

Die Verwandtschaft von ästhetischer und mystischer Erfahrung

Mumonkan, Fall 6: Buddha hält eine Blume hoch

Als Shakyamuni Buddha an dem Berg Grdhakuta war, hielt er vor seinen Schülern eine Blume hoch. Alle schwiegen still. Nur Mahakasyapa begann breit zu lächeln. Der Buddha sagte: „Ich habe das Wahre Dharma-Auge, den Wunderbaren Geist des Nirvana, die Wahre Form des Formlosen und das Einzigartige Dharma-Tor, die nicht von Worten abhängen und außerhalb jeder Lehre übermittelt werden. Dieses habe ich Mahakasyapa übertragen.“¹

Obiges Zitat stammt aus einer Sammlung von sogenannten *Koans*, paradoxen Rätseln, die in der Zen-buddhistischen Tradition benutzt werden, um den Schülern zu intuitiven Einsichten über die „Natur der Wirklichkeit“ (eine der möglichen Bedeutungen des Begriffes „Dharma“) zu verhelfen. Man darf sich zurecht fragen, warum der Autor, abgesehen von Effekthascherei und Gewinnung des Leserinteresses, seinen Text mit einer derart befremdlichen Anekdote aus einer fernen Geistesstradition beginnen lässt. Wie ich noch zeigen werde, liegt in dieser überlieferten Tat des Buddha ein Schlüssel zum Verständnis zeitgenössischer Kunst.

Die Hauptthese des folgenden Textes ist, dass es eine Art innere Verwandtschaft zwischen ästhetischer und mystischer Erfahrung gibt. Diese Behauptung werde ich anhand verschiedener analoger Aspekte untersuchen, z.B. anhand Charakteristika wie Begriffslosigkeit, Zweckfreiheit, Selbstvergessenheit, veränderte Zeitwahrnehmung und ähnlichem, sowohl im Prozess der Kunstbetrachtung als auch im Prozess der Kunstschöpfung. Die Welt der Kunst scheint mir eine Art Refugium für eine säkularisierte Spiritualität geworden zu sein, die sowohl jenseits von traditioneller Religion als auch von moderner, gebildeter Aufgeklärtheit ihr Heil in einer unmittelbaren kontemplativen Erfahrung des *Auratischen*, bzw. Numinosen sucht.

Im Laufe meiner Darstellung werde ich Bezug nehmen auf verschiedene ästhetische Theorien aus dem 19. und 20. Jahrhundert und diese in Beziehung setzen zu den Berichten aus mystischen Weisheitstraditionen (z.B. Zen-Buddhismus und christliche Mystik) und deren Erforschung durch die transpersonale Psychologie - ein Zweig der Psychologie, der sich aus der Humanistischen Psychologie entwickelt hat und mittlerweile als eigenständige Disziplin unkonventionelle Zustände und Strukturen des menschlichen Bewusstseins untersucht.

Von besonderer Bedeutung für meine Untersuchung sind auch die Modelle der menschlichen Bewusstseinsentwicklung, die der amerikanische Philosoph Ken Wilber nach eingehendem Studium westlicher Psychologie und östlicher Weisheitslehren zusammengestellt hat. Seine Unterscheidung zwischen *prä-* und *trans-*rationalen Zuständen des Bewusstseins, sowie die Differenzierung von dauerhaften *Strukturen*, bzw. *Stufen* des

¹ K.Sekida, Two Zen Classics, Mumonkan and Hekiganroku, S.42 – hier in einer aus dem Englischen übersetzten Version von M. Sabaß, publiziert im Zen-Kreis Bremen

Bewusstseins im Gegensatz zu vorübergehenden *Zuständen* des Bewusstseins wird sich in Anwendung auf die ästhetischen Theorien von Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno, Seel und Wohlfart als fruchtbar erweisen.

Die Prä-/Trans-Verwechslung

Eines der hartnäckigsten Problem, das Ken Wilber in seinen frühen Arbeiten im Feld der transpersonalen Psychologie aufgefallen ist, ist die notorische Verwechslung von prä- und trans-rationalen Zuständen und Stufen des Bewusstseins. Anfänglich befasste sich die Forschung auf diesem Gebiet vorwiegend mit *nicht* „rational“ zu nennenden Zuständen, wie etwa Ekstase, rauschhaften Zuständen, meditativen Zuständen, drogeninduzierten Erfahrungen und dergleichen. Es herrschte eine wahre Euphorie und eine Begeisterung für alles *nicht* Rationale. Alles was nicht rational war, wurde als „ganz“ und „heil“ angesehen, wohingegen alles Rationale den Anschein des Fragmentarischen, Abgetrennten und Unvollständigen mit sich zu bringen schien. Daraus ergab sich die Konsequenz, dass die Entwicklung eines rationalen, begrifflichen Geistes als eine Art „Abfall“ von der Ganzheit des Seins gesehen wurde und dass der Zustand kindlicher Unschuld als Ideal eines vom Würgegriff der Ratio befreiten Menschen galt.

Nachdem Wilber jedoch Bekanntschaft mit der modernen Entwicklungspsychologie, insbesondere mit der Arbeit Jean Piagets, gemacht hatte, dämmerte ihm die Mangelhaftigkeit dieser Konzeption der romantischen Rückkehr zu Irrationalität des Kindes, die letztlich auch eine Rückkehr zu dessen Egozentrismus und Narzissmus bedeuten musste. Anstelle der zwei Kategorien von „rational“ vs. „nicht-rational“ stellte er ein Modell mit mindestens drei Kategorien auf: „prä-rational“, „rational“ und „trans-rational“. Die erste und dritte Kategorie dieses letzten Modells erscheinen aus der Entfernung betrachtet ähnlich: beide sind *nicht* rational, *nicht* personal, *nicht* konventionell und *nicht* verbal strukturiert. Dennoch zeigt sich bei genauem Hinsehen, dass sie sich in ihren Inhalten ganz erheblich voneinander unterscheiden. Alles, was *prä* ist, hat die zur Debatte stehenden Qualitäten wie z.B. Rationalität, Personalität, Konventionalität und Verbalität *noch nicht* entwickelt, während diese Qualitäten in der trans-Kategorie bereits verfügbar sind, jedoch *nicht mehr* entscheidend sind, da *drüber hinaus gehende* („trans“) Modi des in-der-Welt-Seins zur Verfügung stehen. In Wilbers Modell gibt es eine Wachstumsbewegung, die von prä-rationalen Stufen der Entwicklung in der Kindheit bis hin zu rationalen Stufen im Erwachsenenalter führt. Darüber hinaus ist auch noch ein weiteres Wachstum in trans-rationale Stufen der Entwicklung möglich, wenngleich diese auch sehr selten und dadurch weniger bekannt sind.

Wenn man nur in zwei Kategorien, z.B. in den Kategorien „rational“ vs. „irrational“, bzw. „begrifflich“ vs. „unbegrifflich“, oder „personal“ vs. „nicht personal“ denkt, dann ist eine prä-/ trans-Verwechslung in zwei mögliche Richtungen geradezu vorprogrammiert. In einer Richtung wird alles genuin Trans-Personale, Trans-Verbale und Trans-Rationale auf infantile Impulse reduziert und Einheitserfahrungen als ozeanische Regressionen zurück in den Mutterleib interpretiert, wie Sigmund Freud dies in Bezug auf alle möglichen religiösen Erfahrungen getan hat. Hier schlug sein Schüler C.G. Jung die entgegengesetzte Richtung ein, indem er alles Nicht-Verbale, Nicht-Rationale, Nicht-Personale als Ausdruck authentischer spiritueller Verwirklichung deutete – eben damit aber auch infantile und egozentrische Impulse zu Ehren erhob, die ihnen nicht zukommen. Reduktionismus (Freud) und Elevationismus (Jung) sind die beiden einzigen Alternativen, die dem Denken innerhalb der prä-/ trans-Verwechslung offen stehen.

Die Begriffe „magisch“ und „mythisch“ bezeichnen bei Wilber zwei aufeinanderfolgende Stufen innerhalb des prä-rationalen Spektrums des Bewußtseins, während er den Ausdruck „mystisch“ klar davon abgrenzt, indem er ihn in der trans-rationalen Kategorie verortet. „Magie“ und „Mythos“ sind für ihn *noch nicht* rational, wohingegen „Mystik“ *nicht mehr* bloß auf die Fähigkeit zu Ratio beschränkt ist. Zudem bedeutet „Mystik“ hier eine Disziplin, die in jeder der großen Weltreligionen einen erfahrungsbasierten Zugang zum Höchsten gesucht, gefunden und kultiviert hat.²

Vor dem von Ken Wilber vorgeschlagenen gedanklichen Hintergrund möchte ich zunächst einen Blick auf die ästhetischen Theorien von Friedrich Nietzsche und Günter Wohlfart werfen.

