

Metaplastik, 1951

Der Mensch beginnt, wo die Kunst beginnt. Zuerst kam das Bild, dann der Glyph und schließlich der Buchstabe, das gemalte oder geschriebene Bild immer vor der Schrift, so wie auch die Einbildungskraft dem rationalen Denken vorausgeht. Das technologische Zeitalter neigt in ihrer Geschichte dazu den einseitigen Schwerpunkt auf den „Menschen als Werkzeugbauer“ zu verlegen. Die ersten Werkzeuge waren Steine und Stöcke, wie sie Affen zum picken und werfen verwenden mochten - nur die menschliche Fähigkeit zur Einbildung konnte einfaches Material in Gerätschaft für eine zweckdienliche Handlung verwandeln. Aber selbst das schilffern¹ und schnitzen des krudesten Geräts setzte ein erdachtes Bild der gewünschten Gestalt voraus; die menschliche Handlung erscheint also deutlich mit dem „Menschen als Bildermacher“. Diese primordiale figurative Möglichkeit, die Kraft der Einbildung, war immer in jeder schöpferischer Tätigkeit gegenwärtig, mit der Götter, Haustiere und selbst menschliche Natur gestaltet wurden. Bevor sie sich in der Kunst spezialisierte, hatte die Einbildungskraft Anteil an der tatsächlichen Erschaffung der Realität.

Diese Behauptung ist geeignet alle Verteidiger eines statischen Konzepts der Realität aufzuwiegen, die daran festhalten, nicht die Realität selbst, sondern unsere Mittel und Wege mit ihr umzugehen, wären einer ständigen Veränderung unterworfen. Aber nachdem die Wissenschaft gezeigt hat, daß selbst physikalische Realität nur als dynamischer Prozeß verstanden werden kann, ist der Realismus zu einem bloßen Wortfetisch geworden. Worte haben jedoch die Neigung sich zu verkörpern. Die Schlachterläden der Dogmen sind voll mit Worten, die zu Fleisch wurden; andererseits führt ein allzustrenger semantischer Vegetarismus zu einer konzeptionellen Ohnmacht. Bringt man das Gesagte auf einen gemeinsamen Nenner, ließe sich sagen, daß Malerei immer abstrakt gewesen ist, abstrakt in dem Sinne, daß jede Wiedergabe eines dreidimensionalen Objekts auf einer zweidimensionalen Oberfläche eine visuelle Abstraktion darstellt.

Daran gewöhnt Volumina in flacher Wiedergabe erkennen zu können, sind sich die meisten Menschen nicht bewußt, daß nicht nur die *Herstellung* eines zweidimensionalen Bildes, sondern bereits das *Sehen* der Bedeutung eines solchen Bildes Erfahrung und Gewohnheit voraussetzt. Kleine Kinder und Primitive, sowie blind geborene Menschen, die ihr Augenlicht wiedergewinnen konnten, haben oft große Schwierigkeiten ein Objekt selbst in einer Fotografie wiederzuerkennen. Das Verständnis verschiedener Ebenen der Abstraktion ist eine Sache des Blickwinkels: es gibt Vertreter primitiver Stammeskulturen, die ihre Ähnlichkeit auf einer Fotografie nicht erkennen können, und es gibt Vertreter der Royal Academy, die unfähig sind, die bildnerische Essenz eines Baumes auf einem modernen Gemälde auszumachen.

Aber selbst die Definition, was „abstrakt“ oder „gegenständlich“ sei, ist Gegenstand unterschiedlichster Auffassungen. Aristoteles erkannte in der Musik die „gegenständlichste“ aller Künste; seine zeitgenössische Musik war möglicherweise eine direktere Wiedergabe von Empfindungen, als die Skulptur seiner Zeit, die in erster Linie damit beschäftigt war, den menschlichen Körper idealisierend zu abstrahieren. Die Musik wurde vor einigen Jahrhunderten unabhängig von dem äußeren Gegenstand, die Malerei erst in unserem Jahrhundert.

Andererseits gibt es viel Verwirrung zwischen bedeutungsvoller Abstraktion und oberflächlicher Geometrisierung. Eine optische Gleichgewichtstellung elementarer geometrischer Figuren zeigt keine höhere, sondern eine niedrigere Ebene der Abstraktion, als eine Komposition von El Greco. Nichtsdestoweniger ist eine illusionistische Darstellung von Volumina obsolet geworden seit die bildnerische Sprache zu sich selbst gefunden hat.

Kunst spielte eine große Rolle in der Zivilisation solange Ideen über das Universum allein in konkreten Bildern ausgedrückt werden konnten; die Künstler entwarfen das Bild eines anthropomorphen Kosmos, indem sie religiöse und humanistische Ideologien veranschaulichten. Selbst als das gemalte oder geschnitzte Bild nicht mehr unersetzlich war, wurden scholastische und humanistische Konzepte in Allegorien dargestellt, bevor die Mathematik das ausschließliche Modell

des physikalischen Universums wiedergab. Gott oben, Teufel unten und der Mensch fest in der Mitte plazierte: jeder weiß, wie die Wissenschaft diese anthropomorphe Ikone pulverisiert hat, bis es dazu kam das menschliche Leben als einen biologischen Unfall anzusehen, als ein Zufalls-Produkt und bloße Hautkrankheit eines minderen Planeten, kaum Wert in dem astronomischen Staub wahrgenommen zu werden, wäre es nicht für die Glorie des wissenschaftlichen Denkens. Modische Phantasiebilder des Unsichtbaren und Vulgarisierungen wissenschaftlicher Träume sind die Ikonen einer bilderhungrigen Öffentlichkeit geworden, während die Wissenschaft selbst alle konkreten Bilder durch mathematische Symbole ersetzt hat.

Die entscheidende Frage ist: Kann die Kunst in einer Welt wieder die Hauptrolle als Bilderzeuger spielen, die von wissenschaftlicher Abstraktion und technologischer Praxis dominiert wird? Kann Bedeutung in Form von Qualitäten in eine Zivilisation einbezogen werden, die auf dem ausschließlichen Glauben in Quantitäten fußt? Um diese Frage zu beantworten ist es notwendig einige signifikante Aspekte der konzeptuellen Entwicklung in Kunst, Wissenschaft und Philosophie anzuführen.

Idealistische Philosophie läßt mich an einen charmanten alten Herrn denken, der auf dem Dach eines enormen Gebäudes sitzt. Die Reise nach oben war sehr lang und beschwerlich gewesen und der alte Mann, irgendwie von seinem Gedächtnis verlassen, kann nicht ganz ausmachen, wie es geschah hier nach oben zu gelangen. Als Philosoph kaum an solch irrelevanten Kapiteln wie vom Menschen gebaute Häuser interessiert, glaubt er, die beste Möglichkeit mit der Situation zurechtzukommen, ist von dort aus wo er sitzt die Meditation anzufangen. So erklärt er das Dach als unumstößlich von vornherein kraft seines eigenen Darauf-Sitzens, und fragt: „Warum ist das Dach mit der Erde verbunden?“

Er würde uns nicht allzusehr quälen, wäre er hauptsächlich darauf aus eine zeitgenössische Sorte des Existentialismus zu erfinden; in diesem Falle würde er einfach schließen, daß einzelne Dächer aus einem allgemeinen Prinzip der „Dachheit“ im Universum entstehen. Und indem er Substantive in Verben verwandelt oder umgekehrt, könnte konsequenterweise geschlossen werden, das „Dachheit“ dacht, und Sitzen die Selbsterfahrung des Sitzens sei, die Ganzheit des Sitzens und Dachens - und so fort.² Von dort ist es nur ein kurzer Schritt zu der glänzenden Formulierung, daß „das Sein ist, was es ist“, die, wenn auch weniger hochtrabend aber nicht minder überzeugend, durch Popeye's Seglerlied fortgeführt wurde: „Ich bin was ich bin und das ist alles was ich bin.“ Einige Zeit früher hatten jüngere Kollegen dem alten Mann vorgeschlagen, daß es den Punkt besser träfe, sich zu erinnern, wie er damals auf das Dach gekommen sei. In anderen Worten, moderne Philosophen haben ausgeführt, daß das konzeptuelle Dach an der Spitze der Sprache nicht als Fertigprodukt vom griechischen Himmel fiel, daß die Idee von der „allgemeinen Welt vor der Dingwelt“ und solche letzten Absolutismen wie die platonische Mathematik, die Gottheit und die Schönheit, sich durch schrittweise Abstraktion von einer sinnlichen Erfahrung historisch entwickelten. So ist die Frage unseres alten Mannes: warum erreicht das Dach die Erde? - nicht weniger absurd, als zu fragen: warum weiß das Bewußtsein um das physische Universum? Das ist nicht von ausschließlich historischem Interesse, seitdem solche konzeptuellen Absolutheiten kürzlich wieder in wissenschaftlichen Zusammenhängen erschienen und weil der Schatten absoluter Schönheit immer noch hinter den willkürlichen Begrenzungen puristischer Tendenzen der abstrakten Kunst verweilt.

Während die Philosophie unter großen Anstrengungen aus der anthropomorphen Mythologie erwuchs, nahm sie ihre ersten Werkzeuge im Umgang mit der Wirklichkeit fälschlich als die wahre Essenz der Realität. So wurden diese Werkzeuge, anstatt sie als allgemeine Dinge mit gedachten Idealisierungen bestehender Dinge gleichzusetzen, als Fixsterne einer „höheren“ metaphysischen Realität begafft, die allein die neblige Atmosphäre sinnlicher Empfindung in einem kurzen Aufblitzen erscheinen ließ.

Die griechische Kunst hat einen so lange anhaltenden und grundlegenden Einfluß auf unsere Zivilisation, weil die griechische Proportionslehre eine Art geschlechtliche Geometrie darstellte, die dem Westen seinen menschlichen Prototypus lieferte. Heute strebt die Malerei oder Skulptur nicht länger danach die Rundungen männlicher und weiblicher Vollkommenheit nachzubilden, weil die

Photographie dafür adäquatere Mittel besitzt. Und deshalb sind auch die legitimen Erben klassischer Schönheit nicht in den altersschwachen Akademien, sondern in Hollywoods Geometern lebendigen Fleisches zu finden.

