

Die visionäre Welt von HR Giger.

Stanislav Grof, M.D.

Vor mehreren Jahren hatte ich die Ehre und das Vergnügen, einige Zeit mit Oliver Stone verbringen zu dürfen, dem US-amerikanischen, Oscar-gekrönten Regisseur und Drehbuchautor. In seinen Filmen hat Stone die Schattenseiten der modernen Zivilisation mit aussergewöhnlicher künstlerischer Kraft porträtiert. Im Verlauf unseres Gesprächs kamen wir auch auf Ridley Scotts Film „Alien“ zu sprechen, insbesondere auf HR Gigers Filmmonster und seine Set-Designs, welche die Schlüsselemente zum Erfolg des Films waren (1, 2, 3, 4,) (Giger 1979). Für seine Arbeit erhielt Giger einen Oscar für „best achievement in visual effects“ bei der 1979-Academy-Awards-Feier, die im April 1980 im Dorothy Chandler Pavilion in Los Angeles stattfand. (Gigers Arbeit war auch eine wichtige Inspiration für die fünf weiteren Folgen des Films, obwohl dieser Beitrag offiziell lange nicht richtig gewürdigt wurde.)

Ich kannte Gigers Arbeiten seit der Publikation seines *Necronomicon* (Giger 1979) und habe ihn immer zutiefst bewundert – nicht nur als künstlerisches Genie, sondern auch als Visionär mit dem unglaublichen Talent, die dunklen Tiefen der menschlichen Psyche darzustellen, die sich auch durch die moderne Bewusstseinsforschung offenbart haben. Als ich Oliver Stone während unseres Treffens meine Gedanken mitteilte, erwies auch er sich als grosser Giger-Fan. Was Stone über Giger und dessen Bedeutung für die Kunst und die menschliche Kultur generell sagte, fand ich sehr bemerkenswert und interessant: „Ich kenne niemanden, der die seelische Befindlichkeit der heutigen modernen Gesellschaft so treffend im Bild festhalten kann wie er. Wenn in einigen Jahrzehnten vom zwanzigsten Jahrhundert die Rede sein wird, wird man an Giger denken.“

Die Menschheit im zwanzigsten Jahrhundert: Technologie, Gewalt, Sex und Drogen

Obwohl mich Oliver Stones extreme Äusserung im ersten Moment ziemlich verblüffte, wurde mir gleich bewusst, wie tief seine Einsicht war. Seitdem kam mir dieses Gespräch oft wieder in den Sinn, nämlich bei jeder weiteren Konfrontation mit den unzähligen

beunruhigenden Entwicklungen in der westlichen Industriekultur und mit den alarmierenden Entwicklungen in Ländern, die vom technologischen Fortschritt beeinflusst wurden. Kein anderer Künstler hat die Plagen, die unsere moderne Gesellschaft heimsuchen, mit einer solchen Kraft und Tiefe eingefangen – eine aus allen Fugen geratene Technologie, die unser menschliches Wesen überschattet, die selbstmörderische Zerstörung der Natur auf unserem Planeten, eine Gewaltbereitschaft, die apokalyptische Ausmasse annimmt, sexuelle Exzesse und der aus all dem resultierende Massenkonsum von Tranquilizern und narkotisierenden Drogen – all dem zugrunde liegt eine Entfremdung der Menschen in Bezug auf ihren Körper, ihre Mitmenschen und die Natur.

Gigers Kunst wird oft „biomechanoid“ genannt, und er selbst gab einem seiner Bücher den Namen „Biomechanics“ (Giger 1988). Dieser Begriff gibt den Zeitgeist des zwanzigsten Jahrhunderts akkurat wieder, charakterisiert durch einen unkontrolliert ins Taumeln geratenen technologischen Fortschritt, der unsere moderne Zivilisation in eine symbiotische Beziehung mit einer zunehmend mechanisierten Welt verstrickt hat. In dieser Zeitperiode wurden die modernen technologischen Erfindungen zu Erweiterungen und zum Ersatz unserer Arme und Beine, unserer Herzen, Nieren und Lungen, unseres Hirns und Nervensystems, unserer Augen und Ohren, und selbst unserer Fortpflanzungsorgane – bis zu einem Ausmass, da die Grenzlinie zwischen Biologischem und mechanischen Vorrichtungen quasi nicht mehr existent ist. Die archetypischen Geschichten von Faust, dem Zauberlehrling, Golem und Frankenstein sind zu mythologischen Leitfiguren unserer Zeit geworden. Die materialistische Wissenschaft hat in ihrem Bestreben, die stoffliche Welt zu verstehen und zu kontrollieren, ein Monster hervorgebracht, das alles Leben auf unserem Planeten gefährdet. Die Rolle des Menschen hat sich von der des Schöpfers zu der des Opfers gewandelt.

Sucht man nach einem weiteren charakteristischen Merkmal dieses Jahrhunderts, so kommen einem schnell hemmungslose Gewalt und Zerstörung in bis dahin undenkbaaren Ausmassen in den Sinn. Diese Epoche war beherrscht von verheerenden Kriegen, blutigen Revolutionen, totalitären Regimes, von Völkermord und internationalem Terrorismus. Allein im Ersten Weltkrieg starben geschätzte zehn Millionen Soldaten und zwanzig Millionen Zivilisten. Weitere Millionen erlagen den darauf folgenden Epidemien und Hungersnöten. Etwa doppelt so viele Menschen verloren ihr Leben während des Zweiten Weltkriegs. Dieses Jahrhundert sah die Bestialität von Nazi-Deutschland und des Holocausts, die diabolischen Hekatomben von Stalins Säuberungsaktionen und seinem Gulag Archipelago, den Beginn der

chemischen und der biologischen Kriegsführung, die Entwicklung von Massenzerstörungswaffen und den apokalyptischen Horror von Hiroshima und Nagasaki.

Zudem kommt einem der zivile Terror in China und in anderen kommunistischen Ländern in den Sinn, und all die Opfer der südamerikanischen Diktaturen, die Gräueltaten und Genozide der Chinesen in Tibet und die Grausamkeiten der südafrikanischen Apartheid. Die Kriege in Korea, Vietnam und im Nahen Osten sowie die Gemetzel in Jugoslawien und Ruanda sind weitere Beispiele des sinnlosen Blutvergiessens dieses Jahrhunderts.

In einer abgeschwächten Form hat der Tod auch in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts Fuss gefasst – als eines der favorisierten Themen zu unserer Unterhaltung. Gemäss Schätzungen hat ein durchschnittliches US-amerikanisches Kind bei Abschluss der Grundschule an die 8.000 Morde am Fernsehen gesehen. Die Anzahl an Gewalttaten, die ein 18-jähriger Jugendlicher mitverfolgt hat, beläuft sich auf 200.000.

Die Art und Weise der Gewaltausübung sowie ihre zunehmende Intensität und der zerstörerische Missbrauch der modernen Wissenschaft – chemische, nukleare und biologische Kriegsführung und die brutalen Experimente, die an den Insassen der Konzentrationslager ausgeübt wurden – gaben dieser Zeitspanne der Geschichte gleichsam dämonische Züge. Einige dieser Gräuel wurden durch eine entstellte Gotteswahrnehmung und durch pervertierte religiöse Impulse motiviert, welche in Massenmord und Selbstmord resultierten. In diesem Jahrhundert sahen wir die Massensuizide der Mitglieder des Jim Jones' People's Temple, des Marshall Herff Applewhite's and Bonnie Lu Nettles' Heaven's Gate, des schweizerischen Sonnentempler-Kults und anderer fehlgeleiteter religiöser Gruppierungen. Viele gewalttätige terroristische Organisationen folgten ihren pervertierten mystischen Impulsen, unter ihnen der Shoko-Asahara-Kult Aum Shinrykio, der die Sarin-Gas-Anschläge in der japanischen U-Bahn zu verantworten hat, sowie die Charles-Manson-Gang, die Symbionese Liberation Army und die islamischen Extremisten. Dieselbe Entwicklung sehen wir auch in der Renaissance von Hexen- und Satanskulten manifestiert, und sie hat das Interesse an Büchern und Filmen, die von Teufelsanbetung und Exorzismus handeln, geweckt.

Ein anderes wichtiges Kennzeichen ist der enorme kulturelle Wandel im Bereich der Sexualität; mit einer tief greifenden Veränderung bezüglich Einstellung, Wertvorstellungen und Verhalten. Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts erlebte eine nie da gewesene Aufhebung

der sexuellen Repression, was zu grundlegenden Veränderungen allgemein führte und weltweit zu vielgestaltigen Manifestationen der erotischen Impulse. Diese Aufhebung der kulturellen Zwänge führte unter anderem zur sexuellen Freiheit der Erwachsenen, zu frühen Sexexperimenten der jungen Generation, zu vorehelichem Sex, zum Zusammenleben ohne eheliche Bindung, zur Schwulen- und Lesbenbewegung und zu öffentlichen Theaterstücken, Fernsehprogrammen und Kinofilmen mit sexuellem Inhalt. Gleichzeitig aber wurden ebenso die Schattenseiten dieser Liberalisierung in einem noch nie dagewesenen Ausmass Teil unserer Gesellschaft – exzessive Promiskuität, Teenager-Schwangerschaften, Erwachsenen- und Kinderpornographie, Rotlichtviertel, in denen alle erdenklichen Formen der Prostitution angeboten werden, sadomasochistische Salons, Märkte für Sexsklaven, bizarre Burleskenshows und Clubs, die ihre Kunden mit einem weiten Spektrum von erotischen Abartigkeiten und Perversionen bedienen. Und die zunehmende Gefahr einer weltweiten Aids-Epidemie als düsterste all dieser Schattenseiten hat Sexualität und Tod, Eros und Thanatos, untrennbar miteinander verschmolzen.

Bei vielen Menschen haben der Stress und die exzessiven Anforderungen des modernen Lebens, die (Selbst-)Entfremdung, der Verlust einer tieferen Bedeutung und das Fehlen von spirituellen Werten ein verzehrendes Verlangen hervorgebracht, all dem zu entfliehen und sich dem Genuss und dem Vergessen hinzugeben. Der Gebrauch von harten Drogen – Heroin, Kokain, Crack und Amphetamine – hat astronomische Ausmasse angenommen und ist zu einer globalen Epidemie eskaliert. Die Reiche der Drogenbarone und der verderbte Kampf um den lukrativen Drogenschwarzmarkt haben markant zur sowieso schon angestiegenen Kriminalitätsrate beigetragen und zur Gewalttätigkeit im Untergrund und auf den Strassen der modernen Städte geführt.

Gigers Kunst:

Ein Spiegel der Schattenseite der industriellen Gesellschaft

Gigers biomechanische Kunst verbindet all diese Elemente des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem unauflöselichen Amalgam. Das Verschmelzen von Mensch und Maschine war über die ganzen Jahre Leitmotiv in seinen Bildern, Zeichnungen und Skulpturen. In seinem einzigartigen Stil verschmilzt er meisterhaft Elemente aus bedrohlichen mechanischen Vorrichtungen mit verschiedenen Teilen des menschlichen Körpers – mit Armen, Beinen,

Gesichtern, Brüsten, Bäuchen und Genitalien (5). Ebenso aussergewöhnlich ist die Art, wie Giger Sexualität, Gewalt und Symbole des Todes ineinanderfliessen lässt. Schädel und Knochen formen sich zu Sexualorganen und Maschinenteilen und umgekehrt, bis zu dem Grad und mit einer solchen Feinheit, dass die resultierenden Bilder sexuelle Ekstase, Gewalt, Qual und Tod mit gleicher symbolischer Kraft widerspiegeln (6,7, 8). Die satanische Dimension dieser Szenen ist so virtuos wiedergegeben, dass deren Tiefen schon archetypische Ausmasse haben (9).

In seinem einzigartigen Stil porträtiert Giger auch die Schrecken der neuzeitlichen Kriegsführung – das Schreckgespenst, das die Menschheit durch das ganze zwanzigste Jahrhundert heimgesucht hat – als einen Teil der Alltagsrealität oder als eine verwunschene Vision einer möglichen oder plausiblen Zukunft. Sein „Necronom II“ zum Beispiel, dessen dreiköpfige, skelettartige Gestalt, bestückt mit einem Soldatenhelm, vereint auf Furcht erregende Weise die Symbole von Tod, Gewalt und sexueller Aggression (10). Viele Bilder zeigen eine unwirtliche, öde Zukunft, zerstört durch die Exzesse der Technologie und den nuklearen Winter – tote, fremde Welten, verlassen von Mensch und Tier, beherrscht nur von seelenlosen Wolkenkratzern, Kunststoffmaterialien, kalten Stahlstrukturen, Beton und Asphalt (11a, b) (Giger 1981). Seine „Atomkinder“ sind eine groteske Population von Mutanten, die den Atomkrieg oder die Verwüstung der Natur durch radioaktive Abfälle überlebt haben (12 a, b, 13). Das Thema Drogensucht findet sich in seinem ganzen Werk wieder; immer wieder sehen wir Spritzen, die in die Venen und Körper seiner Gestalten injiziert sind (14, 15).

Gigers visionäre Welt und die Tiefenpsychologie

Es gibt jedoch ein wiederkehrendes Motiv in Gigers Werk, das auf den ersten Blick nur entfernt mit dem Zeitgeist des zwanzigsten Jahrhunderts zu tun hat, nämlich die vielen gefolterten und kranken Föten oder Babys in seinen Bildern (16, 17, 18). Doch gerade hier zeigt sich Gigers visionäres Genie mit seinen tiefsten Einsichten in die verborgenen Bereiche der menschlichen Psyche. Indem er die pränatalen (vorgeburtlichen; Anm. d. Ü.) und perinatalen (zur Zeit der Geburt stattfindenden; Anm. d. Ü.) Elemente mit der Symbolik von Sex, Tod und Schmerz verbindet, offenbart er eine Tiefe und Klarheit im psychologischen Verständnis, das die Modelle der heutigen Mainstream-Psychiatrie bei weitem übertrifft. Diese entscheidende Dimension, die wir in Gigers Bildern sehen, fehlt ebenfalls in den

Arbeiten seiner Vorgänger und Gleichgesinnten, den Surrealisten und den Phantastischen Realisten.

In der heutigen Psychologie und Psychiatrie dominieren noch immer die Theorien Sigmund Freuds, dessen bahnbrechende Pionierarbeit den Grundstein für die moderne „Tiefenpsychologie“ legte. Obwohl Freuds Modell zu seiner Zeit revolutionär war, ist es doch sehr oberflächlich und eng, weil es nur die postnatale (nachgeburtliche; Anm. d. Ü.) Biographie und nur das individuelle Unbewusste umfasst. Die Mitglieder seines Wiener Zirkels, die das Modell zu erweitern versuchten, wurden zu Abtrünnigen erklärt, allen voran Otto Rank mit seiner Theorie des Geburtstraumas (Rank 1929) und C. G. Jung, der das Konzept des kollektiven Unbewussten und der Archetypen entwickelte (Jung 1990). Rank wurde aus der psychoanalytischen Bewegung ausgeschlossen, und Jung verliess sie nach einer heftigen Auseinandersetzung mit Freud. In den offiziellen Lehrbüchern der Psychiatrie werden die Arbeiten dieser Renegaten gewöhnlich als historische Kuriositäten diskutiert und als irrelevant für die klinische Arbeit eingestuft.

Freuds Theorien hatten einen profunden Einfluss auf die Kunst. Seine Entdeckung des sexuellen Symbolismus und seine Deutung der Traumbilder waren für die surrealistische Bewegung eine wahre Goldgrube. Freud wurde in den Zwanzigerjahren sogar zum „Schutzheiligen“ des Surrealismus ernannt. In der Künstler-Avantgarde gehörte es schon bald zum guten Ton, Freuds Modell der Traumarbeit zu adaptieren, indem man Objekte einander gegenüberstellte, die keinerlei logischen Zusammenhang aufzuweisen schienen. Diese Objekte waren bevorzugt solche, die für Freud eine versteckte sexuelle Bedeutung hatten.

Doch während die Zusammenhänge zwischen scheinbar inkongruenten Traumbildern ihre eigene tiefe Logik und Bedeutung haben, welche bei einer Traumanalyse enthüllt werden können, war dies bei den surrealistischen Bildern nicht immer der Fall. Hier reflektieren die überraschenden Gegenüberstellungen von Bildern oft einen sinnentleerten Manierismus, der mit den tiefen Wahrheiten und der inneren Logik der unbewussten Dynamik nur noch wenig zu tun hat. Das lässt sich am besten anhand des berühmten surrealistischen Diktums veranschaulichen, das der Poet und Philosoph André Breton den *Chants de Maldoror* (Die Gesänge des Maldoror) entnahm, geschrieben vom Grafen de Lautréamont (Isidore Ducasse). Dieses knappe, bündige Statement, das die Ästhetik von überraschenden Gegenüberstellungen von Bildern beschreibt, wurde zum Manifest der surrealistischen Bewegung: „So schön wie

die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch.“

Eine weitere wichtige Inspirationsquelle für den Surrealismus war die mittelalterliche Alchemie. Es war André Breton, der einen alchemistischen Text mit dem Titel „Musaeum Hermeticum“ entdeckte. Eine der Seiten, die sehr komplex und rätselhaft illustriert sind, zeigt eine wilde Anordnung bizarrer Gestalten und Kreaturen, eine visuelle Synopsis des ersten und zweiten alchemistischen Werks, das die wichtigsten Symbole, welche die verschiedenen Stufen der „königlichen Kunst“, der Alchemie, darstellt (71). Breton war sofort fasziniert von der phantastischen Zusammenstellung scheinbar zusammenhangloser Bilder und von der aufwühlenden Überraschung, die beim Betrachter geweckt wird. C. G. Jung, der die Alchemie über einen Zeitraum von zwanzig Jahren intensiv studierte, entdeckte, dass die alchemistische Symbolik, gleich wie die Symbolik der Träume, die tiefen dynamischen Kräfte des Unbewussten widerspiegelt und verborgene Wahrheiten über die menschliche Psyche ans Licht bringt (Jung 1993). Johannes Fabricius legte in seinen umfassenden Alchemie-Studien dar, dass die Symbolik, die benutzt wurde, um die einzelnen Stadien des alchemistischen Prozesses aufzuzeigen, sich mit den Erkenntnissen von verschiedenen Schulen der Tiefenpsychologie deckt (Fabricius 1994). Mit Sicherheit kann man dies vom Grossteil der surrealistischen Kunst nicht behaupten.

