



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

WENN AHNEN TRÄUMEN – Die Darstellung von Heilritualen im Wissenschaftsfilm –

Verfasser

Harald Cont

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 307
Kultur- und Sozialanthropologie
Mag. Dr. Evelyne Puchegger-Ebner

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne
Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche
kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen
Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Oktober 2012

Unterschrift

DANKSAGUNG

Ich möchte an dieser Stelle vor allem meiner Betreuerin, Mag.^a Dr.ⁱⁿ Evelyne Puchegger-Ebner für ihre Geduld, ihren Rat und ihre Unterstützung danken – ohne sie hätte ich den Glauben an eine Fertigstellung dieser Arbeit verloren.

Folgend danke ich Mag. DDr. Werner Zips ao. Univ.-Prof. für die Ermöglichung einer Leihgabe von Equipment aus dem Institut für Kultur- und Sozialanthropologie.

Ein Wort des Dankes möchte ich auch an Mag.^a Dr.ⁱⁿ Michaela Noseck-Licul richten, welche mir hinsichtlich einer Definition bzw. Abgrenzung von Therapie einen Text zur Verfügung stellte, welcher sich zur Zeit des Verfassens dieser Arbeit in Druck befand und somit auf herkömmlichem Wege für mich nicht zugänglich gewesen wäre.

Ebenfalls bedanke ich mich bei Mag. Martin Lintner für seine Unterstützung bei technischen Belangen so wie für hilfreiche Ratschläge hinsichtlich der Umsetzung filmischer Ideen.

Außerdem zu Dank verpflichtet bin ich allen Mitwirkenden des Films „Wenn Ahnen Träumen“, allen voran meinen Filmteam-KollegInnen Suzana Jovicic, Christof Lammer, Andrea Lamprecht, Sabine Steiger und Judith Unger so wie Dora Plessing, der Leiterin des ADS-Zentrums Korneuburg.

Weiters möchte ich mich bei meiner Lebensgefährtin Mag.^a Katharina Gamperl bedanken, ohne deren motivierende und liebevolle Worte ich diese Arbeit wohl in so manchem Moment aufgegeben hätte.

Abschließend möchte ich dem gesamten Team des Info- so wie des StudienService-Centers des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie für ihre Hilfe bei formalen Fragen danken.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abk.	Abkürzung
bzw.	beziehungsweise
d.h.	das heißt
etc.	et cetera
u.a.	unter anderem
usw.	und so weiter
z.B.	zum Beispiel

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	9
2. VISUAL ANTHROPOLOGY – THEORIE UND METHODE	11
2.1. Geschichte der Visual Anthropology	12
2.2. Film als Methode in der Anthropologie	15
3. WEITERE METHODISCHE VERFAHREN	19
3.1. Grounded Theory	20
3.2. Imagework	21
3.3. Qualitatives Interview	24
3.3.1. Leitfadeninterview	24
3.4. Teilnehmende Beobachtung	25
3.5. Literaturrecherche	26
4. ERKLÄRUNG DER IN DIESER ARBEIT VERWENDETEN BEGRIFFE	27
4.1. Ritual	27
4.2. Heilung	28
4.3. Therapie	28
4.4. Systemdynamische Intervention (SDI)	29
4.5. Schamanismus und schamanische Reise	30
5. THEORETISCHER RAHMEN	31
5.1. Ritual	31
5.2. Systemdynamische Intervention/Familienaufstellung	38
5.3. Kinship	50
5.4. Schamanismus, Neo-Schamanismus und schamanische Reise	53
5.5. Schamanische Reise und Familienaufstellung: Gemeinsamkeiten und Unterschiede	61 61
6. EMPIRIE	64
6.1. Darstellung von Heilritualen im Wissenschaftsfilm anhand des Beispiels „Wenn Ahnen Träumen“	64 64
6.2. Aufbau und Inhalt des Films „Wenn Ahnen Träumen“	69
6.3. Die Entstehung des Films „Wenn Ahnen Träumen“	70
6.3.1. Technisches Equipment	73
6.3.2. Vorbereitungsphase	74
6.3.3. Produktion	76
6.3.4. Nachbearbeitung	80
6.4. Ergänzende empirische Daten aus der teilnehmenden Beobachtung	84 84
7. CONCLUSIO	88
8. QUELLENVERZEICHNIS	91
8.1. Literaturverzeichnis	91
8.2. Internetquellen	103
8.3. Interviewquellen	104
8.4. Abbildungsverzeichnis	106
9. ANHANG	106
9.1. Interview-Leitfäden	106
10. KURZFASSUNG UND ENGLISCHES ABSTRACT	111
11. CURRICULUM VITAE DES VERFASSERS	112

1. EINLEITUNG

Im Rahmen des Seminars „Mit den Gottheiten kommunizieren – Zur (Re-)Präsentation von Heilritualen im Wissenschaftsfilm“ im Sommersemester 2010 drehte ich in Hinblick auf meine Diplomarbeit in Zusammenarbeit mit fünf KollegInnen den Dokumentarfilm „Wenn Ahnen Träumen – Systemische Familienaufstellung und schamanische Traumreise (im ADS-Zentrum Korneuburg)“. Im Folgenden werde ich lediglich den kurzen Titel „Wenn Ahnen Träumen“ anführen, zugunsten einer leichteren Lesbarkeit.

Theorie und Methode der Visual Anthropology, die Praxis der Filmproduktion so wie die einzelnen Thematiken des Films „Wenn Ahnen Träumen“ sind Gegenstand dieser Diplomarbeit, welche einerseits einen kultur- und sozialanthropologischen Beitrag zur Visual Anthropology liefern und andererseits die Techniken der systemdynamischen Intervention so wie der schamanischen Reise aus anthropologischer Sicht analysieren und sie sowohl „Laien“ als auch Personen mit wissenschaftlichem Hintergrund auf verständliche und nachvollziehbare Weise näher bringen soll.

Meine persönliche Motivation, mich so intensiv mit diesem Thema zu beschäftigen, rührt von drei Faktoren her:

1) Das Medium Film im Allgemeinen so wie Filmproduktion im Besonderen haben mich schon ziemlich früh in meinem Leben fasziniert und interessiert. Nachdem ich meine Gymnasialzeit abgeschlossen hatte, wollte ich nichts sehnlicher, als Filmregisseur zu werden. Aus diesem Vorhaben wurde letzten Endes (zumindest in „professioneller“ Hinsicht) nichts, ich engagierte mich jedoch privat und drehte unzählige kunstvolle Kurzfilme im persönlichen Umfeld. Die Leidenschaft für Film und -produktion hat mich bis heute nicht verlassen und ich wünsche mir, auch in Zukunft noch einige interessante Filmprojekte realisieren zu können.

2) Ein weiterer Themenkomplex, der mich begeistert, seit ich ein kleiner Bub war, ist Ritual- und Bewusstseinsforschung so wie Magie. Ganz allgemein lässt sich sagen: Alles, was nicht „greifbar“ bzw. „materiell“ ist und dennoch große Wirkkraft und Transformationspotential besitzt, reizte mich seit Kindertagen. Immer schon verspürte ich den Drang, den Dingen auf den Grund zu gehen. Aus diesem Grund entschied ich mich auch für das Studium der Kultur- und Sozialanthropologie.

3) Der dritte Faktor, warum ich mich für dieses Diplomarbeitsthema entschieden habe, ist, dass ich seit einigen Jahren neben meinem Studium der Kultur- und Sozialanthropologie eine Ausbildung zum NLP-Coach und -Trainer bei Trinergy International absolviere und im Zuge dessen bereits mehrfach bei systemdynamischen Interventionen beobachtend anwesend und auch aktiv teilhabend war. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass bei Familienaufstellungen enormes Transformations- und Heilungspotential freigesetzt wird. Gerade der Umstand, dass es bis heute keine wissenschaftlich belegten Erklärungsmodelle für die Wirkungsweise von Aufstellungen gibt, motivierte mich noch einmal besonders, zu diesem Themenbereich zu forschen.

Meine Hauptforschungsfrage lautet daher auch:

„Wie kann das Geschehen eines Heilrituals filmisch umgesetzt werden?“

Mit dem Begriff „Geschehen“ möchte ich einerseits den unsichtbaren Vorgängen während eines Heilrituals nachspüren, also psychologischen, geistigen, energetischen und teilweise auch emotionalen Vorgängen.

Andererseits frage ich damit aber auch nach den manifest-praktischen Geschehnissen, wie etwa dem Ablauf, der Szenerie, den beteiligten Personen etc. Beide Arten von „Geschehen“, sichtbares und unsichtbares, sollen hinsichtlich ihrer möglichen audio-visuellen Umsetzung in einem wissenschaftlichen Film untersucht werden.

Die Unterfragen meiner Diplomarbeit sind:

- Auf welche Weise wirkt die systemdynamische Intervention heilend?
- Inwiefern kann eine schamanische Reise heilend bzw. unterstützend wirken?
- Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede gibt es zwischen schamanischer Reise und Familienaufstellung?
- Wo liegen die Grenzen des Mediums Film im Forschungsfeld?
- Worin liegen die Vor- und Nachteile einer künstlerischen Interpretation im Wissenschaftsfilm?

Folgend möchte ich einen kurzen Überblick über die einzelnen Kapitel meiner Diplomarbeit geben.

Im ersten Kapitel zur „Visual Anthropology“ befasse ich mich mit Theorie und Geschichte dieses Forschungsfeldes und gehe weiters auf den methodischen Zugang der visuellen Anthropologie ein.

Darauf folgend erläutere ich weitere von mir gewählte methodische Verfahren, nämlich *grounded theory*, *imagework*, qualitatives Leitfadeninterview, teilnehmende Beobachtung so wie Literaturrecherche.

Im Kapitel „5. Theoretischer Rahmen“ diskutiere ich einige zentrale und wichtige Aspekte rund um mein Diplomarbeitsthema. Unter anderem sind dies „Ritual“, „Heilung“, „Systemdynamische Intervention/Familienaufstellung“ und „Schamanische Reise“.

Folgend beschreibe ich den empirischen Teil meiner Forschung, welcher sich mit Darstellungsmöglichkeiten von Heilritualen im Wissenschaftsfilm anhand des Beispiels „Wenn Ahnen Träumen“, den einzelnen Phasen der Filmproduktion so wie mit weiteren empirischen Daten, welche im Zuge teilnehmender Beobachtung gewonnen wurden, beschäftigt.

Abschließend spanne ich in einem zusammenfassenden Schlussteil einen Bogen von meiner Hauptforschungsfrage zu meinen Erkenntnissen und gehe auf die wichtigsten Aspekte dieser Arbeit noch einmal kurz ein.

2. VISUAL ANTHROPOLOGY – THEORIE UND METHODE

Visuelle Forschungsmethoden werden in der Anthropologie immer häufiger verwendet, nicht zuletzt auch wegen ihres unglaublich weiten Anwendungsfeldes (vgl. Pink 2006:3).

Die Visuelle Anthropologie behandelt Theorie und Praxis von Fotografie, Film und anderen visuellen Medien wie etwa Malereien, Zeichnungen, Skulpturen, Präsentationen etc. Auch Petroglyphen¹ fallen darunter – durch Höhlenmalerei wurde seit jeher versucht, das sonst für das Auge Unsichtbare abzubilden (vgl. Maxzin 2009:10f). Schwerpunkte liegen heute jedoch bei Fotografie und Film/Video.

Visuelle AnthropologInnen werden nach Wenger et al. (2002:4) als kreative Praktizierende einer akademischen Subdisziplin bezeichnet, als eine „community of praxis“. Wenger et al. (2002:4) beschreiben sie als

„groups of people who share a concern, a set of problems, or a passion about a topic, and who deepen their knowledge and expertise in this area by interacting on an ongoing basis“. (Wenger et al. 2002:4)

Ruby und Chalfen (1974:5ff) definierten wiederum die visuelle Anthropologie als eine Methode, welche Folgendes beinhaltet:

- 1) Die Untersuchung von menschlichen nicht-linguistischen Formen der Kommunikation, welche typischerweise visuelle Technologie für die Datensammlung und -analyse mit einbezieht.
- 2) Die Erforschung von visuellen Produkten, beispielsweise Filmen, als kommunikative Aktivitäten, welche zugänglich sind für ethnografische Analysen.
- 3) Die Verwendung von visuellen Medien für die Präsentation von Daten und Forschungsergebnissen – vor allem auch bei solchen Ergebnissen, die andernfalls verbal nicht erfasst werden können.

Anhand dieser Definition lässt sich sehen, dass es bei der Methode der visuellen Anthropologie nicht nur um die visuelle Produktion selbst, sondern ebenso um Analyse und Einsatz von visuellen Produkten geht. Beschäftigt sich die Analyse mit ethnografischem Video-Material, so spricht Knoblauch (2006) von Videografie, bei welcher speziell auf die Erhebungssituation und das ethnografische Hintergrundwissen Wert gelegt wird.

Somit vertreten sowohl AnthropologInnen, welche Fotografien oder Filmmaterial im Feld anfertigen, als auch jene, welche visuelle Produkte einer Kultur analysieren und erforschen, diesen methodischen Zugang. Selbst AnthropologInnen, welche weder visuelle Produkte im Feld geschaffen, noch solche analysiert haben, jedoch bei der öffentlichen Präsentation ihrer Daten visuelle Medien verwenden, bedienen sich letztlich der Methode der Visual Anthropology.

¹ Petroglyphen sind Felsbilder aus prähistorischer Zeit, welche in Stein gearbeitet sind (vgl. URL 4). Auch SchamanInnen gravierten Bilder in Felsen, wie Hoppál (2002:42) beschreibt: „In den Felsbildern glaubt man Zeichen für den Bewußtseinszustand der Schamanen zu erkennen. Man nimmt an, die Menschen wollten ihre Visionen festhalten“.

Die spezifische Verwendung von visuellen Medien und Technologien in der Feldforschung ist abhängig von der Feldsituation und sollte entsprechend innerhalb des jeweiligen Forschungsprojekts kreativ entwickelt werden. Sarah Pink (2005:4f) steht gegen Anleitungen, wie visuelle Methoden im Feld zur Anwendung kommen sollen, kritisch gegenüber, da ihrer Meinung nach visuelle Objekte, Beschreibungen oder Bilder dann berücksichtigt oder produziert werden sollen, wenn es angebracht und dem Erkenntnisinteresse dienlich ist. Andernfalls würde das Potential des Visuellen in der Ethnografie eingeschränkt und begrenzt. Weiters weist sie wiederholt darauf hin, dass wir neben unserer visuellen Wahrnehmung noch vier weitere Sinne haben, nämlich den auditiven, den gustatorischen, den olfaktorischen und den kinästhetischen Sinn. Somit wird in einigen Projekten, je nach Kontext, einmal der Schwerpunkt auf dem Visuellen liegen und ein anderes Mal eher auf dem gesprochenen Wort etc. Sarah Pink war/ist für die Visual Anthropology vor allem auch deshalb prägend, da sie in ihrer Auseinandersetzung mit diesem Fachbereich wiederholt darauf hinweist, dass visuelles Material immer im jeweiligen zeitlichen Kontext betrachtet und analysiert werden muss.

Folgend möchte ich die Geschichte der Visual Anthropology kurz erörtern.

2.1. Geschichte der Visual Anthropology

Die Visual Anthropology ist eine Subdisziplin der Kultur- und Sozialanthropologie, welche sich vor allem mit dem Sehen (also einer visuellen Rezeption), der Herstellung und Vermittlung von visuellen Medien so wie deren Auswertung befasst. Die visuelle Ethnologie geht davon aus, dass Bilder eine andere Informationsqualität besitzen als Texte. Seit der Erfindung von elektronischen Medien (Computer, Internet etc.) eröffnete sich innerhalb der visuellen Anthropologie ein völlig neuer Bereich, welcher nicht nur die Forschungsmethoden beeinflusst und verändert, sondern auch die menschliche Gesellschaft und somit das gesamte Forschungsgebiet der Kultur- und Sozialanthropologie (vgl. Engelbrecht/Feest 2005:399).

Ebenso wie die Geschichte der Kultur- und Sozialanthropologie entwickelte sich auch die Visuelle Anthropologie an verschiedenen Orten unterschiedlich.

Als Ausgangspunkt der Geschichte der Visual Anthropology eignet sich die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert (vgl. Pink 2006:5). Die koloniale Fotografie der Jahre 1860 – 1920 „is evidence of the early years of what has become visual anthropology“ (Edwards 1992:3).

Diese Periode war, methodologisch betrachtet, eine Zeit der technologischen Innovationen. Frühe FeldforscherInnen kombinierten zunehmend verschiedene Medien, wie etwa Wort, Ton, Fotografie und Film sowohl für das Sammeln ethnografischer Daten als auch für die Präsentation eben dieser.

Eine der ersten akademischen anthropologischen Anwendungen des Mediums Film erfolgte 1898 im Zuge der britischen Expedition von Alfred Cort Haddon zu den Torres Straits Inseln. Diese Expedition war ein „Multimedia“-Projekt, ausgestattet mit dem zur damaligen Zeit modernsten wissenschaftlichen Equipment (vgl. Pink 2006:5).

Im Kontext dieser Forschung war das „Sehen“ von dominanter Wichtigkeit – der Fotografie und dem Film wurde die meiste Beachtung geschenkt. Interessant

ist, dass das Sehen nicht nur im methodischen Vorgehen der FeldforscherInnen der Haddon-Expedition dominant war, sondern auch in einer Hypothese über die indigene Bevölkerung einen zentralen Stellenwert hatte: Ausgehend von der Hypothese, dass in „zivilisierten“ Gesellschaften die „höheren“ Sinne des Sehens und Hörens am wichtigsten seien, hingegen in „primitiven“ Gesellschaften eher das Fühlen, Schmecken und Riechen von Bedeutung wären. Obwohl hierzu keine eindeutigen Daten erhoben werden konnten, wurden sie dahin gehend interpretiert, dass sie einer Verifizierung der Hypothese zuträglich waren (vgl. Pink 2006:5f).

Haddon war nicht der einzige Anthropologe seiner Zeit, welcher vom „modernen“ Medium Film in seinen Forschungen Gebrauch machte: Auch Franz Boas, Baldwin Spencer und Frank Gillen integrierten Film und Fotografie in ihre Forschungsmethoden. Obwohl die Forschungsarbeiten von Haddon, Spencer und anderen² auf die Methode der Feldforschung freilich Einfluss hatte, so wird diese eher dem Wirken von Bronislaw Malinowski, Franz Boas, Alfred Reginald Radcliffe-Brown und Marcel Mauss zugesprochen (vgl. Pink 2006:6).

Wie das Beispiel Boas zeigt, wurde das evolutionäre (ebenso auch das visuelle) Paradigma zunehmend abgelehnt. Boas Zugang zu visuellen Medien wie Fotografie und Film war zwiespalten: Einerseits war er aktiver Fotograf und machte auch umfassende Filmaufnahmen, andererseits war er der Auffassung, dass Kultur nur historisch zu verstehen sei und misstraute dem Visuellen, da es (vermeintlich) nur die Oberfläche zeigte.

Generell entwickelte sich die Ethnologie in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg vom Sensorischen (und daher auch Visuellen) weg, da sie im Zuge ihrer Etablierung als wissenschaftliche Disziplin gewissermaßen gezwungen war, visuelle Medien (wie Fotografien und Filme) aufgrund ihrer im damaligen akademischen Diskurs als problematisch erachteten Subjektivität abzulehnen und auf „objektivere“ visuelle Metaphern (wie etwa Diagramme, Gitternetze etc.) zurückzugreifen (vgl. Pink 2006:8)³.

Doch obwohl bis 1950 das Visuelle in der Anthropologie nur marginal vorhanden und beachtet wurde, gab es einige ForscherInnen, welche sich auch in dieser Periode visueller Medien bedienten, wie etwa Evans-Pritchard, Stirling oder Pitt-Rivers (vgl. Pink 2006:9).

In den kontroversiellen Debatten zwischen 1960 und 1980 herrschte immer noch die Meinung vor, visuelle Forschungsmethoden seien nicht objektiv genug, außerdem nicht repräsentativ und unsystematisch. Die Frage, welche eifrig diskutiert wurde, war, ob visuelle Aufnahmen und Bilder die Beobachtungen der Sozialwissenschaften brauchbar unterstützen können. AnthropologInnen wie Mead, Collier und Becker verteidigten Film und Video. Margaret Mead (1995:9f) meinte einmal zur mangelhaften Objektivität von Videoaufnahmen, dass ja auch Kameras aufgestellt werden könnten, welche

² Wie etwa Carl Lumholtz (1902) oder der Österreicher Rudolf Pöch, welcher einer der Pioniere des ethnografischen Dokumentarfilms war und in Bild- und Ton indigene Gesellschaften in Neuguinea dokumentierte (1901-1906).

³ Siehe auch Grimshaw (2001:67).

durchgehend ohne menschliche Intervention filmten und somit jeglicher Subjektivität entbehrten. Sie wollte damit darauf hinweisen, dass das Medium Film an sich nicht subjektiv sei.

In der Debatte um die Visuelle Anthropologie wurden vor allem kritische Stimmen hinsichtlich dessen laut, dass Fotografien, welche während des Aufenthalts im Feld gemacht wurden, als Urlaubsfotos zu betrachten und dass Bilder immer nur verzerrte, subjektive Darstellungen einer vermeintlichen Realität seien. Doch auch gegenteilige Stimmen gab es, welche den Standpunkt vertraten, dass die visuelle Anthropologie unter strenger Kontrolle sehr wohl einen hilfreichen Beitrag als objektive Aufnahmemethode leisten könne (vgl. Pink 2001:7). Nie jedoch wurde der damals scheinbar objektive Charakter des wissenschaftlichen Films in Frage gestellt (siehe auch Puchegger-Ebner, 2004:50ff).

In den frühen 1970er Jahren wurde die „Society for the Anthropology of Visual Communication“ als Unterabteilung der „American Anthropological Association“ gegründet (vgl. Pink 2006:10).

