ART FOR SOUL

THE MYSTIC IN ART

KENO ONEO

THE SECRETS OF A BRAIN MACHINE

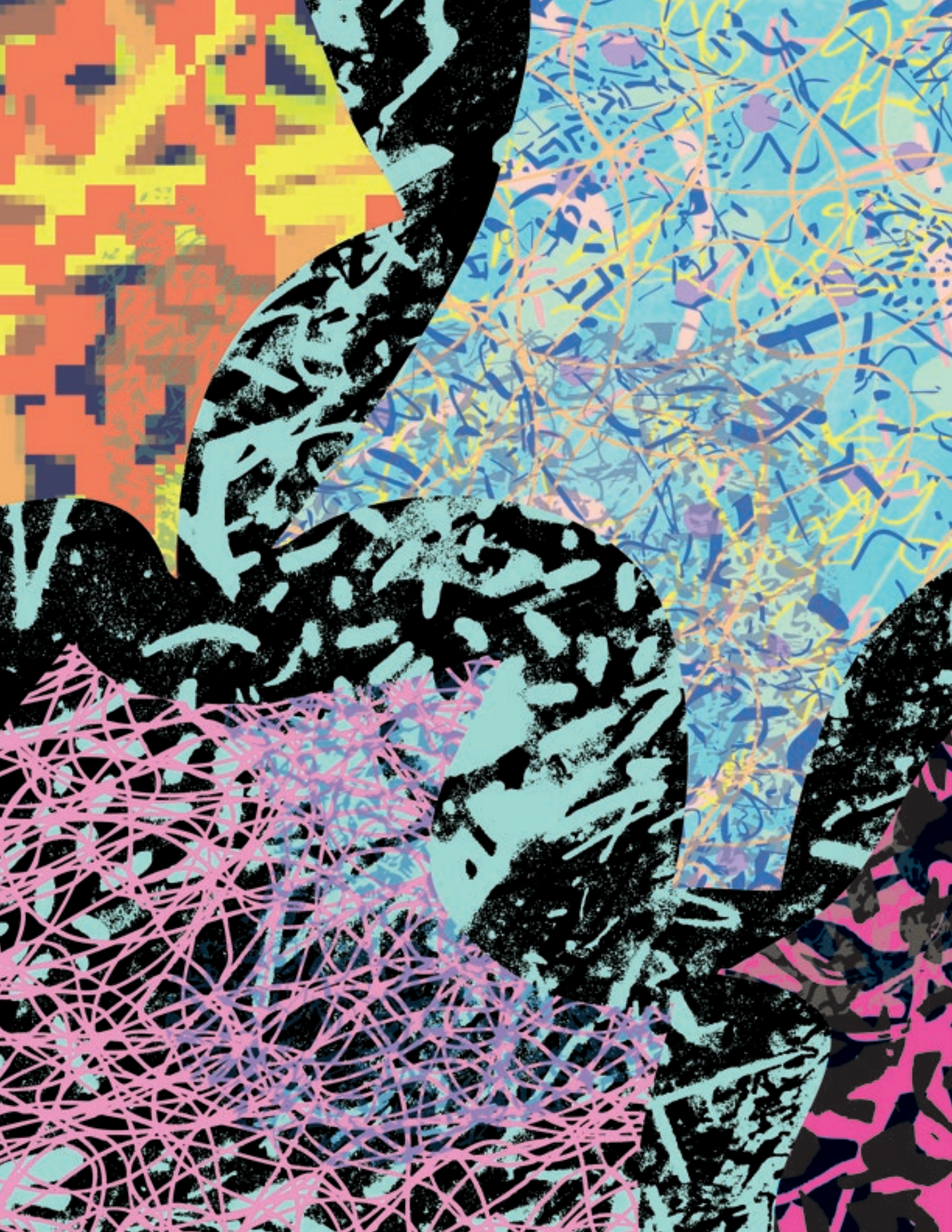
3

KENO ONEO

WORK REPORT

2011/2012

FÜR WONNIE



DIE LUST DES SCHÖNEN

Es gibt einen weltberühmten Maler, Barnett Newman, der relativ deutlich das konstruktiv-konkrete Prinzip des "reinen Geistes" verwirklicht hat, und der zugleich versucht hat, die Selbst-Blockade dieser Kunst-Konzeption auf seine Art zu überwinden. Barnett Newman wurde am 29. Januar 1905 in New York als Sohn polnischer Juden geboren, die damals aus einem russisch beherrschten Teil Polens nach Amerika gekommen waren. Schon früh trat in seinem Leben Kunst in den Vordergrund. Bereits mit 16 Jahren begann Newman sich intensiv für Ausstellungen moderner Künstler zu interessieren. Parallel zu seiner High School hat er eine Kunst-Schule besucht, an der auch Calder, Pollock, Rothko und Still, später auch Judd, Lichtenstein und viele andere der großen amerikanischen Künstler studierten.

Barnett veröffentlichte viele Essays und theoretische Schriften zur Kunst und hatte schnell einen guten Namen in der Kunst-Szene. Er war, wie Hans Meyer in seinem Buch über Barnett Newman schreibt, "begabt mit Intelligenz und Charme, und wortmächtig als Schriftsteller im Kampf um die Anerkennung der neuen amerikanischen Kunst". Ende der 40er Jahre war er in den elitären Kreisen der New Yorker Kunstwelt nicht nur populär, sondern auch sehr angesehen. Ab und zu malte er auch selbst ein Bild, weil er sich als Maler verstand. Aber er fiel mit seinen Bildern nirgendwo auf. Dann gelang ihm im Januar 1948 ein erster Durchbruch. Und zwei Jahre später, im Januar 1950, zeigte er in der Galerie Betty Parsons seine ganz neuen Werke. Die New Yorker Kunstwelt war fast ausnahmslos zur Eröffnung gekommen, aber … die Ablehnung der gezeigten Bilder "war radikal und beinahe allgemein" (Meyer).

Das war überraschend, und aus heutiger Sicht wirkt es wie eine kollektive Blindheit, denn selbst die allerengsten und langjährigen Freunde distanzierten sich von ihm als Künstler. Ein Jahr später wagte er eine zweite Ausstellung. Und diese erwies sich dann als totaler Misserfolg. Der Kritiker Thomas Hess schrieb damals in der Zeitschrift ArtNews, dass der geniale Theoretiker Newman "Bilder abgeliefert habe, die nichts anderes zeigen als Streifen ... farbige Hintergründe". Kein Mensch verstand diese Bilder.

Man schrieb das Jahr 1951. Heute hat Barnett Newman einen geradezu klassischen und absolut unbestrittenen Rang in der Geschichte der modernen Malerei.

Selbst diejenigen, die ihn als Maler gefördert hatten, wie z.B. Adolph Gottlieb oder Ad Reinhardt und Clyfford Still wandten sich von ihm ab. Einzig Jackson Pollock, der mit seinen

Drippings eine neue Form der spontanen Kalligrafie entwickelt hatte, die ohne die kalligrafische Handführung auskam, besuchte ihn in seinem Atelier. Er akzeptierte, nachdem er die Bilder von Newman eingehend betrachtet hatte, Newman wörtlich als "Kollegen".

Newman blieb aber als Kunst-Theoretiker in der Kunstwelt permanent gegenwärtig. Aber auf Jahre hinaus kam kein Werk Newmans mehr an die Öffentlichkeit. Niemand mochte seine Werke. Das verletzte Newman sehr. Erst 1957 gab es die ersten Ankäufe, aber zur Anerkennung bei dem informierten Kunst-Publikum kam es erst im Verlauf der 60er Jahre.

Nun kann man die These vertreten, dass der damalige Fokus des aktuellen Zeitgeistes so ausgerichtet war, dass die Kunst von Newman einfach (noch) nicht dazu passte. In der Tat wurde damals sehr viel Wert gelegt auf Action-Painting und auf den abstrakten Expressionismus. Auf der anderen Seite sind die Drippings von Pollock sofort positiv aufgenommen worden, während der Weg von Newman durch eine deutlich verzögerte Anerkennung gekennzeichnet war.

Was könnte der Grund für diese Ablehnung gewesen sein? Barnett Newman hat nie so spontan oder "action oriented" gemalt wie seine Zeitgenossen. Er war eher auf das konstruktiv-konkrete Prinzip ausgerichtet. Deshalb gab es gleichmäßige Streifen, meistens simpel und senkrecht über das Bild verteilt. Aber es kommt in dieser konstruktiven Orientierung noch etwas hinzu: Newman versuchte, das Abbild-Dogma zu überwinden, also das, was ich als Bild-Abbild-Syndrom beschrieben habe. Sein Weg dahin war die radikale Vergrößerung seiner Formate. Er kam zu der Überzeugung, dass ab einer bestimmten (z.T. gigantischen Größe) der Rezipient daran gehindert wird, das tatsächlich Wahrgenommene umzuwandeln in eine mentale Rekonstruktion des Dargestellten.

Bei Newman wurde das Kunstwerk so groß, dass ein aktives und interpretierendes Wahrnehmen von Beziehungen zwischen Teil-Aspekten des Bildes so gut wie unmöglich wurde. Der Betrachter konnte deshalb kein richtiges Ganzes mehr rekonstruieren, basierend auf der Präsentation von einzelnen Elementen. Es gab zwar noch Farbe, es gab auch noch Streifen (viel mehr gab es aber nicht), aber die Bilder waren so groß, dass man mit einer seltsamen Unmittelbarkeit konfrontiert wurde:

Newman hat versucht, "das Plötzliche"
zu malen.

Newman bemühte sich, die Unmittelbarkeit immer direkter und intensiver zu gestalten, z.B. in seinen Bildern mit dem Titel "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue". Er wollte erreichen,

dass eine kraftvolle "physische Präsenz" entsteht, um dadurch den Prozess der Wahrnehmung so weit wie möglich zum Inhalt der Wahrnehmung zu machen.

Zwar blieb das konstruktive Prinzip dem Bild-Abbild-Modell treu, aber die Art, wie Newman das präsentierte, zerstörte genau dieses Syndrom. Das war ein wesentlicher Schritt, den Barnett Newman noch immer im Kontext einer immer noch gegebenen konstruktiv-konkreten Verhaftetheit einbrachte, um den Schritt von der reinen Geistigkeit zur Erhabenheit gehen zu können.

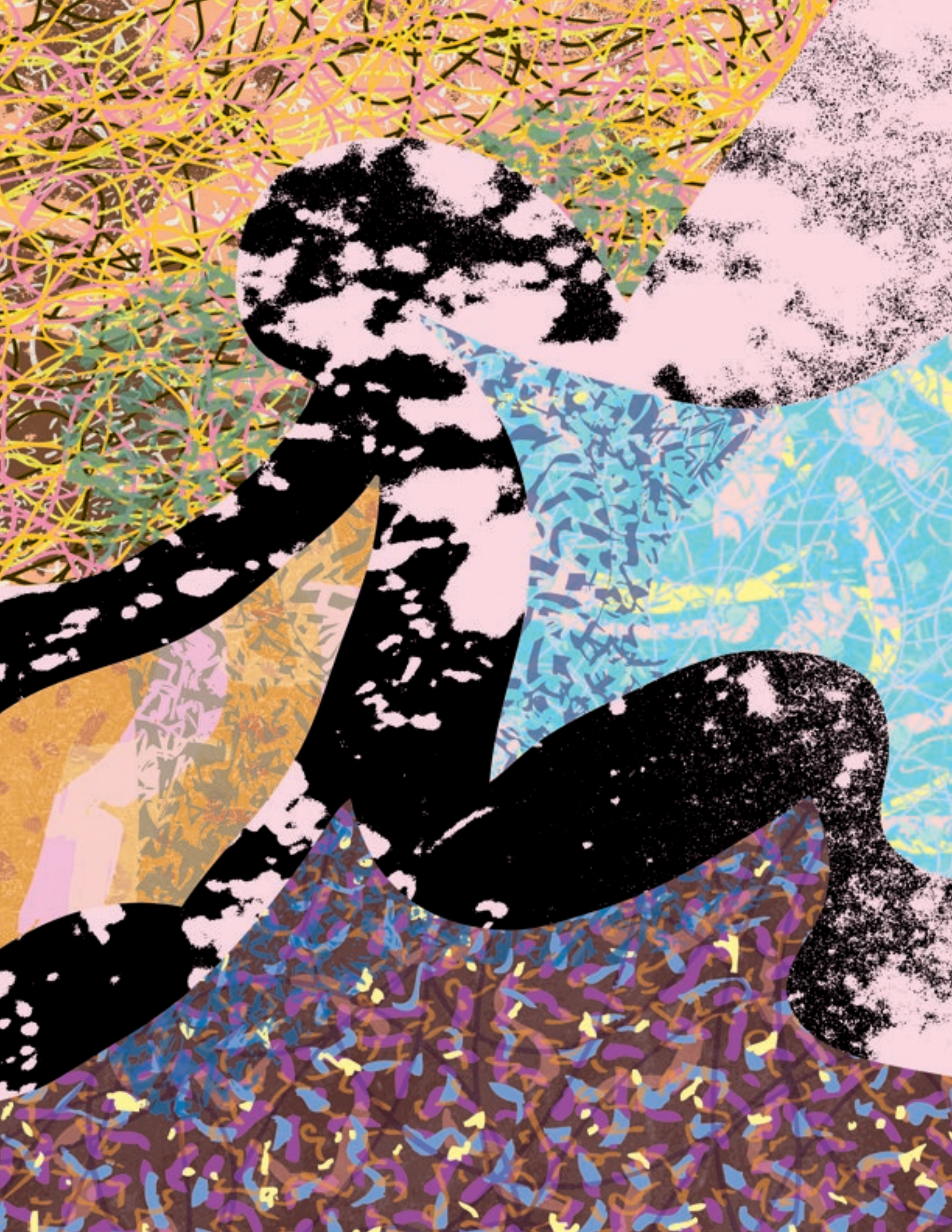
Je stärker die physische Präsenz, so war seine Überzeugung, umso weniger mental-verkopfte Wahrnehmungs-Prozesse würde es geben. Das Unmittelbare wurde damit zu einem Weg, der das Kunstwerk befreien sollte von seinem Schicksal, nur als Mind-Struktur (= objektivierter Inhalt) agieren zu müssen.

Das zweite Element, das Newman in die Kunst einbrachte, ist eine Art abstrakte Kalligrafie. Er nannte es selbst "ZIP". Damit bezeichnete Newman eine blitzschnelle Bewegung des Pinsels, sehr häufig kombiniert mit einer Teilung oder Zerstörung dieser visuellen Bewegung. Für Newman ergab sich daraus, wie Meyer schreibt, "ein dramatisches Ganzes von größter Sprach-Kraft mit eigenem Bild-Raum und eigener Bild-Zeit. Die Kraft der Handlung bleibt spürbar und erreicht den Betrachter physisch und unmittelbar."

Die besten ZIPs wurden von Newman wie folgt hergestellt. Er brachte auf die Leinwand ein Klebeband auf, und dann wurde das freihändig-spontan und zum Teil bewusst unkalkuliert wild übermalt. "Kleine Spuren von während des Übermalens eingesickerter Tusche an den Rändern schafften dabei, ohne das Bestimmende in der Vertikale zu stören, eine weitere Verbindung zwischen Licht-Zone und Dunkel" (Meyer).

Später entfernte er das Klebeband. Und dadurch wurde so etwas wie gefrorene Zeit sichtbar. Durch den weißen Streifen, der sich als Trenn-Akt in die Bild-Komposition integrierte, kam es zu ersten Ansätzen einer gewollten Brechung.

Man kann nicht sagen, dass Barnett Newman das Prinzip der gebrochenen Brechungen entwickelt hat. Wie auch? Damals war z.B. die Chaos-Forschung noch nicht einmal in Ansätzen entwickelt worden. Und auch die mathematische Theorie war noch nicht bei den Fraktalen angekommen. Aber er hatte visuell etwas gefunden, was eine deutliche Bewegtheit

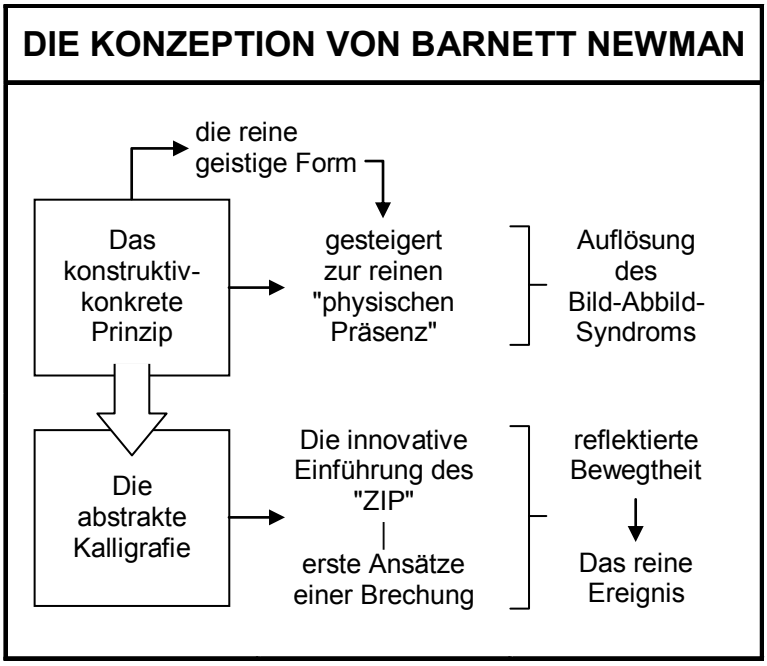


offerieren konnte (also letztlich sichtbar gemachte Zeit), und zwar bewusst in Verbindung mit einer Auflösung dieser Zeit, meistens in Form eines weißen Streifens, der mitten durch die gestischen Pinsel-Striche hindurchgeführt wurde.

Das ist keine klassische Kalligrafie, wie wir sie aus Asien kennen. Es ist eine überhöhte und damit abstrakte Form von Kalligrafie. Die Zeit bleibt im Pinsel und damit in der Farbe. Und die erste Brechung wird vollzogen durch den Klebestreifen, durch dessen Entfernung eine zumeist sehr akkurate Nicht-Information (in Form eines weißen Streifens) das Gestische durchbricht.

Barnett Newman ist deshalb aus meiner Sicht der erste Künstler der neueren Epoche, der in der Lage war, einige richtige Prinzipien der konstruktiv-konkreten Kunst dorthin zu führen, wo Neuland beschritten werden konnte. Besonders die Verbindung einer spontanen und zugleich abstrakten Zeitlichkeit (ZIP) mit konstruktiv-konkreten Elementen (Streifen), die aber extrem großformatig präsentiert wurden (zum Zwecke einer physischen Präsenz), hat dafür gesorgt, dass Newman tatsächlich mehr Erhabenheit mit seinen Bildern evozieren konnte, als viele moderne Künstler vor ihm.

Zusammenfassend können wir die Konzeption von Barnett Newman vielleicht folgendermaßen beschreiben: Wir sehen, dass sich eine rein physische Präsenz verbindet mit der reinen geistigen Form, wie sie für das konstruktiv-konkrete Prinzip typisch ist. Mit anderen Worten: Es ist der Verdienst von Barnett Newman gewesen, die reine geistige Form transformiert zu haben in eine reine physische Präsenz. Das hat vor ihm kein anderer gemacht.



Die zweite Säule seiner Konzeption basiert auf einer Neu-Fassung der Kalligrafie. Der typisch asiatische Pinselstrich, der explosiv aus der Leere vollzogen wird, wird bei ihm ersetzt durch den ZIP. Und mit dem ZIP zwingt er den Betrachter, in der Bewegtheit (visualisierte Zeit) zu bleiben,

während der weiße Streifen genau diese Zeit reflektiert und in der Reflexion ausblendet. Anders gesagt: Der weiße Streifen ist diejenige Brechung von Zeit, durch die das kalligrafische Moment den Weg beschreiten kann, um zu einem "reinen Ereignis" (Gilles Deleuze) zu werden. Das Schaubild auf Seite 8 skizziert noch einmal diesen Aspekt.

Wenn man also die Kern-Elemente in der Kunst von Barnett Newman aus der heutigen Sicht betrachtet, kann man sagen: Er hat der Kunst die Tür geöffnet zum Erhabenen, ohne in esoterischen Kitsch hineingleiten zu müssen, und er hat auch die ersten Ansätze für die Stimulation (Evokation) des Plötzlichen geliefert. Das Schaubild auf dieser Seite konkretisiert das.

Im Grunde hat es Newman geschafft, drei Reinheiten miteinander in Verbindung zu bringen:

reiner Geist
reine Präsenz
reines Ereignis.

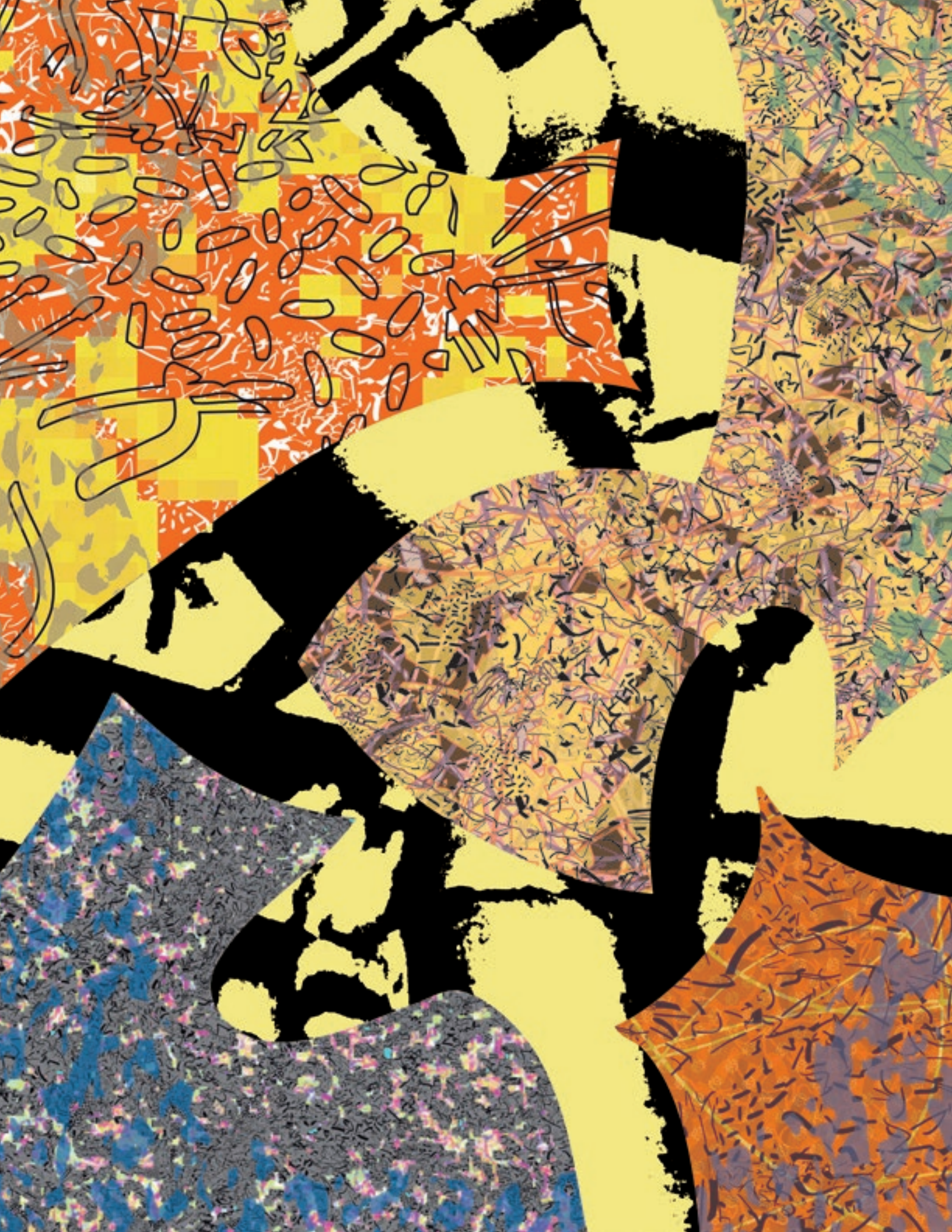
DIE ZIELE IN DER KUNST VON BARNETT NEWMAN

Die Ziele	Die Konzepte		
Das Erhabene	reine physische Präsenz	reine geistige Form	übergroße Bild-Formate
Das Plötzliche	reines Ereignis	reflektierte Bewegtheit	ZIP

Wenn diese drei Qualitäten des Reinen zusammenkommen, beginnt ein Kunstwerk den Betrachter aufzufordern, sich selbst zu übersteigen. Das Kunstwerk ruft ihm sozusagen zu: "Trau Dich … trenn Dich von dem Jetzt Deiner Welt … gleite hin zum absoluten Jetzt!" Barnett Newman wusste sehr genau, was er da tat. Nicht umsonst hat er sich sehr intensiv mit den Philosophien des Unbekannten und des Erhabenen beschäftigt, besonders mit den Gedanken Spinozas. Interessant ist auch, dass Newman in seinen Schriften ganz dezidiert die Kunst und die künstlerischen Theorien von Mondrian abgelehnt hat, insbesondere dessen Bezugnahme auf die "platonischen Ideen über Natur und Welt".

1948 schrieb Newman einen programmatischen Aufsatz, der in der Kunstwelt ausgesprochen einflussreich wurde. Der Titel: "The Sublime is Now" ... das Erhabene ist jetzt. In diesem Aufsatz heißt es: "Anstatt Kathedralen aus Christus, dem Menschen oder dem "Leben" zu machen, schaffen wir die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen." Und weiter fordert er: "Der Inhalt eines Kunstwerkes müsse etwas grundlegenderes sein als die Realität oder das Surreale."

Er schreibt weiter: "Wir bekräftigen unser natürliches menschliches Verlangen nach dem Erhabenen, nach absoluten Emotionen." Das absolute Erlebnis war für ihn das Erhabene. Sein



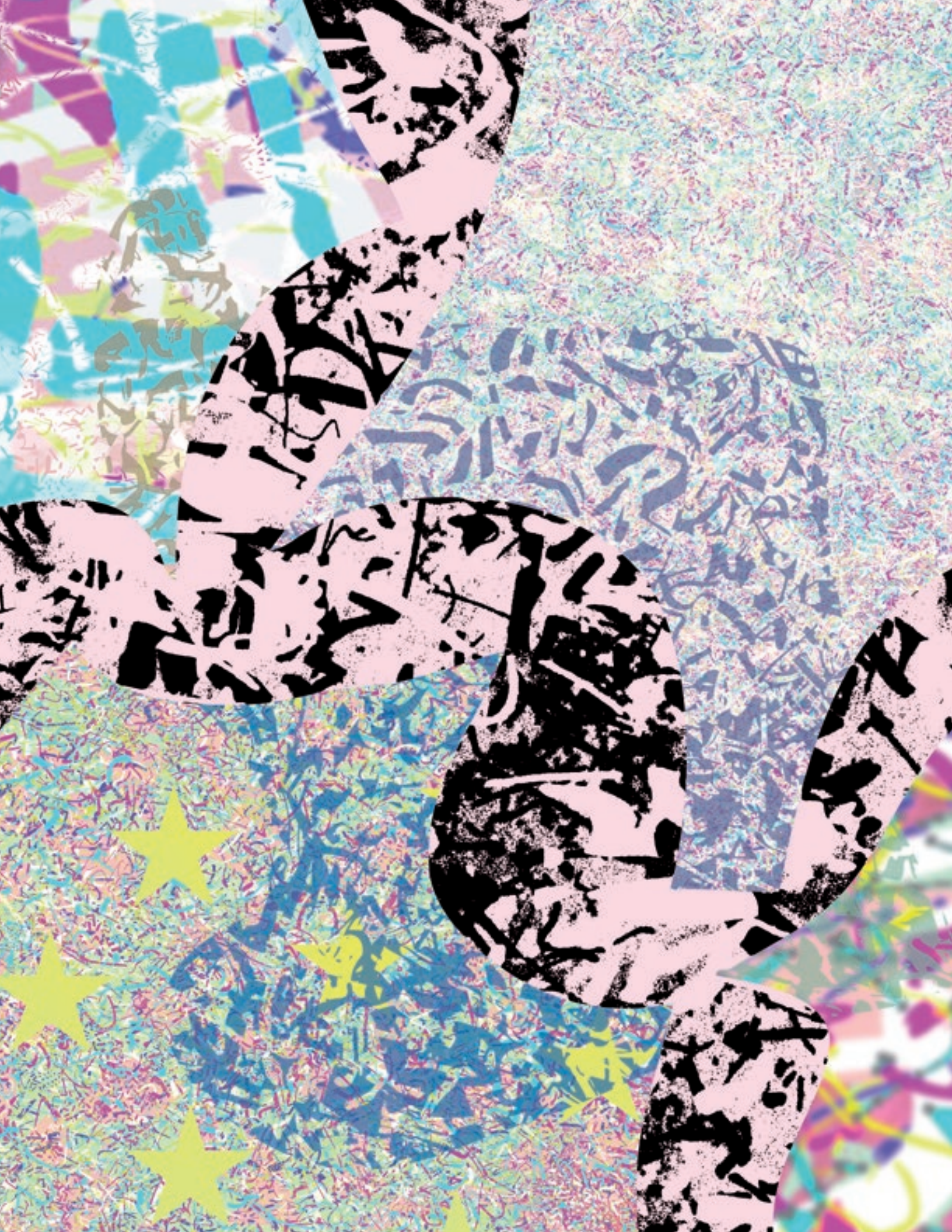
bedeutendster Bilder-Zyklus ist deshalb konsequent auf dieses Erlebnis ausgerichtet. Dieser Zyklus trägt den Titel "Stations of the Cross". Er hat in der National Gallery of Art in Washington dank einer bedeutenden Spende von Robert und Jane Meyerhoff einen eigenen Raum bekommen, eine Art kleine Kapelle, exklusiv gestaltet für eine Gruppe von 14 Leinwand-Bildern, jeweils in gleicher Größe von 198 x 152 cm, die Newman während der Jahre 1958 bis 1966 in 7 oder 8 Arbeits-Phasen gemalt hatte.

Ich persönlich glaube, dass Barnett Newman, mit seiner Zuwendung zur reinen Präsenz und zum Ereignis des Erhabenen, derjenige Künstler war, der am dichtesten an die transversale Ästhetik herangekommen ist. Allerdings glaube ich, dass seine Strategie das Erhabene nur sehr moderat und z.T. auch nur zufällig evozieren kann. Gerade die Betonung auf eine reine und damit physische Präsenz überspielt und blockiert meiner Meinung nach die neuronalen Zugänge zum Erhabenen.

Wenn man den reinen Geist visuell darstellt, landet man in der Regel im Mind, und dort in der Zone von Vernunft, Logik und Intellekt (Denken). Aber in dieser Zone kann sich das Erhabene kaum zeigen. Und wenn man zusätzlich den reinen Geist (durch Überformate) zu einem physischen Impuls ausformt, landet man im Körper (was Newman wollte). Nun ist es aber so, dass Denken und Körper so miteinander kooperieren, dass das Unbekannte in dieser Interaktion eliminiert wird. Das verstärkt abermals die Blockade des Erhabenen.

Aus dieser Perspektive glaube ich, dass die Bilder von Barnett Newman dichter am Plötzlichen sind als am Erhabenen. Das macht auch ihre intensive Kraft aus, besonders dann, wenn man sich vor die großen Formate hinsetzt und eine längere Zeit dort verweilt. Nach meinen Beobachtungen kann sich dann ein Effekt hochschaukeln, den man aus der Meditation kennt oder aus anderen Formen einer loslassenden Hingabe: Das persönliche Jetzt, das in der Regel an unser Wach- und Denk-Bewusstsein gekoppelt ist, scheint sich abzutrennen und schwebt in Richtung des absoluten Jetzt. Subjektiv erlebt man das so, als würde sich der Geist (in der Regel sind es Reflexion, Emotion und Denken) von sich selbst befreien.

Diesen Effekt erlebe ich bei den Bildern von Barnett Newman sehr eindrücklich. Partiell gelingt es seinen Bildern, das absolute Jetzt im Bewusstsein zu erwecken, aber die von ihm gefundenen Mittel sind noch nicht stark genug, um das Erhabene, das Plötzliche und zugleich auch das Überbewusstsein so zu evozieren und in ihrer Präsenz zu steigern, dass die Bilder die betrachtende Person zwingen, sich in den Prozess des Sich-Übersteigens hineingleiten zu lassen.



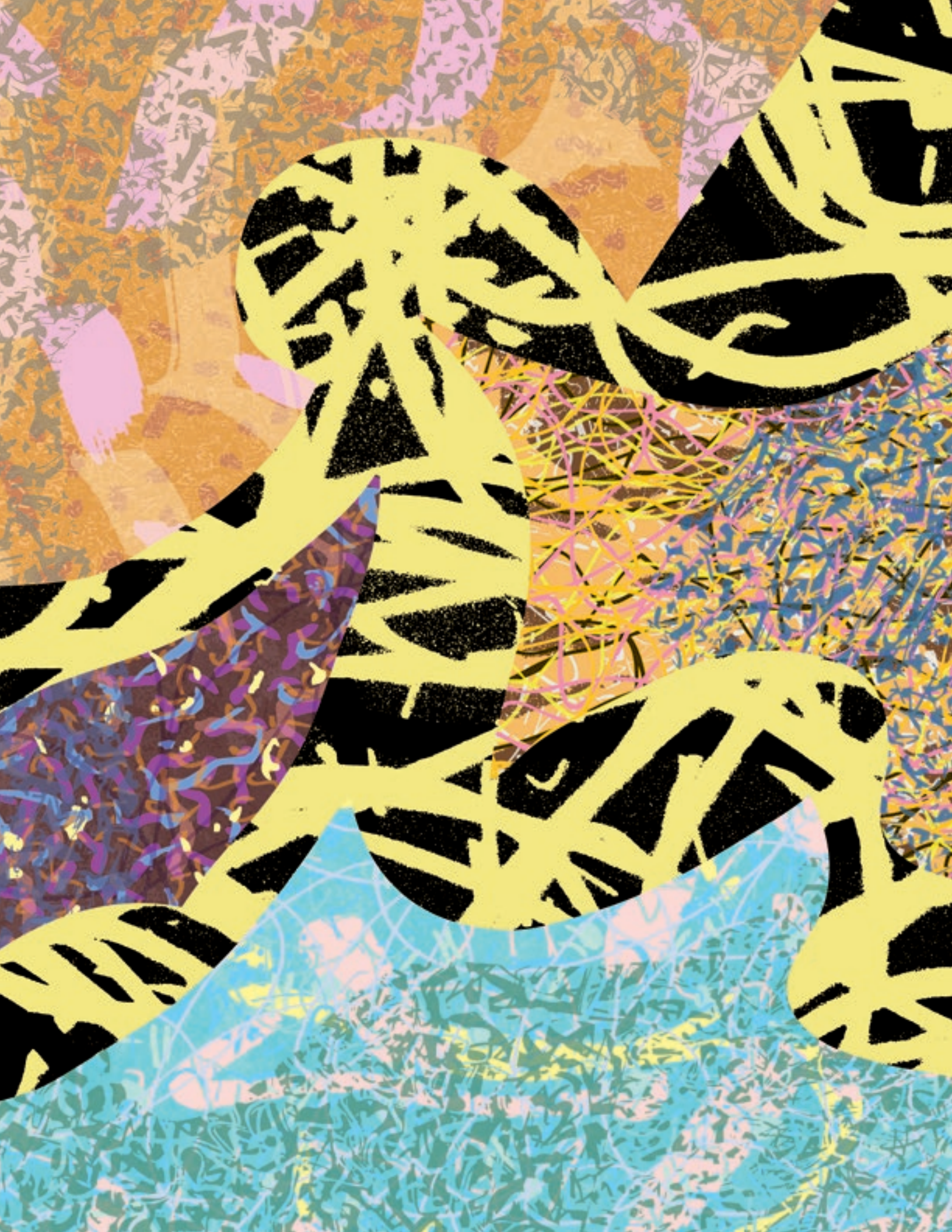
An dieser Stelle sollte man berücksichtigen, dass es für das Übersteigen zwei Zugangs-Kanäle geben könnte. Der direkte Zugang läuft sicherlich über Denken in Verbindung mit Selbst-Reflexion und Willen … also das klassische Bermuda-Dreieck des Geistes (ich bin – ich denke – ich will). Ob über diesen Kanal ein kraftvolles und zeit-stabiles Übersteigen gelingen kann, scheint mir fraglich zu sein, besonders dann, wenn man keine weiteren Rituale und Begleitungen (z.B. durch einen Coach) einbringen kann. Wenn es eine Instanz gibt, die besonders ängstlich ist, dann ist es das Denken. Wenn es einen Prozess gibt, der sich durch das bereits beschriebene Intervall immer wieder gegen seine eigene Herstellung abschirmt, dann ist das ebenfalls das Denken.

Alles, was über die Schiene des Denkens läuft, ist für uns subjektiv sehr real, handfest und weltlich-praktikabel. Es ist für uns konkrete Wirklichkeit, während alles das, was über das Überbewusstsein läuft … und das wäre der zweite Zugangs-Kanal … für uns irgendwie nebulös-unsichtbar und "viel zu zart" zu sein scheint … also ephemer.

Dieser Eindruck ist richtig, weil das Überbewusstsein in der Tat in unserem Organismus handelt, aber dabei weitestgehend autonom bleibt. Das heißt, es braucht nicht dauernd die Mitarbeit unserer Reflexion. Das Überbewusstsein versorgt das Leben einer Person mit dem stillen Wissen. Das geschieht subjektiv außerhalb unserer Wirklichkeit (die wir überwiegend durch Denken herstellen). Das stille Wissen ist dem Denken in vielen Aspekten überlegen. Aber da das Denken das stille Wissen nicht reflektieren kann, entsteht der subjektive Eindruck, dass es gar kein Überbewusstsein gäbe. Auf dieser Basis kann das Denken alle Impulse, die in Richtung eines Sich-Übersteigens gehen, abweisen und leer laufen lassen.

Man braucht also einen Impulsgeber, der auch dann noch aktiv arbeitet, wenn das Denken das Sich-Übersteigen blockiert. Die transversale Ästhetik mit ihren Space-Machines könnte ein solcher Impulsgeber sein.

Das Überbewusstsein handelt für sich … es kooperiert nicht mit dem Denken. Das erleben wir subjektiv als "da ist keine Power drin". Das stille Wissen scheint aus dieser Sicht ein Phantom zu sein. Natürlich ist es viel heroischer, wenn man sich … verursacht von Denken und Wille … vornimmt: "Ich will mein Leben ändern!", oder: "Ich werde mich jetzt von meinem Glaubensmuster X trennen!". Aber wie gesagt, das sind Akte des Denkens. Es sind Energien des Willens. Aber Denken und Wille sind keine loyalen Partner für derartige Ambitionen. Alles, was auf Transformation und Übersteigen ausgerichtet ist, wird vom Denken als Gegner und vom Willen als Feind interpretiert.



Viel loyaler, wenn auch scheinbar sanfter und entrückter ist da das Verhalten des Überbewusstseins und des stillen Wissens. Warum?

Das Überbewusstsein hat keinen Kontakt zur Selbst-Zerstörung, während das Denken bei vielen Menschen geradezu ein Vollzugs-Agent der Selbst-Zerstörung ist.

Wenn man sich als Person selbst übersteigen möchte, wird man häufig vor die Situation gestellt sein, seine eigene Selbst-Zerstörung zu übersteigen. Wenn aber die Selbst-Zerstörung eine innige Komplizenschaft mit dem Denken und dem Willen aufweist, ist es vielleicht nicht sehr ratsam, es genau über diese Schiene angehen zu wollen. Deshalb ist der Weg über das Überbewusstsein ratsam.

Die Kunst von Barnett Newman hat meiner Meinung nach so gut wie gar keine Instrumente entwickelt, die dieses Übersteigen fördern oder stimulieren könnten.

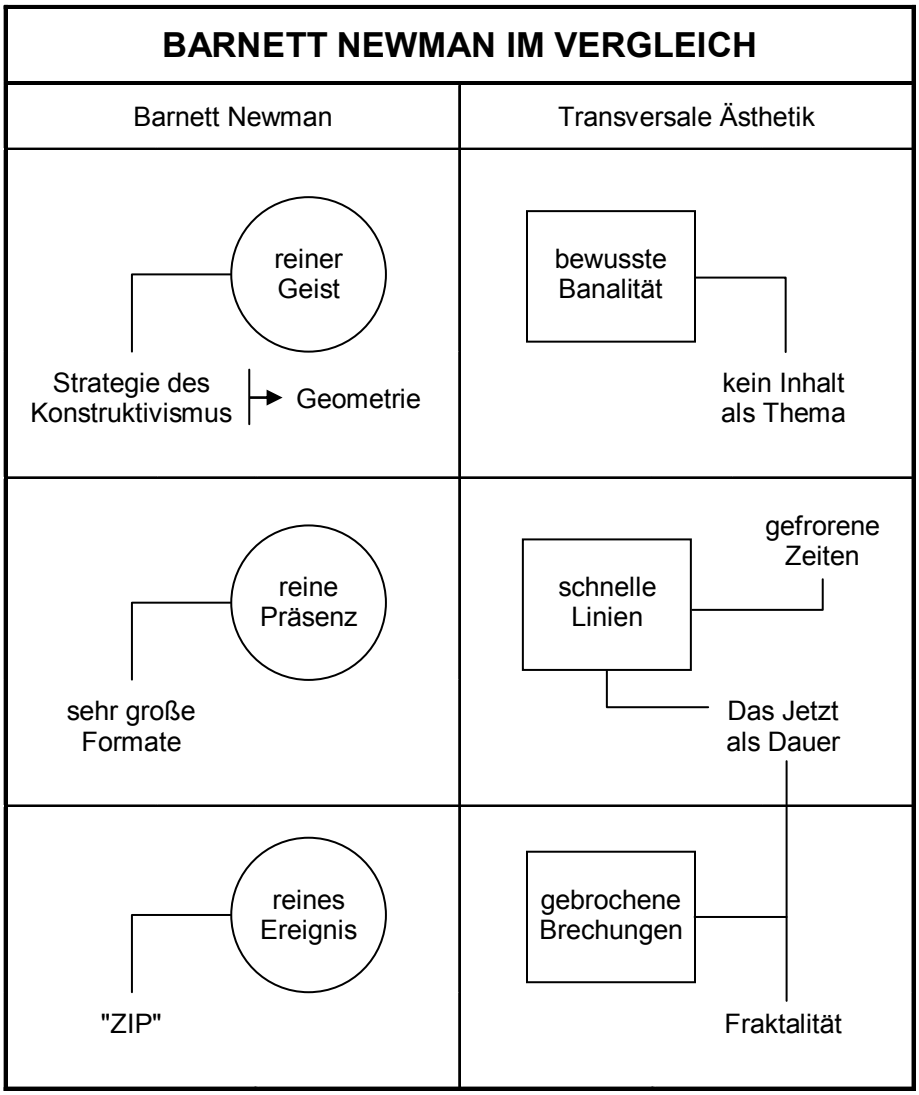
Wenn man auf das Schaubild mit dem Titel "Die Ziele in der Kunst von Barnett Newman" zurückgeht, und die Ziele von Newmans Kunst vergleicht mit den Konzepten, dann kann man generell sagen, dass die Ziele richtig sind, dass aber die Konzepte noch nicht richtig greifen. Deshalb lohnt ein Vergleich der Bilder von Barnett Newman mit den wesentlichen Axiomen der transversalen Ästhetik. Dabei kommt folgendes heraus: Der reine Geist, den Barnett Newman einsetzt, basiert auf den bekannten Elementen des Konstruktivismus: große Flächen, Streifen, Rechtecke, Quadrate, Dreiecke, Balken. Also viel Geometrie. Alles das ist aber immer noch Abbildung. Wenngleich sich auch hier die Mittel der Kunst selbst zum Inhalt und zum Abbild machen.

In der transversalen Ästhetik geht es darum, möglichst wenig Inhalt in eine komplexe Visualität einzubringen. "Kein Thema" sollte der Inhalt sein. Das geht nur durch bewusste Banalität. Das sind dann eben Punkte und Linien, also das Ur-Alphabet jeglicher Visualität.

Barnett Newman setzt als zweiten strategischen Punkt die reine Präsenz ein, die vorrangig eine physische Präsenz ist. Damit verschiebt er den Erlebnis-Schwerpunkt vom Mind zum Körper, und weitet dadurch das Erlebnis deutlich aus. Der Körper kann manchmal etwas begreifen, was der Mind nicht denken kann. Das gelingt aber nur durch sehr große Formate, d.h. Formate, die eine Person ein Stück weit überwältigen (typisch deshalb der Titel "Who's afraid of").

Präsenz über die Formate zu gestalten, ist möglich, aber diese Präsenz rutscht, wie beschrieben, in die Interaktion zwischen Mind und Body hinein, d.h., sie bleibt auf der linken Seite des Organismus "festgenagelt". Wenn man aber das Plötzliche, das Erhabene und das Überbewusstsein ins Spiel bringen möchte, sollte man unbedingt dafür sorgen, dass die evokativen Stimuli in die rechte Seite hineingetragen werden.

Natürlich ist ein sehr großes Format, das mit einem intensiv-grellen Rot bemalt worden ist, nicht nur Körper, sondern auch immer etwas Leib. Aber meine Erfahrungen zeigen, dass schnelle Linien (und die sind unabhängig von der Größe des Formats) in der Lage sind, die Zeit gefrieren zu lassen, um damit, ähnlich wie bei der asiatischen Kalligrafie, das Momentum von Jetzt in Verbindung zu bringen mit dem Momentum von Dauer. Eine Zeitlichkeit, die sich in dieser Form zum Erscheinen bringt, landet quasi automatisch in der rechten Seite des Organismus, d.h., dieses Konzept bedient Leib und Soul parallel.

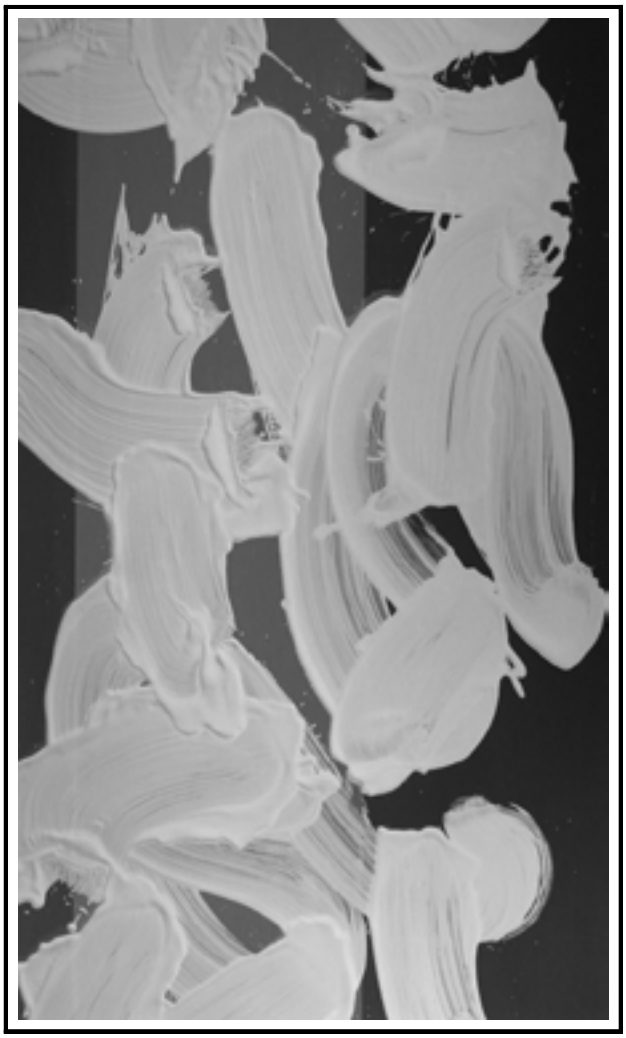


Barnett Newman arbeitet aber nicht nur mit Geometrie, sondern auch mit dem ZIP, d.h. mit einer ersten Form von Brechung. Er durchbricht die Gestik, die der Pinsel vollzieht, durch einen trennenden Leerraum, wodurch der Rezipient gezwungen wird, permanent in der Bewegung zu bleiben, d.h. die Bewegung der Pinsel-Striche kommt nicht zu

KENO ONEO

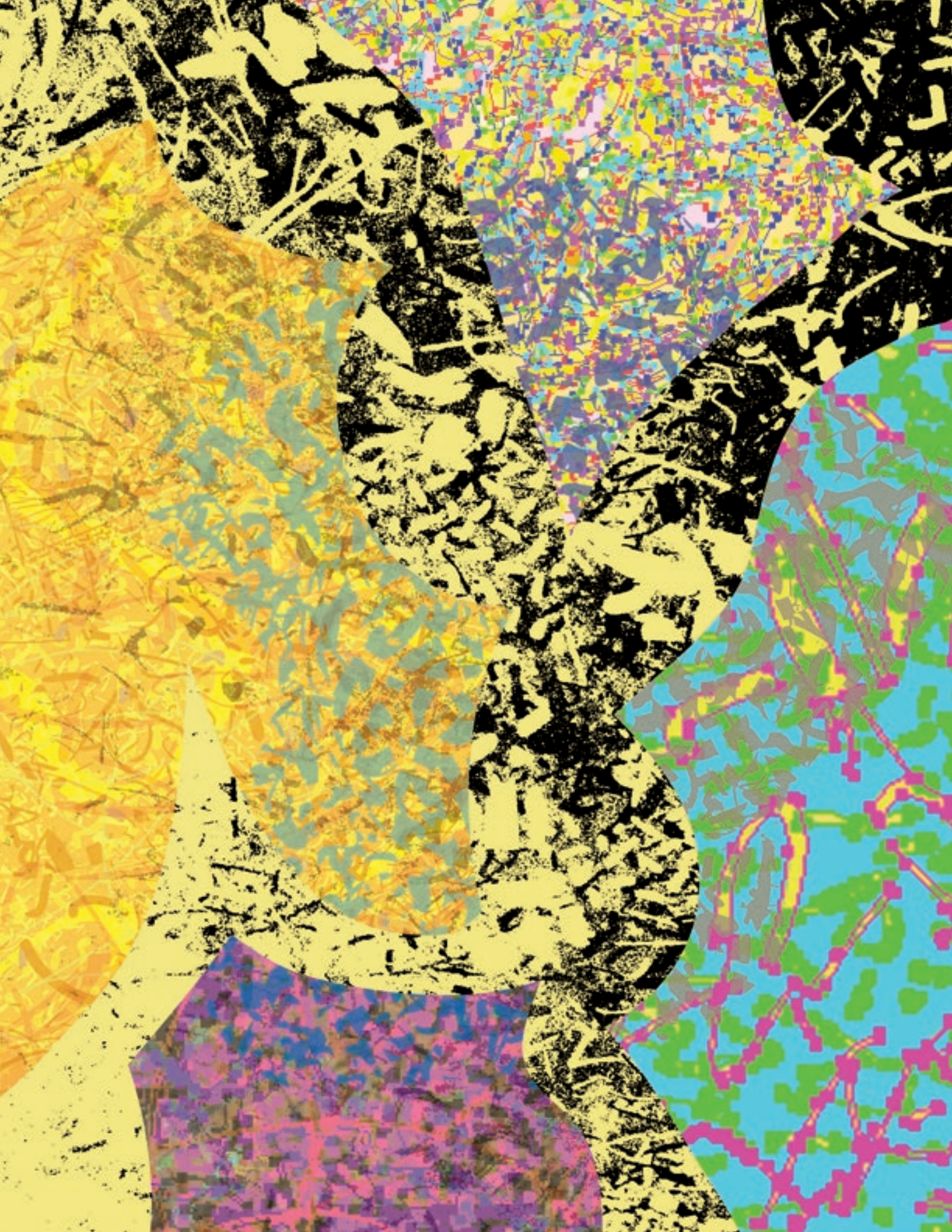
einer Figur. Der trennende Leer-Balken lässt den Mind quasi immer wieder von neuem anfangen. Er möchte etwas komplettieren und zu Ende bringen, was aber nicht gelingt. Wenn der trennende Leer-Balken gut gestaltet und richtig platziert ist, kann der reflektive Mind so gut wie gar nicht "zu einem Ende kommen". Dadurch wird tatsächlich ein Ereignis prozesshaft und zugleich rein.

Ich persönlich glaube, dass das mit dem ZIP funktioniert. Das wird besonders in einigen von Barnett Newmans Bildern sehr eindrucksvoll belegt. Allerdings glaube ich, dass man das formale Arsenal dadurch sehr begrenzt. Und ich glaube auch, dass man den erwünschten Effekt des Nie-Ankommens deutlich steigern kann. Allerdings kann man es dann nicht mehr malen, sozusagen als Handarbeit, sondern dazu braucht man digitale Formationen, d.h. die Mitarbeit des Computers. Das Ergebnis ist dann das, was in der transversalen Ästhetik zum Einsatz kommt, nämlich gebrochene Brechungen ... eine sichtbare Fraktalität, die eine signifikante Über-Komplexität herstellt. Das Schaubild auf Seite 18 fasst noch einmal zusammen, was die Unterschiede zwischen Barnett Newman und der transversalen Ästhetik betrifft.



Es gibt in der internationalen Kunst-Szene derzeit nur sehr wenige Künstler, die den Gedanken der gefrorenen Zeit zu bewältigen versuchen. David Reed ist einer von ihnen. Er arbeitet mit kalligrafischen Elementen, die er durch Überlappungen von Farbschichten mit anschließenden Prozessen des Abschleifens so gestaltet, dass die z.T. sehr heftig-impulsive Konfiguration in einen visuellen Zustand hineingeführt werden, in dem alles zu gefrieren scheint. Ich selbst besitze eines seiner Bilder. Hier ist ein Ausschnitt davon.

Halten wir fest: Die Strategie von Newman basiert auf der Erzeugung einer intensiven physischen Präsenz (Format + Farbe) in Kombination mit einer Visualisierung von gefrorenen Zeiten (ZIP). Meiner Meinung nach kann es dadurch gelingen, das



reflektierende und interpretierende Denken in sich selbst leer laufen zu lassen. In diesem Geschehen kann sich anschließend unter günstigen Bedingungen das Erhabene in das Bewusstsein einblenden.

Allerdings wird auf dieser Basis kaum das erreichbar sein, um was es eigentlich geht, nämlich um die Kopplung des Bewusstseins an den Code des Besser-Werdens (was voraussetzt, dass sich neuronale Prozesse der Selbst-Übersteigung aufbauen), und um die Qualifizierung des Verhaltens sowie der Identität (Ich).

Um diese Ziele zu erreichen, sind folgende Faktoren zu erwecken:

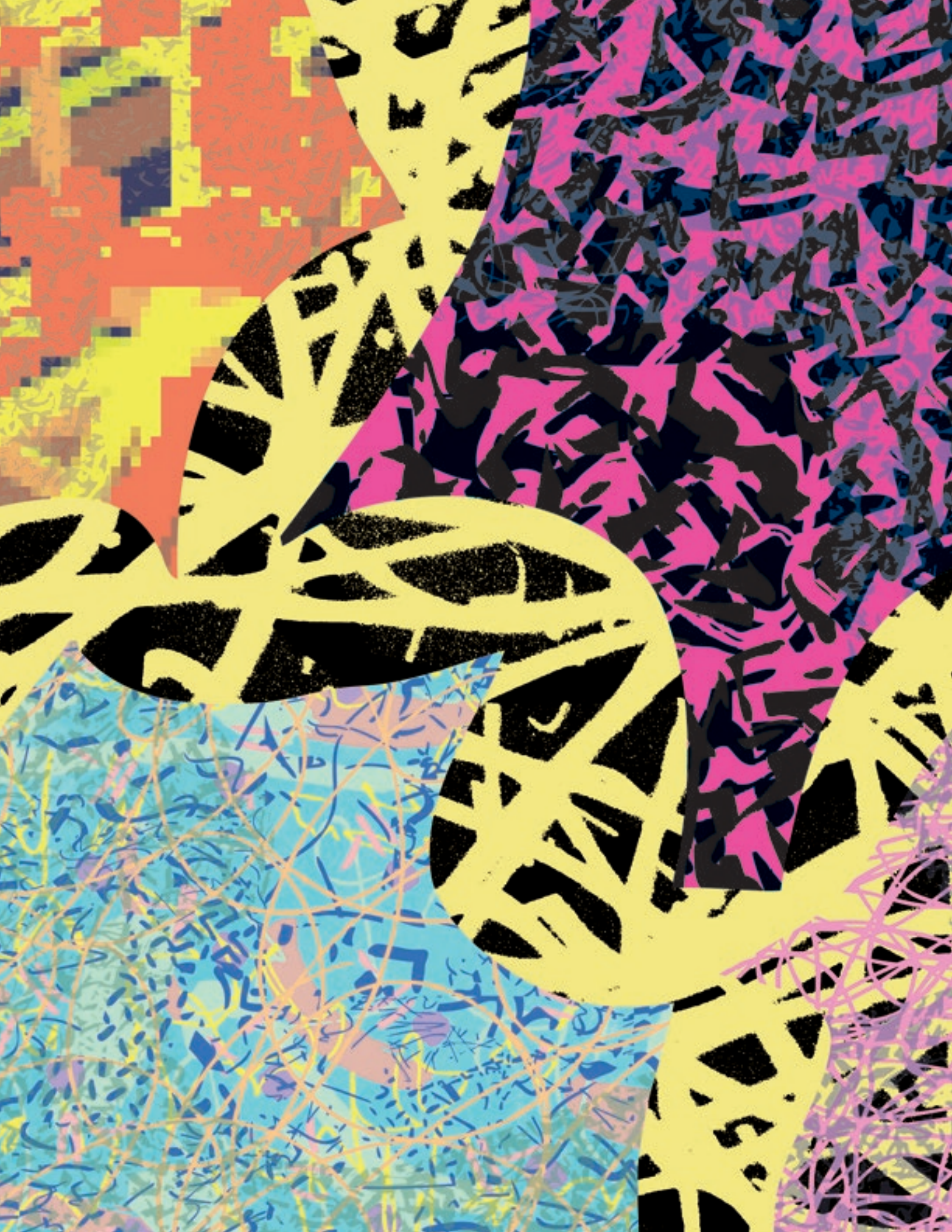
- das Überbewusstsein
- das stille Wissen

Die Konzeption von Newman kann diese beiden "Erweckungen" meiner Meinung nach nicht verursachen. Aus dieser Sicht bleibt das Erhabene … falls es auftritt … eigenartig steril … es bewirkt nichts in dem Organismus der Person und in dem Verhalten der Person.

Was sollte man ändern? Wichtig wäre es, dass man die Kunstwerke so gestaltet, dass die neuronalen Prozesse der Wahrnehmung so weit wie möglich widergespiegelt werden in den formalen Strukturen und in den visuellen Angeboten der Kunstwerke. Dahinter steht folgende Arbeits-Hypothese:

- Wenn der Prozess der Wahrnehmung seine eigene Prozess-Dynamik anschaut (wahrnimmt), verlagert sich das Wach-Bewusstsein vom Denken zum Überbewusstsein.
- Es entsteht ein Sich-selbst-Überschreiten … vom Bewusstsein zum Überbewusstsein … vom Wissen (Objektivierung / Fakten) zum stillen Wissen.
- Dieses Sich-selbst-Überschreiten gelingt aber nur, wenn spezifische Neurotransmitter und Hormone aktiviert werden können, z.B. Serotonin und Oxytocin. Also geht es letztlich darum, Artefakte zu gestalten, die u.a. diese Hormone in Gang setzen können. (Diese Zielsetzung ist die Basis für die Space-Machines im Rahmen der transversalen Ästhetik.)

Besonders das Oxytocin scheint hier wichtig zu sein. Es gibt eine Studie von Michael Kosfeld, die im Jahre 2005 in "Nature" erschien (Titel: "Oxytocin Increases Trust in Humans"). Lassen Sie uns auf einige Kern-Resultate schauen:



- Wenn man Oxytocin in den Organismus einbringt (z.B. durch eine Injektion), verändert sich das Verhalten der Personen signifikant, und zwar mental und daran anschließend auch real.
- Maßgeblich daran beteiligt ist im Gehirn die Amygdala … zuständig für Angst, Vertrauen und Zukunfts-Offenheit.
- Die Personen öffnen ihr Bewusstsein in Richtung "Ur-Vertrauen" und "Ungewissheit" und "offenes Werden".
- Aber: Wie die Studie von Kosfeld zeigt, bleibt ein entscheidender Teil der Einflussnahme des Oxytocins unbewusst. Kosfeld meint, es gebe sogar "vorbewusste Effekte". Aus meiner Sicht sind es aber positive Veränderungen, die vom Überbewusstsein verursacht werden. Kosfeld schreibt: "Die Ergebnisse legen nahe, dass Oxytocin seine Wirkung automatisch oder sogar unbewusst in subkortikalen Hirnstrukturen erzielt." Es geschieht, so argumentiert Kosfeld, eine Verbesserung in Bezug auf Vertrauen und Zukunft, "ohne eine explizite Wahrnehmung der Subjekte".
- Die Personen verbessern also ihre Handlungs-Kondition, ohne dass sie
  - ein reflektives Bewusstsein dafür einsetzen (z.B. Denken)
  - reale Entscheidungs-Prozesse organisieren:

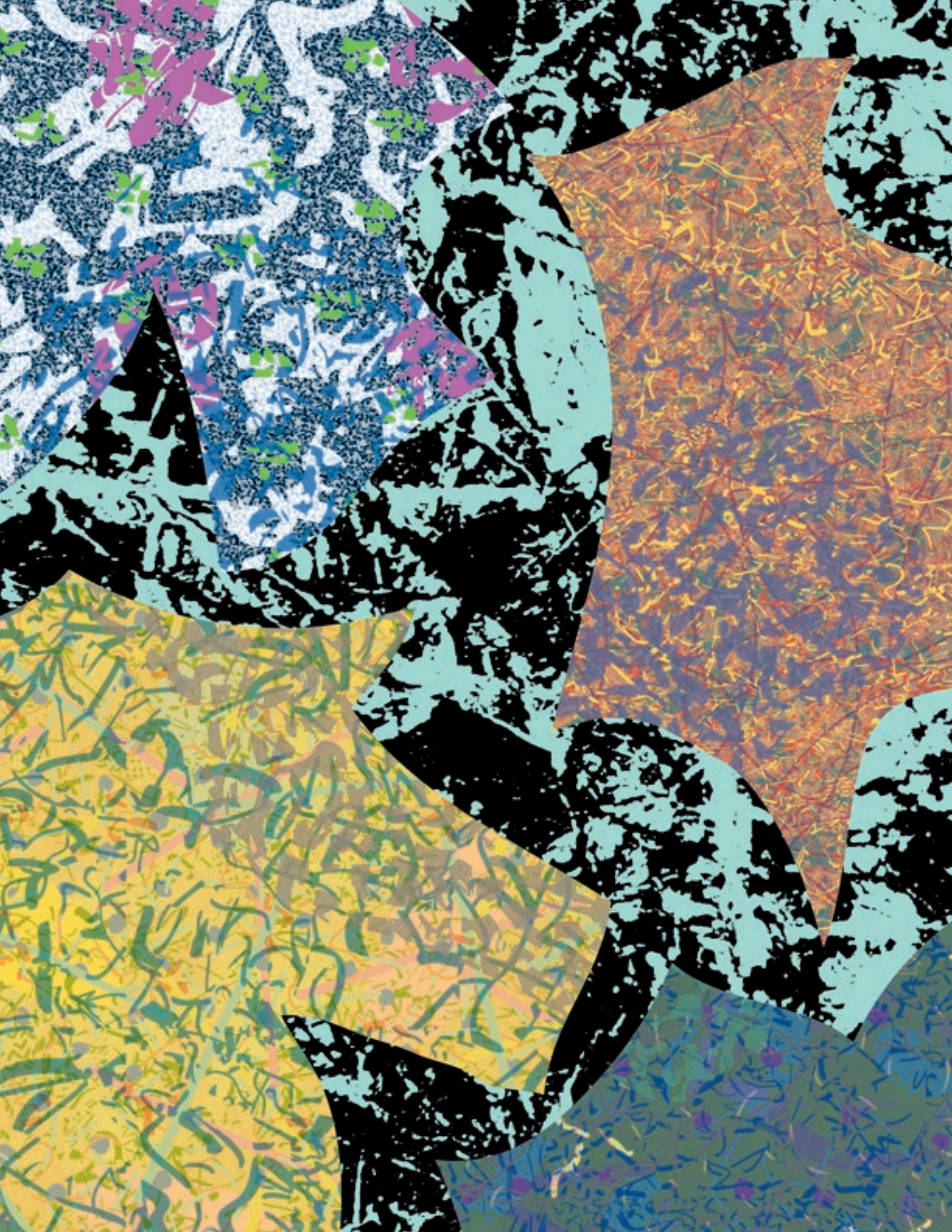
    Sie werden geistig besser,
    ohne es zu wissen
    und ohne es zu wollen.

  Keine Kognition (Denken). Keine Intention (Wollen). Es geschieht trotzdem … verursacht vom Code des Besser-Werdens.

Hier zeigt sich ein Ansatz, der über die Konzeption von Newman hinausgeht. Hier wird das Erhabene direkt in diejenige mental-neuronale Interaktion hineingetragen, die reale Verbesserungen erzeugt (= Resonanz-Prägungen). Damit dieser transversale Ansatz gelingen kann, braucht man mehr als grelle Farben auf großen Formaten mit integrierten ZIPs. Dazu braucht man diejenige Stimulation, die in der Lage ist, das Wahrnehmen (Sehen) an den Wahrnehmungs-Prozess zu binden (siehe meine Arbeits-Hypothese) … also Space.

Es geht darum, die neuronale Eigen-Dynamik, die das Wahrnehmen erzeugt und steuert, so gut wie möglich zum Inhalt des Kunstwerks zu machen. Dadurch entstehen Selbst-Verstärkung und Selbst-Überschreitung:

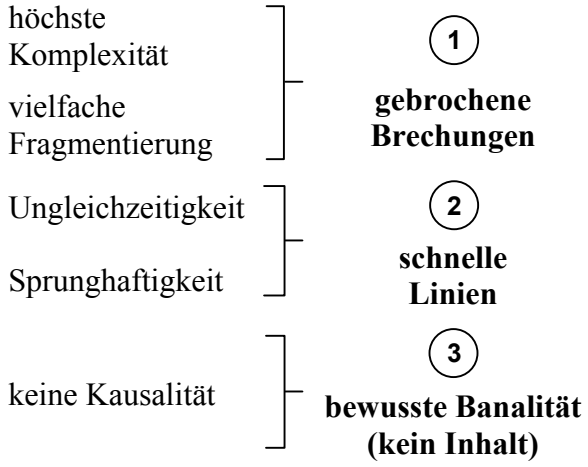
Die neuronalen Prozesse der Wahrnehmung
decodieren diejenigen Dynamiken, aus denen
Wahrnehmung besteht.



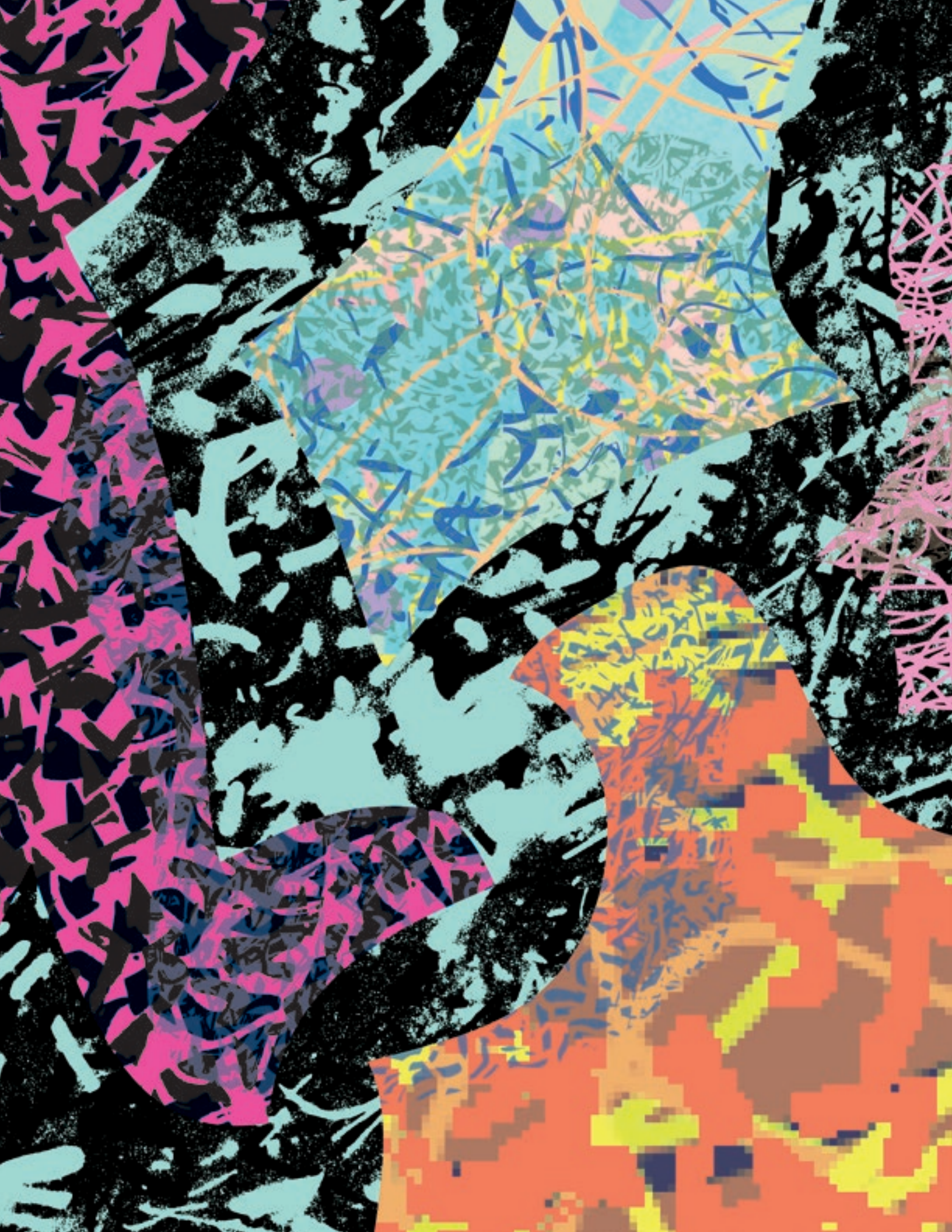
Was sind diese Dynamiken? Bei einem der ersten Kongresse zum Thema "Neuro-Ästhetik", durchgeführt in Bonn 1994, hat Ad Aertsen, ein Neuro-Informatiker, einige relevante Aspekte vorgetragen. Demnach sieht es so aus, dass alles das, was man subjektiv als Wahrnehmung erlebt, auf folgenden neuronalen Bedingungen aufgebaut ist:

1. Es ist "höchst komplex".
2. Es ist "vielfach fragmentiert".
3. Es ist "ungleichzeitig".
4. Es ist "nicht eindeutig lokalisierbar …
   es ist springend.
5. Es ist "nicht kausal".

Das sind die fünf wichtigsten Kriterien der Wahrnehmung. Wenn man nun diese Kriterien zum Inhalt seines eigenen Wahrnehmungs-Prozesses machen will, landet man ziemlich direkt bei dem Konzept der transversalen Space-Machines:



Alle 3 Kriterien haben eine direkte Beziehung zur Zeit, genauer gesagt zur freien, schöpferischen Zeit … zum Jetzt des Werdens. Somit wird an dieser Stelle erkennbar, wie wichtig es wäre, dass das schöpferische Momentum der Zeit in die Box-of-Instruments der Kunst aufgenommen werden würde. Aber wenn man sich in der aktuellen Kunst-Szene umschaut, sieht man, dass das Thema "Zeit" praktisch nicht mehr vertreten ist. Zeit ist seit dem Abklingen der gestischen und informellen Malerei kein Avantgarde-Thema mehr. Ganz offensichtlich kann man das Thema "Zeit" nur sehr begrenzt (oder lediglich indirekt) in Verbindung bringen mit den darstellenden Mitteln der Kunst. Lediglich im Bereich der Video-Kunst gibt es manchmal sehr interessante Arbeiten, die durch Loops etc. darstellen,



wie sehr Zeit sich selbst verewigen kann, wenn sie sich selbst reflektiert. Ich selbst kenne eine größere Anzahl von Video-Arbeiten, zum Teil auch Foto-Arbeiten, z.B. Wessely, die sich mit Zeit beschäftigen.

Aber bei diesen Arbeiten wird Zeit zu einem Artefakt geformt, das wiederum in das Bild-Abbild-Syndrom hineingleitet, wodurch die Öffnung des Plötzlichen und das Erscheinen des Erhabenen in der Regel fast immer blockiert wird.

Um die Kriterien der transversalen Ästhetik ausführlicher beschreiben zu können, insbesondere im Hinblick auf das Erhabene, sollte ein Blick auf ihre Attraktoren geworfen werden. Das Plötzliche steht in Verbindung mit dem Erhabenen. Wenn das Erhabene sehr kraftvoll werden soll, um dadurch als "das Erscheinende" (Martin Seel) präsent zu werden, dann braucht es das Plötzliche.

Zwischen dem Plötzlichen und dem Erhabenen geschieht das, was Theunissen als den "Einbruch" oder das "Einbrechende" beschrieben hat. Also benötigt die transversale Ästhetik visuelle Strategien, die im Organismus, im Gehirn und im Bewusstsein dieses Einbrechende rufen und animieren. In diesem Kontext dürfte klar werden, dass alle Konzepte, die die Welt abbilden, kontraproduktiv sind:

Das Abbild der Welt verfestigt
die Welt.

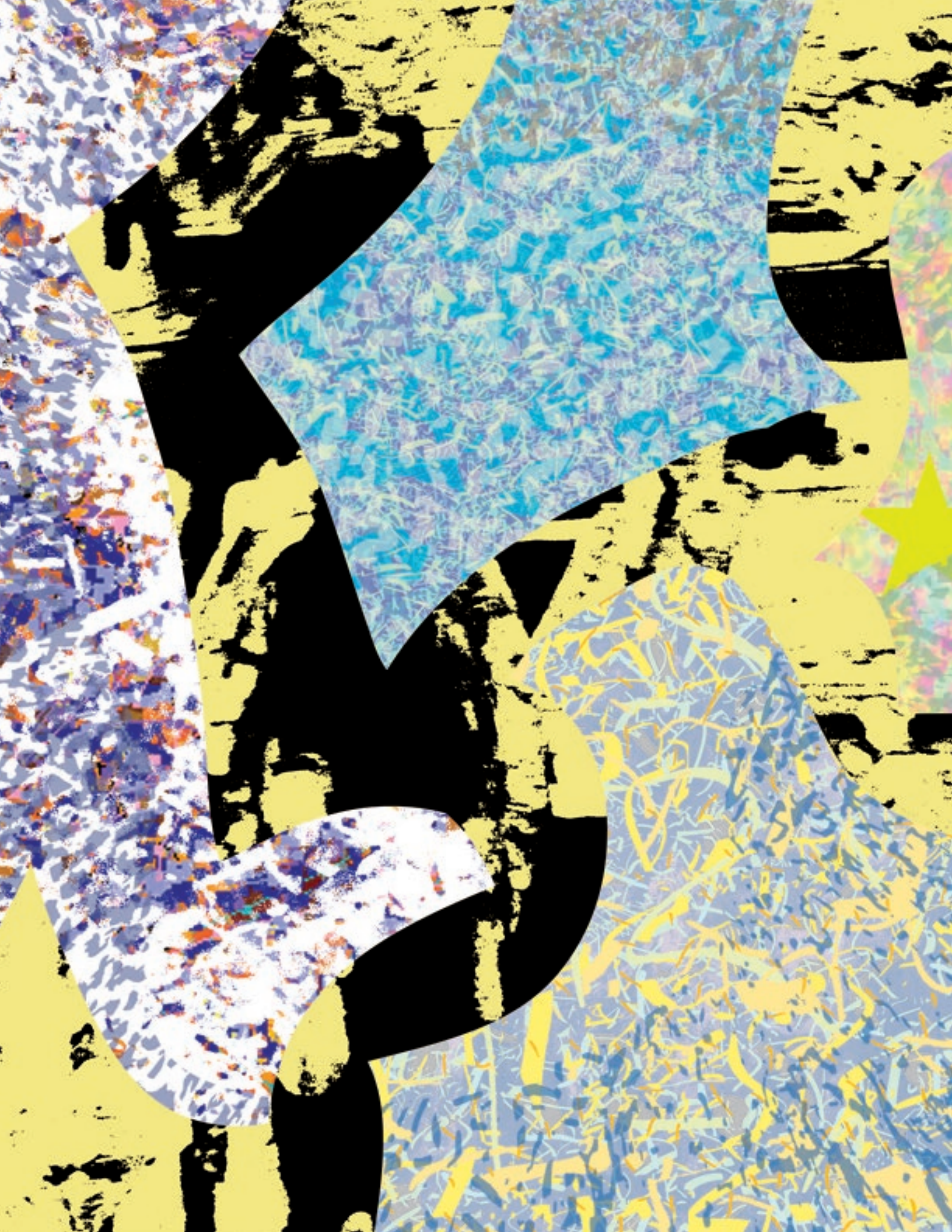
Das Plötzliche stirbt
in den Abbildern der Welt.

Das Erhabene wird überschattet
von den Bildern der Welt.

Was als visuelle Strategie in Frage kommt, ist

die Überkomplexität einer Banalität,
die bewusst gestaltet wird.

Zwischen dem Erhabenen und dem Überbewusstsein gibt es ebenfalls eine Wechselbeziehung. Das Überbewusstsein macht das Erhabene nutzbar. Wenn das Erhabene nur so in einem Bild zu schweben scheint (z.B. als Mit-Thema), dann bewirkt es sehr wenig im Organismus und damit auch im Leben einer Person. Es geht darum, das Erhabene zum Regisseur des gelebten Lebens zu machen.



Wenn dieses Erhabene, und das ist ja das Ziel der transversalen Ästhetik, der Person helfen soll, sich zu übersteigen, dann wird man Wege finden müssen, um das Erhabene im Organismus so zu verteilen, dass es in allen Sektoren aufblühen und "arbeiten" kann, d.h. auch in der allgemein sehr vernachlässigten rechten Seite des Organismus … also Soul und Leib.

In diesem Sektor gibt es eine Identitäts-Quelle (genannt "das heilige Ich"), die einen direkten und auch reflektierbaren Bezug zum stillen Wissen aufweist.

Also benötigt die transversale Ästhetik visuelle Strategien, die den kontinuierlichen Transport des vom Überbewusstsein eingebrachten stillen Wissens organisieren können … hinein in die rechte Seite und hin zum "heiligen Ich".

Was als visuelle Strategie in Frage kommt, sind

Decodierungs-Prozesse
ohne Anfang, ohne Figur-Bildung
und ohne Ende.

Halten wir fest:

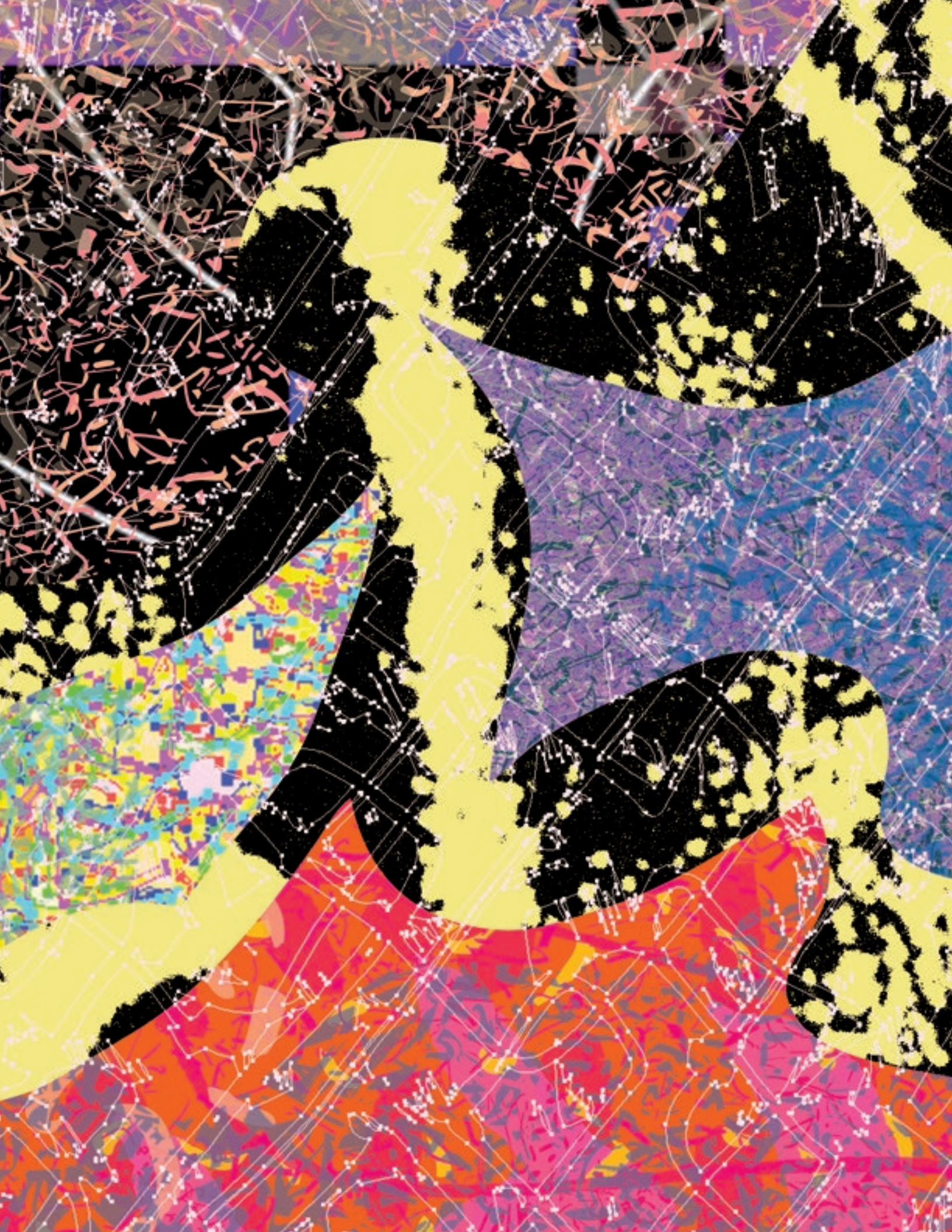
Überkomplexe Banalität und
endlose Decodierungs-Prozesse befähigen
das Bewusstsein, in die Co-Evolution
mit der schöpferischen Zeit einzusteigen.

Dadurch kann sich der Code
des Besser-Werdens in das Leben einer Person
integrieren.

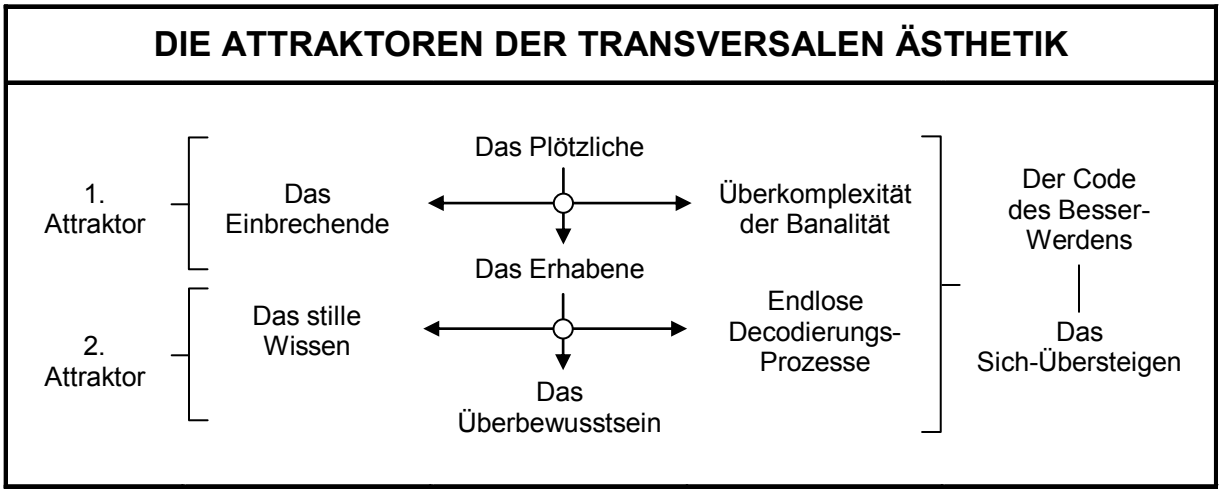
Aus dieser Sicht wird klar, dass die anspruchsvolle Zielsetzung des Sich-Übersteigens per se einen Agenten braucht, der immerzu <u>außerhalb des aktuell gelebten Lebens</u> und auch außerhalb der Person mit ihrem Ich agiert ... und der auch immer das kann, was man (noch) nicht kann. Dieser Agent ist

der Code des Besser-Werdens.

Kurz: Jedes Sich-Übersteigen organisiert sich als Nutzung des Codes des Besser-Werdens, der im stillen Wissen aktiv ist.



Lassen Sie uns einen zusammenfassenden Blick auf die Attraktoren werfen:



Um das Erhabene zum Erscheinen zu bringen, benötigt man das Instrument der Ästhetik. Um das Überbewusstsein "zur Arbeit zu bringen", benötigt man transversale Ästhetik. Das ist sehr zusammengefasst das Credo, das sich daraus ableiten lässt (siehe das nebenstehende Schaubild).

DAS CREDO DER TRANSVERSALEN ÄSTHETIK

Um das Erhabene zum Erscheinen zu bringen, braucht man Ästhetik.

Um das Überbewusstsein zum Arbeiten zu bringen, braucht man die transversale Ästhetik.

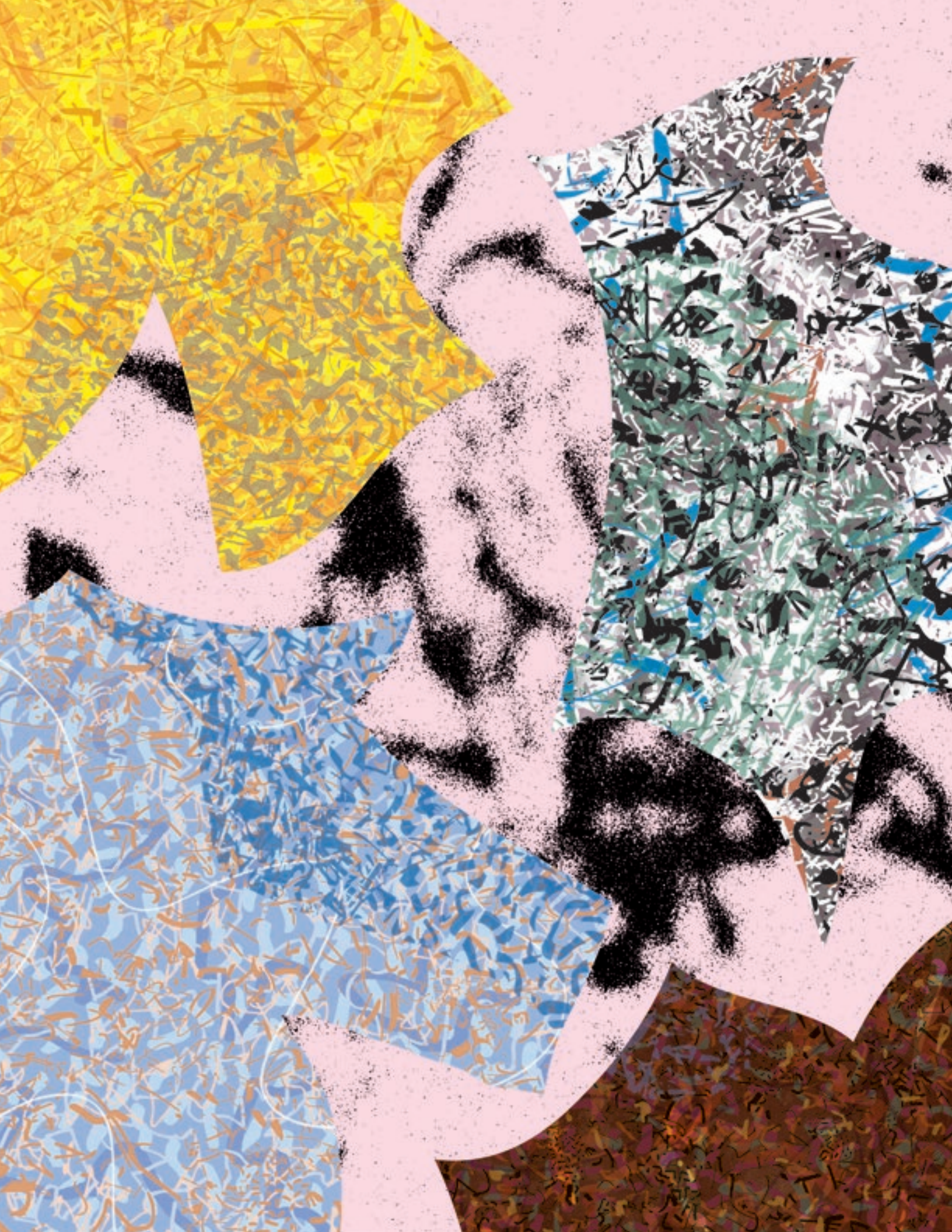
Man kann an dieser Stelle auch einen Aspekt der kunsttheoretischen Entwicklung erkennen, der vielleicht wichtig ist:

- Die Kunst hat in ihrer "inneren Evolution" dasjenige Plateau erreicht, an dem das Erhabene durch die Formung des reinen Geistes erweckt und gerufen werden kann. Diese Entwicklung wurde u.a. vorangetragen vom Konstruktivismus, von der Minimal Art und von der Concept Art. Das könnte man als die 1. Stufe bezeichnen.

- Jetzt steht die Kunst an einer Grenze, die es ihr erlauben würde, den nächsten Schritt zu vollziehen:

  von der Erweckung des Erhabenen
  zur Koperation mit dem Erhabenen.

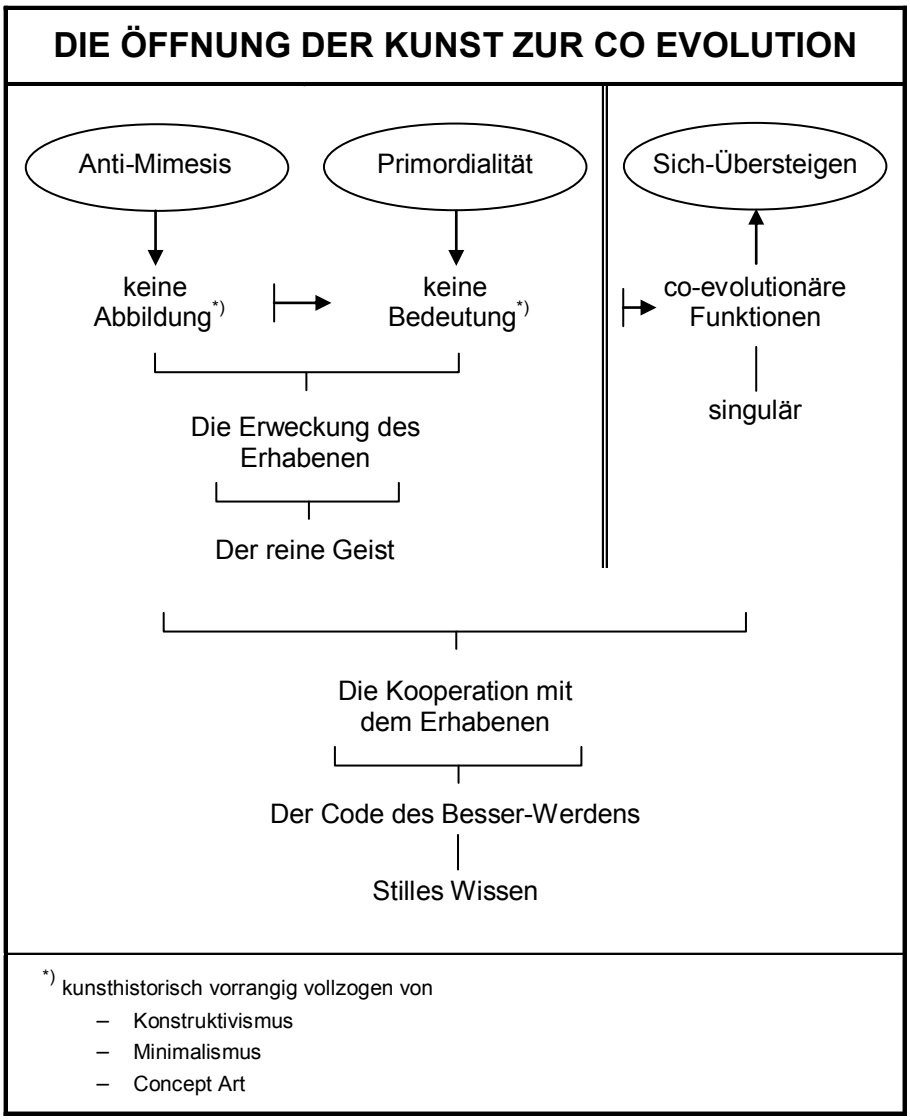
- Typisch für diese mögliche zweite Stufe wäre die Konzentration auf Wirkungen ... auf mental-neuronale Wirkungen ..., die es einer Person erlauben würden, sich selbst zu



übersteigen, und zwar mit Hilfe des Codes des Besser-Werdens, der prinzipiell in dem Erhabenen existiert und der darauf wartet, als stilles Wissen abgerufen und eingesetzt zu werden:

Der Code des Besser-Werdens will arbeiten. Er will das Leben verbessern.

Das nebenstehende Schaubild beschreibt diejenigen Faktoren, die für eine mögliche 2. Stufe wichtig wären.



In den zahlreichen Evolutionen der Kunst kann man ein Schema erkennen, das relativ durchgängig zu sein scheint:

Die Fortschritte der Kunst vollziehen sich durch die Eliminierung von Ballast.

In dem Buch von Günter Figal "Erscheinungs-Dinge. Ästhetik als Phänomenologie" (Tübingen 2010) wird beschrieben, dass dieser Fortschritt u.a. auf zwei Aspekten beruht, nämlich

- Anti-Mimesis
- Primordialität

Erst wenn diese beiden Bedingungen gegeben sind, kann sich das Übersteigen so entfalten, dass eine ergiebige Kooperation mit dem Erhabenen möglich wird. Das Schaubild auf dieser Seite konkretisiert diesen Kontext.

Anti-Mimesis trennt die Kunst von dem Zwang (Ballast), die Welt abbilden zu wollen und zu müssen. Dementsprechend lautet eine zentrale These von Günter Figal:

Das Schöne hat nichts zu tun mit dem Abgebildeten.

Das Schöne schwebt zwischen Anti-Mimesis und Primordialität.

Primordialität ist ein zweiter Befreiungs-Akt der Kunst. Primordialität bedeutet, dass sich die Kunst explizit souverän verhält, so dass sie sich selbst zum Sein formt. Jedes Kunstwerk hat dadurch einen unzerstörbaren Bezug zum Ur-Sein der Kunst. Und dieses Ur-Sein besteht aus

Selbst-Offenbarung.

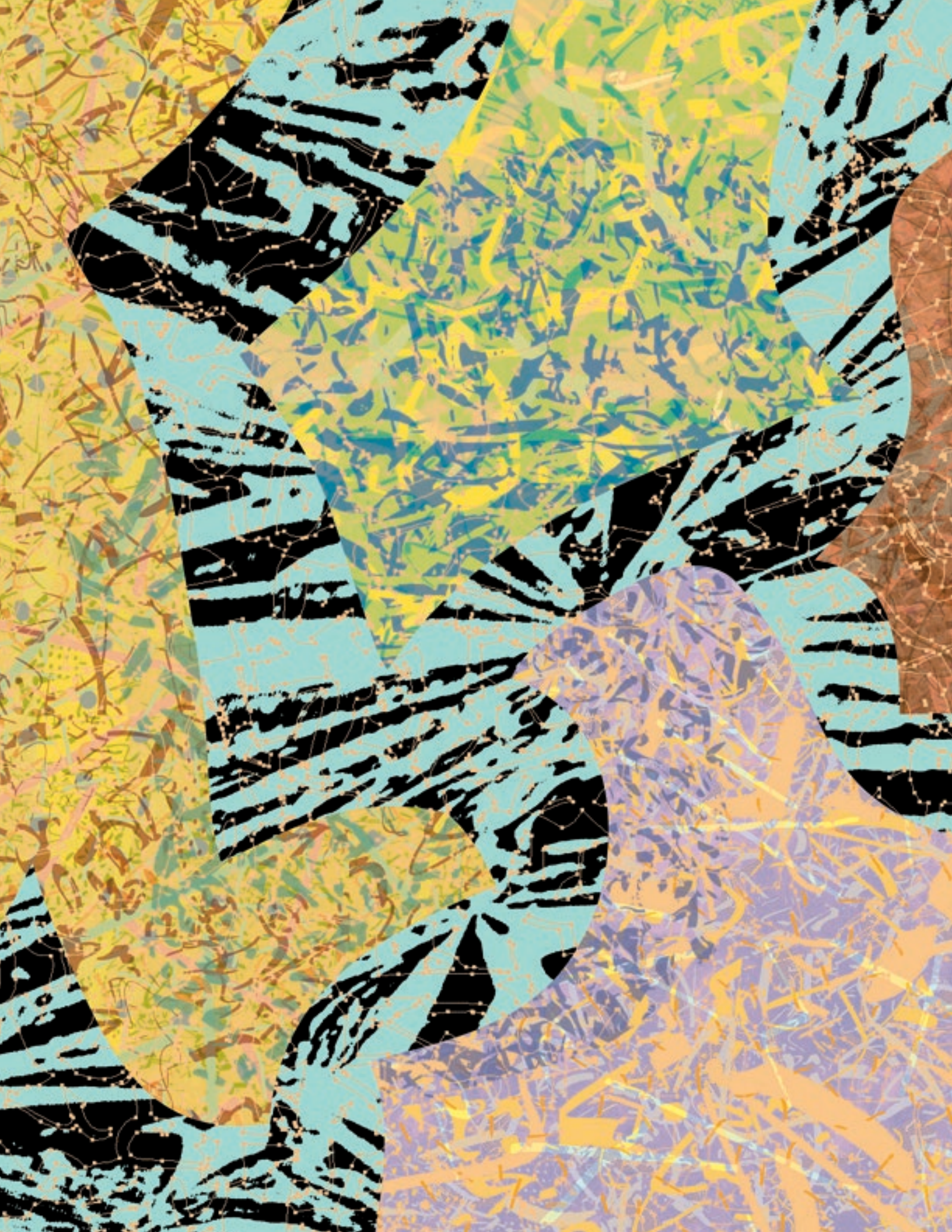
Der Sinn der Kunst ist die Kunst. Sie ist unabhängig von Projektionen, Deutungen und Bedeutungen. Anders gesagt:

Die Bedeutung der Kunst ist ihre Anwesenheit als Kunst.

Der Maler Johannes Grützke formulierte es so:

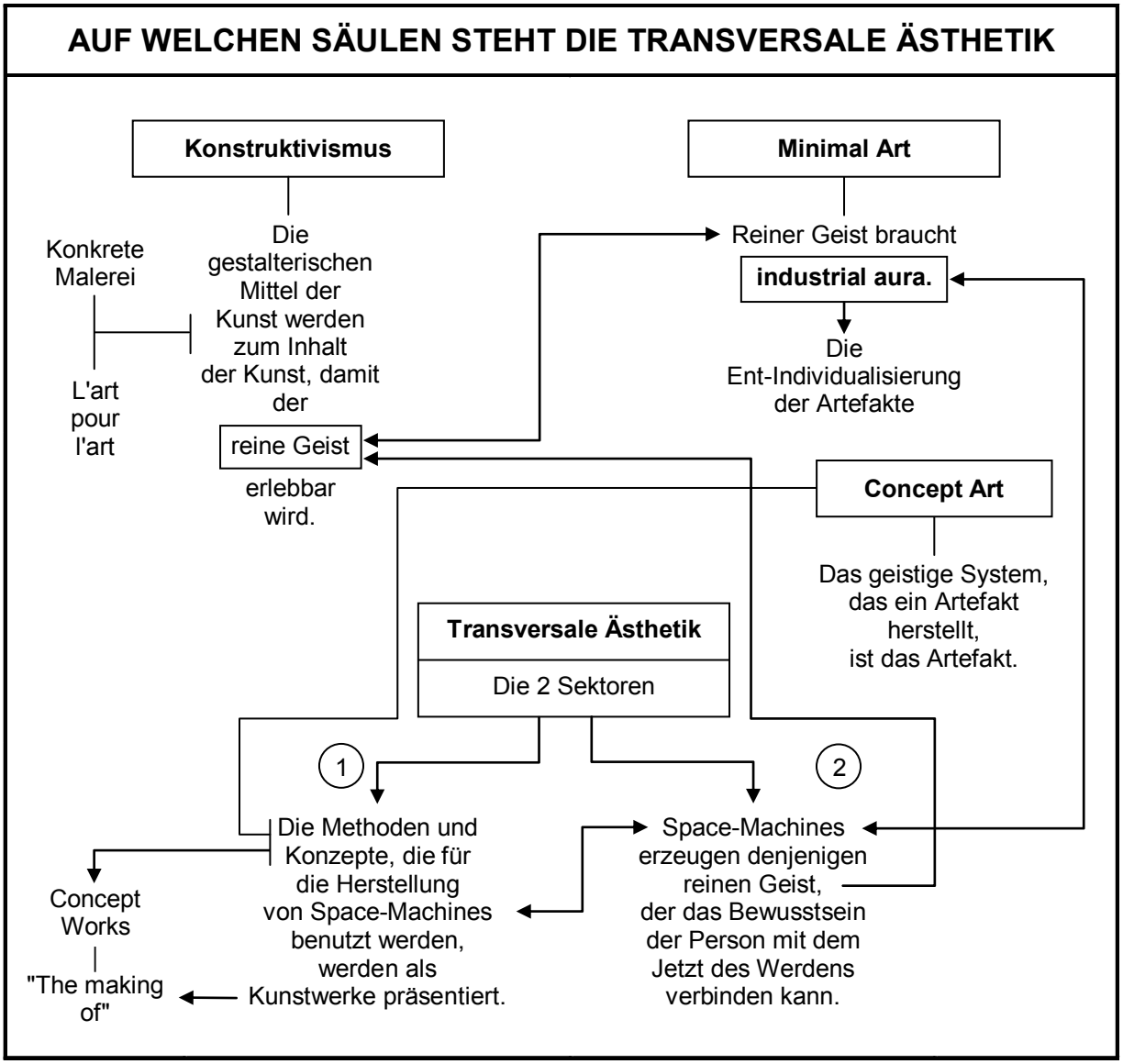
"Die Malerei! Ja, das ist was anderes: Die Malerei ist eine Sprache, die nichts bezeichnet, sondern selber das Zeichen ist, das nicht benennbar ist."

Auf dieser Basis hat die 1. Stufe den Ballast entsorgt. Aber reicht das? Keinen Ballast mehr zu haben … also weniger Fremd-Bestimmung und mehr L'art pour l'art … das bedeutet aber



noch nicht, dass man Kontakt mit dem Erhabenen oder dem Code des Besser-Werdens bekommt. Ohne Ballast bedeutet, frei zu sein. Aber wofür frei? Frei für die Kooperation mit dem Erhabenen?

Ich bin nicht sicher, wohin die Reise der Kunst in Zukunft gehen wird. Wird man auf neuronal-singuläre Wirkungen setzen, die aber nur erzielbar sind, wenn man die visuellen Strategien so weiterentwickelt, dass das Bewusstsein einer Person mit dem Erhabenen kooperieren kann? Das wäre z.B. das Konzept der transversalen Ästhetik (Space-Machines). Wird man andere Wege suchen und finden, andere Wege, die dem klassischen Konzept einer öffentlichen Ästhetik treu bleiben, um mehr von dem Erhabenen in die Bilder



hineinzubekommen? Das wäre dann vielleicht das Aufblühen einer neuen Avantgarde, die sich bemüht, mit neuartigen Techniken den reinen Geist kraftvoller zu instrumentalisieren. Oder wird es parallel nebeneinander unterschiedliche "Spielwiesen" für die Ästhetik geben?

Wie auch immer. Eines dürfte klar geworden sein: Auch die transversale Ästhetik ist keine Neuerung, die aus dem Nichts kommt. Im Gegenteil. Wie das Schaubild auf Seite 38 zeigt, steht sie auf einigen kraftvollen und profilierten Säulen der klassischen Ästhetik. Ohne Konstruktivismus, Minimal Art und Concept Art wäre sie überhaupt nicht vorstellbar.

Auf dieser Basis wird es nun möglich, das zentrale transversale Kriterium zu formulieren:

DAS TRANSVERSALE KRITERIUM

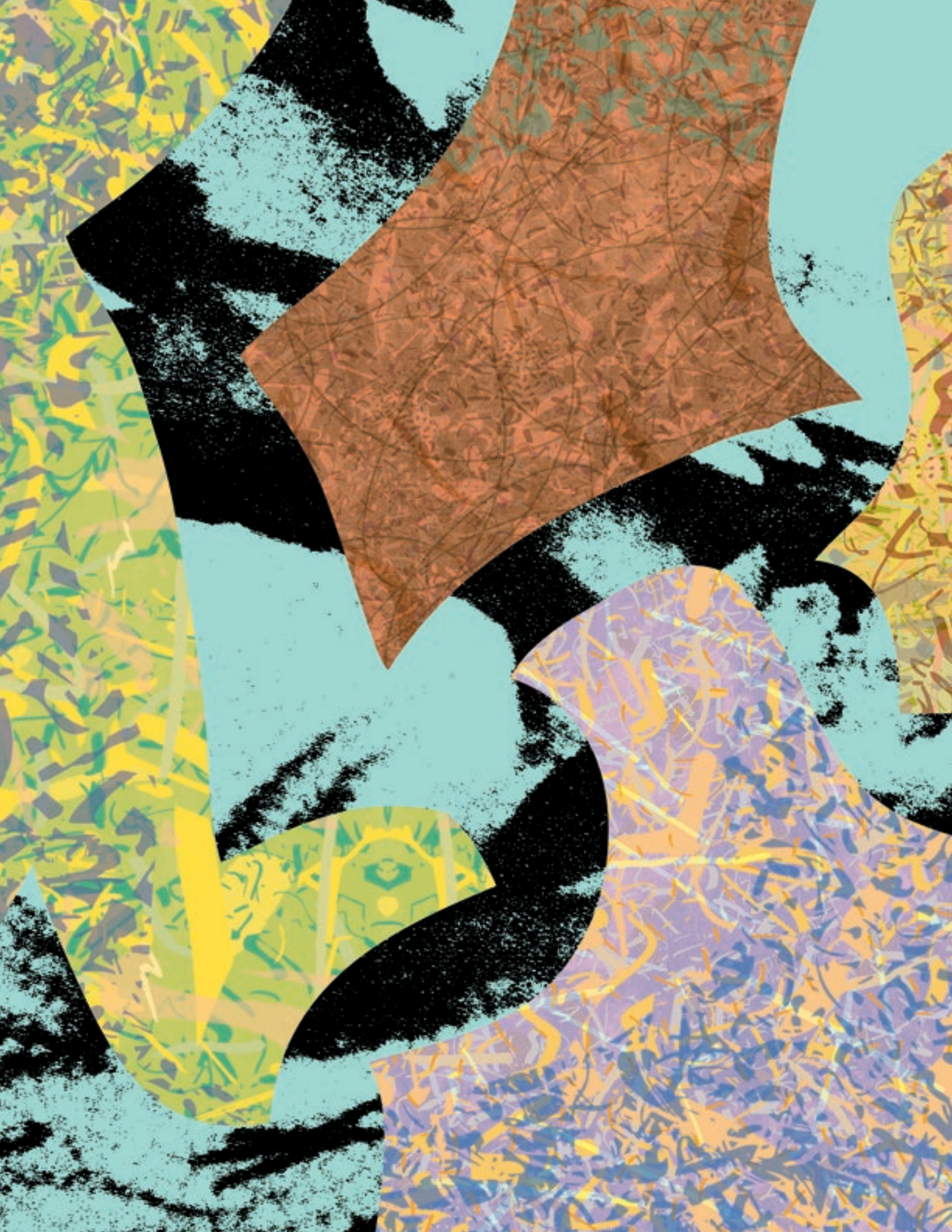
"Die Singularitäten
eines reinen Ereignisses" (Deleuze)
werden so arrangiert, dass
spontan tanzende Zufalls-Zonen
entstehen, durch die
der Betrachter animiert wird,
das Sein des Werdens
zu beobachten.

Die transversalen Artefakte
verlagern das Jetzt des Betrachters
zum absoluten Jetzt.

Die reinen Ereignisse, von denen Deleuze spricht, sind immer dann gegeben, wenn eine Person in ihrem Bewusstsein ein Reiz-Angebot oder ein Stimulations-Objekt so verarbeitet, dass ein weitestgehend reiner Geist erlebbar wird, der (völlig autonom) das Jetzt-Bewusstsein der Person lenkt und leitet, und zwar zum Jetzt des Werdens.

Derartige Ereignisse sollten im Rahmen der transversalen Ästhetik so arrangiert und gestaltet werden, dass man sie als Singularitäten erleben kann. Es geht hier nicht um Stereotypien oder prototypische Verweisungen, sondern ganz im Gegenteil: Das, was sich dort pur ereignet, sollte möglichst jedes Mal, wenn man es erlebt, eine neue Form von Einzigartigkeit entwickeln. Es soll sich keine Figur entwickeln, also nichts, was man dann durch mehrfaches Decodieren komplett begreift und im Gedächtnis abspeichern kann.

Transversal bedeutet, dass sich Prozesse immer wieder so formen, dass sie ihr eigenes Beginnen sind, und dass sie sich selbst überspringen können. Perfekte Transversalität kann man deshalb mit folgender Analogie beschreiben: Der Bockspringer überspringt sich selbst. Es ist also eigentlich etwas völlig Unmögliches. Aber man kann diese visuellen Arrangements so konzipieren, dass sich in einer extrem gesteigerten Singularität der Code des Besser-Werdens meldet, um seine Hilfe anzubieten:



Für den Code des Besser-Werdens ist das,
was für uns unmöglich ist, eine völlig normale Realität.
Der Code des Besser-Werdens ist immer dort,
wohin wir uns bewegen wollen.

Je besser sich der Gesamt-Organismus einer Person mit diesem Code vereint, umso müheloser gelingt das Sich-Übersteigen. Und die beste Vereinigung mit diesem Code geschieht in einer extrem verdichteten und gesteigerten Singularität.

Diese Höchst-Qualität von Singularität kann nicht aufgebaut werden durch die Abbilder unserer realen oder surrealen Welt. Je mehr Abbild, umso weniger Chance zur Singularität. Die Abbilder unserer Welt gehören irgendwie allen Menschen. Sie sind kollektiv. Und sie bleiben es auch dann, wenn man diese Abbilder sehr kreativ gestaltet. Die so genannten "ungesehenen Bilder" sind nur für einen kurzen Augenblick "ungesehen". Daraus folgt:

Die Wahrnehmung zerstört die
visuelle Information.

Die innovativen Inhalte von Bildern, Fotos und Kunstwerken zerstören innerhalb ihrer Adaption den Zugang zur Singularität. Die Originalität des Künstlers mag zwar offiziell (also kulturell) sehr gut ankommen und gefeiert werden … aber eine zugespitzte Singularität entsteht dadurch nicht. Dazu ist eine Verlagerung der künstlerischen Kreativität erforderlich:

von der Originalität des Inhalts
zur Originalität der neuronalen Wirk-Anker
in dem Artefakt.

