LEBENsKUNST



Rosenkreuz Verlag

Herausgeberbeirat:
Tabea Becker
Marko Hamann
Peter Herrle
Angela Paap
Mathias Thiel

streiflichter 2

LEBENsKUNST

Herausgegeben von Peter Herrle und Alfred Bast

Rosenkreuz Verlag

LEBENsKUNST

streiflichter 2

1. Auflage 2025
© Rosenkreuz Verlag – Birnbach

Lektorat: Tabea Becker
Gestaltung: Christoph Reichelt
Umschlagfoto: Peter Herrle

Gesetzt in Kefa II und Muli
Papier: Mat MC 150 gr

Gedruckt bei: BOOKS FACTORY, Sp. z.o.o., ul. Cukrowa 22, PL 71-004 Szczecin

ISBN 978-3-945115-22-0

Rosenkreuz Verlag
Im Sanig 1
57612 Birnbach / Ww
info@rosenkreuzverlag.de

Alle Rechte vorbehalten.
Jede Verwertung oder Reproduktion ist
ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig.
Die Bildrechte liegen bei den jeweiligen Autoren.

In diesem Buch wird auf die Verwendung geschlechtsunterscheidender Sprachformen verzichtet. Gemeint sind immer alle Geschlechter.

INHALT

Vorwort *7*

Kunst und Spiritualität anhand ausgewählter Beispiele aus der Weltkunst
Raimer Jochims *17*

Die Kunst des gelingenden Lebens – das Unsichtbare sichtbar machen
Peter Herrle 35

Die spirituelle Dimension des Lichts in der Fotografie
Andreas Bromba *67*

Neue Aufklärung, Gaia und die Kunst der 7000 Eichen
Michael Evers *83*

erLebens Kunst
Markus Stockhausen *113*

Lebensterbekunst – vom schöpferischen Wirken am inneren Arbeitsplatz
Alfred Bast *121*

Im Erblühen geborgen
Mike Kauschke *145*

Von der Dramatik des Gelingens
Vlado Stjepić *183*

Der malende Mensch
Emiel De Keyser *209*

Meta Keppler *14, 32, 64, 80, 142, 180, 206*

Anmerkungen und Zitate 241

Die Autoren 251

VORWORT

„Farben des Einen“ (Kleuren van het Ene) lautete der Titel einer Retrospektiv-Ausstellung über das Werk des Malers Emiel De Keyser, die vom 4. Oktober bis 31. Dezember 2024 in Gent gezeigt wurde. Einen Aufsatz dieses Künstlers haben wir in dieses Buch aufgenommen, weil er auf ein Potenzial der Kunst verweist, das weit über den zeitgenössischen Kunstbetrieb hinausreicht. Dieser Aspekt ist sinnstiftend, schwer mit Definitionen greifbar, für manche Menschen nicht existent, aber dennoch eine reale Antriebskraft des Menschen.

Das „Eine“ steht für die Einzahl, den Ursprung; in den „Farben“ wird dieses „Eine“ in der Vielheit, also in der Mehrzahl, sichtbar. Die in diesem Buch vorgestellten Aufsätze haben gemeinsam, dass ihnen dieser „eine“ Aspekt zu Grunde liegt. Ausgehend von diesem „Einen“ zeugen sie von der Vielfalt, die das Eine „sichtbar macht“ (Klee). Ob man es nun „das Spirituelle“ , „Poesie“, „Entelechie“, „das Rätselhafte“ oder „Kosmologie“ nennt, bleibt sich gleich. Alle Beiträge gehen von der Existenz dieses „Einen“ aus und forschen der subtilen Verbindung zwischen diesem „Einen“ und der Form nach – jeder der Autoren auf seine eigene, einzigartige Weise – durch Sprache, typografischen Ausdruck, bildnerische Gestaltung oder alles zusammen. Es sind Expeditionen ins Unbekannte. Sie forschen nach, wie das „Eine“ in die sichtbare Kunst kommt,

wie es dem einzelnen Künstler gelingt, das „Eine" in die „Farben" der vielfältigen Erscheinungen zu führen. Und sie stellen die Frage, was diese subtile Verbindung für das Leben der Menschen bedeuten kann, indem sie zu einer echten Lebenskunst wird, einer Verbindung, die nicht abgehoben in Salons und Galerien zelebriert, sondern Teil einer gesellschaftlichen gelebten Realität werden kann.

August Wilhelm von Schlegel, einer der einflussreichsten Gelehrten der frühen Romantik, nannte in seiner Vorlesung zur Ästhetik 1802/3 das zeitlos durchwirkende Prinzip „das Poetische". Er glaubte, „daß es in allen schönen Künsten, außer dem mechanischen (technischen) und über ihm einen poetischen Theil gebe."[1] Und sein Bruder Friedrich Schlegel fügte hinzu: „Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz."[2]

Dieses Konzept war nicht nur eine Idee der Philosophen der Romantik, sondern durchzieht die Kulturgeschichte der Menschheit von den frühesten Zeugnissen bis heute. Offenbar ist dem Menschen die Suche nach diesem Daseinsmysterium eingepflanzt, denn seit der Frühzeit regte es seine Phantasie an und prägte seinen Umgang mit der materiellen Wirklichkeit. Diese unaufgelöste Verbindung macht uns zu Menschen, deren Bewusstsein zwischen Oben und Unten oszilliert. Das Oben spiegelt sich im Unten wider. Goethe brachte diese Fähigkeit des Menschen auf die vierzeilige Formel:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt es nie erblicken,
läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
wie könnt uns Göttliches entzücken?

Goethe war Freimaurer. Seine Farbenlehre, in der er sich intensiv mit den Eigenschaften des Lichts auseinandergesetzt hat, zeugt von der Erkenntnis, dass das Licht unsichtbar und farblos ist und sich erst durch das Auftreffen auf die Materie in Farbe ausdrückt. Durch das Auge scheint die Kraft der „inneren Sonne". Es ist das Auge, ein Wahrnehmungsorgan, das die Farben im Äußeren zum Leuchten und den Keim einer geistigen Kraft zur Entfaltung bringen kann.

Es wäre jedoch zu einfach, wenn es nur um äußerliche Wahrnehmung ginge. Wahrnehmung, wie sie die Autoren hier verstehen, ist nicht die durch das Ich gefilterte Aneignung der Welt, auch nicht die klinische Betrachtung ihrer Außenseite. Wahrnehmung ist keine Einbahnstraße, sondern Austausch, tätiger Austausch mit der Welt, Kreativität.

Die Welt ist nur scheinbar außerhalb von uns. Wir wissen, dass alles, was uns von außen begegnet, eigentlich auch ein Teil von uns selbst ist. Wenn wir also Wahrnehmung als etwas Aktives, als eine aktive Anteilnahme, mehr noch: als ein Gestalten der Welt betrachten, dann wird unser Leben zur Lebenskunst. Auf diese Weise wird Kunst zu Leben und Leben zu Kunst, eben zur LEBENsKUNST.

Dieser Gedanke mag heute utopisch klingen, aber er ist realer als die allgemein kursierenden Dystopien. Es sind diese Gedanken, die in den nachfolgenden Beiträgen das „Eine" zum Ausdruck bringen, in „Farben" und Formen, die kaum unterschiedlicher sein können.

Meta Keppler nimmt unter den hier vorgestellten Autoren eine Sonderstellung ein, nicht nur als Künstlerin, sondern auch als Verfasserin von aphoristischen Texten, in denen sie die ganze Tiefe einer vom Geist inspirierten Kunst in kurzen Texten und mandalaähnlichen geometrischen Kompositionen einfängt. In ihren prägnanten Texten und Bildern findet man in konzentrierter Form spirituelle Erkenntnisse zum Dreiklang der Liebe, zum Spiel des Lebens, zum Sein ohne Schein, zur Macht der Farben und andere.

Für **Raimer Jochims** ist „ein Bild […] seinem Begriffe nach immer Bild von ‚etwas'". Bilder beziehen sich immer auf eine „außerbildliche" Wirklichkeit. An drei Beispielen zeigt er die Schlüssigkeit dieser Verbindung auf: am Apsis-Mosaik des Katharinen-Klosters, das um 600 vor Christus entstanden ist, an Bildern des Malers Mark Rothko aus den 1950er Jahren und an einem Zen-Garten in Kyoto aus dem 15. Jahrhundert. In allen drei Beispielen weist er den Ausdruck tiefer sinnlicher Spiritualität nach.

Der Beitrag von **Peter Herrle** zieht eine Linie von der Spiritualität zur Kunst und weiter zur Lebenskunst. Das bedeutet: vom Geistigen bis zur sichtbaren Gestalt im Leben der Menschen. Er spürt der Entwicklung des Geistigen in der Kunst in verschiedenen Kulturen und durch verschiedene Epochen der Entwicklung der Menschheit nach und kommt in seinem Beitrag zu dem Schluss, dass in der Kunst die Dimension des Geistigen schon immer latent anwesend war und bis heute nach einer Verwirklichung in einer praktischen „Lebenskunst" drängt.

