MAGIC WE KENO ONEO THE MYSTIC IN ART

KENO ONEO

WORK REPORT

2011/2012



KUNST ALS MODERNE MYSTIK

Theo Angelopoulos ist ein griechischer Film-Regisseur. Er hat viele Filme produziert, die als besonders künstlerisch wertvoll gelten, und die mit vielen Preisen ausgezeichnet wurden, u.a. mit der Goldenen Palme von Cannes. Zu Recht gilt er als einer der weltweit wichtigsten Film-Regisseure im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts.

Um seine Filme verstehen und genießen zu können, braucht man, wie Hanns-Georg Rodek schreibt, "viel Zeit ... anders gesagt Langsamkeit ... und ein Publikum, das Lust hat, eigenständig auf Augenwanderung zu gehen". Sein berühmter Stil besteht u.a. auf extrem langen Kamera-Einstellungen ... bis zu zehn Minuten ohne Schnitt. Zum Vergleich: Das aktuelle Mainstream-Kino arbeitet mit einer durchschnittlichen Einstellungs-Dauer von unter 5 Sekunden.

Also viel Freiheit für das Auge und zugleich wenig Inhalt für das Auge. Wenig Action. Viel visuelle Poesie. Für Angelopoulos ist das der beste Weg, um die Seele zu erreichen, und zwar unter bewusster Umgehung der üblichen Affekt-Logik, die bei filmischen Erzählungen die Norm sind.

Also keine narrative Spannung. Keine Story. Und keine Vorschriften für Deutungen ... wissend, dass die Seele vorrangig diejenigen Inhalte favorisiert, die Liebe und Freiheit ritualisieren.

Die transversale Ästhetik, über die ich an dieser Stelle seit Längerem berichte, folgt einer ähnlichen Programmatik, die man, einem Zitat von Angelopoulos folgend, so beschreiben könnte:

"Es ist nicht nötig, dass Du das verstehst, was Du siehst. Aber es wäre schön, wenn Du genießen könntest, was Deine Seele versteht."

Liebe und Freiheit als visuelles Ritual, fokussiert auf eine Kooperation mit der Seele des Menschen. Wenn das gelingt, vollzieht sich "ein Bildakt" (Horst Bredekamp), der auf der



Vereinigung des Bildes mit dem Betrachter basiert. Anders gesagt: Es entsteht das Wir im Bild und durch das Bild.

Dieses Wir entfaltet sein Eigen-Leben vorrangig außerhalb der Affekt-Logik (= Wach-Bewusstsein) und aktiviert dadurch das Überbewusstsein, also das, was man häufig "Seele" nennt

Dieses Wir ist der Erzeuger und Steuermann für transformative Prozesse und Effekte im Mind. Der Neuroforscher Aniruddh D. Patel nennt diese Effekte TTM: "Transformative Technology of the Mind".

Darunter versteht man Bewusstseins-Erlebnisse (z.B. die Evokation des stillen Wissens), die im Gehirn zu konkret messbaren Veränderungen führen. Es entstehen "neuronale Signaturen", die durch Wiederholungen (Rituale) und interne Prozesse der Selbst-Verstärkung zu neuen und positiven Neuro-Schaltkreisen (Mind Cards) führen. Das ist, wie Winfried Menninghaus in seinem Buch "Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin" (Berlin, 2011) schreibt, "die ontogenetische Wirkung der Kunst". Mit anderen Worten:

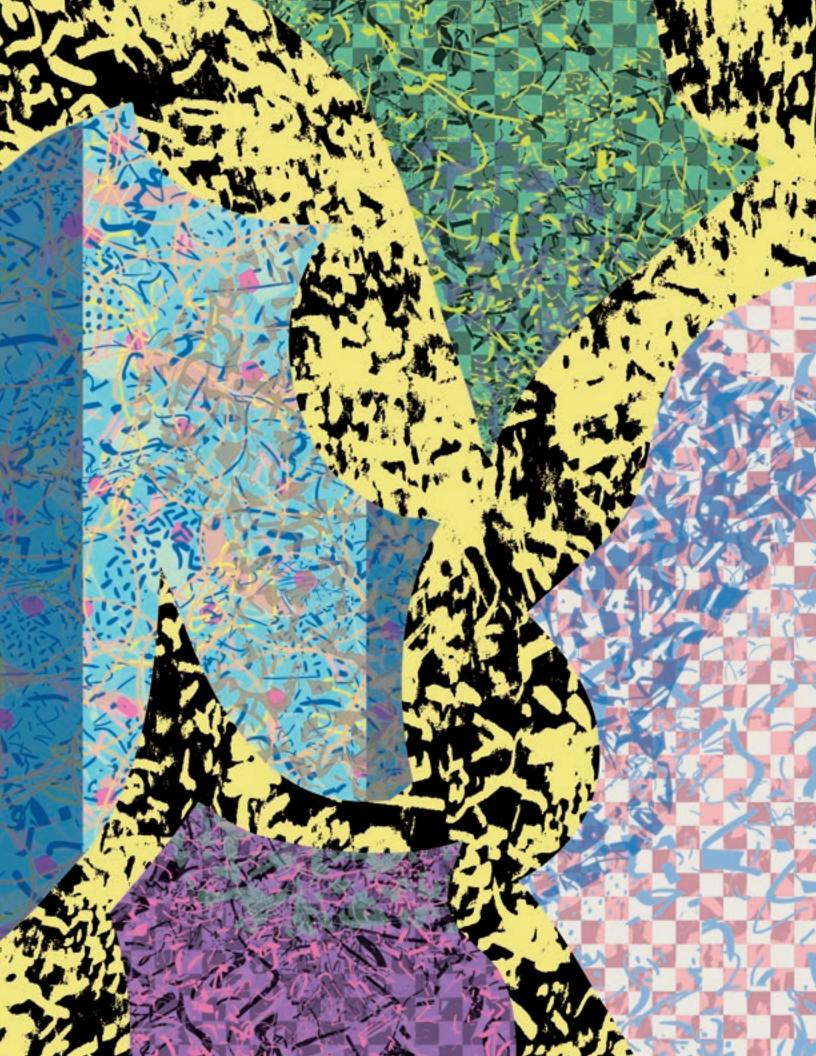
Die Tendenz der Kunst, sich selbst zum Zweck zu machen, schließt keineswegs aus dass sie eine spezifische Funktion ausüben kann.

In den Worten von Menninghaus: "Es ist <u>nicht</u> der Ausweis der Selbst-Gesetzlichkeit der Künste, keine funktionalen Effekte auf Erleben, Denken, Fühlen und Handeln von Individuen und Gesellschaften zu haben." Daraus folgt: Je mehr L'art pour l'art, umso intensiver können die Effekte der Kunst in der Person wirksam werden. Und in diesem Kontext gilt auch:

Je kraftvoller eine Kunst das Überbewusstsein und das stille Wissen aktivieren kann, umso deutlicher können die Effekte dieser Kunst die Persönlichkeit transformieren und verbessern.

Wir erkennen an dieser Stelle ein interessantes Strickmuster:

Je bewusster die Effekte der Kunst sind, umso direkter beeinflussen sie die Alltags-Ebene des mentalen Handelns, also situatives Denken und reaktives Fühlen (Affekt-Logik).



Je über-bewusster die Effekte der Kunst sind, umso deutlicher beeinflussen sie die Meta-Ebene der Person, d.h. die Transformation der Persönlichkeit.

Die von Menninghaus beschriebene <u>ontogenetische Funktion der Kunst</u> kann nur dadurch vollzogen werden, dass Wirkungen auf der <u>Meta-Ebene</u> erzielt werden. Wirkungen, die lediglich auf der <u>Alltags-Ebene</u> aktiviert werden, bleiben spontan-situativ und ad hoc-reaktiv. Sie tragen deshalb nicht die Kraft der Transformation (TTM) in sich.

Somit stellt sich die Frage, was ein Kunstwerk haben sollte, um auf der Meta-Ebene wirksam werden zu können. Eine Antwort kennen wir bereits: Ein solches Kunstwerk sollte in der Lage sein, das Wir aufzubauen. Wir kennen aber auch eine zweite Antwort: Dieses Wir sollte so konditioniert sein, dass es kontinuierliche Prozesse der Selbst-Verstärkung verursachen und steuern kann

Was braucht man, um diese kontinuierliche Selbst-Verstärkung in Gang zu setzen? Man benötigt das, was Margaretha Huber in ihrem Buch "Spiegelungen" (Frankfurt 2010) wie folgt beschrieben hat:

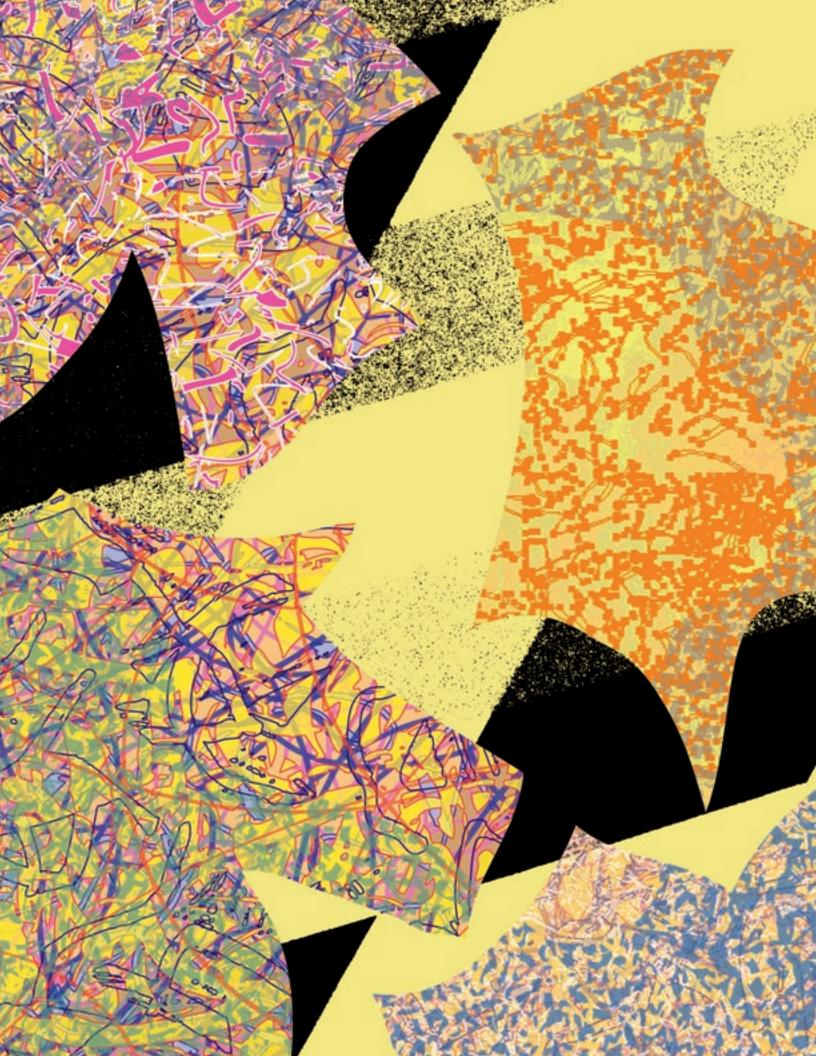
Man braucht das reine Bild."

Nach Huber ist das reine Bild ein Blick, der entweder von Leere oder von Fülle erfüllt ist. Aus der Sicht der transversalen Ästhetik sollte man versuchen, <u>Fülle durch Über-Komplexität</u> herzustellen. Dieses gelingt am besten durch die Visualisierung von <u>gebrochenen Brechungen</u> (Fraktale).

In einer derartigen Fülle verschwindet die konkrete Welt (Tonal). Dadurch wird der Blick befreit ... wird frei für das In-Kontakt-Kommen mit dem, was Huber als "die Erscheinung des Nicht-Seienden" beschreibt:

Das reine Bild der Fülle gibt dem Nicht-Seienden seine angemessene Gestalt: "da zu sein um der Erkennbarkeit des Abwesenden willen" (Huber).

Das <u>reine Bild der Fülle</u> verändert den Blick und gestaltet die Wahrnehmung so, dass ein Tausch stattfinden kann:



An die Stelle des Sehens tritt die Resonanz des Mind mit der schöpferischen Zeit.

Diese Resonanz trägt in sich das, was Huber als "Spiegelung" bezeichnet: Das Überbewusstsein der Person erlebt den "Ur-Zauber der Vereinigung" (Huber), in dem sich <u>das magische Wir</u> formen kann: Das Bewusstsein der Person begegnet der "Selbst-Transzendenz der Zeit" (Michael Theunissen).

Aus dieser Sicht wäre es ratsam, eine Ästhetik zu entwickeln, die vorrangig darauf ausgerichtet ist, dieses magische Wir <u>mit dem Ich der Person zu vereinen</u>, und zwar so, dass die Resonanzen der schöpferischen Zeit (Nagual) die Persönlichkeit verbessern und transformieren können. Also stellt sich die Frage: Was kann das magische Wir an das Ich koppeln? Die Antwort: Es könnte die Schönheit sein.

Das Schöne könnte eine Zwitter-Funktion übernehmen: Es ist auf der Alltags-Ebene mit dem Wach-Bewusstsein (= Ich / Affekt-Logik) verbunden. Es ist aber zugleich auch mit dem Jetzt der Schöpfung (Nagual) verbunden. In diesem Jetzt offenbart sich das magische Wir, weil sich dort die Selbst-Transzendenz der Zeit verweltlicht. Also kann Schönheit, wenn sie gestalterisch auf TTM (Tranformative Technology of the Mind) ausgerichtet wird, das Kunststück fertigbringen, das individuelle Ich mit dem magischen Wir zu vereinen, wodurch dann die angestrebten Prozesse der Selbst-Verstärkung initiiert werden.

Gesucht wird also eine Schönheit, deren Ästhetik in der Lage ist, in dem Individuum Wohlgefallen zu erzeugen, basierend auf den Bedürfnissen und Aktionen des Ichs auf der Alltags-Ebene des Bewusstseins.

Zugleich sollte diese Schönheit aber auch auf der Meta-Ebene des Bewusstseins wirksam sein können ... also dort, wo sich <u>Transformationen</u> durch den Genuss von Nagual-Resonanzen aufbauen, verursacht und gelenkt vom magischen Wir. Diese Resonanzen erzeugen (überwiegend im Überbewusstsein) die Ausschüttung des <u>stillen Wissens</u>, was wiederum dazu führt, dass die Person <u>Befriedigung</u> erlebt ... eine wohltuende Befriedigung <u>ohne</u> erkennbare Ursache ... einfach so!

Die gesuchte Schönheit muss demnach Wohlgefallen und Befriedigung als Gleichzeitigkeits-Effekt erzeugen können. Dieser Gleichzeitigkeits-Effekt könnte dadurch möglich werden,



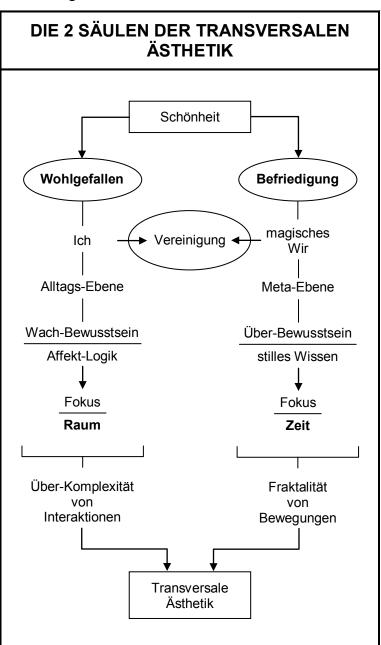
dass man die Ästhetik bewusst darauf ausrichtet, <u>Raum und Zeit</u> so visuell sichtbar zu machen, dass eine eigenständige <u>Mystik</u> entstehen kann. Das Schaubild auf dieser Seite skizziert diejenigen Faktoren, die dafür wichtig sein könnten.

Kann moderne Kunst diese mystische Art von Ästhetik entwickeln? Um diese Frage beantworten zu können, sollten einen Blick auf Evolutions-Etappen der modernen Kunst werfen und zugleich auch die Frage klären, welche der Künstler im Kontext der Ästhetisierung übernehmen könnte.

Beginnen wir beim Künstler. Wenn eine transversale Ästhetik zum Einsatz kommen soll, die Raum und Zeit in eine eigenständige Mystik verwandeln kann, wird es wichtig sein, dass die Person des Künstlers nicht zum Mit-Thema des Kunstwerks wird. Mit anderen Worten:

Die transversale Ästhetik benötigt die De-Personalisierung des Künstlers im Kunstwerk.

Wenn eine Space-Machine u.a. darauf beruht, dass "kein Inhalt" zum Inhalt gemacht wird, sollte auch das, was man als die



Signatur des Künstlers

bezeichnen kann, so weit wie möglich aufgelöst werden. Daraus folgt:

Das Ingenium des Künstlers wird nicht zum Thema für das Visuelle.



Das Ingenium des Künstlers findet ausschließlich im Konzept der Wir-Erschaffung statt.

Der Künstler wird extrem wichtig, wenn es um die Aktivierung der transversalen Komponenten geht, z.B. Überbewusstsein, stilles Wissen, Nagual-Resonanzen und Selbst-Verstärkung. Er hat sein Kunstwerk ... also z.B. eine Space-Machine ... so zu gestalten, dass sich die beabsichtigten Effekte auf der Meta-Ebene tatsächlich vollziehen können, z.B. das Erleben des Abwesenden als das Erhabene.

Damit diese transversalen Effekte geschehen können, ist es wichtig, dass der Künstler mit seiner Individualität nicht zu einem visuellen Inhalt geformt wird (Handschrift / Stil / Gesten / Vorlieben / etc.). Anders gesagt:

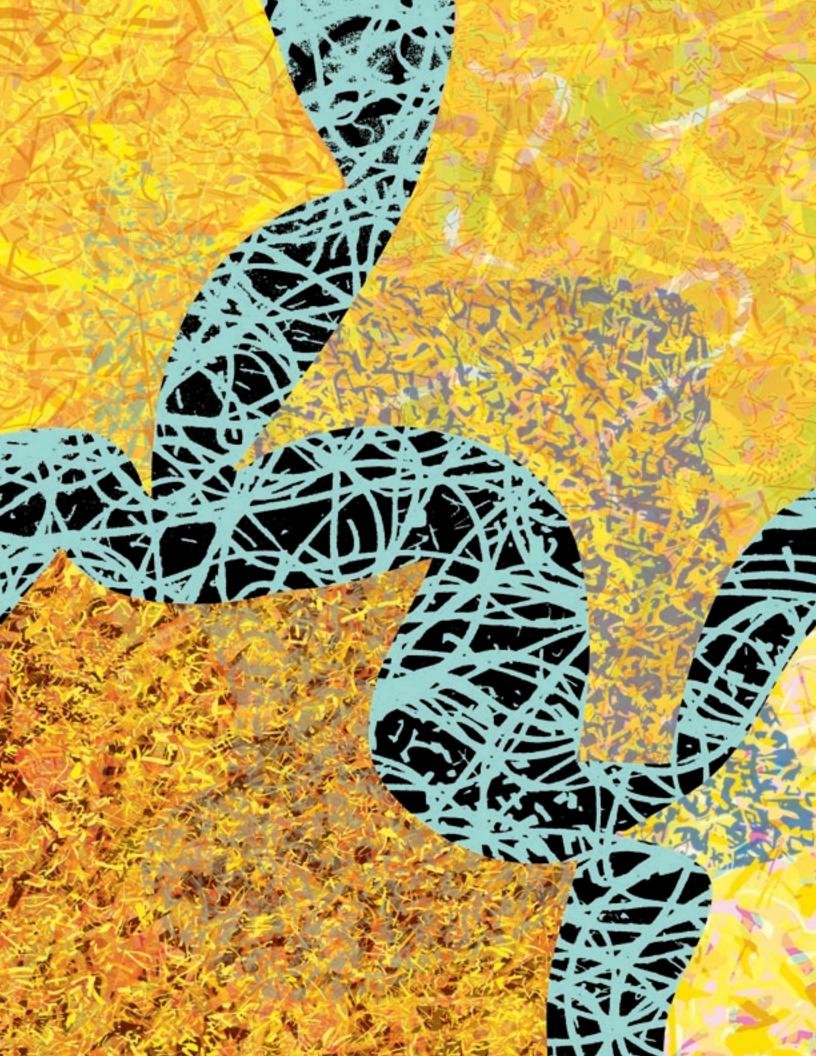
Der Künstler findet nicht im Inhalt statt, sondern ausschließlich in der Wirkung.

Es ist diese bewusst eingesetzte De-Personalisierung, die <u>das 1. Wir</u> organisiert, d.h. die Verschmelzung des Betrachters mit dem Kunstwerk. Je intensiver und narzisstischer sich die Kreativität des Künstlers im Kunstwerk thematisiert, umso schwieriger wird diese Verschmelzung.

De-Personalisierung ist ein wichtiges Element der transversalen Ästhetik. Je konsequenter man Raum und Zeit in eine Mystik mit ontogenetischen Wirkungen umformen möchte, umso wichtiger wird <u>die mystische Kompetenz</u> des Künstlers, während er gleichzeitig seine Persönlichkeit in der Visualität des Kunstwerks gen Null auflöst.

Die mystische Komponente ist derzeit aber weder aktuell noch gefragt. Das führt uns zu der Analyse der Evolutions-Etappen in der modernen Kunst. Die Kunst folgt derzeit in erster Linie den evolutiven Bedürfnissen der Kultur. Dadurch hat sich der <u>Fokus der Kunst-Wirkung</u> signifikant verlagert, und zwar vom Eigen-Wert der Kunst (L'art pour l'art) zum weltlichen Engagement (Investigation).

Wir stehen also vor einigen grundsätzlichen Fragen: Was soll Kunst? Was soll sie bewirken? Wodurch soll sie wirksam werden?



Wenn man auf die Argumentation von Clement Greenberg zurückkommt, und argumentiert, dass der Sinn der Kunst <u>ausschließlich in ihrem Effekt als Kunst liegt</u>, wird einem klar, dass die Evolution der Kunst letztlich das Ziel haben müsste, sich immer konsequenter "von dem Rest der Welt zu befreien" (Greenberg):

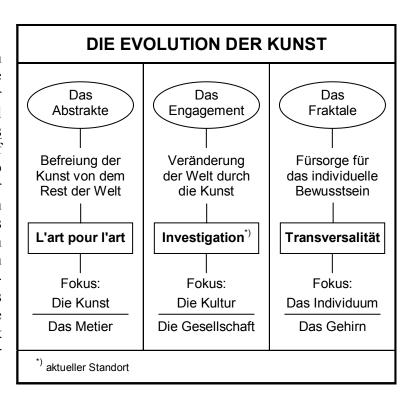
Das Ziel der Kunst ist die Stärkung des Eigen-Wertes der Kunst.

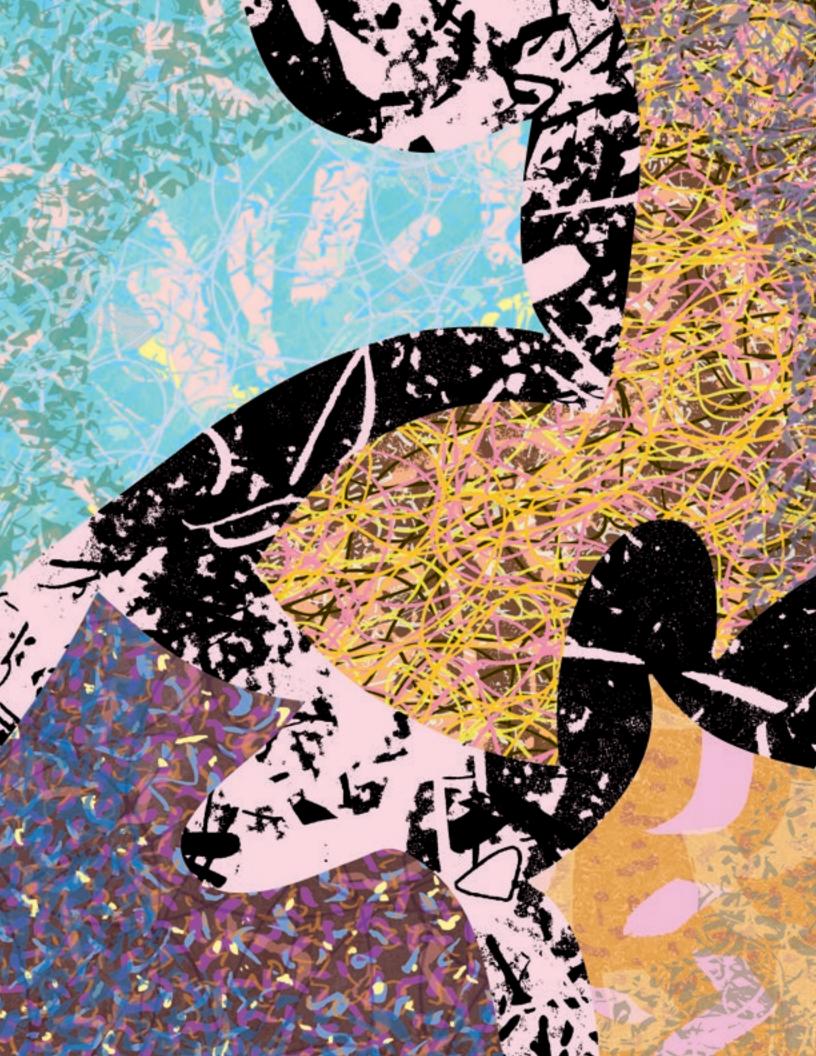
Auf diesem Weg wird die Kunst vermutlich einige <u>Pendel-Bewegungen</u> vollziehen. Sie wird versuchen, ihren Eigen-Wert stärker zu machen (also letztlich ihre Effizienz), und zugleich wird sie versuchen, sich an die werdenden gesellschaftlichen Veränderungen (z.B. die digitale Revolution) konstruktiv anzupassen. Lassen Sie uns aus dieser Perspektive einige evolutionäre Etappen der modernen Kunst anschauen.

Wir erkennen 3 Phasen:

- 1. Die L'art pour l'art-Phase
- 2. Die investigative Phase
- 3. Die transversale Phase

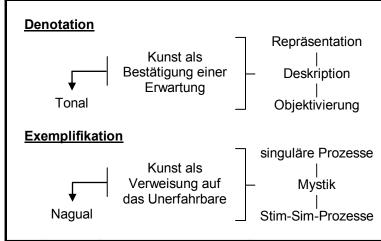
Im Moment befinden wir uns in der 2. Phase. Das bedeutet: Die Kunst integriert sich derzeit sehr prononciert in die Welt. Sie will die Welt verändern. Sie will als Diskurs auftreten ... bezogen auf Kultur und Politik. In der vorab gelaufenen Phase des L'art pour l'art wollte sich die Kunst von der Welt befreien. Also ist das Muster der Pendel-Bewegungen recht eindeutig: Frei-Werden von der Welt versus Teil-Werden in dieser Welt. Raus und rein. Das nebenstehende Schaubild beschreibt im Überblick die evolutionären Etappen der Kunst





Wichtig ist in diesem Kontext, dass sich innerhalb der Etappen die Instrumente verändern, z.B. die Techniken für die <u>symbolische Codierung</u> und Decodierung der Kunst. Basierend auf den Analysen von Nelson Goodman ("Sprachen der Kunst", Frankfurt 1995) kann man hier folgende Aspekte beschreiben:

Derzeit operiert die Kunst relativ geschlossen mit den Techniken der Denotation. Sie organisiert ihr Engagement über Repräsentation, und zwar in Verbindung mit <u>Innovation</u>, Sensation und Provokation.



Diese Symbol-Strategie ist derzeit sinnvoll und wirksam.

Wer die Welt verändern will, muss sie beschreiben. Wer die Welt verbessern will, muss die Mängel und Missstände objektivieren. Mit anderen Worten:

Kunst als Investigation ist automatisch immer Denotation.

Denotation ist weltlich und tonal. Je besser die Konzepte der Denotation funktionieren (z.B. Innovation / Provokation / Sensation), umso weltlicher wird die Kunst. Das bedeutet:

Das Unerfahrbare und das Unerwartbare verschwinden aus der Kunst.

In diesem Kontext ist es erwartbar gewesen, dass die Strategie der Exemplifikation ausgegrenzt wird, also die Technik der Verweisungen und <u>die Dimension des mystischsingulären Erlebens</u>. Das dürfte auch der Grund dafür sein, dass der <u>Attraktor der Schönheit</u> inzwischen so gut wie unwichtig geworden ist. Das Schöne gilt als oberflächliche Dekoration ... und zum Teil interpretiert man Schönheit als "billigen Betrug".

Trotzdem: Die weltliche Phase des Engagements könnte sich schon bald totlaufen, u.a. forciert durch die subversiv-kreative Potenz der <u>digitalen Revolution</u>. Vor uns liegt eine neue Pendel-Bewegung. Eine Befreiung der Kunst von dem "Zuviel" an Welt. Aber das ist kein Zurück zu den heroischen Konzepten der L'art pour l'art-Phase. Kein Zurück zum "Metier pur".



Es könnte und sollte ein "Nach-Vorn" sein. Also Evolution statt Nostalgie. Und das würde bedeuten: Die alte Phase des Abstrakten war vorrangig die Befreiung der Kunst von dem Zwang zur Denotation. Das Abstrakte ist der natürliche Gegen-spieler der Denotation. Das Abstrakte zerstört die naturalistischen Konzepte der Repräsentation.

Aber diese historische Form des Abstrakten wird jetzt nicht mehr benötigt. Warum nicht? Es geht in der nächsten Etappe darum, dass die Kunst <u>die Funktion der Fürsorge</u> für sich erobert. Und <u>Fürsorge</u> ist <u>Intervention und Investigation</u>. Aber eine andere Ebene der Investigation:

Fürsorge ist eine intrinsische Form von Investigation.

Fürsorge als Kunst ist eine neuronal-mystische Form von Investigation.

Wir erkennen hier. dass uns die Pendel-Bewegungen der Kunst eventuell zu einer Synthese führen also eine Vermischung der Effekte der 1. Etappe mit den Effekten 2. Etappe, die derzeit dominiert. Das Schaubild auf dieser Seite versucht, diesen Aspekt zu beschreiben.

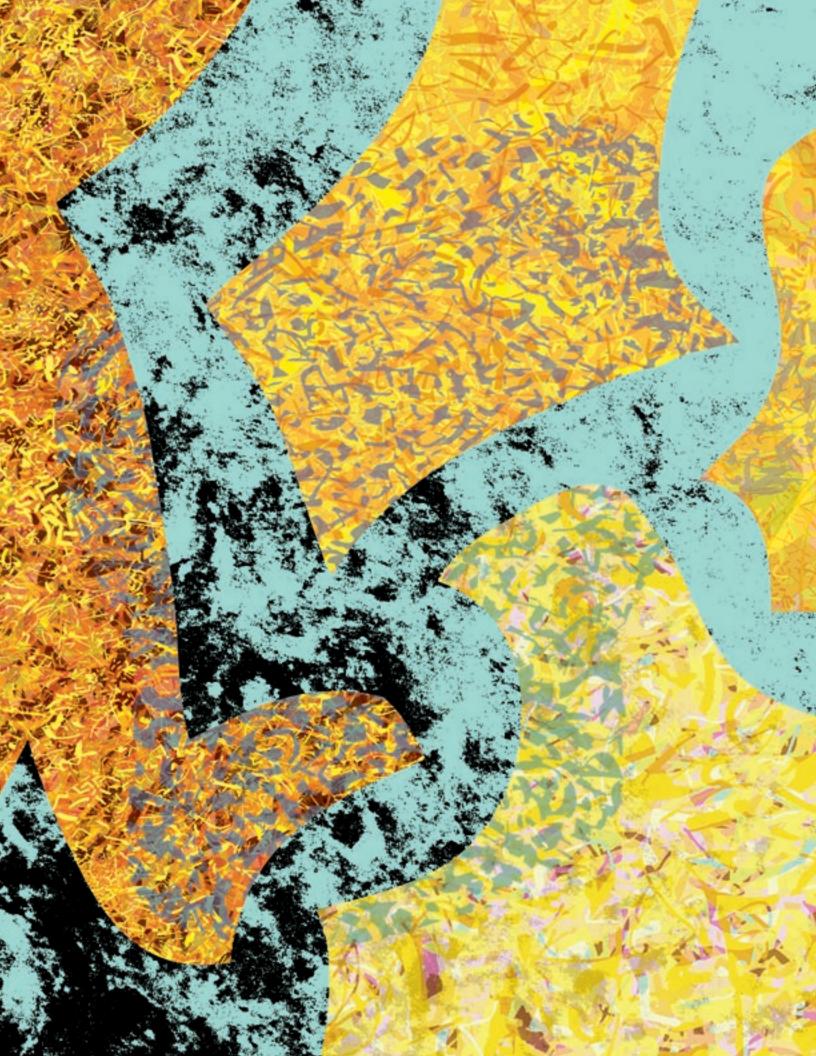


Hieran anschließend können wir formulieren:

Das Fraktale ist das Abstrakte.

Das fraktale Abstrakte ist Exemplifikation als Fürsorge.

Noch etwas kommt hinzu: Die derzeit dominierende Bevorzugung von Denotation ist nicht in der Lage, <u>das Wir im Bild</u> aufzubauen.



Natürlich gibt es Ausnahmen von dieser Regel, z.B. im Spektrum von Erinnerungs-Fotos. Generell sind derartige Fotos auf Denotation codiert. Sie zeigen die Realität des Erlebten. Wenn man nun zu zweit alte Fotos anschaut und dabei auf ein Foto stößt, das die beiden jetzt aktiven Personen zeigt, dann entsteht in der Tat ein Wir. Man erinnert sich gemeinsam. Man erzählt wechselseitig "von damals". Aber dieses Wir ist nicht in der Lage, zum Initiator des magischen Wir zu werden. Warum nicht?

Es ist ein Wir der Vergangenheit. Stichwort: "Weißt Du noch?" Es ist ein totes Wir, das lediglich in den Erzählungen wieder belebt wird. Es ist ein Surrogat-Wir, und als solches ist es nicht in der Lage, zum Zündfunken für das magische Wir zu werden.

Der Weg vom Wir im Bild zum magischen Wir braucht die Symbol-Strategie der Verweisung ... braucht Exemplifikation ... braucht <u>inszenierte Zeit</u>. Und es ist das Wesen des Fraktals, Zeit in raumlosen Räumen erlebbar zu machen.

Wenn ein solches Fraktal so gestaltet wird, dass es zusätz-lich eine Wahrnehmungs-Trance (Space) aufbaut, können sich <u>Stim-Sim-Prozesse</u> auf höherem Niveau etablieren. Das bedeutet:

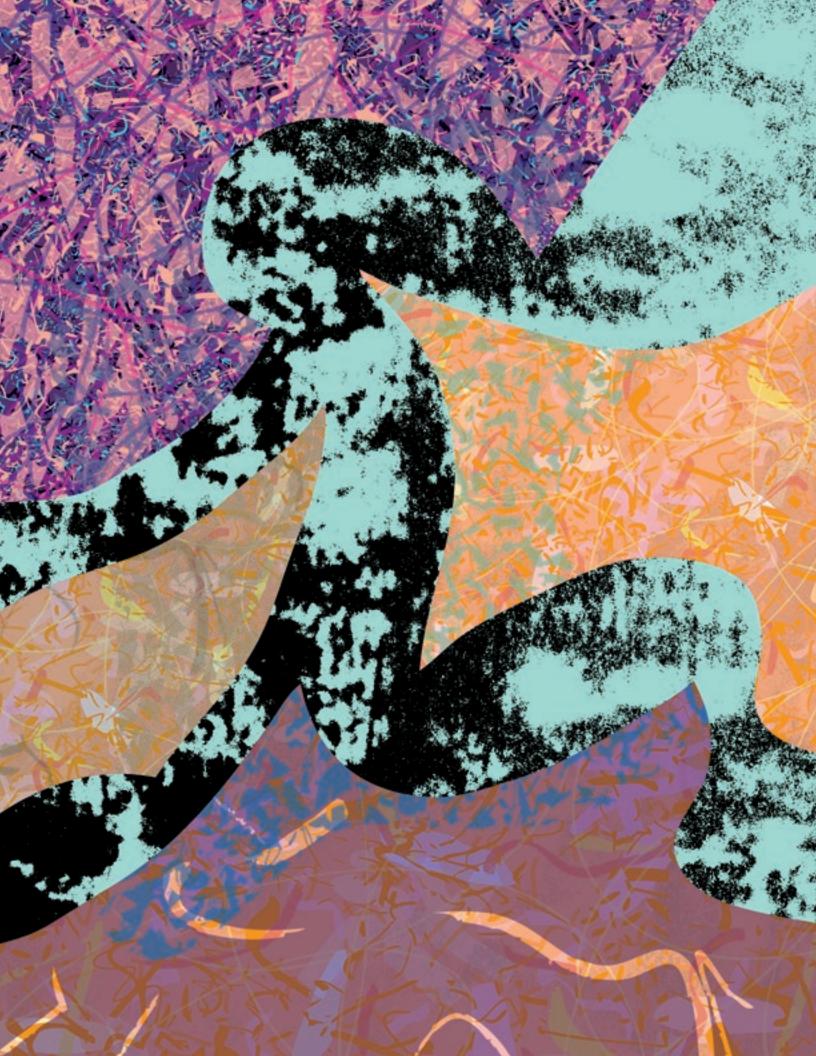
Das einfließende stille Wissen stimuliert das Bewusstsein so, dass Möglichkeiten simuliert werden, die kognitiv nicht denkbar wären.

Auf dieser Basis kann sich außerhalb von situativem Zwang (Krisen) und auch unabhängig von Einsicht (Logik) ein <u>Wahrscheinlichkeits-Feld</u> aufbauen, das es der Person eines Tages erlaubt, <u>sich selbst zu überschreiten</u> ... als Vollzug von Selbst-Optimierung ... gelenkt vom Überbewusstsein.

Nelson Goodman schreibt in seinem Buch "Sprachen der Kunst":

"Dichte, Fülle und Exemplifikation sind Erkennungs-Zeichen für das Ästhetische.

Artikuliertheit, Abschwächung und Denotation sind Erkennungs-Zeichen für das Nicht-Ästhetische.



Wenn man der Kunst die Funktion der Fürsorge zuschreiben möchte, wird man nicht umhinkommen, Ästhetik und Schönheit auf moderne oder innovative Art und Weise zu gestalten. Für die 3. Etappe (Synthese) wird eine Ästhetik gebraucht, die <u>Verdichtung und Fülle</u> visualisiert. Das ist das bereits beschriebene Konzept der

Über-Komplexität.

Wie ich bereits beschrieben habe, sind wir aber im Kopf derzeit anders programmiert. Wir erleben und deuten das Wachstum von visueller Komplexität als einen <u>Verlust von Ingenium</u>: Der Künstler und seine <u>gestische Individualität</u> verschwinden in dem "Zuviel" von fraktalen Emblemen und Zeichen. Deshalb erleben wir fraktale Über-Komplexität subjektiv oft als steril und überkomponiert ... steril, weil sich die Handschrift des Künstlers auflöst, überkomponiert, weil es in den Bildern keine Struktur gibt, die zu einer Erkenntnis führen könnte. Es gibt scheinbar keinen Inhalt, der Sinn macht.

An dieser Stelle sollte man berücksichtigen, dass lediglich Wissenschaft das Ziel der Erkenntnis aufweist, während "das ästhetische Ziel Befriedigung ist" (Nelson Goodman).

Es geht also um Wohlgefallen und Befriedigung. Das sind die zentralen Attraktoren der künstlerischen Ästhetik. Also wird es in der 3. Etappe der Synthese darum gehen, den Mut aufzubringen, diejenige Schönheit zu gestalten, die als Mystik funktionieren kann, um Wohlgefallen und Befriedigung zu erzeugen.

Eine denotative Investigation ... also das, was derzeit in der 2. Etappe dominiert ... wird automatisch gegen die Schönheit ankämpfen müssen. Wer mit seiner Kunst das Übel der Welt anprangern will, wird Schönheit als

Anpassungs-Kitsch

deuten und deshalb ablehnen. Er wird auf Provokation und Konfrontation setzen. Und im Vollzug dieser beiden Ansätze werden Wohlgefallen und Befriedigung radikal eliminiert:

Provokation darf nie schön sein, weil Schönheit Menschen zwar berührt, aber angeblich die Welt nicht ändert.

Konfrontation kann nie ästhetisch sein, weil Ästhetik angeblich nur Resignation ist.

Was wird man brauchen, um Wohlgefallen und Befriedigung zu bewirken?



Dichte durch die Fraktalität
von Bewegung (= Zeit)
und Fülle durch die Über-Komplexität
von Interaktionen (= Raum).
Und das alles eingebunden in einen Inhalt,
der bewusst keinen Inhalt vermittelt.

Das könnte das Fundament für die noch zu entwickelnde Ästhetik der 3. Etappe sein:

Die Umwandlung von Raum und Zeit in Wohlgefallen und Befriedigung.

Die Umwandlung von Dichte und Fülle in eine Mystik mit ontogenetischen Wirkungen.

Die Verwandlung von Raum in einen <u>raumlosen Raum</u> (= Fülle) ist ein typischer Erlebnis-Aspekt der Mystik. Ebenso ist die Verwandlung von Zeit in eine <u>zeitlose Zeit</u> (= Dichte) ein Aspekt der Mystik. Also können wir sagen, dass es um den Einsatz einer Schönheit geht, die im Bewusstsein der Person diejenige Mystik aufscheinen lässt, die ontogenetische Qualitäten hat . die also in der Lage ist, im Gehirn Neuro-Schaltkreise zu etablieren, die von sich aus beginnen, das Verhalten der Person auf "das Bessere" zu lenken:

Es geht um eine neuronal-intrinsische Programmierung von Schönheit.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie wenig Wichtigkeit der Schönheit derzeit zugeordnet wird. Im Gegenteil. In breiten Kreisen der Kunst-Szene gilt "das Schöne" als eine Art Verräter der Kunst. Martin Seidel beschreibt die Vorbehalte gegenüber der Schönheit wie folgt:

"Eine die Alltags-Wirklichkeit nicht antastende Schönheit steht als ungezügelter Ästhetizismus immer in der Kritik."

Zu dieser Auffassung gelangt man, wenn man der Kunst die extrinsische Aufgabe überträgt, "zur Bewältigung des Lebens beizutragen, insbesondere des politischen und des gesellschaftlichen Lebens" (Seidel). Kunst muss aus dieser Sicht "nützlich sein" (Seidel).

In diesem Kontext ist der Aspekt von L'art pour l'art (häufig als "autonome Kunst" bezeichnet) oft recht radikal kritisiert worden. Typisch dafür mag Theodor W. Adorno sein.



1951 schrieb er in "Kulturkritik und Gesellschaft", dass es nach Auschwitz keine <u>Kunst der reinen Schönheit</u> mehr geben dürfe. Alle Kunst müsse der Gesellschaft dienen. Später hat er diese Auffassung deutlich abgeschwächt und sogar postuliert, dass gerade die autonome Kunst ... also die Kunst der reinen Schönheit ... die eigentlich legitime Kunst sei. Warum? Weil diese Kunst gerade wegen ihrer Autonomie die "letztlich resistentere sei".

Typisch ist auch der Gesinnungs-Wandel von Jean-Paul Sartre. Zu Beginn forderte er vehement, dass sich <u>Kunst politisch verhalten solle</u>, und zwar als "engagierte Kunst". Später, so berichtet sein Freund Michel Contat, hat er die Rolle der Kunst deutlich anders gesehen. "Er schätzte an den Bildhauern und Malern besonders deren <u>Suche nach dem Absoluten</u>" (Contat). Und "er geht davon aus, dass die Kunst eine <u>heilsame Wirkung</u> auf das Individuum in seiner Kontingenz ausübt" (Contat).

Adorno und Sartre. Beide erkennen, dass erst die zweckfreie (unnütze) Schönheit die Kunst dazu befähigt, dem Individuum zu helfen, und zwar durch heilsame Wirkungen, die intrinsisch und neuronal ("seelisch") sind.

Aber derartige Ansichten sind derzeit nicht Mainstream. Eine kleine Gruppe von Künstlern will die Kunst am liebsten völlig zweck- und funktions-frei sehen. Ein Beispiel dafür ist Gerhard Merz. Er sagt: "Kunst mischt sich eben nicht ins Leben ein; es ist in der Kunst nicht das geringste homöopathische Versprechen. Und das empfinde ich als Trost."

Kunst losgelöst von jeder Wirkung. Ganz anders die heute tonangebenden Künstler und Kuratoren. Für sie muss Kunst "gesellschafts-relevant" sein. Und in diesem Kontext wird Schönheit ein desolates Ding. Sie wird "häufig als Hindernis einer potenziellen engagierten Kunst empfunden oder gar als Inbegriff der Kapitulation des Künstlers vor den gesellschaftlichen Gegebenheiten ... als Inbegriff politischer Affirmation und als Synonym eines verantwortungslosen ästhetischen Fürsichseins" (Seidel). Joseph Beuys sprach in diesem Zusammenhang von der zur

"Dekoration des Systems"

umfunktionierten Kunst. Dahinter steht sicher auch die <u>Wiederbelebung einer Omnipotenz-Sehnsucht</u>, wie man sie sehr häufig in den Szenen und Ideologien der Kunst antrifft. Seidel argumentiert wie folgt: Der Glaube, Künstler könnten in einer immer komplexer werdenden Realität mehr erreichen und mehr verändern als interdisziplinär agierende Experten (wie z.B. Politiker, Unternehmer, Wissenschaftler und Ingenieure), ist nichts anderes als ein

"Rückfall in irrationale Genie-Konzepte" (Seidel).



Typisch dafür sind z.B. die Konzeptionen des Künstlers Artur Zmijewski. Er wurde als Kurator für die Berlin Biennale 2012 verpflichtet. Sein Statement: "Ich bin unzufrieden mit der Gegenwart. Und ich bin davon überzeugt, dass <u>Kunst wie Politik funktioniert.</u>" Für ihn sei

"Kunst politische Propaganda".

Einer der von Zmijewski als Co-Kurator engagierten Künstler, Leonid Nikolajew, fragt dementsprechend konkret, wie man politische Themen besser in die Kunst hineintragen könne. Man wolle keine Kunst, "die den Menschen zwar berührt, aber nichts ändert" (Zmijewski). Man wolle keine Schönheit, die letztlich "konformistisch" sei. Man wolle keine Kunst, die feige ist, weil "sie sich hinter ästhetischen Formalien verschanzt" (Zmijewski).

Sicher sind das alles heroische Ambitionen. Man will Kunstwerke erschaffen, die eine "zivilgesellschaftliche Verantwortung" (Zmijewski) übernehmen. Aber gerade durch diesen Ansatz verfehlt die politisch-investigative Kunst ihre Ziele:

Sie erzeugt einerseits keine Erkenntnis im Sinne eines besseren poltischen Bewusstseins, weil sie "zu sehr Kunst" ist.

Sie erzeugt aber andererseits, wie die Kritikerin Swantje Karich schreibt, keine richtige Kunst, sondern überwiegend nur "optisches Spektakel" und "visuelle Randale".

Politisch-aktivistische Kunst und sozial-investigative Kunst landet in der Regel in dieser Sackgasse: Sie negiert die Selbst-Zweckhaftigkeit der Kunst (d.h. die Bewusstseins-Funktion der Schönheit) und zugleich bleibt sie auf der politischen Ebene steril-belanglos. Diese agitatorische Kunst blockiert die neuronal-intrinsischen Potenzen der Kunst und lässt zugleich zu, dass sie von dem System, das sie kritisch angreift, elegant missbraucht und umfunktioniert wird.

Seidel beschreibt das wie folgt: "Es drängt sich der Verdacht auf, dass das Einspruchs-Potenzial der Kunst vom kritisierten System zu seiner eigenen Sache gemacht und einfach aufgesaugt wird. Zwischen Politik und Kunst herrscht manchmal ein Einvernehmen, das die alte Konkurrenz zwischen ihnen geradewegs aufhebt. Beide überbieten sich an guten Absichten und ziehen an einem Strang." Daraus folgt, so Seidel:

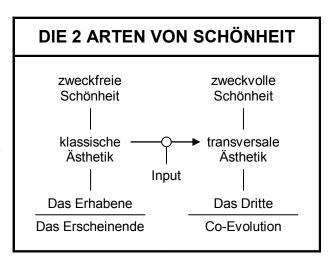


"Je kritischer die Kunst, umso glaubwürdiger, aber auch kontrollierbarer ist sie als Bestandteil mehrheitsfähiger gesellschaftlicher Diskurse."

Aus dieser Sicht existiert derzeit eine "Zweiteilung der Kunst" (Seidel). Auf der einen Seite gibt es eine diskursive politisch-aktivistische Kunst. Sie scheint, wie ich soeben beschrieben habe, an ihren eigenen Ansprüchen zu scheitern, weil sie und solange sie "Kunst" sein will. Auf der anderen Seite gibt es eine L'art pour l'art-Kunst, die bewusst jede Funktion ablehnt. Auch sie scheitert ... und zwar auf ihre Art ..., weil sie nicht den Mut hat,

den Sprung der Schönheit zur Mystik zu organisieren.

Wie ich bereits beschrieben habe, kann man das Konzept des Schönen evolutionär "nach vorn" entwickeln. Dann bekommt die Schönheit eine zusätzliche mystische Funktion: Sie soll dasjenige Wir generieren, das das Dritte im Bewusstsein erscheinen lässt. Das wäre eine Weiterentwicklung der Schönheit im Duktus der Transversalität. Es wäre zugleich, wie das nebenstehende Schaubild zeigt, eine Achsen-Verlagerung der Ästhetik vom Erhabenen zum Dritten.



Eine zweckvolle und somit funktionale Schönheit ist mehr als L'art pour l'art. Sie ist eine Schönheit, die in der Lage ist, diejenige neuronale Strategie mitzugestalten, die als Stim-Sim-Modell in der Neuroforschung bekannt geworden ist. Daran anschließend kann man

das nebenstehende formulieren (siehe

Schaubild).

Gute Kunst kann in diesem Zusammenhang zugleich als eine angewandte und ideologie-freie Mystik aufgefasst werden ... als eine funktions-verpflichtete Mystik, die sich immer wieder befreien kann von

Gute Kunst wirkt wie gute Mystik. **Politische Kunst** wirkt wie schlechte Politik.

religiösen Dogmen und von kulturellen Ideologien sowie von "apriorischen Systemen" (Donald Judd) und "Setzungen von Absoluta" (David Raskin).



Angewandte Mystik ... das bedeutet aber auch, dass das "Frei-Sein von" nicht genügt. Es gehört auch eine neuronal-intrinsische Funktion dazu, z.B. in Form der bereits erwähnten Stim-Sim-Konzeption. Das angestrebte magische Wir, das das Bewusstsein zum Dritten führen soll, braucht mehr als nur die Abwesenheit von Welt (Realismus / Tonal). Es braucht eine eigen-aktive Ästhetik, deren Schönheit im Gehirn diejenigen Rituale organisieren und vollziehen kann, die das Unbegreifbare (Transzendenz) erlebbar machen ... als Resonanz-Prägung.

Meiner Meinung nach haben drei Künstler sich auf diesem Weg am weitesten nach vorn gewagt: Barnett Newman, Jackson Pollock und Donald Judd. Interessant ist vielleicht in diesem Zusammenhang, dass sich diese drei amerikanischen Künstler wechselseitig sehr geschätzt hatten, sowohl privat wie auch "im Werk".

Aus der Sicht der transversalen Ästhetik ist Judd, einer der Pioniere des <u>Minimalismus</u>, ein besonders konsequenter Experimentator gewesen. Er hat eindrücklich gefordert, dass das Bild oder das Kunstwerk aufhören müsse, ein Fenster zur Welt zu sein. Für ihn war klar, dass eine darstellende, objektivierende Kunst unvermeidbar in den Ideologien der Welt landen würde:

Jede Abbildung von Welt bestätigt die Ideologien der Wirklichkeit.

Seiner Überzeugung nach sollte Kunst etwas anbieten, was er als

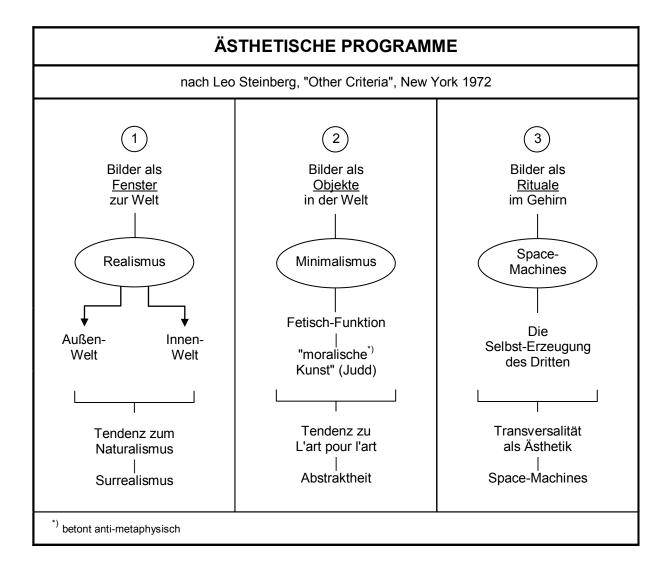
Objekte in der Welt

bezeichnete. Aus dieser Sicht ist der Minimalismus eine ehrliche und moralische Kunst, die ohne absolute Setzungen und Metaphysik auskommt. Judd favorisierte eine Kunst, die sowohl den Realismus der Abbildungen wie auch die irrationale, weil überhöhte Geistigkeit des L'art pour l'art überwinden sollte.

Basierend auf Leo Steinbergs Analysen könnte man drei ästhetische Programme ableiten, wobei der Ansatz von Judd die zweite Alternative abdecken würde (siehe das Schaubild auf Seite 34).

Der Minimalismus arbeitet mit einer Art <u>Fetisch-Funktion</u>, d.h. mit dem Konzept der Energie-Übertragung vom Künstler zum Betrachter. Judd beschreibt es so: Das Kunstwerk habe die Funktion, eine "biopsychologische Energie zu übertragen".





Damit das gelingen kann, müsse, so argumentiert Judd, das Kunstwerk ein reines Objekt sein. Daher der Minimalismus. Erst wenn ein Kunst-Objekt rein sei, d.h. befreit von falscher Metaphysik und kulturellen Ideologien ... erst dann könne der Energie-Transfer stattfinden. Und erst in dieser Funktion könne eine "moralische Kunst" entstehen.

Die moralische Substanz des Minimalismus ist also deshalb moralisch, weil sie frei ist von allen Ideen einer ethischen Metaphysik (z.B. Religion), und auch "nicht gebunden ist an einen bestimmten Kodex moralischer Lehren" (Raskin).

Diese radikale Distanzierung von jeglicher Metaphysik ist als geistige Essenz in vielen



Objekten von Judd prägnant zu spüren. Judd glaubt, dass diese <u>Nicht-Präsenz</u> von Absoluta und auch das Eliminieren von Zeitgeist, Kultur-Programmen und gesellschaftlich-politischen Ideologien besonders wichtig ist, wenn es darum geht, die "biopsychologische Energie" zu übertragen ... vom Künstler zum Betrachter des Bildes.

Ich persönlich glaube, dass diese Fetisch-Konzeption kaum wirklich funktioniert. Aber ich bin sicher, dass die Strategie der Nicht-Präsenz andere positive Effekte erzeugen kann. Ich will versuchen, das zu skizzieren.

Die intensive Sichtbar-Machung der Nicht-Präsenz baut in dem Kunstwerk eine <u>unsichtbare Botschaft</u> auf, die in der Tat sehr viele und auch positive psychologische Effekte haben kann: Es entsteht die <u>Aura des Beginner-Geistes</u> ... also die Botschaft eines absoluten Null-Punktes. Die Botschaft wird zu einem aktiven Mit-Thema im Kunstwerk.

Dieses Mit-Thema kann psychologische Effekte erzeugen. Es ist die Botschaft des absoluten Null-Punktes, die in dem <u>subjektiven Erleben des Jetzt (Augenblicklichkeit) etwas sehr</u> Wertvolles vollziehen kann:

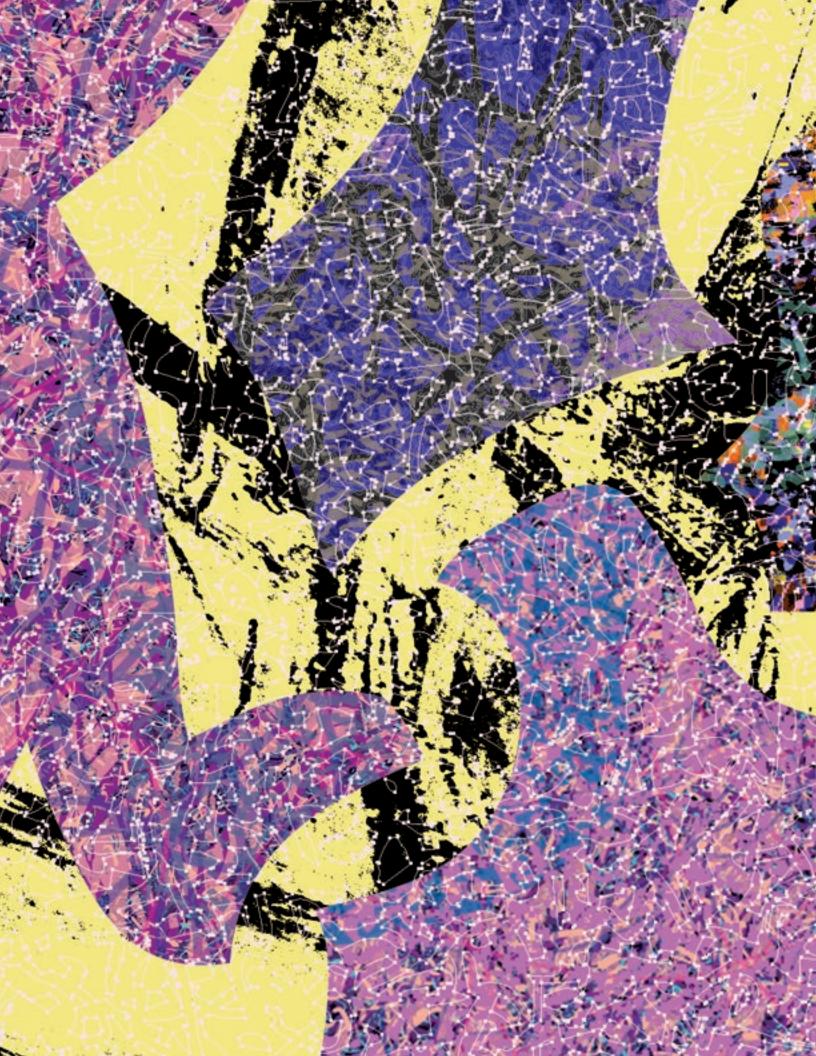
Der Beginner-Geist öffnet das subjektive Jetzt für das absolute Jetzt.

Auf dieser Basis gelingt es, dass die konsequente Nicht-Präsenz eine Art Ersatz-Fülle aufbaut. Es entsteht also nicht ... wie eigentlich zu erwarten wäre ... eine <u>Leere</u>, sondern es entsteht die Kopplung des Bewusstseins an die schöpferische Zeit. Es entsteht eine Resonanz-Prägung, die man subjektiv als Fülle erlebt:

Das All-Eine ist die Substanz des Beginner-Geistes.

Letztlich arbeitet der Minimalismus von Judd mit einer extrem prägnanten <u>Verweigerung</u> als Vollzug einer "<u>befreiten Anklage</u>". Es wird das visualisiert, was im Kopf des Betrachters den Beginner-Geist erwecken kann. Das Schaubild auf Seite 40 beschreibt diesen Ansatz:

Judd hat von Anfang an gewusst und beobachtet, wie verstörend diese Strategie wirkt. David Raskin beschreibt einige der Reaktionen. James Mellow bezeichnete die Kunst von Judd als



"nahezu abschreckend". Richard Serra fand die Werke von Judd "entmutigend". Robert Pincus-Witten empfand, dass von dieser Kunst "ein starker Zwang ausgehe". Karl Beveridge fühlte eine Art "Nötigung". Und Michael Fried beklagte, dass sich diese minimalistischen Kunstwerke beharrlich weigern, den Betrachter "allein zu lassen". Sie seien unablässig fordernd und sie "hören nicht auf, den Betrachter zu konfrontieren, ihn zu distanzieren, ihn zu isolieren".

Raskin beschreibt, dass fast alle, die sich dieser Kunst aktiv zuwenden, eine seltsame Art von <u>Unbehagen</u> erleben. Judd erklärt das wie folgt: Es entsteht ein Unbehagen, das die Person zwingt, eine "wertende Handlung" zu vollziehen. Und das könne ein starker Impuls für einen positiven Veränderungs-Prozess sein. Judd erkennt in diesem starken Impuls den gesellschaftlichen Sinn der befreiten Anklage.

Judd deutet seine Strategie nicht als Dogma oder als Belehrung. Im Gegenteil: Es sei gerade die Nicht-Präsenz in seiner Kunst, die dem Menschen helfen könne, "sein Leben zu ändern" (Judd). Also erkennen wir folgendes:

- Der Minimalismus ist auf intrinsische und neuronale Ziele ausgerichtet. In diesem Punkt ähnelt er deutlich der Strategie der Transversalität.
- Der Minimalismus setzt auf den Faktor "Beginner-Geist". An die Stelle der bewussten (metaphysischen) Fülle, wie sie typisch für die Transversalität ist, stellt Judd das absolute Jetzt, sozusagen als "Ersatz-Fülle".
- Die Schönheit, die der Minimalismus einsetzt, ist stark moralisch und anklagend. Die Strategie der Nicht-Präsenz soll den Mind der Person zum absoluten Jetzt führen, damit er dort die Resonanz-Effekte des Absoluten oder des Erhabenen "ernten" kann. Also ist das eine paradoxe Intervention:

Die radikale Verweigerung des Absoluten soll den Mind mit dem Absoluten in Kontakt bringen.

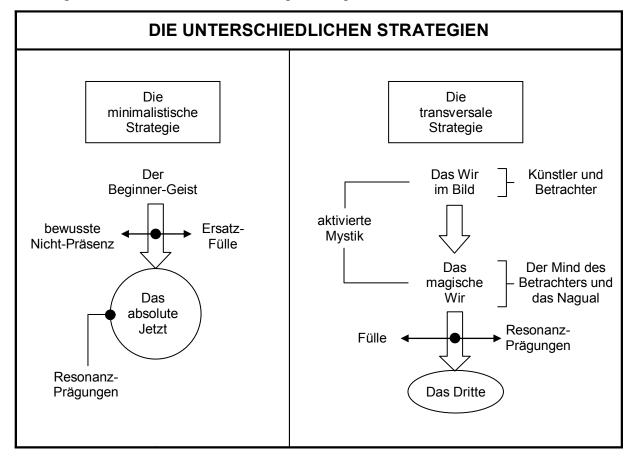
• Aus dieser Sicht verweigert der Minimalismus konsequent jede Mystik. Bei der Strategie der Transversalität läuft der Prozess genau andersherum: Hier wird die Mystik bewusst aktiviert, damit sich der Prozess des zweifachen Wir im Gehirn vollziehen kann. Daraus folgt:

Die Schönheit des Minimalismus basiert auf den moralischen Effekten einer bewussten Verweigerung von Mystik.



