



Vorwort des Vorsitzenden



Liebe Freundinnen und Freunde christlicher Mystik,

noch brennt die Sommersonne auf unsere Landschaft, und doch werden die Tage schon wieder merklich kürzer. Die verbrannten Felder und Gärten machen uns deutlich, dass die Welt im Wandel ist und klimatische Veränderungen immer absehbarer sind. In anderen Ländern verbindet sich die Dürre auch mit der Not. In vielen Teilen Afrikas leiden Menschen unter Hunger. Eigenwillige Interessen von Kriegstreibern verhindern obendrein, dass diese Menschen mit dem Notwendigsten versorgt werden. Die Welt scheint aktuell immer mehr aus den Fugen zu geraten. Klimakatastrophe, ungeniertes und völkerrechtswidriges Betreiben von sogenannten „militärischen Operationen“ und eine immer größere Hemmungslosigkeit zum Umsetzen politischen Unrechts – all das prägt unsere Welt immer mehr. Ich selbst war in den letzten Wochen auf einem Kongress in Armenien. Die Menschen dort stehen aktuell auch unter großen Ängsten: Es riecht förmlich nach Krieg bei uns, bekam ich zu hören. Und die Präsenz des russischen Militärs, das in diesem Fall als „Schutzmacht“ des kleinen, von machtlüsternen Nachbarn umgebenen Staates auftritt, wirkt wenig beruhigend. Solche Entwicklungen werden angesichts der großen Katastrophen oft übersehen: Im Jemen, in Äthiopien und auch immer mehr in Syrien. Was ist mit unserer Welt nur los? Wo geht sie hin? Und wie können wir als an Mystik interessierte Menschen darauf reagieren?

Unser Vorstand ist fest davon überzeugt, dass all die Ereignisse, die unsere Welt aktuell prägen, durchaus auch etwas mit einer inneren Haltung zu tun haben. Und damit sind wir sehr schnell beim Thema Mystik. Wir haben uns daher entschlossen, zumindest ein Thema auf der nächsten Jahrestagung anzusprechen, das genau diesen Zusammenhang reflektiert: Mystik in der ökologischen Krise. Unter diesem Titel wollen wir uns vom 2.–4. Juni 2023 in der Christusbruderschaft Selbitz treffen. Ich freue mich sehr, dass wir damit auch als Gesellschaft dazu beitragen können, nach Wegen im Umgang mit der Krise zu suchen. Und diese Wege betreffen eben nicht nur einen (wohl notwendigen) grünen Aktivismus, sondern auch einen Mentalitätswandel. Ich freue mich schon jetzt sehr auf die Tagung und würde mich freuen, wenn wir uns dann in großer Zahl wiedersehen. Der Vorstand ist darum bemüht, ein möglichst attraktives Programm zusammenzustellen.

Die zurückliegende Tagung im Bonifatius-Haus in Fulda soll in diesem und dem kommenden Rundbrief dokumentiert werden. Wir hatten zahlreiche hochkarätige Vorträge, die uns deutlich gemacht haben, dass Moderne Kunst auch im nicht-religiösen Gewand durchaus etwas mit Mystik zu tun hat. Marco Sorace hat die Tagung wesentlich organisiert, und wir sind ihm dafür zu großem Dank verpflichtet. Im vorliegenden Rundbrief dokumentieren wir einen Beitrag von Antje von Graevenitz, zu dem auf der Tagung Volker Leppin eine Replik darbot. Außerdem hat Peter Zimmerling dankenswerter Weise eine Predigt zur Verfügung gestellt, die er auf der Tagung gehalten hat. Weitere Texte, unter anderem von Hanne Loreck, liegen mir bereits vor; ich freue mich schon jetzt darauf, diese im kommenden Rundbrief dokumentieren zu können.

Bei der Mitgliederversammlung in Fulda, deren Protokoll hier auch beiliegt, hat es einen Wechsel im Vorstand gegeben. Zu unserem großen Bedauern stand Marco Sorace für eine weitere Kandidatur nicht zur Verfügung. Äußerst erfreulich ist, dass Barbara Leicht sich bereit erklärt hat, im Vorstand mitzuarbeiten. Sie ist vielen von Ihnen von den letzten Jahrestagungen wahrscheinlich bekannt. Barbara Leicht arbeitet beim Katholischen Bibelwerk und war dort u.a. verantwortlich für die Publikation eines wunderbaren Themenheftes zum Thema „Mystik“ in Welt und Umwelt der Bibel. Der neue Vorstand wird ab Beginn des neuen Kalenderjahres die Leitung unserer Gesellschaft übernehmen. Den Vorsitz wird dann wieder der uns allen wohl vertraute Peter Zimmerling übernehmen. Siegfried Rombach wird weiterhin als stellvertretender Vorsitzender die Geschicke unserer Gesellschaft lenken.

Nun wünsche ich Ihnen aber erst einmal einen schönen Restsommer. Möge er der Welt mehr Frieden und Ruhe bringen!

Mit herzlichen Grüßen

Ihr



Andreas Müller, Vorsitzender



Inhalt

- I. Sehnsucht nach einem anderen Ertragen von Schmerz – „That Self“, der Hypnosefilm von Marina Abramović & Ulay**
von Antje von Graevenitz – Seite 04

- II. Blutige Passion**
von Volker Leppin – Seite 18

- III. Jesus, der Gute Hirte. Zur Rolle von Bildern für den christlichen Glauben**
von Peter Zimmerling – Seite 23

- IV. Protokoll der Mitgliederversammlung 2022**
– Seite 28



I. Sehnsucht nach einem anderen Ertragen von Schmerz – „That Self“, der Hypnosefilm von Marina Abramović & Ulay

von Antje von Graevenitz, Köln/Amsterdam

Schon immer gab es in der Kunst Darstellungen von Schmerz und Todespein – und was für den einen oder die andere nur erschreckend und kaum zu ertragen erschien, mag für andere ein Mittel zur Identifikation, ja Erleichterung oder sogar Erlösung gewesen sein – wie auch immer: theoretisch setzte man sich mit diesem Thema erst Mitte des 19. Jahrhunderts auseinander. In dem epochemachenden Buch von Karl Rosenkranz (1805–1879) mit dem Titel „Ästhetik des Hässlichen“¹, setzte er sich erstmals 1853 mit dem Widerspruch auseinander, wie es denn sein könne, dass das Grauenhafte, Hässliche, kaum noch zu Ertragende in der Kunst, die doch das Schöne garantiere und dafür verantwortlich sei, dort nun in der Tat als das Auch-Schöne vorgestellt würde? Er warb für eine Akzeptanz des Grauens in der Kunst, das er mit dem Dämonischen gleichsetzte. Diese Gleichsetzung überzeugte nicht jeden, aber die Theorie, dem Hässlichen den gleichen Wert zuzusprechen in der Kunst wie dem Schönen, setzte sich durch. An diesen Widerspruch, dass das Hässliche in der Kunst geadelt würde, wird man angesichts einiger Fotos von einer Performance von Marina Abramović denken, die sie 1976 für ihr Auftreten beim Art Festival in Charlottenborg in Kopenhagen „Art must be beautiful, Artist must be beautiful“ nannte. Sie rief diesen Satz ständig wieder und wieder, während sie auf so aggressive Weise ihre Haare kämmte, dass bald Blut aus der verletzten Kopfhaut über ihren Kopf und ihr Gesicht strömte. Sie sagte nicht etwa: „Women must be beautiful!“, dann wäre diese Performance nur im Sinne des Feminismus zu verstehen gewesen, obwohl sie natürlich als eine Frau auftrat. Dieser Umstand schwang sozusagen in der Bedeutung des Werkes mit: Schön-Sein ist mit Schmerz verbunden. Und dieser ist hässlich. Ihre Kunst ist aber die der performance, also ist Schmerz auch schön. Und sie wiederholte mantra-artig: „Art must be beautiful, Artist must be beautiful!“ Und zeigte damit ausdrücklich den Widerspruch der Aussage. Es blieb auch dabei, als Marina Abramović 1976 den deutschen Künstler Ulay (Pseudonym für Uwe Laysiepen) in Amsterdam traf und von nun an gemeinsam bis 1988 mit ihm in äußerst harten, schmerzhaften Performances auftrat.

