

Antje von Graevenitz

Sehnsucht nach einem vereinten Bewusstsein –  
*That Self*, der Hypnosefilm von Marina Abramović & Ulay

„Ich schließe mich selbst ein“ nannte der belgische Maler Ferdinand Khnopff 1891 sein Bild eines jungen Mädchens,<sup>1</sup> das den Betrachter mit leeren Augen ‚anschaut‘, während sie mit beiden Händen ihr Kinn auf einem dunklen Tisch abstützt. Schräg hinter ihr erscheint schwebend der weiss-blaue Kopf des griechischen Gottes Hypnos mit seinem einzigen Flügel an der Schläfe. Sein Motiv erklärt die Aussage. Als Bruder des Gottes Thanatos, der für die Antike den Tod versinnbildlichte, steht Hypnos für ein anderes (schläfriges) Bewusstsein.<sup>2</sup> Wer ihm folgt, erlebt sich noch selbst, scheint aber von diesem anderen Bewusstsein nahegenug willenlos gesteuert. Zu Khnopffs Zeiten war man von einem solchen Zustand grenzenlos fasziniert. Nicht nur der schon damals berühmte Psychologe Sigmund Freud nannte es das Unbewusste. Damit sind die Denk-Zonen verteilt: Das Bewusste beherrscht laut Freud das Ich, das Unbewusste, das Es.<sup>3</sup> Wie wird es für das Mädchen sein, sich dort einzuschließen?

Es bleibt ein Menschheitstraum, sich selbst denkend zu erleben: im Besitz eines Bewusstseins zu sein, eines zu „haben“, das nicht nur über sich selbst nachdenken kann, sondern auch imstande ist, „sein“ Bewusstsein vom Selbst aus zu steuern, zu verbessern, in dem man es zum Beispiel heilt. Der antike Philosoph Sokrates glaubte, es in Gesprächen soweit zum Denken zu bringen, dass sich das Bewusstsein seines Gesprächspartners selbst zum Besseren erzöge. Tieren wird solche Hermeneutik (ein Ich, das sich selbst denken sieht) abgesprochen. Nur der Mensch sei dazu fähig. Aber wer weiß das schon. Und ist das Bewusstsein überhaupt imstande, die Wahrheit über sein Leben und dessen Umstände zu denken? Platon hatte Zweifel, wie er in seinem „Höhlengleichnis“ beschreibt.<sup>4</sup> Die Menschen seien Gefangene in einer Grotte und hielten nur Schatten von Formen, die ihnen die Sonne von außen an die Höhlenwand produzieren würde, für die einzig wahre Wirklichkeit. Reines Licht oder absolute Dunkelheit seien für Menschen unerträglich und würden zu keinerlei Erkenntnissen führen. An das Unbewusste dachte Platon noch nicht. Es ist wohl ein neuzeitliches Thema. Vorwiegend waren es immer wieder Denker wie Heilsprediger, Dichter und Philosophen, aber auch Psychologen und Therapeuten, die auch über den von sich nur halb bewussten Menschen nachdachten, – halbbewusst in Gefühlen, Stimmungen, beim Traum und Schlafwandeln, in Ekstase, im tranceartigen, halbwachen oder hypnotisierten Zustand, im instinktiven oder intuitiven Handeln oder auch in schmerzvollen oder durch die Verdrängung von peinlichen Erlebnissen, von denen man nichts mehr wissen will und sie ins Fast-Vergessen verschoben hat. Dies alles nannten sie das Unbewusste und hofften, sich vage Bewusstseinsgrade irgendwie wieder bewusst zu machen und so einen Beweis vom Zusammenwirken von unbewussten und bewussten Vorgängen zu haben. Zusammen könne man so die Ganzheit des menschlichen Bewusstseins anschaulich machen. Wer diese Ganzheit erreiche, erhielte ein vollkommenes Bewusstsein von sich selbst – so das hermeneutische Ideal. Es ist ‚nur‘ ein Ideal, eine Vision, denn physikalische oder neurologische Erkenntnisse können sich darauf nicht berufen. Gewährsleute für dieses Nachdenken über ein Zusammenwirken zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein waren Paracelsus, Descartes, Leibniz, Franz Anton Mesmer, Heinrich von Ofterdingen (Novalis), Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Richard Wagner (in

seiner Oper „Tristan und Isolde“), Sigmund Freud, Georg Grodeck, C.G. Jung, Emil Kraepplin, André Breton, Marcel Proust, Rudolf Steiner, Jacques Lacan, Antonin Artaud, Louis Bunuel, Michel Foucault und nicht zuletzt auch bildende Künstler. Auslöser für die ‚Arbeit‘ des Unbewussten können viele verschiedene Impulse aus dem inneren oder auch äußeren Leben sein, es muss nicht ein professioneller Hypnotiseur sein, der dieses spirituelle Stadium in Gang setzt, begleitet und wieder abschließt. Auch ein Schamane, Pater, Pastor oder Arzt ist als hypnotisierender Begleiter in das eigene Dunkel denkbar. Dabei schaut er einem tief in die Augen, fordert gleichzeitig mit Hilfe einer ‚Verbalsuggestion‘ zum Entspannen und zum Fühlen der eigenen Wärme und Schwere in den Gliedern auf. Bald setzt bei zunehmender Müdigkeit und Gelöstheit Trance ein. Fast willenlos überlässt man es nun dem Hypnotiseur zu entscheiden, was man machen soll, um so eigene Bewusstseinsgrenzen zu erweitern, ist aber doch noch halbbewusst bei der Sache.<sup>5</sup> Der eigene Wille operiert dabei also nicht mehr „unter der Vorherrschaft intellektueller Motive,“ wie Wilhelm Wundt schon 1886 schrieb, sondern als „ein psychischer Vorgang, „der sich durch keine äußeren Symptome verrät“ und deshalb als „innere Willenshandlungen“ bezeichnet wird.<sup>6</sup>

### Hypnose im Werk von John Baldessari und Matt Mullican

Während nun Ferdinand Khnopff nur ein Bild von einer Hypnotisierten malte und damit einzig aus der Sicht von außen, ihren Bewusstseinszustand als Bilderzählung suggerierte, ließen Concept Art- und Performance-Künstler es nicht bei einer gemalten Vorstellung. Schon der Künstler John Baldessari meinte in einem Ausspruch seiner Concept Art 1969: „An artist could be made to do a work by post-hypnotic suggestion.“<sup>7</sup> Damit schrieb er nicht wie andere Künstler damals der Natur mit ihren Wachstumsprozessen oder Faktoren wie Licht und Bewegung eine Mitarbeit an der Kreation des Künstlers zu, sondern dem Unbewusstsein als Schöpferkraft seiner inneren Natur. Entscheidend ist hier besonders Baldessarıs weiteres Konzept im Zusatz: „Implant art-ideas by mass-hypnotic on gallery-opening visitors.“ Diese Vision blieb erst einmal liegen und kam erst 1980 im Werk von Marina Abramović & Ulay in ihrem Hypnosefilm zur Geltung.