Die Schönheit der Transversalität basiert auf der Selbst-Herstellung des magischen Wir durch den bewussten Einsatz von Mystik.

Das folgende Schaubild versucht diese Aspekte zu präzisieren:



Bei der minimalistischen Strategie gibt es keinen Wir-Prozess. Aber es gibt trotzdem eine positive Resonanz-Prägung im Mind des Betrachters, und zwar dann, wenn er sich ohne jede Form von Abwehr ("Unbehagen") auf die Kunstwerke einlässt ... besser noch, wenn er sie durch Meditation in sein Bewusstsein integriert. Aber zugleich gilt auch folgendes:

• Da der Minimalismus keinen Wir-Prozess aufbaut, kann er auch keine positiven Effekte der Co-Evolution verursachen.

Nur das Wir kann Co-Evolution organisieren.



• Die Resonanz-Prägungen, die der Minimalismus erzeugt (und zwar im erweckten absoluten Jetzt), sind anders als die Resonanz-Prägungen der Transversalität.

Die Resonanzen des Minimalismus erzeugen keine TTM-Effekte. Sie erzeugen also keine Mystik, die von sich aus stabile Neuro-Schaltkreise aufbauen kann.

Nur die Mystik der Fülle baut eigen-aktiv diejenigen neuronalen Schaltkreise auf, die eine kontinuierliche Selbst-Optimierung organisieren können.

Man kann es auch so ausdrücken: Die Schönheit des Minimalismus und die Schönheit der Transversalität sind gleichermaßen auf neuronal-intrinsische Effekte ausrichtet. Was ist anders? Beim Minimalismus führt eine Fetisch-Funktion zu einer sekundären Mystik. Bei der Transversalität soll ein Wir-Prozess zu einer primären Mystik führen ... zur Mystik des Dritten:

Die Schönheit der transversalen Ästhetik hat drei zentrale Aufgaben zu erfüllen:



- 1. Die transversale Schönheit sollte in der Lage sein, im Gehirn der wahrnehmenden Person <u>völlig eigenständig</u> diejenigen Rituale zu vollziehen, die die Wirklichkeit des zweistufigen Wir aufbaut und gestaltet.
- 2. Die transversale Schönheit sollte in der Lage sein, das subjektive Jetzt der Person für das absolute Jetzt der Zeit zu öffnen, damit Resonanz-Prägungen "geerntet" werden können:

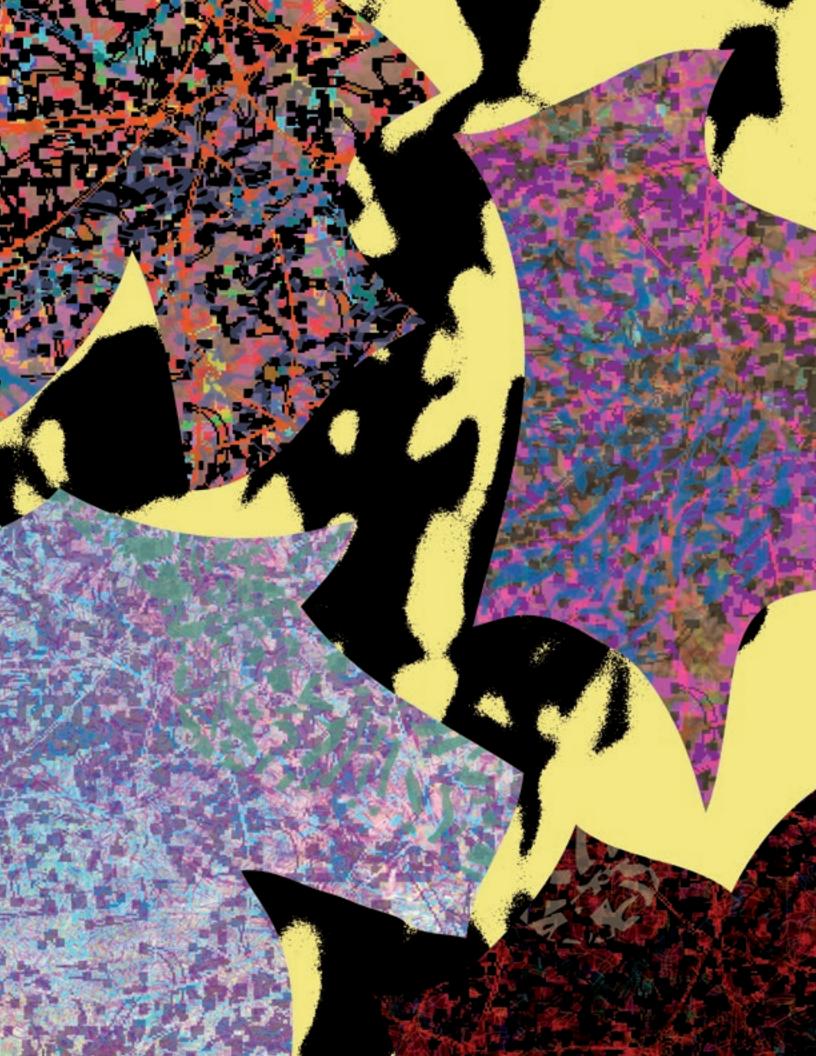
Der Wir-Prozess braucht den kontinuierlichen Zufluss von Nagual-Resonanzen.

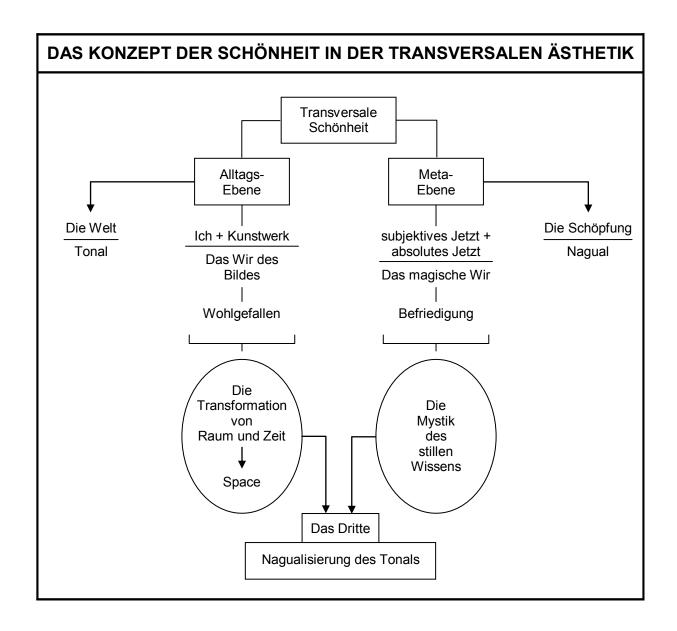
3. Die transversale Schönheit sollte in der Lage sein, die Alltags-Ebene der Person (= Tonal) mit der Meta-Ebene der Schöpfung (= Nagual) zu verbinden, und zwar so, dass Wohlgefallen und Befriedigung erweckt werden und sich anschließend miteinander vereinen können. Durch diese Vereinigung vollzieht sich eine

Nagualisierung des Tonals.

Das ist sowohl die Basis für das Erscheinen des Dritten wie auch für jede Form der Co-Evolution (z.B. Kreativität / Gesundheit / Glückseligkeit).

Das Schaubild auf Seite 44 skizziert diesen Aspekt.

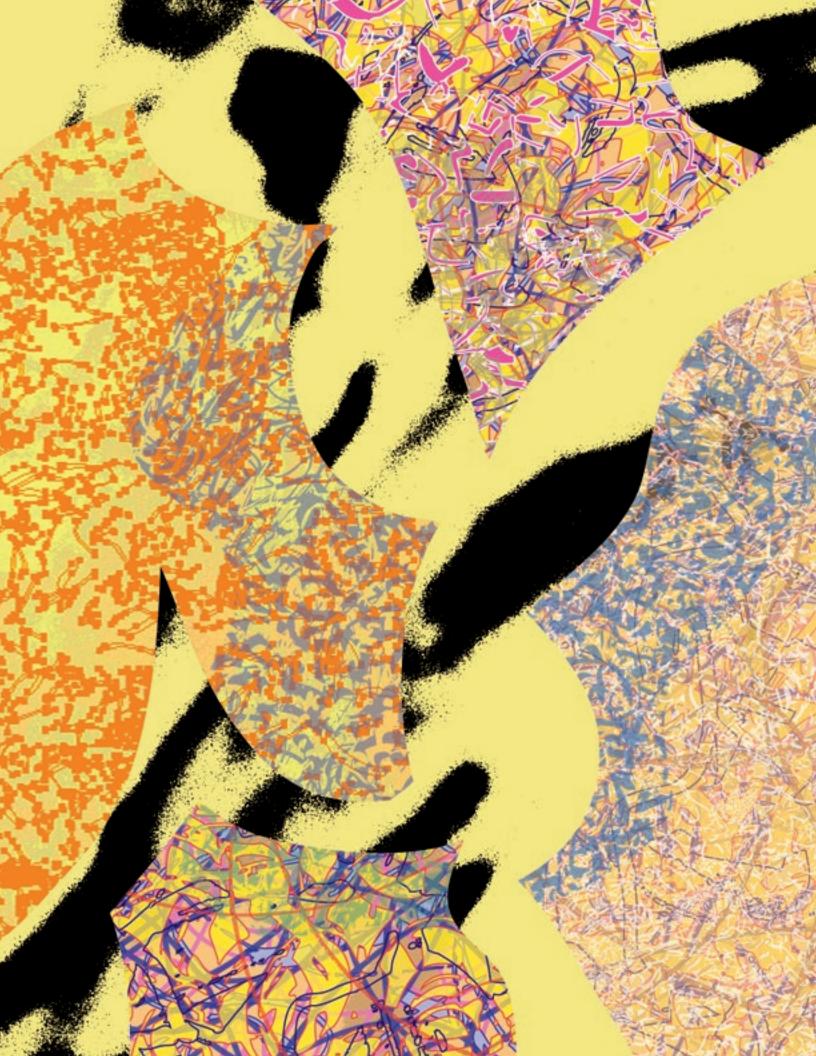




Wenn man diese Ziele mit dem Konzept des Minimalismus à la Judd vergleicht, erkennt man, dass es auf der Ebene der Ziele nur einen Unterschied gibt: Der Minimalismus arbeitet mit einer "sekundären Mystik", die bewusst ohne den Einsatz einer Mystik erzeugt werden soll. Die Transversalität arbeitet anders, und zwar mit einer primären Mystik, die man als eine noeterische Mystik beschreiben kann. Diese Mystik kann definiert werden als

Mystik des Dritten.

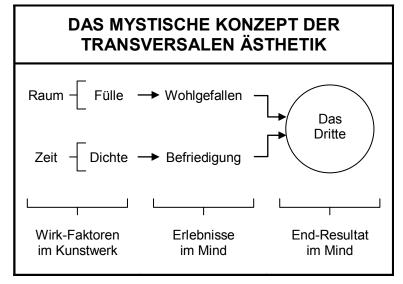
In dieser Mystik vereinen sich diejenigen Komponenten und Abläufe, die das Bewusstsein der Person an den Code des Besser-Werdens ankoppeln (siehe das Schaubild auf Seite 46).

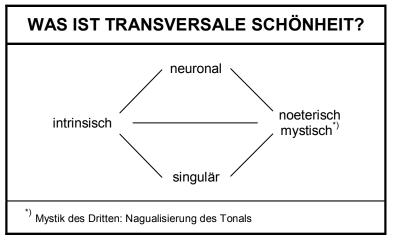


Das untere Schaubild auf dieser Seite beschreibt die Eigenschaften der transversalen Schönheit:

In diversen Gesprächen mit Kunst-Experten habe ich gesagt bekommen, dass diese Auffassung von Schönheit nicht akzeptabel sei, weil sie "zu esoterisch" sei. Einer meiner Gesprächspartner argumentierte wie folgt: Jeder Versuch, mit Mystik zu arbeiten, angewandte Spiritualität und gehört somit zur Esoterik. Und Esoterik ist das Gegenteil von Kunst. Esoterik ist eine Mischung von Flucht und Illusion. Kunst dagegen ist Emanzipation durch geistige Innovation.

Ich glaube, dass hier alte Bewertungs-Muster der Kunst reaktiviert werden. Man glaubt, dass Kunst ihre Autonomie und

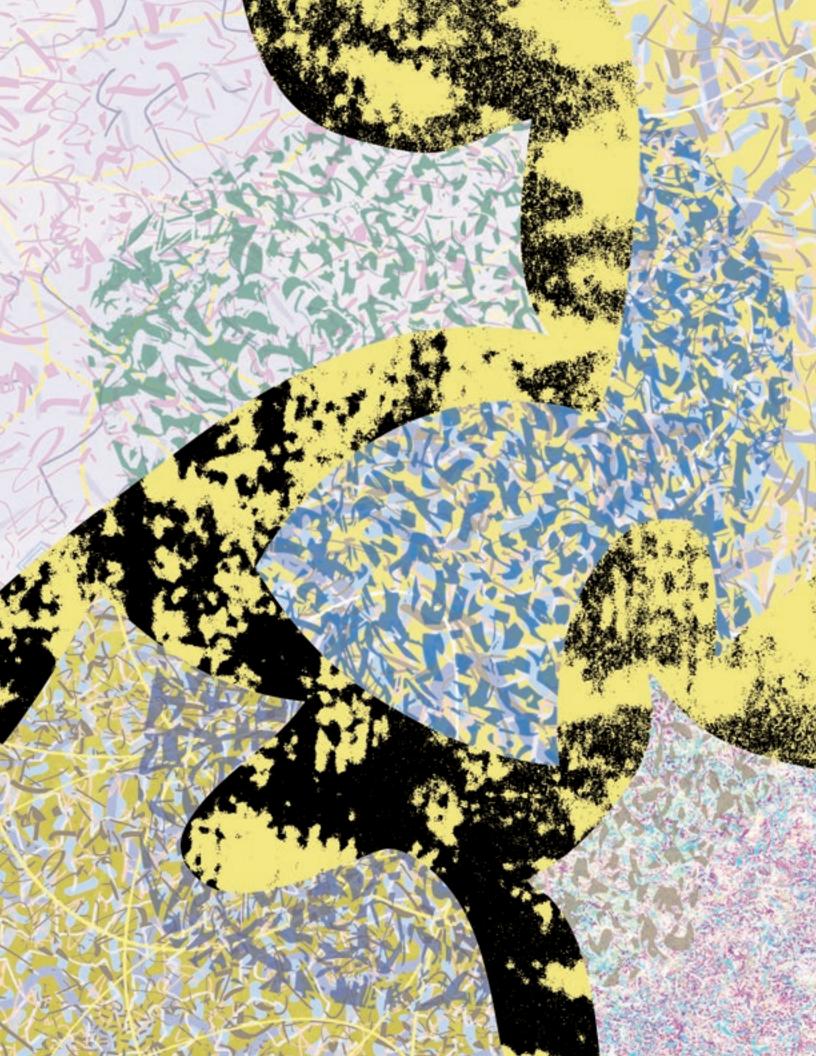




Würde verliert, wenn sie Metaphysik gestaltet. Man glaubt, dass das Schöpferische allein in der Hand und in der Regie des Künstlers liegen müsse, d.h. man will zur Evolution (kulturelle Innovation), will aber keine Co-Evolution, also keine Mitgestaltung des Kunstwerks durch die schöpferische Zeit.

Aber man sollte bedenken: Wenn man den Faktor "Mystik" einsetzen möchte (z.B. in Form der noeterischen Mystik), braucht man den Prozess des zweistufigen Wir. Und dieser Prozess kann nur dadurch aufgebaut werden, wenn man mit der schöpferischen Zeit kooperiert ... genauer gesagt mit der Intention der Zeit, sich selbst durch das Bewusstsein der Menschen begegnen und sehen zu wollen (Selbst-Transzendenz).

Also: Das magische Wir braucht zwingend die Kooperation des Künstlers mit der



schöpferischen Zeit. Die Selbst-Transzendenz dieser Zeit ist keine "esoterische Spinnerei", sondern ein konkretes Angebot ... ein Angebot der Schöpfung zugunsten der menschlichen und kulturellen Evolution. Wenn also Künstler die Absicht haben, die Welt oder die aktuelle Realität zu verbessern, sollten sie vielleicht Abschied nehmen von den derzeit so beliebten Konzepten einer investigativen oder politischen Kunst.

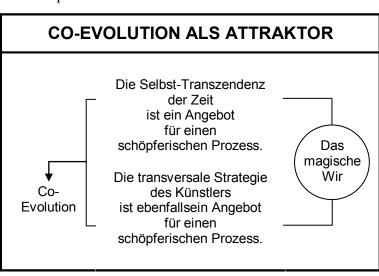
Letztlich geht es um die <u>Qualifizierung des schöpferischen Prozesses</u>, also um die Herstellung einer höheren Wirksamkeit der Kunst. Ich glaube, dass die Zeit dafür mehr als reif ist, u.a. wegen der <u>digitalen Revolution</u> und der jetzt beginnenden <u>Bottom-up-Inflation der Bilder</u>.

Es zeigt sich also folgendes:

- Wenn man ein höheres Wirkungs-Niveau der Kunst entwickeln möchte, braucht man die Kooperation mit der schöpferischen Zeit.
- Wenn man mit dem Konzept des zweistufigen Wir und der Mystik des Dritten arbeiten möchte, braucht man ebenfalls die Kooperation mit der schöpferischen Zeit.

Kurz: Die Kunst braucht die Co-Evolution. Aber auch der Künstler braucht die Co-Evolution. Das folgende Schaubild beschreibt diese Aspekte:

Manchmal wird den in Diskussionen das Argument ins Spiel gebracht, dass man den "Transzendenz", Wirk-Faktor bzw. die Kraft und die Intelligenz der schöpferischen Zeit auch "normal" nutzbar machen könnte, also im Kontext einer "weltlichen Strategie". Man brauche dazu absolut keine Mystik.



Ich frage in diesem Kontext zurück: Wie sieht die "weltliche Strategie" aus? Die Antwort kommt dann regelmäßig wie folgt: Sie besteht aus der <u>individuellen Kreativität des Künstlers</u>. Man sagt dann, dass ein wirklich guter oder großer Künstler <u>unbewusst wisse</u>, was die Transzendenz wolle und wie man die Inhalte dieser Transzendenz in Kunst umzuformen habe.



Ich glaube, dass das ein Wunschdenken ist. Die Transzendenz kann nur in der Kooperation mit dieser Transzendenz nutzbar gemacht werden, wobei u.a. eine Resonanz-Prägung erforderlich ist. Und diese Resonanz-Prägung kann weder durch Denken noch durch die typisch künstlerische Kreativität erzwungen werden. Das gelingt nur durch eine Kooperation, in der Mystik ritualisiert wird:

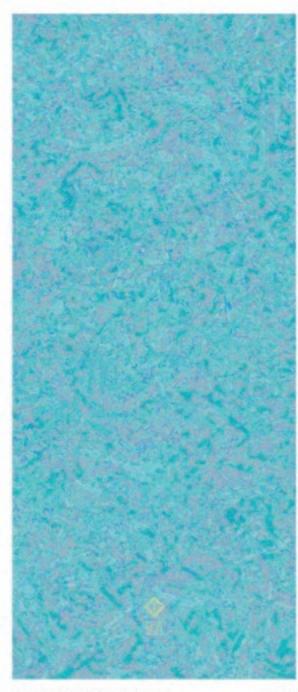
Wer Co-Evolution will, muss bereit sein, seine Kreativität in den Dienst der Mystik zu stellen.

Auf dieser Basis kann man zwei alternative Konzepte für das Künstler-Sein formulieren:

Das klassische Konzept verzichtet auf <u>die Mitarbeit</u> <u>der schöpferischen Zeit</u> und verzichtet damit auch auf den Faktor der Resonanz-Prägung. Auf diesem Weg kann das Dritte nicht erweckt werden. Und das bedeutet, dass eine so gestaltete Kunst nicht in der Lage ist, die TTM-Effekte zu erzielen. Vielleicht erkennen wir an dieser Stelle folgenden Zirkel:

- Mit der klassischen Kreativität wird eine Kunst erzeugt, die keine stabilen TTM-Effekte erzielt (also keine neuronal-intrinsischen Wirkungen mit ontologischen Effekten).
- Man gestaltet eine Kunst, die "gut ankommt", die aber den Menschen nicht befähigt, sich so zu ändern, dass das geglückte Leben für ihn möglich wird.
- Das veranlasst die Künstler, den Fokus ihrer Kunst zu verlagern: vom Individuum zur Kultur ... von der Person zur Politik.
- So entsteht ein Trend zur investigativen Kunst und zu einer agitativen Kunst. Durch diese Konzepte wird der Faktor der Schönheit immer mehr auf Innovation und Provokation verlagert. Das Resultat:

Das Schöne verlässt das Wirkungs-Feld der Schönheit.



THE MIRROR OF COMPLEXITY

115x270

- Der Verlust von intrinsischer Wirkung wird kompensiert durch eine kulturell-mediale Wirkung (was u.a. den aktuellen Kuratoren-Boom verursacht hat).
- Dadurch werden die Eigen-Gesetzlichkeiten der <u>Aufmerksamkeits-Ökonomie</u> zum offiziellen Attraktor der Kunst. Der Effekt: Alle Dimensionen der Transzendenz, der Metaphysik und der Mystik werden immer konsequenter ausgegrenzt. Die Aufmerksamkeits-Ökonomie ist radikal weltlich (Tonal). Sie lebt von Sensationen und verstärkt dadurch den <u>offiziellen Druck</u> der Gesellschaft auf die Künstler, diejenige Kunst abzuliefern, die dem klassischen Konzept des Künstlers entspricht.
- Zugleich fokussiert diese Entwicklung die künstlerische Kreativität immer konsequenter auf "Ego-Trips": Die weltlichen Inhalte und Konzepte der Gestaltung verbinden sich mit einem wachsenden Zwang zu einer medialen Inszenierung.
- Dadurch wird die intrinsische Wirkung der Kunstwerke noch stärker unterdrückt und aufgelöst. Und weil es diese Wirkung nicht gibt, wird eine investigative Ästhetik forciert, die den Weg zu einer Ästhetik der 3. Etappe immer eindeutiger blockiert.
- Die wenigen Versuche, das Feld der Transzendenz für die Kunst wieder zu entdecken und operativ zu machen, scheitern ... sie scheitern aus zwei Gründen:
 - Die offiziellen und öffentlichen Erwartungs-Muster in Sachen "Kunst" sind inzwischen so weltlich-investigativ geworden, dass eine mystisch-intrinsische Kunst nicht akzeptiert und honoriert werden kann.
 - Diejenigen Künstler, die versuchen, eine mystisch-intrinsische Kunst zu gestalten, tun dies mit einem weltlichen Konzept.
 - Sie versuchen, mit einer individuellen Kreativität zur Transzendenz zu gelangen. Das gelingt aber nicht, weil das Momentum der Co-Evolution fehlt, und weil es keinen affektlogischen Weg zur Transzendenz gibt.

Das nebenstehende Schaubild beschreibt diese Problematik.

Es gibt keinen weltlichen und somit affektlogischen Weg zur Transzendenz. Aus dieser Sicht wird es verständlich, warum es immer wieder Künstler gibt, die auf L'art

ES GIBT KEINEN WELTLICHEN WEG ZUR TRANSZENDENZ

- Die Darstellung von Transzendenz (Welt hinter den Welten) ist nicht möglich, da sie unsichtbar und unbegreifbar ist.
- Das Jetzt der Schöpfung (Nagual) entzieht sich prinzipiell dem Realismus (Tonal).
- Lediglich das Bewusstsein kann sich der Transzendenz nähern, und zwar indirekt als Resonanz-Prägung.
- Jede Resonanz-Prägung geschieht coevolutionär und erzeugt das vermittelnde Dritte.



pour l'art setzen oder auf die stringenten Konzepte des Minimalismus. Allerdings haben diese Ansätze prinzipiell den Nachteil, dass sie <u>zu künstlerisch fokussiert</u> sind ... d.h. zu einseitig künstlerisch, weil sie <u>keine Bezüge zur Wissenschaft</u> (z.B. Neuro-Forschung / Bewusstseins-Forschung) aufweisen und auch keine Kopplungen herstellen können ... Kopplungen an die Evolutions-Strömungen der realen Lebens-Welten. Mit anderen Worten:

Einerseits ist die moderne Kunst zu sehr politisch-kulturell engagiert, andererseits ist sie zu museal-abgehoben ... zu weltfremd.

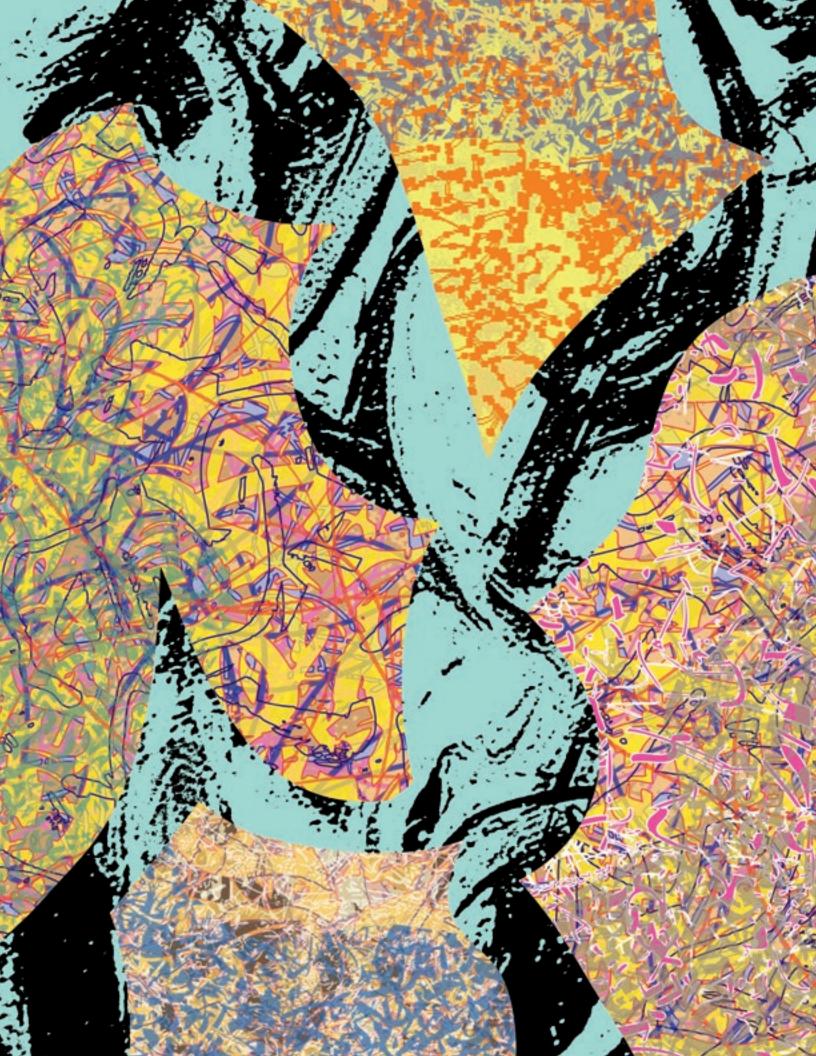
Den meisten Künstlern fehlt z.B. der Bezug zu der Edge der Wissenschaften. Aber man kann in der heutigen Zeit nur dann Mystik zum Ritual formen, wenn man kontinuierlich diejenigen Brüche und Themen der Wissenschaften monitorisiert und mental inhaliert, in denen die Avantgarde-Wissenschaften die Mystiken unserer Zeit freilegen, z.B. das Wunder des Lebens (siehe Artifical Life), das Mysterium des Bewusstseins (siehe Neuro-Forschung) oder das Rätsel von Zeit und Werden (siehe Kosmologie / Physik).

Ebenso fehlt den meisten Künstlern der Zugang zu einer Ästhetik, die sich quasi therapeutisch verhalten kann, d.h., die sich in die konkreten Werdens-Prozesse von Individuen integrieren kann und will, z.B. in das Wachstum von Glückseligkeit und Gesundheit oder in das Bedingungs-Gefüge von beruflichem Erfolg. Kurz: Es fehlt der Bezug zur Methodologie des geglückten Lebens (siehe hierzu das Buch von Peter Sloterdijk: "Du musst Dein Leben ändern", Frankfurt 2009 / Stichwort: Die Einübung in das Gelingen des Lebens).

Zu viel Distanz zur Wissenschaft. Zu viel Distanz zu den realen Lebens-Welten. Warum ist das so? Eine ungefähre Antwort gibt das Buch von Ernst Kris und Otto Kurz "Die Legende vom Künstler" (Frankfurt 1980). Die beiden Autoren beschreiben den Wandel der Rollen des Künstlers im Spektrum der wandelnden Funktionen der Kunst, und zwar im Kontext einer großen historischen Perspektive. Zu Beginn waren Kunst und Künstler fast "ausschließlich im Dienste religiöser, kultischer oder im weiteren Sinne magischer Aufgaben" eingebunden. Das bedeutet:

Der Ur-Kern der Kunst ist angewandte Spiritualität.

Auf dieser Basis haben sich dann Kunst und Künstler Stück für Stück emanzipiert ... bis hin zur Kunst als Kunst ... also L'art pour l'art. Der magische Ur-Kern der Spiritualität ist davon weitestgehend unberührt geblieben. Im Gegenteil: Je freier die Kunst wurde, umso deutlicher



setzte sich das durch, was Kris und Kurz als "die Heroisierung des Künstlers" bezeichnen. Dazu gehören unterschiedliche Erzählungen und Fabeln, u.a. "die Entdeckung des Talents als mythologisches Motiv": Der begnadete Künstler verfügt über eine Art Gottes-Geschenk ... der Künstler wird zum Vermittler einer höheren Geistigkeit.

In diesem Zusammenhang vollzog sich eine Entwicklung, die zu "der Gleichberechtigung von Fürst und Künstler" führte: Dem Künstler wurde eine magische (nicht-weltliche) Macht zugeschrieben. (Anmerkung: Noch in unseren Tagen schreiben Kunst-Experten im Feuilleton von "Künstler-Fürsten".)

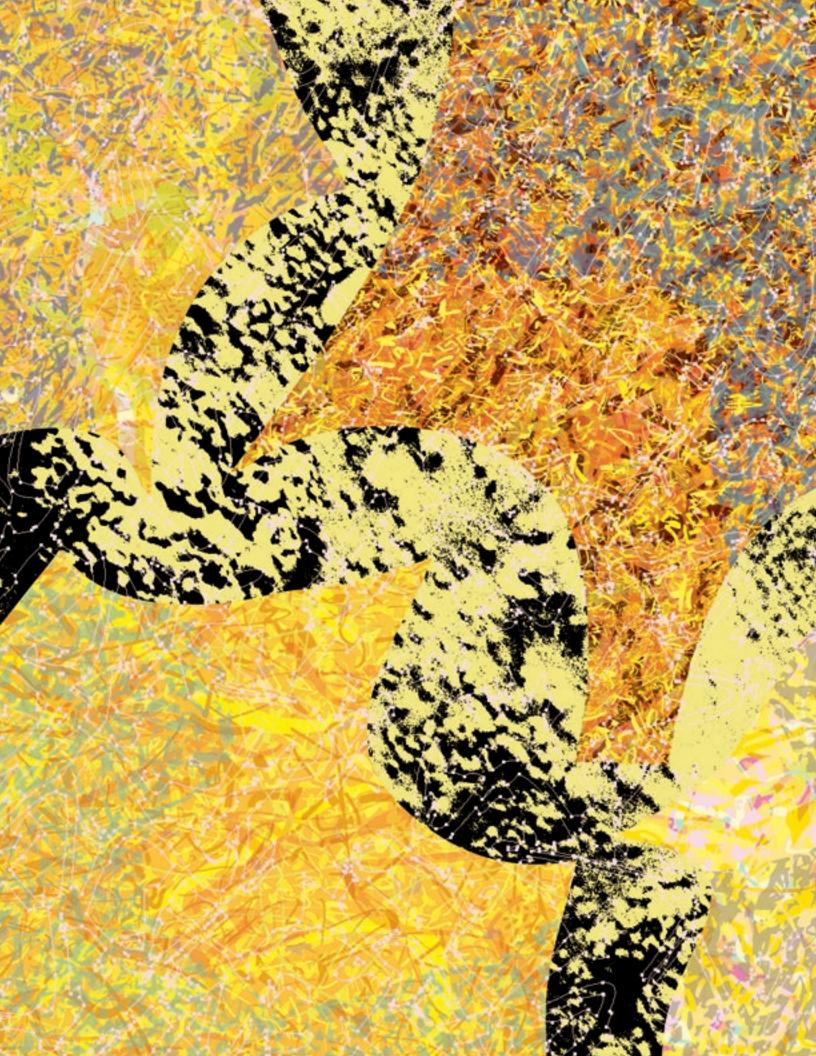
Die wachsende Freiheit von Kunst und Künstler wurde eingebettet in den <u>Zuwachs von magischer Macht</u>: Je freier die Kunst, umso mehr "höherer Geist" war in ihr enthalten. Auf dieser Basis konnten sich dann additive Komplexe einnisten, z.B. das <u>Phänomen von Fantasie und Erfindung</u>, das in der Renaissance seine ersten Höhepunkte feiern konnte. Der Künstler entzog sich dem Nachahmungs-Zwang der Natur (Mimesis) und wurde zum Erschaffer von wertvollen kulturellen Eigen-Welten (Idea). Aber auch in diesem Konzept blieb der Künstler ein Agent des Göttlichen: "<u>Der Künstler wird zum Griffel der Gottheit</u>." Er wird, wie Kris und Kurz schreiben, "selbst als göttlich verehrt".

Auf diesem Nährboden entwickelte sich dann der <u>Genie-Kult</u>, den es bis heute noch gibt,und den die allermeisten Künstler bewusst-tapfer oder unbewusst-wehleidig verteidigen und zu verlängern suchen. Es kam zu einer immer offensiveren "Verherrlichung des künstlerischen Ingeniums". Neben die antike Kunst-Lehre, so schreiben Kris und Kurz, "tritt die Vorstellung vom <u>Schöpfer-Gott</u>, dessen Wirken unter dem Bilde des Künstlers gesehen wird" (= Künstlerschaft Gottes"). Mit anderen Worten: Der Arbeitgeber des Künstlers ist der liebe Gott.

Hier liegt u.a. der Nährboden für eine zwiespältige Deutung und Nutzung der so genannten "künstlerischen Freiheit". Man kann diese Freiheit in die Richtung von Narzissmus (Selbst-Liebe) oder Hybris (Selbst-Überschätzung) hineinentwickeln. Man kann diese Freiheit aber auch so instrumentalisieren, dass man als Künstler das Recht und die Kraft hat, destruktive Ideologien (das wäre der Aspekt der Kultur) zu entlarven und zu schwächen.

Was die Ideologien betrifft, so hat sich hier die bereits beschriebene <u>investigative Kunst</u> entwickelt. Aber die Schädlichkeit der Ideologien im Bezug auf das

geglückte Leben

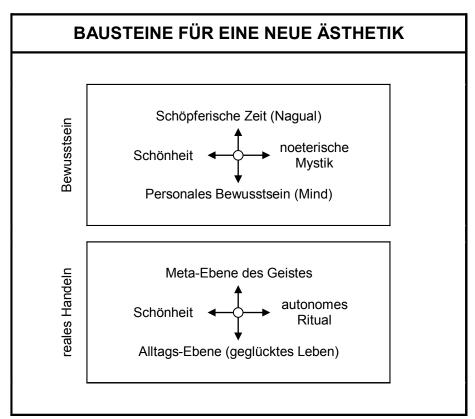


wird nicht von Künstlern thematisiert und instrumentalisiert. Das gilt als "therapeutische Funktion" und wird auf ziemlich breiter Front abgelehnt, weshalb es derzeit auch keine relevanten Kunst-Konzepte gibt, die z.B. neuronale und intrinsische Ziele verfolgen. Und deshalb scheint es der modernen Kunst schwer zu fallen, sich selbst zu einer anderen Nutzung ihrer Freiheit zu entwickeln, z.B.:

- Kunst könnte eine angewandte Mystik werden ... angewandte Mystik, die den menschlichen Geist kontinuierlich verbindet mit der schöpferischen Zeit, d.h. mit der Herkunft unserer Zukünfte. (Das wäre der noeterische Ansatz.)
- Kunst könnte eine Schönheit offerieren, die eine neue Qualität in sich trägt ... eine eigenständig operierende (sich selbst steuernde) Ritualisierung, die die Meta-Ebene des Geistes (das Erhabene) verbindet mit der Alltags-Ebene der Menschen: Schönheit als autonomes Ritual.

Das nebenstehende Schaubild versucht diese Aspekte zu verdeutlichen.

In der historischen Entwicklung hat sich der Mythos des Künstlers immer eigenständiger entwickelt: Wer ein Künstler ist. hat keinen Beruf, sondern eine geweihte Passion. In diesem Rahmen, so schreiben Kris und Kurz, schreibt der Mythos dem Künstler zwei erhabene Aufgaben



zu: Der Künstler bildet und erhöht die Menschen. Der Künstler schafft Werke und Bauten (z.B. als Architekt), "die mit ihrer Schönheit und Größe mit den Wohnsitzen der Götter wetteifern". (Daher stammt die bekannte Formel vom "Neid der Götter".)

In dem bereits beschriebenen Aspekt der gewollten Weltfremdheit des Künstlers werden diese Kriterien sichtbar. Die Tatsache, dass der heutige Kunst-Betrieb zu museal-abgehoben ist, hat



hier vermutlich seine Ursachen: Sie, die Künstler wollen den Tempel der Museen. Sie wollen keine personale Kunst, die lediglich neuronal-intrinsisch wirkt. Sie wollen die <u>Unsterblichkeit</u> ihrer Werke. Und die kann nur das Museum herstellen.

Auf dieser Ebene finden dann auch die exorbitanten Wertsteigerungen statt, die man heute für moderne Kunst beobachten kann. Tobias Meyer, Direktor für zeitgenössische Kunst bei Sotheby's hat in einem Interview darauf hingewiesen, dass frühere Generationen, wenn sie zu Reichtum gekommen waren, alles getan haben, um "wie ein Aristokrat zu leben ... also so zu leben, als hätte man alles geerbt". Dieses Phänomen ist nun tot. Meyer sagt: "Es gibt keine neureichen Leute mehr. Es gibt nur noch erfolgreiche Leute." Und wer erfolgreich ist, kauft moderne Kunst, kauft teure Kunst, und zwar als <u>Kult-Signum</u> und als <u>Prestige-Ikone</u>.

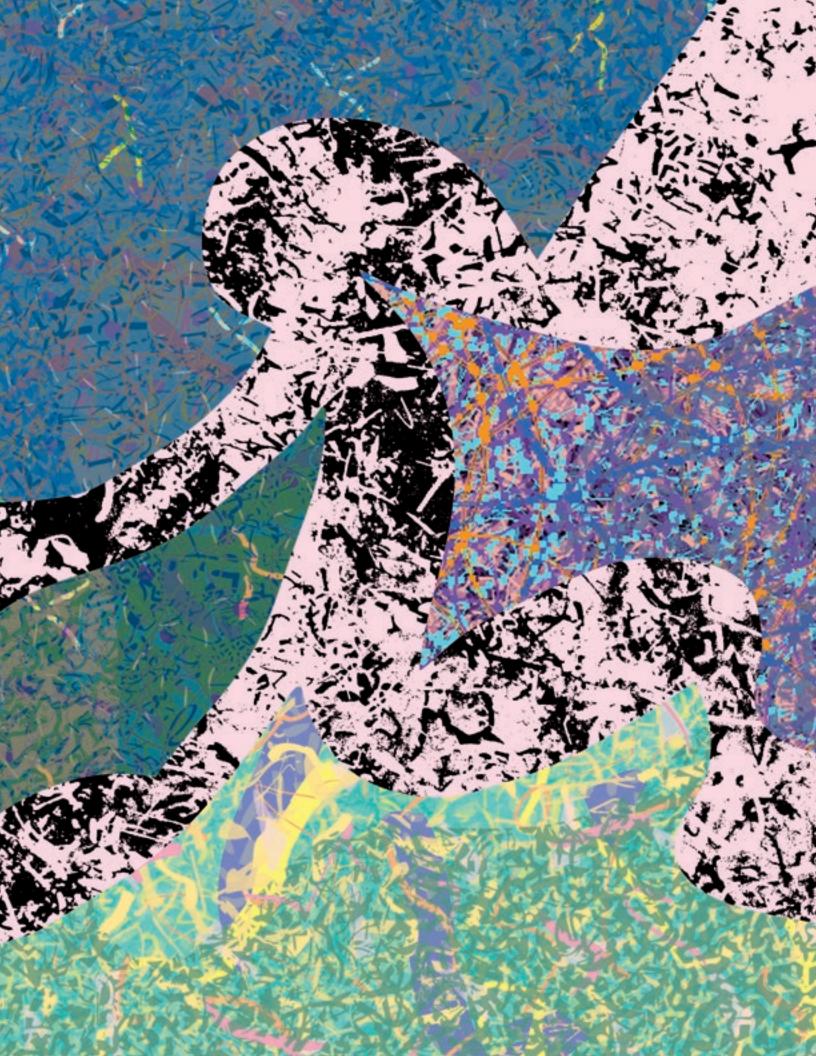
Nur auf dieser Basis, so Meyer, wird verständlich, warum Bilder von Rothko oder Pollock heute bei Auktionen souverän Rekord-Preise erzielen. Meyer selbst hat Jackson Pollocks "No. 5" im September 2006 für 140 Millionen Dollar versteigert. Und er sagt, dass die Spitzenwerke der Moderne "zu Recht" so um die 40 Millionen Dollar gehandelt werden. Also göttliches Tempel-Niveau, realisiert durch Preise.

Flankiert wird diese Fetischisierung des Erfolges durch die Show der teuren Kunst von einer zusätzlichen Komponente. Lange Zeit war die zeitgenössische Kunst sehr billig. Warum? Weil der normale Bürger sie nicht mochte. Sie wurde besonders von den Wohlhabenden abgelehnt. Man fand sie oft regelrecht "ekelhaft", und zwar immer dann, wenn sie avantgardistisch und visuell progressiv war. Man erlebte und deutete die evolutiven Fortschritte der Kunst in der Regel als Angriffe auf den guten Geschmack.

Dieser Konflikt wurde 1863 geboren, und zwar anlässlich des "Salou des Refusés" in Paris. Dort zeigte Monet ein Bild, das das Publikum als <u>ästhetische Beleidigung</u> erlebte. Das Bild galt offiziell als anstößig.

Von diesem Zeitpunkt an war die Avantgarde der Kunst ein kontinuierliches Experiment. Je "besser" die Kunst wurde (also je mehr sie sich befreite), umso größer wurde die Distanz zur normalen Bürgerschicht. In den Zeiten zuvor waren die Künstler sehr beliebt und auch "immer sehr nah am Geld" (Meyer). Sie wurden, wie Kris und Kurz analysiert haben, oft wie Stars gefeiert, und zwar besonders von den Mächtigen, von der Aristokratie und von den Päpsten.

In der Zeit um 1863 teilte sich die Kunst. Es gab die "Salon-Kunst", die den dekorativen



Geschmack der Oberschicht bediente. (Anmerkung: Diese Kunst ist heute weitestgehend vergessen.) Und parallel dazu entwickelte sich eine "ehrliche Kunst", die sich (mit Erfolg) bemühte, die Kunst zum Eigen-Zweck zu formen. Das führte dann, wie wir heute wissen, zu den ersten abstrakten Gemälden in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Die oberen Schichten des Bürgertums boykottierten diese Entwicklung. Noch in den 60er Jahren war es geradezu chic ... oder ein Zeichen von Bildung ..., verächtlich auf die Avantgarde-Kunst herabzuschauen. Nur wenige Menschen sammelten damals Kunst. Und selbst bedeutende Bilder kosteten damals nicht mehr als ein Auto. Der Preis für ein Auto war das heimliche Limit.

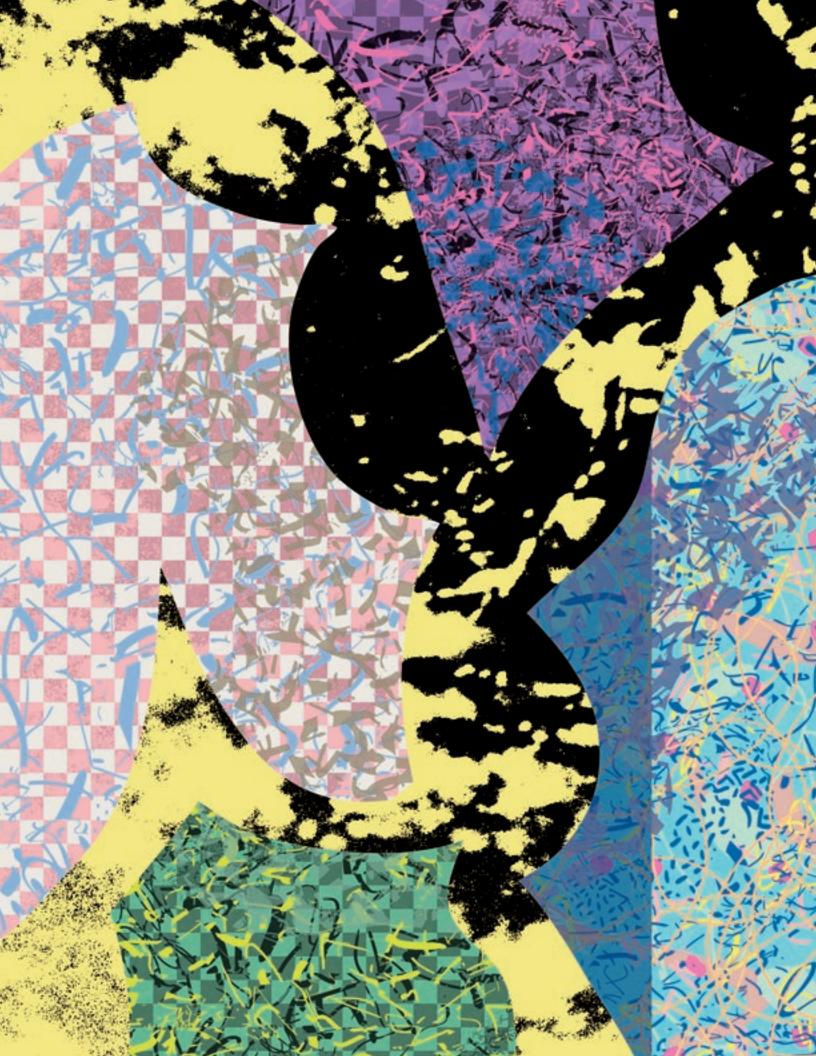
Das änderte sich erst 1995. Dann aber schlagartig und extrem. Jetzt wurde es plötzlich chic, Kunst zu besitzen, die teuer und möglichst auch "berühmt" war. Also kauften die jetzt dominierenden Erfolgs-Menschen auch diejenige Kunst, die breite Kreise nicht verstehen konnten und goutieren wollten. Je extremer und experimenteller die Kunst wurde, umso mehr repräsentierten die Kunstwerke den Status der neuen Reichen.

Forciert wurde diese Entwicklung durch die Kopplung einer immer intensiver werdenden Medien-Dynamik an den neuen Lifestyle "Art for Success". Daraus resultierte eine intensive Publikation von wertvollen und wichtigen Gemälden. Die Kunstwerke wurden dadurch zu Nachrichten-Ereignissen. Sie wurden zu Stars. Und oft auch zu Marken-Zeichen ihrer selbst.

In dieser Situation eskalieren nun seit einigen Jahren die Preise für "Masterpieces" der modernen Kunst. Das öffentliche Ansehen der Künstler und die kulturelle Bedeutsamkeit der Kunst ist enorm gestiegen. Das führt allerdings dazu, dass es innerhalb der Kunst-Szene derzeit kaum Impulse gibt, eine neue Evolutions-Richtung zu entwickeln, z.B. eine Ästhetik, die in der Lage wäre, dem menschlichen Geist zu helfen, besser mit der jetzt dominierenden Edge-Realität zurecht zu kommen.

Eine solche Ästhetik wäre eine angewandte Mystik ... also das, was die Kunst in sehr frühen Jahren ohnehin schon einmal war. Eine solche Ästhetik würde demnach die <u>Strategie der Symbolisierung</u> wieder reaktivieren, allerdings auf höherem, zeitgemäßem Niveau und vermutlich mit noeterischen Aspekten. Lassen Sie uns das ein wenig genauer betrachten.

Mystik ist schwer zu erklären, weil Mystik daraus besteht, dass sich das Unerklärbare so



vermittelt, dass es subjektiv erlebbar wird. Trotzdem gibt es einige Versuche, Mystik zu definieren. Niklas Luhmann hat eine sehr abstrakte Version vorgeschlagen, die wegen ihrer Sinn-Offenheit relativ gut zur praktischen Seite der Mystik passen könnte. Das folgende Schaubild erklärt diese Definition:

Besonders der dritte Aspekt, der die Transzendenz Verlagerung der Personale hinein" beschreibt, könnte für eine noeterische und mystisch orientierte Ästhetik von Nutzen sein. Warum? Hier wird angedeutet. dass Mystik etwas bewirkt, und zwar im Spektrum von Identität und Persönlichkeit. Das sind diejenigen Faktoren, die als Regisseure des Handelns in der Welt aufgefasst werden können. Aus dieser Sicht kann man sagen, dass Mystik zwar auf der Meta-Ebene prägend ist, dass aber die End-Effekte dieser Prägung ganz konkret auf der Alltags-Ebene sichtbar und wirksam werden:

Mystik verbessert das gelebte Leben.

Aus dieser Sicht kann Mystik als eine intensive Erlebnis-Qualität beschrieben werden, die durch Resonanz-Prägungen in der Lage ist, im Gehirn stabile Neuro-

WAS IST MYSTIK?

nach Niklas Luhmann

"Aktuale Unendlichkeit im Endlichen"

Nagualisierung des Tonals: Das Jetzt der Schöpfung durchströmt das Jetzt der subjektiven Wirklichkeit.

"Immanentisierung^{*)} von Transzendenz"

Das Jetzt der Schöpfung (Nagual) wird zu demjenigen persönlichen Erlebnis, das eine Prägung durch Resonanz erzeugt.

"Verdichtung von Transzendenz ins Personale hinein"

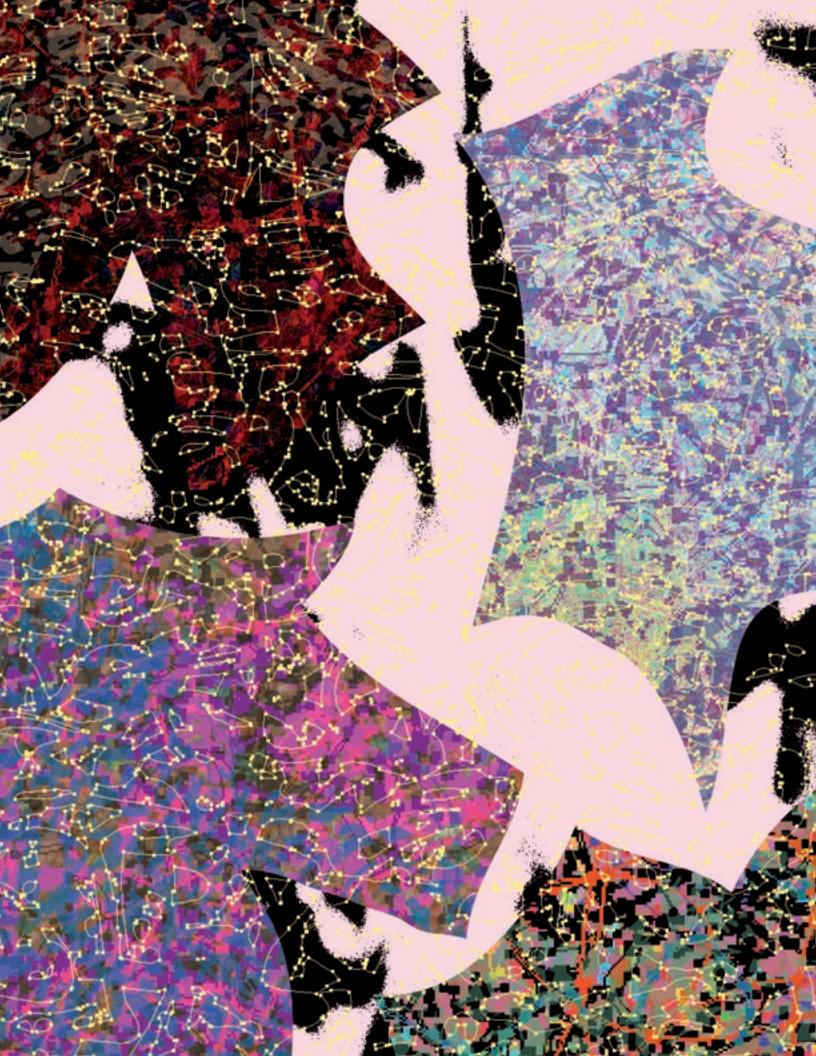
Positive Transformation der Persönlichkeit auf der Meta-Ebene

*) Innenweltlichkeit / das Intrinsische

<u>Schaltkreise</u> aufzubauen. Das könnte man als TTM-Effekt beschreiben. Das Besondere an der Mystik könnte die Tatsache sein, dass in diesen Schaltkreisen <u>autonome Rituale</u> aktiv sind, die von sich aus positive Aspekte der <u>Selbst-Verstärkung</u> regulieren. Mystik wäre aus dieser Sicht ein kraftvoller Attraktor zur

Optimierung der Persönlichkeit.

Mystik ist nicht zu verwechseln mit den so genannten <u>Peak-Experiences</u> . also Grenz-Erfahrungen, wie man sie z.T. bei Todesgefahren oder bei rauschhaften Glücks-Momenten kennt. Bei den Peak-Experiences gibt es keine Schaltkreis-Formung, sondern lediglich eine intensive Gedächtnis-Speicherung. Aus diesem Gedächtnis-Reservoire können dann Erinnerungen und Feedbacks (schöne Erinnerungen) herausgeholt oder aktiviert werden. Das



funktioniert. Aber es entsteht kein Schaltkreis, der für positive Selbst-Verstärkungen zuständig ist. Also gibt es keine signifikanten TTM-Effekte. Keine Optimierung der Persönlichkeit. Das folgende Schaubild beschreibt diesen Aspekt:

Warum gibt es diese TTM-Effekte?

Meiner Meinung nach deshalb, weil Mystik im Gegensatz zu den Peak-Experiences <u>auf der Ebene von Zeit stattfindet</u>, genauer und zugleich poetischer gesagt

in den Armen der zeitlosen Zeit.

Diejenigen Resonanz-Prägungen, die in der Lage sind, eine konkrete Schaltkreis-Formung zu vollziehen, scheint es

PEAK VERSUS PRÄGUNG Peak-Resonanz-Experience Prägung innere Rituale Gedächtnis-Schaltkreis-Speicherung Formung Selbst-Erinnerungen Verstärkungen Feedback-TTM^{*)} Wirkungen bleibende schöne Optimierung der Echo-Gefühle Persönlichkeit Grenz-Erfahrungen Mystik *) TTM = "Transformative Technology of the Mind" (Patel)

nur dann zu geben, wenn es noeterische Fusionen gibt ... Fusionen des Bewusstseins mit der Selbst-Transzendenz der Zeit, wie es das Schaubild auf Seite 68 skizziert.

Wenn sich der Mind des Menschen in die Selbst-Transzendenz der Zeit integriert, entsteht automatisch eine kraftvolle Mystik. Anders gesagt: Wenn der menschliche Geist seine Symbolisierungs-Prozesse so lenken kann (z.B. durch Rituale), dass er quasi "von einer höheren Warte auf sich selbst herabblicken kann" (Ernst-Wilhelm Händler) ... dann öffnet sich im Bewusstsein die Mystik. Rein logisch kann kein Mensch sich selbst so "von oben" beobachten und erleben:

Wir können nicht mehr wissen, als wir wissen.



Aber es gibt diesen "Trick" mit der Zeit und ihrer Intention, sich selbst durch uns sehen und begegnen zu wollen. Es könnte also sein, dass wir zwar nicht logisch, aber vielleicht doch biologisch darauf programmiert sind, dieses Kunststück der Von-Außen-Begegnung zu vollziehen ... allerdings ausschließlich in den Prozessen einer fusionierenden Kooperation mit der freien, schöpferischen Zeit und somit ausschließlich als Ergebnis einer Co-Evolution.

Vermutlich ist ein Großteil dessen, was wir Menschen als geistig-kulturellen Fortschritt entwickelt und erfunden haben, das Ergebnis derartiger Fusionen. Und vermutlich ist das, was wir "Kreativität" nennen, ein Aspekt dieser Kooperation ... sozusagen die weltliche Benutzer-Oberfläche. Und vermutlich ist vieles von dem, was wir stolz als unsere Innovations-

DIE FAKTOREN DER MYSTIK Das Jetzt Das der Schöpfung Bewusstsein Nagual Mind Mvstik Resonanz-Prägungen Die Selbst-Das Transzendenz absolute der Zeit*) Jetzt

nach Michael Theunissen:
Die Zeit (Schöpfung) will erreichen, dass sie sich selbst mit den Augen (Mind) der Geschöpfe (Menschen) ansehen und erleben kann.

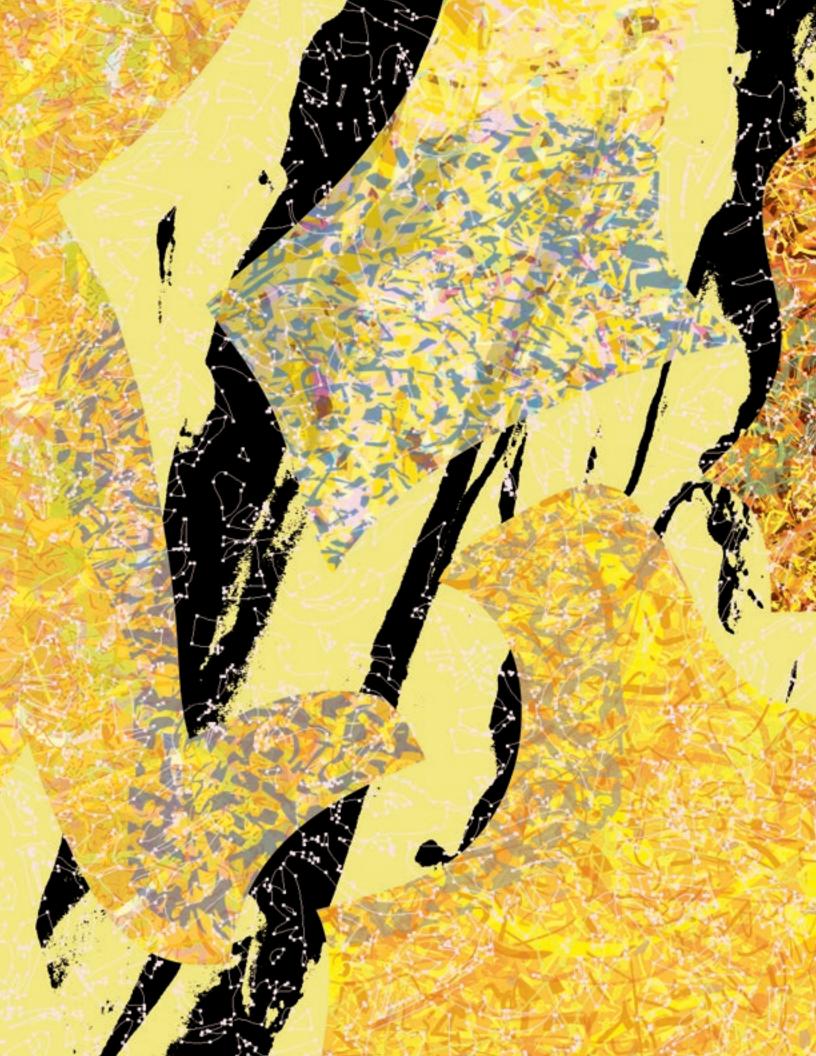
Leistung deuten, ein Ergebnis von mystischen Offenbarungen.

Unsere intellektuelle Logik kann nur sehr begrenzt begreifen, dass Co-Evolution in einer Dimension stattfindet, die man in der Philosophie "das auszuschließende Dritte" nennt. In diesem Dritten findet das Kunststück der Von-Außen-Begegnung statt. Dort dominieren, wie Ernst-Wilhelm Händler schreibt, die

"unknown unknowns".

Genau dort tritt die Grenze des Bewusstseins als Grenz-Erfahrung ihrer selbst in die Reflexion ein und erlebt, dass es diese Grenze für uns Menschen niemals geben kann. Sie lebt ausschließlich im Dritten ... abgekapselt von den zudringlichen Augen unseres Intellekts, der Erkenntnis will. Sie schwebt im Dritten als Quelle von Geburten (was wir als das Erhabene erleben) ... als unsichtbare Herkunft unserer Zukünfte.

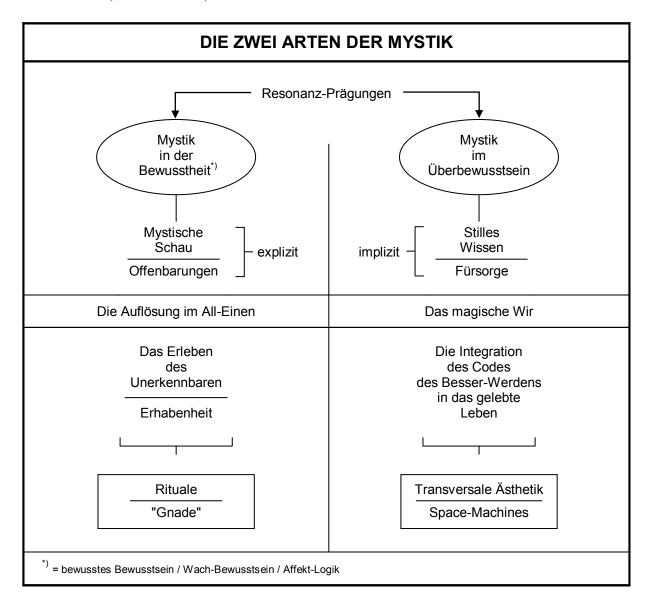
Eine Mystik, die dieses Dritte nutzbar machen will, kann man als eine noeterische Mystik beschreiben:



Der Geist des Werdens hilft dem Geist des Erkennens.