Collier und Collier (1986:149) beschreiben in der Neuauflage ihres Buches „Visual Anthropology: Photography as Research Method“, dass

„gute Video- und Filmaufnahmen für die Forschung letztlich das Produkt von organisierter und konsistenter Beobachtung sind. Das Equipment kann den Beobachter/Forscher nicht ersetzen (außer in speziellen Umständen).“

Sie interpretieren Fotografien und Filme also als Abbild der Realität.

Gleichzeitig kam es jedoch in dieser Dekade zur Wende: Im selben Jahr der oben genannten Publikation erschien von James Clifford das Buch „Writing Culture“ (1986), in welchem er genau das Gegenteil behauptet, nämlich, dass Ethnografien konstruierte Erzählungen, also Fiktion, seien. Ethnografien könnten laut Clifford niemals die komplette Realität aufdecken, sondern nur Teilbereiche zeigen und analysieren (vgl. Pink 2001:8). Diesem Werk ist auch eine zunehmend günstigere Umgebung für die Visual Anthropology in den 1980er Jahren zu verdanken. Die Betonung der Spezifität und Erfahrung so wie die Anerkennung der Gemeinsamkeiten von Konstruktion und „Fiktion“ (gemäß Cliffords Auffassung des Begriffs) des Mediums Film und auch des geschriebenen Texts, schufen einen Kontext, in welchem der ethnographische Film eine akzeptiertere Form von ethnographischer Repräsentation wurde (vgl. Pink 2001:9).

In den 1990er Jahren des 20. Jahrhunderts schlägt MacDougall (1997:292) sogar einen radikalen Zugang vor: Weg vom textbasierten anthropologischen Denken hin zum bildbasierten.

Nach diesem kurzen Überblick über die Entwicklung und Geschichte der Visual Anthropology möchte ich nun auf den Film als Methode im Speziellen eingehen, da ich mich dieses visuellen Mediums bei meiner Forschung bediente.

2.2. Film als Methode in der Anthropologie

Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit war die Produktion des Dokumentarfilms „Wenn Ahnen Träumen“. Ich werde daher in diesem Abschnitt einige Worte über den Film als Methode äußern und weiters ein wenig auf den Bereich des ethnografischen Films näher eingehen.

Der ethnografische Film spielte in Hinblick auf die Vermittlung des Fremden in der Ethnologie schon immer eine wichtige Rolle, wie die visuelle Anthropologin Sarah Pink beschreibt: „Ethnographers have long since used photography, film and more recently video in research and representation“ (Pink 2001:7). Die Vielfalt reichte dabei von eher deskriptiven Dokumentationen bis zu dramaturgisch inszenierten Erzählungen – dies hat sich bis heute nicht geändert. Einer der ersten ethnografischen Filme war Robert Flahertys⁴ „Nanook of the North“ (1922), welcher von den EinwohnerInnen der Hudson Bay handelt. Flaherty zeichnete sich dadurch aus, dass er nicht versuchte, einem dramaturgischen Leitfaden zu folgen, sondern den Anspruch hatte, die Lebensweise der indigenen Bevölkerung so „natürlich“ und authentisch wie möglich zu vermitteln. Wie Flaherty selbst sagte: „A story must come out of the life of a people, not from the actions of individuals“ (zit. nach Rotha 1936:106). Sein Film ist dem „beobachtenden Stil“ zuzuordnen (dazu an späterer Stelle mehr). Flaherty wurde jedoch in Folge immer wieder stark kritisiert (etwa vom amerikanischen Dokumentarfilmer Emile de Antonio), da er mit einer ihm durchaus bewussten Inszenierung arbeitete. Beispielsweise gibt es Szenen, welche das Innere eines Iglus zeigen. Um dies jedoch drehen zu können, wurde nicht nur eigens ein größeres Iglu errichtet, es wurde anschließend sogar wieder eine Hälfte des Iglus abgebaut, da zu wenig Licht für die Filmaufnahmen vorhanden war (vgl. Barbash/Taylor 1997:25).

Zwei Aspekte sind immer wieder von zentraler Wichtigkeit: Die Beziehung zu den gefilmten Personen und die Vermittlung der (fremden) Kultur (vgl. Ballhaus/Engelbrecht 1995:7f).

Das heißt, eine wichtige Frage, welche gleichzeitig eines der Hauptprobleme des ethnografischen Films darstellt, ist jene nach der Person bzw. den Personen, welche überhaupt im Feld auftritt bzw. auftreten.

Husmann (in Ballhaus 1995:13f) unterscheidet folgende Konstellationen:

- 1) Selbstfilmende EthnologInnen.
- 2) EthnologInnen mit einem Filmteam.
- 3) Selbstfilmende EthnologInnen in Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen SpezialistInnen für das Feld.
- 4) Selbstfilmende EthnologInnen, welche sich Rat bei SpezialistInnen holen.
- 5) Ein Filmteam ohne EthnologInnen.

⁴ Robert Flaherty selbst war jedoch kein Ethnologe, sondern Bergbauingenieur (vgl. Barbash/Taylor 1997:24).

In meinem Fall hatte ich ein Filmteam bestehend aus sechs EthnologInnen in enger Zusammenarbeit mit ExpertInnen für das beforschte Feld – also eine Konstellation, welche in dieser Form bei Husmann nicht aufscheint. Dennoch ist es hilfreich, seine Gliederung hier anzuführen, um einen Eindruck davon zu geben, wie unterschiedlich die Repräsentation der Forschenden im Feld beschaffen sein kann.

Wichtig erscheint mir, dass es **den** ethnografischen Film nicht gibt – vielmehr gibt es in der Ethnologie bzw. Kultur- und Sozialanthropologie zahlreiche Einsatzmöglichkeiten des Mediums Film. Die filmische Umsetzung hängt immer von Faktoren wie Thematik, Gesellschaft, Intention der Filmenden und Zielpublikum ab.

Da hier bereits die Verbindung von Ethnografie und Film thematisiert wurde, möchte ich an diesem Punkt etwas genauer auf die Videografie eingehen. Laut Knoblauch (2006:71f) ist diese eine Methode, welche das Verhalten von Menschen in sozialen Situationen durch den konstanten Gebrauch von Video analysiert. Es handelt sich also um visuelle Ethnografien. Die Aufzeichnung des Audiovisuellen erlaubt es, „natürliche Situationen“ zu adressieren – eben jene Situationen, welche Forschungsgegenstand der Ethnografie sind. Als Unterschied zwischen Ethnografie und Videografie lässt sich der Fokus der Beobachtung nennen: Während sich die Ethnografie sozialen Gruppierungen und Institutionen zuwendet, beschäftigt sich Videografie mehr mit spezifischen Aktionen und sozialen Situationen bzw. der Dokumentation von Ritualen – also mit Strukturen und Mustern von Interaktionen. Als Interaktion versteht Goffmann (1981) die Orientierung der AkteurInnen (Gefilmten) aneinander, wodurch eine soziale Situation kreiert wird.

Das, was allen visuellen Dokumenten jedoch gemeinsam ist, ist die Existenz einer Filmsprache, auch wenn diese nicht immer von den Filmschaffenden bewusst erkannt wird. Film hat immer eine eigene Sprache, welche eine objektive Darstellung in jedem Fall ausschließt. Film ist immer eine subjektive Darstellung der Realität, niemals die Realität selbst (vgl. Engelbrecht 1995:147f). Dieser Sichtweise gingen jedoch lange Debatten zum sogenannten Objektivitätsanspruch des Wissenschaftsfilms voraus (ausführlich siehe Puchegger-Ebner 2004:50ff).

Dies zeigt sich auch in der Entwicklung der vier unterschiedlichen Stile des Dokumentarfilms, die im Laufe der Zeit entstanden und in unterschiedlichen Variationen bis heute Anwendung finden. Auch hier spielten die Überlegungen von „objektiv“ und „real(istisch)“ immer wieder eine Rolle:

- 1) *expository-style*
- 2) *impressionistic-style*
- 3) *observational-style*
- 4) *reflexive-style*

Der *expository-style*, oder auch erklärender Stil, zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass das Gezeigte von einem/r SprecherIn bzw. einer SprecherInnen-Stimme aus dem Off erklärt und kommentiert wird. Diese/r

SprecherIn ist selbst nicht Teil des Geschehens und führt in erzählender Weise durch den Film. Dieser Stil war/ist sehr populär, da er das zu Vermittelnde klar transportiert und so Missverständnissen vorbeugt – jedoch und dies bildet gleichzeitig den Hauptkritikpunkt, bleibt somit wenig bis kein Raum für Eigeninterpretationen. Ein wichtiger Aspekt dieses Stils ist, dass dem Ton mehr Gewicht zukommt als dem Bild. Das Bild orientiert sich am Ton und bestätigt entweder das Gesagte, oder kontrastiert es (vgl. Barbasch/Taylor 1997:17ff).

Der *impressionistic style*, oder auch impressionistischer Stil, betont den ästhetischen Aspekt und bedient sich künstlerisch-poetischer Stilelemente. Dies kann jedoch dazu führen, dass die Aussage des Films unscharf wird, da künstlerische Darstellungen oftmals viel Interpretationsspielraum lassen. Eine Besonderheit dieses Stils ist, dass er die Grenzen zwischen Objektivität und Subjektivität, zwischen Realität und Fiktion und zwischen Filmschaffenden, BetrachterInnen und Gefilmten oft bis zur Unkenntlichkeit aufweicht. KritikerInnen hoben hier besonders den Umstand hervor, dass impressionistische Filme viel zu sehr von der sogenannten Objektivität entfernt sind, als dass sie einem wissenschaftlichen Anspruch gerecht werden könnten (vgl. Barbasch/Taylor 1997:20ff).

Als Reaktion auf die beiden ersten Arten des Dokumentarfilms entstand in den 1960er Jahren der *observational style*, oder auch beobachtende Stil, welcher lange Zeit in der Ethnologie populär war und den Vorläufer der Videografie darstellt. Die Entstehung dieses Stils wurde gefördert durch die damaligen technologischen Neuerungen und Weiterentwicklungen, wodurch den Filmschaffenden völlig neue Möglichkeiten offen standen. Der beobachtende Stil zeichnet sich dadurch aus, dass die Kamera einfach im Alltagsgeschehen der Gefilmten mit dabei ist, wodurch eine möglichst „realitätsnahe“ Aufnahme geschaffen werden sollte. Die Kamera nimmt dabei die Rolle einer „stillen Beobachterin“ ein. Oftmals wird sogar gänzlich auf Schnitte verzichtet, um die zeitliche Dimension des Geschehens nicht zu verfälschen. Es gibt auch kein nachträgliches *voice-over* (also keine SprecherInnen) und keine Musik. Anspruch der VertreterInnen dieses Stils war/ist, dass sie möglichst keinen Einfluss auf das gefilmte Feld haben – dies kann jedoch maximal in Relation zu den anderen Stilen gesehen werden. Sobald sich ForscherInnen (noch dazu mit Kamera) im Feld aufhalten, nehmen sie unweigerlich Einfluss auf dieses (vgl. Barbasch/Taylor 1997:22ff).

Knoblauch (2006:71) fügt hier hinzu, dass sowohl Ethnografie als auch Videoaufnahmen in einem grundlegenden Sinn beobachtend sind: Die audiovisuelle Beobachtung ist der Video-Technologie „eingeschrieben“ und Kernbereich der Ethnografie. Hinsichtlich der Debatte, in wie weit filmende ForscherInnen Einfluss auf das Feld haben, meint Knoblauch, dass es Situationen gäbe, in denen das Video-Equipment aufdringlich oder sogar behindernd für die sozialen AkteurInnen sei. Andererseits gäbe es jedoch auch Situationen, in welchen Videoaufnahmen weniger störend und verzerrend seien als die Präsenz eines/r nicht-filmenden BeobachterIn⁵.

Der *reflexive style*, bzw. reflektierende Stil, entstand als Antwort auf die Grenzen des beobachtenden Stils und stellt die Beziehungen zwischen

⁵ Siehe hierzu exemplarisch die Feldforschung von Evelyne Puchegger-Ebner (2004) bei den Tarahumara.

FilmmacherInnen und ZuschauerInnen, aber auch zwischen FilmmacherInnen und Gefilmten in den Fokus. Die Filmschaffenden treten hierbei sogar selbst vor die Kamera und sprechen direkt zu ihrem Publikum. So wird den ZuschauerInnen immer wieder in Erinnerung gerufen, dass es sich bei dem Gesehenen nicht um die *Realität*, sondern nur um ein Abbild dieser handelt. Wenn dies auch die gut gemeinte Intention der FilmmacherInnen ist, stellt sie jedoch gleichzeitig auch einen der Hauptkritikpunkte dar, weil es die ZuschauerInnen permanent auf einer gewissen Distanz hält und ein sich Einlassen auf die Thematik verwehrt (vgl. Barbasch/Taylor 1997:31ff).

In meinem Film „Wenn Ahnen Träumen“ kamen mehrere Stile (teilweise in Form von Variationen und Kombinationen) zur Anwendung: Der beobachtende Stil, der impressionistische Stil so wie der erklärende Stil waren an verschiedenen Stellen des Films dominant. Der beobachtende Stil ist vor allem bei den Szenen zur Familienaufstellung so wie dem Coaching-Gespräch zu spüren: Die Kamera war hier „stille Beobachterin“ und wurde als solche auch durch den Raum geführt.

Der impressionistische Stil wiederum ist klar bei der Interpretation der schamanischen Reise erkennbar, bei welcher die Grenzen zwischen Realität und Fiktion durch den Einsatz künstlerisch-ästhetischer Bilder bewusst aufgeweicht werden, um den RezipientInnen eine mögliche Erlebniswelt der schamanischen Reise in fiktionaler Form durch künstlerische Stilmittel näher zu bringen.

Der erklärende Stil kommt in abgewandelter Form vor – es gibt zwar keine Sprecherstimme, welche durch den Film führt, jedoch übernehmen die ExpertInnen und TeilnehmerInnen die beschreibende und erklärende Funktion an verschiedenen Stellen. Weiters gibt es zwischen den einzelnen Abschnitten des Films Einblendungen, welche den Titel so wie Untertitel des folgenden Themenblocks zeigen.

Zur Aufgabenverteilung ist zu sagen, dass sich mein Filmteam nicht in die klassischen Rollen von Regie, Ton, Kamera etc. aufteilte, sondern im Feld die diversen Aufgaben von unterschiedlichen Personen in verschiedenen Rollen übernommen wurden.

Somit waren wir alle früher oder später an der Kameraführung beteiligt, genauso wie wir auch – mehr oder weniger – alle für Szenenwahl, Licht, Ton etc. zuständig waren.

Da ich der Einzige meines Teams war, der über Kenntnisse hinsichtlich des Drehen eines Filmes und auch hinsichtlich des technischen Equipments verfügte, kam mir (vor allem zu Beginn) gewissermaßen die Rolle des Einschulenden zu und auch die Aufgaben der Regie übernahm hauptsächlich ich.

Die Vorbereitung für Filmaufnahmen ist enorm wichtig und darf nicht unterschätzt werden. Zunächst sollte sich dem Thema des Films theoretisch angenähert und auch mit den zu filmenden Personen und Akteuren vorab über das Vorhaben gesprochen werden. Eine Besonderheit der Methode „Film“ ist, dass die Akteure dem Vorhaben im Vorfeld zustimmen und somit zumeist an einer gelungenen Durchführung interessiert sind. Die vorbereitenden Gespräche mit den Gefilmten liefern den ForscherInnen zusätzliche Informationen über das Feld (vgl. Engelbrecht 1995:149f).

Hinsichtlich der Aufnahmesituation ist zu sagen, dass die Anwesenheit der Kamera immer allen Akteuren bewusst war. Wir filmten mit zwei Kameras gleichzeitig, um später für den Schnitt zwei unterschiedliche Perspektiven zur Verfügung zu haben. Weiters wählten wir für unsere gefilmten Interviews zumeist eine Einstellung, welche wir dann das gesamte Interview hindurch beibehielten.

Bei der systemdynamischen Intervention und der schamanischen Reise bewegten wir uns mit der Kamera auch im Raum, um möglichst viele Eindrücke aufnehmen zu können. Jedoch achteten wir hier darauf, keine Störungen durch zu viel Bewegung bzw. Bewegungsgeräusche ins Feld zu bringen, da beide Rituale ein gewisses Maß an Vertrautheit und Ruhe benötig(t)en.

Ein interessanter Aspekt, welchen ich aus eigener Erfahrung bestätigen kann, ist jener, dass in der „normalen“ (nicht-filmenden) Feldforschung den EthnologInnen oftmals ein fixer Platz zugewiesen wird, jedoch der Kamera die (stille) Genehmigung erteilt wird, sich frei im Raum zu bewegen (vgl. Engelbrecht 1995:153).

Hin und wieder wird in der Literatur über die Größe des Filmteams und die daraus resultierende Wirkung auf das Feld diskutiert. Hierzu wurde beispielsweise gesagt, dass es bei Filmteams ab drei Personen nur schwer möglich sei, authentisches Filmmaterial zu gewinnen (vgl. Ballhaus 1995:35).

Dies mag in manchen Fällen durchaus zutreffen – wir hebelten eine negative bzw. allzu „künstliche“ Wirkung unsererseits auf das Feld jedoch dadurch aus, dass zumeist nur zwei bis drei Personen direkt an der Aufnahme beteiligt waren und die anderen von uns entweder als (reine) TeilnehmerInnen im Feld agierten oder überhaupt nicht anwesend waren. Da wir uns in unseren Aufgabengebieten abwechselten, war jedeR von uns ungefähr zu gleichen Teilen aktiveR TeilnehmerIn so wie FilmschaffendeR.

Mehr zur Praxis unserer Drehsituation findet sich in Kapitel „6.3. Die Entstehung des Films ‚Wenn Ahnen Träumen‘“.

3. WEITERE METHODISCHE VERFAHREN

Im folgenden Kapitel möchte ich weitere von mir gewählte methodische Zugänge näher erläutern.

Vorab lässt sich sagen, dass ich mich der Methode der Triangulation bediente und zwar in mehrfacher Hinsicht. Unter dem Begriff *Triangulation* wird

„in der Sozialforschung (...) die Betrachtung eines Forschungsgegenstandes von (mindestens) zwei Punkten aus bezeichnet.“ (Flick 2010:309).

Das heißt also, ein bestimmtes Thema wird aus mehreren Blickwinkeln bzw. von mehreren Standpunkten aus verstanden (vgl. Flick 2010:309).

Dies war bei mir der Fall und zwar nicht nur während des Verfassens meiner Diplomarbeit, sondern auch bereits während der Filmproduktion „Wenn Ahnen Träumen“.

Flick (2010:310) unterscheidet prinzipiell vier Formen der Triangulation:

- 1) Die **Daten-Triangulation**, bei welcher Daten aus verschiedenen Quellen verwendet werden.
- 2) Die **Investigator-Triangulation**, welche den Einsatz verschiedener BeobachterInnen und InterviewerInnen zwecks der Verringerung subjektiver Einflüsse meint.
- 3) Die **Theorien-Triangulation**, welche das Ausgehen von verschiedenen Perspektiven und Hypothesen thematisiert.
- 4) Die **methodologische Triangulation**, welche innerhalb einer Methode (*within-method*) oder zwischen mehreren Methoden durchgeführt werden kann (*between-method*).

In meiner Arbeit kamen die Daten-, Investigator- und die methodologische Triangulation zur Anwendung, letztere vor allem in Form der *between-method*.

Außerdem möchte ich darauf hinweisen, dass die methodischen Zugänge und ihre Umsetzung noch ausführlicher in Kapitel „6.3. Die Entstehung des Films ‚Wenn Ahnen Träumen‘“ beschrieben sind und hier nur ein kurzer Überblick gegeben werden soll.

3.1. Grounded Theory

Anselm Strauss und Barney Glaser (1967) schufen mit der *grounded theory* die Konzeption eines Forschungsprozesses in der Sozialwissenschaft, welche von der ersten Idee bis hin zum Ergebnisbericht reicht (vgl. Böhm 2010:475).

Die *grounded theory* zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass Datenerhebung, Datenanalyse so wie Theoriebildung gleichzeitig verlaufen und immer wieder auf die einzelnen Schritte durchlaufen werden. Zentrale Idee ist der „kontinuierliche Wechsel von Handeln und Reflexion“ (Strübing 2008:14).

Ein zentrales Element der *grounded theory* ist das so genannte theoretische Sampling (vgl. Böhm 2010:476): In der Anfangsphase werden verschiedene Personen, Situationen und Dokumente für die Datengewinnung ausgewählt, in einem späteren Schritt Daten gesucht, welche die bereits entwickelten Kategorien der Theorie verifizieren (bzw. auch falsifizieren). Wichtig sind sensibilisierende Konzepte als Ausgangspunkt der Forschung, welche den Charakter von offenen Fragen haben. In diese Phase gehört auch das Lesen relevanter Literatur (vgl. Böhm 2010:476). Im Auswertungsprozess steht dann das Vergleichen im Mittelpunkt – es werden Ähnlichkeiten und Unterschiede innerhalb des Datenmaterials gesucht (vgl. Busse 1994). Anschließend werden mittels des Codierens⁶ (Verschlüsseln) der Daten Konzepte benannt und diskutiert. Differenziertere Konzepte werden als „Kategorien“ bezeichnet.

⁶ Hier werden offenes, axiales und selektives Codieren unterschieden (vgl. Böhm 2010:477ff).

Das theoretische Sampling dient einer argumentativen Verdichtung und erhöht die theoretische Reichweite (vgl. Použek 2012:17). Das Vorgehen des „Samplings“ meint laut Glaser und Strauss (1998:53):

„den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozess der Datenerhebung, währenddessen der Forscher seine Daten parallel erhebt, kodiert und analysiert sowie darüber entscheidet, welche Daten als nächste erhoben werden sollen und wo sie zu finden sind.“ (Glaser/Strauss 1998:53)

Klassischerweise werden mit der *grounded theory* Textquellen analysiert – also Interviewtranskripte, Feldnotizen, Beobachtungsprotokolle etc.