Vorerst aber scheint der US-amerikanische Künstler Matt Mullican die erstgenannte Suggestion aufgenommen zu haben. Von 1978 an<sup>8</sup> führte er sich selbst im Zustand des Hypnotisierten vor. Er handelte wie willenlos, sprach zu sich selbst und zeichnete ab und zu. Er überließ sich dabei ganz dem Hypnotiseur Mark Gross und nannte sein Auftreten später ein *Psychotheaterstück*, das ihn weit weggebracht hätte, so dass er sich verloren fühlte. Das mochte für geladene Zeugen faszinierend oder auch langweilig sein. Einerlei, es kam nur darauf an, sein Unbewusstes zu entdecken. „Ich existiere dann immer irgendwo zwischen *That Person* – jener Person, die ich unter Hypnose bin – und mir selbst.“ Wenn man dem Hypnotisierten eine Vorgabe oder einen konkreten Auftrag gäbe, erläuterte Mullican, dann würde dieser nichts aus der Wirklichkeit übernehmen, sondern als ein bereits in ihm vorgeprägtes Bild aus dem Gehirn. „Das ist der Grund, warum *That Person* in hervorstechender Weise den Geist symbolisiert [...]. Unter Hypnose erfährt man die Welt anders, man denkt auf eine andere Weise.“<sup>9</sup> Als ob man etwas viel konzentrierter sähe, nicht viel anders übrigens als unter Drogeneinfluss, erklärte Mullican. Man befände sich in einem tief entspannten Wachzustand. Das Publikum sähe und höre man nicht, als ob man blind oder taub sei. Aber während einer Hypnose wisse man doch immer genau, was man

täte, und könne doch darüber urteilen, denn man führe keine Handlungen gegen sein inneres Selbst aus und dieses ließe nichts gegen seinen Willen zu. Man könne Hypnose auch vergleichen mit einem Kinobesuch, meinte Mullican im selben Gespräch, wobei man sich vollständig dem Gezeigten überließe.

### *That Self* – im Zuschauen

Diese Form des Kinobesuchs wählten Marina Abramović & Ulay in einer extrem gegenübergestellten Position: Zu hypnotisieren galt es nun nicht sie selbst als ausführende Künstler, sondern alle jeweiligen Betrachter. Deshalb wählten sie 1980 als Medium nicht eine live-performance, sondern einen Film; ihren Hypnose-Film von 43 min und 30 sec. mit dem programmatischen Titel *That Self*. (Jenes Selbst). Wie sollte das gehen: ohne Hypnotiseur für das Publikum, allein mit Hilfe eines Filmes? Ein Betrachter war nun nicht nur Zeuge, sondern erklärtermaßen der Hauptadressat; also Mitspieler des Films. Ohne ihn hätte ihr Hypnosefilm keinerlei Bedeutung. Aus diesem Grund soll hier meine damalige Beschreibung als solcher Adressatin folgen.<sup>10</sup>

Wer eingeladen war, wurde im September 1980 um 4 Uhr morgens in einem winzigen Amsterdamer Kino erwartet. Die ersten zehn Minuten des Films bleibt der Schirm ganz und gar rot, nur rot. Im Rhythmus eines metallischen Tones scheint das Rot zu pulsieren, dann verändert sich der gesamte Schirm auf einmal in Grün, bald wieder in Rot, bis eine ganz und gar gelbe Fläche das Rot ablöst. Man sinkt in die monochrome Farbe hinein, während man darauf starrt, bis endlich ein Blau das Gelb weichen lässt. Blau ergibt Ruhe. Außer dem Metallton erklingt nun auch ein hölzernes Ticken wie von Stöcken erzeugt. Zeit erlischt– man kämpft gegen den Schlaf – bis auf einmal ein spannendes Bild auf der Kino-Leinwand erscheint. Konzentration stellt sich erneut ein. Marina zieht kräftig einen großen Handbogen zu sich und Ulay spannt dessen Sehne mit einem direkt auf ihr Herz gerichteten Pfeil. (Die Szene wurde von beiden später „Rest Energy“ genannt). Zunächst bleibt das schwarz/weiß gekleidete Paar ruhig stehen, dann beginnen beide zu zittern und man spürt, wieviel Mühe es sie kostet, den Bogen und vor allem den Pfeil auf keinen Fall loszulassen und abzuschießen. Dazu schrieb Marina Abramović: „Die ganze Zeit – 4 min. 20 sec. – lang bestand die Gefahr, dass der Pfeil mich ins Herz treffen würde, falls er Ulay entglitt. Die Spannung war unerträglich.“<sup>11</sup> Beider Herzschlag war zu hören, da unter der Kleidung ein Mikrofon versteckt war. Als Zeuge im Kinosaal fühlt man drohende Gefahr, weiß aber nicht, wie sie endet denn das Bild wechselt zu einer farbenfrohen Erscheinung: Marina steht im grünen Overall über einer Wasserfläche auf einem schmalen Vorsprung vor einer hohen Wand, mit hoch erhobenen Armen. Ungeschützt steht sie so am Kai im Amsterdamer Hafen. Sie muss sich beherrschen. Plötzlich fällt Ulay, in einen roten Overall gekleidet, „wie der Blitz“ kopfüber direkt vor ihr ins Wasser. Er taucht nicht mehr im Bild auf, zwei Wasserringe zeugen noch von seinem Verschwinden, nur Marina steht unbeweglich mit erhobenen Armen wie zuvor. Man glaubt es kaum. Das Bild bleibt lange gleich, nur ist die Wirkung nicht mehr die gleiche. Reglosigkeit, energiegeladene Körperarbeit und Durchhaltevermögen bestimmen diese Wirkung. „Es ist wie so Vieles im Leben“, schreibt Marina, „ein kurzes Aufblitzen von etwas, das nie wieder passiert.“<sup>12</sup> Ihre Haltung erscheint nun viel geladener als zuvor. Man spürt ihre inständige Konzentration, um sich vom Geschehen in keinsten Weise beirren zu lassen. Dasselbe ist auf einmal nicht mehr dasselbe (Titel: *Nature of Mind*). Wieder wechselt das Bild, nun für eine

