

Die Grenze zwischen Lebenden und Toten. Zur Vorgeschichte der Aufstellungspraxis im Medium der Literatur

Aleida Assmann

In meinem Vortrag möchte ich zu Homers Odyssee zurückkehren und mich dabei auf eine Episode und ihre modernen Adaptionen konzentrieren. Ich beginne mit einer kurzen Zusammenfassung dieser Schlüsselszene. Im 11. von 24 Büchern wird Odysseus' Eintritt ins Totenreich geschildert. Von der Zauberin Kirke hat er dafür zuvor genaue Anweisungen erhalten. An der bezeichneten Grenze zwischen der Welt der Lebenden und der Toten opfert er zwei schwarze Schafe und sammelt ihr Opferblut in einer trichterförmigen Grube. Von diesem Blut werden die Seelen der Toten angezogen, die in Scharen herbeiströmen. Erst wenn sie von diesem Blut getrunken haben, gewinnen die schemenhaften Toten eine ephemere menschliche Gestalt und vor allem auch eine Stimme, um mit Odysseus zu sprechen. Anders als Orpheus, Vergil oder Dante unternimmt Odysseus keine Unterweltsreise in Form einer Exkursion in ein unbekanntes Territorium, sondern agiert an einer Schwelle. Diese Schwelle hat den Charakter einer besonderen Kontaktzone, wo der Lebende zum Anziehungspunkt – um nicht zu sagen: unwiderstehlichen Magnet – für die toten Seelen wird. Diese drängen sich in großer Zahl um Odysseus und warten ungeduldig auf ihre Chance, ein Wort mit ihm zu wechseln.

Das Ziel dieser nekromantischen Unternehmung ist die Botschaft des Teiresias. Der blinde Seher warnt davor, sich an den Rindern des Sonnengottes zu vergreifen, nur Odysseus werde nach vielen Gefahren die Heimat erreichen, aber er werde dort nicht bleiben, sondern noch eine weitere Wanderung unternehmen bis ins Binnenland hinein und bis zu Menschen gelangen, die das Meer nicht kennen und das Ruder für eine Schaufel halten. Dort müsse er dem Poseidon opfern, um dessen Fluch endgültig zu lösen, dann erst werde er endgültig zurückkehren und friedlich in hohem Alter sterben. Odysseus erhält also eine doppelte Nachricht: er wird nach Hause heimkehren und er wird – nach einer weiteren Reise – einen Fluch lösen. Homer erzählt diese zweite Reise nicht mehr – Dante hat in seiner *Divina Comedia* diesen Faden wieder aufgenommen. Das ist aber eine andere Geschichte, die mit Odysseus als gescheitertem Helden in der Unterwelt endet.

James Joyce, *Ulysses*

In seinem Roman *Ulysses* (1922) hat James Joyce sich auf Homers *Odyssee* bezogen und aus ihr wichtige Motive und Strukturelemente für seinen experimentellen Roman gezo-

gen. Die Wahl dieses besonderen Verfahrens war dabei sowohl von ästhetischen wie thematischen Gesichtspunkten bestimmt. Joyce griff auf einen archaischen Text des westlichen Kulturgedächtnisses zurück, um damit einen Bruch mit der (ihm vorangehenden Schreib-)Tradition zu vollziehen. Das Alte wird von ihm dabei in Dienst genommen, um das Neue zu inszenieren. Joyce löst sich von der Geschichte des modernen Romans, indem er die emphatisch neue Form eines „modernen Epos“ schafft. Dieses moderne Epos ist eine Absage an das Muster des realistischen Romans, der auf die Entwicklung einer Person oder die historischen Besonderheiten einer Epoche zugeschnitten war. An seine Stelle tritt ein Text, der die Grundlagen der westlichen Kultur in sich aufnimmt und gleichzeitig einen universalistisch-anthropologischen Raum eröffnet, in dem sich das Neue mit dem Alten verschränken kann. Die Grundlage dieses epischen Romans ist nicht mehr ein Narrativ, das sich in der Zeit entfaltet, sondern der antike Mythos als „Bauplan des Erzählens“. Die Zeit ist bei Joyce nicht mehr Ausdruck von Entwicklung oder Spannung, sondern wird auf ganz neue Weise zum Konstruktionsprinzip des Textes: Der Roman umfasst 18 Stunden eines einzigen Tages und ebenso viele Kapitel, die zusammen mit den mythischen Themenkomplexen des Kulturgedächtnisses eine neue Strukturgrundlage des Erzählens bilden.¹

Joyce wählte für seinen unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg erscheinenden Roman nicht die kriegerische *Ilias*, sondern die friedliche *Odyssee*.² Als Pazifist und erbitterter Gegner des irischen Nationalismus hat er seinem modernen Epos eine konsequent kosmopolitische Perspektive unterlegt.

Wenn wir uns nun Joyces Adaption der „Unterweltsreise“ genauer ansehen, so ist zunächst festzustellen, dass er dieses Thema in zwei Komplexe aufgespalten hat: „Hades“, die Totenreise, und „Kirke“, die Höllenfahrt. Hades und Kirke sind ja bereits bei Homer eng miteinander verbunden; die Zauberin weist Odysseus den Weg und stattet ihn mit der rituellen Kompetenz aus, die er braucht, um überhaupt mit den Toten verkehren zu können. Bei Joyce nehmen beide Kapitel im Gesamtplan eine symmetrische Position ein: Sie bilden das jeweils sechste Kapitel in zwei aus je neun Kapiteln bestehenden Teilen. Die Hadesreise führt Leopold Bloom auf den Dubliner Friedhof Glasnevin, die Höllenfahrt in ein Bordell. Im Hadeskapitel geht es um die Überschreitung der Grenze zwischen Toten und Lebenden, im Kirkekapitel geht es um die Transgression der Grenzen von Sinn und Sitte durch Blasphemie und Obszönität. Die

Transgression religiöser und moralischer Werte durch eine frei flottierende Libido geschieht im Geiste Freuds, mit dem sich Joyce aufgrund seines Namens nicht nur etymologisch verwandt wusste.