Nietzsche als Beispiel für Elevationismus

1871 erschien Nietzsches Schrift „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“. Nietzsche sieht im griechischen Leben und im Kunstschaffen, gewiß vereinfachend, zwei polar entgegengesetzte Mächte wirksam, die er das Dionysische und das Apollinische nennt. Das Dionysische, am besten noch mit der Analogie des Rausches zu erklären, ist der gestaltlose Urwille, wie er sich unmittelbar in der Musik ausspricht. Das Apollinische ist die Kraft des Maßes und der Harmonie.³

Wenn meine Überlegung stimmig ist, dann findet sich in dieser Charakterisierung der Philosophie Nietzsches eine prä-/ trans- Verwechslung in Richtung Elevationismus. Nietzsche kennt nur zwei Kategorien, die des *Apollinischen* und die des *Dionysischen*, wobei erstere am ehesten der *Rationalität* und letztere der *Irrationalität* entspricht. Das Dionysische wird ihm

² z.B. im Christentum: *Gnostiker*, im Islam: *Sufis*, im Buddhismus: *Zen*, im Judentum: *Kabbala*

³ H.J. Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S.530

auch zum leitenden Prinzip des „Übermenschens“, die Sorte von Mensch, die den zeitgenössischen Menschen einst überragen soll:

Der Übermensch ist der Mensch, der um den Tod Gottes weiß. Der weiß, dass alles idealische Jenseits bloße Schimäre ist, der sich der Erde und dem Leben gibt und dazu freudig ja sagt. Der weiß, dass die Welt ein „dionysische“ Welt ist, ewig neu geboren aus dem Quellgrund des Seins, dass alle Versuche des Menschen, erkennend, schaffend, Werte setzend, in ihr einen Halt zu gewinnen, zum Scheitern verurteilt sind im Laufe der allmächtigen Zeit [...].⁴

Dementsprechend kann er in der Entwicklung des Geistes in der Kulturgeschichte des Menschen (insbesondere in Gestalt des Christentums) auch nichts anderes als eine Art Degeneration des natürlichen Lebenswillens erblicken. Seine ganze Philosophie ist von dieser Konfusion durchzogen. Wenngleich er selber auch aus einer Warte jenseits der Konventionen (man könnte diesen Standpunkt „trans-konventionell“ nennen) die Konventionen der Sprache und der Moral kritisiert und damit zeigt, dass er alles andere als prä-rational argumentieren kann, so scheint er sich nicht im Klaren darüber (oder zumindest gleichgültig diesbezüglich) zu sein, dass er mit seiner Verherrlichung des rauschhaften Dionysischen auch das Barbarische und Gewalttätige vergangener Epochen heraufbeschwört, so z.B. in der Verteidigung der Herrenmoral in seiner Schrift „*Zur Genealogie der Moral*“ – ein unglücklicher Zug seiner Philosophie, der möglicherweise auch einer kollektiven prä-/ trans-Verwechslung in Gestalt der NS-Ideologie unnötig Vorschub geleistet hat.

Günter Wohlfarts drei Stufen der Kunstbetrachtung

In seinem Aufsatz „*Das Schweigen des Bildes*“ differenziert Wohlfart zwei Vorstufen und eine Stufe „wahrhafter Kunstbetrachtung“, die

die beiden Vorstufen nicht einfach negiert und *unter sich* lässt, sondern diese vielmehr in sich aufgehoben hat – in dem bekannten doppelten Sinne des Wortes >aufheben<, das sowohl >negiert< bedeutet als auch >bewahrt<. Das Vorhergehende ist in sie *eingegangen*, in ihr eingelöst. Ich unterscheide also:

- a) die Vorstufe der *Ignoranz*, der Unwissenheit
- b) die Vorstufe der *Doxa*, der Meinung und des Wissens, der Bildung, des Gelehrtentums
- c) die Stufe dessen, was ich- einen Begriff des Cusanus bzw. des Augustinus aufnehmend – die *docta ignorantia* in artibus nennen möchte, die wissende Unwissenheit.

Entscheidend für die Stufung ist das jeweilige Verhältnis des Bildbetrachters zum Wort bzw. zum Wortlosen.⁵

Wohlfarts Theorie ist gerade deswegen so interessant für mich, weil hier die drei Stufen von Wilber, prä-x, x und trans-x, in Bezug auf Sprache und Begrifflichkeit bei der Kunstbetrachtung durchdekliniert werden, wobei diese Einteilung keine bloße Typologie von Kunstbetrachtungsweisen ist, sondern einer logischen Entwicklungssequenz folgt. Der

⁴ H.J. Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S.539

⁵ G. Wohlfart, *Das Schweigen des Bildes*, S. 164-165, Hervorhebungen wie im Original

Ignorant, der unwissende Kunstbetrachter (es könnte auch ein Kind sein) nähert sich dem Kunstwerk auf eine vor-begriffliche, prä-verbale Weise, indem er unreflektiert einfach seinen egozentrisch geprägten Gefühlen Ausdruck verleiht. Es gefällt ihm, oder eben nicht. Ich denke, dass man Wohlfart an dieser Stelle missverstehen würde, wenn man annehmen würde, dass er dieser Vorstufe der Kunstbetrachtung die Legitimität absprechen wollte. Im Gegenteil: Nur im Durchgang durch diese, in ihrer Aufhebung sind die höheren Stufen überhaupt erst möglich. Es besteht bei aller Legitimität des subjektiven Ge- oder Missfallens jedoch die Einladung zur Transzendenz dieser beschränkten Zugangsweise zum Kunstwerk.

Diese Transzendenz nimmt auf der zweiten Vorstufe der *Doxa* die Form einer mit Bildung und Belesenheit gewappneten Annäherung an das Kunstwerk an. Das Kunstwerk wird nicht mehr als etwas unmittelbar und naiv Gegebenes behandelt, sondern als eine eigene Sprache, die entschlüsselt werden will. Auch diese Stufe hat ihr volles Recht. Kunst wird hier zum Gegenstand der verbalen Reflexion und Interpretation, des Nachdenkens und des sorgsam erwogenen ästhetischen Urteils, kurzum: zum Geschäft der Rationalität. Doch auch diese Zugangsweise stößt an ihre Grenzen, denn „Kunstwerke *verschließen* sich in dem Maße, in dem sie *erschlossen* werden“⁶. Etwas an ihnen bleibt enigmatisch, rätselhaft und entzieht sich dem konzeptuellen Zugriff, entschlüpft durch die groben Maschen der Interpretationsnetze und spottet hochtrabenden Kritiken.

Auf der letzten Stufe nun, der *docta ignorantia*, der gelehrten Unwissenheit vollendet sich das gelehrte Reden im Schweigen angesichts des Bildes. Wohlfart bemüht sich darum, deutlich zu machen, welcher Art das non-verbale dieser Art der Kunstbetrachtung ist. Es ist eben kein prä-rationales *Fehlen von Begriffen*, sondern eine *Vollendung der Rede* über das Kunstwerk durch etwas, das man im Zen auch „donnerndes Schweigen“ nennt:

Das dem Schweigen des Bildes entsprechende Schweigen ist keine *Absenz* von Sprache (1.a), keine einfache Negation der *Präsenz* der Sprache (1.b), sondern –hegelisch gesprochen – die bestimmte Negation der Rede. Als beredtes Schweigen ist es *aufgehobene* Rede, *vollendetes* Reden, d.h. sowohl vollkommenes als auch beendetes Reden.⁷

Es ist gewiss kein Zufall, dass der Titel „docta ignorantia“, den Wohlfart dieser letzten Stufe der Kunstbetrachtung gegeben hat, aus der Tradition der christlichen Mystik eines Nicolaus von Cues und Augustinus entlehnt ist.

Was charakterisiert die mystische Erfahrung?

Siehe! Ich bin Gott; siehe! Ich bin in allen Dingen; siehe! Ich tue alle Dinge; siehe! Ich nehme niemals meine Hände von meinem Werk, und ich werde es in aller Zeit niemals tun; siehe! Ich führe alle Dinge zu dem Ende, das ich ihnen aus dem Anfangslosen bestimmt habe, mit

⁶ G. Wohlfart, *Das Schweigen des Bildes*, S. 169

⁷ G. Wohlfart, *Das Schweigen des Bildes*, S. 172

derselben Macht, Weisheit und Liebe, mit der ich sie gemacht habe. Wie sollte irgendetwas verkehrt sein?

Juliana von Norwich

Und schließlich glaube ich, dass *trotz allem* – und dies ist wohl die höchste mystische Überzeugung – dass trotz Schmerz, Tod und Schrecken die Welt irgendwie doch völlig in Ordnung ist...

*Aldous Huxley*⁸

Es gibt viele Darstellungen der Anatomie mystischer Erfahrungen und diese sind natürlich nur Landkarten von einem (unbekannten) Terrain und nicht das Terrain selber⁹. Es wäre also naiv anzunehmen, dass eine Beschreibung dieser Erfahrungen analog zu dem Erlebnis jener wäre – ebenso wie es naiv wäre anzunehmen, dass einem das Lesen einer Speisekarte Sättigung verschaffen könnte. Was ich also lediglich leisten kann, ist Landkarten, bzw.

Repräsentationen mystischer Erfahrung mitzuteilen, und sie im Anschluss daran neben Karten ästhetischer Erfahrung zu legen, um mögliche Kongruenzen zu ermitteln. Mich interessieren zunächst vor allem folgende Attribute mystischer Erfahrung: *Zustandsveränderung, Begriffslosigkeit, Zweckfreiheit, Selbstvergessenheit, veränderte Zeitwahrnehmung, Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung.*

Zustandsveränderung: Ken Wilber hat neben seinem Modell der schrittweisen Entwicklung des Menschen durch verschiedene Stufen (z.B. prä-rational, rational, trans-rational)¹⁰ auch noch das Element der *Zustände* des Bewusstseins ins Spiel gebracht. Neben den drei großen natürlichen und tageszyklischen Änderungen des Wachzustandes, des Traumzustandes und des traumlosen Tiefschlafes können jederzeit spontan veränderte Bewusstseinszustände auftreten. Diese vorübergehenden *Zustände* werden dann wiederum im Nachhinein von der jeweiligen dauerhaften *Stufe* der Entwicklung interpretiert, auf der sich das Individuum gerade befindet.¹¹ Durch Meditation, Gebet, Kontemplation (oder auch durch Einnahme von bewusstseinsverändernden Drogen) und durch zahlreiche andere Techniken können diese veränderten Bewusstseinszustände induziert werden. Sie können aber auch spontan auftreten, so z.B. wenn bei einer Bergwanderung das Gefühl auftritt völlig eins mit dem Berg zu sein. Dies wäre ein Beispiel für eine Einheitserfahrung mit den Objekten im Wachzustand, die Wilber unter den Sammelbegriff „Naturmystik“ zusammenfasst.