unbewegliche Aufnahme im Gegenlicht des seitlich stehenden Paares, das sich in einem an sich dunklen Raum anscheinend mit dem Zeigefinger berührt. Eine magnetische Kraft scheint hier zu wirken. (Titel: *Point of Contact*). „Die Idee war, die Energie des anderen zu spüren, ohne zu berühren, allein durch den Blickkontakt,“ erklärte Marina in ihrer Autobiographie<sup>13</sup> Trotz der Augenschmerzen und unweigerlich auftretendem Schlafdrang fühlt man im Zuschauen doch die Spannung und Energie, die diese Filmbilder übertragen. Die folgenden zehn Minuten bestimmt ein Bild eines Ruderboots auf dem Wasser und Vögeln in der Luft (Titel *Timeless Point of View*). Wer weit entfernt auf dem ruhigen, weiten Gewässer im Boot sitzt, ist aus der Ferne nicht zu erkennen. (Ulay stand für die Aufnahme am nicht sichtbaren Ufer und Marina ruderte fort.) Man hört das Plätschern der Ruder. Das Geräusch bleibt nahe, aber das Boot entfernt sich. Anzeichen von Land, Horizont oder Himmel gibt es vom Ijsselmeer hierbei keine.<sup>14</sup> Als ob es sich um eine Metapher des Lebens handeln würde, für mein Leben. Das gilt auch für das letzte Bild: Drei glänzende Kissen in dreieckiger Aufstellung stehen nebeneinander. Ist es ein gefilmtes Stilleben? Auf die Dauer beginnt das Bild zu ‚leben‘, wie bei den Sequenzen zuvor. Ganz langsam beginnen die Kissen tiefer zu sacken. Man fühlt die materielle Spannung in ihnen. „Wir wollten damit eine emotionslose Bewegung erzeugen, es geschieht einfach.“ erklärte mir Ulay im September 1980. Zum Titel des Films *That Self* erklärte Marina: „Es war das erste Mal, dass wir mit Aspekten des Unbewusstseins in unserem Werk umgingen. Mit Hilfe der Farbbilder soll der Betrachter eingestimmt werden, um mit uns mit zu fühlen; mit Hilfe seines eigenen Unbewusstseins. Ein Europäer ist dazu erst ganz früh am Morgen in der Lage, denn dann denkt er am wenigsten rational.“<sup>15</sup> Auch ein Traum, der vor Mitternacht geträumt wird, hat wenig Nachwirkung.

### Vorüberlegungen

In vielen Performances, die das Künstlerpaar seit 1976 gemeinsam zeigte, stand der unsichtbare Faktor Energie innerhalb ihrer Beziehung im Mittelpunkt. Sie nannten diese Arbeit an ihrer energetischen Beziehung „Relation Work“.<sup>16</sup> Immer ist der Körper ihr Werkzeug. Zumeist sind es ganz für sich sprechende Ausdauer-, Verwundbarkeits- und Erschöpfungs-Aktionen, die Zeugen aufregen, schwankend zwischen Anziehungskraft und Unbehagen und bei dem stetig wachsenden Wunsch, in die Performance einzugreifen, um das eigene Unbehagen zu beenden. „Wir geben unserem Publikum eine Menge von unserer Energie“, erklärte Marina, „spirituelle und vitale Energie“. „Das Ziel ist eine andere Auffassung von Raum und Zeit, Para-Raum und Parazeit“, fügte Ulay hinzu.<sup>17</sup> Beider Wunsch sei es, auch Zuschauer in Trance geraten zu lassen, aber doch inmitten der Wirklichkeit. Grenzen verschiedener Art würden so unscharf oder sogar aufgehoben.<sup>18</sup> Damit würde man sich von körperlichem Ballast befreien. Das sei das Resultat, wenn man zunächst mit Grenzen und Gefahren umgehe, aber danach in der Performance nicht mehr damit rechne und dadurch immaterielle Energie produziere. „Man überträgt diese in eine Form,“ erklärte Ulay weiter, „beispielsweise in eine körperliche oder spirituelle Aktivität. Das bewirkt, dass man zu fliegen scheint. Dies muss sich der Betrachter realisieren.“

Ende der siebziger Jahre konstatierte das Paar eine gewisse Müdigkeit in der Kunstrichtung ‚Performances‘. „Wie soll es weitergehen?“ fragten sich beide Künstler.<sup>19</sup> Körperliche Grenzen zu erkunden, wie weit diese noch reichen können, wenn sich Erschöpfung in physischer und spiritueller Weise meldet, wie sich Schmerz

im Negieren und im trance-artigen Weitermachen trotz aller Pein überwinden lässt,<sup>20</sup> das waren seit 1976 die Kerngedanken ihrer Aktions-Arbeit. „Eine physische Grenze ist auch eine Abstraktion,“ erläuterte Marina mir damals, „sie gleicht der Grenze, die jedes Kunstwerk hat, gleich ob es sich um ein Bild handelt oder um ein Kunstwerk, das in Zeit und Raum von physischen Grenzen beendet wird. Selbst Todesschmerz kann in der Kunst eine abstrakte Angelegenheit sein.“ Das Leben bestehe aus dem Erleben innerhalb von Grenzen. Deshalb wollten sie erkunden, wie sie selbst, aber auch ihr Publikum, Limitierungen auflösen könnten. Beide fragten sich also, wie es weitergehen könne, ohne diese Ideale ihrer Kunst aufgeben zu müssen, und nun Licht in die dunkle Zone des Unbewussten bringen zu können.<sup>21</sup> Sollte es möglich sein, die trance-artigen Erlebnisse in ihren Performances als eine neue, heilsame Arbeit am Unbewussten auszubauen und auch an ein Publikum weitergeben zu können? Sollte es möglich sein, dass Filmbilder bei ihnen eine Autohypnose auslösen können?

