sein, das das Unerfahrbare vermittelt und als Resonanz erlebbar macht.

Zwischen der Wissenschaft und der Resonanz gibt es einen Grenzbereich der Überlappungen. Dort berühren sich Analyse und Mystik. Im Moment sind die Wissenschaften z.B. sehr stark daran interessiert ... zumindest im Bereich der Avantgarde-Forschung ..., das Unerfahrbare in das Beschreibungs-System der wissenschaftlichen Wirklichkeit zu überführen. Wie ich bereits mehrfach ausgeführt habe, landen diese Versuche beim Wunder des Lebens, bei der Magie des Werdens, bei dem Mysterium des Bewusstseins und beim Rätsel der Zeit.

Wissenschaft ist also derzeit in dem erwünschten Grenzbereich sehr aktiv, während sich Ästhetik praktisch mehr und mehr daraus zurückgezogen hat. Anders gesagt: Die Ästhetik verzichtet in zunehmendem Maße auf ihre eigentliche Aufgabe, das Unerfahrbare zum Erscheinen zu bringen. Das Schaubild auf Seite 184 beschreibt diesen Aspekt.



Die Ästhetik ist eigentlich gut platziert. Ihre Aufgabe könnte in der Zusammenführung des Erfahrbaren mit dem Unerfahrbaren liegen. Aber diese Funktion übernimmt die heute dominierende Ästhetik nicht, was man am Beispiel der modernen Kunst sehr prägnant feststellen kann. Ganz offensichtlich haben sich Ästhetik und Kunst, nachdem sie sich von den "Befehlen" der Religion befreit haben, ziemlich vollständig dem Erfahrbaren zugewendet. Damit betreiben sie ein "Geschäft", das die vorrangige Aufgabe der Wissenschaften ist. Sie machen tendenziell das Gleiche … allerdings mit anderen Mitteln. Sie betreiben eine Art Erkenntnis-Strategie jenseits von empirischer Rationalität und quantifizierbarer Logik.

Interessant ist nun die Tatsache, dass die Wissenschaften partiell begonnen haben, sich in den Grenzbereich hineinzubewegen. In mehreren Disziplinen versucht man, das Unerfahrbare wissenschaftlich zu erobern. Und in vielen Sektoren gelingt das auch (siehe z.B. die Quantenphysik).

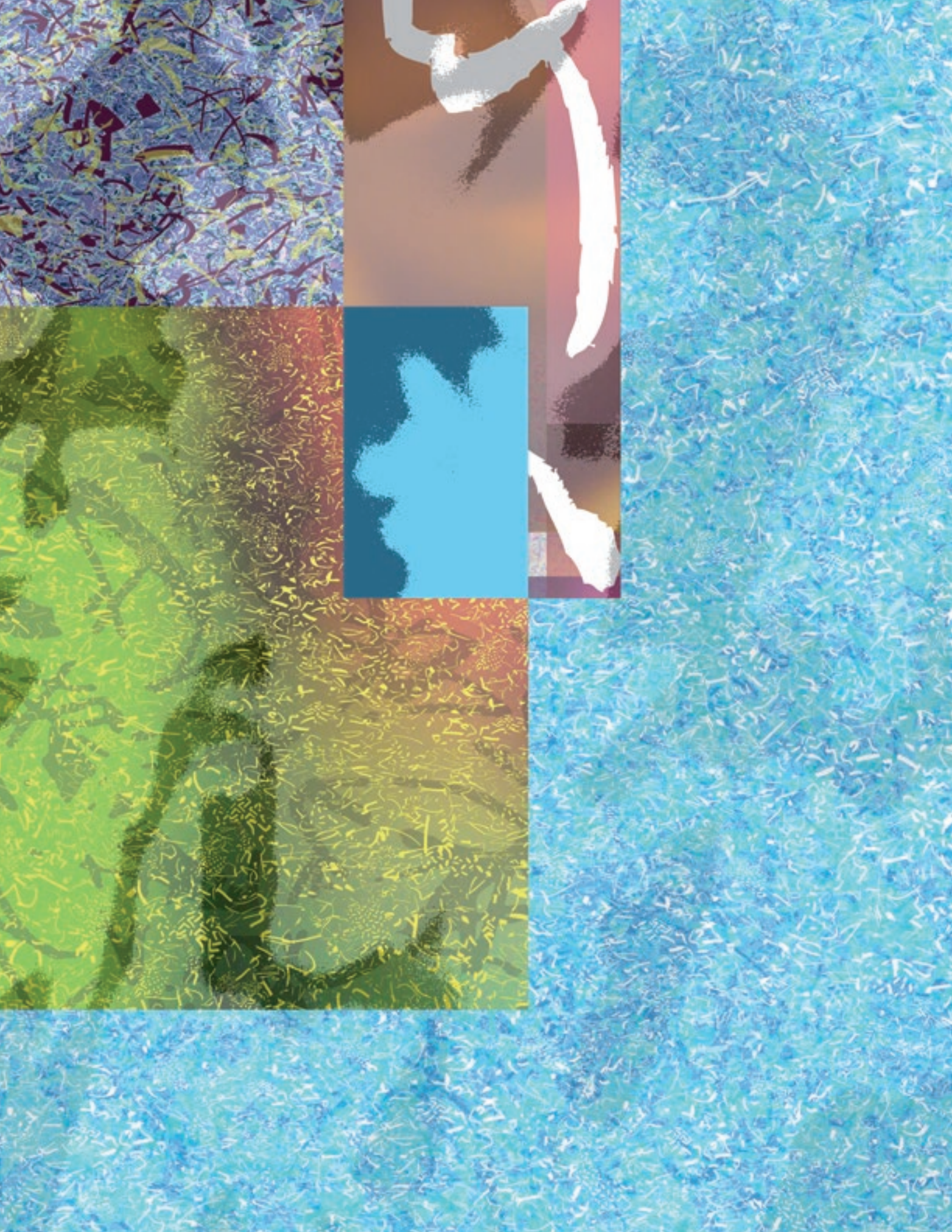
Das Problem der Wissenschaften liegt aber darin, dass sie gezwungen sind, Objektivierung zu betreiben, wodurch sich die Dimension der Resonanz (Mystik) verschließt. Das bedeutet:

Die Wissenschaften objektivieren den Grenzbereich auf ihre Art.

Dadurch wird das Unerfahrbare partiell beschreibbar.

Aber nicht erlebbar.

Das Dilemma liegt nun darin, dass das Beschreiben des Wunders, der Magie und des Mysteriums wissenschaftlich vollzogen wird, also durch mathematische Formeln und durch



Bilder, d.h. visualisierte Ergebnisse von Experimenten. So gibt es z.B. viele interessante Bilder (überwiegend Fotos) aus dem Bereich der Quanten-Forschung. Sie beweisen exakt die Magie des Werdens.

Aber schon Cantor hat in diesem Zusammenhang formuliert: "Ich sehe es, aber ich glaube es nicht!"

Das Sehen von Magie, Wunder und Mysterium erzeugt nicht den Glauben daran. Das ist die Crux der Wissenschaften, wenn sie in dem Grenzbereich erfolgreich analysieren und beweisen kann. Noch heute ist z.B. die Quanten-Theorie (trotz überwältigender Beweise) nicht in der Lage, zu einem relevanten Baustein unserer Paradigmen zu werden. Wir wissen, dass die Quanten-Welt "so tickt", aber wir bleiben bei unseren alten (und weitestgehend überholten) Modellen von Newton:

Wir können nicht glauben,
weil es Wunder bleibt … trotz der
empirischen Beweise.

Wenn die Wissenschaft ein Wunder beweist, wird es zu einem Abstraktum, das man nicht glauben kann. Man betrachtet dann einige Fotos (z.B. magische Photonen-Wanderungen), aber im Kopf geschieht nichts. Warum? Weil man das Magische des Werdens nicht erlebt. Weil die Wissenschaft dieses Erlebnis nicht herstellen oder vermitteln kann.

Die Ästhetik (und bestimmte Bereiche der Kunst) könnte das. Sie könnte alles das, was die Wissenschaften als

bewiesene Unerfahrbarkeit

in die Kultur hineintragen, erlebbar machen, und zwar singulär und intensiv … als Resonanz, d.h. als

erlebte Mystik.

Wissenschaft versucht immer, das Objektive in Begriffe (Sprache) und in Strukturen (Gesetze) zu überführen. Nur so kann das Objektive kollektiviert werden und damit zu einem tragfähigen Element in unserer Kultur werden. Wissenschaft ist ein Instrument der Entzauberung. Die Ästhetik kann da nicht mitgehen. Sie ist im Kern überhaupt nicht darauf ausgerichtet, das Objektive in Strukturen zu überführen. Ästhetik ist deshalb auch nicht wirklich auf Kollektivität ausgerichtet. Im Prinzip ist Ästhetik das Gegenteil von

Ent-Zauberung, nämlich Selbst-Verstärkung des Wunders im menschlichen Organismus, vollzogen auf Basis von Resonanzen. Somit ist Ästhetik in speziellem Maße ein Diener der Singularität.

Nach den Analysen von Martin Seel war es hauptsächlich Kant, der hierzu wichtige Grundlagen vorgelegt hat, und zwar im 1. Teil seines Buches "Kritik der Urteilskraft" aus dem Jahre 1787. Kant geht davon aus, dass alle Kräfte, die der Mensch im Bezug auf Erkenntnis aktivieren kann, letztlich an der ästhetischen Wahrnehmung beteiligt sind. Es gibt also keine Ästhetik ohne die Energie des Erkennens. Aber es gibt seiner Meinung nach auch kein Erkennen ohne eine Mitbeteiligung des Ästhetischen.

Kant postuliert, dass es in der ästhetischen Wahrnehmung nicht unbedingt auf Erkenntnis ankommt. Ästhetische Prozesse müssen nicht unbedingt einen Erkenntnis-Wert erzeugen.

Das deckt sich mit meinen Erfahrungen und Beobachtungen im Sektor von MIND DESIGN: Wenn Ästhetik den Mind in die Ebene der Mystik hineinführt, fließt das "stille Wissen" in das Bewusstsein der Person hinein. Und dieses stille Wissen ist nicht identisch mit Erkenntnis:

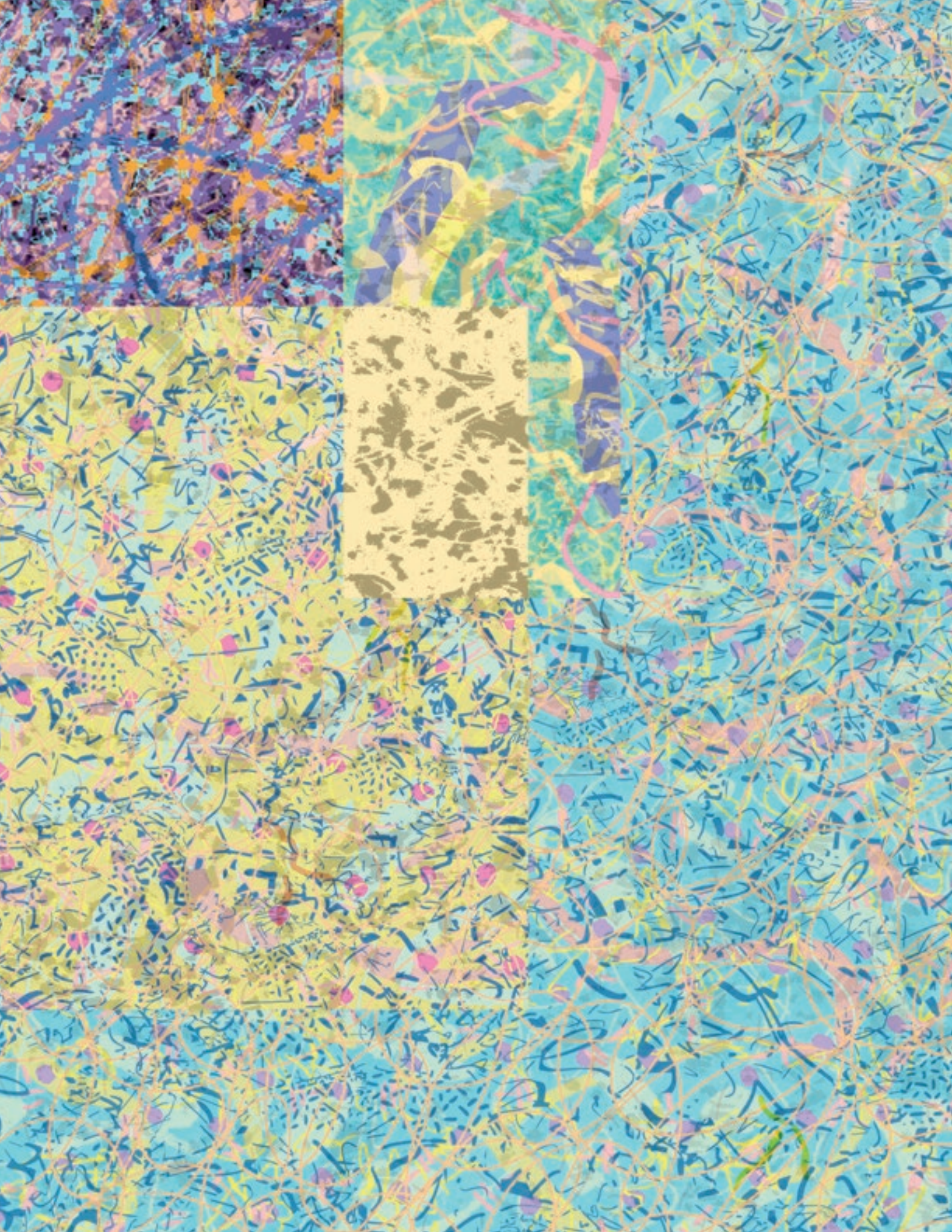
Das stille Wissen ist der Vollzug
einer Veränderung …
ohne Selbst- oder Welt-Reflexion.

Im Rahmen dieser etwas paradoxen Bestimmung arbeitete Kant seine ästhetische Theorie aus. Für ihn war die Ästhetik ein Erkenntnis-Instrument, das in der Lage ist, eine unvorstellbar große Fülle von Merkmalen und auch diejenigen Merkmale, die unerfahrbar und undarstellbar sind, aufzunehmen.

Das ist in etwa das Gegenteil einer wissenschaftlichen Analyse, die Distanzierung mit Separierung (Isolierung) betreibt. Insofern ist die Ästhetik aus der Sicht von Kant auf Selbst-Verstärkung ausgerichtet und damit eine bewusste oder unbewusste Adaption von immer mehr Komplexität, was letztlich zur Resonanz führt:

Resonanz entsteht durch
Über-Fülle.

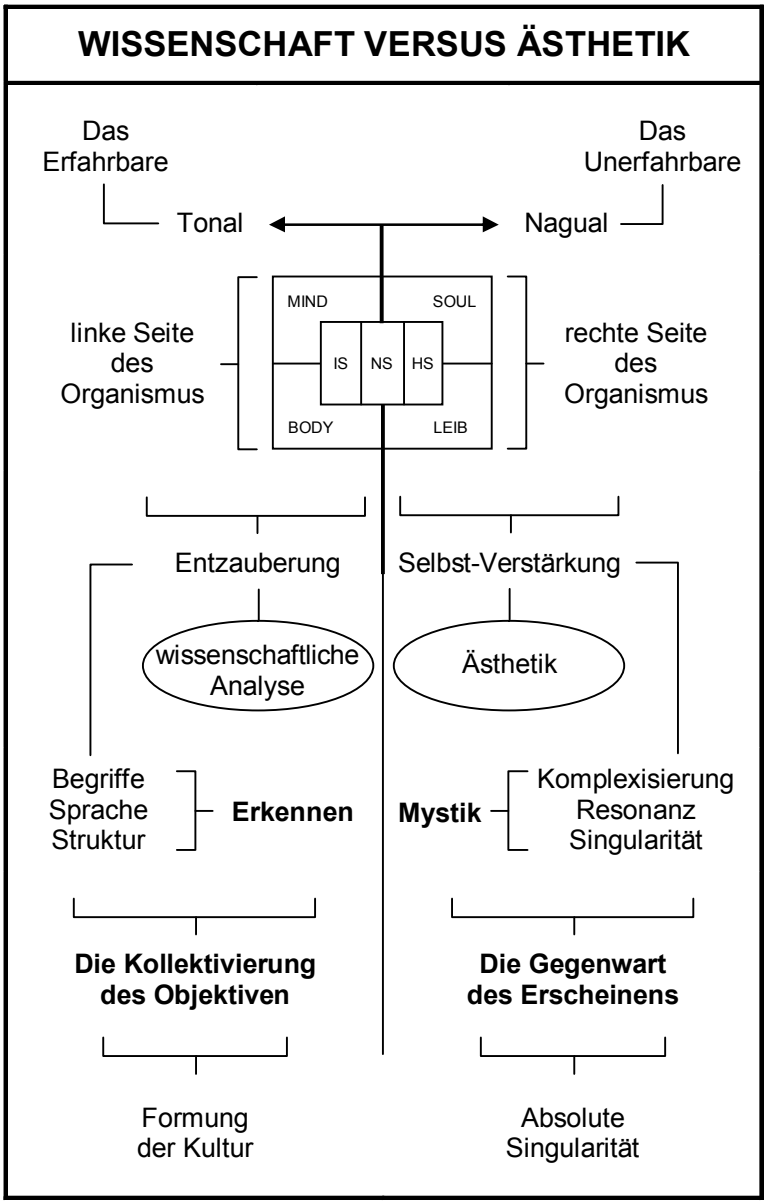
Nur so kann die Ästhetik das leisten, worum es geht, nämlich die Gegenwart des Erscheinens zu organisieren ... das Plötzliche. Dabei geschieht automatisch die Einblendung des



Erhabenen. Und da es ein Weg ist, der durch eine bewusste Komplexisierung zu Selbst-Verstärkung und Resonanz führt, kann es nur ein singuläres Momentum sein. Anders gesagt:

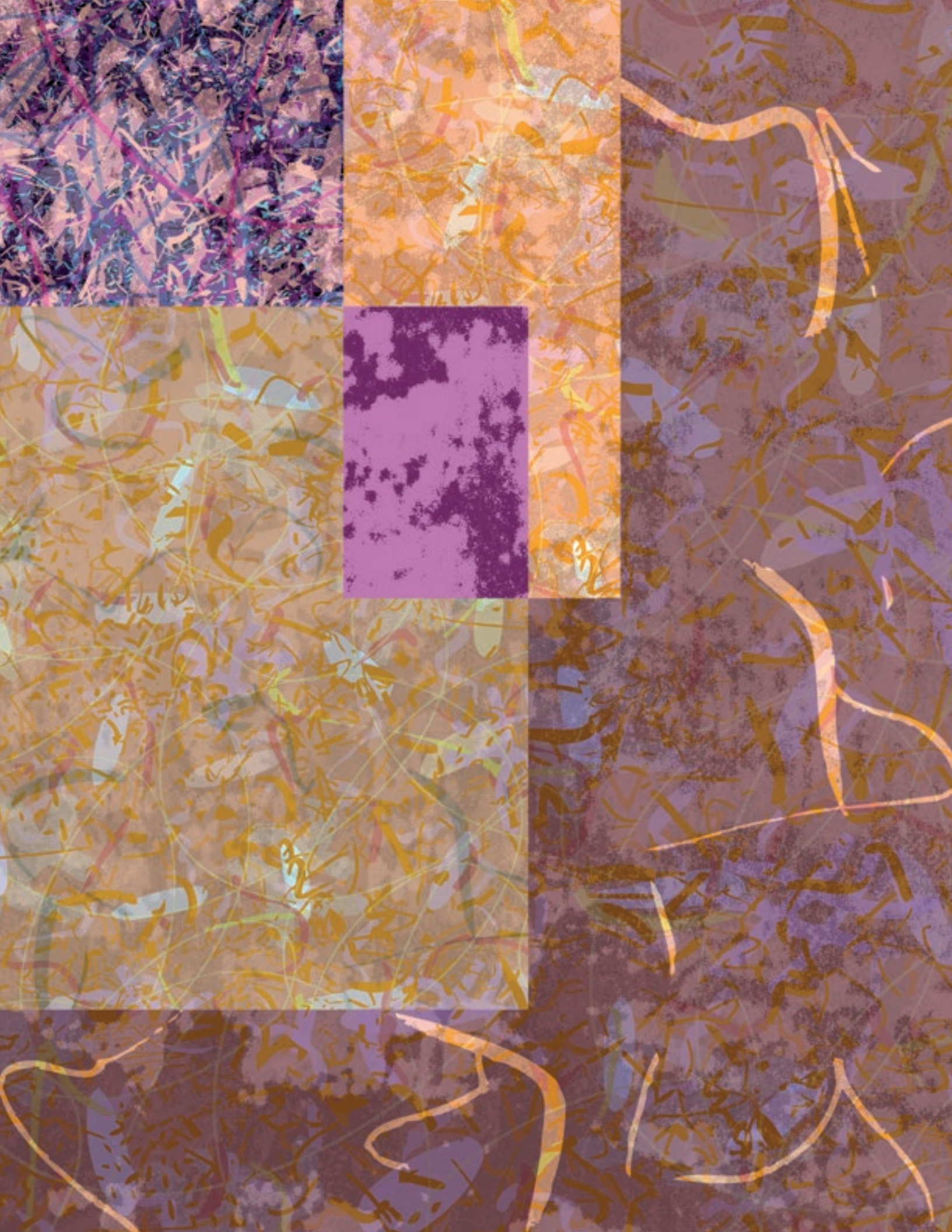
Auf ihrer höchsten Leistungs-Ebene ist die Ästhetik ausschließlich auf einen einzigen Menschen, auf ein einziges Bewusstsein und auf ein einziges Gehirn fixiert.

Das nebenstehende Schaubild beschreibt einige Aspekte der soeben vorgetragenen Thesen.



Bei Kant wird deutlich, dass das ästhetische Objekt (Artefakt) nicht in einer "genuinen Form der Wahrnehmung" (Martin Seel) wichtig ist, sondern dass es wichtig werden kann für das "prozessuale Erscheinen" von Inhalten, die nicht identisch mit dem Artefakt sind. Die Ästhetik stimuliert dann das Erscheinende. Sie organisiert die Gegenwart dieses Erscheinens.

Ästhetik ist aus der Sicht von Kant und Seel prozessual, kann sich aber nur dann vollziehen, wenn sich der Mind auf die "volle sensitive Gegenwart eines Gegenstands" fokussiert und konzentriert. Nur dann … so die Theorie … kommt es auch zu der Selbst-Verstärkung, d.h. nur dann wird das, was da erscheint, also das Erhabene, in der erlebten Resonanz immer erhabener. Der Zauber wird magischer.



Ich persönlich habe da meine Zweifel. Natürlich stimmt es, dass eine gelingende Ästhetik nur als Prozess funktionieren kann. Ebenso stimmt es, dass der Zauber immer magischer (stärker) wird, wenn sich mystische Prozesse selbst verstärken. Aber wie kommt es zu dem Beginnen des mystischen Prozesses? Was startet ihn an?

Genügt, wie Kant und mit ihm Seel glauben, die "volle sensitive Gegenwart"? Kann es diese höchst intensive Konzentration beim Betrachten geben? … besonders dann, wenn man berücksichtig, wie schnelle Bilder und Abbilder in die Redundanz hineinrutschen.

Was hier verlangt wird, ist das, was als "reine Sinnlichkeit" beschrieben worden ist ... also die weitestgehende Ausschaltung von Denken, Gedächtnis und Reflexion durch ein Faszinosum.

In unserer heutigen Zeit mit ihrem kontinuierlichen Bombardement von Bildern gibt es dieses visuelle Faszinosum nicht mehr. Es gibt zu viele Bilder, als dass es das absolute Ungesehene noch geben könnte:

Die reine Sinnlichkeit
erstickt in dem Zuviel an Bildern.

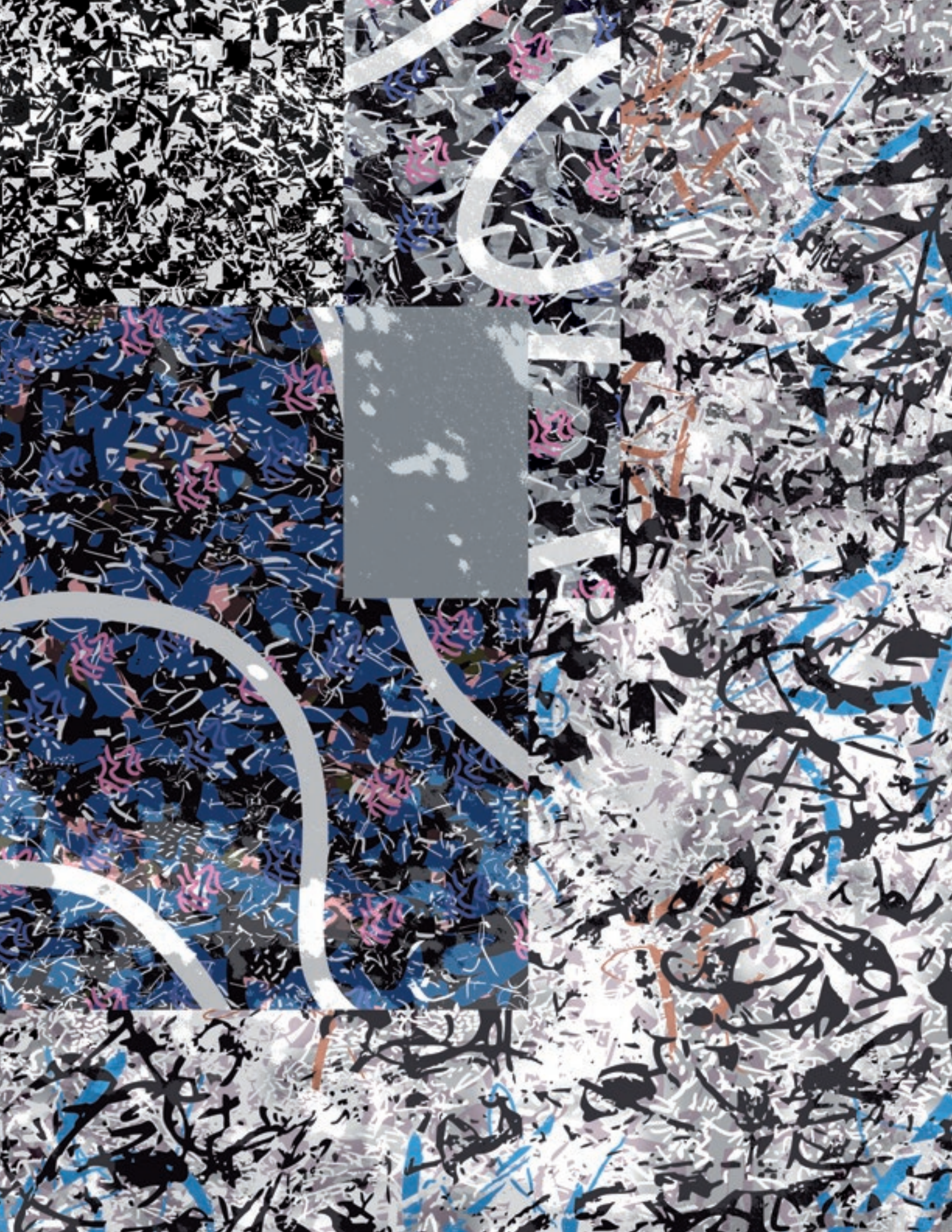
Ich glaube, dass man deshalb in unserer Zeit den Fokus nicht so sehr auf die Intensität der Wahrnehmung (Sinnlichkeit) legen sollte, sondern auf die

Intensität von kurzen Impulsen.

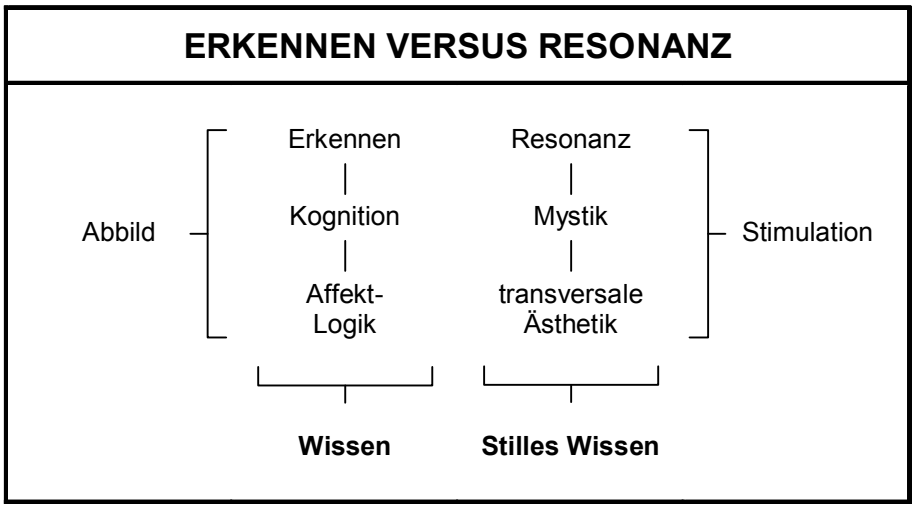
Es genügen deshalb viele kleine Betrachtungs-Zeiten … so wie nebenbei … ungeplant … spontan-zufällig (weshalb ich z.B. dafür plädiere, dass die Space-Machines in die Wohnzimmer gehören … über das Sofa!).

Damit aber dieses andere Konzept von Intensität funktionieren kann, braucht man eine andere Art von Ästhetik, also nicht die klassische Ästhetik der Abbildungen (die letztlich auch auf erkennen ausgerichtet ist), sondern eine transversale Ästhetik der mystischen Resonanz, wie es das Schaubild auf Seite 194 skizziert.

Eine Abbild-Ästhetik braucht sicher die volle Zuwendung der Person und ihres Mind, damit der Prozess des Erscheinens eine gewisse Chance bekommt. Die transversale Stimulations-Ästhetik benötigt das nicht, weil das, was als Bild (Space-Machine) codiert worden ist,



anders funktioniert. Es funktioniert nicht über die Kant'sche Einheit von Erkennen und Ästhetik, sondern über den bewussten Verzicht auf Erkennbares, d.h., man bietet dem Mind diejenige Banalität an, in der ein niemals endendes Werden eingebaut worden ist ... formalisiert als dynamische Fraktalität.

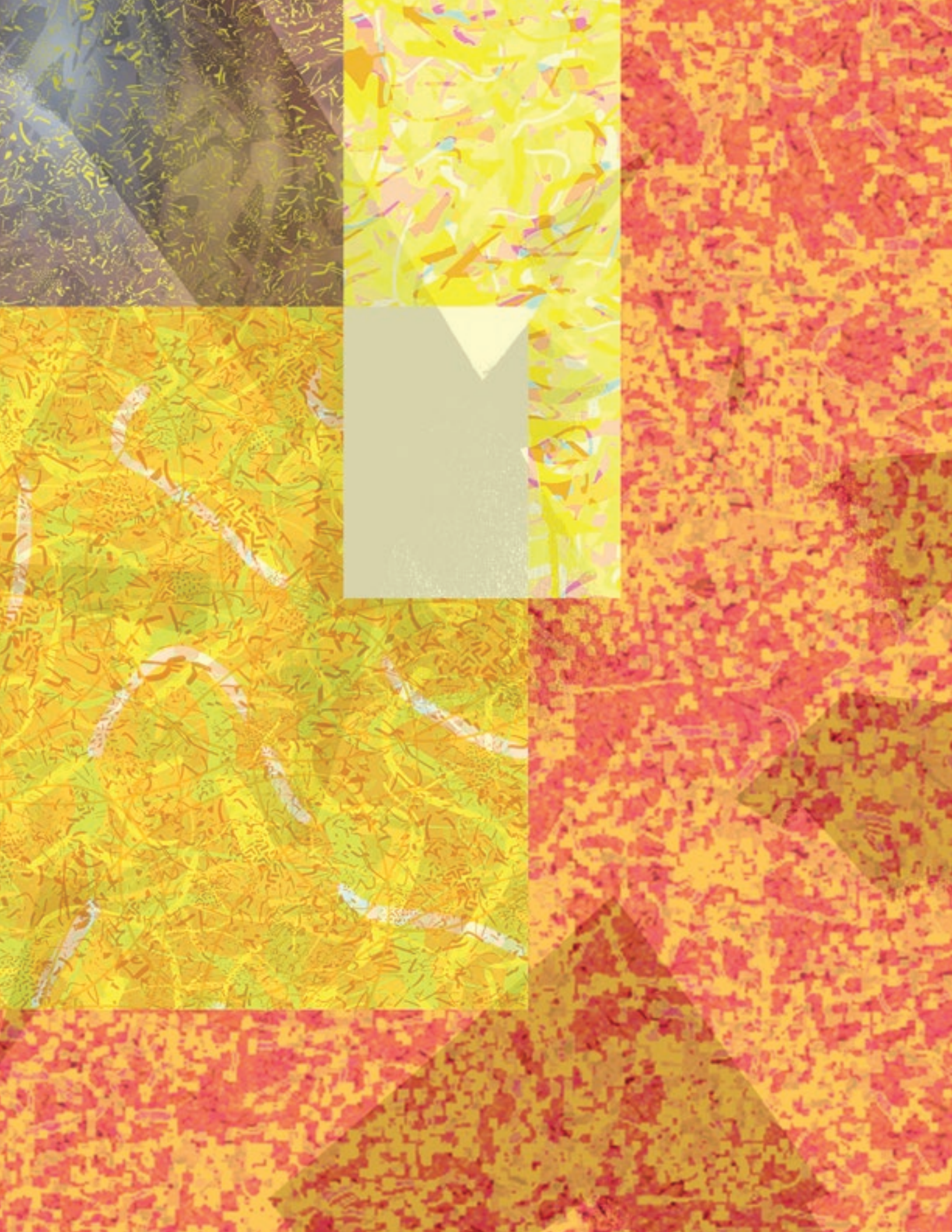


Die transversale Ästhetik setzt auf das spontane und kurzzeitige Ausfließen des stillen Wissens. Ich betrachte das Bild und nichts geschieht … zumindest nicht im Erkenntnis-Sektor meines Wach-Bewusstseins. Was dennoch geschieht, findet im Überbewusstsein statt, und zwar als diejenigen Mikro-Veränderungen in der Person, die über einen längeren Zeitraum dafür sorgen, dass sich das Wunder des Lebens sozusagen "subkutan" in das Leben der Person einnistet. Ebenso geschieht dadurch, dass sich die Magie des Werdens ganz sanft in die Prozesse der Wahrnehmung hineinbewegt, wodurch das betrachtete Bild (Space-Machine) immer magischer und somit intensiver wirksam wird. Also Selbst-Verstärkung als Prozess … angestoßen und gesteuert von dem stillen Wissen, weshalb dieses Wachstum an Verzauberung nicht bewusst wird. Das einzige, was man vielleicht bemerkt, ist das Gefühl, "dass da etwas in mir arbeitet", und dass ich ... wieso auch immer ... "die Space-Machine immer mehr liebe" (obwohl sie doch Banalität zum Inhalt hat).

Halten wir an dieser Stelle fest:

Flüchtige Ad-hoc-Impulse erzeugen
den Prozess der Verzauberung
und steuern ihn so, dass sich das Plötzliche öffnet,
und dass das Erhabene zum Erscheinenden wird.

Bei der wissenschaftlichen Analyse läuft das Spiel in die andere Richtung. Je mehr man einen Gegenstand analysiert und damit enttarnt, umso deutlicher verfliegt der Zauber. Am Schluss ist es ein "abgekühltes" Sein, das keine Resonanzen im Organismus einer Person hervorrufen kann.



Ich habe deshalb in dem Schaubild auf Seite 156 einige Aspekte der Kant'schen Auffassung kombiniert mit dem Modell der Noeterik, d.h. mit den zwei Seiten des menschlichen Organismus. Wenn man Ästhetik in diesem Kontext anschaut, kann man sagen, dass Ästhetik Soul und Leib benötigt, und zwar als Instrumente wie auch als empfangende Resonanz-Systeme.

Das Problem bei der Ästhetik liegt darin, dass der Übergang von der rechten Seite zur linken Seite nur sehr begrenzt vollzogen werden kann. Denn wenn man versucht, die Gegenwart des Erscheinens, also z.B. das Erhabene, zur linken Seite hinüberzuführen, muss man Begriffe, Sprache und Struktur einsetzen … muss man also ganz konkret die Techniken der Ent-Zauberung einsetzen. Man verfügt nachher über ein Sprechen, das über das Erhabene spricht, aber man hat das Erhabene gerade dadurch verloren. Man hat es objektiviert. Man kann es via Sprache auch kollektivieren und damit der Kultur zuführen, aber man hat das eigentliche Wesen des Erscheinens und damit auch den Zugang zum Plötzlichen blockiert.

Ich will damit andeuten, dass es für die wissenschaftlichen Analysen leichter ist, in bestimmte Resonanz-Bereiche oder Mystik-Zonen, die eigentlich der Ästhetik zugeordnet werden, einzudringen, als anders herum.

Für Kant, so schreibt Martin Seel, ist das ästhetische Objekt "ein Gegenstand-in-seinem-Erscheinen". Und ästhetische Wahrnehmung wird dadurch zur "Aufmerksamkeit für dieses Erscheinen". Im Prinzip, so argumentiert Kant, sind wir beim Vollzug der ästhetischen Wahrnehmung in einer besonderen Weise frei. Wir müssen die Instrumente der Analyse und des Kalküls nicht einsetzen.

Wir können die ästhetischen Prozesse, die zur Selbst-Verstärkung und zum Erscheinen des Erhabenen führen, sozusagen "nur für sich selbst" praktizieren. Dann gibt es keine Erkenntnis im klassischen Sinne, sondern ein Erleben, das sich bewusst nicht in die weltliche Seite (Tonal) integriert. Aus der Sicht der Noeterik würde man sagen: Dann dient die Erkenntnis-Kraft der Ästhetik dem Nagual. Sie evoziert die Nagual-Resonanzen. Aus dieser Sicht beschreibt Kant die Erfahrung des Schönen und des Erhabenen "als ein Ausspielen der höchsten Fähigkeit des Menschen" (Seel).

Im Moment ist diese Sicht der Dinge nicht sehr populär. Sie passt nicht zu den aktuellen Ideologien der großen öffentlichen Meinung. Und sie geht auch nicht konform mit den Kriterien des Kunst-Marktes.

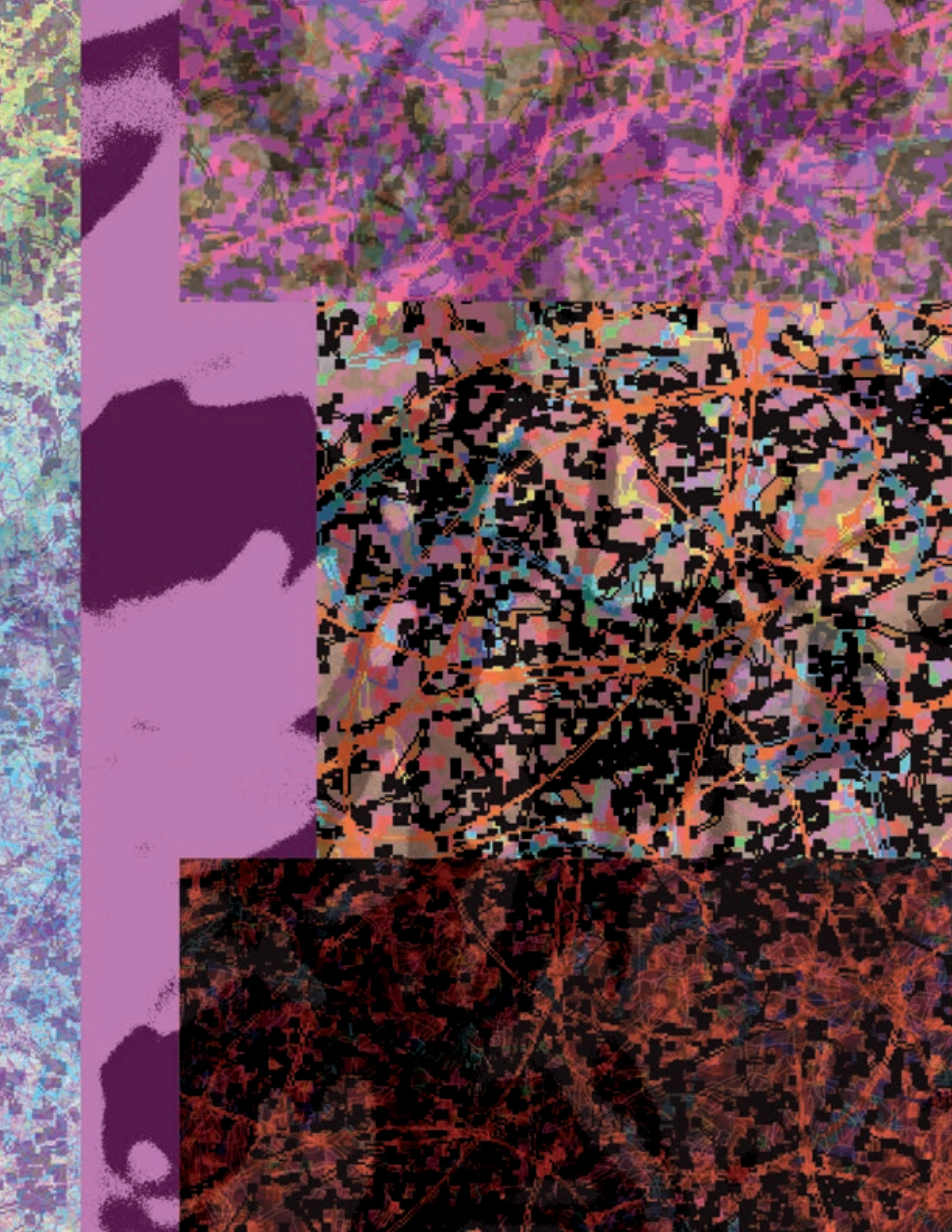
Wenn eine Ästhetik das Nagual zu ihrem Mittelpunkt erklärt und dadurch das Erhabene extrem singularisiert, wird das in der heutigen Kultur verbucht unter "das hat keinen Erkenntnis-Wert. Es ist auch nicht kreativ. Das bringt uns nicht weiter." So etwas gilt als "rein subjektive Erbauung". Das kann man tun. Bringt aber nichts.

Bei Schopenhauer wird die Analyse der ästhetischen Wahrnehmung weitergeführt. Er beschäftigt sich mit der Fähigkeit der Ästhetik, dazu beizutragen, dass die Menschen "die Welt des alltäglichen Lebens und Strebens als Illusion durchschauen können". Somit ist bei Schopenhauer der Sinn einer ästhetischen Wahrnehmung ganz bewusst nicht darauf ausgerichtet, die reale, also tonale Welt, zu verwandeln oder zurück zu verzaubern.

In bürgerlichen Kreisen ist es heute gang und gäbe, die Kunst als illusionistische Selbst-Verzauberung zu benutzen. Man hört erhabene klassische Musik und glaubt, dass man dadurch in das profane Alltags-Leben wieder den Tiefgang des Schönen und die Beglückungen des Erhabenen hineingeführt habe. Man schaut sich in einem Museum große Kunst an und ist davon überzeugt, dass man nicht nur die persönliche Seele ernährt, sondern dass man dadurch auch einen kleinen Beitrag dazu leistet, dass wir Menschen "kulturell nicht den Bach runter gehen" ... also verrohen. Ich weiß, dass in bürgerlichen Kreisen diese Form von Kultur- und Kunst-Rezeption weit verbreitet ist (es gibt ja auch ein schönes persönliches Wichtigkeits-Gefühl und streichelt auch den Wert der Person sehr angenehm), aber mit Ästhetik und dem Vollzug von ästhetischen Prozessen hat das nur sehr wenig zu tun.

Der Sinn von ästhetischer Wahrnehmung ist das, was Schopenhauer als erkennende Überwindung beschreibt. Somit zeigt sich hier eine Parallele zu den Analysen von Michael Theunissen. Er spricht davon, dass der Mensch die Freiheit hat, sich selbst zu übersteigen. Er kann also seine eigene Wirklichkeit überschreiten. Und immer dann, wenn ein Mensch das versucht, dann müsste er eigentlich scheitern. Aber er scheitert nicht, so deutet es sich in dem griechischen Ethos von Pindar an, weil es genau in dieser Situation immer zu einem positiven Einbruch kommt. Übersteigen korrespondiert mit Einbruch. Was bricht dort ein? Das Göttliche. Der Geist des Werdens. Das Erhabene. In den Worten der Noeterik: die Hilfe, die Fürsorge und die Liebe der Schöpfung.

Aus dieser Sicht ist es wichtig, dass die Ästhetik als ein Instrument wahrgenommen wird, das eine sehr wertvolle Form des Erkennens organisieren kann, nämlich das Erkennen der persönlichen Illusionen und des Selbst-Betrugs. Und zugleich kann diese Ästhetik diejenige Fürsorge herbeirufen, die dann als das Erhabene in das Bewusstsein der Person einbricht … als geistige Basis für Kooperation und Co-Evolution. Es ist also nicht so, das hat



Schopenhauer in die Diskussion eingebracht, dass die Ästhetik sozusagen das normale Alltägliche schöner macht (mit etwas mehr "Seele" dekoriert) … das wäre der bürgerliche Ansatz der Kompensation …, sondern dass Ästhetik den Menschen ziemlich radikal auffordert, in die Selbst-Übersteigung einzutreten und diese Transformation zu wagen. Wir erkennen folgendes:

- Ästhetik verschönt nicht die aktuelle Gefühlslage. Also keine Ersatz-Befriedigung, die letztlich nur den Status quo zementiert.
- Ästhetik … wenn sie das Erhabene vermittelt … fordert den Menschen heraus:

"Du musst Dein Leben ändern"
(Rilke).

