

SACRED MIRRORS

DIE VISIONÄRE KUNST DES ALEX GREY



Mit Essays von
Ken Wilber, Carlo McCormick und Alex Grey

*Aus dem Amerikanischen
von Waltraud Götting*

HANS-NIETSCH-VERLAG



INHALT

VORWORT	4
DAS AUGE DES KÜNSTLERS	7
<i>Kunst und Philosophia perennis</i> Ken Wilber	
DURCH DIE DUNKELHEIT ZUM LICHT	17
<i>Der künstlerische Weg des Alex Grey</i> Carlo McCormick	
DIE SACRED MIRRORS	33
Alex Grey	
SACRED MIRRORS – DIE BILDТАFELN	43
ENTWICKLUNG DER SEELE	75
DANK	100

VORWORT

Am 3. Juni 1976 hatten wir ein übereinstimmendes psychedelisches Erlebnis: die Vision des „Kosmischen Bewusstseinsgitters“. Unser gemeinsames Bewusstsein, das nicht mehr durch unser körperliches Dasein definiert oder beschränkt war, jagte in atemberaubendem Tempo durch ein inneres Universum, das aus einer fantastischen Kette von Bildern bestand, die sich unendlich in Parallelspiegeln multiplizierten. In einem orgastischen Rausch der Geschwindigkeit und Glückseligkeit waren wir zu einzelnen „Springbrunnen“ und Kanälen des Lichts geworden, verwoben mit einem sich in alle Richtungen verzweigenden unendlichen Netzwerk von Springbrunnen und Adern, das aus einer strahlend leuchtenden Liebesenergie bestand und durch ihr Fließen belebt wurde. Wir waren das Licht und das Licht war Gott.

Die „reale“ materielle Welt schien uns wie ein Schleier aus Trugbildern, der jetzt gelüftet war, sodass das energetische Gerüst von Kausalität und Schöpfung – die ewige und unendliche Wirklichkeit – offen vor uns lag; wir waren von ihr durchdrungen. Alle Polaritäten – Vergangenheit und Zukunft, das Mikroskopische und das Kosmische, das Weibliche und das Männliche, das Selbst und das Andere – gingen ineinander auf und wurden transzendiert. Aber das Bewusstsein wurde dabei nicht ausgelöscht. Im Gegenteil, beide hatten wir das Gefühl, in diesem Zustand verkörpere sich unser ureigenstes Wesen. Mein „Ich“ war ein bestimmter Punkt in einem gewaltigen Netz, der sich seiner einzigartigen Beziehung zu allen Punkten dieses Feldes sehr wohl und auf das Klarste bewusst war. Eine unendliche Leere schien der Grund zu sein, aus dem dieses Lichtgitter erwuchs. Wir beide spürten unsere lebendige Verbindung zu allem Belebten und Unbelebten im Universum, zu Gott. Wir fühlten, dass wir den Tod nicht zu fürchten brauchten, weil das Licht unser spiritueller Mittelpunkt war und wir schließlich wieder in die transzendente Glückseligkeit dieses Gitterreichs eintauchen würden.

Obgleich wir spürten, dass wir beide uns zur gleichen Zeit in demselben transpersonalen Reich befanden, haben wir das erst ausgesprochen, nachdem wir wieder von dort zurückgekehrt waren. Es war eines der verblüffendsten und außergewöhnlichsten Erlebnisse unseres Lebens. Später beschrieben wir uns gegenseitig das Gitter und zeichneten Bilder, die für uns beide diesen Raum darstellten. Das sichtbare und das unsichtbare Universum wurde zu unserer Familie. Wir waren nicht mehr einzelne, voneinander getrennte Wesen, sondern Teil eines geheimnisvollen Energienetzes, das Körper, Geist und Seele miteinander verband. Wir waren so sehr von der Wirklichkeit dieses Raums überzeugt, dass wir annahmen, andere Menschen müssten dieselbe Erfahrung gemacht haben. Alex fand zahllose Bestätigungen hierfür in Beschreibungen von psyche-

delischen Visionen, Nahtoderlebnissen, hellseherischen Vorstellungen himmlischer Welten und in Schilderungen in der klassischen mystischen Literatur.

Der Psychologe Abraham Maslow ist der Auffassung, dass der Mensch ein naturgegebenes Bedürfnis nach Transzendenz hat und dass der transzendenten Erfahrung Heilkräfte innewohnen. Nachdem wir das Universelle Bewusstseinsgitter erfahren hatten, kamen wir zu dem Schluss, dass die Vision des heiligen Verbundenseins das wichtigste Thema der Kunst ist. Dieser Erkenntnis ist das vorliegende Buch zu verdanken.

Im Laufe der Jahre hat Alex sein Werk einem großen Publikum vorgestellt; immer wieder berichten ihm Menschen, dass durch bestimmte Bilder Erinnerungen transzendenten Erfahrungen in ihnen wachgerufen werden. Sie und alle, die Alex in Briefen gebeten haben, ihnen Kopien seiner Bilder zu schicken, sind „unsere Leute“ – zwischen uns gibt es eine spirituelle Verbindung. Für sie ist dieses Buch gedacht und für diejenigen, die entdeckt haben, dass ihr Leben ein Weg der Transformation ist, und die hinter dem Schleier der materiellen Welt, in den wir eingewoben sind, ein spirituelles Gerüst erkennen.