In vielen Performances, die das Künstlerpaar seit 1976 gemeinsam zeigte, stand der unsichtbare Faktor Energie innerhalb ihrer Beziehung im

¹ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen*. Königsberg 1853.

Mittelpunkt. Sie nannten diese Arbeit an ihrer energetischen Beziehung „Relation Work“.² Typisch dafür war ihre Performance „Light/Dark“ 1977 anlässlich des Kunstmarktes in Köln, wobei sie einander bis zur Erschöpfung stundenlang Ohrfeigen gaben. 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 als Zeuge 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“³, fügte Ulay hinzu. 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.⁴ Damit würde man sich von körperlichem Ballast befreien, sozusagen Schmerz in Kauf nehmen, damit anders umgehen und sich der Negativität des Schmerzes nicht ausliefern. Das Gefühl von Ausweglosigkeit und der Konstatierung eines Scheiterns könne so vielleicht vertrauensvoll angenommen und umgemünzt werden. Beider Kunst sollte die Lebensqualität des Betrachters verbessern helfen. Darin sah das Paar ihre große Aufgabe. War es aber genug, beider Performances nur zuzusehen? Oder musste mehr geschehen? Wie könnte man die Utopie der Kunst auflösen und in der Realität zu Veränderungen kommen?

Ende der siebziger Jahre konstatierte das Paar eine gewisse Müdigkeit in der Kunstrichtung ‚Performances‘. „Wie soll es weitergehen?“⁵, fragten sich beide Künstler. 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,⁶ 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

² 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.

³ Abramović / Ulay 1980, wie Anm. 2, im Gespräch mit beiden Künstlern, 1980.

⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichter über ‚Liminalität‘ in: Diess.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 305f.

⁵ Fischer-Lichte 2004, wie Anm. 4.

⁶ 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.

sein.⁷ 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. 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?

Dazu muss man zunächst ein wenig in die Vergangenheit der kulturell aufgewerteten Hypnose blicken, um zu verstehen, wie diese Strategie einer physisch-spirituellen Heilung überhaupt kulturell, d.h. in der Philosophie und in der bildenden Kunst aufgewertet werden konnte:

„Ich schließe mich selbst ein“ nannte der belgische Maler Fernand Khnopff 1891 sein Bild eines jungen Mädchens,⁸ 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. Als Bruder des Gottes Thanatos, der für die Antike den Tod versinnbildlichte, steht Hypnos für ein anderes (schläfriges) Bewusstsein.⁹ 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.¹⁰ Wie wird es für das Mädchen sein, sich dort einzuschließen?

Es bleibt ein Menschheitstraum, sich selbst denkend zu erleben: im Besitz eines selbstreflexiven 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, indem man es zum Beispiel heilt. Der antike Philosoph Sokrates glaubte, es in Gesprächen so weit zum Denken zu bringen, dass sich das Bewusstsein seines Gesprächspartners selbst zum Besseren erzöge. 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.¹¹ An das Unbewusste dachte Platon noch nicht. Es ist wohl ein neuzeitliches Thema. Vorwiegend waren es immer wieder Denker wie Heilsprediger,

⁷ Ulay zit. in: Abramović / Ulay 1980, wie Anm. 2.

⁸ Alte Pinakothek München.

⁹ Skulptur aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. im Britischen Museum, London.

¹⁰ Vgl. Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*. [1923] Frankfurt a.M. 1960.

¹¹ *Platon: Hauptwerke*. Stuttgart 1958, (*Der Staat*) S. 205.

Dichter und Philosophen, aber auch Psychologen und Therapeuten, die auch über den von sich nur halb-bewussten Menschen nachdachten, – halb-bewusst in Gefühlen, Stimmungen, beim Traum und Schlafwandeln, in Ekstase, im tranceartigen, halb-wachen 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 deshalb 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, erhalte 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, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Richard Wagner (in seiner Oper „Tristan und Isolde“), Sigmund Freud, Georg Groddeck, C.G. Jung, Emil Kraepelin, André Breton, Marcel Proust, Rudolf Steiner, Helena P. Blavatsky, Jacques Lacan, Antonin Artaud, Louis Buñuel, Michel Foucault, Susanne K. Langer und nicht zuletzt auch bildende Künstler.

Auslöser für die ‚Arbeit‘ am Unbewussten können viele verschiedene Impulse aus dem inneren oder auch äußeren Leben sein; es muss nicht ein professioneller Hypnotiseur sein, der diesen spirituellen Vorgang 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 halb-bewusst bei der Sache.¹² 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.¹³

¹² Merton M. Gill u.a.: *Hypnosis and Related States*. New York 1959, S. 5.

¹³ Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. [1874] 6. umgearbeitete Aufl., 3 Bde Leipzig 1908, 1910, 1911; Bd 3: über Willensvorgänge, S. 229.

Hypnose im Werk von John Baldessari

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.“¹⁴ 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 Baldessaris 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.

„That Self“ – im Zuschauen

Die Form eines Kinobesuchs wählten Marina Abramović & Ulay für eine besondere Zuspitzung ihrer Absicht: 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). Gezeigt wurden vier filmische Szenen, die heute kaum noch zusammenhängend in fester Folge, sondern auch einzeln präsentiert werden. 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.¹⁵

Wer eingeladen war, wurde im September 1980 um vier 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

¹⁴ Kat. *Konzeption – conception*. Rolf Wedewer. Leverkusen Schloss Morsbroich 1969, o.S.

¹⁵ Antje von Graevenitz: Lichtblauwe Ogen. Notities over de hypnose in het werk van Joseph Beuys, Robert Wilson, Vito Acconci, Salvador Dali en Ulay en Marina. In: *Museumjournaal*, Jg. 29, 1984, H. 4, S. 209–217 (auf Deutsch: Lichtblaue Augen. Notizen über Hypnose im Werk von...); diess.: *Levende en vergankelijke kunst./Living an Transitory Art*. Kat. ‚60‘80. *Attitudes, Concepts, Images*. Stedelijk Museum Amsterdam 1982, S. 66–67.

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 abzuschließen. Dazu schrieb Marina Abramović: „Die ganze Zeit – 4 min. 20 Sek. – lang bestand die Gefahr, dass der Pfeil mich ins Herz treffen würde, falls er Ulay entglitt. Die Spannung war unerträglich.“¹⁶ Wie lange kann das Paar, können wir als Zeuge diese Todesgefahr aushalten? Es ist eine Frage der Dauer des Ertragens. 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.“¹⁷ Ihre Haltung erscheint nun viel geladener als zuvor. Man spürt ihre inständige Konzentration, um sich vom Geschehen in keinsten Weise beirren zu lassen. Sonst würde auch Marina ins Wasser stürzen. 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.¹⁸ Trotz der Augenschmerzen und unweigerlich auftretendem Schlafdrang fühlt man

¹⁶ Marina Abramović. *Durch Mauern gehen*. [Orig. “Marina Abramović. Walk through Walls.” New York 2016] München 2016, S.153–156.

¹⁷ Abramović 2016, wie Anm. 16, S.155.