Ich möchte mich hier auf das Hadeskapitel beschränken, in dem Joyce viele intertextuelle Verweise auf sein mythisches Vorbild untergebracht hat.³ Was bei Homer ein herausragendes mythisches Erlebnis ist, das durch einen magisch-rituellen Akt zustande gebracht wird, wird bei Joyce zu einem Routinebesuch auf einem Dubliner Friedhof. Man hat diese Episode deshalb – wie ich meine etwas vorschnell – als „ein recht blasses und folgenloses Unternehmen“ abgetan.⁴

Zunächst ist hier festzustellen, dass bei Joyce nicht der Friedhofsbesucher Leopold Bloom eine Unterweltsreise antritt, sondern allein der Tote Paddy Dignam, der an diesem Vormittag bestattet wird. Dignam nimmt bei Joyce die Züge Elpenors an, des erst kürzlich verstorbenen Gefährten, den Odysseus im Totenreich wieder trifft und dem er noch ein Begräbnis schuldet. Wie Elpenor ist Dignam unheroisch am Suff gestorben, und wie Elpenor stürzt auch Dignam in die Tiefe, wenn auch nur in Blooms Fantasie, der den Sarg bei einem potenziellen Unfall vom Leichenwagen abrutschen und den Toten auf der Straße aufschlagen sieht. In beiden Texten stellt Odysseus-Bloom fest, dass ihn der Tote auf seinem Weg ins Totenreich überholt hat.

Joyce streicht allerdings die Figur des Teiresias. Ganz im Gegensatz zu Homer kommt es bei ihm zu keinem Austausch zwischen den Lebenden und den Toten. Die Grenze zwischen diesen beiden ontischen Sphären ist absolut und unwiderruflich versiegelt. Der moderne Friedhof ist eben keine Kontaktzone nekromantischer Praktiken. Sicherlich fehlt es in der persönlichen und kulturellen Praxis nicht an Formen der Kommunikation, die sich allerdings alle als Formen der Autokommunikation der Lebenden mit sich selber erweisen. Der Friedhofsbesucher Bloom wird an diesem Ort von allen möglichen Gedanken an den Tod heimgesucht, die ihn in ungeordneter Weise überschwemmen. Er erinnert sich an die Namen der ihm nahen Verstorbenen, er begegnet den Monumenten der politischen Helden wie O'Connell (Herkules) und Parnell (Agamemnon), die im nationalen Gedächtnis der Iren fest verankert sind, und er denkt an die alltäglichen unspektakulären Todesfälle, deren Anzeigen in der Tageszeitung verzeichnet und am folgenden Tag schon wieder vergessen sind. Erinnern und Vergessen ist ein wichtiger Themenkomplex in Joyces Hadeskapitel. Ein zweiter Themenkomplex ist die Physiologie und Chemie der Verwesung. Bloom stellt sich die Zersetzungsprozesse des menschlichen Körpers drastisch vor Augen. In scharfem Kontrast zur trauernden Pietät, die die menschliche Gestalt der Verstorbenen in der Erinnerung bewahrt, schwelgt Bloom/Joyce in Bildern der Zersetzung der Leiche. Er spricht von „meat gone bad“, von abgenagten Knochen, vom Sarg als Bett der Maden usw. Dieser Materialismus der Verwesung ist von Sir Thomas Browne, einem barocken Arzt und Schriftsteller aus dem 17. Jahrhundert, inspiriert.

Ein weiterer Intertext ist die Totengräber-Szene in Shakespeares *Hamlet*, dessen Schwelgen in der physischen Dimension menschlichen Verwesens mit einer Absage an menschliche Ambitionen und Hoffnungen, einschließlich des Mythos der Unsterblichkeit, verbunden ist. Bloom, der die Gemeinplätze und frommen Wünsche auf den Grabsteinen liest, erkennt in ihnen nur leere Floskeln, die den Toten in den Mund gelegt werden, um die Hilflosigkeit der Lebenden zu überdecken. Die einzig wirklich funktionierende Kommunikation auf dem Friedhof ist für ihn das Signalsystem der Ratten, die sich unterirdisch zum nächsten Leichenschmaus verabreden. Die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen Toten und Lebenden wird nicht zuletzt an zwei technischen Neuerungen veranschaulicht. Eine davon hat mit einer Angst des 19. Jahrhunderts zu tun, die epidemisch wurde, als sich die medizinischen Regeln andeuten, mit denen der Eintritt des Todes festgestellt wurde. Man fürchtete sich davor, im Sarg zu erwachen. Deshalb wurden serienmäßig Klingeln in Säрге eingebaut, die einen Kontakt des Totgeglaubten mit der Außenwelt herstellen sollten. Die andere Neuerung wurde, soweit ich das beurteilen kann, noch nicht umgesetzt. Bloom denkt nicht nur an die Fotografie als visuelle Stütze des Gedächtnisses, sondern stellt sich dazu ein akustisches Äquivalent vor in Form einer Schallplatte, mit der der Tote die Besucher am Grab begrüßt.⁵ Er muss dafür zu Lebzeiten eine solche Botschaft aufnehmen, die dann auf Knopfdruck abgerufen wird. Was da wirklich zu hören wäre, so mutmaßt Bloom, sei dann wohl doch eher das Rauschen und Knistern als die Botschaft selbst:

„Wie kann man sich – so sinniert Leopold Bloom bei seinem Rundgang über den Friedhof – an alle erinnern? Augen, die Gangart, die Stimme.

Ok, die Stimme, ja: Grammophon. Man könnte in jedes Grab ein Grammophon einbauen oder auch zu Hause. Nach dem Sonntagsessen. Wird der alte Urgroßvater aufgelegt – Kraahraark!

Hallo hallo hallo

Freut mich sehr

Kraark

Freut mich sehr, dich wiederzusehen

Hallo hallo

Freut mich

Knack zisch

Könnte einen an die Stimme erinnern wie die Fotografie an das Gesicht. Ohne Foto könnte man sich schon nach 15 Jahren nicht mehr an ein Gesicht erinnern.“

Ich fasse zusammen: Das anthropologisch so bedeutende epische Motiv der Unterweltsreise wird von Joyce bewusst banalisiert und ins Groteske verzerrt. Der Friedhofsbesucher empfängt kein außergewöhnliches Wissen, ein Kontakt mit den Toten ist unmöglich. Joyces Hadeskapitel ist keine Jenseitsreise, aber dafür ein assoziationsreicher subjektiver Beitrag zum Thema Tod in der Moderne. Das Kapitel bietet dafür aber eine existenzielle und ehrliche Konfrontation eines gewöhnlichen Menschen mit dem Phänomen des Todes

jenseits aller religiösen und kulturellen Versicherungen in einer Kette von originellen Gedanken, wilden Assoziationen, wuchernden Bildern, persönlichen Ängsten und tiefer Ratlosigkeit.⁶