⁸ zitiert nach K. Wilber, *Einfach >Das<*, S.179 (J.v. Norwich) und S.305 (A. Huxley)

⁹ siehe z.B. K. Wilber, *Eros, Kosmos, Logos*, Kapitel 8

¹⁰ Wilbers Modell der Entwicklung ist erheblich differenzierter als diese verkürzte Darstellung und umfasst zudem noch das voneinander relativ unabhängige Wachstum in verschiedenen *Linien* der Entwicklung (z.B. kognitiv, kinästhetisch, moralisch, etc) sowie den Hinweis, dass die Einteilung der Stufen keine bloße Willkür des Theoretikers, sondern ähnlich optional wie die Einteilung des Thermometers in Fahrenheit oder Celsius ist. Beides ist richtig, solange man weiß, was man tut. vgl. K. Wilber, *Integrale Psychologie*

¹¹ So kann z.B. eine Erfahrung inneren Lichts von einer prä-rationalen Struktur aus als Bestätigung der Omnipotenz des Egos gedeutet werden, während ein rationales Individuum mit ähnlicher Erfahrung sich vielleicht eher irritiert an einen Psychiater wendet.

Begriffslosigkeit: Eine mystische Erfahrung, sei es nun das Erleben der Einheit mit den Objekten die im Wachzustand, im Traumzustand oder im Zustand des traumlosen Tiefschlafes vorkommen, ist in Bezug auf deren Verbalisierung vergleichbar mit einer jeden anderen gewöhnlichen Erfahrung, z. B. mit dem Geschmack von Erdbeeren. „Wie schmeckt eine Erdbeere?“ – „Nun ja, süß und fruchtig und, na ja... du weißt schon, erdbeerig eben.“ In diesem Beispiel können einem die Begriffe „süß“ und „fruchtig“ zwar Anhaltspunkte und eine Richtung geben, doch nie und nimmer können sie einem Uneingeweihten das Erlebnis dieser ihm unbekanntes Frucht vollständig ersetzen. Anders verhält es sich natürlich, wenn zwei Menschen die selbe Anweisung befolgen („bitte hier abbeißen“), eine Erfahrung machen und sich anschließend darüber verständigen. Dann wissen sie mit großer Wahrscheinlichkeit, was der andere meint, wenn er „Erdbeere“ sagt. Ein großer Teil der Sprachlosigkeit der Mystiker rührt meiner Ansicht daher, dass Missverständnisse mit Menschen ohne korrespondierende Erfahrung geradezu vorprogrammiert sind. Vielfach ist auch das Überwältigtsein von der Erfahrung ein Grund für die Begriffslosigkeit, sowie das Gefühl die Erfahrung durch Worte zu begrenzen, oder zu profanisieren. Am wichtigsten scheint mir jedoch, dass die Erfahrung *selber* nicht in irgendeiner Weise sprachlicher Art ist, sondern dass die Verbalisierung ein *nachträglicher* Vorgang ist, der zwar erfolgen kann, aber nicht muss. Es ist genauer gesagt sogar so, dass das Fehlen, oder das vorübergehende Aussetzen des verstandesmäßigen Bewusstseinsstromes mit seinen unablässigen Bewertungen, Kategorisierungen und Urteilen eine wesentliche Voraussetzung für den Eintritt in diese Art der Erfahrung ist. Im Buddhismus wird diese unwillkürliche mentale Aktivität, die morgens mit dem Aufstehen beginnt und meist erst wieder mit dem Einschlafen endet, als „Schleier der *Maya*“, der Illusion oder Täuschung begriffen, der die klare Wahrnehmung der „So-heit“ behindert. Hinter diesen Schleier kann jedoch in veränderten Zuständen ein Blick geworfen werden. Mit „Erleuchtung“ oder „Befreiung“ wäre weiterhin die Fähigkeit bezeichnet, *konstant ohne diese Schleier* zu leben, was dann nicht mehr ein bloßer *Zustand*, sondern eine dauerhafte *Stufe* der Entwicklung wäre. Der Künstler Piet Mondrian schreibt hierzu:

Wenn der neue Geist bewusster wird, wird er immer mehr fähig, die Augenblicke der Kontemplation in einen einzigen Augenblick zu verwandeln, in eine beständige Schau.¹²

Zweckfreiheit: Die gewöhnliche Alltagsorientierung folgt dem Willen des Egos, das alle Menschen, Dinge und Aktivitäten nach ihrer Nützlichkeit oder Gefahr für dieses scheinbar getrennte „Ich“ beurteilt. Der überwiegende Teil des unablässigen Geplappers im Kopf dreht sich um diese Beurteilungen und Einschätzungen der jeweiligen Situation und stellt eine permanent fortlaufende persönliche Geschichte dar, die es verhindert, tief in

Kontakt mit der gegebenen Situation zu treten. Konzepte und Vor-Stellungen stellen sich *vor* die Wirklichkeit. In der mystischen Erfahrung kommt dieses Denken zum Erliegen. Die vormals sorgfältig gehegte Grenze des Ichs erweitert sich ins Unermessliche, die Identität dehnt sich aus, es wird eine tiefe Intimität mit einem jeden Ding erfahren. Die mystische Erfahrung kann nicht vom Ego „gemacht“ oder instrumentalisiert werden, denn die Anwesenheit des einen bedingt die Abwesenheit des anderen.

Selbstvergessenheit: Das Ego, bzw. das rationale, verbale, personale Ich ist eine Geschichte, die sich ständig selbst erzählt um sich zu erhalten. Unzufriedenheit mit dem So-Sein der Dinge, das Gefühl der Getrenntheit und der Verzweiflung liegen an der Wurzel dieser Geschichte. Selbst unangenehme Geschichten sind dem Ego lieber als das Aufhören der Geschichte – denn ohne Geschichte gibt es kein Ego. In der mystischen Erfahrung wird dieses getrennte Selbst mit seiner fingierten Geschichte für einen Augenblick völlig ausgeblendet – die Trance des Leidens findet ein Ende. Vielfach wird es so beschrieben, dass das „kleine Selbst“ (Ego) vergessen wird und das „große Selbst“ wiederentdeckt wird. Das große Selbst ist das beobachtende Bewusstsein („Zeuge“), das sich auch des Egos gewahr ist, selbst jedoch keine Merkmale und Eigenschaften hat, da es aller Merkmale und Eigenschaften gewahr ist – ähnlich dem Auge, das zwar alles sieht, sich aber nicht selber sehen kann. Der Buddha nannte es „das Ungeborene“ und ich werde später noch mehr Namen dafür vorstellen, die alle im Grunde nichts zur Sache tun, sondern (wie alle Worte) nur Hinweisschilder auf erfahrbare Realitäten sind (bzw. sein *sollten*).

Veränderte Zeitwahrnehmung: Wenn sie nun einmal diese Ausführungen für einen Moment zur Seite legen und die Augen schließen, welche Geräusche hören sie da? Vielleicht Autos, Vogelgezwitscher, das Sirren eines Kühlschranks. Der Punkt an diesem Experiment ist, dass sie keine vergangenen und keine zukünftigen, sondern nur *gegenwärtige* Geräusche hören. Im Moment der vollen Aufmerksamkeit für das Jetzt verschwinden alle Erinnerungen an vergangene Geräusche. Und nicht nur das: auch die persönliche Geschichte, der permanente Gedankenstrom kommt –wenn auch nur für Sekunden zum Erliegen – bevor die Kommentare weitergehen („Was für eine alberne Übung!“ „Das ist nicht wissenschaftlich!“, „Was hat das schon mit dem Thema zu tun!“). Das Ego ist eine Geschichte, die vorwiegend in der Zeit spielt: es wird in Gedanken der Vergangenheit nachgehungen, bzw. die Zukunft wird geplant, erhofft oder gefürchtet. Zeit ist eine begriffliche, verstandesmäßige Leistung. Setzt der Verstand in einer mystischen Erfahrung aus, so setzt auch die Zeit aus, bzw. spielt keine Rolle mehr. Alle Zeit ist für den Mystiker ohnehin nur „jetzt“. Vergangenheitsgedanken sind

¹² zitiert nach K.Wilber, *Einfach >Das<*, S.229

„jetzt“, Zukunftsgedanken sind „jetzt“ und dieses allein existente „Jetzt“ begreift der Mystiker als grenzenlos, bzw. als konkret erfahrbare „Ewigkeit“. Der amerikanische Poet Walt

Whitman drückt es so aus:

I have heard what the talkers were talking.... The talk of the beginning and the end,
But I do not talk of the beginning or the end.

There was never any more inception than there is now,
Nor any more youth or age than there is now;
And will never be any more perfection than there is now,
Nor any more heaven or hell than there is now.¹³

Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung: Wenn die Trance des Leidens in der mystischen Erfahrung durchschaut und das kleine, sterbliche, getrennte Selbst mit seinen Ängsten und Nöten als oberflächliche Illusion entlarvt wird, so sprechen die Mystiker von Befreiung oder Erleuchtung. Zustände tiefer friedvoller Seligkeit, Entrücktheit und Ekstase, sowie das Empfinden von überströmender Liebe sind dafür kennzeichnend.