Über Jahrhunderte hinweg haben Künstler und Theoretiker zu dem klassischen Schönheitsideal aufgeschaut, als ob es fertig von Himmel Griechenlands gefallen wäre. Aber das ist es nicht. Prähistorische Beispiele genügen zu zeigen, daß das klassische Ideal am Ende einer langen historischen Entwicklung stand. Es ist notwendig auf diese offensichtliche Tatsache zu bestehen, denn sie zeigt, das nicht nur der klassische griechische Stil, sondern auch Platons eigene Auffassung von Schönheit Endpunkte einer langen geschichtlichen Entwicklung sind und nicht metaphysische Erkenntnisse. Die Ergänzung zu dieser ästhetischen Unbedingtheit war ein moralisches Absolutum, die platonische Idee der Gottheit. Daraus ergab sich von Plato bis Kant, und darüberhinaus, die Gleichsetzung von Gottheit und Schönheit. Statt als historisch entwickelte Auffassung westlicher Zivilisation verstanden zu werden, nahm man das Schöne und das Gute fälschlich als metaphysische, jeder Zivilisation zugrundeliegende Unbedingtheit.

Bereits vor der Anthropologie verstand Goethe, daß „Kunst, lange bevor sie schön wurde, gestaltbildend war“. Was bedeutet, daß er in der Lage war formale Werte selbst in Werken zu erkennen, die nicht seinen ästhetischen Maßstäben entsprachen; aber er konnte solche Werke nicht „schön“ nennen, denn wie seine Zeitgenossen nahm er die ästhetischen Maßstäbe seiner Epoche und Kultur als unbedingt und allgemein gültig. Indianische Bildhauer Amerikas bezeichneten üblicherweise ihre Werke nicht als „schön“ oder „häßlich“, sondern als „falsch“ oder „richtig“ - wie in primitiven Dorfgemeinschaften sogar noch heute eine Heiligenfigur nicht aus ästhetischen Gründen abgelehnt würde, sondern weil sie nicht *lebendig* ist und den Gebeten nicht die erwarteten praktischen Ergebnisse folgen läßt.

In der frühesten Phase wurden tatsächliche Dinge unmittelbar in Bilder transformiert. Das erste Bild einer Hand wurde vielleicht zufällig von einem Menschen erzeugt, der seine mit Opferblut bedeckte Hand gegen die Steinwand einer paläolithischen Höhle drückte. Die magische Bedeutung und auch der künstlerische Antrieb, die aus einem solchen Abdruck geboren wurden, verstehen sich von selbst; er mag den Weg bildnerischen Ausdrucks eröffnet haben oder auch dem ersten Kritzeln von Zeichen und Zahlen. Neben der direkten und symbolischen Verbindung mit dem Phallus, muß die Hand, und nicht das Gehirn dem Frühmenschen als das ursprüngliche Organ schöpferischer Kraft erschienen sein. Die frühesten Typen der Höhlenmalerei in Aurignac, so behaupten Experten, beginnt mit den Bildern von Händen.

Es gibt hundertundvierzig Hände in der Höhle von Castillo in Spanien. Viele von ihnen sind in rötlichem Ocker abgebildet. Bilder von Händen, entweder als direkte Abdrücke oder indem die Hand als Zeichenvorlage verwendet wurde, finden sich in zahlreichen paläolithischen Höhlen. In der Höhle von Castillo wurde ein Bison über einige Handsilhouetten gemalt. Hier wurden, wie auch in anderen Höhlen, Tierfiguren über frühere Handabdrücke gesetzt.

Hände als direkte Abdrücke oder abgezeichnete Bilder finden sich auch in primitiven Sanktuarien in Afrika, Asien, Australien und Mexiko. Eine ähnlich direkte Umwandlung tatsächlicher Dinge in Bilder kann in der Skulptur beobachtet werden. Skulpturen menschlicher Köpfe, die als Gesichter über echte Skelettschädel modelliert wurden, konnten in zeitlich und räumlich weit voneinander entfernten Kulturen gefunden werden, die bekannten Beispiele aus Mexiko, der Südsee, Australien und Alaska wären hier zu erwähnen. Daß Bilder dieser Art auch in Europa existierten, legen die vielen Legenden nahe, die eine Verwandlung von Totenschädel in Koboldwesen bezeugen. Die Beispiele der Hand und des Totenschädels erläutern die praktischen Gründe warum in den Anfängen noch keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Bild und Realität bestand. Aber diese praktischen Gründe können nicht von den psychologischen getrennt werden.

Vor der Erfindung objektiver Speicherung war die Anteilnahme künstlerischer Aktivität bei der Erzeugung von Ideen über die Realität so wesentlich, daß man im Hinblick auf Kulturen, die kein Schreibsystem entwickelten, treffenderweise von „prä-literarischen“ Ideologien sprechen kann. Dadurch kann der irreführende Terminus „primitiv“ ebenso vermieden werden, wie eine

oberflächliche zeitliche Perspektive, die „präliterarisch“ mit einer definitiven Ebene vergangener und gegenwärtiger Evolution gleichsetzt. Dem Argument, der präliterarische Mensch glaube auf seiner frühesten Stufe an die „Allmacht des Geistes“ und „animiere“ alle Dinge mit Seelen, wäre folgendes entgegensetzen: ohne eine begrenzte Auffassung der Natur besteht kein Übernatürliches in unserem Sinne. Menschen werden in Tiere verwandelt, Dämonen inkarnieren sich in Bestien, Körper laufen mit der größten Leichtigkeit, „Tod ist ein toter Mann“, Kausalität ist rein anthropomorph zu denken und ihre Kette verbindet bruchlos nicht nur Traum und Realität sondern auch Leben und Tod. Die Welt-Idee ist nicht von logischer Koordination geprägt, sondern von magischer Wiedererkennung. Es gibt keinen faktischen Unterschied zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Ding, denn Kunst ist ein direktes „Vehikel für Aktion“; das Bild gibt nicht die Realität wieder, sondern wird, zumindest zeitweise, die handhabbare Verkörperung der gefürchteten und gewünschten Dinge. In der volkstümlichen Hexerei wird heute noch die Figur des Verhaßten zu demselben Zweck mit Nadeln gespickt, wie der steinzeitliche Jäger das Bild seines im Gebet erwünschten Gegenstandes mit Pfeilen durchstößt. Das Bild war also nicht eine Wiedergabe der Realität, sondern verkörperte Dinge auf einer anderen Ebene des Seins, so wie in der Verfeinerung des kannibalistischen Rituals, Brot und Wein der Eucharistie das Fleisch und Blut des Erlösers *sind*. Trotz des monotheistischen Einspruchs gegen die Veräußerung eingebildeter Gottheiten und Wesenheiten, konnte man stillschweigend Teilnehmer einer solchen magischen Identifikation werden, die dann als Idolatrie bezeichnet wird. So verbot zuerst Echnaton in seiner monotheistischen Revolution, dann die mosaischen und islamischen Gesetze, und später der ikonoklastische Protestantismus die religiöse Bildwelt - wie in unserer Zeit der funktionale Ikonoklasmus die Kunst aus Angst vor ästhetischer Idolatrie reinigen wollte.

Das heißt jedoch nicht, daß Kunst in seinen Anfängen nichts war als eine Art magischer Funktionalismus. Kinder erfreuen sich an Formen und Farben ohne etwas über ästhetische Werte oder funktionale Zwecke zu wissen. Das Spiel mit Farben und Formen und die Freude an Formerfülltheit ohne äußeren Grund liegen in der menschlichen Natur und keine ihrer komplizierten Handlungen kann jemals auf einen einzelnen Ursprung oder Zweck zurückverfolgt werden. So wie (in Legenden aus der ganzen Welt) Menschen möglicherweise versteinert wurden, Steine zufällige Ähnlichkeiten zu Menschen enthalten und Tiere für Magie und Spiel verwendet wurden. Weil nur die absolutistische Ästhetik, aber nicht *alles* Gefühl für Schönheit in Griechenland wurzelt, ist es absurd ästhetischen Genuß von magischer Praxis zu trennen. Die Idee der Schönheit mußte sich aus den grundlegenden Bemühungen aller Menschen heraus entwickeln, gerade weil sie als einzigartige Enthüllung angesehen war.

Am Ende des 18. Jahrhunderts, als die traditionellen Werte zu fallen begannen, erscheinen die ersten Konvulsionen einer Wertekrise, die in der romantischen Bewegung ihren Höhepunkt erreichte. Auf die Romantiker folgten die Realisten, die in der genauen Naturbeobachtung versuchten wieder festen Boden zu gewinnen. Es ist kein bloßer Zufall, daß der Humanismus und das klassische Schönheitsideal beinahe gleichzeitig mit der euklidischen Mathematik zerbrachen; sie gründeten beide auf den gleichen „platonischen“ Elementen.

Von dort an suchten bemerkenswerte Maler ihre Regeln der Verfeinerung nicht mehr in dem klassischen Ideal oder der Natur, sondern in ihren eigenen Mitteln des Ausdrucks. In analoger Entwicklung dazu verließ die Philosophie ihre Beschäftigung mit den Definitionen des metaphysisch absoluten Guten und Bösen und ging dazu über, das menschliche Verhalten psychologisch und funktionalistisch zu erklären.

Als zu Anfang dieses Jahrhunderts Newtons absolute Kategorien von Raum und Zeit dem Schicksal der euklidischen Mathematik folgen mußte, begannen die Kubisten intuitiv, ohne noch um den Wandel des wissenschaftlichen Weltbildes zu wissen, etwas auszudrücken, was als die Relativität der Formen und Volumen bezeichnet werden könnte.