Ezra Pounds *Cantos*

Ich möchte die Besonderheit von Joyces Behandlung dieser epischen Episode der Unterweltsreise, die Blumenberg ein „Obligatorium des epischen Helden“⁷ genannt hat, mit einer anderen modernen Fassung vergleichen, die etwa gleichzeitig entstanden ist. Ich denke an den Gebrauch des 11. Buches von Homers *Odyssee*, den Ezra Pound für sein modernes Epos der „*Cantos*“ gemacht hat. Auch er schrieb sich mit seinem experimentellen Projekt in die westliche Tradition ein; durch seinen Bezug auf Homer reklamierte auch er für sein eigenes „work in progress“ den hohen Anspruch eines zentralen „kulturellen Textes“.⁸ Im Jahre 1930 veröffentlichte Pound den ersten Teil dieses Lebenswerks; es waren die ersten 30 von insgesamt 117 *Cantos*, an denen er bis zu seinem Tod 1972 im Alter von 87 Jahren weiter schrieb. Pound entwickelte eine andere Form des modernen Epos, das Geschichte in einem neuen, weltgeschichtlichen Rahmen erzählte. Pounds kurze und bündige Definition von Epos lautet: „An Epic is a poem including history.“⁹ Er hat mit den *Cantos* in der Tradition von Homer und Dante seine ebenso ehrgeizige wie eigenwillige Version einer globalen Welt-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte vorgelegt.

Ich werde mich hier auf das 1. Canto beschränken, das bereits in der ersten Zeile den Bezug zu Homer explizit herstellt. An die Stelle eines Musenanrufs setzt Pound den Aufbruch zur Unterweltsreise, den er unvermittelt, *medias in res*, mit einem „and then“ einleitet:

And then went down to the ship

Und gingen hinunter zum Schiff,
Setzten den Kiel gegen die Brecher, Fahrt aufs göttliche Meer, *und*
wir setzten Mast und Segel auf dem schwarzen Schiff
(swart ship),
brachten Schafe an Bord *und* uns selbst
Schwer von Weinen, *und* Winde von achtern
Trugen uns vorwärts mit geblähter Leinwand
Kirkes Zauber ...

Diese Verse zitieren den Auftakt der homerischen Unterweltsreise im 11. Buch der *Odyssee*. Um ihren Fremdheitscharakter in der englischen Übersetzung hörbar zu machen, hat Pound eine moderne archaische Sprache erfunden, für die er Anleihen beim stabreimenden und parataktisch organisierten altenglischen Epos *The Seafarer* gemacht hat. Pound ist ein Dichter mit literarhistorischer Bildung und philologischen Interessen. Er greift nicht auf den griechischen Homer zurück, sondern legt seiner eigenen Übersetzung eine lateinische Übersetzung des Renaissancehumanisten

Andreas Divus zugrunde, die ihm in einem Antiquariat in Paris in die Hände gefallen ist.¹⁰ Die Aneignung des kulturellen homerischen Grundtextes geschieht bei Joyce und Pound also auf eine sehr unterschiedliche Weise. Joyce rekurriert auf die *Odyssee* als einen „Mythos“ im Sinne einer Erzählung, die in ihre Bausteine zerlegt und neu zusammengesetzt werden kann. Die Verknüpfung zur Vorlage besteht in den selektiven Anleihen für seinen neuen Strukturplan, in der freien Übernahme von Motiven und im Anspielen auf einzelne Figuren und Zitate. Ganz anders Pound, der eine zusammenhängende Textsequenz homerischer Verse aufruft und diese höchst selbstreflexiv als Übersetzung einer Übersetzung ausweist. Übersetzen ist für Pound der originäre kreative Impuls sowohl in der Erneuerung der eigenen Überlieferung wie auch in der Aneignung fremder Texte. Er beschließt seine in den ersten Canto eingebaute Übersetzungssequenz mit einem bibliografischen Hinweis:

Lie quiet Divus

Ruhe in Frieden, Divus, genauer: Andreas Divus,
gedruckt „in officina Wecheli 1538“, nach dem Homer.

Pounds Unterweltsreise ist in jeder Beziehung eine ganz andere als die von Joyce. Joyce war leidenschaftlicher Pazifist, der sich für die Irrfahrten der *Odyssee* und gegen die martialische *Ilias* entschieden hat. Referenzen auf den Ersten Weltkrieg, der zum Zeitpunkt der Publikation des *Ulysses* ja erst vier Jahre zurücklag, sucht man bei ihm vergeblich. Ganz anders Pound. Er schreibt aus der Perspektive einer durch den Ersten Weltkrieg erschreckend dezimierten Generation. Es gab damals kaum jemanden, der oder die nicht Tote dieses Krieges zu beklagen hatte und durch diese Ereignisse traumatisiert war. Während die englische und französische Gesellschaft sich aus der Schockstarre durch eine geschäftige Routine und den Anstrich der Normalität zu befreien suchten, haben damals einige Autorinnen, darunter Virginia Woolf, H. D. und auch T. S. Eliot, gegen dieses repressive Klima angeschrieben und ihre eigenen Formen von psychischer und künstlerischer Therapie entwickelt. Eliots *Waste Land* zum Beispiel, das im selben Jahr wie Joyces *Ulysses* erschien, enthält deutliche Verweise auf den Ersten Weltkrieg, darunter auf die Soldaten des in Gallipoli 1915 aufgegebenen Batallions der australisch-neuseeländischen ANZAC-Truppen.¹¹

Entsprechendes gilt für Pound. Er setzt an den Anfang seines Weltgedichts eine Totenbeschwörung. Dabei muss er allem voran auf die unheimliche Noch-Anwesenheit der vielen, von Granaten zerfetzten, unbegrabenen Toten zu sprechen kommen. Diese Last der Vergangenheit steht zwischen Pound und seinem großen Zukunftsprojekt. Deshalb eröffnet er es sozusagen mit einer Gedenkminute für die Toten des Ersten Weltkriegs, darunter viele seiner engsten Künstler-Freunde und Mitstreiter. Der Dichter Pound tut dies in den Spuren des *Odysseus*, dessen Geisterbeschwörung er mit hoher Absicht an den Anfang seines Großgedichts stellt. Ganz im Gegensatz zu Joyce baut Pound mithilfe Homers einen rituellen Kontakt mit seinen

eigenen Toten auf. Bei Homer kommt an der Schwelle des Totenreichs noch vor der Begegnung mit Teiresias Elpenor als Erster auf Odysseus zu, jener Gefährte, der im Suff vom Dach der Kirke fiel und sich das Genick brach. Er mahnt Odysseus, dass er noch nicht begraben sei. Solange diese rituelle Pflicht nicht erfüllt ist, könne Odysseus nicht zu neuen Abenteuern und Gestaden aufbrechen.

Dich König, bitt ich:
Gedenke mein, unbeweint, unbeerdigt ...