Andreas Bromba ist Fotograf. Sein Mittel der Gestaltung ist das Licht. Es ist für ihn mehr als technische Notwendigkeit, nämlich „Quelle der Inspiration und der Sinnhaftigkeit". Sein Beitrag

beschreibt sieben Arten des Lichts, die nicht nur die Art des Motivs und seine Wirkung beeinflussen, sondern jeweils verschiedene Aspekte des unsichtbaren weißen Lichts erschließen und auf diese Weise „Raum schaffen für die eigene innere Reise der Erkenntnis und Transformation".

Ausgehend von der Forderung der Romantik nach einer Beseelung der Natur in Kunst und Wissenschaft, reflektiert **Michael Evers** den notwendigen Bewusstseinswandel, der zu einer umfassenden Erneuerung im Verhältnis des Menschen zur Natur erforderlich ist. Ein Fokus des Essays liegt auf dem Werk Joseph Beuys', der philosophisch und künstlerisch Symbole für eine ökologisch-künstlerische Transformation geschaffen hat. Der Autor verknüpft den „erweiterten Kunstbegriff" Beuys' mit philosophischen und naturwissenschaftlichen Diskursen unserer Zeit. Er kommt zu dem Schluss, dass Kunst der Schlüssel für eine neue Lebenspraxis, eben eine Lebenskunst werden kann.

Markus Stockhausen präsentiert seine „erLebens Kunst" als einen sich über sieben Seiten ziehenden typografischen Tanz, eine kaleidoskopische Entfaltung des Lebens. Sie beginnt mit dem Liebäugeln, führt weiter über das Gewahrsein zur „LebensLust", um dann durch die Überwindung der Angst die Freiheit zum Durchbruch zu gewinnen, der zur Geburt der „Jetzt-Kunst" führt. Am Ende steht die Einladung, den „Himmel in mir" zu verwirklichen – und zu musizieren!

Durch einen Essay und Beispielen aus seinem künstlerischen Werk gibt **Alfred Bast** einen Einblick in das Leben eines Künstlers, der sein Leben der Verknüpfung von Forschung und Kunst gewidmet hat. Nicht umsonst ist sein Essay mit „Lebensterbekunst"

überschrieben, denn er bringt in seiner Kunst das „Nichtsagbare zur Sprache“. Und das geht nur dadurch, dass er sich dem Widerspruch zwischen dem Stofflichen, das endlich ist, und dem wirklichen Leben, das nicht darstellbar ist, stellt. Darin liegt, so schreibt er, das Geheimnis, dass die verborgene Kunst zu Leben innig verbunden ist mit der Kunst zu Sterben.

Mike Kauschke widmet seinen Text dem Prozess des Erblühens, in dem sich das Leben und die ihm zu Grunde liegenden Wesenskräfte entfalten. Der Beitrag spricht von einer „Poetisierung“ des Lebens, wie sie von Novalis und anderen Frühromantikern postuliert wurde. Sie verstanden darunter die mystische Verwandlung vom „niedren zum bessern Selbst“ (Novalis). Kauschke greift bei der Beschreibung der notwendigen Verwandlung in der heutigen Zeit auf klassische Bilder zurück, wie z.B. die blaue Blume als Inbegriff der Sehnsucht und die Rose als Künderin von Schönheit, Kraft und Symbol der Gottheit. Mit zahlreichen Bezügen zur Lyrik verweist er auf die Gegenwart des Geistigen in der Welt.

Mit **Vlado Stjepić** meldet sich ein Künstler zu Wort, für den die Kunst die Hinterfragung des eigenen Tuns bedeutet. Er beschreibt die Dynamik seiner Arbeitsweise als Suche nach Selbsterkenntnis durch kreative Krisen, die ihn durch verschiedene Phasen seines künstlerischen Schaffens führten. Die Analogien zu einem gelingenden Leben sind nicht zu übersehen. Das Bild ist – wie das Leben – ein offenes Feld von Möglichkeiten, das in der Ambiguität von Zerstörung und Neuschöpfung Unzerstörbares hervorbringen kann. In seiner Radikalität ist der Künstler ein Lebenskünstler.

Emiel De Keyser beschreibt in seinem Essay einen Menschen, der mithilfe der Palette seiner Lebenserfahrung malt und etwas dabei von seiner spirituellen Erkenntnis anderen mitteilt. „Der Maler macht das Unsichtbare sichtbar, um durch das Sichtbare den Betrachter zu dem Unsichtbaren in sich selbst zu führen." Dieses Postulat hält den Maler dazu an, seine Palette, die Leinwand, sein gesamtes Handwerkszeug und sein Leben rein zu halten. Aber trotz aller Vorbereitung – oder gerade deshalb – beginnt das Malen mit der „leeren, offenen Hand" und dem einmaligen Pinselschlag. Lebenskunst heißt für Emiel de Keyser Befreien, Befreien von Ballast, auch Befreien von Denkweisen. Er will Nichts erreichen; am Ende zählt nicht das Materielle, sondern nur das Nichts.

Berlin, im Dezember 2024
Peter Herrle

das Kreuz des Lebens

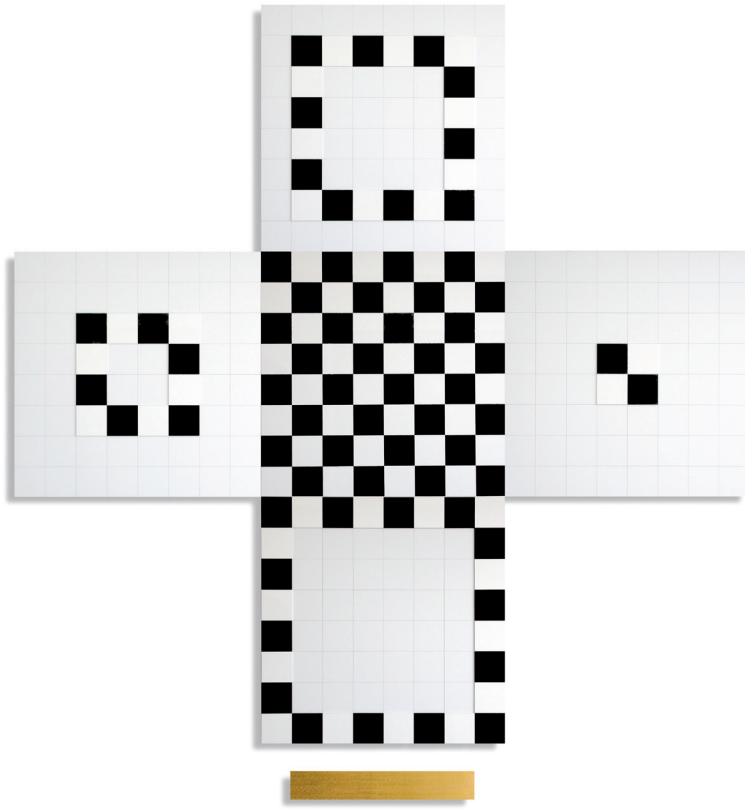
Meta Keppler

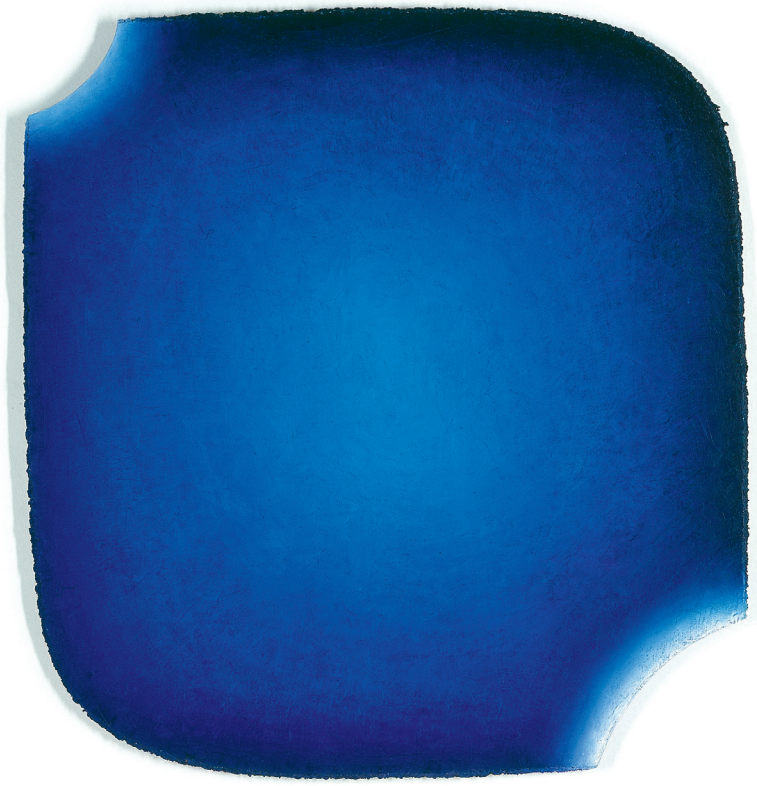
das Mysterium des Lebens erkunden

nicht Beobachter sondern Teilnehmer sein
an einer neuen Ausrichtung der Weltsicht

werde der du bist und bleibe nicht was du bist

das Kreuz des Lebens. 2004. Aluverbund-Lackfarbe-Blattgold. 260 x 240 cm.