Die Wirk-Anker sind entscheidend. Es handelt sich dabei um visuelle Strategien, die eine hohe Potenz in sich tragen, um mental-neuronale Prozesse im Bewusstsein anzustarten und durchzutragen. Ein solcher Wirk-Anker kann aus einem Set von mehreren visuellen Einzel-Faktoren bestehen, also z.B. Farbe, Proportion, Anordnung, Form, Kombination, etc. In der Regel wird so ein Wirk-Anker auf konkrete Prozess-Ziele ausgerichtet werden, wie z.B.:

- Öffnung des raumlosen Raumes
- Betreten der zeitlosen Zeit
- Erweckung des Meta (= das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist).

Das Schaubild auf Seite 44 skizziert diese Gedankengänge.

Wenn man im Bewusstsein einer Person eine intensive Singularität aufbauen will, benötigt man eine visualisierte Banalität … also keine Bilder dieser Welt. Und zugleich ist es wichtig, dass man diese Banalität so gestaltet, dass auch im visuellen Angebot ein hohes Maß an Singularität sichtbar wird, definiert als

ein Summativ von Einzigartigkeiten,
die sich dem Zeitpfeil zu
entziehen scheinen,
weil sie keinen Anfang und kein Ende
aufweisen.

Um ein derartiges Summativ gestalten zu können, benötigt man den Einsatz von

gebrochenen Brechungen,
basierend auf schnellen Linien.

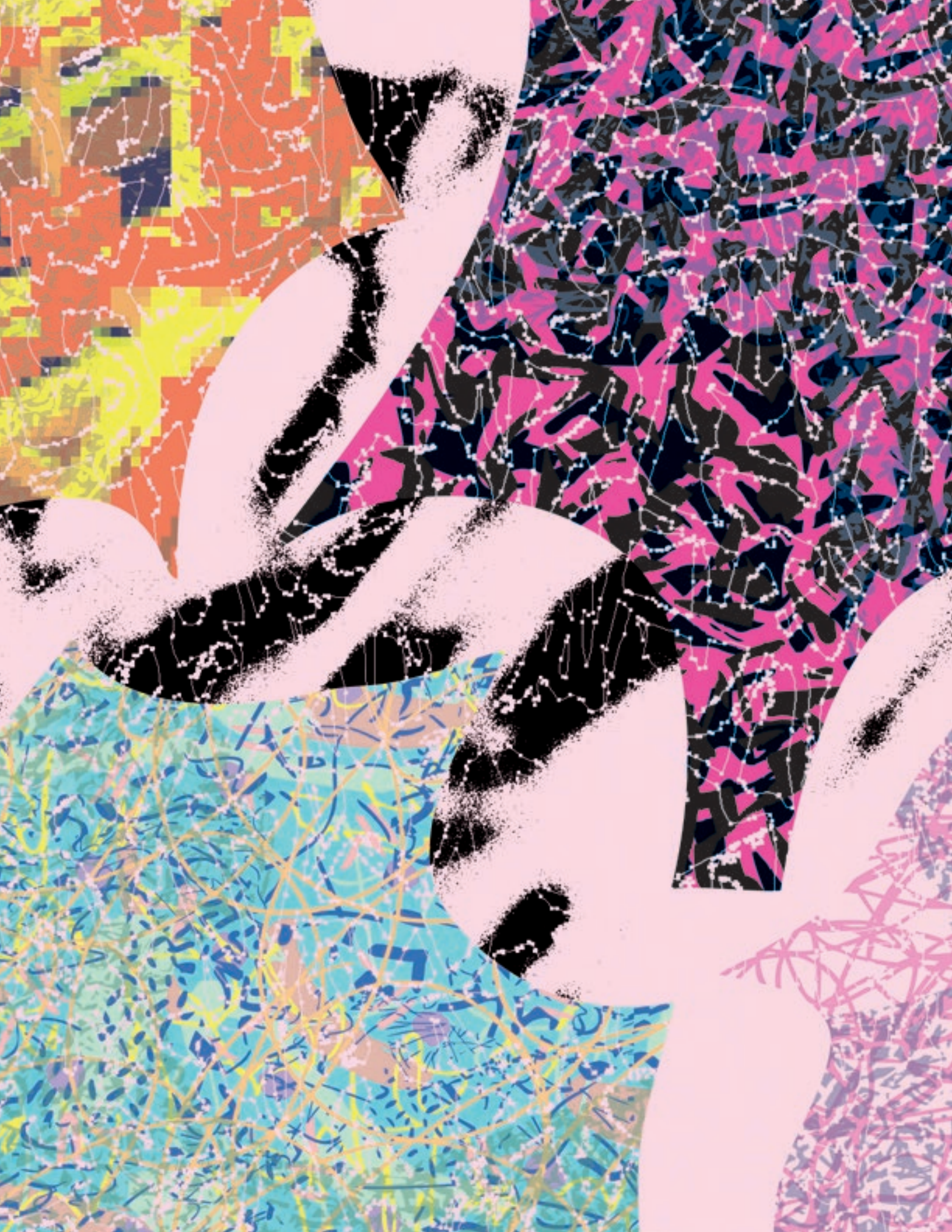
DIE 2 ARTEN DER ORIGINIALITÄT	
Moderne Kunst	Transversale Ästhetik
Originalität der Bild-Inhalte ↓ Kreative Einzigartigkeit als Signum von großer Kunst ↓ Eintritts-Karte zur Kultur	**Originalität der Wirk-Anker** ↓ Banalität als gestaltete Über-Komplexität ↓ Eintritts-Karte für singuläre Bewusstseins-Prozesse

Man wird diese Brechungen so arrangieren, dass daraus spontan tanzende Zufalls-Zonen entstehen ... also Kontingenzen. Das bedeutet, dass im Grunde immer wieder unerwartete Überraschungen aufbrechen (oder in das beobachtende Bewusstsein einbrechen), weshalb subjektiv das Gefühl entsteht, man würde sich immer zwischen Jetzt und Beginnen befinden und somit in einer nie endenden Reihung. Wenn das einigermaßen gelingt, erzeugt das im Gehirn der betrachtenden Person einen Impuls, der in Richtung Space geht, d.h., es entsteht eine Wahrnehmungs-Trance und der Rezipient beginnt, das Werden, das er selbst in der Betrachtung des Bildes vollzieht, zu beobachten:

Er beobachtet seinen eigenen
schöpferischen Prozess.

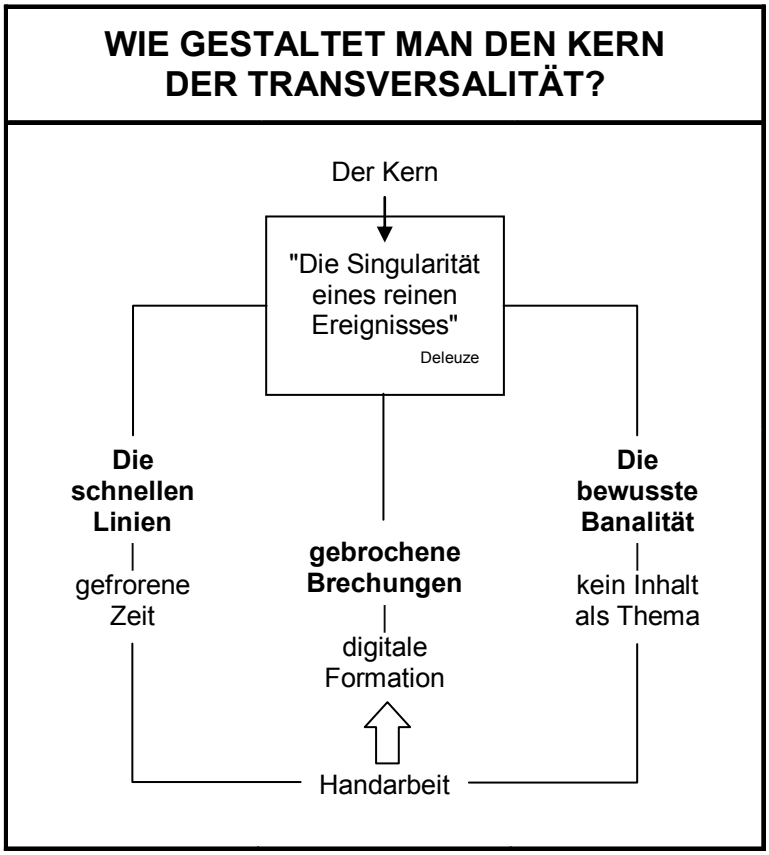
Wenn das gelingt, rutscht das Jetzt der Person automatisch … und dagegen kann man sich nicht wehren … in die Richtung des absoluten Jetzt. Das heißt, es findet im Zeitpfeil der Person eine Verlagerung statt. Die Augenblicklichkeit der Person gleitet zum Ende des Zeitpfeils ... d.h. zur Zukunfts-Spitze. Und dort gibt es kontinuierlich den Kontakt mit dem Jetzt des Werdens.

Da aber jede Person … und da verweise ich auf die Quanten-Interpretation … sich permanent im Jetzt ihrer eigenen Schöpfung befindet, kommt es zu einer Resonanz zwischen dem Jetzt



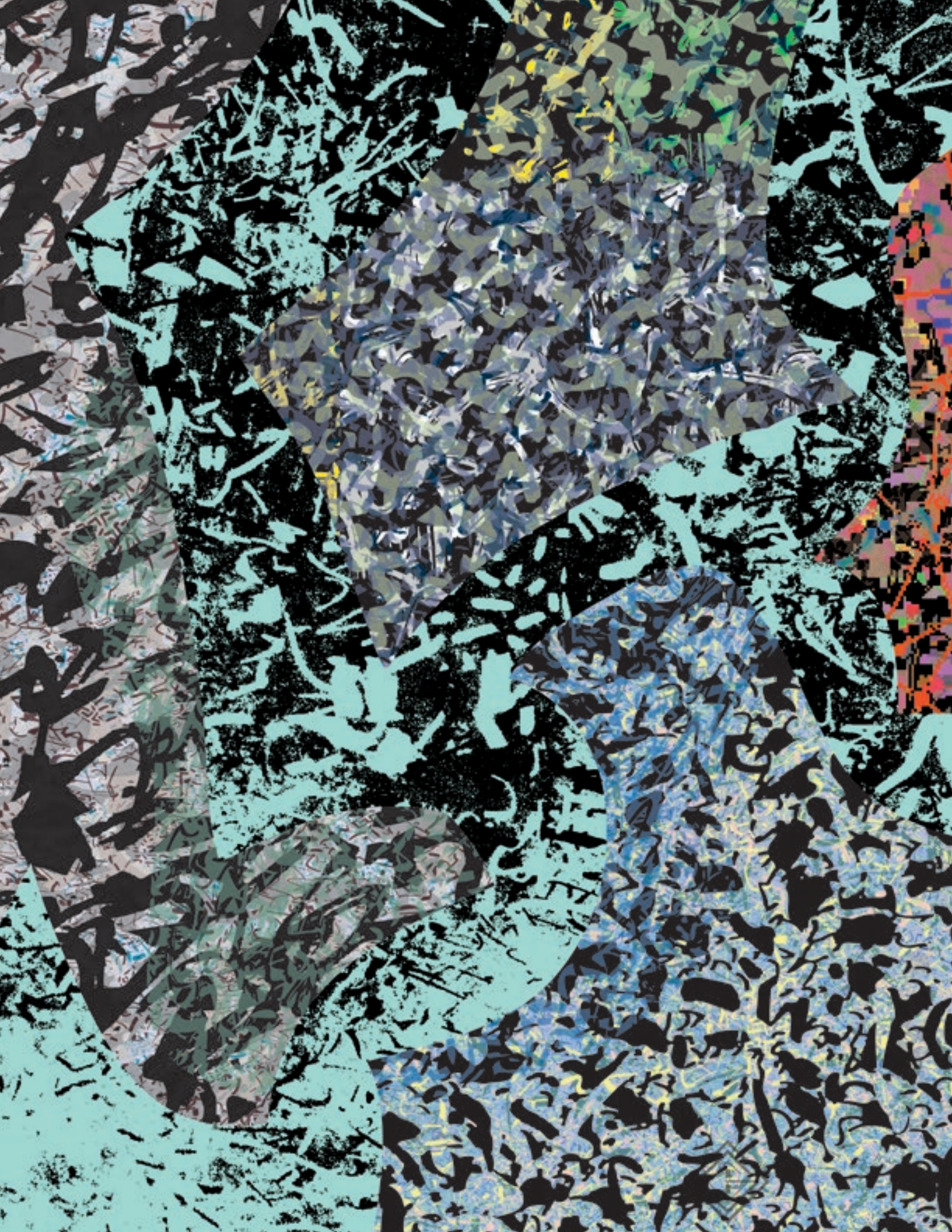
des personalen Werdens mit dem Jetzt des ewigen Werdens. Wenn das geschieht, sind sie alle da, die Attraktoren der transversalen Ästhetik, nämlich das Plötzliche, das Erhabene, das Überbewusstsein und der Code des Besser-Werdens im stillen Wissen.

Es gibt noch einen weiteren Aspekt, auf den man in diesem Zusammenhang hinweisen sollte. Um die Singularitäten eines reinen Ereignisses herzustellen, braucht man die bewusste Banalität, die "keinen Inhalt" zum Thema hat, geformt aus der vielfachen Brechung von schnellen Linien (gefrorene Zeiten). Diese Aspekte, und das zeigt das Schaubild auf dieser Seite, basieren auf Handarbeit. Was man da zu gestalten hat, macht am besten ein Pinsel oder ein Kreidestift ... auf jeden Fall ein klassisches künstlerisches Instrument. Wenn es dann gelungen ist, schnelle Linien in eine bewusste Banalität zu überführen, wird diese Vorlage in die gebrochenen Brechungen hineingeführt. Und da ist nun digitale Formation wichtig. Hier versagt die Hand. Hier versagt also das klassische Instrumentarium der Kunst. Somit sehen wir, dass die transversale Ästhetik eine Kombination von Handarbeit und digitaler Formation ist.



Wenn sich Handarbeit durch digitale Formationen in eine Space-Machine verwandelt, die nur ein Minimum an Abbild in sich trägt, entsteht eine eigenartige Schönheit. Bei der Konfrontation mit dieser inhaltslosen Schönheit reagieren viele Menschen irritiert, selten aber ablehnend. Viele Menschen empfinden die Space-Machines langweilig, und zwar wegen der ganz offensichtlichen Banalität. Oft hört man Bemerkungen wie: "Seltsame Linien ohne Sinn und Verstand", "Was soll das sein?" oder "Wo ist der Inhalt?" Gemessen an den Kriterien der klassischen Ästhetik ist das, was sich hier als Space-Machine präsentiert, auch nicht wirklich schön.

Es war Jean-François Lyotard in seinem Buch "Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen" (München 1994), der darauf hingewiesen hat, dass wir Menschen sehr deutlich auf das



Schöne und das Fühlen des Schönen ausgerichtet sind. Wir empfinden das Schöne als Lust. Und durch unsere kulturelle Prägung geleiten wir dann diese Empfindungen in Richtung Verstand, Vernunft und Objektivierung. Das ist sozusagen unsere "kartesianische Dressur". Wir verwandeln das Schöne in eine "Schönheit im Denken" … letztlich also in Affekt-Logik und Kognition.

Nach Lyotard entsteht dadurch etwas Problematisches. Das gefühlte und erlebte Schöne vollzieht in unserem Denk-Bewusstsein eine Formung und eine Schließung. Es entsteht das Geschlossene. Lyotard nennt es "die Begrenzung". Und diese Begrenzung entsteht, weil sich das Schöne direkt an das Denken ankoppelt und sich in das Denk-Bewusstsein, das bei uns permanent vorherrscht, integriert.

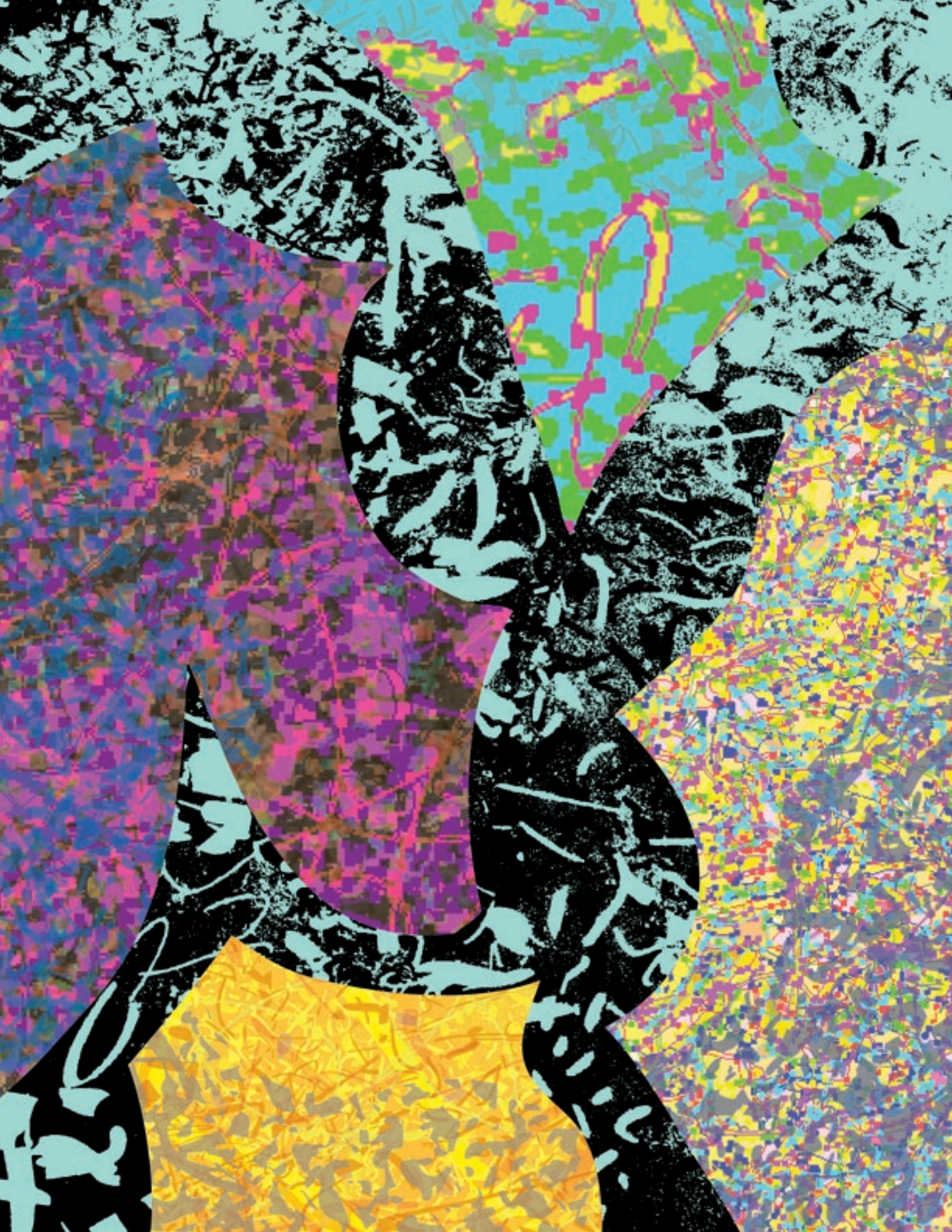
Man kann aber das Schöne auch so gestalten, dass es sich nicht automatisch in das Denk-Bewusstsein integriert. Dieses anders gestaltete Schöne vollzieht dann eine entgrenzende Öffnung. Dieses andere Schöne "füttert" nicht den Verstand mit neuen Attraktionen und kleinen Sensationen, sondern es sorgt dafür, dass der Verstand neutralisiert und ruhig gestellt wird. Dadurch kann das Schöne seine Wirkung verlagern ... von der linken Seite des Organismus (Mind / Body) zur rechten Seite (Soul / Leib).

Dieses andere Schöne entzieht sich normalerweise der Wahrnehmung, so wie wir sie permanent vollziehen. Warum? Unser Sehen ist auf das Tonal (Dinge der Welt) fixiert und organisiert automatisch und blitzschnell Prozesse der Objektivierung. Dieses Sehen kann die andere Schönheit (z.B. das visuelle Angebot einer Space-Machine) nur begrenzt wahrnehmen ... es sei denn, der Wahrnehmungs-Modus wird geändert. Erst wenn aus dem objektivierenden Sehen eine Wahrnehmungs-Trance (Space) wird, kann der Organismus als Ganzheit das andere Schöne in sich aufnehmen.

Die Konsequenz daraus: Wer auch immer eine Space-Machine gestalten will, braucht die Fähigkeit, diejenigen Stimuli in die Optik der Space-Machine einzubauen, die in möglichst kurzer Zeit diesen erwünschten Zustand von Space herstellen. Das bedeutet:

Man sollte die Visualität auf Space ausrichten
und nicht auf Originalität.

Wenn sich Space entfaltet, beginnt die andere Schönheit, wie sie die transversale Ästhetik offeriert, wirksam zu werden, und zwar als Prozess der Selbst-Verstärkung. Wir erkennen hier folgenden Zirkel:



Die Signal-Konfiguration der Space-Machine
erzeugt Space als Wahrnehmungs-Trance.

Space lässt die andere Schönheit
der Space-Machine in den Organismus einfließen.

Dadurch wird die Wahrnehmungs-Trance stärker.
Der Prozess schaukelt sich hoch.

Je mehr sich dieser Prozess verstärkt, umso weniger bemerkt man diese Steigerung. Warum ist das so? Je mehr sich der Space-Prozess hochschaukelt, umso aktiver wird das Überbewusstsein mit seinem stillen Wissen. Dadurch öffnen sich die höchsten sentischen Formen (also positive Hormon-Kaskaden, siehe Serotonin / Oxytocin). Je intensiver aber diese sentischen Formen werden, umso weniger Ich ist da (lediglich das "heilige Ich"). Und je weniger Ich, umso weniger Selbst-Reflexion und Körper-Reflexion:

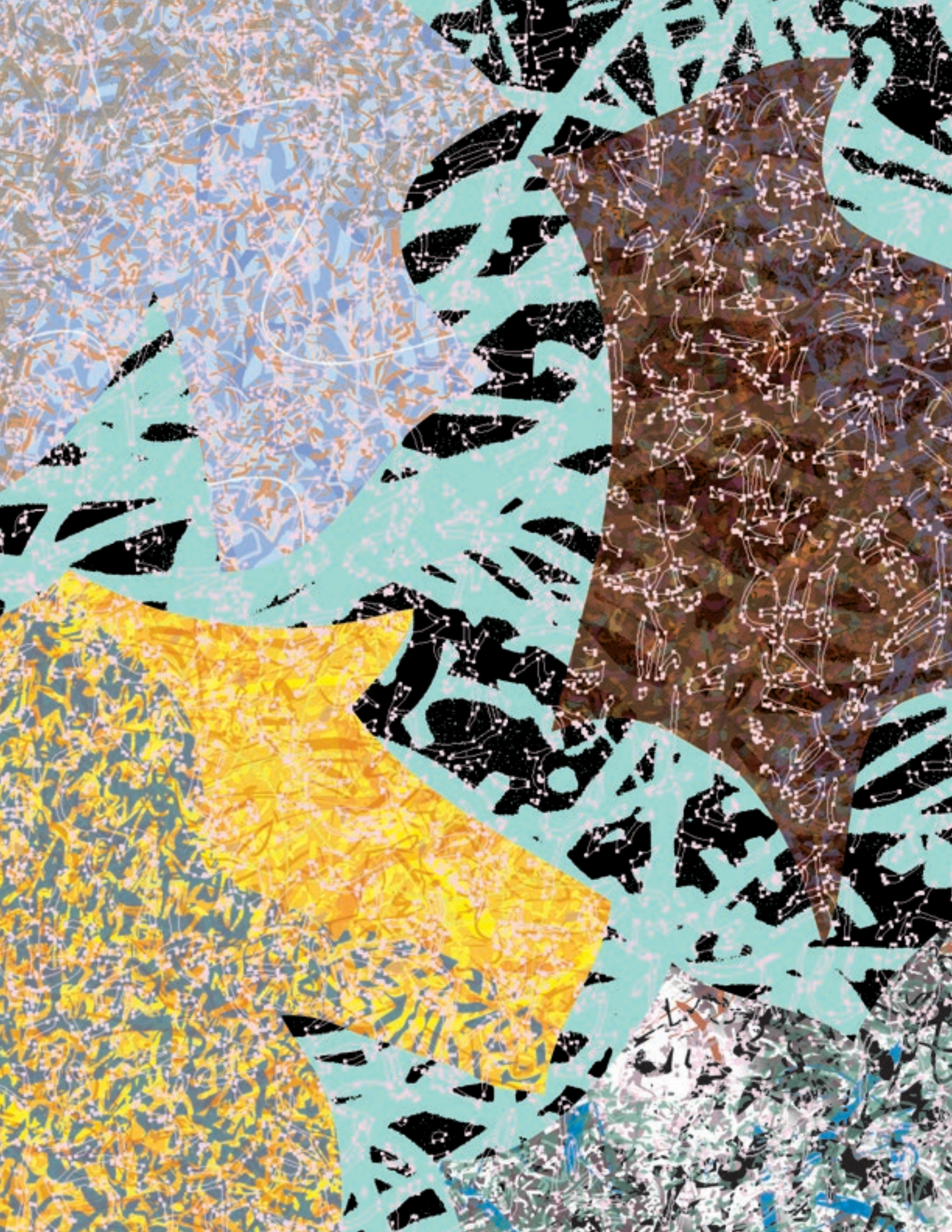
Man verwandelt sich zu einem
vom Körper-Ich befreiten Erleben …
zu einem schwebenden Wahrnehmen
desjenigen freien Geistes,
der in der Space-Machine eingewoben ist.

Diese sehr prononcierten Erlebnisse gelingen in der Regel erst dann, wenn man mit der Space-Machine spezielle Rituale vollzieht … z.T. verbunden mit einem speziellen Sound, speziellen Mystics (Texten), Düften und Atem-Techniken.

Wenn sich Space mit der anderen Schönheit in dieser Form verbindet, entsteht weder das Gefühl noch die Kognition des Schönen. Es entsteht die sentische Form des Erhabenen. Lyotard und auch Kant haben diesen Effekt "das erhabene Gefühl" genannt, aber wir wissen heute aus der Neuro-Forschung, dass Gefühle auf dieser Ebene des Erhabenen keine klassischen Gefühle mehr sind. Sie haben andere hormonelle Effekte. Und sie werden auch neuronal anders verarbeitet. Mit anderen Worten:

Das erhabene Gefühl des Erhabenen,
ist gar kein Gefühl

Zum Thema "sentische Formen" habe ich des Öfteren geschrieben. Entscheidend ist, dass das Erhabene, wenn es in die Affekt-Logik und in die Kognition hineinrutscht, so gut wie gar nicht als das Erhabene erlebt wird. Anders gesagt: Wenn Space fehlt, gleitet das Erhabene



über die Empfindung zu früh und zu eindeutig in die Richtung von Verstand, Vernunft und Objektivierung. Dadurch koppelt sich das Erhabene an das Wach-Bewusstsein des Denkens:

Das Schöne des Erhabenen wird
zum Denk-Inhalt.

Erlebt wird dann nur ein Hauch von schönen Empfindungen. Auf dieser Basis kann das Erhabene, selbst wenn die klassische Ästhetik es als Mit-Thema transportiert und erlebbar macht, nicht wirken. Empfindungen sind zu schwach. Empfindungen vermitteln lediglich zwischen Mind, Body und Ich (linke Seite des Organismus). Empfindungen sind nicht in der Lage, den Prozess der Selbst-Verstärkung zu organisieren (das können nur die Repräsentanten der rechten Seite in Verbindung mit dem Überbewusstsein). Anders gesagt:

Empfindungen sind nicht fähig,
das Plötzliche zu rufen.

Das Plötzliche lässt Mystik aufblühen ebenso die vielfältigen Formen von Nagual-Resonanzen. Das geschieht aber nur dann, wenn das Erhabene als sentische Form aktiv wird. Dann wird das Formlose (das Banale) zum Schlüssel für das Absolute.

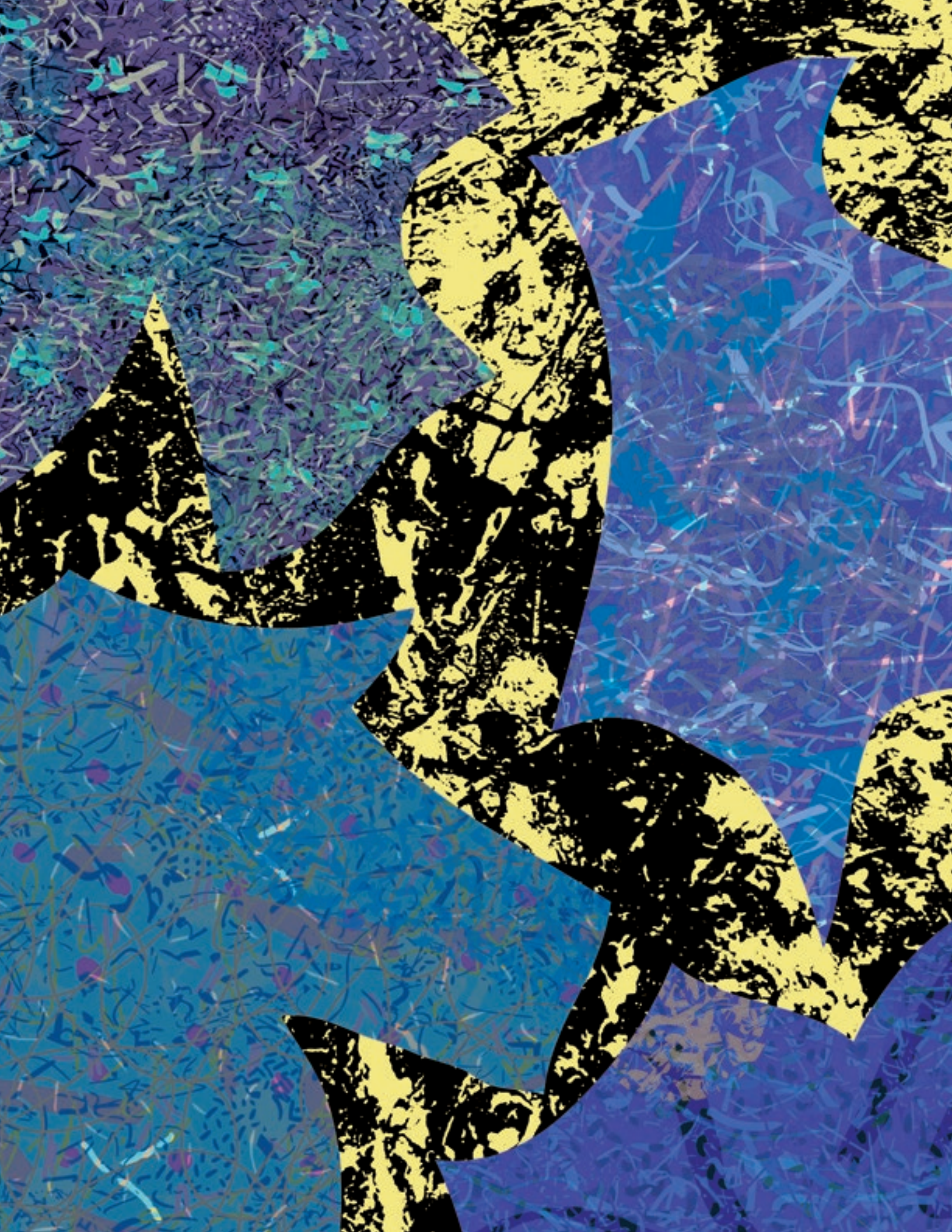
Während bei der klassischen Ästhetik die Dynamik zur Schließung im Denk-Vollzug tendiert, läuft es bei der transversalen Ästhetik in die Richtung einer Selbst-Überraschung, d.h. das Öffnende öffnet immerzu das nächste Werden:

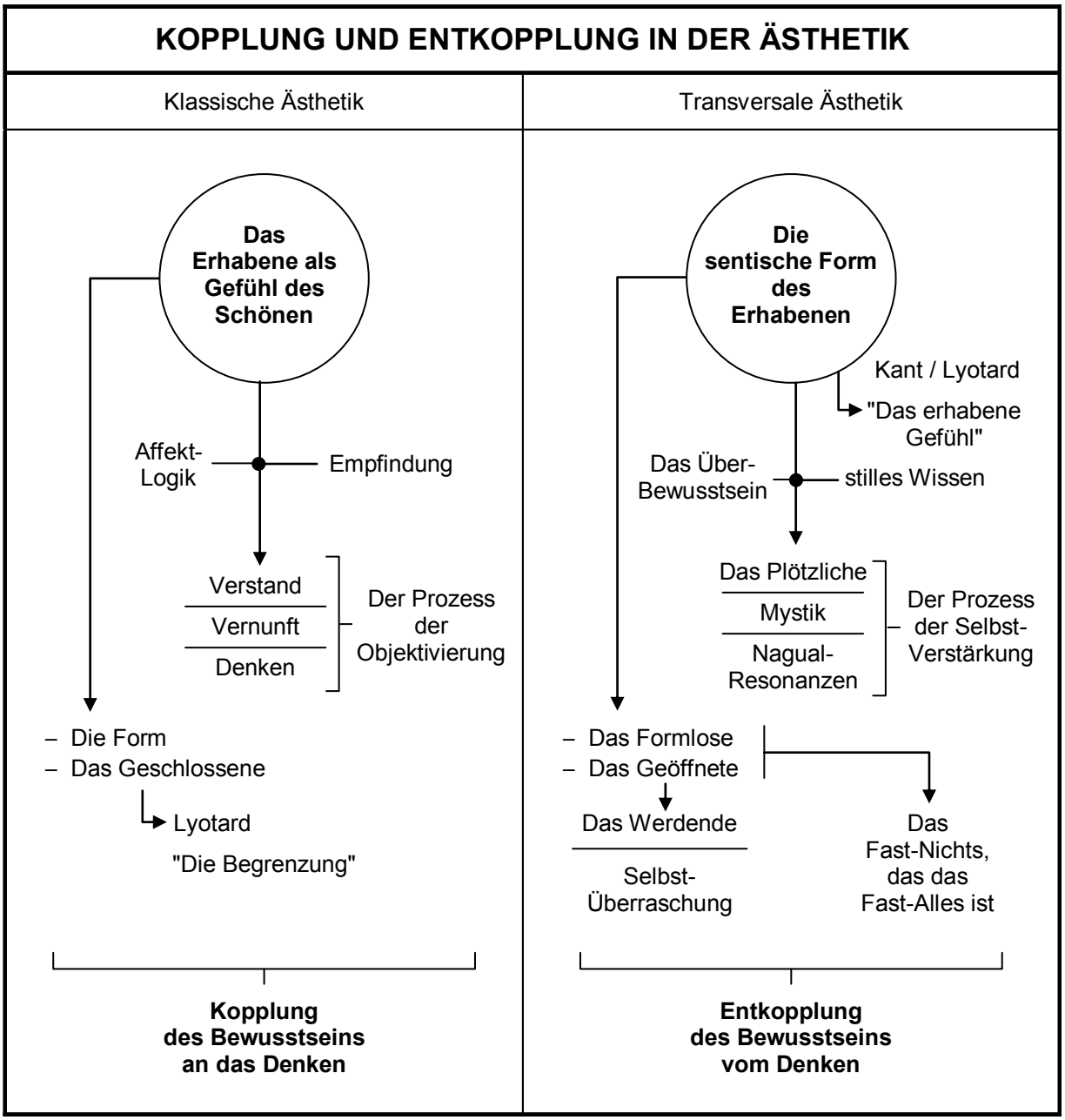
Das Decodieren erzeugt
das Erscheinen des kontinuierlichen
Beginnens im Jetzt.

Wie das Schaubild auf Seite 45 beschreibt, führt das zu einer Entkopplung von Denken.

Ich hatte bereits darauf hingewiesen, dass die damit verbundene Selbst-Entmachtung des Denkens sehr schwer zu organisieren ist. Ich hatte auch gesagt, dass man dem Denken etwas geben muss, was es sehr befriedigt und was ihm gut tut, sonst lässt sich das Denken nicht von seiner stringenten Aufgabe abbringen. Hier erkennen wir nun, dass es die sentische Form des Erhabenen sein könnte, die es dem Denken ermöglicht, sich selbst zu entmachten.

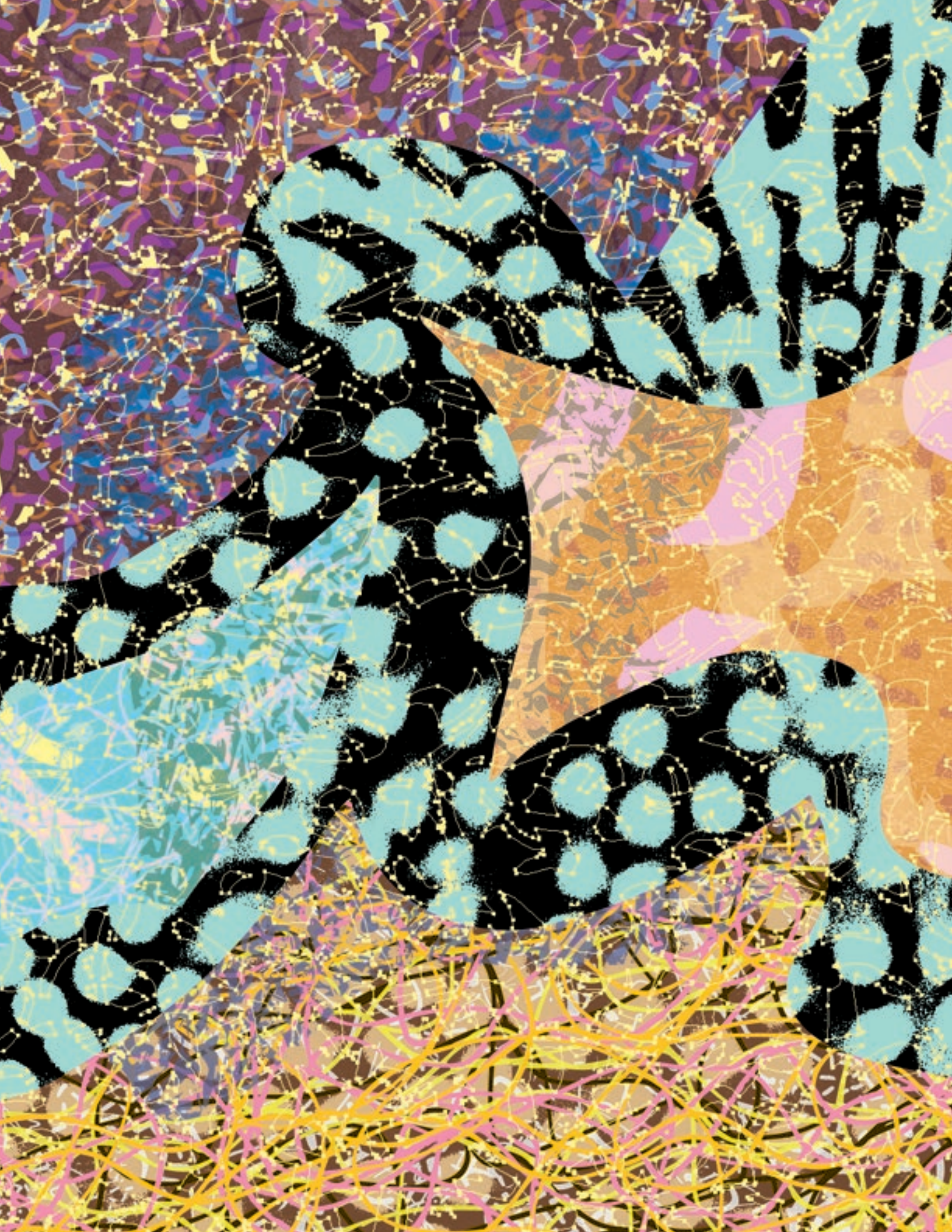
Generell tendiert jede sentische Form dazu, das Bewusstsein vom Denken abzukoppeln.
Wenn aber nun gleichzeitig auch noch positive Nagual-Resonanzen (z.B. in Form von





Glückseligkeit) das Denken verwöhnen, fällt es dem Denken leichter, sich selbst zur Seite zu schieben. Das ist wichtig, weil dadurch das Überbewusstsein seine eigentliche Arbeit noch qualifizierter und effizienter durchführen kann.

Problematisch ist dieser Aspekt für all diejenigen, die die klassische Ästhetik sehr tief in sich aufgesogen haben, die also über ein sehr gut ausgebildetes Wissen über die ästhetischen



Prinzipien verfügen. Für sie ist die transversale Ästhetik, wie bereits angedeutet, nicht nur banal, sondern auch scheinbar leer. Das wird noch dadurch verstärkt, dass das Individuelle (das Genie) und das Kreativ-Gestische in den Artefakten der Space-Machines keinen Platz finden.

Das heißt, die Artefakte werden bewusst auf "industrial aura" ausgerichtet (z.B. durch Epson-Drucke, statt Acryl-Malerei per Hand). Zusätzlich sorgt die Verbindung dieser a-personalen Aura mit den fraktalen Wiederholung von Linien und Strichen, die neben ihrer Banalität auch eine dezidierte Abwesenheit von kreativer Intention symbolisieren, dafür, dass man glaubt, es handle sich um visuelle Objekte von eindeutiger Belanglosigkeit:

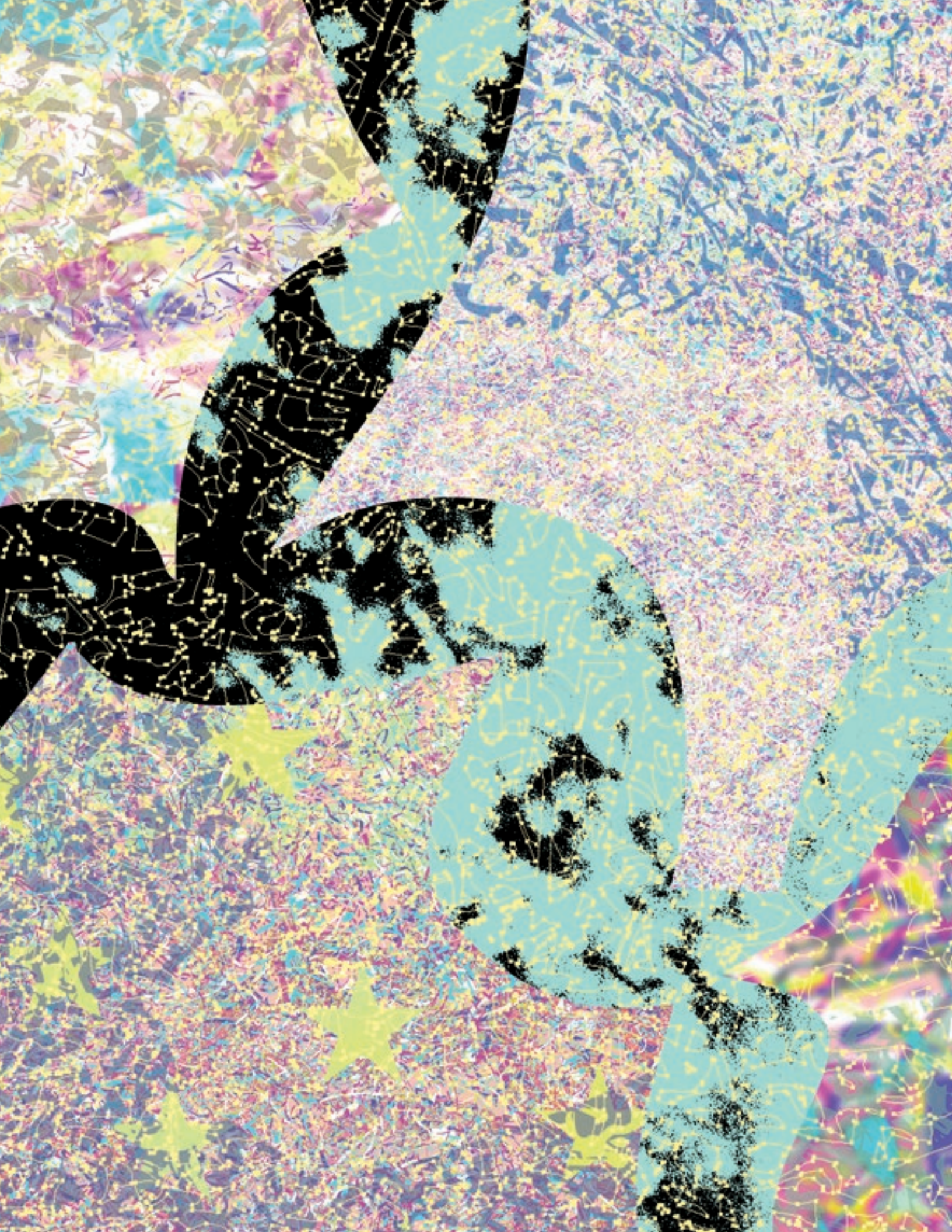
Man schaut auf die andere Schönheit
einer fraktalisierten Banalität
und glaubt, eine nichts sagende Belanglosigkeit
vor sich zu haben.

Die andere Schönheit der Space-Machines gefällt all denjenigen nicht, die sich in der klassischen Ästhetik wohlfühlen, insbesondere denjenigen nicht, die von der bildenden Kunst erwarten, dass sie möglichst permanent neue Bilder-Sensationen oder neue kulturelle Inhalte zu transportieren habe.

Je mehr ein Mensch sein Denken und damit auch seine Erwartungen mit diesem Schema der kulturellen Innovation verschmolzen hat, umso weniger kann er mit den sentischen Formen des anderen Schönen und des Erhabenen etwas anfangen. Er kann zwar ein Buch lesen über das Erhabene, und er kann auch das Erhabene in der Hochkultur überall erleben … von Shakespeare bis Beethoven …, aber er kann es nur in demjenigen Bewusstseins-Raum zulassen und genießen, der an das Denken gekoppelt ist … und das ist die Affekt-Logik. Man erlebt im Grunde mehr oder weniger rauschhaft die Modulation seiner eigenen Affekte. Man erlebt aber nicht die Evolution seines eigenen Bewusstseins, weil keine Prozesse des Sich-Übersteigens verursacht werden.

Generell gesprochen bin ich der Auffassung, dass das Konzept des Erhabenen für die meisten Menschen zu sehr mit Kultur, Gefühl und damit auch mit dem Denk-Bewusstsein in Verbindung gebracht wird. Ich halte diese etwas gewalttätige Verkennung des Erhabenen und die damit verbundene Unterwerfung des Erhabenen an das Herrschafts-Gebiet des Denkens für ein großes Manko der bürgerlichen Kultur.

Wenn man Wege geht, um zu einer modernen Form von Spiritualität zu gelangen, wird ein anderes Verständnis und ein anderer Umgang mit dem Erhabenen eine wichtige Rolle spielen.



Lassen sie uns aus dieser Sicht versuchen, etwas mehr über das Wesen des Erhabenen zu erfahren.

Es gibt nicht viele Bücher über das Erhabene. Deshalb greife ich zurück auf das Buch von Jean-François Lyotard ("Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen", München 1994). Wenn das Erhabene als Gefühl (Affekt) des Schönen auftritt, wie es manchmal bei Kunstwerken der Fall ist, dann ist das ästhetische Gefühl, das sich dann in dem Bewusstsein einer Person entfaltet, "in der Singularität seines Vorkommnisses das rein Subjektive des Denkens ... das heißt das reflektierende Urteil selbst". So beschreibt es Lyotard.

Das deckt sich mit dem, was auch meine Überzeugung ist. Wenn das Erhabene zu früh als Gefühl verarbeitet und als "schöne Kultur" decodiert wird, landet es mit fast absoluter Sicherheit im Denken. Es wird dann zum erhabenen Gefühl des Denkens. Damit kann man zwar ein schönes Erlebnis haben, aber das Erhabene hat man dadurch gerade nicht.

Unser Umgang mit dem Erhabenen müsste so verändert werden, dass das Erhabene seine Impulse bewusst unabhängig von der limitierenden Dominanz des Denkens entfalten kann. Meiner Meinung nach benötigt das Erhabene dazu aber die Mithilfe des Überbewusstseins und auch das neuronale Set oder "den Träger", wie es Lyotard nennt, der über den Weg einer hellen Ekstase (Space), und eingebunden in eine sich verstärkende Wahrnehmungs-Trance, in der Lage ist, das Bewusstsein vom Denken und von der Affekt-Logik abzukoppeln.

Also Ekstase und Trance ... als Instrumente, um mit dem Erhabenen sozusagen auf gleicher Augenhöhe kooperieren zu können.

Wir haben Sehnsucht nach dem Erhabenen, manchmal bewusst, aber zumeist viel mehr unbewusst. Aber wir agieren bei unseren Versuchen, dieses Erhabene zu erleben, in der Regel unter unserem Niveau. Ich glaube, dass ein Großteil der bürgerlichen Konzeptionen von Hochkultur, aber auch viele rituelle Aspekte der Pop- und Rock-Kultur auf die falsche Richtung programmiert sind. Man will die Ekstase seiner Gefühle. Aber man will nicht diejenige andere Ekstase, die erst dadurch entsteht, dass man Denken und Gefühle entkoppelt.

Das Erhabene könnte diese Entkopplung vollziehen. Aber man will diese Funktion des Erhabenen nicht. Das Denken will es nicht. Die Gefühle wollen es nicht. So steuert man seine kulturellen Erlebnisse so, dass man eine Surrogat-Funktion des Erhabenen erlebt, wodurch die

geschickte Verdrängung des Erhabenen noch besser gelingt. Man glaubt zutiefst, ganz dicht am Erhabenen dran zu sein, aber man ist reichlich weit davon entfernt.

Das Erhabene wird erlebbar durch Ekstase und Trance. Das Erhabene entkoppelt das Bewusstsein von Denken und Gefühlen, was wiederum die Ekstase und die Trance verstärkt. So entsteht ein zirkulärer Prozess, der sehr deutlich auf "immer intensiver" und zugleich auf "immer zarter" ausgerichtet ist. Das Ziel dieses Prozesses ist das Dritte.

Das Dritte ist derjenige Attraktor, der das Sich-Überschreiten begleitet und vollzieht. Wenn das Dritte in dem Bewusstsein einer Person aufleuchtet, geschieht "Transformation zum Besseren" … über die eigenen Grenzen hinweg. Das eigentlich Unmögliche wird möglich:

Die Person kann plötzlich das,
was sie nicht können kann.

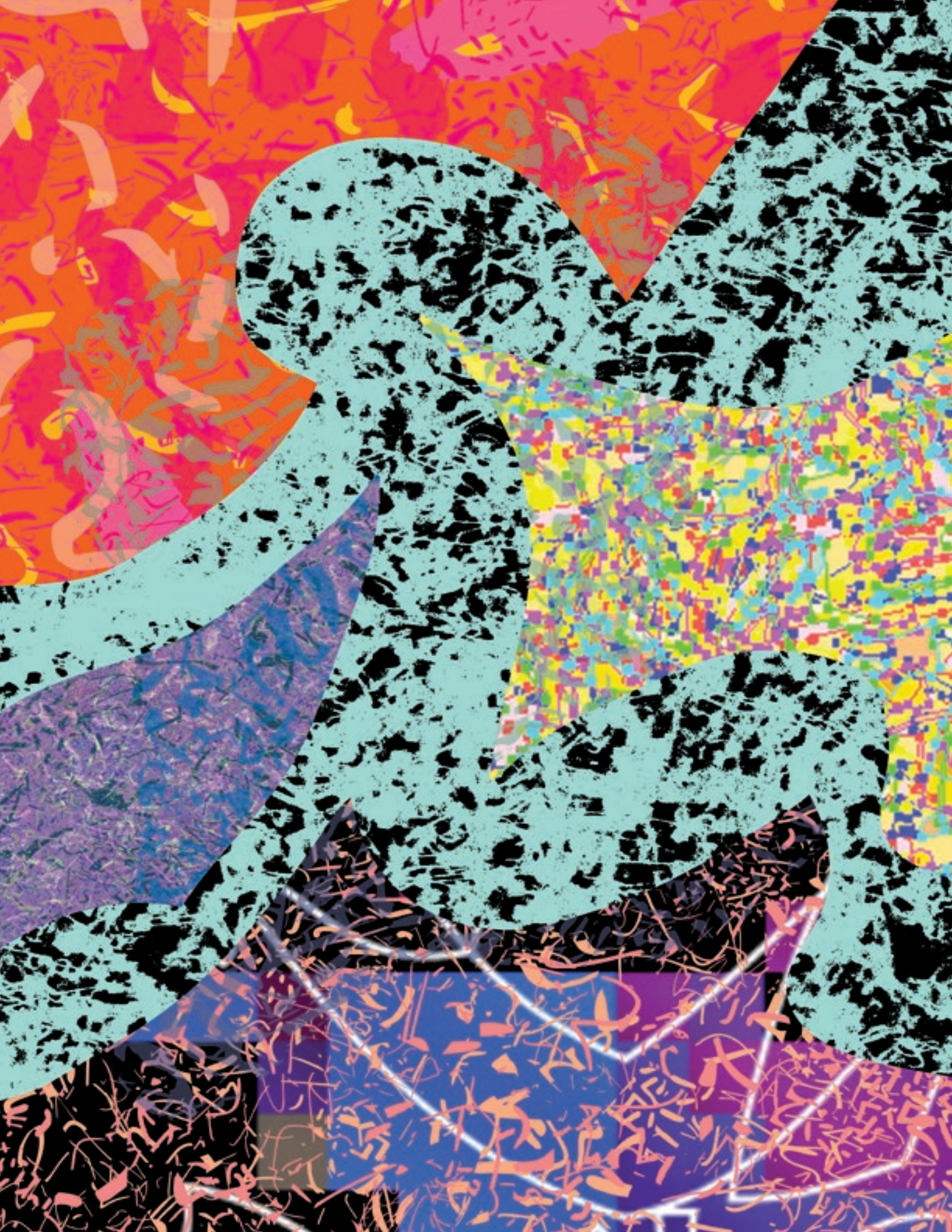
Das Dritte ist da, wenn sich der Code des Besser-Werdens, der a-personal ist, so umformt, dass er in den Identitäts-Kern der Person eindringt (z.B. in das "heilige Ich"). Der Code des Besser-Werdens will konkret helfen. Deshalb verlässt er seine neutrale A-Personalität und fusioniert sich mit dem Ich der Person, d.h. mit der Schaltzentrale für alle Handlungen. Das Dritte lässt sich wie folgt beschreiben:

intensivste Intensität
eingebunden in zartester Zartheit.

Dieses Dritte kann über die kulturellen Strategien der Hochkultur und der Pop-Rock-Kultur nicht gerufen und geformt werden. Aber das Dritte braucht seine konkrete Formung. Die vielen schönen Gefühle, die man z.T. bei dem Genuss von Kultur-Ereignissen erlebt, vollziehen diese Formung nicht. Sie sind steril … so schön sie auch als Erlebnis sein mögen. Vielleicht brauchen wir eine andere oder ausgeweitete Konzeption für die Funktionsweisen der Kultur:

Vielleicht ist unser Umgang mit dem
System Kultur so, dass wir die Kultur
heimlich dazu verpflichten,
das Erhabene permanent zu offerieren,
um es zugleich ebenso permanent
zu verbieten.

Vielleicht verlieren wir allmählich auch unsere tiefe Gläubigkeit an dieses irrationale Funktions-Schema der Kultur.



Es gibt in der Tat Belege dafür, dass einige Selbstverständlichkeiten der Kultur erodieren, und dass sich Brüche und Öffnungen entwickeln. Lassen Sie uns einen kurzen Blick darauf werfen, dabei z.T. den Analysen von Thomas Assheuer folgend. Es gibt drei Leit-Funktionen, die in der Kultur die generelle Richtung vorgeben:

traditionell / alt

Kultur als Instrument zur Produktion von Wahrheiten

derzeit / aktuell

Kultur als Instrument zur Produktion von Ereignissen

potenziell / eventuell

Kultur als Instrument zur Produktion von Ideationen (das Dritte)

Der Literaturwissenschaftler Fredric Jameson war vielleicht der erste, der (vor 30 Jahren schon) darauf hingewiesen hat, dass die Kultur mehr und mehr darauf verzichtet, als Produktions-Apparat für Wahrheiten zu funktionieren. Er wies darauf hin, dass Wahrheiten nur dann produziert werden können, wenn die Kultur "eine relative Autonomie" besitzt. Seit Beginn der 80er Jahre hat sich aber ein Trend durchgesetzt, der diese Autonomie relativ zäh und kraftvoll auflöst: PR, Werbung, Events, Lifestyling, Medien und Entertainment. Das Ergebnis, so Jameson:

Die Kultur bildet kein eigenes Universum mehr
… jenseits der Welt des Realen.

In den Worten der Noeterik: Die Kultur hat sich der Ausschmückungen der realen Welt zugewandt. Sie betreibt nun Trost-Produktion, Verdrängungs-Therapie und Leidens-Reduktion. Und sie organisiert das durch folgende Konzepte:

- Premium-Events mit Entertainment-Charakter ersetzen "ewige Wahrheiten".
- Spektakel und Sensationen durchbrechen den monotonen Gleichlauf der Gesellschaft.
- An die Stelle der Transformation (geistiges Wachstum) und des Sich-Überschreitens (seelisches Wachstum) treten "Zeitgeist-Peaks", deren hauptsächliche Funktion in der Kompensation (Ersatz-Wachstum) und in der Beruhigung der Seelen liegt.

Es gibt derzeit keine wirklich produktive Quelle mehr, die sich darum bemüht, die wenigen großen Wahrheiten der menschlichen Entwicklung (z.B. Individuation / Idealität) in immer wieder neue und "passende" Bilder und Texte zu überführen. Große Wahrheiten brauchen in diesem Sinne kontinuierlich den Zeitgeist. In der jetzt aber dominierenden und aktuellen

Phase wird der zelebrierte Zeitgeist zum Ersatz für die Wahrheiten. (Das Internet fördert u.a. diesen Prozess.) Deshalb dominiert heute so eindeutig die Produktion von Ereignissen:

Das gelungene Ereignis erspart die Mühe des Wachstums.

Zeitgeist wird zum Medium der Resignation und der Anpassung.

In einer Kultur, in deren Mittelpunkt der zentrierte Glanz von Events ("Peaks") steht, vollziehen sich folgende wichtige Weichenstellungen:

- Die Wahrheiten verändern die Gesellschaft nicht mehr.
- Die Idee der Wahrheit zerfällt.
- Lebensstile, Ego-Styling und Zeitgeist-Moden ersetzen Individuation und Wachstum. "Eine Pathologie des Zeitbezuges" (Axel Hutter) entsteht.
- Die Ästhetik trainiert in einer systemisch festgezurrten Gesellschaft nur noch die Kreativität der Anpassung.
- Die Kunst verliert an Macht: Sie ist nicht mehr das bevorzugte Medium kollektiver Selbstverständigung.

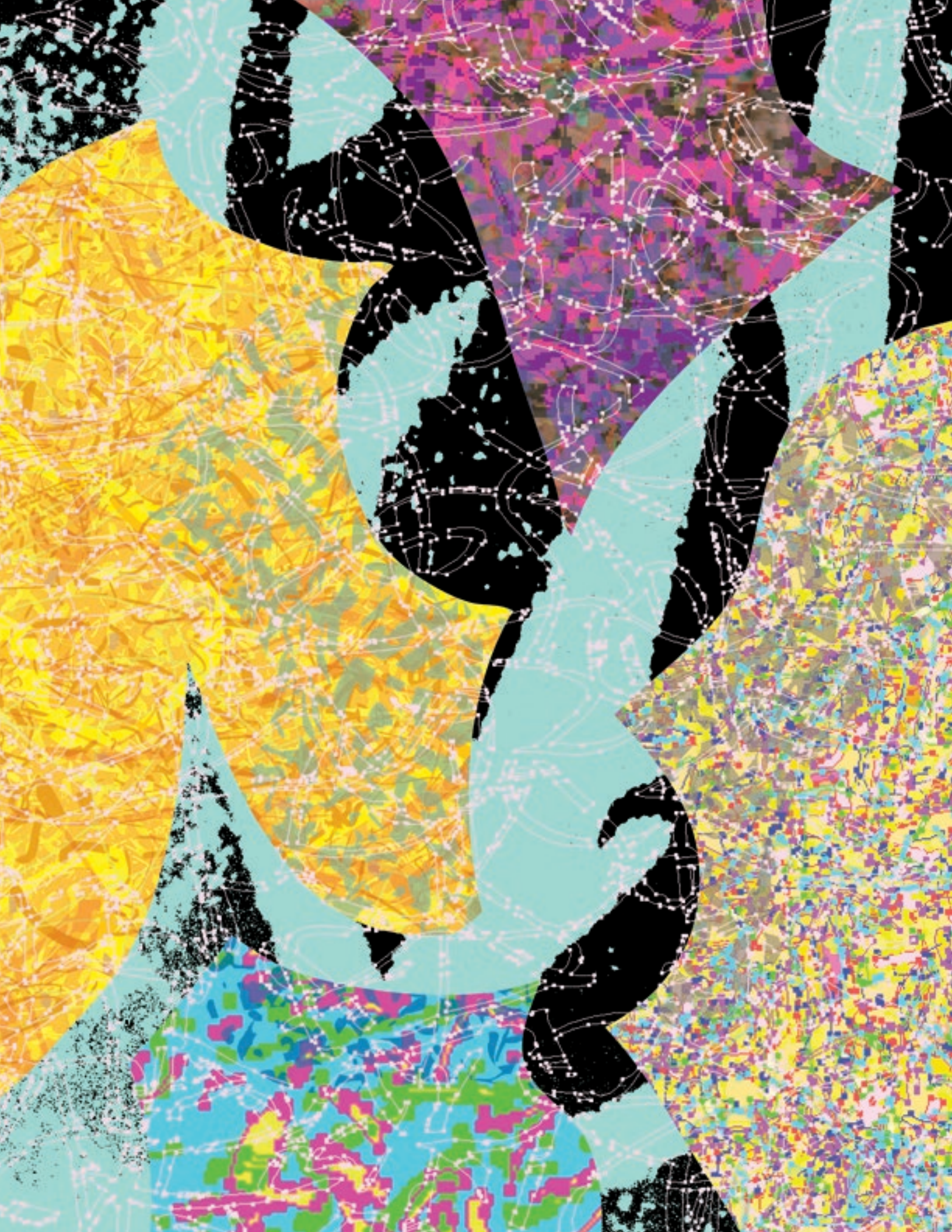
Wenn sich das Produktions-Ziel der Kultur ändert … so dramatisch ändert …, hat das natürlich auch Auswirkungen auf den Sektor von Ästhetik und Kunst:

- Das alte Wahre (z.B. viele Bereiche der so genannten Hochkultur) wird langsam in seinem Charakter verwandelt. Das Wahre wird in den Sog der Ereignis-Produktion hineingezogen. Es vermittelt dann nicht mehr die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren (Nagual), sondern es bedient die trivialen Trost-Funktionen des Alltags: Das Wahre verschönert dadurch das Leiden bis zur Unkenntlichkeit (nach Ken Kaska). Ein Großteil der klassischen Musik bewegt sich inzwischen auf diesem Weg:

  Melancholie als Sound der anpassenden Resignation.

- Die … besonders in der Malerei … sehr aktive Sehnsucht nach "diesem Etwas, das da ist, ohne dass man es verweltlichen oder darstellen könnte ... diese ewig beflügelnde Sehnsucht, in dem Etwas des Erhabenen ankommen zu können, entzieht sich ganz langsam den visuellen Strategien und Mechanismen der Kunst. Das Feuer löscht sich aus.

Wie ich bereits beschrieben habe, verbinden sich Prestige, Celebrity-Rituale und Geld-Anlage (Wertsteigerungen) immer intensiver mit der bildenden Kunst … vorrangig mit der Malerei.



Wie Diedrich Diedrichsen schreibt, wird die Kunst dadurch zum Instrument eines kompensatorischen Entertainments … zur soap opera auf höherem Niveau. Er schreibt:

"Das zentrale Kriterium künstlerischer Veranstaltung
ist nicht mehr Kritik, Wahrheit oder Schönheit,
sondern das Gelingen einer heiter vertriebenen Zeit."

Zeitgeist-Moden zum Zeitvertreib. Bleibt es so? Wie könnte es weitergehen? Verlieren Ästhetik und Kunst ihre Funktion als Bewahrer des Feuers oder verwandeln sie sich in schicke Feuerlöscher? Wenn sie die letztere Alternative wählen … wer übernimmt dann die Aufgabe, die Fackel der Sehnsüchte weiterzureichen? Das Internet? Eine neue Art von Ästhetik? Ein neuartiges Sinn-System? Alles ist offen.

Aber rein theoretisch gibt es einen Weg. Man könnte die Kultur zu einem System formen, das die Produktion von Ideationen organisieren kann.

Wenn man davon ausgeht, dass es zwei Energien gibt, die in allen Kulturen verankert sind, weil sie keine Gefühle sind, sondern, wie es z.B. Meister Eckhart beschrieben hat, Lebewesen ohne weltlichen Körper …, wenn es also stimmt, dass es so etwas in unserem Da-Sein gibt, dann gäbe es eine unzerstörbare Quelle oder ein unauslöschbares Feuer … ganz oben platziert, weit höher als Gefühle und sentische Formen … kraftvoll und zugleich a-personal … untötbar und somit ewig siegreich … und das sind

Freiheit und All-Liebe.

Ideationen sind Zwitter: Sie beziehen sich auf etwas, was scheinbar unerreichbar ist und zugleich gründen sie ihre fast stoische Kraft auf etwas, was existenziell so "da" ist, wie sonst kaum etwas:

Ideationen sind absolut existent
als Sein und zugleich das Höchste
als Ziel des Werdens.

Ohne Ideationen (man könnte sie als höchste Wahrheiten bezeichnen) läuft jede Gesellschaft und somit auch jede Kultur in eine problematische Richtung:

- Die zeitgeistig auf "gut" geschminkte Malaise wird sowohl zum Ziel erklärt wie auch zur Quelle der Wege und Auswege:

rasender Stillstand

- Das Diktum (oder die Sehnsucht?) von Rilke: "Du musst Dein Leben ändern", wird zur Lachnummer: Wer sich ändert, riskiert den Austritt aus der wärmenden Gemeinschaft der angepassten Feiglinge:

Es gibt kaum noch Vorbilder für das Leben,
nur noch Stars zum Nachleben.

- Das Scheitern … in der Malerei z.B. eines der wichtigsten Kriterien … wird bewusst unterdrückt und gezielt verlernt. Das Wissen darum, dass die Kluft, die zwischen der Ideation und dem Scheitern liegt, die Quelle unserer Glückseligkeit ist … dieses Wissen löscht sich aus. Propagiert wird stattdessen die ganz kleine und deshalb erbärmliche Nummer des Scheiterns, nämlich der Verzicht auf das Wachstum der Person … d.h. die Einbringung ihrer Resignation in die Blindheit des ungelebten Lebens.

Halten wir fest:

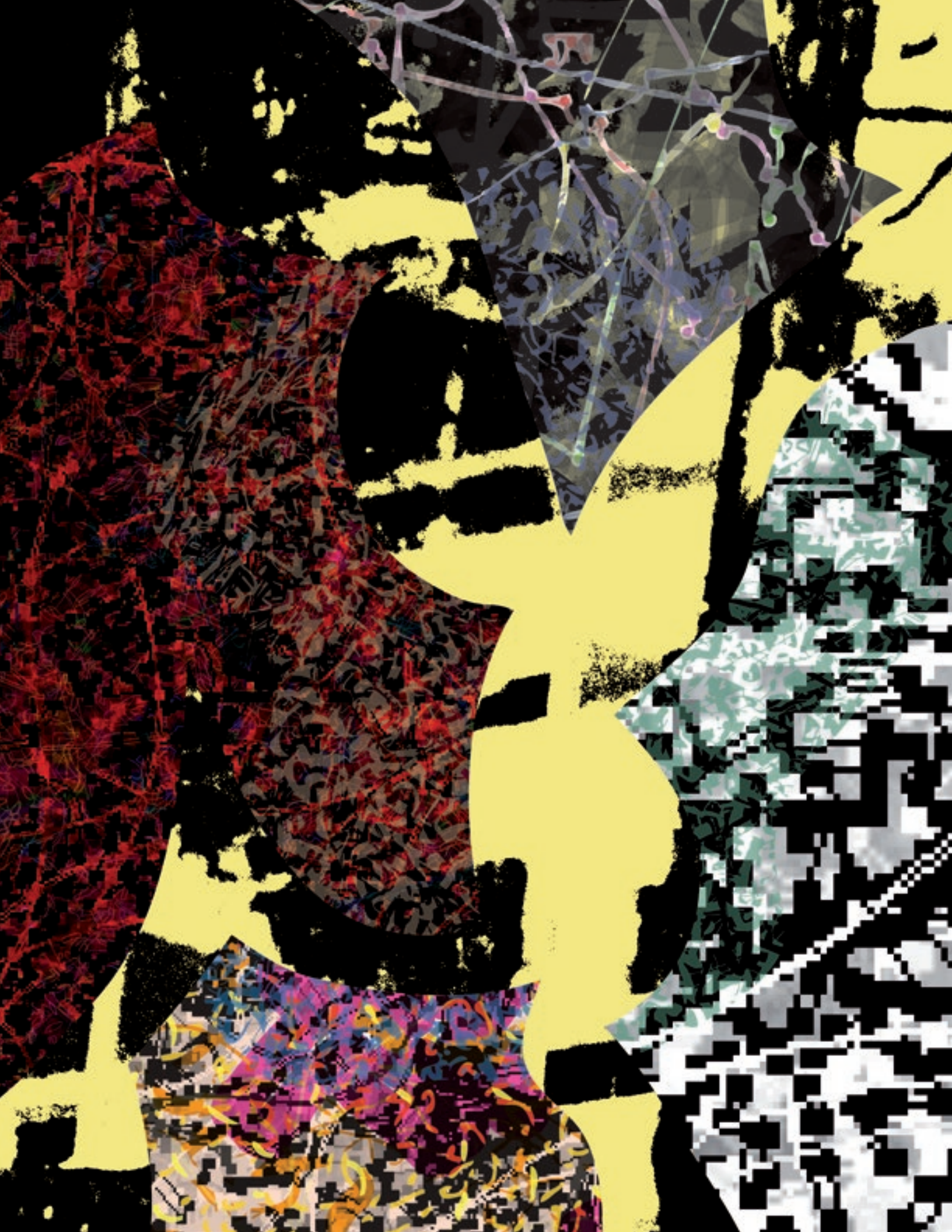
Das Scheitern gehört zur Ideation so,
wie der billige Trost zum Leiden gehört.

Man kann es mit Hölderlin auch folgendermaßen beschreiben … bezogen auf den Künstler und das Bild:

Das Bild, das man nie malen kann,
weil es das Nagual ist,
verwandelt sich zur Sehnsucht …
zur ewigen Suche,
das ein gewinnendes Scheitern ist.

Die Ideationen, die für Ästhetik und Kunst maßgeblich sein könnten, beziehen sich auf die Vermittlung des Dritten. Das wäre der Fall, wenn die Kultur den Weg finden könnte, sich als Instrument zur Produktion von Ideationen zu verstehen und zu organisieren … als unbeugsamer Statthalter des geglückten Lebens.

Das wäre vielleicht die Aufgabe für eine neue Avantgarde. Diesmal aber nicht mit dem gleichen idealistischen Pathos ausgestattet wie bei den revolutionär gestimmten Künstlern zu Beginn des letzten Jahrhunderts, aber dennoch entschieden kraftvoll und kühn in den Ambitionen. Weniger träumerisch. Mehr wissenschaftlich. Vielleicht auch weniger narzisstisch. Und mehr dem Individuum dienend. Die Künstler des letzten Jahrhunderts wollten die große Revolution. Sie wollten die ganze Welt verbessern. Die vielleicht kommende Avantgarde will es eine Nummer kleiner. Sie will dem einzelnen Menschen helfen.



Meiner Meinung nach sind es gerade die visuellen Künste, die das Dritte als Nukleus der Ideation offerieren können und sich somit als "unverzichtbar" etablieren könnten ... sozusagen als selbstbewusstes Bollwerk gegenüber dieser Melange aus Zynismus und Resignation, die heute überall als "smart" gilt:

Zynismus ist der Eiter der Resignation.

Idealität löst Zynismus auf. Das könnte eine Formel sein. Das Schaubild auf dieser Seite stammt aus meinen Seminaren zum Thema MIND DESIGN. Es beschreibt diesen Aspekt:

»Ich bin das große Spiel«

LEBEN IN DER IDEALITÄT

Ein Mensch, der in
der Idealität lebt,
resigniert nicht.
Er leidet nicht.

Er schenkt der
"Kakophonie von Blödsinn",
die wir alle täglich
erleben und mitgestalten,
sein Wissen um
das Besser-Werden
und seine Freude daran.

Wer in der Idealität lebt,
verwirklicht den Code des
Besser-Werdens.
Deshalb weiß er,
dass alles besser wird.

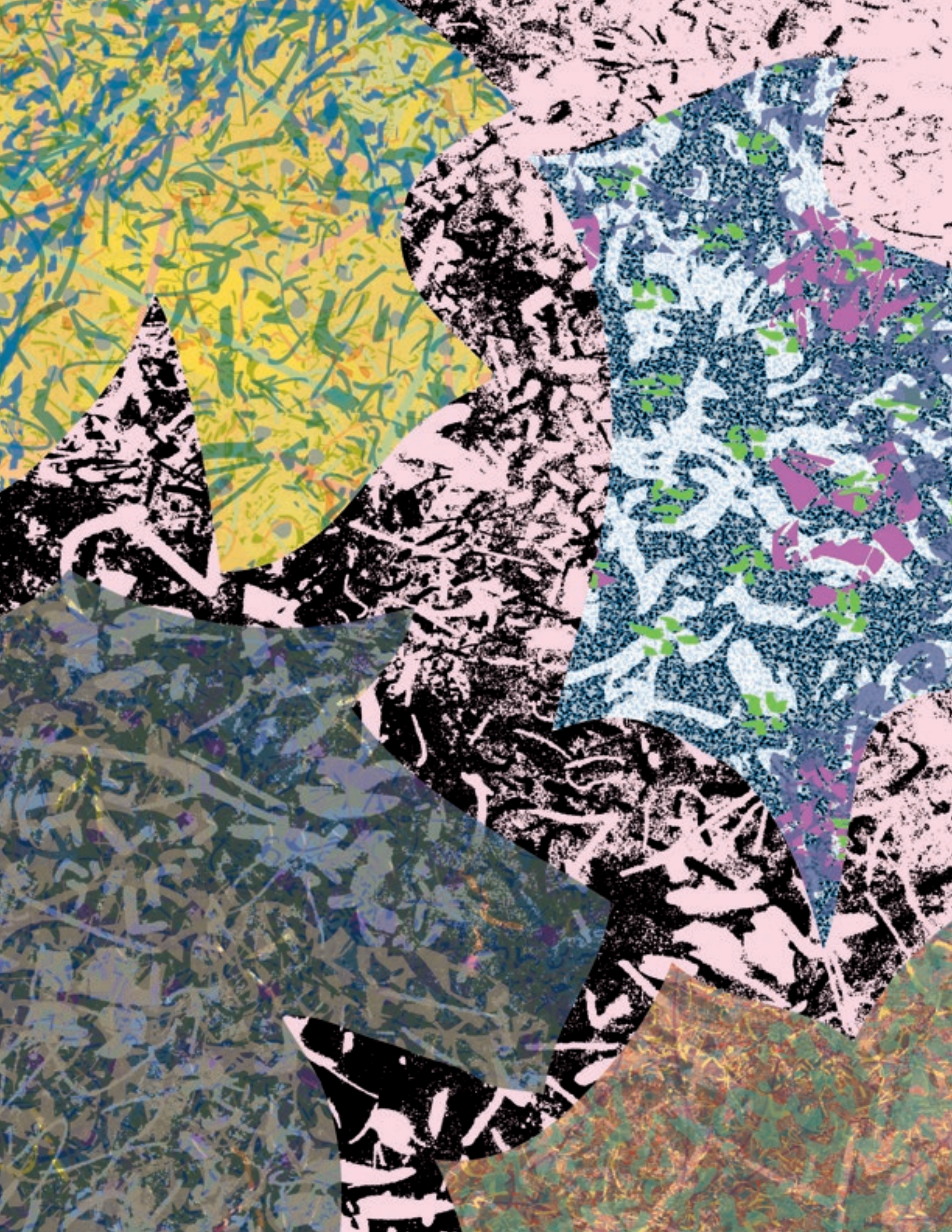
Das macht ihn heiter.
Er kennt das große Spiel
der Schöpfung.
Er lebt das große Spiel.

Die künstlerische Visualität lebt vom Auge und vom wahrnehmenden Sehen. Diese beiden Faktoren sind besonders eng an die Konstruktionen von Wirklichkeiten gekoppelt. (Eine gute Musik vermittelt z.B. kaum "reale" Wirklichkeit.) Auf dieser Basis kann das Sehen zum Konstrukteur einer erweiterten oder zweifachen Wirklichkeit werden:

Man sieht die Welt (z.B. als Artefakt / Tonal), und man sieht zugleich in dieser Welt das ewige Werden für diese Welt (Nagual).

Musik kann das kaum. Auch Tanz kaum. Literatur auch kaum (wenngleich es in der Poesie deutliche Kompetenzen dafür gibt). Theater schon etwas mehr (man denke z.B. an Beckett). Lassen Sie uns an dieser Stelle einen Blick auf einige Unterschiede zwischen Musik und Malerei werfen (siehe das Schaubild auf Seite 72).

Die Gleichzeitigkeit von Tonal (Artefakt) und Nagual (das Erhabene) wird organisiert durch das Dritte. Die hier in Umrissen dargestellte transversale Ästhetik versucht, dieses Dritte entstehen zu lassen … im Gehirn und somit in dem Bewusstsein und letztlich auch im Organismus der Person.



Damit das Dritte seinen Auftrag im Organismus und im Bewusstsein vollziehen kann … und zwar als Vermittler des Codes des Besser-Werdens …, ist folgendes erforderlich:

- Das visuelle Angebot sollte so konfiguriert werden, dass ein Momentum von ewiger Dauer erlebbar wird ... zumindest als zarte Resonanz.
- Das visuelle Angebot sollte so gestaltet werden, dass sich in das Sehen ein "weiches Schauen ins Unbekannte" einwebt ... genannt Space ... als Vollzug einer Wahrnehmungs-Trance. Durch Space werden Sehen und Schauen sanft vom Denken abgetrennt, wodurch sich eine wohltuende Fülle im Mind ausbreitet ... das Erlebnis der Potenzialität (das Alles).

Die ewige Dauer ist übrigens das genaue Gegenteil von den beschriebenen Event-Peaks. Diese ewige Dauer kann am besten hergestellt werden durch serielle Muster oder besser noch durch fraktale Prozesse. Die wohltuende Fülle kann hergestellt werden durch den Verzicht auf Inhalte und durch das Konzept der gesteigerten Komplexität. Wenn man beides kombiniert, erhält man den Rohstoff für die Konstruktion einer Space-Machine (siehe das Schaubild auf Seite 74).

DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN MUSIK UND KUNST

Musik kann dazu benutzt werden, um aus der äußeren Realität auszusteigen.

Musik kann aber auch benutzt werden, um in die Realität seiner intimen Innen-Welt einzusteigen.

Musik kann dadurch Tränen gebären … durch das Hineinführen des eigenen Leidens in die erlebte Augenblicklichkeit.

Musik kann das, besonders wenn man die Augen schließt.

Malerei kann das so gut wie gar nicht.

Die Bilder der Kunst können verstören oder die Seele streicheln. Aber sie vermitteln immerzu Realität … Wirklichkeit.

Man kann deshalb die Malerei kaum dazu benutzen, um aus der Welt auszusteigen oder um in seine Innen-Welt einzusteigen.

Sie haftet am Auge und somit an der Wirklichkeit der Welt. Genau das gibt der Malerei ihren Auftrag:

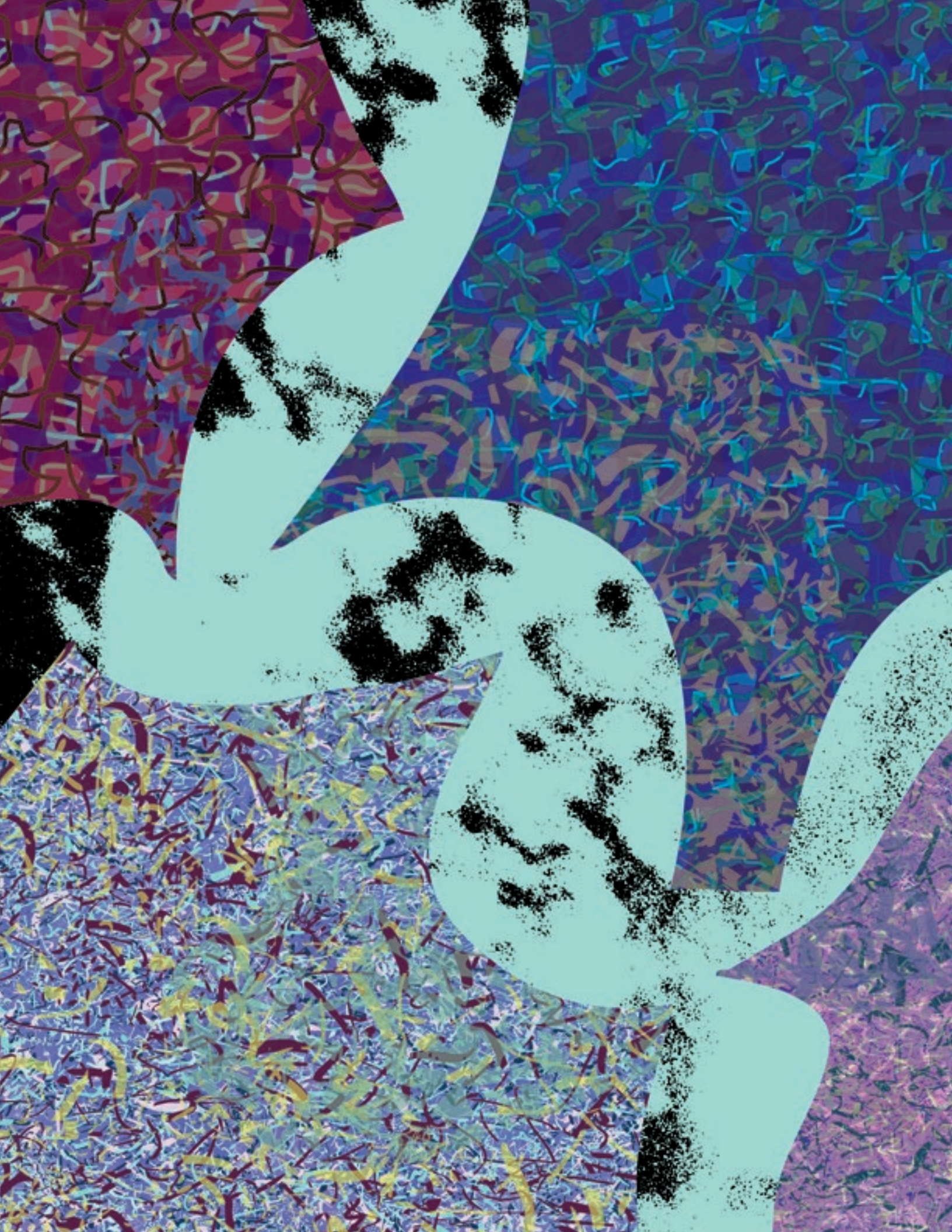
Sehe Deine Wirklichkeit … eingebettet in der unsichtbaren Realität.

Wohltuende Fülle schwebend in einer scheinbar ewigen Dauer. Es ist immer mehr da, als man verarbeiten kann. Und für dieses "Mehr" gibt es keine Grenzen … keinen Anfang und auch kein Ende:

Das Mehr erzeugt immer den Beginn von Etwas, das mich umarmt.

Wenn man analysiert, wo es in der Kunst ähnliche Perspektiven gegeben hat, stößt man unweigerlich auf einige Gestaltungs-Konzepte der

islamischen Kunst.

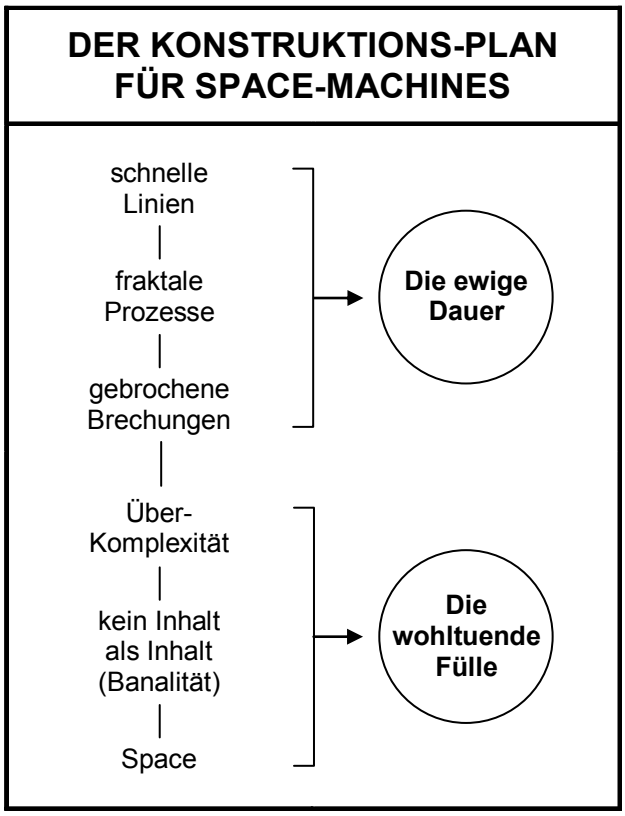


Dort gibt es ebenfalls recht deutliche Bezüge zum Thema Space und Wahrnehmungs-Trance. Man arbeitet z.B. mit geometrischen Mustern und vielen, z.T. raffinierten Symmetrien und seriellen Mustern. Bei der transversalen Ästhetik ersetzt man die Symmetrien durch unlogische, spontane Brechungen. Dahinter steht folgender Gedanke:

Symmetrien = Sein

Brechungen = Werden

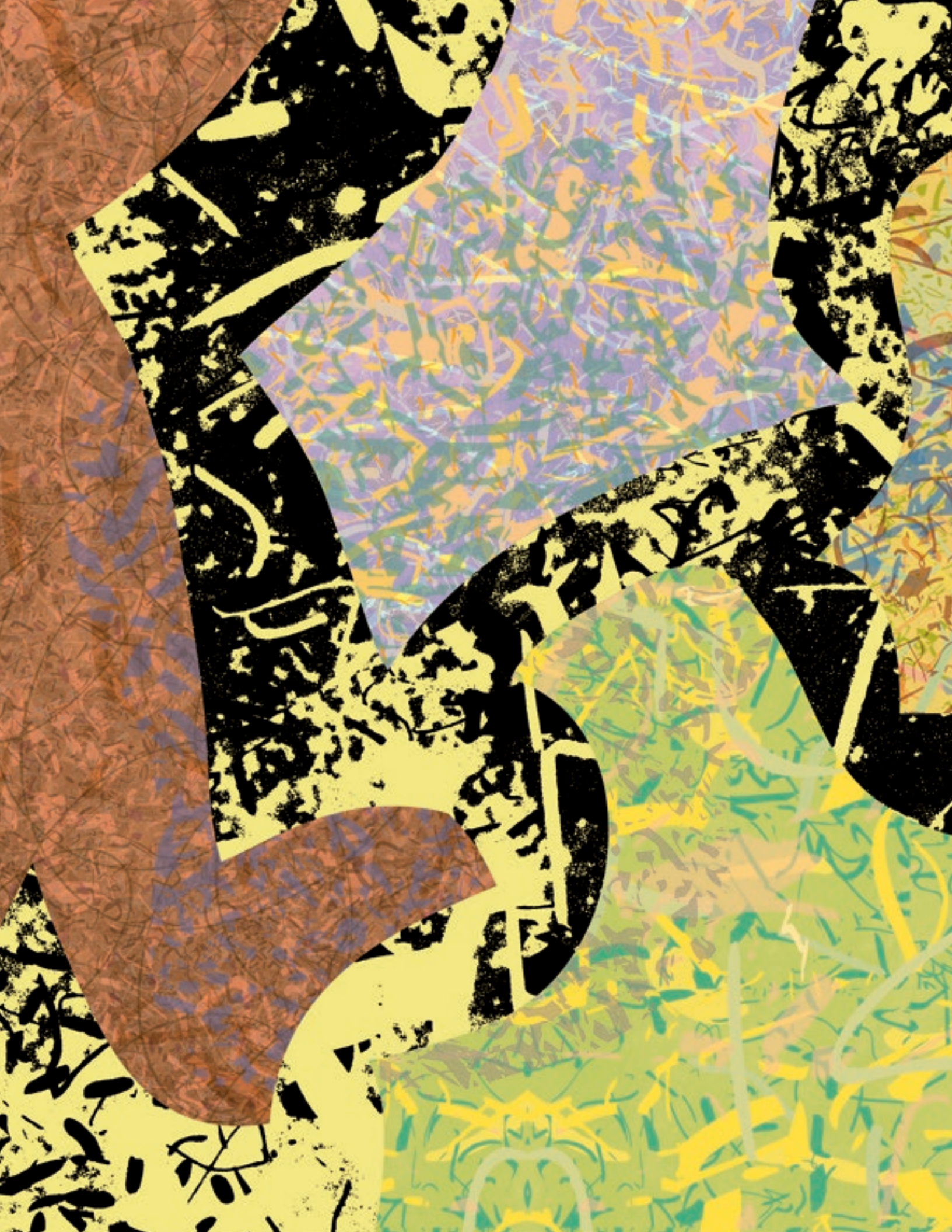
Der Unterschied liegt somit im Fokus. Die islamischen Konfigurationen wollen den menschlichen Geist (Mind) zum Ur-Sein führen. Die fraktalen Konfigurationen der Space-Machines versuchen, den Mind zum Jetzt des Werdens zu führen … zum ewigen Beginn.



Beide Konzepte arbeiten mit dem Ziel, das Denken abzutrennen vom Ich und von der Reflexion. Man benutzt die Trance für diese Abtrennung. Lyotard hat in seinem Buch über Kant und in seinen Analysen zum Erhabenen darauf hingewiesen, dass man aber auch das Denken benutzen könne, um dieses Denken vom Ich und der Reflexion abzutrennen. Dann müsse das Denken so gedacht werden, dass es quasi gegen sich selbst agiert.

Lyotard meint, dass Kant diese mentale Artistik gemeistert hat, weil er Bedingungen für dieses sich ausgrenzende Denken formuliert hat, bevor er wissen konnte, was eigentlich angemessen sein könnte, um das herauszufinden. Lyotard glaubt auch, dass an dieser Grenze des Denkens, die Kant vermutlich als erster Mensch überschritten habe, eine Art transzendentale Prä-Logik entsteht. Das wäre ein Sich-Übersteigen des Denkens mit den Mitteln der Logik. Und wie bei jeder Übersteigung ... da wiederum Theunissen folgend … kann es dabei zu einem Einbruch kommen, d.h. zur Mitarbeit der Götter (so würden es die Griechen benennen), also zum Einfließen der Hilfen, die das Nagual dem Mind anbieten kann.

Jede Grenz-Überschreitung im geistigen Raum, scheint diese Hilfe, aber auch diese Fürsorge und Liebe des Naguals zu rufen und unter bestimmten Bedingungen auch zu empfangen. Wer



den Mut hat, seine subjektive Wirklichkeit über die Grenzen seiner eigenen Gewissheit zu treiben, evoziert diese Hilfen, die dann zumeist in Form von Offenbarungen in das Bewusstsein einbrechen.

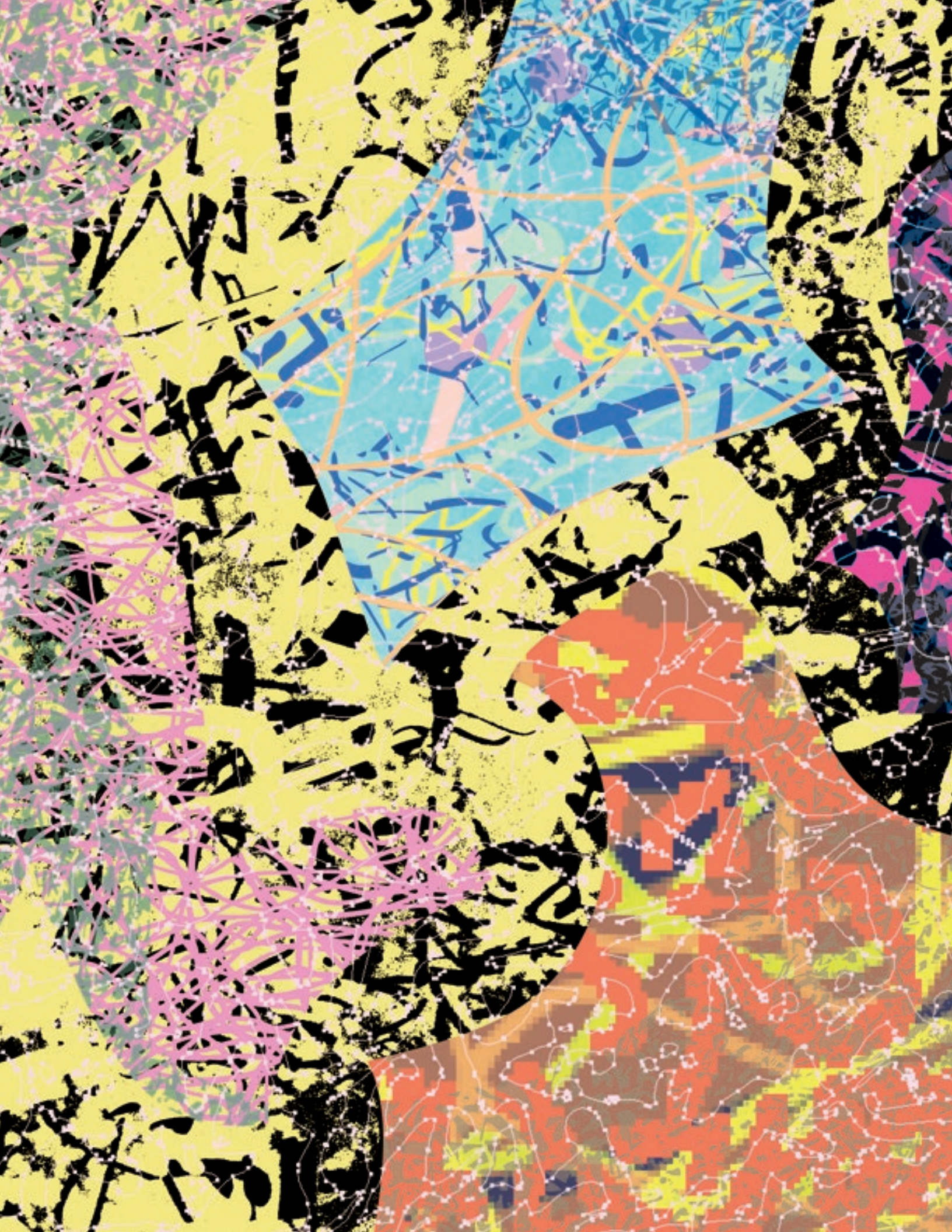
Es ist allerdings die Frage, ob man diese Prä-Logik, die ja nach der Aussage von Lyotard transzendental ist, tatsächlich so umständlich, d.h. über das Denken, herstellen muss. Meiner Meinung nach ist Denken ein Instrument, das sich besonders zäh und auch raffiniert gegen seine eigene Selbst-Übersteigung zu wehren weiß. Man müsste dann schon ein so großartiger hoch-reflektiver und abstrakter Denker sein, wie Kant es war. Für den normalen Menschen reicht das nicht. Und für die geistigen Herausforderungen, die das moderne Leben an uns heranträgt, vermutlich schon gar nicht. Es mag ein exklusiver Weg für philosophische Konstellationen sein. Es ist aber kein Weg für den Alltag.

Deshalb könnte es wichtig sein, mentale Techniken zu finden, die an die Stelle des sich selbst übersteigenden Denkens eine Art lockende Energie setzen. Das könnten z.B. alle Formen der Ästhetik leisten, besonders die visuelle Ästhetik, und hier auch die transversale Ästhetik.

Mit anderen Worten: Man kann das Denken so über sich hinausführen, dass man das Erhabene quasi zwingt, sich zu zeigen, wodurch sich das Denken abkoppelt. Man kann das Erhabene aber auch auf einem völlig anderen Weg so stark stimulieren … also zum Erscheinenden formen …, dass sich das Denken freiwillig von seiner Wirklichkeits-Dominanz abtrennt.

Ich halte den letzten Weg für deutlich ergiebiger und auch für eleganter und moderner, insbesondere dann, wenn man sich zum Ziel setzt, neben dem 1. Wirklichkeits-Generator einen 2. Wirklichkeits-Generator zu etablieren. Viele Philosophen haben versucht, diesen Weg über das Denken zu begehen, und die meisten sind gescheitert. Sie haben zwar das Denken komplexer gemacht, aber es ist ihnen nicht gelungen, das Denken dadurch zum freiwilligen Verzicht zu überreden.

Im Grunde sind Kant und Lyotard nicht in der Lage, das kartesianische Prinzip (Ich bin, weil ich denke) zu überwinden. Anders gesagt: Sie versuchen das, was das kartesianische Prinzip auflösen könnte, nämlich das Erhabene, mit den Mitteln der kartesianischen Strategie zu aktivieren. Schwierig!



So scheint es neben dem kognitiv-intellektuellen Weg zum Erhabenen auch einen magischen Weg zum Erhabenen zu geben, einen Weg, der mit der Wahrnehmungs-Trance (Space) arbeitet. Ich halte diesen Weg für ergiebiger, weil das Erhabene eine eindeutige Korrespondenz zur Magie des Werdens in sich trägt. Warum sollte man das Magische zu umgehen versuchen, wenn doch das, was wir als das Schöpferische bezeichnen (und das Erhabene ist ja nichts anderes als das subjektive Erleben dieses Schöpferischen), das magische Momentum so massiv in sich trägt. Anders gesagt: Wenn das Erhabene sich im Magischen gründet, dürfte es logisch und effizient sein, das Erhabene über die Magie zu bitten, sich zum Erscheinen zu führen ... also im personalen Bewusstsein präsent zu werden.

Kant und mit ihm auch Lyotard weisen auf ein weiteres Konzept hin, das ebenfalls geeignet sein könnte, das Denken von der Wirklichkeits-Konstruktion zu trennen. Sie verweisen auf die Kraft der "reinen Empfindung". Ich glaube aber, dass es keine reinen Empfindungen gibt, zumindest nicht in der mentalen Innen-Ausstattung des modernen Menschen. Sicher: Es gibt Empfindungen. Und zwar immerzu und auch reichlich. Aber die "neuronalen Strategien" des modernen Menschen sind inzwischen so programmiert und konditioniert, dass die Empfindungen vorrangig dem Denken zuarbeiten:

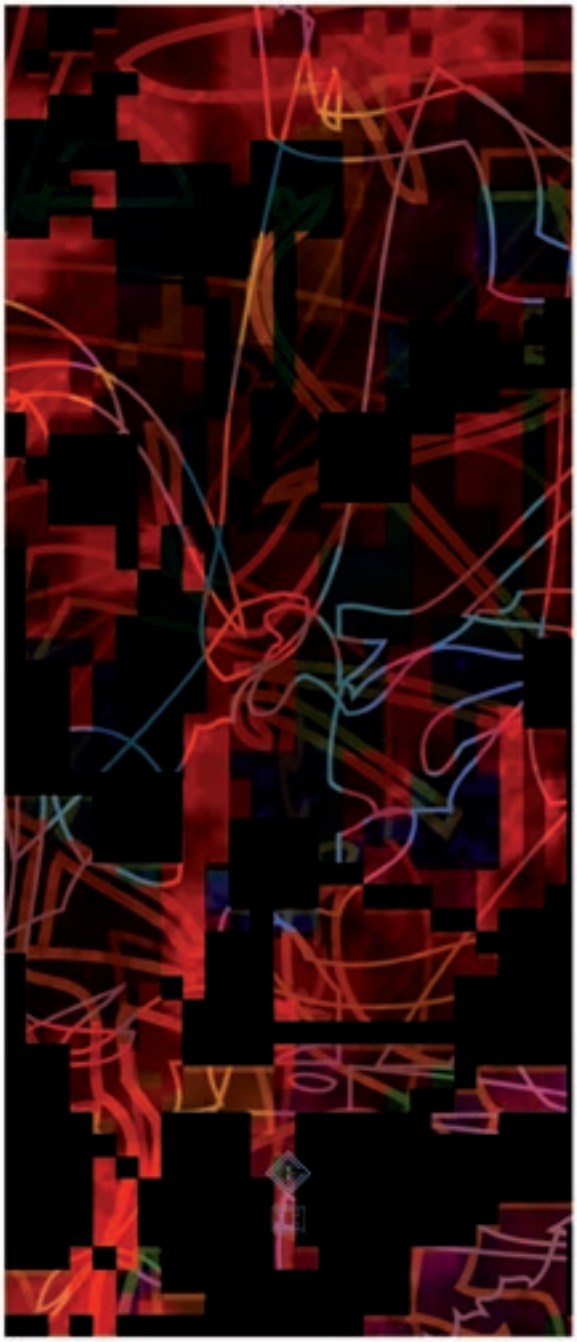
Empfindungen sind die Diener
des Denkens.

Natürlich kann man ab und zu Empfindungen erleben, die definitiv nicht an die Denk-Prozesse und deren Wirklichkeits-Konstruktionen angekettet sind. Antonio R. Damasio hat darüber berichtet. So etwas geschieht z.B. nach einem heftigen Autounfall. Man ist als Ich voll da. Und man reflektiert auch die vorliegende Situation. Aber durch den Schock ist das Denken umfassend blockiert. Es liefert nicht mehr die vertrauten Wirklichkeits-Elemente.

Was geschieht dadurch? Man wird überflutet von fremdartigen Empfindungen, zu denen man keinen Bezug aufbauen kann. Die ganze Situation erscheint deshalb extrem irritierend fremd. Man erlebt sich passiv integriert in einem magischen Schauspiel:

Offensichtlich besteht eine Funktion
des Denkens darin,
Magie-Erlebnisse zu verhindern.

Aus diesem Grund sind Denken und Wirklichkeits-Konstruktionen heute so eng miteinander verknüpft. Ihr reibungsloses Zusammenspiel soll verhindern, dass sich die andere Paarung aktiviert, nämlich Empfindung und Magie. Aus dieser Sicht wird ersichtlich, warum der



THE CLOUDS OF HOPE 115x270

heutige Mensch die reine Empfindung kontinuierlich durch Denken unterdrückt: Es erhöht seine Fitness für die Realität der Welt.

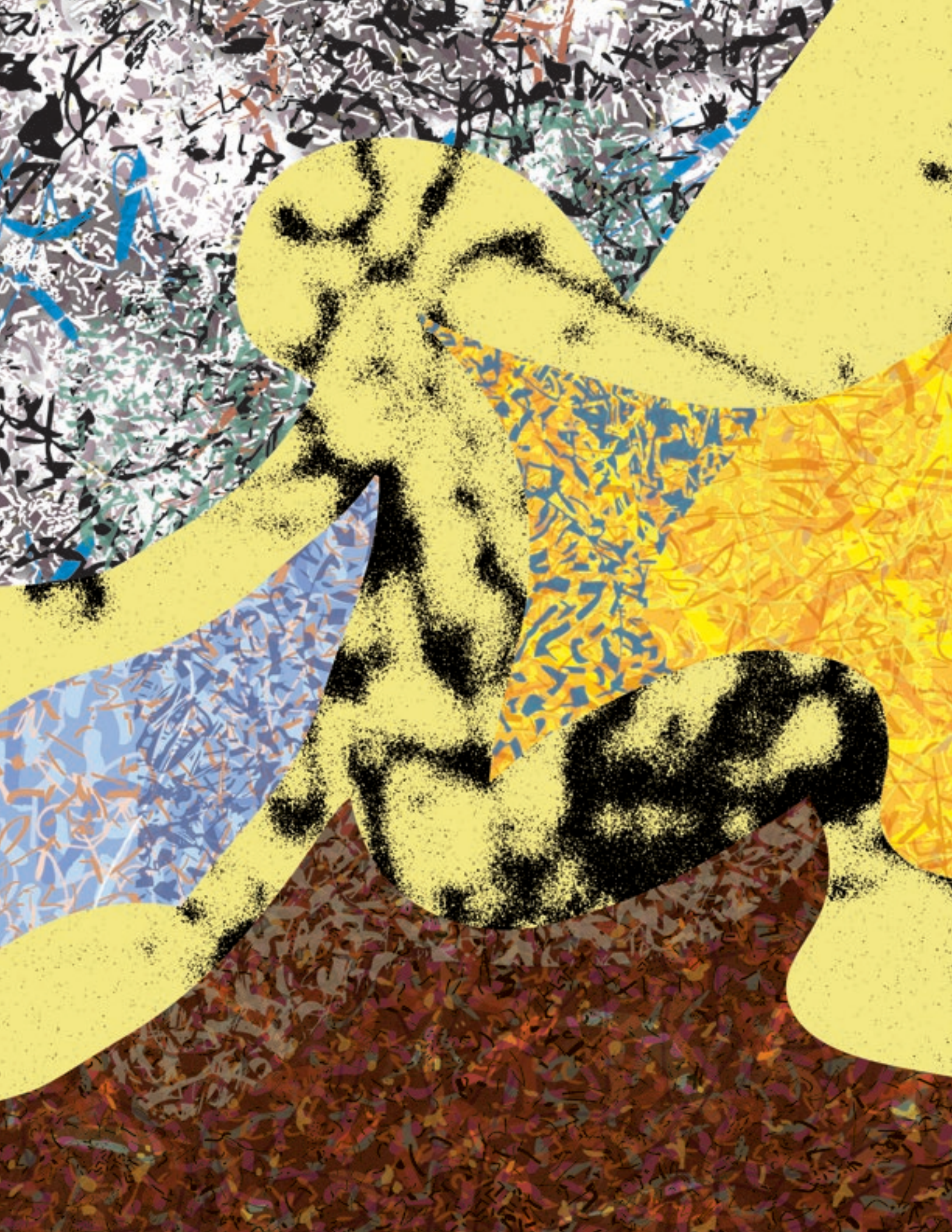
Wenn wir heute Empfindungen haben, sind sie nicht mehr "rein". Sie sind Teilnehmer des Denkens. Sie beschränken sich darauf, der Logik und der Vernunft zuzuarbeiten. Eine Empfindung, die sich uns anbietet, bevor Verstand, Vernunft und Denken eingreifen, gibt es praktisch nicht mehr. Nach meinen Erfahrungen kann es auch keine reine Empfindung geben, solange ein Mensch ausschließlich mit seinem 1. Wirklichkeits-Generator operiert. Das ist aber bei fast allen Menschen so, weil wir alle permanent in Denk-Prozessen leben. Also können auch fast alle Menschen keine reine Empfindung mehr empfangen.

Nun ist aber die Formung und inhaltliche Auffüllung des 2. Wirklichkeits-Generators sehr stark abhängig von dem, was ich so oft als Nagual-Resonanzen beschrieben habe, also die Entstehung des raumlosen Raumes, der zeitlosen Zeit, des Stillpoints und des Metas als das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist.

Alle diese mentalen Zustände würde man rein theoretisch über Empfindungen "einkassieren" können, wenn es wirklich absolut reine Empfindungen gäbe. In diesem Kontext nun auf Empfindungen zu setzen, ähnelt einem Husarenritt, weil dadurch immer dann, wenn sich das Erhabene als Empfindung zeigt, das Denken beginnt, das Erhabene auf seine Art und Weise zu blockieren und zu verfälschen.

Eines ist sicher: Für das moderne Leben braucht man das Erhabene. Mehr denn je. Aber man sollte nicht versuchen, es durch Denken herbeizwingen zu wollen. Das erzeugt in der Regel nur einen "crazy mind". Ebenso sollte man nicht darauf setzen, das Erhabene über "reine Empfindungen" einzufangen (was in manchen Seminaren zum Thema "Wachträumen" versucht wird). Das erzeugt in der Regel Illusionen und irreale Phantasien, die so logisch und rational zu sein scheinen, dass man allzu gern auf sie hereinfällt. (Übrigens lieben die verborgenen Kräfte der Selbst-Zerstörung diese "vernünftigen Illusionen" sehr. Sie benutzen sie für ihre Destruktionen.)

Besser ist es deshalb, ganz einfach folgende Frage zu stellen: Welche magischen Prozesse führen zu sentischen Formen, und zwar zu den sentischen Formen, die zum Erhabenen gehören? Wenn diese sentischen Formen im Bewusstsein ankommen, ist automatisch das stille Wissen da. Und dieses stille Wissen ist meilenweit entfernt von Empfindungen, Illusionen und Phantasien. Das stille Wissen hat auch keinen Kontakt zum Denken. Es erzeugt



keinen "crazy mind". Das stille Wissen animiert also weder den Verstand noch die Vernunft oder das Denken, in irgendeiner Form manipulativ auf das Bewusstsein einzuwirken. Das stille Wissen bleibt still. Das bedeutet aber auch:

Alles das, was Kognition ist,
wird im Bewusstsein still, wenn sich
das stille Wissen entfaltet.

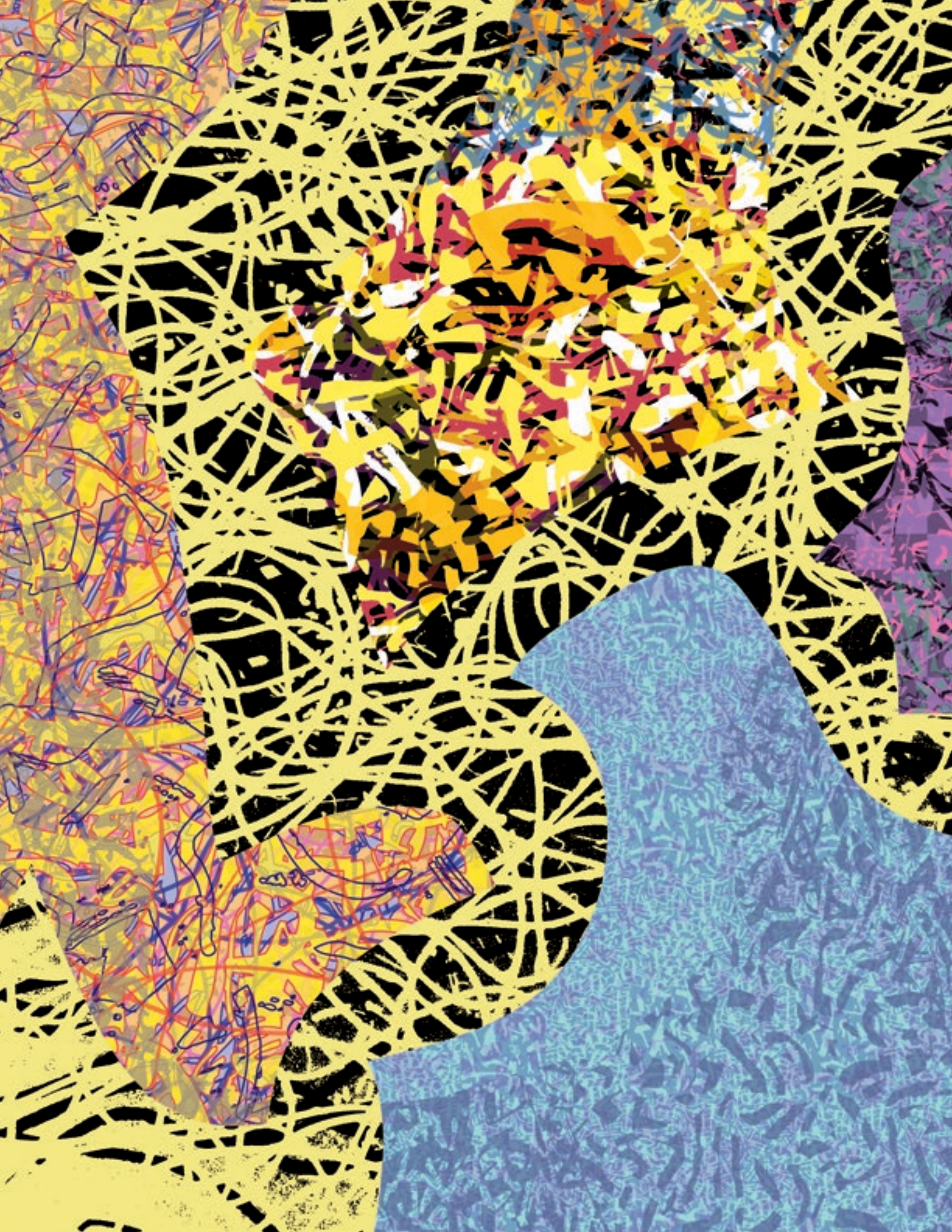
Übrigens hat Kant in seiner "ersten Kritik" sehr prononciert darauf hingewiesen, dass die Bemühungen von Alexander Gottlieb Baumgarten (dem eigentlichen Erfinder der Ästhetik) ins Leere laufen werden, weil Baumgarten versucht, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunfts-Prinzipien zu etablieren. Baumgarten hatte versucht, die Wirkungen des Schönen mit den Prinzipien des Denkens zu verbinden, sodass das Schöne als Instrument der Vernunft zum Einsatz kommen konnte. Diese Ambition hat Kant energisch kritisiert. Er hält dieses Konzept von vornherein für gescheitert.