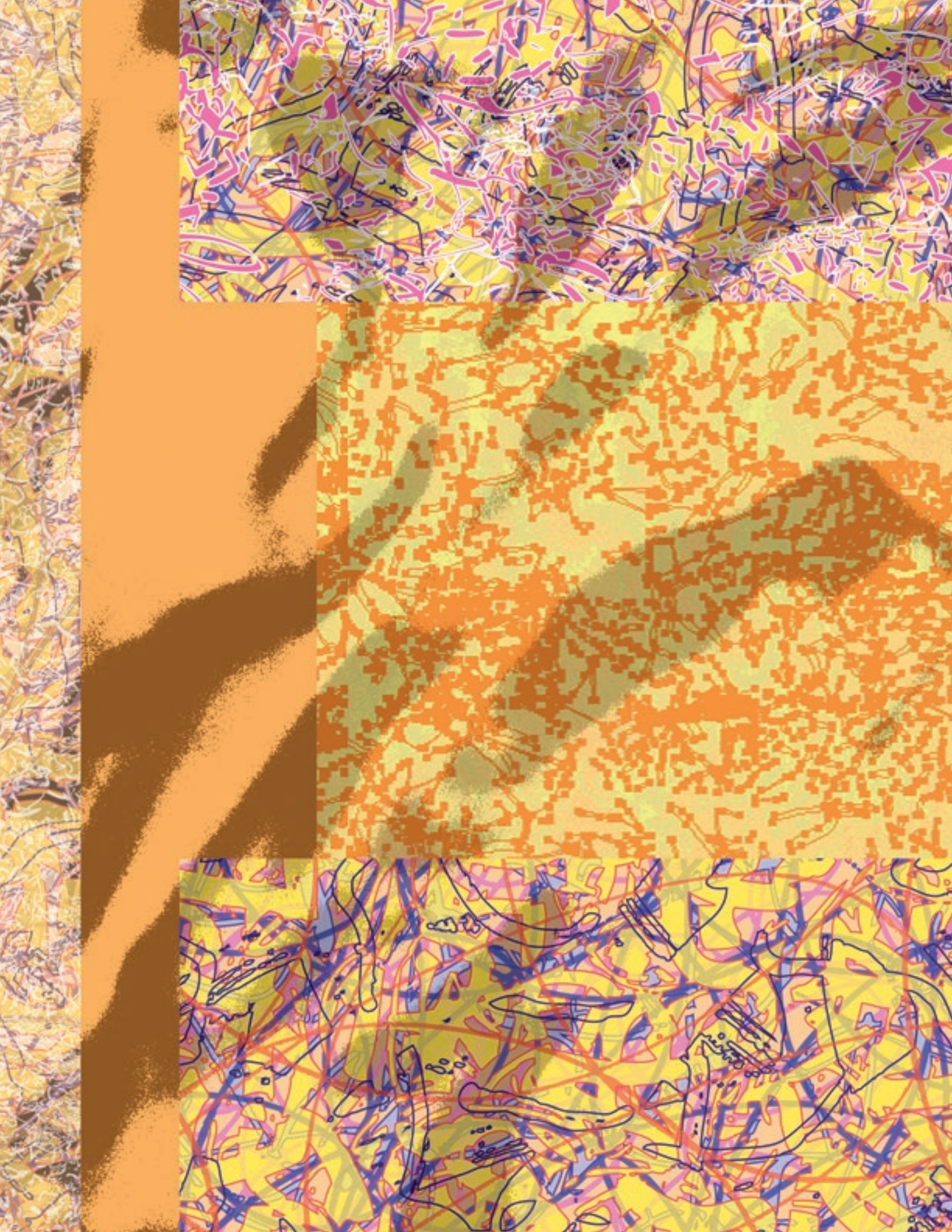
Nur als diese fürsorgliche Forderung kann das Nagual eingeblendet werden (die Griechen nannten das den göttlichen Geist), und nur dadurch kann das Bewusstsein der Person die Richtung und die Intensität der eigenen Evolution vermittelt bekommen.

Also eine völlig andere Konzeption von Erkennen als es das bürgerliche Modell der Ästhetik vorgaukelt. Dieses kompensatorische Modell funktioniert so, dass man die Kultur benutzt, um eine Art "Vibration" oder Botschaft herzustellen, die einem zuruft: "Eigentlich bist Du nicht der, der Du sein könntest." Diese Botschaft erzeugt dann eine "larvierte Melancholie", die man wiederum in den Kultur-Akt, dem man sich gerade hingibt, zurück geleitet, wodurch der angebliche Kunst-Genuss deutlich "schöner" wird. Man genießt also seine eigene Melancholie ... sein eigenes Versagen ... und formt aus dieser negativen Energie anschließend eine Art Highlight ... das Ersatz-Erhabene für die eigene Seele.

Ein Großteil der Hochkultur, aber auch der trivialen Pop-Rock-Kultur basiert auf diesem Mechanismus.

Wenn man Sophoria anstrebt, definiert als die Nagualisierung des persönlichen Tonals, wird man um eine Ästhetik nicht herumkommen ... eine Ästhetik, die kontinuierlich "nach vorn" treibt. Das ist der Grund, warum ich so ausführlich an dieser Stelle über ästhetische Konzepte und Strategien der ästhetischen Wahrnehmung und Vermittlung schreibe.

Im Moment gilt nämlich eher die Meinung, dass uns die nächsten Fortschritte in die Richtung von Sophoria ausschließlich mit dem Instrument der Wissenschaft gelingen könnten. Viele Menschen glauben, dass der in der Tat erfreuliche Aufbruch der Avantgarde-Wissenschaften zu den Dimensionen des Unerfahrbaren den Weg bahnen würde.



Ich bin da skeptisch. Das alles kann man in der Tat sehr gut brauchen. Und in dem Grenzbereich der Überlappungen (vielleicht wird dieser Grenzbereich im Moment etwas größer, was sicher gut wäre) gibt es viele hilfreiche Aspekte, die eigentlich auch nur von der Wissenschaft erarbeitet werden können. Aber man sollte zugleich auch sehen, dass Wissenschaft immer "Wissen" schafft. Es geht aber bei dem Weg zu Sophoria, und damit bei dem Versuch, Co-Evolution geistig in den Griff zu bekommen, eben nicht ausschließlich um Wissen (Kognition / Affekt-Logik), sondern in zunehmendem Maße auch um das Einfließen und das Nutzbarmachen des so genannten

stillen Wissens.

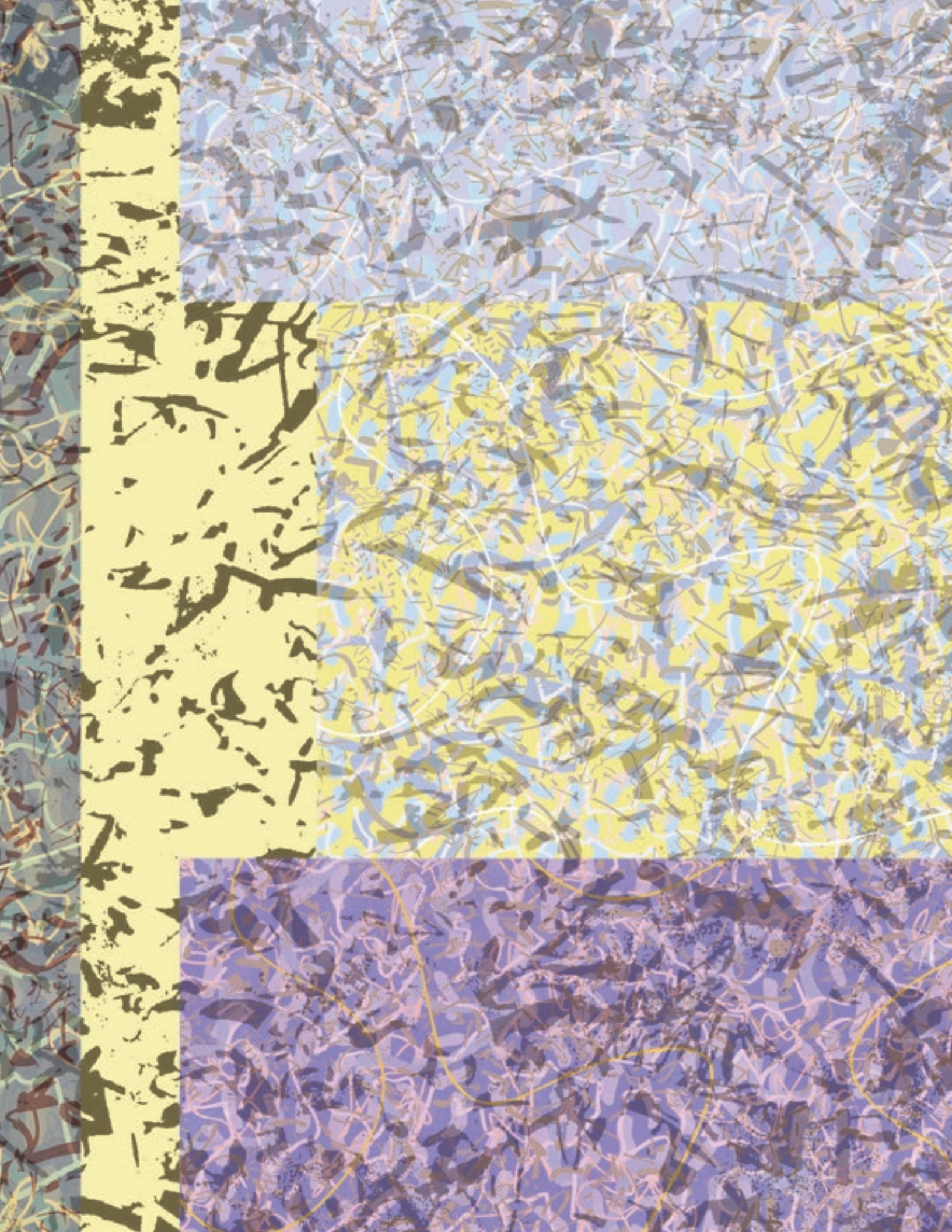
Ich habe über das Phänomen des stillen Wissens an dieser Stelle bereits berichtet. Es war Nietzsche, der die Diskussion über Ästhetik in diese Richtung geführt hat. Nietzsche hat einige Aspekte der Kant'schen Ästhetik korrigiert, z.B. den Faktor der Bestimmbarkeit. Er hat damit, wie Martin Seel zu Recht schreibt, das Kriterium der Beherrschbarkeit in Frage gestellt. Für Nietzsche sind ästhetische Wahrnehmungs-Prozesse wesentlich deutlicher als es die klassische Ästhetik-Theorie annimmt, auf die Unbestimmbarkeit und somit auch auf die prinzipielle Offenheit des Werdens ausgerichtet. Weil das Werden unbestimmt und offen ist, gibt es kein Sein, das determiniert und endgültig ist:

Wer das Offene und das Schöpferische will,
muss die Realität
als eine versuchsweise Wirklichkeit
begreifen und anerkennen.

Je mehr Schöpfung in unser Leben einfließt, umso virtueller wird das, was wir als Festigkeit erleben. Die Realität des Seins wird zu einem Kaleidoskop von brauchbaren Konstruktionen. Parallel dazu wird das, was vor uns liegt, nämlich das Werden, immer signifikanter und kraftvoller zu der alleinigen Realität, die kontinuierlich Bestand hat. Anders gesagt: Das Gestern und das Heute verwandeln sich mehr und mehr in das Flirren von unendlich vielen Möglichkeiten ("alles ist anders, als es ist"), während sich das, was das prinzipiell Unerfahrbare ist, immer deutlicher in etwas verwandelt, was als ruhige Konstanz uns hilfreich zur Verfügung steht:

Das Nagual wird zu der einzigen Realität,
die "real" da ist.

Diese Realität des Naguals lässt sich durch die wissenschaftlichen Strategien des Erkennens nicht begreifen. Und sie lässt sich auch nicht durch die Beweis-Logiken der Wissenschaft als Konstanz der Liebe und der Fürsorge erfahren. Hier versagt Wissenschaft.



Wer die Realität des Naguals oder des Erhabenen oder des Wunders für sich und sein Leben nutzbar machen möchte, braucht den Einstieg in die Lebens-Erotik, in der die Latenz des Wunders eingewoben ist ... er braucht den Schlüssel zur

"Quelle der ästhetischen Lust" (Seel).

Das ist eine Auffassung von Ästhetik, die deutlich anders ist als die soeben beschriebene Kompensations-Mechanik der bürgerlichen Ästhetik: die ästhetische Ekstase (= das absolute Jetzt) mit der Konstanz der Liebe (= die freie, schöpferische Zeit). Ästhetik will Transformation.

Ästhetische Lust, so argumentiert auch Nietzsche, ist deshalb von einem unerbittlichen Interesse am Unbekannten und Unerfahrbaren geleitet. Und insofern darf man der Ästhetik nicht zu viel Erkenntnis-Pflichten aufbürden. Ästhetik ist dann am besten, wenn sie mithelfen darf, den verteidigenden Ich-Panzer zu knacken und die listigen Selbst-Betrugs-Lügen zu entlarven. Das sind zwei Funktionen, die durch wissenschaftliche Erkenntnisse so gut wie gar nicht vollzogen werden können. Hier versagen Objektivität und Fakten-Wissen.

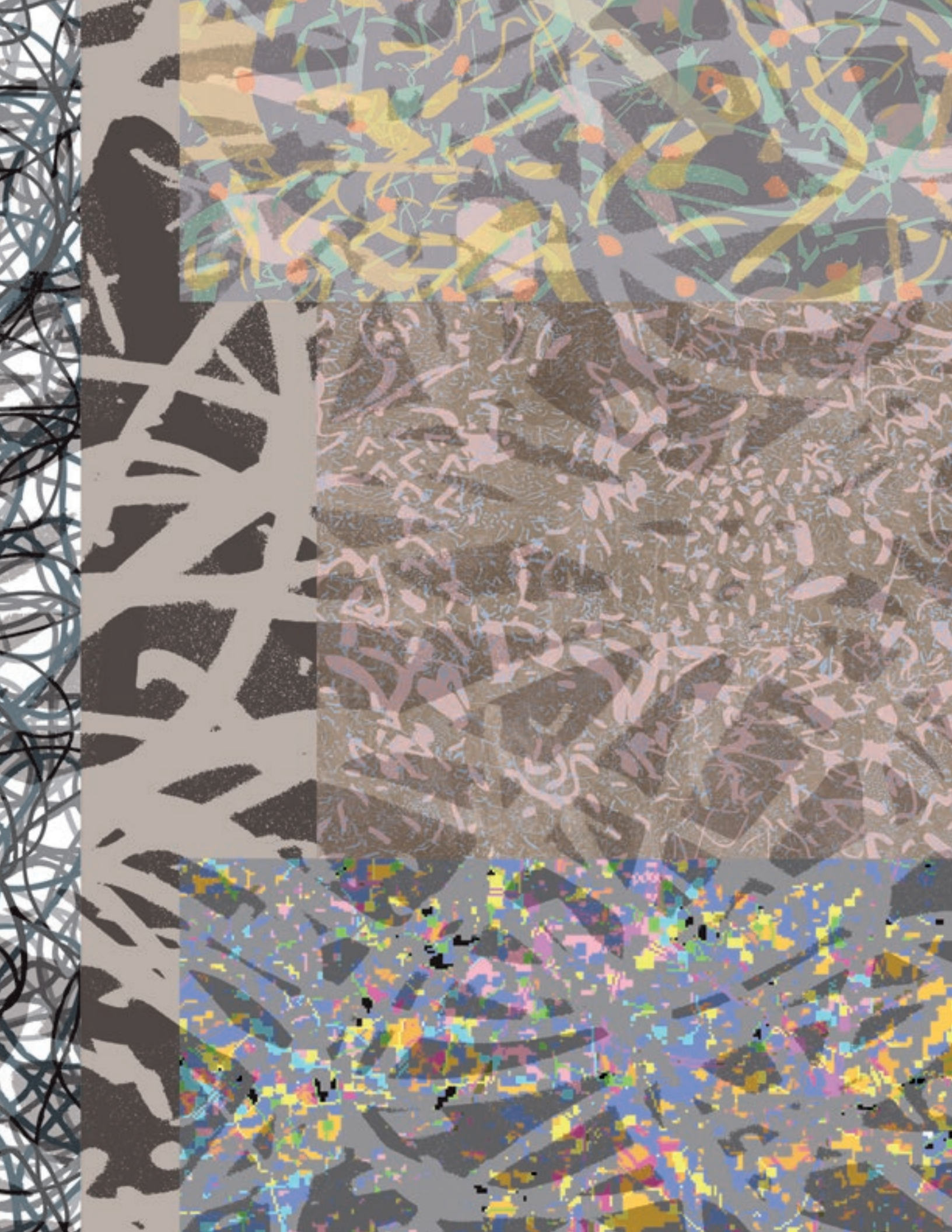
Wenn sich Ästhetik in dem Bewusstsein eines Menschen kraftvoll entfalten darf, öffnet sich ein Wahrscheinlichkeits-Feld (das man als ein zartes Rufen erlebt), das dem Menschen "eine ekstatische Selbst-Preisgabe" (Martin Seel) anbietet ... als "fürsorgliche Verführung" (Humberto R. Maturana).

Wagt ein Mensch diese Art von Ekstase, geschieht automatisch und sofort "das Plötzliche", von dem Michael Theunissen spricht. Darin kann dann das Erhabene zur Resonanz kommen. Das Nagual wird dadurch zu dem Erscheinenden:

Das Unerfahrbare wird zu einem
persönlichen Erlebnis.

Die Realität des Unerfahrbaren
wird zu einer persönlichen Realität.

Nietzsche hat diese Verbindung von Ekstatik und einer höheren Vernunft … vollzogen von einer speziellen Ästhetik … am intensivsten vorgedacht. Damit erkennen wir, dass Nietzsche im Grunde eine erste Grundlage für die Trennung der Wirklichkeits-Generatoren vorgedacht hat. In dem 1. Wirklichkeits-Generator, den wir heute alle permanent prozessieren, sind Kognition, Affekt-Logik und Wissen dominierend. In dem noch zu etablierenden



2. Wirklichkeits-Generator geht es ausschließlich um die kontinuierliche Resonanz des Erhabenen, wodurch dem Organismus der Person das stille Wissen vermittelt wird.

In dem 1. Wirklichkeits-Generator agiert das erkennende Bewusstsein, und im 2. Wirklichkeits-Generator agiert das resonanz-empfangende Bewusstsein. Zwei parallel laufende Prozesse, bewusst voneinander getrennt, um dadurch besser zusammenarbeiten zu können. Auch dieser Aspekt lässt sich auf Nietzsches Überlegungen zum Thema Ästhetik zurückführen, weil Nietzsche deutlich über Kant hinausgeht, wenn er sagt, es sei nicht richtig, die ästhetische Wahrnehmung vorrangig und ausschließlich auf das Erkennen auszurichten. Zwar trage die Ästhetik eine hohe Affinität zum Erkennen in sich, aber wer sie richtig verstehe, wird sie nicht einseitig als Instrument des Erkennens einsetzen. Martin Seel kommentiert diesen Aspekt dahingehend, dass immer dann, wenn man das Erhabene erlebt, z.B. bei einigen Kunstwerken, manchmal auch in einer bestimmten Konstellation in der Natur, etwas auftritt, was er als "Phasen eines akustischen und visuellen Rauschens" beschreibt. Darunter versteht Seel

ein Geschehen ohne erkennbar Geschehendes,
das zwar sinnlich verfolgt,
aber nicht kognitiv erfasst werden kann.

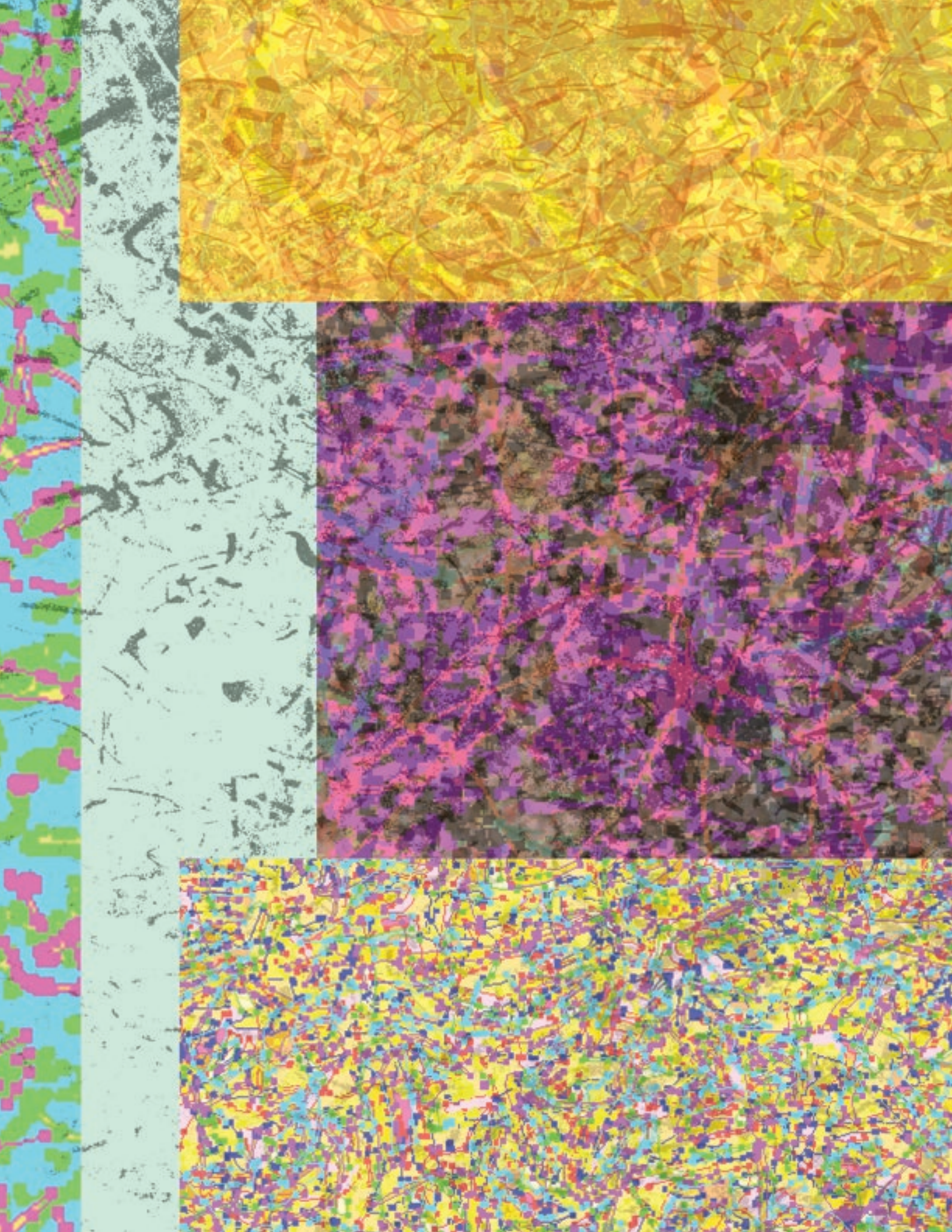
Es ist an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, dass alle diese Gedanken der Ästhetik eine Funktion zuschreiben, bei der die Ekstase im Mittelpunkt steht und nicht ... wie in der heutigen Konzeption von Kunst-Ästhetik ... die Innovation:

Ekstase ist wichtiger als
Originalität.

Alles, was auf Innovation ausgerichtet ist und inhaltlich Originalität transportiert, landet automatisch im 1. Wirklichkeits-Generator und verstärkt diesen. Wer den 2. Wirklichkeits-Generator aufbauen möchte, braucht eine spezielle Form von Ekstatik, die sowohl das Überbewusstsein wie auch das stille Wissen aktivieren kann. Die schönen Bilder von berühmten Künstlern können das nicht.

In dem hier skizzierten Modell überschreitet die Ästhetik eindeutig die Grenzen des erkennenden Bewusstseins und wird zu einem Empfangs-Organ … zur Membrane für das Nagual. Auf dieser Basis hat Nietzsche auch Hegel korrigiert, und zwar in seiner Bestimmung "der Verfassung des Kunstwerks" (Nietzsche). Wenn man Ästhetik ausrichtet auf das

Erleben des Unerfahrbaren,



dann können Kunstwerke diesem Konzept folgen. Sie fungieren dann weiterhin "als Zeichen-Objekte, die ihre Bedeutung aus ihrer individuellen Gestalt beziehen" (Seel), aber diese Gestalt wird nun anders codiert, nämlich nicht mehr als Konfiguration eines kreativen Entwurfs, sondern als einen Prozess. Hier schimmert in Ansätzen der Unterschied zwischen der klassischen Ästhetik und einer transversalen Ästhetik durch.

Bei der klassischen Ästhetik gibt es den großen Wurf. Und die Zeichen-Konfiguration findet ihre endgültige Gestalt, die man dann als Rezipient unterschiedlich deuten und erleben kann. Wenn aber ein Kunstwerk den Kriterien der transversalen Ästhetik folgt, dann offeriert sich ein Prozess, "der alle Bedeutungen immer wieder in ein a-semantisches Erscheinen zurückspielen lässt" (Seel). Die Konsequenz daraus:

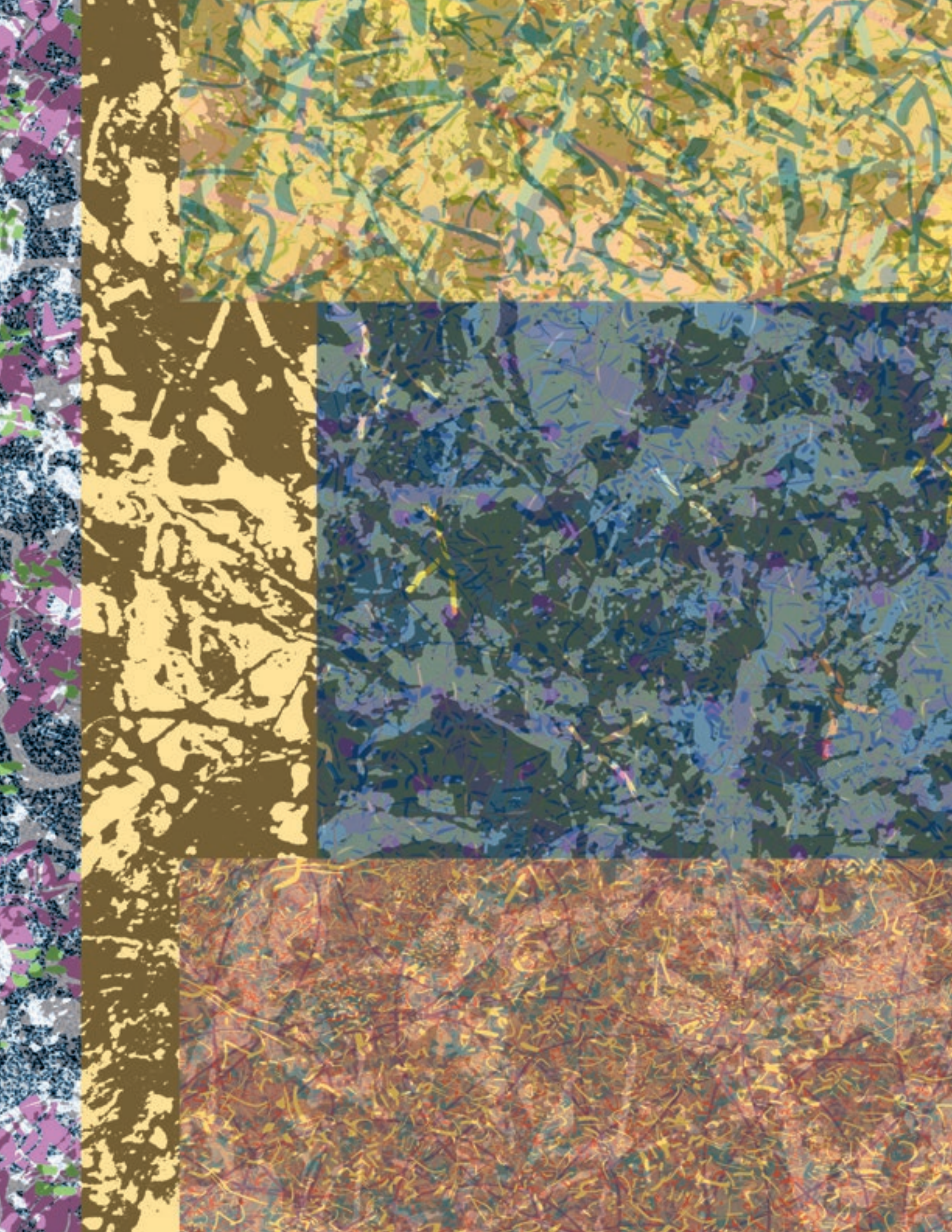
Alle Deutungen
heben sich selbst auf.

Die Interaktion des Rezipienten mit einem derartigen Artefakt erzeugt eine Stimulation ohne Ende. Es entsteht weder eine eindeutige Bedeutung noch eine Redundanz. Es entsteht in dem Werk weder eine inhaltliche Figur noch eine Vergangenheit:

Es ist ein Beginnen ohne Ende …
zeitlose Zeit.

Paul Valéry, ebenfalls ein wichtiger Theoretiker der Ästhetik, war vielleicht der erste, der Ästhetik als Gestalter von Zeit-Erlebnissen konzipiert hat. Seine Ausführungen verbinden die Funktion der Ästhetik mit den Arten der Zeit. Für Valéry ist ästhetische Erfahrung immer gekennzeichnet durch Endlichkeit und Gegenwärtigkeit. Das Stirb-und-Werde-Prinzip schimmert hier durch.

Nach Valéry konzentriert sich eine wirksame Ästhetik auf das Verhältnis zwischen ästhetischer Erfahrung und Ekstase. Immer wenn es gelingt, Endlichkeit zu zentrieren und damit zu einem gesteigerten Jetzt zu verdichten, immer dann gleitet in das, was man durch das Artefakt erlebt, "die Plötzlichkeit" (Theunissen) hinein. Und nur durch dieses Momentum des Plötzlichen wird das Überbewusstsein voll aktiviert und das Erhabene zum Erscheinen geführt. In der Konzeption von Valéry ist ein bedeutendes Kunstwerk aus dieser Sicht "ein gleichsam angehaltenes Erscheinen" (Martin Seel). Das Erhabene wird zu einer Dauer, die das Sujet quasi überstrahlt und ausblendet. Dadurch wird das normale Jetzt einer Person verbunden mit dem absoluten Jetzt einer Ekstase.



Ganz offensichtlich ist in der Zuspitzung von Augenblicklichkeit ein Momentum der Ewigkeit implizit enthalten. Und nach Valéry ist es die Aufgabe des Künstlers und seiner Kunst, dieses zeitliche Momentum so einzusetzen, dass die Kunst fähig wird, über die Schöpfung der Natur hinauszugehen. Also erzeugt die Ekstase im Bewusstsein zugleich eine Ekstase der Natur ... ein Überschreiten der menschlichen Natur (Out-of-Body-Dimension), um dadurch "eine zweite Welt anschaulicher Gestalten zu erschaffen" (Valéry).

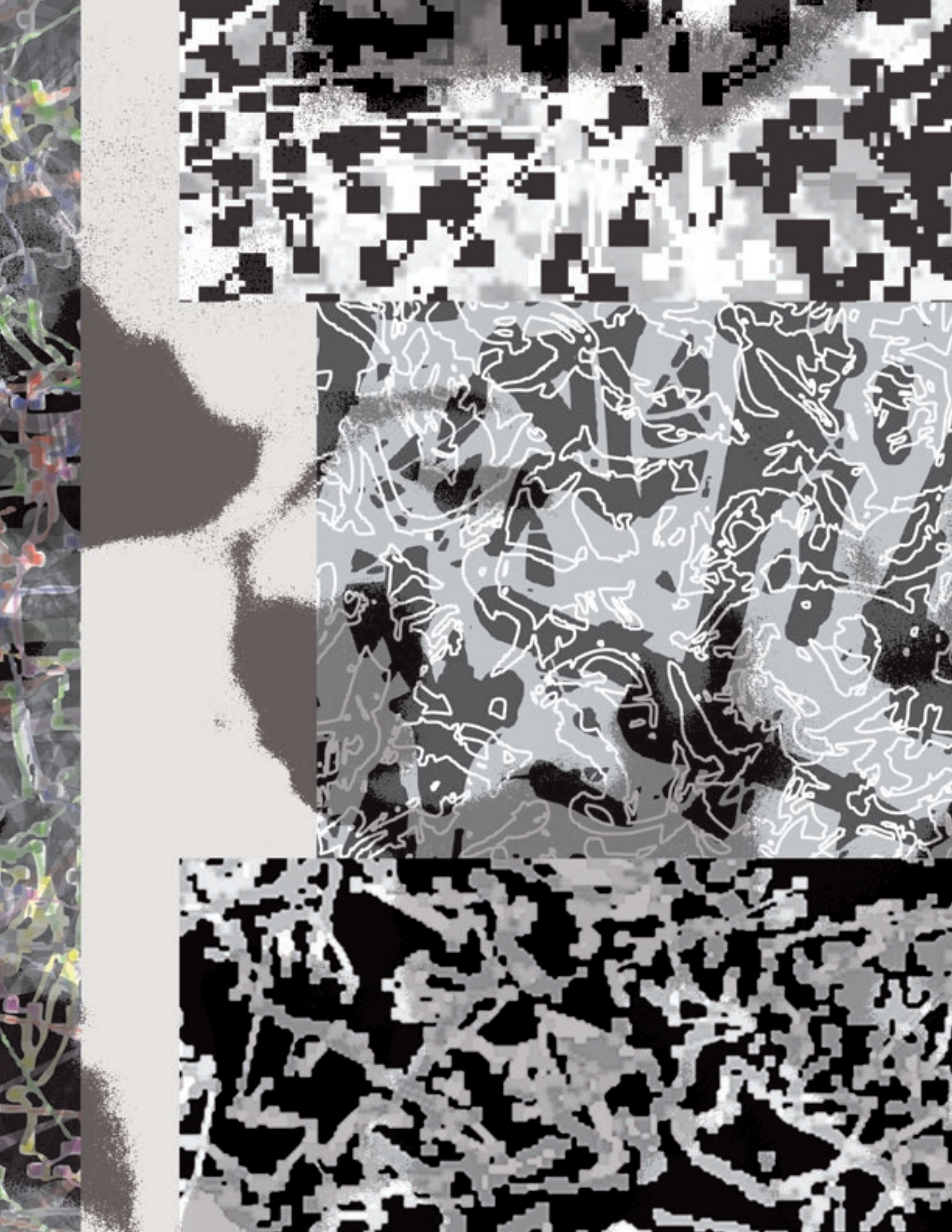
Was bedeutet das? Der Künstler "nimmt den Punkt, wo der Gott stehen geblieben war, zum Ausgangspunkt seines Handelns" (Valéry). Das heißt, hier wird Ästhetik vorsichtig, aber dennoch pointiert als Einübung von Co-Evolution erkannt. Das Kunstwerk hat dann nicht mehr die Aufgabe, die phänomenale Welt (also Tonal) zu modulieren oder zu verändern (das wäre das, was die klassische Ästhetik und damit die moderne Kunst zum Inhalt hat), sondern auf eine unvorhersehbare, neuartige und einmalige Weise eine neue Bewusstseins-Quelle in die tonale Welt hineinzuführen ... eine Quelle, aus der das Erhabene weltlich werden kann. Hier deutet sich auch in skizzenhaften Umrissen das Konzept von Sophoria ab, nämlich die bewusst angestrebte Nagualisierung des Tonals.

Theodor W. Adorno, ebenfalls ein wichtiger Theoretiker der Ästhetik, verweist in seinen Schriften sowohl auf Baumgarten wie auch auf Valéry, wenn er behauptet, dass ein gutes Kunstwerk dem Rezipienten dasjenige "Etwas" vermittelt, durch das der Rezipient das Unerfahrbare (also die Realität des Naguals) erleben kann.

Dieses Erleben, so Adorno, sei reicher als alle Erscheinungen, die wir Menschen in die Sprache des begrifflichen Erkennens einbringen können. Aus dieser Sicht formuliert Adorno: "Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist." So wird bei Adorno die Kunst zum Wahrzeichen dafür,

dass die Welt nicht begriffen ist,
wenn sie nur begrifflich erkannt worden ist.

Aus der Sicht von Adorno ist es die Aufgabe der Ästhetik, dafür zu sorgen, dass sich das menschliche Leben nicht verliert in dem erkennenden und objektivierenden "Geist der Bemächtigung", weil das, was man dadurch erhält, zwar die Wirklichkeit herstellt, aber nicht unsere Verbindung zum Leben und zum Nagual aufbaut. Unser prinzipielles Eingebettet-Sein in Schöpfung und Wunder geht verloren, wenn sich die Ästhetik zu einseitig auf die erkennbare Welt konzentriert. Somit wäre es die Aufgabe einer progressiven Ästhetik, den menschlichen Geist immer wieder zu veranlassen, sich auf Kooperation und Transligion einzulassen. Anders formuliert:



**Die wertvollste Aufgabe der Ästhetik besteht darin,
diejenigen Wirklichkeiten zu erschaffen,
die den menschlichen Geist von dem Sog
seiner eigenen Wirklichkeiten befreien können.**

Wenn man die erwähnten exemplarischen Vordenker einer ästhetischen Theorie ein wenig zusammenfasst, wird deutlich, wie wenig Ästhetik mit der Beschreibung des Schönen in existierenden Kunstwerken zu tun hat. Ästhetik ist keine Kategorie der Beschreibung, sondern ein aktiver Prozess. Er vollzieht die Geburt des Erscheinenden. Deshalb ist Ästhetik prinzipiell und immerzu Jetzt-Reflexion. Ohne eine Jetzt-Ästhetik kann es keine Integration einer Person in das Jetzt des Werdens geben. Ästhetik ist somit ein fast radikal praktisches Instrument, um das Standard-Jetzt (das Jetzt des Denkens) im persönlichen Zeitpfeil zu öffnen und nach vorn zu schieben ... dorthin, wo das absolute Jetzt platziert ist ..., also dorthin, wo es eine Resonanz zwischen der Wirklichkeit und der Realität geben kann.

Nur in dieser Resonanz kann der Code des Besser-Werdens mit dem konkreten Leben eines Menschen verbunden werden. Und nur in dieser Resonanz kann letztlich auch (über viele große Feedback-Schleifen) die Kultur verbessert werden.

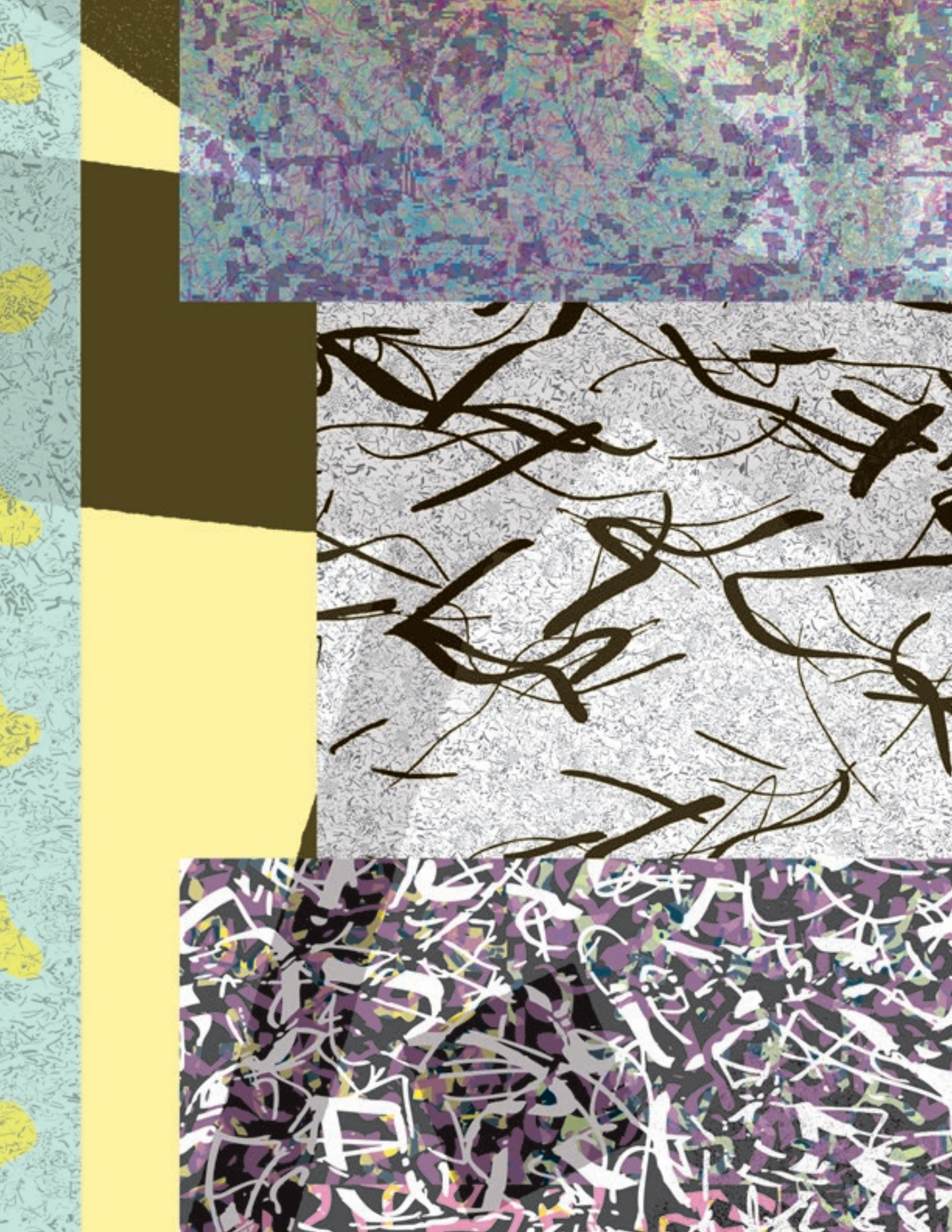
Es wird an dieser Stelle deutlich, wie sehr die Ästhetik im Grunde ein

Begegnungs-Ritual

mit der schöpferischen Zeit sein könnte.

Wenn es einer Person gelingt, sich selbst, d.h. ihren Organismus und ihr Bewusstsein in das Jetzt des Werdens zu integrieren, erntet dieser Mensch automatisch das stille Wissen. Dieses Wissen wird immer still bleiben. Das heißt, man wird besser, ohne zu begreifen warum, wo und wie. Das stille Wissen führt den Code des Besser-Werdens, in das Leben der Person hinein, bezogen auf die jeweilige Situation und Intention. Aus dieser Sicht wird deutlich, wie wichtig die Singularität ist, die sich im Konzept einer transversalen Ästhetik zeigt. Das stille Wissen lässt sich nicht verallgemeinern. Es gibt kein stilles Wissen im Rahmen der Kollektivierung des Objektiven.

Das so genannte öffentliche Wissen ist für die Kultur wichtig. Aber wenn man dieses Wissen qualifizieren will ... für sich privat oder für die Gesellschaft ..., braucht man ein Bewusstsein, das Kontakt hat mit dem stillen Wissen.



Aus dieser Sicht ist es schade, dass sich die moderne Kunst so weit entfernt hat von dem zeitlichen Momentum, das als Latenz in der Ästhetik existent ist. Zwar ist ein Großteil der modernen Kunst darauf ausgerichtet, im Sinne einer Abrissbirne das Bestehende anzugreifen und aufzulösen, damit kulturelle Innovation stattfinden kann: die Geburt des Neuen verbunden mit der Hoffnung auf das Bessere. Aber diese Art von kreativer Zerstörung findet innerhalb der modernen Gesellschaft genau dort statt, wo sich Wissenschaft und Technologie breit gemacht haben. Wissenschaft entwertet permanent Wissen. Technologie zerstört durch Fortschritt permanent "zu alte" Technologien.

Bleibt die Frage, was die moderne Kunst also zerstört. Meiner Meinung nach zerstört sie relativ wenig, zumindest seit "dem Ende der Avantgarde in den 70er Jahren" (Alex Katz). Was sie allerdings hervorragend leistet, ist die Ausformung von kollektiven Feelings und neuen visuellen Bedürfnissen. Verglichen mit der transformativen Auflösungs-Kraft von Wissenschaft und Technologie ist die moderne Kunst aber

eine Art Sounding Board
für die Selbst-Reflexionen von Kulturen.

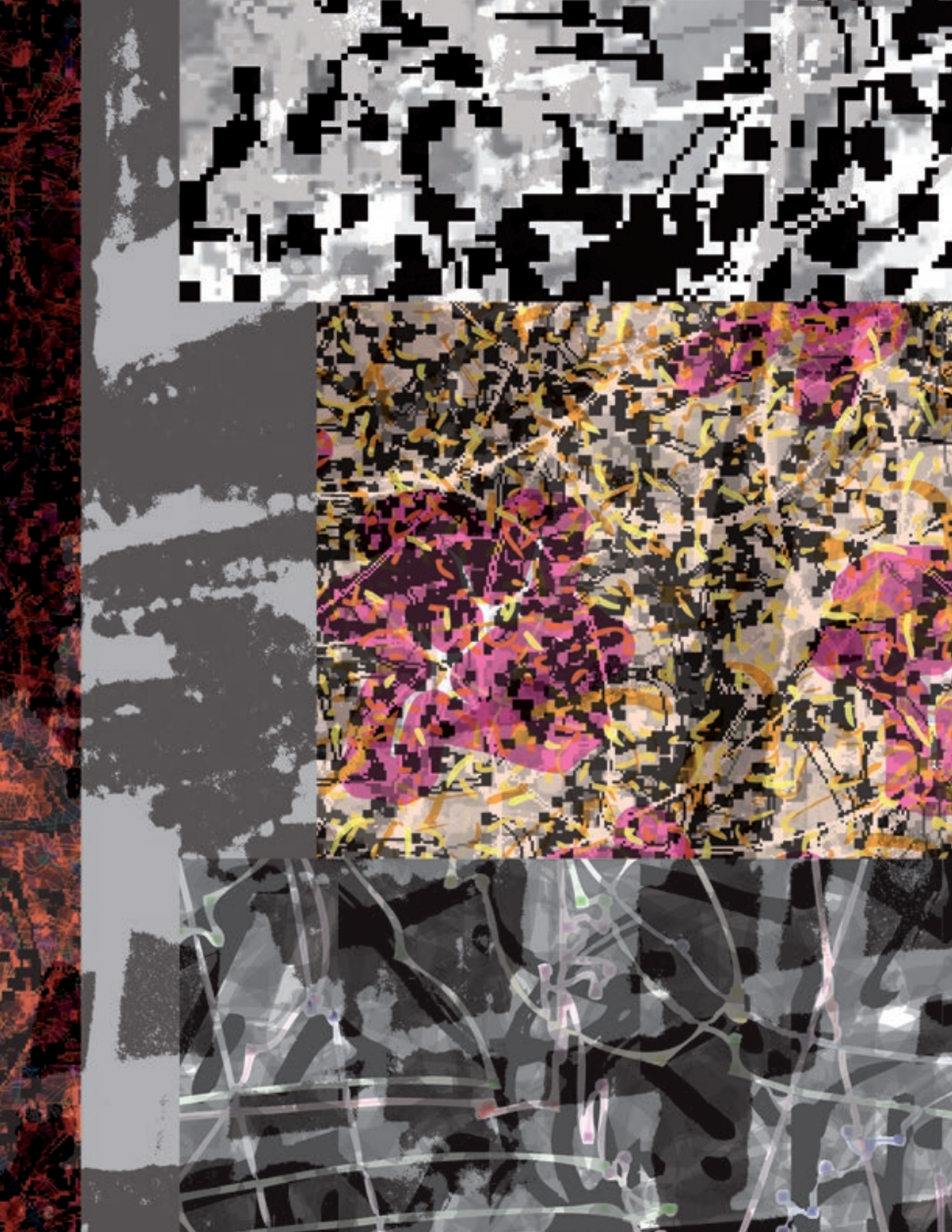
Was unsere Kultur derzeit wirklich brauchen würde, ist eine kontinuierliche Auflösung des kartesianischen Dogmas, das unsere geistige Evolution zu eng und zu einseitig an diejenigen mentalen Konzepte gebunden hat, die so gut wie gar nicht in der Lage sind, den Mind des Menschen an die freie, schöpferische Zeit anzukoppeln.