Allyson und Alex Grey



DAS AUGEN DES KÜNSTLERS

Kunst und Philosophia perennis

Ken Wilber

Im Sinne der *Philosophia perennis* – des gemeinsamen mystischen Kerns aller großen spirituellen Traditionen der Welt – verfügen Männer und Frauen über mindestens drei verschiedene Arten der Erkenntnis: das Auge des Fleisches, das die materielle, konkrete und sinnlich erfahrbare Welt erschließt; das Auge des Verstandes, das die Welt der Symbole, Begriffe und Wörter erschließt, und das Auge der Kontemplation, das die spirituelle, transzendente, transpersonale Welt erschließt. Das sind keine drei verschiedenen Welten, sondern drei verschiedene Aspekte unserer einen Welt, die sich durch unterschiedliche Arten der Erkenntnis und der Wahrnehmung mitteilt.

Über diese drei Arten der Erkenntnis, diese drei „Augen“, verfügt der Mensch im Übrigen nicht von vornherein. Vielmehr entfalten sie sich in einem kontinuierlichen Entwicklungsprozess vom Niedrigeren zum Höheren. In den ersten beiden Lebensjahren eines Kindes bildet sich allmählich die sensomotorische Intelligenz – das Auge des Fleisches – heraus, mit deren Hilfe es eine stoffliche Welt der „objektiven Erscheinung“, der Flächen, Farben und Formen, ebenso erfasst wie die Empfindungen und Impulse seines sensomotorischen Körpers. In den darauf folgenden zehn bis zwanzig Jahren entwickelt sich das Auge des Verstandes und mit ihm öffnet sich dem Menschen die Welt der Ideen, Symbole, Begriffe, Bilder, Werte, Bedeutungen und Absichten. Wenn die Entwicklung über das mit dem Verstand Erfassbare hinaus durch meditative Übung oder manchmal auch durch Rauschmittel zu mystischen Erfahrungen führt, dann öffnet sich das Auge der Kontemplation und offenbart die Welt der Seele und des Geistes, der feinen Energien und Einsichten, der tief greifenden Intuition und der transzendentalen Erleuchtung.

Das Auge des Fleisches eröffnet vor allem eine vorpersonale, präverbale, vorbegriffliche Welt, eine Welt der Materie und des Körperlichen. Das Auge des Verstandes zeigt vor allem eine personale, verbale und begriffliche Welt – eine Welt des Individuellen und des Verstandes. Das Auge der Kontemplation offenbart vor allem eine transpersonale, transverbale und über das Ego hinausgehende Welt – eine Welt, in der Seele und Geist erstrahlen. Die erste für das Auge der Wahrnehmung sichtbar gemachte Sphäre ist die der *Sensibilia*, der Erscheinungen also, die körperlich-sinnlich wahrnehmbar sind. Die zweite Sphäre ist die der *Intelligibilia*, das heißt der Dinge, die mit dem Verstand erfasst werden. Die dritte Sphäre ist die der *Transzendentalia*, also jener letzten Dinge, die durch die Seele und den Geist erfahren werden. Diese drei elementaren Sphären – die Sphäre der Materie und des Körpers, die Sphäre des Ego und des Verstandes

sowie die Sphäre der Seele und des Geistes – werden in ihrer Gesamtheit in vielen kontemplativen Traditionen als die „Große Kette des Seins“¹ bezeichnet.

Wenn es um Kunstkritik geht, die sich auf die Prinzipien der *Philosophia perennis* stützt, stellt sich gleich zu Anfang die Frage: Mit welchem Auge oder mit welchen Augen sieht der betreffende Künstler seine Objekte? Natürlich bezieht der Künstler seine Gestaltungsmittel im Allgemeinen aus dem Bereich der *Sensibilia*, er bedient sich der unterschiedlichsten materiellen Dinge (Farbe, Ton, Zement, Metall, Holz und so weiter). Entscheidend ist jedoch die Frage: Will der Künstler, indem er sich der Hilfsmittel der *Sensibilia* bedient, die Sphäre der *Sensibilia* selbst, die Sphäre der *Intelligibilia* oder die der *Transzendentalia* abbilden, darstellen oder in uns erwecken? Wir fügen also der üblichen Frage: „Wie treffend kann der Künstler ein bestimmtes Phänomen darstellen und ausdrücken?“, eine entscheidende ontologische hinzu, nämlich: „An welcher Stelle der ‚Großen Kette des Seins‘ befindet sich die Erscheinung, die der Künstler darzustellen oder auszudrücken versucht?“

Insofern haben wir es mit zwei wichtigen, aber unterschiedlichen Maßstäben für die kritische Bewertung eines jeden Kunstwerkes zu tun: 1. Inwieweit wird es dem Anspruch seiner Ebene gerecht? 2. Wie weit oben liegt diese Ebene?

Die große Errungenschaft der europäischen Kunst in den vergangenen tausend Jahren war die überzeugende Darstellung der Sphäre der *Sensibilia*. Vor kaum mehr als fünfhundert Jahren fasste das Wissen um die Gesetze der Perspektive Fuß und hielt Einzug in der Kunst. Verbunden damit waren die Entdeckung und das Verständnis einer Geometrie der materiellen, sinnlich erfahrbaren Welt (wie beispielsweise in der Kunst der Renaissance). Der Malstil wurde zunehmend *realistisch*: er beruhte auf der Beobachtung der konkreten, sinnlich erfahrbaren Welt, war mit dem Auge des Fleisches und seiner physischen Perspektive verbunden. Selbst in der religiösen Kunst setzte sich die konkrete und realistische Darstellung immer mehr durch. Themen wie „jungfräuliche Geburt“, „Himmelfahrt“ oder „die Teilung des Roten Meeres“ – sie alle wurden als tatsächliche, konkrete Ereignisse dargestellt, nicht als symbolhafte, bildliche Vorstellungen. Selbst die rein „religiöse“ Kunst hat sich also, mit anderen Worten, in der Sphäre der *Sensibilia* bewegt.