Wenn man eine Nähmaschine, einen Seziertisch und einen Sonnenschirm bildlich kombiniert, so mag dies beim Betrachter ein Moment der Überraschung hervorrufen. Es würde jedoch schwierig, zwischen diesen drei Objekten eine psychodynamische Verbindung von Bedeutung herzustellen. Ebenso würde die Kombination von Objekten, wie wir sie in den meisten surrealistischen Bildern vorfinden, für einen Alchemisten, der mit der Symbolik der „königlichen Kunst“ vertraut ist, wohl wenig Sinn ergeben. In dieser Hinsicht ist Gigers Kunst komplett verschieden. Die Art, wie er Bilder kombiniert, erscheint nur dann unlogisch und inkongruent, wenn man mit den jüngsten Entdeckungen der Pioniere der Bewusstseinsforschung nicht vertraut ist. Erkenntnisse aus der psychedelischen und der empirischen Psychotherapie haben bestätigt, dass Gigers Verständnis der menschlichen Psyche dasjenige von Mainstream-Therapeuten, die die neuen Erkenntnisse noch nicht akzeptiert und in ihre wissenschaftliche Arbeit integriert haben, bei weitem übertrifft.

Gigers Einsichten in das Trauma der Geburt

Giger verbrachte viele Monate damit, seine Träume zu analysieren, und diese intensive Selbsterforschung inspirierte ihn zu einer Serie von Zeichnungen mit dem Titel „Ein Fressen für den Psychiater“ (Giger 1965/2000). Um mit seinen Träumen zu arbeiten, benutzte Giger eine Technik Sigmund Freuds, die dieser in seiner „Traumdeutung“ beschrieb (Freud 1953). Gigers Selbstanalyse ging jedoch viel tiefer, als Freuds Modell eigentlich vorschlug. Indem er nach der Quelle seiner eigenen Alpträume, Visionen und beunruhigenden Phantasien suchte, entdeckte er, unabhängig von den Pionieren der modernen Bewusstseinsforschung und der empirischen Psychotherapie, die überragende Bedeutung des Geburtstraumas.

Der psychoanalytische „Überläufer“ Otto Rank, der „Das Trauma der Geburt“ schrieb, beschäftigte sich primär mit dem Aspekt des „verlorenen Paradieses“ – dem unvorteilhaften Vergleich zwischen pränatalem und postnatalem Stadium und der Sehnsucht, wieder in den mütterlichen Schoß zurückzukehren (Rank 1929). Giger jedoch beschäftigt sich viel mehr mit den verschiedenen Aspekten des qualvollen Zustands des Fötus, wenn er sich durch den Geburtskanal kämpft. Interessanterweise kam Freud in der kurzen Zeit, als er in Erwägung zog, dass die Geburt doch als mögliche Quelle für alle zukünftigen Ängste relevant sein könnte, Gigers Verständnis von der Geburt näher als Rank. Freud gewichtete die schwierigen Emotionen, körperlichen Empfindungen und Innervationen, die beim Passieren des Geburtskanals auftreten, viel stärker als den Verlust des intrauterinen Paradieses (Freud 1975).

Doch Giger geht viel weiter als Freud mit seiner relativ zahmen Beschreibung des Passierens des Geburtskanals – Giger fängt die qualvolle Tortur, die der Fötus in den Fängen der „Todgebärmachine“ zu untergehen hat, auf bedrückende Art und Weise im Bild ein: Überall finden sich Stahlringe und Rohrschellen, die den Schädel umfassen und zusammendrücken, Zahnräder, Druckkolben und scharfe, metallische Zacken und Nägel. In Gigers Kunst finden wir auch andere Elemente abgebildet, die typisch sind für die Emotionen, körperlichen Empfindungen und Visionen, die ein Mensch erlebt, wenn er die Erfahrung der Geburt macht – groteske, abstossende, Furcht erregende und dämonische Kreaturen, sadistische archetypische Gestalten, Erbrochenes und andere skatologische Elemente.

Der eigentliche Begriff, der für Gigers Kunst benutzt wird – biomechanoid –, reflektiert die Natur des menschlichen Geburtsvorgangs. Die Geburt findet innerhalb eines biologischen

Systems statt, den weiblichen Fortpflanzungsorganen, und wird durch anatomische, physiologische und biochemische Gesetze gesteuert. Der Geburtsvorgang weist aber auch typisch mechanische Eigenschaften auf: starke Gebärmutterkontraktionen zwischen dreissig und hundert Kilo pressen den Fötus in Richtung der schmalen Beckenöffnung und deren harten Oberflächen, dazu kommen enorm starke Drehkräfte und die hydraulische Qualität der ganzen Erfahrung generell. Es ist darum nicht weit hergeholt, wenn Giger für seine Bilder den Namen „Gebärmaschine“ gewählt hat und den Geburtsvorgang als ein System von Zylindern und Schraubstöcken darstellt (19).

Wie ich schon erwähnt habe, wurde dieser faszinierende und so wichtige Bereich des menschlichen Unbewussten, welcher die traumatische Erinnerung an das Passieren des Geburtskanals bewahrt und den Giger intuitiv erfasst und in seiner Kunst dargestellt hat, von der Mainstream-Psychiatrie bis jetzt weder erkannt noch akzeptiert. Ebenso fehlt dieses tiefe Wissen um die verborgenen Bereiche der Psyche auch bei seinen Vorgängern und Sinnesverwandten, den Surrealisten und Phantastischen Realisten. Gigers Talent, das Phantastische abzubilden, braucht einen Vergleich mit demjenigen seiner Kollegen – Hieronymus Bosch, Salvador Dalí und Ernst Fuchs – nicht zu scheuen, aber die Tiefe seiner psychologischen Erkenntnis ist in der Welt der Kunst unerreicht.

Kunstkritiker schrieben über Gigers Werk, es gebe gleichzeitig einen teleskopischen und mikroskopischen Einblick in die dunklen Geheimnisse der Psyche. Durch seine Beschäftigung mit den Tiefen des Unbewussten – und dem, was der moderne Mensch geflissentlich zu verdrängen und zu ignorieren versucht – wurde er sich auch des bedeutenden Einflusses bewusst, den Erlebnisse aus vorgeburtlicher Zeit auf uns ausüben. Intuitiv hat er erfasst, dass das Geburtstrauma nicht nur für das postnatale Leben des Individuums eine wichtige Rolle spielt, sondern dass es auch die Quelle von vielen gefährlichen Emotionen ist, die für viele Übel und Leiden der menschlichen Gesellschaft verantwortlich sind. Zur Babylandschaft, die Giger malte (16), äusserte er sich folgendermassen: „Landschaften aus Babyköpfen haben es mir besonders angetan. Babys sind schön und unschuldig, und doch sehe ich sie, in dieser riesigen Anzahl, als eine unheimliche Bedrohung und als der Anfang von allem Übel. Als Träger vieler Seuchen sind sie für mich prädestiniert, die psychischen und organischen Schäden unserer Zivilisation darzustellen.“

Was die Torturen zur Zeit der Geburt betrifft, können wir uns wohl kaum Beängstigenderes vorstellen als Gigers „Gebärmaschine“ (19) und die „Todgebärmaschinen I, II und III“ (20, 21, 22). Ebenso beeindruckend sind die Geburtsmotive in „Biomechanoid I (17), das drei Babys als schwer bewaffnete groteske Indianerkrieger zeigt, die enge Stahlbänder um ihre Stirn tragen. Gleichermassen eindrücklich ist Gigers Selbstporträt „Biomechanoid II“, das er als Plakat für die Galerie Sydow-Zirkwitz kreierte (18), und „Landschaft XIV“ (16), das eine ganze „Tapete“ von Babys zeigt. Die Symbolik in Landschaft X (23) ist subtiler und weniger augenfällig. Hier kombiniert Giger das Gebärmutterinnere, das Sexualität und Geburt symbolisiert, mit schwarzen Kreuzen, welche bei der Schweizer Armee beim Mannscheibenschiessen gebraucht werden – diese symbolisieren Tod und Gewalt. Ein Nachhall an das Geburtstrauma lässt sich leicht auch beim „Kofferbaby“ (24), bei „Hommage an Samuel Beckett“ und allgemein in seinem Werk erkennen.

Zwei Motive in Gigers Kunst sind zwar nicht direkt mit dem Thema Fötus verbunden, doch auch sie sind wesentliche perinatale Symbole: die Spinne und der Vulkan. Die Spinne erscheint oft in Sitzungen der psychedelischen Therapie oder des holotropen Atmens, wenn eine Person das Einsetzen der Geburt wiedererlebt. Gewöhnlich nehmen sie die Form von gigantischen, Schrecken erregenden Taranteln an (88, 89). Dieses Bild ist deshalb so wichtig und einleuchtend, weil Spinnen die Freiheit der im Raum herumfliegenden Insekten beenden, indem sie sie einfangen und durch die Einbindung ins Netz ihr Leben bedrohen. Dieses Erlebnis gleicht dem des Fötus beim Einsetzen des Geburtsvorgangs. Wie C. G. Jung in seinem Buch „Symbole der Wandlung“ korrekt erläuterte, symbolisieren Spinnen oft den Archetyp der verschlingenden Mutter (Jung 1956). Andererseits erfährt man die explosive Befreiung in den letzten Stadien der Geburt oftmals als Identifikation mit einem Vulkan (102). Sowohl Spinne wie auch Vulkan gehören zu Gigers favorisierten Themen (26, 27, 28).

Haben wir erst einmal die pränatalen und perinatalen Wurzeln in Gigers Kunst erkannt, lässt sich einfach verstehen, warum er Motive wie Spritzen, toxische Substanzen und Drogenabhängigkeit in seine Zeichnungen, Bilder und Skulpturen einbringt (14, 15, 54). Die meisten Störungen des vorgeburtlichen Lebens resultieren aus einer Blutvergiftung der Mutter. Für viele von uns ist die Anästhesie, die während der Geburt verabreicht wird, unsere erste Flucht, weg von Schmerz und Angst, in einen drogeninduzierten Zustand. Es ist kein Zufall, dass die jetzige Generation mit ihrer hohen Drogenmissbrauchsrate zu der Zeit

geboren wurde, da die Geburtshelfer begannen, den gebärenden Müttern Anästhesie routinemässig und wahllos zu verabreichen.

Die moderne Bewusstseinsforschung und die neue Kartographie der menschlichen Psyche

Die klinische Arbeit mit verschiedenen Formen hochwirksamer empirischer Psychotherapien und psychedelischen Substanzen hatte im zwanzigsten Jahrhundert tief greifende Auswirkungen auf die Gebiete der Psychologie und der Psychiatrie. Dies ermöglichte den Zugang zu weiten Bereichen, die die Freudsche Psychoanalyse und die akademische Psychiatrie nicht erforscht hatten. Die meisten LSD-Forscher begannen ihre Arbeit bestückt nur mit der traditionellen Landkarte der Psyche, limitiert auf die postnatale Biographie und das Freudsche individuelle Unbewusste. Sie fanden schnell heraus, dass die Erfahrungen auf LSD die Begrenztheit dieses Modells über kurz oder lang transzendieren würden. Es wurde offensichtlich, dass das Freudsche Modell der Psyche sehr oberflächlich und unvollständig ist.

Anlässlich eines Diskurses über das Unbewusste verglich Freud die Psyche mit einem Eisberg. Er sagte, dass das, was wir als die Totalität der Psyche bezeichnen – das bewusste Ego – eigentlich nur dessen sichtbare Spitze ist. Die Psychoanalyse jedoch enthülle den verborgenen Teil, das individuelle Unbewusste. Wollten wir Freuds Gleichnis übernehmen, so könnten wir sagen, dass die klassische Psychoanalyse bloss die Spitze des Eisbergs enthüllte, während die psychedelische Forschung Tiefen der menschlichen Psyche ans Licht bringt, die selbst den traditionell gesinnten Psychoanalytikern verborgen blieb. Wie der grossartige Mythologe Joseph Campbell verschmitzt anmerkte: „Freud fischte – und merkte nicht, dass er auf einem Wal sass.“

Anfang der sechziger Jahre, nachdem ich einige frustrierende Jahre damit verbracht hatte, meine eigenen psychedelischen Erfahrungen sowie diejenigen meiner Klienten in Freudscher Terminologie zu erklären, sah ich mich gezwungen, die Kartographie der Psyche erheblich zu erweitern, indem ich das traditionelle biographische Modell durch zwei neue Bereiche – den perinatalen und den transpersonalen – ergänzte (Grof 1975, 2000). Dieses erweiterte Modell war eine kreative Synthese aus den Modellen Freuds und seiner verschiedenen Renegaten – Rank, Reich, Jung und Ferenczi –, ergänzt, revidiert und

angereichert durch die Beobachtungen, die ich bei den vielen psychedelischen und holotropen Sitzungen gewonnen hatte. Trotz der Unmengen an klinischen Beweisen, die diese neue Kartographie stützen, hat ein Grossteil der Psychiater wie auch der Akademiker noch nicht anerkannt, dass ihr Modell dringend einer Erweiterung bedarf.

Der perinatale Bereich des Unbewussten

Unterziehen wir uns den neuen, intensiven Techniken der Psychotherapie, so erleben wir zumeist eine tiefe psychische Regression und gelangen durch Erlebnisse von Kindheit und Säuglingsalter hindurch auf eine Ebene, die die traumatischen Erinnerungen an die biologische Geburt enthält. An diesem Punkt haben wir oftmals Emotionen und körperliche Empfindungen von einer Intensität, die das überschreitet, was wir zuvor als menschenmöglich erachteten. Die einzelnen Erlebnisse vermischen sich hier und ergeben eine seltsame Mixtur aus Themen von Geburt und Tod (72).

Diese starke Verbindung von Geburt und Tod in unserem Unbewussten ist nur logisch und einfach zu verstehen. Sie widerspiegelt die Tatsache, dass die Geburt potenziell oder tatsächlich ein lebensbedrohliches Ereignis ist. Sowohl Kind wie auch Mutter können während der Entbindung sterben, und ein Neugeborenes kann durch den drohenden Erstickungstod blau auf die Welt kommen oder trotz Wiederbelebungsversuchen umkommen. Der Geburtsprozess beinhaltet auch gewaltsame Elemente – die heftigen Gebärmutterkontraktionen, die auf den Fötus wirken, wie auch die sich daraus ergebende aggressive Reaktion des Fötus (73, 74). Diese nimmt die Form einer amorphen Wut an, die jeden lebenden Organismus, dessen Leben ernsthaft bedroht wird, überkommt. Dieses Erleben von intensivem Leiden und bedrohtem Leben bewirkt im Fötus ein Gefühl von überwältigender Furcht.

Angesichts der emotionalen und körperlichen Qualen ist es nicht überraschend, dass das Wiedererleben der Geburt oftmals von gewalttätigen und Furcht einflössenden Erlebnissen begleitet wird, die mit Opferung, Tod und dem Bösen zu tun haben. Die intensive sexuelle Erregung, die ebenfalls oft erlebt wird, ist jedoch überraschender. Der menschliche Organismus scheint einen eingebauten Mechanismus zu haben, welcher unmenschliches Leiden – vor allem drohendes Ersticken – in eine seltsame Art von sexueller Erregung umwandelt, die bis zu ekstatischer Verzückung reichen kann. Folglich ist Sexualität in den

Tiefen der menschliche Psyche untrennbar mit Todesangst, körperlicher Pein, Klaustrophobie, Erstickungsängsten und dem Kontakt mit biologischem Material, wie Fruchtwasser, vaginaler Ausscheidung, Blut, Fäkalien und Urin, verbunden.

Das Spektrum perinataler Erfahrungen ist sehr reich und nicht auf die Elemente der biologischen und psychologischen Prozesse limitiert, die mit der Geburt einhergehen. Denn die perinatale Ebene der Psyche ist auch ein wichtiges Portal zum kollektiven Unbewussten im Jungschen Sinne, sowohl in historischer wie auch in mythologischer Hinsicht. Die Intensität des Leidens kann so extrem werden, dass sie bis zu einer Identifikation mit Opfern aus den verschiedensten Zeitaltern führen und archetypische Bilder des Bösen evozieren kann, wie beispielsweise das der schrecklichen Göttin (75), verschiedener dämonischer Wesen (76, 113a) und selbst von Höllenszenarien.

Die vier aufeinander folgenden Geburtsstadien lassen sich in vier empirisch gewonnene Kategorien unterteilen. Jede ist charakterisiert von den ihr eigenen Emotionen, psychosomatischen Empfindungen und der symbolischen Bildwelt. Diese Konstellationen nenne ich „grundlegende perinatale Matrizen“ (Basic Perinatal Matrices), kurz: BPM. Die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Geburtsstadien und den damit einhergehenden symbolischen Bildern ist sehr spezifisch und beständig. Obwohl die Art und Weise, auf welche die verschiedenen Elemente einander ergänzen, im Sinne der gewöhnlichen Logik nur wenig Sinn zu machen scheinen, sind diese Assoziationen alles andere als beliebig und willkürlich. Sie widerspiegeln das, was wir empirische Logik nennen könnten, indem die einzelnen Komponenten der BPM nicht zusammengehören, weil sie äusserliche Merkmale teilen, sondern weil sie gleiche oder ähnliche Emotionen und körperliche Empfindungen aufweisen.

Die erste perinatale Matrix: BPM I (Die Urverbindung mit der Mutter)

Die erste perinatale Matrix bezieht sich auf die intrauterine Existenz, und zwar bevor der Geburtsprozess einsetzt. Gemäss den empirisch gewonnenen Erfahrungen kann dieses Stadium als „amniotisches Universum“ beschrieben werden: Der Fötus im Mutterleib kennt kein Gefühl der Abgrenzung, es kann Inneres und Äusseres nicht unterscheiden. Dieses

Charakteristikum zeigt sich auch in den Erlebnissen, die wir haben, wenn wir in diesen Zustand zurückgleiten.

Erleben wir einen ungestörten intrauterinen Zustand wieder, so gelangen wir in Bereiche ohne Beschränkungen und Grenzen: Wir mögen uns mit Galaxien, interstellarem Raum oder gar dem ganzen Kosmos identifizieren (77). Oder er kann die Tatsache widerspiegeln, dass der Fötus im Grunde genommen ein Wesen des Wassers ist. Man sieht sich vielleicht frei im Meer dahin treiben oder beginnt, sich mit verschiedenen im Wasser beheimateten Lebensformen zu identifizieren: Man wird zum Fisch, zur Qualle, zu einem Delfin oder zu einem Wal – oder man wird gar zum ganzen Ozean (78). Ich nenne diese Erfahrungen ozeanische oder apollonische Ekstase.

