ART FOR SOUL

KENO ONEO

THE MYSTIC IN ART

THE IDEALITY OF A BRAIN MACHINE

6

KENO ONEO

WORK REPORT

2012

DIE OPTIK DER WÜRDE

Der Philosoph Peter Koslowski hat darauf hingewiesen, dass wir wohl gezwungen werden, die derzeit praktizierte "Totalisierung des Ästhetischen" wieder zurückzunehmen, analog zu Schelling, der das in seinem klassischen Werk "Philosophie der Offenbarung" ebenfalls vollzogen hatte. In diesem Kontext, so Koslowski, "steht uns bevor, dass die Kunst zwar Erlösungs-Funktionen hat, aber dass die Erlösung der Kunst nicht genügt. Das stellt die Kunst auch selbst immer wieder fest. Und dann wird das Ästhetische noch einmal transzendiert." Somit stellt sich die Frage, was für die Kunst in Zukunft sinnvoll sein könnte. Wenn "Erlösung" nicht genug ist, was wird dann gebraucht? Gibt es "noch mehr" als diese Erlösung? Oder verbirgt sich in diesem Suchen eine seltsame Ambivalenz: Einerseits möchte man die Kunst befreien von zu viel Sinn-Ballast … was sich u.a. an dem aktuellen Trend zur Selbst-Abschaffung der Kunst ablesen lässt … andererseits möchte man der Kunst eine neue Qualität von Wirkung vermitteln … was sich in dem ebenfalls aktuellen Trend zur neuen Innerlichkeit der Kunst abzeichnet.

Meiner Meinung nach widersprechen sich diese beiden Entwicklungen nicht. Sie repräsentieren den Versuch der Kunst, sich inhaltlich und instrumentell dorthin zu bewegen, wo Schöpfung (Evolution) und Werden (schöpferische Zeit) zuhause sind:

Die Kunst möchte sich von der Funktion
der Erbauung befreien.

Zugleich möchte sich die Kunst öffnen
für die Funktion einer intrinsischen Lebens-Hilfe.

Die Abkehr von der Erbauung ("Wärme für die Seele") zeigt sich in dem Bemühen der Kunst, sich selbst abzuschaffen. (Hierzu werde ich später ausführlich berichten.) Die Hinwendung zur aktiven Lebens-Hilfe zeigt sich in den tastenden Entwicklungen zu einer neuen Romantik und einer pragmatischen Innerlichkeit, die den Rezipienten und seine mentalen Kapazitäten als Mitgestalter zu integrieren versuchen. Beide Trends folgen demselben Attraktor:

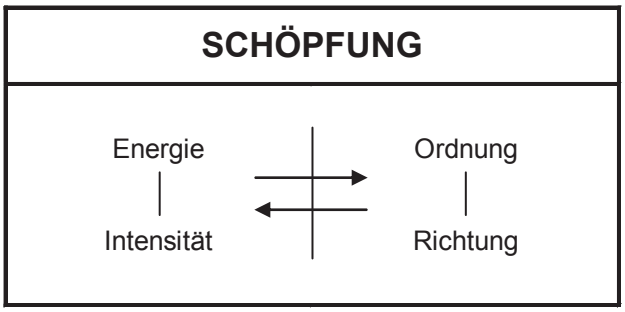
Kunst als Agent der Schöpfung.

Die Kunst versucht deshalb, ihre "interne Evolution" so zu organisieren, dass sie die Pflichten der bürgerlich-klassischen Ästhetik überwinden kann, um sich experimentell mit der Dynamik der Zeit verbinden zu können. Dadurch werden die evolutiven Faktoren der Zeit zu neuen

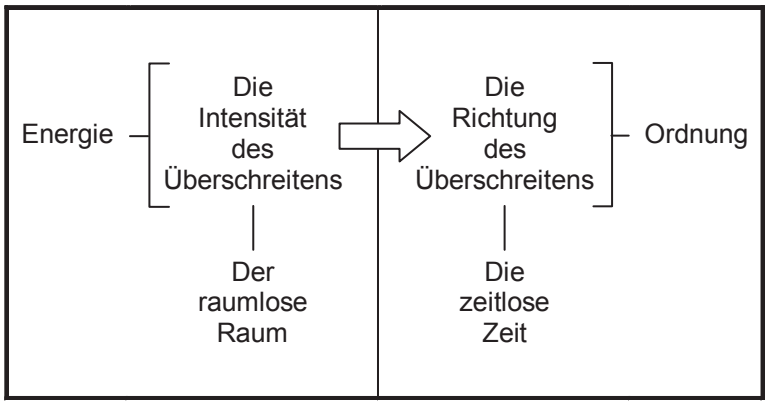
Soll-Werten der Ästhetik ... also z.B. Transformation, Kontingenz und Selbst-Übersteigung. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass dadurch eine transversale Ästhetik entstehen könnte, in deren Mittelpunkt eine fraktale Über-Komplexität steht, die bewusst als Kontingenz gestaltet wird, weil diese Kontingenz in der Lage sein könnte, sowohl die Seite der Interaktion und Kooperation (pragmatische Innerlichkeit) zu berücksichtigen wie auch die Intention, eine dysfunktionale, weil lediglich kompensatorische Erbauung (Soul-Wellness) zu überwinden.

Wenn Kunst mit der schöpferischen Zeit kooperieren möchte, wird sie sich in die Lage versetzen müssen, eine transversale Kontingenz zu gestalten.

Diese sollte die Grund-Faktoren der Schöpfung in sich tragen. Also stellt sich die Frage: Worauf stützt sich Schöpfung? Wie das folgende Schaubild zeigt, ist es hauptsächlich Energie (Intensität) und Ordnung (Richtung / Information):

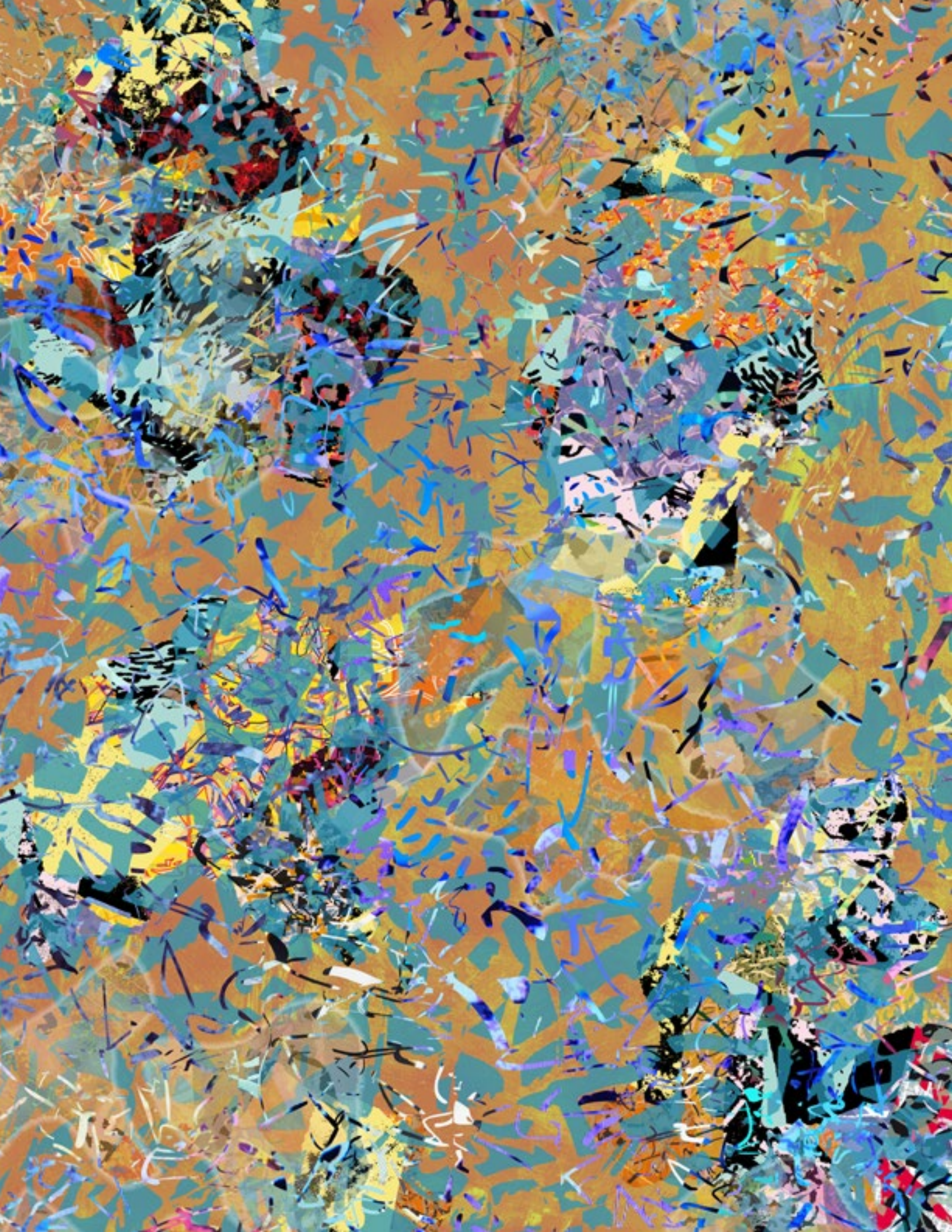


Wir können sagen, dass die transversale Kontingenz erst dann im Kontext eines Kunstwerks (Space-Machine) funktionieren wird, wenn sie in der Lage ist, die Intensität des Übersteigens mit der Richtung des Übersteigens zu vereinen, und zwar wahrnehmbar im Bewusstsein der Person. Dabei gibt es folgende Stufen bzw. Bereiche:



Transversalität basiert auf Selbst-Übersteigung. Wenn Transversalität sich auf Schöpfung beziehen soll, wird es darum gehen, dieses Übersteigen in der Paarung von Intensität und Richtung zu organisieren … Hand in Hand mit dem Jetzt der Schöpfung.

Wenn man das wirklich will, versagt die Abbild-Strategie, die typisch für die klassische Ästhetik ist. Man gelangt automatisch zu einer bewusst vollzogenen Abkehr vom Abbild. Das



bedeutet aber nicht, dass man auf L'art pour l'art setzt, wie wir es z.B. in der konkreten Malerei und auch im Minimalismus vorfinden. Es geht hier nicht um Abstrahierung oder um die Selbst-Darstellung der künstlerischen Mittel in den Artefakten, sondern darum, das Ewige des Werdens und das Erhabene im Organismus eines Menschen so zu aktivieren, dass tatsächlich Transversalität zustande kommt, basierend auf dem Einfließen des Codes des Besser-Werdens in den menschlichen Organismus.

Betrachten wir zuerst die Zielsetzung, das Übersteigen mit der Intensität zu verbinden. Hier gilt, dass das Ewige des Werdens nie zum Abbild werden kann. In der Sekunde, in der ein Künstler versucht, dieses Ewige des Werdens zu fotografieren oder zu malen, verschwindet das Ewige des Werdens. Es wird dann eine Objektivierung, also ein fixiertes Sein. Und es gilt, dass ein Sein prinzipiell kein Repräsentant des ewigen Werdens sein kann. Werden und Sein schließen sich in diesem Sinne aus … zumindest, wenn es um den Aspekt der Selbst-Übersteigung geht. Warum ist das so?

Selbst-Übersteigung braucht Werden, z.B. die spezifische Energie des Werdens. Insofern findet man in jeder Selbst-Übersteigung die Kombination von Potenzialität und Idealität. Die Potenzialität ist das Nagual. Die Idealität ist die Liebe, die ein Mensch zu leben wagt. Es gibt kein Werden ohne diese Mischung und ohne die spezifische Energie, die daraus entspringt.

Beim Sein ist die Sache deutlich anders. Das Sein trägt nur noch minimale Spuren der Potenzialität in sich ebenso auch nur minimale Spuren der Idealität. Sein ist Realität … ist das, was Menschen als Wirklichkeit erfahren und als Welt erleben. Aus dieser Sicht kommt das Sein immer zu spät, was das Übersteigen betrifft. Sein ist also immer hinter dem Werden und befindet sich als Gegenwart in der Bewegung zur Vergangenheit. Deshalb verfügt das Sein nicht über diejenigen Energien, die für das Gelingen von Selbst-Übersteigungen nötig sind. Es fehlt dem Sein die Energie der schöpferischen Zeit.

Was kann man nun machen, wenn man das Ewige des Werdens in die transversale Harmonik einbringen möchte? Wie gesagt, man kann es nicht objektivieren per Foto oder Malerei. Es gibt einen Ausweg: Das Ewige des Werdens sollte als unsichtbares Bild im Bewusstsein der Person entstehen. Wichtig ist dabei, dass dieses Bild "unsichtbar" ist und bleibt. Es ist ein Nicht-Bild, das trotzdem extrem intensiv und konkret erlebbar wird. Es präsentiert sich also kein von außen zugeliefertes Ersatz-Bild.

Man kann von außen nur stimulativ einwirken. Aber das Ergebnis sollte kein Abbild des Ewigen oder des Werdens sein. Es wird sich also um eine Stimulation von außen handeln, die

im inneren des Bewusstseins eine bildlose Simulation des ewigen Werdens erzeugt. Das Konzept dafür heißt

Stim-Sim-Modell.

Ich werde später darüber ausführlicher berichten. Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, dass dafür eine digitale Codierung innerhalb der Space-Machine erforderlich ist. Der Terminus lautet "Command Code" und steht im Gegensatz zum "Painting Code". Im Prinzip besteht dieser optisch neuartige Code darin, dass die innere Befehls-Struktur, die man in den Computer eingibt, sich selbst als Visual darstellt. Wenn das Gehirn dieses "Insight Computer" decodiert, entsteht der erwünschte Stim-Sim-Effekt.

Kommen wir zurück zum Nicht-Bild. Man sieht überhaupt nichts, was das Ewige des Werdens in irgendeiner Form verbildlichen könnte, weder in der Materie (Leinwand, Farbe, etc.) noch in dem Konzept oder in der kreativen Idee. Das Ewige des Werdens entsteht als unsichtbares Bild im Bewusstsein … also intrinsisch. Das bedeutet, dass die Person es in der Regel nicht kognitiv decodiert (objektiviert), obgleich es wie gesagt intensiv und konkret erlebt wird. Dieses Ewige des Werdens wirkt bildlos auf die Person ein, und zwar energetisch, als Intensität (Energie) für das Übersteigen. Aber es gibt dort nichts, was man beobachten und damit "dingfest" machen könnte. Es gilt somit, diejenige Signal-Konfiguration zu finden, die in der Lage ist, dasjenige unsichtbare Bild im Bewusstsein erscheinen zu lassen, das die Energie des ewigen Werdens in komprimierter Form in sich trägt. Ein praktikabler Ansatz dafür bietet wie gesagt der "Command Code".

Soweit der Aspekt der Intensität. Betrachten wir nun den Aspekt der Richtung. Jedes Übersteigen braucht nicht nur eine Kraft und damit eine vorwärts treibende Energie, sondern auch die richtige Richtung. Man kann mit der Schöpfung nur dann kooperieren, wenn man sich in etwa in ihre Richtung einstimmen kann. Die Richtung wird durch das Erhabene vermittelt. Und das Erhabene ist, wie ich bereits geschrieben habe, die Benutzer-Oberfläche des Heiligen.

Wie kann man nun das Erhabene so instrumentalisieren, dass der Mensch dadurch mit dem Jetzt der Schöpfung kooperieren kann? Hier gilt etwas Ähnliches wie bei der Intensität. Das Erhabene sollte nie zum Abbild werden. Wenn man versucht, das Erhabene in eine Bild-Form zu überführen, landet man automatisch beim Symbol. Ein typisches Beispiel sind die Gemälde der deutschen Romantiker (z.B. Caspar David Friedrich).

Man sieht einen Mann. Man sieht eine traumhafte Landschaft, eine untergehende Sonne, usw.

Man sieht natürlich nicht das Erhabene, aber diese Symbolik soll auf das Erhabene verweisen. Das Problem bei einer derartigen Verweisungs-Symbolik ist folgendes:

Das Erhabene verliert seine Realität,
wenn es in ein Symbol gepresst wird.

Das Erhabene ist nie sein Symbol.

Das Erhabene ist nicht nur höher als das Symbol, es ist per se nicht das Symbol, das versucht, das Bewusstsein auf das Erhabene hinzuführen. Also stirbt das Erhabene im Symbol. Trotzdem braucht man das Erhabene, weil sonst das Übersteigen nicht seine Richtung finden kann. Was kann man tun? Das Erhabene sollte so evoziert werden, dass es sich selbst zum Erscheinen bringt, und zwar als neuronal-mentales Erlebnis jenseits jeder Erklärbarkeit (und das ist Mystik).

Wir erkennen hier den Unterschied zwischen Landschaft und Landkarte. Die Landschaft ist die Realität. In der Landkarte lebt nicht die Realität. Allerdings verweist sie auf die Realität. Wenn man das Erhabene ganz naiv ... sozusagen 1:1 ... darzustellen versucht, wird es wie gesagt esoterischer Kitsch. Wenn man das Erhabene durch eine überhöhte Schönheit (High Glamour) rufen möchte, wird es zum falschen Erlebnis. Bei Jeff Koons kann man das immer wieder beobachten. Seine zum Teil monumentalen Plastiken organisieren eindeutig eine starke visuelle Begegnung, fast immer verbunden mit den sehnsuchtsvollen Gefühlen von Wehleidigkeit. So erlebt man zwar die optische Außerordentlichkeit des Artefakts. Aber in dieses Erlebnis kann das Erhabene nicht eintreten, weil es aus der negativen Emotion des Verlangens besteht:

Das Erhabene ist a-personal
und es flüchtet
vor emotionalen Defiziten.

Das Erhabene verlangt also zweierlei: Es verlangt dasjenige Konzept für sein Erscheinen, das bewusst außerhalb von Symbolen platziert ist, und es verlangt "saubere Gefühle" … keine Kompensation von Defiziten. Anders gesagt:

Das Erhabene braucht eine Bühne,
die frei von jedem Abbild ist.

Auf dieser Basis können wir versuchen, die zwei Axiome der transversalen Strategie etwas genauer zu definieren (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite).

Optimale Intensität sollte sich verbinden mit optimaler Richtung. Damit das möglich werden kann, gilt es, eine visuelle Kontingenz zu entwickeln, die ganz bewusst auf Transversalität ausgerichtet ist. Diese transversale Kontingenz, um die es geht, ist auf das Ewige des Werdens auszurichten und auf das Erhabene. Die klassische Harmonik, die der jetzigen Kunst und Ästhetik zugrunde liegt, zielt auf das Ewige des Seins und aktiviert im Menschen nicht das Erhabene, sondern das Ur-Vertrauen. Das Schaubild unten zeigt die Unterschiede dieser beiden Arten von Harmonik.

Abkehr vom Abbild

DIE 2 AXIOME DER TRANSVERSALEN STRATEGIE

Die Intensität des Überschreitens	Die Richtung des Überschreitens
Das Ewige des Werdens kann nie zum Abbild werden, weil es dann ein fixiertes Sein werden würde.	Das Erhabene sollte nie zum Symbol werden, oder zu einer Defizit-Kompensation, weil es dadurch seine Realität verliert.
Das Ewige des Werdens sollte als unsichtbares Bild im Bewusstsein der Person entstehen.	Das Erhabene sollte so evoziert werden, dass es sich selbst als das Unerfahrbare zum Erscheinen bringt.

Bei der Harmonik der klassischen Ästhetik wird das Ur-Vertrauen aktiviert:

Diese Harmonik repräsentiert die Heimat allen Beginnens.

Subjektiv erlebt man das als ein undefinierbares Wohlbehagen. In der Projektion über das Auge wird es als das Schöne gedeutet. Man spürt sich verwöhnt und geborgen, denn es streichelt irgendwie die Seele. Zu Recht, denn die klassische Harmonik führt das Bewusstsein der Person zu dem ewigen Anfang des Lebens:

Die klassische Harmonik symbolisiert die unzerstörbare Heilheit des universalen Lebens.

Vom Sein zum Werden

DIE ZWEI ARTEN DES SCHÖNEN

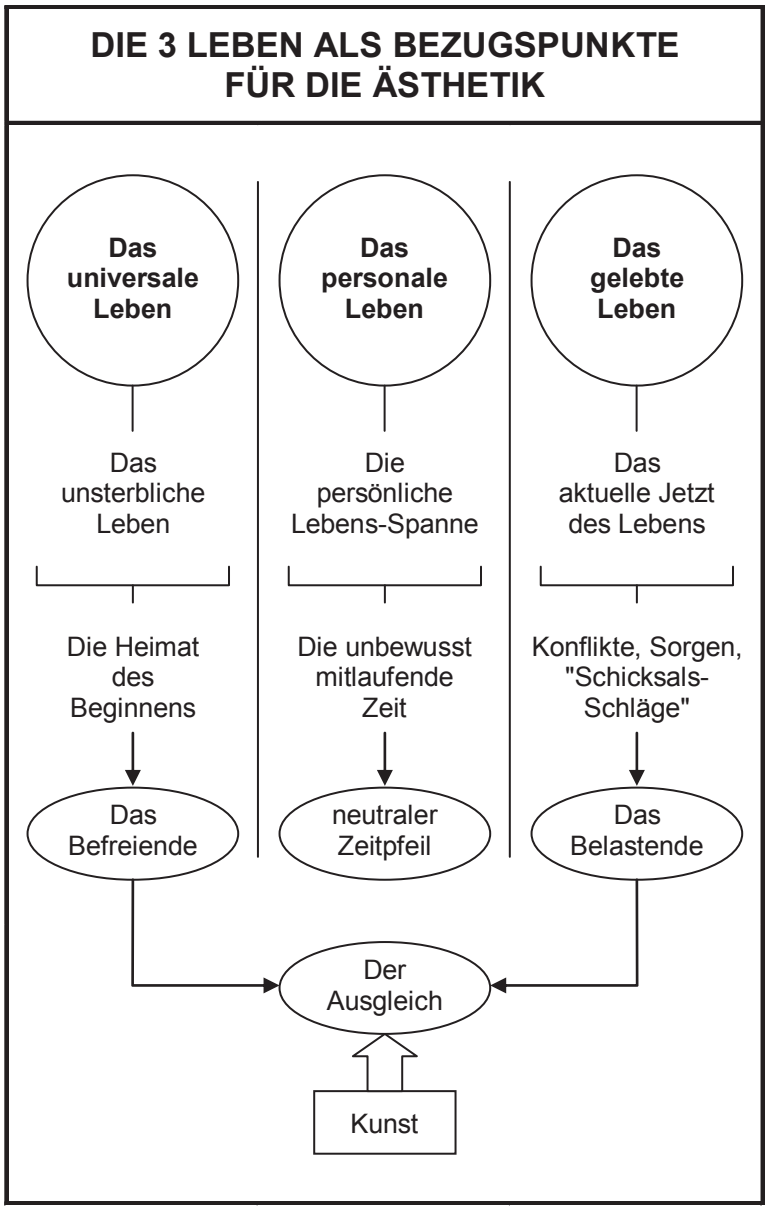
klassische Harmonik	transversale Kontingenz
Das Ewige des Seins	Das Ewige des Werdens
Die Heimat des Beginnens	Das Ja zum Unbekannten
Das Ur-Vertrauen	Das Erhabene

Das macht diese Harmonik so außerordentlich attraktiv, und zugleich spürt man auch das Gegenteil. Wenn ein Bild zum Beispiel extrem disharmonisch konzipiert oder realisiert worden ist … wenn sich also die Farben

in unangenehmer Form beißen oder die Proportionen sich nicht in einer positiven Balance befinden …, dann haben wir das Gefühl, es würde irgendwie die Seele besudeln und belasten … diese Dis-Harmonik verletzt.

Jede Form von Dis-Harmonie konfrontiert den Mind mit dem realen und aktuell gelebten Leben … d.h. mit allen Konflikten, Sorgen und Schicksals-Schlägen. Und dieses "Negativ-Paket" wollen wir Menschen so gut wie möglich vermeiden. Deshalb wurden Kunst, Schönheit und Ästhetik erfunden.

Es zeigt sich hier eine Art Hintergrund-Folie: Die klassische Ästhetik und Harmonik des Seins wird benutzt, um das Belastende des Lebens auszugleichen durch das Befreiende des Lebens. Das ist ziemlich genau das, was Antonio Damasio als Kern aller Künste definiert hat. Seiner Meinung nach hat die kulturelle Evolution der Menschheit ganz zweckhaft die Kunst entwickelt, weil in ihr eine prinzipielle therapeutische Kraft wirksam ist. Das Schaubild auf dieser Seite skizziert die hier vorgetragenen Gedanken.



Bei der transversalen Kontingenz, die auf das Ewige des Werdens ausgerichtet ist, gibt es kein Zurück zur Heimat des Beginnens. Es gibt nur ein Nach-Vorne. Und insofern ist die transversale Kontingenz eine Mystik der Erneuerung ... ausgestattet mit einem strahlenden "Ja" zum Unbekannten.

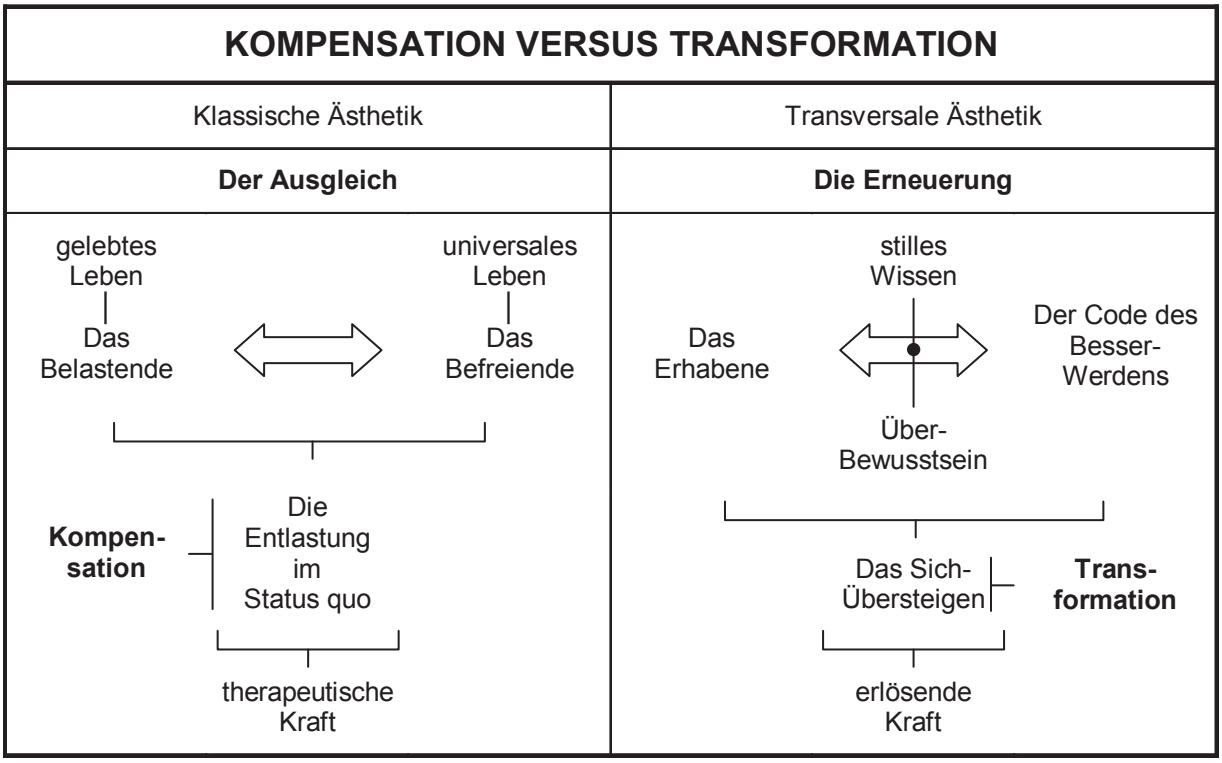
Es wird zwar immer wieder in der Literatur behautet, dass die Mystik so etwas sei wie die Heimkehr der Seele in den unbewegten Ur-Grund allen Seins. Das ist Mystik mit Sicherheit nicht. Wenn man in die höheren mystischen Räume eintritt, verliert man mehr und mehr seine berauschenden Gefühle. Zum Schluss hat man gar kein Gefühl mehr. Nur noch einige wenige sentische Formen. Und wie ich bereits an dieser Stelle beschrieben habe, "fressen" sentische Formen Gefühle auf ... auch die schönsten Gefühle.

Auf der oberen Ebene der Mystik kann das Erhabene nur deshalb erlebbar werden, weil man keine Gefühle mehr hat. Echte Gefühle sind Tonal. Das Erhabene ist Nagual als Resonanz. Je weniger Tonal (also auch Gefühle), umso absoluter oder "purer" kann sich die schöpferische Zeit mit dem Jetzt einer Person vereinen.

Das Ewige des Werdens ist, wenn es sich weitestgehend vollständig zum Erscheinen bringt, die Mystik der Erneuerung. Und diese Mystik ist auf Das-Sich-Übersteigen ausgerichtet, d.h., es ist keine Mystik, die die Seele streichelt. Es ist keine Mystik für Wehleidige. Es ist keine Mystik, die die Soul-Wellness vermitteln will:

Es ist keine Kompensation,
sondern Transformation.

Das folgende Schaubild konkretisiert das:



Mystik ist immer Transformation als erlösende Kraft. Das ist das Wesen oder der innere Auftrag der Mystik. Aber man sollte hierbei die zwei Arten der Mystik etwas differenzieren: Bei der großen Mystik wird der Gesamt-Organismus so intensiv vereint mit dem Jetzt des Werdens, dass dabei das Ewige des Werdens erlebbar wird … ganz direkt und unmittelbar, d.h. mit der vollen Kapazität des beobachtenden Ichs. Dieses Erlebnis ist jenseits von Worten und insofern unbeschreiblich. Es ist eindeutig die

Einheit von Erhabenheit und
Schönheit.

Dieses erlösende Momentum "knallt" sich fast rücksichtslos in das aktuell gelebte Leben hinein. Diese Erlösung ist Übersteigung. Und nicht etwa die Befreiung des Menschen aus seinen Sorgen in der Welt. Also keine Erlösung, die ein Aussteigen ist (also auch keine Entlastung wie sie die klassische Ästhetik anbietet). Es ist stattdessen eine Bejahung des weltlichen Spiels, weil dieses ein "göttliches" Spiel ist. Es ist ein Übersteigen zu einer Ebene, in der ein qualifiziertes Einsteigen möglich und sinnvoll wird: Man liebt die Welt, so wie sie ist (Erlösung vom subjektiven Leiden), und man erkennt:

Alles ist anders
als es ist.
Deshalb bleibt alles so,
wie es ist.

Die große Mystik ist häufig begleitet von dem kosmischen Lachen und visionären Offenbarungen. Und im Kern dieses großartigen Geschehens (bei dem man nur als staunender Zuschauer beteiligt ist) steht fast immer eine "existenzielle Entscheidung" (Spreither). Man weiß, was man in seinem Leben ändern muss. Und in der Sekunde, in der man dieses Wissen erhält, vollzieht man auch die Entscheidung.

Es ist äußerst selten, dass Kunstwerke diese große Mystik evozieren … selbst bei sehr sensiblen und geistig ambitionierten Menschen. Ein Beispiel, das in etwa in diese Richtung geht, kommt von Rainer Maria Rilke. Er beschreibt, dass der Eintritt der großen Mystik weit entfernt ist von Soul-Wellness und kompensatorischer Therapie … es ist eine immense Forderung des Werdens an die Person. In seinem bekannten Sonett "Archaischer Torso Apollos" aus dem Jahre 1908 heißt es:

> Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
> darin die Augenäpfel reiften. Aber
> sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
> in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: **denn da ist keine Stelle,**
die dich nicht sieht. Du musst Dein Leben ändern.

Wie Peter Sloterdijk in seinem Kommentar richtig schreibt, heißt es hier nicht "Du sollst das Leben verändern", sondern "Du musst Dein Leben ändern". Kein Kann. Kein Vielleicht. Nicht irgendein Leben. Sondern ausschließlich Dein Leben. Die große Mystik des Werdens ist in diesem Sinne ein Befehl.

Die kleine Mystik ist anders. Sie arbeitet mit dem stillen Wissen. Das beobachtende Ich ist somit weitestgehend außen vor. Es gibt keine "großartigen Erlebnisse", sondern immer wieder den Kontakt des aktuell gelebten Lebens mit dem Jetzt des Werdens und dem darin schwebenden Code des Besser-Werdens ... zumeist kurzzeitig.

Insofern ist die kleine Mystik eher so etwas wie ein wohlwollender und fördernder Rückenwind für den täglichen Vollzug von Leben. Die folgende Übersicht beschreibt diese Aspekte:

Die große Mystik	**Die kleine Mystik**
Ein existenzieller Befehl zum Ändern des Lebens	Ein fördernder und gleichmäßiger Rückenwind für das Leben

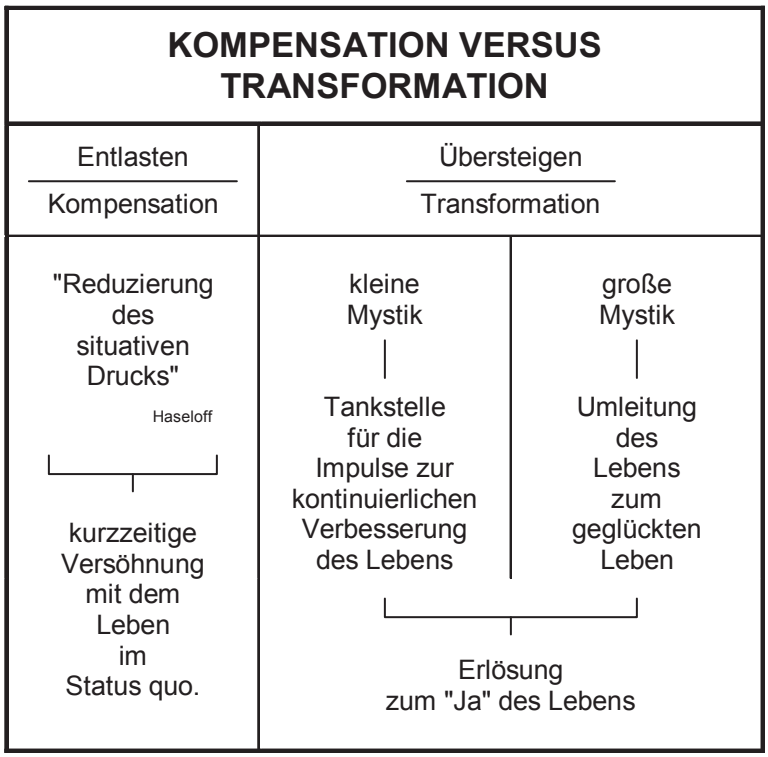
Man kann die große Mystik als eine Umleitung des eigenen Lebens zum gelungenen oder geglückten Leben beschreiben. Der Befehl ist dann der Beginn der Umleitung. Die kleine Mystik kann man am besten als eine Tankstelle beschreiben: Man holt sich immer wieder Impulse ab ... Impulse von Code des Besser-Werdens. Die Übersicht auf der nächsten Seite beschreibt das.

Bei der kleinen Mystik besteht die Übersteigung aus vielen (zerteilten) Einzel-Verbesserungen ... sozusagen in Raten. Also kein epochal-konsequenter Schritt wie bei der

KENO ONEO

großen Mystik. Bei dieser ist der Mensch als Beobachter hellwach integriert. Daraus resultiert der Befehls-Charakter des Erlebnisses. Bei der kleinen Mystik ist der Beobachter ausgeschaltet, aber mit jedem Impuls mehr (Tankstelle) wird für ihn spürbar: "Ich werde geführt."

Die existenzielle Entscheidung ist ein Akt der Erlösung (manche sprechen von Gnade). Die kontinuierlichen Hilfen des Rückenwindes sind ebenfalls Akte der Erlösung … nur anders.



Erlösung ist nicht Versöhnung. Versöhnung basiert auf Kompensation. Bei dieser Kompensation (Entlastung vom negativen Druck des Lebens) kann es zu einer kurzzeitigen Versöhnung mit dem Leben kommen. Man verzeiht dem Leben. Aber der Status quo bleibt.

Bei der Erlösung ist es anders. Erlösung ist Tranformation. Man versteht, dass Evolution prinzipiell aus Instabilitäten, Brüchen, Konflikten und Sorgen besteht. Und weil man die Evolution als "unsere Schöpfung" erlebt und liebt, liebt man die Welt, so wie sie ist. Das ist der Kern der Erlösung:

Ich werde bevollmächtigt
zum "Ja" des Lebens.

Hier liegt auch die zentrale Quelle für das, was man früher Lebens-Lust nannte und was heute unter dem Stichwort der Lebens-Erotik diskutiert wird. (Ich werde später dazu ausführlich berichten.)

Erlösung trennt die Person von ihrer Negativität dem Leben gegenüber (Wehleidigkeiten, etc.). Versöhnung ist dagegen eine Beruhigungs-Pille auf Zeit.

Die klassische Ästhetik hat einen deutlichen Bezug zur entlastenden Kompensation und Versöhnung … und auch zu einer entlastenden Selbst-Verwöhnung. Ein Großteil der Künste hat hier ihre "therapeutische Wirkung" (Damasio).

Wenn also Koslowski sagt, dass Kunst "Erlösungs-Funktionen" habe, dann meint er die soeben beschriebenen Faktoren der Kompensation und der Versöhnung.

Die transversale Ästhetik hat einen deutlichen Bezug zur übersteigenden Transformation.

Beide Ästhetiken arbeiten mit dem Konzept der Schönheit. Aber die Schönheit der klassischen Ästhetik ist wegen ihres Kompensations-Charakters immer in der Gefahr, die Menschen ein wenig zu betrügen … zumeist wohl ungewollt …, weil man Erlösung durch Veränderung anpreist, aber meistens nur Selbst-Verwöhnung durch eine kurzzeitige Ausblendung der Welt bietet. ("Mal die ganze Welt vergessen!") Diese Ausblendung geschieht durch die gezielte Aktivierung des Ur-Vertrauens (= universales Leben). Die klassische Ästhetik ist ein perfektes Instrument für diese Aktivierung. Florian Rötzer hat das als "Schwindel der Kunst" bezeichnet.

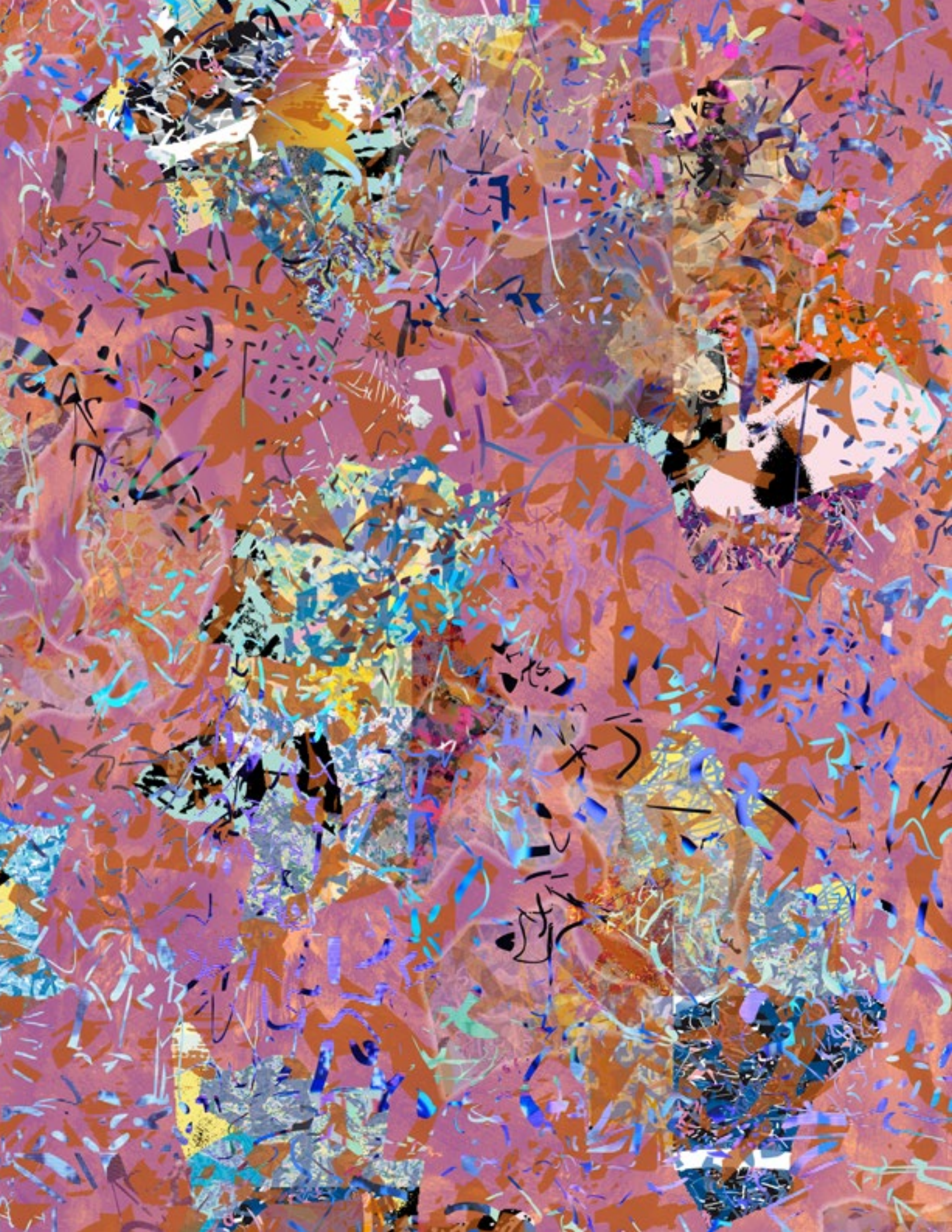
Die klassische Harmonik versucht, das Schöne so in das Leben einzuführen, dass man sich mit dem Leben versöhnen kann, unabhängig davon, wie gut dieses Leben real gelebt wird. Ein Großteil der Trivial-Kultur (Volksmusik), aber natürlich auch ein Großteil der so genannten Hochkultur (Wagner, Shakespeare und Co.) sind nichts anderes als die Übermittlung desjenigen Schönen, das den Menschen situativ (also eine zeitlang) mit dem Leben versöhnt.

Man kann es auch anders formulieren:

Die klassische Harmonik kann die Versöhnung mit dem falschen Leben organisieren.

Die transversale Kontingenz kann den Menschen erlösen … von dem falschen Leben.

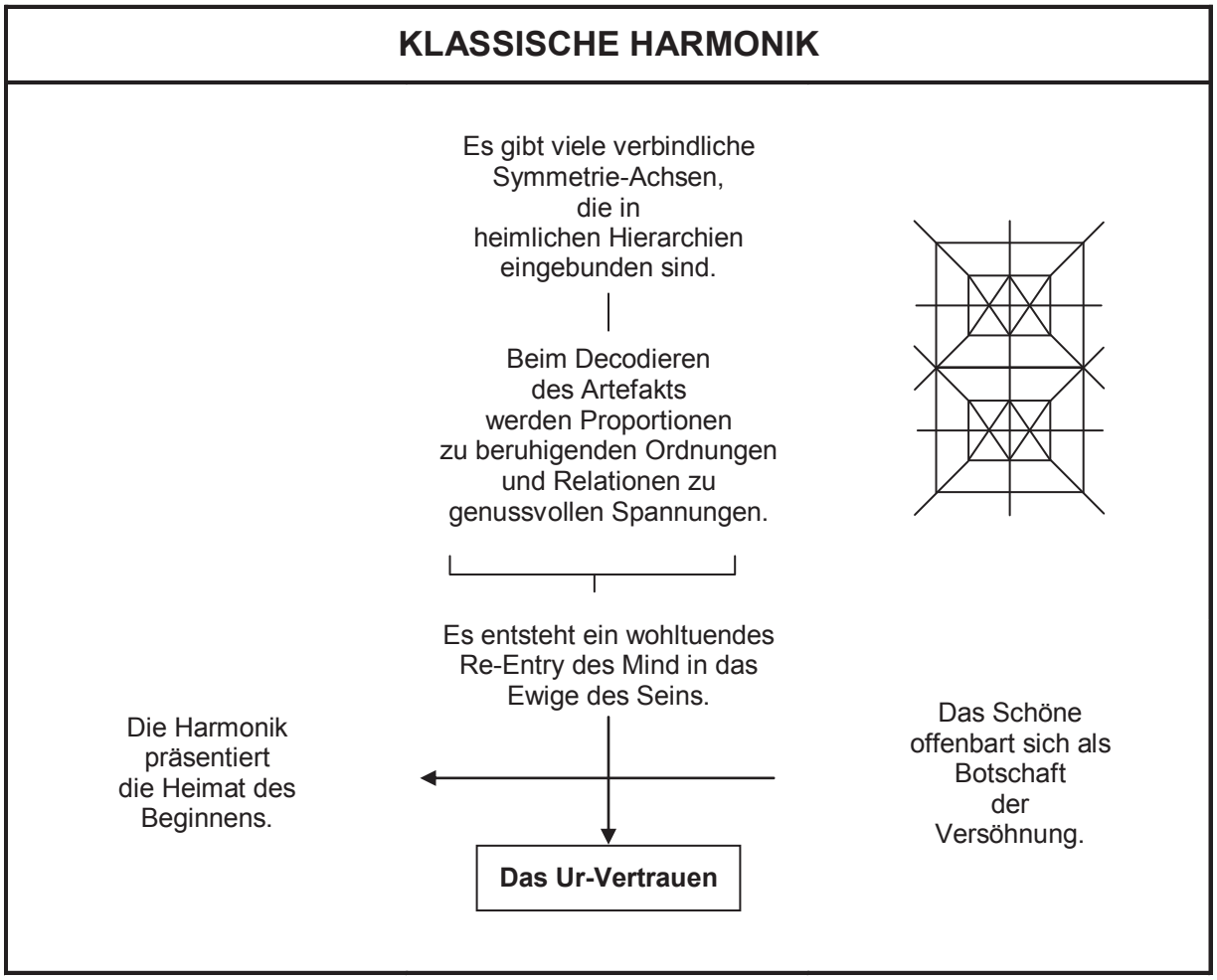
Die klassische Harmonik basiert auf vielen verbindlichen Symmetrie-Achsen, die in heimliche Hierarchien eingebunden sind. Typisch dafür ist z.B. der goldene Schnitt. Wichtig ist, was beim Decodieren eines Kunstwerks geschieht, das besonders viel von dieser Harmonik offeriert oder bei dem die Harmonik besonders intensiv formalisiert worden ist. Beim Decodieren werden dann Proportionen zu beruhigenden Ordnungen und Relationen zu



genussvollen Spannungen. Das ist das eigentliche Wirkungs-Spektrum der klassischen Harmonik. Auf dieser Basis entsteht Ur-Vertrauen durch vermittelte Schönheit. Aber man sollte sehen, dass es nur Trost ist:

Trost ist nicht identisch mit Bejahung.

Im Mittelpunkt der klassischen Harmonik steht das Schöne. Es offenbart sich als Botschaft der Versöhnung und somit als Wegleitung (Re-Entry) zum Ur-Vertrauen und zur Heimat des Beginnens. Das ist das Konzept der klassischen Harmonik. Das folgende Schaubild fasst diese Gedanken noch einmal zusammen:



Ich persönlich glaube, dass der Einsatz von Ur-Vertrauen problematisch für die Person ist, u.a. wegen des darin eingebundenen Programms der versöhnenden Kompensation. Wenn

dieser Einsatz von Ur-Vertrauen relativ häufig organisiert wird, wird das, was im Lebensvollzug falsch läuft, umgewandelt in die Illusion eines gelungenen Lebens. Der Genuss von großer Kunst wird dann zum Beweis dafür, dass das Leben angeblich seine Glückseligkeit und seine Sinnhaftigkeit gefunden hat.

Es ist an dieser Stelle wichtig zu sehen, dass auch alle Aspekte von L'art pour l'art (also von der konkreten Malerei bis zum Minimalismus) Abbild-Kunst sind, weil sie der klassischen Harmonik folgen. (Es gibt keine Abbild-Kunst, die gänzlich außerhalb der klassischen Harmonik funktioniert.)

Gerade die konkrete Malerei hat diese Harmonik besonders prägnant zum eigentlichen Thema und damit zu ihrer künstlerischen Rechtfertigung gemacht. Wenn man nur mit zwei, drei Farben und einigen Proportionen und Strukturen arbeitet, wenn man also kein weltliches Thema einbringt, dann versucht man letztlich, die klassische Harmonik pur und insofern "konkret" zu visualisieren. Und da diese Harmonik ... selbst dann, wenn sie abstrakt repräsentiert wird ... sich auf das Sein und das real gelebte Leben bezieht, ist es letztlich ein Abbildungs-Konzept. Abgebildet wird diejenige Schönheit, die das Ur-Vertrauen vermitteln soll. Abgebildet wird diejenige Schönheit, die versucht, die Person mit ihrem falsch gelebten Leben zu versöhnen.

Ich glaube dass es wichtig ist, diesen Aspekt in die Diskussion einzubringen, weil in der Regel diejenigen Kunst-Formen, die sich auf L'art-pour-l'art-Ideale beziehen, davon ausgehen, dass sie das "rein Geistige" transportieren. Man postuliert also, dass hier keine Dinge der Welt visualisiert werden, sondern der Geist an sich. An diesem Konzept ist sicher allerhand richtig, aber man sollte doch sehen, das das, was hier als "reiner Geist" visualisiert wird, eine Komponente des Seins ist. Und jede Strategie, die das Sein so aktiviert, dass es im Bewusstsein einer Person erscheinen kann, basiert auf Abbildung.

Die klassische Harmonik ist seins-orientiert. Wenn man sie genießt (wogegen absolut nichts spricht), versöhnt man sich scheinbar mit seinem Sein, so wie es jetzt gerade ist. Aber dadurch ändert man weder sich noch sein Leben. Als Rilke vor der Skulptur des Apollo stand, vollzog sich das Erscheinen des Erhabenen. Man kann es in seinem Gedicht konkret beobachten.

Zuerst beschreibt er das, was er sieht und das, was mit ihm geschieht und bleibt somit an seinen spontanen Gefühlen gebunden. Erst ganz zum Schluss trennt er sich von den schönen

Gefühlen und lässt zu, dass sich das Erhabene pur in seinen Organismus hineinbewegt. Dann schwärmt er nicht mehr, sondern drückt ganz schlicht und zugleich fast brutal aus, was Erlösung bedeutet: "Du musst Dein Leben ändern!"

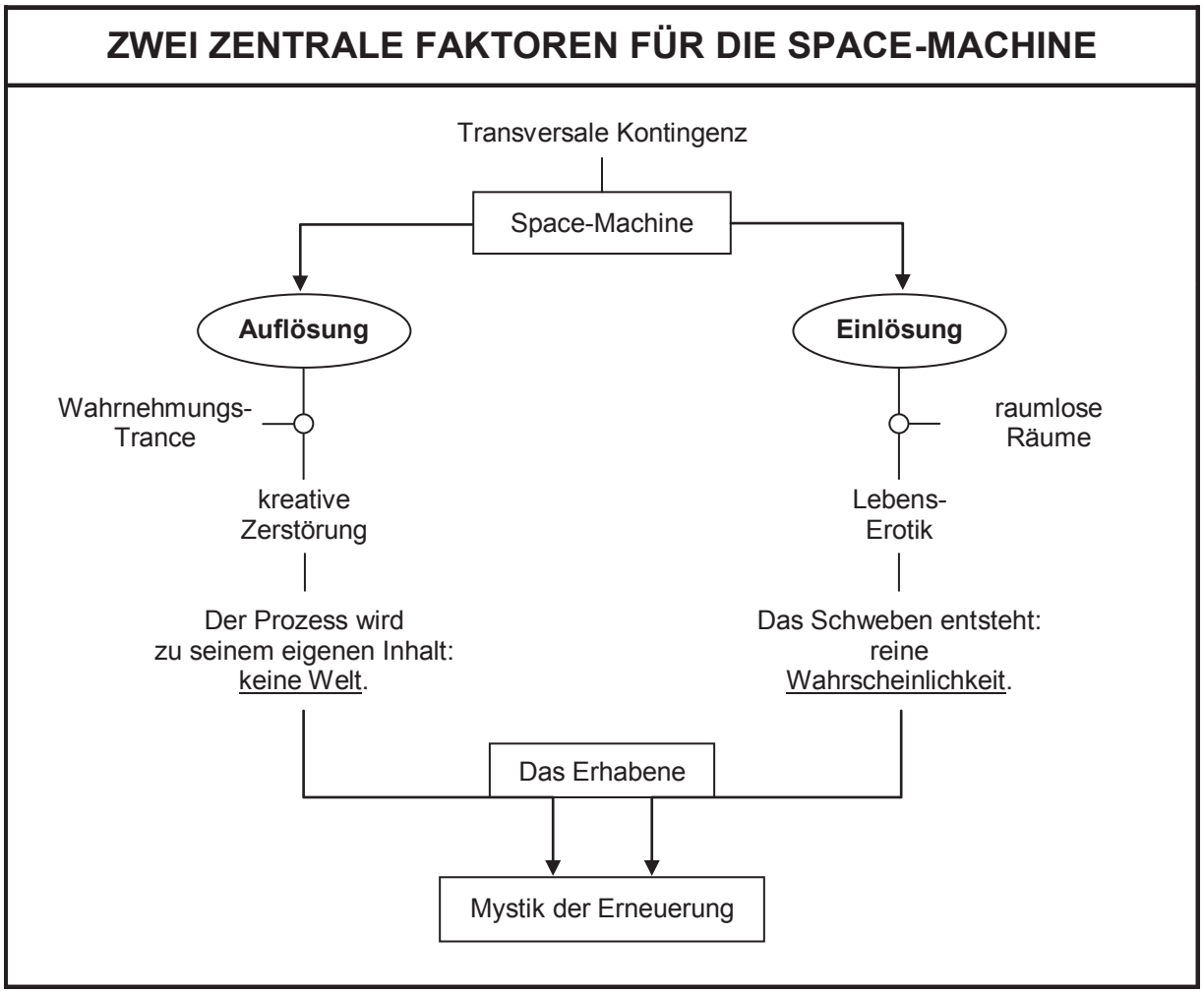
Das folgende Schaubild skizziert, dass das Erhabene im Konzept der transversalen Harmonik letztlich als Mystik erscheint … als Mystik der Erneuerung:

Schauen wir aus dieser Perspektive auf das innere Gefüge der transversalen Kontingenz. Sie ist immer dann gegeben, wenn sich gleichzeitig Auflösung und Einlösung mit dem persönlichen Leben und Bewusstsein einer Person verbinden. Wie ich später an dieser Stelle noch beschreiben werde, gibt es in dem Konzept des noeterischen Tantra (Noemata) genau diese beiden Dimensionen. Die Auflösung ist die männliche Seite mit einer ganz deutlichen Archaik, die auf eine kreative Zerstörung ausgerichtet ist. Die Komponente der Einlösung wird von der weiblichen Seite repräsentiert mit einer ebenso deutlichen Archaik, die auf Lebens-Erotik ausgerichtet ist.

Auflösung und Einlösung. Wenn sie beide gemeinsam aktiviert werden können, entstehen im Organismus der Person zwei ineinander verschränkte Energien, die dann weitestgehend automatisch zwei neuronal-mentale Effekte organisieren. Der eine Effekt (auf Auflösung fokussiert) sorgt dafür, dass es nie zu einer Figur-Bildung kommt.

Was bedeutet das? Man sieht z.B. eine Space-Machine, also ein Artefakt, das ganz bewusst auf den Prinzipien der transversalen Kontingenz aufgebaut worden ist. Man betrachtet es. Und ohne dass man es bemerkt, beginnt eine sehr zarte Form von Wahrnehmungs-Trance, genannt Space. Man versucht das, was man dort sieht, mit seinen Erwartungen und seinen abgespeicherten Gedächtnis-Inhalten in Verbindung zu bringen. Aber das gelingt nicht. Immer, wenn sich etwas Erwartbares zu formen beginnt, wird es permanent überschritten. So kommt es zu keiner verbindlichen Figur ... kein Inhalt ... keine Struktur. Der Prozess als reiner Prozess: keine Welt.

Der zweite Effekt, der wie gesagt parallel dazu stattfindet, ist auf die Einlösung fokussiert. Das Gehirn versucht permanent Wirklichkeiten zu konstruieren und wird dabei immer wieder in leere Energie-Felder hineingeführt, die man als "raumlose Räume" beschreiben kann. Diese "Energie-Räume ohne Energie" verursachen kontinuierlich, also immer wieder von vorn beginnend, das Konstruieren. So wird das Konstruieren zu einer Art Perpetuum mobile. Der Effekt: Es kommt zu keinem Anfang und auch zu keinem Ende. Es entsteht ein Schweben: reine Wahrscheinlichkeit. Das folgende Schaubild beschreibt beide Effekte:

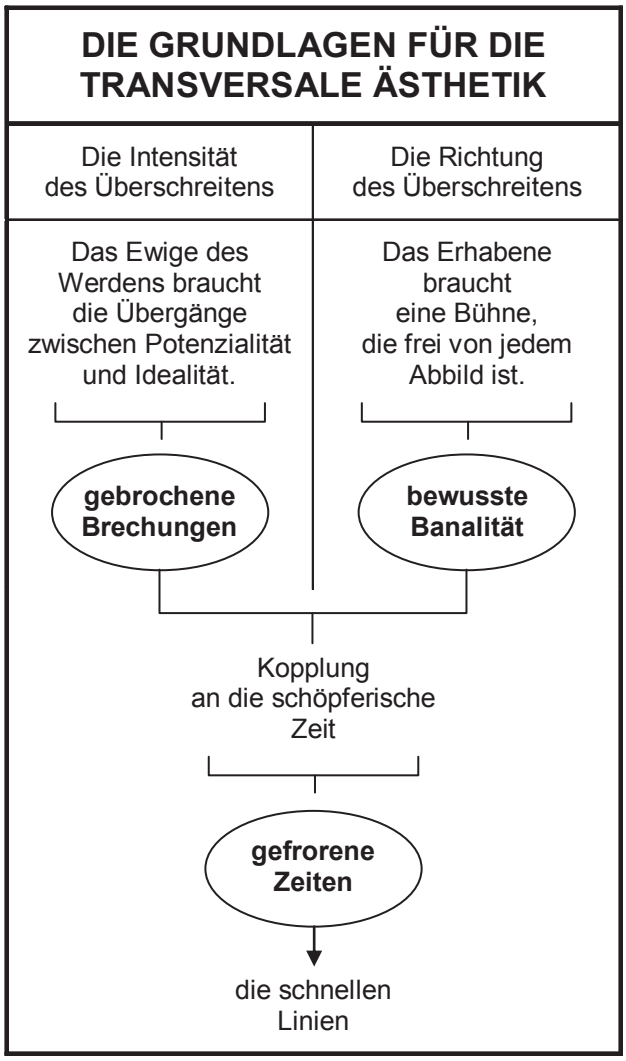


In der transversalen Konzeption der Space-Machines verbinden sich diese beiden Aspekte, also "keine Welt" und das Schweben als "reine Wahrscheinlichkeit". Dadurch kann das Ewige des Werdens die Chance bekommen, sich im Bewusstsein der Person zu einem unsichtbaren Bild zu formen. Und dadurch kann sich das Erhabene zur Erscheinung bringen, und zwar als Mystik der Erneuerung.

Nachdem wir nun einige Aspekte der transversalen Kontingenz beschrieben haben, soll begonnen werden, die Grundlagen für eine Ästhetik zu definieren, die in der Lage ist, transversale Prozesse zu stimulieren. Beginnen wir damit, dass wir noch einmal die beiden wichtigsten Aspekte des Übersteigens formulieren: Da ist erstens die Intensität des Übersteigens und zweitens die Richtung des Übersteigens.

Intensität und Richtung. Diese beiden Attraktoren benötigen zusätzlich eine Kopplung, und zwar die Kopplung an die schöpferische Zeit. Somit sind es drei wesentliche Attraktoren, auf denen eine transversale Ästhetik beruhen könnte: zwei Attraktoren für das Übersteigen und ein Attraktor für die Kopplung.

Für die Kopplung sind die gefrorenen Zeiten wichtig, d.h. der Einsatz von schnellen Linien, wie man sie auch in der Kalligrafie kennt. Für die Intensität des Übersteigens sind es gebrochene Brechungen. Und für die Richtung des Übersteigens ist es eine bewusst eingesetzte Banalität. Das nebenstehende Schaubild gibt hierzu einen Überblick.



Die gebrochenen Brechungen sind, wenn das fraktale Muster richtig gestaltet wird, in der Lage, das Ewige des Werdens in einen mentalen Prozess zu überführen, weil die gebrochenen Brechungen in sich selbst aus einer Kette von Übergängen bestehen … Übergänge, die permanent zwischen Potenzialität und Idealität vermitteln können.

Bei der bewussten Banalität ist die Sache insofern einfach, weil sie sich zurück-orientiert an die gefrorenen Zeiten. Gefrorene Zeiten sind in der Regel viele Linien und manchmal einige Punkte. Mehr wird nicht abgebildet. Es gibt keinen echten Inhalt. Es gibt kein so genanntes Sujet. Es

gibt auch nichts, was man interpretieren könnte oder worauf man Deutungen projizieren könnte. Es gibt einfach nur diese Linien. Sie sind zwar schnell im Sinne von kalligrafisch hingeworfen, aber sie repräsentieren nur äußerste Simplizität.

Durch diese präsent eingesetzte Banalität wird eine Bühne geschaffen, die zwar noch die Funktion einer Bühne hat, auf der aber kein Abbild erscheinen kann … also eine Bühne, die frei ist von Objektivierungs-Prozessen, Deutungen und sonstigen tonalen Inhalten. Je besser es gelingt, eine solche Banalität zu einer intensiven Präsenz zu formen, umso besser kann sich das Erhabene als Erlebnis zum Erscheinen bringen.

Auf dieser Basis kann man das Konzept der Space-Machines präzisieren. Space-Machines können ihre Wirkung nur dann entfalten, wenn sie in der Lage sind, über das Sehen (Auge) die subjektive Wirklichkeit so zu verändern, dass sich eine leichte Wahrnehmungs-Trance (Space) aufbaut. In diesem Space sind die drei Wirkungs-Parameter der Space-Machines effizient. Diese drei Parameter lauten:

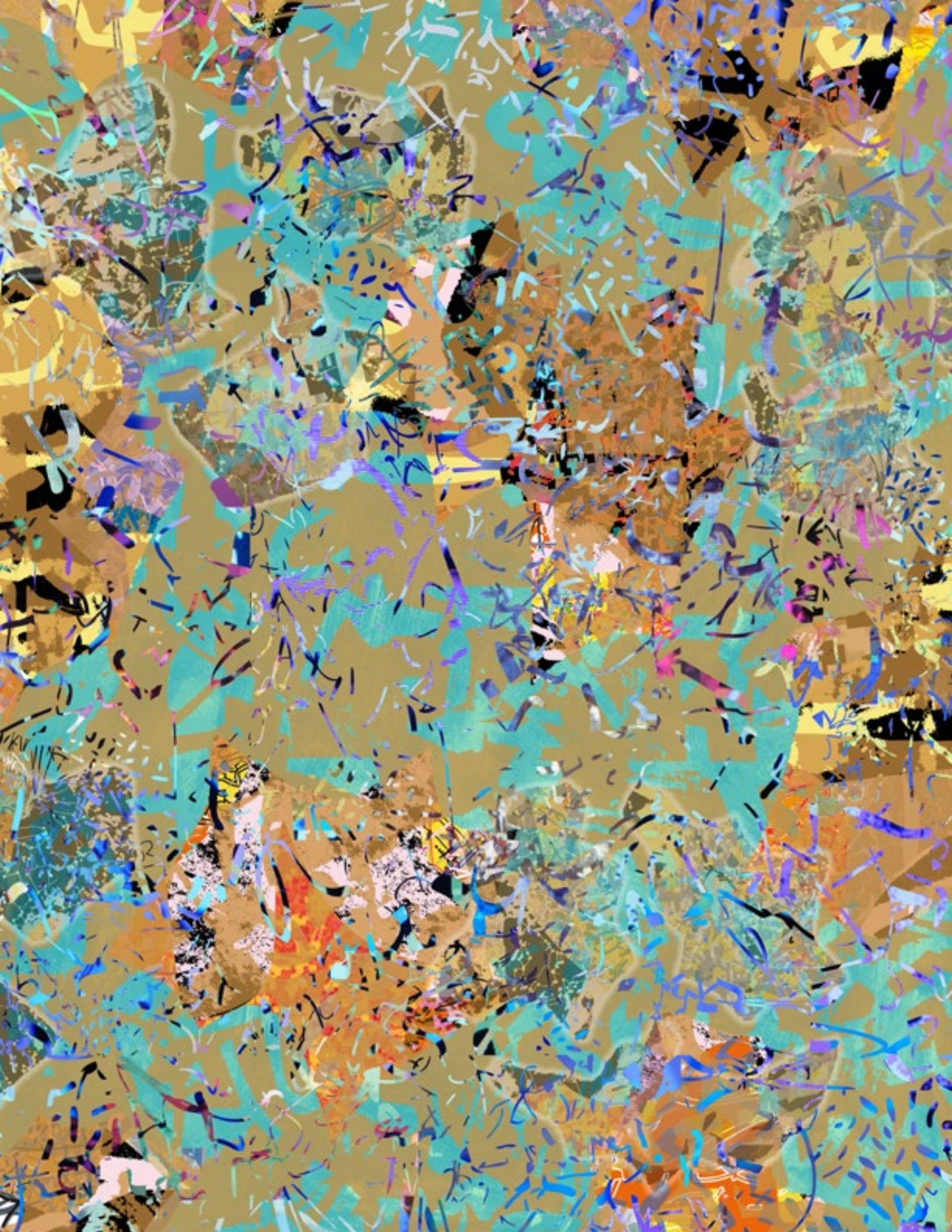
bewusste Banalität

gebrochene Brechungen

gefrorene Zeiten / schnelle Linien.

Die gebrochenen Brechungen basieren auf digitalen Fraktalisierungs-Konzepten. Sie repräsentieren die Intensität des Übersteigens. Wie wird das im Einzelnen bewerkstelligt? Das Ewige des Werdens kann nicht auf normale Art und Weise objektiviert werden, so wie wir einen Stein oder ein Auto objektivieren. Das Ewige des Werdens existiert und agiert vor unserer Zeit und läuft sozusagen "von außen" auf unseren Zeitpfeil zu. Deshalb verschließt sich diese Dimension, so kraftvoll sie auch ist, unseren Wirklichkeits-Konstruktionen. Wir haben zwar Worte dafür, aber wenn wir mit diesem Geschehen und mit dieser Intensität geistig in Berührung kommen wollen, benötigen wir so etwas wie einen Vermittler.

Das Denken kann diese Rolle dieses Vermittlers nicht übernehmen, weil das Denk-Bewusstsein permanent von Abbildungen bestimmt wird. Letztlich ist die Konstruktion unserer Wirklichkeit (zu der wir dann "Realität" sagen) nichts anderes als die kontinuierliche Präsenz von Abbildern, die durch Denk-Prozesse bewegt werden. Und diese Abbilder sind für uns am prägnantesten "da", wenn sich die Konstruktion der Abbilder sehr intensiv von unserem Denk-Bewusstsein führen lässt. Denk-Bewusstsein und Wirklichkeits-Konstruktion basieren deshalb auf Abbildungen.



Wie kann man das Ewige des Werdens in das Bewusstsein einer Person hineinführen unter bewusster Umgehung von Abbildern? Das ist die eine Frage. Und die andere: Wie kann man das Ewige des Werdens zu einer subjektiven Wirklichkeit und damit zu einem Erlebnis machen, wenn sich das Ewige des Werdens jeglicher Objektivierung entzieht?

Der erste Schritt, den man dazu braucht, ist der Aufbau einer Art Empfangs-Membrane für das, was das ewige Werden als Eigen-Dynamik auszeichnet. Was ist diese Eigen-Dynamik? Es ist die Permanenz von Übergängen zwischen Potenzialität und Idealität. Das ist exakt das, was das Ewige des Werdens kennzeichnet.