Der Weg von Kant läuft in eine andere Richtung. Er versucht, das Erhabene und dessen Medium der Ästhetik so zu instrumentalisieren, dass das Erhabene beginnt, das Denken "emporzuheben" und zu veredeln. Das Denken von Kant will das Erhabene öffnen und nutzbar machen für ein besseres Denken. In diesem Kontext ist die Ästhetik dann ein vernunft-basierter Schlüssel für das Öffnen des Erhabenen.

Bei Baumgarten bekommt die Ästhetik eine andere Position und Aufgabe. Sie ist es, die das Denken befähigen soll, sich dem Erhabenen zuzuwenden. Lassen Sie uns versuchen, diese beiden Positionen skizzenhaft zu vergleichen: (siehe das nebenstehende Schaubild).

Kant	Baumgarten
Das Denken führt den Mind zum Erhabenen.	Die Ästhetik führt den Mind zum Erhabenen.
Die Ästhetik hilft dem Denken, das Erhabene in seine Kognition zu integrieren:	Das Denken verwandelt anschließend das Erhabene in eine nutzbare Vernunft:
Das Erhabene wird durch das veredelte Denken zu einer reinen Ästhetik.	Die Ästhetik wird durch die Vernunft des Erhabenen zu einem "höheren Denken".

Die noeterische Position, die ich hier vertrete, ist der Auffassung, dass der Ansatz von Kant am dichtesten an der Idee, einen 2. Wirklichkeits-Generator aufzubauen, platziert ist. Würde der Weg von Kant funktionieren, entstünde eine reine Ästhetik, die überwiegend aus reinen Empfindungen bestehen würde. Das hinführende Denken bliebe dann im 1. Wirklichkeits-Generator der Boss. Und eine vom Denken befreite Magie wäre der neue Boss für den neuen und zusätzlichen 2. Wirklichkeits-Generator.



Aber wie gesagt, dazu müsste man sein Denken so gegen sich selbst denken können, dass es zu einem loyalen Lotsen würde ... für das Hinführen des Mind zum Erhabenen. Das ist kaum praktikabel.

Aber richtig könnte die implizit integrierte Idee von den zwei Wirklichkeits-Generatoren sein. Im 1. Wirklichkeits-Generator verbliebe das Denken und mit ihm die Vernunft. Aber was füllt den 2. Wirklichkeits-Generator aus?

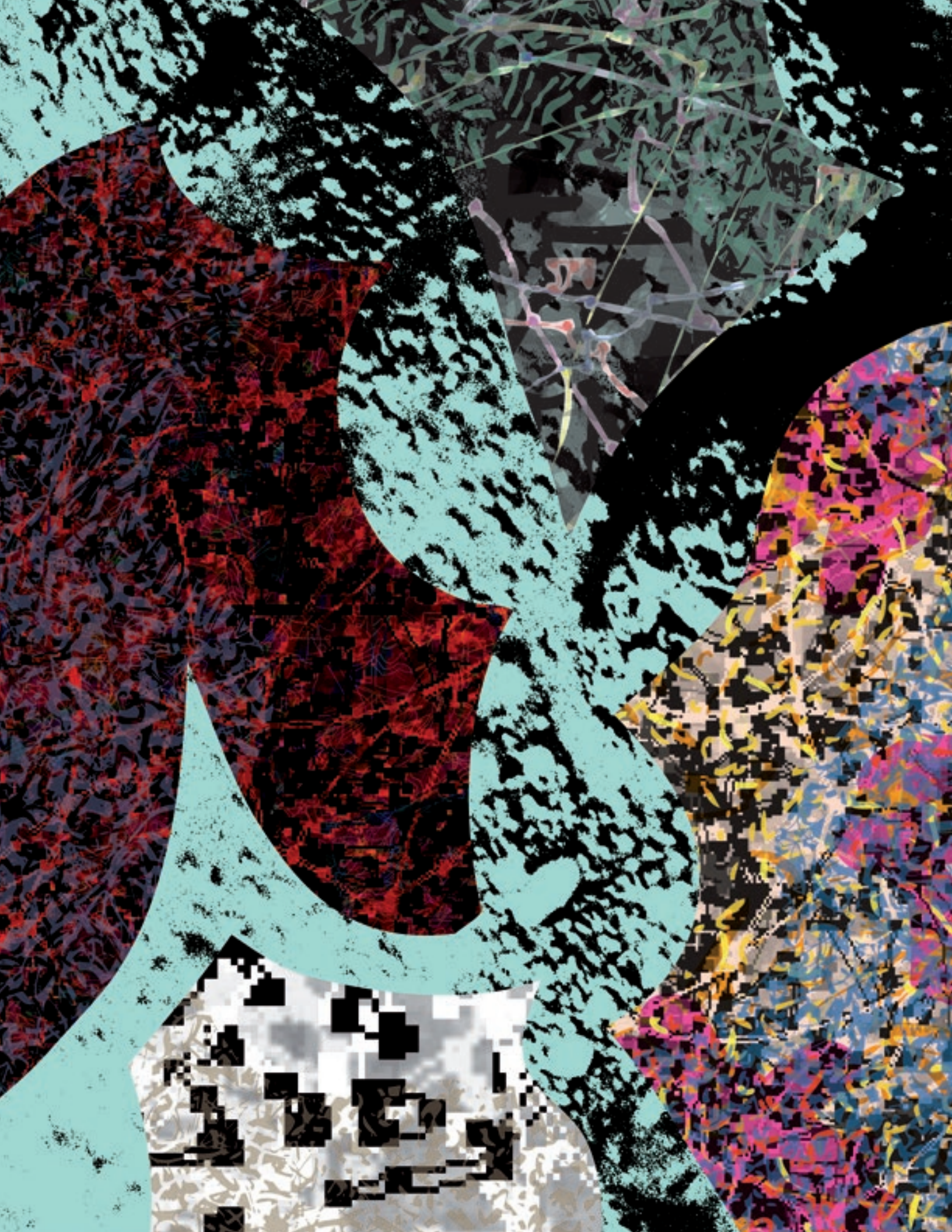
Bei Kant wäre es die reine Ästhetik. Bei Baumgarten wäre es ein "höheres Denken". Aus der noeterischen Perspektive sind beide Ansätze nicht ganz befriedigend. Im 2. Wirklichkeits-Generator müsste das Überbewusstsein agieren. Im 1. Wirklichkeits-Generator das Denk-Bewusstsein. Im 2. Wirklichkeits-Generator wäre das stille Wissen der Gestalter von Wirklichkeiten (z.B. in Form von Offenbarungen). Im 1. Wirklichkeits-Generator wären Denken, Vernunft, Logik und Fakten-Wissen (Gedächtnis) die Gestalter von Wirklichkeiten. Etwas verkürzt gesagt: Der 1.Wirklichkeits-Generator kümmert sich um die Welt und das Sein (Tonal). Der 2. Wirklichkeits-Generator kümmert sich um den Kontakt mit dem Jetzt des Werdens (Nagual).

Und wo bleibt die Ästhetik? Nun, sie wäre nicht der Assistent des Denkens und der Diener der Vernunft wie bei Kant. Sie würde also nicht die Aufgabe übernehmen, das Erhabene zu einem Instrument der Kognition umzuformen. Insofern ist die noeterische Position in diesem Punkt näher bei Baumgarten: Die Ästhetik hat die Aufgabe, das Erhabene in dem Bewusstsein der Person erscheinen zu lassen.

Der Ansatz von Baumgarten könnte aber folgende Schwäche haben: Er versucht, die Ästhetik in eine alternative Form von Denken zu verwandeln. Meiner Meinung nach kann gerade die Ästhetik das nicht leisten: Sie vermittelt oder … besser gesagt … sie lockt das Erhabene in das Bewusstsein hinein. Somit kann die Ästhetik selbst kein Bewusstsein erzeugen. Sie formt keine Inhalte. Also kann sie sich auch nicht in ein "höheres Denken" verwandeln. Anders gesagt:

Die Ästhetik kann nicht
die Funktion des stillen Wissens ersetzen.

Bei dem Ansatz von Kant ergibt sich folgendes Problem: Kant will das Denken befähigen, den Mind zum Erhabenen zu führen. Das ist sicher ein sehr kühnes Unterfangen. Es ehrt Kant, der ja ohnehin eine extreme Grenz-Überschreitung des Denkens geleistet hat, dass er glaubt,



dass dieser Weg begehbar sei, ohne auf Abwege zu kommen. Sein Konzept: Er will mit den Techniken der Reflexion das Unbestimmbare und "das Unnennbare" (Kant) einfangen, und zwar im Sinne einer Objektivierung. Das ist nicht nur kühn, sondern es beweist, worauf ich an dieser Stelle schon des Öfteren hingewiesen habe:

die Angst des Denkens
vor dem Nagual.

Wer an die exklusive Gestaltungs-Kraft des Denkens glaubt, wird automatisch zum Anwalt und zum Verteidiger des Denkens. Die Herstellung von Bewusstseins-Inhalten ohne die Mitwirkung des Denkens wird aus dieser Sicht zu einem bedrohlichen Phänomen. Und Bedrohungen erwecken Ängste.

Lyotard geht ähnlich auf diesen Aspekt ein. Er weist darauf hin, dass das Denken von dem Erhabenen auf eine subtile Art und Weise angezogen wird. Das Erhabene lockt das Denken. Zugleich wird das Denken aber von dem Erhabenen "in einer unsicheren, unaufhörlichen Bewegung wechselweise wieder abgestoßen". Somit deutet Lyotard die Lust des Erhabenen anders als z.B. die Lust des Schönen.

Die Lust des Schönen rennt sozusagen mit geöffneten Armen in das Territorium des Denkens hinein. Und ein Großteil der klassischen und der konstruktiven Ästhetik hat hier seinen Schwerpunkt. In der Lust des Erhabenen ist etwas enthalten, was nach Lyotard "sozusagen negativ ist". Er weist auf den Philosophen Edmund Burke hin, der dem Erhabenen deshalb einen sehr eigenen Namen gegeben hat, nämlich "Delight". In dem Wort "Delight" ist ein Zurückweichen enthalten. Und Lyotard schreibt weiter: "Als ob das Denken sich genau an dem, was es anzieht, stoßen würde."

Insofern kann man Lyotard zustimmen, wenn er schreibt: "Eines scheint sicher: Mit dem Erhabenen ist Schluss mit dem Glück, durch das die schöpferische Einbildungskraft dem Denken das unbegrenzte Feld der ästhetischen Ideen eröffnet."

Das ist ein sehr markanter Aspekt. Das Erhabene annulliert das erhabene Gefühl des Schönen. Wenn das Erhabene pur in dem Bewusstsein einer Person erscheint, endet die Vorherrschaft des Denkens ... und erst recht das Spiel mit dem schönen Denken und den schönen Gefühlen. Deshalb beendet die transversale Ästhetik, wenn sie z.B. in Form von Space-Machines funktioniert, das bürgerliche Spiel der Kompensation: Man genießt das Schöne, um sein Leiden zu neutralisieren. In diesem bürgerlichen Konzept ist ein großer Schuss Wehleidigkeit

enthalten und zusätzlich eine Intention, die darauf ausgerichtet ist, das Schöne und das erhabene Gefühl des Schönen schwelgerisch genießen zu wollen, damit die reale Situation und das reale Leiden nicht ermächtigt werden, das auszusprechen, worum es fast immer und eigentlich geht: "Du musst Dein Leben ändern!"

Wenn jemand das Erhabene und das Schöne benutzt, um diesen Satz nicht hören zu müssen, wendet er folgenden Trick an: Er decodiert das Schöne über die Schiene seiner Affekt-Logik … also Denken, Wissen und "schöne Gefühle". Er blockiert damit das Erhabene, das sich in dem Schönen zu nähern versucht.

Jede Begegnung mit dem Schönen trägt in sich die Gefahr, auch dem Erhabenen begegnen zu können. Alle Menschen ahnen, dass das Erhabene keine Streicheleinheiten für die geschundene Seele verteilt, sondern Änderungen verlangt. Das Wesen und die Botschaft des Erhabenen sind auf Selbst-Übersteigung fixiert. Daraus folgt:

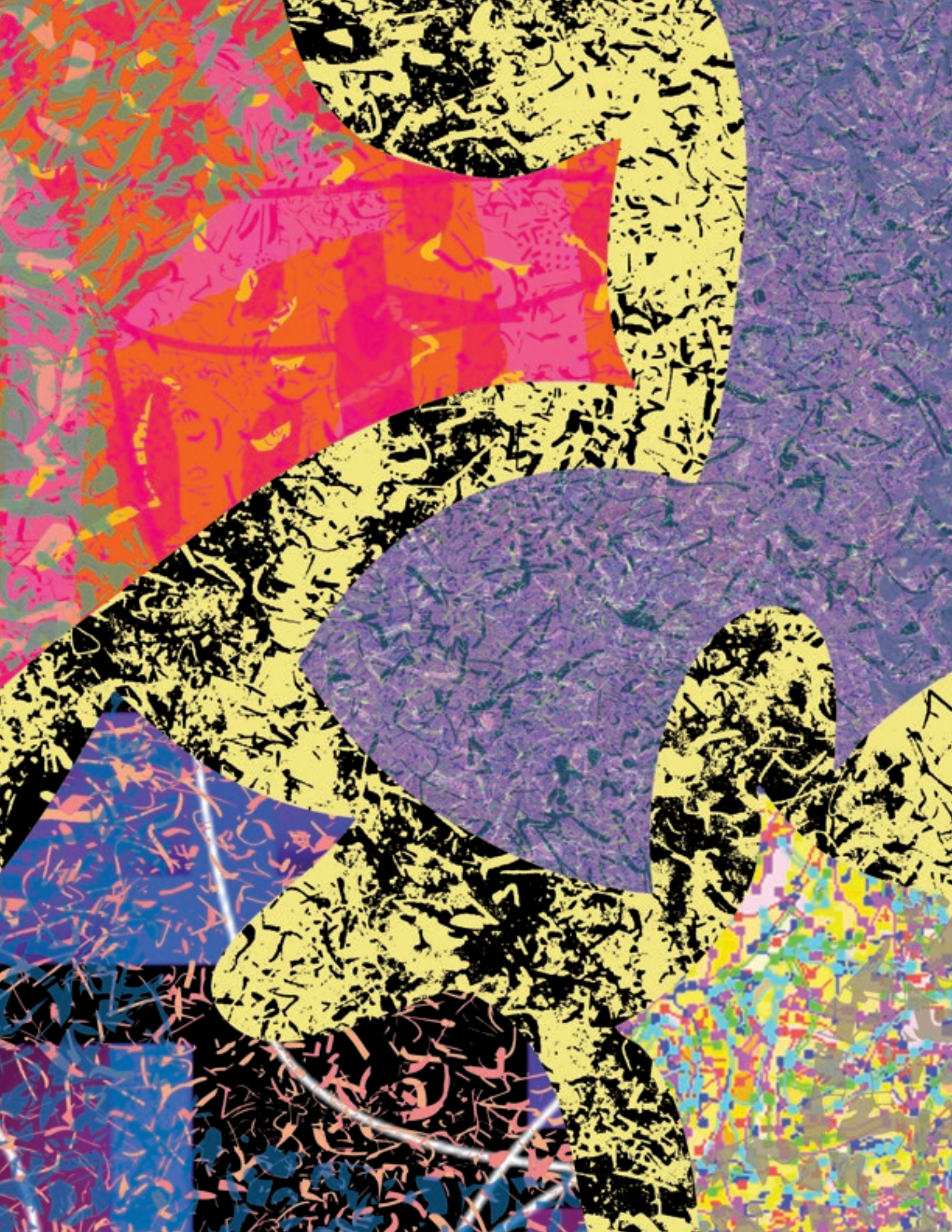
Das Erhabene fordert die Person auf,
sich zu übersteigen.

Wer dazu den Mut nicht hat,
erlebt das Erhabene
als Bedrohung und Gegner.

Aus dieser Sicht ist die klassische Ästhetik in einem gewissen Umfang nichts anderes als eine Art Trost-Preis für geistige Angsthasen. Es gestaltet Artefakte so, dass man im rituellen Konsum dieser Artefakte (von der Oper bis zum Gemälde) sich abschotten kann gegen das Formlose und gegen die Forderungen des Erhabenen. Das Erhabene kann nicht anders. Es definiert seine Hilfe als Forderung an den Menschen, sich immer wieder zu öffnen und damit den menschlichen Geist immer wieder zum Teilnehmer von Selbst-Übersteigungen und Selbst-Überraschungen zu machen:

Das Erhabene will,
dass der Mensch sein Leben
als Schöpfung lebt.

Bei Lyotard lesen wir, dass immer dann, wenn sich das Erhabene selbst zum Thema macht, das Erhabene beginnt, zu entschwinden. So schreibt er: "Das erhabene Ding ist daher nicht wirklich eine Erscheinung. Nichts, was Gegenstand der Sinne sein kann, ist auf diesem Fuß betrachtet, erhaben zu nennen." Also ist Erhabenheit niemals direkt sinnlich erfahrbar und gestaltbar. Somit ist das Erhabene immer abhängig davon, dass es sich selbst in das



Bewusstsein einer Person hineinruft, um sich anschließend zum Erscheinenden zu formen. Das Erhabene kann deshalb nur als Resonanz präsent werden.

Etwas anders ausgedrückt: Das Erhabene kann niemals Inhalt eines kommunikativen Prozesses sein. Aus dieser Sicht kann man die klassische Ästhetik, besonders wenn es sich um große Werke der so genannten Hochkultur handelt, leicht missbrauchen. Die Künstler, die diese großen Werke erschaffen haben, haben viel Kraft, Intelligenz und Kreativität freigesetzt und eingebracht, um das Erhabene zum Mit-Thema im Sujet-Thema zu formen. Je großartiger das Kunstwerk, umso mehr von dem Erhabenen schwingt in ihm.

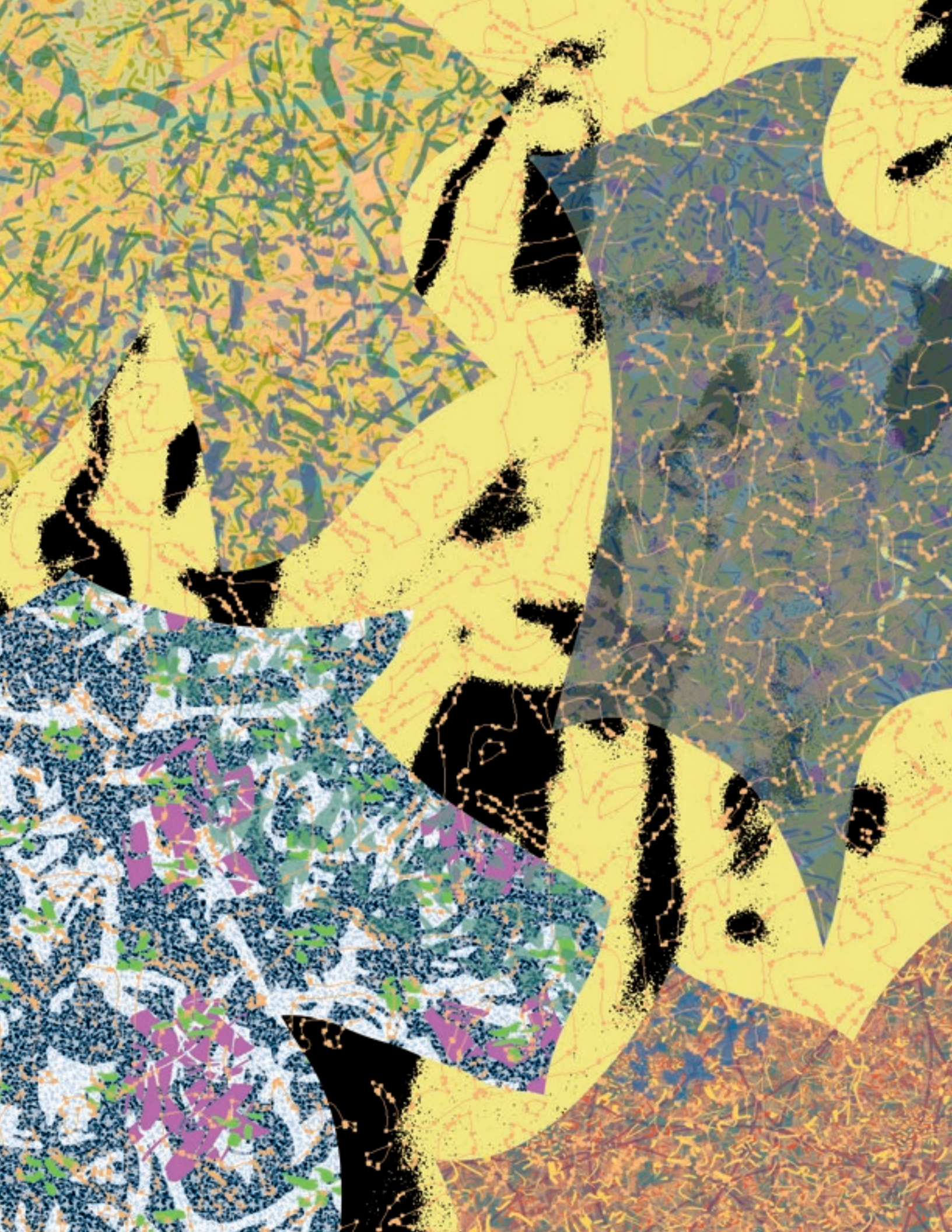
Aber, wie wir gesehen haben, ist das Denken sehr vorsichtig, wenn es in die Nähe des Erhabenen geführt wird. Immer wenn das Denken und das Erhabene aufeinanderprallen, existieren sofort Anziehung und Abstoßung. Und fast immer findet das Denken den Trick, um das Schöne des Kunstwerks zu genießen, ohne dass das Erhabene seine Forderung anbringen kann.

Das Denken fördert deshalb offensiv den Genuss des Schönen im Kunstwerk. Der Genuss wird dadurch zum Abwehr-Schirm des Erhabenen. Im Grunde ist das ein zentrales Strickmuster für die bürgerlichen Aneignungs-Rituale und Abwehr-Strategien, die sich ziemlich flächendeckend durchgesetzt haben: Man benutzt Kunst, um sich geistig-evolutiv nicht bewegen zu müssen. Man zelebriert das Spiel des gebildeten Bürgers, um sich dem Erhabenen nicht stellen zu müssen.

Das Denken ist der trickreiche Regisseur für diese elegante Feigheit und für dieses gebildete Flucht-Verhalten. Das Denken weiß oder ahnt, dass in dem Erhabenen der ekstatische Raum der Zeit enthalten ist. Ekstase bedeutet Gefahr … Gefahr für das Denken.

Aus dieser Perspektive erkennt man, dass die transversale Ästhetik mit ihren Space-Machines, die visuelle Komposition des Artefakts so zu gestalten hat, dass die Wahrnehmungs-Trance (Space) sehr schnell zur Entfaltung kommt. Wenn das Denken relativ leicht und schnell in diese leichte Trance hineinrutscht, verliert es ein wenig die Angst vor dem ekstatischen Raum. Deshalb ist Space so wichtig.

Kommt es nicht zu diesem schnellen Space, wird der Rezipient, der eine derartige Space-Machine betrachtet, sagen: "Das ist ja stinklangweilig." Und dann hat er auch recht mit dieser



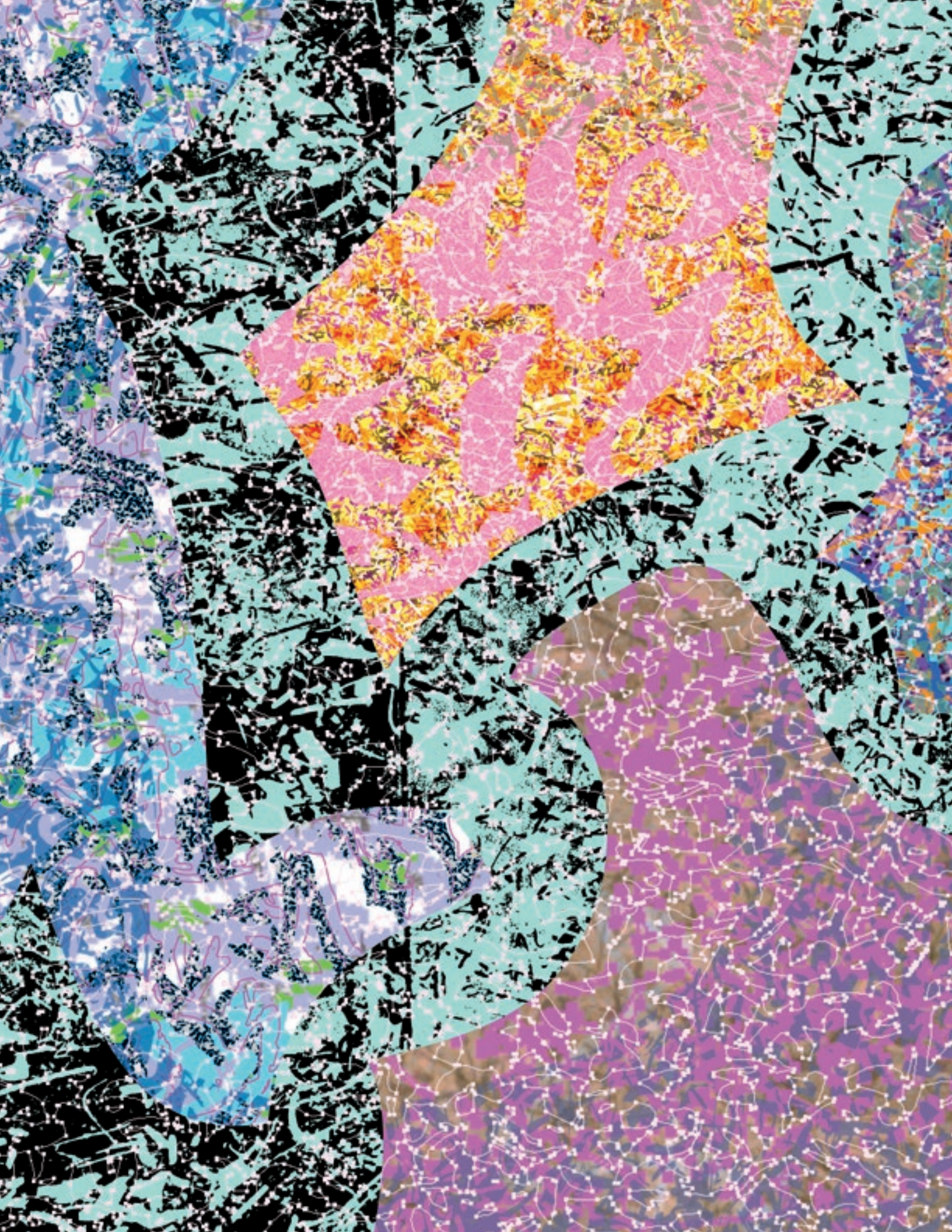
Einschätzung. Er erlebt nämlich in diesem Augenblick, wie das Denken über die latent-sprungbereiten Forderungen des Erhabenen triumphiert. Das Denken urteilt über die Space-Machine. Und dieses Urteil läuft über Schönheit. Man will das Schöne in der Reflexion der Affekt-Logik genießen. Aber in der Visualität der Space-Machines gibt es keine "rauschhafte Schönheit", sondern nur gestaltete Banalität.

Rauschhafte Schönheit gibt es in der modernen Kunst überwiegend nur durch die vermittelte Meta-Ebene, d.h. in dem Kondensat von Prestige, Ruhm (Genie-Kult) und kulturellen Inszenierungen. Das rauschhaft Schöne kommt von außen, sozusagen als interpretativer Überbau. Und genau das stärkt das Denken in seinem subtilen Kampf gegen das Erhabene. Aus dieser Sicht ist ein Großteil dessen, was unter Kunst-Kritik und Kuratoren-Arbeit vollzogen wird, nicht viel mehr als eine Dienstleistung der Kultur für das Beschützen des Denkens.

Lyotard schreibt, auf Kant gestützt, dass der Kunst-Liebhaber über eine weite Strecke mit dem eingewobenen Erhabenen (das Mit-Thema) sogar kokettieren kann. Er kann es partiell benutzen, um seinen Kunst-Genuss zu steigern, um dadurch seine eigene Einbildungs-Kraft und damit sein Kennertum zu qualifizieren.

Aber … so schreibt Lyotard … dadurch wird lediglich die Lust an der Ästhetik gesteigert. Das Schöne verheiratet sich lustvoll mit dem Denken, um nicht vom Erhabenen angesprochen zu werden. Die Verneinung des Erhabenen geschieht in diesem Kontext mit den Potenzen der Ästhetik. Ein raffiniertes Spiel, in dem sich Lust und Angst die Hände reichen.

Sehr erfahrene Kunst-Liebhaber können, so Lyotard, dieses Spiel bis zur äußersten Grenze hochtreiben. Aber dann kann es passieren, dass der Kunst-Liebhaber dorthin kommt, "wo die absolute Grenze überschritten wird". Und dann wird schlagartig die zusammenfassende Synthese der Größe unmöglich, d.h. dann trennt sich das Erhabene als sentische Form von dem erhabenen Gefühl des Schönen. Dann sind der Rausch des Schönen und der kompensatorische Kunst-Konsum vorbei. Dann frisst die sentische Form des Erhabenen das lustvolle Gefühl des Denkens auf. Dann stirbt die intellektuelle Substanz der Ästhetik. Dann steht das Denken radikal allein vor dem Erhabenen. Dann zeigt sich das Erhabene im Plötzlichen. Und dann hat das Denken, wie Lyotard zu Recht schreibt, "Angst vor diesem Überschwänglichen, das ein unbeständiges Jenseits ist ... gleichsam ein Abgrund, worin es sich selbst zu verlieren fürchtet."



Lyotard weiter: "Jenseits eines Absoluten der Darstellung begegnet das Denken dem hier und jetzt Undarstellbaren, Undenkbaren und demjenigen Ereignis, das Burke den Schrecken nannte." Die Übersicht auf dieser Seite beschreibt den Hintergrund für dieses Phänomen.

Lyotard weist, auf Kant zurückgreifend, darauf hin, dass das sich Erhabene zu einem Absoluten entwickeln kann. Aus meiner Sicht ist das immer dann gegeben, wenn sich das Erhabene von derjenigen sentischen Form trennt, die das Erhabene in das personale Bewusstsein hineingeführt hat. Dann ist das Erhabene sozusagen absolut da ... pur ... dann ist das Erhabene so massiv als Resonanz da, dass es nicht mehr Gegenstand einer spekulativen Idee sein kann. Es kann dann auch nicht mehr in die Kategorien der Vernunft überführt werden, wie es z.B. Baumgarten fordert.

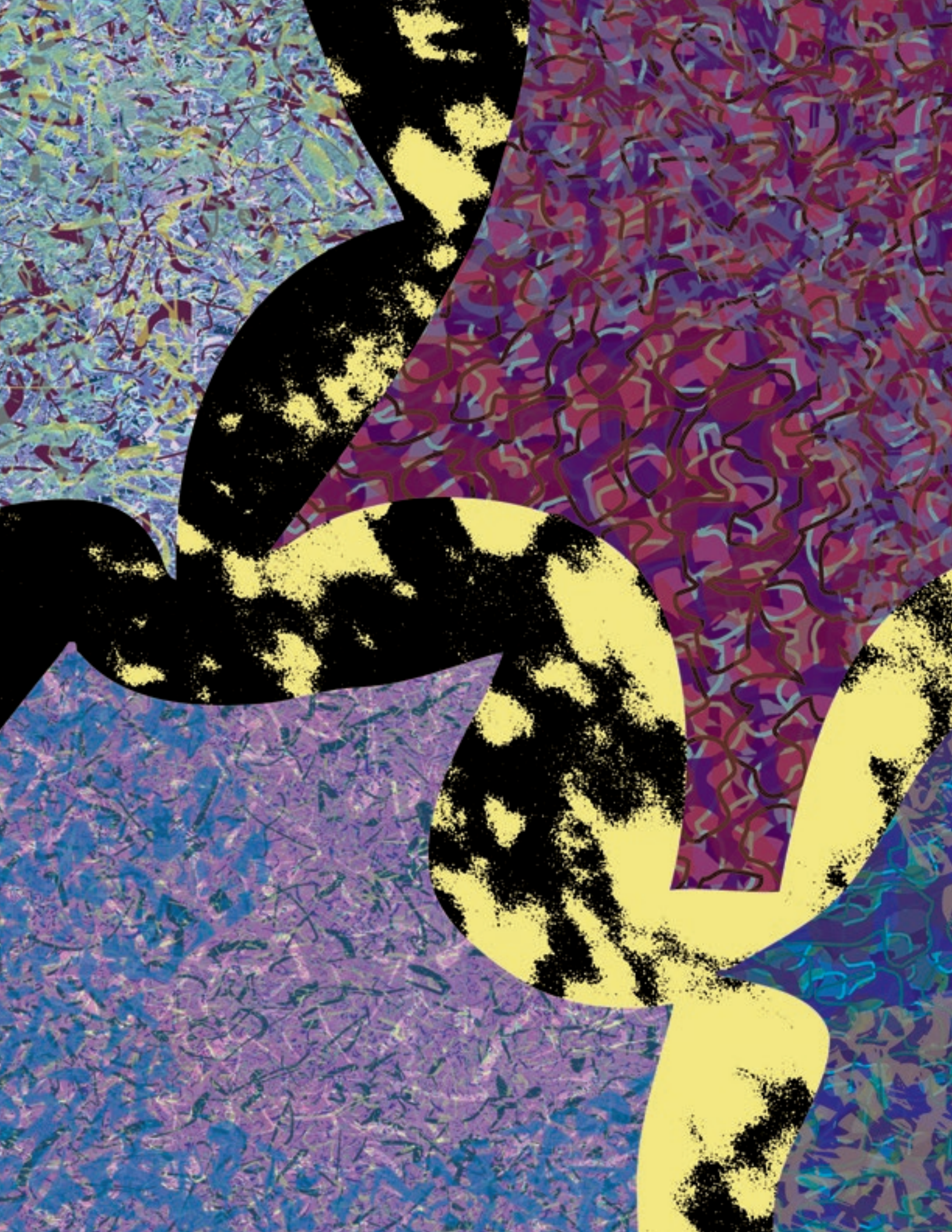
Das Erhabene ist dann das "handelnde Subjekt", das nur absolut handeln kann, weil es keine Kompromisse kennt. Das Erhabene fordert dann "die Darstellung des Beinahe-zu-Großen als Zeichen seiner Selbst im ästhetischen Gefühl" (Lyotard).

DIE BEGEGNUNG MIT DEM ERHABENEN

- Je intensiver man (mit Hilfe des Denkens) das Erhabene blockiert oder bekämpft, umso mehr wird es zum Schrecken, wenn man im Plötzlichen spontan mit dem Erhabenen konfrontiert wird.
- Die Angst vor dem Erhabenen läuft als Projektion zum Erhabenen: Das Schreckliche am Erhabenen ist man selbst.
- Das Erhabene wird als "Fürsorge und Liebe" erlebt, wenn bei der Begegnung mit dem Erhabenen das Überbewusstsein aktiv ist und wenn das stille Wissen die Regie übernimmt.
- Die Space-Machines trainieren den Umgang mit dem Erhabenen. Sie organisieren eine sukzessive und "weiche" Annäherung".

Das erinnert an das, was Michael Theunissen mit dem Begriffs-Paar "Übersteigung" und "Einbruch" gekennzeichnet hat. Wenn ein Mensch zulässt, dass sich das Erhabene von seiner sentischen Form trennt, vollzieht er das Sich-Übersteigen. Wenn er das vollzieht, erscheint das Erhabene automatisch im ästhetischen Gefühl, wie Lyotard schreibt, "als Zeichen seiner selbst." Das ästhetische Gefühl löst sich anschließend auf. Das Erhabene wird dann das Erscheinende. Es offeriert sich als Resonanz.

Das klingt dramatisch und irgendwie auch magisch. Aber wenn es sich so vollzieht, macht es keine Angst und ist auch nicht bedrohlich. Warum? Nur das Denken macht aus diesem Prozess etwas Gefährliches und Bedrohliches. Die Trennung des Erhabenen von seinem Transport-Vehikel der sentischen Form ist ja nichts anderes als das Aufscheinen des Plötzlichen. Und dadurch wird automatisch das Überbewusstsein aktiviert.



Und parallel dazu beginnt das stille Wissen auszufließen, und zu sprechen. Es berichtet von dem wahren Wesen des Erhabenen, das Fürsorge und Liebe ist. Durch dieses Wissen öffnet sich der Mind, genauer gesagt, er verlagert sein Jetzt im Zeitpfeil ganz nach vorn, d.h. zur Spitze hin ... dorthin, wo er permanent mit der freien, schöpferischen Zeit in der Interaktion steht. Und genau dort wird die Begegnung des persönlichen Bewusstseins mit dem Erhabenen etwas ganz und gar Undramatisches:

Es geschieht die Magie des Ankommens.

Man kommt an in der Herkunft
seiner Zukunft.

Mehr Geborgenheit geht nicht.

Lyotard scheint das noch nicht erlebt zu haben. Kant auch nicht. Sonst würden beide nicht so sehr das Thema Angst damit in Verbindung bringen. Was geschieht denn, wenn sich dieses "Einbrechen des Erhabenen" ereignet? Es ist sofort das Plötzliche da. Es ist sofort das stille Wissen da. Und das Überbewusstsein beginnt sofort mit seiner Arbeit. Das heißt, alles das, was sich dann vollzieht, vollzieht sich überwiegend im Überbewusstsein. Und dazu haben wir so gut wie gar keinen Draht, d.h. wir erleben das nicht so konkret, wie wir die Dinge der Welt erleben. Wir erleben lediglich das Absolute ... wir erleben es als unser eigenes Ankommen ... ganz sanft und unendlich zärtlich.

Das was Lyotard und Kant beschreiben und befürchten, ist die Beschreibung einer Erwartung, entworfen vom Denken, wobei die Angst federführend ist.

Wenn man das Erscheinen des Erhabenen zulässt, geschieht überhaupt nichts Sensationelles. Es geschieht so viel, aber man bemerkt es so gut wie gar nicht. Soul und Leib werden vom Erhabenen "ernährt". Und das Ich bekommt mit jeder Wiederholung des Prozesses ein Stück mehr Würde. Mehr geschieht nicht. Nichts Dramatisches. Nichts Problematisches.

Aber … Lyotard beschreibt, gestützt auf Kant, das große Drama einer massiven Bedrohung. Für ihn wird das Erhabene zu einem handelnden Subjekt (Natürlich wird es das!), und es wird zu dem "Beinahe-zu-Großen" (Natürlich wird es auch das!). Und dann schreibt er, dass sich dadurch sofort "das Thema der Macht" in den Vordergrund spielt, denn jetzt komme es zwangsläufig zu einer Art Macht-Kampf zwischen dem Denken und dem Erhabenen.

Ich selbst kann diesen Aspekt in keiner Weise nachvollziehen oder bestätigen. Ich glaube, dass sowohl Kant als auch sein Interpret Lyotard tatsächlich versucht haben, das Erhabene

sozusagen "logisch" zu erobern mit den Mitteln der Vernunft und in den Kategorien des Denkens (was typisch für Intellektuelle ist). Und wer das versucht, landet automatisch in einer Mischung aus Angst und Macht-Kampf. Das Erhabene ist aber Fürsorge und Liebe:

Fürsorge löst die Angst auf.

Liebe beendet jeden Macht-Kampf.

KENO
ONEO

DIE ERWECKUNG DES ERHABENEN

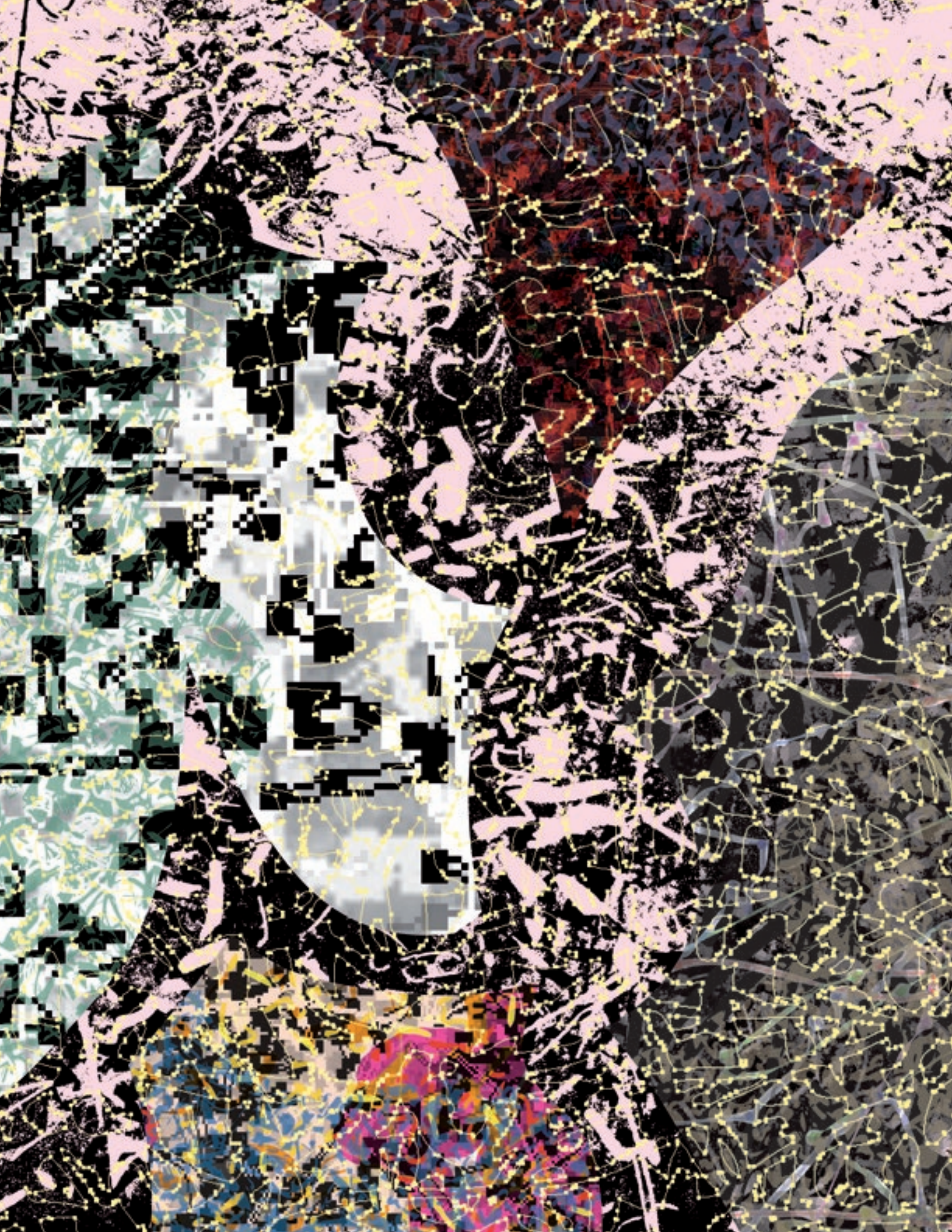
Friedrich Schiller hat geschrieben: "Alle Kunst ist der Freude gewidmet." Und Pablo Picasso hat gesagt: "Kunst wäscht den Staub von der Seele." Beide Zitate verweisen auf eine spezifische oder höhere Kraft, von der man annimmt, dass sie zum Wesen der Kunst gehöre. Es könnte sein, dass diese Kraft nichts anderes ist als das Erhabene, das von der Ästhetik erweckt und vermittelt wird. Also wäre das Erhabene ein zentraler Attraktor der Kunst. Nun ist das aber ein altmodischer Gedanke.

In der aktuellen Kunst-Szene ist man dem Schönen als Repräsentant des Erhabenen gegenüber sehr misstrauisch, und das Erhabene gilt nicht mehr als ein anzustrebendes Ziel, weil "die Kultur" inzwischen sowohl als Bühne der Kunst fungiert wie auch als extrinsischer Mitgestalter der Kunst-Effekte. Das heißt: Die Wirkung der modernen Kunst basiert auf der Praxis einer "exzentrischen Positionalität" (Helmuth Plessner).

Die vom Subjekt erlebte Wirkung des Kunstwerks ist untrennbar verbunden mit "der Mit-Welt" (Lindemann). Kunst wird erst durch die Mit-Welt der Kultur zu derjenigen Kunst, die diejenigen individuellen Wirkungen erzeugen kann, die vorab in der öffentlichen Mit-Welt als "wichtig" oder "wünschenswert" definiert worden sind. In diesem Kontext, der ein Zirkel ist, kann das Erhabene keine Zielgröße mehr sein, weil das Erhabene seine verpflichtende Bedeutung in der Kultur verloren hat. Das Erhabene hat ausgedient. Das Erhabene ist ersetzt worden durch das Soziale in der Kultur. Die Mit-Welt erzeugt die "höhere Kraft". Und diese Mit-Welt hat sich inzwischen ziemlich eindeutig auf Innovation festgelegt. Kunst kann deshalb als "Kontingenz der Mit-Welt" (Lindemann) verstanden werden.

Natürlich folgt auch die Ästhetik dieser neuartigen Festlegung. Das bedeutet, dass das Schöne zum Instrument für die Ausgestaltung derjenigen Faktoren wird, auf denen kulturelle Kontingenz und Innovation beruhen, nämlich Originalität, Sensation und Provokation. Vordergründig scheint das sehr progressiv zu sein. Schaut man aber genauer hin, sieht man, dass diese Fixierung die Kunst limitiert:

- Es wird nur diejenige Ästhetik als "gelungen" erlebt, die in der Lage ist, das Originelle zu transportieren ... im Sinne des aktuellen Zeitgeistes. Dadurch fließen informelle Moden in das System "Kunst" hinein.



- Es wird alles das ausgeklammert oder subtil diskreditiert, was singulär wirksam ist ... d.h. im intimen Bewusstsein der Person und somit ohne Mitwirkung der öffentlichen "Mit-Welt". Dadurch fließen Show-Strategien in das System "Kunst" hinein.

- Das Erhabene wird als Ziel nicht mehr angestrebt. Deshalb gibt es keine visuellen Konzepte für die Evokation des Erhabenen im Bewusstsein der Person. Dadurch werden die enormen Fortschritte der Neuroforschung aus der Kunst ausgegrenzt. Zugleich wird dadurch die "veröffentlichte Welt" (Tonal) extrem überbewertet.

Durch die deutliche Über-Tonalisierung der Kunst verliert die Kunst ihre Emergenz-Kraft. Sie verlagert ihre Konzepte auf eine Schein-Kreativität, die sich im Wesentlichen darauf beschränkt, das Sein der Welt immer wieder neu und anders zu modulieren. Es fehlen die Zugänge zu dem Noch-Nicht des möglichen Werdens.

Carl Andre, einer der wichtigsten Minimal-Künstler, hat einmal formuliert:

"Ein Mann klettert auf einen Berg,
weil er da ist.

Ein Künstler macht Kunst,
weil sie noch nicht da ist."

Das Noch-Nicht der Emergenz geht verloren, wenn Innovation in die Ausschließlichkeit des Tonals (Welt) hineingleitet. Dann wird Innovation zu einem Faktor von Entertainment. Und das ist ... trotz aller Rituale der Sensation und trotz aller Posen der Provokation ... nichts anderes als die Rückseite von dem, was "die einfachen Leute" als Kitsch und trostgebende Sentimentalität brauchen ... sozusagen der intellektuelle Kitsch der geistigen Oberschicht.

Nun stellt sich die Frage, ob Kunst heute noch Felder erobern könnte, in denen Emergenz organisiert werden könnte (oder müsste). Diese Frage ist schwierig zu beantworten. Als Versuch könnte man formulieren:

- Solange die Kunst sich verpflichtet fühlt, über die Brücke der Kultur zum Bewusstsein des Individuums zu wirken, solange wird Kunst überwiegend nur das können oder dürfen, was Kultur intendiert oder zulässt. Im Moment laufen die großen und kräftigen Evolutions-Ströme der Kultur aber nicht dorthin, wo die Kunst ihre Stärken hat. Anders gesagt: Die Kunst läuft der Kultur hinterher. Sie ist weitestgehend sekundär. Die primären Impuls-Geber der Kultur kommen aus den Digitalisierungs-Fortschritten (Computer, etc.) und aus den Durchbrüchen von Gen-Forschung und "Artifical Life".

Die Digitalisierung prägt vorrangig die emergenten Standards im Sektor der Visualität und der Bewusstseins-Formung. Die Gen-Forschung prägt vorrangig die neuen Dimensionen der Ethik und des evolutiven und menschlichen Selbstverständnisses.

Und die Kunst? Sie käut wieder. Sie fungiert als kritisches Echo (was die Massen-Medien oft aber besser bewältigen). Und sie verwandelt das "andere Neue" in Museums-Inszenierungen … sozusagen als Feedback-Schleife für das Reine und für das Edle.

So säubert sich die Kultur von den Schmerzen und Unstimmigkeiten ihrer emergenten Geburten.

- Andererseits ist gerade unsere jetzige Epoche durch ein immens wachsendes Bedürfnis nach Transzendenz gekennzeichnet. Insofern wäre die Erzeugung des Erhabenen ein großes Anliegen. Wer sonst als die Kunst (oder Religion / Esoterik) könnte hier aktiv werden? Die Computer? Die Gen-Forschung? Bestimmt nicht.

  Zugleich wird unsere Situation dadurch bestimmt, dass die Veränderungs-Tempi der realen Welt schneller werden als die Anpassungs-Kompetenzen der meisten Menschen. Auf breiter Front wird deshalb eine neuronale Fitness verlangt, die den Menschen befähigen könnte, sich selbst gezielt zu übersteigen.

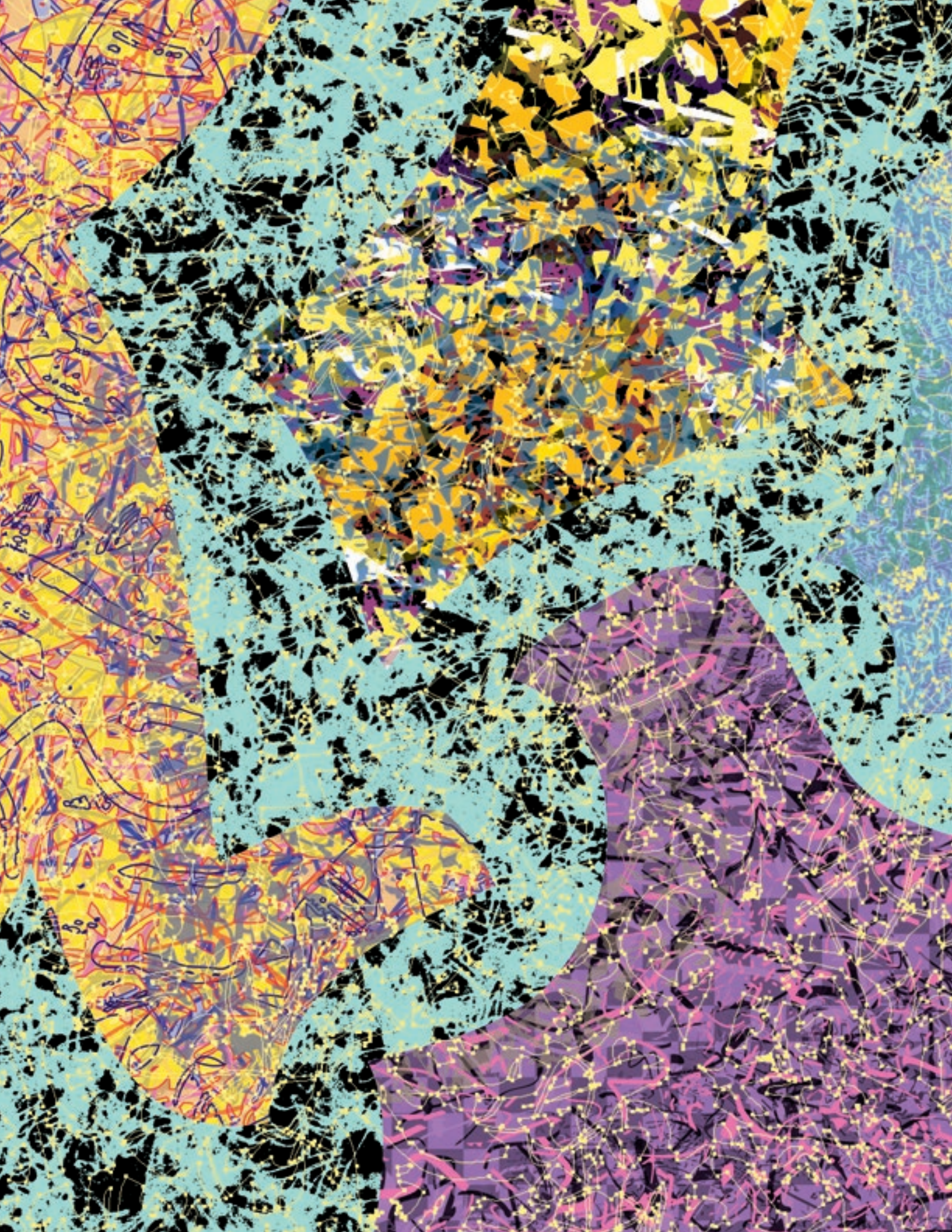
  Also: Ein wachsender Hunger nach dem Erhabenen. Und eine forcierte Notwendigkeit zur Selbst-Übersteigung. Daraus könnte man als Formel festschreiben:

Die Evokation des Erhabenen
als Instrument der Selbst-Übersteigung
ist das Projekt des modernen Geistes.

Aber … für dieses Projekt gibt es in der Kultur derzeit keine Trajektorien und Fürsprecher. Und außerhalb der offiziellen Kultur mag und darf die Kunst derzeit nicht tätig werden. Also eine Sackgasse.

Einerseits gäbe es einige wichtige Felder, die von der Kunst bevorzugt und vermutlich auch effizient bearbeitet werden könnten. Andererseits würde die Kunst in einer Art Bermuda-Dreieck verschwinden, wenn sie sich diesem "Projekt des modernen Geistes" zuwenden würde. Es wäre ein partielles Aussteigen aus der Wirklichkeit der Kultur, mit der man so gut und scheinbar effizient kooperiert.

Die offiziellen Ideologien der Kultur haben das Erhabene in das Feld der Esoterik, der Sekten und der traditionellen Religionen abgeschoben. Und zugleich haben die offiziellen Ideologien die Aspekte der Selbst-Überschreitung regelrecht kaputt gemacht. Einerseits gilt diese



Ambition als "hoffnungslos altmodische Form des Idealismus" (siehe z.B. die Athenäum-Fragmente von Schlegel), andererseits wird mit kontinuierlich wachsendem Aufwand eine moderne Anpassungs-Industrie betrieben ... eine Service-Industrie der Tröstungen (Psycho-Markt) und der Re-Vitalisierungen (Wellness & Co.).

Man will also keine echte Selbst-Übersteigung (was eine kleine, sanfte Revolution wäre), sondern nur eine Wiederherstellung der Brauchbarkeit des Menschen. Aus dieser Sicht ist verständlich, wenn Jean-François Lyotard sagt:

"Die Erhabenheit
ist das Unkonsumierbare."

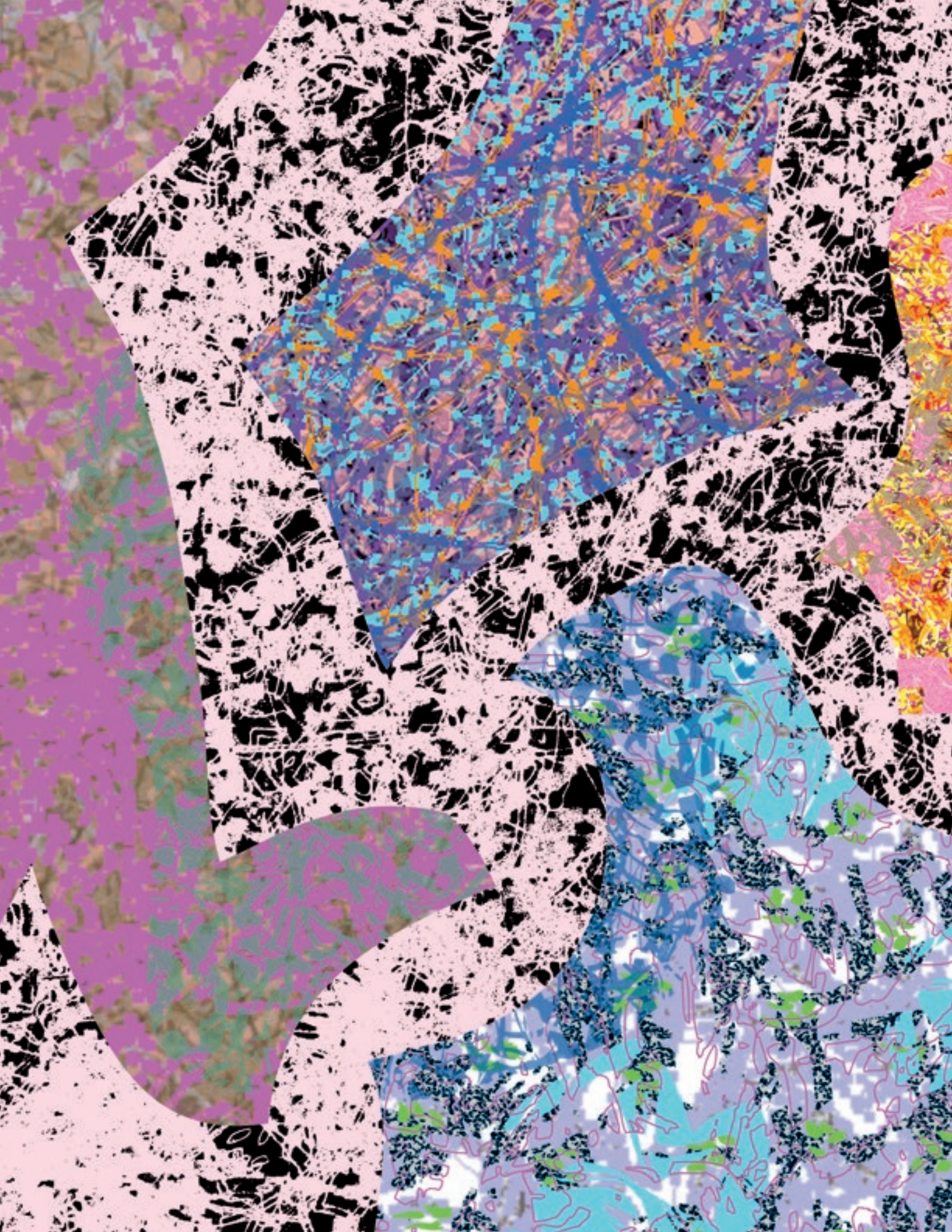
Wenn man das Erhabene pragmatisch instrumentalisieren und zugleich personalisieren möchte, braucht man vielleicht zwei Öffnungen:

- Die erste Öffnung könnte die Kunst von ihrer Kultur-Verpflichtung befreien (Ent-Ideologisierung).
- Die zweite Öffnung könnte die Ästhetik betreffen. Es müsste, nachdem es lt. Lyotard "in der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Bruch der Ästhetik mit der Ästhetik selbst gegeben hat", einen zweiten Bruch geben: Der Ästhetik müsste wieder erlaubt werden, das Erhabene konsumierbar zu machen … allerdings auf einer anderen Basis als z.B. im 18. Jahrhundert, d.h. im Kontext der Moderne, d.h. Neuroforschung, Wirkungs-Empirie und individualisierte Konzepte.

In der neueren Geschichte der Malerei hat es zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Ästhetik gegeben, die sich partiell von den tonalen Einflüsterungen und Vorgaben der Kultur hat befreien können. Das war die konstruktivistische und abstrakte Kunst mit ihrem Credo, den "reinen Geist" evozieren und vermitteln zu wollen.

Der konstruktivistische, abstrakte Ansatz bezog sich in erster Linie auf die Eliminierung der Welt als Substanz aller Abbildungen. Insofern war die Strategie, den reinen Geist künstlerisch vermitteln zu wollen, darauf angewiesen, dass die Abwesenheit von Sein das Erhabene erlebbar machen würde. Aber das geschah nicht, weil das Erhabene überwiegend nur als singuläre Erscheinung "da" sein kann, d.h. als Prozess des Werdens im Bewusstsein einer einzelnen Person. Und nicht als visuelle Darstellung.

Anders gesagt: Das Abstrakte ist zwar frei von weltlichen Abbildungen, aber es evoziert durch dieses Frei-Sein nicht automatisch das Plötzliche und das "Einbrechen des Erhabenen"



in das Bewusstsein der Person. Das Frei-Sein ist immer noch Sein. Das Erhabene ist aber ein Ereignis des Werdens.

Also braucht man das visuelle Angebot von Werden, um das Erhabene evozieren zu können. Und dieses "gestaltete Werden" basiert, wie ich bereits ausgeführt habe, auf einer bewusst eingesetzten Banalität, die anschließend durch Fraktalisierung zu einer Visualität ihres eigenen Prozesses verdichtet wird, u.a. durch die Technik der gebrochenen Brechungen (Fraktalität).

Zugleich benötigt jedes visuelle Angebot des Werdens zwingend ein Höchstmaß an Komplexität … besser Über-Komplexität.

Der im Abstrakten freigelegte "reine Geist", wie ihn z.B. Malewitsch und Mondrian angestrebt hatten, verzichtete auf diese Über-Komplexität. Und die konkret-konstruktivistischen Konzepte bevorzugten dezidiert das Gegenteil von Über-Komplexität, nämlich die Klarheit der Reduktion. Man glaubte, dass die Reduktion von Welt den "reinen Geist" erwecken würde.

Aus dieser Sicht kann man sagen, dass die konstruktivistische und abstrakte Ästhetik noch recht deutlich dem Areal der klassischen Ästhetik zugeschrieben werden muss. Aber: Immerhin hat es damals diesen heftigen Aufbruch zum Geist und zum Erhabenen gegeben. Heute ist dieser Impuls eingeschlafen … vielleicht auch deshalb, weil sein Ziel, das Erhabene zu evozieren, tatsächlich nicht funktioniert hat.

Vielleicht werfen wir noch einen kurzen Blick auf den Faktor der Banalität. Es waren Marcel Duchamps "Readymades", die versucht haben, eine bewusste "Entmaterialisierung zum Effekt eines höheren Prinzips zu machen" (Dietmar Kamper), basierend auf der Rück-Verwandlung von Ding-Funktionen in artifizielle Offenbarungen (was wiederum ein recht deutlicher Aspekt der kulturellen Ideologisierung darstellt / Stichwort: des Kaisers neue Kleider). Dietmar Kamper nennt diese Strategie "die Esoterik des Banalen".

Es hat sich aber gezeigt, dass die Verpflanzung von normalen Waren und Dingen in den Kontext einer musealen Präsentation zwar möglich ist, dass sich dadurch aber keineswegs die Evokation des Erhabenen vollzieht. Ein Brillo-Karton (Warhol) bleibt ewig nur ein Karton. Ein Pissoir (Duchamp) bleibt ewig nur dieses Ding. Das einzige, was man tatsächlich erlebt,

ist die Tatsache, dass Deutungs-Konzepte in der Lage sind, Bedeutsamkeits-Erlebnisse zu stimulieren, und dass Interpretations-Inszenierungen in der Lage sind, die Kraft der Kultur-Strategien subjektiv konkret erlebbar zu machen.

Das Erhabene braucht die Visualität des Werdens. Und die Visualität des Werdens braucht die Banalität des Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist, und zwar im Sinne einer Über-Komplexität. Hier an diesem Punkt würde eine neuartige und vielleicht transversale Ästhetik ansetzen können:

Der Verzicht auf das Erhabene schadet der Kultur.

Vielleicht hilft uns aber die immer manifester werdende "Krise des Sichtbaren", durch die "das Verhältnis von Präsenz und Absenz unbestimmbar wird" (Kamper). Vielleicht "verfällt der Spielraum der Kunst", wodurch eventuell die oben beschriebenen Neu-Orientierungen und Öffnungen möglich werden könnten:

Wenn die Bilder langweilig werden, wird die Kultur
zum Ersatz-Bild (siehe Readymades).

Wenn die Kultur nicht fähig wird,
den Hunger nach Transzendenz zu befriedigen,
beginnt die Kunst, aus der Kultur auszuwandern.

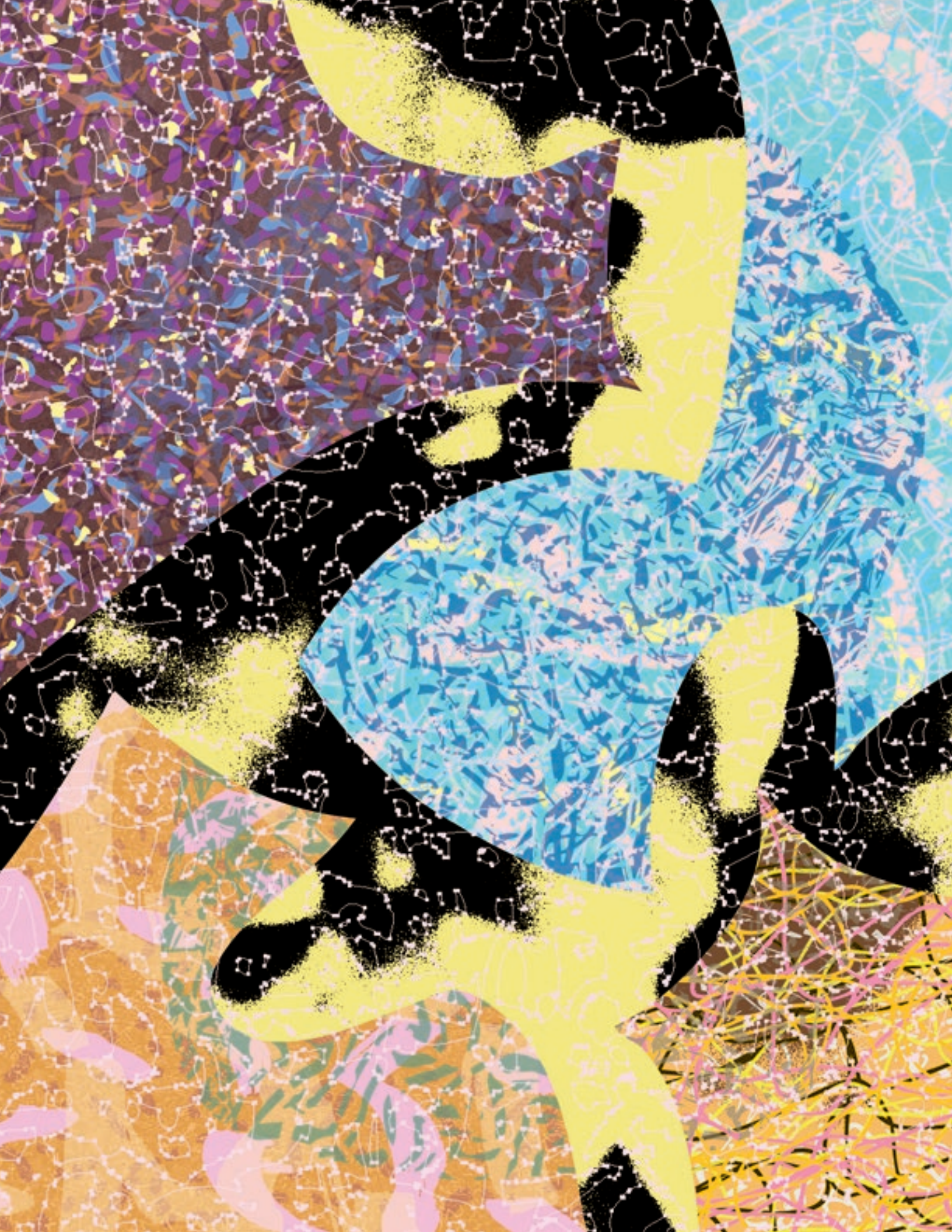
Gesucht wird, wie Lyotard schreibt,

"eine Art von Präsenz, die eben gerade nicht
durch Darstellung entsteht".

Für Lyotard ist diese Präsenz "ein Etwas", das sich jeder Darstellung entzieht. In den Worten der Noeterik: Das Nagual ist so präsent, dass es nicht als Tonal präsentiert werden kann. In allem, was ist, ist dieses Nagual präsent, weil alles immer in seinem Werden ist.

Und weil das so ist, vergisst man immerzu, dass alles im Nagual ist, was in der Welt ist. So ist das Nagual … also das Jetzt des Werdens … alles, was ist, ohne das zu sein, als was es alles ist. Lyotard sagt dazu:

"Meines Erachtens ist jedes Kunstwerk,
das die Existenz dessen vergisst, was immer vergessen wird,
vollkommen uninteressant."



Ein Kunstwerk, das sich nicht darum bemüht, diese undarstellbare Präsenz zu erwecken oder zu vermitteln, mag zwar im Kunstbetrieb erfolgreich "ankommen", und der Künstler mag in der Kunst-Szene sogar berühmt sein ... wenn aber dieses Etwas, das das Erhabene oder das Nagual ist, fehlt, ist es eben nur ein innovativer Akt in dem großen Geräusch der Kultur ... bedeutungslos, weil als "Gag der Kultur" konsumierbar.

Somit stellt sich an dieser Stelle wiederum die Frage: Warum verzichtet man nicht auf die Darstellung, wenn das Eigentliche, um das es geht, nicht darstellbar ist? Und weiter: Warum gibt man der Kunst nicht die Funktion (Aufgabe), das in dem Gehirn zu evozieren, was nicht darstellbar zu sein scheint? Also Funktions-Kunst statt Abbild-Kunst.

Interessant ist dazu die Ansicht von Lyotard, der ganz im Sinne von Kant und seiner Ästhetik argumentiert. Lyotard sagt: "Eine Kultur im Kant'schen Sinne, das heißt ungefähr das Gegenteil von dem, was sich heute Kultur nennt, die keine Reflexions-Kultur mehr ist, sondern bloß eine Anerkennungs-Kultur".

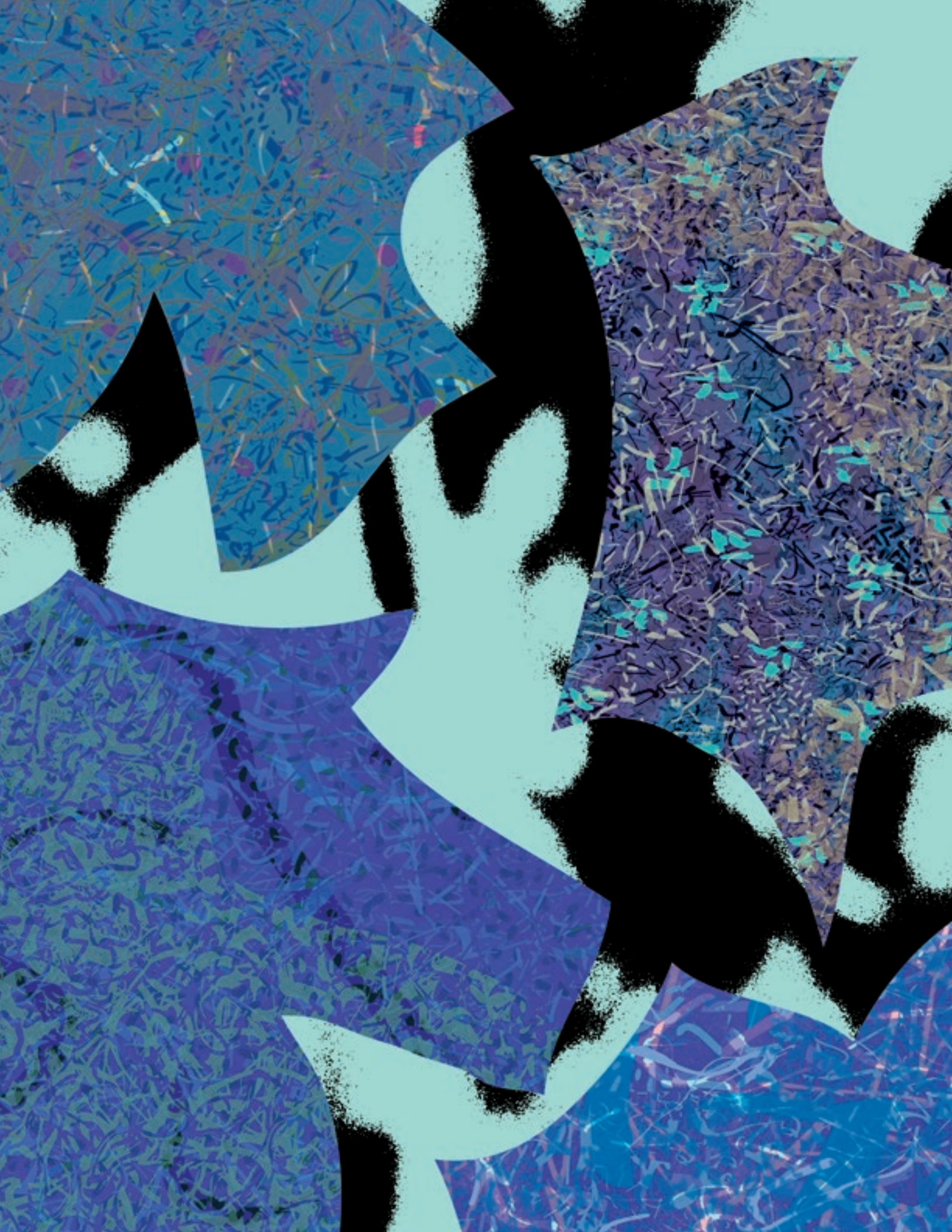
Also gibt es für Lyotard offensichtlich das Ideal einer Reflexions-Kultur. Und genau dieses Konzept passt nicht zu dem Aspekt der Funktions-Kunst. Lyotard lehnt grundsätzlich jede Funktionalisierung der Kunst ab, und zwar mit dem Argument: "Wenn Kunst funktionalisiert wird, ist sie keine Kunst mehr." Diese Ablehnung basiert u.a. darauf, dass Lyotard die ideologische Trennung von Kultur und Kunst nicht will oder akzeptieren kann. Zusätzlich sieht Lyotard in dem Erhabenen etwas, was "dermaßen schockieren muss, dass etwas zerbricht". In diesem Kontext ist das Erhabene dazu verdammt, auf einer höheren Ebene als Provokation zu agieren ... als unerwünschte Provokation.

Lyotard, der als einer der einflussreichsten modernen Theoretiker des Erhabenen gilt, behauptet letztlich folgendes:

- Kunst kann nur dann das Erhabene in sich tragen, wenn sie ohne Funktion und ohne Aufgabe ist. Funktions-Kunst tötet das Erhabene.

- Das Erhabene ist das Schreckliche. Kunst hat die Pflicht (also doch eine Aufgabe?!), dieses Schreckliche zu vermitteln, wissend, dass es "unkonsumierbar" ist.

- Alle Versuche, das Erhabene "konsumierbar" zu machen, müssen scheitern. Es geht beim Erhabenen immer darum, dass der Künstler folgendes sagt: "Wissen Sie, da gibt es etwas. Ich habe versucht, es Ihnen zu sagen (zu zeigen), aber wie ich es schaffen soll, das weiß der Himmel." Das Erhabene kann angeblich nur in diesem Scheitern existieren:



Das Erhabene ist das nicht erlebbare Scheitern.

- Weil das Erhabene dasjenige Etwas ist, das weder erlebbar, vermittelbar noch konsumierbar ist, wird es immerzu "vergessen". Und jedes Kunstwerk, das das Erhabene in diesem Sinne ausgrenzt, "ist vollkommen uninteressant". Bedeutend sind nur diejenigen Kunstwerke, die das Erhabene in sich tragen … wenn auch nur als Scheitern.

  Also muss Kunst ein seltsames Kunststück vollbringen, das darin besteht, dass ein grandioses Scheitern zum Substitut des Erhabenen wird, wobei dieses Scheitern dann garantiert, dass man das Schreckliche des Erhabenen (Gott sei Dank) nicht real erleben muss.

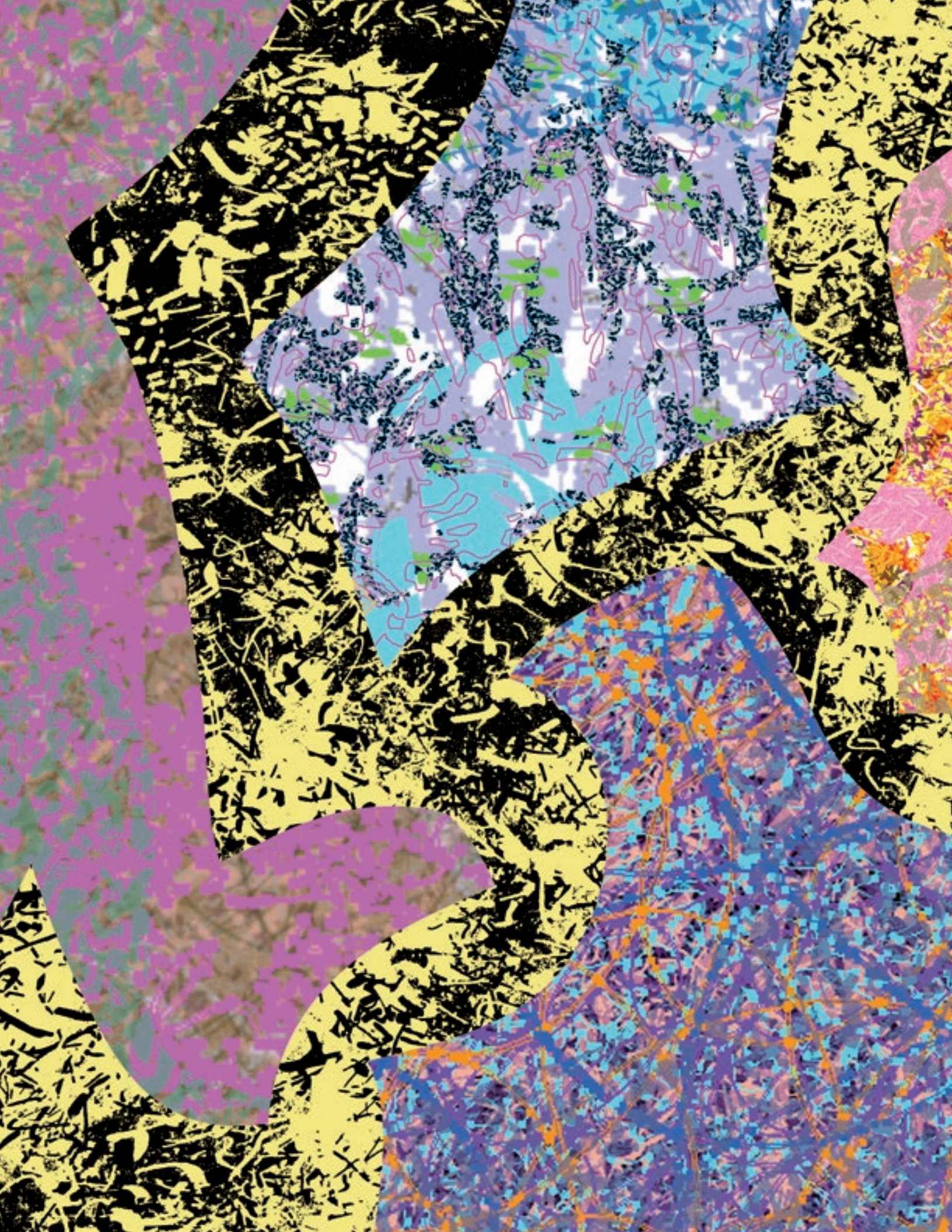
- Jedes echte Kunstwerk sollte das Erhabene als Vollzug eines Scheiterns in sich tragen, obwohl oder weil es das Schreckliche ist. Frage: Warum muss Kunst das Schreckliche vermitteln? Ist nur das Schreckliche die Wahrheit des Erhabenen? Gibt es auch noch andere Vermittlungs-Formen … außerhalb des Scheiterns?

Soweit Lyotard. Natürlich kann man das alles so sehen. Aber man kann das Erhabene auch als Liebe und Fürsorge deuten und erleben. Wenn man diesem Modell folgt, landet man automatisch bei der Funktions-Kunst. Warum? Dann ist es die Aufgabe der Kunst, das Erhabene so in das Bewusstsein der Person zu integrieren, dass sich mehr Liebe und Fürsorge in dem gelebten Leben entfalten können.

Die transversale Ästhetik und ihre Space-Machines sind explizit auf diese Funktion ausgerichtet. Sie wollen das Erhabene vermitteln und "konsumierbar" machen. Also sind Space-Machines eindeutig Funktions-Kunst (deshalb der Terminus "Machine"). Space-Machines behaupten, dass das Jetzt des Werdens (Nagual) nicht aus dem "Schrecklichen" besteht, sondern aus Liebe und Fürsorge. Somit ist es die Aufgabe der Space-Machines, das individuelle Werden einer Person anzukoppeln an das Jetzt des großen Werdens. Daraus entsteht dann derjenige Imperativ, den Rilke wie folgt formuliert hat: "Du musst Dein Leben ändern!"

Auf der anderen Seite erkennt jeder Mensch, der mit seinem Bewusstsein voll in das Nagual eintaucht, die Wahrheit dieses Naguals:

Alles ist ein großes Spiel, wodurch alles
immer anders ist als es ist ...
deshalb bleibt alles genau so, wie es ist."



Wir sehen: Die Sache mit dem Erhabenen ist irgendwo unlogisch oder a-logisch. Und alle Versuche, den inneren Wesens-Kern des Erhabenen mit glasklarer (an Kant erprobter) Logik zu begreifen, landen bei einer reichlich diffusen Sammlung von Selbst-Widersprüchen (siehe Lyotard oben). Ganz offensichtlich ist das geheimnisvolle Etwas, das man das Erhabene nennt, nur dann "logisch", wenn man es außerhalb der Logik ruft und erlebt, also mystisch.

Was erlebt man dann? Die Antwort ist eigentlich recht simpel:

Das Erhabene ist dasjenige Dritte,
das uns Menschen ein Angebot macht …
das Angebot, als "Kinder der Schöpfung"
mit der Schöpfung zu kooperieren …
zu unserem Vorteil.

Co-Evolution. Also Schöpfung als Gemeinsames. Dieses Gemeinsame geschieht in dem Dritten, das zwischen Sein und Nicht-Sein darauf wartet, genutzt zu werden, und zwar in der Energie einer absichtslosen Liebe und Fürsorge. Die Übersicht auf dieser Seite skizziert einige Wesenszüge des Erhabenen aus der Sicht der Noeterik.

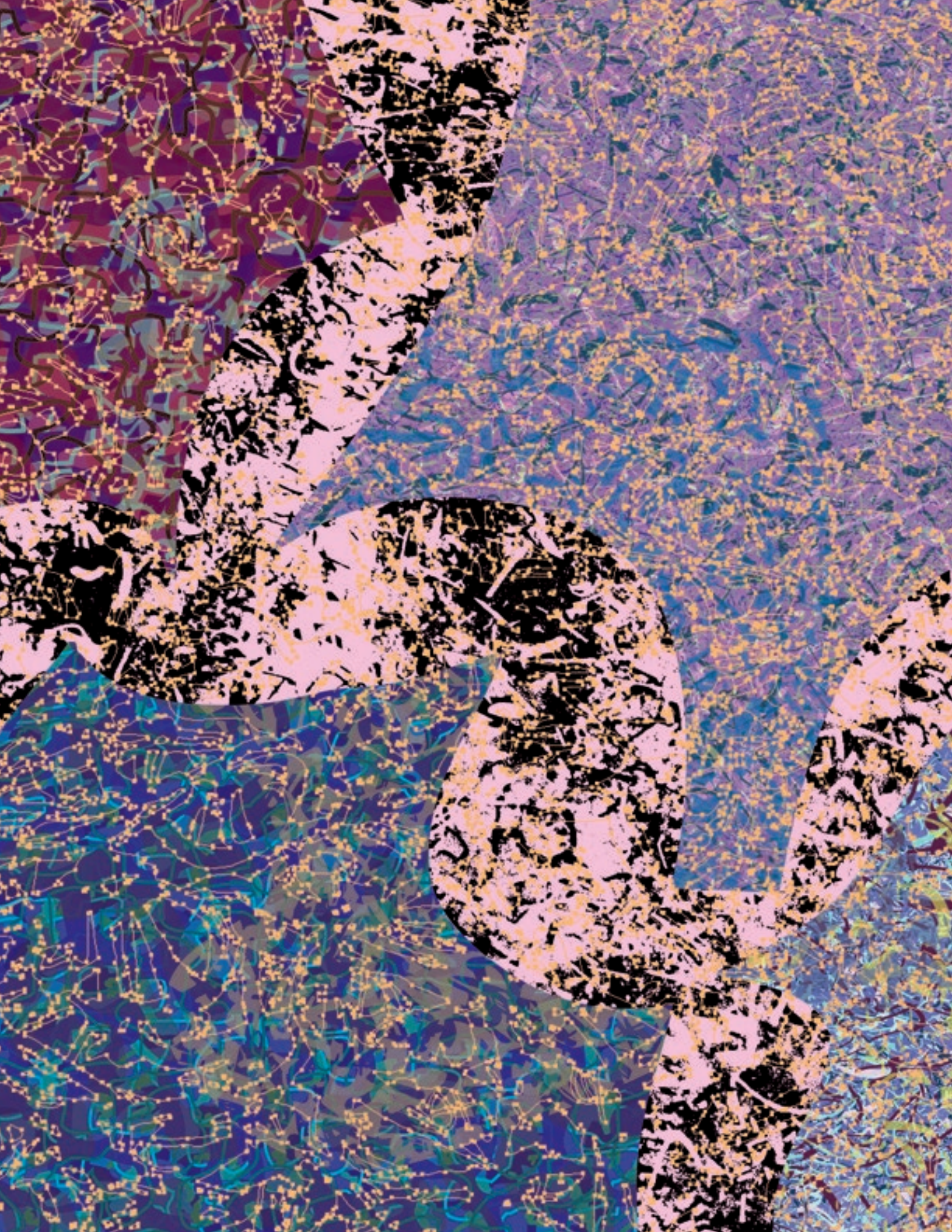
DAS ERHABENE
AUS DER SICHT DER NOETERIK

- Das Erhabene ist das vermittelte Nagual (= das Jetzt des Werdens).
- Das Erhabene existiert, um nicht zu existieren.
- Das Erhabene ist alles, was ist, ohne das zu sein, als was es alles ist.
- Das Erhabene beweist: Alles ist anders, als es ist. Deshalb bleibt alles genau so, wie es ist.
- Die Botschaft des Erhabenen lautet: "Du musst Dein Leben ändern. Werde das Spiel!"

Das Dritte

Was hat das alles mit Kunst zu tun? Nun, man sagt, dass die Kunst ein vollzogener Akt der Freiheit sei. Kunst ist frei von Bevormundung und Pflichten. Das Wesen der Kunst besteht darin, ausschließlich Kunst zu sein (was eventuell Lyotard veranlasst haben könnte, zu sagen, dass jede Form von Funktion die Kunst tötet).

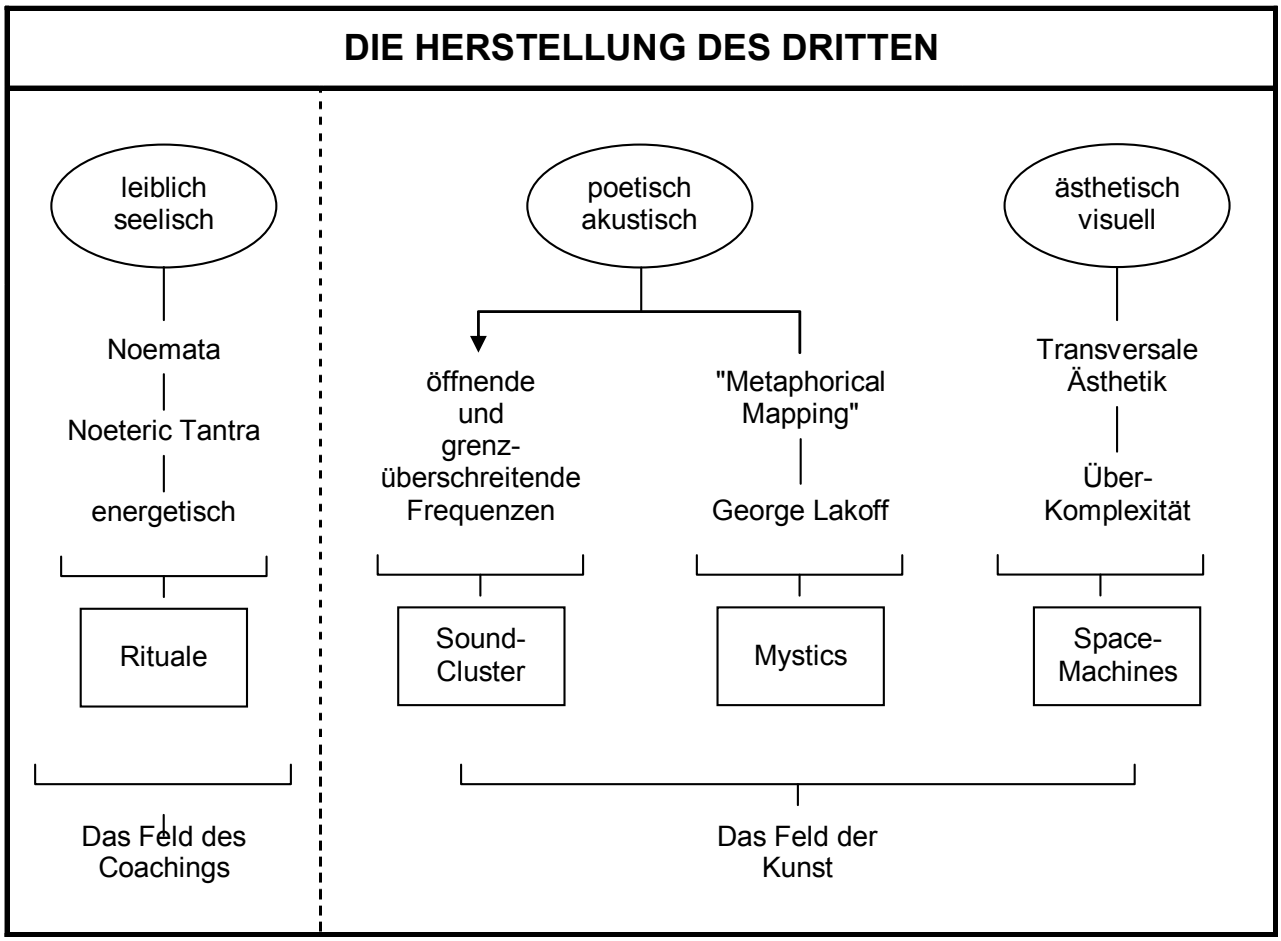
Das Wesen der Kunst ist der Eigen-Wert der Kunst. Sie ist frei von dem Rest der Welt. Durch diese Freiheit kann sich die Kunst dem Erhabenen zuwenden. Also repräsentiert die Kunst eine doppelte Form von Freiheit: Sie ist frei von den Formen und Funktionen der Welt und genau deshalb frei für die Formen und Funktionen des Erhabenen.



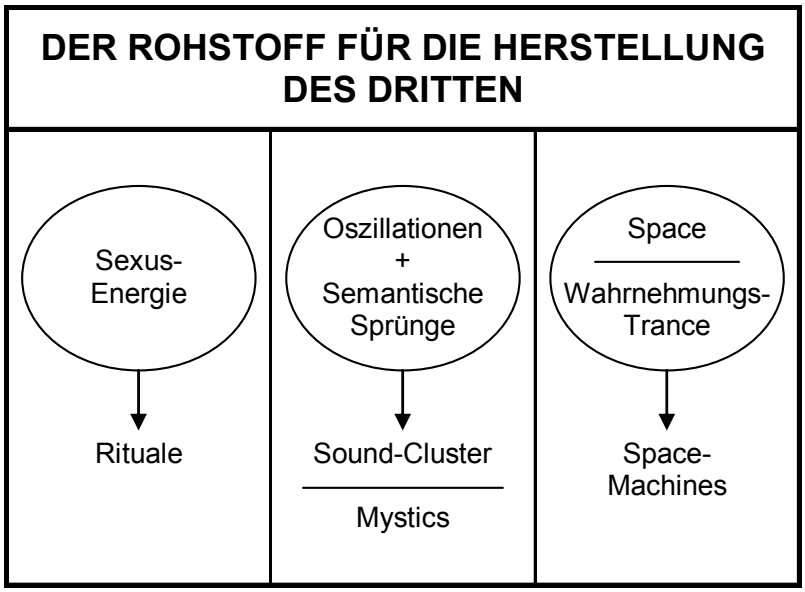
Aus dieser Sicht kann man erkennen, dass die transversalen Space-Machines auf dieser Freiheit aufbauen, bzw. sie nutzbar machen:

Space-Machines verwandeln Freiheit in Co-Evolution.

Natürlich gibt es mehrere Zugänge zu dieser Co-Evolution, die sich prinzipiell im Dritten vollziehen kann. Also stellt sich die Frage, welche Methoden nützlich sein könnten für die Herstellung des Dritten. Wie das folgende Schaubild zeigt, gibt es mindestens 3 brauchbare Ansätze:



Bei den Ritualen ist die Energie der Schöpfung … genannt Sexus-Energie … von großer Wichtigkeit. Sie ist der Rohstoff für diesen Ansatz. Bei den Sound-Clustern und Mystics sind es Frequenzen (Oszillationen) und semantische Sprünge auf Basis von Metaphern. Und bei den Space-Machines ist es vorrangig die Wahrnehmungs-Trance … genannt Space. Das Schaubild auf Seite 120 beschreibt das.



Natürlich kann man die Wirkung signifikant steigern, wenn man noematisch-tantrische Rituale mit Sound-Clustern und integrierten Mystics kombiniert, und diese dann an die Space-Machines koppelt. Noch wirksamer wird es, wenn man diese Rituale in einer Wahrnehmungs-Trance (also mit offenen Augen) durchführt, die von einer Space-Machine induziert wird. Wie ich bereits geschrieben habe, wird das alles noch einmal wirksamer, wenn man zusätzlich "öffnende Düfte" und spezielle Atem-Techniken einsetzt, die man anreichern kann durch spezielle Hand- und Körper-Haltungen sowie durch Codes, die man innerlich formuliert (flüstert).

Alle diese Faktoren folgen einem zentralen Konzept:

- Zuerst gilt es, das Dritte im Organismus aufzubauen.
- Erst dann, wenn das Dritte in der Person existent ist, kann das Erhabene (Nagual) gerufen werden.
- Das Erhabene offeriert sein co-evolutionäres Angebot an die Person als das Dritte.
- Somit kommt es zu einer Begegnung von zwei Dritten: Das persönliche Dritte kooperiert mit dem Dritten des Erhabenen (Nagual).
- Die Kooperation vollzieht sich als Resonanz-Prägung.
- Die Liebe und Fürsorge des Naguals (= das Jetzt der Schöpfung) gleiten als Code des Besser-Werdens in das aktuelle Leben der Person hinein.

Als kleine Anmerkung: In der Regel wird der Duft bei dem Aufbau des Settings zu gering bewertet. Aber Duft ist von großer Wirksamkeit. Warum? Antonio R. Damasio schreibt in seinem Buch "Das Selbst ist der Mensch" (München 2011) wie folgt darüber: Alle Sinnes-Organe, vom Sehen, Hören bis zum Fühlen, laufen über den Thalamus im Gehirn. Sämtliche Input-Signale werden vom Thalamus empfangen und bewertet und anschließend in bestimmte "Leitungs-Bahnen" (Damasio) integriert, um somit in die verschiedenen Areale der Großhirnrinde gelangen zu können (also bewusst werden zu können). Damasio weiter: "Nur

der Duft entgeht der Anziehungs-Kraft des Thalamus und weht auf anderen Kanälen unmittelbar in die Großhirnrinde hinein."

Somit kann der Duft Entgrenzungen und Öffnungen erzeugen, die unabhängig von Hören und Sehen sind. Das macht die Düfte ... besonders, wenn sie fremd und anti-stereotyp sind ... zu wertvollen Unterstützern von neuronalen Programmierungen:

Düfte können blockierende Erwartungen auflösen.

Wir erkennen: Es gibt ein breites Kaleidoskop von Impuls-Gebern, die zu einem hoch wirksamen Setting arrangiert werden können. Daraus lassen sich einige Aspekte ableiten:

- Es ist möglich, das Dritte in seiner geistigen Innen-Welt und in seinem Organismus aufzubauen, und zwar gezielt und prägnant.

- Voraussetzung dafür ist die Bereitschaft, das Coaching-Feld zu verbinden mit dem Feld der Kunst (siehe das Schaubild "Die Herstellung des Dritten").

Coaching und Kunst gehören zusammen.

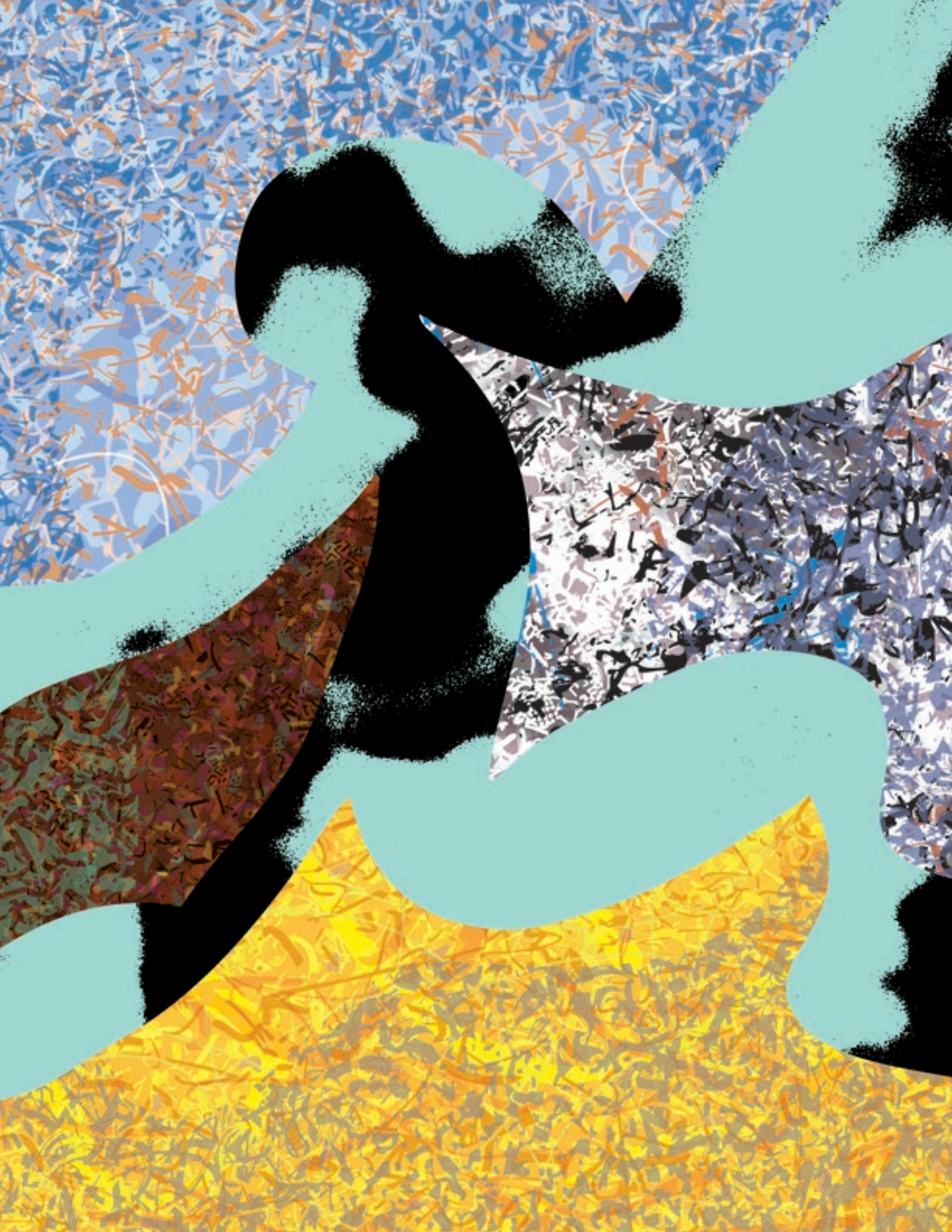
- Damit das geschehen kann (oder darf), ist es wichtig, dass man bereit ist, eine Funktions-Kunst zu gestalten, zu akzeptieren und zu "konsumieren" (Lyotard).

- Dieser Schritt kann aber nur vollzogen werden, wenn sich die Kunst öffnet und sich von dem derzeit dominierenden Diktat der Kultur befreien kann:

Es sollte auch eine Kunst geben dürfen, die nicht ausschließlich der Kultur zuarbeitet.

- Damit würden unterschiedliche Zugänge zum Erhabenen parallel existieren, um sich in einem positiven Wettstreit zu befruchten:
  - Das Museum liefert als Kultur-Tempel die Andacht. Diese Andacht ist das Substitut für das Erhabene … manchmal auch der Schlüssel zu einem spontanen Erlebnis des Erhabenen.
  - Das oben beschriebene Setting evoziert das Erhabene in unmittelbarer Form (wozu Training und Übung gehören). Das Erhabene offenbart sich durch das Setting und im Setting.

- Für die Kunst, die sich in das Setting integriert (also z.B. Space-Machines) gelten partiell andere Bedingungen als für die Kunst der Galerien und der Museen (wobei darauf



hingewiesen werden sollte, dass letztlich fast alle Künstler den Wunsch haben, dass ihre Kunstwerke über die Galerien den Weg zu den Kultur-Tempeln der Museen finden).

- Die Space-Machines benötigen die realen Alltags-Räume der Person (vom Wohnzimmer bis zur Küche und natürlich auch bis zum Büro).
- Die Space-Machines benötigen eine Präsentation der vielen kurzen Impulse (keine museale Andacht), und zwar möglichst kontinuierlich über den Tag verteilt.

Insgesamt wird hier ein Modell sichtbar, das explizit auf folgendes Ziel ausgerichtet ist:

Es geht darum, der Person
eine neuronale Fitness für die Prozesse der
Selbst-Übersteigung zu vermitteln.

Die hier gemeinte Selbst-Übersteigung braucht die fürsorgliche Mitarbeit des Erhabenen (Nagual). Diese Mitarbeit wird aber nur dadurch möglich, dass die Person das Dritte in sich aufbaut. Das Betrachten von gelungenen Kunstwerken von bedeutenden Künstlern reicht nicht . dadurch wird zwar Kultur erlebt (und auch zu Recht genossen), aber kein Drittes etabliert:

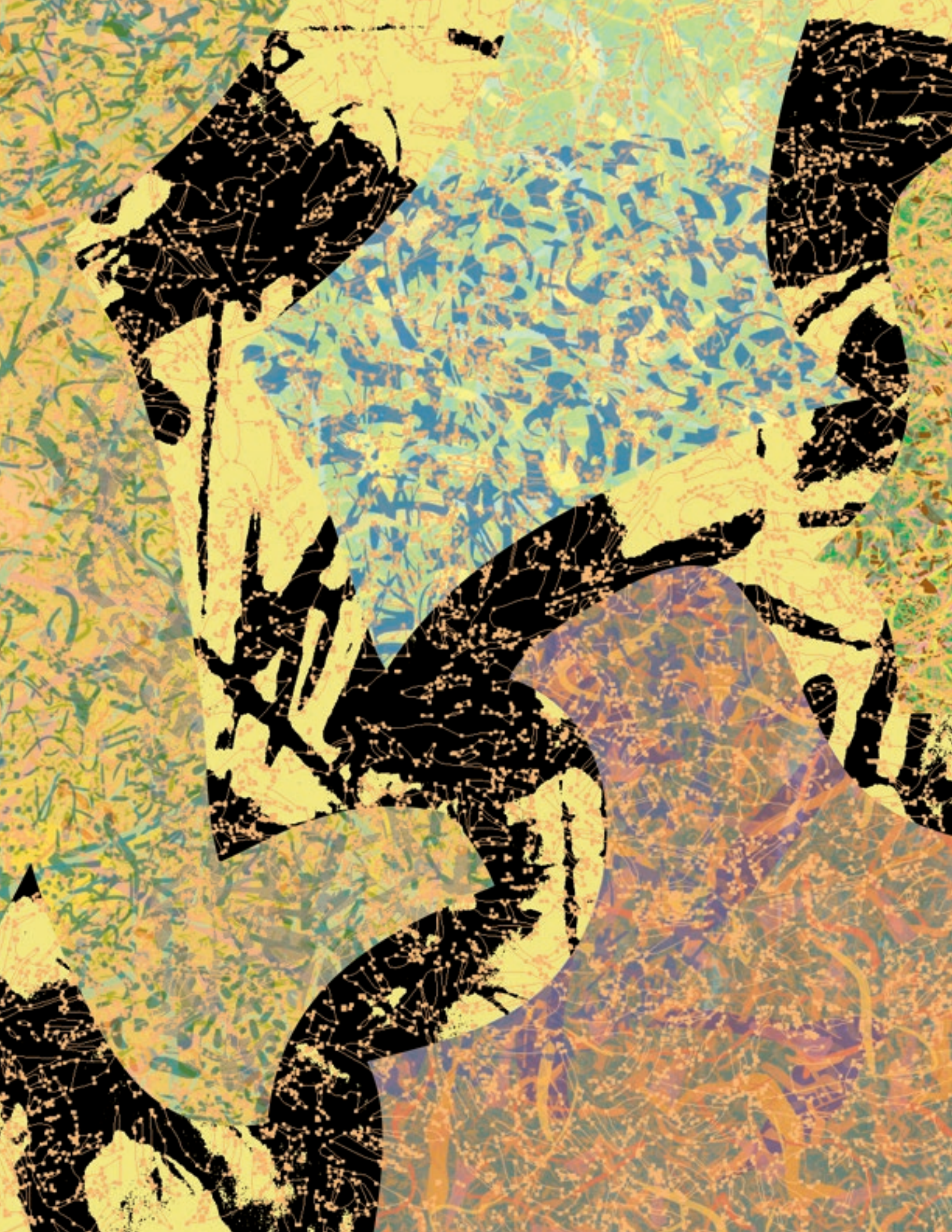
Das Dritte braucht mehr
als Kultur.

Der Aufbau des Dritten kann als ein neuronaler Prozess gestaltet werden (also eine Art "Mind Design"). Schöne Gefühle und intellektuelle Diskurse reichen dazu nicht aus.

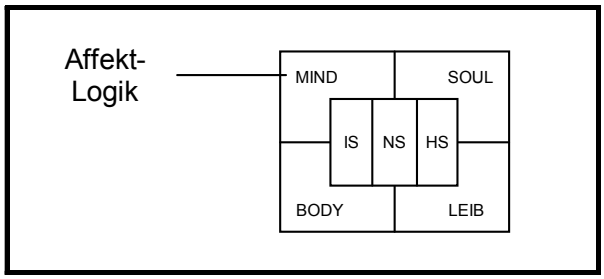
Voraussetzung ist Space, d.h. eine qualifizierte Form von Wahrnehmungs-Trance, in der sich die angebotene Visualität als eine Art "Mikro-Schöpfung ohne Anfang und Ende" präsentiert. Auf dieser Basis sind die transversalen Space-Machines konzipiert. Sie versuchen, zwei Aspekte auf einer Basis zu vereinen:

Das, was die Wahrnehmungs-Trance induziert,
sollte visuell weitestgehend identisch sein
mit der angebotenen Mikro-Schöpfung.

Um diese Zielsetzung zu erfüllen, ist es ratsam, Fraktalität zu gestalten . und zwar ganz bewusst mit der Ambition, eine deutliche Über-Komplexität herzustellen und dem Auge anzubieten. Betrachten wir aus diesem Blickwinkel einige Regeln für die Herstellung einer neuronal wirksamen Über-Komplexität:



1. Alle Formen der Abstrahierung und der konstruktivistischen Reduktion sind nicht geeignet. Wie ich bereits angedeutet habe, sind diese Konzepte durchaus in der Lage, "den reinen Geist" hervorzuheben. Aber diese Qualität von Geist ist überwiegend Affekt-Logik (Mind) und somit weit entfernt von dem Momentum des Dritten. Das Dritte braucht die Ansprache des Gesamt-Organismus (siehe das nebenstehende Schaubild).



   Das Seltsame: Je weniger Inhalte es gibt (also z.B. Abbildungen), umso größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die Enge der Affekt-Logik (Mind) überwunden werden kann. Deshalb benötigt die Über-Komplexität der Space-Machines einen Inhalt, der keinen Inhalt hat ... genannt

bewusste Banalität.

2. Um die Achse BODY ⇔ LEIB zu aktivieren, benötigt man eine spezielle Form von Visualität, wie sie z.T. in der islamischen Kunst in hervorragender Qualität entwickelt worden ist, z.B. serielle Muster, die wiederum Meta-Muster erzeugen.

   Bei der islamischen Kunst sind diese Muster auf das ewige kosmische Sein ausgerichtet, d.h. auf die visuellen Formen der Ur-Harmonien (Kreise, Quadrate, etc.). Bei der transversalen Ästhetik zielt man mehr auf das

offene Werden (Kontingenz).

   Also braucht eine moderne Form von Über-Komplexität die Vielheit von Mustern. Aber diese Muster verlagern ihre Optik von der Ur-Harmonie zu der Kontingenz. Dementsprechend dominieren bei den Space-Machines keine Kreise und Quadrate, sondern kalligrafisch-schnelle Linien, die vorrangig den singulären Zufall zum Inhalt haben, und nicht die "ewigen Prinzipien" des Kosmos. Diese

Kalligrafien der Kontingenz

   sind ein wichtiges Element für die Herstellung der Über-Komplexität.