Raimer Jochims. *Avila 1*. 90 x 72 cm. Acryl auf Spanplatte. 1994-1995.

DIE KUNST DES GELINGENDEN LEBENS

– DAS UNSICHTBARE SICHTBAR MACHEN

Dieser Beitrag versucht, eine Linie von der Spiritualität zur Kunst und weiter zur Lebenskunst zu ziehen. Das bedeutet: vom Geistigen bis zur Verankerung im Leben der Menschen. Mir scheint, das Thema ist heute angesichts der Aushöhlung der alten sinnstiftenden Vereinbarungen von Kirche, Religion und der Sucht nach individueller Selbstoptimierung von Bedeutung.

Wir müssen annehmen, dass alles, was die heutige Kunstwissenschaft und die Archäologie bis in die griechische Antike mit dem Etikett „Kunst" belegen, eigentlich immer eine Kunst war, durch welche die Schöpfer von Plastiken, Malerei, Architektur und Musik einen geistigen Urgrund zugänglich machten, sei es auch ein Urbild der Natur. Sie wollten einer Idee übergeordneter Zusammenhänge Ausdruck geben. Weniger die individuelle Verwirklichung des Künstlers war das Motiv als das „*Sichtbarmachen*" (im Sinne von Klee) verborgener, göttlicher Kräfte. Die „Künstler"-Priester wollten den Menschen diese Kräfte zeigen, offenlegen. Kunst war nicht in erster Linie Ausdruck individueller Größe oder Genialität, sondern Ausdruck der Einfügung in ein kosmisches Ganzes und damit in die Natur im weitesten Sinne. Warum ist diese Verbindung verloren gegangen, wo und wie ist sie heute denkbar und möglich?

1. VORÜBERLEGUNG: GEFÄSS UND INHALT

Lehm formt der Töpfer zu Gefäßen
die Leere darinnen macht das Gefäß.[1]

Diese Zeilen aus dem Tao Te King entstammen dem viel zitierten und immer wieder anders übersetzten Kapitel 11; sie stehen für ein universelles Prinzip, das in vielen Bereichen des Lebens Gültigkeit hat und als Metapher weit über religiöse oder philosophische Betrachtungen hinausreicht. In Kapitel 11 geht es nicht um Töpfe, in die man etwas hineinfüllen kann, sondern um eine Allegorie für die allgemeine Beziehung zwischen Inhalt und Form – oder in unserem Fall: zwischen Sinn und Form der Kunst.

Zunächst fällt die Unterscheidung in Form und Inhalt auf, oder konkreter gesagt: zwischen einem materiellen Gefäß, das für sich allein weder Sinn noch Zweck hat, und dem „Nichts", das vom Gefäß umhüllt wird und auf diese Weise dem Gefäß einen Sinn verleihen kann. Der Laotse zugeschriebene Text zeigt aber noch etwas anderes: Leere ist formlos, man kann sie nicht greifen, sie kann nicht altern, sie kann auch nicht verschwinden, es sei denn man füllt das Gefäß mit irgend etwas. Laotse sagt aber, dass die Leere seinen Wert ausmacht. Damit entsteht ein Gegensatz zwischen der Form und dem Nicht-Inhalt, also der „Leere". Die Leere kann nie verbraucht werden, sie kann auch nicht entzwei gehen, denn es gibt in ihr einfach nichts, was ein Loch bekommen oder entzwei gehen könnte. Ganz anders ist es beim Gefäß: Es wird alt, das Material ermüdet, wird undicht und porös. Man kann fragen: Was macht das aus? Es ist doch sowieso nichts darin enthalten. Seinen Zweck aber, etwas aufzunehmen, könnte ein zerbrochenes

Gefäß nicht mehr erfüllen. Und schließlich gibt es noch eine dritte Besonderheit an diesem Bild: Die beiden, Gefäß und die Leere darin sind voneinander abhängig. Ohne Form gäbe es keinen Inhalt und ohne den „leeren Inhalt" keine Form. Oder doch? Kann nicht die Leerheit fortbestehen, wenn das Gefäß zugrunde geht? Sicher, das kann sie, aber sie wäre dann für uns nicht mehr erfahrbar, ganz einfach deshalb, weil wir selbst Form sind und Form zur Wahrnehmung brauchen. Einen Inhalt ohne Form gibt es für uns nicht, Inhalt drückt sich in Sprache, Bild, Farbe, Form, Geste oder etwas anderem aus. Er wird „manifest" und damit greifbar und erreichbar für die Wahrnehmungs- und Deutungsorgane des Menschen.

Der unsichtbare Inhalt bestimmt also die Form, aber die Form ist nicht beliebig; auch wenn das Gefäß nicht gefüllt ist, entspricht seine Form einem bestimmten Zweck. Ein Milchkrug sieht anders aus als eine Vase. Aber zusätzlich wird die Form auch von dem zur Verfügung stehenden Material bestimmt, von Gesetzen der physischen Natur, oder allgemeiner: von der für den Menschen „handhabbaren" Natur.

Wenn wir für „Leere" „Geist" einsetzen, wird mit einem Schlag die ganze Dramatik der Geschichtlichkeit und Vergänglichkeit menschlichen Bemühens sichtbar. Denn menschengeschaffene Formen sind „Artefakte"; als „künstliche" Objekte sind sie Alterungsprozessen unterworfen, sie bekommen Risse und Löcher, werden zweckentfremdet und werden irgendwann wieder zu Erde, d.h. zu dem Material, aus dem sie geformt sind. Sie werden kompostiert in der kollektiven Erinnerung, wo sie als Dünger für die Gegenwart und die Zukunft ihren Nutzen haben. Dagegen bleibt die Leere immer existent, sie ist ubiquitär verfügbar und kann nicht „hinweggehen",

denn was hinweggeht, ist die Zeit und Raum unterworfene Form. Das könnte zunächst traurig stimmen und einem tragisch vorkommen. Aber besteht darin nicht gleichzeitig der große Daseinsentwurf des Menschen?

Er, der Mensch, und nur er kann neue Formen schaffen. Er, und nur er, kann und muss alte Formen loslassen. Nur der Mensch kann auf diese Weise Offenbarung und Sichtbarwerden des Unsichtbaren schaffen. Er kann dies willkürlich und nur von einem „Eigeninteresse" an neuen Formen tun oder getrieben von der Einsicht in das immer neue Leben und Lebendigwerden des Geistes. Alles Leben folgt einem Kreislauf von Zeugung, Werden und Vergehen. Aus der „Sicht" der Leere könnte man sagen: Zwangsläufig erzeugt das Leben, d.h. die Form immer wieder neue Sollbruchstellen, gleichzeitig aber auch immer neue Formen für einen numinosen Inhalt, den wir weiter oben „Geist" genannt haben. Der Geist, so können wir sagen, manifestiert sich im Leben und nicht im erstarrten Totsein. Er braucht Leben oder: er ist Leben. Und umgekehrt gilt: Es gibt nichts Totes, solange es der Veränderung unterworfen ist.

Nachzutragen wäre der tückische Gedanke, dass die Leere, das Nichts, der Geist, in dem Augenblick verschwindet, wenn man etwas in das Gefäß hineinfüllt. Die Füllung verdrängt die Leere. Dieser Blick nimmt nichts von der Zweckbestimmtheit des Gefäßes, er verweist aber auf den „Zwischenraum" zwischen dem profanen Zweck und dem nicht darstellbaren Geist. Er bleibt in der „Möglichkeit". Das scheint mir eine plausible Begründung für die notwendige Offenheit für Veränderung und die eigentliche Tragik des Menschen. Sie besteht darin, das Vorläufige immer wieder mit

Sinn auszustatten, bzw. in seinem Leben dem Sinn (Geist) immer wieder zum Durchbruch in die Sichtbarkeit des konkreten Lebens zu verhelfen.



Abspaltung von Atomen aus dem Meer der Nichtwesenheit. 18. Jh. Rajasthan. Quelle: Institut für Auslandsbeziehungen (1977): Tantra. Ausstellungskatalog. Stuttgart. S. 115.