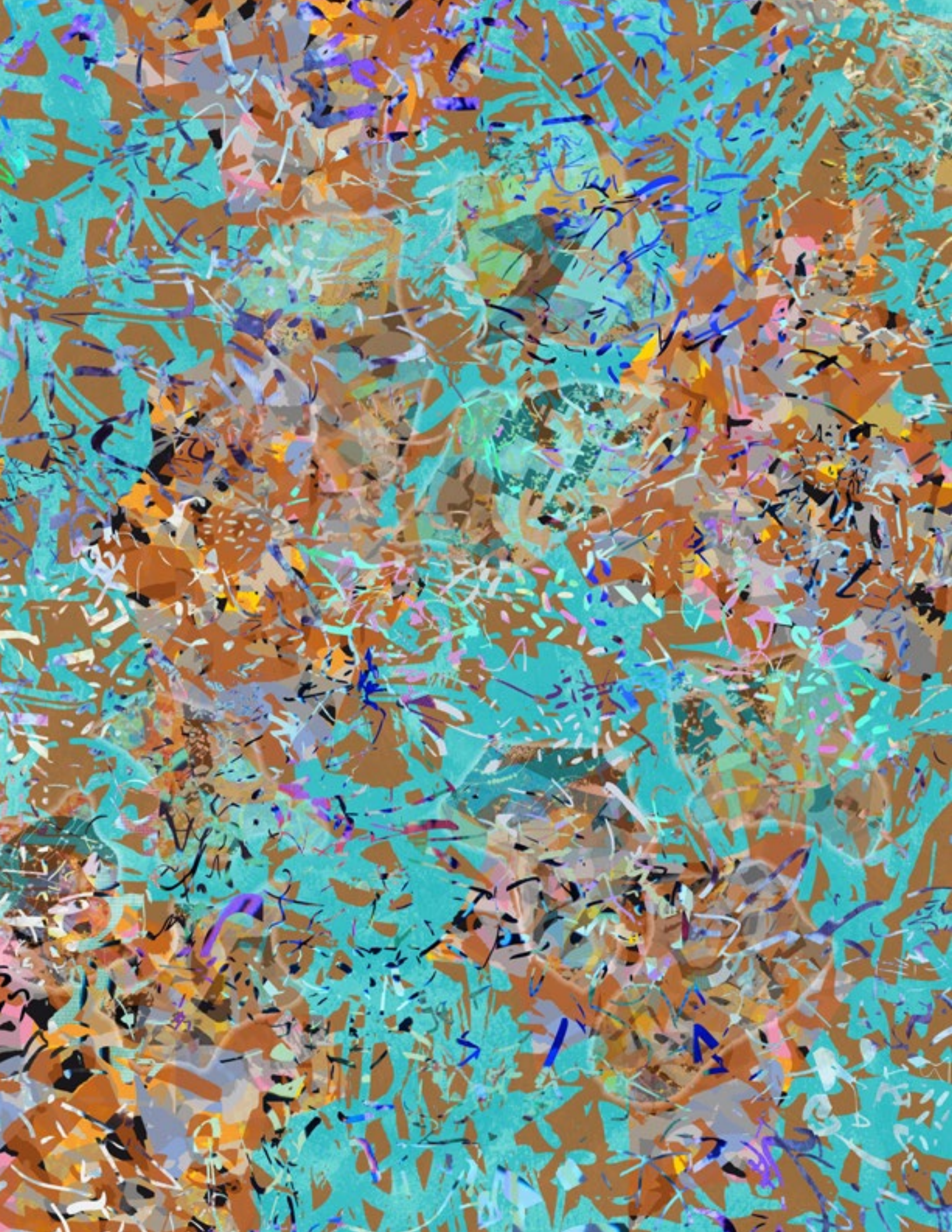
Wenn man nun diese Permanenz von Übergängen mit seinem subjektiven Bewusstsein verbinden will, braucht man ein verbindendes Element oder einen Vermittler jenseits von Denken. Was ist dieser Vermittler? Es ist das Leben. Warum? Weil das Leben, das ein Mensch in jeder Sekunde lebt, permanent durchströmt wird von der Ewigkeit des Werdens. Somit ist die Autopoiese einer Person vollständig eingebunden in diesem Ewigen des Werdens.

Allerdings ist uns das nicht bewusst. Es findet statt … sozusagen ohne uns. Es geht deshalb darum, dieses permanente Eingebunden-Sein unseres aktuellen Lebens in das Ewige des Werdens zu reflektieren und zu instrumentalisieren. Das bedeutet, dass es darum geht, dass man das universale Leben in seine subjektiven Wirklichkeits-Konstruktionen hineinführt. Das ist nicht ganz einfach, aber es lässt sich über die Wahrnehmungs-Trance relativ gut bewältigen.

In der Regel sehen wir die Welt als ein Summativ von Dingen und Objekten. Und je klarer diese "Dinge der Welt" sind, umso verbindlicher sind wir in unserem Denk-Bewusstsein damit identifiziert. Daraus folgt:

Je klarer das Tonal wird,
umso mehr verschmelzen
Denken und Ich.

Parallel dazu blendet sich das universale Leben aus. Zwar vollziehen wir Leben, wenn wir Wirklichkeiten durch Denken konstruieren, aber wir konstruieren dabei nicht das universale Leben. Das heißt, der Eigen-Wert des Lebens wird nicht zur Mit-Präsenz in unseren Wirklichkeits-Konstruktionen:



Das erdachte Tonal überblendet das Leben.

Durch die Wahrnehmungs-Trance wird das geändert: Man sieht die Dinge der Welt und sieht zugleich das universale Leben, in dem man diese Wirklichkeit konstruiert.

In der islamischen Kunst ist das Phänomen der Wahrnehmungs-Trance sehr bewusst benutzt und qualifiziert worden. Typisch dafür sind die islamischen seriellen und geometrischen Muster, wie wir sie bei Fliesen und auch bei großen Teppichen vorfinden. Am Beispiel der Teppiche kann man es besonders gut beschreiben. So ein Teppich hängt z.B. an der Wand, und man beginnt ihn anzuschauen. In der Regel ist es zuerst ein objektivierendes ("nagelndes") Sehen. Man betrachtet die Muster, die Farben, vielleicht auch die Knüpf-Technik und einige spezielle Details. Das alles ist klassische und somit tonale Wirklichkeits-Konstruktion. Und je bewusster man dieses vollzieht, umso aktiver ist unser Denk-Bewusstsein.

Je länger man das macht, umso größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass diese seriell angeordneten geometrischen Muster beginnen, den Blick scheinbar müde zu machen. Mit anderen Worten: Der objektivierende Blick wird weicher. Er gibt sich hin. Er beginnt zu fließen ... er verwandelt sich zum Fließen des Schauens.

Dadurch werden die Details wie verschwommen, d.h., die Objektivierungs-Kraft lässt nach. Und je mehr man sich diesem Geschehen hingibt, umso mehr tritt das universale Leben in die Wirklichkeits-Konstruktionen ein, die man ja nach wie vor vollzieht. Man sieht immer noch den Teppich und man sieht immer noch das geometrische Muster. Aber irgendwie scheint in dem Sehen dieser Muster eine Art Energie-Feld aufzutauchen. Und dieses Energie-Feld ist das universale Leben, das bereit ist, sich uns zu zeigen. So wird das universale Leben zur Mit-Präsenz im Mind. Wenn man noch mehr zulässt, verwandelt sich dieses Energie-Feld in eine Energie, die wie ein lebendes Wesen agiert.

Dieses Wesen erzeugt eine Art intimes Wir und gleitet dann über das Schauen in den Leib hinein. Dadurch entsteht die Empfindung, als würde die Betrachtung eines solchen Teppichs den Leib hineinführen in ein Schweben, das zugleich Auflösung wie auch Einlösung ist. (Deshalb, so vermuten einige Historiker, nennt man diese Teppiche "fliegende Teppiche".)

Das ist Wahrnehmungs-Trance. Es gibt natürlich unterschiedliche Grade der Intensität. Wenn man die Mechanismen relativ gut kennt, kann man eine Signal-Konfiguration gestalten, durch die sich die Intensität auf ein hohes Schwebe-Niveau zubewegt.

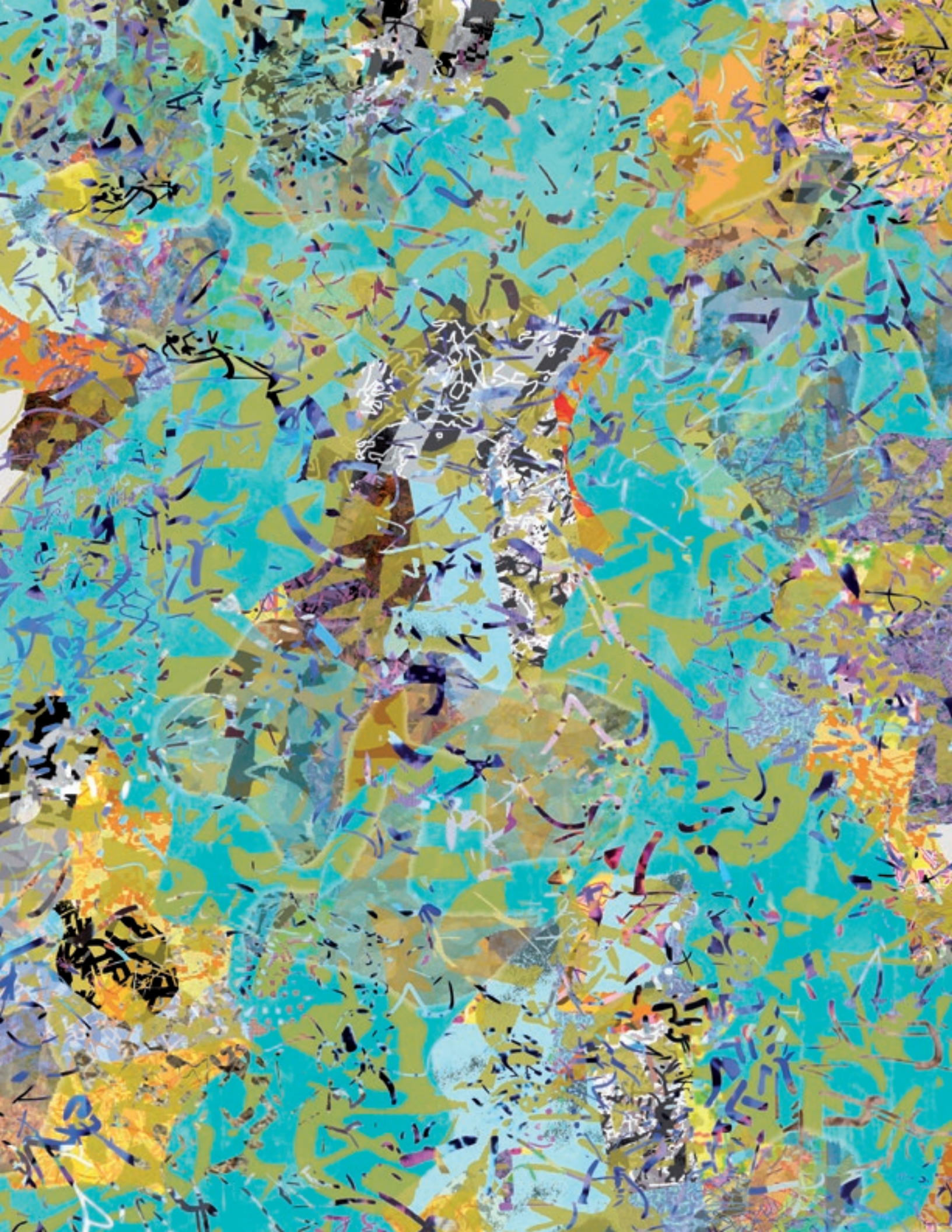
Wenn man eine klassische Abbild-Konzeption gestaltet, indem man z.B. eine schöne Park-Landschaft malt mit einigen Menschen, die darin spazieren gehen, wird es sehr schwierig sein, darüber eine derartige Wahrnehmungs-Trance (Space) aufzubauen. Wenn man jedoch die Signale so konfiguriert, dass das Schweben das Bewusstsein in sich aufnimmt, dann gelingt es: In der Wirklichkeit der Welt, die man anschaut, erscheint die schwebende Mit-Präsenz des universalen Lebens.

Diese Mit-Präsenz ist von entscheidender Bedeutung. Das Ewige des Werdens, so sagten wir, offenbart sich in den Übergängen zwischen Potenzialität und Idealität. Da man diesen Bereich nicht objektivieren, aber als energetische Resonanz-Prägung erleben kann, geht es darum, dass die Mit-Präsenz des universalen Lebens diejenige Brücke baut, die zwischen der subjektiven Wirklichkeit und dem Ewigen des Werdens vermittelt.

So kann das Ewige des Werdens über die Brücke des mit-repräsentierten Lebens einfließen. In dem universalen Leben offenbart sich das Ewige des Werdens. Und damit dieses universale Leben in die subjektive Wirklichkeit einfließen kann, braucht man gebrochene Brechungen. In der islamischen Kunst benutzt man harmonische und symmetrische Geometrien, die sich seriell aufeinander beziehen. Bei den Space-Machines arbeitet man mit fraktalen Konzepten. Man visualisiert deshalb Kontingenz ... Erscheinungen (z.B. Linien), die sich selbst überraschen. Beide Wege sind möglich, um eine Wahrnehmungs-Trance aufzubauen.

Nun ist allerdings nicht nur die Intensität des Übersteigens wichtig, sondern auch die Richtung. Das, was die Richtung formt, ist das Erhabene. Wie ich bereits beschrieben habe, ist das Erhabene die Benutzer-Oberfläche des Heiligen. Das Erhabene entsteht also in unserem subjektiven Bewusstsein, wenn wir in irgendeiner direkten oder indirekten Form mit dem Heiligen in Kontakt gekommen sind. Und das Heilige ist, wenn man Michael Theunissen und anderen folgt, vielleicht nichts anderes als die Selbst-Referenz der Zeit, d.h., das Heilige offenbart sich uns dadurch, dass sich die schöpferische Zeit in den Geschöpfen ... also in uns Menschen ... begegnen und widerspiegeln möchte.

Das Problematische beim Umgang mit dem Erhabenen ist die Tatsache, dass es sich nur dann zeigt, wenn die Objekte der Welt nicht vorhanden sind:



**Wenn die Welt zum Inhalt des Bewusstseins wird,
verschwindet das Erhabene.**

Jede Form von mystischer Schau basiert letztlich auf dem Ausblenden von tonaler und weltlicher Dinglichkeit. Das Problem, das wir dabei haben, ist folgendes: Wenn man das Erhabene in sein Bewusstsein und in seinen Organismus hineinrufen möchte, benutzt man automatisch den Mind und fokussiert dadurch die Wirklichkeit seines Denkens auf diejenigen Konstruktionen, die man als das Erhabene erwartet.

Wir versuchen also, das Erhabene in irgendeiner Form mit unseren Erwartungen in Einklang zu bringen. Ja, im Grunde sind wir subjektiv der Meinung, wir könnten das Erhabene erst dadurch erlebbar machen, indem wir es erwarten. Erwartung basiert aber immer auf gespeicherten Informationen, also auf Gedächtnis und somit auf alter Zeit. So verbindet sich also in dem Bewusstsein, das das Erhabene auf diese Art evozieren will, alte Zeit mit der Ding-Welt unserer Konstruktionen.

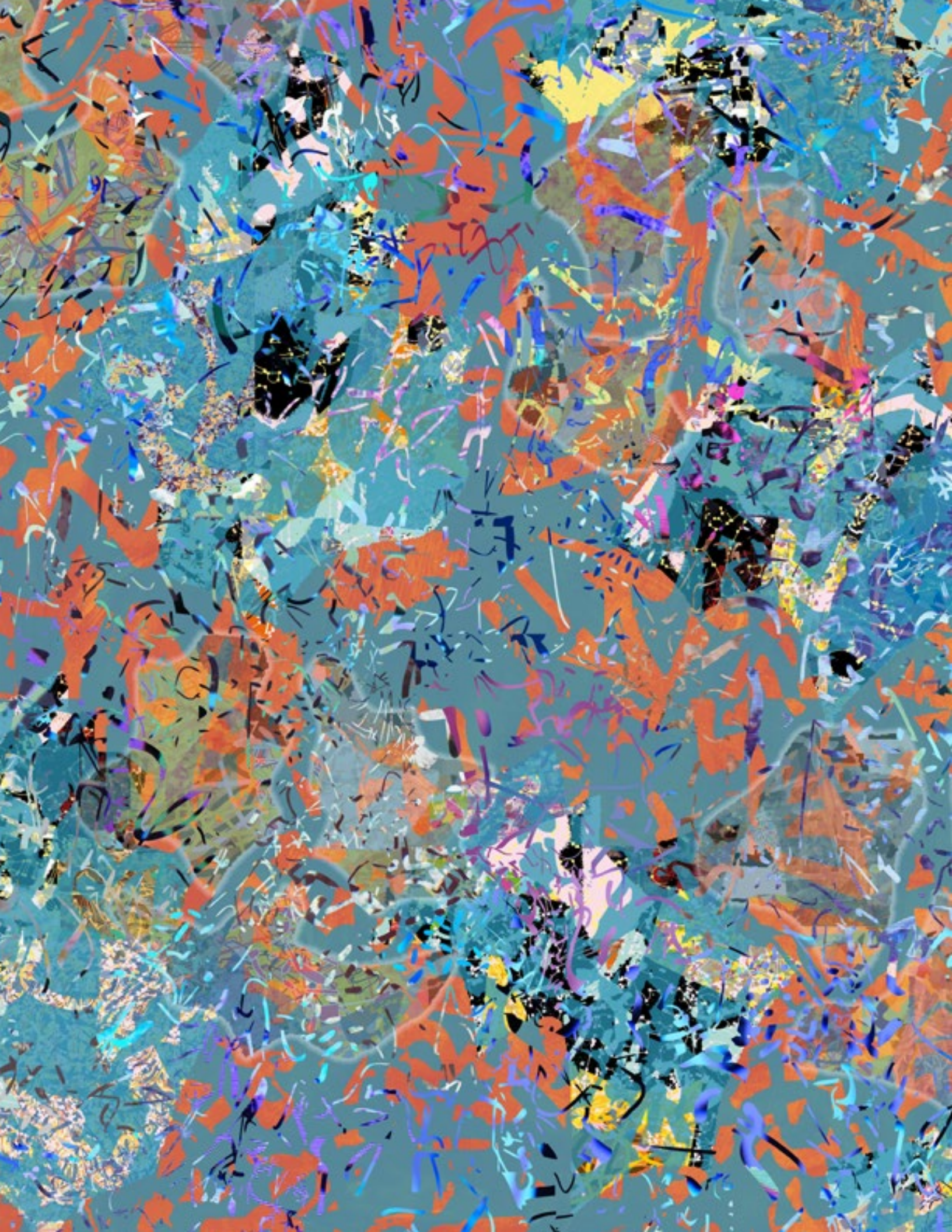
Aber das Erhabene braucht genau das nicht. Wenn sich das Erhabene zum Erscheinen führen soll (und es ist wichtig, dass das Erhabene das ganz allein und somit von sich aus tut), dann benötigen wir ein Bewusstsein, das engagiert und beteiligt ist, ohne dass es vorgefertigte Erwartungen ins Spiel bringt. Erwartungen, wo auch immer sie herkommen, zerstören die Bühne, die das Erhabene braucht. Erwartungen sind letztlich gespeicherte Abbilder, d.h. innere Filme mit tonalem Charakter.

Wie kann man ein empfangendes und erlebendes Bewusstsein in Stellung bringen, in dem sich die Welt der Dinge und damit die Erwartungen freiwillig ausgeblendet haben? Das ist die Kardinalfrage.

Zuerst gilt hier das Gleiche, was ich für die Seite der Intensität ausgeführt habe: Ohne ein Mindest-Niveau von Space (Wahrnehmungs-Trance) wird es nicht gehen. So weit, so gut. Aber das reicht nicht.

Benötigt wird ein äußerer Stimulator, den man anschauen kann, und der die Fähigkeit hat, die inneren Erwartungen so weit wie möglich aufzulösen.

Gesucht wird also ein Artefakt (und damit ein Ding der Kunst), das den Mind des Betrachters sanft, aber effizient zwingt, sich von seinen inneren Abbildern und Erwartungen zu trennen.



In der asiatischen Kalligrafie und in den islamisch-geometrischen Harmonien finden wir unterschiedliche Ansätze, die darauf ausgerichtet sind, dem wahrnehmenden Bewusstsein sozusagen "zu verbieten", in die Abbild-Dynamik einzutreten.

Im Mittelpunkt der islamischen Techniken steht der Gedanke, dass man in den Artefakten, die man anbietet, möglichst viel Geometrie als serielle Symmetrie und keine Real-Welt darstellt. Geometrische Muster zeigen keine Bäume, Häuser, Menschen, etc. Und wenn man derartige Muster in einer massiven All-over-Symmetrie präsentiert, löschen sie die Dinglichkeit der Erwartungen auf:

Das Zuviel an geometrischer Wiederholung
löst die visuelle Weltlichkeit auf.

Die islamische Kunst kennt den Zusammenhang zwischen Trance und Serialität. Sie ist darauf ausgerichtet, den Geist des Beobachters von seiner eigenen Vergangenheit zu befreien. Dadurch soll der Mind an die göttliche Energie (Intensität) angekoppelt werden. Zugleich versucht sie, auch die Richtung (Information) vorzugeben. Das soll dadurch geschehen, dass die geometrischen Konstrukte als hinführende Symbole agieren. Das folgende Schaubild beschreibt einige dieser Symbole:

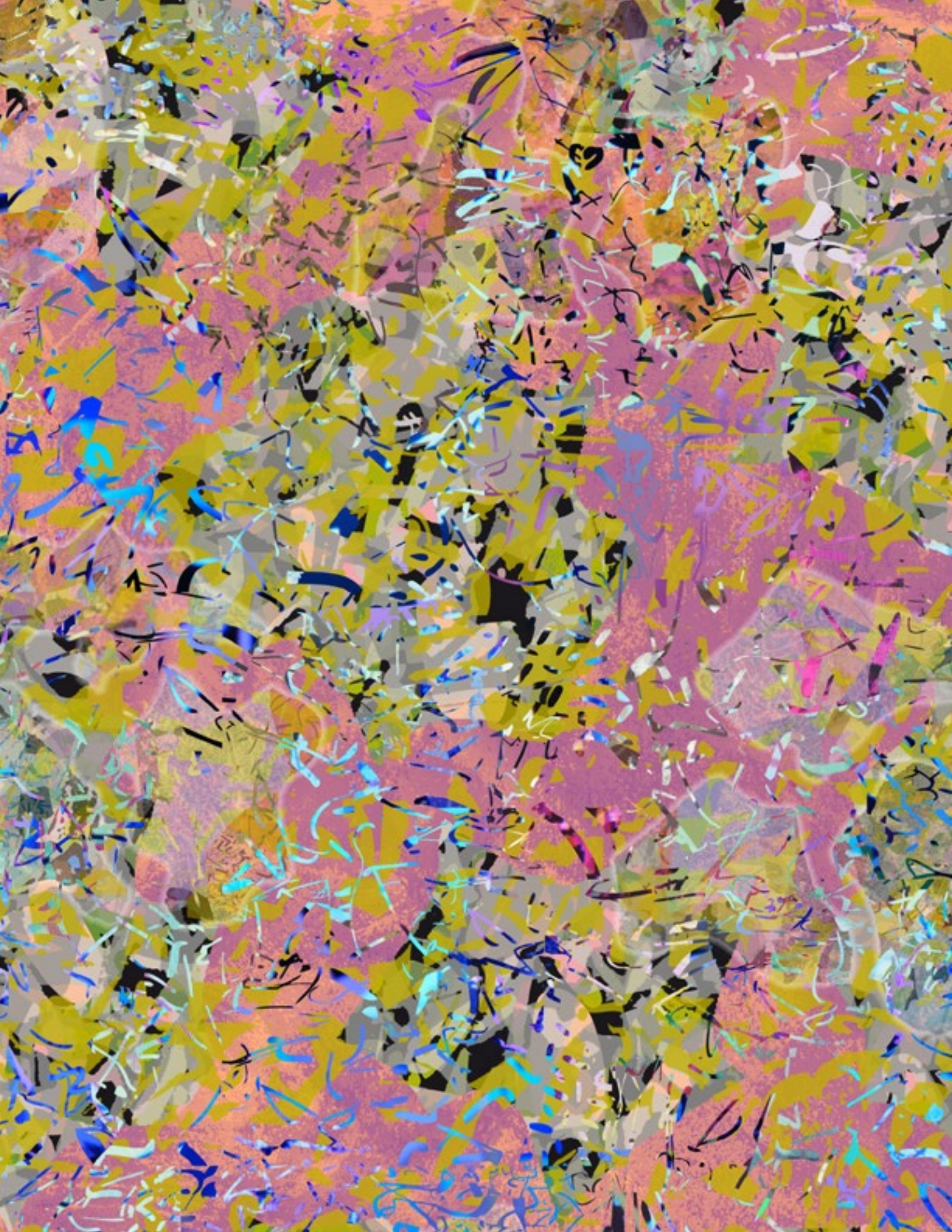
SYMBOLE IN DER ISLAMISCHEN KUNST

nach Keith Critchlow "Islamic Patterns", Rochester, Vermont 1999

Sein	Der Punkt ist das Symbol für die ewige Einheit des Kosmos.
Werden	Die Linie ist die Ur-Bewegung der Schöpfung (Emergenz).
Harmonie	Die Geometrie (symmetrische Muster) agiert als aktives Symbol: – Das Quadrat symbolisiert die Erde ("materiality"). – Das Triangel symbolisiert das Bewusstsein des Menschen. – Das Hexagon symbolisiert den Himmel (das Heilige).

Also arbeitet man konsequent mit Intensität und Richtung. Das Problem liegt meiner Meinung nach in folgendem:

Es ist vorrangig eine Geometrie des Seins. Lediglich die Linie ist offen für das Werden. Durch die Komposition von Symmetrie und Serialität entsteht zwar eine komplexe Visualität, die einen deutlichen Bezug zur Fülle (Über-Komplexität) aufweist, die aber zugleich einen eindeutigen Fokus herstellt, der auf das Ur-Sein und somit auf die Harmonik des Ewigen ausgerichtet ist. Es fehlen die



Fraktale. Es fehlt die Visualisierung von Zeit als schöpferische Potenz. Es fehlt die fraktale Kontingenz.

Bei der asiatischen Kalligrafie wird versucht, so wenig wie möglich zu visualisieren. Und das Wenige wird dann so spontan wie möglich "arrangiert", d.h. gerade so, dass sich ein Minimum an Intention (konzeptionelles Denken) und ein Maximum an visualisierter Zeit (explodierende Gegenwart) miteinander verbinden können.

Zusätzlich wird versucht, diese Optik so konsequent wie möglich auf die Leere zu fokussieren. Man sieht nur einige wenige Pinsel-Striche (in der Regel ganz ohne Farbe, d.h. mit schwarzer Tusche). Und diese Pinsel-Striche sind extrem spontan hingeworfen worden ... als vollzogene Jetzigkeit. Dadurch wird eine Zeitlichkeit simuliert, die durch die schnelle Hand-Bewegung wie eingefroren zu sein scheint. Und die Visualität von gefrorener Zeit ist in der Tat ein Weg, um Artefakte zu befähigen, den betrachtenden Mind von den Abbildungen der Welt und von den vorauslaufenden Erwartungen zu befreien.

Beiden Konzepten ist folgendes gemeinsam: Man setzt Zeichen-Konfigurationen ein, die nur ein Minimum an Inhalt und Deutsamkeit in sich tragen, wodurch das Bewusstsein der wahrnehmenden Person gezwungen wird, sich von ihrem Denken, von ihren Abbild-Projektionen und somit von dem eigenen Gedächtnis zu trennen. Dadurch entsteht dann die Bühne, die das Erhabene braucht, um sich selbst zum Erscheinen zu bringen.

Der asiatische Weg setzt auf Linien und Punkte. Der muslimische Weg setzt auf serielle Muster im Muster, in der Regel basierend auf Geometrien. Beiden Konzeptionen ist eines gemeinsam. Es ist die Visualisierung von

bewusster Banalität.

Bei der transversalen Ästhetik werden gebrochene Brechungen eingebunden in bewusster Banalität. Damit wird die Intensität des Übersteigens an die Richtung des Übersteigens gekoppelt.

Intensität und Richtung des Übersteigens sind die beiden wichtigsten Faktoren. Zusätzlich gibt es noch die Verpflichtung, diese beiden Aspekte des Übersteigens an die schöpferische Zeit zu koppeln. Denn das Übersteigen geschieht in der Energie der schöpferischen Zeit und durch die Information der schöpferischen Zeit. Somit liegt es nahe, die bewusste Banalität mit

dem idealen Mittel der Zeit-Visualisierung in Verbindung zu bringen. Und das sind meiner Meinung nach die schnellen Linien, wie sie die Asiaten in ihren Kalligrafien bevorzugen:

Jede spontan-explosive Linie
vermittelt das innere Momentum von Zeit.

Dieses innere Momentum ist das Schöpferische. Wenn man also eine Banalität gestalten möchte, weil man keine Abbilder einsetzen möchte, liegt es nahe, die wenigen visuellen Elemente, die letztlich unumgänglich sind, weil man sonst kein Artefakt bekommen würde, ausschließlich auf einige Linien und einige spontane Punkte zu reduzieren. Also keine Wälder, keine Menschen, keine Häuser, keine Tiere, keine äußere Welt, nur Linien … spontan gesetzte Linien, zum Teil auch einige hingetupfte Punkte, weitab von Kalkül und hoher Kompositions-Kunst.

Das alles kann sehr elegant gemacht sein. Und in der Tat sind die asiatischen Kalligrafien von einer ausgesprochen hohen ästhetischen Raffinesse. Aber es wird hierbei bewusst kein Abbild komponiert, also ein Ausschnitt der Welt, sondern die Zeit verweltlicht, indem sie angehalten wird in dem spontanen Vollzug. Deshalb gefrorene Zeit.

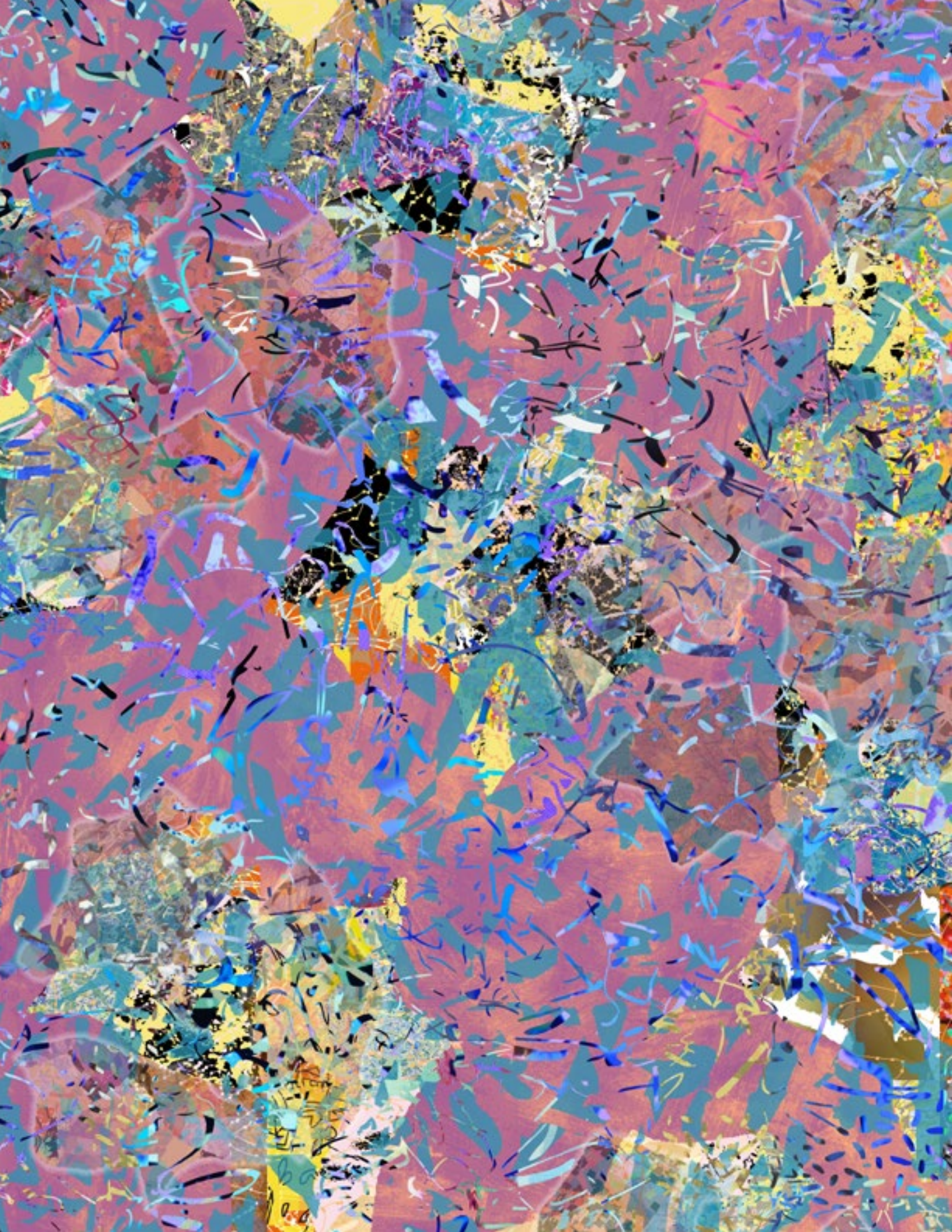
Anschließend kann man die schnellen Linien in die gebrochenen Brechungen hineinführen. Man kann sie also einer Fraktalisierung unterwerfen. Und dadurch wird die zweite Dimension, nämlich das Ewige des Werdens, ebenso an die schöpferische Zeit gekoppelt.

Letztlich besteht die transversale Ästhetik, wenn sie in der Praxis von Space-Machines realisiert wird, nur aus diesen drei Faktoren, nämlich gebrochene Brechungen, bewusste Banalität und gefrorene Zeiten (schnelle Linien).

Eine so konstruierte Space-Machine kann in der Lage sein, das normale Standard-Jetzt zu verlagern und zugleich zu öffnen … im Zeitpfeil nach vorn zu verlagern, d.h. zum absoluten Jetzt. Wenn das gelingt, breitet sich im Organismus das Meta aus:

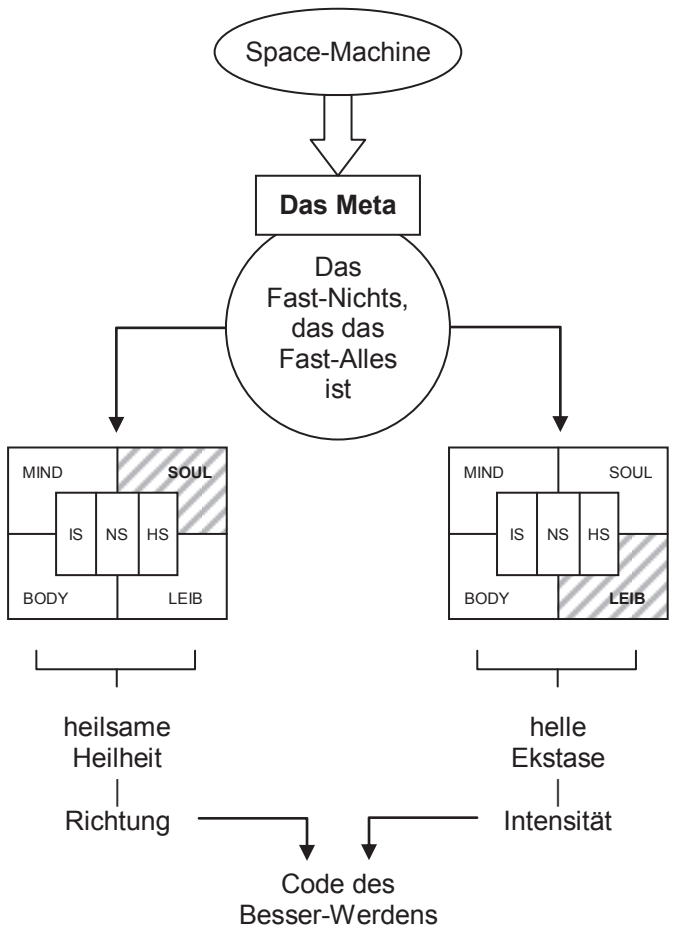
Das Fast-Nichts, das
das Fast-Alles ist.

Wie gesagt: Das alles vollzieht sich durch einen Wahrnehmungs-Prozess. Es geschieht über die Augen. Aber das, was da geschieht, landet nicht nur in dem visuellen Bereich des Gehirns,



sondern dringt in alle Sektoren des menschlichen Organismus ein, d.h. in den Mind und damit auch in das Überbewusstsein und das Unterbewusstsein, in den Körper, in den Leib und natürlich auch in Soul.

DIE WIRKUNG DER SPACE-MACHINE AUF DER RECHTEN SEITE DES ORGANISMUS



Damit sind Space-Machines, die auf dieser Basis funktionieren, dazu prädestiniert, besonders intensive Wirkungen auf der rechten Seite des menschlichen Organismus zu vollziehen, d.h. im Sektor von Soul und Leib. Wie das nebenstehende Schaubild zeigt, baut das Meta im Sektor von Soul die heilsame Heilheit auf, während es im Sektor von Leib die helle Ekstase aufbaut.

Es ist wichtig, dass Space-Machines ihre Wirkungen nicht nur im Mind erzeugen, sondern auch im Gesamt-Organismus des Menschen. Normalerweise werden Kunstwerke überwiegend von der "Affekt-Logik" (Luc Ciompi) verarbeitet. Sie erzeugen Gefühle, Freude (Wohlgefallen) und Sympathie. Und sie stimulieren Interpretationen und Wertungen ("gefällt mir"). Aber dieses übliche Reaktions-Spektrum ist relativ eng. Eigentlich könnte man Ästhetik in einem breiteren Wirkungs-Kontext einsetzen. An der Ästhetik liegt es nicht. Allerdings wird es dann darum gehen, dass die visuellen Wahrnehmungs-Prozesse nicht (wie es in unserem Gehirn kulturell vorprogrammiert ist) überwiegend nur im Mind und damit im beobachtenden Denk-Bewusstsein landen.

Normalerweise verursacht die Betrachtung von Kunst vorrangig eine Modulation des Wach- oder des Denk-Bewusstseins. Will man mehr, müsste das Kunstwerk fähig sein, den

Wahrnehmungs-Prozess so zu codieren, dass Effekte im Gesamt-Organismus "aufblühen", und dass dabei besonders die rechte (und zumeist sehr vernachlässigte) Seite aktiviert wird, also Soul und Leib. Nur dadurch können sich Richtung und Intensität, also die beiden wichtigsten Faktoren des aktuellen Jetzt des Werdens mit dem gelebten Leben einer Person verbinden:

Wenn die Kunst nur im Mind wirkt,
erreicht sie nicht das Leben der Person.

Warum ist das so? Das aktuell gelebte Leben steht für die meisten Menschen im Mittelpunkt. Wenn sie etwas verbessern wollen, dann bezieht es sich meistens nicht auf Wissen, Theorien oder Programmatiken. Wenn ihr Leben schöner, interessanter oder lustvoller werden soll, dann zielen diese Wünsche auf das gelebte Leben. Auf das gelebte Jetzt. Und in diesem Zusammenhang gilt:

Die prägnantesten Änderungen des Lebens
gelingen immer dann,
wenn der Gesamt-Organismus beteiligt ist.

Das universale Leben hat den
stärksten Einfluss
auf den Gesamt-Organismus.

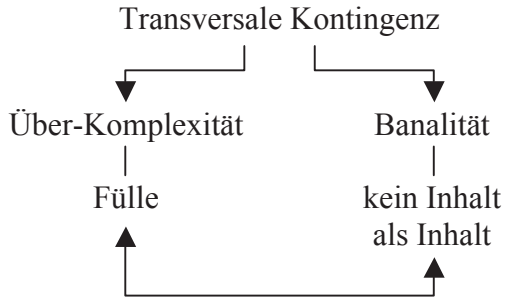
Also wird es darum gehen, den Gesamt-Organismus zu aktivieren und zu beteiligen. Ebenso wird es wichtig sein, die potenteste Kraft des universalen Lebens zu aktivieren … und das ist das Jetzt des Werdens. Insofern ist es folgerichtig, wenn man transversale Space-Machines so konzipiert, dass

der Mind nicht zum Filter wird.

Der Mind sollte also möglichst nicht die Funktion des

obersten Zensors

bekommen. Damit das gelingt, ist es ratsam, die künstlerische Gestaltung auf folgende Faktoren auszurichten:



Letztlich steht im Kern der transversalen Ästhetik die Intention, einen Inhalt, der möglichst wenig Inhalt hat, so zu gestalten, dass dieses Fast-Nichts ausgesprochen "reich ausgestattet" wird … also zu einem Fast-Alles wird (visuelle Über-Komplexität).

Die asiatische Kalligrafie, die auf "Reduktion auf Leere" ausgerichtet ist, hat meiner Meinung nach hier ihre Schwäche. Durch die bewusste Gestaltung von So-Wenig-Wie-Möglich wird der Mind sehr prononciert angesprochen. So ein einziger schwarzer hingeworfener Pinselstrich repräsentiert zwar sehr gut die gefrorene Zeit, aber er signalisiert auch überdeutlich eine hoch-ästhetische und raffiniert-intellektuelle Visualität. Und genau das forciert wieder den Mind als Zensor. Das bedeutet:

Es ist eine Sinnlichkeit, die nur für
den Intellekt sinnlich ist.

Übrigens "leiden" auch viele Kunstwerke aus dem Bereich der Minimal Art an dieser Zentrierung auf den Mind.

Bei der islamischen Kunst sieht die Sache anders aus. Hier wird bewusst Über-Komplexität gestaltet. Das Auge bekommt ein "Zuviel" angeboten, das zugleich durch die offensive Serialität (Muster in Mustern) eine lustvolle Redundanz erzeugt ... das flirrende Schweben, das dem Intellekt quasi zuruft: "Hier ist für Dich nicht zu tun. Schalte ab!"

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie Menschen aus dem westlichen Kulturkreis auf die Optik der transversalen Kontingenz (Space-Machines) reagieren. Sie sehen eine opulente Fülle von banalen Linien (wie z.B. auch bei der islamischen Kunst). Aber diese über-komplexe Banalität offeriert sich nicht, wie bei der islamischen Kunst, in sorgfältig arrangierten und somit quasi-logischen Geometrien, sondern als ein fraktales Durcheinander von Bewegungen:

absolute Unerwartbarkeit, repräsentiert
als Selbst-Überraschung.

Es gibt Menschen, die das sofort lieben und die auch spontan den Sog des Bildes zum Aufbau des magischen Wir genießen. Viele lassen sich ... anfangs oft etwas zögerlich ... lustvoll in die Wahrnehmungs-Trance (Space) hineingleiten, die sich zumeist schon nach kurzer Betrachtungs-Zeit entfaltet.

Aber es gibt auch viele, die dieses Ausschalten des Intellekts überhaupt nicht mögen. Sehr häufig reagieren sie verstört (manchmal auch ängstlich) und meistens beginnen sie nach einer gewissen Schreck-Sekunde, gängige Kriterien der Kunst-Betrachtung ins Feld zu führen. Als Beispiele: "Total langweilig ... da fehlt die Idee". Oder: "Diese Farben gefallen mir gar nicht." Oder: "Sieht aus wie ein misslungenes abstraktes Bild aus den 60er Jahren ... irgendwie altmodisch."

Diese Urteile agieren dann meistens als Stellvertreter des Intellekts, der sich bedroht fühlt.

Wenn man mit Experten, die sich täglich mit Design, Ästhetik oder Kunst beschäftigen, intellektuell über das Konzept der bewussten Banalität diskutiert, stellt man immer wieder fest, dass dieser Begriff fehl-interpretiert wird. Die meisten Menschen verbinden mit bewusster Banalität nicht das, was sich dahinter verbirgt, nämlich eine hoch wirksame Form von leerer Fülle … also Wirkung durch zu viel "kein Inhalt". Für die meisten Menschen ist Banalität etwas, was keinen Wert hat. Oft wird Banalität mit "Beliebigkeit" (= Austauschbarkeit) oder "Belanglosigkeit" (= Nicht-Nützlichkeit) gleichgesetzt. Manchmal erweckt das Wort "Banalität" auch Erwartungen, die in Richtung "schlampig gemacht" laufen.

In einer Diskussion fiel in diesem Zusammenhang das Argument von "bad painting". Darunter wird in der Kunst-Szene eine Art von Punk-Konzept verstanden: Man malt bewusst liederlich und "rotzig", aber das in einer sehr gekonnten Art und Weise.

Aber darum geht es nicht, wenn man Banalität als leere Fülle zum Einsatz bringen möchte. Und es geht auch nicht darum, die eigene Kompetenz auszugrenzen, um eine bewusste Laienhaftigkeit zu forcieren. Und es geht auch nicht darum, in der Stilistik besonders primitiv, also bewusst ungeistig oder wild-archaisch aufzutreten.

Es geht darum … und das ist eine bewusst anspruchsvolle Zielsetzung …, das Konzept der schnellen Linien gestalterisch so darzustellen, dass sich relativ schnell die Wahrnehmungs-Trance aufbaut ebenso das magische Wir, wodurch das Erscheinen des Erhabenen und die Ankopplung des Überbewusstseins an das Ewige des Werdens möglich werden. Es sind also ausgesprochen ambitionierte neuronale und mentale Ziele, die sich nur dadurch bewerkstelligen lassen, dass man die Banalität sehr kreativ und zugleich strategisch zelebriert.

Durch das Konzept der transversalen Kontingenz wird der Künstler gezwungen, in einen formalen Prozess einzutreten, der eindeutig auf

Verfeinerung

ausgerichtet ist. Das Ziel lautet: Fülle, die sich selbst übersteigt. Und das generiert automatisch eine Erscheinung der Eleganz verbunden mit einer eher zurückhaltenden Würde.

Allgemein kann man sagen, dass das aktivierte Überbewusstsein nur dann "Ja" zum Vollzug des Übersteigens sagt, wenn das stimulierende Kunstwerk (also z.B. die Space-Machine) ebenfalls dieses Übersteigen in sich trägt ... als visuelle Botschaft als

Optik der Würde.

Das Prinzip, das hier wirksam wird, lautet:

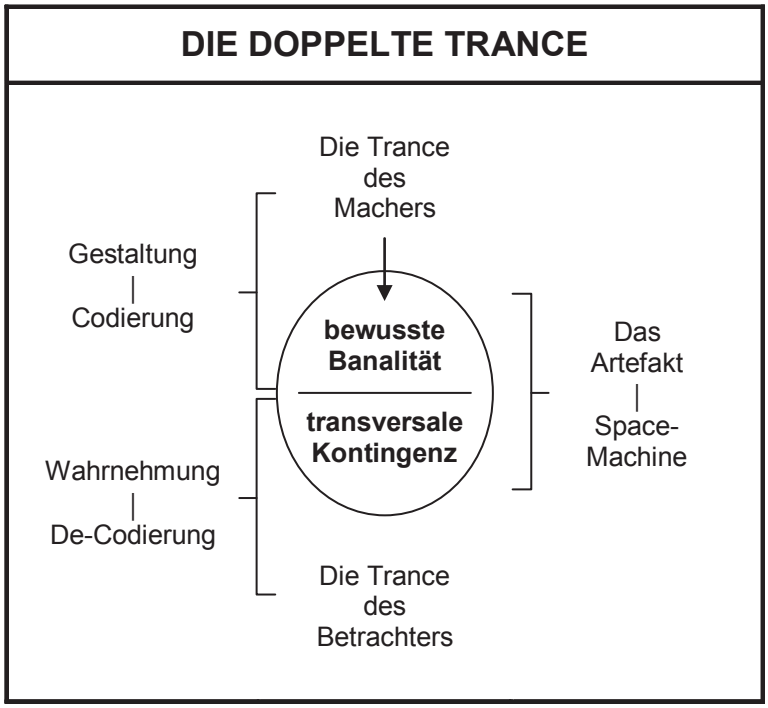
Resonanz benötigt die Herstellung
des Gleichen zum Gleichen.

Bei den asiatischen Kalligrafien, die auf das Nichts oder die Leere ausgerichtet sind, ist die Trance des Machers wichtiger als die Kreativität des Künstlers. In der asiatischen Kalligrafie gibt es viele Meister und besonders bedeutende Maler, aber es gibt nicht den zum Teil narzisstischen Genie-Kult, wie wir ihn im Westen seit dem 19. Jahrhundert zelebrieren. Wichtig ist, dass der, der die schnelle Linie so setzt, dass sie wie eine Explosion des "reinen Geistes" (Malewitsch) präsent wird, versucht, sie in ihrer Wirk-Kraft dadurch zu optimieren, dass beim Prozess des Herstellens der Macher in diejenige Trance hineingeht, die sein Bewusstsein verbindet mit der absoluten Energie des Nichts. Wir sehen also, dass bei den asiatischen Kalligrafien die Trance beim Macher platziert ist.

Bei den islamischen Mustern und geometrischen Formen hat die Trance einen etwas anderen Schwerpunkt. Hier geht es, ähnlich wie bei den Space-Machines darum, dass der Betrachter verführt werden soll, sich in eine Wahrnehmungs-Trance hineinfallen zu lassen.

Bei der transversalen Ästhetik werden die Wirkung und auch die visuelle Eleganz der bewussten Banalität meiner Meinung nach dadurch am besten erzielbar, dass man die Trance des Machers genauso aktiviert wie es in der asiatischen Malerei üblich ist, während man zugleich die Trance des Betrachters als Ziel in die Gestaltung hineinträgt. Es ist also eine doppelte Form von Trance, die hier zum Einsatz kommt (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite).

Diese doppelte Trance zu gestalten, ist ein wesentliches Anliegen der Space-Machines. Und dabei gibt es zwei Aspekte, die es zu berücksichtigen gilt: Die bewusste Banalität basiert auf der einen Seite auf Explosion und Spontaneität und auf der anderen Seite auf Implosion und Komplexität. Bei der spontanen Explosion dominieren die schnellen Linien und damit die Visualisierung von gefrorenen Zeiten, die zu tanzen scheinen. Bei der komplexen Implosion geht es um die Vermittlung von Formen in Formen. Und das basiert auf Brechungen und somit auf Fraktalität ebenso wie auf der Technik des



digital layerings.

Nur der Computer kann eine komplexe Ebene aus Multi-Lagen so gestalten, dass die

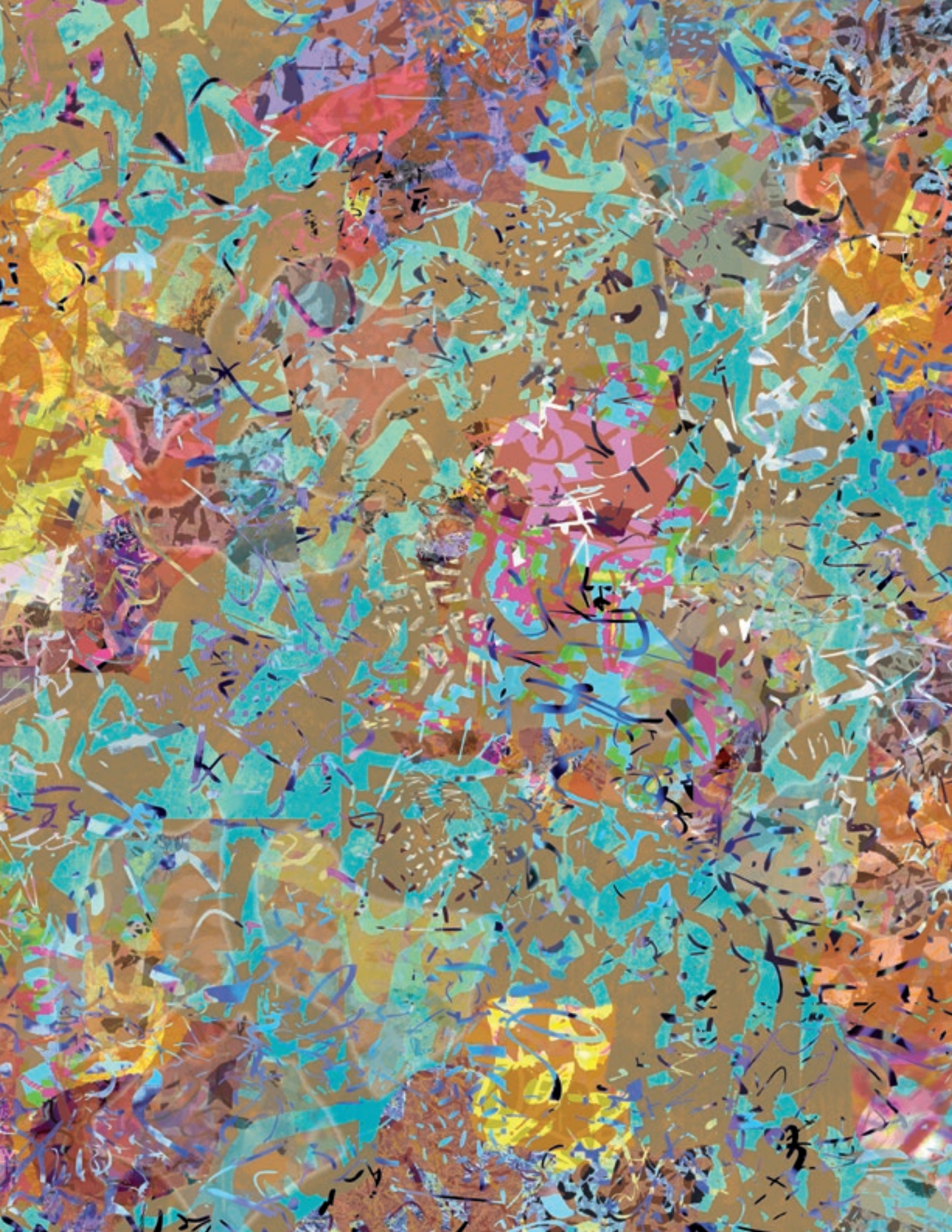
Gleichzeitigkeit des Ungleichen

erlebbar wird und somit eine

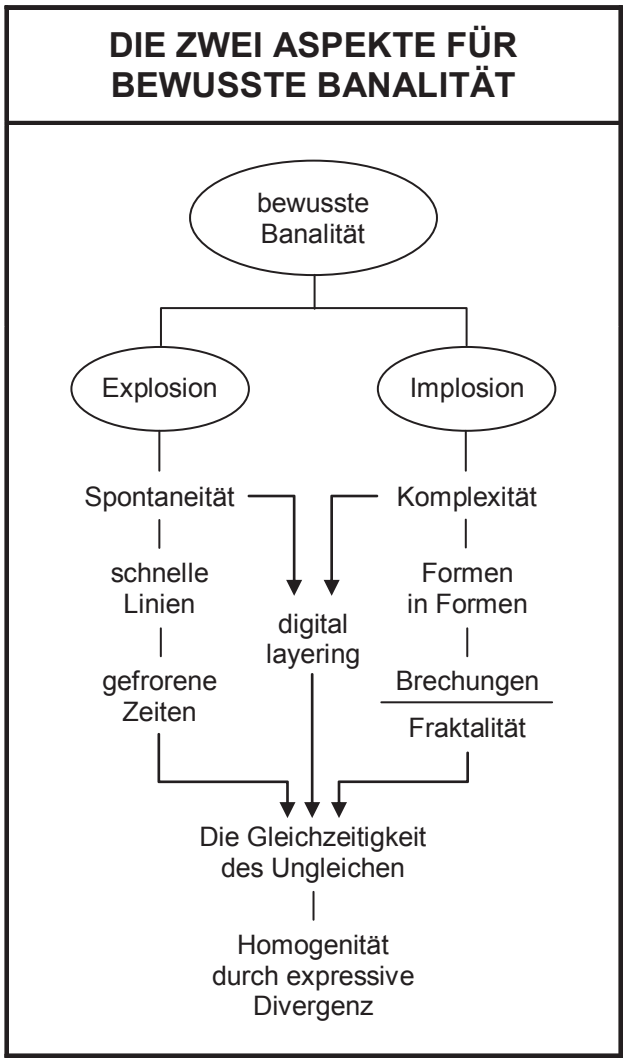
Diversität, die durch
das Wachstum der Unterschiede immer mehr
Homogenität erzeugt.

Das Schaubild auf der nächsten Seite beschreibt dieses Zusammenspiel von Explosion und Implosion.

Bei der asiatischen Kalligrafie liegt der Schwerpunkt wie gesagt sehr stark auf der spontanen Explosion. Man versucht die KI-Energie, die aus dem Nichts und aus der Leere zu fließen scheint, umzuwandeln in einen reinen Geist, der sich in der Visualisierung zur Vermittlung anbietet. Dieses Hervor-Locken der KI-Energie ist der Schwerpunkt für die Trance des Künstlers.



Die islamischen Geo-Muster sind nicht so stark auf Energie fokussiert. Hier ist das Unsagbare die eigentliche Quelle und zugleich auch das Ziel. Die geometrischen Formen werden zumeist seriell so aufeinander bezogen und ineinander verschränkt, dass sich die Komplexität beim Betrachten immer mehr steigern kann. Das bedeutet, dass hier der "reine Geist" nicht aus einer KI-Energie entsteht, sondern aus Formen, die sich in spontan-emergenten Prozessen selbst überhöhen können. Das ist vorrangig das Kriterium der Implosion. Und das ist sehr typisch für eine Trance, die beim Betrachter (Rezipient) platziert ist.



Wenn Space-Machines über die Kraft verfügen, das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist in der rechten Seite des menschlichen Organismus zu aktivieren, vollziehen sich durch das aktivierte Überbewusstsein individuelle und somit singuläre Lern-Effekte.

Dieser Aspekt ist bei der klassischen Ästhetik und den darauf aufbauenden Kunstwerken so gut wie gar nicht möglich. Zwar kann man ein Kunstwerk, wenn es sehr vielschichtig angelegt ist und viele kleine Details aufweist, im Laufe von Monaten und Jahren immer wieder neu erobern, und man kann auch teilweise immer wieder neue Inhalte entdecken … Details, die man vorher übersehen hatte. Es gibt also auch hier den Zugewinn an Erfahrung. Aber in der Regel ist es so, dass sich Abbild-Kunst relativ schnell in die Redundanz hineinbewegt, d.h., die alten und im Gedächtnis gespeicherten Elemente werden blitzschnell in die aktuelle Wahrnehmung des Kunstwerks hineingetragen, so dass man das Kunstwerk immer weniger unmittelbar betrachtet, sondern immer intensiver im Kontext der bisherigen Erlebnisse und Deutungen. Das ist die klassische Dynamik für die Herstellung eines Fetischs.

Dadurch wird das Kunstwerk zwar immer vertrauter, aber zugleich auch subjektiver immer inhaltsleerer. Es gibt keine Überraschungen mehr. Es entsteht zwar keine Banalität, weil zu

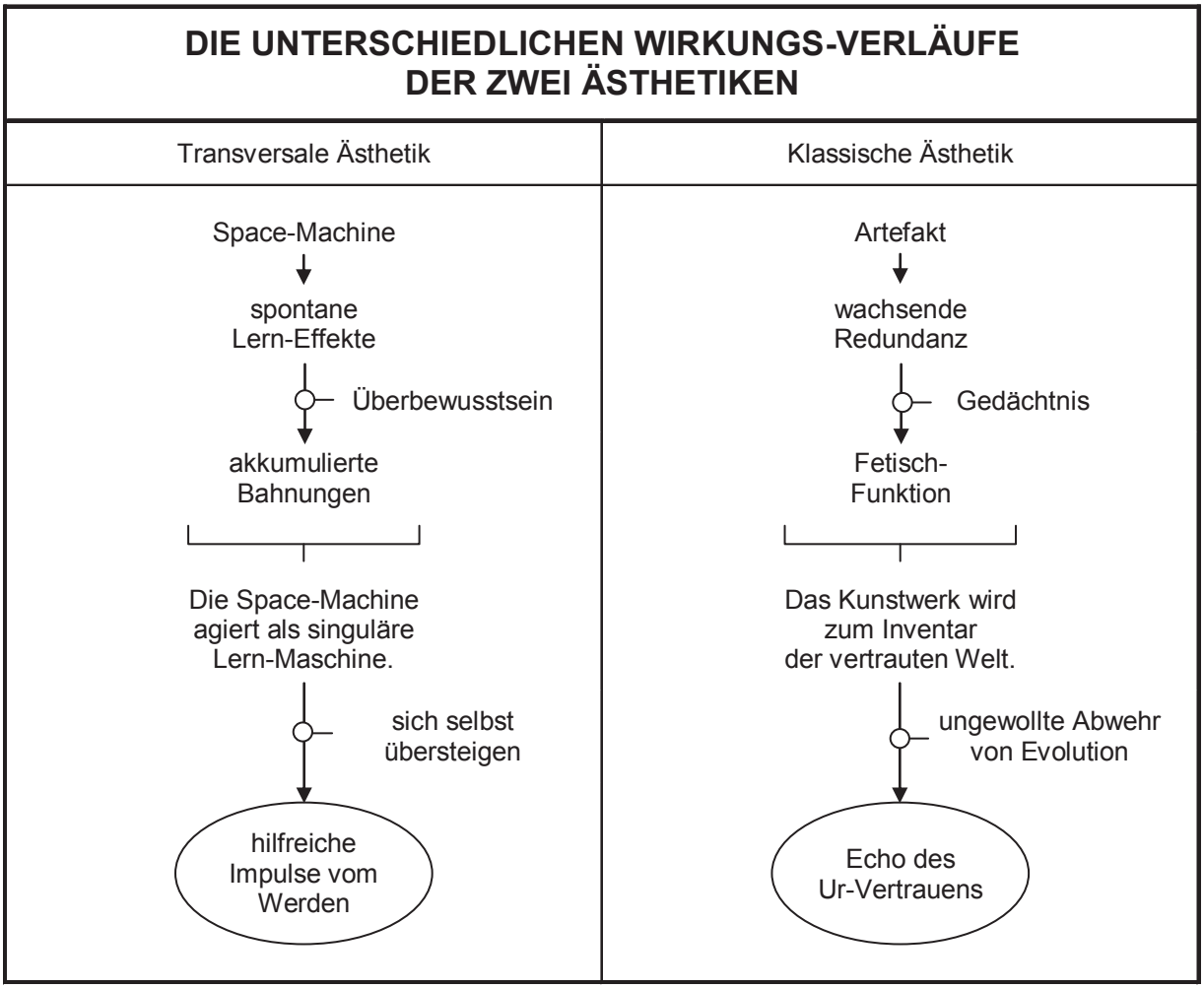
viel Inhalt und oft auch zu viel von konkreter Welt "da" ist, aber das Wach-Bewusstsein reduziert seine Aktivität, weil die eigentliche Substanz bereits bekannt ist:

Das Auge schaut auf die Vergangenheit im Gehirn.

Bei den Space-Machines, die eine bewusste Banalität zur Fülle "hochschaukeln", gibt es zwar von Anfang an "keinen Inhalt", aber es entsteht nicht der Prozess der wachsenden Redundanz. Das bedeutet:

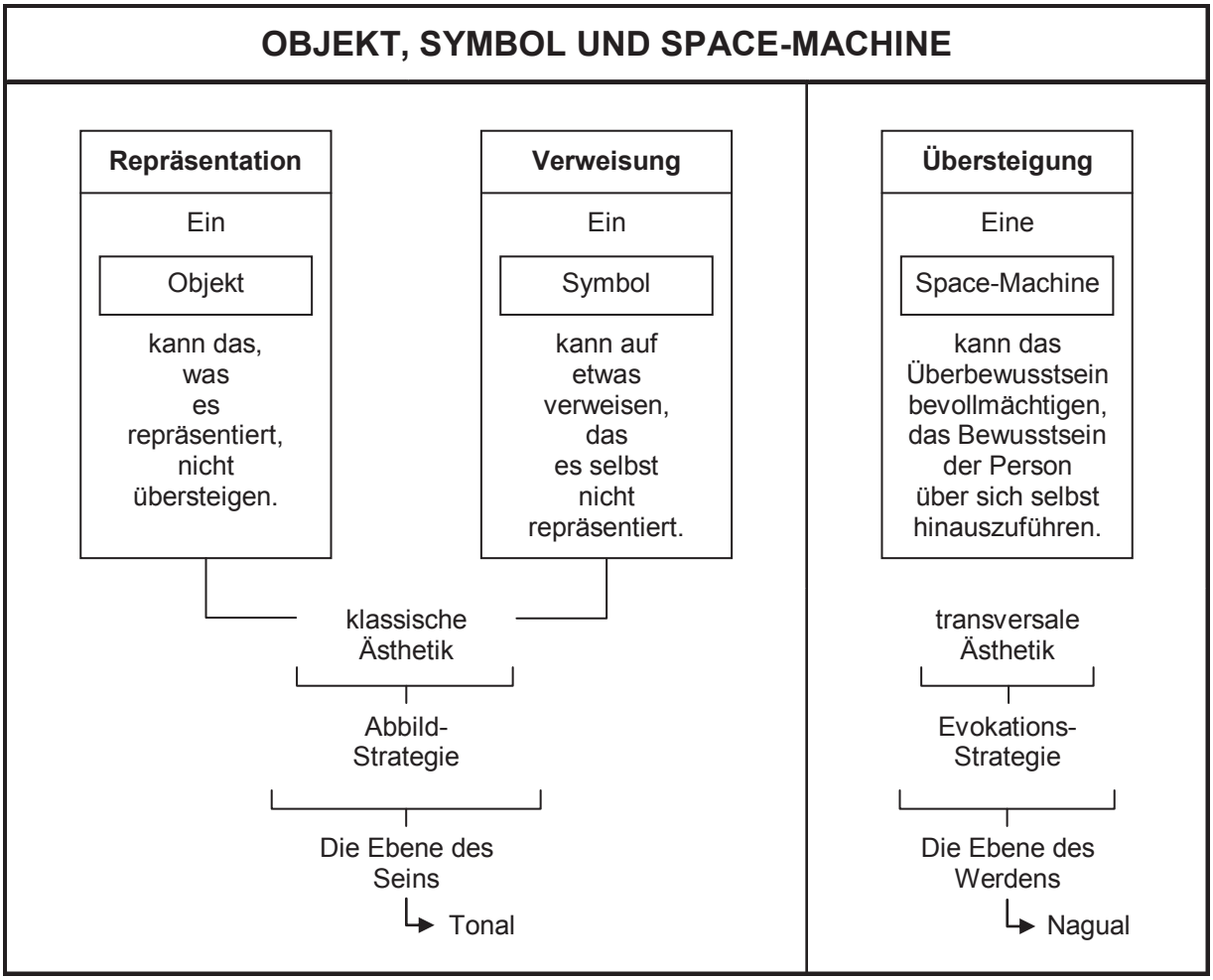
Space-Machines sind singuläreLern-Maschinen.

Durch die Häufigkeit der Betrachtung etabliert sich ein neuronaler Schaltkreis, der den Organismus der Person immer mehr befähigt, über das absolute Jetzt und durch das Erhabene (Mystic Flash) in Kontakt zu treten mit der schöpferischen Zeit.

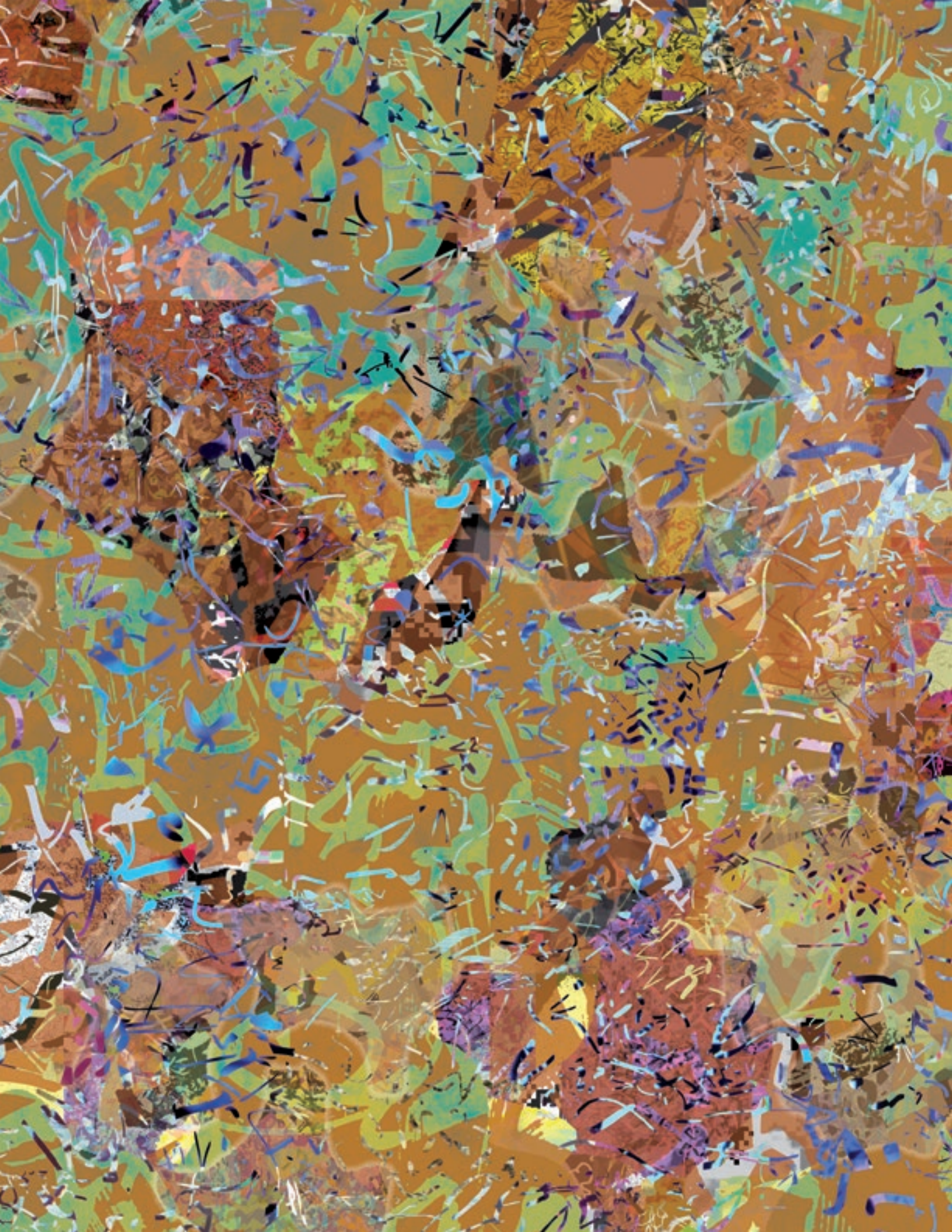


Das heißt, es gibt ein gleitendes Wachstum von positiven Resonanz-Prägungen auf Basis von akkumulierten Bahnungen, die sich immer diskret-privat vollziehen. Das Schaubild auf der Seite zuvor konkretisiert diese Aspekte.

Diese Lern-Prozesse sind von großer Wichtigkeit, weil durch sie das Bewusstsein befähigt wird, sich selbst zu übersteigen. Es kommt bei der transversalen Ästhetik vorrangig auf diesen Aspekt der Selbst-Übersteigung an. Ohne Selbst-Übersteigung ist es klassische Ästhetik, die mit Objekt-Repräsentation oder mit Symbol-Verweisung arbeitet. Erst durch die Selbst-Übersteigung kommt es zur Kooperation mit dem Jetzt des Werdens (Nagual). Das folgende Schaubild versucht diese Zusammenhänge zu konkretisieren:



Bei der klassischen Repräsentation sieht das Auge ein Objekt und vermittelt es an das Gehirn, wodurch im Bewusstsein das Objekt konstruiert wird. Das, was gesehen wird, ist die



subjektive Wirklichkeits-Konstruktion, eingebettet in Konvention. Und diese Konstruktion erscheint als Sein, besser gesagt als Abbild des Seienden. In diesem Zusammenhang gilt, dass ein Objekt niemals das, was es repräsentiert, von sich aus übersteigen kann. Repräsentation, also Akte der Objektivierungen, können keine Lern-Prozesse initiieren, die auf der rechten Seite des Organismus dafür sorgen, dass sich das Bewusstsein qualifiziert, indem es sich selbst übersteigt.