Während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts wurden zwei auseinandergehende Tendenzen sehr einflußreich: die Morphologie und der Funktionalismus. Die große Bedeutung morphologischer Prinzipien auf vielen Gebieten muß nicht betont werden; ihre Signifikanz in der Kunst wurde weniger anerkannt. Als Cézanne begann zufällige Aspekte der Natur als bloße Entfaltungen geometrischer

Körper zu behandeln, als Variationen von Kubus, Kegel und Zylinder, brach er mit der Einschränkung einer isolierenden Perspektive und öffnete den Weg für die plastische Morphologie des Kubismus. Indem er dem statischen Blickwinkel der realistischen Perspektive systematisch abschwor, war der Kubismus in der Lage den gebräuchlichen Bildgegenstand in neue bildnerische Erscheinungen zu transformieren. Der äußere Gegenstand wurde für die Abstrakten unbedeutend, sie entwickelten, statt unbekannte plastische Möglichkeiten gegebener Dinge, eine Morphologie rhythmischer Affinitäten. Als die Surrealisten ihre automatischen Verfahrensweisen auf psychoanalytische Entdeckungen gründeten, nahm die Morphologie eine eher psychologische als plastische Orientierung. Es war die große surrealistische Errungenschaft in einer Zeit eine „Krise des Bewußtseins“ hervorzurufen, in der zu viele „reine“ Plastizisten und Funktionalisten glaubten in einer willkürlichen Begrenzung und Verfeinerung der Mittel alle Fragen bis an das Ende der Kunst beantworten zu können. Es war notwendig, den Wert jeder Zusammenarbeit mit der antagonistischen Gesellschaft infragezustellen, um im Künstler die Verantwortung dafür zu erwecken, nicht nur für das *Wie* ihrer Behauptungen, sondern auch dafür, *was* sie für wertvoll erachteten, mitzuzeichnen. Der Surrealismus verweigerte jeden Kompromiß mit einem intellektuellen Status quo, indem er jeder willkürlichen Wertung der verschiedenen Bewußtseinsstufen abschwor, indem er Traum und Wirklichkeit zu einer „Über-Realität“ *transmutierte*. Der wichtigste aber am wenigsten verstandene Beitrag des Surrealismus, war die Erfindung einer Art visuellen *Schlüssels* zum Unbewußten. Die sogenannten „virtuellen Objekte“ eröffneten das vollkommen unerforschte Gebiet eines visionären Symbolismus, indem sie befreiend unbetroffen von ästhetischen oder praktischen Werten blieben. Die surrealistische Theorie jedoch verwickelte sich in hoffnungslose Selbstwidersprüche, weil es ihr nicht gelang Materialismus und Romantizismus zu versöhnen. Und weil Träume und poetische Visionen nur beschreibend in Bilder einbezogen werden können, fand der alte Realismus eine neue Tür um in die Malerei zurückzufallen.

Der Instrumentalismus in der Philosophie und der Funktionalismus in der Kunst gründen auf der Technologie. Im Gegensatz zu dem idealistischen „know why“ ist der pragmatische Funktionalismus die Philosophie des „Know how“. Indem sie den idealistischen Irrtum, konzeptuelle Bedingungen mit initialen Ursachen zu verwechseln, eingehend analysierten, brachten die Instrumentalisten die Philosophie zurück in das Leben. Die Instrumentalisten fallen zurück in den Irrtum zu glauben, die Weisheit entsteht als ein Nebenprodukt experimentellen Wissens, indem sie jeder Frage nach einem ultimativen „Warum“ des Lebens zugunsten eines schlecht gefaßten „Wie“ verfehlen und die Relativität des Bewußtseins, durch die Psychoanalyse entdeckt, negieren. Wie auch immer, der Funktionalismus in der Kunst behauptet, ästhetische Werte seien ein Nebenprodukt der richtigen Anwendung reinen Materials.

Wie Cézanne für die Morphologie, so kann Seurat als der Vorläufer des Funktionalismus angesehen werden, weil er seine Farbe eher auf optischen Funktionen begründete, als auf Realismus oder Gefühlswirkung. Während die surrealistische Morphologie den Graben zwischen Kunst und täglichem Leben zu überbrücken versuchte, indem er den bildnerischen Ausdruck auf dem gemeinsamen Unbewußten aufbaute und so zur literarischen Form neigte, so neigte der Funktionalismus zur Architektur als das umfassendste Mittel des Zusammenwirkens. Wo der Surrealismus die Übel der Industrialisierung lächerlich machte, versuchte der Funktionalismus sich von innen heraus mit ihr zu verbünden, indem er ästhetische Werte durch Massenproduktion verfügbar machte. Sie reinigten das Haus zwar von viktorianischem Schund, unterließen es jedoch ihre Köpfe von einem ebenfalls viktorianischen Fortschritts-Aberglaube zu reinigen. Wie der Surrealismus einseitig auf die Ziele setzte, überbetonte der Funktionalismus die Mittel: So wird die Geschichte der Kunst hauptsächlich zu einer Entwicklung visuellen Wissens, alle vergangenen Errungenschaften lediglich zu einer Menge überlebter Sätze in dem guten neuen Wörterbuch visueller Sprache. Poesie jedoch ist kein Nebenprodukt von Wörterbüchern, ebensowenig werden Bilder durch Experimentieren mit Oberflächen und optischen Tricks erzeugt. Und die Einordnung der Malerei unterhalb der Architektur war in unserer Zeit nicht steriler als ihre Abhängigkeit von Literatur, denn die meisten Architekten neigen dazu eine historisch und funktionell falsche Hierarchie vorauszusetzen, in der Malerei und Skulptur lediglich als dekorative Nachgedanken erscheinen, wenn überhaupt. Das Sein von Bildern

hängt jedoch nicht von Gebäuden ab, die Meisterwerke der Höhlenmalerei wurden erzeugt, lange bevor es Architektur gab, und, ob in Höhlen oder Hütten, der innere Raum der Malerei kann sich unabhängig von einem Wandraum ausdehnen. Glücklicherweise sind in der Kunst Theorie und Praxis nicht in gleicher Weise verbunden wie in der Wissenschaft; trotz mangelhafter Theorien wurden großartige Werke unter dem Namen des Surrealismus wie auch des Funktionalismus hervorgebracht. Im schlimmsten Falle führte der Surrealismus zurück zu anekdotischer Illustration, während der Funktionalismus schlimmstenfalls zu einer Glorifizierung der Werbung als dem „Weg über die Kunst hinaus“ führte.

Es handelt sich nicht darum: Kunst um der Kunst willen *versus* Kunst als ein Mittel für ein vorbestimmtes Ziel.

Man muß die Notwendigkeit und die Vorteile guten kommerziellen Designs gar nicht in Abrede stellen. Aber die Instrumente der Überredung und die Aussagen aus Überzeugung, das Werbungsplakat und das Kunstwerk, zu verwechseln, heißt beiden Unrecht tun.

Ein Kunstwerk muß eine Bewußtheit universeller Belange übertragen.

Bewußtheit universeller menschlicher Belange kommt lediglich durch ein momentanes Aussetzen der Vorsätze zustande; jede Anregung zu sofortiger Handlung verhindert diesen Status einer ego-transzendierenden Bewußtheit. Dieses, und nicht ein infantiler Moralismus, ist das Argument gegen provokative Obszönität in der Kunst, ebenso wie gegen die kommerzielle oder politische Allegorie des Posters - das nicht über die Kunst hinaus geht, indem es einfach anekdotische Wortfülle durch neumodische Verkaufreden oder Propagandaslogans ersetzt. Deshalb ist Kunst *keine* Propaganda. Zurückgelassen durch Morphologie und Funktionalismus, nimmt der illusionistische Naturalismus seinen letzten Zufluchtsort im sogenannten „sozialen Realismus“, der einen sterilen Versuch darstellt veraltete Mißverständnisse über die Natur und die Funktion der Kunst zu verselbständigen.

Im letzten Jahrhundert, als die idealistischen Theorien die ästhetischen Probleme in ein metaphysisches Vakuum setzten, war es notwendig auf die Tatsache zu bestehen, daß die Herstellung von Kunst immer ökonomisch durch die Gesellschaft bedingt ist. Aber bedingt heißt nicht *verursacht*. Der Irrtum Kunst als eine Überstruktur zu behandeln, war als Mißverständnis eines naiv-materialistischen Zeitalters verständlich, dem es an der historischen und anthropologischen Information mangelte, über die wir heute verfügen. Die nicht mehr zurückzuweisende Evidenz zeitgenössischer Wissenschaft zeigt, daß Kunst und Religion untrennbar mit der gesamten Entwicklung menschlicher Intelligenz verwoben sind, und es war eine mit der Hilfe der Kunst gebildete Intelligenz, die zu einer graduellen Verbesserung der ökonomischen Bedingungen führte.

Weit davon entfernt eine bloße Widerspiegelung sozialer Ordnungen und Unordnungen zu sein, war Kunst oftmals ein intuitiver Entwurf neuer Ordnungen.

Während Cézanne und Seurat als die Auslöser der plastischen Revolution angesehen werden können, haben die Leben mehr als die Werke zweier anderer Meister des letzten Jahrhunderts eine Bedeutung, die durch melodramatische Biografen und pedantische Studenten verdunkelt wurde. Van Gogh versuchte Priester zu werden, gab jedoch seine Kirche und Herde auf; Gauguin, ein erfolgreicher Geschäftsmann, verließ Karriere und Familie. Beide gaben geistige Gemütlichkeit und materielle Sicherheit bis zur Grenze des Hungers auf und verbrachten ihr Leben eigensinnig damit Werke herzustellen, die nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch ihre Künstlerfreunde verschmähten. Anstatt in eine sentimentale Helden-Verehrung einzustimmen, ließe sich fragen: obwohl beide ungewöhnlich intelligent und mit mannigfaltigen Fähigkeiten ausgestattet waren, warum zerstörten sie ihr Leben für die Malerei? Malerei ist nicht so wichtig; wenn es eine einseitige Obsession wird, warum vergleicht man es dann nicht mit anderen Obsessionen, anstatt all dieses Aufhebens im Namen der Kunst zu machen.

Warum nahmen van Gogh und Gauguin die Malerei auf, als ob es ihr einziger Weg der Selbstheilung gewesen sei - entgegen der Tatsache, daß keiner von ihnen in ihrem Werk mit sozialen oder moralischen Problemen beschäftigt war? Was suchten und fanden sie nirgendwo anders in unserer Zivilisation?

Es gibt ein Volk, das es heute noch als normal ansieht, wenn ein Mensch an einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens seine Familie, seinen Besitz und seine Karriere aufgeben sollte um sich einer Sache zu widmen, die von ähnlicher Nichtigkeit an klarer Definition und praktischem Wert gekennzeichnet ist. In Indien ist es noch nicht als Flucht vor der Realität sondern als ein Weg zu einer vollkommenen Selbst-Verwirklichung angesehen, alles zu Gunsten der Meditation aufzugeben.

Wenn die Meditation allein durch Nachahmung östlicher Weisen erlangt werden könnte, könnte sie niemals einen Platz in unserer Zivilisation finden.

Van Gogh und Gauguin wurden hier genannt, weil ihr Leben ein dramatisches Beispiel abgibt für einen inneren Drang zu einer Form der Meditation, die dem westlichen Temperament angepaßt ist. Wenn überhaupt, so könnte die Kunst ein Äquivalent dafür abgeben, was im Osten Meditation genannt wird; und es gibt vielleicht nichts, was wir dringender bräuchten in einer Zeit, in der ziellose Verfeinerung technischer Mittel selbstzerstörerische Formen angenommen hat.