¹⁸ Abramović 2016, wie Anm. 16, S. 153.

beim Zuschauen doch die Spannung, Konzentration, Hinwendung und Energie, die diese Filmbilder übertragen. Die folgenden zehn Minuten bestimmt ein Bild eines Ruderbootes auf dem Wasser und Vögel 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.¹⁹ 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 Stillleben? 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. Die Kissen erscheinen als Metaphern für das Leben, das sich dem Boden zuneigt. Im Zuschauen hat man lange Zeit, dies im kinetischen Stillleben zu erkennen. 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 mitzufühlen; mit Hilfe seines eigenen Unbewusstseins. Ein Europäer ist dazu erst ganz früh am Morgen in der Lage, denn dann denkt er am wenigsten rational.“²⁰ Auch ein Traum, der vor Mitternacht geträumt wird, hat wenig Nachwirkung. Nachwirken tun nach dem Betrachten des Hypnosefilms physische Erlebnisse wie Ausdauer, Unbeirrbarkeit, das Ertragen von Spannung und Hinwendung zum Anderen und die Akzeptanz des Todes als Erlebnis des Lebens.

Vorüberlegungen

Inspiziert von Büchern des Hypnotiseurs Thorwald Dethlefsen ließ sich das Paar drei Monate lang in München von ihm in Hypnose schulen.²¹ An dessen Reinkarnationstheorie waren sie weniger interessiert. Da Dethlefsen 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

¹⁹ Diese Vision hatte Marina, als ob sie so sterben wollte, deshalb wollte sie dieses Bildsymbol einfügen. In: Abramović 2016, wie Anm. 16, S. 155.

²⁰ 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.

²¹ 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].

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 der während der tatsächlichen Hypnose geschauten Imaginationen auf die inszenierten Bilder für ihren Hypnosefilm. Allerdings ergab sich nun ein entscheidender Unterschied, denn das Publikum erschien um vier Uhr morgens nicht hypnotisiert und auch die Bilder, die es zu sehen bekam, hatte es nicht (wie die Künstler während der Hypnose-Sitzungen) zuvor ausgesucht, konnte sie also noch nicht kennen. Ist es dennoch möglich, beim Hypnose-Film 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.²² Da Marina Abramović und Ulay von der hypnotisierenden Wirkung ihrer Filmbilder ausgingen, sollte man sich ihnen noch einmal nachdenkend widmen. 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‘²³. 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.²⁴ Gleich nach dieser Farbe beginnt der Hypnosefilm von Ulay und Marina mit der Sequenz des ‚Paares‘.²⁵ Die Alchemie kennt die „Chymische Hochzeit“ mit einem Hohen Paar, das vereinigt werden soll. Dazu gibt es zahlreiche Abbildungen, auch

²² 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.

²³ Jacqueline Lichtenstein: The Eloquence of Color. In: David Bachelor: *Chromophobia*. London 2000, S. 83.

²⁴ Hans Biedermann: *Lexikon der magischen Künste. Die Welt als Magie seit der Spätantike*. [München 1981] Graz 1991, S. 143.

²⁵ Vgl. Ders.: S. 421.

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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸

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.²⁹ Marinas Performance von 1973 in Edinburgh mit dem Titel „Rhythm 10.“ 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.³⁰

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

²⁶ Vgl. Stuart R.: Kaplan *Der Tarot. Geschichtliche Deutung. Legesysteme*. [Orig. *Tarot Classic*. New York 1972] München 1984, S.108 (Die Liebenden).

²⁷ Kaplan 1984, wie Anm. 26, S. 118.

²⁸ Auch zur Tarot-Rhetorik des „hängenden Narren“ (oder auch ‚Gehängten‘) (Vgl. Kaplan 1984, wie Anm. 26, 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.

²⁹ vgl. Kaplan 1984, wie Anm. 27, S.98 – die Tarotkarte zeigt das Messer auf dem Tisch und bedeutet hier der phallische Stab der Kreativität.

³⁰ Vgl. „*Rhythm 10*“, in: Abramović 2016, wie Anm. 16, S. 82/83.

ein Weiterleben. Caspar David Friedrich malte das Motiv oft.³¹ 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.³²

„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.“³³

In ihrer Autobiografie 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.“³⁴

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),³⁵ 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.“³⁶ Eine der Techniken auf dem

³¹ Beispielsweise: Caspar David Friedrich: „*Seestück bei Mondschein*“, um 1827/28, Museum der bildenden Künste Leipzig.

³² Hector Berlioz: *Les Troyens II*, 1856/58.

³³ Linda Montano: *Performance Artists Talking in the Eighties*. Berkeley / Los Angeles / London 2001, S. 333.

³⁴ Abramović 2016, wie Anm. 16, S. 82; Jeannette Fischer: *Psychoanalyst meets Marina Abramović*. Zürich 2018, S. 24ff.

³⁵ Helen P. Blavatsky: *Lucifer*. In: Diess.: *Studies in Occultism*. [orig.1887] Pasadena 1980, S. 15.

³⁶ Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 20.

Weg zu diesem Ziel sei die Hypnose.³⁷ Entscheidendes ‚Vehikel‘ sei dabei die Imagination.³⁸ 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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*,⁴¹ das Marina Abramović erklärtermaßen las, kommt auch die Metapher eines „todbringenden Pfeiles“ zur Sprache,⁴² 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.“⁴³ 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 Möglichkeit 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.“⁴⁴ 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

³⁷ Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 30–40, 195.

³⁸ Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 40.

³⁹ Blavatsky 1980, wie Anm. 35, S. 3–7.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Helen P. Blavatsky: *Isis Unveiled*. New York 1877; deutsche Ausgabe: Diess.: *Die entschleierte Isis. Ein Meisterschlüssel zu den alten und modernen Mysterien*. Leipzig 1922.

⁴² Blavatsky 1922, wie Anm. 41, S. 153.

⁴³ Blavatsky 1922, wie Anm. 41, S. 228.

⁴⁴ C.G. Jung: *Studien über alchemistische Vorstellungen*. Olten / Freiburg i.Br. [1978] 1982, S. 53 (GW 13. Bd).

Bild ist Seele“⁴⁵, meinte er apodiktisch. 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.“⁴⁶

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“,⁴⁷ in dem er Zitate aus der Weltgeschichte versammelte. Im vierten Kapitel beschreibt er die ‚Reunification‘ der beiden Arten des Bewusstseins als einen Akt der Liebe.⁴⁸ 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 gewannen. 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.

Natürlich arbeiten auch Rituale aus Religion und Alltag mit der Körpersprache.⁴⁹ Ihre Regeln werden vor allem körpersprachlich ausgedrückt. Dennoch wehrte sich Ulay zurecht gegen diese Klassifizierung der gemeinsamen Arbeit.⁵⁰ Dient doch ein Ritual in symbolischer Weise stets einer sozialen oder religiösen Idee oder Vorstellung, die man gemeinschaftlich erlebt.⁵¹ 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

⁴⁵ Jung 1982, wie Anm. 44, S. 58, 113.

⁴⁶ Jung 1982, wie Anm. 44, S. 200.

⁴⁷ Norman O’Brown: *Love’s Body*. Berkeley / Los Angeles / London [1966] 1990, S. 216–217.

⁴⁸ O’Brown 1990, wie Anm. 47, S. 155–677, 678, 680, zit. nach Blaise Pascal: *Pensée*. New York 1941.

⁴⁹ Walter Pfaff u.a. (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Museum für Gestaltung Zürich. Berlin 1996.

⁵⁰ Ulay zit. in: Montano 2001, wie Anm. 33, S.331.

⁵¹ 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.