Pound tut hier ein Übriges und geht über Homer hinaus, indem er auch gleich noch eine Grabinschrift für Elpenor erfindet, die auch als Selbstporträt des jungen Künstlers Pound gelesen werden kann. Sie wird in Canto LXXX nachgereicht und lautet:

„a man of no fortune and with a name to come.“¹²

Nicht nur Divus lässt Pound am Ende seines ersten Cantos also ruhen, sondern in einem ungleich prägnanteren Sinne auch den verstorbenen Gefährten: Lie quiet, ruhe in Frieden, Elpenor. Jay Winter, dem wir eine Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs unter dem Aspekt von Trauma und Gedächtnis verdanken, hat ein wichtiges Kapitel über die Trauerarbeit dieser „verlorenen Generation“ geschrieben.¹³ Winter hat gezeigt, dass während und nach diesem Krieg das Bedürfnis, mit den Toten zu kommunizieren, rapide anstieg. Er spricht in diesem Zusammenhang von „secular spiritualism“ und sieht darin eine praktische Antwort auf ein drängendes seelisches Problem. Es entwickelte sich eine verbreitete Praxis der Séancen mit Medien – meist waren es Frauen –, die es in jener Zeit zum Teil zu hohem Ansehen brachten und viel gefragt waren. Im säkularen Spiritismus mischten sich Elemente der experimentellen Psychiatrie wie Hypnose und Trance mit einem neuen Interesse am Unbewussten und an unsichtbaren Dimensionen experimenteller Naturwissenschaft wie Magnetismus, Elektrizität und Radiowellen. Winter betont, dass es sich dabei nicht um ein ganz neues Phänomen handelt, sondern dass sich unter dem Druck der Kriegserfahrung geistige Strömungen des 19. Jahrhunderts verstärkten und neue Formen annahmen.

Der „Große Krieg“, wie er noch heute in Frankreich und England genannt wird, hat das Bedürfnis, mit den Toten zu kommunizieren, enorm gesteigert. Väter, Mütter, Witwen und Schwestern versuchten verzweifelt, Botschaften aus dem Jenseits aufzufangen, die sie über Schicksal und Befindlichkeit ihrer Toten unterrichteten. Mit diesem Kommunikationsbedürfnis glaubte man, auf ein Mitteilungsbedürfnis der Toten zu antworten. „Nach einem mörderischen Krieg“, so vermutete ein französischer Beobachter, „kann man davon ausgehen, dass sich die Toten bei den Lebenden melden.“ Winter schreibt dazu: „Die Toten waren buchstäblich überall an der westlichen Front, und ihre Invasion der Träume und Gedanken der Lebenden war eine unvermeidliche Folge des Stellungskrieges.“ (69) In einer Zeit, in der die Population der Toten so abrupt und dramatisch

anstieg und in der die christlichen Rituale von Trauer und Trost an Geltungskraft verloren hatten, füllte der säkulare Spiritismus eine schmerzhaft emotionale Lücke. Angesichts des unheimlichen Gefühls, von den Geistern unerlöster Toter umgeben zu sein, erfüllte die Kommunikation mit den Toten zwei wichtige therapeutische Funktionen: Sie spendete den Trauernden Trost, und sie erlöste die tief verunsicherten Lebenden von quälenden Schuldgefühlen, indem sie die Totengeister befriedete.

Auch die Literatur leistete ihren Beitrag zur Bewältigung dieser allgemeinen Erfahrung des Massensterbens. „In ephemeren wie in dauerhaften Werken von Ex-Soldaten wurde die Gegenwart der Toten im Medium von Metapher und Mythos beschworen.“ (73) Der Blick auf Joyces und Pounds Hades-Episoden zeigt ein sehr unterschiedliches Bild. Joyce gehört ganz ausgesprochen nicht zu denen, die sich der Massenbewegung des Spiritismus angeschlossen haben. Seine entschiedene Negation der Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Lebenden und Toten liest sich vor diesem Hintergrund wie eine ironische Absage an das europäische Phänomen des Spiritismus.¹⁵ Bei Pound dagegen ist der Fall komplizierter. Er gehörte selbst zur „verlorenen Generation“, wie Gertrude Stein seine Kohorte genannt hat. Anders als der notorische Individualist Joyce war Pound das Zentrum von Künstlerkreisen und Bewegungen. Zentrale Mitstreiter der von ihm propagierten neuen Kunst (u. a. Gaudier Brzeka, T. E. Hulme) sind im Ersten Weltkrieg gefallen. Pound war klar, dass er ohne sie nicht so einfach in die Zukunft aufbrechen konnte. Er befragte jedoch kein Medium, wie dies seine ehemalige Muse und Verlobte H. D. (Hilda Doolittle) tat, sondern schuf im Medium der Literatur eine symbolische Handlung. Der unbegrabene Gefährte Elpenor wird bei ihm zum Repräsentanten dieser verlorenen Generation, die erst symbolisch begraben werden muss, bevor Pound/Odysseus aufbrechen und das künstlerische Abenteuer eines neuen Epos beginnen kann. Aber auch die Prophezeiung des Teiresias, die Pound mit in sein erstes Canto aufnimmt, ist in diesem Zusammenhang signifikant:

Odysseus
Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
Lose all companions.

Pound reduziert die ausführliche Botschaft des Teiresias auf zwei Kernelemente: die erfolgreiche Rückkehr und den Verlust der Gefährten. Beide Verheißungen gewinnen rückblickend im Lichte von Pounds Biografie eine neue Bedeutung. Der ambitionierte Dichter, der gehofft hatte, im faschistischen Italien als moderner Vergil in Mussolini einen zweiten Augustus zu finden, hat auf die falsche Karte gesetzt und nach dem Zweiten Weltkrieg alles verloren. Er kehrte in die USA zurück, wo er nicht, wie er hoffte, den Präsidenten über Alternativen zum kapitalistischen Wirtschaftssystem belehren durfte, sondern stattdessen einem Prozess wegen Hochverrats nur mithilfe eines Attests über geistige Unzurechnungsfähigkeit entging, mit dem ihm seine Freunde das Leben retteten. So kam es, dass Pound von

1945 bis 1958 in der Heilanstalt St. Elizabeth in der Nähe von Washington residierte und dort Hof hielt. In der Anstalt wurde er von Autoren aus aller Welt besucht und erreichte dort den Gipfel seines literarischen Ruhms, der mit dem Ableben dieser Generation abrupt abbrach. Die Gefährten hat er also nicht verloren, aber seinen Ruf und auf Jahrzehnte auch sein Publikum.