Die unbewußte Suche nach einem selbst-transzendierenden Verständnis der Welt wird in einer meta-plastischen Vision bewußt. Metaplastische Malerei ist eine Art aktive Meditation, die zu einer neuen Sichtweise der Wirklichkeit führt. Diese Sichtweise nimmt für sich in Anspruch, daß das Unwägbar ebenso wichtig ist wie das Meßbare. Deshalb ist es notwendig die Relativität des Maßes aufzuzeigen.

Die Relativität des Maßes

„Die Gesetze des Denkens und besonders der Zahl müssen gut im Himmel halten, sei es ein Platz oder ein Bewußtseinszustand...der Rechenstab wird gut im Himmel halten.“

Obwohl es nicht alle zeitgenössischen „mathematischen Realisten“ so deutlich aussprechen, wie der zitierte englische Geometer, so meinen sie im Wesentlichen doch ein und dasselbe. Zu sagen, daß „die mathematische Realität außerhalb von uns liegt“, daß wir Geometrie nicht *erfinden* sondern *beobachten* und *entdecken*, wurde angemessen als eine Rückkehr zu Pythagoras und Plato analysiert.³ Die Physik hat die „ewige Wahrheit“ euklidischer Geometrie zu großem Vorteil durch andere mathematische Systeme ersetzt und verschiedene selbsttragende Geometrien können nebeneinander als gleichermaßen wahr bestehen, ohne miteinander verknüpfbar zu sein: diese veritablen Tatsachen, so sollte man denken, beweisen zu Genüge, daß alle denkbaren Geometrien *innerhalb* des menschlichen Geistes liegen. Deshalb behaupten einige große Mathematiker, „das Wesen der Mathematik ist die Freiheit“, freie Erfindung und nicht bloße Entdeckung eines vorher bestehenden Absoluten. Andere herausragende Autoritäten bekräftigen jedoch, ein solches Gesetz müsse vor aller Erfindung existieren, da eine gültige Erfindung lediglich innerhalb der logischen Gesetze frei sei, und deshalb würden selbst-tragende Geometrien niemals erfunden sondern beobachtet und entdeckt als die Entfaltungen einer absoluten quantitativen Realität.

Mit einiger Über-Vereinfachung, kann der Gegenstand folgendermaßen zusammengefaßt werden: wurden Zahlen entdeckt oder erfunden? Hinter dieser täuschend einfachen Alternative verbirgt sich eine der fundamentalsten Probleme des Wissens, das alle Erkenntnis der Realität betrifft, wie auch jede ernste Frage über den objektiven Wert der Kunst.

Den Experten zufolge kann die Kontroverse nicht durch pure Logik gelöst werden, folglich mag die Lösung mit Hilfe einiger historischer und psychologischer Überlegungen gefunden werden. Der gesunde Menschenverstand scheint stark zugunsten der Theorie ausgerichtet, daß Zahlen nicht erfunden sondern durch Beobachtung entdeckt werden konnten. Quantitative Elemente der Periodizität können leicht in den Zyklen des tierischen und pflanzlichen Lebens und den Himmelskörpern beobachtet werden; und sogar bevor solche Periodizitäten verstanden wurden, muß die Wiederkehr einfacher Mengen-Muster in der Natur die Aufmerksamkeit erregt haben. Im Gedächtnis des Menschen gab es immer fünf Finger an der Hand und neun *Monde* bis zur Geburt eines Kindes. Aber erstaunlicherweise gibt es immer noch Stämme (nicht nur australischer Aborigines), die nicht über drei oder vier hinauszählen können. Was der *common sense* für eine Selbstverständlichkeit

hält, erweist sich mehr als häufig als ein schmerzliches Ergebnis des *un-common sense*. Was heißt es genaugenommen, daß einige Menschen nicht über vier hinauszählen können? Es heißt sie haben keine *Namen* für Zahlen über diese kleine Anzahl hinaus. Frühe Schäfer zählten ihre Herden nicht, sondern nannten jedes Glied bei seinem Namen; und selbst heute ist „Namensaufrufung“ für einige Zwecke angebrachter als zählen. Adam wurde nicht angewiesen seine Meisterschaft durch zählen zu erreichen, sondern durch Benennung aller Kreaturen. Die Tatsache, daß wir von *Zahlen-Namen* sprechen, zeigt, daß numerische Termini, wie andere Wörter, als Namen entstanden. Die Chinesen benützen immer noch dasselbe Wort für „zwei“ wie für „Ohren“, die Tibetaner dasselbe für „Flügel“, so wie die amerikanischen Indianer „vier“ durch das Wort für die vier Zehen eines Vogels ausdrücken, die Liste könnte unendlich fortgeführt werden. Und das stimmt überein mit der Tatsache, daß vor der Erfindung eines spezifisch numerischen Symbols, Buchstaben dazu dienten Zahlen aufzuschreiben, wie es heute noch im hebräischen Alphabet üblich ist.

Wo kommen die Namen her? Es gibt eine Geschichte in der eines Tages einige Menschen auf ein Tier trafen, daß sie nie zuvor gesehen hatten und das keinem der ihnen bereits bekannten Tieren ähnelte. Sie wußten nicht wie sie es nennen sollten; aber das Tier (so dachten sie) sah aus und benahm sich so *turtelig*, daß sie sich entschieden es nicht anders nennen zu können als *Turteltaube*. Solche (oder ähnliche) Vorgänge können kaum als befriedigende Erklärung dafür angesehen werden, daß Namen entdeckt wurden; es muß also festgehalten werden, daß sie erfunden wurden. Demzufolge wurden auch Zahlen, da sie als Namen entstanden, nicht entdeckt sondern erfunden. Aber diese schlüssige Offensichtlichkeit, daß Zahlen nicht entdeckt sondern erfunden wurden, schließt das fortlaufende Zusammenspiel von Entdeckung und Erfindung nicht aus. Jedes Kind kann beobachten, wie Treibholz im Wasser schwimmt oder daß der Wind ein aufgespanntes Tuch bläht. Aber um Holz und Tuch zum Zweck einer Aktion zusammenzubringen erforderte so viel Erfindungskraft, daß niemand behaupten würde, das Segelboot wäre entdeckt worden. Im gleichen Sinne wurde einst Zählen für alle Mengen-Muster, die in der Natur beobachtet werden konnten, anhand der fertigen Zähler an Fingern und Zehen erfunden. Selbst unser Wort „digit“ (fingerbreit) steht immer noch für „Finger“ und für „Nummer“. Während also Finger und Zehen die Basis für verschiedene numerische Systeme wurden, gab es keinen Mangel an ausgedehnteren Zählern, wie die Kieselsteine; das lateinische „*calculus*“ bedeutet Kieselstein. Nachdem folglich Mathematik auf Zahlen gründet, wurde sie nicht entdeckt, sondern erfunden; und alle denkbaren geometrischen Systeme können nur *innerhalb* des menschlichen Bewußtseins entstehen und haben keinerlei Bedeutung außerhalb menschlicher Zwecke.

Wie konnte also dann so etwas entstehen wie Zahlen-Mystik? Die Gründe dafür sind psychologisch und müssen bis zu dem mentalen Status magischer Identifikation zurückverfolgt werden, der oben erwähnt wurde. Weil der Name ursprünglich das verbale - oder sogar vokale - Bild der benannten Sache war, bezeichnete er nicht bloß, sondern vergegenwärtigte körperlich die benannte Person oder das benannte Ding, eben gerade weil das Bild nicht bloß seinen Prototyp wiedergab, sondern verkörperte. In der Lage zu sein ein Ding bei seinem Namen zu nennen ist der erste Schritt in seinen Besitz zu gelangen. Der Besitz der korrekten Formel oder der Blaupause bedeutet für die technische Verwirklichung was der Besitz des „wahren“ Namens oder „richtigen“ Bildes für die magische Vergegenwärtigung bedeutet. So kam es, daß das Wort (oder der Name) für das Wesen oder die Seele der benannten Sache gehalten wurde. Das Wort konnte Fleisch werden. Als polytheistische oder monotheistische Mythologien die frühe Magie sublimierten, hielten sie diese ursprüngliche Gleichsetzung von Name und Seele weiterhin aufrecht. Die griechische Mythologie identifiziert Seelen mit Schatten, so wie in der mittelalterlichen Lehre der Teufel auf die Seele eine Verpfändung ausspricht, indem er den Schatten einer Person kauft. Und wie der griechische Mythos erzählt, daß die Malerei durch Abzeichnen der Schatten an der Wand erfunden wurde, so ist auch hier die primitive Gleichsetzung von Name, Seele und Bild offenbahr. Nachdem Zahlen ursprünglich Namen waren, ist jetzt auch zu verstehen warum für Pythagoras die *Zahl* die Seele oder das Wesen des Kosmos war. Wie in den vorher genannten Momenten führte hier der Drang nach dem absoluten Wissen zu der Vergöttlichung der Instrumente des Wissens. Kurz, Pythagoras und seine Nachfolger ersetzten Namen-Magie durch Zahlen-Magie. So wie es geschehen konnte, daß ein Vertreter der

monotheistischen Doktrin im Geheimen den austreibenden Umsturz Echnatons überlebte, so ist es vorstellbar, daß Platon und Pythagoras in Ägypten davon Kunde erlangten; und solch eine Doktrin konnte für sie eine Anregung bilden in der Zahl eine weit besser passende Gottheit für Philosophen zu finden, als die allzumenschlichen Olympier. In jedem Falle wird der Schöpfer schließlich wahrhaft allwissend als der Große Numerologe, der „die Zahl aller Dinge besitzt“, die da sind und werden. Und so wie die Theologie in die Mathematik zurückfällt, wird Gott der allgemeine Zahlenmeister des Universums und die Multiplikationstabelle führt direkt in den Himmel.