Doch auch visuelles Datenmaterial kann durch die *grounded theory* erforscht und verarbeitet werden, ist jedoch bisher noch kaum wissenschaftlich aufbereitet worden. Erst kürzlich veröffentlichte Krzysztof Tomasz Konecki den Text „Visual Grounded Theory“ (2011), in welchem er das Potential einer Erweiterung der *grounded theory* auf visuelles Material beschreibt:

“Visual data open new possibilities to develop grounded theories. Developing of theories of substantive visual processes could facilitate constructing formal theories of the visualization of social problems, visualization of organizational politics, visualization of identity, etc.” (Konecki 2011:152)

Die Kultur- und Sozialanthropologin Viktoria Maria Použek (2012) erarbeitete in ihrer Diplomarbeit im Selbstversuch einen Zugang zu einer Analyse von visuellem Material anhand der *grounded theory*, auf welchen ich an dieser Stelle für eine eingehendere Beschäftigung mit diesem Thema verweisen möchte.

3.2. Imagework

Der Anthropologe Iain Edgar, welcher sich auf die Bereiche „Traum“ und „Bewusstseinsforschung“ spezialisiert hat, entwickelte 2004 einen methodischen Zugang zu Daten aus der Erforschung der imaginativen Ressourcen. Ich möchte mich an dieser Stelle mit seinem Werk „Guide to imagework“ (2004) beschäftigen, da es bei den beiden im Film und in dieser Arbeit behandelten Ritualen um genau jenen imaginativen Bereich geht, von welchem Edgar spricht.

Die *imagework*-Methode⁷, welche sich mit dem Bereich innerer Visualisierungen beschäftigt, entwickelte sich aus C.G. Jungs „Imaginations-technik“ (1959) so wie aus Theorie und Praxis der „Psychosynthese“ von Assagioli (1965) (vgl. Edgar 2004:6). *Imagework* hängt eng mit Jungs Konzept des „kollektiven Unbewussten“ zusammen. Jung ging davon aus, dass die menschliche Psyche Unpersönliches und Archaisches beinhaltet, welches sich in Mythen, Träumen und inneren Bildern manifestiert (vgl. Edgar 2004:6f). Diese Archetypen sind das Zentrum des Unbewussten, welches es *imagework*-Praktizierenden ermöglicht, spontan auftretende Bilder als potentiell kreativen Aspekt des Selbst wahrnehmen zu können (vgl. Glouberman 1989:25). Edgar beschreibt *imagework* wie folgt:

⁷ Synonym zu *imagework* wird in der Literatur öfter auch von *active imagination*, *visualisation* und *guided fantasy* gesprochen (vgl. Edgar 2004:6).

„The imagework method is an active process in which the person ,actively imagining‘ lets go of the mind's normal train of thoughts and images and goes with a sequence of imagery that arises spontaneously from the unconscious. It is the quality of spontaneity and unexpectedness that are the hallmarks of this process“ (Edgar 2004:7).

Clandinin (1986:17) meint, dass innere Bilder demnach als eine Art „Mediator“ zwischen den unbewussten und bewussten Ebenen eines Menschen fungieren. In Form von Bildern, welche eine Person zu bestimmten Handlungen und Gedanken führt, werde jenes Wissen vermittelt und ausgedrückt, das nur unbewusst vorhanden ist.

Die Praxis des Imaginierens bzw. des Visualisierens sei laut Happold (1963) und Smith (1976) in die mystischen Pfade aller Hauptreligionen integriert – vor allem in der Sufi-Tradition ist ein ausgeprägtes Konzept der „imaginal world“ vorhanden (vgl. Edgar 2004:7f).

Edgar beschreibt in einem Unterkapitel seines Buches, dass auch der Schamanismus mit visuellen Welten arbeitet. Im Schamanismus sei das Unbewusste eine „Welt der *spirits*“, in welcher der/die SchamanIn bewusst durch Ekstase oder Trance mit seinen Krafttieren und Verbündeten in Interaktion treten kann. SchamanInnen erbitten üblicherweise Zugang zu Wissen, welches für die Gemeinschaft von Nutzen ist und werden von ihren Krafttieren und Verbündeten zu den Quellen dieses Wissens geführt (vgl. Edgar 2004:9f). Auch bei der schamanischen Reise im Film „Wenn Ahnen Träumen“ handelt es sich um eine Imaginationsreise, daher erschien mir eine Beschäftigung mit Edgars *imagework*-Ansatz unerlässlich.

Edgar (2004:10) unterscheidet vier verschiedene Bereiche von *imagework*:

- **introductory imagework:** Hiermit meint Edgar das Imaginieren bestimmter Dinge oder Situationen im Zuge des Beantwortens einer Frage, beispielsweise „Wie stellen Sie sich diese oder jene Situation vor?“
- **memory imagework:** Dieser Bereich meint Erinnerungen jeglicher Art (z.B. an ein Erlebnis in der Kindheit).
- **spontaneous imagework:** Hiermit sind bewusste Imaginationen wie etwa Jungs „Imaginationstechnik“ gemeint.
- **dream imagework:** Mit diesem Begriff meint Edgar sowohl Nacht- als auch Tagträume.

Verwendet man/frau nun *imagework* als Methode für einen analytischen Prozess zur Gewinnung von Daten, so lassen sich laut Edgar (2004:10f) vier Phasen unterscheiden:

1) **Deskriptive Phase:** Die Befragten beschreiben verbal ein Erlebnis bzw. ihre Erfahrung.

2) **Analyse von Bedeutung und Symbolik:** Die Befragten analysieren selbst die Bedeutung der Erfahrung so wie der aufgetauchten Symbole.

3) **Modell-Analyse:** Jene Modelle, durch welche die Bildsprache geprägt wurde, werden analysiert.

4) **Vergleichende Phase:** Die Befragten vergleichen ihr bildliches Erleben mit jenem anderer ProbandInnen.

Durch diese vier Schritte können Bedeutungen erschlossen und Einsichten in die eigene „Bilderwelt“ gewonnen werden. Edgar (2004:11) weist darauf hin, dass die *imagework*-Methode sowohl mit Einzelpersonen als auch mit Gruppen durchgeführt werden kann. Durch die Verbalisierung nonverbaler Erfahrungsebenen werden subjektive Interpretationen der Betroffenen transportiert. Das Anfertigen einer Transkription macht das verbal Geäußerte zu einem Text, welcher wissenschaftlich analysiert werden kann – kulturell gebundene Regeln und soziale Muster können herausgearbeitet werden.

Imagework und die visuelle Anthropologie

Die visuelle Anthropologin Anna Grimshaw spricht davon, dass wir die Anthropologie selbst als „project of the visual imagination“ (2001:9) betrachten sollten – Ethnografinnen gehen ins Feld und „sehen“ dem alltäglichen Leben und Wirken einer bestimmten Gesellschaft zu. Diese „gesehenen“ Informationen werden anschließend in Form eines Gedächtnisprotokolls bzw. Feldnotizen zu geschriebenem Text. Weiters beschäftigt sich die Anthropologie seit jeher mit dem Bereich der Visionen: Seien es Visionen von SchamanInnen, während Ekstase oder auch während einer Besessenheit (vgl. Palmisano 2000). Edgar (2004:16) stellt in seinem Buch die Behauptung auf, dass das *field of inner visualisation* einen speziellen Fokus bzw. einen Sub-Bereich der Visual Anthropology darstelle. Weiters gäbe es einige gemeinsame Forschungsgebiete, nämlich Kunst, Schauspiel, Tanz, Maskenherstellung etc.

Vor allem hinsichtlich der schamanischen Reise, welche Gegenstand des Films „Wenn Ahnen Träumen“ ist, gingen meine KollegInnen und ich (ohne damals das Werk „Guide to Imagework“ noch gekannt zu haben) sehr ähnlich vor: Wir interviewten die TeilnehmerInnen und fragten nach ihren Erfahrungen, welche sie uns schilderten. Anschließend ließen wir die meisten TeilnehmerInnen die Bedeutung ihres Krafttieres erläutern. Auch wurden Vergleiche mit den Erfahrungen anderer TeilnehmerInnen in einem Nachgespräch direkt nach der schamanischen Reise gezogen. Viele der Schritte, welche Edgar vorschlägt, führten wir durch, wenn auch in anderer Reihenfolge. Im Kapitel „6.4. Ergänzende empirische Daten aus der teilnehmenden Beobachtung“ beschreibe ich unter anderem meine eigenen bildlichen Erfahrungen während der Teilnahme an einer schamanischen Reise.

Folgend möchte ich (nachdem ich nun bereits öfter auf die Interviews mit TeilnehmerInnen verwiesen habe) auf die Methode des qualitativen Interviews näher eingehen.

3.3. Qualitatives Interview

Im Zuge der Dreharbeiten des Dokumentarfilms „Wenn Ahnen Träumen“ interviewten mein Team und ich drei Expertinnen und 12 TeilnehmerInnen, welche wir jeweils vor und nach ihrer Teilnahme an einer Familienaufstellung bzw. schamanischen Reise befragten. Eine Besonderheit stellte in unserer Forschungssituation das Faktum dar, dass wir uns innerhalb des Teams gegenseitig in unserer Funktion als teilnehmende BeobachterInnen interviewten, um auch die Perspektive der filmschaffenden ForscherInnen berücksichtigen zu können.

Sowohl die TeilnehmerInnen als auch einige der Filmschaffenden wurden zu möglichen Darstellungsformen unsichtbarer Prozesse (wie etwa Heilrituale oder stille emotionale Geschehnisse) im Wissenschaftsfilm befragt.

Als Methode unserer Interviewführung wählten wir das qualitative Interview, im genaueren das qualitative Leitfadeninterview (siehe unten). Allerdings möchte ich hier ergänzend sagen, dass auch unsere ExpertInnen-Interviews als Leitfadeninterviews durchgeführt wurden und hier keine gesonderte methodische Trennung von uns vorgenommen wurde (wie dies etwa an späterer Stelle dieses Kapitels bei der Autorin Judith Schlehe der Fall ist).

Das qualitative Interview spielt vor allem in sozialwissenschaftlichen Forschungsprojekten, welche auf ethnografischer teilnehmender Beobachtung beruhen, eine wichtige Rolle. Die besondere Leistung des qualitativen Interviews (vor allem im Vergleich zu quantitativen Befragungen) beruht auf der Möglichkeit, Situationen und Handlungen offen hinterfragen zu können (vgl. Hopf 2010:350).

Es gibt viele verschiedene Typen und Verfahren des qualitativen Interviews und dementsprechend auch unterschiedliche Kategorisierungsansätze. In der vorliegenden Arbeit halte ich mich an die Einordnung Judith Schlehes, welche die für die Sozialwissenschaften relevanten Formen des qualitativen Interviews grob in zwei Kategorien gliederte: Das unstrukturierte und das halb-strukturierte Interview.

Die Kategorie der unstrukturierten Interviews unterteilt sie weiters in das narrative und das problem- bzw. themenzentrierte Interview. Zu den unstrukturierten Interviewformen gehören das Leitfadeninterview, das biographische Interview, das SchlüsselinformantInnen- bzw. ExpertInnen-Interview, die moderne Form des E-Interviews so wie das Gruppeninterview (vgl. Schlehe 2003:77ff).

3.3.1. Leitfadeninterview

Das Leitfadeninterview, welches – wie oben erwähnt – zur Gruppe der halbstrukturierten qualitativen Interviews gehört, zeichnet sich insbesondere durch den Umstand aus, dass der/die Interviewende bereits im Vorhinein einige Fragen bzw. Themen in Form eines schriftlichen Leitfadens festhält, welche er/sie im Laufe des Gesprächs sicher angesprochen wissen möchte.

Dies ist insbesondere dann von Vorteil, wenn mit einer Person nur eine einmalige Gelegenheit besteht, ein Interview durchzuführen bzw. auch dann, wenn der/die Interviewende noch nicht viel Erfahrung in der Gesprächsführung hat (vgl. Schlehe 2003:78).

Besonders zu beachten ist laut Schlehe (vgl. 2003:79) jedoch, dass mit dem Leitfaden sensibel umgegangen wird – es kann und sollte Raum gelassen werden für weitere, spontan aufkommende Themen und Aspekte so wie für vertiefende Fragen. Der Leitfaden sollte, wenn möglich, gut eingeprägt werden, so dass das Interview frei geführt werden kann (vgl. Schlehe 2003:79).

In meinem Fall erstellte ich gemeinsam mit meinen Filmteam-KollegInnen sowohl Leitfäden für unsere ExpertInneninterviews als auch für die Interviews mit den TeilnehmerInnen. Immer wieder kamen auch spontan neue Fragen bzw. Themen auf, welchen wir genügend Raum boten.

Da die Interviews im Zuge der Dreharbeiten geführt wurden, fand hier eine Besonderheit der Dokumentation statt: Alle InterviewpartnerInnen wurden während des gesamten Interviews – natürlich mit vorher eingeholter Erlaubnis – gefilmt. Dies war für einige zunächst ungewohnt und schuf zu Beginn ein wenig mehr Distanz, als dies höchstwahrscheinlich bei einem Interview ohne Kamera der Fall gewesen wäre. Nach einigen Minuten legte sich dies jedoch und unsere InterviewpartnerInnen entspannten sich. Wir erhielten somit nicht nur ein Ton-, sondern auch ein visuelles Dokument des jeweiligen Interviews, was den Vorteil hatte, dass wir auch Gestik und Mimik unserer InterviewpartnerInnen im Nachhinein analysieren konnten.

Eine weitere Besonderheit unserer Interviewführung stellte die Anwendung der Investigator-Triangulation dar: Bei jedem Interview waren mindestens zwei bis drei Personen unseres Filmteams anwesend. Dies war eine sehr interessante Erfahrung, da sich dadurch Zwischenfragen und Einwürfe ergaben, wie sie nur durch das Aufeinandertreffen vieler subjektiver Auffassungsweisen entstehen können.

3.4. Teilnehmende Beobachtung

„Die Teilnehmende Beobachtung, so lernen Studierende der Ethnologie schon in der Einführungsveranstaltung, ist die methodische Besonderheit ethnologischer Feldarbeit. Oft wird ethnologische Feldforschung mit Teilnehmender Beobachtung gleichgesetzt, denn beides impliziert, dass der Forscher sich längerfristig bei einer Gruppe einen Platz sucht und mit den Menschen hautnah zusammenlebt, um auf diese Weise möglichst viel über ihr Leben zu erfahren.“ (Hauser-Schäublin 2003:33)

Wird diese Beschreibung der teilnehmenden Beobachtung auf das Drehen unseres Dokumentarfilms „Wenn Ahnen Träumen“ angewendet, so werden einige Aspekte sichtbar:

1) Unser Feld war das ADS-Zentrum Korneuburg, in welchem regelmäßig systemdynamische Interventionen und (zum damaligen Zeitpunkt) auch schamanische Reisen stattfanden.

2) Wir suchten uns – wie oben geschildert – längerfristig einen Platz in der Gruppe, indem wir über ein halbes Jahr hinweg immer wieder Stunden und Tage im ADS-Zentrum verbrachten.

3) Uns ging es nicht – und hier wich unsere Forschung von der obigen Definition ein wenig ab – um die Erforschung des Lebens der TeilnehmerInnen, sondern darum, möglichst viel über Dynamik, Wirkung und Heilpotential der Familienaufstellung und der schamanischen Reise heraus zu finden.

Seit den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es von den USA ausgehend Bemühungen, die teilnehmende Beobachtung, welche als wichtiger Zugang zur sozialwissenschaftlichen Beschreibung von Wirklichkeit betrachtet wurde, systematisch als Verfahren zu begründen und auszuarbeiten. Die Diskussionen der damaligen Zeit bezogen sich hauptsächlich auf zwei Aspekte: Zum Einen auf den/die teilnehmende/n BeobachterIn als Person im Feld und zum Anderen auf die unterschiedlichen Phasen des Forschungsprozesses.

Die Rolle der BeobachterInnen wird bis heute diskutiert, da er oder sie einerseits den jeweiligen wissenschaftlichen Standards und Auflagen gerecht werden muss, andererseits jedoch auch am Leben der Beforschten aktiv teilnimmt, wobei er/sie stets sozial und kulturell verträglich agieren sollte (vgl. Lüders 2010:385f).

Der oben angesprochene Aspekt der verschiedenen Phasen des Forschungsprozesses bekam in unserer Forschung eine doppelte Bedeutung: Es war nicht nur der Forschungsprozess an sich in mehrere Phasen aufgeteilt, sondern auch die Filmproduktion – nämlich in die Phasen Vorbereitung, Produktion und Nachbearbeitung (im Kapitel 6.3. dieser Diplomarbeit gehe ich darauf näher ein), wobei nur die ersten beiden Phasen im Feld stattfanden. Die Nachbearbeitung wurde – wie Usus – zur Gänze im Nachhinein zu Hause durchgeführt.

Wichtig zu erwähnen ist noch, dass es bei der teilnehmenden Beobachtung keineswegs in erster Linie um „Beobachtung“ geht, wie dies der Begriff vielleicht fälschlicherweise suggerieren könnte, sondern hauptsächlich um Kommunikation, Kontakt, Interaktion und Beziehungen, d.h. die agierende Teilnahme steht im Vordergrund des Forschungsverhaltens (vgl. Hauser-Schäublin 2003:45).

3.5. Literaturrecherche

Sowohl in der Empirie-Phase der Forschung und des Filmdrehs, als auch für meine Diplomarbeit habe ich wiederholt Literaturrecherchen durchgeführt.

Ich nutzte dabei einerseits unterschiedliche Bibliothekskataloge (wie etwa jenen der Universität Wien oder der Bücherei Wien) und andererseits die Gespräche mit ExpertInnen und TeilnehmerInnen, bei welchen ich immer wieder hilfreiche Literaturtips erhielt. Auch meine Betreuerin, Evelyne Puchegger-Ebner, gab mir mehrere Male sehr hilfreiche Literaturlisten zu den Themen „Visual Anthropology“, „Making Documentary Movies“ und „Heilung“.

Eine weitere Quelle für interessante Literatur stellte das Internet dar – hier fand ich zahlreiche Internetseiten, PDF-Dokumente und Buchangaben, welche meine Diplomarbeit bereicherten.

Schließlich entdeckte ich auch in einigen früheren Skripten und Mitschriften aus Lehrveranstaltungen mit ähnlichem Inhalt ein paar nützliche Quellen und Informationen.

Ganz allgemein lässt sich sagen, dass ich im Zuge des Verfassens meiner Diplomarbeit weit mehr Literatur verwendete, als während der empirischen Phase.

4. ERKLÄRUNG DER IN DIESER ARBEIT VERWENDETEN BEGRIFFE

In diesem Kapitel möchte ich die für meine Diplomarbeit wichtigsten Begriffe kurz definieren und näher beleuchten.

4.1. Ritual

An dieser Stelle möchte ich gerne den Begriff „Ritual“ hinsichtlich dessen, wie er im Zuge meiner wissenschaftlichen Arbeit zur Anwendung kommt, kurz definieren. Im Kapitel „5.1. Ritual“ beschäftige ich mich mit verschiedenen Theorien und Zugängen der Kultur- und Sozialanthropologie so wie mit der Relevanz für mein Thema eingehender. Das Ritual ist in der Kultur- und Sozialanthropologie eine der zentralsten Thematiken und daher auch ein äußerst beliebtes Forschungsfeld.

Dem dtv-Atlas „Ethnologie“ (2005:249) zufolge kommt der Begriff „Ritual“ vom lateinischen Wort „rituale“ und bedeutet wörtlich übersetzt so viel wie „den religiösen Brauch betreffend“.

In der Kultur- und Sozialanthropologie gibt es viele verschiedene Definitionen – für diese Arbeit möchte ich folgende verwenden: Ein Ritual ist eine Handlung bzw. ein Handlungskomplex, welche(r) in einem spezifischen Kontext auf vorgeschriebene Art erfolgen muss und sich in Ziel und Form von ähnlichen Alltagshandlungen unterscheidet. Religiöse Riten sind in ihrer Mehrzahl der Kommunikation mit spirituellen Wesenheiten gewidmet (vgl. Mischung/Koepping 2005:316).

Die Merkmale eines Rituals werden im dtv-Atlas „Ethnologie“ (2005:249) wie folgt beschrieben:

- 1) Die Handlung verläuft in einer festgelegten Abfolge.
- 2) Der Handlungsablauf wird als adäquat bei bestimmten Situationen und Phänomenen erachtet.
- 3) Riten haben einen hohen kommunikativen Anteil und vermitteln Aussagen über Themen oder Beziehungen.
- 4) Sie haben einen non-instrumentellen Charakter, also keinen direkten Effekt auf die Außenwelt.

Diese Definition stützt stimmig jenes Verständnis von Ritualen, welches in dieser Arbeit zur Anwendung kommt.

4.2. Heilung

In diesem Abschnitt möchte ich erläutern, was in dieser Diplomarbeit unter dem Begriff „Heilung“ zu verstehen ist.

Heilung ist ein Terminus mit vielen verschiedenen Definitionen und Auslegungen – von sehr konkreten bis hin zu sehr offenen Interpretationen. Allgemein lässt sich sagen, dass Heilung jedenfalls einen Prozess und keinen statischen Zustand meint – ein Prozess, ein Übergang von einem Zustand in den nächsten, im Normalfall von Krankheit zu Gesundheit.

Die Weltgesundheitsorganisation (URL 2) definierte 1948 Gesundheit wie folgt:

„Gesundheit ist ein Zustand völligen psychischen, physischen und sozialen Wohlbefindens und nicht nur das Freisein von Krankheit und Gebrechen. Sich des bestmöglichen Gesundheitszustandes zu erfreuen ist ein Grundrecht jedes Menschen, ohne Unterschied der Rasse⁸, der Religion, der politischen Überzeugung, der wirtschaftlichen oder sozialen Stellung.“ (URL 2)

Heilung bezeichnet demnach die prozesshafte Wiederherstellung dieses Zustandes von Gesundheit und zwar auf physischer, psychischer und sozialer Ebene.