2. DIE KUNST ALS GEFÄSS

Was hat das alles mit Kunst zu tun? Der Gedanke, dass Kunst Ausdruck eines geistigen Inhalts ist oder sein sollte, ist nicht neu. Er durchzieht die ganze vorneuzeitliche Kunst und ist eine der Grundannahmen Paul Klees:

> *Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.*[2]

Alle Annährungen an die Kunst, haben ihre Berechtigung jenseits ihres materiellen Aspekts. Das ist nicht immer ein unbestimmtes Geistiges. Kunst ist von Menschen gemacht, aber drückt etwas aus, das nicht von Menschen gemacht ist. Manche Künstler rücken ins Blickfeld, was ist. Sie sind wie ein Spiegel gesellschaftlicher Werte und Verhältnisse. Wenn ein Tinguely aus Schrott sich bewegende riesige Maschinen baute, dann zeigte er den Menschen damit den „Geist" einer verselbständigten Technik als Spiegel ihrer eigenen Befindlichkeit. Es ist das Zurückwerfen der gesellschaftlichen Verhältnisse auf den Kunstkonsumenten, das dieser Art Kunst unterschwellig eine pädagogische Intention verleiht. Kunst ist aber immer mehr als nur Spiegel und Spiel. Sie hatte und hat einen Anspruch, der über das Sichtbare und Hörbare hinausgeht. Jenseits der akustischen oder optischen Vermittlung von Tönen, Farben und Kontrasten, berührt sie innerlich, indem sie Gefühle des Wohlgefallens oder der Ablehnung auslöst, Eindrücke, die aus der Tiefe der menschlichen Seele emporkommen. Das war zu allen Zeiten so und ist insoweit nichts Besonderes. Interessant ist aber, dass die kollektive Bindekraft der Kunst, gemeinsame

Identifikationen zu schaffen, über lange Zeiträume hinweg nachgelassen hat, nicht kontinuierlich, sondern in Schüben. Ich will zunächst der Frage nachgehen, wie diese Identifikation „früher" beschaffen war und erst danach darüber nachdenken, wie dieses Verhältnis des Menschen zur Kunst heute aussehen könnte.

In der fernen Vergangenheit wurden die von „Künstlern" geschaffenen Bilder und Formen – eigentlich das meiste von dem, was über die unmittelbaren Zwecke des Alltags hinaus Bedeutung hatte – „von den Himmeln inspiriert". Es ist kein Zufall, dass die Künstler in den alten Kulturen den Rang von Priestern hatten oder sogar Vertreter der Götter waren.

Der unüberschaubar reiche, über die Jahrtausende entstandene Symbol- und Bilderschatz der Menschheit ist Ausdruck des menschlichen Bemühens, Bedeutungen zu schaffen, oder in den Worten Laotses: Gefäße zu schaffen zur Aufnahme des Nicht-darstellbaren, Sinn-stiftenden. Von den frühesten Zeiten an bestand die Kunst darin, dieses Nicht-fassbare, das hinter den Dingen steht, in Symbolen und Bildern sichtbar zu machen, immer für eine bestimmte Zeit und an einem bestimmten Ort – übrigens auch dann, wenn es scheinbar „nur" um Gebrauchsgegenstände ging. Die Götter oder der unbekannte Schöpfer der Welt manifestierten sich in Zeichen, Figuren und Symbolen von zum Teil riesigen Ausmaßen.

Ein Beispiel aus Indien zeigt es deutlich: Was Architekten und Künstler im alten Indien schufen, stand in Übereinstimmung mit der ursprünglichen Schöpfungsmacht. In der mythischen Genealogie des *Manasara*[3], einem der überlieferten Architekturlehrbücher, wird von den vier Gesichtern des Weltschöpfer-Gottes Brahma berichtet, dem unter anderem der göttliche Baumeister *Visvakarma,*

dann *Maya*, *Tvashtar* und *Manu* entsprangen. Deren vier Söhne wiederum sind die mythischen Vorfahren für die vier Sippen der indischen Künstler: Der *Stapathi*, war Priester und Architekt und hatte Zugang zur kosmischen Ordnung und gleichermaßen zu den konkreten Notwendigkeiten der materiellen Welt. Er war der Mittler für ein kosmisches Geschehen, das sich in der Gegenstandswelt spiegeln ließ und von allen akzeptiert wurde. Er musste alle Wissenschaften beherrschen. Hinzu kamen der *Sutragrahin* als Zeichner, der *Vardhaki* als Maler und der *Takshaka* als Schnitzer[4]. Planung und Vermessung galten ebenso wie Kunst als „Geheimwissenschaften", deren Zugang technische, aber auch spirituelle Qualifikationen verlangte.

Alle frühen Formen der „Kunst" Asiens haben kosmologische Prinzipien „heruntergeholt" auf die Erde, ganze Städte wurden erst dadurch bewohnbar und begreifbar. Um eine solche Aufgabe zu bewerkstelligen, bedurfte es schon sehr früh der „Spezialisten". Es waren Priester, welche die Verbindung zu den „Göttern" hatten und durch Intuition und Überlieferung daraus die richtigen, d.h. sinnstiftenden Artefakte in der physischen Welt schaffen konnten. Sie waren echte „Künstler" in dem Sinne, dass sie etwas schufen, das sich nicht aus den zweckrationalen Notwendigkeiten des Überlebens ergab. Sie waren die Experten für das Herstellen der „Gefäße" Laotses, also der Form, in der sich der nichtsichtbare Lebens-Sinn ausdrücken konnte. Schließlich waren sie auch diejenigen, die eben durch ihre besondere Qualifikation in der Lage waren, das amorphe und immer wieder bedrohliche Chaos der sichtbaren Welt vorübergehend in eine „göttliche" Ordnung zu bringen, welche die physische Welt belebbar und damit auch lebenswert machte.

Insofern waren diese Menschen besonders. Als Sinnstifter waren sie die ersten Individuen, sie verfügten über die Macht der Gestaltung, eben der Kunst. Im tiefen Sinne des Wortes schufen sie „Lebenskunst", denn ihre Wirkung reichte über Rituale, Ordnungen, Bilder und Symbole bis tief in das praktische Leben der Menschen.

In der Sprache des Laotses kann man sagen: Die von diesen Menschen geschaffene Architektur war keine „Kunst", sondern „Töpfer-Handwerk" im Sinne des Tao Te King, Kapitel 11.

Diese besondere Funktion der Kunst als Sinnstifterin galt ungefähr noch bis zur griechischen Antike für weite Bereiche der Gestaltung. Im Rückblick ist interessant, dass es vor der griechischen Antike kaum naturgetreue, auf Individualität abzielende Darstellungen von Menschen gibt; erst mit der vollen Manifestation eines ichbezogenen Individuums war der Gegenstand der Kunst der konkrete, individuelle, unverwechselbare, physische Mensch.

Artefakte wie Architektur oder Bilder galten als „schön" und in erweitertem Sinne als nützlich, wenn sie den Regeln der religiösen Intuition der Spezialisten folgten.[5] Darin spiegelt sich ein völlig anderer Schönheitsbegriff als der uns heute geläufige. Die Kriterien ergaben sich nicht aus dem „Empfinden" oder dem Erkenntnisgewinn individualisierter Bürger und Konsumenten oder aus Moden, sondern aus Werten, die wir heute als „religiös" bezeichnen würden. Sie waren fraglos und für alle gültig. Erst später wurde aus der *Einsicht* in dekodierbare überirdische Zusammenhänge das Bedürfnis nach *Aussicht* auf eine Außenwelt, die dem Betrachter gegenübersteht, und in der er sich als Ich positionieren musste.

Als ich vor vielen Jahren mit einem nepalesischen Begleiter in Kathmandu spazieren ging und dabei meine Begeisterung über die Schönheit der unzähligen Statuen, Tempel, Brunnenanlagen, Schnitzereien und Steinskulpturen zum Ausdruck brachte, reagierte mein nepalesischer Begleiter mit völligem Unverständnis. Er brauchte einen Moment, um umzuschalten und seine Umwelt mit westlichen Augen zu sehen, und sie damit aus dem mythischen Bedeutungszusammenhang über-rationaler Wahrheiten herauszulösen. Erst seine geöffneten westlichen Augen sahen die in religiösem Sinne „nützlichen" und notwendigen Dinge auf einmal als „Kunstgegenstände", also als eine *individuelle* kreative Leistung.

Der Vollständigkeit halber sei hinzugefügt, dass die Grundprinzipien dessen, was hier am Beispiel Indien grob skizziert wurde, für alle alten Kulturen gilt und in der Literatur schon früh thematisiert wurde[6]. Auch die zuweilen als „Land-Art" oder „Hinterlassenschaften von Außerirdischen" interpretierten Steinsetzungen der Nazca in Peru sind Zeichen von „Außerirdischen" nur insofern, als sie auf „Götter" verweisen, die in ihnen selbst lebendig wurden und in der Landschaft ihren Ausdruck fanden. Zahllose Gründungslegenden und Rituale und die mit der Nutzung von Gegenständen verbundenen Riten unterstreichen diese These.