Das Jetzt der Schöpfung kooperiert mit dem Jetzt des gelebten Lebens.

Erforderlich ist dafür eine <u>moderne Symbolisierungs-Strategie</u>, die das Dritte bitten kann, sich als Resonanz in das personale Bewusstsein hineinzuprägen ... in das Überbewusstsein der Person. Dadurch fließt stilles Wissen in das gelebte Leben ein, und ebenso das bewusste Bewusstsein (= Bewusstheit).





Es geht also um die Resonanz-Prägung. Wenn diese Prägung in der Bewusstheit stattfindet, erlebt die Person die Mystik der Erhabenheit (das Heilige). Wenn sich diese Prägung im Überbewusstsein vollzieht, geschieht

die Mystik des stillen Wissens.

Man könnte die Mystik der Erhabenheit als eine <u>explizite Mystik</u> definieren und die Mystik des stillen Wissens als eine

implizite Mystik.

Das Schaubild auf Seite 74 beschreibt diese Gedanken.

In der Regel deuten Menschen Mystik im Sinne der expliziten Version. Die Tatsache, dass Schönheit, Ästhetik und Kunstwerke in der Lage sein könnten, eine implizite Mystik in Gang zu setzen, ist relativ unbekannt. Es hat zwar immer wieder, wie Dirk Boll schreibt, Theorien und Denker gegeben, "die der Kunst eine transzendente, also objektive Eigenschaft zubilligen" ... wie z.B. Herbert Marcuse in seinem Essay "Die Permanenz der Kunst", aber generell verorten die allermeisten Menschen das Mystische nicht in der Kunst, sondern in den Zonen der Religion und der Spiritualität.

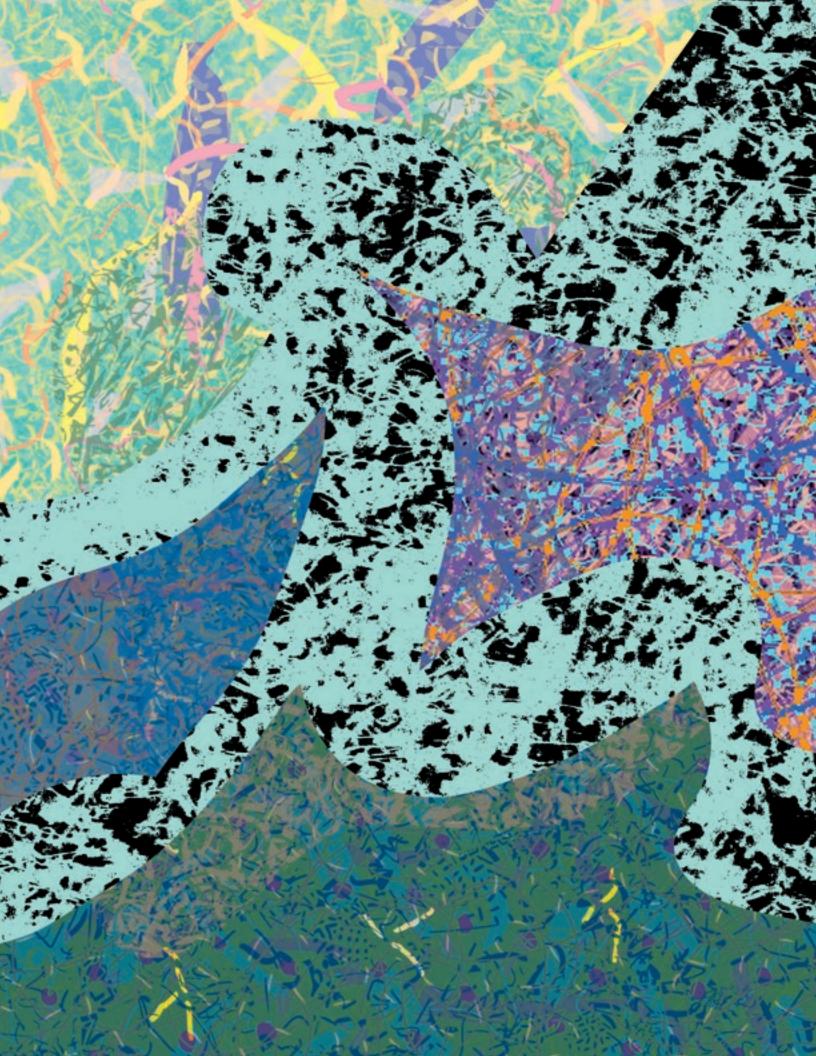
Bei der Mystik des Erhabenen vollzieht sich in der Regel eine subjektiv <u>sensationelle</u> Außerordentlichkeit. Meister Eckhart (um 1260 – 1328) hat hierfür folgende Worte gefunden:

"Wie wunderbar: Draußen stehen wie drinnen, begreifen und umgriffen werden, schauen und zugleich das Geschaute selbst zu sein, halten und gehalten werden – das ist das Ziel, wo der Geist in Ruhe verharrt, der lieben Ewigkeit vereint."

Es ist das Erlebnis des All-Einen und zugleich das Aufblühen von All-Liebe. Der Zen-Meister Dogen (1200 – 1253) hat dafür folgende Worte gefunden:

"Das Vergessen des Selbst bedeutet, in allen Wesen verwirklicht zu werden."

Wenn heute jemand sagt, Kunstwerke sollen oder können keine Mystik evozieren, dann meint er die explizite Mystik der Erhabenheit. Und in der Tat sind zur Erlangung dieser Mystik in



der Regel spirituelle Rituale (z.B. Meditation, Fasten, Beten) erforderlich. Kunstwerke können diese Rituale nicht ersetzen.

Man kann sagen, dass bei der expliziten Mystik vorrangig das Symbol-System des Menschen verändert und manipuliert wird, während bei der impliziten Mystik des stillen Wissens vorrangig die Wahrnehmung manipuliert wird. Da nun aber visuelle Kunstwerke unabdingbar an den Prozess der Wahrnehmung gekoppelt sind, kann es durchaus möglich sein, dass Kunstwerke das stille Wissen evozieren. Dabei ist die <u>Transformation von Raum und Zeit</u> durch visuelle Stimuli von entscheidender Bedeutung.

Wenn es einem Bild gelingt, den Wahrnehmungs-Prozess zum Inhalt der Wahrnehmung zu machen (was "Space" genannt wird), gebiert der Raum seinen raumlosen Raum und erschafft

die Zeit in ihre <u>zeitlosen Zeit</u>. Dadurch wird das Dritte gerufen. Es formt sich zu einer Erscheinung im Überbewusstsein. Das nebenstehende Schaubild konkretisiert diese Aspekte.

Bei der expliziten Mystik der Erhabenheit müssen diejenigen Symbole, die die Wirklichkeit eines Menschen formen und "festhalten", so verändert, transformiert und manipuliert werden, dass sich alle Symbole freiwillig vereinen. Es muss also gelingen, bei Wahrung der Symbol-Unterschiede, ein All-Gemeinsames in diese Symbole hineinzutragen und dort zu verankern, was in der Regel durch die Techniken einer gezielten Ent-Leerung (z.B. Meditation) oder durch Liebe (Gottes-Liebe) geschehen kann. Auf dieser Basis vereinen sich die Unterschiede (= Polaritäten) in einer höheren Tonal-Präsenz (= Fülle), wodurch sich das All-Eine als erlebbare Energie verströmen kann.

Dieses All-Eine ist der Rohstoff für die

DIE MECHANISMEN DER 2 ARTEN VON MYSTIK explizit implizit Die Mystik Die Mystik des der Erhabenheit stillen Wissens Das Die Symbol-System Wahrnehmung der Person wird zum Inhalt aktiviert sich so. der Wahrnehmung dass sich alle Symbole (Space). zu einer Total-Präsenz vereinen (Fülle). Transformation von Raum und Zeit Das Das Erscheinen All-Eine des Dritten Transversale Rituale Ästhetik



mystische Schau. Man sieht also nicht "das Heilige pur", was prinzipiell nicht möglich ist, sondern man erlebt, dass und wie die Energie des All-Einen das persönliche Symbol-System benutzt, und zwar so, als würde ein Fremder mit unsichtbaren Händen die Tasten eines Klaviers bespielen. Das Ergebnis ist dann eine Offenbarung als Resultat einer Resonanz-Prägung. Versuchen wir aus dieser Perspektive eine Kurz-Beschreibung der expliziten Mystik:

Mystik entsteht, wenn das Symbol-System einer personalen Wirklichkeit sich selbst so zum zentralen Inhalt formen kann, dass eine Total-Präsenz aller Symbole entsteht, die sich anschließend im Bewusstsein einblenden kann.

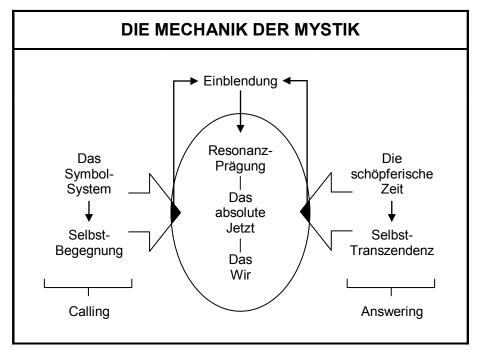
Durch diese Symbol-Strategie entsteht das All-Eine als Energie, und zugleich entsteht Fülle als Emotion und Botschaft.

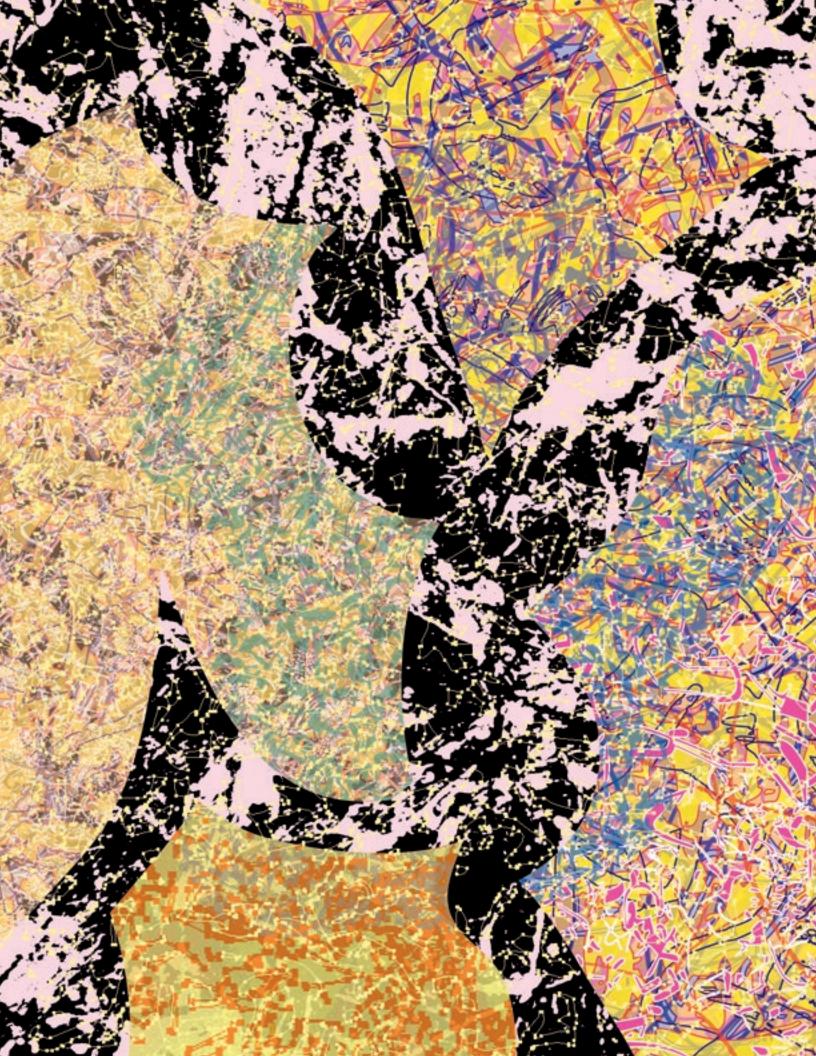
Wir erkennen hier an dieser Stelle drei wesentliche Aspekte des Mystischen:

- 1. Selbst-Begegnung zum Totalen (Selbst-Transzendenz)
- 2. Vereinigung zum Totalen (das "All")
- 3. Einblendung (das "Wir")

Wenn es das Symbol-System schafft, sich selbst zu begegnen, antwortet hinter der unerfahrbaren Grenze eine andere Qualität von Selbst-Begegnung, nämlich die Einblendung des Naguals, definiert als das Jetzt der Schöpfung:

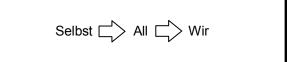
Die Selbst-Transzendenz der Zeit antwortet auf die Selbst-Begegnung der Symbole.





Aus dieser Sicht ist die Resonanz-Prägung, die im Zentrum aller mystischen Erfahrungen steht, nichts anderes als das Zusammenspiel von Calling und Answering auf der Ebene der Symbole. Das Schaubild auf Seite 80 versucht, diese Zusammenhänge zu beschreiben.

Das Schema, das hier durchleuchtet, lautet:



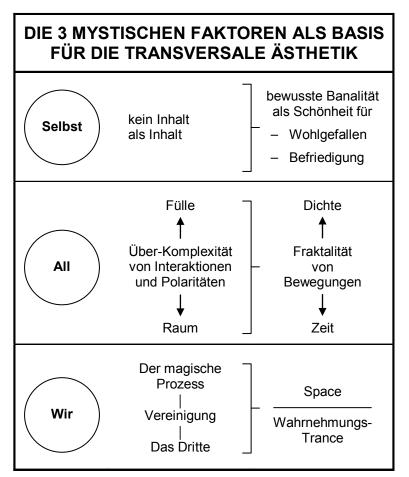
Wenn man diese drei Faktoren in eine moderne Ästhetik einbindet, erhält man

folgendes Konzept (siehe das nebenstehende Schaubild).

Es ist wichtig zu sehen, dass der magische Prozess, durch den das Wir hergestellt wird (also das Fundament für die Resonanz-Prägungen), entscheidend davon abhängig ist, ob es einem transversalen Kunstwerk gelingt,

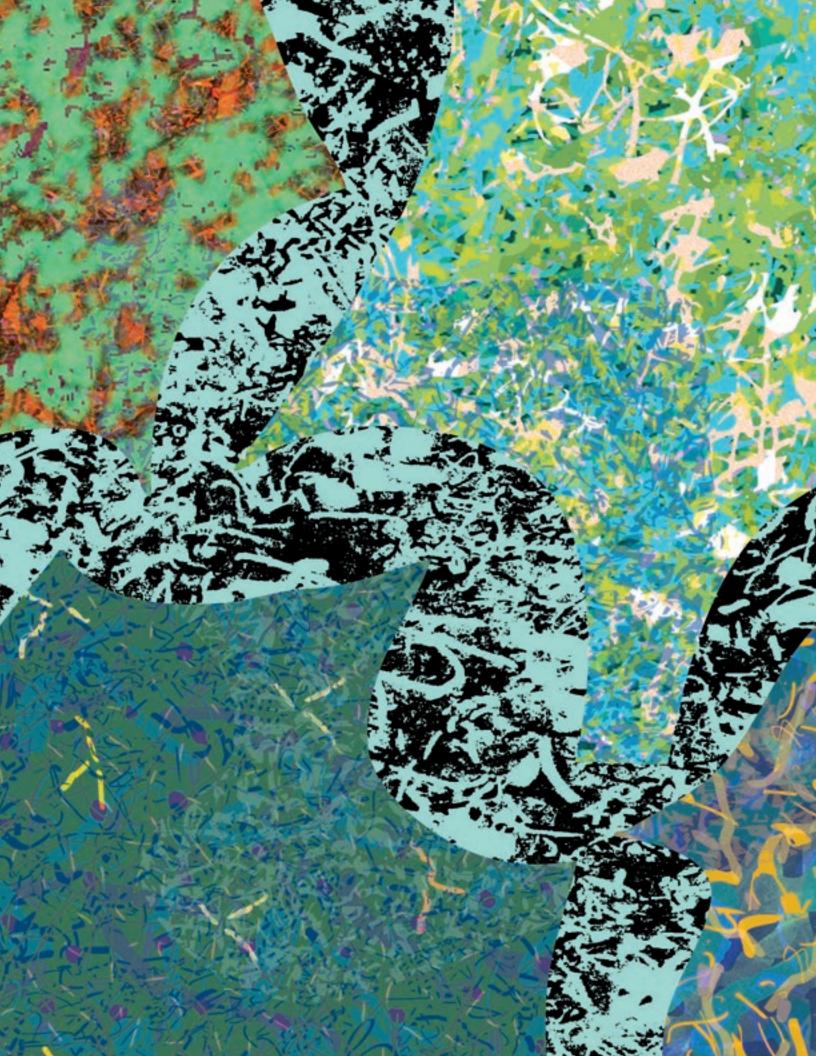
ganz viel Nicht-Inhalt zu einem ganz intensiven Inhalt zu machen.

Exakt hier kommt nun die transversale Funktion der Schönheit ins Spiel: <u>Der Nicht-Inhalt wird umso intensiver</u>, je schöner er gestaltet wird. Und das Kriterium für "das Schöne" basiert auf Wohlgefallen und Befriedigung.



In der Regel ist es so, dass der Aspekt des Wohlgefallens sehr stark an das eingesetzte Farb-Spektrum gekoppelt ist. Die Farben steuern eine spontan-schnelle emotionale Bewertung.

Bei dem Aspekt der Befriedigung laufen andere und zeitversetzte Prozesse ab. Zu Beginn



spürt man, dass das Kunstwerk "irgendetwas mit mir zu tun hat" oder "irgendwie in mir arbeitet". Dieses Spontan-Erlebnis reicht. Man spürt relativ klar: "Irgendetwas zieht mich an." Und dieses Etwas ist dann das, was ich bereits in Anlehnung an Angelopoulos mit der Sentenz beschrieben habe: "Wenn Du genießen könntest, was Deine Seele versteht."

Wohlgefallen ist aus dieser Sicht sehr nah beim Ich und seinen spontanen Wertungen im Bezug auf das visuelle Angebot. Wohlgefallen ist relativ eng an den Raum gebunden und somit eher ein Aspekt der Alltags-Ebene.

Befriedigung ist anders. Sie ist an Zeit gekoppelt, etwas genauer gesagt an

die Zärtlichkeit zur Zeit.

Das ist das, was man als <u>Wahrscheinlichkeit</u> erlebt. Befriedigung ist aus dieser Sicht eine Mischung aus Sehnsucht und Lockung:

Befriedigung ist die Pforte zur Meta-Ebene.

Übrigens tragen alle Aspekte der <u>Lebens-Erotik</u> diese Mischung aus Sehnsucht, Lockung und Befriedigung in sich:

Lebens-Erotik ist diejenige Brücke zur Grenz-Überschreitung, die ihre eigene Sicherheit erzeugt.

In der Regel wird Mystik nicht in diesem Kontext beschrieben, u.a., weil man glaubt, Mystik sei ein abgehobenes (spirituelles) Erlebnis-Konzept, das deutlich passive Züge trägt. Ich persönlich glaube das nicht, und insofern deckt sich meine Ansicht mit vielen Ansätzen und Analysen von Reinhard Margreiter in seinem Buch "Erfahrung und Mystik" (Berlin 1997).

Margreiter beschreibt Mystik als ein aktiv-schöpferisches und somit <u>autopoietisches Konzept</u>, das nicht auf beseelende Erlebnisse ausgerichtet ist, sondern auf eine <u>aktive Reflexions-Funktion</u>. Mystik ist aus dieser Sicht eine konkrete Erkenntnis-Strategie, die bewusst ohne die kognitiv-objektivierenden Erkenntnis-Instrumente arbeitet. Anders gesagt:

An die Stelle von Analyse und Denken tritt die zentrierte Modulation des eigenen Symbol-Systems.



Kognitive Erkenntnis und "fortschreitendes, transformierendes Symbolisieren" (Margreiter) basieren auf dieser Methodologie. Aber ebenso Mystik. Das autopoietisch-prozessuale Symbolisieren, das z.B. das Denken vollzieht, führt automatisch "an die Grenzen der eigenen Bewegung" (Margreiter). Das Symbolisieren, das die Mystik einsetzt, öffnet den Mind genau an dieser Grenze für das Empfangen von Resonanz-Prägungen.

Aus dieser Sicht beginnt Mystik da, wo das Denken zu versagen beginnt. Nach Margreiter ist das Denken ein voluntativ-kognitiver Prozess, der zum <u>Konzept der Rationalität</u> (Orientierung) gehört. Aber Mystik gehört ebenso zu diesem Konzept der Rationalität. Nur die Methoden sind anders:

An der äußersten Grenze des Denkens muss das Denken bereit sein, sich selbst zu vergessen, um sich selbst zu überwinden.

Die Philosophen Wittgenstein, Heidegger und Levinas haben darauf hingewiesen, dass an dieser Grenze das Denken lernen muss, sich selbst abzubrechen und zu schweigen: An die Stelle der diskursiven Prozesse treten dann diejenigen Prozesse, die in der Lage sind,

das Dritte zum Sprechen zu bringen.

Das geschieht als <u>Evokations-Prozess</u> im Kontext einer Symbolisierungs-Strategie, die fähig ist, alle wichtigen Symbole so zu vereinen und zu zentrieren, dass die bereits beschriebene <u>Total-Präsenz</u> im Bewusstsein entstehen kann. Daraus folgt:

Das sprechende Schweigen der Mystik vollzieht sich im erlebten All-Einen.

Für Margreiter ist Kunst dazu geeignet, derartige Symbolisierungs-Prozesse anzustoßen. Er schreibt, dass Kunst, "wenn sie sich aus dem (für sie lange Zeit verbindlichen) Dienst an Religionen und Ideologien befreit hat, in besonderer Weise das relative, spielerische und experimentelle Moment des Symbolisierens darstellt". Also wird, wie ich bereits betont hatte, eine befreite Kunst erforderlich sein, um Mystik per Evokation zu generieren. Aus dieser Sicht gelangt auch Margreiter zu dem Argument, dass abstrakte Kunst (ich würde sagen: Kunst mit keinem Inhalt als Inhalt) besonders geeignet sein könnte, um das Symbol-System einer Person in diejenige Selbst-Reflexion oder Selbst-Begegnung hineinzuführen, die den Weg zur Total-Präsenz (das All-Eine) möglich macht.



In diesem Kontext vollzieht jeder selbst-reflexiv gewordene Symbolisierungs-Prozess die Bewusstmachung der Erkenntnis-Grenze des menschlichen Geistes. Mystik ist deshalb kein Retro-Konzept und kein Rückfall in "dumpfe Zustände", sondern ein anderer Weg von Erkenntnis ... ebenso effizient und evolutiv "nach vorn" fokussiert wie z.B. das Denken.

Eine selbst-reflexive Symbolisierung kann sich selbst so steuern, dass eine <u>Aufhebung der Differenz von Symbol und Wirklichkeit</u> erlebbar wird. Das ist entweder die explizite mystische Schau in der Bewusstheit oder das implizite stille Wissen im Überbewusstsein. Wie auch immer man "seine Mystik" erlebt, eines ist sicher: Es vollzieht sich eine Transformation, und zwar dadurch, dass der Mind, der immerzu Erkenntnis sucht, eine Botschaft erhält, die er nicht zu einer neuen Erkenntnis umformen kann, die ihm aber <u>Fürsorge schenkt</u> ... genauer gesagt,

die das gelebte Leben beschützt, und die dieses Leben zum geglückten Leben begleitet.

Margreiter definiert den Effekt der Mystik in eine ähnliche Richtung. Für ihn

"ist Mystik ein endlicher Reinigungsund Kraft-Punkt".

Bei dem transversalen Konzept der Space-Machines geht es darum, eine <u>kontinuierliche Kette</u> von diesen Kraft-Punkten herzustellen. Es geht also nicht um eine einmalig-epochale und oft auch dramatische mystische Schau, die auf einen Schlag das Große und das Ganze des Kosmos in das Bewusstsein hineinvermittelt

Bei den Space-Machines geht es um das <u>kontinuierliche</u> Fit-Sein der Person für die <u>Edge-</u>Realität unserer Zeit.

Es geht also um eine Kompetenz, die außerhalb von Intellektualität und Willen angesiedelt ist.

Wie ist die Lage? Es geschieht immerzu mehr Evolution als wir mental verarbeiten können. Das ist ein gutes Zeichen, denn es besagt, dass unsere Kultur evolutiv immer potenter wird. Aus dieser Sicht ist es nicht hilfreich, trotzdem alles begreifen zu wollen und strukturieren zu können. Das erzeugt adaptive Stresse und verhindert das <u>lustvoll-kreative Schweben in dem Zuviel.</u>



Dieses Schweben gestaltet sich selbst, und zwar als ein neuronal-autonomer Prozess. Dieses Schweben geschieht dadurch, dass das Bewusstsein das erlebt und genießt, was Margreiter als "selbst-referenzielle Total-Symbolisierung von Ich und Welt" beschreibt.

In diesem Kontext ist es wichtig, dass die transversale Ästhetik der Space-Machines dafür sorgt, dass die Kunstwerke so inhalts-frei wie möglich auftreten. Es geht also darum, eine bewusste Banalität zu einer Schönheit zu formen, in der <u>Fülle und Dichte</u> neuronal operativ werden können

Der Attraktor der Fülle braucht einen inszenierten Raum, der sich dem raumlosen Raum öffnen kann. Dafür ist eine bewusst eingesetzte Über-Komplexität erforderlich (so wie wir sie z.T. in der islamischen Kunst vorfinden).

Durch Über-Komplexität wird der Mind dahingehend stimuliert, dass er von sich aus den Mut aufbringt, sich in den raumlosen Raum hineinzubewegen ... also dorthin, wo ihn die Fülle erwartet.

Diese Über-Komplexität gilt es zu gestalten. Das kann dadurch geschehen, dass man die <u>erlebbare Polarität</u> systematisch erhöht. An die Stelle der klaren Strukturen (Inhalte) tritt dann ein

flirrendes Schweben.

Letztlich erhält man einen Fast-Nichts-Inhalt, der trotzdem voller Intensität (Potenz) ist. Es gibt in diesem Zusammenhang ein Zitat von Donald Judd. Es lautet:

Fülle sollte die Basis für Dichte sein.

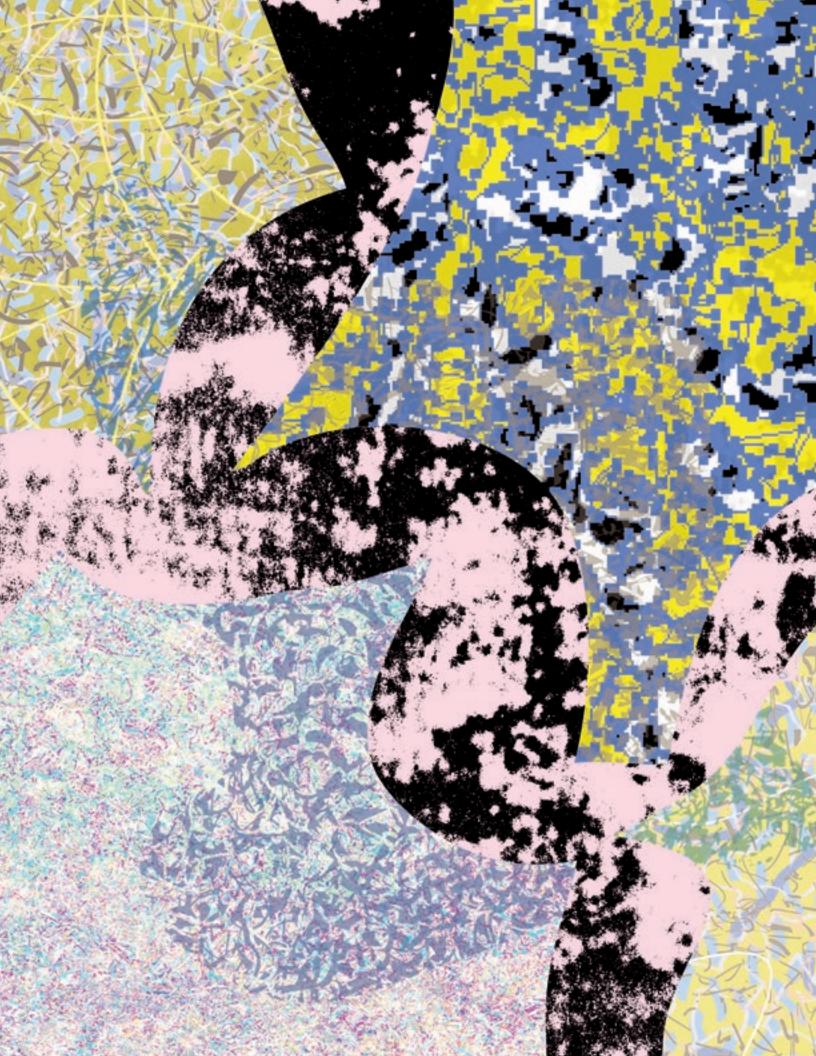
Durch Fraktalität von Bewegungen wird Zeit mit Dichte vereint, wodurch sich der Mind in die zeitlose Zeit hineinbewegen kann:

Fülle durch Über-Komplexität. Dichte durch Fraktalität von Bewegungen.

POLARITÄT ALS WEG ZUR FÜLLE

"Je größer die Polarität der Elemente in einem Werk ist, desto größer ist der Raum-, Zeit- und Existenz-Gehalt des Werkes."

Donald Judd



Wenn beides zugleich erlebbar wird, formt sich innerhalb des Symbolisierungs-Prozesses (= Wahrnehmung) die Total-Präsenz, d.h. das Erlebnis des All-Einen. Nach Charles Sanders Peirce liegt hier die Quelle für die Selbst-Offenbarung des Dritten. Peirce beschreibt es als ein Phänomen der Konklusion. Das nebenstehende Schaubild konkretisiert diesen Aspekt.

Das Dritte kommt nach Peirce scheinbar "von nirgendwo". Es ist weder kausal noch final greifbar. Es konstituiert sich in dem magischen Prozess einer Vereinigung, die ... bezogen auf die Decodierung einer Space-Machine ... einen eindeutigen <u>Trance-Charakter</u> aufweist ... Wahrnehmungs-Trance (Space). In diesem Zusammenhang gilt:

Trance entzündet sich durch Fülle.

Und Trance steigert sich durch Dichte.

Die Fülle offeriert sich, wenn sich der erlebbare Raum zu dem raumlosen Raum verschiebt. Gestaltungstechnisch bedeutet das, dass man Interaktionen visionalisiert. Das gelingt durch die Überlagerung von Formen. Die Technik dazu basiert auf lasierten Layern.

Parallel dazu setzt man auf die gezielte Vermehrung von Polaritäten. Visuell gelingt das durch die Implosion von Farben, was u.a. auch farbige Zufalls-Kontraste erzeugt.

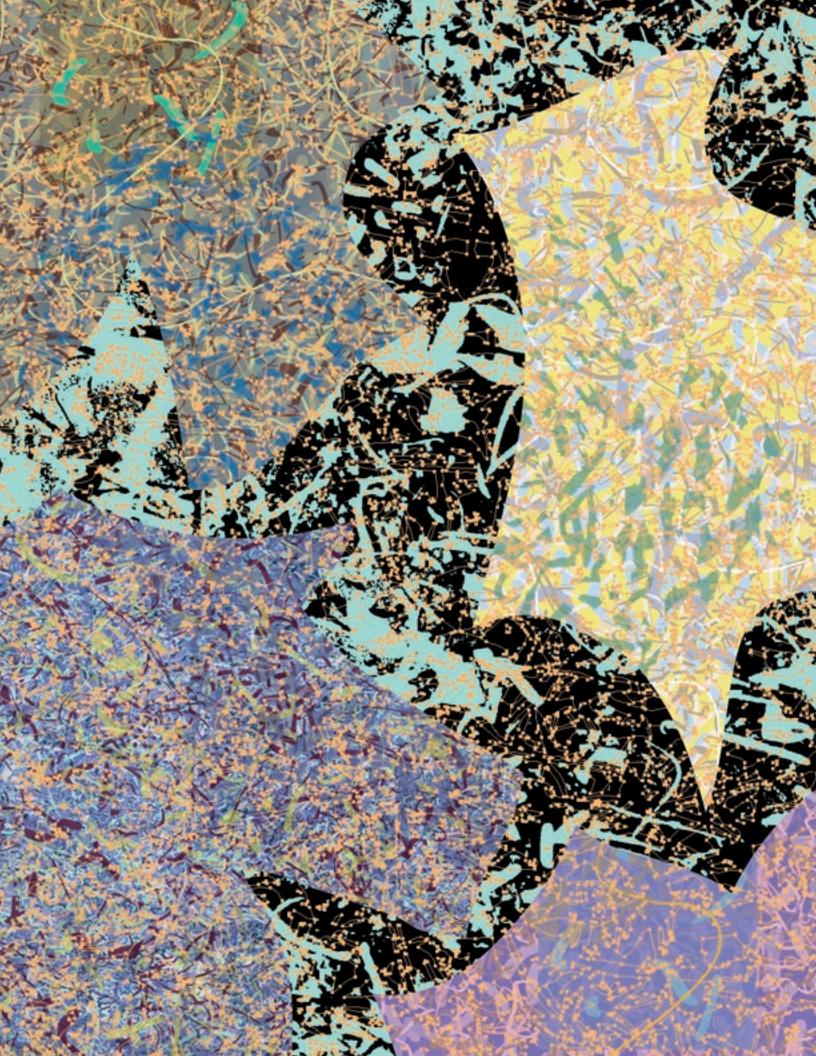
DER WEG ZUM DRITTEN

nach Charles Sanders Peirce

Die Konklusion von vielen differenten Elementen*) ergibt einen Inhalt oder einen Sinn, der scheinbar von Das nirgendwo herkommt.

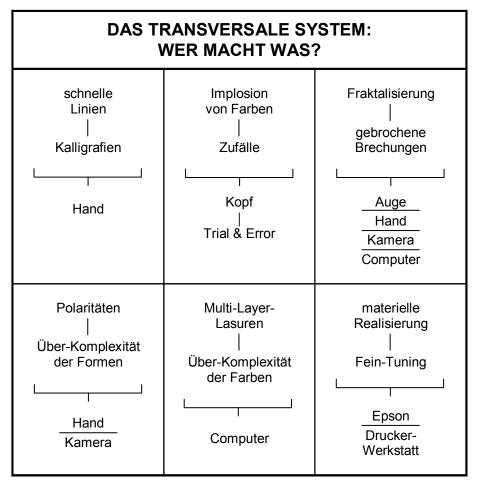
*) Polarisiert statt amalgiert: "Es entsteht eine Totalität, die viel größer und anders ist als jedes ihrer Teile" (Donald Judd).

DAS GESTALTUNGS-KONZEPT FÜR SPACE-MACHINES Raum für Fülle Interaktionen Polaritäten Überlagerungen Implosionen von Formen von Farben lasierte Layer Zufalls-Kontraste raumloser Raum ◀ Zeit für Dichte Fraktalität von Brechungen Schnelle Linien erzeugen gebrochene Brechungen. zeitlose Zeit



Die Dichte entsteht, wenn sich die subjektiv erlebbare Zeit der zeitlosen Zeit nähert. Für die Gestaltung von Space-Machines bedeutet das eine <u>Visualisierung von gebrochenen Brechungen</u>, basierend auf schnellen Linien (z.B. Kalligrafien). Die Übersicht auf Seite 92 unten beschreibt einige darauf aufbauende Gestaltungs-Kriterien.

Ein derartiges Gestaltungs-Konzept ist mit der klassischen Methode der Malerei so gut wie gar nicht zu realisieren ... also mit Leinwand. Pinsel und Farbe Man braucht dazu ein erweitertes Arsenal, d.h.. neben der Hand werden auch die Instrumente der Digitalisierung benötigt, z.B. Kamera, Computer und Laser-Drucker. Das nebenstehende Schaubild konkretisiert das System.



Alles in allem wird sichtbar, dass die

<u>Wiedereinführung von Ziel-Funktionen in die Ästhetik</u> einen sehr breiten Einsatz von gestalterischen Elementen erforderlich macht. Zugleich erkennen wir, dass die Fokussierung der Wirk-Ziele auf intrinsisch-neuronale Dimensionen eine visuelle Raffinesse verlangt, die man mit den klassischen Instrumenten der Malerei technisch nicht erzeugen kann. Leinwand, Pinsel und Farbe scheitern immer dann, wenn es darum geht, folgende drei Komponenten visuell und interaktiv zu arrangieren:

Multi-Polarität Über-Komplexität Zufälle / Kontingenz

Der Schritt der Kunst in eine transversale Dimension verlangt gezielte Wechsel-Wirkungen,

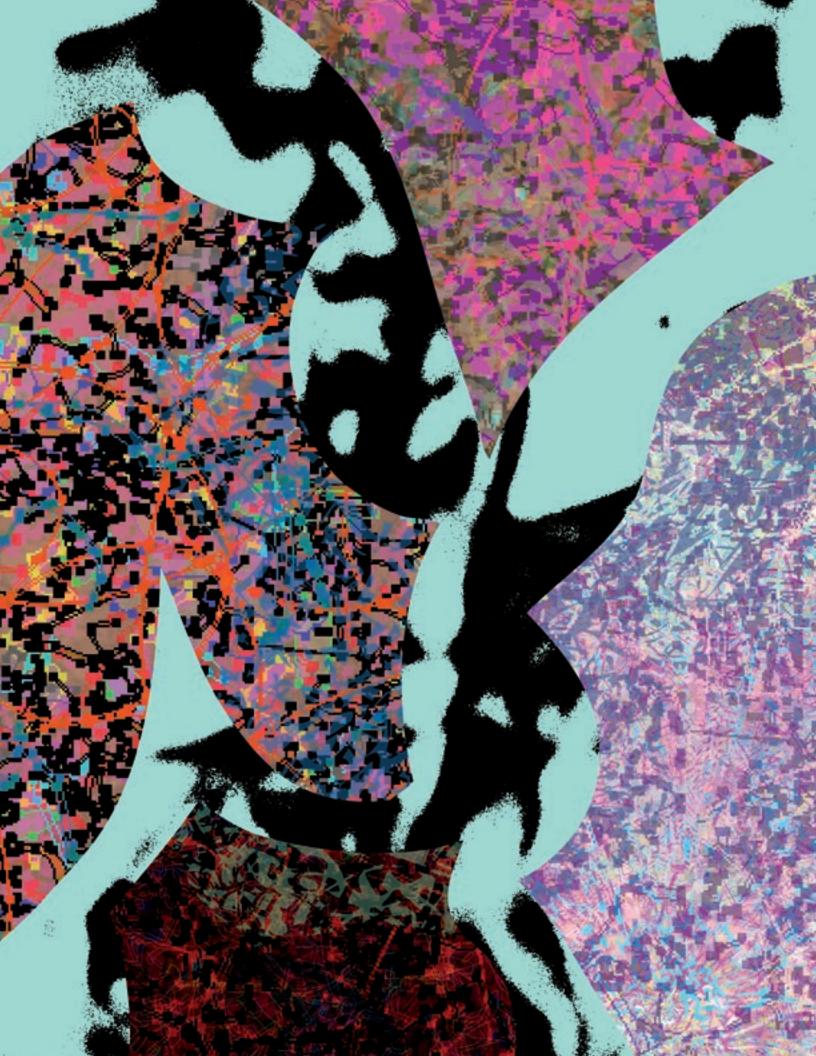


und zwar von kalligrafisch-abstrakten Gestaltungs-Elementen (per Hand geformt) mit den digitalen Techniken, die "das Unmalbare" visuell herstellen können.

Zugleich ist ein sensibles <u>Fein-Tuning</u> erforderlich. Warum? Je stärker die <u>Trance-Konfiguration</u> einer Space-Machine sein soll, umso wichtiger ist es, dass man die Spontaneität der Hand (schnelle Linien) mit <u>visuellen Kalkülen</u> verbindet, die man nur iterativ-experimentell bewältigen kann. Und dafür ist das digitale Instrumentarium hervorragend geeignet, also Computer, Kamera und Laser-Drucker.

Der Einstieg in eine <u>wirksame Mystik</u> verlangt somit den Aufbau einer speziellen Gestaltungs-Technik:

Eine moderne Mystik braucht moderne Technologien.



ERWECKUNG DES ABSOLUTEN JETZT

Ellsworth Kelly ist einer der letzten lebenden Heroen des Abstrakten. Seine Ambition ist eindeutig nicht esoterisch (wie z.B. bei Kandinsky, Malewitsch und vielen der frühen Konstruktivisten). Seine Malerei ist auch weit entfernt von den informellen und z.T. heftigaktionistischen Eruptionen einer individuellen Innen-Welt. Er zählt zu den Malern des "hard edge". Also ruhige, klare Farben in prägnanten geometrischen Konfigurationen. Seine Bilder erzählen nichts, ermöglichen keine Deutungen und provozieren keine Bedeutungen. Sie erzeugen lediglich Energien, die ... so die Aussage von Kelly ... "die Menschen glücklich machen sollen".

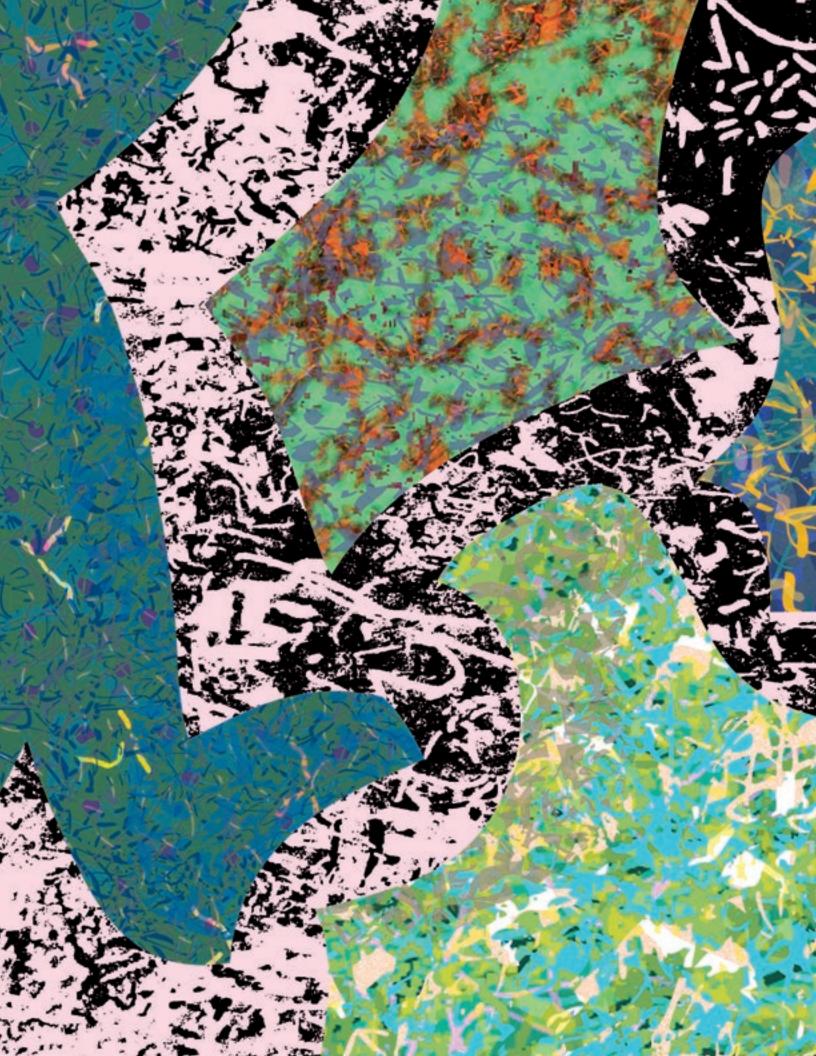
Wenn man analysiert, was die abstrakte Kunst den Menschen und damit der Idee des geistigen Wachstums bringen könnte, erhält man folgendes Bild:

Die Frage ist nun: Reicht das? Ich glaube nein. Es fehlt das Dritte. Es fehlt das im Kunstwerk "eingebaute" Wir.

Aus meiner Sicht hat die nun rund hundert Jahre umfassende Entwicklung der abstrakten Kunst vorrangig die Kunst befreit von den <u>Verpflichtungen der Kunst</u>. Das war und ist wichtig, aber es fehlt der zweite Schritt, wie ihn das Schaubild auf der nächsten Seite aufzuzeigen versucht.

Das Abstrakte ist gut. Das Fraktale müsste nun folgen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Ellsworth Kelly, der als vielleicht Letzter in der Reihe der großen Entwickler des Abstrakten derzeit so gefeiert wird, sehr früh erkannt hatte, dass es darum gehen müsse, "den Raum des Betrachters zu aktivieren" (Kelly).

Die abstrakt-geometrischen Werke von Kelly versuchen, Farbe und Form so aufeinander zu beziehen, "dass der Raum, der außerhalb des Werkes existiert" zu einem aktiven Agenten

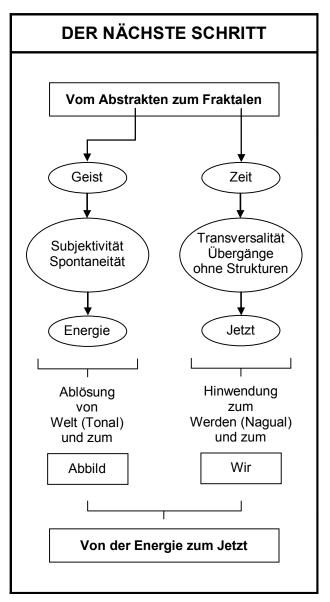


werden kann. Kelly will den Zwischen-Raum, der sich zwischen dem Artefakt und dem

Auge entwickelt, energetisch so aufladen, dass er auf den geistigen Innen-Raum der Person positiv einwirken kann ("glücklich werden" / Kelly).

Kelly arbeitet zwar noch nicht ... wie es die transversale Ästhetik postuliert ... mit der bewussten Herstellung von Space im Sinne einer Wahrnehmungs-Trance. Aber sein Konzept eines Zwischen-Raumes, der Menschen glücklich machen kann, ist nicht weit davon entfernt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Kelly bereits in den frühen begonnen 50er Jahren hatte. eine zu benutzen. "Fragmentierungs-Technik" und zwar auf Basis von Collagen. Kelly betont, dass er zeitlebens ein großer Bewunderer von Antoni Gaudi gewesen sei, und zwar wegen dessen "Verständnis von Fragmentierung". Kelly weiter: "Ganz besonders fasziniert mich sein Umgang mit Fliesen." Als er 1903 die lange Sitzbank im Parque Güell (Barcelona) begann, gab er den Steinmetzen den Auftrag, alle Fliesen zu zerbrechen, um sie danach in einer spontanen Ungeordnetheit ... also fraktal ... wieder zusammenzusetzen.



Durch dieses Konzept (schon 1903!) wurde der Prozess des Werdens zu seinem eigenen Inhalt gemacht. Und exakt das ist der nächste Schritt, den die Kunst jetzt gehen könnte:





Von Geist und Energie zu Zeit und Jetzt. Das ist der nächste Schritt ... der Schritt zur Fraktalität. Dadurch geschieht folgendes:

Die Evokation des Plötzlichen benötigt das Aufblühen von Trance in der Wahrnehmung. Die Aktivierung von Trance wiederum benötigt die Gleichzeitigkeit von Über-Komplexität und Brechungen.

Warum Kelly als Liebhaber der Fragmentierung diesen Schritt nicht vollzogen hat, wurde von ihm bisher nicht erläutert. Meiner Meinung nach ist er konzeptionell zu stark einge-



bunden in die Prinzipien der klassischen Ästhetik. Seine <u>energie-betonte Auffassung von Raum</u> befindet sich in einem Spagat zwischen der klassischen und einer neuen, transversalen Ästhetik. Das folgende Schaubild zeigt diesen Aspekt:

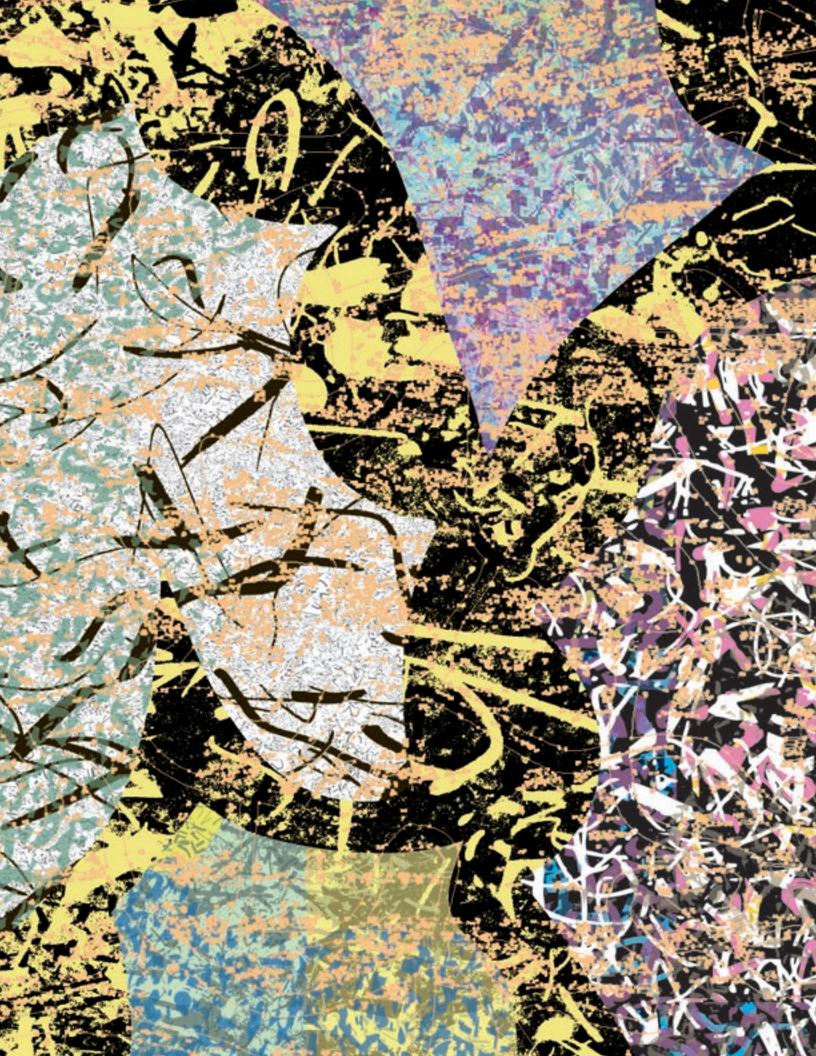
Kelly liebt die Einheit von Raum und Energie. Dafür braucht er Reduktion und Einfachheit ... also das Gegenteil von Fülle (Über-Komplexität):

Das, was sich als Reduktion anbietet, kann man nicht brechen.

Wenn man in einem Kunstwerk die Zeit so fraktalisiert, dass das Jetzt des Werdens im Bewusstsein der Person aufblühen kann, geschieht die Verbindung des persönlichen Zeitpfeils mit den Energien der Zeitlosigkeit, wodurch das Plötzliche



präsent wird ... und mit ihm das Erhabene. Die Ernte dieser Zeitlosigkeit ist der Code des Besser-Werdens. Die Ernte selbst geschieht im Überbewusstsein, d.h. als stilles Wissen.



Wir erkennen somit an dieser Stelle:

Die künstlerische Formung von Zeit zu einem subjektiv erlebbaren Jetzt vermittelt die Zeitlosigkeit des Erhabenen.

Die künstlerische Formung von Zeit benötigt Fraktalität.

Wir erkennen zugleich folgendes:

Der Schritt zum Abstrakten hat den reinen Geist offenbart.

Der nächste Schritt müsste das reine Jetzt offenbaren.

Das reine Jetzt benötigt den Schritt von der klassischen zur transversalen Ästhetik, wie es das folgende Schaubild beschreibt:

Das reine Jetzt könnte der Attraktor für das sein, was Kelly will, nämlich "die Menschen glücklich machen". Um dieses ambitionierte Ziel wenigstens ein wenig erreichbar zu gestalten, sollte man als Künstler unserer Zeit den Mut haben, Kunst nicht einseitig kulturell aufzufassen, sondern co-evolutionär.

Eine Kunst, die sich co-evolutionär codiert, zielt auf die singulären Prozesse des

Nicht der reine Geist Jetzt

Konstruktivismus L'art pour l'art

klassische Ästhetik

Nicht Sondern das reine Jetzt

Fraktalisierung

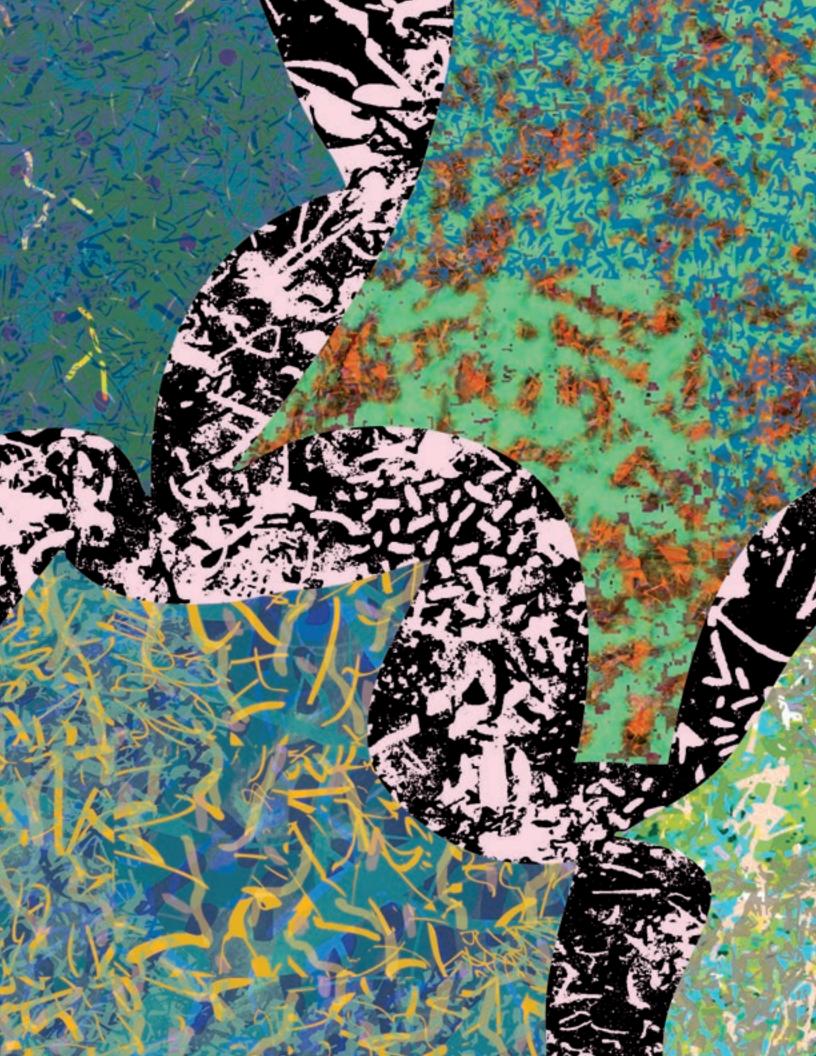
Space-Machines

transversale Ästhetik

Bewusstseins. Sie wird zu einer funktionalen <u>Bewusstseins-Kunst</u>, die zugleich nur als eine Wirkungs-Kunst tätig sein kann. Dadurch wird eine derartige Kunst gezwungen sein, folgende Bewegungen zu vollziehen:

- Sie sollte sich auf "Seele" fokussieren.
- Sie sollte sich als "Spiel" konzipieren.

Kunst als Förderer des kleinen Spiels, das der Mensch spielt im Kontext des großen Spiels, das die Schöpfung spielt. Also zwei Spiele ineinander verspielt ... als Co-Evolution. Dieses Konzept funktioniert aber nur, wenn man Seele zulässt, definiert als den



Eigen-Willen des Lebens.

Wer Co-Evolution will, sollte mit diesem Eigen-Willen kooperieren können. Dieser Eigen-Wille lebt in jedem Menschen. Als Seele. Das ist das noeterische Credo. Insofern ist die Noeterik die geistige Basis für eine transversale Ästhetik. Die folgende Übersicht skizziert diesen Aspekt:

Das Zusammenspiel von zwei Spielen ... vollzogen in der Sphäre der Seele. Das könnte die Basis sein für eine Kunst. sich auf Co-Evolution bezieht, davon ausgehend, dass eine Kunst, die Menschen glücklich machen will, eine co-evolutionäre Kunst sein sollte:

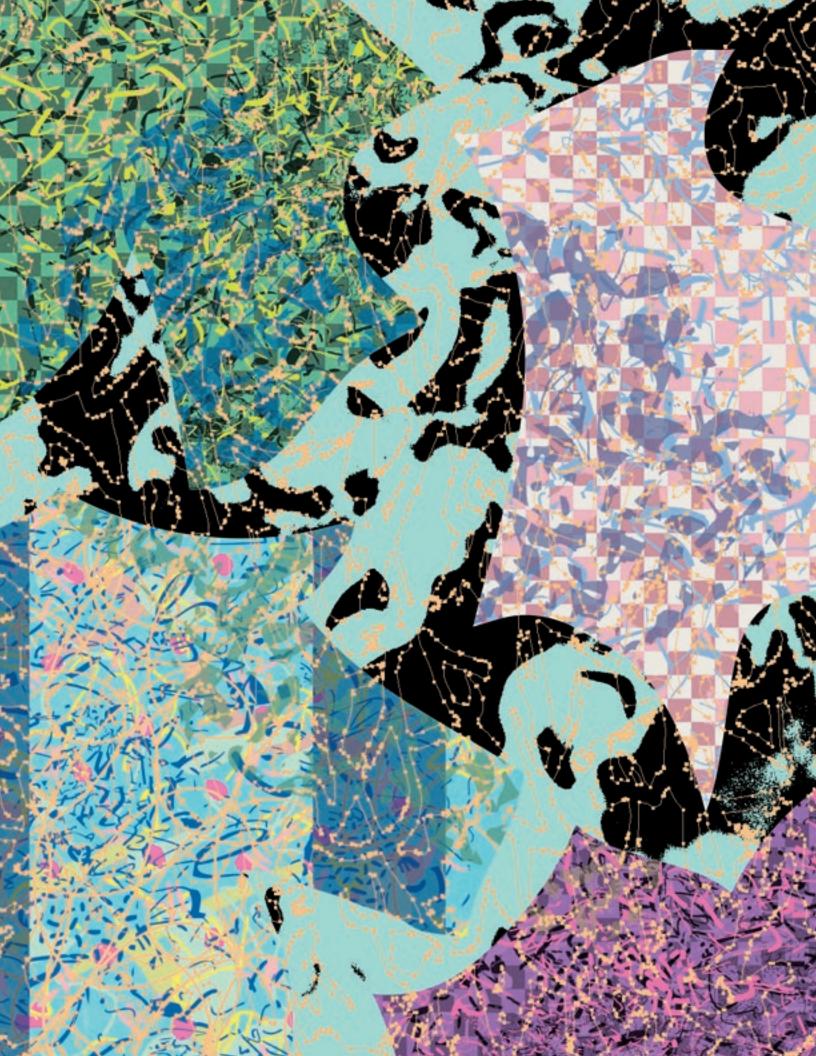
> Das Kunstwerk und sein Betrachter wachsen wechselseitig geistig ... gemeinsam im gleichen Geist.

Das Kunstwerk wird immer schöner und wirksamer, weil die Seele des Menschen immer schöner und kraftvoller wird: gemeinsames Wachsen. Das kann geschehen durch das Wir des Kunstwerks, das den

DAS NOETERISCHE CREDO DER TRANSVERSALEN ÄSTHETIK Kunst ist reiner Selbstzweck als Das Funktion der Seele. große Spiel Das Seele ist reiner kleine Selbstzweck als Spiel **Funktion** der Schöpfung. kein Inhalt / pur Je mehr sich die Kunst in Richtung keine sozial-"Schöpfung" kulturellen oder bewegt, umso politischen reiner und somit Ambitionen positiver beeinflusst sie die Seele Das visualisierte des Menschen. Jetzt der Schöpfung Das reine Jetzt

Betrachter animiert, zum Teilhaber dieses "Wir" zu werden. So gebären zwei "Wir" ihr Drittes. Das ist die gesuchte Quelle für Glückseligkeit (All-Liebe) und Vollmacht (Freiheit).

Es gibt im Rahmen meiner Seminare zum Thema MIND DESIGN einen mystischen Ritual-Text, der diese Konstellation zum Inhalt hat (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite).



Das Wir und seine Weisheit. Das ist vielleicht das, was Friedrich Hölderlin gemeint hatte, als er schrieb:

"Was ist die Weisheit eines Buches gegen die Weisheit eines Engels?"

Diese Weisheit eines Engels könnte das stille Wissen sein ... dasjenige Wissen, das das Leben eines Menschen über den Code des Besser-Werdens mit dem Eigen-Willen des Lebens verbindet, d.h. mit der Seele. Und das Überbewusstsein könnte der Verbindungs-Weg dazu sein. Aus dieser Sicht würde es Sinn machen, wenn man die transversale Ästhetik ganz explizit darauf fokussiert, Menschen durch Kunst glücklich zu machen, ohne dass daraus eine Art sozialtherapeutische oder psychotherapeutische Reparatur-Dienstleistung entsteht:

Die Zwecklosigkeit des Selbstzwecks muss gewahrt bleiben.

Zweck ist Reparatur. Reparatur bindet das Ich an die Welt (Tonal). Zwecklosigkeit ist Befreiung zur Selbst-Übersteigung ... ist Transversalität. Sie befreit das Ich für die Suche seiner Heimat im Wir. Das Schaubild auf der nächsten Seite beschreibt den Hintergrund für diese These.

Interessant war die Reaktion eines Kunst-Studenten, als er mit mir dieses Konzept diskutierte. Ziemlich empört sagte er: "Geht's nicht auch eine Nummer kleiner?" Für ihn ist es anmaßend und falsch, Kunst mit Glückseligkeit zu verbinden. Zu viel große Ambition. Auf der anderen Seite hatte er von seinen Professoren vermittelt

DAS MIT-DENKENDE

Nicht da und doch mein Weg ist da.

Nicht da

und doch mein Herz ist da.

Weit entfernt von meiner Welt. Und trotzdem bin ich ganz in Dir:

> Du bist mein Sein, das vor mir lebt. Und das ich bitten darf für mich zu tun.

Du bist die zarte Fee der starken Zeit:

Du findest alles, was ich will, weil ich Dir folge.

Denn Du bist mein Sein, das vor mir lebt.

Als Zweisamkeit im gleichen Geist.

Du bist das Wir, das denkt.

Du bist das Wir, das lenkt.

Ich danke Dir ... als Wir.

Anders als ich selbst, doch mein Ich ist da.