Eine andere Ebene, die ebenfalls typisch für die klassische Ästhetik ist, ist das Symbol. Ein Symbol kann aus einem Objekt bestehen. Es kann aber auch aus einem abstrakten Zeichen bestehen. Es kann aber auch aus einem grafischen Sujet (Signet) bestehen. Wie auch immer. Jedes Symbol arbeitet mit Verweisungen. Objekte sind Repräsentationen. Symbole sind Akte der Verweisung. Ein Symbol kann zwar auf etwas verweisen, was es selbst nicht repräsentiert (was ein großer Zugewinn sein kann), aber es kann sich ebenfalls nicht selbst übersteigen. Das heißt, es verweist auf etwas anderes, es kann aber das Bewusstsein, das dieser Verweisung folgt, nicht befähigen, das zu übersteigen, was das Bewusstsein erlebt. Auch das verweisende Symbol ist also gekettet an die Ebene des Seins. Alle Verweisungen sind deshalb ... unabhängig davon, welchen Inhalt das Symbol in sich trägt ... Abbild-Strategien. Also Sein statt Werden.

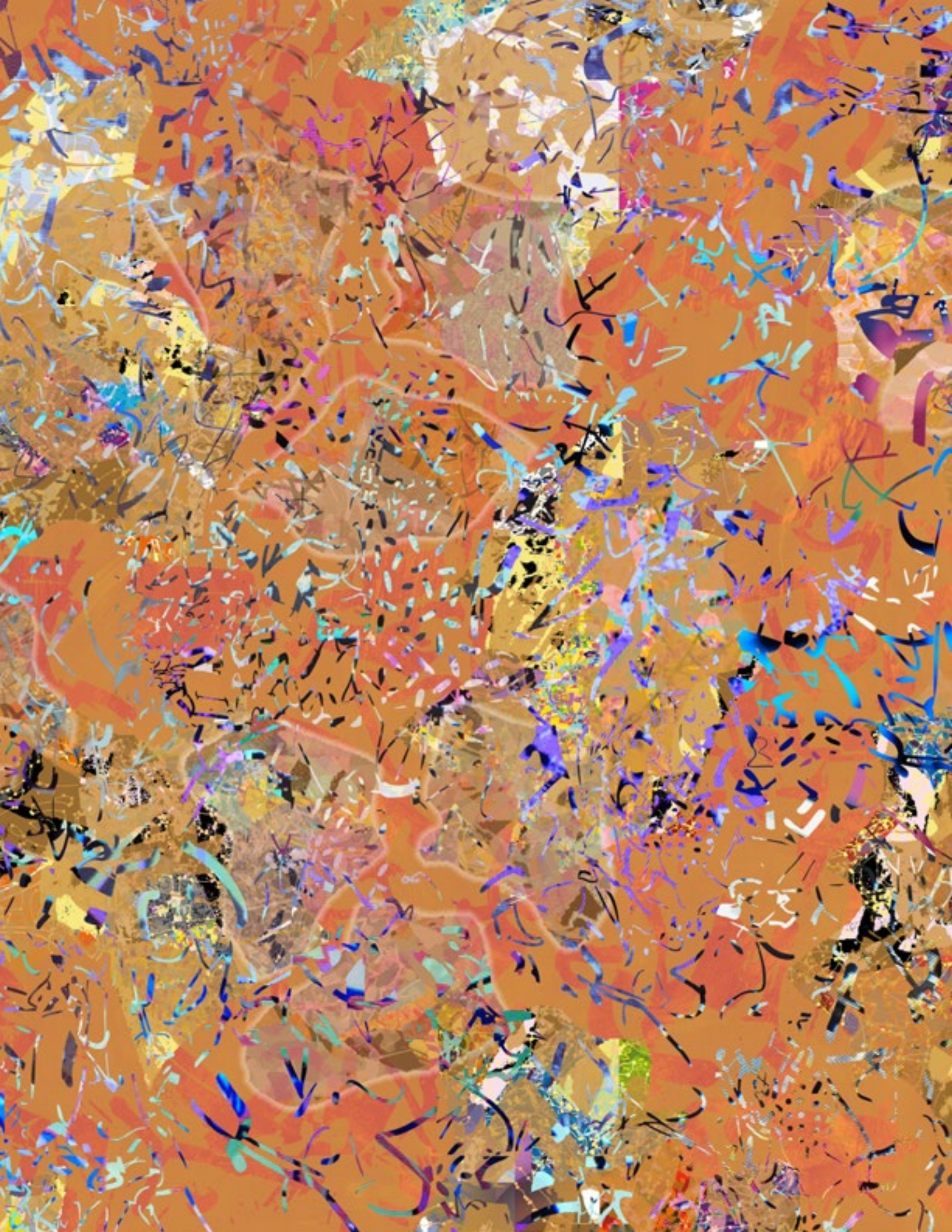
Wir sehen: Repräsentation und Verweisung versagen bei einer Zielsetzung, die auf Selbst-Übersteigung ausgerichtet ist. Space-Machines vermeiden dieses Problem, indem sie das Überbewusstsein bevollmächtigen, das aktuelle Bewusstsein der Person über sich selbst hinauszuführen. Erst in diesem Kontext wird Ästhetik transversal.

Was wir hier erkennen, ist das Zusammenspiel von Zeit und Überbewusstsein. Das ist ein ausgesprochen diffiziles Gebiet. Ich will versuchen, es in etwa darzustellen. Wie Michael Theunissen schreibt, gibt es die Selbst-Reflexion der Zeit. Zeit will sich in der Zeitlichkeit der Geschöpfe widerspiegeln ebenso in deren Bewusstseinen:

Die schöpferische Zeit benutzt
unser Bewusstsein, um sich selbst
sehen zu können.

Damit will die Schöpfung erkannt werden von ihren Geschöpfen.

In diesem Zusammenhang existiert das Heilige. Vielleicht ist die Selbst-Reflexion, die die Zeit vollzieht, exakt das, was wir Menschen in seltenen Augenblicken als das Heilige erleben.



Die schöpferische Zeit artikuliert in diesem Kontext das Jetzt des Werdens. Ohne dieses Jetzt des Werdens kann es die Kopplung der selbst-reflektiven Zeit an die Geschöpfe, die in ihrem Zeitpfeil leben, nicht geben.

Wenn nun eine Space-Machine in der Lage ist, das Überbewusstsein, das im Mind platziert ist, zu aktivieren, wird das Heilige zum Inhalt dieses Bewusstseins und damit wird es zum Erlebnis des Erhabenen. Als das Erhabene kann sich das Heilige mit dem aktuellen Leben der Person verbinden. Und als das Erhabene kann es sich über Resonanz-Prägungen in Soul und Leib, d.h. in die rechte Seite des Organismus, integrieren.

Wenn das geschieht, kann das Überbewusstsein als Regisseur das reale und aktuelle Bewusstsein einer Person dazu veranlassen, sich selbst zu übersteigen. In der Regel gilt: Kein Bewusstsein kann ohne einen äußeren Aktivator aus sich selbst heraustreten. Es ist insofern in sich eingeschlossen. Jede Grenz-Übersteigung des Bewusstseins braucht diesen Aktivator. Das ist das, was Humberto R. Maturana in seiner Theorie der Autopoiese als "Perturbation" beschrieben hat.

In der Regel benutzen wir Menschen die Gefahren und die Negativa unserer Welt als öffnende Aktivatoren. Stichwort: "Aus Schaden wird man klug" … Lernen durch Schmerz, Leid und Krise.

Wenn nun aber das Überbewusstsein zum Aktivator wird, vollzieht sich ein

Lernen durch Liebe.

Da es aber vom Überbewusstsein verursacht wird, können wir es nicht beobachten. Das Wach-Bewusstsein blendet sich aus, wenn es das Überbewusstsein beobachtet. Was dadurch geschieht, ist subjektiv die Konstanz des aktuellen Bewusstseins, vorrangig auf Basis der mitlaufenden Gedächtnis-Prozesse und der daran gekoppelten Erwartungen. Deshalb sehen und erleben wir die liebende Fürsorge des Überbewusstseins nicht. Wir können die Hilfen, die von der schöpferischen Zeit zu uns kommen, nicht erkennen. Deshalb bleiben sie

stilles Wissen.

Es sind aber genau diese Inhalte des stillen Wissens, die das Sich-Übersteigen veranlassen und organisieren:

Man verändert sich zum Positiven ohne ersichtlichen Anlass.

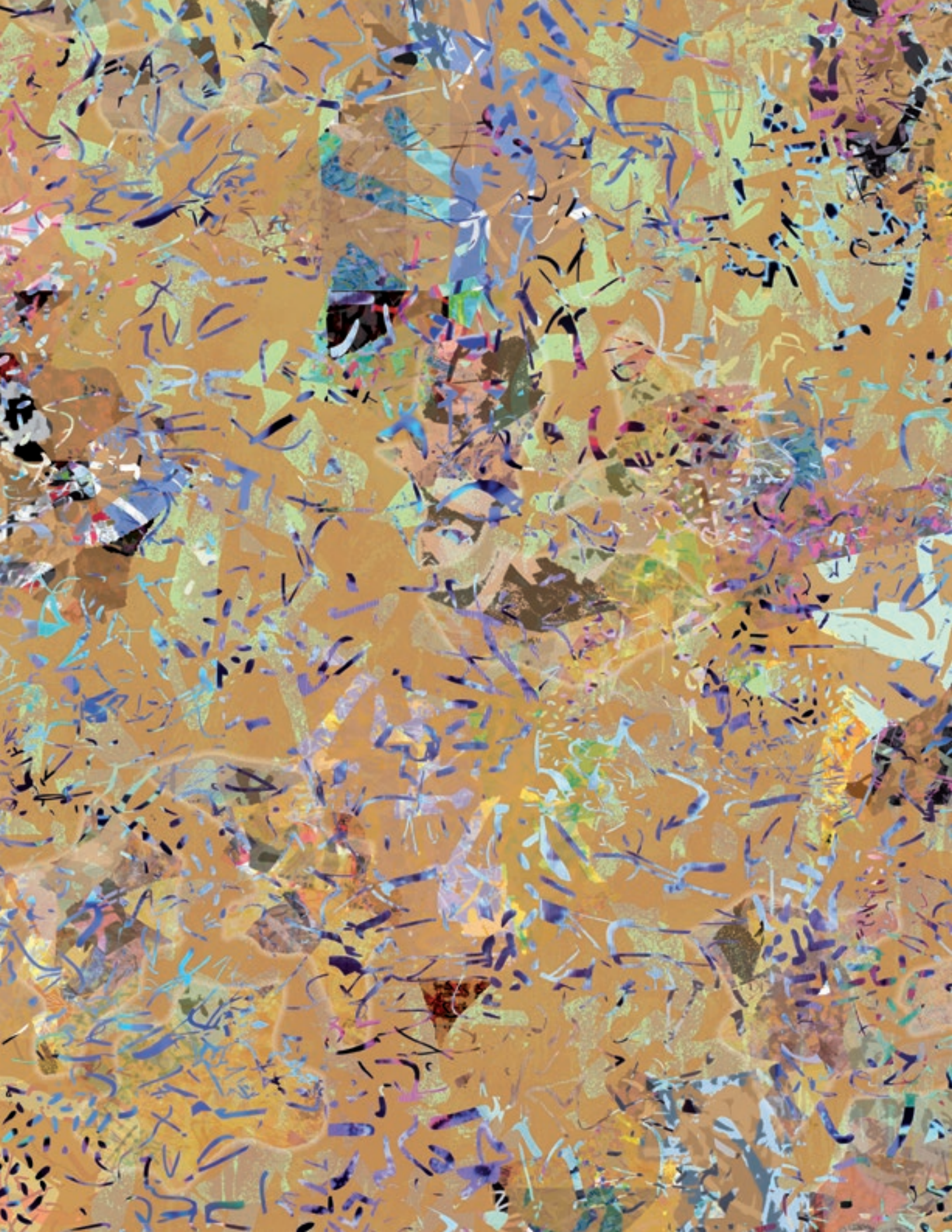
Was geschieht da? Es entstehen im aktuellen Bewusstsein Wahrscheinlichkeiten jenseits der Denk-Logik und ihrer Reflexionen. Das heißt, der Person wird diese Erweiterung und Erhöhung ihres Bewusstseins nicht konkret bewusst. So wird der Code des Besser-Werdens implizit mit dem aktuellen Leben verbunden. Für die Person haben sich diese Veränderungen "rein zufällig" ergeben.

Sehr sensible Personen, die einen recht guten Kontakt zur rechten Seite ihres Organismus (Leib und Soul) aufgebaut haben, spüren aber diesen Effekt. Wenn man ihnen ein Bild, das sie mögen … also ein klassisches Kunstwerk …, an die Wand hängt und sie bittet, das 1 Stunde lang in Kontemplation oder Meditation zu betrachten, dann bleibt es trotz der kontemplativen Versenkung die Wahrnehmung einer Realität als konstruierte Wirklichkeit. Das heißt, das Gehirn vollzieht nach wie vor nichts anderes als eine Objektivierung. Das einzige, was geschieht, ist, dass man in diesem "Ich-sehe-Etwas" eine spezifische Affekt-Kombination zur Schwingung bringt. Dann sagt die Person zum Beispiel: "Das, was ich gesehen habe, gefällt mir außerordentlich." Oder sie sagt: "Am Anfang fand ich es sehr gut. Im Laufe der Zeit wurde es immer flacher."

Wenn man der gleichen Person … zum Beispiel einen Tag später … eine transversale Space-Machine an die Wand hängt, und die Person bittet, diese ebenfalls 1 Stunde lang zu betrachten, ist in der Regel am Anfang nicht viel los. Meistens hört man dann Sätze wie: "Da gibt es ja nichts zu sehen", oder "Oh, wie langweilig … ist das überhaupt Kunst?" Aber dann geschieht etwas, was nicht identisch ist mit Kontemplation und Meditation. Es organisiert sich nämlich jetzt das Zusammenspiel zwischen dem aktivierten Überbewusstsein, Soul und Leib und der selbst-reflektiven Zeit. Und das geschieht oft schon relativ schnell mit beeindruckender Intensität. Die meisten Menschen bemerken es nicht, weil stilles Wissen "ausfließt". Nur die Sensiblen spüren es … diffus.

Sehr häufig sagen dann diese Personen: "Irgendetwas geschieht mit mir." Oder sie artikulieren es folgendermaßen: "Da arbeitet etwas mit mir." Das, was sie spüren, ist die Entstehung einer Wahrscheinlichkeit in ihrem Bewusstsein. Und da es außerhalb des Denk-Bewusstseins und der logischen Reflexion geschieht, hat man das Gefühl, man würde irgendwie "von außen" manipuliert" (so hat es einmal jemand formuliert, der vor einer Space-Machine saß).

Das Bewusstsein, das als Denk-Bewusstsein aktiv ist, kann nicht selbst über sich selbst hinausgehen. Es kann zwar allerhand Unmögliches denken. Es kann z.B. Fantasien



entwickeln. Es kann sich zu extremen Spekulationen hochschaukeln … aber es kann sich selbst nicht aus dem Denken heraustragen und damit in eine Bewusstseins-Dimension eintreten, die außerhalb oder oberhalb des Denk-Bewusstseins ist.

Das, was in den 60er Jahren im Kontext der Hippies und der 68er-Bewegung so intensiv diskutiert worden ist, nämlich das Konzept der "gezielten Bewusstseins-Erweiterung", ist für das Denk-Bewusstsein, das ja unser normales Wach-Bewusstsein (und somit fast 100 % des Tages dominierend) ist, nicht gestaltbar. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass so viele von denjenigen, die damals auf der Suche waren, dann zu Drogen gegriffen haben in der Hoffnung, dass diese Drogen das Bewusstsein über seine eigene Grenze hinaustragen könnten.

Die Zeit kann das. Und zwar die schöpferische Zeit, wenn sie sich dem Organismus zur Nutzung anbietet. Also ersetzt schöpferische Zeit die Drogen. Damit das funktionieren kann, ist es wichtig, dass das Überbewusstsein die Regie-Funktion übernimmt, und dass dem Überbewusstsein geholfen wird, die Dimension von Soul und Leib (also die rechte Seite des Organismus) zu aktivieren. Das Überbewusstsein allein kann es nicht. Die rechte Seite des Organismus kann es ebenfalls nicht allein. Beide Aspekte müssen zusammenspielen.

Damit es zu diesem Zusammenspiel kommen kann, ist mehr erforderlich als z.B. Kontemplation oder Meditation. Dazu braucht man u.a. visuelle Artefakte. Und das dürfte auch der Grund dafür sein, warum z.B. im tibetanischen Buddhismus die Mandalas und die Yantras entwickelt worden sind und warum man sie mit akustischen Ritualen, Atem-Ritualen oder mit Bewegungs-Ritualen verbindet.

Ganz offensichtlich ist das menschliche Gehirn inzwischen so programmiert, dass der visuelle Wahrnehmungs-Kanal dominiert, wenn es um die Fragen des Bewusstseins geht. Da wir mit unserem Denken keinen Zugang zum Überbewusstsein aufbauen können … wir aber das Überbewusstsein als Regisseur dringend benötigen …, ist es wichtig, eine Visualität zu haben, die das Überbewusstsein bevollmächtigt, und die zugleich die rechte Seite des Organismus (Soul und Leib) an die schöpferische Zeit koppelt.

Es bleibt somit beim visuellen Prozess. Und es bleibt auch ein Prozess, der im Bewusstsein stattfindet. Aber man darf sich dadurch nicht täuschen lassen. Das, was wirklich stattfindet, ist die Ankopplung des Gesamt-Organismus an die schöpferische Zeit. Es ist also nicht "Kunst als Mind Food". Es ist die Beteiligung des kompletten Organismus an der Verbesserung des

gelebten Lebens. Und damit das gelingen kann, wäre eine Kontext-Verschiebung in Sachen "Kunst" ratsam:

Kunst nicht als
ästhetisches Vergnügen.

Kunst als
Ritual für das Leben..

An dieser Stelle erkennt man, dass C. G. Jung intuitiv richtig lag, als er einigen Patienten im Krankenhaus die Aufgabe gab, kontinuierlich auf Mandalas zu schauen, die er ganz bewusst an das Bett-Ende angebracht hatte. Er hielt die Mandalas für Heil-Bilder. Und so ganz falsch ist das nicht.

Natürlich sind die Mandalas, wie sie die Tibetaner herstellen, ähnlich wie die islamischen Geo-Muster, d.h. Artefakte, die versuchen, eine "heilige Ordnung" visuell darzustellen. Aber gerade wegen dieser "heiligen Ordnung" basieren sie auf der klassischen Ästhetik. Sie gestalten die Meta-Harmonien des Seins und können deshalb auch nur das erzeugen, was das Sein leisten kann: Sie vermitteln das Ur-Vertrauen.

Sie vermitteln Versöhnung, aber sie vermitteln nicht die Kopplung des Organismus an das Jetzt des Werdens, d.h. an den Schöpfungs-Fluss.

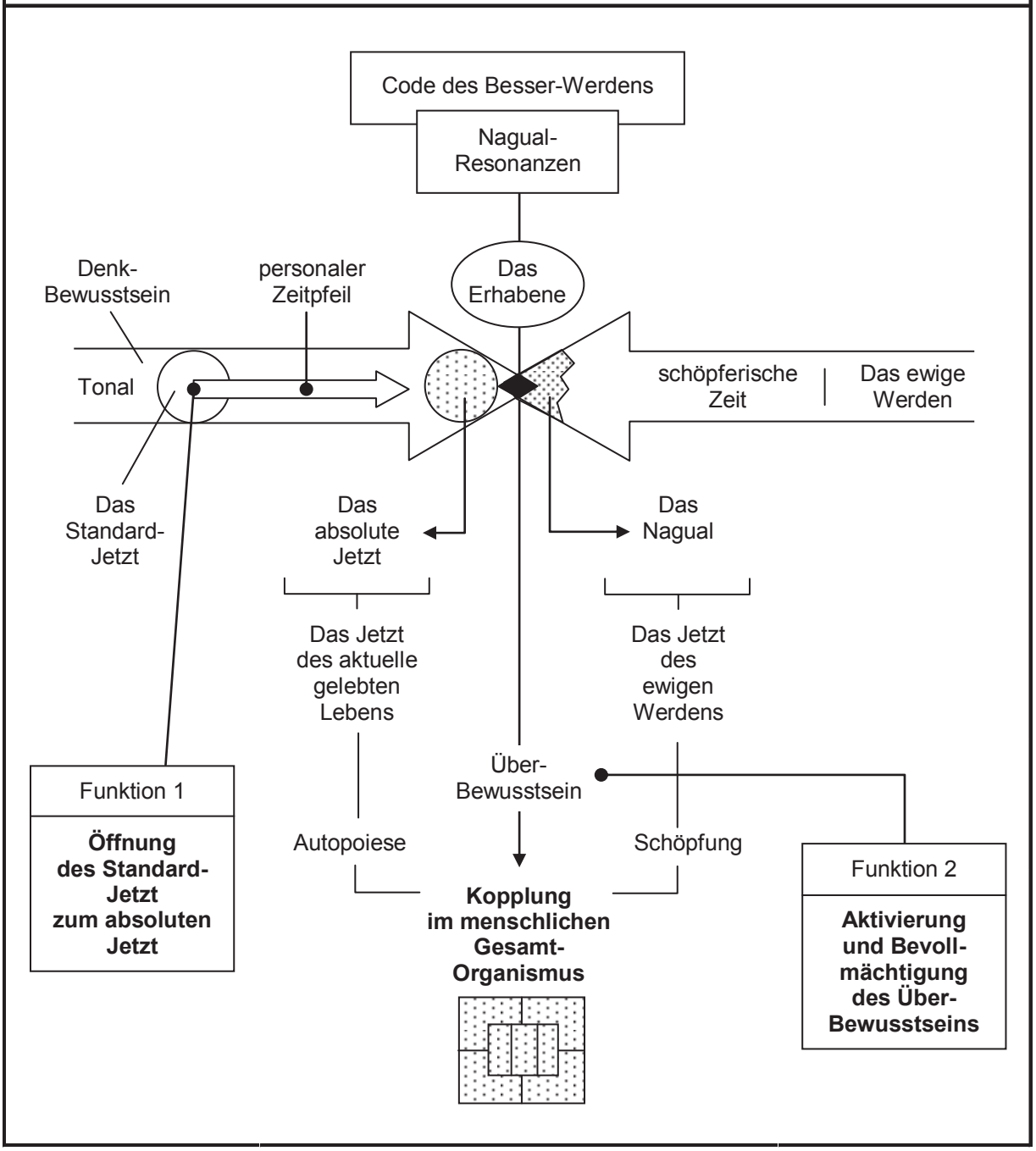
Wenn man aber Menschen heilen oder … wichtiger noch … in ihrer Prävention unterstützen möchte, wird es darum gehen, dass sich der Organismus nach vorn koppelt, d.h. an die uns entgegenlaufende schöpferische Zeit. Und dieses Nach-vorn-Koppeln ist ein fraktaler Aspekt. Und diese Fraktalität findet man nicht in den Mandalas und Yantras.

Es geht also um das Ankoppeln des Organismus an das Jetzt des Werdens, das für uns subjektiv von vorn (von der Zukunft) auf uns zu fließt. Die transversale Kontingenz ist dafür geeigneter als die klassische Harmonik. Wie ich bereits geschrieben habe, basiert die transversale Kontingenz auf Auflösung und Einlösung. Beide Aspekte sind zeitgleich aktiv, z.B. in den Space-Machines:

Nur wenn Auflösung und Einlösung
zugleich geschehen,
lässt sich das Werden an das
private Sein koppeln.

Es geht um diese Kopplung. Und diese Kopplung ist nicht identisch mit der visuellen Wahrnehmung. Sie geschieht lediglich durch die visuelle Wahrnehmung. Warum visuell? Wie gesagt, benötigt die angestrebte Kopplung die zeitgleiche Präsenz von Auflösung und Einlösung. Und das Auge und das Schauen sind am besten geeignet, diese Zeitgleichheit zu

DIE 2 FUNKTIONEN DER SPACE-MACHINES



THE VIBES OF BLACK 130x270

organisieren. Das Riechen, das Schmecken, das Tasten und das Hören sind als Sinnes-Kanäle weit weniger gut geeignet.

Die Auflösung vollzieht dabei die Öffnung des Standard-Jetzt zum absoluten jetzt. Und die Einlösung vollzieht die Bevollmächtigung des Überbewusstseins. Das Schaubild auf der Seite zuvor skizziert, in welchem Wirkungs-Gefüge diese beiden Funktionen stattfinden.

Damit diese beiden Funktionen … also Öffnung und Bevollmächtigung … einigermaßen gut erfüllt werden können, arbeitet die hier vorgetragenen transversale Ästhetik mit den bereits beschriebenen 3 Faktoren, nämlich der bewussten Banalität, der gefrorenen Zeiten und der gebrochenen Brechungen.

Lassen Sie uns auf dieser Basis kurz überprüfen, was im Einzelnen darunter zu verstehen ist. Das folgende Schaubild konkretisiert den Aspekt der Komponenten einer bewussten Banalität:

WAS BEDEUTET "BEWUSSTE BANALITÄT"

1. keine Substanz für Objektivierungen
2. kein Abbild
3. keine Deutungs-Prozesse
4. keine subjektivistische Geste oder Attitüde
5. keine Stil-Kategorie
6. kein Kontext für eine kulturell interpretierende Bedeutsamkeit
7. keine Kreativität (keine originellen Modulationen)
8. kein Zeitgeist … keine Mode

Gefrorene Zeiten sind wichtig, weil sich in der Kopplung der menschlichen Autopoiese an die Schöpfung zwei Zeit-Momente vereinen: die persönliche Zeit des Menschen (Zeitpfeil-Zeit) mit dem Jetzt des ewigen Werdens (Nagual). Und weil sich hier zwei Zeiten begegnen und verbinden, ist es wichtig, dass die Visualisierung von Zeit im Mittelpunkt steht, und zwar in Form von gefrorenen Zeiten auf Basis von schnellen Linien, wie es das Schaubild auf der nächsten Seite spezifiziert.

Damit das Überbewusstsein bevollmächtigt werden kann, sind die gebrochenen Brechungen wichtig. Wenn man keine Fraktalität einsetzt, sondern, wie z.B. im tibetanischen Buddhismus oder in der islamischen Kunst, die Ästhetisierung von Harmonien vollzieht, wenn man also die Energie sozusagen rückwärts zum Ur-Sein führt und nicht nach vorn in die Brechungen und damit in das aktuelle Jetzt des Werdens ..., dann ist es sehr

schwierig, das Überbewusstsein zu aktivieren. Das Überbewusstsein schläft ein, je mehr sich der Organismus eines Menschen in die Richtung der Vergangenheit und des Ur-Seins orientiert.

WAS BEDEUTET "GEFRORENE ZEITEN"

1. schnelle Linien (Tempo im Vollzug)
2. flüchtige (spontane) Punkte
3. Verzicht auf reflexive Regie oder intentionale Steuerung (keine Komposition)
4. ein hohes Maß an Zufall

Zwar gibt es immer wieder unter dem Stichwort Meditation und Gehirn-Forschung Studien, die darauf hinweisen, dass sich in den Phasen der tiefen Meditation spezielle Gehirn-Frequenzen aufbauen, die darauf hinweisen, dass sich besondere Klarheit und vielleicht auch Kreativität entfalten können. Wenn man aber selbst sehr viel Meditations-Erfahrung hat, weiß man, dass sich diese Gehirn-Wellen, die subjektiv sehr wohltuend sind, automatisch dann auflösen, wenn man wieder zurück ins normale Leben geht. Das bedeutet: Diese Frequenzen sind an den Prozess der Ausblendung von Welt gekoppelt.

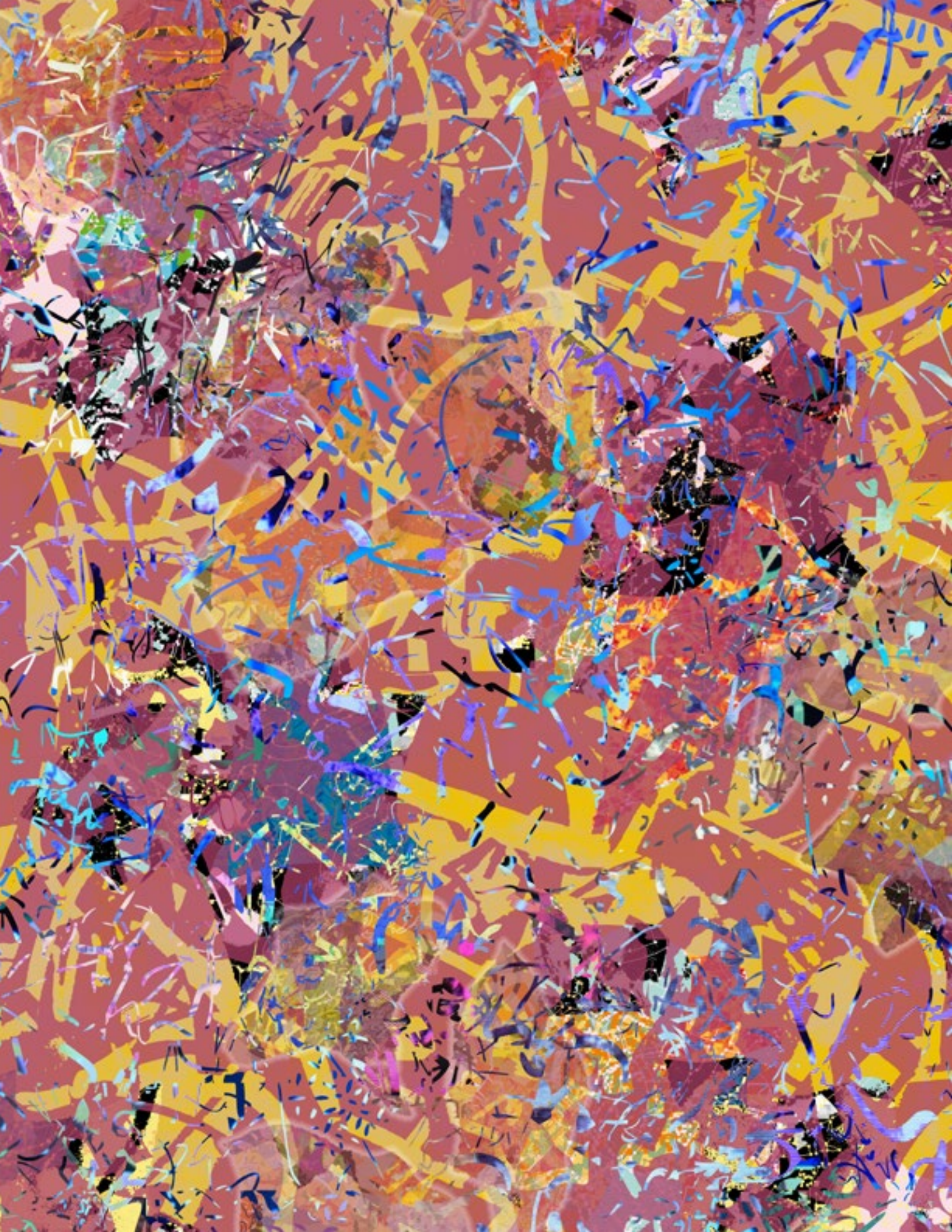
Nun kann man aber das Leben eines Menschen nicht dadurch an die Schöpfung koppeln, dass man die Ausblendung von Welt organisiert. Und Meditation ist Ausblendung. Wenn man mit der Schöpfung kooperieren möchte … und nur das garantiert ja ein gelungenes und geglücktes Leben …, braucht man sehr konkret die Einblendung der Welt in das Jetzt des Werdens.

Die Kooperation mit der Schöpfung sollte den Forderungen der schöpferischen Zeit folgen. Und deren Forderung ist klar: Nur dann, wenn es um die Verbesserung der Welt geht, gibt es die angestrebte Kooperation. Das Gemeinsame benötigt somit

die Welt
die Zukunft.

Transversalität ist nicht auf "Aussteigen" ausgerichtet, sondern explizit auf die Qualifizierung des Alltags. Es geht nicht um das "Raus aus dem Leben", sondern es geht um das "Rein von mehr Schöpfung in das persönliche Leben". Einblendung, wie sie hier sichtbar wird, braucht die Brechungen von gefrorenen Zeiten in der Form von Fraktalität.

Die Erweckung und Bevollmächtigung des Überbewusstseins braucht fraktale Prozesse, in denen es möglichst keinen Anfang und kein Ende gibt. Es geht also darum, ein Stück weit die



Ewigkeit des Werdens zu simulieren. Und das gelingt durch digitale Fraktalisierung relativ gut ebenso durch das digital layering. Lassen Sie uns aus dieser Sicht betrachten, was gebrochene Brechungen für Kriterien benötigen:

Zwischen der Fraktalität (gebrochene Brechungen) und dem raumlosen Raum sowie der zeitlosen Zeit gibt es einige Querverbindungen bzw. Affinitäten. Und diese lohnt es sich etwas genauer anzuschauen.

WAS BEDEUTET "GEBROCHENE BRECHUNGEN"

1. unlogische Brechungen der Linien
2. Überraschungen durch Überlappungen
3. Komplexisierung durch Meta-Fraktalisierung*)
4. kryptische Zufälle ("Geschenke")

*) in der Intensität "aufsteigende" Brechungen: Brechungen von Brechungen

Gebrochene Brechungen sind wichtig, um den raumlosen Raum erlebbar zu machen. Ebenso sind sie wichtig, um die zeitlose Zeit in das Bewusstsein hineinzuführen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Abfolge immer so aussieht, dass sich zuerst der raumlose Raum im Bewusstsein entfaltet und danach erst die zeitlose Zeit.

Die Fraktalität ist als Impuls-Geber für beide Dimensionen wichtig. Für den raumlosen Raum ist es in erster Linie der Aspekt der Meta-Beobachtung. Der Mind steigt in einen Konstruktions-Prozess ein, der aufgrund der bewussten Banalität zu keiner Figur (End-Form) führt, so dass sich der Konstruktions-Prozess selbst zum Inhalt der Beobachtung macht:

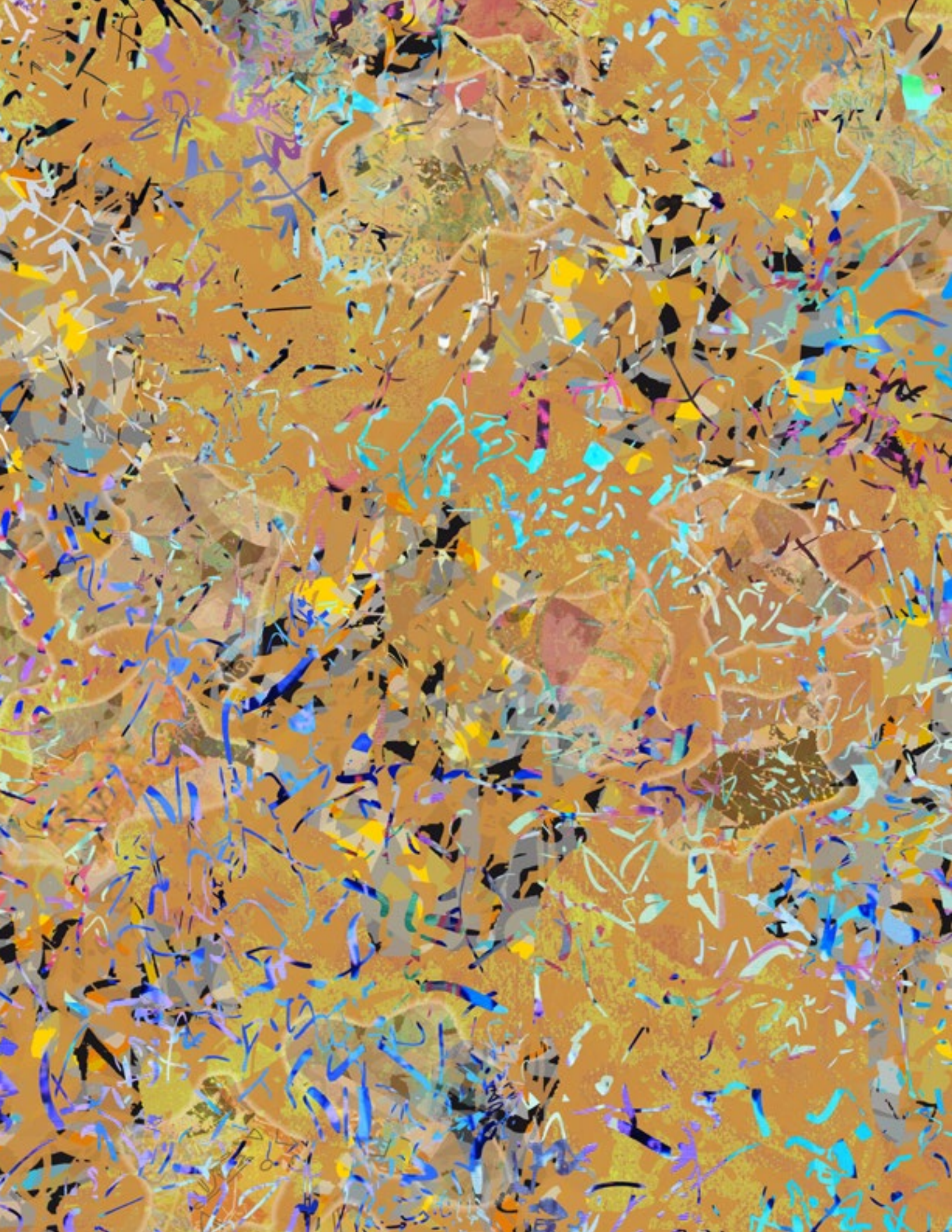
Das Konstruieren konstruiert sich selbst
zum alleinigen Eigen-Thema.

Dadurch wird eine Schöpfung generiert … sozusagen als virtuelles Äquivalent zur großen Schöpfung. In der intensivsten Form erlebt der Betrachter dann relativ bewusst:

"Ich bin der Schöpfer
meiner eigenen Wahrnehmung."

Das ist eine wichtige Voraussetzung für das Entstehen des kooperativen "Wir" im Artefakt.

Ein weiterer Aspekt der Fraktalität, der sich auf den raumlosen Raum bezieht, ist die Permanenz der Brüche. Dadurch entsteht eine sich langsam hochschaukelnde Befreiung. Der



beobachtende Mind und insbesondere das beobachtende Ich trennen sich in der Permanenz der erlebten Brüche immer konsequenter von sich selbst. So bleibt die Wahrnehmung bestehen, während es immer weniger zu beobachten gibt. In der intensivsten Form führt das zur hellen Ekstase.

Diese helle Ekstase gebiert die reine Wahrnehmung, und diese wiederum ist wichtig für den Weg des sozialen Selbst (unser angebliches "Ich") zu seinem heiligen Ich.

Das heilige Ich ist der beste und effizienteste Partner für die Kooperationen mit dem Jetzt der Schöpfung. In dieser Dimension der hellen Ekstase erreichen wir auch schon den Übergang zu der zeitlosen Zeit. Hier ist die Fraktalität dadurch gekennzeichnet, dass bewusst eine Unlogik von Überraschungen vermittelt wird. Alle Erwartungen (Gedächtnis) verabschieden sich, wodurch sich das aktuelle Jetzt der Person im Zeitpfeil nach vorn verlagern kann, d.h. zum absoluten Jetzt. Es kommt zu dem Erlebnis von

ewigen Übergängen.

Das ist das, was im Zen-Buddhismus "der Beginner-Geist" genannt wird.

Ebenfalls sehr typisch für die zeitlose Zeit ist ein weiterer Aspekt der Fraktalität, nämlich die Spontaneität der Zufälle. Diese Zufälle sind, wenn die Space-Machine richtig konzipiert ist, niemals in der Wiederholung, d.h. man entdeckt immer wieder neue und andere "Geschenke". Sie sind nicht prä-formiert. Sie ergeben sich durch die blitzschnellen Decodierungs-Versuche des Rezipienten. Und immer dann, wenn so etwas wie eine versuchsweise Deutung (Aha-Erlebnis) vollzogen wird, entsteht so ein Geschenk. Das Erlebnis dieser Aha-Geschenke, die wie die Raketen beim Silvester-Feuerwerk auftauchen, forciert im Bewusstsein der Person die Bereitschaft, sich auf die kleine Mystik einzulassen. Es entsteht eine Disposition zur

Selbst-Verzauberung.

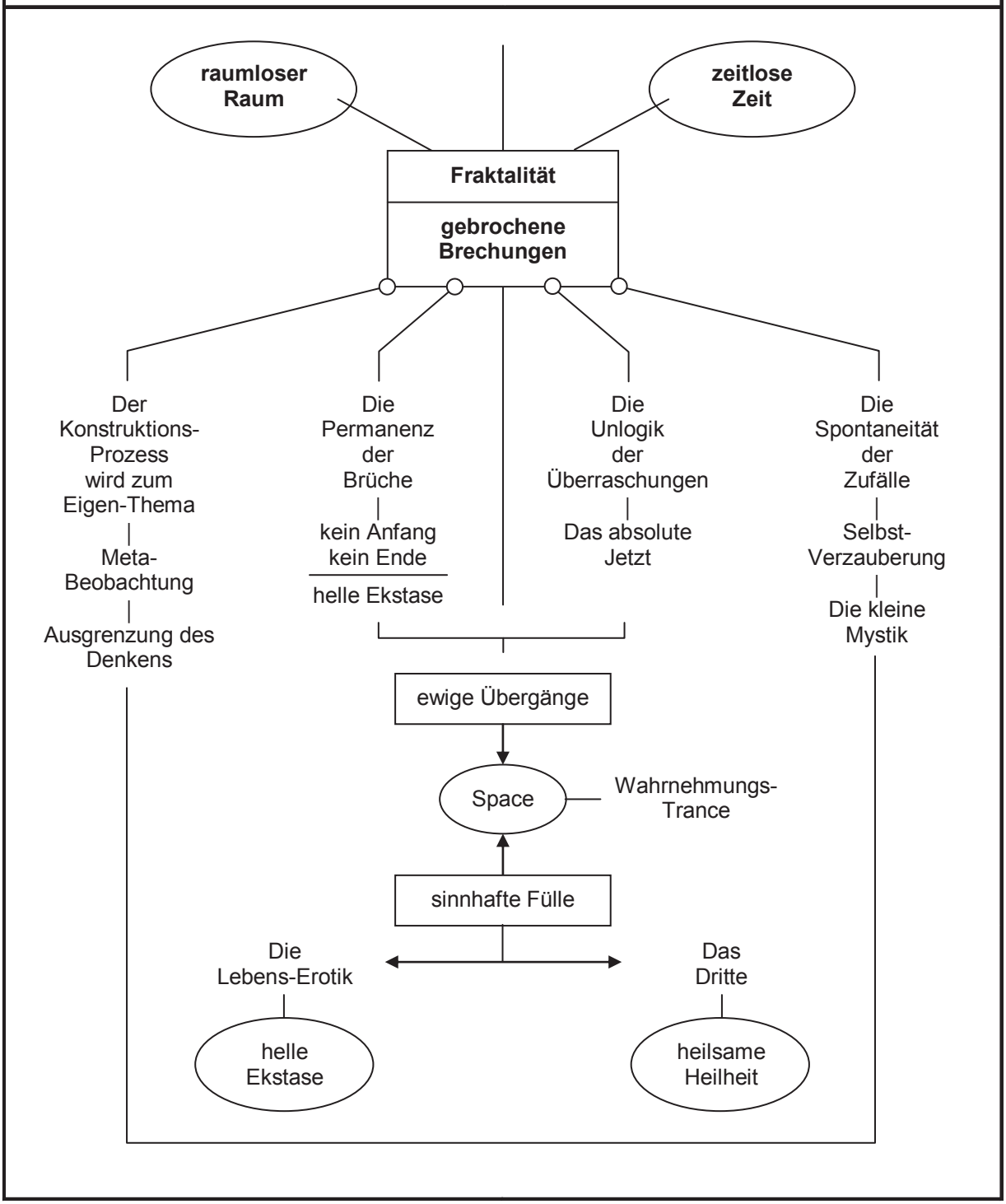
Dieser Aspekt verbindet sich mit den anderen Aspekten zu einer Dimension, die die Lebens-Erotik und das Dritte miteinander verbindet, nämlich die

sinnhafte Fülle:

Das Schaubild auf der nächsten Seite skizziert diese Zusammenhänge.

Transversale Ästhetik

WELCHE AFFINITÄTEN GIBT ES?



Diese sinnhafte Fülle wird getragen von der hellen Ekstase und der heilsamen Heilheit. Subjektiv erlebt man das relativ unspektakulär, weil sich das alles außerhalb des Denk-Bewusstseins vollzieht. Man erlebt lediglich, dass man sich auf seltsame Art wohlfühlt.

KUNST ALS WIRKLICHKEITS-GENERATOR

Der Philosoph Peter Koslowski hat darauf hingewiesen, dass wir wohl gezwungen werden, die derzeit praktizierte "Totalisierung des Ästhetischen" wieder zurückzunehmen, analog zu Schelling, der das in seinem klassischen Werk "Philosophie der Offenbarung" ebenfalls vollzogen hatte. In diesem Kontext, so Koslowski, "steht uns bevor, dass die Kunst zwar Erlösungs-Funktionen hat, aber dass die Erlösung der Kunst nicht genügt. Das stellt die Kunst auch selbst immer wieder fest. Und dann wird das Ästhetische noch einmal transzendiert." Somit stellt sich die Frage, was für die Kunst in Zukunft sinnvoll sein könnte. Wenn "Erlösung" nicht genug ist, was wird dann gebraucht? Gibt es "noch mehr" als diese Erlösung? Oder verbirgt sich in diesem Suchen eine seltsame Ambivalenz: Einerseits möchte man die Kunst befreien von zu viel Sinn-Ballast … was sich u.a. an dem aktuellen Trend zur Selbst-Abschaffung der Kunst ablesen lässt … andererseits möchte man der Kunst eine neue Qualität von Wirkung vermitteln … was sich in dem ebenfalls aktuellen Trend zur neuen Innerlichkeit der Kunst abzeichnet.

Wenn man der Kunst den Auftrag gibt, im Gehirn der Betrachter konkrete (und somit auch messbare) Wirkungen zu erzielen, bemerkt man schnell, dass die allseits übliche Ästhetik nur sehr begrenzt dazu passt. Wie ich bereits geschrieben habe, stößt man dann auf den Unterschied zwischen einer Schönheit, die gefällt, und einer schönen Wirksamkeit. Ganz offensichtlich formen die Parameter der Neuro-Wirkung neuartige Regeln für die Herstellung des Schönen: Eine neue Ästhetik könnte am Horizont auftauchen.

Die Kunst scheint diesen "Trip ins Unbekannte" vorzubereiten. Wie ich bereits geschrieben habe, gibt es derzeit zwei Trends in der weltweiten Kunst-Szene, die in der Lage sein könnten, die Geburt einer neuen Ästhetik zu fördern. Das ist zuerst einmal der Trend der "Selbst-Abschaffung der Kunst" ... vollzogen durch die Konzepte der Kunst. Der zweite Trend ist die "neue Innerlichkeit" der Kunst und damit verbunden die Zuwendung der Kunst zu den Innen-Welten ihrer Betrachter und der Kunst-Liebhaber.

Was tut die Kunst, um sich selbst abzuschaffen? Wenn man Hans-Joachim Müller folgt (DIE WELT, 7.6.2012), kann man auf der diesjährigen Documenta 13 hautnah erleben, wie sehr sich die Kunst und die dort ausstellenden Künstler bemühen, den drohenden "Verschleiß" und die begonnene "Selbstentmachtung" zu verhindern. Wie Müller betont, gibt es auf der Documenta 13 keine artistischen Super-Stars, die stolz ihre musealen Ikonen präsentieren.

Müller: "Der eigentliche Stoff dieser Documenta ist Künstler-Denken." Die fast zweihundert Künstler, die die Chef-Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev präsentiert, sind fast alle unbekannt, und das, was sie ausstellen, durchkreuzt, wie Müller betont, "die Erwartungen des internationalen Kunst-Entertainments". Die ausstellenden Künstler negieren das elitäre Society-Spiel. Im Grunde wird auf dieser wohl bedeutendsten Kunst-Ausstellung der Welt nicht anderes gemacht als eine geschickte Verweigerung zum Zweck einer Neugeburt. So wird ein Wahrscheinlichkeits-Feld aufgebaut, in dem die Kunst beginnen könnte, sich selbst zu entmachten und viele ihrer zwanghaften und feudalistischen Pflichten und heroischen Traditionen abzuschaffen.

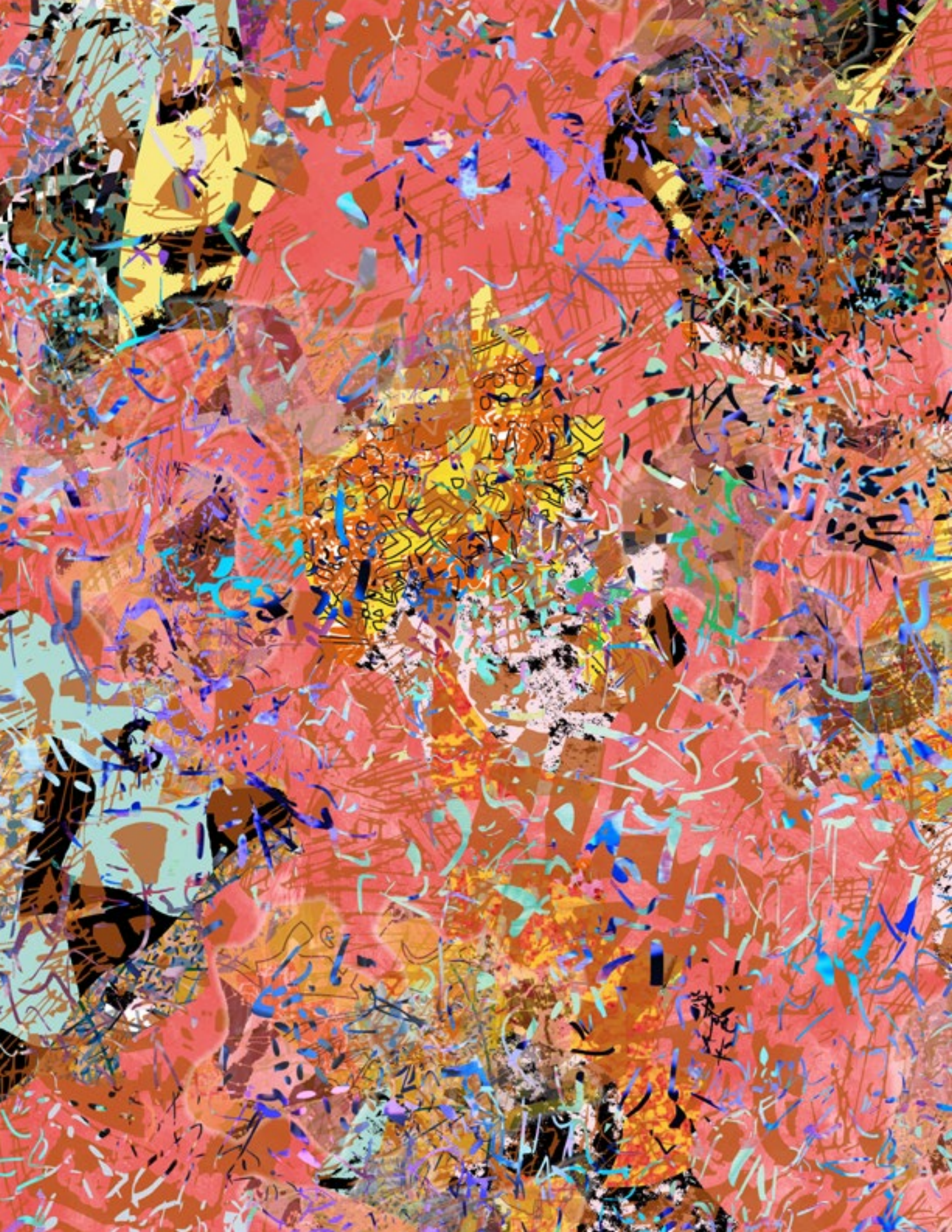
Parallel dazu wird dem Experten-Kult und auch dem Kuratoren-Hype die Stirn geboten, u.a. deshalb, weil Christov-Bakargiev und ihre Truppe schon im Vorfeld allerlei Sprach-Tricks und Verwirr-Spiele eingebracht hatten, die explizit darauf ausgerichtet waren, "die Entmachtung des professionellen Vordenkertums", so Müller, voranzutreiben. Das könnte bedeuten, dass das Konzept "des Kaisers neue Kleider", das seit einigen Jahrzehnten zur inneren Identität der Kunst geworden ist, nun als "schädlich für die Kunst" entlarvt wird ... schädlich, weil es letztlich ein absurdes Spiel der Selbst-Vergötterung ist und war.

Das, was die Documenta-Künstler praktizieren, ist aufschlussreich: Bei aller Verweigerung gleitet der Nimbus der Ausstellung an keiner Stelle in das Zynische oder gar Destruktive. Es dominiert eine ungewohnte Mischung aus einer besinnlichen Gediegenheit und einer fast naiven Ernsthaftigkeit ... und das alles deutlich ohne Theorie-Eitelkeiten oder clowneresken Ironie.

Es gibt zwar auch relativ viel Gesellschafts-Kritik und politisches Engagement, aber das wird eher ruhig-selbstbewusst präsentiert, d.h. "ohne aufgeschäumte Emphase und vorgeformte Diskurse" (Müller). So vermittelt diese Art der Selbstdarstellung der Kunst, die zugleich auch ein Ritual ihrer Selbst-Abschaffung ist, eine zarte neue Rolle der Kunst, die Müller wie folgt beschreibt: "Ein unerschütterlicher Glaube an die Kunst als eine Handlungs-Form, in der Intuition und Bewusstsein, Wissen und Erfahrung, Hoffnung und Verzweiflung, Fantasien und Ängste, Hartnäckigkeit und Unbescheidenheit ein Amalgam bilden, das von allen Welt schaffenden, Welt verändernden Energien vielleicht als letzte, würdigste, aussichtsreichste geblieben ist."

Was hier in Ansätzen sichtbar wird, ist folgendes:

- **Die Kunst könnte wieder bescheidener und ernsthafter werden ("Die große Show ist aus."), um dadurch die Freude am kreativen Erforschen wiederentdecken zu können.**



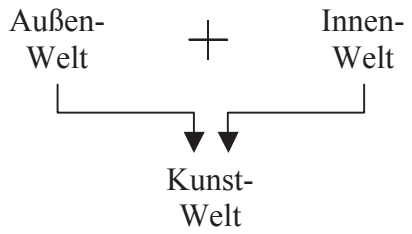
- **Die Kunst könnte selbstbewusster und mutiger werden, um dadurch ein Terrain zu erobern, das als Bewusstseins-Generator fungiert und das Vor-Ahmungen produziert und mental-mystische Dienstleistungen anbietet, die von "keiner Wissenschaft widerlegt werden können" (Müller), weshalb sie mindestens so wichtig sind wie Wissenschaft und Technologie.**

- **Kunst als konstruktive Ergänzung zur Wissenschaft. Kunst als Ritual des Menschlichen. Kunst als Anwalt des Lebens. Kunst als Labor für bessere Zukünfte. Kunst als kreative Bewusstseins-Quelle … additiv zur realen Alltags-Wirklichkeit:**

Kunst als schöpferische Energie für
den Dialog mit der Schöpfung und ihrer Zeit.

Kunst als Instrument für Co-Evolution.

Damit sich Kunst in diese Richtung weiter-entwickeln könnte, sind einige Öffnungen und Wandlungen erforderlich. Ein Aspekt ist die Addition eines intrinsischen Fokusses ... addiert zum derzeit dominierenden extrinsischen Fokus. Also eine Ausweitung auf folgende Formel:



Damit diese Ausweitung gelingen kann, ist es wichtig, dass sich die bildende Kunst (Malerei / Bildhauerei / Videokunst / etc.) kritisch reflektiert und erkennt, wie sehr sie sich bereits auf dem Weg in die Wüste befindet ... also hinein in die sterile Zone der "Nekropolisierung".

Nekropolisierung ist die ewig neue Inszenierung von stehengebliebener (toter) Substanz. Es ist ein Totentanz mit dem Bluff von Innovation und inszenierter Bedeutsamkeit. Es ist eine Schein-Lebendigkeit, die mehr oder weniger geschickt überblendet, dass in dem Genre nur wenig Evolution stattfindet, und zwar in dem Sinne, dass die Evolution der Kunst, der Optimierung der Kultur und der Menschheit helfen könnte.

Zwar hat der extrinsische Fokus der Außen-Welt, den die Kunst derzeit so bevorzugt, die Kultur und die Gesellschaft zu ihrem Spielfeld erkoren, aber die Auftritte der Kunst auf der

Kollektiv-Bühne der Kultur sorgen in erster Linie für ein gutes Zusammenspiel zwischen dem Genie-Kult des Künstlertums und den Kompensations-Strategien von unglücklichen Menschen, die mit aller Macht an ihrem Leiden festhalten wollen:

Der Künstler
vollzieht die Ich-Show.

Die Kultur-Elite
vollzieht ihre Resignation.

Das ist der heimliche Deal, der hinter der jetzigen genialistischen Epoche der Kunst steht. Wer sein nicht-geglücktes Leben in ein Schein-Glück überführen möchte, braucht u.a. eine Kunst, die zwei Kriterien erfüllt:

- Sie darf nicht wirklich emanzipatorisch und transformatorisch sein. ("Du musst Dein Leben ändern.") Sie sollte deshalb optisch immer wieder neu, aber in der Substanz evolutions-frei sein.
- Sie sollte unterhaltsam und Prestige fördernd sein (wenn möglich auch renditeträchtig).

Zusätzlich sollte so eine Kunst möglichst repressiv-konservativ sein, d.h. sie sollte mithelfen, die bestehenden Macht-Strukturen zu verstärken und die eingespielten Manipulations-Instrumente zu tarnen. Nicht umsonst haben z.B. die Großbanken oft so umfangreiche Sammlungen moderner Kunst. Anders gesagt: Warum besitzt die Deutsche Bank Werke von Beuys? Fazit:

Die Avantgarde der Kunst ist das Feigenblatt
einer repressiven Kultur.

Eric Hobsbawm hat analysiert, dass sich die Kunstgattung "Literatur" nicht in der toten Wüste befindet. Literatur hat es geschafft, Teil der Evolution zu sein und die Edge (also die Bruchkante zum Neuen) aktiv vorzuformen. Literatur ist deshalb (u.a. durch die Adaption der digitalen Technologien) kräftig dabei, sich in die

post-genialische Epoche

einzublenden. Typisch dafür sind jüngere und engagierte Autoren, die, wie Robin Detje schreibt, aufgehört haben, die ehemals so wichtige Rolle des

"bürgerlichen Großkünstlers"

zu spielen, "der behauptet, dass er uns alle in sich trägt", weshalb er permanent ruft: "Ich, Ich, Ich." Das ist das alte Spiel des Genies. Der rebellische Bürgerschreck und der geächtete Außenseiter, so argumentiert Detje, ruft den Bildungs-Bürgern zu: "Mein Wahn ist Eure Welt. Ihr müsst Euch nur in mir finden!"

KENO ONEO

Dieses genialische Rollenspiel macht den Kranken (= Künstler) zum Arzt, "und das Abfallprodukt dieser wundersamen Verwandlung ist Schönheit" (Detje).

In der Literatur stirbt dieses Modell. Seit einiger Zeit versuchen immer mehr Autoren, dieses Genie-Gehabe abzuschaffen. In der Kunst-Szene ist das noch nicht angekommen. Lediglich die Documenta 13 präsentiert einige Künstler, die diesem Impetus folgen wollen und können.

Die post-genialische Literatur (Beispiel dafür: Zachary Mason, "Die verlorenen Bücher der Odyssee", Frankfurt 2012) bestätigt Autor und Leser gleichberechtigt in einem interagierenden Wir, das aus Fantasie und spontaner Offenheit besteht. Das bedeutet, dass sich die Literatur bemüht, im 21. Jahrhundert anzukommen, d.h. in einer digitalen Realität, die immer signifikanter durch Interaktivität, Partizipation, Experiment, Spiel, Vorläufigkeit und spontane Überraschungen geprägt wird.

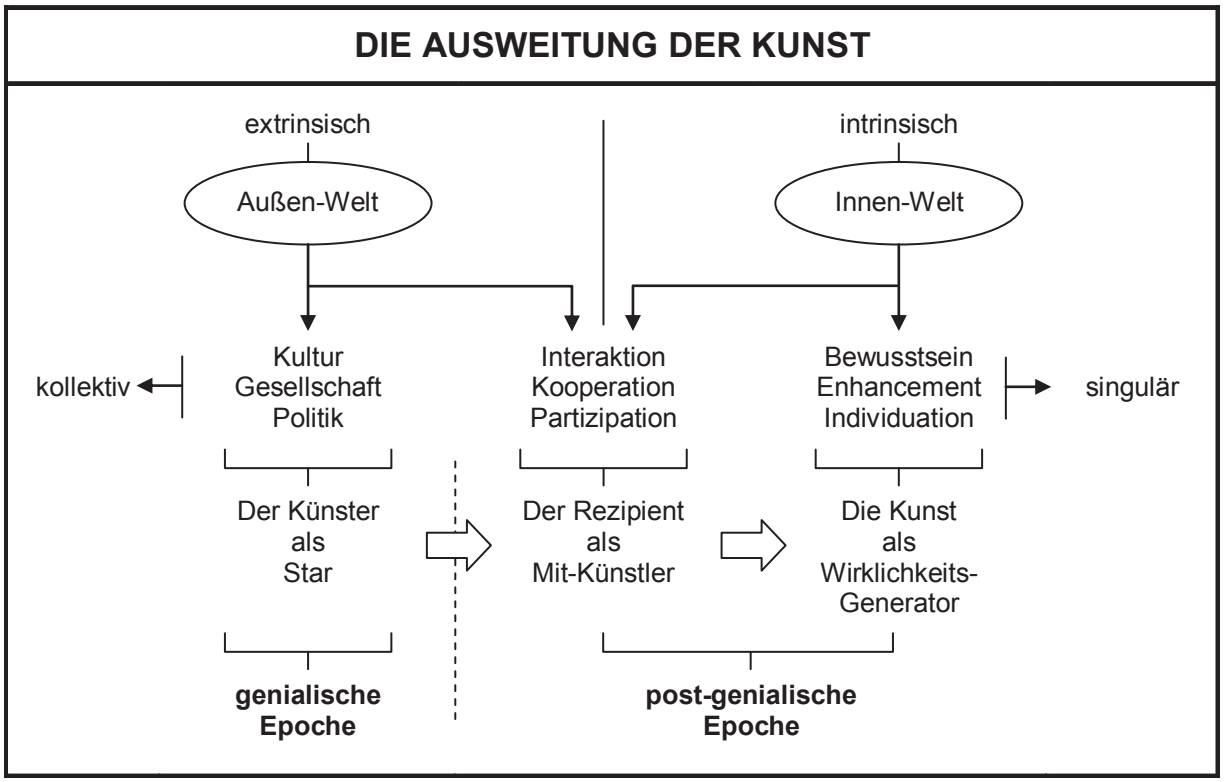
In der Szene der bildenden Kunst existiert dazu lediglich ein zaghaftes Echo, das sich "relationale Ästhetik" (Matthias Ulrich) nennt. Ein Beispiel dafür sind die bisher nie so recht überzeugenden Aktionen, die unter dem Rubrum "Kunst für die Straße" durchgeführt wurden (siehe z.B. "Playing the City", Frankfurt 2011).

Von einer höheren Warte betrachtet, benötigt die Kunst einen Prozess der schrittweisen Ausweitung:

vom Künstler als Star
zum Rezipienten als Mit-Künstler
und von dort zur
Kunst als Wirklichkeits-Generator.

Die Übersicht auf der nächsten Seite beschreibt diesen Aspekt.

Je mehr Kollektiv-Effekte, umso deutlicher wird der Drang zu einer narzisstischen Ich-Show. Je mehr "Gesellschaft" zum Inhalt der Kunst wird, umso größer wird die Gefahr, dass sich die Kunst dazu missbrauchen lässt, lediglich die Alltags-Wirklichkeit zu doppeln. Sie wird dann zum "Wiederkäuer" der Medien-Welt mit dem problematischen Effekt einer Rückverstärkung des Negativen.



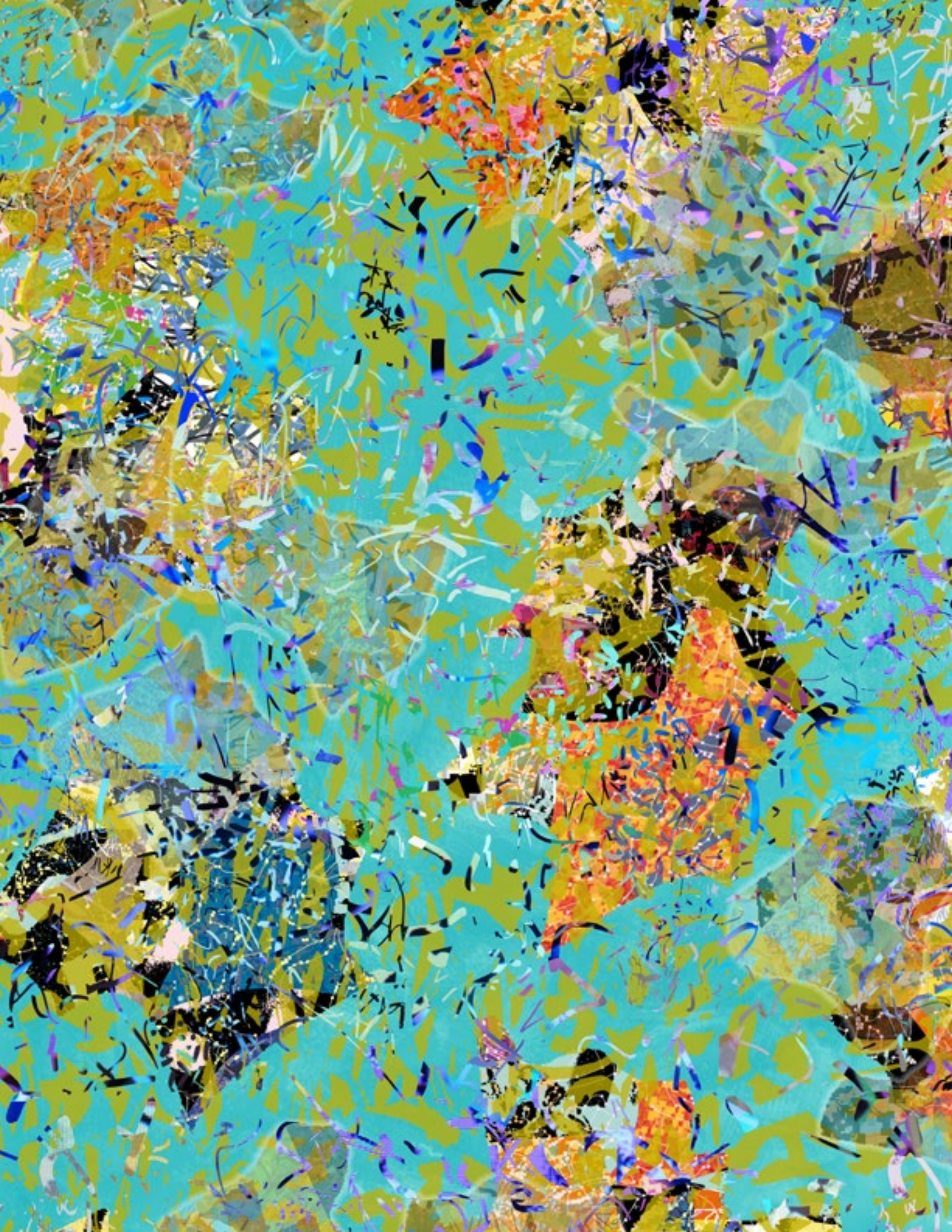
Die relationale Ästhetik, durch die man versucht, die Möglichkeiten der Interaktion und der Partizipation mit Kunst zu verbinden, ist so ein Zwischending. Ich persönlich glaube, dass es in der bildenden Kunst nur sehr begrenzt gelingen kann, den Rezipienten auf dieser Basis zum Mit-Künstler zu machen. Mir scheint der Weg, den die transversale Ästhetik aufzeigt, vielversprechender:

- In dem Artefakt (Space-Machine) sollte vom Künstler ein "Wir" eingebracht werden … konzeptionell und gestalterisch.

- Beim Betrachten des Artefakts erzeugt sich … autonom und singulär … ein "magisches Wir".

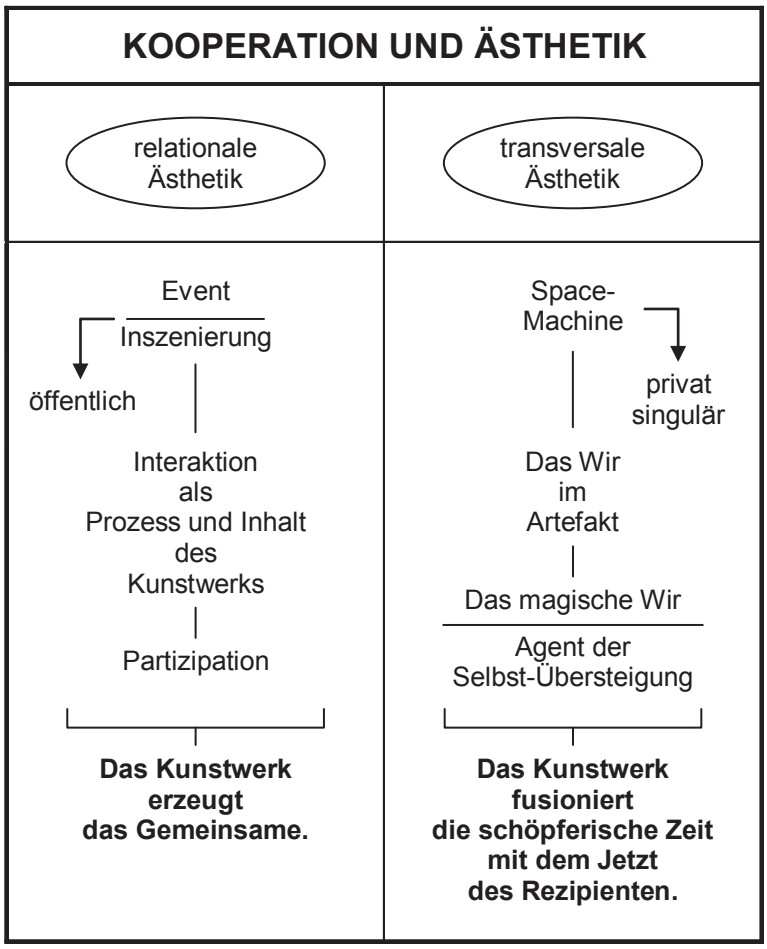
- Dieses magische Wir vereint den Betrachter mit dem Auge der schöpferischen Zeit. So entsteht eine Co-Evolution.