„Stell dich am Sonntag an die Tür einer Kirche und bitte sechzehn Menschen anzuhalten, große und kleine, so wie sie gerade herauskommen nachdem der Gottesdienst zu ende ist; sodann laß sie den linken Fuß hintereinander stellen und die Länge, die so erreicht wird, soll ein richtiger und gesetzestreuer Maßstab sein um das Land zu schätzen und zu vermessen, und der sechzehnte Teil dessen soll ein richtiger und gesetzmäßiger Fuß sein.“

Dies ist eine Regel zur Vermessung aus einem mittelalterlichen Buch, das bis ins sechzehnte Jahrhundert in Gebrauch war. Weil einige Erklärung notwendig war, um zu zeigen wie das Zählen erfunden wurde, so ist es folgerichtig genug, daß Messen mit Vergleichen begann. Aber in frühen Zeiten konnten lediglich kleine Segmente räumlicher Länge miteinander verglichen werden; deshalb konnten die alten Juden, die bereits über ein entwickeltes Maßsystem verfügten, die Distanz von einer Stadt zur anderen nur anhand der Reisetage angeben.

Die wichtige philosophische Schlußfolgerung ist, daß *Zeit* und *Raum* nicht als *scharf* voneinander getrennte Einheiten gedacht werden konnten, solange die genauen Möglichkeiten fehlten Raum und Zeit getrennt voneinander zu messen. Was beweist, daß die Auffassungen von Zeit und Raum, wie die Mathematik, Konstruktionen des menschlichen Geistes sind; eine Tatsache, die von Platon und seinen Nachfolgern übersehen wurde, durch die moderne Physik jedoch bestätigt werden konnte, als sie die klassische Trennung von Zeit und Raum in ein vier-dimensionales Raum-Zeit-Kontinuum zu integrieren mußte.

Wissenschaftlern jedoch scheint größtenteils nicht klar zu sein, daß die Relativität von Zeit und Raum und der Mathematik letztlich nichts weniger beweist als die Relativität allen Maßes.

Wissenschaftler haben ausgeführt, daß die Phänomene durch die Maßstäbe der Beobachtung erzeugt werden, daß alle menschlichen Beobachtungen von dem gewählten Bezugssystem abhängig sind. Aber nochmals, die ganze Tragweite dessen wurden entweder negiert oder falsch ausgelegt.

Schauten wir auf eine Zeichnung und wählten so die Sicht des nackten Auges als Maßstab der Beobachtung, so würden wir sehen, daß es eine Spirale darstellt. In anderen Maßstäben der Beobachtung verschwindet die Spirale als solche. Durch ein starkes Vergrößerungsglas gesehen wird sich dieselbe Zeichnung in schwarze Punkte auflösen; durch ein Mikroskop untersucht, wird es statt der Punkte nurmehr das Korn des Papiers mit unterschiedlichen Schattierungen geben. Den Maßstab der Beobachtung weiterhin ausgedehnt, wird dieselbe Zeichnung im chemischen Maßstab Atome zeigen und im sub-atomaren Maßstab wird sie uns nurmehr aus Elektronen zu bestehen *scheinen*, die sich in fortdauernder Bewegung befinden. Deshalb wird uns der Wissenschaftler erzählen, daß die verschiedenen Aspekte der Zeichnung, wie wir sie in den verschiedenen Maßstäben der Beobachtung sehen, *in Wirklichkeit* lediglich unterschiedliche Aspekte des einen ursprünglichen Phänomens sind, nämlich der Bewegung der Elektronen. Mit anderen Worten ist die Spirale als solche eine Illusion der Sinneswahrnehmung. Deshalb (sagt der Wissenschaftler) sind weder die ästhetische Qualität der Zeichnung noch seine spezifische Figuration *wirklich*. Folglich macht es für die letzte Realität gegenwärtig keinen Unterschied, ob die Spirale von einem Wissenschaftler oder einem Künstler gezeichnet wurde; ob sie eine rythmische Spur, eine Seemuschel oder einen Spiralnebel wiedergibt. Unnötig erscheint es hinzuzufügen, daß eine Aussage, die für Spiral-Zeichnungen gültig ist, nicht nur für andere Zeichnungen gilt sondern auch für alles andere Geschriebene oder Gedruckte. Abgesehen von diesem *einen* Maßstab macht es folglich ebenso keinen Unterschied (außer in der Anzahl der Atome), ob die Tinte auf dem Papier eine künstlerische Zeichnung gestaltet, ein bedeutungsloses Gekritzeln oder eine wissenschaftliche Formel. Der Wissenschaftler fühlt sich natürlich durch die

Tatsache nicht gestört, daß bloße Ästhetik oder andere „primäre“ Qualitäten in seiner ultimativen Realität keinen Platz haben.

Dann aber - was geschieht mit der wahren Formel, in der, so sagt und erzählt er uns, alles letztlich bloß aus Elektronen besteht? Weil diese Formel kurioserweise ebenso lediglich in einem bestimmten Maßstab der Beobachtung lesbar ist. In jedem anderen Maßstab löst sie sich in bedeutungslose Flecken und Partikel auf, traurigerweise gerade so wie jedes andere Kunstwerk. Was ist also der Grund zu glauben, daß die quantitativen Symbole der Wissenschaftler mehr Anspruch auf ultimative Realität haben, wie die qualitativen Konfigurationen der Künstler? Ich wage zu sagen: keiner. Außer für einige *gewählte* Maßstäbe der Beobachtung gibt es keinen Unterschied zwischen unserer Beobachtung eines Gorilla-Hirns oder des Hirns eines Genies. Wenn wir annehmen, es *gibt* einen Unterschied, müssen wir annehmen, daß jede menschlich signifikante Bedeutung nur begründet werden kann, weil die verschiedenen Maßstäbe der Beobachtung verschiedene *gleich wirkliche* Systeme innerhalb der Realität erzeugen. Folglich ist der sub-atomare Maßstab nicht *ultimativ* im Blick auf die Realität selbst, sondern nur (zumindest für die gegenwärtige Zeit) im Blick auf unseren Grad der Beobachtung. An dieser Stelle protestiert der Wissenschaftler: das Beispiel ist absurd - Zeichnungen und Texte sind nicht dazu gemacht, um sie unter das Mikroskop zu legen, das den *falschen* Maßstab für das Lesen anlegt - oder dafür, was bestimmt ist das *Auge zu treffen*. Sicherlich; aber wer sagt, daß das Mikroskop oder das Teleskop die einzig *richtigen* Maßstäbe liefern, das Modell des Universums auszumachen? Das absurde Beispiel wurde gewählt um die allgemein angenommene Absurdität hervorzuheben, daß es irgend einen letzten Maßstab der Beobachtung geben könnte, der eine letzte Realität enthüllen würde. Das Studium der Teile enthüllt nicht notwendigerweise die Gestalt des Ganzen.

Es gibt nicht irgendeinen Grund zu glauben, daß eine quantitative Interpretation seiner Teile einmal die Struktur des ganzen Universums enthüllen wird - aus dem einfachen Grund, daß wir und unsere Instrumente Teile der Teile sind - und niemals im Angesicht sondern immer *innerhalb* des Universums stehen. Alle unsere Maßstäbe der Beobachtung und alle unsere Wege der Koordination sind menschliche Erfindungen und Übereinkünfte und ergeben ausschließlich in Bezug auf uns selbst einen Sinn. Alles was wir über das Universum und die menschlichen Absichten wissen *können*, wird nur entdeckt werden, wenn wir uns über die gleiche Wichtigkeit *aller* verfügbaren Maßstäbe der Beobachtung bewußt sind. Um von der Bedeutung zu fassen was wir können, sei es von einer Spiralzeichnung auf Papier oder einem Spiralnebel im Weltraum, müssen wir die quantitative Zusammensetzung mit der vorstellungsmäßigen Auslegung der Eigenschaften vervollständigen. Vorausgesetzt, daß die Wissenschaften nicht dazu bestimmt sind an den heutigen mikro- und makrokosmischen Grenzen einzuhalten, daß es in jeder Minute immer neue Ausgrenzungen und Eingrenzungen geben wird - nichtsdestotrotz ist ein Ende in Sicht, wenn nicht der Welt selbst, so doch zumindest der möglichen Ausdehnung der menschlichen Maßstäbe der Beobachtung. Eine Grenze experimentellen Wissens kann in einer Zeit vorausgesehen werden, wenn Wissenschaftler sagen man könne in der Mikrophysik „nicht mehr länger zwischen dem beobachteten oder gemessenen Phänomen und der Mess- oder Beobachtungsmethode klar unterscheiden.“

Ein *materieller* Punkt, an dem eine weiterführende Messung unmöglich wird, muß allein deshalb erreicht werden, weil die endlichen Berichtssysteme an den übermittelnden Endpunkten jedes Instruments, sei es noch so stark und fein, im menschlichen Gehirn liegen. Der psychologische Punkt menschlicher Bedeutungslosigkeit ist erreicht, wenn die Menschen glauben der kleinste gemeinsame Nenner aller Dinge sei der einzig wahre Nenner.

Religiöse Doktrinen suchten den höchsten gemeinsamen Nenner und fanden ihn in einer Gottheit, die so hoch über der menschlichen Ebene stand, daß der Mensch nicht mehr in sich selbst vertrauen konnte; die Wissenschaften haben den kleinsten gemeinsamen Nenner auf einer sub-atomaren Ebene ausfindig gemacht, die so tief unten liegt, daß der Mensch sich selbst nicht mehr finden kann. Die Zeiten des selbst-vergötternden Optimismus sind vorbei; aber die intellektuellen Eroberungen unseres Zeitalters können nicht mit der Sicherheit eines blinden Glaubens aufgegeben werden; wir brauchen einen Glauben mit offenen Augen, stark genug, den Zweifel zuzulassen.

Die sogenannten Dunklen Zeitalter wurden hauptsächlich dunkel dank oberflächlicher romantischer Anbetung und ebenso oberflächlicher wissenschaftlicher Verdammnis. Alles scholastische Denken als sterilen Unsinn abzutun ist nichts als Fortschritts-Aberglaube. Sicherlich, die Scholastiker hingen an ihrem kohärenten Konzept der Welt auf Kosten des tatsächlichen Wissens; für seinen felsenfesten Glauben und seine Kathedralen mußte der mittelalterliche Mensch mit einer intellektuellen Zwangsjacke bezahlen, und einer pathetischen Unfähigkeit seine materiellen Verhältnisse zu verbessern.

Das Christentum als eine anti-kosmische Religion isolierte Gott und den Menschen im Universum. Um den Menschen allein seinem Gott und nicht seinen Mitbewohnern verantwortlich zu machen, bestimmte die Christenheit die Gangart für ebendiese *koloniale* Behandlung der Natur, diese „kosmische Pietätlosigkeit“, die in langer Hinsicht für die Errungenschaften und das Scheitern des wissenschaftlichen Zeitalters die Mittel bereitstellte. Man könnte eine gerade Linie ziehen von dem Dogma, die Tiere hätten keine Seele, über Descartes mechanischem Tier bis zu den Bedingungs-reflektierenden Robotern der Verhaltenstheorie.