4.3. Therapie

Interessanterweise zeigte sich während meiner Recherchen hinsichtlich einer geeigneten Definition des Begriffs „Therapie“, dass die meiste wissenschaftliche Literatur, welche sich mit Therapie, Heilung bzw. Krankheit befasst, keine einleitende Begriffsklärung dazu anführt.

Das klinische Wörterbuch „Pschyrembel“ definiert den Begriff „Therapie“ (gr.: *therapeia*, dt.: Pflege, Heilung) als Behandlung von Krankheiten bzw. als Heilverfahren (vgl. Pschyrembel 1998:1562).

Laut Michaela Noseck-Licul⁹ werde

„in der medizinanthropologischen Forschung versucht, eine konzeptionelle und begriffliche Unterscheidung vorzunehmen, wonach der Begriff „Therapie“ (*curing*) im Falle der Behandlung einer Krankheit durch die konventionelle Medizin verwendet wird, während der Begriff „Heilung“ oder „Heilwerdung“ (*healing*) eines leidenden Menschen im Rahmen komplementärer und traditioneller Heilmethoden die kulturellen, sozialen und spirituellen Aspekte einschließt. Eine Therapie basiert in diesem Modell auf der Grundlage medizinisch-wissenschaftlicher Erkenntnisse, behandelt medizinisch definierte Krankheiten und soll auf möglichst viele Menschen gleichwertig angewendet werden können, was durch quantitative Studien überprüft werden soll.“ (Noseck-Licul 2012:o.S.)

⁸ Anmerkung des Verfassers: Ich distanzieren mich von der Verwendung dieses Begriffes und lehne ihn als überholt und inadäquat ab.

⁹ Nach einer persönlichen Kontaktaufnahme meiner Betreuerin Evelyn Puchegger-Ebner mit Michaela Noseck-Licul, welche sich intensiv mit dem Thema „Heilung“ beschäftigt, schickte mir diese einen in Druck befindlichen Text, in welchem sie eine Definition bzw. Abgrenzung des Therapie-Begriffs vornimmt.

Heilung sei hingegen ein Begriff, welcher kulturell und individuell verschieden definiert würde und nicht immer gleich sei.

Weiters weist Noseck-Licul (vgl. 2012:o.S.) darauf hin, dass es einer Auseinandersetzung mit paradigmatischen Grundlagen der konventionellen Medizin und der Komplementärmedizin bedarf, um festzustellen, ob diese Trennung von „Therapie“ und „Heilung“ aufrecht erhalten werden kann.

Da die Datenlage so gering ist, möchte ich ausnahmsweise die Definition des Therapie-Begriffs von Wikipedia (URL 6) heranziehen, da ich in dieser vorliegenden Arbeit eher folgendes meine, wenn ich von Therapie (bzw. therapeutischem Effekt) spreche:

„Ziel des Therapeuten ist die Ermöglichung oder Beschleunigung einer Heilung, die Beseitigung oder Linderung der Symptome und die Wiederherstellung der körperlichen oder psychischen Funktion“ (URL 6).

Vor allem der Hinweis auf die „psychischen Funktionen“ ist für meine Arbeit von großer Wichtigkeit, da es sich bei den beiden behandelten Ritualen zumeist um psychisches bzw. „seelisches Heilwerden“ handelt.

4.4. Systemdynamische Intervention (SDI)

Dieser Begriff umfasst streng genommen mehrere einzelne Termini. Im Theorie-Kapitel „5.2. Systemdynamische Intervention/Familienaufstellung“ gehe ich näher auf die Aspekte „Systemtheorie“, „Familie als System“ so wie „Familientherapie“ ein.

In diesem Abschnitt der Begriffsklärung soll ein kurzer Eindruck dessen gegeben werden, was in meiner Diplomarbeit unter diesem komplexen Titel zu verstehen ist.

Der Begriff „System“ ist abgeleitet aus dem Griechischen (*systema*), wo er so viel wie „Zusammenstellen“ meint. Dynamik kommt ebenfalls aus dem Griechischen (*dynamiké*) und bedeutet „Kraft“ bzw. „mächtig“. Daraus lässt sich bereits erahnen, worauf der Begriff „System-Dynamik“ referiert: Auf eine bestimmte Kraft, welche einem System, also dem Netzwerk einzelner Teile bzw. Akteure, welche zueinander in Beziehung stehen, innewohnt. Familie wäre als ein solches System zu betrachten.

Die systemdynamische Intervention ist ein therapeutisches Verfahren, welches in Systeme (wie etwa Familie, Arbeitsplatz etc.) hilfreiche Änderungen bzw. Änderungsimpulse einbringt und somit die Dynamik dieses Systems (zum Positiven) verändert.

Wichtig anzumerken ist noch, dass in dieser Arbeit der Begriff „systemdynamische Intervention“ (kurz SDI) synonym mit „Familienaufstellung“ und „Familien-Stellen“ verwendet wird.

4.5. Schamanismus und schamanische Reise

Der Schamanismus ist nach Wallace (1966) einer von vier Religionstypen, neben dem Totemismus, dem Polytheismus und dem Monotheismus. Der Schamanismus wird demnach v.a. in Kulturen praktiziert, welche Subsistenzwirtschaft auf Basis der Jagd, des Sammelns von Pflanzen und des Fischfangs betreiben. Markant ist die enge Beziehung zwischen Menschen und Tieren so wie Pflanzen (vgl. Haller 2005:237).

FunktionsträgerInnen dieses Religionstypus sind SchamanInnen, welche

„vor allem also Vermittlerfunktionen zwischen Diesseits und Jenseits, Menschen und Geistmächten, Lebenden und Toten“ (Müller 2006:19)

einnehmen.

Weiters werden SchamanInnen als „Heiler von Beziehungen“ (King 1991:9f) bezeichnet.

Wenn in dieser Arbeit von „schamanischer Reise“ gesprochen wird, dann meint dieser Begriff ein schamanisches Ritual, bei welchem TeilnehmerInnen in einer von Trommelschlägen begleiteten ruhigen Trance ihrem persönlichen Krafttier begegnen (können). Wichtig zu erwähnen ist, dass sowohl im Film „Wenn Ahnen Träumen“ als auch in dieser Diplomarbeit und in den zitierten Interview-Passagen oftmals synonym zum Begriff „schamanische Reise“ auch die Termini „Traumreise¹⁰“ oder „Krafttierreise“ genannt werden. Der Begriff „Traumreise“ bezieht sich jedoch nicht (wie man irrigerweise annehmen könnte) auf einen Zustand, in welchem man schläft bzw. träumt, sondern ist im Sinne einer Imagination¹¹ zu verstehen. Im Folgenden werde ich als Verfasser dieser Arbeit großteils den Begriff „schamanische Reise“ anwenden.

Näheres zu Schamanismus und schamanischer Reise so wie zu den Unterschieden zwischen traditionellem und Neo-Schamanismus erläutere ich in Kapitel „5.4. Schamanismus, Neo-Schamanismus und schamanische Reise“.

¹⁰ Zur „Reise der Seele(n)teile“ im Traum siehe das Kapitel „10.4. Die Ebenen der Realität“ in der Dissertation von Evelyne Puchegger-Ebner (2004).

¹¹ Unter „Imagination“ versteht man die psychische Fähigkeit, Situationen, Personen, Gegenstände und Vorgänge mittels visueller Vorstellung als Bilder im Geiste zu entwickeln oder sich an diese zu erinnern (vgl. Arnold 1996:Spalte 963).

5. THEORETISCHER RAHMEN

In diesem Kapitel beschäftige ich mich eingehend mit einigen zentralen Themen, welche entweder für meine Diplomarbeit oder im Film „Wenn Ahnen Träumen“ von zentraler Wichtigkeit sind.

Ich werde unter anderem auf „Ritual“, „Heilung“, „Schamanismus“, so wie auf „systemdynamische Intervention“ näher eingehen.

5.1. Ritual

„Rituale sind für die Kommunikation wichtiger als die Wörter für das Denken.“ (Mary Douglas, zit. nach Vogelsanger 2004:40)

In diesem Kapitel möchte ich mich dem Thema „Ritual“ unter Einbeziehung kultur- und sozialanthropologischer Beiträge zur Ritualforschung und -theorie im Allgemeinen so wie den rituellen Strukturen der Familienaufstellung und der schamanischen Krafttierreise im Besonderen annähern.

Wie in der Begriffsdefinition bereits ausgeführt, wird unter dem Begriff „Ritual“ eine Handlung bzw. ein Handlungskomplex verstanden, welcher sich von Alltagshandlungen unterscheidet und in einer festgelegten Weise erfolgen muss (vgl. Mischung/Koepping 2005:316).

Einer der ersten AnthropologInnen, der sich mit Ritualen beschäftigte, war Lewis Henry Morgan (1877). Er beschrieb gewissenhaft viele religiöse Zeremonien und forschte bei den Irokesen intensiv zu Politik, Gesellschaft und Religion¹². Dennoch zeigte sich immer wieder seine merkliche Abneigung gegen das intensive Erforschen von Religion, da diese seiner Meinung nach so sehr mit Einbildungskraft und Gefühlserregung zu tun hätte, dass sie bis zu einem gewissen Grad unverständlich sei (vgl. Turner [1969] 2005:9f).

Nach Morgan gab es viele Wissenschaftler, welche ganze Jahrzehnte dem Studium der Religion widmeten (um nur ein paar zu nennen: Tylor, 1871; Robertson-Smith, 1889; Frazer, [1890] 1994; Durkheim, 1912; Mauss, [1950] 1999; van Gennep, [1909] 2005; Wundt in seinem Gesamtwerk und Weber 1920-1921). Speziell zu indigenen Ritualen forschten vor allem EthnologInnen wie Boas (in seinen Forschungen bei den Kwakiutl, siehe u.a. 1909), van Gennep ([1909] 2005), Lowie (siehe u.a. 1922), Malinowski (1925), Turner ([1969] 2005), Radcliffe-Brown ([1922] 1964, 1952) und Griaule/Dieterlen (u.a. 1954) intensiv. Hunderte von Riten konnten dadurch beobachtet, dokumentiert und analysiert (vgl. Turner [1969] 2005:11f), so wie die unterschiedlichsten Erklärungsmodelle generiert werden.

Van Gennep versuchte in seinem Buch „Übergangsriten“ ([1909] 2005:16ff), ein Klassifikationsschema von Riten zu erstellen, welches eine übersichtlich geordnete Darstellung aller Arten von Riten erlaubt. Der erste Schritt in diese Richtung war die Unterscheidung von zwei Ritualtypen:

¹² Religion und Rituale wurden und werden im emischen Verständnis oft als ident wahrgenommen, so auch in der irokesischen Gesellschaft zur Zeit Morgans.

1) Das **sympathetische Ritual**, welches auf dem Glauben beruht, dass Gleiches auf Gleiches, Behältnis auf Inhalt (und umgekehrt), Teil auf Ganzes (und umgekehrt), Abbild auf Abgebildetes (und umgekehrt) so wie Wort auf Tat wirkt. Dieser Typ wurde zunächst von Tylor (1871) und später von der animistischen Schule (vgl. van Gennep [1909] 2005:16f) erforscht.

2) Das **kontagiöse Ritual** beruht hingegen auf der Glaubensvorstellung, dass Qualitäten von stofflicher/materieller Art, seien sie nun natürliche oder erworbene, übertragbar sind und zwar sowohl durch unmittelbaren Kontakt als auch über (weite) Entfernung (vgl. van Gennep [1909] 2005:16f).

Zwei weitere Kategorien, welche van Gennep ([1909] 2005:18) anführt, sind „animistisch¹³“ und „dynamistisch¹⁴“, wobei erstere oftmals mit sympathetischen und letztere mit kontagiösen Ritualen assoziiert werden.

Rituale können weiters **direkt** (wie z.B. ein Fluch oder ein Zauber) und unmittelbar oder **indirekt** (wie ein Gelübde, ein Gebet oder eine kultische Handlung) wirken, wobei letzteres zur Folge hat, dass autonome personifizierte Mächte (wie Dämonen, Geister, Gottheiten) zugunsten des/r RitualvollzieherIn einschreiten.

Schließlich gibt es noch eine letzte Unterscheidung: Positive (in Handlungen umgesetzte Willensäußerungen) und negative Rituale (in Form von Tabus, Verboten). Hier wichtig zu erwähnen ist, dass ein Tabu niemals alleine bestehen kann, sondern immer nur als Gegensatz zum Erlaubten. Ein Tabu könnte auch als das „Nicht-Wollen“, das sich immer auf das „Wollen“ rückbezieht, betrachtet werden (vgl. van Gennep [1909] 2005:18f).

Van Genneps ([1909] 2005:19) Klassifikationsschema von Ritualen (folgend als „R.“ abgekürzt) sieht demnach wie folgt aus:

	Animistische R.	
Sympathetische R.		Kontagiöse R.
Positive R.		Negative R.
Direkte R.		Indirekte R.
	Dynamistische R.	

Auf van Genneps Modell baute Victor Turners Ritualtheorie auf. Sie nahm ihren Anfang während seiner Forschungen bei den Ndembu in Nordwestsambia. Er studierte die soziale Integration in den Dörfern dieser Region und stellte fest, dass die Sozialorganisation der Ndembu „förderlich“ für das Entstehen von Konflikten war. In seiner Dissertation wollte er daher unter anderem Möglichkeiten zur Konfliktlösung aufzeigen. Weiters entwickelte er ein Konzept, mit welchem sich sowohl der soziale Wandel als auch die subjektiven Erfahrungen der Akteure begreifen lassen: Das „soziale Drama“ (Turner 1957:91ff), welches durch einen Bruch in der sozialen Struktur gekennzeichnet

¹³ Tylor ([1871] 2006) nahm an, dass in manchen Kulturen die Vorstellung der Beseeltheit des Menschen auch auf Tiere, Pflanzen und sogar Objekte übertragen werde. Dies nannte er „Animismus“.

¹⁴ Dynamistische Rituale beruhen auf der Vorstellung einer unpersönlichen Kraft (vgl. van Gennep [1909] 2005:17).

ist und entweder zu politisch-rechtlichen oder zu rituellen Prozessen führt (vgl. Turner 1957:89).

Erst später formulierte Turner (vgl. Förster 2003:2ff) die Hauptannahmen seiner Ritualtheorie expliziter:

- 1) Ein Ritual hat immer prozesshaften Charakter und muss daher immer aus einer zeitlichen Perspektive heraus untersucht werden.
- 2) Angelehnt an van Genneps Modell (siehe unten: „Passageriten“) geht er davon aus, dass ein Ritual immer aus drei Phasen besteht: „Separation“, „Liminalität“ und „Reintegration“. Hauptaugenmerk legte Turner auf die mittlere Phase der Liminalität.
- 3) Ein Ritual als Prozess hat immer eine transformierende Wirkung auf die beteiligten sozialen Akteure.
- 4) Während der mittleren Phase, der Liminalität, sind alle sozialen Akteure bzw. rituellen Subjekte gleich und werden auch gleich behandelt. Dadurch entsteht eine *communitas*¹⁵, die Erfahrung einer Gemeinschaft, in welcher das gemeinschaftliche Handeln und Leben durch den so genannten „Wesenswillen“¹⁶ bestimmt wird.

Die *communitas* nimmt in Turners Ritualtheorie eine zentrale Stelle ein. Er unterscheidet prinzipiell drei Arten von *communitas*:

- 1) Die **existentielle/spontane** *communitas*, welche sich unabhängig von externen Strukturen formt (vgl. Förster 2003:7). Ein Beispiel hierzu wäre etwa die Hippiebewegung der 1960er Jahre (vgl. Turner 1969:112ff).
- 2) Die **normative** *communitas*, die institutionell eingefangen wird. Die Rituale der Ndembu wären diesem Typ zuzuordnen, da bei ihnen das Erfahren von Gleichheit bzw. Gleichartigkeit, Selbst- und Besitzlosigkeit zeitlich und räumlich geregelt wird.
- 3) Die **ideologische** *communitas*, welche sich auf utopische Modelle des Zusammenlebens bezieht (vgl. Förster 2003:7).

Da sich in allen Gesellschaften dieser Erde Rituale nach dem selben zeitlichen Ablauf finden lassen, beschäftigte sich Turner mit der Frage, wie sich „universale Strukturen des Denkens in der Vielfalt kultureller Erfahrung“ (Förster 2003:8) zeigen. Als ersten Schritt befasste er sich deshalb mit der Erforschung der rituellen Symbole, welche die kleinsten Bedeutungsträger eines Rituals darstellen.

¹⁵ Die *communitas* entwickelt sich laut Turner ganz allgemein überall dort, wo eine soziale Struktur fehlt (vgl. Förster 2003:4).

¹⁶ Der „Wesenswille“ sei bei Turner ein „spontaner, unverstellter Ausdruck des Charakters eines Menschen und seiner Menschlichkeit“ (Förster 2003:6).

Es gibt seiner Meinung nach mehrere Arten von Symbolen: Instrumentelle, welche den Zweck haben, ein bestimmtes Ziel zu erreichen und dominante Symbole, durch welche all das repräsentiert wird, was für die jeweilige Gesellschaft wichtig ist (vgl. Förster 2003:7).

Passageriten

Wenden wir uns nun den so genannten „Passageriten“ oder auch „Übergangsritualen“ zu, welche zunächst von Arnold van Gennep und später von Victor Turner erforscht wurden.

Van Gennep (2005:21ff) führt neben der Klassifikation von Riten (siehe oben) noch eine Sonderkategorie an, nämlich jene der „Übergangsriten“. Ein Übergangsritus ist eine Folge zeremonieller Sequenzen, welche den Übergang „von einem Zustand in einen anderen“ (van Gennep 2005:21) oder auch „von einer kosmischen bzw. sozialen Welt in eine andere“ (van Gennep 2005:21) begleiten.

Diese Übergangsrituale unterteilen sich (wie oben bereits angedeutet) in drei Phasen:

1) **Ablösungsphase** – Trennungsritual (*rites de séparation*). In dieser Phase wird der alte bzw. Ausgangszustand verlassen.

2) **Zwischenphase** – Schwellen- bzw. Umwandlungsritual (*rites de marges*). In dieser Phase sind alle sozialen Akteure gleich und es bildet sich eine *communitas*. Es ist noch ungewiss, was der endgültige Zustand sein wird, doch der Ausgangszustand ist bereits unerreichbar.

3) **Integrationsphase** – Angliederungsritual (*rites d'agrégation*). In dieser Phase erfolgt die Reintegration in die Gesellschaft als transformiertes Individuum.

Eine der wichtigsten Regeln bei Übergangsritualen ist, dass Anfang und Ende klar strukturiert sein müssen. Die liminale Phase hingegen darf völlig chaotisch und losgelöst sein. Viele Kulturen dieser Welt versuchen durch verschiedenste Techniken (wie etwa Tanzen, Trommeln, Besessenheit, Schreien, Zungenreden, Lärmen, induzierte Langeweile, Erschöpfung etc.) in diesen mittleren Schwellenzustand zu gelangen, da hier das größte Potential für Transformation, Entwicklung und Schöpfung zu finden ist (vgl. Vogelsanger 2004:42f).

Klassische Beispiele für Übergangsriten sind unter anderem Geburts-, Initiations-, Hochzeits- und Bestattungsriten.

Familienaufstellung und schamanische Reise als Ritual

Anhand von Max Gluckmann (1963), welcher meinte, Rituale böten die Möglichkeit, soziale Beziehungen in ihrer Ambiguität und in ihrer Spannung in konkrete Handlungen umzusetzen, lässt sich der rituelle Charakter der Familienaufstellung verstehen, da genau dies in Familienaufstellungen gemacht

wird. Clifford Geertz (1983) beschrieb, wie die vorgestellte und die gelebte Welt während eines Rituals in ein Set von symbolischen Formen gebracht werden, was ebenfalls bei Aufstellungen nachvollzogen werden kann. Bei den Ritualtheorien von Pierre Bourdieu (1976) und Catherine Bell (1997) geht es ebenfalls um Reproduktion, Reinterpretation und Transformation von Strukturen. Somit lassen sich Familienaufstellungen als rituelle Praktiken verstehen (vgl. Hildenbrand/Weber 2004:150).

Aus meiner teilnehmenden Beobachtung und eingehenden Beschäftigung mit dem Feld kann ich bestätigen, dass die Familienaufstellung definitiv als ein (Übergangs-)Ritual bezeichnet werden kann. Auch lassen sich klar die drei Phasen Ablösung, Liminalität und Integration erkennen.

Wenn wir uns die Familienaufstellung konkret am Beispiel des ADS-Zentrums Korneuburg ansehen (siehe Kapitel „5.2. Systemdynamische Intervention/Familienaufstellung“), so erstreckt sich die erste Phase der Ablösung vom Beginn der Familienaufstellung über das Auswählen der geeigneten RepräsentantInnen bis hin zu jenem Punkt, an welchem alle StellvertreterInnen an ihre jeweiligen Positionen geführt wurden.

Ab diesem Moment, wo der/die KlientIn sich zurück zieht und die RepräsentantInnen beginnen, sich in ihre Rollen einzufühlen und zu interagieren, befindet sich das Ritual der Familienaufstellung in der liminalen Phase. Dies ist unter anderem daran zu erkennen, dass hier das größte Chaos und die intensivsten Emotionen vorherrschen. KeineR der Beteiligten weiß in dieser Phase, wie sich das Familiengefüge am Ende darstellen wird. Die zuvor von den KlientInnen festgelegten Strukturen lösen sich auf, da sich die RepräsentantInnen intuitiv (und auf Anweisung der AufstellungsleiterInnen) im Raum, aufeinander zu und voneinander weg bewegen. Es entsteht langsam aber sicher eine neue Ordnung, eine neue Struktur.