Daran wird deutlich: Das „Material" der Wandung des Gefäßes im Tao Te King ist zeitabhängig, immer wieder erneuerungsbedürftig und individuell – oder umgekehrt ausgedrückt: Der Geist ist flexibel; er passt sich unendlich vielen Materialen und Formen der Wandung an: Seine sichtbare Form ist kontextbezogen.



Tibetische Darstellung des Berg Meru (ri gyal po ri rab) inmitten des kosmischen Ozeans. Quelle: Ausschnitt aus einer Thanka im Qinghai Tibetan Culture Museum in Xining, China. Foto des Verfassers.

3. DAS GEFÄSS WIRD ZUM INHALT

Wir sagten eingangs: Das Gefäß ist immer unvollkommen und muss deshalb immer wieder erneuert werden, denn es ist und bleibt immanenten und materiellen Gesetzmäßigkeiten und Veränderungen unterworfen.

Was passiert aber, wenn dieses unvollkommene Gefäß, das wir uns unter der Kunst vorstellen, selbst zum Inhalt wird, also gleichsam nach innen zuwächst und auf diese Weise die Leere, den darin befindlichen Geist, verdrängt?

Zu Beginn seiner 6. Vorlesung zu Ästhetik am 4.12.1958 fand Theodor W. Adorno auf seinem Katheder die Frage: „Warum bringt die Kunst nur das in uns Zerstörte zum Ausdruck?". Seine Antwort war: „Diese Perspektive des radikal Zerstörten oder Beschädigten ist wohl wirklich erst die Signatur der Kunst unseres Zeitalters […]."[7] Und er fuhr fort: „Aber ich meine natürlich nicht, dass die Kunst nur das in uns Zerstörte zum Ausdruck bringen soll. Das würde eine Enge der Vorstellung von Kunst überhaupt hervorrufen […]"[8]

An diesem Frage-Antwort-Spiel wird zweierlei deutlich:

In die Kunst dringt das Gegenteil von reinen, idealisierten, moralisch und spirituell Leitung gebenden Inhalten ein. Was zählt, ist nicht mehr die Schlüssigkeit der Abbildung geistiger Inhalte in der wahrnehmbaren Welt, sondern eine äußere Welt, wie sie ist, ohne idealisierende Projektionen, mit allen Schrecken: Verstümmelung. Unvollkommenheit, Hilflosigkeit, Zerstörung, Chaos, Hass, Gewalt, etc.

Die kurze Antwort Adornos auf die Frage des Studenten weist darauf hin, dass er doch noch etwas anderes sieht, etwas, das die „Enge" (Adorno) des Negativen übersteigt.

Historisch gesehen geht die Phase der mythisch-geistigen Verankerung der Kunst über in eine sich immer weiter verstärkende Subjekt-Objekt Erfahrung. *Ich* als Subjekt erkenne mich der Welt *gegenüber*. Wenn man sich im alten Indien „einfügen" wollte (wozu es gar keine andere Wahl gab), so geht es jetzt um „darstellen" und projizieren.

„Darstellen" setzt ein Gegenüber voraus und ein Ich, das sich gegenüber der Welt erlebt. Die Entfaltung einer egozentrierten Selbstwahrnehmung ist eines der Merkmale der Renaissance. Der Florentiner Philippo Brunelleschi (1377-1446) gilt als Entdecker der Zentralperspektive, die den Ich-Betrachter in den Mittelpunkt stellt. Damit sind die Menschen aus dem mythischen Raum sozusagen „herausgefallen" und betrachten die Objekte von außen aus ihrer eigenen Perspektive. Man kann diese Entwicklung überspitzt auch beschreiben als eine Kunst „von unten", weil der direkte Draht zu den „Göttern" oder allgemein zu dem Raum, aus dem die kollektive spirituelle Intuition kommt, gekappt wurde. Stattdessen richtet sich das Interesse an das, was der Mensch ohne Zuhilfenahme eines metaphysischen Konzepts produziert. Descartes (1596-1650) schließlich entthronte den Gott im Himmel. Er gilt als Wegbereiter der Aufklärung; indem er die Mündigkeit des Menschen betonte und die Religion in die Verantwortlichkeit jedes Einzelnen verlagerte. So ebnete er den Weg für ein Denken, das wenig Platz für die Bindung der Menschen an ein kollektiv akzeptiertes Ordnungsschema von Welt und Kosmos bot.

Ende des 19. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit der Entstehung einer kapitalistischen Produktion und einer technologischen Revolution, vollzog sich eine radikale Veränderung allgemein akzeptierter Werte von Schönheit, und diese Tendenz hat sich bis heute fortgesetzt. Wir leben in einer Zeit der Entzauberung der Welt und der Ästhetik. Laotse würde sagen: Das Gefäß beginnt, untauglich zu werden.

Wir sehen eine Vervielfachung künstlerischer Ausdrucksformen; wir sind Zeugen einer weit gehenden Zersplitterung in eine unüberschaubare Zahl von Künsten, Stilrichtungen und persönlichen Haltungen, die jeweils einem konkreten Wahrnehmungs- und Bewusstseinskontext entspringen. Sie zeigen die Welt, wie sie vom Kunstschaffenden erlebt wird. Es gibt Künstler, die uns ein Bild der harschen Realität, in der wir leben, vor Augen führen. Es gibt andere, die uns die schönen Seiten zeigen, es gibt Aktionskunst und Konzeptkunst und tausend andere. Und alles trägt heute das Wort „Kunst" als Etikett – vielleicht auch deshalb, weil das selbstverständliche Gefühl für die „ursprüngliche" Kunst bei vielen Menschen in der Hektik und der Veräußerlichung des Lebens zurückgedrängt wurde.

Mit Laotse könnten wir sagen: Das Gefäß selbst ist zum Inhalt der Kunst geworden. Die Wandung des Gefäßes selbst produziert Stile, Inhalte, Botschaften und Moden. Hinzu kommt, dass dieses Gefäß an Konsistenz verliert. Es wird unüberschaubar und zerfällt in viele Inseln, von denen jede jeweils eine Möglichkeit der Identifikation für Einzelne oder Gruppen anbietet. Und das nicht einmal ohne Sinn: Die Kunst konfrontiert den Menschen mit sich selbst und seiner Welt.

Was sind die Konsequenzen dieser Entwicklung?

4. DAS GEFÄSS HAT RISSE

Theodor W. Adorno, ein über religiöse Voreingenommenheit erhabener Beobachter, hat sich sicher nicht zufällig in der Spätphase seines Wirkens intensiv mit der Kunst und der Ästhetik auseinandergesetzt. Auch wenn er das Werk nicht mehr vollenden konnte – er starb 1969 –, gilt die „Ästhetische Theorie" als sein Hauptwerk. 1973 wurde der Text aus dem Nachlass von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann geordnet und herausgegeben[9]. Die zweite Quelle seiner Auseinandersetzung mit der Kunst sind seine Vorlesungen 1958/1959, nach Tonbandmitschnitten transkribiert und von Eberhard Ortland herausgegeben[10].

Adorno betont einen Aspekt in der Kunst, der den Sprung in die chaotische Jetztzeit überlebt hat. Er nannte ihn den „Rätselcharakter". Dieser besondere Zug der Kunst ist zentrales Motiv in Adornos Ästhetischer Theorie:

> *Alle Kunstwerke und Kunst insgesamt, sind ein Rätsel;*
> *das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert.*
> *Dass Kunstwerke etwas sagen und im gleichen Atemzug*
> *es verbergen, nennt man den Rätselcharakter […]* [11].

Deshalb könne man, so sagt er weiter, die Kunst „nie ganz wortwörtlich nehmen." [12]

Adorno befasst sich ausführlich mit diesem „Rätselhaften". An verschiedenen Stellen nennt er es auch „Geist". Er sagt, dass Kunst aus der Polarität zwischen dem rätselhaften Geist und der Materie ihre Kraft bezieht. Diese Spannung sei Kunstwerken immanent, denn „Geist in den Kunstwerken ist kein Hinzutretendes, sondern von ihrer Struktur gesetzt." [13] Und: „Jedes Kunstwerk ist ein System

von Unvereinbarkeit."[14] „Er [der Geist, Anmerkung d. Verf.] zündet in dem ihm Entgegengesetzten, in der Stofflichkeit."[15]

Interessant ist für unseren Zusammenhang das Wort „zünden". Nur ein der Materie entgegengesetztes Element kann die Materie entflammen, ihr also Bedeutung zuweisen. Wenn das geschieht, wird in der Farbe, in der sichtbaren Gestalt, dem Ton etwas von außerhalb ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit sichtbar. Der Ton wird „gebrannt" und das Gefäß brauchbar.