Positive intrauterine Erfahrungen können auch zu archetypischen Visionen von Mutter Natur führen. Wir fühlen uns unendlich sicher und geborgen, werden uns ihrer unglaublichen Schönheit bewusst und sind uns gewiss, dass sie bedingungslos gibt und ernährt, eben wie der „gute Mutterschoss“ (79). Wir haben Visionen von blühenden Obstgärten, vollreifen Kornfeldern, von bepflanzten, fruchtbaren Terrassen, wie wir sie von den Anden her kennen, oder von unberührten Inseln wie in Polynesien. Mythologische Bilder aus dem kollektiven Unbewussten, die in diesem Kontext oft vorkommen, zeigen himmlische Regionen und Paradiese, wie wir sie in den Mythologien verschiedener Kulturen beschrieben finden.

Wenn wir aber Episoden eines gestörten intrauterinen Lebens erfahren – den „schlechten Mutterschoss“ –, so haben wir das undefinierbare Gefühl, wir würden von einer dunklen, ominösen Gefahr bedroht. Oftmals sind wir der Überzeugung, wir würden vergiftet (80). In den sich entfaltenden Landschaften sind die Gewässer verdorben und die Schutthalden voll toxischer Stoffe. Solche Szene reflektieren den Umstand, dass während der Schwangerschaft Giftstoffe im Organismus der Mutter frei werden. In diesen Situationen können sich archetypische Visionen von Furcht einflössenden, dämonischen Wesenheiten oder Tieren einstellen, oder man fühlt sich von einem alles durchdringenden, heimtückischen Bösen umgeben (81). Wer im pränatalen Stadium noch massiveren Störungen oder Eingriffen ausgesetzt war, einer drohenden Fehlgeburt etwa oder einem Abtreibungsversuch, tendiert zusätzlich zu verschiedenen Visionen, die alle eine universelle Bedrohung oder blutige, apokalyptische Visionen vom Ende der Welt zum Thema haben. Auch hier sehen wir eine

enge Beziehung zwischen den Ereignissen in unserer biologischen Geschichte und den Jungschen Archetypen.

Die zweite perinatale Matrix: BPM II (Kosmisches Verschlungenwerden und Ausweglosigkeit – die Hölle)

Während des Einsetzens des Geburtsvorgangs haben wir oftmals das Gefühl, wir würden in einen gigantischen Strudel hineingezogen (82, 83) oder von einem mythischen Biest verschlungen (74, 84). Oder wir sehen, wie die gesamte Welt oder der Kosmos verschlungen wird. Symbolische Begleitmotive dazu sind archetypische Monster wie Leviathane, Drachen, Wale oder Vipern (85), riesige Würgeschlängen (86, 87), Taranteln (88, 89) oder Kraken (90). Das Gefühl einer überwältigenden Lebensbedrohung kann extreme Angst aufkommen lassen und ein allumfassendes Misstrauen, das an Paranoia grenzen kann. Andere für die zweite Matrix charakteristische Themen sind der Abstieg in die Tiefen der Unterwelt, in das Reich der Toten oder in die Hölle (91). Wie es Joseph Campbell in seinen Werken so eloquent beschrieb, finden wir hier das universelle mythologische Motiv der Heldenreise (Campbell 1968).

In diesem Stadium wird der Fötus in periodischen Abständen durch die Gebärmutterkontraktionen zusammengepresst, der Muttermund ist jedoch noch nicht erweitert. Wir fühlen uns in einem monströsen klaustrophobischen Albtraum gefangen, sind emotionalen und körperlichen Torturen hilflos ausgeliefert und haben ein alles überwältigendes Gefühl absoluter Hilflosigkeit (92). Gefühle von Einsamkeit, Schuld, der Absurdität des Lebens und von existenzieller Verzweiflung nehmen metaphysische Proportionen an. Wer sich in dieser Zwangslage befindet, ist oftmals der Überzeugung, dass diese Situation niemals enden wird und es absolut keinen Ausweg gibt. Man meint zu sterben, wahnsinnig zu werden und nie mehr wieder zurückkommen zu können.

Typisch für dieses Stadium sind auch Sequenzen mit Personen, Tieren und mythologischen Wesen, die in einer ähnlich verzweifelten und desolaten Situation sind wie der Fötus, der sich in den Fängen des Geburtskanals befindet. Wir können uns mit Gefangenen in mittelalterlichen Kerkern identifizieren, mit Opfern der Inquisition, oder wir befinden uns in erstickenden oder zermalmenden mechanischen Vorrichtungen (93, 94), in Konzentrationslagern oder Irrenanstalten. Ebenso können wir nachempfinden, wie sich ein in

einer Falle gefangenes Tier fühlt, oder es kann gar archetypische Dimensionen annehmen, wie beispielsweise die unerträglichen Torturen von Sündern in der Hölle, die Agonie von Jesus Christus am Kreuz (96, 97) oder die zermürbenden Qualen von Sisyphus, als er in den tiefsten Tiefen des Hades wieder und wieder den Felsblock den Berg hinaufrollen musste. Weitere Bilder, die in diesem Zusammenhang auftauchen, sind andere griechische, archetypische Symbolfiguren für endloses Leiden – Tantalos und Prometheus – oder Gestalten, die für die ewige Verdammnis stehen, wie der Ewige Jude Ahasuerus oder der Fliegende Holländer.

Wer sich unter dem Einfluss dieser Matrix befindet, ist blind für alles Positive in der Welt oder in seinem Leben. Die Verbindung zur göttlichen Dimension scheint unwiederbringlich verloren zu sein. Durch das Prisma dieser Matrix gesehen erscheint das Leben als ein sinnloses Theater des Absurden (98), als eine Farce mit lauter künstlichen Schiessbudenfiguren und geistlosen Robotern, oder als eine grausame Zirkusveranstaltung. In diesem Geisteszustand scheint die existenzialistische Philosophie die einzig adäquate und relevante Beschreibung unseres Daseins zu sein. Es ist in diesem Zusammenhang interessant zu wissen, dass Jean Paul Sartres Werk stark von einer schlecht durchgeführten und unverarbeiteten Meskalinsitzung, die von der zweiten Matrix dominiert war, beeinflusst wurde (Riedlinger 1982). Samuel Becketts Beschäftigung mit dem Tod und seine Suche nach der (Ur-)Mutter weisen ebenfalls auf starke perinatale Einflüsse hin. Gelangt man noch tiefer in diesen Bereich, so fühlt sich dies an, als treffe man auf die ewige Verdammnis. Die mystische Literatur jedoch sieht diese von abgrundtiefer Verzweiflung geprägte Erfahrung als „die dunkle Nacht der Seele“ – sie wertet sie als wichtigen Schritt in Richtung der spirituellen Öffnung, mit einer enorm reinigenden und befreienden Wirkung.

Die dritte perinatale Matrix: BPM III (Todeskampf und Wiedergeburt)

Viele Aspekte dieser komplexen und mannigfaltigen Matrix werden verständlich, wenn wir sie vor dem Hintergrund des damit verbundenen zweiten klinischen Geburtsstadiums betrachten: Der Muttermund hat sich geöffnet, und das Baby bewegt sich durch den Geburtskanal. Die Gebärmutterkontraktionen bewirken einen heftigen mechanischen Druck, starke Schmerzen und oftmals einen gefährlichen Sauerstoffmangel oder gar drohendes Ersticken. Der ganze Prozess ist von intensiven Angstgefühlen begleitet.

Die Blutzufuhr kann zusätzlich zu den Gebärmutterkontraktionen, welche die Gebärmutterarterie zusammendrücken, auch von anderen Komplikationen beeinträchtigt sein. Die Nabelschnur kann zwischen Kopf und Beckenöffnung eingequetscht und um den Hals geschlungen sein. Die Plazenta kann sich während der Entbindung vorzeitig lösen oder den Weg nach aussen buchstäblich verschliessen (Placenta praevia). Es kann vorkommen, dass der Fötus in der Endphase der Entbindung vorzeitig zu atmen beginnt und dabei verschiedene biologische Substanzen schluckt, was die Erstickungsängste noch extremer werden lässt. Die Situation kann so problematisch werden, dass sich eine Intervention nicht vermeiden lässt; Geburtszangen müssen eingesetzt oder ein Kaiserschnitt muss durchgeführt werden.

Bezüglich des Erfahrungsspektrums ist die dritte Matrix äusserst vielfältig und komplex. Neben dem realistischen Wiedererleben verschiedener Aspekte beim Kampf durch den Geburtskanal finden wir eine grosse Vielfalt an Bildern und Szenen aus der Geschichte, der Natur und archetypischen Dimensionen. Am charakteristischsten sind Szenen von titanischen Kämpfen, Bilderfolgen voller Aggressionen, sadomasochistische Szenen und solche, die abnorme sexuelle Aktivitäten zum Inhalt haben, Episoden mit dämonischen oder auch mit skatologischen Elementen, und Begegnungen mit dem Feuer. Diese Aspekte ergeben dann einen Sinn, wenn wir sie in Bezug setzen zu bestimmten anatomischen, physiologischen und biochemischen Eigenschaften, die für dieses Entbindungsstadium typisch sind.

Der *titanische* Aspekt von BPM III wird verständlich, wenn wir die enormen Kräfte in Betracht ziehen, welche im letzten Stadium des Geburtsvorgangs am Werk sind. Wenn wir diese Facette der dritten Matrix erleben, können wir mächtige Energieströme verspüren, die durch unseren Körper rasen, sich aufstauen und schliesslich in einer Explosion entladen. In solchen Momenten können wir uns mit entfesselten Naturgewalten identifizieren, so zum Beispiel mit Vulkanen, elektrischen Stürmen, Erdbeben, Springfluten oder Tornados. Die Erfahrung kann auch die Welt der Technik und die von ihr genutzten enormen Energien zum Inhalt haben – denken wir nur an Panzer, Raketen, Raumschiffe, Laser, Elektrizitätswerke oder gar an Atomkraftwerke oder Atombomben. Das titanische Element von BPM III kann archetypische Dimensionen annehmen; entsprechende Erfahrungsmuster sind hier Kämpfe kosmischen Ausmasses, wie etwa zwischen den Mächten des Lichts und der Finsternis, zwischen Engeln und Teufeln oder zwischen den Göttern und den Titanen.

Die aggressiven und sadomasochistischen Aspekte reflektieren die biologische Wut des Organismus, dessen Überleben vom Erstickungstod und den introjizierten destruktiven Kräften des Geburtskanals bedroht ist. Begegnen wir diesem Aspekt von BPM III, so mögen wir Grausamkeiten von erstaunlichen Proportionen erleben, die sich in Szenen von gewalttätigen Morden und Selbsttötungen, Verstümmelungen und Selbstverstümmelungen, in Szenen von Massakern unterschiedlicher Art oder in Bildern von blutigen Kriegen oder Revolutionen manifestieren. Sie zeigen sich oft in Form von Folterungen, Exekutionen, rituellen Opferungen und Selbstopferungen, in Form von blutigen Kämpfen von Mann zu Mann oder aber als sadomasochistische Praktiken.

Eine logisch nachvollziehbare Beziehung zwischen sexuellen Aspekten und der dritten Matrix (Tod und Wiedergeburt) herstellen zu wollen, scheint zunächst nicht eben nahe liegend zu sein. Der menschliche Organismus scheint jedoch über einen eingebauten psychologischen Mechanismus zu verfügen, der unmenschliches Leid, und hier vor allem drohendes Erstickten, in eine eigenartige sexuelle Erregung und schliesslich in eine ekstatische Verzückung umwandelt. Diese lässt sich anhand der schriftlich festgehaltenen Erlebnisse von Märtyrern und Flagellanten illustrieren. Andere Beispiele dafür finden wir in den Berichten von KZ-Häftlingen und Kriegsgefangenen und in den Akten von Amnesty International. Es ist auch allgemein bekannt, dass Männer, die am Galgen ersticken, normalerweise eine Erektion bekommen, die zuweilen bis zur Ejakulation führt.

Sexuelle Erlebnisse, die im Zusammenhang mit BPM III stehen, sind durch eine enorme Intensität des Geschlechtstriebes charakterisiert, weiterhin durch dessen mechanische und nicht wählerische Art und dessen pornografische und pervertierte Natur. Es entfalten sich Szenen aus dem Rotlichtmilieu und dem Sexleben im Untergrund, wo extravagante erotische und sadomasochistische Praktiken durchgeführt werden. Ebenso häufig sind Episoden, in denen Inzest, sexueller Missbrauch oder Vergewaltigung vorkommen. In seltenen Fällen kann die Bildwelt von BPM III auch die blutigen und abstossenden Extreme der sexuellen Kriminalität aufzeigen – erotisch-sexuell motivierte Morde, Zerstückelung, Kannibalismus und Nekrophilie.

Die Tatsache, dass die sexuelle Erregung dieser psychischen Ebene untrennbar mit hochproblematischen Elementen verbunden ist – der Gefährdung des Lebens, höchster Gefahr, Panik, Aggression, selbstzerstörerischen Impulsen, physischer Pein und dem Kontakt

mit diversen biologischen Materialien –, formt eine natürliche Basis, auf der die wichtigsten Typen sexueller Dysfunktionen und Variationen, abartiger Praktiken und Perversionen gedeihen können.

Der *dämonische* Aspekt von BPM III kann sowohl den Klienten wie auch den Therapeuten vor besondere Probleme stellen. Die unheimlichen und Furcht erregenden Eigenschaften der damit einhergehenden Manifestationen führen beim Klienten oft zu einer ablehnenden Haltung dem Prozess gegenüber und der Therapeut muss genug von ihnen verstehen, um die Person zu ermutigen, sich dem auftauchenden Material voll und ganz zu stellen. Themen, die hier häufig vorkommen, sind Szenen aus dem Hexensabbat (Walpurgisnacht) (99, 100), satanische Orgien, und schwarze Messen und die Versuchungen durch finstere Mächte. Der gemeinsame Nenner, der dieses Stadium der Geburt mit Themen wie dem Sabbat oder der schwarzen Messe verbindet, ist ein eigenartiges Amalgam aus Tod, abweichender Sexualität, Schmerz, Furcht, Aggression, skatologischen Elementen und verzerrten, entstellten spirituellen Impulsen. Diese Beobachtung scheint für die in letzter Zeit fast epidemieartig ansteigenden Erfahrungen des Missbrauchs durch satanische Kulte, von denen Klienten in den diversen Regressionstherapien berichten, von grosser Bedeutung zu sein.

Der *skatologische* Aspekt des Tod-und-Wiedergeburt-Prozesses hat seine natürlich-biologische Ursache im Umstand, dass der Fötus während des letzten Entbindungsstadiums mit verschiedenen biologischen Materialien – Blut, vaginalen Sekreten, Urin oder gar Exkrementen – in Berührung kommt. Indes übertreffen Intensität und Inhalt der hier auftauchenden Szenen bei weitem das, was ein Neugeborenes tatsächlich erlebt. Zu diesem Aspekt der dritten Matrix gehören Szenen, in denen man durch Abfallhalden oder Kanalisationen wadet oder schwimmt. Man wälzt sich in Haufen von Exkrementen, trinkt Blut und Urin oder wird Zeuge von Ekel erregenden Verwesungs- und Zersetzungsprozessen. Es ist eine intime und niederschmetternde Begegnung mit den schlimmsten Aspekten der biologischen Existenz (101).

Wenn sich eine Erfahrung der dritten Matrix ihrer Auflösung nähert, lassen Gewalt und Aufruhr langsam nach. Die vorherrschende Atmosphäre ist jetzt von einer extremen Leidenschaft und Inbrunst geprägt, und wir verspüren eine vehement vorwärts treibende Energie von fast berauscher Intensität. Die bewegte Bilderwelt entfaltet sich zu

aufregenden Eroberungszügen in unbekannte Territorien, es finden Jagden nach wilden Tieren statt, man treibt herausfordernde Sportarten oder erlebt abenteuerliche Fahrten in Vergnügungsparks. All diesen Aktivitäten folgt ein Adrenalinstoß – wie dies auch bei Autorennen, Bungeejumping, gefährlichen Zirkusvorstellungen oder akrobatischem Tauchen der Fall ist.

In diesem Zusammenhang können wir auch archetypischen Figuren von Gottheiten, Halbgöttern oder legendären Helden begegnen, die Tod und Wiedergeburt verkörpern. Wir haben Visionen von Jesus, seinen Qualen und seiner Demütigung, dem Kreuzweg und seiner Kreuzigung – wir können gar eine völlige Identifikation mit seinem Leiden erfahren (97, 103, 104). Ob wir die entsprechenden Mythen nun kennen oder nicht, wir bekommen Zugang zu mythologischen Themen wie dem des ägyptischen Gottes Osiris, oder dem Tod und der Wiedergeburt der griechischen Götter Dionysos, Attis oder Adonis. Wir erleben, wie Persephone von Pluto in die Unterwelt entführt wird, wie die sumerische Göttin Inanna in die Unterwelt hinabsteigt, oder absolvieren schwere Prüfungen wie die der heroischen Zwillinge der Maya.

In den letzten Momenten, die der spirituellen Wiedergeburt vorausgehen, sehen wir uns zumeist mit dem Element Feuer konfrontiert. Das Feuer kann entweder in der uns gewohnten elementaren Form oder aber in seiner archetypischen Form als Fegefeuer (Pyrokatharsis) (105, 106) erscheinen. Man bekommt das Gefühl, der Körper stehe in Flammen, oder hat lebhaft Visionen von brennenden Städten und Wäldern. Manche identifizieren sich mit Personen, die im Feuer den Opfertod starben. Erlebt man die archetypische Version, so scheinen die Flammen alles, was in uns unehrlich und verdorben ist, restlos zu vernichten und uns damit auf die spirituelle Wiedergeburt vorzubereiten. Ein klassisches Symbol für den Übergang von BPM III zu BPM IV ist der legendäre Vogel Phönix, der im Feuer stirbt und verjüngt wieder aus der Asche emporsteigt (107).

Das pyrokathartische Element scheint ein etwas rätselhafter Aspekt der dritten Matrix zu sein, da in diesem Fall kein direkter, offensichtlicher Zusammenhang mit der biologischen Geburt zu bestehen scheint. Das biologische Gegenstück zu dieser Erfahrung mag die explosionsartige Freisetzung von zuvor blockierten Energien sein oder eine Überstimulierung des Organismus des Fötus, der von Impulsen der peripheren Neuronen wahllos bombardiert wird. Interessanterweise haben die Feuerszenen, die der Fötus erlebt, eine Parallele zur

Erfahrung der gebärenden Mutter, die in diesem Entbindungsstadium oft das Gefühl hat, ihre Vagina stehe in Flammen.