All das begann sich mit den Anfängen der modernen Kunst zu ändern. Hatte die erste große Errungenschaft der europäischen Kunst darin bestanden, die Darstellung der *Sensibilia* zu vervollkommen, so machte sie sich als zweite große Leistung daran, diese zu überwinden. Sie begann, die verschiedenen Bereiche und Aspekte der *Intelligibilia*, der symbolischen, abstrakten, konzeptuellen, phänomenologischen Kunst und ihrer Gesetze zu veranschaulichen. Als Medium dienten nach wie vor die *Sensibilia*, aber das abgebildete Objekt war nun nicht mehr den Gesetzen oder Perspektiven des Stofflichen unterworfen; es hatte nicht mehr die Konturen des Gegenständlichen, sondern die des Verstandes. Nicht Natur, sondern Psyche. Nicht realistisch, sondern abstrakt. Nicht Dinge, sondern Gedanken. Nicht euklidisch, sondern surrealistisch. Nicht gegenständlich, sondern impressionistisch oder expressionistisch. Nicht naturgetreu und konkret, sondern metaphorisch und symbolisch.

Bei Paul Cézanne, den Matisse als „unser aller Meister“ bezeichnete, wird erstmals der starre Perspektivismus der materiellen, der wahrnehmbaren Welt aufgebrochen und an seine Stelle tritt die emotional-psychische Teilhabe (*Intelligibilia*), die über die bloße Wiedergabe (*Sensibilia*) hinausgeht. Bei Kandinsky, den man wohl „den Vater der abstrakten Kunst“ nennen kann, kommt es dann zur vollen Entfaltung, wenn nicht gar zur Vollendung der *Intelligibilia* gegenüber den *Sensibilia*, der verdichteten Kraft des Abstrakten gegenüber einer bloßen Nachahmung der in der Natur vorgefundenen Formen. Kandinsky bemerkte dazu: „Es muss möglich werden, die ganze Welt ohne bildliche Inter-

pretation so zu hören, wie sie ist.“² Gemeint ist hier das Sehen mit dem Auge des Verstandes, nicht mit dem Auge des Fleisches.

Der Kubismus entwarf in seinen Anfängen ein geometrisches Modellbild der Natur, wurde aber sehr schnell zum Medium einer dem Wesen nach impressionistischen Sicht, indem er den Blick nicht nur auf die äußeren Objekte, sondern auch auf die inneren mentalen Formen und Muster richtete. „Das ist die Kunst, neue Gebilde aus Elementen zu malen, die nicht der Wirklichkeit des Erblickten, sondern der Wirklichkeit des Einblicks entliehen sind“², schrieb ein Kunstkritiker.

Niemand hat das Bedürfnis, über die bloße Natur hinauszugehen und mehr als die Wirklichkeit zu zeigen, wohl treffender zum Ausdruck gebracht als Piet Mondrian. „Da die natürliche Welt fortschreitend mechanisiert wird, richtet sich das Interesse des Lebens zunehmend nach innen. Das Leben des *wahrhaft modernen* Menschen neigt weder dem Materiellen um seiner selbst willen zu, noch dem überwiegend Emotionalen [Materie/Körper], vielmehr tritt es als das selbstbestimmte Leben des bewusst werdenden Menschen [Psyche] auf. ... Das Leben wird in zunehmendem Maße *abstrakt*. Der wahrhaft moderne Künstler nimmt die Stimmung des Schönen in ihrer Abstraktheit *bewusst* wahr. ... In der *lebendigen Wirklichkeit des Abstrakten* hat der neue Mensch das nostalgische Sehnen überwunden. ... Der Tragödie werden wir nicht entrinnen können, solange unsere Sicht der Natur naturalistisch [den Sensibilia verbunden] ist. Deshalb ist der tiefere Blick so wesentlich.“² Tiefer als die Sensibilia geht die Sphäre der Intelligibilia und noch tiefer die der Transzendentalia. Mondrian und Kandinsky waren Pioniere auf beiden Gebieten.

Es ging darum, den Verstand von den Fesseln der Natur und damit die Kunst vom fotografischen Realismus zu befreien und zugleich die Tiefen der Psyche zu erforschen und diesem kühnen Suchen künstlerisch Ausdruck zu verleihen.

Die Kunst des Verstandes, die die Geometrie des Denkens und die Muster der Psyche sichtbar macht, die Kunst der im Gewand der Sensibilia erscheinenden Intelligibilia, wurde im Blick nach innen, nicht nur nach außen gefunden; sie war eine bewusste Hinwendung sowohl zum inneren Subjekt als auch zum äußeren Objekt, die auf deren Wechselbeziehung zielt. Die Muster des Denkens traten mit den Mustern der Dinge in Beziehung. Auch wenn diese Muster oder Wesenszüge zum Teil von dem nach innen gerichteten Auge des Verstandes abhängig sind, sind sie nicht vollkommen subjektiv oder idiosynkratisch, sondern spiegeln, sofern sie wahrhaftig in einem Kunstwerk mitschwingen, die übergeordneten Muster der Wirklichkeit selbst. Brancusi brüllte es fast heraus: „Es sind Narren, die meine Werke ‚abstrakt‘ nennen; das, was sie ‚abstrakt‘ nennen, ist im höchsten Maße real, denn das Wirkliche ist nicht die äußerliche Form, sondern die Vorstellung, das Wesen der Dinge.“² Hegel und Schelling haben das auf die Formel gebracht: „Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig.“