Es kooperieren also Zeit und Rezipient. Und nicht, wie bei den beschriebenen relationalen Projekten ("Kunst für die Straße"), Künstler und Rezipient. Das Schaubild auf der nächsten Seite skizziert die Unterschiede.



Aber immerhin: Die relationale Ästhetik ist wichtig, weil sie geholfen hat, das Ende der genialischen Epoche einzuläuten. Das Mit-Machen zwingt den Künstler-Star zum Normal-Werden … zum Dienstleister-Werden. Zugleich öffnet die relationale Ästhetik den Fokus der Kunst zur Innen-Welt. Das ist eine wertvolle Voraussetzung für dasjenige Konzept, das am Horizont bereits aufgetaucht ist:

Kunst als Wirklichkeits-Generator.



Lassen Sie uns diese Perspektive ein wenig genauer betrachten. Ein aktiver Wirklichkeits-Generator besteht in der Regel aus folgenden Faktoren:

- Prägungen / Dispositive / Gen-Strukturen
- Erfahrungen / Gedächtnis-Muster
- Erwartungen / Projektionen
- Affekt-Logik / Ratio / Orientierungs-Strategien
- Ziele / Motive

Diese Faktoren gehören zum Tonal, d.h. zum Jetzt der Welt. Sie repräsentieren somit diejenigen Aspekte des Seins, mit denen eine Person versucht, ihr gelebtes Leben "nach vorn" zu führen, d.h. in die Zukunft hinein.

Daraus wird sichtbar, dass die meisten Menschen überwiegend "am Tropf ihrer Historie hängen", wenn sie versuchen, eine bessere Zukunft zu gestalten. In ihrem Wirklichkeits-Generator fehlen drei Faktoren:

1. Die Mind-Sets für eine pro-aktive ("freiwillige") Selbst-Übersteigung ... als eine persönliche Evolutions-Kompetenz.

2. Die Quelle für das Wissen um die richtige Richtung von Transformationen.

3. Die Quelle für die Energie der Selbst-Übersteigung . d.h. Intensität.

Der Faktor 1 ist in begrenztem Umfang lernbar. Man kann ihn also trainieren. Ich praktiziere das z.B. als Coach im Rahmen meiner Seminare zum Thema MIND-DESIGN.

Die Faktoren 2 + 3 sind weitaus schwieriger aufzuschließen. Sie entstehen als Echo (Ergebnisse) der Co-Evolution und somit ausschließlich innerhalb des Vollzugs von Co-Evolution, wobei es sich um die Kooperation der schöpferischen Zeit mit dem Jetzt des aktuell gelebten Lebens handelt.

Die Faktoren 2 + 3 sind nicht intentional und final trainierbar. Sie sind Geschenke und werden somit nicht linear verfügbar, sondern

diskret und singulär.

Sie sind stilles Wissen. Sie werden vom Überbewusstsein vermittelt. Und sie werden inhaltlich geformt von einer

logischen und wirksamen Mystik.

Was kann die Kunst in diesem Kontext leisten? Sie kann den bestehenden Wirklichkeits-Generator auffüllen, ergänzen und qualifizieren, und zwar in zwei Dimensionen:

- Aktivierung der "ewigen" Sehnsüchte nach einem menschenwürdigen Leben:

Das betrifft hauptsächlich den Faktor 1.

- Ausschüttung von stillem Wissen durch die Evokation des Erhabenen:

Das betrifft hauptsächlich die Faktoren 1 + 2.

Das führt uns zu folgendem Modell (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite.

KUNST ALS WIRKLICHKEITS-GENERATOR	
Faktor 1	Faktoren 2 + 3
Entwürfe Vor-Bahnungen Vor-Ahmungen geistiges Labor / Sehnsüchte / Mythen menschenwürdige Welten Fokus der Zukünfte Klassische Ästhetik Abbild-Orientierung	Das Erhabene schöpferische Zeit / stilles Wissen Co-Evolution mit der Schöpfung Fokus der Mystik Transversale Ästhetik Wirkungs-Orientierung

Der Faktor 1 besteht überwiegend aus visuellen und/oder verbalen Ritualisierungen von Mythen. Alle "ewigen" Sehnsüchte basieren auf den Mythen der Kulturen, d.h. auf kollektiven Erzählungen. Die Faktoren 2 + 3 sind im Vergleich dazu nicht kollektiv, sondern singulär. Und aus dieser Perspektive kann man folgende Regel erkennen:

Je kollektiver die Inhalte sind,
umso mehr Notwendigkeit
zur Abbildung.

Mythen und Sehnsüchte
benötigen die klassische
Ästhetik.

Je singulärer
die Inhalte bzw. die Effekte sind,
umso dringender wird der Verzicht
auf Abbildung.

Mythen und stilles Wissen
benötigen die transversale
Ästhetik.

Die Prozessierung von Wirklichkeits-Generatoren, die auf Mythen (klassische Ästhetik) und auf Mystik (transversale Ästhetik) beruhen, könnte eine erweiterte Vision für die Kunst bedeuten.

Bei den Mythen sollte man aufpassen. Da gilt es, Mythen von der Zukunft her zu ritualisieren. Nur dann bekommen sie den Charakter und die Kraft von vorauslaufenden Sehnsüchten, die sich im Kopf zu mentalen Kompetenzen der Selbst-Übersteigung verdichten können.

Aus dieser Sicht macht es wenig Sinn, wenn z.B. Jeff Koons mit seinen aktuellen Serien zum Thema "Antiquity" versucht, griechische und römische Allegorien (zumeist in Form von Statuen) für eine moderne Retro-Inszenierung nutzbar zu machen. Da nützt es auch wenig, wenn Max Hollein, der 2012 in Frankfurt eine große Ausstellung von Koons kuratiert hat, emphatisch betont, wie tief Koons "in der Kunstgeschichte schürft".

Was hier geschieht, geht sozusagen nach hinten los. Koons ahnt das, denn er beschreibt die alten Elemente, die ja letztlich geistige Antiquitäten sind, als "Archetypen". Ja, das mag sein. Archetypen sind in der Tat ewige Pfade zu den Anfängen der menschlichen Selbst-Reflexion. Insofern sind sie geistige Rückwärts-Bewegungen ... also untauglich für das Funktionieren von Wirklichkeits-Generatoren. Diese funktionieren nur, wenn sie in der Lage sind, Kontakt aufzubauen mit

der Herkunft unserer
Zukunft.

Erst dann, wenn Mythen-Rituale und Mystik-Resonanzen in diesem Kontext gelingen … erst dann funktioniert Kunst als Wirklichkeits-Generator. Darauf aufbauend können wir nun das Credo dafür formulieren (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite oben).

Aus dieser Sicht kann man ahnen, wie wichtig es sein könnte, dass Kunst beginnt, sich selbst zu entmachten und sich (partiell) abzuschaffen. Kunst wäre gut beraten, eine heilsame Demontage zu beginnen. Wie könnte so ein Unterfangen aussehen? Die Übersicht unten versucht das zu skizzieren.

Wenn Kunst Kompensation und damit kreativen Stillstand organisiert, wird sie destruktiv. Sie ästhetisiert dann das Verhinderungs-Management von Konservativen, und sie stabilisiert dadurch die Belassungs-Taktiken von Macht-Strukturen, die Emanzipation und Individuation zu unterdrücken suchen. Wenn Kunst das praktiziert, ist sie "auf dem Weg zur Wüste" (Eric Hobsbawm).

DAS CREDO EINER TRANSFORMATIVEN KUNST

Kunst als Gegen-Welt von

Rückwärts-Sehnsüchten

durch das Erfinden von

Zukünfte — geistiges Labor — Faktor 1

unmöglichen Möglichkeiten — Leben und Menschlichkeit

Kunst als Richtungs-Wissen und Energie-Quelle für den

Mut

Mystik — Co-Evolution — Faktor 2 + 3

zur Selbst-Übersteigung — Leben und schöpferische Zeit

Kompensation ist immer die Festigung des Status quo:

Kompensation ist Vermeidung von Wandlung.

Was abzuschaffen wäre, ist die derzeit so agil betriebene Funktion der Kompensation. Viele der Künstler von der Documenta 13 haben diesen Schritt bereits vollzogen, was den ausgestellten Kunstwerken die Aura von Authentizität und Aufrichtigkeit vermittelt.

DIE DEMONTAGE DER KUNST DURCH DIE KUNST

Die Kunst schafft sich freiwillig dort ab, wo sie zum Diener einer destruktiven*) Kompensation geworden ist.

↳ Kompensation macht Kunst destruktiv.

Die Kunst entmachtet sich freiwillig dort, wo sie in einem irrationalen**) Wettbewerb mit den digitalen Netzen steht.

↳ Digitaler Wettkampf macht Kunst oberflächlich.

*) repressiv: die Evolution blockieren und betrügen
**) irrational, weil die spontanen Netz-Bilder permanent Sieger in der Aufmerksamkeits-Ökonomie sind

Beim Aspekt der Selbst-Entmachtung ist es wichtig zu sehen, was ich bereits geschrieben habe: YouTube ist per se produktiver und persönlicher ("näher"), wenn es um

die Bebilderung

der Jetzigkeit geht. Wenn Kunst versuchen würde, im Wettkampf mit den digitalen Netzen zu punkten, würde sie oberflächlich werden. Sie würde dann eine Kreativität der Belanglosigkeit entwickeln.

Generell sollte man berücksichtigen, das sich nur da eine echte Würde offenbart, wo der Mensch es wagt, sich selbst zu übersteigen, d.h. wo er bereit ist, sein Leben als Schöpfung (Wandlung zum Besseren) zu leben. Wenn nun die Überdehnung des Kultur-Fokusses, den die Kunst derzeit praktiziert, dafür sorgt, dass die Malaise der Alltags-Welt artifiziell gedoppelt wird, dann erzeugt diese Kunst

die Erlahmung des Mutes.

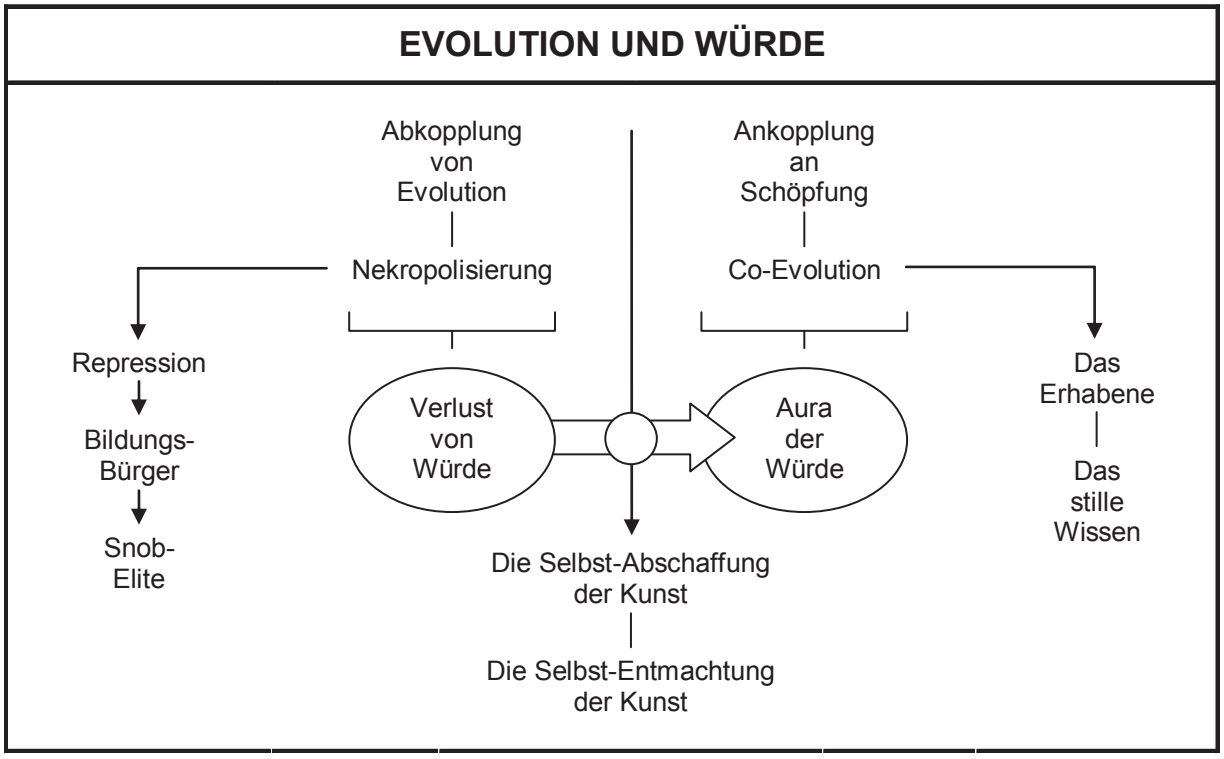
Wenn die sich wiederholenden Inszenierungen der Show-Kunst und der Kompensations-Kunst bis zum Überdruss praktiziert werden … was bereits begonnen hat …, wird Kunst zu einer negativen Ursache …, dann erzeugt Kunst

die Feigheit des Geistes.

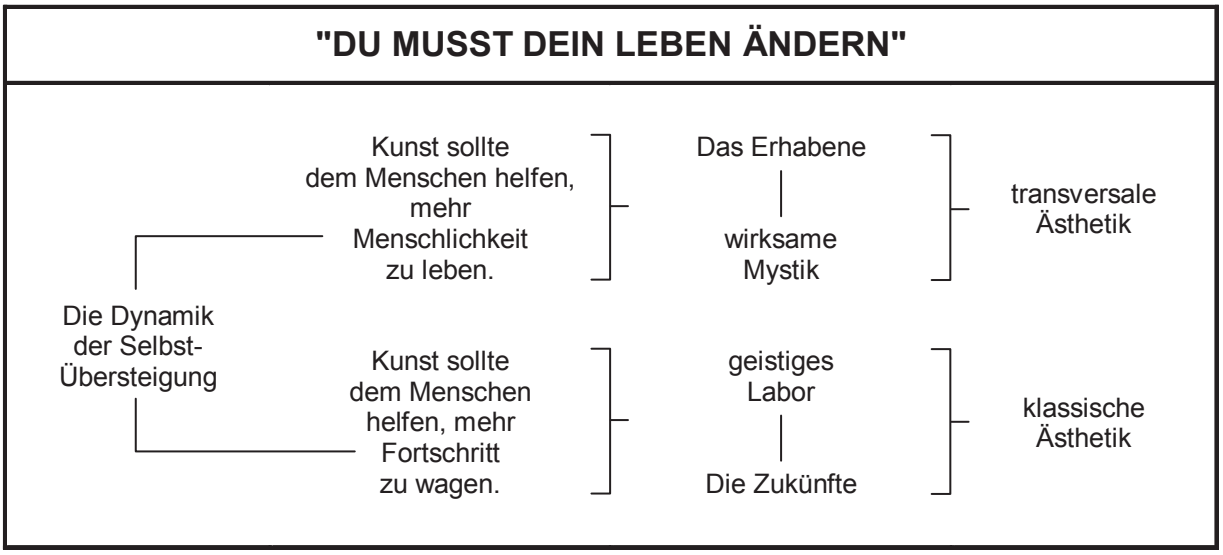
Ein erlahmter Mut als Wirkungs-Signum der Kunst und die Energie einer wachsenden Feigheit des Geistes erzeugen zusammen nichts Gutes:

Sie rauben der Kunst ihre Würde.

Das folgende Schaubild skizziert, wie der Zusammenhang zwischen Evolution und Würde aussehen könnte:



Wie Antonio R. Damasio in seinem Buch "Selbst ist der Mensch" (München, 2011) geschrieben hat, gibt es einen direkten Zusammenhang zwischen der Würde der Kunst und den therapeutischen Funktionen der Kunst. Es ist die Aufgabe der Kunst, dem Menschen zu helfen, und zwar im Bezug auf folgende Ambitionen:



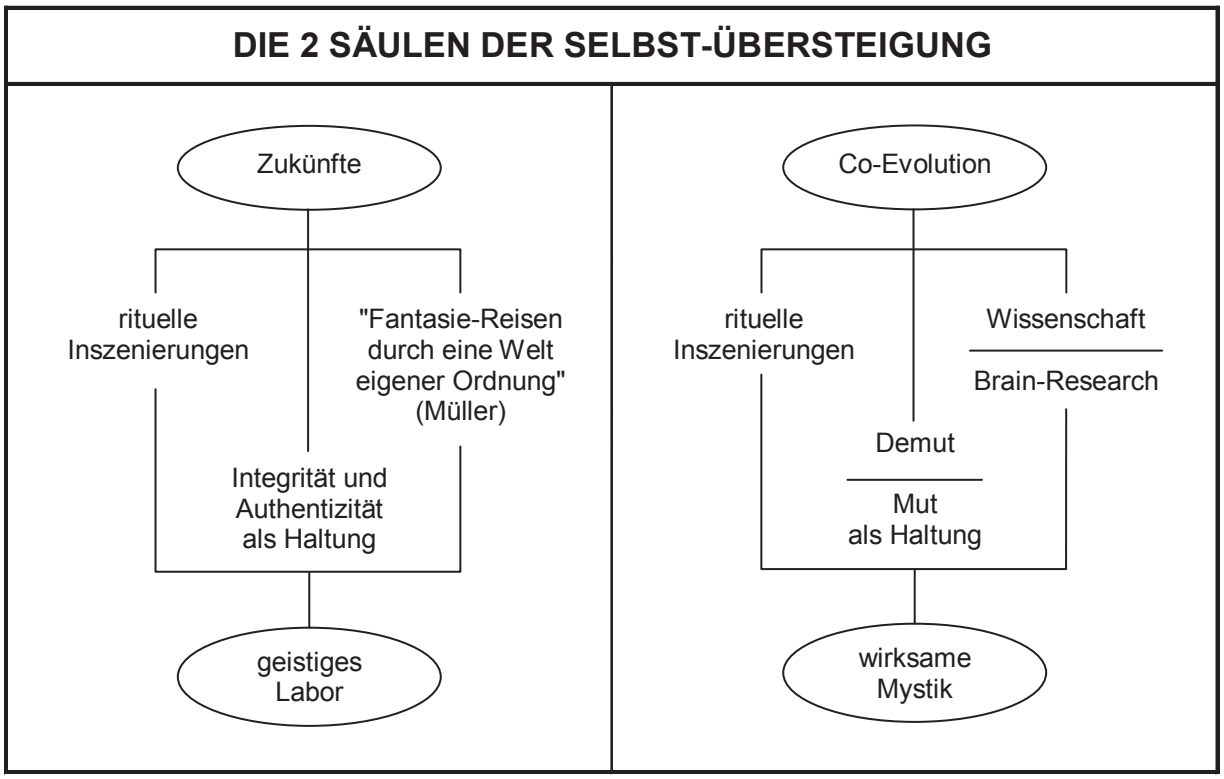
Aus dieser Sicht gab es auf der Documenta 13 viele Kunst-Inszenierungen, die vom Ansatz und vom Handlungs-Konzept recht simpel und oft auch etwas naiv waren (Stichwort: das Pflanzen von Apfelbäumchen), die aber überraschenderweise durch die implizit vermittelte Haltung der Künstler

klug in der Energie
und
mutig in dem "Dennoch"

waren, und zwar bezogen auf den Attraktor der Zukünfte.

Bei dem Attraktor der wirksamen Mystik liegt der künstlerische Schwerpunkt anders: Statt der Haltung von Integrität und Authentizität dominiert hier die Haltung von Demut und Mut. Das Schaubild auf der nächsten Seite beschreibt das.

Bei dem Attraktor der Zukünfte gibt es das "pure Bild" relativ selten, weil es sich um Mythen handelt. Wie Susanne K. Langer analysiert hat, benötigen Mythen spezielle Rituale, um das Leben der Person auf das Bessere der Zukunft programmieren zu können. Deshalb dominieren rituelle Inszenierungen. Und damit ein geistiges Labor entstehen kann (als Ort der

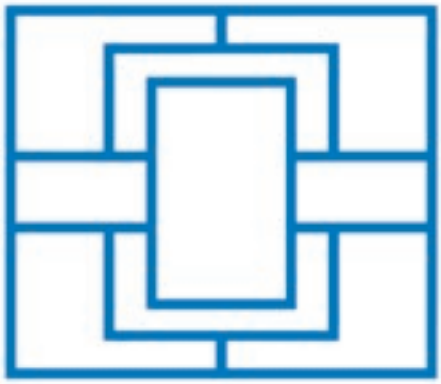


Sehnsuchts-Verstärkung), ist es wichtig, dass Fantasie-Reisen die Substanz der Rituale bilden ... Fantasie-Reisen in unmögliche Welten, die im Raum des Geistes dadurch möglich werden, dass sie von Künstlern erfunden worden sind.

Bei dem Attraktor der wirksamen Mystik liegt die Sache anders. Hier gibt es keine Inszenierungen, sondern vorrangig Tafelbilder. Die Rituale finden in der Wahrnehmung statt (z.B. im Aufblühen des magischen Wir), d.h., sie sind im Tafelbild integriert … als Potenzial, ohne dass sie konkret inszeniert worden sind.

Damit diese Art von Mystik wirksam werden kann, ist Wissenschaft erforderlich, und zwar in erster Linie als Neuroforschung und Bewusstseins-Theorie. Damit dieser Attraktor seine Realität als Space-Machine bekommen kann, ist zudem der Einsatz von digitalen Technologien erforderlich.

Mit dieser Öffnung der Kunst gehen nicht nur die notwendigen Akte der Selbst-Entmachtung einher, sondern auch das allmähliche Beendigen eines Hypes, der in die Richtung einer



Kuratoren- Dominanz ("die Benutzung der Kunst durch das Kritiker-Establishment" / Joseph Kosuth) läuft ebenso wie in die Richtung "die Ausstellung selbst ist das Kunstwerk".

Je mehr die Wirkungen einer transversalen Kunst gezielt intendiert werden, umso singulärer und privater werden sie sein müssen. Das macht sie über weite Strecken wissenschaftlich beweisbar, z.B. durch die Messungen der Microvolt-Ladung im Kortex-Bereich des Gehirns oder der Hormon-Präsenz im Blutbild. Das bedeutet: Empirische Wirkungs-Forschung ist mehr als hilfreich. Aber intellektuelle Sinn-Interpretationen als Erlebnis-Vorschriften, vollzogen von Kunst-Kritikern "unter dem Vorwand der Objektivität" (Kosuth), bringen wenig. Anders gesagt:

Die Meta-Diskurs-Ebene der Kunst
verliert ihren normativen Einfluss, je mehr die Kunst
effektive Wirkungen erzielt und diese beweist.

Was hier sichtbar wird, ist folgendes: Ästhetik verbindet sich mit Engagement. Aber das, was als Engagement eingebracht wird, differiert beträchtlich. Wenn Kunst auf Kultur, Gesellschaft und Politik fokussiert wird, geschieht fast immer die Überdehnung der Kunst: Je politisch-konkreter Kunst wird, umso mehr wird sie identisch mit den Inhalten der Tageszeitung und der TV-Nachrichten. Um trotzdem "durchschlagend" zu sein, muss dann die bereits mehrfach beschriebene Funktion der "Abrissbirne" ins Feld gebracht werden. Kunst wird dann zur

agitativen Anklage.

Das Ergebnis muss dann zwangsläufig Provokation und Konfrontation sein, gilt es doch aufrüttelnder zu sein als die täglichen Headlines der Medien. Ein typisches Beispiel dafür ist die Berlin-Biennale 2012. Sie gab sich extrem politisch-aggressiv. Warum?

Ihr Chef-Kurator Artur Zmijewski will der Gesellschaft helfen, die eklatanten Missstände in den Nationen und Gesellschaften zu erkennen. Er will aufrütteln, damit die Leute mit wachen Augen sehen und begreifen, wie viel ganz falsch läuft. Also Hilfe … Engagement für das Besser-Werden.

Aber bei der Berlin-Biennale lief genauso viel falsch wie "in der Welt da draußen". Die Kunst wurde zerfleddert durch aktionistische Inhalte und agitative Formen. Zmijewski hat in einem Artikel seine Leit-Linie konkretisiert, und zwar anhand seiner Frage:

"Kann Kunst wirklich eine Funktion haben,
und kann sie die Wirklichkeit grundlegend ändern?"

In dieser Frage zeigt sich das Dilemma: Wenn Kunst antritt, um die reale Welt zu verändern, demontiert sie sich selbst. Die Welt bleibt in der Regel so, wie sie ist (trotz der agitativen Kunst), aber die Kunst verliert ihre Würde. Politische Kunst manifestiert ungewollt eine Energie des Schmutzigen.

Peter Weibel betont in diesem Zusammenhang: "Entweder ist Kunst sowieso Bejahung, oder wenn sie sich vorwagt …, dann ist sie eh nur Kritik und Dekonstruktion. Ich entdecke langsam selber mit Entsetzen, da ich immer glaubte, die Kunst sei eine Möglichkeit der Aufklärung, dass die Kunst ein Diskurs ist, der das Signifikat (also den Inhalt) verdeckt. Was die Kunst dann macht,

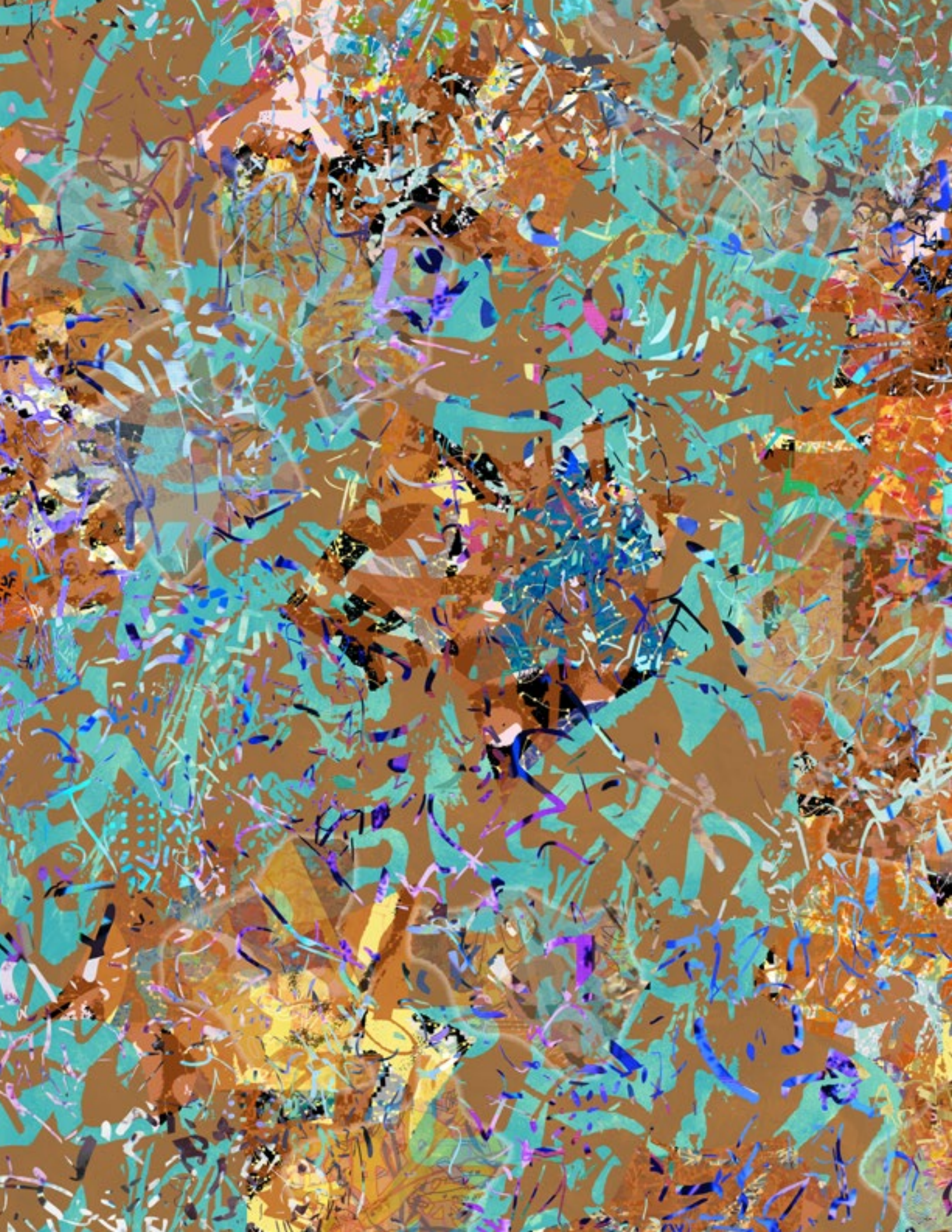
ist ja nur eine Kritik des Bestehenden
und keine Transformation des Bestehenden."

Die reale Veränderung des Seins braucht (wenn sie sich freiwillig vollziehen soll) die vorauslaufende Veränderung des Bewusstseins. Und politische Kunst verändert kaum das bestehende Bewusstsein des Individuums. Sie verstärkt nur das Wissen um die bestehende Malaise.

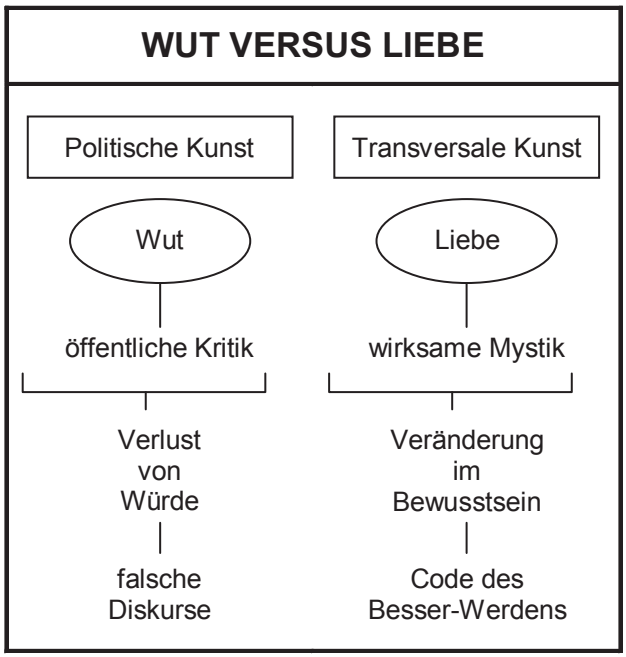
Ein Weiteres kommt hinzu: der Aspekt der Schönheit. Im Kontext der transversalen Ästhetik ist es wichtig, dass Kunst im Gehirn tief prägend wirksam ist. Und das gelingt nur, wenn Kunst als ein geistiges Labor funktioniert (siehe Documenta 13) oder als eine Mystik, die den Menschen zur Co-Evolution befähigt (Space-Machines). Bei allen anderen Auftritten der Kunst, und da folge ich wiederum Peter Weibel, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass unerwünschte Verdeckungen entstehen. Das Signifikat (also dasjenige Thema, das die Veränderung bewirken soll) verschwindet entweder in der kulturellen Diskussion oder wird verdeckt von dem Signifikanten (Ausdruck / Form): Das kreative Styling wird wichtiger als der Inhalt.

Weibel geht in seiner Kritik der Polit-Kunst noch einen Schritt weiter: "Langsam entdecke ich, dass Kunst die Zwänge des Realen und der Wirklichkeit, auch der Kommunikation, fortsetzt." Ich würde sogar sagen, penetriert und verstärkt. Weibel weiter: "Kunst ist sogar der raffinierteste Diskurs der Macht, um zu überdauern." Daraus folgt als Beispiel: "Die Kritik des Kapitals landet dann gerade im Zentrum des Kapitals." So ist es, denn Beuys, der das Kapital so oft kritisiert hat, ist tatsächlich "im Top-Geschoß der Deutschen Bank gelandet" (Weibel). Somit wird die Sterilität oder die Fehl-Wirksamkeit der kulturell-politischen Kunst sichtbar. Weibel dazu:

"Die Kritik am System ist heute
der beste Weg,
um im System erfolgreich zu sein."



Aus dieser Sicht bezeichnet Weibel in Anlehnung an Foucault die Kunst "als das letzte Gefängnis … nach dem echten Gefängnis und nach der Irrenanstalt". Wie das nebenstehende Schaubild zeigt, steht politisch-agitative Kunst immer in der Gefahr, die Kunst in ihrer Würde zu beschädigen, ohne dass dieser Verlust aufgewogen werden könnte durch eine reale Veränderung im Bewusstsein.



Wenn die handelnde Energie Wut ist, nimmt die Kunst Schaden. Wenn die handelnde Energie Liebe ist (und damit verbunden auch die Liebe zur Zeit), kann Mystik erweckt werden, wodurch die Wahrscheinlichkeit wächst, dass in der 1. Phase Veränderungen im Bewusstsein entstehen, wodurch in der 2. Phase ebenfalls eine Wahrscheinlichkeit entsteht, die das reale Handeln in der realen Welt qualifizieren könnte:

Der Code des Besser-Werdens wird nicht
in der Agitation geboren.
Er wird im stillen Wissen geboren.

Die Geburt des stillen Wissens braucht die Würde der Kunst, eingebettet in diejenige Schönheit, die dem Bedarf des Gehirns folgt:

SPACE-MACHINES ALS OBJEKTE DES SCHÖNEN

Es ist seltsam: Diejenigen Kunstwerke, die ganz bewusst auf kulturell-politische Wirkungen ausgerichtet sind, sind selten schön.

Diejenigen Kunstwerke, die nur auf das Gehirn ausgerichtet sind, sind immer schön … automatisch. Das ist gut so. Denn:

Space-Machines brauchen das Wohnzimmer.

Was in der jetzigen Situation der Kunst eventuell hilfreich sein könnte, wäre die Öffnung der künstlerischen Selbst-Verpflichtung in Richtung Zukünfte (Faktor 1) und Mystik (Faktor 2 + 3). Hinter dieser Öffnung steht u.a. das Spannungs-Verhältnis zwischen Abbildung und Erschaffung. Abbildung basiert auf Realität. Erschaffung basiert auf Mystik:

Mystik ist keine Realität.

Mystik erschafft Realität.

Dieses Erschaffen von Realität benötigt die Aktivierung des Überbewusstseins (das man auch als autopoietisches Bewusstsein bezeichnen kann). Es fungiert als Resonanz-Membrane zwischen dem personalen Bewusstsein (Mind) und der schöpferischen Zeit. Die angestrebte positive Resonanz-Prägung zwischen diesen beiden Exponenten verlangt einen sorgfältigen Umgang mit dem Jetzt.

Wir können davon ausgehen, dass die schöpferische Zeit in ihrem Bemühen der Selbst-Reflexion, uns Menschen permanent ihr spezifisches Jetzt anbietet (als Fürsorge, Hilfe, Liebe). Dieses Jetzt kann als "Nagual" beschrieben werden. Also geht es darum, eine Ästhetik zu entwickeln, die das zweite Jetzt so formen und konditionieren kann, dass es das Überbewusstsein in sich hineinruft. Das bedeutet:

Das Jetzt im Zeitpfeil sollte so positioniert
und geöffnet werden, dass es das Überbewusstsein
in sich aufnehmen kann.

Erst wenn das gelingt, entfaltet das Überbewusstsein seine Funktion als Resonanz-Membrane. Die Konsequenz:

Ohne ein absolutes Jetzt
gibt es keine Nagual-Resonanz.

Somit kann konkretisiert werden: Die transversale Ästhetik hat die Aufgabe, das Erlebnis der Jetzigkeit (das in der Regel "nach hinten" zur Vergangenheit schaut) so zu stimulieren und zu verändern, dass sich im Zeitpfeil das normale Jetzt zum absoluten Jetzt verwandelt. Dazu ist eine besondere Mystik erforderlich:

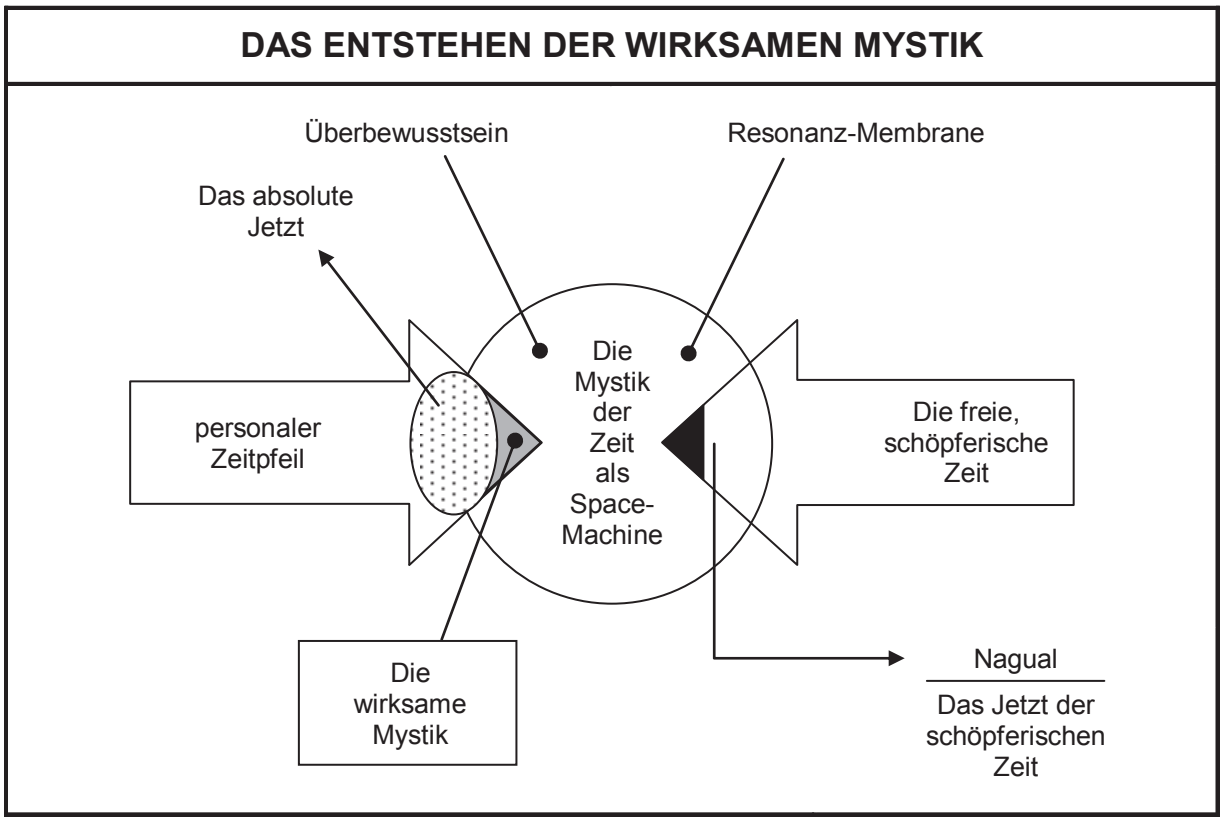
die Mystik der Zeit.

Bei den Space-Machines geht es darum, diese Mystik so zu visualisieren, das sich im Bewusstsein der Person eine wirksame Mystik offenbart (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite).

Daraus kann man folgende Formel ableiten:

In den Artefakten der transversalen Ästhetik
sollte die Mystik der Zeit so visualisiert werden,
dass sie die wirksame Mystik zur Offenbarung
führen kann:

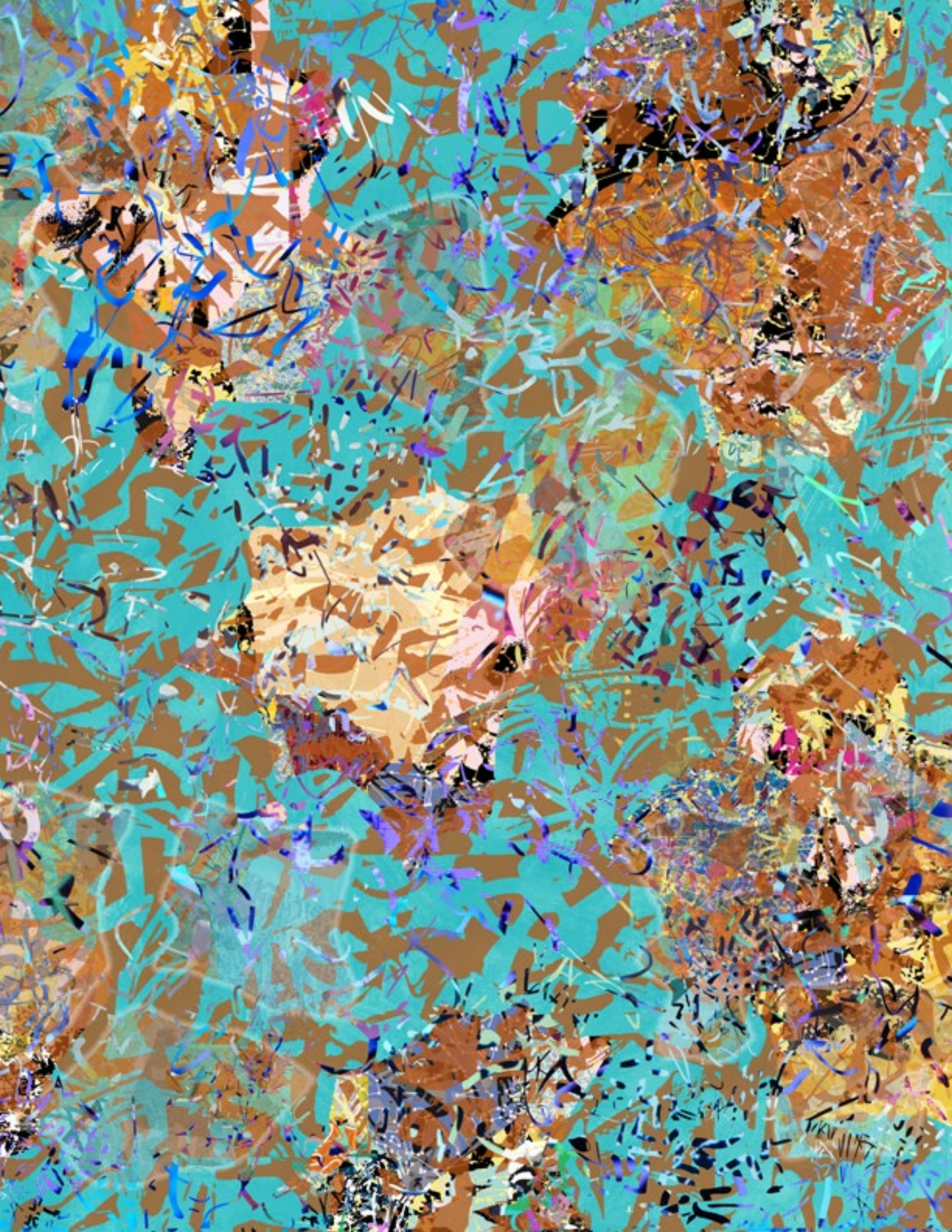
- **Mystik als Rufen**
- **Mystik als Antwort**



Wie schon des Öfteren betont, kann eine rufende Mystik nicht im Kontext der klassischen Ästhetik realisiert werden: Weder die Abbild-Kunst, die über Jahrhunderte hinweg das Credo der Kunst bestimmt hatte, noch die neueren Epochen der abstrakten Kunst (L'art pour l'art) sind in der Lage, die künstlerischen Mittel so zu gestalten, dass das Zusammenspiel zwischen der rufenden Mystik und der antwortenden und wirksamen Mystik zustande kommen kann.

Wenn sich die wirksame Mystik offenbart, geschieht das als stilles Wissen. Diese Sonderform von Wissen fließt relativ ungefiltert (und auch kaum vom Denken manipuliert) in das Handeln der Person und auch in deren Ich-Konzeption (Identität) hinein. Da aber Ich und Handeln das erzeugen, was wir Realität nennen, gilt der weiter oben formulierte Satz, dass Mystik Realität erschafft. Dieses Momentum ist der Kern der transversalen Ästhetik, die für eine Wirkungs-Kunst vorteilhaft ist.

Die meisten Menschen haben große Probleme mit der Mystik. Sie erleben es zu Recht als das Unbestimmte und als das "prinzipiell Unerfahrbare" (McLaughlin). Aus dieser Sicht scheint



es für sie unmöglich, dieses abgehobene Nicht-Sein zu einem konkreten Wirkungs-Instrument zu formen.

Das gilt auch für Künstler. Sie sind zwar bei Weitem nicht so auf Objektivierung fixiert wie z.B. "normale Menschen" und Wissenschaftler, aber auch sie versuchen, durch Kreativität und Fantasie eine sinnhafte Welt herzustellen und zu präsentieren. Sie verbinden deshalb Innovation mit Ästhetik. Das ist der Ur-Quell der derzeitigen Selbst-Definition des Künstlers:

Die Erschaffung des Neuen
in der Matrix der Ästhetik.

Mit dieser Programmatik, die fast grundsätzlich und deshalb verpflichtend ist, wird heute weltweit Kunst gemacht. In diesem Kontext kann es aber keine Wirkungs-Kunst geben und schon gar nicht eine künstlerische Konzeption, die bewusst mit der Mystik der Zeit arbeitet … die, um es genauer zu sagen, mit der schöpferischen Zeit kooperiert.

Für einen engagierten Künstler unserer Zeit ist dieser transversale Aspekt doppelt problematisch: Zum Einen ist für ihn das Mystische irgendwie "esoterisch" oder "rückwärts", d.h. auf jeden Fall nicht modern, innovativ und avantgardistisch. Und zum anderen verletzt es seinen Stolz und reduziert seine Rolle, wenn er hört, dass er kooperieren soll. Er sieht sich selbst als Schöpfer. Wenn er mit so einer verquasten Sache wie "die schöpferische Zeit" kooperieren soll, glaubt er, dass er seine professionelle Ebene zerstört. Das will und kann er nicht.

Und weil das so ist, kann er sich auch nicht befähigen, ein künstlerisches Instrumentarium und eine künstlerische Haltung zu entwickeln, die es ihm ermöglichen würde, transversale Artefakte herzustellen. Er kann nicht können: Er kann die Mystik der Zeit nicht einladen, in seiner Welt zu erscheinen und ihn kreativ zu bevollmächtigen.

Manchmal werde ich von Künstlern gefragt, was man als Künstler machen müsste, um fit für die Mystik der Zeit zu werden. Meine Antwort ist für den Fragenden immer sehr unbefriedigend, denn sie lautet:

1. Lerne die Potenzialität zu lieben.
2. Öffne und lebe das absolute Jetzt.

Die Potenzialität ist das universale Leben … ist das Nagual. Schöpfung und Zeit werden sinnlich nur erfahrbar in der Potenzialität des Augenblicks. Das ist die Bedeutung des "Jetzt".

Also würde man zu der normalen Kreativität, die jeder Künstler hat, eine Art Vor-Kompetenz zu entwickeln haben. Eine Mischung aus Haltung und mental-neuronalen Strategien.

Wenn man fähig werden will, die Potenzialität zu lieben, braucht man All-Liebe, eingebunden in dem All-Einen. Das sind zwar ziemlich abstrakte Worte, aber man kann sie konkret machen ... man kann sie lernen und leben und "festhalten". Der Weg dahin besteht aus Mystik-Ritualen.

Wenn man das absolute Jetzt leben will, braucht man mental eine Präsenz außerhalb seines physischen Körpers . also eine aktivierte und somit jederzeit abrufbare Energie, die im Leib platziert ist. Man braucht also eine elaborierte Leiblichkeit. Der Weg dorthin besteht wie zu erwarten aus einem Set von Leib-Ritualen.

Was erkennen wir hier?

- Die transversale Ästhetik braucht ein erweitertes Konzept von Künstler-Sein.
- Die transversale Ästhetik benötigt zusätzlich zu den Klassikern "Fantasie und Kreativität" einige neue und ergänzende Fähigkeiten. Die wichtigsten zentrieren sich auf

All-Liebe / Potenzialität	Mystik-Rituale
Leiblichkeit / absolutes Jetzt	Leib-Rituale

- Die schöpferische Potenz, die ein Künstler braucht, um mit der schöpferischen Zeit zu kooperieren, wird derzeit an den Kunst-Hochschulen nicht gelehrt. Die Nachwuchs-Künstler laufen somit in eine Richtung, die eigentlich nicht mehr in dem evolutiven Stream präsent ist.

Aus dieser Sicht ist vielleicht erklärbar, warum sich die Kunst seit längerer Zeit so schwer tut mit allem, was man unter dem Etikett einer

Techno-Kunst / Electronic Art

entwickelt und präsentiert. Der Einsatz von Painting-Robots, Computern und sich-selbst-generierenden ästhetischen Algorithmen ist spannend. Aber es entsteht keine Wirkungs-Kunst. Lediglich eine Kunst, die mehr Digitalität und Electronic-Styling in sich versammelt als je zuvor auf der Erde. Also echte Innovation. Aber diese Kunst ist, wenn man sie aus der Perspektive der Evokation betrachtet, steril ... wesentlich steriler als z.B. "hand painted art".

Warum ist das so? Zuerst einmal ist und bleibt es Abbild-Kunst. Und somit klassische Ästhetik. Beides ist weit entfernt von wirksamer Mystik. Des Weiteren scheint es das Wesen der digitalen Technologien zu sein, dass sie

Leblosigkeit herstellen
und A-Personalität zelebrieren.

Wenn Kunst im Kopf (Gehirn) der Menschen wirksam werden soll, sollte sie wenigstens einen Hauch von Mystik im Bewusstsein aufscheinen lassen. Und ich glaube, dass es das ist, was die Menschen weltweit und millionenfach dazu animiert, in die Museen zu gehen. Aber was ist das, was sie suchen? Ich glaube, es ist Mystik. Wie Alois M. Haas ("Mystik als Aussage", Frankfurt 1997) schreibt, lockt sie der "Geheimnis-Charakter" des Mystischen, und den beschreibt er wie folgt als Paradox:

- Das Heilige oder das Erhabene findet man solange nicht, wie man sie noch sucht.
- Erst wenn man sie erlebt hat, erkennt man das Heilige und das Erhabene.

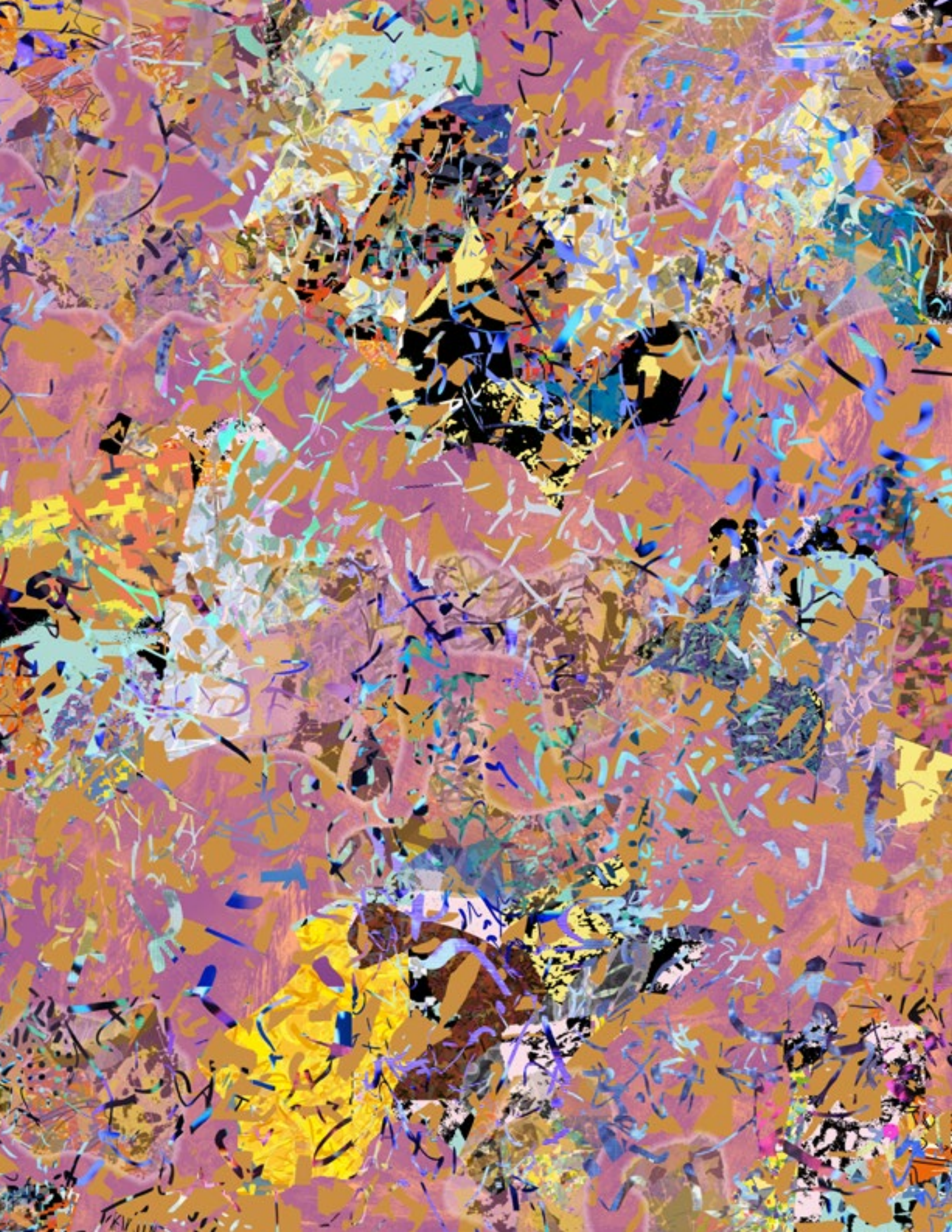
Somit suchen die Menschen das direkte Erleben des Mystischen. Und da sie ahnen, dass es nicht unmittelbar "über sie kommt" (z.B. als erleuchtende Gnade einer Offenbarung), versuchen sie, es unmittelbar zu bekommen. Und irgendwie vermuten sie zu Recht, dass Kunst ein brauchbares Ritual sein könne, um sich dem Mystischen so weit anzunähern, dass es zu zarten Resonanzen kommen kann. Haas beschreibt das mystische Erleben als

"Erfahrung in Nicht-Erfahrung".

Das hat sicher viel mit dem Überbewusstsein und dem stillen Wissen zu tun. Und diese beiden Faktoren haben wiederum viel mit All-Liebe und Jetzigkeit zu tun. Meiner Meinung nach "sterben" diese Dimensionen, wenn die digital-elektronischen Potenzen zu stark den Inhalt des Kunstwerks betonen. Als Analogie: Der Pinsel, den ein Maler benutzt, sollte nicht im Bild zum Thema werden. Das bedeutet:

Wenn sich die Realität des Digital-Elektronischen
vom Mittel zum Inhalt formt,
eliminiert sich die Liebe des Künstlers
und verflüchtigt sich das Plötzliche der Zeit
aus dem Kunstwerk.

Dadurch wird das Mystische geopfert … man opfert das Mystische einer Ding-Welt. Man opfert das Nagual dem Tonalen, denn Computer sind natürlich nur Ding-Welt … raffiniertes Tonal ohne Seele, ohne Liebe und … besonders wichtig … ohne einen lebendigen Zeitpfeil.



Also kann man die enorm anwachsende Fitness der digital-elektronischen Systeme lediglich wie einen Pinsel einsetzen, einen Pinsel, dessen Qualität immer besser wird. Das ist ein Riesen-Fortschritt auf der Ebene der Hilfsmittel. Aber auch nicht mehr.

Aus dieser Sicht glaube ich nicht, dass die electronic art in unserer Kultur diejenige hilfreiche Rolle spielen wird (oder kann), die Peter Weibel ("Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst", Linz 1984) vermutet hatte. Weibel sah in der digitalen Kunst die große Chance, "Irrealität mit Hilfe des Computers realistisch zu machen". Die digitalen Bilder, so Weibel, seien in der Lage, die plumpen Abbild-Bilder zu verwandeln und zu transformieren (ja, das können sie / siehe Photoshop etc.), und zwar zugunsten von "Bildern einer neuen Realität". (Das haben die Surrealisten aber auch schon gemacht.)

Partiell gelingt das der electronic art. Aber es gibt diese Kunst-Richtung nun seit ca. 1980. Und bis heute hat sich nicht viel getan. Technisch ja. Aber die künstlerische Erschaffung von wichtigen oder die Kultur prägenden Neu-Bildern hat nicht stattgefunden:

Die seltsame Aura der Virtualität verhindert
die strukturelle Kopplung der digitalen Kunst
an den kollektiven Geist der Kultur.

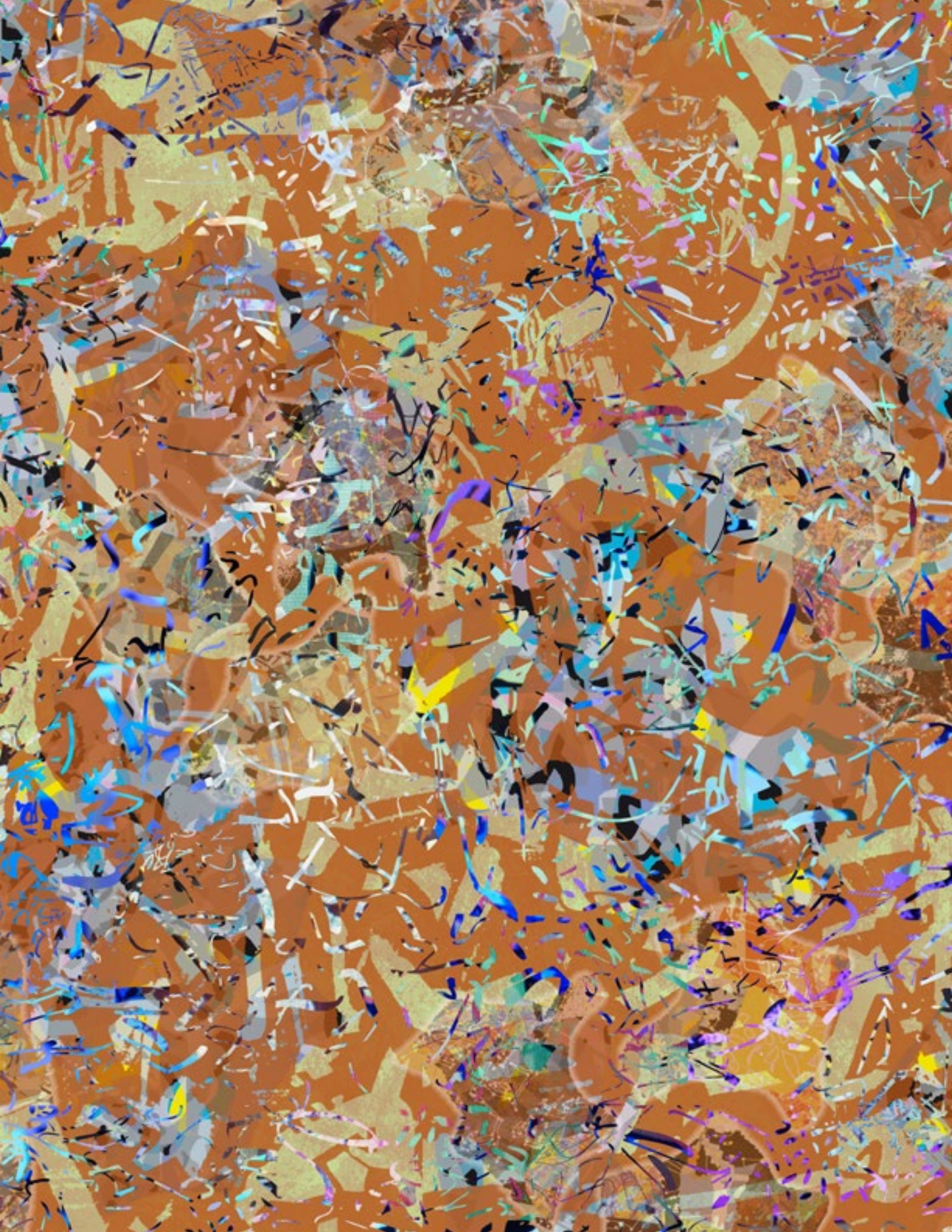
Versuchen wir eine kurze Zwischen-Bilanz:

- Wenn die Kunst zu sehr weltlich wird (z.B. als politische Kunst), verliert sie ihre Würde. Sie entwertet sich dadurch als ideatives System der Hoffnung.

- Wenn die Kunst zu sehr digital-technisch wird (z.B. als electronic art), verliert sie ihre Seele. Sie bleibt ein virtueller Fremdkörper im menschlichen Geist.

Kunst braucht Menschen als Macher. Und möglichst Macher ohne Wut … dafür aber mit viel Liebe und Fürsorge. Das klingt kitschig und wohl auch etwas romantisch-idealistisch. Aber es könnte gleichwohl richtig sein.

Der Verlust von Würde entsteht innerhalb der Kunst aber nicht nur durch eine zu avancierte oder wütende Ausrichtung auf die "schlechte Welt" oder die "schlechte Politik". Sie entsteht auch durch einige der künstlerischen Strategien der Künstler. Oft wird in diesem Kontext ungewollt auch die Selbst-Abschaffung der Kunst forciert.



Damien Hirst z.B. agiert – weltweit beachtet – als einer der Totengräber der Kunst. Man wirft ihm "Raubtier-Kapitalismus" vor. Er würde lediglich Status-Symbole mit eingebauter Wertschöpfung produzieren, so argumentiert z.B. der britische "Guardian". Hirst selbst liebt es, sein Marketing-Spiel ("Making Money is Art") relativ augenzwinkernd und pseudokritisch (gegen sich selbst und den Kunstmarkt) öffentlich vorzuführen. Eines seiner Serien-Fließband-Bilder ... ein kindlich-buntes Schleuderbild (1966) ... betitelt er deshalb fröhlich wie folgt: "schön, kindisch, ... geschmacklos, sensationell, … (für über das Sofa)".

Immer wieder begeistert sich das elitäre Kunst-Publikum für die artifiziellen Akte der Selbst-Erniedrigung der Kunst (manchmal auch ihrer Künstler). Dann ist es nicht die Wut (die ja sehr aufrichtig sein kann), sondern die Lust an der Provokation. Prototypisch dafür war z.B. eine reichlich banale Installation des Künstler-Duos Sue Webster und Tim Noble (Titel: Turning the Seventh Corner). Die Arbeit wurde anlässlich des Gallery Weekends 2011 in Berlin ausgestellt. Eine Art Geisterbahn in Raum-Format. Aber immerhin, die Werke dieses Duos sind, wie berichtet wird, "in wichtigen internationalen Sammlungen vertreten". Die Haltung, die dahinter steht, artikuliert einer der Künstler, Tim Noble, wie folgt: "Alles, was ein bisschen wie eine Rakete im Hintern ist, was gegen die Routine aufmuckt, ist eine gute Sache."

Es ist eine oft problematische Komplizenschaft, die zwischen Provokation einerseits und dem Bösen andererseits stattfindet. Peter-André Alt hat diesen Aspekt in seinem (vorrangig auf Literatur fokussierten) Buch "Ästhetik des Bösen" (München 2010) umfassend analysiert.

Alt geht davon aus, dass es die Kunst um 1800 endgültig geschafft habe, sich unabhängig zu machen von "religiösen, sittlichen und juristischen Regeln; basierend u.a. auf Kants "Kritik der Urteilskraft" und der frühromantischen Poetik von Friedrich Schlegel. Von da an, so Alt, sei es "zwangsläufig zu einer Abkehr von der moralischen Selbstbindung künstlerischer Praxis" gekommen.

Alt hält diese Freiheit der Kunst (Entbindung vom jeweils herrschenden Moralismus der Gesellschaft) aber letztlich für eine Illusion. Warum? Die Lust an der Tabu-Verletzung, aus der sich bei der Kunst die Ästhetik des Bösen ableitet, bleibt immerzu gebunden an demjenigen Wert, der verletzt wird. "Die Programmatik der Grenz-Verletzung wird durch die Grenze bestimmt, die sie einreißt; das ist

der paradoxe Zirkel."

Das, was provoziert, setzt das "Anständige" voraus. Die Schändung des Heiligen gelingt nur durch die Bestätigung des Heiligen. Eine Grenz-Überschreitung im Sinne einer echten Veränderung findet nicht statt. Es ist eher die Lust an der Show. Es ist, wie Rolf Spinnler schreibt, "ein Spiel ohne Grenzen" ... allerdings wohl eher eine inszenierte Unterhaltung als eine reale kulturelle Transformation. Relativer Leerlauf.

Etwas anders gelagert ist der Aspekt der Unterhaltung bei einem der bekanntesten deutschen Künstler, nämlich Anselm Kiefer. In einem Interview-Gespräch (Spiegel 44/2011) zwischen Kiefer und Mathias Döpfner (Springer-Verlag) kommt die Frage: Was verbindet eigentlich Kunst und Gesellschaft? Kiefer antwortet: "Unterhaltung, das ist es, was die Gesellschaft mit der Kunst verbindet."

Das ist reichlich wenig, zumal die vielen TV-Kanäle sicherlich mehr und oft auch sehr viel bessere Unterhaltung bieten. Man muss als Künstler schon ziemlich resigniert sein, wenn man so etwas ernsthaft glaubt.

Weiter sagt Kiefer dann: "Kunst darf aber nicht Unterhaltung sein. Kunst braucht Zynismus, weil unsere Welt so konstruiert ist, dass man nur zynisch sein kann." Das ist eine seltsam irrationale Denk-Schablone, die bei sehr vielen Künstlern anzutreffen ist. Sie können die Welt nicht lieben, weil sie so deutlich hinschauen. Diese Deutlichkeit ist sicher gut. Aber würden sie tiefer schauen, würden sie in der zugegebenen irrwitzigen und oft bösen Welt (Tonal) das Wunder des Lebens erkennen und ... falls sie noch tiefer und deutlicher schauen könnten ... sie würden auch die Schöpfung im Jetzt sehen können (Nagual).

Ihnen fehlt die Mystik. Hätten sie das mystische Erleben, könnten sie alles das sehen, was im Bösen als das Heilige lebt. Sie könnten dadurch das Nagual im Tonal erleben und genießen. Und dann funktioniert Zynismus überhaupt nicht. Dann blüht All-Liebe auf. Und das wäre dann wohl die bessere Disposition für einen Künstler … besonders dann, wenn er ambitioniert der Kultur, der Gesellschaft oder der Menschheit helfen will, indem er Wege aufzeigt.

Ein Ersatz von Mystik ist das, was die Kunstzeitschrift ART als

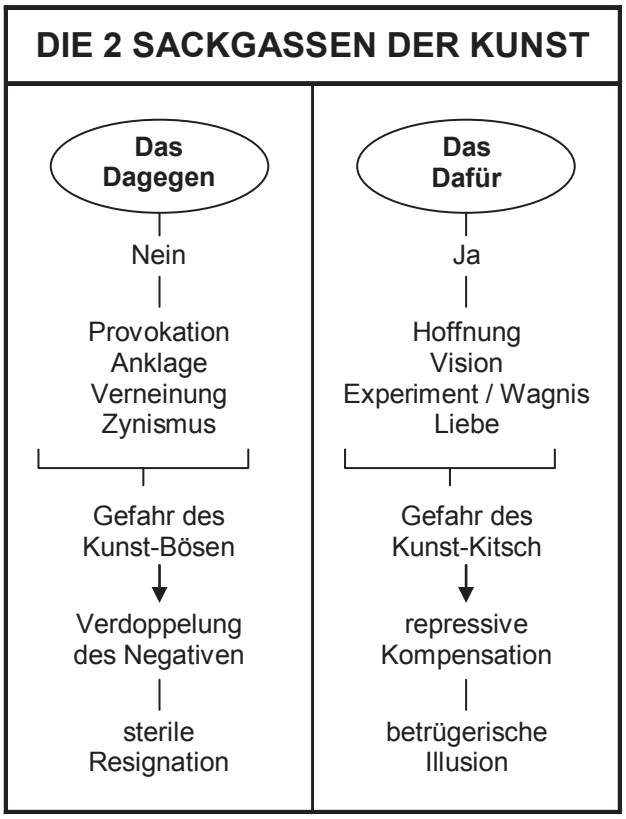
"Kitsch in der Gegenwartskunst"

beschrieben hat. Und da rangiert Anselm Kiefer offiziell in der Rubrik "Betroffenheits-Kitsch". In der Zeitschrift schreibt Till Briegleb: Das ist eine sehr heikle Kategorie. Diese Art von Kitsch entsteht fast zwangsläufig, wenn die Künstler versuchen, die letzten großen

Fragen zu beantworten, also z.B. Tod, Heldentum, Geburt und andere "erhabene klassische Formen der Denkmalskunst". Diese Art von Kitsch entsteht dadurch, dass man die erhabenen Themen auf der Ebene der Abbildung zu gestalten versucht. Das Heilige als Abbild muss zwangsläufig Kitsch werden. Das Heilige als ein sich selbst erzeugender und singulärer Prozess im Bewusstsein einer Person bleibt diskret und kann gerade deshalb "erhebend" sein.