Bewusstseinsstufen zu heilen. Man mag dieser Argumentation entgegenhalten, dass diese Strategie der schamanistischen Praxis verwandt sei. Gerade der Schamanismus kümmert sich um das Ertragen, die mögliche Überwindung und deshalb Heilung von Schmerzen aller Art.⁵² Dennoch wird diese Strategie für sich genommen in der Kunst des Westens nicht als bildende Kunst aufgefasst. Mögen auch etliche Künstler diesen Faden in ihrer Kunst aufgegriffen haben. Doch gibt es 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 beziehen 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 Präsenz⁵³ paradoxal: Sie sind es selbst, doch gleichzeitig Material ihrer Kunst und im Sinnbild eingebettet, also künstlich, wie man am Beispiel ihrer Performance von 1978 im Stedelijk Museum in Amsterdam sah, in dem sich das Paar nur ständig „AAA“ zuschrie, bis ihre Stimmen versagten und die Grenze dieser Kunst erreicht war. 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

⁵² Ulrike Bohnet: Was ist ein Schamane.in: *Joseph Beuys und die Schamanen*. Hrsg. von der Stiftung Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten, Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen. Bedburg-Haus 2021 S.32–39.

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

aufgenommene Identifikation. Partizipation am Kunstwerk ist auch hier das Zauberwort der bildenden Kunst.

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.⁵⁴ 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“.⁵⁵

⁵⁴ Wolfgang Iser: *Die Kritik der Empfindsamkeit*. Frankfurt a.M. 1975.

⁵⁵ 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 in der Performance-Kunst von Marina Abramović*. (Diss. Potsdam) 2018, S. 74–77.



II. Blutige Passion

von Volker Leppin, Yale/Tübingen

»Passion
For danger
For spiritualism
For pain«,

so beginnt Marina Abramović' lange Liste von »passions«. »Passion for love« und »passion for Jesus Christ« folgen später¹. Leiden und Leidenschaft, beides klingt in dem Wort „passion“ an – beides kann man für das Göttliche und Geistliche ebenso empfinden wie für den geliebten Menschen, ja, sogar für den Schmerz. So fließen bei Abramović in wenigen Zeilen Erotik, Religion und Gewalt zusammen.

Auch in ihrem künstlerischen Werk begegnet dieses ambivalente Zusammenspiel von Hingabe und Gewalt immer wieder. Bis an die Grenzen des Aushaltbaren geht ihre Gewalt gegen sich selbst, vor allem im Frühwerk. In der Performance *Dissolution* schlägt sie immer wieder ihren entblößten Rücken, schlägt und schlägt und hört auch unter Stöhnen nicht auf, sich selbst zu quälen – ein Stöhnen, das dem Betrachter Assoziationen von Anstrengung, Leiden und Lust gleichermaßen ermöglicht². Die Nähe zu christlichen Bußritualen der Selbstgeißelung ist dabei unübersehbar. *Dissolution*, Auflösung, war auch hier das Ziel: Die Züchtigung des Körpers führt die Büßenden von der Fixierung auf sich selbst fort – und für die mittelalterliche Religiosität in die Nähe zu Gott hinein.

Diese Wendung hin zu Gott nimmt Abramović nicht, jedenfalls nicht ausdrücklich. »I whip myself to the point where I don't feel the pain anymore“, fasst sie den Vorgang von *Dissolution* kurz zusammen³. Die Ich-Erfahrung und seine Grenzen stehen in Mittelpunkt. Und doch wird die Performance Teil von *Spirit House*, verweist damit auf eine Dimension, die über sich, über das Irdische hinausweist: Eine Dimension, die sie lieber als spirituell

¹ Marina Abramović: Writings 1960–2014. Köln 2018, S. 324.

² Vgl. Maureen Turim: The Violence of Desire in Avant-Garde Films. In: Jean Petrolle / Virginia Wright Wexman (Hrsg.): Women and Experimental Filmmaking. Urbana / Chicago 2005, S. 71–90, hier: S. 85.

³ Marina Abramović: The Artist is present. New York 2010, S. 158.

beschreibt denn als religiös⁴, von der sie aber weiß, dass sie in Bezug zur christlichen asketischen Tradition steht. Als Marina Abramović 1995/96 eine Installation in den Räumlichkeiten eines ehemaligen Kartäuserklosters vornahm, erklärte sie:

»Ich glaube, die Beziehung zwischen dem Klosterleben der Kartäuser von damals und meiner Installation besteht darin, dass ich ebenfalls am geistigen Zustand der Menschen interessiert bin.«⁵

Das Verbindende ist die Suche nach dem Inneren des Menschen. Kunst gipfelt, gerade in ihrer verstörenden Art, darin:

»Art has to disturb
To explore limits
To connect disconnected society
To reinvent old things
To have predictions of the future
To integrate knowledge of the time.

Art has to give us sense of rest, harmony,
Art has to touch our inner being«.⁶

Auf dieses innere Ich zielt auch die christliche Mystik: »Nim dîn selbes war, und swâ dû dich vindest, dâ lâz dich«, heißt es bei Meister Eckhart: »Achte auf dich selbst, und wo du dich findest, da lasse von dir!«⁷ Und Heinrich Seuse, der ihm in Vielem folgte, suchte diesen Weg nach innen durch das äußerliche Leiden. Einmal zerriss er sein Gewand und ritzte »IHS«, das Kürzel für Jesus, in seine Brust »eben uf sin herz«⁸.

Die Frage nach Gott und Christus ist für Abramović nicht so klar zu beantworten. Sie ringt mit Gott, will auch ihn leiden lassen. Und wo sie ihn nicht selbst erreicht, so lässt sie seine Schöpfung leiden. Auch diese muss, stellvertretend, die Peitsche spüren. *God punishing* nannte Abramović eine Installation aus dem Jahre 1993: *Gott strafen*. Abramović erinnert sich an die Erzählung ihrer Großmutter von einem biblischen König, der die Meergötter gestraft habe, weil die Fluten ein großes Bauwerk zerstört hatten⁹ – die Rede

⁴ Devin Zuber: Leuchtkraft im Norden – Die Verortung des Spirituellen in der Kunst der Marina Abramović. In: Lena Essling (Hrsg.): Marina Abramović – the Cleaner. Berlin 2018, S. 252–262.

⁵ Marina Abramović im Gespräch. In: Beatrix Ruf / Markus Landert (Hrsg.): Marina Abramović, Double Edge. Warth 1996, S. 11–47, hier: S. 14.

⁶ Abramović 2018, wie Anm. 1, S. 183.

⁷ Meister Eckhart: Werke. Bd. 2, hrsg. v. Niklaus Largier. Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 340,31f.

⁸ Seuse, *Vita c.* 4 (Heinrich Seuse: Deutsche Schriften, hrsg. v. Karl Bihlmeyer. Stuttgart 1907, S. 16,11).

⁹ Germano Celant: Marina Abramović, Public Body. Installations and Objects 1965–2001. Mailand 2001, S. 206.

von den Göttern im Plural lässt erahnen, dass die Geschichte weniger mit der Bibel zu tun hat. Herodot erzählt sie von Xerxes¹⁰ – dass Abramović darüber hinweggeht, steuert wohl auf eine bewusste Vieldeutigkeit zu. Es ist die kulturelle Imprägnierung ihrer Heimat durch Bibel und pagane Antike, die sie hier in eleganter Melange zusammenführt, um die eigene Gottesstrafe zu inszenieren: Die vielen Götter der Antike werden zu dem einen Gott, der gestraft wird. Die Installation besteht aus Peitschen, die aus den Haaren von Jungfrauen geflochten sind – mit ihnen werden Quarzsteine, die für die Fluten des Meeres stehen, geschlagen. »It's important that the whips are made from the hair because we are the gods, and we can only punish the sea with our own body«¹¹, sagt Abramović dazu. *God punishing* heißt nicht nur: Gott wird gestraft. In Gestalt des Menschen straft er auch selbst – auf gewaltvolle Weise erfüllt sich so in dieser Performance die seit dem Kirchenvater Athanasius immer wieder aufscheinende Hoffnung auf Vergottung des Menschen. »Denn er wurde Mensch, damit wir vergöttlicht würden«, hatte der über Christus gesagt¹².