Mehrere wichtige Charakteristiken der dritten Matrix unterscheiden sie von der zuvor beschriebenen No-exit-Konstellation. Die Situation hier ist zwar schwierig und herausfordernd, doch scheint sie nun keineswegs mehr hoffnungslos, und wir empfinden uns nicht mehr als hilflos. Wir sind aktiv ins Geschehen involviert, und der heftige, wilde Kampf und das Leiden führen jetzt in eine bestimmte Richtung, haben ein Ziel und erscheinen sinnvoll. Religiös gesehen entspricht dieser Zustand eher dem Fegefeuer wie der Hölle.

Ausserdem befinden wir uns hier nicht mehr ausschliesslich in der Rolle des hilflosen Opfers. Wir können dieses Stadium auf drei verschiedene Arten erleben. Abgesehen von unserer Rolle als Beobachter können wir uns sowohl mit der des Aggressors wie auch mit der des Opfers identifizieren. Wegen der Intensität und Überzeugungskraft der Erlebnisse kann es einem schwer fallen, die einzelnen Rollen voneinander zu unterscheiden. Während die No-exit-Situation unermessliches Leid bedeutet, spielt sich der Kampf im Tod-und-Wiedergeburt-Prozess an der Grenze zwischen Agonie und Ekstase ab, oder in einer Mischung von beiden. Diese Art Erfahrung lässt sich als dionysische oder vulkanische Ekstase bezeichnen – im Gegensatz zur apollonischen oder ozeanischen Ekstase des kosmischen Verbundenseins, die mit der ersten Matrix assoziiert ist.

Die vierte perinatale Matrix: BPM IV (Die Erfahrung von Tod und Wiedergeburt)

Diese Matrix hängt mit der dritten klinischen Phase des Geburtsvorgangs, dem eigentlichen Austritt aus dem Geburtskanal, und dem Durchtrennen der Nabelschnur zusammen. Mit dem Erleben dieser Matrix wird der schwierige Geburtsprozess vollendet. Nach dem langwierigen und mühseligen Kampf durch den Geburtskanal erreichen wir plötzliche Befreiung und gelangen ans Licht. Diese Erfahrung wird oft von konkreten, realistischen Erinnerungen an die einzelnen Aspekte dieses Geburtsstadiums begleitet; mit genauen Details zu Anästhesie, Geburtszangen und verschiedenen obstetrischen sowie nachgeburtlichen Eingriffen und Hilfeleistungen.

Das Wiedererleben der biologischen Geburt wird nicht einfach als eine mechanische Wiederholung des ursprünglichen biologischen Ereignisses empfunden, sondern auch in einem spirituellen Sinne als das Erlebnis von Tod und Wiedergeburt erfahren. Diese Aussage macht nur dann Sinn, wenn wir uns der Bedeutung einiger wichtiger Aspekte, die in diesem Prozess am Wirken sind, bewusst werden. – Da der Fötus während des Geburtsvorgangs komplett eingezwängt ist und keine Möglichkeit hat, seine extremen Emotionen auszudrücken und auf die intensiven physischen Empfindungen zu reagieren, bleibt die Erinnerung an dieses Ereignis psychisch unverdaut und kann nicht assimiliert werden.

Unser Selbstwertgefühl und unsere allgemeine Einstellung der Welt gegenüber werden von der konstanten, unterschwellig wirkenden Erinnerung an die Verletzlichkeit, die Unzulänglichkeit und die Schwäche, die wir bei der Geburt erleben, stark beeinflusst. In gewissem Sinne sind wir zwar anatomisch geboren, emotional aber sind wir noch nicht soweit. Das „Sterben“ und die Agonie bis zur Wiedergeburt spiegeln den tatsächlich erlebten Schmerz und die vitale Bedrohung des eigentlichen Geburtsvorgangs wieder. Beim Ich-Tod, der der Wiedergeburt vorausgeht, stirbt unsere alte Auffassung vom Ich und von der Welt, die aus der traumatisierenden Prägung der Geburt resultierte und die durch die im Unbewussten wach gebliebene Erinnerung am Leben erhalten blieb. Was in diesem Moment wirklich stirbt, ist das falsche Ego.

Wenn wir diese alten Programmierungen auflösen, indem wir sie ins Bewusstsein heben, verlieren sie ihre emotionale Ladung und sterben gleichsam ab. Weil wir uns aber derart mit ihnen identifiziert haben, scheint der nahende Moment des Ich-Tods das Ende unserer Existenz oder gar das Ende der Welt zu bedeuten. Wie sehr dieser Vorgang uns auch ängstigen mag, in Tat und Wahrheit ist er von grosser Heilkraft und birgt ein enormes Transformationspotenzial. Paradoxerweise jedoch erfüllen uns in dem Moment, da uns nur noch ein kleiner Schritt vom Erlebnis der radikalen Befreiung trennt, panische Angst und das Gefühl, dass wir auf eine fürchterliche Katastrophe zusteuern. Wenn wir all unserer bekannten Bezugspunkte verlustig gehen, können wir uns kein Bild mehr von dem machen, was „auf der anderen Seite“ ist, falls sich da überhaupt etwas befinden sollte. Diese Furcht erzeugt in uns einen enormen Widerstand, der uns daran hindert weiterzumachen und die Erfahrung ihrem Ende zuzuführen. Es kann deshalb vorkommen, dass Personen, wenn sie nicht kompetent betreut werden, seelisch in diesem problematischen Gebiet stecken bleiben.

Wird die Geburt voll und ganz wiedererlebt, so nimmt diese psychospirituell gesehen die Form von Tod und Wiedergeburt an (108, 109), und ein neues Selbst wird geboren (110, 111). Sobald wir die metaphysische Angst, der wir dann ausgeliefert sind, überwinden und uns entscheiden, die Dinge geschehen zu lassen, erleben wir eine totale Vernichtung auf allen nur vorstellbaren Ebenen – von physischer Zerstörung, emotionaler Auflösung, intellektueller und philosophischer Niederlage, tiefster moralischer Verwirrung bis hin zu totaler spiritueller Verdammnis. Während dieses Erlebnisses scheinen alle unsere Bezugspunkte und alles, was in unserem Leben wichtig und bedeutungsvoll war, erbarmungslos zerstört zu werden. Wir haben den „kosmischen Tiefpunkt“ erreicht, das apokalyptische Ende von allem.

Doch unmittelbar darauf folgen überwältigende Visionen blendend weissen oder goldenen Lichts, das von übernatürlicher Strahlkraft und Schönheit ist und uns numinos und göttlich vorkommt (107, 108). Haben wir die Erfahrung der totalen Vernichtung und des apokalyptischen Endes von allem überstanden, werden wir von phantastischen Visionen herrlicher Regenbogenstrahlen, Pfauenfedernmustern, himmlischer Szenen und Erscheinungen von archetypischen, von göttlichem Licht umgebenen Wesen nur so überflutet (112). Oft begegnen wir hier der archetypischen Grossen Muttergöttin, entweder in ihrer universalen Form oder in einer ihrer kulturspezifischen Formen (79, 113b). Nach dieser Erfahrung von Tod und Wiedergeburt befinden wir uns in einem Zustand der Gnade oder Erlösung und der ekstatischen Verzückung und haben das Gefühl, unsere göttliche Natur und unseren kosmischen Status wiedererlangt zu haben. Wir werden überwältigt von einer Welle positiver Emotionen uns selbst, den anderen, der Natur und der Existenz allgemein gegenüber.

Die transpersonale Dimension der Psyche

Die zweite transbiographische Ebene, die ich in die neue Kartographie der Psyche integrieren musste, lässt sich am besten *transpersonal* nennen, weil es Matrizen für einen weiten Bereich von Erfahrungen enthält, in denen das Bewusstsein die Grenzen von Körper/Ich und die üblichen Begrenzungen der linearen Zeit und des dreidimensionalen Raums hinter sich lässt. Dies kann in eine Erfahrung der Identifikation mit anderen Personen, mit Personengruppen, anderen Lebensformen und selbst mit Elementen aus der anorganischen Welt führen. Das Transzendieren der Zeit kann erfahrungsmässig das Tor zu Erinnerungen öffnen, die mit den Vorfahren zu tun haben oder rassische, kollektive, phylogenetische und karmische Eigenschaften aufweisen. Eine weitere Kategorie von Erlebnissen hat mit Bildern

aus dem kollektiven Unbewussten zu tun, die der Schweizer Psychiater C.G. Jung archetypisch nannte. Diese Dimension beherbergt mythologische Wesenheiten und Reiche sowie Themen aus allen Kulturen und Zeitaltern, selbst von solchen, von denen wir intellektuell nichts wissen (Jung 1990).

COEX-Systeme und ihre Dynamik

Um den Zugang zu dieser neuen Kartographie zu vereinfachen, möchte ich noch ein weiteres, wichtiges Konzept einführen, nämlich die Existenz von dynamischen Erinnerungskonstellationen, die der Psyche innewohnen und die ich COEX-Systeme nenne (Systems of Condensed Experience; Systeme verdichteter Erfahrungen). Diese Phänomene treten bei den diversen experimentellen Therapien, bei denen mit holotropen Bewusstseinszuständen gearbeitet wird, mit grosser Regelmässigkeit auf – bei der klinischen Erforschung der Psychedelika, beim holotropen Atmen und bei Therapien mit Personen, die psychospirituelle Krisen durchmachen, die als „spirituelle Notfälle“ („spiritual emergencies“) bekannt sind.

Ein typisches COEX-System besteht aus emotional stark geladenen Erinnerungen, die aus verschiedenen Lebensphasen stammen – der pränatalen Existenz, der Geburt, der Kindheit und dem späteren Leben. Diese Erinnerungen verdichten sich zu einem COEX-System, da sie die gleiche Qualität von Emotionen oder körperlichen Empfindungen aufweisen. Tiefere Wurzeln eines COEX-Systems stammen aus der transpersonalen Ebene, aus vergangenen Leben, archetypischen Motiven und phylogenetischen Vorgängen.

Die Ebenen eines bestimmten Systems können zum Beispiel alle bedeutenden Erinnerungen beinhalten, die mit Demütigung, Erniedrigung und Beschämung zu tun haben und unserem Selbstwertgefühl Schaden zufügten. Ein anderes System hat vielleicht als gemeinsamen Nenner die Angst, die in verschiedenen erschreckenden und erschütternden Situationen und klaustrophobischen Gefühlen oder Erstickungsängsten wurzeln, die von extremer Einengung und Bewegungsunfähigkeit rühren. Ein anderes COEX, das häufig vorkommt, ist von Gefühlen des Zurückgewiesenwerdens und von emotionaler Entbehrung gekennzeichnet, die uns daran hindern, Männern, Frauen oder Menschen allgemein zu vertrauen. Weitere typische Beispiele haben mit starken Gefühlen der Schuld und des Versagens zu tun, mit Ereignissen, die die Überzeugung zur Folge hatten, dass Sex gefährlich

oder abstossend sei, oder mit Erinnerungen an rücksichtslose, ungerichtete Aggression und Gewalt. Speziell wichtig sind COEX-Systeme, die mit Situationen zu tun haben, die das Leben, die Gesundheit und die Unversehrtheit des Körpers gefährden.

Die Beziehung zwischen den perinatalen Matrizen und emotional wichtigen postnatalen Ereignissen bewegt sich in beide Richtungen. Wenn die Erinnerung an die Geburt nahe der Oberfläche ist, ist die Person höchst sensibel in Bezug auf Situationen oder Orte, die ähnliche Elemente aufweisen - wie zum Beispiel dunkle und enge Plätze und Durchgänge, eine extreme Einschränkung der Bewegungsfreiheit, Umstände, die die Atemfähigkeit beeinträchtigen, der Kontakt mit Blut oder anderem biologischem Material oder sexuelle Erregung und körperlicher Schmerz. Durch ihre Assoziation mit der Geburt wird die Qualität dieser Situationen als viel traumatischer empfunden, als dies normalerweise der Fall wäre, und die Erinnerung an sie bildet wiederum neue Schichten dieses COEX-Systems. Umgekehrt wirken Schichten von solch postnatalen traumatischen Prägungen störend auf die Bildung einer Pufferzone von positiven Erinnerungen ein, die die Person vor dem Einströmen schmerzhafter perinataler Emotionen und körperlicher Empfindungen ins Bewusste beschützen würden. Sie üben einen starken Einfluss auf das Alltagsempfinden der Person aus, indem sie ihre Wahrnehmung auf die eine oder andere Art färben.

Möchte man Themen wie Schamanismus, Übergangsriten, Mystik, Religion, Mythologie, Parapsychologie, Nahtoderfahrungen und psychedelische Bewusstseinszustände seriös studieren, so ist diese erweiterte Kartographie unerlässlich. Aber es ist weit mehr als nur eine Angelegenheit von akademischem Interesse. Dieses neue Modell hat weit reichende und revolutionäre Auswirkungen für das Verständnis von emotionalen und psychosomatischen Störungen, mitunter auch von solchen, die heutzutage unter die Psychosen gerechnet werden, und eröffnet neue, revolutionäre therapeutische Möglichkeiten. Es ergeben sich auch völlig neue Perspektiven, um die Kunst und den kreativen Prozess wertzuschätzen.

Perinatale und transpersonale Motive in Gigers Kunst

HR Giger war seit seiner Kindheit in Kontakt mit den perinatalen Ebenen seines Unbewussten. Schon immer war er fasziniert von unterirdischen Tunneln, dunklen Korridoren, Kellern und Geisterbahnen. Seine Erinnerung an das Trauma der Geburt hat viele

lebhaft Alpträume hervorgebracht, die ihm ein tiefes Verständnis der perinatalen Symbolik vermittelt haben. Er kennt die Agonie des Embryos in einem feindlichen oder vergifteten Mutterschoss und die Leiden des Fötus während der anstrengenden Passage durch den Geburtskanal. Und er ist sich bewusst, dass die Quelle seines Wissens seine eigene Geburtserinnerung ist. Einen Alptraum, in dem die Furcht vor dem Verschlungenwerden, wie sie für den Beginn einer Geburt (BPM II) charakteristisch ist, überhand nimmt, beschreibt er folgendermassen:

„Das Entsetzen nahm wieder überhand. Harmlose Passanten, die in meinem Gehirn zu geistesgestörten Mördern wurden, mussten in grossem Bogen umgangen werden. Alles war mir feindlich gesinnt, Häuser, Bäume, Autos; nur das Wasser konnte mich beruhigen. Eine Baugrube wollte mich verschlingen. Das Trottoir wurde so schräg, dass ich ständig seitlich abzugleiten und in die Baugrube zu fallen drohte. Mit verweinten Augen klammerte ich mich an Li (seine damalige Freundin), ohne die ich verloren schien.“

Solche Erlebnisse beschränkten sich nicht nur auf seine Träume, sondern ereigneten sich zum Teil auch mitten in seinem Alltagsleben. Wie Horst Albert Glaser in Bezug auf Giger anmerkte: „Der Künstler war schon immer interessiert an dem, was wir die Bruchstellen in einem scheinbar normalen Leben nennen könnten: Orte, an denen der Träumende in einen endlosen Abgrund stürzt und sich des Schlafenden Körper krümmt – das ist es, was das innere Kind des Künstlers gefangen nimmt. Was die Strasse in die Freiheit zu sein scheint, ist der Sprung in ein schwarzes Nichts.“

In vielen von Gigers Bildern sehen wir einen Strudel, der den Betrachter in eine Furcht einflössende alternative Realität führt (29). Dieser hängt eng mit einem anderen weiten Erfahrungsbereich zusammen, der mit der beginnenden Geburt zu tun hat: dem Thema des Abstiegs in die Unterwelt, des Reichs der Toten, der Hölle, bekannt aus den Visionen, die Schamanen während ihrer Initiation erleben, und der Mythologie der Heldenreise, die Joseph Campbell in seinem Buch „*Der Heros in tausend Gestalten*“ beschrieb (Campbell 1968).

Dieses Thema spielte in Gigers Kindheitsphantasien, die von monströsen Labyrinthen und Wendeltreppen handelten, eine grosse Rolle und waren die Inspiration für seine „Schächte“-Serie (30 a, b, c, d, e). Die klaustrophobische, alpträumhafte Atmosphäre einer voll entwickelten BPM II dominiert viele von Gigers Bildern, in welchen er meisterhaft die

Tortur und die ausweglose Seelenqual des Fötus sowie die Pein der gebärenden Mutter darstellt (21, 22, 31).

Solche intensive Darstellungen der No-exit-Situation sind bei ihm nicht auf das Leiden von Mutter und Fötus beschränkt. In seiner Kunst finden wir immer wieder Folterkammern, in denen bizarre Kreaturen gefesselt, aufgespiesst, verstümmelt, zermalmt und gekreuzigt werden. Mit beklemmender visionärer Kraft spürt er diesen Leiden nach bis zurück zu ihren Quellen in den archetypischen Tiefen der Psyche, wo es höllische Dimensionen annimmt.

Gigers Galerie fremdartiger Mutanten ist eine Kategorie für sich. Diese bizarren, unheimlichen Gestalten sind weder wie Frankenstein, der gänzlich aus heterogenen menschlichen Teilen zusammengebaut wurde, noch wie androide Roboter, leblose Automaten, die nur entfernt an den Menschen erinnern, aber dessen Aktivitäten ausführen können. Gigers Biomechanoiden sind fremd anmutende Hybriden, zwischen Maschine und Mensch, und erinnern an die Cyborgs aus der Star-Trek-Weltraumodyssee – sie sind von einer Welt umgeben, die sowohl biologisch wie auch mechanisch ist. Wie wir bereits gesehen haben, trifft dieselbe Kombination auch auf die Geburt zu.

Wer während einer psychedelischen oder holotropen Sitzung stark von BPM II beeinflusst ist, nimmt die Welt so wahr, wie sie in der existentialistischen Kunst und Philosophie und im Theater des Absurden porträtiert ist – bedeutungslos, absurd, bedrohlich, ja, monströs. Oft werden die kreativen Genies erwähnt, die diese Atmosphäre mit ungewöhnlicher künstlerischer Kraft wiedergaben – Jean Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Franz Kafka und Ingmar Bergman. Sie alle gehören zu Gigers Lieblingsautoren und haben ihn zu vielen Bildern inspiriert (25, 32).