Eingängig ist dieser Vorgang vielleicht in der Musik, sie besteht im Kern nicht aus Noten, nicht aus akustischen Schwingungen, noch lässt sie sich auf das Instrument reduzieren. Musik entsteht spontan und wirkt spontan. Es drückt sich etwas im akustischen Raum aus, das den (leeren) Raum braucht, um in der Hülle der Form (hörbar oder sichtbar) wirksam zu werden. Aber Adorno geht noch weiter:

> *Kunst geht auf Wahrheit, […] insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt.*[16]

An einer Stelle zitiert Adorno Hegel. Für Hegel sei Kunst die „Entfaltung der Wahrheit"[17]:

> *Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, […].*[18]

Man mag diese Charakterisierung der Kunst als idealisierend und veraltet abtun, die Geschichte zeigt aber, dass sie auch im 20. und 21. Jahrhundert als Unterstrom fortbesteht. Gerade im ersten Quartal des 20. Jahrhunderts, in einer Zeit tiefer gesellschaftlicher Umbrüche taucht das Motiv des Geistigen in der Kunst an unvermuteter Stelle, nämlich bei den Künstlern selbst, wieder auf. Es treten Künstler auf, die nichts wiedergeben wollen, wie es zu sein scheint – denn das kann die inzwischen auf den Plan getretene Photographie besser –, sie wollen vielmehr etwas Verborgenes sichtbar machen, indem sie ganz genau durchdringen zu einer hinter dem Sichtbaren liegenden Wirklichkeit.

Wenn Paul Klee 1920 in seiner „Schöpferischen Konfession" sagte: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, Kunst macht sichtbar"[19], dann verwies er auf dieses Verborgene, das in dem oberflächlich Sichtbaren liegt. Wenn man Klees vielzitierten Satz auf die heutige Zeit anwenden wollte, dann müsste man fragen: „Was macht die Kunst denn heute sichtbar?" Klee formulierte diesen Satz 1920 vor dem Hintergrund zunehmender Säkularisierung der Kunst und der Erfahrung, der zunehmenden Vermarktung von Originalität. Der Satz deutet die Vermutung an, dass es in der Kunst eigentlich immer um das „Darinnen" gehen soll, einen gleichsam mythischen Raum, den die Kunst sichtbar machen kann.

Zwei Aspekte treten heute in der Beziehung des Menschen zur Kunst hervor:

1. Es gibt keine allgemeinverbindlichen Normen für die Qualität eines Kunstwerks mehr. Während früher der Bedeutungsinhalt eines Kunstwerks für viele zugänglich war – er war gesellschaftlich vermittelt und wurde in der Kulturgeschichte weitergegeben.

Es gibt auch keine allgemein akzeptierten Kriterien mehr. Das ehemals kollektive Wahrnehmungsorgan hat im modernen Bewusstsein keinen Platz mehr. Die Fragmentierung der Gesellschaft spiegelt sich in der Fragmentierung des Kunstbetriebes wider. Die jeweilige Semantik wird erzeugt durch den einzelnen Kunstproduzenten und durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die versteht (oder spontan empfindet), was gemeint ist. Die Verantwortung für die Vermittlung liegt beim Künstler oder beim Kunstbetrieb, der ganz eigene (in der Regel marktgesteuerte) Interessen hat. Künstler werden so leicht von Inspirierten zu Getriebenen einer Vermarktungsmaschine.

2. Die Mittel für die Dekodierung des Sichtbaren, also die Freilegung der verborgenen Inhalte des „Gefäßes", waren früher kollektiv verfügbar. In der westlichen Kunstproduktion sind sie nicht mehr Bestandteil des allgemeinen Kulturgutes; sie sind individualisiert. Jedes Kunstwerk schafft seine eigenen Parameter zur Entschlüsselung und jeder Kunst-Konsument muss seinen Zugang selbst erforschen – es sei denn, er bleibt im Gehege der geschmäcklerischen Beliebigkeit: Kunst wird zur „Geschmacksache", etwas gefällt oder gefällt nicht.

Von einer Kunst als „Vermittlerin des Unaussprechlichen", wie Goethe es einmal formulierte, sind wir damit ziemlich weit entfernt. Die ehemals sinnstiftende Dimension der Kunst wird entleert und durch Werte einer Konsumwelt besetzt, die Marktgesetzen der „gesellschaftlichen Basis" unterworfen ist. Was zählt, sind Namen und der Marktwert. Hinzu kommt, dass die Produktion neuer Reize in immer schnelleren Zyklen verläuft. Die Kunstschaffenden sind dem Zwang zu individueller Selbstdarstellung und Selbstoptimierung ausgesetzt.

5. DIE ERNEUERUNG DER HÜLLE: DREI BILDER

Drei Wortbilder sollen uns einen Hinweis auf den Prozess geben, in dessen Verlauf die Kunst als Gefäß für das Geistige erneuert werden kann. Denn wie bei allen großen Entwicklungen gibt es keinen abrupten Sprung von einem Zustand in einen anderen, sondern um einen mehr oder weniger dramatischen Umbruch bisheriger Zustände, bzw. in unserem Kontext: Wahrnehmungspraktiken.

Die untergehende Insel

Das Muster der Fragmentierung gilt für die Kunst ebenso wie für Lebensstile und Vorlieben. Miteinander vernetzte immer vom Untergang bedrohte Inseln der Identität sind das Phänomen unserer Zeit. Gilles Deleuze (1925-1995) hat in einem Manuskript aus den 1950er Jahren die „Verinselung" der Gesellschaft und ihre Sinnzuweisungen mit dem Begriff der „Sakralisierung der Einöde" beschrieben.[20] Das bedeutet: Jeder sieht seine Insel von Gleichdenkenden als „heilig" an und glaubt an die auf seiner „Insel" angebotenen Werte und Begründungen; er verharrt in den Räumen der Selbstbestätigung. Diese Art von Inseln sind „öde" insofern, als sie sich selbst von Neuem und Unbekanntem isolieren und damit letztlich abtöten. In seinem Text taucht aber auch der Mythos der Sintflut und des Neubeginns auf. Das ist, bildlich gesprochen, die Lösung der Erstarrung durch eine Katastrophe von außen. Im Bild von Laotse würde die überlebte, tote Form, die keinen geistigen Inhalt mehr aufnehmen kann, weggeschwemmt, aufgelöst um einem Neubeginn, einer „zweiten Geburt" (Deleuze), Platz zu machen. Ein Stolperstein ist bei Deleuze jedoch der folgende Satz:

Nicht, weil es eine Katastrophe gegeben hat, gibt es eine zweite Geburt, es gibt eine Katastrophe nach dem Ursprung, weil es von Anfang an eine zweite Geburt geben muss. […] Die Idee eines zweiten Ursprungs verleiht der einsamen Insel ihren vollen Sinn.“[21]

Dieser überraschende Gedanke gründet auf der Überlegung, dass genau die Unvollkommenheit und Begrenztheit des menschlichen Daseins, die zur Katastrophe führen *müssen*, im Menschen angelegt, also unvermeidlich, sind, um einen neuen Menschen (die zweite Geburt), und damit eine neue Form und ein neues „Gefäß“ zu ermöglichen. Die geistige Grundlage der Kunst, wie ich sie weiter oben dargestellt habe, müsste demnach immer wieder neu aus einer notwendigen Krise oder einem notwendigen Untergang der alten Form heraus entwickelt werden (Vgl. zur Bedeutung der Sintflut den Beitrag von Vlado Stjepić in diesem Band).

Vielleicht sollte man sich diese Überschwemmung des Alten aber nicht nur als die große „Katastrophe“ vorstellen, vielleicht ist sie die Grundcharakteristik jeder (auch jeder kleinen) Intuition; indem nämlich das Alte preisgegeben werden muss und als wertvolles Sediment weiterlebt, um dem Neuen Platz zu machen. Der Beitrag von Vlado Stjepić in diesem Band entwickelt noch eine andere Option, nämlich die der Arche Noah. Nur wer die Insel verlässt, kann ihr Leben retten.

Der Gedanke der „zweiten Geburt“ entspräche der Analogie des Gefäßes aus dem Tao Te King: Das Gefäß ist nicht aus Stein oder Holz, sondern aus irdischem Lehm geformt, also einem Baustoff, welcher in ungebranntem Zustand des Schutzes vor dem Wasser bedarf, ohne seine Endlichkeit jemals aufheben zu können.