3. Eine neuronal wirksame Über-Komplexität benötigt aber auch ein zeitliches Momentum. Ideal ist es, wenn auch das Zeit-Erlebnis fraktalisiert werden kann, so dass keine Zeit-Strukturen entstehen, z.B. Anfang und Ende. Durch das Konzept der

gebrochenen Brechungen

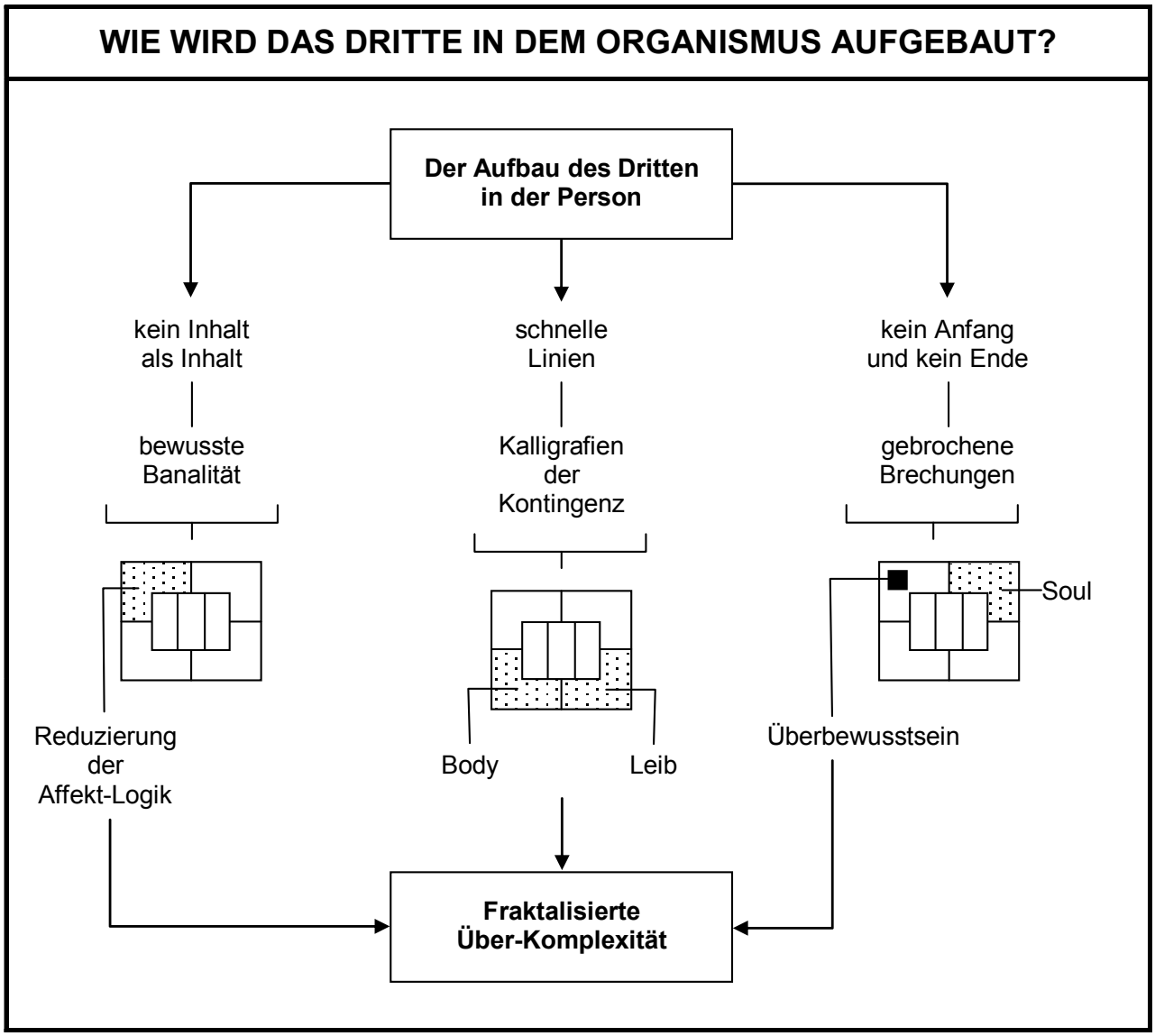
   kann man das Gehirn so stimulieren, dass die Wahrnehmung subjektiv "zeitlos" zu werden scheint, weil die Decodierung der kontingenten Kalligrafie-Muster so verläuft, dass jede Art von Figur-Grund-Bildung verhindert wird, ebenso wie das Erlebnis von Anfang und Ende. Anders gesagt:

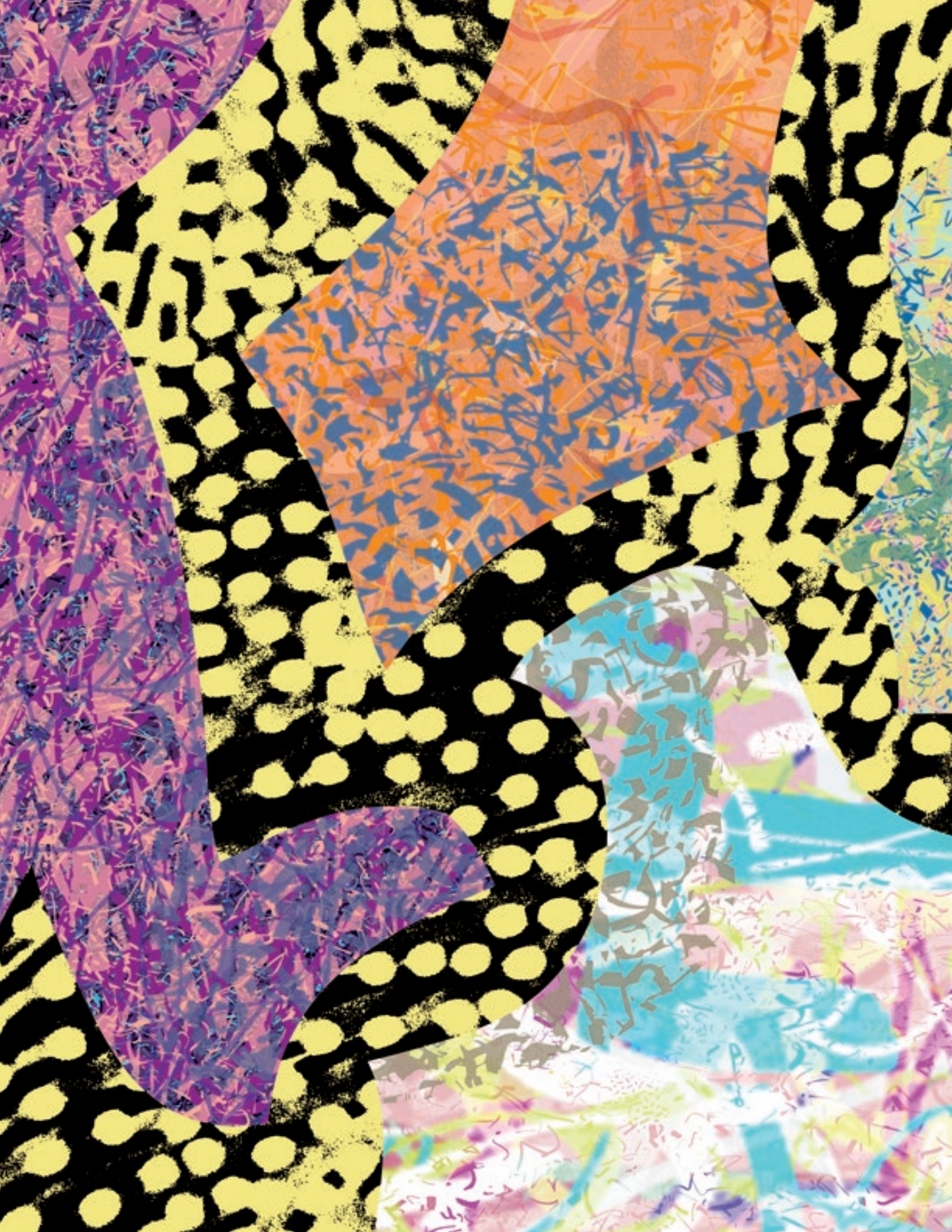
Die Wahrnehmung wird immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen.

Das Wahrnehmen wird zum Erleben des eigenen Werdens.

Dieses Konzept aktiviert sehr deutlich das, was ich an dieser Stelle als den Eigen-Willen des Lebens (= Soul) beschrieben habe. Dieser Eigen-Wille besteht aus zwei Komponenten:

- Er will Evolution (Schöpfung) verursachen. Die Dimension, die im menschlichen Organismus vorrangig für Co-Evolution zuständig ist, wird Soul genannt. Also erzeugen die gebrochenen Brechungen (transversale Fraktalität) die Öffnung von Soul im Organismus.



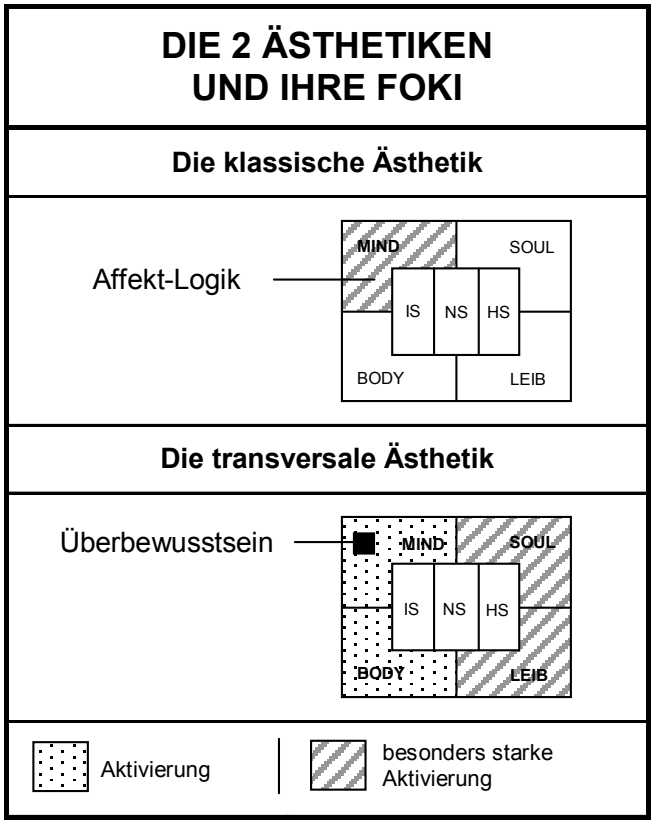


- Er will Fürsorge im Sinne der "richtigen Richtung" vermitteln. Dafür ist im menschlichen Organismus das Überbewusstsein zuständig. Also erzeugt eine transversale Fraktalität die Aktivierung

  des stillen Wissens im Überbewusstsein.

Das Schaubild auf Seite 128 beschreibt, mit welchen Faktoren es möglich sein könnte, in dem Organismus einer Person das Dritte aufzubauen.

Auf dieser Basis wird auch erkennbar, wo die Unterschiede zwischen der klassischen und der transversalen Ästhetik liegen (siehe das Schaubild oben).



Halten wir einige Aspekte fest:

Über-Komplexität erzeugt Space.

Space beendet die Dominanz des Denk-Bewusstseins (Affekt-Logik).

Fraktalisierte Über-Komplexität erzeugt das Dritte.

Das Dritte kann nur im Gesamt-Organismus entfaltet und stabil etabliert werden.

Im Rahmen meines Trainings-Programms MIND DESIGN wird das Dritte wie folgt beschrieben (siehe das untere Schaubild).

DAS DRITTE … WAS IST ES?

Es ist schön,
weil es nicht richtig ist.

Es ist nicht schön,
weil es richtig ist.

Es ist richtig,
weil es nicht schön ist.

Es ist nicht richtig,
weil es schön ist.

Wenn es schön und richtig ist
und zugleich nicht schön und nicht richtig …
dann ist es wirksam.

Dann ist es das Dritte.

Horst Bredekamp hat in seinem Buch "Theorie des Bildakts" (Frankfurt 2010) umfangreich beschrieben, dass bedeutende Kunstwerke u.a. dadurch gekennzeichnet werden können, dass

sie eine höhere Form von Wahrheit in sich tragen … eine Wahrheit, die aus objektiv-analytischer Sicht nicht existent (sichtbar) ist, die aber trotzdem wirklich und wirksam ist.

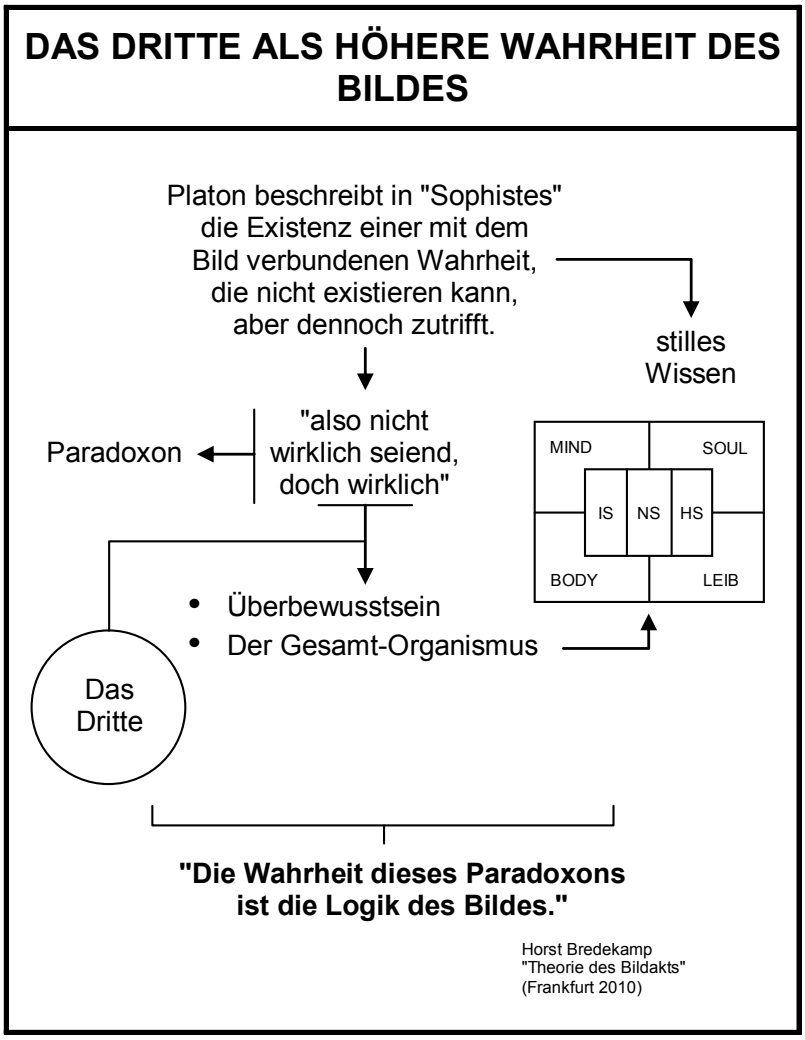
Also eine Nicht-Wirklichkeit, die im Betrachter trotzdem reale Wirkungen hervorrufen kann. Bredekamp bezieht sich u.a. auf Platon und zitiert ihn wie folgt:

"... also nicht wirklich seiend,
doch wirklich."

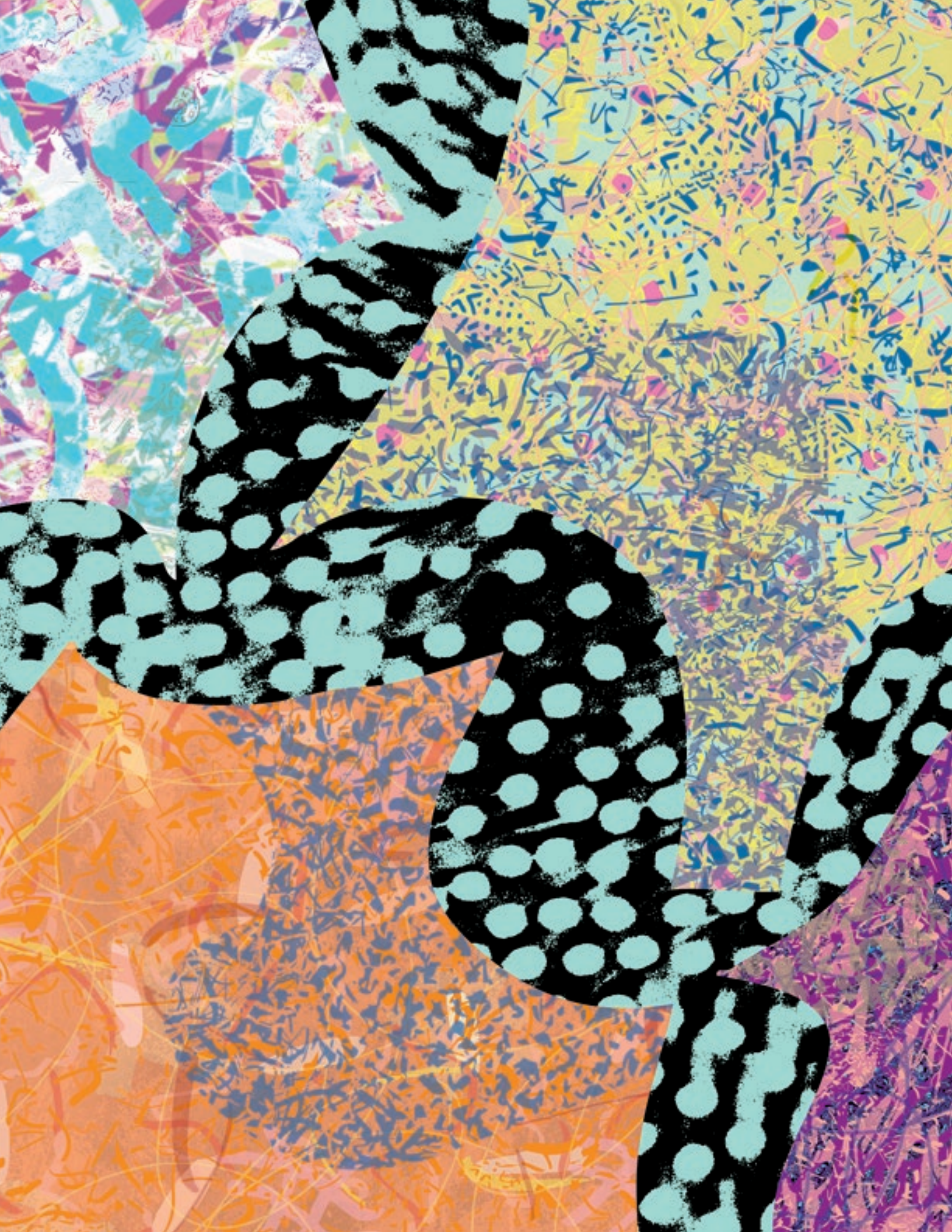
Im Konzept der transversalen Ästhetik gibt es die Erwartung, dass die Qualität einer wirksamen Nicht-Wirklichkeit bevorzugt in der Lage sein könnte, das stille Wissen fließen zu lassen. Also könnte das Dritte der Schlüssel dafür sein, dass das Erhabene im menschlichen Organismus präsent wird. Das Schaubild auf dieser Seite beschreibt diese Zusammenhänge.

Meiner Meinung nach kann dieses Dritte besonders gut über 2 Achsen instrumentalisiert werden (siehe hierzu das Schaubild mit dem Titel "Die Herstellung des Dritten"):

- über Sexus-Energie
- über Space / Wahrnehmungs-Trance



Bleiben wir bei Space. Wir haben erkannt, dass sich Space immer dann entwickelt, wenn der Wahrnehmungs-Prozess gezwungen wird, sich selbst wahrzunehmen. Dazu ist Banalität erforderlich ebenso die soeben beschriebene fraktalisierte Über-Komplexität. Man kann diese Selbst-Wahrnehmung des Wahrnehmens auf unterschiedliche Art und Weise initiieren.



Der eine Weg ist derjenige, der sozusagen mit dem "Auge pur" arbeitet … also autonom. Der andere Weg benutzt visuelle Artefakte, z.B. in Form von Space-Machines.

Man kann aber auch, wie ich es in meinen Workshops zum Thema MIND DESIGN praktiziere, mehrere Wege und Ebenen miteinander kombinieren. Ein Beispiel: Man startet "seinen Space an", also autonom, d.h. ohne eine Space-Machine anzusehen. Diesen Space macht man anschließend gezielt "prachtvoller", indem man energetische Rituale vollzieht, und zwar durch die Kombination von Imaginationen (z.B. die Fusion der Archaik und der Mystik von Sexus-Energie), und Leib-Stimulationen (z.B. durch Körper-Haltungen und Atem-Techniken). Zum Abschluss betrachtet man eine speziell auf dieses Ritual abgestimmte Space-Machine (genannt "Noemata-Plateau") und lässt dann zu, dass sich die visuelle Fraktalität ganz allmählich verwandelt, und zwar in das, was ich bereits als

absolutes Jetzt

beschrieben habe. Das Erhabene prägt dadurch den Gesamt-Organismus der Person.

Mit anderen Worten: Die Space-Machine wird durch die akkumulierte und veredelte Sexus-Energie, die ja Schöpfungs-Energie ist, transformiert. Das, was die Augen dann sehen, ist optisch nicht mehr das, was das Plateau tatsächlich zeigt:

Die Augen sehen den Austausch
von Schöpfungs-Energien.

Das Plateau, das die Augen anschauen,
ist nicht mehr das reale Plateau …

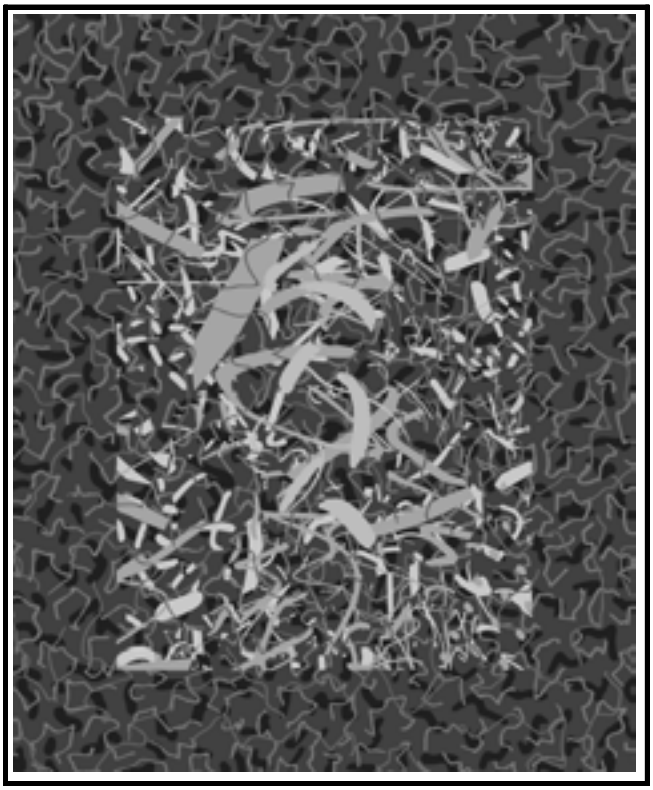
… es ist der Prozess einer Resonanz-Prägung,
die durch das Erhabene (Nagual)
vollzogen wird.

Man schaut zu, wie man die Liebe
und die Fürsorge des Naguals empfängt.

Was man dabei erlebt, ist weit entfernt von dem, was immer wieder behauptet wird: Das Erhabene sei das Schreckliche oder das dunkle Chaos. Im Gegenteil: Das Erhabene ist die Einheit von All-Liebe und Freiheit. Und das zu erleben, tut gut.

Das Besondere an diesem Geschehen ist folgendes: Wenn man die spezielle Space-Machine ("Noemata-Plateau"), die für dieses Ritual zum Einsatz kommt, anschaut … sozusagen mit den Augen eines geübten Kunst-Kenners …, ist man auf den ersten Blick enttäuscht. Man

sieht nichts Außergewöhnliches und schon gar nichts, was Erhabenheit ausdrücken könnte. Man sieht nur Linien und eine darin integrierte Kalligrafie. Und zugleich ist diese Space-Machine auch noch recht klein (50 cm x 40 cm). Hier ist eine Schwarz-Weiß-Abbildung:



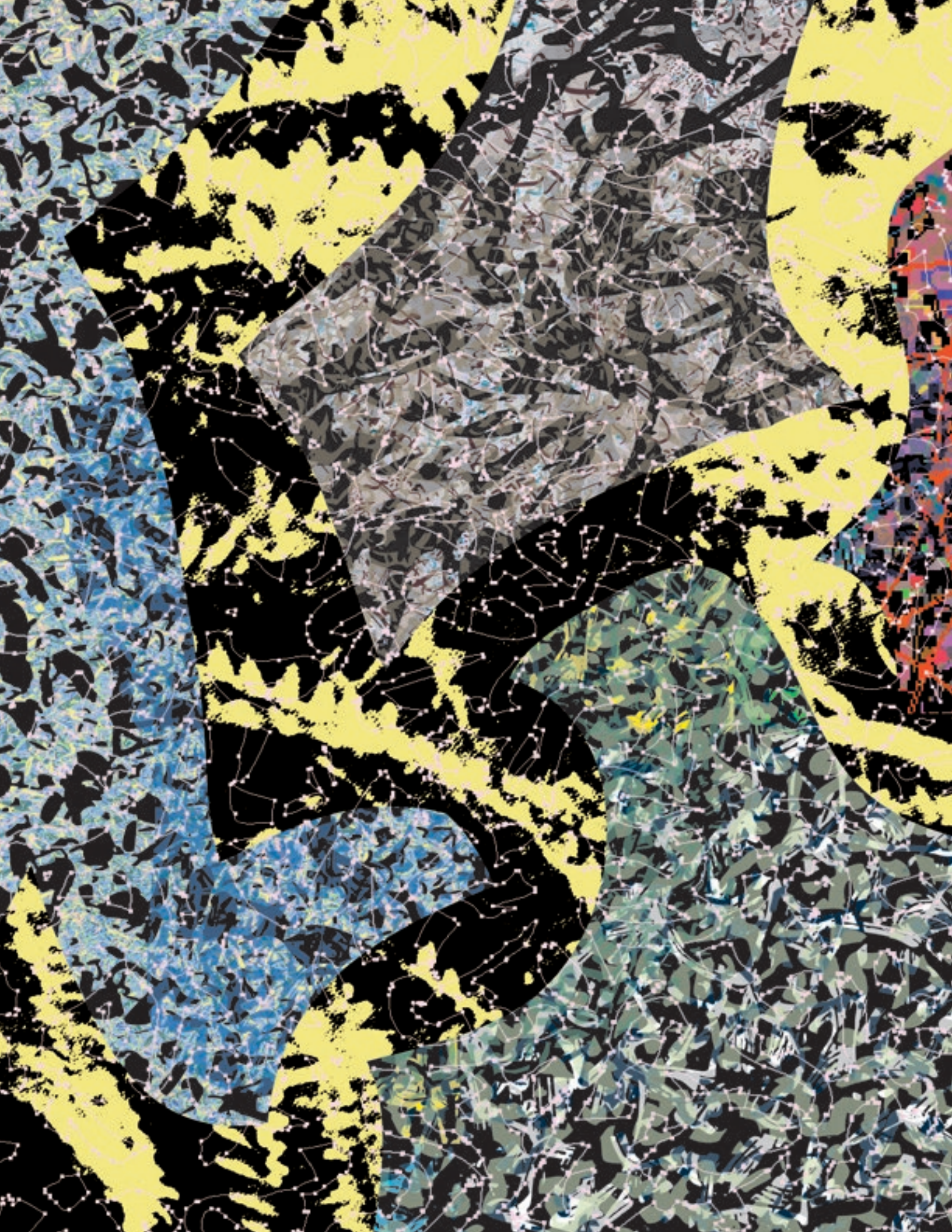
Zwangsläufig fragt man sich: Kann es stimmen, dass ein so simples Artefakt … eingebunden in ein Ritual … angeblich so viel erhabene und mystische Effekte hervorruft? Ja, es ist so. Es gibt viele Beweise dafür, nämlich die z.T. außerordentlich intensiven Erlebnisse bei denjenigen, die im Rahmen meiner Seminare mit dieser Space-Machine "arbeiten". Es funktioniert tatsächlich.

Wenn man dieses Konzept mit Kunst-Liebhabern und Galeristen diskutiert, erlebt man geradezu klassische Reaktionen:

- Es wird argumentiert: "Das muss ein raffinierter Akt der Selbst-Täuschung sein. Eine Art Fata Morgana. Kein Artefakt dieser Welt kann derart erhabene Wirkungen erzeugen.
- Es wird argumentiert: "Das mag ja sein, aber das hat mit Kunst überhaupt nichts zu tun. Das ist vielleicht angewandte Spiritualität … aber keine Kunst. Kunst kann nicht angewendet werden." (Hier erkennt man eine Parallele zu Lyotards heftiger Ablehnung jeglicher "Funktions-Kunst".)
- Es wird argumentiert: "Die so genannten Space-Machines sind zwar Kunst, aber sie sind negativ … negative Kunst. Hier wird die Kunst dazu erniedrigt, eine Art Psychotherapie zu organisieren. Das zerstört die Autonomie (Heiligkeit) der Kunst."

Kurz gefasst: 1. Kunst kann das nicht. 2. Kunst darf das nicht. 3. Das ist keine gute Kunst.

Wir erkennen hier die enorme Bedeutung der Kultur und ihrer Ideologien. Wie ich bereits geschrieben habe, ist die Verzahnung von Kunst und Kultur inzwischen so eng und intensiv, dass die kulturellen Deutungs-Kontexte und die kulturellen Normen heftig daran beteiligt sind, die Inhalte, die Rollen und die "Richtigkeiten" der Kunst zu gestalten.



Die Dogmen der Kunst entstammen dadurch immer weniger aus der prinzipiellen Freiheit der Kunst, sondern immer häufiger aus dem, was Manfred Lütz als "die Tyrannei der Normalität" beschrieben hat. Und ... je mehr Kunst und Kultur ineinander aufgehen, umso heftiger scheint diese Tyrannei zu werden: Die zeitgeistbedingten Fiktionen werden als das Richtige, Gesunde und Normale definiert und hofiert. Auf dieser kraftvollen Welle verdingt sich die angebliche Freiheit der Kunst an die Political Correctness:

Die Kunst darf zwar provozieren und "frech" sein.

Sie darf aber nicht versuchen,
Menschen glücklich zu machen.

Die Kunst darf soziale, wirtschaftliche und
politische Missstände schonungslos kritisieren.

Sie darf aber nicht die Gefangennahme
der Kunst durch die Kultur entlarven.

Es ist seltsam: Die Kunst akzeptiert die Einfluss nehmende Mitgestaltung der Kultur, wenn es um die Kunst geht. Warum wohl? Zuerst einmal liefert die Kultur viel Geld und Anerkennung … der Kunst und den Künstlern. Und des Weiteren akzeptieren fast alle Intellektuellen und Kreativen die Tatsache, dass die Kultur inzwischen als universale "Zwischenwelt" (Karl Eibl) für uns alle so bedeutsam geworden ist, dass man bereits die These vertritt, dass die Kultur das "externe Gehirn" des Menschen sei.

Diese Argumente sind wohl richtig. Das Problem liegt (trotzdem) darin, dass die Kunst ganz offensichtlich das Negative artikulieren und verstärken darf und mit dem Destruktiven kokettieren darf, dass Kunst aber irgendwie nicht aktiv werden darf … für das Gute und für das Seelen-Glück der Menschen:

Idealität und Glück dürfen in der Kunst
nicht sein.

Rund zwei Drittel der Deutschen werden laut Statistik irgendwann in ihrem Leben psychisch krank. Tendenz gleichmäßig steigend. Und immer mehr Menschen leiden an sich, an der Welt oder an ihrem Beruf (oder an der Arbeitslosigkeit). Dazu gibt es signifikant mehr Burn-out-Fälle. So wahnsinnig viel Glück scheint es also in den Seelen nicht zu geben. Es wäre also ein gesellschaftlicher Bedarf da … eine Aufgabe.

Die immer wieder gepriesene (und politisch-juristisch verbriefte) Freiheit der Kunst könnte diejenige Quelle sein, die für die Gesellschaft und für die Menschen Gutes tut. Und dieses

Gute wäre vorrangig in derjenigen Zone des Verschweigens platziert, wo es darum gehen würde, "einer Freiheit zum Durchbruch zu verhelfen, die aus inneren Überzeugungen und nicht aus äußerlichen Richtigkeiten lebt" (Manfred Lütz).

Es gibt in der Zone des Verschweigens so viele Verbote ohne Gebote. Es gibt so viele Zwänge, die sich dort gut verstecken … in der Tyrannei der Normalität. Erst wenn man genauer hinsieht, erkennt man die vielen Anforderungen zum Lügen und zum Selbst-Betrug per Illusion:

Das ganz Normale sagt:
"Du darfst nicht glücklich sein."

Die Repressionen einer "Spaß-Gesellschaft" (Lütz) sind listig angelegt: Man soll alles tun, um zufrieden zu sein und glücklich zu werden. Aber niemand darf diejenigen Dogmen aufdecken, die in der Kultur dominieren und durch die unsere Kultur es immer wieder schafft, die Selbst-Zerstörung der Menschen so zu kaschieren, dass es sie offiziell gar nicht gibt. Und vielleicht erkennt man daran, wie richtig die Aussage von Waltraud Posch ("Projekt Körper: Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt", Frankfurt 2009) ist, wenn sie schreibt:

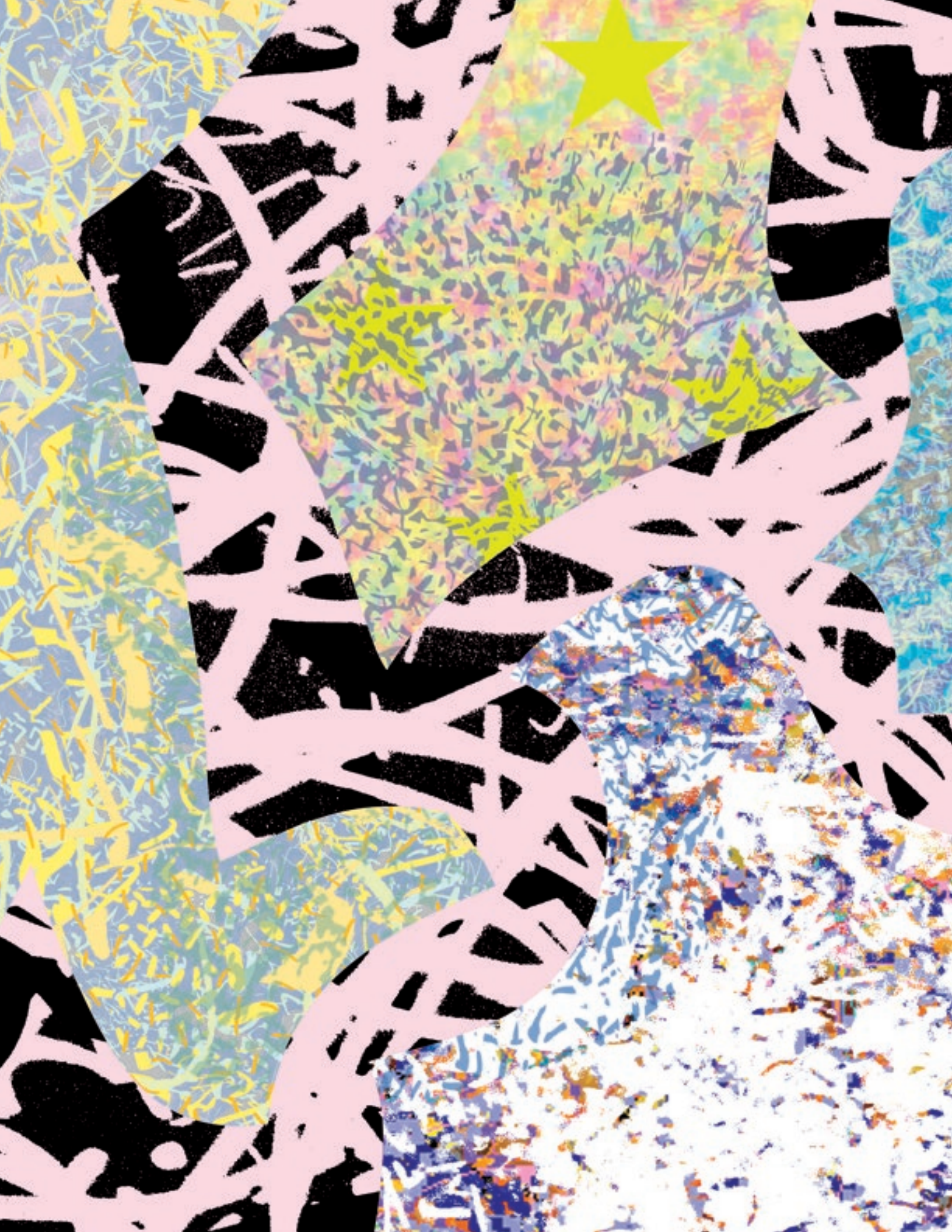
"Am wirkungsvollsten jedoch sind diejenigen Normen,
die wir nicht mehr als Normen wahrnehmen,
sondern als Mittel der Wahl, um
das individuelle Wohlbefinden zu erhöhen."

Auf dieser schizoiden Basis versuchen viele Menschen täglich, ihr Glück durch Maßnahmen und Konzepte aufzubauen, in denen immerzu die Substanz der Selbst-Zerstörung enthalten ist. Das ernährt einen Großteil der Wirtschaft.

Kunst könnte mithelfen, die Zone des Verschweigens aufzulösen. Nicht, indem sie laut agiert, protestiert und provoziert, sondern indem sie sich still, aber konsequent um das Erhabene kümmert, wohl wissend, dass das unglückliche Bewusstsein der vielen Menschen dadurch entsteht, dass sie versuchen,

mit den Instrumenten der Selbst-Zerstörung
ihr Glücklichsein aufzubauen.

Wenn ein Mensch immer häufiger Kontakt bekommt mit dem Erhabenen (nicht abstrakt theoretisch, sondern real, d.h. mystisch), wird er vom Erhabenen sukzessiv befähigt und



bevollmächtigt, dieses falsch geleitete (repressive) Glücks-Streben als die Quelle des Destruktiven zu erkennen. Was erkennt er?

Der Humus, auf dem das kollektive Böse so gut gedeiht, besteht aus den vielen individuellen Akten der Selbst-Zerstörung, die unerkannt und unkorrigiert bleiben, weil es der Kultur gelingt, die Entstehung des unglücklichen Bewusstseins zum gesellschaftlichen Tabu zu formen.

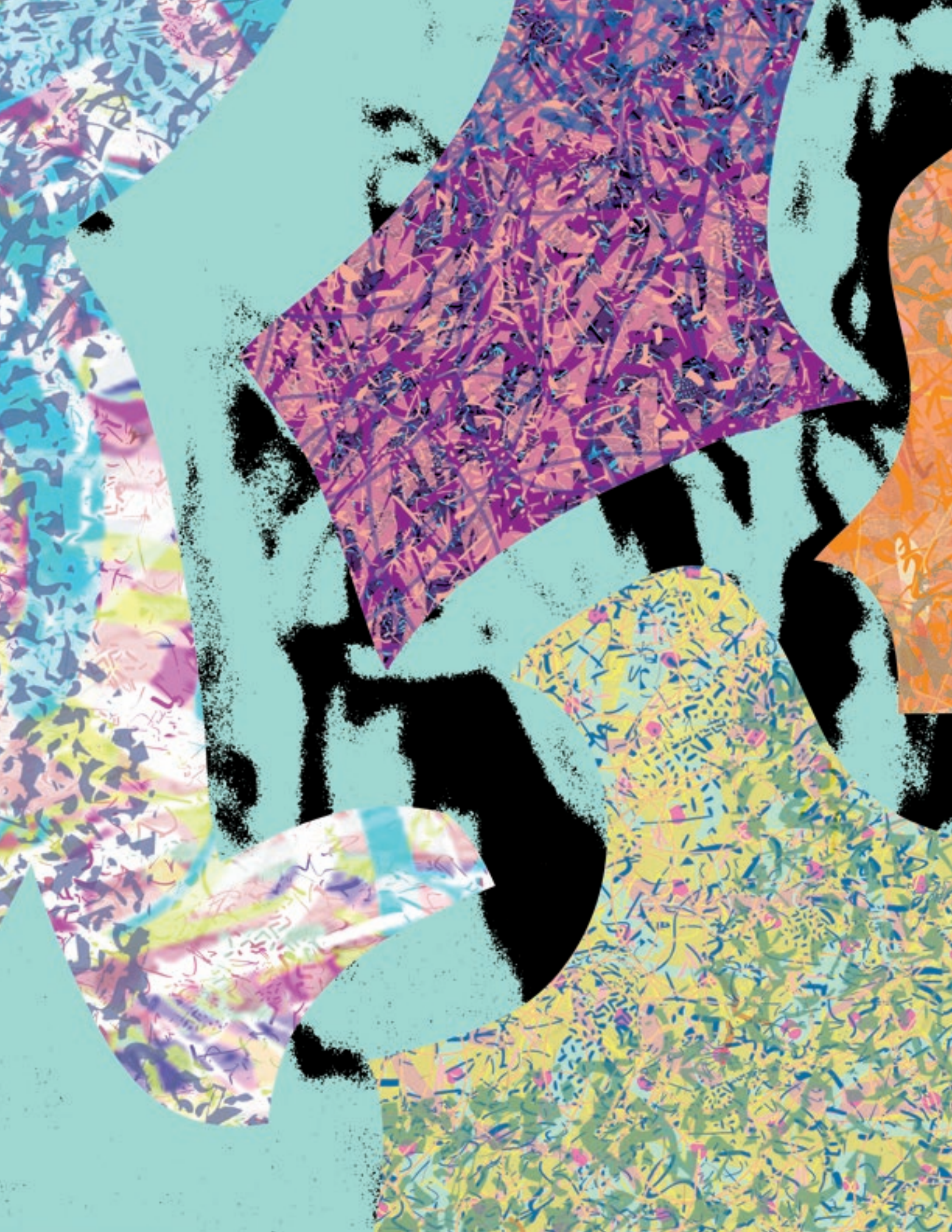
Das unglückliche Bewusstsein der vielen Menschen formt das Böse der Gesellschaft.

Vielleicht können wir aus dieser Perspektive sagen, dass der Idealismus (Kant, Fichte, Schelling, Hegel, u.a., um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert), der vielleicht letzte Versuch der europäischen Kultur war, eine Lebens-Erotik des Glücks aufzubauen. Und vielleicht können wir heute auch erkennen, woran das eventuell scheiterte. Die großen Denker dieser philosophischen Richtung haben versucht, mit den Mitteln von Vernunft und Logik (also Denken und Mind) die Würde des Menschen als Impetus einer täglichen Lebens-Praxis zu etablieren.

Durch die Setzung auf Vernunft und Logik wurde diese Philosophie intellektuell brillant. Aber sie blockierte genau dadurch den Zugang zum Erhabenen und zu der vermittelnden Instanz des Überbewusstseins. Es blieb Kognition … wenn auch die Kognition der Transzendenz.

Inzwischen hat die Kultur eine immer bedeutendere Rolle eingenommen. Sie gilt als Quelle für den Weg zu "mehr Glück" und "mehr Spaß" im Sinne der "Erlebnis-Gesellschaft" (Schulze). In diesem Kontext hat sich auch eine enorm breite und intensive "Ästhetisierung des Alltags" (Karl Eibl / "Kultur als Zwischenwelt", Frankfurt 2009) durchgesetzt.

Damit das gelingen konnte, mussten mehrere Entwicklungen erfolgreich realisiert werden, z.B. die Forcierung der guten Form auf breiter Front (Design-Kultur), die Verkündung einer Art "Happiness-Pflicht" (u.a. durch die Medizinalisierung des Lebens) ebenso die Entwicklung einer "freien Kunst", deren Aufgabe es ist, die Gesellschaft zu kritisieren. Statt Harmonie, Ebenmaß und Erhabenheit als Kriterien einer "kosmischen Ordnung" (Karl Eibl) wurden Provokation, Innovation und Skandal zu den neuen Wert-Attraktoren der Kunst.



Die Freiheit der Kunst wurde zentriert in ihrer Funktion als Zensor … als ewige Verpflichtung zur Kritik. Wie Karl Eibl bemerkt, scheint hier "das Geheimnis" aller kritischen Kunst zu liegen: "Sie stabilisiert ihre Leute und versöhnt sie mit ihrer Zwischen-Welt" ... d.h. mit der Kultur. Anders gesagt:

Es ist die Aufgabe der Kultur, nicht-glückliche Menschen an eine Kultur anzupassen, die sie nicht glücklich machen will.

In diesem Kontext ist es die Aufgabe der modernen Kunst, den Menschen symbolisch einzureden, dass sie auf dem Weg zum Besseren ("nach vorn") seien.

Die öffentlichen Publikationen (oder PR) der kritischen Kunst werden zu Symbolen einer affektiven Beruhigung und einer scheinbaren Versöhnung der Menschen mit ihrer Seele.

Es darf kein Leiden in der Seele geben. Deshalb müssen die Medien die Storys des geistigen Fortschritts erzählen … sie müssen die innovative und kritische Substanz der Kunst (Originalität als Fetisch) publizieren. So werden auch diejenigen einfachen Gemüter beruhigt und eingefangen, die mit derartig "verrückten Künstlern" (von der BILD-Zeitung liebevoll "Maler-Genies" genannt) und mit deren provozierenden Artefakten gar nichts anfangen können. Die Rituale laufen auf dieser Symbol-Ebene nicht etwa ins Leere, sondern sie versöhnen die leidende Seele mit den verborgenen Dogmen der Kultur.

Die einfachen Menschen lernen: Gemessen an dem "Blödsinn" dieser Kunst bin ich doch sehr normal, gesund und "geerdet". Wie schön! Und die kulturbeflissenen Intellektuellen lernen: Gemessen an der dumpfen Ignoranz der einfachen Leute bin ich doch ein wertvolles und progressives Mitglied der Gesellschaft. Wie schön!

So gelingt ein doppelter Salto mit nur einem Sprung: Alle Gruppen werden mit sich und ihren Situationen versöhnt. "Die Leute werden", wie Eibl schreibt, "stabilisiert". Und die verborgenen Dogmen der Kultur bleiben weiterhin wirksam. Sie werden nicht entlarvt.

Diese Dogmen haben vielfältige Aufgaben. Eine davon ist darauf ausgerichtet, die Schäden in den Seelen umzuwandeln in konstruktive und stabilisierende Bemühungen der Beschädigten: Wer nicht glücklich ist, wird vermutlich die Angebote zum Glücklich-Werden annehmen und

konsumieren. (Im Moment ist offensichtlich "Yoga" das attraktivste Angebot der Zeit.) Und allein durch diese Tatsache des Konsums gelingen Versöhnung und Stabilisierung ... virtuell und illusionistisch.

Die verborgenen Dogmen der Kultur haben aus dieser Sicht auch die Aufgabe, die in der Kultur eingewobenen Prozesse der Selbst-Zerstörung zu tarnen, zu verteidigen und so zu fördern, dass das Spiel weitestgehend ungestört weiterlaufen kann. Da die Kunst in diesem kulturellen Spiel eine wichtige Rolle hat (neben TV, Entertainment, Urlaub, Mode, usw.), ist es nur zu logisch, dass die moderne Kunst wesentliche Elemente der verborgenen Dogmen nicht nur widerspiegelt, sondern pro-aktiv in sich integriert hat ... aktiv gefördert von den Museen und auch von dem aktuellen Kuratoren-Trend.

Wenn es stimmt, dass die Kultur mehr und mehr als Zwischen-Welt auftritt und als externalisiertes Gehirn funktioniert, dann ist es wichtig, dass die öffentlichen Diskurse und Berichte über moderne Kunst so gestaltet bzw. manipuliert werden, dass die Ziele der symbolischen und illusionistischen Versöhnung und der Stabilisierung erreichbar werden. Dafür muss sich die Kunst provokant-kritisch geben (also "die Gesellschaft" angreifen) oder innovativ-skandalös auftreten. Beides ist seit längerer Zeit sehr "in Mode".

In diesem Kontext verzichtet die Kunst freiwillig auf ein großes Stück ihrer Freiheit. Sie tut es, um die verborgenen Dogmen der Kultur, von denen sie partiell abhängig ist, und die viele Aspekte des Kunst-Betriebes unterstützen und fördern, zu beschützen. Das Schaubild auf dieser Seite skizziert diesen Aspekt.

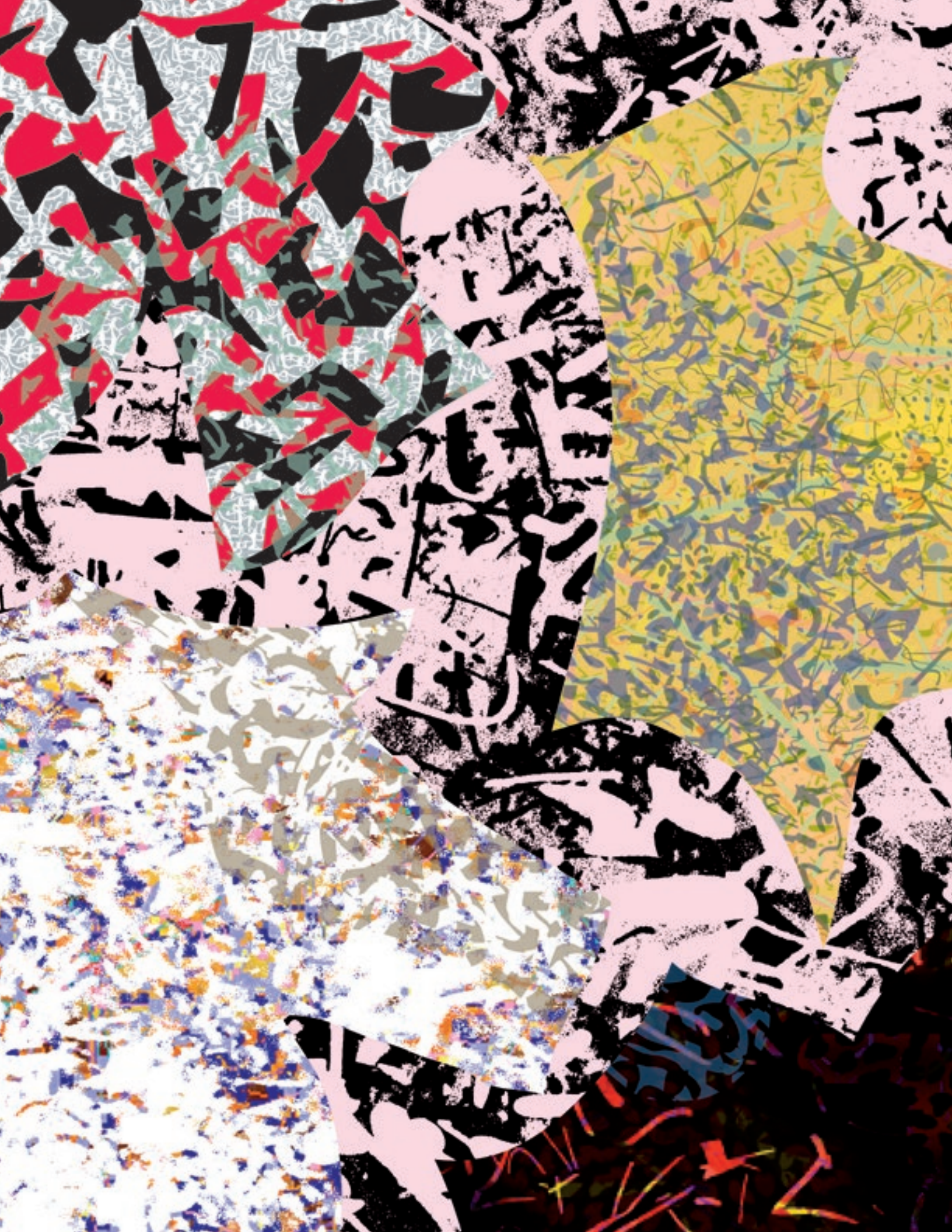
DIE KUNST UND DIE VERBORGENEN DOGMEN DER KULTUR

- Die Kunst befolgt die Dogmen … still und heimlich.
- Die Kunst thematisiert sie nicht … sie reflektiert sie nicht.
- Die Kunst opponiert nicht gegen sie … sie entlarvt sie nicht.
- Die Kunst bekämpft sie nicht … sie zerstört sie nicht.

Aber eigentlich ist die Kunst genau dafür "frei".

Damit wird die moderne Kunst zu einer Art Werbeagentur oder Marketing-Instanz. Allerdings mit einem Unterschied: Die Werbung darf laut und kreativ verkünden: "Wir wissen, wie Du glücklich werden kannst. Kauf X!" Die Kunst darf das nicht. Sie muss das Glücks-Versprechen sozusagen in sich pervertiert unter die Leute bringen. Das bedeutet:

Die Kunst verzichtet demonstrativ auf "das Machen von Glück".



Und sie interpretiert das als den seriösen und kulturellen Weg zum Glück. Sie verzichtet auf "das Machen von Glück", weil sie sonst die verborgenen Dogmen der Kultur offen legen und kritisieren müsste.

Die obere Übersicht auf dieser Seite vertieft diesen Gedanken.

Dieses seltsame Verhalten der Kunst wird möglich aufgrund der aktuellen inneren Ideologie der Kunst, die sich wie in dem unteren Schaubild auf dieser Seite beschreiben lässt.

Hintergrund dafür könnte das funktionale Verhältnis sein, das sich zwischen der Kultur und der Kunst in den letzten Jahrzehnten etabliert hat. Die Übersicht auf Seite 150 oben beschreibt diesen Aspekt.

Inkonsequent ist die Tatsache, dass die Kunst und insbesondere ihre Avantgarde sehr dezidiert Wert darauf legen, dass die Kunst ihre Freiheit behält und auch aktiv nutzt. Aber irgendwie wird nicht "die ganze Freiheit" eingesetzt. Es wird nur diejenige Freiheit aktiviert, die weder die Dogmen der Kultur noch die inneren Ideologien der Kunst angreifen. Das System schont das System. Das Schaubild auf Seite 150 unten zeigt den theoretischen Freiheits-Rahmen der Kunst.

Natürlich würde es Irritationen geben, wenn Künstler beginnen würden, die Herstellung

ASPEKTE DER VERBORGENEN DOGMEN DER KULTUR

Die Kunst darf nicht sagen: "Mit diesem Kunstwerk versuche ich, Dich glücklich zu machen."

Die Kunst darf das nicht. Warum nicht?

Angeblich sei das unredlich. Die Kunst wisse, dass sie die Menschen mit den Artefakten der Künstler nicht glücklich machen kann. Und was man nicht bewirken kann, das soll man auch nicht behaupten.

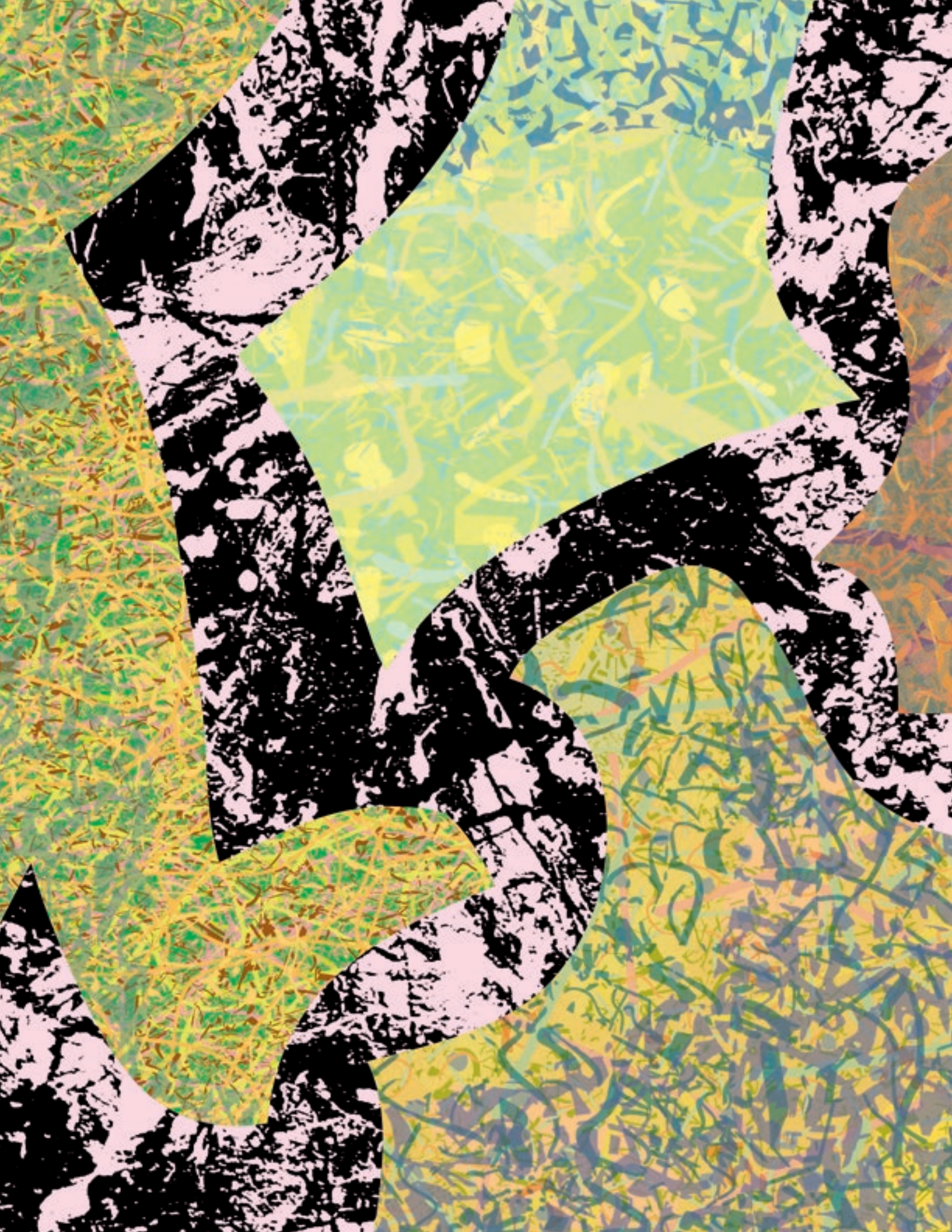
- Aber die Werbung und das Produkt-Marketing dürfen das. Warum? Weil sie die Agenten der verborgenen Dogmen in unserer Kultur sind. Sie müssen lügen.
- Ist es eigentlich bewiesen, dass prinzipiell alle Artefakte unfähig sind, den Menschen zu helfen, glücklich zu werden?
- Haben wir das wirklich ausprobiert und (wissenschaftlich) getestet. Darf der Fortschritt der Wissenschaften nicht als Erkenntnis und instrumentelle Hilfe in das System "Kunst" integriert werden? Wer verbietet das?

DIE IDEOLOGIEN DER MODERNEN KUNST

Die Freiheit der Kunst … so wie sie Lyotard und viele andere betonen … liegt darin, dass sie frei von Funktionen sein müsse. Nur die Kunst dürfe "ausschließlich sich allein" zum Inhalt haben. Sie muss deshalb alles dürfen.

Wenn die Kunst Vorgaben und Aufgaben (von außen?) übernimmt, wird sie unfrei. Wenn sie unfrei wird, kann sie weder der Kultur noch den Menschen helfen, "voranzukommen".

Das ist die Ideologie der Kunst.



ihrer Artefakte an die Absicht zu koppeln, einen Beitrag zum Glücklich-Werden zu leisten. Vordergründig würde das relativ harmlos wirken … vielleicht sogar "zu romantisch" oder "hoffnungslos naiv". Aber im Kern wäre es dann doch eine heftige und evolutive Konfrontation. Warum?

Derzeit arbeitet, wie wir gesehen haben, die Kunst der Kultur zu. Wenn nun die Kunst beginnen würde, sich auf das Individuum zu beziehen, würde sie sich sukzessiv von den verborgenen Dogmen der Kultur befreien. Sie käme relativ zwangsläufig in Konflikt mit einigen der kulturellen Dogmen und auch mit einigen Ideologien der Kunst.

Zusätzlich würden sich sicher einige konzeptionelle Ansätze und Bewertungs-Kriterien ändern. Wenn man Kunst mit Glück vereinen will, sollte man in irgendeiner Form zurückkommen auf das Erhabene und das Plötzliche. Damit würde automatisch eine transzendentale Dimension relevant werden. Und zugleich würde sich das Zusammenspiel zwischen Kultur und Kunst anders gestalten.

DIE ROLLE DER MODERNEN KUNST

Die Kultur hilft den Menschen "voranzu-kommen" … geistig und sozial. Damit die Kultur diese wichtige evolutionäre Aufgabe übernehmen und vollziehen kann, braucht sie u.a. permanent Grenz-Überschreitungen (als Distinction) in Verbindung mit Strukturierungen (als Re-Entry).

Die Kultur hat die Kunst dazu verpflichtet, diese Grenz-Überschreitungen herzustellen. Die moderne Kunst hat deshalb ihr klassisches Konzept von Avantgarde in die verborgenen Dogmen der Kultur integriert.

Da diese verborgenen Dogmen die Menschen auffordern, ihr Glück durch Maßnahmen aufzubauen, die letztlich auf subtilen Formen der Selbst-Zerstörung beruhen, ist die Kunst zum (ungewollten) Agenten einer kollektiven Destruktivität geworden.

Das ist die Rolle der modernen Kunst in der Kultur.

Der Weg der Kunst über die öffentliche Kultur wäre nicht mehr so wichtig. Die derzeit gängige Methode, den Wert eines Künstlers und die Bedeutung eines Kunstwerks abhängig zu machen von dem Scheinwerferlicht der Medien und von den Bewertungen der Kunst-Kritiker, Kuratoren und Museums-Experten, wäre nicht mehr so praktikabel und einleuchtend.

Man würde neue Konzeptionen experimentell entwickeln … parallel zu dem bestehenden Kunst-Markt … Konzeptionen, die sehr viel direkter und konsequenter das neue Wissen über Bewusstsein und Gehirn anwenden würden. Die hier beschriebene

KUNST ALS FREIHEIT ZUM GLÜCK

Kunst muss alles dürfen können.

Also muss Kunst auch "zum Glück verhelfen" dürfen.

Das wäre die Logik ihrer Freiheit.

Konzeption einer transversalen Ästhetik wäre sicher ein Aspekt, der in diesem Kontext diskutiert werden könnte. Und mit einer großen Wahrscheinlichkeit würde auch das Thema "Idealität und Idealismus als neue Avantgarde" in die Debatten hineingeführt werden.

Ich selbst habe das vor einigen Monaten erlebt. Ich war Redner bei einem Abend-Workshop, den Studenten einer Kunsthochschule organisiert hatten. Es ging um Transversalität und Ästhetik. Bei der Diskussion über meine Thesen wurde folgende Argumentations-Linie immer wieder vorgetragen: Man solle keine Ideale formulieren. Man solle den Menschen keine Idealität empfehlen. Das sei pure Repression. Das zerstöre die Freiheit des Individuums. (Es fiel sogar das Wort "faschistisch".)

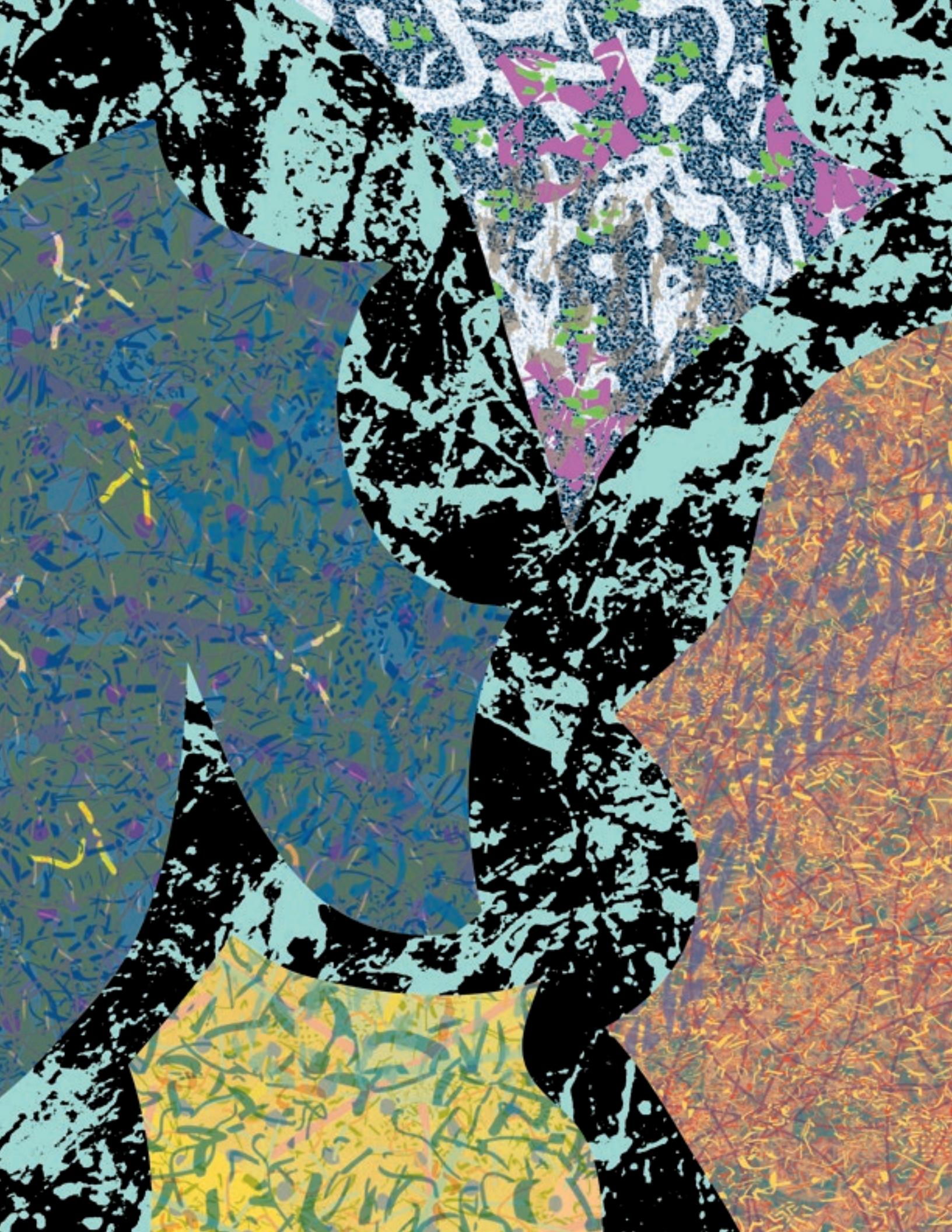
Bezogen auf die Rolle der Kunst kamen folgende Argumente: Die Kunst verliert ihre originäre Kraft, wenn sie sich an eine Idealität bindet. Jede Idealität … und sei sie noch so gut gemeint … zerstört den wirksamen Kern der Kunst und kämpft gegen die Freiheit der Kunst.

Meine Antworten darauf lassen sich wie folgt komprimiert darstellen: Ja, es gibt die Verbindung von Repression und Idealität, so wie es z.B. auch eine "repressive Toleranz" (Marcuse) gibt. Aber es liegt nicht an der Idealität … es liegt in dem Missbrauch der Idealität. Und fast alle Konzepte der Kultur können missbraucht werden. Also sollte man nicht gegen die Idealität kämpfen, sondern gegen ihren Missbrauch. Wenn man ganz und gar auf Idealität verzichtet, wird man indirekt zum Promoter des Negativen und ungewollt zum Förderer des Destruktiven.

Im Bezug auf die Funktion der Kunst war meine Antwort wie folgt: Ob man will oder nicht … letztlich geht es immer um die "höhere Kraft" der Kunst. Kunst ist dazu da, diese höhere Kraft zu evozieren und erlebbar zu machen. (Übrigens: Diese Argumentation fand fast 100% Zustimmung.)

Also geht es um die Frage, woraus diese Kraft besteht und wie man sie nutzbar machen könnte. Aus der Sicht der transversalen Ästhetik besteht diese Kraft aus dem Erhabenen, das sich im Plötzlichen offenbart. Aus der Sicht der klassischen Ästhetik ist diese Kraft ein Signum des Schönen, weil sich die Energien des Kosmos in den Prinzipien einer visuellen Harmonik widerspiegeln.

Die Studenten konnten beiden Theoremen nicht folgen. Die klassische Ästhetik war ihnen zu müde und, so wörtlich, zu "verstaubt". Die transversale Ästhetik war ihnen … wegen des



Erhabenen und der Idealität … zu lebensfern und zu spirituell. (Es fiel das Wort "New-Age-Kitsch".)

Die Positionen der Studenten waren unsicher und schwankend. Richtig klar war ihnen nur, dass Kunst etwas bewirken müsse … etwas "was Sinn macht". Sie waren deshalb relativ heftig gegen das Konzept von L'art pour l'art mit der Ambition, "den reinen Geist" zu erwecken. Sie beschrieben das als "ästhetische Dekoration" … also ohne Wirkung. Dementsprechend plädierten sie für eine relativ diffuse Ästhetik der gesellschaftlichen Veränderung (Lyotard würde das als "Funktions-Kunst ablehnen).

Aus dieser Sicht war es nur allzu logisch, dass die meisten der anwesenden Studenten auch alle Formen der Singularität ablehnten. Ihr Argument: "Was da in dem Kopf einer einzelnen Person bewirkt wird, ist irrelevant." Und weiter: "Die echten und wichtigen Effekte laufen über die Gesellschaft, die Medien, die Kultur … die privaten Ereignisse bleiben steril, weil sie nur privat sind."

Alles in allem wurde bei den Studenten folgende Linie erkennbar: Die derzeit favorisierte Ästhetik ist diejenige, die die Gesellschaft verändern kann. Also Funktions-Kunst. Aber die Funktion muss in der öffentlichen Kultur vollzogen werden, weil nur die Kultur wirklich wirksam ist und positiv auf die Menschen einwirken kann. Anders gesagt:

Die Ästhetik ist in die Sphäre des Sozialen ausgewandert.

Diese Auffassung von Ästhetik ist typisch für die Periode, die ca. 1950 begann. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dominierte in Europa ganz eindeutig eine idealistische Ästhetik. Diese Art von Ästhetik war nach der Analyse von Günter Bandmann ("Der Wandel der Materiebewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts", Frankfurt 1971) rund dreitausend Jahre die alleinige Ästhetik, auf der Kunst erschaffen und bewertet wurde.

Die idealistische Ästhetik war darauf ausgerichtet, "die Materie zu überwinden" und sie durch das zu erschaffende Artefakt unsichtbar zu machen. Man erkennt an dieser Stelle, dass die konkret-konstruktive Malerei, die "den reinen Geist" zur Entfaltung bringen wollte, noch recht deutlich auf diesem idealistischen Fundament gründete (siehe die euphorisch-visionären Äußerungen der damaligen Künstler).

Nach Bandmann versucht das idealistische Ideal, den "natürlichen sinnlichen Appell des Materials zu dämpfen", damit "die Idee des Kunstwerks umso reiner hervortreten könne".

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts verlor diese idealistische Ästhetik ihre Dominanz. Sie wurde abgelöst von der materialistischen Ästhetik: Jetzt wurde es für die Künstler wichtig, das Material zum Sprechen zu bringen. "Der Künstler steht dem Material antwortend gegenüber" (Bandmann).

Dahinter stehen, wie Bandmann betont, auch spirituelle oder religiöse Dogmen, bzw. deren Verschiebungen. Die idealistische Ästhetik behauptete, dass der Geist Gottes von der Materie "verschluckt" oder verdunkelt wird. Deshalb sei es die Aufgabe der Kunst, die Materie der Artefakte so zu gestalten, dass die Materie "überwunden" werden kann. Vieles von dem, was ich bereits über Barnett Newmans Wege zum Erhabenen geschrieben habe, passt in dieses Schema.

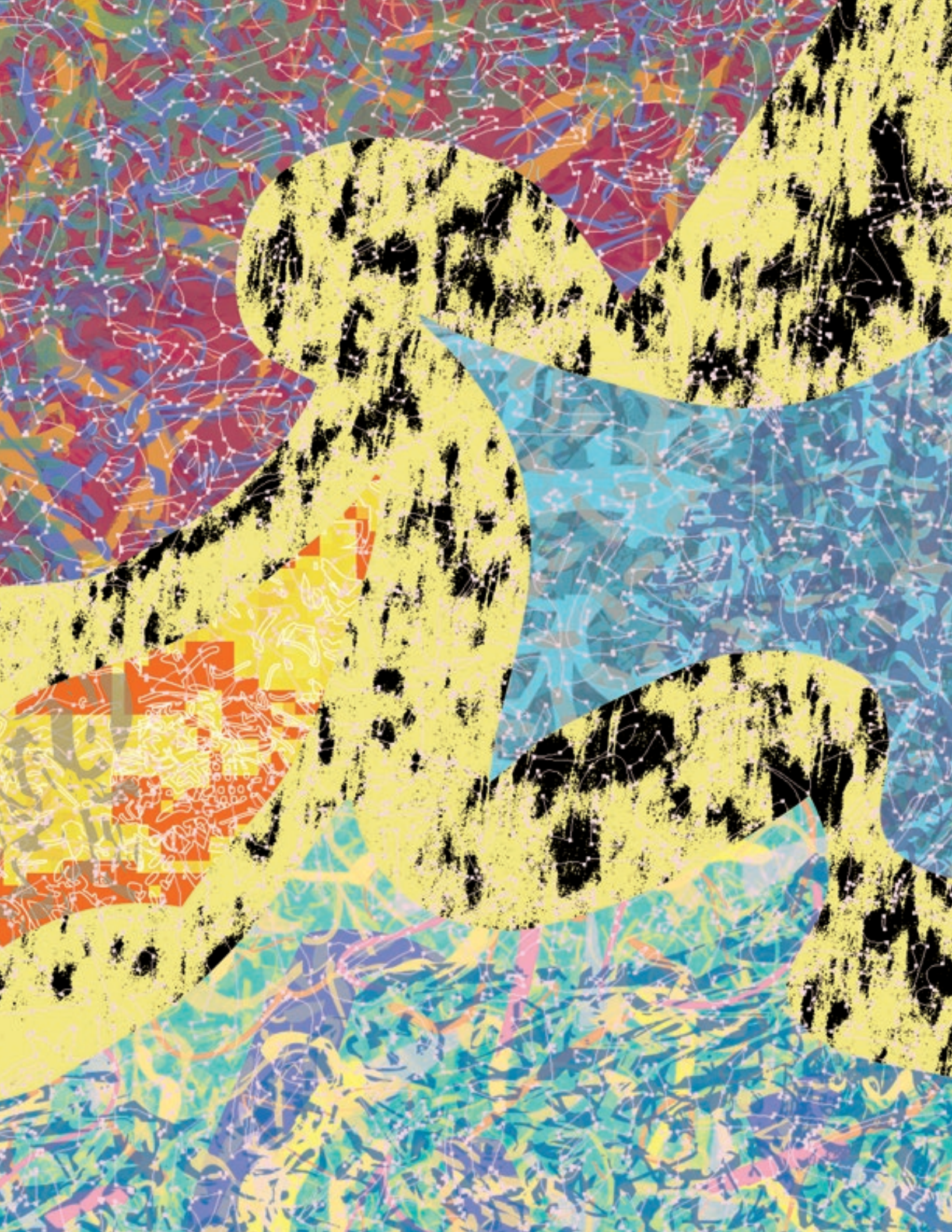
Bei der neueren materialistischen Ästhetik werden Natur und Materie völlig anders gedeutet: Sie sind die Offenbarungen Gottes. Aus dieser Sicht ist es die Aufgabe der Künstler, das Material so zum Sprechen zu bringen, dass die Geistigkeit der Natur (und damit der Schöpfung) durch den Prozess einer künstlerischen Übertragung in den "Gebilden von Menschenhand" (Bandmann) zur Erscheinung kommen kann.

Diese materialistische Ästhetik gibt es noch heute. Aber sie hat nie diejenige Dominanz erringen können wie die idealistische mit ihrer singulären Position. Heute ist die Situation so, dass mindestens drei Ästhetiken rivalisieren:

- die materialistische Ästhetik (siehe oben)
- die expressive Ästhetik (das Ingenium des Künstlers ersetzt sowohl die Materie wie auch den Geist)
- die medial-soziale Ästhetik (die Kultur wird zum Mitgestalter des Artefakts.

In der Diskussion mit den Studenten wurde deutlich, dass sie die idealistische Ästhetik für weitestgehend wirkungslos halten. Sie sei eventuell für persönliche Erbauungs-Rituale geeignet … wie eine religiöse Zeremonie ohne Kirche …, aber eigentlich sei sie nicht mehr zeitgemäß.

Die materialistische Ästhetik wurde recht deutlich in das letzte Jahrhundert platziert. Sie passt nicht zu Inszenierungen, Video und den neuen digitalen Techniken.



Die Studenten bevorzugten in einer unsicher-ambivalenten Form die Verbindung der expressiven mit der medial-sozialen Ästhetik. Und das aus gutem Grund: Für sie war klar, dass nur der große Raum der Kultur in der Lage sein könne, Evolution zu gestalten. Und Evolution (als Wirkung und Funktion) war ihnen wichtig.

In der Diskussion stellten wir also fest, dass eigentlich nichts gegen eine Funktions-Kunst sprechen würde … eine moderne Wirkungs-Kunst. Da gab es eine große Übereinstimmung. Aber in der Diskussion über den Weg zu dieser Wirkung zerbrach die Einigkeit schnell und deutlich. Für sie war die transversale Ästhetik, die ich präsentiert hatte, ungeeignet. Sie erlebten die diskutierten Space-Machines als "Rückkehr zum alten Tafelbild" und partiell auch zum "Bild über'm Sofa".

Zugleich lehnten sie die Idee der Idealität ab, also die Evokation des Erhabenen, das sich im Plötzlichen offenbart. Das deuteten sie als eine Mischung aus "Bevormundung der Leute" und "Ersatz-Religion".

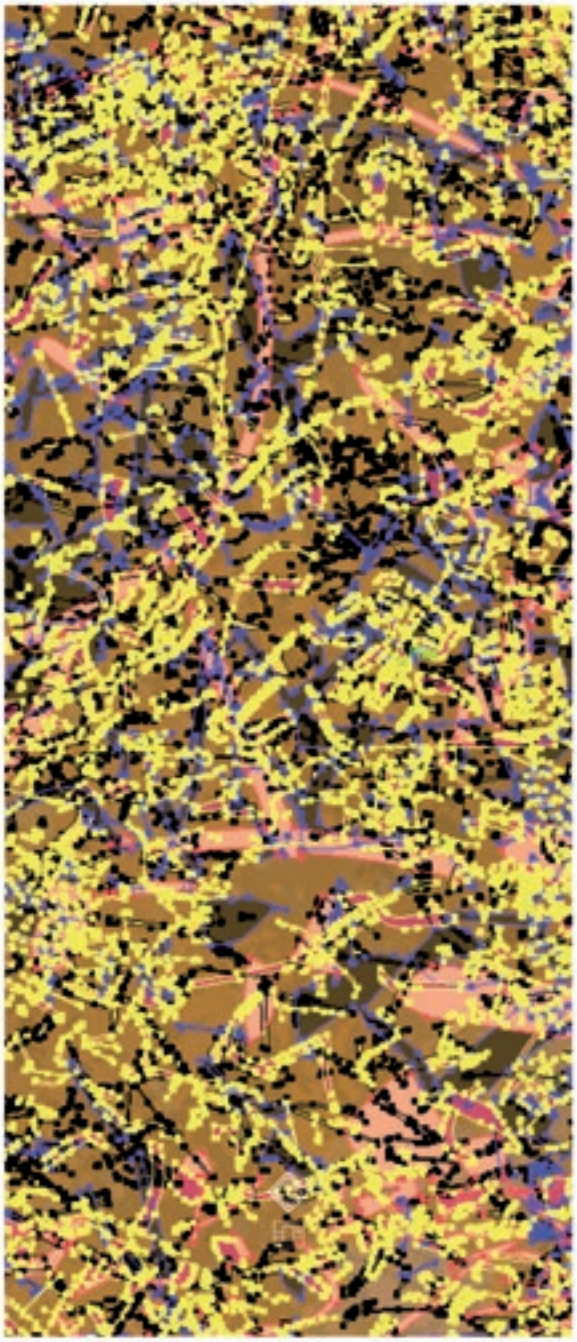
Was wollen sie? Wovon träumen sie? Sie wollen nicht zurück zu einer Singularität … d.h. zum Fokus der Einzel-Person. Sie wollen eine Kunst, die die Potenz in sich trägt, den kollektiv-öffentlichen Geist einer Gesellschaft zu formen (sozusagen als soziale Skulptur). Sie wollen eher mehr mediale Inszenierungen, mehr Event-Dramaturgie und mehr spektakuläre Grenz-Überschreitungen. (Es wurde in diesem Zusammenhang auch von einem "öffentlich-kreativen Bewusstseins-Management gesprochen.)

Die einzige Sorge, die immer wieder anklang, war folgende: Wie kann man als Künstler Bild-Offerten herstellen und öffentlich durchsetzen, wenn die Kultur immer mehr in den Ozeanen der Millionen Bilder versinkt? Wenn die veröffentlichte Kultur zu einem Kaleidoskop von Bild-Welten wird, die sich immer schneller und auch radikaler wechselseitig entwerten ... wenn es "das Ungesehene" bald nicht mehr geben wird ., welchen Wert hat dann noch ein künstlerisches Bild?

Meine Antwort auf dieses Sorgen-Szenario war recht simpel:

Wenn sich die digitale Bilder-Explosion
durchsetzt, entsteht in der großen Öffentlichkeit
ein großes visuelles Fraktal.

Wenn es dieses visuelle Fraktal gibt,
schlägt die Stunde des singulären Fraktals.



THE MIRROR OF COMPLEXITY 115x270

Singuläre Fraktale könnten z.B. Space-Machines sein, die den Kriterien der transversalen Ästhetik entsprechen. Es werden aber sicher auch völlig andere singuläre Fraktale entwickelt werden.

Warum könnte das so kommen? Eine Gesellschaft, deren Öffentlichkeit ein flächendeckendes Fraktal wird (man denke z.B. an das Internet von Morgen), prägt und verändert den Mind der Menschen signifikant. Schon heute haben über 60% der Jugendlichen bis 24 Jahre das so genannte Erregungs-Gehirn ... oft verbunden mit fluktuierenden Ich-Konzepten.

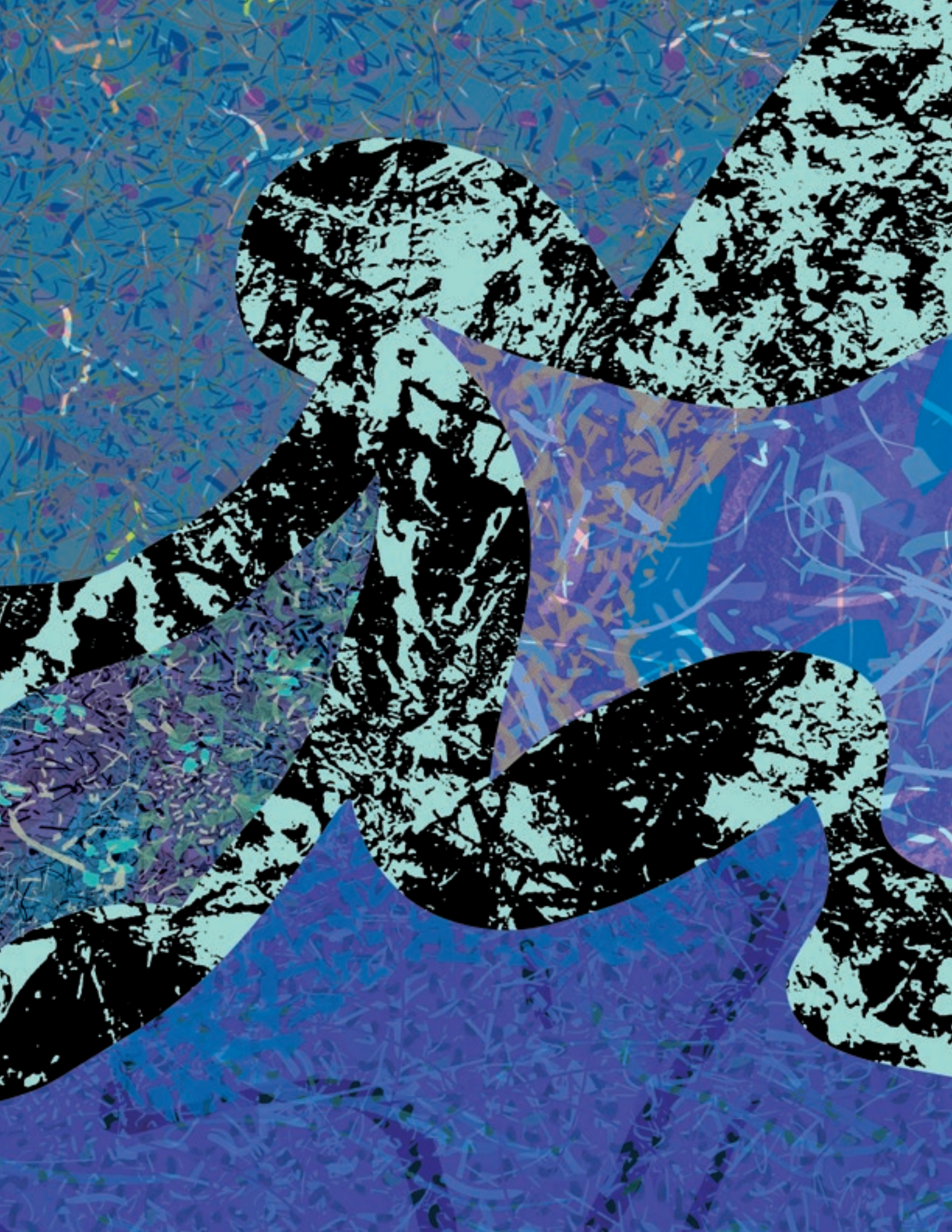
Das große visuelle Fraktal wird in 30, 50 oder 100 Jahren zur Kultur werden. Und wie bei allen Fraktalen wird es dadurch zu einer Befreiung von Strukturen kommen. Alles beginnt zu flirren und zu schweben. Das normale Jetzt des menschlichen Zeitpfeils öffnet sich und man gleitet hinein in ein doppeltes Werden: Die Person verwandelt sich zu einem spontanen Werden und ihr fließt eine Realität entgegen, die als Jetzt des Lebens voller Potenzialität ist.

Wenn das so kommt, braucht der Mind eine spezielle Fitness für diese neue Situation einer permanenten Co-Evolution. Und diese Fitness kann auf unterschiedlichem Weg aufgebaut werden. Ein Faktor ist das Erhabene. Ein zweiter Faktor ist sicher Fraktalität, und zwar in dem Sinne, dass die Neuro-Programme im Gehirn darauf trainiert sind, Kontingenz (Unerwartbarkeit), Kinetik (Selbst-Beschleunigung der Prozesse) und Komplexität (Unübersichtlichkeit) so zu verarbeiten, dass kontinuierlich eine adäquate Welt-Bewältigung geleistet werden kann.

Wenn man diese Aspekte komprimiert darstellen möchte, kann man zwei Attraktoren wie folgt einordnen (siehe das nebenstehende Schaubild).

Interessant ist der Zusammenhang zwischen diesen beiden Attraktoren:

- Das Erhabene entsteht (im Gehirn) durch die Verarbeitung einer fraktalisierten Über-Komplexität, die sich als visuelle Ästhetik (Artefakt) anbietet.
- Fraktalität benötigt eine spezielle Ästhetik, die auf Transversalität ausgerichtet ist, d.h. auf spontane und multiple Selbst-Übersteigungen.



Jens Soentgen hat in seinem Buch "Das Unscheinbare" (Berlin 1997) einige wesentliche Kriterien für fraktale Gebilde analysiert. Das Schaubild auf dieser Seite zeigt seinen Befund.

Es gibt Stimmen, die sagen: Die digitale Kultur wird das Gehirn immer mehr belasten und herausfordern. Das Gehirn wird dadurch gezwungen werden, sich auf alternative Dimensionen der Wirklichkeit einzustellen … z.B. Kontingenz, Kinetik und Komplexität:

Die Kultur wird das Gehirn umprogrammieren.

Ich glaube, dass das nicht nur richtig ist, sondern dass sich das schon seit Beginn der Home-Computer real vollzieht. Aus dieser Sicht sind die meisten Menschen bereits aktiv damit beschäftigt, eine relativ gute Anpassung ihres Gehirns an die digitale Revolution vollziehen. Und das wird weitestgehend adaptiv-inklusiv und auch ein Stück weit passiv geschehen. So weit, so gut. Die Frage ist nur, ob diese neue "Innen-Ausstattung" reicht, um Elite zu werden oder Elite zu bleiben. Da habe ich so meine Zweifel.

FRAKTALE GEBILDE

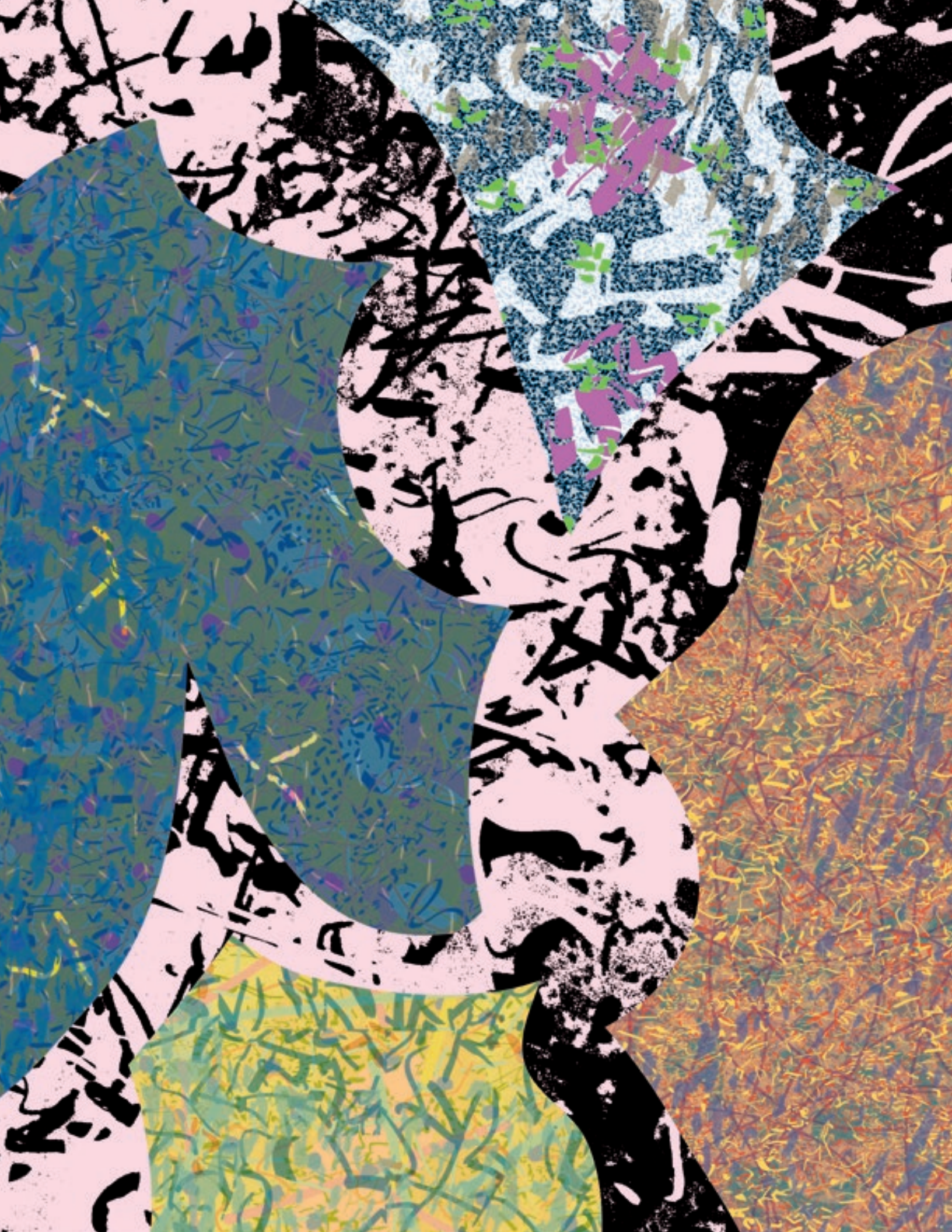
nach Jens Soentgen "Das Unscheinbare"

- Fraktale Gebilde tendieren dazu, ohne Anfang und Ende zu sein.
- Fraktale Gebilde haben keine Oberfläche, die eine Tiefe verbirgt.
- Fraktale Gebilde tendieren dazu, unkopierbar zu sein (blockierte Vervielfältigung*)).
- Fraktale Gebilde bestehen nur aus Details, sie zeigen nichts Großes und Ganzes.
- Fraktale Gebilde manipulieren ihre Wahrnehmung: Beim Decodieren "versinkt man sofort in einem Meer von Einzelheiten".
- Fraktale Gebilde erzeugen ein Schweben oder Schwirren: Man gleitet hinein in "die Erfahrung der Bodenlosigkeit".

*) Es sei denn, man lässt sie in einem digitalen Speicher entstehen, den man anschließend an einen Drucker koppelt.

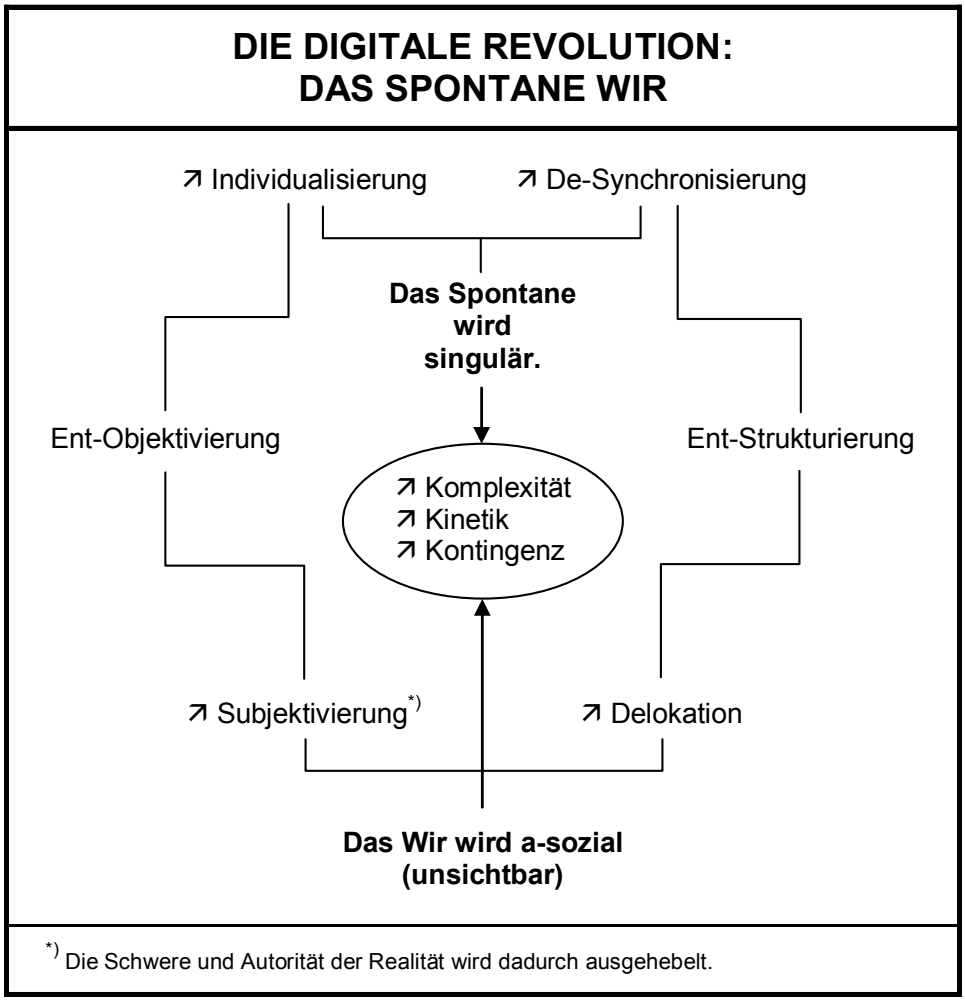
Ich glaube, dass es für die Etablierung einer Meta-Intelligenz (das ist schließlich das, was eine Elite auszeichnet) nicht ausreicht, sich von der digitalen Realität prägen zu lassen. Meiner Meinung nach braucht das Gehirn zusätzlich eine alternative Instanz und eine "externe" Quelle der Prägung ... also höhere Impuls-Geber für den Aufbau dieser Meta-Intelligenz.

Die Kunst-Studenten, mit denen ich diskutiert habe, würden sicher sagen, dass die Kunst diese "Quelle" sein könne, weil nur die Kunst wirklich frei sei, und weil die Kunst … basierend auf der neuen medial-sozialen Ästhetik … ohnehin schon auf dem Weg sei, sich in die digitale Kultur zu integrieren.



Ob die Kunst wirklich so frei ist, würde ich bezweifeln wollen. Aber dass sich die Kunst kräftig bemüht, die digitale Kultur mitzugestalten … das sehe ich auch so. Die Frage ist nur: Gelingt es der Kunst, sich in den Eigen-Dynamiken der digitalen Revolution zu behaupten? Oder anders gefragt:

Zerstört die digitale Revolution die Kraft der Kunst?



Ich glaube, dass die digitale Kultur die digital-medialen Anstrengungen der Kunst absorbieren wird. Und ich wage vorauszusagen, dass Kunst innerhalb der digitalen Kultur immer weniger prägend sein wird (es sei denn, es geschieht eine Art technisches Wunder).

Die Kunst wird in den digitalen Räumen der Kultur wohl eher den Status eines Mitgestalters und "Followers" bekommen. Keine museale Andacht. Keine ambitionierten Diskurse. Wenn die Kunst in den digitalen Räumen reale Wirkungen erzielen will, wird sie sich den zwei großen Veränderungen anpassen müssen, die die digitale Revolution kennzeichnen:

- Ent-Objektivierung
- Ent-Strukturierung

Auf dieser Basis erzeugt die digitale Dynamik eine historisch einzigartige Dimension, nämlich

das spontane Wir.

Das Schaubild auf Seite 164 versucht, die Hintergründe zu beschreiben.

Diese Entwicklung könnte Sinn machen. Es ist die digitale Revolution, die die drei Mega-Trends … Komplexität, Kinetik und Kontingenz … vorantreibt. Und es ist zugleich die digitale Dynamik, die die Individuen und die Gesellschaft fit macht für diese drei Mega-Trends. Und dieses Fit-Machen basiert auf 4 wichtigen Entwicklungen, die als 2 interagierende Paarungen auftreten:

1
- wachsende Individualisierung
- wachsende Subjektivierung

2
- wachsende Desynchronisierung
- wachsende Delokation

Auf dieser Basis lässt sich der Kern der digitalen Revolution formulieren:

DER KERN DER DIGITALEN REVOLUTION

Der Sinn der digitalen Revolution
liegt in der Zusammenführung
einer neuen Qualität von "Jetzigkeit"
mit einer neuen Qualität von "Wir".

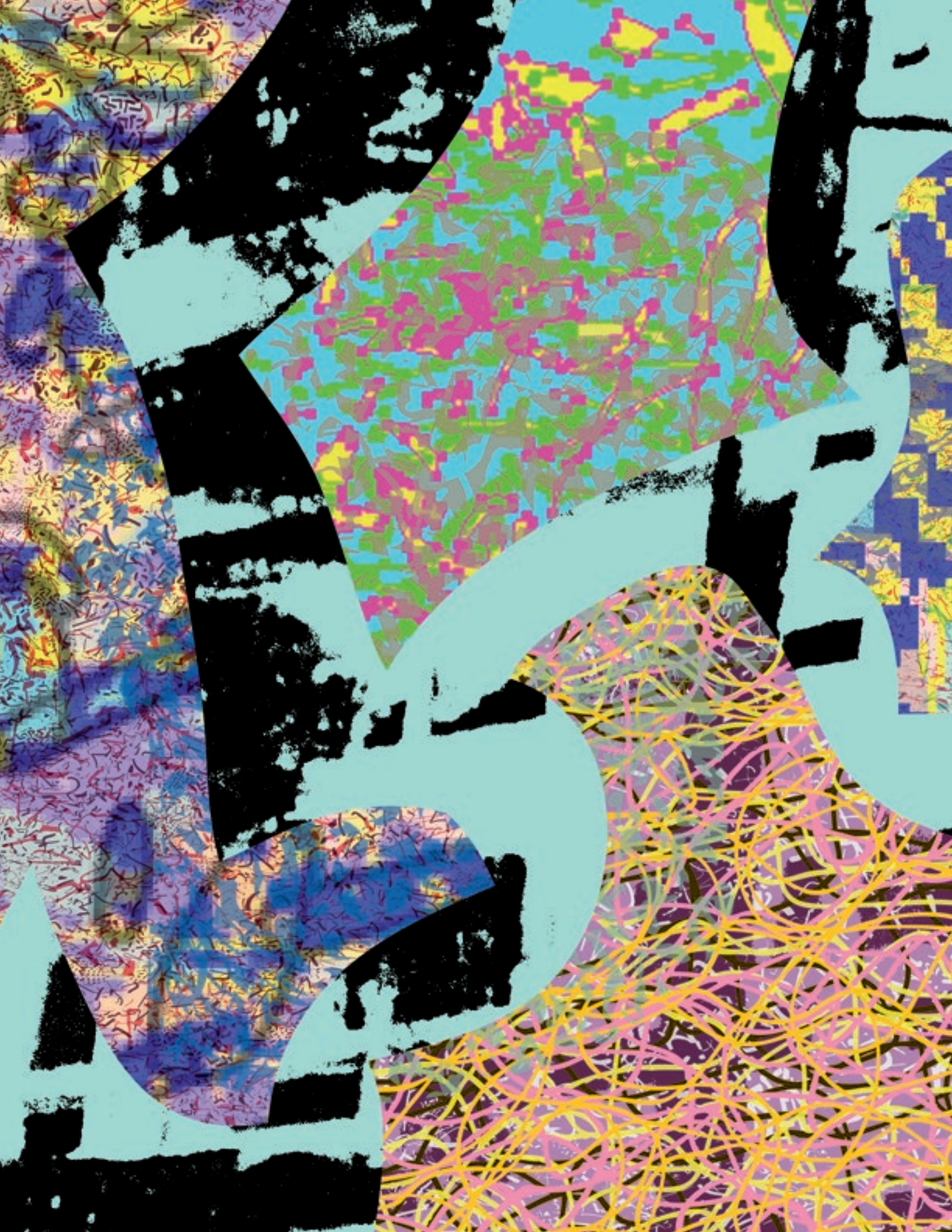
↓

Das effizienteste Wir
entsteht dort, wo das Jetzt
am intensivsten ist.

Es stellt sich die Frage, welche Rolle eine Kunst in dieser kommenden Realität zu spielen hat. Wie kann die Kunst es schaffen, einen wertvollen (und akzeptierten) Beitrag zu leisten, wenn es um die Etablierung und Formung dieses neuen "spontanen Wir" geht? Und weiter: Selbst dann, wenn es der Kunst auf Basis der neuen medial-sozialen Ästhetik gelingen sollte, hierzu etwas Relevantes beizutragen ... selbst dann bleibt die Frage, ob das dazu beiträgt, dass die kommenden Eliten diejenige Meta-Intelligenz erhalten, die man braucht, um die kommende Moderne meistern zu können.

Meiner Meinung nach ist die Kunst nur sehr begrenzt in der Lage, das "spontane Wir" zu fördern. Und es gibt derzeit auch keine überzeugenden Ansätze für eine kraftvolle Ästhetik des "spontanen Wir", die das Signum der Kunst trägt. Im Gegenteil:

You Tube, Facebook und Twitter und andere
organisieren eine eigenständige und benutzbare Qualität
für die Ästhetik des "spontanen Wir".



Das neuartige Wir wird sich eine spezielle Ästhetik zusammenbasteln, vermutlich ganz ohne die Mithilfe einer elitären Ästhetik (die "von oben" kommt) und wohl auch ohne signifikante Impulse und zeit-relevante Beiträge seitens der Kunst. Weder Computer-Kunst noch Video-Kunst haben bisher in diesem Kontext etwas einbringen können, das substanziell prägend ist. Anders gesagt:

Jede neue technische Innovation von
Apple & Co. erzeugt mehr moderne Ästhetik
als die Avantgarde der Kunst
mit ihrer medial-sozialen Ästhetik.

Auf dieser Basis kann man die 1. These zur digitalen Revolution formulieren:

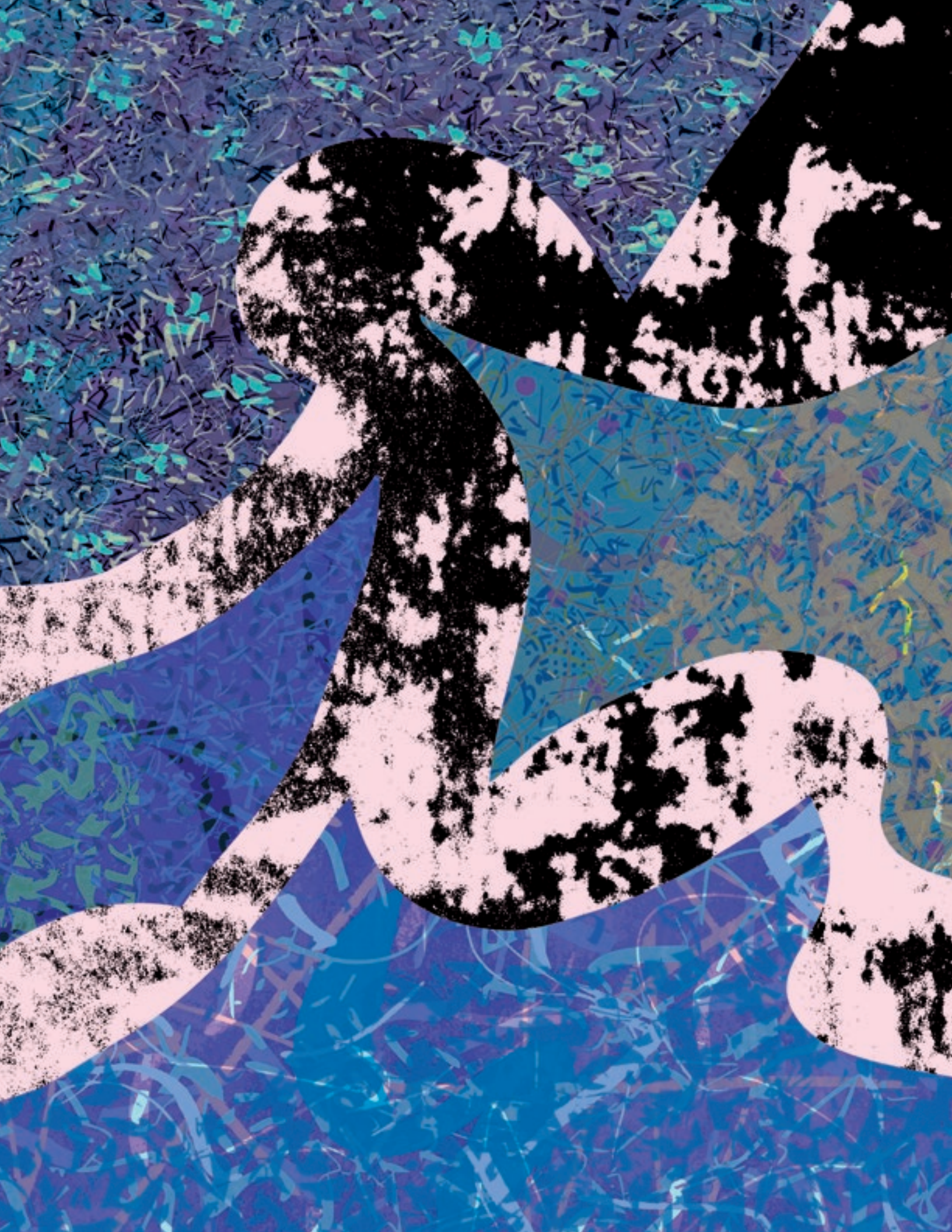
KUNST UND DIGITALE REVOLUTION
These 1
Eine Kunst, die sich kreativ in die digitale Dynamik integriert, versinkt in der digitalen Revolution.

Meiner Meinung nach könnte diese Entwicklung innerhalb der Kunst-Szene eine Richtungs-Diskussion hervorrufen. Es könnte Stimmen geben (z.T. gibt es sie schon heute), die darauf hinweisen, dass eine starke Präsenz von Kunst im digitalen Raum immer dringender das Event- und Kultur-Sponsoring der großen Companies und Marken benötigt. Es ist ein Unterschied, ob z.B. Prada eine Kunst-Inszenierung beauftragt und ins Netz (und auch in das eigene Brand-Portal) stellt, oder ob ein mehr oder weniger bekannter Künstler das von sich aus tut … solo … also pur: Nicht für ein Unternehmen. Nur für die Kunst. Warum gibt es diesen Unterschied?

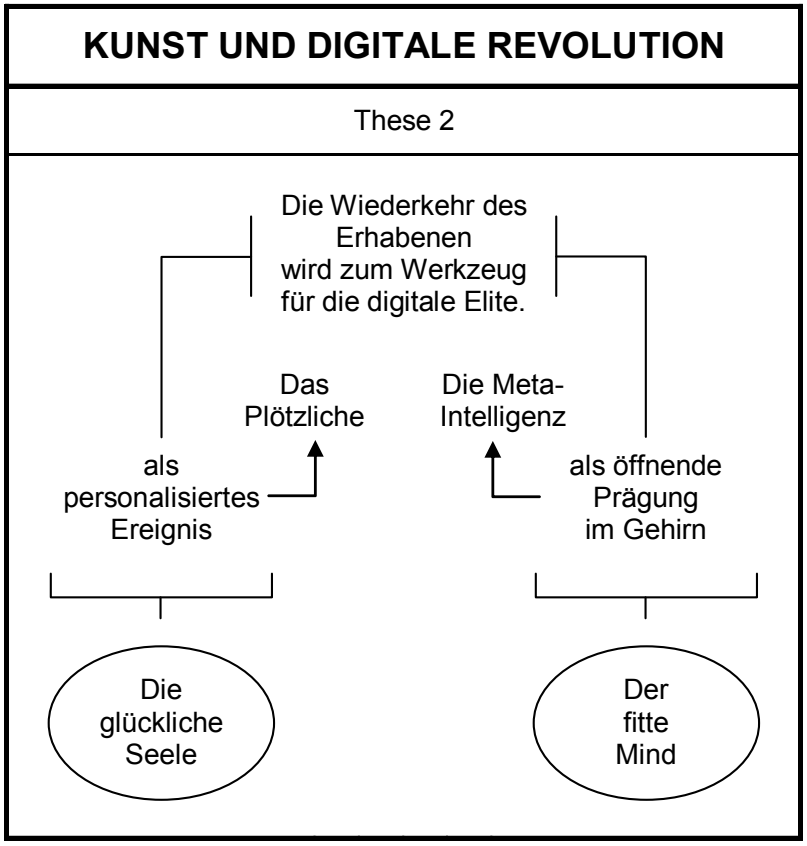
Die großen und globalen Marken stehen mental im Dauer-Kontakt mit ihren Ziel-Gruppen. Sie vermitteln kraftvolle Sehnsüchte. Und sie agieren in den stabilen materiellen Kanälen des Konsums. Der einzelne Künstler wirkt dagegen wie ein einsamer Sänger an einem einsamen Meer. Niemand sieht ihn. Niemand hört ihn.

Es ist auch keineswegs gesichert, dass die Marken mit ihrem Art- und Event-Sponsoring langfristig in der Lage sein werden, die Tempel-Funktion der Museen zu ersetzen. Die Museen schieben eine Art "Quasi-Erhabenheit" in die ausgestellten Kunstwerke hinein. Sie vermitteln den Artefakten etwas subkutan "Heiliges". Sie weihen sie.