Was uns fehlt, ist der geistige Zugang zur Selbst-Reflexion der Zeit. Und dieser Zugang fehlt, weil das Zusammenspiel zwischen öffentlicher Kultur und privatem Mind vorrangig auf zwei Konzepten (oder Ideologien?) basiert:

Denken und Erkenntnis.

Wissenschaft und Technologie brauchen fast zwingend diese beiden Konzepte. Sie benötigen den Vollzug von Logik und Kalkül (oder Experiment) im Rahmen von Erkenntnis. Sie leben von den Fortschritten der Erkenntnis. Also interessieren sie sich nicht für die Fragen, die z.B. Kant und Nietzsche aufgeworfen haben, nämlich das Verhältnis zwischen dem Fortschritt des menschlichen Geistes und dem Geschehen außerhalb des Erkennbaren.

Wenn die Annahme von Martin Seel stimmt, dass in den Welten des Nicht-Erkennbaren … also des Unerfahrbaren … keine kognitiven Strategien funktionieren, während man aber



zugleich mit diesem Nicht-Erkennbaren sinnlich kooperieren kann ... wenn das stimmt, dann könnte es sein, dass wir den Zugang und den Hebel zu einer besseren und schnelleren Evolution des menschlichen Geistes missachten oder ausgrenzen:

Wir machen die Evolution unseres Geistes
künstlich langsam und ineffizient.

Wenn zugleich angenommen werden kann, dass in dem System der Ästhetik per se eine Zugangs-Dynamik zum Plötzlichen und zu der Fürsorge des Erhabenen (Nagual) enthalten ist, dann stellt sich die Frage, ob nicht die Zeit für eine neue Avantgarde gekommen ist, die "das zentrale Geschenk" der Ästhetik, nämlich Aufbau von Ekstase, wieder entdeckt und für die kommende Epoche unserer Kultur instrumentalisiert.

Im Moment lässt sich die Lage vielleicht so skizzieren: Die moderne Kunst betreibt ihre kreative Zerstörung leider gerade dort, wo andere Subsysteme der Kultur weitaus effizienter tätig sind. Zugleich erzeugt die fast einseitige Fixierung der Kunst auf die kollektiven Dimensionen der Kultur (Museen, Medien, etc.) eine (vermutlich nicht gewollte) Rück-Verstärkung des kartesianischen Dogmas:

Kunst verschönert die kollektive Kognition
der Kultur.

Kunst verfeinert die Prozesse
des Erkennens.

Eine neue Avantgarde würde gegen diese Vereinnahmung der Kunst opponieren … würde das kartesianische Dogma sukzessiv angreifen, und zwar im Rahmen folgender Ziel-Projektionen:

An die Stelle von Denken und Kognition
tritt die helle Ekstase …
vermittelt durch die Resonanz der schöpferischen Zeit.

An die Stelle der Objektivierung
und der Erkenntnis tritt das stille Wissen …
vermittelt durch die sinnliche Kooperation
mit dem Unerfahrbaren.

Nach Martin Seel ist "ästhetische Anschauung eine radikale Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt". Also könnte es eine Aufgabe der Ästhetik sein, dem Menschen zu helfen, in die Wirklichkeit des Werdens einzutreten, denn diese Wirklichkeit ist hier und jetzt ... vereint in

dem absoluten Jetzt, das sich nur dann öffnet, wenn der Mind eine "Ekstase der Zeit" erlebt (wozu Ästhetik beitragen kann).

Dort, wo sich das Werden vollzieht, zeigt sich das "Hier" als

raumloser Raum

und zeigt sich das "Jetzt" als

zeitlose Zeit.

Wenn man sich mit seinem Mind in diese beiden Dimensionen hineinbewegt (wozu z.B. Rituale mit den Space-Machines nützlich sind), verlagert sich automatisch das normale Standard-Jetzt des Menschen dorthin, wo das absolute Jetzt platziert ist.

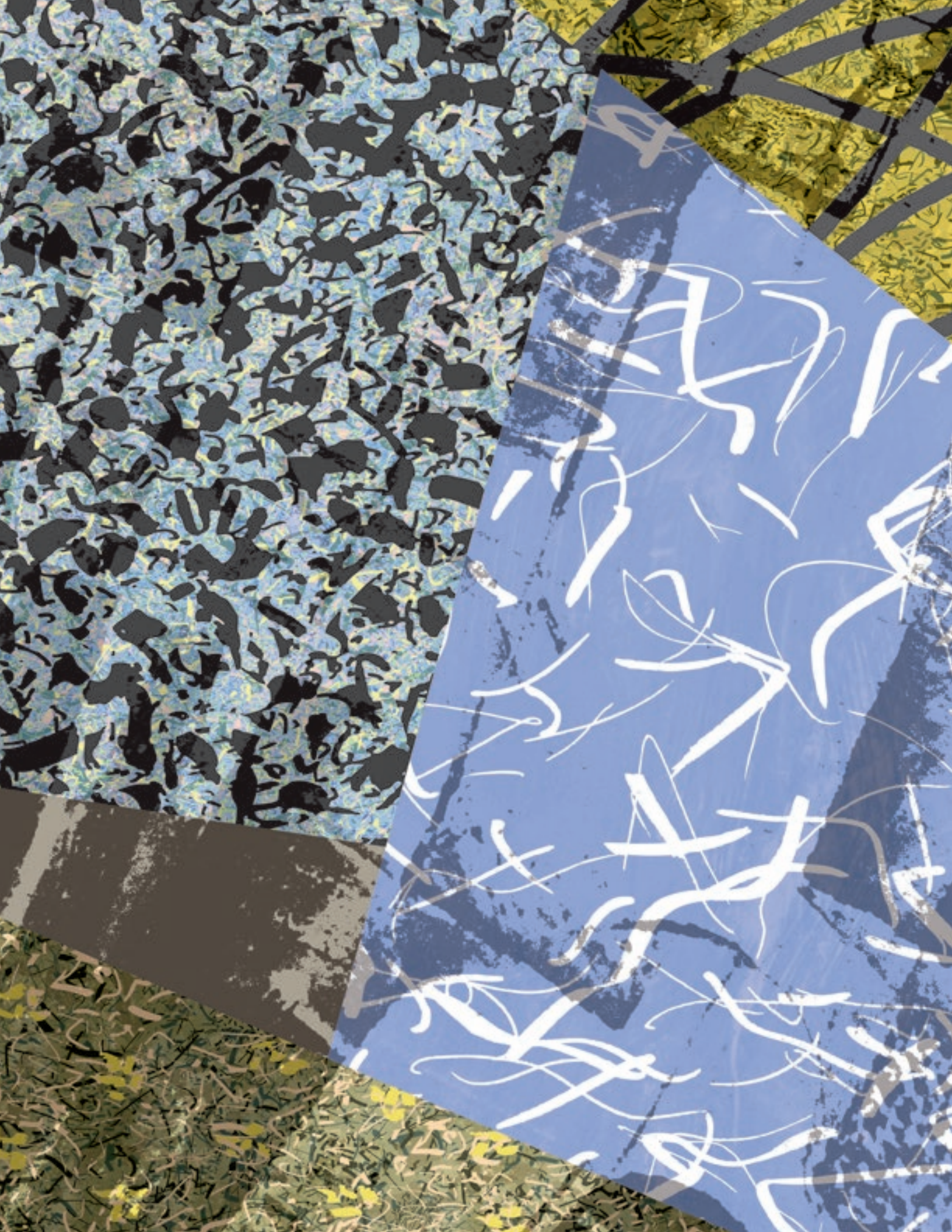
Dieses absolute Jetzt ist nicht außerhalb des Mind und auch nicht außerhalb des Zeitpfeils, so wie wir Menschen ihn erleben. Man kann also sein Bewusstsein in diesem absoluten Jetzt tätig werden lassen.

Was geschieht dort? Dort agiert die von Michael Theunissen beschriebene "Selbst-Transzendenz der Zeit". Also ist dort der Platz für jede Form von Co-Evolution. Dort bietet sich die freie, schöpferische Zeit zur Kooperation an. Dort kann sie uns den Code des Besser-Werdens übergeben.

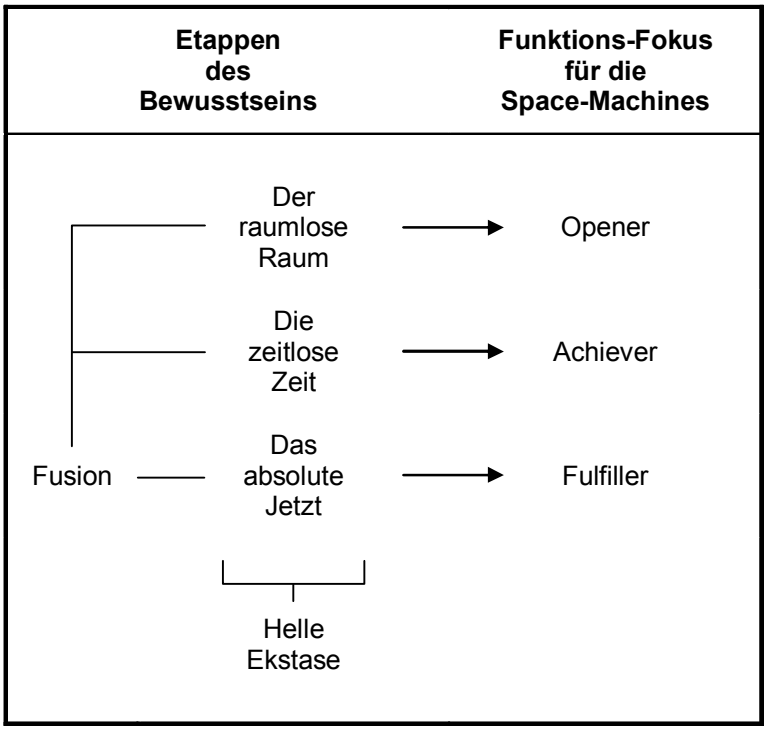
Aus dieser Sicht könnte es die Aufgabe einer Avantgarde-Kunst sein, dem Bewusstsein des Menschen zu helfen, den Zugang zum raumlosen Raum und zur zeitlosen Zeit zu vermitteln (als "Operner") und die Wege zu diesen beiden Dimensionen zu begehen (als "Achiever"). Ebenso könnte eine solche Kunst dem Bewusstsein helfen, sich in dem wartenden absoluten Jetzt zu verankern oder einzunisten (das wäre die Funktion des "Fulfillers").

Wir können an dieser Stelle eine Art Funktions-Modell für die transversale Ästhetik erkennen … zumindest in Umrissen und bezogen auf die Konzeption von Space-Machines (siehe das Schaubild auf Seite 220).

Alles in allem könnte man sagen, dass unsere Kultur derzeit die Potenz der Ästhetik nicht vollständig ausnutzt, um mehr von der Realität (Nagual) in die Wirklichkeit (Tonal)



hineinzutragen … um die Mithilfe des Erhabenen für das Alltägliche und Profane nutzbar zu machen. Im Gegenteil. Ein Großteil der bürgerlichen und kunsthistorischen Sicht von Ästhetik und "großer Kunst" besteht ja im Grunde darin, dass man die Defizite der Wirklichkeit glaubt, kompensieren zu können durch das, was ich bereits beschrieben habe, nämlich das Kunst-Thema, wobei das Erhabene dann zum untergeordneten Mit-Thema degradiert wird.



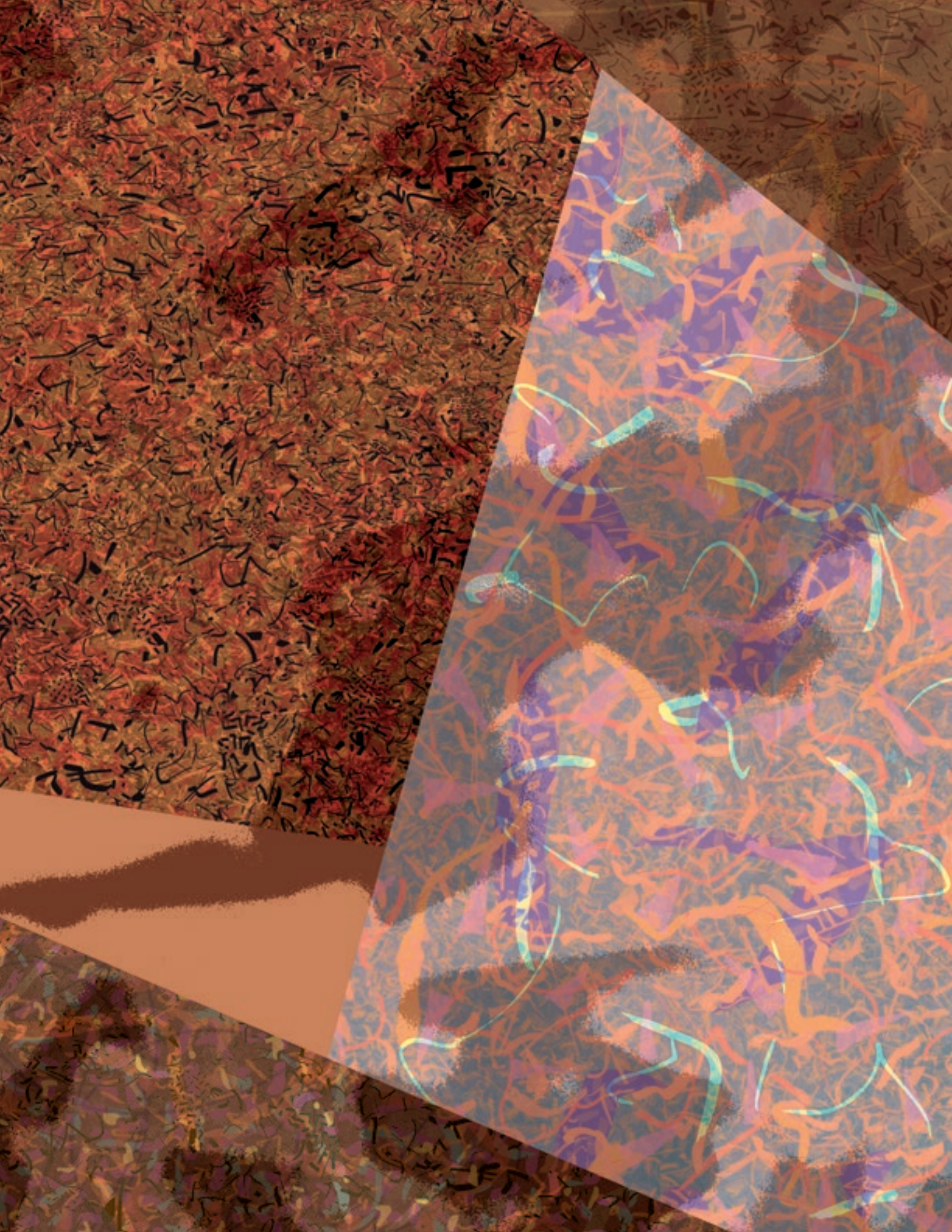
Das mag zwar subjektiv ein hohes sinnliches Vergnügen bereiten, weil man extrem schöne Musik hört oder extrem gelungene Bilder betrachtet, aber es bringt für die Kultur nicht so viel, wie die meisten Experten glauben, weil das Erhabene hier nur in verkrüppelter und blockierter Form tätig sein darf. Generell gilt in diesem Zusammenhang:

Wenn das Erhabene mittelbar erscheint,
z.B. als Akt der Kommunikation
und als Mit-Thema,
verliert es seine Kraft und seinen Auftrag.

Nur dann, wenn das Erhabene unmittelbar
erscheint, d.h. als singuläre Resonanz
im Bewusstsein,
kann es dem Leben seine Hilfe anbieten.

Als Formel: Das Erhabene als Nachricht ist steril. Das Erhabene als ein sich selbst erzeugendes Momentum ist potent.

Auch das Erhabene als Nachrichten-Thema bringt für den einzelnen Menschen ebenfalls so gut wie gar nichts. Warum nicht? Weil dann das Erhabene ganz bewusst zur Kompensation eingesetzt wird, als eine Art von "Wellness für die Seele", aber nicht als Aufforderung und Begleitung, die in Richtung einer gewollten ekstatischen Übersteigung zielt. Das Erhabene



wird also bewusst missverstanden. Im Grunde will das Erhabene die Übersteigung, und zwar bis zu dem Punkt, wo es zu dem bereits erwähnten positiven Zusammenbruch kommen kann: Wo das Plötzliche erscheinen kann. Wo das Überbewusstsein aktiv werden kann. Und wo die Hilfe, die Fürsorge und die Liebe eingreifen können.

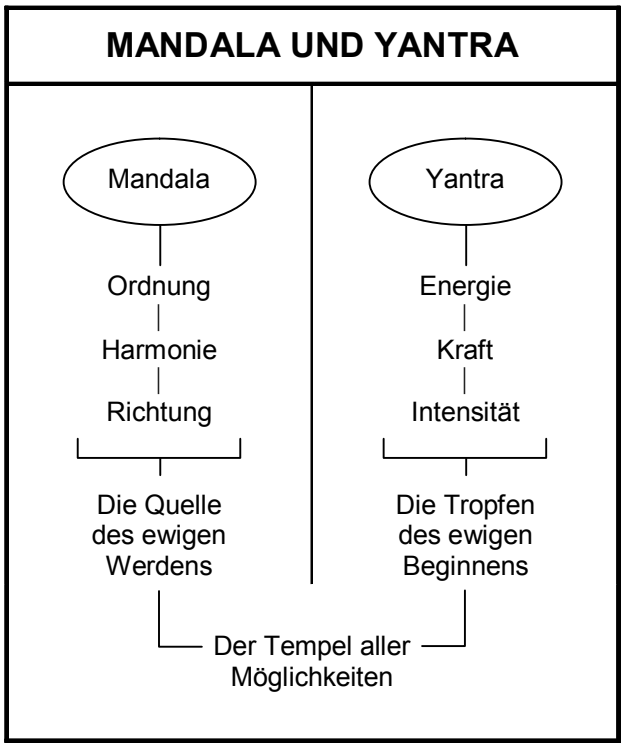
Ein Großteil dessen, was unter Kunst und ambitionierter Kultur derzeit läuft, ruft zwar das Erhabene, verbietet ihm aber genau diesen Weg zur Übersteigung. Man will (und besonders die konservativen Kreise sind da hervorragend aufgestellt) die große Geste der Hochkultur, aber man möchte bitte nicht erschüttert werden. Man will Beethoven als Streicheleinheit, aber man möchte um Gotteswillen nicht mit dem Unerfahrbaren konfrontiert werden. Man möchte Rembrandt oder Picasso sehen, aber bitte doch nicht hineingeschubst werden in einen ekstatischen Raum. So viel Geist soll nun doch nicht sein!

Das alles nennt sich Hochkultur. Und das alles ist sicher auch sehr ambitioniert und trägt auch in gewissem Umfang als Mit-Thema das Erhabene in sich. Aber wenn man dann z.B. die Yantras und die Mandalas der tibetanischen Mönche dagegenstellt, dann wird man etwas nachdenklich. Sie sind wesentlich schlichter, aber oft ungleich viel wirksamer … neuronal. So ein Mandala oder Yantra ist ein relativ einfaches Zeichen-System. Es sind Stimulations-Objekte. Oft werden sie mit Götter-Bildern kombiniert, dann wird die Sache komplizierter. Aber im Grunde darf man sich davon nicht täuschen lassen. Natürlich wird auch Spiritualität symbolisch vermittelt, aber darum geht es eigentlich nicht.

Ein Mandala ist im Grunde nichts anderes als die Herstellung eines mentalen Tunnels in Richtung Schöpfungs-Jetzt, vollzogen durch eine Art Quadratur der Quadratur. Es werden die Prinzipien der Harmonie und der Symmetrie visuell so verdichtet, dass die höchste Harmonie (das wäre in der Sprache der Noeterik die Quelle des ewigen Werdens) als Resonanz erlebbar wird. Diese Quelle des ewigen Werdens wird nicht abgebildet. Kein tibetanisches Mandala wird diese Quelle darstellen im Sinne eines Symbols oder eines gemalten Objekts. Das, was sich als Quelle des ewigen Werdens anbietet (das Erscheinende, wie es Martin Seel nennt), gebiert sich im Bewusstsein selbst durch das Artefakt des Mandalas. Es ist also eine Art Selbst-Herstellung durch An-Schauen. Das Mandala ist nur ein stimulierender Impuls dazu.

Bei den Yantras ist die Sache ähnlich. Während es bei den Mandalas um die Faktoren der Ordnung, der Harmonie und der Richtung geht, aktivieren die Yantras andere Faktoren, z.B. die der Energie, der Kraft und der Intensität. Richtung und Intensität (in den Worten des Quantenphysikers David Bohm "Information und Energie") sind das wesentliche Kennzeichen der Schöpfung, zumindest so, wie wir Menschen sie in unserem Universum wahrnehmen, deuten und erleben können.

Beim Mandala wird das Bewusstsein der Person, die sich mit diesem Mandala konfrontiert, in eine Dimension hineingeführt, die man als Quelle des ewigen Werdens bezeichnen und erleben kann. Beim Yantra werden die Faktoren so verdichtet, dass derjenige, der sich für dieses Yantra öffnet, etwas erlebt, was man in der noeterischen Mystik als "Tropfen des ewigen Beginnens" beschreibt. Die Quelle des ewigen Werdens und die Tropfen des ewigen Beginnens sind platziert in dem Tempel aller Möglichkeiten. Das Schaubild auf dieser Seite fasst diese Aspekte zusammen.

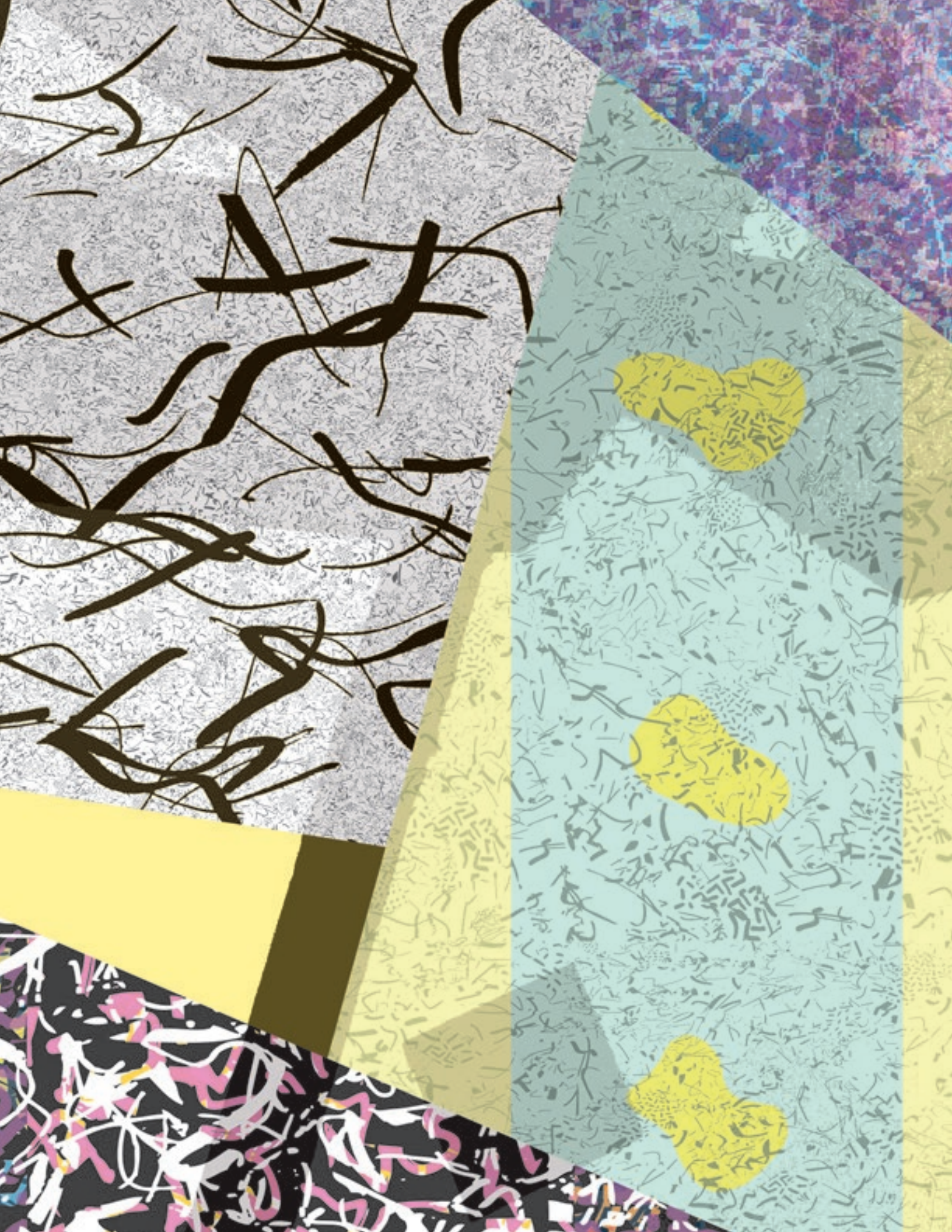


Diese mystische Beschreibung ist ziemlich identisch mit dem, was die Quanten-Mechanik seit vielen Jahrzehnten erforscht und beschreibt. Ein Beispiel von vielen: P.A.M. Dirac schreibt in dem Vorwort zu seinem Buch "Quantenmechanik" aus dem Jahre 1930: "Die fundamentalen Gesetze" der Natur "regieren die Welt nicht auf irgendeine ganz direkte Art, wie es in unserer Vorstellung scheint, sondern

sie steuern ein Substrat,

von dem wir uns kein geistiges Bild verschaffen können, ohne Belanglosigkeiten einzuführen." Es gibt also ein Etwas ("Substrat"), das zwischen uns und der Schöpfung vermittelt. Aus der hier vertretenen Sicht könnte das die schöpferische Zeit (Nagual) sein oder die von Michael Theunissen artikulierte Selbst-Reflexion der Zeit. Dieses Etwas agiert sowohl in unserem Bewusstsein (und Zeitpfeil) wie auch in dem Werden, das noch nicht geworden ist. Es agiert sozusagen als Zweifaches in einer Intention.

Aus dieser Perspektive ist das Etwas in demjenigen Subjekt aktiv, das ein quantenphysikalisches Experiment vollzieht, und ebenso auch in den Photonen, die im Experiment als dynamische Abläufe beobachtet werden. Das Subjekt (der Beobachter) beeinflusst deshalb durch sein Beobachten das, was er beobachtet. Subjekt und Objekt sind in der Quanten-Dimension wechsel-relativ miteinander verbunden. Das ist die bereits beschriebene Magie des Werdens: Der Beobachter und das Beobachtete betreiben eine Co-Evolution.



Wenn nun dieses Etwas … dieses "Substrat", das wir wohl niemals objektivieren können, aus der schöpferischen Zeit besteht (was meine Hypothese ist), dann bedeutet das,

- **dass wir unsere eigene geistige Evolution in eine Richtung steuern sollten, in der die schöpferische Zeit auf uns wartet.**

- **dass wir uns auf diesem Weg in das Unbeobachtbare hineinleben, und das bedeutet, dass wir als Menschen immer mehr Nagual werden.**

- **dass wir auf diesem Weg permanent die Hilfe und Fürsorge (Wegleitung) der schöpferischen Zeit erhalten, weil die schöpferische Zeit bereits in uns ist … in unserem Bewusstsein.**

- **Wir bewegen uns als schöpferische Zeit (ohne dass uns das bewusst ist) in die Arme der schöpferischen Zeit hinein. (Das ist das, was in der Sprache der Noeterik "das große Spiel" genannt wird.)**

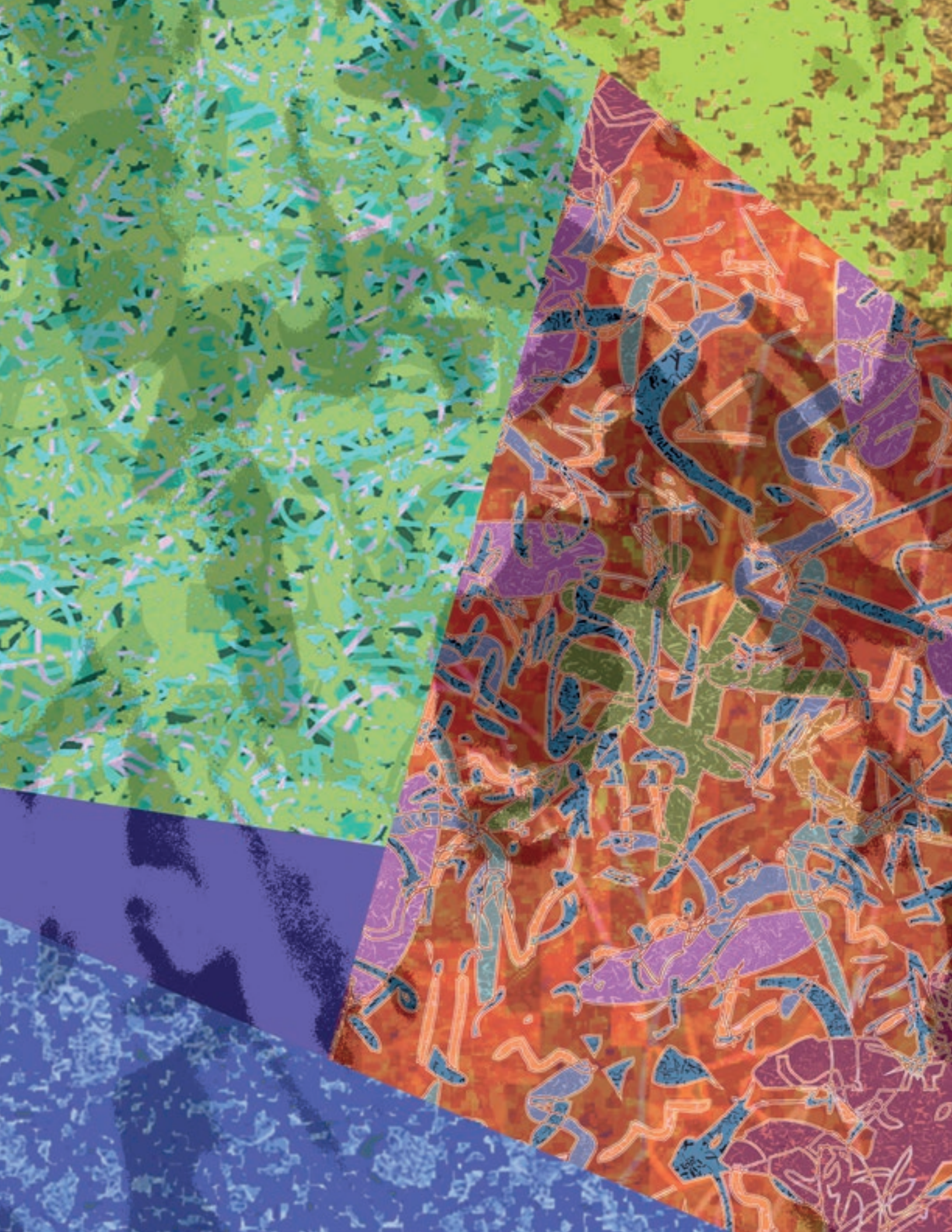
- **Eigentlich sind wir schon angekommen. Aber die Schöpfung möchte, dass wir unser eigenes Ankommen in uns selbst und bei uns selbst real durchleben und bewusst genießen.**

  Dieser Aspekt wird von uns Menschen als "Liebe" erlebt. Insofern könnte verständlich werden, warum Liebe und Freiheit die zwei höchsten Attraktoren unseres Weges sind.

Aus dieser Sicht dürfte auch klar werden, warum die Richtung des Lebens nicht rückwärts zum Ur-Sein ("ewiger Anfang") läuft, und warum die Sehnsucht nach der heiligen Lehre ("das Nichts") lediglich das Echo unserer eigenen Angst ist. Richtig an diesen Ideen des Anfangs und der Leere ist lediglich die Ahnung, dass wir als Gehende längst dort sind, wohin wir gehen.

Aber wir gehen oder müssen gehen, weil die schöpferische Zeit in uns und mit uns geht. Das mag der Grund sein, warum alle Handlungen, die wir in Richtung "Liebe" vollziehen, mit einem unwiderruflichen Akt der Erlösung identisch sind, und warum alle Handlungen, die wir in Richtung "Freiheit" vollziehen, umgehend mit einer wohltuenden "Ekstase" beantwortet werden.

In diesem Kontext wird die Selbst-Steuerung des menschlichen Geistes zur schöpferischen Zeit darstellbar als ein Prozess der Co-Evolution, bei dem uns die Realität dieser Co-Evolution erst ganz allmählich bewusst wird.



Und insofern könnte es für die Ästhetik, die ja von Natur aus für Erlösung und Ekstase prädestiniert zu sein scheint (wenn man Kant, Nietzsche und anderen folgt), wichtig werden, dass die Kunst beginnt, Techniken und Artefakte zu entwickeln, die das Schöpferische der Zeit im Bewusstsein zur Resonanz bringen können.

Kommen wir zurück zu den tibetanischen Mandalas und Yantras. In ihnen sind einige der soeben skizzierten Dimensionen der Quanten-Realität in frappierender Weise vorhanden. Das Besondere dabei ist folgendes: So ein Yantra oder Mandala konfrontiert als Artefakt eine Person und ihren ganzen Organismus mit den beiden wesentlichen Aspekten der Schöpfung, nämlich Intensität und Richtung. Hier wird das ästhetische Jetzt eingesetzt, um zwischen Realität (Nagual) und Wirklichkeit (Tonal) eine ausgesprochen fruchtbare Interaktion herzustellen.

Trotzdem gibt es Unterschiede zwischen den Mandalas und den Yantras auf der einen Seite und den Space-Machines auf der anderen Seite. Beides sind Artefakte, die als Stimulatoren zum Einsatz kommen. Die tibetanische Konzeption beruht dabei auf der bereits beschriebenen Sehnsucht nach dem Ur-Anfang und der erlösenden Leere. Die Space-Machines nutzen die Tatsache, dass unser Bewusstsein inzwischen etwas mehr von der Co-Evolution ahnt oder weiß (siehe Quantenphysik). Insofern sind die Space-Machines nach vorn ausgerichtet, d.h. auf das ewige Werden und auf das Wachstum an Fülle. Konkret bedeutet das:

- An die Stelle einer ewig gültigen Harmonie-Ordnung (z.B. Quadratur der Quadratur) tritt das strukturlose Schweben in fraktalen Möglichkeiten und Übergängen.
- An die Stelle von spirituellen oder religiösen Bezügen und Symbolen tritt eine Individuation, die Freiheit und Ekstase benutzt, um sich von religiösen Kontexten zu befreien und die Liebe und Erlösung benutzt, um in die wartenden Arme der schöpferischen Zeit hinein wachsen zu können.

Die meisten Menschen, die ich kenne und die aus dem Kunst-Betrieb kommen (Galeristen, Kunst-Experten, Kuratoren, aber auch viele Künstler) betrachten und bewerten Mandalas und Yantras als "künstlerisch minderwertig". Dabei übersehen sie, dass ein Großteil von dem, was klassische Ästhetik und moderne Kunst ist, im Grunde ein <u>ästhetisches Ungenügen</u> in sich trägt, nämlich die Unfähigkeit, die naturgegebene Kluft zwischen unserer Wirklichkeit (Tonal) und der Realität (Nagual) so zu überbrücken, dass daraus Evolution entsteht. Das, was die tibetanischen Konzepte aus der westlichen Sicht vielleicht "falsch" machen, ist das:

- Sie binden den Fortschritt des Geistes ziemlich unwiderruflich an das religiöse System, das diesen Fortschritt vermittelt und organisiert. Das erzeugt eine Art Stagnation: Es gibt zwar ein individuelles Werden ("Erleuchtung" genannt), aber kaum ein Werden in der Kultur (Tradition und Re-Entry werden dominierende Faktoren).

- Sie steuern das Werden des Individuums (in der Regel buddhistische Mönche) in die Richtung von "Anfang" und "Leere". Dadurch veredelt sich zwar der Geist, aber es wird keine mentale oder neuronale Kompetenz für Co-Evolution aufgebaut.

Das, was die moderne Kunst aus der hier vertretenen Sicht vielleicht "falsch" macht, ist folgendes:

- Die positive, permanente Evolution der Kultur (u.a. auch vorangetrieben von der Kunst) läuft in eine Richtung, durch die die offizielle Vernunft immer intensiver abgekoppelt wird von Ekstase (= das Erleben des Nicht-Erkennbaren) und Mystik (= das Erkennen des Unerfahrbaren).

  Dadurch wird der kulturelle Fortschritt nur unzureichend dazu benutzt, um auch einen Fortschritt in dem Sektor "Individuation durch Bewusstsein" erzielen zu können.

- Die innere Evolution der Kunst wird immer abhängiger von den Evolutionen der Kultur. Damit rutscht die Kunst immer mehr in diejenigen Zonen hinein, in denen Wissenschaft und Technologie deutlich potenter und effizienter sind.

  Dadurch könnte die Kunst ihren Avantgarde-Auftrag (Spiritualität) verlieren. Ebenso könnte die Ästhetik dadurch eine Wandlung vollziehen, die den eigentlichen und funktionalen Kern der Ästhetik aushöhlt oder sogar auflöst:

Ästhetik wird zum Ordnungs-Attraktor
in der Bilder-Welt.
Ästhetik wird zum Designer
von Bild-Moden.

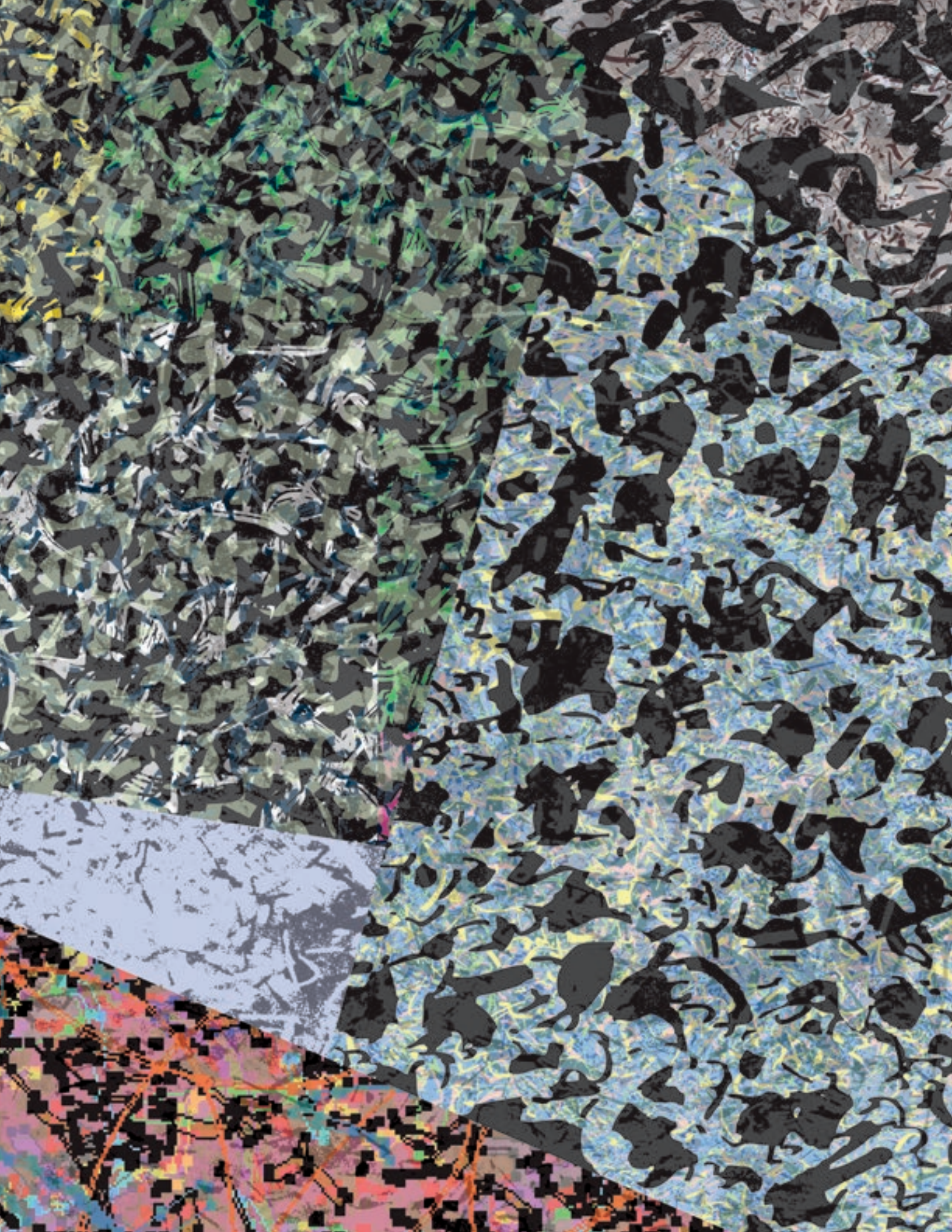
Ästhetik wird zum populistischen Zensor
für Schönheit.

Das Ergebnis wäre eine Ästhetik, die letztlich eine Art Nicht-Ästhetik betreibt. Warum Nicht-Ästhetik? Erinnern wir uns:

- **Ästhetik wird ideell und energetisch von dem menschlichen Drang nach Erkenntnis getragen. Ästhetik ist Erkennen-Wollen.**

- **Ästhetik will dort ein Erkennen organisieren, wo die kognitiven Erkenntnis-Konzepte versagen. Ästhetik ist Erkennen durch erlebte Resonanz.**

- **Ästhetik will die Rückseite der Objektivierung instrumentalisieren, d.h. das Erscheinen-Lassen des Unerfahrbaren. Ästhetik ist angewandte Ekstatik.**



Aus dieser Sicht kann Ästhetik nicht gleichgesetzt werden mit einem Regelwerk für die Etikettierung und Prämierung von Schönheit, wie wir es z.B. von Design-Wettbewerben oder bei den obligatorischen Wahlen von Schönheits-Königinnen kennen:

Richtig verstandene Ästhetik
ist der Vermittler
zwischen der großen Evolution
des Lebens und der
privaten Evolution einer Person.

Martin Seel schreibt: "Nicht-ästhetische und ästhetische Wahrnehmung unterscheiden sich durch eine andersartige Fokussierung. Während die eine auf das gerichtet ist, was an ihren Objekten der Fall ist, achtet die andere auf die Simultanität und Momentanität ihrer phänomenalen Zustände." Das bedeutet, dass man das ästhetische Bewusstsein als einen anderen Vollzug von Wahrnehmung aufzufassen hat. Im Kontext der Ästhetik nehmen wir die Welt anders wahr, und zwar so, dass sich das Wahrgenommene prinzipiell öffnet für das Erscheinen des Nicht-Objektiven. Damit diese Öffnung gelingen kann, ist es wichtig, Bestimmbarkeit mit Unbestimmbarkeit zusammenzuführen. Dieser Gedanke führt uns direkt zur transversalen Ästhetik. Dort gilt folgende Konzeption:

Es gilt, das eingesetzte Zeichen-Summativ
in seiner Komplexität zu maximieren,
bei einer gleichzeitigen Minimierung
der inhaltlichen Komponenten.

Das heißt, es wird ein bewusster Inhalts-Verzicht eingesetzt (Banalität), der zum Teil auf multiplen Wiederholungen oder auf der Bevorzugung simpelster Zeichen-Arten beruht, so z.B. Linie und Punkt. So codiert sich ein transversales Artefakt (z.B. eine Space-Machine), so weit es visuell möglich ist, in Richtung eines Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist:

Ein möglichst hohes Maß an Komplexität,
realisiert in einem Höchstmaß an Banalität.

Aus der Neuro-Forschung weiß man, dass das so genannte Bindungs-Problem vermutlich mit der 40-Hz-Frequenz verbunden ist. Wenn Menschen ein Objekt betrachten, dann sehen sie eine eindeutige Festigkeit. Das Objekt zeigt sich in einem verbindlich-stabilen Sein. Aber dahinter steht ein Prozess, der dafür sorgt, dass aus vielen neuronalen Prozessen und aus vielen "tanzenden" Informations-Impulsen dieses eindeutige Objekt entsteht. Wir sehen aber nicht, wie es entsteht. Es gibt allerdings eine Möglichkeit, diesen 40-Hz-Prozess in die eigene Reflexion hineinzuschieben. Das heißt, die Bindungs-Kraft von 40 Hz wird darauf fokussiert, sich in den 40-Hz-Prozess zu integrieren. Anders gesagt: Das Wahrnehmen wird zum Objekt

der Wahrnehmung. Die Technik, die man dazu braucht, ist die bewusste Herstellung einer Wahrnehmungs-Trance, genannt

Space.

Diese spezielle Form von Wahrnehmung (Space) ist eine ideale Voraussetzung, um eine Dimension, die sich jeder Form von Objektivierung entzieht … nämlich das unbeobachtbare Nagual …, in die Zone der Resonanz hineinzuziehen. Wenn sich die Wahrnehmung auf den Bindungs-Prozess fixiert, wird die Wahrnehmung aktiviert und zugleich rutscht sie sozusagen aus der beobachtbaren Welt heraus. Wenn die neuronalen Prozesse der Bindung "kein Futter" bekommen, laufen sie leer: Die Wahrnehmung wird durch kein Objekt gebunden und "verbraucht". Sie wird zu einem puren Etwas, das sich selbst zum Inhalt hat und dadurch verstärkt. Und auf dieser Basis formt sich der Wahrnehmungs-Prozess um: Er wird zu einer Resonanz-Membrane, an die das Nagual andocken kann. Der Effekt: Das Nagual wird zum Erscheinenden.

In der Ästhetik geht es vorrangig um das Erscheinen des Erscheinenden. In den Worten von Martin Seel: "Ästhetische Wahrnehmung ist Wahrnehmung von etwas in seinem Erscheinen um dieses Erscheinens willen." Das bedeutet:

Je besser eine transversale Ästhetik
funktioniert, umso konkreter
wird das Erlebnis des Erhabenen.