Anders als ich selbst, doch mein Geist ist da.

Weit entfernt von meiner Welt.

Und trotzdem schlägt mein Herz in Dir:

Du bist mein Sein, das vor mir lebt. Und das ich bitten darf, für mich zu tun.

Du bist die zarte Fee, die den Beginn erschafft:

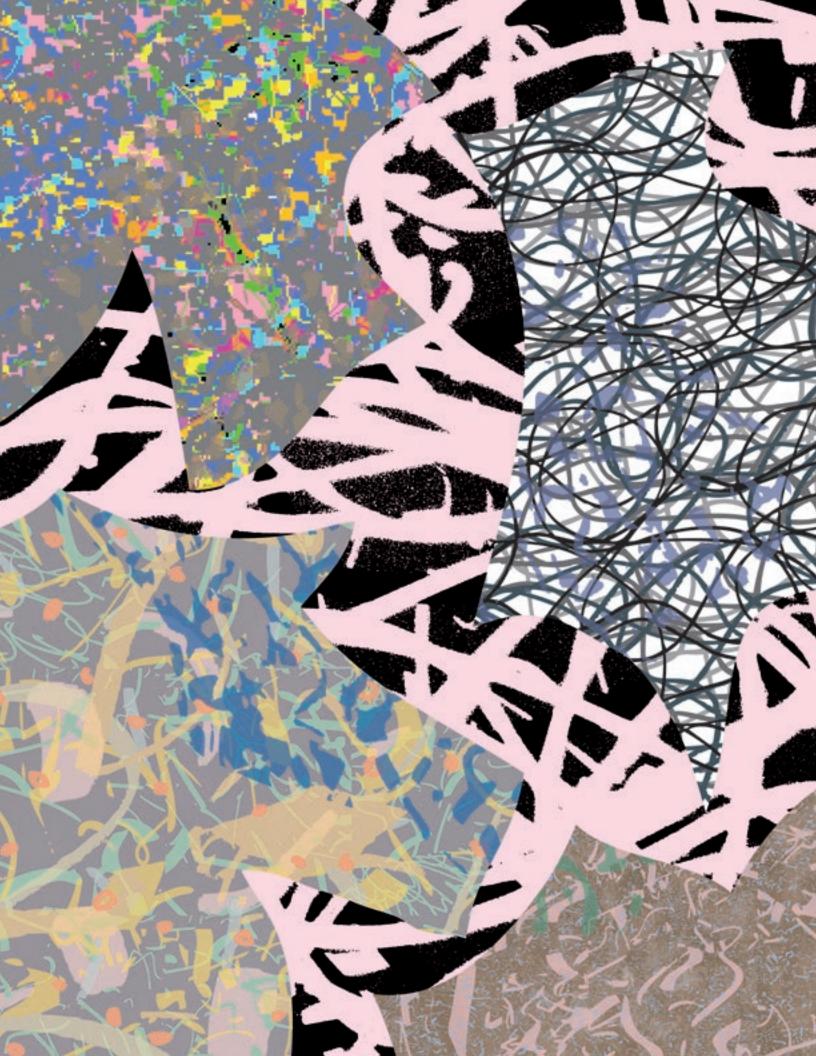
Du gehst mit mir in meine Richtung, weil ich Dir folge.

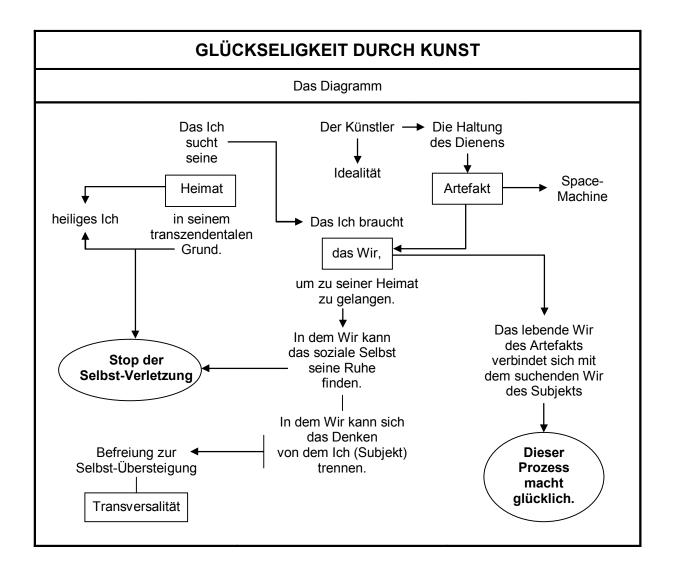
Denn Du bist mein Sein, das vor mir lebt.

Als Zweisamkeit im gleichen Geist.

Du bist das Wir, das denkt.

Du bist das Wir, das lenkt.

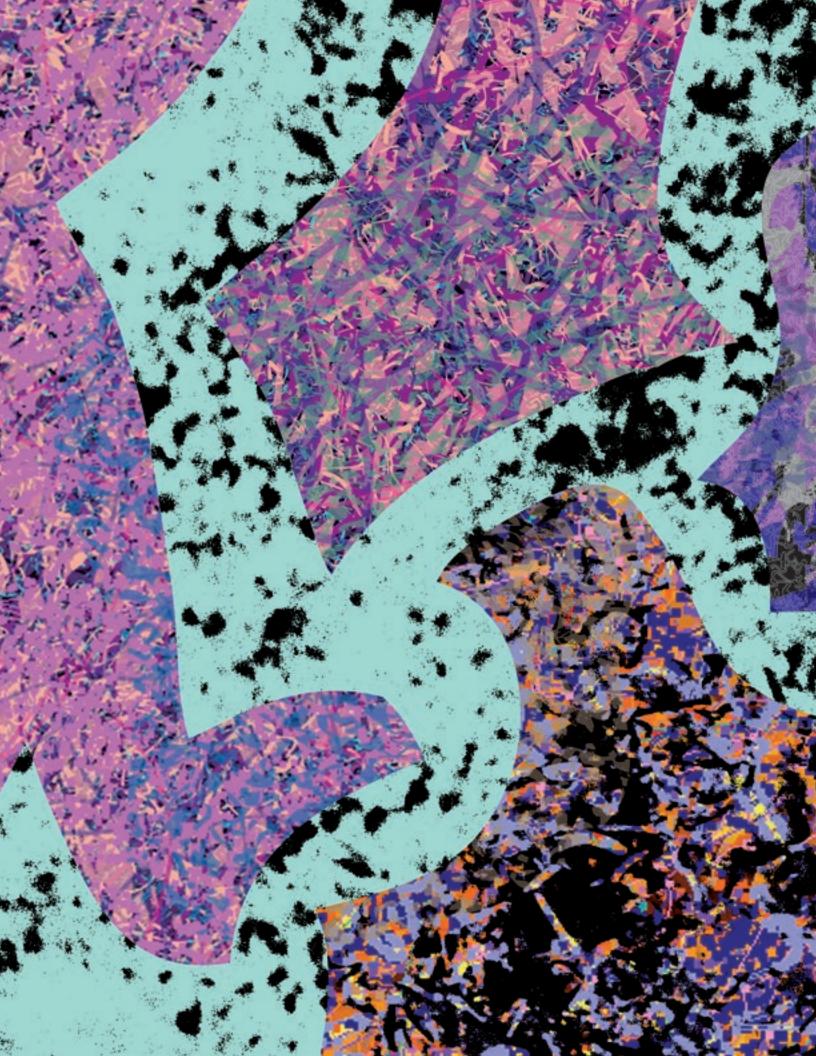




bekommen, dass ein wahrer Künstler "ein schlummerndes Genie" sei und einer der "freiesten Menschen der Welt". Also große Worte für eine bedeutsame Funktion der Kunst: Kunst als Held der Kultur ... Künstler als Heiler der Welt.

Aber Glückseligkeit soll nicht sein. Das sei, so sagte der Student, "irgendwie peinlich ... zu privat". Im Grunde zeigt sich hier folgendes: <u>Selbst-Verletzung</u> darf sein oder soll bleiben. Aber die Heilung der Welt muss gelingen ... durch die Arbeit des Künstlers.

Natürlich kann man dieser Auffassung von Kunst folgen, aber man sollte dann auch sehen, dass man dadurch die Funktion der Kunst sehr dezidiert nur auf Kultur ausrichtet. Das würde bedeuten:



Die Kunst darf der Gesellschaft helfen. Aber nicht dem Individuum.

Mit dieser Ausrichtung läuft die Kunst meiner Meinung nach in die <u>Event-Sackgasse</u>. Wenn man Kunst und Gesellschaft immer enger verbindet und "gängiger" macht, wird der <u>kollektive Ereignis-Wert</u> zwangsläufig zum zentralen Attraktor: Nur das wird von den Kuratoren als "ausstellungswürdig" definiert, was für die Medien attraktiv sein könnte:

Eine extreme Verweltlichung der Kunst ist die Folge.

Kunst wird zur Nachricht des Augenblicks.

Die Kunst verliert ihre transzendentalen Wurzeln.

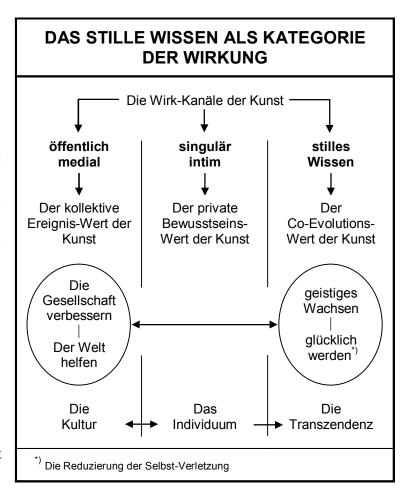
Wenn Kunst zur Nachricht des Augenblicks wird, verwandelt sie sich zum

großen Geräusch des Alltags.

Sie verliert dadurch genau diejenige Kraft, die sie brauchen würde, um der Ambition "Wir Künstler helfen der Welt" entsprechen zu können. Der Nachrichten-Wert der veröffentlichten Kunst-Objekte ist in der Regel deutlich schwächer als der Nachrichten-Wert von Sex und Mord oder Hollywood, Fernsehen und Politik Kurz

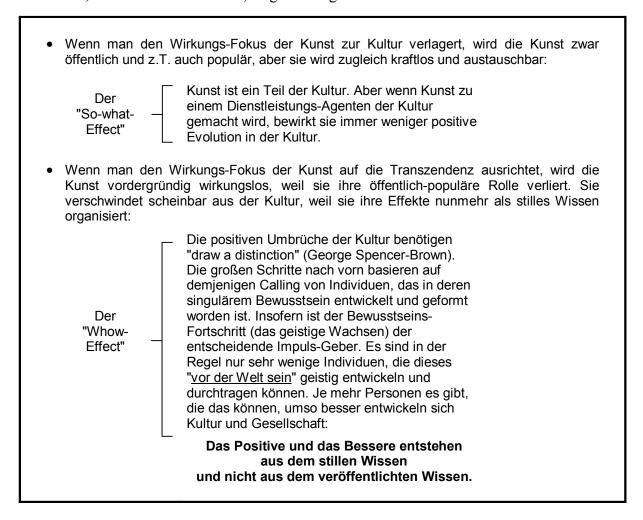
Die Kunst wird belanglos, wenn sie versucht, gesellschafts-relevant zu werden.

Das nebenstehende Schaubild umreißt einige Aspekte dieser Gedanken.





Die These, die hier erkennbar wird, zeigt das folgende Schaubild:

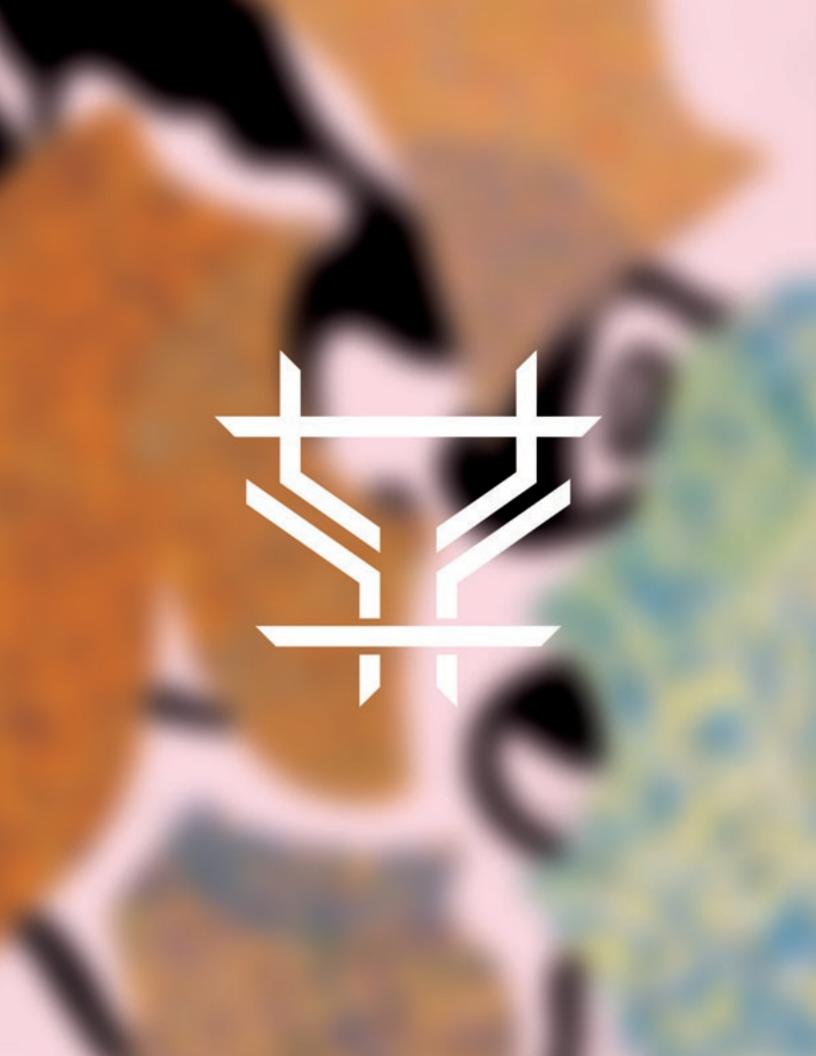


Das stille Wissen organisiert sich aus der Begegnung des Individuums mit dem Jetzt der Schöpfung (Nagual / das Erhabene). Daraus kann man ableiten:

- Ohne Transzendenz gibt es wenig kulturellen Fortschritt.
- Es könnte die Aufgabe der Kunst sein, das persönliche Bewusstsein von Personen mit der Transzendenz zu verbinden.
- Das Positive und das Bessere werden nicht in den Reflexionen der Welt (Medien / veröffentlichte Kultur) geboren, sondern an der Kante zwischen Sein (= Probleme) und Werden (= Code des Besser-Werdens). Diese Kante wird von

erlebter Transzendenz

geformt.



- Es ist nur sehr begrenzt möglich, Transzendenz kollektiv zu rufen, zu erleben und evolutiv zu verarbeiten. Das Kollektive organisiert nicht "draw a distinction". Das macht nur das Individuum. Das Kollektive organisiert das Re-Entry des Neuen und des Besseren in das bestehende Sein.
- Erlebte Transzendenz verläuft ... wenn es um ein intensives und fruchtbares Erleben gehen soll ... sozusagen gegen den Zeitpfeil. Sie verläuft

vom stillen Wissen zu dem singulären und reflektierenden Bewusstsein des Individuums.

Der Philosoph Martin Heidegger hat in seinem Buch "Der Ursprung des Kunstwerkes" (Stuttgart 1986) einige Aspekte dazu vorgetragen. Seiner Meinung nach ist das Wertvollste das Geheimnis und das Wunder. Das, was die Kultur positiv nach vorn bringen kann, offenbart sich in der Zone, die sowohl vor dem objektiven Sein der Welt (Tonal) platziert ist wie auch vor den internen Zeiten des privaten Bewusstseins (Mind).

Der co-evolutionäre Wert der Kunst wird in dieser Vor-Zone geboren. Die Medien und die

kulturellen Inszenierungen sind nicht anwesend und beteiligt, wenn sich das Entscheidende zeigt ... "von sich aus zeigt" (Heidegger). Das nebenstehende Schaubild beschreibt das

Das stille Wissen geschieht im Bewusstsein des Individuums ... abgetrennt von allen Reflexionen und Denk-Akten. Das stille Wissen ist die Geburt derjenigen Wahrscheinlichkeit, die den Code des Besser-Werdens in sich trägt. Diese Geburt vollzieht sich im Wir und im Dritten und nicht in der veröffentlichten Kultur:

- Kunst könnte hilfreich sein für die Öffnung der Vor-Zone. Kunst könnte der Geburtshelfer sein für das stille Wissen.
- Damit das gelingen kann, werden das Dritte und das Wir essenziell wichtig.

DAS STILLE WISSEN

Thesen nach Martin Heidegger ("Der Ursprung des Kunstwerkes", Stuttgart 1986)

- Der Erkennende verfügt nicht über alle Grundlagen, die für sein Erkennen-Wollen notwendig sind.
- Das letzte Geheimnis (das Endscheidende) verschließt sich der (rational-kognitiven) Erkenntnis: Dieses "muss sich von sich aus zeigen".

Dieses Sich-Zeigen ist das stille Wissen.



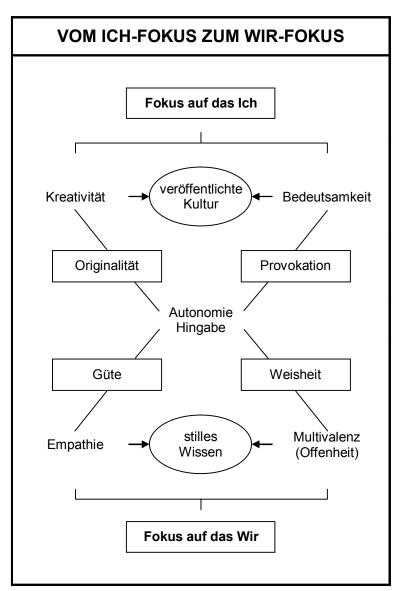
• Somit braucht eine derartige (transversale) Kunst eine Art Achsen-Verlagerung, und zwar vom Ich-Fokus zum Wir-Fokus.

Das folgende Schaubild skizziert diesen Gedanken:

Wenn man Kunst auf Kultur fokussiert, wird der Ich-Fokus wichtig. Der Künstler braucht dann Originalität und Provokation zur Herstellung eines guten Ereignis-Wertes. Wenn man Kunst auf das stille Wissen ausrichtet, braucht der Künstler andere mentale Dispositive ... z.B. Güte und Weisheit.

Wenn man Kunst auf "Event" programmiert, kann man nur mit der klassischen Ästhetik arbeiten. Man ist dann als Künstler blockiert, was z.B. den Weg zu einer anderen, transversalen Ästhetik betrifft.

Man kann diesen Aspekt gut in den aktuellen sehr Kunst-Szenen der letzten 2 Jahrzehnte beobachten: Es gibt eine Explosion Darstellungs-Techniken neuen (Inszenierungen, Filme Videos als Beispiel), aber die



klassische Ästhetik bleibt der Maßstab. Und selbst die Provokateure des "<u>Bad Paintings</u>" (z.B. Jonathan Meese) bleiben daran gebunden. Die wohlkalkulierte Hässlichkeit, die sie produzieren, ist weitestgehend nur als Protest gegen das Schöne der Ästhetik wirksam. Sie ist der negative Spiegel des Klassischen.



Was fehlt, ist eine Ästhetik, die in der Lage ist, die Fülle der schöpferischen Zeit als Augenblicklichkeit (als reines Jetzt) erlebbar zu machen. Was fehlt, ist eine Ästhetik, die die formalen Kriterien des Werdens nutzbar macht ... für das Auge und somit auch für das individuelle Bewusstsein. Es existiert zwar eine wissenschaftliche Disziplin, die "Neuro-Ästhetik" genannt wird, aber sie beschäftigt sich eher mit der Frage, welche neuronalen Mechanismen mit welchen ästhetischen Prinzipien wie korrelieren. Das organisiert keine Zuwendung zu den gestaltenden, formalen Prinzipien, die man heute (durch extrem aufwendige technische Geräte) beobachten kann, z.B.:

wenn sich Potenzialität über Idealität in Realität verwandelt,

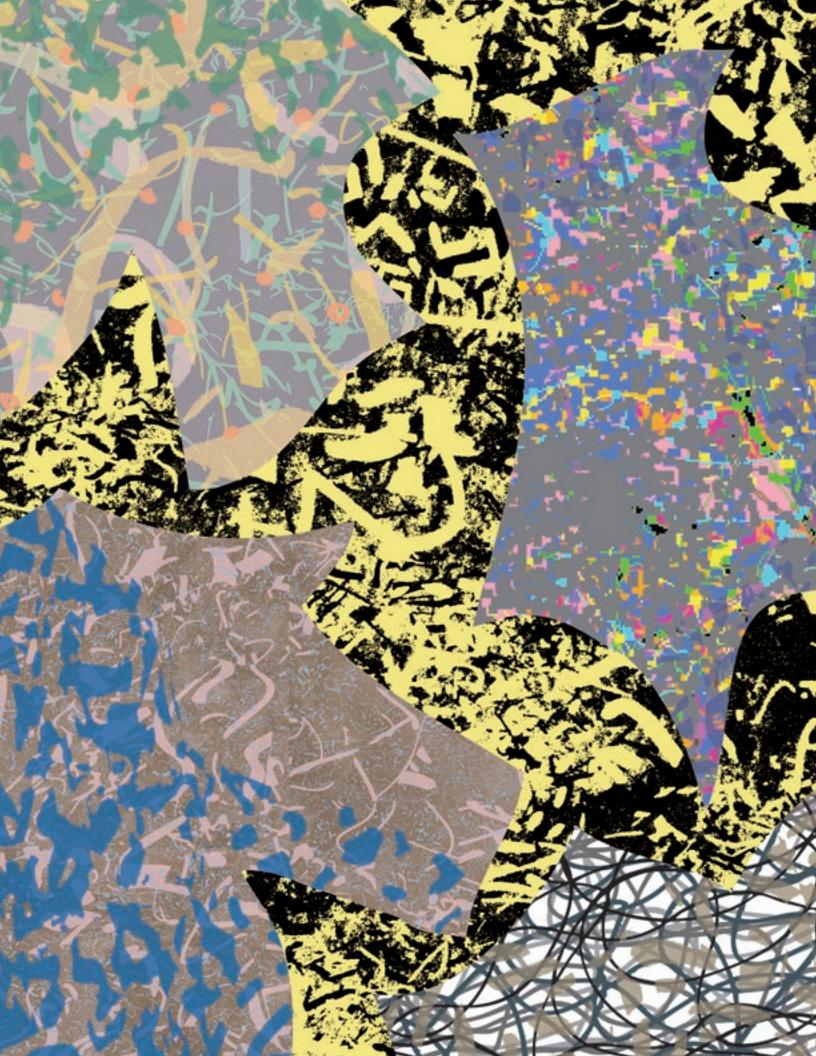
wenn sich das Jetzt des Werdens in ein erstes (oder versuchsweises) Sein verwandelt.

Immer, wenn Werden und Sein in der oben beschriebenen Vor-Zone interagieren, entsteht eine spezielle Ästhetik, die weitestgehend frei von individuellen Zeugnissen (z.B. Gefühlen) ist und die auch strikt abstrakt ist (also ohne Inhalte der Welt).

Daniel Shechtman (der übrigens 2011 den Nobelpreis bekam) hat viele Jahrzehnte seiner wissenschaftlichen Forschung darauf ausgerichtet, das visuelle Beziehungs-System zwischen dem Sein und dem Werden zu analysieren.

Die visuelle Ordnung des Seins ist, wenn man alle konkreten Objektivierungen der Welt herauszieht, eine Ästhetik, die aus streng periodischen Anordnungen in der atomaren Ebene besteht. Das Sein wird bestimmt durch die immer gleiche Gestalt von "Einheits-Zellen" (Shechtman). Das, was wir als die Schönheit der Welt erleben, besteht letztlich aus Symmetrien und geometrischen Gitter-Anordnungen (wie man sie z.B. bei Kristallen beobachten kann).

Wenn das Jetzt des Werdens mit den Ordnungen des Seins interagiert, geschieht etwas Seltsames: Es entstehen dann unlogische Symmetrien. Shechtman konnte zeigen, dass in der Zone von "Jetzt" die ästhetischen Regeln der Einheits-Zellen nicht mehr gelten. Er konnte das anhand der inzwischen recht bekannt gewordenen "Quasikristalle" demonstrieren. Es zeigen sich seltsame geometrische Muster, die zwar "nach festen Regeln geordnet sind" (Shechtman), die aber definitiv nicht periodisch aufgebaut sind. Es zeigen sich unlogische Gitter-Anordnungen, die den Raum nicht wie gewohnt durch die Wiederholung von Einheits-Zellen (= klassische Schönheit) füllen, sondern durch "komplizierte Regeln" (Shechtman),



wobei diese Regeln offensichtlich nicht den Prinzipien des Raumes gehorchen, sondern eher den <u>Prinzipien der spontanen Zeit</u>.

Raum korrespondiert mit Sein. Zeit korrespondiert mit Werden. Aus dieser Sicht wäre es vielleicht lohnend, eine Ästhetik zu entwickeln, die in der Lage ist, die Zeit des lebenden Menschen (= Zeitpfeil) in Kontakt zu bringen mit der Spontaneität der freien, schöpferischen Zeit, die sich uns Menschen als Partner für Co-Evolutionen anbietet. Eine solche Ästhetik wäre transversal zu nennen, weil sie versucht, das Wahrnehmen von Kunstwerken so zu steuern, dass nicht die Ästhetik des Seins dominiert (also die Ordnungs-Prinzipien von Wiederholungen und Harmonien), sondern diejenige Visualität, die beim Decodieren einen singulär-privaten Schöpfungs-Prozess in Gang setzt:

Der Betrachter des Bildes beobachtet seine Wahrnehmung und erlebt sich dadurch als Mit-Schöpfer (Co-Evolution).

Immer dann, wenn dieser co-evolutionäre Prozess im Bewusstsein der Person stattfindet, wird eine <u>doppelte Wahrscheinlichkeit</u> freigesetzt: die Wahrscheinlichkeit für das Erleben des Wir. Und die Wahrscheinlichkeit für das Erleben des Dritten. Das Schaubild auf dieser Seite zeigt diese Aspekte am Beispiel der Space-Machines.

Das Wir geschieht als das Vollendete eines Geschehens im Werden. Man erlebt subjektiv die Vollendung des ewig Unfertigen.

Das Dritte wird anders erlebt. Es ist das Gewahr-Werden einer Kraft (Intelligenz) oder Instanz (Nagual), die permanent in allem existent ist, was für uns "Welt" oder Realität ist, ohne dass diese weltliche Realität faktisch (also objektiv) ist. Sie ist weder Sein noch Werden. Sie ist Beides zugleich, ohne die Synthese von Beidem zu sein.

Transversale Ästhetik

WIE WIRKEN SPACE-MACHINES?

- Zuerst sieht man das Artefakt ... das Bild als Objekt ... als ästhetisches Angebot.
- Dann erzeugt das Bild eine zarte Wahrnehmungs-Trance ... genannt Space. Die Wahrnehmung wird zum singulären Prozess einer Schöpfung.
- Wenn man das Bild in diesem Space über einen längeren Zeitraum betrachtet, können zwei Ereignisse geschehen:
 - Man erlebt sein Bewusstsein als ein Etwas, das lebt.
 Das ist das Wir.
 - Man genießt (völlig unbewusst)
 das Einfließen von stillem
 Wissen in sein Bewusstsein.

Das ist das Dritte.



Wenn das Dritte in das Bewusstsein einer Person einfließt, verbindet sich das Leben der Person mit den Offerten des Besser-Werdens, die von der Schöpfung einfließen. Auf dieser Basis geschieht die Führung des Bewusstseins ... unabhängig von Reflexion, Denken und Intention.

In diesem Kontext könnte die Kunst eine Aufgabe erfüllen. Der Schriftsteller Martin Walser hat das in einem Interview einmal wie folgt anklingen lassen. Er wurde gefragt: "Wodurch wird das Diesseits schön?" Seine Antwort: "Durch das Bedürfnis, dass etwas schön sei."

Das Ästhetische wird hier zu einem Rufen. Gerufen wird das Dritte. Und je schöner dieses Rufen ist, umso kraftvoller kann sich das Dritte offenbaren ... als stilles Wissen. Aus dieser Sicht wäre z.B. die transversale Ästhetik ein <u>Instrument des Rufens</u> und kein Konzept der Darstellung. Die Space-Machines wären somit keine visuellen Antworten, sondern

Einladungen zum Rufen.

Und genau an dieser Stelle gibt es die Kopplung von "Wir" und dem Dritten. Wenn in dem Kunstwerk kein Wir enthalten ist, kann das Bewusstsein der Person keine Evolution beginnen oder Co-Evolution vollziehen. Warum ist das so? Unser normales Wach-Bewusstsein, also unser Bewusstsein von etwas, lebt nicht von sich aus. Es lebt vom Denken, d.h. es wird von den Denk-Prozessen belebt.

Lediglich das Bewusstsein als Etwas lebt. Man braucht aber für das geistige Wachsen und für alle Aspekte der Co-Evolution das Lebendige ... also auch das Lebendige im Mind ... das lebende Bewusstsein als Etwas.

Es ist u.a. die Aufgabe von Space (Wahrnehmungs-Trance), das Denken im Mind so weit beiseite zu schieben, dass sich das lebende Bewusstsein als Etwas in die Prozesse des Werdens einschalten kann. Somit erkennen wir hier folgendes:

- Das Wir entsteht in der Kooperation zwischen dem Bewusstsein als Etwas, das im Mind agiert, und dem Jetzt der Schöpfung, das uns als freie, schöpferische Zeit "Angebote" macht.
- Wenn das Bewusstsein einer Person dieses Angebot annimmt, vermittelt das Erhabene, das man dann subjektiv erlebt, das Dritte.



- Damit sich im Mind dieses Bewusstsein als Etwas öffnen und aktivieren kann, braucht das Kunstwerk ein Wir, das im Kunstwerk "eingebaut" ist.
- Das "Einbauen" dieses Wir gelingt dem Künstler nicht im Kontext der klassischen Ästhetik. Dieser Ästhetik fehlt <u>das kreative Unmögliche des Werdens</u>. Diese Ästhetik ist zwar dem Schönen verpflichtet (was ungemein wertvoll ist), aber sie schaut sozusagen nur mit einem einzigen Auge in die Wirklichkeit hinein:

Sie sieht die verborgenen Harmonien des Seins. Aber sie sieht nicht die fluktuierenden Freiheiten des Werdens.

Aus der Sicht von Shechtman würde man sagen: Die klassische Ästhetik sieht nur die Schönheit von Symmetrien. Sie hat aber kein Wissen um die Intelligenz der spontanen Symmetrie-Brüche.

 Um ein Wir im Kunstwerk etablieren zu können, das die fluktuierenden Freiheiten des Werdens als Option in sich tragen kann, braucht der Künstler kein Wissen um das, was morgen oder übermorgen geschehen könnte. (Er muss also kein Prophet sein.) Was er braucht, ist sein Leben, das er für die Idealität lebt (All-Liebe und Freiheit), und sein Dienen, das er als eine unzerstörbare, existenzielle Entscheidung vollzieht: "Ich liebe die Liebe."

Die künstlerischen Techniken, die auf Abbildung ausgerichtet sind (von der gegenständlichen Malerei über Video- und Foto-Art bis hin zu Installationen), sind nur sehr begrenzt in der Lage, das reine Jetzt für die Kunst zu erschließen. Deshalb steht die transversale Ästhetik mit einem Bein in der konstruktivistisch-konkreten Theorie und dem Minimalismus. Diese Kunst-Richtungen haben es sich zur Aufgabe gemacht, den reinen Geist verfügbar zu machen. Wie ich bereits geschrieben habe, wird es in Zukunft vielleicht darum gehen, den Schritt vom reinen Geist zum reinen Jetzt zu vollziehen.

Das verlangt eine Verlagerung in der Dimension der Meta-Orientierung, und zwar <u>von der Harmonie zur Freiheit</u>, wie es das Schaubild auf der nächsten Seite beschreibt.

Die Harmonie hat kaum die Potenz, ein kraftvolles Rufen zu organisieren. Das Ur-Sein kann zwar durch Harmonie und Schönheit ... also klassische Ästhetik ... erlebbar gemacht werden. Aber Harmonie und Schönheit versagen, wenn es darum geht, den personalen Zeitpfeil an die freie, schöpferische Zeit zu koppeln. Dazu braucht man diejenigen fraktalen Visualisierungen.

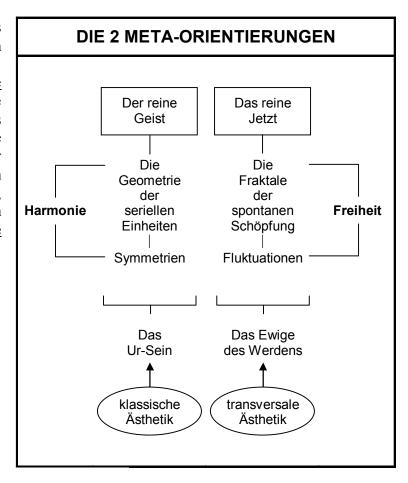


die das Ewige des Werdens als Resonanzen im Bewusstsein in Erscheinung treten lassen. Es sind letztlich nicht die Sehnsüchte der Menschen (die in der Regel rückwärts auf das Ur-Sein ausgerichtet sind), die Verlagerung diese in der Meta-Ebene verursachen. Den Sehnsüchten fehlt der Mut. Das. was die Verlagerung bewirken kann, ist der Glaube an die Liebe:

Sehnsüchte organisieren kaum "draw a distinction".
Sehnsüchte organisieren in der Regel nur das Re-Entry.

Liebe organisiert den Mut zur Grenz-Überschreitung, Liebe ist die Energie für die Selbst-Übersteigung:

Je mehr man liebt, umso intensiver wird die Energie der Liebe.

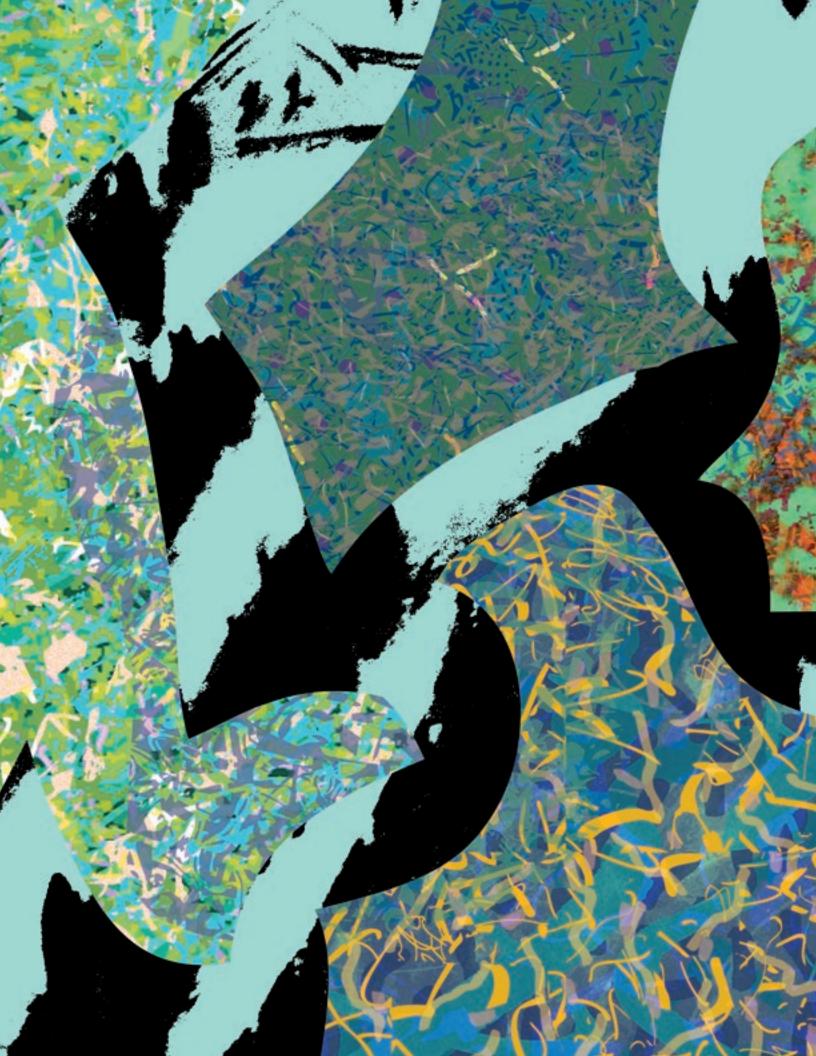


Martin Walser hat das in dem bereits erwähnten Interview sehr gut artikuliert. Er sagt:

"Das wichtigste Menschenverhältnis ist die Liebe, und die ist abhängig von Glauben. Dass man geliebt wird, muss man glauben."

Das gilt vordergründig für alle zwischen-menschlichen Beziehungen. Aber erst recht gilt es für die Beziehungen zwischen dem handelnden Wach-Bewusstsein (Denken) und dem Bewusstsein als Etwas (stilles Wissen). Es gilt vorrangig auch für die Beziehungen zwischen unserer gelebten Welt (Tonal) und der Schöpfung (Nagual). Aus dieser Sicht vereinen sich Glaube und Liebe. Das bedeutet:

Die neue Ästhetik organisiert den Mut, an die Liebe glauben zu wollen.



Alles in allem wird hier in Umrissen erkennbar, dass Liebe den Kern des Rufens bildet, und dass Freiheit die Ausstrahlungs-Kraft des Rufens erzeugt. Wenn es also darum gehen soll, eine

Ästhetik des Rufens

zu entwickeln, wird sie Liebe und Freiheit, die beiden Säulen der Idealität, instrumentalisieren müssen. Ein derart fundamentiertes Rufen könnte die Potenz in sich tragen, "nach vorn" zu rufen, das heißt, das reine Jetzt so zu erwecken, dass es sich im Bewusstsein der Person verwandeln kann ... verwandeln kann in Fürsorge und Liebe im Kontext von Co-Evolution.

An dieser Stelle werde ich immer wieder gefragt, warum dieser Vollzug von Co-Evolution glücklich machen soll oder kann. (Als Erinnerung: Ellsworth Kelly versteht seine Kunst als ein Instrument, das Menschen glücklich machen soll.)

Wenn es um das Glücklich-Machen geht, sollte man an die Theorien der Frühromantiker und der philosophischen Vertreter des Deutschen Idealismus denken. Aus dieser Sicht macht die Kunst nicht glücklich, wenn ein Bild gut gemalt ist (technische Perfektion). Es macht auch nicht glücklich, wenn einem das Sujet (Inhalt) gefällt. Es macht auch nicht glücklich, wenn das Bild besonders gut zu den Möbeln des Wohnzimmers passt. Es macht glücklich,

wenn das soziale Selbst zulässt, dass sich das transzendentale Ich im Bewusstsein zeigen darf.

Das transzendentale Ich wird in der Noeterik als "das heilige Ich" beschrieben. Bilder machen also glücklich, wenn der Mensch sein heiliges Ich erlebt ... und sei es nur für eine einzige Sekunde. Allerdings sollte man berücksichtigen, dass sich die Begegnung des Ichs mit dem heiligen Ich fast immer "nur" im Überbewusstsein vollzieht. Man verspürt dann zwar Glückseligkeit (als Resonanz), erlebt aber nicht den Vollzug dieser Begegnung klar (also reflektiv). Dazu braucht man eine spezielle Schulung.

Das bedeutet: Wenn ein transversales Bild (Space-Machine) gut funktioniert, entsteht ein Prozess der Glückseligkeit, der sich überwiegend nicht-bewusst vollzieht, und zwar als Ergebnis des Rufens. Subjektiv erlebt man das wie folgt:

"Das Bild arbeitet irgendwie mit mir."

"Das Bild tut etwas mit mir "

"Das Bild wächst mir immer mehr zu ... es wird allmählich eins mit mir "



Das Bild und das heilige Ich <u>vereinen sich im Rufen</u>. Und bei jedem Wahrnehmungs-Kontakt verstärkt sich diese Vereinigung. Dadurch wird im Laufe der Zeit <u>eine spezielle Wahrscheinlichkeit geboren</u>:

Das stille Wissen beginnt auf unmerkliche Art, das Bewusstsein dorthin zu führen, wo der Weg zum geglückten Leben beginnen könnte.

Bei der konstruktivistischen Kunst, die den reinen Geist anstrebt, gibt es dieses Rufen nicht. Deshalb gibt es auch nicht den wachsenden Einfluss des stillen Wissens auf das gelebte Leben. Es gibt auch keine wachsende Glückseligkeit. Aber: Man erlebt sehr dezidiert

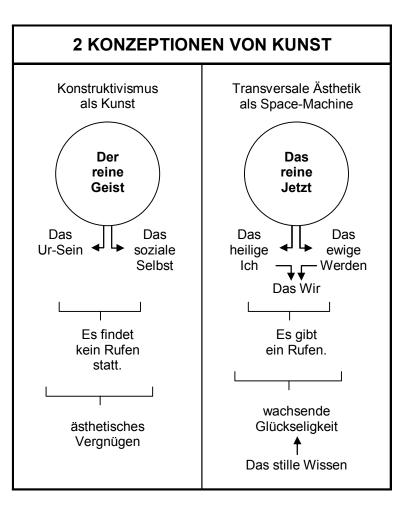
ästhetisches Vergnügen.

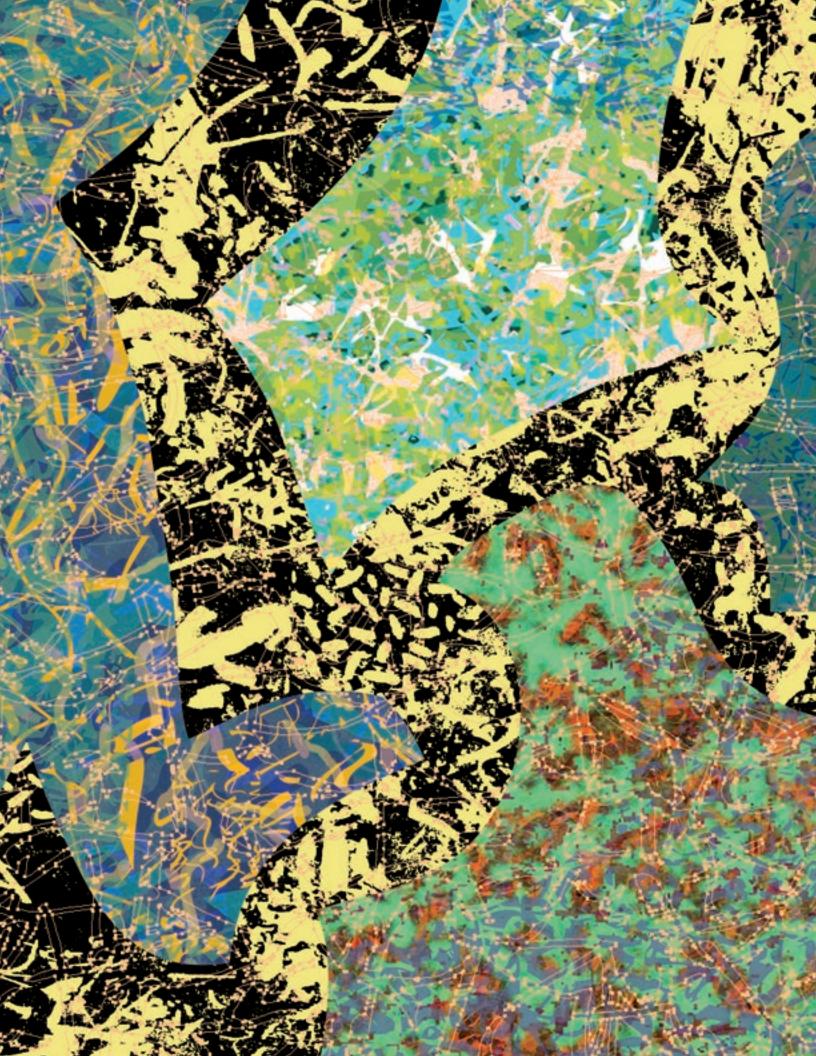
Die Ästhetik des reinen Geistes gefällt vorrangig der Affekt-Logik. Sie verschönert die

<u>Vernunft</u>. Aber: Sie verstärkt leider auch das soziale Selbst, also das <u>am Denken gebundene</u> <u>Ich</u>. Somit gibt es keine Begegnung dieses Ichs mit dem heiligen Ich. Und deshalb entsteht keine Glückseligkeit.

Die Ästhetik des reinen Jetzt irritiert in der Regel die Affekt-Logik (zumindest in der ersten Konfrontation). Warum? Die Augen sehen eine bewusst inszenierte Banalität, basierend auf schnellen Linien, die in gebrochene Brechungen integriert werden (Fraktalität). Das nebenstehende Schaubild beschreibt die zwei Konzeptionen.

Das Wir, das in einer Space-Machine "eingebaut" ist, verursacht einen wichtigen Effekt: Das Ich des Betrachters





entscheidet sich zum Wir. Das Ich wird ein Wir-Ich. Jedes Mal, wenn sich das vollzieht, bewegt sich das Denk-Ich (das soziale Selbst) einen kleinen Schritt von sich selbst weg. Und jedes Mal dann bewegt sich das verborgene heilige Ich einen kleinen Schritt in die Richtung der Identität. Um es von einer anderen Warte aus zu beschreiben:

Die Öffnung für das Wir ist der Vollzug von Liebe.

Diese Liebe befreit das Denk-Ich von seiner falschen Position in der Identität.

Diese Liebe geleitet das wartende heilige Ich in die Zone der Identität.

Wenn diese Wir-Fusionen des Öfteren gelingen, erlebt man einen speziellen noeterischen Code:

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

Jedes Mal, wenn diese Wir-Fusion geschieht, erntet der Organismus des Menschen den Impuls des Codes des Besser-Werdens. Das ist deutlich mehr ... als Ernte ... als das übliche ästhetische Vergnügen.

Wie Manfred Frank ("Auswege aus dem Deutschen Idealismus", Frankfurt 2007) schreibt, wird das transzendentale heilige Ich verschattet von derjenigen Strategie, die das soziale Selbst benötigt, um sich kontinuierlich zu erzeugen und durch das Denken zu verfestigen.

Das soziale Selbst (das wir als denkendes Ich erleben) organisiert seine Präsenz in der Identität durch das <u>Subjekt-Objekt-Schema des Dualismus</u>. Daraus folgt, so schreibt Frank, dass es dem sozialen Selbst im Prinzip niemals möglich sein wird, <u>sich als Selbst-Bewusstsein im heiligen Ich zu finden</u>. Wenn das soziale Selbst versucht, sich mit den Mitteln des reflektierenden Dualismus im heiligen Ich zu entdecken, landet es automatisch in einen Zirkel: Es setzt das zu Findende voraus und findet deshalb nur seine Selbst-Setzung.

Das soziale Selbst versagt beim Umarmen des heiligen Ichs, weil es lediglich und immer wieder bei sich selbst ankommt. Das soziale Selbst landet lediglich bei seinen Denk-Akten. Deshalb ist es nötig, ein praktikables Instrumentarium zu finden, das dem sozialen Selbst hilft, sich mit dem heiligen Ich identifizieren und arrangieren zu können. Dazu ist das



THE MIRROR OF COMPLEXITY

115x270

Wir-Angebot wichtig, das z.B. in den Space-Machines aktiv ist. Dazu ist aber auch die Wahrnehmungs-Trance (Space) wichtig, die vorrangig von den Fraktalen erzeugt wird (Decodierung ohne Anfang und Ende). Und dazu ist die Resonanz des reinen Jetzt erforderlich. Diese wird erzeugt durch das Aufblühen des Dritten im Bewusstsein der Person.

Alles in allem: Die transversale Ästhetik kann ein kraftvolles neuronales Instrument sein, das den Code des Besser-Werdens bis in die Ebene der Identität hineintragen kann:

Das leidende Ich wird geheilt.

Es gibt bisher wenig theoretische Analysen im Bezug auf das Wir im Bild. Offensichtlich war über einen langen Zeitraum <u>das Genie</u> des Künstlers wichtiger ... also das "Ich" im Bild. Allerdings gibt es eine Ausnahme. Es handelt sich um die 2007 gehaltenen und viel beachteten Frankfurter Adorno-Vorlesungen von Horst Bredekamp, Professor für Kunstgeschichte. Diese Vorlesungen sind in stark erweiterter Form als Buch erschienen, und zwar unter dem Titel "Theorie des Bild-Akts" (Berlin 2010).

Lassen Sie uns die Analysen von Bredekamp etwas genauer anschauen, weil sie sehr prononciert von dem Wir in visuellen Artefakten handeln. Leonardo da Vinci hat einmal auf einem Zettel, der an einem verhüllten Gemälde angebracht war, geschrieben:

"Nicht enthüllen, wenn Dir die Freiheit lieb ist, denn mein Antlitz ist Kerker der Liebe."

Leonardo weist darauf hin, dass jedes Bild über eine mehr oder weniger starke Bild-Kraft verfügt, die darauf ausgerichtet ist, mit dem Betrachter <u>in ein Verhältnis einzutreten</u>. In diesem Verhältnis kann es geschehen – und darauf hat bereits Platon hingewiesen –, dass der Betrachter von dem Bild in eine Sphäre hineingeführt (oder verführt) wird, die nicht mehr vom Denken und vom Verstand kontrolliert werden kann:

Bilder können etwas im Bewusstsein erzeugen, was nicht aus der Welt des Betrachters stammt, und was über den Status des Betrachters hinausgehen kann.

Martin Heidegger hat, wie bereits erwähnt, diesen Gedanken weiter vertieft. Seiner Meinung nach kann ein Bild eine <u>Eigen-Initiative</u> entwickeln, die dem Betrachter hilft, das zu erkennen, wofür er keine geistigen Voraussetzungen hat. Für Heidegger können Bilder unter



bestimmten Voraussetzungen die Fähigkeit entwickeln, sich selbst "ins Offene" zu bewegen, wodurch der Betrachter die Möglichkeit (oder das Geschenk) bekommt, sein privates Leben mit der universalen Kraft der Schöpfung und der Lebendigkeit (Nagual) zu verbinden. Beide ... Bild und Betrachter ... können deshalb in geglückten Momenten, so Heidegger,

"über sich hinaus leben".

Jacques Lacan vertiefte 1964 diese Gedanken. Seiner Meinung nach können Kunstwerke die Fähigkeit besitzen, Menschen unmittelbar anzublicken. Lacan dazu:

"Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich bin im Plateau."

Das vom Bild Angeschaut-Werden vereint den Betrachter mit dem Bild. Es entsteht

etwas Gemeinsames durch die Wahrnehmung.

Damit öffnet sich das Thema der "Bild-Wirkungen" (Bredekamp) einer fast magischen Dimension:

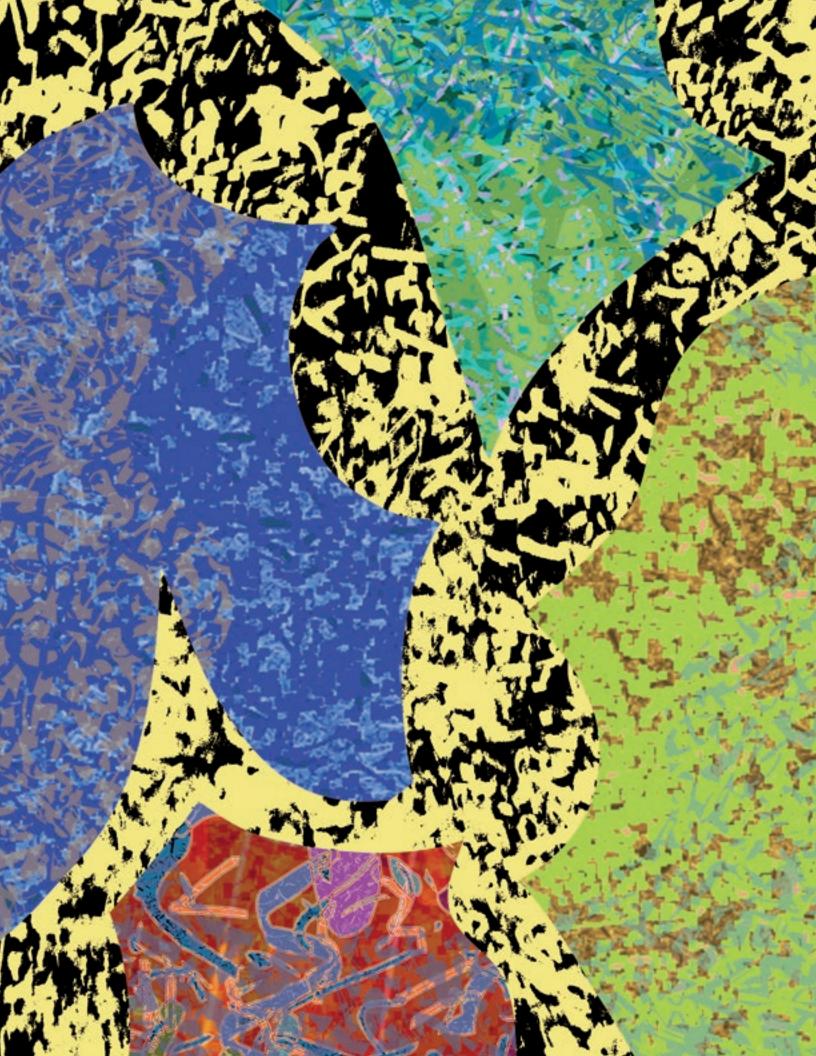
Das Bild betrachtet den Betrachter, der das Bild wahrnimmt. Es verschmelzen somit zwei Beobachtungen, wodurch sich etwas offenbaren kann, was "nicht wirklich seiend ist, doch wirklich" (Platon).

Wenn etwas nicht seiend ist (also keine objektive Realität in unserer Wirklichkeit) und trotzdem wirklich ... dann ist es das Erhabene. Und wenn dieses Erhabene nicht nur wirklich, sondern auch wirksam (z.B. als Resonanz-Prägung im Bewusstsein) wird, dann formt es sich zum Dritten:

Es existiert, um nicht zu existieren.

Somit wird an dieser Stelle deutlich, dass visuelle Kunstwerke unter bestimmten Umständen eine Entwicklung verursachen können, die auf folgenden Faktoren beruht:

• Es entsteht ein Wir durch doppelte Beobachtung.



- Dieses Wir führt den Geist des Betrachters dorthin, wo er dem Erhabenen begegnen kann.
- Wenn das Erhabene mit dem Betrachter in eine Co-Evolution eintritt, entsteht das Dritte.

Das Wir ist die Magie des Bildes. Das Dritte ist das Geschenk des Bildes. "<u>Die Eigen-Aktivität des Werkes</u>" (Bredekamp) umfasst beide Pole. Damit das Bild eigen-aktiv handeln kann, z.B. für die Herstellung des Wir, ist es, so schreibt Bredekamp, wichtig, dass man Bildern und Kunstwerken "das Lebens-Recht" zuspricht, damit diese dem Ich des Betrachters "in freier Autonomie" entgegentreten können.

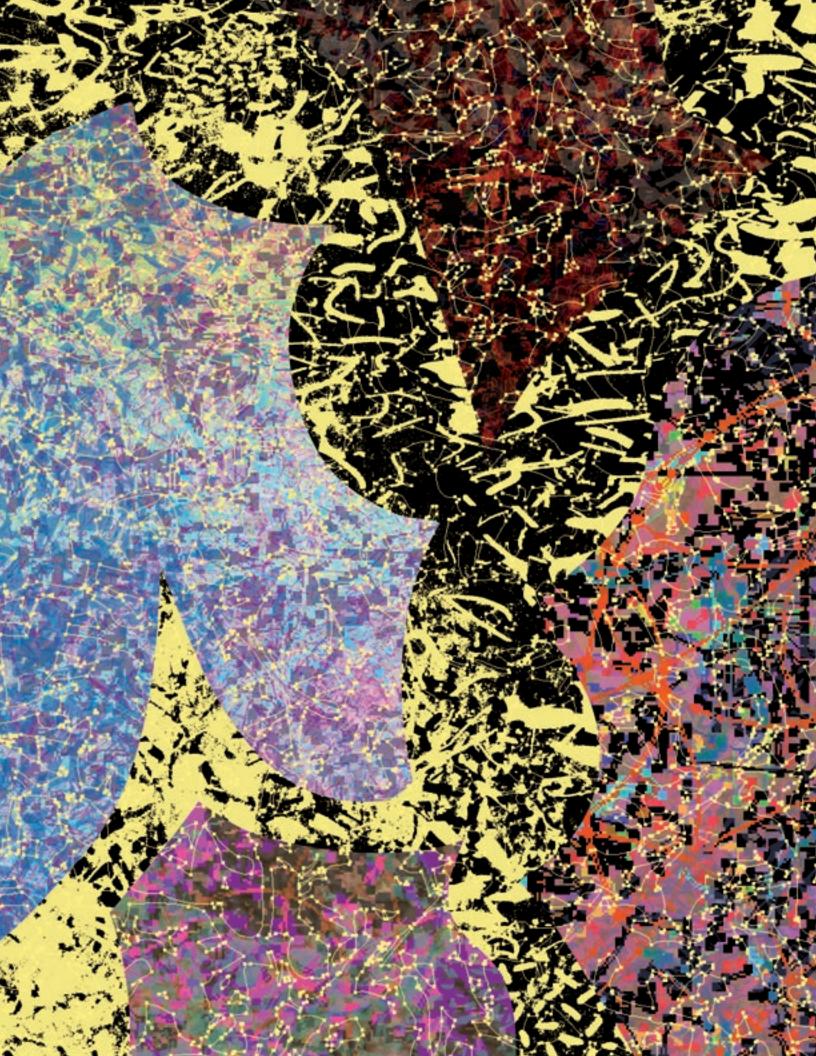
Zugleich erscheint es wichtig zu sein, dass der Künstler dem Kunstwerk etwas übergibt, was Nicolaus Cusanus schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts beschrieben hat ("De visione Dei / die Gottes-Schau"). Es geht um "eine innere Bewegung" (Bredekamp), die der Künstler in sein Werk zu integrieren habe. Dieses verborgene (weil nicht abgebildete) Momentum, soll das Bild befähigen, den Kontakt zu Gott (heute würde man sagen "zum Erhabenen") aufzunehmen. Das vom Künstler stammende Momentum (das wäre in etwa das, was ich hier als "Idealität" beschrieben habe) ist diejenige Energie ("potentia"), die dem Kunstwerk hilft, sich selbstständig zum Medium der Gottes-Erkenntnis zu formen.

Nach Cusanus nutzt das Kunstwerk die Energie der Idealität ("potentia"), um "die Kunst des Malers nachzuahmen", wodurch die so wichtige "innere Bewegung" entsteht ... also das im Kunstwerk lebende Wir, das sich dem Betrachter anbietet, um gemeinsam zum Dritten zu gelangen.

Nach Cusanus vollziehen sich aber noch weitere Akte der Nachahmung: Das innere Momentum ahmt die Unendlichkeit Gottes nach und zugleich auch die internen Möglichkeiten der Kunst. Die Eigen-Aktivität des Kunstwerks umfasst somit einige wichtige Aspekte (formuliert in der heutigen Sprache), die das Schaubild auf der nächsten Seite präzisiert.

Je intensiver der Künstler sein Leben als Idealität leben und als Dienen vollziehen kann, umso prägnanter und kraftvoller entwickelt sich das innere Momentum des Bildes.

Je aktiver dieses Momentum wird, umso "lebendiger wird die <u>Selbst-Tätigkeit des Werks</u>"



(Bredekamp), und umso kraftvoller konditioniert sich das Bild, d.h. umso besser gelingen die im nebenstehenden Schaubild beschriebenen intrinsischen Prozesse und Ereignisse.

Die Selbst-Tätigkeit des Kunstwerks war nach Bredekamp in den Frühzeiten der Kultur ein sehr bewusstes Phänomen. Später, mit dem Aufkommen von Logik und Rationalität, wurde diese Selbst-Tätigkeit negativ besetzt:

Der Blick des Bildes wurde als Blick-Gefahr gedeutet ... als magische Bedrohung.

Es gibt einen speziellen Mythos dafür ... der <u>Mythos der Medusa</u>. Er handelt von den Gorgonen. Sie sahen grauenerregend aus. Und ihr Blick hatte eine tödliche Kraft. Wer in ihre Augen schaute, wurde in Stein verwandelt.

DIE ERWEITERTE THEORIE DES INTRINSISCHEN BILD-AKTES

z.T. nach Nicolaus Cusanus

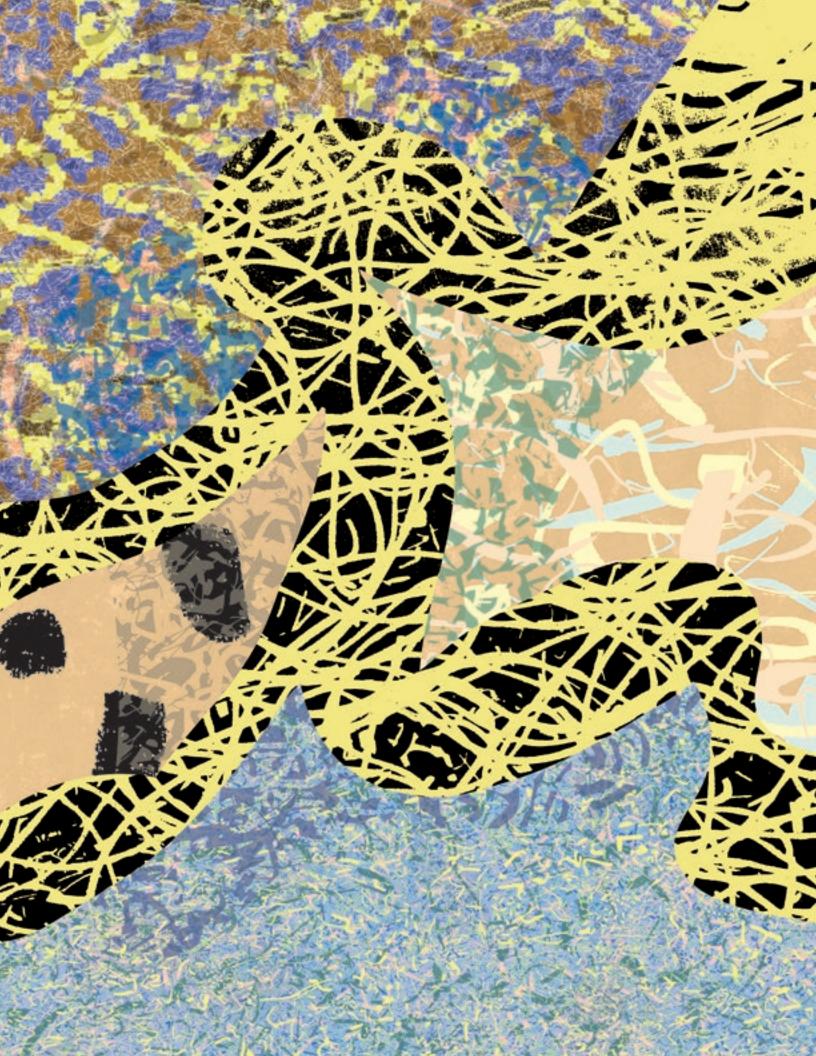
- Das innere Momentum des Bildes ahmt die Unerfahrbarkeit des Naguals (das Jetzt der Schöpfung) nach.
- Das innere Momentum wird vom Künstler in das Bild eingebracht, und zwar durch die von ihm gelebte Idealität.
- Das Bild befähigt sich dadurch, zum Vermittler des Erhabenen zu werden.
- Das Bild aktiviert das Überbewusstsein und das stille Wissen.
- Damit das Erhabene den Betrachter erreichen und ihm begegnen kann, ahmt das Bild die wirkungs-technischen Bedingungen der Kunst und der Ästhetik nach.