### Vorbereitungen

Um das herauszufinden, ließen sie sich, inspiriert von Büchern des Hypnotiseurs Thorwald Dethlefson, drei Monate lang in München von ihm in Hypnose schulen.<sup>22</sup> An dessen Reinkarnationstheorie waren sie weniger interessiert. Da Dethlefson aber immer mit Farben und sogenannten Gestalten in einem bildgebenden Verfahren im Zuge eines „Symboldramas“ arbeitete, baten beide den Hypnotiseur, ihnen Imaginationen und Bildmotive ihrer Wahl während der Trance vorzulegen und dazu Fragen zu stellen, damit sie in der Gehirnarbeit selektiv darauf reagieren würden. Und so geschah es nun erneut in der Übertragung auf ihren Hypnosefilm, mit dem Unterschied, dass ein Publikum um vier Uhr morgens nicht hypnotisiert erscheint und auch die Bilder, die er zu sehen bekommt, nicht zuvor ausgesucht hat, also noch nicht kennen kann. Ist es dennoch möglich, von Hypnose zu sprechen?

### Erlebnis und Geschehnis

Zunächst ließ sich hier das lebendige, direkte und spontane *Erlebnis* beschreiben, wie es beim unvorbereiteten Anschauen des Films geschah. Nun aber wird zu ermitteln sein, wie das *Geschehnis* von den Gedanken der Zuschauer aufgenommen werden könnte und in ein erkennendes Schauen übergeht.<sup>23</sup> Da Marina Abramović und Ulay von der hypnotisierenden Wirkung ihrer Filmbilder ausgingen, sollte man sich ihnen noch einmal nachdenkend widmen. Dabei muss zunächst ausgeklammert werden, dass es sich ja um ein Bildgeschehen handelt, um eines, das sowohl real geschehen, als auch eine fiktive Vorstellung betrifft. Gerade das Miterleben wird entscheidend bestimmt durch das Ereignis, das hier Gefahr, Angst, Erschrecken, Hoffnung, Mitleiden und vieles mehr in tatsächlicher Erfahrung auslöst. Jedes Filmbild zeigt sich zunächst als scheinbar stillgesetztes „tableau vivant“ und verändert sich langsam in erfahrbare Ereignisse, wie es das Zittern, Fallen, Wegsacken und Fortrudern anzeigt. Was aber bedeuten davon losgelöst die Bildmotive?

### Inspirationen und Theorie

Der Hypnosefilm beginnt mit Farben. Sie bezeichnen die Welt. Mit ihnen lässt es sich ‚sprechen‘.<sup>24</sup> Im „Lexikon der Magischen Künste“, das alchemistisches Gedankengut wiedergibt, werden Farben mit den Elementen gleichgesetzt: Der Mars steht für das Feuer und deshalb für Rot, die Luft für Gelb, die Erde für Blau.<sup>25</sup> Gleich nach dieser

Farbe beginnt der Hypnosefilm von Ulay und Marina mit der Sequenz des ‚Paars‘.<sup>26</sup> Die Alchemie kennt die „Chymische Hochzeit“ mit einem Hohen Paar, das vereinigt werden soll. Dazu gibt es zahlreiche Abbildungen, auch beispielsweise unter den 22 Tarotkarten aus der Zeit von 1750-1810, aus denen man im Spiel seine Zukunft herauslesen kann. Stets wird eine Karte als „Die Liebenden“ angedeutet, das ‚Optimismus‘ und ‚Gefühlsfreiheit‘ verkörpert.<sup>27</sup> Für den heutigen Zeugen riefen sie zum Nachdenken über die Zweiheit in Einheit auf, wie beide Geschlechter in Verantwortung füreinander geeint werden: Der Pfeil muss gehalten werden. Für Tarotspieler und Alchemie-Kenner sind es Bilder arkaner (geheimer) Bedeutungen, deren sozialer Gebrauch zum Wohle des Betrachters dienen soll. Kraft wird in dieser Tarot-Lehre als Frau abgebildet, die imstande ist, ein Löwenmaul offenzuhalten.<sup>28</sup> Damit weist sie auf die ‚Bewältigung einer Aufgabe‘, auf Selbstkontrolle, Selbstvertrauen sowie Willensstärke und Entschlossenheit. Marina und Ulay fanden für die Übertragung von Vitalität auf die Betrachtenden eigene Szenen. Für beide ist im Film ‚Energie‘ ebenfalls eine Kernfrage. In der ersten Szene *Rest Energy* verweisen Pfeil und Bogen auf die Bewegung der Luft, die Merkur, Gott der Vermittlung, sein Eigen nennt, und auf die Beherrschung der Willenskraft. Für sich bedeutet sie Heilung, für die der Merkurstab steht.<sup>29</sup> Beide Künstler zogen verschiedene Bildquellen heran: Das Boot, in dem ein Mensch in der Mitte eines Bildes in weite Ferne verschwindet, ist eher ein romantisches Motiv für die Identitätsfindung. Es steht für Sterben und ein Weiterleben. Caspar David Friedrich malte das Motiv oft.<sup>30</sup> Ähnlich ließ der französische Komponist Hector Berlioz seine Opernfigur der Dido, die von Aeneas alleingelassen wurde, zum Sterben mit einem kleinen Ruderboot ein unbekanntes Ufer aufsuchen.<sup>31</sup>

### *That Self* ist das Ziel

Die Arbeit mit Sinnbildern entwickelt sich bei jedem Anwesenden im Schweigen, Assoziieren, Vergleichen mit eigenen Erlebnissen und im Erinnern. „Ich meine, dass die wichtigste Zeit in unseren Performances dann anbricht, wenn das Denken nicht involviert ist,“ sagte Marina, womit sie das lineare, rationale Denken meint, dass sich stattdessen dem Halb-Bewussten und dem Irrationalen öffnet. „Die Zukunft liegt in der direkten Übertragung. Und dann wird es keine Barriere zwischen Dir und dem Publikum geben, nur Deine Übertragung wird es noch geben. Der Weg dorthin liegt einzig in einem selbst. Nichts anderes wirkt. Es ist eine Purifikationsarbeit, dass wir also im gleichen Moment arbeiten wie das Publikum.“<sup>32</sup>