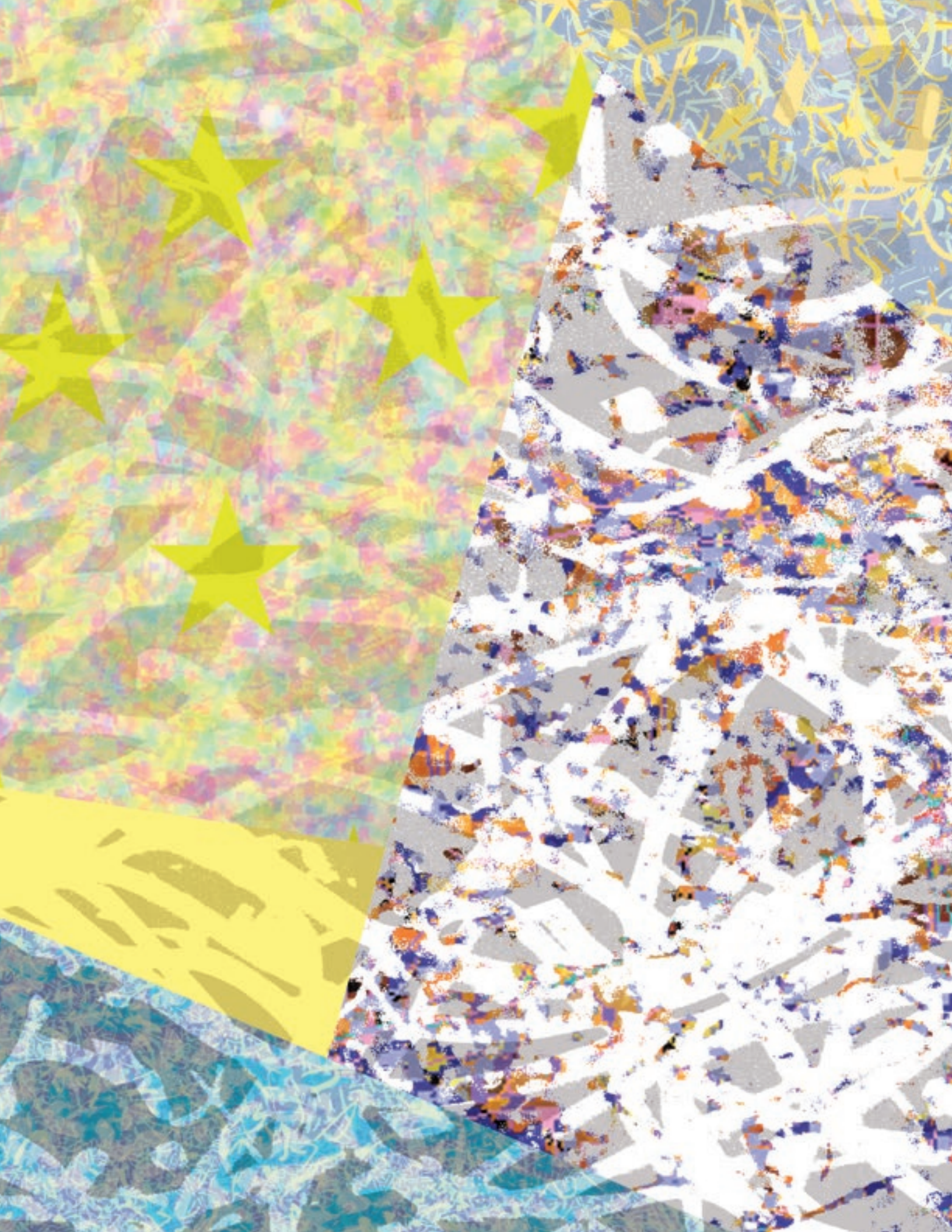
Was viele Experten der Ästhetik meiner Meinung nach nicht berücksichtigen, ist folgendes:

1. Wenn eine materialisierte Ästhetik (also z.B. ein transversales Artefakt / Space-Machine) die innere Potenz aufweist, um das Erhabene prägnant und intensiv erlebbar zu machen, wird automatisch das Überbewusstsein aktiviert.

2. Je konkreter sich das Erhabene zu dem Erscheinenden formen kann, umso deutlicher schiebt sich das stille Wissen (das vom Überbewusstsein präsentiert wird) in das persönliche Bewusstsein hinein. Es überblendet sozusagen das beobachtende Wach-Bewusstsein. Die Konsequenz:

   Je intensiver sich der Mensch
   mit dem Nagual vereint,
   umso weniger wird ihm das bewusst.

3. Es geschieht also ganz viel Bedeutsames, aber es geschieht "1 Etage höher". Es vollzieht sich über die Ebene von Affekt-Logik und Beobachtung.



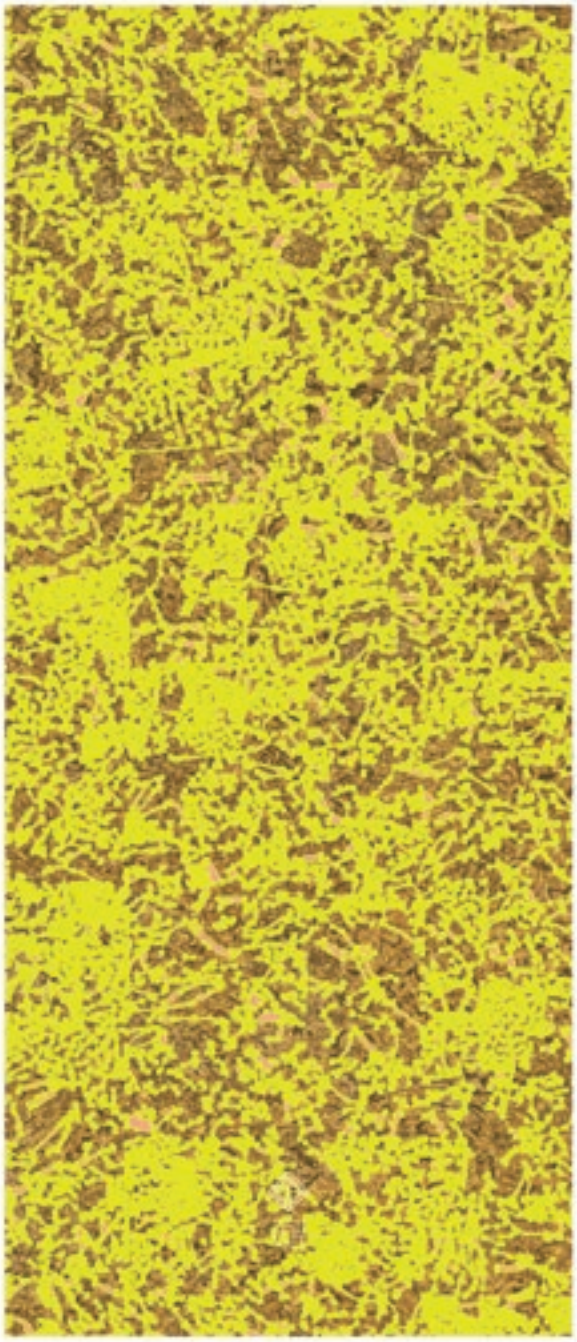
4. Nach meinen Analysen ist das, was die meisten Menschen dann wahrnehmen, folgendes:
   - Das Artefakt wächst ihnen zu, weil es "irgendetwas mit mir macht" (so die Beschreibung einer Person). Das Artefakt wird auf eine unbeobachtbare (magische) Art und Weise zu einem Teil der Identität … also zu einem "heiligen Kern" des Ichs.
   - Es geschieht eine Selbst-Verstärkung derjenigen Ordnungs-Harmonien, die vom Nagual eingebracht werden. Dadurch werden z.B. die positiven Wirkungen einer Space-Machine immer deutlicher. Es kommt zu keiner Redundanz (Null-Information). Die Space-Machine wird nicht zum Inhalt des Gedächtnisses ... also zu einem "alten" Erlebnis. Dadurch bleibt die Space-Machine zeitlich permanent vor demjenigen Jetzt platziert, das die Person erlebt:

Die Space-Machine wird zum Vermittler
von zukunftsgerichteten Impulsen
(Offenbarungen / Vor-Ahmungen).
Sie vermittelt den
Code des Besser-Werdens,
und zwar jeweils abgestimmt
auf die Person und ihre reale Situation.

Space ist ein wesentliches Kriterium, um bestimmte Bewusstseins-Qualitäten erlebbar zu machen. Seltsamerweise gelingt das nicht so gut bei den so genannten großen Kunstwerken, die in der Regel dadurch gekennzeichnet sind, dass in ihrem Kunst-Thema das Erhabene (= das Schöpferische) als Mit-Thema eingewoben worden ist. Natürlich ist das wichtig, dass ein Künstler in der Lage ist, ein gewisses Quantum des Schöpferischen in sein Kunstwerk einzubringen. Nur dadurch kann man subjektiv das Erhabene erspüren. Aber wenn man dann so ein Kunstwerk besitzt, ist man häufig enttäuscht, wie schnell das Erhabene durch das wiederholte Betrachten in Richtung Vergangenheit und Redundanz abrutscht.

Dahinter steht folgendes Phänomen: Wenn das Erhabene Mit-Thema wird, kann es im Bewusstsein der Person keine ekstatische Gegenwart aufbauen. Es vermittelt das Erhabene als Gewesenes, d.h., das Erhabene, das als Mit-Thema in einem großen Kunstwerk enthalten ist, ist bereits Vergangenheit ... die Vergangenheit eines Schöpfungs-Prozesses. Bei den ersten Begegnungen mit diesem Erhabenen erlebt man noch die Kraft dieses Prozesses. Doch schon zu diesem Zeitpunkt ist es bereits etwas Gestriges. Das Erhabene ist in dieser Form kein Vermittler von werdenden Zukünften, sondern der Repräsentant eines Geschehens, das nicht mehr im Jetzt platziert ist.

Diese Art von Erhabenem ist vom Künstler so intensiv tonalisiert worden, dass es den Kontakt zum Nagual nicht mehr herstellen kann. Es ist ein Dokument, dessen Energien man



THE MIRROR OF COMPLEXITY 115x270

immer noch empfinden kann. Aber es ist keine Potenzialität, die vor der Zeit des Betrachters lebendig ist.

Generell kann man es vielleicht so ausdrücken:

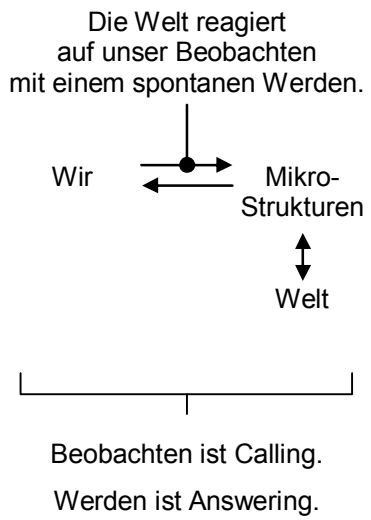
- Wenn das Schöpferische (Nagual) durch eine Person (Künstler geformt wird, verliert es seine Potenzialität. Es integriert sich dann in dem Zeitpfeil der Person und kann dadurch nur noch in den Sektoren der Affekt-Logik und den Empfindungen erlebt werden. Es hat seine Verankerung in der freien, schöpferischen Zeit verloren.
- Ideal ist es, wenn sich das Schöpferische (Nagual) ausschließlich erst im Bewusstsein der betrachtenden Person zeigt: Dadurch bleibt es auch dann noch eine Potenzialität, wenn es subjektiv "bewusst" wird. Es bleibt konsequent vor dem subjektiven Jetzt der Person aktiv.

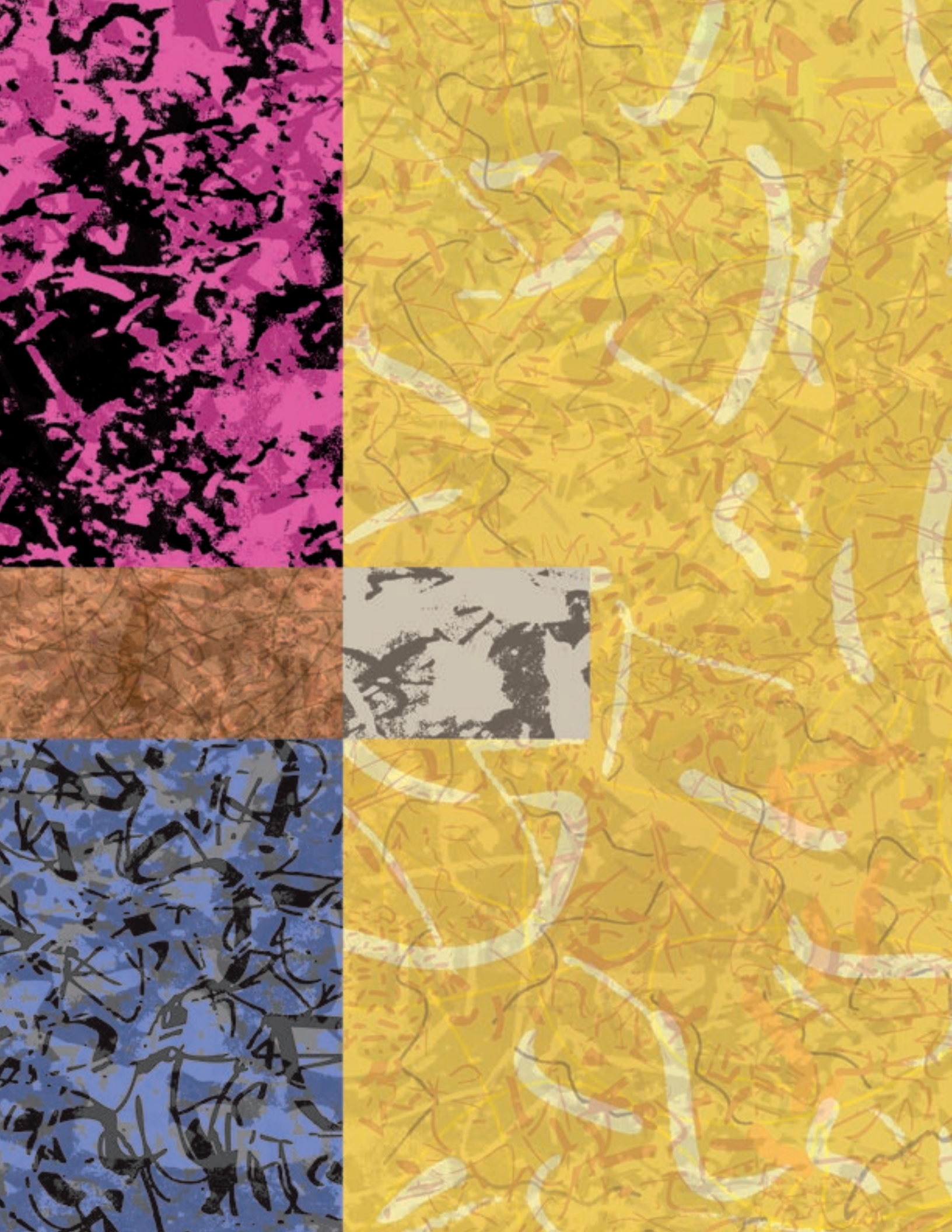
Die ekstatische Gegenwart ist das, was ich bereits als Insthenie beschrieben habe. Man begegnet in einem Werk der Kunst dem Jetzt des Kosmos als Werden und zugleich dem Jetzt des eigenen, persönlichen Werdens. Nur wenn diese beiden Formen des Jetzt sich wechselseitig berühren und sich dadurch in eine gemeinsame Schwingung hineintragen ... nur dann kann das Plötzliche entstehen und auf dieser Basis kann das Erhabene zu einer erlebbaren Gegenwart werden. Normalerweise ist das Erhabene, wenn es ein Mit-Thema ist, nichts anderes als die Vergangenheit eines schöpferischen Vollzugs. Diesem Erhabenen fehlt die Gegenwart. Dabei mag das Vergangene noch so kreativ gestaltet sein und prägnant inszeniert worden sein, es fehlt das Jetzt.

Also geht es darum, dass die transversale Ästhetik mit viel Präzision und Konsequenz alles tut, um auch das Jetzt der Person als Werden zu aktualisieren. Auf dieser Basis kann das Jetzt des Kosmos als Werden antworten. Und wenn man das verstanden hat, wird man sich bemühen, diejenigen Zeichen-Systeme und Codierungs-Mechanismen zu finden, die in der Lage sind, das personale Jetzt des Werdens in einer Person zu erwecken. Das übliche Bild-Abbild-Syndrom der klassischen Ästhetik kann im Rahmen dieser Zielsetzung nicht funktionieren:

Alle Abbilder verlieren durch das Betrachten ihre Augenblicklichkeit.

DAS QUANTEN-MODELL IN DER KOPENHAGENER DEUTUNG

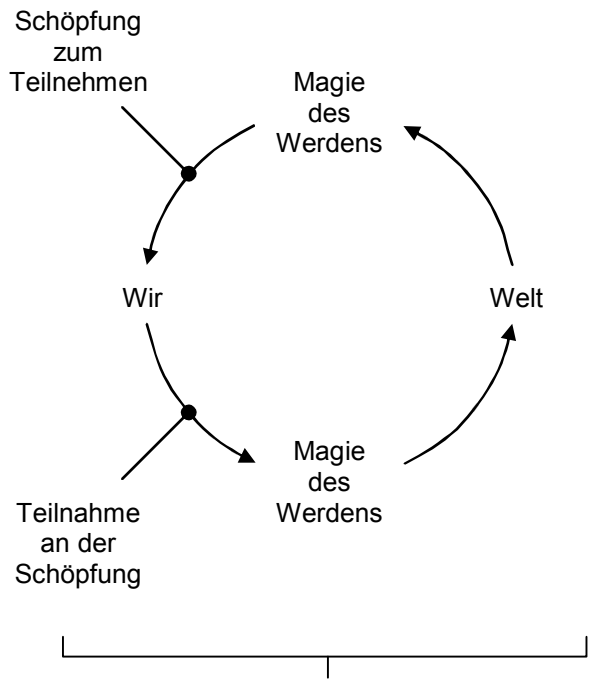




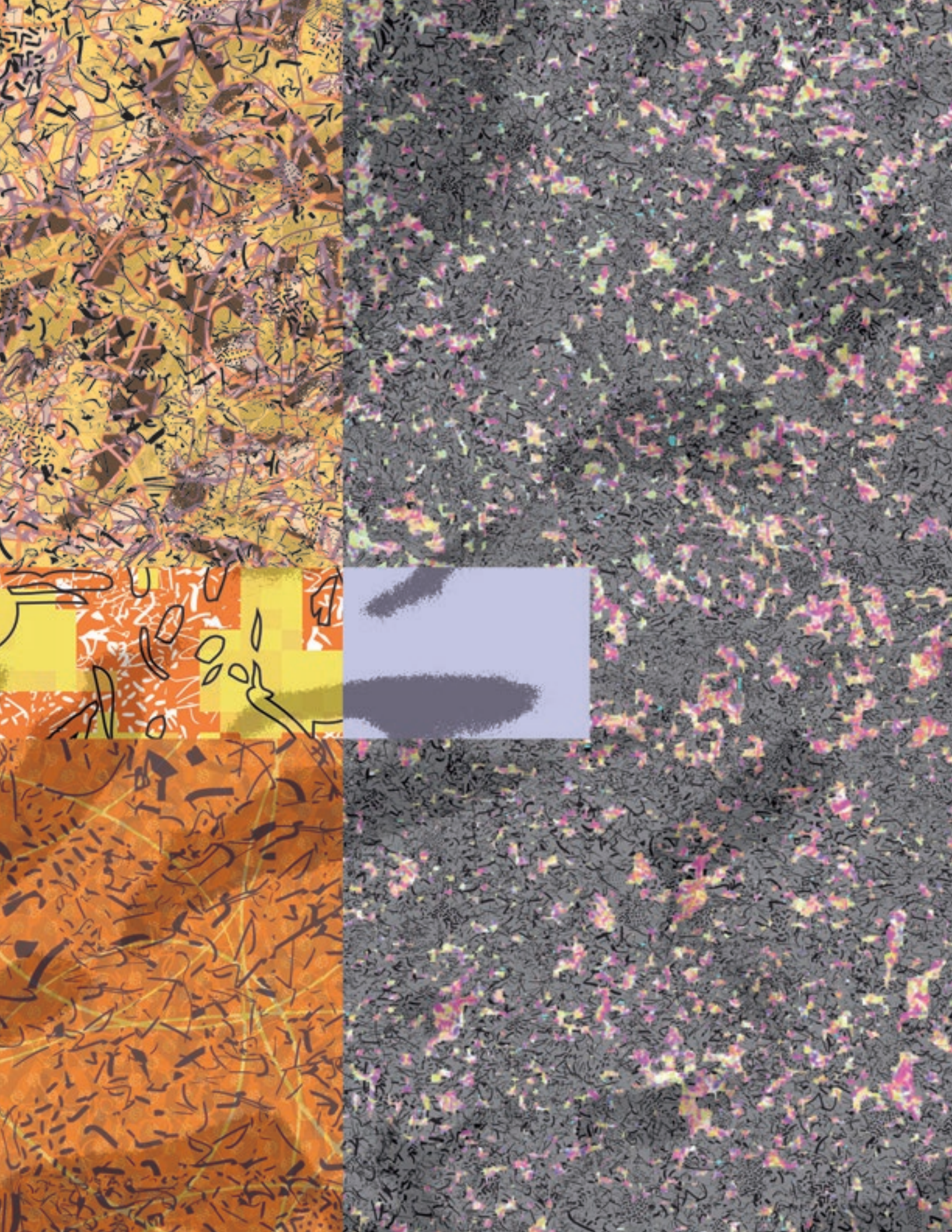
Es geht um die Begegnung und kreative Zusammenarbeit von zwei Jetzten. Das personale Jetzt begegnet dem Jetzt des ewigen Werdens. Aus der Sicht der Quanten-Mechanik ist das keine seltsame Idee. Lassen Sie uns vielleicht kurz einen Blick darauf werfen. In dem Quanten-Modell der Kopenhagener Deutung, das bis in unsere Tage hinein Bestand hat, gibt es eine seltsame Quanten-Welt, die als Mikro-Strukturen offensichtlich permanent in einem latenten Werden zu schweben scheint. Physiker haben Methoden entwickelt, um in diese schwebenden Strukturen hineinschauen zu können. Dabei stellten sie fest, dass diese werdenden Strukturen auf unser Beobachten mit einem spontanen Werden reagieren. Das heißt, in der Mikro-Welt entsteht neues Werden als Antwort auf Beobachtung. Das Schaubild auf Seite 238 zeigt diesen Aspekt.

Wie ich bereits beschrieben habe, gibt es seit einiger Zeit einige neuere Forschungs-Impulse, die darauf hinweisen, dass man vielleicht zu einer alternativen oder erweiterten Quanten-Interpretation kommen müsste. Danach könnte es so aussehen, als ob der Beobachter (wir) ebenfalls in einem offenen Werden schwebt. So gibt es also nicht die neutrale Instanz, die sozusagen "von außen" diese seltsame Quanten-Welt beobachtet. Das könnte eine Illusion sein, weil sie verkennt, dass wir als Beobachter ebenfalls eine schwebende Struktur sind … zumindest in den Mikro-Bereichen unseres eigenen Organismus. Das nebenstehende Schaubild versucht das zu skizzieren.

DIE ERWEITERTE QUANTEN-INTERPRETATION



- Wir sind ein Prozess des Werdens.
- Wenn wir die Welt beobachten, beobachten wir die Magie des Werdens.
  - Wir beobachten, dass unser Beobachten Schöpfung ist, weil wir ebenfalls Schöpfung sind.
  - Wir beobachten, wie unser Werden das Werden der Welt beeinflusst und wie zugleich unser Wir von diesem Werden der Welt beeinflusst wird.
- Alles ist Co-Evolution mit offenem Horizont.



Wir sind in einem Prozess des Werdens. Wir leben als schwebende Strukturen. Der Beobachter ist niemals in der Lage, distanziert neutral zu sein … also im Fixpunkt außerhalb des Werdens zu sein. Er ist immer Werden. Also beobachtet er als Werden das Werden. Wenn wir aus dieser Sicht die Welt beobachten (z.B. die Quanten-Welt), dann betrachten wir die Magie des Werdens. So beobachten wir, dass tatsächlich unser eigenes Beobachten ein Akt der Schöpfung ist. Das ist so, weil wir selbst Schöpfung sind. Schöpfung ist nicht außerhalb der Schöpfung. Aus dieser Sicht können wir beobachten, wie unser Werden das Werden der Welt beeinflusst, und wie wir gleichzeitig selbst vom Werden der Welt beeinflusst werden: Alles ist das spontane Andere … alles ist Co-Evolution.

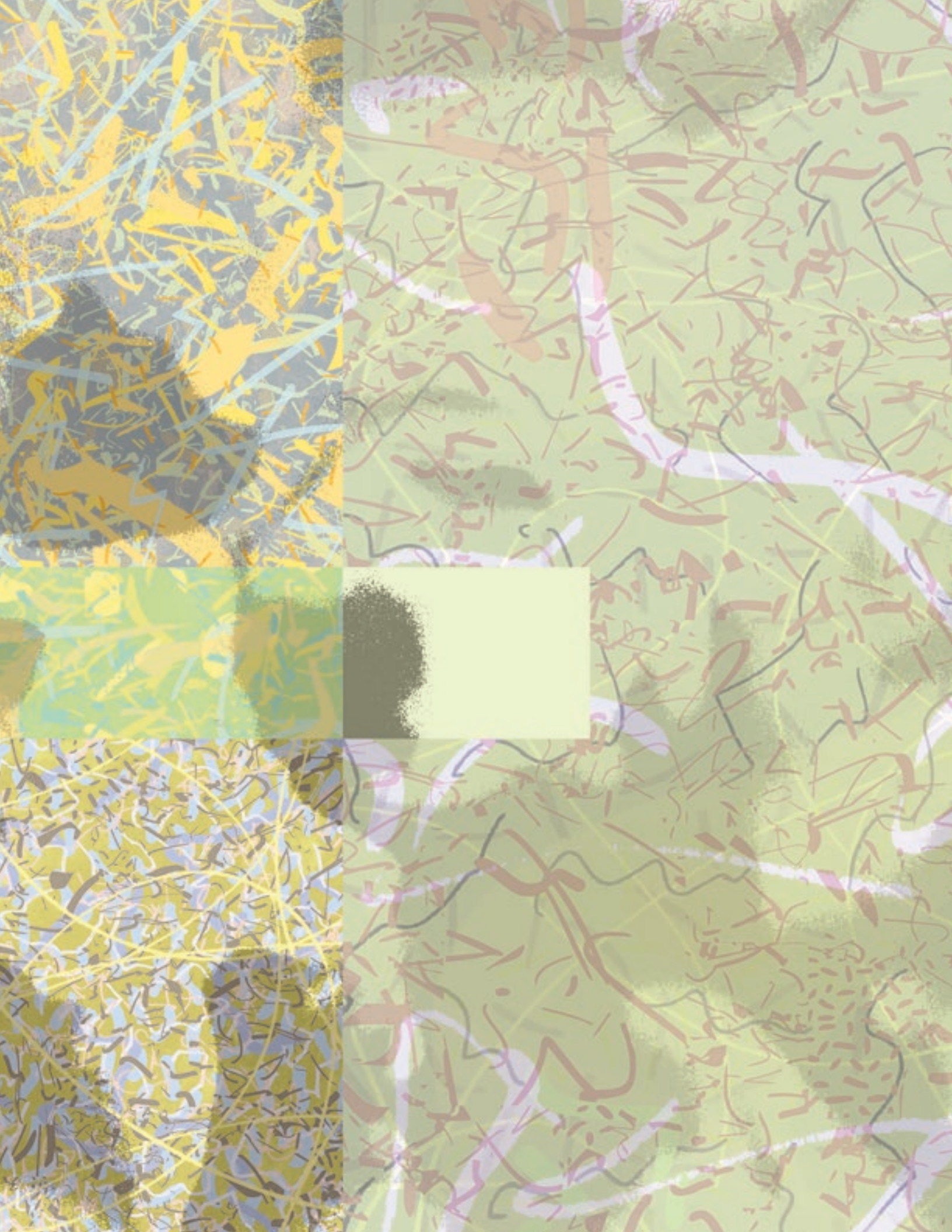
Wenn man nun diese beiden Quanten-Interpretationen, also die Kopenhagener Deutung und die erweiterte Deutung, zugrunde legt und die ästhetischen Kriterien damit in Verbindung bringt, kann man folgendes Erkennen: Die Kopenhagener Deutung kann mit dem Bild-Abbild-Syndrom der klassischen Ästhetik noch einigermaßen mitgehen. Hier wird die Ästhetik als Beschreibung von Welt aufgefasst, die vollzogen wird, um eine Veränderung in der Kultur zu verursachen. Das ist die generelle Ambition der modernen Kunst.

Wenn man aber die erweiterte Quanten-Interpretation zugrunde legt, dann klappt das mit dieser Bild-Abbild-Strategie nicht mehr. Dann braucht man ein anderes Modell … das Syndrom der Co-Evolution. Ästhetik hat dann nicht mehr die Aufgabe, eine Welt zu beschreiben, sondern Ästhetik bekommt dann die Aufgabe, dafür zu sorgen, dass eine Person sich besser in die Schöpfung integrieren kann, weil eben alles Schöpfung ist … sowohl das Wir wie auch die Welt.

DAS MODELL DER QUANTEN ALS MODELL DER ÄSTHETIK

Quanten-Ebene	Ästhetische Analogie
Kopenhagener Deutung	Bild-Abbild-Syndrom **Ästhetik als Beschreibung von Welt zur Veränderung der bestehenden Kultur** Klassische Ästhetik
Erweiterte Quanten-Interpretation	Syndrom der Co-Evolution **Ästhetik als System zur Integration der Person in das Jetzt der Schöpfung** Transversale Ästhetik

Wenn man die Ästhetik in den Dienst des Werdens (kulturelle Evolution) stellt, sollte es eine ästhetische Strategie geben, durch die sich das Bewusstsein einer Person in die Schöpfung integrieren kann.



Wenn wir und die Welt in einem magischen Zirkel des Werdens permanent miteinander verflochten sind, dann macht es keinen Sinn, eine Ästhetik darauf zu fokussieren, dass sie die Welt verbessert, ohne die schwebenden Mikro-Strukturen des Werdens (das ist das Erhabene) mit einzubinden. Wenn es stimmt, dass jedes Werden … also z.B. auch das Besser-Werden unserer tonalen Welt … einen co-evolutionären Prozess zur Grundlage hat, dann sollte man sich bemühen, diese Co-Evolution mit Ästhetik in Verbindung zu bringen. Wie ich bereits beschrieben habe, ist Ästhetik dazu prädestiniert, das Erhabene zu suchen und zum Erscheinen zu bringen. Dieses Erhabene ist die Pforte für die Co-Evolution. Also könnte es wichtig sein, eine Ästhetik zu entwickeln, die sich darum bemüht, in dem Bewusstsein der Person das Erhabene zu einem Erlebnis zu formen. Eine derartige Ästhetik könnte die transversale sein. Das Schaubild auf Seite 242 beschreibt diesen Aspekt.

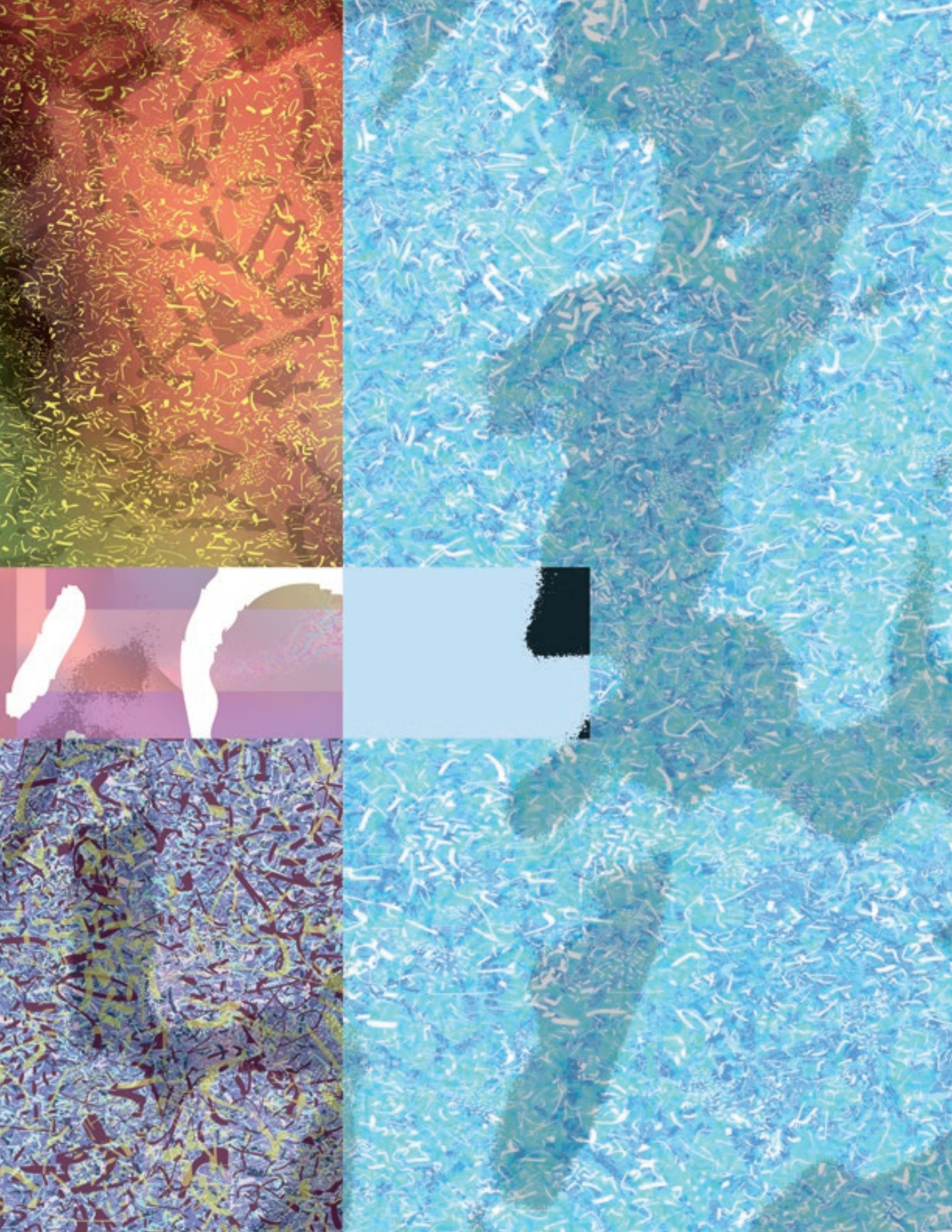
Wenn man die Ästhetik in den Dienst des Werdens (kulturelle Evolution) stellt, wird es eine ästhetische Strategie geben müssen, durch die sich eine Person geistig in die Schöpfung integrieren kann. Wenn man bereit ist, diesen Schritt mitzugehen, dann steht man sofort vor einer Problematik, die sich wie folgt beschreiben lässt: Man wird sich von der Programmatik der Rezeption trennen müssen zugunsten eines Rituals.

Transversale Ästhetik zielt auf das Über-Bewusstsein und erzeugt Singularisierung. Die klassische Ästhetik zielt auf Kultur (als externes Gehirn aufgefasst) und zielt auf Kollektivierung. Man kann also die Kunst-Objekte der klassischen Ästhetik so gestalten und publik machen, dass sie über die Medien zum Geräusch der Kultur werden. Das klappt bei der transversalen Ästhetik so gut wie gar nicht, weil es hier der einzelne Mensch ist, der sich, seinen Organismus und sein Bewusstsein in das Jetzt der Schöpfung integriert:

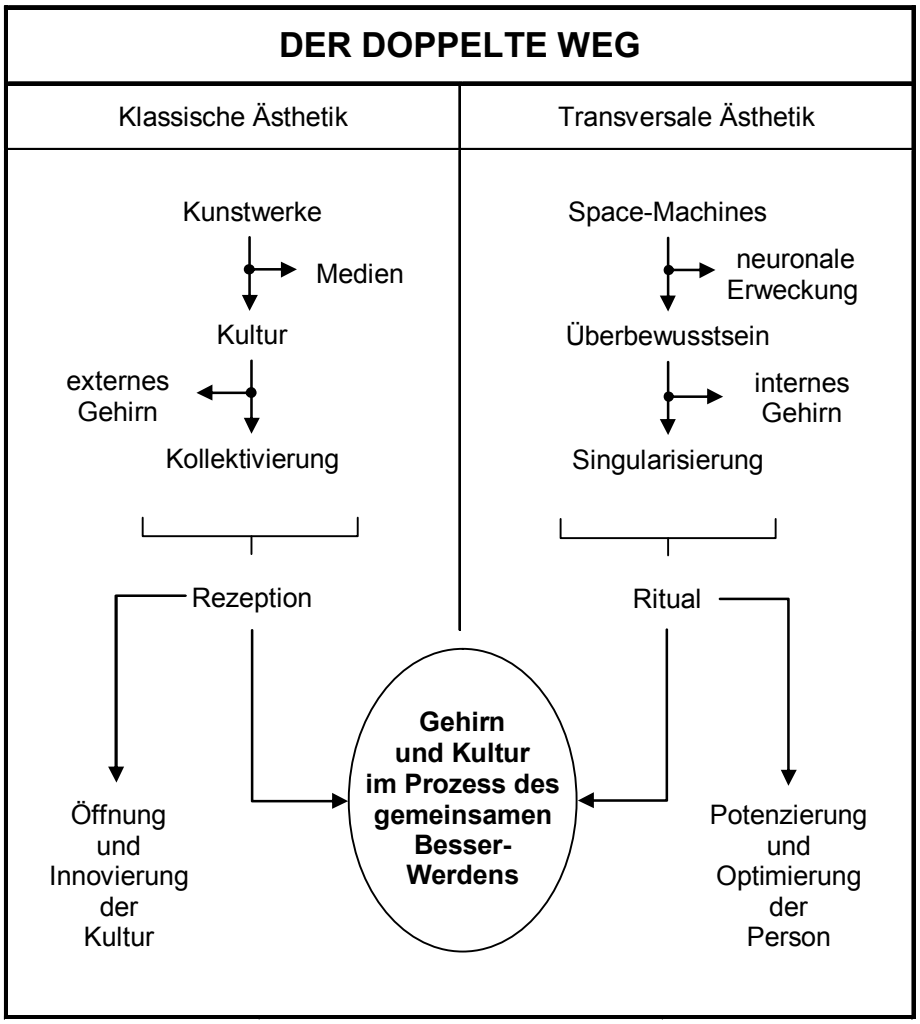
Space-Machines basieren auf Ritualen,
die nicht kollektivierbar sind.

Diese Rituale sind darauf ausgerichtet, eine Person zu potenzieren und mental zu optimieren ... potenzieren im Sinne von mehr Intensität (wachsende Kraft) und optimieren im Sinne von mehr Ordnung (die richtige Richtung).

Bei der klassischen Ästhetik sind diese Dimensionen so gut wie gar nicht angesagt. Die Person ist nur mittelbar und damit indirekt wichtig. Zwar wird jedes Kunstwerk von einer einzelnen Person rezipiert, aber die Kunstwerke zielen vorrangig auf die positive Gestaltung von neuen Wirklichkeiten in der Kultur. Um das zu erreichen, brauchen sie nicht nur die Aktualität und die Reichweite der Medien, sondern auch ein inneres Momentum, das bewusst auf Kollektivierung ausgerichtet ist. Das ist die Strategie der Rezeption. Sie will für die

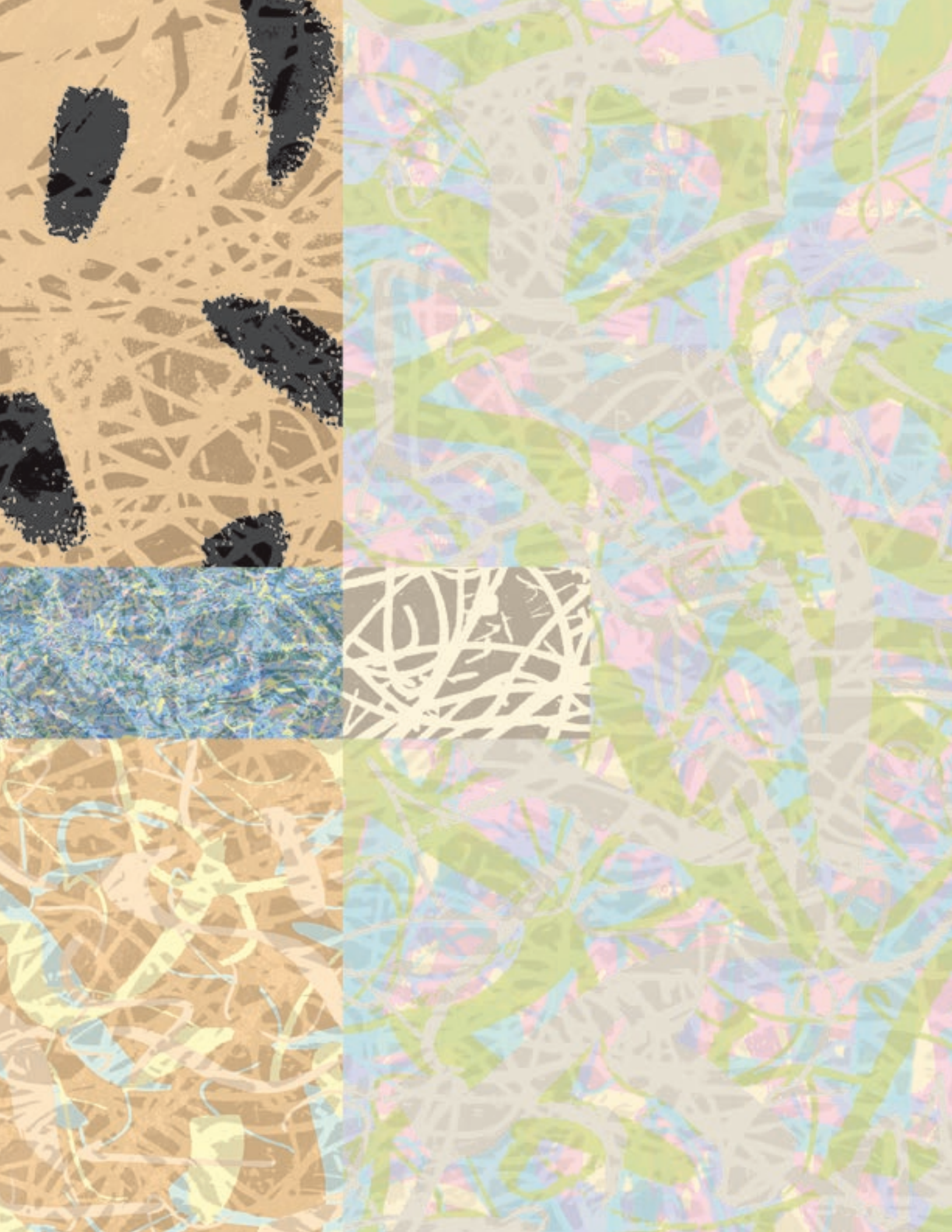


Kultur Öffnung und Innovierung erzeugen. Daraus lässt sich, wie das Schaubild auf dieser Seite zeigt, ein Nebeneinander in Umrissen erkennen.

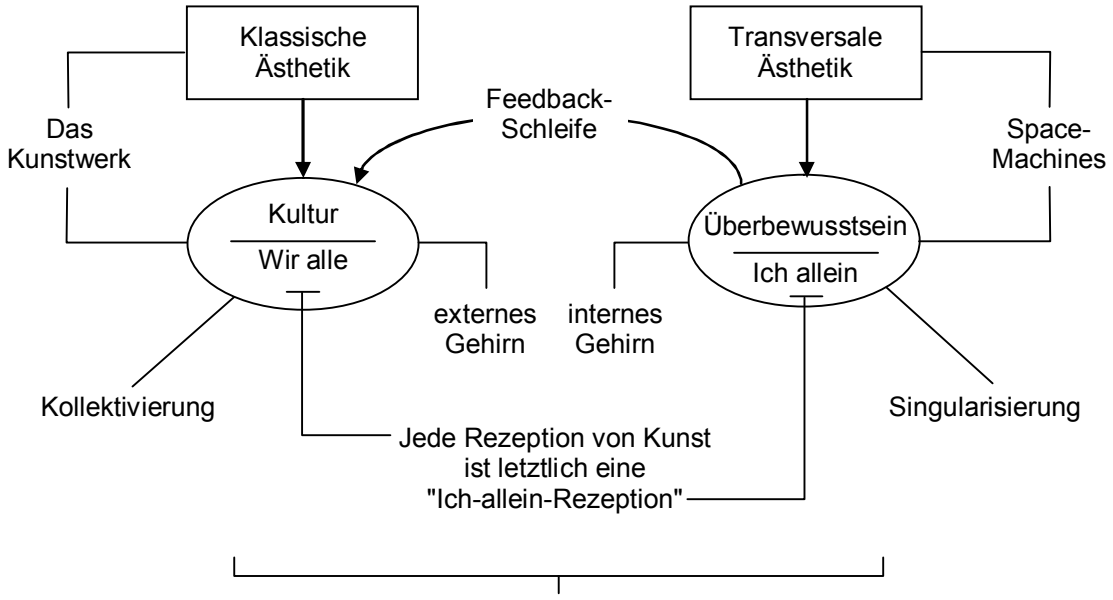


Es kann gut sein, dass die klassische Ästhetik so weitermacht wie bisher. Sie macht das gut. Inzwischen steht sie auch mit einer "satten Dominanz" ziemlich im Mittelpunkt der Kultur. Sie beeinflusst die Kultur. Und sie ist ein zentraler Attraktor der Kultur. Man könnte nun zusätzlich zu diesem klassischen Weg einen transversalen Weg beginnen, der wie gesagt visuelle Rituale organisiert, die zur Singularisierung beitragen. So könnten Gehirn und Kultur im Kontext eines doppelten Weges und in einem Prozess eines gemeinsamen Besser-Werdens miteinander verbunden werden.