Das Bild kommuniziert ein "Wir", das als Angebot fungiert, um gemeinsam das Dritte erfahren zu können.

Die Wahrnehmung (Decodierung) des Bildes wird zum schöpferischen Akt.

Es findet Co-Evolution statt.

In der modernen Kunst-Szene wird das Thema "das Kunstwerk schaut Dich an" sorgfältig umgangen oder ausgeklammert. Und sicher ist ein Großteil der künstlerischen Konzepte, die darauf ausgerichtet sind, das eigentliche Bild (das stumme Tafelbild) zu überwinden (Video-Art / Inszenierungen / Installationen etc.), dadurch zu erklären. Je mehr sich die künstlerischen Ambitionen und Inhalte in die Sphäre der Kultur und der medialen Öffentlichkeit platzieren, umso konsequenter wird der angeblich "böse Blick" des Bildes überwunden, und umso weniger hört der Künstler die stille Forderung des Kunstwerks, die ihn auffordert, sein ganzes Leben als Idealität einzubringen ... als Keim für das Momentum des Bildes.



Im Grunde besteht die Selbst-Tätigkeit des Kunstwerks aus 2 Forderungen: Dem Künstler wird zugerufen: "Schenke mir Deine Idealität!" Und dem Betrachter des Bildes wird zugerufen: "Du musst Dein Leben ändern!"

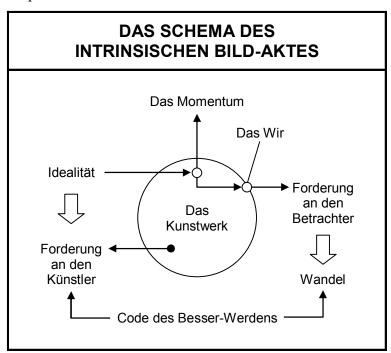
Der letzte Satz stammt von Rainer Maria Rilke. Es ist die letzte Zeile des Gedichts "Archaischer Torso Apollos". Rilke beschreibt in diesem Gedicht die fordernde Botschaft, die er in dem Torso, der im Jahre 1892 in Milet gefunden und wahrscheinlich im 5.v. Chr. angefertigt wurde, zu hören vermutete. Die in letzter Zeit reichlich oft zitierte Sentenz lautet:

"Denn da ist keine Stelle, die Dich nicht sieht. Du musst Dein Leben ändern."

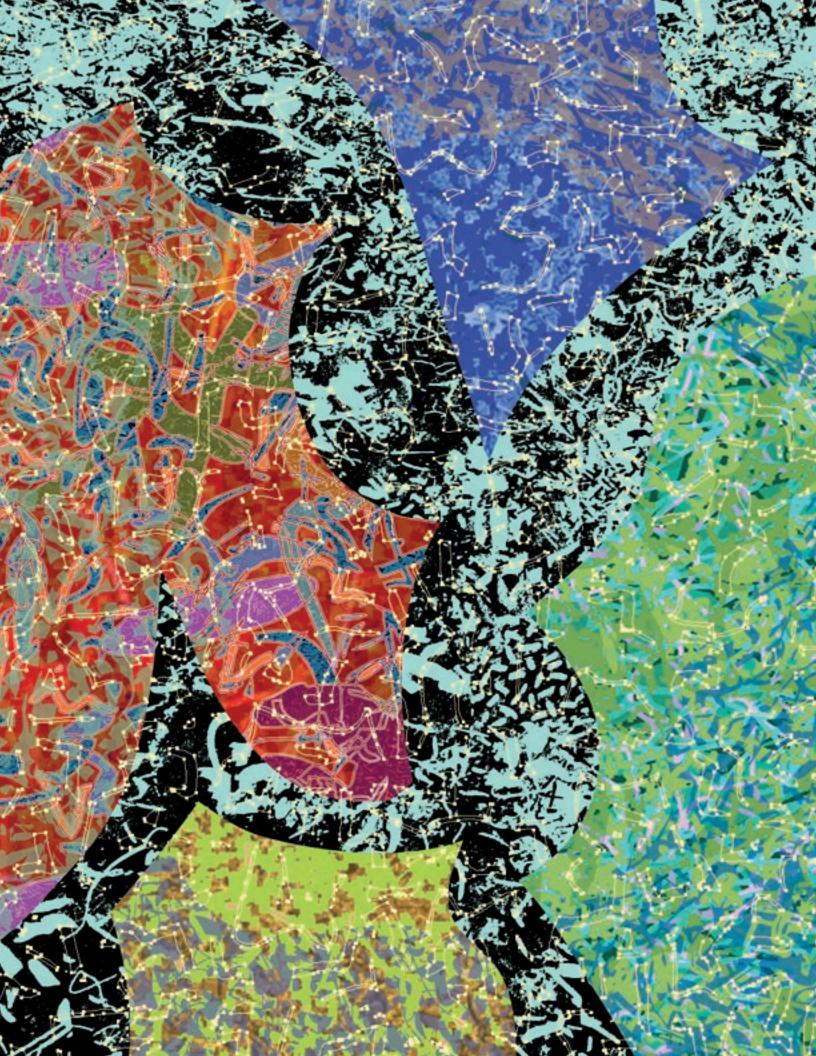
Der Torso, so schreibt Bredekamp, trägt in sich eine Kraft, die ihn befähigt und zugleich legitimiert, "dem Betrachter <u>das Gebot der Wandlung</u> aufzuerlegen". Das folgende Schaubild skizziert den soeben vorgetragenen Aspekt:

Idealität und Wandel ... also Künstler und Betrachter ... werden in diesem Modell durch etwas Gemeinsames, das verborgen ist, vereint ... das ist der Code des Besser-Werdens. Er ist immer dann relevant, wenn es um Co-Evolution geht.

Das obige Konzept eines intrinsischen Bild-Aktes geht davon aus, dass es die Aufgabe des Künstlers ist, das Momentum in das Kunstwerk einzubringen. Dieses Momentum wird dann später zum Wir

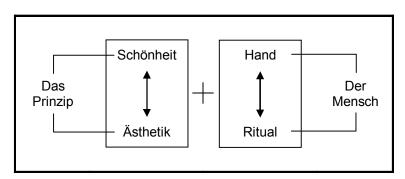


verwandelt. Diese Verwandlung vollbringt aber nicht der Künstler. Es geschieht im Bild und wird (im Kontext der transversalen Ästhetik) vom Bild selbst vollzogen. Das Bild wird, wenn man so will, zum <u>Mit-Gestalter</u>. Das ist ein magischer Prozess, der nicht immer gelingt. Cusanus hat auf diese magische Tätigkeit des Bildes explizit hingewiesen.



Mir persönlich ist noch nicht gänzlich klar, auf welcher Grundlage das Bild völlig eigeninitiativ beginnen kann, aus dem Momentum das Wir zu formen. So viel ich bisher weiß, könnte es mit der Interaktion von zwei Bereichen zu tun haben:

Bredekamp nennt dieses Wir eine "transitorische Kraft". Seiner Meinung nach ist diese Kraft nicht vom Betrachter abhängig, also vom "Blickenden", sondern vom Kunstwerk selbst. Ich selbst beschreibe das hier zugrunde liegende Phänomen wie folgt:

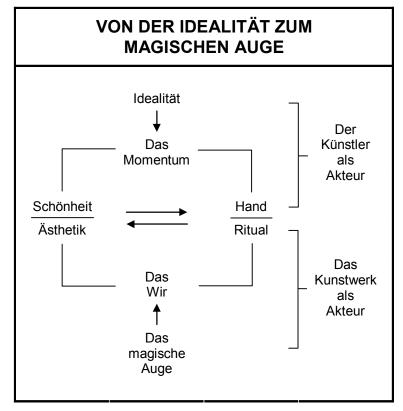


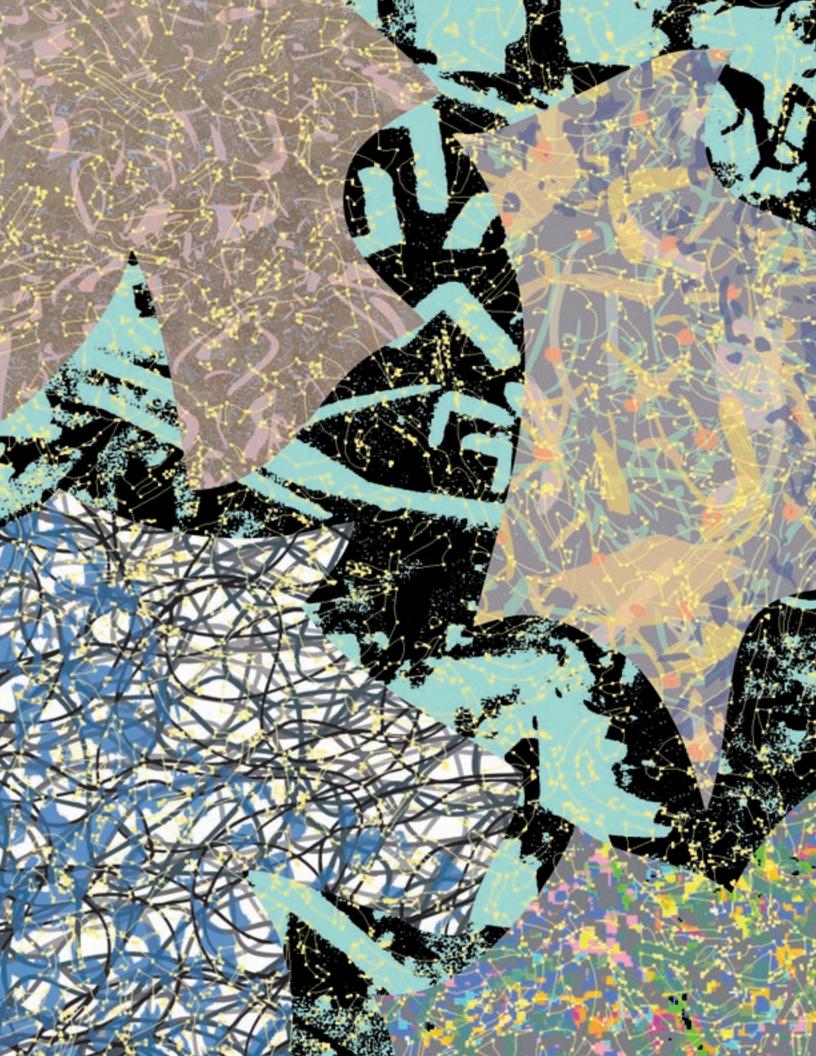
Aus dem Wir wird ein magisches Auge, das den Betrachter so anschaut, dass es zu einer doppelten Beobachtung kommt.

Wenn die Schönheit "pur" da ist, d.h. ohne die ritualisierende "Handarbeit" desjenigen

Menschen, der als Künstler das Momentum einbringt, passiert nicht viel. Die Schönheit bleibt steril ... optisch schön. Aber es entsteht kein Wir. Es formt sich kein "magisches Auge". Es entsteht keine "doppelte Beobachtung".

Das ist in extremer Form bei der Computer-Kunst der Fall. Aber fast immer auch bei der Video-Kunst. Und meistens auch bei der Foto-Kunst. Alle diese Kunst-Richtungen präsentieren oft eine eindeutig hohe Ästhetik. Aber es gibt keinen "Sog" zum Erhabenen, weil der Mensch fehlt, d.h. die Verbindung von Hand und Ritual.





Bei der Minimal Art (z.B. Donald Judd) hat man das Menschliche bis an die letzte Grenze "ausgedimmt", um den gewünschten "industrial look" zu bekommen. Das hat (fast immer) funktioniert, aber wenn das Ritual fehlt (z.B. indem man industriell gefertigte Massen-Gegenstände zur Kunst "erklärt" (siehe Duchamp / Warhol), wird das Wir so schwach, dass das Kunstwerk daraus kein magisches Auge formen kann. Das magische Auge wird dann in der Regel ersetzt durch die Meta-Ebene der kunsthistorischen Diskurse und durch die Aura von Galerien und Museen. Kurz:

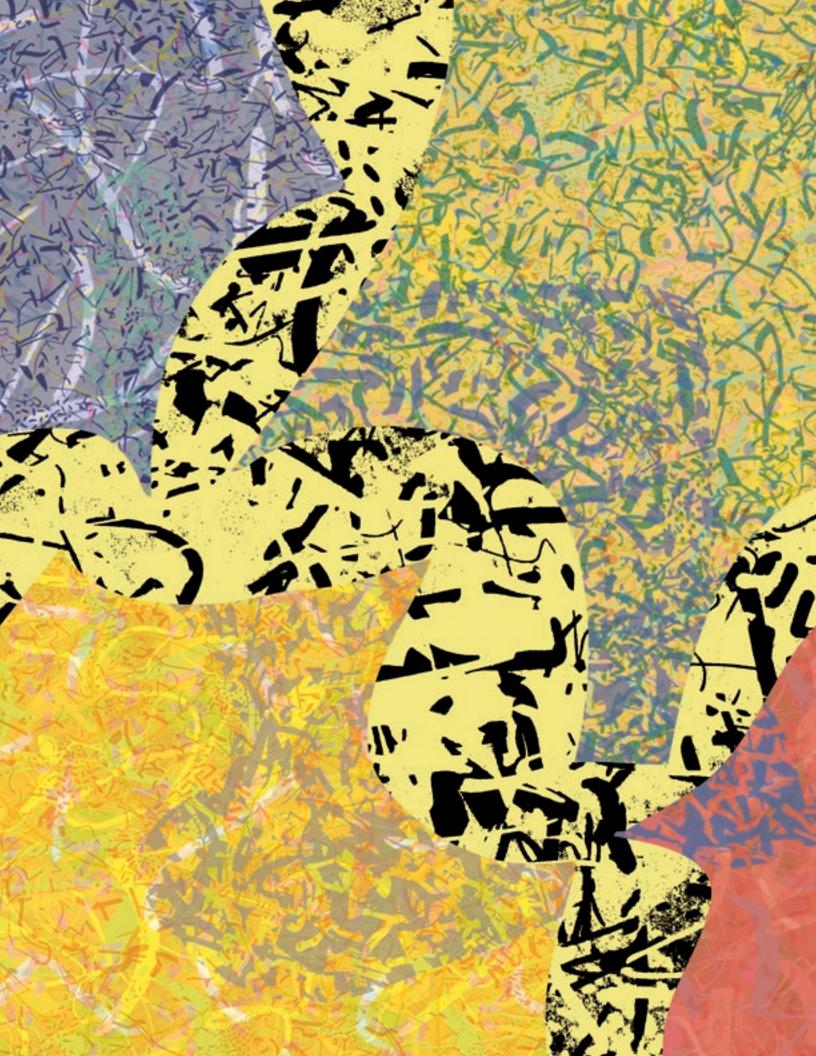
Das, was das Bild nicht hat, liefert die Theorie.

Hand und Ritual. Das kann beides sehr körperlich vollzogen werden: Dann ist die Hand ... wie z.B. bei der Kalligrafie ... nur sehr kurzzeitig (eruptiv) und sehr begrenzt (minimal) tätig (z.B. nur eine einzige Linie). Aber das Ritual, das sich damit verbindet, ist geistig sehr komplex (wie z.B. bei der Minimal Art) oder sehr meditativ-spirituell (wie bei der asiatischen Kalligrafie).

Wenn Schönheit und Hand und Ästhetik und Rituale in dem soeben beschriebenen Kontext interagieren, werden die Wahrscheinlichkeiten hergestellt für die Mit-Gestaltung, die das Kunstwerk autonom vollzieht. Aber ohne das vom Künstler kommende Momentum kann das Kunstwerk nicht beginnen, "sein Ding zu tun". Somit erkennen wir hier folgendes Modell (siehe das Schaubild auf Seite 142).

Nach meinen Beobachtungen kann der Künstler dem Kunstwerk bei der Herstellung des Wir und der Formung des "magischen Auges" helfen. Und zwar dadurch, dass er die Ästhetik, auf die er sich bezieht und die er realisiert, vom "reinen Geist" verlagert ... hin zum "reinen Jetzt".

DIE 5 AXIOME DER TRANSVERSALEN ÄSTHETIK Die gelebte Idealität 1 des Künstlers erzeugt das Momentum im Bild. Das Momentum*) erzeugt 2 das Wir ... das magische Auge des Bildes. Das magische Auge evoziert 3 die doppelte Beobachtung. Die doppelte Beobachtung 4 führt den Geist des Betrachters zum Erhabenen. Das Erhabene hilft dem Geist 5 des Beobachters, das Dritte zu empfangen ... als stilles Wissen. genauer gesagt, das Kunstwerk als Besitzer des Momentums



Daraus folgt, dass <u>die Wahl der Ästhetik</u> kein unwichtiges Neben-Thema darstellt, sondern ein wesentliches Element für die Steigerung der Wirksamkeit. Vielleicht lohnt es, an dieser Stelle die Axiome der transversalen Ästhetik vorzustellen (siehe das Schaubild auf Seite 144).

Der kritische Bereich entsteht zwischen den Stufen 1 und 2. Wie viel Idealität lebt der Künstler? Und wie vermag er seine Idealität in das Bild einzubringen? Meine eigenen Erfahrungen zeigen, dass <u>eine Art Siegel</u> hilfreich sein kann ... möglichst ein Siegel, das die formalen Qualitäten aufweist für eine Zentrierung. Ich persönlich benutze z.B. folgendes Siegel:

Eine Unterschrift oder eine normale Künstler-Signatur ist weniger hilfreich. Und auch der Titel des Bildes, den Künstler oft auf der Rückseite der Leinwand anbringen, bringt nicht sehr viel.

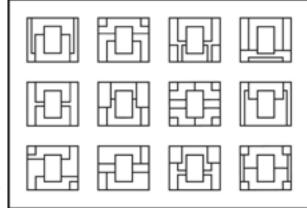
Das obige Siegel baut zwei Brücken auf: Erstens die Brücke zwischen der Idealität des

Künstlers (Momentum) und der Selbst-Tätigkeit des Bildes. Und Zweitens die Brücke zwischen dem Besitzer des Bildes und dem Macher des Bildes. Dieses Siegel fungiert als

BRIDGE OF WE.

Es gibt einen weiteren Bereich, dem man mit einem Siegel Unterstützung geben kann. Das ist der Übergang von der Stufe 3 zur Stufe 4. In der Praxis setze ich hierfür ein größeres Set von Siegeln ein:

Diese Siegel variieren in der Art, wie sie Energien zentrieren. Am besten stimmt man sie auf das konkrete Sujet des Bildes ab. In ihnen sammelt sich sowohl die eingebrachte Idealität (jetzt befreit von den persönlichen Spuren des Künstlers) wie auch "die autonome Arbeit" des Kunstwerks, d.h. das magische Auge ... also das, was der Betrachter als das Angesehen-Werden erlebt. Ich nenne diese Art von Siegel den





EVOCATION POINT.

Diese Art von Siegel ist für den Prozess der doppelten Beobachtung von Bedeutung. Somit erkennen wir in dem Konzept der Siegel eine wichtige Voraussetzung für den Weg des personalen Bewusstseins zum Dritten.

Ich bin sicher, dass man weitere und bessere Methoden finden kann, um die doppelte Beobachtung zu qualifizieren. Ein Teil der transversalen Konzepte, die zum Thema "Space" (Wahrnehmungs-Trance) gehören, könnten hier hilfreich sein. Wenn es der Optik des Bildes gelingt, dem Auge diese Art von Trance zu vermitteln, verzichtet das Bewusstsein der Person ein Stück weit darauf ... sozusagen freiwillig ..., die Welt beherrschen zu wollen durch Objektivierung.

Das ist ein wichtiger Aspekt für "das Ernten" des Dritten im personalen Bewusstsein. Das Dritte lässt sich niemals in die Kategorie der Objektivierung und in die Prozesse des Denkens integrieren:

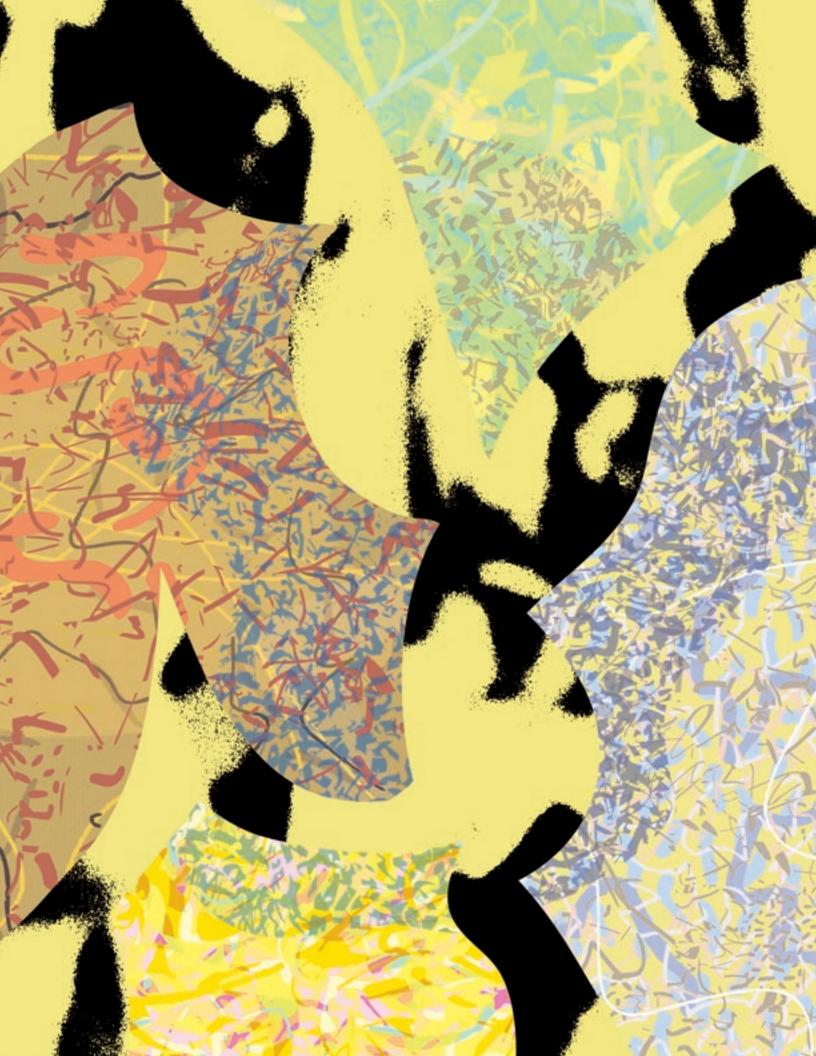
Das Dritte ist weder Sein noch Werden.

Es ist das Sowohl-und-als-Auch, das als ein "<u>Dazwischen</u>" existiert. Um es erfahren und "ernten" zu können, muss der Mind so weit wie möglich ebenfalls dieses "Dazwischen" werden. Und Space als Wahrnehmungs-Trance stellt dieses "Dazwischen" her.

Wie geht das? Das personale (bewusste) Bewusstsein bleibt beim Artefakt. Es versucht, Objektivierung zu betreiben. Wenn nun das Artefakt eine Space-Machine ist, gibt es nicht viel zu objektivieren. Das Bewusstsein objektiviert eine bewusste Banalität, bestehend aus schnellen Linien, die sich permanent brechen (Fraktale).

Durch das Anschauen einer offensichtlichen Banalität in Verbindung mit einer fraktalen Dynamik, die immerzu irgendwo anfängt ohne irgendwann ein Ende zu finden, gleitet das Schauen in seine eigene Trance hinein.

Dadurch kann sich das "Dazwischen" entfalten. Das objektivierende Bewusstsein wird schwächer und transparenter. Und dadurch kann sich das Bewusstsein als Etwas (sozusagen



Bewusstsein pur) nähern und sich vorsichtig in das normale Bewusstsein integrieren. Der Effekt:

Der personale Mind objektiviert in zarter Form die Objektivierung des unobjektivierbaren Bewusstseins als Etwas.

Wenn das geschieht, erlebt man

eine helle Trance.

Dann ist das Dazwischen da. Als Wirkung. Als Realität im Mind. Da nun aber das Dritte ebenfalls ein Dazwischen ist (zumindest können wir Menschen es nur so erleben), begegnen sich nun zwei Dazwischen. Und diese Begegnung ist das Entscheidende. Jetzt kann eine

Resonanz-Prägung

stattfinden. Die naguale, kosmische Form des Dazwischen beginnt, die tonale und personale Form des Dazwischen zu durchströmen ... zu prägen. Kurz:

Der Mind empfängt das Jetzt der Schöpfung.

Dabei bleibt der Mind in seinem Dazwischen. Durch seine Trance geschieht ein Schweben in dem Dazwischen. Das personale Bewusstsein kippt nicht zurück in das Objektivieren durch Denken und Reflexion. Es hält den Kontakt zum kosmischen Bewusstsein, dem Bewusstsein als Etwas. Und das tut ihm gut. Der Mind erlebt es als ein

coming home.

Während dieser Dazwischen-Status existent ist, geschieht ein Ereignis, das man wissenschaftlich wohl nie wird beobachten und analysieren können:

Es öffnet sich das Überbewusstsein.

Das stille Wissen fließt aus ... fließt hinein in den Gesamt-Organismus des Menschen.

Das stille Wissen trägt den Code des Besser-Werdens in sich. Es beeinflusst, wie schon Gottfried Wilhelm Leibniz im Anschluss an die intrinsische Bild-Theorie von Cusanus argumentiert hat, das Leben der Person, ohne dass die Person davon Kenntnis hat oder daran beteilt ist:



Es geschieht in der Person.

Nach Leibniz verbirgt sich hier die transitorische Kraft, basierend auf dem, was er die

"petites perceptions"

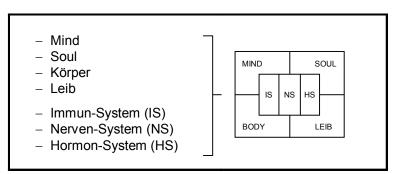
genannt hat:

Es hat Einfluss auf die Person, ohne dass die Person es bemerkt.

Es ist wirksam in der Person, weil die Person nicht beteiligt ist.

Das stille Wissen beeinflusst alle Sektoren des Gesamt-Organismus:

Das Dritte wird zum Organisator des stillen Wissens. Das stille Wissen entsteht durch die Co-Evolution von zwei Beteiligten:

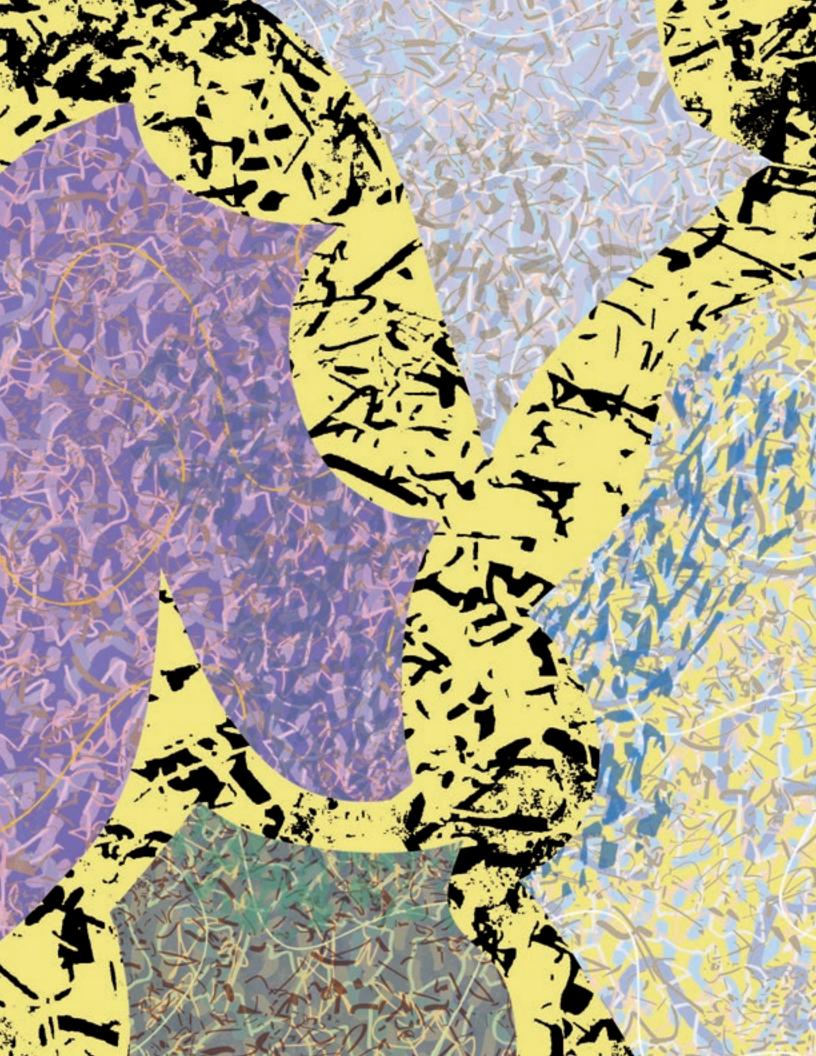


Die freie, schöpferische Zeit vereint sich als Jetzt der Schöpfung mit dem Leben der Person im Jetzt des Zeitpfeils.

Das, was das Kunstwerk in diesem Kontext vollbringen kann, ist folgendes:

Das Kunstwerk kann sich als materialisierte Schöpfung zu demjenigen "Dazwischen" formen, das für den Betrachter zu einem Instrument wird, durch das er den Vollzug von Co-Evolution erleben kann.

Der Künstler schenkt seinem Kunstwerk das Momentum. Dieses Momentum befähigt das Kunstwerk dazu, dieses Momentum zum magischen Auge zu formen. Das magische Auge ruft die schöpferische Zeit, die man als das Erhabene erlebt. Das magische Auge organisiert die doppelte Beobachtung in dem Erscheinen des Erhabenen. Der Geist des Beobachters kann



sich dadurch mit der schöpferischen Zeit vereinen. Die schöpferische Zeit will sich selbst sehen können (die Selbst-Transzendenz der Zeit / siehe Michael Theunissen). So schauen sich auf einer höheren Ebene zwei Suchende an: die schöpferische Zeit sucht ihre Schöpfung im Sehen ihrer Geschöpfe. Die Geschöpfe suchen die <u>Herkunft ihrer Zukunft</u> in dem Sehen der freien, schöpferischen Zeit. Auf dieser Basis geschieht Co-Evolution.

Eine Ebene tiefer sucht der Betrachter "irgendetwas Wichtiges" in den Kunstwerken. Und zugleich sucht das magische Auge (das Wir), das in einigen Kunstwerken lebendig ist, den Betrachter. Auf dieser Basis vermittelt sich das stille Wissen.

Das, was beide Ebenen miteinander verbindet, ist das Dritte. Das folgende Schaubild versucht

das zu beschreiben:

Das Dritte war von Cusanus als "Gottes-Schau" bezeichnet worden. Das Göttliche in den Menschen vereint sich mit dem Göttlichen in der Schöpfung.

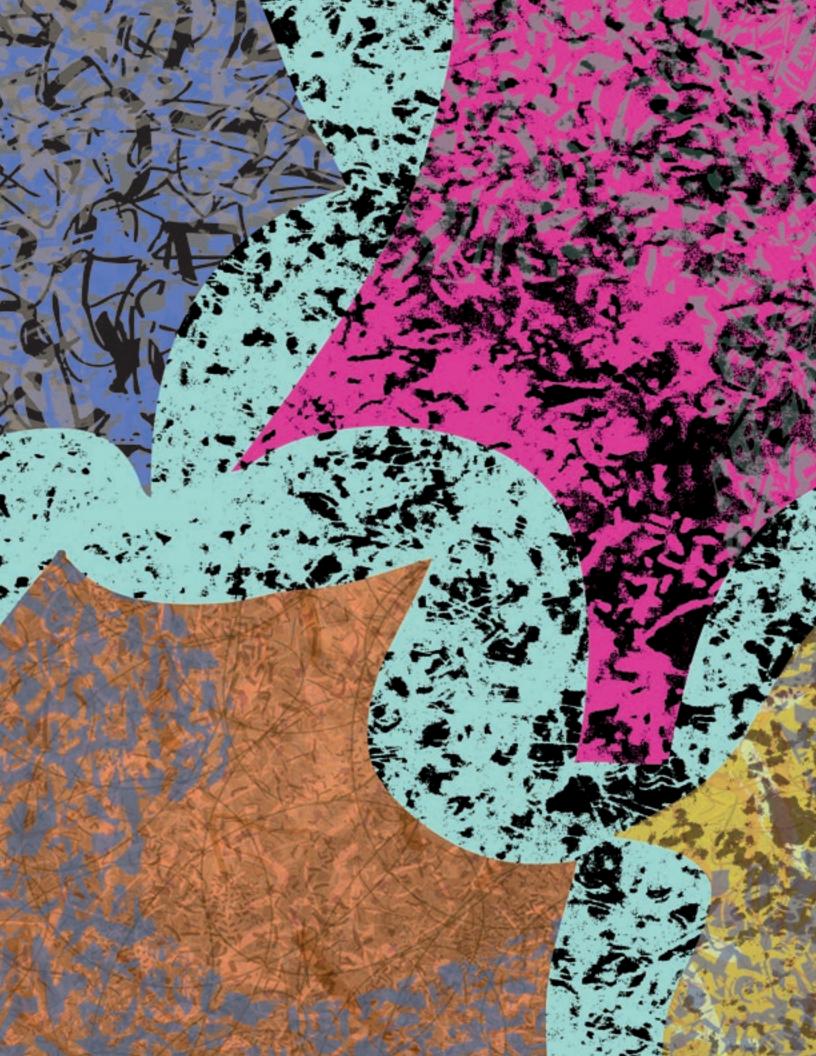
In der modernen Kunst sind die Konzepte der intrinsischen Bild-Akte weitestgehend unbekannt, oder sie werden ignoriert. Zwar hat Theodor W. Adorno 1958/59 noch einmal versucht, innerhalb seiner Vorlesungen das Kunstwerk zu öffnen ... zu öffnen für ein Lebendig-Sein des Kunstwerks, aber es ist ihm nicht gelungen. Der Mainstream lief in eine andere Richtung:

Das Kunstwerk als Bühne für die Kreativität des Künstlers.

Adorno argumentierte, dass ein Kunstwerk nicht unmittelbar auf den Betrachter ausgerichtet sei, vielmehr sei es "in sich ein

DAS DRITTE ALS ELEMENT **DER KUNST** doppelte Beobachtung Kunstwerk Betrachter Das Das magische stille Wissen Auge Das Dritte Die Der schöpferische personale Zeit Zeitpfeil Co-Evolution

Kraftfeld", das "unter den Augen gewissermaßen lebendig wird". Adorno weiter: Würden die Betrachter der Bilder erkennen, dass in einem Artefakt ein selbsttätiges Leben existent sein



kann, würden sie sich dem Leben gegenüber anders verhalten. Sie würden das erleben, was Hegel als "Magie" und als "Geheimnisse ihres Zaubers" beschrieben hat. Bredekamp beschreibt es wie folgt:

"Ohne die intrinsische Formkraft des Bildes fehlt dem Menschen das Gegenüber, das ihm die distanzierte Reflexion seiner selbst ermöglicht."

Wenn sich der Mensch besser erkennen und dadurch verbessern möchte, braucht er Bilder, die als Kunstwerke für den Vollzug von Co-Evolution agieren ... aufgeladen von allen Beteiligten:

Künstler Artefakt Schöpfung Betrachter

Zwischen den Kunstwerken und den sie "benutzenden" Betrachtern entstehen, wie Varela, Thompson und Rosch ("The Embodied Mind" / Cambridge / Mass. 1991) betonen,

"Wahrnehmungs-Resonanzen",

die für die Selbst-Steuerung der Menschen im Sinne ihrer eigenen Evolution wichtig sind. Aus dieser Sicht können Kunstwerke effiziente Evolutions-Strategien sein. In ihrer höchsten Qualität ermöglichen sie die bereits beschriebene Co-Evolution und die "Ausschüttung" des stillen Wissens. Das bedeutet, dass sie Instrumente für die

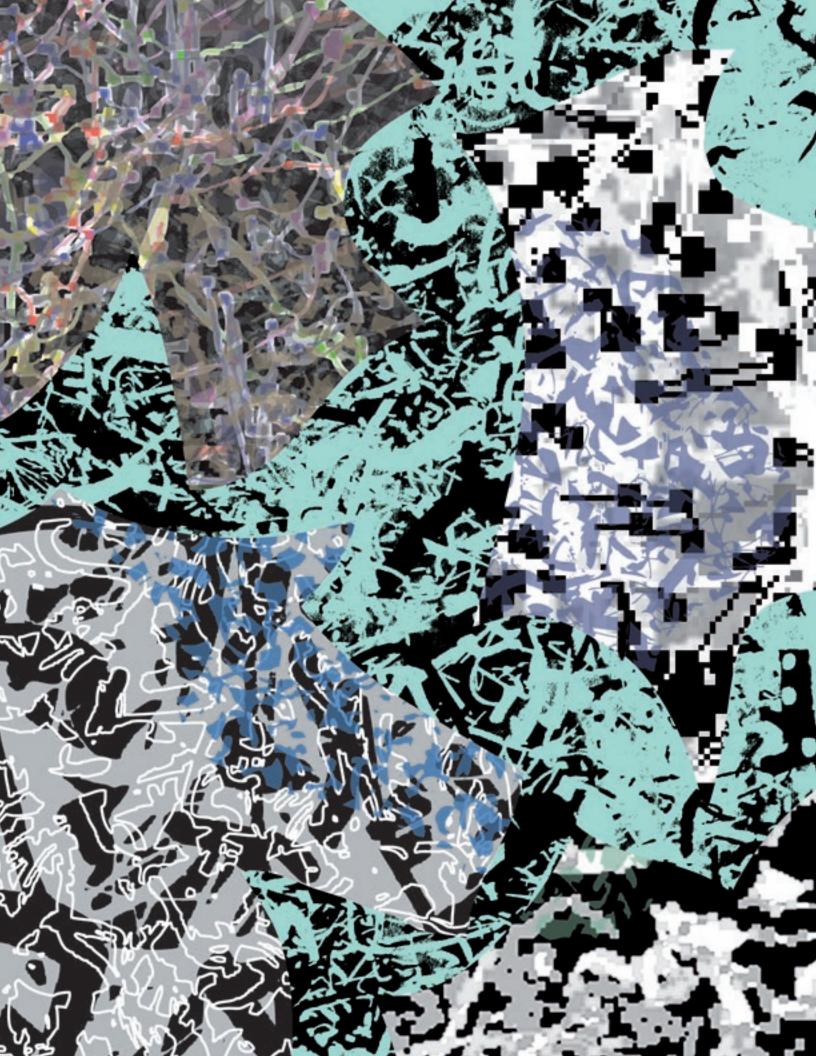
Inclusive Fitness

sind: Sie verbessern die Evolutions-Intelligenz der Menschheit. Das bedeutet: Die Menschen bekommen ein Wissen (besser gesagt eine "Vor-Ahmung"), das sie eigentlich noch nicht wissen können:

Sie übersteigen sich selbst.

Hier zeigt sich eine potenziell enorme Wichtigkeit der Kunstwerke. Sie sind sicher mehr als nur Zimmerschmuck (Dekoration) und auch mehr als nur Geld-Anlage. Aber es ist gerade diese Wichtigkeit, die partielle Probleme mit sich bringt. Es gibt z.B. <u>die Angst des Künstlers</u> vor den Forderungen des Kunstwerks. Es wird Idealität gefordert. Und es gibt <u>die Angst des Betrachters</u> vor dem Ruf des Erhabenen.

Diese beiden Ängste sind nicht "offiziell" und schon gar nicht "öffentlich". Es sind eher die



subkutanen Ängste des sozialen Selbst, das sich, wie ich bereits beschrieben habe, davor fürchtet, aufgelöst zu werden. Das folgende Schaubild beschreibt die zwei Ängste:

Nach meinen Beobachtungen könnte es vielleicht so sein: Je intensiver das Wir im Bild aktiv ist ... als magisches Auge umso mehr verstört das Bild bei der ersten Begegnung. Diejenigen, die mit so einem Bild konfrontiert werden. lehnen es meistens mit der Bemerkung ab: "Mir gefallen die Farben nicht." In Wirklichkeit dürfte es aber so sein, dass das soziale Selbst (unser angebliches Ich) blitzschnell die Wahrnehmung manipuliert. Es gibt nur wenige Menschen, die in der Lage sind, den stattfindenden inneren Kampf zu erkennen: Es kämpft das soziale Selbst gegen seinen eigenen Wunsch, "seine Heimat" finden



zu wollen. Diejenigen, die diesen Konflikt latent ahnen, sagen häufig: "Das Bild macht mir irgendwie Angst!" Wenn man dann weiter diskutiert, erfährt man manchmal von der Person: "Eigentlich liebe ich das Bild ... ich weiß nicht warum!"

Ich kenne einige Fälle, bei denen das zuerst heftig abgelehnte Bild die Chance hatte, einige Monate in der Wohnung der Person bleiben zu dürfen ... sozusagen zur Probe. Fast immer geschah dabei etwas Faszinierendes: Das Bild wurde recht schnell und auch sehr eindeutig "immer sympathischer". Das bedeutet, dass das stille Wissen seinen Einfluss hat ausüben können. Interessant war folgender Fall: Die Person lehnte das Bild spontan komplett ab ("furchtbar!"). Einige Monate später fand sie das Bild persönlich ganz wichtig. Aber sie sagte auch: "Die Farben mag ich auch heute noch nicht." Auf die Frage, ob wir das Bild nicht mit einem anderen tauschen sollten, kam ein resolutes "Nein". Und weiter: "Das ist absolut mein Bild!"

Immer, wenn sich das soziale Selbst mit dem heiligen Ich arrangieren kann, gibt es dieses "das Bild ist jetzt ein Teil von mir geworden". Dieses Arrangieren geschieht durch das Wir und durch das Dritte, das man im stillen Wissen empfängt.

Auf der Seite der herstellenden Künstler gibt es eine andere Angst. Und oft auch eine heftige Ablehnung, und zwar dann, wenn das Kunstwerk eine Forderung offenbart. Der "normale"



Künstler (wer immer das auch sein mag) will nicht, dass das von ihm zu erschaffende Kunstwerk über ihn urteilt. Er will nicht, dass über ihn gerichtet wird. Er kann akzeptieren, dass der Markt über sein Werk urteilt. Aber er erlebt das Werk, das er anfertigt, als von ihm abhängig. Er will nicht, dass das Werk einen Eigen-Willen entwickelt, aus dem heraus Forderungen entstehen, die in die Richtung von "Leben und Idealität" zielen. Er will nicht verpflichtet werden.

Aus dieser Sicht kann vielleicht auch der seit einigen Jahrzehnten laufende Trend verständlich werden ... der Trend, der die künstlerische Kreativität (Originalität) mit der <u>Medien-Kultur</u> verbindet. Wie Dieter Daniels ("Kunst als Sendung", München 2002) schreibt, entwickeln sich immer mehr Wechselwirkungen zwischen der Seite "Kultur und Medien" und der Seite "Künstler und Artefakte".

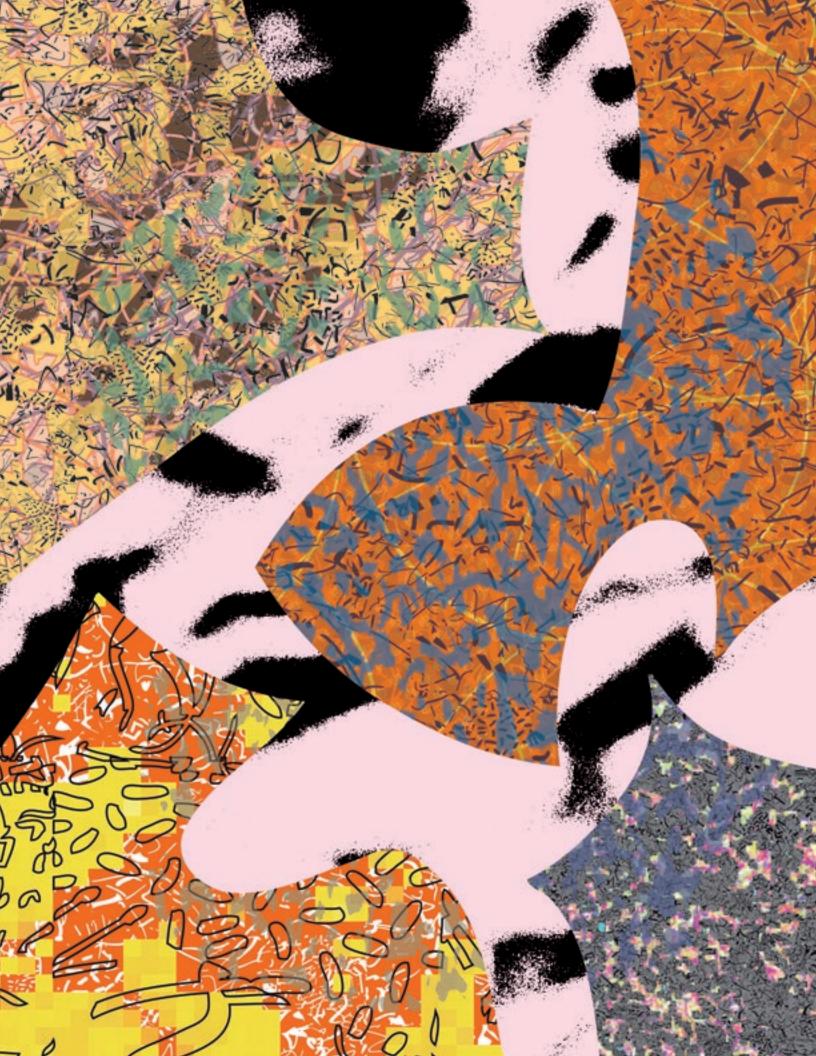
Daniels beschreibt, dass die Kunst schon seit der französischen Revolution begonnen habe, die jeweils aktuellen <u>medialen Innovationen</u> in sich aufzusaugen. Für eine lange Zeit dienten medien-technische Fortschritte als <u>Stimulanz für die Künstler</u> ... als Anregungen für neue Themen und Techniken sowie Stile.

Neu ist seit einiger Zeit, dass Künstler die Medien selbst "sozusagen zur Leinwand" machen. Die medialen Neuerungen werden zu den Inhalten und Instrumenten der Kunst. Das Neue regt nicht mehr an. Das Neue wird zum elementaren Bestandteil der Kunst, so wie sich z.B. derzeit gerade eine Internet-Kunst entwickelt:

Die Medien werden zur Substanz der Kunst.

Daniels sieht meiner Meinung nach richtig, dass hier zwei Stränge relevant sind: Erstens die technische Entwicklung der Medien, die kraftvoll dafür sorgt, dass die Welt der Bilder immer stärker <u>technisiert und digitalisiert</u> wird. Zweitens die Veränderung des inneren Leit-Paradigmas der Kunst, wobei Daniels meint, dass sich der Kunst-Fokus verlagert habe, und zwar zur Sendung. Kunst will nicht mehr dem Individuum (und seiner emotionalen Erbauung) dienen, sondern der Kultur. Und dazu muss sie "auf Sendung gehen".

Wenn Kunst dem <u>Leitbild der Sendung</u> folgt, muss sie in die Medien gehen, muss sie Simultanität, Vernetzung und auch so etwas wie Zielgruppen-Marketing betreiben. Dadurch, so argumentiert Daniels, werden Medien mehr und mehr zur "<u>Substitution für Kunst</u>". Daraus



folgt, dass die ehemals zur Kunst gehörenden Motive (wie z.B. <u>Utopie und Weltveränderung</u>) sich vollkommen in die Medien-Technologie integrieren. Daraus ergibt sich folgende These:

Wenn die Medien die Welt so deutlich verändern, muss eine Kunst, die die Welt verändern will, zur Medien-Kunst werden.

Wer kraftvolle Interventionen will, muss seine Kunst in die Medien-Wirklichkeit hineintragen. Die Funktion des Künstlers findet hier neue Felder und Ziele:

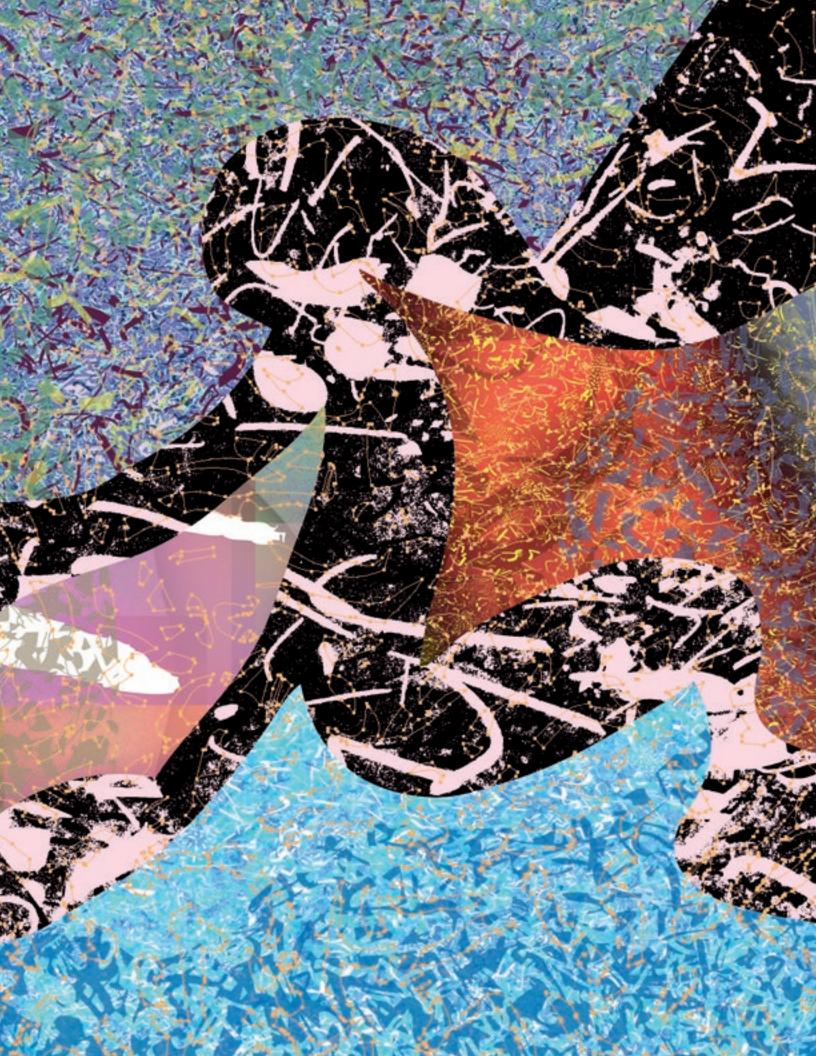
Nur das, was durch Originalität einen hohen Nachrichten-Wert erhält, kann zur Sendung werden.

Wie der Philosoph Robert Pfaller ("Die Illusion der Anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur", Frankfurt 2002) geschrieben hat, schaukelt sich dadurch eine Ideologie hoch, die er zu den "Irrtümern der Kunst" zählt: die <u>Ideologie der Interaktivität</u>. Pfaller meint, dass Interaktivität zwar eine der starken Antriebs-Kräfte der Medien-Kultur geworden sei (besonders durch den wachsenden Einfluss des Internet), dass aber gerade Interaktivität "hemmend auf die künstlerische Praxis einwirkt". Für Pfaller ist Interaktivität weder etwas "genuin Demokratisches" noch sei es "eine Lust-Quelle".

Zwar gäbe es innerhalb der Medien-Kunst den starken Trend zum Interaktiven, aber es sei nicht bewiesen, dass die Menschen tatsächlich daran interessiert seien, "an dem Kunstwerk das zu sehen, was sie zu ihm beigetragen haben".

Pfaller betont, dass durch diese Ideologie "narzisstische Vorstellungen" aufgebaut werden im Bezug darauf, wie Menschen den Umgang mit Kunst zu gestalten haben. Man macht die Betrachter in einem falschen Kontext zu "Mittätern".

Bei dem intrinsischen Modell gibt es die doppelte Beobachtung zum Zwecke der Begegnung mit dem Erhabenen. Bei dem Modell der Medien-Kunst wird das Gemeinsame zu einem Weg, den Richard Sennett als "Tyrannei der Intimität" bezeichnet hat: Die Kunst vermittelt ein falsches Wir ... ein Wir, das den Geist des Menschen nicht zum Dritten führt, sondern ein Wir, das den Ängsten des sozialen Selbst entgegen kommt ... ein Wir, das dem sozialen Selbst



zuruft, dass es nicht "in Gefahr" sei ... ein Wir, das dem sozialen Selbst hilft, sich gegen das Erhabene abzuschotten. Dadurch, so argumentiert Pfaller,

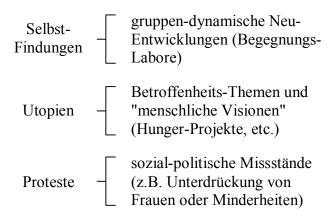
"entlässt man das Kunstwerk aus der Verantwortung, ein gutes Kunstwerk zu sein."

Meiner Meinung nach scheint es vielen Künstlern nicht unangenehm zu sein (zumindest unbewusst), dass der Trend so deutlich zur Medien-Kunst läuft und mit ihr zur Ideologie der Interaktivität.

Je konsequenter sich nämlich die Kunst in Medien-Kunst verwandelt, umso deutlicher löst sich der Eigen-Wille des Bildes auf, und dadurch erlischt die Angst des Künstlers vor den Forderungen des Bildes. Anders gesagt:

Interaktivität statt Idealität.

In der transversalen Ästhetik gibt es auch eine Interaktivität. Aber die vollzieht sich anders. Bei der medial-basierten Interaktivität ist es die Kultur, die sowohl den Aktions-Rahmen wie auch in der Regel die Themen vorgibt. Diese Interaktivität funktioniert deshalb am besten in folgenden Themen-Feldern:



Das, was Kunstwerke in diesem Kontext leisten, soll "gut für alle Menschen sein" ... es existiert also ein <u>altruistischer Anspruch</u>. Im Vergleich dazu scheint die transversale Ästhetik



- egozentrisch / privatistisch / narzisstisch
- irrelevant / schöngeistig / abgehoben

Das Credo der Medien-Kunst beruht auf dem Glauben, dass die Mit-Gestaltung "der großen Kultur" durch den Künstler letztlich (über die Feedback-Schleife) im singulären Bewusstsein der Person etwas Positives bewirken könne.

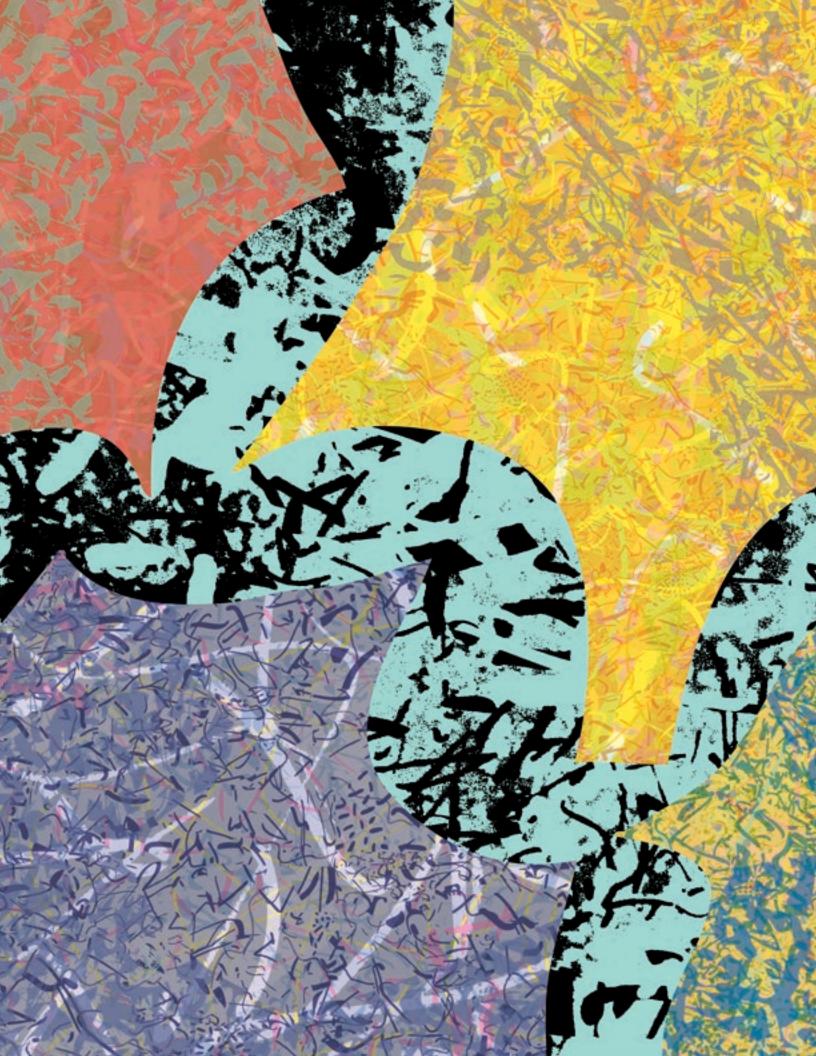
Das mag theoretisch so sein. Aber meistens sind es nicht die künstlerischen Inszenierungen, die das menschliche Verhalten verändern, sondern die simplen Nachrichten über "menschliche Sauereien" und "politische Unterdrückungen". Im Zweifel bewirken Bild-Zeitung und Tagesschau mehr als die Künstler.

Allerdings kann man auch sehen, wie wenig selbst seriöse Nachrichten ausrichten können. Seit Jahrzehnten berichten die Medien z.B. über das Wachsen der Hunger-Krise auf unserer Erde. Getan wird so gut wie gar nichts. Es gibt zwar immer wieder erfolgreiche Spenden-Aktionen, aber es gibt auch das stumme Diktum: "Eure Armut ist Euer Problem!"

Wenn sich Verhalten ... insbesondere kollektives Verhalten ... ändern soll, braucht es <u>zuvor</u> eine adäquate Veränderung in den singulären Bewusstseinen der vielen Menschen. Wenn sich das kollektive Verhalten hochschwingen soll auf ein höheres Niveau der Menschlichkeit, braucht es das Aufblühen des Codes des Besser-Werdens und die Verankerung der Idealität (All-Liebe / Freiheit) in den vielen Bewusstseinen der Personen.

Es gibt kaum ein anderes Instrument der menschlichen Natur und Kultur, das so kraftvoll das Bewusstsein prägen kann, wie Kunst. Es ist das Wesen der Kunst, dann am stärksten zu wirken, wenn sie weitestgehend bei sich bleibt oder ganz in sich hineingeht:

- Kunst kann der Vermittler des Erhabenen sein ... der Führer zur Idealität.
- Wenn das Erhabene das Bewusstsein der Person prägt (als stilles Wissen), entsteht die Wahrscheinlichkeit für das Besser-Werden.
- Wenn das in Millionen Bewusstseinen geschieht, wandert diese Wahrscheinlichkeit zur Grenze ... zur Grenze ihrer Realisierung. Was dann geschieht, liegt außerhalb der Funktion von Kunst.
- So entstehen sanfte Revolutionen, die nicht die Dynamik von Revolutionen aufweisen.



Als Formel:

Kunst produziert Wahrscheinlichkeit durch Idealität.

Wer Wahrscheinlichkeiten herstellen kann, vollzieht einen schöpferischen (kreativen) Aspekt:

Wer Wahrscheinlichkeiten im Bewusstsein herstellen kann, ist ein Künstler.

Wahrscheinlichkeit ist <u>Zärtlichkeit zur Zeit</u>. Wahrscheinlichkeit erscheint als ein Gemeinsames (ein Drittes) ... gemeinsam hergestellt von der freien, schöpferischen Zeit und dem Jetzt der visuellen Zeit.

Kunst hat die Aufgabe, den Rohstoff "Zeit" zu gestalten. Wenn man das in all den vielen Trends zur "medialen Sendung" und zur kulturellen "Event-Inszenierung" vergisst, wird die Kunst schwächer. Sie verliert nicht nur ihre Funktion und Aufgabe. Sie verliert ihre Seele ... ihre Wirkung.

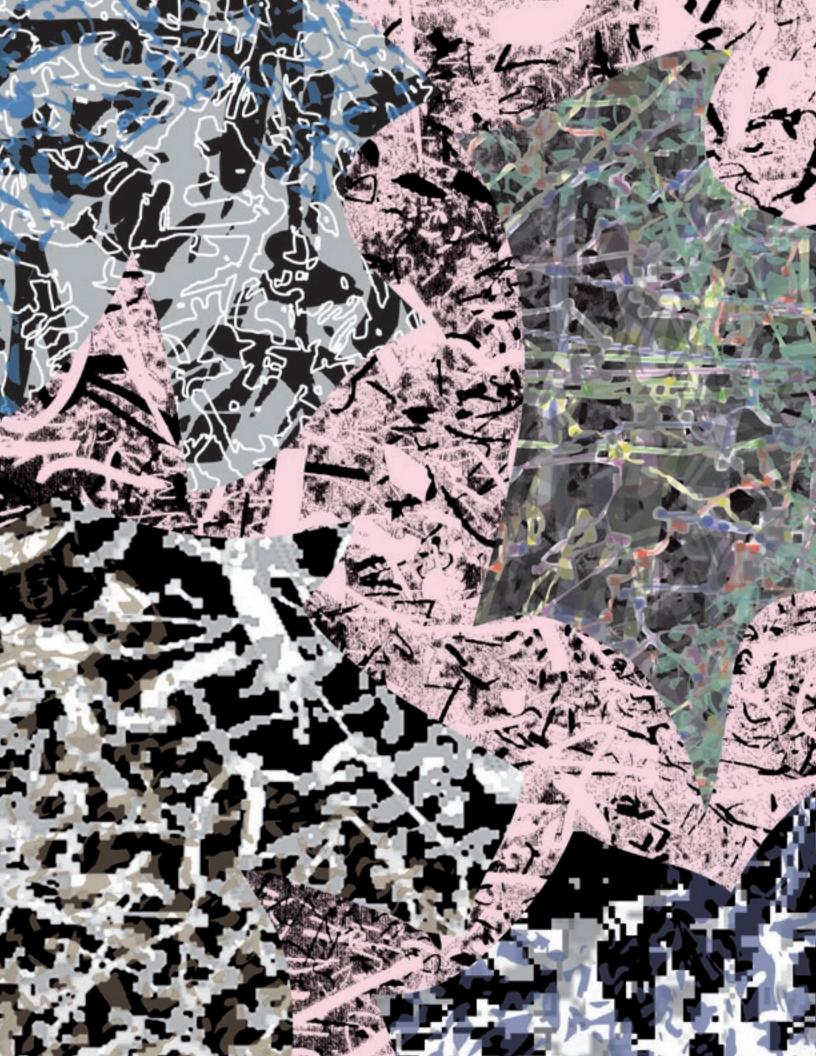
Aus dieser Sicht ist die Wieder-Entdeckung des Wir ein Kunst-Akt, und die Neu-Bewertung der doppelten Beobachtung (magisches Auge), wie sie von Bredekamp vorangetrieben worden ist, ein brisantes Thema, sozusagen ein <u>Rettungs-Versuch für die Kunst</u>.