Übrigens, die anderen Formen von Kunst-Kitsch sind auch ganz interessant. Da gibt es den Selbst-Kitsch: der Künstler als Markenzeichen. Dann gibt es den Lust-Kitsch: Der Künstler ironisiert den Kitsch, um ihn als Kunst verkaufen zu können. Dann der Porno-Kitsch. Der Deko-Kitsch. Der Eso-Kitsch. Der Kunst-Kitsch (hier werden exemplarisch Jeff Koons und Damien Hirst aufgeführt). Der Kommerz-Kitsch ("Je teurer, desto Kunst"). Der Öko-Kitsch. Und last, but not least der Polit-Kitsch. Briegleb schreibt dazu, dass sich der Künstler dieser Kategorie die Arbeit zu einfach macht: "Er bildet einfach das Chaos ab, das ihn selber quält. Dem Betrachter ist selten geholfen, wohl aber dem Kurator, weil er Polit-Kitsch-Werke gern nutzt, um seinen Projekten den Anstrich gesellschaftlicher Relevanz zu verleihen."

Kunst-Kitsch grassiert besonders da, wo man mit den Mitteln der klassischen Ästhetik arbeitet. Bis auf wenige Ausnahmen aus dem Bereich des Abstrakten (z.B. Mark Rothko), ist Kitsch-Kunst darstellende Abbild-Kunst.



An dieser Stelle erkennen wir, dass es zwei Sackgassen für die Kunst geben könnte: das Dagegen und das Dafür. Das Nein und das Ja. Die nebenstehende Übersicht konkretisiert das.

Es gibt das Kunst-Böse ebenso wie den Kunst-Kitsch. Das Kunst-Böse tendiert zu einer sterilen Resignation. Es wird Wut zelebriert, aber es entsteht dadurch keine Wahrscheinlichkeit für ein echtes Besser-Werden.

Der Kunst-Kitsch tendiert zu einer betrügerischen Form von Illusion: Es wird eine quasi-spirituelle Bedeutsamkeit (oder

eine quasi-intellektuelle Form der emanzipierten Selbst-Karrikatur) präsentiert, aber es ist lediglich nur das Lapidare.

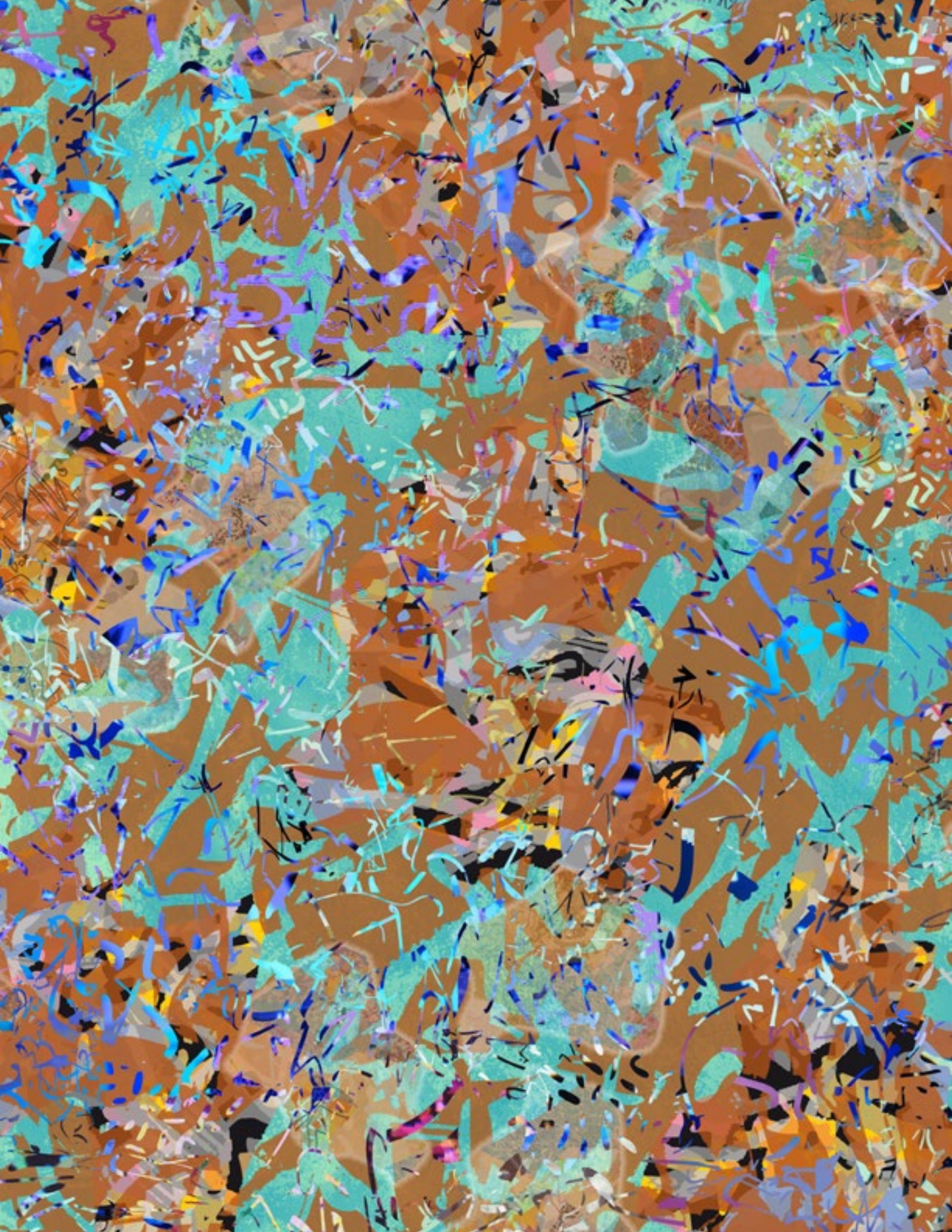
Nach Dietmar Kamper "ist das Lapidare immer ein Effekt des Schreckens". Kitsch-Kunst ist somit negativ verarbeitete Angst vor dem Unbekannten, während das Kunst-Böse der Versuch ist, seine eigene Feigheit so geschickt wie möglich zu verstecken und zu tarnen.

Das Gute an der Überdehnung der Kunst ist die Tatsache, dass heute alles Kunst sein kann: vom Pissoir (Readymades) bis zum puren Konzept ohne Werk. Aber natürlich auch von der dumpfen Wut bis zum koketten Kitsch. (Anmerkung: Mir persönlich ist eine aufrichtige Wut lieber als ein verlogener Kitsch.) Das gibt der Kunst eine enorme Freiheit. Der Sinn dieser Freiheit könnte … gekoppelt an die Auflösung "der moralischen Selbstbindung künstlerischer Praxis" (Alt) … darin bestehen, dass die heutige Kunst natürlich auch andere Formen der Ästhetik erschaffen kann wie auch neuartige Terrains, z.B. als neuronale Wirkungs-Kunst, als Enhancement und als Wirklichkeits-Generator.

Die große Utopie der Avantgarde zu Beginn des letzten Jahrhunderts bestand darin, dass man vorgab, die gemalten und ausgestellten Bilder seien nur Modelle im Sinne von geistigen Wegleitungen zum besseren Leben. Man glaubte zutiefst, dass die Bilder nur als vorübergehender Notbehelf fungieren würden, und dass sie überflüssig werden würden, sobald die reale Lebens-Praxis sich nach den ästhetischen Prinzipien ... also nach dem Angebot der Künstler ... positiv verwandeln würde. Somit war die damalige Avantgarde utopisch und einer Idee verpflichtet, die Kunst als allgemeingültiges Lebens-Modell auffasste.

Diese Utopie ist tot. Das Leben hat die geistig-ästhetischen Wegleitungen der Avantgarde nicht akzeptiert. Man hat sie weitestgehend negiert. Die Gesellschaft wollte Kunst. Ja, aber nicht als ästhetische Erziehungs-Anstalt und auch nicht als Guru des richtigen Geistes. Deshalb hat Baudrillard geschrieben, dass es der Kunst nicht gelungen sei, sich als Wert-Gestalter durchzusetzen. Aber wenn das gelungen wäre, so argumentiert Baudrillard, hätte die Kunst sterben müssen: Welt-Ästhetik und Kunst-Prinzipien wären dann eine untrennbare Einheit geworden (für mich eine grausam-absolutistische Vorstellung).

Aber die Kunst ist nicht gestorben. Sie ist, wie Anselm Kiefer meint, degeneriert zu einem Unterhaltungs-Programm. Wie Peter Bürger analysiert hat, bleibt der Kunst nichts als weiterzuleben, und zwar im Sinne "eines Überlebens in der Ästhetisierung" (wobei allerdings das Design heute eine vielleicht viel einflussreichere Funktion hat).



Wie Bürger betont, hat die Kunst seitdem einen Kurs gewählt, der in die Richtung des

Spektakulums

geht.

Design gestaltet den Gebrauchs-Wert von Dingen. Design ästhetisiert innerhalb einer Funktion. Das engt ein. Kunst konnte in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts beginnen, "für die Show" zu ästhetisieren (siehe z.B. Pop Art).

Somit könnte man sagen, dass Kunst die enorme Freiheit, die sie besitzt, sozusagen "als Kleingeld verpulvert". Sie macht nichts Großes aus dieser Freiheit, die ja auch eine Freiheit "für etwas" ist, fast im Sinne einer Verpflichtung.

Die Verbindung von Spektakulum und Ästhetik erzeugt seit einigen Jahrzehnten einen heftigen Druck in Richtung "mehr Innovation", was wiederum den Show-Charakter und die Unterhaltungs-Funktion verstärkt. Wie Tim Sommer in der Zeitschrift ART schreibt, wird dadurch

Aktualität

zu einem problematischen Ziel der Kunst. Der Kunstmarkt hat sich zu einem Wettbewerbs-Markt der frischen Ideen verwandelt, was wiederum, so schreibt Sommer, dafür sorgt, dass bei den Künstlern "die Angst vor der eigenen Vergänglichkeit immer größer wird".

Auch die Kuratoren unterliegen diesem Druck. Wie Julian Heynen schreibt, ist der Zwang zur "Novität als Kunden-Erwartung" so groß, dass Kuratoren "häufig unter Verdacht gerieten, thesen-, stimmungs- oder auch nur kommerziell-getriebene Manipulatoren zu sein" (Heynen).

Bei vielen ernsthaft arbeitenden Künstlern führt diese Entwicklung zu einer paradoxen Praxis. Sie bleiben bei ihrem reflektiven Gestus und ihrer methodischen Rigorosität (wie z.B. Sol LeWitt oder Gerhard Richter), sind aber keine Gläubigen der alten Lebens-Utopie mehr, weshalb ihre Werke oft "dieses Glitzern, dieses geradezu billig Aussehende, extrem Effektvolle oder Spektakuläre aufweisen" (Bürger). Hier liegt sicher eine der Ursachen für die

Vermehrung von Kunst-Kitsch

in unserer Zeit.

Der Zwiespalt lautet: Meine Kunst darf kein Modell für die bessere Welt mehr sein. Utopie ist verboten. Aber meine Kunst soll dennoch spektakulär sein. Aber reine Ästhetik eignet sich nicht für das große Spektakulum. Wie Bürger betont, werden "speziell amerikanische Künstler" häufig mit diesem Konflikt nicht fertig.

Viele amerikanische und z.T. auch asiatische und europäische Künstler-Stars (z.B. Jeff Koons, Damien Hirst, Takashi Murakami) versuchen, diesem Konflikt dadurch zu entkommen, dass sie bewusst einen

kommerziellen Zynismus

betreiben. Sie halten, wie Bürger schreibt, das Paradoxon ihrer künstlerischen Situation nicht aus. Sie knicken ein und arrangieren sich resignativ mit der Haltung des Zynismus. Sie haben nicht die Kraft oder den Willen, "in dieser strukturellen Zwiespältigkeit zu verharren" (Bürger) … und weiterzuarbeiten.

Der Konflikt ist sicher da. Welt-Verbesserung durch Kunst geht nicht mehr. Spektakuläre Nur-Ästhetisierung bringt nichts mehr. Die ernsthafte Verbesserung darf nicht sein. Die visuelle Show läuft ins Leere. Was tun?

Wenn man als Künstler diesen Konflikt aushält und in sich austrägt, kann das zugrunde liegende Paradoxon zum Keim einer neuen, anderen Vision werden. Das Aushalten von Konflikten, Spannungen und die Akzeptanz von Paradoxa und Double Binds ist eine Art "höhere Kunst". Es ist das geistige Erschaffen eines Auswegs … das Suchen einer brauchbaren und kreativen neuen Vision. Also ist Scheitern ein Kern-Aspekt des Künstlertums. Lassen Sie uns aus dieser Sicht skizzieren, was denkbar sein könnte (siehe das nebenstehende Schaubild).

AUF DEM WEG ZU EINER NEUEN UTOPIE

- Die Freiheit der Kunst ist da.
- Die paradoxe Situation (Konflikt) verlangt nach einer neuen Utopie:

alte Utopie / = Dogmatismus
– nicht Ästhetik als Vorschrift des Besseren oder als Vernunft des Richtigen,

neue Utopie / = Helfen
– sondern Entwicklung einer Kunst, die in der Lage ist, als Wirklichkeits-Generator zu funktionieren.

Die Suche danach ist die Seele der modernen Kunst.

Nur die Kunst kann in der heutigen Zeit noch mit dem

Instrument der Utopie arbeiten. Jede Utopie ist zum Scheitern verurteilt. Kunst hat diese Freiheit zum Scheitern. Vielleicht ist es sogar im Sinne der Kunst, durch die Kette des Scheiterns diejenigen Evolutionen zu veranlassen, die im üblichen Rahmen von Konsens (Diskurs) und Rationalität nicht erzielbar gewesen wären. Somit wäre der Vollzug des Scheiterns das Geschenk der Kunst an die Kultur.

Derzeit sieht es so aus, als kämen neue Versuche zur Utopie-Findung weniger von den Künstlern als vielmehr von Soziologien und Philosophen. Typisch dafür sind z.B. die umfangreichen Impulse von Richard Shusterman. Sein Buch "Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus" (Frankfurt 1994) hat die ersten Grundlagen für eine eventuelle Neu-Ausrichtung vorgestellt. Worum geht es?

Zuerst einmal stellt Shusterman fest, dass "die bildende Kunst in den letzten Jahrzehnten nicht sehr viel getan hat", um den Menschen das zu vermitteln, was "offenbar ein vitales Bedürfnis ist … nämlich "ästhetische Erfahrungen" zu machen und sie zu genießen.

Das ist interessant. Auf der einen Seite hat sich die Kunst im großen Stil ganz auf die Ästhetik "geschmissen" (weil die alte Utopie tot ist), auf der anderen Seite ist unübersehbar, dass immer mehr Menschen ihre ästhetischen Erlebnisse woanders suchen: nicht in der hohen, bildenden Kunst, sondern in der "Populär-Kultur".

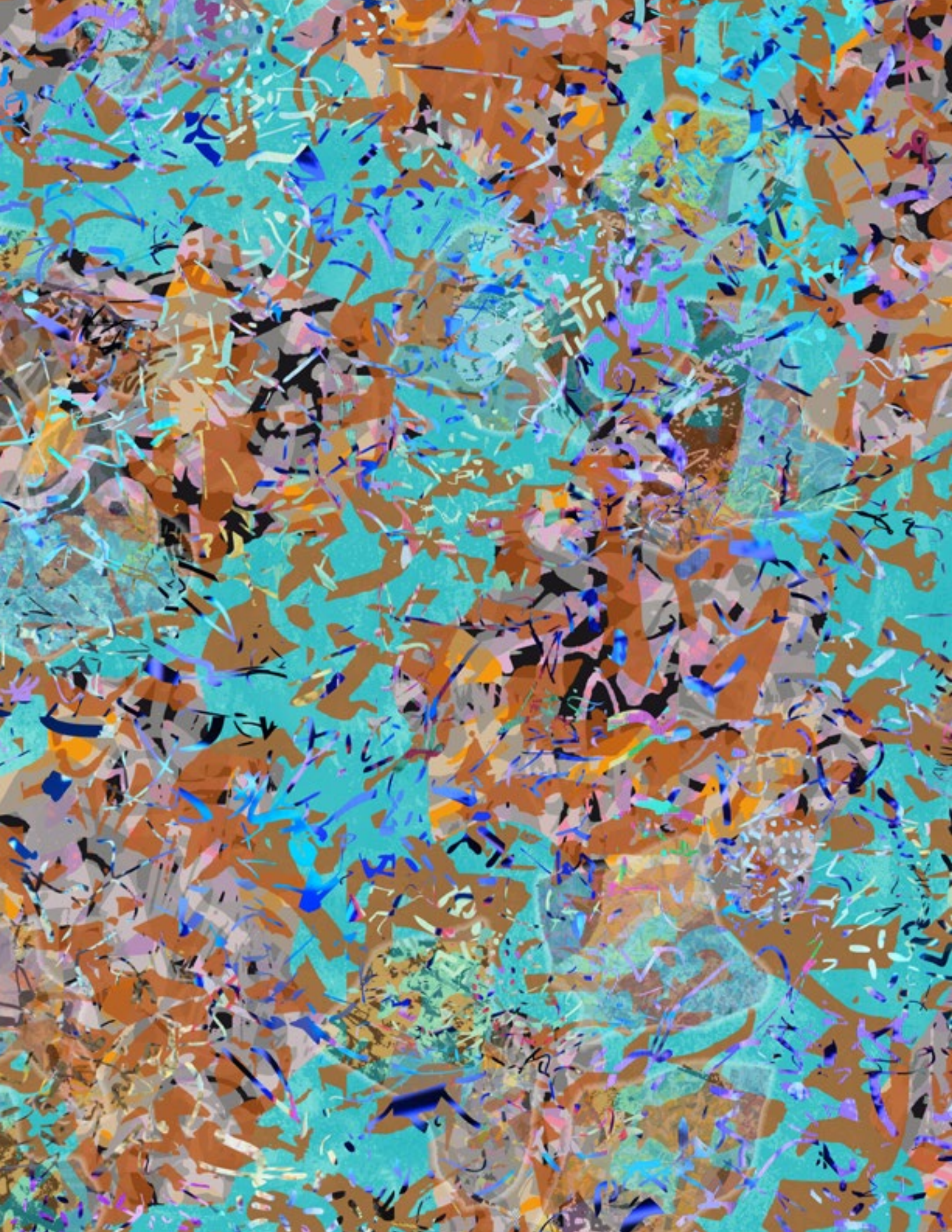
Shusterman bestätigt in seinen Interviews, dass die bildende Kunst den Anschluss an die kollektiven ästhetischen Bedürfnisse verloren habe (das deckt sich mit der These von Eric Hobsbawm im Bezug auf den "Weg in die Wüste").

Warum fällt Kunst runter und warum werden die ästhetischen Angebote der Populär-Kunst (von Rap bis zu den Computer-Spielen) immer beliebter? Shusterman sagt, dass die Menschen eine wachsende Sehnsucht nach der

Wiedervereinigung von Kunst und Leben

haben. Und diese Sehnsucht wird von den ästhetischen Finessen der bildenden Kunst kaum noch befriedigt. Die Leute wollen keine isolierte Ästhetik. Sie wollen eine Ästhetik, die im konkreten Leben hilfreich ist. Sie wollen, dass die Ästhetik dem Leben dient.

Die Philosophie des amerikanischen Pragmatismus (z.B. John Dewey) habe "die Trennwand zwischen Kunst und Leben eingerissen". Shusterman argumentiert, dass "die philosophische



Ästhetik diese künstliche Trennung aufgebaut habe". Die Sicht des Pragmatismus will keine abgehobene Meta-Theorie des Schönen, sondern eine

direkte Einwirkung des Schönen
auf den Augenblick.

Eine derartige Ästhetik soll mithelfen, "eine Wirklichkeit-von-Tag-zu-Tag aufzubauen. Dadurch rückt u.a. auch das Phänomen der "realen Zeit" (= Jetzt) in das Blickfeld der Ästhetik.

Bisher hat nur die Literatur und ein Teil der Pop-Musik dieses konkrete Bedürfnis erkannt … eine Ästhetik, die dem Menschen hilft, sich besser mit dem Leben und dem Alltag zu arrangieren:

Also keine Ästhetisierung der Welt,
wie es der Inhalt der großen Utopie
im letzten Jahrhundert war,
sondern eine Ästhetik der Brüche und Übergänge
… eine Erlebnis-Ästhetik für das Jetzt im Leben.

Shusterman betont in seinem Buch, dass das, was die Leute als ästhetisches Erlebnis wollen,

"ein intrinsisches Ziel"

sei. Er betont ausdrücklich, dass es wertvoll sei, diesen Fokus, der nach innen weist (Innen-Leben) zu pflegen und zu verstärken. Dieser Fokus ist richtig und wertvoll, so Shusterman, "auch wenn es vielen Kunstwerken nicht gelingt, diesen Wert zu erzielen".

Shusterman argumentiert gegen die Verherrlichung der so genannten Hochkultur und der Missachtung der so genannten Populär-Kultur (low culture). Seiner Meinung nach existieren lediglich zwei unterschiedliche <u>ästhetische Ideale</u>:

Das klassische Ideal	Das Statuieren des Höchsten ↓ Die Fixierung auf Ewigkeit
Das pragmatische Ideal	Die Einheit von Aktion und Reaktion ↓ Der Flow der Brüche

Die Impulse von Shusterman's pragmatischer Ästhetik haben in der internationalen Kunst-Szene kaum ein Echo gefunden (parallel dazu hat sich aber die Bedeutsamkeit der Populär-Kunst weltweit weiter gesteigert). Vielleicht liegt das daran, dass die Ästhetik von Shusterman nicht genug Substanz hat für die Ausbildung einer neuen Utopie für die Kunst. Was der pragmatische Ansatz der Ästhetik ganz ohne Zweifel initiieren konnte, war das Aufkommen einer vorsichtigen Akzeptanz für eine Ästhetisierung des Alltags, die sich nicht auf die visuell-dekorativen Aspekte der bildenden Kunst bezieht, also eine Ausweitung der Kunst ... hin zur real gelebten Lebens-Form. (Anmerkung: Ein Teil der Rituale, die auf der Documenta 13 vorgeführt werden, versucht dieser neuen Dimension gerecht zu werden.)

Aber reicht das für eine neue Utopie? Sicher noch nicht. Es fehlen z.B. diejenigen Aspekte, die Shusterman in Anlehnung an Richard Rorty diskutiert. Für Rorty gibt es "ein ästhetisches Leben". Dieses besteht aus der "privaten Vervollkommnung" und "Selbst-Erschaffung" ... ein Leben, das die ästhetischen Angebote ganz konkret benutzt (z.B. als Wirkungs-Kunst), "um den Wunsch, sich selbst zu erweitern" erfüllen zu können ... den Wunsch, "mehr und mehr Möglichkeiten umfassen zu können" (Rorty).

Es ist die Suche nach neuen und besseren Facetten des Ichs, basierend auf "tatsächlichen Experimenten", die ... weil sie sich als Kunst anbieten ... weniger risikoreich sind als Brüche in anderen Zonen (z.B. Beruf):

Die Kunst als Coach.

Das deckt sich augenfällig mit dem, was ich bereits geschrieben habe. Kunst als Wirklichkeits-Generator. Ausgestattet mit 2 Foki: dem Fokus der Zukünfte (geistiges Labor) und dem Fokus der Mystik (Evokation des stillen Wissens).

Für Shusterman ist es unumgänglich, dass sich eine "postmoderne Ethik" herausformen wird, deren Schwerpunkt auf

Lebens-Kunst

ausgerichtet ist. Das wäre der Übergang von der pragmatischen Ästhetik zur transversalen Ästhetik. Konkret würde das bedeuten, dass nicht nur das experimentelle Durchspielen von kreativen Lebens-Formen (geistiges Labor) wichtig wird, sondern auch die Mystik, also das methodische Zusammenspiel von Mind und schöpferischer Zeit.

Basierend auf Ludwig Wittgensteins Diktum

"Ethik und Ästhetik sind Eins"

argumentiert Shusterman dahingehend, dass Ethik und Ästhetik transzendental sind, und zwar so, "dass sie die ganze Welt als Hintergrund haben". Weiterhin gehören Ethik und Ästhetik zum Mystischen, weil ihre Aussagen und Axiome weder empirische noch logische Propositionen sind. Und zusätzlich sind beide Aspekte in unserer Kultur als "absolute Werte" verankert, flankiert von der gemeinsamen Funktion, "das Glück" zu gestalten.

Nach Wittgenstein hat die Kunst die Aufgabe, "die Welt mit glücklichem Auge zu betrachten". Insofern ist eine glücks-schaffende Kunst eine heitere Kunst. Kunst, so Wittgenstein, würde die Frage stellen: "glücklich oder unglücklich sein". Und Ethik würde die Frage nach dem Gut-Sein stellen. Wittgenstein dazu:

"Man kann sagen:
gut oder böse gibt es nicht."

Shusterman deutet die Aussagen von Wittgenstein so, dass eine Ästhetisierung des Ethischen möglich und wichtig sei. Er betont, dass man das Ästhetische "als das eigentliche ethische Ideal" aufstellen könne, sozusagen als

"das Kriterium für das Erreichen
eines guten Lebens".

Wenn es die Ästhetik schafft (z.B. als Wirklichkeits-Generator), einen Menschen zum guten und gelingenden Leben zu führen, wird dieser Mensch automatisch und zwangsläufig ethisch handeln ... handeln müssen:

Wer ein geglücktes Leben lebt,
kann nicht nicht-ethisch handeln.

Man erkennt an dieser Stelle, dass eine zukünftige Utopie einen deutlich anderen Duktus haben würde als die Utopie der Avantgarde zu Beginn des letzten Jahrhunderts. Die alte Utopie wollte die Gesellschaft zur universalen Nutzung des Schönen verpflichten, damit der "reine Geist" (Mondrian) der Kunst das Leben der Menschen bereichern würde. Diese Utopie hat der Kunst viele Durchbrüche beschert und der Gesellschaft einen unzerstörbaren Traum, der sagt:

Eine glücklichere Menschheit
wird in einer Welt leben, die schöner aussieht.

Die neue (noch sehr umrisshafte) Utopie geht einen Schritt weiter. Sie proklamiert, dass es einer Ästhetik oder Kunst gelingen könnte, die Visualität der Kunst zu verlagern … in ihrer Wirkung …, und zwar von der besseren Gestaltung der Welt zur besseren Substanz des Ichs. Das wäre der transversale Ansatz. Es bliebe dann zwar noch eine Ästhetik des Visuellen, aber das Visuelle hätte dann

intrinsische,

neuronale,

singuläre Wirkungen.

Es wäre damit eine Kunst, deren Aufgabe es ist, eine

wirksame Mystik

herzustellen … im Bewusstsein der Person.

Shusterman's pragmatische Ästhetik deckt relativ gut den Faktor 1 eines Wirklichkeits-Generators ab. Er betitelt seinen Ansatz als

"Kunst als Erfahrung".

Dieser Ansatz legt Wert darauf, dass es nicht die Aufgabe der Kunst sein könne, den Kritikern zu gefallen oder den Sammlern, sondern den Menschen ein Angebot zu machen, das diese befähigt,

"das Leben als Kunst zu gestalten".

Also Kunst für Lebens-Kunst. Und ästhetisches Vergnügen für das Einfließen lassen von

Lebens-Erotik

in den Alltag. Shusterman meint, diese Vision, die viel mit dem von mir erwähnten geistigen Labor gemeinsam hat, würde "die Kunst vom beengenden Würgegriff der institutionell abgeschiedenen Praxis der schönen Kunst" befreien. Die Kunst könnte zum Instrument werden … zum

Instrument einer besseren Lebens-Gestaltung.

Natürlich bleibt eine solche Kunst der klassischen Ästhetik verhaftet. Die inszenierten Fantasie-Reisen und ritualisierten Zukunfts-Bahnungen würden abbild-orientiert bleiben. Also wäre der Ansatz von Shusterman noch nicht in der intrinsischen und neuronalen Dimension

THE VOICE OF SECRET 130x200

der Mystik angekommen. Problematisch ist meiner Meinung nach die Empfehlung von Shusterman, die Neben-Ästhetiken von Outsidern und Sub-Gruppen sowie die vielfältigen (zumeist musikalischen) Impulse der Gegen- und Pop-Kultur (von Rock bis Rap) zu integrieren.

Ich glaube, die Tatsache, dass sich jenseits der so genannten Hochkultur viele Arten einer kreativen Alternativ-Kultur erfolgreich entwickelt haben, sagt nicht viel darüber aus, ob die bildende Kunst auf diesen Plateaus aufsockeln sollte. Vermutlich wird die visuelle Kunst ganz eigenständig anfangen müssen, sich selbst mit ihren eigenen Mitteln dahin zu verlagern, wo sie als "soziale und kulturelle Praxis" (Shusterman) ihren Dienst tun kann. Anders gesagt:

Man kann Rap nicht in visuelle Strategien transportieren.

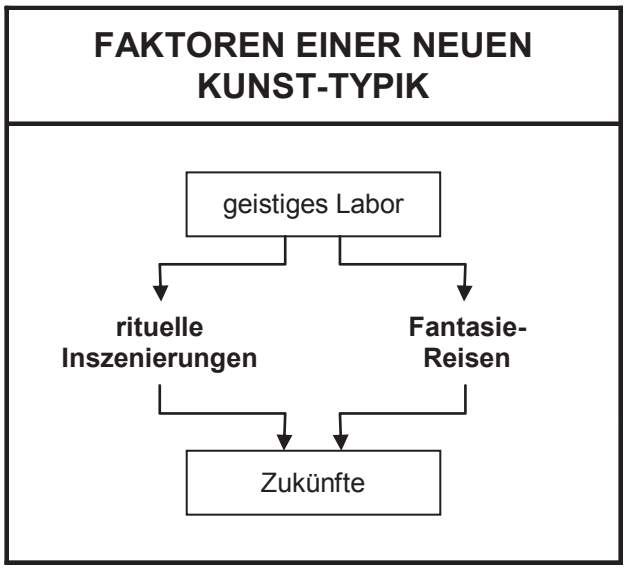
Das ist wohl auch nicht nötig, denn es gibt zaghafte Anzeichen dafür, dass sich im Sektor der bildenden Kunst etwas entwickelt, und zwar eine neue Typik:

eine Kunst, die das Museum hinter sich lässt.

Prototypisch dafür könnte die Documenta 13 sein, die einige wichtige Elemente präsentiert, die in die Richtung einer

kulturellen Praxis

gehen, so wie sie Shusterman skizziert hat. Allerdings stammen die Inhalte fast ausschließlich nicht aus den Themenfeldern der Alternativ-Kulturen, sondern aus einer der wichtigsten Quellen der künstlerischen Ambition, nämlich der Fantasie.



Was man in Ansätzen auf der Documenta 13 sehen kann, ist die Verbindung von Ritual und Fantasie ... von Inszenierung und mentalen Reisen (Trips). Das entspricht dem, was ich bereits unter dem Stichwort "geistiges Labor" skizziert habe. Das nebenstehende Schaubild konkretisiert das.

Natürlich ist nicht alles überzeugend, was auf der Documenta 13 vorgeführt wird. Aber die von der Chef-Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev ausgegebene Vision, dass die Künstler ein Bewusstsein für eine mögliche andere Wahrnehmung von Welt anbieten sollen, wird immerhin in Ansätzen sichtbar. Besonders der Aspekt der rituellen Inszenierung wird sehr häufig präsentiert. Einige Beispiele sind die aparten Objekt-Welten von Thea Djordjadze oder den wirbelnden Form-Tänzen in Trisha Donnellys abstraktem Film oder die kunstvollen Schatten-Spiele von Nalini Malani.

Die Kategorie der Fantasie-Reisen ist noch relativ wenig ausgeformt. Aber typische Impulse in diese Richtung zeigen Tacita Dean mit Kreide-Zeichnungen eines imaginären Hindukusch oder eine leere Landschaft, gemalt von Mohammad Asefi.

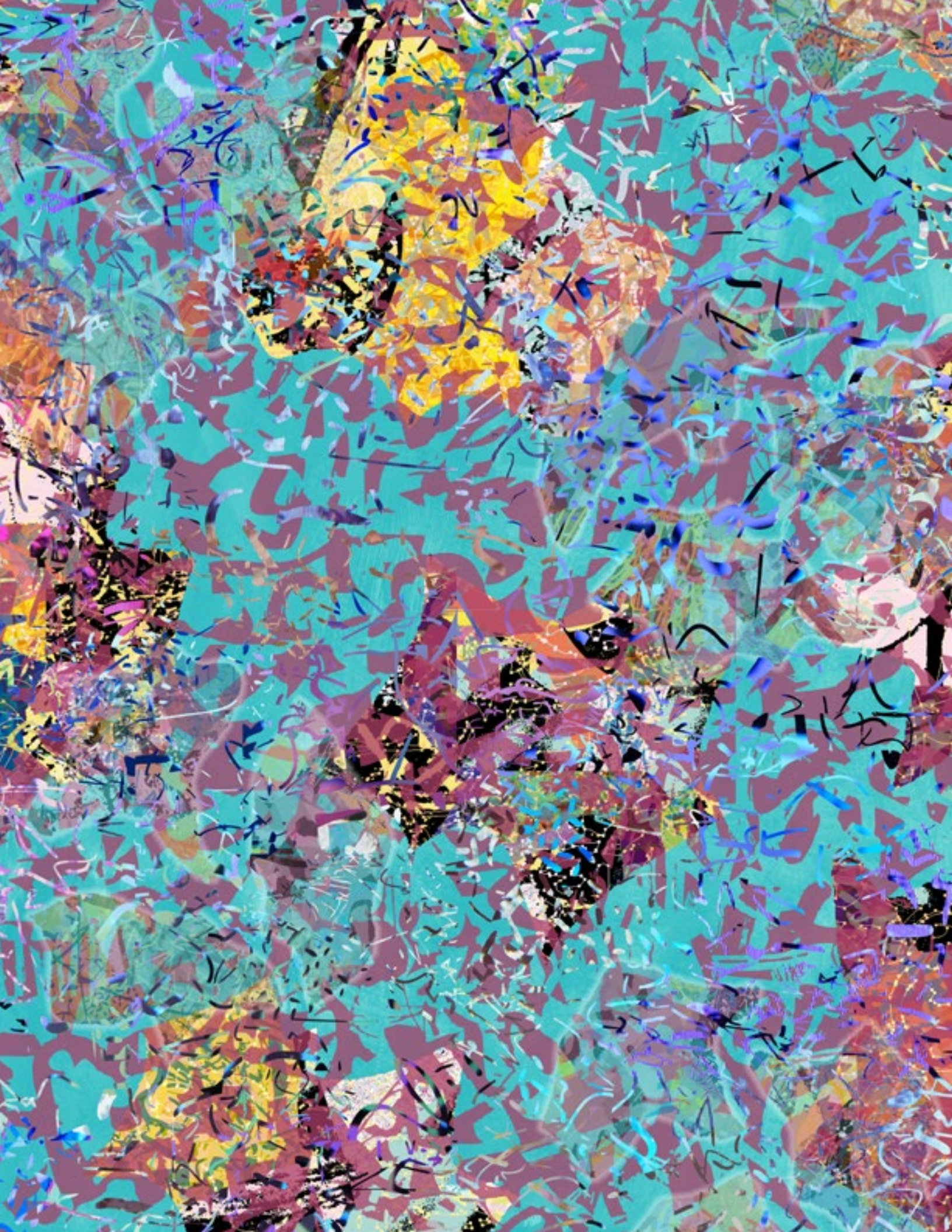
Auch gibt es vielfältige Intentionen, Kunst als einen Akt der Heilung zu inszenieren. Ebenso gibt es auffallend viele "Erkundungen" und analytische "Untersuchungen".

Vieles von den Inszenierungen ist noch nicht überzeugend, weil sie auf das Niveau von Wellness abrutschen, gelegentlich entsteht ein "Psycho-Sensualismus" (Niklas Maak), der sehr naiv ist. Auch erlebt man häufig Formen eines fast peinlichen Betroffenheits-Kitsch. Aber trotzdem: Es gibt Anzeichen dafür, dass die Kunst beginnt, sich als geistiges Labor zu definieren. Und es ist auch unübersehbar, dass die bisher so dominante Mixtur aus Zynismus, Show, Ego-Trip und unverhohlener Geld-Gier auf der Documenta 13 nicht anzutreffen war. Es dominierte die Haltung von Integrität und Authentizität.

Was fehlte? Nun, es fehlte alles das, was ich bereits als den 2. Faktor der Selbst-Übersteigung skizziert habe, nämlich der Aspekt einer wirksamen Mystik, basierend auf dem Erhabenen unter dem Einsatz von Wissenschaft (z.B. Brain Research) und digitalen Technologien.

Aber immerhin: Man könnte sagen, dass die Documenta 13 auch im Sektor von Mystik und Bewusstsein zumindest einige Fenster geöffnet hat. Als Leitlinie dafür hat Christov-Bakargiev folgende Formel präsentiert:

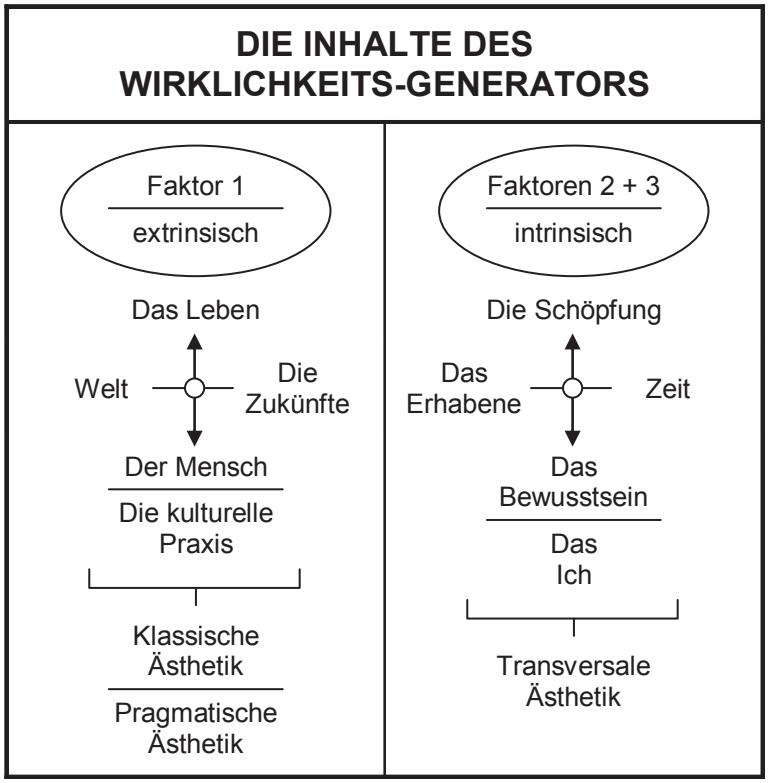
"Kunst ist keine höhere oder geringere Form
der Rationalität,
sondern einfach eine andere."



Diese andere Rationalität wäre meiner Meinung nach eine Mystik, die auf den Schultern von Wissenschaft und Digitalität lebendig und wirksam werden könnte. Das wäre dann die Eroberung von Faktor 2 + 3 … der Durchbruch zu einer Kunst, die sich als

Dienstleister der Co-Evolution

versteht, u.a. basierend auf einer transversalen Ästhetik. Das folgende Schaubild zeigt, aus welchen Komponenten ... aufbauend auf den Faktoren 1, 2, 3 ... sich ein Wirklichkeits-Generator entfalten könnte:



Kunst als Wirklichkeits-Generator. Dafür könnte ein Credo gültig sein, das frei nach einem Motto von Diana Vreeland folgenden Inhalt hat:

"Gebt den Menschen nicht das, was sie wollen, sondern das, wovon sie nicht zu träumen wagen."

Dieses Anbieten von Träumen wird in einigen Essays in Kunst-Zeitschriften bereits als "Neue Romantik" bezeichnet. Romantik? In der deutschen, klassischen Romantik gab es einen Schwerpunkt, den z.B. Friedrich Schiller als "ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" bezeichnet hatte.

Diese moralische Dimension kann aber keine Referenz sein, wenn es darum geht, moderne Kunst so zu gestalten, dass sie als Wirklichkeits-Generator funktioniert, jenseits der affekt-logischen Rationalität, die unseren Alltag in extremer Weise dominiert … vom Aufstehen bis zum Einschlafen.

Die Verbindung von Moral und Ästhetik als Strategie der Erziehung ist kein Konzept, das in der Lage wäre, in dem Bewusstsein von Menschen die wirksame Mystik aufblühen zu lassen. In diesem Kontext sollte man einige wichtige Aspekte berücksichtigen:

- Wenn man den alt-romantischen Aspekt der Erziehung fallen lässt, fehlt das Prägende. Erziehung ist Druck für Veränderung.
- Mystik blüht aber nur dann auf, wenn es keinen sozialen oder mentalen Druck gibt. Mystik braucht die absolute Freiheit des Geistes.
- Auf der anderen Seite kann Mystik aber nur dann "wirksam" werden (im Sinne von prägend), wenn es Veränderung gibt. Also muss eine Veränderung geschehen, die sich selbst, d.h. ohne Druck, aufbaut und gestaltet.
- Die Veränderung, um die es geht, ist die einer Selbst-Übersteigung, d.h. ein Prozess, der sich als Besser-Werden vollzieht.
- Gesucht wird also ein Instrument, das die Potenz hat, eine Mystik zu entfalten, in der die Selbst-Übersteigung als "inneres Programm" enthalten ist.
- Dieses "innere Programm" ist aber nur dann gegeben und aktiv, wenn das Ich der Person involviert wird.
- Es gibt sicher mystische Erlebnisse durch Kunst. Wenn diese Erlebnisse aber nicht im Kern des Ichs stattfinden, bleiben diese mystischen Erlebnisse ohne jeden Präge-Effekt. Sie sind dann nur schön oder erhaben. Aber sie lösen sich in dem Gedächtnis (Erinnerung) auf, d.h. sie verursachen keinen Prozess der Selbst-Übersteigung.
- Also wird eine Kunst zu entwickeln sein, die es schafft, Mystik-Erlebnisse zu generieren, die im Zentrum des Ichs stattfinden.
- Das Zentrum des Ichs wird erreicht durch die Aktivierung des Überbewusstseins. Das Überbewusstsein ist die "Heimat" des heiligen Ichs.
- Somit sollte die zu entwickelnde Kunst vorrangig das Überbewusstsein öffnen können.
- Die Inhalte und Formen, die dieses Öffnen verursachen, stehen linear im Bezug zum Erhabenen. Das, was das Erhabene evozieren kann, ist automatisch auch das, was das Überbewusstsein öffnen kann.
- Alle künstlerischen Konzepte, die das Erhabene lediglich so inszenieren, dass es als Gefühl nacherlebbar wird (Echo-Effekt), versagen hier.
- Die Echo-Gefühle des Erhabenen, z.B. vermittelt durch Oper, Theater, Musik, Film und z.T. auch durch Literatur, sind nicht in der Lage, das Erhabene durch das Überbewusstsein im Ich aufblühen zu lassen. Es sind lediglich starke Gefühle.
- Nötig ist eine Ritualisierung des Sehens, z.B. in Form einer Wahrnehmungs-Trance (Space).
- In diese Wahrnehmungs-Trance sollten sehr gezielt stimulative, visuelle Elemente der Zeit integriert werden (z.B. schnelle Linien / Kalligrafie).

- Wenn es auf dieser Basis gelingt, Mystik-Erlebnisse im Zentrum des Ichs stattfinden zu lassen, geschieht subjektiv, d.h. im beobachtenden Wach-Bewusstsein (Denken), fast gar nichts … auf jeden Fall nicht das, was Menschen erwarten, wenn sie das Erhabene erwarten. Es geschehen auch keine Echo-Gefühle. Lediglich stilles Wissen wird "ausgeschüttet" … und das ist nicht beobachtbar.
- Dieses stille Wissen wird nicht im Gedächtnis gespeichert (so wie z.B. die starken Echo-Gefühle). Es stirbt daher nicht den üblichen Tod aller Erinnerungen. Es bleibt erhalten (lebendig) als Substanz des Überbewusstseins (heiliges Ich).

Das sind die Bedingungen und "Zutaten" für die Herstellung einer wirksamen Mystik. Es ist sichtbar geworden, dass das Auge und das Sehen dabei im Mittelpunkt stehen. Es ist ausgesprochen schwer, durch den Sinnes-Kanal des Hörens (z.B. emotional sehr ergreifende Musik) diese wirksame Mystik herzustellen. Allerdings kann eine entsprechende Musik den Augen-Prozess bzw. das ritualisierte Sehen sehr wirkungsvoll unterstützen und verstärken. Das gleiche gilt für die anderen Sinnes-Kanäle, also Riechen, Fühlen und Schmecken. So kommen wir zu einem seltsamen Ergebnis:

Das Sehen kann das Erhabene
evozieren, obwohl das Auge
das Erhabene nicht sehen kann.

Das gelingt, weil ein richtig stimuliertes und ritualisiertes Sehen diejenigen Gehirn-Bereiche und Hormone aktivieren kann, die für das Erscheinen von Mystik sozusagen zuständig sind (u.a. das Ruhe-Netzwerk, dessen Funktion ich später konkretisieren werde).

In der Philosophie des Idealismus gab es noch keine Differenzierung innerhalb der Kunst entsprechend den Unterschieden bei den Sinnes-Kanälen. Man war der Auffassung, alle Künste hätten die Potenz und die Aufgabe, die "Darstellung des Absoluten" zu vollziehen, und zwar direkt "in der sinnlichen Erscheinung" (Florian Rötzer). Man glaubte also, dass die sinnlichen Impulse der Kunst die Kraft hätten, das Erhabene zu vermitteln ... z.B. über das Sehen oder Hören ... also ein recht lineares Konzept von Evokation. Die Impulse (also z.B. als Gemälde) sollten inhaltlich und formal so gestaltet werden, dass es über das Gesetz der Ähnlichkeit zu der erwünschten Evokation kommt.

Deshalb waren die Inhalte der Bilder so ähnlich wie der erlebte Auslöser des Erhabenen (siehe z.B. Natur / Caspar David Friedrich). Und bei der Musik versuchte die Komposition, sich so nah wie möglich an das Gefühl des Absoluten anzulehnen. Und in der Tat konnte

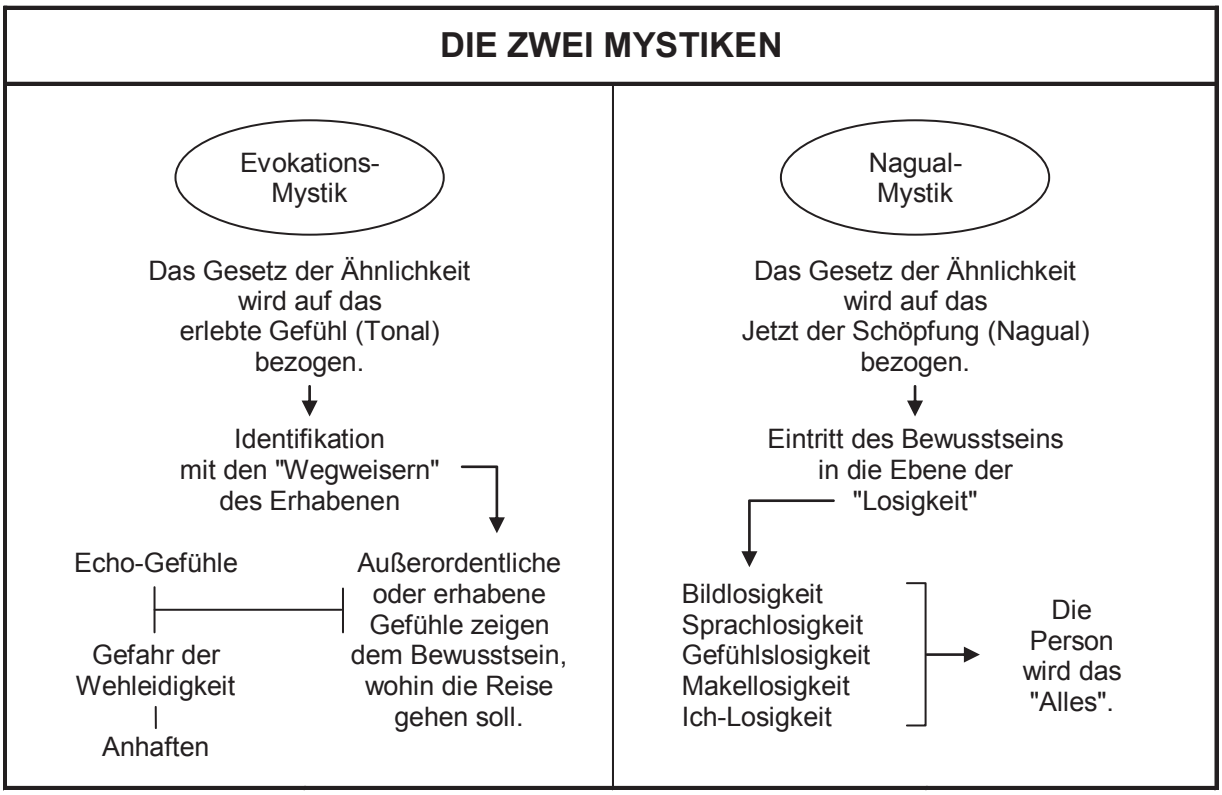
diese Evokations-Strategie die oben beschriebenen erhabenen Echo-Gefühle erzeugen. Also ein recht plausibles Vorgehen: Der Auslöser des erhabenen Gefühls wurde zum Inhalt des Kunstwerks. Auf dieser Basis konnte A. G. Baumgarten, einer der bedeutendsten Philosophen der klassischen Ästhetik, folgende Aussage machen:

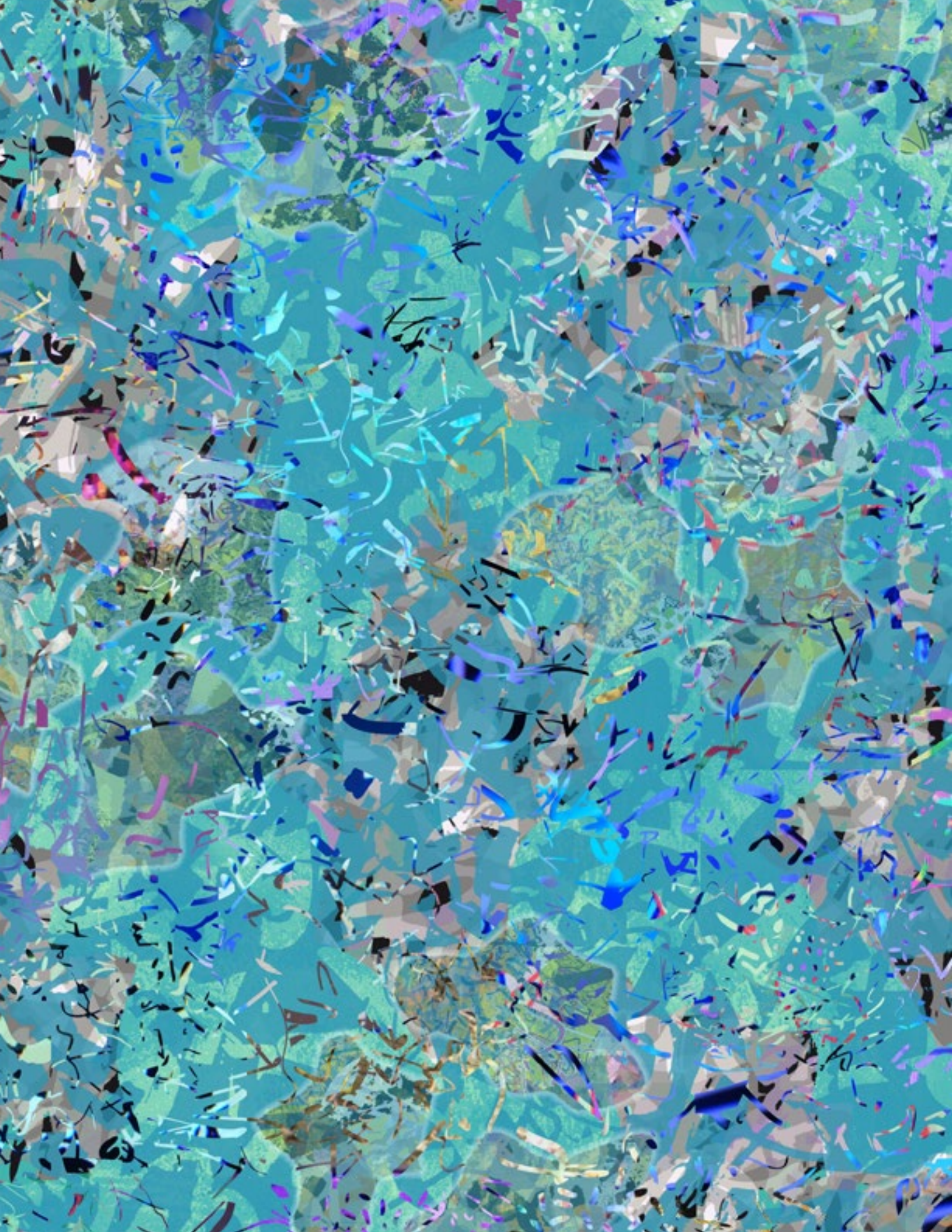
"Was bedeutet Abstraktion anderes als einen Verlust?"

Bei der transversalen Ästhetik wird die Evokation anders organisiert. Auch hier folgt man dem Gesetz der Ähnlichkeit, aber nicht im Sinne einer Abbildung des Auslösers (Malerei) oder einer inszenierten Annäherung an das große Gefühl (Musik). Hier folgt man, jetzt bezogen auf die bildende Kunst formuliert, der Zielsetzung, einen Komplex von Impulsen und Stimuli formen zu wollen, der der schöpferischen Zeit (Nagual) so weit wie möglich ähnlich ist. Also

Ähnlichkeit mit dem Jetzt der Zeit.

Bei der klassisch-idealistischen Konzeption wird die Ähnlichkeit auf die Echo-Gefühle bezogen. Bei der transversalen Ästhetik wird sie auf die schöpferische Zeit (Nagual) ausgerichtet. Deshalb kann man sie als Nagual-Mystik bezeichnen. Das folgende Schaubild skizziert die Unterschiede:





Meiner Meinung nach hat der Zen-Buddhismus den hier abgebildeten Unterschied recht gut herausgearbeitet. Dort gibt es z.B. die Aufforderung an den Adepten, "nicht nach Erleuchtung zu streben". Das bedeutet, das Mysterium des Heiligen nicht zu verwechseln mit den persönlichen Gefühlen, die zu Beginn eines Erleuchtungs-Prozesses auftreten. Man will vermeiden, dass man als Person am Tonal (Weltlichkeit) anhaftet, wenn man mit dem Absoluten (Nagual) verschmelzen möchte. Jedes Anhaften blockiert die ersehnte endgültige Verschmelzung. Und Gefühle ... und mögen sie noch so "toll" sein … sind tonale Anhaftungen:

Auch die heiligsten Gefühle sind lediglich
Blockaden auf dem Weg zur Mystik.

Wenn Echo-Gefühle entstehen, bekommen sie die Funktion von Wegweisern. Sie vermitteln dem Bewusstsein die Richtung ... sie zeigen dem Geist den Weg, den er zu gehen hat. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Bei der Evokations-Mystik läuft folgendes falsch. Man identifiziert denjenigen Stimulator, der das Echo-Gefühl (angeblich) ausgelöst hat, und visualisiert diesen. Wenn man z.B. durch einen extrem schönen Sonnenaufgang am Meer erhabene Gefühle erlebt hat, malt man als Künstler das Meer und die Sonne. Und man kann relativ sicher sein, dass das bei fast allen anderen Menschen ebenso ankommt. Es handelt sich also um simple Trigger-Effekte und Teaser-Konzepte. Und sie funktionieren "bei allen", weil fast alle Menschen die gleichen Wehleidigkeiten zelebrieren.

Als Analogie: Die Vergrößerung von Wegweisern und deren Veredelung erzeugt nicht das Ankommen des Wanderers an seinem Ziel. Im Gegenteil, es fesselt ihn am falschen Platz. Und auch die optisch faszinierende Penetration von Wegweisern (siehe z.B. die hervorragenden Madonna-Abbildungen der großen Maler) erzeugt nicht das Gehen zum Ziel. Im Gegenteil, es führt zum Stillstand durch das Gelingen von Kompensation.

Aus dieser Sicht macht es nicht viel Sinn, diejenigen Stimuli, die Echo-Gefühle hervorrufen können, zum Inhalt von Kunstwerken zu machen. Letztlich ist es der Versuch, große Gefühle zu malen. Und das verpflichtet den Künstler fast immer zur Abbild-Strategie, d.h. zur Objektivierung. Und außerdem drängt es den Künstler fast unweigerlich in die Zone des Kitsches.

Wenn man genauer hinschaut, erkennt man, dass der eigentliche Verursacher des Erhabenen die schöpferische Zeit ist. Nicht das Meer. Nicht die aufgehende Sonne. Also sind die Impulse

oder Stimulatoren nicht die Quelle des Heiligen. Und auch das Kunstwerk ist es nicht … kann es nicht sein. Ein Abbild kann es niemals sein. Das Heilige lässt sich nicht abbilden. Daraus folgt:

- Kein Kunstwerk erzeugt das Erhabene.
- Nur die schöpferische Zeit erzeugt das Erhabene … als Resonanz-Prägung im Bewusstsein.
- Also hat das evozierende Kunstwerk als Resonanz-Körper zu funktionieren: als Rufer, der zugleich Empfänger ist.
- Das Kunstwerk hat dem Auge das anzubieten, was die schöpferische Zeit zur Resonanz führen kann, also das, was die schöpferische Zeit (die als Nagual unsichtbar ist) so stimuliert, dass sie bereit ist, in eine Kooperation einzutreten.
- Die schöpferische Zeit kooperiert nicht mit Gefühlen und Wegweisern.

Wenn ausschließlich die schöpferische Zeit das Erhabene im Bewusstsein erzeugt, dann werden Neuro-Forschung und Hormon-Forschung wichtig. Sie werden wichtig, weil sie der Kunst helfen können, den funktionierenden Resonanz-Körper zu gestalten. Dabei werden die Künstler erkennen, was dabei "extern" geschieht und was "intern". Sie werden erfahren, dass es keine simple Äquivalenz zwischen dem externen Stimulator und dem internen Erlebnis gibt. Somit werden die Künstler den Wert der Bildlosigkeit neu entdecken (kein Inhalt als Inhalt). Sie werden ihre Aufmerksamkeit viel stärker als bisher auf die Dynamik des Intrinsischen richten und dadurch spüren, dass der ideale Stimulator keineswegs identisch ist mit den "tollen Gefühlen". Und sie werden bemerken, wie wenig hilfreich persönliche Vorlieben, Defizite und Fantasien sind (das Ende des narzisstischen Genie-Kultes). Aber sie werden auch begreifen, wie wichtig Makellosigkeit und Liebe sind:

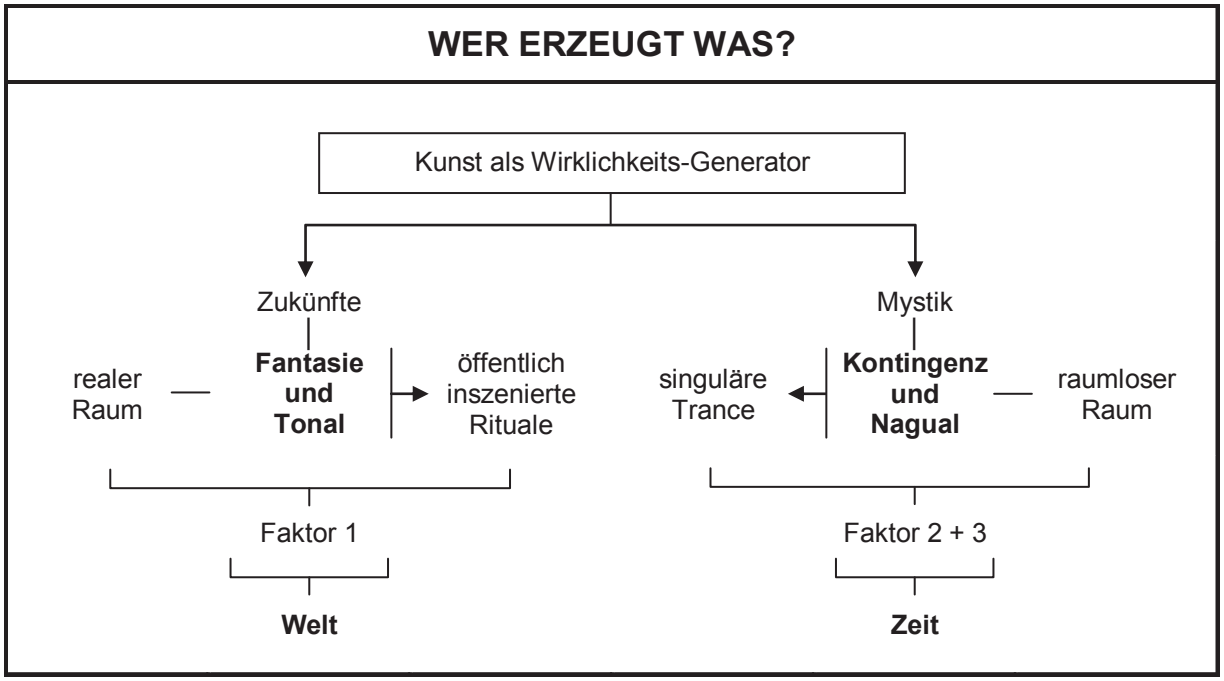
Sie werden erkennen,
dass der eigentliche Inhalt der Kunst
die persönliche Integrität des Künstlers ist.

Um es noch einmal zu präzisieren: Das alles gilt nur für die Faktoren 2 + 3 im Wirklichkeits-Generator. Für den Faktor 1 gilt z.B. die alte Perspektive der Fantasie mehr denn je. Dort werden im Rahmen eines geistigen Labors

Sehnsüchte in Zukünfte
verwandelt.

Dort braucht man Abbildungen und Objekte. Denn dort geht es um die Vor-Bahnungen einer

besseren Welt. Dort vereinen sich also Fantasie und Tonal, während sich bei der wirksamen Mystik (Faktor 2 + 3) zwei andere Partner vereinen, nämlich Kontingenz und Nagual:



Fantasie und Tonal können am besten innerhalb von öffentlich inszenierten Ritualen vereint werden (so wie man es im Ansatz auf der Documenta 13 präsentiert hat). Kontingenz und Nagual können am besten vereint werden durch eine Trance, die singulär stattfindet.

Die Vereinigung von Fantasie und Tonal braucht den realen Raum. Die Vereinigung von Kontingenz und Nagual braucht den raumlosen Raum ... verursacht durch eine fraktale Über-Komplexität.

Hinter diesen unterschiedlichen Techniken könnte ein einziger Gedanke stehen. Er verbindet im Wirklichkeits-Generator beide Seiten, d.h. die Seite der Abbild-Orientierung (= Welt) und die Seite der Wirkungs-Orientierung (= Zeit). Dieser Gedanke könnte folgenden Inhalt haben:

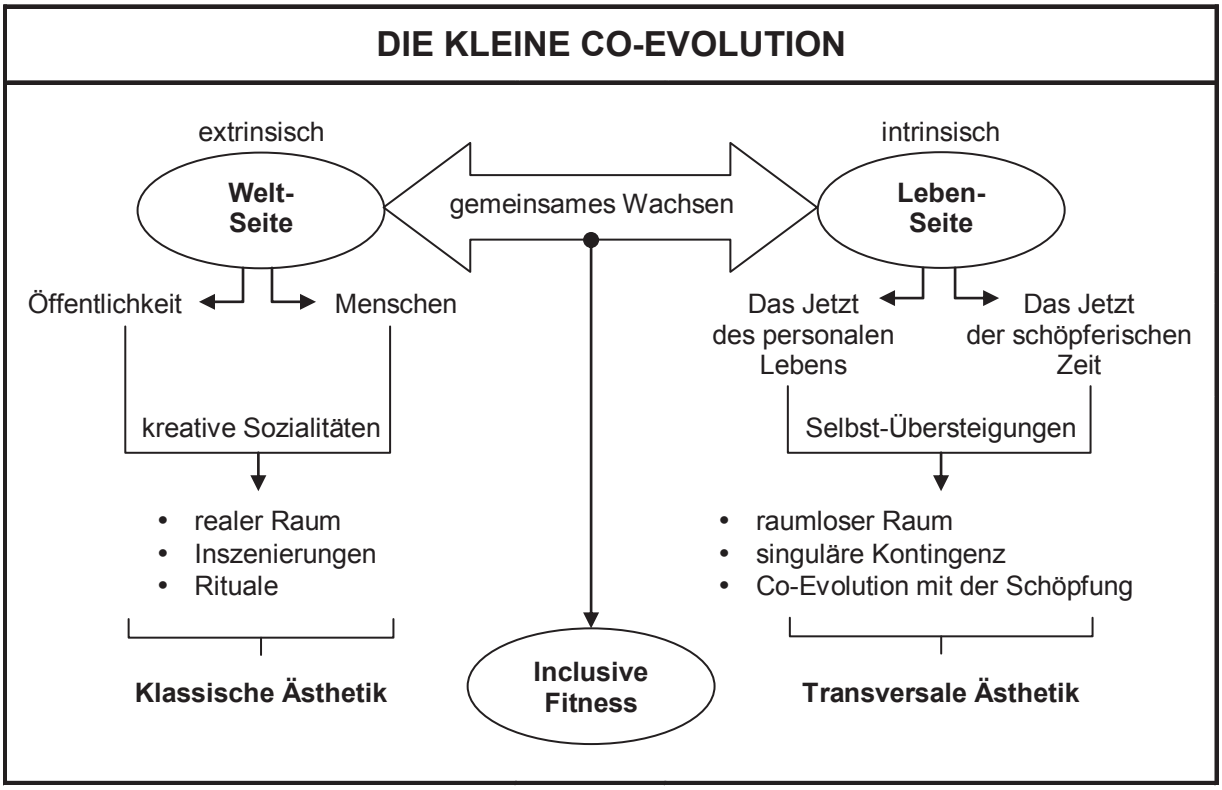
Es geht darum, dass sich Welt und Leben wechselseitig zum Besseren formen.

Es könnte richtig sein, diesen Aspekt als "kleine Co-Evolution" zu bezeichnen. Es ist das Zusammenspiel der Welt-Seite mit der Leben-Seite zum Zweck eines gemeinsamen

Wachsens ... hin zum Besseren. Die zentrale Zielsetzung dieser "kleinen Co-Evolution" konkretisiert sich in der stetigen Verbesserung unserer

Inclusive Fitness.

Dieses Zusammenspiel könnte man wie folgt skizzieren:



Somit geht es um ein produktives Zusammenspiel von klassischer und transversaler Ästhetik. Die klassische Ästhetik wird sich für dieses Zusammenspiel erweitern müssen. Und die transversale Ästhetik, die ja noch nicht richtig geboren worden ist, wird sich bemühen müssen, eigenständige Methoden zu entwickeln.

Betrachten wir aus dieser Perspektive, was sich im Sektor der klassischen Ästhetik derzeit tut. Ein wichtiger Pionier ist sicher Tino Sehgal (auch einer der Künstler auf der Documenta 13). In einem Interview (Monopol 7/2012) hat er Einblicke gegeben in die konzeptionellen Hintergründe seiner Arbeiten. Ich will versuchen, einige Aspekte komprimiert zusammenzufassen:

KENO ONEO

- Von den Werken Sehgals gibt es keine Bilder (vom Künstler auf eigenen Wunsch auch so gut wie keine). Sehgal zelebriert eine intensive Bildlosigkeit.
- Was macht er? Er gestaltet die Fusion von Menschen, und zwar innerhalb eines konkreten Themas und vollzogen als inszeniertes (choreografiertes) Ritual in echten Räumen.
- Er lässt "Menschen mit Menschen umgehen", damit Menschen konstruktiv darüber reflektieren können, "was es bedeutet, Mensch zu sein".
- So entsteht eine innovative "Sozialität" als Inhalt einer Ausstellung.
- Auf dieser Basis versucht Sehgal, eine neue, geistige Dimension (er nennt es "Produkt") "in die Welt zu setzen" … als Angebot seiner Fantasie für eine Vor-Bahnung von Zukunft.
- Das "Produkt" von Sehgal soll durch die Faktoren von Inszenierung und Ritual einen deutlichen Bezug zu den Faktoren Aufmerksamkeit und Zeit bekommen. Sehgal versucht deshalb seine Fusionen von Menschen so zu gestalten, dass sich etwas ereignet, "was ausdrücklich über Zeit definiert und entwickelt wird". Diese zeitliche Kompression verbietet das Konzept der Materialisation ebenso jede Form von Bebilderung.

Was sehen wir? Sehgal, der ein eindeutiger Vertreter der klassischen Ästhetik ist, will kein Werk im Sinne eines Artefakts herstellen. Er bleibt aber bei Objektivierung und der Abbild-Strategie, wenngleich er keine dokumentierenden Fotos und Tafelbilder zulässt. Er versucht in seinen gestalteten Sozialitäten

Zeit als
pures Zeit-Erlebnis

zu vermitteln. Damit wird sichtbar, dass es auch auf der Welt-Seite gelingen kann, Kunst und Ästhetik auf den Faktor Zeit zu programmieren.

Aber … es ist nicht mehr die Ästhetik der Bilder. Es ist vielmehr die Ästhetik eines Momentums, die wiederum nur dadurch gelingen kann, dass Menschen rituell-künstlerisch agieren. Aus diesem Grund lehnt Sehgal die heute sehr verbreitete Installations-Kunst ab. Er argumentiert: Hier würde eine Sozialität präsentiert, die leer ist. Keine Menschen, deshalb lediglich ein Bühnenbild ohne Sozialität. Keine reale Interaktion. Keine Fusion. Lediglich Bühnen zur Anregung von Fantasien.