Giger gewährt uns einzigartige Einblicke in die Dynamik von BPM III. Das reiche Spektrum von Symbolen, das diese Matrix charakterisiert, spielt eine speziell wichtige Rolle in seiner Kunst. Bilder von Geburt und Tod, Sexualität, Folter und anderen Formen von Sexualität, von körperlichen Ausscheidungen, satanischen Motiven und religiösen Themen finden sich nebeneinander oder gehen ineinander über. Diese eigentlich ungewöhnliche Zusammensetzung von Elementen erscheint plötzlich sehr logisch, wenn wir sie im Zusammenhang mit dem letzten Stadium der Geburt sehen.

Während dieser Phase empfindet der Fötus die Gebärmutterkontraktionen als schmerzhaften und Angst einflössenden Angriff und reagiert mit einer amorphen biologischen Wut. Eine sehr lange oder komplizierte Entbindung kann sowohl Fötus wie Mutter an die Schwelle des Todes bringen – und wird andererseits als eine Sphäre voll satanischer und höllischer Archetypen erfahren. Der körperliche Schmerz und die Erstickungsängste erzeugen eine starke sexuelle Erregung. Zudem sind die verschiedenen biologischen Materialien (Blut, Urin und auch Fäkalien) natürliche Bestandteile der Geburt. Aber das Wiedererleben der Geburt ist nicht nur ein intensiver biologischer, sondern auch ein tiefer psychospiritueller Prozess. Das gilt sowohl für die Numinosität der Erfahrungen wie auch für deren religiöse Symbolik. Nur der perinatale Bereich des Unbewussten, der dieses Endstadium der Geburt widerspiegelt, kann diese scheinbar unvereinbaren Elemente in eine sinnvolle und logisch nachvollziehbare Gestalt bringen.

Die Forschung mit ausserordentlichen Bewusstseinszuständen hat gezeigt, dass BPM III sowohl in der individuellen wie auch der kollektiven Psychopathologie eine wichtige Rolle spielt. Auf der individuellen Ebene scheint BPM III eine Art Matrix für eine Reihe von klinischen Symptomen zu liefern, von der tiefen, agitierten Depression und aggressiven Veranlagungen über diverse psychosomatische Störungen und ein weites Spektrum sexueller Störungen und Abweichungen bis zu messianischen Wahnvorstellungen. Auch hier verschaffen uns Gigers Alpträume unschätzbare Einsichten. So berichtet er von einem schrecklichen Traum, in welchem sich die Toilettenschüssel verwandelt und zu einer Kombination von Freuds Vagina dentata und den verschlingenden, lebensbedrohlichen weiblichen Genitalien wird:

„Erste Anzeichen von Angst machten sich bemerkbar, als ich plötzlich pissen musste und aufs WC ging. Der Rand der WC-Schüssel wuchs langsam wie eine weit geöffnete Vagina meinem Penis entgegen, um ihn, so schien es mir, zu kastrieren. Zuerst belustigte mich diese Vorstellung, doch als plötzlich der ganze Raum immer enger wurde und die Wände und Röhren das Aussehen von schlaffer Haut mit eitrigen Wunden erhielten und mich aus den dunklen Ecken und Ritzen kleine widerliche Wesen böse anlotzten, wurde es mir allmählich unheimlich.“

Die Toilettenschüssel, eines der gewöhnlichsten und harmlosesten Objekte unseres Alltagsleben, hat für Giger tiefere Bedeutungsebenen und kommt in verschiedenen Bildern

vor (32, 33, 34). So wie er mit diesem Thema umgeht, können wir darauf schliessen, dass die Toilettenschüssel für ihn den skatologischen Aspekt der Geburt symbolisiert und dass die tiefere Quelle seiner Kastrationsängste seine Erinnerung an das Durchschneiden der Nabelschnur ist. Er scheint sich nicht nur des offensichtlichen Zusammenhangs zwischen Kastrationskomplex und dem Verlust des Penis bewusst zu sein – ein Thema, das ihn eindeutig fasziniert (35, 36) –, sondern er erfasst auch intuitiv die perinatalen Wurzeln seiner Kastrationsängste. Viele Leute, die mit diversen Techniken der Selbsterforschung gearbeitet haben, haben unabhängig voneinander die tiefe psychodynamische Verbindung zwischen Freuds Konzept der Vagina dentata und den Gefahren der Geburt (94) sowie zwischen seinem berühmt gewordenen Konzept des Kastrationskomplexes und dem Durchschneiden der Nabelschnur und der darauf folgenden Trennung von der Mutter bestätigt.

In Bezug auf die kollektive Ebene hat die Forschung mit aussergewöhnlichen Bewusstseinszuständen überaus deutlich ergeben, dass die Dynamik von BPM III die tiefe Quelle von extremen Formen sozialer Psychopathologie ist – von Kriegen, blutigen Revolutionen, Genoziden und Konzentrationslagern (Grof 2000). Schlüssige Erkenntnisse konnten auch aufzeigen, dass unaufgearbeitetes Material, das aus dieser Geburtsmatrix stammt, für so schlimme soziale Plagen wie Nazismus, Kommunismus und religiösen Fundamentalismus verantwortlich ist (deMause 1975, 1982; Grof 1977, 2009). In einer abgeschwächten Form steht BPM III auch für die unstillbare Gier und Gewinnsucht, die für die menschliche Gattung so charakteristisch ist. Im Alltagsleben sehen wir BPM III auch in der exzessiven Aufmerksamkeit manifestiert, welche die Medien und die Konsumenten der Art von Unterhaltung, die von dieser Ebene der Psyche inspiriert sind, angedeihen lassen. Während vieler Jahre war die Triade Sex, Gewalt und Tod die favorisierte Formel der Filmindustrie, verantwortlich für die Kassenschlager vieler Blockbuster-Filme. Die einschneidenden psychologischen Einsichten Gigers sind darum von ausserordentlicher sozialer Bedeutung.

Giger gestaltet die skatologische Dimension von BPM III auf viele verschiedene Arten. Er ist fasziniert von Toilettenschüsseln, von Müllabfuhrwagen und der Müllsammlung. Und er ist sich der erotischen Obertöne, die diese Objekte und Aktivitäten für ihn haben, absolut bewusst (37). Die häufig vorkommenden Motive wie Abfall, Zersetzung von Leichen, Abscheu erregende Würmer und Insekten, Exkrememente und Erbrochenes (38, 39, 40) finden ihren vollen Ausdruck in seinen Entwürfen für den Film „Poltergeist“ und auch in seinem

Text zu Harkonnen, den er für Alejandro Jodorowski verfasste, der ihn bat, das Design für den Film „Dune“ zu übernehmen (Giger 1977). In Gigers Vision findet sich ein reiches Spektrum an perinatalen Motiven, wie wir dem folgenden Abschnitt entnehmen können:

„Harkonnen befindet sich auf einer Anhöhe, einer Art Hügel, und besteht aus spitzen Knochen und Exkrementen, die langsam zu Staub zerfallen. Von Harkonnen werden immer neue Mengen Knochen und Exkremente ausgestossen, die zerbröckeln und von den ewig herrschenden Stürmen hinweggefegt werden. Den Hügel hinauf führt eine Art Treppe auf das Schloss zu. Sie ist beidseitig von in Knochen eingebauten Spiessen bewehrt, die ein ziemlich autonomes Dasein führen und oft nur zum Spass einen Spiesser aufspiessen...

Die beiden Wände der Zugbrücke können hydraulisch zusammengeschoben werden, so dass dem Schloss feindlich gesinnte Elemente zerdrückt werden. Durch sogenannte Wandreiniger werden die Überreste der Feinde bei hochgezogener Zugbrücke abgekratzt und fallen in die Verwertungsanlage. Harkonnen ist ein riesiger Moloch, der für seinen Haushalt Lebewesen in Energie umwandelt. Alle Besucher werden materiell oder geistig ausgebeutet. Wer sich einmal im Schloss befindet, bleibt dort auf Lebzeiten, was allerdings auch nur eine Sekunde dauern kann...

Der Eingangspartie gegenüber liegt die Ausstossanlage. Da werden von Zeit zu Zeit, aber vor allem bei Angriffen, riesige Mengen verkohlter Knochen und Scheisse unter Donner und Feuer in die Umgebung geschleudert.“

Auf vielen von Gigers stärksten Werken sehen wir satanische Motive, die mit fötalen und sexuellen Elementen und Darstellungen von Gewalt, Leiden und Tod kombiniert sind. Sie zeigen unmissverständlich, wie tief sein Verständnis von diesem Aspekt des unbewussten, perinatalen Bereichs reicht. Schon immer war er von Eliphas Levis Darstellung des Baphomet fasziniert, einer mysteriösen symbolischen Figur, die menschliche, tierische und göttliche Eigenschaften in sich vereint (41). Diese Kreatur, die auch in den mittelalterlichen Schriften der Templer auftaucht, war für Giger immer wieder eine Quelle der Inspiration – er verstand intuitiv all die verschiedenen Bedeutungen, die diese archetypische Figur aufweist, und ihre Verbindung mit der perinatalen Dimension. Seine Darstellung von Baphomet zeigt Elemente von Gewalt, Tod und Skatologischem, aber auch sexuelle und fötale Symbolik (42).

Bei einigen von Gigers Arbeiten ist das satanische Element der Fokus, so zum Beispiel in „Satan I und II“ (43, 44) und im vierteiligen „Spell“-Tempel, in welchem eine kalieske, weibliche Gottheit, die von phallischen Kondom-Föten flankiert ist (45), abgebildet ist, oder aber Baphomet, über dem eine weibliche Gestalt schwebt, die mit ihrem Mons pubis auf seinem Horn thront (41). Wir finden diese Betonung ebenso bei „Aufbruch zum Sabbat“ (46), „Hexentanz“ (47), „Hexe“ (48), „Satansbraut“ (49), „Vlad Tepes“ (50), „Lilith“ (51) und anderen, hervorragenden Bildern.

Gigers Kunst und die Tabus der westlichen Gesellschaft

Gigers so aussergewöhnliche Kunst ist für viele nur schwierig zu verstehen und war während vieler Jahre Thema leidenschaftlicher Kontroversen. Giger war Ziel von unzähligen wütenden Reaktionen von Laien. Kunstkritiker griffen ihn mittels moralischer Wertungen und psychiatrischer Stigmatisierung auf erbitterte Art und Weise an und hinterfragten seinen Charakter, seine Integrität und seine Zurechnungsfähigkeit. Gleichzeitig liessen ihm viele prominente Personen des Kulturlebens grösste Bewunderung und Lob zuteil werden, so zum Beispiel Ernst Fuchs, Roberto Venosa, Martina Hofmann, Alex Grey, Salvador Dalí, Alejandro Jodorowsky, Ridley Scott, Oliver Stone, Albert Hofmann, Timothy Leary und andere. Und er erhielt für seine Kunst bekanntermassen einen Oscar – die höchste von der Los Angeles Academy of Motion Picture Arts and Sciences verliehene Auszeichnung für aussergewöhnliche Leistungen in der Filmindustrie.

Als Freud versuchte, die Rolle des Künstlers in der menschlichen Gesellschaft zu erklären, schrieb er, dass der Künstler sich von der Realität in seine ödipalen Phantasien, für die er Schuldgefühle empfindet, zurückgezogen hat. Seinen Weg zurück in die objektive Welt finde er bei seiner Arbeit, mittels der Präsentation dieser Phantasien. Gemäss Freud sind die in der Kunst enthüllten, verbotenen Phantasien gänzlich mit dem Ödipuskomplex und den prägenitalen Trieben verwandt. Aber Gigers Kunst dringt noch viel tiefer und verursacht deshalb konsequenterweise deutlich ausgeprägtere Kontroversen. Giger ergründet die tiefen, dunklen Nischen der menschlichen Psyche, die bislang, trotz den aufgrund von Freuds Arbeiten erfolgten Fortschritten und der damit verbundenen Auflockerung des Tabus der Sexualität, dauerhaft unterdrückt blieben.

Die perinatale Ebene des Unbewussten wird als besonders gefährlich empfunden, weil sie das emotionale und instinktive Inferno verkörpert, das mit Erinnerungen an eine tatsächlich oder potenziell lebensbedrohliche Situation verbunden ist - die biologische Geburt. Sie beinhaltet ausserdem die tiefsten Ursachen des Inzest-Tabus - die Erinnerung an den intimen Kontakt mit den Genitalien der Mutter. Und Giger stellt die perinatale Ebene auf eine Art und Weise dar, wie sie uns bei einer tiefen Selbsterforschung begegnen würde - durch machtvolle, symbolische Bilder anstelle von verbalen Mitteln. Dies ist ein besonders wirkungsvolles Mittel, um die Verdrängung zu bezwingen, die perinatale Eindrücke gewöhnlich von einem Eindringen ins Bewusstsein abhält.

Gigers Kunst erfreut sich der besonderen Wertschätzung von Menschen, die die von ihm darin zum Ausdruck gebrachte tiefe Wahrheit erkennen und seinen Mut bewundern, sich einem hochproblematischen Aspekt der menschlichen Psyche zu stellen, der für so viele Misereen in dieser Welt verantwortlich ist. Ein grosser Teil der ihm entgegengebrachten Feindseligkeit liegt in der Verleugnung der Existenz und universellen Natur der perinatalen Ebene des Unbewussten begründet. Es ist natürlich viel angenehmer, Gigers Bilder als Ausdruck seiner persönlichen Deprivation, Perversion oder Psychopathologie zu sehen, statt in ihnen Elemente zu erkennen, die wir alle in den Tiefen unserer unbewussten Psyche tragen. Gleichzeitig ist es unmöglich, Phänomene wie Nationalsozialismus, Kommunismus, lebensverachtenden religiösen Extremismus oder selbstmörderischen Fanatismus lediglich anhand der nachteiligen Auswirkungen der ungenügenden Pflege, Toilettengewöhnung und dysfunktionalen Familiendynamik zu erklären, wie Freud es sah.

Natürlich verehren nicht alle Bewunderer die Kunst Gigers wegen ihrer Vollkommenheit und der Tiefe der psychologischen Zusammenhänge. Sein Museum in Gruyères besuchen auch viele Leute aus der Gothic-Szene sowie Personen, die sich durch die düsteren Themen und die provokative, schockierende Wirkung hingezogen fühlen. Einige sehen in ihm einen Schwarzmagier, der die in seinen Gemälden gezeigten Themen - Okkultismus, abartige Sexualität und Satanismus – praktiziert. Sie wären äusserst erstaunt, würden sie sehen, dass Giger eigentlich eine scheue, sanftmütige und liebevolle Person ist, die die Kunst als Ausdruck einer Auseinandersetzung mit seinen Angstgefühlen, Unsicherheiten und inneren Dämonen nutzt. Wie er seinen Freunden erzählt, ist der Grund, warum er diese höllischen Sphären der Psyche malte, nicht etwa, weil er sich darin wohl fühlte, sondern weil sie in ihm starkes Unbehagen und Furcht verursachten.

Gigers Kindheitserlebnisse und das Trauma der Geburt

Die Entdeckung der überragenden Wichtigkeit der perinatalen und transpersonalen Ebenen des Unbewussten bedeutet nicht, dass die postnatalen Erlebnisse während des Säuglingsalters und der Kindheit nun etwa irrelevant wären. Freuds Erkenntnisse bezüglich der frühkindlichen Sexualität, des Ödipuskomplexes und verschiedener psychosexueller Traumata haben nach wie vor ihren Platz in der Psychologie. Aber anstatt die Hauptquellen von seelischen, psychosomatischen und zwischenmenschlichen Problemen zu sein, sind sie vielmehr Pforten, die das Auftauchen der tieferen Emotionen und physischen Empfindungen aus den perinatalen und transpersonalen Ebenen der Psyche in das Bewusstsein ermöglichen.

Viele der traumatischen Erlebnisse in Gigers Kindheit und in seinem späteren Leben sind klar mit seinen Geburtserinnerungen verbunden. Diese Verbindung wurde zur Brücke, die es ermöglichte, dass das Perinatale seinen Weg in Gigers Alpträume und von da in seine Kunst fand. Seine „Schächte“-Bilder (30a, b, c, d, e) zum Beispiel zeugen von seinen Angstträumen, die ihre Ursache in seiner Geburtserinnerung und den damit verbundenen Episoden aus seiner Kindheit haben. Eine dieser Erinnerungen betraf ein verborgenes Fenster in einem Treppenschacht seines Elternhauses in Chur, welches zu den Innenräumen des benachbarten Hotels Drei Könige führte. Dieses Fenster war stets durch einen alten, braunen Vorhang verdeckt, und Giger konnte deshalb nie sehen, was sich dahinter verbarg. In seinen Träumen war dieses Fenster geöffnet und offenbarte gigantische, bodenlose Schächte mit heimtückischen Holztreppen, die in einen gähnenden Abgrund führten.

Eine weitere Kindheitserinnerung betrifft einen Keller in Gigers Elternhaus. Als Kind erfuhr Giger vom Inhaber des Hotels, dass in Chur zwei unterirdische Gänge existierten, die unter dem Bischofspalast ihren Anfang nahmen. Der Hotelier erzählte Giger, dass der Keller unter seinem Elternhaus sehr wahrscheinlich ein Teilstück von einem dieser Gänge war. Diese unterirdischen Korridore hatten enorme Auswirkungen auf Gigers Imagination. Auch hier war der Ausgang vom Keller zum Hotel seit langer Zeit zugemauert, aber in Gigers Träumen öffnete er sich zu einem monströsen, gefährlichen Labyrinth mit einer modrigen, steinernen Wendeltreppe. Auf diese Vorstellung reagierte Giger stark ambivalent – er war davon gleichermassen angezogen wie entsetzt. Diese beiden Orte, in Verbindung mit den Geburtserinnerungen, sind wohl der Schlüssel, wenn wir verstehen wollen, wie er als Kind

auf sie reagierte und weshalb sie eine so ausgeprägte Rolle in seinen Alpträumen und schliesslich in seiner Kunst einnahmen.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Giger einen ausgeprägten Zugang zur perinatalen Dimension hat, ist seine extreme Reaktion auf alles, was mit Folter, Verstümmelung, Zerstückelung und Pfählung zu tun hat. Diese Themen erscheinen nämlich regelmässig bei Personen, die in der psychedelischen Therapie und bei Workshops mit holotropem Atmen das Geburtstrauma nacherleben. Dabei wird das mit dem Wiedererleben der biologischen Geburt verbundene physische und emotionale Leiden enorm verstärkt, weil perinatale Erlebnisse oft mit Bildern von extremer Pein und Folter durchsetzt sind, wie wir sie aus der Geschichte kennen und weswegen sie im kollektiven Unbewussten verankert sind. Das Zerstückelungsmotiv kommt hier als urbildliches Thema besonders häufig vor – es ist ein wichtiger Bestandteil der Visionen rund um Tod und Wiedergeburt, die auch zukünftige Schamanen bei ihrer Initiation erleben.