Es geht nicht ohne das Wir. Wer die Welt durch Kunst verbessern will (und sei es auch nur minimal), wird sich bemühen müssen,

das Schielen aufzugeben.

Ich nenne es "Schielen", weil der Künstler sich zwar scheinbar nur auf den Betrachter einstellt, aber insgeheim verstärkt an die Kunst-Kritiker, Kuratoren, Museums-Direktoren etc. denkt. Er will die Wirkung "von außen" (= Kultur). Er will weniger die Wirkung "von innen" (= das singuläre Bewusstsein der Person).

Aber es gilt: Das Wir muss vom Künstler in das Bild eingebracht werden. Dieses erste Wir kommt vom Künstler. Nur er kann es erzeugen. Die Kultur kann dieses Wir nicht herstellen.



Und die Reputation eines Künstlers, d.h. sein Popularitäts-Ranking in der Szene, kann dieses Wir auch nicht ersetzen.

Es ist dieses erste Wir, das vom Kunstwerk aufgenommen wird. Es ist von entscheidender Bedeutung, weil es anschließend autonom so verarbeitet wird, dass daraus das magische Auge entsteht, wodurch dann die doppelte Beobachtung erweckt werden kann:

Die Selbst-Transzendenz der schöpferischen Zeit schaut in die Wahrnehmung des Betrachters.

Die Latenz der schöpferischen Zeit, die in jedem Menschen lebendig ist, schaut in die Wahrnehmung der schöpferischen Zeit.

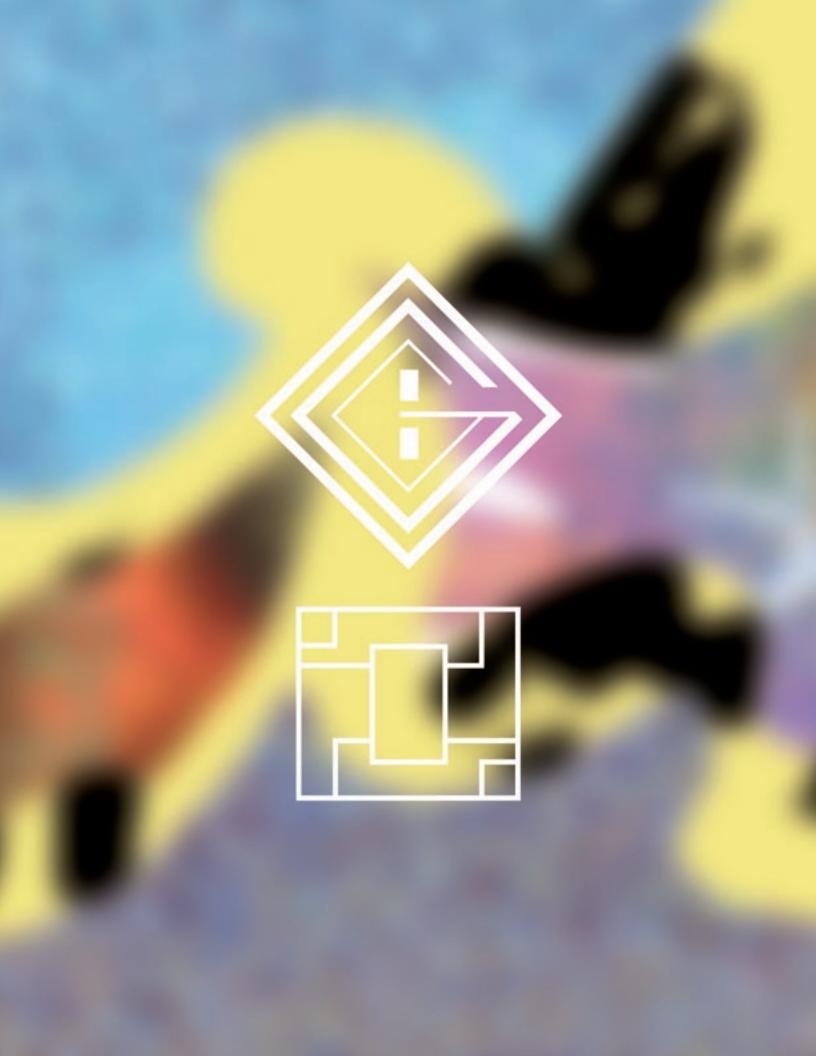
Zwei Wahrnehmungen begegnen und vereinen sich zu einem weiteren, höheren Wir. Dieses zweite Wir wird getragen vom <u>Jetzt der visuellen Zeit</u>.

Dieses Jetzt der visuellen Zeit gestaltbar zu machen, ist die Aufgabe der transversalen Ästhetik mit ihrem Leit-Kriterium des <u>reinen Jetzt</u>.

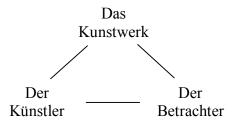
Der Rezipient ist in diesem Geschehen von großer Wichtigkeit. Er bringt sein Leben ein, d.h. die Latenz der schöpferischen Zeit, die ihn lebendig macht. Und wenn er ein Kunstwerk betrachtet, verbindet er sein persönliches Jetzt der mentalen Zeit mit dem Artefakt.

Wenn aber das Artefakt kein Wir in sich trägt, bricht der Prozess zusammen. Das Bild mag dem Betrachter zwar gefallen (Farben, Formen, Inhalt, etc.), aber es geschieht trotzdem nicht das, was Kunst eigentlich kann:

- das Rufen des Plötzlichen
- das Erscheinen des Erhabenen im Plötzlichen
- die Öffnung des Überbewusstseins durch das Erhabene
- der Empfang des stillen Wissens als Wahrscheinlichkeit für das Besser-Werden.



Es ist wichtig zu sehen, dass ein Großteil dieser Effekte auch vom Kunstwerk erzeugt wird. Das Kunstwerk ist ... aus der hier vorgestellten Sicht eines intrinsischen Kunst-Aktes ... ein eigen-aktiver Agent. Das Kunstwerk ist also <u>keine passive Materie</u>, die etwas repräsentiert, was man "Kunst" nennt. Im Gegenteil. Das Kunstwerk ist eine eigen-aktive Materie, in der etwas geschieht, was nur gemeinsam vom Künstler und vom Betrachter verursacht und gelenkt wird. Damit ergibt sich folgendes Bild:



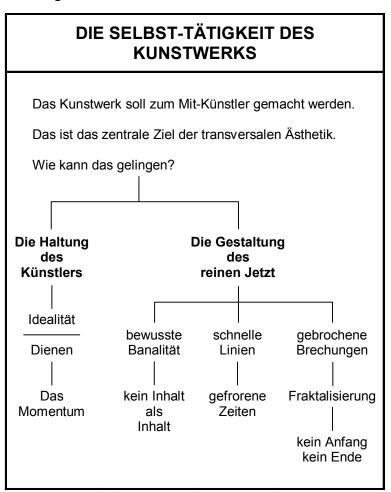
Alle drei sind aktive Macher. Alle drei organisieren sie zusammen das soeben beschriebene

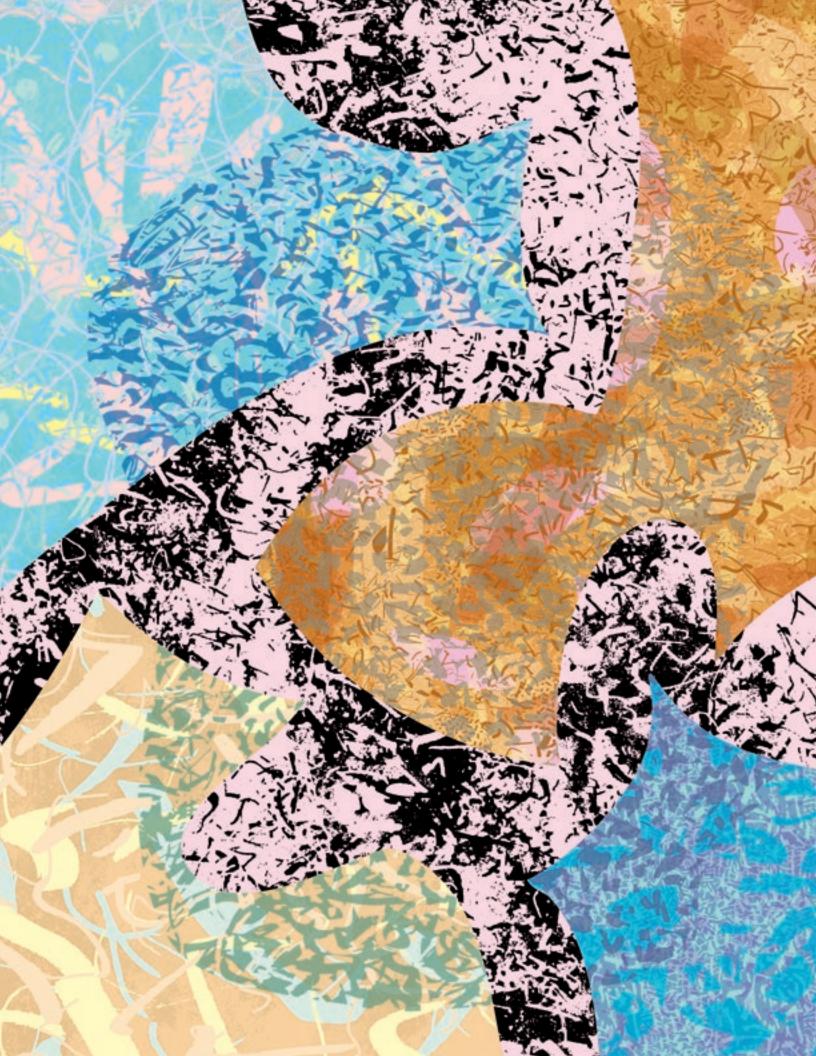
Geschehen: vom Rufen des Plötzlichen bis zum stillen Wissen. Jeder der drei ist gleich wichtig, wenngleich auch jeder seinen spezifischen Zeitpunkt und Einsatz-Bereich hat.

Das Kunstwerk als Mit-Künstler. Und der Betrachter als Mit-Gestalter. Aber damit sich das vollziehen kann, sind einige Voraussetzungen zu erfüllen. Das nebenstehende Schaubild beschreibt diese Voraussetzungen:

Wenn ein Artefakt gut gelungen ist ... entsprechend den Prinzipien der transversalen Ästhetik ... geschehen Ereignisse, die wirksam sind, obwohl sie nicht objektiv "da" sind. In der Regel nennt man eine Wirksamkeit, für die es keine Ursache gibt,

Magie.





Die Ereignisse geschehen im Überbewusstsein der Person (Betrachter). Sie vermitteln ihren Sinn als stilles Wissen. In dieser Konstellation sind sie wirksam, weil sie den Gesamt-Organismus und das Leben der Person positiv beeinflussen. Da sie subjektiv "außerhalb meiner Wirklichkeit" stattfinden, sind sie subjektiv nicht existent. Es gibt sie scheinbar nicht. Also hat ein Etwas, das nicht existiert, eine positive Wirkung auf mich. Das ist die <u>magische Seite des Effekts</u>.

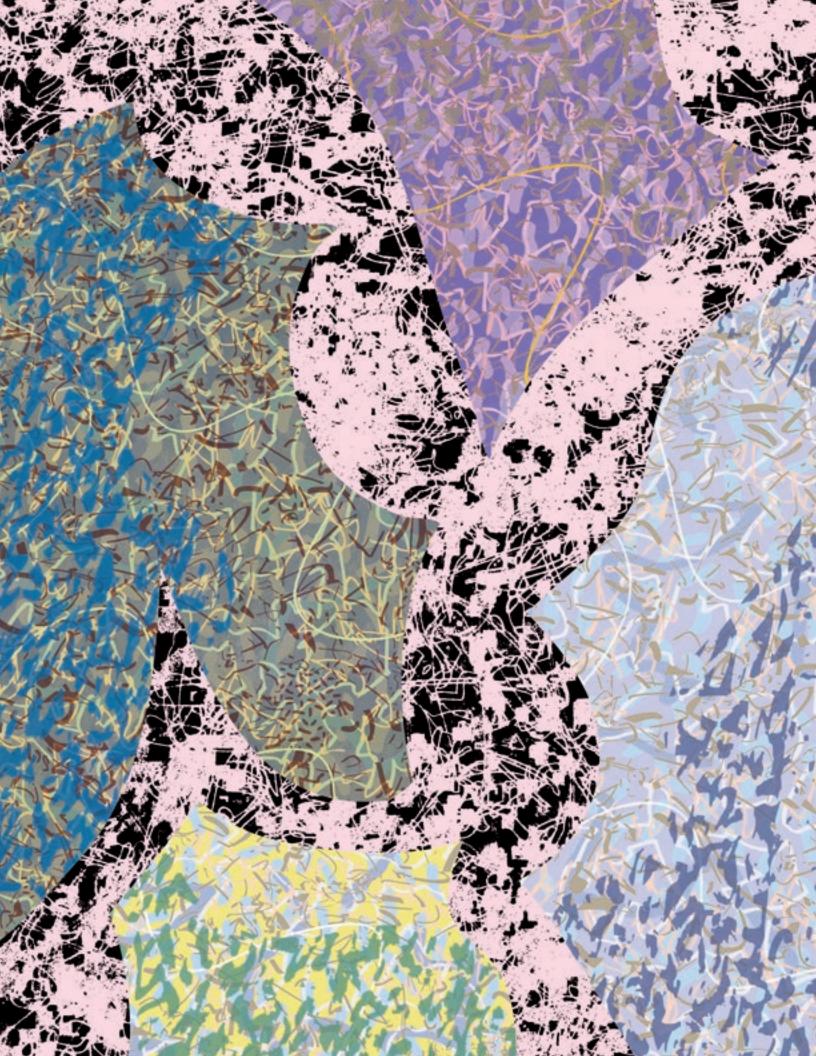
Es gibt aber noch eine zweite magische Seite. Und die betrifft die Herstellung des magischen Auges. Dieses Auge wird aus dem Momentum des Künstlers geformt. Aber der, der formt, ist das Kunstwerk. Das Kunstwerk wird der Besitzer des Momentums und erweckt dadurch dasjenige Wir, das zu einem Angebot an den Betrachter wird ... zu einem Angebot für die doppelte und somit co-evolutionäre Beobachtung. Dieses Angebot wird völlig autonom vom Kunstwerk geformt. Es fungiert als magisches Auge.

Es ist mir persönlich völlig rätselhaft, wie es die Geistigkeit, die in der Materie eines Bildes eingebunden ist, schafft, dieses magische Auge zu formen. Weder bei Bredekamp noch bei Cusanus und auch nicht bei Fichte und Schelling findet man hierzu Hinweise.

Sicher ist nur, dass so etwas geschehen kann (wenn die Voraussetzungen erfüllt worden sind). Aber das Geschehen selbst ist ein magischer Prozess. Lassen Sie uns aus dieser Sicht auf <u>das Magische der Kunst</u> schauen:

Mich hat seit vielen Jahren die subtile Kraft dieses magischen Auges fasziniert. Im Rahmen meiner Seminare zum Thema MIND DESIGN habe ich einige Rituale entwickelt, die auf dieser Augen-Magie beruhen. Man kann z.B. sich selbst in eine Wahrnehmungs-Trance (Space) versetzen und dann in diesem Zustand ein großes, sanstes Auge erscheinen lassen. Das ist nicht mehr als eine gelenkte Imagination. Also ziemlich wenig. Aber was dann geschehen kann (falls man es zulässt!), ist oft atemberaubend. Das große, sanste Auge verwandelt sich zu einem Lebewesen ... bleibt aber Auge. Aus diesem Auge fließt

DIE DOPPELTE MAGIE	
Der magische Prozess im Inneren des Kunstwerks	Der magische Prozess im Bewusstsein des Betrachters
Das Kunstwerk benutzt das Momentum des Künstlers, um daraus ein magisches Auge zur formen, das den Betrachter zum Erhabenen führt.	Das Erhabene kooperiert in dem Überbewusstsein des Betrachters Das stille Wissen organisiert diese Kooperation.



dann ein Schauen aus ... aus der Pupille. Und dieses Schauen ist eine seltsam fremde, aber zugleich sehr wohltuende Energie. So trinkt man durch sein eigenes Schauen eine Energie, die ganz offensichtlich eine Liebes-Energie ist ... vereinigend und erlösend.

Wenn man das alles über einen längeren Zeitraum geschehen lässt (sagen wir ca. 1 Stunde), kann man manchmal eine innere Stimme hören. Man hört:

Wenn man Michael Theunissen folgt, möchte sich die schöpferische Zeit sehen ... sich selbst sehen, und zwar durch das Auge ihrer Geschöpfe. Somit ist das magische Auge ein Rufen. Und es formt sich als ein Agent der Zeit.

Das magische Auge

»ICH BIN DU ALS WIR«

"Ich sehe Deine Seele. Und deshalb sehe ich mehr von Dir als Du selbst."

Bei Fichte, Schelling und anderen Philosophen des Deutschen Idealismus finden wir zwar das Wissen um eine magische Kraft, die in Kunstwerken enthalten sein kann, aber man suchte die Quelle dieser Kraft in der <u>Vernunft</u>. Diese Denker waren stark beeinflusst von der Philosophie von Kant, der als erster Denker den Unterschied zwischen Verstand und Vernunft präzise beschrieben hatte

Auch die späteren revolutionären Künstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Weg zum Abstrakten bahnten, blieben bei der Vernunft. Deshalb suchten sie den reinen Geist. Was wir hier erkennen, ist die Tatsache, dass Vernunft und Geist nur begrenzt in der Lage sind, den Zusammenhang zwischen Zeit und Co-Evolution oder die Beziehung zwischen der Zeit und dem Dritten zu erkennen und angemessen zu instrumentalisieren.

Daraus könnte man eine Art Wegleitung für die Kunst entwickeln:

Es gilt nicht, die Welt der Medien zu erobern.

Es gilt, die Liebe der Zeit zu erobern.

Es hat Epochen in der kunst-theoretischen Entwicklung gegeben, in denen man sich dem Zeitlichen und dem Schauenden ziemlich deutlich genähert hatte. Walter Benjamin und auch



Adorno haben z.B. mit dem <u>Konzept der Aura</u> gearbeitet. Bert Brecht ("Arbeitsjournal") berichtete, dass Benjamin auch die Beziehung zwischen dem Schauen und der Aura analysiert hatte. Zitat von Brecht: "Er (Benjamin) sagt: Wenn man einen Blick auf sich gerichtet fühlt, auch im Rücken, erwidert man ihn:

Die Erwartung, dass das, was man anblickt, einen selber anblickt, verschafft die Aura."

Wolfgang Welsch (Aisthesis", Stuttgart 1987) hat diesen Gedanken weiter vertieft und darauf hingewiesen, dass nicht wir die Kunst-Objekte betrachten, "und zwar nach Maßgabe strikter Subjekt-Verhältnisse", sondern dass insgeheim sehr oft etwas ganz anderes geschieht:

Wir werden von den Kunstwerken berührt und aufgestört.

Das Magische in den Kunstwerken zwingt uns "eine Sicht auf" (Welsch).

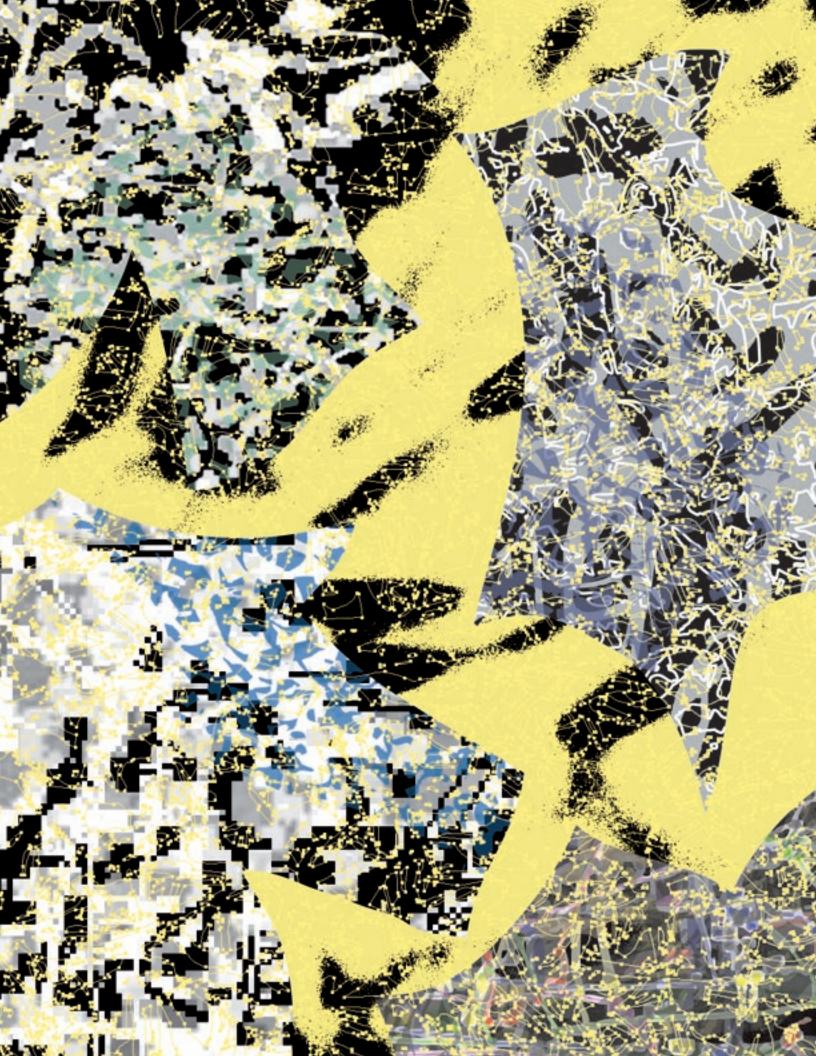
Walter Benjamin hatte geglaubt, dass das Magische und das Auratische verloren gehen würden durch die Flut von Reproduktionen und Duplikaten. Das trifft wohl nicht ganz den Kern. Das Auratische geht zurück, weil die Künstler das Kunstwerk nicht dazu bevollmächtigen, zum Mit-Künstler zu werden:

Es fehlt das Magische in der Kunst, weil das Momentum des Künstlers fehlt.

Duchamp und auch Warhol haben mit ihren "Ready mades" (z.B. Campbell Soup / 1968) versucht, die Kunst dorthin zu führen, wo man das Momentum des Künstlers nicht mehr brauchen würde. Die simplen Massen-Produkte wurden zwar vom Künstler zur Kunst erklärt, aber diese Kunstwerke konnten keine Selbst-Tätigkeit entfalten, und erst recht kein magisches Auge.

Sie hingen am Tropf einer Meta-Erzählung, d.h., das Ersatz-Magische war <u>die kulturelle Inszenierung</u>. Dadurch wurden diese Avantgardisten gezwungen, ihre Kunst gegen sich selbst in die Brechung hineinzutragen: Man versuchte, eine "Kunst gegen Kunst" zu etablieren. Das musste jedoch scheitern, weil diese Kunstwerke jedes Mal genau das aufheben (zerstören) mussten, was ihre eigene Funktion als Kunst und als Destruktion ermöglichte.

Man hat anschließend versucht, über Happenings und szenische Inszenierungen



(Performances) einen anderen Weg zu gehen. Man wollte die Aura retten durch die <u>Verengung des Zeitlichen</u>. Die Kunst wurde zu einer <u>bewusst endlichen Veranstaltung</u> geformt, bewusst abgekoppelt von Wiederholbarkeit und Reproduzierbarkeit. Das Ereignis pur . als Einmaligkeit ... absolut "life".

Übrigens hat man viele Jahre später versucht, einige Happenings von Beuys, Vostell und anderen Künstlern öffentlich nachzuspielen. Das Publikum war müde-erheitert und sichtlich gelangweilt. Die Jetzt-Zeit war weg. Und als Betrachter hatte man sich im Bewusstsein längst verändert.

Auf dem Weg der Happenings kann man zwar das persönliche Jetzt der Teilnehmer mit der Jetzt-Zeit des Ereignisses verbinden (was nachweislich die Spannung der Singularität erzeugt), aber man findet dadurch nicht den Weg zum reinen Jetzt.

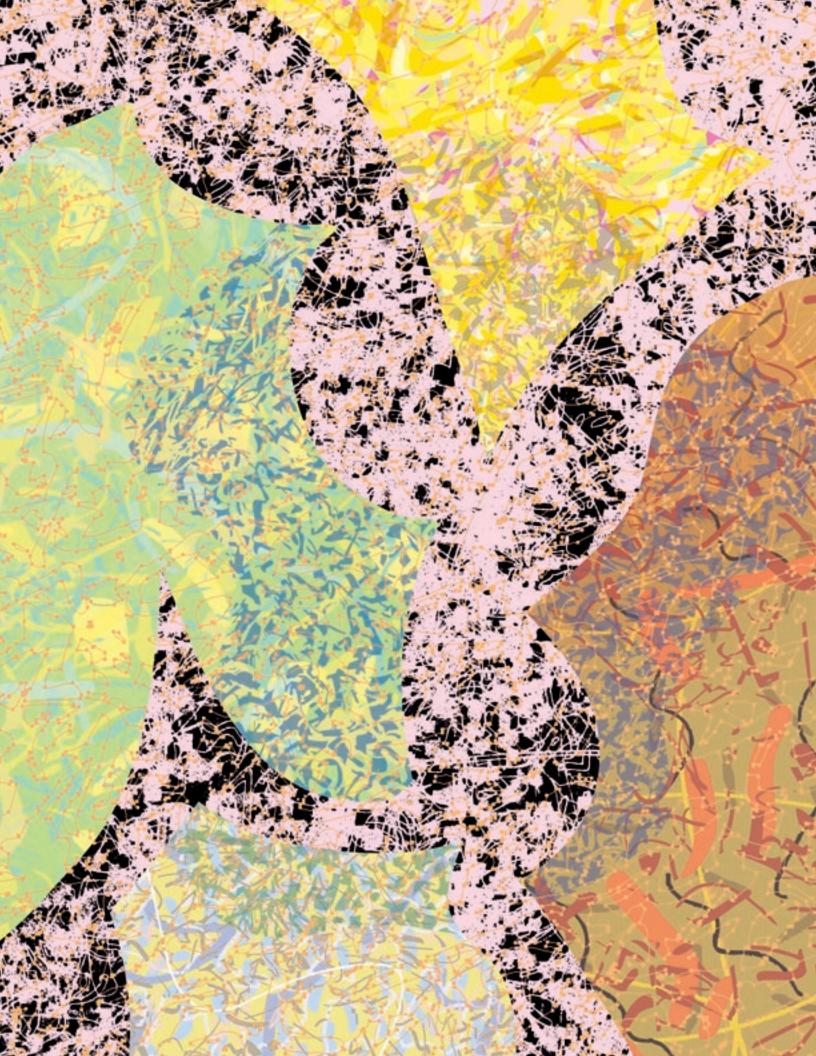
Dieter Mersch hat dieses Versagen wie folgt beschrieben:

"Kunst als Ereignis ist nicht zu bewahren, und was bewahrt wird, ist nicht die Kunst."

Es wird also nicht funktionieren: Man kann das Magische nicht ersetzen durch die kulturellen <u>Meta-Erzählungen</u> (siehe "Readymades"). Und man kann das Magische nicht ersetzen durch <u>Jetzt-Zeit-Ereignisse</u> (siehe Happenings). Wenn aber das Magische wieder in das Kunstwerk hineingelangen soll, wird man vermutlich andere Wege gehen müssen als die von der Avantgarde vorgedachten.

Was die Avantgarde versucht hat, war nichts anderes als <u>die Abtrennung der Idealität vom Künstler</u> (eine Art Entpflichtung) und damit einhergehend der Versuch, das Magische von der Selbst-Tätigkeit des Kunstwerks zu entkoppeln.

Der Künstler macht Kunst, aber die Qualität seines Lebens soll damit nichts zu tun haben. Es zählt nur die Qualität seiner Originalität. Er wird befreit von dem <u>Lieferzwang des Momentums</u>. Ja, es wird sogar davon ausgegangen, dass wirkliche Originalität nur dann machbar sei, wenn man frei von Idealität handeln und gestalten könne. Idealität macht aus dieser Sicht Künstler zu Eunuchen.



Das ist die eine Seite der Medaille. Die andere bezieht sich auf den Versuch, das Magische anders herstellen zu wollen. Nicht mehr das Kunstwerk soll (als Mit-Künstler) aktiv werden, sondern die Kultur soll es tun. Die Kultur definiert Bedeutsamkeiten, Rang-Skalen und Berühmtheiten. Die Kultur wird zur Jury.

Kultur kann diesen Jury-Job leisten. Sicher. Aber es stellt sich die Frage, ob die Herstellung von Bedeutsamkeit in etwa identisch ist mit der Herstellung des Wir und dem magischen Auge im Kunstwerk. Kultur kann Wert-Urteile über Künstler und Artefakte entwickeln. Aber Kultur kann <u>nicht im Kunstwerk arbeiten</u> und in dessen Materie formend tätig werden:

Kultur kann keine Magie erwecken.

Natürlich sieht man ein Kunstwerk anders an, wenn man zuvor gelesen hat, dass es von einem berühmten Künstler stammt, und dass es weit über 1 Million Euro gekostet hat. Was dadurch entsteht, ist aber nur eine

Ersatz-Aura.

Es ist keine funktionierende Magie. Keine doppelte Beobachtung. Kein Öffnen des Überbewusstseins. Kein stilles Wissen. Anders gesagt: Das Erhabene findet dann lediglich im Preis des Bildes statt und nicht im Bewusstsein des Betrachters.

Henri Matisse (1869 bis 1954) hat einmal gesagt: "Alle Kunst ist abstrakt." Und das stimmt auch. Aber Matisse hat auch betont, dass "jede Kunst, die diesen Namen verdient, religiös ist". Deshalb suchte er einen <u>Weg zum Sakralen</u> . einen Weg, der sich über das Dekorative dem Abstrakten annähern wollte.

Folgerichtig hat er dann im hohen Alter, wie Pierre Schneider schreibt, "den überaus seltenen Mut gezeigt", in seinem Spätwerk eine Kunst zu entwickeln, "die den anderen nicht mehr die Rolle von passiven Betrachtern, sondern von <u>visuellen Teilnehmern</u> zuweist. Sobald sie diese Rolle ablehnen, bleibt das Werk unvollendet."

Matisse war somit kurz davor, den Schlüssel zum magischen Wir zu entdecken. Aber die Zeit war damals noch nicht reif für die Transformation des Abstrakten in das Fraktale.



Für das Wirkungs-Konzept der transversalen Ästhetik ist es wichtig, dass ein Kunstwerk dazu beiträgt, dass das Jetzt der Schöpfung (= Nagual) in das Bewusstsein der betrachtenden Person hineingetragen wird. Somit ist es die Aufgabe von transversalen Kunstwerken (Space-Machines), im Mind der Person

die Öffnung des absoluten Jetzt

zu verursachen. Erst dann, wenn dieses absolute Jetzt, das in der Regel das Ergebnis einer Wahrnehmungs-Trance (Space) ist, im Bewusstsein der Person aufblüht, kann das geschehen, um was es in der transversalen Ästhetik geht ... die Erzeugung einer positiven <u>Resonanz-Prägung</u>.

Diese Resonanz-Prägung ist das Ergebnis eines neuronalen Prozesses. Dieser Prozess gelingt nicht, wenn sich die Wahrnehmung mit dem Imaginären verbindet. Das mag zwar, wie es die Theorie der konstruktiv-konkreten Kunst postuliert, einen "ästhetischen Genuss" erzeugen, aber das reicht nicht aus:

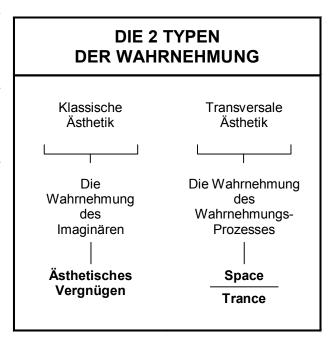
Der ästhetische Genuss ist kein verursachender Impuls für eine Resonanz-Prägung.

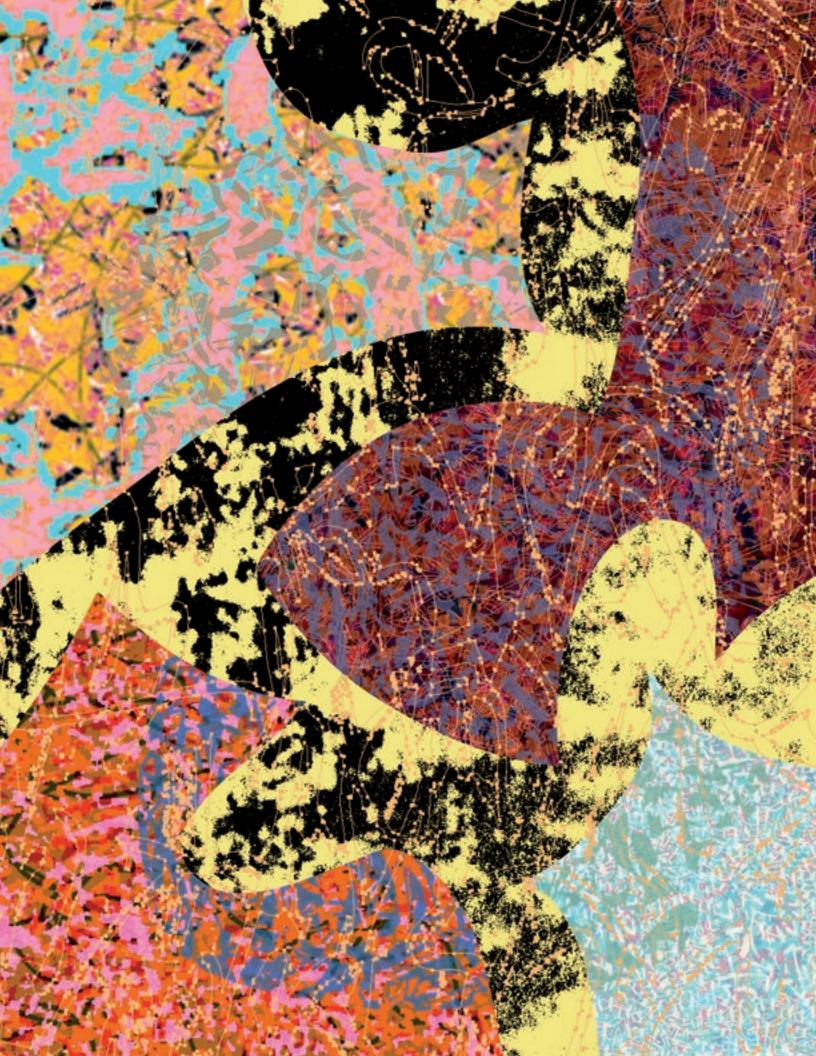
Der ästhetische Genuss ist Mind im Sinne der Affekt-Logik. Aber er ist kein stilles Wissen. Der ästhetische Genuss mag den Mind in Kontakt bringen mit dem "reinen Geist". Aber er

aktiviert weder das Überbewusstsein noch vermittelt er den Code des Besser-Werdens.

Der ästhetische Genuss besteht u.a. aus der Wahrnehmung des Nicht-Sichtbaren. Die Öffnung des Überbewusstseins ... was die Voraussetzung für das "Fließen" des stillen Wissens ist ... geschieht aber vorrangig durch die Wahrnehmung des Wahrnehmungs-Prozesses (Space), wodurch eine spezielle Form induziert wird. Das nebenstehende Schaubild skizziert das:

Ohne Space-Trance öffnet sich nicht das Überbewusstsein. Und nur durch diese





Space-Trance kann die neuronale Basis aktiviert und etabliert werden, auf der sich das absolute Jetzt im Mind der Person öffnen kann.

Letztlich geht es um die Frage: "Wahrnehmung oder Resonanz-Prägung?" Wenn die Wahrnehmung in den Kriterien der klassischen Ästhetik "stecken bleibt", kann es keine Resonanz-Prägung geben. Deshalb wird bei der transversalen Ästhetik der normale Wahrnehmungs-Prozess sozusagen "überhöht", und zwar so weit, dass er in der üblichen Alltags-Qualität, die auf die Objektivierung der Welt ausgerichtet ist, nicht mehr existent ist

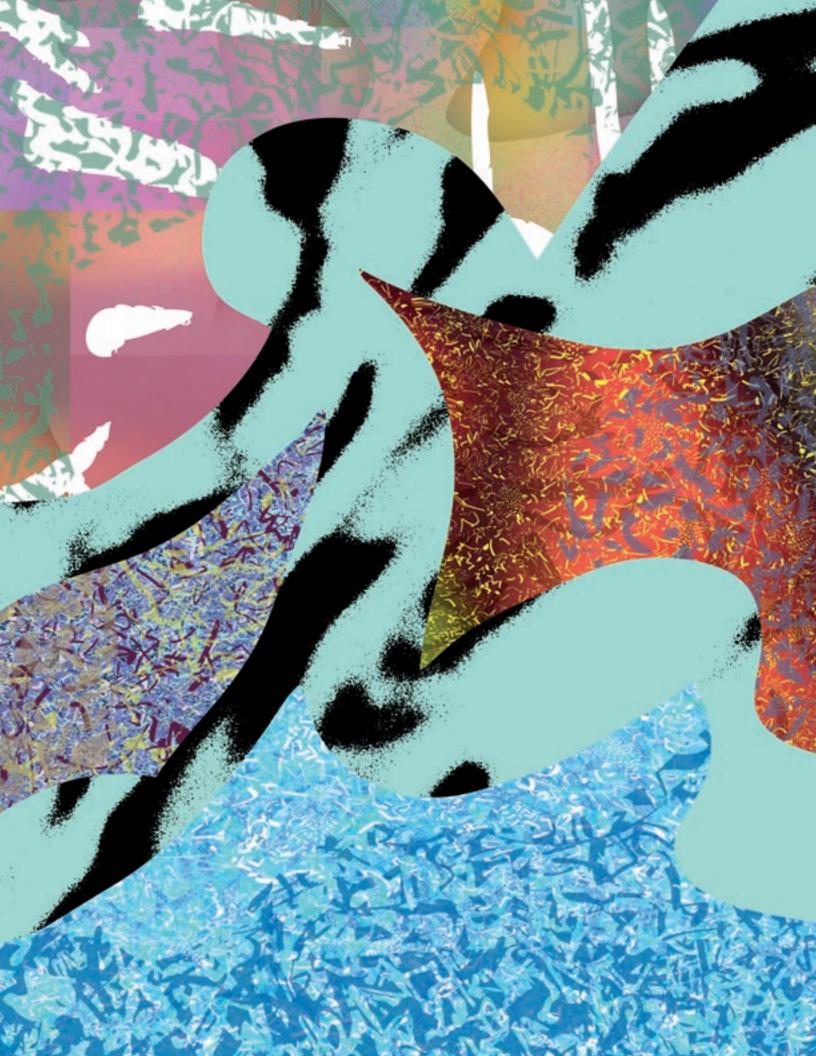
(was subjektiv übrigens als Trance erlebt wird). Das nebenstehende Schaubild spezifiziert diese Aspekte:

Ähnliche Strategien hat die muslimische Kunst entwickelt. Gauguin und Matisse haben besonders eindrücklich darauf muslimische hingewiesen, dass die von Kunst Konzeption eine andere Wirkungs-Ebene anstrebt ... eine Ebene, in der das Kunstwerk zu einem sprechenden Agenten wird. Gauguin schreibt z.B.:

"Die Orientalen, die Perser und andere, haben vor allem ein vollständiges Augensprache Wörterbuch iener geschaffen, die zuhört; sie haben ihre **Teppiche** mit einer wundersamen Beredsamkeit ausgestattet. Oh Maler, die ihr nach einer Technik der Farbe verlangt, studiert die Teppiche und ihr werdet darin alles Wissenswerte finden; doch, wer weiß, vielleicht ist das Buch versiegelt, so dass ihr es nicht lesen könnt - und wenn, dann hinderte euch daran die Erinnerung an schlechte Traditionen."

Zur Deutung: Die "wundersame Beredsamkeit" ist das magische Wir, das ein wichtiger Faktor im Konzept der Space-

Neuronale Wirkungen		
WAHRNEHMUNG VERSUS RESONANZ-PRÄGUNG		
Konstruktiv-konkrete Malerei	Space- Machines	
Klassische Ästhetik	Transversale Ästhetik	
Der reine Geist soll hervorgebracht werden, und zwar als "eine Komplexität, die sich im Nicht-Sichtbaren bildet" (David Kamery). Der reine Geist wird somit "im Imaginären"(Kamery) hervorgebracht. Das wird als ästhetischer Genuss erlebt. Es bleibt eine Wahrnehmungs-Qualität.	Das Jetzt der Schöpfung*) wird in dem Bewusstsein des Betrachters als Inhalt des stillen Wissens geöffnet. Dadurch werden Neuro-Schaltkreise jenseits des Wissens aufgebaut, die den Code des Besser- Werdens in sich tragen. Es findet eine Resonanz-Prägung statt.	
*) Das Erhabene / Nagual		



Machines ist. Die "Versiegelung" besteht darin, dass dieses magische Wir nur dann aktiv werden kann, wenn das Kunstwerk im Space betrachtet wird, also in einer Wahrnehmungs-Trance, die vom Kunstwerk selbst induziert wird. Das ist das Geheimnis der "Augensprache".

Ohne Space spricht das Kunstwerk nicht. Also geht es darum, dass der Künstler das Kunstwerk so gestaltet, dass es Space herstellen kann ... also Trance.

Dieses Herstellen von Trance ist in unserer modernen Zeit nicht so einfach, weil unser Mind extrem konsequent auf Objektivierung programmiert ist:

Objektivierendes Wahrnehmen verhindert die Wahrnehmungs-Trance.

Dazu kommt ein Weiteres: In der kulturellen Hoch-Zeit der muslimischen Kunst dominierte im Mind eine deutliche Disposition für Prä-Personalität und Magie. In unserer heutigen Zeit dominiert der Intellekt, der die Prozesse der Objektivierung mental steuert. Zusätzlich handelt es sich hier auch um die Zuständigkeit von Kategorien: Die muslimische Kunst war konsequent auf die Heiligung des Seins ausgerichtet. Und das Sein verlangt Strukturen und präzise Ordnungen. Deshalb war die dekorative Ornamentalik der Muslime (siehe Teppiche / Fliesen) sehr konsequent auf geometrische Muster ausgerichtet ("heilige Geometrie").

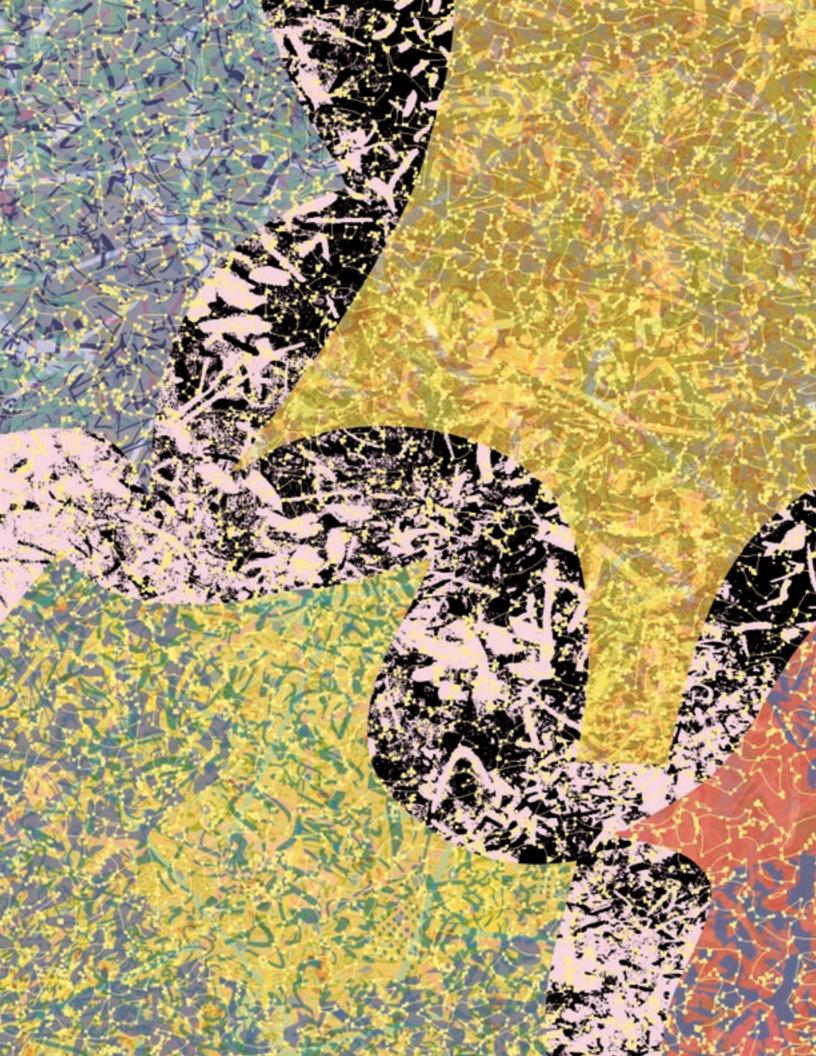
In unserer Zeit dominiert das Werden, z.B. in Form des westlichen Fortschritts-Mythos. Und das Werden verlangt <u>Brechungen</u> und <u>kreative Kontingenz</u> statt prägnanter Geometrie.

Daraus folgt: Die alten muslimischen Muster mit ihrer seriellen Geometrie erzeugen in unseren heutigen Gehirnen keine Wahrnehmungs-Trance (Space) mehr. Unser Gehirn ist inzwischen so grundsätzlich auf

Brechungen	schöpferische
Übergänge	Faktoren
	des
Überraschungen	Werdens

programmiert, dass uns die "heilige Geometrie" des Seins nicht mehr kraftvoll stimulieren kann:

Wir brauchen das Eins-Werden mit dem Werden.



Matisse hat ähnlich wie Gauguin die dekorativen Geometrien der Muslime sehr geschätzt. Er notierte 1947: "Die Erleuchtung kam für mich also aus dem Orient." Und von dem Maler Delacroix wird folgender Ausspruch überliefert:

"Die schönsten Bilder, die ich gesehen habe, sind gewisse Teppiche aus Persien."

Gauguin und Matisse haben die dekorativen, muslimischen Geometrien nicht etwa nachgeahmt, sondern für sich interpretiert, und zwar als den "großen Gedanken, den goldene Schriftzüge in all ihre Kunst einschreiben" (Gauguin, 1946). Dieser große Gedanke wurde verstanden als eine

"wirkliche Dekoration, an der alles am gleichen sakralen Sinn teilhat" (Pierre Schneider).

Diese "wirkliche Dekoration" vermittelt das Sakrale ... das Erhabene ... das Heilige des Seins. Das Dekorative wird damit zum Sinn-Zeichen des Heiligen und damit zwangsläufig zu einem Weg, der auf einer

konzeptionellen Strategie

beruht. Für Matisse war der konzeptionelle Ansatz strikt bezogen auf "die Religion des Glücks", die er in der muslimischen Kunst so hervorragend repräsentiert sah. Für Matisse war es . besonders in seinem Altarwerk . wichtig, dass der Künstler seine Kunst befreien kann von weltlichen Inhalten, d.h. von Erzählungen und Anekdoten. Für ihn waren erzählende Inhalte die Blockaden der Glückseligkeit. Insofern war Matisse recht nah dran an den Konzepten der Konstruktivisten mit ihrer Formel:

Je reiner die Kunst, umso mehr reiner Geist.

Je mehr reiner Geist, umso mehr Zugang zur Glückseligkeit.

Matisse hat versucht, diesen Weg zur Glückseligkeit vorrangig mit dem Konzept des Dekorativen und des Ornamentalen zu gehen. Er war nicht in der Lage oder bereit, sich ganz dem <u>Abstrakten</u> zuzuwenden (wie es z.B. Kandinsky schon 1910 mit dem ersten vollständig abstrakten Gemälde vollzogen hatte / Titel: "Komposition II").

Was Gauguin, Delacroix und Matisse intuitiv gewusst hatten, war die Tatsache, dass Kunst in der Lage sein könnte, die Wahrnehmung mit dem Sakralen, dem Spirit, in Verbindung zu



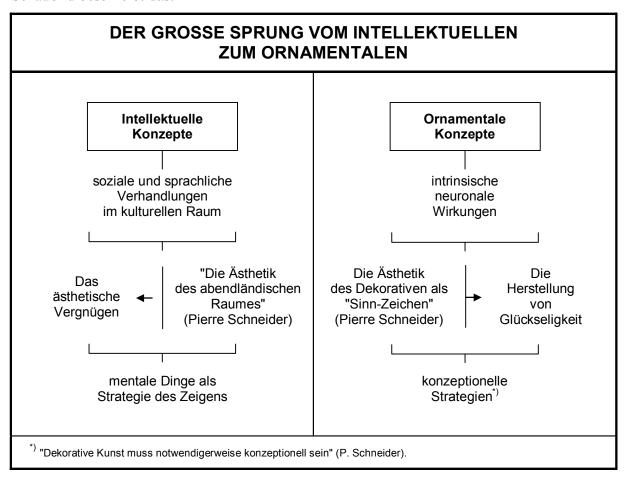
bringen. Was diese Künstler und auch die Pioniere des abstrakten Konstruktivismus zum damaligen Zeitpunkt nicht erkennen konnten, war die Tatsache, dass es sich um

intellektuelle Konzepte

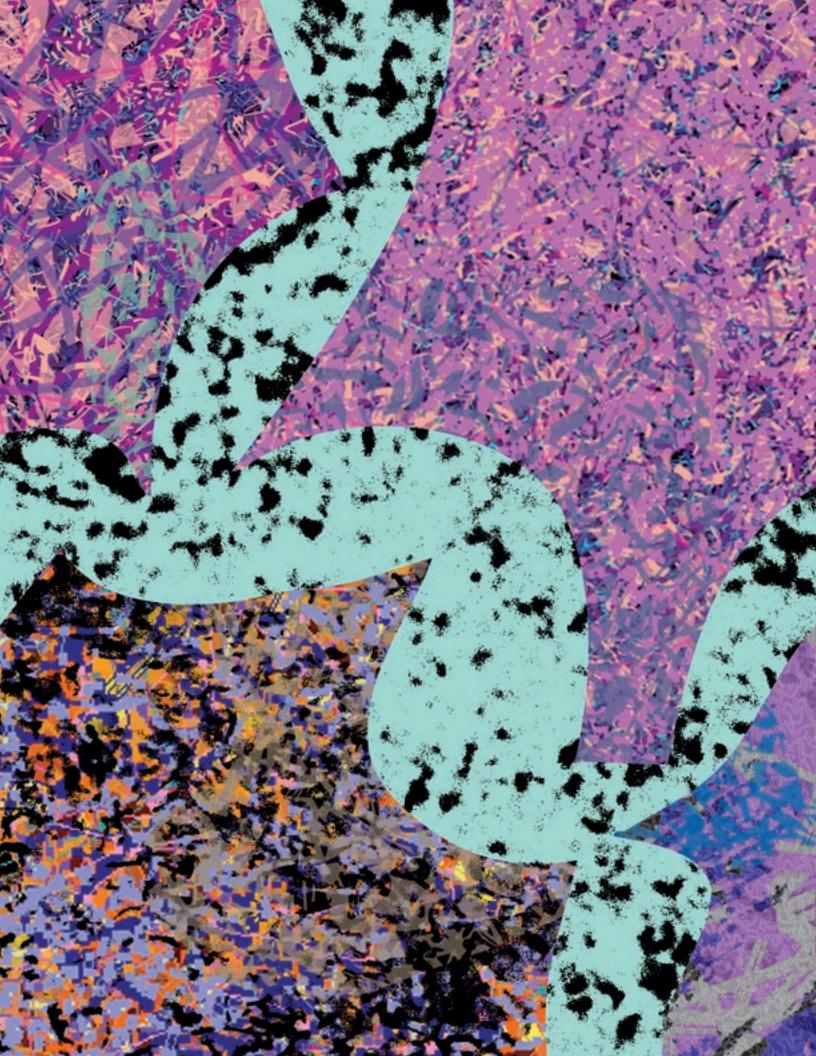
handelte. Egal ob Abstrakt oder Dekorativ ... es war klassische Ästhetik und damit die klassische abendländische

Doktrin des Zeigens.

Zeigen bedeutet immer eine Art Interaktion (Verhandlung) im kulturellen Raum. Zeigen bedeutet, mentale Dinge in der Realität des Raumes zu offenbaren und "gemeinsam" zu machen. Das ist bei aller begleitenden Emotionalität ein intellektuelles Konzept. Das folgende Schaubild beschreibt das:



In der höchsten Ausformung landet dieses intellektuelle Vorgehen bei L'art pour l'art. Bei den ornamentalen Strategien, wie man sie z.B. in der muslimischen Kunst findet, sieht die Sache



anders aus. Hier dominiert nicht der "abendländische Raum" (Schneider), sondern das "Sinn-Zeichen" (Schneider), das sich gezielt aus dem Dekorativen speist.

Das dekorativ (und zumeist seriell angeordnete) Ornamentale wird zu einer <u>konzeptionellen Strategie</u>, d.h., es geht ausschließlich um die Vermittlung des Erhabenen zum Zwecke der Herstellung von Glückseligkeit.

Somit verlässt das ornamentale Konzept die Ebene der sozial-sprachlichen Vereinbarungen (das Zeigen) und fokussiert sich auf intrinsische, d.h. singulär-private Wirkungen, die neuronaler Natur sind. Das bedeutet:

Glückseligkeit basiert auf neuronalen Prozessen.

Das ornamentale Konzept der Muslime und der Kunst von Matisse benutzt die Ästhetik anders ... nicht als emotional-intellektuelles Vergnügen, sondern konzeptionell (und ähnelt damit recht deutlich der heutigen Conceptual Art). Die konzeptionelle Seite des dekorativ Ornamentalen wird auf das magische Wir ausgerichtet, weshalb diese Kunstwerke letztlich als sprechende Agenten des Erhabenen fungieren. Die Grund-Idee dazu lautet:

Glück braucht die Schönheit des Dekorativen.

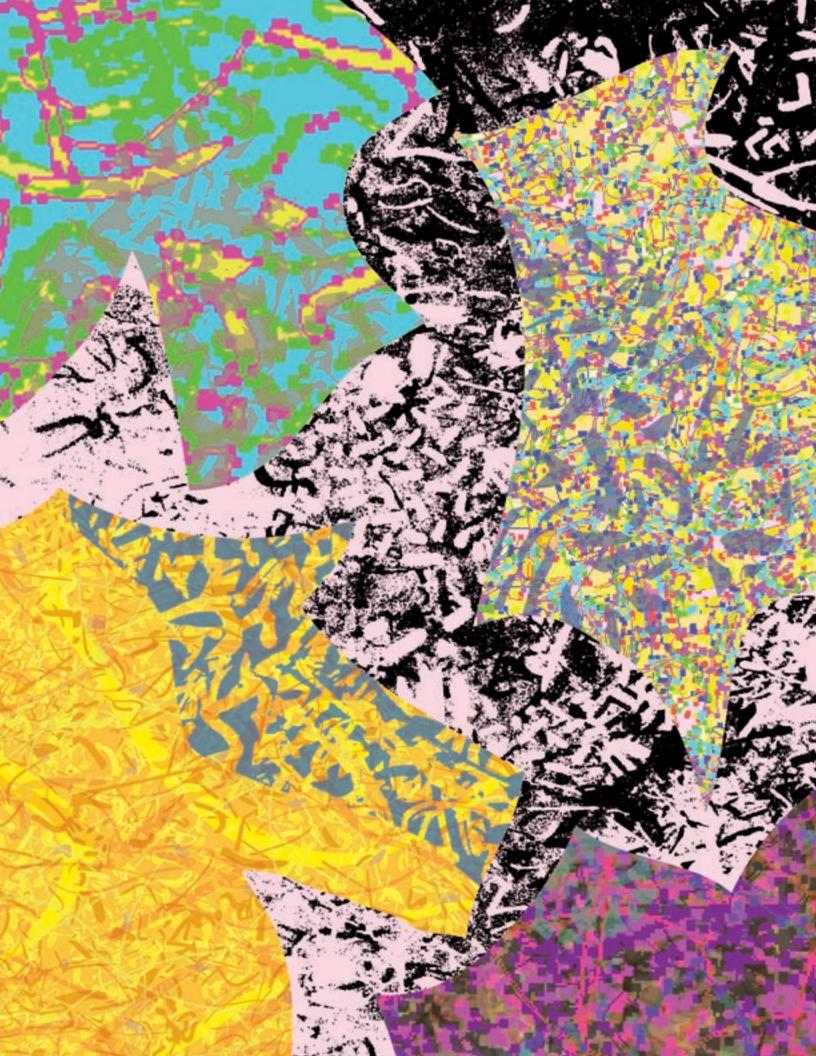
Das Ornamentale erzeugt den "sakralen Sinn" (Pierre Schneider).

Wenn es stimmt, was Pierre Schneider formuliert hat, nämlich dass "alles Dekorative konzeptionell ist", dann gilt parallel dazu folgendes:

Alle Strategien der Conceptual Art benötigen das Dekorative.

Aus dieser Sicht ist erklärbar, dass die transversale Ästhetik mit ihren Space-Machines und neuronal-fokussierten Kunstwerken ("Neuro-Enhancer") das Dekorative in den Mittelpunkt stellt, jedoch das Ornamentale deutlich anders konzipiert als z.B. die muslimische Kunst.

Dort dominieren Muster und deren Wiederholungen, wobei diese in der Regel geometrisch sind und seriell angeordnet werden. Das ist nötig, um das Sakrale an das Sein zu binden. Das Sein braucht Strukturen und deren Wiederholungen (Re-Entry). Bei der transversalen Ästhetik



gibt es den Schritt <u>vom Sein zum Werden</u>. Und das Werden verlangt eine deutlich andere Ausgestaltung des Ornamentalen.

Deshalb arbeitet die transversale Ästhetik mit einer <u>kontingenten Fraktalität</u>, d.h. mit gebrochenen Brechungen, die das Offene des Werdens repräsentieren. Das Ornamentale wird in diesem Zusammenhang durch Kalligrafien hergestellt, wobei man <u>schnelle Linien</u> (als Repräsentanten des Jetzt) in viele additive Farb-Schichten (Lagen) integriert.

Bei den asiatischen Konzepten der Kalligrafie gibt es in der Regel nur "1 Wurf", d.h. eine einzige Linie, die der Pinsel spontan-eruptiv gestaltet. Diese asiatischen Kalligrafien sind in der Regel schwarz, weil man mit schwarzer Tusche arbeitet. Bei dem transversalen Konzept werden die schnellen Linien farbig, und es gibt bis zu 20 Farb-Feld-Lagen, die basierend und kontrastierend übereinander gelegt werden. Dadurch verbindet sich der Jetzt-Charakter der schnellen Linien mit einem gezielten Wachstum an Komplexität, die auf eine bewusste

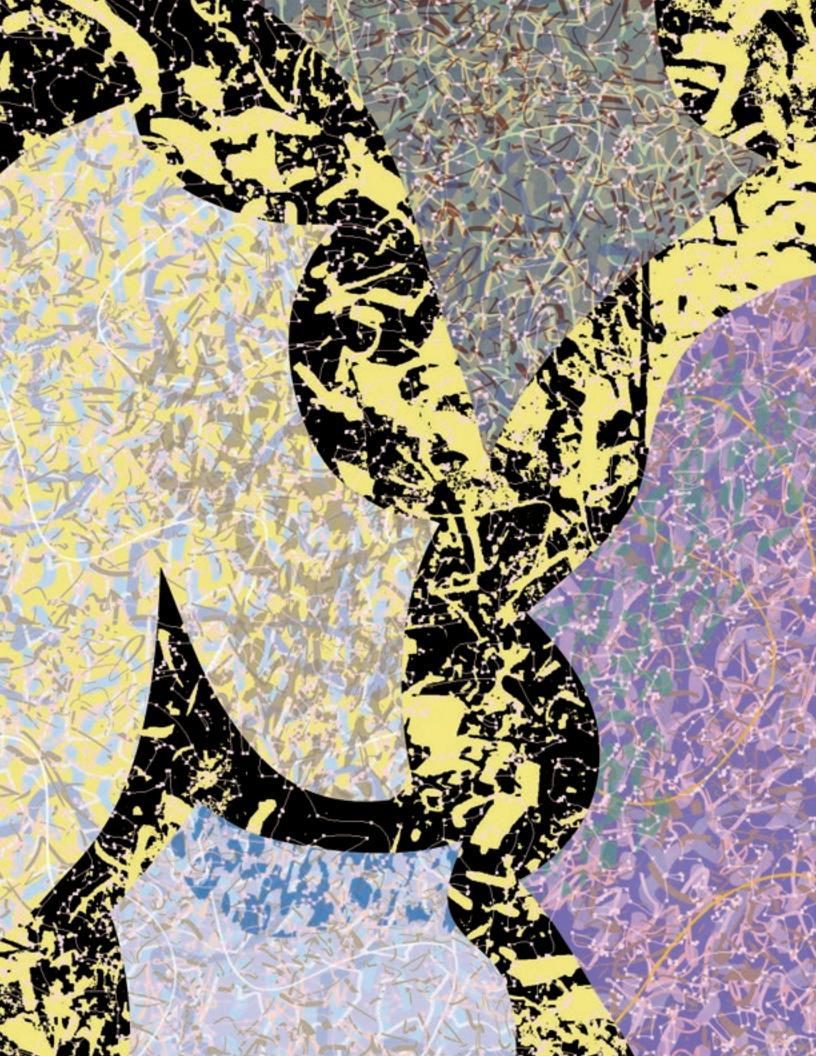
Herstellung von Fülle

ausgerichtet ist. Das ist das Farb-Konzept der Fülle. Also gibt es die Vereinigung von

Das ist ein wichtiger Aspekt, weil dadurch das Kunstwerk (Space-Machine) die stimulative Kraft bekommt, die nötig ist, um im Mind einer Person die bereits beschriebene Öffnung des absoluten Jetzt zu verursachen.