Heimsuchungen und Familienaufstellungen

Pound inszenierte am Anfang seines Epos ein archaisches Toten-Ritual, in dem er den Kontakt mit den Toten herstellte, um sich auf diese Weise symbolisch von ihnen verabschieden zu können. Was bei Pound in einer eher beiläufigen und versteckten Form vollzogen wird, ist in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der posttraumatischen und postkolonialen Literatur ins Zentrum der Texte getreten. Die afroamerikanische Autorin Toni Morrison zum Beispiel, die im Nachhall des Traumas der Sklaverei schrieb, hat ihr literarisches Schreiben einmal selbst als ein symbolisch-rituelles Begraben der Untoten bezeichnet. Sie benutzte eine schamanistische Sprache, um ihren Roman *Beloved* als einen Beitrag zu einem kollektiven Trauerritual zu beschreiben. Sie spricht in einem Interview von

„der Verantwortung, die ich für die Frau empfinde, die ich Sethe nenne, und für all diese Menschen; diese unbegrabenen, oder zumindest nicht würdig begrabenen Menschen, denen ich eine Existenz in der Literatur verschaffe. (...) Ich habe die große Angst, ich könnte sie nicht richtig, künstlerisch begraben.“¹⁶

Wir sind hier mit einem neuen kulturwissenschaftlichen Thema konfrontiert, das die Literaturwissenschaftlerin Kathleen Brogan mit dem Stichwort „cultural haunting“ gekennzeichnet hat.¹⁷ Der Untertitel ihres Buches lautet *Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Sie stellte für die letzten 25 Jahre eine Obsession mit den Themen „Geister“ und „Heimsuchung“ fest, die das Genre „gothic fiction“ ihrer Meinung nach von Grund auf veränderte und viel mit der Aufarbeitung traumatischer Geschichte und Identität aus der Sicht beschädigter ethnischer Minoritäten zu tun hat. Diese Texte gehören zu einer neuen Gattung, die im Medium des literarischen Textes für bestimmte Gruppen kollektive Trauerprozesse stützt und Traumabewältigung leistet. Die Selbstbeschreibung dieser Literatur folgt nicht mehr der modernen Prämisse vom autonom auf sich selbst beschränkten Text und auch nicht der postmodernen Prämisse vom ironisch selbstreferenziellen Text, sondern vollzieht eine symbolische Handlung mit einer sozialen und politischen Wirkung über die Textgrenze hinweg.¹⁸

An diesem Punkt möchte ich noch einmal auf die Hadesreise des Odysseus zurückkommen. Diese unterscheidet sich deutlich von der Topografie späterer Unterweltsreisen und Höllenfahrten. Odysseus muss keine Wächter passieren, er steigt nicht in einen tiefen Abgrund hinab und

durchwandert auch nicht wie Aeneas eine ausgedehnte Unterweltslandschaft. Er gelangt vielmehr zu einer Schwelle des Übergangs, zu einer Kontaktzone, in der der Lebende den Toten begegnet. Die ihm von Kirke bezeichnete Stelle entspricht damit weniger einer mythischen Landschaft als einem sog. „Nekromanteion“, das heißt einem Orakelheiligtum, an dem man im antiken Griechenland mithilfe bestimmter ritueller Vorkehrungen Verbindung mit den Toten aufnahm.¹⁹ Damit verlagert sich zugleich der Akzent von einer mythischen Jenseits-Erzählung hin zur Inszenierung eines Kontakts zwischen Lebendem und Toten. Ich möchte abschließend das 11. Buch der Odyssee als Prototyp für eine Kommunikationssituation an der Grenze zwischen Lebenden und Toten lesen, die in jüngster Zeit um ein erstaunliches neues Ritual erweitert wurde: die Familienaufstellung.

Wie Odysseus suchen auch die Teilnehmer an einer Familienaufstellung den Kontakt mit den Toten und erhoffen sich von ihnen wichtige Botschaften und eine Orientierung für ihr weiteres Leben. In beiden Fällen erfolgt diese außergewöhnliche Kommunikation unter ganz bestimmten Rahmenbedingungen. Aus der Sprechakt- und Performatanztheorie haben wir gelernt, dass Worte ihre besondere Bedeutung, Macht und Wirkung nicht in sich tragen, sondern erst aus den Rahmenbedingungen einer bestimmten Kommunikationssituation gewinnen. In diesem Zusammenhang möchte ich hier den Begriff des „magischen Kreises“ von Johan Huizinga aufnehmen, der gewisse Ähnlichkeit mit Foucaults Begriff der Heterotopie aufweist. Huizinga hat eine wichtige Unterscheidung zwischen Spiel und Ritual vorgeschlagen: Das Spiel ermöglicht die Versetzung in eine andere Welt; die heilige Handlung des Rituals tut dies ebenfalls, doch sie ist obendrein eine symbolische Handlung und beansprucht zugleich eine verwandelnde Wirkung auf die reale Welt, von der sie deutlich abgegrenzt ist. Die zeitliche und räumliche Form dieser Abhebung hat Huizinga folgendermaßen zusammengefasst:

„Unter den formalen Kennzeichen des Spiels war die räumliche Heraushebung der Handlung aus dem gewöhnlichen Leben die wichtigste. Ein geschlossener Raum wird materiell oder ideell abgesondert, von der täglichen Umgebung abgesteckt. Dort drinnen vollzieht sich das Spiel, dort gelten seine Regeln. Absteckung eines geweihten Flecks ist auch das allererste Kennzeichen einer jeden geweihten Handlung. Diese Forderung der Absonderung ist im Kult, einschließlich der Magie und des Rechtslebens, von weit mehr als nur räumlicher und zeitlicher Art. Beinahe alle Gebräuche von Weihung und Einweihung bringen für die Ausführenden und die Einzuweihenden künstliche Ab- und Aussonderungssituationen mit sich. Überall, wo von Gelübde, von Aufnahme in einen Orden oder eine Bruderschaft, von Eid und Geheimverband die Rede ist, ist jederzeit auf eine oder die andere Weise eine solche Abgrenzung im Spiel, in der all dies gilt. Der Zauberer, der Wahrsager, der Opfernde beginnt damit, dass er seinen geweihten Raum umschreibt.“²⁰

Neben dem Gerichtssaal, dem Kirchenraum, der Bühne des Theaters und der Druckseite des literarischen Textes gibt es inzwischen einen weiteren herausgehobenen und abgegrenzten Raum, den ich hier abschließend noch als eine neue Variante der Unterweltsreise vorstellen möchte. Das epische Zentralmotiv und das menschliche Grundbedürfnis, mit den Toten zu kommunizieren, setzen sich in einer bestimmten psychotherapeutischen Praxis fort, die sich heute größter Beliebtheit erfreut.