Es ist nicht sehr gut gelungen, die Menschheit um die Religion zu bringen. Bis jetzt hat im wesentlichen ein Mythos das andere ersetzt; nach dem theologischen kam der humanistische Mythos, nach dem Natur-Mythos des achzehnten, der sozialistische Mythos des neunzehnten und dann der technologische des zwanzigsten Jahrhunderts. Und wer könnte sagen die Idole wären weniger despotisch oder die Anbeten weniger abergläubisch geworden? Der Wilde, der den Mond als Gottheit anbetete, bietet keinen unvoreilhaftigen Vergleich zu dem wissenschaftlichen Wilden, der ihn in Stücke sprengen will. Und es bleibt eine zweifelhafte Errungenschaft, die Angst vor dem Teufel mit der Angst vor der Bombe zu vertauschen. Das Argument, dies wäre nicht der Fehler der Wissenschaft, sondern des Mißbrauchs seiner Entdeckungen, ist kaum überzeugender, als zu sagen die Religionen hätten in ihrem humanisierenden Anliegen versagt, weil der Mensch sündhaft veranlagt sei.

Als die Zahl säkularisiert wurde, ermöglichte der neue Glaube „alle Dinge ausschließlich in Quantitäten zu verstehen“ ebenso die Bildung der Systeme Galileo Galileis und Newtons, wie der doppelten Buchführung. Der fanatische (und oftmals heldenhafte) Glaube, Experimentieren und Messen würde „alles beantworten“, zeichnete für die unwahrscheinliche Anhäufung technischen Wissens, das die materiellen Bedingungen des Lebens in Generationen veränderte. Aber die eigenmächtige Mißachtung qualitativer Werte hat das menschliche Leben bis an den Rand der Selbsterstörung entmenschlicht. Es ist derselbe Verlust menschlicher Maßstäbe, zu sagen ein Mensch sei soundsoviel Dollars wert oder eine Farbe bestehe aus nichts anderem als soundsoviel Vibrationen. Es ist derselbe Aberglaube in Quantität als der ultimativen Realität, der Totalitaristen das Individuelle zugunsten „der größten Anzahl“ opfern und kommerzielle Materialisten jeden Unterschied zwischen Preis und Wert leugnen läßt. Weder die deistischen Wiegenlieder frustrierter Wissenschaftler, noch die wackligen Proteste gegen die Wissenschaft werden die notwendige Integration erreichen. *Ausschließlich* wissenschaftliche Methoden in Denken und Praxis können das geologische Zeitalter des Menschen hervorbringen; aber nur eine vorstellungsmäßige Bildung universeller Anliegen kann das Leben für menschliche Werte empfänglich machen. Es ist Zeit die Möglichkeiten der Kunst als den großen Katalysator der Einbildungskraft neu zu bewerten.

Die Religionen verzehrten sich in dem Ehrgeiz die Bilder der Götter zu vervollkommen; Prometheus, der erste Humanist, mußte für das Wagnis teuer bezahlen, ein Bild des Menschen gemacht zu haben. Zuvor, in dem anthropomorphen Universum, diente die menschliche Einheit ausschließlich als das Maß aller Dinge; jetzt, in unserem mechanomorphen Universum, ist der Mensch ausschließlich zu einem Partikel der Statistik reduziert.

Es ist Zeit zu verstehen, daß, obwohl der Mensch nicht das Maß aller Dinge ist, alles Messen lediglich Bedeutung im Bezug auf den Menschen besitzt.

Theorie des Dynaton

Ehrwürdige Schatten, der Meister der Upanishads und sein Schüler Schopenhauer, lächeln an diesem Punkt und winken: „Was haben wir Euch erzählt? Warum all dies Aufhebens um Quantitäten und Qualitäten, wenn doch beide gleichermaßen unwirklich sind? Wißt Ihr nicht bereits, daß alle unsere Instrumente und Berechnungen nur die initiale Täuschung ausweiten - daß nur reine Kontemplation, der Geist, den Schleier der Maja lüften kann um das Ding-an-sich zu enthüllen; ewig in seiner metaphysischen Realität aber für immer verborgen hinter dem sinnlichen Schein?“

Ehrwürdige Schatten, ich bitte Euch zu unterscheiden. Meine Sinne täuschen mich nicht. Geist ist nur durch den Geistesakt zu dem geworden, was er ist; und was das Wissen wissen kann, kann nur *gewußt* werden durch den *Prozess* des Wissens. Es gibt so etwas wie ein Ding-an-sich überhaupt nicht, denn kein Ding kann bestimmt werden, außer durch sein Verhältnis zu einem anderen Ding.

Um sicherzugehen: menschliches Bewußtsein kann nicht (und wird niemals) ausschließlich auf mechanistischer oder biologischer Ebene erklärt werden. So wie die Moleküle, aus dem der Weltstoff gemacht ist, nicht in atomaren und stellaren Räumen und tellurischen Matern isoliert, sondern im Blut- und Nervensystem enthalten sind: warum sollte Bewußtsein im Menschen nur als Menge isoliert sein? Wir könnten niemals solche Auffassungen wie „Materie“ bilden, wenn das menschliche Bewußtsein nicht strukturell auf das Universum eingestimmt wäre. Aber so wie in der Physik „Geschwindigkeit“ und „Ort“ nicht gleichzeitig bestimmt werden können, kann sich Bewußtsein nicht in Tätigkeit bestimmen, so wie ein Thermometer sich nicht selbst lesen kann. Unglücklicherweise ist das metaphysische Ding-an-sich als „grundlegende“ oder „letzte“ Realität in die Wissenschaft eingegangen. Das Abwerfen „primärer“ und „sekundärer“ Qualitäten wird, so wesentlich dies für die wissenschaftliche Handhabung ist, zu einer denkbar unhaltbaren Ausschließung, wenn das tatsächliche Sein allein quantitativen Verhältnissen zugeschrieben wird. Ist die instrumentelle Bedingung einmal für ein denkbar Letztes gehalten, müssen die Physiker wieder auf vorwissenschaftliche Metaphysik zurückgreifen - wie sie so rührend in den Nachworten der Bücher erklären, wo sie die Bedeutung ihres Tuns mit der Ganzheit des menschlichen Geschicks zu koordinieren versuchen.

Liebe Sinne: wenn ich, ein bekanntes Beispiel, einen gläsernen Stab in ein Glas Wasser tauche und es gebogen *sehe*, muß das eine Illusion sein, denn wenn ich es *berühre*, ist der Stab so gerade wie immer. Unter dem elektronischen Mikroskop erscheint seine Oberfläche weder gerade noch rund, sondern wie eine zerklüftete Bergkette. Das heißt, die erste optische Erfahrung wird durch eine folgende taktile Erfahrung als Sinnestäuschung entlarvt, das in einem weiteren Maßstab wiederum durch eine weitere optische Erfahrung zur Illusion wird. Es gibt keinen Grund, warum dieser Wechsel von Illusionen nicht immer weiter so fortgeführt werden könnte, als die letzte Grenze unseres Beobachtungsvermögens; und *nicht* weil wir eine faktische Grenze der Realität gefunden hätten (oder irgendwann finden werden).

So könnte unterstellt werden, die bloßen Ideen der „Anfänge“, „Enden“ oder „Grenzen“ des Universums ließen sich bis zu einer infantilen Schöpfungs-Bildwelt zurückverfolgen, die einen willkürlichen Anfangspunkt in der Zeit festsetzen wollten. Auch die meisten Kosmogonien lesen sich, als wäre der Vater lediglich durch ein initiales Rad ersetzt: eines Tages begann sich etwas zu drehen und zu spinnen, und der Rest hatte sich darauf einzustimmen.

Für Menschen, die mit den unimaginativen Märchen „expandierender“ oder „endlicher“ oder „ablaufender“ oder „selbsterneuender“ Universen unzufrieden sind, möge versuchsweise eine unorthodoxe Hypothese eines kohärenteren Bildes entworfen werden; es ist jedoch keineswegs eine leichte.

Ab jetzt mögen selbst die Menschen mit gutem Willen und besonderem Interesse in Kunst, die bisher lesend angezogen wurden, die Geduld verlieren: aber worum geht es denn eigentlich? Entschuldigung, es geht um alles - was unsere Kunst angeht. Kunst muß sich, um groß zu sein, mit etwas größerem beschäftigen als Kunst - und dieses etwas größere kann nicht länger weniger sein, als ein tieferes Verständnis der Realität.

Ist die die Relativität des Maßes einmal verstanden, wird deutlich, daß nichts in *sich selbst* klein oder groß ist; zu sagen, ein Sandkorn sei kleiner als das Universum, ergibt lediglich im Verhältnis zum

menschlichen Maßstab einen Sinn. Und da die reinen Auffassungen von Zeit und Raum (einschließlich der vier-dimensionalen Raum-Zeit) auf Messungen gründen, folgt daraus, daß sie nur soviel Realität umgeben, als es innerhalb unseres Bezugssystems zu fassen möglich ist. Was selbstverständlich die Notwendigkeit und Nützlichkeit solcher Auffassungen nicht in Frage stellt; aber sie müssen als das genommen werden, was sie sind, und nicht als mögliche Lösung für eine „wahre“ kosmische Geheimnisgeschichte. Und sie müssen durch Erfahrungswerte vervollständigt werden, die mit dem Messen unvereinbar sind - wenn irgendein kohärentes Weltbild angestrebt wird.

Da unser Bereich für direkte Farb- und Tonwahrnehmung zwischen dem Infra und dem Ultra bestimmt ist, mag man sich wundern warum für den haptischen Bereich der Erfahrung an ähnliche Begrenzungen nicht gedacht wurde. Was ist mit infra und ultra *Formen*? Es gibt natürlich den sofortigen Einwand, die Wissenschaft behandle nicht solch grobe Dinge wie „Formen“, die mathematische Kurve sei wohl sehr weit entfernt von populären Ideen für „Rundheit“. Ja. Trotzdem ist die bloße Idee, bestimmte Wellenlängen als infra oder ultra *Farben* oder *Klänge* zu bestimmen, auf den entsprechenden sinnlichen Ausgangserfahrungen begündet. Nur diese direkten Experimente machten es möglich die indirekten Instrumentenerfahrungen *als* unsichtbare *Farben* und *Klänge* zu interpretieren. Gleichmaßen sind die Auffassungen von Zeit und Raum ursprünglich auf der direkten Erfahrung der Dauer und Ortung begründet. Im selben Sinne geht die Idee von „gerade“ und „gekrümmt“ sicherlich auf das Strecken und Krümmen der Finger zurück, ungeachtet des heutigen Abstraktionsgrades von „gerade“ und „gekrümmt“.