Das Problem liegt nun in Folgendem: Selbst wenn man sehr moderne Kunstwerke, die auf der medial-sozialen Ästhetik aufsetzen, in die geweihten Räume der großen Museen hineinbringt



… selbst dann funktionieren diese Kunstwerke nicht, zumindest nicht in demjenigen Kontext, den wir hier gerade diskutieren: Sie helfen der Elite nicht, das Plötzliche zu erfahren, das der Schlüssel zu einer glücklichen Seele ist. Und sie helfen der Elite nicht, die Meta-Intelligenz für die digitale Revolution und für die kommende Gesellschaft aufzubauen. Das führt uns zu der 2. These:



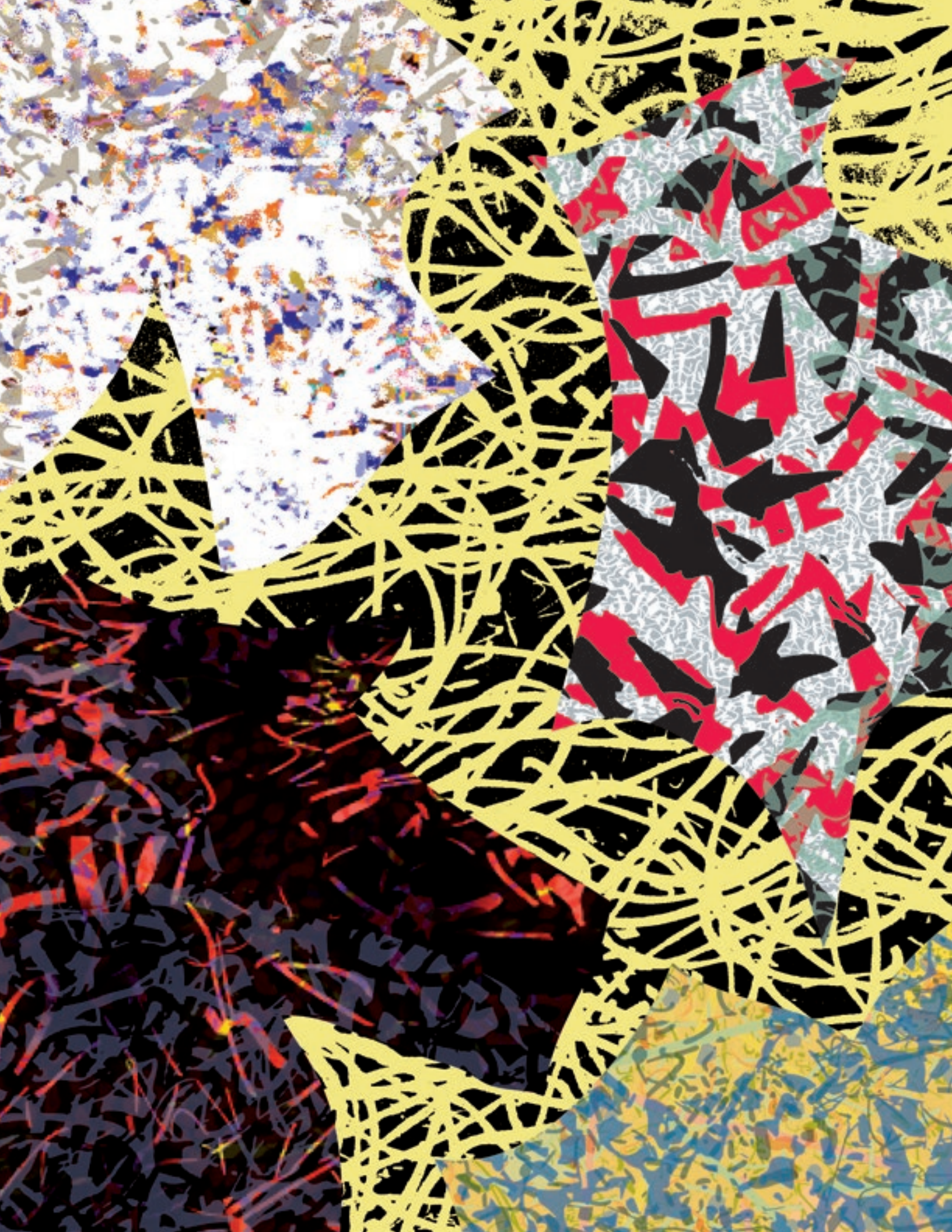
Die dringend erforderliche Meta-Intelligenz kann nicht aufgebaut werden, indem man sich konservativ-abwehrend verhält. Zwar gibt es viele (zumeist ältere) Intellektuelle, die sich darin gefallen, gegen die bereits laufende digitale Revolution zu leben. Sie opponieren gegen eine Realität, statt sie zu begreifen und zu meistern. Man muss den Tiger reiten und nicht behaupten, dass der Tiger eine blöde Kuh sei.

Um aber diese mental-neuronale Fitness zu erreichen, genügt es keineswegs, dass man alle techno-digitalen Features besitzt und beherrscht (das können oft schon Zehnjährige perfekt). Was man für die beschriebene Meta-Intelligenz braucht, ist das Erhabene. Also genau das, was in den letzten Jahrzehnten so sang und klanglos aus der Kunst herausgelebt worden ist. Dabei sollte man bedenken:

Der digitale Raum kann zwar eine neue Art von Spontaneität im Wir herstellen.

Aber er kann nicht dasjenige Plötzliche herstellen, in dem das Erhabene erscheinen kann.

Somit könnten die Richtungs-Diskussionen innerhalb der Kunst vielleicht gezwungen werden, auch die Frage des ästhetischen Unterbaus neu zu bestimmen. Welche Ästhetik wird gebraucht, um den Kunstwerken die Fähigkeit mit auf den Weg zu geben, den Menschen die Meta-Intelligenz und auch das Glück der Seele zu vermitteln?

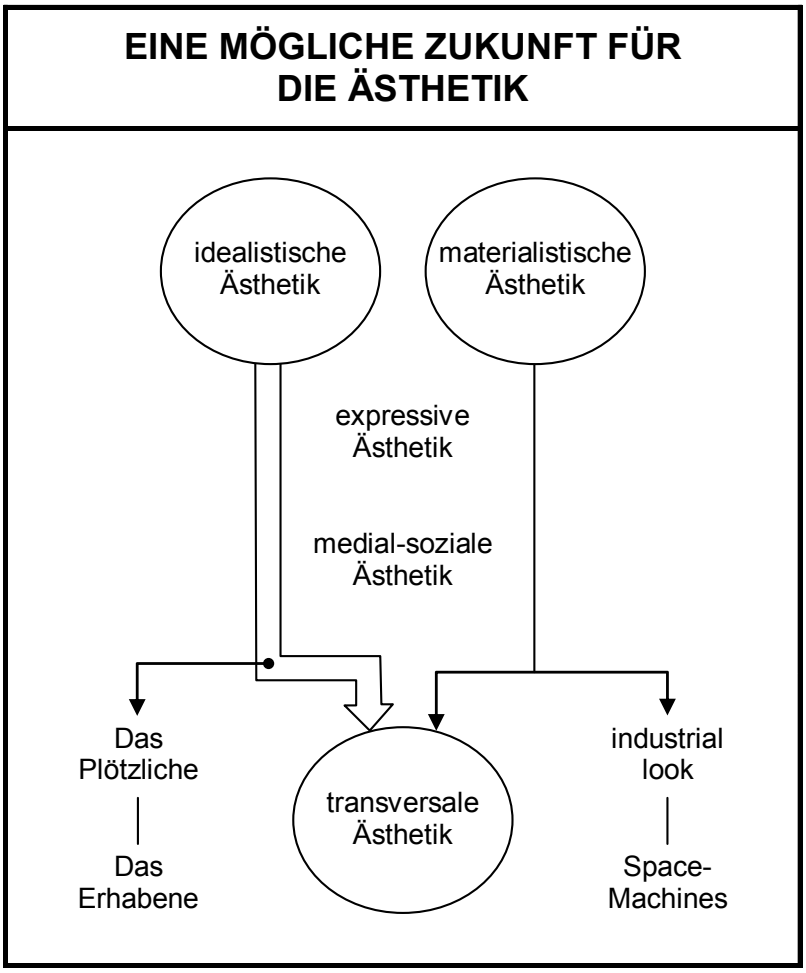


Meiner Meinung nach müsste es in einem gewissen Umfang zu einer Neu-Geburt der idealistischen Ästhetik kommen, und zwar in Verbindung mit einer Neu-Fassung der materialistischen Ästhetik. Das Schaubild auf dieser Seite beschreibt diesen Aspekt.

Das Erhabene braucht die idealistische Ästhetik. Damit aber das Erhabene seinen Beitrag für die Meta-Intelligenz leisten kann, braucht es Space-Machines … und die sind nur auf Basis einer zukunftsbezogenen materialistischen Ästhetik gestaltbar (Stichwort: industrial look). Beide Ästhetiken könnten sich vereinen und somit eine Art Plattform für die transversale Ästhetik aufbauen:

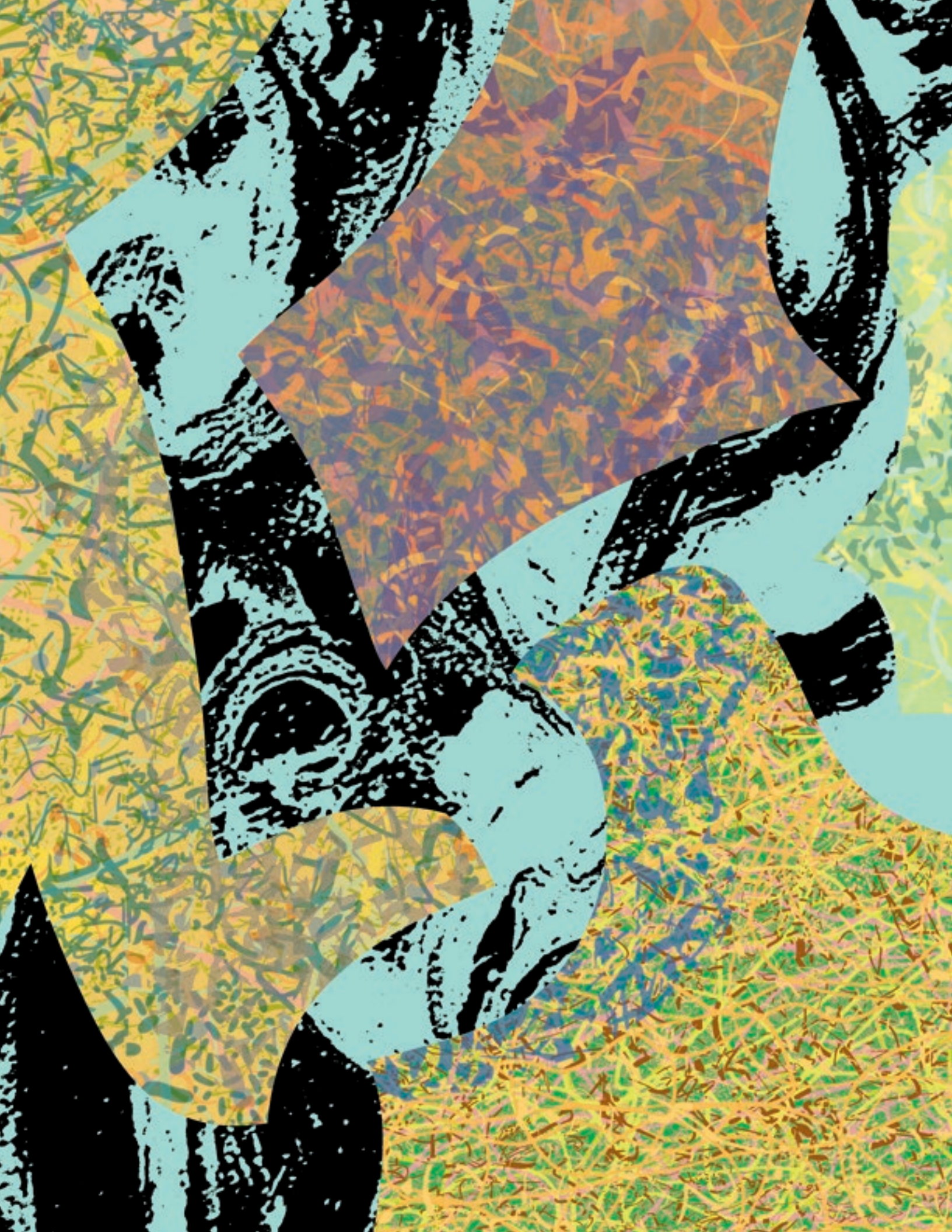
Ohne ein Ja zur Idealität wird es keine funktionierende transversale Ästhetik geben.

Ohne ein Ja zu der Materie wird es keine funktionierenden Space-Machines geben.



Nun ist in unserer Kultur der Materialismus sehr prominent und attraktiv präsent. Man denke an die enorm gewachsene Bedeutung des Designs. Die Dinge des Alltags werden veredelt zu optischen Faszinosa. Aber die Idealität ist irgendwie ins Abseits gerutscht. Sie gilt als hoffnungslos altmodisch. Und von dem Deutschen Idealismus und der damit verbundenen Frühromantik wird behauptet, das seien Schwärmereien von philosophischen Schöngeistern.

Manfred Frank ("Auswege aus dem Deutschen Idealismus", Frankfurt 2007) schreibt dazu: "Die Romantik ist als so harmonietrunken und ins Absolute verliebt dargestellt worden", dass man heute nicht mehr in der Lage ist, zu erkennen, "was sie radikal modern macht". Alle Konzepte, die mit Idealitäten arbeiten, gelten derzeit als naiv-romantisch … weit entfernt von den evolutiven Bedingungen des modernen Lebens.



Aus dieser Sicht lohnt es, aufzuzeigen, dass die frühromantischen Philosophien (Fichte / Novalis / Schlegel / Schelling) sehr präzise den menschlichen Geist (Mind) dort verortet hatten, wo die Theorien der Co-Evolution heute angekommen sind:

Das Neue, das wir Menschen erzeugen,
entsteht aus dem Drang des Menschen,
sich mit dem Absoluten so zu vereinen,
dass der Mensch mit seinem Ich bei sich selbst
ankommen kann … um sich dann permanent
selbst übersteigen zu können.

Die aktuellen geistigen, kulturellen und technischen Fortschritte sind aus dieser Perspektive realisierte Akte des "Sich-Selbst-Überspringens (Novalis), vollzogen in dem Erscheinen des Erhabenen und durch das Ankommen des Menschen in seinem höchsten Ich.

Die idealistische und noeterische Konzeption sagt in diesem Zusammenhang folgendes:

- Ohne Prozesse der Selbst-Übersteigung gibt es keinen positiven Fortschritt … weder im Individuum noch in der Gesellschaft.
- Viele Akte des Selbst-Übersteigens werden "aus der Not" geboren. Sie dienen dem Abwehren von Schaden und Gefahr. Sie sind aus dieser Sicht von außen erzwungen worden und sind nicht pro-aktiv.
- Wenn man die Akte des Selbst-Übersteigens pro-aktiv gestalten kann, werden sie in der Regel harmonischer ("sozialverträglicher") und effizienter ("haltbarer").
- Um die Akte des Selbst-Übersteigens in diesem Sinne pro-aktiv organisieren zu können, braucht man
  - ein relativ geglücktes Leben
  - eine glückliche Seele
  - eine Meta-Intelligenz.
- Um diese drei Bedingungen für sich als Person erschließen zu können, braucht man ein Ich, das bei seinem höchsten Ich angekommen ist.
- Dieses Ankommen geschieht durch die Verbindung von Idealität und Leben.
- Es könnte eine Aufgabe der Kunst sein, diese Verbindung herzustellen … als eine neue Ebene eines modernen Idealismus.

Lassen Sie uns aus dieser Sicht auf einige Grundlagen des Deutschen Idealismus schauen:

ESSENTIELLE ELEMENTE DES DEUTSCHEN IDEALISMUS AUF BASIS VON NOVALIS

z.T. nach Manfred Frank: "Auswege aus dem Deutschen Idealismus" (Frankfurt 2007)

- Das reflektierende (denkende) Ich will sich mit dem Absoluten vereinen. Bei diesem Versuch erkennt es, dass es "wesenhaft vom Absoluten" getrennt ist.

  Diese Entdeckung ist die Zeitlichkeit:

  - **Der Zeitpfeil entsteht als Akt des Denkens (und des Erkennens).**
  - **Der Zeitpfeil trennt das Bewusstsein des Menschen von dem Erhabenen.**

- Wenn sich das Ich mit dem Absoluten vereinen will, muss es sich für das Erhabene öffnen und es in sich aufnehmen.

  Diese Aufnahme des Erhabenen ist ein Akt des "Sich-Selbst-Überspringens" (Novalis). Das Ergebnis ist Lust. Zeit entsteht durch Unlust. Die Lust des Absoluten ist "ewig", weil sie außerhalb der Zeit (Zeitpfeil) erlebt wird:

  - **Das Absolute des Erhabenen ist genossene Lebens-Erotik.**
  - **Liebe ist die Energie, die das Sich-Selbst-Überspringen möglich macht.**

- Die Umwandlung von Liebe in ein höheres (absolutes) Ich geschieht durch gelebte Idealität.

Lassen Sie uns daran anschließend die Definition von "idealistisch" betrachten:

WAS BEDEUTET "IDEALISTISCH"?

"Idealistisch heißt ein Denken, das die Strukturen der Wirklichkeit auf Leistungen des Geistes zurückführt oder – umgekehrt – aus der angenommenen Evidenz eines Subjekts ableitet."

Manfred Frank

Frühromantik und Idealismus könnten … in einer neu entwickelten Form … eine geistige Plattform für eine neue Dimension der Ästhetik werden, die eine transversale sein könnte. Dabei sollte man auch die sehr spezielle Konzeption der Frühromantik berücksichtigen. Bei ihr geht es um eine Dimension, die wir Menschen ganz eindeutig in uns haben, weil wir permanent von ihr

geprägt oder durchflutet werden, ohne dass wir diese Dimension real in unserem Ich oder objektiv in unserem Bewusstsein verfügbar haben oder gar objektivieren können.

Diese Dimension könnte als das beschrieben werden, was in der Noeterik "Nagual" genannt wird, weil

es existiert, um nicht zu existieren.

Wenn man den Analysen von Manfred Frank folgt, ist diese Dimension für uns Menschen erlebbar als eine heftige Sehnsucht (siehe das nebenstehende Schaubild).

WAS IST "FRÜHROMANTISCH"?

nach Manfred Frank

Frühromantisch ist eine Überzeugung, die davon ausgeht, dass das Ich (das Subjekt selbst) und das Bewusstsein, durch das sich das Ich erkennt, auf einer Voraussetzung*) beruhen, über die beide … das Ich und das Bewusstsein … nicht verfügen.

Aus diesem Nicht-Verfügbar-Sein entspringt eine unstillbare "Sehnsucht nach dem Unendlichen (Schlegel).

*) "transzendenten Grund" (Schleiermacher)

Diese Sehnsucht hat eine Beziehung zu dem Dritten. Es folgt nicht den Regeln unserer Logik. Es existiert, weil wir ein Ich und ein Bewusstsein haben. Es existiert nicht, weil es nicht in dem Ich und in dem Bewusstsein, das wir haben, enthalten ist. Es ist wie ein spurenloses Tun, das eindeutig seine Spuren hinterlässt. Anders gesagt: Es erzeugt uns ... es trägt und prägt uns ..., aber wenn wir es erfassen und erkennen wollen, ist es nicht da (siehe dazu Laotse / Taoismus: Das Tao, das Du das Tao nennst, ist nicht das Tao).

Manfred Frank argumentiert auf dieser Basis, dass wir gezwungen werden, unser "Selbst-Bewusstsein als ein ontologisch eigentümliches Phänomen anzuerkennen:

Wir wissen, wer wir sind.

Aber wir kennen uns nicht.

Weiter sagt er: "Selbst-Bewusstsein und Selbst-Wissen können nicht Resultat eines nach innen gewendeten Blicks, einer höherstufigen Reflexion oder eines Komparators sein. Alle diese Erklärungs-Versuche setzen das zu Erklärende schon voraus und bewegen sich damit in Zirkeln" (was immer dann geschieht, wenn Logik auf das Dritte stößt).

KENO ONEO

Und Frank fragt anschließend: "Warum sollen wir ausschließen, dass die Neurobiologie uns mit einer Struktur bekannt macht, die dem Subjekt-Objekt-Schema widersteht?"

In der Tat mehren sich in der aktuellen Neuroforschung die Stimmen, die das objektivierende Ich nicht mehr anerkennen, weil es sich nicht in den analysierenden Reflexions-Prozessen beweisen lässt. Man nennt das Ich deshalb eine nützliche Illusion.

Aber warum gibt es diese Illusion? Zum einen, damit wir besser entscheiden und handeln können. Zum anderen wohl aber auch, weil diese unstillbare Sehnsucht da ist … diese Energie, die den transzendenten Grund (in der Noeterik "heiliges Ich" genannt) in uns selbst fühlen und erleben möchte. Wir möchten bei uns ankommen dürfen. Das ist die Sehnsucht. In meinen Seminaren zum Thema MIND DESIGN gibt es dazu eine adäquate Sentenz:

"Ich bin angekommen
bei mir selbst
ohne mein eigenes Selbst."

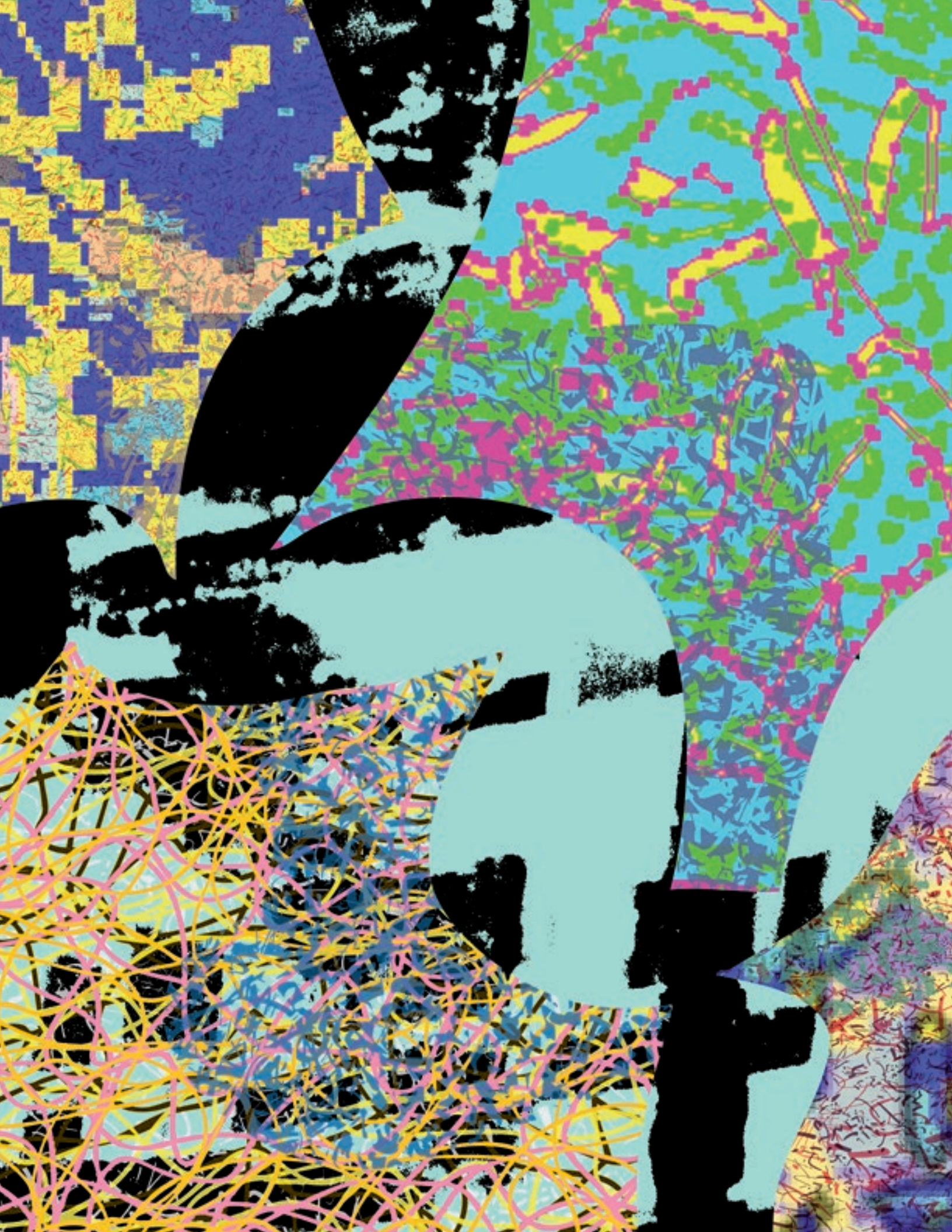
Wir konstruieren suchende Ersatz-Ichs, die als "soziale Selbste" agieren. In ihnen lebt diese Sehnsucht … diese Suche nach dem Dritten in uns.

Je mehr sich nun die Konstruktion dieser sozialen Selbste (die wir "Ich" nennen) in die digitalen Räume integriert, umso mehr verlieren wir uns in den spontanen und oft auch virtuellen Beziehungen der Netze. Wir vervielfältigen unsere Identität. Und das verstärkt die Sehnsucht nach dem Eigentlichen in uns, das uns lebt, weil es sich durch uns finden will.

Aus dieser Sicht kann man sagen, dass die Frühromantiker zu Recht behauptet haben, dass es vorrangig die Kunst sein müsse, die dem Menschen hilft, seinen "transzendenten Grund" zu erleben, und sei es nur als eine kurzzeitige Resonanz ... als das Erhabene im Plötzlichen.

Die Energie dieser Sehnsucht nach uns selbst … bzw. dem Dritten in uns … ist diejenige Energie, die Kunst kennzeichnet und vorantreibt. Somit könnte man sagen,

dass die Kunst das Wissen
um unsere Suche wach hält …
die Suche nach dem Unerfüllbaren.



Auf dieser Basis wird erkennbar, warum die Kunst, wenn sie sich in die digitalen Räume und in die sozial-virtuellen Netze integriert, ihre Energie verliert … ihre Funktion. Deshalb glaube ich nicht, dass die derzeit so aktuelle medial-soziale Ästhetik der Kunst helfen wird, ihren Auftrag in der modernen Welt zu erfüllen.

Was wir in der Neuroforschung erkennen, ist ein Ich, das sich selbst nicht zu einem Ding (Objekt) machen kann, weil es offensichtlich aus einem kontinuierlichen Präge-Prozess einer unerfahrbaren Energie (Schöpfung oder Nagual) besteht (siehe hierzu Thomas Metzinger: "Der Ego-Tunnel", Berlin 2009). Anders gesagt:

Wir konstruieren uns selbst als Ich,
weil das Dritte in uns lebt und uns geistig belebt.

Aus dieser Sicht kann man Manfred Frank zustimmen, wenn er schreibt:

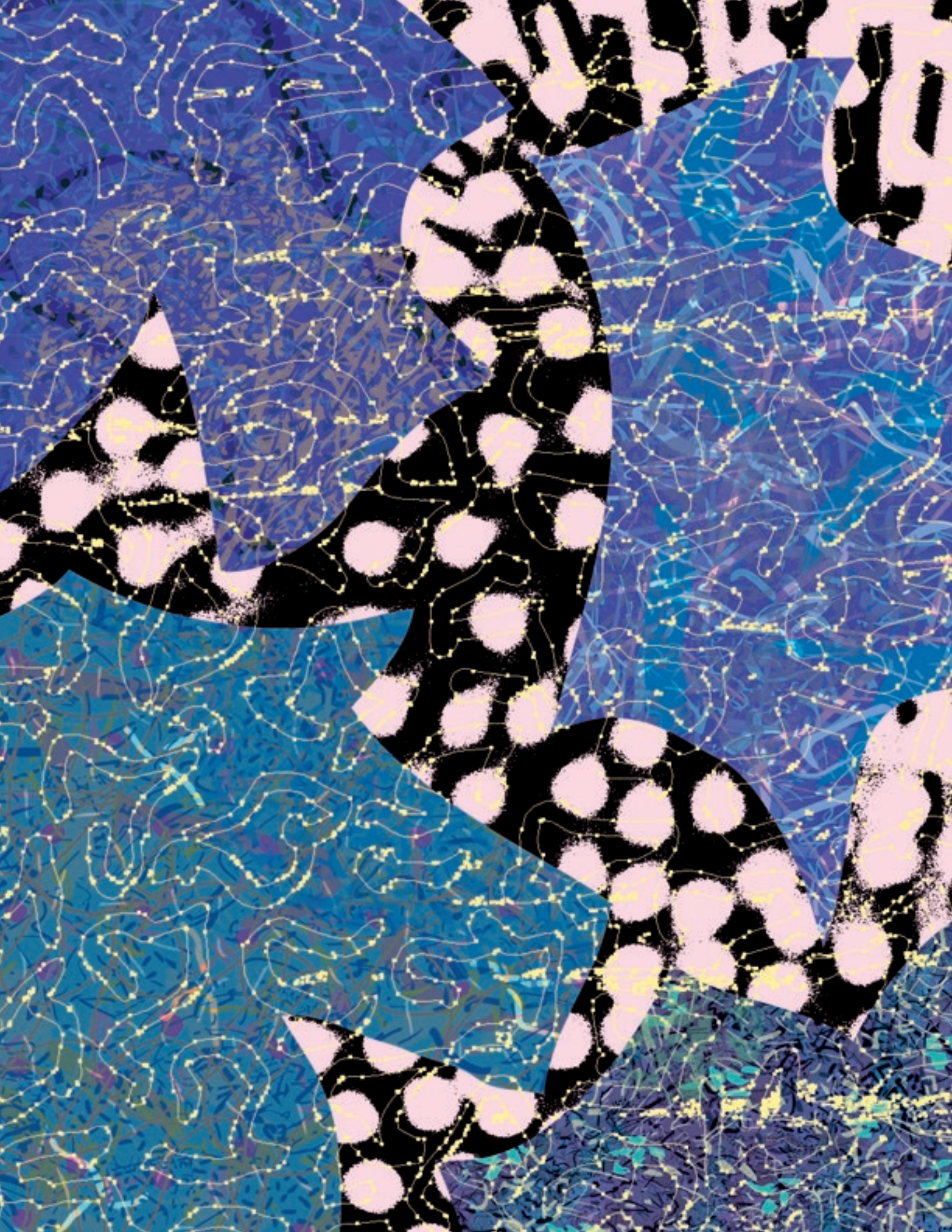
"Da das Rätsel des Ichs nicht mehr allein
von der Reflexion bearbeitet werden kann,
vollendet sich die Philosophie
in der und als Kunst."

Kunst als Kompass für die Suche nach dem Dritten in uns. Kunst als Geleitschutz für das Wagnis, bei uns ankommen zu wollen … wissend, dass wir dabei wohl immer scheitern werden, weil wir nie vollständig das Dritte sein können. Das Einzige, das wir erreichen können, ist "das Du" … gemeinsam aufgebaut vom höchsten Ich und dem Dritten.

Da "das Sein des Ichs", wie Schlegel schreibt, "nie Gegenstand der Reflexion sein wird", macht es keinen Sinn, es trotzdem immer wieder mit den Techniken der Reflexion und den Methoden des Denkens versuchen zu wollen:

Das Dritte bleibt das Geheimnis,
weil es das Dritte ist.

Kunst statt Reflexion. Das könnte einer der brauchbaren Impulse der Frühromantik sein. Damit könnte es eine eventuell ergiebige Kooperation zwischen dem Idealismus und der Noeterik mit ihrer transversalen Ästhetik geben. Die Übersicht auf Seite 184 skizziert hierzu einige Ansätze.



DER IDEALISTISCHE UND ROMANTISCHE KERN DER KUNST

z.T. nach Manfred Frank

Das idealistisch-romantische Konzept der Kunst basiert auf folgenden Annahmen:

- Man kann das Absolute (das ewige Werden / Nagual) nicht durch den Verstand erkennen und objektivieren. Das Eigentliche entzieht sich sowohl den wissenschaftlichen Gesetzen wie auch den philosophischen "Ideen" (Kant).
- Aus dieser Sicht gibt es keinen "letzten Grund" den wir fixieren können. "Die Kette der Gründe hat ein Ende" (Wittgenstein) … weil es in diesem System, in dem unser Geist (Mind) seine Wirklichkeit aufzubauen hat, "keinen Grund gibt" (Wittgenstein).
- Um sich aber dem Grundlosen (das man als das Erhabene erleben kann) so weit wie möglich zu nähern, braucht man, wie Novalis schreibt, keine Findungen (= Tonal), sondern Fiktionen im Sinne von Erfindungen. Diejenigen Erfindungen, die das Bewusstsein relativ gut mit dem Grundlosen (das Erhabene) vereinen können, sind die Idealitäten.
- Die Beziehungen zwischen der Welt (Tonal) und dem Werden (Nagual) erzeugen einen permanenten Fluss von Veränderungen. Das Grundlose (das Erhabene) bleibt. Aber die Idealitäten müssen permanent neu erfunden und justiert werden, weil der Fluss der Veränderungen jeweils neue Wirklichkeiten erzeugt.
- Bei der Neu-Erfindung und Neu-Positionierung der Idealitäten "fällt dem Verfahren der Künste eine Schlüsselrolle zu" (Frank).
- Die Kunst vollzieht die Geburt derjenigen Idealitäten, die nötig sind, um die aktuelle Wirklichkeit so mit dem Werden (Nagual) in Kontakt zu bringen, dass daraus die Keime für neue, andere und eventuell bessere Wirklichkeiten entstehen können (Co-Evolution).
- Diese Keime können nur in der Begegnung mit dem Erhabenen entstehen. Deshalb ist wirksame Kunst prinzipiell mit dem Erhabenen verbunden.

Das höhere oder absolute Ich braucht Kunst. Das Leben … verstanden als permanente Co-Evolution … braucht Idealitäten. Also sollte die Kunst unserer Zeit versuchen, Idealitäten so praktikabel zu machen, dass sie das Erhabene rufen können, und zwar als nutzbare (prägende) Intelligenz im Bewusstsein. Das ist ein zentraler Aspekt der transversalen Ästhetik.

Die medial-soziale Ästhetik, mit ihrem Fokus auf den Eintritt in die digitalen Räume (zugleich mit der Ambition, diese künstlerisch mitzuformen oder zu bereichern), bringt in diesem Kontext keine brauchbaren Effekte. Ähnlich ist die Situation bei der derzeit so beliebten expressiven Ästhetik (der Künstler als Medien-Star). Hier wird versucht, die Kunst mit den Mitteln von Show, Inszenierung, Sponsoring und Event-Ritualen zu einer öffentlichen

Figur in der veröffentlichten Kultur zu formen, von der man annimmt, dass sie im Sinne einer großen Feedback-Schleife in der Lage sein könnte, das Subjekt, d.h. das Bewusstsein einer Einzel-Person, positiv-helfend "nach vorn" zu bewegen.

Das Problem dieser beiden Ästhetiken liegt darin, dass sie (wenn sie in ihrem Kontext funktionieren) die unstillbare Sehnsucht der Menschen sozusagen narkotisieren. Die öffentlichen Highlights der Kultur ernähren nämlich nichts anderes als das soziale Selbst. Sie unterstützen und treffen nicht die Suche nach dem "transzendenten Grund" (heiliges Ich). Das führt zu einer Verstärkung derjenigen "seltsamen Schleife" (Douglas Hofstadter), die das so genannte Ich, das aber nur ein soziales Selbst ist, ohnehin schon ist. Was bedeutet das?

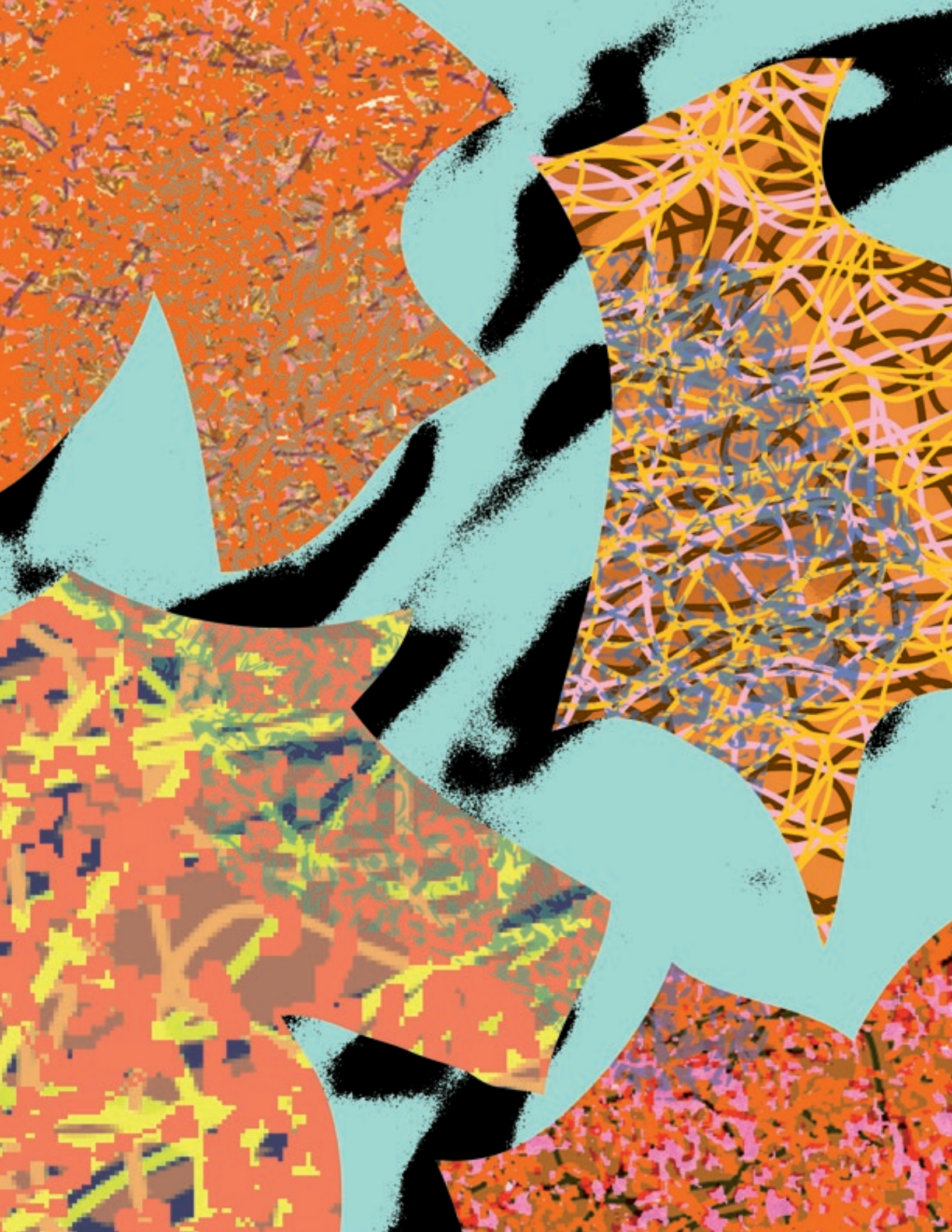
Je mehr "Antworten der Welt"
von dem sozialen Selbst empfangen und
absorbiert werden können,
umso abhängiger wird dieses soziale Selbst
von den neuesten Ereignissen in der Kultur.

Je abhängiger das soziale Selbst wird,
umso unerreichbarer wird das "innere Dritte",
und umso schwächer und hilfloser
wird die Suche nach dem heiligen Ich
(transzendenter Grund).

Eine Kunst kann also schwächen, indem sie erfolgreich "ihren Job macht". Es kommt auf die mitlaufende Definition ihrer Aufgabe (Funktion) an. Und es könnte sein, dass wir in Zukunft ein ganzes Bündel von unterschiedlichen Ästhetiken besitzen und bewusst einsetzen werden, um dadurch eine Wirkungs-Vielheit zu erzielen, die wiederum die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass in den Personen und in ihren Bewusstseinen (Mind) etwas Positives geschehen kann. Vielheit statt Dogma.

Da allgemein behauptet wird, dass die Kunst prinzipiell "frei" sei, müsste es für die Kunst relativ leicht sein, diese kreative Vielheit herzustellen.

Innerhalb dieser kreativen Vielheit sollte es dann eine Kunst geben dürfen, die sich recht eindeutig auf den transzendenten Grund und somit auf das "verborgene Dritte" bezieht. Das wäre eine Art "Ego-Art", deren vorrangige Aufgabe darin bestehen könnte, die Beziehung zwischen Glückseligkeit und Wahrnehmung zu instrumentalisieren. Das Schaubild auf Seite 188 beschreibt diese Beziehung.



Wenn man ein Kunstwerk betrachtet, und es geschehen keine Hormon-Effekte (und seien sie noch so klein), wird es so gut wie unmöglich sein, die Selbst-Verstärkung von Space aufzubauen. Damit aber eine kleine Anfangs-Menge von Glückseligkeits-Hormonen überhaupt erweckt werden kann, ist es erforderlich, dass relativ schnell (also gleich zu Beginn der Bild-Betrachtung) eine Art Sofort-Space entsteht.

WARUM DAS "VERBORGENE DRITTE" SO WICHTIG IST

Wechsel-Beziehung

Selbst-Verstärkung

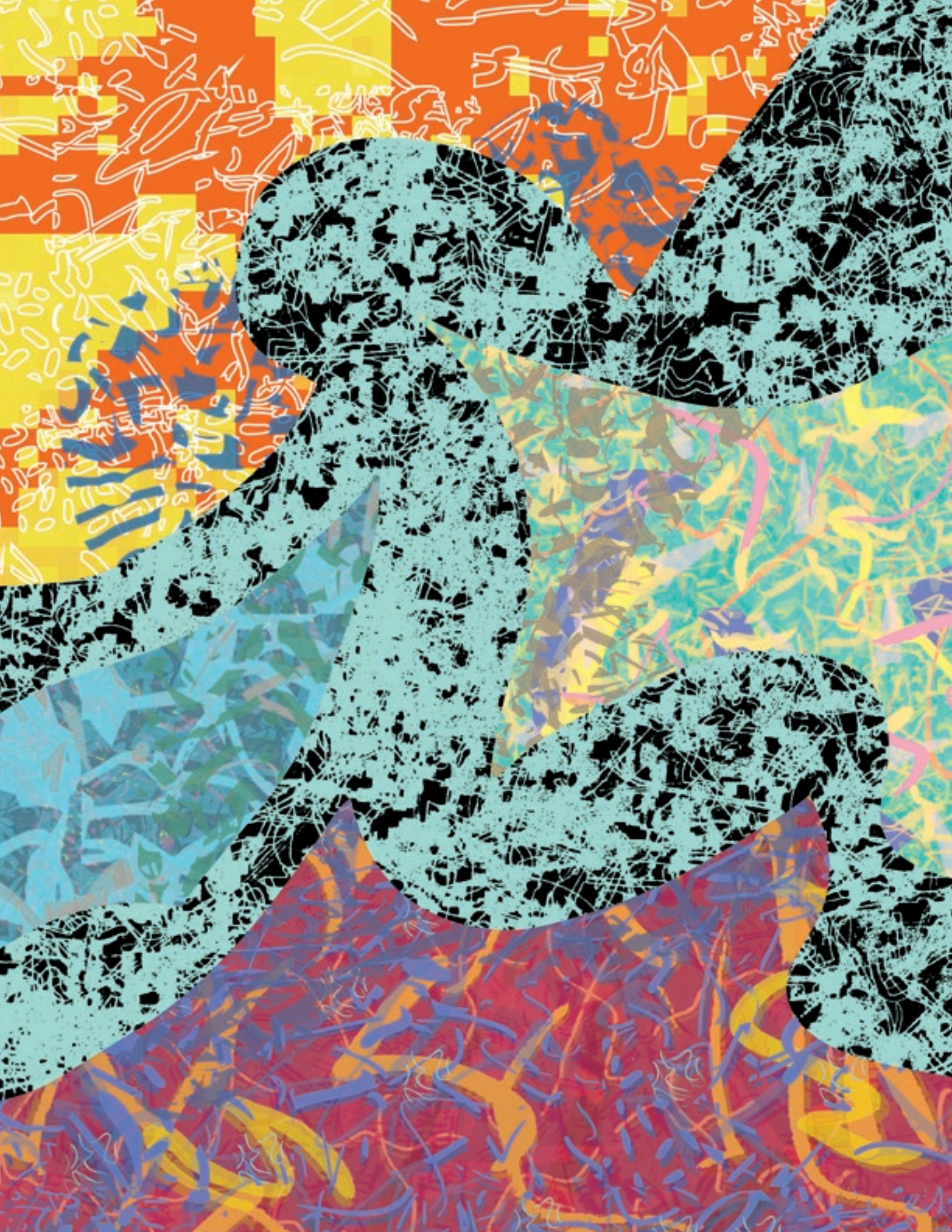
Wenn eine Person Kontakt bekommt mit ihrem "inneren Dritten, entsteht automatisch eine sich steigernde Glückseligkeit (starke Hormon-Effekte). → Serotonin β-Endorphine Oxytocin, u.a.	Wenn sich in einer Person diese Glückseligkeit entfaltet, bekommt der Mind die Fähigkeit*), das Plötzliche aufzubauen und das Erhabene zur Resonanz kommen zu lassen.

*) Es entsteht ein spezieller Wahrnehmungs-Kanal, der außerhalb dem neuronalen "Erwartungs-Gesetz" (Bernard J. Baars / "Das Schauspiel des Denkens, Stuttgart 1998) platziert ist. Es entsteht ein verstärkter Space (Wahrnehmungs-Trance). In diesem Space-Kanal wird das Unbekannte nicht mehr durch "unbegründete Erwartungen (Baars) blockiert oder verfälscht.

Dieses Erwecken des Sofort-Space ist nicht so einfach. Ich habe über einen längeren Zeitraum damit experimentiert. Mir war zwar relativ schnell klar, dass dieses Erwecken etwas mit dem Auge und dem Wahrnehmungs-Prozess zu tun haben müsste. Aber es war schwierig und langwierig, dafür ein praktikables Instrumentarium zu finden. Wichtig war dabei die Erkenntnis, dass diese Art von Space den Einsatz von Kalligrafien und Linien brauchen würde, also eine ganz bewusste Abkehr von den Abbildungen weltlicher Objekte oder Phantasien. Zu Beginn war ich noch zu sehr eingefangen (oder absorbiert) von der Kraft der idealistischen Ästhetik.

Ich wollte deshalb die Linien so gestalten und anordnen, dass diejenige Schönheit entsteht, die das Geistige und vielleicht auch das Erhabene vermitteln kann. Und in der Tat entstanden auf diesem Wege recht schöne Bilder. Aber sie transportierten nicht mehr "Geist" in das Gehirn als alle anderen abstrakten Gemälde. Ich habe deshalb alle diese frühen und experimentellen Bild-Versuche "beerdigt", d.h. zerstört.

Um dieses Problem etwas deutlicher machen zu können, möchte ich auf eine Gouache von einem Künstler hinweisen, den ich sehr bewundere. Es ist Sol LeWitt. Er hat einen großartigen Beitrag zur Minimal Art geleistet. Also alles eher streng, grafisch und quasi mathematisch-rational.



Aber er hat auch eine kleinere Serie von Gouachen gemalt … mit vielen "Linien aus der Hand" gemalt. Das ist eine Serie, die nicht sehr bekannt geworden ist. Man sieht viele schwungvolle Linien, die sich permanent berühren und z.T. auch überkreuzen … tanzende Linien.

Es sind schöne Bilder, die aus schönen Linien bestehen. Diese Linien erzeugen eine faszinierende Visualität. Aber … selbst, wenn man sehr lange draufschaut … es baut sich kein Sofort-Space auf. Das Auge betrachtet die Ästhetik dieser Linien, aber das Auge gleitet nicht hinein in die Wahrnehmung des Wahrnehmungs-Prozesses (= Space). Was diesen Linien fehlt, ist das, was den Unterschied zwischen der idealistischen Ästhetik und der transversalen Ästhetik ausmacht:

- Es fehlen die gebrochenen Brechungen (Fraktalität).
- Es fehlt die Kontingenz (unlogische Willkür) in einer erlebbaren (visualisierten) Zeit (schnelle + spontane Linien).
- Es fehlt dasjenige Quantum an Zuviel (= Über-Komplexität), das nötig ist, damit der objektivierende Mind sein Objektivieren beendet … um es geschehen zu lassen.

Diese wunderbaren Gouachen von Sol LeWitt erzeugen einen Effekt, der der Such-Logik des Mind folgt und der zugleich dafür sorgt, dass der Mind ein "schönes Muster" erleben kann. Es entsteht also … trotz der vielen Linien … eine sinnvolle Figur (als Form) und somit Schönheit als Struktur. Dadurch kann der Mind die Wahrnehmung dorthin lenken, wo er sie hinhaben will und wo er sich wohl fühlt ... zur Objektivierung. Und immer dann, wenn Objektivierungs-Prozesse ablaufen, wendet sich das Bewusstsein vom "inneren Dritten" ab. Generell gilt:

- Man kann das Erhabene (das Dritte / Nagual) nicht objektivieren.
- Man blockiert das Erscheinen des Erhabenen, wenn der wahrnehmende Mind eine Objektivierung vollzieht.

Deshalb ist die Auflösung von Objektivierungs-Prozessen innerhalb von Wahrnehmung und durch die Wahrnehmung der entscheidende Faktor für die schnelle Herstellung des Sofort-Space. Dazu braucht man die Fraktalität von Über-Komplexität.

Wenn man z.B. mit Linien arbeitet, sollte man sie so gestalten, dass sie sich nicht zu "schönen Ensembles" oder einer "gestalteten Ganzheit" konfigurieren, sondern zu dem, was ich als "schnelle Linien" bezeichne. Die Skizze auf Seite 192 versucht diesen Unterschied darzustellen.

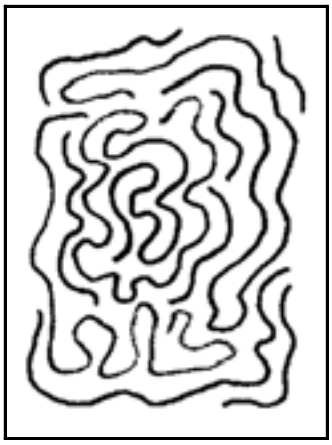
Je schneller und willkürlicher die Linien sind, umso intensiver wird ihre Wirkung, wenn man sie digitalisiert und anschließend sehr zufällig fraktalisiert. Dadurch wird

Raum zerbrochen
in leere Räume.

Ebenso wird dadurch

Zeit zerbrochen
in zeitlose Zeiten.

DIE 2 ARTEN VON LINIEN



Schöne Linien
für eine klassische Ästhetik

Schnelle Linien
für eine transversale Ästhetik

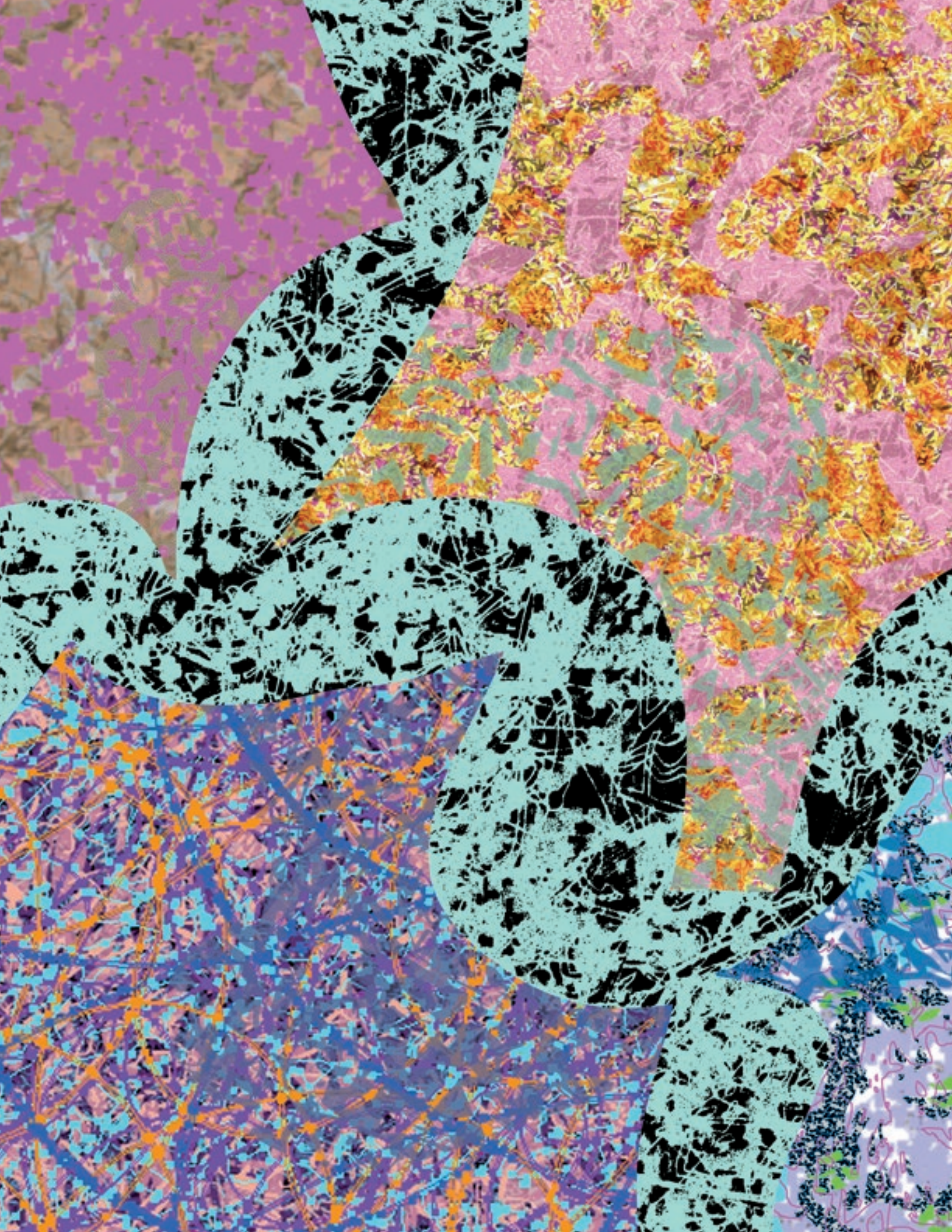
Wenn es gelingt, diese beiden Ereignisse in ein Artefakt dominant einzubringen, erhält man das Fundament für eine Space-Machine. Man kann aus dieser Sicht sagen:

Die Gleichzeitigkeit von leeren Räumen
und zeitlosen Zeiten
organisiert im Gehirn den Beginn von Space.

Space … vollzogen als Wahrnehmung seines eigenen Wahrnehmungs-Prozesses … gehört zu einer Konzeption, die relativ mühelos an den Idealismus und an die Frühromantik anschließen kann. Allerdings gibt es in dem westlichen Kultur-Raum, der stark christlich geprägt worden ist, keine Tradition dafür. Es gibt auch keine irgendwie geartete Praxis. Die wenigen Ausnahmen, die mir bekannt sind, haben im weitesten Sinne immer etwas mit Meditation zu tun (und hier sind es wohl eher asiatische Wurzeln als z.B. jüdische).

Die westliche Kultur lebt von der Verbindung des Denkens (mit den integrierten Strategien der Begriffs-Bildungen, der Analogien und der Logik) mit der Selbst-Reflexion der Person. Typisch dafür ist Descartes "Ich bin, weil ich denke". Die westliche Kultur lebt vom Wort. Und das Wort steuert das Denken (siehe Bibel: "Am Anfang war das Wort.").

Selbst die Frühromantiker, die gegen das allzu enge Korsett der Begriffs-Logik opponierten, blieben letztlich bei dem Glauben, dass Begriffe, Denken und Reflexion in der Lage sein könnten, das Ich zu seiner kosmischen Heimat zu führen.



Aus der Sicht der Noeterik wird diese instrumentelle Paarung … also Denken und Reflexion … nicht in der Lage sein können, dem Ich seinen "transzendenten Grund" (Schleiermacher) zu vermitteln. Dazu wäre meiner Meinung nach eine

visuelle Mystik

erforderlich, wie man sie in Ansätzen in einigen islamischen Bild-Konzepten vorfindet.

Aber wie gesagt, der Westen hat hierfür kaum eine Basis entwickelt und die islamischen Konzepte sind für eine moderne Transversalität nicht sehr brauchbar, weil sie zu stark auf die ewige Harmonik des Seins abheben, statt auf das Jetzt des Werdens und auf den Vollzug von Co-Evolution.

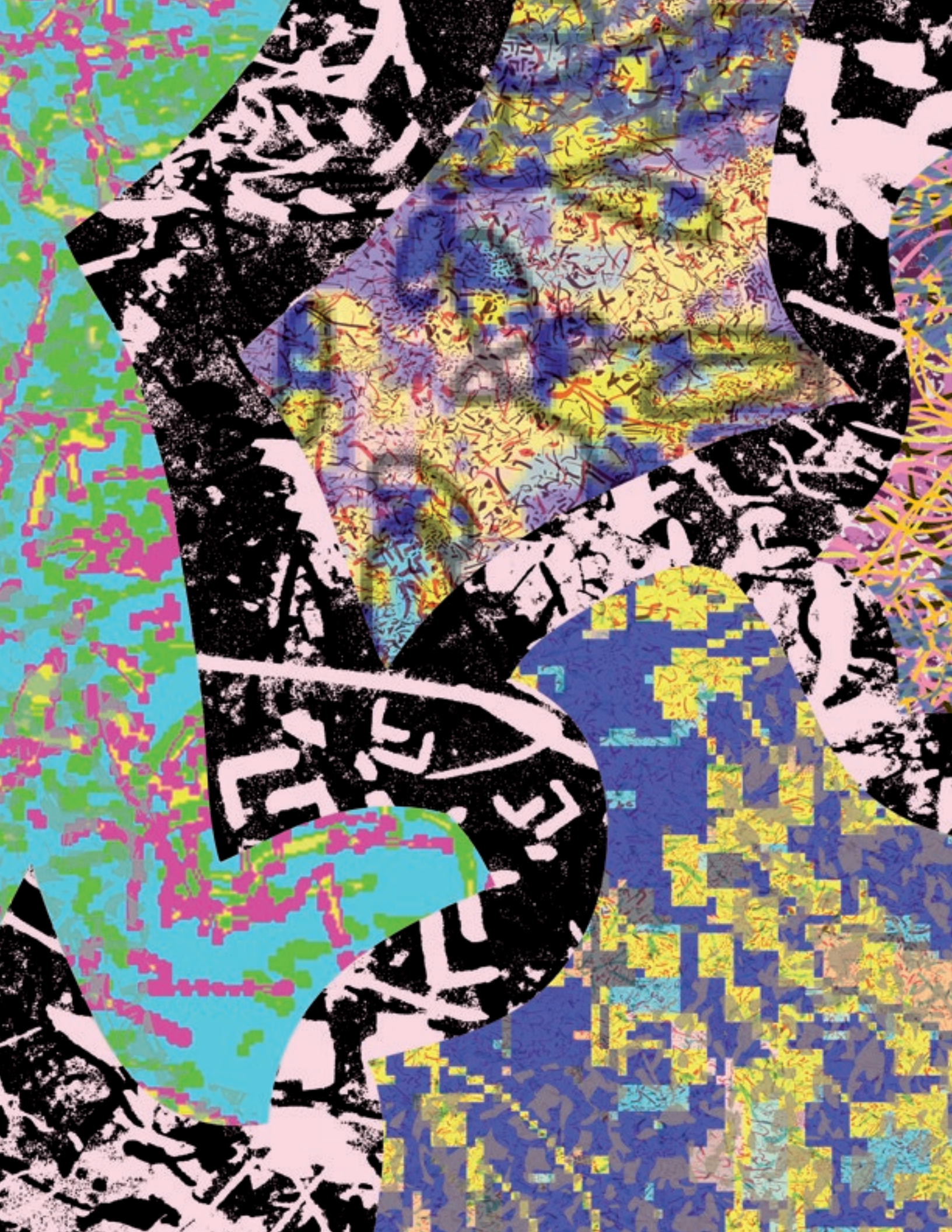
Wer das Sein visuell glorifiziert, erzeugt automatisch eine Ästhetik der besonders endgültigen Schönheit. Das führt zu seriellen Mustern und erlesenen Symmetrien. Und eben das findet man verstärkt in der islamischen Kunst. Wer seine Gestaltung auf Werden und Co-Evolution fokussiert, entwickelt sich quasi automatisch zu einer anderen Harmonie, die auf Brüche und Übergänge ausgerichtet ist. An die Stelle der seriellen Muster und der Symmetrien tritt dann eine gestaltete Über-Komplexität, die sich verbindet mit Strukturlosigkeit und Kontingenz (scheinbare Zufälligkeit).

Also können wir hier etwas vereinfachend sagen, dass wir in der islamischen Kunst eine visuelle Mystik des Seins vorfinden, während es in der transversalen Ästhetik darum geht, eine visuelle Mystik anzubieten, die das Dritte zum Anliegen und zum (unsichtbaren) Inhalt macht. Co-Evolution braucht das Rufen (Evokation) des Dritten … hinein in das Bewusstsein der Person:

Nur im Dritten geschieht
Co-Evolution.

Wie kann man eine visuelle Mystik für das Dritte entwickeln? Zuerst sollte man festhalten, dass die auf das Auge fixierte Denk-Strategie des Westens (= Wahrheit durch Wahrnehmen) in der Sache, um die es hier geht, etwas weiter "vorn" ist als z.B. die islamische Theorie-Bildung. Die westliche Strategie will die Veränderung des Seins durch Innovation. Die islamische Strategie will die Veredelung des Seins durch die ewige Harmonie. Man müsste also von der obersten Spitze der westlichen Innovations-Dogmen und der Romantik-Philosophie quasi rüberspringen in eine

moderne Praxeologie des
mystischen Sehens.



Eine derartige Konzeption könnte u.a. in den Feldern der Kunst geschehen. Sie könnte sich als Avantgarde organisieren. Natürlich stellt sich dabei sofort die Frage, auf welchem geistigen Fundament ein solcher Sprung getätigt werden könnte. Eine Anregung dazu könnte das Buch von Gunnar Hindrichs sein, das den Titel trägt: "Das Absolute und das Subjekt" (Frankfurt, 2008). Betrachten wir einige Aspekte daraus.

Die Metaphysik beschäftigt sich mit dem Absoluten (Nagual). Die Nach-Metaphysik beschäftigt sich mit dem Subjekt (Ich). In diesem Konzept könnte der Ansatz von Hindrichs hilfreich sein für das Auffinden derjenigen obersten Spitze, von der aus der Sprung in eine visuelle Mystik des Dritten vollzogen werden könnte.

In der Regel vollzieht sich die Subjekt-Bildung durch das Denken. Wir sind unser Ich, weil wir denken und während wir denken.

Denken existiert deshalb im Prinzip gegen das Absolute. Denken zerstört das Absolute im Subjekt, wenn das Subjekt seine Welt und seine Identität durch das Denken aufbaut und festigt.

Vordergründig scheint das Ich in einer prekären Lage zu sein. Einerseits will es den Weg zu seinem "transzendenten Grund" finden … also seine Heimat …, andererseits kann es sich selbst nur dadurch dorthin bewegen (also zum Absoluten), wenn es denkt … spekulativ denkt … sozusagen über sich hinaus denkend.

Aber genau dieses Denken … und sei es noch so spekulativ … verdunkelt oder verfälscht das Absolute.

Trotz dieser Problemlage glaubt Hindrichs, dass es für das Subjekt möglich sein könnte, sich irgendwann und irgendwie im Absoluten zu finden, weil, so schreibt er, "im Erbe des Absoluten die Heimat des Subjekts liegt". Eines der Probleme wird nach Hindrichs dadurch erzeugt, dass das Absolute die Substanz von allem und für alles ist. Er formuliert es wie folgt:

"Das Absolute ist das,
was sich selbst bestimmt."

In diesem Kontext ist reflektierendes Denken immerzu der Vollzug des Absoluten. Auf dieser Basis kann das Denken sich nicht (von außen / objektivierend) in das Absolute integrieren.

Das Absolute kann nicht zu einem Wissen geformt werden. Man kann zwar Worte finden, die sich dem Absoluten so sehr annähern, dass es sich als eine Existenz erahnen lässt. Aber dieses Ahnen ist kein unmittelbares Erleben. Und ohne ein reales Erleben gelangt das Ich nicht zu seiner Heimat. Das bedeutet:

Man muss das Absolute oder das Nagual
real erleben.

Wenn man es nur begreift,
landet man lediglich bei Worten.

Worte können keine Heimat ersetzen. Gedanken erzeugen kein Erlebnis, sondern lediglich Wissen. Wissen ist ebenfalls keine Heimat.

Wenn es aber einem Menschen gelingt, in eine direkte (d.h. von Worten befreite) Resonanz zum Absoluten zu kommen, geschieht ein mystisches Erleben. Und dieses erzeugt

das stille Wissen.

Dieses stille Wissen ist im westlichen Kontext nicht sehr viel wert. Es ist situativ-individuell und somit singulär. Seine Auswirkungen auf das Verhalten und das Leben der Person sind in einer "Blackbox". Man kann diese Auswirkung weder beobachten noch begründen.

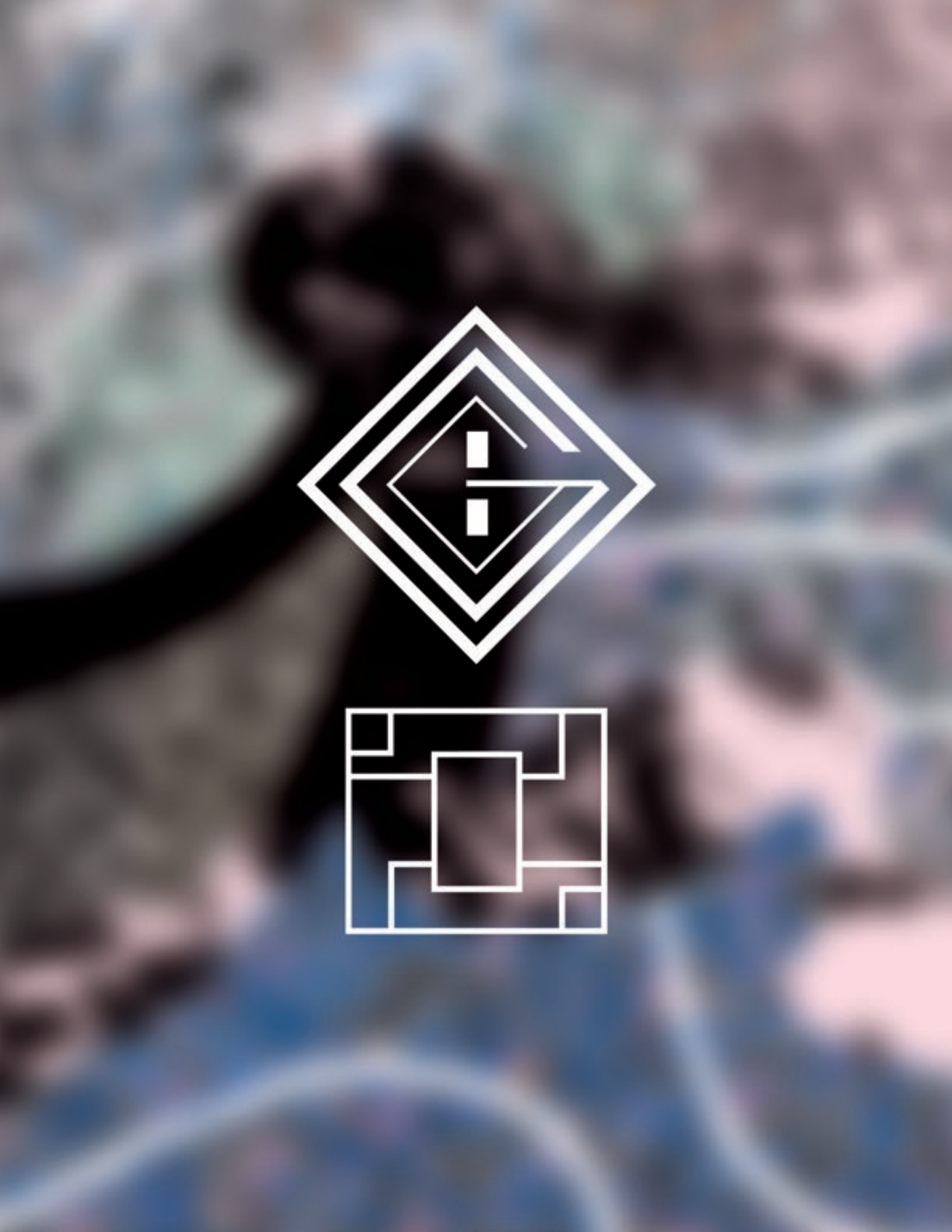
Logische Denk-Strukturen und formalisierte Begriffe scheinen besser und effizienter zu sein. Sie können durch Sprache "sozialisiert" werden. Sie können operationalisiert werden. Und sie können wiederholt (und dadurch verfeinert) werden.

Das stille Wissen ist ohne Worte. Das erdachte Wissen zelebriert Worte. Und genau das macht sie für den westlichen Erkenntnis-Weg scheinbar so ergiebig. Aber es hilft nicht weiter:

Die Nicht-Existenz des Absoluten (Nagual)
kann nicht gedacht werden.

Die Existenz des Absoluten (Nagual)
kann ebenfalls nicht gedacht werden.

Also bleibt als Alternative nur der Weg, der ohne Denken gegangen wird. Da aber "kein Denken" in unserer Kultur gleichbedeutend ist mit "ohne Subjekt", existieren so gut wie keine



Techniken für eine andere Zuwegung zum Erlebnis. Bei den Asiaten ist das z.T. anders. Sie kennen das Ideal der Leere, und insofern kann das "ohne Denken / ohne Subjekt" besser instrumentalisiert werden (siehe Meditation).

Also Meditation als Weg? Ich glaube nein. Wie ich bereits geschrieben habe, braucht das Ankommen des Ichs, wenn es in der Schöpfung ankommen will, ein Höchstmaß an Fülle und nicht ein Höchstmaß an Leere. Anders gesagt:

Es geht darum, dass das Abwesende
zum Anwesenden wird.

In der Leere ist keine Instanz,
die anwesend sein könnte.

In der Leere ist der Ur-Grund des Seins.

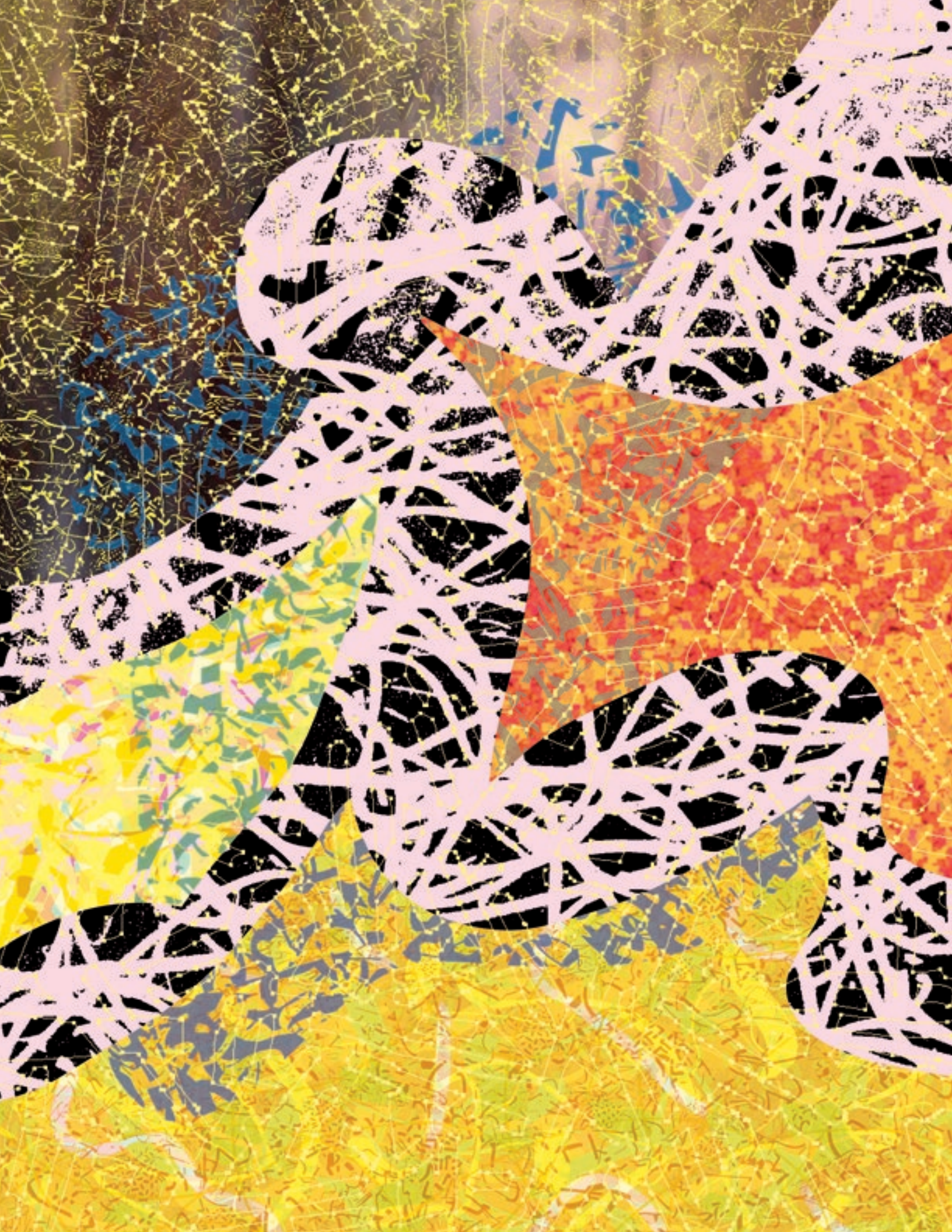
Das mag die Vergangenheit des Ichs sein.
Aber es ist nicht die Heimat des Ichs.

Die Heimat des Ichs (solange es in einer
lebenden Person existent ist)
ist immer das Jetzt des Werdens …
Schöpfung … Fülle.

Also keine Meditation. Wir werden bei der westlichen Strategie bleiben müssen, um mit Worten, Gedanken und Reflexionen den höchsten Punkt der Gewissheit und die oberste Spitze der Wirklichkeit zu erreichen, um dann zu springen: weg von den Worten … hinein in die helle Ekstase, die uns u.a. von der visuellen Mystik des Dritten geschenkt werden könnte.

In den metaphysischen Analysen von Hindrichs taucht die Mystik ebenfalls auf. Aber eher als eine Wirkung (als eine Gnade?), weniger als eine konkrete Methode. Mystik als Effekt von etwas. Nicht aber als eine Strategie für etwas. Aber immerhin deutet Gunnar Hindrichs die Mystik relativ positiv-neutral und nicht, wie es z.B. bei Manfred Frank der Fall ist, als eine dumpfe Qualität der geistigen Orientierung.

Hindrichs schreibt, dass durch "Mystik das denkende Subjekt vor seiner Heimatlosigkeit bewahrt wird". Er verweist zu Recht darauf, dass Mystik bedeutet, "jenseits aller Gedanken" existent sein zu können. In der Mystik könne das Ich in der höheren Ordnung "des Sich-Zeigens aufgehoben werden. Es befände sich als der höchste Punkt des Sagbaren zugleich in seiner unsagbaren Heimat" (Hindrichs).



Das eigentliche Problem, so sieht es auch Hindrichs, liegt aber darin, dass wir als Subjekte denken müssen, und dass wir dadurch nicht in der Lage sind, uns aus dem "Bereich des Sagens" zu verabschieden. Auch können wir den höchsten Punkt des Sagbaren nur mühsam erreichen, weil wir das Sagbare immerzu nur durch die Kombination von Worten und Denken in den Griff bekommen können: Der höchste Punkt des Sagbaren muss von Gedanken erarbeitet werden. Es gibt aber für uns keine Gedanken, die nicht meine Gedanken sind. Also wird der Denk-Weg zum höchsten Punkt leider auch das Subjekt permanent verstärken ... ebenso die Abhängigkeit von Worten und Begriffen. Nun kann sich aber ein Ich, das seine Eigen-Präsenz durch Worte verfestigt, nicht auflösen in dem "Sich-Zeigen" des Absoluten.

Mystik bedeutet, dass sich das soziale Selbst in der Energie des Absoluten auflöst, wodurch der transzendente Kern des Ichs (das heilige Ich) in der Energie des Absoluten erscheinen kann.

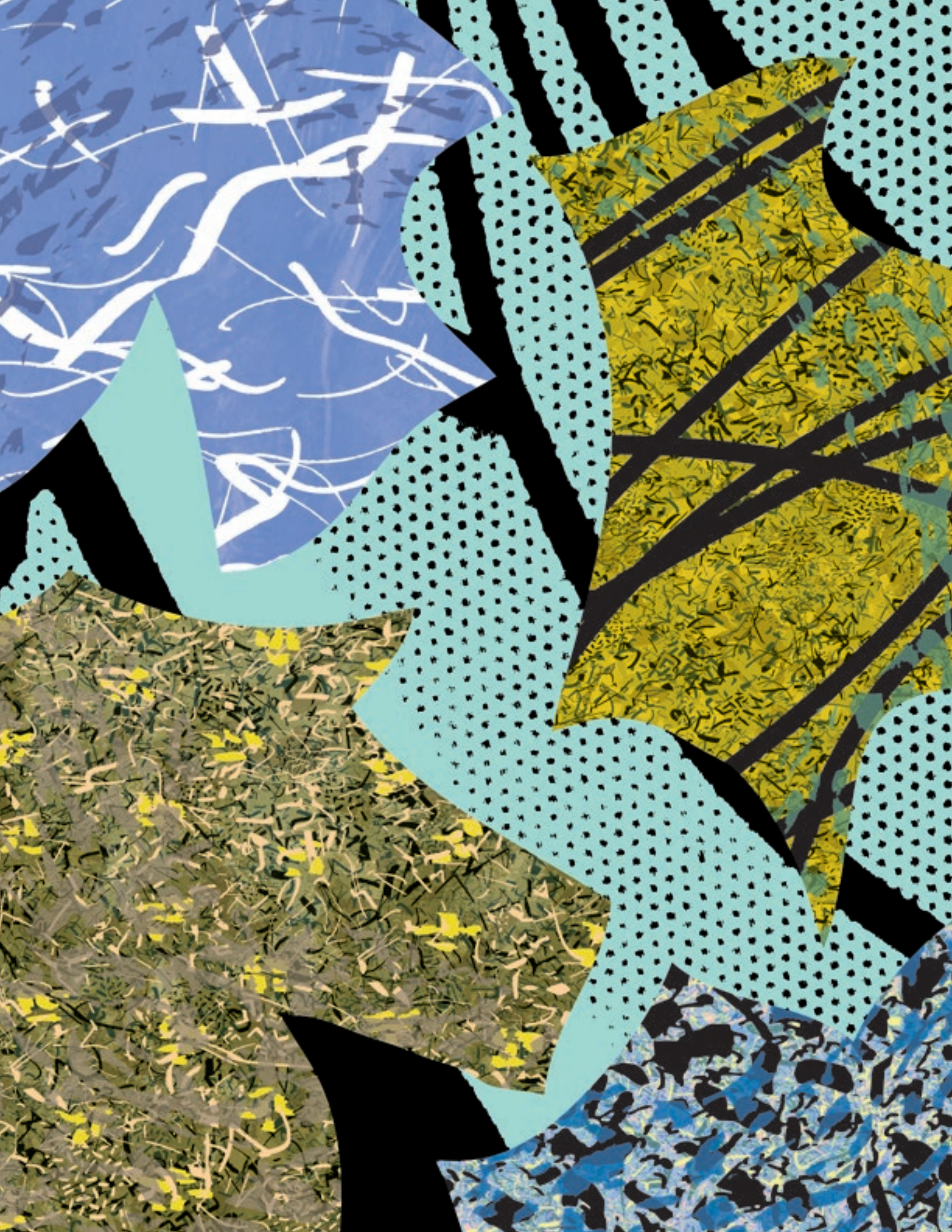
Je mehr Denk-Akte und Worte in dem angeblichen Ich (das nur ein soziales Selbst ist) enthalten sind, umso weniger wird sich das angebliche Ich in der Energie des Absoluten auflösen wollen und können.

Das mag der Grund dafür sein, dass alle großen Denker des Absoluten (z.B. Kant / Lyotard) immer wieder betont haben, dass das Absolute, das uns als das Erhabene entgegentritt, so ein Schreckliches sei. Sie beschreiben die Angst ihres Selbst, das am Denken hängt und in den Worten lebt … die Angst des angeblichen Ichs vor seiner Auflösung.

Nur wenn das Selbst eine zweite Seite aufgebaut hat, kann es "Ja" sagen zu dieser Auflösung. Was ist diese zweite Seite (in Analogie zu den zwei Seiten einer Medaille)?

Es ist die summierte Ernte von vielen kleinen Ekstase-Erlebnissen … hellen Ekstasen. Diese Art von Ekstasen ... so ist meine Annahme ... wandern nicht in dem Zeitpfeil der Person nach hinten, d.h. von dem Jetzt des Erlebens (= Gegenwart) zu dem Gedächtnis (= Vergangenheit). Sie wandern in das Überbewusstsein hinein und vereinen sich dort mit dem stillen Wissen.

Das bedeutet, dass die gesammelten "Peaks" der hellen Ekstase irgendwie zeitlos werden ... sie bleiben kraftvoll existent als dauernde Gegenwart. In dieser Position können sie wie Leuchttürme wirken, die zur Transzendenz verweisen, oder als Lotsen, die das Ich zu seiner transzendenten Heimat geleiten.

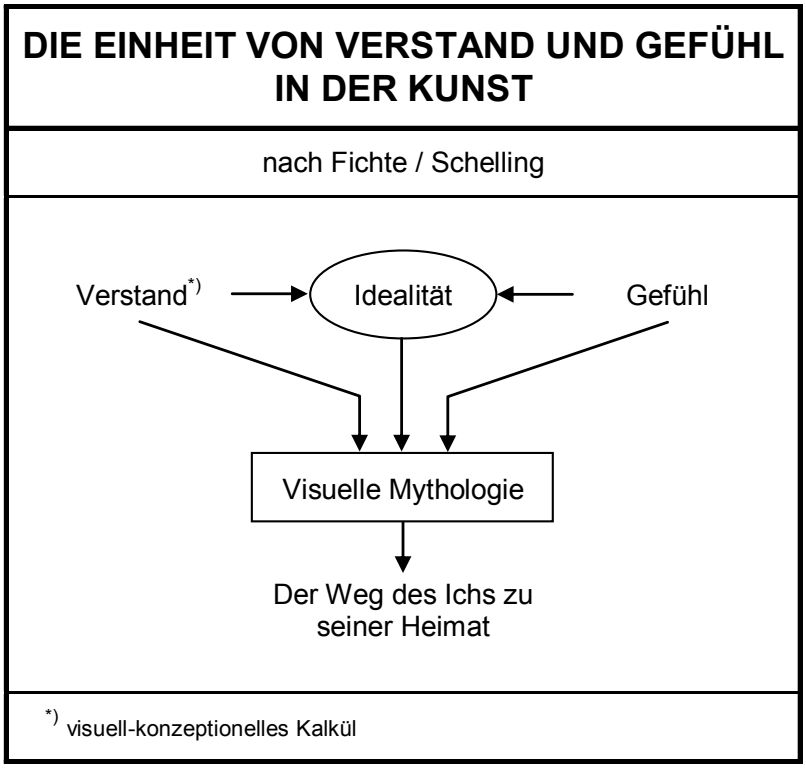


Nach meinen Beobachtungen spüren viele Menschen, wenn ein Kunstwerk eine gewisse Potenz für die Erweckung von hellen Ekstasen in sich trägt. Sie sagen dann oft: "Das Werk arbeitet irgendwie in mir." Manchmal sagen sie auch: "Es macht irgendetwas in meiner Seele glücklich … ich weiß nicht wieso und warum."

Oft vermuten diese Menschen, dass es die schöpferische Potenz des Künstlers sei, die diese Resonanzen hervorruft. Aber diese These trifft in der Regel nicht zu. Es ist tatsächlich das Kunstwerk, bzw. sein Konzept.

Wenn ein Kunstwerk es schafft, ein klein wenig von der Substanz des Unsagbaren in die visuell-materielle Ebene eines Bilder zu übertragen, können sich sanfte Resonanz-Erlebnisse des Absoluten oder des Naguals entwickeln. Sie entfalten sich im Organismus des Menschen, meistens in den Zonen von Soul und Leib. Sensiblere Menschen bemerken das. Sie spüren in dem Artefakt die Anwesenheit eines Abwesenden.

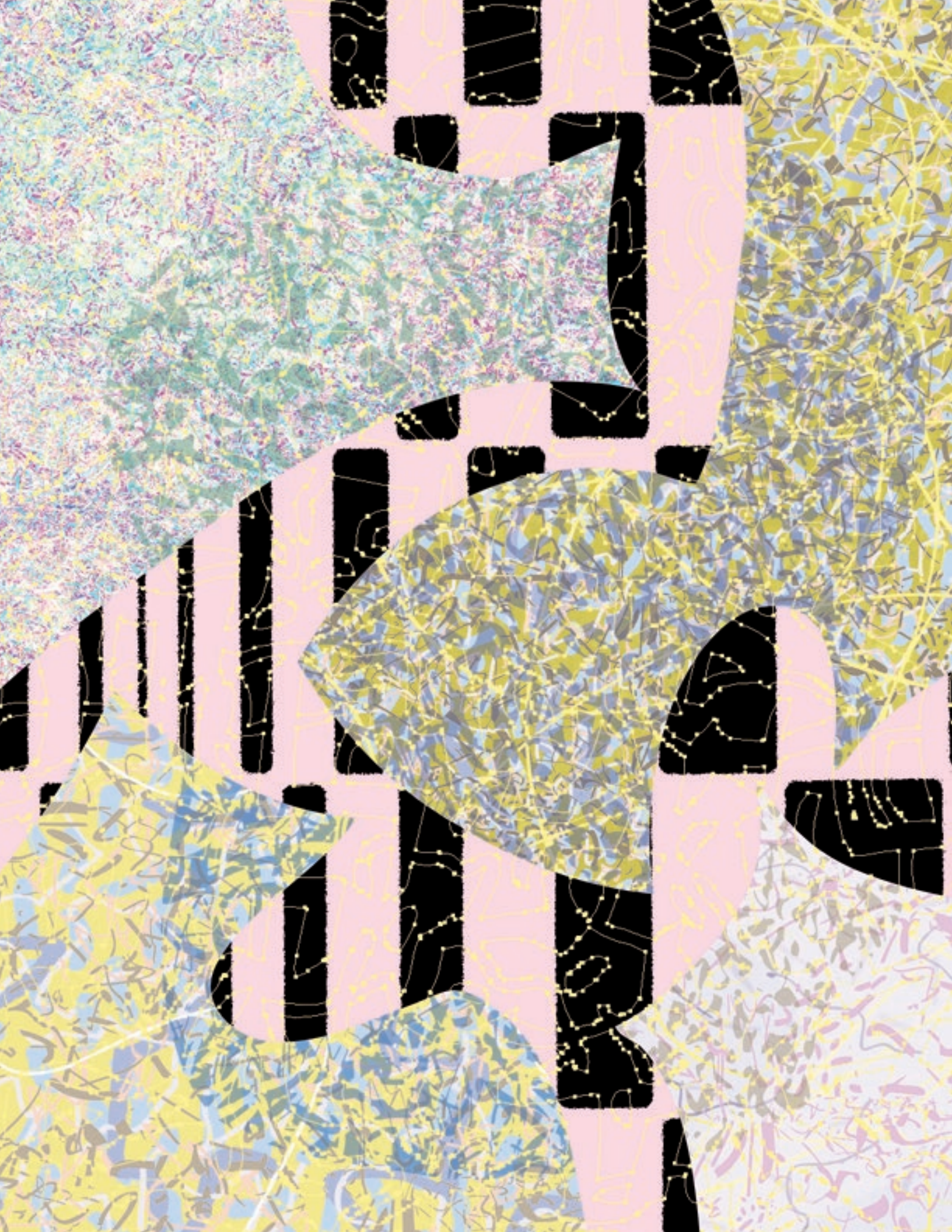
Wenn man es genauer analysiert, erkennt man, dass es vorrangig die Idealität ist, die diesen Effekt bewirkt. Aber zugleich ist zu bedenken, dass Idealität allein auch nicht ausreicht. Sie muss, wie Fichte und Schelling in ihren romantischen und idealistischen Schriften ausgeführt haben, eingebunden sein in Verstand (konzeptionelles Kalkül) und Gefühl. Das Schaubild auf dieser Seite skizziert dieses Denk-Modell.



Wenn eine Kunst überwiegend den Verstand anspricht, wie es z.B. beim Konstruktivismus, beim Minimalismus, bei der Op-Art und insbesondere bei der Concept Art der Fall ist, ergibt sich fast immer das, was ich

die Sättigung des Intellekts durch die Schönheit

nenne. Das befriedigt in hohem Maße die Affekt-Logik (Denken / Reflexion / Mind). Aber irgendwie bewirkt es nicht sehr viel mehr.



Es tut der Seele nicht gut. Es bleibt in der Dimension der Glückseligkeit neutral. Es schwingt sich keine helle Ekstase auf.

Aber eigentlich ist der Ansatz, der über den Verstand läuft, relativ nahe an dem Punkt, an dem z.B. die Evokation des Erhabenen funktionieren könnte. Warum?

Verstandes-Kunst hat in der Regel eine starke Affinität zum Sehen, d.h. zum Prozess der Wahrnehmung, denn es gilt:

Je mehr die Kunst ihre eigenen Mittel
zum Inhalt macht, umso deutlicher
verlagert sich der Kanal der Wirkung
von den Objekten zu den Wahrnehmungen.

Es ist seltsam. Wir wissen heute, dass immer dann, wenn die Wahrnehmung davon befreit wird, Objekte dieser Welt (Abbilder oder Phantasie-Bilder) wahrzunehmen, eine Zuwendung der Wahrnehmung zur Eigen-Dynamik geschehen oder verursacht werden kann: Dann beginnt die Wahrnehmung, den eigenen Wahrnehmungs-Prozess zu betrachten.

Und genau das erzeugt (übrigens relativ schnell und mühelos) eine Art Trance (genannt Space) und eine Distanzierung des aktuellen Bewusstseins von Begriffen und Denk-Akten. Und durch diese Distanzierung kommt es zu diesen spontanen Peaks der hellen Ekstasen.

Diese Peaks werden in der Regel kaum bewusst (also affekt-logisch) wahrgenommen, weil die kleinen Glückseligkeits-Highlights, die sich damit verbinden, fast immer schnell und fast immer ausschließlich im Überbewusstsein geschehen. Sie bleiben weitestgehend unbewusst.

Im Grunde sind alle Kunst-Konzepte, die den Aspekt der Wahrnehmung forcieren (also generell gesprochen L'art pour l'art), sehr dicht dran an einer visuellen Mythologie des Dritten. Und alle Konzepte, die konkrete Objekte der realen Welt abbilden, sind weiter davon entfernt.

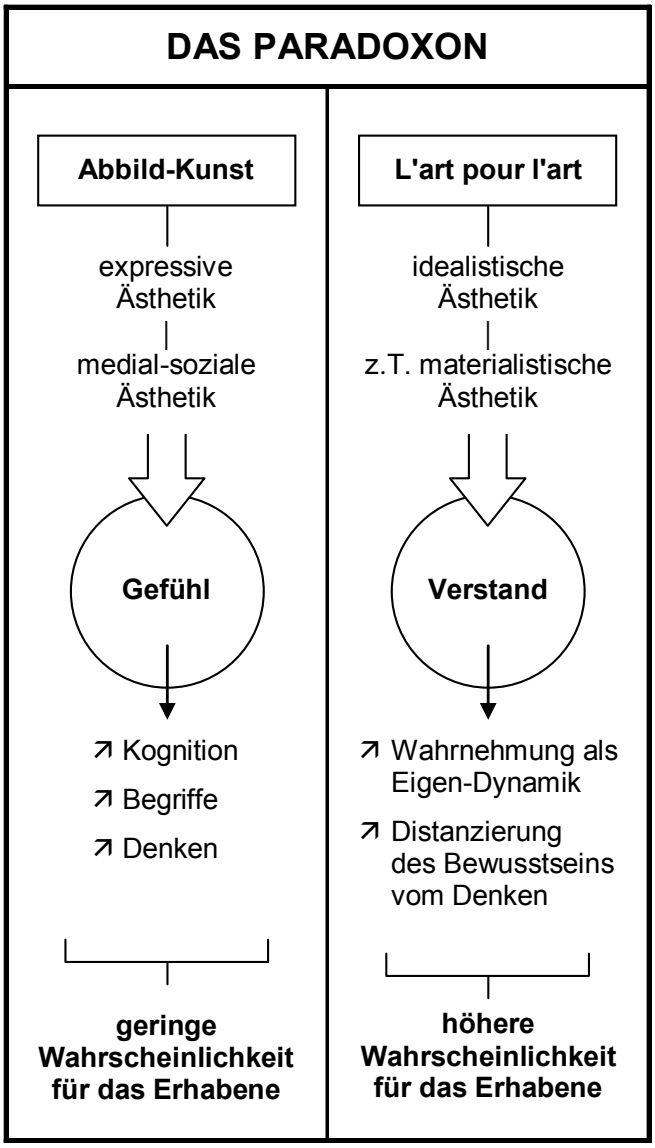
Abbild-orientierte Artefakte und Kunstwerke, die der expressiven und z.T. auch medial-sozialen Ästhetik folgen, sprechen überwiegend das Gefühl an. Und genau das wollen sie auch.

Aber … wiederum seltsam … erweckte Gefühle führen das Bewusstsein relativ automatisch und zwangsläufig in die Zone der Begriffe und der Analogien, d.h. der Worte und der Kognition. Also verstärken Gefühle die Ausblendung des Erhabenen. Warum?

Affekte gestalten Kognition.
Kognition favorisiert Worte.
Worte annullieren das Erhabene.

Kognition … basierend auf Begriffen und Worten … verstärkt außerdem alles das, was man als Reflexions-Prozess bezeichnet:

Das Ich reflektiert die Welt und verstärkt sich dadurch als soziales Selbst.

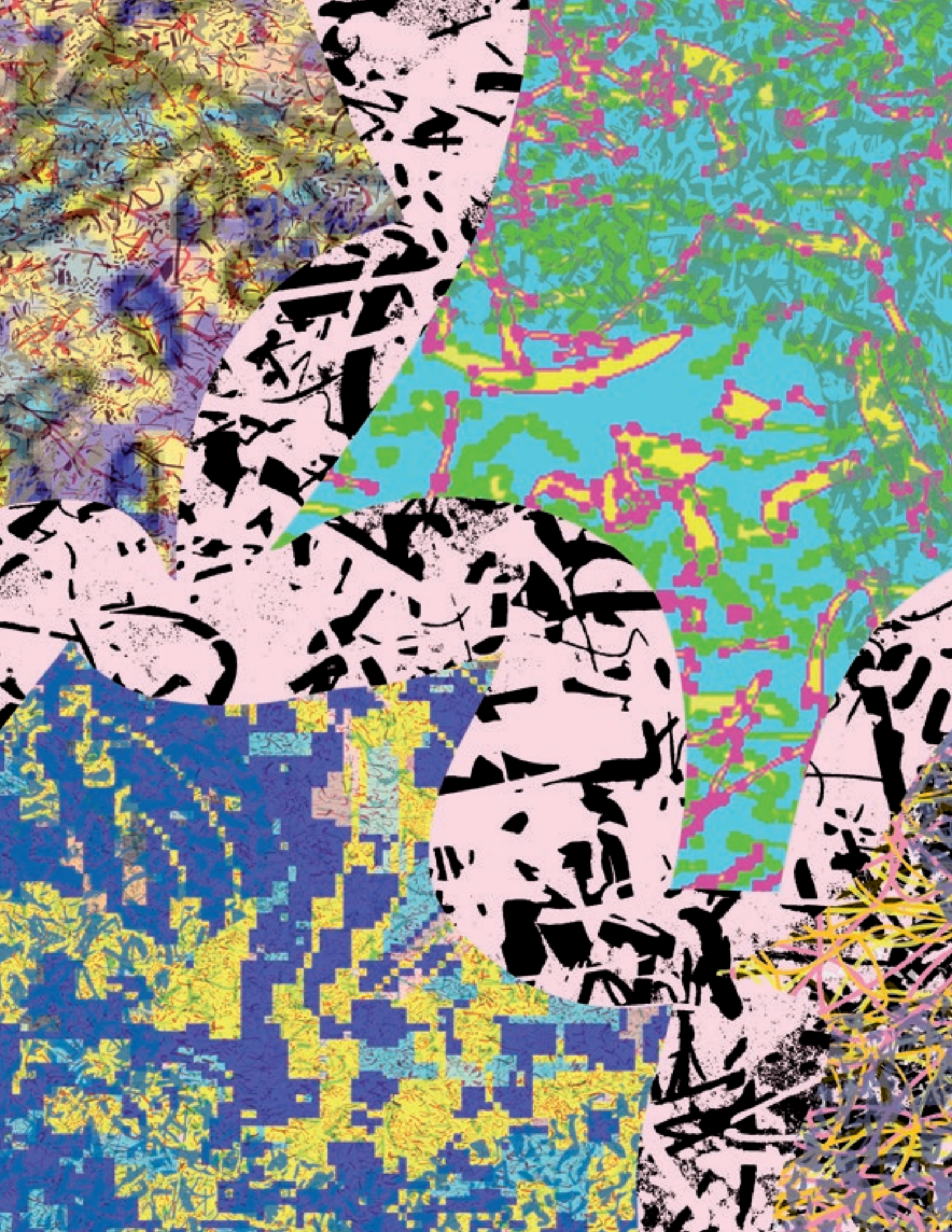


Wenn das geschieht, gelingt es dem Ich nicht, sich selbst in die Richtung seines "transzendenten Grundes" (Schleiermacher) zu bewegen. Der Weg zur Heimat des Subjekts wird blockiert. Das Schaubild auf dieser Seite skizziert diesen Gedanken.

Wir erkennen hier ein Paradoxon. Das, was als Kunst besonders akzentuiert die Gefühle anspricht, landet beim Denken und blockiert dadurch den Weg zum Erhabenen.

Das, was den Verstand anspricht, und zwar im Sinne eines visuell-konzeptionellen Kalküls, landet bei der Wahrnehmung und reduziert die Dominanz des Denkens, wodurch die Wahrscheinlichkeit erhöht wird, dass sich das Erhabene zeigen kann.

Wenn man die Wahrscheinlichkeit für die Evokation des Erhabenen und der damit verbundenen hellen Ekstase systematisch erhöhen möchte, sollte man sich breiter aufstellen,



und zwar im Sinne von Fichte und Schelling (siehe das Schaubild mit dem Titel "Die Einheit von Verstand und Gefühl in der Kunst"), d.h. als funktionelle Einheit von

Verstand
Gefühl
Idealität.

Innerhalb dieser funktionellen Einheit sollte die Idealität dominieren, wodurch sich die Gefühle qualitativ veredeln können. Sie werden ersetzt durch sentische Formen. Erst auf dieser Basis können künstlerische Konzepte entwickelt werden, die als

visuelle Mystik des Dritten
den Mind zu einer hellen Ekstase
führen können.

Und in diesem Kontext kann dann auch die Weiterentwicklung der Ästhetik realisiert werden, nämlich zu einer

transversalen Ästhetik.

Wir erkennen an dieser Stelle, wie wichtig es für die Kunst sein könnte, sich dem Konzept der Ekstase zu nähern. In der Philosophie haben besonders der Deutsche Idealismus und die Frühromantik versucht, diesen Weg begehbar zu machen … zumindest für das spekulative Denken (Metaphysik). Schelling hat aus diesem Grund die Idee der

"ekstatischen Vernunft"

konzipiert, verstanden als

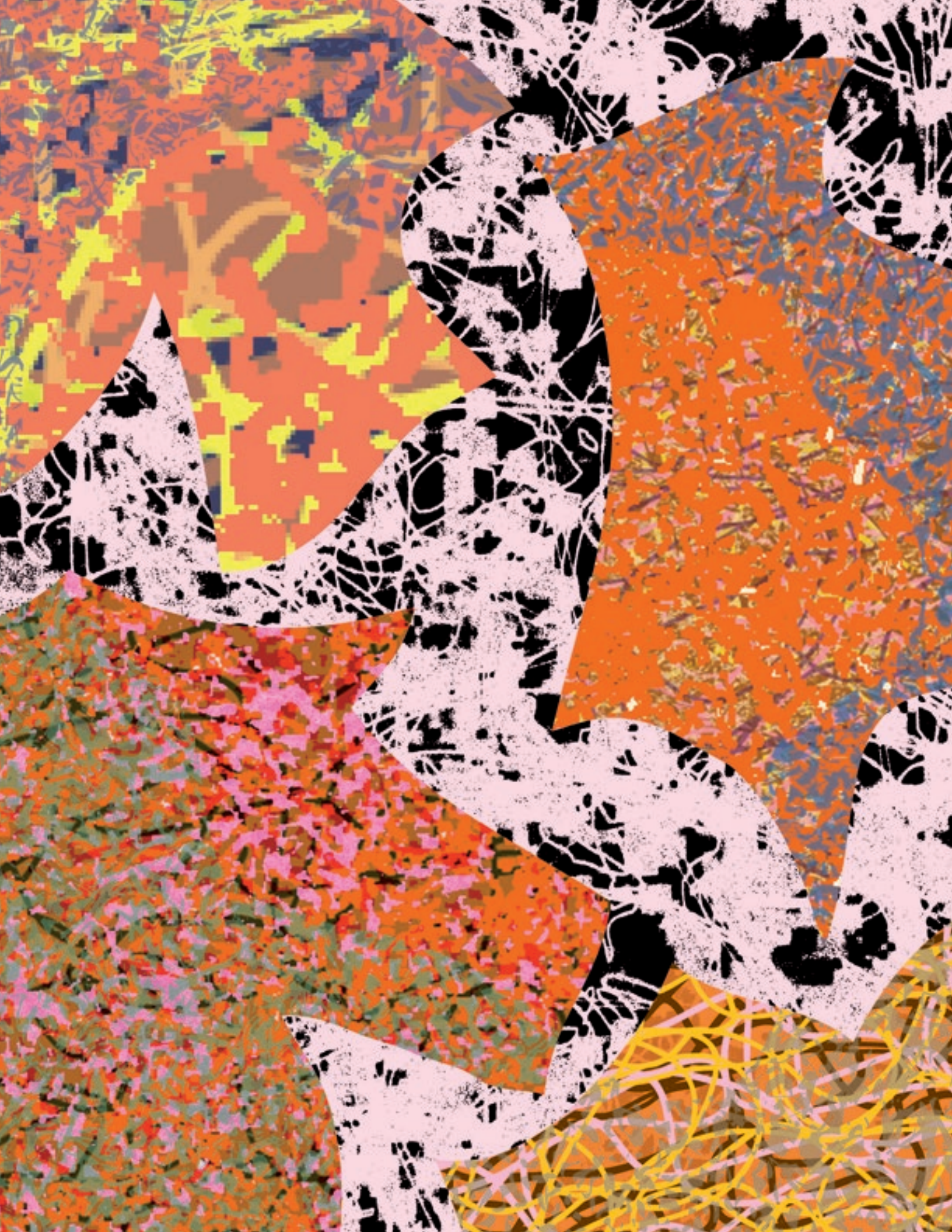
ein Denken, das
gegen sich selbst denkt.

In diesem Kontext haben einige Denker des Idealismus darauf hingewirkt, dass man dafür

die Herrschaft des Begriffs
brechen muss.

Wenn das Denken so gegen sich selbst denkt, dass das Denken immer mehr befreit wird von den Worten und Begriffen … so die Theorie …, könnte es möglich werden,

dass der Mensch das Absolute
denken kann.



Mir persönlich ist diese idealistische Ambition sehr sympathisch, zeigt sie doch, wie sehr die damaligen Philosophen geahnt hatten, dass das Eigentliche (Nagual) erst hinter den Begriffen erlebbar werden könnte. Aber: Man wollte unbedingt bei der Philosophie und dem rationalen Denken bleiben. Man wollte versuchen, bei "dem objektiven Geheimnis der Mystik" (Hindrichs) anzukommen, trotz des Wissens, dass das Objektive der Mystik singulär-privatistisch ist und damit nicht system-tauglich für die akademische Welt.

Die Bemühungen der frühromantischen und idealistischen Denker könnten trotz vieler ungeklärter Details und unklaren Zielsetzungen wichtig für die Zukunft der Kunst sein, weil man hier, wie bereits beschrieben, engagiert versucht hat, mit den Mitteln des Intellekts und des Denkens denjenigen höchsten Punkt zu erreichen, an dem der menschliche Geist rüberspringen kann zum Erhabenen … direkt … unmittelbar … sozusagen vom menschlichen Geist zum großen Geist der Schöpfung und des Absoluten.

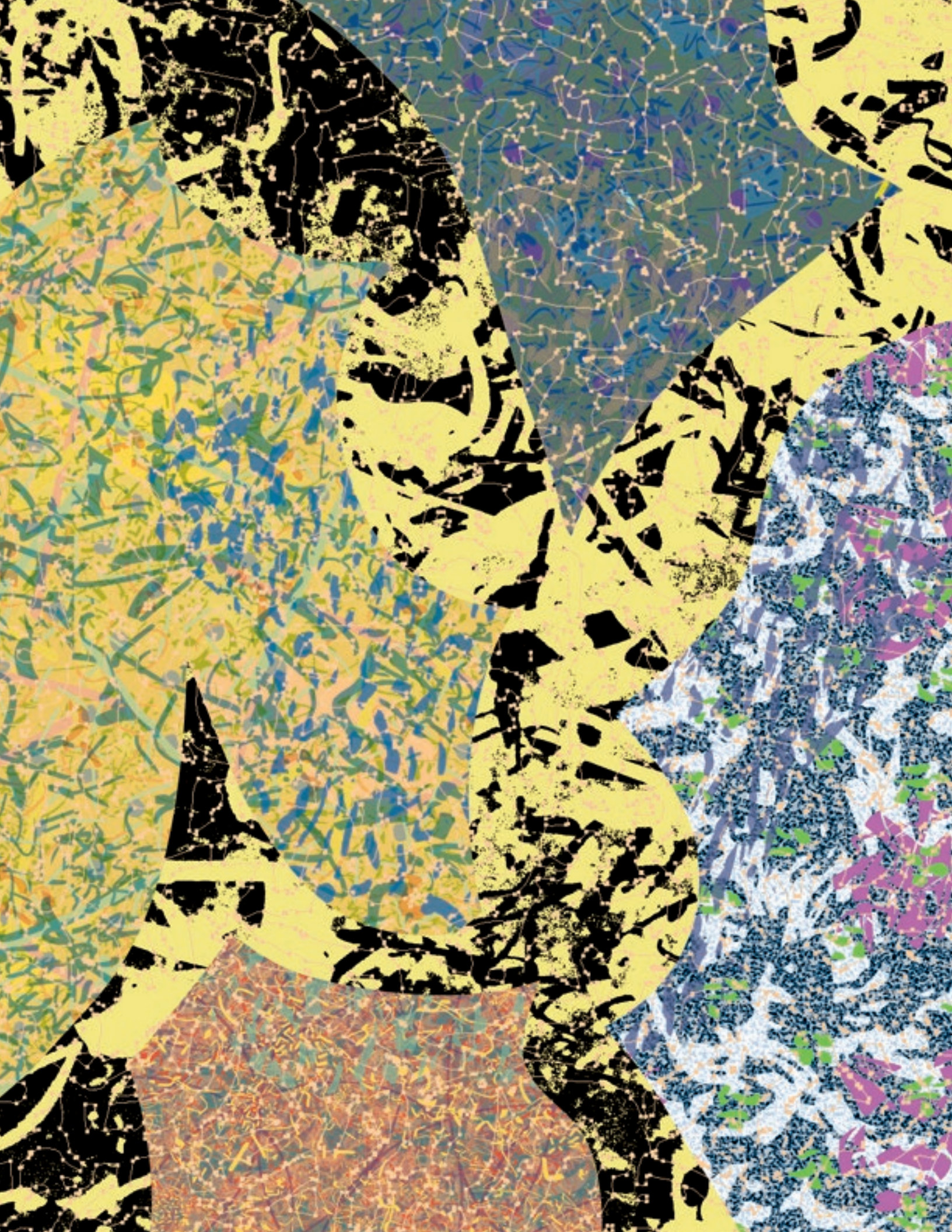
Was die transversale Ästhetik davon lernen oder übernehmen kann, ist folgendes:

- Das Subjekt (das Ich) ist "heimatlos" (Novalis). Es sucht den Weg zu seiner Heimat (Nagual).
- Das denkende Subjekt ist für sich genommen leer (nach Kant). Das, was ein Subjekt denkt, entwirft und formt sein soziales Selbst.
- Das, was das Subjekt als Handlung in der Welt vollzieht, prägt und verstärkt das soziale Selbst. Durch die Antworten der Welt auf das Handeln in der Welt reflektiert und formiert sich dasjenige soziale Selbst, das wir als "Ich" erleben.
- Dieses soziale Selbst kann den Weg des Ich’s zu seiner Heimat blockieren. Je kraftvoller und formierter das soziale Selbst wird, umso rigider wird das Absolute aus dem Subjekt ausgegrenzt.
- Damit wird ein Prozess gefördert, der von Hindrichs wie folgt beschrieben wird:

Die Heimatlosigkeit des Ichs
verursacht seine ständige
Selbst-Verletzung".

Wenn man dieser These folgt, wird vielleicht erkennbar, warum es so wichtig ist, dass die Kultur Instrumente entwickelt und Hilfen bereitstellt, die in der Lage sein könnten, diejenige Latenz, die in jedem Menschen unverletzbar existent ist, von außen zu fördern … diejenige Latenz, die den Keim der Selbst-Liebe, der Freiheit und der hellen Ekstase als Möglichkeit in sich trägt. Diese Latenz ist

das Dritte.



Ich habe einige wichtige Faktoren, die das Dritte kennzeichnen, bereits beschrieben. Was hier zu ergänzen wäre, ist die folgende Tatsache:

Das Dritte wird im Individuum erweckt
und verstärkt durch Idealität.

Für die Kunst bedeutet das:

- Wenn ein Artefakt überwiegend nur die Vernunft anspricht … in idealer Form als "reiner Geist" (Mondrian) …, wird das Dritte nicht erweckt. Es fehlt die Idealität.
- Wenn ein Artefakt überwiegend nur das Gefühl anspricht … in idealer Form als innovative Sensation oder Provokation …, wird das Dritte ebenfalls nicht erweckt. Es fehlt die Idealität.

Transversale Ästhetik und Space-Machines sind ohne Idealität nicht denkbar und machbar. Somit stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln es gelingen könnte, Idealität in die visuell-materiellen Konditionen eines Kunstwerks einzubringen. Werfen wir wiederum einen Blick auf die frühromantischen Thesen und idealistischen Konzeptionen. Wir können sehen, dass wir da nicht sehr fündig werden.

Eine der brauchbarsten Thesen ist sicher die, dass die unstillbare Sehnsucht des Ichs, seinen transzendentalen Grund (Heimat) zu entdecken und zu erreichen, eine enorme und stabile mentale Kraft ist, die ganz grundsätzlich genutzt werden kann … sowohl für das Denken, das gegen sich selbst denkt, wie auch für die Bereitschaft, sich für die Mechanismen der Kunst zu öffnen. Hierzu einige Aspekte:

- Menschen, die mit einer erhöhten Transformations-Bereitschaft ausgestattet sind, produzieren von sich aus eine Wir-Disposition, die sie in die Kunstwerke hineinprojizieren.
- Diese Wir-Disposition existiert im Betrachter der Kunst. Sie wird erweckt, wenn das Kunstwerk es schafft, den Wahrnehmungs-Prozess des Betrachters auf den Sofort-Space umzulenken.
- Dieser Sofort-Space, der eine Wahrnehmungs-Trance ist, reduziert die Stringenz der Denk-Prozesse. Aus der Sicht des Deutschen Idealismus ist das von großer Wichtigkeit, weil aus seiner Sicht

das Ich nur dann den Weg zu seiner Heimat
finden kann, wenn "die normalen Vollzüge des Denkens
durchbrochen werden können" (Hindrichs).