Die Bühne, auf der agiert und interagiert wird, bringt keine realistischen Situationen oder Rollenspiele des Alltags zur Aufführung, sondern ein inneres psychisches Geschehen, das auf diese Weise extrovertiert, externalisiert, exkarniert und reinkarniert wird. So wie die Magnetresonanzbilder des visual imaging die neuronalen Aktivitäten im Gehirn nicht-invasiv erfasst und vor Augen führen können, so beansprucht die Familienaufstellung, tief verborgene Komplexe der individuellen Psyche in einer dreidimensionalen Form zu vergegenständlichen. Die Therapieform der Aufstellung geht in ihrer heute weltweit praktizierten Form maßgeblich auf den ehemaligen Priester und Therapeuten Bert Hellinger zurück, der zehn Jahre in Afrika gelebt hat.²¹ In einem Raum, in dem noch andere Therapeuten oder Klienten als Publikum anwesend sind, bittet der Therapeut eine Person, von der er bereits Vorinformationen über deren Geschichte erhalten hat, ihre Familie mithilfe dieser Anwesenden aufzustellen. Die Bühne, auf der dies geschieht, spiegelt ein imaginäres psychisches Beziehungsgefüge, in dem – und das ist entscheidend – sowohl lebende als auch tote Familienmitglieder in eine Konstellation miteinander gebracht werden, die die subjektive Beziehung der aufstellenden Person zu den Verwandten und signifikanten Anderen ihrer Biografie in einen gemeinsamen Erfahrungsraum projiziert. Entscheidend ist ferner die Dynamik und Prozesshaftigkeit dieses Verfahrens: Die Aufstellung macht dieses konstellative Beziehungsgefüge nicht nur sicht- und körperlich erfahrbar, sondern macht es zugleich auch für Interventionen und Modifikationen zugänglich. Die zentrale Person erfährt sich auf diese Weise eingespannt in ein Gravitationsfeld unterschiedlicher Bindungs- und Affektqualitäten, in dem die familialen Beziehungsströme nicht nur gefühlt, sondern auch in ihren belastenden Erbschaften korrigiert werden können.²² Erstaunlicherweise – und das grenzt nun wirklich an Magie – werden diese Beziehungsströme auch von denen mitgeföhlt, die als vorübergehende „Stellvertreter“ der Familienmitglieder in der Aufstellung agieren. Hellinger bezeichnet diesen energetischen Beziehungszusammenhang mit einem halb okkulten Begriff als ein „wissendes Feld“²³. Dass er solche Phänomene nicht erklären kann, stört den vorrangig auf seine Intuitionen bauenden Therapeuten wenig. Die Kritiker, deren Zahl nicht gering ist, stört dies wesentlich mehr (Korte 2001).²⁴ Dass die Aufstellung wegen oder trotz ihres Gurus Hellinger einen so großen und weltweiten Zuspruch genießt, ist nur so zu erklären, dass sie auf einen blinden Fleck aller anderen Therapieformen antwortet. Dieser blinde Fleck betrifft das individualistische Identitätsmodell der modernen westlichen Gesellschaft.

Dieses Identitätsmodell geht von einer Prämisse aus, der als Erster John Locke philosophische Dignität verschafft hat: dass alle biografischen Rechnungen innerhalb der individuellen Lebensspanne einer Person aufgehen müssen. Im Zuge der Neuzeit wurden die bis dahin das Selbst- und Menschenbild maßgeblich modellierenden Bereiche Religion und Tradition zurückgebaut, was einer emphatischen Bestimmung von moderner Subjektivität den Weg bereitet hat. Neben der Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit des Individuums gehört die Vorstellung von einem Subjekt, das sich von Prägungen der Tradition emanzipiert und selbst gestaltet, zum Kernbestand des modernen Personenbegriffs. Die Gefahr der in diesem individualistischen Identitätsmodell angelegten solipsistischen Tendenzen hat bereits die systemische Familientherapie der 1980er-Jahre erkannt und durch ihre Prämisse von der grundsätzlichen Dynamik der Gegenseitigkeit in familialen Beziehungen korrigiert. „Das Tun des einen ist das Tun des anderen“ lautet ein Satz aus Hegels Dialektik, den der systemische Therapeut Helm Stierlin als Titel eines Buches gewählt hat (Stierlin 1976). Das jedoch stark auf die jeweilige Gegenwart ausgerichtete synchrone Beziehungssystem des Therapeuten Helm Stierlin ist von Bert Hellinger durch ein „diachrones Beziehungssystem“ ersetzt worden, in dem plötzlich auch abwesende und verstorbene Verwandte auftauchen, die einen „einseitigen“ Einfluss auf die Person nehmen. Auch er arbeitet dabei auf einer systemischen Grundlage und spricht vom „Kraftfeld des Systems“:

„Ich arbeite mit dem System. Ich schaue, ob dort Kräfte wirken, die krank machen. Die bringe ich ans Licht. Genauer gesagt, ich schaue, ob es in diesem System Menschen gibt, die krank machen, weil sie ausgeschlossen und nicht gewürdigt wurden. Die bringe ich wieder herein. Wenn sie angenommen und gewürdigt werden, wirken sie heilend.“ (Hellinger 1998: 45)

Die Aufstellung schafft einen imaginären und gleichzeitig realen Raum, in dem eingefrorene Geföhle wieder aufgetaut und die einseitigen Einwirkungen der Toten ausnahmsweise durch symbolische Bewegungen (wie die Veränderung von Positionen und Körperhaltungen) und in einem formelhaft reduzierten, quasiliturgischen Sprechen „beantwortet“ werden können. Sie entspricht damit strukturell sowohl einem Ritual wie einer schamanistischen Séance oder Geisterbeschwörung.

Um dieses Verfahren etwas konkreter zu veranschaulichen, möchte ich hier einige therapeutische Grundsätze und Sätze zitieren. Im Zentrum der psychischen Dynamik der Aufstellung steht die Verabschiedung der Toten, die in der Form, wie sie von Hellinger praktiziert wird, als eine neue Variante deutscher Vergangenheitsbewältigung beschrieben werden kann. Der therapeutisch begleitete Abschied von Familienangehörigen hat eine grundsätzlich andere Qualität als das Gericht der Gegenwart über die Vergangenheit. Unter den Toten sind durchaus auch Täter, deren Schuld noch einmal zur Sprache gebracht wird. Diese Wie-

derbegegnung mit den Toten hat aber das Ziel, Gefühle wie moralische Indignation, Zorn, Rache, Vorwürfe und andere Ansprüche an die Toten zu überwinden, die die schädigende Bindung an sie verlängern. Ein Leitsatz der Therapie lautet: „Im Abschiednehmen werden die Toten frei, tot zu sein, und der Überlebende wird frei, weiterzuleben.“ (Hellinger 1998: 24) Das wichtigste Medium des Abschiednehmens ist die Trauer, weshalb es folgerichtig ist, dass die Aufstellungs-dramen regelmäßig den Charakter eines kathartischen Rituals annehmen. „Die Toten werden versöhnt durch den Schmerz, indem wir im Angesicht der Toten weinen. Das ist das eigentlich Versöhnende. Wenn wir danach im Andenken an die Toten Gutes tun, fließt Kraft von den Toten in das, was wir tun.“ (Ebd.: 25) Diese Form des versöhnenden Abschieds wird allerdings klar von Formen der Entschuldung und Entlastung unterschieden:

„Auch durch Gutes-Tun kann der Täter nicht entlastet werden. Die Schuld bleibt bestehen. Bei solch schweren Vergehen und Ereignissen bleibt die Schuld immer bestehen. Jeder Versuch, sie wegzunehmen, ist eine Entwürdigung des Täters und der Opfer.“ (Hellinger 1998:25)
Was die Opfer angeht, so kann die Solidarisierung mit den Toten das Überlebensschuldgefühl mildern. In jedem Falle gilt: Erst das Abschiednehmen von den Toten ermöglicht das Weiterleben. „Wenn die Toten anerkannt sind, treten sie in den Hintergrund, so wie die Sonne aus der Ferne scheint. Sie belasten nicht mehr. Sie bleiben im Abstand freundlich gegenwärtig. Unter dieser Sonne entfaltet man sich.“ (Hellinger 1998:44)

Die Probleme, die in der Aufstellung symbolisch bearbeitet werden, sind offensichtlich nicht auf die biografische Lebensspanne des Klienten und der Klientin begrenzt. Sie zeigt im Gegenteil die Person als eine, die in ein Gefüge von drei und mehr Generationen eingespannt ist, die miteinander in einem Wirkungszusammenhang stehen. Dieser Wirkungszusammenhang ist bewusst durch das Familiengedächtnis und unbewusst durch Familiengeheimnisse bestimmt. Halbwissen und Nichtwissen voneinander schaffen eine mindestens ebenso starke Verbindung wie das Wissen. In der Tat ist es oft das unbewusst Tradierte, das jenes starke intergenerationelle Band knüpft, mit dem die einzelnen Biografien und Schicksale zusammengebunden sind.

Die Familienaufstellung beruht auf einem prä- bzw. nach-modernen Modell von Identität, das in die gegenwärtige westliche Gesellschaft zurückgekehrt ist und eine immer größere Rolle spielt. Das vorrangige Bedürfnis nach individueller Ablösung und Abgrenzung, wie es zum Beispiel der Bildungsroman des 19. und 20. Jahrhunderts programmatisch thematisiert hat, ist nicht verschwunden, aber es verbindet sich heute mit starken Gefühlen des Eingebundenseins und der konstellativen Bezogenheit. Individualität wird dabei nicht aufgegeben, aber doch angereichert mit familialen Komponenten, die nicht mehr negiert, verdrängt und abgespalten werden, sondern mit eingehen in die Konstruktion der eigenen Identität. Man versteht sich nicht

mehr ausschließlich aus sich selbst heraus, sondern zunehmend auch als Mitglied von Gruppen, denen man sich nicht freiwillig angeschlossen hat, wie der Familie, der Generation, der Ethnie, der Kultur.

Wie erklärt sich dieser Wandel des Identitätsmodells? Ich sehe dafür zwei Gründe. Der eine liegt im Zurücktretten der westlichen kulturellen Norm des Individualismus im globalen Horizont nicht individualistischer Kulturen. Normative Individualisierung im Sinne von Abgrenzungszwang und Einmaligkeitsprämisse erscheint damit nicht mehr als alternativenlos verpflichtend, sondern eher als ein historisch überschaubarer „westlicher Sonderweg“ neben anderen kulturellen Optionen des Selbstverständnisses. Der andere Grund liegt in der posttraumatischen Situation unserer Gesellschaft. In der dritten Generation nach dem Zweiten Weltkrieg und Holocaust, aber auch in der postkolonialen Gesellschaft stehen wir noch immer im Schatten einer traumatischen Vergangenheit, die uns sensibel gemacht hat für größere Zeithorizonte, die unsere individuelle Lebensspanne überschreiten. Wir leben nicht mehr mit dem Rücken zur Vergangenheit, sondern beziehen uns zunehmend stärker zurück auf Vorgeschichten, die uns nur vermittelt erreichen, die uns aber dennoch geprägt haben. Diese Vergangenheit ist (noch) nicht gänzlich vergangen. Im Guten oder Bösen sprechen die Ahnen noch zu uns, durch uns hindurch oder wirken in uns nach. Die Aufstellung und der Familienroman sondieren diese labile Position des Individuums in der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft und sie bedienen sich dabei archaischer und moderner Formen der Magie. Die Magie der Aufstellung steht der Hypnose näher, die Magie der Literatur steht der Reflexion näher. Das eine Medium leistet im Alltag einen Beitrag zur Entsorgung von schädigendem Seelendruck, das andere hellt unbetretene Problemzonen des sozialen und historischen Gedächtnisses auf. Beide Medien haben einen wichtigen Einfluss auf unser verändertes Selbstbild. Bei der Familienaufstellung geht es um die Aufdeckung einer traumatischen Vergangenheit, die die Zukunft blockiert. Odysseus wandte sich an Teiresias, denn er war auf der Suche nach einer Prophezeiung; ihm ging es um die Offenbarung seiner Zukunft. Aber durch Elpenor musste auch er lernen, dass, wenn wir uns für die Zukunft öffnen wollen, wir den Umweg über die Vergangenheit nehmen müssen.



Prof. Dr. Aleida Assmann
Professur für Anglistik und Allgemeine
Literaturwissenschaft an der Universität
Konstanz

[www.ms.uni-konstanz.de/
geschichteundgedaechtnis/
forschungsgruppe/mitglieder/
aleida-assmann/](http://www.ms.uni-konstanz.de/geschichteundgedaechtnis/forschungsgruppe/mitglieder/aleida-assmann/)