Da jede Rezeption von Kunst letztlich eine "Ich-allein-Rezeption" ist, kann es nicht sein, dass die Rituale der transversalen Ästhetik, die zu einer Singularisierung führen, sozusagen nutzlos für die Kultur sind. Sie werden über eine Feedback-Schleife ohnehin in der Kultur landen. Wenn es stimmt, dass "Kultur" wir alle sind, und wenn es stimmt, dass die Kultur eine Art externes Gehirn darstellt, dann kann es sein, dass die Aktivierung des Überbewusstseins im privaten (internen) Gehirn positive Auswirkungen auf die Kultur erzeugt. Es kann also sein, dass der doppelte Weg dazu führt, dass die transversale Ästhetik trotz ihrer rituellen Ich-allein-Rezeption positiv auf die Kultur einwirkt. Voraussetzung für das Funktionieren des



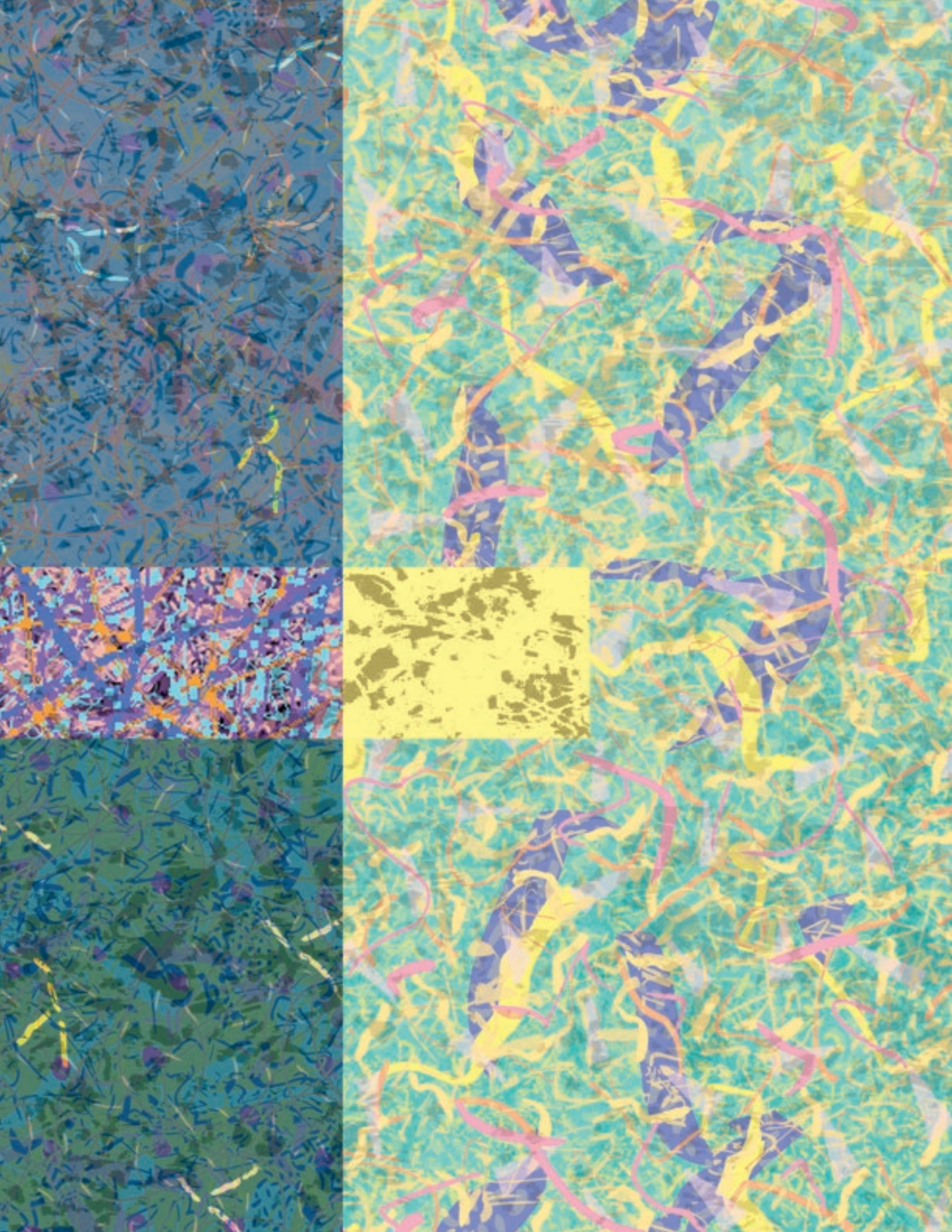
ÄSTHETIK UND IHRE REZEPTE



Daraus folgt:

- Das klassische Kunstwerk benutzt die Kultur als "externes Gehirn" und wandert darüber in das "interne Gehirn" des Individuums hinein.
- Das klassische Kunstwerk kann auf diesem Weg besonders gut das Denk- und Wach-Bewusstsein erreichen und beeinflussen.
- Das klassische Kunstwerk hat aber durch seine innere Konzeption (Bild-Abbild-Syndrom / Kollektivierung) nur eine geringe Chance, das Überbewusstsein der Person zu erreichen und zu aktivieren.
- Das Überbewusstsein kann nur erschlossen werden über eine bewusste Singularisierung. Die Erweckung des Überbewusstseins ist ein diskret-intimer Prozess.
- Wenn es gelingt, das Überbewusstsein "zum Arbeiten zu bringen", kann das Erhabene in der Person zum Erscheinen gebracht werden.
- Dadurch kann der Code des Besser-Werdens in den Organismus der Person hineingleiten.
- Über das Denk-Wach-Bewusstsein kann dieser Code kaum nutzbar gemacht werden. Die klassische Ästhetik kennt keinen visuellen Mechanismus (Artefakt), der das personale Bewusstsein in die Schöpfung integrieren könnte.
- Wenn es gelingt, bei möglichst vielen Menschen diesen Prozess der Nutzbarmachung des Codes des Besser-Werdens zu initiieren, würde über eine Feedback-Schleife das Besser-Werden der Bewusstseine in die Wir-alle-Kultur einfließen:

Das Singuläre
würde das Kollektive prägen.



doppelten Weges ist die Etablierung einer transversalen Ästhetik, deren Rituale strikt auf die Erzeugung von Resonanzen im Bewusstsein ausgerichtet sind. Die Übersicht auf Seite 248 versucht das zu konkretisieren.

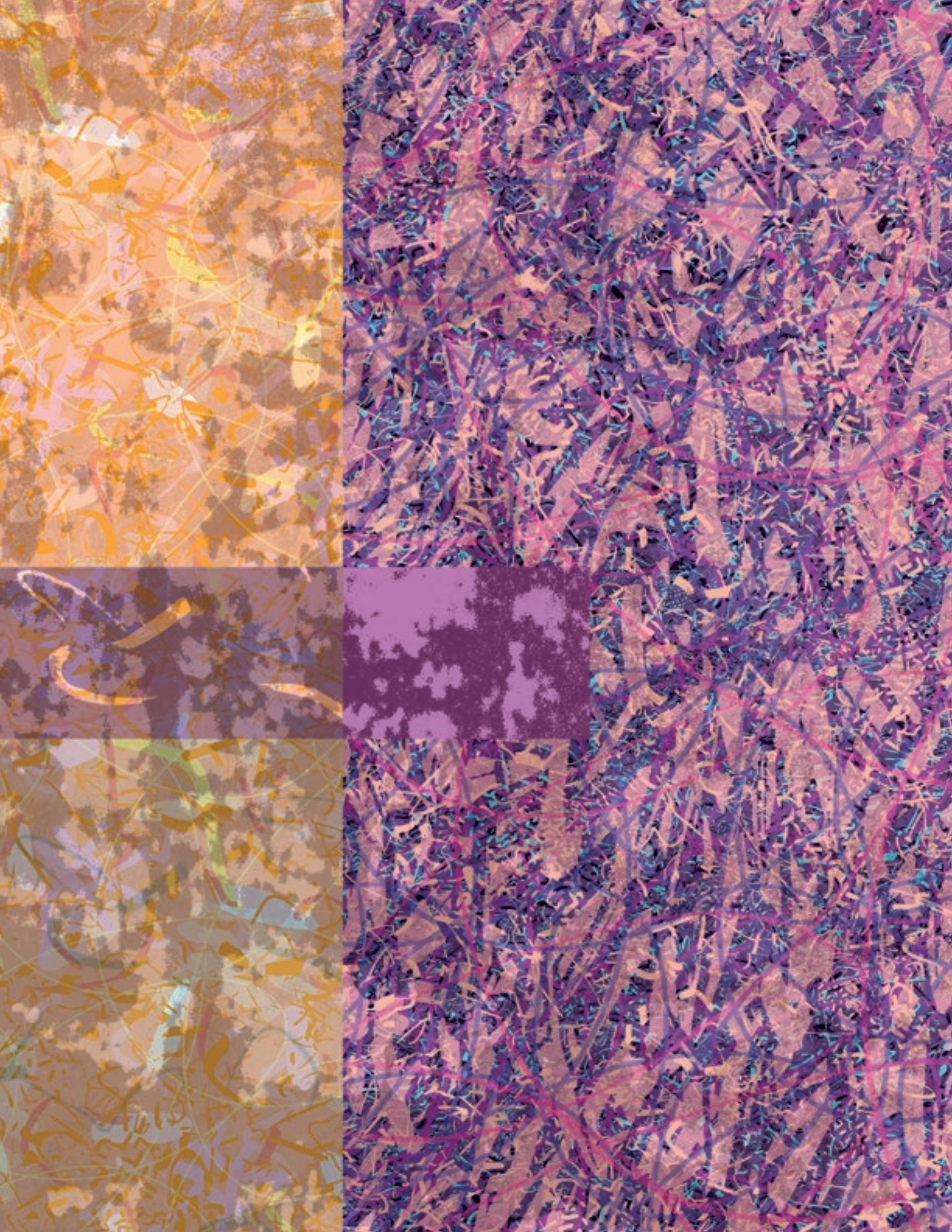
Das klassische Kunstwerk tut gut daran, die Kultur als externes Gehirn aufzufassen und sozusagen von außen zu modulieren und zu innovieren. Über dieses externe Gehirn wandert ein Großteil der Kunstwerke dann ohnehin in das interne Gehirn von Individuen. Nicht jedes Kunstwerk wird natürlich in Zeitungen, Zeitschriften oder im Fernsehen gezeigt. Und nicht 100 Prozent aller Menschen interessieren sich für klassische Ästhetik und Kunst.

Aber alles das, was angeblich ein bisschen besser oder berühmter oder bedeutender ist, wird irgendwann einmal zum Inhalt der Massen-Medien. Es gibt z.B. viele visuelle Kunstwerke, die bei unzählig vielen Rezipienten nur dadurch bekannt geworden sind, dass sie in den Medien immer wieder präsentiert worden sind. Es gibt Leute, die kennen Bilder von Picasso, haben aber noch nie einen realen Picasso im Museum gesehen. Sie kennen das Werk, ohne das konkrete Artefakt zu kennen. Und eine solche Kenntnis ist natürlich nicht nur für die Kultur wichtig, sondern beeinflusst auch das interne Gehirn des jeweiligen Individuums.

Das klassische Kunstwerk kann auf diesem Weg das individuelle Gehirn erreichen und beeinflussen. Aber … es kann, da es über Medien läuft, und da es als Abbild-Kunstwerk organisiert worden ist, nur das Denk-Wach-Bewusstsein erreichen und beeinflussen. Durch die Fokussierung des klassischen Kunstwerks auf "Kollektivierung zu Kultur" haben die Kunstwerke nur eine geringe Chance, das Überbewusstsein zu erreichen und individuell zu aktivieren. Das ist so, weil das Überbewusstsein nur erschlossen werden kann über eine bewusste Singularisierung. Dazu braucht man Rituale, die man als Person im diskret-intimen Raum seines Bewusstseins vollzieht … also nicht im kollektiven Raum der Medien.

Nehmen wir an, es würde gelingen, über ein spezielles Artefakt das Überbewusstsein einer Person "zum Arbeiten zu bringen". Was wäre der Effekt? Das Erhabene würde dann sich selbst in dem Bewusstsein der Person zum Erscheinen bringen. Das Erhabene wäre das Erscheinende.

Dieses Erhabene wäre nicht in dem Kunstwerk vorhanden. Es wäre auch nicht in dem Organismus und dem Status quo des Bewusstseins der Person enthalten. Es wird erst geboren. Es wird zum Erscheinenden durch das Artefakt der transversalen Ästhetik (z.B. Space-Machine).



Wenn nun das Erhabene präsent geworden ist, kann das bereits aktivierte Überbewusstsein beginnen (sozusagen als Regisseur), den Code des Besser-Werdens in den Organismus der Person hineingleiten zu lassen. Und der Code des Besser-Werdens ist immer dann sofort verfügbar, wenn eine Person das Erhabene konkret für sich und ihr Leben nutzen will:

Der Code des Besser-Werdens
agiert nur dann, wenn eine Person
etwas Besseres anstrebt.

Dieser Code dient nicht der Unterhaltung.

Wenn eine Person das Erhabene distanziert betrachtet (besser gesagt decodiert) und es dann neutral zur Seite schiebt, gibt es keinen Code des Besser-Werdens. Es gehört also die Intention der Person dazu, dieses Erhabene als eine Art Lebens-Hilfe für sich nutzbar zu machen. Auf dieser Basis vollzieht sich der Aspekt des Übersteigens, auf den Michael Theunissen hingewiesen hat:

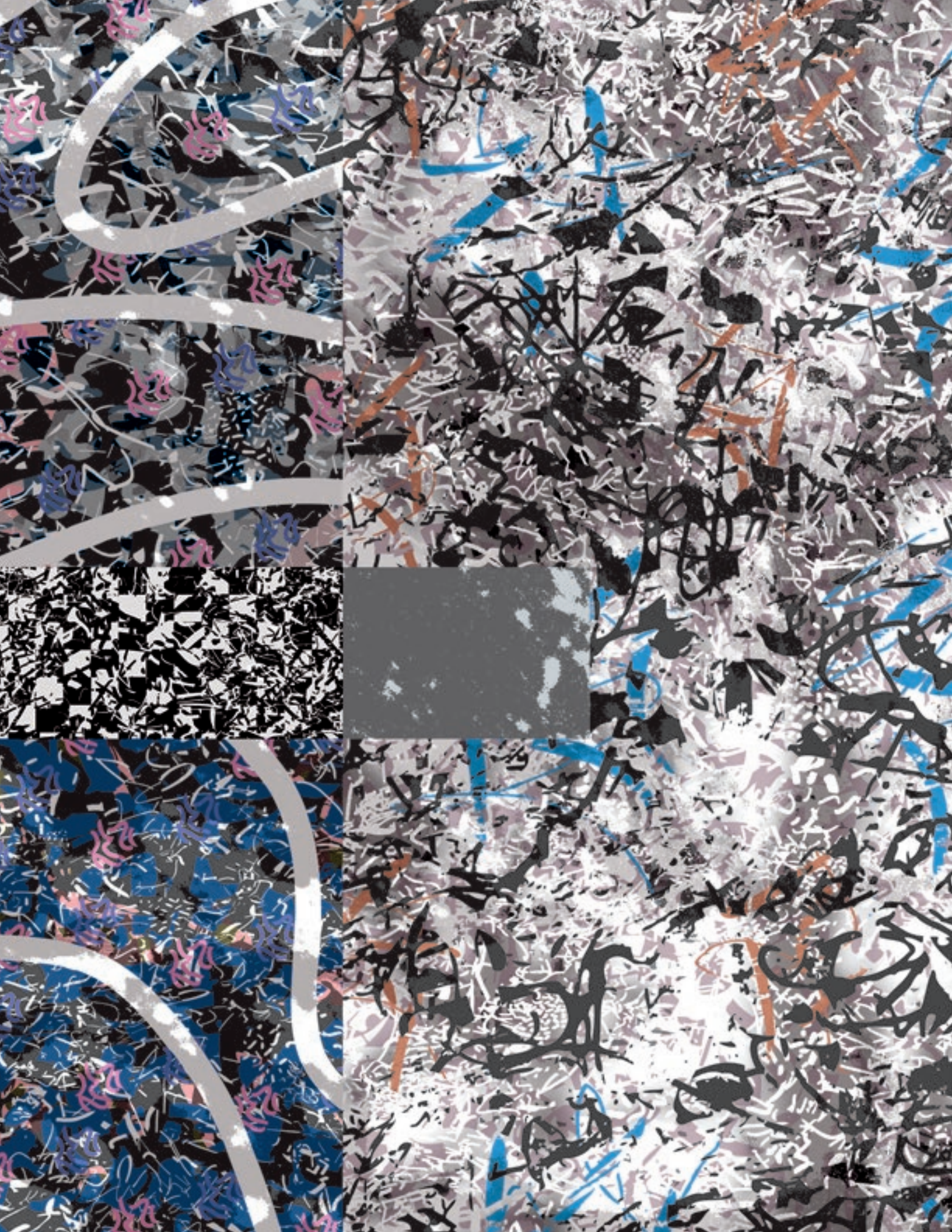
Das Übersteigen braucht
den pragmatischen Impuls.

Das bedeutet aber auch, dass allein über das Denk-Wach-Bewusstsein dieser Code des Besser-Werdens nicht nutzbar gemacht werden kann. Man kann ihn zwar als Konstrukt ernst nehmen, aber dann ist es eben nur Theorie. Die klassische Ästhetik kennt bis heute keinen Mechanismus (Artefakt), der das personale Bewusstsein so in die Schöpfung integrieren könnte, dass der Code des Besser-Werdens und mit ihm in der Regel auch das stille Wissen beginnen kann, den Zustand der Person zu optimieren. Die klassische Ästhetik der Kunst zielt auf Erbauung durch ungesehene Bilder. Ihr fehlt der pragmatische Impuls der Nutzung.

Betrachten wir nunmehr die große Feedback-Schleife: Wenn es nun gelingen könnte, bei möglichst vielen Menschen diesen Prozess der Nutzbarmachung des Codes des Besser-Werdens zu initiieren, würde über das Feedback das Besser-Werden der Bewusstseine allmählich auch in die Wir-alle-Kultur einfließen können. Das würde bedeuten:

Das Singuläre prägt das Kollektive positiv.

Vielleicht lohnt hier noch einmal ein kurzer Schwenk in die Richtung der tibetanischen Artefakte (z.B. Yantra und Mandala). In der tibetanischen Kultur gibt es keine klassische Kunst in dem Sinne, wie sie der Westen entwickelt hat, d.h. stark gekoppelt an das schöpferische Individuum und massiv ausgerichtet auf Medien-Transport und permanente Innovierung der Kultur.



Das spirituelle Konzept ist dort so sehr mit dem Leben verbunden, dass automatisch Wege gesucht worden sind, die das Spirituelle in persönliche Bewusstseins-Rituale überführen konnten. Ich habe wie gesagt in den 70er Jahren Kontakt gehabt mit einer Gruppe von Mönchen. Ich weiß nicht, wie die Situation heute in Tibet ist. Aber damals war es so, dass der Leiter des Klosters und diejenigen Mönche, die er zu unseren Workshops nach Deutschland geschickt hatte, die Mandalas und die Yantras sehr pragmatisch benutzten … für den individuellen Prozess ihres eigenen Selbst-Übersteigens … fokussiert auf Bewusstseins-Erweiterung und Erleuchtung.

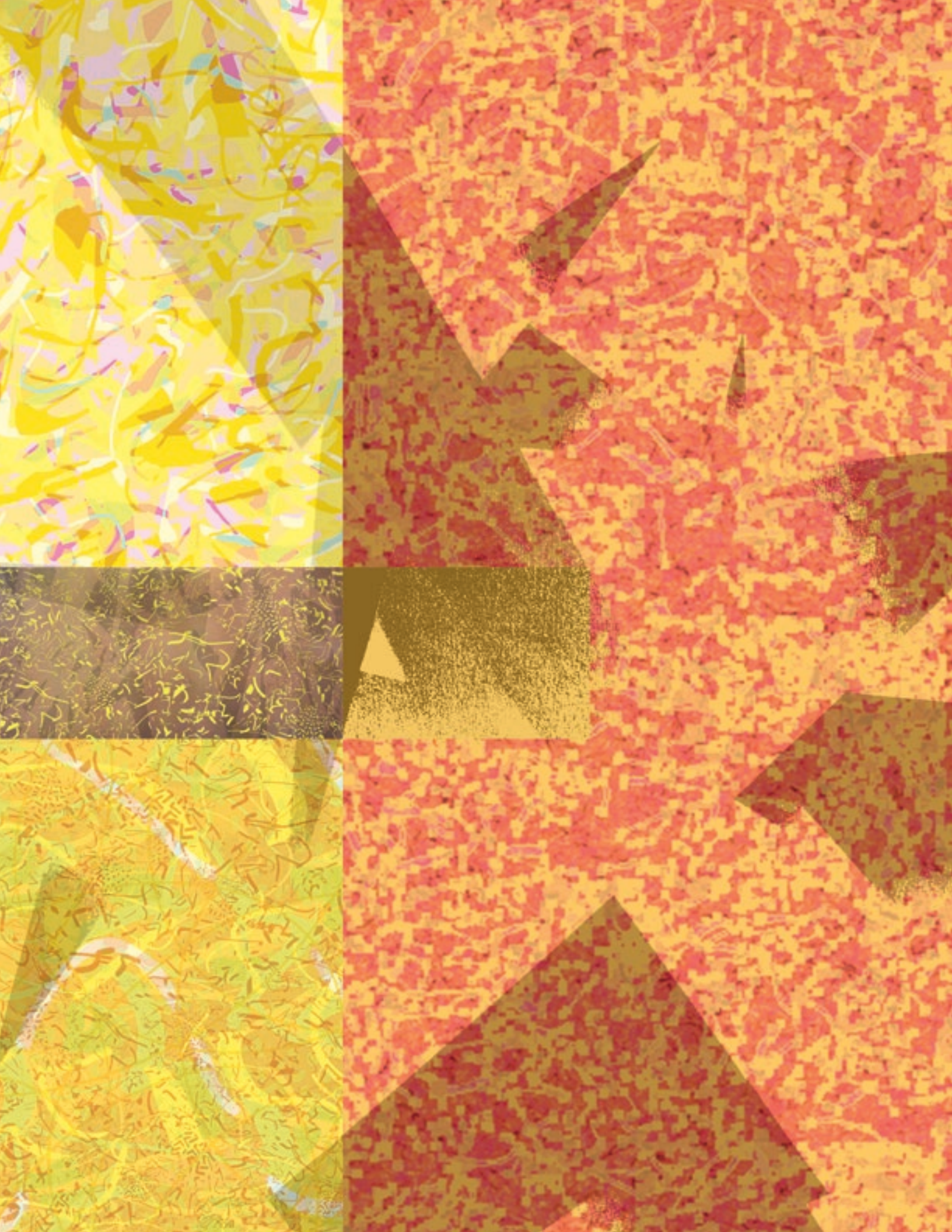
Ich habe mit dem damaligen Leiter des Klosters verabredet gehabt, dass er mich in derartige Prozesse einmal versuchsweise integrieren solle. Er machte mir klar, dass es unterschiedliche Stufen des Gewahr-Werdens gibt, und dass es auch unterschiedliche Etappen für das Weiterkommen gibt. Sein Modell war: "Du musst Dich selbst ziehen."

Das Mandala und das Yantra wird im Kontext dieses Sich-selbst-Übersteigens eingesetzt. Ich bekam also eine Thangka und darauf war ein Mandala. Der Abt sagte mir, dass das für meine jetzige Situation die richtige Herausforderung wäre, um mich sozusagen am eigenen Schopf in die Höhe zu ziehen. Das Mandala war deutlich erkennbar. Es war ein Kreis. Darin waren Quadrate und wiederum Kreise. Also das klassische Prinzip der Symmetrie-Brechung bis zum Ur-Kern der Harmonie. Darum herum waren Götter-Gestalten.

Das mit den Göttern würde man heute vielleicht nicht machen, weil man das durch Mystics (die man akustisch hört) vermutlich sehr viel besser vermitteln kann als visuell. Aber die langen klösterlichen Erfahrungen haben gezeigt, dass dieses mystische Geschichten-Erzählen nicht nur eine visuelle Girlande und Arabeske ist, sondern dass es für den, der diese Geschichten kennt und der an diese Geschichten und Götter-Wesen glaubt, von Vorteil ist, wenn er sie mit-repräsentiert, während er sich immer tiefer in so ein Mandala hineingleiten lässt.

Wie gesagt, bei mir haben die Götter-Figuren nicht gewirkt, da ich sie nicht kenne. Außerdem würden wir heute an die Stelle der Götter eine bewusste Banalität stellen. Natürlich sind die Götter in der tibetanischen Mal-Kunst ebenfalls relativ nah an Redundanz. Wie mir der Abt erklärte, werden sie haargenau so gemalt, wie sie schon seit vielen Jahrhunderten gemalt worden sind. Es gibt dort, wie er sich ausdrückte, "kein Ego". Es gibt dort auch kein Anders-Sein-Wollen, also auch keine Kreativität. Es ist die Wiederholung des Stereotyps. Insofern eine andere Form von Banalität.

Was mich an der tibetanischen Konzeption, die diese Gruppe praktizierte, fasziniert hat, war die Tatsache, dass jeder Mönchen sein eigenes Yantra oder Mandala in seiner Mönchs-Zelle



an der Wand hängen hatte, sozusagen als eine Space-Machine tibetanischer Ausführung. Das zielt auf individuelle Rituale, die ganz eindeutig auf Singularität ausgerichtet sind.

Parallel dazu gibt es, wie mir der Leiter des Klosters erläuterte (leider habe ich nie persönlich daran teilnehmen können), große Feierlichkeiten der ganzen Gruppe. Ich habe allerdings einen Film darüber gesehen. Und der zeigte, dass man gemeinsam in einer Mischung aus Hingabe und Gelassenheit ein sehr großes Mandala produziert, und zwar auf dem Boden der Festhalle, geformt aus unterschiedlich farbigem Sand. Dieses Mandala wurde zum Mittelpunkt der Feierlichkeit. Und innerhalb dieser Feierlichkeit wurde ein Gruppen-Feld aufgebaut. Aus dem Ich-Allein wurde nun ein Wir-Alle. Dieses Wir-Alle zentrierte sich in diesem großen Mandala, das viele von den Mönchen gemeinsam hergestellt hatten. Dazu wurde gesungen. Und ein offensichtlich höher stehender Mönch rezitierte irgendeine Geschichte. Das wäre also das, was ich im Konzept der Noeterik "Mystics" nennen würde.

Dann gab es immer wieder Zäsuren, meistens durch eine Art von Glocke, die manchmal sehr laut und eindringend war. Dann wurde jedes Mal ein anderer Duft (Räucherstäbchen) aufgestellt. Es roch also zu bestimmten Phasen des Rituals immer anders. So war der olfaktorische Faktor verbunden mit dem akustischen Faktor (spirituelle Poesie und Musik, wobei die Musik zum Teil durch Mitsingen und Oberton-Singen sehr intensiv und energetisch-ekstatisch wurde). Und das alles wurde in eine Gruppen-Ritualisierung eingebunden … vollzogen durch ein ästhetisches Gebilde … dem Mandala.

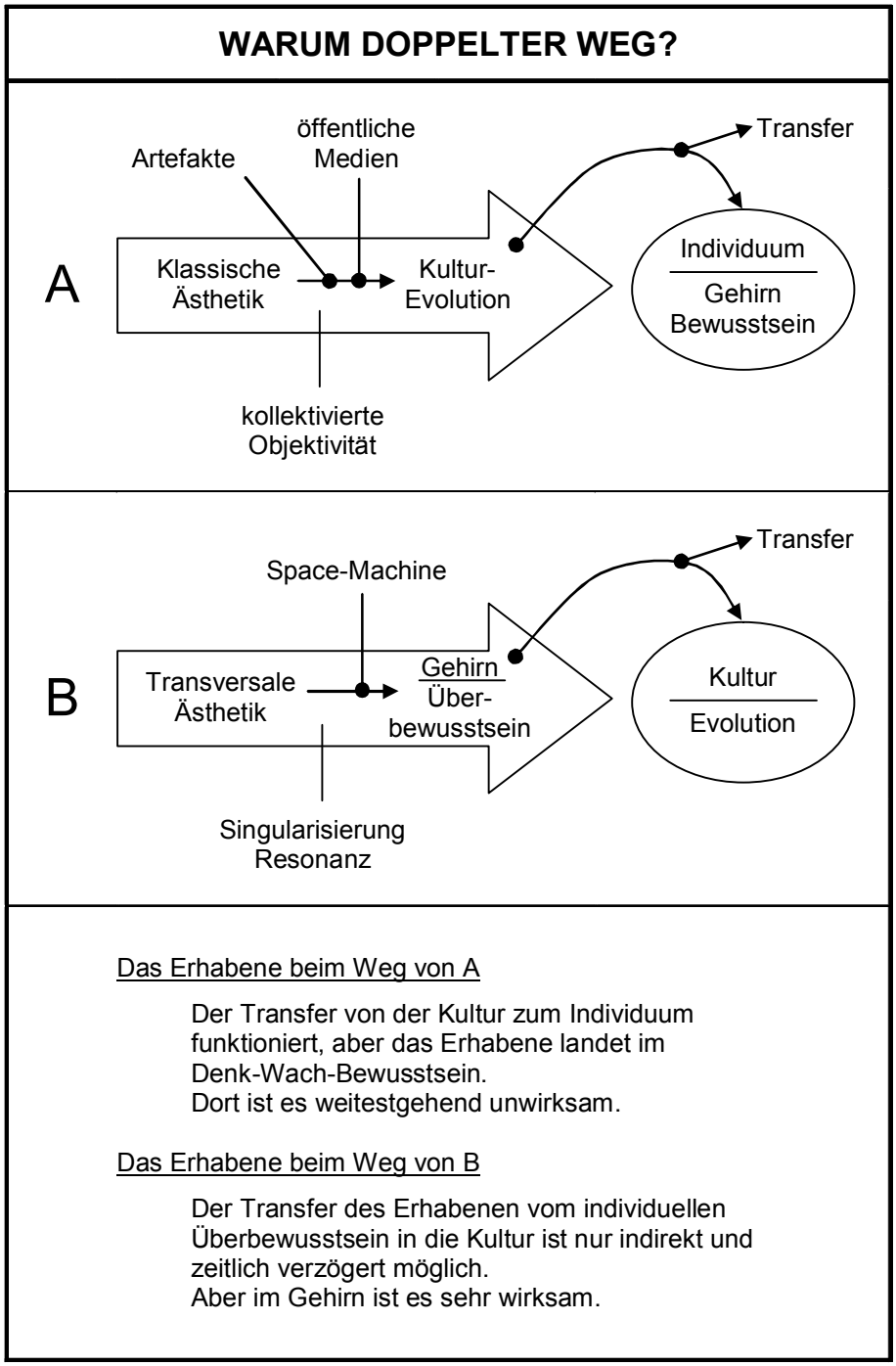
Wenn ich die Theorie richtig verstanden habe, so sollen diese Gruppen-Rituale, die sich auf ein Mandala beziehen, eine Art Initiation organisieren, auf deren Basis dann die einzelnen Mönche mit ihren Yantras und Mandalas, die an der Wand ihres Zimmers hängen, weiterarbeiten können. Es gibt also in diesem Kontext keine richtige Öffentlichkeit im Sinne einer offiziellen Kultur. Aber es gibt dieses Gruppen-Momentum. Und ich könnte mir vorstellen, dass man z.B. im Rahmen eines Fulfilness-Spas transversale Ästhetik sehr gezielt mit einer transversalen Akustik und später mit einer transversalen Poesie (Mystics) und transversalen Duft-Sets verbindet, damit sich die visuelle Ästhetik vereinen kann mit einer zusätzlichen energetischen und geistigen Ästhetik. Das wäre dann sozusagen die "volle Palette".

So ein kraftvolles Ritual könnte man an speziellen Orten oder Zentren organisieren und genießen. Und zuhause würde man dann mit bestimmten Space-Machines seinen ganz eigenen Weg weitergehen … auf Basis seines derzeitigen Status.

KENO
ONEO

Im Grunde kann die klassische Ästhetik genau das nicht, was die transversale Ästhetik kann, nämlich das Erhabene zu einer prägenden Substanz im Gehirn zu machen. Auf der anderen Seite kann die transversale Ästhetik genau das nicht, was die klassische Ästhetik kann, nämlich Kultur öffentlich innovieren. Deshalb liegt der doppelte Weg nahe. Das Schaubild auf dieser Seite beschreibt das.

Wenn man prüft, wie das mit dem Erhabenen funktioniert, dann zeigt sich beim Weg (A), dass der Transfer von der Kultur zu dem Individuum relativ gut funktioniert. Natürlich nicht bei 100% der Personen. Aber durch das zunehmende Interesse der Medien an Kultur und Kunst wird ein Großteil der Individuen in die Lage versetzt, bestimmte und zumeist "wichtige" Artefakte kennen zu lernen. Dazu kommt, dass auch in Schulen Kunst-Unterricht oder erste kunsthistorische Vermittlungen stattfinden. Das Problem ist, wie gesagt, dass die klassische Ästhetik sehr stark auf die Kultur abzielt, und dass sie deshalb das Erhabene nur sehr selten, und wenn, dann lediglich indirekt als Mit-Thema



in sich trägt. Und wenn dieses Mit-Thema in die Kultur weitergeleitet wird, dann landet dieses Erhabene genau in dem falschen Bewusstsein, also dort, wo es so gut wie gar nicht wirksam werden kann, nämlich im Denk-Wach-Bewusstsein.

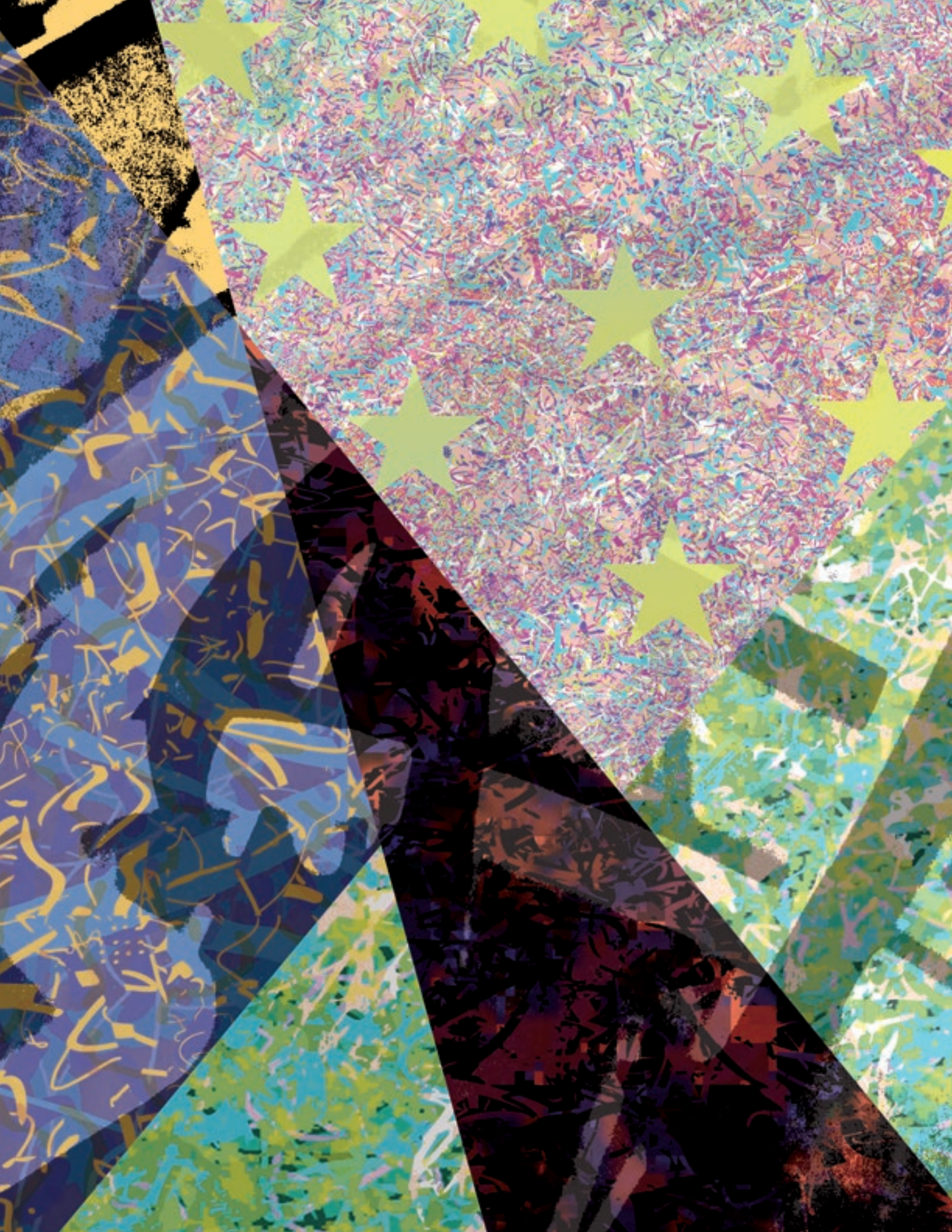
Besser ist es bei der transversalen Ästhetik. Dort erscheint das Erhabene (falls es ein Artefakt gibt, das dieses Erhabene rufen kann) direkt im Gehirn und im Bewusstsein, genauer gesagt im Überbewusstsein. Das Problem der transversalen Ästhetik besteht darin, dass der Transfer vom individuellen Gehirn zur Kultur nur indirekt möglich ist. Natürlich reagiert jede Kultur irgendwie auf die vielen Menschen, die sie tragen, benutzen und permanent auch neu programmieren. Aber das ist eine zeitlich verzögerte Einfluss-Kette. Es kommt also vermutlich nur sehr wenig von dem Erhabenen, das sich im Gehirn zum Erscheinenden formiert hat, in der Kultur an, u.a. dadurch bedingt, dass es keine Medien gibt, die über singuläre Prozesse öffentlich berichten (obwohl das Internet / Web 2 jetzt partiell hierfür Wege bahnt).

Wir erkennen: Der eine Weg kann den anderen Weg nicht ersetzen. Und kein Weg kann dem anderen folgen. Also bleibt vermutlich nur der doppelte Weg als gewollte Parallelität. Wenn die transversale Ästhetik in dieser gewollten Symbiose funktionieren soll, braucht sie Techniken für die Selbst-Herstellung des Erhabenen im Bewusstsein von Personen. Wie ich bereits kurz gestreift habe, ist dafür Space (also eine spezifische Form der Wahrnehmungs-Trance) wichtig. Space ist auch eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass die transversale Ästhetik das Überbewusstsein öffnen und aktivieren kann.

Also Space. Es wird zwar in letzter Zeit relativ viel zum Thema "Sehen und Visualisierung" publiziert, u.a., weil unser Jahrhundert von visuellen Medien geprägt wird wie keine Epoche zuvor. Das Visuelle wird immer kraftvoller und bedeutsamer. Aber es gibt nur wenige Analysen zum Thema "Ästhetik und Sehen".

Eine Ausnahme ist vielleicht das Buch von Eva Schürmann "Sehen als Praxis" (Frankfurt, 2008). Eine einleitende These in Schürmanns Buch sagt, dass es für unsere Kultur immer wichtiger sein könnte, das Sehen aus der engen Klammer der Subjekt-Objekt-Beziehung zu befreien. Das Sehen, so argumentiert Schürmann, sei keine subjektive Konstruktion. Es sei auch kein schlichtes Aufnehmen, und auch keine konstruierende Perzeption des Objekts. Man müsse das Sehen unserer Zeit eigentlich viel mehr wie ein Sprechen auffassen, d.h. als eine Tätigkeit im Sinne einer zielgerichteten Praxis.

Diese Praxis hat Schürmann nun in den Mittelpunkt ihrer Analysen gestellt. Wichtig ist ihr dabei, dass das Sehen eine spezifische "Performativität" in sich trägt. Und in dieser



Performativität überschneiden sich Wirklichkeit und Möglichkeit, und zwar auf eine Weise, die konträr liegt zur Logik von Realität und Konstruktion. Nach Schürmann erfasst das Sehen nicht einfach nur das objektiv Sichtbare, sondern es benötigt für dieses Sichtbarmachen immer auch einen Horizont des Möglichen. Und diesen nennt Schürmann, dabei Maurice Merleau-Ponty folgend, "das Unsichtbare". Anders gesagt:

Das Unsichtbare ist immer beteiligt
an der Wahrnehmung des Sichtbaren.

Auf dieser Basis versucht Schürmann, die beiden philosophischen Positionen, die sich in der neuzeitlichen Philosophie permanent bekämpft haben, nämlich auf der einen Seite die Abbild-Theorie und auf der anderen Seite der Konstruktivismus, zu überwinden.

Sie sieht in der Tatsache, dass sich diese beiden Positionen nie zu einer mittleren Gemeinsamkeit vereinigen konnten, und dadurch immer wieder virulent wurden, den Beweis dafür, dass wir irgendwie von falschen Axiomen ausgehen. Schürmann behauptet, dass wir den virulenten Prozess des Sehens offensichtlich im falschen Kontext angesiedelt haben, nämlich innerhalb der Orientierung am Subjekt-Objekt-Schema. Wenn man diesem Schema verhaftet bleibt, ergibt sich immerzu ein sich selbst erlebendes Sein. Das ist sozusagen das Roh-Material, auf das das Sehen dann unmittelbar zugreifen kann, gesteuert von einem wahrnehmenden Subjekt mit seinen Intentionen der Deutung.

Für Schürmann ist das ein "kognitivistischer Mythos des Gegebenen". Und zu Recht bezeichnet die Autorin das als ein "Belieferungs-Denken". Das ist vermutlich ein treffender Begriff, weil auf dieser Basis immer wieder versucht wird, ganz eindeutig zu trennen, und zwar zwischen externer Welt und internem Bewusstsein.

Wie ich am Beispiel der erweiterten Interpretation der Quanten-Forschung zu zeigen versucht habe, lässt sich dieses Modell ohnehin nicht mehr aufrechterhalten. Für Schürmann ist dieses Konzept auch deshalb zum Scheitern verurteilt, und daher fruchtlos, weil man die Unterscheidung zwischen der externen Welt und dem internen Bewusstsein nur dann treffen könnte, wenn es einen "dritten, unabhängigen Standpunkt" gäbe. Und den gibt es nicht.

Nun ist aber unser Sehen bei aller Fundierung im Physiologischen und im Biologischen auch immer ein Stück weit Vollzug von Ideologie und Glaubens-Mustern. Wir sehen also nicht total frei von unserem kulturellen Überbau, sondern wir benutzen das Sehen als Vollzug unseres kulturellen Überbaus. Theoretisch könnte man das Sehen trennen, so die These von

Schürmann, von dem Belieferungs-Denken, das zwischen externer Welt und internem Bewusstsein hin und her pendelt, wenn man dem Sehen und dem Gesehenen eine erweiterte Funktion zukommen lassen würde. Dann sei das Gesehene z.B. weder eine reine Spiegelung noch eine bloße Konstruktion, weil der Prozess des Sehens beides mit-konstituiert.

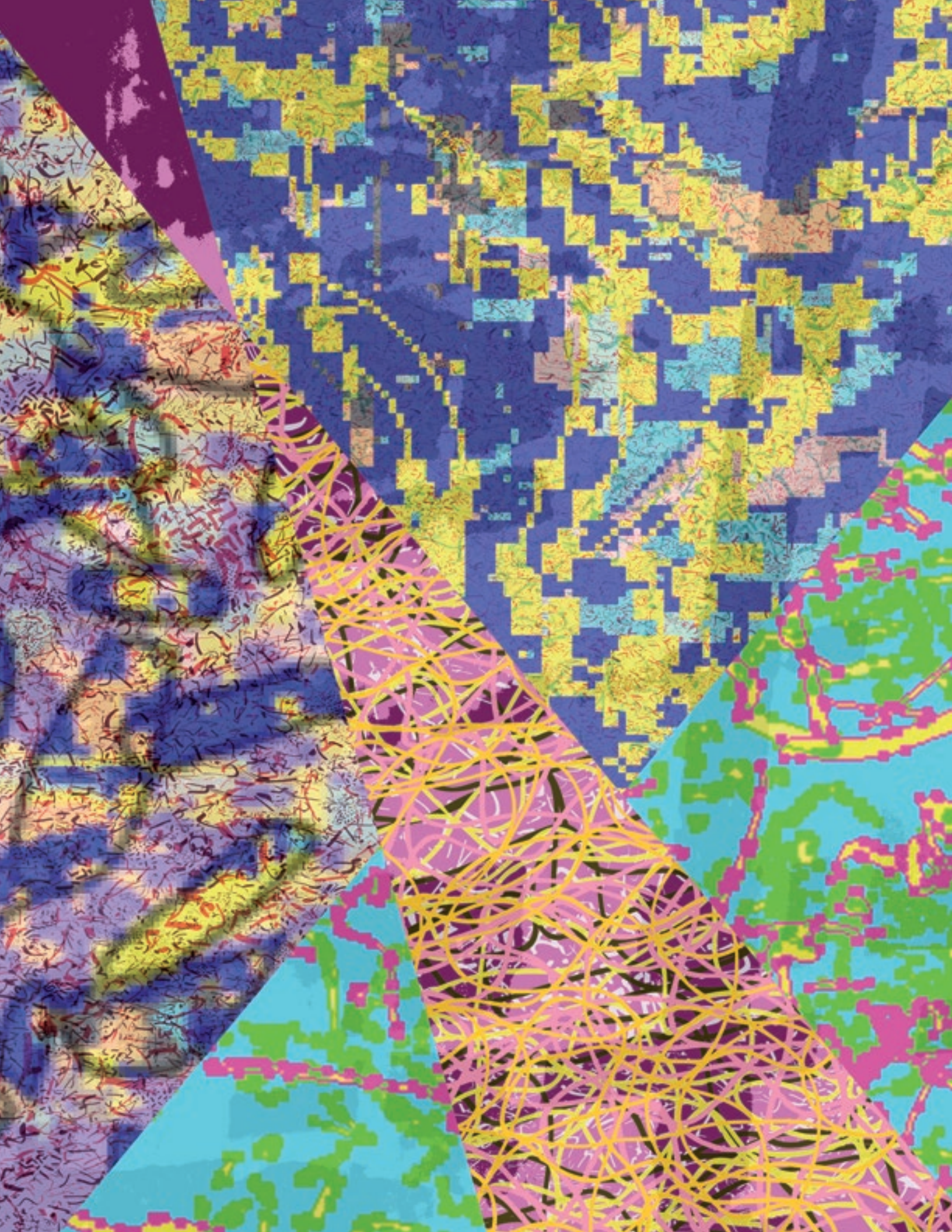
Auf dieser Basis könnte sich das Sehen befreien von dem Zwang zur Objektivierung. Sehen hat dann nicht mehr die Aufgabe, das kartesianische Modell im Seh-Prozess so zu vermitteln, dass das kartesianische Streben nach Objektivierung permanent als das "einzige Modell" bestätigt und verfestigt wird.

Es gibt also einen Akt der Befreiung des Sehens, wodurch die Kernfrage: "Ist das Gesehene nun real oder ist es nicht real?", beantwortet werden kann mit "Sowohl-als-auch". Und wenn sich das Sehen auf dieser höheren Ebene mit seinen eigenen Prozessen und auch mit seinen konstruierten Ergebnissen konfrontiert, kann die Frage: "Was ist real und was ist nicht real?", zurückgewiesen werden … sozusagen als Phantom-Frage.

Bei dieser Argumentation folgt Schürmann wiederum Merleau-Ponty und definiert deshalb das Sehen als eine "dialektische Bewegung", durch die das Bewusstsein und der Gegenstand in ihrer Getrenntheit verbunden werden. Eine solche Bewegung ist, wenn sie bewusst durch das Sehen organisiert wird, "prinzipiell endlos". Genau das ist das, was eine gute Wahrnehmungs-Trance (= Space) auszeichnet.

Schürmann meint, dass sich diese Endlosigkeit paradigmatisch an Kunstwerken zeigt. Ich bin da nicht so sicher. Natürlich gibt es Kunstwerke (z.B. aus den Bereichen Op-Art, Konstruktivismus und konkrete Malerei), in denen diese Endlosigkeit tendenziell eingearbeitet zu sein scheint, weil das, was sich dort gestalterisch zeigt, es in irgendeiner Form schafft, sich dem "vergegenständlichen Zugriff" (Schürmann) immer wieder zu entziehen. Schürmann glaubt also, dass es manchmal Kunstwerke gibt, die fähig sind, die Seh-Bewegungen offen zu halten, um dadurch das Sehen und das Wahrnehmen in die Selbst-Reflexion der Person hineinführen zu können.