Diese Motive spielen eine wichtige Rolle in Gigers Biografie und Kunst. Als er die Kunstgewerbeschule in Zürich besuchte, sah er bei einem Mitschüler eine Fotografie aus dem Jahr 1904, die die Folterung des Mörders des Kaisers von China zeigte. Der Attentäter war auf einen Pfahl aufgespießt, und seine Gliedmassen waren der Reihe nach abgetrennt worden. Giger verbrachte darauf wochenlang schlaflose Nächte. Auch Aufnahmen aus den Nazi-Konzentrationslagern wühlten ihn in ähnlicher Weise auf.

Die Darstellung der abgetrennten Gliedmasse liessen ihn nicht mehr in Ruhe. Im Rhätischen Museum von Chur sah Giger ebenfalls amputierte Gliedmassen, da die dortige permanente Ausstellung ägyptische Mumien präsentierte. Im Alter von sechs und sieben Jahren verbrachte er viele Sonntagmorgen allein im Museum, in einem modrigen Kellergewölbe, das nur spärlich durch Lichtschächte erhellt war. Zwar war er in gewisser Hinsicht wirklich davon angetan, doch es war auch eine „Mutprobe“ für ihn, weil er sich davor so fürchtete. Und es zog ihn auch immer wieder dorthin zurück. Dasselbe Motiv der abgetrennten Gliedmasse beeindruckte ihn ebenso in einer Szene des Films „La Belle et la Bête“ von Jean Cocteau (1946), mit Jean Marais und Josette Day als Darsteller. In dieser Szene sieht man einen langen Gang mit venezianischen Wandleuchtern, die von beweglichen Armen bzw. Armteilen gehalten werden.

Diese Bilder prägten sich tief in Gigers Gedanken- und Bildwelt ein und spielen bis heute eine bedeutende Rolle in seinen Gemälden und Skulpturen. Auffallende Beispiele dafür sind die Skulptur „Leben erhalten“ (52), die Skulptur „Bettler“ (53) und die Tierkreiszeichen auf einem von Gigers Meisterwerken, dem „Zodiacbrunnen“ (54). Geschöpfe, die durch die Verbindung von Armen mit kontralateralen Beinen entstanden, sind auch das zentrale Thema im Buch „The Mystery of San Gottardo“, das er als Konzept für einen Film gestaltete.

Giger reagierte aber vor allem auf einen Aspekt dieses chinesischen Fotos, nämlich auf das Motiv der Pfählung. Er begegnete diesem Thema auch in der Geschichte des transsilvanischen Fürsten Vlad Tepes (Vlad, der Pfähler), dessen bevorzugte Art, sich seiner Feinde zu entledigen, deren Aufspießen auf Pfählen war (50). Vlad soll sein Frühstück inmitten der auf Pfosten aufgestellten Köpfe seiner Feinde eingenommen haben. Vlad wurde durch den römisch-deutschen Kaiser Sigismund in den angesehenen Drachenorden eingeführt und nahm den Beinamen Dracula (Sohn des Drachens) an. Unter diesem Titel wurde er Vorbild und Namensgeber für Bram Stokers berühmten Horrorroman sowie für zahlreiche weitere Vampirbücher und -filme.

Ein aus seiner Heimat stammendes Märchen über eine auf einen Pfahl aufgespiesste Vogelscheuche faszinierte Giger so sehr, dass er seine Mutter bat, sie ihm immer wieder vorzulesen. Als er viele Jahre später darüber nachdachte, empfand er die Vogelscheuche als ein bedeutendes Symbol für die Bedeutungslosigkeit der Existenz. Ähnlich wie Silen, welcher König Midas in Nietzsches "Also sprach Zarathustra" beriet, schrieb Giger: "Ich denke, dass dieses an einen Pfahl gebundene Leben, für das der baldmöglichste Tod die Erlösung bedeutet, mir die Sinnlosigkeit der Existenz zeigte, einer Existenz, die am besten nie begonnen hätte." Die Beschäftigung mit der Bedeutungslosigkeit des Lebens, mit existenzialistischer Philosophie und Literatur sowie dem Absurden Theater ist charakteristisch für Individuen, die unter dem Einfluss der zweiten perinatalen Matrix stehen. Hierzu gehört auch Gigers Enthusiasmus für Samuel Beckett und speziell dessen Werk „Warten auf Godot“ (25, 32).

Es ist darum auch nicht verwunderlich, dass er sich für Madame Tussaud und ihr Wachsfigurenkabinett, insbesondere die „Folterkammer“ und das „Gruselkabinett“, interessierte. Was ihn vor allem faszinierte, war die Tatsache, dass sie die Köpfe von Kriminellen, die während der französischen Revolution auf der Place des Grèves guillotiniert

wurden, als Modellvorlage benutzte. Er versuchte sogar selbst eine eigene kleine Guillotine zu bauen, um damit Plastikfiguren zu köpfen. Die Vorstellung der Guillotine weckte in ihm zudem die Erinnerung an den so genannten „Hau den Lukas“, den er als Kind kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs auf dem Eidgenössischen Schützenfest in Chur sah. Weil bei der Veranstaltung im Jahr zuvor zahlreiche Besucher Opfer einer Lebensmittelvergiftung wurden, die durch die Wasserwürste des Metzgers Lukas verursacht worden war, wurde das Gerät so umgebaut, dass eine Gabel in das Abbild einer Lukas-Wurst stach. In Gigers Zeichnung „Hau den Lukas“ wird das Kraftmessgerät zu einer Kastrations-Guillotine – eine mustergültige Verkörperung von Freuds Vagina dentata (35). Gigers Kastrationsabträume und sein Interesse an Guillotinen inspirierten ihn auch zu Bildern von Kastrationsmaschinen und Kondomen oder seinen Skizzen zum Film „Kondom des Grauens“ (36).

Giger hat wiederholt über die von seinen Eltern als „Fimmel“ bezeichneten Kindheitsobsessionen geschrieben. Zu diesen Obsessionen gehörten auch Eisenbahnen und Geisterbahnen. Das erste Mal sah Giger eine Geisterbahn auf dem Jahrmarkt im Zentrum von Chur. Er war damals sechs Jahre alt. Er beschreibt, wie er mit Vorliebe das Personal bei seinem unanständigen Treiben beobachtete, als dieses wiederholt vortäuschte, eine Sicherung sei durchgebrannt, um danach in der Dunkelheit verängstigte Frauen zu befummeln und zu küssen. Er mochte die Geisterbahn so sehr, dass er immer deprimiert war, wenn der Jahrmarkt die Stadt nach drei Wochen wieder verliess.

Mit zwölf Jahren baute er dann seine eigene Geisterbahn und verlangte von den Nachbarskindern fünf Rappen Eintritt für eine Fahrt durch den dunklen Korridor, den er mit Skeletten, Monstern und „Leichen“ bestückte, die er aus Karton und Kleister zusammengebastelt hatte. Die Geister, Bösewichter, Gehängten und aus ihren Särgen auferstehenden Toten wurden von Gigers Freunden bewegt. Giger schaute seinen maskierten Assistenten gerne dabei zu, wie sie die Gelegenheit nutzten und sich an Mädchen heranmachten. Er empfand stellvertretendes Wohlgefallen, war aber selbst zu scheu und auch zu klein, um sich selbst an so dreisten Aktivitäten zu beteiligen.

Giger ist noch heute von Bahnen fasziniert. In seinem Haus in Oerlikon baute er eine Eisenbahn, die sich durch seinen Garten und ein Zimmer im Erdgeschoss windet und es den Passagieren ermöglicht, eine Vielzahl von Skulpturen, viele davon mit Merkmalen perinataler Themen, sowie den aussergewöhnlichen Zodiacbrunnen zu betrachten (54). Er zog auch

ernsthaft in Betracht, in seinem Museum im Château St. Germain eine ähnliche Bahn zu bauen, doch dieser Plan musste auf Grund von technischen und finanziellen Problemen aufgegeben werden.

Die Erforschung von holotropen Bewusstseinszuständen hat gezeigt, dass eine psychodynamische Verbindung zwischen der Angst vor Eisenbahnen und der Geburtserinnerung besteht. Personen, die unter dieser Phobie leiden, entdecken während der Therapie, dass sowohl das Erlebnis, von der gewaltigen mechanischen Kraft der Eisenbahn mitgenommen zu werden, wie auch das Durchfahren eines Tunnels in ihrem Unbewussten eng mit der Erinnerung an die biologische Geburt verknüpft sind. Die wichtige Rolle, die der Faktor Kontrollverlust in dieser Situation einnimmt, kann man auch bei einer ähnlichen Phobie mit Autos sehen. Personen, die sich als Beifahrer unwohl fühlen, haben zumeist kein Problem damit, wenn sie selbst fahren. Die Faszination für die Eisenbahn könnte deshalb eine kontraphobische Reaktion auf das Geburtstrauma sein. Im Fall der Geisterbahn ist dies sogar noch plausibler, weil dort zusätzlich der emotionale Effekt des Schreckens durch furchteinflößende Gegenstände bewusst verstärkt wird.

Eine weitere Kindheitsobsession Gigers war das leidenschaftliche Sammeln von Hosenträgern (55). Er bevorzugte Hosenträger mit beschädigten, von Seide umhüllten Gummibändern und tauschte sie bei seinen Klassenkameraden gegen neue. Er selbst sagt, dass dieser Obsession unter anderem die Vorstellung zugrunde lag, dass das Gummi reißt und die Hosen herunterfallen. Und er sieht eine Verbindung zwischen seiner Faszination für Gummibänder und seiner Abscheu vor Würmern und Schlangen, die ebenfalls zu den immer wiederkehrenden Elementen in seinen Gemälden gehören (38, 39, 42, 56). Für ihn gibt es nichts Abstossenderes als das Bild eines Wurms in Exkrementen; sogar mechanische Objekte, die einem Wurm oder einer Schlange ähnlich sehen, wie etwa Schläuche oder Röhren, lösen in ihm ein Gefühl des Unbehagens aus.

Diese Aversion scheint das zentrale Thema eines wichtigen COEX-Systems zu sein, das aus den Erinnerungen aus verschiedenen Lebensabschnitten besteht. Auf einer dieser Ebenen finden wir eine traumatische Erinnerung an ein Ereignis während eines Aufenthalts auf der Insel Mauritius. Nach einem nächtlichen Bad im Indischen Ozean entdeckte er am Morgen, dass das, was er in der Dunkelheit für Seetang gehalten hatte, in Wirklichkeit riesige, hässliche, bis zu einem Meter fünfzig lange Meereswürmer waren. Eine ältere Ebene

desselben COEX-Systems beinhaltet die Erinnerung, wie er als kleines Kind seine Mutter begleitete, um dem Grab der Grossmutter einen Besuch abzustatten. Als sie gemeinsam die Erde auf dem Grab umgruben, kroch ein dicker Wurm daraus hervor, und Hansruedi dachte: „Mein Gott, das ist ein Teil meiner Grossmutter!“ Er liess die Schaufel fallen und rannte voller Entsetzen aus dem Friedhof.

Die perinatale Wurzel dieses COEX-Systems könnte Gigers Erinnerung an das Durchschneiden der Nabelschnur sein oder sogar einer noch älteren Episode aus dem pränatalen Leben entstammen. Sowohl Würmer wie auch Schlangen sind wichtige perinatale Symbole. Würmer erscheinen oft in der skatologischen Phase von BPM III, in Verbindung mit Bildern der Verwesung und Zersetzung von Körpern. Boa-Constrictor-Schlangen symbolisieren die heftigen Kontraktionen des Uterus während der Geburt (86, 87) und sind auch Symbole für die Schwangerschaft, weil sich, nachdem die Boa ihre Beute als Ganzes verschlungen hat, ihr Körper wölbt. Vipern verkörpern den unmittelbar bevorstehenden Tod (85), aber auch die Initiation, wie es in den Fresken der Villa dei Misteri in Pompeji, die ein dionysisches Initiationsritual zeigen, beispielhaft dargestellt ist. Sowohl Vipern wie auch Boa-Constrictor-Schlangen kommen in Gigers Arbeiten immer wieder vor.

Die Verbindung zwischen Würmern, skatologischem Material (Schleim, Erbrochenes, Innereien) und der Geburt wird in Gigers vollständiger Beschreibung eines Alptriums deutlich, der oben auszugsweise bereits erwähnt wurde:

„Ich lag auf dem Bett und betrachtete Li, die in einem gelben Kleid tanzte, das Funken gelben Lichts durch das Zimmer sprühte. Rote, geometrische Formen durchwoben den Raum, und die Bilder an den Wänden lösten sich in Schichten ab. Die Wände pulsierten im Rhythmus meines Herzschlags. Erste Anzeichen der Angst machten sich bemerkbar, als ich plötzlich pissen musste und aufs WC ging. Der Rand der WC-Schüssel wuchs langsam wie eine weit geöffnete Vagina meinem Penis entgegen, um ihn, so schien es mir, zu kastrieren.

Zuerst belustigte mich diese Vorstellung, doch als plötzlich der ganze Raum immer enger wurde und die Wände und Röhren das Aussehen von schlaffer Haut mit eitrigen Wunden erhielten und mich aus den dunklen Ecken und Ritzen kleine, widerliche Wesen böse anglotzten, wurde es mir allmählich unheimlich und ich drehte mich schnell dem Ausgang zu. Die Tür war unendlich weit weg

und sehr schmal und hoch. Die Wände klemmten mich wie zwei bauchige Fleischklumpen ein. Mit einem Sprung erreichte ich die Tür, entriegelte sie und stürzte, nach Luft ringend, in den Korridor.

Erlöst von diesem Spuk, begab ich mich in Lis Zimmer und legte mich hin. Der kleine Boris war auch im Zimmer und wollte mit mir spielen. Er fing an, neben mir im Bett zu strampeln, mich zu treten. Ich war hilflos wie ein kleines Kind und konnte mich nicht wehren. Li befreite mich endlich von dem kleinen Plagegeist, der sich während dieses Vorgangs in einen kleinen, violett-grünlichen Teufel mit kleinen Hörnern und einem widerlich-gemeinen, aggressiven Gesichtsausdruck verwandelt hatte. Li brachte Boris zu seiner Mutter, die in der Küche hantierte. Doch mir hatten die paar Tritte in den Magen genügt, mir wurde übel.

Die Luft im Zimmer war stickig. Das Fenster aufreissen und mich in den ebenerdig liegenden Garten zu übergeben war mein einziger Wunsch. Doch im letzten Augenblick bemerkte ich eine Frau, die mich eigenartig ansah. Die Kotze schon im Mund, machte ich kehrt, stürzte in den Korridor, blieb abrupt stehen, denn ich fürchtete mich, wieder in das enge WC linkerhand zu gehen. Rechts in der Küche bemerkte ich Evelyne mit dem kleinen Boris, die mich beide anstarrten. So blieb mir nur das kleine Badezimmer, vor dem ich mich ebenfalls fürchtete, mit der blauen, rostigen Wanne, von der die Farbe abblätterte.

So packte ich Li bei der Hand und riss sie in das Badezimmer, wo ich mich sogleich in die Wanne übergab. Die Kotze, die mir aus dem Munde quoll, hatte die Form eines dicken, grauen, gehäuteten Wurms, der sich endlos in die Wanne ergoss und sich dort einmal in eine Art Urschlamm und einmal in lebende Gedärme eines geschlachteten Schweins verwandelte. Li hatte ich während des ganzen Vorgangs fest am linken Handgelenk gepackt. Sie war ihrerseits bemüht, mit der Rechten den verstopften Abfluss durch das Stochern mit einem Kugelschreiber freizubekommen. Dem widerlichen, knoblauchgeschwängerten Geruch konnte auch Li nicht mehr standhalten, und so kotzten wir gemeinsam in die Wanne, Hand in Hand, wobei uns der Durchlauferhitzer böse anstarrte.

(Gegen Ende des Traums) ... Die qualvolle Angst, die Kontrolle über meine Sinne zu verlieren, trieb mich zu immer verwirrteren Handlungen. Plötzlich

glaubte ich, die Qual nicht mehr aushalten zu können und mich töten zu müssen. Der geladene Revolver in meiner Schublade wurde zu einer grossen Gefahr. Ich bat Li, den Revolver zu entladen und die Munition weit weg zu werfen. Sie wusste aber nicht, wie man das macht, und so musste ich selbst den Revolver in die Hand nehmen, um es zu tun, und bei dieser Handlung wurde mir plötzlich die Lächerlichkeit meiner Ängste bewusst, und von diesem Augenblick an hatte ich den Horror überwunden und erwachte Gott sei Dank.“

Giger war auch von Waffen völlig fasziniert. Sein Onkel Otti brachte ihm den Bleiguss sowie die Arbeit mit Holz und Metall bei; Fähigkeiten, die es ihm ermöglichten, Waffen selbst herzustellen. Von seinen Ferien, die er zuweilen bei ihm verbrachte, kehrte Giger jeweils bepackt mit Bögen und Pfeilen, Bleiäxten, Handschellen, Feuersteinschlössern, Schlagringen, Messern und Dolchen zurück. Sein Onkel zeigte ihm auch, wie man fischt und jagt. In Chur lernte Giger eines Tages den exzentrischen Antiquitätenhändler Göli-Schmid kennen und begann, einen Grossteil seiner Freizeit bei ihm zu verbringen. Göli lebte in einem Schuppen, der bis zur Decke mit Gegenständen vollgestopft war. Er glaubte an Geister, konnte einen entblösten, unter 220 Volt Spannung stehenden Draht berühren, ohne mit der Wimper zu zucken, und goss Petroleum als Tonikum in seinen Kaffee. Er lehrte Giger den Umgang mit Waffen und schenkte ihm etliche davon für seine Sammlung.

Gigers erster Vortrag im Gymnasium handelte von der Geschichte des Revolvers. Aber seine Beziehung zu Waffen war mehr als nur eine Phase. An schulfreien Nachmittagen nahmen er und seine Freunde die Waffen mit zu einem für Militärmanöver reservierten Gelände, wo sie auf Ziele schossen, die das Militär für die eigenen Übungen aufgestellt hatte. Mit TNT (Trinitrotoluol) brachten sie alte Autos zur Explosion. Während dieser Eskapaden wurde Giger zweimal fast erschossen. Er schreibt, dass in seinem Leben bisher viermal auf ihn geschossen wurde – und er einmal aus Versehen auf einen seiner Kollegen schoss. In allen Fällen waren die Patronen entweder Blindgänger oder die Kugeln verfehlten ihr Ziel um Haaresbreite. Er wurde ausserdem einmal in seinem Schlafzimmer von einem Fremden fast umgebracht. Obwohl ihn Waffen nach wie vor als ästhetische Objekte faszinieren, verschwand sein aktives Interesse dafür fast vollständig, als er in die Armee eingezogen wurde und aus erster Hand den Machtmissbrauch seitens der Offiziere sowie weiteres Mühsal des militärischen Daseins miterlebte.