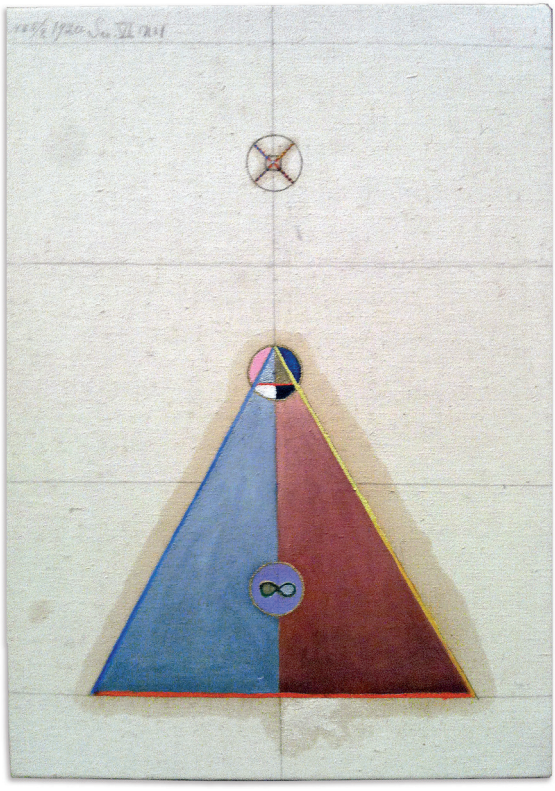
Wenn die Schale der Wandung versprödet und gleichzeitig nach innen die Leere verdrängt, wird sie auf diese Weise ihr eigenes Ende herbeiführen. Nicht zu vergessen ist die Metapher der Flut, also des *Wassers*, das die „einsame Insel" (Deleuze) zum Untergang bringt ebenso wie das Wasser den Lehm aufweicht.

Eine der „Neuschöpfungen" im Sinne der weiter oben zitierten Geschichte von Deleuze war sicher das Aufkommen der abstrakten Malerei mit Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Robert Dalaunay und anderen im ersten Quartal des 20. Jahrhunderts. Die Schwedin Hilma af Klint (1862-1964), die ihr abstraktes Werk lange geheim gehalten hat, war eine der ersten Vertreterinnen einer neuen *Geistigkeit* in der Kunst. Ihre Bilder drücken in direkter Weise geistige Wahrheiten, die sie innerlich erlebte, aus. Sie stellen konkrete und differenzierte Visualisierungen einer geistigen Schau dar.

Risse im Gefäß

In einem seiner Lieder hat Leonard Cohen davon gesungen, dass in allem ein Riss zu finden sei und dass genau durch diesen Riss das Licht hereinkomme. „There's a crack in everything / that's how the light gets in." Versprödung, Kristallisation und damit auch Rissbildung sind die Eigenschaften, die zum Zerfall führen, aber auch dazu, dass ein grundlegender Aspekt des Daseins – nämlich das Licht – eindringen kann. Paradoxerweise hat das Licht – wir übersetzen das Wort mit das „Geistige" – in Cohens Zeile einen doppelten Charakter: Es verbreitert den Riss und trägt so weiter zur Destabilisierung der Wandung bei, gleichzeitig ist es aber auch das Signum der Heilung. In der *Kintsugi*-Tradition in Japan werden z.B. Keramikbruchstücke mit Gold und einem natürlichen Lack wieder zusammengefügt.

Der Metaphorik unserer Laotse-Zeile folgend, können wir sagen, dass die Verfestigung der materiellen Wandung nicht von Dauer sein kann. Die Wandung bekommt Risse. Vielleicht wirkt aber jene Leere, der *innewohnende* Geist, der verdrängt wurde, untergründig weiter. Vielleicht lässt sich in Umkehrung der üblichen Annahme auch sagen, dass gerade in der Rissigkeit, also der Destruktivität der Kunst, heute der Keim eines geistigen Unterstroms wirksam wird, der zur oben genannten *Neuschöpfung* (Deleuze) führt.



Hilma af Klint: *Nr. 1 Serie VI*. 1920. Quelle: Foto des Verf. aus der Ausstellung „Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion". Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart 15. Juni – 8. Oktober 2013.

Die Geschichte der Kunst hat diese These vielfach bewiesen. Auch im Bild von Cohen ist eine Kraft von *aussen* am Werk, die sich durch Risse ihren Weg in das Innere sucht.

Die sinkende Pyramide und die Arbeit an der Spitze

In der Kunst war es Wassily Kandinsky, der 1912 in seinem Modell der Pyramide die (unvermeidliche) Trennung vom Ursprünglichen in einem schmalen Büchlein mit dem Titel „Das Geistige in der Kunst" thematisiert hat[22]. Es ist deshalb in unserem Zusammenhang interessant, weil es auf eine von *innen* kommende Kraft der Erneuerung hinweist: auf die Notwendigkeit der permanenten Öffnung, und gleichzeitig an die Autonomie des Menschen appelliert.

Er beschreibt in seinem Text die Kunst (das Leben) als „ein großes spitzes Dreieck"[23] mit vielen Schichten oder Ebenen. Nach unten werden die Schichten immer dunkler bis sich die Basis schließlich im Dunkel der Tiefe verliert. Die Spitze des Dreiecks aber ragt glasklar in die Höhe. „Mit der spitzesten kleinsten Abteilung nach oben gewendet ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt."[24] Und Paul Klee ergänzt: Dort, wo sich das Licht und das Dreieck des künstlerischen Strebens durchdringen, erlischt das intellektuelle Wissen. „Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis und das Licht des Intellekts erlischt kläglich [...] Das Innere unendlich. Bis zum Rätsel des Innersten, dem geladenen Punkt, einer Art Fazit des Unendlichen (das Ursächliche)"[25].

Nun hat es aber mit dem Bild des Dreiecks von Kandinsky noch etwas Besonderes auf sich: Es lebt und verändert sich langsam und kaum sichtbar, d.h., „was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, [...], wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des

Lebens der zweiten Abteilung."[26] Das Dreieck sinkt also unmerklich nach unten. Wir sinken langsam hinunter, und, so sagt Kandinsky, „wer nicht unermüdlich arbeitet und mit dem Sinken fortwährend kämpft, der geht unfehlbar unter." [27]

Über die Beschreibung des Niedergangs hinaus gibt Kandinsky einen deutlichen Hinweis auf eine mögliche Lösung: „Unermüdlich arbeiten und mit dem Sinken kämpfen". Gefangen zwischen Himmel und Erde (wie dies in vielen Religionen beschrieben wird) hat der Mensch die Fähigkeit, seine prinzipielle Geistoffenheit dafür einzusetzen, die Kristallisation in seinem Leben zu hinter sich zu lassen. Wahrnehmung und Leben könnten sich zusammenfügen und zu einer neuen „Lebens-Kunst" werden.

6. VON DER KUNST ZUR LEBENSKUNST

Der Sprung zur Lebenskunst ist schwierig und heikel. Schwierig ist er, weil die alte Verbindung zur geistig inspirierten Kunst abgerissen ist. Heikel ist er, weil der Begriff Lebenskunst einem völlig anderen Bedeutungszusammenhang entstammt.

Unsere Umgangssprache versteht unter dem Begriff Lebenskunst eine Strategie der Selbstoptimierung, die möglichst Konflikte vermeidet und mit geringstem Aufwand den größtmöglichen Nutzen für das Ego erzielt. Im Gegensatz dazu geht es in diesem Buch um eine gelingende Lebenshaltung in gänzlich anderem Sinn: nämlich um ein Leben, das den verborgenen Sinn des Lebens artikuliert, das also zu einem Gefäß für das unsichtbare Tao von Laotse wird.

Das alltägliche Leben, die „Prosa des Lebens" (Hegel[28]) ist nun einmal von den Widrigkeiten und der Mühsal des Alltags bestimmt, dem sich nur zeitweise durch die Angebote der „Frei"-Zeitindustrie

entkommen lässt. Für ein gelingendes Leben in „höherem" Sinne gibt es (wie für vieles) ein antikes Vorbild: die *eudaimonia* oder Eudaimonie, wie sie auf Aristoteles (384-322 v. Chr.) zurückgeführt wird. Das griechische Wort ist von *eu* für „gut" und *daimon* für „Geist" abgeleitet. Man könnte darin eine Art Verankerung des Lebens bei den „Göttern" verstehen. Der Weg dahin wurde in der Antike in der Philosophie gesehen. Die oben genannten, esoterisch inspirierten Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts strebten dem Zeitgeist folgend eine solche Verbindung nochmals an. Sie gedieh auf dem Boden einer erlebten und teilweise erkämpften Befreiung aus den erstarrten Erwartungen an den Künstler des 19. Jahrhunderts und den Erwerb von „Mündigkeit", wie Kant bekanntermaßen das Gelingen von Befreiung nannte. Diese Befreiung scheint eines der Grundmerkmale der zeitgenössischen Kunst überhaupt zu sein. Damit so etwas wie Intuition stattfinden kann, muss es diesen Raum geben. Er schafft selbst Regeln und lädt gleichzeitig ein, diese zu durchbrechen.