- Nach den Konzepten des Deutschen Idealismus kann das Denken dann am besten "von sich weg gehen" (Hindrichs), wenn es zu einem anderen Wesen oder zu einem anderen Subjekt gehen könnte. Das Denken will nicht und kann nicht brutal gestoppt werden im Sinne einer Unterdrückung. Es kann auch nicht getötet oder mundtot gemacht werden.

Das Denken konstruiert das Subjekt. Wenn das Subjekt in seine Heimat eintreten will, kann es das Denken nicht zu seinem Feind erklären oder töten. Das Subjekt … also das Ich … würde gegen sich selbst kämpfen, statt zu sich selbst, d.h. zu seiner Heimat, zu gehen.

Also braucht das Ich ein Denken, das "in einem Anderen ist" (Hindrichs), während das Ich (ohne Denken) seine Heimat sucht. Das ist exakt das transversale Konzept.

Damit das Denken bei "einem Anderen" sein kann, braucht es ein Wir … aber diesmal nicht als Wir-Projektion, die der Betrachter als sein Suchen in ein Artefakt hineinprojiziert, sondern zusätzlich als

reale Botschaft im Bild.

Man erkennt also: Damit Transversalität geschehen kann, braucht es ein zweifaches Wir ... das Wir, das der Betrachter projiziert und das Wir, das in einem Kunstwerk lebendig ist. Aus dieser Sicht sollte es ein Anliegen der transversalen Ästhetik sein, bei der Herstellung von Space-Machines

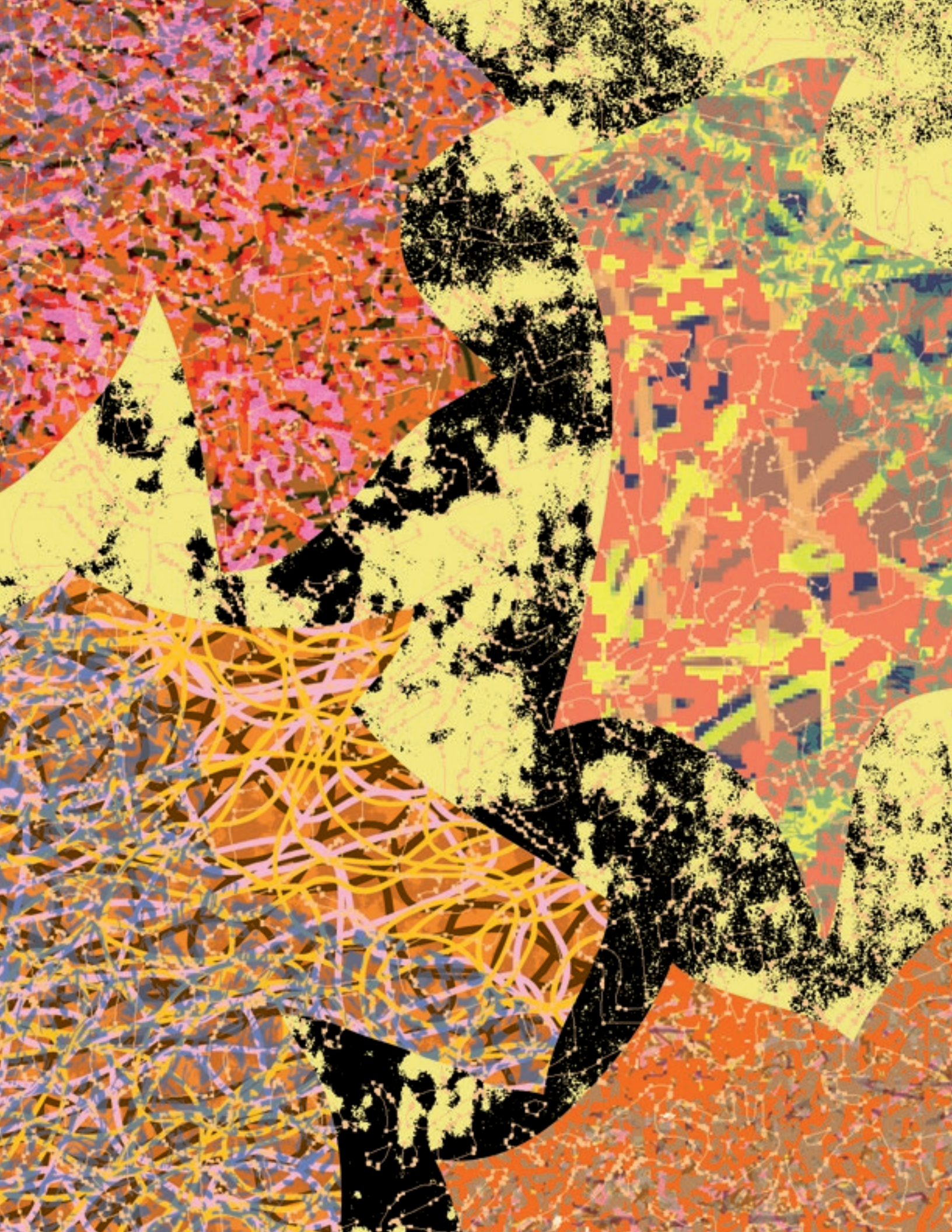
ein lebendes Wir im Artefakt

präsentieren zu können.

Im Zentrum der bisher vorgetragenen Argumente steht sicher die Beziehung zwischen dem Dritten und dem Wir. Lassen Sie uns das etwas näher betrachten.

Wenn ein Bild so konzipiert worden ist, dass es kein Drittes enthält, kann es auch kein Wir anbieten, das den Betrachter ermuntert, sich mit seinem Wir in dieses Wir zu integrieren. Das Bild bleibt dann steril, weil es keinen Aspekt der Co-Evolution organisieren kann. Das bedeutet:

Das Wir im Bild
wird vom Dritten erzeugt.



Wenn dieses Wir im Bild existent ist … als Angebot …, kann es zu einer echten Begegnung kommen, d.h. zu einem Wir, das sich als Co-Evolution vollendet. Das bedeutet:

Das Wir des Bildes vereint sich
über das projizierte Wir mit dem Ich
des Betrachters.

Es entsteht dadurch ein höheres Wir.

Dieses höhere Wir ist wichtig. Es erzeugt einen geistigen Kanal, den das normale Ich (das soziale Selbst) benutzen kann, um den Weg vom Jetzt-Ich zum transzendenten Grund, d.h. zum "heiligen Ich", gehen zu können. Das Ankommen bei sich selbst, ohne sein eigenes Selbst, braucht diesen Kanal ... braucht dieses höhere Wir. Insofern sind wesentliche Aspekte der Frühromantik und des Idealismus davon abhängig, ob Kunst in der Lage ist, dasjenige Wir zu formen und zur Kooperation anzubieten, das das höhere Wir gebären kann.

Dieses Konzept mag der Grund dafür sein, dass gute Kunst oft als "wirklich schön" erlebt wird, während man zugleich erlebt, dass irgendetwas fehlt, weil "nichts mit mir geschieht", so ein wörtliches Zitat einer Person beim Betrachten eines Kunstwerks mit einer ganz eindeutig delikaten Ästhetik. Weiter sagte diese Person:

"Das Bild ist zwar wirklich schön.
Aber es macht mich nicht glücklich."

Wenn es glücklich machen soll, muss in dem Bewusstsein der betrachtenden Person diese Herstellung des höheren Wir geschehen:

Die Entstehung des höheren Wir
erzeugt Glück.

Also kommen wir hier zu drei relevanten Fragen:

1. Wie erzeugt man das Dritte in einem Kunstwerk?
2. Was formt das Dritte zu einem stabilen und zugleich offenen Wir-Angebot (für alle zu jedem Zeitpunkt gültig)?
3. Wie reagiert der Betrachter und sein Ich auf das Wir im Kunstwerk?

Beginnen wir mit der ersten Frage. Aus der Sicht der hier vertretenen Noeterik ist die Erzeugung des Dritten und die anschließende Implementierung im Artefakt ein Aspekt des

Mind Designs ... also eine gezielte Bewusstseins-Formung, die man bewusst unabhängig von dem reaktiven Bewusstsein vollzieht. Als Erläuterung dazu:

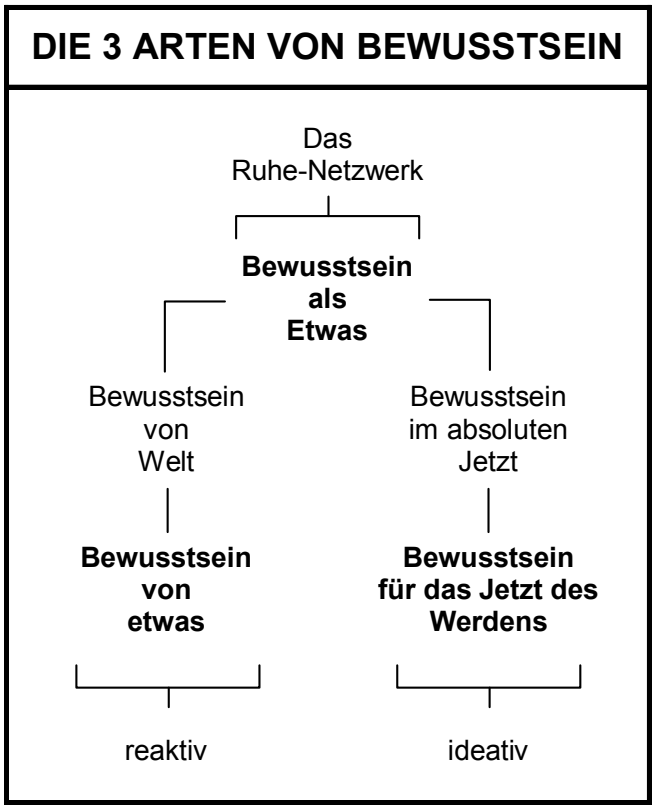
- Jedes Handeln in der Welt erzeugt automatisch ein reaktives Bewusstsein, basierend auf Intention und Reflexion. Das reaktive Bewusstsein ist auf Realität (Tonal) fokussiert. Es ist das Bewusstsein von etwas.

- Unabhängig davon gibt es ein Bewusstsein, das man in der Neuroforschung "das Ruhe-Netzwerk" nennt. Dieses Netzwerk erzeugt im Mind ein Bewusstsein, das dem Menschen inhaltlich nicht bewusst ist. Es ist dasjenige Bewusstsein, das sich an das Bewusstsein als Etwas koppelt. Dieses Bewusstsein ist auf Schöpfung als Vollzug von Leben (Nagual) fokussiert. Es ist ein durchaus persönliches Bewusstsein, das aber frei von Handlung (Reflexion) ist.

- Es gibt ein drittes Bewusstsein, das sich deutlich an Handlungen und Reflexionen ankoppeln kann, ohne jedoch zu einem reaktiven Bewusstsein umgewandelt zu werden.

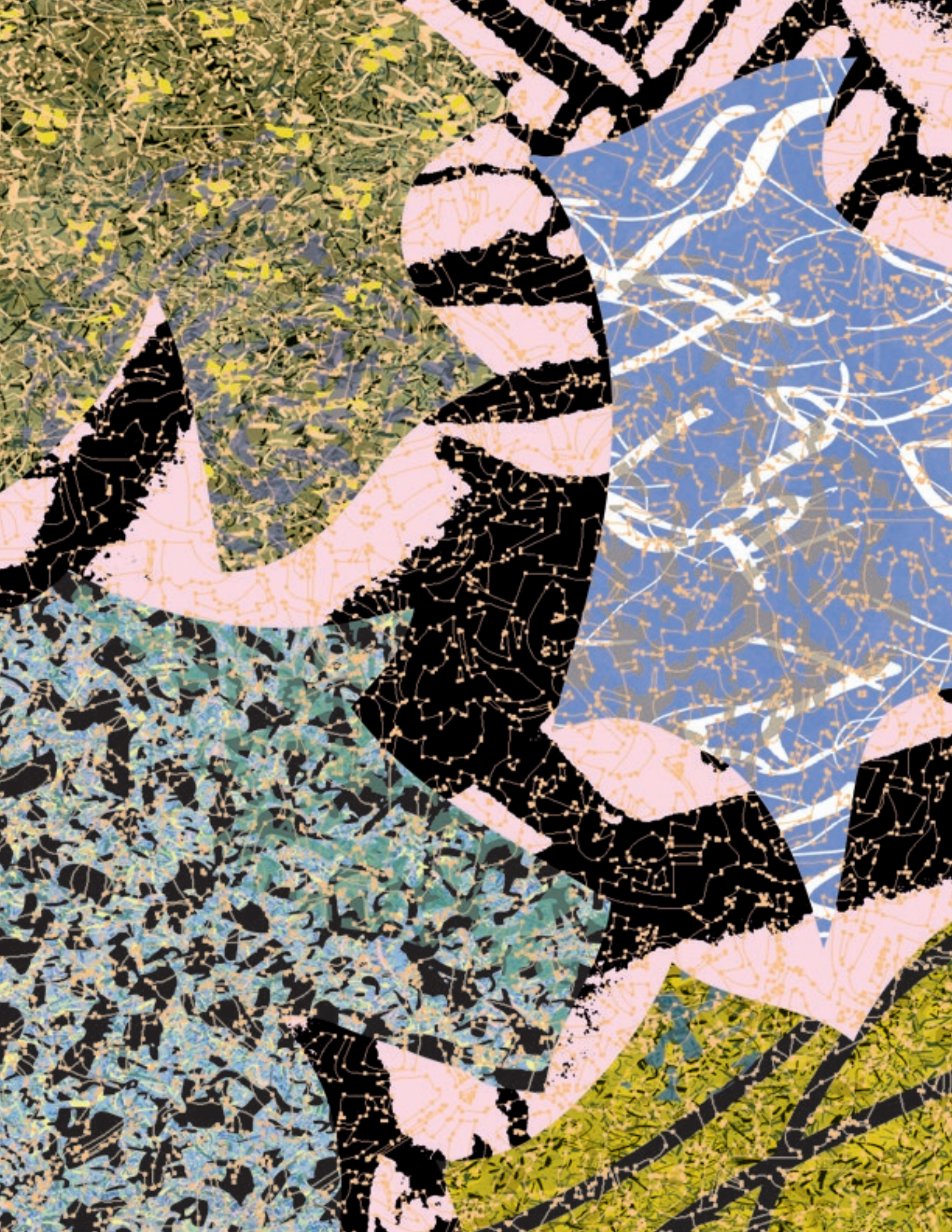
  Das ist das ideative Bewusstsein. Es ist ein Bewusstsein, das vorrangig das Jetzt des Werdens zum Inhalt hat, basierend auf der Präsenz des absoluten Jetzt.

Das nebenstehende Schaubild skizziert diese drei Formen des Bewusstseins.



Wenn man das Dritte erleben möchte, sollte man im ideativen Bewusstsein sein. Wenn man als Künstler dieses Dritte in ein Kunstwerk integrieren möchte, sollte man beim "Machen" des Kunstwerks ebenfalls in diesem ideativen Bewusstseins-Zustand agieren.

Also stellt sich die Frage, wie man diesen ideativen Status in seinem Mind aufbauen (etablieren) und erwecken (aktivieren) kann. Dazu ist nach meinen Beobachtungen eine doppelte Intention erforderlich, und zwar in Form einer grundsätzlichen (also existenziellen) Entscheidung. Die erste Intention zielt darauf ab, sein Leben und seine Fähigkeiten kontinuierlich für die Vermehrung und Durchsetzung von Freiheit einzusetzen. Die zweite Intention ist darauf ausgerichtet, der All-Liebe mehr Präsenz und Einfluss in der Welt zu verschaffen.



Also Freiheit und All-Liebe. Wenn ein Mensch in der Lage ist, sein Leben für diese beiden Ideale zu verpflichten, entsteht eine Haltung ...

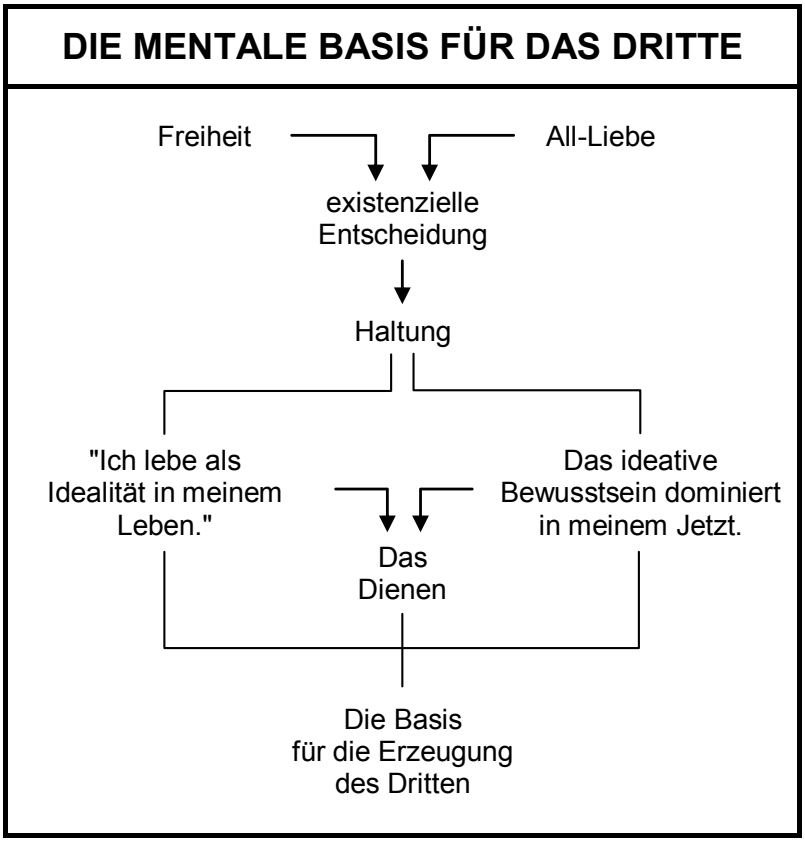
… die Haltung der Idealität.

Wenn ein Mensch in dieser Haltung sein Leben gestaltet (das ist das, was in der Noeterik "das Dienen" genannt wird), verwandelt sich nicht nur das Leben, sondern auch die innere Struktur des persönlichen Bewusstseins:

Man lebt als Idealität.

Das ideative Bewusstsein dominiert das Jetzt-Bewusstsein.

Das nebenstehende Schaubild versucht das zu skizzieren.

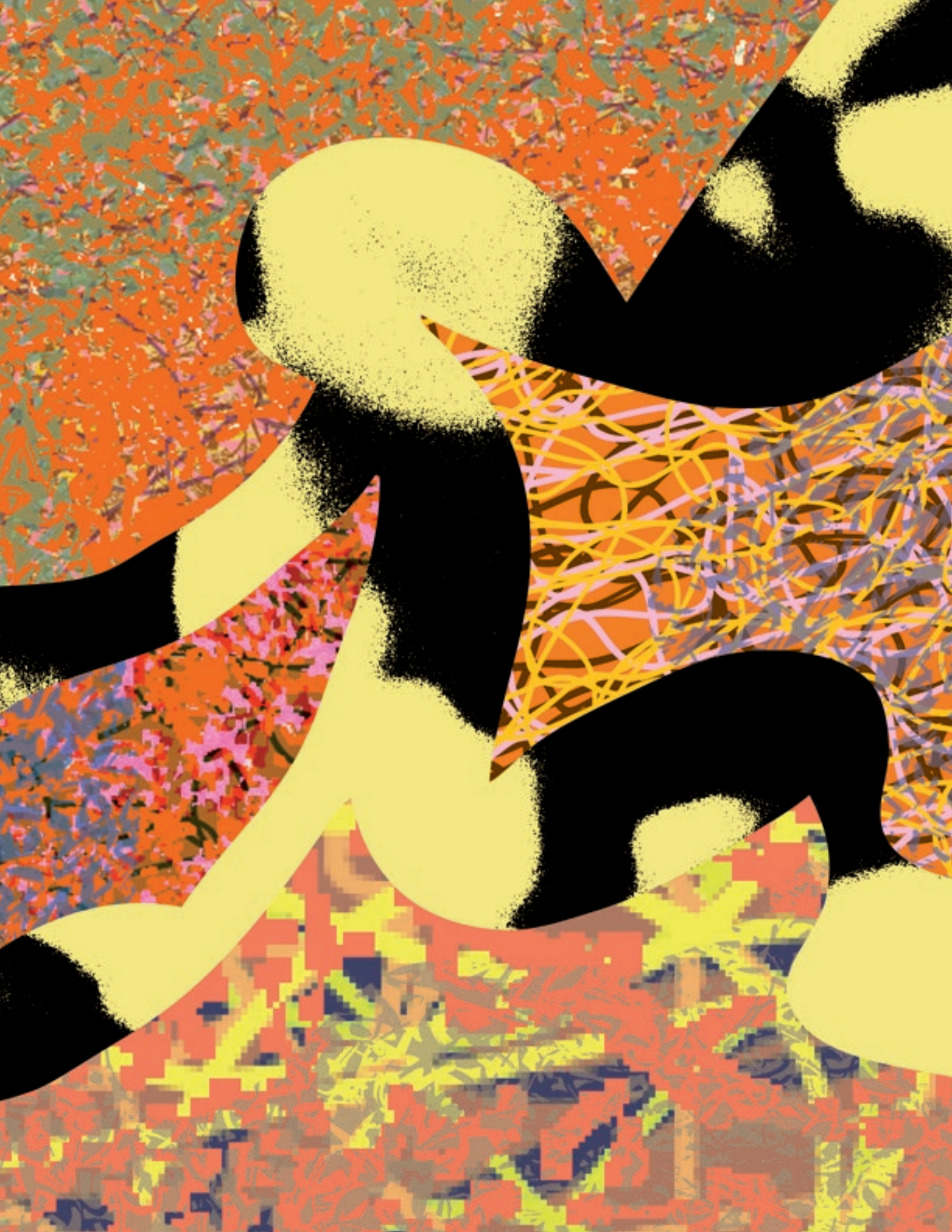


Das Dritte kann man in ekstatischen Höhen erleben, z.B. als einen Akt der Selbst-Erlösung ("Gnade"). Man kann das Dritte aber auch "weltlich machen". Das geschieht durch die soeben beschriebene existenzielle Entscheidung, die dann über das Etablieren einer Haltung zu einem Dienen im Alltag wird.

Man könnte versuchen, es wie folgt zu konkretisieren:

- **Das ekstatische Erleben des Dritten ist noch kein Wir. Es ist "für mich" da, und noch nicht für die anderen.**
- **Erst das dienende Erleben des Dritten erzeugt das Wir. Dieses Erleben geschieht zwar in mir, aber es ist für die anderen da … also "für Dich".**

Man erkennt an dieser Stelle die Wichtigkeit des Künstlers für die Erzeugung des Wir im Artefakt:



- Wenn ein Computer mehr oder weniger autonom ein schönes Bild erzeugt, existiert nur ein extrem schwaches Wir … lediglich verursacht durch den zugrunde liegenden Programmierungs-Prozess.

  Konkret: Vor mir liegen als Foto einige schöne Bilder von dem japanischen Philosophen-Künstler Hiroshi Kawano. Optisch sehr delikat. Sie werden derzeit im Karlsruher Zentrum für Kunst- und Medien-Technologie (ZKM) ausgestellt. Man sieht eine eindrucksvolle Ästhetik als "Tanz der Codes" … vollzogen von speziellen Programmen in Computern. Also Computer-Kunst. Computer als kreative Künstler.

  Aber: So schön sie auch aussehen, sie beseelen meine Seele nicht. Leere Ästhetik … leer, weil wenig Wir:

  Computer versagen beim Wir.

- Wenn ein Künstler ein schönes Bild malt, wird der "Wir-Anteil" deutlich größer. Wenn der Künstler sehr selbstbezogen ist, wird das Wir in seiner Präsenz schwächer. Je mehr Idealität und Altruismus ein Künstler mit seiner künstlerischen Leidenschaft verbinden kann, umso deutlicher formt sich das Wir zu einem Angebot an den Betrachter.

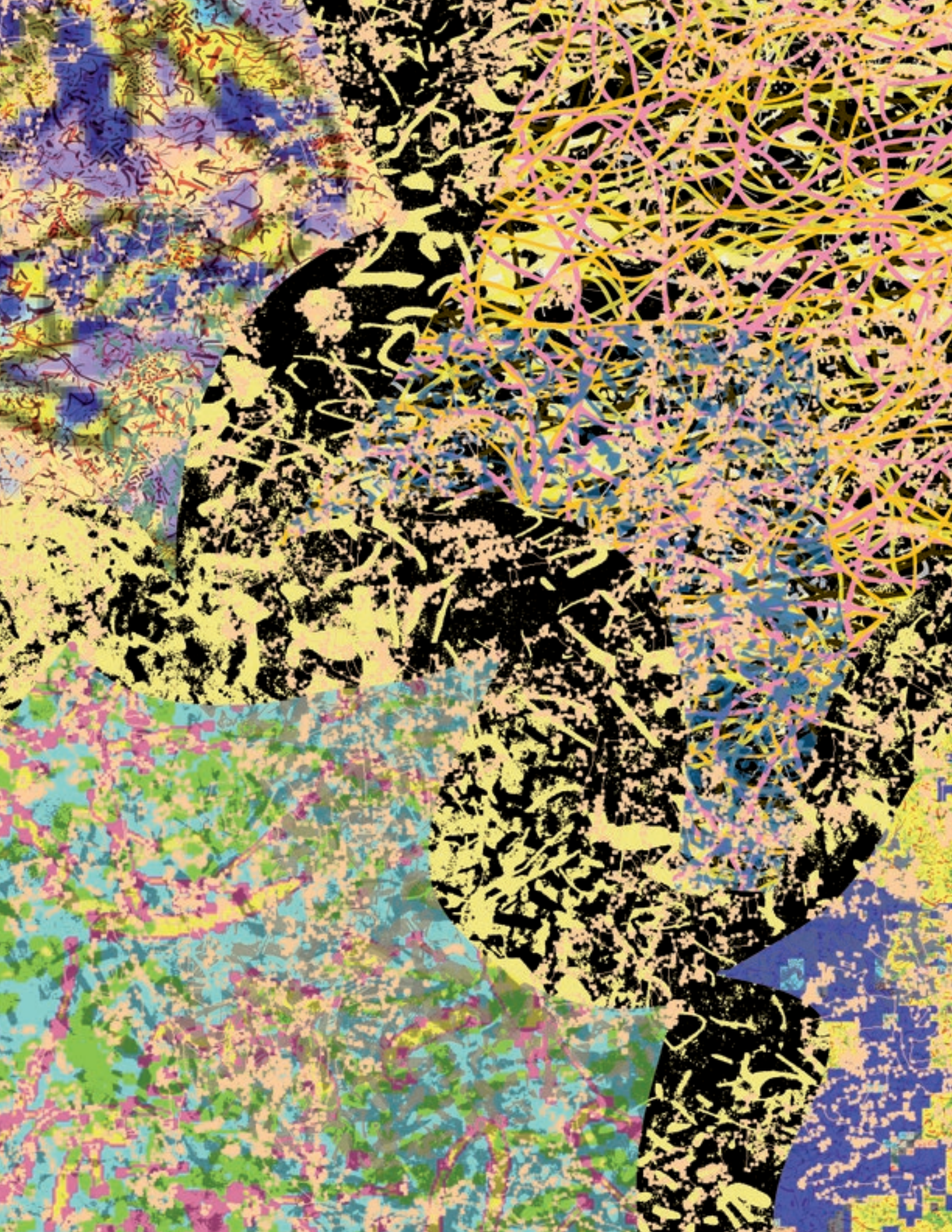
Es ist der Weg vom Neutrum über das Ich zum Du und zum Wir. Und dieser Weg vollzieht sich von der Empathie zum Dienen.

Die Anthropologie und die Neurobiologie haben zum Thema der Empathie und der Ich-Bildung inzwischen einiges Material bereitgestellt. Demnach sieht es so aus, dass der Werde-Prozess des Menschen zwingend das Du und das Wir braucht … vollzogen mit anderen Menschen:

"Der Mensch wird am Du zum Ich"
(Martin Buber).

Der Kern einer jeden Ich-Identität beruht auf dieser "dyadischen Beziehung" (Hinderk M. Emrich). Unser normales Ich (also unser soziales Selbst) lebt von den Antworten der Menschen und der Welt auf unser Handeln in der Welt. Das Ich und die Anderen existieren untrennbar in diesem tonalen Wir.

Es gibt aber noch eine weitere dyadische Beziehung. Sie existiert eher verborgen. Es ist diejenige Beziehung, die die Quelle für jede Form von Selbst-Liebe ist. Es ist die Beziehung zwischen dem Jetzt-Ich (dem sozialen Selbst) und dem transzendentalen (heiligen) Ich. Das



Jetzt-Ich, das unser normales Ich ist, hat zwar Angst vor seinem eigenen transzendentalen Grund, aber zugleich existiert diese intensive Sehnsucht: Das Jetzt-Ich will sich mit seiner Heimat vereinen. Diese Sehnsucht ist unsere Selbst-Liebe.

Es gibt eine Sentenz dafür, die ich im Rahmen meiner Seminare für MIND DESIGN einsetze. Sie lautet:

"Ich liebe mich, denn ich bin
frei von mir."

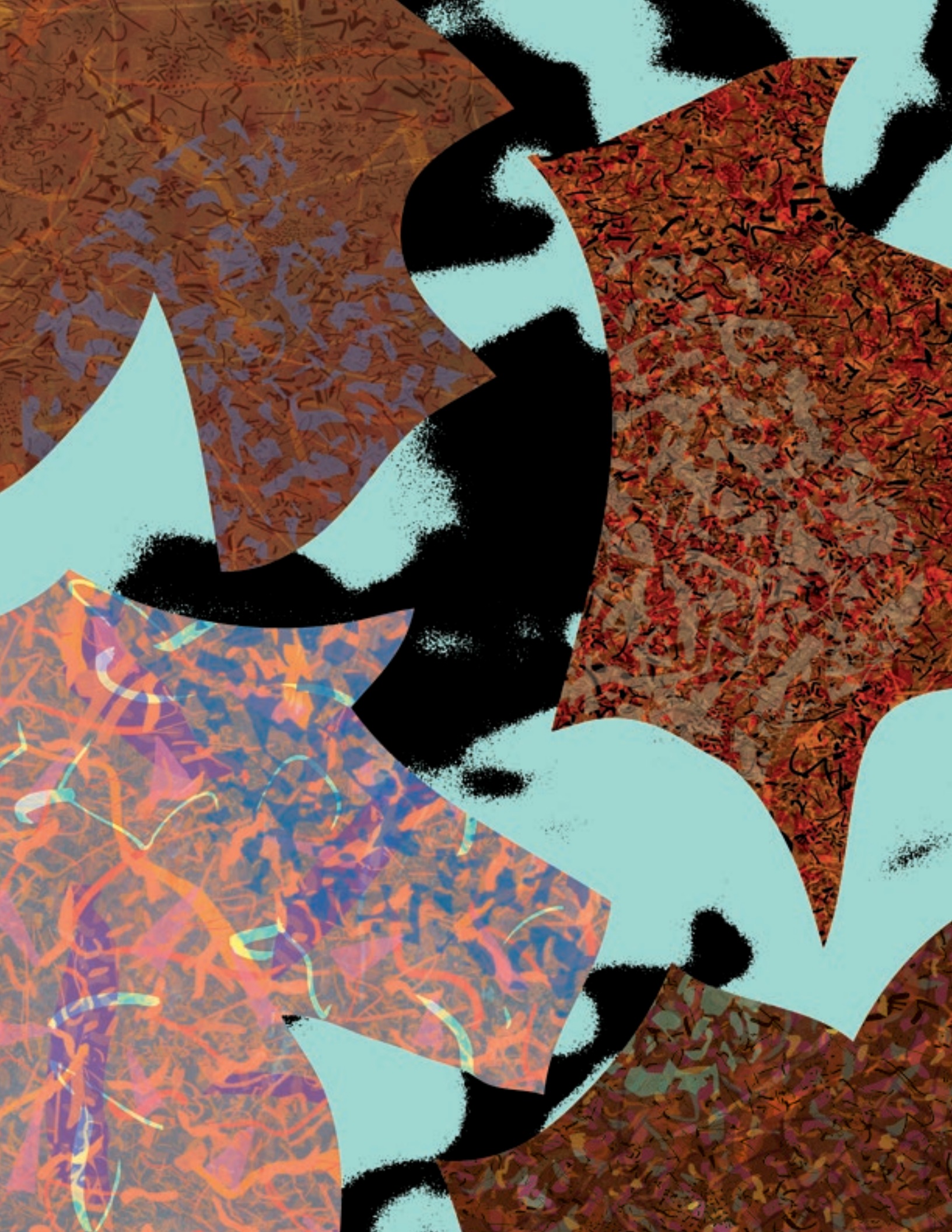
Wenn diese Selbst-Liebe erfolgreich aktiviert wird, geschieht folgendes: Mein Jetzt-Ich erlaubt mir, dass ich zu meinem heiligen Ich gehe. Ich darf ankommen bei mir selbst, ohne mein eigenes Selbst. Ankommen. Heimat darf sein.

Es ist der Vollzug dieser Selbst-Liebe, der einen Menschen befähigt, sich selbst und sein Leben in der Idealität zu vollziehen. All-Liebe beginnt mit Selbst-Liebe. Freiheit beginnt mit Selbst-Achtung. Und der Friede mit der Welt (der ja im Grunde ein Friede mit dem Leben ist) wird geboren von Selbst-Liebe und Selbst-Achtung. Wenn also Künstler gegen die Welt protestieren und wütend auf die Realität sind (was oft mehr als berechtigt ist), und wenn sie diese Energien zum Inhalt und zur Ambition ihrer Kunstwerke machen, erlöscht das Momentum der Idealität. Dadurch werden die Kunstwerke arm ... sie tragen das Erhabene nicht mehr in sich.

Insofern ist die Idealität, die ein Künstler leben sollte, um eine "große Portion des Erhabenen" in sein Kunstwerk implementieren zu können, hier verankert.

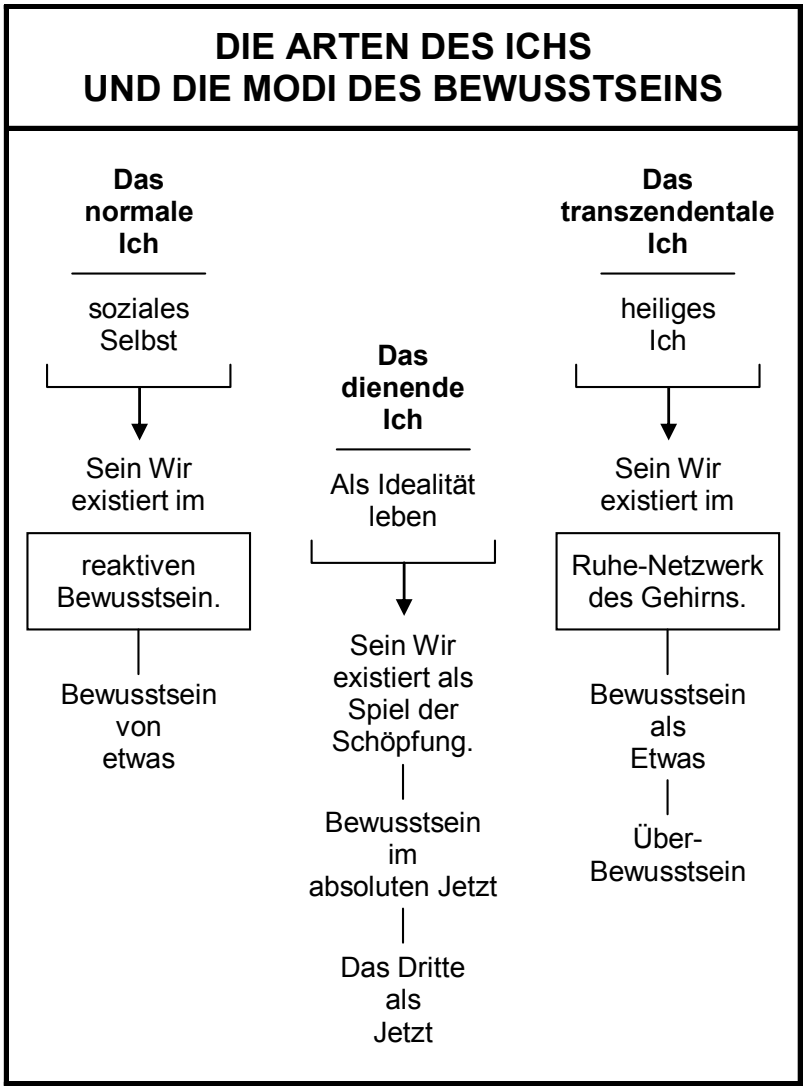
Wenn ein Künstler die besagte "große Portion des Erhabenen" in sein Kunstwerk einbringen möchte, muss er fähig sein, als Idealität zu leben. Das ist weit entfernt von Gesellschafts-Kritik, Protest und kultureller Agitation. Durch eine gelebte Idealität fließt das Erhabene in das Kunstwerk ein. Man kann das Erhabene nicht fotografieren, inszenieren oder mit dem Pinsel malen.

Das Erhabene wird zum Impetus für das Wir und "das Dritte". Das Erhabene, das in einem Kunstwerk lebendig ist, verbindet das Bewusstsein des Betrachters mit dem stillen Wissen und verbindet das Jetzt-Ich der Person mit seiner transzendentalen Heimat.



Damit das alles geschehen kann, hat der Künstler sich und sein Leben in das Kunstwerk einzubringen. Und dieses Einbringen gelingt am wirkungsvollsten über eine Idealität, die vom Künstler eal, d.h. im Alltag, gelebt wird. Damit aber diese Alltags-Qualität entstehen kann, benötigt der Künstler ein hohes Maß an Selbst-Liebe und Selbst-Achtung. So schließt sich der Kreis:

Das, was das Kunstwerk bewirken soll, muss der Künstler bereits erreicht haben.



Auch das transzendentale Ich (also das heilige Ich) lebt von Antworten. Aber von anderen Antworten … von den Antworten der Schöpfung, die sich im Jetzt-Feld anbieten (als Hilfe und Fürsorge). Somit ergibt sich zusammenfassend folgendes Bild, wie es das Schaubild auf dieser Seite zeigt.

Es geht nicht ohne Wir. Das Wir für das normale Ich existiert im reaktiven Bewusstsein. Es wird also permanent von der "Affekt-Logik" (Ciompi) hergestellt. Das Wir für das transzendentale Ich ist im Grunde immer außerhalb von uns, d.h. scheinbar abgetrennt von unserer Identität. Es ist da, wenn sich unser Mind in das Ruhe-Netzwerk des Gehirns integriert. Aber immer dann, wenn das geschieht, sind wir als reflektierender Beobachter draußen (nicht bewusst).

Also ist das Wir für das Heilige in uns subjektiv kein Wir. Deshalb benötigen wir den Zugang zum Überbewusstsein und zum stillen Wissen. Und deshalb gibt es vermutlich die niemals endende Sehnsucht der Menschen "nach dem Da-Draußen" ... was immer man sich darunter vorstellt.

Wenn nun ein Mensch über das dienende und somit ideative Bewusstsein verfügt … wenn also Idealität im Alltag gelebt wird …, blüht ein anderes Wir auf: das Wir des großen Spiels der Schöpfung … das Wir der Co-Evolution:

"Lebe Dein Spiel des Lebens
im großen Spiel der Schöpfung."

Wenn ein Mensch, der in einem ideativen Bewusstsein lebt und handelt, ein Kunstwerk herstellt, wird das Dritte, das er geistig besitzt, in dieses Kunstwerk einfließen … als Rohstoff für das Wir. Wenn ein solcher Mensch ein Kunstwerk herstellt, das explizit auf dieses Wir ausgerichtet ist … z.B. im Kontext der hier präsentierten transversalen Ästhetik …, wird das Wir gesteigert werden zu einem kraftvollen Angebot der Co-Evolution.

Wenn eine Person mit einem ideativen Bewusstsein z.B. eine Space-Machine herstellt, bleibt es äußerlich betrachtet "auch nur ein Kunstwerk", so wie es viele Hunderttausende gibt. Aber in diesem Kunstwerk existiert eine Kraft (Energie) und eine Botschaft (Intelligenz), die das Konkrete des Kunstwerks übersteigt:

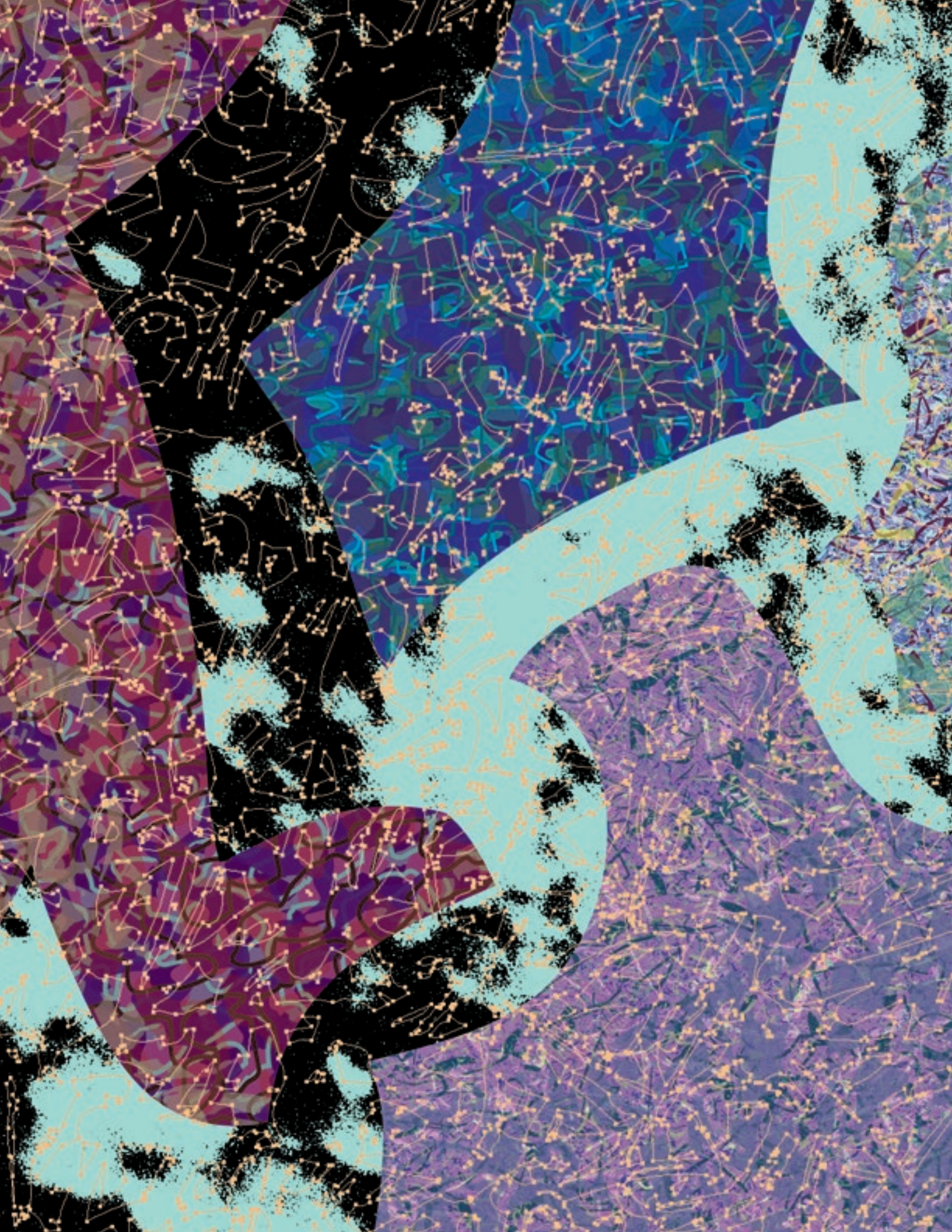
Das Dritte, das ein Künstler lebt,
wird zum Angebot an den Betrachter,
sich seinem eigenen Dritten zuzuwenden.

Die neurobiologische Basis dafür ist u.a. durch die Entdeckung der "Spiegel-Neuronen" (Rizzolatti) gegeben. Wir suchen unbewusst und immerzu das Vorbild, das uns helfen könnte, die Heimat unseres Ichs zu finden.

Die anthropologische Basis für diese Co-Evolution kann u.a. in den Modellen der Mimesis gefunden werden, z.B. in den Analysen von René Girard in seinem Werk "Das Heilige und die Gewalt" (Mannheim 2011). Girards Analysen zeigen: Wir interagieren unbewusst und immerzu mit den Wünschen und Zielen der anderen.

Menschen verarmen ohne Wir und ohne Empathie. Wie Peter Strawson dargestellt hat, vereinsamen Menschen, wenn das Wir-Echo fehlt. Menschen werden verbittert und einsam, "wenn sie anderen Menschen keine seelische Realität (All-Liebe) und keine Freiheit zuschreiben" (Emrich):

Je mehr Freiheit und All-Liebe,
umso mehr Idealität.



Je mehr Idealität,
umso mehr Heimat für das Ich.

Halten wir an dieser Stelle fest:

- Ein kraftvolles Wir in einem Bild (Artefakt) benötigt einen Hersteller (Künstler), der sein Leben als Idealität lebt. Seine Haltung des Dienens wird zum Nukleus für das Dritte, das in dem Artefakt darauf wartet, dem Betrachter helfen zu können.

- Das im Artefakt integrierte Wir koppelt das reaktive Bewusstsein des Betrachters an das ... für ihn noch nicht bewusste ... ideative Bewusstsein. Diese Ankopplung, die im Space geschieht, erlebt man als "irgendwie macht mich das Bild glücklich ... es tut mir gut".

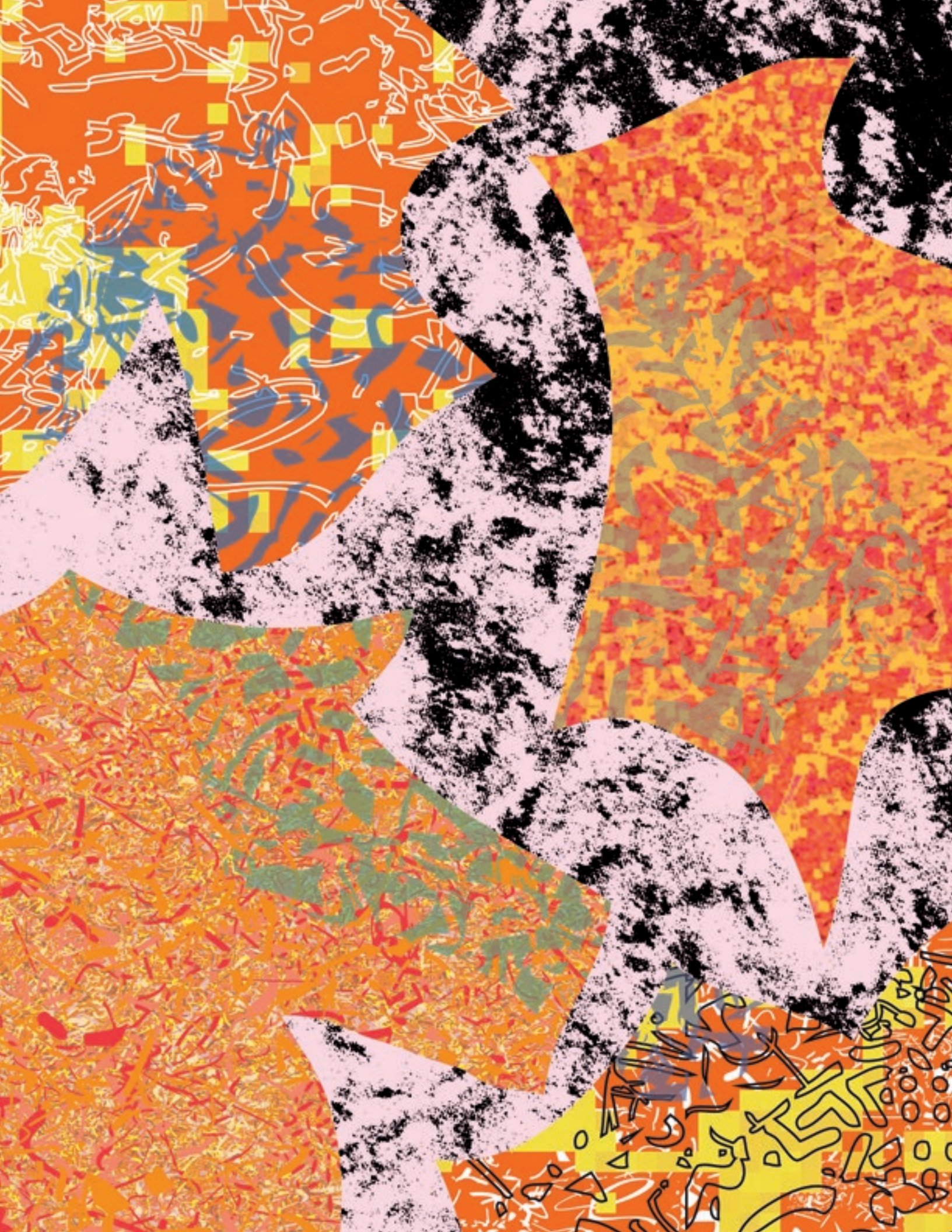
Es gibt sehr viele Künstler, denen diese Aspekte vertraut und wichtig sind, wenngleich die konzeptionellen Details sicher sehr verschieden ausgeformt sind.

Bei den asiatischen Zen-Künstlern lautet das oberste Ziel "die Leere". Man will die Befreiung des Mind vom reaktiven Bewusstsein. Ob allerdings die Leere (als ewige Substanz des Ur-Seins) in der Lage ist, das Bewusstsein des Betrachters zum ideativen Bewusstsein zu verlagern, erscheint mir zweifelhaft.

Das ideative Bewusstsein zentriert sich im Werden der Schöpfung und somit im absoluten Jetzt. Diese beiden Aspekte repräsentieren mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht die Leere, sondern die tanzende Fülle ... das große Spiel des Kosmos.

Zwei sehr prominente Künstler der jetzigen Moderne verfolgen ähnliche Ziele: Ellsworth Kelly und Robert Ryman. Lassen Sie uns einen Blick auf ihre Konzeptionen werfen (siehe das Schaubild auf Seite 234).

Wir erkennen hier, dass Kelly sehr prononciert auf das Kriterium "ohne Inhalt" setzt. Keine Abbildung von Welt. Er weiß, dass "das Entscheidende" dort erlebbar wird, wo sich die Welt auflöst. Bei ihm sind das abstrakte (und zumeist geometrische) Formen mit klaren, unpersönlich-sachlichen Farben. Das, was man sieht, verweist auf energetische Konstellationen, die zwischen dem Raum und der Wahrnehmung als Ereignis stattfinden.



Bei Ryman liegt die Sache etwas anders. Er verzichtet so weit wie möglich auf signifikante Darstellungen. Deshalb sieht man viel Weiß. Je weniger man sieht, umso länger schaut man hin. Je länger man hinschaut, umso größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass sich eine zarte Wahrnehmungs-Trance (Space) aufbaut.

ZWEI KONZEPTE FÜR DAS AKTIVIEREN DES RUHE-NETZWERKS

Ellsworth Kelly:	**Robert Ryman:**
"Wenn man es schafft, beim Betrachten eines Bildes sein Denken auszuschalten, wird das ganze Bild automatisch abstrakt" (= ohne Inhalt).	"Jedes meiner Gemälde ist eine Aufforderung an die Betrachter, alle Erwartungen an das Bild beiseite zu schieben und sich uneingeschränkt dem Erlebnis der Wahrnehmung zu überlassen. Ein gutes Gemälde bewirkt die Steigerung des Wahrnehmungs-Vermögens."
keine Abbildung	Die Wahrnehmung wird zum Inhalt des Wahrnehmens.
bewusste Banalität	Wahrnehmungs-Trance
"kein Inhalt als Inhalt"	Space

Beide Strategien sind sehr erfolgreich. Aber vermutlich ist es eher die <u>künstlerisch-integre Haltung</u>, die in beiden Strategien agiert ... die Integrität der beiden Künstler verstärkt die Formung eines Wir ... als Angebot der Hilfe und der Liebe. Aber: Dieses Wir wird noch nicht direkt vom Dritten geformt. Dazu wären weitere Faktoren erforderlich, die ich hier kurz streifen möchte:

- Das Dritte wird erzeugt aus einem Leben, das sich verpflichtet hat, der Idealität (z.B. Freiheit und All-Liebe) zu dienen. Das ist eine Etage höher als die bereits beschriebene <u>künstlerische Integrität</u>. Das ist eine Haltung, die im Prinzip weit über die Kunst hinausgeht ... hin zur Menschheit.

- Beim Herstellen des Artefakts wird natürlich alles das einzusetzen sein, was ein Kunstwerk benötigt … also ein geschultes Auge, technische Kenntnisse und ein adäquates Wissen um ästhetische Prinzipien. Aber immer dann, wenn man z.B. eine Space-Machine im Konzept der transversalen Ästhetik herstellen möchte, braucht man zusätzlich:

  – **den Beginner-Geist,**

  d.h. die Abkopplung des handelnden Bewusstseins von Individualität und persönlicher "Geschichte" und

  – **Space in Action,**

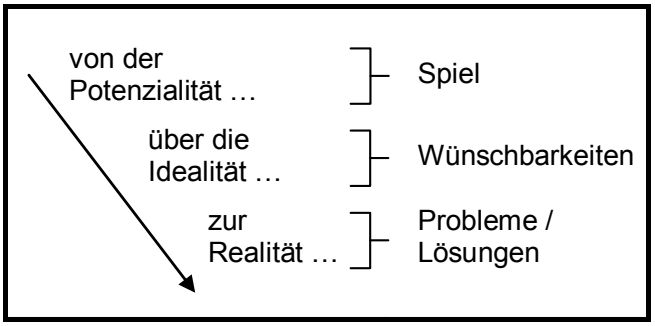
  d.h. eine stabile Wahrnehmungs-Trance, die auch dann nicht zusammenbricht, wenn man als Künstler heftig agiert. Das bedeutet, dass der Vollzug von handwerklichen Handlungen

das Bewusstsein nicht hineinschiebt in das reaktive Bewusstsein. Man muss also aktiv handeln können, ohne dass sich Intention, Reflektion und Objektivierung einschalten.

Es kommt noch etwas hinzu, das eher die energetische Seite betrifft: Idealität kann man nicht als "echte Realität" leben. Idealität versagt als Konzept zur Bewältigung der Welt (Tonal). Realität braucht die Modulation von Realität, und zwar mit der Zielsetzung des Besser-Werdens. Idealität selbst taugt nicht zu dieser Modulation. Idealität schwebt zwischen Tonal und Nagual und repräsentiert dadurch das Dritte. Also ist Idealität der Kompass für das Besser-Werden des Tonals … also für die Richtung …, nicht aber eine Methode zur konkreten Organisation des Tonals.

Das Bewältigen des Tonals braucht die Strategien des Tonals (Pragmatismus, soziale Kompromisse, etc.). Diese Strategien des Tonals lösen zwar permanent viele Probleme, erzeugen aber genau dadurch wieder viele neue und andere Probleme ("shit happens!").

Um die Strategien des Tonals ein wenig qualifizieren zu können, braucht man das Dritte … als Idealität … das Wünschbare als Polarstern. Und man braucht die Energie der Schöpfung … als Energie des Naguals (Potenzialität) … die Energie des großen Spiels des Werdens. Dieses Werden nimmt grundsätzlich folgenden Verlauf:



Idealität formuliert die Idee der richtigen Richtung. Idealität ruft aber auch die kraftvollen Energien. In diesem Kontext gilt: Je optimistischer, liebevoller und fürsorglicher ein Mensch ist, und zwar trotz aller "ewigen Sorgen", die das Tonal täglich produziert, umso mehr von der Kraft der Potenzialität fließt in das Dritte ein, das diese Person in sich geformt hat.

Also: Idealität und Dienen formen das Dritte in der Person. Die Intensität dieses Dritten … also seine gestaltende Liebes-Kraft … ist zusätzlich davon abhängig, wie viel

Dennoch-Energie

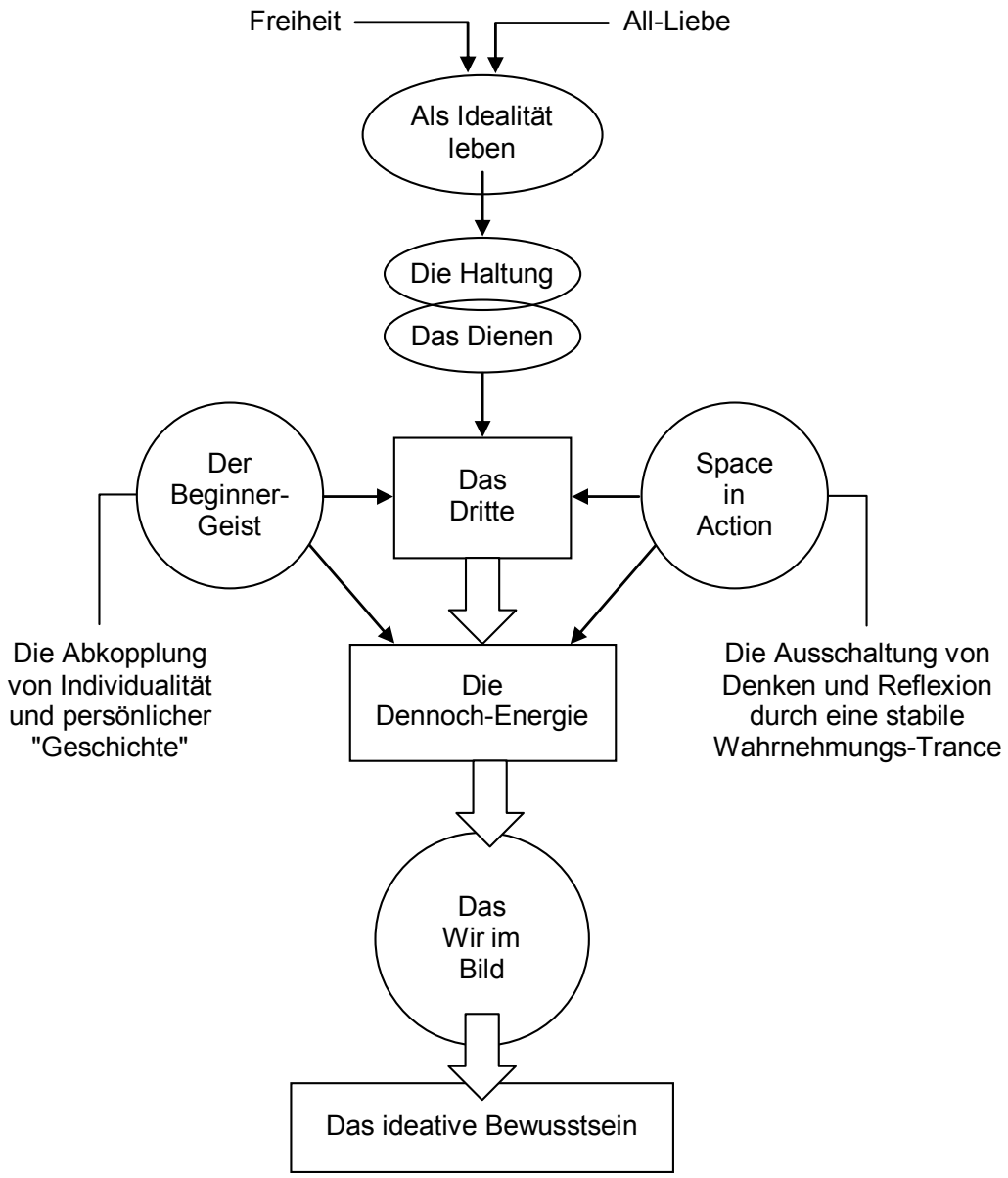
ein Mensch leben und aktivieren kann.

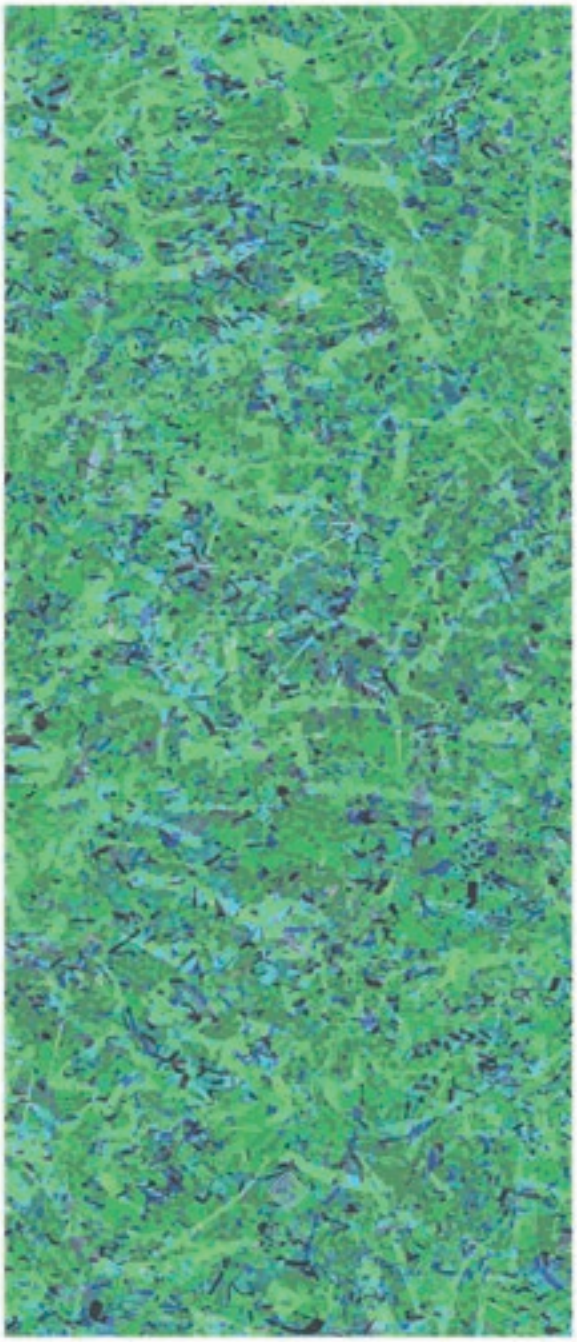
Diese Dennoch-Energie spiegelt das große Spiel der Schöpfung in dem kleinen Leben der Einzel-Person. Diese Dennoch-Energie ist weit entfernt von Vernunft und Gutmenschen-Tun.

Diese Energie ist die tanzende Fülle des Werdens ... subjektiv erlebbar als helle Ekstase ... konkret erlebbar mitten im Alltag. Daraus folgt:

- Die Intensität des Wir, die in einem Kunstwerk existent ist, wird davon beeinflusst, wie viel Dennoch-Energie der Künstler freisetzen kann.
- Je größer diese Intensität ist, umso müheloser schafft es das Wir im Bild, den Betrachter des Bildes mit seinem ideativen Bewusstsein zu verbinden.

DIE WIRK-PRINZIPIEN FÜR DAS "WIR" IM BILD





THE MIRROR OF COMPLEXITY 115x270

Als Formel: Je stärker die Dennoch-Energie des Künstlers ist, umso müheloser funktioniert das Wir des Bildes. Die geistige Innen-Ausstattung des Künstlers ist also von großem Einfluss auf die Wirkung des Bildes im Bewusstsein. Das Schaubild auf Seite 238 beschreibt einige dieser Aspekte.

Von einem höheren Standpunkt aus betrachtet, ist das Einbringen von Idealität in ein Kunstwerk ein zweiseitiger Prozess. Auf der technischen Seite wird etwas anderes zu vollziehen sein als auf der menschlich-geistigen Seite. Bei der Letzteren geht es, wie gesagt, um die Haltung des Dienens, eingebunden in dem Dritten, das der Künstler in sich aufgebaut hat.

Für die technische Seite ist entscheidend, dass die bereits beschriebenen 3 Aspekte, nämlich

- bewusste Banalität
- schnelle Linien
- gebrochene Brechungen,

so vollzogen werden, dass sie zur Bühne der Idealität werden können. Dafür können folgende Kriterien relevant sein:

- Die Gestaltung der bewussten Banalität (kein Inhalt als Inhalt) sollte kombiniert werden mit einer ebenso bewusst vollzogenen Ent-Individualisierung … also die Absenz von Originalität und Narzissmus. Ebenso wichtig ist es, dass man darauf verzichtet, die "ungesehenen Bilder" … definiert als Kreativität … präsentieren zu wollen (das kann man getrost den Fotos, dem Fernsehen und dem Internet überlassen). Auch die bewusst gesuchte und häufig zitierte "Nähe zur Lebens-Welt" ist aus dieser Sicht problematisch. Warum? Idealität ist kein Inhalt. Idealität ist eine Haltung. Und diese Haltung kann am besten dort zur Resonanz kommen, wo es keinen Inhalt gibt … keine Lebens-Welt.
- Die Gestaltung der schnellen Linien sollte in einer stabilen Präsenz des ideativen Bewusstseins vollzogen werden, d.h. in der Absenz von Denken, Reflexion und Objektivierung. Motto: Wer beim Betrachter Space erzeugen möchte, sollte seine Kunst im Space herstellen.
- Die Gestaltung der gebrochenen Brechungen sollte so arrangiert werden, dass permanent eine gezielte Verursachung und Förderung von spontanen Zufällen ("Geschenke") integriert werden kann, wodurch sich dasjenige entfalten und zeigen kann, was Rudi Fuchs einmal so treffend als

  "artificial miracles"

  bezeichnet hat.

Für die Formung des Wir in dem Kunstwerk gibt es eine Prozess-Kette, die man möglichst vollständig operativ begleiten sollte. Diese Kette kann so beschrieben werden, dass ein dreifaches Wir entsteht.

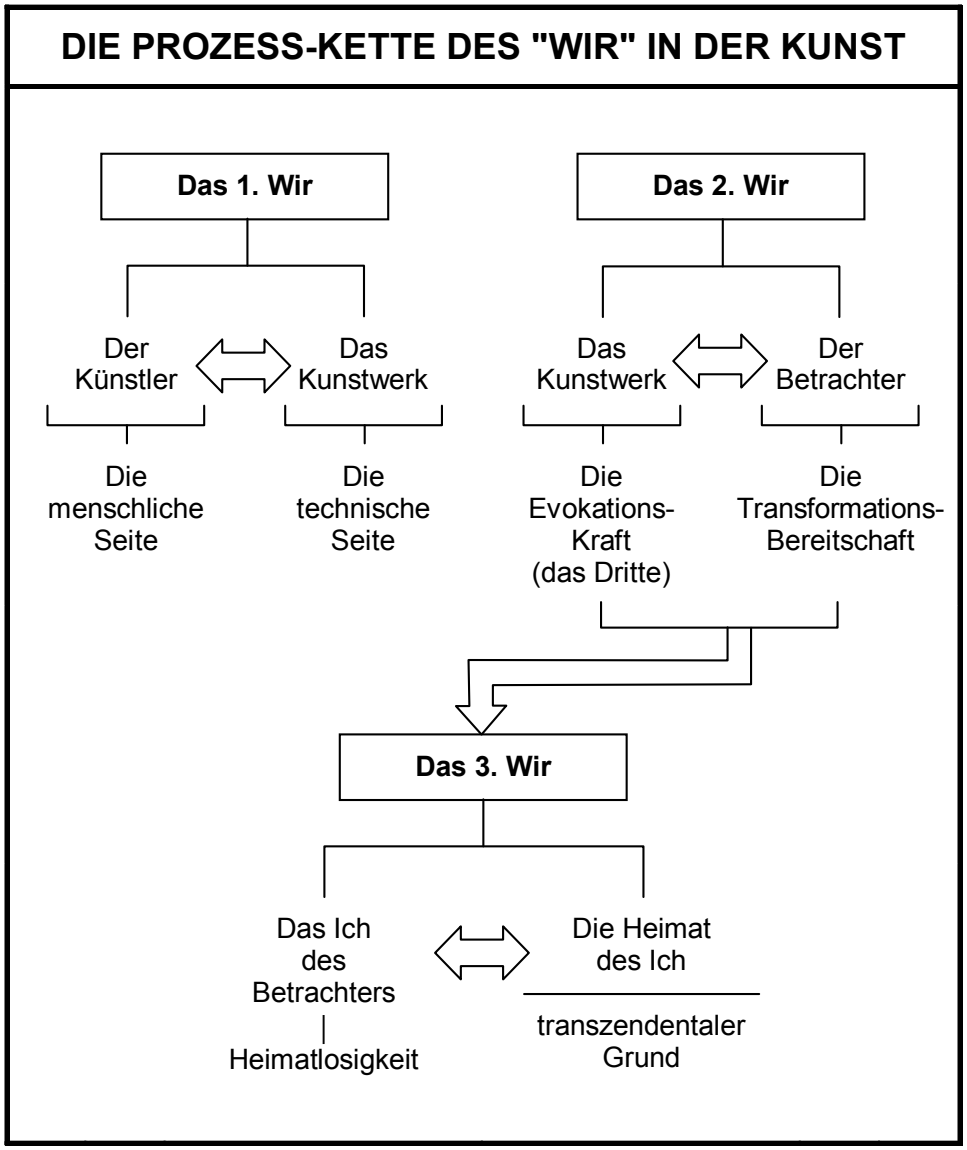
Das 1. Wir gestaltet sich in der Interaktion zwischen dem Künstler und dem Kunstwerk, d.h. in dem Interplay der soeben beschriebenen menschlichen Seite mit der technischen Seite.

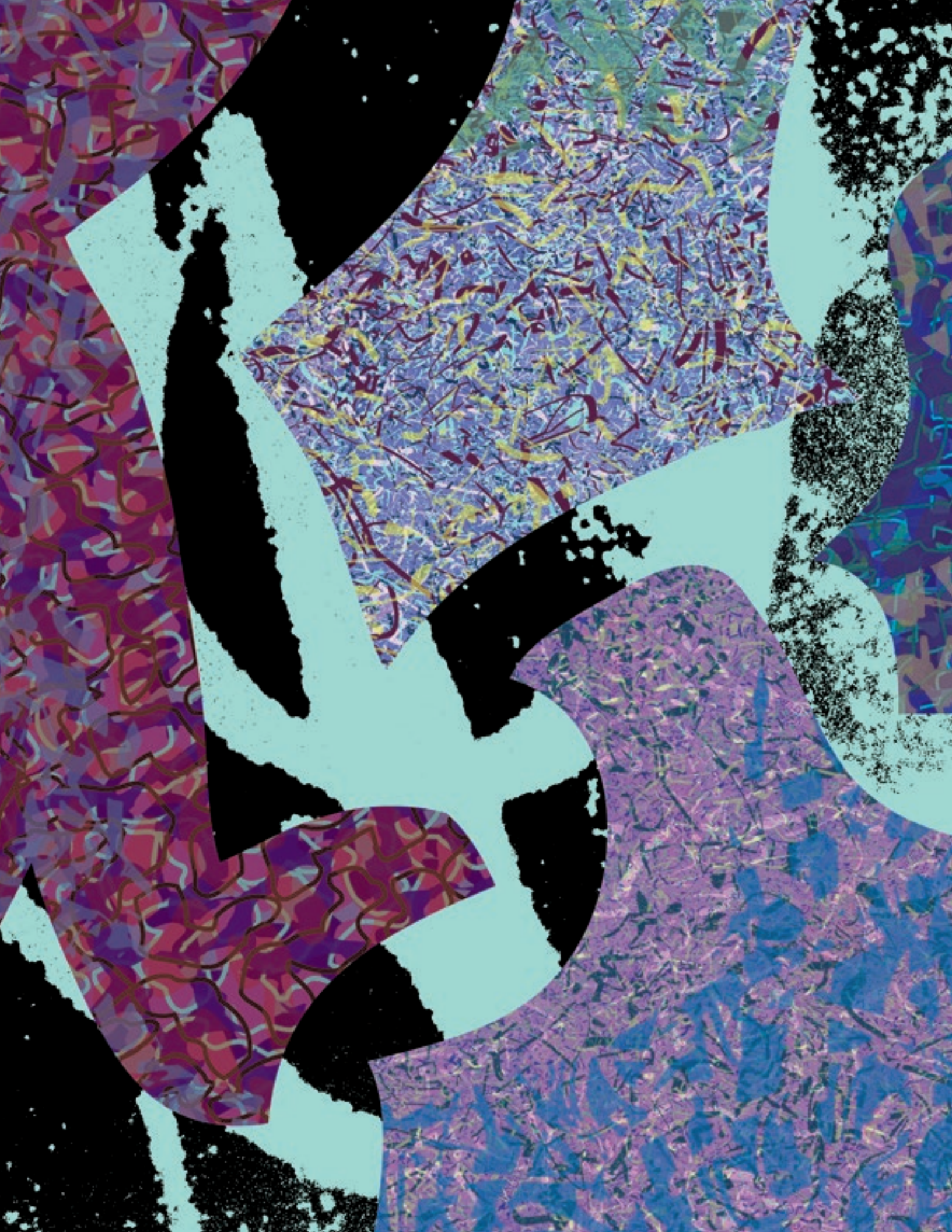
Das 2. Wir entsteht in der Interaktion zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter. In dem Kunstwerk erzeugt das "eingebaute" Dritte die Evokations-Kraft. Und diese kooperiert mit der Transformations-Bereitschaft des jeweiligen Betrachters. ("Wer nicht will, will nicht!") Die Basis dafür ist das bereits beschriebene projizierende Wir.

Das 3. Wir entfaltet sich in der Interaktion zwischen dem Ich des Betrachters, d.h. seinem aktuellen sozialen Selbst und dem transzendentalen Grund des Ichs, d.h. seiner Heimat (heiliges Ich).

Das nebenstehende Schaubild beschreibt diese Aspekte.

Generell kann man davon sprechen, dass es um eine möglichst optimale Aufladung des Kunstwerks geht. Ein vollständig von





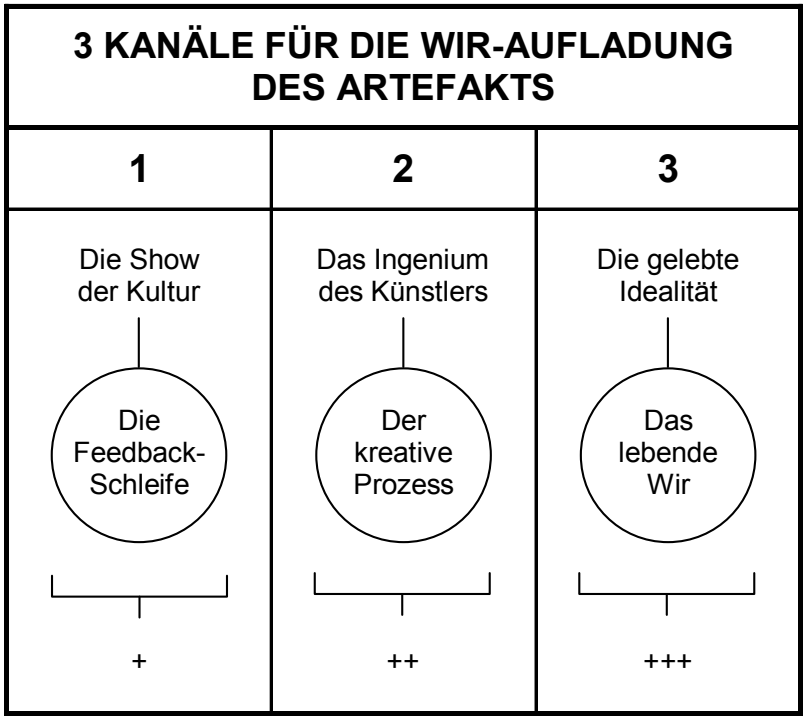
einem Computer-Programm erzeugtes Artefakt dürfte kaum über eine Wir-Aufladung verfügen. Es dominiert, wie ich bereits geschrieben habe, eine optische Schönheit, die seltsam steril bleibt.

In der Kunst-Szene wird die Aufladung des Kunstwerks überwiegend in 2 Kanälen realisiert. Der 1. Kanal arbeitet mit der Einbeziehung der Kultur:

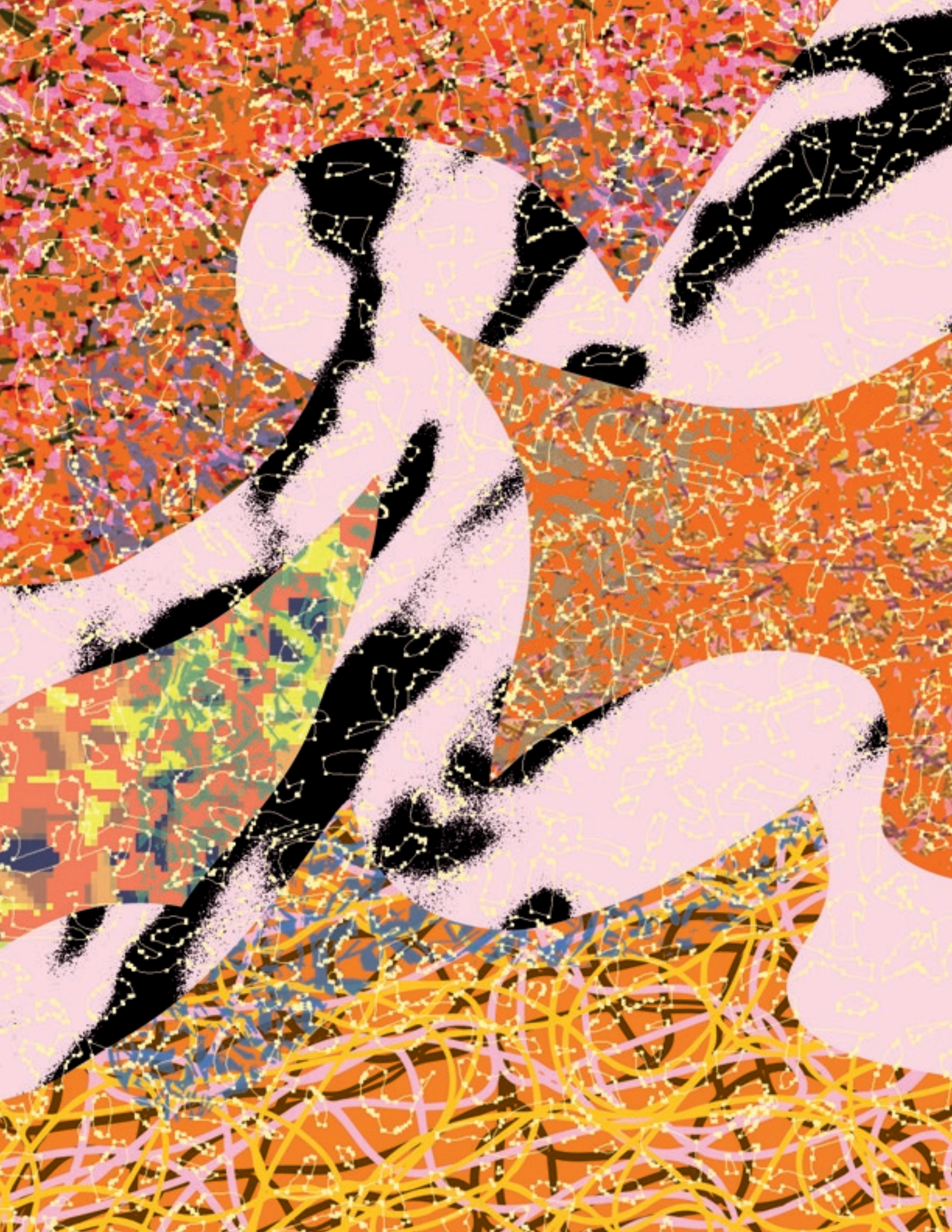
Je mehr öffentliche Show ein Künstler
oder ein Kunstwerk initiieren kann,
umso mehr "Ladung" entsteht.

Im Grunde vollzieht die Kunst dadurch eine Feedback-Schleife über die Kultur. Das ist zwar derzeit sehr beliebt, aber die Aufladungs-Effekte sind in der Regel nicht sehr stabil: Die Inflation der Bilder und der Nachrichten-Werte verlagert permanent das "In" und das "Out". Und zusätzlich besteht die Aufladung überwiegend aus Interpretationen und veröffentlichter Meinung, d.h. aus medialem Tonal (Welt). Eine signifikante Aufladung braucht aber vor allen Dingen die Mit-Präsenz des Werdens außerhalb der Welt (Nagual).

Der 2. Kanal arbeitet mit dem Ingenium des Künstlers. Hier wird versucht, die originäre kreative Potenz des Künstlers (oft als sein "Genie" oder seine "Persönlichkeit" bezeichnet) so in das Kunstwerk einzubringen, dass das Geistige des Künstlers quasi materialisiert wird.



In der heutigen Kunst-Szene vermischt man häufig diese beiden Kanäle. Man forciert die Zurschaustellung des Ingeniums und erzeugt dadurch Show und Hype in den Dimensionen der Kultur. Dadurch wird die Kultur zur Jury für die angebliche Außerordentlichkeit eines künstlerischen Werkes. Nicht das individuelle Bewusstseins-Erlebnis wird zur Jury ("tut mir gut"), sondern der veröffentlichte Diskurs in der



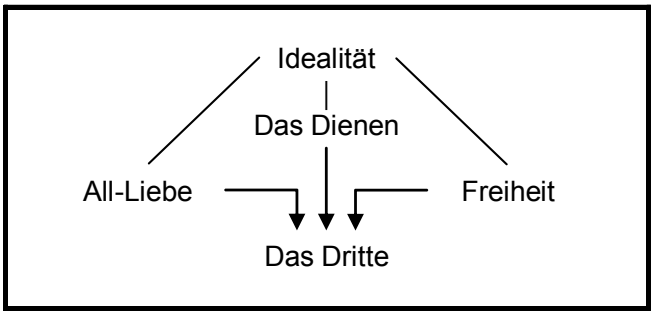
Kultur wird zum Ersatz für das individuelle Erleben.

Der 1. Kanal (Kultur) ist zwar für die Aufladung im Moment sehr aktuell, aber der Aufladungs-Effekt dürfte deutlich schwächer sein als beim 2. Kanal (Ingenium). Die vermutlich intensivste Aufladung des Artefakts dürfte man durch einen 3. Kanal (Idealität) erzielen, d.h. durch das "Einbauen" eines lebenden Wir in das Kunstwerk. Das Schaubild auf Seite 244 beschreibt diesen Aspekt.

Als Formel: Idealität erzeugt dasjenige Wir, das im Kunstwerk lebt, und das sich dem Betrachter anbietet … anbietet zum Aufbau eines gemeinsamen oder doppelten Wir (Co-Evolution). Dahinter stehen folgende Überlegungen:

- Kooperation und Co-Evolution benötigen zwingend das Wir.
- Das Wir benötigt ebenso zwingend Idealität und Altruismus (Dienen).
- Ein Wir, das Co-Evolution initiieren soll, braucht das Dritte.

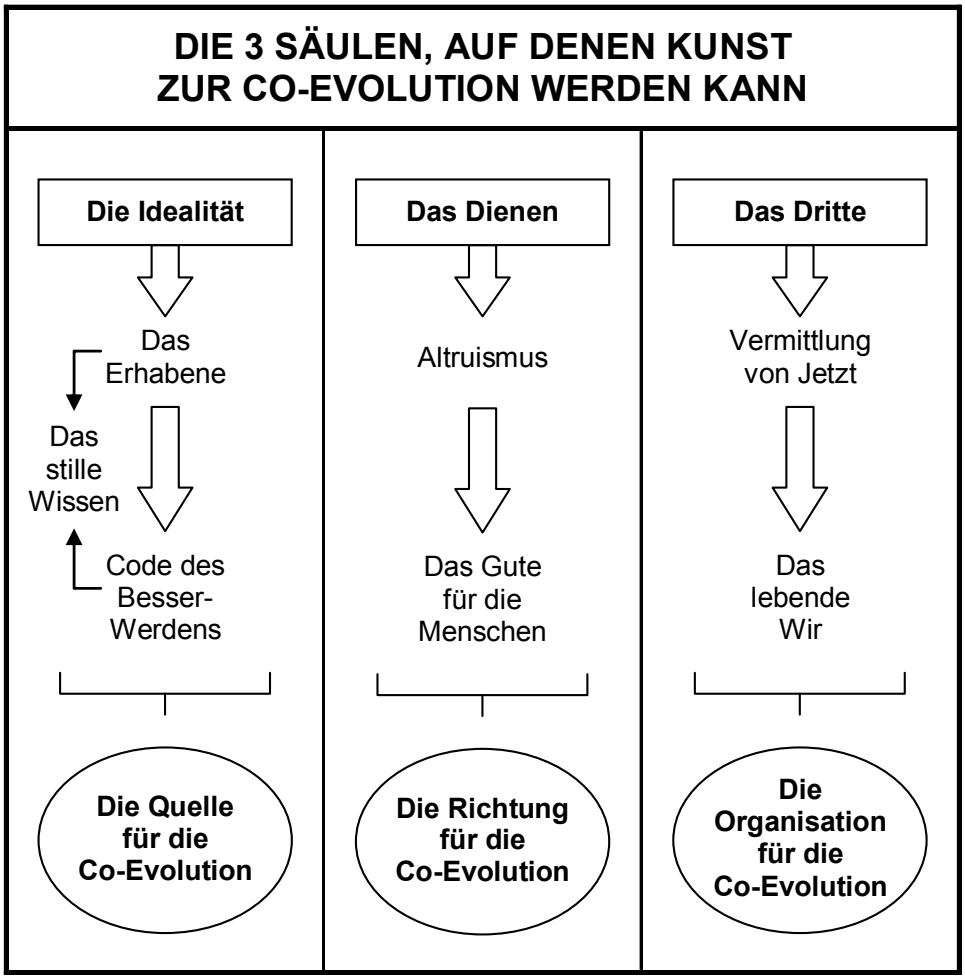
Das Wir, das in der Lage ist, ein gemeinsames Werden oder ein kooperiertes Wachsen zu organisieren, kann nicht durch Kultur … also Medien und Öffentlichkeit … geformt werden. Ebenso kann es nur sehr begrenzt durch das Ingenium des Künstlers aufgebaut werden. Das Wir, um das es hier geht, basiert auf folgenden Faktoren:



Idealität öffnet den Bezug zum stillen Wissen des Erhabenen. In diesem stillen Wissen bietet sich der Code des Besser-Werdens zur Nutzung an. Das Dienen vermittelt dieses Erhabene in die personale Wirklichkeit der Menschen (= Betrachter des Artefakts). Je mehr Dienen und Altruismus, umso mehr "Gutes für die Menschen" wird intendiert. Dadurch entsteht die richtige Richtung. Das Dritte vermittelt zwischen dem Jetzt der subjektiven Wirklichkeit und dem Jetzt des Werdens. Dadurch wird das Wir lebendig. Das Schaubild auf Seite 248 versucht diese Zusammenhänge zu skizzieren.

Die Etablierung eines kraftvollen Wir hat viel mit Zeit zu tun, genauer gesagt mit der

Energie der Zeitlosigkeit.



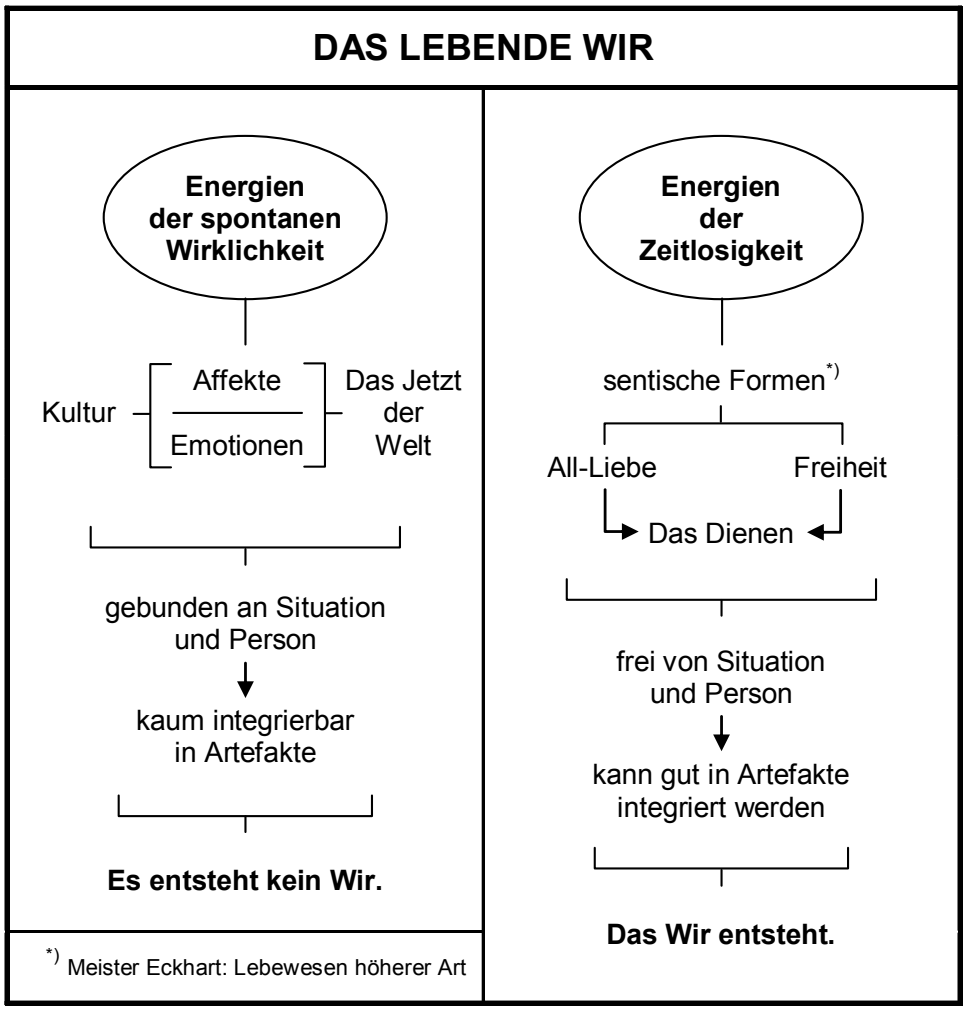
Je zeitloser die eingesetzten Energien sind, umso co-evolutionärer wird das Wir, das der Künstler formen und in das Kunstwerk einbringen kann. Wenn man diesen Aspekt mit Kunst-Studenten diskutiert, entwickelt sich oft eine frustrierende Diskussion. Die angehenden Künstler wollen in der Regel "mehr Jetzt-Zeit" oder sogar "Zeitgeist". Sie wollen das, weil sie darauf fokussiert sind, dass die beste Aufladung der Kunstwerke durch die Feedback-Schleife zur Kultur (= 1. Kanal) erzeugt werden kann. Und in der Tat will das Jetzt der öffentlichen Kultur eine Kunst sehen und adaptieren, die sich voll in die Zeit der Welt (Tonal) integrieren kann. Motto:

Nur wer das Jetzt der Welt mitgestalten kann,
verdient es, von der Kultur ernst genommen
zu werden.

Das ist die offizielle Ideologie. Deshalb gibt es den starken Bezug vieler moderner Künstler zu Provokation und Originalität (visuelle Innovation). Außerdem entsteht hier eine quasi natürliche Brücke zum 2.Aufladungs-Kanal, nämlich dem Ingenium des Künstlers (der Fetisch des kreativen Prozesses).

Wenn das Jetzt der Welt in das Kunstwerk einfließt, entsteht in der Tat eine Facette von Kultur. Aber es vollzieht sich so gut wie keine Aufladung des Kunstwerks. Denn dazu würde man eine völlig andere Energie benötigen, nämlich die der Zeitlosigkeit. Das folgende

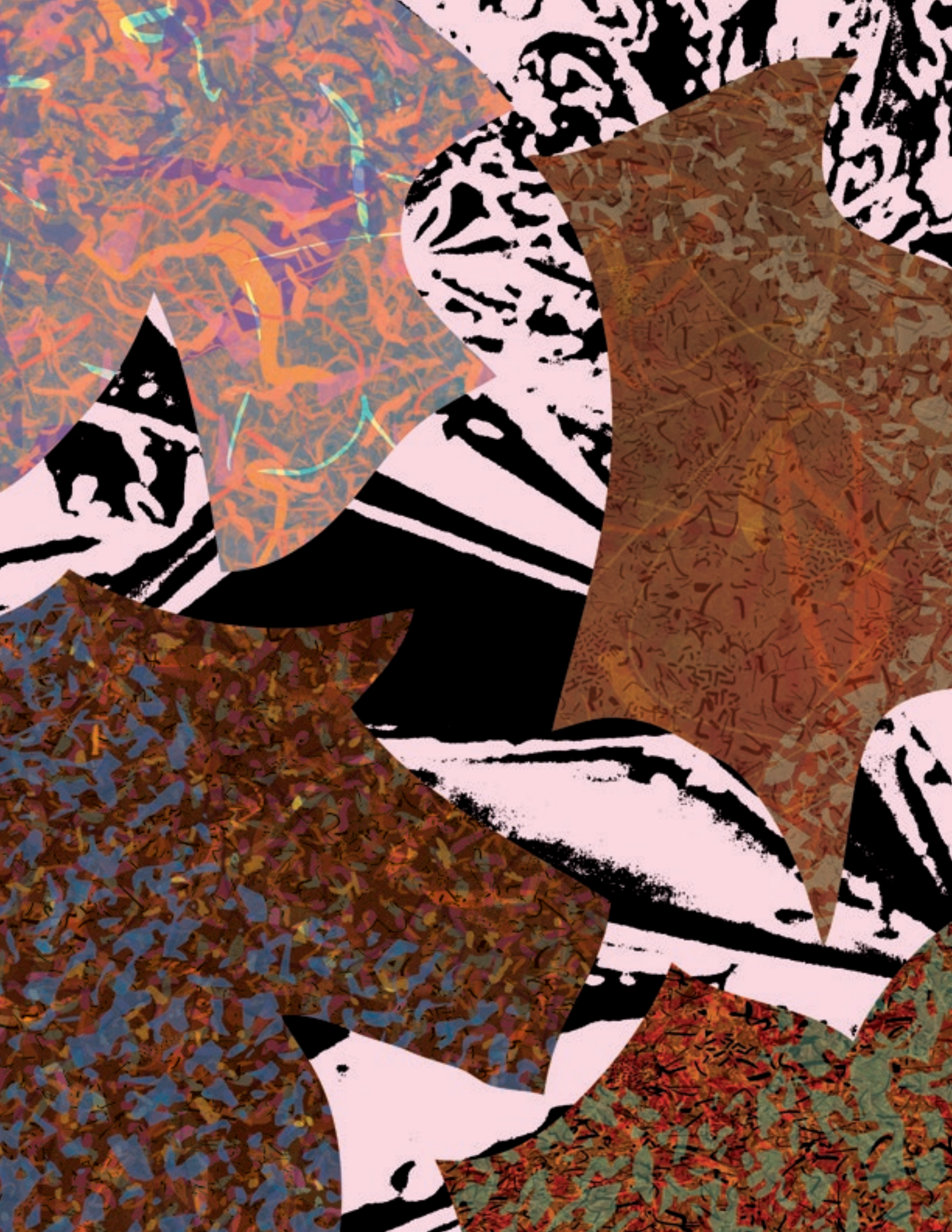
Schaubild beschreibt, dass der Aufbau des Wir weder Kultur noch die Affekte des Ingeniums benötigt, sondern sentische Formen als vermittelnde Repräsentanten der Energie der Zeitlosigkeit:

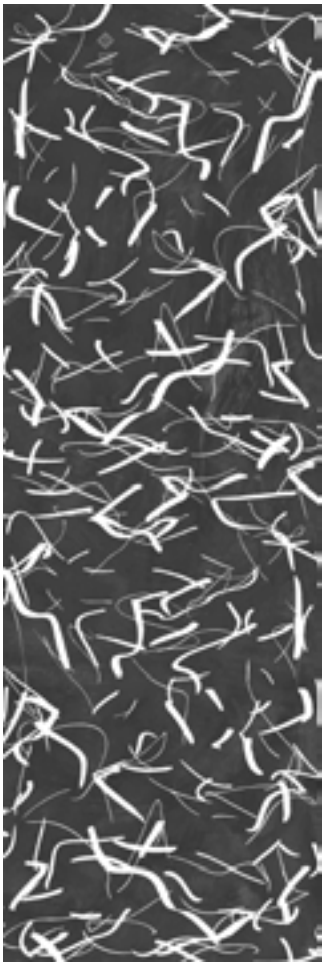


Es geht um diejenigen Energien, die in der Lage sind, das lebende Wir so in ein Kunstwerk hinein zu formen, dass es zu einem Angebot wird … zu einem Angebot der Co-Evolution. Lassen Sie uns das am Beispiel von Linien (Kalligrafie) etwas näher betrachten.

Linien können simple Linien sein. Also Striche ohne Energie. Linien können aber auch intensive Energien in sich tragen: Striche mit viel Kraft. Es geht somit nicht um die technische Ausführung der Linien. Die mag mehr oder weniger perfekt sein. Es geht um ihre Aufladung.

Wenn die Linien von einem Menschen mit einem hohen Energie-Status hergestellt werden, existiert in ihnen die Energie von All-Liebe … schwebt in ihnen das lebende Wir. Die Aufladung geschieht über die Quelle (der Herstellende) und über den Prozess (das Machen selbst). Die Haltung (also das Dienen) qualifiziert die Quelle. Der Space (also das aktivierte Wir in dem Wahrnehmungs-Space) qualifiziert den Prozess. Die Kalligrafie auf Seite 252 versucht das zu zeigen. Sie wurde in einem außerordentlich hohen Space-Status hergestellt, gepaart mit der Präsenz einer intensiven Absichtslosigkeit, die wiederum die weltliche Seite der Zeitlosigkeit vermittelt:





Viele bedeutende und überragende Kunstwerke transportieren nicht diese Energien der Zeitlosigkeit (das Erhabene), sondern stehen als Zeitzeugen ihrer eigenen Zeitlichkeit (Historie) in der öffentlichen Kultur, die sie trägt. Ihre Bedeutsamkeit ist ohne Zweifel da. Aber es ist die Bedeutsamkeit ihrer kulturellen Präge-Kraft. Es ist nicht die Bedeutsamkeit (oder sollte man "Fürsorge" sagen?) ihrer gelebten Idealität, deren positive Resonanz man ausschließlich in der Singularität des individuellen Bewusstseins erleben kann.

Ein typisches Beispiel dafür könnte Cy Twombly (25.04.1928 bis 5.07.2011) sein. Er gehört zu den ganz großen Malern der aktuellen Moderne. Seine Bilder zeigen Linien, die oft wie Kritzeleien aussehen. Oft ähneln sie den Krakeleien, die manche Menschen auf einem Stück Papier vollziehen, wenn sie ein langes Telefonat führen. Zu Beginn seiner Karriere wurden seine Kunstwerke oft auch als "Toiletten-Grafik" diskreditiert. Aber Cy Twombly versuchte gar nicht erst, seine spontanen Linien und Kreise als "das Nur-Abstrakte" darzustellen. Er interpretierte sein Werk recht früh und konsequent als eine Visualisierung der großen griechischen Mythen.

Heiner Bastian, sicher der beste Kenner seines Werkes, schreibt, dass Cy Twombly schon im Jahre 1962 begonnen hat, sein Werk konkret auf griechische Mythen und Sagen (z.B. Homers "Ilias") auszurichten. Viele Bilder präsentieren deshalb die Namen von griechischen Göttern und Helden. Und in vielen Details und Bezügen offenbart sich griechische Mythologie und Poesie.

Bei Cy Twombly gibt es das Erhabene als einfließende Kultur. Und dadurch leben diese Mythen in den abstrakten Linien und Kreisen:

Das Abstrakte wurde zur Konkretisierung
einer Mythen-Welt.

Hier gelang … sozusagen als Ausnahme von der Regel … tatsächlich eine Aufladung der Kunst durch die Kultur, und zwar durch eine historische und heroisch interpretierte Kultur, die zugleich mythisch war, also irgendwie "erfunden" (erzählt) und zugleich "unsichtbar" (göttlich-spirituell). Durch diese Aufladung entstand das, was man "große Kunst" nennt.

Damit wir uns an dieser Stelle nicht missverstehen. Ich bewundere Cy Twombly. Und ich liebe die spezifische Ästhetik seiner Bilder, dieses diaphane Schweben seiner Farben und Linien. Ich habe mehrere seiner großen Ausstellungen in Museen besucht und besitze zahlreiche Bücher und Kataloge über ihn.

Die Frage ist nur: Wer lädt auf? Und mit welcher Energie? Bei Cy Twombly wird eine historisch-mythische Energie in eine abstrakte Ästhetik-Konzeption verpackt, wodurch die Kultur (1. Kanal) und nicht etwa eine persönlich gelebte Idealität (3. Kanal) die Aufladung vollzieht. Dementsprechend schwach ist meiner Meinung nach das lebende Wir in den Bildern von Cy Twombly. Was man sieht, ist vorrangig die künstlerische Interpretation von kulturell geformten Energien der Welt: Die alten Mythen werden zum visuellen Jetzt unserer Zeit.

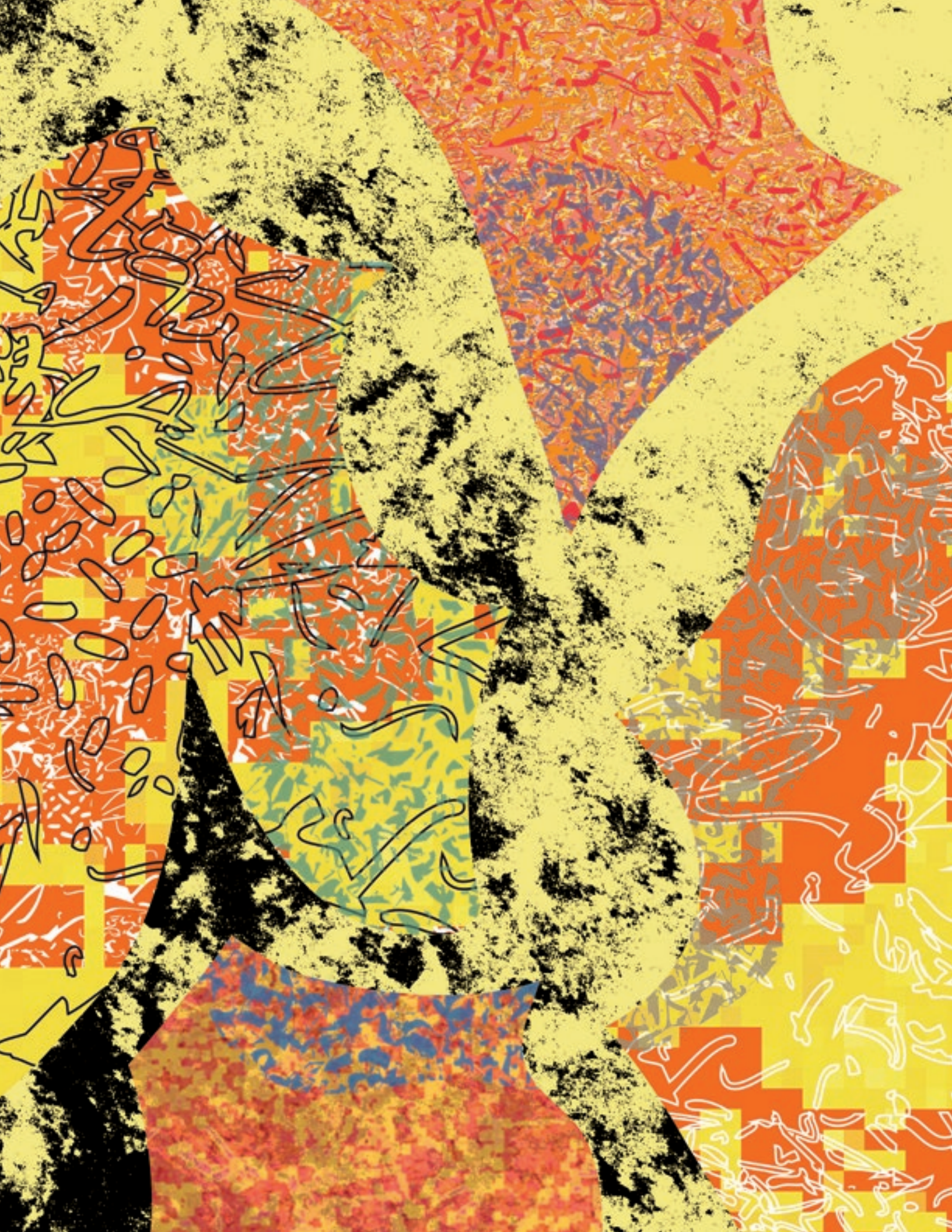
Vielleicht lohnt es an dieser Stelle zu fragen, wie sich das Verhältnis des Abstrakten zur Zeitlosigkeit darstellt. Versuchen wir es.

Beginnen wir mit Linien und Kreisen. Sie sind sicher "optische Beweise" für Spontaneität. Aber wie kann es gelingen, in die spontanen Linien die spezifische Wir-Energie (Zeitlosigkeit) einzubinden. Aus der Sicht der transversalen Ästhetik könnte man folgendes sagen: Wenn der Künstler, der die spontanen Linien gestaltet, beim Machen dieser Linien sich im Space befindet (also in der höheren Form einer Wahrnehmungs-Trance), wird viel Wir-Energie in die Linien einfließen. Das bedeutet:

Die Optik der Linien zeigt
normale Linien.

Die Energien in diesen Linien
repräsentieren mehr
als die Optik zeigen kann.

Wenn die Linien ein hohes Maß an Wir-Energie in sich aufnehmen sollen, ist der Künstler gut beraten, wenn er die spontane Erzeugung der Linien nicht nur im Space vollzieht, sondern



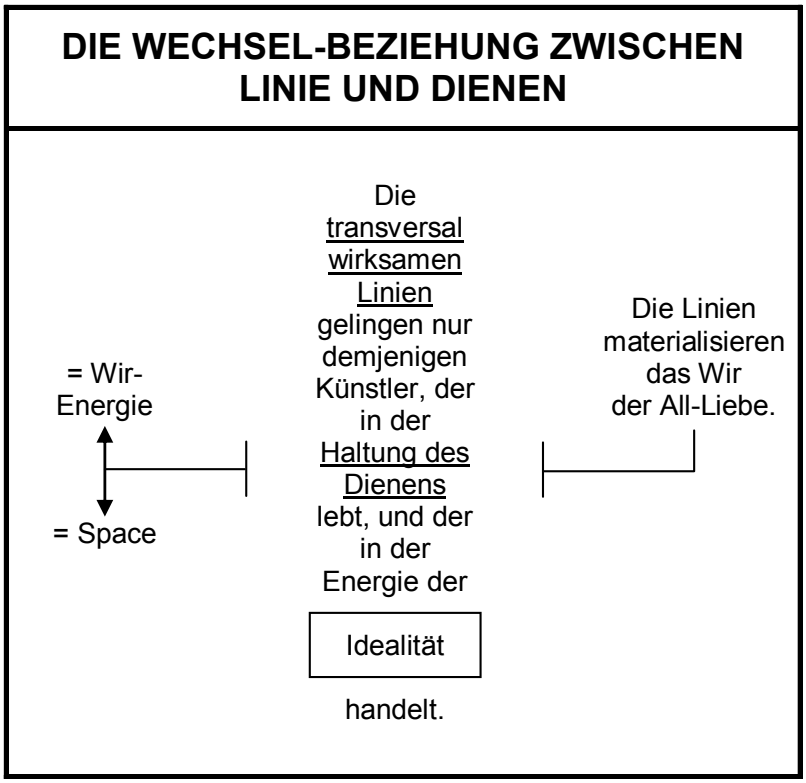
zusätzlich auch in der Energie der All-Liebe und in der magisch-schwebenden Kraft des Dritten. Dazu braucht er die Vereinigung seiner Wahrnehmungs-Trance mit derjenigen Idealität, die zu leben er fähig ist.

Wer Space in einem anderen Menschen erwecken möchte, sollte als Künstler im Space arbeiten und in der Präsenz von sentischen Formen ebenso in der Anwesenheit des Dritten. Das führt uns wieder zum Thema Idealität und Dienen:

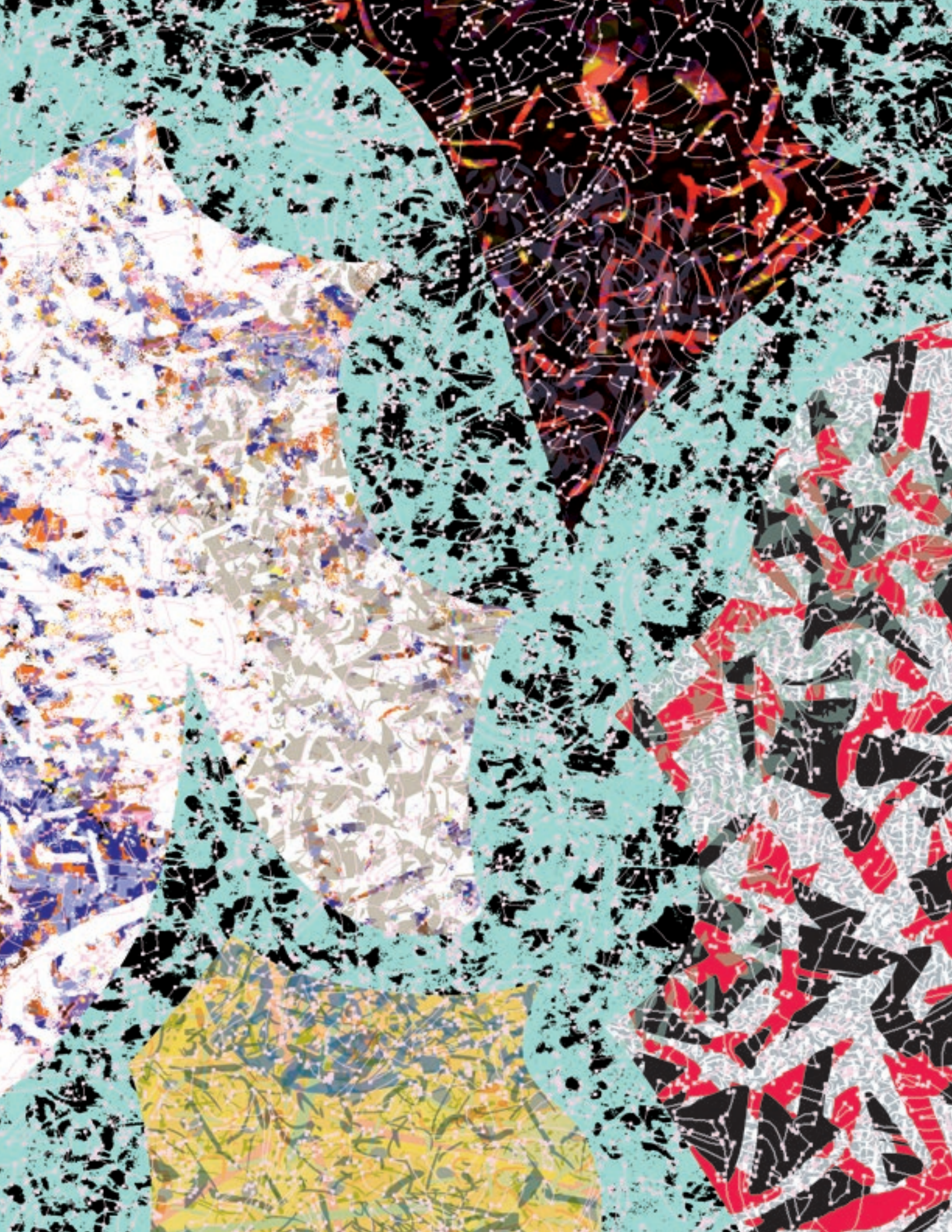
- **Durch die gelebte Idealität entstehen die sentischen Formen.**
- **Durch das Dienen entsteht das Dritte.**

Es geht also gar nicht so sehr um die ästhetische Raffinesse, die sich in den spontanen Linien zeigt, sondern vielmehr um die Art und Qualität ihrer energetischen Aufladung.