Die Gottmenschheit Christi vermittelt zwischen Hier und Dort, Jenseits und Diesseits. Das konnte in der Geschichte christlicher Mystik auf unterschiedliche Weisen Gestalt gewinnen. Wohl am bekanntesten ist die von Bernhard von Clairvaux (†1153) begründete Tradition der Brautmystik: Die Seele verbindet sich mit Christus wie die Braut des biblischen Hoheliedes mit dem Bräutigam. Bernhard schrieb in der Zeit des entstehenden Minnegesangs, und so wurde auch seine Sprache erotisch. Er beschreibt, wie der gläubige Mensch vor Christus hinfällt und Buße tut, um dann erhoben zu werden:

„dann erst wagen wir vielleicht unser Haupt zum Mund der Herrlichkeit selbst emporzuheben, nicht nur, um ihn zu schauen, sondern auch, um ihn zu küssen. Ich sage es unter Zittern und Beben, (...) Wenn wir uns im heiligen Kuss an [den Herrn] binden, werden wir ein Geist durch seine Huld.“¹³

¹⁰ Herodot, *Historiae* VII, 35 (Ἡροδότου μῦσαι | Herodoti Historiarum libri IX, hrsg. v. Heinrich Rudolph Dietsch. Bd. 2, Leipzig 1877, 141; Herodot, *Historien* IV, übers. v. Eberhard Richtsteig. München 1961, S. 105).

¹¹ Janet A. Kaplan: Deeper and deeper. Interview with Marina Abramović. In: *Art Journal* 58 (1999) S. 6–21, hier: S. 9.

¹² Athanasius, *De Incarnatione* 54, 11–17 (in: Athanasius: *De Incarnatione Verbi*. Einleitung, Übersetzung, Kommentar, hrsg. v. Eginhard P. Meijering. Amsterdam 1989, S. 357): »αὐτὸς γὰρ ἐνηνθρώπησεν, ἵνα ἡμεῖς θεοποιηθῶμεν«; Übers. aus *Bibliothek der Kirchenväter* 31/2, S. 152.

¹³ Bernhard, *Sermo* 3,5 (in: Bernhard von Clairvaux: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Lateinisch / Deutsch, hrsg. von Gerhard B. Winkler. Innsbruck 1994, S. 82 | 83): „ tunc demum audemus forsitan ad ipsum os gloriae caput atollere, pavens et tremens dico, non solum speculandum, sed etiam osculandum: (...) cui adhaerentes in osculo sancto, unus spiritus ipsius dignatione efficimur.“

Die mystische Einigung als Kuss: Das konnte auch spätere Denkerinnen und Denker inspirieren, und sie gingen sogar noch weiter. Bei Mechthild von Magdeburg († 1282) wird daraus unverhohlen ein Liebesakt:

„Dann geht die Allerliebste zum Allerschönsten in das verborgene Gemach der unschuldigen Gottheit. Da findet sie das Lager der Liebe und die Stätte der Liebe von Gott nicht nach Menschenart bereitet.

Da sagt unser Herr: ‚Bleibt stehen, edle Seele!‘

‚Was gebietest du, Herr?‘

‚Ihr sollt euch ausziehen!‘

[...]

‚Herr, nun bin ich eine nackte Seele und du in dir selbst ein Gott in großer Herrlichkeit. Unser beider Gemeinschaft ist das ewige Leben ohne Tod.‘

Darauf tritt da eine selige Stille ein, wie es beide wollen. Er schenkt sich ihr, und sie schenkt sich ihm. Was ihr jetzt geschieht, das weiß sie – und dies ist mein Trost. Nun kann dies nicht lange währen; wo zwei Liebende heimlich zusammenkommen, müssen sie immer wieder auseinandergehen, ohne sich doch zu trennen.“¹⁴

Die Seele spricht und empfindet – aber Sprache und Inhalt klingen kaum anders als das Liebesgedicht „Under der linden“, das ein halbes Jahrhundert vorher Walther von der Vogelweide († ca. 1230) über das Bett zweier Liebender gedichtet hatte. Der Bräutigam der Seele aber war kein irdischer Edelmann, sondern Christus selbst. Eben der Christus, der als Gott auf die Welt gekommen war und der dort am Kreuz gelitten hatte. So konnte Angela von Foligno († 1309) gar davon sprechen, dass das Kreuz Christi ihr »Bett« sei¹⁵. Und die Liebe zu dem Bräutigam ging so weit, dass die Mystikerinnen sich mit seinem Leiden selbst identifizierten: Von Lutgart von Tongeren (1182–1246) wird berichtet, dass ihr eine Vene nahe am Herzen platzte, so dass sie eine Wunde hatte, die der Seitenwunde Christi entsprach. Blut war Zeichen des Leidens wie der Nähe und der Liebe.

¹⁴ Mechthild, *Das Fließende Licht* I,44 (in: Mechthild von Magdeburg. Das fließende Licht der Gottheit, hrsg. v. Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt a. M. 2003, 65,11–36 | 64,1-24): „So gat dū allerliebeste zū dem allerschönsten in die verholnen kammern der unschuldigen gotheit. Da vindet si der minne bette und minnen gelas von gotte unmenschliche bereit. So sprichet unser herre: ‚Stant, vröwe sele!‘ ‚Was gebütest du, herre?‘ ‚Ir sōnt ūch usziehen!‘ (...) ‚Herre, nu bin ich ein nakent sele und du in dir selben ein wolgezieret got. Unser zweiger gemeinschaft ist das ewige lip ane tot.‘ So geschihet da ein selig stilli nach ir beider willen. Er gibet sich ir und si git sich ime. Waß ir nu geschehe, das weis si, und des getrōste ich mich. Nu dis mag nit lange stan; wa zwōi geliebe verholnen zesamen koment, si müssent dike ungescheiden von einander gan.“

¹⁵ S. Angela da Foligno, *Memoriale* 9c (in: Il libro della beata Angela da Foligno, hrsg. v. Ludger Thier u. Abele Calufetti, Grottaferrata ²1985, S. 362–365).

Solche Traditionen bilden einen Resonanzraum, in dem die Performance *Lips of Thomas / Thomas Lips*¹⁶, die Marina Abramović am 24.10.1974 in Innsbruck aufführte¹⁷, zum Klingen kommt¹⁸: Die Künstlerin setzt sich auf der Bühne nackt an einen weiß gedeckten Tisch, verzehrt zunächst ein Kilo Honig, dann einen Liter Rotwein. Das Glas zerbricht sie mit der bloßen Hand, so dass diese zu bluten beginnt, dann ritzt sie sich – wie Seuse einst das Christuszeichen – einen fünfzackigen Stern auf den Bauch, peitscht sich wie in *Dissolution* »bis ich keinen Schmerz mehr empfinde«, und legt sich schließlich auf ein aus Eisblöcken geformtes Kreuz unter einem Heizstrahler. Extreme Hitze und extreme Kälte wirken gleichzeitig auf sie ein – und das Ganze wird zu einer solchen Tortur, dass schließlich in Überschreitung aller für Kunstaufführungen geltenden Normen¹⁹ das Publikum selbst eingreift, um die Künstlerin vor Schlimmerem zu bewahren.