*That Self*, der programmatische Titel des Films, verdient einen eigenen Blickwinkel. In Titeln der bildenden Kunst taucht er bei Marcel Duchamp auf als ‚même‘ in Werk seines Großen Glases, oder auch *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1912/15-1923) genannt, das man stets mit alchemistischen Bedeutungen in Beziehung setzt. Auch bei Joseph Beuys ist dies zu finden, als er den Satz „Wer nicht denken will, fliegt raus, für sich“ 1977 als Kunstwerk auf einer Postkarte lancierte. Auch er meinte kein rein rationales Denken – diese westlich geprägte Ausschließlichkeit war ihm stets ein Dorn im Auge – sondern ein Denken, das Intuition und Imagination in Sinnbildern miteinschließt und für die eigene Kreativität nutzt.

Aber für Marina & Ulay gab es andere Quellen für *That Self* In ihrer Autobiographie schreibt die Künstlerin dazu: „Wir leben alle in einem Bewusstsein, ein kleines, privates Ich zu sein – aber sobald man den Raum der Performance betritt, handelt man von einer höheren Ebene des Selbst aus, und man ist nicht mehr man selbst [...] Man

ist etwas anderes [...] als wäre ich zugleich Empfängerin und Senderin einer gewaltigen elektrischen Energie [...] Angst und Schmerz waren verschwunden. Ich war eine andere.“<sup>33</sup>

Entscheidend für die Titelfindung *That Self* war vor allem Marinas Begeisterung für die Schriften von Helen P. Blavatsky, die damit die religiöse Bewegung der Theosophen begründete. Weltweit hatte diese Autorin weltanschauliches, mythisches und rituelles Material gesammelt und zugänglich gemacht. In ihrem ursprünglich erschienenen Aufsatz „Luzifer“ (1887-1891),<sup>34</sup> erklärt Blavatsky „Occult Art“ zu dem Weg, um eine „großartige Wiedervereinigung des Selbst“ zu erreichen (great Reuniciation of Self). Ziel der Bemühungen sei eine Union verschiedener Bewusstseinsakte mit dem „higher Self.“<sup>35</sup> Eine der Techniken auf dem Weg zu diesem Ziel sei die Hypnose.<sup>36</sup> Entscheidendes ‚Vehikel‘ sei dabei die Imagination.<sup>37</sup> Zunächst stellt Blavatsky eine Liste von Bedingungen für die Erreichung der „divina sapientia“ (göttlichen Weisheit) auf, wobei „fünf heilige Farben“ an erster Stelle genannt werden. An zweiter Stelle nannte sie „Face to face“ studies (vergleichbar Marina & Ulays Szene *Rest Energy* mit Pfeil und Bogen), an dritter den gereinigten Geist, um für ‚otherselves‘ offen zu stehen (vergleichbar beider Fingerkontakte, wobei sie sich in die Augen sehen). An achter Stelle warnt sie vor äußeren Einflüssen (vergleichbar Ulays Fall ins Wasser, während Marina davon unberührt scheint). Im Ganzen waren es zwölf ausgewählte Bedingungen von insgesamt 73 Regeln.<sup>38</sup> Offensichtlich ließ sich das Künstlerpaar nur selektiv inspirieren. In einem anderen Text von Blavatsky, der 1889 erschien, wurde bereits im Vorwort der Begriff „Das Selbst“ als ultimes Ziel angekündigt.<sup>39</sup> Im Weiteren spielt (im dritten Fragment des Films) der Begriff „Unerschrockenheit“ eine Rolle als vierte von sieben Pforten, wie er im Hypnosefilm von 1980 eine besondere Bedeutung erhält. Man müsse dabei, laut Blavatsky, den letzten Streit gegen sich selbst führen. In ihrem berühmtesten Buch *Isis Unveiled*,<sup>40</sup> das Marina Abramović erklärtermaßen las, kommt auch die Metapher eines „todbringenden Pfeiles“ zur Sprache,<sup>41</sup> der als Sender des Hasses im göttlichen Licht seine Kraft verlieren würde. „Der Einfluss des Geistes auf den Körper ist so machtvoll,“ meinte Blavatsky, „dass er Wunder zu allen Zeiten bewirkt.“<sup>42</sup> Ähnlich äußerte sich der Psychologe C.G. Jung darüber, speziell in Bezug auf das Selbst:

„Gelingt es aber nun, das Unbewusste als mitbedingende Größe neben dem Bewusstsein anzuerkennen und so zu leben, dass bewusste und unbewusste (respektive instinktive) Forderungen nach Möglichkeiten berücksichtigt werden, so ist das Gravitationszentrum der Gesamtpersönlichkeit nicht mehr das Ich, welches bloßes Bewusstseinszentrum ist, sondern ein sozusagen virtueller Punkt zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten, welches man als das Selbst bezeichnen kann.“<sup>43</sup> Im Weiteren bezeichnet Jung das „Selbst“ als „inneren“ Menschen. Der Geist sei sowohl mit Hilfe der Sprache auf rationale Weise am Werk und gleichzeitig seelisch mit Bildern. „Bild ist und Bild ist Seele“, meinte er apodiktisch.<sup>44</sup> Beide Seiten des Geistes gelte es für eine Persönlichkeit zu entwickeln, wolle man zu einer Ganzheit kommen, wolle man „aus dem latenten Zustand sich wandelnd zu einem annähernden Bewusstsein ihrer selbst gelangen.“<sup>45</sup>

Das Streben nach einer vereinheitlichten Persönlichkeit war im Kern auch die Hoffnung eines von Künstlern seit 1966 vielgelesenen Buches von Norman O’Brown: „Love’s Body“,<sup>46</sup> in dem er Zitate aus der Weltgeschichte sammelte. Im vierten Kapitel beschreibt er die ‚Reunification‘ der beiden Arten des Bewusstseins als einen Akt der Liebe und bezieht sich dabei auf Freud<sup>47</sup> und Pascal.<sup>48</sup> Bis zu Marina

Abramović & Ulay ist diese Kernfrage in Europa und Nordamerika ein immer wieder aufgegriffenes Grundthema gewesen. Marina & Ulay gaben dieser Sinnlichkeit noch eine zusätzliche Qualität. Ihnen stand eine besondere Vitalisierung vor Augen, so dass Kunst und Leben in der Verschwisterung beidseitig mehr Lebendigkeit gewinnen. Das Besondere bei ihren Filmbildern ist, dass diese an sich in der Kamera-Einstellung eine eher ruhige, fast oder ganz axial-symmetrische Bildform zeigen. Umso stärker wirkt es, wenn diese Ruhe auf einmal oder mehr und mehr durch Bewegungsereignisse gestört wird und diese Störung sich als Energie entwickelt, die aus dem Bild herauswirkt.