Parallelen zwischen mystischer und ästhetischer Erfahrung

Im folgenden werde ich die oben genannten Merkmale der mystischen Erfahrung mit Beschreibungen von Erfahrungen aus dem ästhetischen Kontext verbinden und die Parallelen zwischen beiden aufzeigen.

Zustandsveränderung: Für Beschreibungen plötzlich eintretender Zustandsveränderungen kann ich drei Literaten namhaft machen, in deren Ausführungen ich diese Sprünge im Bewusstsein glaube identifizieren zu können: Rilke, von Hofmannsthal und Proust. Der Titel des kurzen Textes, den Rilke in dem für die moderne Kunst bedeutsamen Jahr 1913 verfasst hat, sagt es im Prinzip schon: „Erlebnis“. Was ist das für ein Erlebnis, das Rilke da beschreibt? Hier einige entscheidende Passagen daraus:

Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf und ab gehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich angenehm unterstützt und so reichlich ingeruht, dass er so, ohne zu lesen, *völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußtem Anschauen verweilte.*[...]

Gleichwohl, bestrebt, sich gerade im Leisesten immer Rechenschaft zu geben, fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigte, vor sich hinsagend: *er sei auf die andere Seite der Natur geraten.* [...]

Überall und gleichmäßiger erfüllt mit dem in seltsam innigen Abständen wiederkehrenden Andrang, wurde ihm sein Körper unbeschreiblich rührend und nur noch dazu brauchbar, rein und vorsichtig in ihm dazustehen, genau wie ein Revenant, der, *schon anderswo wohnend*, in dieses zärtlich Fortgelegtgewesene wehmütig eintritt, um noch einmal, wenn auch zerstreut, zu der *einst so unentbehrlich genommenen Welt* zu gehören. Langsam um sich sehend, ohne sich sonst in der Haltung zu verschieben, erkannte er alles, erinnerte es, lächelt es gleichsam mit entfernter Zuneigung an, ließ es gewähren, wie ein viel Früheres, das einmal in abgetanen Umständen an ihm beteiligt war. [...]

¹³ W. Whitman, *Leaves of Grass*, Song of Myself, Chant 3, S.26

Wo sonst sein Aufenthalt war, hätte er nicht zu sagen vermocht, aber daß er zu diesem allen hier nur *zurückkehrte*, in diesem Körper stand, wie in der Tiefe eines verlassenen Fensters, hinübersehend:[...] [zwei Hervorhebungen von Rilke]
Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm *entfernter und zugleich irgendwie wahrer* gaben, es mochte dies an seinem *Blick* liegen, der *nicht mehr vorwärts gerichtet* war und sich dort, im *Offenen*, verdünnte:[...] ¹⁴

In der Terminologie Ken Wilbers gesprochen handelt es sich hier mit ziemlicher Sicherheit um einen Zustand *naturmystischer* Erfahrung („völlig eingelassen in die Natur“), der bereits in den Zustand eines „Zeugen“-Bewusstseins übergeht. „Die andere Seite der Natur“ ist demnach das spiegelgleiche Gewahrsein des Zeugen, das „schon anderswo wohnend“, die Identifikation *mit* und die Verwicklung *in die* „einst so unentbehrlich genommene Welt“ transzendiert hat. „Wo sonst sein Aufenthalt war“ ist deswegen unsagbar, weil – den Mystikern zufolge – dieses „Eine Bewusstsein“ überall und nirgends zugleich ist, und auch die bloße „Rückkehr“ an diesen Ort, bzw. die Erinnerung an die ursprüngliche Identität als reines Bewusstsein, wäre vor diesem Hintergrund sinnvoll interpretierbar. Das Schauen aus dem Körper, wie aus der Tiefe eines „verlassenen Fensters“ ist vielleicht eine Anspielung auf den Wegfall der Fiktion eines „Ichs“, das das Schauen besorgt – was nach Ansicht der Mystiker ebenso überflüssig ist, wie die Fiktion eines „Regners“, der das Regnen besorgt, oder die Fiktion eines kleinen Männchens, das im Radio-Gerät sitzt und die Ansagen macht. Nein – im Radio-Gerät sitzt kein kleines Männchen, im Regen ist kein „Regner“ verborgen und hinter den Fenstern der Seele, den Augen, ist kein „Sehender“ zu finden. Dies beeinflusst die Qualität seines Blickes selber, der „nicht mehr vorwärts gerichtet“ war, sondern „sich dort, im Offenen, verdünnte“. Die fehlende Gerichtetheit des Blickes ist interpretierbar als Merkmal einer fehlenden Zweckgerichtetheit, die, aus dem Ego entspringend, gewöhnlich die reine Wahrnehmung durch Beurteilung und Kommentierung verengt und trübt. Dementsprechend des-identifiziert mit alltäglichen Zwecken wäre es nicht verwunderlich, dass ihm die Dinge „entfernter und zugleich irgendwie wahrer“ vorkommen.

Hugo von Hofmannsthal gibt in seinem fiktiven „Brief des Lord Chandos“ sehr viele Anhaltspunkte einer mystischen Erfahrung, die in dieser Form literarisch-ästhetisch bewältigt worden sein könnte. Ich werde Passagen daraus unter den verschiedenen Aspekten von mystischer Erfahrung zitieren. Doch zunächst eine Stelle, geeignet, um die Unvorhersehbarkeit der Zustandsveränderung zu illustrieren:

Ich kann nicht erwarten, daß Sie mich ohne Beispiel verstehen, und ich muß Sie um Nachsicht für die *Albernheit meiner Beispiele* bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. *Jeder dieser Gegenstände und die tausend*

¹⁴ R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Sechster Band, S.1036-1040 ; sämtliche Hervorhebungen stammen, wo nicht explizit anders gekennzeichnet, von mir.

anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich *plötzlich* in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, *ein erhabenes und rührendes Gepräge* annehmen, das auszudrücken mir *alle Worte zu arm* scheinen. Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, dem die unbegreifliche Auserwählung zuteil wird, mit jener sanft und jäh ansteigenden Flut *göttlichen Gefühles* bis an den Rand gefüllt zu werden. [...]

Ich habe Sie, mein verehrter Freund, mit dieser ausgebreiteten *Schilderung eines unerklärlichen Zustandes*, der gewöhnlich in mir verschlossen bleibt, über Gebühr belästigt.¹⁵

„Plötzlich“ nehmen für den fiktiven Autor dieses Briefes alltägliche Dinge „ein erhabenes und rührendes Gepräge“ an, für das ihm „alle Worte zu arm“¹⁶ sind und das ihn mit „göttlichen Gefühlen“ erfüllt. Gegen Ende des Briefes entschuldigt er sich auch noch einmal explizit für seine ausführliche „Schilderung eines unerklärlichen Zustandes“.

In Marcel Prousts Schilderung seiner unwillkürlichen Erinnerung (mémoire involontaire) ist es der Biss in ein Sandtörtchen (Madelaine), zusammen mit einem Schluck Tee, der ihn unversehens in einen zuvor unbekanntem Zustand der Befreiung und Glückseligkeit versetzt und in ihm eine lange verloren geglaubte Kindheitserinnerung wieder aufleben lässt:

In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchengeschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. *Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig, seine Katastrophen zu harmlosen Missgeschicken, seine Kürze zu einem bloßen Trug unsrer Sinne geworden; es vollzog sich damit in mir, was sonst die Liebe vermag*, gleichzeitig aber fühlte ich mich *von einer köstlichen Substanz erfüllt*: oder war diese Substanz nicht in mir, sondern *ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört, mich mittelmäßig, zufallsbedingt, sterblich zu fühlen*. Woher strömte diese *mächtige Freude* mir zu? Ich fühlte, daß sie mit dem Geschmack des Tees und des Kuchens in Verbindung stand, aber darüber hinausging und *von ganz anderer Wesensart* war. [...]

Wieder frage ich mich, was das für ein *unbekannter Zustand* sein mag, der keinen logischen Beweis, wohl aber *den Augenschein eines Glückes* mit sich führte, *einer Wirklichkeit, der gegenüber alle anderen verblassen*.¹⁷

Diese Stellen verdeutlichen vielerlei, einerseits die Plötzlichkeit der Zustandsveränderung („in der Sekunde nun“, „mit einem Schlage“, „unbekannter Zustand“), zum anderen aber auch die Unwillkürlichkeit der Zustandsveränderung, die man nicht intentional „machen“ kann (höchstens *einladen*, wie es der Protagonist bei Proust in zehnmaliger Wiederholung des ursprünglichen Geschehens tut), sondern die scheinbar nur begleitet von einer begierdefreien, nicht greifenden, willenlosen Haltung spontan auftritt. Wo das Ego etwas mit Absicht für sich herstellen will, zerstört es die Ermöglichungsbedingungen dieser Erfahrung.