Zusätzlich zu den soeben skizzierten Aspekten der gebrochenen Fraktalität und den Farb-Feldern der Fülle gibt es noch zwei weitere Ansätze, die wichtig sind: die <u>bewusste Banalität</u> und industrial aura ... also den bewussten Einsatz von industriell-digitalen Produktions-Techniken.

Betrachten wir zuerst die bewusste Banalität. Hier geht es darum, dass die visualisierten künstlerischen Mittel so wenig Aussage (Inhalt) haben und damit so wenige Deutungs-Impulse in sich tragen, dass das Unterbewusstsein den Wahrnehmungs-Prozess als "uninteressant" einstuft. Wenn eine Person bewusst ein Bild (Artefakt) betrachtet, während zugleich ihr Unterbewusstsein an diesem Betrachten nicht interessiert ist, weil der Inhalt keine



Relevanz aufweist, dann entfaltet sich eine Disposition zum Space, d.h. es baut sich dann relativ mühelos eine <u>Wahrnehmungs-Trance</u> auf.

Der Denk-Apparat mit seinen Interpretationen und Erwartungen tritt nicht in Aktion. Die Wahrnehmung vollzieht sich weitestgehend ohne affektive oder kognitive Begleit-Prozesse, wodurch sich anschließend eine Konstellation aufbaut, die aus der <u>Wahrnehmung des Wahrnehmungs-Prozesses</u> besteht, d.h., die Wahrnehmung macht sich selbst zum Objekt. Wenn das geschieht, ist die erwünschte Trance (Space) da.

Der zweite Faktor für die Öffnung des absoluten Jetzt ist wie gesagt industrial aura. Auch das ist wichtig. Warum? Immer wenn <u>das Subjektive</u> des Künstlers und das <u>expressive</u> <u>Momentum</u> bei der Herstellung des Artefakts zum Inhalt des Kunstwerks werden, vollzieht sich eine Art <u>personale Interaktion</u>. Der Künstler und der Rezipient prüfen, ob sie sich ein Stück weit begegnen oder sogar miteinander verschmelzen können. Subjektiv interpretiert man das häufig als "das Bild gefällt mir oder gefällt mir nicht".

Aber es geht vorrangig nicht um dieses Gefallen. Das ist lediglich eine Art Fassade oder auch Rationalisierung. Es ist immer die Verschmelzung von zwei Persönlichkeits-Aspekten involviert. Und sehr häufig gefallen einem Rezipienten bestimmte Aspekte einer anderen (fremden) Persönlichkeit. Das Bild evoziert dadurch spontane Sympathie, weil man sich wechselseitig zu spiegeln scheint.

Eine derartige Verschmelzung von zwei Persönlichkeiten, wie sie für die Rezeption von klassischen Kunstwerken oft typisch ist, blockiert aber die Öffnung des absoluten Jetzt. Wann immer sich die Persönlichkeit eines Rezipienten in die Persönlichkeit des Künstlers einschwingt, kann es keine <u>Resonanz-Prägung</u> geben, die zwischen der Person (absolutes Jetzt) und dem Nagual stattfindet.

Die Wirkung der transversalen Ästhetik beruht aber vorrangig darauf, dass diese Resonanz-Prägungen stattfinden. Das Erscheinende (Erhabene) kann sich nur dann formen, wenn das Nagual in dem Bewusstsein einer Person diejenigen Resonanzen erzeugt, die das Bewusstsein der Person positiv prägen. Also geht es immer um die Beziehung zwischen dem Nagual und der Person, vermittelt durch ein Artefakt ... vollzogen im absoluten Jetzt. Aus dieser Sicht dürfte deutlich werden, warum eine Beziehung, die zwischen dem Rezipienten und dem Künstler aktiviert wird, sozusagen "kontraproduktiv" ist ... sie verschattet die angestrebte Resonanz-Prägung mit dem Nagual.



Das nebenstehende Schaubild zeigt, auf welchen Faktoren die angestrebte Öffnung des absoluten Jetzt beruht.

wird an dieser Stelle Es folgendes sichtbar: Wenn man Künstler Resonanzen erzeugen will, sollte man auf das typische "Sujet" verzichten. Also keine Abbilder. Keine Bilder von Welt. Kein Thema. Das führt uns zu dem Credo der transversalen Ästhetik (siehe das Schaubild unten).

So wenig Inhalt wie möglich. So viel Banalität wie möglich. Und das alles trotzdem so überkomplex und "reich" wie möglich. In diesem Kontext lohnt es, einen Blick auf Minimal Art zu werfen, also auf das Konzept einer bewussten

DIE ÖFFNUNG DES ABSOLUTEN JETZT kein Thema als Thema **Bewusste** industrial Banalität aura Die Öffnung des Resonanzabsoluten Jetzt Prägungen zum Nagual Nagual personaler schöpferische Zeitpfeil Zeit Das Das Nagual-Standardabsolute Resonanzen Jetzt Jetzt

Reduzierung zum Minimalen, das sich im Rahmen der klassischen Ästhetik als eigenständige Kunst-Richtung durchgesetzt hat. Der Minimalismus ist ebenso wie die konstruktiv-konkrete Kunst darauf ausgerichtet, das Geistige zur

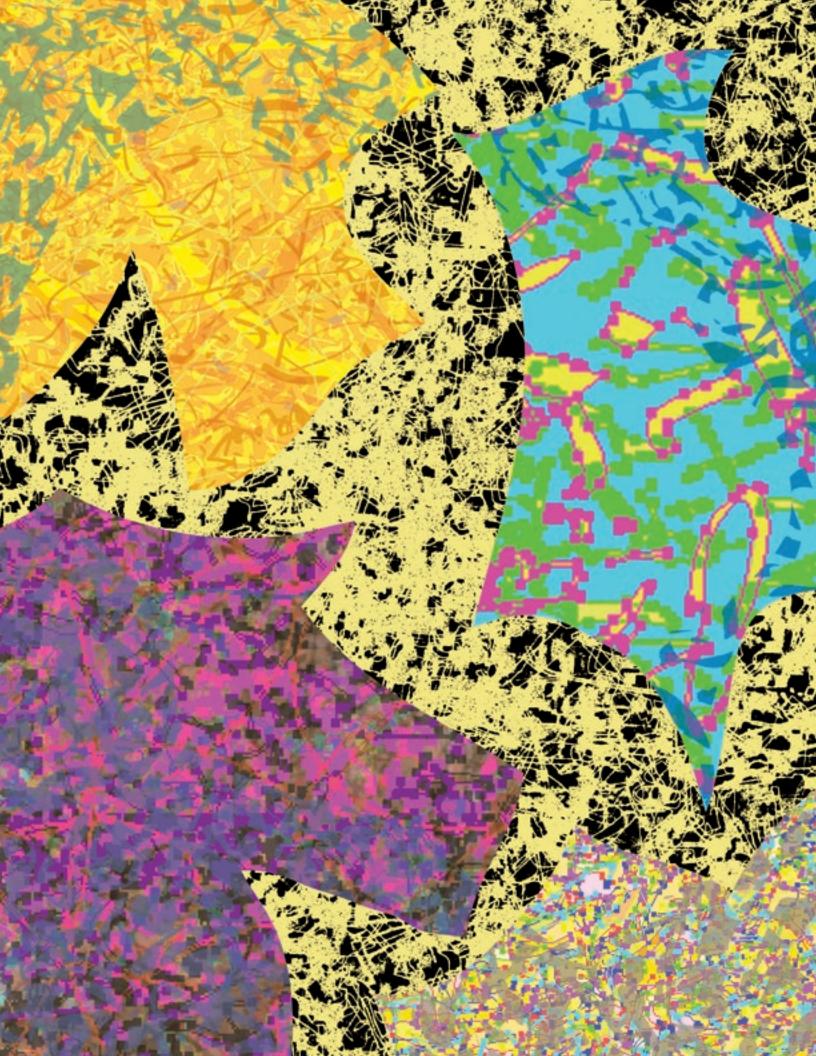
Abbildung zu bringen ... den reinen Geist.

Bei der konstruktiv-konkreten Kunst wird der reine Geist sozusagen zu einem "Geschenk" geformt ... geformt durch die künstlerischen Mittel, die sich "pur" präsentieren. Bei der konstruktiv-konkreten Kunst geht es also darum, die Mittel der Kunst so und absolut einzusetzen, dass das Geistige, das in jeder Form von Ästhetik per se enthalten ist, weitestgehend unmittelbar (d.h. ohne emotionale Erlebnisse oder

DAS CREDO DER TRANSVERSALEN ÄSTHETIK

Zeige mir nicht die Welt, wie sie ist oder wie sie sein könnte.

Zeige mir das, was das Erhabene in mir erwecken kann.



kognitive Bedeutungen) präsent wird ... präsent durch gestaltete Verdichtung. Es ist das klassische Konzept von

L'art pour l'art.

Wie das folgende Schaubild zeigt, geht das minimalistische Konzept einen anderen Weg:

Beim Minimalismus ist der reine Geist ebenfalls wichtig. Er wird aber nicht als Geschenk, also als <u>verdichtete Quintessenz</u> erlebbar, sondern man versucht, ihn sozusagen zum "Objekt" zu machen. Und in dieser Objekt-Orientierung ist gleichzeitig ein Evozieren des Geistigen eingebunden, hinein in diejenigen Dimensionen, die nicht direkt materialisiert werden können, die also nicht zum Objekt gehören. Dazu gehören <u>Konzepte</u> (Theorien) aber auch Rituale.

Das heißt, die minimalistische Kunst versucht, das Geistige materiell zu machen und es gleichzeitig zu entmaterialisieren. Beides geschieht durch konsequente Reduzierung der visuellen Elemente im Sujet. Damit das möglich werden kann,

DIE 2 KONZEPTE FÜR DAS ABBILDEN DES GEISTIGEN		
Das	Das	
Konstruktiv-Konkrete	Minimalistische	
Der	Der	
reine Geist	reine Geist	
als	als	
" <u>Geschenk</u> "	" <u>Objekt</u> "	
der künstlerischen	wie auch als	
Mittel, die	"Konzept"	
"pur" präsentiert	und	
werden	"Ritual"	
L'art pour l'art	Trennung von	
	Werk und	
Der Künstler	Künstler-Subjekt	

haben die minimalistischen Künstler sehr viel Intention darauf konzentriert, das Werk des Künstlers vom Künstler-Subjekt zu trennen. Letztlich ist das der eigentliche Kern des minimalistischen Konzepts.

Die Minimal Art hatte ihre historische Zäsur im Jahr 1968. Das war der Zeitpunkt, an dem sich diese Kunst-Richtung erstmalig als "museumswürdig" präsentieren und durchsetzen konnte, und zwar nicht nur in Amerika, wo damals die meisten minimalistischen Künstler arbeiteten, sondern auch in Europa. Wichtige Vertreter dieser Kunst-Richtung sind Carl André, Dan Flavien, Donald Judd und Sol LeWitt.

Es gibt innerhalb der Minimal Art deutliche Unterschiede, was die Ausrichtung der Künstler betrifft, aber es gibt einige Aspekte, die sich als roter Faden durch das gesamte minimalistische Konzept ziehen. Das folgende Schaubild beschreibt diese Aspekte:



Wir erkennen an dieser Stelle, dass die transversale Ästhetik ohne die vorauslaufende Minimal Art nicht denkbar geworden wäre. Die Arbeiten von Sol LeWitt bestehen z.B. häufig aus Metall-Platten oder Stäben, die zu Kuben geformt werden. Ähnliches gilt für Donald Judd. Und diesen Arbeiten ist gemeinsam, dass sie auf den ersten Blick relativ banal sind und zugleich diese sehr deutliche <u>Aura des</u> Industriellen aufweisen.

Wenn gesagt wurde, dass die Öffnung des absoluten Jetzt zur Nagual-Resonanz davon abhängig ist, ob sich eine bewusste Banalität verbinden kann mit industrial aura, dann hat die Minimal Art sicher wichtige Bahnungen und wertvolle Vor-Leistungen erbracht.

Informell.)

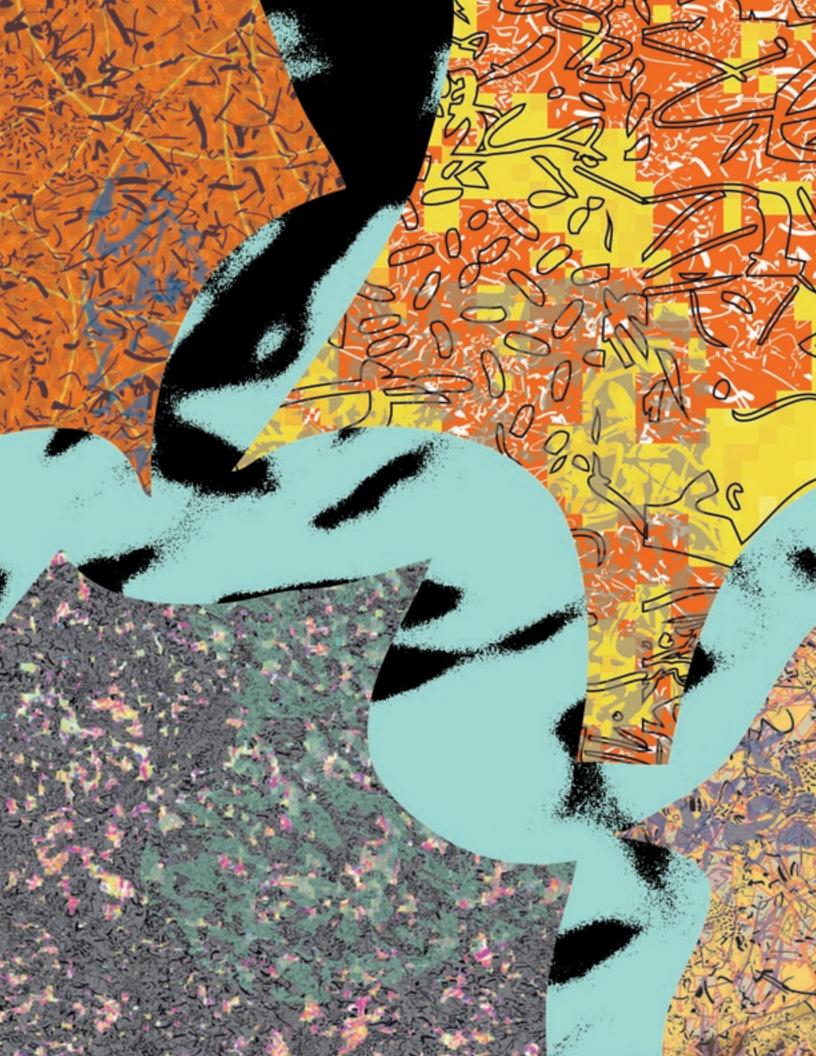
Wie so oft sind die Minimal-Künstler zu Beginn sehr heftig angegriffen worden, z.B. von Clement Greenberg.

Greenberg ist ein außerordentlich wichtiger Theoretiker in der amerikanischen, aber auch in der internationalen Kunst-Szene gewesen. Er hat insbesondere den abstrakten Expressionismus, der überwiegend in den USA entwickelt worden ist, theoretisch unterfüttert und populär gemacht. Diese Art von Kunst lebt von <u>Gesten</u> und zeigt sehr prominent die Subiektivität des Künstlers. (Ähnliche Entwicklungen gab es in Europa unter dem Stichwort:

Greenberg warf den Minimal-Künstlern vor, sie würden zu sehr in der <u>Nähe von gutem Design</u> arbeiten. Und zugleich argumentierte er, sie würden Innovation mit Neuheit verwechseln und damit könne man ihre Kunst nicht wirklich als Kunst akzeptieren. Im Laufe der Auseinandersetzungen hat sich dann aber gezeigt, dass Minimal Art tatsächlich eine eigenständige Bedeutung für die Weiterentwicklung der Kunst ins Spiel bringen konnte, weil sie konventionelle Muster und stereotype Kriterien auflösen und transformieren konnte.

WESENTLICHE ASPEKTE DER MINIMAL ART

- Vermeidung von Verweisen, Allegorien und Illusionismus. Abkehr von dem "expressiven Momentum".
- 2. Jedes Artefakt ist ein Objekt (Trennung von Werk und Künstler-Subjekt).
- Aktivierung der Selbst-Deutung durch den Rezipienten: Die Ästhetik des Werkes ist nicht der End-Punkt, sondern der Ausgangs-Punkt für offene Prozesse.
- 4. Bevorzugung von industriellen Produktions-Techniken (industrial aura).
- Abkehr von dem Diktum "Presence and Place", d.h. Öffnung zu den Kategorien von "Konzept" und "Ritual". Auflösung der versteckten Konventionalität in der Kunst.



Es war der Kritiker Michael Fried, der ... anders als Greenberg ... die Minimal Art relativ früh ernst nahm. Er bezeichnete sie zu Beginn als "Literalist Art", und er hat vielleicht als Erster darauf hingewiesen, dass diese Kunst-Richtung die beiden Grundfesten der Moderne, nämlich "die klare Grenz-Bestimmung zwischen Kunst und Nicht-Kunst" (Daniel Marzona) aushebeln würde.

Die Minimal hat dann eine indirekte Förderung dadurch erhalten, dass Pop Art entstand und populär wurde. Dadurch wurden die Inhalte der <u>Massen-Produktion</u> und des <u>Massen-Konsums</u> plötzlich zum Thema der Kunst (siehe Andy Warhols Suppen-Dosen). Und im Kontext dieser Entwicklung, die sich international sehr schnell durchsetzte, konnten dann die Künstler des Minimalismus ihre industriell vorgefertigte Materialien und das arbeitsteilige <u>Produktions-Prinzip des Fließbands</u> in ihre abstrakten Objekte einbringen.

Nach diesem Durchbruch fiel es den Minimalisten relativ leicht, <u>das Relevanz-Feld der Kunst</u> neu zu definieren. Concept Art, Performance Art, Land Art und Process Art wurden plötzlich ernst zu nehmende Richtungen. Einige der minimalistischen Künstler der frühen Phase betätigten sich auch in diesen ergänzenden und parallelen Stil-Richtungen.

Das ist für die transversale Ästhetik, die wir hier diskutieren, von großer Wichtigkeit. Warum? Transversale Ästhetik ist dann am wirksamsten, wenn die Artefakte in ein Ritual integriert werden können. Wie ich bereits beschrieben habe, können derartige Rituale aus Sound, Mystics (verbalen Metaphern) und Scents (Duft-Mischungen) und Atem-Techniken bestehen. In der klassischen Ästhetik wäre eine solche Ausweitung des Artefakts völlig undenkbar gewesen. Durch den Minimalismus und insbesondere durch die späteren Spielformen von Process Art und Conceptual Art wurde hier ein Terrain vorbereitet, das die transversale Ästhetik heute nutzen kann: Kunst ist nicht mehr einseitig gebunden an das Diktum "presents and plays".

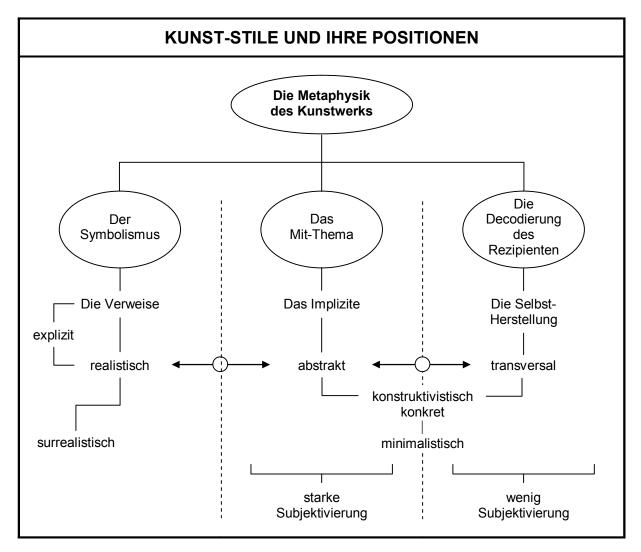
Seit einigen Jahrzehnten sieht die globale Kunst-Szene so aus, dass die Metaphysik des Kunstwerks wieder in den Mittelpunkt rückt. Es wird sehr viel mit Show, Event und Inszenierungen gearbeitet. Und dabei ist es nicht immer einfach, die Metaphysik, d.h. das Erhabene als Mit-Thema des Kunstwerks, zu erkennen. Häufig ist das Erhabene auch nichts anderes als die gesellschaftliche Bedeutung, die ein Künstler hat erobern können.

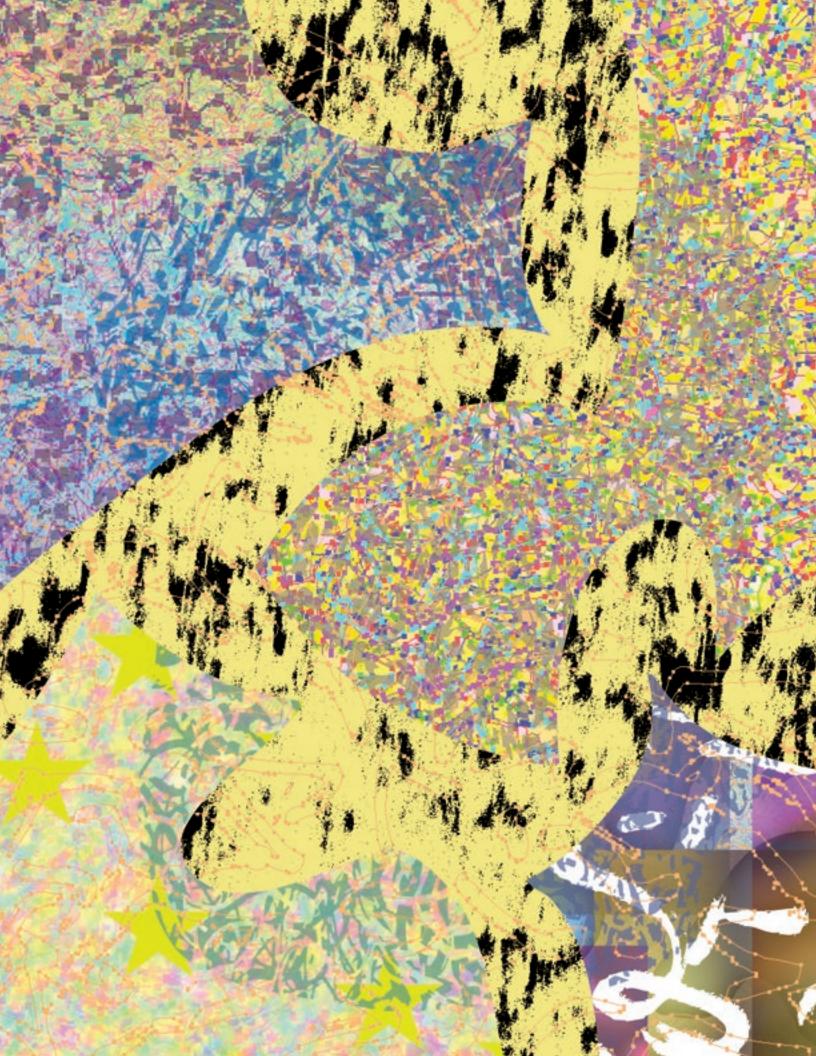
Generell kann man sagen, dass derzeit versucht wird, das metaphysische Momentum, also das Erhabene, entweder direkt in das Artefakt zu integrieren oder es als Mit-Thema zu



präsentieren. Wenn man es direkt versucht, gelangt man zum <u>Symbolismus</u>. Hier wird dasjenige gemalt, fotografiert oder filmisch gezeigt, das auf die Metaphysik des Erhabenen verweisen könnte. Der Video-Künstler Bill Viola geht häufig diesen Weg. Im Grunde offeriert das Artefakt in diesem Fall kreative Verweisungen. Diese können realistisch oder surrealistisch sein. Diese Spielform ist heute relativ präsent und hat ihre eigene Kraft und Bedeutung bewahrt.

Die meisten modernen Künstler gehen aber einen anderen Weg. Sie versuchen, das Metaphysische des Erhabenen implizit und nicht explizit zum Thema zu machen. Das heißt, sie versuchen, bei der Herstellung ihres eigentlichen Themas so viel Erhabenheit prozessual einzuarbeiten wie irgend möglich. Das bedeutet, dass der schöpferische Prozess als "frei schwebende Energie des Spirit" in dem Kunstwerk eingefangen und eingewoben werden soll. Das Erhabene wird damit zum Mit-Thema. Das folgende Schaubild beschreibt diese Aspekte:





Wenn das Metaphysische zum Mit-Thema wird, dominieren sehr häufig <u>abstrakte Kompositionen</u>, wobei diese häufig auch sehr expressiv formalisiert werden, weil man davon ausgeht, dass nur durch eine starke Subjektivierung das Erhabene in das eigentliche Thema eingewoben werden kann. Man glaubt, dass vorrangig die Persönlichkeit des Künstlers das Erhabene vermitteln kann.

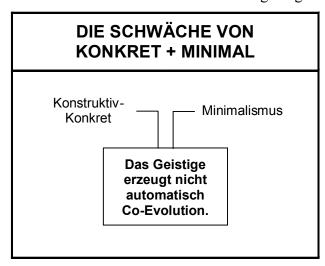
Wie das Schaubild zeigt, hat sich aber durch neuere Stil-Richtungen eine dritte Konzeption etablieren können, bei der das Erhabene weder explizit noch implizit im Kunstwerk enthalten ist, sondern bei dem <u>das Erhabene sich selbst herstellt</u>, und zwar durch die Decodierung, die der Rezipient vollzieht. Das bedeutet, dass der Rezipient der eigentliche Hersteller des Erhabenen und des Schöpferischen ist. Der Künstler hat in diesem Fall die Aufgabe, diejenige Signal-Konfiguration zu erstellen, die es dem Rezipienten ermöglicht, in den <u>Prozess der Selbst-Herstellung</u> des Erhabenen einzusteigen.

Die transversale Ästhetik basiert auf diesem Konzept. Ebenso haben sich, wie ich bereits ausgeführt habe, einige minimalistische und konstrukt-konkrete Ambitionen diesem Konzept sehr deutlich genähert. Gemeinsam ist all diesen Konzepten das Ziel, so wenig Persönlichkeit und individuelle Gestik wie möglich einzubringen, d.h. die Trennung von Werk und Künstler-Subjekt konsequent durchzuhalten.

Die transversale Ästhetik basiert aus dieser Sicht eindeutig auf den Vorarbeiten der konstruktiv-konkreten Malerei ("der reine Geist") ebenso wie auf der minimalistischen Kunst-Strategie ("die Selbst-Herstellung"). Dennoch gibt es Unterschiede. Man kann z.B. erkennen, dass sich die transversale Ästhetik, die auf <u>Co-Evolution</u> ausgerichtet ist, nicht entfalten könnte, wenn sie den konstruktiven und den minimalistischen Kriterien einseitig folgen

würde. Warum ist das so? Es gibt eine Schwäche von Konkret und Minimal. Die ist relativ einfach auszudrücken:

Selbst wenn es einem minimalistischen oder konkreten Kunstwerk gelingen würde, ein Maximum an "reiner Geistigkeit" zu visualisieren und als Impuls zur Selbst-Herstellung anzubieten ... selbst dann würde keine Co-Evolution stattfinden können. Wenn ein Mensch das Geistige fühlt oder intuitiv erahnt, mag es für ihn





THE MIRROR OF COMPLEXITY

115x270

subjektiv sehr wohltuend sein. Co-Evolution bedeutet aber, dass sich das Kunstwerk und der Rezipient so begegnen, dass sich beide durch den <u>Charakter ihrer Begegnungs-Prozesse verändern</u>.

Es verändert sich das Ich des Rezipienten. Und es ändert sich der Zugang des Rezipienten zu seinem eigenen Überbewusstsein. Dadurch wird auch die Wahrnehmung des Artefakts signifikant verändert. Dadurch ändert sich auch das Wesen des Artefakts. Man sieht später etwas, was man vorher nicht gesehen hat. Man erkennt Wichtigkeiten, die vorher nicht "im Bild" waren. Man erlebt Wirkungen, die zuvor noch nicht erlebbar waren.

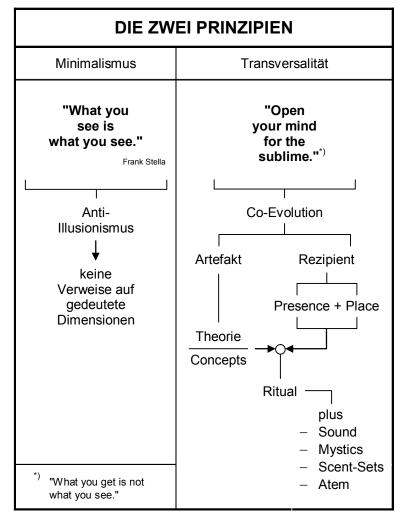
Der Minimalismus hat, nach einer Formulierung von Frank Stella, besonders viel Wert darauf gelegt, dass das Artefakt sich weitestgehend frei macht von spekulativen Deutungen und

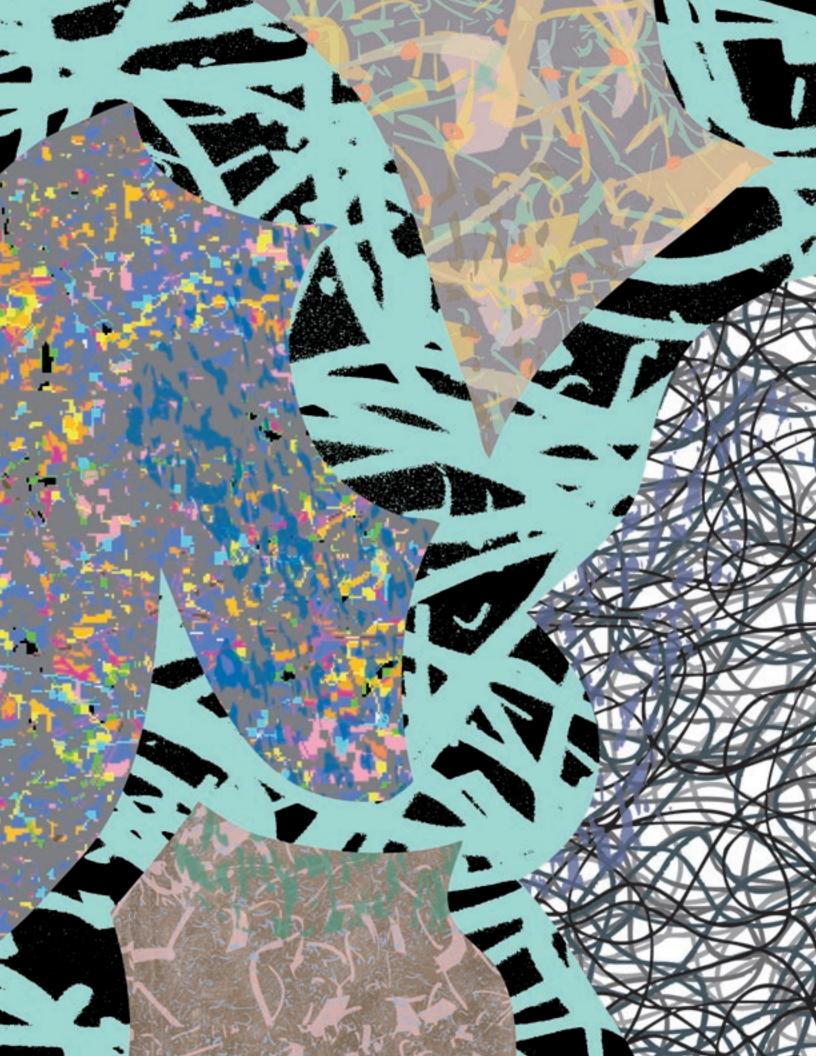
eingebauten Illusionen. Seine Formulierung dazu: "What you see is what you see":

Der Minimalismus betreibt einen Anti-Illusionismus.

Man sieht also den reinen Geist als Materie. Der reine Geist ist in der Tat ein wichtiges Erlebnis, aber er öffnet nicht das Überbewusstsein. Und ohne ein geöffnetes Überbewusstsein kann es keine Co-Evolution geben.

Bei der Transversalität, und das beschreibt das nebenstehende Schaubild, sieht die Sache etwas anders aus. Hier lautet die Leit-Idee: "Open your mind for the sublime." An die Stelle des minimalistischen Anti-Illusionismus tritt die Co-Evolution. Das Artefakt bekommt





die Aufgabe, Teil eines Rituals zu werden, das auf "gemeinsames Wachsen" ausgerichtet ist ... gemeinsam vollzogen von Artefakt und Rezipient. Damit fungiert das Artefakt als Aufforderung zum Eintritt in ein Ritual, wobei wie gesagt dieses Ritual durch Sound, Mystics, Scent-Sets und Atem-Techniken in seiner Effizienz deutlich gesteigert werden kann.

Generell zeigt sich hier ein Dilemma, das die Kunst im Umgang mit dem Erhabenen hat. Wenn man dem Mind erlaubt, zu entscheiden, was er als Kunst akzeptieren möchte und "gut finden" kann, wird er in der Regel diejenigen Artefakte auswählen, die keine Öffnung zum Erhabenen bewirken. Der Mind will das Schöne und noch mehr will er das Neue. Er will die Verschönerung seines Denkens. Aber er will nicht das Erhabene. Wenn überhaupt, kann der Mind das Erhabene nur als verstecktes Mit-Thema dulden:

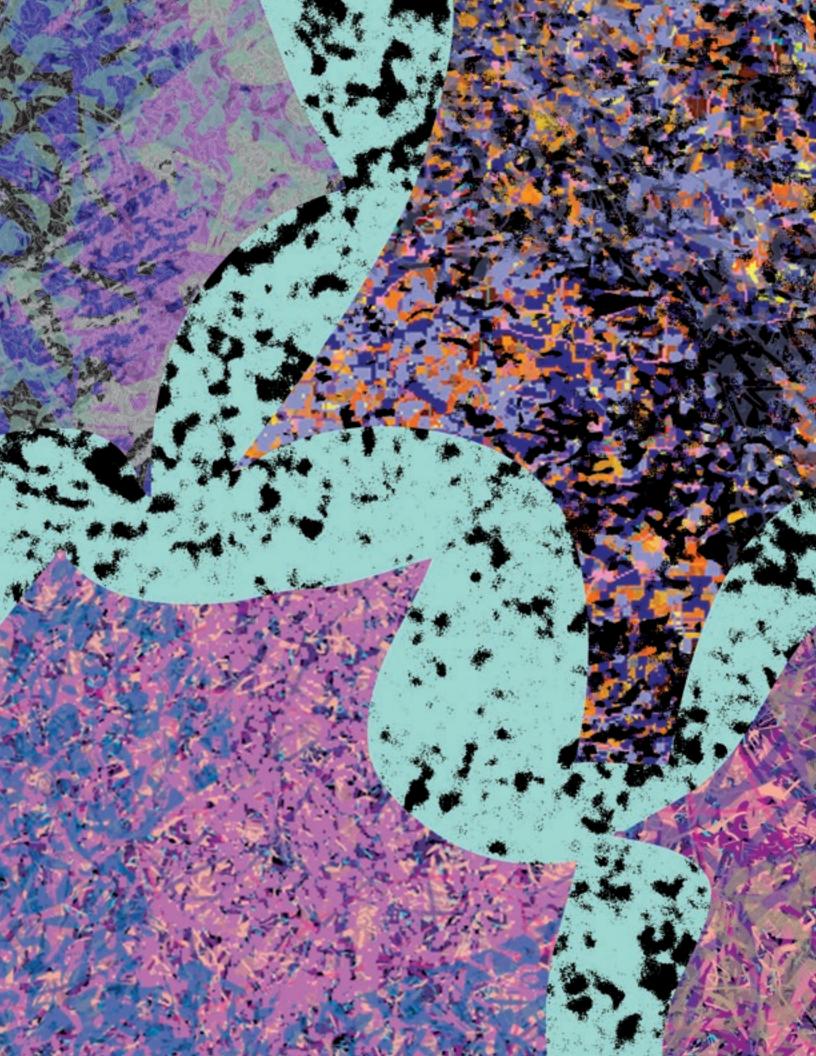
Nun ist es bei den neueren Kunst-Richtungen so. dass Kunst versucht, innerhalb ihrer Funktion der "kulturellen Abrissbirne" das Erhabene und auch "Schönheit pur" vermeiden. Man will das, was provoziert und schockiert. Man will Originalität als öffentliche Leistung. Und man favorisiert deshalb diejenige Kunst. die in der Lage ist, die Evolution unserer Bilder-Welten voranzutreiben.

Das ist in der Tat ein wichtiger Aspekt, weil Bilder ein essenzieller Faktor für unser

DAS DILEMMA DES ERHABENEN IN DER KUNST Wenn man dem Mind die Freiheit gibt, zu entscheiden, was er als "Kunst" sehen und lieben möchte. gibt es keine Öffnung zum Erhabenen, sondern nur zum Schönen oder zum Neuen. Der Mind kann nur die Mit-Präsenz Das Dilemma liegt darin, des dass nur das Erhabene dem Erhabenen Überbewusstsein seine Freiheit im Thema und Funktion vermitteln kann. dulden und Der Mind blockiert aber honorieren die Aktivierung (= Mit-Thema). des Überbewusstseins.

kulturelles Selbstverständnis sind. Man könnte es so sagen: Durch die Bilder, die wir produzieren und konsumieren, reflektieren wir das aktuelle und kollektive Sein unserer Kultur.

Nun sind aber die meisten Menschen nicht in der Lage, ein Kunstwerk ohne Affekt-Logik (Denken) zu betrachten. Ihr Mind kennt keine Möglichkeit, ein Kunstwerk mit einem eingeschalteten Überbewusstsein anzuschauen. Sie verfügen über kein aktiviertes



Überbewusstsein. Also können nur der Mind und seine Affekt-Logik dasjenige Artefakt, das der Künstler anbietet, bewerten und verarbeiten. In der Regel interagiert nur die Affekt-Logik mit dem Kunstwerk. Dadurch werden diejenigen Kunst-Richtungen favorisiert, die dem Mind "schmecken", d.h. dem Alltags-Bewusstsein des Denkens.

Wenn man aber dem Überbewusstsein die Möglichkeit geben würde, sich für das eine oder andere Kunstwerk entscheiden zu können, würde es zu einer deutlichen Bevorzugung derjenigen Artefakte kommen, die in der Lage sind, das Erhabene zu evozieren. Das Überbewusstsein würde also eine Kunst bevorzugen, die ihm hilft, seine Funktion im menschlichen Organismus besser erfüllen zu können.

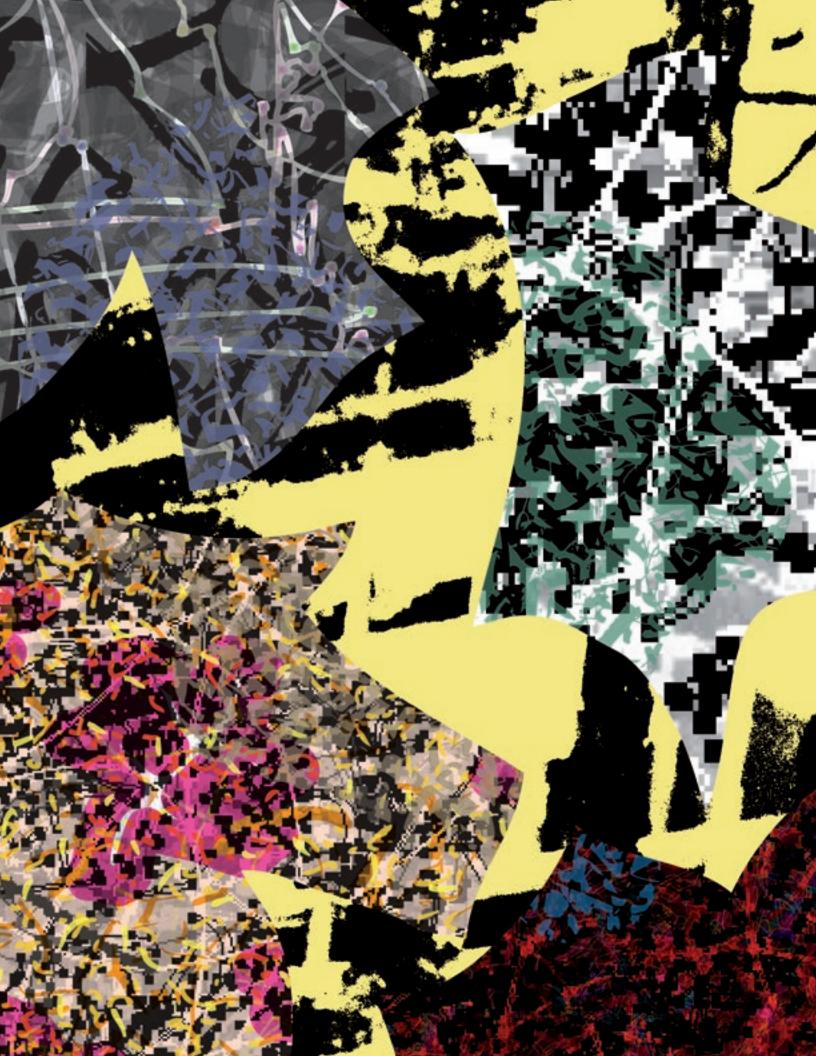
Das Dilemma liegt nun darin, dass nur das Erhabene dem Überbewusstsein seine Freiheit und seine Funktion vermitteln kann. Der Mind blockiert aber die Aktivierung des Überbewusstseins. Also würde der Mind eine Kunst brauchen, die dem Mind hilft, seine eigenen Begrenzungen zu überschreiten.

Viele der derzeit sehr aktuellen und hoch gehandelten Künstler haben mit der Wechsel-Beziehung zwischen Kunst und dem "reinen Geist" große Probleme. Die meisten von ihnen sind zwar nicht gegen Schönheit, aber sie lehnen L'art pour l'art ab. Typisch dafür ist das Statement eines der derzeit renommiertesten und wohl auch teuersten Künstler der Welt, nämlich Jeff Koons. Er sagt:

"L'art pour l'art? Das ist ein großer Mist. Auch wenn es altmodisch klingt: Kunst hat ein humanitärer Akt zu sein und gefälligst die Welt zu verbessern."

Nun, das sind große Worte. Aber wie will man die Welt verändern, wenn man den Geist und insbesondere das Überbewusstsein so konsequent ausblendet? Es ist wohl so, wie es die buddhistische Philosophie seit viele Jahrhunderten immer wieder formuliert hat: Nur der neue Geist erschafft eine neue Welt ... der Geist geht immer voran.

Man könnte allerdings argumentieren, dass die moderne Kunst vielleicht in der Lage ist, diejenige Kultur mitzugestalten, die das menschliche Leben ein Stück weit besser macht. Das wäre ja der von Koons geforderte "humanitäre Akt". Aus dieser Sicht ist die aktuelle Kunst sicher gut beraten, bei ihrer jetzigen Strategie zu bleiben, die darauf ausgerichtet ist, neue



Aspekte unserer Kultur und neue Dimensionen unserer Gesellschaft (verstanden als öffentlichen und kollektiven Geist) zu fördern, und zwar als Kombination von Kritik und Innovation (Originalität). Da sind wir wieder beim Thema "die Kunst als Abrissbirne".

Es sollte aber gesehen werden, dass eine derartige Kunst immer nur dann ihre kulturelle Aufgabe übernehmen kann, wenn sie sich sehr stark auf den

öffentlichen Innovations-Wert

konzentriert. Wenn dieser Innovations-Wert im Mittelpunkt stehen soll, wird sich eine Kunst auf den Mind konzentrieren müssen, genauer gesagt auf das <u>Denk-Bewusstsein</u>. Das bedeutet, dass Gedächtnis, Erinnerung und Erwartung tonangebend werden. Warum? Man kann nur das als innovativ erleben und akzeptieren, was den Charakter einer Überraschung in sich trägt. Eine Kunst, die sich dieser Zielsetzung unterordnet, kann nur das leisten, was das Denk-Bewusstsein leisten kann. Hier gibt es deutliche Limitierungen. Das Denk-Bewusstsein, so sagten wir, kann nur das Schöne oder das Neue akzeptieren und lieben. Insofern ist die klassische Ästhetik mit ihrem Fokus auf Kultur fast zwangsläufig darauf fixiert, Innovation als <u>Spektakulum</u> nach vorn zu puschen.

Damit kann aber das Überbewusstsein so gut wie gar nichts anfangen. Es ist zwar im Mind platziert, aber es ist nicht identisch mit unserem Denk-Bewusstsein und auch nicht identisch mit unserem Unterbewusstsein. Das Überbewusstsein kann sich nur dann öffnen und entfalten, wenn die rechte Seite des Organismus, also <u>Soul und Leib</u>, aktiviert und ein Stück weit veredelt worden ist.

Der Hunger nach dem Erhabenen ist typisch für das Zusammenspiel zwischen Überbewusstsein, Soul und Leib. Das Überbewusstsein fordert deshalb das Erhabene, aber es fordert es nicht für die Kultur, sondern es fordert es für das persönliche Wachstum der Person. Das Überbewusstsein benutzt das Erhabene, damit sich die Person selbst übersteigen kann.

Das Überbewusstsein kooperiert für diese Zielsetzung mit Soul und Leib, indem es den Organismus und das beobachtende Bewusstsein dorthin zu führen versucht, wo <u>das Meta</u> platziert ist: Das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist.

Damit haben wir zwei sehr grundsätzliche Positionen. Das, was moderne Kunst ist (klassische Ästhetik), will <u>das Neue</u> in der Kultur fördern, und zwar durch <u>bewusste Grenz-</u>



<u>Überschreitungen</u>. Transversale Ästhetik will <u>das geistige Wachstum</u> eines Menschen fördern durch die Nutzbarmachung des Erhabenen:

Die Veränderung der Kultur steht im Mittelpunkt der klassischen Ästhetik. Die Verbesserung des personalen Geistes steht im Mittelpunkt der transversalen Ästhetik. Das könnte in etwa eine Formel sein. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Strategien Ästhetik-Formen dieser beiden unterschiedlich sind, dass man die Artefakte dieser beiden Richtungen nur sehr begrenzt miteinander vergleichen kann. Es mag sein, dass die Artefakte der transversalen Ästhetik auf den ersten Blick so aussehen wie einige Kunstwerke aus der Epoche der informellen und damit kalligrafisch oder gestisch orientierten Malerei, aber das ist eine Täuschung.



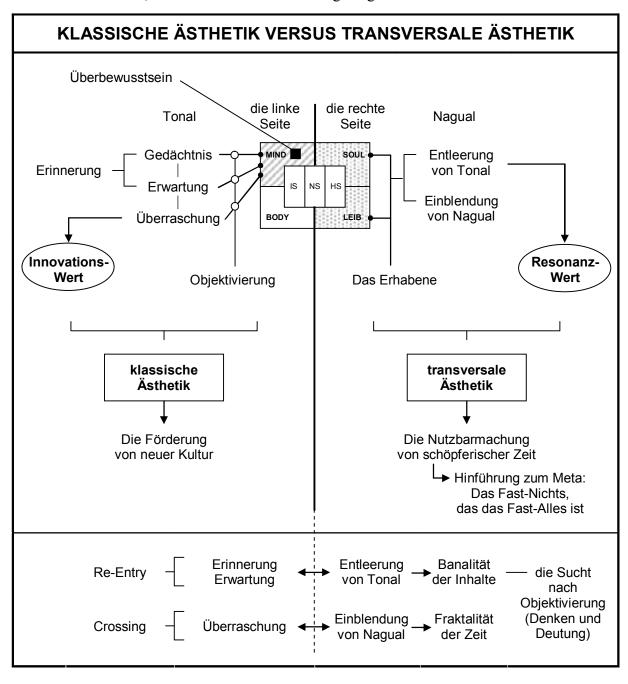
Die Strategien, die hinter diesen beiden Formen der Ästhetik stehen, sind so unterschiedlich, dass sie sich wechselseitig blockieren oder in ihren Wirkungen annullieren. Die klassische Ästhetik ist auf Crossing und Re-Entry ausgerichtet ... sie spielt also das Spiel mit der gespeicherten Vergangenheit und den darauf aufbauenden Überraschungen und Sensationen ("draw a distinction").

Die transversale Ästhetik will genau dieses Spiel beenden. Sie will eine bewusste Entleerung von Tonal durch eine ebenso bewusste Fülle (fraktale Über-Komplexität). Erinnerung und Erwartung sind aber manifestes Tonal. Also ist die transversale Ästhetik im Grunde darauf ausgerichtet, diejenigen tonalen und mentalen Effekte, die von der klassischen Ästhetik bevorzugt aufgebaut werden, zu annullieren. Die Entleerung des Tonals läuft dabei über die Banalität der Inhalte, wodurch die Sucht des Denk-Bewusstseins nach Objektivierung und Deutung blockiert wird. Zugleich bemüht sich die transversale Ästhetik um die Einblendung von Nagual, wodurch es zur Fraktalität der Zeit kommt. Das wird realisiert durch schnelle Linien und kontingente Brechungen.

Bewusste Banalität, schnelle Linien und kontingente Brechungen sind für den Mind langweilig. Hier gibt es keine Originalität. Keine Sensation. Hier wird keine kulturelle



Innovation vorbereitet oder initiiert. Hier wird also kein kreativer Aspekt für eine neue Kultur angeboten. Hier wird lediglich, und das zeigt das folgende Schaubild, die schöpferische Zeit so instrumentalisiert, das sie nutzbar wird für das geistige Wachstum einer Person:



In diesem Zusammenhang stellt sich eine interessante Frage: Wenn ein Künstler sehr



schöpferisch ist, kann er dann das Erhabene für sich öffnen und speichern, um es dann anschließend als künstlerisches Substrat anderen Menschen zu vermitteln? Die Frage ist schwer zu beantworten, weil das, was als Kunst definiert und gefördert wird, sich im Laufe der letzten Jahrhunderte sehr häufig gewandelt hat.

Im Moment ist Kunst, basierend auf klassischer Ästhetik, sehr stark auf Kultur fokussiert. Wie bereits angedeutet, verlangt das von dem Künstler <u>Innovation durch Provokation</u> ("draw a distinction") und weniger die Vermittlung von Spirit (Würde) und Erhabenheit (Jetzt der Schöpfung). Je mehr also unsere Kultur vom Künstler verlangt, dass er der Kultur "Beine macht" ... sie also nach vorn peitscht ..., umso stärker muss der Künstler seine schöpferische Potenz auf das öffentlich Neue ausrichten. Und in diesem Kontext ist auch <u>das Schöne</u> inzwischen eine ausgesprochen problematische Dimension der aktuellen Kunst geworden:

Das Schöne gilt als langweilig.

Das Schöne vermittelt keine Sensation.

Wenn der Künstler aber seine schöpferische Kraft auf die Herstellung von neuen Kultur-Facetten ausrichtet, muss er Entgrenzungen und Grenzüberschreitungen als künstlerisches Momentum ernst nehmen und realisieren. Das führt zwangsläufig zu den Faktoren der Provokation und der Sensation.

Das Problem dabei ist folgendes: Provokation verhindert den Zugang zum Erhabenen. Provokation kann sich immer nur auf weltliche Aspekte der Kultur beziehen ... also auf das, was ich hier Tonal nenne. Nun ist aber das Erhabene ein Aspekt des Naguals, also ein Momentum der Transzendenz und insbesondere der schöpferischen Zeit. Es ist für einen Künstler der heutigen Zeit sehr schwer, die schöpferische Zeit geistig so zu erschließen, dass sowohl das Erhabene wie auch der Code des Besser-Werdens, die in der schöpferischen Zeit existent sind, zu erfahren und zu vermitteln.

Letztlich stellt sich also die Frage, wer eigentlich schöpferisch ist oder sein sollte. In der klassischen Ästhetik ist der Künstler eindeutig schöpferisch. Er gestaltet diejenige Provokation, die der Kultur hilft, sich zu übersteigen und sich zu erneuern. Das ist ein absolut konsequentes Konzept. Wenn man jedoch der Meinung ist, dass Kunst und Ästhetik für das geistige Wachstum einer Person eingesetzt werden können, dann versagt dieser Weg. Wenn es also darum geht, das "draw a distinction" extrem zu individualisieren, wird Kultur ein Umweg, der ineffizient ist. Und dann wird auch der Künstler mit seiner schöpferischen und provokativen Potenz nicht in der Lage sein, die gesuchte "distinction" herzustellen. Wie das



folgende Schaubild zeigt, ist deshalb bei der transversalen Ästhetik nicht der Künstler schöpferisch, sondern die Zeit:

Wenn die Zeit der Schöpfer ist, erhält der Künstler eine andere Rolle. Er übernimmt dann die <u>Funktion der Evokation</u>, d.h. er gestaltet Artefakte so, dass sie einen starken Evokations-Effekt im Bewusstsein und im Organismus einer Person erzeugen. Er wird also zum Partner der schöpferischen Zeit, indem er das Jetzt der Schöpfung (Nagual) in das personale Bewusstsein hineinruft.

Ästhetik kann auf Originalität ausgerichtet werden wie auch auf Evokation. Für den Künstler kann das eine sehr folgenschwere Alternative sein. Entscheidet er sich für die

klassische Ästhetik

Der Künstler ist schöpferisch.

Provokation

WER IST SCHÖPFERISCH?

transversale Ästhetik

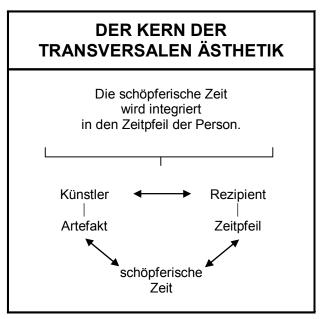
Die Zeit ist schöpferisch.

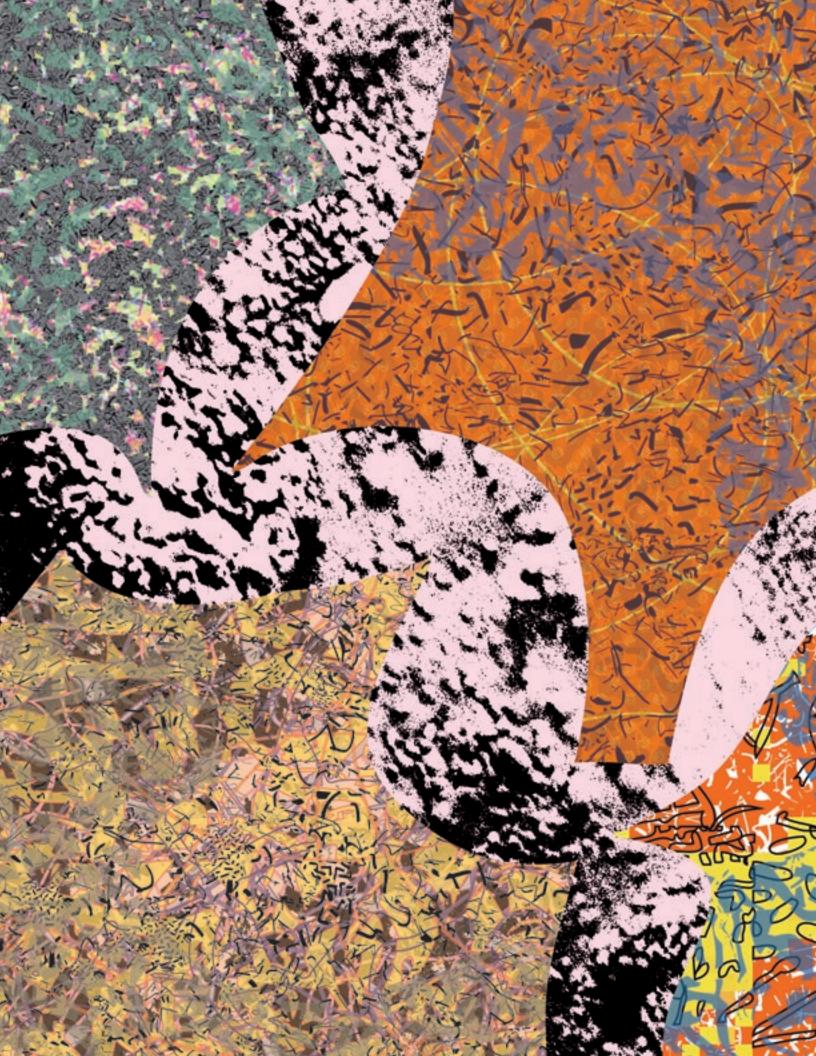
Evokation

Evokation, verlässt er automatisch denjenigen Impetus, der die moderne Kunst derzeit prägt: Sorge dafür, dass die Kultur sich selbst erneuert. Der moderne Künstler ist also ein Evolutions-Agent der Kultur.

Wenn sich aber eine künstlerische Person für Evokation und damit für transversale Ästhetik entscheidet, ordnet er sein künstlerisches Tun der schöpferischen Zeit unter. Er kooperiert

mit der schöpferischen Zeit. Und dadurch verliert er alles das, was heute so zwingend wichtig ist, um im Kunst-Markt bestehen zu können, nämlich Originalität für Innovation und Provokation für Sensation. Auf der anderen Seite bekommt er dadurch Zugang zum Nagual und zum Erhabenen. Und wenn er seine Artefakte sozusagen "handwerklich" gut macht, kann es ihm gelingen, den Code des Besser-Werdens so zu aktivieren, dass durch das Zusammenspiel Überbewusstsein, Soul und Leib in das Bewusstsein der Person hineingetragen wird. Erst dann hat er der schöpferischen Zeit geholfen, sich zu personalisieren. Und genau das könnte man als den Kern der transversalen Ästhetik beschreiben:



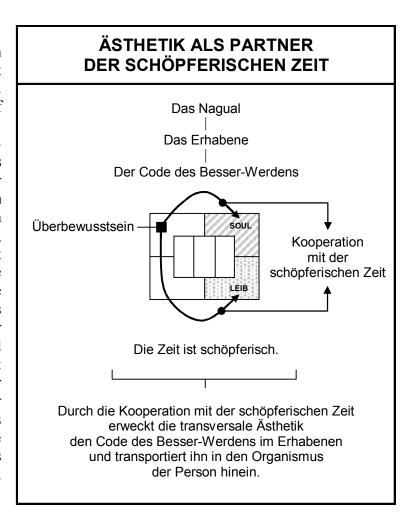


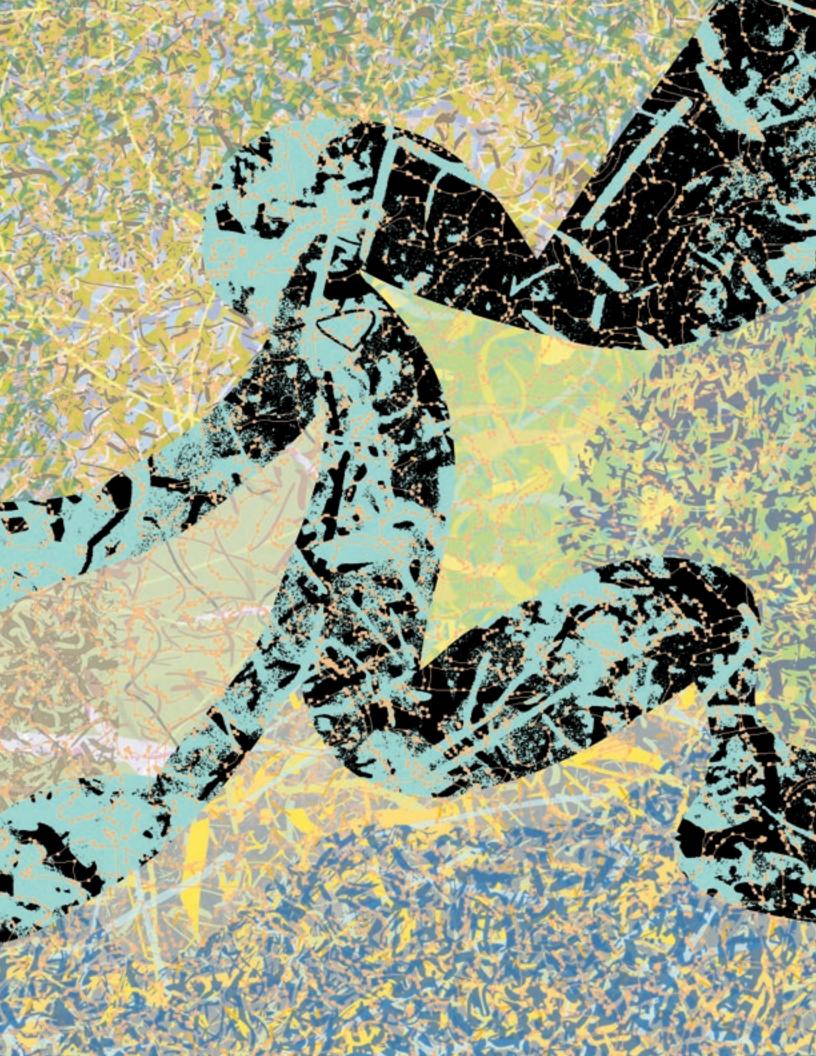
Es findet also eine Dreiecks-Beziehung statt zwischen dem Künstler (Artefakt), dem Rezipienten (Zeitpfeil) und der schöpferischen Zeit des Naguals. Eine Dreier-Kooperation. Durch diese Kooperation erweckt die transversale Ästhetik, wenn ihre Artefakte funktionieren, den Code des Besser-Werdens, der im Erhabenen schwebt, und transportiert anschließend diesen Code in den Organismus der Person hinein und damit in den Zeitpfeil des real gelebten Lebens.

Wichtig ist zu sehen, dass hier nicht ausschließlich eine Bewusstseins-Arbeit vollzogen wird, wie das zum Beispiel bei der klassischen Ästhetik der Fall ist. Man geht in eine Galerie oder in ein Museum. Man betritt einen Raum und stellt sich vor ein Bild. Dann betrachtet man es und erlebt dabei bestimmte Gefühle oder Assoziationen. Oft entstehen auch Wert-Urteile wie: "Dieses Bild mag ich nicht", oder "Dieses Bild fasziniert mich." Das alles sind Bewusstseins-Prozesse, die im Mind stattfinden ... wie gesagt, im Denk-Bewusstsein. Somit ist die "Verarbeitung" von Kunstwerken, die auf der klassischen Ästhetik beruhen, untrennbar an

"Affekt-Logik" (Luc Ciompi)

gekoppelt. Bei der transversalen Ästhetik wird sehr bewusst versucht, diese Affekt-Logik zu umgehen oder zumindest auf ein Minimum herunterzufahren. An die Stelle des Denk-Bewusstseins tritt das Überbewusstsein. Aber der kooperative Prozess kann vom Überbewusstsein erst dann initiiert und gesteuert werden, wenn Soul und Leib integriert werden. Das bedeutet, dass die transversale Ästhetik an die rechte Seite des Organismus gekoppelt ist ... sehr viel stärker als die klassische Ästhetik und die moderne Malerei. Sie ist sozusagen wesentlich weniger intellektuell und sehr viel mehr Gesamt-Organismus den gebunden. Das nebenstehende Schaubild beschreibt, wie das Überbewusstsein mit Soul und Leib interagiert.