#### Stichwort Kunst

Bettet man den Hypnosefilm in den Rahmen von Kunst ein, kommen allerlei andere Facetten ans Licht: Aspekte der Körpersprache, des möglichen oder unmöglichen Rituals, der Partizipation, der Sensibilität statt ausschließlicher Rationalität und eines neuen Existentialismus angesichts der Moderne-Theorie.

Im Hypnosefilm herrscht Schweigen. Sprache ist kein Bedeutungsträger, nur das Filmbild mit den Gesten der beiden Figuren. Dafür gibt es eine Tradition, die in der Geschichte des Theaters mit den Theaterreformen des russischen Regisseurs W. E. Meyerhold,<sup>49</sup> der mit einfachen Körperhaltungen auf der Bühne zu ‚sprechen‘ wünschte, des Stummfilms, der Plakatkunst, des Ausdruckstanzes und der surrealistischen Fotografie begann– dankbar genutzt von allen, die sowieso für eine unmittelbare Bildsprache eintraten, um dem direkten Verstehen zu dienen. Gebildete Schichten sollten nicht die einzigen Ansprechpartner für Kunst sein. Auf diese Weise erhält die Körpersprache und der Behaviourismus, wie man die Theorie und Ideologie der Verhaltensforschung nennt, von den sechziger Jahren an ihren Einzug in die Performance-, Film- und Videokunst.

Natürlich arbeiten auch Rituale aus Religion und Alltag mit der Körpersprache.<sup>50</sup> Ihre Regeln werden vor allem körpersprachlich ausgedrückt. Dennoch wehrte sich Ulay zurecht gegen diese Klassifizierung für beider Arbeit.<sup>51</sup> Dient doch ein Ritual in symbolischer Weise stets einer sozialen oder religiösen Idee oder Vorstellung, die man gemeinschaftlich erlebt.<sup>52</sup> Der Hypnosefilm jedoch hat mehr einen Charakter als Werkzeug und Genesungsmittel, um das Unbewusste im Menschen zu aktivieren und ihn im Sinne der Einheit beider Bewusstseinsstufen zu heilen. Man mag dieser Argumentation entgegenhalten, dass diese Strategie der schamanistischen Praxis verwandt sei. Dennoch wird diese für sich genommen nicht als bildende Kunst aufgefasst. Es gibt scharfe Unterscheidungsmerkmale. Rituale können als Kunst zum einen nur dort verstanden werden, wo sie als solche diskutiert werden, also nicht überall auf der Welt, wo ohne irgendeinen betonten Zusammenhang mit Kunst Rituale und schamanistische Handlungen ausgeführt werden. Diese haben stets einen viel weniger fiktiven Charakter als Kunst, denn Kunst ist im Ganzen ein Bereich der Fiktion, gleich ob sie sich in der Realität oder nur in der Imagination abspielt. Die Fiktion der Kunst macht in ihr präsentierte Rituale zur Fiktion. Normale Rituale ziehen vielleicht imaginatives und symbolisches Material mit ein, sind aber vollkommen in ihrer gesellschaftlichen Realität eingebettet. Kunst hat dagegen den Wert eines Modells für die Philosophie des Sehens und Denkens über Sichtweisen. Das trat auch für den Hypnosefilm in Kraft. Zusätzlich ist als Argument gegen die einseitige Bezeichnung ‚Ritual‘ festzuhalten, dass ein solches immer auf eine anonyme Weise präfiguriert wurde, während ein Kunstwerk von individuell



anweisbaren KünstlerInnen geschaffen wurde, selbst wenn sie nachweisbar von bestehendem Bildmaterial inspiriert wurden und dessen Ikonographie umwandelten. Bildmaterial erfährt so in der Umwandlung in reales Material den Charakter einer Epiphanie. Sowie die Künstler selbst darin figurieren, ist ihre Präsenz<sup>53</sup> paradoxal: Sie sind es selbst, doch gleichzeitig Material ihrer Kunst und im Sinnbild eingebettet, also künstlich. Das macht das Erlebnis dieser Kunst widersprüchlich, denn dieses Erlebnis zielt von vornherein auf Erfahrung und Erhellung; es soll sich nicht um ein normales Erlebnis handeln, sondern um ein aus dem Alltag herausgehobenes, das eine existentielle Erfahrung des Bewusstseins propagiert. Diese Wirklichkeit ist deshalb mehrdeutig. Wo beide Künstler stellvertretend für alle Schmerz und Angst aushalten, wo sie Entschlusskraft, Geduld und Ausdauer vorzeigen, glauben sie an das Vermögen der Identifikation – und zwar hierbei an eine spontane, sinnlich aufgenommene Identifikation.

Partizipation am Kunstwerk ist auch hier das Zauberwort der bildenden Kunst, typisch für die Kunst des 20. Jahrhunderts seit den ersten Versuchen der Dadaisten und Futuristen in ihren Soirées.<sup>54</sup> Das Ziel war damals eine Art autopoetische Aufladung. Der Graben zwischen Kunst und Zeugenschaft musste geschlossen werden. Ein Zeuge sollte sich endlich selbst spüren und daraus Schlüsse ziehen. An sich stand das Künstlerpaar darin in der Tradition der historischen Avantgarde, die vor allem auf die Heilung des Kunstbetrachters und damit allgemein auf die Verbesserung der Gesellschaft abzielte. Auch damals schon stand das sinnliche Erlebnis, nicht das verstandesmäßig Erfahrbare im Vordergrund. Die Post-Moderne mit ihrem Zweifel an solchen Hoffnungen auf Heilung hatte zum Zeitpunkt des Films 1980 gerade erst begonnen und war in *That Self* noch nicht präsent.