Ich glaube, dass man andersherum schneller weiterkommt. Sicher … es gibt derartige Kunstwerke, aber besser ist es, wenn das Auge diesen Zustand herstellt und nicht das Kunstwerk. Man kann ein Kunstwerk nämlich so gestalten, dass sich eine leichte Wahrnehmungs-Trance quasi automatisch aufbaut. Man kann sich dann dagegen kaum wehren. Und das ist immer dann möglich, wenn sich, wie ich bereits geschrieben habe, eine



bewusste Banalität verbindet mit dem Konzept der schnellen Linie und den gebrochenen Brechungen. Dann entsteht die Visualität des Transversalen, d.h. eine wahrnehmbare Form des Endlosen. Auf dieser Basis wird dann die Endlosigkeit, von der Schürmann spricht, doppelt vollzogen. Die Endlosigkeit, die sich in dem Artefakt (Space-Machine) zeigt, öffnet und verstärkt die Wahrnehmungs-Trance (Space). Und in dieser Wahrnehmungs-Trance wird das Schweben des Sehens zwischen Konstruktion und Realität hergestellt, d.h., man hat das Gefühl, der Wahrnehmungs-Prozess würde immer sein eigenes Beginnen sein, während er zugleich niemals irgendwo ankommt:

Ewiger Anfang ohne Ziel
und ohne Ende.

Was Schürmann erkennt, ist die Tatsache, dass eine neue Praxis des Sehens vermutlich auch eine Neu-Bestimmung "des Verhältnisses von Denken und Seh-Erfahrung" mit sich bringen wird. Je besser das Sehen (im Sinne einer Wahrnehmungs-Trance) funktioniert, umso schwebender und endloser wird das, was man in den Space-Machines zu sehen meint. Es ist also ein Doppel-Effekt, der sich automatisch hochschaukelt.

Wenn das so funktioniert, wird derjenige Faktor, den ich bereits beschrieben habe, nämlich das Intervall, das typisch für das Denken ist und mit dem sich das Denken gegen die Reflexion seiner eigenen Herstellung abschottet, porös gemacht, d.h. das Intervall wird diaphan, also durchsichtig, weil sich nun in diesem Space "etwas sinnlich Nicht-Gegenwärtiges einmischt in das Gegenwärtige". Das bedeutet, dass sich das "Nicht-Gegenwärtige in das Sichtbare einmischt" (Schürmann):

Man sieht das, was trotzdem
unsichtbar bleibt.

Was bedeutet das? Der raumlose Raum und die zeitlose Zeit werden durch Space-Machines erlebbar (gesteuert vom Überbewusstsein). Das bedeutet aber auch, dass dadurch die Intensität (Kraft) der Schöpfung und auch die Ordnung (Richtung) der Schöpfung ins Bewusstsein einfließen können. Sie werden Teil des Sichtbaren, ohne dass sie sich als Objekt im Sichtbaren zeigen.

Das entspricht einigen Gedanken, die Merleau-Ponty vorgedacht hat. In seiner Phänomenologie kann das Sichtbare prinzipiell erst vor dem Hintergrund von Unsichtbarem in Erscheinung treten. Schürmann folgt ihm dabei und argumentiert, dass der Hintergrund dabei einen doppelten Status einnimmt: Er ist tatsächlich unsichtbar im eigentlichen Wortsinn, fällt also nicht ins Auge, zugleich bleibt er aber der notwendige Grund dafür, dass

das Sichtbare überhaupt gesehen werden kann. Insofern gibt es hier keine einseitige Kausalitäts-Beziehung und auch kein eindeutiges Determinations-Prinzip.

Ich persönlich meine, dass die Sache vielleicht ein ganz klein bisschen anders verläuft: Wenn eine Space-Machine gut funktioniert, verändert sie den Modus des Sehens. Das "festnagelnde Sehen" wird weicher. Und irgendwann kippt es um in ein sanftes Schauen, das nichts mehr sehen will:

Das Sehen verzichtet auf das Sehen
der Welt.

Auf dieser Basis wird das Unsichtbare (also das Erhabene oder das Nagual), Teil des aktuellen Bewusstseins, und wird damit eingebunden in den Prozess des Schauens, ohne dass das, was da eingebunden wird, konkret im Sinne eines Objekts sichtbar wird.

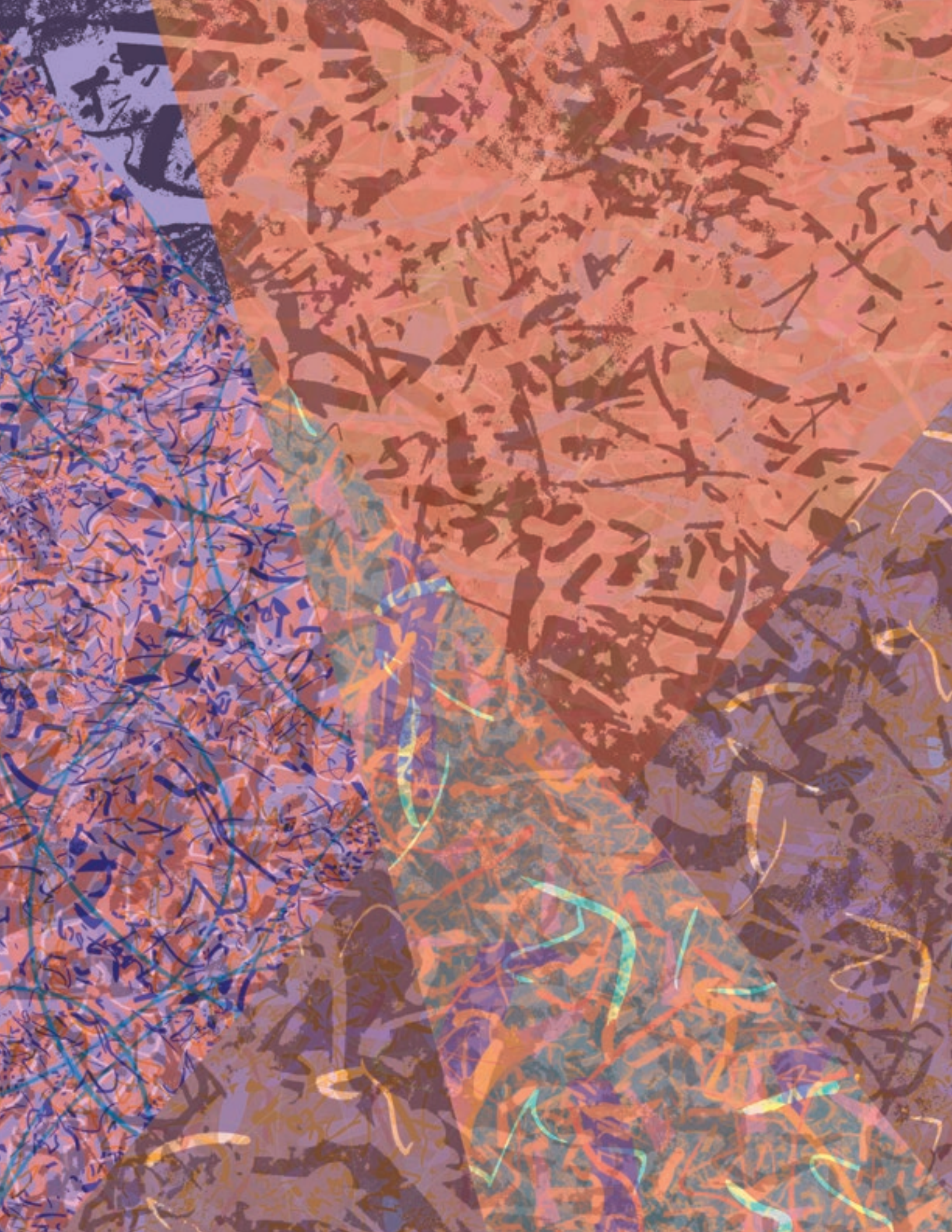
Als Person erfährt man dadurch eine seltsame Form von ordnender Klarheit, die sich mischt mit einer ganz subtilen Energie, die in Richtung einer grundlosen Heiterkeit läuft. Das Mentale wird dadurch untrennbar gekoppelt an das Visuelle. Beim Visuellen hat man automatisch das Gefühl, man würde in eine Energie schauen, die das Objekt, das man anschaut, permanent ausstrahlt:

Man sieht das Werden
in dem Objekt der Welt.

Es ist ein gleichzeitiges Sehen von zwei unterschiedlichen Qualitäten … einmal sehe ich das Objekt (z.B. Space-Machine) als eine Wirklichkeit, die in meinem Bewusstsein "real" wird, und zum Zweiten erschaue ich diejenigen Energien, die dieses Objekt permanent in seinem eigenen Werden schweben lassen. Schürmann analysiert dieses Phänomen ausführlich am Beispiel von Kunstwerken (u.a. an Bildern von Cézanne). Aber ich kann ihr da so gut wie gar nicht folgen, weil man in großer Kunst zwar das Mit-Thema des Erhabenen eingewoben findet, aber weil gerade diese große Kunst, die sich ja auf das Bild-Abbild-Syndrom bezieht (sonst könnte sie in unserem kulturellen Kontext überhaupt nicht als große Kunst wahrgenommen und beurteilt werden), nicht in der Lage ist, Space herzustellen. Anders gesagt:

Großartige Kunstwerke sind nicht
in der Lage,
Space-Machines zu sein.

Natürlich ist in den Bildern von Cézanne und anderen Meistern immer etwas Sichtbares enthalten, das auf etwas Unsichtbares zurückgreift. Natürlich ist das so. Aber das reicht nicht



aus, um das zu begründen, was Schürmann so hervorragend in ihren Analysen ausgearbeitet hat. Sie sagt zum Beispiel, dass man das Sehen neu verstehen und vielleicht auch neu organisieren müsse. Und da stimme ich ihr zu.

Sie argumentiert, man müsse die welt-erschließende Funktion des Sehens korrigieren oder zumindest erweitern. Man müsse weg von dem binären Schema von Aufnahme und Interpretation (das ist das, was sie das "Belieferungs-Denken" nennt). Auch müsse, und da folge ich ihr ganz besonders, der Dualismus aufgebrochen werden, der das Sichtbare prinzipiell und absolut mit der Ebene des Materiellen identifiziert, wodurch alles Geistige ganz grundsätzlich als "unsichtbar" erklärt wird. Dadurch entsteht eine massive und autoritäre Ideologie, die dem Auge permanent den Befehl gibt, dass es etwas Unsichtbares nicht sehen darf und kann:

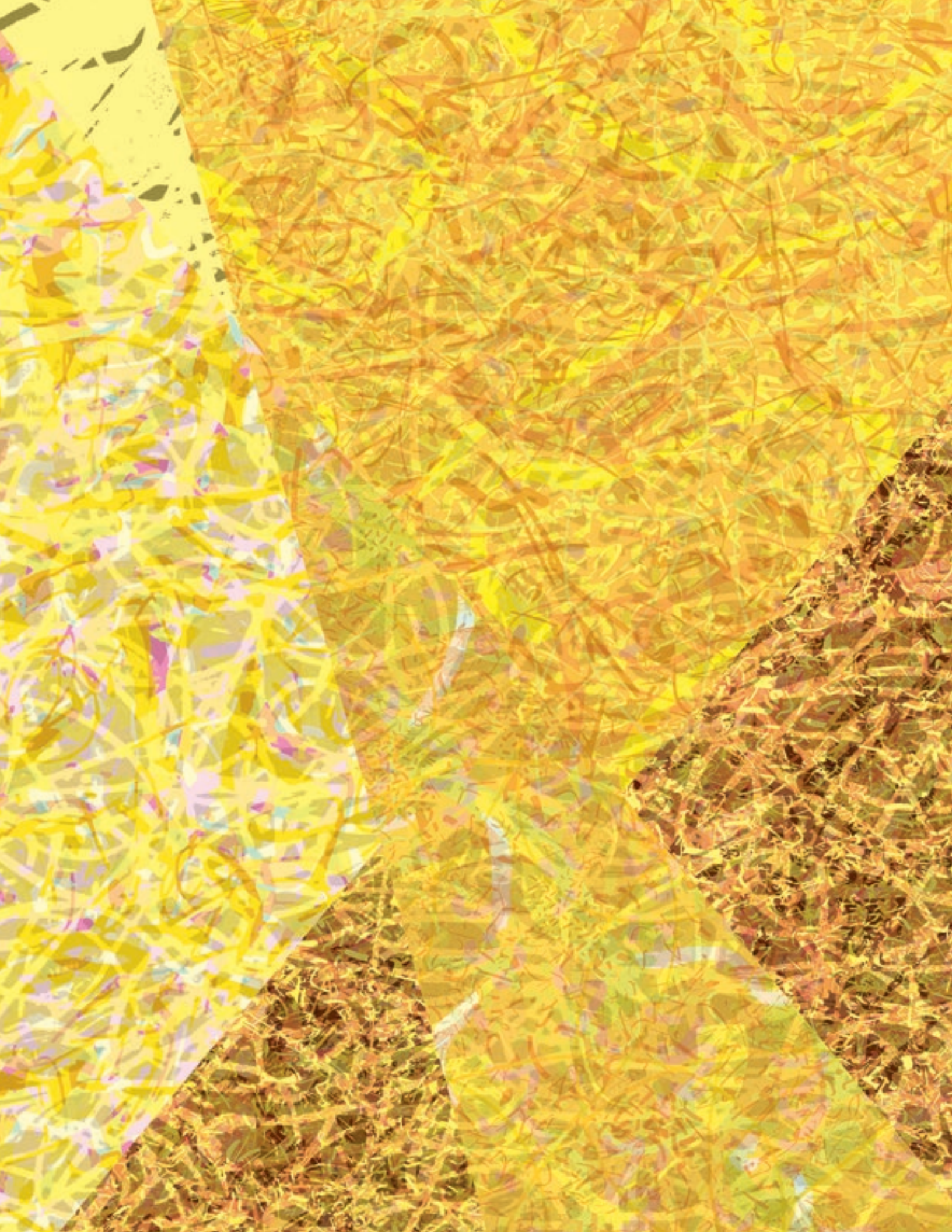
Das Unsichtbare wird
dem Zugriff des Auges entzogen,
weil das Denken nur das Objektive
als "real" interpretiert.

Ich glaube, dass es Schürmann richtig sieht, dass das Denken unser Sehen manipuliert, ebenso wie wir das Denken manipulieren, und zwar aufgrund der ideologischen Sets, die wir in unserem Bewusstsein verankert haben. Wir erlauben dem Denken nicht, sich dem Unerfahrbaren und dem Unsichtbaren zu nähern. Wir verweigern damit dem Denken die Verschmelzung unseres Geistes mit dem Jetzt des Werdens. Das Unerfahrbare organisiert das Werden. Es ist die schöpferische Zeit. Das Werden, die schöpferische Zeit und damit auch das Nagual lassen sich aber nicht sehen, so wie man ein Ding sehen kann. Sie sind deshalb aber nicht unsichtbar. Sie sind nur als Seh-Objekt nicht sichtbar. Als Formel:

Das Sehen kooperiert mit dem Denken.
Dadurch sehen wir die Objekte der Welt.

Das Schauen (Space) kooperiert
mit dem Überbewusstsein.
Dadurch integrieren wir uns in das
Jetzt des Werdens.

Wenn man die Kluft zwischen Sehen und Schauen erst einmal überschritten hat, kann man dem Auge die Freiheit geben, das Unerfahrbare so sichtbar zu machen, wie es für das Auge "richtig" ist. Das Auge sieht dann die Energie, die subjektiv in dem gesehenen Objekt erzeugt wird, und die sich in dem Objekt als diejenige Energie zeigt, die das Objekt zum Sein macht. Aber zugleich sieht das Auge auch diejenige Energie, die durch das Objekt hindurchfließt, weil sie irgendwie "hinter" dem Objekt geboren wird. Diese Energie verwandelt das Objekt in



das oder sein Werden. Diese Energie fließt direkt in das Auge und in die Pupille hinein und erzeugt als ein "höheres Jetzt" die Wahrnehmungs-Trance. Es ist exakt diese Energie, die das "binäre Schema", von dem Schürmann spricht, aufknackt, und die den Mind befreit von dem "Belieferungs-Denken". Das Auge wird frei:

Das Auge wird zum Kontakt-Organ.

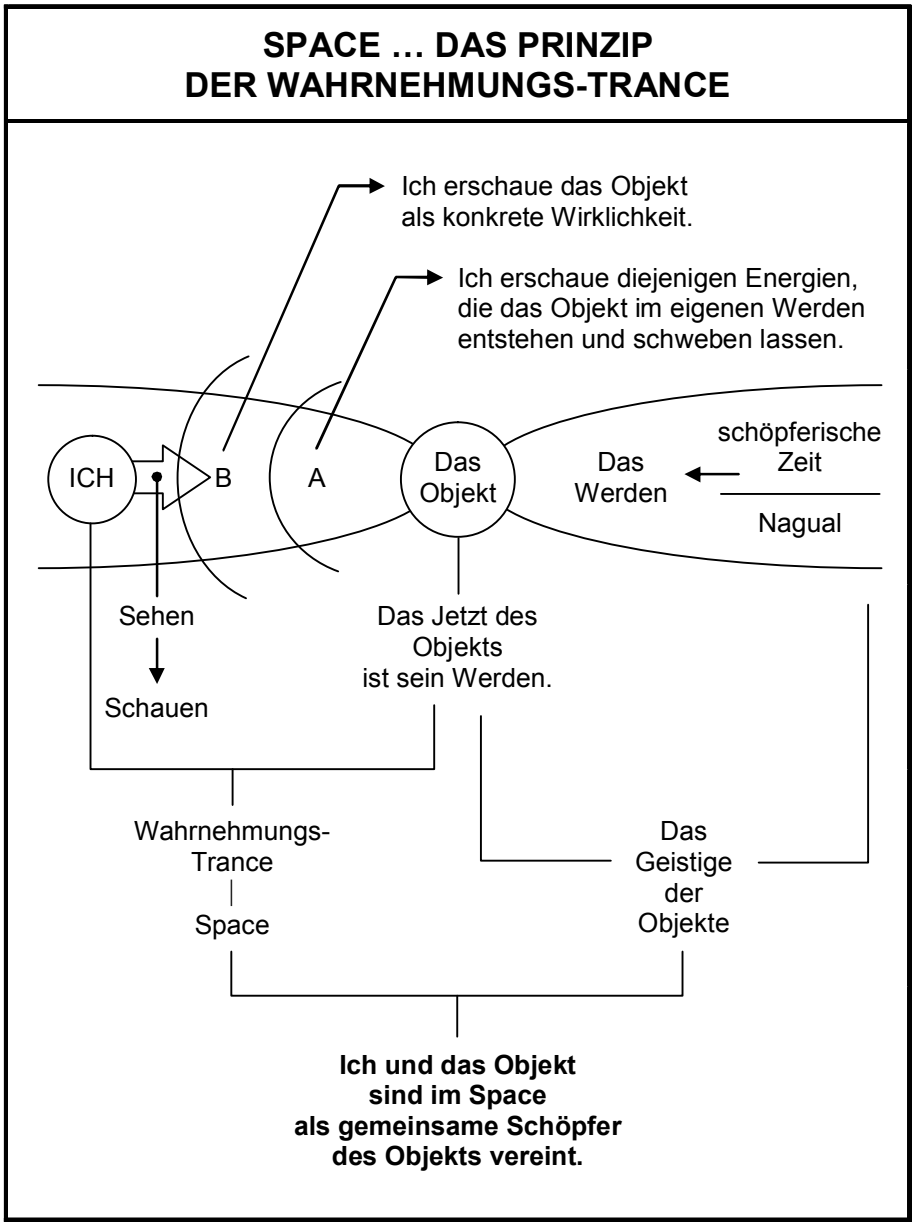
Es verbindet das Bewusstsein mit der schöpferischen Zeit.

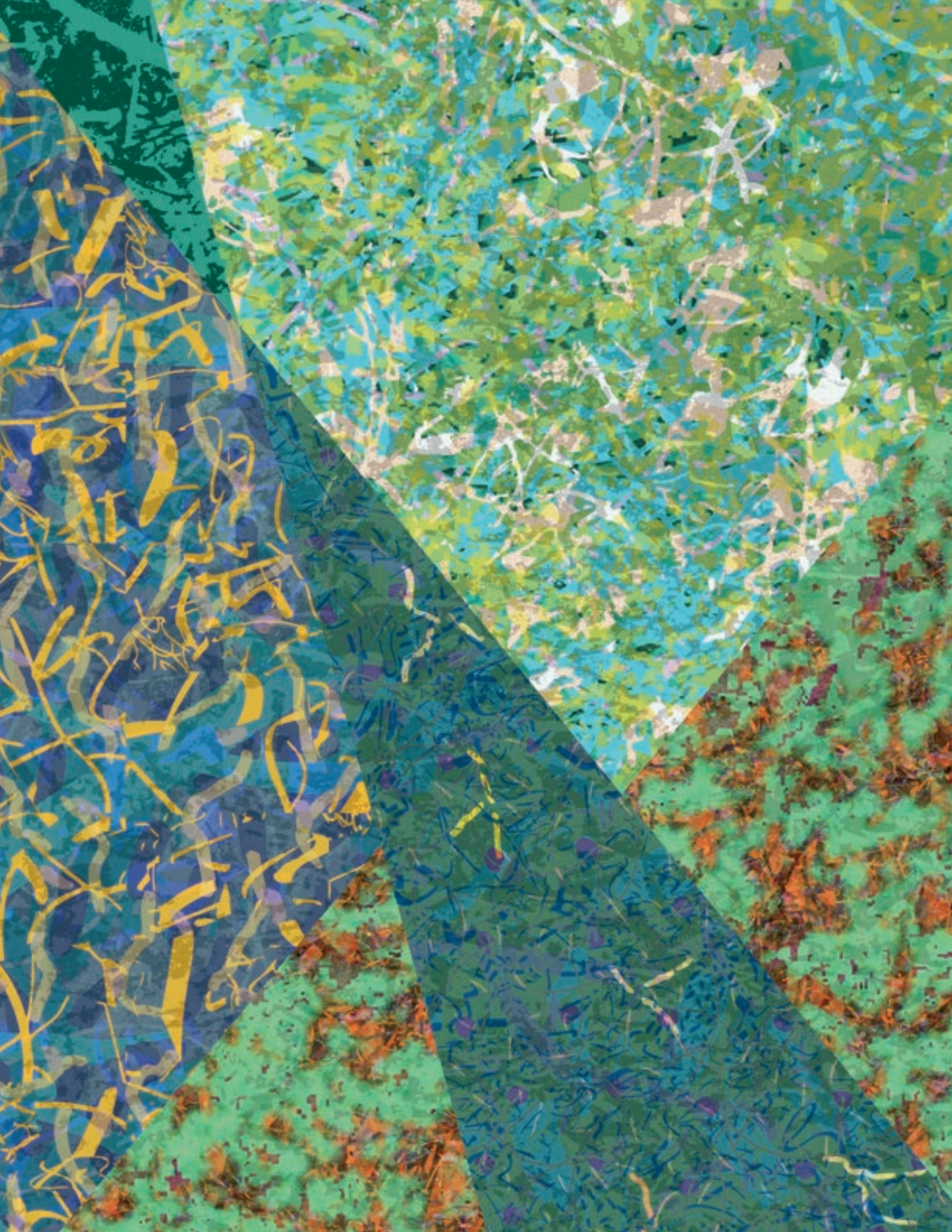
Das ist ein wichtiger Aspekt. Normalerweise nehmen wir an, dass ausschließlich unser Denken in der Lage sein könnte, uns mit der schöpferischen Zeit zu verbinden. Nun erkennen wir, dass das Auge dazu viel geeigneter ist:

Das befreite Auge ist ein wichtiger Attraktor für die Herstellung von Nagual-Resonanzen.

Space ist ein Schlüssel für Co-Evolution.

Space ist dadurch gekennzeichnet, dass ich das Objekt der Welt (Tonal) sehe, und dass es dabei in meinem Bewusstsein als konkrete Wirklichkeit erscheint, während ich zugleich diejenigen Energien des Werdens

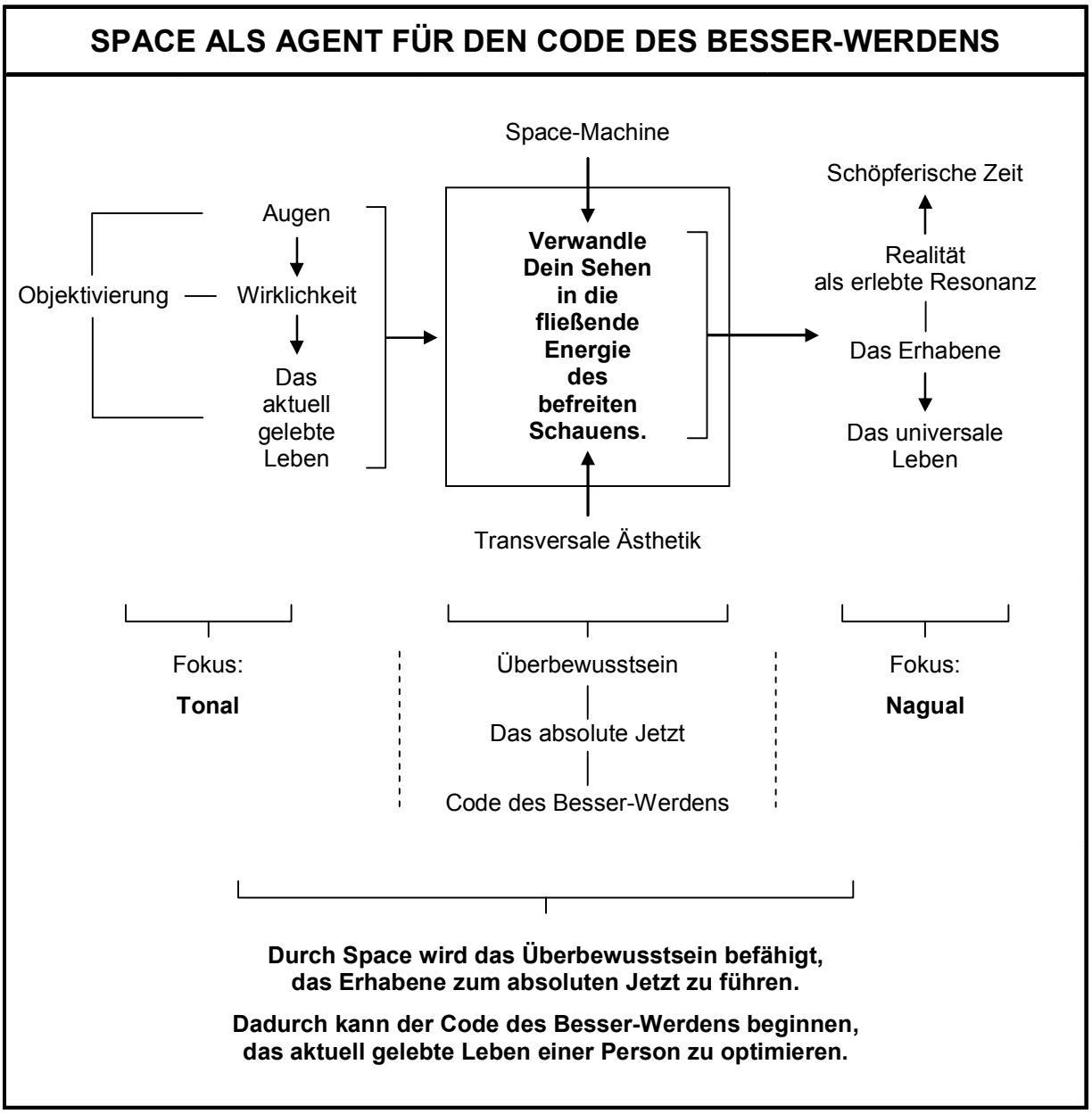




mit-sehe, die dieses Objekt im eigenen Werden permanent schweben lassen. Solange ich das Objekt anschaue, solange gibt es dieses Schweben. Solange ich das Objekt anschaue, solange sind ich und das Objekt in einem Schöpfungs-Prozess vereint:

Die Wahrnehmungs-Trance organisiert
das Gemeinsame als gleichzeitiges Werden.

Space organisiert sich als das Wir
der Wahrnehmung.

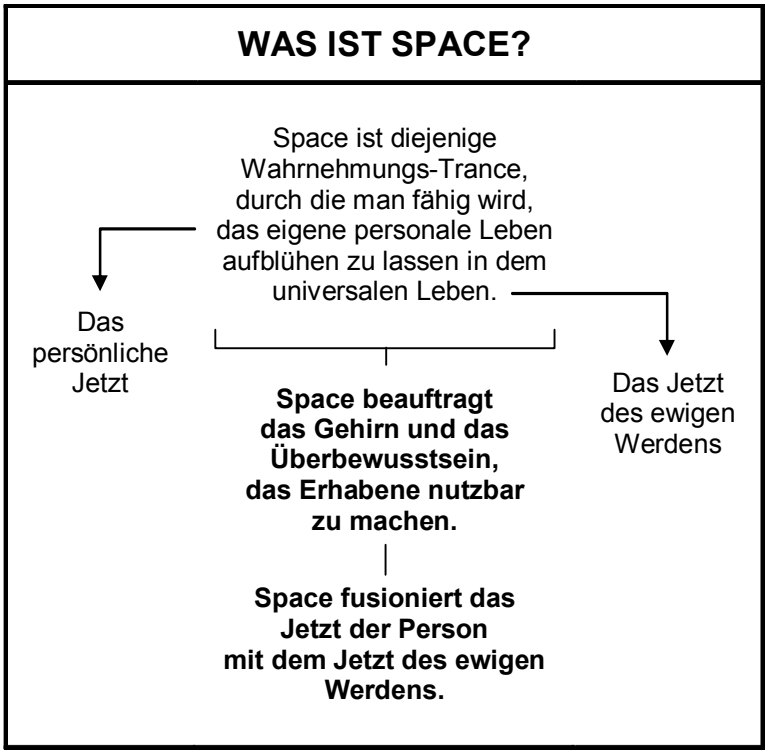


Das ist Co-Evolution … vollzogen im "kleinen Bereich" der Dinge.

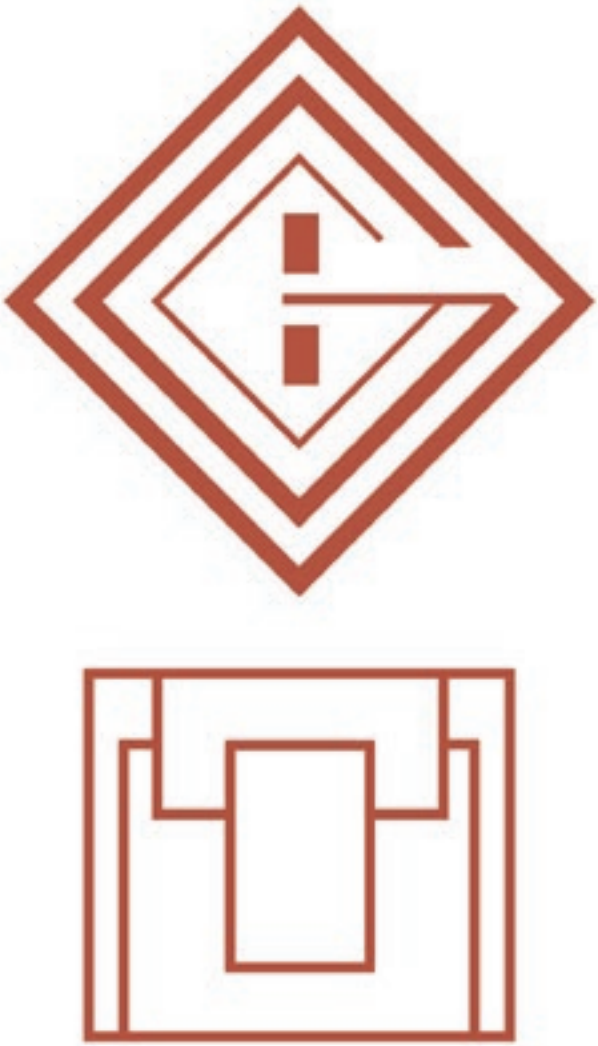
Damit zeigt sich hier wieder das Strickmuster der neueren Quanten-Interpretation, das ebenfalls darauf ausgerichtet ist, dass die Magie des Werdens (also letztlich das aktive Jetzt der Schöpfung) gleichzeitig im Ich und im Wir der Wahrnehmung und auch gleichzeitig in der Welt enthalten ist. Das magische dieser Schöpfung besteht darin, dass sich Schöpfer (Beobachter) und Objekt (das Beobachtete) in einer gemeinsamen Schöpfung vereinen. Und diese Vereinigung läuft so lange, wie das Ich das Objekt anschaut. Das Schaubild auf Seite 272 skizziert diese Gedanken.

Nun kann man sich fragen, was man eigentlich davon hat, wenn sich das Ich und das Objekt so begegnen, dass sie sich zu einer kooperativen Schöpfung vereinen. Was bringt das? Nun, es bringt etwas ganz Außerordentliches, und zwar im Kontext der transversalen Ästhetik. Es öffnet das Überbewusstsein, und es stimuliert das Erhabene, sich im Bewusstsein selbst zu offenbaren.

Das Erhabene wird damit zum Erscheinenden. Das Über-Bewusstsein bekommt dadurch die Vollmacht und auch die Kompetenz, dieses Erhabene im persönlichen Zeitpfeil vom Standard-Jetzt zum absoluten Jetzt zu führen. Auf dieser Basis ist eine Selbst-Übersteigung möglich. Und auf diesem Weg kann der Mensch immerzu mehr werden als er derzeit ist. Das Schaubild auf Seite 274 beschreibt Space aus dieser Perspektive.



Im nebenstehenden Schaubild wird beschrieben, dass Space ein effizientes Werkzeug sein kann, um das ganz normale tägliche und damit aktuell gelebte Leben einer Person zu optimieren, und zwar durch den Code des Besser-Werdens. Somit ist Space als Wahrnehmungs-Trance ein wichtiger Agent für den Wunsch einer Person, den Weg zum geglückten Leben finden und gehen zu können.



Wenn Space für das Leben so wichtig ist, sollte man versuchen, Space auch durch Kunst möglich zu machen, wobei zu bedenken ist, dass die Konstruktion und Gestaltung eines transversalen Artefakts (Space-Machine) möglichst so vollzogen werden sollte, dass recht schnell und signifikant eine Wahrnehmungs-Trance entsteht. Es ist also die zentrale Aufgabe einer Space-Machine, diese Wahrnehmungs-Trance aufzubauen. Ist sie erst einmal da, beginnt auch das Überbewusstsein zu arbeiten, und auch das Erhabene zeigt sich.

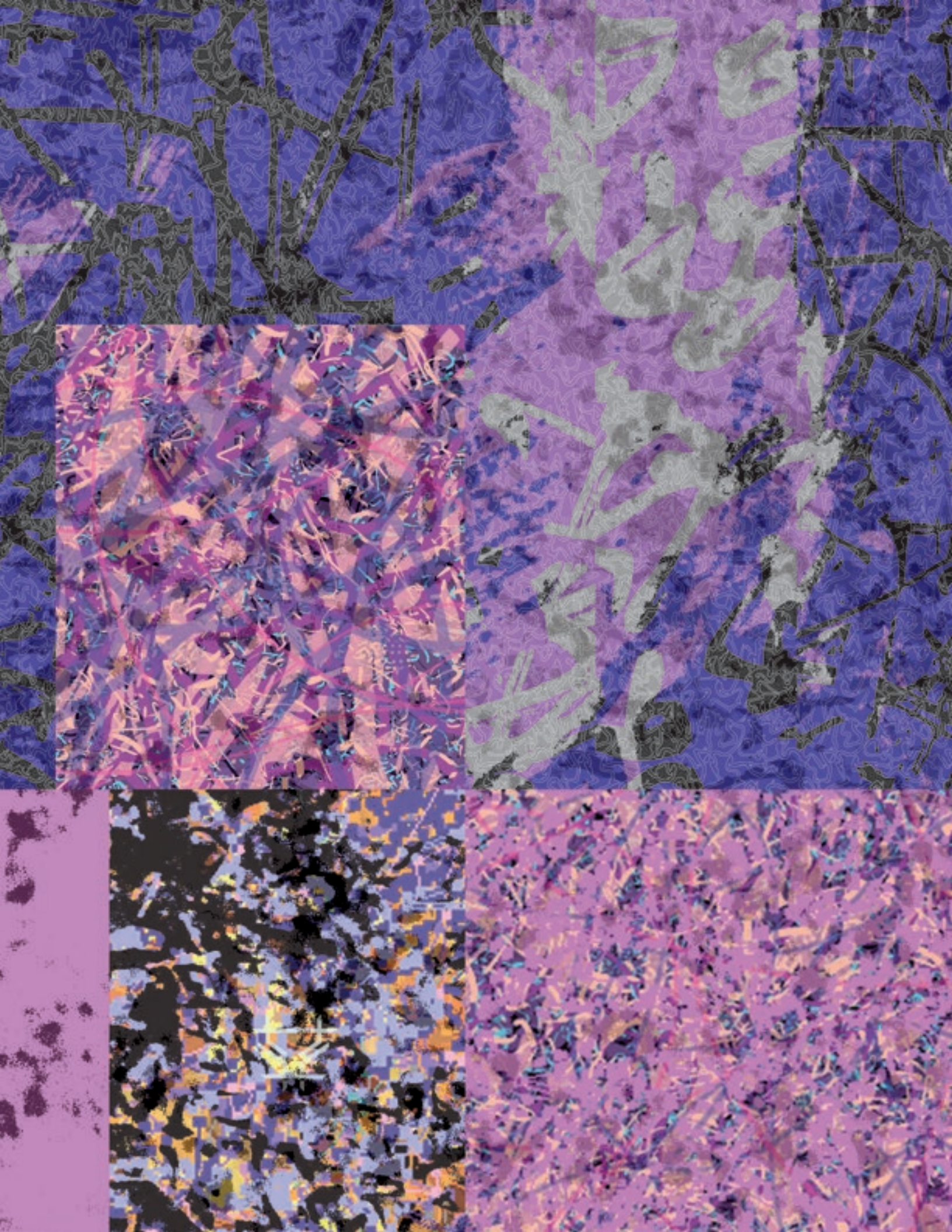
Wie ich bereits erwähnt habe, ist alles das, was wir als das Erhabene erleben, die Benutzer-Oberfläche der schöpferischen Zeit. In dem Erleben dieses Erhabenen schwebt die Selbst-Transzendenz der Zeit. Wenn man mit dem Erhabenen kooperiert, schaut man das Werden der Welt an, und nicht nur das Sein der Welt. Zugleich wird man von der Selbst-Transzendenz angeschaut. Das Besondere daran: Wenn es einem Menschen gelingt, dieses Angeschaut-Werden mental so zu codieren, dass es subjektiv erlebbar wird, erweckt sich die Dynamik der Selbst-Verstärkung. Daraus folgt:

Je mehr man von der Selbst-Reflexion der Zeit
in sein Bewusstsein hineintragen kann,
umso kraftvoller und intelligenter wird das Bewusstsein.

Das bedeutet, dass die Fähigkeit zur Co-Evolution immer besser wird, je mehr Co-Evolution man mental organisiert. Man braucht im Grunde nur einen guten Anfang … sozusagen einen perfekten Zündfunken, realisiert durch das schnelle Entfalten einer Anfangs-Trance. Alles andere steigert sich wie von selbst. Das ist dann, um bei der Analogie zu bleiben, wie ein Feuer, das sich selbst ernährt und das sich dabei immer mehr ausbreitet und immer kraftvoller wird.

Das Besondere daran ist, dass diese Prozesse vom Überbewusstsein gesteuert werden, wodurch man subjektiv so gut wie gar nichts mitbekommt. Man betrachtet seine Space-Machine während des Tages so oft wie möglich, und jedes einzelne Betrachten verbleibt subjektiv in der gleichen, fast lässigen Normalität. Subjektiv steigert sich da nichts. Da geschieht nichts Außerordentliches … zumindest nicht im beobachtenden Bewusstsein. Aber im Überbewusstsein geschieht diese Selbst-Verstärkung, wodurch das Erhabene immer mehr Einfluss auf den Organismus bekommt.

Das Erhabene wird vom Überbewusstsein in den Sektor von Soul gelenkt, und es wird vom Überbewusstsein auch in den Sektor des Leibes hineingeführt. Dadurch wird der menschliche Organismus immer intensiver an das Jetzt des Werdens angekoppelt. Auf dieser Basis kann auch der Code des Besser-Werdens in immer stärkerer und auch zeit-stabilerer Form auf das Leben einer Person einwirken.



Eine brauchbare Space-Machine, sozusagen aus der ersten Generation, bekommt man, wenn man das Sierpinski-Dreieck zu einem Artefakt formt. Hier ist ein Bild vom Sierpinski-Dreieck.

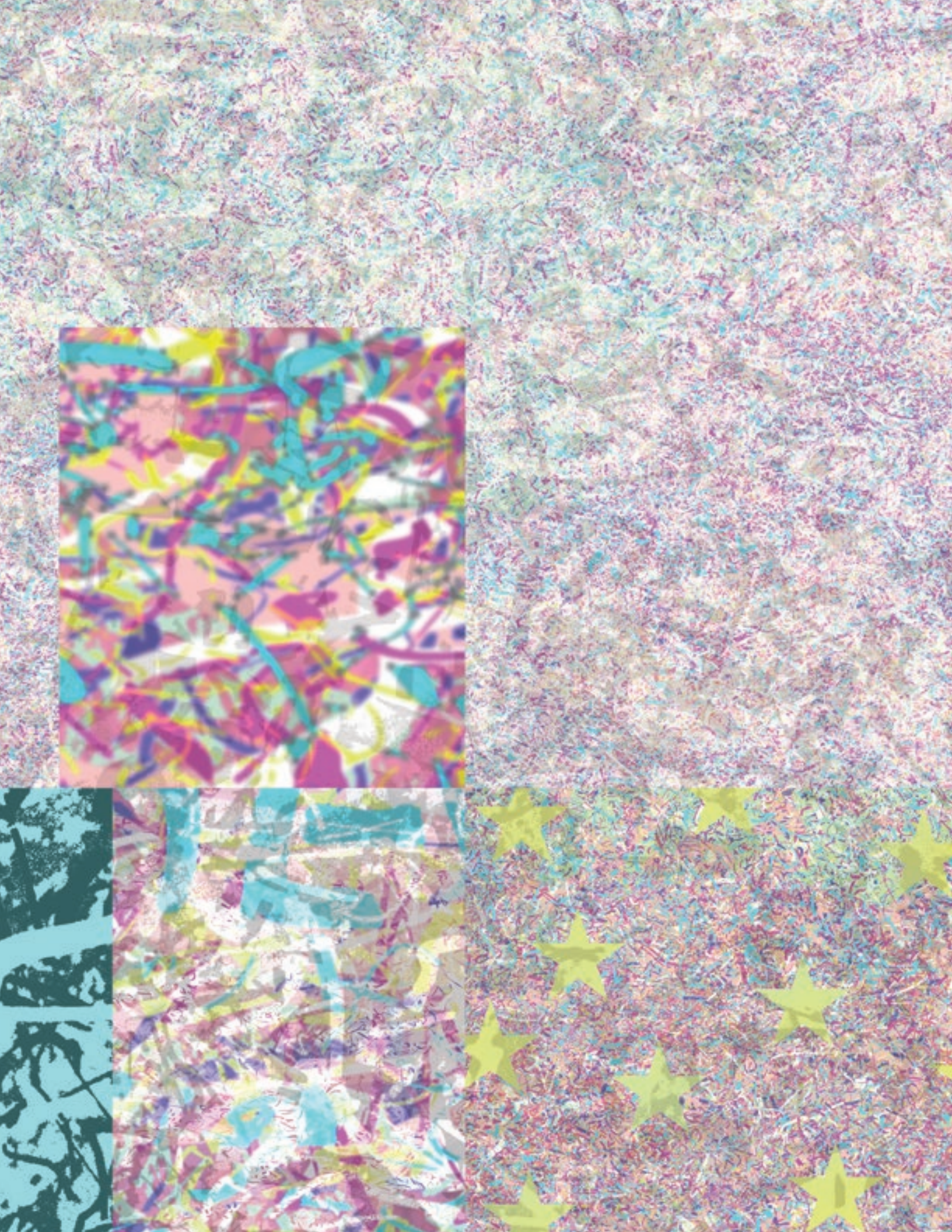
SIERPINSKI-DREIECK

Wenn man dieses Dreieck zusätzlich in eine schwebende Qualität überführt, wird der Effekt deutlich kraftvoller. Dazu gehört z.B., dass man das Dreieck auf eine Goldfolie druckt, und dass man statt Schwarz vielleicht ein Neon-Blau oder ein Neon-Rot einsetzt, damit es zu flirren beginnt. Das Sierpinski-Dreieck zeigt in visueller Form einen Aspekt des Schöpfungs-Prozesses, nämlich die Symmetrie von Symmetrie-Brüchen. Es ist eine Optik, die in der Lage ist, den Mind zum Jetzt des Werdens zu führen.

Wir haben gesehen, dass Space am leichtesten anzustarten ist, wenn man ein Artefakt vor sich hat, das inhaltlich und formal auf Space ausgerichtet ist. Natürlich kann man Space auch ohne jede visuelle Hilfe aufbauen und zu einem neuronalen Schaltkreis verfestigen. In meinen Seminaren zum Thema MIND-DESIGN trainiere ich das.

Dieser Weg ist am Anfang etwas schwieriger. Man benötigt eine permanente Form von Selbst-Reflexion, denn man wird gezwungen, im ganz normalen Alltag (z.B. im Beruf) permanent an Space zu denken und immer wieder seinen Blick zu korrigieren, solange, bis das weiche Schauen, das typisch für Space ist, die Oberhand über das objektivierende Sehen bekommt. Und dann braucht man noch ungefähr 4 bis 8 Monate Training, bis Space sozusagen zur zweiten Natur wird.

Es gibt unterschiedliche Arten von Space. Und dementsprechend kann eine Space-Machine (also ein Artefakt auf Basis der transversalen Ästhetik) auf unterschiedliche Ziele oder Effekte ausgerichtet werden. Lassen Sie uns das etwas näher anschauen.



Es gibt z.B. einen Space, den ich den King-Size-Space nenne. Er ist sehr prächtig, und man hat das Gefühl, es würde besonders viel Energie aus dem Nichts kommend in das Schauen hineinfließen und durch die Pupillen in das Innere des Kopfes hineingleiten. Man erlebt das so, als würde das Bewusstsein in ein Gegenlicht schauen, das immer intensiver wird. Dieser Space basiert auf Über-Komplexität.