Die Performance spielt, obwohl Abramović sich sonst eher zu buddhistischer Religiosität hingezogen fühlt²⁰, mit christlichen Symbolen. Schon der Name, ein Hinweis auf den zweifelnden Jünger Thomas, der die Wunden Jesu berühren musste, um die Erscheinung des Auferstandenen zu glauben (Joh 20,23–31), ist sprechend²¹. Ebenso auch die einzelnen Elemente: der Honig, der zum gelobten Land gehört, der Wein, der im Abendmahl mit Blut assoziiert ist, der Gegensatz von heiß und kalt, den der Seher der Johannes-Apokalypse der Gemeinde von Laodizea in Erinnerung ruft, die nur lau sei (Apk 3,16), vor allem aber natürlich das Kreuz, das in dieser Performance neu zu einem Instrument des Leidens wird. Die Künstlerin, die sich darauf legt, vollzieht das Leiden Christi nach, macht das Kreuz wie Angela von Foligno zu ihrem Bett, einem Bett von Leid und Schmerz. Andere Symbole kommen mit hinein: Der fünfzackige Stern erinnert an den roten Stern, der Abramović' Heimat Jugoslawien prägte²². So wie das Kreuz in der Passion Jesu Symbol des unterdrückenden römischen Staates ist, steht der Stern für die kommunistische Staatsmacht, mit der sich Abramović' Familie in ihrem

¹⁶ Die Titelvariante *Thomas Lips* spielt auf den Schweizer Künstler Thomas Lips an, mit dem Abramović in der Zeit der Performance eine Affaire hatte (Marina Abramović: *Durch Mauern gehen*, München 2016, S. 101).

¹⁷ Abramović solo, wie Anm. 3, S. 32.

¹⁸ Toni Stooss (Hrsg.), Marina Abramović, *Artist Body. Performances 1969–1997*. Mailand 1998, S. 102.

¹⁹ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2015, S. 10f.

²⁰ Marina Abramović – Die Wanderin. Ein Interview mit Marina Abramović. In: *evolve Magazin für Bewusstsein und Kultur* 1 (2014), <https://www.evolve-magazin.de/archiv/evolve-das-neue-interesse-an-politik/marina-abramovic/>; Zugriff 3.10.2020.

²¹ Mary Richards: *Marina Abramović*. London / New York 2010, S. 12; Zuber 2018, wie Anm. 4, S. 252.

²² Richards 2010, wie Anm. 21, S. 10f; Bojana Pejić: *Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramović' Kunst*. In: Friedrich Meschede (Hrsg.): *Marina Abramović*. Berlin 1993, S. 9–24, hier: S. 18. Genau im Jahr der Performance verließ Abramović Jugoslawien (Abramović im Gespräch 1996, wie Anm. 5, S. 36), freilich nicht aus politischen Gründen, sondern auf der Suche nach einem Leben mit Ulay (Abramović 2016, wie Anm. 16, S. 110–112).

»Leben zwischen ›Marx und Gott«²³ auseinandersetzte. Das alles fließt in eine performative Identifikation der Künstlerin mit Christus ein. Wie in der mittelalterlichen Mystik wird der Körper Teil der Gottesbeziehung, als erotisches Subjekt wie als Objekt des Leidens. Er führt in das eigene Innere und damit in eine neue spirituelle Wirklichkeit.



III. **Jesus, der Gute Hirte. Zur Rolle von Bildern für den christlichen Glauben**

von Peter Zimmerling, Leipzig

Predigt im katholischen Gottesdienst während der Jahrestagung im Bonifatius-Haus in Fulda am 08.05.2022

1.

Obwohl für den biblischen Glauben das Bilderverbot für Gott gilt, spielen paradoxerweise sowohl im Alten als auch im Neuen Testament Bilder von Gott für das Verhältnis zu Gott eine entscheidende Rolle. Dazu gehören im Alten Testament das Bild vom Richter, von der Mutter, die tröstet, vom Bräutigam bzw. Ehemann, vom Krieger und vom Wirt. Offensichtlich ist eine lebendige Beziehung zu Gott ohne Bilder weder denkbar noch lebbar. Auch Jesus Christus wird im Neuen Testament besonders in den Evangelien mit Hilfe einer Reihe von Bildern porträtiert, in denen sich sein Tun und Wesen verdichtet. Jesus vergleicht sich etwa selber mit einem guten Hirten (z.B. Johannes 10), einer fürsorglichen Henne (Matthäus 23,37) und einem liebenden Vater (Lukas 15).

2.

Das Bild des Guten Hirten besitzt dabei eine herausragende Bedeutung. Auch außerhalb der Evangelien wird das Bild im Neuen Testament für Jesus verwendet, gerade um die seelsorgliche Dimension seines Handelns zum Ausdruck zu bringen: „Denn ihr wart wie irrende Schafe; aber ihr seid nun umgekehrt zu dem Hirten und Bischof eurer Seelen“ (1Petrus 2,25). Im gleichen Brief nennt Petrus Jesus den „Erzhirten“ (1Petrus 5,4). Er ist der Hirte aller Hirten. Daran erinnert uns auch der Sonntag vom Guten Hirten, der heute in der katholischen Christenheit gefeiert wird.

Das Bild des Hirten für Gott findet sich auch außerhalb des Neuen Testaments. Es hat einerseits seine Wurzeln im Alten Testament und steht andererseits in der Geschichte der Alten Kirche beherrschend an der Spitze der für Jesus gebrauchten Bilder. Der 23. Psalm war für die ersten Christen das Gebet rückhaltlosen Vertrauens auf Jesus Christus. Dieses Vertrauen

²³ Beatrix Ruf: Kurzschluss, Pause Paradox. Wie Wu Wie. In: Ruf / Landert 1996, wie Anm. 5, S. 61–93, hier: S. 70

will der Psalm mit dem Bild vom Guten Hirten in jedem Menschen nähren. „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln.“ Ohne Vertrauen stirbt das Leben. Pädagogen und Psychologen haben festgestellt: Je mehr Urvertrauen einem Kind vermittelt wird, desto leichter wird es zum erwachsenen Menschen heranreifen. Aber auch Erwachsenen muss ständig neu Vertrauen zugesprochen werden, damit sie psychisch gesund bleiben. Gott will dieses Vertrauen in jedem Menschen stärken, indem er ihn immer wieder – wie ein guter Hirte – seine Güte im Alltag des Lebens erfahren lässt. Der Psalm nennt auch den Grund, warum Jesus Christus wie ein guter Hirte an den Menschen handelt: „Um seines Namens willen“. Das Wesen Gottes, wie es sich in Jesus Christus zeigt, ist durch und durch Liebe, die in seinem gütigen und barmherzigen Handeln zum Ausdruck kommt.