Die Schwelle zwischen liminaler und Integrationsphase liegt meines Erachtens nach genau an jenem Punkt (zumindest im spezifischen Falle der Familienaufstellungen im ADS-Zentrum Korneuburg), wo der/die KlientIn vom/ von der stillen BeobachterIn wieder selbst in das Geschehen als AkteurIn wechselt und beginnt, die neue Ordnung anzunehmen und (oftmals mit gezielten Gesten und Sätzen) zu integrieren. In dieser neuen Ordnung, in diesem Lösungsbild, findet zufolge meiner Beobachtungen Heilung und Versöhnung statt.

Auch die schamanische Reise lässt sich in die klassischen Phasen eines Übergangsrituals aufteilen.

Der/die SchamanIn stellt eine Verbindung zur übernatürlichen (bzw. transmateriellen) Welt her (siehe Kapitel „5.4. Schamanismus, Neo-Schamanismus und schamanische Reise“) und reinigt mit einer Räuchermischung und einer Adlerfeder den Energiekörper der TeilnehmerInnen. Die Neo-Schamanin Ilse Sandmair beschreibt dies wie folgt:

„Ich räuchere mit (...) einer Mischung aus Salbei und Baumharz. (...) Hat beides eine reinigende Wirkung, in Kombination verstärkt. Und den Rauch fächere ich (...) mit der Adlerfeder. Die Adlerfeder hat den Vorteil, dass sie eine Molekularstruktur hat, die es

ermöglicht, den Energiekörper auch ohne Rauch zu reinigen, wodurch die Räucherung aber natürlich auch verstärkt wird.“ (Ilse, WAT, 00:27:44-00:28:22)¹⁷

Danach führt der/die SchamanIn die TeilnehmerInnen mittels Trommelschlägen so wie durch anleitende Worte in einen Zustand tiefer Meditation bzw. Trance und somit in die liminale Phase. Diese erstreckt sich dann über jenen Zeitraum, in welchem die TeilnehmerInnen eben in Trance sind und ihrem jeweiligen Krafttier begegnen. Diese Begegnung mit dem eigenen Krafttier ist zunächst meist chaotisch hinsichtlich der Erfahrungsebene. Farben, Trommelschläge und verschiedene vage Tiererscheinungen fügen sich zu einem ungeordneten schwebenden Zustand zusammen, bis die Vision letztendlich klarer und das eigene Krafttier deutlich wahrnehmbar wird.

Die Integrationsphase beginnt, sobald das eigene Krafttier erschienen ist.

Bei beiden Ritualen (und höchst wahrscheinlich generell bei vielen Übergangsriten) kann die mentale Integrationsphase aufgrund des hohen transformativen Potentials auch über das Ritual hinaus andauern und sich teilweise noch über Wochen fortsetzen.

Ritual und Heilung

Viele Übergangsrituale sind so genannte „Krisenrituale“, welche immer dann durchgeführt werden, wenn das körperliche, geistig-seelische oder soziale Wohlbefinden aus dem Gleichgewicht geraten ist. Die übliche Struktur ist erschüttert und der Mensch befindet sich in einer Krise. Das Ritual hilft nun dabei, die Ordnung wieder herzustellen, in dem es zunächst bewusst noch weiter ins Chaos führt und jegliches Anhaften an alten Strukturen auflöst (liminale Phase), die Akteure dann jedoch in einen neuen, „reinen“ und geordneten Zustand leitet. An dieser Schwelle zwischen liminaler Phase und Integrationsphase, also an jenem Punkt, an welchem die Ordnung wieder hergestellt wird, setzt ein Heilungsprozess ein (vgl. Vogelsanger 2004:43).

Wie bereits in der Begriffsklärung kurz ausgeführt verstehe ich in dieser Diplomarbeit „Heilung“ als den Prozess der Wiederherstellung von Gesundheit und zwar auf physischer, psychischer und/oder sozialer Ebene.

Unter Heilung wird weiters die Summe der therapeutischen Anwendungen verstanden, welche HeilerInnen oder ÄrztInnen durchführen, um die Genesung von PatientInnen herbeizuführen. Im Gegensatz zur „westlichen“ Schulmedizin geht die traditionelle Medizin von der Ganzheit des Menschen also einer engen wechselseitigen Beziehung von Psyche und Körper aus und sucht Krankheitsauslöser weniger in funktionellen organischen Störungen, sondern mehr in spirituellen Mächten, Naturkräften oder ähnlichem. Die Gesundheit der PatientInnen wieder herzustellen, bedeutet demnach, ihnen dabei zu helfen, sich wieder in eine „heile“ spirituelle und soziale Ordnung zu integrieren. Oftmals werden Rituale zu eben dieser Reintegration durchgeführt (vgl. Müller 2005:167f).

¹⁷ Dieser Timecode bezieht sich auf den Film „Wenn Ahnen Träumen“ (WAT), welcher dieser Diplomarbeit als DVD beiliegt.



(Abb. 1 – Dora Plessing)

Auch Familienaufstellungen werden laut Dora Plessing für die Wiederherstellung von Ordnungen, welche einen heilenden Effekt haben, angewandt. Für sie bedeutet Heilung:

„Was für mich Heilen bedeutet? Also heil werden heißt, dass ich mit dem, was ich zur Verfügung habe, das heißt also meinem Körper, (...) meinem Geist, (...) meiner Seele einfach das tun kann, was ansteht (...) das ist jetzt eine ganz eine globale Geschichte. Heil werden heißt (...) Teile von mir einfach integrieren lernen, Teile von mir kennen lernen und sie benützen lernen, Teile von mir lieb haben lernen, die ich bisher nicht gemocht habe und daraufkommen, dass alles zwei Seiten hat, die guten und die bösen Dinge. Das heißt also, in der polaren Welt, heil werden heißt ganz werden. (...) wenn ich das Eine hab, dann auch das Andere erkennen und irgendwie die Dinge zusammenzubringen, das würde ich als heil werden bezeichnen.“ (Dora, VG5, 00:04:25-00:05:30)

Dass Aufstellungen Ordnungen wieder herstellen, betont auch Lydia Rössl, allerdings spricht sie auch die Grenzen einer möglichen Heilwirkung durch dieses Ritual an:

„[...] sie sollen Blockaden verhindern, sie sollen wie im Schamanismus auch Ordnungen wieder herstellen, sie sollen zu Visualisierungen führen und (...) die Integration von diesen Visualisierungen (...) soll einen Heilungsanstoß geben. Aber es ist nicht so, dass (...) wie nach einer Operation dann ein Tumor weg ist. (...) Das psychische und physische zahlt auch hier ineinander, aber es ist nicht davon auszugehen, dass eine sofortige, absolute Heilung erfolgt, sondern es kann einfach (...) eine Unterstützung auf dem Weg zur Heilung sein, oder einen Heilungsimpuls auslösen.“ (Lydia, WAT, 00:24:05-00:24:52)

Auch Maria betrachtet die Aufstellungsarbeit als einen Impuls, einen Anstoß zu einem in weiterer Folge eintretenden Genesungsprozess:

„Also für mich ist es einfach ein Anstoß. Jegliche Form der Kurzzeittherapie ist einfach mal ein Anstoß, wie ein Dominostein, den du anstößt und wo die anderen anfangen, zu fallen (...). Und das zeigt eben nicht sofort die Bombenwirkung, das ist keine Explosion, sondern (...) Schritt für Schritt sortiert sich alles neu und das ist total schön (...) Da ist dann die wirkliche Befreiung da [...]“ (Maria, WAT, 00:24:53-00:25:36)

Als konkretes Fallbeispiel sieht man/frau im Film „Wenn Ahnen Träumen“ die Teilnehmerin Clara (00:23:21-00:23:38), welche unter Neurodermitis litt (siehe Abbildung 2). Nachdem sie eine Aufstellung gemacht hatte, wurde die Neurodermitis akut deutlich intensiver – dann jedoch verschwand sie vier Tage nach der Aufstellung sukzessiv und Clara hatte seither kaum Beschwerden. Dieses Beispiel zeigt, dass Aufstellungsarbeit tatsächlich einen Heilungsimpuls setzen kann und zwar nicht nur in psychisch-seelischen Belangen, sondern auch bei physischen Beschwerden.



(Abb. 2 – Clara)

5.2. Systemdynamische Intervention/Familienaufstellung

In diesem Kapitel möchte ich Theorie, Entwicklung, Kritik und Erklärungsansätze der systemdynamischen Intervention bzw. der Familienaufstellung erläutern, so wie auf den Begriff des „Systems“ im Speziellen näher eingehen.

Verallgemeinert lässt sich sagen, dass ein System eine Einheit ist, welche sich aus geordneten Elementen (geistigen und/oder materiellen) zusammensetzt. Die Kybernetik¹⁸ und die Systemtheorie befassen sich beide mit dem Funktionieren von Systemen und erforschen weiters deren Struktur nach Regeln und/oder Gesetzmäßigkeiten. Wichtig ist, dass ein System sich qualitativ anders verhält als die Summe der isolierten Einzelteile. Für die Familientherapie relevant sind zwei unterschiedliche Ansätze aus der Geschichte der Systemtheorie:

- 1) Die **ältere** Systemtheorie, welche sich an der Unterscheidung von „Teil“ und „Ganzes“ orientiert und ihr Hauptaugenmerk auf die Organisation der Interaktion legt.
- 2) Die **neuere** Systemtheorie, welche der Unterscheidung „System“ und „Umwelt“ folgt und sich den Unterscheidungsprozessen widmet – hier handelt es sich zumeist um autopoietische¹⁹ Systeme (vgl. Simon/Clement/Stierlin 2004:324).

Wichtig zu sagen ist, dass sich im Laufe der Systemforschung biologische und gesellschaftliche Systeme als ungleich komplexer erwiesen als technische. Nur durch abstrakte mathematische Methoden ließ sich diese Komplexität bewältigen. Kleene (1956) entwickelte einen abstrakten Systembegriff, welcher besagt, dass ein System von Objekten eine nicht-leere Menge, eine Klasse oder ein Bereich sei und die Objekte untereinander in Relation stehen. Die Gesamtheit der Relationen eines solchen Systems wird als dessen Struktur (oder auch Organisation/Funktion/Prozess) bezeichnet.

¹⁸ Die Kybernetik befasst sich mit der wissenschaftlichen Untersuchung von systemischen Prozessen unterschiedlichster Art (vgl. Simon/Clement/Stierlin 2004:196).

¹⁹ Der Begriff „Autopoiese“ meint den Prozess, durch welchen ein lebendes System sich selbstgesteuert als Einheit erzeugt und sich von seiner Umwelt unterscheidet (vgl. Simon/Clement/Stierlin 2004:38).

In der Anfangszeit der Anwendung systemtheoretischer Konzepte wurde die Familie als Einheit betrachtet, es ergab sich eine Hierarchie von Systemen. In der Psychologie wiederum wurde das Individuum als Ganzheit betrachtet – dessen seelisch-geistige Abläufe, Instanzen etc. als Teile. In der systemischen Familientherapie hingegen wurde das Individuum als Teil des Systems „Familie“ gesehen. Dies beeinflusste auch die Erklärungsmodelle von individuellem Verhalten. Das heißt, die Systeme „Individuum“ und „Familie“ standen somit in einer hierarchischen Beziehung zueinander.

Erst die neuere Systemtheorie (geprägt von Niklas Luhmann) sieht im Organismus des Individuums, seiner Psyche und seinen familiären Kommunikationsmustern selbständige Systeme, welche für einander Umwelt darstellen. Markant ist hier der Ansatz der operationalen Geschlossenheit, was bedeutet, dass psychische Prozesse nur durch psychische Prozesse/Strukturen zu erklären sind, biologische nur durch biologische und soziale nur durch soziale. Diese Unterscheidung von System und Umwelt hat den Vorteil, dass sie stärkere Komplexitätsreduktionen erlaubt als die ältere Systemtheorie. Bei Luhmann kann die Familie mitunter ein weniger komplexes System sein als das psychische System eines Individuums (vgl. Simon/Clement/Stierlin 2004:325f).

In der Kultur- und Sozialanthropologie wird ein System als ein Ausschnitt der Wirklichkeit betrachtet, in dem es bestimmte Elemente gibt, welche untereinander in verschiedenen Relationen stehen. Gruppen von miteinander in Beziehung stehenden Elementen lassen sich als Subsysteme zusammenfassen, zwischen denen wiederum Beziehungen entstehen und so weiter (vgl. Lang 2005:364).

Als nächstes möchte ich ein paar Worte über die Zugehörigkeit zu Systemen sagen. In einer Familie wird die soziale Zugehörigkeit (zumindest hier bei uns in der „westlichen“ Welt) durch die Geburt festgelegt (vgl. Sparrer 2006:115). Eine weitere Möglichkeit, Zugehörigkeit herzustellen, ist mittels Heirat. Das System „Kernfamilie“ (Mutter-Vater-Kind(er)) ist somit das zentralste von allen Verwandtschaftssystemen. Interessant und wichtig zu bemerken ist auch, dass ein Mensch oft Mitglied mehrerer Familiensysteme bzw. eines großen Metasystems ist. So hat beispielsweise ein Vater einerseits das System „Ego-Kind(er)-Ehefrau“, andererseits ist er gleichzeitig auch in der Rolle des Kindes Teil des Systems „Ego-Vater-Mutter-Geschwister“. Gleichzeitig stehen auch seine Kinder in Beziehung zu seinen Eltern, also in einem „Elternkind(er)-Großeltern“-System. Aus diesem Geflecht von zahlreichen „kleineren“ Subsystemen ergibt sich insgesamt gesehen ein großes Ganzes, das sich ständig in Bewegung und Transformation befindet. (Im Kapitel „5.3. Kinship“ gehe ich auf die unterschiedlichen Formen von Verwandtschaft näher ein.)

Die Entwicklung der systemdynamischen Intervention bzw. Familienaufstellung

Die systemdynamische Intervention (auch „Familien-Stellen“ genannt) in ihrer heutigen Form, resultiert aus mehreren Methoden und Techniken – der „Familienskulptur“ bzw. „Familientherapie“ von Virginia Satir, der „Hypnotherapie“ von Milton Erickson, dem „Familienbrett“ von Kurt Ludewig und Thea Schönfelder so wie dem „Familien-Stellen“ von Bert Hellinger (vgl. URL 1).

Das Vorgehen, die RepräsentantInnen²⁰ nicht zu informieren, wurde erstmals von Thea Schönfelder für PatientInnen in psychiatrischer Behandlung genutzt und später von Bert Hellinger übernommen. Virginia Satir zog ebenfalls RepräsentantInnen zu Hilfe, um familiäre Systeme bei therapeutischen Interventionen im Zuge ihrer Familientherapie aufzustellen. Satir führte symbolische Haltungen und Formen ein, mit deren Hilfe Situationen adäquat dargestellt werden können. Unter den symbolischen Haltungen finden sich auch die sogenannten vier Satir-Kategorien (vgl. Bandler/Grinder/Satir 1976):

1) Die **Anklagende** – die Person steht aufrecht, eine Hand deutet tadelnd auf jemand.

2) Die **Beschwichtigende** – die Person kniet am Boden, die Hände flehentlich nach oben gehoben.

3) Die **Rationale** – die Person sitzt aufrecht auf einem Stuhl, die Arme sind verschränkt.

4) Die **Irrelevante** – die Person steht mit gekreuzten Beinen im Raum, die Arme zeigen in verschiedene Richtungen.

1965 entwickelte Satir die Technik der „Skulptur“, bei welcher auf Basis des Bildes, das sich Satir von der Familie der KlientInnen gemacht hat, die Familienmitglieder ihre Beziehungen als Skulptur darstellen. Dabei werden Körperhaltungen, Gesten, so wie Nähe und Distanz benutzt, um die Muster von Kommunikation und Beziehungen auf zu zeigen. Auch mit Bewegung lassen sich einige Dynamiken darstellen. Virginia Satir griff immer sehr direktiv in den Prozess der Familientherapie ein, überprüfte jedoch regelmäßig und sorgfältig mit den KlientInnen, ob ihre Interpretationen zulässig und zutreffend waren (vgl. Satir/Baldwin 1999:192).

Der Vorteil der Familienskulptur ist die hohe Transparenz für KlientInnen. Die Lösung liegt (ähnlich wie bei Hellinger) im Versöhnen und im Einnehmen des „richtigen“ Platzes im symbolischen und sozialen Raum (vgl. URL 3).

Familien-Stellen bzw. Familienaufstellung

Unter dem Begriff „Familien-Stellen“ ist die von Bert Hellinger (siehe u.a. 1994) entwickelte Form der lösungsorientierten Kurztherapie bekannt geworden, bei welcher die Familie eines/r KlientIn durch (diesem fremde) StellvertreterInnen repräsentiert wird (vgl. Simon/Clementi/Stierling 2004:100). Diese Methode beruht auf der sogenannten „Grundordnung“, welche besagt, dass es für jedes Familienmitglied (auch für verstorbene) den „richtigen“ Platz im sozialen Gefüge gibt. Krankheitssymptome bzw. psychisches Leid entstünden demnach dadurch, dass ein Familienmitglied nicht an seinem „richtigen“ Platz ist. Weiters

²⁰ RepräsentantInnen werden bei Familienaufstellungen jene Personen genannt, welche stellvertretend für Familienangehörige des/r KlientIn aufgestellt werden. Mehr hierzu führe ich an späterer Stelle aus.

gelten laut Simon/Clementi/Stierling (2004:100f) bei Hellinger folgende Prinzipien als zentral:

- 1) Es besteht eine Rangordnung nach dem Faktor Zeit – der/die früher geborene Familienangehörige hat Vorrang vor dem/der später geborenen.
- 2) Alle, die zum Familiensystem gehören, müssen gewürdigt werden.
- 3) Vater und Mutter müssen dankend gewürdigt werden, beim Familien-Stellen werden Kinder immer nahe zu den Eltern gestellt.
- 4) Die Grundordnung ist für alle gut, es gibt keine Benachteiligten.

Insa Sparrer (2006:114ff) verwendet ebenfalls die vier Grundprinzipien von Hellinger, allerdings in etwas abgewandelter Form:

- 1) JedeR Familienangehörige hat das gleiche Recht darauf, zum Familiensystem zu gehören.
- 2) Innerhalb einer Familie haben ältere Kinder Vorrang vor jüngeren Geschwistern.
- 3) Zwischen Herkunfts- und Gegenwartsfamilie hat immer jenes System den Vorrang, welches später entstand.
- 4) Der, der sich mehr einsetzt, hat Vorrang vor jenen, die sich nicht so stark einsetzen (vgl. Sparrer 2006:114ff).

Familienaufstellungen als Therapie-Möglichkeit haben in den letzten Jahren immer mehr Verbreitung gefunden und werden vielerorts angeboten. In Aufstellungen geht es nicht darum, die „Realität“, sondern die subjektive Welt des/der KlientIn abzubilden, um wünschenswerte Veränderungen zu finden. Wie die Familienaufstellung genau funktioniert, ist bis heute noch nicht hinreichend wissenschaftlich erforscht – mögliche Erklärungsmodelle gibt es viele. Diese reichen von Rupert Sheldrakes ([1983] 2010) Modell der morphogenetischen Felder bis zur Einfühlung der RepräsentantInnen²¹. Zu den Effekten von Familienaufstellungen ist laut Simon (2004:221) jedenfalls zu sagen, dass sie die Perspektiven der KlientInnen erhöhen, eine Darstellung der Komplexität eines Verwandtschaftssystems ermöglichen und die Handlungsoptionen der KlientInnen erweitern. Weiters ist markant, dass jede noch so kleine Bewegung in der Aufstellung (zum Beispiel des Verhaltens oder auch nur der Position) mit hoher Wahrscheinlichkeit Konsequenzen im gesamten System nach sich zieht.

Der praktische Ablauf solch eines Familien-Stellens beginnt meist damit, dass die KlientInnen Personen aus den RepräsentantInnen für bestimmte Rollen ihres Familiensystems auswählen und diese intuitiv im Raum platzieren.

²¹ Ich gehe an späterer Stelle dieses Kapitels auf die Theorie der morphogenetischen Felder so wie die Einfühlung der RepräsentantInnen genauer ein.

Dadurch wird das interne Bild der KlientInnen von ihren Familien externalisiert. Familienmitglieder, welche ausgestoßen, verschwiegen oder gemieden wurden, stehen meist abseits. Ein wichtiges Element des Familien-Stellens ist, dass die RepräsentantInnen keinerlei Information über die von ihnen dargestellte Figur haben. Sie werden dann an der ihnen zugedachten Position nach ihren Empfindungen gefragt. Die RepräsentantInnen sind während der Einnahme einer Rolle in der Aufstellung dazu fähig, Haltungen, Emotionen und sogar Kognitionen der repräsentierten Person wahrzunehmen. Die RepräsentantInnen sollen die Unterschiede zwischen der Empfindung vor und während des Verweilens auf der StellvertreterInnen-Position schildern, jedoch möglichst keine Interpretationen oder persönliche Meinungen wiedergeben.

Es können durchaus übernommene Empfindungen mit den eigenen in Resonanz treten, dies wird „eigenresonante Empfindung“ genannt. Aber auch das Wegfallen von eigenen Empfindungen kann während des Einnehmens der zugewiesenen Rolle auftreten, beispielsweise können Kopfschmerzen während der Aufstellung vergehen, danach jedoch wieder auftreten.

Nach der Aufstellung werden die RepräsentantInnen „entrollt“, um sich von der repräsentierten Rolle zu lösen, was durch Bewegung, Ausschütteln der Arme und Beine, Duschen oder Spritzen von kaltem Wasser auf Gesicht und Arme geschehen kann (vgl. Sparrer 2006:100ff).