Aber - das *Bestehen* von infra und ultra Farben und Klängen wurde bestätigt; könnten infra und ultra Formen irgendwann bewiesen werden?

Laßen Sie uns sehen, was die Wissenschaft über ihr Bestehen zu sagen hat. Auf die Frage: bestehen die Farben in weißem Licht bevor es durch das Prisma geht, das dazu dient es zu zerlegen, antworten die Physiker: „sie tun es - aber nur in der Weise, wie die *Möglichkeit* dem *Ereignis* vorausgeht, das uns über seine *tatsächliche* Verwirklichung aufklärt.“⁴

Die Auffassung des „Seins“ war eines der größten Steine des Anstoßen im Denken, vom „cogito ergo sum“ zu den verbalen Akrobaten des Existentialismus. In der zitierten Passage hat Louis de Broglie deutlich ausgeführt, daß das Sein lediglich im Sinne der tatsächlichen Verwirklichung bestimmt werden kann; anderenfalls bleibt es eine hypostatische Abstraktion.

So könnte es sein, daß das *verwirklichende* Geschehen der infra oder ultra Formen sich noch nicht ereignet hat - weil die *Möglichkeit* eines solchen Geschehens bis dahin noch nicht gedacht wurde. Denn nicht nur um Dinge zu *machen*, sondern auch um Entitäten zu *entdecken*, bedarf es erst der Einbildung; seien es Atome (die durch die Griechen erdacht wurden aber nicht entdeckt werden konnten), Gravitation, Energie oder jedwedes System komplexer Interaktion.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt würde eine experimentelle Beobachtung der hypothetischen infra und ultra Formen nicht greifen, denn solche „Formen“ würden innerhalb des Raum-Zeit-Kontinuums nicht meßbar sein. Da Geschehnisse nur als wirklich eingestuft werden können, wenn sie auch meßbar sind, da aber Meßbarkeit von dem Raum-Zeit-Kontinuum abhängt, ist es notwendig sich die infra und ultra Formen innerhalb eines weiteren Kontinuums vorzustellen („weiter“ jedoch lediglich in metaphorischem Sinne). Dieses weitere Kontinuum muß *transdimensional* sein, das heißt (meßbare) Dimensionen wären nur seine *beobachtbaren* Instanzen.

Ich nenne es das *dynatische* Kontinuum, *dynatisch* (nicht identisch, jedoch abgeleitet von dem griechischen Wort „tó dynatón“: das Mögliche). In meiner Definition ist das Dynatón ein grenzenloses Kontinuum, in der alle Formen der Realität potentiell enthalten sind. Sodaß es kein *letztes* Raum-Zeit-Kontinuum gäbe und raum-zeitliche Manifestationen lediglich die funktionalen Bedingungen der *Verwirklichung* des Dynatón. Das heißt die Manifestationen, durch die das Potentielle in den menschlichen Bereich kommt. Folglich, anstatt zu sagen: „Möglichkeiten sind Teile der Natur“, sagt diese Philosophie des Möglichen: Natur ist das, was wir von den verwirklichten Möglichkeiten wissen können. Und zu der Frage, „gibt es irgendeine Grenze in der Ausdehnung des Raums?“ würde die Antwort lauten: der Raum ist die Grenze von dem, was wir beobachten können. Etwas als wirklich zu qualifizieren hieße dann lediglich, daß es innerhalb unseres Netzwerks raum-zeitlicher Referenzen zu

greifen ist; „Sein“ wäre somit kein Absolutum, sondern eine raum-zeitliche Instanz der Konkretisierung. Das potentielle Kontinuum, Dynaton selbst, „enthält“ jedoch weder etwas, ist nicht enthalten, noch hat es einen „Ort“, denn die bloße Auffassung des Enthaltens und Ortens sind lediglich auf Ereignisse innerhalb des Raum-Zeit-Kontinuums anwendbar. Das bedeutet jedoch nicht, daß Dynaton ein metaphysisches Niemandsland ist, in dem die Dinge in irgendeiner unvorstellbaren Weise „vor-verkörper“ sein müssen.

Als eine Hilfe für die geistige Veranschaulichung (jedoch nicht als eine *Analogie*) können wir an einen Film denken.

Mit allergrößter Wahrscheinlichkeit enthält eine Filmrolle das Bild, auf das sich das Label bezieht. Ob es jedoch tatsächlich enthalten ist, wird erst mit Sicherheit zu sagen sein, wenn der Film untersucht wird. Mit anderen Worten muß das Bild einem Seins-Test unterzogen werden, indem es in einen passenden Ausschnitt von Raum und Zeit entrollt wird. Nun können wir genauso feststellen, wie das Bild in der Filmrolle enthalten ist, wie (unter den richtigen Umständen) ein A-Korn zu einer Eiche erwachsen wird. Wir sind natürlich nicht sicher, ob es überhaupt wachsen wird; wenn es jedoch wächst, so sind wir genauso sicher, daß es kein Tannenbaum wird, wie der „Western“ nicht zu einem Shakespeare-Bild gerät, während er entwickelt wird. Wir können jedoch *nicht* sagen, der Baum sei im Samen *enthalten*, denn anders als jedes vom Menschen hergestellte Produkt (wie ein Film) können wir keinesfalls das A-Korn aufrollen um zu sehen, wie die Eiche aussehen wird. Es wäre jedoch keine Landwirtschaft möglich, wenn nicht bestimmte Arten in ihren Samen mit Bestimmtheit impliziert wären. Was erklärt, daß ein Ding in etwas *implizit* sein kann, ohne darin enthalten sein zu müssen. Während „Enthalten“ nur im Zusammenhang mit der raum-zeitlichen Ordnung eine Bedeutung haben kann, erfordert „Impliziertheit“ eine Ordnung, in der eine raum-zeitliche Beobachtung nicht möglich ist. Folglich kann mögliches Sein, Impliziertheit, weder im Raum-Zeit-Kontinuum begriffen, noch durch die Unanwendbarkeit raum-zeitlicher Verifikation widerlegt werden; und das ist der ganze Beweis, den wir für die Annahme brauchen, Dynaton sei eine gültige Arbeitshypothese.

Selbstverständlich leitet sich das, was wir als einer Sache implizit erachten, aus früherer Erfahrung verwirklichter Impliziertheit ab; was die Wahl der Möglichkeiten für menschliche Zwecke einschränkt. Das schränkt jedoch nicht die Kraft der Impliziertheit an sich ein - das A-Korn würde ebenso wachsen, wenn die Menschen, die es pflanzten, von Eichen wüßten, oder nicht.

Das menschliche Schicksal besteht darin, für unbekannte Ernten die Saat auszulegen - das ist die Freiheit und (in menschlichen Begriffen) die Tragik seiner Möglichkeiten. Das Drama tritt mit dem Menschen auf; nicht unsere Kraft der Bestimmung zukünftiger Geschehnisse, sondern unsere Möglichkeit der Entscheidung macht uns verantwortlich. Für unsere spezifisch menschlichen Anliegen ist die Möglichkeit durch die verantwortungsvolle Entscheidung dessen begrenzt, was wir aufgrund vorhergehender Erfahrung ernsthaft und intelligent annehmen können, daß es in der Saat der Geschehnisse impliziert ist. Auf diese Weise ist die Einbildungskraft die größte Verantwortung. Denn nicht alles Vorstellbare muß implizit sein; eine Konstruktion, die undeckbare Strukturen zu verbinden sucht wird niemals die gewünschte Verwirklichung herstellen; so wie zwei fruchtbare Körper dazu nötig sind um die Möglichkeit der Erzeugung zu verwirklichen, so ist eine adäquate Hypothese notwendig um Geschehnisse zu koordinieren. Das spricht jedoch nicht dagegen, daß *alle Inseln der Konkretisierung*, die wir Phänomene nennen, nichts sind als Brennpunkte von Instanzen eines grenzenlosen Potentials.

Ohne zu wissen, wie „Bildschüsse“ in einem Film „verdichtet“ werden können, bemerkte ein Junge, nachdem er (in einem Dokumentarfilm) sprießende Saat, wachsendes Gras und in Blüten explodierende Knospen gesehen hatte, er hätte nicht gewußt, daß Pflanzen so schnell wachsen könnten. Gut - warum wissen wir, daß sie so *langsam* wachsen - wenn nicht dadurch, daß wir die einzelnen „Bildschüsse“, die wir vom Universum sehen, in Ordnungen zusammenfassen, die uns verständlich sind? „In der Natur“, so sagte Mach, „gibt es kein *Gesetz* der Strahlenbrechung sondern lediglich verschiedene Fälle der Brechung. Das Gesetz der Brechung ist eine konzise, zusammenfassende Regel, die durch *uns* angelegt wurde.“

Die Geschichte mit der Henne oder dem Ei zu beginnen ist in erster Linie eine Frage des Geschmacks; an einem willkürlichen Punkt der Zeit jedoch zu beginnen, von dem aus gesehen Zeit lediglich eine Dimension ist, ist schlichtweg anthropomorpher Unsinn - und aus diesem Grund ist der Junge, der glaubt das Gras wachsen zu sehen, nicht naiver als der Wissenschaftler, der vorgibt das Alter des Universums zu berechnen. Wissenschaftler zu kritisieren, heißt nicht anti-wissenschaftlich zu sein. Die Philosophie des Möglichen⁵ beginnt dort, wo die Wissenschaft definitiv aufhören muß; um diesen Punkt zu erreichen, folgt sie jedoch wissenschaftlicher Vernunft - sie trennt sich jedoch immer dann von ihr, wenn Wissenschaftler aufhören wissenschaftlich zu sein.