Dabei zeichnet der 23. Psalm das menschliche Leben nicht als Idyll. Unmittelbar im Anschluss, in Vers 4, fährt der Psalmbeter fort: „Und ob ich schon wanderte im finstern Tal“. Wörtlich übersetzt spricht er vom „Tal der Todesschatten“. Von den sonnigen Höhenwegen führt das Leben plötzlich ins dunkle Tal hinunter. Neben guten Zeiten gibt es böse Zeiten, die keinem Menschen in seinem Leben erspart bleiben. Der Psalmbeter ist da ganz realistisch. Er beschönigt nichts und nennt auch diese Seite der Lebenswirklichkeit ungeschminkt beim Namen. Böse Zeiten des Lebens sind gewöhnlich auch böse Zeiten des Glaubens. Im Tal der Todesschatten fällt es schwer, gegen den Augenschein auf Gottes Liebe und Güte zu hoffen. Wie schnell wird die in guten Zeiten hell leuchtende Flamme des Glaubens zum glimmenden Docht. Was geschieht, wenn Hoffnungen zerbrechen, geliebte Menschen uns verlassen oder ersehnte Pläne sich nicht verwirklichen lassen? Glauben wir dann dennoch, dass Gott es gut mit uns meint und uns nicht verlassen hat? Der Psalmbeter vertraute sogar in solchen Situationen auf Gottes Nähe und Fürsorge: „Und ob ich schon wanderte im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich.“

Immanuel Kant (1724–1804), der vielleicht bedeutendste deutsche Philosoph, schrieb: „Ich habe in meinem Leben viel kluge und gute Bücher gelesen. Aber ich habe in ihnen allen nichts gefunden, was mein Herz so still und froh gemacht hätte, wie die vier Worte aus dem 23. Psalm: ‚Du bist bei mir!‘“ Wie Immanuel Kant haben bis zum heutigen Tag unzählige Menschen erfahren, dass Gott ihnen paradoxerweise dann ganz besonders nahe war, wenn sie das „Tal der Todesschatten“ durchschreiten mussten. Häufig ist es ja so: Erst wenn sich das übertriebene Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten als Illusion erwiesen hat, erkennen Menschen realistisch, wie begrenzt sie in ihrem Tun und Wollen sind. Meist sind sie erst dann bereit, Gott um Hilfe zu bitten. Viele Menschen bezeugen, dass sie gerade in ausweglosen Situationen gelernt hätten, auf die Stimme Gottes zu hören und ihm zu vertrauen.

In den Evangelien kommt das Hirtesein Jesu an einer Reihe von Stellen direkt oder indirekt zum Ausdruck. Am eindrücklichsten ist das Gleichnis vom Verlorenen Schaf (Lukas 15,3–7). Jesus lässt die 99 Schafe zurück, um sich um das eine, verlorengegangene Schaf zu kümmern. Mit dem Stilmittel der klärenden Übertreibung versichert Jesus hier seinen Zuhörerinnen und Zuhörern, dass auf seine Hirtensorge unter allen Umständen Verlass ist! Weniger bekannt ist eine weitere Stelle: „Und Jesus stieg aus und sah die große Menge; und sie jammerten ihn, denn sie waren wie Schafe, die keinen Hirten haben. Und er fing eine lange Predigt an“ (Markus 6,34 par Matthäus 9,36). Jesus jammern die Menschen – wörtlich: „es drehten sich ihm die Eingeweide im Leib herum“ –, weil sie orientierungslos sind und sich von Führern, auch vermeintlichen Glaubensvorbildern, leiten lassen, die ihr Vertrauen missbrauchen, aber die den Weg zum Leben selber nicht kennen. Er nennt solche Menschen „blinde Blindenleiter“ (Matthäus 15,14). Ich fürchte, Patriarch Kyrill von Russland ist gegenwärtig solch ein blinder Blindenleiter. Aber auch für eine Reihe von evangelischen Kirchenführern im Dritten Reich galt das – ja selbst für manche Päpste in der Renaissance. Im Gegensatz dazu zeigt sich Jesu Hirte-Sein darin, dass er das Leben heilmacht, dem Leben Sinn und Richtung, Hoffnung und Erfüllung gibt. Sie nicht in die Irre führt! An Markus 6,34 schließt sich unmittelbar die Geschichte von der Speisung der Fünftausend an. Die Hirtensorge Jesu umfasst auch die leiblichen Bedürfnisse.

Die theologisch gehaltvollste Stelle über das Hirtenamt Jesu findet sich in Johannes 10, seiner großen Hirtenrede. Jesus betont darin zunächst, dass der Gute Hirte kein Dieb oder Räuber (Vers 1), auch kein Fremder ist (Vers 5). Die Beziehung zwischen Hirten und Herde ist stattdessen von großer Nähe geprägt. Die Rede gipfelt in der Zusage, dass der Gute Hirte sein Leben für die Schafe lässt. Er ist nämlich kein Mietling, sondern der Eigentümer der Herde (Vers 11f). Die Hirtenrede lässt mindestens sechs Dimensionen der Hirtensorge Jesu erkennen. Er selbst ist es, der die Schafe sucht: Nicht sie kommen zu ihm, sondern er kommt zu ihnen (Vers 1ff); er führt sie zusammen, d.h. er sammelt sie (Vers 16: „Ich habe noch andere Schafe, die sind nicht aus diesem Stall; auch sie muss ich herführen, und sie werden meine Stimme hören, und es wird eine Herde und ein Hirte werden“); er führt sie auf dem richtigen Weg, d.h. er leitet sie (Vers 3.27); er ist mit ihnen vertraut; d.h. er kennt sie und sie kennen ihn (Vers 5); er meint es gut mit ihnen (Vers 1); ja, er ist sogar bereit, für ihr Überleben sein eigenes Leben hinzugeben (Vers 11). Das Bild vom Guten Hirten malt nicht zuletzt die Fürsorge-, Hilfs- und Schutzfunktion Jesu vor Augen: Das Leben der Schafe ist tödlich bedroht, wenn der Hirte sein Hirtenamt vernachlässigt!

Ein Bild – das ist etwas zum Anschauen. Mit dem Bild vom guten Hirten erteilt Jesus seinen Hörerinnen und Hörern einen einzigartigen Anschauungsunterricht über sein Wesen und seine Seelsorge.

3.

Die christliche Kunstgeschichte beginnt mit der Darstellung des Guten Hirten, ein weiteres Indiz für die überragende Bedeutung, die dieses Bild Jesu in der frühen christlichen Kirche besaß. Die älteste erhaltene Darstellung befindet sich in einer römischen Katakombe und wird auf die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts datiert. Jesus ist darauf als Jüngling mit Hirtenstab und Milcheimer dargestellt. Er trägt eine geschürzte Tunika, die Schienbeine sind zum Schutz kunstvoll umwickelt. Auf seinen Schultern ruht ein Schäflein, das die zum ewigen Leben gerettete Seele symbolisiert. Das Paradies ist mit zwei schattenhaften Bäumen angedeutet. Angesichts der Vergänglichkeit des Menschen veranschaulicht das Bild die Worte Jesu aus seiner Hirtenrede in Johannes 10,28: „Ich gebe ihnen das ewige Leben, und sie werden nimmermehr umkommen und niemand wird sie aus meiner Hand reißen.“ Jesus, der Gute Hirte, hat den Tod überwunden. In ihm ist die menschliche Sehnsucht nach dem ewigen Leben Wirklichkeit geworden.

In der weiteren Geschichte der Alten Kirche wird das Bild vom Guten Hirten zum Christusporträt schlechthin. Das gilt nicht nur für die Christusdarstellungen des späteren 3. Jahrhunderts, wie am Wannensarkophag in S. Maria Antica in Rom und in den Fresken in der Lucina-Katakombe erkennbar ist.