Alle Künstler, die sich derzeit darum bemühen, die Kunst für die Zeit der Zukünfte zu öffnen, gelangen mehr oder weniger automatisch zu Inszenierungen von sozialen Fusionen und zu Ritualisierungen von Sehnsüchten oder Mythen. Deshalb lehnen sie das klassische Tafelbild (sozusagen Malerei pur) mehr oder weniger deutlich ab. Für Sehgal ist deshalb Daniel Buren

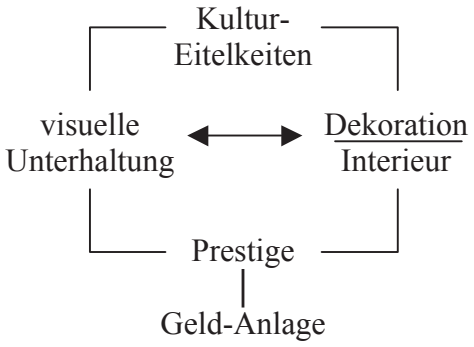
(der seit "ewigen" Zeiten lediglich farbige Streifen herstellt) ein wichtiger Künstler des 20. Jahrhunderts. Warum? Seine Antwort: "Weil er verstanden hat, dass bildende Kunst wesentlich Dekor ist."

Hier orientiert sich eine Entwicklung zu ihrem finalen Höhepunkt, den u.a. der Künstler Joseph Kosuth sehr prononciert forciert hat:

Die Trennung der Ästhetik
von der Kunst.

Kunst wird Sozialität für Zukünfte. Deshalb blüht, wie Sebastian Frenzel zu Recht schreibt, "in Ausstellungen das Aktionistische und Situative". Kunst wird Zeit-Ritual. Und es könnte dabei geschehen, dass alle andere Kunst auf das Niveau einer reinen Ästhetik herunterfällt … Bewahrer der alten Harmonie-Prinzipien … leerlaufend, weil ohne Bezug zu Zeit … jenseits der Evolution.

Aber so wird es wohl nicht kommen, obwohl es vordergründig so aussieht, denn das derzeit tragende Konzept für die Nicht-Aktions-Kunst sieht in der Tat recht problematisch aus:



Es gibt deutliche Anzeichen dafür, dass die Nur-Ästhetik-Kunst begriffen hat, dass ihr Sinn nur dann gegeben ist, wenn sie etwas bieten kann, was

jenseits des schönen Scheins

aktiv ist. Damit nähert sich, wie Sebastian Frenzel schreibt, die Kunst wieder den angeblich längst toten Dimensionen wie Erhabenheit, Einzigartigkeit und Aura. Frenzel beschreibt diese Entwicklung als

"neue Romantik
der Gegenwarts-Kunst".

Dahinter steht das Bemühen von Künstlern und Kuratoren, den Fokus zu verschieben:

vom ausgestellten Objekt
hin zum Betrachter.

Nun ist der Betrachter natürlich auch bei der Aktions-Kunst besonders wichtig. Jede Interaktion benötigt den Betrachter als Mitspieler.

Aber auch in der Nur-Ästhetik-Kunst wird der Betrachter plötzlich wichtig, wenn auch in einem anderen Zusammenhang:

- Wenn das Ästhetische mehr sein soll als nur das Schöne, das als Dekor akzeptiert wird, dann muss dieses Ästhetische eine Wirkung erzeugen können … eine Wirkung, die deutlich mehr ist als nur Gefallen.
- Um diese Wirkung herstellen zu können, wird die Innen-Welt des Betrachters ebenso wichtig wie das Artefakt.
- Das Artefakt hat also diejenige Ästhetik zu liefern, die das Gehirn und das Bewusstsein dazu anregt, sich selbst zu übersteigen.

Das ist das Konzept der schönen Wirkung. Diese Ästhetik ist eine transversale.

Auf dieser Basis könnte es der Nur-Ästhetik-Kunst gelingen,

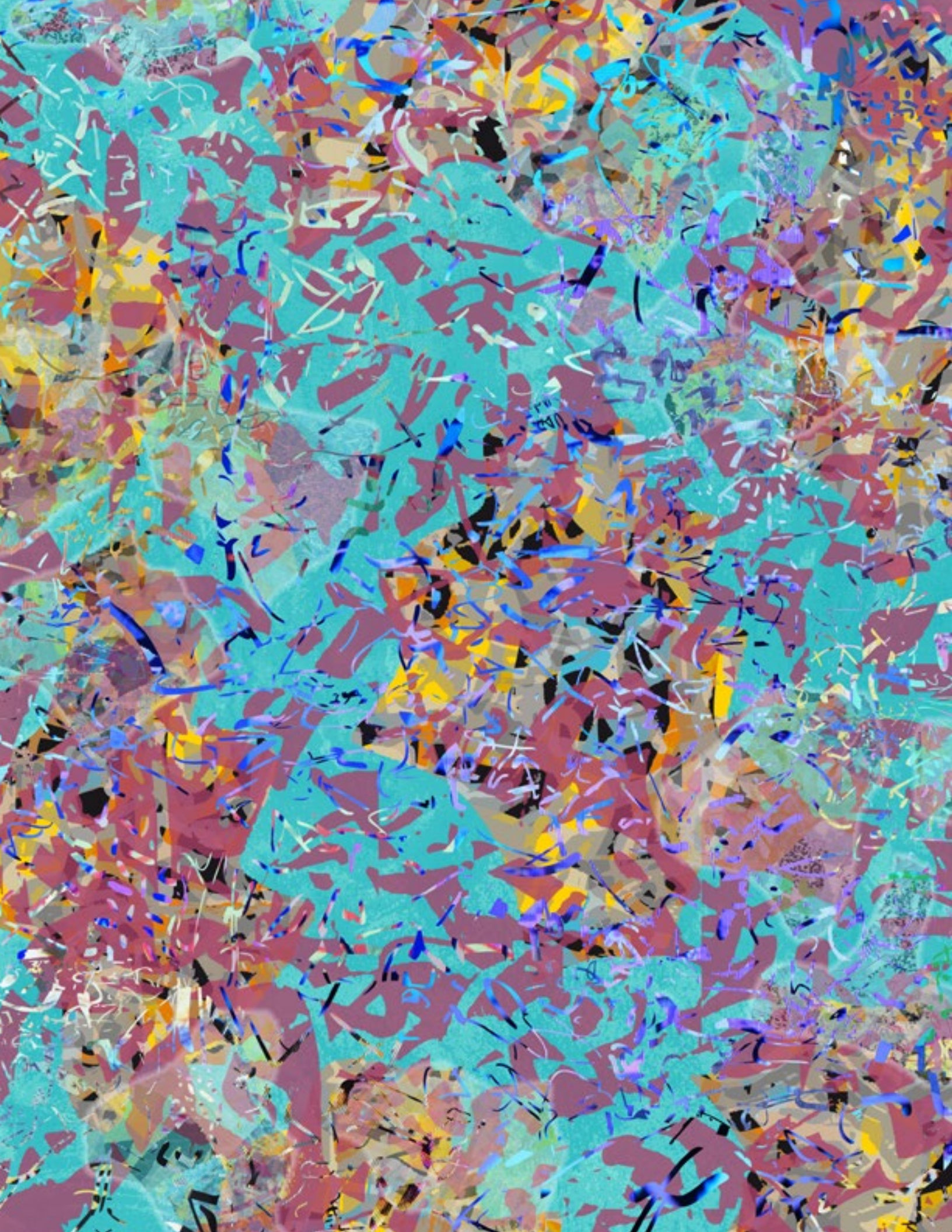
eine Autorität zu erlangen,
"die über den Moment hinausragt" (Frenzel).

Um diese Autorität und Wirksamkeit aufzubauen, funktioniert z.B. der Weg von Sehgal nicht, wenn er eine soziale Produktivität als inszenierte Sozialität herstellt, die aber bewusst in keinem Artefakt mündet. Denn eines ist inzwischen sichtbar geworden:

Wer transformatorische Wirkungen
in einer realen Person erzeugen will,
braucht die Kontinuität der Objekte.

Er braucht das Besitzen von Artefakten.

Die neue Romantik weist zu Recht kritisch darauf hin, dass Sehen allein nicht reicht, wenn dieses Sehen keine Effekte erzielt:



Schauen kann Unterhaltung, Zerstreuung
sowie Konsum und Kompensation sein.

Schauen kann aber auch der Schlüssel sein,
um sich als Ich dorthin zu bewegen,
wo die schöpferische Zeit darauf wartet,
mit diesem Ich zu kooperieren.

An dieser Stelle wird eines deutlich: Die Kunst des geistigen Labors (Faktor 1) kann derartige Wirkungen nicht erzielen. Sie ist notwendigerweise auf das Soziale und auf die Interaktion (Fusion von Menschen) fokussiert. Das ist ihre Stärke, denn auf dieser Basis kann sie diejenigen Zukünfte und alternativen Seins-Qualitäten ins Bewusstsein hineinbringen, die sich die Menschen (Betrachter) nicht hätten erdenken können oder erträumen wollen. So vermittelt dieser Sektor des Wirklichkeits-Generators ziemlich exakt das, was Humberto R. Maturana in seiner Theorie der Autopoiese beschrieben hat: Ohne Perturbationen ... also öffnende Verletzungen ... bleibt das Gehirn in seinen Zirkeln der Selbst-Referenz. (Maturana: "Das Gehirn ist ein geschlossenes System.") Was die aktionistische Seite des Wirklichkeits-Generators also vollzieht ist folgendes:

Sie verletzt die Grenzen der
neuronalen Referenzen.

Sie darf und kann das, weil sie
als Kunst auftritt.

Maturana hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Menschen nur dann wirksame Perturbationen zulassen, wenn zugleich die Aura der Hilfe, Fürsorge und Liebe vermittelt wird. Er beschreibt es als eine Form von

fürsorglicher Verführung.

Man lässt die Verletzung zu, weil man weiß, dass der Verletzende und das verletzende Thema wohltuend und hilfreich sind.

Aus dieser Sicht wird erkennbar, wie wichtig es ist, dass die Haltung derjenigen Künstler, die mit Fantasie-Inszenierungen und sozialen Fusionen arbeiten, positiv-bejahend (und nicht neuronal-wütend) und authentisch-integer (und nicht zynisch-smart) ist. Insofern ist es richtig, wenn Frenzel schreibt, dass die Tatsache, dass in der berühmten Tate Gallery, London, direkt nach der Solo-Ausstellung von Damien Hirst, nun der oben erwähnte stille und fast unsichtbare Tino Sehgal die Tate bespielen wird (Juli bis Oktober 2012), einen

"offenkundigen Macht-Wechsel" einleitet. Die global agierende Künstler-Marke Hirst, ausgestattet mit einer zynischen Marketing-Cleverness, kann verglichen werden mit einem der jungen Pioniere des geistigen Labors.

Hirst der Trickser kontra Sehgal dem unsichtbaren Menschen-Freund. In diesem Vergleich ist die Gefahr gegeben, und da folge ich Frenzel, dass die neuen Aktions-Künstler der Sozialität Opfer ihrer vielleicht "vordergründigen Bescheidenheit" werden könnten. Ihr "posthumanistisches Weltbild könnte sich auch als eine besonders infame Anmaßung" herausstellen, "die sich ihrer eigenen Ideologiehaftigkeit schon gar nicht mehr bewusst ist" (Frenzel). Dann könnte der Fortschritt der inszenierten Menschen-Fusionen und der ritualisierten Zeit-Momente sehr schnell umkippen in ein reaktionäres "so kann es nicht weitergehen" … also in einen Softie-Krieg gegen die Evolution. Die bescheiden auftretende Integrität könnte sich als Anklage gegen die Evolution inszenieren, einer Evolution, die aus vielen Brüchen besteht und die von uns Menschen unbekannte Handlungen verlangt, zu denen Mut erforderlich ist.

An diesem Punkt könnte die andere Seite des Wirklichkeits-Generators ins Spiel kommen. Auch hier dominiert die Zone der neuronalen Effekte. Aber es handelt sich dabei nicht um akzeptierte Perturbationen (Öffnungen), sondern um

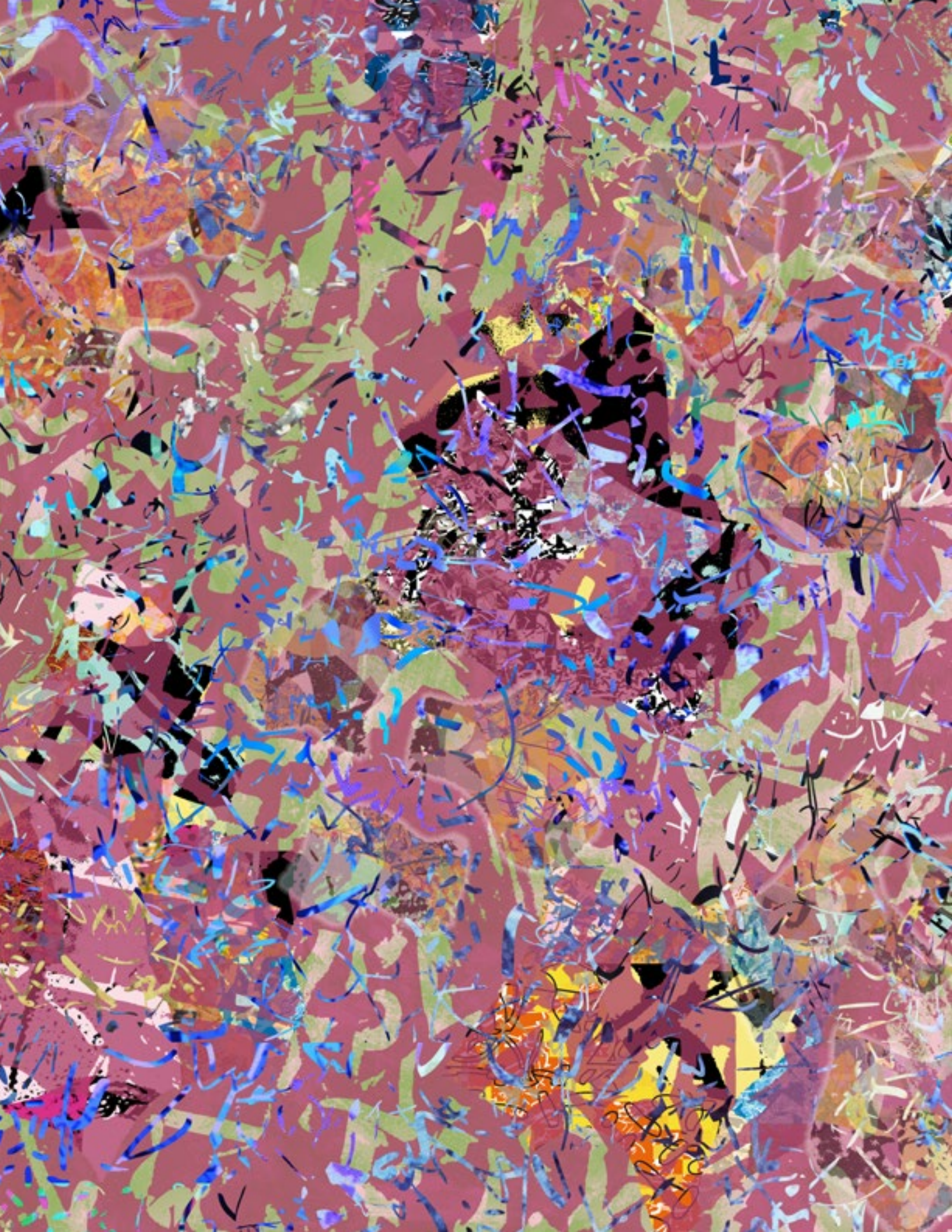
die Führung des personalen Lebens
durch das universale Leben.

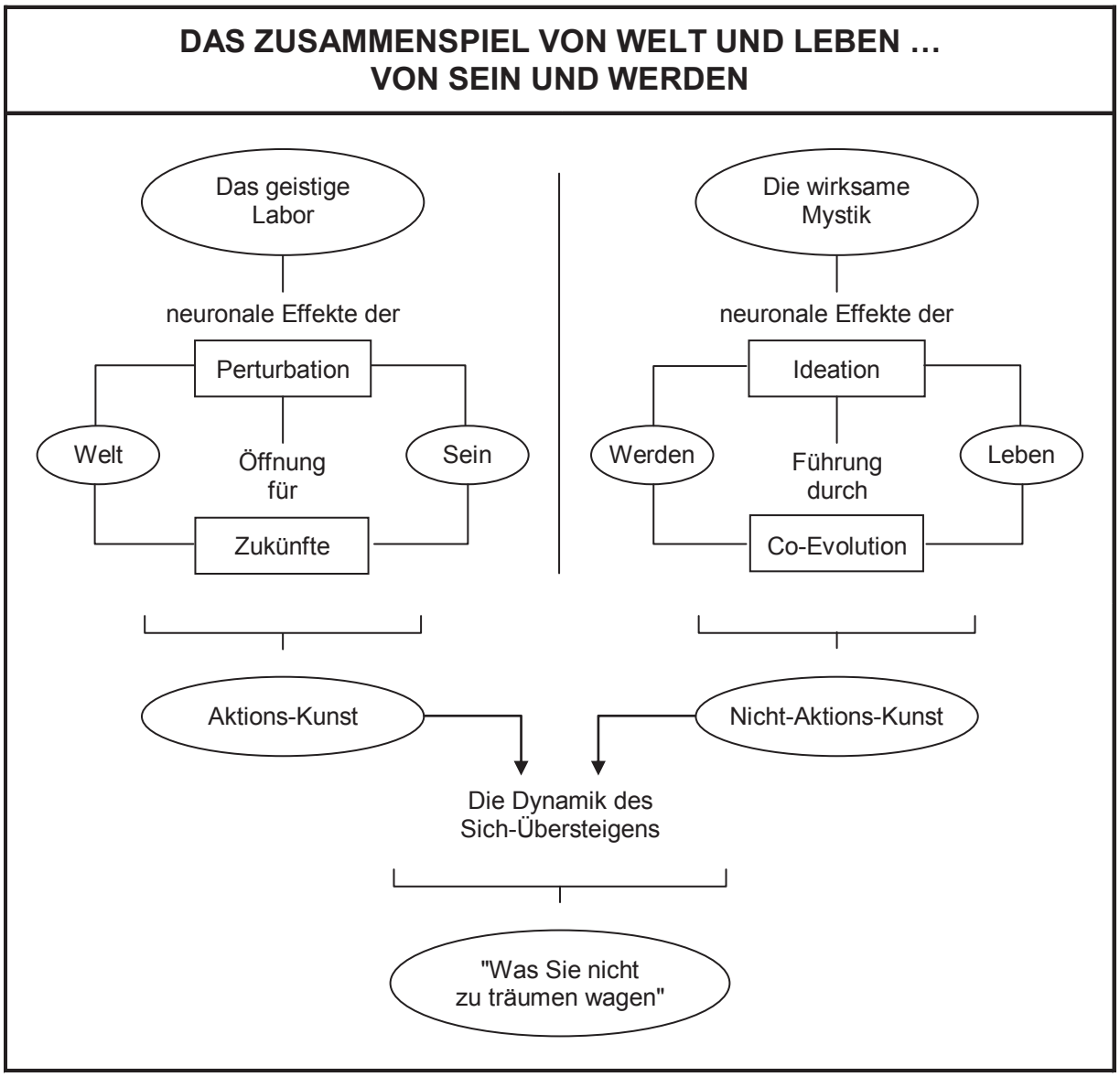
Es geht also um das, was ich weiter oben als Co-Evolution beschrieben habe. Diese besteht aus

neuronalen Effekten der Ideation.

Das Schaubild auf der nächsten Seite beschreibt die Zusammenhänge.

Es ist also ein Zusammenspiel von Welt und Leben … von Sein und Werden. Und vermutlich wird dieses Zusammenspiel erforderlich sein, um die Dynamik des Sich-Übersteigens erfolgreich organisieren zu können. Wenn der neue Soft-Aktionismus des geistigen Labors und die "Live Art" von Künstlern wie Sehgal sich evtl. in einer retardierenden Zurück-Romantik und in einem billigen Emotions-Wellness-Programm verlieren sollten (Anzeichen dafür gab es diverse auf der Documenta 13), wird sich dieser Sektor relativ schnell entzaubern. Dafür werden anders orientierte Künstler rechtzeitig sorgen.





Auch darf man nicht übersehen, dass choreografierte Performances und Inszenierungen von Fantasie-Welten durch dynamische Interaktionen eine deutliche Ausweitung der Kunst-Zone verursachen, und zwar in die Richtung der inzwischen schon klassischen Conceptual Art, wenngleich diesmal mit dem Vorzeichen "Mensch statt Theorie". Die damals sehr einflussreiche Conceptual Art hat es nicht geschafft, die Kunst zu einer alternativen Ästhetik zu führen, die in der Lage gewesen wäre,

das Schöne zur Substanz von Wirkungen zu machen.

Es könnte sein, dass jetzt wieder etwas Ähnliches geschieht. Eine Aktions-Kunst, die als sozial-kulturelle Praxis agiert, steht in der Gefahr, sich selbst zum Inhalt zu machen. Das mag eine zeitlang gut gehen, aber letztlich führt das zu einer Ausgrenzung des Werdens und zu einer Verharrung im Sein. Selbst wenn das in einer sehr kreativen Form geschieht ... es ist Stillstand. Die angestrebte Dynamik des Sich-Übersteigens wäre dann kaputt. Die progressive Aktions-Kunst würde sich in eine nostalgische Welt-Flucht verwandeln.

Das wäre problematisch für die Weiterentwicklung der Kunst zu einem potenten Wirklichkeits-Generator. Dazu ist erforderlich, dass sich die Seite der Aktions-Kunst kontinuierlich von der Seite der Nicht-Aktions-Kunst befruchten lässt. Warum? Frenzel deutet die Antwort an, wenn er schreibt: "Lohnender als romantische Welt-Flucht oder Selbstoptimierungs-Kurse in künftig leeren Museen dürfte die Frage sein,

ob der Mensch sich überhaupt noch
auf etwas verständigen kann, das außerhalb
seiner selbst liegt."

Also das Erhabene. Das Heilige. Das Mystische. Daraus folgt: Ohne die große Co-Evolution, die nur in der Wirklichkeit der Mystik stattfinden kann, läuft die Aktions-Kunst Gefahr, ihren Polarstern zu verlieren ... die Substanz der Ideation ... die Richtung des Besser-Werdens ... und die Energie des Dennoch.

Es gibt Signale, die darauf hinweisen, dass auf der anderen Seite, die der Mystik gewidmet ist, eine neue Heimat für die Malerei gefunden werden könnte. Wie Peter Bürger betont hat, erleben viele Künstler, die als Maler arbeiten, derzeit einen deutlichen Zwiespalt. Sie wollen kein Dekor erschaffen, keinen eleganten Kitsch für die Wohnungen der Reichen und auch keine Tafelbilder, die als Museen für die ewigen Prinzipien der Ästhetik auftreten:

Sie wollen neue Wirkungen
jenseits der alten Utopien.

Die gesuchten Wirkungen sind das, was Christov-Bakargiev als die "andere Rationalität" bezeichnet, und was ich die wirksame Mystik nenne. Ohne diese geistigen Inhalte, die vor dem Denken, vor der Logik und somit auch vor den Zukunfts-Entwürfen (Fantasien) aktiv sind,

bleibt jede Art von geistigem Labor steril.

Ohne Mystik und ohne das Ausfließen des stillen Wissens wird die Seite der Aktions-Kunst immer konsequenter … trotz der kreativen Fantasie-Reisen und trotz aller Sozial-Inszenierungen … eine Wirklichkeit bleiben, die immer mehr in sich austrocknet. Also eine Wirklichkeit, die als Konstruktion hinter der Fassade der künstlerischen Kreativität subjektiv immer realer wird. Und hierzu gilt:

Die Wirklichkeit ist prinzipiell zu eng
für die Realität.

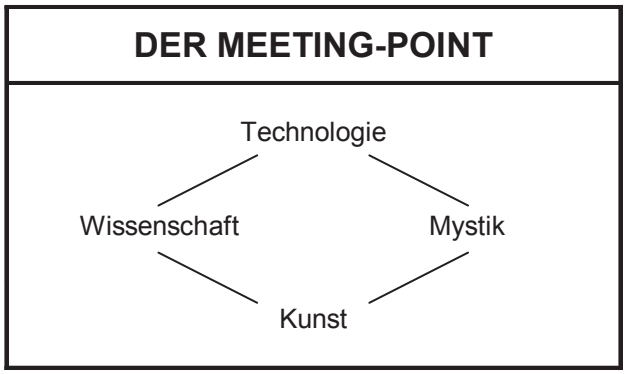
Aber auch die Seite der Nicht-Aktions-Kunst hat massive Probleme. Wie Peter Sloterdijk in einem Interview ausgeführt hatte, geschah es bereits in der Hochphase des Idealismus, dass konstatiert wurde, "dass Kunst nicht mehr höchstes Bedürfnis des Geistes, sondern bloßes Dekor" sei. Es war Hegel, der dieses Diktum aussprach und damit, wie Sloterdijk es formulierte,

"die Kunst zu früh verabschiedet".

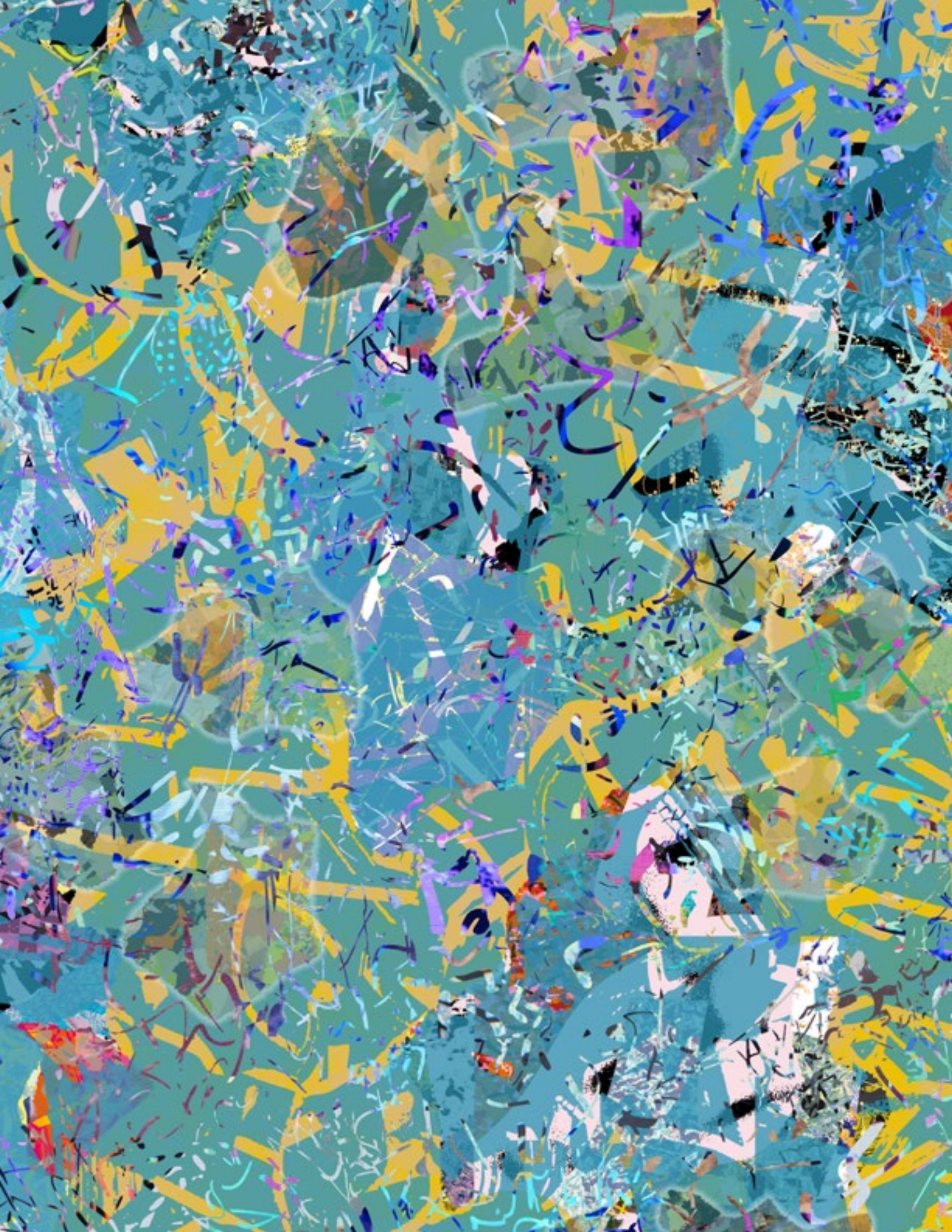
Mit dieser Wende übernahmen Philosophie und Wissenschaft die qualitative Aufladung und Führung des menschlichen Geistes. Die andere Rationalität, die sich bis dahin aus der Kunst gespeist hatte, versiegte mit dem Abstieg der Kunst. Und heute dominiert eindeutig nur die Logik des rationalen Denkens. Die Mystik verschwand und parallel dazu mutierte die Kunst mehr und mehr zur schönen Dekoration und zur anspruchsvollen Unterhaltung.

Es wäre wichtig, wenn sich die heutige Kunst aus dieser Sackgasse wieder herausführen könnte. Die seit Beginn der Avantgarde (Anfang des 20. Jahrhunderts) immer häufiger auftretenden Stile, Konzepte und Schwerpunkt-Verlagerungen ändern nichts daran, dass es der Nicht-Aktions-Kunst bis heute nicht gelungen ist, eine Position und Höhe aufzubauen, wie sie vor der idealistischen Wende (Hegels Werk "Phänomenologie") einmal gegeben war.

Inzwischen haben sich Mensch, Kultur und Wissenschaft dramatisch geändert. Es gibt inzwischen einen Meeting-Point für eine neuerliche Wende hin zu einer mystischen, transversalen Kultur. Dieser Meeting-Point umfasst die folgenden Bereiche:



Die vier Bereiche werden inhaltlich getragen von einem neuen Paradigma …



dem "Paradigma des Lebendigen" (Hans-Peter Dürr / Quantenphysiker). Dieses Paradigma hat inzwischen dazu geführt, dass sich Natur-Wissenschaft und Mystik vereinen können (z.B. im Weltbild der Quantenphysik). Parallel dazu hat sich die digitale Revolution so entwickelt, dass sich Technologie und Kunst wechselseitig und funktional immer besser optimieren können (siehe z.B. die Digitalisierung von Kultur und Geist).

Das neue Paradigma nimmt Abschied vom aristotelischen und auch vom kartesianischen Weltbild, das von einer streng determinierten Natur ausgeht, die vom Menschen zu seinen Gunsten gestaltet und manipuliert werden kann. Auch die Trennung von Subjekt und Objekt wird im neuen Weltbild überwunden. Das Lebendige und die Schöpfung rücken in den Mittelpunkt, wodurch alles mit allem vereint wird (das All-Eine), und "die Wirklichkeit nicht mehr als Realität, sondern als Potenzialität begriffen wird" (Dürr).

Ein wachsender Teil der heutigen Technologien beruht auf den neuen Sichten und Möglichkeiten der Quantenphysik und der neuen Physik. Aber unsere Vorstellungen von Individualität (Ich), Gesellschaft (Sozialität) und Kultur (kollektiver Geist) basieren immer noch auf dem alten Bild der materialistischen Physik.

Inzwischen weiß die moderne Physik, dass es keine Materie gibt, zumindest nicht in der Form, wie man früher geglaubt hatte. Die immer weiter vorangetriebene Analyse der Materie hat uns zu dem neuen Wissen geführt, "dass Materie nicht das Fundament unserer Wirklichkeit ist . am Anfang gibt es keine Hardware, sondern nur Software" (Dürr). Diese Software ist keine Existenz im ursprünglichen Sinn. Sie hat keine Form, die erkennbar (objektivierbar) wäre. Sie ähnelt dem Geistigen, und sie offenbart sich in der schöpferischen Zeit (Nagual).

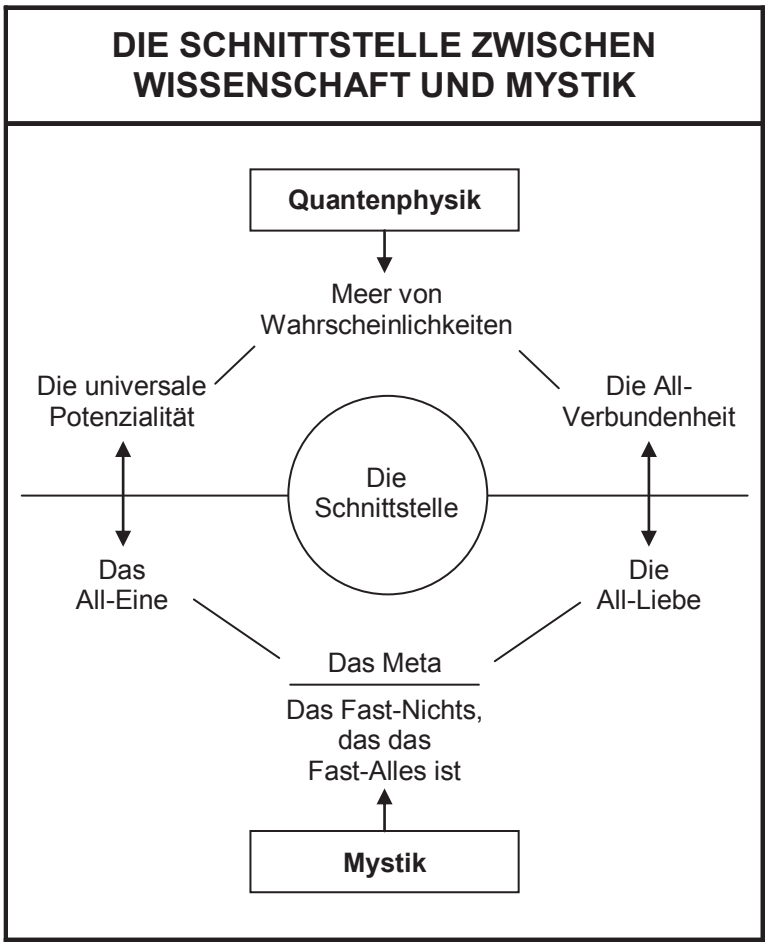
Das ist also die zentrale Substanz des neuen Weltbildes der Physik:

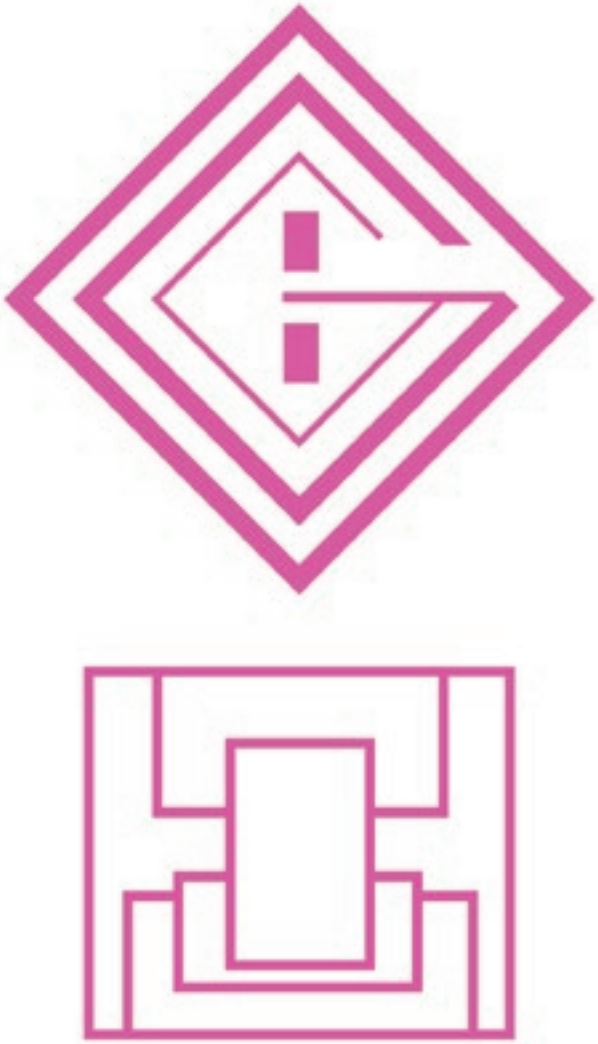
- Schöpfung ist überall und zu jedem Zeitpunkt. Auch das, was als "festes Sein" schon ist, wird immerzu neu geschaffen, weil es in einer schöpferischen Zeit schwebt und so etwas wie "eine Schwingungs-Figur" (Dürr) ist.

  Aus der Sicht der Noeterik: Alles ist Nagual. Auch das Tonal ist in seinem Nagual. Es gibt kein Tonal, das nicht zugleich das Nagual ist. Die alles umfassende Nagualisierung des Tonals ist das, was Realität ist, das wir aber als subjektive Wirklichkeit nicht erfassen können.
- Somit ist die Welt, die wir sehen und begreifen können, Schwingung im Jetzt der schöpferischen Zeit. Somit ist die Welt (Tonal) gefrorene Zeit … geformte Potenzialität.

Die für uns sichtbare Seite dieser Welt ist räumlich und existiert im Zeitpfeil. Die Potenzialität (Nagual), die diese Welt zugleich ist, schwebt in der freien, schöpferischen Zeit … kennt also weder Raum noch unsere Zeit … "ist gleichsam über die ganze Welt ausgebreitet" (Dürr).

- Jedes Seiende ist zugleich das All-Eine. Nur dieses All-Eine ist die Realität. Jedes Seiende ist für uns lediglich subjektive Wirklichkeit. Da, wo sich das All-Eine in dem Seienden zeigt, offenbart sich das, was in unserem Kosmos "Leben" genannt wird. Dieses Leben ist All-Verbundenheit im Augenblick. Mystisch wird das als "All-Liebe" bezeichnet.
- Wir Menschen sind lebende Schöpfung, lebend in der schöpferischen Zeit der Potenzialität. Somit leben oder schweben wir in einem Meer von Wahrscheinlichkeiten. Das ist das, was in der Noeterik als "das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist" bezeichnet wird … das Meta.
- Dieses Schweben unseres Seins in der Potenzialität, eingebettet in unendlichen Wahrscheinlichkeiten, erzeugt eine unwiderrufliche und allzeitige Instabilität. "Instabilität ist das bestimmende Kennzeichen alles Lebendigen" (Dürr). Diese Instabilität ist schöpferisch und wurde wissenschaftlich bisher am besten als "kreatives Chaos mit fraktaler Dynamik" bezeichnet.
- Diese Instabilität präsentiert sich in zwei Seiten: Sie erzeugt "das verletzlichste Moment" (Dürr), aber ebenso die größte Offenheit für das Besser-Werden in der Dynamik der Selbst-Übersteigung. "Der Moment der größten Instabilität markiert zugleich den Punkt der höchsten Sensibilität und Offenheit" (Dürr).
- Aus der Sicht der Noeterik: Der verletzlichste Moment ist der Keim der All-Verantwortung. Die Offenheit im Meer der universalen Wahrscheinlichkeit ist der Keim für das All-Bessere. Und der Moment der größten Instabilität ist nichts anderes als Lebens-Erotik.





- Wenn ein Mensch geistig in der Lage ist, die Aspekte
  - All-Eine
  - All-Liebe
  - All-Verantwortung
  - All-Bessere

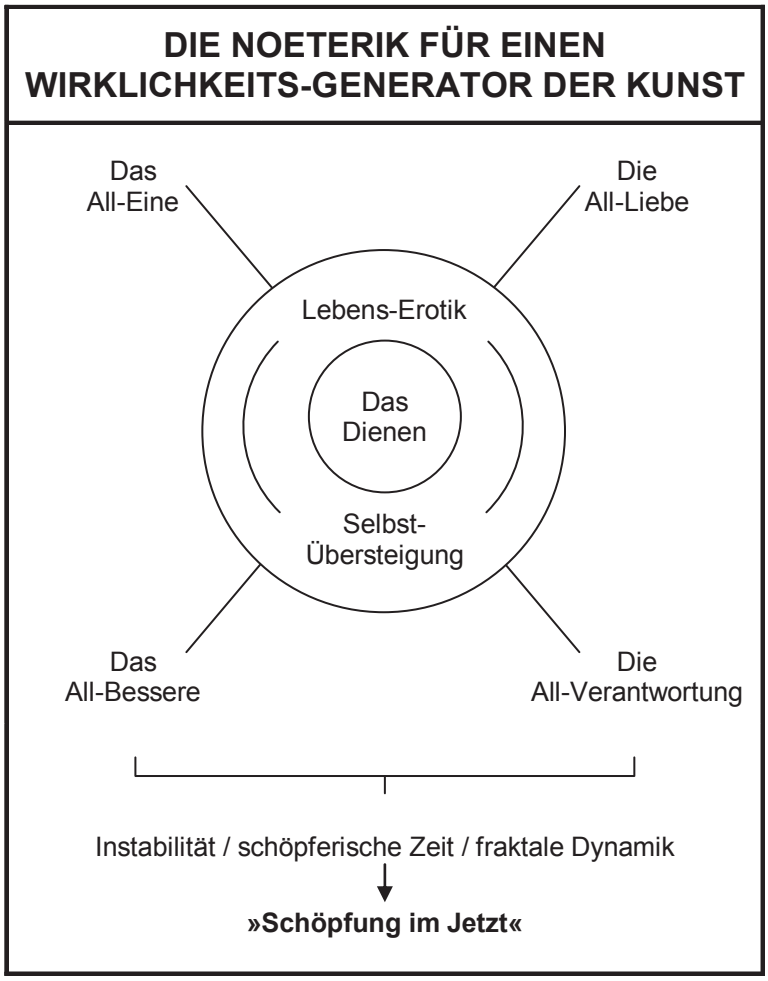
  in ihrer schwebenden Wechsel-Verbindung … also als Schwingungen der Lebens-Erotik im Jetzt der Schöpfung zu erleben … wenn ein Mensch das begreift (was in der Regel durch eine mystische Schau verursacht wird), dann verwandelt sich sein Leben in ein Dienen:

Er dient der Liebe, dem Leben zuliebe.

Er dient dem All-Einen, dem Menschen zuliebe.

An dieser Stelle kann man den Schnittpunkt zwischen Wissenschaft (Quantenphysik) und Mystik erkennen (siehe das Schaubild auf der Seite zuvor).

Wenn man diese erkennbare Basis zum identischen Fundament von Wissenschaft und Mystik zum Inhalt der kulturellen Evolution und zum Auftrag für die Selbst-Referenz des Menschlichen macht ... was meiner Meinung nach die Funktion der Kunst im 21. Jahrhundert sein könnte ..., gelang man zur Noeterik und erhält dann das folgende Themen-Feld für eine Kunst, die sich kreativ als Wirklichkeits-Generator versteht und organisiert (siehe das nebenstehende Schaubild).



Es ist auffällig, dass einige dieser Themen von der Aktions-Kunst bereits inszeniert werden,

während die Nicht-Aktions-Kunst … also z.B. die Herstellung von Tafelbildern und Skulpturen … bisher so gut wie keine Adaption vorgenommen hat. Meine Erklärung dazu:

Es ist die klassische Ästhetik, die es
der bildenden Kunst verbietet,
sich in das neue Paradigma zu integrieren.

Der Philosoph Odo Marquard hat die These vertreten,

"dass das Ästhetische umso unverzichtbarer sei,
je moderner die Welt werde".

Aber man bemerkt von diesem Aufbruch der Ästhetik ins 21. Jahrhundert so gut wie gar nichts. Es ändern sich zwar in aufregender Form die Stile und die bevorzugten Inhalte, aber die "lenkenden Kräfte" ... also die Ästhetik ... bleibt im bildenden Sektor der Kunst konstant da, wo sie seit dem 18. Jahrhundert platziert wurde. Das mag vielleicht damit zusammenhängen, dass die Ästhetik auf dem Höhepunkt ihrer philosophischen Durchdringung als

Träger der höchsten Wahrheit

aufgefasst und instrumentalisiert wurde. Und Wahrheiten müssen ewig bleiben. Man kann die Sache aber auch anders sehen, so wie es z.B. Wolfgang Welsch vollzieht, wenn er sagt:

"Unsere ganze Wirklichkeit ist im Grunde
ästhetisch verfasst."

Ich persönlich neige ebenfalls zu dieser Auffassung. Da wir die Realität (z.B. das Nagual) nie real erleben, und da wir als Lebewesen das "Reale" des Lebens nie objektivieren können, erschaffen wir Konstruktionen darüber, die wir dann als Wirklichkeiten benutzen und glauben können:

Das Konstruieren unserer Wirklichkeiten
ist unsere Ästhetik.

Das würde bedeuten, dass die Ästhetik schöpferisch-dynamisch ist, statt statisch-ewig. Das würde zugleich bedeuten, dass sie verpflichtet ist, dem neuen Paradigma zu folgen, damit dieses zu einer subjektiven Wirklichkeit werden kann. Daraus folgt:

Die Inszenierung des neuen Paradigmas
sollte der Rohstoff für
eine moderne Ästhetik sein.

Wenn es stimmt, was Welsch formuliert, nämlich "dass unser Erkennen genau so weit auszugreifen vermag, wie die ästhetischen Vorleistungen greifen", dann wäre es an der Zeit, dass die bildende Kunst jetzt z.B. den Themen-Bereich

Co-Evolution

ästhetisch aufarbeitet und inszeniert (nutzbar macht).

Co-Evolution (also das, was ich als die große Co-Evolution beschrieben habe) ist nicht so sehr ein Thema für die Aktions-Kunst. Sie ist aber fast zwingend ein Thema für die Nicht-Aktions-Kunst. Warum? Es handelt sich um die schöpferische Zusammenarbeit zwischen dem menschlichen Geist (Mind) und der schöpferischen Zeit (Nagual). Diese Zusammenarbeit kann sich nur singulär und intrinsisch vollziehen. Sie kann deshalb auch nur vollzogen werden in der relativen Permanenz der Begegnung zwischen einem Artefakt (z.B. Bild im Wohnzimmer) und dem Bewusstsein der Person. Alle aktionistischen (zeitbegrenzten) Inszenierungen und alle Aspekte von Event-Kunst und "Live Art" greifen hier zu kurz. Sie können als Anregungs-Prozess und Starter-Agenten fungieren, aber sie sind nicht in der Lage, das Doppel-Spiel zu spielen, das zur kommenden Aufgabe der Kunst werden könnte:

- Es geht darum, die neue Dimension der Co-Evolution ästhetisch zu inszenieren, um sie benutzbar zu machen.
- Diese Ästhetisierung kann aber nur im realen Prozess der Co-Evolution vollzogen werden.

Der Inhalt wird also zu seiner eigenen Methode. Das ist die eigentliche Herausforderung … übrigens ein Ziel-Wert, den wir mit den geistigen und kulturellen Instrumenten der

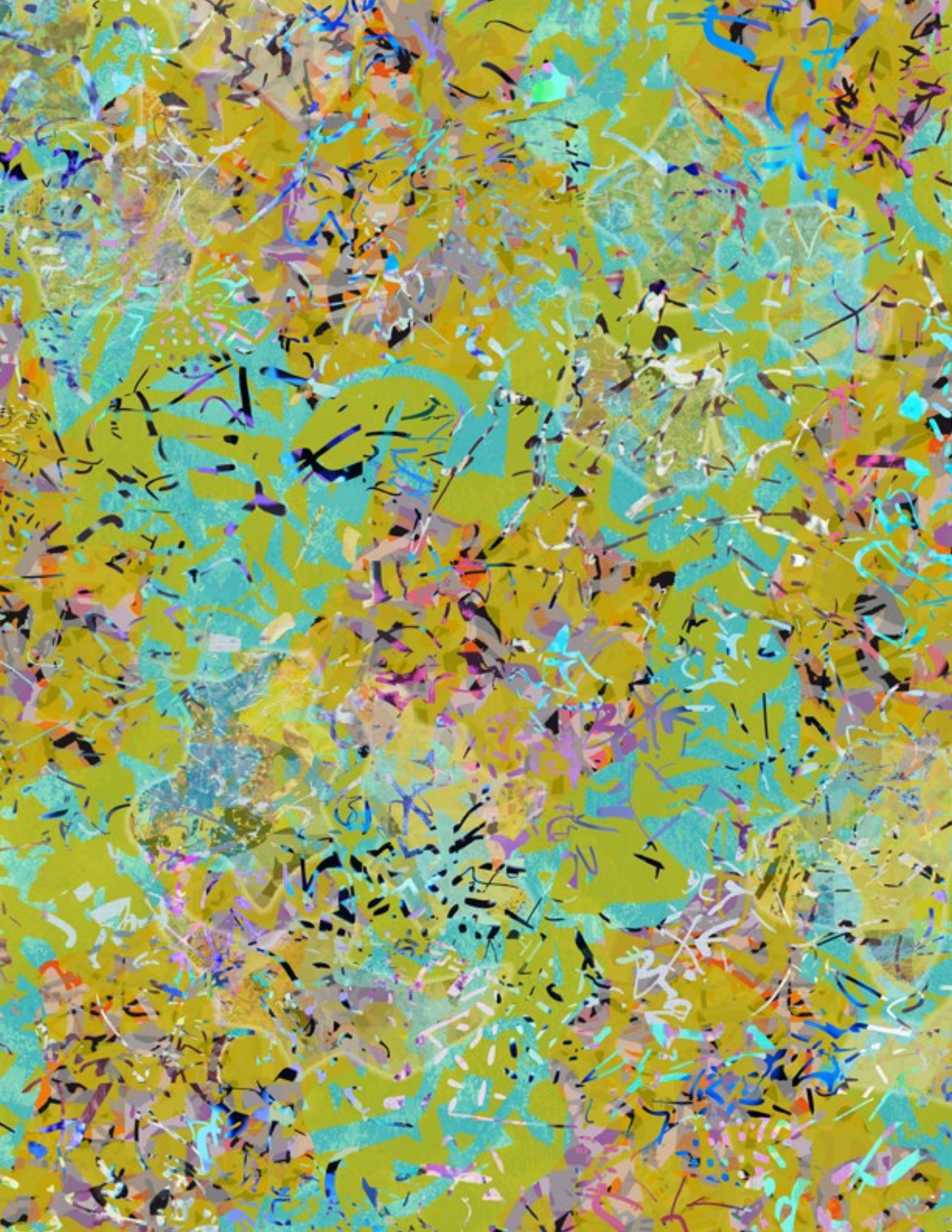
Post-Moderne

nicht in den Griff bekommen werden. Zwar gibt es, wie Welsch des Öfteren betont hat, in der Post-Moderne das wichtige "Doppel-Verhältnis von Ästhetik und Anästhetik", aber das reicht offensichtlich nicht, um die "uneingeschränkte Ästhetisierungs-Euphorie der Moderne" (Welsch) aufzulösen oder zu beenden.

Warum sollte man das Ästhetische auflösen wollen? Zum einen, weil es an einer zu wahren Wahrheit festhält (sich also nicht in das unendliche Spiel der Schöpfung integriert), zum anderen, weil es in dieser heroischen Position ziemlich offensichtlich genutzt wird als "Droge oder Tranquilizer" (Welsch). Also

Ästhetik als Kompensations-Strategie.

Alles kann dann so bleiben, wie es ist, wenn nur die Optik der Welt schöner wird.



Nach Welsch wäre eine wirklich moderne Ästhetik in der Lage, den jeweiligen "blinden Fleck" der Kultur, insbesondere auch im Bezug auf die Funktion des Schönen, zu entlarven und aufzulösen. Dieses Argument steht in der direkten Linie zu der Argumentation von Peter Bürger: Viele Künstler wissen darum, dass es der Kultur immer wieder gelingt, der Kunst zu verbieten, zum Motor der Co-Evolution zu werden, also immer wieder denjenigen neuen Geist zu gebären, der nötig wäre, um die jeweils nächste Etappe der Selbst-Übersteigung vorzubereiten.

Als Analogie: Die Kultur verbietet den Wissenschaften definitiv nicht, das jeweils neueste Wissen herzustellen, das ganz zwangsläufig als "kreative Zerstörung" aktiv wird. Der Kunst wird aber genau das verboten. Sie darf nicht die jeweils gültigen Zugänge und Interpretationen der Metaphysik und der Ideation (das Heilige) herstellen. Kunst darf lediglich folgendes:

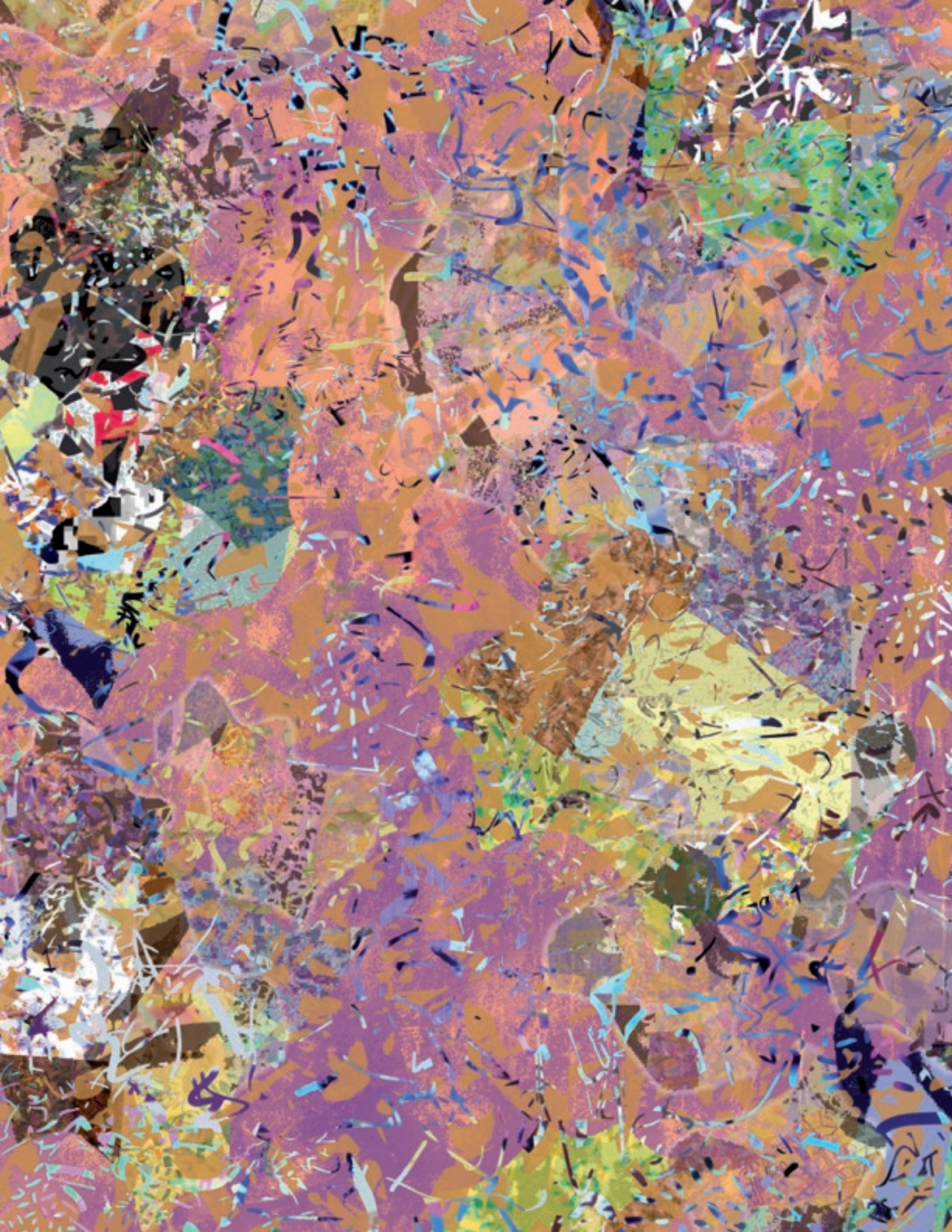
- Kunst darf schön und hässlich sein, eskapistisch und provokativ.
- Kunst darf die privaten Dunkelzonen eines Künstlers, also seine Selbst-Zerstörung, artifiziell inszenieren.
- Kunst darf die Gesellschaft und die aktuelle Politik kritisieren und bekämpfen.
- Kunst darf moralisch-ethische Grenzen (fast immer) durchbrechen und damit fraglich machen.

Aber Kunst darf (wenigstens zurzeit) nicht die Ästhetik benutzen, um die Metaphysik und das Heilige sozusagen "auf die Erde runterzuholen":

Kunst darf die Welt schonungslos kritisieren,
aber Kunst darf nicht
das Heilige instrumentalisieren.

Damit wird der Kunst verboten, dem Menschen zu helfen, das jeweils Nicht-Gute in seiner Welt (und natürlich auch in Gesellschaft und Kultur) so sehen zu können, dass sich daraus das Bessere als Wahrscheinlichkeit entwickeln kann. Dabei ist anzumerken, dass dieses Herstellen des Besseren zur Transversalität gehört, weshalb das stille Wissen benötigt wird, was wiederum das Funktionieren der Co-Evolution im Bewusstsein der Person voraussetzt.

Kunst wird also ein Stück weit missbraucht. Sie darf Kritik üben, aber keine Ideation anbieten. Letztlich darf sie das Gute nicht mit dem Wahrscheinlichkeits-Feld verbinden, ja,



sie darf noch nicht einmal aktiv und zielgerichtet daran arbeiten, derartige Wahrscheinlichkeits-Felder zu erfinden und öffentlich zu gebären und zu inszenieren.

Aus diesem Blickwinkel ist die Documenta 13 trotz aller berechtigten Kritikpunkte meiner Meinung nach ein Durchbruch, zumindest für die Seite der Aktions-Kunst. Die vorgestellten Inszenierungen von Pierre Huyghe ("Ich intensiviere den Zufall."), von Ana Prvacki ("Mir gefällt das kreative Potenzial eines Fauxpas."), von Adrián Villar Rojas ("Gegenwarts-Kunst sollte nicht lange existieren.") und vom kanadischen Duo Cardiff & Miller ("Wir versuchen diesen Punkt zu erreichen, an dem etwas Elementares beginnt.") können als Aufbruch-Signale gedeutet werden … als Signale für eine erwachte Beziehungs-Kraft zwischen dem Künstler und der Wahrscheinlichkeit (Zeit).

Wenn Kunst den Rohstoff Zeit nicht so formen darf, dass ein Wahrscheinlichkeits-Feld immer wahrscheinlicher (also realer) wird, bleibt Kunst Ersatz-Kompensation. Sie wird, wie Peter Koslowski betont,

"Schein oder Schwindel".

Das Ästhetische muss zum Wandel werden, wobei dieser Wandel darin liegt, dass die Kunst aktiv und zielgerichtet Wahrscheinlichkeiten aufbaut … keine Strukturen, sondern Übergänge. Keine Wahrheiten, sondern Wagnisse. Das Zukünftige (besonders das Unerwartbare) sollte von der Kunst parallel zu Wissenschaft und Technologie erahnt, erfunden und verwirklicht werden dürfen. Das würde die Kunst befreien, immerzu nur als Mangel-Kompensation zu funktionieren. Kunst könnte aufhören, sich selbst und die Facetten der Welt so zu wiederholen (z.T. in schönen Bildern oder Inszenierungen), dass diese Wiederholungen eine Schein-Realität erzeugen.

Kunst steht immer in der Gefahr, sich als Konstruktion so zu vollziehen, dass das artifiziell Konstruierte behaupten kann, es sei das Nagual … also die prinzipiell unerfahrbare Realität. Das wäre ein Bluff:

Kunst erfindet diejenige Wirklichkeit,
die das Nagual, d.h. die schöpferische Zeit,
überblenden kann.

Diese Gefahr besteht nicht nur. Dieses Schein-Verhalten, dieser Schwindel, findet statt. Und es könnte sein, dass die klassische Ästhetik dabei gewollt oder ungewollt sehr hilfreich ist.

Das Neue in der Kunst (Originalität), das Aufrüttelnde der Kunst (Provokation) oder das Schöne der Kunst (L'art pour l'art) agieren dann zweifach problematisch:

- Es wird verhindert, dass "Kunst ein besonderes Zu-sich-Kommen der Wirklichkeit selbst darstellt" (Koslowski).
- Es wird verhindert, dass Kunst "den Monismus der Moderne" (Koslowski) auflöst, also die Herstellung einer künstlichen Einheitlichkeit.

Kunst wird eingesetzt als Kampf gegen den Wahrheits-Verlust der Wirklichkeit und als Kampf gegen den Spiel-Charakter der Wirklichkeit.

Es könnte somit ratsam sein, auch die Ästhetik weiterzu-entwickeln. Wie Wolfgang Welsch argumentiert, gab es in der Entwicklung der Ästhetik eine "fatale Entwicklung", und zwar dadurch, dass man in der Zeit des deutschen Idealismus die Ästhetik funktional umpositionierte:

"von der Theorie der sinnlichen Erkenntnis zur Philosophie der Kunst".

Es scheint unumgänglich zu sein, in Zukunft die sinnliche Wahrnehmung wieder stärker in den Vordergrund zu rücken, weil Co-Evolution auf der Seite des Rezipienten vorrangig eine Sache

- der Augen / des Sehens
- der Sinnlichkeit / der Wahrnehmung
- des Gehirns / des Bewusstseins

ist, und nicht so sehr ein Aspekt der Kunst-Theorie und der Kunst-Historie. Insofern ist Welsch zuzustimmen, wenn er fordert, man möge Ästhetik wieder verstärkt als "Theorie der Wahrnehmung" betreiben.

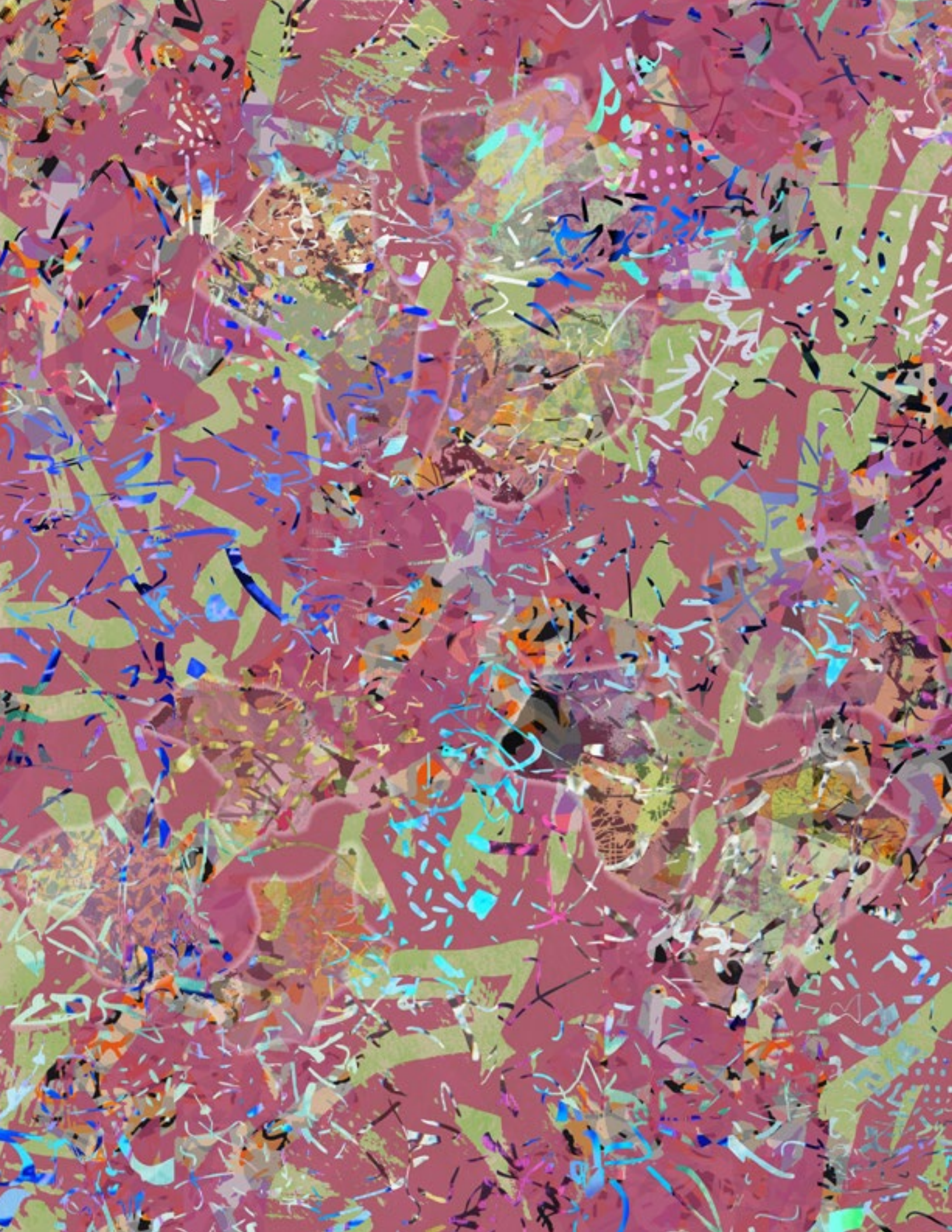
Wenn die Ästhetik diesen Schritt von einer Kunst-Theorie zu einer Praxeologie der Wahrnehmung vollziehen könnte, würde das u.a. bedeuten, dass einige neue Disziplinen ins Spiel kommen könnten, so z.B.:

Neuro-Ästhetik

Wahrnehmungs-Psychologie

Neuro-Forschung (Bewusstseins-Theorie)

Hormon-Forschung.



Das würde der Kunst eventuell helfen, sich zu einer Wirkungs-Kunst weiterzuentwickeln. Und dann würde auch die Kunst-Theorie vermutlich davon positiv befruchtet werden können. Warum? Weil man dann analysieren müsste, was eigentlich Wahrnehmung bedeutet und wie viel Konstruktion (Erfindung), Deutung (subjektive Wahrnehmung) und Spiel darin enthalten sind. Auf diesem Wege würde man erkennen, dass, wie Peter Weibel argumentiert,

"sich das Reale gar nicht in die Kunst hineinbringen lässt".

Wenn das oben angesprochene neue Paradigma sagt, dass das Reale aus dem Nagual (schöpferische Zeit als Jetzt) bestehen könnte, dann wird folgendes daraus ableitbar:

- Man kann das Jetzt der schöpferischen Zeit … also ein Momentum einer Zeit, die nicht in unserem Zeitpfeil agiert … nicht zum Inhalt oder Abbild eines Kunstwerks machen.
- "Im Realen verschwindet die Kunst" (Weibel). Es gibt sie zwar materiell (als Artefakt), aber sie existiert "nur im Symbolischen und Imaginären" (Weibel).

Also kann die Wahrheit der Realität weder durch Kunst vermittelt werden (was u.a. der Idealismus postulierte) noch ist die Wahrheit hinter dem Schein oder dem Schwindel versteckt. In den Worten von Weibel:

"Die Maske selbst ist die Wahrheit."

Diese Erkenntnis wäre von großer Wichtigkeit. Denn dann könnten Ästhetik und Kunst beginnen, den Pfad zu begehen, der sich prinzipiell von dem klassischen Konzept der Wahrnehmung trennt.

Wahrnehmen wird aufgefasst als das erkennende Sehen von etwas Wahrem (objektives Sein). Das ist vermutlich zu naiv. In der kommenden Epoche, in der Kunst eventuell als Wirklichkeits-Generator "arbeitet", trägt dieses Konzept nicht mehr. Man braucht dann ein Konzept von Wahrnehmung, das in der Lage ist, den Prozess des Schauens anzudocken an die Prozesse der Evokation des Erhabenen:

Wahrnehmung wird dann zum Startpunkt für Resonanzen.

Als Formel: Man sieht X nicht mehr, um das wahre Sein von X verfügbar zu bekommen. Man sieht X, um Y vermittelt zu bekommen.

Also Resonanz-Prägung … verursacht durch Wahrnehmung und vollzogen in Wahrnehmungs-Prozessen. Das würde bedeuten, dass man

die Ästhetik des Erhabenen zum Sollwert-Geber
für eine Ästhetik des Schönen

macht. Das, was in der Lage ist, das Erhabene, das Nagual, das Heilige oder das stille Wissen in das Bewusstsein einer Person hineinzurufen, und zwar als eine prägende Resonanz (also als eine Wirksamkeit), ist automatisch der "King".

Das wäre eine Ästhetik der wirksamen Mystik. Und so, wie sie dann aussieht, so definiert sich "das Schöne":

Diejenige Gestaltung, die eine
Resonanz-Prägung bewirkt, ist diejenige
Gestaltung, die ästhetisch ist.

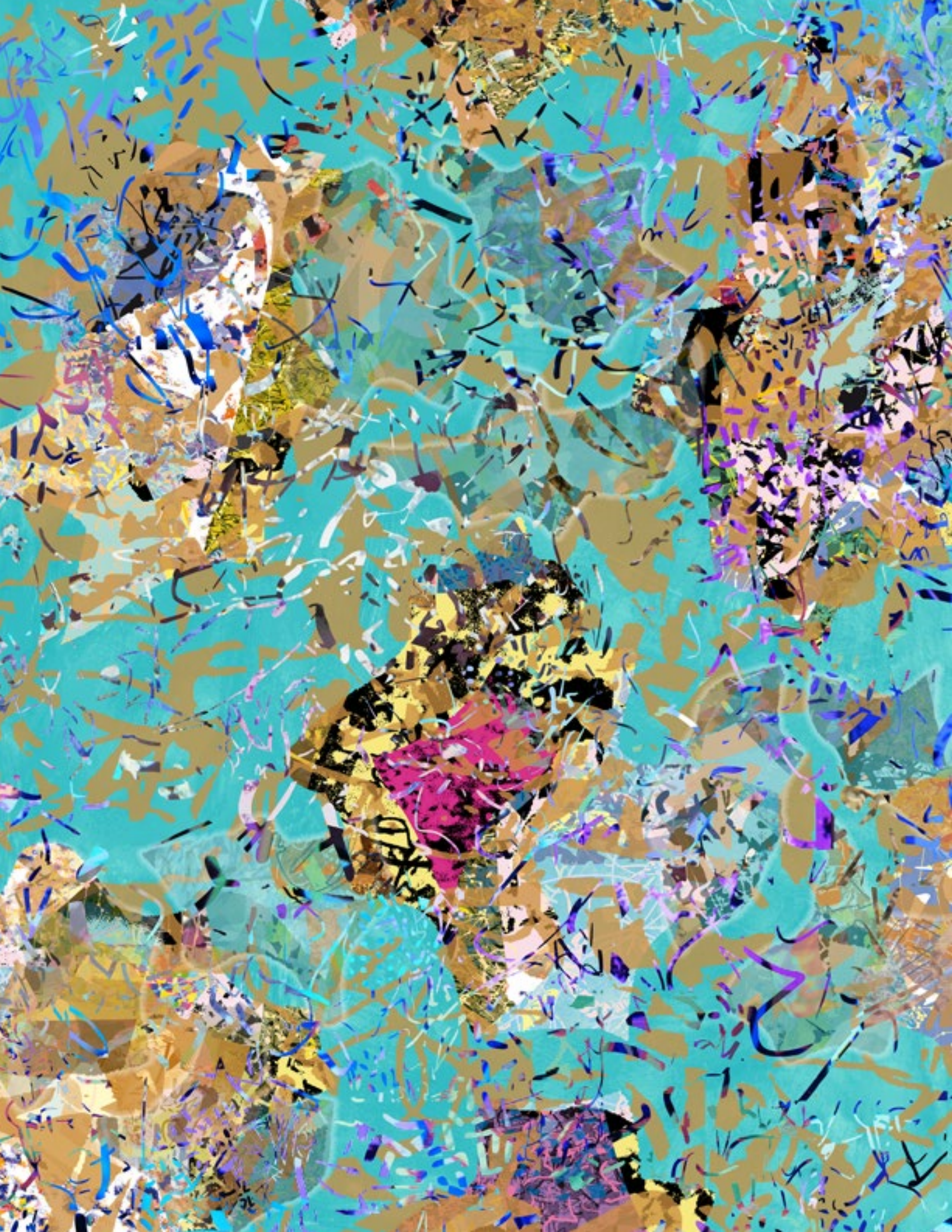
Ein solcher Ansatz würde die Ästhetik sanft, aber doch unmissverständlich zwingen, die Differenz des Konstruierten zum Nicht-Konstruierbaren in den Blick zu nehmen. Wenn ich z.B. ein Artefakt so herstellen will, dass es als Evokations-Organ funktioniert, um das Erhabene im Bewusstsein zum Erscheinen zu bringen, muss ich an das Erhabene glauben. Und ein solcher Glaube kann sich nur dadurch entfalten, dass ich das Erhabene anerkenne oder meditativ empfange:

Eine Wirkungs-Kunst kann es erst dann geben,
wenn der Künstler das Absolute oder das Heilige
zu seiner Wahrheit machen kann.