So weit wurde nur die entrollende Spanne von der Saat zum Baum in Betracht gezogen; jedoch nicht nur der Baum - auch die Asche seines verbrannten Holzes sind in der Saat implizit. Da es keinen initialen und keinen finalen Punkt in dem Kontinuum des Möglichen gibt, so gibt es auch keinen Grund zu sagen, die Asche sei nicht im Samen implizit. Auch Leben und Tod sind also nur das Leben und der Tod, von dem *wir* wissen, und nicht endlich in Dynaton; und das mag eine Sicht auf die Unsterblichkeit geben, die weit erwachsener ist, als die Kindermädchen-Märchen der Mythologie.

Freiheit leitet sich von dem Verständnis der Notwendigkeit ab. Wenn wir die Grenzen dessen verstehen, was wir wissen können, hören wir auf unserem Werden willkürliche Grenzen aufzuerlegen. Durch eine vollständigere Bewußtheit menschlicher Einschränkungen und menschlicher Entscheidungsfreiheit, erreichen wir einen Sinn kosmischer Freiheit. Diese Freiheit wird in der Malerei als ein neuer Raumsinn manifest.

Der Raum wurde durch die Maler entdeckt. Durch die Übertragung von Berührungsempfindungen und dreidimensionaler Ortung in zweidimensionale Bilder wurde die erste Auffassung des Raumes gebildet. Viele tausend Jahre vor der Geometrie signalisierten gemalte geometrische Muster Dimensionen der Form und des Gedankens. Im frühesten Stadium bedeuten Bilder eine Verkörperung der Wirklichkeit und sind deshalb nicht als Orte innerhalb dreier Dimensionen gedacht; ihre räumlichen Verhältnisse sind als dramatische Situation aufgefaßt.

Die älteste bekannte Grundlinie, die durch eine Unterteilung der oberen von der unteren Fläche Raum *in* das Bild bringt, wurde auf neolithischen Vasen aus Ägypten gefunden. Vielleicht war für die Ägypter der Nil ein ewig gegenwärtiger Horizont, dessen Grenze den Überfluß vom Hunger unterteilte. Dort beginnt der zentripetal rechtlinige Raum für die Malerei und die Architektur, entgegengesetzt zu dem zentrifugal zirkulären Raum der Höhlenmalerei und Stonhenges.

Mit der Erscheinung der Horizontlinie beginnt das große Raum-Abenteuer der Malerei.

Chinesische Bilder haben keine *Zentral*-Perspektive, das heißt keine Vereinheitlichung der Handlung um einen dramatischen Angelpunkt, was die westliche Malerei mit der perspektivischen Ausrichtung erreichte. Nicht-perspektivischen Bilder, die wie Musikstücke einen Anfang und ein Ende haben, enthalten ein wirkliches Zeit-Element - die Zeit, die notwendig ist, die fortlaufenden „Ansichten“ durchzugehen. Perspektivische Malerei opfert die Zeit zugunsten einer größeren Raum-Illusion. Gibt dies jedoch einerseits der westlichen Malerei seine dramatische Konzentration, förderte doch andererseits der Gebrauch illusionistischer Mittel all die nachahmenden Neigungen bis zu dem Punkt, an dem sich der Kunstsinn in unnütze Virtuosität verlor, das Auge zu verführen. Und durch den Verlust des Zeit-Elements verlor sich die rythmische Eigenschaft; durch die statische Fixierung, die dem einheitlichen Blickpunkt der Zentralperspektive inhärent ist, zeigte das Bild nichts mehr anderes als eingefrorene Bewegungen, anstatt rythmisch die Empfindung der Bewegung auszudrücken.

Von der Renaissance bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts war die Szene des Bildes wie eine Bühne erleuchtet, Licht und Schatten grenzten Formen aus, die dazu dienten Volumen anzudeuten. Die große Neuerung kubistischer Malerei besteht in der Tatsache, daß Licht zu einem konstitutiven Element bildnerischer Textur wird, daß es als dynamischer Faktor in die bloße Struktur des Bildes Einlaß erhält. In der Folge kam es dazu, daß die Malerei auf die Geometrie traf, die Schwester der Musik, indem sie dem grafischen Rythmus die Freiheit gab, seinen eigenen Notwendigkeiten zu folgen.

Schon Apollinaire verstand die intuitive Nähe des Kubismus zu der Nicht-euklidischen Geometrie.

In der dreidimensionalen Zentralperspektive zieht sich der Raum vom Betrachter zurück; in der fächerartigen Entfaltung kubistischer *Multi-Perspektive* erweitert sich der bildnerische Raum zum Betrachter hin. Die Elemente von Kandinskys Bildern gewichten sich gegenseitig aus wie eine Art planetarisches System optischer Anziehungskraft.

Die Herausforderung des bildnerischen Raums wurden durch die Schulen übersehen, die mit der irrtümlichen Auffassung arbeiteten, eine „wissenschaftliche“ Kunst herzustellen (der ein Mißverständnis der unverbindbaren Mittel, Methoden und Zielen der Kunst und der Wissenschaft zugrundelag). Die Herausforderung wurde gleichfalls durch den plastischen Puritanismus übersehen - und durch den Surrealismus. „Pure“ Plastik begrenzte den Raum-Ausdruck auf ein optisches Gleichgewicht, während die meisten Surrealisten wieder zu einer festen perspektivischen Bühne zurückkehrten.

In der Sprache der Malerei ist *Raum* nicht an das dimensionale Maß gebunden, denn Rythmus ist das emotionale Äquivalent zu dem, was auf materieller Ebene als Energie erscheint.

Gordon Onslow-Ford, Lee Mullican und Ich selbst sind zusammengekommen, um die mannigfaltige Ausdehnung transdimensionaler Möglichkeit auszudrücken. Unsere Ausgangspunkte sind nicht irgendwelche Ansichten der Realität, sondern das Bewußtsein von den formativen Kräften, die Realität bilden und zunichte machen. Dieses Bewußtsein des Dynaton gibt uns das emotionale Wissen der Formen jenseits der Dimensionen, der Infra- und Ultra-Formen.

Ich nenne unsere Auffassung der Malerei *metaplastisch*, denn obwohl unsere Mittel in direktem plastischen Ausdruck bestehen, sind unsere *Ziele* nicht die Lösung formaler Probleme, sondern eine neue Bedeutung. Die Bedeutung liegt darin, die Bildermacher einer kosmischen Freiheit zu sein: einer Freiheit, die das menschliche Bewußtsein seinen richtigen Platz finden läßt, als der Stab des Gleichgewichts zwischen dem unendlich Großen und dem unendlich Kleinen.

Kunst hat für uns nichts von dem Geschäft zu beten oder zu lehren, sondern das quantitative Verständnis der Wissenschaft durch eine Kosmografie in Qualitäten auszugleichen. Wir werden jedoch nicht Gefangene irgendeines Konzepts werden, selbst nicht des unsrigen. Wenn die metaplastische Idee einmal zu einem „ismus“ degenerieren sollte, werden wir die ersten „Anti-Metaplastiker“ sein.

Für uns ist ein Bild dann schön, wenn es den Betrachter emotional an den großen strukturellen Rythmen teilhaben läßt, den Flutwellen von Form und Chaos, des Seins und Werdens, die über die Zufälle individuellen Schicksals hinausgehen. Unsere Bilder sind nicht auf Schock oder Beruhigung ausgerichtet; sie sind weder Objekte bloßer ästhetischer Befriedigung oder visueller Experimente. Unsere Bilder sind Objekte für eine aktive Meditation, die nicht eine Loslösung von menschlichen Anliegen bedeutet, sondern ein Stadium selbst-transzendierender Bewußtheit, die keine Flucht aus der Realität ist, denn sie ist eine intuitive Anteilnahme an den formativen Möglichkeiten der Realität.

Wenn der Geist durch die Leidenschaft geklärt wird, ist Magie nicht abwesend; sie ist jedoch nicht länger ein Versuch die Natur zu behexen, sondern eine verzaubernde Gemeinschaft mit den inneren Zusammenhängen der Natur.

Für Gordon ist das Wasser mit all seinen Verstecken, Häuten und Nacktheiten das Element, der Mond, die Nackenlinie des Figurenkopfs und der Atem in der Muschel.

Seins ist das „ozeanische Gefühl“, er hält *die Rose der Winde* in den Händen, deren Blütenblätter so viele Segel sind, bestimmt für Küsten außerhalb aller Seekarten. Er hat die kristalline Geduld des Sehers, der inmitten des Sturms zur Klarsicht findet; sein Zeichen ist das Schilfrohr, mit dem das Bewußtsein immer weitere Kreise zieht.

Luft ist das Element für Lee, und alles, was sie trägt, Pollen, Federn, die Träume der Vögel und die Stachel der Sterne und das heilige Nest der Winde.

Sein Zeichen ist der Sonnenstrahl auf dem Stroh. Neue Spielsachen für den Geist sprießen aus seinen Fingern, *Tactile Ecstasies*, auf denen sich der Sinn niederläßt und verwundert wird, während der Maler, der Korbmacher des Lichts, seine Fäden vom Auge zum Herzen webt.

Für mich selbst würde ich sagen: das Feuer, die Plätze an denen der Teufel seine Ware kocht, und das Zeichen könnte der gebrochene Kessel sein. Unter den Eiern des Vulkans muß ich das Ei des Phoenix finden, in dem der Stein der Weisen ruht.

Inzwischen kommen meine Herren der prismatischen Situationen von den *drei* Polen an, mit versiegelten Botschaften und Schwingen aus geschmolzenem Meteor.

So wie die Musik (die Zeit evolvierend) dem Menschen gegeben ist, um mit der Ewigkeit zu sprechen, so ist die Malerei das Abenteuer in einer inneren Welt, die nicht in Meterstäben oder Lichtjahren gemessen werden kann. Ein Raum, in dem der Gedanke schneller reist als das Licht, in dem das nächste zugleich das fernste ist, in dem die kleinste Seemuschel ebenso bedeutungsvoll gekrümmt ist, wie die galaktische Spirale und das Auge des Geistes zugleich Welten erblickt, die vergangen sind und kommen werden.

¹ spalten

² oder in den Worten Heideggers: „das Nichts nichtet.“ Unsinn dieser Art wurde bereits von dem lang vergessenen Lavater vorweggenommen, der schrieb: „wir existieren am existentesten“.

³ Durch Eric Temple Bell in „The Magic of Numbers“, Wittlesey House 1946

⁴ Louis de Broglie, „Matter and Light“, S.272 (Hervorheb.d.W.Paalen)

⁵ Von der hier nur ein sehr skizzenhaftes Apercu gegeben werden kann