Bert Hellinger betont bei seinem Familien-Stellen, dass der Prozess des Aufstellens möglichst gesammelt bzw. intuitiv vor sich gehen soll, um intellektuell Ausgedachtem vorzubeugen. Um die KlientInnen dabei zu unterstützen, wählt er zu Beginn einige beruhigende und einleitende Worte, welche in einen leicht meditativen bzw. tranceartigen Zustand führen (können) (vgl. Sparrer 2006:105).

Familienaufstellung als Ritual

Max Gluckmann (1963), der an Arnold van Genneps ([1909] 2005) Konzept der „Übergangsriten“ anknüpft, sagt, dass Rituale einen Raum bieten, um soziale Beziehungen in Handlung umzusetzen und zwar besonders hinsichtlich ihrer Ambiguität und ihrer Spannung. Genau dies geschieht in Familienaufstellungen. Auch Clifford Geertz (1983) beschreibt Rituale als Weg, die vorgestellte so wie die gelebte Welt in ein gemeinsames symbolisches Form-Set zu bringen, was ebenfalls bei Aufstellungen beobachtet werden kann.

Sowohl bei Catherine Bell (1997) als auch bei Pierre Bourdieu (1976) wird Ritual als Praxis betrachtet, um kulturelle Kategorien neu zu gruppieren und zu überschreiten. Es geht bei beiden um Reproduktion, Transformation und Reinterpretation, was wieder (im weitesten Sinne) eine Verbindung zur Aufstellungsarbeit ziehen lässt (vgl. Hildenbrand/Weber 2004:150).

Konkreter Ablauf einer Familienaufstellung im ADS-Zentrum Korneuburg

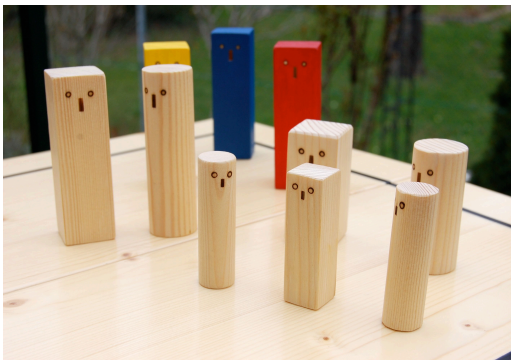
Das ADS-Zentrum Korneuburg (siehe Abb. 3) unter der Leitung von Dora Plessing war Hauptschauplatz des Filmes „Wenn Ahnen Träumen“, daher

möchte ich hier konkret auf den dortigen Ablauf einer Familienaufstellung so wie auf die Rolle der Aufstellungsleiterin Dora Plessing näher eingehen.



(Abb. 3 – ADS-Zentrum in Korneuburg)

Zusätzlich zu ihrer Funktion als Leiterin von Aufstellungen ist Dora Plessing auch ausgebildeter und zertifizierter LOB- und SDI-Coach²². Für sie versteht es sich daher von selbst, mit ihren KlientInnen Vorgespräche (siehe Abb. 5) in Form eines Coachings durchzuführen. Bei diesem Coaching wird das Problemthema der KlientInnen besprochen und in einigen Fällen bereits auf einem sogenannten Stellbrett mittels Holzfiguren das eigene Familiensystem symbolisch abgebildet (siehe Abbildung 4).



(Abb. 4 – Familienstellbrett)

Nach diesem Erstgespräch kommt es in den meisten Fällen bereits zu einer Veränderung, wie auch Dora Plessing es beschreibt:

„Zwischen Telefongespräch, Coachingarbeit und Aufstellungsarbeit, da passieren schon die Prozesse. Das heißt, bis der [Anm.: der Klient] (...) zur Aufstellung kommt, hat er schon möglicherweise drei Stufen hinter sich.“ (Dora, WAT, 00:15:00-00:15:11)



(Abb. 5 – Coaching-Gespräch bei Dora Plessing, li.)

²² Die Abkürzungen „SDI“ und „LOB“ stehen für „Systemdynamische Intervention“ und „Lösungsorientierte Beratung“.

Erst anschließend und meist zu einem separaten Termin findet die Aufstellung im kleinen Rahmen statt. Hier gibt es zumeist drei bis vier KlientInnen und etwa zehn RepräsentantInnen. Die Aufstellungen der KlientInnen finden hintereinander statt, jede dauert in etwa eine Stunde und dazwischen gibt es Pausen, in welchen ein Kuchen- und Snackbuffet zur Verfügung gestellt wird.

Dora Plessing legt auch viel Wert auf eine vertrauensvolle Atmosphäre und bittet die TeilnehmerInnen gleich zu Beginn um Diskretion. Dies beinhaltet auch, die KlientInnen während den Pausen nicht auf ihr jeweiliges Thema anzusprechen bzw. sie dazu zu befragen. Von Bedeutung ist das auch deshalb, weil vor, während und nach Aufstellungen unbewusste Prozesse wirken, welche durch unmittelbare Verbalisierung des Problemthemas gestört bzw. beeinflusst werden können.

Die Aufstellung selbst beginnt damit, dass der/die KlientIn für jede darzustellende Rolle (auch für sich selbst) RepräsentantInnen wählt. Diese stellen sich zunächst der Reihe nach an eine Wand, mit Blick in den Raum. Der/die KlientIn tritt nun hinter die RepräsentantInnen und ergreift sanft – beginnend beim ersten – die Schultern eines eben solchen und führt die StellvertreterInnen intuitiv mit geschlossenen Augen an eine Position, welche sich für sie/ihn „richtig“ anfühlt.

„Dort, wo er dann angekommen ist, an dem Tag, wo Aufstellungsarbeit ist, dort setzt er dann fort. Also die Repräsentanten werden, nach einem Vorgespräch, intuitiv im Raum aufgestellt vom Klienten.“ (Dora, WAT, 00:15:22-00:15:36)

Sobald alle RepräsentantInnen im Raum verteilt sind und sich in ihrer neuen Rolle eingefunden haben, gibt es die Gelegenheit, Bewegungsimpulsen nachzugeben – fühlt sich ein/e RepräsentantIn auf seiner/ihrer Position nicht wohl, kann er/sie diese nun verlassen und sich langsam in eine angenehmere bewegen.



(Abb. 6 – Aufstellung)

Erst jetzt beginnt die eigentliche Interventionsarbeit. Der/die KlientIn steht zu diesem Zeitpunkt noch abseits und beobachtet das Geschehen. Es folgt eine Reihe von unterschiedlichsten, je nach Fall gearteten Interventionsformen unter Anweisung der Aufstellungsleiterin. Den RepräsentantInnen wird regelmäßig Raum für Rückmeldung über ihre Befindlichkeit gegeben. Ab einem gewissen Zeitpunkt wechselt der/die KlientIn auf Anweisung von Dora Plessing in seine/ihre eigene Position und auch zusätzliche oder andere RepräsentantInnen können hinzu geholt werden. Ziel der Aufstellung ist es, das so genannte „Lösungsbild“ zu finden, bei welchem sich jede/r RepräsentantIn und der/die KlientIn auf der „richtigen“ Position befindet. Das Kreieren bzw. Entdecken

dieses Lösungsbildes hat eine heilsame Wirkung auf die KlientInnen und ist Ziel der Therapie. Dora Plessing formuliert es wie folgt:

„Und die Wirkung einer Aufstellung, aufgrund dieser Veränderungen, die in diesem aufgestellten Bild sich ergeben, führt zu einem so genannten Lösungsbild und dieses (...) heilt offensichtlich.“ (Dora, WAT, 00:21:20-00:21:32)

Sobald die Aufstellung zu Ende ist und die TeilnehmerInnen ihre Positionen verlassen, wird durch Ausschütteln und Bewegung „entrollt“. Es folgt, wie oben bereits erwähnt, eine Pause.

Dora Plessing bietet außerdem die Möglichkeit für ein Nachgespräch, welches in der Regel etwa ein bis zwei Wochen nach dem Aufstellungstermin stattfindet.



(Abb. 7 – Nachgespräch)

Wenden wir uns nun den Erklärungsansätzen für die Wirkungsweise einer Aufstellung zu.

Mögliche Erklärungsmodelle

Welche Kräfte im Besonderen in einer Familienaufstellung wirken und zu den Lösungsbildern führen, wurde wie gesagt noch nicht ausreichend wissenschaftlich erforscht.

Es gibt jedoch einige Theorien, welche immer wieder als mögliche Erklärungsmodelle herangezogen werden und auf die ich in diesem Abschnitt näher eingehe. Konkret möchte ich mich mit Rupert Sheldrake's „morphischen Feldern“ und der Theorie der Spiegelneuronen befassen²³.

Rupert Sheldrake²⁴ veröffentlichte 1983 das Buch „A New Science of Life“, welches die Hypothese der Formbildungsursachen zum Thema hat. Diese Hypothese besagt, dass alle lebenden Organismen durch „Gewohnheit“ bestimmt sind und aus dem kollektiven Gedächtnis ihrer Spezies schöpfen. In den 1980er Jahren erregte Sheldrake damit Aufsehen. Heute wird seine Theorie vielerorts zu Forschungszwecken heran gezogen und erhielt

²³ Sowohl die morphischen Felder als auch die Spiegelneuronen sind viel diskutierte Theorien, welche immer noch laufend neue Forschungsprojekte provozieren. Da ich hier nur einen Überblick geben möchte, bitte ich die LeserInnen, über die Kritik an diesen Theorien selbständig zu recherchieren.

²⁴ Rupert Sheldrake, Ph.D., lehrte am Clare College der Universität Cambridge und war „Frank Knox Fellow“ an der Harvard University.

zwischenzeitlich auch einigen Aufwind durch wissenschaftliche Forschungen zum Thema während der letzten 30 Jahre.

Morphogenetische Felder sind Organisationsfelder von Molekülen, Kristallen, Zellen, Gewebestrukturen und generell aller biologischer Systeme. Soziale Felder sind Organisationsfelder von sozialen Gruppen, wie etwa Fisch- und Vogelschwärme (vgl. Sheldrake 2010:19).

Die *Morphogenese*²⁵ kann als eine physikalische Feldtheorie verstanden werden – sie schafft eine Art Rahmenbedingung für die Struktur von Molekülen und Zellen.

Laut Sheldrake (2010:232) ist der Begriff „morphisches Feld“ eigentlich ein Gattungsbegriff, welcher alle Arten von Feldern, denen ein Gedächtnis inne wohnt, beinhaltet. Dieses „Gedächtnis“ beruht auf morphischer Resonanz, welche immer dann auftritt, wenn ein System einem früheren in seiner Beschaffenheit ähnelt. Durch diese Resonanz soll es etwa heute lebenden Menschen möglich sein, jenes Wissen und jene Fähigkeiten, die andere sich bereits in der Vergangenheit angeeignet haben, schneller zu erlernen.

Sheldrake (2010:249ff) geht daher davon aus, dass die Vererbung des Verhaltens auf drei Aspekten beruht:

- 1) Der **genetischen Vererbung**.
- 2) Den **morphogenetischen Feldern**, welche die Entwicklung des Nervensystems und des ganzen Lebewesens kontrollieren.
- 3) Den **Verhaltens- und motorischen Feldern**, die aufgrund von morphischer Resonanz von den Vorfahren aufgebaut wurden.

Ich möchte an dieser Stelle ein Beispiel anführen, um die Funktion und Beschaffenheit der morphischen Felder und Resonanz greifbarer zu machen.

Sheldrake (2010:316ff) beschreibt eines seiner Experimente²⁶ mit japanischen Kinderreimen. Englisch sprechende Menschen sollten sich drei kurze japanische Reime merken. Einer der Reime war ein traditioneller Kinderreim, welchen Millionen von JapanerInnen seit Generationen kannten. Die anderen waren „neue“, welche vom japanischen Lyriker Shuntaro Tanikawa für diesen Versuch extra verfasst wurden und über einen ähnlichen Aufbau verfügten wie der traditionelle Reim, jedoch ergab inhaltlich nur einer der beiden Sinn.

Die VersuchsteilnehmerInnen wussten vorher nicht, welcher Reim der traditionelle und welche die neuen waren. Für das Auswendiglernen bekamen die ProbandInnen jeweils die selbe Zeitspanne zur Verfügung gestellt. Bei den Tests in Großbritannien und den USA konnten sich die ProbandInnen den traditionellen Reim signifikant besser merken als die anderen beiden.

Dass morphische Felder als mögliches Erklärungsmodell für die Wirkungsweise von Familienaufstellungen dienen können, beschreibt auch die Kultur- und Sozialanthropologin Romina Lauzensky. Sie geht in ihrer Diplomarbeit

²⁵ Aus dem Griechischen für „Formentstehung“.

²⁶ Das Experimentdesign stammt vom Psychologen Richard Gentle aus dem Jahr 1982.

„Systemischer Methodenvergleich von Aufstellungsarbeit und schamanischer Arbeit in Österreich“ (Lauzensky 2011) darauf ein, dass die RepräsentantInnen während einer Aufstellung auf das morphische Feld (unbewusst) zugreifen können, also auf ein Feld von Informationen über das jeweilige Familiensystem (vgl. Lauzensky 2011:105f). Dies beschreibt auch Dora Plessing im Interview:

„Das Gemeinsame [Anm.: von morphischem Feld] zur Aufstellungsarbeit ist, dass auch wir in diesem so genannten Feld arbeiten. Das heißt also, dass dieses Feld, das uns gemeinsam verbindet, offensichtlich auch die Verbindung zu unseren Ahnen herstellt und daher wir Informationen bewusst darstellen können in der Aufstellungsarbeit, die normalerweise nur unbewusst, als unbewusste Informationen irgendwo bei uns herumschwirren.“ (Dora, WAT, 00:04:17-00:04:39)

Dies könnte auch das Phänomen der Fremdwahrnehmungen von RepräsentantInnen bei Familienaufstellungen erklären.

Kommen wir nun zu den Spiegelneuronen, dem zweiten möglichen Erklärungsmodell.

Die Theorie der Spiegelneuronen erhielt vor allem in den letzten Jahren immer größere Beachtung, da sie ein geeignetes Erklärungsmodell für viele bisher ungeklärte Fragen hinsichtlich des menschlichen (aber auch tierischen) Verhaltens darstellt.

Die Spiegelneuronen wurden 1995 vom italienischen Neurophysiologen Giacomo Rizzolatti und seinem Team bei Makaken, kleinen Affen, im Tierversuch entdeckt. Das erste menschliche Spiegelneuron wurde 1999 von William Hutchison, einem Physiologen an der University of Toronto, im Vorfeld einer Hirnoperation entdeckt (vgl. Gaschler 2006:26ff). Spiegelneuronen erhielten ihren Namen deshalb, weil sie (anders als alle anderen bekannten Neuronen) nicht bei eigener Aktivität „feuerten“, sondern beim Beobachten einer Aktivität eines Gegenübers.

Zur Veranschaulichung der Funktion von Spiegelneuronen ein kleines Beispiel: Der Psychologe Ulf Dimberg führte vor einigen Jahren an der Universität Uppsala einen Versuch zum Spiegelmechanismus durch, bei welchem seinen ProbandInnen eine Reihe von Portraits menschlicher Gesichter gezeigt wurden, mit der Anweisung, keine Miene dabei zu verziehen.

Die Aktivität der Gesichtsmuskulatur wurde mit Elektroden gemessen und obwohl die ProbandInnen nach außen hin scheinbar regungslos dasaßen: Sobald ein lächelndes Gesicht am Bildschirm erschien, „lächelten“ auch die Gesichtsmuskeln der Versuchspersonen. Dies geschah sogar dann, wenn das Testbild nur für 40 Millisekunden eingeblendet wurde, was eine für uns nicht bewusst wahrnehmbare Zeitspanne darstellt (vgl. Gaschler 2006:32).

Die Spiegelneuronen als (alleiniges) Erklärungsmodell für die Empfindungen von RepräsentantInnen bei einer Familienaufstellung erscheint mir als nicht ausreichend, da dies bedeuten würde, dass die StellvertreterInnen sämtliche Informationen über den/die KlientIn erhalten, da dieseR (meist) das einzig anwesende (und somit beobachtbare) Mitglied seines/ihres Familiensystems ist. Dies würde wiederum bedeuten, dass ein Mensch alle bzw. alle relevanten Informationen über sein Familiensystem „in sich“ gespeichert hat, sogar Wissen über bereits verstorbene oder unbekannte Verwandte. Die Spiegelneuronen

spielen zwar sicherlich eine nicht unwesentliche Rolle beim Aufstellungsprozess (in ihrer Funktion als soziale Interaktion), jedoch liegen die Grenzen ihrer Nützlichkeit als Erklärungsmodell beim „Wissen“ der KlientInnen – um dieses (und dessen Genese) verstehen zu können, braucht es ein anderes Modell. Auch hier würde sich in letzter Instanz wieder das Konzept der morphischen Felder von Rupert Sheldrake anbieten.

Andere Erklärungsversuche, wie etwa, dass die RepräsentantInnen von den AufstellungsleiterInnen manipuliert würden oder durch Autosuggestion ihre „Rolle“ einnehmen, erscheinen als oberflächlich und nicht zufriedenstellend (vgl. Ulsamer 1999:99f).

Ein weiterer, für jegliche Erklärungsansätze wichtiger Faktor ist die subjektive Erfahrung von Zeitlosigkeit in einer Aufstellung. Die „Präsenz“ von Toten so wie von „Vergessenen“ und auch abstrakte Prozesse (wie sie beispielsweise bei Organisationsaufstellungen vorkommen) haben oftmals eine positive und dadurch therapeutische Wirkung auf die KlientInnen (vgl. Kampenhout 2003:76f).

Insgesamt lässt sich sagen, dass die hier als Erklärungsmodelle vorgestellten Theorien für ein umfassendes Verständnis der „unsichtbaren“ Kräfte einer Familienaufstellung nicht ausreichend erforscht und belegt sind. Am vielversprechendsten klingt (aus meiner Sicht) die Feldtheorie nach Rupert Sheldrake. Es wird interessant sein, die Entwicklungen der nächsten Jahre mitzuverfolgen.

Wenden wir uns nun der kritischen Betrachtung von systemdynamischen Interventionen zu.

Kritik an der Familienaufstellung und am Familien-Stellen von Bert Hellinger

Hauptdiskussions- und Kritikpunkt hinsichtlich der Technik des Familienaufstellens im Allgemeinen ist das Fehlen eines wissenschaftlich fundierten Erklärungsmodells und die daraus resultierenden offen bleibenden Fragen.

Momentan gibt es lediglich – wie an obiger Stelle ausgeführt – einige Erklärungsideen bzw. -ansätze, jedoch konnten diese mit den derzeitigen Methoden unserer Wissenschaft noch nicht nachgewiesen werden.

Als Kritikpunkt wird weiters immer wieder die vermeintlich zu kurze bzw. ungenügende Ausbildung zum/r AufstellungsleiterIn genannt – dies mag es natürlich durchaus in Einzelfällen geben, jedoch gibt es ebenso Ausbildungen, welche langjährig und umfassend zu einer ausreichenden Qualifikation für diese Tätigkeit hinführen, wie ich aus eigener Erfahrung weiß.

Im Endeffekt liegt es – wie in jeder Branche – an den KlientInnen, sich im Vorfeld gründlich über die verschiedenen Angebote und AufstellungsleiterInnen zu informieren und dann den geeignetsten bzw. qualifiziertesten für sich herauszufiltern.

Ich möchte nun im Besonderen auf Bert Hellingers Technik des Familien-Stellens kritisch eingehen, da er einer der bedeutendsten Persönlichkeiten in diesem Bereich ist. Die Meinungen über ihn und seine teilweise recht radikalen Ansichten gehen sehr weit auseinander – seine Person soll hier jedoch nicht Gegenstand meiner Betrachtungen sein.

Über Hellingers Familien-Stellen lassen sich viel konkretere Kritikpunkte äußern als etwa über die Familienaufstellung im Allgemeinen.

Einer der wichtigsten Punkte ist meines Erachtens nach das Fehlen von Vor- und Nachgesprächen mit den KlientInnen. Auch Lydia Rössl konnte dies in ihrer Diplomarbeit zum Thema „Die Transformation des Heilens – Methoden der Aufstellungsarbeit und des Schamanismus im Transformationsprozess in Österreich“ (2008:52) feststellen:

„In den Gesprächen mit meinen InterviewpartnerInnen wurde, wie bereits genannt, das Fehlen von Vor- und Folgegesprächen betont [...]“.

Gerade bei so heiklen Themen wie Familie und der eigenen Positionierung in diesem oftmals emotional aufgeladenen System sollten sich meiner Ansicht nach AufstellungsleiterInnen ausreichend Zeit für ihre KlientInnen nehmen und sorgfältig im Vorab feststellen, ob eine Aufstellung für das Anliegen der KlientInnen überhaupt die förderlichste und beste Methode ist.

Als weiteren Kritikpunkt möchte ich die Art und Weise der Rahmenbedingungen bei Hellinger nennen – seine Familienaufstellungen finden oftmals nicht in einem kleinen intimen Rahmen statt, sondern werden häufig in sehr großen Gruppen und auch vor ZuschauerInnen bzw. einem Publikum „aufgeführt“. Dies wirkt eher wie ein öffentliches Spektakel als wie eine therapeutische Intervention. Außerdem werden bei Hellinger meist nur einmalige, kurze Interventionen durchgeführt, wohingegen in der Familientherapie durchaus auch mehrere Sitzungen (welche jeweils nicht unter einer Stunde dauern) üblich sind bzw. zumindest der Raum dafür gegeben wird (vgl. Haas 2005:139).

Weiters werden Hellingers Aufstellungen zumeist an „SchaustellerInnen“ demonstriert. Er spricht sich explizit gegen die Arbeit mit der gesamten Familie und vor allem gegen die gleichzeitige Anwesenheit von Eltern und Kindern aus. Obwohl es nicht unüblich ist, als KlientIn der/die einzige „reale“ VertreterIn der eigenen Familie bei einer Aufstellung zu sein, sollte doch zumindest die Möglichkeit geboten werden, falls dies bei dem einen oder anderen Fall nützlich sein könnte.