Wenn wir eingangs von einer Kunst ausgingen, die zusammen mit Religion und Wissenschaft eine Einheit bildete, dann umfasste diese Einheit jedoch nicht nur den „Künstler" (wir sprachen von den Priester-Architekten), sondern auch ein gesellschaftliches System, in das alle integriert waren: Herrscher und Beherrschte, Handwerker und Bauern. Die drei Aspekte Kunst, Religion und Wissenschaft waren eigentlich nicht miteinander verbunden, sondern es gab sie als einzelne überhaupt nicht: Es gab keine vom Leben abgespaltene Kunst, es gab keine Wissenschaft, die *intellektuell* die Welt erklären wollte und es gab keine Religion als ein *eigenständiges* System der Erklärung der Welt. „Freiheit" und „Mündigkeit" deuten die Erlösung aus dieser Totalität an.

Jan van Rijckenborgh, einer der Gründer der Schule des Goldenen Rosenkreuzes knüpfte daran mit den Worten an:

> *In der Kunst richten wir uns esoterisch, wissenschaftlich und religiös nach Normen, deren Ursprung in der Gesellschaft vergessen wurde. Kunst vergegenwärtigt einen Realitätsaspekt, den bildenden Aspekt im Leben.*
> *Kunst besteht nicht für sich selbst. Wir sehen Kunst als Glied einer dreifachen Kette. Kunst, Wissenschaft und Religion sind eins. Wissenschaft ist die Idee: Idealität. Religion ist die Kraft, die sich mit der Idee verbindet und Vitalität wird. Die im Leben verwirklichte Kunst wird zur Realität. Jeder Mensch verfügt über eine bestimmte Idee und eine gewisse Kraft.*
> *Jeder Mensch ist also auch in gewisser Hinsicht ein Künstler. Was als Idee und Kraft abstrakt in ihm lebt, bringt seine Kunst zum Ausdruck. Durch die Kunst wird das Abstrakte konkret.*[29]

Wenn wir die Ursprünge der Kunst als Kunst des ganzheitlichen Lebens, also als „Lebenskunst" betrachten, dann geht die Suche nach eben dieser Lebenskunst heute weiter: Leben als schöpferischer „Sichtbarmacher" eines immer fließenden Absoluten, das sich jeweils neu konfiguriert und immer neue Manifestationen hervorbringt. Und weil die gesellschaftlichen Verhältnisse heute divers sind, müssen auch die Äußerungen im Leben divers sein. Die Menschen sind verschieden, sie sind tatsächlich Individuen. Es geht um ein allgemein-menschliches schöpferisches (spirituelles) Potential, das in jedem Menschen schlummert und *individuell* zur Entfaltung kommen will. Dieses zu entdecken und freizulegen wäre die lohnende Agenda für das 21. Jahrhundert. Damit würde ein zeitloser Grundgedanke der Kunst das Gehege

des durchkommerzialisierten Betriebes verlassen und könnte zur Entwicklung einer neuen Lebenskunst beitragen. Man könnte diese Art der Lebenskunst sogar umgekehrt als eine der Grundvoraussetzungen betrachten, um einen echten Beitrag zur Lösung der gegenwärtigen Krisen der Menschheit zu leisten. Darunter verstehen wir die bewusste Verantwortung für sich und für den Planeten Erde oder allgemeiner: für die Welt.

Der viel zitierte Satz von Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler" und sein erweiterter Kunstbegriff der „sozialen Plastik" deuten eine kühne und visionäre Füllung des Begriffs Lebenskunst an:

> *Jeder Mensch ist ein Träger von Fähigkeiten, ein sich selbst bestimmendes Wesen, der Souverän schlechthin in unserer Zeit. Er ist ein Künstler, ob er nun bei der Müllabfuhr ist, Krankenpfleger, Arzt, Ingenieur oder Landwirt.*
> *Da, wo er seine Fähigkeiten entfaltet, ist er Künstler.*[30]

Diese Vision kann allerdings erst real werden, wenn das Schöpferische zum Grundton des Lebens geworden ist – nicht nur des Einzelnen, sondern der Menschen. Es ist dann nicht mehr das Privileg des Künstlers, das Numinose zu entschleiern, sondern eine reale Möglichkeit und eine praktische Aufgabe für jeden Menschen.

Wir sind an Raum- und Zeitwelt gebunden und kennen deren Gesetze, wir wissen, dass wir in Raum und Zeit immer nur Symbole schaffen können für das, was nicht darstellbar ist. Der *bewusste* Umgang damit wird zum wesentlichen Werkzeug, um die Verbindung zwischen dem Nicht-Darstellbaren und dem Sichtbaren herzustellen. Diese Haltung lässt Raum für den Akteur und den Betrachter, sie macht beide zu einem aktiven „Produzenten" eines

inspirierten Lebens, einer *lebenden* Kunst. Wir *sind* eingeflochten in die Natur und werden uns dessen immer deutlicher bewusst. Alles was wir der Natur antun, jede Veränderung des Gleichgewichts fällt auf uns zurück.[31]

Nicht mehr nur die Offenbarung des einzelnen Werkes zählt, sondern das soziale Kunstwerk (Beuys), das im Leben der Menschen verankert wird. Das Utopische an dieser Idee ist die Tatsache, dass es nicht mehr nur um die Verwirklichung einer Lebenskunst für den künstlerisch Schaffenden, ja, noch nicht einmal um das Leben Einzelner, sondern um die Menschen als Gattung geht und mehr noch: darüber hinaus um ein neues, den Planeten umspannendes Bewusstsein.

Eine solche Kunst des Lebens würde unser Denken, unser Fühlen und unser Handeln verändern. Sie hätte Auswirkungen auf unser Verhältnis zu anderen Menschen, zu allen Dingen, mit denen wir zu tun haben und letztlich auch zur Um-Welt, in der wir uns befinden und an deren Zerstörung und Wieder-Erschaffung wir aktiv beteiligt sind[32]. Diese „Kunst" drückt sich im Wesentlichen in einem neuen *Bewusstsein* aus, das die Zentrierung auf sich selbst und die eigene Wahrnehmungsblase sprengt, die wir selbst als Echokammer wieder und wieder bestätigen. Das nennen wir *Kreativität*. Sie verlässt die „Insel" im Gedankenmodell von Deleuze, wie wir sie weiter oben skizziert haben, und schafft neue und unerwartete Verbindungen. Sie äußert sich im ganz Kleinen, in unserem Verhältnis zu den kleinen Dingen des Alltags ebenso wie zu den großen und sie ist spontan. Damit sind die Konflikte nicht weg, aber wir arbeiten an Cohens „Rissen", durch die das Licht in unsere verfestigte Symbolwelt eindringt und – wir arbeiten in Kandinskys Pyramide des Kunstschaffens und des gelingenden Lebens.

Eine abschließende Referenz an die Tao-Analogie könnte die Aufforderung sein, individuelles und gesellschaftliches Leben so zu gestalten, dass Platz für *„die Leere darinnen"* ist und auch bleibt. Erst dann bildet *„das Sichtbare die Form eines Werkes."* Und das *„Nicht-Sichtbare macht seinen Wert aus."*[33]

7. EPILOG

Paul Valéry hat 1923 im Duktus der antiken Dialoge von Plato die Vision der von den Göttern inspirierten Kunst zum Klingen gebracht:

> *Er war aus Megara und hieß Eupalinos. Er sprach mir gerne von seiner Kunst, von aller Sorgfalt und aller Kenntnis, die dazu gehört. Er machte mir alles verständlich, was ich mit ihm in den Bauhütten sah. Vor allem sah ich seinen erstaunlichen Geist. Ich fand an ihm etwas von der Kraft des Orpheus.*
> *Er sagte diesen unförmigen Haufen von Steinen und Balken, die um uns herumlagen, ihre gestaltete Zukunft voraus; und diese Stoffe schienen beim Klang seiner Stimme jenem einzigen Platze vorbestimmt zu sein, für den die der Göttin günstigen Geschicke sie bezeichnet hatten. Wahre Wunder waren seine Ansprachen an die Werkleute. In ihnen blieb keine Spur von den schwierigen Erwägungen der Nacht.*[34] *[…]*
> *Er bereitete dem Licht ein unvergleichliches Instrument vor, das es – völlig erfüllt von der verständlichen Form versehen mit beinahe musikalischen Eigenschaften – verbreitete in den Raum, in dem die Sterblichen sich bewegen.*[35]

Auf diese Weise wird der Haufen Steine, den das Leben vor unsere Füße geworfen hat, zu einer Aufgabe der Lebenskunst. Wir alle sind die Baumeister.