¹⁵ H.v. Hofmannsthal, [Brief des Lord Chandos], S.119-128 [Literaturangabe unvollständig], sämtliche Hervorhebungen stammen von mir

¹⁶ vgl. den Punkt *Begriffslosigkeit* auf S.7

¹⁷ M.Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, S.63-64, meine Hervorhebungen

In einer Passage bei Schopenhauer scheint mir auf unheimliche Weise eine mögliche Erklärung für die glückselige Verklärung der Vergangenheit exakt vorweggenommen zu sein, die Prousts Protagonist angesichts dieser ihm wieder hergestellten Erinnerung seiner Kindheit erfährt – der Bruch des ansonsten dominanten *Willens*:

Jene *Seeligkeit des willenlosen Anschauens* ist es endlich auch, welche über die Vergangenheit und Entfernung einen so wundersamen Zauber verbreitet und sie in so sehr verschönerndem Lichte uns darstellt, durch eine Selbsttäuschung. Denn indem wir längst vergangene Tage, an einem fernen Orte verlebt, uns vergegenwärtigen, sind es die Objekte allein, welche unsere Phantasie zurückruft, nicht das Subjekt des Willens, das *seine unheilbaren Leiden* damals eben so wohl mit sich herumtrug, wie jetzt: aber *diese sind vergessen*, weil sie seitdem schon oft anderen Platz gemacht haben. *Nun wirkt die objektive Anschauung in der Erinnerung eben so, wie die gegenwärtige wirken würde, wenn wir es über uns vermöchten, uns willensfrei ihr hinzugeben.*¹⁸

Begriffslosigkeit: Wie kann man die Essenz des Programms der modernen Kunst ab dem frühen 20. Jahrhundert in Kürze angemessen beschreiben? Hier scheinen sich drei Tendenzen abzuzeichnen, die von verschiedenen Theoretikern beschrieben wurden. Als erste wäre die augenfällige *Autonomisierung* der Kunst zu nennen, die sich von den ihr früher zugewiesenen Inhalten und Funktionen immer stärker lossagte. Zum *Inhalt* wurden mit einem Mal auch profane Gegenstände, wie etwa Marcel Duchamps „Flaschentrockner“, der offensichtlich auch in seiner *Funktion* als Kunstwerk nicht mehr die Mitteilung einer bestimmten, eigens zu entschlüsselnden Bedeutung, geschweige denn die Funktion der mimetischen Ab- oder Nachbildung eines bestimmten Gegenstandes erfüllte. Auch Farben und Formen bedeuteten zunehmend nichts anderes außerhalb ihrer selbst.

Daraus resultierend, bzw. eng damit verwoben ist, zweitens, die Tendenz der Kunstwerke, eine *enigmatische Qualität*, eine Rätselhaftigkeit anzunehmen, die den Betrachter mit einem Fragezeichen zurücklässt. Adorno fasst dies folgendermaßen:

Bedingung des Rätselcharakters der Werke ist weniger ihre Irrationalität als ihre Rationalität; je planvoller sie beherrscht werden, desto mehr gewinnt er an Relief. Durch Form werden sie *sprachähnlich*, scheinen in jedem ihrer Momente nur eines und dieses zu bekunden, und es entwischt.
Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unter dem Aspekt der Sprache.¹⁹

Wohlfart fragt – für mein Befinden zurecht –, ob denn „Bilder nicht begriffslose Begriffe“²⁰ seien. Dennoch sprechen die Kunstwerke uns an, doch die Ansprache ist keine begriffliche, sondern eine sinnliche. Der Flaschentrockner spricht uns in irgendeiner Weise an, erscheint mit einem Mal rätselhaft in seiner konkreten Gestalt – so rätselhaft und wunderbar, wie uns auch alle anderen Dinge in der Welt erscheinen könnten – gelänge es uns nur sie ohne den

¹⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Gesamtausgabe, S.268, meine Hervorhebungen

¹⁹ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S.182, meine Hervorhebungen

gewaltsamen stets verdinglichenden und verzweckenden Zugriff durch das identifizierende Denken zu betrachten: „Aha, das ist ein Flaschentrockner. Na und, was soll das?“. Es ist eben auch *kein* Flaschentrockner! Und: Es *soll* nicht, es *ist*.

Magrittes naturgetreues Bild einer Pfeife mit der Unterschrift „Dies ist keine Pfeife“ ist eine Absage an das gewohnheitsmäßige Benennen und Beurteilen der Wahrnehmungsgegenstände. Statt dessen tritt hier eine Irritation ein, die den Betrachter ein zweites Mal hinsehen lässt, dieses Mal mit der Negation seiner geistigen Benennung und einer dadurch bewirkten fragenden Offenheit und gesteigerten Aufmerksamkeit im Blick. Doch vergebens. Magrittes Bild gibt uns kein alternatives Etikett, das wir abermals als neue Bezeichnung auf die Dinge patschen können, um dann wie gewohnt mit unserem Benennen und Beurteilen weitermachen zu können, sondern lässt uns irritiert und fragend zurück. Eine ähnliche Befremdung, wie bei der Begegnung mit Magrittes Pfeifenbild kann ich auch in folgender Aussage finden, die dem Buddha zugeschrieben wird: „Die Dinge sind nicht das was sie zu sein scheinen. Sie sind aber auch nichts anderes.“ Auch hier wird durch Negation ein Konzept zerstört, aber durch kein neues ersetzt.

Nach diesem Prinzip „funktionieren“ auch die Zen-Koans, z.B. die berühmte Frage nach „dem Geräusch der *einen* klatschenden Hand“. Dies ist keine Aufgabe für einen logisch oder philosophisch dressierten Verstand. Des Rätsels Lösung ist die Auf-Lösung des vergeblich nach schlaun Antworten greifenden Verstandes selbst und steigt erst aus der Intuition auf, sobald sich die mentale Form der Gier – das Be-Greifen-Wollen – völlig erschöpft hat. Der Zen-Schüler wird hierin von seinem Lehrer bewusst in die Sackgasse geschickt und dazu angehalten sich tüchtig anzustrengen: Blitzartig kann sodann die offensichtliche Antwort in ihm aufbrechen. Diese ist immer sinnlich, konkret, schlicht, unverborgenen und bedeutet nichts anderes als sich selbst. „Bedeutung“ ist ein Spiel des Verstandes, das einen Begriff an den nächsten verweist und niemals wirklich hier und jetzt ankommt. Immer scheint noch etwas Verborgenes hinter den Dingen zu liegen. Die Arbeit mit *Koans* treibt diese Torheit auf die Spitze und zwingt den Schüler, zu seinen unmittelbaren Erfahrungen zurückzukehren.²¹

Die dritte gängige Charakterisierung der modernen Kunst ist ihre *auratische Qualität*. Walter Benjamin beschreibt in seinem Kunstwerk-Aufsatz die Aura natürlicher Gegenstände und auch einen Trend zur Zerstörung dieser Aura durch neue Wahrnehmungsgewohnheiten:

²⁰ G. Wohlfart, *Das Schweigen des Bildes*, S.176

²¹ Ein Beispiel aus der Land-Art bilden die nur spärlich dokumentierten Wanderungen von Richard Long. Hier bedeutet das Gehen nur Gehen. Es bedeutet sich selbst. Darin gleicht es dem *Kinhin*, der Gehmeditation im Zen-Buddhismus.

Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. [...]

Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren >Sinn für das Gleichartige in der Welt< so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.²²

Die Aura umgibt das Kunstwerk wie eine flüchtige und ungreifbare Atmosphäre, die die Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit seines Erscheinens begleitet. Benjamins Charakterisierung der Wahrnehmung, deren „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ so gesteigert ist, dass unter dem Zugriff dieses identifizierenden Denkens der zarte Hauch der Aura zerrissen wird, möchte ich mit dem Gedanken der „Nicht-Identität“ von Adorno engführen, welcher sich eben als die Antwort und Negation auf jenes Denken des Gleichartigen versteht. Kein Ding ist einem anderen exakt identisch. Ebenfalls im Gegensatz zu einer solchen Verdingung und Verzweckung durch Identifizierung steht der bekannte Ausspruch Baudelaires demzufolge man „die Dinge mit dem Vermögen belehnt, den Blick aufzuschlagen“²³. Wenn ich den Dingen einräume mich zurück anblicken zu können, dann ist mein Verhältnis zu ihnen von einem dritte- zu einem zweite-Person-Verhältnis erhoben worden. Das zuvor unbelebte, unpersönliche „Es mit dem achtlos gerechnet wurde, wird mir als ein belebtes „Du“ mit eigener Individualität vertraut, wie bei einem Menschen, der mit seinen Zimmerpflanzen oder mit seinem Auto (innere) Zwiesprache hält.

Der Mystiker geht sogar noch weiter. Er bleibt nicht stehen beim „Du“, sondern erblickt in der unauslotbaren Tiefe aller Dinge dieselbe erste Person, das selbe göttliche „ICH“ und geht mitsamt seiner Persönlichkeit völlig in diese eine Identität mit allem auf.

Zweckfreiheit: Immanuel Kant zufolge nennen wir dasjenige schön, das unser „interesseloses Wohlgefallen“ erregt²⁴. Das Geschmacksurteil wird in Absehung unserer persönlichen Neigungen und Vorlieben gefällt. Das Einbringen letzterer behindert unsere Urteilskraft, denn unsere individuelle Parteilichkeit muss nicht allgemein von allen anderen geteilt werden und kann daher keinen Anspruch auf Gemeingültigkeit erheben.

Karl Phillipp Moritz erläutert dieses Interessellosigkeit anhand des Begriffs des „in sich selbst Vollendeten“:

Jede spezielle Beziehung auf mich in einem schönen Kunstwerk gibt dem Vergnügen, das ich daran empfinde, *einen Zusatz*, der für einen anderen verloren geht; das Schöne in dem Kunstwerk ist für mich nicht eher rein und unvermischt, bis ich die spezielle Beziehung auf mich

²² W. Benjamin, *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften, S.142-143

²³ „den Blick aufschlagen“ ist ambivalent: es könnte neben der naheliegenden Bedeutung auch heißen: „die Geschlossenheit des Blicks zerschlagen – den gewohnten, starren Blick öffnen“.