Jeder, der schon einmal in Ravenna das Mausoleum der Galla Placidia besichtigt hat, wird die dortige Darstellung Jesu Christi als Guten Hirten nicht mehr vergessen. Sie stammt aus dem 5. Jahrhundert und ist ausgeführt in wunderbar farbenfroher byzantinischer Mosaikkunst. Die Schafe sind keine dummen Schafe. Vielmehr werden würdevoll gestaltete, aufmerksame Schafe von einem hoheitsvoll anmutenden Hirten geweidet. Zwar ist der Blick sämtlicher Schafe auf Jesus gerichtet, der inmitten der Schafe auf einer Felsstufe sitzt. Aber jedes der Schafe nimmt ansonsten eine andere Körperhaltung ein und steht oder liegt in lockerer Anordnung um Jesus herum. Als wollte die Mosaikdarstellung uns zurufen: Glaube darf nicht mit Uniformierung, mit Entmündigung und Kleinmachen verwechselt werden! Intelligente Schafe brauchen vom Guten Hirten nicht am Gängelband gehalten werden. Vom Geist Gottes erfüllt, können sie selber den richtigen Weg erkennen. Was sie brauchen, ist Förderung und Ermutigung und gegebenenfalls auch einmal eine Warnung. Im Mosaikbild von Ravenna berührt eine Geste des Guten Hirten besonders stark: Mit der Linken umfaßt er ein großes goldenes Kreuz, was ihn als Erlöser ausweist. Mit der Rechten aber liebkost er eines der Schafe am Kopf. Die darin ausgedrückte Zärtlichkeit symbolisiert in großartiger Weise die Liebe, durch die Jesus mit seinen Schafen verbunden ist.

4.

Die Christenheit hat sich in allen Weltgegenden und Kulturen und zu allen Zeiten in ihrem Glauben und Leben von den Bildern für Gott und speziell für Jesus Christus inspirieren lassen. Das belegen neben der Malerei eindrucksvoll auch die anderen Künste: Bildhauerei, Literatur, Dichtung und Musik. In Zeiten, in denen nur eine Minderheit lesen konnte, waren die bildenden Künste ein besonders geeignetes Medium, um Menschen das Handeln und das Wesen Jesu Christi nahezubringen. Dabei traten im Lauf der Geschichte ganz unterschiedlich Bilder in den Vordergrund. Aber nicht nur in der Geschichte der Kirche insgesamt, sondern auch im Verlauf des Lebens des einzelnen Menschen wechselt der Stellenwert der einzelnen Bilder für Jesus. Diese Wandlungen ereignen sich analog zur Entwicklung des Glaubensverständnisses und des damit verbundenen Gottesbildes eines Menschen und den sich wandelnden Herausforderungen im Verlauf des Berufs- und Familienlebens. In der Kindheit spielen der Gute Hirte und der liebende Vater eine dominierende Rolle. In der Jugend tritt dann häufig Jesus als Freund in den Vordergrund. Später wird Jesus als Meister bzw. Lehrer wichtig. Mit fortschreitendem Alter aber gewinnen wieder die Vorstellungen vom Guten Hirten und liebenden Vater an Bedeutung.

5.

Ich bin überzeugt, dass Bilder von Gott, von Jesus Christus, auch für einen mystisch geprägten Glauben unverzichtbar sind. Luthers Mystik etwa ist ohne die Vorstellung von Jesus als dem Bräutigam der menschlichen Seele undenkbar. Teresa von Avilas mystische Gemeinschaft mit Gott kommt nicht ohne das Bild von Jesus als Freund aus. Dietrich Bonhoeffers mystisch konnotierter Glaube schließlich ist unzähligen Menschen auf der ganzen Welt durch die Vorstellung von den guten Mächten, die ihn im Gefängnis und auf dem Weg zur Hinrichtung wunderbar umgeben, zum Vorbild geworden.

Hinweis: Die Gedanken der Predigt habe ich in meinem Buch „Hirte, Meister, Freund. Überrascht von der Seelsorge Jesu (Brunnen Verlag, Gießen 2022) näher entfaltet.



Protokoll der Mitgliederversammlung der Gesellschaft der Freunde christlicher Mystik e.V. im Bonifatius-Haus, Fulda am 07.05.22

1. Begrüßung durch den Vorsitzenden
Gedenken an die seit der letzten Mitgliederversammlung
Verstorbenen
2. Feststellung der Tagesordnung
einstimmig angenommen (bei Umstellung eines
Tagesordnungspunktes)
Genehmigung des Protokolls der letzten
Mitgliederversammlung (RB 3/2019):
einstimmig angenommen
3. Bericht des Vorstandes
Vorsitzender: Kontaktaufnahme mit den neuen Mitgliedern; Verweis
auf Regionalgruppen; drei Rundbriefe im Jahr; digitale
Vorstandssitzungen; digitale Jahrestagung im vergangenen Jahr

Finanzen: die Abrechnungen und Rechnungsprüfungen der Jahre
2019, 2020, 2021 lagen aus und können bei der Geschäftsstelle
angefordert werden
Entlastung: einstimmig, bei 8 Enthaltungen
4. Wahl des neuen Vorstands und der neuen Vorsitzenden
Wahlleiter Dr. Klaus Kiesow

Wahl des neuen Vorstands:
Kandidaten: Dr. Hanne Leggemann, Herrliberg (Ch); Dr. Barbara
Leicht (Stuttgart); P. Dr. Claus-F. Lücker (Krefeld); Prof. Dr. Andreas
Müller (Kiel), Siegfried Rombach (Kirchzarten); Michaela Ständer
(Hildesheim); Prof. Dr. Peter Zimmerling (Leipzig)
27 Ja-Stimmen
Keine Nein-Stimmen; keine Enthaltungen
Die Gewählten nehmen die Wahl an.

Wahl des 1. und 2. Vorsitzenden:

1. Vorsitzender: Prof. Dr. Peter Zimmerling – einstimmig gewählt, eine Enthaltung

2. Vorsitzender: Siegfried Rombach – einstimmig gewählt, eine Enthaltung

Die Gewählten nehmen die Wahl an.

5. Neue Mitglieder stellen sich vor

Anwesend:

Michael Böttcher

Dr. Hubertus Kröner

Prof. Dr. Christian Neddens

Arne Jureczek

6. Berichte aus den Regionalgruppen (zusätzlich Verweis auf die Homepage der Gesellschaft)

Regionalgruppe Nord: Herr Ring

Regionalgruppe Siegburg/Bonn: Herr Nolte: nächster Studientag in St. Augustin mit Prof. Dr. Andreas Müller

Regionalgruppe Wiesbaden: vacat

Regionalgruppe Zürich: Frau Dr. Hanne Leggemann

Regionalgruppe Süd-West: Dr. Armin Münch – es gibt in Bad Boll eine Mystikgruppe, nächstes Treffen im Dez.; eine weitere Gruppe der Gesellschaft sollte wieder ins Leben gerufen werden: Dr. Münch erklärt sich bereit – evtl. zusammen mit Frau Barbara Leicht.

Aachen: Dr. Marco Sorace stellt einen monatlichen Lektürekreis für klassische Mystik-Texte vor (s. Homepage der Gesellschaft, Rubrik Aktuelles)

7. Internetauftritt

Bitte um Termine und Berichte von Mitgliedern

Auch in Zukunft soll die Facebook-Seite nicht fokussiert werden

8. Nächste Jahrestagung: geplanter Termin 12.–14.5.23 (Hofgeismar)²⁴

²⁴ Die Jahrestagung 2023 wird vom 02.–04. Juni 2023 im Gästehaus der Christusbruderschaft in Selbitz zum Thema „Mystik in der ökologischen Krise“ stattfinden.

9. Mögliche Themen für die zukünftigen Jahrestagungen

- Mystik und Politik
- Orthodoxe Mystik
- vergleichende Positionen der Mystik unterschiedlicher Religionen
- Mystik und interreligiöser Dialog
- Mystik und Humor
- Mystik und Macht
- Mystik in der Befreiungstheologie
- Mystik und Gemeinschaft (soziale Dimension)
- Mystik und Quantenphysik

10. Verschiedenes

Wo sind die jungen Mitglieder und Interessierten?

Fester Tagungsordnungspunkt für nächste Mitgliederversammlung:
Gottesdienste bei Jahrestagungen?

gez. Peter Zimmerling (Protokollant)