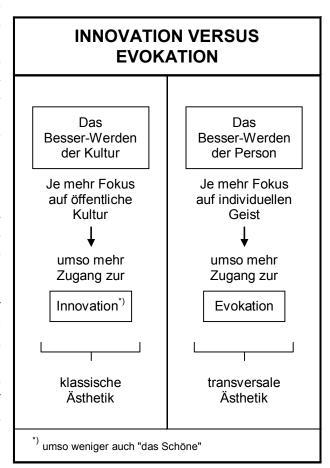


Wir erkennen hier also einen versteckten Konflikt, der zwischen Innovation und Evokation auszutragen ist. Wenn man sich für die Innovation entscheidet, setzt man bewusst auf das Anders-Werden der Kultur. Wenn man sich für Evokation entscheidet, fixiert man seine Intention auf das Besser-Werden der Person. Und in diesem Zusammenhang sind nun einige Prinzipien zu bedenken. Je mehr der Fokus auf die öffentliche Kultur gerichtet wird, umso mehr Zwang zur Innovation. Und das bedeutet auch, umso weniger wird "das Schöne" zu einer verpflichtenden Zielgröße.

Die klassische Ästhetik ist extrem kultur-gebunden. Sie organisiert ihre Funktionen überwiegend über mediale Prozesse und Öffentlichkeiten. Und dadurch wird der Innovations-Druck immer größer. Als Künstler wird man geradezu verpflichtet, Provokation, Sensation und Originalität gleichzusetzen mit Schöpfertum. Aber das ist natürlich eine ausgesprochen seltsame Verengung, denn das Schöpferische kann in unterschiedlichen Facetten eingesetzt werden.

Das Schöpferische ist nicht per se an Originalität gekoppelt. Eine Person ist auch dann schöpferisch, wenn sie die Fähigkeit hat, das Erhabene in einem Ritual oder in einer Gruppen-Konstellation oder eben in dem persönlichen Bewusstsein zu erwecken und zu veredeln. Das nebenstehende Schaubild zeigt die Unterschiede zwischen Innovation und Evokation.

Wenn Artefakte hergestellt werden im Kontext der klassischen Ästhetik, werden sie Kunstwerke genannt. Und sie tragen dadurch automatisch ein Programm in sich, das darauf ausgerichtet ist, das Anders-Werden der Kultur zu initiieren. Das ist der Aspekt der Innovation. Dieser Aspekt dient aber vorrangig der Verbesserung von weltlichen Anpassungs-Prozessen. Er ist damit extrem einseitig auf das Tonal ausgerichtet. Mit anderen Worten: Je stärker sich Originalität, Sensation und Innovation auf die Veränderung der Kultur beziehen, umso tonaler wird der künstlerische Prozess

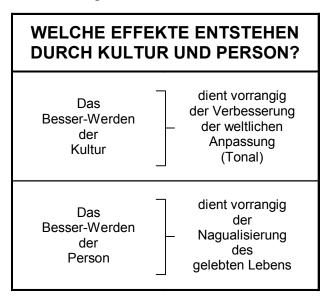




und auch das im künstlerischen Prozess hergestellte Artefakt. Da mag die Kunst noch so wild oder archaisch sein, da mag die Kunst noch so emotional provozierend sein (und viele der heutigen Artefakte folgen diesen Kategorien), es bleibt eine extrem tonale Veranstaltung. Das Erhabene wird dadurch mehr oder weniger konsequent ausgeblendet.

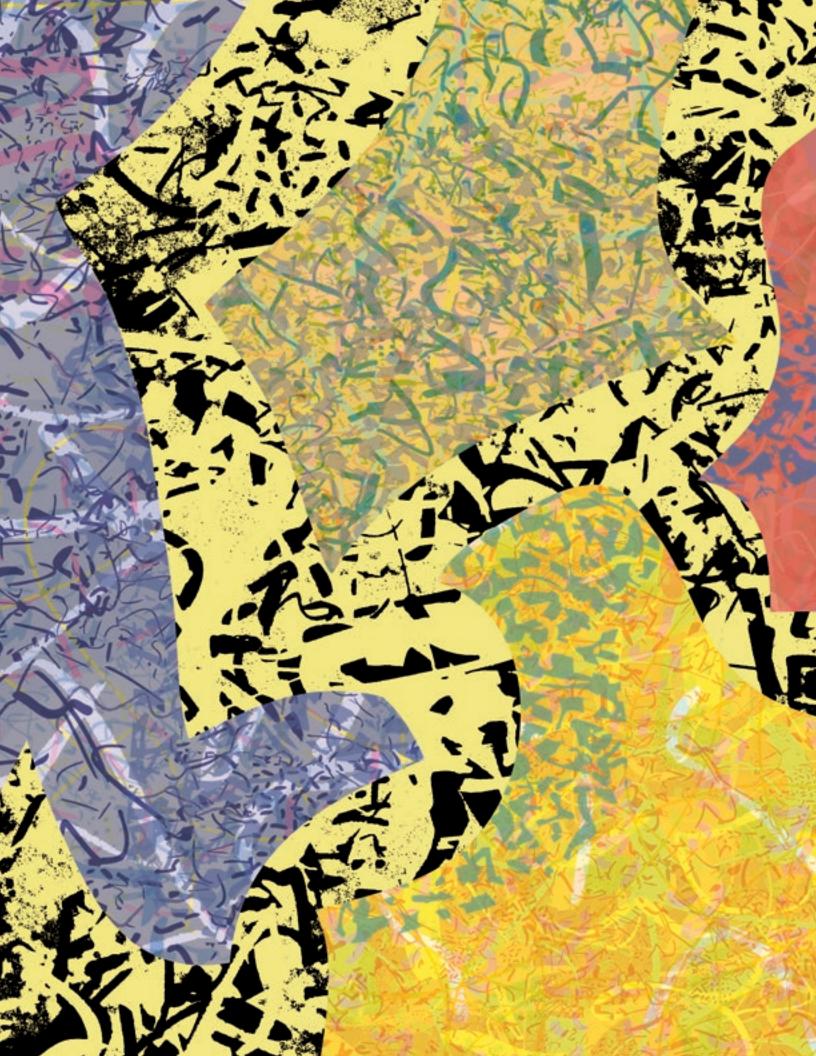
Wenn nun aber ein Artefakt geschaffen wird mit der Zielsetzung, das Besser-Werden einer einzelnen Person zu evozieren oder zu stimulieren, dann ändert sich sofort das Grund-Konzept. Dann geht es um die <u>Nagualisierung des gelebten Lebens</u>. An die Stelle des Tonals, und das beschreibt das folgende Schaubild, tritt nun das Nagual:

Wenn man mit Künstlern spricht, und wenn sie ehrlich sind, erfährt man, wie sehr sie sich verpflichtet fühlen, etwas für die Kultur zu tun. Für sie ist die Mitgestaltung der Kultur ... und zwar an der vordersten Kante der Avantgarde Glaubens-Bekenntnis. Insofern richtig, was ich in einem solchen Gespräch einmal von einem Künstler bekommen habe: "Es kann nicht die Aufgabe von Kunst sein, das Erhabene zu erschaffen oder das Spirituelle zu fördern ... das ist alles zu privat." Damit hat mein Gesprächspartner implizit gesagt, dass



Kunst und Künstler nur dann ernst genommen werden können, wenn sie sich verpflichten, das große Öffentliche der Kultur zu verändern.

Es gibt zwar immer wieder Versuche, Artefakte, die aus der klassischen Ästhetik stammen, in die Richtung von Erhabenheit hineinzuinterpretieren, aber das ist fast immer ein mühseliges und oft auch ein irrationales Unterfangen. Typisch dafür sind z.B. die neuen Arbeiten des bedeutenden Foto-Künstlers Andreas Gursky. Er hat unterschiedliche Küsten-Linien von ganz oben (Satellit) fotografiert, und hat dann diese sich daraus ergebende Liniatur digital manipuliert und optimiert. Das Ganze führt zu riesigen Tableaus (2,2 x 2,3 m). Die Frankfurter Allgemeine Zeitung hat dazu in ihrer Kritik folgendes geschrieben: "Es sind hoch dramatische Inszenierungen der Weltmeere. Das richtige Wort dafür ist Pathos. Und Erhabenheit heißt die Zielrichtung." Weiter schreibt die FAZ: "Damit hat Gursky die Fotografie ganz verlassen zugunsten seiner Art der Malerei mit hoch technisierten Mitteln. Es geht nicht mehr um – verdichtete – Wirklichkeit, sondern um ästhetische Perfektionierung. Er macht sich zum Demiurgen einer idealen irdischen Ordnung, zum Schöpfer der Vollendung."



Man sieht, dass hier versucht wird, den schöpferischen Prozess, den Gursky in der Tat vollzogen hat (er macht aus Küsten-Fotos digital bearbeitete Landschaften), so zu interpretieren, als wäre hier etwas kulturell Bedeutendes erzeugt worden, und als würden diese Foto-Bilder das Erhabene transportieren. Ich selbst habe mir diese Arbeiten angeschaut. Ich bin sicher ein großer Fan von Gursky. Aber von Erhabenheit ist da nichts zu spüren. Ja, die Formate sind groß. Aber große Formate transportieren nicht automatisch Erhabenheit. Und ein schöpferisches Momentum, das über das normale Kreativ-Sein des Künstlers hinausgeht, ist auch nicht erkennbar ... also "kein Schöpfer der Vollendung".

Wir kommen an diesem Punkt zu der Frage, wie man künstlerisch mit dem Erhabenen umgehen kann. Im Prinzip gibt es hier zwei Strategien:

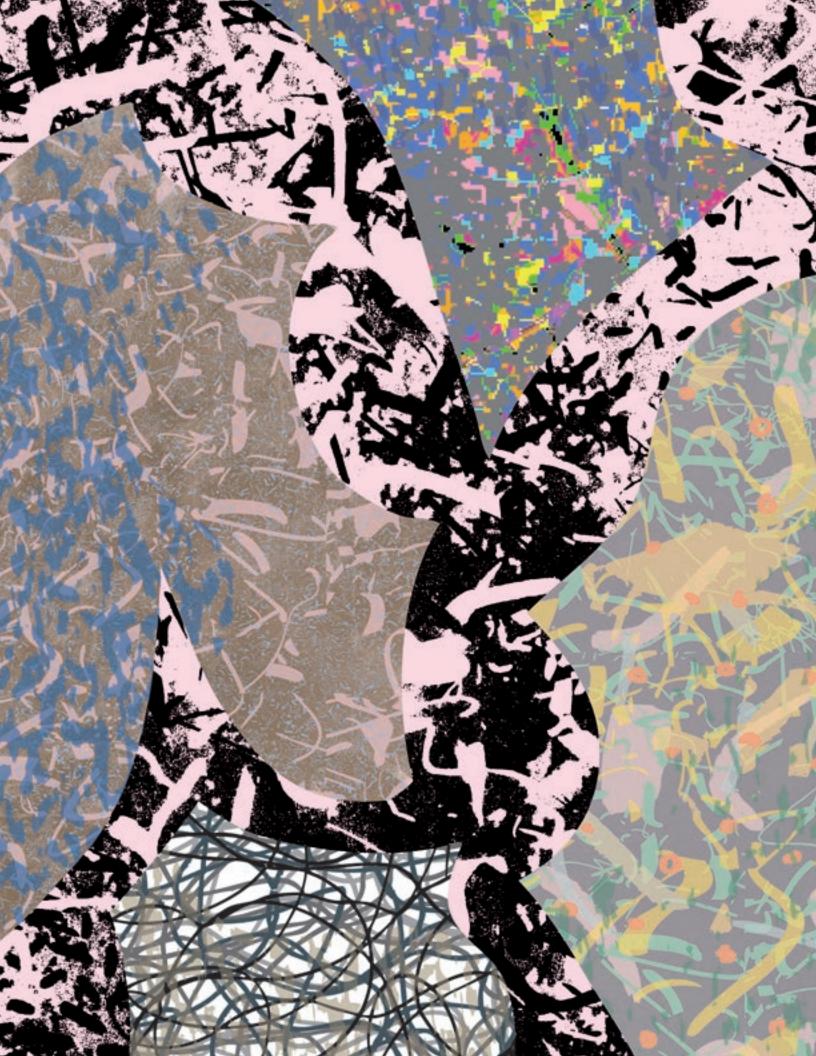
Zeige das Erhabene oder erzeuge das Erhabene.

Die Kunst von Gursky und vielen anderen ist, basierend auf klassischer Ästhetik, reine Repräsentation und somit Objektivierung. Sie ist Tonal. Und in einem gewissen Umfang ist sie auch neben ihren fraglos hohen ästhetischen Reizen auch innovativ. Sie ist also ein Versuch, das Besser-Werden der Kultur mitzugestalten. Wie das folgende Schaubild zeigt, gibt es aber auch eine andere Alternative, nämlich die, die auf Evokation und Stimulation ausgerichtet ist:

Bei der transversalen Ästhetik wird so gut wie gar nichts objektiviert. Man folgt deshalb dem Konzept einer bewussten Banalität. Es gibt lediglich Linien, Punkte und Farben, also einfachste grafische Elemente. Da wird keine Wirklichkeit (Tonal) repräsentiert oder künstlerisch überhöht dargestellt. Es wird nur dasjenige als ästhetisches Mittel eingesetzt, was in der Lage ist, im Kopf der Person, d.h. also im Bewusstsein, das Erhabene zu evozieren ... zu erwecken ... herbeizurufen.

DIE 2 STRATEGIEN FÜR DAS ERHABENE		
Zeige das Erhabene	Erzeuge das Erhabene	
Repräsentation (Abbild)	Evokation	
klassische Ästhetik	transversale Ästhetik	
Objektivierung	Stimulation	

Ganz offensichtlich hat die klassische Ästhetik kein Konzept, um Evokation und Stimulation im Hinblick auf das Erhabene zu gestalten oder zu instrumentalisieren. Lassen Sie uns in diesem Zusammenhang generell



prüfen, wie das Verhältnis zwischen den Artefakten und dem Erhabenen gestaltbar sein könnte.

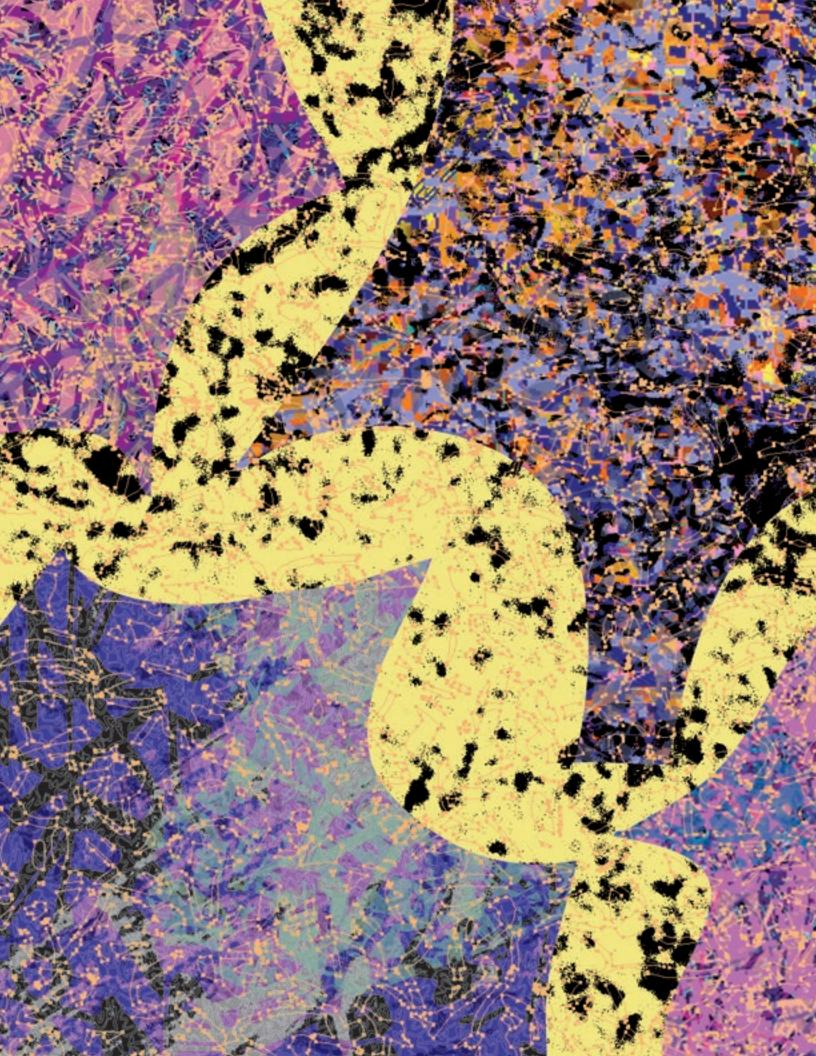
Es gibt unterschiedliche Arten von Artefakten. Es gibt z.B. künstlerische Objekte, die ausschließlich auf Zimmer-Dekoration ausgerichtet sind. Die meisten Künstler wollen mehr, weil sie Kunst anders verstehen. Sie wollen ein Objekt gestalten, das ihre Kreativität zeigt und beweist. Ich nenne derartige Kunstwerke "Visualisationen". Das sind, wie der bekannte Maler Gerdhard Richter in einem Interview kürzlich sagte, unbedeutende Kunstwerke, die z.T. in Museen hängen, die aber für die kulturelle Evolution keinen nennenswerten Beitrag leisten können. Es sind oft wunderbare Gestaltungs-Ideen, aber sie bleiben, was die Evokations-Forderung betrifft, steril.

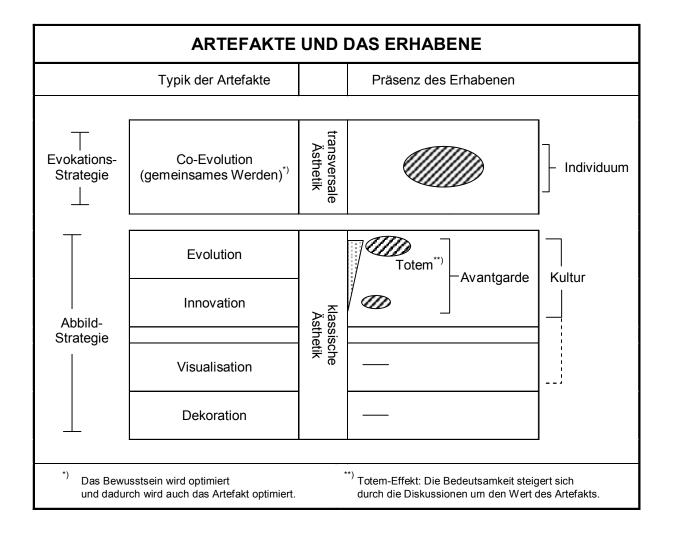
Richter meint, dass diese Kunstwerke letztlich belanglos bis überflüssig sind ... ich persönlich würde nicht so weit gehen. Und er sagt, dass rund 95% der Kunst, die in den Museen präsentiert wird, in diese Kategorie fallen. Natürlich kann man darüber streiten. Aber sicher ist, dass der größte Teil der Kunstwerke zu der Kategorie der Visualisation gerechnet werden müsste. Sie haben wenig Innovations-Potenz und sie tragen nicht zur kulturellen Evolution bei.

Es gibt aber Kunstwerke, die Innovation und Evolution realisieren. Und hier ist auch meistens die Avantgarde aktiv. In diesem Konzept gibt es auch die vielfältigen Totem-Effekte, die sich seit einigen Jahrzehnten mit der modernen Kunst verbunden haben: Die Bedeutsamkeit der Kunstwerke steigert sich durch die Diskussionen um den Wert dieser Kunstwerke. Das ist eine selbst-referenzielle Dynamik. Alles das, was als bedeutsam diskutiert wird, wird automatisch bedeutsam. Das ist eine Meinungs-Spirale, die vorrangig von cleveren PR-Strategien lebt, und diese läuft in die Richtung von "des Kaisers neue Kleider".

Bei den Kunst-Objekten der Zimmer-Dekoration und der Visualisation ist das Erhabene so gut wie gar nicht präsent. Bei den Kategorien der Innovation und der gesellschaftlichen Evolution, und das zeigt das Schaubild auf der nächsten Seite, ist der Anteil des Erhabenen partiell da, aber fast immer nur als Mit-Thema. Es wird also nicht das Erhabene gemalt oder visuell dargestellt, sondern das Erhabene schwingt als Information und auch als Energie in dem Artefakt.

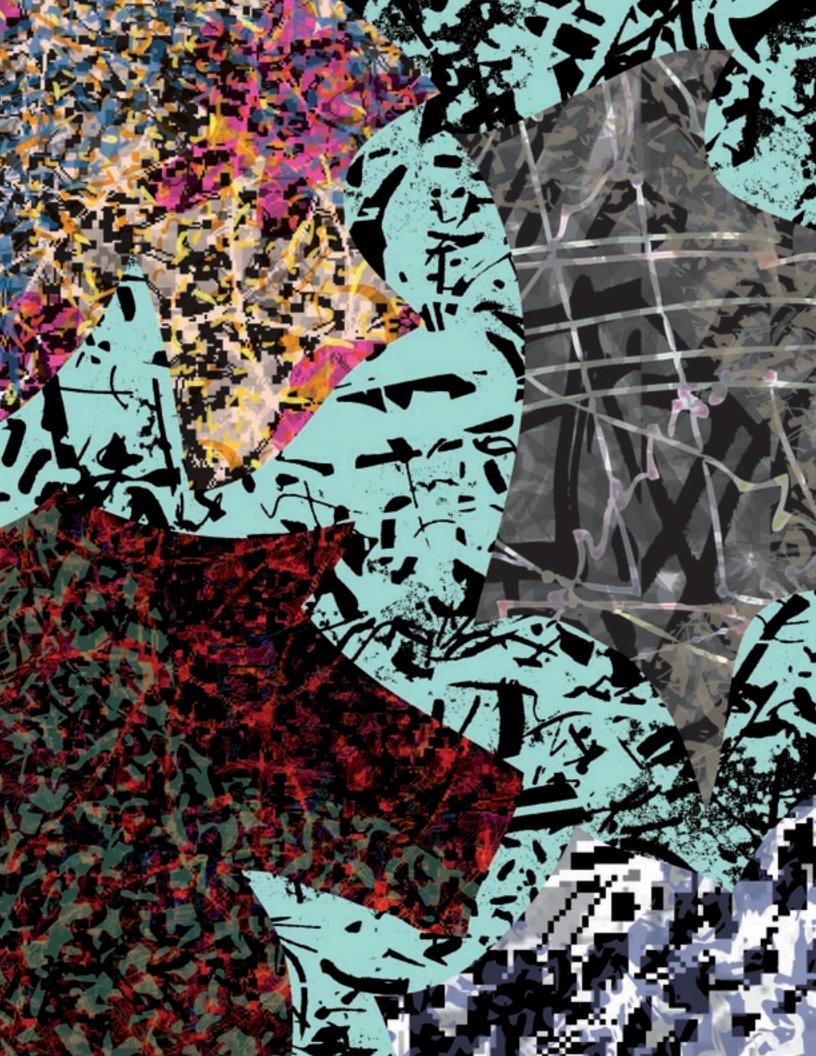
Zwischen Zimmer-Dekoration und Evolution gibt es viele Unterschiede. Aber eines ist diesen 4 Kategorien gemeinsam: Sie folgen der Abbild-Strategie. Sie sind Repräsentation. Letztlich





sind sie auch Objektivierung. Selbst bei der konkreten Malerei (L'art pour l'art) gibt es diese Fesselung an die Objektivierung. Man objektiviert hier die künstlerischen Mittel ... sozusagen pur. Insofern ist auch eine neuere Richtung der konkreten Malerei, die sich "Radical Painting" nennt, voll objekt-gebunden. Man malt ein Rot so, dass sich das Rot weitestgehend purisoliert vermittelt. Man versucht das Rot so zu malen, dass sich keine Interpretations-Prozesse (z.B. "Sonnenuntergang") hochschaukeln können und auch keine zusätzlichen Deutungen, Codierungen und Erzählungen. Radikal meint in diesem Sinne, dass die Mittel ganz radikal ihre Selbst-Objektivierung vollziehen.

Erst dann, wenn ein Artefakt auf Co-Evolution ausgerichtet ist ... das wäre also die transversale Ästhetik ..., wird die Präsenz des Erhabenen recht groß. Hier ist das Erhabene nicht mehr ein Mit-Thema, sondern hier ist das Erhabene überhaupt kein Thema. Das Erhabene ist das Ziel. Aber es ist nicht Inhalt. Das Erhabene wird im Bewusstsein der Person



erweckt, und dort sollte es möglichst "gen 100%" gehen. Aber es ist nicht explizit oder implizit in ein Kunstwerk eingearbeitet worden.

Transversale Ästhetik kann zu Artefakten führen, in denen die Präsenz des Erhabenen sehr massiv da ist ... wohl gemerkt nicht in dem Artefakt, sondern in dem Bewusstsein des Rezipienten, der das Artefakt wahrnimmt. Damit zeigt sich an dieser Stelle der Unterschied zwischen der Abbild-Strategie und der Evokations-Strategie.

Bei den transversalen Artefakten wird das Bewusstsein der betrachtenden Person optimiert. Und dadurch wird auch das Artefakt, das z.B. im Büro oder im Wohnzimmer hängt, optimiert. Es ist also ein gemeinsames Werden, anders gesagt, ein gemeinsames Besser-Werden. Und dementsprechend sind auch die Erlebnisse, die eine Person haben kann, unterschiedlich.

Bei der Abbild-Strategie (klassische Ästhetik) kommt man fast immer zu einem Wert-Urteil, das in die Richtung geht: "Ich mag das Bild". Bei der transversalen Ästhetik, die z.B. mit Space-Machines arbeitet, vollzieht sich ein völlig anderer Prozess. Man erlebt im Laufe der Zeit mehr oder weniger bewusst: "Ich selbst werde das Bild". Das folgende Schaubild beschreibt diese wichtigen Unterschiede:

Wenn man das Erhabene evozieren möchte, so dass es im Bewusstsein aktiv (prägend) werden kann, wird der Inhalt der Kunst gen Null gehen müssen, d.h. so wenig abgebildete Welt wie möglich (bewusste Banalität). Die Abwesenheit von Objekten wird dadurch zum Thema.

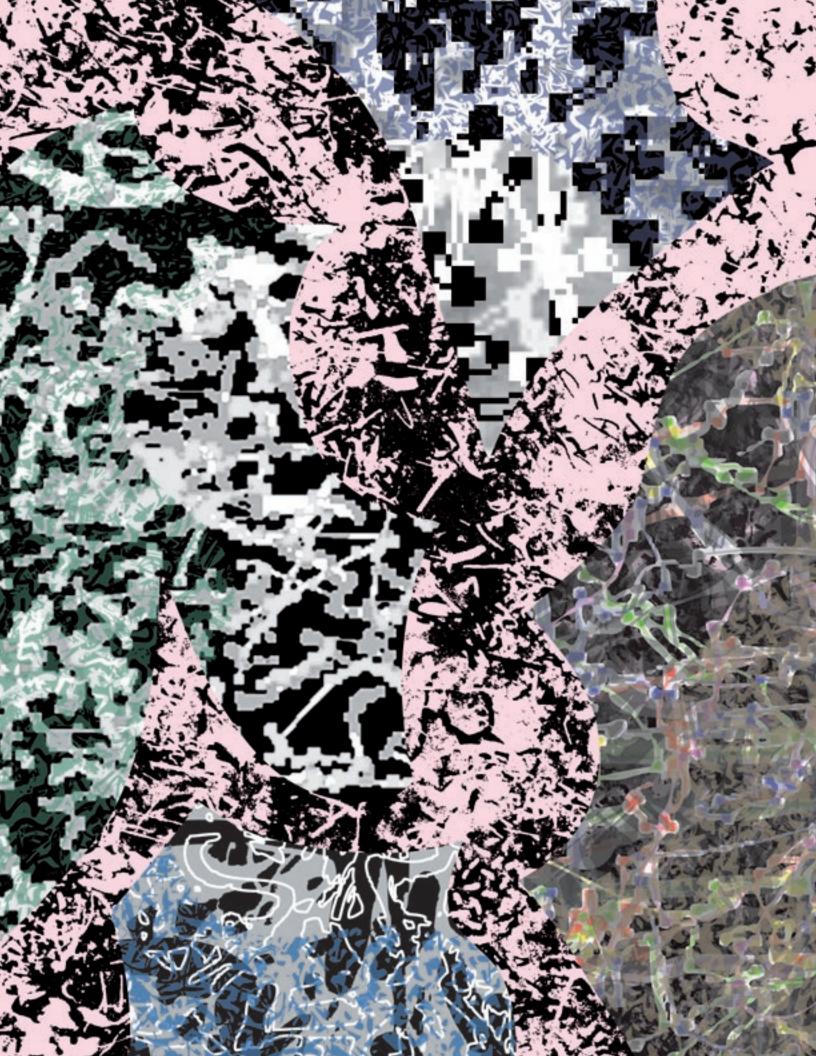
Was ersetzt das Thema? Es sind Konfigurationen, die das Erhabene rufen (evozieren) können. Und wie wir gesehen

DIE 2 ERLEBNISSE Ich Ich mag werde das das Bild. Bild. Abbild-Space-Artefakte Machines klassische transversale Ästhetik Ästhetik

haben, sind diese Konfigurationen sehr deutlich an das Dekorative und Ornamentale gebunden. Deshalb gilt folgende Maxime für die transversale Ästhetik:

Stil ersetzt Thema.

Wie wir gesagt haben, hat das Erhabene die Kraft ... und auch die Eigen-Intention ... die Identität des Betrachters zu verbessern. Das ist ein wesentlicher Aspekt:



Das Erhabene heiligt das Ich.

Auf dieser Basis entsteht das magische Wir und ebenso liegt hier die Ursache dafür, dass sich die Identität des Betrachters immer intensiver mit dem Wir des Bildes identifiziert: Das Ich und das Bild entwickeln dadurch ein

gemeinsames Schicksal.

Damit das geschehen kann, ist es zwingend notwendig, dass sich der intentionale Duktus der Kunst verändert: Statt auf Kultur zu zielen, geht es jetzt darum, sich auf die Prozesse der Magie zu fokussieren. Kultur bedeutet wie gesagt, dass das Kunstwerk Innovation, Sensation und Provokation zu liefern hat. Magie bedeutet, dass das Kunstwerk eine Banalität prozessiert, die Fülle (Über-Komplexität) zum Attraktor der Evokation macht. Als Formel dazu:

Magie statt Provokation.

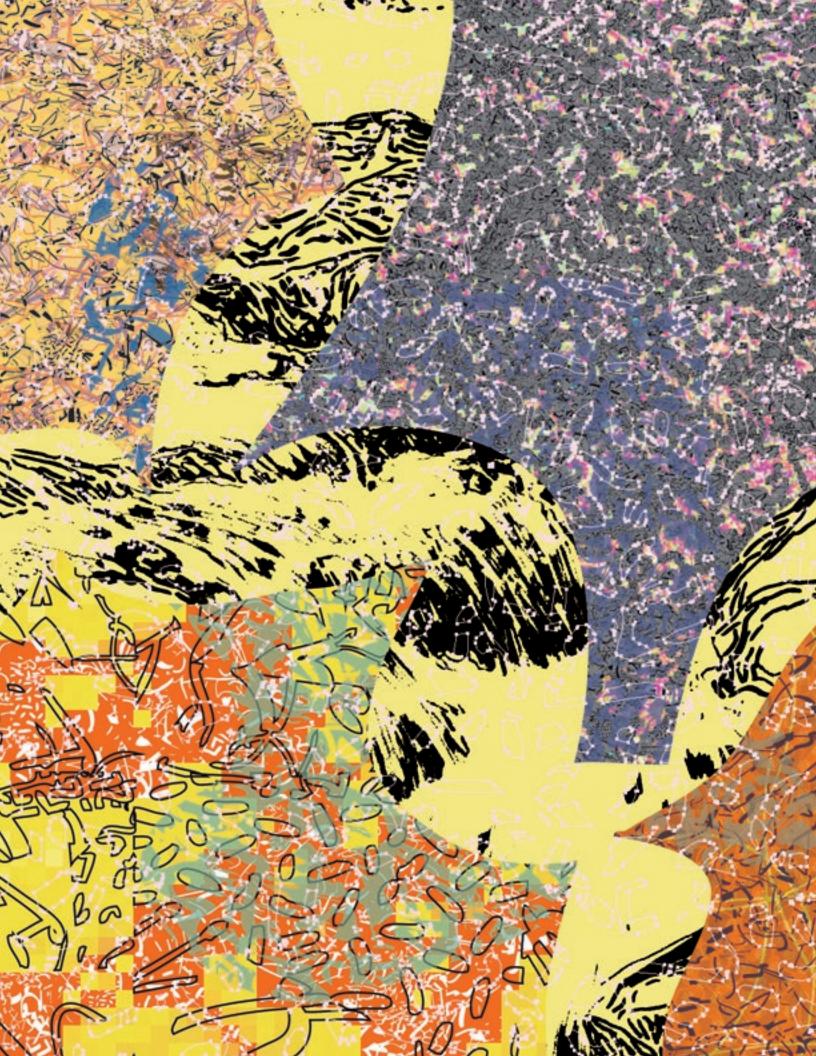
An dieser Stelle wird deutlich, dass es unterschiedliche Schwerpunkte zwischen der klassischen Ästhetik und der transversalen Ästhetik gibt. Bei der klassischen Ästhetik ist der Schwerpunkt ganz eindeutig auf Abbild für Objektivierung ausgerichtet, das man wie folgt beschreiben kann: Wer? Was? ... Wie? Wer ist der Künstler? Und was ist der Inhalt, die Aussage oder die Bedeutung des Bildes? Und schließlich: Wie gut ist es gemacht? Das alles spielt bei der transversalen Ästhetik nur noch eine untergeordnete Rolle. Hier dominiert eine

völlig andere Frage, nämlich: "Wozu?" Bei der transversalen Wirkung gibt es das Artefakt sozusagen zweifach.

Es gibt das Artefakt als materielles Objekt (z.B. Space-Machine). Und es gibt die Wirkung, die auf Evokation und auf Stimulation aufgebaut ist. Und diese Wirkung ist das Artefakt der 2.Ordnung. Das nebenstehende Schaubild beschreibt diese Zusammenhänge.

Wir sehen hier nicht nur zwei unterschiedliche Strategien, sondern wir erkennen hier auch, dass das, was seit vielen Jahrzehnten in der Kunst so wichtig





genommen wird, nämlich die Herstellung des Neuen (Originalität / Innovation), unterschiedlich aufgefasst wird. Bei der klassischen Ästhetik (Abbild-Strategie) findet <u>das Neue als öffentliches Ereignis statt</u>. Erst dann kann das Kunstwerk seinen kulturellen Beitrag leisten. Bei der Evokations-Strategie der transversalen Ästhetik gibt es auch etwas Neues. Aber dieses Neue findet als intern-diskreter Prozess statt, und zwar ausschließlich im Bewusstsein der betrachtenden Person:

Die Magie ist das wahre Neue.

Das nebenstehende Schaubild skizziert diesen Punkt:

Letztlich geht es darum, ein Kunstwerk so zu gestalten, dass sich ein Artefakt der 2. Ordnung integrieren und etablieren kann . wobei das magische Wir dafür die innere Substanz repräsentiert. Zugleich benötigt dieses höhere Artefakt eine prägnante Evokations-Kraft. Aus dieser Perspektive kann man sagen, dass dazu eine Ästhetik erforderlich ist, die ein Höchstmaß an

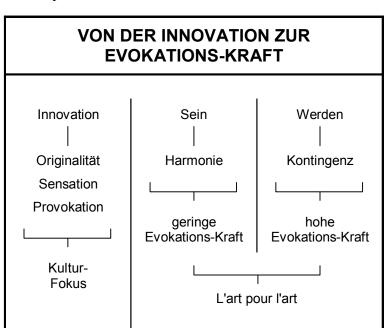
DIE 2 ARTEN DES NEUEN		
Abbild- Strategie	Evokations- Strategie	
klassische Ästhetik	transversale Ästhetik	
Das Neue findet als öffentliches Ereignis statt.	Das Neue findet als intern- diskreter Prozess im Bewusstsein statt.	
Kultur	Individuum	

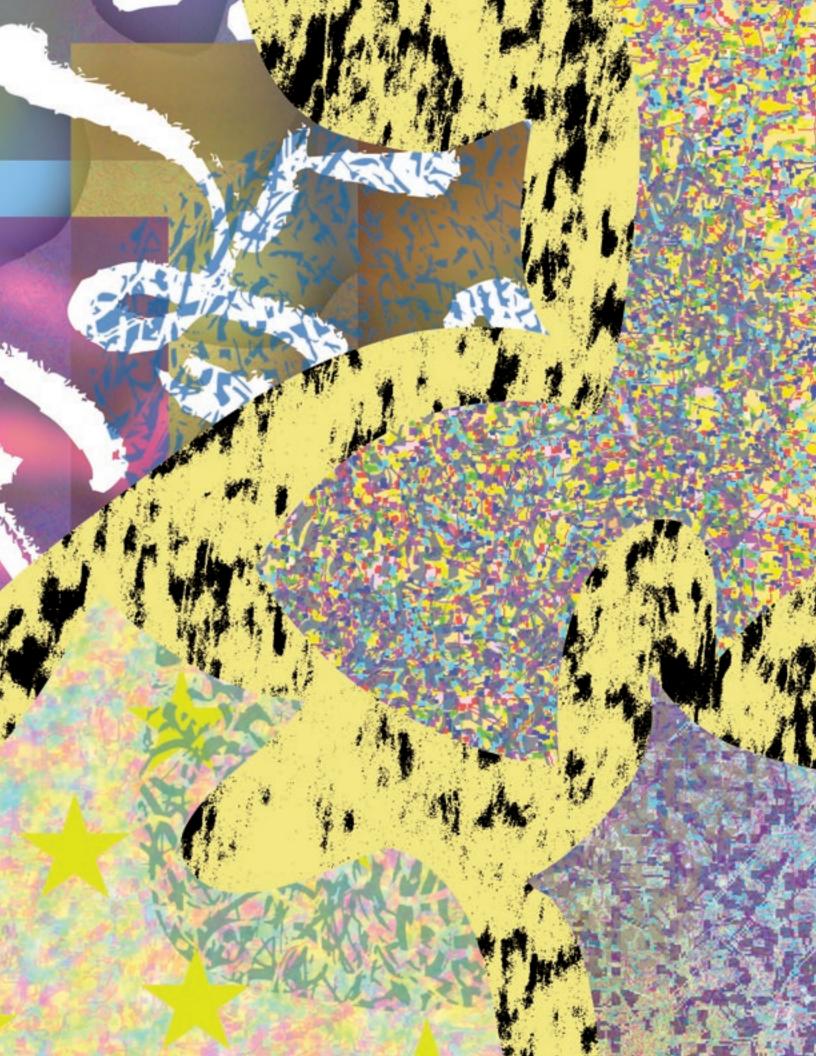
Werden in sich codiert hat. Evokation beruht auf Werden ... und nicht so sehr auf Sein. Das folgende Schaubild konkretisiert diesen Aspekt:

Kultur-fokussierte Kunst mag aufregend und spektakulär sein, aber sie verfügt fast nie über eine prägnante Evokations-Kraft. Im Gegenteil:

Je besser eine innovations-fixierte Kunst funktioniert, umso schwächer ist ihre Evokations-Kraft.

Insofern ist es ratsam, von der Ästhetik des Seins umzuschwenken auf die Ästhetik des Werdens.





Das gilt für alle Intentionen, die sich darum bemühen, Kunst und Magie sowie Kunst und das Erhabene zusammenzuführen.

Die bereits skizzierten Konzeptionen der muslimischen Kunst zelebrieren eine Ästhetik des Seins. Die transversale Konzeption, die z.B. für Space-Machines maßgeblich ist, formalisiert die Ästhetik des Werdens. Das folgende Schaubild konkretisiert die Unterschiede:

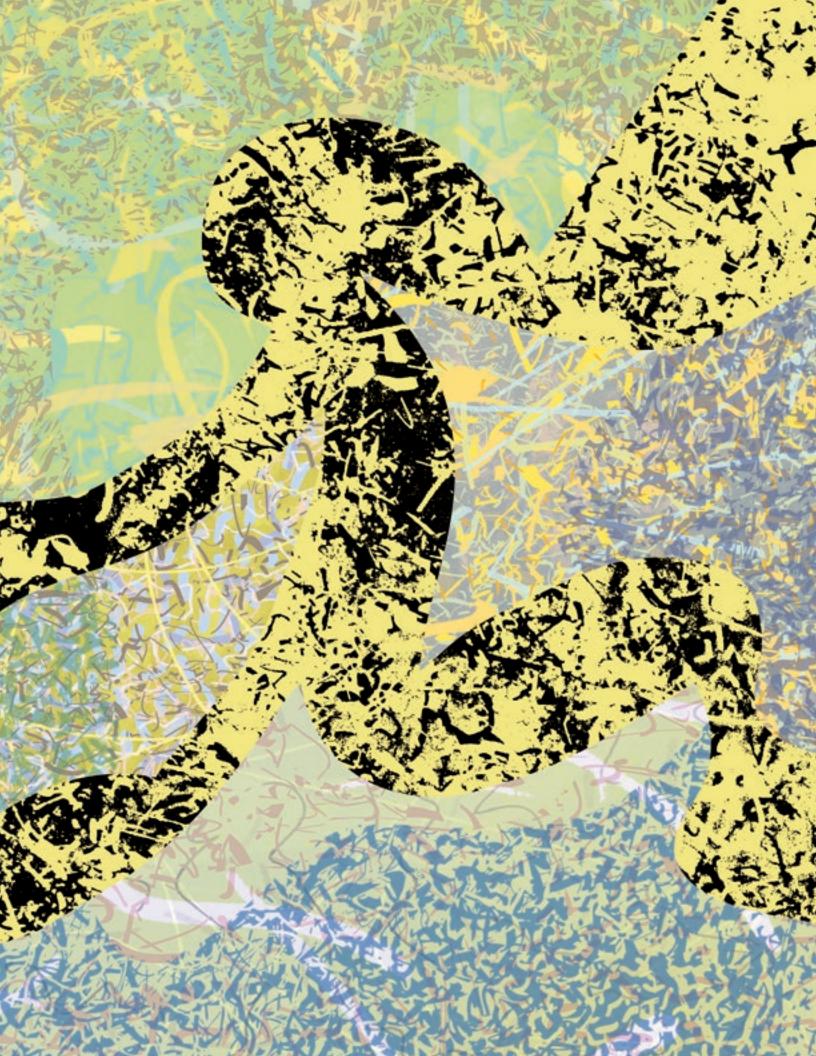
Manchmal wird wie folgt argumentiert: Das Erhabene entzieht sich allen Strategien der Visualisierung. Das Erhabene kann man beschreiben ... mit Worten. Dann wird immerhin einigermaßen deutlich, worum es vielleicht gehen könnte. Aber wenn man versucht, das Erhabene zu fotografieren, zu zeichnen oder zu malen, wird es kitschig.

Man kann das Erhabene nur allegorisch und symbolisch darstellen, also durch Verweise. Aber man kann es nicht direkt visualisieren und somit objektivieren. Das einzige Instrument, das der Mensch besitzt, um so etwas wie das Erhabene erlebbar zu machen, sind Worte. Und deshalb sollte sich das Erhabene aus dem Bereich der Kunst verabschieden

Diese Argumentation habe ich des Öfteren gehört, und zwar meistens von Personen, die eine große Affinität zur bildenden Kunst aufweisen. Nun fragt man sich, was ist an dieser Argumentation dran? Könnte es sein, dass sich das Erhabene gegen jede Form von Visualisierung weigert? Ich persönlich glaube, dass das Erhabene immer dann besonders kitschig oder esoterisch wird, wenn man es einigermaßen gut trifft, d.h. in Symbole überführt. In der Regel sieht man

Von der Harmonie zur Kontingenz		
DIE ZWEI PARADIGMEN DER ÄSTHETIK		
Ästhetik des Seins	Ästhetik des Werdens	
Paradigma des Absoluten	Paradigma des Lebendigen	
Das Modell einer statischen und höheren Gesamt-Struktur (Religion)	Das Modell einer wechselseitigen und schöpferischen Teilhabe (Quantenphysik)	
Determinismus	Co-Evolution	
Die heilige Ordnung	"Das Meer von Möglichkeiten" (Hans-Peter Dürr)	
Stabilität Symmetrie	Instabilität Fraktalität	
Harmonie	Kontingenz	

dann inszenierte Natur-Ereignisse oder die breite Palette von Engeln und Märchenwesen.



Meiner Meinung nach kann man das Erhabene tatsächlich besser in Worte fassen als in Bilder. Allerdings sollte man dann bedenken, dass das Erhabene, was man als "das Erhabene" benennt, alles ist, aber mit Sicherheit nicht das Erhabene. Es ist nur eine Bezeichnung. Mehr nicht.

Die Visualisierung des Erhabenen ist nicht nur schwierig oder sogar unmöglich, sondern sie bewirkt im Gehirn auch nicht das Aufblühen des Erhabenen. Anders gesagt:

Es kommt zu keiner Nagual-Resonanz, wenn man das Erhabene abzubilden versucht.

Man kann noch so tragfähige Symbole und noch so perfekte Allegorien finden und einsetzen ... es bleibt Anschauung und Abbildung, und damit landet es im Denk-Bewusstsein und wird zu einem Impuls, den lediglich die Affekt-Logik verarbeitet. Alles, was dann geschieht, ist meilenweit entfernt von dem Erhabenen.

Also erkennen wir, dass man mit dem Erhabenen anders umgehen muss, besonders wenn man visuelle Strategien einsetzen will. Eine Kern-These ist die, dass das Erhabene längst in unserem Bewusstsein da ist. Es wartet geradezu darauf, erweckt, gerufen und zelebriert zu werden.

Das Problem liegt darin, dass dieses wartende Erhabene nicht in unserem Wach- oder Denk-Bewusstsein platziert ist. Es wartet im Überbewusstsein darauf, mit uns kooperieren zu können. Das bedeutet, dass Nagual-Resonanzen immer nur dann funktionieren, wenn das Interplay von Überbewusstsein, Soul und Leib stattfindet.

Somit ist das Erhabene immer ein singulärer neuronaler Prozess und auf gar keinen Fall ein Akt des externen Gedächtnisses (= Kultur). Die meisten Aussagen der Künstler, die darum kreisen, das Erhabene in Kunst zu überführen, vernachlässigen diesen intrinsischen Aspekt.

Aus dieser Sicht stimmt die These nicht, die da sagt, dass das Erhabene ausschließlich verbal erweckt werden kann. Es gibt in den Wahrnehmungs-Prozessen von visuellen Objekten prinzipiell etwas, was darauf ausgerichtet ist, <u>das zu übersteigen, was visuell abgebildet wird</u>. Und durch die neue Disziplin der <u>Neuro-Ästhetik</u> kommt hier auch ganz langsam etwas Licht ins Dunkel.



Typisch dafür ist ein Buch von Jonah Lehrer: "Prousts Madeleine" (München 2010). Lehrer ist Neuro-Wissenschaftler und untersucht die Beziehung zwischen Gedächtnis, Synapsen, Neuronen und visuellen Angeboten (z.B. Artefakten). Eine Kern-These von Lehrer ist die, dass jedes Erinnern mit einem "Verbindungs-Wechsel beginnt", und zwar zwischen zwei Nervenzellen. Die Erinnerung selbst beruht seiner Ansicht nach auf Verstärkungen der Synapsen, die es den Neuronen erleichtern, "miteinander zu kommunizieren".

Das ist ein Prozess, der letztlich, wie Lehrer schreibt, "unaufhörlich ist, weil sich in diesem Prozess die neuronale Struktur des Gedächtnisses jedes Mal subtil verändert." Alles, was ein Mensch an Erwartungen und Erlebnissen hat, beruht also u.a. auch auf aktivierten Erinnerungen. Und alles das, was dann an Erfahrungen realisiert wird, verändert wiederum diese gespeicherten Erfahrungen.

Jede Erfahrung braucht ihre Augenblicklichkeit ... also ihr spezifisches Jetzt. Keine Erfahrung vollzieht sich außerhalb der Gegenwart. Zwar benutzt jede Erfahrung Elemente der Vergangenheit (gespeicherte Erinnerungen, etc.), aber das, was man erlebt und erfährt, geschieht im Jetzt.

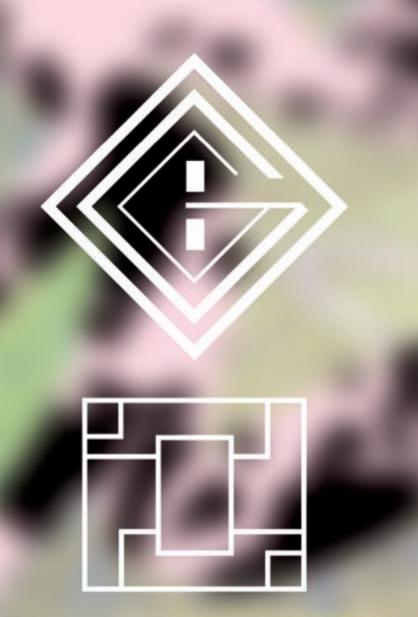
Wenn nun ein visuelles Objekt ein Erlebnis verursacht (z.B. als ein Kunstwerk), vollzieht sich genau das Gleiche. Es verbinden sich Rückgriffe auf gespeicherte Erinnerungen und Erfahrungen mit dem aktuellen Jetzt, das den Wahrnehmungs-Prozess steuert und fokussiert. Die gespeicherten Erfahrungen sind gekoppelt an Mind, Body, Soul und Leib. An dieser Stelle wird es nun interessant:

Je repräsentativer oder realer ein Kunstwerk ist, umso dezidierter aktiviert es nur diejenigen Gedächtnis-Inhalte, die in Mind und Body gespeichert worden sind.

Dadurch werden diejenigen Inhalte, die in Leib und Soul gespeichert worden sind, blockiert. Das wiederum bewirkt, dass auch das Überbewusstsein stumm bleibt:

Das Erhabene wird ausgeblendet.

Halten wir fest: Von Natur aus ist der visuelle Wahrnehmungs-Prozess auf Selbst-Übersteigung, d.h. auf "2 parallele Schienen" ausgerichtet . auf die Wahrnehmung des Realen und zugleich auf die Wahrnehmung des Erhabenen. Wenn Kunst nur das Reale anbietet



(Abbildungs-Konzepte), wird das Erhabene verdrängt. Es könnte also die vornehmste Aufgabe der Kunst sein, dafür zu sorgen, dass wir Menschen in der Welt der realen Objekte, in der wir leben, zusätzlich das Erhabene per Wahrnehmung erleben und genießen können. Das wäre

die Nagualisierung des Tonals.

Bei den visuellen Artefakten verläuft der Wahrnehmungs-Prozess anders als bei kognitivverbalen Reiz-Angeboten. So wirkt ein Gedicht anders als ein wissenschaftlicher Bericht. So wirkt aber auch ein Film anders als eine Reportage in einer Zeitung.

Bei den visuellen Artefakten gibt es bei der Wahrnehmung und Verarbeitung (Decodierung) einen Prozess, der auf Übersteigung ausgerichtet ist. Lehrer beschreibt das wie folgt: "Das visuelle Erleben übersteigt die visuellen Wahrnehmungen." Bei einem Großteil der verbalen und kognitiven Reiz-Angebote gibt es diese Dynamik nicht, die auf Übersteigung ausgerichtet ist. Aus dieser Sicht sind die visuellen Reiz-Angebote (z.B. Kunstwerke) nicht etwa "schlecht dran", sondern sie besitzen einen fast natürlichen Vorsprung, wenn es darum geht, einer Person zu helfen, sich im eigenen Bewusstsein geistig zu überschreiten ... wodurch sich das Überbewusstsein öffnet.

Es liegt also nicht an der Visualität, sondern es liegt daran, wie wir diese Visualität auffassen und gestalten. Wie ich bereits erwähnt habe, sind die visuellen Artefakte, die die Künstler herstellen, in der Regel fast vollständig eingebunden in den Kultur-Kanon. Und damit zielen sie ziemlich einseitig auf die Produktion von Neuigkeit (Originalität) oder auf die Produktion des Schönen. Aber genau in diesem Kontext sind die visuellen Artefakte schwach, wenn es darum geht, dem Bewusstsein einer Person zu helfen, sich selbst zu übersteigen.

Von Natur aus gibt es also durchaus die Möglichkeit, das <u>Nicht-Erfahrbare</u>, das die innere Substanz des Erhabenen ist, erlebbar und nutzbar zu machen. Der Prozess der visuellen Wahrnehmung ist prädestiniert dafür. Sie ist die biologisch-neuronale Basis für die Kooperation des Alltags-Bewusstseins mit dem Kommenden ... mit dem Jetzt des Werdens. Anders gesagt:

Das Jetzt des Seins kann über die visuelle Wahrnehmung mit dem Jetzt des Werdens kooperieren.

Co-Evolution kann den visuellen Kanal benutzen.



Die transversale Ästhetik macht sich diese interne Dynamik, die auf Selbst-Übersteigung ausgerichtet ist, zunutze. Die transversale Ästhetik sockelt auf dieser Selbst-Übersteigung auf und offeriert diejenigen visuellen Konfigurationen, die im Prozess der Decodierung das Nicht-Erfahrbare evozieren. Mit anderen Worten: Wenn die Gestaltung richtig gemacht wird, öffnet sich durch den Wahrnehmungs-Prozess das Überbewusstsein. Wenn das transversale Artefakt gut konzipiert worden ist, wird das Überbewusstsein zugleich befähigt, in die Kooperation mit Soul und Leib einzusteigen, wodurch das Erhabene im Bewusstsein der Person "wie von selbst" aufblüht ... ebenso der Code des Besser-Werdens, der in diesem Erhabenen schwebt.

Also gilt die Formel nicht, dass sich das Erhabene seiner Visualisierung verschließt. Es gilt allerdings das Gesetz, dass die Evokation des Erhabenen eine andere, eine spezifische Form von Visualisierung benötigt. Man kann es auch anders formulieren. Im visuellen Erlebnis ist prinzipiell eine Dynamik enthalten, die auf Nagual-Resonanzen ausgerichtet ist. Das könnte ein genetisches oder biologisches Faktum sein. Wie auch immer. Wenn man den Gedanken von Lehrer folgt, lohnt es sich, diese Dynamik für Kunstwerke einzusetzen, damit sich eine Person in die Lage versetzen kann, mehr von dem Code des Besser-Werdens in ihr tägliches Leben einzublenden.

Dieser Aspekt ist wichtig, weil in dem, was wir das Nagual nennen, und was wir subjektiv als das Erhabene erleben, etwas enthalten ist, was von ungeheurem Wert ist: Wenn im Bewusstsein und im Organismus einer Person eine Nagual-Resonanz stattfindet, wird diese Person automatisch an das Jetzt des Werdens angekoppelt. Es kommt also zu einer Fusion zwischen dem Jetzt der Person (im Zeitpfeil) und dem Jetzt der Schöpfung. Auf dieser Basis wird der Code des Besser-Werdens für ein Individuum nutzbar. Mit anderen Worten: Das, was für uns so abstrakt klingt, nämlich Nagual, das Erhabene, der Code des Besser-Werdens ..., das alles kann signifikant und effizient mit dem persönlichen Leben und dem geistigen Wachstum einer Person verbunden werden.

Natürlich kann die Einblendung des Naguals auf vielfältige Arten geschehen. Man kann es zum Beispiel über Mystics machen. Man kann es auch über Leib-Rituale machen. Und man wird dabei immer in einer Dimension landen, die ich bereits als <u>das Meta</u> beschrieben habe: <u>das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist</u>. Das Erhabene gibt sich in diesem Meta frei zur Nutzung ... kooperiert mit uns in diesem Meta. Das Erhabene zeigt sich dabei als eine Mischung zwischen intensivster Intensität und zartester Zartheit. So ist das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist, immer eine Kombination von 3 Dimensionen: Es ist die süßeste Süße ... das Herz der Materie. Zugleich ist es die klarste Klarheit ... das Herz des Geistes. Und wenn sich beide Aspekte vereinen, ist es eine ewige Implosion, die sich in einer ewigen Expansion vollzieht ... das ist das Herz der Zeit.



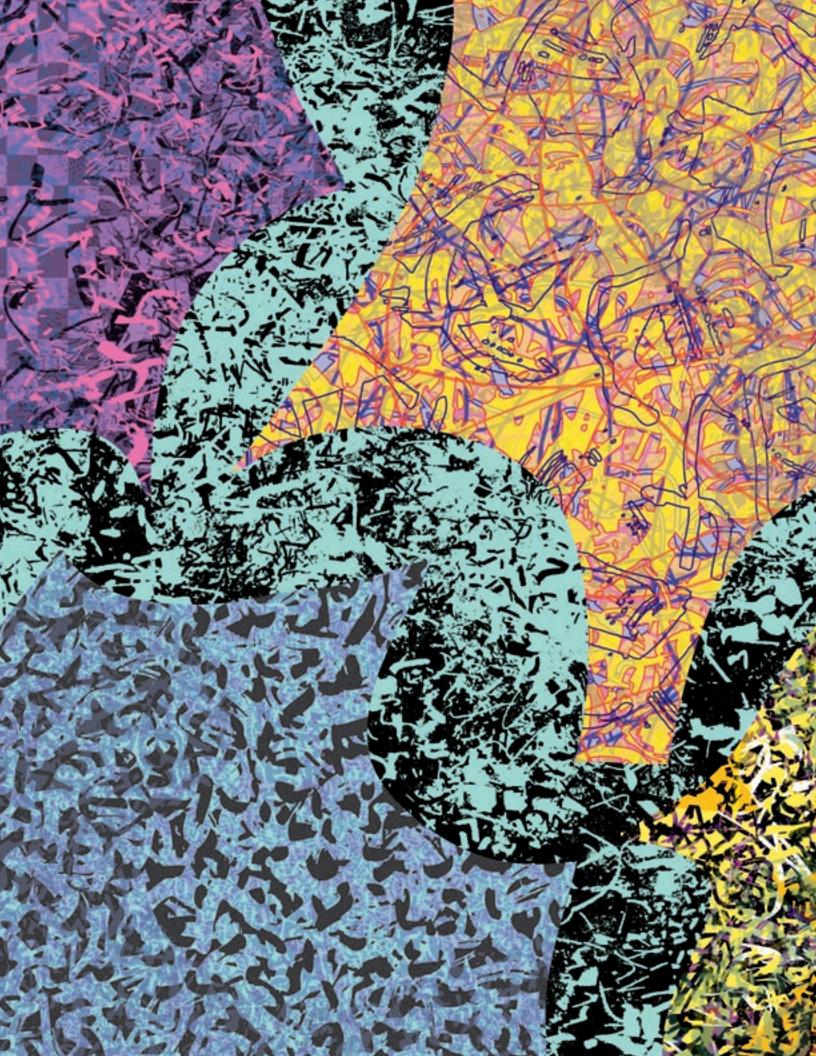
Wir haben erkannt, dass es letztlich darum geht, mit der schöpferischen Zeit zu kooperieren. Das Meta ist ein geeignetes Instrument dafür. Es stellt sich somit die Frage, ob visuelle Artefakte in der Lage sein könnten, dieses Meta zu initiieren. Meiner Meinung nach ja, wenngleich ich auch darauf hingewiesen habe, dass es sinnvoll ist, transversale Artefakte (z.B. Space-Machines) in komplexere Rituale zu integrieren, d.h. in Rituale, in denen spezielle Formen von Musik (Sound), Mystics (verbale Metaphern) und Düfte (Scent-Sets) eingebunden werden. Je komplexer ein solches Ritual-System organisiert wird, umso müheloser kann sich eine Person zu diesem Meta hinbewegen.

Man kann es auch anders sagen: Ein Großteil der Kunstwerke, die auf der klassischen Ästhetik beruhen, sind nur dann wirklich "außerordentlich", wenn sie in einer Galerie im White Cube ausgestellt werden. Sie werden noch außerordentlicher oder bedeutsamer, wenn sie in der würdevollen und oft fast quasi-religiösen Atmosphäre eines Museums präsentiert werden. Nimmt man die gleichen Kunstwerke und legt sie z.B. in einen Keller oder auf einen Dachboden, und lässt sie dort wie zufällig von einer Person entdecken, bewirken sie so gut wie gar nichts. Die spezifische Wirkungs-Aura dieser Kunstwerke entsteht vorrangig durch das Ritual ihrer Vermittlung und Präsentation. Das beginnt bei den Galerien und endet bei den Super-Shows in weltberühmten Museen.

Etwas Ähnliches kennen wir im Kontext der Medizin. Die Pille oder die Tropfen, die der Arzt verschreibt, sind automatisch immer Bestandteile eines Rituals. Es gibt praktisch nur in ganz wenigen Fällen der Selbst-Medikation so etwas wie "Arznei pur". Fast immer ist das ganze Drumherum, das bis zum weißen Arztkittel geht, daran beteiligt. Und es ergeben sich, wie ich bereits beschrieben habe, dadurch auch kraftvolle Placebo-Effekte.

Die klassische Ästhetik benötigt kulturelle Placebo-Effekte, und zwar als Vermittlungs-Rituale, die Bedeutsamkeit codieren. Das ist wichtig, weil diese Art von Kunst auf Kultur ausgerichtet ist. Und kulturelle Prozesse benötigen öffentliche Wert-Urteile.

Das ist aber auch deshalb wichtig, weil die allermeisten Kunstwerke von sich aus das Erhabene nicht evozieren können. Somit müssen die museale Inszenierung und der <u>kulturelle Überbau</u> gemeinsam dafür sorgen, dass der Mangel an Erhabenheit, der sich im Wahrnehmungs-Prozess realisiert und beweist, kompensiert wird durch eine <u>artifizielle Strategie der Kunst-Vermittlung</u>, in der sich intellektuelle Interpretationen (Richard Shusterman: "Kunst als Quelle überlegener Weisheit") verbinden mit quasi-spirituellen Show-Techniken



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



NOESA ART FORUM BERLIN



N.A.M NOESA ART MUSEUM WWW.NOESA-ART-MUSEUM.COM TREBBIN | BERLIN

WWW.KENO-ONEO.COM