²⁴ Siehe I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S.116

ganz hinwegdenke, und es als etwas betrachte, dass bloß um sein selbst willen hervorgebracht ist, damit es *etwas in sich Vollendetes* sei.²⁵

Das abwertende „Was soll das denn sein?“ des (gemäß Wohlfart) *ignoranten* Kunstbetrachters dokumentiert neben dem Missverständnis dieses Prinzips der Interessellosigkeit auch dessen egozentrische Betrachtungsweise, denn das Kunstwerk ist *ihm* „zu nichts gut“, ist kein Gebrauchsgegenstand mit direktem Nutzen *für ihn*. Erst wenn dieser Anspruch fallengelassen wird, offenbart es sich als „in sich selbst Vollendetes, das *bedingungslos geliebt* werden will. Alle Bedingungen haben ihre Quelle in ego-bezogenen Zwecken und trüben die Liebe, sei es nun zu einem Kunstwerk, zu einem Menschen, oder der Welt im Ganzen. Liebe ist in diesem Sinne auch innig mit Aufmerksamkeit, Achtsamkeit und Wertschätzung verbunden.

Die Beziehung die der Mystiker zu „Gott“²⁶ hat, beruht ebenfalls auf Bedingungslosigkeit und Liebe („Nicht mein, sondern *dein* Wille geschehe.“). Den Wechselfällen des Lebens gegenüber zwar keine fatalistische, aber dennoch *eine bedingungslos akzeptierende Haltung* einzunehmen, heißt „Gott“, der für den Mystiker *nirgendwo nicht* ist, *in* allen Dingen und *als* alle Dinge bedingungslos zu lieben. Alles andere wäre ein Tauschhandel ausgehend vom getrennten Selbst.

Selbstvergessenheit: Dieser Punkt der Selbstvergessenheit in der Betrachtung von Kunst kann anhand einer Passage, abermals von Moritz, verdeutlicht werden:

Auch das süße Staunen, das *angenehme Vergessen unsrer selbst* [Hervorhebung von Moritz] bei Betrachtung eines schönen Kunstwerks, ist ein Beweis, dass unser Vergnügen hier etwas Untergeordnetes ist, das wir freiwillig erst durch das Schöne bestimmt werden lassen, welchem wir eine zeitlang eine Art von Obergewalt über alle unsere Empfindungen einräumen. *Während das Schöne unsre Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf.* Das Vergnügen am Schönen muß sich daher immer der *uneigennütigen Liebe* nähern, wenn es echt sein soll.²⁷

Schopenhauer formuliert diesen Sachverhalt wie folgt:

Darum nun, solange unser Bewußtseyn von unserm Willen erfüllt ist, solange wir dem Drange der Wünsche, mit seinem steten Hoffen und Fürchten, hingegeben sind, solange wir Subjekt des Wollens sind, wird uns nimmermehr dauerndes Glück, noch Ruhe.[...] ohne Ruhe aber ist durchaus kein wahres Wohlseyn möglich. [...] Denn in dem Augenblick, wo wir, vom Wollen losgerissen, uns dem reinen willenlosen Erkennen hingegeben haben, sind wir gleichsam in eine andere Welt getreten, wo Alles, was unseren Willen bewegt und dadurch uns so heftig erschüttert, nicht mehr ist. Jenes Freiwerden der Erkenntniß hebt uns aus dem Allen eben so sehr und ganz heraus, wie der Schlaf und der Traum: Glück und Unglück sind verschwunden: *wir sind nicht mehr das Individuum, es ist vergessen, sondern nur noch da als das EINE Weltauge, was aus allen erkennenden Wesen blickt*, im Menschen aber völlig frei vom Dienste des Willens werden kann, wodurch aller Unterschied der Individualität so gänzlich verschwindet, dass es alsdann einerlei ist, ob das

²⁵ K.P. Moritz, *Werke: Zweiter Band*, S. 545, meine Hervorhebungen

²⁶ oder „Allah“, „Dao“, „Brahman“, „das Eine“, „GEIST“, „Spirit“ – Namen sind nur Hinweisschilder

²⁷ K.P. Moritz, *Werke: Zweiter Band*, S. 545, meine Hervorhebungen, wo nicht anders kenntlich gemacht

schauende Auge einem mächtigen König, oder einem gepeinigten Bettler angehört. Denn weder Glück noch Jammer werden über jene Gränze mit hinüber genommen.²⁸

Dieses „EINE Weltauge“ von dem Schopenhauer spricht, ist identisch mit dem früher genannten „beobachtenden Gewahrsein“, bzw. „Zeugen“. Das kleine, getrennte Subjekt, das Ego, wird „vergessen“ und macht Platz für das *immer schon* gegenwärtige Hintergrund-Strahlen des „Ungeborenen“, von dem Rilkes Protagonist sagt, dass er dorthin „nur zurückkehrte“ (s.o.).

Veränderte Zeitwahrnehmung: Die Mystiker weisen immer wieder darauf hin, dass dieses „Ungeborene“, dieser „Zeuge“ zwar den Strom der Zeit bezeugt, aber niemals selber darin eingetreten ist. Er ist im doppelten Sinne das „Auge“ im Wirbelsturm des Lebens – der stille Punkt und der Punkt, von dem aus alles gesehen wird. Als solcher kommt und geht er nicht, andernfalls wäre er auch wieder nur eines dieser zeitlichen Objekte, die kommen und wieder gehen. Menschen kommen und gehen, Kunstwerke kommen und gehen, alles Gewordene muss letztlich sterben und vergehen. Darin ist nichts schlechtes in sich – der Terror und das Leiden der Zeit beginnen aber, sobald man sich *nicht* mit dieser Quelle des Bewusstseins, dem „reinen Subjekt des willenlosen Erkennens“²⁹, wie Schopenhauer es nennt, identifiziert, sondern mit einem gewordenen Objekt, einem Menschen, der geboren wurde und wieder sterben muss. Ken Wilber schreibt über die Fähigkeit großer Kunst, uns aus diesem Zustand zu befreien:

Große Kunst hebt die Rückwärtswendung des Auges, das Klagen über die Vergangenheit, die Sorge vor der Zukunft auf: Man tritt mit ihr in *die zeitlose Gegenwart* ein, man ist heute noch bei Gott, vollendet in seinem Menschsein, offen für den Reichtum und die Herrlichkeit eines Reiches, das die Zeit vergessen hat und die Kunst uns wieder in Erinnerung ruft, nicht durch ihren Inhalt, sondern durch ihr Wirken in uns: die Aufhebung des Verlangens, woanders zu sein. So löscht sie das unruhige Begehren im Herzen des Leidenden selbst aus und macht uns – vielleicht für eine Minute, vielleicht für alle Ewigkeit – frei von allem inneren Aufruhr.³⁰

Martin Seel bezeichnet die „Hinwendung zur Gegenwärtigkeit von etwas Gegenwärtigem“ als „ein Grundantrieb aller ästhetischen Wahrnehmung“³¹ und ich kann ihm hierin nur beipflichten. Sowohl für die ästhetische als auch für die mystische Erfahrung ist die volle Präsenz der Aufmerksamkeit in der Gegenwart entscheidend.

Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung: Wir haben schon an anderer Stelle (s.o.) im Bericht von Marcel Proust von dem „unerhörten Glücksgefühl“, sowie von der Erfüllung durch eine „köstliche Substanz“ gelesen, von einer „mächtigen Freude“ und „einer

²⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, §38, Gesamtausgabe, S.265-268, meine Hervorhebungen

²⁹ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, §38, Gesamtausgabe, S.266

³⁰ K. Wilber, *Das Wahre, Schöne, Gute; Eine integrale Theorie der Kunst (II)*, S.206, meine Hervorhebungen

³¹ M. Seel, *Ein Schritt in die Ästhetik; I Eine topographische Skizze*, S.332

Wirklichkeit, der gegenüber alle anderen verblassen“. Bei von Hofmannsthal heißt es über die merkwürdigen Anlässe, bei denen er in dieses Gefühl eintritt:

[...], wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich *mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen mich durchschauert*, dass ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen, und dass ich dann von jener Stelle schweigend mich wegkehre und nach Wochen, wenn ich dieses Nußbaumes ansichtig werde, mit scheuem seitlichem Blick daran vorübergehe, weil ich *das Nachgefühl des Wundervollen*, das dort um den Stamm weht, nicht verscheuchen will, nicht vertreiben *die mehr als irdischen Schauer*, die um das Buschwerk in jener Nähe immer noch nachwogen.³²

Sei es nun Moritz' „angenehmes Vergessen unsrer selbst“(s.o.), Schopenhauers „Seeligkeit des willenlosen Anschauens“, oder Wilbers Freiheit „von allem inneren Aufruhr“ – stets besteht im Moment der ästhetischen Kontemplation die Möglichkeit der zeitweiligen Befreiung und der Enthebung aus dem scheinbar unvermeidlichem Leid allen Daseins – an jenem stillen Ort im Herzen des Betrachters, den der Mystiker als seine dauernde und wahrhafte Heimstätte erkannt hat.