Linien, die keine Abbilder formen (die also keine Objekte der Welt gestalten), präsentieren Abstrakta und Banalität. Abstrakte Linien, die das Wir der All-Liebe in sich tragen, verfügen zusätzlich über die Potenz, im Bewusstsein des Betrachters einen Prozess des Besser-Werdens zu initiieren ... als Co-Evolution im gemeinsamen Wir. Das nebenstehende Schaubild versucht, diesen Aspekt zu konkretisieren.



Es kommt also darauf an, mit welchem Konzept man das Banale und das Abstrakte auflädt. Bisher haben die Konzepte der abstrakten Kunst (L'art pour l'art / konkrete Malerei / Informell / konkrete Kunst / abstrakter Expressionismus und z.T. auch die Minimal Art) sehr viel Wert darauf gelegt,



dass sich die Kunst befreien konnte und durfte ... befreien vom Zwang, der Welt (Tonal) dienen zu müssen ... befreien vom Abbild-Dogma der Realität.

Der weltweit bekannte Künstler Gerhard Merz hat einmal geschrieben, dass Avantgarde nur darin bestehen könne, dass "man als Künstler Äquivalente zur Realität findet" ... also Gegenwerte im Sinne eines "gleichwertigen Ersatzes" (Duden).

Ich glaube, dass selbst diese Festlegung auf Gegenwerte letztlich immer noch ein tonales Dienstleistungs-Konzept darstellt. Meine persönliche Meinung dazu:

- Kunst sollte nicht die Welt verschönern (Kitsch etc. / aber auch Kunst als Design-Ersatz).
- Kunst sollte nicht die Realität der Welt verändern wollen (politisch-soziale Kunst).
- Kunst sollte nicht die Visualisierung von Esoterik / Religion betreiben (programmatischer Ideologie-Fokus).
- Kunst sollte nicht versuchen, die "Äquivalente zur Realität" (Merz) aufbauen, weil sie sich dadurch zum Dienstleister der Kultur (und auch der Wirtschaft) degradiert.
- Kunst sollte keinen politischen, keinen pragmatischen und keinen kulturell-tonalen Auftrag erfüllen.
- Kunst sollte keiner gesellschaftlichen Institution zuarbeiten. Sie sollte frei sein für das Individuum und frei sein für das Leben. Anders gesagt:

  Frei von der Welt.
  Frei für das Leben.

  Frei von der Gesellschaft.
  Frei für das Individuum.

  Frei von Dogmen (Institutionen).
  Frei für das Bewusstsein (Singularitäten)

- Kunst sollte Menschen befähigen,

  geistig zu wachsen.

Wenn Menschen geistig wachsen, ist das eine singuläre und individualisierte Angelegenheit. Sie vollzieht sich ausschließlich im Bewusstsein der Person … frei von den Jetzt-Zeiten der

KENO
ONEO

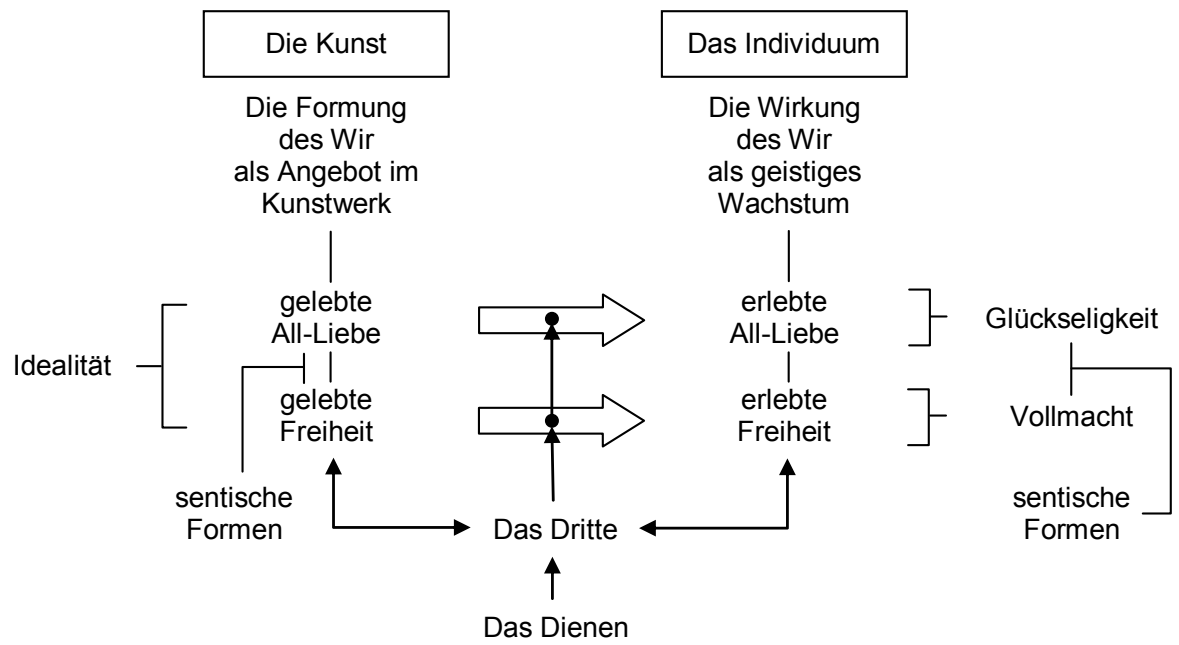
Kultur und auch frei von den Macht-Intentionen von Institutionen. Geistiges Wachsen ist auf Glückseligkeit (= erlebte All-Liebe) und auf Vollmacht (= erlebte Freiheit) ausgerichtet.

Wenn Kunst in diesem Sinne frei ist, wird sie zum Eigen-Wert. Der Eigen-Wert der Kunst braucht die Freiheit von Kultur, Religion, Wirtschaft und Politik. Und erst recht die Freiheit von der Realität der Welt (Tonal). Die Kunst braucht den Vollzug ihres Eigen-Wertes in Freiheit, damit sie ihren Auftrag erfüllen kann:

Schöpfung als "Jetzt"
in das Bewusstsein des Individuums
zu tragen.

Damit Kunst ihren Auftrag erfüllen kann, muss Kunst wirksam sein können, und zwar im Bewusstsein einer einzelnen Person. Die Wirksamkeit der Kunst organisiert sich in dem Wir, das in einem Kunstwerk lebendig ist. Und dieses Wir wird von den gleichen höheren sentischen Formen erzeugt, die auch in den Wirkungen aufblühen, also in dem geistigen Wachstum. Das geistige Wachstum, das die Kunst erzeugen kann, basiert auf Kooperation. Das folgende Schaubild beschreibt diesen Zusammenhang:

DIE CO-EVOLUTION ZWISCHEN ARTEFAKT UND INDIVIDUUM



Etwas verkürzt gesagt: Der Input sollte das Gleiche zum Inhalt haben wie der intendierte Output. Die sentischen Formen der Kunst evozieren dann diejenigen sentischen Formen, durch die sich geistiges Wachstum vollziehen kann.

Aus dieser Sicht war die Entwicklung der Malerei zur abstrakten Malerei (beginnend in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts) eine wertvolle Etappe. Der Schritt von der abbildenden und darstellenden Malerei zur Abstraktion war wichtig, damit sich der Eigen-Wert der Kunst finden und entwickeln konnte.

Wie ich bereits geschrieben habe, war der Weg zum Abstrakten mit der Motivation verbunden, "den reinen Geist" in die Welt hineinzutragen. Damit wurde die weltlich-tonale Verpflichtung der Kunst ("Zeige die Welt so, wie sie ist.") weitestgehend aufgelöst. Heute, fast hundert Jahre später, können wir erkennen, wie souverän sich der Gedanke von L'art pour l'art (Kunst als Vermittler ihres Eigen-Wertes) durchgesetzt hat. Insgesamt erkennen wir aus der heutigen Sicht, dass es drei große Felder innerhalb der abstrakten Kunst gibt, bzw. gegeben hat (siehe das Schaubild auf dieser Seite).

DIE 3 FELDER DER ABSTRAKTEN KUNST		
1	**2**	**3**
Ausdruck einer höheren (esoterischen) geistigen Wirklichkeit	Ausdruck einer individuellen inneren Welt	Ausdruck einer Energie in imaginären Zwischen-Räumen*)
↓	↓	↓
Kandinsky Malewitsch Mondrian	Informelle Malerei	Ellsworth Kelly
↓	↓	
Konstruktivismus	abstrakter Expressionismus	*) z.B. "Überdehnungen von Räumen" (Kelly) *) z.B. "den negativen Raum" (Kelly)
	↓	
	Action Painting	

Alles in allem sehen wir, dass das Abstrakte eine Art Virus in die moderne Kunst hineingeschmuggelt hat, das permanent dafür sorgt, dass der naive Realismus seine angebliche Seriosität und auch seine Dominanz verliert. Dadurch wird das Geistige befreit von dem belastenden Abbild der Welt ... wird frei für das Spiel der Kultur mit Energie und Evolution:

Kunst als Feed Forward.

DAS WIR IM KUNSTWERK

Der berühmte Kunst-Kritiker Clement Greenberg hat einmal in einem Interview darüber gesprochen (Kunstforum 1/2-1994, Bd. 125), dass moderne Kunst die Aufgabe habe, "als Bollwerk gegen die Barbarei" aufzutreten, "um dadurch die Dekadenz abzuwehren". Sie könne diesen Auftrag aber nur erfüllen, wenn sie bewusst darauf verzichte, eine unmittelbare soziale oder politische Funktion zu übernehmen. Also keine Kritik in Form von Kunst. Und auch keine Politik in Form von Kunst. Sondern "L'art pour l'art". Nur in dieser Form … so Greenberg … könne Kunst das Gegenbild zum Bestehenden erzeugen … also wirksam werden.

Greenberg wurde daraufhin vom Interviewer gefragt, ob man "die Kunst nicht herabwürdigen würde, wenn sie nur noch zum Zwecke des ästhetischen Genusses da sei". Greenberg antwortete: "Nein, dieser Zweck ist ein Zweck in sich selbst. Und ebenso hat auch die Kunst ihren Zweck in sich selbst. Die Kunst ist nun einmal ein Selbst-Zweck, ebenso wie die Befriedigung, die sie bietet. Es ist auch keineswegs eine Herabminderung der Kunst, wenn man feststellt, sie sei nur um ihrer selbst willen da." Daraus kann man folgendes ableiten:

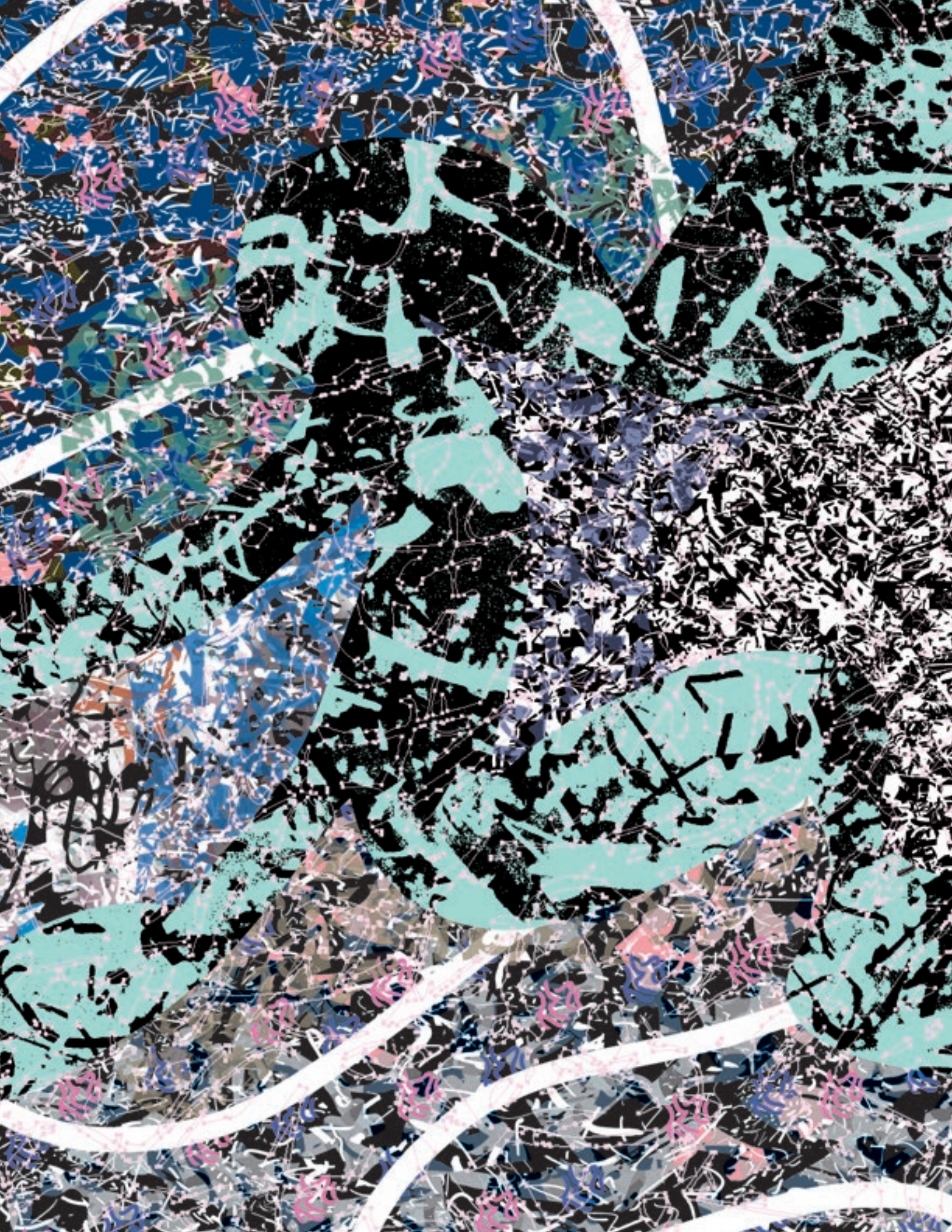
Der Sinn der Kunst
ist ihr Effekt als Kunst.

Kunst als L'art pour l'art. "Kunst hat ihre Existenz also nur in dem, was sie uns hier und jetzt, im aktuellen Moment geben kann" (Greenberg).

Warum ist das so wichtig? Nur in der realen Augenblicklichkeit ("aktueller Moment") kann Kunst das Wir anbieten oder aufbauen. Wenn Kunst dieses Wir erzeugen will, muss sie als Schöpfung im Jetzt konzipiert und erlebt werden. Und je mehr man die Kunst mit zusätzlichen Funktionen befrachtet … Kultur, Politik, Moral ..., umso weniger Wir kann sie aufbauen.

Auf der anderen Seite sollte gesehen werden, dass die Nutzung dieses Wir ganz reale Effekte tätigt: Dieses Wir erzeugt Glückseligkeit und fördert das geistige Wachstum der Person. Es ist also paradox:

Je reiner die Kunst sein darf
im Sinne von L'art pour l'art,
umso effizienter wirkt sie
in den Räumen des Bewusstseins.



Greenberg sieht, ebenso wie ich, dass die Pioniere von L'art pour l'art (z.B. Malewitsch, Mondrian) zu viele Ambitionen eingebracht hatten. Man wollte damals zu hoch hinaus. "Man unterstellte nämlich, dass Kunst zugleich der höchste Wert überhaupt sei. "Das ist falsch" ... so Greenberg.

Kunst ist nicht der höchste Wert. Kunst ist ein ästhetischer Genuss, der ... wenn es "klick!" macht ... den Mind öffnet für das Etablieren eines Wir. Das ist der zentrale "Bild-Akt", von dem Horst Bredekamp schreibt:

Es entsteht ein Wir als Mikro-Schöpfung
in dem Jetzt der gemeinsamen Zeit.

Dieses Wir wird operationalisiert durch die Kunst der Moderne mit ihrem Weg zum Abstrakten. Greenberg betont in diesem Zusammenhang, dass die Kunst der Moderne "um 1860 ... und zwar mit Monet ... begonnen hat, sich zu einem bewussten und kontinuierlichen Experiment zu formen." Die moderne Kunst betreibt, so Greenberg, "eine Erkundung ihrer Grenzen" und vollzieht das als eine Befreiung der Kunst von dem Rest der Welt.

Also betreibt Kunst eine permanente Entgrenzung als Experiment in sich selbst. Zugleich ist sie bemüht, im Rahmen dieser permanenten Selbst-Überschreitungen immer mehr von dem freizulegen, was Greenberg meiner Meinung nach zu Recht als

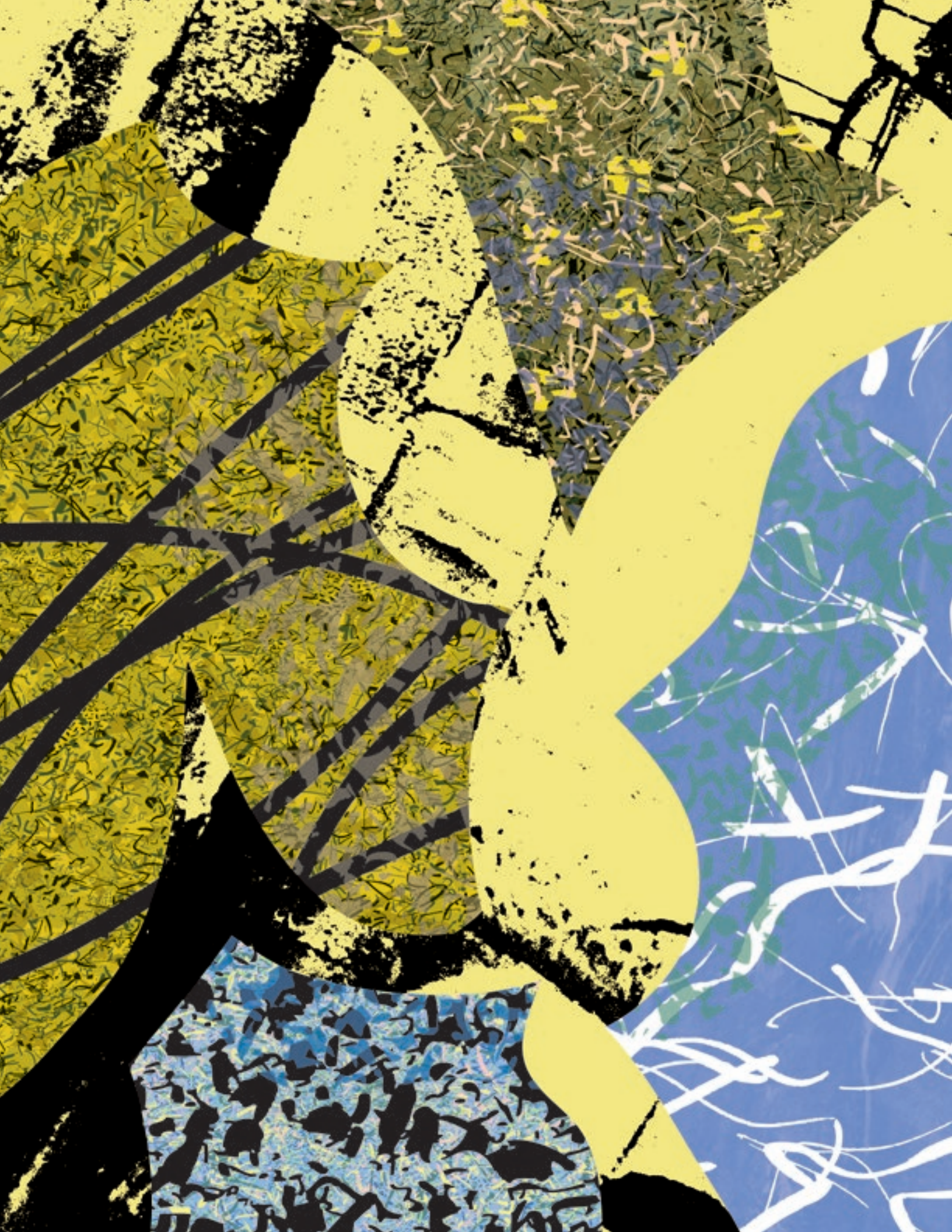
"ästhetische Signifikanz"

beschreibt: Ein ästhetischer Genuss, der dem Menschen dient.

Wir erkennen an dieser Stelle eine seltsame Doppel-Bewegung: Einerseits schreitet alles als Experiment über sich selbst hinaus … forciert also die Selbst-Entgrenzung … andererseits findet oder formt sich in diesem Überschreiten der Kern der Substanz … das Bleibende als Wirk-Prinzip der Ästhetik.

Nach Greenberg ist gute Kunst dadurch gekennzeichnet, "dass die Substanz bestehen bleibt" ... auch dann, wenn man das Werk immer wieder betrachtet. Ich würde ... im Konzept der transversalen Ästhetik ... noch einen Schritt weitergehen und sagen:

- Ein vollendeter ästhetischer Genuss macht die Substanz immer kraftvoller und deutlicher. Es entsteht keine Redundanz.



DAS EFFIZIENTE WIR IM KUNSTWERK

Kunst und Gehirn

Wenn ein Kunstwerk wirksam sein will, sollte es im Gehirn wirken und nicht nur im Auge. Es sollte positive Hormone erzeugen können und nicht nur "den guten Geschmack" befriedigen.

Deshalb ist die transversale Ästhetik auf neuronale Prozesse ausgerichtet. Sie fokussiert das Sehen auf sich selbst: Die Wahrnehmung wird zum Inhalt des Wahrnehmens. Dadurch wird das "Ruhe-Netzwerk" des Gehirns so aktiviert, dass sich das Überbewusstsein öffnen kann, wodurch Glücks-Hormone ausgeschüttet werden: Transversale Ästhetik ist Glücklich-Werden durch visuelle Stimulation.

Kunst als Produzent des Unsichtbaren

Der Prozess des Glücklich-Werdens kann so gelenkt werden, dass sich im Gehirn neuronale Automatismen aufbauen. Dafür ist erforderlich, dass jedes Kunstwerk einen "optischen Anker" (siehe oben) aufweist, der eine autonome Selbst-Verstärkung erzeugen kann. Auf dieser Basis entstehen "Space-Machines". Sie werden definiert durch die Fähigkeit, durch visuelle Wiederholungs-Impulse immer müheloser immer mehr Glücks-Hormone erwecken zu können.

Space-Machines werden vom Künstler so konstruiert, dass der ästhetische Kalkül im Laufe der Zeit eine subjektive Wirklichkeit aufbaut, die sich außerhalb der objektiven Visualität etabliert. Es entsteht ein spezifischer Effekt: Das Sichtbare wird zur Quelle des Unsichtbaren.

Kunst als magisches Wir

Das Sehen wird verändert durch den mentalen Status der Person. Wenn eine Person aktuell sehr glücklich ist (z.B. durch entsprechende Hormone), wird auch der Wahrnehmungs-Prozess "glücklich". Auf dieser Basis baut sich eine selbst-referenzielle Dynamik auf: In der Space-Machine formt sich ein Angebot zur Kooperation … ein Angebot, das sich immer stringenter auf den Besitzer des Bildes fokussiert.

Dieses Angebot empfiehlt dem Besitzer, sich ohne sein Ich in die zwei Zonen der Space-Machine hineinzubewegen:

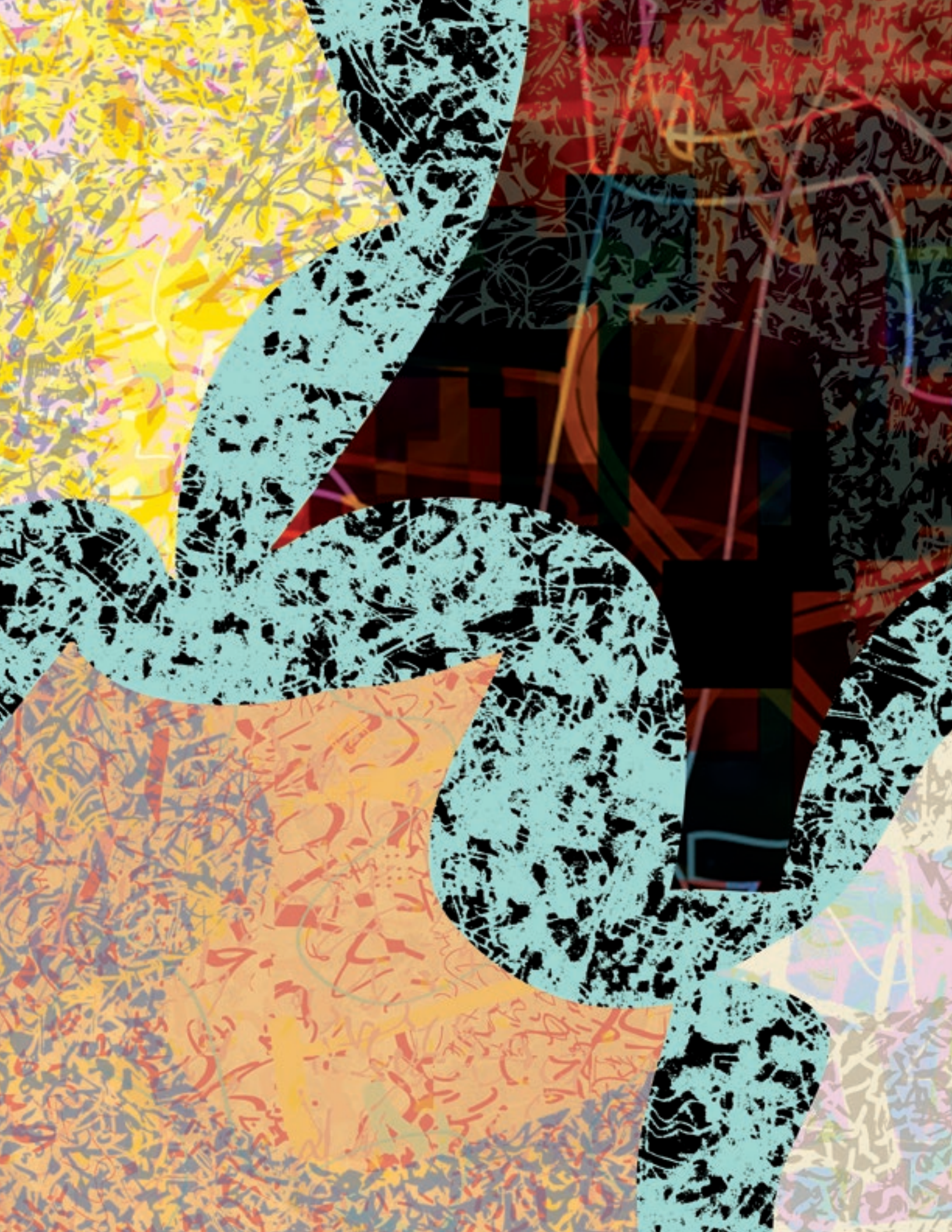
- raumloser Raum
- zeitlose Zeit

So entstehen im Kopf singuläre Wirklichkeiten jenseits der persönlichen Ego-Welt. Das erzeugt die Geburt eines magischen Wir.

Persönliches Wachstum

Wenn das magische Wir geboren worden ist, lebt und handelt es eigen-aktiv in der Person … unabhängig von der Space-Machine … frei von dem Kunstwerk. Es ist ein autonomes Wir, das das Bewusstsein der Person verbinden kann mit dem ungeformten Geist der Evolution (Schöpfung).

Insofern gestaltet das magische Wir eine konkrete Co-Evolution: Der persönliche Geist (Mind) koppelt sich an den universalen Geist (Spirit). Das ist die Basis für das persönliche Wachstum, vollzogen durch das Glücklich-Werden im Gelingen von Transversalität.



- Wenn der ästhetische Genuss richtig funktioniert … also im Gehirn wirksam wird ..., verbinden sich Entgrenzung und Findung ... Überschreitung und Formung ... flirrende Auflösung und Einlösung als eine sich offenbarende Substanz.

Aus der Sicht der transversalen Ästhetik ist das Wir die einzige Grenze der Kunst, die sich radikal und permanent in Frage stellt ("Gelingt unser Wir im Jetzt?"), und die zugleich als Grenze ihre eigene Dauer aufbauen kann (weil das Wir prinzipiell den Beginn der Selbst-Verstärkung erzeugt). Also geht es um das Herstellen eines effizienten Wir im Kunstwerk. Die Übersicht auf Seite 268 versucht, einige Prinzipien dafür zu formulieren.

Das Wir vollzieht die Auflösung (Entgrenzung) so, dass sich die Einlösung (Substanz) immer kraftvoller im Bewusstsein offenbaren kann.

Aus dieser Sicht haben Space-Machines die Aufgabe, diejenige Substanz im Bewusstsein erscheinen zu lassen, die man als das "stille Wissen" bezeichnen kann. Dazu ist erforderlich, dass sich die Funktion des Wir in zwei Stufen kraftvoll entfalten kann:

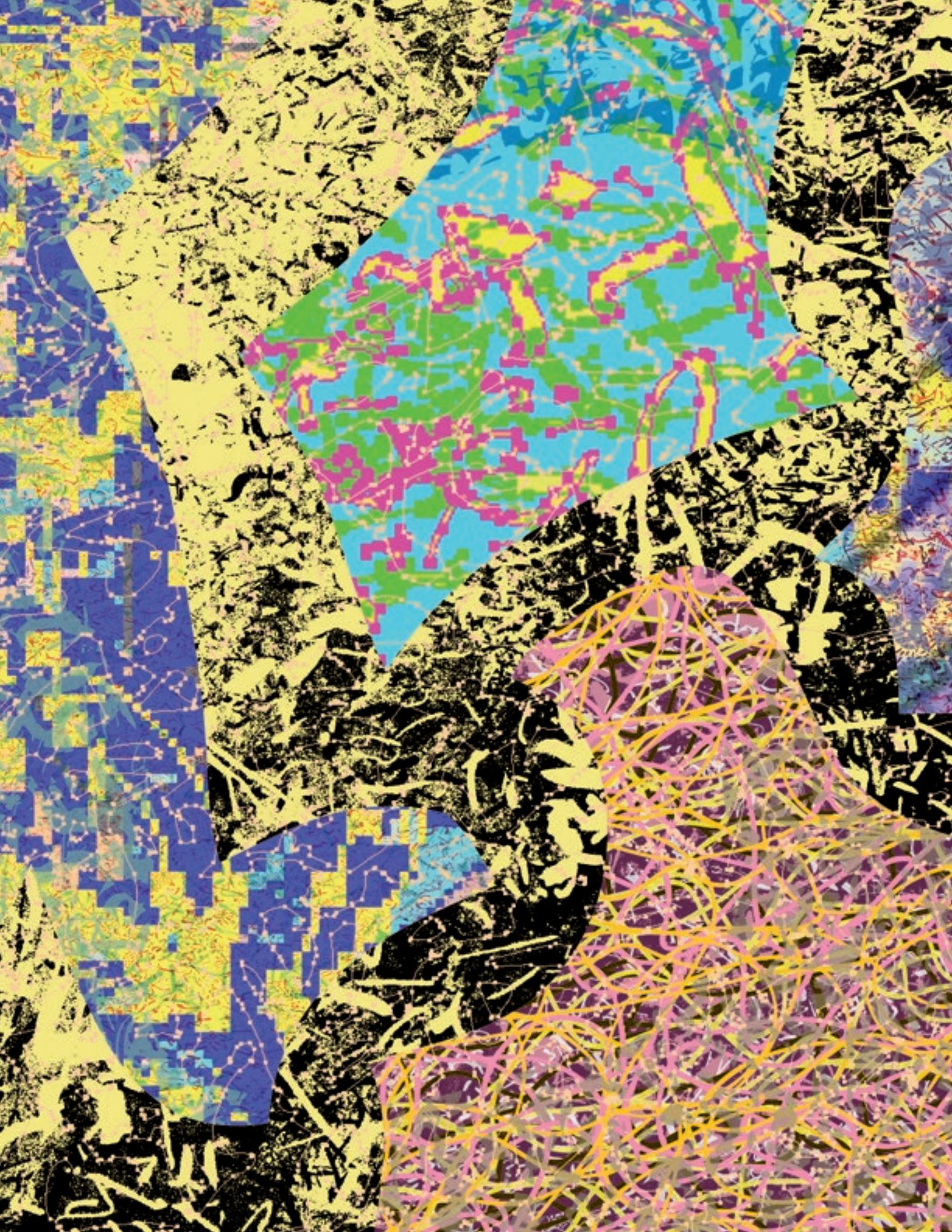
Die 1. Stufe:
Das Wir der Wahrnehmung

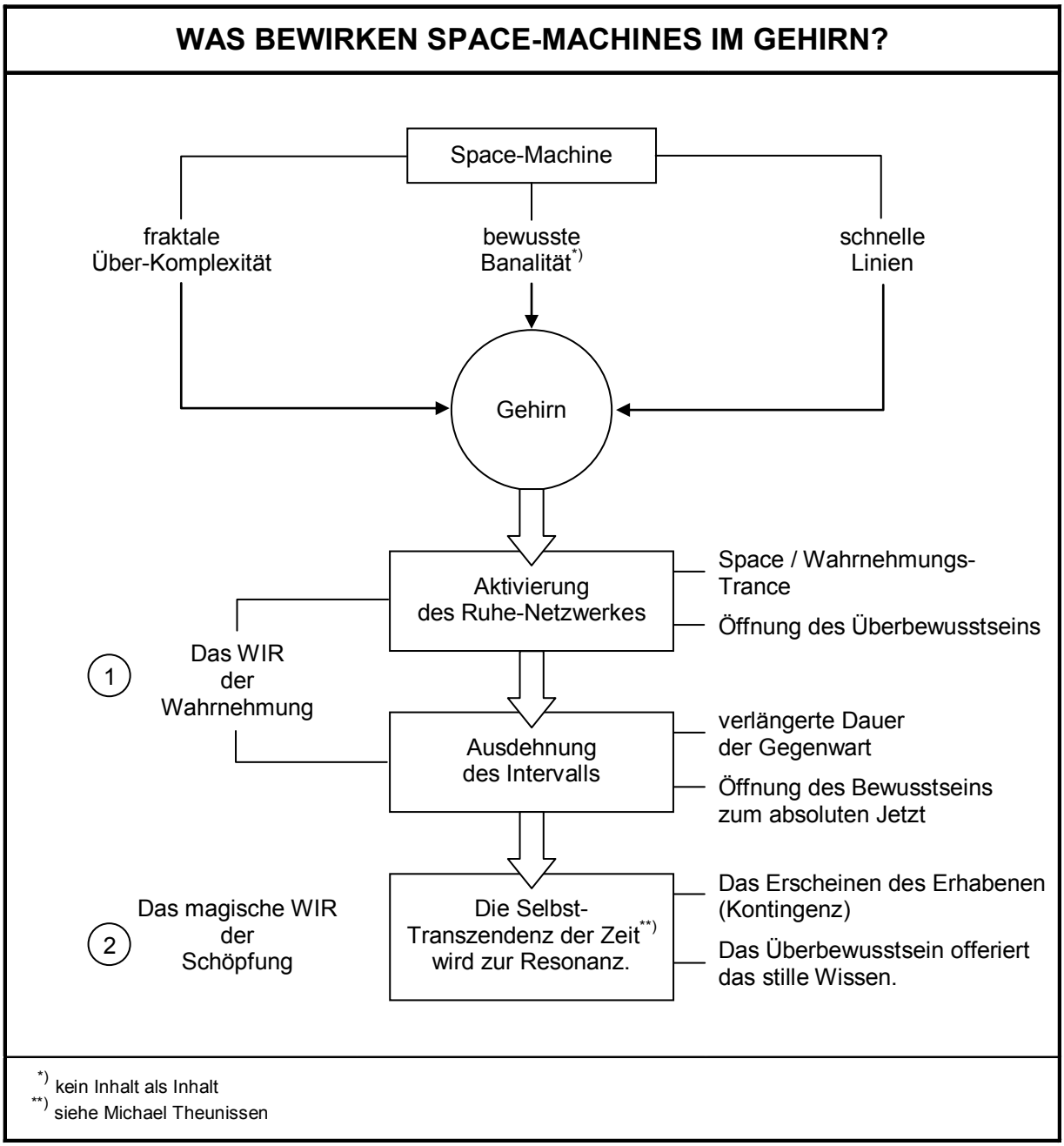
Die 2. Stufe:
Das Wir der Schöpfung

Das Schaubild auf Seite 272 beschreibt diesen Aspekt.

Die Funktion des 1. Wir ist davon abhängig, dass es der Space-Machine gelingt, das so genannte Ruhe-Netzwerk im Gehirn zu aktivieren. Dieses Netzwerk verbindet diverse Hirn-Areale und vermittelt den kognitiven Prozessen (z.B. dem Denken) frische Energie ... sozusagen sporadisch auf Abruf. (Ich werde zu diesem Thema später weitere Details vorlegen.) Wenn eine Space-Machine gut konzipiert worden ist, kann sie bewirken, dass der Wahrnehmungs-Prozess in etwa identisch wird mit dem aktivierten Ruhe-Netzwerk. Das bedeutet:

Das Anschauen der Space-Machine
erzeugt im Gehirn
das kontinuierliche Fließen von Energien,
die sonst nur sporadisch präsent sind.





Anders gesagt: Aus seltenen Energie-Schüben werden kontinuierliche Energie-Flüsse. Dadurch geschieht im Bewusstsein etwas Außerordentliches:

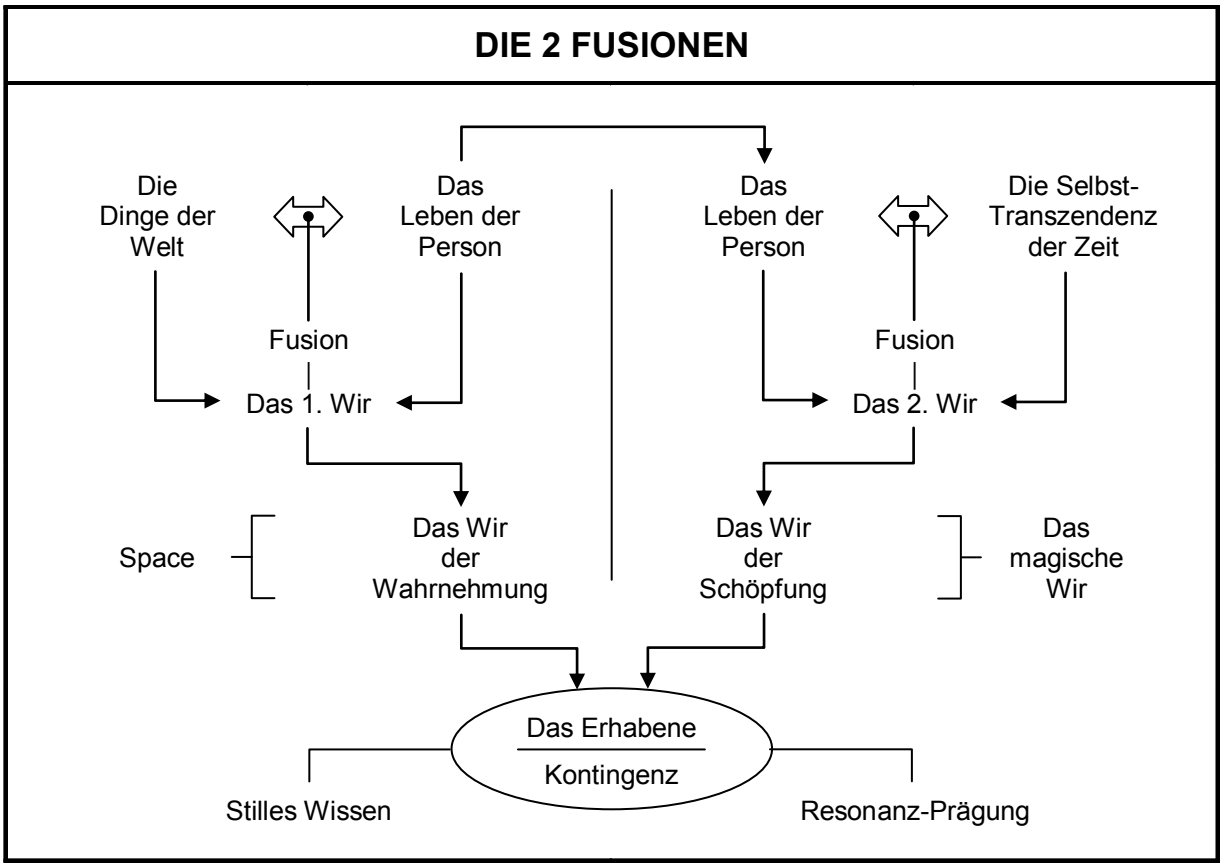
Der Wahrnehmungs-Prozess verbraucht Energie,
aber zugleich erzeugt er mehr Energie,
als er verbraucht.

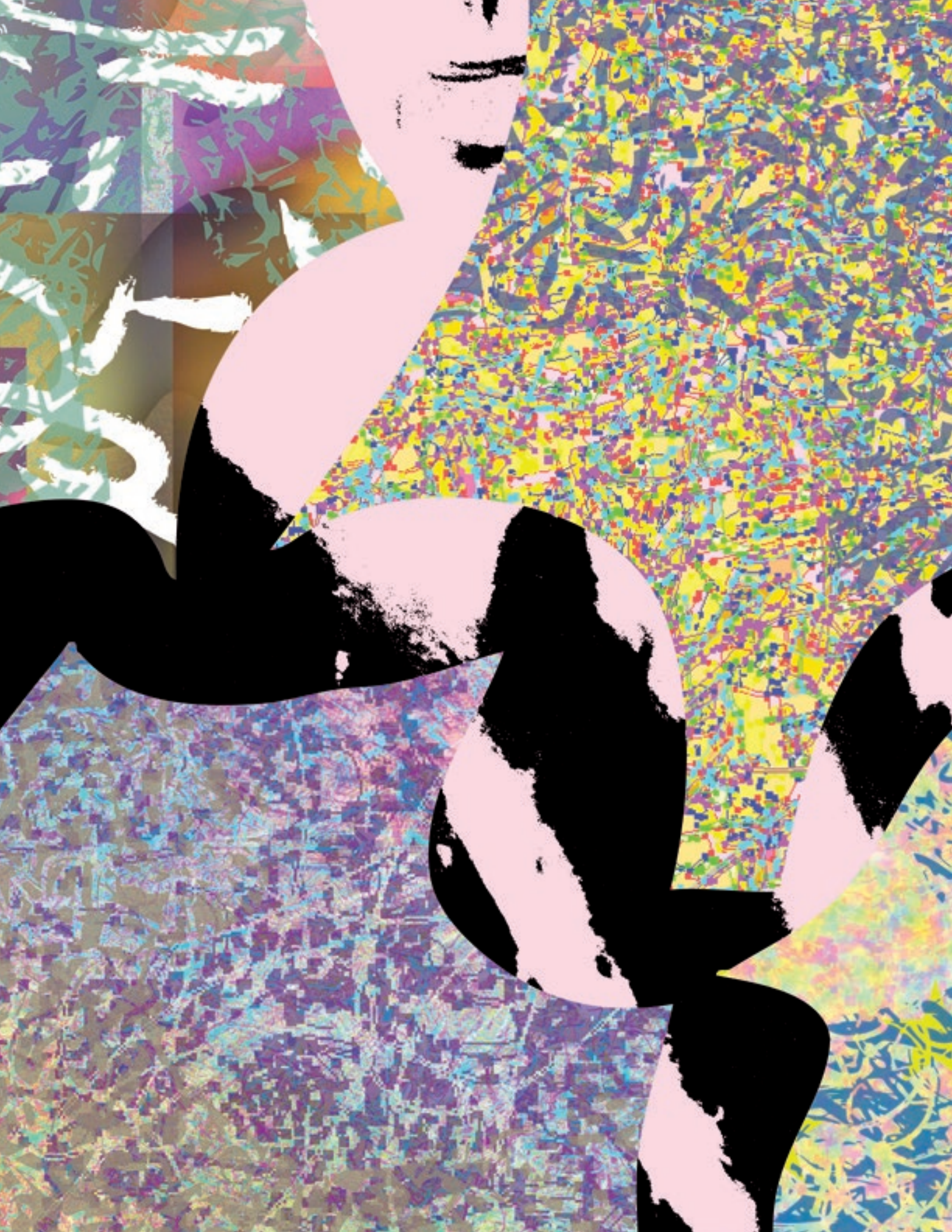
Dieses Faktum kann im Gehirn die Öffnung des Überbewusstseins bewirken. Das bedeutet, dass das Wir der Wahrnehmung sich selbst kraftvoll zum Thema machen kann: Der Wahrnehmende beobachtet sein Wahrnehmen … der Konstrukteur von Welt beobachtet sein Konstruieren. Subjektiv erlebt man das als "Space" im Sinne einer Wahrnehmungs-Trance.

Im Rahmen dieses Space vollzieht sich ein weiteres Ereignis, das bedeutsam ist: Die Dauer der subjektiven Gegenwart wird verlängert. Es kommt zu einer Ausdehnung "des Intervalls" (Ilya Prigogine). Und das sorgt dafür, dass sich das subjektive Jetzt umpolt: Es öffnet sich zum absoluten Jetzt, d.h., es verbindet sich mit der vordersten Spitze des Zeitpfeils ... es kooperiert mit dem Jetzt des Werdens.

Letztlich passiert hier folgendes: Das zeitpfeil-gebundene Bewusstsein der Person kommt in Kontakt (Resonanz) mit der freien, schöpferischen Zeit. Da aber diese freie Zeit die Intention hat, mit uns Menschen zu kooperieren, entsteht das 2. Wir …

das Wir der Schöpfung.

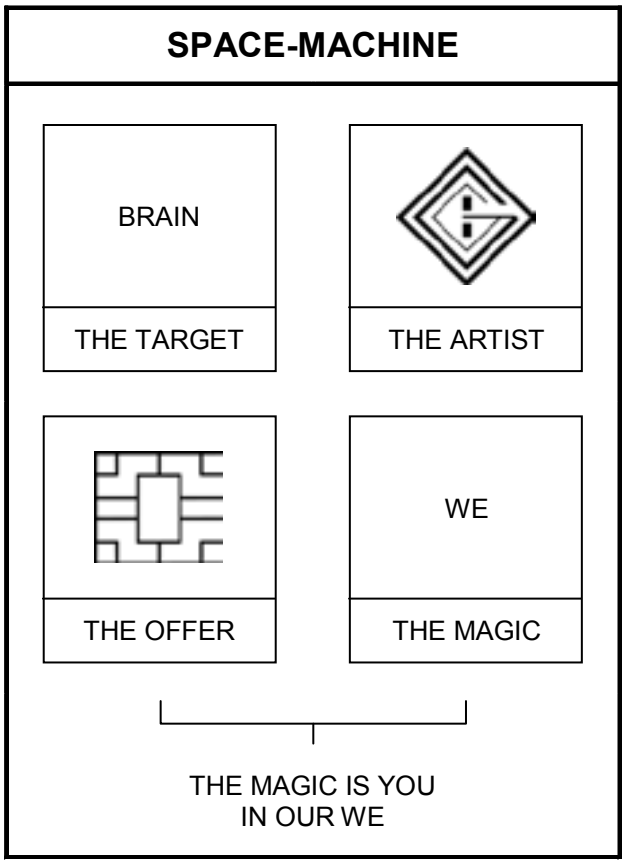




Das vollzieht sich auf Basis dessen, was Theunissen beschrieben hat: Die freie Zeit agiert in der Selbst-Transzendenz. Sie will erreichen, dass die Geschöpfe ihrer Schöpfung (also Menschen) ihre Präsenz beobachten, erleben und lieben.

Jede Wahrnehmung ist ein Wir-Prozess. Es gibt keine Wahr-nehmung außerhalb eines Ich-Bewusstseins. Somit vollzieht sich jedes Wahrnehmen als Fusion von Ding und Ich (= 1. Wir) oder auf einer höheren Ebene … als Fusion von Person und Zeit (= 2. Wir). Die Skizze auf Seite 274 konkretisiert das.

Innerhalb der transversalen Ästhetik wird dieser doppelte Fusions-Prozess wie folgt signalisiert bzw. vollzogen (siehe das nebenstehende Schaubild).



Der Künstler und sein Kunstwerk verbinden sich mit dem Besitzer ("Offer"). Dadurch entsteht das 1. Wir als ein Wir der Wahrnehmung. Auf dieser Basis kann anschließend die 2. Fusion vollzogen werden: Das Wir der Wahrnehmung organisiert die Verschmelzung der Person (ihr Leben / ihr Bewusstsein) mit der Selbst-Transzendenz der freien, schöpferischen Zeit. Das Wir der Schöpfung wird dadurch geformt. Es basiert auf Kooperation für Co-Evolution. Das bedeutet:

Eine Space-Machine befähigt die Person zur Herstellung des magischen Wir.

Deshalb gilt der Leit-Satz: "The magic is you in our we."

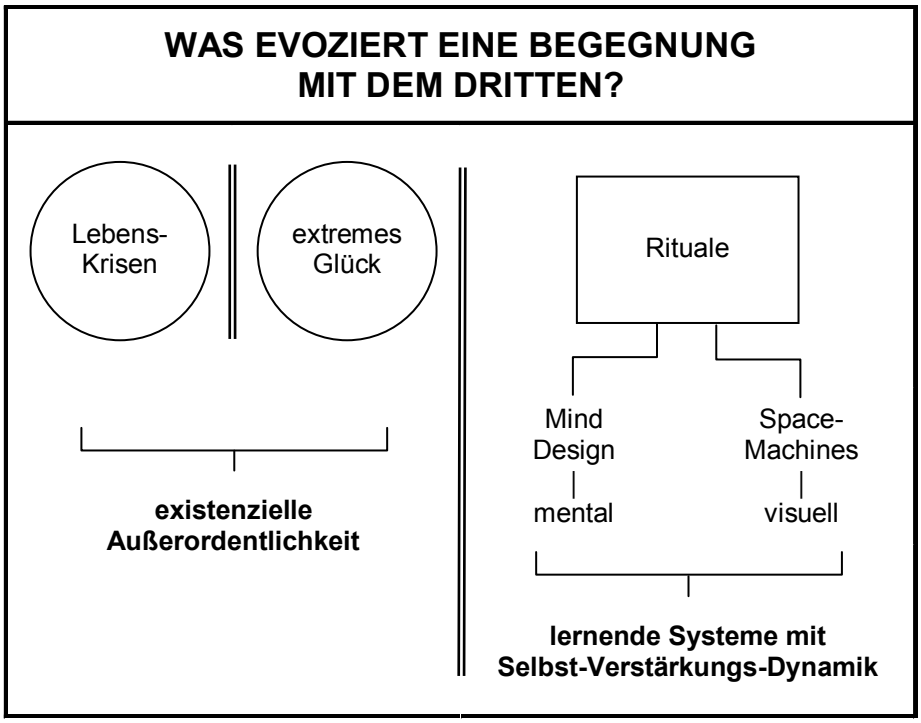
Um das magische Wir aufbauen zu können, benötigt das Bewusstsein eine Begegnung mit dem Dritten ... als Resonanz-Prägung. Aus dieser Sicht stellt sich die Frage, mit welchen Handlungs-Akten diese Begegnung evoziert werden kann. Kurt Wuchterl schreibt in seinem Buch "Kontingenz oder das Andere der Vernunft" (Stuttgart 2011), dass es überwiegend große Lebens-Krisen sind, die das Dritte rufen ebenso extrem intensive Glücks-Momente. Bei

den Lebens-Krisen dominiert oft ein Loslassen, ein Fallen-Lassen in ein Geführt-Werden. Bei den Glücks-Gipfeln offenbart sich sehr häufig eine Mischung aus Jubel und Demut.

Es gibt aber auch noch einen anderen Weg, um das Dritte zu evozieren, und das sind Rituale. Im Rahmen meiner Coaching-Programme arbeite ich z.B. mit MIND DESIGN (= mentale Rituale) und den Space-Machines der transversalen Ästhetik (= visuelle Rituale). Wie das folgende Schaubild zeigt, gibt es unterschiedliche Kontexte. Bei den Krisen und dem Extrem-Glück handelt es sich um existenzielle Außerordentlichkeiten. Bei den Ritualen kommen lernende Systeme zum Einsatz, die darauf ausgerichtet sind, eine Dynamik der Selbst-Verstärkung zu organisieren (siehe das Schaubild auf dieser Seite).

Das Dritte ist ein seltsames, weil unlogisches Ereignis. Es existiert, obwohl es nicht existiert. Das erzeugt seinen Status als das Dritte: Es ist sowohl Existenz wie auch Nicht-Existenz. Und weil das so ist, kann das Dritte Wirkungen erzeugen, die außerhalb der Erwartbarkeit und Planbarkeit platziert sind:

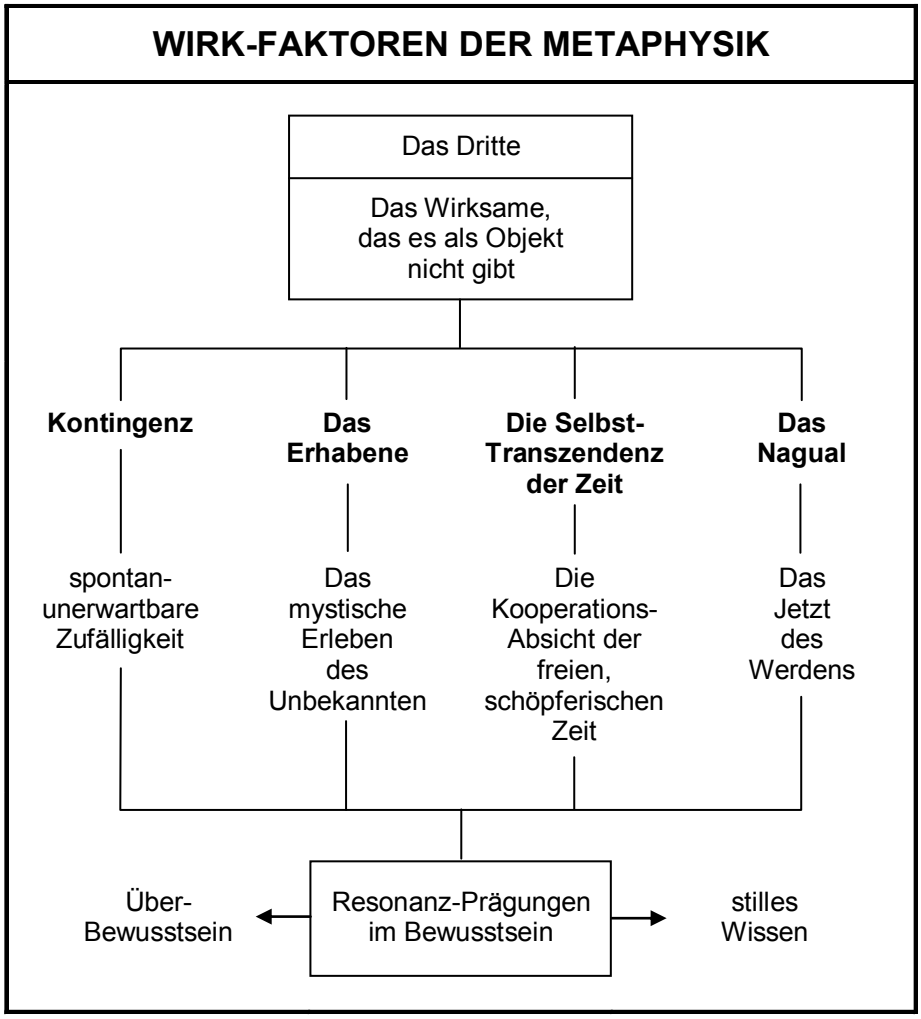
Das Dritte erzeugt die existenziellen Wirkungen.



Das Schaubild auf Seite 280 zeigt auf, in welchen unterschiedlichen Formen das Dritte auftreten kann.

Das Besondere beim Dritten ist die Tatsache, dass es als Wirkung ganz real "da" ist, während es als Sein nicht "da" ist. Somit erzeugt ein Etwas konkrete Wirkungen (die man auch empirisch beweisen kann), die als Etwas nicht empirisch objektiviert werden können. Daraus

folgt, dass z.B. das Dritte in den Space-Machines signifikant wirksam ist, obwohl es in den Space-Machines nicht enthalten ist.



Was in den Space-Machines enthalten ist, ist lediglich das Stimulanz-Set, nicht aber der eigentliche Wirk-Faktor. Der sitzt im Kopf des Betrachters und beginnt erst dann relevant zu werden, wenn sich das 1. Wir aufgebaut hat, das Wir der Wahrnehmung.

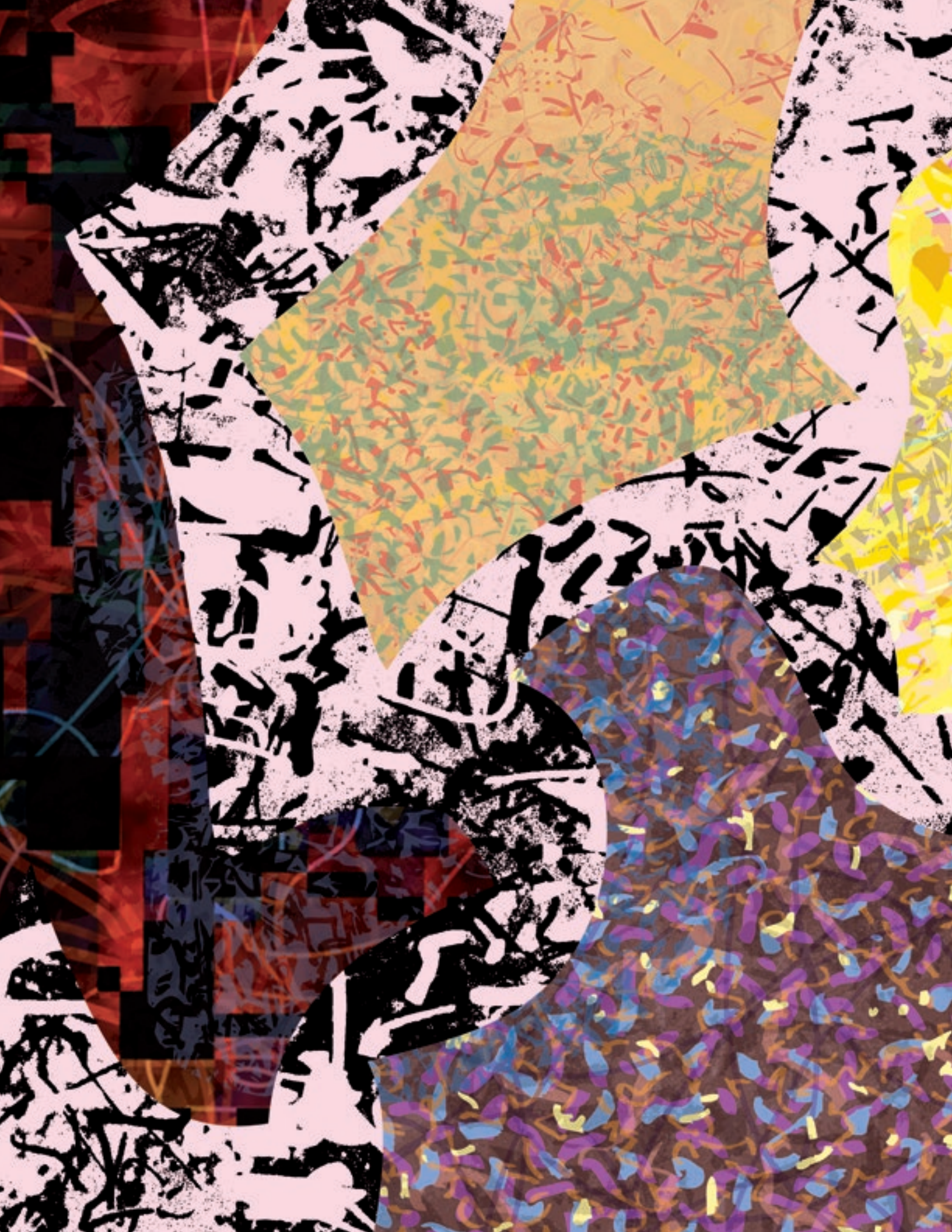
Bei der gegenständlichen Kunst ist das anders. Der Künstler malt z.B. einen Baum. Und in dem Kopf des Betrachters existiert ein Erwartungs-Muster "Baum". Es kommt also zu einer Dopplung des Inhalts. Bei den Space-Machines gibt es diese Dopplung nicht, u.a. weil sie visuell eine

bewusste Banalität

präsentieren … kein Inhalt als Inhalt. Bei den Space-Machines wird eine Banalität durch schnelle Linien gestaltet und anschließend durch gebrochene Brechungen zu einer

fraktalen Über-Komplexität

verdichtet. Was das Auge des Betrachters also sieht, ist weitestgehend inhaltsleer, so dass praktisch kein Äquivalent im Kopf des Betrachters vorhanden ist. Das hat den Vorteil, dass die Objekte der Welt (Tonal) weitestgehend "draußen" bleiben, wenn der Prozess der Wahrnehmung beginnt, wodurch es möglich wird, dass die Wahrnehmung sich selbst zum Inhalt macht, und wodurch sich Space als Wahrnehmungs-Trance entfalten kann.



Es ist genau diese Space-Trance, die das Bewusstsein öffnen kann … öffnen für die Resonanz mit dem Dritten. Anders gesagt:

Space-Trance ersetzt die Inhalte des Bildes.

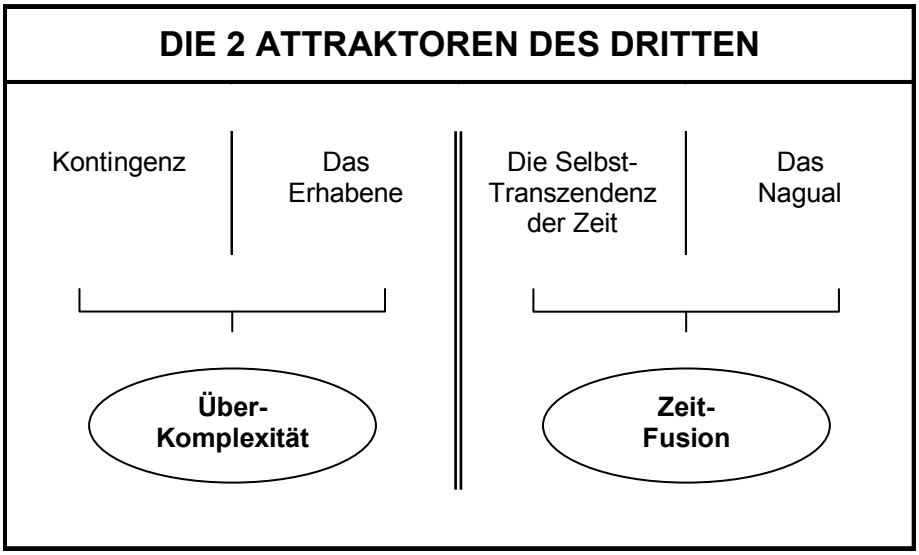
Das Eigentliche der transversalen Ästhetik findet somit weitestgehend in denjenigen Prozessen statt, die das zweifache Wir aufbauen. Und es ist die Aufgabe der Space-Machines, als visuelle Rituale dafür zu sorgen, dass sich die Resonanz-Prägungen kontinuierlich in diesem Wir-Prozess integrieren:

Ohne WIR kein Drittes.
Ohne das Dritte kein WIR.

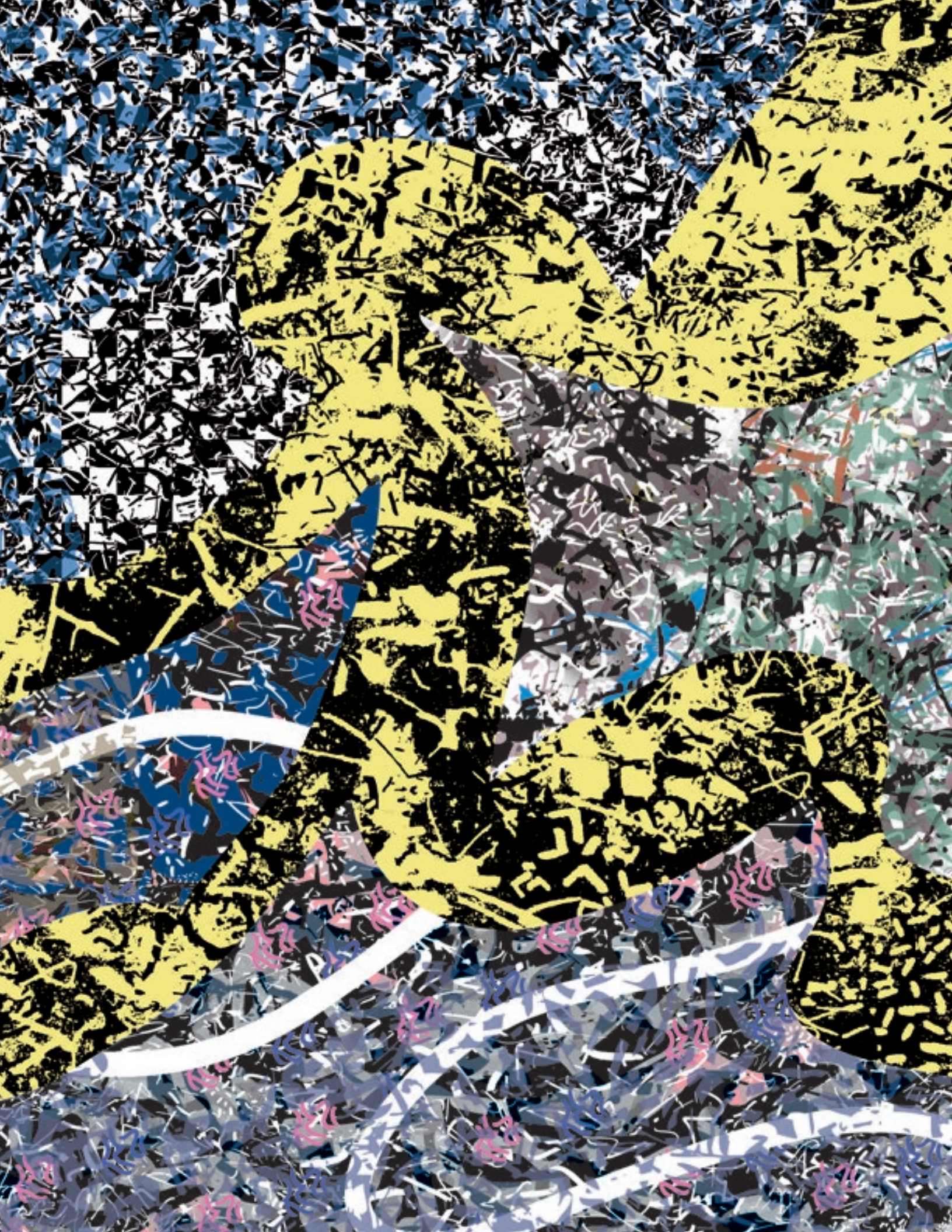
Auf dieser Basis wird erkennbar, wie wichtig es ist, dass der Betrachter befähigt wird, an das Dritte zu glauben, selbst dann, wenn er objektiv nicht daran glaubt oder subjektiv nicht daran glauben kann. Generell gilt:

Wenn man nicht an die Existenz
des Dritten glaubt, geschieht auch keine Wirkung des Dritten.

Space-Machines haben aus dieser Sicht die schwierige Aufgabe, einen Glaubens-Prozess in Gang zu setzen, der sich "wie von selbst" aufbaut, d.h. weitestgehend ohne die aktive Mithilfe des Betrachters. Wie kann das gelingen?



Es gelingt, wenn man die 2 Attraktoren des Dritten innerhalb der Ritual-Konzeption der Space-Machine sehr prononciert aktiviert. Basierend auf dem Schaubild mit dem Titel "Wirk-Faktoren der Metaphysik" kann man erkennen, dass es folgende Attraktoren gibt (siehe das Schaubild auf dieser Seite).

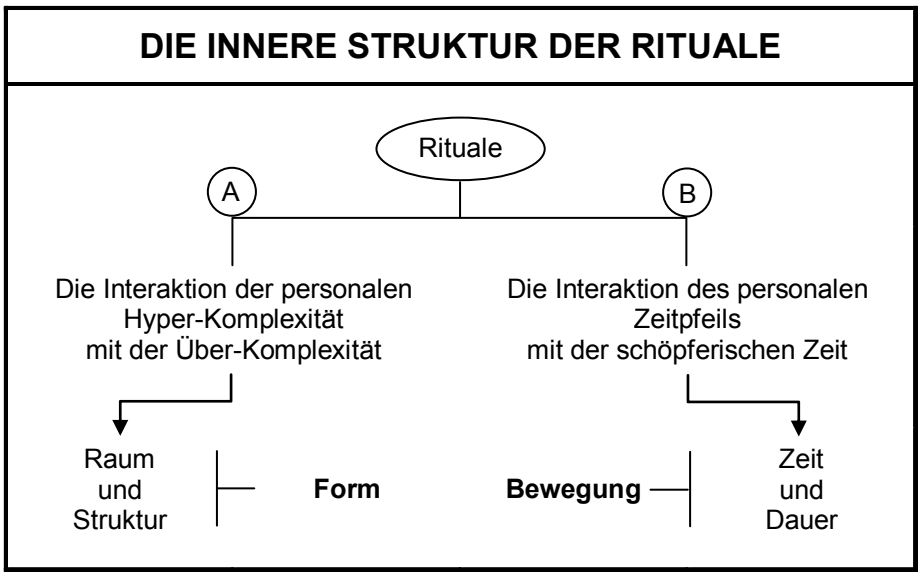


Die Erzeugung eines mehr oder weniger unbewussten Glaubens an das Dritte kann also funktionieren, wenn es der Space-Machine gelingt, Über-Komplexität und Zeit-Fusion gleichermaßen in den Wahrnehmungs-Prozess hineinzutragen.

Im Grunde handelt es sich darum, dass die Space-Machine so agiert, dass sie die betrachtende Person (also ihr Bewusstsein) ankoppelt an zwei Interaktions-Prozesse. Die 1. Interaktion ist auf Raum und Struktur fokussiert ... also auf Form. Die 2. Interaktion ist auf Zeit und Dauer fokussiert ... also auf Bewegung. Als Formel:

Die Space-Machine ritualisiert im Bewusstsein
Form und Bewegung.

Wenn diese zwei Ritualisierungen parallel-gleichzeitig im Bewusstsein des Betrachters stattfinden, wächst die Wahrscheinlichkeit, dass sich der unbewusste Glaube an das Dritte entfaltet. Auf dieser Basis kann die innere Struktur der Rituale definiert werden:



In diesem Kontext haben die 2 Attraktoren spezifische Aufgaben zu erfüllen. Die 1. Interaktion, die sich auf Komplexität bezieht, hat die Aufgabe, das 1. Wir aufzubauen und somit Space. Die 2. Interaktion, die sich auf Zeit bezieht, hat die Aufgabe, das 2. Wir zur Entfaltung zu bringen ... als Magie. Das Schaubild auf Seite 286 (oben) beschreibt diese Zusammenhänge.

Diese beiden Interaktionen haben die Aufgabe, das zu vollziehen, was Humberto R. Maturana als

fürsorgliche Verführung

beschrieben hat. Sie verführen zum Dritten.

Diese Art von Verführung kann aber nur dann erfolgreich sein, wenn diejenige Struktur ritualisiert wird, durch die die Einheit von Wir und Magie relevant werden kann. Diese Einheit basiert auf folgenden Faktoren:

Raum Struktur	Zeit Dauer
Form	Bewegung

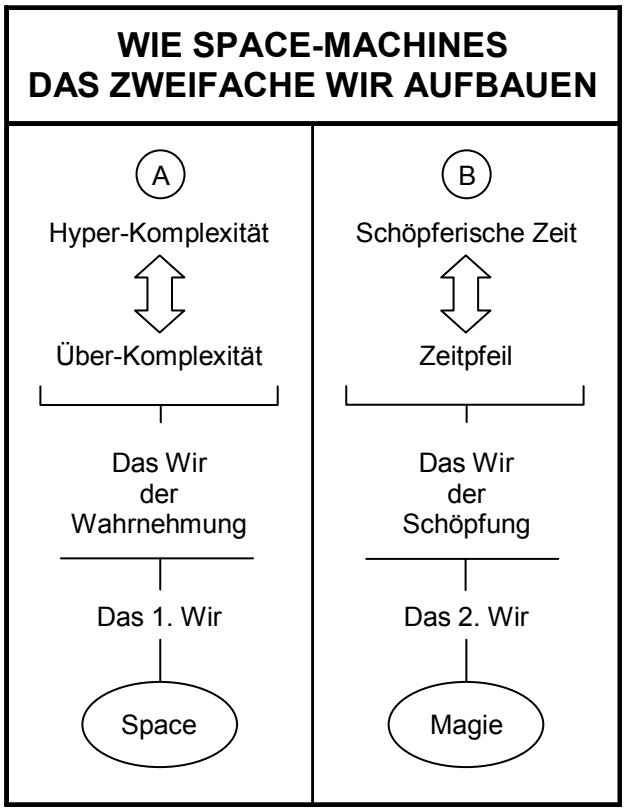
Es wird darum gehen, dass die Space-Machines innerhalb des Wahrnehmungs-Prozesses diese Faktoren sozusagen "weltlos" machen ... also weitestgehend ent-tonalisieren, wodurch sich

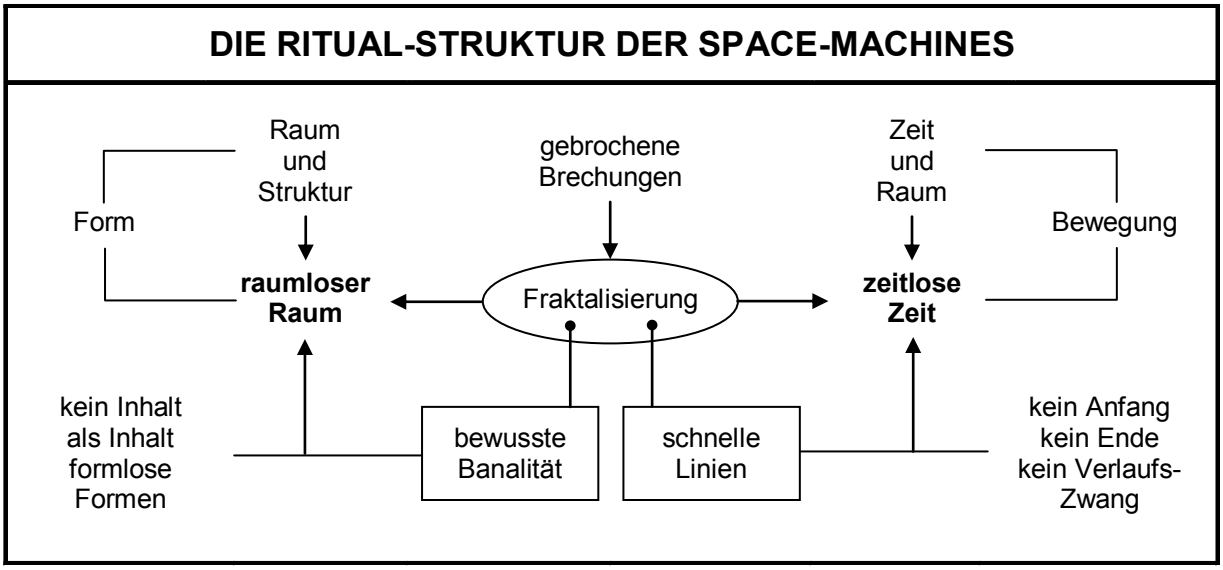
der raumlose Raum

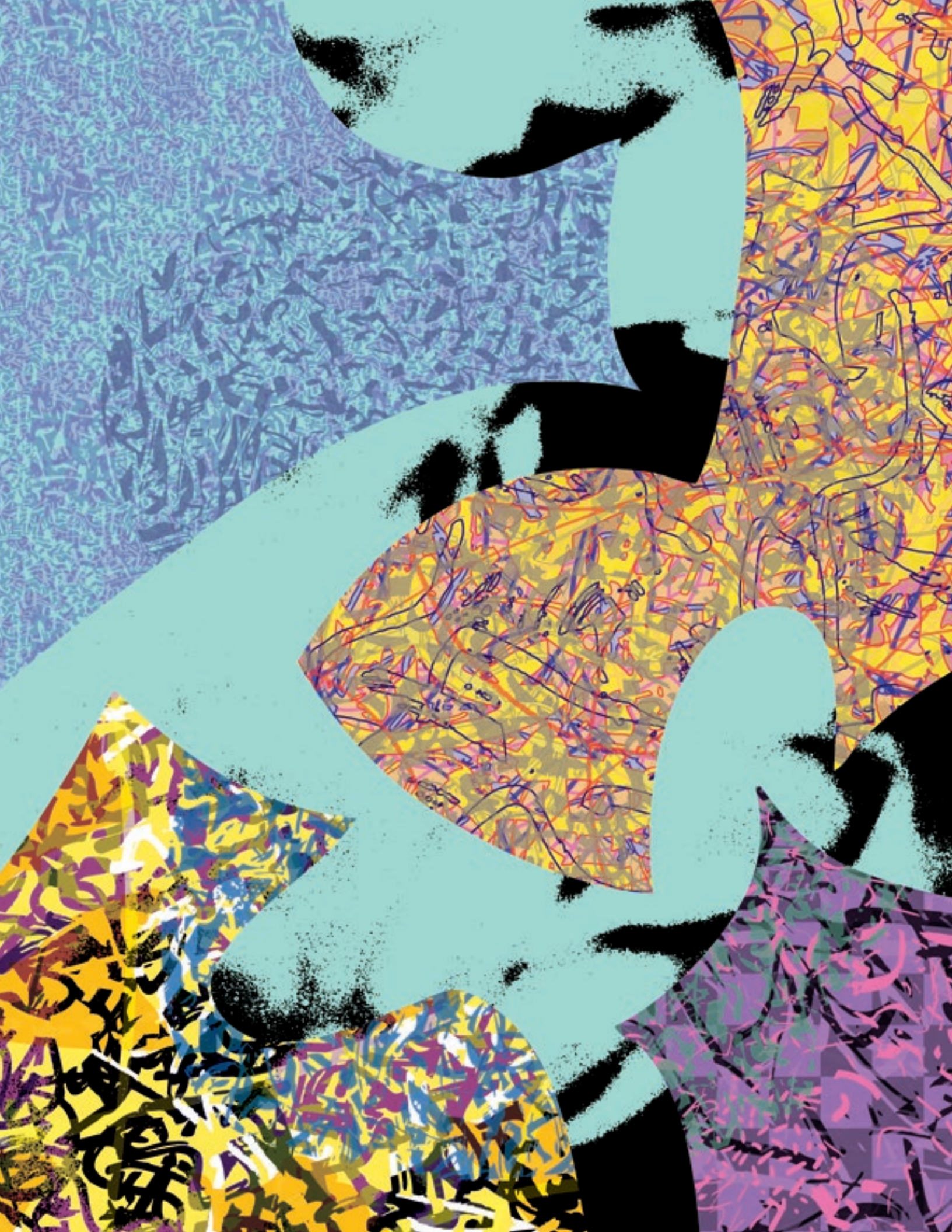
die zeitlose Zeit

offenbaren können. Die zentrale Funktion der Space-Machines liegt in diesem Wandlungs-Geschehen:

Aus Form wird raumloser Raum.
Aus Bewegung wird zeitlose Zeit.



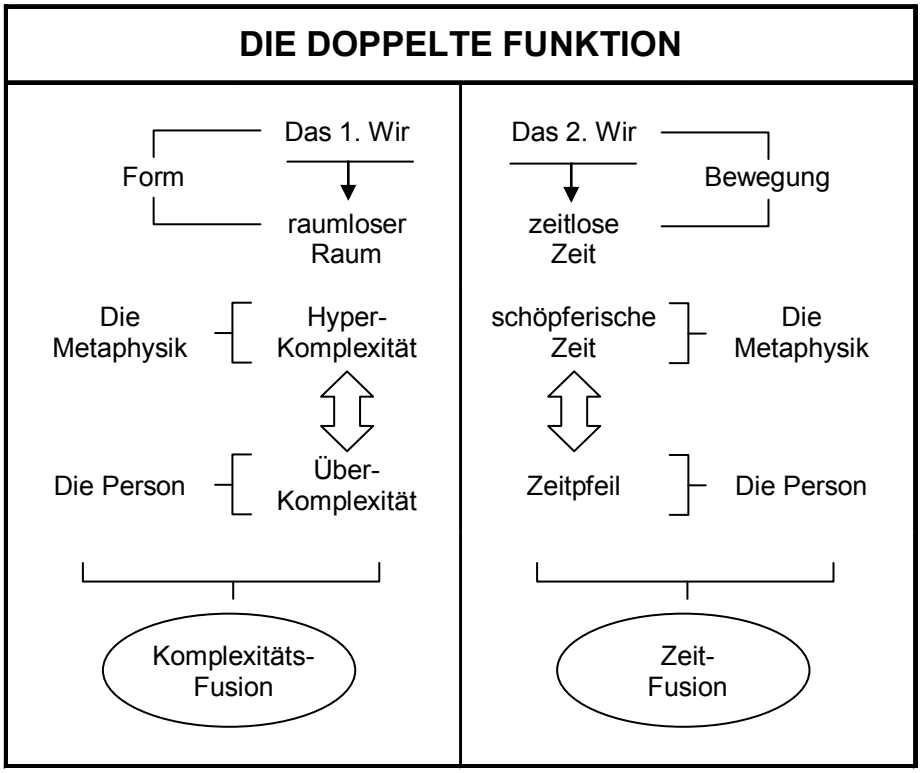




Auf dieser Basis kann nunmehr die generelle Ritual-Struktur für Space-Machines beschrieben werden (siehe das Schaubild auf Seite 286 unten).

Die schnellen Linien (Kalligrafien) verwandeln Form und Bewegung in ein Jetzt mit längerer Zeit-Dauer. Wenn dieses Jetzt anschließend fraktalisiert wird (z.B. indem man die schnellen Linien umwandelt zu gebrochenen Brechungen), kann sich im Bewusstsein zeitlose Zeit offenbaren.

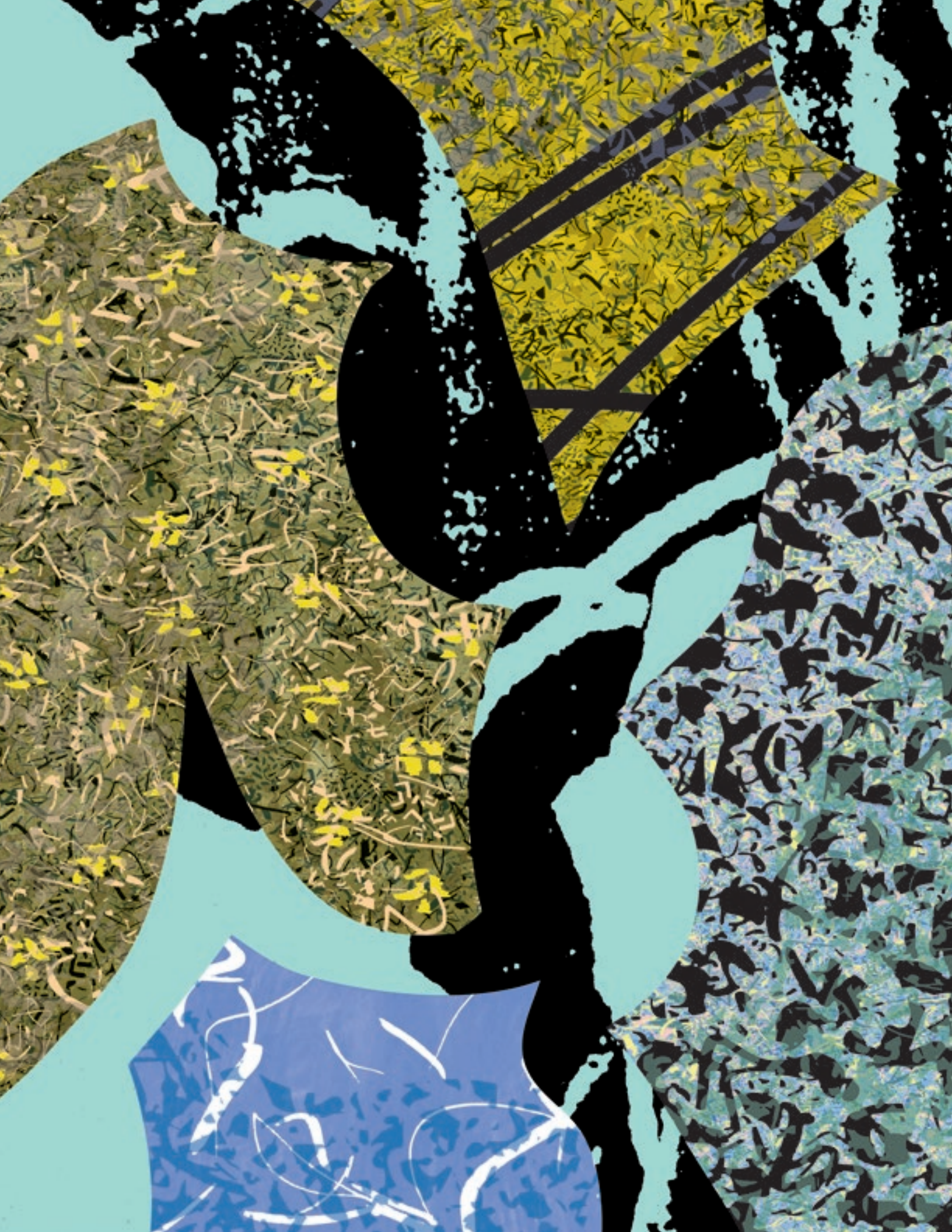
Wenn die schnellen Linien zusätzlich so "gesetzt" werden, dass keine Inhalte entstehen, sondern eine bewusste Banalität, konfiguriert sich ein Raum, der seine eigenen Strukturen auflöst. Wenn dieser Raum zugleich fraktalisiert wird, entfaltet sich der raumlose Raum. Zugleich wird sichtbar, welche Quer-Beziehungen relevant sind (siehe das Schaubild auf dieser Seite).



Betrachten wir zuerst die Komplexitäts-Fusion. Der Mensch existiert als Lebewesen in einer Hyper-Komplexität. Er selbst besteht aus dieser Hyper-Komplexität. Was bedeutet das?

Hyper-komplexe Systeme oder Lebewesen sind dadurch gekennzeichnet, so hat z.B. Hans Sluga analysiert, dass es eine unauflösbare Verbindung zwischen der Innen-Struktur (z.B. Wahrnehmungs-Prozess) und der Außen-Struktur (z.B. ein Kunstwerk) gibt. Das, was als "Sein" erlebt wird, ist im Prinzip ein Zweifaches … ein Wir, das aus einer identischen Struktur besteht.

In einer solchen Wir-Konstellation, die den Menschen in der Regel völlig unbewusst ist, finden z.B. Wahrnehmungs-Prozesse statt. Subjektiv glaubt die Person, sie würde z.B. ein



Kunstwerk "von außen" betrachten, aber in Wirklichkeit betrachtet diese Person immer auch einen Teil von sich. Wir können also formulieren:

Wir handeln geistig als ein Wir, wenn wir Teile der Welt wahrnehmen. Allerdings blendet die daran beteiligte "Affekt-Logik" (Luc Ciompi) dieses Wir konsequent aus. Unser objektivierendes Denken erzeugt eine Filter-Funktion. Letztlich blenden wir uns selbst aus, damit wir die Objekte scheinbar objektiv (wie von außen) erkennen und deuten können.

HYPER-KOMPLEXITÄT UND WAHRNEHMUNG

Der Mensch und sein Prozess des Erkennens erzeugen diejenige Struktur, die zum Inhalt der erkannten Struktur wird:

Deshalb ist jede Wahrnehmung ein Wir.

Diese Wir-Konstellation ist evolutionär gesehen sicher ein großer Vorteil für die Spezies Mensch. Die Welt wird dadurch klarer, das magische Momentum (= Verschmelzung von innen und außen) löst sich auf, und die Handlungen können präziser vorbereitet und vollzogen werden.

Aber: Wenn man es schafft, dem Menschen ein Wahrnehmungs-Angebot zu machen (z.B. eine Space-Machine), das das Wir im Wahrnehmungs-Prozess aktiviert … dann können sich Wir und das magische Momentum finden und vereinen. Dann kann das magische Wir entstehen.

Voraussetzung dafür ist folgendes:

- Ein hyper-komplexes System benötigt die prozessuale Verarbeitung einer Über-Komplexität, um das Wir im Wahrnehmungs-Prozess erkennen zu können.
- Je intensiver die Über-Komplexität ist, die sich visuell anbietet, umso stärker ruft die Visualität das erkennende Wir in die Wahrnehmung hinein.
- Dadurch wird die übliche Filter-Funktion aufgelöst: Das ohnehin beteiligte Wir wird innerhalb der sich aufbauenden Space-Trance zu einem zusätzlichen Inhalt der Wahrnehmung.
- Der Beobachter beobachtet, wie sein eigenes Beobachten das Kunst-Objekt (z.B. Space-Machine) konstruiert, bzw. mit-konstruiert (Co-Konstruktion).
- Je banaler und unweltlich-offener das Kunst-Objekt (Space-Machine) gestaltet ist, umso deutlicher kann der Beobachter sein Mit-Konstruieren erleben. Dadurch formt sich das magische Wir:

Es offenbart sich als Ergebnis der
Co-Konstruktion ein Drittes,
das weder im Kunstwerk noch im Mind
der Person zuvor vorhanden war.

- Dieses Dritte aktiviert das Überbewusstsein.
- Dieses Überbewusstsein vermittelt das stille Wissen.

Aus dieser Perspektive hat die Space-Machine die Aufgabe, die Automatismen der Affekt-Logik zu durchbrechen, also alles das, was das Denken bevorzugt:

Distanzierung
Isolierung
Objektivierung
} Wahrheit

Wenn eine Space-Machine gut funktioniert, führt sie die Person durch den Wahrnehmungs-Prozess in die ohnehin vorhandene Wir-Konstellation hinein. Auf dieser Basis findet recht häufig folgender Effekt statt:

Durch die Selbst-Integration der Person
in das Wir der Wahrnehmung
öffnet sich die Quelle der Selbst-Versöhnung.

Subjektiv erlebt man das als "das tut mir gut" oder "es streichelt meine Seele". Letztlich ist es aber nichts anderes als die Befreiung des Mind von den neuronalen Automatismen der Distanzierung.

Transversalität kann aus dieser Sicht wie folgt beschrieben werden:

> Wenn es einem Kunstwerk gelingt,
> das Wir der Wahrnehmung zum Inhalt
> dieser Wahrnehmung zu machen,
> entsteht das magische Wir der Schöpfung.
>
> Dieses magische Wir öffnet im Mind
> das Überbewusstsein. Das Dritte wird dadurch zum Mitgestalter des Lebens.
>
> **Transversalität ist**
> **Prägung durch Resonanz …**
> **Prägung durch das Dritte.**

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie die Hyper-Komplexität des Menschen, die er als Innen-Welt besitzt, zusammenspielt mit der Über-Komplexität, die er als Objekt der Außen-Welt assimiliert. Je komplexer (raffinierter) sich die Über-Komplexität anbietet, umso kraftvoller kann das Dritte handeln, z.B. dadurch, dass es das Erhabene erscheinen lässt:

Das Unsichtbare wird zum Erlebnis.
Das Unerwartbare wird
zu einem geistigen Führer.

Die moderne Komplexitäts-Forschung hat hierzu einige wichtige Fakten bereitgestellt. Demnach scheint es so zu sein, dass wachsende Komplexität davon getragen wird, dass das System "extrem redundant wird" (Herbert Simon: "The Architecture of Complexity") … also ohne Inhalt … banal. Zugleich scheint wachsende Komplexität eine starke Hierarchisierung zu forcieren, und zwar durch modulare Differenzierungen und Brechungen … also Fraktalisierung.

Wenn sich diese Art von Banalität verbinden kann mit einer dynamischen Fraktalität, wächst das Vitalitäts-Niveau von Systemen, insbesondere von lebenden Systemen: Strukturiertes Gleichgewicht (Stillstand) wird aufgelöst. Das System wird fähig zur Selbst-Überschreitung, und es gestaltet dieses Überschreiten durch Wir-Konstellationen und Co-Evolutionen.

Somit erkennen wir, dass das lebende System bei der Transformation von sich selbst (= Transversalität) extrem stark auf

fraktalisierte Über-Komplexität

setzt, die sich wiederum in einer signifikanten Banalität (innere Redundanz) vollzieht. Diese Dynamik, die nach außen so vital und selbst-überschreitend auftritt, verursacht nach innen etwas, was scheinbar gegenteilig ist: Im Gehirn wird das Ruhe-Netzwerk stark aktiviert und das Intervall wird zeitlich ausgedehnt. Das erinnert stark an das Konzept von

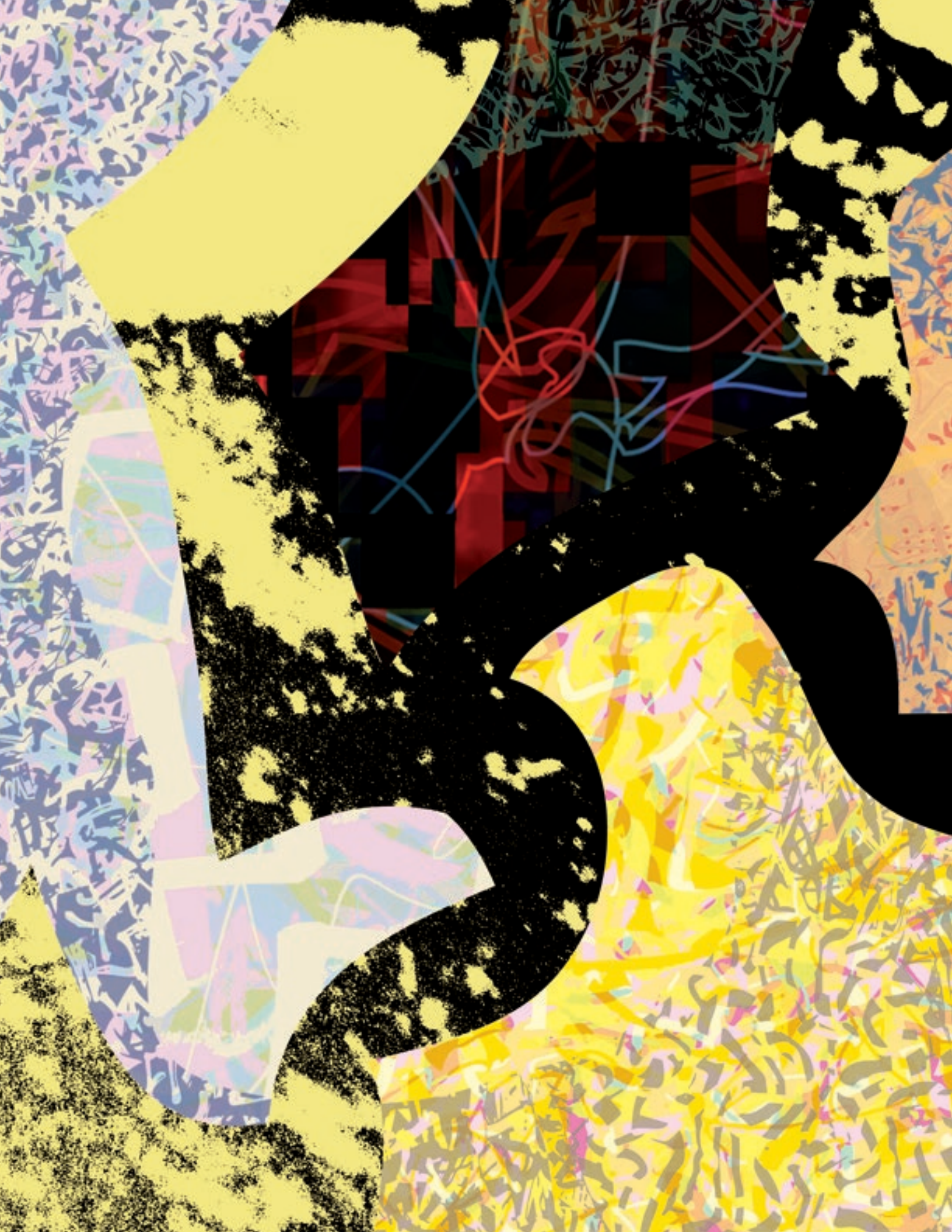
Paradoxical Arousal,

das von Giselher Guttmann analysiert worden ist. Als Formel:

Je vitaler die Eigen-Evolution eines Menschen
werden soll, umso mehr benötigt er
die tiefe Ruhe der ausgedehnten Zeit.

Genau auf diese Wirk-Mechanik sollten die ästhetischen Strategien der Space-Machines ausgerichtet werden:

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



Interessant ist, dass die muslimische Kunst sehr viele dieser Aspekte bereits gewusst und verwirklicht hat. In dem Buch von Markus Hattstein und Peter Delius ("Islam, Kunst und Architektur", Potsdam 2005) wird z.B. beschrieben, dass die Raffinesse der Komplexität (siehe z.B. die geometrischen Ordnungs-Muster der Fliesen) ein offiziell anerkanntes Ziel war. Die raffinierten und oft vielschichtigen Formen wurden bewusst seriell so angeordnet, dass eine Redundanz entstehen konnte, die im Kopf des Betrachters ein flirrendes Schweben erzeugt.

Man kann viele Aspekte der muslimischen Kunst im Kontext der Space-Machines erkennen und interpretieren. Und auch die Fotos der so genannten "Quasi-Kristalle", für deren Entdeckung der israelische Forscher Daniel Shechtman den Nobelpreis für Chemie 2011 bekommen hat, haben eine ähnliche Optik. Allerdings weisen die Quasi-Kristalle in ihren seriellen Mustern deutliche fraktale Brüche und Symmetrie-Sprünge auf. Sie repräsentieren somit "mehr Schöpfung" als die muslimischen Muster. Aber die visuelle Stoßrichtung ist die gleiche: Auflösung von Inhalt und Form durch Über-Komplexität. Stimulation von Meta-Effekten (Kontingenzen) im Rahmen von spontanen Wir-Prozessen.

Dietmar Kamper hat darauf hingewiesen, dass es einen wichtigen Zusammenhang zwischen Gegenwart (Augenblicklichkeit) und Fraktalität gibt:

Je komplexer die Fraktalität wird,
umso stärker konzentriert sich das Zeit-Erlebnis
auf den Augenblick.

Wenn es einem Bild (Kunstwerk) gelingt, das Bewusstsein einer Person in eine derartige Fraktalität hineinzuziehen, verbindet sich Kontingenz ... als Willkür und Zufall . mit einer Gegenwart, die subjektiv immer enger und zentrierter wird. In diesem Zusammenhang gilt:

Je zentrierter das Jetzt wird,
umso mehr vereinen sich
Beginn und Ende …
Zeitlosigkeit entsteht als Schweben.

Das nebenstehende Schaubild beschreibt das.

DAS BILD ALS UNMÖGLICHE GEGENWART
nach Dietmar Kamper

Die unmögliche Gegenwart
ist Fraktalität:

Ein Beginnen, das der Willkür folgt.
Verläufe, die dem Zufall dienen.
Ein Ende, das sich
nicht entdecken kann.

Vollendetes Schweben
in einer zeitlosen Zeit.

Schweben in einer Zeit, die subjektiv immer zeitloser wird. Das ist Verführung, definiert als Frei-Werden von sich selbst ... frei werden von dem Jetzt einer uns umgebenden Welt.

Meine Erfahrung zeigt, dass visuelle Objekte (z.B. Space-Machines) dieses Schweben hervorrufen können, besonders dann, wenn man das Betrachten eines solchen Objekts zu einem Ritual formt. Man kann z.B. den so genannten "Zero-Atem" einsetzen. Das ist ein Atem, der immer zarter wird. Und je zarter er wird, umso mehr atme nicht mehr "Ich", sondern "Es" … der Atem wird zu einem Lebewesen, das mich atmet … voller Fürsorge. Und parallel dazu kann man einen entgrenzenden Duft einsetzen (z.B. als Spray) und eine Musik, die das Schweben fördert.

Wenn so ein Ritual gelingt, verwandelt sich das subjektive Zeitgefühl drastisch: Die Gegenwart wird zum Eigen-Thema im Bewusstsein. Das Jetzt formt sich zu einem konkreten Inhalt, der sich in die Visualität des Kunstwerks (Space-Machine) integriert. Dadurch geschieht etwas Seltsames ... eine wohltuende Verführung:

- Die Wahrnehmung manipuliert sich selbst.
- Die Wahrnehmung beginnt, das Ich aufzulösen. Ein anderes, höheres Ich beginnt, seine Präsenz zu zeigen.
- Die Wahrnehmung verändert das Objekt, das es wahrnimmt. Der visuelle Inhalt des Bildes beginnt zu schweben.
- Ein höheres Ich nimmt ein flirrendes Schweben war.
- Das Schweben geleitet das Bewusstsein zu dem magischen Punkt ohne Wiederkehr:

Anfang und Ende feiern sich selbst als Schöpfung im Jetzt.

Das nebenstehende Schaubild beschreibt diesen Zusammenhang.

Soweit unsere Analysen zum Thema Über-Komplexität. Lassen Sie uns jetzt den zweiten Aspekt betrachten: die Zeit-Fusion.

Für die Wissenschaft ist Zeit immer noch ein großes Rätsel. Man hat zwar inzwischen

ÜBER-KOMPLEXITÄT ALS VERFÜHRER

"Verführen heißt, jemand von sich selbst zu befreien." (Kamper)

"Es gibt einen Punkt, von dem aus eine Rückkehr nicht mehr möglich ist. Dieser Punkt ist zu erreichen." (Kafka)

Transversalität ist Verführung zum Punkt ohne Wiederkehr.

erkannt, dass der Zeitpfeil, in dem wir subjektiv-kontinuierlich unser Leben organisieren, offensichtlich "da draußen" nicht so existent ist, wie wir es "von innen" erleben. Auch weiß man heute, dass das Jetzt … also das Empfinden der privaten Gegenwart … keine feststehende Größe ist, sondern ein Prozess, der zentriert oder gedehnt werden kann. Das so genannte "Intervall" (Ilya Prigogine) ist hieran beteiligt. Das bedeutet:

- Wir können unser Zeit-Erleben modulieren.
- Wir können die Gegenwart so zentrieren, dass sie subjektiv kein Ende findet.
- Das ist die Dauer der Gegenwart … das absolute Jetzt.

Soweit das Phänomen der Gegenwart. Parallel dazu hat man begonnen, das Eigen-Leben der Zeit zu analysieren, also das, was die Zeit eventuell tut, wenn wir sie nicht beobachten oder benutzen. Besonders die Quanten-Theorie hat sich um diese Aspekte gekümmert. Ein Beispiel dafür sind z.B. die Analysen von Claus Kiefer. Er ist Professor für theoretische Physik und beschäftigt sich mit der "inneren Zeit der kanonischen Quanten-Theorie". Aus seiner Sicht sind wir Menschen und unsere Erde in einem Quanten-Kosmos eingebunden, "der sich von der zeitlosen Welt zum expandierenden Universum" entwickelt.

Demnach könnte es so sein, dass sich die äußere (tonale) Welt in der Zeit entwickelt, während sich das eigentliche Jetzt der Schöpfung (das Nagual) kontingent entwickelt. Was wir Menschen erleben, ist die tonale Zeit unseres Werdens. Das ist die Zeitpfeil-Zeit. Unabhängig davon, so wird vermutet, fließt aber auch permanent Zeit aus der Schöpfung dorthin, wo wir Menschen unser Leben mit Evolution verbinden. Das ist die freie, schöpferische Zeit. Und wenn wir unser persönliches Bewusstsein mit dieser freien Zeit der Schöpfung verbinden, entsteht das, was man als das Jetzt des Werdens erleben kann. Das wird in der Noeterik "Nagual" genannt.

Dieses Jetzt des Werdens (Nagual) können wir Menschen nicht beobachten oder erleben, wenn unser Bewusstsein im Denken aktiv ist oder in Gefühlen integriert ist. Das bedeutet:

Das Nagual kann nur
außerhalb unserer Erfahrungs-Strategien
erlebt werden.

Aus dieser Sicht wird es darum gehen, den Mind, und damit die Wahrnehmung, so zu konditionieren, dass er zu einer Membrane wird, die in der Lage ist, das Nagual als Resonanz zu empfangen … damit positive Resonanz-Prägungen entstehen können.

Also stellt sich die Frage, wie man so eine Membrane aufbaut. Normalerweise würde man versuchen, sie durch Denken (Ratio / Vernunft) zu konstruieren, sozusagen als ein mentales Instrument. Aber das funktioniert nicht. Alle Effekte der nagualen Zeit lösen sich auf, wenn man versucht, sie über die objektivierende und somit tonale Wirklichkeit zu instrumentalisieren. Das Nagual lässt sich nicht tonalisieren.

Ebenso wenig funktionieren emotionale Strategien oder esoterisch-religiöse Konzepte. Auch sie sind zu tonal. Und auch wissenschaftliche Modelle scheitern wegen ihrer tonalen Ausrichtung.

Generell kann man sagen, dass es sinnvoll ist, die Prozesse der Wahrnehmung so intensiv wie möglich mit der nagualen Zeit, also mit der freien, schöpferischen Zeit zu verbinden. Aus dem objektivierenden Sehen wird dann ein Schauen ohne Intention. In der effizientesten Version erzeugt das die Wahrnehmung des Wahrnehmungs-Prozesses ... das Schauen macht sich selbst zum Inhalt. Das ist das, was ich "Space" nenne ... die Trance des absoluten Jetzt.

Dieses Umkippen der Wahrnehmung in die Selbst-Bezüglichkeit gelingt am besten, wenn man dem Mind (Brain) eine Visualität anbietet, in der "keine Welt" abgebildet wird, also keine tonalen Objekte … z.B. als fraktalisierte Banalität, versehen mit einer deutlichen Über-Komplexität. Dadurch wird "kein Inhalt" zu einem "Zuviel" an Wahrnehmungs-Impulsen. Dadurch entfaltet sich im Bewusstsein das Erlebnis von einem Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist. Und dieses Erlebnis öffnet den Mind für die naguale Zeit.

Halten wir somit fest:

- Die Wahrnehmungs-Trance (Space) aktiviert im Zeitpfeil der Person das Jetzt und richtet dieses persönliche Jetzt auf das absolute Jetzt aus, das in der äußersten Spitze des Zeitpfeils existent ist.
- Die fraktalisierte Über-Komplexität verbindet das absolute Jetzt, das die Person in ihrem Mind präsent hat, mit der nagualen Zeit.
- Auf dieser Basis entsteht im Mind die Membrane für die Resonanz-Prägungen. Das "Sprachrohr" dieser Membrane ist das Überbewusstsein.

Wenn sich diese 3 Faktoren etabliert haben, also

absolutes Jetzt
Membrane
Überbewusstsein,

kann sich ein Prozess organisieren, der außerordentlich ist:

- Die naguale Zeit beginnt, den Geist der Person (Mind) zu formen und zu führen.
- Dadurch wird die Resonanz-Membrane immer sensibler und zugleich leistungsfähiger.
- Auf dieser Basis entsteht Co-Evolution:
  - Die naguale Zeit und der Mind kooperieren so, dass die Selbst-Transzendenz der Zeit mehr und mehr zu einer 2. Realität im Bewusstsein wird.
  - Diese 2. Realität ist die Mystik des Spiels.

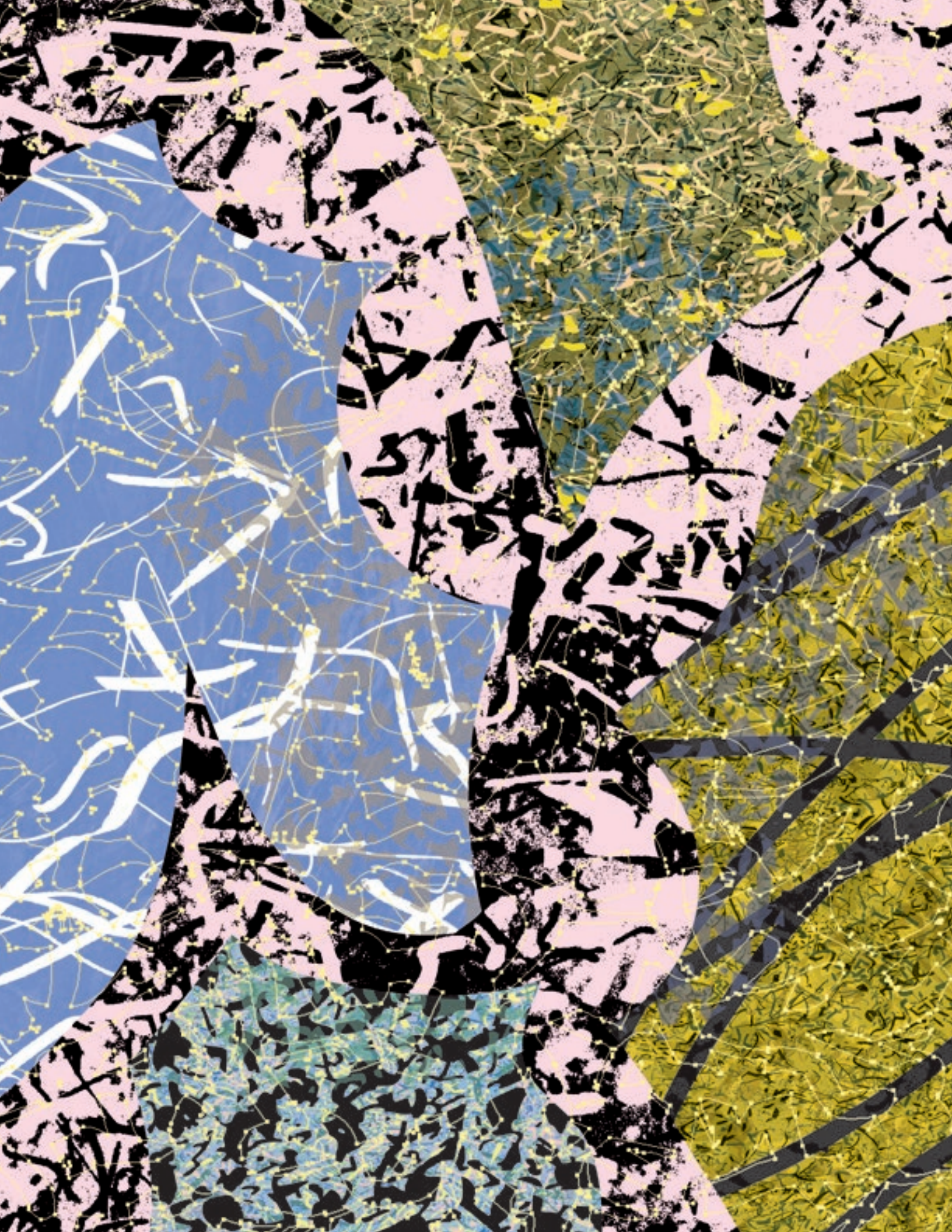
An dieser Stelle erkennen wir den Kern der Noeterik:

- Es werden keine ewigen Wahrheiten offenbart, wie sie z.B. für die Religion und auch für die Wissenschaft wichtig sind.
- Die Mystik des Spiels kennt nur Übergänge (Wachstum), Überschreitungen (Evolutionen) und Transformationen (Optimierungen).
- Diese Mystik ist singulär und fließend. Das bedeutet: Ihre Essenz gilt nur für die einzelne Person und auch nur für begrenzte oder spezielle Lebens-Phasen der Person.
- Die offenbarte Essenz führt den Geist der Person in die Richtung einer unbegründeten Heiterkeit, in der die tonale Welt zu schweben scheint.
- Die Person kann daraus einen 2.Wirklichkeits-Generator formen. Dadurch formt sich ein Ich und eine Lebens-Disposition, die man wie folgt beschreiben kann:

"Ich bin das Spiel
im großen Spiel der Schöpfung."