Indem sie sich die Welt der Intelligibilia erschlossen, konnten die modernen Künstler mit völlig neuen Einsichten und radikal innovativen Ansätzen auf den Boden der Sensibilia zurückkehren. Die Kubisten gelangten zu einem völlig neuen Verständnis der Form, während Seurat, Delaunay und Matisse die Farbe neu entdeckten. Matisse beispielsweise hat die Farbe von allen natürlichen Einschränkungen losgelöst. Und er formuliert Folgendes: „Die Meister der schönen Künste haben ihren Schülern gesagt: ‚Ihr sollt die Natur so treu wie möglich nachahmen.‘ Gegen diese Einstellung habe ich mich in meinem ganzen Schaffen zur Wehr gesetzt. ... Farbe existiert aus sich selbst heraus, sie besitzt ihre eigene Schönheit. ... Damals habe ich die Einsicht gewonnen, dass man mit ausdrucksvollen Farben arbeiten kann, die nicht unbedingt die Wirklichkeit beschreiben müssen.“ Die Farbe konnte Ausdruck der Intelligibilia sein, nicht bloße Beschreibung der Sensibilia.

Dabei war wichtig, dass man fest in der Welt der Sensibilia verwurzelt blieb, die Natur weder verleugnete noch unterdrückte, sondern durch sie hindurch und über sie hinaus nach der Intelligibilia, nach dem Wesen von Verstand, Vorstellung und Absicht, griff und sie in den „Stoff“ der materiellen oder natürlichen Sphäre kleidete; und mehr noch, dass man durch intuitive Erkenntnis und persönliches Einfühlen in die Muster des Verstandes und der Intelligibilia mit neuen und radikalen Einsichten in Form, Farbe und Wesen der Sensibilia dorthin zurückkehrte.

Wir kommen nun zum dritten und entscheidenden Punkt in diesem Entwicklungsprozess: dem Punkt, an dem in der Kunst neben Körper und Verstand auch der Geist in Erscheinung tritt und nicht mehr nur Sensibilia und Intelligibilia, sondern auch die Transzendentalia zur Darstellung kommen.

Nicht dass es vorher keine Darstellung des Spirituellen in der Kunst gegeben hätte, aber es war immer eine zarte, zerbrechliche Blüte gewesen. Die Ikonen des frühen Christentums mit ihren vereinfachten, über goldenen Lichtgefilten schwebenden Formen waren göttliche Sinnbilder der Fleischwerdung der Welt. Als die christliche Kirche dann den figürlichen, naturalistischen Stil der weltlichen Kunst übernahm, trat anstelle der symbolhaften Ikonen ein kompromissloser Realismus, der seine wichtigste Aufgabe in der wörtlichen Auslegung und Wiedergabe spiritueller Ereignisse wie der Auferstehung sah. Solchen „Fakten“, die für sich den zweifelhaften Status empirischer Sensibilia in Anspruch nehmen möchten, haftet aber nichts Transzendentales an.

Im Widerspruch zum vorherrschenden Realismus in der europäischen Kunst ist über die vergangenen neunhundert Jahre hinweg die Tradition einer vereinzelt auftauchenden mystischen und symbolistischen Malerei nachweisbar. Ein frühes Zeugnis dieser visionären Kunst finden wir in den Werken der Hildegard von Bingen aus dem 12. Jahrhundert. Diese einflussreiche Äbtissin hat in einem Hauptwerk die Symbole ihrer Visionen erläutert und mit Bildern illustrieren beziehungsweise illuminieren lassen. Diese vielleicht naiven, aber großartigen Werke gehören in den Bereich der Transzendentalia.

Der vom Neuplatonismus beeinflusste Michelangelo versuchte, in seiner Kunst symbolhaft ein in materielle Form gekleidetes spirituelles Ideal auszudrücken. So sagt er: „Es genügt nicht, ein meisterhafter Maler und sehr weise zu sein, sondern ich halte es für notwendig, dass der Maler ein sehr moralisches Leben führt oder, wenn möglich, sogar ein Heiliger ist, damit der Heilige Geist seinen Verstand erleuchtet.“³

Hieronymos Bosch hat eine einzigartige Welt symbolträchtiger, fantasievoller Visionen von Himmel und Hölle geschaffen, die dazu dienen sollten, den spirituellen Glauben des Betrachters zu untermauern. William Blake schrieb:

Wenn die Tore der Wahrnehmung gereinigt wären, erschiene jedes Ding dem Menschen, wie es ist, unendlich.