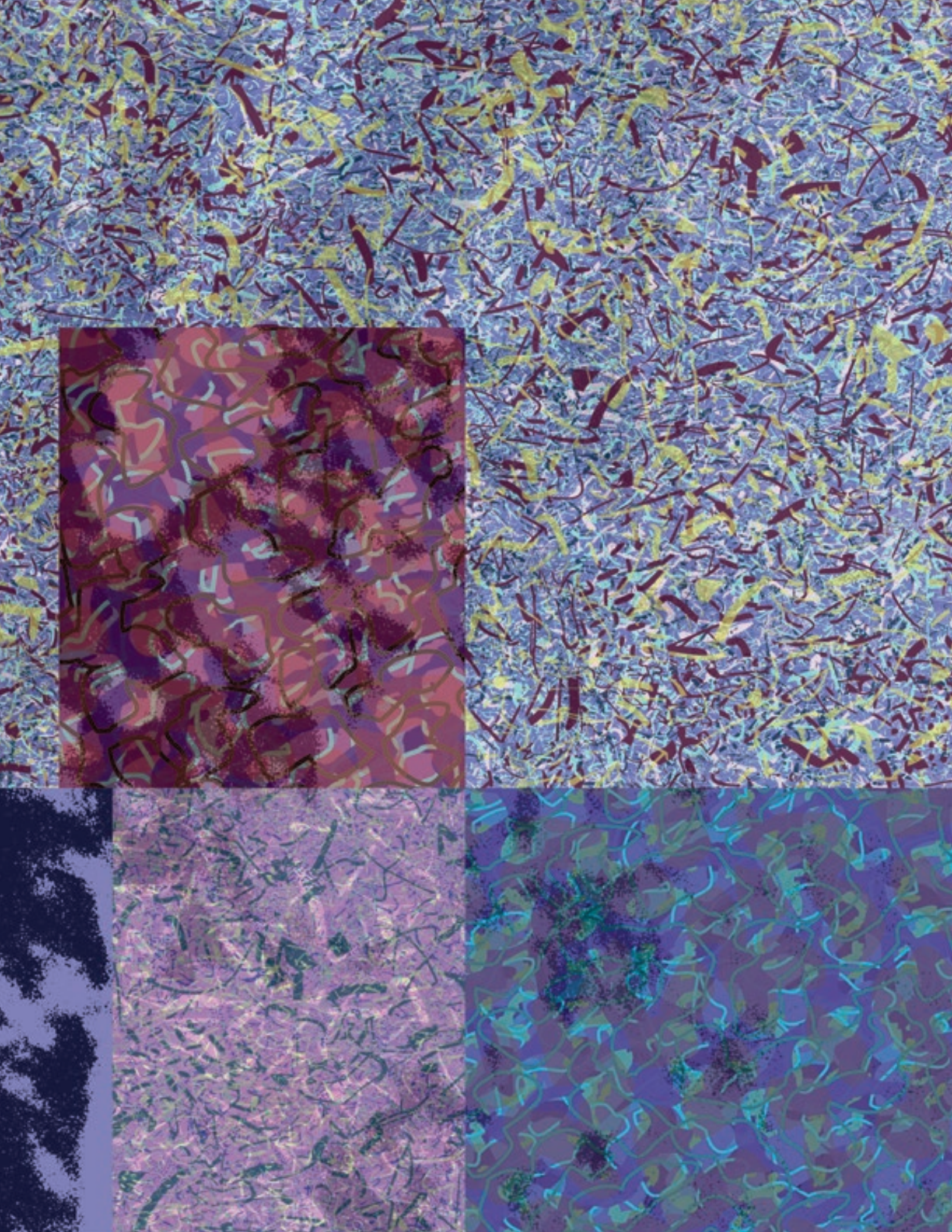
Es gibt dann Power-Space. Das ist ein Space, der nicht so sehr für die Öffentlichkeit geeignet ist, weil man dabei ein bisschen schielen muss. Und wenn man schielt, sieht man meistens etwas komisch aus. Der Power-Space basiert auf einer bewusst vollzogenen Trennung der Außen-Welt von der Innen-Welt. Dadurch geschieht eine intensive Relativierung und Virtualisierung der subjektiven Wirklichkeit.

Und dann gibt es Empty-Space. Der erzeugt ... und da ähnelt er ein bisschen den Mandalas ... einen Sog ins Leere. Wenn man sich diesem Sog hingibt, wird der Sog intensiver. Empty-Space ist fast immer dann angesagt, wenn man besonders viel "Shit happens" erlebt, und wenn man in seinem Geist einen Reinigungs-Prozess vollziehen möchte. Der Empty-Space ordnet die subjektive Wirklichkeit durch die Auflösung von Affekten im Organismus. Er organisiert einen Sog in die leeren Gefühle.

Dann gibt es den United-Space. Das ist ein sehr raffinierter Space, weil er einen trennenden Aspekt benutzt, um das Vereinigende zu erzeugen. Dieser Space trennt das eigene Sehen (und damit die zwei Augen) von den gesehenen Objekten der Welt. Dadurch kann sich das Schauen darauf konzentrieren, das Angeschaut-Werden zu erleben. Man schaut in die zwei großen Augen des Naguals, und zieht aus diesen zwei Augen eine Energie in sich hinein, die auf eine Art "Umarmung der Welt" ausgerichtet ist. Dieser Space ist immer dann besonders wichtig, wenn man mit Menschen zusammen ist, und wenn diejenigen sentischen Formen aktiviert werden sollen, die auf Güte, All-Liebe und Toleranz ausgerichtet sind.

Dann gibt es noch einen sehr spezifischen Space, den ich Devotion-Space nenne. Er ist in erster Linie darauf ausgerichtet, das Erhabene mit dem Ich zu vereinen, so dass in dem Selbst-Konzept einer Person das aufblühen kann, was ich bereits als das heilige Ich beschrieben habe.

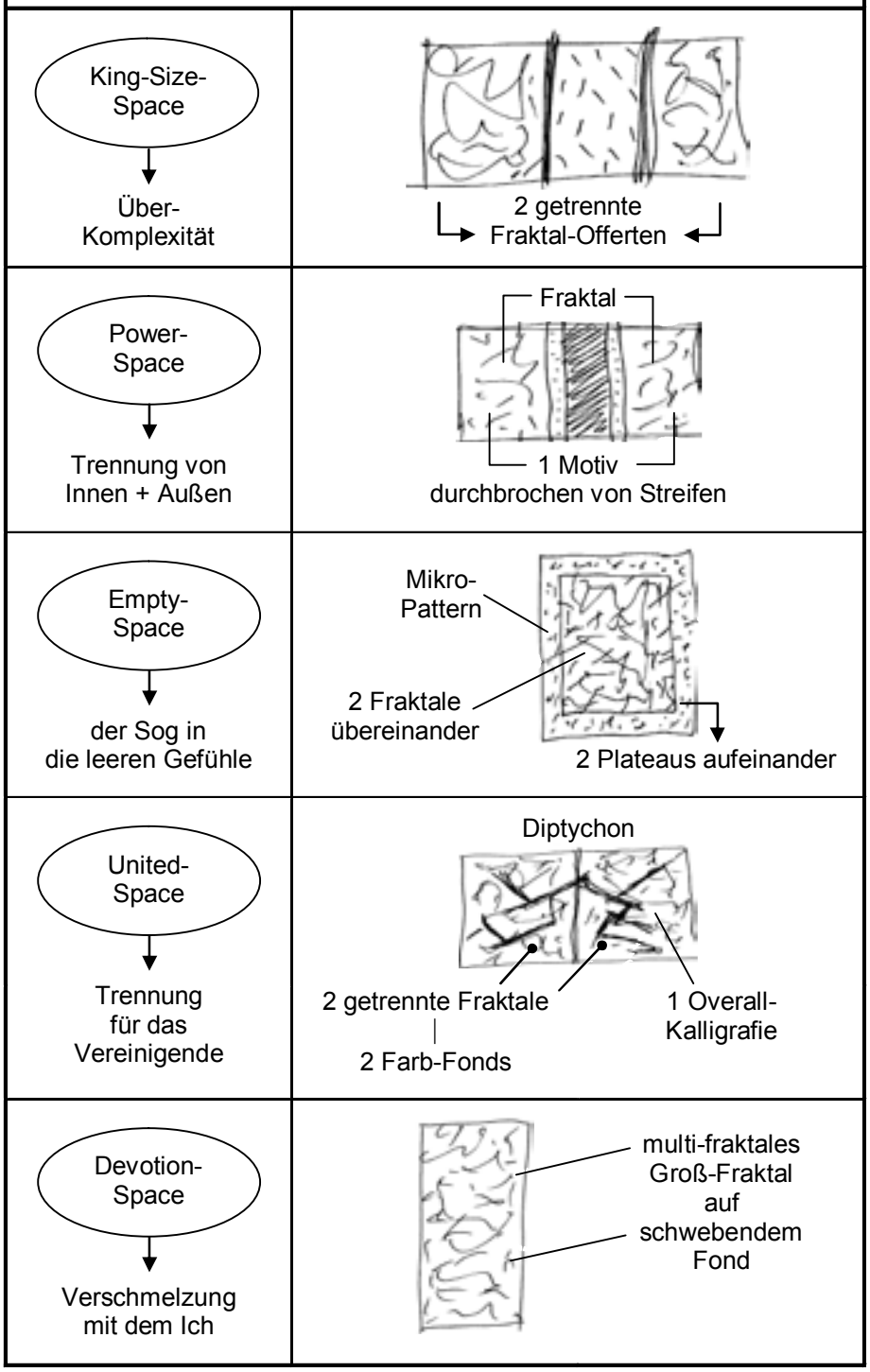
Die Übersicht auf Seite 284 zeigt nun einige Skizzen von Space, um anschaulich zu machen, dass es unterschiedliche Konfigurationen gibt, die in der Lage sind, beim Anstarten des Space, diesem Space eine Funktion und eine Richtung vorzugeben.

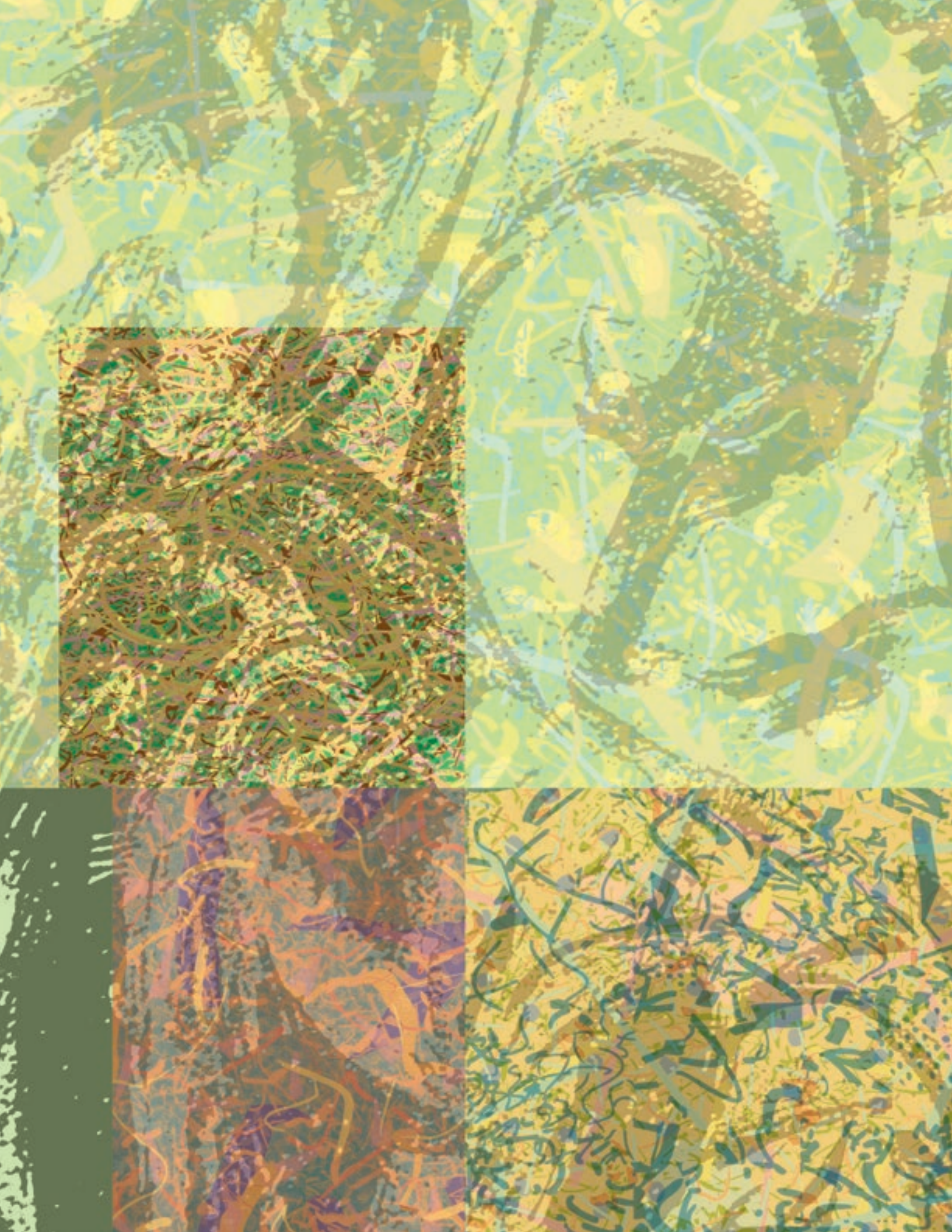


In der islamischen Kunst hat man sich der Darstellung des Undarstellbaren besonders intensiv zugewandt. Dort gibt es z.B. nicht nur schwungvoll-ästhetische Kalligrafien, sondern auch Darstellungen des göttlichen Geistes, die sich fast im Abstrakten vollziehen, ohne dass sich, wie es in der abstrakten Malerei üblich ist, eine individualistische, kreative oder spontane Geste hineinschmuggelt. Meistens arbeitet man mit ornamentalen Mustern und z.T. werden diese Muster in serielle Strategien eingebunden, wie man sie z.B. in Form von Fliesen kennt.

Wenn diese Fliesen über eine größere Fläche verteilt werden, erzeugt das Ornament eine Ästhetik, die zwar nicht fraktal im Sinne der modernen Chaos-Theorie ist, sondern die (ähnlich wie bei den Mandalas) so viel

SKIZZEN ZU EINIGEN STRATEGIEN VON SPACE IN BEZUG AUF DIE GESTALTUNG VON SPACE-MACHINES





Harmonik und Symmetrie miteinander verbindet, dass auf dieser Basis etwas herauszuspringen scheint, was eigentlich unsichtbar bleibt, aber dennoch als höhere Energie existent wird:

Die optisch sichtbare Harmonik
formt etwas Geistiges, das unsichtbar bleibt.

Besonders gut gelingt das auch bei einigen der großen und berühmten Teppiche. Hier werden serielle, leicht kalligrafische Strichführungen so eingesetzt, dass das Auge geradezu hypnotisch gezwungen wird, in einen Space hineinzugleiten. Es gibt Autoren, die davon sprechen, dass der so genannte "fliegende Teppich", der ja oft "Perser-Teppich" genannt wird, auf dieser Basis zu interpretieren sei. Einige bedeutende Experten der orientalischen Teppich-Kunst weisen darauf hin, dass die besonders gelungenen ornamentalen Muster das Auge zu einem Schweben verführen, wodurch im Bewusstsein der betrachtenden Person etwas erscheint, was objektiv nicht im Teppich vorhanden ist und was vorher auch nicht in der betrachtenden Person enthalten war:

Diese Teppiche erzeugen
schwebende Augen.

Es gibt also in der islamisch-orientalischen Ästhetik offensichtlich ein sehr präzises Wissen um die Evokation des Erhabenen durch symmetrisch-serielle Muster und ornamentale Konfigurationen.

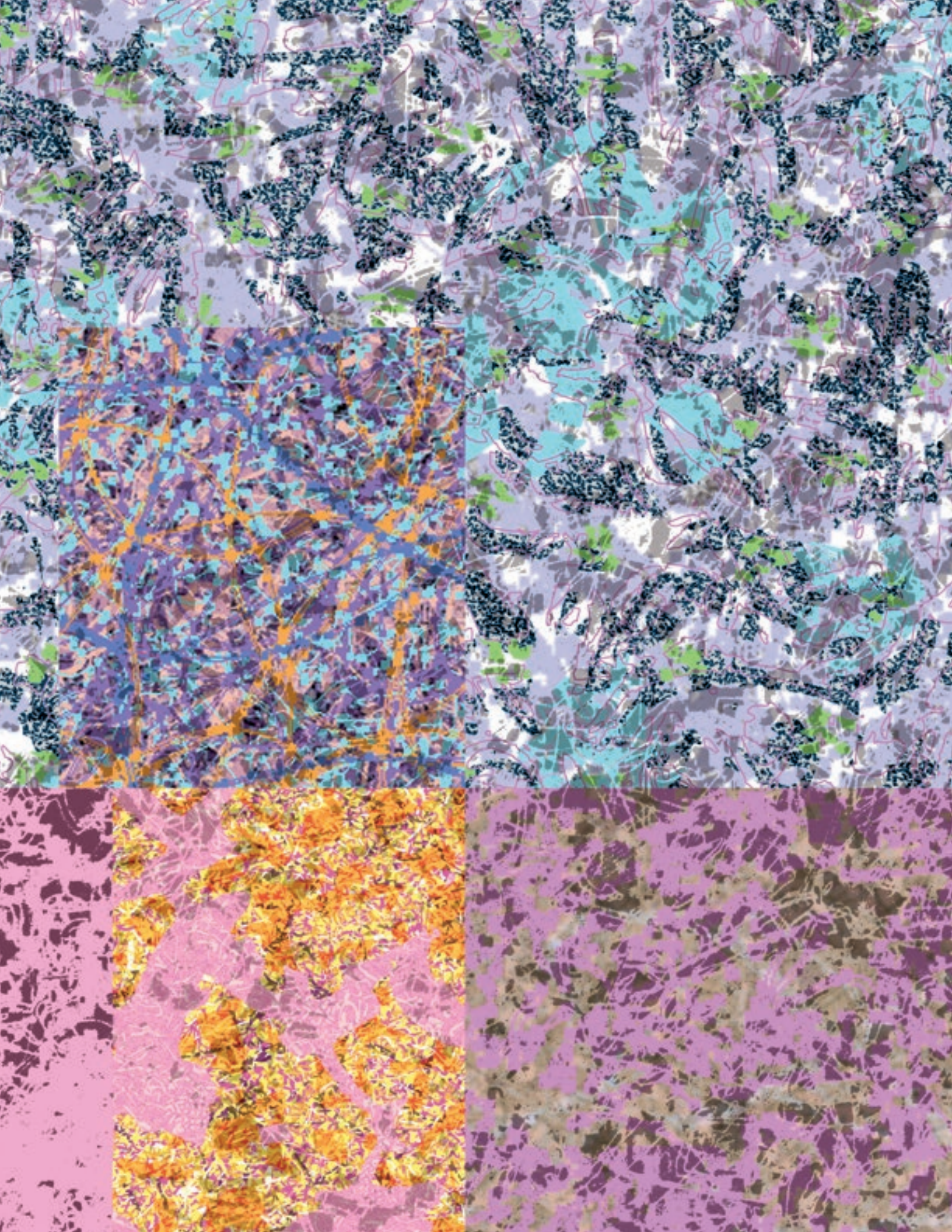
Im Lager der klassischen Ästhetik ist es die konstruktive oder konkrete Malerei, die sich vielleicht am dichtesten an die Prinzipien der Komplexität bei gleichzeitiger Banalität herangewagt hat. Natürlich ist diese Malerei immer noch beseelt von der Abbildung. Allerdings bildet man nicht mehr eine Landschaft, Personen oder sonstige Szenen ab, sondern die Mittel der Malerei bilden sich selbst ab.

Günter Frutrunk, ein Pionier der konkreten Malerei, hat darauf hingewiesen, dass dadurch das

"Jetzt-Feld des Sichtbaren"

erzeugt wird. Anders als bei der Kalligrafie, wo die Leere zum Mit-Thema wird und sich dort als spezifisches Ereignis des Erhabenen zeigt, wird bei der konstruktiv-konkreten Kunst das Jetzt selbst zum Statthalter des Erhabenen:

Das Jetzt ersetzt die Leere.



Interessant ist, dass die Pioniere der konstruktiv-konkreten Malerei den reinen Geist und die Malerei pur ausgesprochen emphatisch in den Mittelpunkt stellten. Man wollte, wie es Theo van Doesburg im Jahre 1930 schrieb, "geistige Formen" in das Zentrum der Kunstwerke stellen. Damit ist das konkrete Kunstwerk deutlich von einem abstrakten Kunstwerk zu unterscheiden.

Bei der abstrakten Kunst geht es um den Eigen-Wert des Malerischen, bei der konkreten Malerei geht es um das soeben beschriebene Jetzt-Feld des Sichtbaren. Die abstrakt-informellen Kunstwerke sind auf Exklusivität ausgerichtet und können deshalb als subjektive Produktion einer Singularität aufgefasst werden, während die konstruktiv-konkreten Kunstwerke einem Konzept folgen, das auf die methodische Stringenz einer Idee ausgerichtet ist. Insofern ist hier in der Regel nicht Exklusivität der entscheidende Faktor, sondern Ordnung.

Eine der Ambitionen der konstruktiv-konkreten Kunst ist, wie Hans Heinz Holz in seinem Buch "Seins-Formen. Über den strengen Konstruktivismus in der Kunst" (Bielefeld 2001) schreibt, der Versuch, in jedem einzelnen Werk eine Art ästhetische Abgeschlossenheit herzustellen, und zwar durch die spezifische Konstruktion, die sich in dem Bild oder in einer Skulptur zeigt, während man gleichzeitig versucht, Teil eines übergeordneten Ganzen zu werden. Das Einzel-Werk soll in ein erläuterbares Verhältnis zur Gattung gestellt werden. In den Worten von Holz: "Die Dialektik von Endlichkeit und Unendlichkeit ist das innere Prinzip dieser Methode." Damit ist die konkret-konstruktivistische Kunst im Prinzip einige Schritte auf die transversale Ästhetik zugegangen, ohne jedoch tragfähige Grundlagen für eine derartige Ästhetik entwickelt zu haben.

Auffällig ist, dass besonders bei der frühen Avantgarde der konstruktiv-konkreten Malerei ein zum Teil extrem idealistischer Kontext vorhanden war. Richard Paul Lohse hat z.B. seine bildlichen Strukturen ganz bewusst als Modell für eine "demokratisch-freiheitliche gesellschaftliche Ordnung" bezeichnet. Fast alle Künstler, die diese Kunst-Richtung vorangetrieben haben, waren kritisch zur gesellschaftlichen Realität eingestellt und haben gehofft, dass man mit ästhetischen Prinzipien die Welt bessern könne.

Insofern ist der Konstruktivismus nicht nur der offizielle Widerpart des Realismus. Die konstruktive Malerei konnte sich in eine heilende Rolle hineininterpretieren, weil sie in sich selbst "die Totalität der Inhalte zum Ausdruck bringt", wie es Holz beschreibt. Die Logik einer absoluten Reinheit verführt dazu, die reine geistige Form als das Heilende aufzufassen. Aus dieser Haltung heraus haben viele der Künstler, die in diesem Stil gearbeitet haben, den

Intellekt als die eigentliche Quelle des Schöpferischen erlebt. Also ist die konstruktiv-konkrete Kunst eine Kunst, die sehr stark im Mind platziert ist und vom Intellekt entworfen wird, und die zugleich eine hohe ethische Ambition in sich trägt. In diesem Sinne hat van Doesburg formuliert: "Die Entwicklung der Malerei ist nichts anderes als die intellektuelle Suche nach der Wahrheit durch die Kultur des Visuellen."

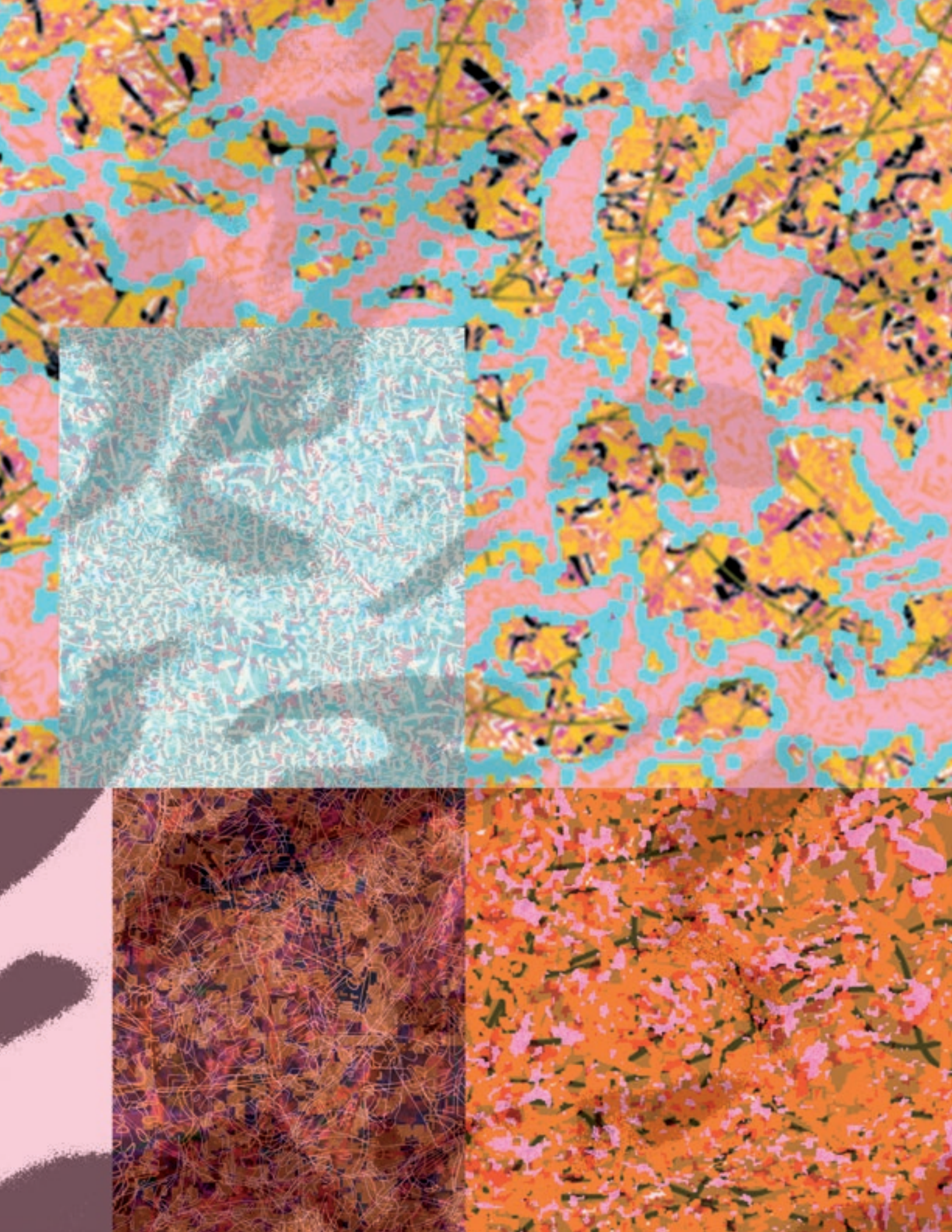
1918 schrieb er zur Beziehung zwischen der geistigen Form und dem neuen Denken folgendes: "Im rein abstrakten Denken gibt es keine sinnhaft-assoziative Natur-Wahrnehmung." Wie Hans-Peter Riese in seinem Buch "Kunst: konstruktiv / konkret" (München 2008) schreibt, hat sich die konstruktiv-konkrete Kunst dadurch keinen Gefallen getan. Es kam dadurch zu einer Verkürzung ihrer eigenen Möglichkeiten, die langfristig, wie er schreibt, "verheerende Folgen zeitigen sollte, weil sie in ihrer simplen Eingängigkeit die wahre Dimension ihres Ansatzes sogleich wieder verschüttete".

Was für die konstruktiv-konkrete Kunst wichtig ist, und was sie in der kunst-historischen Betrachtung bedeutsam macht, ist die Tatsache, dass sie eine eindeutige Absage an die subjektive Kreativität ins Spiel gebracht hat. Man will die Kunst um der Kunst willen. In diesem Sinne wird alles Subjektiv-Narzisstische oder Spontan-Gestische herausgefiltert, ja sogar verboten. Aus dieser Sicht war es folgerichtig, dass ein Teil der Avantgarde behauptete, man könne mit dieser Kunst eines Tages "zur Versöhnung der Dualität von Geist und Materie" kommen.

Man war davon überzeugt, dass diese reine Kunst helfen könne, die Menschen zu einem besseren Bewusstsein zu führen. Typisch dafür ist eine Aussage von Mondrian: "Die Zeit wird kommen, da wir auf sämtliche Künste, wie wir sie heute kennen, werden verzichten können; denn dann wird die herangereifte Schönheit fast greifbare Wirklichkeit sein. Die Menschheit wird nichts dabei verlieren."

Trotzdem blockierten sich diese großen Ambitionen sozusagen selbst. Man kann das an folgendem Beispiel zeigen: Mondrian schreibt: "Wenn der große Sprung vom Subjektiven zum Objektiven, von der Individualität zur Universalität (das ist bei Mondrian die reine Geistigkeit) erst einmal getan ist, hört erst das Subjektive zu bestehen auf, zuvor aber manifestiert sich ein Grad-Unterschied der Subjektivität."

Die Avantgarde der konstruktiv-konkreten Ästhetik wollte den Menschen helfen, zu einem besseren Bewusstsein zu kommen (Mondrian schrieb ganz gezielt von "Bewusstseins-



Wachstum und Bewusstseins-Erweiterung"). Auf der anderen Seite wollte man das Subjektive immer konsequenter eliminieren. Auf dieser Basis ist der Satz, den Mondrian noch 1917/18 voller Euphorie schreiben konnte, ein wenig irritierend: "Dann ist die allgemeine Einheit in Kunst und Leben kein unerreichbares Ziel mehr."

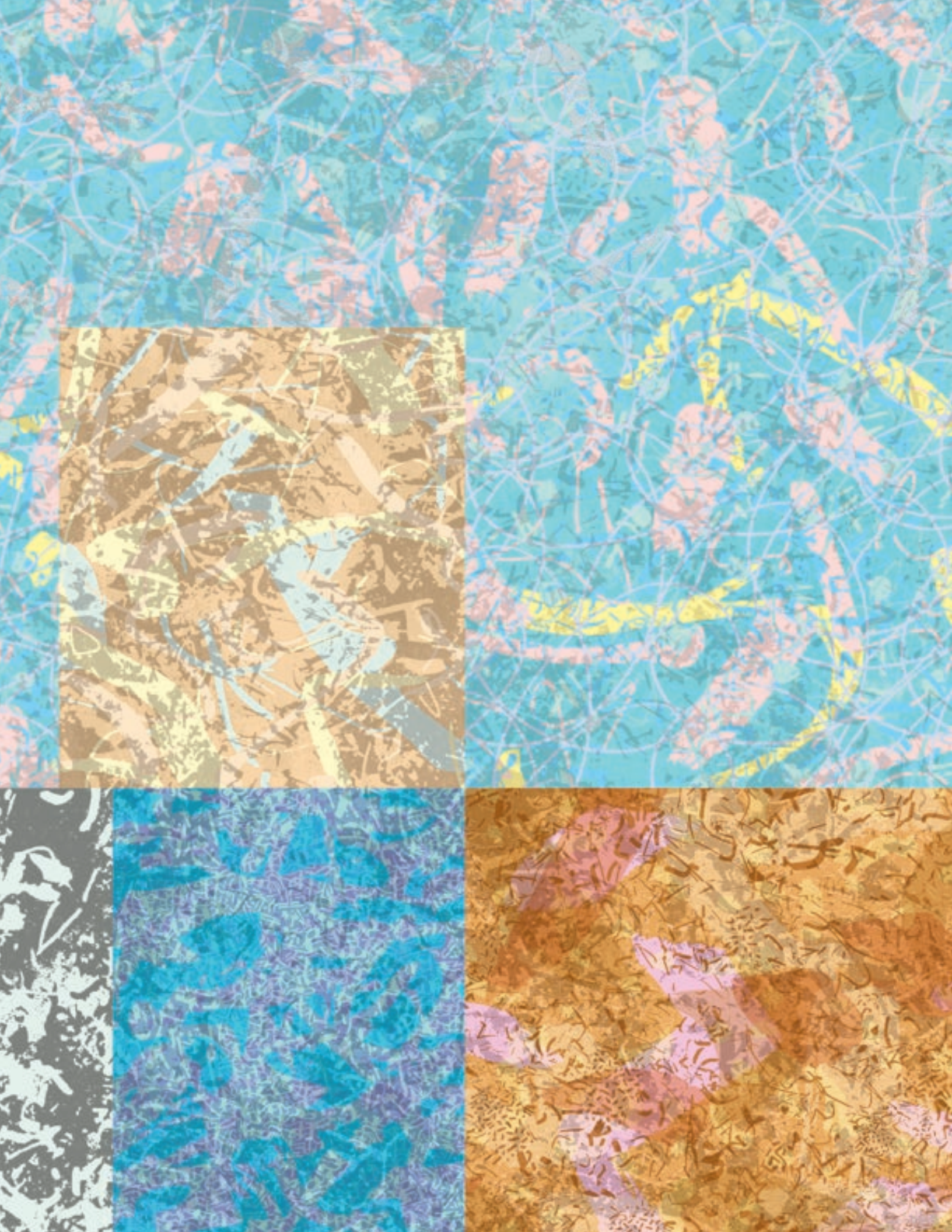
Wassily Kandinsky hat in seinem Buch "Über das Geistige in der Kunst" (Bern 2003) folgendes geschrieben: "In der Kunst geht nie die Theorie voraus und zieht die Praxis nach sich, sondern umgekehrt." Das verwundert ein wenig, weil gerade die konstruktiv-konkreten Künstler eine sehr deutliche "Theorielastigkeit" (Riese) aufwiesen. Trotzdem verstanden sie sich und ihre Malerei als einen sehr pragmatischen Weg, ja geradezu als konkrete Praxis einer Bewusstseins-Verbesserung. Und damit ergibt sich wiederum eine gewisse Annäherung zwischen dieser Stil-Epoche und den Prinzipien der transversalen Ästhetik.

Zu der Theorielastigkeit gesellt sich noch eine leicht rauschhafte Utopie-Gläubigkeit. So heißt es zum Beispiel in einer Erklärung, die von Doesburg zusammen mit Lissitzky und Richter 1922 herausgegeben wurde: "Wir stellen fest, dass die Kunst heute aufhört, ein Traum zu sein, der sich in Gegensatz stellt zur Realität der Welt, aufhört, ein Mittel zur Entdeckung kosmischer Geheimnisse zu sein."

Einer der Gipfelpunkte dieser Entwicklung war, als Malewitsch 1915 sein berühmt gewordenes schwarzes Quadrat malte und ausstellte. Malewitsch war zu einer spezifischen Form von Gegenstandslosigkeit vorgedrungen. Deshalb gab er seiner Malweise den Namen Suprematismus. Im Zentrum dieser Konzeption stand kein formales Credo, kein theoretisches System, wie bei den Konstruktivisten, sondern die reine Empfindung des Malers ... "seine Erregung", die sich in dem Bild ausdrückt.

In dem schwarzen Quadrat, so argumentiert einer der Theoretiker des Suprematismus, nämlich Wiktor Schklowski, ist der Versuch integriert, dass sich die Kunst in diesen Kunstwerken ihrer selbst bewusst werden soll. Insofern, so schreibt er, haben die Suprematisten in der Kunst das Gleiche getan wie in der Medizin die Chemiker. Sie haben den wirkenden Teil der Mittel rein dargestellt.

Alles in allem kann man sagen, dass die Leistung der konstruktiv-konkreten Kunst, und da folge ich den Ausführungen von H. P. Riese, darin begründet ist, dass sie "die Entwicklung einer Ästhetik vorangetrieben hat, die sich der rationalen Nachvollziehbarkeit und damit der intellektuellen Nachprüfbarkeit eines ästhetischen Urteils geöffnet hat". Damit sei die Kunst



aus dem Dunkel der Mythologien herausgetreten und habe es auch geschafft, sich den rein privatistischen Geschmacks-Urteilen zu entziehen.

Auch hier zeigt sich wieder eine deutliche Nähe zur transversalen Ästhetik. Auch bei ihr geht es weder um das Privatistische noch um esoterische oder mythologische Ambitionen. Allerdings ist die konkret-konstruktive Malerei nie in der Lage gewesen, den Schritt zu wagen, der von der Selbst-Darstellung der geistigen Mittel zu einer direkten Beeinflussung des persönlichen Bewusstseins des Rezipienten hätte führen können. Die Mittel der konstruktiv-konkreten Malerei bleiben auf die Mittel beschränkt.

Es war diesen Künstlern nicht möglich, die nächste Tür zum Fortschritt zu öffnen, nämlich diese Mittel, die jetzt ihre Reinheit gefunden hatten, einzusetzen, um das Erhabene im Bewusstsein einer Person zu evozieren. Anders gesagt: Die geistige Reinheit dieser Kunst vermittelte nur den reinen Geist, trug aber in sich nie die Kraft (und auch das Wollen), in der Person das Überbewusstsein zu öffnen und das Erhabene damit nutzbar zu machen.

Somit bleibt die konstruktiv-konkrete Kunst letztlich nach wie vor dem Abbild-Dogma verhaftet, weil das Ästhetische zwar zum Eigen-Thema wurde, kombiniert mit dem Ideal des reinen Geistes, aber es gab keine Versuche in dieser Konzeption, die pure Präsentation der künstlerischen Mittel daraufhin zu überprüfen, ob diese Purheit tatsächlich die Kraft in sich tragen könnte, das Erhabene zum Erscheinenden zu machen.

Meiner Meinung nach hat sie es nicht. Aber immerhin, hätte es die konstruktiv-konkrete Kunst nicht gegeben, wäre der Schritt zur transversalen Ästhetik vermutlich noch schwieriger zu vollziehen.

Man kann bezweifeln, ob die konstruktiv-konkrete Kunst tatsächlich ihr Ziel erreicht hat, nämlich durch eine "rein geistige Form" so etwas wie das Ewige des Geistes zu präsentieren. Meiner Meinung nach wird immer dann, wenn ein relativ reiner Geist, der nicht an irgendeine Abbildung (Sujet) gebunden ist, mit dem Bewusstsein eines Menschen in Kontakt kommt, automatisch ein Prozess in Gang gesetzt, der aus zwei Faktoren besteht: Es kommt fast immer zu einer leichten Form von Space. Und es wird das Erhabene erlebt, zumindest als sanfte Ahnung (Resonanz).

Bei den Bildern der konstruktiv-konkreten Kunst spürt man zwar die "rein geistige Form", aber sie bewirkt weder Space, noch erlebt man die Resonanzen des Erhabenen. Bei den ganz

guten Werken dieser Kunst-Richtung erlebt man allerdings eine intensive und authentische Aufrichtigkeit in dem Bemühen, die künstlerischen Mittel zum alleinigen Inhalt der Kunst zu machen. Und man spürt auch eine Art Selbst-Verpflichtung der Künstler, auf Basis von rationalen Prinzipien (also ohne die Show und die Gesten des großen Genies), etwas zu erschaffen, was über allen Bilder-Moden und Zeitgeist-Perspektiven existieren kann ... eine Art Zeitlosigkeit in visueller Form.

Lassen Sie uns an dieser Stelle die drei wichtigsten Kriterien der konstruktiv-konkreten Kunst zusammenfassend betrachten (siehe das nebenstehende Schaubild).

KONSTRUKTIV-KONKRETE KUNST

3 Kriterien

- Die "rein geistige Form" dominiert:
  - Die künstlerischen Mittel werden zum alleinigen Kunst-Thema.
  - kein Sujet / kein Subjektivismus
- Es gibt kein Mit-Thema (z.B. das Erhabene)
- Rationale Prinzipien dominieren:
  - Die inneren / logischen Gesetze der klassischen Ästhetik werden zum Abbild (Artefakt).

Die konstruktiv-konkrete Kunst hat trotz aller Geistigkeit kaum Wege gefunden, um das Erhabene zum Mit-Thema zu machen. Selbst bei den ganz bedeutenden Werken, wie z.B. den von Mondrian und Malewitsch wird das Mit-Thema ersetzt durch Theorien und idealistische Programmatiken. Auffällig ist, das schreibt auch Riese in seinem Buch, dass wohl kaum eine andere Kunst-Richtung so viel Theorie-Arbeit geleistet hat. Es ist viel Kopflastigkeit beteiligt gewesen. Das liegt daran, wie van Doesburg schon 1918 geschrieben hat, "dass es im rein abstrakten Denken keine sinnenhafte assoziative Naturwahrnehmung gibt. An ihre Stelle tritt die Begriffs-Beziehung."

Begriffs-Beziehung bedeutet, dass man neben einer deutlichen Orientierung in Richtung Mathematik (die Harmonik von Zahlen, Relationen und Proportionen) sehr stark theoretische Konzeptionen und somit Wort-Philosophien bevorzugt hat. Das dürfte auch der Grund dafür sein, wie Riese schreibt, "dass es auffällig viele Statements der Künstler gegeben hat im Hinblick auf den theoretischen Impetus ihrer Kunst, sehr viel mehr als z.B. bei den Künstlern des Informell."

Auch die jüngere Generation der Konstruktivisten, die z.T. unter dem Stichwort "Neo Geo" arbeiten, legt relativ viel Wert auf rationale Theorien und Denk-Modelle. Das bedeutet, dass

die konstruktiv-konkrete Kunst immer noch das rein Geistige im tonalen Fokus sucht. Nun kann aber das Schöpferische (das man als das Nagual bezeichnen kann) nicht im tonalen Fokus zur Erscheinung gebracht werden:

Im Tonal lebt das Schöpferische nicht mehr.

Es ist aber genau dieses Schöpferische, das das Ewige des Geistes (das Erhabene) evozieren kann. Insofern sind viele andere Kunst-Richtungen vielleicht ergiebiger und weitreichender, wenn sie versuchen, das Schöpferische als Mit-Thema in das eigentliche Sujet (Kunst-Thema) einzuweben.

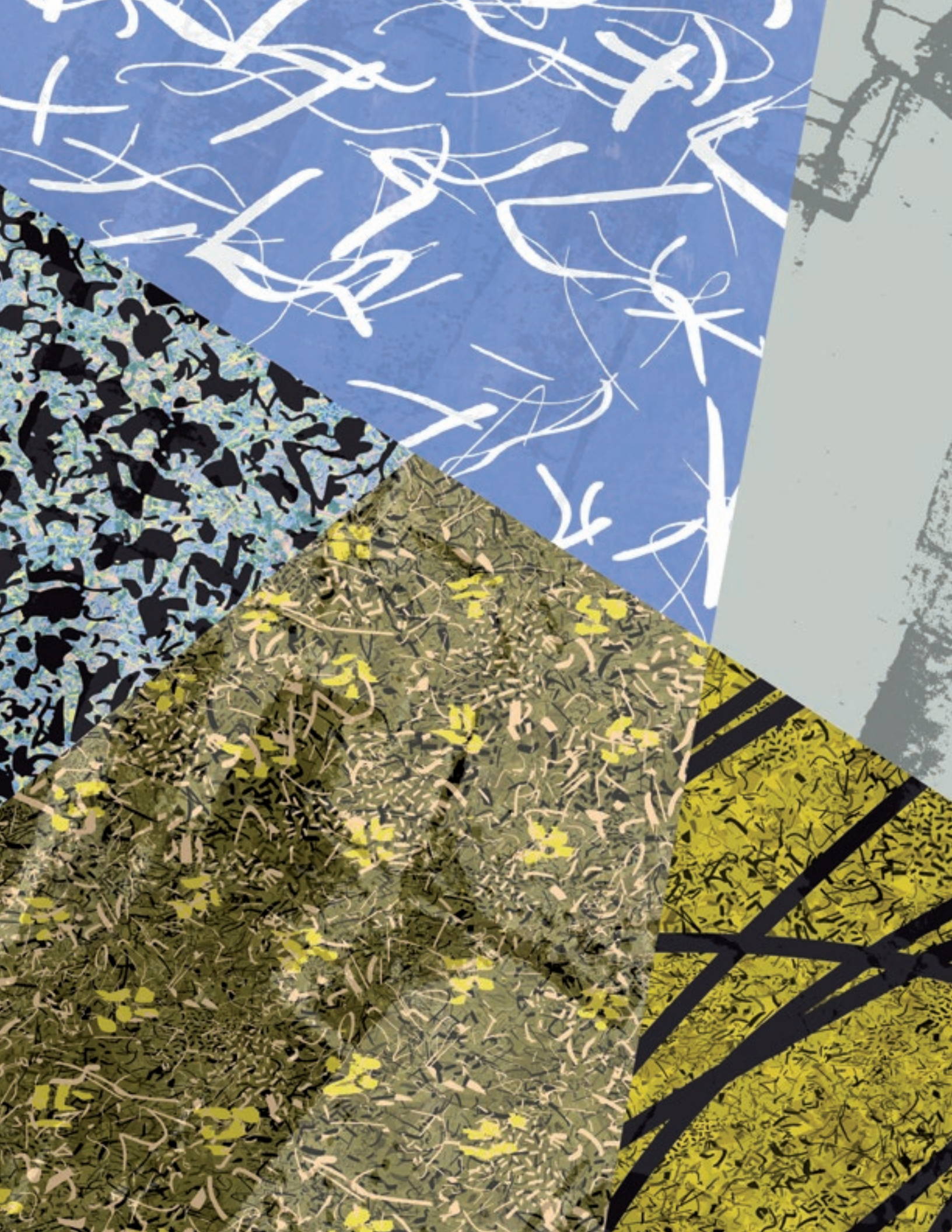
Der Konstruktivismus versucht, denjenigen Geist zu formen, der die Wahrheit finden kann. Das ist eine zentrale These von van Doesburg. Was findet er? Er findet den Geist der Kunst in der Kunst, nicht aber den Geist des ewigen Werdens in der Welt ... den Geist der Schöpfung (das Erhabene). Aus dieser Perspektive wird allerdings verständlich, warum die frühen wie auch die späteren Konstruktivisten in der Fantasie alles das sahen, was "jenseits des Verstandes" platziert ist (van Doesburg).

Jenseits von Ratio und Verstand gibt es angeblich nur das Barocke oder das Animalistische . Dort dominieren "Sensualismus und Sentimentalismus" (van Doesburg).

Man kann natürlich sagen, dass diese fast überzogene Fixierung auf rationale Prinzipien, d.h. auf die Reinheit des Weges (Reinheit gleichgesetzt mit "ohne Fantasie" und subjektivem Ingenium), nötig war, um dieser Kunst-Richtung, die ja gerade zu Beginn des letzten Jahrhunderts ausgesprochen intensive Diskussionen und Wirkungen hatte, durchzusetzen.