An den hohen Wert der Empfindsamkeit glaubten erstmals mit einer nie zuvor gezeigten Ausschließlichkeit die Romantiker seit den Romanen von Lawrence Sterne. Goethe schrieb in der Nachfolge als junger Dichter 1777 das Theaterstück: *Triumph der Empfindsamkeit*, wobei er nicht banale Gefühle pries, sondern ein feines Gefühl für die Werte der Kunst. Empfindsamkeit stand für den Klassiker gleichberechtigt an der Seite von rationalem Denken. Erst die Romantiker wandten sich viel nachdrücklicher der Seite der Empfindsamkeit und dem Unbewussten zu.<sup>55</sup> Der Begriff Empfindsamkeit wich im 20. Jahrhundert dem der Sensitivität, der als sendende und empfangende Energie auch von Marina & Ulay beim Publikum vorausgesetzt wird. Nur so ließe sich sein Unbewusstsein ansprechen und weiterentwickeln zu: „That Self“.<sup>56</sup>

---

<sup>1</sup> Alte Pinakothek München.

<sup>2</sup> Skulptur aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. im Britischen Museum, London.

<sup>3</sup> Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*. [1923] Frankfurt a.M. 1960.

<sup>4</sup> Platon: *Hauptwerke*. Stuttgart 1958, (*Der Staat*) S. 205.

<sup>5</sup> Merton M. Gill u.a.: *Hypnosos and Related States*. New York 1959, S. 5.

<sup>6</sup> Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. 6. umgearbeitete Aufl., 3 Bde Leipzig 1908, 1910, 1911; Bd 3 : über Willensvorgänge, S. 229.

<sup>7</sup> Kat. *Konzeption – conception*. Rolf Wedewer. Leverkusen Schloss Morsbroich 1969, o.S.

<sup>8</sup> 1981 in *The Kitchen* in New York, damals nur auf Wunsch des Hypnotiseurs gemeinsam mit drei Schauspielern.

<sup>9</sup> *Kunst en Hypnose. Gesprek met Matt Mullican*. Koen Brams, Dirk Pültau. In: De Witte Raaf. Ed. 143. jan./feb. 2010.

---

<sup>10</sup>Antje von Graevenitz: Lichtblauwe Ogen. Notities over de hypnose in het werk van Joseph Beuys, Robert Wilson, Voto Acconci, Salvador Dali en Ulay en Marina. In: *Museumjournaal*, Jg. 29, 1984, H. 4, S. 209-217; diess.: *Levende en vergankelijke kunst./Living an Transitory Art. Kat. ,60'80. Attitudes, Concepts, Images.* Stedelijk Museum Amsterdam 1982, S. 66-67.

<sup>11</sup> Marina Abramović. *Durch Mauern gehen.* [Orig. "Marina Abramovic. *Walk through Walls.*" New York 2016] München 2016, S.153-156.

<sup>12</sup> Abramović 2016, wie Anm. 11, S.155.

<sup>13</sup> Abramović 2016, wie Anm. 11, S. 153.

<sup>14</sup> Diese Vision hatte Marina, als ob sie so sterben wollte, deshalb wollte sie dieses Bildsymbol einfügen. In: Abramović 2016, wie Anm. 11, S. 155.

<sup>15</sup> Im Gespräch der beiden Künstlern mit der Verfasserin, Amsterdam im September 1980, unveröffentlichtes Manuskript.; vgl. Herbert Gottschalk: *Reich der Träume Kulturgeschichte, Erforschung, Deutung.* Gütersloh 1963, S. 144: „Ein Traum, der vor Mitternacht geträumt wird, hat wenig Nachwirkung.“ Als geistiges Training könne dies erst nach Mitternacht einsetzen.

<sup>16</sup> Marina Abramović/Ulay: *Relation Work and Detour.* Amsterdam 1980, über "That Self" S. 181-187; vgl. James Wescott,: *When Marina Abramović Dies.* Cambridge, Mass. / London 2010, S. 151-154.

<sup>17</sup> Abramović / Ulay 1980, wie Anm. 16, im Gespräch mit beiden Künstlern, 1980.

<sup>18</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichter über 'Liminalität' in: Diess.: *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt a.M. 2004, S. 305f.

<sup>19</sup> Fischer-Lichte 2004, wie Anm. 18.

<sup>20</sup> Vgl. *Schmerz, Kunst + Wissenschaft.* Hrsg. von Eugen Blume, Annemarie Hürlimann u.a.Köln 2007; vgl. Byung-Chul Han: *Palliativgesellschaft. Schmerz heute.* Berlin 2020, S. 32, 66, 68ff.

<sup>21</sup> **Ulay ebd.** wie Anm.16

<sup>22</sup> Thorwald Dethlefsen: *Das Leben nach dem Leben. Gespräche mit Wiedergeborenen.* München 1974 (Niederl. Ausg.: „Terug naar vorige levens.“ Deventer 1977); ders.: *Esoterische Psychologie. Het lot als levenskans.* Deventer 1979. [Orig. *Schicksal als Chance.* München 1979]

<sup>23</sup> Beide Begriffe zur scharfen Unterscheidung von Sigmund Freud: *Die Traumdeutung.* Leipzig [1900] 1914, S. 77; Jacques Lacan: *Le problème du Style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience.* In: *Minotaure* nr. 1 (1933), o.S.

<sup>24</sup> Jacqueline Lichtenstein: *The Eloquence of Color.* In: David Bachelor: *Chromophobia.* London 2000, S. 83.

<sup>25</sup> Hans Biedermann: *Lexikon der magischen Künste. Die Welt als Magie seit der Spätantike.* [München 1981] Graz 1991, S. 143.

<sup>26</sup> Vgl. Ders.: S. 421.

<sup>27</sup> Vgl. Stuart R.: *Kaplan Der Tarot. Geschichtliche Deutung. Legesysteme.* [Orig. *Tarot Classic.* New York 1972] München 1984, S.108 (Die Liebenden).