Literatur

- ¹ Zur Gattung des modernen Epos bzw. des „epischen Romans“ vgl. Franco Moretti, *Modern Epic: the World System from Goethe to García Márquez*. London, New York: Verso, 1995, der darauf hinweist, dass diese Gattung ihre besondere Konjunktur in der Zwischenkriegszeit hatte. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von „flawed masterpieces“ und „semi-failures“.
- ² In Joyces *Ulysses* spielt der Krieg keine Rolle; das einzige gefährliche Geschoss, das in diesem Text den Luftraum kreuzt, ist eine Keksbüchse in einer Bar, die ihr Ziel verfehlt. Joyces Anti-Nationalismus geht so weit, dass er sich aus dem gesamten Trauma- und Trauerprozess um den Great War ausgelinkt hat.
- ³ Isabel Plathaus, *Höllenfahrten. Die epische Katabasis und die Unterwelten der Moderne*, München: Fink 2004, 142.
- ⁴ Isabel Plathaus, *Höllenfahrten*, 155, 146. Isabel Plathaus hält sie für ebenso unergiebig, wie sie für den Roman unerheblich sei. Als unerheblich und unergiebig mag sich die Lektüre vor dem Hintergrund einer festgelegten Theorie erweisen, sie ist es jedoch nicht, wenn wir uns auf dieses Kapitel ohne Erwartungsfixierung einlassen. Ich würde das Kapitel auch nicht vorschnell als „Travestie des Mythos“ abkanzeln. Diese Formel setzt einen heiligen Ernst des Mythos voraus, der in dieser Weise nicht zu begründen ist. Vielmehr ist der Mythos gerade durch seine Dehnbarkeit bestimmt, die es erlaubt, ihn in ganz unterschiedliche Richtungen zu biegen und zu dehnen.
- ⁵ Gibt es schon in den USA.
- ⁶ Vgl. Max Frisch: *Triptychon. Drei szenische Bilder*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- ⁷ Isabel Plathaus, *Höllenfahrten*, 139.
- ⁸ Definition des kulturellen Textes, siehe: „Was sind kulturelle Texte?“, in: A. Poltermann (Hg.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 10). Berlin, 1995, 232–244.
- ⁹ Ezra Pound, „Date Line“, in: ders., *Literary Essays of Ezra Pound*, hg. v. T. S. Eliot, London: Faber and Faber 1963, 86.
- ¹⁰ Pound hat über Andreas Divus auch einen gelehrten philologischen Aufsatz geschrieben, in dem er mitteilt, dass er diese lateinische Übersetzung in Paris zwischen 1906 und 1910 erworben hat. In diesem Aufsatz werden einige Hundert Verse der Nekya abgedruckt, die sich Pounds Übersetzung anschließt. Ezra Pound, „Early Translators of Homer“, in: ders., *Literary Essays of Ezra Pound*, 259–275.
- ¹¹ Man wird diesem Gedicht, ebenfalls ein Beispiel für ein modernes Epos, nicht gerecht, wenn man es nur, wie immer wieder geschehen, als ein ethnografisch inspiriertes Poem über den mythischen Zusammenhang von Tod und Wiedergeburt liest.
- ¹² Line Henriksen, *Ambition and Anxiety. Ezra Pound's Cantos and Derek Walcott's Omeros as 20th century Epics*, Amsterdam, New York: Rodopi 2006, 42. Die Reden der Circe tauchen in Pounds Cantos 39 und 47 auf.
- ¹³ Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge UP 1995, S. 54–77.
- ¹⁴ Jay Winter, S. 58.
- ¹⁵ Jay Winter versäumt nicht, auch Kritik und Spott zu erwähnen, die die spiritistische Bewegung trotz ihrer namhaften Vertreter (Conan Doyle, William James, Henri Bergson, Rudyard Kipling) auf sich gezogen hat.
- ¹⁶ Gloria Naylor and Toni Morrison, „A Conversation“, in: *The Southern Review* 21 (1985), 567–593; 585.
- ¹⁷ Kathleen Brogan, *Cultural Haunting. Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*, University of Virginia Press 1998. Darin findet sich auch ein Kapitel über Toni Morrison: „Getting back one's dead for burial: Traumatic History and Ritual Reburial in Toni Morrison's *Beloved*“, 61–92; 65.
- ¹⁸ Toni Morrison knüpft dabei an das Modell interaktiver Kommunikationsformen in der afro-amerikanischen Community an: „I have to provide the places and spaces so that the reader can participate. Because it is the affective and participatory relationship between the artist or the speaker and the audience that is of primary importance.“ Toni Morrison, „Rootedness: The Ancestor as Foundation“, In: Mari Evans, Hg., *Black Women Writers (1950–1980)*, Garden City, N. Y.: Doubleday 1984, 339–345; 341.
- ¹⁹ Markwart Herzog (Hg.), *Höllenfahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*, Stuttgart: Kohlhammer 2006, 39.
- ²⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt 1958, 26–27.
- ²¹ Bert Hellinger, geb. 1925, hat diese Therapieform nicht erfunden. Ihre Anfänge gehen in die 60er-Jahre der U.S.A. zurück. Hellinger, der keine anerkannte Ausbildung zum Psychotherapeuten absolviert hat (er war katholischer Ordenspriester und hat zehn Jahre in Südafrika gearbeitet), hat diese Ansätze in Amerika und Kanada kennengelernt und in den 90er Jahren in seinem Sinne weiterentwickelt. Zu seiner Biographie vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Bert_Hellinger.
- ²² Hellinger geht bei seiner Therapie von bestimmten apodiktischen Grundannahmen aus. Dazu gehören voraussetzende „Ordnungen der Liebe“, die archaischen Charakter haben und als überzeitlich wirksam zu respektieren sind. Die Toten haben nach diesem Modell Gewalt über die Lebenden, ihre Biografien, ihr früher Tod, ihre Schuld wirft einen Schatten auf das Leben der Nachgeborenen, auch wenn sie von diesen Biografien wenig oder nichts wissen. In der Aufstellung muss eine nicht beachtete Rangordnung wiederhergestellt werden, die vor allem ausgestoßene Familienmitglieder oder ehemalige Partner anerkennt und wieder integriert (Hellinger 2000).
- ²³ Rupert Sheldrake: *The Presence of the Past* (1988), deutsch: *Das Gedächtnis der Natur. Das Geheimnis der Entstehung der Formen in der Natur* (1990) spricht vom „morphic field“, bzw. vom morphogenetischen Feld als einem Zusammenhang, in dem das Feld mehr weiß als die in diesem Feld Partizipierenden.
- ²⁴ Korte 2001. Ein anderer Beobachter hat seine Erfahrung mit der Aufstellungspraxis folgendermaßen zusammengefasst: In den Aufstellungen werden „Gefühle geachtet und dürfen sich zeigen. Am Ende sind die Lebenden mit den Toten und deren Schicksal versöhnt. Sie können ihm zustimmen, wie es war, jetzt nach 50 und noch mehr Jahren.“ Haim Dasberg bezieht sich im Geleitwort zu Bert Hellingers *Rachel weint um ihre Kinder* (2003) auf seine erste Begegnung mit dem Therapeuten während eines Europäischen Kongresses über die Folgen von Traumata in Maastricht im Jahre 1997.