Denn der Mensch hat sich selbst eingesperrt, bis er alle Dinge durch enge Ritzen seiner Höhle sieht.⁴

Für Blake war das Malen kein Nachahmen der Natur, sondern eine von göttlichem Schöpfergeist erfüllte Kunst:

Soll sich die Malerei darauf beschränken, sich mit der bloßen Reproduktion der sterblichen und vergänglichen Dinge abzulassen, anstatt sich, wie Dichtung und Musik, in ihre eigene Sphäre der Fantasie und der visionären Ideen erheben zu lassen? Nein, so soll es nicht sein! Die Malerei existiert und frohlockt, ebenso wie die Dichtung und die Musik, in unsterblichen Gedanken.⁴

Der Maler Jean Delville, ein Symbolist des 19. Jahrhunderts, schrieb, sein Anliegen sei es, „das große universelle Leben [zu beschwören]..., das das Universum, Wesen und Dinge, Sterbliches und Unsterbliches, im ewigen Rhythmus der Unendlichkeit bewegt und lenkt“⁵. Und im 20. Jahrhundert entwickelten sich die Werke des Malers Pawel Tschelitschew über die visionären, symbolischen Ebenen des Bewusstseins hin zu mystischen Abstraktionen, die die tiefen transzendentalen Schichten des Seins und des Lichts widerspiegeln.

In der Geschichte der europäischen Kunst gab es immer wieder Maler, deren Bilder die Sphäre der Sensibilia wiedergaben, die aber, wie die Landschaftsgestalter des Zen, einen Zustand der kontemplativen Versunkenheit erreichten, in dem sich die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt auflösten und sich ein Zugang zu den ihnen innewohnenden Transzendentalia eröffnete. Fra Angelico, ein Meister der Frührenaissance, war Mönch und Maler. Seine Werke schuf er als Objekte der Kontemplation für seine Glaubensbrüder und die tiefe Hingabe, die aus ihnen spricht, weist ihnen einen Platz weit oben in der „Großen Kette des Seins“ zu. Rembrandt verstand es sehr gut, in seinen Bildern die Illusion von Raum zu erzeugen, was aber seine *Größe* ausmachte, war die Tatsache, dass er auch eine Dimension der menschlichen Seele offenbarte. Alle seine Porträts und insbesondere die Selbstporträts offenbarten seine Persönlichkeit und sind von einer lebendigen, spirituellen Ausstrahlung erfüllt. Den dem fleischlichen Körper innewohnenden Geist, sehen wir – nicht eine Anhäufung stofflicher Sensibilia, sondern eine Seele, die uns zeitlos aus der Materie entgegenblickt. Van Gogh ließ den Rhythmus des Universums, eine kosmische Energie, in seinen Werken widerhallen. Seine Landschaften sind von Geist durchdrungen. Im 20. Jahrhundert vermittelte Ivan Albright in seinen magisch hyperrealistischen Bildern die Ehrfurcht gebietende, ewige Dimension eines immanent Göttlichen. Alle diese Künstler besaßen eine Kraft der Konzentration, Fantasie oder mystischen Träumerei, die es ihnen ermöglichte, einen Blick auf das Göttliche zu erhaschen und visionäre oder gegenständliche Bilder zu schaffen, in denen eine Welt jenseits der Sensibilia und Intelligibilia beschworen wird. Unter den Wegbereitern der abstrakten Kunst, unter den Kandinskys, Mondrians, Malewitschs, Klees und Brancusis, waren viele der Überzeugung, dass eine neue Spiritualität in der Kunst eine direkte und unmittelbare Annäherung an den Geist sein müsse, nicht durch die mythischen Bilder des religiösen Denkens oder durch gegenständliche Darstellung, sondern durch unmittelbare Intuition und kontemplative Erkenntnis. Sie spürten, dass sie in einen Bereich vorgedrungen waren, der jenseits des individuellen Verstandes und des Körpers liegt, und dass sie mit ihrer Kunst einen echten und kraftvollen Zugang zum Geist selbst entdeckt hatten. Sie enthüllten und schilderten in ihren Bildern nicht nur Sensibilia und Intelligibilia, sondern auch Transzendentalia.

Kunst sollte nicht nur die Technik des Beobachtens und der Wiedergabe oder die Kreativität beinhalten, sondern ein Medium sein, durch das der Künstler spirituell wächst und sich weiterentwickelt. Wahre Kunst, so Kandinsky, setze die Bildung von Seele und Geist voraus: „Der Künstler muss nicht nur sein Auge üben, sondern auch seine Seele, damit sie die Farben nach ihrem eigenen Maß abwägen kann und so zu einer entscheidenden Kraft im künstlerischen Schaffen wird.“⁶

Der Künstler als „Diener des Geistes“ muss seine Seele so weit heranbilden und entwickeln, dass er in der Lage ist, die spirituelle Dimension intuitiv und auf direktem Wege zu erkennen. Um den Geist zu sehen (oder ihn gar künstlerisch zu vermitteln), muss sich das Auge der Kontemplation zuerst öffnen, und mit diesem Öffnen – Kandinskys „Offenbarung des Geistes, plötzlich erhellt wie von einem Blitz“⁶ – werden neuere, höhere und weitere Dimensionen des Seins erschlossen.

Indem der Künstler selbst sich spirituell weiterentwickelte, rückten immer tiefere Erfahrungen, Gefühle und Wahrnehmungen in sein Blickfeld und er hatte die Aufgabe, diese tieferen Erfahrungen (Transzendentalia) künstlerisch wiederzugeben und in denjenigen wachzurufen, die das vollendete Werk aufmerksam betrachteten.

Wir haben gesagt, dass Sensibilia den präpersonalen, Intelligibilia den personalen und Transzendentalia den transpersonalen Bereich umfassen. Das heißt, Körper und Natur sind präverbal und vorbegrifflich, sie liegen vor dem Ich und sind präpersonal. Der Verstand ist verbal, begrifflich und symbolisch, er ist die Grundlage des Ego und der Individualität. Der Geist aber, da er universell ist, geht über Körper und Verstand hinaus – er ist transverbal, transegoisch und transindividuell.⁷ Er existiert da, wo die Seele die Unendlichkeit berührt, und transzendiert das Gefängnis seines eigenen Eingebundenseins vollkommen.