<sup>28</sup> Kaplan 1984, wie Anm. 27, S. 118.

<sup>29</sup> Dass Marina mit den Bildern klassischer Tarotkarten vertraut war, die beispielsweise auch 1972 in einem Buch in New York erschienen, könnte mit dem Bild des ‚Magiers‘ deutlich werden, der ein Messer auf dem Tisch liegen hat „zum Zwecke der ewigen und immerwährenden Erfüllung“, wobei er durch die beherrschte Benutzung des Messers“ seine eigene Kreativität und Identität“ erhält. Vgl. Kaplan 1984, wie Anm. 27, S.98 (Die Tarotkarte zeigt das Messer auf dem Tisch und

---

bedeutet hier der phallische Stab der Kreativität.) Marinas Performance mit einem Messer, das sie jeweils zwischen ihre Finger stach, wobei sie, sobald sie sich blutend verletzt hatte, sofort ein anderes Messer ergriff und die Handlung fortführte, immer weiter und jeweils im Wechsel mit immer weiteren Messern -, erwies sie als ihre eigene Magierin. Vgl. "Rhythm 10", in: *Abramović 2016*, wie Anm. 11, S. 82/83. Auch zur Tarot-Rhetorik des "hängenden Narren" (oder auch ,Gehängten') (Vgl. Kaplan 1984, wie Anm. 27, S.120), Sinnbild eines Menschen, der die Welt auch aus einer anderen Perspektive zu sehen imstande ist und dem Zweifel und Widerspruch nicht fremd ist, gibt es im Gemeinschaftswerk von Marina & Ulay eine Parallele in einer Performance: „*The World is My Country: the Sex-Life of Flowers.*“ Time Based Arts Amsterdam 1982, wobei Ulay kopfüber vor einem Monitor hängt. Abb. in: Chrissie Iles: (Hrsg.): *Marina Abramović, Objects, Performance, Video, Sound.* Museum of Modern Art Oxford. Edinburgh 1995, S. 37.

<sup>30</sup> Beispielsweise: Caspar David Friedrich: „*Seestück bei Mondschein*“, um 1827/28, Museum der bildenden Künste Leipzig.

<sup>31</sup> Hector Berlioz: *Les Troyens II*, 1856/58.

<sup>32</sup> Linda Montano: *Performance Artists Talking in the Eighties.* Berkeley / Los Angeles / London 2001 S. 333.

<sup>33</sup> *Abramović 2016*, wie Anm. 11, S. 82; Jeannette Fischer: *Psychoanalyst meets Marina Abramović.* Zürich 2018, S. 24ff.

<sup>34</sup> Helen P. Blavatsky: Lucifer. In: Diess.: *Studies in Occultism.* [orig.1887]Pasadena 1980, S. 15.

<sup>35</sup> Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 20.

<sup>36</sup> Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 30-40, 195.

<sup>37</sup> Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 40.

<sup>38</sup> Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 3-7.

<sup>39</sup> Helen P. Blavatsky: *De stem van de stilte en andere uitgelezen fragmenten uit het boek der gulden voorschriften.* (Übersetzung der 5. englischen Ausgabe), Amsterdam 1907, S. IX, 57, 72, 77

<sup>40</sup> Helen P. Blavatsky: *Isis Unveiled.* New York 1877; deutsche Ausgabe: Diess.: *Die entschleierte Isis. Ein Meisterschlüssel zu den alten und modernen Mysterien.* Leipzig 1922.

<sup>41</sup> Blavatsky 1922, wie Anm. 40, S. 153.

<sup>42</sup> Blavatsky 1922, wie Anm. 40, S. 228.

<sup>43</sup> C.G. Jung: *Studien über alchemistische Vorstellungen.* Olten / Freiburg i.Br. [1978] 1982, S. 53 (GW 13. Bd).

<sup>44</sup> Jung 1982, wie Anm. 43, S. 58, 113.

<sup>45</sup> Jung 1982, wie Anm. 43, S. 200.

<sup>46</sup> Norman O'Brown: *Love's Body.* Berkeley / Los Angeles / London [1966] 1990 S. 216/217.

<sup>47</sup> O'Brown 1990, wie Anm. 46, S. 85. Zit. nach Sigmund Freud: *Moses and Monotheism.* [Orig.: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* 1939] London 1951

<sup>48</sup> O'Brown 1990, wie Anm. 46, S. 155-677, 678, 680, zit. nach Blaise Pascal: *Pensée.* New York 1941

<sup>49</sup> Erika Fischer-Lichte hat sich als Theaterwissenschaftlerin dem Verhältnis von Theater und Performance in vielen Schriften gewidmet und dabei auch eine frühe Performance von Marina Abramović analysiert: Vgl. Fischer-Lichte 2004, wie Anm. 18, S. 9-12.

---

<sup>50</sup> Walter Pfaff u.a. (Hrsg.) *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Museum für Gestaltung Zürich. Berlin 1996.

<sup>51</sup> Ulay zit. in: Montano 2001, wie Anm. 32, S.331.

<sup>52</sup> Richard Schechner: *Performance Theory*. London /NewYork [1977] 2003, S. 152f.;Vgl. Byung-Chul Han: *Im Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*. Berlin 2019,S. 59f.

<sup>53</sup>Zum Begriff der ‚leiblichen Ko-Präsenz‘ vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012, S. 54-58.

<sup>54</sup> Gerhard Graulich: *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – ein Thema transmodernen Kunstvollens*. Essen 1988, Seitenzahl?.

<sup>55</sup> Wolfgang Doktor: *Die Kritik der Empfindsamkeit*. Frankfurt a.M. 1975.

<sup>56</sup> Wie Marina Abramović später die Hypnose-Strategie für ihre “Eye-Gazing-Methode” innerhalb ihrer Performance-Reihe ‘*The Artist is Present*’ einsetzte, analysiert Andrea Elisabeth Meier, ohne ‘*That Self*’ zu untersuchen, in: Diess.: *Präsenz des Augen-Blicks. Untersuchung zum Präsenz-Begriff inder Performance-Kunst von Marina Abramović*. (Diss. Potsdam) 2018, S. 74-77.