Vielleicht war auch die Lust an der Polemik beteiligt oder, wie Riese schreibt, "der Überschwang der Avantgarde". Aber vermutlich war es doch noch etwas mehr. Schon Hegel hat in seiner Ästhetik darauf hingewiesen, dass man bei aller Sehnsucht nach Klarheit, den Unterschied zwischen Einbildungs-Kraft und Fantasie berücksichtigen müsse. Er schreibt: "Dann muss man sich jedoch zugleich hüten, die Fantasie mit der bloß passiven Einbildungs-Kraft zu verwechseln. Die Fantasie ist schaffend."

Genau hier liegt der Kern für die Selbst-Limitierung der konkreten Kunst. Man wollte sich abkoppeln von der individuellen Willkür des Künstlers. Und man wollte, dass die visuellen



Konstruktionen intellektuell nachvollziehbar, ja sogar begründbar seien. Wenn man den Künstler, die Fantasie und das Unerklärbare in dieser Form ausklammert, blockiert man den Kontakt zum Schöpferischen. Man beginnt unbewusst, die Fantasie zu bekämpfen. Genauso hat es auch van Doesburg gesehen und gewollt, wenn er schreibt: "Wir arbeiten auf der Grundlage von Mathematik und Wissenschaft, d.h. mit intellektuellen Mitteln." Riese kommentiert das wie folgt: "Keine Frage, dass es sich hier um eine Verkürzung der Möglichkeiten der konkreten Kunst handelt, die allerdings verheerende Folgen zeitigen sollte, weil sie in ihrer simplen Eingängigkeit die wahren Dimensionen des Ansatzes sogleich wieder verschüttete."

Was sind die wahren Dimensionen … diejenigen Dimensionen, die meiner Meinung nach das Geistige als Weg zum Schöpferischen am besten in den Griff bekommen könnte? Nun, die vertanene Chance des Konstruktiven liegt vermutlich in der falschen Auffassung von Wahrheit. Es wird eine Wahrheit gesucht und gestalterisch zelebriert, die die offene Entwicklung des menschlichen Geistes verbietet. Es wird eine Wahrheit angestrebt, die das Leben der Menschen, das ein Suchen ist, abkoppelt von der Eigen-Dynamik des Lebens, das immerzu das Unerfahrbare offeriert. Und ... vielleicht der wichtigste Aspekt ... es wird einer Wahrheit gehuldigt, die das Prinzip des Übersteigens total ausgrenzt. Etwas prononciert gesagt:

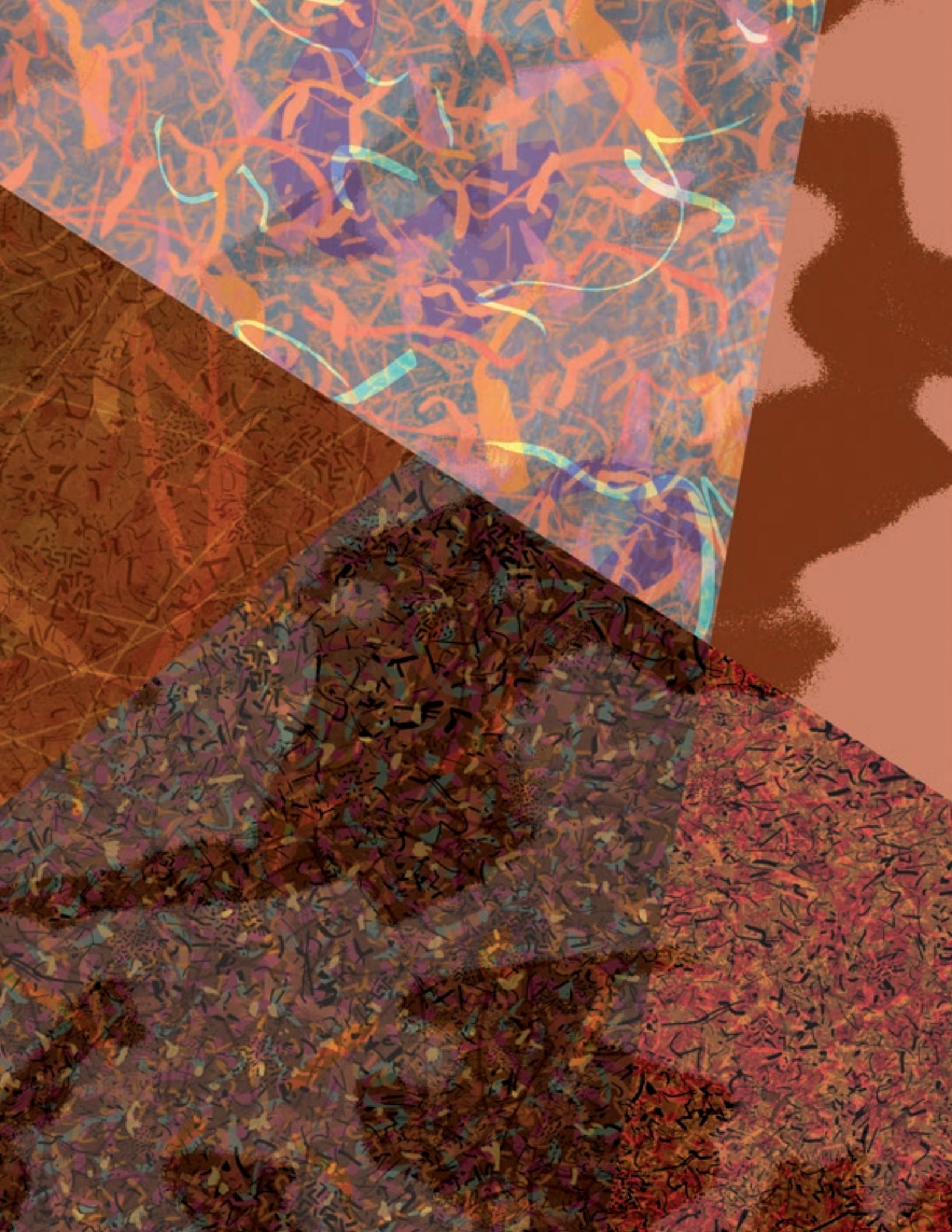
Eine Wahrheit, die das Endgültige findet,
ist die Wahrheit des Todes.

Meiner Meinung nach ist es die Aufgabe der Ästhetik, Menschen zu animieren, sich in das Ungewisse des Sich-Übersteigens hineinzubegeben. Kunst ist nicht nur die Abrissbirne der Kultur, damit sich die Kultur evolutiv organisieren kann. Das ist Kunst allemal. Aber bezogen auf das Individuum ist Kunst immer auch die visuelle Aufforderung zum Sich-Übersteigen (Rilke: "Du musst Dein Leben ändern!"). Und um dieses Übersteigen bewältigen zu können, und da folge ich den Ausführungen von Michael Theunissen, ist es wichtig, dass das Erhabene "einbrechen" kann in das Bewusstsein der Person.

Wenn aber das Erhabene als negative Fantasie diskreditiert wird, kann das Übersteigen nicht ins Spiel gebracht werden. Genau an diesem Punkt scheiterte die konstruktiv-konkrete Malerei an ihren und in ihren eigenen Zielen.

Lassen Sie uns versuchen, noch einmal kurz einige Schlussfolgerungen daraus zu ziehen:

- Der Konstruktivismus hat das Geistige in der Kunst entdecken und isolieren können. (Er hat das Geistige "pur" gemacht.) Das macht ihn zu einem wichtigen Vorreiter für die transversale Ästhetik.



Der Konstruktivismus hat dieses Geistige zu einem Instrument erhoben, das die Wahrheiten finden soll. Gefunden hat er die Wahrheit der Vernunft in der Kunst, indem durch ihn die Instrumente zur Herstellung der Kunst zum Inhalt der Kunst erhöht wurden.

- Dadurch wurde aber der eigentlich wichtigere Schritt blockiert:

Das Geistige konnte nicht eingesetzt werden für die Evokation des Erhabenen.

Das Geistige bleibt am Denken (Tonal) gebunden. Das Geistige kann sich deshalb nicht für das Undenkbare öffnen. Es bleibt fixiert auf das Sein ("das Universale" / Mondrian). Es findet nicht den Weg zum Jetzt des Werdens. Das Geistige kann nicht instrumentalisiert werden ... zur Resonanz-Membrane für die Schöpferische Zeit (Nagual).

Lassen Sie uns versuchen, auf dieser Basis die Unterschiede zwischen "konkret" und "transversal" in den Griff zu bekommen. Die konstruktiv-konkrete Ästhetik will den "reinen Geist" (Mondrian). Um diesen freisetzen (isolieren) zu können, benötigt man universale und damit letztlich ewige Prinzipien. Diese Prinzipien sollen den Artefakten eine spezifische "Zeitlosigkeit" (Mondrian) vermitteln, d.h. die einzige Wahrheit ist der reine Geist der sich als Wahrheit des Endgültigen darstellt. Das vermittelnde Instrument (also das Kunstwerk) muss seine eigene Zeitlosigkeit herstellen, damit der reine Geist "rein" bleiben kann. Diese Fixierung auf Zeitlosigkeit führt das Bewusstsein in die falsche Richtung, nämlich zum Ur-Sein ... zum unbewegten Geist, der das Gegenteil von Wagnis, Ereignis (Kooperation) und Werden ist.

DAS REINE EREIGNIS

Prämissen für die transversale Ästhetik

1. Es gibt die Selbst-Reflexion der Zeit. Die schöpferische Zeit will, dass wir sie sehen oder erleben, und zwar als das Plötzliche des Erhabenen.
2. Wenn es einem Kunstwerk gelingt, diese Selbst-Reflexion so zu codieren, dass sie in dem Kunstwerk aktiv werden kann*), wird die schöpferische Zeit im Bewusstsein der Person als das Erhabene in Erscheinung**) treten.
3. Für diese Codierung ist erforderlich, dass alles das, was "weltlich / tonal" ist, auf ein Minimum reduziert wird. Deshalb der Einsatz der bewussten Banalität. Zugleich ist es wichtig, dass ein Maximum von dem spontanen Werden visualisiert werden kann. Das geschieht durch die gebrochenen Brechungen.

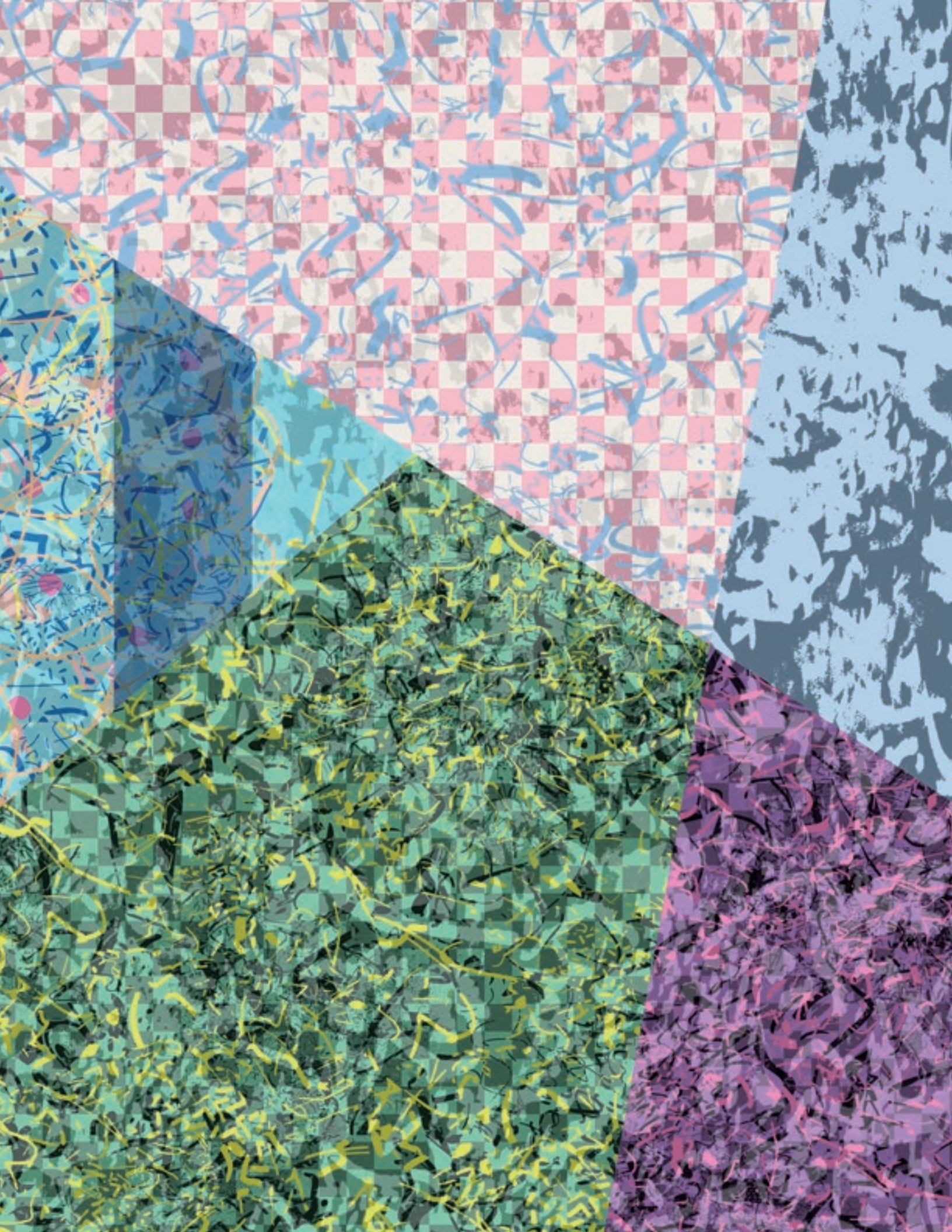
Als Maxime:

So wenig Sein wie nötig.
So viel Werden wie möglich.

Überkomplexität mit den Mitteln der Banalität

Das reine Ereignis

*) als Bühne / als Auftritt
**) als Resonanz



Auf dieser Basis organisiert die konstruktiv-konkrete Ästhetik einen Prozess, der für die Person, die sich damit auseinandersetzt, ausgesprochen positiv sein kann. Es ist das Ankommen in der "intensiven Totalität des Seins" (Holz). Das ist nicht schlecht. Es ist wirklich wie ein Ankommen, weil es den Mind, konkreter gesagt die Affekt-Logik einer Person, ankommen lässt in einer Sehnsucht, die jeder Mensch kennt, der dem kartesianischen Modell folgt, und der sein Ich und sein Leben permanent in seinen Denk-Prozessen organisiert. Es ist letztlich das Ankommen von Denk-Prozessen in ihrer Selbst-Reflexion:

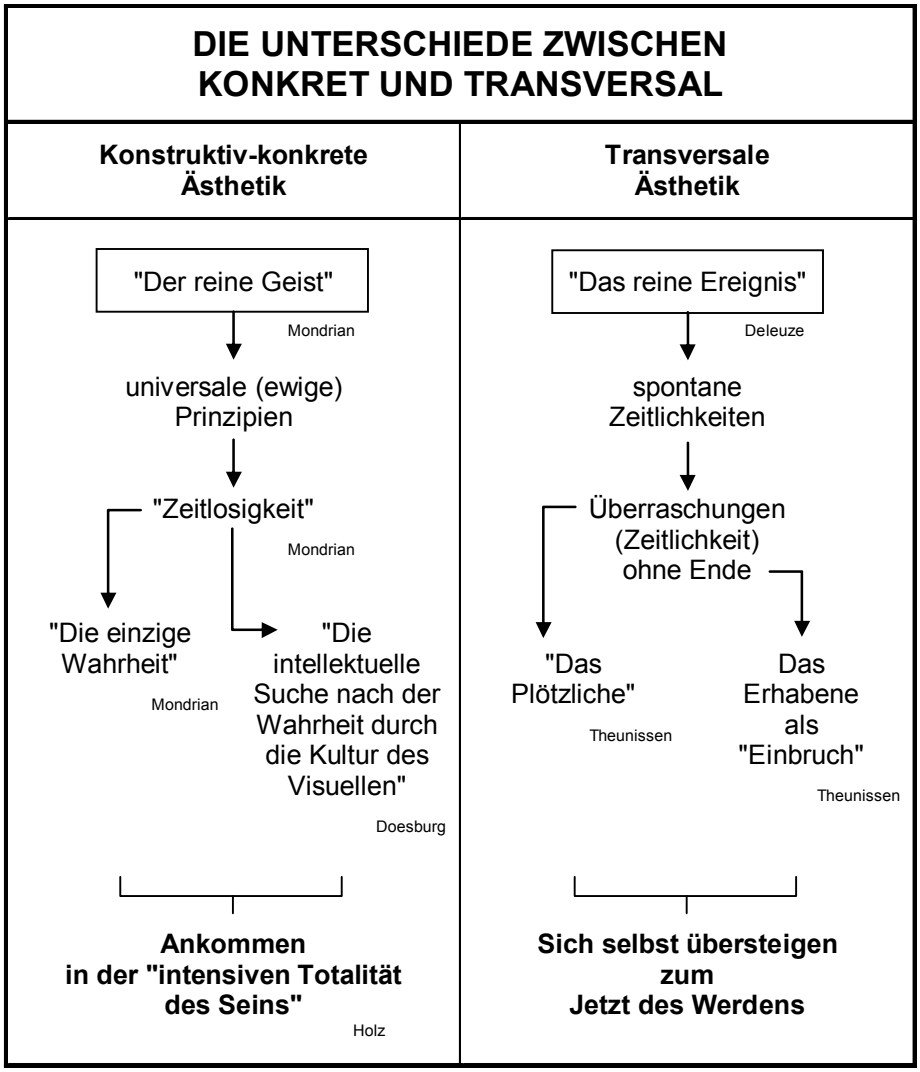
Das Denken spiegelt sich
durch die Kunst
in sich selbst.

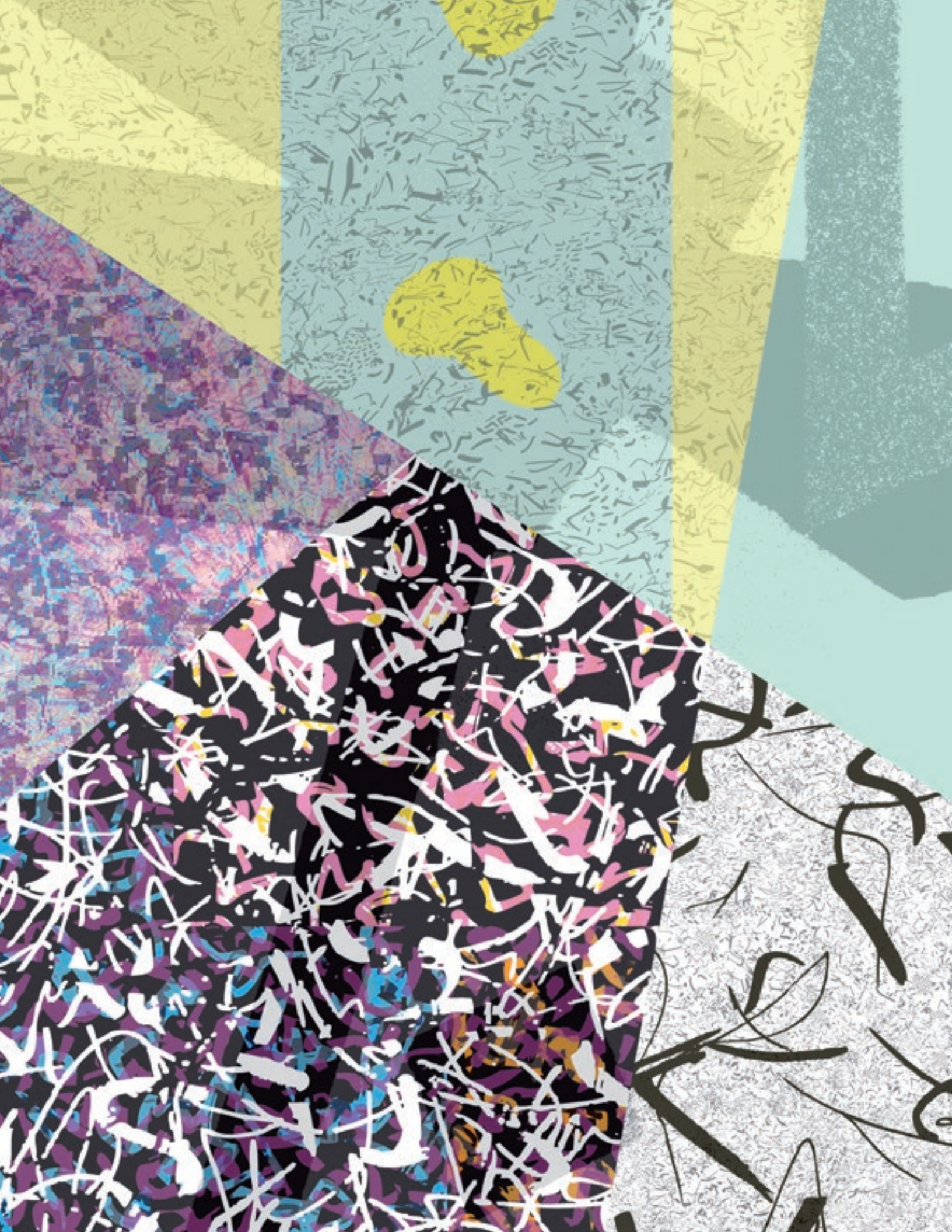
Es ist also eine eminent kartesianische Konzeption, die sich hier zeigt. Das Denken und die Vernunft geleiten sich selbst auf den Thron der Totalität.

Bei der transversalen Ästhetik ist der Fokus anders. Hier geht es nicht um den reinen Geist, sondern wie Gilles Deleuze geschrieben hat, um

"das reine Ereignis".

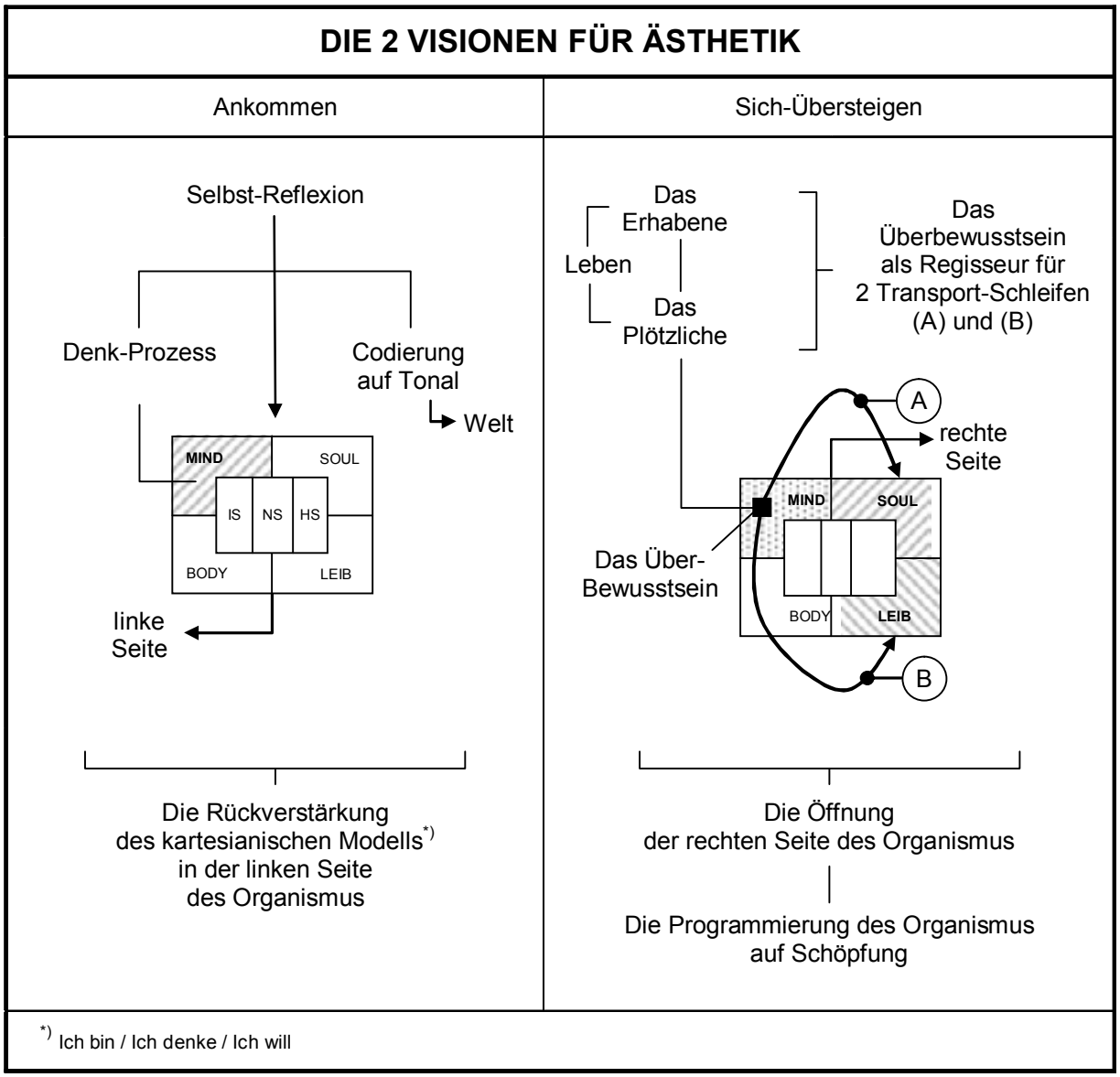
Das reinste Ereignis ist vermutlich das, was M. Theunissen als den "Einbruch des Plötzlichen" in das menschliche Bewusstsein beschrieben hat. Wenn man dieses reine Ereignis haben will, sollte man auf Überkomplexität setzen und auf die

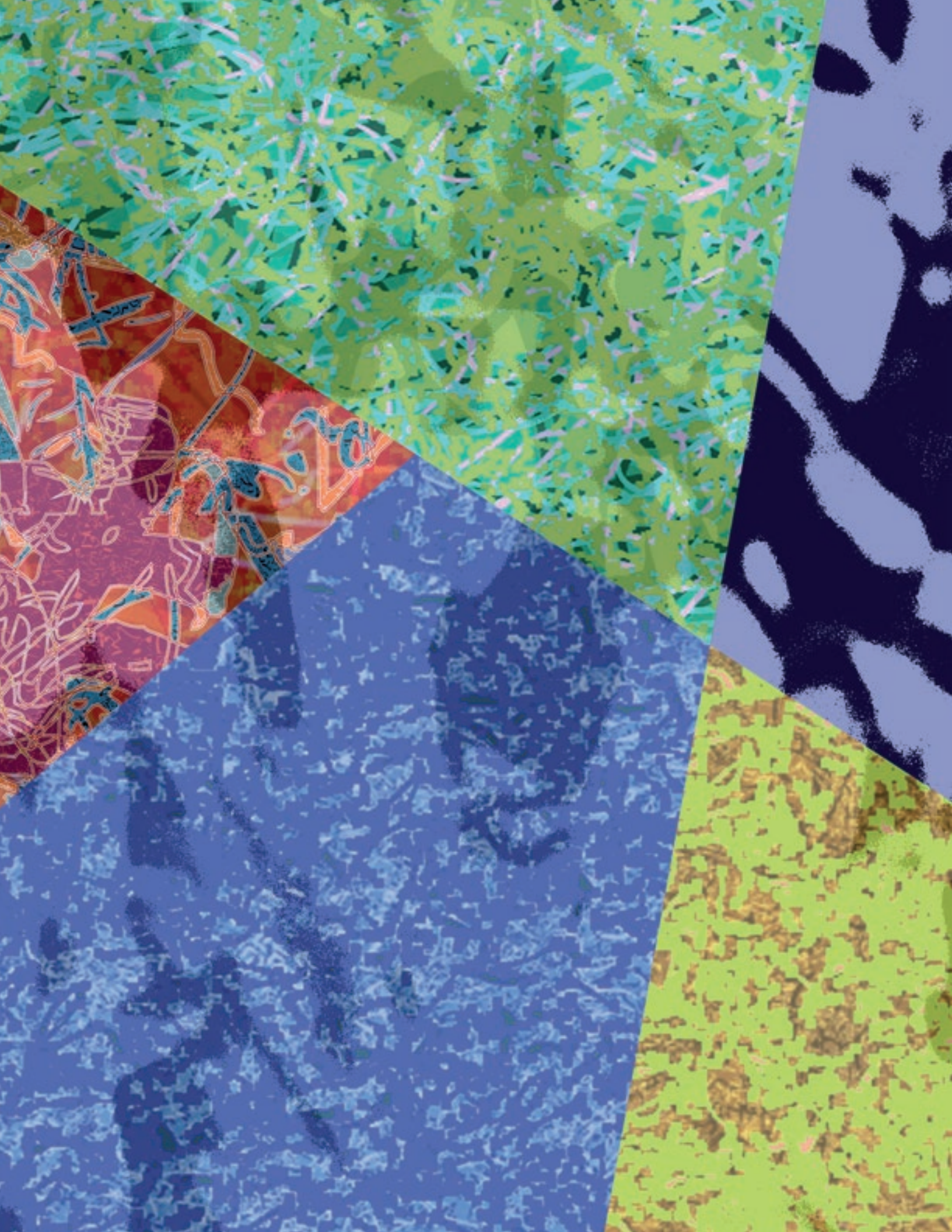




Spontaneität der Zeit. An die Stelle von Zeitlosigkeit tritt dann eine extreme Zeitlichkeit ... eine Zeitlichkeit der Kontingenz ... also Überraschungen und Überschreitungen ohne Ende. Nur das kann "das Plötzliche" erzeugen. In diesem Plötzlichen kann das Erhabene als "Einbruch" (Theunissen) stattfinden. Die Übersicht auf Seite 302 beschreibt einige Aspekte davon.

Die transversale Ästhetik, das zeigt das Schaubild auf Seite 304, folgt einer völlig anderen Vision als der Konstruktivismus. Es geht nicht um das Ankommen, sondern es geht um das Sich-Übersteigen.





Bei dem Modell der konstruktiv-konkreten Ästhetik, das auf Ankommen ausgerichtet ist, kommt es zu einer Rück-Verstärkung des kartesianischen Modells, und zwar in der linken Seite des Organismus … genauer gesagt im Mind. Bei der transversalen Ästhetik ist die Intention auf das Sich-Übersteigen ausgerichtet. Wie das Schaubild auf Seite 306 zeigt, laufen die Prozesse deshalb völlig anders. Das Überbewusstsein wird in Verbindung gebracht mit dem Erhabenen, das im Plötzlichen zu einer Erscheinung wird. Das Überbewusstsein ist Mind. Also beginnt es auch hier im Mind. Man kann also sagen, dass zwischen der konstruktiv-konkreten Ästhetik und der transversalen Ästhetik eine Gemeinsamkeit existiert: Der Mind ist der Beginn des Besser-Werdens.

Bei der konstruktivistischen Strategie des Ankommens läuft es aber vom Mind über die Selbst-Reflexion auf eine Codierung hin, die Wahrheit als Endgültigkeit anstrebt. Das ist ein Aspekt des Tonals. Bei der Strategie des Sich-Übersteigens startet der Prozess auch im Mind, aber dort wird das Überbewusstsein beauftragt, zum Regisseur von zwei Transport-Schleifen zu werden. Eine Transport-Schleife geht vom Überbewusstsein zu Soul, die andere vom Überbewusstsein zum Leib.

Die Strategie des Sich-Übersteigens öffnet und aktiviert die rechte Seite des Organismus und versucht anschließend, diesen Organismus in seiner Gesamtheit auf Schöpfung zu programmieren. Natürlich kann man das nicht allein mit der transversalen Ästhetik erreichen. Wie ich bereits geschrieben habe, sollte die transversale Ästhetik mit einer energetischen Ästhetik und einer geistigen Ästhetik verbunden werden. Es sind also 3 Kanäle des Ästhetischen, die es zu ritualisieren gilt und die innerhalb dieser Ritualisierung aufeinander abzustimmen sind.

Der Grundgedanke für dieses Zusammenwirken von 3 Ästhetiken ist relativ einfach: Man sollte Schöpfung so ritualisieren, dass der Organismus auf Schöpfung programmiert wird. Die Rituale kooperieren deshalb so mit der Schöpfung (Nagual), dass es zu Nagual-Resonanzen im Gesamt-Organismus kommt.

An dieser Stelle können wir einen wichtigen Aspekt erkennen: Der Mind kann durchaus in der Wahrheit einer (vermeintlichen) Endgültigkeit ankommen. Es entstehen dadurch positive Gefühle von "coming home" und Gewissheit. Aber das alles vollzieht sich nur im Mind, und zwar als Struktur. Es hat keine Auswirkungen auf die anderen Sektoren des Organismus: Was der Mind erzeugt, bleibt im Mind … als Mind-Struktur.

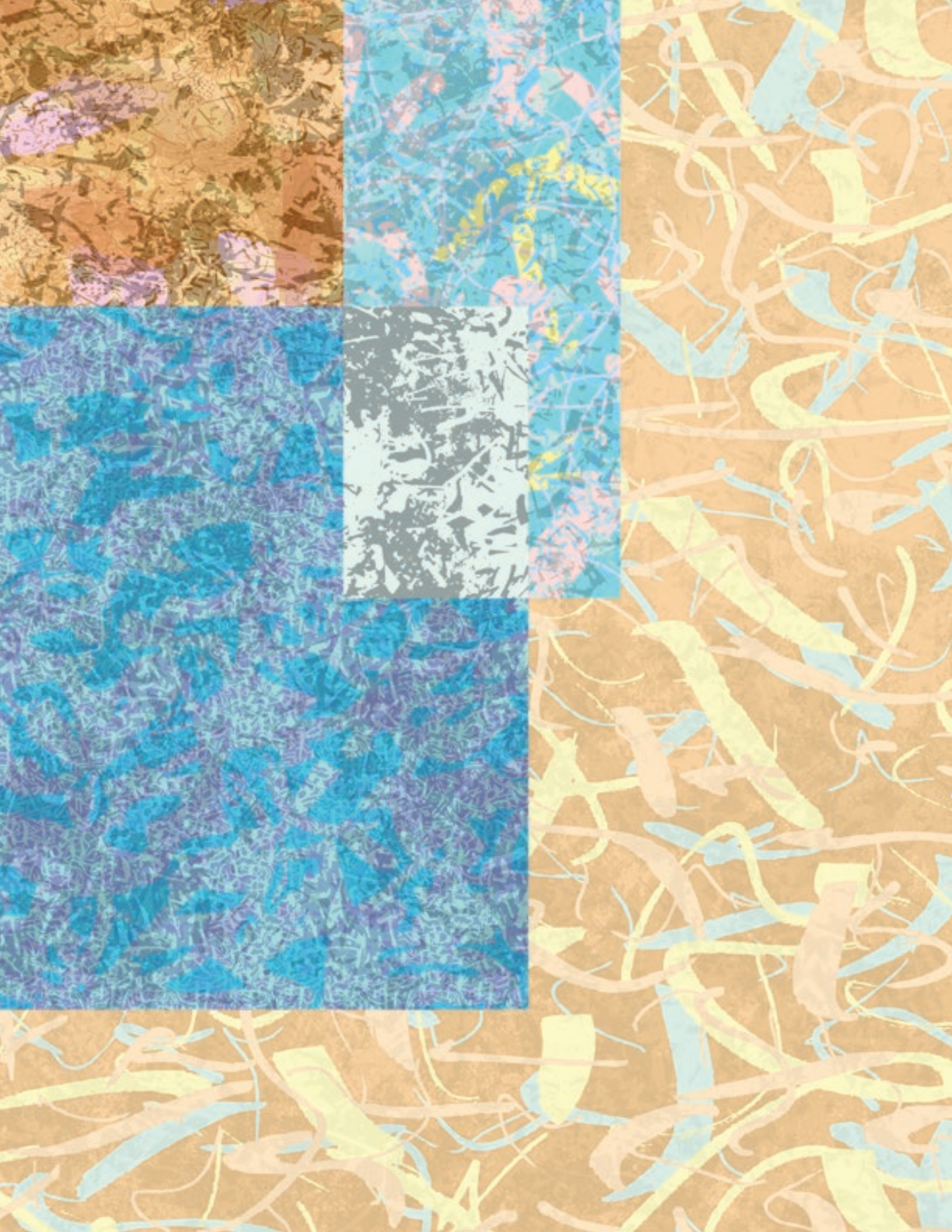
Anders ist es, wenn der Mind in den Prozess des Selbst-Übersteigens einsteigt. Dann kooperiert er mit dem Erhabenen und dadurch entsteht das Gegenteil von Struktur, nämlich

Kontingenz. Und wenn das geschieht, ist automatisch der Gesamt-Organismus beteiligt. Dann geschieht eine umfassende Nagual-Programmierung.

Wir sehen, dass nur "das offene Werden" in der Lage ist, den Gesamt-Organismus auf Schöpfung zu programmieren. Erst dann, wenn der Mind mit dem Jetzt der Schöpfung kooperiert (z.B. in Form des Erhabenen), werden alle Sektoren des Organismus positiv stimuliert:

Das Werden ist der natürliche Atem
des menschlichen Organismus.

John Keats hat einmal gesagt: "Schönes ist wahr und Wahres ist schön." Damit gibt er der Wahrheit eine ästhetische Dimension ebenso wie er der Schönheit sagt, dass sie die Aufgabe habe, das Wahre zu entdecken oder zu benennen. Offensichtlich gibt es hier eine Wechselwirkung. Ein Zitat von Dostojewski scheint ebenfalls in diese Richtung zu weisen, wenn er schreibt: "Unsere kranke Welt wird an der Schönheit genesen." Hier wird Schönheit zusätzlich zum Heiler. Und Franz Kafka argumentiert ähnlich, wenn er schreibt: "Jeder, der sich die Fähigkeit erhält, Schönheit zu erkennen, wird nie alt werden."



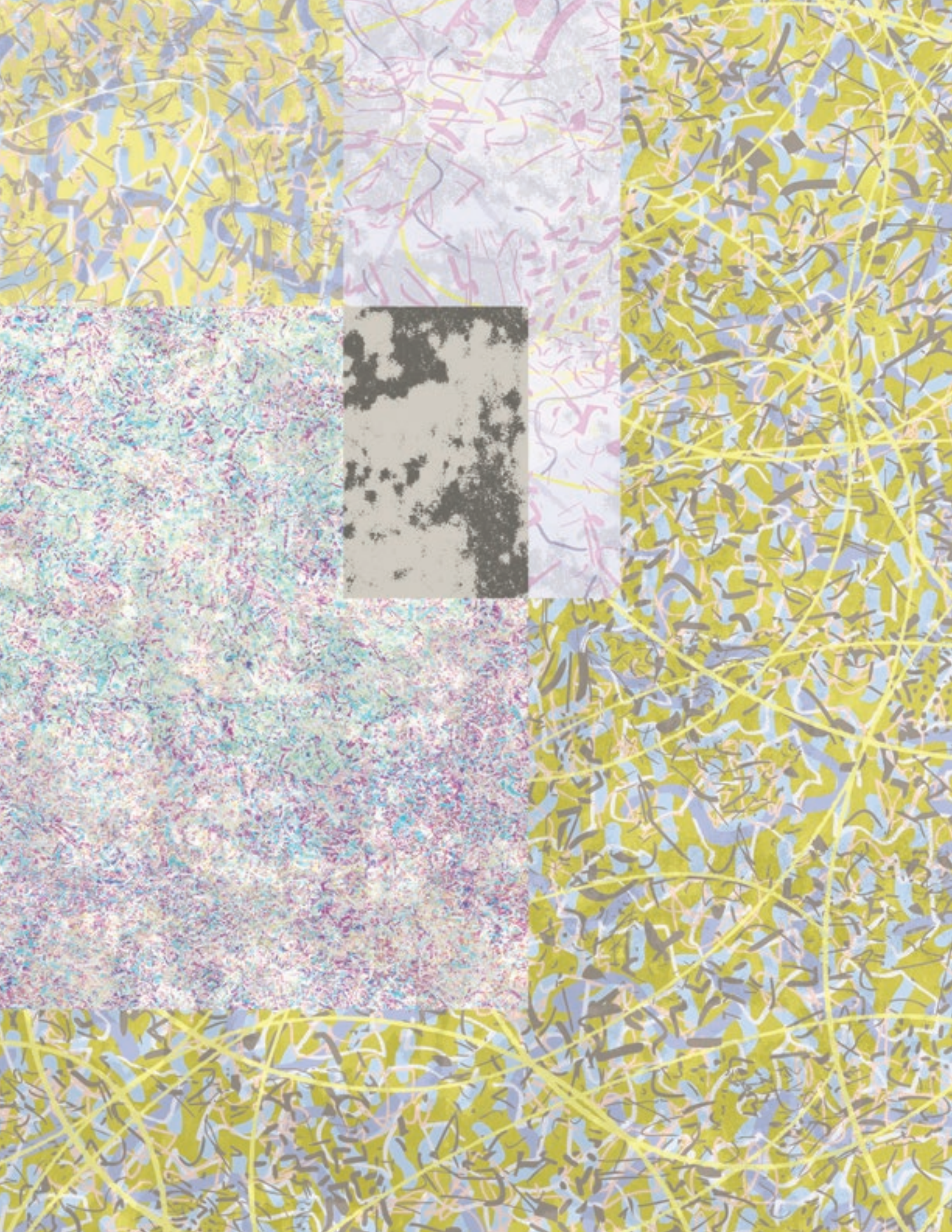
THE STORY BEHIND

1985 begann KENO ONEO, ein System aufzubauen, das er MIND-DESIGN nannte … eine Kombination aus mentalen Ritualen, angewandter Metaphysik und Neuroforschung.

Dieses System wurde bis 2015 an vielen hundert Personen erprobt und im Sinne eines Labor-Experiments kontinuierlich vertieft, weiterentwickelt und durch empirische Wirkungs-Studien qualifiziert. In diesem Rahmen wurden auch verschiedene Typen von "Mind-Machines" entwickelt und getestet. Einige der Mind-Machines basieren auf Körper- und Atem-Ritualen. Andere auf musikalischen und visuellen Stimulationen.

In diesem Kontext wurde erkannt, dass es eine stringente Wechselwirkung zwischen Kunst, Mind und Mystik gibt. Das führte zu dem Entwicklungs-Projekt "Art for Brain".

Auf dieser Basis entwickelte KENO ONEO ab 2009 die transversale Ästhetik. Seit 2012 gestaltet er Kunstwerke, die als visuelle Mind-Machines darauf ausgerichtet sind, den Mind des Betrachters mit dem Jetzt der Schöpfung zu verbinden … MYSTIC ART.



VITA

KENO ONEO

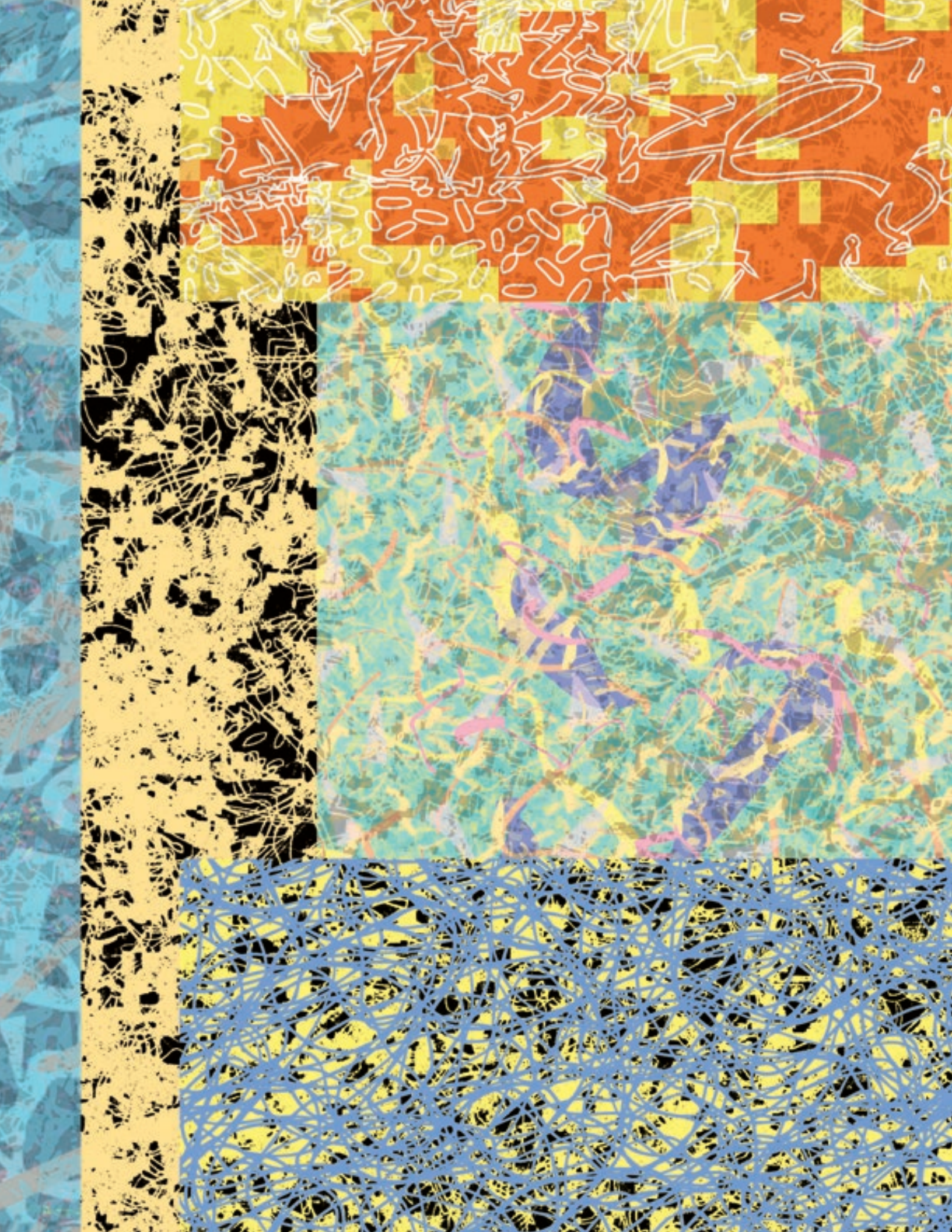
STUDIUM AN DER
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN
1963 - 1966

ANSCHLIESSEND DIVERSE PROJEKTE
UND THEORETISCHE STUDIEN IN

- DESIGN / BRANDING / MARKETING
- OPERATIONALE PLANUNGS-THEORIE
- PRODUCT DEVELOPMENT
- POLITISCHE KOMMUNIKATION
- ANGEWANDTE NEUROFORSCHUNG
- NOETERIK / MIND DESIGN

GEBOREN: 13.03.1943

KENO ONEO
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN



SPONSORED BY

NOESA
ART
FORUM
BERLIN

WWW.NOESA-ART-FORUM.COM

N.A.M

N.A.M
NOESA ART MUSEUM
WWW.NOESA-ART-MUSEUM.COM
TREBBIN | BERLIN

WWW.KENO-ONEO.COM