Laut Haas (2005:140) steht die Herangehensweise Hellingers somit entgegen den Prinzipien der Familientherapie:

- 1) Freier Zugang aller Familienmitglieder
- 2) Allparteilichkeit
- 3) Rückmeldung
- 4) Kritik
- 5) Korrektur

Auch der normative Ansatz Hellingers sei hier als Kritikpunkt genannt. Während in der Familientherapie (und auch in der Kultur- und Sozialanthropologie) Regeln und soziale Strukturen etwas sind, das auf Konsens beruht und somit wandelbar ist, postuliert Hellinger oftmals normative Ordnungen, deren Verletzung seiner Ansicht nach Krankheit und Leid hervorbringt. Das Ziel bei Hellinger ist es demnach auch, diese Systeme wieder in „Ordnung“ zu bringen. Teilweise rät er daher seinen KlientInnen, sich ihren „Schicksalen zu ergeben“. Diese Zielsetzung ist im therapeutischen Sinn unprofessionell und fragwürdig und stehe damit im Gegensatz zum eigentlich Zweck einer Familientherapie, nämlich Menschen dabei zu unterstützen, ihre Probleme zu lösen und im Dialog mit den KlientInnen gemeinsam (neue) Handlungsoptionen zu erschließen (vgl. Haas 2005:141f).

5.3. Kinship

In diesem Kapitel möchte ich auf die wichtigsten Aspekte der ethnologischen Verwandtschaftsforschung eingehen, da es bei Familienaufstellungen um die Beziehung zu lebenden so wie verstorbenen Verwandten geht und mir deshalb ein Überblick über die verschiedenen Verwandtschafts- und Abstammungsformen als wichtig erscheint.

Verwandtschaft war schon immer ein zentrales Thema der Ethnologie – für Morgan, Maine und McLennan war Verwandtschaft das grundlegende Organisationsprinzip vorstaatlicher Gesellschaften (vgl. Helbling 2003:125) – bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts galt dieser Forschungsbereich deshalb als eine Paradedisziplin der Ethnologie. Zwischenzeitlich hat sich das Fach zunehmend ausdifferenziert und heutzutage herrscht nicht einmal eine Einigkeit über den Begriff „Verwandtschaft“. Als Konsens meint er jedoch eine „soziologische Klassifikation von Personen und Gruppen aus der Binnenperspektive der jeweiligen Kultur“ (Helbling 2003:125). Die Verwandtschaftsethnologie beschäftigt sich mit vier Formen von sozialer Bindung – der Ehe, der Familie, der Abstammung (Deszendenz) so wie der Residenz (Wohnort) (vgl. Haller 2005:213). In diesem Kapitel möchte ich mich vor allem dem Aspekt der Familie widmen, da dieser für mein Forschungsthema von zentraler Bedeutung ist. Der Begriff „*kinship*“ (zu Deutsch „Verwandtschaft“) bezeichnet ein soziales Beziehungssystem, wobei die einzelnen Individuen oft oder fast immer biotisch verwandt sind. „Verwandtschaft“ als Terminus ist jedoch wie gesagt schwer abzugrenzen. In Verwandtschaftsterminologien wird versucht, sie in Form von Positionen, welche in sogenannten „Kinklassen“ zusammengefasst sind, auszudrücken. Verwandtschaftsbeziehungen sind abhängig von Faktoren wie Alter, Geschlecht, Generation etc.. Durch Heirat können sich Zugehörigkeiten bzw. Beziehungen innerhalb des Systems verändern.

Laut Helbling (2003:126f) sind Verwandtschaftsbeziehungen kulturelle Klassifikations- und Kategoriensysteme, des Weiteren sind sie egozentriert, es geht also um verwandtschaftliche Beziehungen eines Egos zu anderen Personen. Rasuly-Paleczek (2007:5) unterscheidet zwei Prinzipien von solchen Beziehungen:

1) Blutsverwandtschaft²⁷ (**Konsanguinität**) – dies meint also Beziehungen zwischen Personen, welche blutsverwandt sind. Fox (1967:34) definiert Konsanguine wie folgt:

„A consanguine is someone who is defined by the society as a consanguine, and ‚blood‘ relationship in a genetic sense has not necessarily anything to do with it, although on a whole these tend to coincide in most societies of the world.“ (Fox 1967:34)

2) Heiratsverwandtschaft (**Affinalität**) – hier sind Beziehungen zu Personen gemeint, mit welchen über Heirat und/oder Verschwägerung eine verwandtschaftliche Verbindung besteht.

Als mögliches drittes Prinzip führt Rasuly-Paleczek (2007:5) fiktive Verwandtschaftsbeziehungen an, also Verbindungen über Adoption, Patenschaft etc..

Eine wichtige Einheit in der wissenschaftlichen Untersuchung von *kinship* stellt die sogenannte „Kern-“ bzw. „Kleinfamilie“ dar, welche aus Mutter-Vater-Kind(er) besteht²⁸. Als „Großfamilie“ wird hingegen das Beziehungssystem innerhalb einer Gruppe bezeichnet, die aus mehreren, von einem gemeinsamen Vorfahren abstammenden Kleinfamilien zusammengesetzt ist. Solch eine Großfamilie löst sich normalerweise mit dem Tod des gemeinsamen Vorfahren auf bzw. rücken Familienmitglieder der nächsten Generation nach und bilden ihrerseits die Spitze einer „neuen“ Großfamilie. Der Terminus „Klan“ meint Großfamilien, welche auch nach dem Tod des gemeinsamen Vorfahren weiterbestehen bleiben. Sowohl Kern- als auch Großfamilie haben bestimmte, jedoch unterschiedliche Aufgaben. So obliegt es traditionellerweise der Kernfamilie, für die Sicherung der Subsistenz zu sorgen, sich wechselseitig zu sozialisieren, für Unterkunft und Schutz zu sorgen, so wie die jüngere Generation moralisch zu unterweisen.

Eine Kinklasse fasst „Kintypen“ unter einem spezifischen Terminus zusammen. Unter einem Kintypen wird eine Position im Familiensystem verstanden, die sich von jeder anderen durch ein bestimmtes Kriterium unterscheidet. Dieses Kriterium kann beispielsweise Geschlecht, Generation, Kollateralität/Linealität etc. sein.

Wichtig zu erwähnen ist, dass die Terminologie wie gesagt immer von einem „Ego“ ausgeht. Ein Kintyp wären beispielsweise (immer zu Ego) der Vater, die Mutter, der Mutterbruder, der Vaterbruder etc.

Eine Kinklasse fasst nun diese verschiedenen Kintypen in Termini zusammen – beispielsweise wären Mutterbruder und Vaterbruder in die Kinklasse „Onkel“ zusammenzufassen (vgl. Müller 2005:204).

²⁷ Helbling (2003:126f) führt an dieser Stelle an, dass der Begriff der „Blutsverwandtschaft“ irreführend sei, da es eher um die Idee einer gemeinsamen Substanz geht – damit könnte somit auch Knochen, Fleisch, Geistwesen oder Nahrung gemeint sein.

²⁸ Keesing und Keesing (1971:157) weisen darauf hin, dass die „Vorstellung der Verwandtschaft auf der Biologie der Reproduktion beruht, aber auf einer durch die Kultur interpretierten Biologie“ (zit. nach Rasuly-Paleczek 2007:5).

Die meisten Menschen gehören im Laufe ihres Lebens mindestens zwei Familien an: Ihrer **Herkunfts-** und ihrer **Prokreationsfamilie**. Ersteres ist die Familie, in welche ein Mensch hineingeboren wird. Letztere ist jene Familie, welche durch Heirat und Fortpflanzung selbst „geschaffen“ wird.

Insbesondere der Aspekt der Abstammung (Deszendenz) war im 19. Jahrhundert ein zentrales Thema der Ethnologie. Es wurde vermutet, dass die tatsächliche oder angenommene Abstammung von bestimmten AhnInnen den Organisationsstrukturen von tribalen Gesellschaften zugrunde liegt. Weiters wurden soziale Stellung, Rechte, Privilegien, Status, Pflichten und materielle Güter eines Individuums mit dem Aspekt der Deszendenz in Verbindung gebracht. Laut dem dtv-Atlas „Ethnologie“ (2005:217) wurde/wird zu Zwecken einer leichteren Analyse zwischen „Deszendenzkategorie“ und „Deszendenzgruppe“ unterschieden. Die Abstammungskategorie schließt alle Personen mit ein, welche von gemeinsamen AhnInnen abstammen. Als Abstammungsgruppe werden Personen einer Deszendenzkategorie bezeichnet, welche sich sozial und/oder politisch organisieren.

Anders als Verwandtschaft, welche sich auf ein Ego bezieht, steht im Mittelpunkt der Deszendenz einE AhnIn. Helbling (2003:131) beschreibt drei Modalitäten des Prinzips der Abstammung:

- 1) **Patrilineare** Abstammung (agnatische, also väterliche, Linie)
- 2) **Matrilineare** Abstammung (uterine, also mütterliche, Linie)
- 3) **Ambilineare** Abstammung (väterliche und mütterliche Linie in gleichem Maß)

Auch der dtv-Atlas „Ethnologie“ (2005:217f) definiert eben diese Regeln, welche festlegen, zu welcher Deszendenzgruppe Ego gehört:

1) **Unilineare Deszendenz**: Ego gehört entweder zu der Abstammungsgruppe des Vaters (Patrilinearität) oder zu jener der Mutter (Matrilinearität). Auch die „parallele Deszendenz“ ist möglich, also dass Mädchen automatisch zur Linie der Mutter gehören, und Jungen automatisch zu jener des Vaters.

2) **Kognatische bzw. ambilineare Deszendenz**: Ego gehört zu beiden Linien gleichermaßen. Das Geschlecht der Eltern bzw. der AhnInnen spielt keine Rolle.

Einen interessanten Aspekt brachte van Gennep (1906) ein: Er unterschied zwischen **physischer** und **sozialer** Verwandtschaft und meinte, dass nicht unbedingt eine genealogische Verbindung zwischen „Ego“ und „Eltern“ vorhanden sein muss, um zu einer Deszendenzgruppe zu gehören. Beispielsweise lässt sich Vaterschaft in eine biologische und soziale Komponente aufteilen, da die Vorstellungen über den Beitrag eines Mannes zum Zeugen und Großziehen eines Kindes in verschiedenen Kulturen sehr unterschiedlich sind.

Ich möchte nun noch auf den Begriff der „Familie“ genauer eingehen. Laut Helbling (2003:134f) wird unter „Familie“ die kleinste Verwandtschaftseinheit,

welche als solche auch von den sozialen AkteurInnen wahrgenommen wird, verstanden. „Familie“ differenziert sich weiter in „Kern-“ und „Großfamilie“, wobei erstere aus Eltern und Kind(ern) besteht und zweite Eltern, (verheiratete) Kind(er) so wie deren Nachkommen umfasst.

Inwiefern die Deszendenzlinie Einfluss auf das Geschehen einer Familienaufstellung hat, ist meines Wissens nach noch nicht bzw. nicht hinreichend wissenschaftlich erforscht. Dies wäre ein spannender Forschungsbereich.

Nach diesem bewusst einfach gehaltenen Überblick über die wichtigsten Begrifflichkeiten und Aspekte von *kinship* möchte ich mich nun der schamanischen Reise widmen.

5.4. Schamanismus, Neo-Schamanismus und schamanische Reise

In diesem Teilbereich meiner Diplomarbeit widme ich mich der schamanischen Krafttierreise, da diese (neben der systemdynamischen Intervention) einen wesentlichen Teil in meinem Film „Wenn Ahnen Träumen“ einnimmt. Zu Beginn gehe ich in Form eines groben Überblicks auf Geschichte und Abgrenzung des „traditionellen“ Schamanismus ein, wende mich folgend dem Konzept des Neo-Schamanismus zu und erläutere abschließend das Ritual der schamanischen Reise so wie einige ausgewählte Beispiele für mögliche Bedeutungen von solchen Krafttieren. In Form eines kurzen Exkurses beschäftige ich mich mit Esoterik, da diese immer wieder in Zusammenhang mit dem Neo-Schamanismus gebracht wird.

Schamanismus & Geschichte

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Begriffe „Schamane“, „Medizinmann“, „Magier“ und „Zauberer“ nach dem Religionshistoriker Mircea Eliade (1975:13) innerhalb der Ethnologie noch relativ undifferenziert verwendet, was Eliade als problematisch erachtete, da diese „Begriffsverwirrung“ der Verständlichkeit des Phänomens „Schamanismus“ schade. Das Wort „Schamanismus“ leitet sich vom tungusischen *saman* ab, allerdings ist umstritten, was der Begriff wirklich bedeutet. Laut Eliade (vgl. [1951]1975:14f) lässt sich unter Schamanismus im allgemeinen eine „Technik der Ekstase“ verstehen – SchamanInnen sind demnach MeisterInnen der Ekstase. Eine wichtige Abgrenzung ist bezüglich der Magie²⁹ zu treffen: Während schamanische Techniken eine Art „Spezialität“ in der Magie darstellen, so sind doch nicht alle ZauberInnen und MagierInnen auch SchamanInnen. Auch zum „Medizinmann“ gibt es eine solche Differenzierung: Jeder *medicine man* heilt, aber SchamanInnen bedienen sich ganz spezifischen Methoden (dazu an späterer Stelle mehr). Immer wieder wird Schamanismus als Religion bezeichnet bzw. verstanden, dies verifiziert Eliade (1975:17) jedoch in kritischer Stellungnahme:

²⁹ Da eine umfassende Beschäftigung mit dem Konzept der Magie über den Rahmen dieser Diplomarbeit hinaus gehen würde, möchte ich hier exemplarisch auf einige aufschlussreiche Werke verwiesen: Frazer (1890), Evans-Prichard (1937), Mauss (1950) so wie Lewis (1994).

„Wir werden dem Schamanismus innerhalb vieler Religionen begegnen, denn er bleibt immer eine Technik der Ekstase, die einer gewissen Elite zur Verfügung steht und in gewisser Weise die Mystik der betreffenden Religion konstituiert“ (Eliade 1975:17).

Schamanismus sei somit als ein Ganzes von ekstatischen und therapeutischen Methoden zu verstehen, welche als Ziel die Kontaktaufnahme zur Ebene der „Geister“ habe – welche wiederum unterstützend für menschliche Belange wirken sollen (vgl. Eliade/Couliano 1991:176).

Im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs wird Schamanismus als religiöse Praxis betrachtet, welche zwar ekstatische Zustände und die Betonung der Verbindung zur Geister-Ebene als Merkmale aufweist, jedoch damit auch den historischen „westlichen“ Religionen gegenübersteht (vgl. Kehoe 2004:261f).

Folgend möchte ich kurz auf eine generalisierende schamanische Kosmologie näher eingehen. Das Universum wird im Schamanismus als mindestens dreigeteilt beschrieben – es gliedert sich in eine Ober-, Mittel- und Unterwelt, welche jeweils spezifische Charakteristika besitzen. Die mittlere Welt wird allgemein als Wohnsitz der Menschen betrachtet, Ober- und Unterwelt bezeichnen den Lebensraum der „Geister“³⁰ (vgl. Hoppál 1994:15). Eliade (vgl. 1975:249) beschreibt diese drei Ebenen auch als „Himmel“, „Erde“ und „Unterwelt“. Das dreifach strukturierte Weltmodell wird durch das zentrale Element der so genannten „Mittelachse“ (oder auch „Weltensäule“) zusammen gehalten, welche auch als Portal (bzw. „Öffnung“) zwischen den Ebenen fungiert – so können etwa Götter über die Mittelachse auf die Erde und die Toten in die unterirdischen Gefilde hinabsteigen. Ferner können auch die Seelen der SchamanInnen während ihrer Ekstase über diesen Weg zwischen den Welten reisen.

Wichtig zu erwähnen ist, dass alle Weltenschichten von Göttern und Geistern besiedelt sind, wobei Geister im Schamanismus eine wichtigere Position einnehmen als Götter (vgl. Hoppál 1994:15). Eben diese Geister spielen besonders in zwei Bereichen eine elementare Rolle:

- 1) Bei der Weihe einer SchamanIn.
- 2) Bei der ekstatischen Erlebnisvision einer SchamanIn.

Jede SchamanIn hat einen oder mehrere Hilfsgeister, die ihm/ihr unterstützend zur Seite stehen – diese erscheinen zumeist in Form von Tieren (dazu an späterer Stelle mehr).

Die Aufgaben von SchamanInnen sind mannigfaltig: Neben der Funktion als HeilerIn (einschließlich Geburtshilfe, Tod- und Sterberituale etc.) sind sie oftmals auch für die Abwehr negativer Einflüsse³¹, für Prophetie so wie für Traumdeutung zuständig. SchamanInnen kümmern sich aber auch um die soziale Regulierung (auch hinsichtlich des Umgangs mit psychisch erkrankten

³⁰ Da der Begriff „Geister“ in der westlichen Welt mit gewissen Konnotationen verbunden ist, wäre hier zum Beispiel die Beschreibung „Wesenheiten der Anderswelt“ geeigneter.

³¹ Hoppál (2002:17f) spricht hier von „bösen Geistern“.

Menschen) und fungieren als Lehrende in Lebensbereichen, welche das soziale Umfeld direkt betreffen. Einige SchamanInnen betätigen sich zusätzlich auch als ErzählerInnen, SängerInnen so wie als DichterInnen (vgl. Hoppál 2002:17f; Eliade 1975:177ff).

Neo-Schamanismus

In den sozialen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre formierte sich aufgrund eines steigenden Interesses an nicht-westlichen religiösen Ideen und spiritueller Sinnsuche der so genannte „Neo-Schamanismus“ (oder auch *urban shamanism*). Maßgeblich beeinflussend waren hierbei unter anderem die Publikationen der Anthropologen Carlos Castaneda ([1972] 2011) und Michael Harner ([1980] 1990), welche das gegenwärtige populäre Image von SchamanInnen mitbestimmten und prägten (vgl. Bužeková 2012:76). Auch im Neo-Schamanismus spielt ritualisiertes Verhalten eine essentielle Rolle, jedoch wird dieser nicht als Religion verstanden, sondern bietet viel eher ein Set von Heilungspraktiken, welches sich aus einer Synthese mehrerer spiritueller Traditionen entwickelte (vgl. Bužeková 2012:83). Auch Kehoe (2004:261f) geht in ihrer Darstellung der im wissenschaftlichen Diskurs konsensualisierten Merkmale von Schamanismus auf den Neo-Schamanismus ein. Laut Kehoe beinhalte der Begriff „Schamanismus“ derzeit auch Techniken zur Bewusstseinsveränderung³² in westlichen Gesellschaften, welche nicht an religiöse Glaubenssysteme gebunden bzw. in solchen verankert sein müssen.

Die Kultur- und Sozialanthropologin Irene-Maria Seimann geht in ihrer Diplomarbeit „Schamanismus, Märchen und der Tod“ (2012) ebenfalls auf den Neo-Schamanismus ein:

„Neo-Schamanisten sind der Überzeugung, dass die Fähigkeit des Schamanen, veränderte Bewusstseinszustände herbeizuführen, ein Universalgut des Menschen ist. Dass jeder Mensch befähigt ist, sein eigener Schamane zu sein“ (Seimann 2012:55f).

Wichtig zu betonen ist laut Bužeková (2012:83f), dass der Neo-Schamanismus ein offenes, flexibles Konzept ist – die Ausübung neo-schamanischer Praktiken ist stark von jeweils individuellen Vorlieben abhängig und auch mit anderen spirituellen Techniken und Überzeugungen kombinierbar. Es gibt keine „neo-schamanische Doktrin“, welche bestimmte Regeln vorgibt.

Im Neo-Schamanismus werden laut Bužeková (2012:83f) spirituelle Techniken oftmals auch aus einer wissenschaftlichen Perspektive heraus erforscht, betrachtet und rationalisiert. Einige neo-schamanische Texte betonen, dass „in the age of science, belief and faith have become irrelevant“ (Cook/Hawk 1992:Frontispiz) und rufen spirituell Suchende dazu auf, eine kritische und skeptische Perspektive einzunehmen bzw. beizubehalten.

³² Im Zuge der Entstehung des Neo-Schamanismus hinsichtlich der Erreichung bewusstseinsveränderter Zustände wurde während schamanischer Praktiken auch mit Drogen experimentiert (vgl. Bužeková 2012:76). Auch heute noch ist es nicht unüblich, während schamanischer Rituale bewusstseinsweiternde Substanzen einzunehmen, da diese die Grenzen von Zeit und Raum aufweichen bzw. „erweitern“.

Ein Aspekt, welcher Wissenschaft und Neo-Schamanismus verbindet, ist das Faktum, dass beide mit verschiedenen Techniken und Praktiken experimentieren und es keine vorherrschende verbindliche Glaubenslehre gibt (vgl. Bužeková 2012:83f).

Der bereits erwähnte amerikanische Anthropologe Michael Harner gründete nach Jahren der Feldforschung 1979 die „Foundation for Shamanic Studies“ (Abk.: FSS). Er prägte das Konzept des so genannten „Kern-Schamanismus“ (*core shamanism*), unter welchem er universale Prinzipien und Praktiken, welche nicht an eine spezifische kulturelle Gruppe oder Perspektive gebunden sind, subsumieren und erforschen wollte (vgl. Bužeková 2012:77). Das Anliegen der FSS ist es, Menschen in der „westlichen“ Welt den Zugang zu ihrem spirituellen Erbe durch qualitative Workshops und Seminare zu ermöglichen – die FSS möchte also zum einen Wissen vermitteln so wie einen Wandel in „westlichen“ Gesellschaften herbeiführen (vgl. Bužeková 2012:77). Vitebsky (2001:151) meint, Harners Anspruch sei es, universale Grundlagen des Schamanismus zu verstehen und dessen zentrale Aspekte auf solche Weise herauszuarbeiten, dass jeder Mensch schamanische Praktiken in sein alltägliches Leben integrieren kann.