Ein interessantes Beispiel dafür, wie sehr Gigers alltägliche Wahrnehmung von seinem mühelosen Zugang zu den perinatalen Ebenen seines Unbewussten beeinflusst wird, ist seine Reaktion auf einen Müllwagen, den er 1971 bei der Abfallentsorgung vor dem Haus von Floh de Cologne in Deutschland sah. Dieser Müllwagen nahm ihn dermassen ein, dass er ihn in einer ganzen Serie von Arbeiten, den „Passagen“, thematisierte. Für Giger verkörperte der Müllwagen verschiedene Bedeutungen – allesamt mit perinatalen Assoziationen. Neben der offensichtlichen Verbindung mit Vergänglichkeit, Verfall, Skatologie und Tod sah er im Müllwagen auch Freuds kastrierende Vagina dentata sowie die Furcht einflössenden, verschlingenden Fortpflanzungsorgane einer gebärenden Frau. In einigen seiner Bilder unterstrich Giger diese Verbindung sehr explizit, indem er die Einbringöffnung des Müllwagens in eine Vulva umwandelte (37). Die Rückseite des Müllwagens erinnerte ihn auch an die Öfen in den Nazi-Konzentrationslagern und wurde für ihn so zu einem Symbol für den Holocaust.

In vielen seiner Bilder finden sich Gestalten mit engen Stirnbändern, mit Stahlringen, die durch Schrauben zusammengehalten werden, Köpfe in Schraubstöcken und von Kabeln und Bändern gefesselte Körper (7, 45). Diese Bilder erinnern an einen wichtigen Aspekt der Geburtserfahrung – die Stunden des lebensbedrohlichen Eingezwängtseins. Diese Assoziation ist vor allem in den Arbeiten offensichtlich, die gefesselte Föten darstellen (17, 18). Giger erinnert sich aber auch an Kindheitserlebnisse, die diese perinatalen Erinnerungen wahrscheinlich intensivierten. Als er drei Jahre alt war, nahm er zusammen mit seiner Mutter an einem Karnevalsanzug teil. Sie hatte ihn zu diesem Zweck als Liftpagen verkleidet, und er musste lange Hosen und eine dunkelrote Satinjacke mit Silberstreifen tragen. Das Kostüm wurde durch eine mit Samt überzogene Pagenkappe vervollständigt, die von einem engen, elastischen Band auf dem Kopf gehalten wurde, welches bei seinem Kinn einschneidet. Giger hätte viel lieber ein Kostüm eines seiner Kindheitshelden getragen, und er schämte sich, so vor den anderen Kindern zu erscheinen. Aber er war dennoch gezwungen, ein glückliches Gesicht zu machen.

Als er etwa vier Jahre alt war, kamen weitere Elemente zu diesem COEX-System hinzu. Diese hatten wiederum mit Kleidung zu tun, die seine Bewegungsfreiheit einschränkte und die seine Mutter für ihn ausgesucht hatte. Sie nähte ihm einen Overall mit einem Verschluss aus kleinen Knöpfen, die in einer Reihe von seinem Hals den Rücken hinunter und zwischen seinen Beinen hindurch führten. Jedes Mal, wenn Giger den Drang zum Stuhlgang verspürte,

musste er gleichzeitig auch urinieren. Die Knöpfe hätten es jedoch unmöglich gemacht, beides gleichzeitig zu tun, weil er unweigerlich seine Hosen genässt hätte. Er konnte seine Mutter nicht überzeugen, die Anordnung der Knöpfe entsprechend zu ändern, und so konnte er dieses Problem nur lösen, indem er bis zum Schlafengehen wartete und er endlich aus seiner Zwangsjacke befreit wurde und sich erleichtern konnte.

Ein Psychiater oder Psychologe, der versucht, Gigers Kunst aus der traditionellen Freudschen Perspektive, die sich auf die postnatale Biographie und das individuelle Unbewusste beschränkt, zu analysieren, würde annehmen, dass Giger aus hochgradig gestörten Familienverhältnissen stammt, und erwarten, dass sich psychotraumatische Einflüsse im Säuglingsalter und in der Kindheit finden lassen. Falls er nicht traumatische Erinnerungen gänzlich unterdrückt oder aus irgendeinem Grund gewisse Sachen nicht vollumfänglich erzählt hat, waren seine Familienverhältnisse jedoch relativ normal. Es gibt in seinen Erlebnissen offensichtlich nichts, was auch nur annähernd an die Kindheit von Edgar Allan Poe, einem von Gigers Idolen, erinnert. Poes unsteter, renitenter und alkoholischer Vater verliess die Familie, als Poe 18 Monate alt war. Seine schwächliche Mutter verstarb nur einige Monate später. Sie hatte seit Poes Geburt unter Tuberkulose gelitten, und der kleine Junge wurde von einem lieblosen Pflegevater betreut, noch bevor er seinen dritten Geburtstag erreichte. Es gibt auch nichts in Gigers Leben, das sich mit dem Leben von Toulouse Lautrec, der sich seine Beine als kleiner Junge brach, vergleichen liesse. Wegen eines genetischen Defekts heilten Lautrecs Beine nicht, und er war für den Rest seines Lebens behindert. Ebenso wenig können wir in Gigers Biographie ein Trauma wie etwa dasjenige der Malerin Frida Kahlo finden, die nach einem Busunglück zu malen begann und ihre Kunst benutzte, um den unerträglichen Schmerzen und der Gebundenheit ans Bett zu entfliehen.

Giger beschreibt seine Kindheit als „schön“, obwohl er die Haushaltshilfen seiner Eltern nicht mochte, weil sie versuchten, ihn zu disziplinieren. Er schildert seine Mutter Melly als eine wunderbare und gütige Frau, die ihn sehr unterstützte. Er war ihr geliebtes Kind, so sehr sogar, dass seine Freunde auf die Beziehung zwischen ihm und seiner Mutter neidisch waren. Es fällt deshalb schwer, sie als Vorbild derjenigen Frauen zu sehen, die Giger in seinen Werken darstellt – weibliche Figuren, die eine gefährliche Sexualität ausstrahlen oder als dämonische und sadistische Dominas erscheinen. Dieses Motiv scheint in denjenigen Ebenen der Psyche entstanden zu sein, die sich jenseits der postnatalen Biographie befinden, nämlich in den perinatalen und transpersonalen Bereichen des Unbewussten. Diese tieferen Ursachen

sind sicherlich auch der Grund dafür, weshalb Giger seit seiner Jugend Probleme hatte, sich mit Frauen zu verständigen.

Gemäss Giger war sein Vater Hans-Richard ein rechtschaffener, introvertierter Mann. Er half jedem, der in Schwierigkeiten war, und war als Doktor, Apotheker und Präsident der Apothekervereinigung und des Alpinen Rettungsdienstes respektiert. Giger beschreibt ihn als streng und autoritär. Die Beziehung zu ihm war gewiss nicht eng und intim – er fand es schwierig, seinen Vater zu verstehen, und meint, dass er ihn kaum kannte. Doch die Vaterfigur Hans-Richard Gigers kommt nicht annähernd an diejenige des achtunggebietenden, brutalen und cholерischen Tyrannen heran, die aus Franz Kafkas berühmten Brief an seinen Vater hervorgeht und die Kafka dazu brachte, sich mit den ohnmächtigen und unsicheren Opfern in seinen Büchern „Der Prozess“ und „Das Schloss“ zu identifizieren.

Mit einer einzigen Ausnahme schlug Gigers Vater seinen Sohn nie, und bei dieser handelte es sich um eine heftige Auseinandersetzung, bei der sein Zorn wohl berechtigt war. Giger hatte einige Stromkabel von einer Strassenbaustelle gestohlen. Die Kabel bestanden aus Kupfer und Blei und waren mit Bitumen isoliert. Giger erhitzte sie im Keller des Elternhauses, um das Blei zwecks Herstellung von Kugeln herauszuschmelzen. Der dabei entstandene Rauch schwärzte die ganze Apotheke ein und machte sie praktisch unbenutzbar; alles war von einem klebrigen, öligen Film bedeckt. Die Reinigung war zeitaufwändig und sehr teuer.

Gigers Vater schien keine grossen Ambitionen für seinen Sohn zu hegen. So wie es damals üblich war, erwartete er von ihm, dass er eines Tages seine Apotheke übernehmen würde. Er zeigte gewiss kein grosses Interesse oder Verständnis für Gigers künstlerisches Talent und unterstützte es auch nicht sonderlich. Laut Giger teilte sein Vater die Meinung der restlichen Bevölkerung von Chur, gemäss welcher „das Wort Künstler ein Schimpfwort war, das Säufer, Hurenbock und Dummkopf in sich vereinte.“ Er versuchte alles, um Giger zu einem respektablen Beruf zu führen – wenn er nicht Apotheker werden wollte, dann sollte er zumindest Architekt oder Bauzeichner sein. Weil sein Vater Kunst als „unprofitabel“ ansah, ging Giger nach Zürich, um Architektur und Design an der Kunstgewerbeschule zu studieren, und schloss seine Ausbildung drei Jahre später erfolgreich ab. Bevor seine Leidenschaft für

das Malen vollständig aufblühte, arbeitete er beim Designer Andreas Christen für Knoll International, einen international tätigen Hersteller von Büromöbeln.

Von Anfang an zeigte Giger kaum Interesse an einer formellen Ausbildung. Wenn wir uns seinen Ausbildungsweg ansehen, so wird kaum ersichtlich, ob er einfach uninteressiert war, auf die konventionellen Ausbildungsmethoden nicht ansprach oder aber das Opfer von inkompetenten Lehrern und einem schlechten Schulsystem war. Der von ihm besuchte Kindergarten Marienheim in Chur wurde von einer älteren Nonne geleitet, die als bildungserzieherisches Hilfsmittel eine Reihe von Jesusbildern auf ihrem Pult aufgestellt hatte. Die Bilder zeigten Jesus in verschiedenen Leidensstadien, angefangen bei einigen Tropfen Blut und der Dornenkrone bis hin zum vollständig blutverschmierten Antlitz. Welches Bild die Nonne auswählte, hing davon ab, wie ungezogen die Kinder in ihren Augen jeweils waren. Sie zeigte ihnen ein Bild und versuchte sie glauben zu machen, dass die Intensität des Leidens Jesu deren schlechtes Benehmen widerspiegelte. Diese frühe Erfahrung erklärt zum Teil, weshalb Jesus und das Motiv der Kreuzigung oft in Gigers Gemälden und Skulpturen erscheinen, so z.B. in „Ohne Titel“ (57), „Christus-Kerzenleuchter“ (58), „Christus-Tisch“ (59), „Satan I und II“ (43, 44), Die gekreuzigte Schlange (Chidher Grün) (56) und „The Spell I“ (60). Auf einer tieferen Ebene ist Jesus ein ausgeprägtes perinatales Symbol, das den Prozess von psychospirituellem Tod und Wiedergeburt verkörpert.

In der Primarschule teilten sich die Schüler verschiedener Jahrgänge dasselbe Klassenzimmer. Giger war der einzige Junge in einer Klasse von sieben Schülern. Wenn die Mädchen versuchten, ihn zu einem Kusspiel zu bewegen, beteiligte er sich nicht daran, da er dies als peinlich empfand. Er bevorzugte es, „Rössli“ zu spielen und den Mädchen Geschirr und Zügel anzulegen. Er erinnert sich daran, während des Unterrichts oft masturbiert zu haben. Die Schultoiletten waren für ihn Orte für verbotenen Sex. Seine Lieblingsphantasien hatten oft die "Jungfrau in Not" zum Thema, in denen er die Rolle des heroischen Retters innehatte. Die meisten dieser Phantasien über die Befreiung aus den Klauen eines bösen Feindes drehten sich damals um ein Mädchen, das in der Villa Safisch lebte. Diese Villa erinnerte Giger an seinen Lieblingsfilm, Jean Cocteaus "Die Schöne und das Biest".

Transpersonale Quellen von Gigers Inspirationen

Aufgrund dessen, was wir über Gigers Kindheit wissen, widerspiegelten seine Probleme eher sein Innenleben denn schwierige äussere Umstände. Man kann sich hier auf den Jungschen Psychologen James Hillman beziehen. In seinem interessanten Buch "Charakter und Bestimmung. Eine Entdeckungsreise zum individuellen Sinn des Lebens" argumentiert Hillman, dass Charakter und Berufung ihren Ursprung in „dem Besonderen, von dem du fühlst, dass es dich ausmacht“, haben, und er kritisiert die in der zeitgenössischen Psychologie vorherrschende Tendenz, Schwierigkeiten, die man in der Kindheit hatte, für das ganze spätere Leben verantwortlich zu machen. Er erwähnt zahlreiche Beispiele von prominenten Personen, die von frühester Kindheit an die Rolle, für die sie in ihrem Leben bestimmt waren und die sie mit unerschütterlicher Entschlossenheit verfolgten, vorausahnten (Hillman 1996). Obwohl Hillman nicht weiter über andere mögliche, diesem Szenario zugrunde liegende Einflüsse spekuliert, zeigt die moderne Bewusstseinsforschung, dass tiefer liegende Einflüsse unser Leben prägen, so zum Beispiel perinatale, pränatale, karmische, urbildliche und sogar astrologische Faktoren.

Gigers Kunst entstammt offenkundig den Tiefen des kollektiven Unbewussten. Dies wird vor allem offenkundig, wenn man sich seinen einzigartigen kreativen Prozess anschaut. So berichtet er, dass er seine Bilder zumeist ohne bestehendes Konzept malt. Bei seinen grossformatigen Werken zum Beispiel begann er in der oberen linken Ecke und richtete die Spritzpistole auf die leere Leinwand. Die kreative Kraft floss ganz einfach durch ihn hindurch, und er wurde zu ihrem Instrument. Trotz dieser Arbeitsweise war das Resultat eine perfekte Komposition, die oftmals eine bemerkenswerte bilaterale Symmetrie aufweist.

Als ich Giger zuhörte, wie er seine Arbeitsweise beschrieb, musste ich an Jungs Auseinandersetzung mit dem Werk von Genies denken – vor allem an das Beispiel Nietzsche, das Jung anführt. Nietzsche schilderte seinen Bewusstseinszustand während des kreativen Prozesses wie folgt:

Hat Jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten? Im andren Falle will ich's beschreiben. Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloss Inkarnation, bloss Mundstück, bloss Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung, in dem Sinn, dass plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit,

Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das Einen im tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern, ich habe nie eine Wahl gehabt. (Nietzsche 1992)

In ihrem Buch "Die Kunst, kreativ zu sein: Wie wir unser Unbewusstes aktivieren können, um unseren schöpferischen Fähigkeiten zum Durchbruch zu verhelfen" demonstrierten Willis Harman und Howard Rheingold, dass Nietzsche diesbezüglich keine Ausnahme darstellt; sie schrieben über verschiedene Künstler und Forscher, deren kreative Inspiration transpersonalen Ursprungs ist (Harman und Rheingold 1984).

Das therapeutische und spirituelle Potenzial in Gigers Kunst

In der Geschichte der Kunst ist Giger als ultimativer Meister des alpträumhaften Aspekts des perinatalen Unbewussten – des Ursprungs der individuellen und gesellschaftlichen Psychopathologie und eines Grossteils des Leids unserer heutigen Zeit – unerreicht. Aber die perinatale Dynamik beinhaltet auch ein grosses Potenzial für Heilung und Transzendenz, für psychospirituellen Tod und Wiedergeburt.

Schaut man sich die Religionsgeschichte an, so wird ersichtlich, dass eine profunde Begegnung mit dem Schatten in Form der dunklen Nacht der Seele oder der Versuchung oft die Voraussetzung für eine spirituelle Öffnung war. Wir finden dieses Thema in den beschwerlichen Prüfungen der heiligen Teresa von Ávila, des heiligen Johannes vom Kreuz und des heiligen Antonius sowie in ähnlichen Begebenheiten in der Geschichte Buddhas, Jesu und Mohammeds. Der Religionswissenschaftler Christopher Bache fand heraus, dass die mystischen Zustände der heiligen Teresa von Ávila und des heiligen Johannes vom Kreuz zahlreiche schwierige perinatale Erlebnisse beinhalten (Bache 1985, 1991). Perinatale Themen spielen ausserdem eine bedeutende Rolle in "Spiel des Bewusstseins", der spirituellen Autobiographie von Swami Muktananda Paramahansa, dem verstorbenen Oberhaupt des Siddha-Yoga-Geschlechts (Swami Muktananda 2004).

Der kreative Ausdruck der stürmischen Energien des Unbewussten ist für viele grosse Künstler schon immer ein effizientes Instrument gewesen, um bei Verstand zu bleiben und

problematisches Material zu verarbeiten. Der grosse spanische Maler Francisco Goya, der sich von schrecklichen Visionen verfolgt sah, erkannte, dass das Malen dieser Visionen ihm ein Gefühl von Kontrolle und Beherrschung verlieh. Marie Bonaparte, eine griechische Prinzessin und begeisterte Studentin Sigmund Freuds, schrieb in ihrem dreibändigen Werk "Edgar Poe: Eine psychoanalytische Studie", dass das Unbewusste dieses gequälten Genies extrem aktiv und voller Schrecken und Qualen war (Bonaparte 1934). Sie schloss daraus, dass Poe ohne sein aussergewöhnliches literarisches Talent sein Leben wohl in einer Irrenanstalt oder in einem Gefängnis verbracht hätte. Die schriftstellerische Betätigung kam auch Jean Paul Sartre zugute: Nach einem nachlässig durchgeführten Meskalin-Experiment blieb er zirka 14 Jahre lang an einem schwierigen Ort seines perinatalen Unbewussten hängen und versuchte die negativen Folgeerscheinungen mittels seiner Arbeit zu überwinden (Riedlinger 1982).