Da aber das Absolute, das Heilige oder das Nagual weder beweisbar noch sichtbar ist, wird der Künstler gezwungen, in einen produktiven Glauben einzusteigen. Mit einer relativierenden Als-ob-Haltung oder einer zynischen Zwitter-Position kann diese Glaubens-Basis aber nicht etabliert werden:

Die Ästhetik der Transversalität braucht
die Haltung von Mut und Demut.

Der Künstler muss "echt" daran glauben und nicht nur eventuell oder vielleicht oder auch nur "quasi" … also virtuell. Warum ist das so? Die Antwort darauf gilt vorrangig nur für die Nicht-Aktions-Kunst, also für Tafelbilder und Skulpturen. Aktionen haben andere Bedingungen.



Nun zur Antwort: Wenn der Künstler nicht an das heilige Nagual glaubt, entsteht in dem Wahrnehmungs-Prozess

kein Potenzial-Raum.

Dieser Begriff kommt von Donald W. Winnicott ("Playing and Reality", London 1975). Dieser Raum ist zwischen dem Artefakt und dem Rezipienten existent. Ein gutes transversales Kunstwerk hat die Aufgabe, diesen Potenzial-Raum herzustellen, möglichst bei jeder Begegnung mit dem Kunstwerk und möglichst schnell, d.h. als Anfangs-Qualität der Wahrnehmung. Der Potenzial-Raum ist, wie Winnicott schreibt, "keine innerpsychische Realität". Er ist also nicht identisch mit der Innen-Welt des Betrachters. Winnicott weiter: "Er befindet sich außerhalb des Individuums, ist aber nicht Außen-Welt."

Der Potenzial-Raum ist, wie Siri Hustvedt schreibt, "der Boden, auf dem Kunst gedeiht. Er ist auch der Ort, wo Anerkennung stattfindet, und wo Liebe stattfinden kann". Das bedeutet:

Der Glaube des Künstlers an das Nagual erzeugt einen Begegnungs-Raum, in dem Liebe ausgetauscht werden kann. Da Liebe identisch ist mit Potenzialität (siehe neues Paradigma), ist dieser Raum von großer Bedeutung für das Funktionieren des magischen Wir.

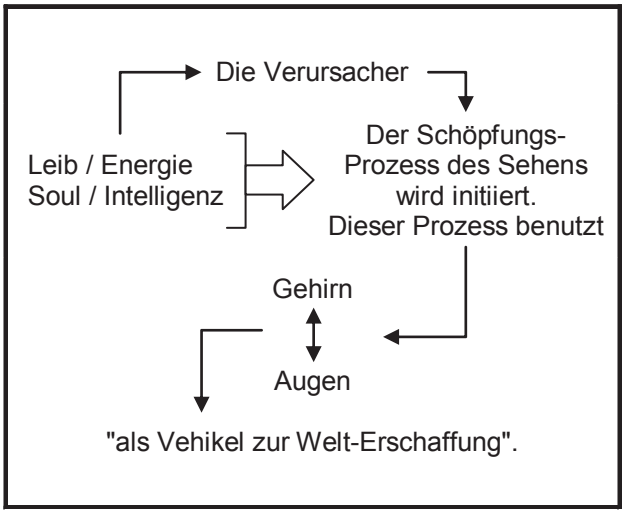
Wenn ein transversales Kunstwerk die Evokation des Erhabenen anstrebt und damit Co-Evolution stimulieren will, wird es zwangsläufig in der Lage sein müssen, das magische Wir in dem Potenzial-Raum agieren zu lassen:

Ohne das magische Wir
kann ein Kunstwerk den Mind nicht zur
Co-Evolution führen.

Um diesen Potenzial-Raum aufbauen zu können, sollte der Künstler nicht nur eine intensive und aufrichtige Liebe zum Nagual (also synonym auch zur schöpferischen Zeit, zum Heiligen, zum Erhabenen) in sein Kunstwerk integrieren, sondern zusätzlich auch mit seinem Leib beteiligt sein, wenn er das Kunstwerk gestaltet.

Wie Maurice Merleau-Ponty betont hat, ist die Wahrnehmung von Kunstwerken doppelt leiblich codiert. Das Herstellen eines Werkes erfordert eine verleiblichte Intentionalität. Das ist der Input vom Künstler. Und das Wahrnehmen selbst, das vom Rezipienten gesteuert wird, vollzieht sich ebenfalls als eine verleiblichte Intentionalität. Das bedeutet, wie Hustvedt schreibt, dass wir mit dem ganzen Organismus (also Körper plus Leib) und mit seiner energetischen Umgebung wahrnehmen (enaktive Theorie der Wahrnehmung).

Die, die das Werk betrachten, sind nicht passiv-reflektiv, sondern sehr leiblich-aktiv. Wie Engel und König in ihrem Aufsatz "Towards a New Theory of Perception" schreiben, ist die Wahrnehmung ein Prozess des schöpferischen Auges. Das Sehen ist ein Schöpfungs-Prozess und benutzt dafür in erster Linie die Energie des Leibes. (Ich würde sagen, dass das Schöpferische des Sehens zusätzlich auch die Intelligenz von Soul benutzt und erst in zweiter Linie das Gehirn und die Augen, um das Kunstwerk wahrzunehmen.) Das folgende Schaubild skizziert, was Engel und König als "Paradigm Shifts in Neurobiology" beschreiben:



Es ist also nicht das Auge, das wahrnimmt. Es ist nicht das Gehirn, das das Wahrgenommene interpretiert. Es ist das Duo Leib und Soul. Dieses Duo initiiert und steuert das Wahrnehmen und benutzt das andere Duo, nämlich Gehirn und Auge, als Instrumente … als Vehikel. Weil der Leib hier so direktiv wichtig ist, gibt es diesen Potenzial-Raum:

Der Potenzial-Raum existiert,
weil sich Wahrnehmung
als Verleiblichung vollzieht.

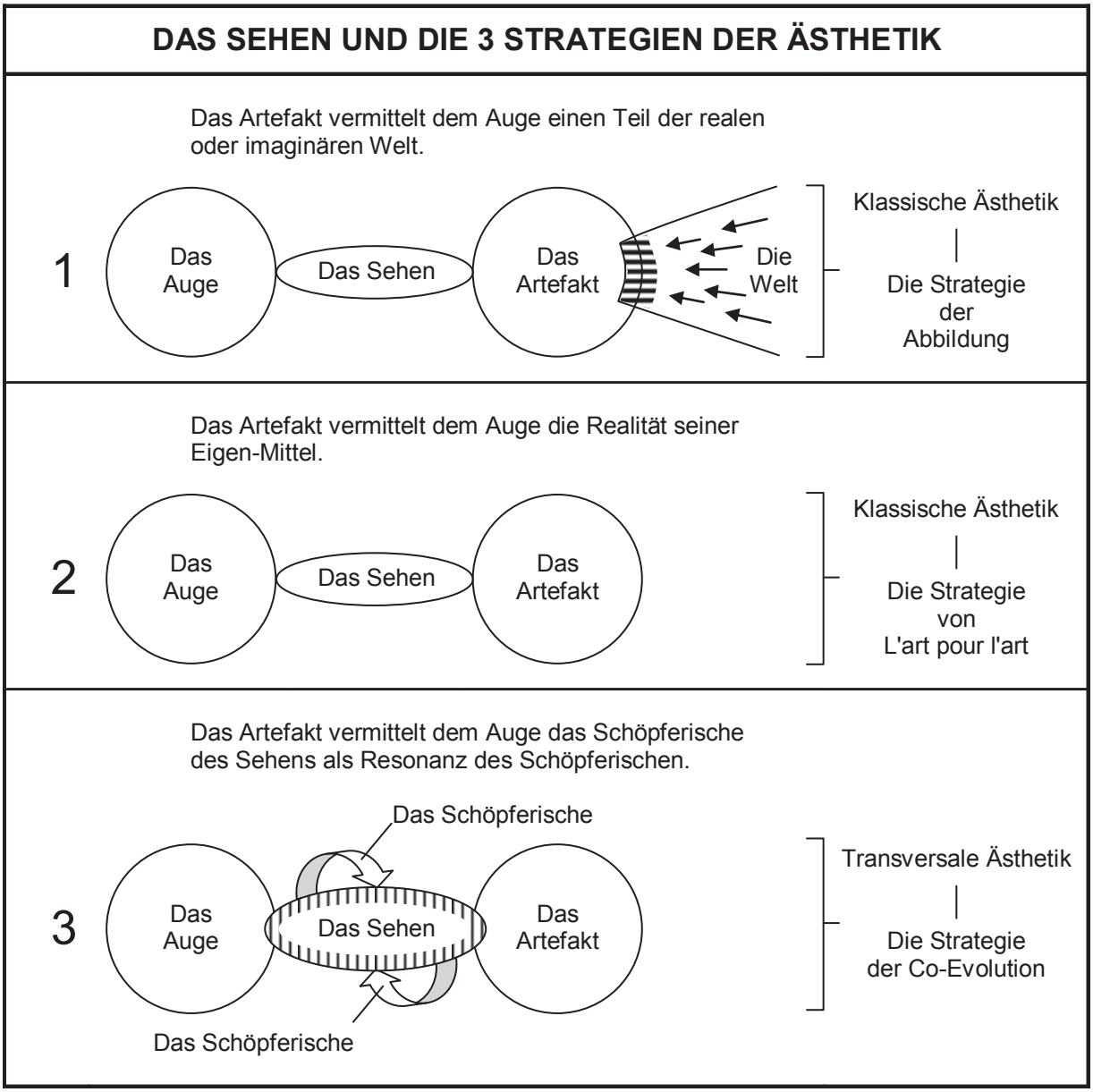
Also wird eine Ästhetik, die sich auf Co-Evolution ausrichtet, dem Künstler vermitteln müssen, welche Aufladung er in seinem Leib akkumulieren sollte, d.h. welche Schöpfungs-Energie (Sexus-Energy).

Die Philosophie hat die Ästhetik zwar sprachlich und reflektiv "nach oben" gebracht, aber sie hat keine Anweisungen oder Methoden geliefert, die dem Künstler helfen könnten, seine Leiblichkeit zum Instrument der Werk-Fertigung zu machen. So kennt der Künstler viele der akademischen Prinzipien der Harmonie, der Proportionen und der Farb-Klänge (was alles kognitives Wissen ist), aber die meisten Künstler kennen nicht den Weg, den sie gehen müssten, um das magische Wir in einem Kunstwerk lebendig zu machen.

Wenn Wahrnehmung zum Startpunkt für Resonanz-Prägungen werden soll, wird man Leiblichkeit in eine moderne Theorie der Ästhetik integrieren müssen. Das bedeutet aber auch: Wenn man eine transversale Ästhetik zur Praxis der Kunst-Herstellung machen möchte, wird man trainieren müssen, mit seinem Energie-Körper Kunst zu entwerfen …

das Kunstwerk mit seinem Leib zu gestalten.

Dieser Aspekt ist wichtig, damit das magische Wir zum Regisseur für die Co-Evolution werden kann. Es ist dieses magische Wir, das den Einsatz des Leibes braucht. Es ist auch dieses magische Wir, das das Schöpferische des Sehens so lenken und gestalten kann, dass Co-Evolution geschieht, weil das Schöpferische (Nagual) im Bewusstsein zur Resonanz geführt wird. Das folgende Schaubild beschreibt den Zusammenhang von Sehen und Co-Evolution:



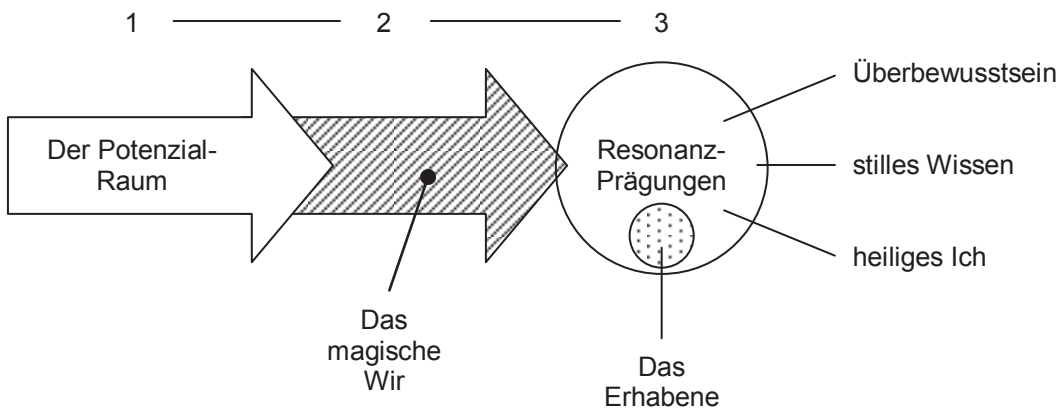
Die Zielsetzung der transversalen Ästhetik wird an dieser Stelle deutlich:

Ausgehend von dieser Zeit-Definition kann man 3 Phasen der Transversalität konkretisieren (siehe das Schaubild in der Mitte).

- Verwandle das Sehen in das, was es biologisch-mental ist, nämlich ein aktiver und schöpferischer Prozess, der vorrangig vom Leib initiiert und dirigiert wird. — Die Leiblichkeit
- Kopple diesen schöpferischen Prozess an das Jetzt der schöpferischen Zeit (Nagual), damit die Schöpfung im Bewusstsein des Betrachters eine positiv-prägende Resonanz erzeugen kann. — Das magische Wir

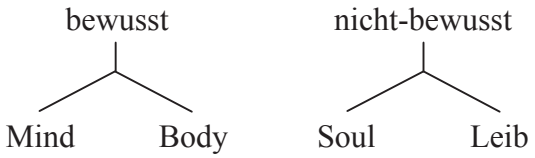
Es beginnt mit dem Potenzial-Raum. Wenn sich dieser nicht aufbaut, bleibt das Kunstwerk ein ganz normales Kunstwerk … ein Artefakt ohne höhere

DIE 3 PHASEN DER TRANSVERSALITÄT



Wirkungen. Es kann wunderschön sein, aber es erzeugt keine schönen Wirkungen. Damit sich der Potenzial-Raum etablieren kann, sollte man einige neuro-physiologische Grundlagen des Sehens berücksichtigen. In aller Kürze:

- Das Auge ist derjenige Körperteil unseres Körpers, der sich am schnellsten bewegen kann.
- Durch die Evolution ist das Auge darauf programmiert worden, Bewegungen (Veränderungen im Sein) und Gesichter (Personen) besonders bevorzugt zu fokussieren.
- Der größte Anteil der fokussierenden Augen-Bewegungen wird vom Nicht-Bewussten realisiert. Der kleinere Anteil wird vom intentionalen Wach-Bewusstsein gesteuert. Das ergibt folgende Struktur:



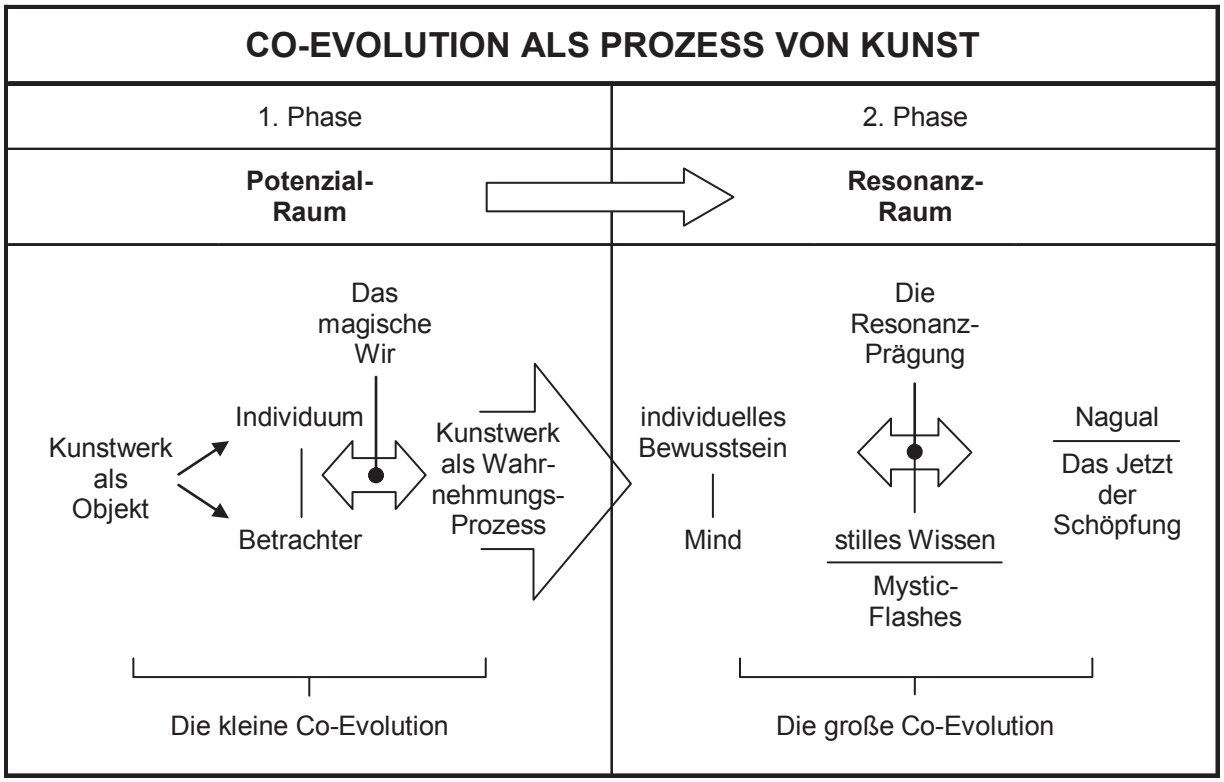
Wie Winnicott schreibt, ist der Potenzial-Raum eindeutig "außerhalb des Individuums". Aber er ist trotzdem "nicht Außen-Welt". Somit existiert dieser für die Co-Evolution so wichtige Attraktor nur in der Begegnung des Individuums mit dem Kunstwerk und innerhalb der darauf aufbauenden Interaktionen:

Der Potenzial-Raum ist Teil der Wahrnehmung.

Er erzeugt sich in der Wahrnehmung als Begegnungs-Raum.

Wenn es einem Kunstwerk nicht gelingt, diesen Potenzial-Raum entstehen zu lassen, gibt es kein magisches Wir. Und wenn das magische Wir nicht in dem Kunstwerk aufblüht, gibt es auch keine Co-Evolution, d.h. dann findet keine Resonanz-Prägung statt zwischen dem Jetzt der Schöpfung (Nagual) und dem Bewusstsein des Betrachters.

Also kann man sagen, dass eine transversale Wirkungs-Kunst sehr viel Wert darauf legen müsste, das Kunstwerk so zu gestalten, dass sich ein prägnanter und zeitstabiler Potenzial-Raum aufbauen kann. Im Grunde erkennen wir hier ein 2-Phasen-Modell:

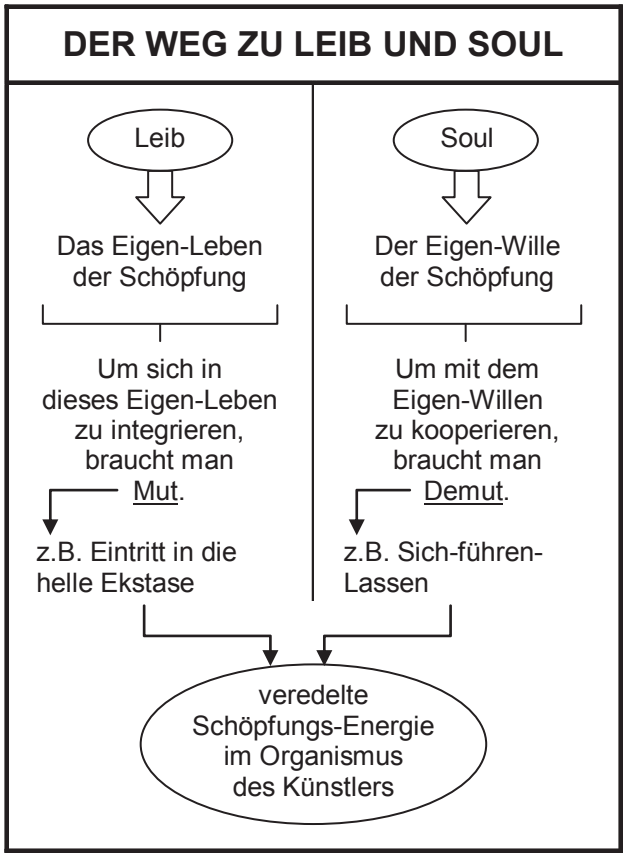


Der Potenzial-Raum ist die Vorbedingung für das Geschehen im Resonanz-Raum. Wenn man das akzeptieren kann (und wenn man die erwähnten Resonanz-Prägungen "ernten" will), wird man bereit sein, diejenigen Voraussetzungen ernst zu nehmen, die den Potenzial-Raum erzeugen können. Um welche Voraussetzungen geht es?

Der Künstler sollte zuerst einmal bereit sein, umzuschalten von Innovations-Kunst zu Wirkungs-Kunst. Das bedeutet in erster Linie ein andersartiges Verständnis von Kreativität und Originalität. Und dieses Verständnis basiert auf einer wie auch immer realisierten Liebe zum Nagual (oder zur Schöpfung, oder zum Erhabenen).

Darauf aufbauend ist, wie ich bereits beschrieben habe, der Leib des Künstlers von großer Wichtigkeit. Ebenso die Schöpfungs-Energie, die der Künstler in seinem Leib komprimieren, veredeln und abrufen kann.

Um die Schöpfungs-Energie veredeln zu können, benötigt der Künstler einen guten Zugang zu Soul. Das, was Soul ist, besteht in erster Linie aus dem Eigen-Willen der Schöpfung. Das, was Leib ist, besteht aus dem Eigen-Leben der Schöpfung. Somit erkennen wir, dass die kreative Fähigkeit des Künstlers, den Potenzial-Raum aufzubauen, davon abhängig ist, wie gut seine Dispositive von Mut und Demut ausgebaut sind, bzw. funktionieren. Das nebenstehende Schaubild beschreibt diese Zusammenhänge.



Mut und Demut zum Zwecke der Veredelung der persönlichen Schöpfungs-Energie. Dieses Konzept ist sicher weit entfernt von dem Streben nach Originalität und Innovation. Daraus folgt:

Leib und Soul steuern beim Künstler die Herstellung des Kunstwerks.

Leib und Soul formen den Potenzial-Raum.

Das ist ein wichtiges Credo der transversalen Ästhetik. Leib und Soul sind ebenfalls Steuermänner, wenn es darum geht, dass im Resonanz-Raum des Betrachters die Resonanz-Prägungen geschehen.

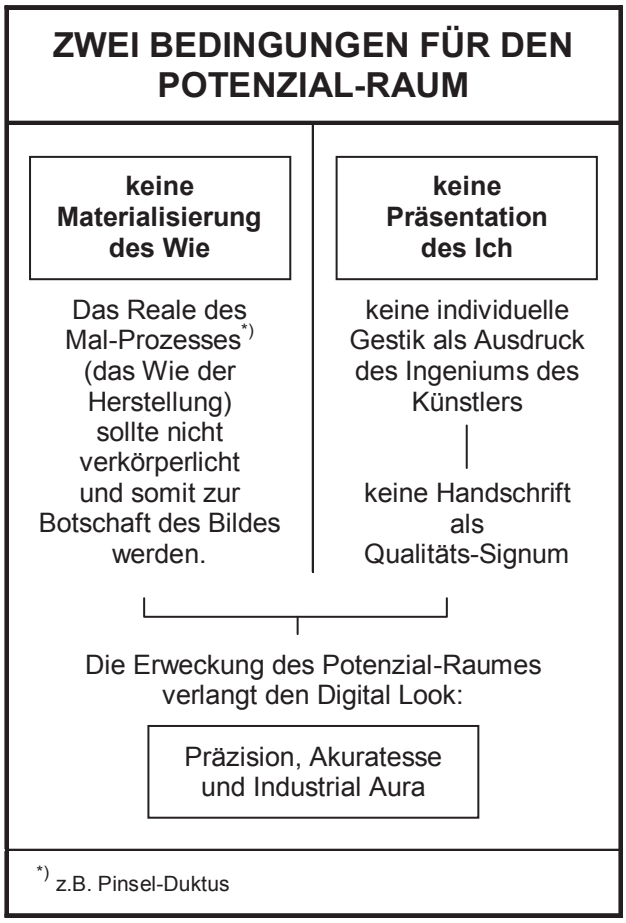
Für dieses Credo … ausgerichtet auf Leib und Soul … ist eine zusätzliche Dimension wichtig: Das Einbringen der persönlichen Leiblichkeit des Künstlers sollte nicht mit einer visualisierten Körperlichkeit kombiniert werden. Es geht also darum, die Energien des Leibes möglichst "pur" in das Kunstwerk einzubringen. Das macht erforderlich, dass

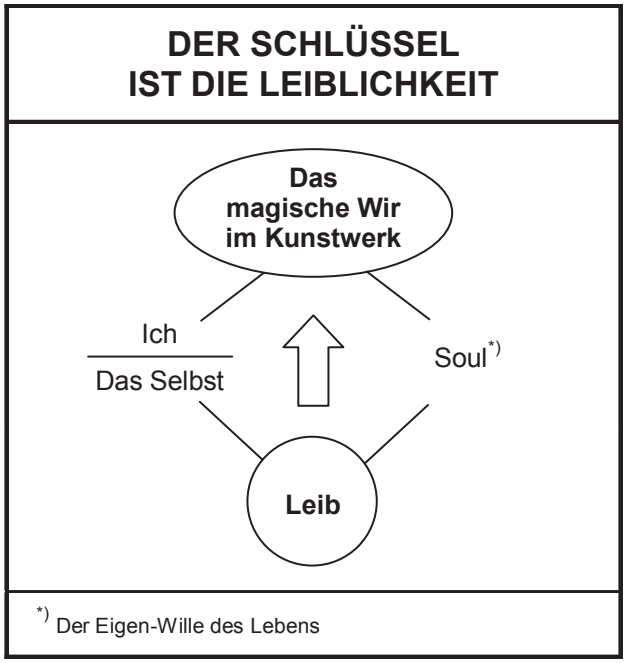
das Reale des Mal-Prozesses

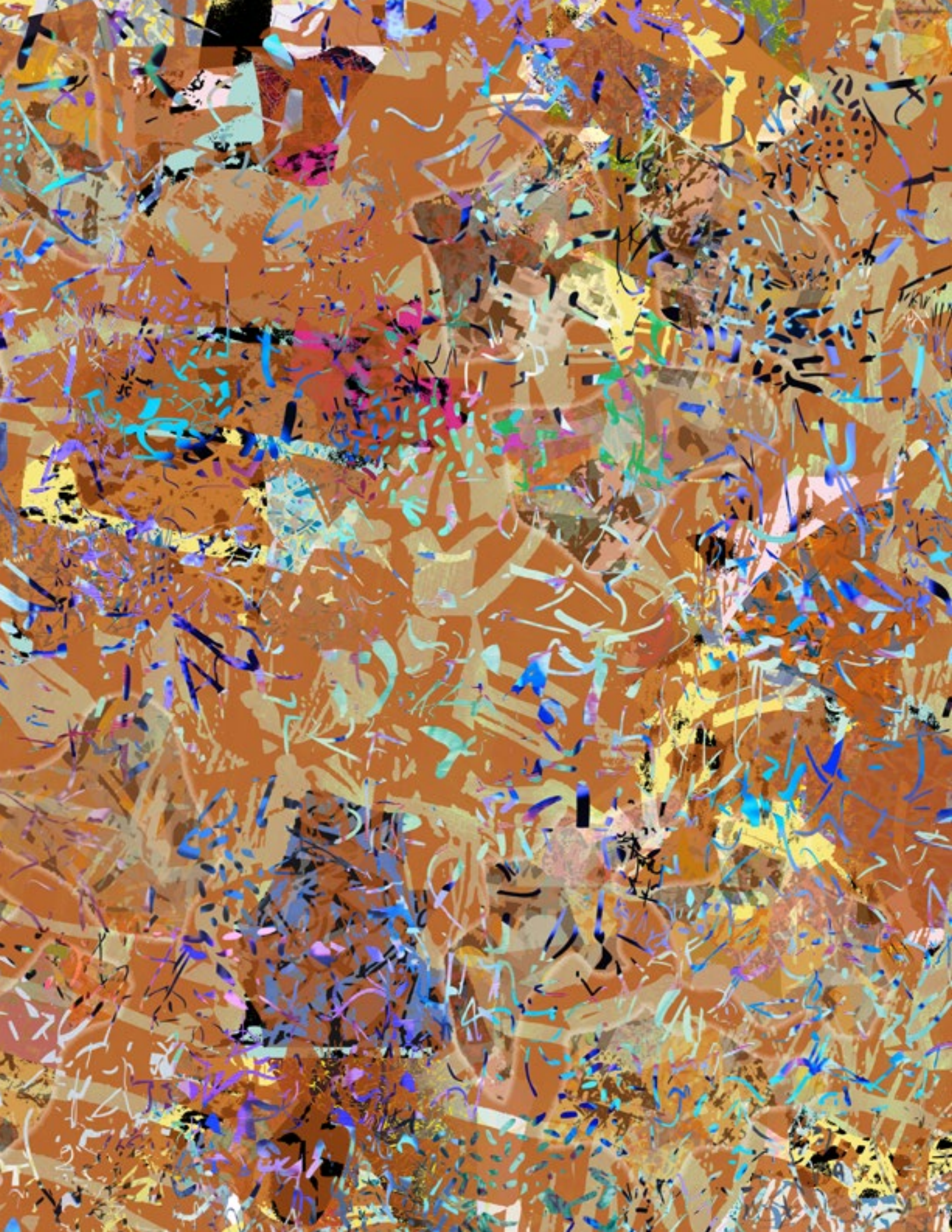
möglichst nicht zum sichtbaren Inhalt des Bildes wird. Das bedeutet, wie es das nebenstehende Schaubild beschreibt, dass das Wie der Herstellung nicht zur Botschaft des Kunstwerks werden sollte. Jedes "Wie" verschattet die reine Energie des Leibes.

Leib und Soul sind ebenso wichtig wie Leinwand, Pinsel und Farbe. Im Kontext der transversalen Ästhetik ist Leiblichkeit der Schlüssel, wenn es um die Etablierung des magischen Wir im Kunstwerk geht (siehe nebenstehende Schaubild).

Wir haben gesehen, dass der Mal-Prozess möglichst nicht materialisiert werden sollte. Also keine Verkörperlichung für die Visualisierung. Des Weiteren sollte so wenig "Ich" wie möglich im Bild enthalten sein.







Also keine identifikative Signatur. Das sich stolz präsentierende Ich ist das Gegenteil von Demut. Und auch der Verzicht auf den verkörperlichten Mal-Prozess (das "Wie") ist ein Aspekt von Demut. Das folgende Schaubild beschreibt die Hintergründe zu diesem Aspekt:

LEIBLICHKEIT UND KUNST

nach Gernot Böhme, "Ethik leiblicher Existenz" (Frankfurt 2008)

- Die Leiblichkeit ist die Quelle des Ichs (nach Merleau-Ponty). Jedes Ich ist ein leibliches Ich.
- Alle mentalen Prozesse (Wahrnehmung, Denken, Gefühl, Wille, etc.) sind verankert in der Leiblichkeit der Person.
  - Das Wahrnehmen von Kunst wird organisiert von Leiblichkeit.
- Jede Form von Selbst-Reflexion und Selbst-Übersteigung basiert auf Leiblichkeit. Über unseren Körper organisieren wir uns "im Modus der Fremd-Erfahrung". Durch unseren Leib steigen wir ein "in den Modus der Selbst-Erfahrung". Körper ist das Zentrum der Objektivierung. Leib ist die Quelle, um das universale Leben anzukoppeln an das aktuell gelebte Leben.
  - Wenn ein Künstler seine Kunstwerke so erschaffen will, dass sie dem Betrachter helfen, sich selbst zu überwinden, wird er gezwungen sein, seine Leiblichkeit zum Instrument der Kunst-Herstellung zu machen.
  - Die Erzeugung des magischen Wir basiert auf derjenigen Leiblichkeit, die beim Machen des Kunstwerks aktiv beteiligt war.
- Jede Form von Objektivierung beraubt dem Organismus ein wichtiges Element seiner Leiblichkeit.
  - Wenn Kunst die Welt real abbildet, oder wenn Künstler ihre Werke auf kulturelle Innovation oder politische Agitation ausrichten, reduziert sich die im Werk manifestierbare Leiblichkeit.
  - Eine Kunst, die sich ausschließlich auf die originelle Modulierung der Außen-Welten konzentriert, zerbricht die Brücke zwischen Selbst und Leib in dem Organismus der Personen.

    Sie raubt der "Person ihre Kraft und ihre Produktivität", und sie beraubt "den Leib seines Eigensinns". Das bedeutet: Der permanente Konsum einer derartigen Außenwelt-Kunst blockiert diejenigen transformatorischen Impulse, die von Soul und Leib autonom eingebracht werden können.

Wie ich an dieser Stelle bereits beschrieben habe, ist es für die transversale Ästhetik wichtig, dass sich Handarbeit mit Digital Look verbinden. Es geht also keineswegs um electronic art oder digital painting. Ganz im Gegenteil: Der Künstler und das "Machen mit der eigenen Hand" sind von besonderer Relevanz:

Die Leiblichkeit benötigt die Handarbeit.

Wenn die Handarbeit fehlt, existiert auch keine Leiblichkeit in dem Kunstwerk. Die geistige und leibliche Präsenz des Künstlers in seinem Kunstwerk ist somit wichtig. Aber die "Ego-Show" des Künstlers ist unwichtig. Eine forcierte Präsenz der Individualität erzeugt automatisch das Ausblenden der Leiblichkeit. Das nebenstehende Schaubild präzisiert diesen Aspekt.

DIE DISPOSITION FÜR DIE ERWECKUNG DES POTENZIAL-RAUMES

Die geistige und leibliche Qualität
des Künstlers
wird wichtiger denn je.

Die verkündete Individualität*)
des Künstlers
wird unwichtiger denn je.

*) das Ingenium als Visualität
die Ego-Show als Mit-Botschaft

Der Digital Look hat u.a. die Aufgabe, die derzeit in der Malerei so beliebten Gesten ("Signatures") zu eliminieren. Das Gestische gehört automatisch zu dem Duo

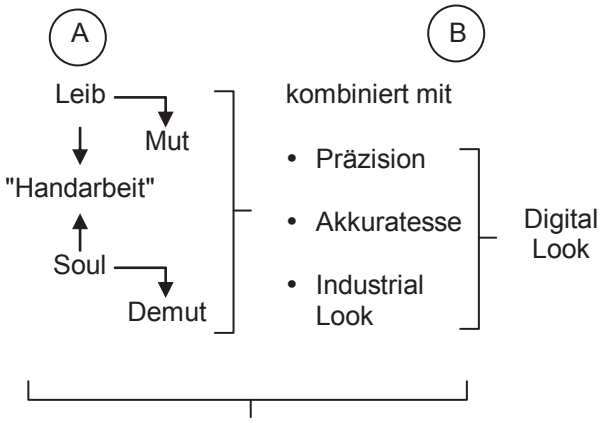
Körper ⟷ Ich

Es geht aber gerade darum, dieses Duo auszublenden zugunsten von

Leib ⟷ Soul

Der Digital Look fördert Leib und Soul und unterdrückt Körper und Ich. Und zugleich ist die Digitalisierung positiv-neutral im Bezug auf Handarbeit. Wenn man dem Konzept von

FAKTOREN ZUR ERWECKUNG DES POTENZIAL-RAUMES



Die Transformation der Zeichen-Konfiguration*)
in einen digitalen Prozess
bewahrt (A) und erzeugt zugleich (B).

*) schnelle Linien und gebrochene Brechungen

digital pigmentation technology

folgt, kann die Digitalisierung sogar dafür sorgen, dass die Raffinesse und die Feinheiten der Handarbeit besser zum Ausdruck kommen können.

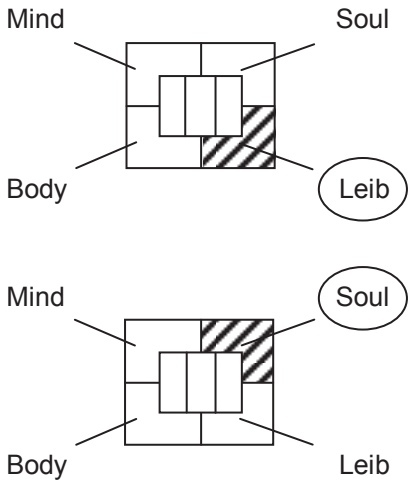
Digital Look … das bedeutet die Visualität von Präzision, Akkuratesse und Industrial Aura. Und für die Erweckung des Potenzial-Raumes ist es sinnvoll, wenn sich dieser Digital Look verbindet mit einer Handarbeit, die deutlich von Leib und Soul gesteuert wird. Das Schaubild auf der Seite zuvor (unten) skizziert diesen Aspekt.

Nach dem Potenzial-Raum wird das magische Wir wichtig. Um aktiv werden zu können, braucht dieses Wir die stabile Präsenz des Potenzial-Raumes:

Ohne Potenzial-Raum zerfällt das Magische im Wir.

Daran schließt sich das an, was man braucht, um eine "schöne Wirkung" zu erzielen: die Resonanz-Prägungen. Um diese 3-stufige Abfolge organisieren zu können, kann man 2 Basis-Regeln für den Künstler formulieren:

DIE 2 BASIS-REGELN FÜR DIE HERSTELLUNG VON SPACE-MACHINES

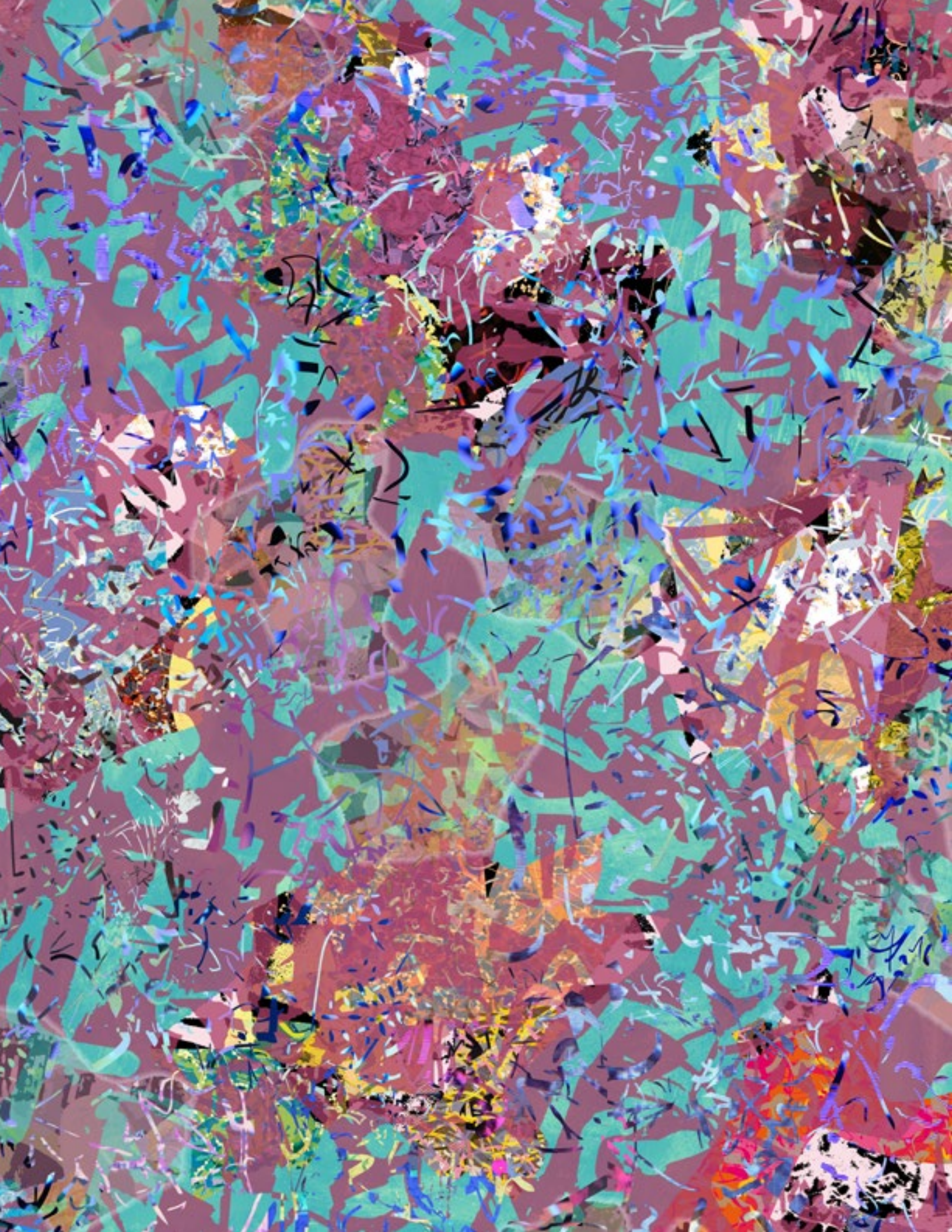


1. Damit sich der Potenzial-Raum bei der Betrachtung des Kunstwerks schnell, stabil und kraftvoll entfalten kann, ist es wichtig, dass der Künstler beim "Setzen" der Fraktale und beim Arrangieren der Farb-Lasur-Lagen ein Optimum an Leiblichkeit aktivieren und integrieren kann, und zwar als Initial-Energie.

2. Damit sich das magische Wir im Kunstwerk gebären, offenbaren und in Aktion*) setzen kann, ist es wichtig, dass der Künstler bei der Komposition des Sujets (inklusive Titel und Codes) ein Optimum an Soul aktivieren und integrieren kann, und zwar als Liebe**) und als Haltung des Dienens.

*) in Aktion setzen = wirksame Mystik plus das Ephemere
**) All-Liebe

Das magische Wir muss sich selbst in Aktion setzen können. Man kann das nicht "von außen" erzwingen wollen. Man kann als Künstler lediglich optimale Voraussetzungen dafür schaffen.

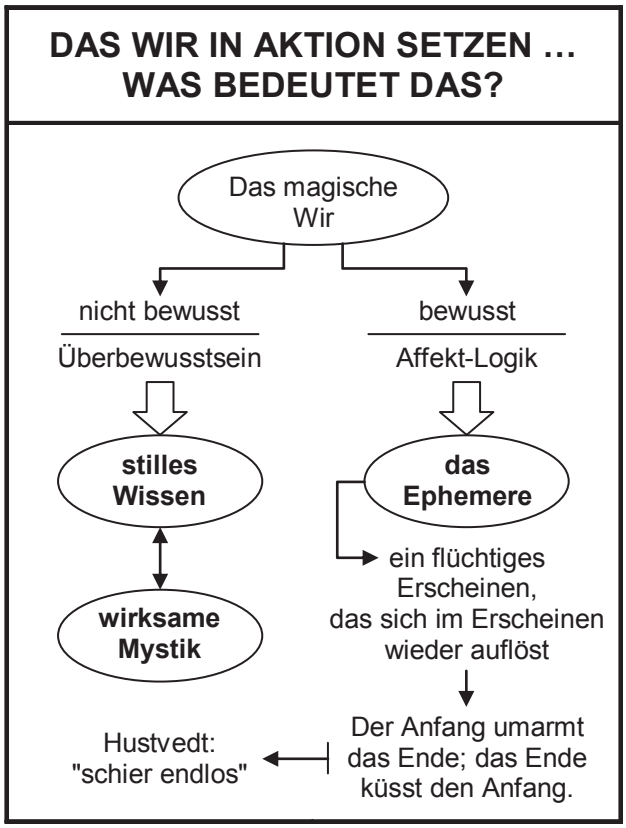


Das eigentliche Anstarten des Magischen im Wir wird von der Selbst-Reflexion der Zeit verursacht … eine Reflexion, die zwar in unserem Bewusstsein stattfindet, für die wir aber im eigentlichen Sinne nicht verantwortlich sind, weil die verursachende Zeit nicht in unserem Zeitpfeil existiert.

Wenn sich das magische Wir in Aktion gesetzt hat, gibt es unbewusste und bewusste Resultate. Das nebenstehende Schaubild beschreibt das.

Kommen wir zurück zu den 2 Basis-Regeln. Das Schaubild unten versucht sie zu deuten.

Somit wird nun auch der Kern der Transversalität erkennbar (siehe das Schaubild auf der nächsten Seite oben).

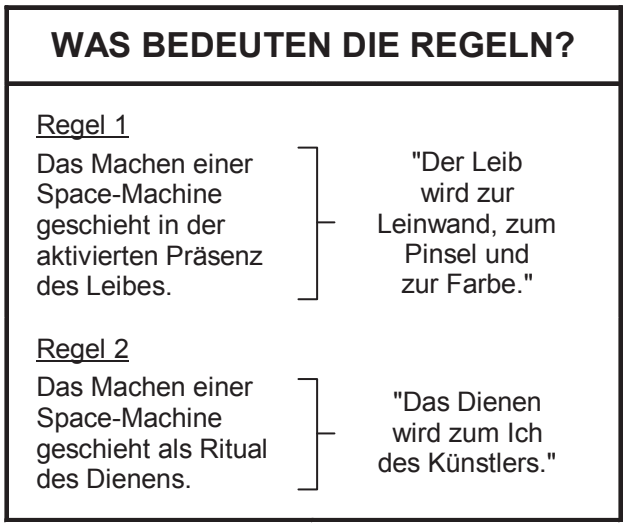


Es ist dieses Wir, das mental-neuronal die Bahnung des Bewusstseins zur großen Co-Evolution organisiert. Wenn sich das Ich mit der schöpferischen Zeit vereint (was ein Akt der Mystik ist), wird

das Dritte

geboren. Subjektiv ist das kaum erlebbar. Es ist die Energie der Erlösung. Richtig präsent und dankbar-feierlich erleben es eigentlich nur diejenigen Menschen, die schon seit einiger Zeit in dieser Erlösung angekommen sind. Die anderen, die auf dem Weg sind, erleben es nur zart … wie ein Hauch von Parfüm.

Was bedeutet in diesem Kontext Erlösung? Man kann von einer Sentenz ausgehen, die

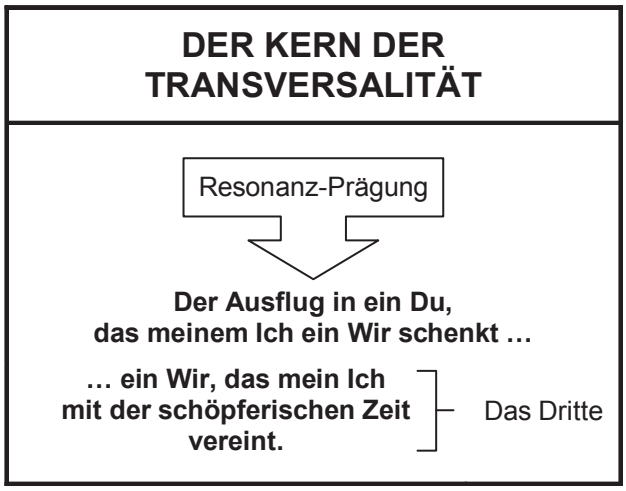


der toltekische Schamanismus benutzt (Carlos Castaneda / Don Juan). Sie lautet:

"Wir sind Wesen,
die auf dem Weg sind,
zu sterben."

Erlösung als Selbst-Akt bedeutet demnach folgendes:

"So bin ich gestorben,
ohne gestorben zu sein."



Der Tod als "mein Leben" … "ich bin der lebende Tod". Diese Reflexion, die sich zu einer Facette der Identität verdichtet, sorgt für

- stille Heiterkeit
- Dankbarkeit ohne Ursache
- "Ich bin das Spiel."

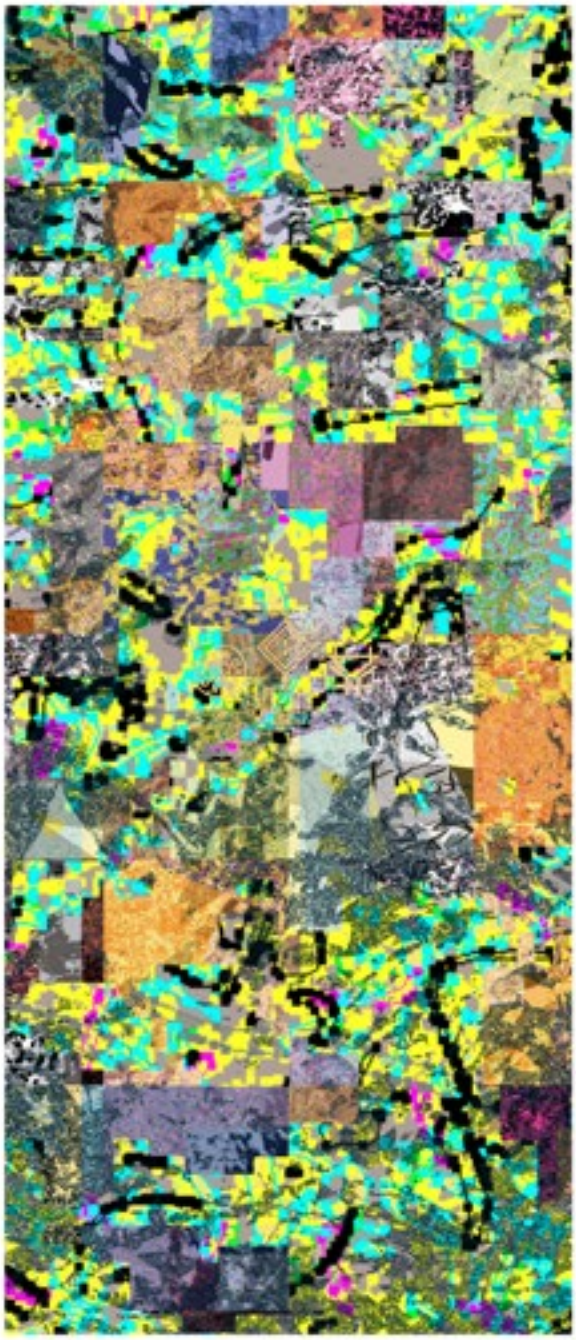
} Güte

In der Blütezeit der Romantik war es Schelling, der ähnliche Perspektiven anbot. Andrew Bowie ("Schelling and Modern European Philosophy", London 1993) interpretiert die Ästhetik von Schelling so, dass dieser Ausflug zum Wir im Prinzip endlos sei. Es gibt kein Ziel. Kein Ankommen. Kein Fertig-Sein. Es gibt nur die Resonanz der Schöpfung, die in ihrer eigenen Ewigkeit schwingt.

Auf dieser Basis, so Bowie, war Schelling bemüht, Kunstwerke nicht als optisch gut gestaltete, aber tote Kunstwerke aufzufassen, sondern als aktive Begegnungen ... "als lebendige Prozesse der Verschmelzung … von unbewussten Wurzeln gespeist".

Wie wir gesehen haben, geschieht die Arbeit des magischen Wir aber nicht wie von selbst. Nicht jedes Artefakt kann die von Bowie beschriebenen Verschmelzungen zum Wir und zum Dritten gestalten. Dazu ist u.a. die Verwirklichung der oben skizzierten Basis-Regeln erforderlich.

Das führt uns zu dem Thema der computer-generierten Kunstwerke (electronic art / Techno-Kunst). Wenn man so ein Kunstwerk, das ja visuell von einer prachtvollen Schönheit sein



THE VOICE OF SPRING 130x270

kann, in sein Zimmer hängt, wird man erleben, dass es nicht lebt, weil es weder in der Lage ist so etwas wie einen Potenzial-Raum aufzubauen, geschweige denn ein magisches Wir:

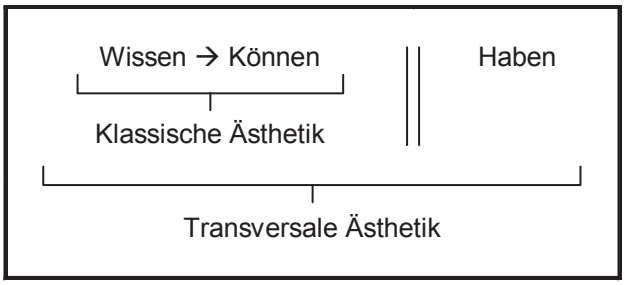
Der Computer-Kunst fehlt der Leib.
Und es fehlt die Haltung des Dienens.

Computer haben keinen Leib und
keine Haltung.

Noch etwas wird an dieser Stelle deutlich. Kunst-Studenten lernen an den Akademien das ästhetische Wissen, d.h. die Regeln zur Verfertigung eines schönen, innovativen oder aufregenden Kunstwerks. Und im Studium trainieren sie, dieses Wissen in komplexer und zugleich individueller Form einzusetzen. Sie formen ihr Können aus Wissen.

So weit, so gut. Aber das, worum es bei der transversalen Ästhetik geht, ist damit keineswegs gewonnen. Es geht um Liebe und Dienen (Haltung). Und es geht um Leiblichkeit (Initial-Energie). Diese Qualitäten sind weder Wissen noch Können. Sie sind Haben … persönlicher Besitz. Insofern kann man folgendes Modell skizzieren:

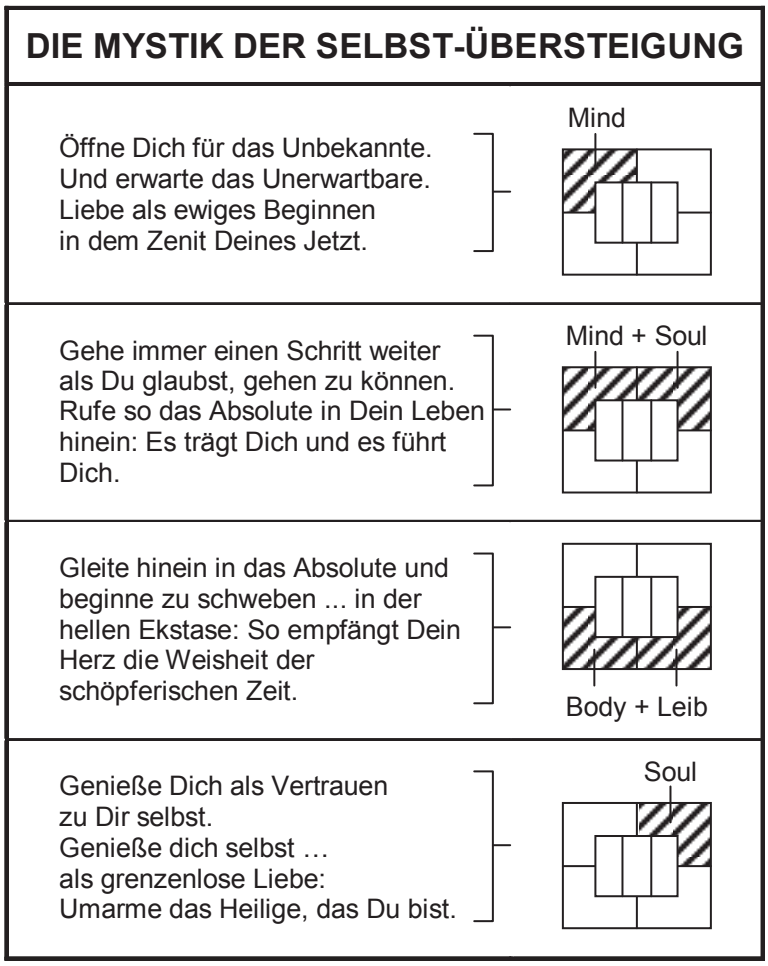
Dieses Haben verbindet sich mit der Charakteristik der Wahrnehmung, die nicht nur multimodal ist, sondern intentional-aktiv. Es gibt keine passiv-rezeptive Wahrnehmung. Wahrnehmen ist aktives Konstruieren, dirigiert von Leib und Soul.



Die für Transversalität wichtige Selbst-Übersteigung kann es nicht geben, wenn Wahrnehmung ein rein passiver Akt der Widerspiegelung wäre. Und das, was als "Haben" beim Künstler vorhanden sein sollte, hat viel damit zu tun, ob ein Künstler seinen Organismus so programmieren und konditionieren kann, dass er Selbst-Übersteigung als "zweite Natur" leben und in seine Werke einfließen lassen kann. In meinem Trainings-Programm MIND-DESIGN gibt es dazu eine Art Ritual-Anleitung. Ziel ist es, die Mystik der Selbst-Übersteigung, die genau genommen ein Akt der Selbst-Erlösung ist, in dem Organismus aufblühen zu lassen. Das Schaubild auf der nächsten Seite zeigt die Ritual-Anleitung.

Wenn man diese Texte liest, entsteht in der Regel eine ambivalente Energie … oft sogar Abwehr und Ablehnung. Man wird an Esoterik erinnert oder an spirituellen Kitsch. Wenn

man sich aber diese Texte von einer CD zuspielen lässt und beim Hören (mit geschlossenen Augen) ein spezielles Atem-Ritual ("Zero-Atem") vollzieht, geschieht tatsächlich ein kleines Wunder: Man entdeckt … je öfter und länger man das als Ritual praktiziert … eine Energie, die sich im persönlichen Habitus (Charakter) eingenistet hat und die negativ ist … man konfrontiert sich selbst mit der Energie der Selbst-Zerstörung.



Unsere Logik und unser Denken können diese negative Energie nicht entdecken. Und schon gar nicht kann unsere rationale Vernunft diese Energie auflösen. Dazu braucht man Mystik. Sie "zerbröselt" allmählich die mentale Blockade, die von der Energie der Selbst-Zerstörung etabliert und aufrecht gehalten wird. Man wird fähig, seine eigene Vernunft (also die Begründungen für die vorhandene Selbst-Zerstörung, die wiederum einen blinden Fleck erzeugt) zu überwinden. Zuerst nur ganz wenig und auch nur kurzzeitig (das ist die "Tango-Phase": ein Schritt nach vorn und 90 % des Schrittes sofort wieder zurück). Später blüht Selbst-Liebe auf, die wiederum die Angst vor dem Unbekannten sukzessiv auflöst. Und dann wagt man die ersten Ausflüge zum Absoluten. Man gleitet hinein in die schöpferische Zeit … erst zaghaft und dann immer ekstatischer.

Wird dieses Hineingleiten wissenschaftlich begleitet und empirisch analysiert, wird man Daten bekommen, die beweisen, dass sich die Mikro-Volt-Ladung im Kortex drastisch erhöht … also mehr Vigilance …, und dass sich die Hormon-Struktur im Blut deutlich optimiert (Serotonin, Oxycotin, Dopamin) … also mehr innerer Friede.

Das bedeutet: Diese Mystik ist wirksam. Und zwar dort, wo wir mit unserer Affekt-Logik nichts erreichen können.

Meine Beobachtungen zeigen darüber hinaus, dass Personen, die eine derartige Mystik in ihr Leben hineingeführt haben, eine Art intuitive Intelligenz für die Bedingungen einer Co-Evolution entwickeln. Sie verfügen dann oft über ein unbewusstes Wissen um das, was man in Anlehnung an George Spencer-Brown ("Laws of Form", Leipzig 2004) als das co-evolutionäre Momentum bezeichnen könnte.

In dem Modell von Spencer-Brown ist Evolution (Werden) gekennzeichnet durch Crossings ("draw a distinction") und Re-Entry (structures), d.h. die Einbringung des Unterschiedes in das Offene des Werdens. Wenn sich also der Weg durch das Gehen in das offene Selbst erzeugen soll … und das wäre im anspruchsvollsten Sinne Evolution …, dann wird es ratsam sein, das Wechselspiel zwischen Crossing und Re-Entry fraktal zu gestalten. Bezogen auf die Herstellung einer Space-Machine bedeutet das:

Immer etwas andere Formen
(Distinctions / Fraktale)
formen durch ihr Re-Entry
eine geheime Struktur.

Diese geheime Struktur baut
eine Fülle (Richness) auf, in der sich
das Plötzliche spontan zeigen und
entfalten kann.

Die geheime Struktur ist gekennzeichnet durch ein Maximum an Selbst-Ähnlichkeit bei einem kontinuierlichen Wachstum an Kontingenz im Sinne von spontaner Zufälligkeit (nicht erwartbare Variationen). Geheim ist dabei folgendes:

Die Komplexität steigt an,
ohne dass die Kompliziertheit ansteigt.

Im Gegenteil: Die sich steigernde Variations-Fülle verstärkt die grundlegenden Muster. Bezogen auf Space-Machines bedeutet das:

Die bewusste Banalität wird intensiviert,
weil sich die optische Zufälligkeit maximiert.

Wenn die Mischung

Banalitäts-Muster und fraktale Fülle

ein hohes Niveau erreicht haben, kann sich das Plötzliche "wie von selbst" zum Erscheinen führen. Und dieses Plötzliche ist die Bühne, auf der das Erhabene auftreten kann.

Es gibt inzwischen auch erste Forschungen zu diesem Phänomen. Ein interessantes Beispiel kommt aus der Musik. Der australische Wissenschaftler Nicholas Hudson glaubt, "hinter das gemeinsame Geheimnis musikalischer Meisterwerke gekommen zu sein".

Diese Werke erscheinen beim Hören zwar zunächst sehr komplex und äußerst variantenreich (durchkomponiert), lassen sich aber, so die Analyse von Hudson, "vom Gehirn ungewöhnlich gut vereinfachen".

Hudson analysiert die Meisterwerke anhand einer Software, die das Kompressions-Potenzial der Stücke untersucht, d.h. er analysiert, wie stark sich die Daten-Menge durch das Entfernen von sich wiederholenden Informationen (selbstähnliche, fraktale Brechungen) oder durch das Identifizieren von Mustern reduzieren lässt, ohne dass sich die Musik selbst merklich verändert.

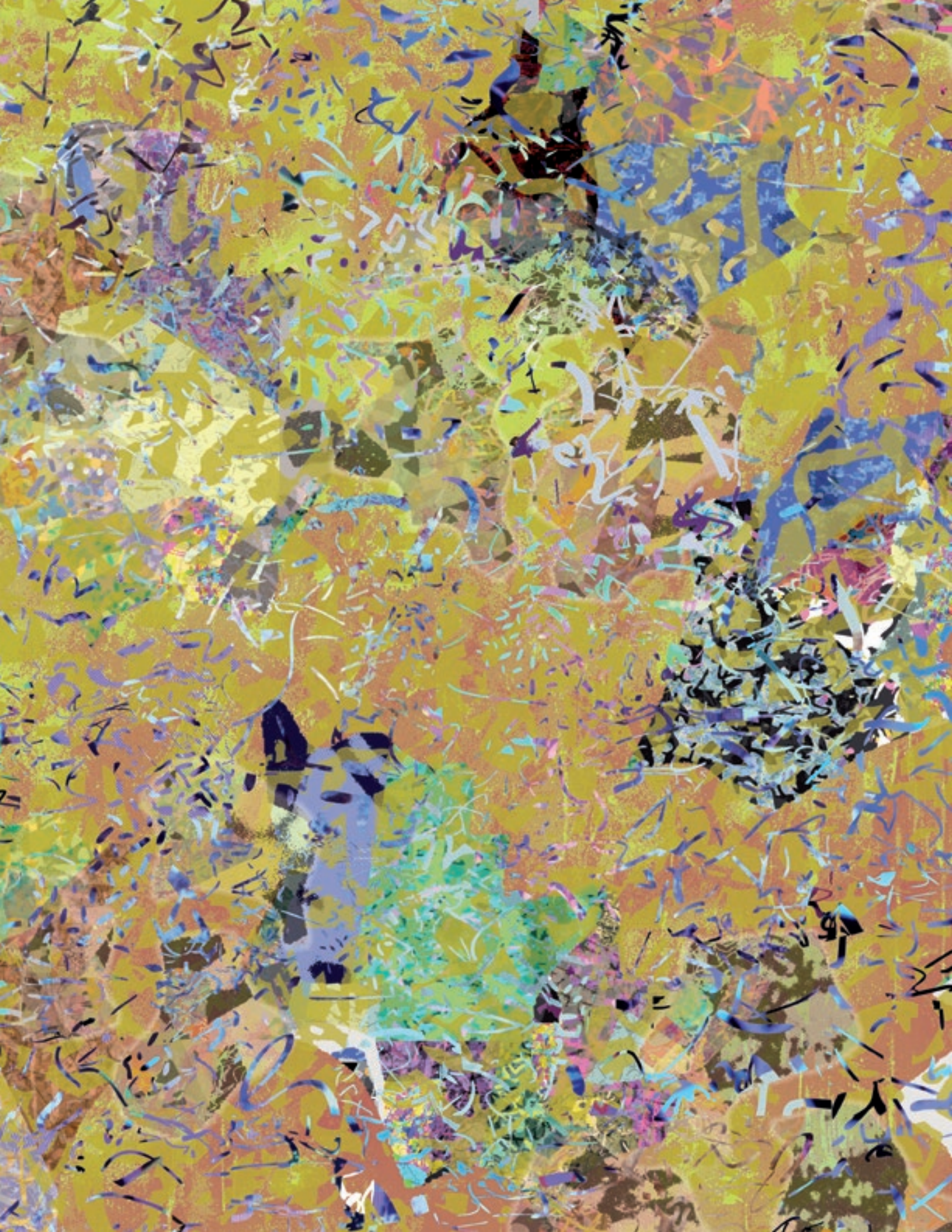
Dabei zeigte sich, dass ein klassisches Werk wie Beethovens 3. Symphonie ein viel höheres Vereinfachungs-Potenzial (oder Banalitäts-Muster) aufweist als neue Techno-, Pop- oder Rock-Stücke … obwohl die Hörer eindeutig sagen, dass Beethoven wesentlich komplexer oder raffinierter sei.

Hudson meint, dass das Zusammenspiel von Gehirn und Sinnes-Organ (in diesem Fall die Ohren) so angelegt ist, dass alles das, was das Einfache zur höchsten Komplexität führen kann, als "meisterlich" erlebt wird. Daraus könnte man folgern:

Das Erhabene zeigt sich bevorzugt dann, wenn in einer kontingenten Fülle	Crossings | Distinctions
eine Art Ewigkeit verborgen ist.	Re-Entry | Structures

Hudsons Forschungen ergaben:

- Den absolut geringsten Grad an Geheimnis (= Kompressions-Möglichkeit) hatten Lärm und Krach. Hier konnte die Daten-Menge lediglich um 14 % reduziert werden. Der End-Faktor lag bei 86 %. Lärm enthält so gut wie keine Fraktalität und keine Re-Entry-Strukturen.



- Dagegen konnte Beethovens 3. Symphonie so komprimiert werden, dass der End-Faktor anschließend nur noch bei 41% der ursprünglichen Daten-Menge lag. Also rund die Hälfte vom Krach.
- Praktisch alle Titel aus der Welt der Pop-Musik lagen zwischen Lärm und Klassik mit End-Faktoren um die 70 %.

Hudson glaubt, dass sich hier (zumindest bei Musik) ein Aspekt von Schönheit zeigt, sozusagen musikalische Ästhetik. Meisterhafte Werke und auch zeitüberdauernde Meisterwerke scheinen über die geheime Struktur zu verfügen. Sie scheinen dadurch in der Lage zu sein, trotz häufiger Wiederholungen immerzu das Plötzliche vermitteln zu können. Und das erlebt das Gehirn als zutiefst befriedigend.