Je weiter sich das Bewusstsein entwickelt, umso mehr wächst es über die Grenzen des persönlichen Ego hinaus, umso näher reicht es an das transpersonale und universelle Göttliche heran. So gesehen ist es kein Zufall, wenn Mondrian erklärt: „Alle Kunst ist mehr oder weniger unmittelbar ein ästhetischer Ausdruck des Universellen. Dieses *mehr oder weniger* beinhaltet Abstufungen [der Entwicklung und Evolution]. ... Eine starke Erhöhung des Subjektiven vollzieht sich im Menschen – mit anderen Worten, *ein Wachsen und eine Erweiterung des Bewusstseins*. Das Subjektive hört erst auf zu existieren, wenn es zum Sprung vom individuellen zum universellen Sein kommt, der fast auf eine Art Mutation hinausläuft.“ Und er schließt: „Die neue Kultur wird die Kultur des reifen Individuums sein; wenn es erst herangereift ist, wird sich das Individuum dem Universellen öffnen und mehr und mehr danach streben, sich mit ihm zu vereinigen“⁸ – eine Schlussfolgerung, zu der Mystiker in aller Welt gekommen sind.

Für moderne Meister wie Malewitsch, Franz Marc, Paul Klee und Brancusi beinhaltet wahre, höchste Kunst Folgendes: Erstens wächst und entwickelt sich die Seele des Künstlers selbst, und zwar bis zu dem Punkt, an dem sie sich mit dem universellen Geist vereinigt und das einzelne Selbst oder das individuelle Ego transzendiert; zweitens wird diese spirituelle Dimension künstlerisch dargestellt beziehungsweise ausgedrückt, und zwar bewusst auf eine solche Art und Weise, dass beim Betrachter ähnliche spirituelle Einsichten geweckt werden.

Es bleibt die schwierige Frage: Haben diese großen modernen Meister ihr Ziel erreicht? Ist es ihnen gelungen, nicht nur die Intelligibilia aus den Grenzen der Sensibilia zu befreien, sondern auch die Transzendentalia zu befreien und ihnen eine „plastische Gestalt“ zu geben? Ist es ihnen gelungen, nicht nur Körper-Natur und Psyche-Verstand, sondern auch den Geist zu entdecken und ihm Ausdruck zu verleihen?

Ich persönlich bin der Meinung, dass die bahnbrechende Arbeit hierzu bestenfalls gerade beginnt. Die eindeutige und unbestreitbare Leistung dieser Meister besteht darin, dass sie die Intelligibilia aus den Fesseln der Sensibilia befreit haben, dass sie den Verstand davor bewahrt haben, von der Materie erstickt zu werden. Ein Lichtblitz, ja; eine neue Morgendämmerung, nein. Aber der Anfang ist gemacht und ein viel versprechender Weg für eine zukünftige spirituelle Kunst wurde vorgezeichnet. Man hat sich ernsthaft auf die Suche gemacht nach dem, was Franz Marc einmal als „Symbole, die auf die Altäre einer zukünftigen spirituellen Religion gehören“⁸, bezeichnet hat.

Wenn wahre Kunst ein Ausdruck des Geistes ist, wie viele Moderne meinten, wenn außerdem der Geist am deutlichsten mit dem Auge der Kontemplation wahrgenommen wird und wenn das Auge der Kontemplation am sichersten durch Meditation geöffnet wird, so folgt daraus, dass die wahrste und reinste Kunst eine kontemplative Kunst sein wird, eine Kunst, die im Feuer spiritueller Epiphanie geboren und durch das meditative Bewusstsein entfacht wird.

Genau das ist der Gedanke, der viele der großen asiatischen Kunstwerke – vom tibetischen *Thangka* bis zu den Landschaftsgärten des Zen und der hinduistischen Ikonographie – durchdringt. Die besten dieser Kunstwerke sind unmittelbar aus dem meditativen Geist hervorgegangen. Der Künstler beziehungsweise der Meister tritt durch Meditation in den *Samadhi* oder das kontemplative Einssein ein und aus dieser Einheit von Subjekt und Objekt heraus „malt“ das „Subjekt“ das „Objekt“. Obwohl alle drei – der Maler, das Malen und das Objekt – in einem untrennbaren Akt verbunden sind. („Wer außerstande ist, ein Objekt zu werden, kann dieses Objekt nicht malen.“⁸) Und weil das Malen in diesem nicht dualen Bewusstseinszustand der Einheit oder Transzendenz von Subjekt und Objekt geschieht, ist es ein im höchsten Maße spiritueller Akt. Es geht aus der Dimension des nicht dualen, universellen Geistes hervor, der beide – Subjekt und Objekt, das Ich und das Andere, das Innere und das Äußere – transzendiert (und damit vereint). Diese Kunstwerke dienen hauptsächlich einem Zweck: Sie sind Träger der Meditation. Das Kunstwerk inspiriert den, der es betrachtet, sich in den meditativen und spirituellen Bewusstseinszustand desjenigen zu versenken, der es hervorgebracht hat. Das heißt, der Betrachter wird aufgefordert, auf spontane, einfache und unmittelbare Weise die Nichtdualität, die Einheit des Subjekts mit allen Objekten und die Entdeckung des universellen oder transzendentalen Bewusstseins an sich zu erfahren. Und das ist der wirkliche Grund, weshalb man Kunst überhaupt betrachtet; *Kunst, die in diesem nicht dualen Bewusstsein geschaffen wurde, eröffnet den direkten Zugang zum nicht dualen Geist.*