Fliegende Plastiktüten und andere, nichtige Anlässe: „Alles ist schön!“

In dem Film *American Beauty* von Sam Mendes (USA 1999) gibt es eine kurze Sequenz, die all den Ruhm verdient, der dem Werk im Übermaß zuteil geworden ist. Es ist die Videoaufnahme einer Plastiktüte, die sich in einer zirkulierenden Luftströmung bewegt. In der Mitte des Films ist sie etwa 80 Sekunden lang zu sehen.³³

Martin Seel verwendet diese Szene, um an ihr seine „Ästhetik des Erscheinens“³⁴ plausibel zu machen. Prägnant formuliert er: „Ästhetische Wahrnehmung ist *Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen*“³⁵ Die Szene mit der Plastiktüte ist als Film im Film inszeniert und gewinnt dadurch eben diese Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen. Der Junge, Ricky, der diese Szene eingefangen hat,

vertritt eine *Ästhetik des kontemplativen Staunens über die Dinge der Welt und des Lebens*. In diesem Sinn deutet er auch sein Dokument der fliegenden Plastiktüte: *In seinem ganzen Leben*, sagt er, *habe er nichts Schöneres gesehen*.³⁶

Dies erinnert stark an von Hofmannsthals Schilderungen der „Nichtigkeiten“, die ihm Anlaß werden können, „mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert“ zu werden:

In diesen Augenblicken wird *eine nichtige Kreatur*, ein Hund eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein mir mehr, als die schönste, hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist. Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir

³² H.v. Hofmannsthal, [Brief des Lord Chandos], S.126 [*Literaturangabe unvollständig*], sämtliche Hervorhebungen stammen von mir

³³ M. Seel, *Ein Schritt in die Ästhetik; II. Eine Plastiktüte im freiem Flug*, S.334

³⁴ M. Seel, *Ein Schritt in die Ästhetik; I Eine topographische Skizze*, S.333

³⁵ M. Seel, *Ein Schritt in die Ästhetik; I Eine topographische Skizze*, S.332, Hervorhebungen von Seel

³⁶ M. Seel, *Ein Schritt in die Ästhetik; II. Eine Plastiktüte im freiem Flug*, S.338, meine Hervorhebungen

mit einer solchen *Fülle*, einer solchen *Gegenwart der Liebe* entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum *auf keinen toten Fleck* zu fallen vermag. *Es erscheint mir alles*, alles, was es gibt, alles dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, *etwas zu sein*.³⁷

In dem bereits oben zitierten, amerikanischen Dichter Walt Whitman findet von Hofmannsthal einen Eidesgenossen. Malcolm Cowley schreibt in seiner Einführung zu „Leaves of Grass“ und dem darin enthaltenen „Song of Myself“ über Whitmans Vorstellungen:

Whitman believed when he was writing „Song of Myself“ [...] that there is a distinction between one's mere personality and the deeper Self (or between ego and soul). He believed that the Self (or atman, to use a sanskrit word) is of the same essence as the universal spirit [...]. He believed that true knowledge is to be acquired not through the senses or the intellect, but through union with the Self. *At such moments of union* (or “merge”, as Whitman called it) *the gum is washed from one's eyes* (that is his own phrase), *and one can read an infinite lesson in common things, discovering that a mouse, for example, “is miracle enough to stagger sextillions of infidels”*. This true knowledge is available to every man and woman, since each conceals a divine Self. Moreover, the divinity of all implies the perfect equality of all, the immortality of all, and the universal duty of loving one another.³⁸

Was haben Mäuse, Gras, Käfer, eine Gießkanne, kleine Sandtörtchen, als Kunst ausgestellte Flaschentrockner, fliegende Plastiktüten, erfrorene Obdachlose (ein weiteres Beispiel aus *American Beauty*) und hochgehobene Blumen bloß an sich, dass sie ihre Betrachter derart in Ekstase versetzen können? *Oberflächlich* betrachtet, d.h. mit dem „Auge des Fleisches“ und dem „Auge des Verstandes“ gesehen: nichts besonderes. Es scheint ein Geheimnis zu sein.

>Adieu<, sagte der Fuchs. >Hier mein Geheimnis. Es ist ganz einfach: Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.<

>Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar<, wiederholte der kleine Prinz, um es sich zu merken.³⁹

Was der Fuchs den kleinen Prinzen in Saint-Exuperys beliebten Kinderbuch lehrt, ist zwar dermaßen vielzitiert, dass es beinahe zu einem derart geläufigen Sprichwort geworden ist, dass es kaum noch jemand tief versteht, aber dennoch kann es uns helfen, in das Geheimnis der nichtigen Anlässe einzudringen. *Offenbar sind nicht die Objekte entscheidend, sondern das Subjekt der ästhetischen, bzw. mystischen Erfahrung. Das Subjekt muss sich, zumindest zeitweilig, transformieren, bzw. durch das Objekt hindurch in einen veränderten Zustand tragen lassen, der im wesentlichen dadurch charakterisiert ist, dass in ihm Begrifflosigkeit, Zweckfreiheit, Selbstvergessenheit, veränderte Zeitwahrnehmung, Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung erfahren werden können.* Das heißt „mit dem Herzen sehen“, „mit dem Herzen wahrnehmen“.

³⁷ H.v. Hofmannsthal, *[Brief des Lord Chandos]*, S.126 *[Literaturangabe unvollständig]*, sämtliche Hervorhebungen stammen von mir

³⁸ M.Cowley, *Editor's Introduction*, in: W.Whitman, „*Leaves of Grass*“, S.XXI, meine Hervorhebungen

³⁹ A.d. Saint-Exupéry, *Der kleine Prinz*, S. 72

Im Zen spricht man davon, dass der Dharma, die Wahrheit, nur „von Herz zu Herz“, vom Meister an den Schüler übertragen wird. In dem ganz zu Anfang vorgetragenen *Koan*, Fall Nummer 6 aus der Sammlung „Mumonkan“, hält der Buddha eine Blume hoch. Nur Mahakashyapa bricht in ein breites Lächeln aus. Dies ist ein Beispiel einer Übertragung von Herz zu Herz, „die außerhalb jeder Lehre übermittelt“ wird. Ein Zen-Lehrer wird den *Koan* - Schüler nun fragen, wie der Buddha den Dharma (seine Wahrheit, seine Lehre) – ohne auch nur *ein* Wort zu sprechen – an Mahakashyapa übertragen konnte. Im Kommentar von Katsuki Sekida heißt es zu diesem *Koan*:

Er hielt eine Blume hoch. In diesem Beispiel zeigt Shakyamuni Buddha sein(en Zustand des Samadhi. ‚Samadhi‘ wird gewöhnlich als der Zustand beschreiben, in dem die ganze Person völlig verschmolzen (eins) ist, was sie auch gerade tut. Gewöhnlich wird aber nicht erklärt, dass es viele verschiedene Arten von Samadhi gibt. *Absolutes Samadhi* ist vollständig in sich geschlossenes Eins-Sein ohne Objekt und Tätigkeit. *Positives Samadhi* ist ein völliges Verschmelzen mit irgendeinem Objekt oder einer Tätigkeit. *So wird eine Maler, wenn er seine Pinsel aufnimmt, vollständig konzentriert sein in seiner Verschmelzung mit dem Malen – sein ‚Malen-Samadhi‘.* Ein Musiker wird in seinem ‚Spiel‘- oder ‚Hören-Samadhi‘ sein. Aber diese Zustände treten unwillkürlich ein. Absichtliches Samadhi kann erst durch absolutes Samadhi erreicht werden, das die wesentliche Grundlage für alle Samadhi-Formen ist. Wenn du im absoluten Samadhi gut geübt bist, kannst du willentlich in positives Samadhi eintreten. Es ist wirklich eine phantastische Sache! Richte dein Auge auf einen Grashalm oder einen Stein am Straßenrand, und er beginnt mit der Schönheit seiner ursprünglichen Natur zu leuchten. Du bist in tiefster Vertrautheit mit dem Objekt. In diesem Beispiel hielt Buddha eine Blume hoch als Demonstration seines positiven Samadhi: Seines Eins-Seins, seiner engsten Verbundenheit mit der Blume und durch sie mit dem Universum.⁴⁰

Es liegt nahe, hier auch noch ein „Kunstbetrachtungs-Samadhi“ hinzuzufügen, das ähnlich den anderen Formen des *positiven Samadhi* bei Ungeübten *unwillkürlich*, d.h. als veränderter Zustand nur manchmal eintritt. Die Fähigkeit in positives Samadhi *willentlich* einzutreten erfordert Sekida zufolge, dass man „im absoluten Samadhi gut geübt“ ist, d.h. dass dies (im Sinne Ken Wilbers) nicht bloß ein vorübergehender *Zustand* des Bewusstseins, sondern eine dauerhafte Anpassung, nämlich eine feste *Struktur*, bzw. *Stufe* des Bewusstseins geworden ist. Dies strukturelle Anpassung an diesen veränderten Zustand erfordert in der Regel eine jahrelange, regelmäßige Praxis dieser Vertiefungsform.

Nochmals: nicht das Objekt der Vertiefung ist entscheidend, sondern das Subjekt. Um spontan in das „Kunstbetrachtungs-Samadhi“ eintauchen zu können, kann man zumindest die *Bedingungen* herstellen, die den Eintritt in diesen Zustand ermöglichen: höchste Aufmerksamkeit auf das Spiel der Erscheinungen (gemäß Seel), sowie beharrliches Stillschweigen (gemäß Wohlfarts Stufe der *docta ignorantia*). Alles andere ist nicht zu erzwingen, sondern kommt dann von selbst – oder auch nicht.