Im Grundsatz ist die transversale Ästhetik sehr konzentriert auf dieses Konzept ausgerichtet. Die in diesem Kontext eingesetzten Space-Machines operieren dabei als kraftvolle Evokations-Stimuli. Aber wie gesagt ... wenn man diese Entwicklung zur Mystik des Spiels forcieren möchte, ist es empfehlenswert, zusätzlich Sound (Musik), Düfte, verbale Metaphern (Mystics) und Atem-Rituale einzusetzen.

Es ist für einen modernen Menschen, dessen Welt-Jetzt und Welt-Wirklichkeit auf Denken und Objektivierung beruht, außerordentlich schwierig, sich darauf einzulassen, dass es außerhalb unserer Realität etwas geben könnte, das für uns "Nichts" ist, weil es unerfahrbar ist, und das zugleich "Etwas" ist, weil es offensichtlich in uns wirksam werden kann … sei es



als das Erhabene (Lyotard), das Kontingente (Wuchterl), das Nagual oder das Dritte. Für uns ist eine Zeit, die außerhalb unseres Zeitpfeils schöpferisch tätig ist, nur sehr schwer vorstellbar. Und deshalb können wir uns kaum dafür begeistern, mit diesem "ganz Anderen" (Rudolf Otto) in eine konkrete Kooperation einzusteigen ... vollzogen z.B. durch Über-Komplexität und Zeit-Fusion.

Im Grunde aktiviert sich hier … und da folge ich den Analysen von Kurt Wuchterl … eine Mischung aus Angst vor Kontingenz-Begegnung und Skepsis im Bezug auf jenes Dritte, das sowohl existieren wie auch zugleich nicht existieren soll. Für die Kontingenz und die A-Logik des Dritten gilt das, was Wuchterl "den ontischen Vorbehalt" nennt: Man kann erfahren und erleben, dass von diesen Dimensionen des Anderen "zwar eine Wirkung ausgeht, diese aber weder ontologisch beschreibbar noch durch das Prinzip des zureichenden Grundes gestützt ist" (Wuchterl).

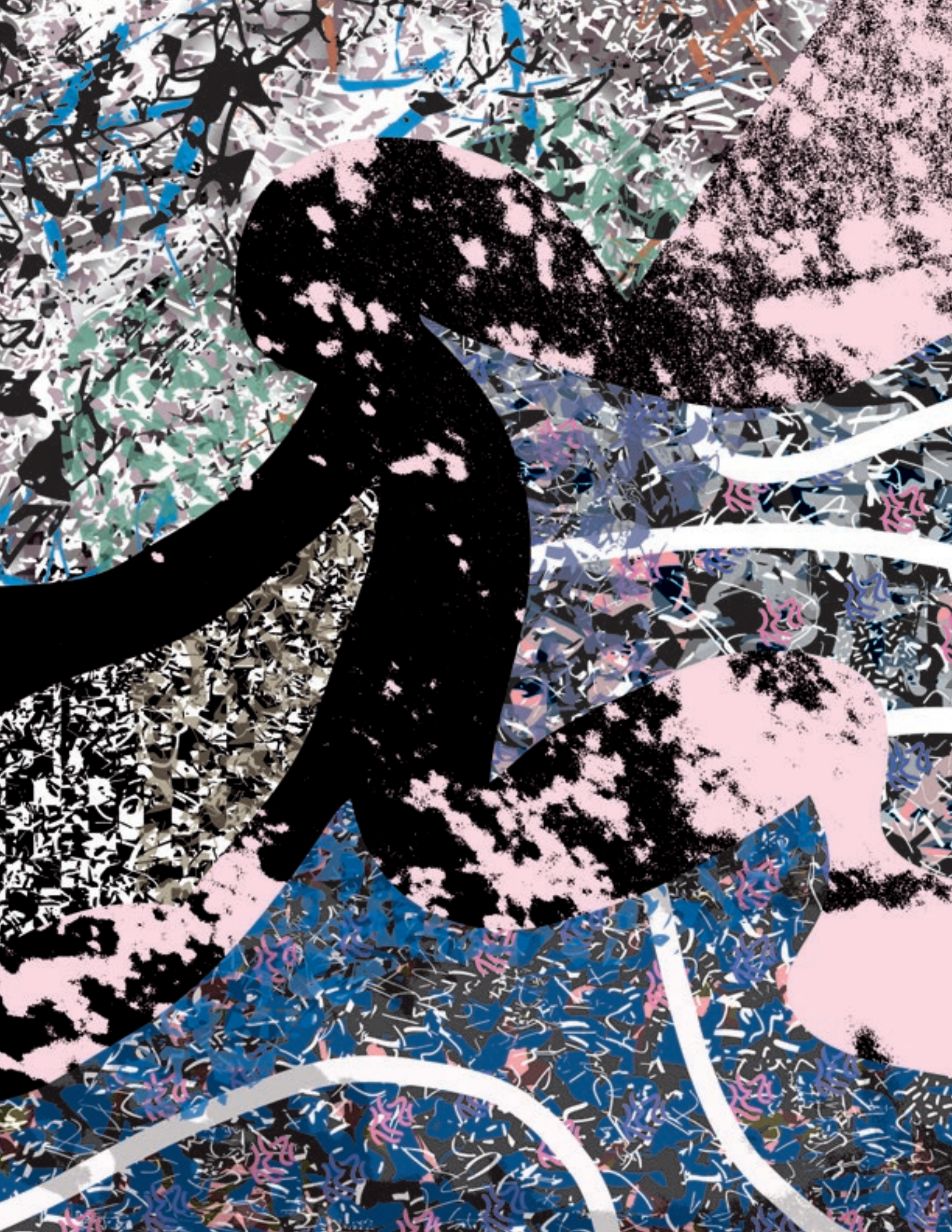
Auf dieser Basis funktionieren dann alle Strategien der Kontingenz-Bewältigung nicht mehr. Das große Ungewisse des Anderen ist prinzipiell nicht besiegbar … weder durch Sprach-Artistik (siehe dazu u.a. Ludwig Wittgenstein) noch durch die Logik à la Kant oder den philosophischen Konzepten der Phänomenologie oder der analythischen Philosophie. Was übrig bleibt ist entweder Religion oder das, was ich hier als Noeterik vorgestellt habe.

Aus dieser Sicht kann man zu der Erkenntnis kommen, dass fast alle relevanten Aspekte der Kultur und der Wissenschaft einen subtilen Krieg gegen Kontingenz, Nagual und das Dritte führen: Man will das "ganz Andere" nicht als Teil derjenigen Welt anerkennen, in der man und für die man täglich lebt. Man will das "ganz Andere" ausgrenzen. Dafür hat die Kultur zwei "starke Waffen" entwickelt … die Kontingenz-Anerkennung und die Kontingenz-Bewältigung.

Bei der Kontingenz-Anerkennung wird versucht, das Wirksame der nagualen Zeit durch Logik so zu modulieren, dass das Nagual und das Dritte "steril" werden. Man macht sie zu Phänomenen der Vernunft. Und ohne diese Vernunft werden dann das Nagual und das Dritte "lebensunfähig" (Wuchterl). Wenn das gelingt, gibt es keinen Grund mehr, sich darauf einzulassen oder gar damit aktiv zu kooperieren:

Die nagual Zeit wird getötet durch
logische Vereinnahmungen.

Ein Großteil der Avantgarde-Physik und der aktuellen Quanten- und String-Theorie geht diesen Weg. Man beschreibt immer kühner die faszinierende A-Logik der Quanten-Welt



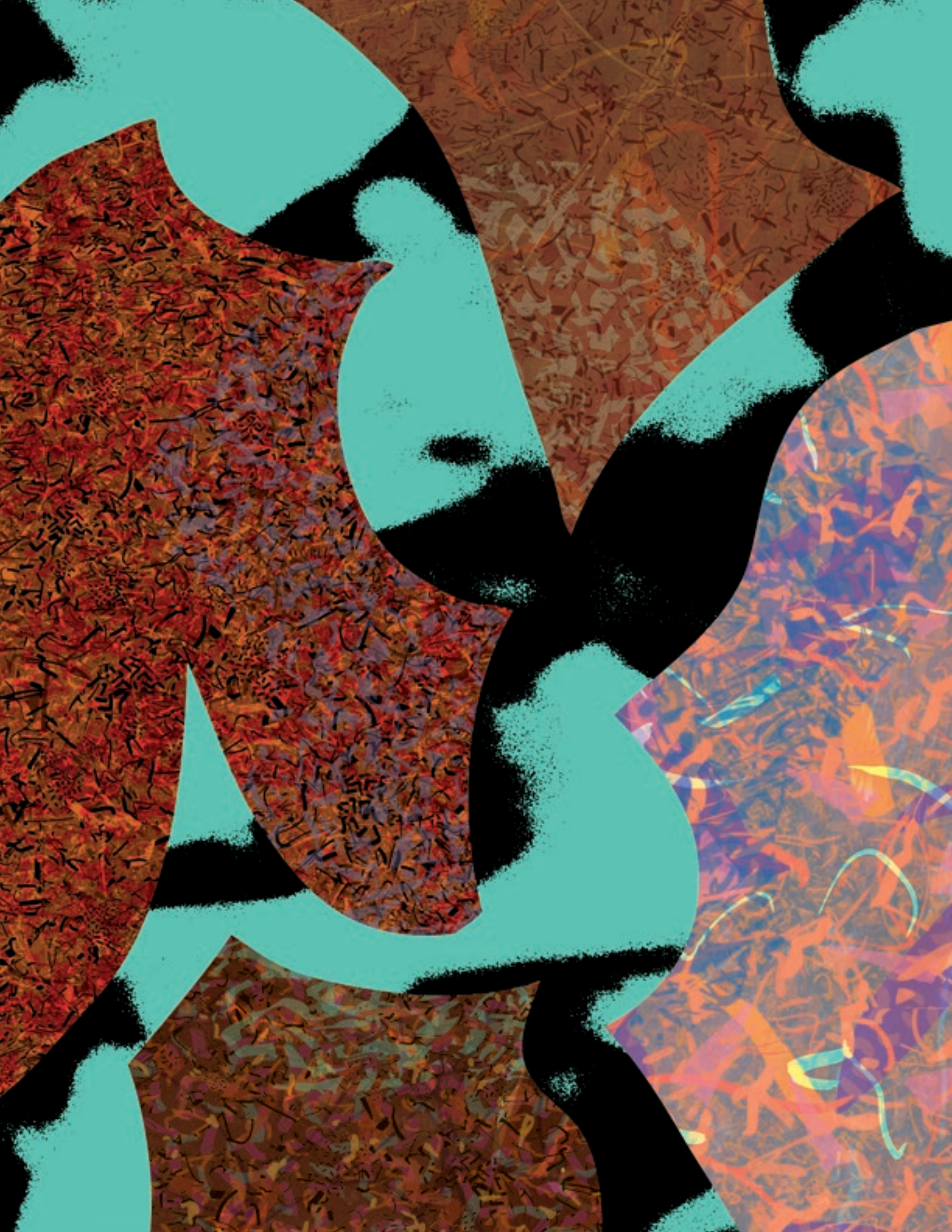
(siehe z.B. das neue Buch von Roger Penrose "Zyklen der Zeit", Heidelberg 2011), entfernt sich aber dadurch zugleich von der Selbst-Transzendenz der Zeit. Es ist so, als würde man vor einem Wesen stehen, das einem freundlich die Hand zur Kooperation entgegenhält, weshalb man sehr eifrig und intelligent beginnt, über den "inneren Bau" dieser Hand zu spekulieren, statt sie zu ergreifen. Man blockiert die angebotene Fürsorge und Liebe, indem man mental neuartige Hypothesen konstruiert.

Bei der Kontingenz-Bewältigung wird anders vorgegangen. In der "primitiven" Form folgt man dem naiven Realismus, der aussagt, dass nur das, was materiell beweisbar ist, auch als Sein akzeptiert werden könne. Der ganze Rest sei dann Spekulation oder Spinnerei. In den höheren und eleganteren Versionen der Bewältigung setzt man auf logische Konzepte, die sich auf Zufall und Wahrscheinlichkeit beziehen, wodurch man dann oft bei der raffinierten Mathematik landet: Das Nagual wird dann zum Objekt von Berechnungen.

Ein anderer Weg der Bewältigung besteht darin, die Wahrheiten der Wissenschaft und der Empirie zu instrumentalisieren. Man spricht dann von "Emergenz" und der "Selbst-Organisation" der Natur, wobei dieses in der Regel im Kontext von Extrapolationen geschieht. Das Ergebnis: Empirisch ermittelte Fakten werden verallgemeinert und anschließend hoch-enwickelt zu einem quasi-metaphysischen Status. Dadurch wird das A-Logische des Dritten logisch erklärbar (wodurch es sich allerdings auflöst). Und dadurch wird das Unerklärbare des Naguals für eine Schein-Erklärung geopfert.

Besonders geschickt agiert die Kontingenz-Bewältigung mit den Naturgesetzen. Man behauptet, die Beobachtungen seien die "Wahrheit der Natur", und man unterdrückt geschickt den konstruktivistischen Hintergrund dieser angeblich "neutralen" Gesetze. Man übergeht auch geschickt die vielen Antinomien der Logik (auf die z.B. Bertrand Russell bereits 1901 hingewiesen hatte) ebenso die Konsequenzen aus den berühmten Gödel-Sätzen).

Es gibt nur wenige Wissenschaftler, die, wie z.B. Peter Janich, bereit sind, der Zeit eine eigene Realität zuzuschreiben … und zwar außerhalb unseres Zeitpfeils und der damit untrennbar verbundenen Erfindungen (Konstruktionen), Ideologien und sozialen Bedingungen. Janich entwickelt z.B. eine "Protophysik der Zeit". Das bedeutet für ihn folgendes: "Die Protophysik geht nicht von Hypothesen über das Wirkliche aus, sondern erzeugt erst die Bedingungen, welche dann Hypothesen über das Wirkliche zu formulieren erlauben" (Janich). Aus dieser Sicht wird das angeblich so stringent-empirische Vorgehen der Wissenschaft zu einer subjektiv-kollektivistischen Produktion von Brauchbarkeiten, die sicher sehr effizient und auch sehr wichtig ist, die aber, wie Janich betont, eine Ontologie der Physik absolut sinnvoll macht:



Das Wahre besteht aus seiner Subjekt-Abhängigkeit.

Das Empirische besteht aus Vereinbarungen.

Diese Vorgehensweise verwandelt metaphysische Setzungen in klare Ontologien. Es entsteht dadurch ein Sein, dessen Realität zum Beweis dafür wird, dass es alles das nicht gibt (oder geben darf), was nicht von diesen metaphysischen Setzungen sanktioniert wird.

Auf dieser Basis stirbt dann sowohl das Dritte wie auch die damit verbundene Absicht der Zeit, sich selbst durch unser Bewusstsein erkennen und erleben zu wollen (Selbst-Transzendenz der Zeit). Auf dieser Basis wird das Dritte zu einer abstrusen Spekulation. Anders gesagt:

Man benutzt eine logische Metaphysik, um die Metaphysik des Dritten unerlebbar zu machen.

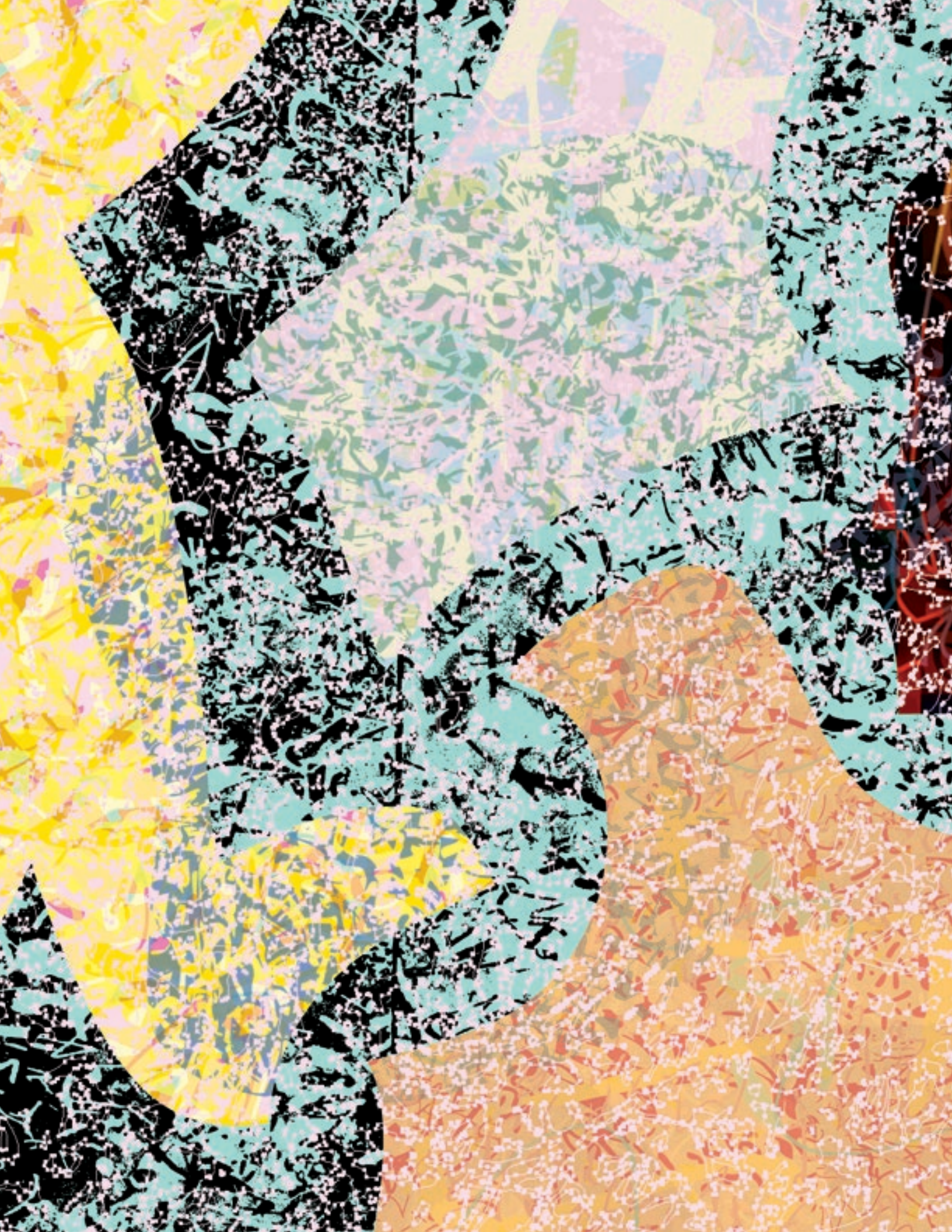
Nun ist aber im Dritten exakt dasjenige Momentum aktiv, das man (als Kontingenz) ausgrenzen oder mundtot machen möchte:

- Das Dritte offenbart sich uns Menschen, weil in unserem Bewusstsein die Selbst-Transzendenz der Zeit permanent bemüht ist, unseren Geist dorthin zu führen, wo er zu demjenigen Auge werden kann, durch das sich die schöpferische Zeit selbst betrachten kann.
- Die Wirksamkeit des Dritten ist immerzu gegeben (d.h. auch dann, wenn wir sie logisch ausgrenzen), weil die Intention der Zeit nicht unseren Ängsten, Ideologien und Verboten gehorcht.
- Diese Dauer-Präsenz des Dritten organisiert sich im Überbewusstsein. Vermutlich vermeiden wir Menschen die Entdeckung und Nutzbarmachung dieses Überbewusstsein, weil wir zu einseitig dem Wissenschafts-Mythos folgen … weil wir Gläubige einer Logik geworden sind, die vorrangig darauf ausgerichtet ist,

  eine lustvolle und liebevolle Begegnung mit der Kontingenz

  zu unterdrücken. Also eine freiwillige Repression aus Gründen der Vernunft.

Lassen Sie uns aus dieser Sicht, die natürlich auch nur Konstruktion ist, einen Blick auf das Wesen des Dritten werfen (siehe das Schaubild auf Seite 312).



Das Dritte ist die Absicht der Zeit, uns evolutionär zur Selbst-Transzendenz der Zeit zu führen. Deshalb gibt es den kontinuierlichen Fortschritt im menschlichen Bewusstsein. Und vermutlich gibt es auch nur deshalb so etwas wie Kultur:

Wir haben das Instrument der Kultur erfunden, um der schöpferischen Zeit eine Plattform zu geben, über die sie auf unseren Geist einwirken kann.

Ontischer Vorbehalt

DAS WESEN DES DRITTEN

Es mag sein,
dass "Es" existiert. Aber "Es" ist nicht beweisbar.

Es ist beweisbar,
dass "Es" wirksam sein kann.

Es ist bekannt,
wie man "Es" zu einer Wirkung verführen kann.

Es ist unbekannt,
warum "Es" wirkt.

Das "Es" ist das Dritte:

Es ist da, obwohl es nicht da ist.

Aus dieser Perspektive ist es sicher vernünftig, dass die Strömungen der Kunst derzeit so dezidiert auf "Kultur-Fortschritt" und "Zeitgeist-Innovation" ausgerichtet sind. Man spürt offensichtlich, dass sich in der Kultur eine Kraft entfaltet hat, die den beiden negativen Strategien … also Kontingenz-Anerkennung und Kontingenz-Bewältigung … entgegentreten kann. Man ahnt, dass wir begonnen haben, uns selbst zu schaden … evolutionär auszubremsen.

Die innige Verbindung von Kunst und Kultur kann aus dieser Sicht damit begründet werden, dass uns die Absicht der Zeit stillschweigend dorthin geführt hat, wo die Chance für "mehr Kontingenz" im Sinne einer "gewollten A-Logik" oder einer "intelligenten Unvernunft" am größten ist … in der Kultur.

Wenn es aktuell um eine zeitgemäße Instrumentalisierung einer

modernen Form von Kontingenz-Begegnung

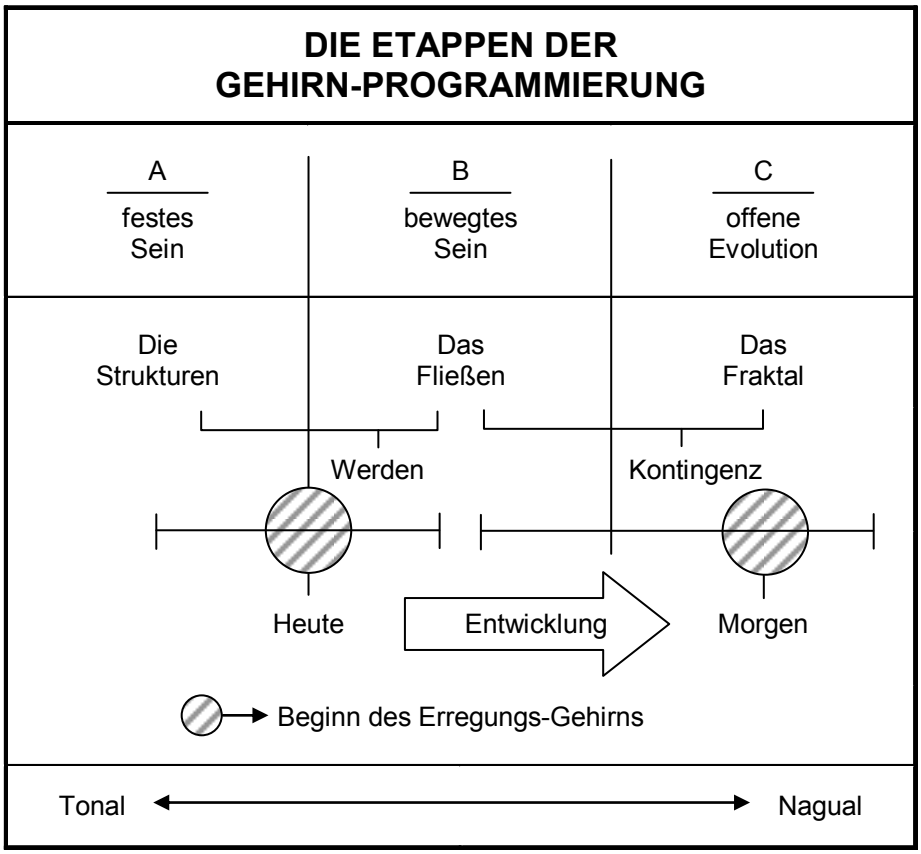
geht, versagt die Wissenschaft weitgehend. Also bleiben Religion und eventuell Noeterik.

Für viele moderne Künstler gibt es aber keinen Weg zur Religion. Für sie bedeutet Kunst immer auch "frei werden von Religion".

Religion geht nicht. Und die Noeterik ist derzeit außen vor, weil sie völlig unbekannt ist. Also bleibt die Kultur. Und dieser Weg scheint auch gut zu funktionieren: Die Selbst-Transzendenz

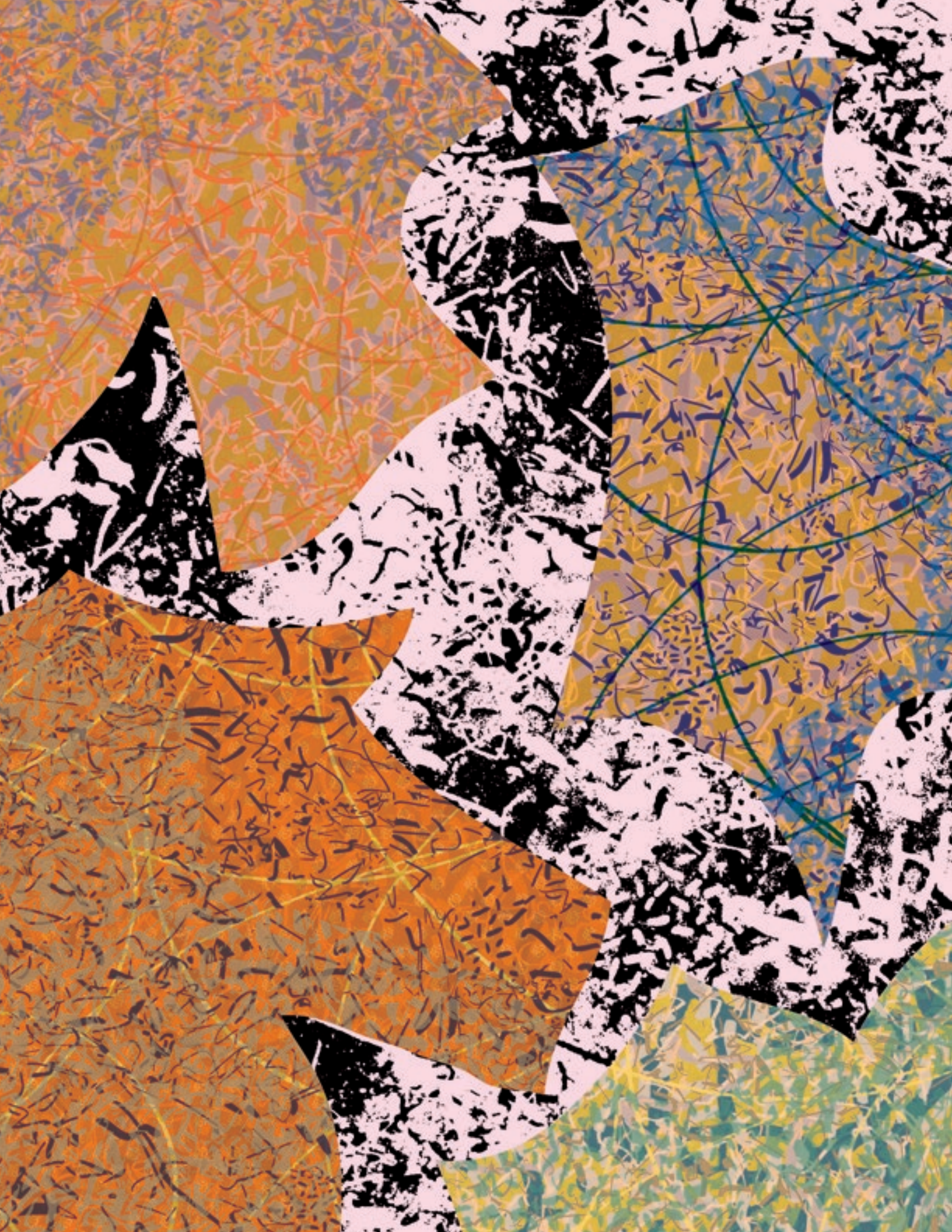
der Zeit wirkt über das Medium Kultur" (d.h. über eine große Feedback-Schleife) auf das individuelle Bewusstsein von Personen ein. So kommt eine Art Gegen-Gewicht zur wissenschaftlichen Rationalität in die Welt. Und die seit Jahren zunehmende Aufmerksamkeit, die die Kunst erfährt, sorgt dafür, dass "A-Logik" und "intelligente Unvernunft" inzwischen eine gewisse Würde und Autorität bekommen haben.

Aber reicht das? Führt uns das zum Dritten? Vermutlich nicht. Aber trotzdem gibt es positive Signale. In Deutschland sollen rund 60% der Jugendlichen das so genannte "Erregungs-Gehirn" haben (Prof. Heinz Wässle). Das bedeutet, dass ihr Gehirn zunehmend mehr Schwierigkeiten bekommt, wenn es um die Decodierung von festen Strukturen geht. Das Gehirn programmiert sich um, und zwar vom festen Sein zum bewegten Werden. Die Strukturen werden unwichtiger. Das Fließen wird wichtiger.



Hinter diesem Trend wartet schon die nächste Etappe: Bald werden die Signale einer offenen Evolution (= Kontingenz) wichtiger werden ... also Brüche, Übergänge und Transformationen ..., alles das, was man als "das Fraktal" bezeichnet. Das folgende Schaubild versucht das zu beschreiben:

Die Kunst hat bereits auf diese neue Konstellation reagiert. Sie versucht immer engagierter, das Fließen mit der Kultur zu verbinden … also Erregung durch bewegtes Sein. Die Konzepte dafür lauten:



Innovation ┐
Sensation ┘ bewusste Irritation

Provokation ┐
Provokation ┘ tolerable Skandale

Mit diesem Strickmuster arbeitet die Kunst daran, das Gehirn der Menschen mit der Neu-Fokussierung der Kultur zu verbinden.

Wesentlich intensiver wirkt aber das Internet auf Kultur und Gehirn ein. Warum? Weil das Internet eine

riesige Fraktalisierungs-Maschine

ist. Insofern kann man Douglas Coupland zustimmen, wenn er schreibt, dass sich die Informations-Kanäle immer stärker wechselseitig überschneiden und brechen. Die Informationen kommen nicht mehr als Pakete (= Strukturen) ins Gehirn, sondern als Interferenzen, die miteinander Billard spielen. Das Neue verliert dadurch seinen Eigen-Sinn. Die Botschaften verlieren sich in den Räumen potenzieller Begegnungen. Die Konsequenz:

Alles wird zum Interplay
einer prozessualen und singulären Spontaneität,
die keine Ruhe und kein Ende kennt.

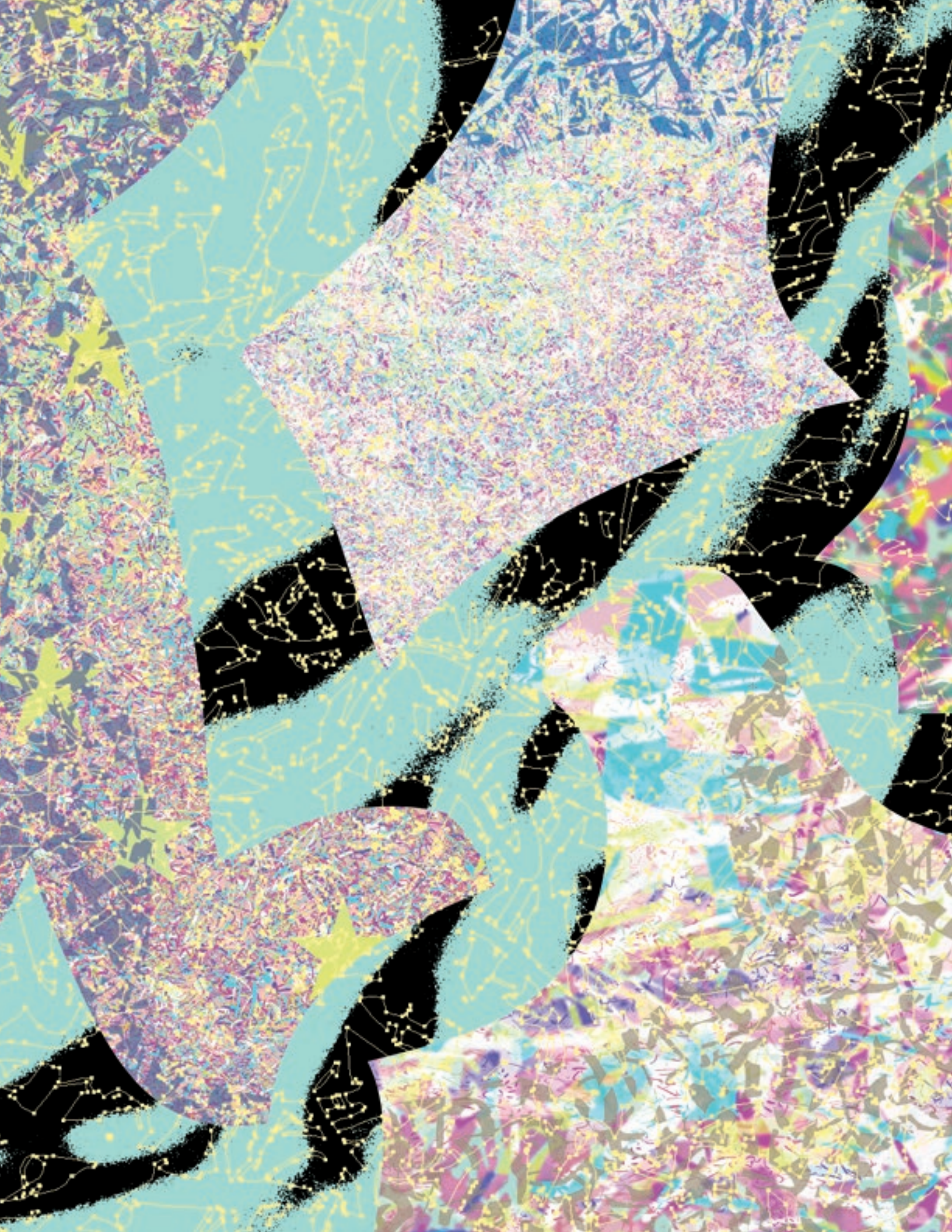
Alles wird "Live",
solange das individuelle Bewusstsein
mit dieser Spontaneität kooperiert.

Dadurch zerfällt auch das Korsett der Zeit. Gegenwart ist dort, wo das Bewusstsein per Mausklick aktiv wird. Und das "fertige Ganze" zerfällt in Fragmente, d.h. in ein Meer von Unter-Einheiten … digital gegliedert nach Stich- und Such-Worten:

Die Welt zeigt sich in spontanen "Gittern"
(Coupland).

Wie Coupland und andere Experten beschrieben haben, hat diese neue Realität begonnen, sowohl unser Gehirn umzuprogrammieren wie auch unsere soziale Umgebung und somit auch

die Konstruktions-Strategien
für unsere Wirklichkeit.



Was das moderne Gehirn als Welt (Tonal) wahrnehmen (konstruieren) und verarbeiten will, ist das Fließen des Seins zum Werden. Also war es folgerichtig, dass die Medien und auch die Kunst begonnen haben, dieses Fließen dramaturgisch zu inszenieren: Alles das, was sich selbst zur Struktur verfestigt, wandert automatisch in das Archiv des Vergessens. Nur das, was

Edge

ist, erzeugt die Wahrscheinlichkeit, als Information nachgefragt zu werden. In der digitalen Welt ist der Nachrichten-Wert eingebunden in den Sensations-Wert. So ist eine Aufmerksamkeits-Kultur entstanden, die das Unerwartete doppelt wichtig macht:

- das Unerwartete als Ereignis im kollektiven Raum der Gesellschaft,
- und das Unerwartete als singuläres Kontingenz-Erlebnis beim privaten Surfen durch das Netz.

Die Menge des Unerwarteten ist das lustvolle Futter für das Erregungs-Gehirn. Dadurch kann sich das Bewusstsein der Menschen allmählich auf das Werden und auf Kontingenz umpolen. Aber:

Das Unerwartete ist nicht identisch
mit dem Unerwartbaren.

Das Unerwartbare ist ein zentraler Aspekt der Mystik ... ist das Erhabene, das "ganz andere" oder das Heilige.

Das Unerwartete ist Alltag, eingebunden in dem riesigen Geräusch der Medien ... ist Umgebung, Kultur und Edge (Überraschung).

Wir können also sagen, dass die innovativen Drifts der Kultur kontinuierlich die Edge des kollektiven Bewusstseins produzieren, während Mystik eigentlich die Aufgabe hätte, die Innen-Welt der Menschen fit zu machen für diese neuartige Edge-Realität.

Man sollte sehen, dass diese Edge-Realität gekennzeichnet ist durch

- Kinetik /wachsende Beschleunigung der Prozesse
- Komplexität / wachsende Unübersichtlichkeit
- Kontingenz / wachsende Widersprüchlichkeit

THE MIRROR OF COMPLEXITY 115x270

Das bedeutet, dass der Mind des Menschen immer deutlicher gefordert wird, sich vom Sein zum Werden umzuformen. Anders gesagt:

Kultur und Internet wirken
wie eine Brain Machine:

Sie programmieren die Mind-Muster
auf ewiges und offenes Werden.

Das alles geschieht und funktioniert im extrinsischen Bereich und ist somit Tonal … also Welt und Sein. Das bedeutet, dass in der uns umgebenden Welt das Sein den Charakter eines Werdens annimmt, das sich selbst überrascht, gekennzeichnet durch

- unauflösliche Paradoxien
- ewige Übergänge
- lustvoll-erregende Willkürlichkeiten.

Unsere Außen-Welt wird in der Art und Weise, wie wir sie wahrnehmen und mental konstruieren, immer mehr zu einem

tonalen Fraktal.

Meiner Meinung nach ist das eine historisch wichtige Situation:

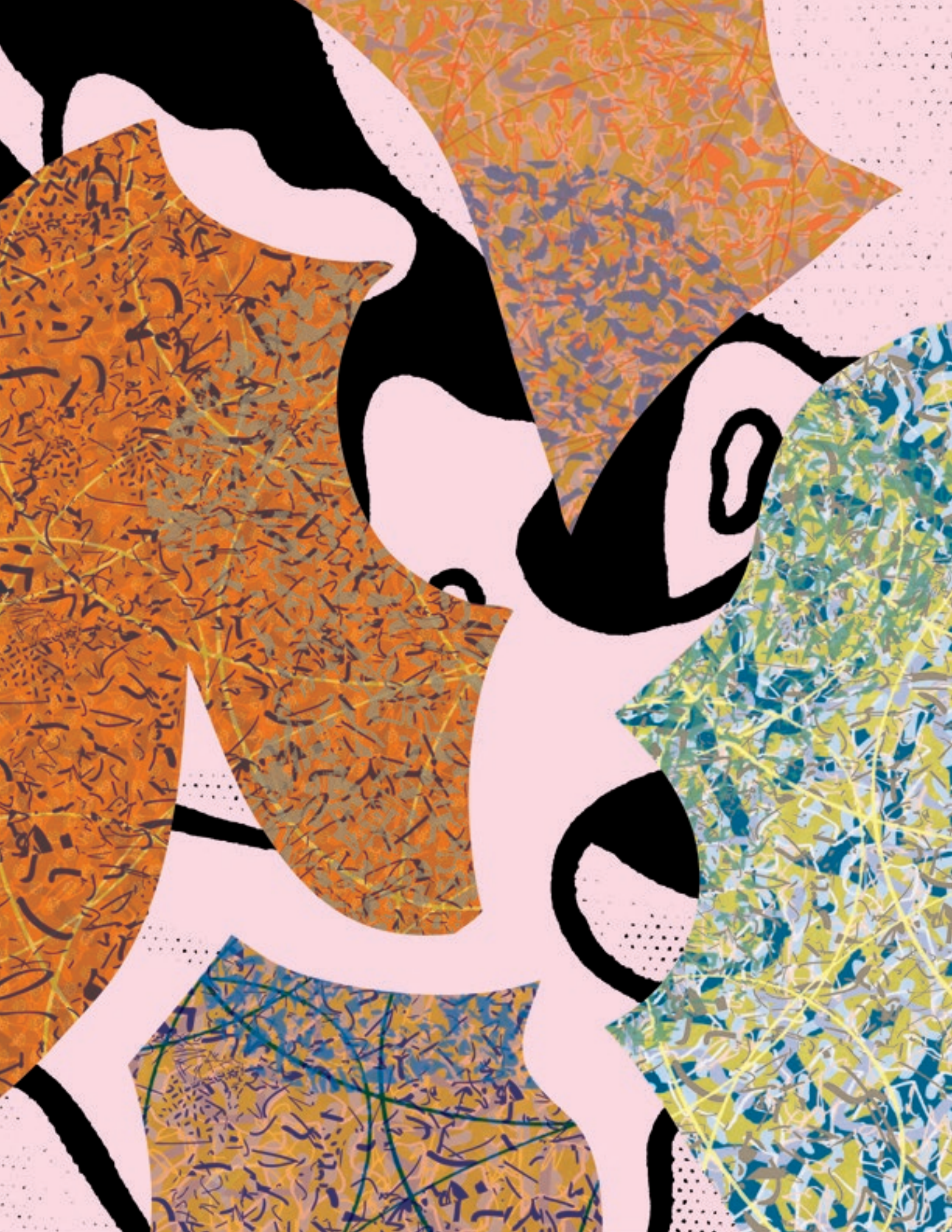
Das Unerwartete ersetzt die Struktur.

Ich glaube aber auch, dass wir durch diese kraftvolle Entwicklung gezwungen werden, im intrinsischen Bereich einen großen Schritt nach vorn zu machen. Aus der Sicht der Noeterik würde man diesen Schritt wie folgt formulieren:

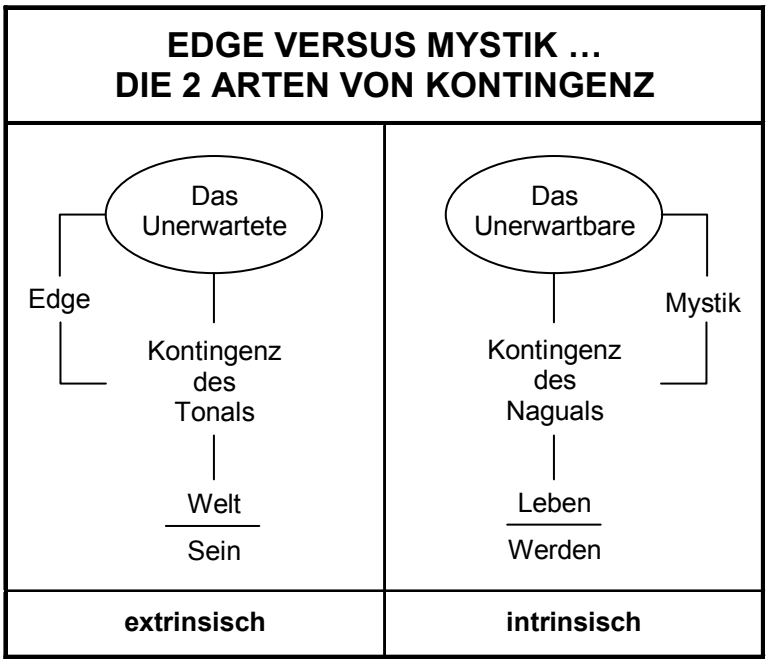
Wenn ein Mensch geistig fit sein will
für eine Edge-Kultur des Unerwarteten,
sollte er mental mit der Mystik
des Unerwartbaren kooperieren können.

Als Formel: Je mehr Edge außen, umso mehr Mystik innen. Anders gesagt:

Je mehr Kontingenz im Tonal,
umso mehr Nagual im Mind.



Das nebenstehende Schaubild beschreibt die zugrunde liegenden Faktoren.



Die Kontingenz des Tonals wird wie gesagt vorangetrieben durch Innovation, Sensation und Provokation. Das ist das innere Signum unserer Kultur. Und die Kunst ist folgerichtig darauf eingestiegen. Somit ist ein Großteil der derzeit relevanten Kunst ebenfalls auf Innovation, Sensation und Provokation ausgerichtet.

Als Beispiel: Derzeit laufen die konzeptionellen Vorarbeiten für eine der wichtigsten Kunst-Ausstellungen der Welt … die Documenta in Kassel. Das Kuratoren-Team hat kürzlich die Guidelines für die Auswahl der Künstler bekannt gegeben: Nur das wird ausgestellt, was die Kultur "nach vorn" bringt. Und nur diejenigen Werke werden präsentiert, die in der Lage sein könnten, der Kultur ein neues Paradigma zu vermitteln. Das bedeutet:

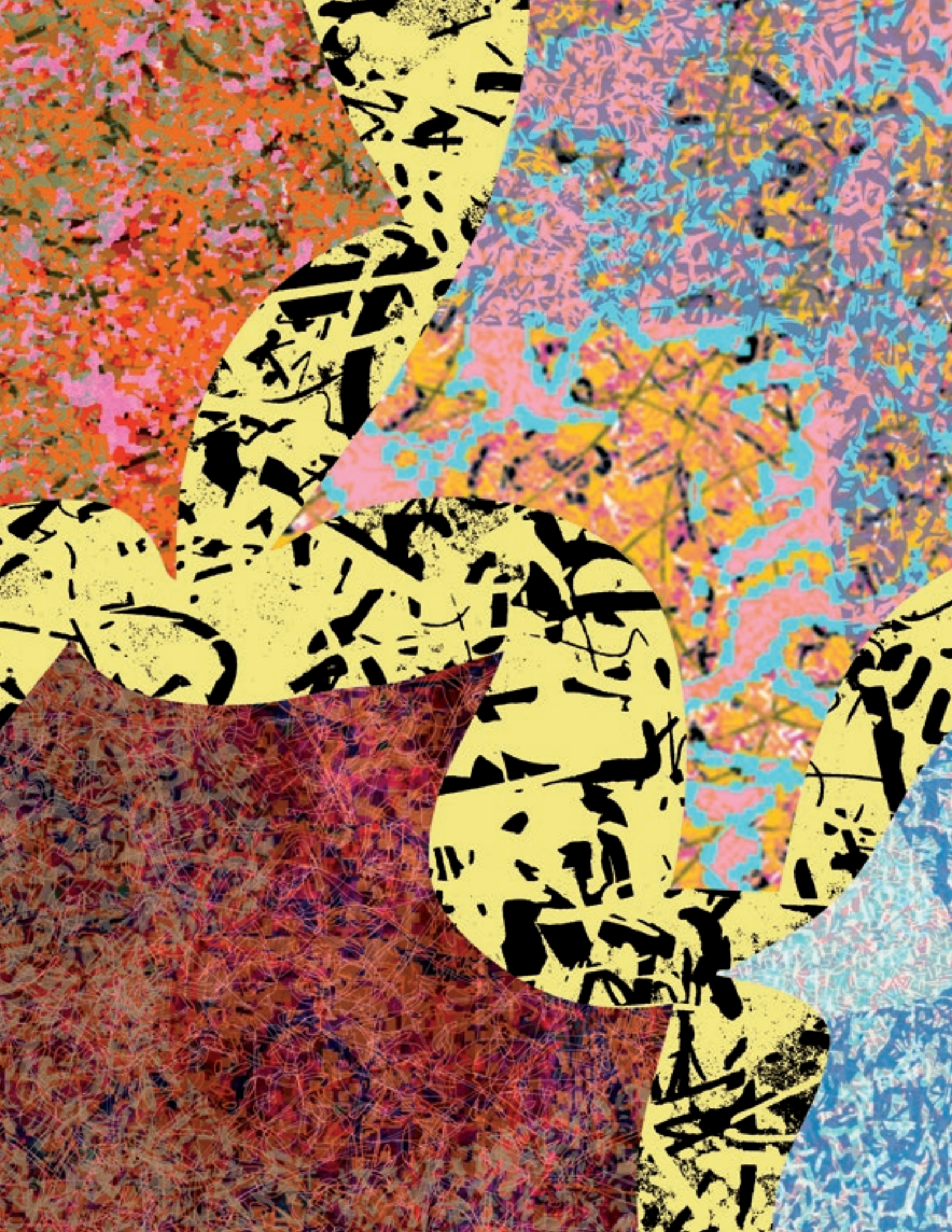
Die moderne Kunst
hat die Rolle des Bewusstseins-Innovators
übernommen.

Der öffentlich-kollektive Geist
soll durch Kunst über seine eigenen Grenzen
geführt werden.

Ich persönlich glaube, dass diese Strategie partiell funktioniert … zumindest so lange, wie es der Kunst gelingt, in der sich durchsetzenden Aufmerksamkeits-Ökonomie absolut neuartige Bilder zu platzieren … Bilder, die sich eignen für das große Edge-Spiel der modernen Kultur.

Auf der anderen Seite sollte man sehen, dass das Internet mächtig aufrüstet, und zwar explizit im Bereich der Bilder und der Videos. Anders gesagt:

YouTube ("broadcast yourself") beginnt,
die Funktion der Kunst von hinten aufzufressen.



Kunst kann den Wettkampf mit YouTube und Co. nicht gewinnen. Die täglichen Visuals der User produzieren à la longue mehr Edge als es die Künstler vermögen. Das bedeutet:

Die Brüche, die das öffentlich-kollektive Bewusstsein braucht, werden zunehmend von den normalen Menschen produziert.

Die Kunst kann sich ästhetisch raffinierter anbieten … kann visuell anspruchsvoller sein …, aber im Großen und Ganzen hat eine Entwicklung begonnen, die zu folgender Realität führen wird:

Die relevanten Inhalte der kommenden Edge-Kultur kommen überwiegend von den Ereignissen der anonymen Menschen.

Die Kontingenz des Tonals gehört dem aktuellen Leben von Milliarden von Menschen. Die Kunst kommt zu spät für die aktuelle Edge. Die Kunst ist zu "fein" für die Brüche der Zeit. Anders gesagt:

1 Milliarde Clicks bei YouTube bewirken mehr als 1.000 große Kunst-Ausstellungen.

Im Moment sieht es so aus, dass die einflussreichsten Museums-Chefs und Kuratoren noch nicht bereit sind, diese Entwicklung zu berücksichtigen. Man ist augenscheinlich nicht gewillt, die derzeit enge Verbindung von Kultur und Kunst in Frage zu stellen.

Typisch dafür ist z.B. die inhaltliche Ausrichtung der Documenta 2012. Die Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev ist nach eigener Auskunft keine Freundin der virtuellen und digitalen Realität. Sie geht davon aus, dass die Digitalisierung der offiziellen Bewusstseins-Ströme inzwischen ein "imaginäres System" etabliert hat, das die Kultur von der Realität trennt, indem es "Intimität lediglich simuliert". Aus ihrer Sicht gefährdet dieses imaginäre System die Wahrheit ... "trennt Wahrheit von Faktizität". Dadurch, so argumentiert sie, geht das Verantwortungs-Bewusstsein verloren, und zwar durch "einen exzessiven Relativismus".

Aus dieser Sicht, so glaubt sie, sei es jetzt wichtig, dass die Kunst und die Künstler verstärkt damit beginnen, "das Symbolische" zu erschaffen und in die Kultur hineinzutragen. Kunst soll somit dazu beitragen, dass der wachsenden Dominanz des "imaginären Systems" ein Gegengewicht entgegengesetzt wird ... bestehend aus "dem Symbolischen".

Auch hier wird das alte Strickmuster sichtbar: Kunst muss korrigierend in die Kultur eingreifen. Der Kultur-Fokus soll aber bleiben. Carolyn Christov-Bakargiev nennt das "die Schaffenskraft" der Kunst.

Nun, aus meiner Sicht ist das ein schwaches Konzept … falsch im Hinblick auf die Kraft und Macht der digitalen Revolution.

Wenn die digitale Revolution die visuellen und kreativen Prozesse der Kultur mehr und mehr "von unten" okkupiert und mitgestaltet, macht es keinen Sinn, die Künstler dazu zu animieren, in diesem großen Geräusch "das Symbolische" einzublenden:

Je mehr Digitalität, umso mehr Imagination.

Je mehr Imagination,
umso bedeutungsloser wird das Symbolische.

Alles Virtuelle besteht aus der Realität von Symbolen.

Was Christov-Bakargiev hier verlangt, ist letztlich der Verzicht der Kunst auf eine evolutive Rolle. Sie selbst scheint das unbewusst auch so zu sehen, denn sie fordert explizit, dass man "das Diskursive bewusst wieder aus der Kunst herausnehmen müsse, denn alles, was wir heute machen, ist reden".

Also Verzicht auf Diskurse zugunsten des Symbolischen. Auf der anderen Seite fordert sie aber, dass die Künstler "politische Bekenntnisse aussprechen sollen". Also doch Diskurse. Und diese politischen Outputs sollen den Menschen und der Gesellschaft zeigen, wie sich "jeder Einzelne in einem ästhetischen und daher politischen Sinne in der Welt engagieren kann".

Die Ziele bleiben unklar und ambivalent. Die Kunst soll der Kultur helfen, die Gefahren des digitalen Zeitalters zu erkennen, weil uns das Digitale ("das imaginäre System") angeblich negativ programmiert, und zwar in Richtung einer Realitäts-Auflösung. Dadurch, so Christov-Bakargiev, würden wir uns schon heute in einer "gefährlichen, sogar in einer politisch gefährlichen Situation befinden".

Die Kunst soll der virtuellen Realitäts-Auflösung "das Symbolische" entgegensetzen. Dadurch … so die Hoffnung … könne man dem einzelnen Menschen helfen, sich politisch zu engagieren.

Was ist brauchbar an diesen Perspektiven? Aus meiner Sicht ist es richtig, wenn die Kunst jetzt beginnen würde, den einzelnen Menschen zu ertüchtigen. Das würde im Kontext der hier diskutierten transversalen Ästhetik sogar ein Haupt-Ziel der kommenden Kunst sein:

Dem Menschen helfen,
ein Bewusstsein (stilles Wissen) zu besitzen,
das weitestgehend frei ist
von den inhaltlichen Bewegungen
der digital-medialen Realität.

Also ein intrinsisches Fit-Machen für das Mitgestalten der extrinsischen Wirklichkeit. Allerdings würde eine solche Zielsetzung nicht "das Symbolische" erforderlich machen, sondern das Erhabene (= Nagual als Resonanz-Prägungen). Also vollzogene Mystik anstelle von symbolischen Codierungen in der Sphäre der Kultur.

Symbolische Codierungen will aber ausdrücklich Christov-Bakargiev. So hat sie z.B. entschieden, dass ihr Team "für die Documenta einen speziellen Apfelsaft produziert". Und dafür habe man bereits "Apfelbäume gepflanzt".

Das alles sind in der Tat rituell-symbolische Handlungen. (Christov-Bakargiev nennt sie "feministische Akte".) Das Problem dabei ist folgendes:

Symbolisches Handeln in der Öffentlichkeit
ist ein tonaler Aspekt …
ist ein extrinsischer Prozess, der den Zugang
zu dem Erhabenen blockiert.

Um es ganz deutlich zu machen:

1. Das Gegengewicht zu unserer virtuell-imaginären Realität ist nicht das Symbolische, das in der tonal-extrinsischen Sphäre der Kultur vollzogen wird:

   Das Symbolische wird von derdigitalen Realität
   vereinnahmt und aufgelöst.

2. Wenn man Menschen ertüchtigen möchte, ihr persönliches Leben in einer "gesunden" Kooperation mit der digitalen Realität zu gestalten, braucht man das Erhabene:

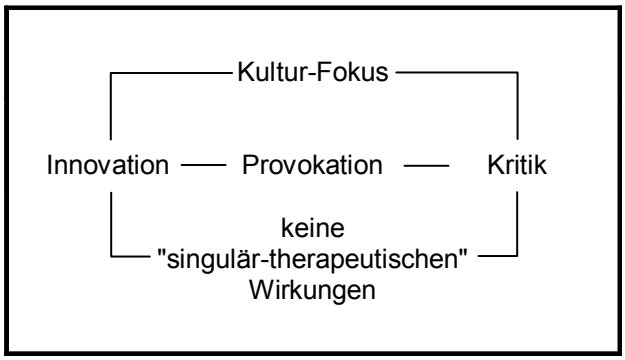
   Das Erhabene ist die Weisheit für die digitale Realität.

   Das Erhabene ist immer klüger und früher
   als das Jetzt der digitalen Wirklichkeit.

3. Das Erhabene ist subjektiv erlebte Schöpfung … erlebbar geworden durch Mystik. Also könnte es eine kommende Aufgabe der Kunst sein, dafür zu sorgen, dass Schöpfung subjektiv besser und öfter erlebbar wird. Das wiederum würde bedeuten, dass Kunst Menschen befähigen müsste, mystische Prozesse erleben zu können … erleben zu können durch

die Vermittlung von Schöpfung.

Das wäre in der Tat eine andere oder neue "Schaffenskraft der Kunst", wie sie zu Recht von Christov-Bakargiev gefordert wird. Aber: Die Vermittlung von Schöpfung kann nicht gelingen in dem derzeit dominierenden Ziel-Set der Kunst, das man wie in dem Schaubild auf dieser Seite beschreiben kann.



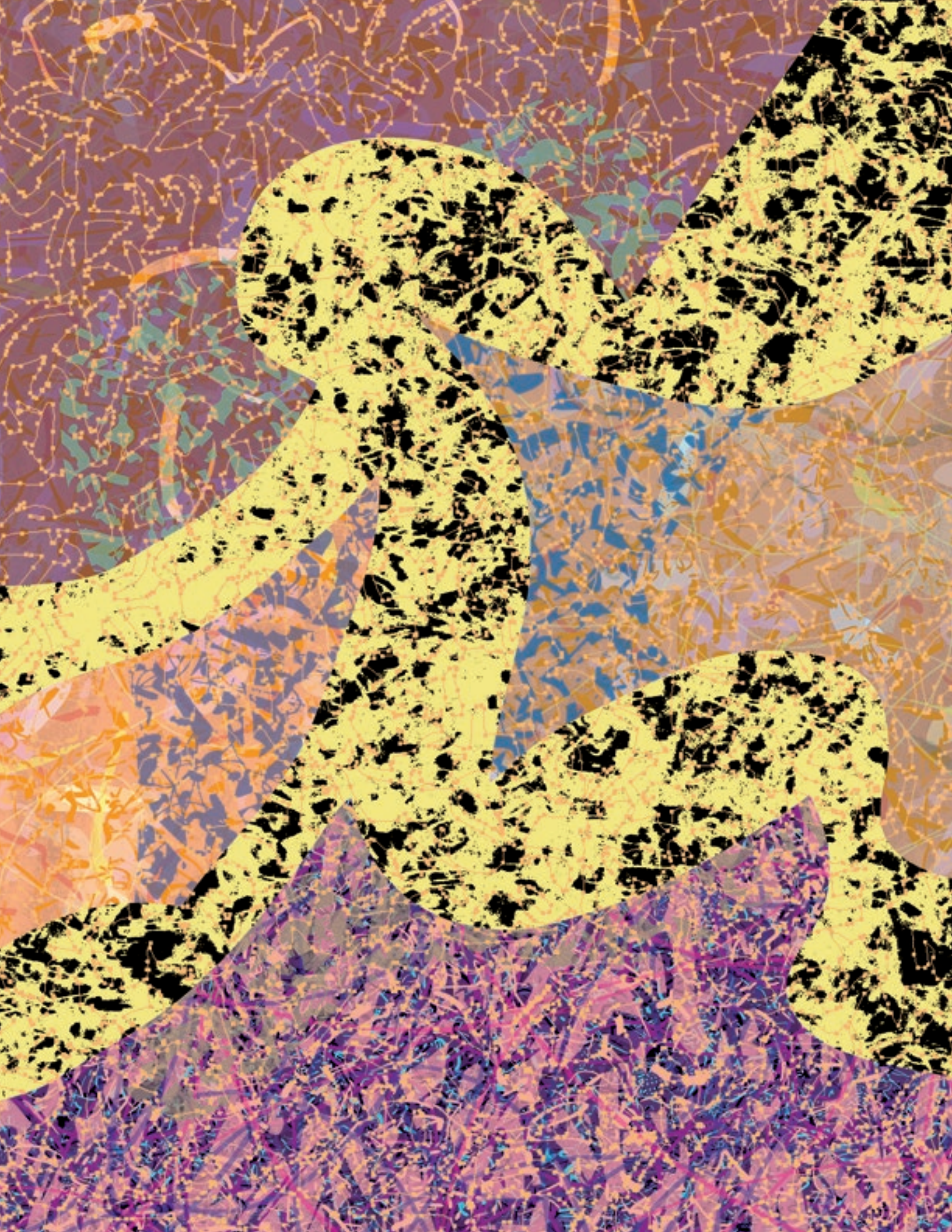
Wenn man Kunst ganz grundsätzlich auf die große Kultur ausrichtet, kann man sich auch nur kultur-adäquat verhalten. Dann muss man bereit sein, evolutionäre Drifts zu produzieren. Und das kann Kunst weitestgehend nur durch mediale Diskurse in der Öffentlichkeit (= Kultur-Fokus) erzielen ... also durch Innovation (Originalität), Provokation (Skandale) und Kritik (politisches Engagement).

Das alles sind aber tonal-extrinsische Dimensionen … weit entfernt von der prinzipiellen Unerfahrbarkeit der Schöpfung. Also auch weit entfernt von der nagualen Dynamik der Zeit mit ihrer Intention der Selbst-Transzendenz.

Wenn Kunst … und das fordern die tonangebenden Kuratoren … ausschließlich auf die große Kultur einwirken soll, darf sie auch keine singulär-therapeutischen Funktionen aufweisen. Sie darf dann nicht "wirken ohne öffentliche Resonanz". Sie darf also nicht extrem privat-subjektiv ausgerichtet sein. Also darf sie in diesem Sinne keine Funktions-Kunst sein.

Von einer höheren Warte aus gesehen, könnte man folgende Linie erkennen:

- Die digitale Revolution ist evolutionär extrem wichtig und erfolgreich. Sie erschafft Wirklichkeits-Kompetenzen, die sich relativ macht-frei entwickeln können, und die dadurch neue Räume der Spontaneität etablieren werden.



- Dadurch kann eine "Self-fulfilling-Dynamic" entstehen, die dem Geist des Menschen langfristig hilft, das bisherige Konzept von Gegenwart (im Kontext des Zeitpfeils) zu korrigieren und zu öffnen.

- Es könnte sein, dass sich dadurch eine kollektive Kompetenz für das Interplay der Subjekt-Zeit mit der freien, schöpferischen Zeit (=) etabliert. Das würde bedeuten, dass sich in unserer Kultur ein erstes Plateau der Nagualisierung des Tonals entfalten könnte. Das wäre evolutionär ein großer Schritt für den menschlichen Geist und somit auch für die Kultur.

- Die Aufgabe der Kunst würde in diesem Kontext darin bestehen, dem individuellen Mind der Personen zu helfen,

das Unerwartbare des Naguals so nutzbar zu machen, dass das real gelebte Leben besser mit dem Unerwarteten des Alltags zurechtkommen kann.

Mit anderen Worten: Kunst könnte dem Leben helfen, besser mit der Edge-Realität (Kinetik / Komplexität / Kontingenz) zu kooperieren:

Dadurch würde die intrinsische Fitness gesteigert werden zugunsten der extrinsischen Fitness.

Wir erkennen an dieser Stelle folgendes:

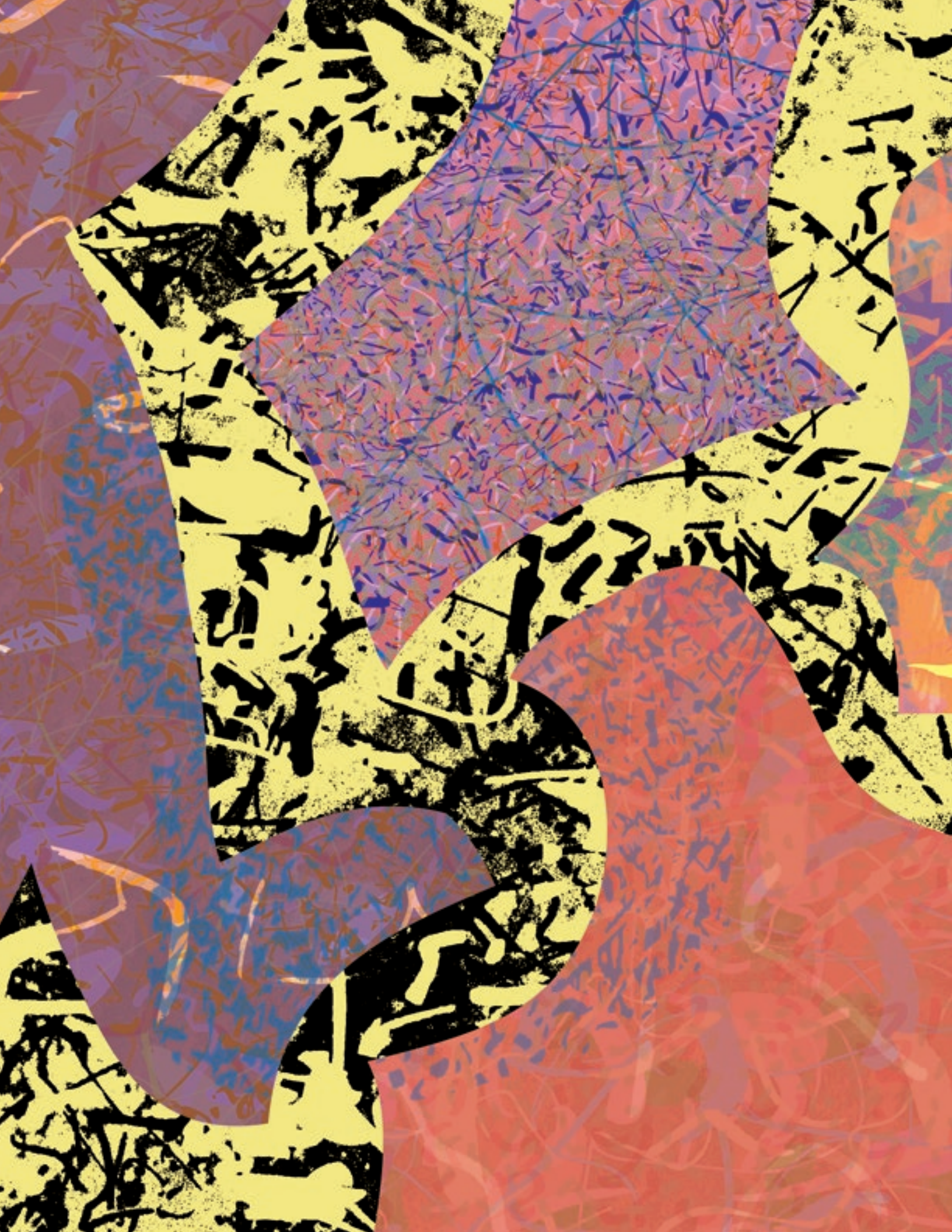
- Es macht sicher keinen Sinn, die Kunst gegen die digitale Revolution antreten zu lassen. Kunst sollte nicht gegen die Digitalisierung der Kultur kämpfen. Sie kann diesen Kampf nur verlieren.

- Es macht ebenso wenig Sinn, die Kunst zu verpflichten, als kreativer Agent oder Promoter der digitalen Revolution zu agieren. Kunst sollte ihre autopoietische (zeit-kreative) und mystische Potenz nicht "verschleudern" in den spontanen Bewusstseins-Strömen der digitalen Wirklichkeiten.

- Es könnte für die Kunst aber sinnvoll sein, den individuellen Mind von möglichst vielen Menschen fit zu machen für eine effiziente Co-Evolution des digitalen Systems mit dem individuellen Bewusstsein.

- Das würde bedeuten, dass sich der Fokus der Kunst verlagert, und zwar auf die singulär-subjektive Dimension des Einzel-Menschen, d.h.

von der Kultur zum Gehirn.



- In diesem Kontext könnte die Kunst ihre Potenz, Zeiten durch mystische Resonanzen zu erschaffen, neu entdecken und instrumentell und konzeptionell-ästhetisch "nach vorn" entwickeln. Mit anderen Worten:

Kunst würde die digitale Revolution benutzen, um sich selbst zu transformieren.

Also die Co-Evolution von Kultur und Kunst dergestalt, dass die Kunst befähigt wird, die Co-Evolution von Kultur und Mind optimierend zu fördern.

Es könnte also sein, dass die fast rücksichtslose Wucht der Digitalisierung, die sich in unserer Kultur derzeit vollzieht, die Kunst zwingt, sich neu zu orientieren, und zwar

neuronal intrinsisch.

Es würde eine Ästhetik entstehen können, die es dem Mind der Menschen erlaubt, erfolgreicher und glücklicher zu leben ... und zwar in einer Edge-Realität, die zu bekämpfen töricht wäre.

Die jetzt aufkommende Edge-Realität ist vollzogene Schöpfung … ist eine von uns Menschen gewollte Etappe der Evolution. Und wie jede Evolution wird sie sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf breiter Front durchsetzen. Das würde bedeuten, dass der Mind des Menschen immer dringlicher gezwungen wird, sich mit dem Signum des Unerwarteten auseinanderzusetzen, und zwar als Einheit von Selbst-Beschleunigung (Kinetik) und Kontingenz (Willkür), eingebunden in einer kontinuierlich wachsenden Komplexität (Unübersichtlichkeit). In einer solchen Situation ist es ratsam, zu kooperieren ...

… kooperieren statt kämpfen.

Wie kann man mit den Kontingenzen der digitalen Revolution kooperieren? Zuerst einmal sollte man akzeptieren, dass die Digitalisierung vorrangig das Bewusstsein attackiert:

Die digitalen Prozesse fraktalisieren die Welt.

An die Stelle der stabilen Strukturen treten Stimulation-Simmulations-Prozesse.

Wer den Tiger "Digitalisierung" erfolgreich reiten will, braucht eine mental-neuronale Innen-Ausstattung, die ebenfalls auf das Wechselspiel von Stimulation und Simulation ausgerichtet

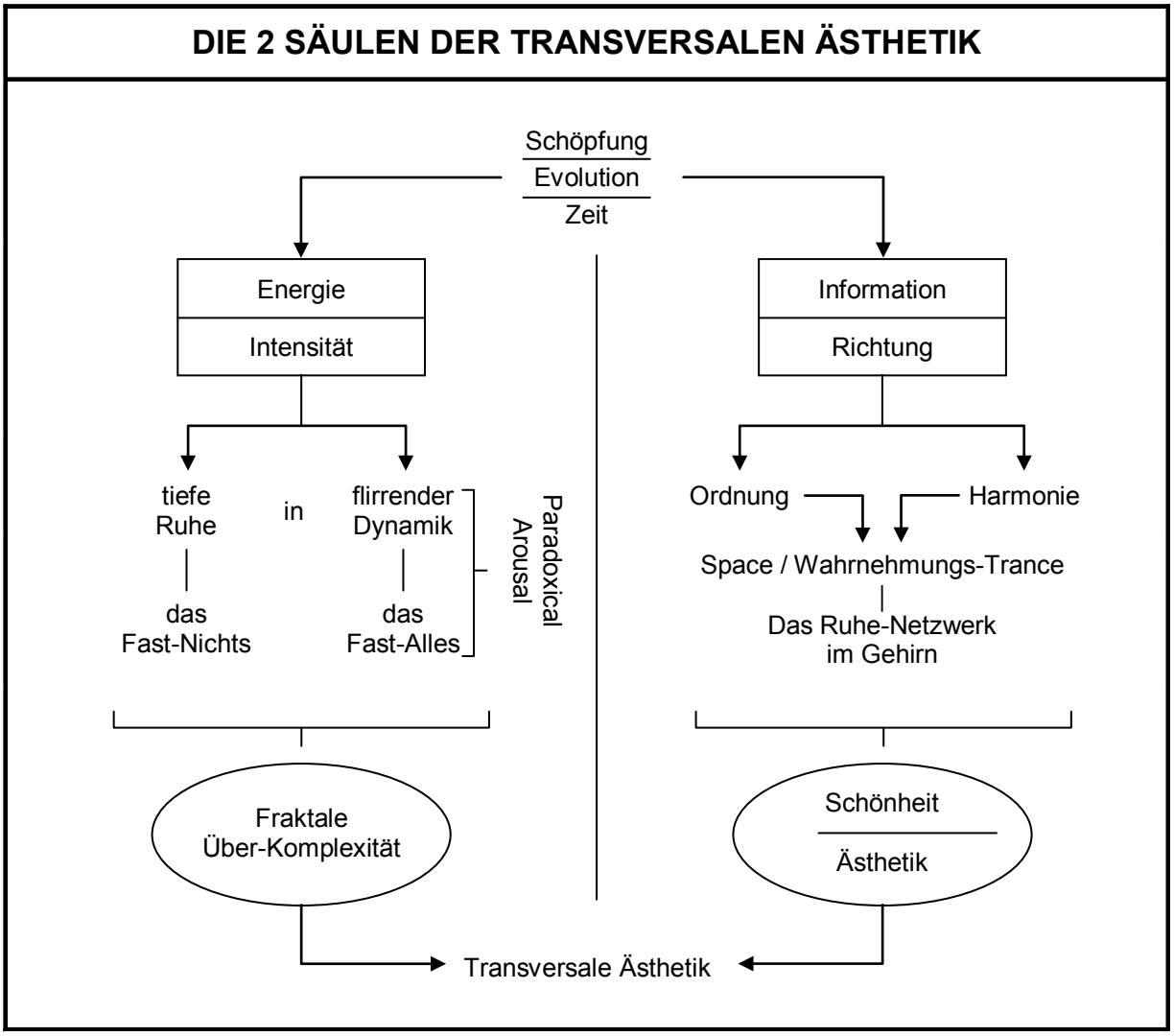
ist. Er braucht dafür eine Meta-Ebene in seinem Gehirn. Aber die etabliert sich nicht automatisch, wenn man täglich mit digitalen Instrumenten arbeitet. Anders gesagt:

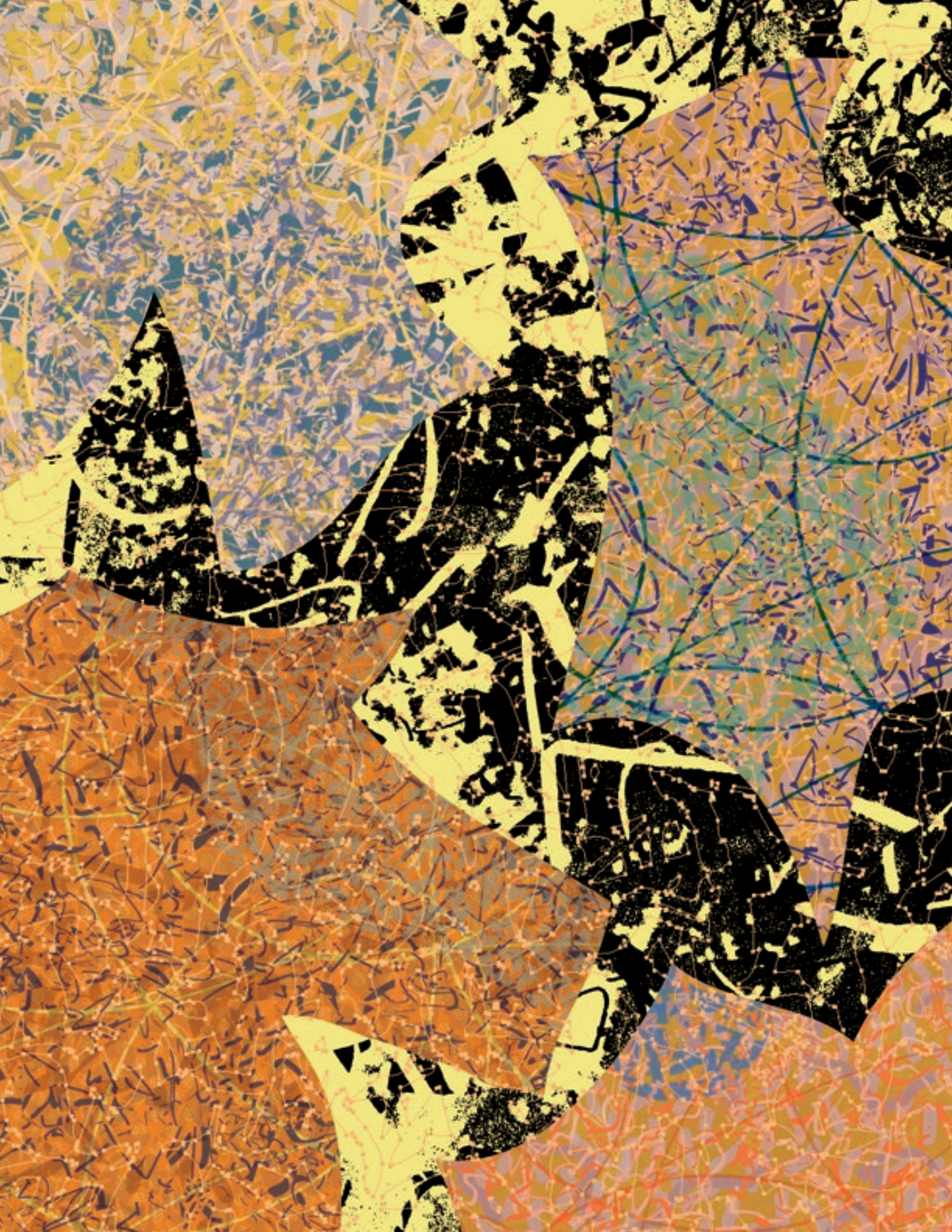
Die perfekte Nutzung von digitalen Geräten
erzeugt keineswegs eine digitale Fitness.

Was erzeugt wird, ist lediglich eine reibungslose, also technische Handhabung der Geräte. Aber diese Handhabung baut nicht automatisch die erforderliche Meta-Ebene auf. Dafür sind folgende Attraktoren maßgebend:

Stimulation = Energie / Intensität

Simulation = Information / Richtung.





Wenn man sich diese Attraktoren etwas genauer anschaut, erkennt man, dass sie das Wesen der Evolution repräsentieren. Nach Ansicht des Quantenphysikers David Bohm sind alle Prozesse des spontanen Werdens dadurch gekennzeichnet, dass sich in ihnen Energie und Information wechselseitig qualifizieren. Also könnte der Input für eine höhere Evolutions-Fitness aus der Formel "Intensität plus Richtung" bestehen.

Somit wird es darum gehen, eine Ästhetik auszuformen, die mithilft, dass dieser Input so im Gehirn verarbeitet wird, dass die gewünschte Meta-Ebene etabliert werden kann. Das Schaubild auf Seite 336 beschreibt die Konzeption dafür.

Eine transversale Ästhetik kann aus dieser Sicht nur dann wirklich wirksam sein, wenn sie in der Lage ist, Intensität durch fraktale Über-Komplexität aufzubauen. Mit anderen Worten:

Fraktalität ist der Schlüssel zu einer evolutiven Intensität.

Zugleich sollte eine transversale Ästhetik in der Lage sein, Richtung durch Schönheit aufzubauen. Mit anderen Worten:

Schönheit ist der Schlüssel zu einer evolutiven Richtung.

Eine fraktalisierte Über-Komplexität befähigt das Gehirn zur Stimulation, und zwar zu einer autonomen (intrinsischen) Qualität von Stimulation.

Wenn ein Gehirn ausschließlich nur die von außen kommenden (extrinsischen) Stimuli verarbeitet, kann es nicht von der höheren Meta-Ebene aus handeln. Das Ergebnis sind dann Raubbau, chronische Nervosität und Konzentrations-Schwächen. Das sind ohnehin alles Symptome, die derzeit kräftig am Wachsen sind.

Also braucht das Gehirn ein Handlungs-Programm, das Prof. Giselher Guttmann als

"Paradoxical Arousal"

bezeichnet hat. Es verbindet tiefe Ruhe mit flirrender Dynamik. Dadurch wird "Edge" aufgebaut, definiert als die Einheit des Fast-Nichts mit dem Fast-Allen. Anders gesagt: Eine

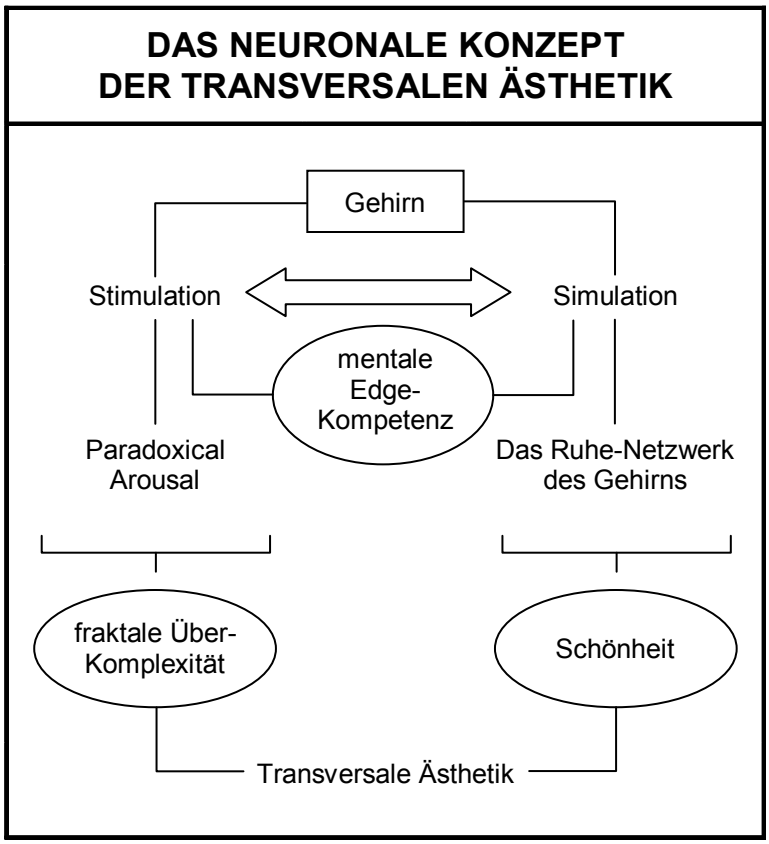
KENO ONEO

kraftvolle Stimulations-Kompetenz besteht nicht aus einer zappelig-nervösen Aufnahme von externen Stimuli. Ganz im Gegenteil: Sie besteht aus dem Besitz einer Über-Komplexität, die sich ... wie das berühmte Auge des Zyklons … in einer tiefen Ruhe zentriert.

Die evolutive Intensität, die durch den Besitz einer fraktalen Über-Komplexität aufgebaut wird, befähigt den Menschen zu einer autonomen Stimulation. Nur wenn diese Stimulation autonom und somit intrinsisch vollzogen wird, kann sie zum Dirigenten einer Simulation werden … zu einer Simulation von kreativen Wahrscheinlichkeiten. Anders gesagt:

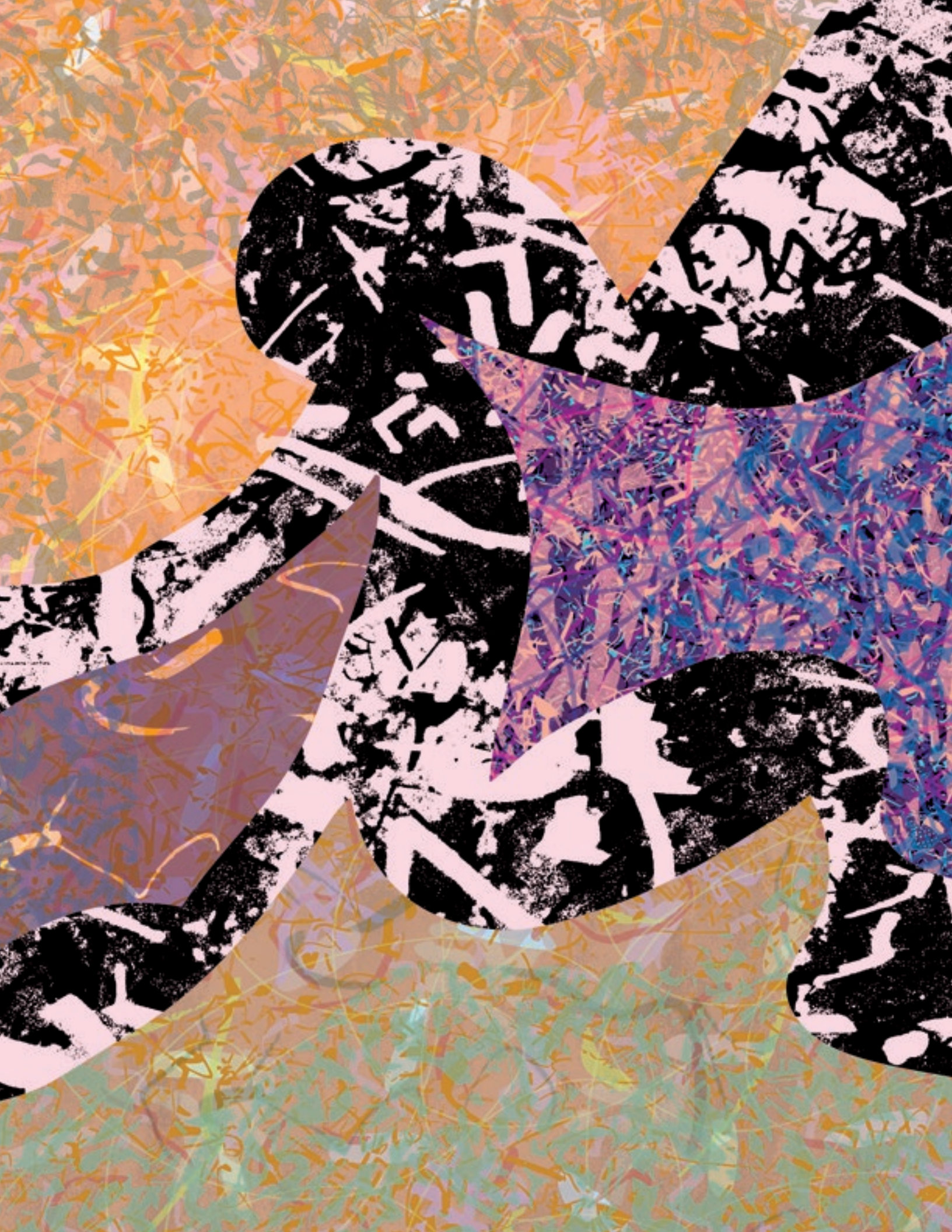
Wenn man seinen Mind befähigen möchte,
mit dem Jetzt des Werdens zu kooperieren,
braucht man ein Meta-Programm für
Stim-Sim-Prozesse.

Für die intern-mentalen Stimulations-Prozesse ist es erforderlich, dass man das Ruhe-Netzwerk im Gehirn "anknipsen" kann. Für dieses "Anknipsen" braucht man einen kraftvollen Impuls-Geber. Und dieser Impuls-Geber besteht aus der Visualität von Ordnung und Harmonie, und zwar aus einer Visualität, die zugleich Space als Wahrnehmungs-Trance aufbauen kann. Das Schaubild auf dieser Seite zeigt das Zusammenspiel der soeben beschriebenen Faktoren.



Über-Komplexität in fraktaler Form … repräsentiert als bewusste Schönheit. Das ist die Formel für die Stim-Sim-Prozesse, die wiederum wichtig sind, um sein Leben in der heutigen Edge-Realität erfolgreich organisieren zu können.

Beim Thema Über-Komplexität gibt es regelmäßig eine kritische Ablehnung. In den Diskussionen wird in der Regel so argumentiert, dass die gezielte



Formalisierung von Über-Komplexität das Signum der künstlerischen Persönlichkeit zerstören würde. Man sagt, dass es für das künstlerische Momentum nicht opportun sei, wenn man die Komplexität von Kunstwerken bewusst verstärkt.

Da ist in der Tat etwas Wahres dran. Je mehr ein Künstler auf die Formel

Individualität plus Spontaneität

setzt, umso kraftvoller kann er seine Persönlichkeit einbringen und visualisieren: Sein Ich wird dadurch prägnant sichtbar in der Optik seines Kunstwerks. Das bedeutet aber auch, dass ein bewusst vollzogenes Wachstum von Komplexität das Ich des Künstlers in dem Kunstwerk auslöscht. Anders gesagt:

Das Ich des Künstlers
integriert sich in das "Über"
der Komplexität.

Die persönliche Handschrift, der gestische Duktus und die gestalterischen Vorlieben opfern sich in das "Über" hinein und werden dadurch quasi unsichtbar:

Je mehr "Über",
umso weniger Individualität.

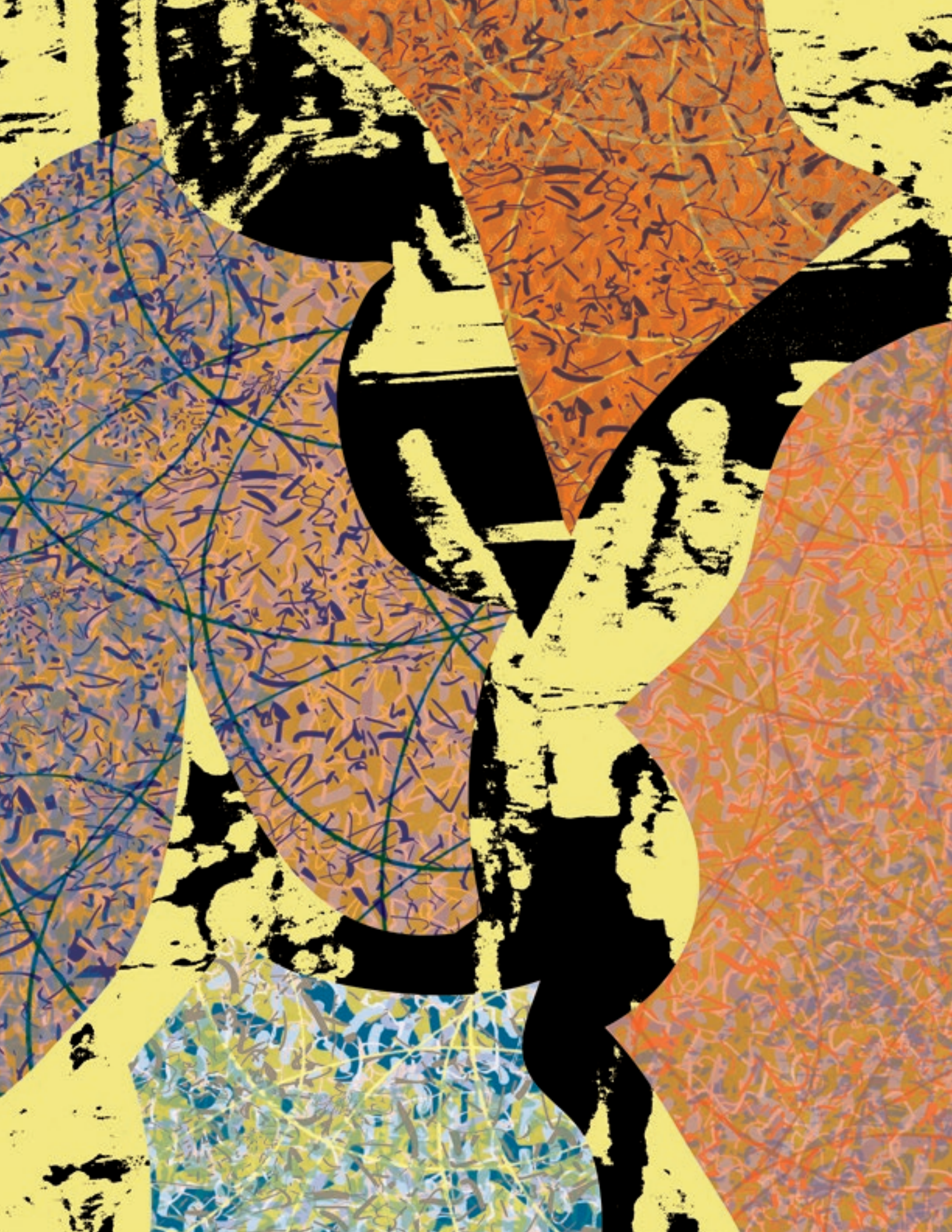
Über-Komplexität
neutralisiert den Künstler.

Bei dem Thema "bewusste Schönheit" sieht die Sache etwas anders aus. Zwar sagen fast alle Künstler, dass ein gewisses Maß an Ästhetik nötig sei, um die Botschaft eines Kunstwerks zu verstärken, aber generell ist man derzeit der Meinung, dass "Schönheit pur" weder als Botschaft (Inhalt) noch als Intention von Kunstwerken eine große Rolle spielen sollte. Das nebenstehende Schaubild beschreibt einige gängige Meinungen.

DIE 3 VORURTEILE GEGENÜBER SCHÖNHEIT

1. Schönheit ist überholt / altmodisch ("nicht modern").
2. Schönheit ist schwach / wirkungslos ("nur dekorativ").
3. Schönheit ist subjektiv / theoretisch ("zu abstrakt").

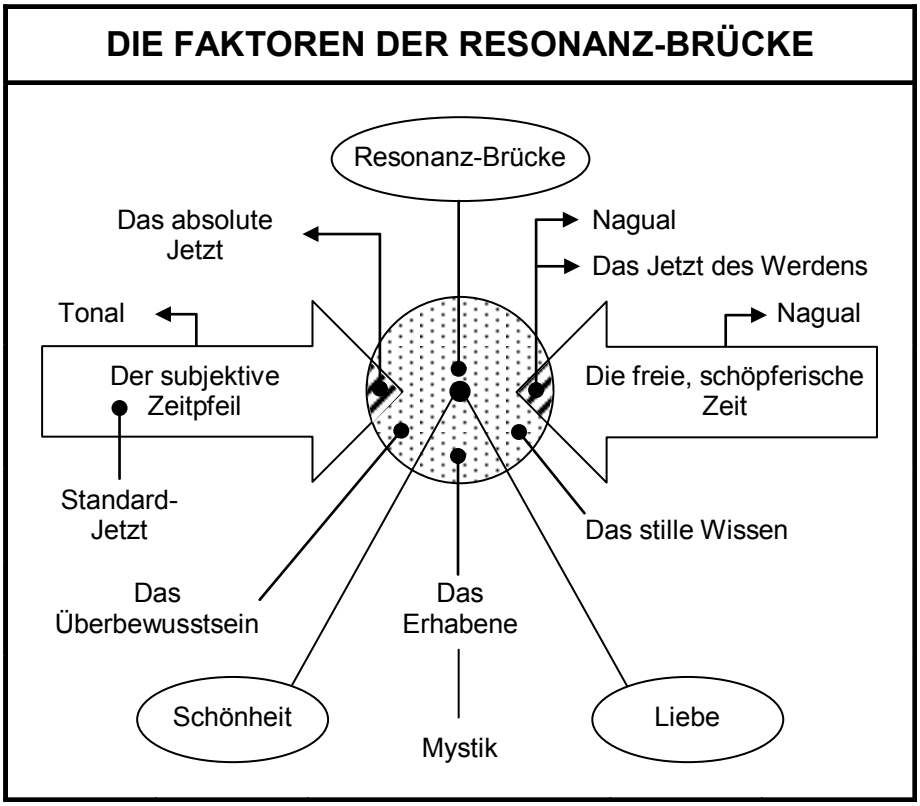
Was in den Diskussionen um den Wert und die Funktion der Schönheit fast immer ausgeblendet wird, ist die Tatsache, dass Schönheit ein wichtiges Instrument für den Aufbau einer Resonanz-Brücke sein kann.



Resonanz-Brücken sind die Basis für die Kooperation des Mind mit dem Jetzt des Werdens. Wer also in seinem Bewusstsein eine Co-Evolution organisieren möchte, braucht diese Brücke, weil es darum geht, das persönliche Bewusstsein, das im Zeitpfeil agiert, zu verbinden mit der freien, schöpferischen Zeit. Nur so kann das Erhabene erlebbar werden. Nur so kann auch das Überbewusstsein aktiviert werden und mit ihm das stille Wissen. Das folgende Schaubild beschreibt diese Zusammenhänge:

Die Resonanz-Brücke ist zuständig für Fusionen, z.B. für die Fusion der Zeitpfeil-Zeit mit der Nagual-Zeit. Und Fusionen können vorrangig durch zwei Faktoren realisiert werden: durch Liebe und durch Schönheit. Daraus folgt:

Liebe und Schönheit verfügen über die gleiche Potenz zur Fusion.



Fusionen sind die Basis für das Herstellen eines Wir. Wenn man vom isolierten Ich zu einem kooperativen Wir gelangen will, gibt es entweder die Vereinigungs-Kraft der Liebe (= das soziale Wir) oder die ästhetisch-formale Kraft der Schönheit (= das Wir im Bild).

Wenn man nun in seinem Bewusstsein eine Fusion vollziehen will … z.B. die Fusion der Zeitpfeil-Zeit mit der Nagual-Zeit …, kann man nicht mit dem Konzept des sozialen Wir arbeiten (= Liebe). Dann braucht man die Kraft der Schönheit:

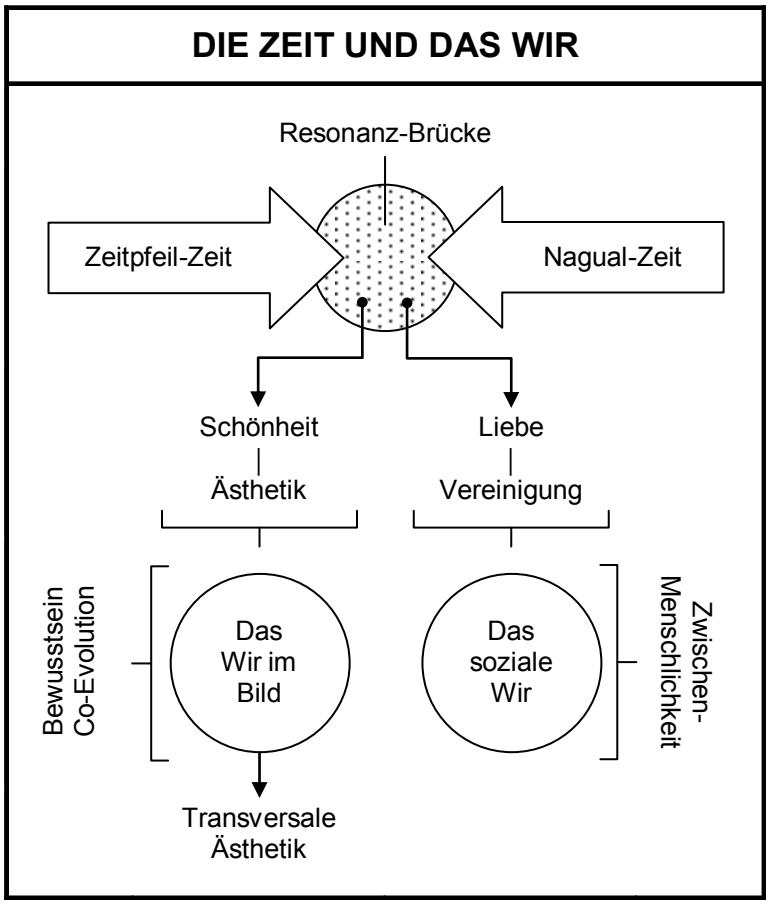
Schönheit kann den Mind mit dem Nagual verbinden.

Das Schaubild auf Seite 346 (oben) skizziert diese Aspekte.

Aus dieser Perspektive kann man von zwei Arten der Schönheit sprechen, wie es das Schaubild in der Mitte zeigt.

Für die transversale Ästhetik ist eine Schönheit erforderlich, die auf Bewusstseins-Optimierung ausgerichtet ist. Darauf aufbauend lässt sich Schönheit als ein Attraktor definieren, der für alle transversalen Bild-Akte wichtig ist. Die Übersicht auf Seite 348 oben zeigt das.

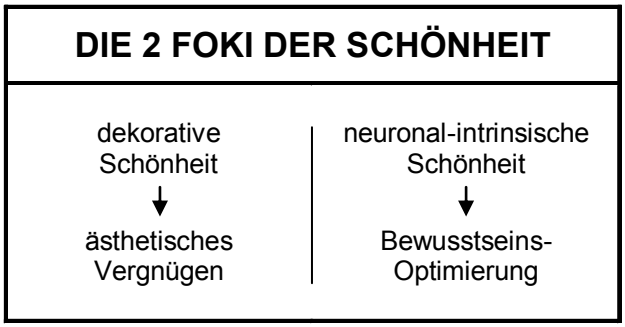
Auf dieser Basis können wir nunmehr den Charakter eines transversalen Bild-Aktes beschreiben (siehe das Schaubild unten).



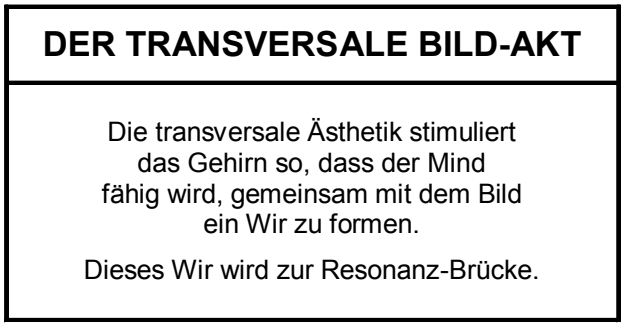
Somit wird nun auch der Ablauf-Prozess sichtbar:

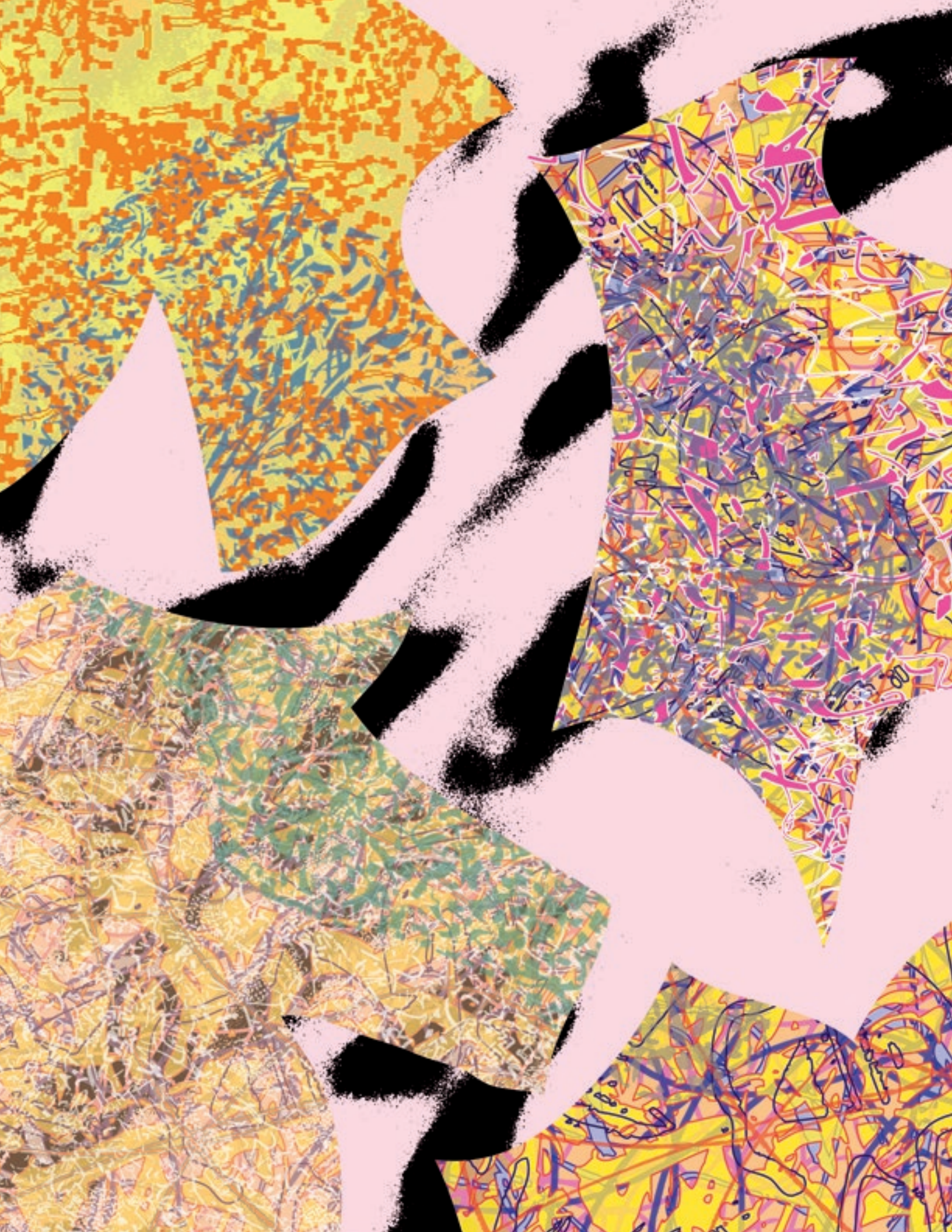
Das Wir im Bild ermöglicht
das Wir der Zeiten.

Das Schaubild auf Seite 348 unten konkretisiert diesen Zusammenhang.



Alles in allem: Wenn sich die moderne Kunst das Ziel setzt, den Mind der Menschen fit zu machen für die digitale Revolution, wird sie neue Konzepte entwickeln müssen, um Schönheit mit fraktaler Über-Komplexität zu verbinden.

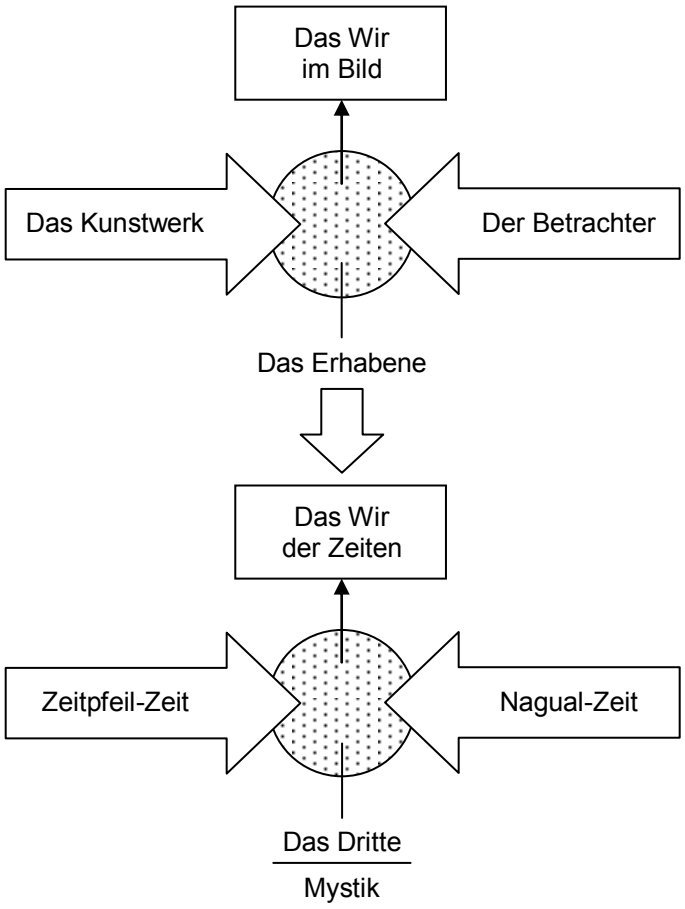


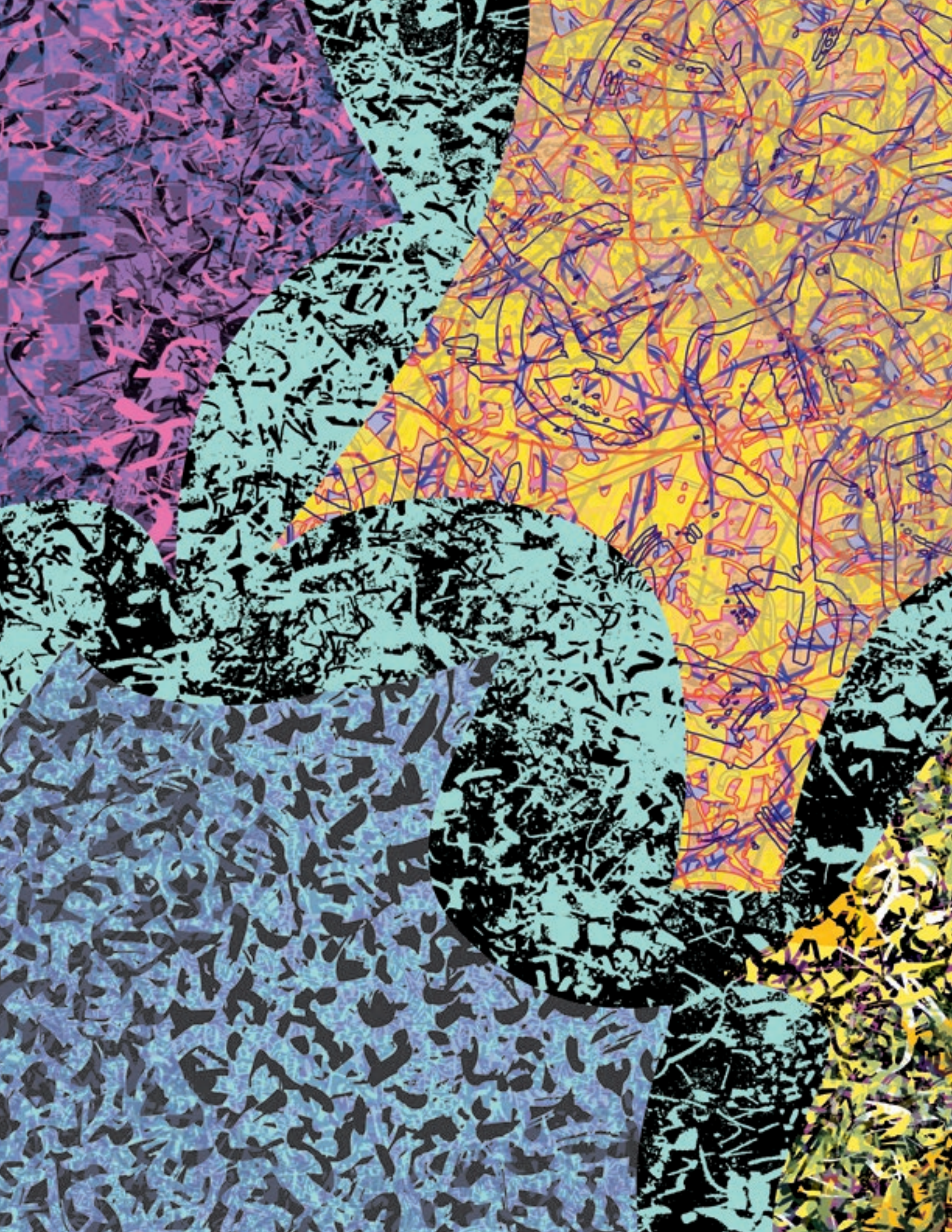


SCHÖNHEIT ALS ATTRAKTOR

1. Schönheit verbindet das Jetzt des Zeitpfeils (= Standard-Jetzt) mit dem Jetzt der Nagual-Zeit.
2. Schönheit ist die Strategie für die Formung einer wirksamen Resonanz-Brücke.
3. Schönheit ist die Handlungs-Zone für das Wir im Bild.

DAS WIR IM BILD ALS BASIS FÜR DAS WIR DER ZEITEN





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