Darin liegt das Geheimnis aller wahrhaft spirituellen Werke: Sie entspringen einem nicht dualen Bewusstsein der Einheit, gleich welches Objekt sie abbilden. Ein Gemälde muss keine Kreuze oder Buddhafiguren zeigen, um spirituell zu sein. Die Landschaftsgärten des Zen beispielsweise sind zutiefst sakral, auch wenn sie einfach „nur Landschaften“ sind. Sie entspringen einem nicht dualen Bewusstsein, einem Bewusstsein der Einheit, das in sich selbst Geist ist. Auf der höchsten Stufe der Transzendenz ist der Geist anwesend und alles durchdringend, er ist gleich und vollkommen in allem und jedem, ob das Objekt nun Materie, Körper, Verstand oder Seele ist. Das Kunstwerk lässt, gleich welches sein Objekt ist, das Göttliche durchscheinen und ist ein unmittelbarer Ausdruck des Geistes.

Der Betrachter wird für einen Augenblick eins mit der Kunst und für diesen Augenblick fällt die Entfremdung, die das Ego ist, von ihm ab. Große spirituelle Kunst löst das Ego in ein nicht duales Bewusstsein auf und wird insofern als eine Epiphanie erlebt – als eine Offenbarung, eine Befreiung aus der Tyrannei des Gefühls, ein getrenntes Selbst zu sein. In dem Maße, in dem uns ein Kunstwerk in den Zustand des Nichtdualen versetzen kann, ist es spirituell oder universell, ob es nun Käfer oder Buddhafiguren darstellt.

Eine kritische Kunsttheorie auf der Grundlage der *Philosophia perennis* würde zumindest zwei Bewertungsebenen voraussetzen. Die horizontale Skala müsste auf einer gegebenen Ebene all diejenigen Elemente enthalten, die ein Kunstwerk beeinflussen. Zu diesen Elementen zählt alles – von der Begabung und Biographie des Künstlers bis hin zu sozioökonomischen und psychischen Faktoren und kulturellen Einflüssen. Die vertikale Skala schneidet, der *Philosophia perennis* zufolge, diese Ebene weltlicher Faktoren im rechten Winkel und hat die ontologische Dimension des Seins selbst zum Gegenstand. Diese vertikale Skala würde aus verschiedenen Komponenten bestehen, die in der Frage zusammenzufassen sind: Wie weit oben steht das Werk in der „Großen Kette des Seins“?

Die großen Künstler der Moderne hielten die Suche nach dem Heiligen und nach dem Geist am Leben, während sich die kulturelle Welt um sie herum überall dem wissenschaftlichen Materialismus unterwarf. Dafür stehen wir auf ewig

in ihrer Schuld. Die Geburt einer neuen großen Bewegung in der westlichen Kunst kündigt sich an. Sie wird nicht Körper oder Verstand betreffen, sondern Seele und Geist. So warten wir nun voller Vorfriede auf die großen künstlerischen Symbole, „die auf die Altäre einer zukünftigen spirituellen Religion gehören“⁸.

Darum schreibe ich diesen Aufsatz nun für meinen alten Freund Alex Grey, der in seiner Kunst die Welt der Sensibilia, der Intelligibilia und der Transzendentalia zu vereinen sucht. Mit seinen *Sacred Mirrors* führt er den Betrachter von der grobstofflichen Ebene des Körpers über die komplexeren ätherisch-mentalfinstofflichen Ebenen des eigenen Seins hin zur spirituell-transzendentalen Klaren Hellen Leere im Zentrum allen Seins. Wie fast alle seine Werke helfen diese Bilder, dass das Selbst sich selbst erkennt, und so rückt uns die Transzendenz näher.

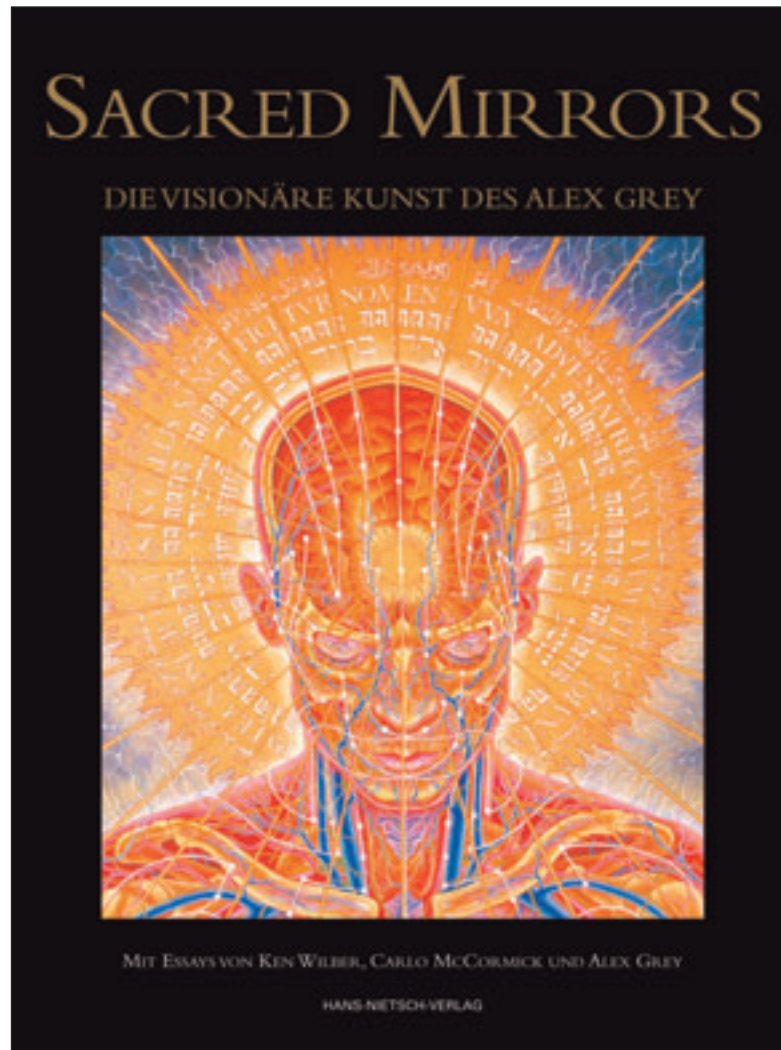
Alex hat die Sehnsucht der modernen Meister geerbt, durch die Kunst eine spirituelle Essenz zu offenbaren. Seine historischen und stilistischen Wurzeln liegen in einer metaphysisch-visionären Tradition begründet, die über Blake und Fludd zurückzuverfolgen ist zu den Symbolisten des 19. Jahrhunderts, wie Delville und Klimt, und zu Künstlern unseres Jahrhunderts, wie Tschelitschew und Fuchs.