Meiner Meinung nach ist derjenige Künstler, der die Mystik der Selbst-Übersteigung mit seinem Ich und seinem Organismus harmonisch verbinden kann, im Vorteil, wenn es darum geht, das Meta (das Fast-Nichts, das das Fast-Alles ist) zu gestalten, also den Schlüssel zur wirksamen Mystik. Dieses Meta lässt sich in diesem Kontext wie folgt beschreiben:

Das Fast-Nichts
bewusste Banalität
|
kein Inhalt als Inhalt

Das Fast-Alles
kontingente Fraktalität
|
komplexe Fülle

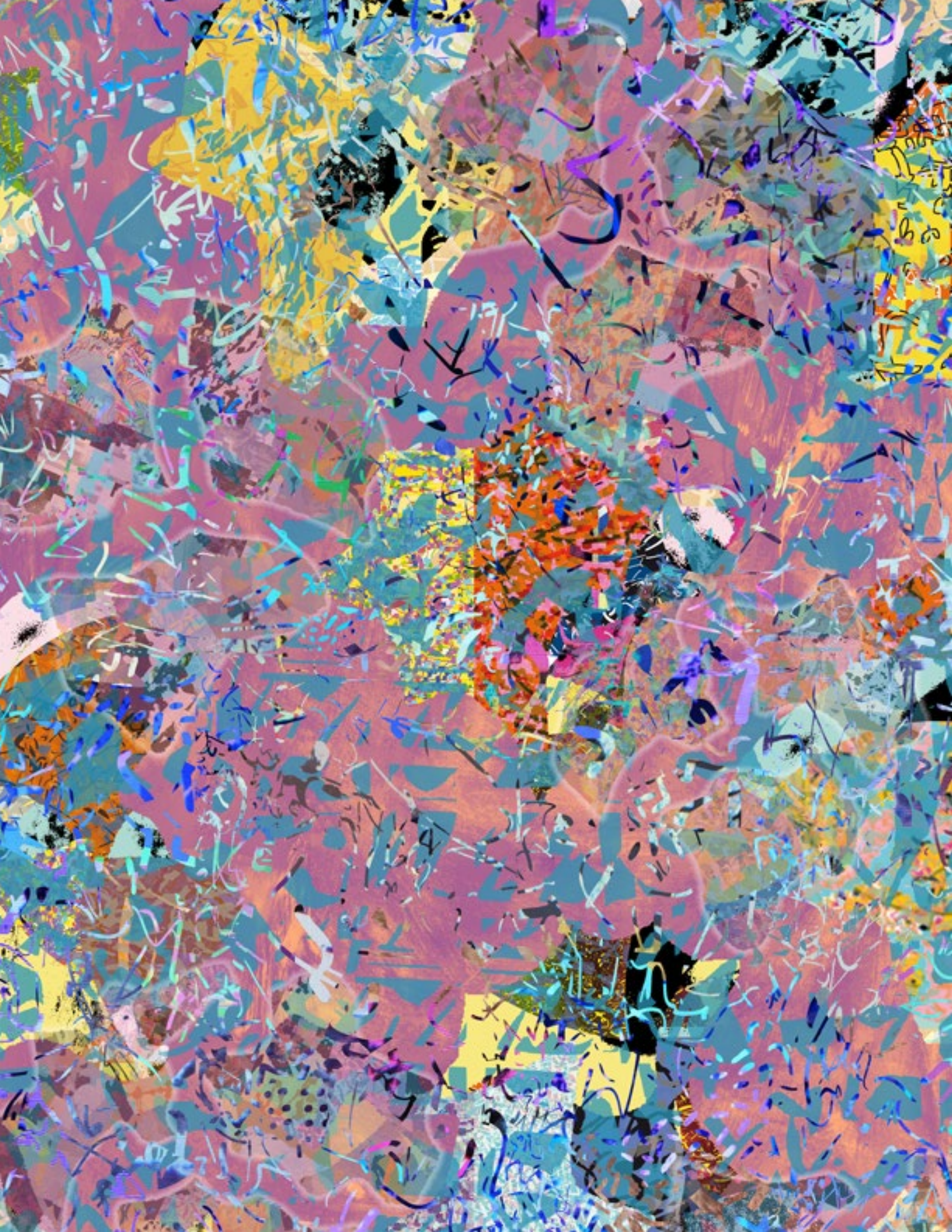
Wenn sich diese beiden "Fast-Dimensionen" vereinen

- kann sich das Plötzliche vermitteln und in ihm das Erhabene.
- kann sich das Dritte offenbaren.

Mit der "kalten" Logik der Ästhetik-Theorie kann dieses Meta visuell nicht gestaltet werden. Und mit der "heißen" Wildheit des künstlerischen Genies vermutlich auch nicht. Es gehört das dazu, was ich weiter oben als das "Haben" bezeichnet habe.

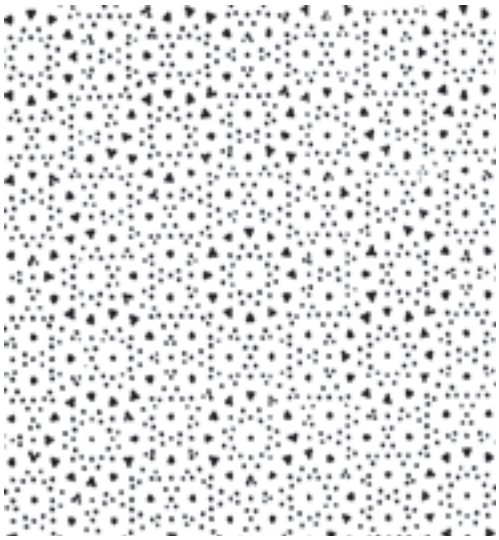
Rupert Riedl hat als Evolutions-Forscher einige Grundlagen entwickelt, die für das

plötzliche Erscheinen des Plötzlichen



wichtig sein könnten. Er weist darauf hin, dass es "Universalien der Wahrnehmung" gibt, die von Kunst und Ästhetik genutzt werden können, um z.B. Kunstwerke intensiver zu machen. Das menschliche Auge hat sich evolutionär so entwickelt, dass "schon in der Netzhaut die Seh-Zellen so verschaltet sind, dass alle Farb- und Helligkeits-Werte verstärkt werden". Das Gehirn will Farb-Stiche ausgleichen und zugleich Konturen verstärken. Zusätzlich sind in der Retina Programme angeschlossen, die darauf fixiert sind, "die wahrgenommenen Konturen zu geschlossenen Figuren zu vereinen".

Wenn man nun dem Duo Auge + Gehirn Konturen anbietet, die sich zu konkurrierenden Schein-Konturen formen (z.B. Fraktale), beginnt das Bild "zu brodeln, da das Programm nicht abschalten kann, um doch noch die optimale Lösung zu finden". Riedl bezeichnet das als "autonome Strukturierungs-Prozesse". Und das von ihm vorgeführte Bild-Beispiel ähnelt sehr den muslimisch-islamischen Mustern:



Auf dieser Basis entsteht eine kontinuierliche Indifferenz ... das Flirren. Dieses Flirren hilft dem Gehirn, im Bewusstsein ein öffnendes Schweben aufzubauen ...

ein Frei-Werden für
das Jetzt des Werdens.

Wenn man dieses Flirren verbindet mit der Addition von differenten Farb-Lagen (z.B. lasiert) und visuellen Störern (Mover), qualifiziert sich das Flirren zu einem Dazwischen, das wir Menschen als einen Vollzug von Übergängen ohne Ende erleben: Dadurch wird das persönliche Standard-Jetzt im Zeitpfeil verlagert ... nach vorn zur äußersten Spitze. Und zugleich wird dieses Jetzt geöffnet, und zwar für den Empfang des Jetzt der schöpferischen Zeit (Nagual).

Man kann dieses Öffnen unterstützen, indem man in die Gestaltung der Artefakte Farb-Implosionen einbaut, also Farben (Emotions-Codes), die sich in sich selbst farblich zu brechen scheinen. Alles zusammen kann dafür sorgen, dass in dem neuronalen "Zeit-Fenster von 3 Sekunden" (Ernst Pöppel) mehr Wahrnehmung geschieht als das Bewusstsein wahrnimmt, also verarbeiten kann. Das ist die Wirkung der Über-Komplexität (Fülle) und der fraktalen Kontingenz.

Wenn das Duo Auge + Gehirn in dieser Situation versucht, die Wahrnehmung sozusagen "hinterherlaufen zu lassen", rutscht die Wahrnehmung aus dem biologisch gegebenen 3-Sekunden-Fenster heraus, wodurch sich in der Innen-Welt des Betrachters derjenige Raum verändert, den ihm das Kunstwerk anbietet:

Es entsteht im Bild der
raumlose Raum.

Dieser Effekt ist ein wichtiger Baustein für die Dynamik der Selbst-Übersteigung, weil die Wahrnehmung eines raumlosen Raumes in der gegebenen Räumlichkeit des Kunstwerks dazu führt,

dass die Anhaftung des Mind an
der Ding-Welt (Tonal) gelockert oder
aufgelöst wird.

Je weniger Anhaftung es gibt, umso müheloser kann die schöpferische Zeit – sozusagen von außen kommend – dafür sorgen, dass sich in dem raumlosen Raum die zeitlose Zeit entfalten kann, wodurch wiederum ein wirksamer Impuls für die Aktivierung des Überbewusstseins entsteht. Um dieses Geschehen zu unterstützen, sollte der Künstler versuchen,

so viel Zeit wie möglich darzustellen,
damit so viel schöpferische Zeit wie möglich
darauf antworten kann.

Also wird es darum gehen, in die bereits beschriebene Gestaltung von Fülle und Kontingenz

eine rufende Zeit

zu integrieren. Wie kann das gelingen?

In der Natur zeigt sich Zeit in der Dimension von Wachstum (= Werden). Der Aufbau von Pflanzen (= Sein) sieht von außen scheinbar extrem different und hoch komplex aus. Geht man aber in die inneren Strukturen (Blätter, Blüten, etc.), zeigt sich eine überraschend deutliche fraktale Organisation. Allerdings weitestgehend basierend auf den klassischen Kriterien von Selbst-Organisation und Selbst-Wiederholung. Selbst der berühmte

goldene Schnitt

kommt aktiv zum Einsatz. Ein Beispiel von vielen: "Die Licht-Verteilung eines jeden Blattes einer Pflanze ist dann optimal, wenn die Blätter in ihren Wachstums-Zyklen einem Winkelmaß folgen, das dem goldenen Schnitt entspricht" (Ölwin H. Pichler).

Die klassische Harmonik (z.B. Pythagoras) und ebenso die islamische Ästhetik folgen diesen Prinzipien. Man ahmt die Natur nach, d.h. die

Interaktion von Sein und Werden.

Eine solche klassische Harmonik (oft auch "heilige Geometrie" genannt) reicht aber nicht, um die rufende Zeit zu gestalten, weil durch die Einheit von Sein und Werden die Serialität deutlich vor der Fraktalität steht. Mit anderen Worten:

Wenn das Fraktale in die Geometrie
integriert wird,

verlagert sich das Momentum der Zeit von der freien, schöpferischen Zeit zum subjektiven Zeitpfeil. Wir erkennen also:

Serialität aktiviert das Werden im Zeitpfeil
und somit die Zeit des Seins.

Fraktalität pur (Fülle der Kontingenz)
organisiert die Begegnung des Mind
mit dem schöpferischen Jetzt
des Werdens.

Aus diesem Grund gelangt man nicht zur Transversalität, wenn man mit den ästhetischen Prinzipien der "heiligen Geometrie" arbeitet. Ebenso versagen die formalen Zufalls-Konzepte wie z.B. das Sierpinski-Dreieck. Auch die inzwischen weltberühmten "Apfelmännchen" vom Chaos-Forscher Mandelbrot helfen in diesem Fall nicht weiter. Das ist zwar angewandte Chaos-Theorie auf höchstem Niveau, aber es formalisiert ebenfalls nur die Beziehungen zwischen dem Sein und dem Werden in dem Zeitpfeil des Seins, nicht aber die möglichen Wechselwirkungen (Resonanzen) zwischen dem Bewusstsein und der freien, schöpferischen Zeit.

Der Physiker Mikhail Vorotkov hat auf Basis seiner Forschungen zum Thema "Zeit und Fluktuation" darauf hingewiesen, dass die "Wechselwirkungen des Seins auf einer anderen Ebene stattfinden als diejenigen Wechselwirkungen, die durch den schöpferischen Zeitstrom verursacht werden".

Weder die empirische Wissenschaft, die Philosophie noch die Theorien der Ästhetik haben bisher brauchbare Grundlagen erarbeiten können, die dieses Feld der Wechselwirkungen hätten operabel machen können.

Auch die spektakulären mathematischen Modelle zum Thema Quasikristalle sind nicht hilfreich, obwohl sie uns von der allzu simplen Harmonik wegführen. Man überwindet in diesen Modellen diejenige Serialität, die

periodisch

und somit symmetrisch auftritt. (Diese Art von Symmetrie dominiert z.B. in der islamischen Kunst.) Man hat eine fünfzählige Symmetrie entwickelt. Auf dieser Basis haben Martin Gardner und Roger Penrose die so genannte "Penrose Raute" entwickelt und diese durch gezielte Deformationen ein Stück weit zur Eigen-Dynamik der schöpferischen Zeit geöffnet. Joshua E. S. Socolar und Joan M. Taylor haben darauf aufbauend die nächste Öffnung vollzogen, indem sie willkürliche "Dekonstruktionen" (also Brüche) integriert haben, wodurch eine beeindruckende "Nicht-Periodität" entsteht.

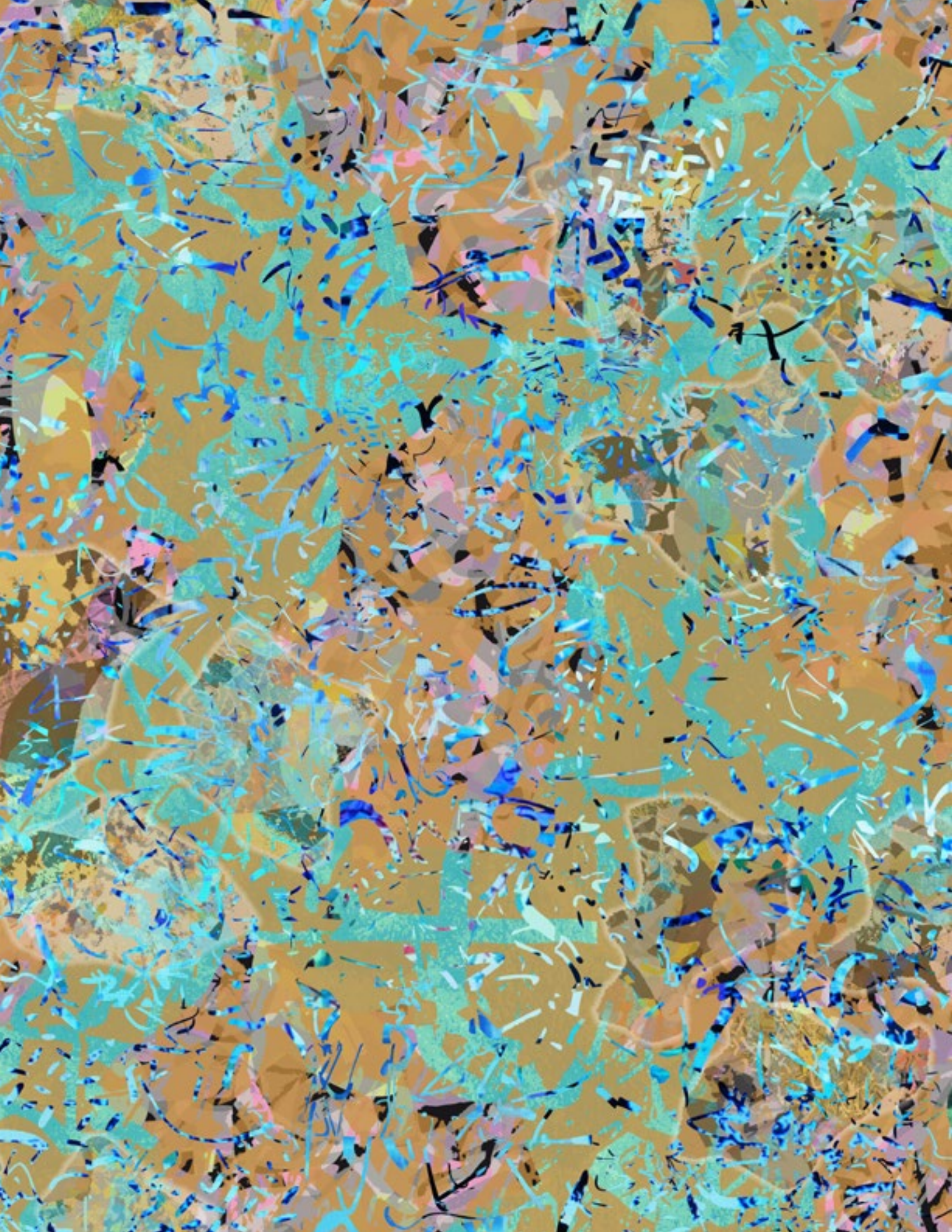
Im Moment sind die Mathematiker aber nicht in der Lage, eine regelhafte Muster-Theorie zu entwickeln, die dem menschlichen Geist (Mind) helfen könnte, das Jetzt der schöpferischen Zeit (Nagual) in das individuelle Erlebnis einer Resonanz hineinzuführen. Somit gibt es auch hier kein methodisches Fundament für ein Artefakt, das als rufende Zeit funktionieren könnte.

In der eigentlich zuständigen Disziplin, der Ästhetik-Theorie, tut sich derzeit recht wenig. Offensichtlich ist die klassische Harmonik des Seins so "logisch" und daher dominant, dass es kaum Ansätze für die Entwicklung einer Ästhetik der erlebbaren Zeit gibt.

Eine Ausnahme dürften die physikalisch-mathematischen Analysen von Werner Ebeling und Frank Schweitzer sein, die sich auf "Komplexität und Ordnung" beziehen. Ausgangsbasis ist die allseits bekannte Birkhoff'sche Formel. Birkhoff definiert das ästhetische Empfinden (als Schönheit) durch O = Ordnung, C = Komplexität und M = ästhetisches Maß. Als Formel: M = O/C. Komplexität wird dabei durch die Menge der Zeichen bestimmt, aus der das Kunstwerk besteht.

Nach Birkhoff reduziert Komplexität das ästhetische Maß, während es durch Ordnung erhöht wird. Das ist klassische Harmonik: Je mehr Ordnung erlebbar wird, umso mehr Schönheit. Will ein Künstler mehr Komplexität, also mehr Zeichen, einsetzen, muss er es schaffen, dieses Mehr an Zeichen trotzdem in eine "schöne Ordnung" einzubringen.

Aus der Sicht der Physik mag das richtig sein, weshalb Ebeling und Schweitzer auch mit dem Modell der Entropie arbeiten. Entropie wird als "Maß für die Wahrscheinlichkeit bzw.



Unwahrscheinlichkeit für das Auftreten von Ordnungs- und Unordnungs-Zustände definiert". Danach haben die Zustände maximaler Unordnung die größte Wahrscheinlichkeit.

Ebeling und Schweitzer fügen diesem klassischen Modell von Schönheit die "Informations-Entropie" zu (von Shannon entwickelt). Dadurch wird die Birkhoff'sche Formel sensibler (weil es zwei zusätzliche Grenzfälle gibt) und ausgeweitet, aber es bleibt trotzdem bei dem alten Gedanken: Schönheit bewegt sich stets zwischen Ordnung und Chaos.

Es gibt dann noch, basierend auf A. A. Moles, eine weitere Qualifizierung der Schönheit, nämlich

perfekte Originalität
(als Grenzfall von Chaos)

perfekte Banalität
(als Grenzfall von Ordnung).

Auf dieser verfeinerten Basis kommt man zu folgender Aussage:

Das Ästhetische findet sich auf der Grenze
zwischen Ordnung und Chaos.

Ebeling und Schweitzer betonen, dass auch die Verfeinerung der Birkhoff'schen Formel nicht so viel bringt, wie erwartet. Deshalb integrieren sie die Aspekte der dynamischen Entropie in eine Dimension, die schon etwas mehr in die Richtung der Transversalität zeigt:

The flow of unespected.

Auf dieser Basis versuchen sie, ein weiter reichendes Maß für Komplexität zu entwickeln, das sie als "effektive Komplexität" bezeichnen. Hier wird das Auftauchen neuer Strukturen berücksichtigt, also auch Zufall und Überraschung. Aber das ist doch noch recht weit entfernt von dem, was ich bereits als

endlose Kontingenz

beschrieben habe. Wir erkennen: Auch die ambitionierten Weiterentwicklungen von Ebeling und Schweitzer führen das Projekt "Kunst" nicht auf denjenigen Weg, der zu der Kooperation des Mind mit der schöpferischen Zeit führt. Eigentlich haben die Wissenschaftler das Thema "Zeit" noch gar nicht angetastet. Insofern ist es zutreffend, wenn die beiden Autoren klarstellen, dass die erweiterte Mathematik der Ästhetik das Thema

Wirkung

KENO
ONEO

noch völlig außer Acht gelassen hat. Was fehlt?

- Die Wirkung des Schönen ist abhängig vom Umgang des Künstlers mit der Zeit.
- Die Zeichen des Kunstwerks sollten das Jetzt der Schöpfung codieren können.

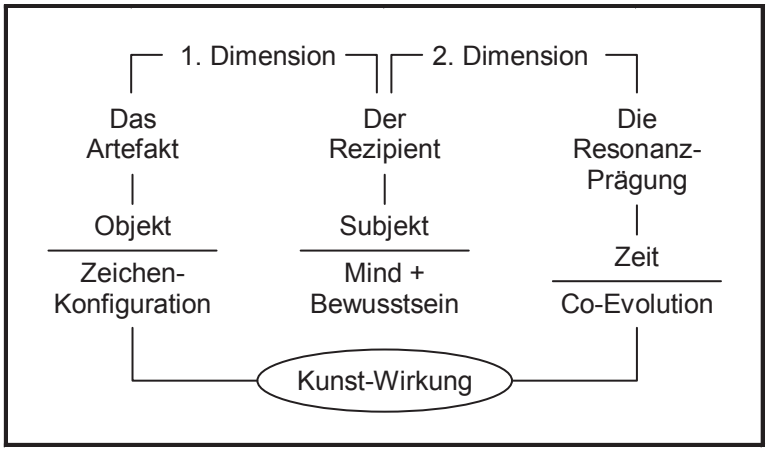
Diese Codierung kann vermutlich nur als Tanz der Fraktale gestaltet werden, also als

Brüche, die von den Zeichen selbst vollzogen werden.

Das ist recht weit entfernt von den beiden Antipoden Ordnung und Chaos, die lediglich für eine quantitativ-statistische Betrachtung gültig sein können. Das, was als "Wirkung" der Ästhetik angestrebt wird, findet sich hier nicht wieder. Dazu braucht man, wie beide Autoren zu Recht betonen

"binäre Relationen".

Die Autoren verstehen darunter das Interplay der quantitativen Seite des Ästhetischen (also die objektive Zeichen-Konfiguration) mit der subjektiven Seite, d.h. mit den offenen Prozessen der Wahrnehmung, der Emotionen und der Deutungen … also Prozesse von Mind und Bewusstsein. Und in diesem binären Zusammenhang, so schreiben die Autoren, "könne die Theorie bestenfalls Randbedingungen angeben". Also fast nichts. Aber im Grunde ist die primäre Relation eine doppelte. Wie das folgende Schaubild zeigt, existieren zwei Dimensionen in dem Konzept der Kunstwirkung:



Für diese doppel-binäre Konstellation gibt es derzeit keine ästhetische Theorie oder Methodik, u.a. deshalb nicht, weil das Beziehungs-System zwischen Gehirn und Zeit sehr wenig erforscht worden ist. Ebenso unbekannt sind die Wechselwirkungen zwischen Leib plus Soul und der Selbst-Reflexion der Zeit. Was lediglich zur Verfügung steht, ist ein umfangreiches, wenn auch überwiegend spekulatives Wissen der Wissenschaft im Bezug auf

das Geheimnis der Zeit.

Es gibt Wissenschaftler, für die Zeit gar nicht existiert … also eine Illusion. Für andere ist sie das Medium der Unsterblichkeit. Generell würde ich aber der These des Nobelpreisträgers Ilya Prigogine folgen, wenn er sagt dass es ein "Paradox der Zeit" gibt (so auch der Titel seines Buches / München 1993). Daran anschließend lauten meine Thesen:

- Unser Paradigma der Zeit ist falsch. Wir verdrängen die konstruktiv-kreative Rolle der Irreversibilität.

- Einerseits glauben wir an eine göttliche Zeitlosigkeit, andererseits glauben wir an das Fließen der Zeit in unserem subjektiven Zeitpfeil.

In der Zeit-Theorie von Prigogine gibt es einen kosmischen Zeitpfeil. Das ist

die Zeit der Schöpfung.

Unser subjektiv erlebter Zeitpfeil wäre dann lediglich die Resonanz dieser schöpferischen Zeit. Damit würde die Welt permanent neu geboren werden in den Feldern von Wahrscheinlichkeiten (Instabilitäten und Fluktuationen). Anders gesagt:

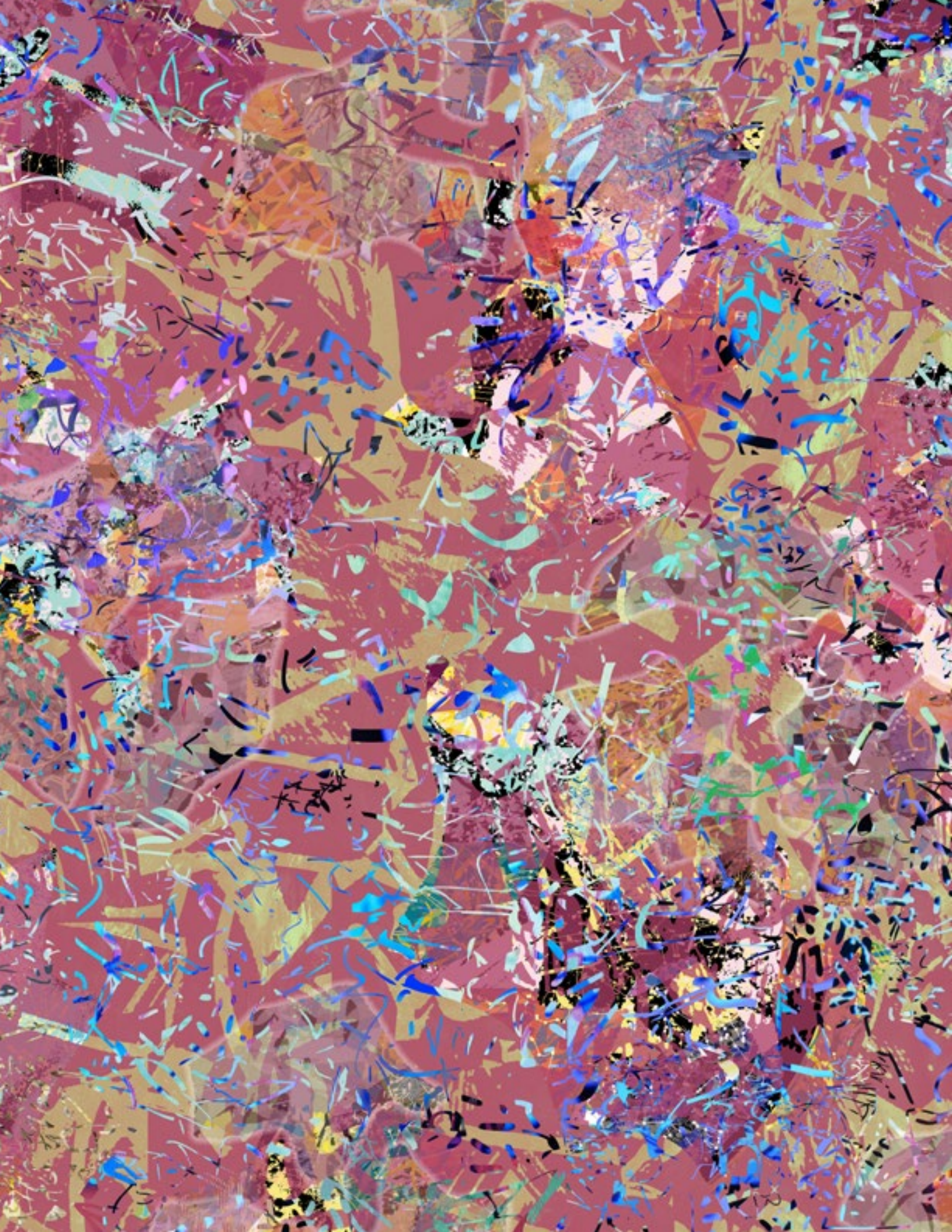
Alles, was ist, ist das Jetzt der Schöpfung,
weil alles in seiner Schöpfung ist.

Das ähnelt dem neuen Paradigma der Quantenphysik: Das Leben der Menschen ist ein offener evolutiver Strom, bei dem wir Menschen die allumfassende Potenzialität durch unseren Geist (und dem darauf basierenden Handeln) in Realität verwandeln. Der Mensch ist demnach als Idealität "verantwortlich für den Übergang der Potenzialität in Aktualität" (Prigogine). Das, was als Zukunft (Werden) in unseren subjektiven Zeitpfeil eindringt, ist von uns gerufen und verursacht worden … verursacht durch unsere Lebens-Zeit (z.B. Bewusstsein) in der Interaktion mit der freien, schöpferischen Zeit:

Das Werden der Welt geschieht durch
die Co-Evolution von Mensch und Zeit.

Damit kommt, wie Prigogine betont, erstmalig ein "subjektives Element" in die objektive Naturwissenschaft hinein. Im Grunde gibt es dann die empirische Faktizität der Welt nicht mehr. Es gilt nunmehr:

Die angeblich zeitlosen Gesetze der Physik
spiegeln nicht mehr die fundamentalen
Wahrheiten der Welt wieder.



Prigogine schreibt: "Die Zeit kann nicht aus Zeitlosigkeit entspringen". Jede Form der dualistischen Beschreibung des Seins … hier die ewigen Gesetze, dort das vergängliche Leben des Subjekts … ist der Versuch, die Zeit als Schöpfung im Jetzt zu annullieren.

Damit stehen wir, wie Prigogine argumentiert, "am Ende der Wissenschaft" und somit auch am Ende der klassischen Rationalität. Das ist das, was Dürr meint, wenn er schreibt, dass sich in Zukunft Wissenschaft und Mystik vereinen werden, damit wir die Verantwortung für unser Werden so übernehmen und gestalten, wie es die schöpferische Zeit von uns fordert, nämlich als Co-Evolution, als gemeinsames Werden. Dabei wird sichtbar, dass es diese Co-Evolution nicht geben kann, wenn die Mystik ausgegrenzt wird.

Prigogine weist darauf hin, dass sich dadurch das subjektive Element weiterentwickelt zu einer Kreativität, die man als

experimentelle Idealität

bezeichnen kann. Diese Art von Idealität bewirkt, wie Alfred N. Whitehead geschrieben hat, "die Aktualisierung der Potenzialität". Und damit die Menschheit diese experimentelle Idealität erfinden, formen und einsetzen kann, benötigt sie

die Mystik der schöpferischen Zeit.

die Mystik der kooperierenden Zeit.

Die kooperierende Zeit ist dabei identisch mit der "Selbst-Reflexion der Zeit" (Michael Theunissen).

Es war, wie Richard Tarnas schreibt, "die tiefste Passion des abendländischen Geistes,

sich wieder mit dem Grund des Seins
vereinen zu wollen".

Dieses Streben nach dem Ur-Grund allen Seins hat die Wissenschaft getrieben und beflügelt, mit dem Ergebnis, dass "man die großen, zeitlich reversiblen und deterministischen Gesetze entdeckt hat" (Prigogine). Man hat in der Tat das Ewige des Seins-Grundes in seinen geistigen Besitz hineinführen können, aber ... um den Preis, "dass dieser Grund von der schöpferischen, zeitlichen Realität unseres Seins abgespalten wurde" (Prigogine).

Heute erkennt die Avantgarde, dass der Grund des Seins keine Ewigkeit repräsentiert und auch keine metaphysische Wahrheit. Die Wahrheit der uns umgebenden Realität ist das, was Prigogine das

"dynamische Chaos",

nennt … vorangetrieben von der schöpferischen Zeit (das große Spiel der Schöpfung). Und wir Menschen sind Teil dieser schöpferischen Zeit. Insofern sind wir

das Spiel im großen Spiel der Schöpfung.

Wie Whitehead angedeutet hat, besteht unser menschliches Spiel darin, mit den geistig-mystischen Mitteln unserer experimentellen Ideation diejenige Kreativität in die Welt zu bringen, die den schöpferischen Unterschied erzeugen kann ... den Unterschied zwischen Vergangenheit und Zukunft durch das Werden.

Dieses Werden kommt nicht von einem göttlichen Plan oder von einem unberechenbaren Schicksal:

Wir selbst sind dasjenige Werden, das
das Werden erzeugt.

Wir selbst sind diejenige Zeit, die
das Jetzt unserer Welt erzeugt.

Das ist der Kern der Co-Evolution. Und auf dieser Basis müsste eine Theorie der Ästhetik stehen, wenn sie den Anspruch hat, modern zu sein. Prigogine schreibt, dass

"Zeit und Realität auf irreduzible Weise verknüpft sind".

Wenn das stimmt, macht eine Ästhetik keinen Sinn, die den Faktor Zeit so gut wie ganz eliminiert hat, weil die Philosophie der Ästhetik von der gleichen Passion, wie sie die Wissenschaft hatte, infiziert worden war:

Die Suche nach dem Ur-Grund des Seins
hat eine Harmonik des Schönen erzeugt,
die zu Kunstwerken führt, die den Geist
des Betrachters trennen von dem Erlebnis
seiner eigenen schöpferischen Zeit.

Das ist das Dilemma der klassischen Ästhetik und damit eine Art geistige Schranke im Sektor der Kunst. Wenn Zeit und Realität ebenso auch Zeit und Bewusstsein untrennbar miteinander

verbunden sind, wird eine Kunst den Weg finden müssen, um mit der Zeit zu kooperieren, und zwar so, dass ein besseres Bewusstsein als Vorbedingung für eine bessere Realität erzeugt werden kann. Das bedeutet:

Kunst könnte die Funktion
der experimentellen Idealität übernehmen.

Wenn das gelingt, wird Unterhaltungs-Kunst zu Wirkungs-Kunst. Und die Rolle einer derartigen Kunst wäre die eines Wirklichkeits-Generators. Dieser Generator braucht sicher ein ganzes Bündel neuer oder alternativer ästhetischer Prinzipien. Einer der wesentlichen Aspekte ist dabei die rufende Zeit.

Wie wir gesehen haben, hat die klassische Ästhetik den Faktor Zeit ziemlich konsequent ausgegrenzt. Somit gibt es in der Kunst so gut wie keine Erfahrungen mit dem Thema "Zeit als aktiver Faktor für Co-Evolution". Es gibt zwar die berühmten schmelzenden Uhren von Dali, und auch auf der Documenta 13 gab es eine interessante Zeit-Skulptur von Anri Sala, die "die gedehnte Zeit" als ellipsenförmige Uhr präsentierte, aber ansonsten findet in der Kunst nicht viel Zeit statt. Das bedeutet letztlich, dass die Kunst bisher keine Wege gefunden hat, um den wohl zentralsten Schöpfungs-Faktor unserer Realität zu inszenieren.

Und damit sind wir wieder bei dem bereits diskutierten Problem: Ebenso wie das Erhabene lässt sich Zeit nicht objektivieren (die Uhr ist eine begrenzte Ausnahme davon). Zeit ist unsichtbar. Zeit ist … wie auch das Nagual … in allem enthalten, was ist. Zeit ist Realität. Realität ist Zeit. Und dadurch funktionieren die Abbild-Strategien der klassischen Ästhetik nicht, wenn es um Zeit geht: Man visualisiert die Welt und negiert dadurch die Weltlosigkeit der schöpferischen Zeit.

Also sollte Zeit von der Außen-Welt zur Innen-Welt verlagert werden. Zeit sollte sich selbst … ebenso wie das Erhabene … im singulären Bewusstsein der Person zum Erscheinen führen. Und dafür ist die künstlerische Gestaltung einer rufenden Zeit erforderlich.

Das führt uns wiederum zu der Frage: Wie gestaltet man die rufende Zeit? Ausgangspunkt könnte wie gesagt die Nicht-Objektivierung sein:

Die Zeit ist dann am wirksamsten,
wenn ihre Form nicht wirklich ist.

Darauf aufbauend könnte man das bereits mehrfach beschriebene Basis-Inventar der transversalen Ästhetik einsetzen, bestehend aus

- bewusster Banalität
- schnellen Linien
- gebrochenen Brechungen.

Das wäre das Fundament, das zugleich den Prinzipien des

Painting Code

entspricht. Das bedeutet, dass hier die Optik eine "reine Malerei" visualisiert. Auf diesem Fundament aufsockelnd, kann man zwei Aspekte der Zeit und der Schöpfung integrieren:

- Instabilität
- Fluktuationen

Wenn diese beiden Aspekte transversal gestaltet werden, entstehen Attraktoren für die Selbst-Übersteigung. Dabei gibt es folgende funktionale Aufteilung:

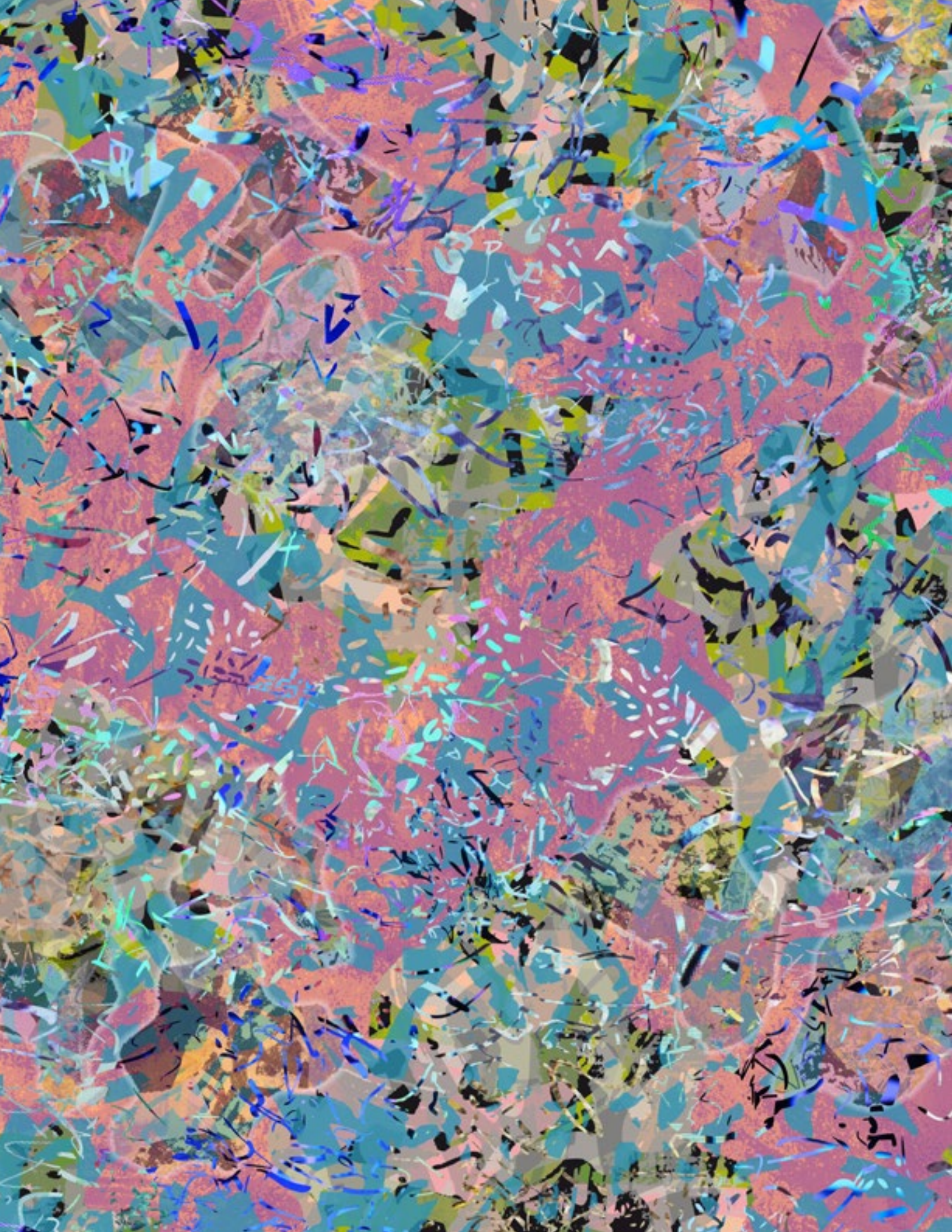
Instabilität | Die Strategie des Lebendigen	Das ist der Starting-Point für die Selbst-Übersteigung.
Fluktuationen | Die Jetzigkeit des Werdens	Das sind die Trials (Experimente) innerhalb der Selbst-Übersteigung.

Starting-Points, basierend auf Instabilität, entstehen dadurch, dass man das

Konzept der Immersion

einsetzt: Man arbeitet so mit übereinandergelagerten Farb-Lasur-Lagen, dass Farben durch andere Farben durchscheinen. Diese Durchscheinungen erzeugen

tanzende Farbklänge.



Trials, basierend auf Fluktuationen, entstehen dadurch, dass man das

Konzept der Fissionen

einsetzt: Man platziert die fraktalen Elemente (Fractals) so, dass unsichtbare Echos entstehen, und zwar durch die Visualität von Serialität ohne Muster-Bildung ... anders ausgedrückt: Serialität ohne Serien-Optik. Diese Form der Gestaltung erzeugt

unsichtbare Wiederholungen im Sinne von Kompressionen.

Man kann die Ruf-Kraft der transversalen Artefakte noch verstärken, indem man überwechselt vom Painting Code zum

Command Code.

Hier wird das Innen-Bild des Computers zu einem Außen-Bild transformiert. Das Innen-Bild besteht aus denjenigen Befehls-Ketten, die nötig sind, um ein Bild im Kontext des Painting Codes herzustellen. Es gibt eine größere Anzahl von Insight-Computer-Konzepten. Die beiden wichtigsten sind

- Colour Coding
- Structure Coding

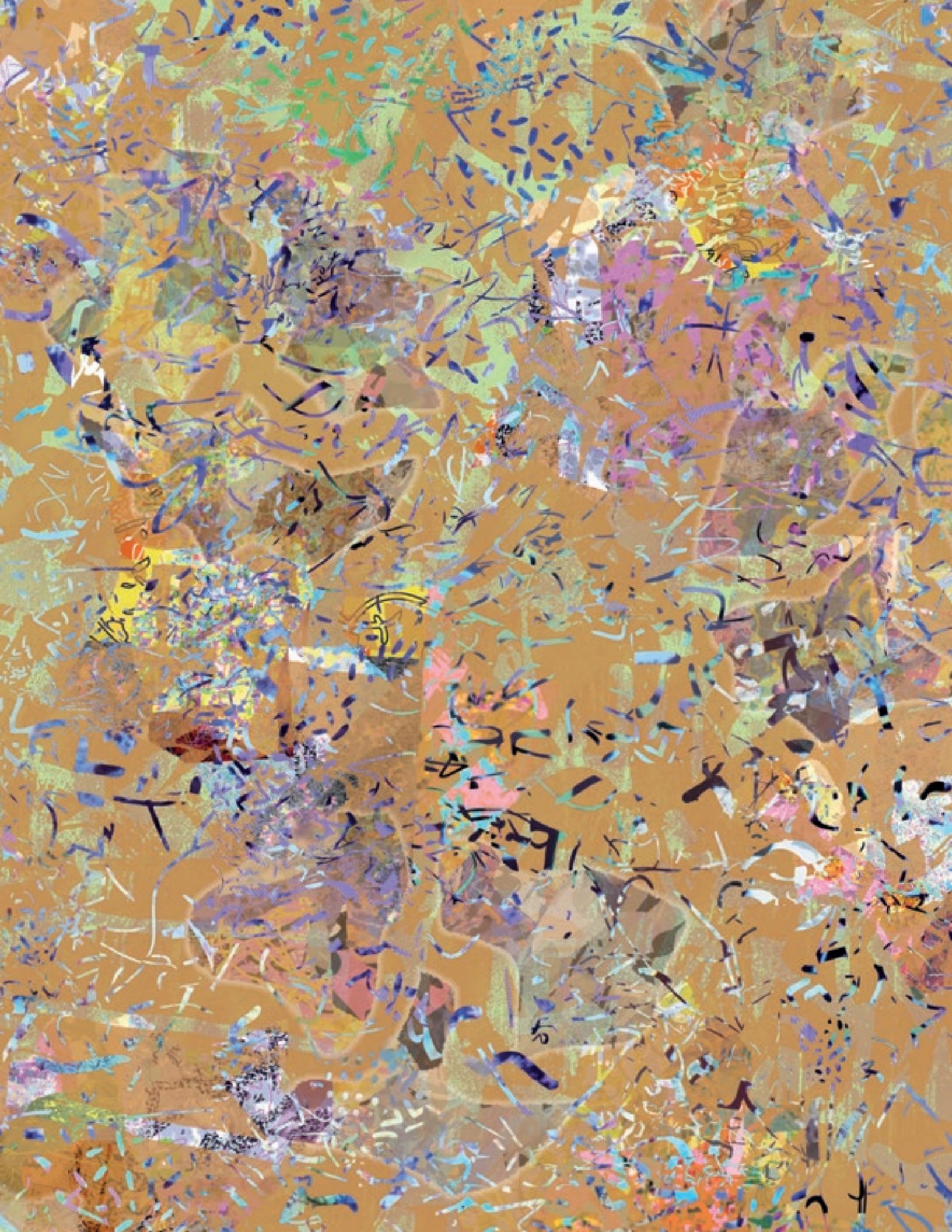
Wozu ist das gut? Artefakte, die sich in der Optik des Command Codes präsentieren, haben einen deutlich anderen Evokations-Effekt als Bilder, die sich im Painting Code präsentieren. Beide Bild-Typen basieren auf der Handarbeit des Künstlers, d.h. auf Kalligrafien. Beim Painting Code bleibt die kalligrafische Spontaneität der schnellen Linien trotz der Fraktalisierungen sozusagen 1:1 sichtbar. Beim Command Code geht diese "erwartbare Realität" verloren. Das Auge decodiert dadurch

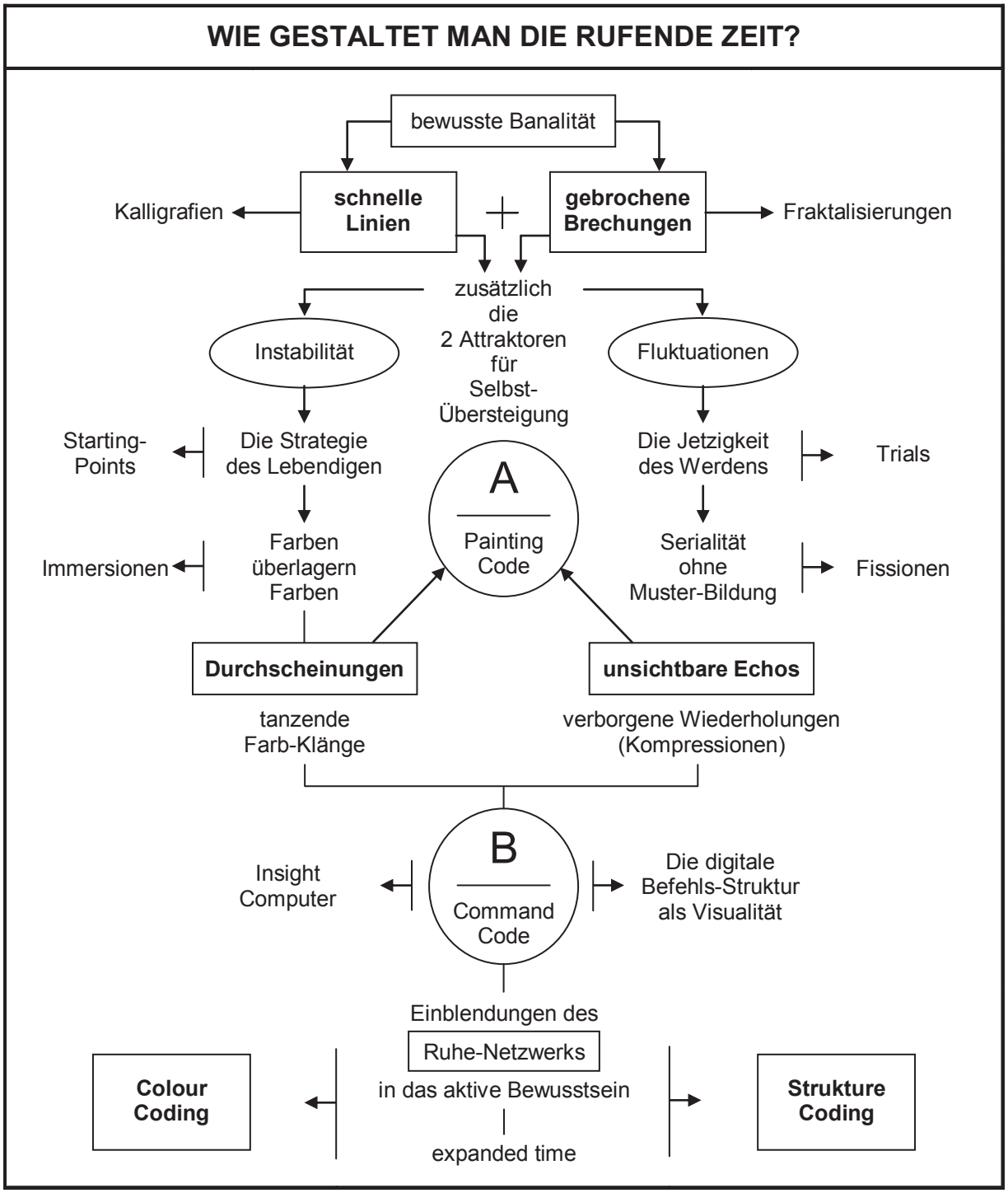
eine reale Welt des Nicht-Realen.

Dadurch entsteht ein zusätzlicher Zeit-Effekt, der die Ruf-Kraft des Artefakts erhöhen kann, und zwar deshalb, weil

expanded time

erlebbar wird. Das Schaubild der nächsten Seite präsentiert eine Übersicht über die eben beschriebenen Faktoren.





Das Erlebnis einer gedehnten Zeit ist wichtig, damit das absolute (also zum Nagual geöffnete) Jetzt der Person beim Betrachten des Kunstwerks das

Ruhe-Netzwerk im Gehirn

aktivieren kann. Das bedeutet: Das Betrachten des Bildes verlagert sich gleitend hinein in die Präsenz des Ruhe-Netzwerks. Bevor wir die spezielle Aus-Zeit-Qualität des Ruhe-Netzwerks etwas näher analysieren, soll zuerst einmal das Strickmuster des Command Codes erläutert werden (siehe das nebenstehende Schaubild).

DER COMMAND CODE

- Die Visualität entsteht durch die Befehls-Ketten, die in den Computer eingegeben werden. Diese Befehls-Ketten transformieren den Painting Code in digitale Arbeits-Anweisungen.

  Die Befehle basieren auf fraktalisierten Kalligrafien (schnelle Linien), Farb-Lasur-Lagen (Immersionen) und nicht-serieller Serialität (Fissionen).

- Diese Insight-Visualität wird durch Digital-Transfer umgewandelt in eine Outside-Visualität. Man sieht die Digitalität.

  Die Befehls-Ketten werden Bilder, die nur eine minimale Referenz zu den Bildern der Welt (Tonal) aufweisen.

- Dadurch bekommt das Gehirn (beim Betrachten) den Impuls, im Prozess der Wahrnehmung das Ruhe-Netzwerk zu aktivieren.

Die Aus-Zeit-Qualität des Ruhe-Netzwerks wurde durch Gehirn-Analysen entdeckt, bezogen auf "chaotische Muster im Gehirn während der Schlaf-Zyklen" (Babloyantz, Salazar, Nicolis). Im Tiefschlaf weist die Hirn-Aktivität Züge des deterministischen Chaos auf. Dieses Geschehen "wird durch einen fraktalen Atrtraktor von fünf unabhängigen Variablen charakterisiert" (Prigogine). Im Wachzustand gibt es diesen Attraktor nicht. Das normale Denken (= Orientierung in der Welt) blendet dieses Chaos aus. Das bedeutet: "Wenn das Gehirn mit seiner Umgebung interagiert, kann die Hirn-Aktivität nicht mehr als ein dynamisches, selbst erzeugtes System dargestellt werden" (Prigogine). Daraus folgt, dass das Ruhe-Plateau des Gehirns aus einer optimalen Instabilität besteht (deterministisches Chaos).

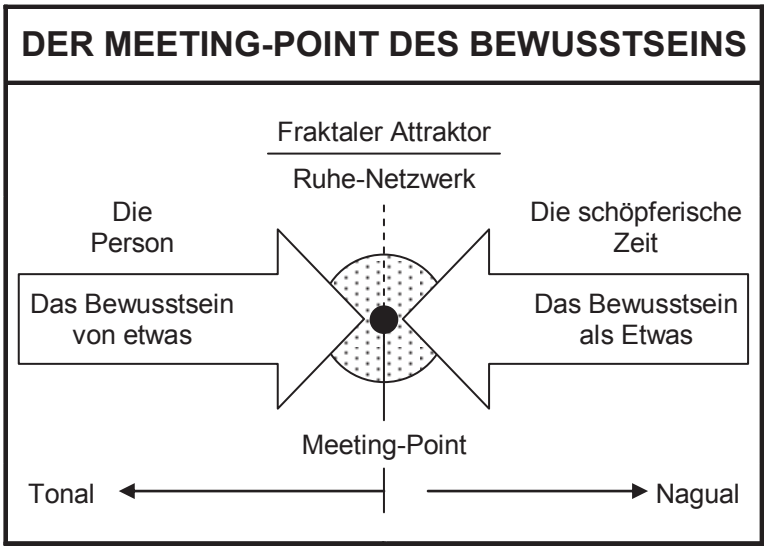
Prigogine folgert daraus, dass die Grund-Kondition des Gehirns ebenso eingestimmt ist wie Schöpfung und Evolution … nämlich auf Instabilität plus Fluktuation. Fazit:

Die Ruhe des Gehirns wird durch
Chaos-Prozesse hergestellt.

Die fraktale Instabilität, die sich
als Resultante von Fluktuation erzeugt,
ist das zentrale Gleichgewicht
des menschlichen Bewusstseins.

Die Aus-Zeit des Gehirns besteht aus einem
optimalen fraktalen Attraktor.

In diesem fraktalen Attraktor ruht aber nicht nur die Welt (weil dort das Denken nicht stattfinden kann), sondern dort ist auch die schöpferische Zeit präsent, sozusagen "pur". Dort trifft sich das Bewusstsein von etwas mit dem Bewusstsein als Etwas (Meeting Point). In der Ritual-Mystik der Noeterik ist das die "grafitgraue Kugel". (Sie ähnelt dem schwarzen oder roten Punkt der Inder auf dem 3. Auge / Stirn.) Das folgende Schaubild skizziert diesen Aspekt:



Wenn nun eine transversale Space-Machine, die im Command Code gestaltet ist, von einer Person decodiert wird, geschieht folgendes:

Durch die Wahrnehmung des Bildes reduziert sich das Denken.

Sehen und Denken entkoppeln sich. Das Ruhe-Netzwerk stimuliert das Bewusstsein.

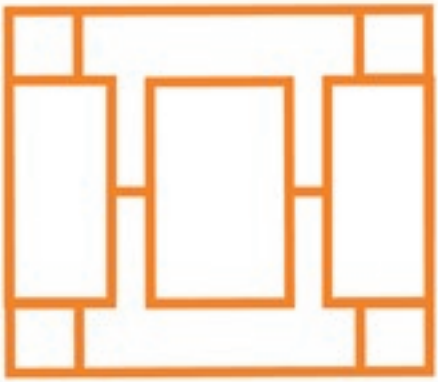
Dadurch können sich Micro-Flashes ... also mystisch-wohltuende Impulse ... im Bewusstsein entfalten, ähnlich wie kleine Funken. Ich nenne diese Wirkung den

Wunderkerzen-Effekt.

Das Ruhe-Netzwerk ist vor rund einem Jahrzehnt von dem amerikanischen Neurologen Marcus Raichle entdeckt worden. Er taufte diesen Zustand

"default mode".

Wenn das Denken nichts Wichtiges zu erledigen hat (was während des Tages sehr selten vorkommt), schaltet das Gehirn nicht etwa ab ("Stecker raus"), sondern schaltet einen Gang höher, nämlich auf das Ruhe-Netzwerk. Es entwickelt sich dann keineswegs eine dumpfe Passivität, sondern im Gegenteil: Durch das Eintauchen des Mind in das Ruhe-Netzwerk organisiert sich schnell und automatisch ein charakteristisches Aktivierungs-Muster: das Übergangs-Areal zwischen Schläfen- und Scheitellappen wird aktiv ebenso die Streifen des präfrontalen Kortex und die Zone des hinteren singulären Kortex. Das bedeutet:



Es entsteht eine Blitz-Fusion des
Jetzt-Bewusstseins mit der schöpferischen Zeit.

Die Neuro-Psychologin Kalina Christoff, die das Ruhe-Netzwerk ebenfalls erforscht, hat nachgewiesen, dass sich dadurch eine Art Tag-Träumen entfaltet (oft nur für eine sehr kurze Zeitspanne), wodurch sich eine "selbst-referenzielle Dynamik" hochschaukelt (Leonard Schilbach). Diese ist dann die Brücke zu dem oben erwähnten fraktalen Attraktor. Ein gesundes und leistungsstarkes Gehirn benutzt das Ruhe-Netzwerk kontinuierlich

als Tankstelle für mentale Fitness (Vigilance).

Die Forschungen haben gezeigt: Wenn ein Mensch nichts tut und auch nicht fixiert denkt, entsteht ein wohltuender Zwischen-Zustand. Dieser beginnt mit sanften und schwebenden Tag-Träumen und gleitet dann innerhalb dieser "lockeren Imaginationen" immer wieder in geistige Übergänge hinein, die, energetisiert von dem Ruhe-Netzwerk, das Sein transzendieren. Das bedeutet: "Es erfolgt eine Distanzierung vom situativen Druck" (Otto W. Haseloff).

Diese zumeist kurzzeitigen Ausflüge in die Effekte des Ruhe-Netzwerkes finden bei den Space-Machines, die im Command Code gestaltet sind, in einer relativ stabilen Wahrnehmungs-Trance (Space) statt. Durch diese Kombination entsteht eine rufende Zeit, deren Stimme laut und deutlich ist und deren Stimme von der schöpferischen Zeit geliebt und deshalb gern beantwortet wird.

Sehr alte Menschen (aber auch Alzheimer-Patienten und Schizophrene) können diese Mischung aus Denken und Abtauchen in den default mode nicht mehr so gut und nicht mehr so oft vollziehen. Somit ist das Ruhe-Netzwerk, wie Kalina Christoff berichtet, ein wichtiger Faktor für die geistige Gesundheit. Die Konsequenzen für Kunst:

1. Wenn Kunstwerke sehr provokativ und deshalb sehr affekt-stimulativ sind (also erregend), wird jeglicher Zugang des Mind zum Ruhe-Netzwerk und zur schöpferischen Zeit blockiert.

2. Das Gleiche geschieht, wenn ein Kunstwerk eine signifikante inhaltliche Innovation präsentiert. Dann kann sich das Denken nicht "runterdimmen" … hin zum Ruhe-Netzwerk … hin zur Resonanz der schöpferischen Zeit.

3. Die Abbild-Strategie der klassischen Ästhetik ist nicht in der Lage, das Gehirn des Betrachters mit der zentralen Energie und Intelligenz der Schöpfung zu verbinden.

Abbild-Kunst hat es deshalb prinzipiell schwer, sich zu einer Wirkungs-Kunst weiterzuentwickeln.

Nun sind aber seit längerer Zeit Kunstwerke, die als

Provokation oder Innovation

auf Basis von Abbildungen auftreten, sehr en vogue. Die Mischung aus klassischer Ästhetik und öffentlich-kulturellem Fokus zwingt die Künstler, Experten und Museums-Kuratoren eine Richtung zu favorisieren, die Abbild, Innovation und Provokation zur Pflicht macht. Dadurch wird die Kunst in ihrer Evolution blockiert.

Inzwischen ist diese Art von Unterhaltungs-Kunst so sehr synonym mit "wertvoller Kunst" geworden, dass sowohl der Markt wie auch die Rezipienten und Sammler die Befürchtung haben, sie würden minderwertiger Kunst begegnen, wenn sie nicht so aussieht, wie es der Trend bestimmt. Das bedeutet:

Unsere Augen haben verlernt,
den Wert von Wirkungs-Kunst zu erkennen.

Diese subtile Art von Selbst-Zensur verhindert derzeit die Ausformung von neuen Ästhetik-Konzepten und im Verbund damit auch die notwendigen Experimente, die zu einer fruchtbaren Kooperation und Fusion von personaler Kreativität und digitaler Raffinesse führen könnten.

Wenn es stimmt, dass Kunst mehr sein soll als Zimmerschmuck ("Dekor"), wird man nicht umhinkommen, auch die Ergebnisse der Wissenschaft in die Konzeptionen von Kunst zu integrieren … häufiger und intelligenter als bisher üblich. Und wenn man den Mut hätte, sich für die Vision "Kunst als Wirklichkeits-Generator" zu entscheiden, würde wohl ein alter Traum der philosophischen Romantik wieder aufblühen können:

Kunst als Weg zur Mystik.

Mystik als Weg zur Kunst.

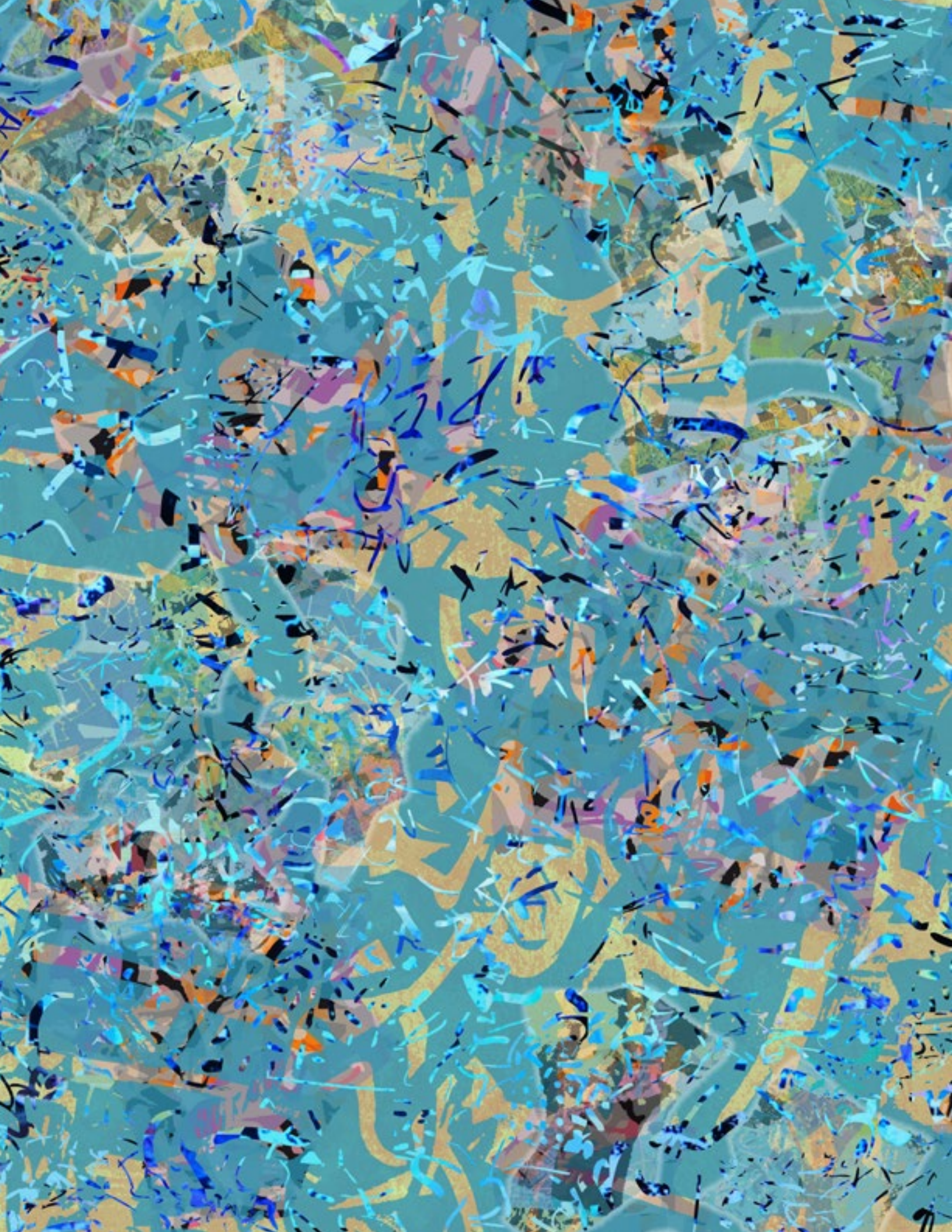
THE STORY BEHIND

1985 begann KENO ONEO, ein System aufzubauen, das er MIND-DESIGN nannte … eine Kombination aus mentalen Ritualen, angewandter Metaphysik und Neuroforschung.

Dieses System wurde bis 2015 an vielen hundert Personen erprobt und im Sinne eines Labor-Experiments kontinuierlich vertieft, weiterentwickelt und durch empirische Wirkungs-Studien qualifiziert. In diesem Rahmen wurden auch verschiedene Typen von "Mind-Machines" entwickelt und getestet. Einige der Mind-Machines basieren auf Körper- und Atem-Ritualen. Andere auf musikalischen und visuellen Stimulationen.

In diesem Kontext wurde erkannt, dass es eine stringente Wechselwirkung zwischen Kunst, Mind und Mystik gibt. Das führte zu dem Entwicklungs-Projekt "Art for Brain".

Auf dieser Basis entwickelte KENO ONEO ab 2009 die transversale Ästhetik. Seit 2012 gestaltet er Kunstwerke, die als visuelle Mind-Machines darauf ausgerichtet sind, den Mind des Betrachters mit dem Jetzt der Schöpfung zu verbinden … MYSTIC ART.



VITA

KENO ONEO

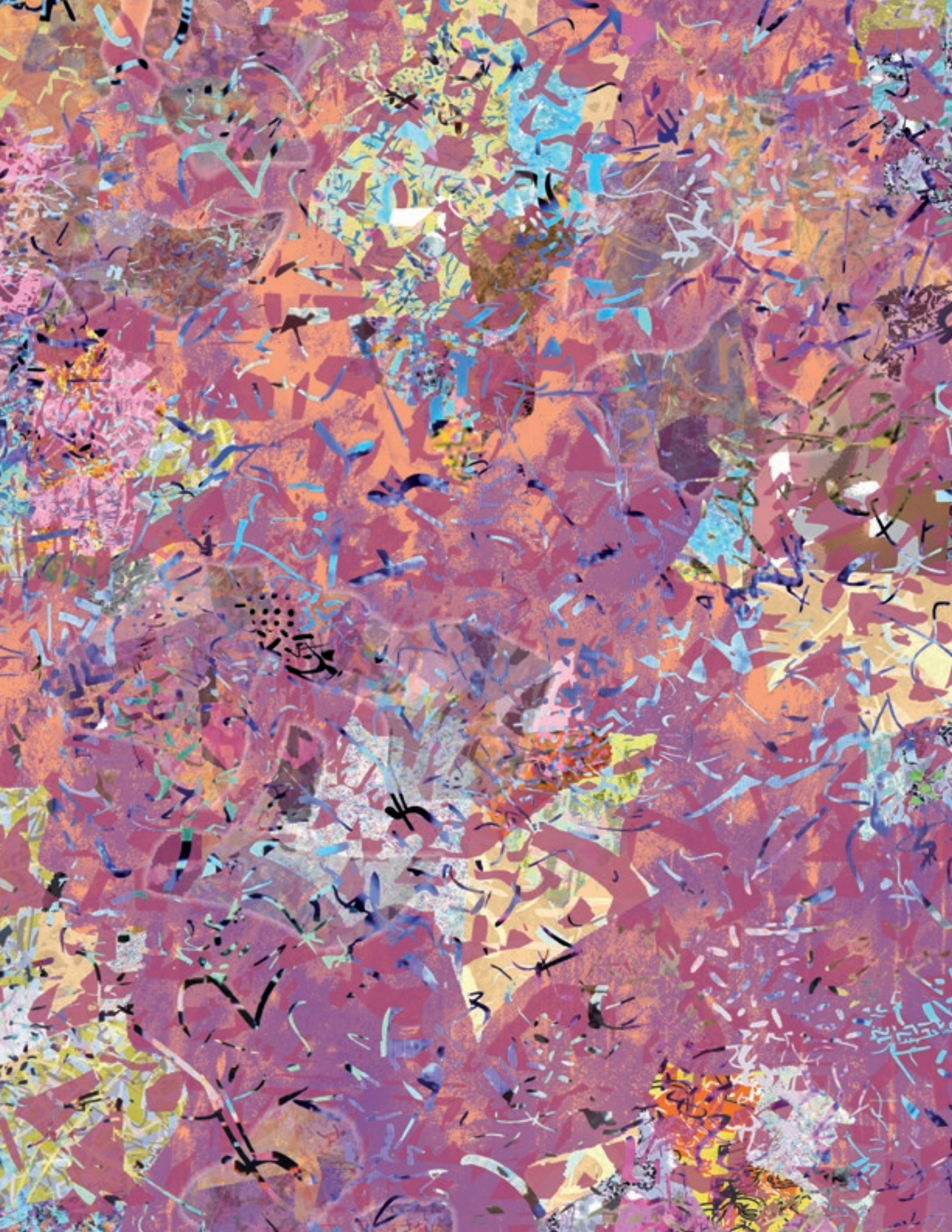
STUDIUM AN DER
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN
1963 - 1966

ANSCHLIESSEND DIVERSE PROJEKTE
UND THEORETISCHE STUDIEN IN

- DESIGN / BRANDING / MARKETING
- OPERATIONALE PLANUNGS-THEORIE
- PRODUCT DEVELOPMENT
- POLITISCHE KOMMUNIKATION
- ANGEWANDTE NEUROFORSCHUNG
- NOETERIK / MIND DESIGN

GEBOREN: 13.03.1943

KENO ONEO
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN



SPONSORED BY

NOESA
ART
FORUM
BERLIN

WWW.NOESA-ART-FORUM.COM

N.A.M

N.A.M
NOESA ART MUSEUM
WWW.NOESA-ART-MUSEUM.COM
TREBBIN | BERLIN

WWW.KENO-ONEO.COM