⁴⁰ K.Sekida, Two Zen Classics, Mumonkan and Hekiganroku, S.42 – hier in einer aus dem Englischen übersetzten Version von M. Sabaß, publiziert im Zen-Kreis Bremen

Der Prozess der Kunstschöpfung

Wie zu Anfang schon erwähnt, kann nicht nur die stille Kontemplation von Kunstwerken, sondern auch der Prozess ihrer Herstellung Raum für veränderte Zustände sein – „Malen-Samadhi“, wie Sekida es nennt. Der Künstler Alex Grey geht in seinem Buch „The Mission of Art“ sogar so weit, Kunst als eine eigenständige spirituelle Praxis zu konzipieren:

Art can be a spiritual practice. Not all artists consider this to be true, but with proper motivation and focus, it can be so. A spiritual practice is an activity that enables you to develop the qualities of mental clarity, mindfulness of the moment, wisdom, compassion, and access to revelations of higher mystic states of awareness. A contemplative method, such as yoga or meditation, will stabilize and assist in the progress of spiritual awareness. *An artist's craft can become a contemplative method* and his or her creations can provide outward signs of an inner spiritual journey.

The technical skills of art making, such as drawing, painting, sculpting, rely on developing powers of focused concentration directed outward, making the hand respond to the mind. *The perfection of artistic technique usually takes years of practice.* The distinction between works of hollow skill and works of holy spirit are notable. The work of hollow art is a shell, a copy, a dead surface made more or less well. It is usually a work done to sell or as an egoic display of the artist. Hollow art is lacking the dimension of authentic spiritual engagement. During an artist's creative work period, many thoughts and states of mind are experienced, from the most base and distracted, including frenzied sexual and emotional outbursts, intellectual scheming and maze running, to obsessional concentration, and finally flaccid moments of tired inattention. *If art is a spiritual discipline, then the attitude and the approach to the creation of the work is central. The artist cultivates an attitude of prayerful devotion and union with the subject.* In order to make holy art, artists let spiritual fire work through them. *The technique of art needs to become meditation, a way of concentratedly "staying in the moment,"* allowing the hum and buzz of distracting thoughts to just arise and dissolve, bringing the concentration ever back to the mystery of art as spirit taking form.⁴¹

Zusammenfassung

Ich denke, ich habe die innere Verwandtschaft von ästhetischer und mystischer Erfahrung hinreichend verdeutlicht. Natürlich ist es nicht so zu verstehen, dass sich diese Gebiete des menschlichen Potentials deckungsgleich übereinander legen ließen. Ich möchte keineswegs das eine auf das andere reduzieren. Doch offenbar gibt es Überschneidungen dieser Erfahrungsmodalitäten (in der Rezeption und Produktion), die nicht so einfach von der Hand zu weisen sind: die Zustandsveränderungen, die Stufenfolge und die im Detail verglichenen Charakteristika (Begriffslosigkeit, Zweckfreiheit, Selbstvergessenheit, veränderte Zeitwahrnehmung, Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung).

Kunst kann ein „torloses Tor“⁴² zum Mysterium des Trans-Rationalen sein – genau so wie das Trans-Rationale die profane Wirklichkeit als „göttliches Kunstwerk“ erfahrbar machen kann.

⁴¹ A.Grey, *The Mission of Art*, S.207-208, meine Hervorhebungen

⁴² „torloses Tor“ ist die Übersetzung für „Mumonkan“ (Titel der *Koan*-Sammlung)

Bevor nun der Fluss meiner schwarzen Zeichen in der Stille des weißen Papiers versiegt, möchte ich mit einem Auszug aus Ken Wilbers integraler Theorie der Kunst schließen:

Stelle dir den schönsten Menschen vor, den du kennst. Stelle dir den Augenblick vor, als du ihm oder ihr in die Augen blicktest und für eine flüchtige Sekunde gebannt warst: Du konntest die Augen nicht von dieser Vision losreißen. Die Zeit blieb stehen, und du startest gebannt in diese Schönheit. Stelle die jetzt vor, dass dieselbe Schönheit dir aus jedem einzelnen Ding im ganzen Universum entgegenstrahlt: jedem Stein, jeder Pflanze, jedem Tier, jeder Wolke, jedem Menschen, jedem Gegenstand, jedem Werk, jedem Bach, ja selbst aus den Müllhaufen und gescheiterten Träumen – all dies strahlt diese Schönheit aus. Du bist stumm in der sanften Schönheit von allem erstarrt, was um dich geschieht. Du bist frei von Begehren, frei von der Zeit, frei von Vermeiden, ganz in das Auge des GEISTES entlassen, in dem du die unendliche Schönheit des Kunstwerks betrachtest, das die ganze Welt ist.

Diese alles durchdringende Schönheit ist keine Übung in schöpferischer Phantasie. Sie ist die tatsächliche Struktur des Universums. Diese alles durchdringende Schönheit ist wahrhaftig jetzt in diesem Augenblick die wirkliche Natur des Kósmos. Sie ist nichts, was man sich vorstellen müßte, weil sie schlicht die tatsächliche Struktur der Wahrnehmung in allen Bereichen ist. Wenn man im Auge des GEISTES bleibt, ist jedes Objekt ein Objekt strahlender Schönheit. Wenn die Tore der Wahrnehmung aufgestoßen sind, ist der ganze Kósmos dein verlorener und wiedergefundener Geliebter, das ursprüngliche Antlitz der ursprünglichen Schönheit, von Anbeginn und in alle Ewigkeit. Im Antlitz dieser betäubenden Schönheit wirst du mit schwindenden Sinnen in deinen eigenen Tod versinken, und nie mehr wird man von dir etwas hören und sehen, außer in jenen sanften Nächten, in denen der Wind sacht über die Hügel und Berge geht und leise deinen Namen ruft.⁴³

⁴³ K.Wilber, *Das Wahre, Schöne, Gute; Eine integrale Theorie der Kunst (II)*, S.209, „GEIST“ in Kapitalchen wird in der deutschen Übersetzung Wilbers für das englische Wort „Spirit“ benutzt – als Abgrenzung zu „Geist“, was für „mind“ steht.

Literatur:

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., 1970

Benjamin, Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M., 1977

Cowley, Malcolm, *Editor's Introduction*, in: W. Whitman, *Leaves of Grass, The First (1855) Edition*, New York: Penguin, 1986

Grey, Alex, *The Mission of Art*, Boston: Shambhala, 2001

Hofmannsthal, Hugo von, *[Brief des Lord Chandos]*, *[Literaturangabe unvollständig]*,

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft (1790)*, Frankfurt a.M., 1974

Moritz, Karl Philipp, *Werke. Zweiter Band. Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*. Hg.v. H. Günther. Frankfurt a. M., 1993

Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, *[Literaturangabe unvollständig]*,

Rilke, Rainer-Maria, *Sämtliche Werke. Sechster Band*, Frankfurt a.M., 1966

Saint-Exupéry, Antoine de, *Der kleine Prinz (1946)*, Düsseldorf: Karl Rauch Verlag, 1998

Seel, Martin, *Ein Schritt in die Ästhetik*, in: A. Kern/ R.Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M., 2002

Sekida, Katsuki; *Two Zen Classics, Mumonkan and Hekiganroku*, New York: Weatherhill, 2000, - hier in einer aus dem Englischen übersetzten Version von M. Sabaß, publiziert 2000 im Zen-Kreis Bremen. Zitatangaben beziehen sich auf den englischen Originaltext

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Gesamtausgabe*, München: dtv, 1998

Störig, Hans Joachim, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1992

Whitman, Walt, *Leaves of Grass, The First (1855) Edition*, New York: Penguin, 1986

Wilber, Ken, *Das Wahre, Schöne, Gute, Geist und Kultur im 3. Jahrtausend*, Frankfurt a.M.: Krüger, 1999

Wilber, Ken, *Einfach >Das<, Tagebuch eines ereignisreichen Jahres*, Frankfurt a.M.: Fischer, 2001

Wilber, Ken, *Eros, Kosmos, Logos, Eine Vision an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend*, Frankfurt a.M.: Krüger, 1996

Wilber, Ken, *Integrale Psychologie*, Freiamt: Arbor, 2001

Wohlfart, Günter, *Das Schweigen des Bildes*, in: G. Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild*, München, 1994

Universität Bremen, Sommersemester 2005
Karl-Heinz Wölke
„Ästhetische Theorie des 20. Jahrhunderts“
Seminar, VAK: 09-257

HAUSARBEIT:

Die Verwandtschaft von ästhetischer und mystischer Erfahrung



Praying, 1984, oil on linen, 48 x 36 in. www.alexgrey.com

VORGELEGT AM 04.08.2005

Dennis Wittrock
Matrikel-Nr.: 13 55 606
dennis_wittrock@yahoo.de
Sudweyher Str.71
28844 Weyhe
Tel.: 04203/ 65 06
0160/ 968 44 815

10. FS Kunstwissenschaft (NF) im Hauptstudium
Weitere Studienfächer: Anglistik und Philosophie

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Die Prä-/Trans-Verwechslung	2
Nietzsche als Beispiel für Elevationismus	3
Günter Wohlfarts drei Stufen der Kunstbetrachtung	4
Was charakterisiert die mystische Erfahrung?	5
<i>Zustandsveränderung</i>	6
<i>Begriffslosigkeit</i>	7
<i>Zweckfreiheit</i>	7
<i>Selbstvergessenheit</i>	8
<i>Veränderte Zeitwahrnehmung</i>	8
<i>Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung</i>	9
Parallelen zwischen mystischer und ästhetischer Erfahrung	9
<i>Zustandsveränderung</i>	9
<i>Begriffslosigkeit</i>	12
<i>Zweckfreiheit</i>	14
<i>Selbstvergessenheit</i>	15
<i>Veränderte Zeitwahrnehmung</i>	16
<i>Glücksgefühle und das Gefühl der Befreiung</i>	16
Fliegende Plastiktüten und andere, nichtige Anlässe: „Alles ist schön!“	17
Der Prozess der Kunstschöpfung	20
Zusammenfassung	20
Literatur	22