Diese visionären Künstler glichen in ihrem spirituellen Anliegen den Malern der frühen Moderne. Sie bemühten sich aber, die dem Göttlichen innewohnenden (gegenständlichen) Aspekte mit den transzendentalen (abstrakten/nicht gegenständlichen) zu verschmelzen. Alex' Werk ist eine reichhaltige Mischung, es hat Bezüge zu den Werken der überlieferten hinduistischen und tibetisch-buddhistischen Kunst, arbeitet aber auch mit Illustrationen aus zeitgenössischen naturwissenschaftlichen und medizinischen Lehrbüchern. Die Detailgenauigkeit seiner Bilder rührt von seiner bedingungslosen Entschlossenheit, die viel-dimensionale Struktur des Selbst und das Potenzial des Bewusstseins zur Veränderung und Weiterentwicklung zu erforschen und zu vermitteln.

Mit seinem Werk gehört Alex zu einer sehr kleinen Gruppe bedeutender zeitgenössischer Künstler; mit seiner Kunst will er in alle drei Seinssphären hineinreichen – in die der Materie, in die des Verstandes und in die des Geistes. Dieses Bestreben ist ein überaus seltenes Ideal.

Anmerkungen

- ¹ Häufig geht das Modell der Großen Kette von fünf, sieben oder mehr Ebenen des Seins und Wissens aus; ich selbst ordne ihr in meinem Modell mehr als zwei Dutzend wohlbestimmte ontologische Ebenen zu (siehe auch Wilber, Ken: *Das Atman-Projekt. Der Mensch in transpersonaler Sicht*, Junfermann-Verlag, Paderborn 2001; Wilber, Ken; Engler, Jack, und Brown, Daniel: *Transformations of Consciousness: Conventional and Contemplative Perspectives on Development*, Shambhala Publications, Boston/Massachusetts 2008). Für den vorliegenden Beitrag genügt es, diese drei Ebenen zu unterscheiden; aber natürlich ist eine Kunsttheorie, die sich auf die „Große Kette des Seins“ bezieht, wesentlich differenzierungsfähiger als das vereinfachte Modell der drei Ebenen.
- ² Zitiert nach Lipsey, Roger: *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Shambhala Publications, Boston 1989. Ich halte dieses Buch für die beste Einführung in das Thema „Kunst und Spiritualität“. Siehe auch *The Spiritual in Art: Abstract Art 1890–1985*, Abbeville Press, New York 1986
- ³ Clements, Robert J. (Hrsg.): *Michelangelo: A Self-Portrait*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs/New Jersey 1963, Seite 67
- ⁴ Blunt, Anthony: *The Art of William Blake*, Columbia University Press, New York 1959, Seite 23
- ⁵ Zitiert nach Delville, Jean: *The New Mission of Art: A Study of Idealism in Art*, Francis Colmer, London 1910
- ⁶ Siehe Lipsey, Anm. 2
- ⁷ Ken Wilber verwendet hier die Wörter *mind* und *Spirit*. Wir haben uns dafür entschieden, in seinem Essay das Wort *mind* mit „Verstand“ zu übersetzen, obgleich es mehr beinhaltet als den reinen Verstand. Für *Spirit* wurde „Geist“ verwendet. (Anm. d. dt. Hrsg.)
- ⁸ Siehe Lipsey, Anm. 2



Alex Grey

Sacred Mirrors

Das Kultbuch jetzt endlich wieder in deutscher Sprache erhältlich

Ein Kultbuch – beeindruckende und detailgetreue Bilder mit ungeheurer Ausstrahlungskraft, die uns den Menschen in seiner ganzen Dimension erfahren lassen – vom Körperlichen bis zur Spiritualität. Der Künstler zeigt jede Ebene des menschlichen Organismus, bis hin zur Darstellung des Energiekörpers und der Aura, so ergibt sich ein vollständiges Bild vom „Universum“ Mensch. Mit einem Essay von Ken Wilber.

104 Seiten, gebunden • ISBN: 978-3-86264-926-6