Gigers entschlossene Suche nach kreativer Selbstentfaltung ist untrennbar mit seiner unerbittlichen Suche nach seinem Selbst und der Selbstheilung verbunden. In der analytischen Psychologie von C.G. Jung gilt die Integration von Schatten und Anima, beides wesentliche Bestandteile von Gigers Kunst, als wichtiger therapeutischer Schritt auf dem Weg zu dem von Jung „Individualisierung“ genannten Prozess. Giger selbst empfindet seine Kunst als heilend und sieht sie als wichtiges Instrument, um geistig gesund zu bleiben. Seine Kunst kann auch einen heilenden Effekt auf jeden ausüben, der dafür offen ist, weil sie – wie eine griechische Tragödie – beim Betrachter eine nachhaltige emotionale Katharsis ermöglicht, indem sie die dunklen Geheimnisse der menschlichen Psyche aufdeckt.

Wie Giger sagt: "Seit ich den Weg der Kunst gewählt habe, empfinde ich ihn wie einen LSD-Trip – ohne eine Möglichkeit zur Rückkehr. Ich fühle mich wie ein Hochseilakrobat; ich erkenne keinen Unterschied zwischen Arbeit und Freizeit. Mir wurde plötzlich klar, dass Kunst eine wichtige Tätigkeit ist, die mich davor bewahrt, in den Abgrund des Wahnsinns zu fallen." Wie Goya auch malt Giger, um seine angsteinflössenden, klaustrophobischen Albträume zu überwinden. Er beschrieb diesen Vorgang während eines Gesprächs zu einer Serie von Träumen, die ihn zu seinen "Passagen"-Gemälden inspirierte:

In diesen Träumen befand ich mich zumeist in einem grossen, tür- und fensterlosen weissen Raum, dessen einziger Ausgang eine dunkle, eiserne Öffnung war, die zu allem Übel noch durch einen eisernen Bügel halbwegs

versperrt war. Beim Passieren dieser Öffnung blieb ich regelmässig stecken. Der Ausgang am Ende dieses langen Kamins, den man als winzigen Lichtschimmer erspähen konnte, wurde zu meinem Unglück noch prompt von einer unpassierbaren Kraft verschlossen. Nun steckte ich, mit am Körper angepressten Armen, in der Röhre und konnte mich weder nach vorne noch nach hinten bewegen und spürte, dass mir die Luft ausging. Das Erwachen blieb die einzige Lösung. Ich malte dann einige dieser imaginären Passagen und bin seither von diesem Geburtstrauma verschont geblieben (Giger, 1974).

Gigers persönliche Suche hat noch eine weitere, äusserst wichtige Dimension. Es scheint, als ob seine Intuition nicht nur die Heilung, sondern auch das spirituelle Potenzial des tiefen, experimentellen Eintauchens in die Welt der dunklen, perinatalen Bilder vorwegnimmt. Das Kreuzigungs-Thema erscheint zum Beispiel sehr oft in seinen Gemälden. Ein Paradebeispiel ist sein Gemälde "Ohne Titel", das offensichtlich das Erlebnis von psychospirituellen Tod und Wiedergeburt darstellt (57). Giger verarbeitet dieses Thema auch in seinen Skulpturen, so zum Beispiel bei dem "Christus-Kerzenleuchter" und dem "Christus-Tisch", die beide aus jeweils identischen Statuen des gekreuzigten Jesus gefertigt sind (58, 59). Visionen von Jesus erscheinen oft in psychedelischen Sitzungen und Workshops mit holotropem Atmen, die die letzten Stadien des Geburtsvorganges thematisieren (96, 97, 103, 104). Weitere Beispiele für die spirituelle Dimension in Gigers Arbeiten sind seine Darstellung des Treppenaufgangs zum Schloss Harkonnen für Alejandro Jodorowskys Film "Dune – Der Wüstenplanet", der beidseitig mit gefährlich wirkenden phallischen Todessymbolen versehen ist (61) und in den Himmel zu führen scheint, sowie seine Werke "Der Magus" (62) und "Der Tod" (63).

Während der frühen 1980er Jahre erschuf Giger die aussergewöhnliche Bilderserie "Victory" (64), in denen dämonische Frauenfiguren in fluoreszierendem Rot dargestellt sind. Diese Bilder vereinigen in sich biomechanische Elemente von extremer Sexualität und Symbolen des Todes; der daraus resultierende Effekt ist von grossartiger, urtümlicher Kraft. Der leuchtende, feurige Charakter der Bilder beschwört den läuternden Aspekt des psychospirituellen Tod-und-Wiedergeburt-Prozesses. Gigers Anmerkung zu diesen Werken verrät, dass er sich der perinatalen Herkunft dieser Visionen sehr wohl bewusst war. Er sagt: "So etwa muss es aussehen, wenn ein Neugeborenes zurückschaut, nachdem es aus dem Bauch der Mutter herausgepresst wurde." Der Titel "Victory" suggeriert das Erlebnis des

Neugeborenen, das sich noch immer lebhaft an die dämonische Kraft der gebärenden Mutter erinnert und gleichzeitig das Gefühl von Triumph und berauscher Freiheit verspürt, nachdem es den Fängen des Geburtskanals entronnen ist.

Gigers Erkenntnis des transformativen Potenzials des perinatalen Vorgangs ist am klarsten in seinem Mitte der 1970er Jahre erschaffenen Meisterwerk "Passagen-Tempel" erkennbar. Die vier Bilder im Innenraum weisen alle essentiellen Aspekte der perinatalen Dynamik auf. In seinem leider nicht vollständig realisierten Originalkonzept bildete eine sarkophagähnliche, von zwei mit Daunen gefüllten Ledertaschen flankierte Öffnung den Eingang zum Tempel. Jeder Besucher hätte sich dafür qualvoll und mit ausgestreckten Händen ins Innere zwingen müssen, um so die Gefühle und Empfindungen während der Geburt nachzuempfinden.

Das Innere des Tempels besteht aus vier Gemälden, die sich in den Ecken durch eine schwindende Perspektive scheinbar in der Ferne verjüngen und verlieren. Der Eingang, der zugleich auch Ausgang ist, zeigt die Aufsicht eines gusseisernen Wagens in Form eines Sarkophags auf Schienen, inmitten eines Urschlammes technisch-organischer Materie – ein Markenzeichen von Gigers Kunst. Gemäss Giger verkörpert der Sarkophag die Unbeständigkeit, die Passage allen Werdens und Vergehens (65). Gigers Begeisterung für dieses Thema – das unerbittliche Wesen der Zeit, das sich in Alterung und Verfall niederschlägt – zeigt sich auch in seiner Faszination für Uhren, die ihren Ausdruck in der "Watch Abart"-Kollektion fand (Giger 1993).

Das Bild auf der rechten Seite des Tempels, "Tod", beinhaltet den markanten Symbolismus der zweiten perinatalen Matrix (BPM II), hier in Form eines Einbringmechanismus, der sich an der Rückseite eines Müllwagens findet – "das perfekte Tor zur Hölle, der Weg alles Ausgedienten" (66). Diese symbolische Bedeutung war für Giger sehr wichtig und ist offensichtlich überspitzt. Der Müllwagen wird von bizarren Figuren flankiert, von Leichenfledderern, die aus einem Meer von Knochen aufragen.

Das Bild auf der linken Seite, "Leben", besitzt alle wichtigen Eigenschaften der dritten perinatalen Matrix (BPM III) – Motive, die sich auf Geburt, Tod, Sex und Aggression beziehen (67). Das Bild zeigt ein massives, metallenes Paar Hosen, deren überdimensionaler, geöffneter Reissverschluss einen gigantischen, erigierten Phallus zeigt. Das mächtige

männliche Symbol, von stilisiertem Haar umgeben, birgt krank aussehende Kleinkinder in verschiedenen Stadien zwischen Geburt und Tod und von Zersetzung. Oben links im Bild sieht man eine junge Frau, die mit festem Griff ein Kind in Händen hält, das sie attackieren und töten möchte. Eine skelettartige Kreatur, zwei humanoide Wesen und bewaffnete Figuren ergänzen die Komposition. Obwohl es nicht die Absicht des Künstlers war, könnte man im Bild auch ein stilisiertes Becken sehen, das von einem riesigen Penis penetriert wird.

Das dem Eingang gegenüberliegende vierte Bild stellt den Übergang zwischen BPM III und BPM IV dar – man tritt heraus aus einer Welt voll mechanischer Spannungen und Druck, voller Leiden, Tod und bizarrer Sexualität, und tritt ein in das transzendente Reich (68). Giger zeigt hier einen Thron, der in diffuses Licht getaucht ist und zu dem sieben Stufen führen, welche Symbole des Todes tragen. Auf beiden Seiten des Throns befinden sich biomechanische Jungfrauen. Giger bestätigte die spirituelle Bedeutung dieses Bildes, als er es als „den Weg des Magiers“ bezeichnete, „der gegangen werden muss, um das für den Menschen erstrebenswerteste Ziel zu erreichen, nämlich Gott ähnlich zu werden“.

Ernst Fuchs, Gigers Freund und ein seelenverwandtes visionäres Genie, erkannte das spirituelle Potenzial in Gigers Kunst intuitiv und schrieb:

(...) Verzweiflung und Sehnsucht nach dem Glauben an das Erscheinen eines neuen Himmels und einer neuen Erde haben ihren Kampf um unsere Seelen in uns begonnen. Ja, selbst die Hoffnung, irgendwann einmal wieder ein reines Himmelblau am Himmel zu schauen, wird zum komplementären Wunschbild, als müsste ein Positiv in diesem geschauten Negativ verborgen sein. Ich vermute seit langem das Vorhandensein eines solchen und glaube, Spuren davon da und dort in Gigers Werk entdeckt zu haben.

Der vom Harvard-Psychologieprofessor zum psychedelischen Guru mutierte Timothy Leary schrieb ebenfalls über Gigers Werk. Learys Wissen von den tiefen Abgründen der menschlichen Psyche, das er in seinen mehreren hundert LSD-Erlebnissen gewonnen hatte, verhalf ihm zu einer einzigartigen Perspektive, was Gigers Arbeiten betrifft. Offensichtlich teilte er Ernst Fuchs' Meinung und schrieb in seiner Einleitung zum Buch "H.R. Giger/N.Y.C.":

In Gigers Bildern sehen wir uns selbst als kriechende Embryos, als fötale, larvale Kreaturen, geschützt durch die Hülle unserer Egos, wartend auf den Moment unserer Metamorphose und Neugeburt. ... Hier liegt der evolutionäre Genius Giger: Obwohl er uns weit und tief in unsere schlammige, vegetative, insektoide Vergangenheit zurückführt, treibt er uns stets weiter vorwärts, in die Weiten des Alls (Giger 1981).

Und Horst Albert Glaser schrieb über Transzendenz in Gigers Werk:

Was kann über die Tatsache gesagt werden, dass der Künstler bereits als Junge sein Zimmer wie eine ägyptische Krypta ausstattete? Vielleicht war dies Ausdruck einer sich unglücklicherweise nach innen kehrenden Sehnsucht eines pubertierenden Knaben nach einem Zustand des Nirvana. Später nahm er oft eine buddhistische meditative Haltung ein und liess sich als junger Künstler ebenfalls in dieser Pose in seinem schwarzen Zimmer fotografieren (69).

Wie nahe Giger an die Resolution des perinatalen Prozesses herangekommen ist, kann am besten anhand seiner Bilderserie "Pump Excursion" aufgezeigt werden (70). Auf den ersten Blick scheinen sie einen Musiker zu zeigen, der sich in einem Zustand tiefer Meditation befindet. Eine genauere Betrachtung offenbart jedoch, dass wir einem Akt der Selbstzerstörung beiwohnen. Was aussieht wie ein Musikinstrument, ist in Wirklichkeit eine tödliche Waffe, die in den Mund des Protagonisten eingeführt ist. Ein wunderschöner, nackter unterer Teil eines weiblichen Körpers suggeriert Sex und Geburt. Diese Szene wird von oben durch ein Licht bestrahlt, das klar eine numinose Qualität hat. Diese Bilder vereinigen deshalb die essenziellen Elemente eines psychospirituellen Tod-und-Wiedergeburtserlebnisses in sich: Aggression, Selbstzerstörung, Sex, Geburt und göttliches Licht.

Sogar die dunkelsten und chthonischsten Aspekte in Gigers Werk, zum Beispiel seine „Schächte“-Serie (33a, b, c, d, e) und „The Spell“ (45, 48, 63), können als ganzheitliche Teile eines potenziell transformativen Prozesses gesehen werden. Das Motiv der Reise in ein gefährliches Labyrinth, in die Unterwelt oder in die Hölle ist ein immer wiederkehrendes Thema bei Personen, welche die Geburt im therapeutischen Kontext oder während einer spontanen psychospirituellen Reise wiedererleben. Die Dunkle Nacht der Seele verkörpert eine wichtige Stufe in der spirituellen Reise der Mystiker. Sie ist auch ein wesentlicher

Bestandteil der Initiierungsvisionen von Schamanen-Novizen, der „Heldenreise“, über die Joseph Campbell schrieb, und der mythologischen Geschichten von Göttern und Halbgöttern, bei denen es um Tod und Wiedergeburt geht: die Unterweltabenteuer des assyrischen Königs Gilgamesch, der sumerischen Göttin Inanna, des thrakischen Barden Orpheus, der aztekischen gefiederten Schlange Quetzacoatl und der Maya-Heldenzwillige Xbalanque und Hunahpu.

Es ist interessant, darüber zu spekulieren, weshalb Giger sich bis heute nicht wirklich auf das transzendente Potential des perinatalen Prozesses konzentriert hat. In einem seiner Vorträge am Esalen Institut bemerkte der grosse amerikanische Mythologe Joseph Campbell, die Bilder der Hölle seien wesentlich reizvoller und interessanter als die des Himmels, da das Leiden im Gegensatz zur himmlischen Glückseligkeit so viele verschiedene Formen annehmen kann. Vielleicht hat Giger das Gefühl, die lichten Dimensionen seien in der westlichen Kunst schon zur Genüge dargestellt, die abgründigen Nachtseiten jedoch gerne umgangen worden.

Es ist auch möglich, dass Gigers eigener Prozess ihn noch nicht zur vollständigen Erkenntnis der transzendenten Dimension geführt hat. Ich persönlich hoffe, dass die letztere Alternative der Wahrheit am nächsten kommt. Ich würde es zu gerne sehen, wenn Gigers Genie sich seiner unglaublichen Vorstellungskraft und seiner unerreichten Freihand-Airbrushtechnik bedienen würde, um die transzendente Schönheit der Phantasiewelten ebenso meisterhaft abzubilden, wie er ihre „schreckliche Schönheit“ dokumentiert hat. Ich habe diesen Kommentar schon von vielen anderen seiner Verehrer gehört. Aber Giger ist immer seiner eigenen persönlichen Wahrheit gefolgt und hat sich ungern von seinen Arbeitgebern Vorschriften machen lassen. Es ist unwahrscheinlich, dass die Wünsche seiner Fans, so aufrichtig und leidenschaftlich sie auch sein mögen, in dieser Hinsicht mehr Erfolg haben werden. Er wird der inneren Logik seiner prometheischen Mission folgen, wohin sie ihn auch führen wird, so wie er es immer getan hat. Und diejenigen unter uns, die seine Kunst lieben, werden sich weiterhin an all seinen aussergewöhnlichen Schöpfungen erfreuen, die ihren Weg in die Welt finden werden.

Bibliographie:

Bache, C. 1985. "A Reappraisal of Teresa of Avila's Supposed Hysteria." *Journal of Religion and Health* 24: 21-30.

Bache, C. 1991. "Mysticism and Psychedelics: The Case of the Dark Night." *Journal of Religion and Health* 30: 215-36.

Bonaparte, M. 1934. *Edgar Poe: Eine psychoanalytische Studie* (The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Study. Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Campbell, J. 1968. *The Hero with A Thousand Faces*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

deMause, L. 1975. "Independence of Psychohistory." In: *The New Psychohistory* (L. deMause, Ed.). New York: The Psychohistory Press.

deMause, L. 1982. *Foundations of Psychohistory*. New York: Creative Roots, Inc.

Fabricius, J. 1994. *Alchemy: The Medieval Alchemists and Their Royal Art*. London: Diamond Books.

Freud, S. 1953. *The Interpretation of Dreams*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, Vol. IV.

Freud, S. 1975. *Inhibitions, Symptoms, and Anxiety*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, Vol. XX,

Giger, H.R. 1974. *Passagen* (Passages). Chur: Buendner Kunsthaus.

Giger, H.R. 1977. *Necronomicon*. Basel: Sphinx Verlag.

Giger, H.R. 1979. *Giger's Alien*. Beverly Hills, California: Morpheus International.

Giger, H.R. 1981. *H.R. Giger/N.Y.C.* Zurich: Ugly Publishing

Giger, H.R. 1988. *H.R. Giger's Biomechanics*. Beverly Hills, California: Morpheus International.

Giger, H.R. 1993. *Watch Abart '93* (Deviant Art of Watches '93). New York: Alexander Gallery and Galerie Bertram.

Giger, H.R. 1998. *The Mystery of San Gottardo*. New York: Taschen Verlag.

Giger, H.R. 2000. *Fressen für den Psychiater* (Feast for the Psychiatrist). Gruyeres: H.R.Giger Museum.

Grof, S. 1975. *Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research*. New York: Viking Press.

Grof, S. 1977. "Perinatal Roots of Wars, Totalitarianism, and Revolutions." *The Journal of Psychohistory* 4:269.

Grof, S. 2000. *Psychology of the Future: Lessons from Modern Consciousness Research. Explorations of the Frontiers of Human Consciousness*. Albany, New York: State University of New York Press.

Harman, W. and Rheingold, H. 1984. *Higher Creativity: Liberating the Unconscious for Breakthrough Insights*. Los Angeles: J. P. Tarcher.

Hillman, J. 1996. *The Soul's Code: In Search of Character and Calling*. New York: Random House.

Jung, C. G. 1956. "Symbols of Transformation." *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 5, Bollingen Series XX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C. G. 1990. "The Archetypes and the Collective Unconscious." *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 9, Bollingen Series XX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1993. "Psychology and Alchemy." *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 12, Bollingen Series XX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Muktananda, Swami Paramahansa. 2004. *Play of Consciousness: A Spiritual Autobiography*. South Fallsburg, New York: SYDA Foundation.

Nietzsche, F. 1992. *Ecce Homo*. New York: Penguin Classics.

Nietzsche, F. 1961. *Thus Spoke Zarathustra*. Harmondsworth: Penguin Books.

Rank, O. 1929. *The Trauma of Birth*. New York: Harcourt Brace.

Riedlinger, T. 1982. "Sartre's Rite of Passage." *Journal of Transpersonal Psychology* 14: 105.

Sargant, W. 1957. *Battle for the Mind*. London: Pan Books.