Die Anthropologin Galina Lindquist nennt folgende Aspekte (vgl. Lindquist 1997:53ff) als zentral für den neo-schamanistischen Diskurs:

1) **„Demokratische Natur“** des Schamanismus“ (Lindquist 1997:53ff): Jede einzelne Person ist zu einer schamanischen Erfahrung fähig.

2) **Verlassen der alltäglichen Realität**, Erscheinen von Krafttieren und Hilfsgeistern: Der Gegensatz von traditionellem und Neo-Schamanismus zeigt sich folgendermaßen: Während im traditionellen Schamanismus Geistwesen als realer Bestandteil des indigenen Weltbildes aufgefasst werden und so der gesamten Gemeinschaft bekannt sind, bestehen diese Krafttiere und Hilfsgeister im Neo-Schamanismus aus Bildern, welche ausschließlich als zum Individuum gehörend aufgefasst werden (vgl. Lindquist 1997:53ff).

3) **Imagination** und schamanische Reise: Im Schamanismus ist die Imagination bzw. Visualisierung ein zentrales Element, um einen Zugang, ein Portal zu öffnen, durch welches der/die SchamanIn dann in die imaginierte Welt eintreten kann (vgl. Lindquist 1997:53ff).

4) **Heilung**: Durch das Wiederfinden verloren gegangener Seelenteile, Krafttiere etc. wird in einem Selbst oder in einer anderen, kranken Person ein Heilungsprozess ausgelöst (vgl. Lindquist 1997:53ff).

Durch diesen kurzen Überblick der zentralen Konzepte des Neo-Schamanismus wird klar, dass die Techniken zumeist mit inneren Prozessen arbeiten und somit jedem/jeder zur Verfügung stehen. Gerade weil es sich um innere, unsichtbare Vorgänge handelt, wird der Neo-Schamanismus oftmals auch dem Bereich der Esoterik zugeordnet. Folgend möchte ich daher kurz auf den Begriff der „Esoterik“ näher eingehen³³.

³³ Hier sei angemerkt, dass sich der Exkurs zur Esoterik auf die „westliche“ Sichtweise bezieht.

Exkurs: Esoterik

Der Begriff „Esoterik“ leitet sich aus dem Griechischen (*esoterikós*) ab und bedeutet soviel wie „dem inneren Bereich zugehörig“ (URL 9). Lange Zeit war damit auch eine Lehre gemeint, welche ausschließlich ausgewählten Personen zur Verfügung stand – öffentlich zugängliches Wissen wurde als Exoterik bezeichnet (vgl. URL 9). Mit Esoterik wurde manchmal auch ein Weg der spirituellen Erkenntnis beschrieben (vgl. URL 9). Heutzutage wird unter Esoterik zumeist eine Art Geheimlehre verstanden, jedoch handle es sich laut dem bedeutenden Esoterikforscher und Religionswissenschaftler Antoine Faivre (2001) meistens um der Allgemeinheit zugängliche *offene Geheimnisse* (vgl. Faivre 2001:13f). Stuckrad (2004) meint wiederum, heutzutage sei mit Esoterik eine höhere Erkenntnisstufe gemeint (vgl. Stuckrad 2004:21).

In der Wissenschaft etablierten sich zwei unterschiedliche Anwendungen des Begriffs Esoterik (vgl. Hanegraaff S. 337f). So bezieht er sich im religionswissenschaftlichen Zusammenhang zumeist auf spezifische Formen religiöser Aktivitäten, worunter auch Geheimlehren fallen können. In anderem Kontext wird der Terminus verwendet, um auf tief liegende Weisheitslehren einer Religion hinzuweisen (Vetreter dieser Ansicht sind zum Beispiel Eliade und Jung). Davon abzugrenzen sind Ansätze der Geschichtswissenschaft, welche bestimmte Strömungen der „westlichen“ Kultur unter dem Überbegriff Esoterik subsumieren (vgl. URL 9).

Hierdurch wird sichtbar, wie und warum eine assoziative Verbindung zwischen der „Esoterik“ als Erforschung der „inneren Geheimnisse“ und Dimensionen und den Techniken des Neo-Schamanismus besteht.

Schamanische Reise

Die Neo-Schamanin Ilse Sandmair (siehe Abb. 8) erklärt im Film „Wenn Ahnen Träumen“ den Zusammenhang zwischen Schamanismus und Krafttieren:

„Im Schamanismus geht man davon aus, dass (...) wir Menschen nicht nur in eine menschliche Familie geboren wurden, also mit Vater und Mutter und Geschwistern, sondern auch in eine (...) Geschwisterfamilie von (...) Tieren, also in eine Tierfamilie (...). Die Tierverwandten, das sind die so genannten Krafttiere (...), sind eine Energiepräsenz (...) die uns von Geburt an begleiten und man geht davon aus, dass jeder Mensch eben von Geburt an so ein bis mehrere Krafttiere hat, die uns (...) Ressourcen schenken, uns unterstützen (...) mit denen wir in Kontakt treten können, die uns Botschaften bringen können.“ (Ilse, WAT, 00:26:21-00:27:26)



(Abb. 8 – Ilse Sandmair)

Harner (vgl. 1990:57f) beschreibt dies noch genauer: Er schildert weltbildliche Konzeptionen verschiedener Kulturen, in welchen davon ausgegangen wird, dass Mensch und Tier miteinander verbunden sein und tierische Charaktere auch in menschlicher Form³⁴ erscheinen könnten.

Im westlichen Verständnis wandelten sich jedoch im Laufe der Zeit (den Mythen zufolge) die Tiere und sie begannen, sich immer weiter von der menschlichen Form zu entfernen und sich in ihrer heutigen Gestalt zu manifestieren. Heutzutage sei die Vorstellung, dass Mensch und Tier in der alltäglichen Realität miteinander sprechen und dass Tiere in menschlicher bzw. Menschen in tierischer Form erscheinen können, nicht mehr vorhanden. Eine Ebene jedoch, in welcher sich SchamanInnen und Tiere nach wie vor begegnen können, ist der *shamanic state of consciousness*³⁵ (SSC). SchamanInnen, welche sich in Trance (bzw. Ekstase) befinden, treffen auf Hilfsgeister, welche dann die Gestalt von bestimmten Tieren annehmen und die SchamanInnen als unterstützende Kraft begleiten (zumeist ein Leben lang). BesitzerInnen eines Krafttieres greifen normalerweise auf die spirituelle Kraft der gesamten Spezies zurück, obwohl sie in der schamanischen Reise auf eine individuelle Manifestation treffen – so ist beispielsweise die Schlange als Krafttier eine Art „Stellvertreterin“ für ihre gesamte Spezies, tritt jedoch in singulärer Form in Erscheinung (vgl. Harner 1990:57f). Die Krafttiere nehmen die Funktion von BeschützerInnen ein, welche spezielle Attribute bzw. Fähigkeiten vertreten.

Die Begegnung mit dem/n eigenen Krafttier/en kann als stärkender, ressourcenvoller Zustand erfahren werden, wie Ilse Sandmair schildert:

„Und das, was mich halt immer berührt, ist (...) dass viele oder eh die meisten, die (...) zum ersten Mal ihrem Krafttier begegnen (...) dann wirklich auch so die Verbindung spüren und ich hab schon oft gehört (...) es ist manchmal wie ein Heimkommen. Ich hab das auch so erlebt (...) Das gibt mir Kraft, das unterstützt mich, das stärkt mich.“ (Ilse, WAT, 00:34:00-00:34:36)

Im traditionellen euro-asiatischen bzw. auch amerikanischen Schamanismus ist der Glaube, der/die SchamanIn könne sich in die Gestalt seines/ihrer Krafttieres verwandeln, sehr verbreitet. Beispielsweise nahmen die SchamanInnen der Arunta in Australien während der Ekstase oftmals die Form eines Adlers bzw. eines Habichts an (vgl. Harner 1990:59). Auch Mircea Eliade (1975:101) spricht von dieser Verwandlung in die Tierform:

„Es sieht so aus, als könnte diese Nachahmung von Tierbewegungen und Tierstimmen als ‚Besessenheit‘ gelten. Richtiger spräche man vielleicht von einem *Besitzergreifen des Schamanen von seinen Hilfsgeistern*; er selbst *verwandelt* sich in ein Tier, obwohl er ein ähnliches Resultat erreicht, wenn er eine Tiermaske anzieht. Man könnte auch von einer *neuen Identität* des Schamanen sprechen; er wird Geistertier und ‚spricht‘, singt oder fliegt wie ein Tier, ein Vogel.“ (Eliade 1975:101)

Umgekehrt gibt es, wie bereits erwähnt, auch Krafttiere, welche menschliche Form annehmen und sprechen können – dies gilt als besonderes Zeichen ihrer

³⁴ Es handelt sich um eine Transformation (*shape shifter*).

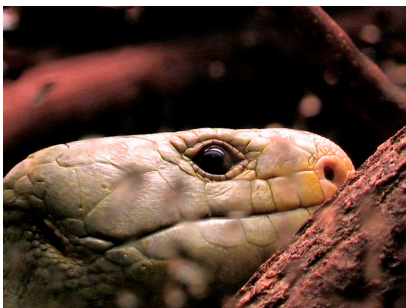
³⁵ Dieser Begriff wurde von Michael Harner eingeführt und steht im Gegensatz zum *ordinary state of consciousness* (OSC) (vgl. Harner 1990:xix).

Macht und Stärke. Ein weiteres Indiz für eben diese Macht ist es, wenn ein Krafttier sich in einem anderen Element als seinem natürlichen bewegen kann (also beispielsweise eine Schlange, welche über die Fähigkeit zu fliegen verfügt³⁶) (vgl. Harner 1990:58f).

Folgend möchte ich die Erfahrung der Human- und Sozialökologin Clara, welche an einer schamanischen Reise bei Ilse Sandmair im ADS-Zentrum teilnahm, exemplarisch schildern, um einen besseren Eindruck von der Beschaffenheit jener Krafttiere zu vermitteln.

„Und dann hab ich einmal (...) eine schamanistische Traumreise gemacht und da ist mir ein Krafttier begegnet und zwar eine Schlange. Und ich hab damals eben die Schlange gefragt ‚Bist Du es wirklich? Bist Du mein Krafttier?‘ und sie hat nur geantwortet ‚Schau auf meine Attribute und Du wirst mich erkennen‘ (...) Dann sind wir die Attribute durchgegangen, die Schlange und ich und da war eben die Häutung, also eine Schlange häutet sich und ich hab (...) solche Probleme mit der Neurodermitis. Und dann auch noch mit dem Verdauungsprozess (...) mit einer großen Beute, also ich hab eine wahnsinnig schwierige Diplomarbeit (...) hinter mir und ich wie ich die Diplomarbeit fertig gestellt habe, bin ich sehr lang einfach (...) nur da gesessen und habe das ganze Ding verdauen müssen, was ziemlich lange gedauert hat.“ (Clara, WAT, 00:32:18-00:33:00)

Clara erwähnte später auch noch, dass die Schlange ebenso wie sie eine Einzelgängerin sei. Weiters wäre in ihrer Trance die Stimme der Schlange „wichtiger“ bzw. „dominanter“ gewesen als deren Bild. Die Schlange hätte sich dynamisch um sie herum bewegt und phasenweise hätte sie sie gar nicht mehr sehen können, dafür aber immer gehört (vgl. Clara, VG20, 00:02:53-00:06:45)³⁷.



(Abb. 9 – Schlange aus dem Film „Wenn Ahnen Träumen“)

Hier zeigt sich also das Beispiel eines Krafttieres, welches mit einem Menschen in seiner Sprache kommuniziert – in der Vorstellung des traditionellen Schamanismus also ein Tier mit besonders starker Kraft (siehe oben).

³⁶ Solch ein Wesen wäre beispielsweise die mesoamerikanische Gottheit *quetzalcóatl*. Siehe hierzu Puchegger-Ebner (2004:293ff).

³⁷ Dieser Timecode bezieht sich auf gefilmte Interviewpassagen, welche nicht im Film „Wenn Ahnen Träumen“ vorkommen. Eine Auflistung aller Video-Interviews (Videografie) findet sich im Kapitel „Interviewquellen“ im Quellenverzeichnis.



Abb. 10 - Ganesha

In meiner eigenen Erfahrung als Teilnehmer einer schamanischen Krafttierreise (ebenfalls angeleitet von Ilse Sandmair) begegnete ich einem auf zwei Beinen aufrecht stehenden Elefanten mit gütigen, menschlichen Augen. Dieser Elefant war in buntes Gewand gehüllt und umgeben von weißem Nebel. Ich fragte ihn ebenfalls, genau wie Clara, ob er mein Krafttier sei, doch er gab nur nonverbale, zustimmende Zeichen. Er sprach nicht direkt mit mir. Während dieser Begegnung fühlte ich ein starkes Bedürfnis, näher an ihn heran zu kommen, doch es gelang mir nicht, da der Elefant durch dichten Nebel von mir getrennt war. Im Nachhinein interpretierte ich diese Erscheinung als die hinduistische Gottheit Ganesha.

Zum Zustand der Trance möchte ich hier abschließend auf die Forschung von Felicitas Goodman hinweisen. Goodman beschäftigte sich mit religiösen bzw. schamanischen Trancezuständen in über 500 Kleingesellschaften und bemerkte in den 1970er Jahren, dass in der Trance bestimmte Veränderungen der Körperfunktionen auftreten, welche bei allen Menschen gleich sind. Mehrere Laboruntersuchungen mit Joachim Kugler in München (1983) und Giselher Guttman in Wien (1987) zeigten, dass Trance ein Zustand „hochwacher Entspannung“ ist (vgl. Jaraus, URL 7).

Im nächsten Abschnitt möchte ich auf das Heilungspotential von schamanischen Reisen näher eingehen.

Schamanische Reise als Heilritual

Harner (vgl. 1990:69ff) beschreibt, dass SchamanInnen seit jeher um eine weitere besondere Eigenschaft von Krafttieren wissen, nämlich die Immunisierung ihres Besitzers/ihrer Besitzerin gegen Krankheiten. Als Grund nennt Harner, dass Krafttiere die Körper ihrer BesitzerInnen derartig kräftigen, dass äußere, schädliche Einflüsse abgewehrt werden können. Aus schamanischer Sicht bietet ein starker, gesunder Körper einfach keinen Raum für schädliche Energien. Krankheiten sind aus schamanischer Sicht „nicht natürlich“ – eine Person kann nur ernsthaft erkranken, wenn sie den Kontakt zu ihrem Hilfsgeist³⁸ verloren hat. Der Besitz eines Schutzgeistes bzw. Krafttieres ist im Schamanismus fundamental für die Gesundheit.

Im Interview mit Ilse Sandmair fragten wir, ob die schamanische Reise als Heilritual bezeichnet werden kann, was sie bejahte:

„Wenn wir davon ausgehen, dass wir ein bis mehrere Krafttiere haben, hat ja jedes Krafttier auch eine eigene Qualität oder eine eigene Ressource (...) die ja auch was mit uns zu tun haben und die uns stärken, die wir nutzen können im Alltag und in privaten wie (...) beruflichen Situationen. (...) Damit in Verbindung zu kommen (...) das hat was Heilendes. Also insofern ist es ein Heilritual.“ (Ilse, WAT, 00:33:00-00:33:38)

³⁸ Synonym für Hilfsgeist werden die Begriffe „Schutzgeist“ und „Verbündeter“ verwendet. Ein Krafttier hingegen ist kein reiner Schutzgeist.

Die Kultur- und Sozialanthropologin Lydia Rössl hingegen betrachtet schamanische Reisen weniger als Heilritual denn als therapeutische Unterstützung:

„Also ich würde die schamanischen Krafttiere (...) als eine unterstützende Instanz (...) sehen, als eine zusätzliche Ressource, die der Schamane oder die Schamanin mobilisieren kann für sich, als ein Verbindungsglied zu einer anderen Ebene, also als einen Teilaspekt von einem Heilungsritual, aber nicht als Heilungsritual an sich.“ (Lydia, WAT, 00:33:39-00:34:00)

Ich möchte mich nun an dieser Stelle dem nächsten Kapitel – der Gegenüberstellung von schamanischer Reise und Familienaufstellung – zuwenden.

5.5. Schamanische Reise und Familienaufstellung: Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Nachdem ich nun in den voran gegangenen Kapiteln einzeln auf die schamanische Reise so wie auf die systemdynamische Intervention/Familienaufstellung eingegangen bin, will ich hier beide Themen miteinander verbinden und Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus arbeiten.

Hierzu ziehe ich einerseits meine Interviews mit Lydia Rössl, Dora Plessing und Ilse Sandmair³⁹ und andererseits die Diplomarbeit von Lydia Rössl „Die Transformation des Heilens“ (2008) heran.

Ich möchte folgend die schamanische Reise und die Familienaufstellung auf drei Ebenen miteinander vergleichen:

- 1) Die **formale Ebene**: Hiermit sind die Rahmenbedingungen gemeint – welche Personen sind anwesend, wie erfolgt das Ritual, welche „Regeln“ gibt es etc.
- 2) Die **persönliche Ebene**: Hier meine ich vor allem die Rollen des/r SchamanIn und des/r AufstellungsleiterIn – Ausbildung, Funktion im Ritual etc.
- 3) Die **Wirkungsebene**: Was (bzw. wer) wirkt wie?

Zur formalen⁴⁰ Ebene ist zu sagen, dass bei beiden Ritualen jeweils eine Person, welche durch das Ritual führt – SchamanIn und AufstellungsleiterIn –, eine oder mehrere Personen, welche Hilfestellung sucht bzw. suchen und einige Personen, welche als RepräsentantInnen bzw. als ZuschauerInnen, TrommlerInnen, AssistentInnen etc. fungieren, anwesend sind. Bei der systemischen Intervention werden Lebende und Tote mit einbezogen – dies ist

³⁹ Ilse Sandmair führt die schamanische Reise zwar auf „traditionelle“ Weise durch (Ablauf, Trommeln etc.), ist jedoch in ihrer Funktion als Schamanin aus kultur- und sozialanthropologischer Sicht eindeutig dem Neo-Schamanismus zuzuordnen (und somit ist auch die von ihr geleitete schamanische Reise als neo-schamanisches Ritual zu betrachten).

⁴⁰ Den Vergleich auf dieser Ebene ziehe ich aus meinen persönlichen Erfahrungen als Teilnehmer an mehreren Sitzungen von Familienaufstellung und von schamanischer Reise.

im Schamanismus allgemein auch der Fall, bei der schamanischen Reise im Speziellen jedoch eher von nachgeordneter Wichtigkeit. Es geht hier hauptsächlich um die Verbindung zwischen Menschen- und Tierwelt. Bei beiden Ritualen gibt es prinzipiell die Dreiteilung in Vorbereitung/Vorgespräch, Durchführung und Nachgespräch/Reflexionsphase, jedoch finden diese Phasen bei der schamanischen Krafttierreise innerhalb einer Sitzung statt, bei der Familienaufstellung bilden sie jeweils drei separate Sitzungen.⁴¹ Ein großer Unterschied liegt im Setting der Rituale: Während die schamanische Reise im Liegen und in meditativer Trance stattfindet, bewegen sich die TeilnehmerInnen einer Familienaufstellung aktiv durch den Raum, sprechen miteinander und befinden sich durchgehend im Wachbewusstsein. Doch auch eine Gemeinsamkeit lässt sich im Setting finden: Beide Rituale benötigen in der Regel nicht viel Raum, um durchgeführt werden zu können. Des Weiteren spielt es bei beiden keine Rolle, ob sie im Freien oder innerhalb einer Räumlichkeit stattfinden. Ein weiterer formaler Unterschied ist, dass bei Aufstellungen die KlientInnen (zumeist) mit einem spezifischen Anliegen bzw. Problem in die Sitzung kommen. Bei der schamanischen Krafttierreise ist dies zumeist nicht der Fall. Auch wenn Aufstellungen durchaus stark mit „inneren“ Ressourcen der TeilnehmerInnen arbeiten, sind sie eher als lösungsorientiert zu bezeichnen, während hingegen die schamanische Krafttierreise weniger auf eine Lösung, als auf eine Kräftigung und Stärkung abzielt, welche durch die Aktivierung eben solcher „innerer“ Ressourcen erfolgt.

Da bei Familienaufstellungen oftmals sehr persönliche Thematiken der KlientInnen behandelt werden, verschreiben sich zu Beginn einer jeden Sitzung die TeilnehmerInnen zu Diskretion und Verschwiegenheit. Dies entfällt bei der schamanischen Reise, da keine persönlichen Thematiken einzelner TeilnehmerInnen im Mittelpunkt stehen.

Generell stellt dies einen der Hauptunterschiede dar: Bei Familienaufstellungen gibt es einen Klient/eine Klientin, welche/r im Mittelpunkt steht und eine gesonderte Stellung einnimmt; bei der schamanischen Reise gibt es das nicht – hier sind alle TeilnehmerInnen „KlientInnen“ und erfahren auch alle die selbe Behandlung. Beides sind jedoch Rituale in der Gruppe. Dora Plessing führt dies zur Familienaufstellung näher aus:

„[...] Durch den Klienten erhalten wir Eingang in dessen Familiensystem, das bedeutet, dass wenn wir Aufstellungsarbeit betreiben, dann ist das tatsächlich eine Gruppenarbeit [...]“ (Dora, WAT, 00:07:13-00:08:45)

Auf persönlicher Ebene, also bezüglich der Rollen der AufstellungsleiterInnen und der SchamanInnen, gibt es ebenfalls einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Eine Gemeinsamkeit ist, dass beide – AufstellerIn und SchamanIn – eine leitende Funktion übernehmen und die TeilnehmerInnen durch das Ritual führen. Einen großen Unterschied sieht die Kultur- und

⁴¹ Zumindest wird dies im ADS-Zentrum Korneuburg, in welchem meine Forschung stattfand, so gehandhabt. Ich hörte jedoch auch von anderen AufstellungsleiterInnen, welche kein Nachgespräch anbieten.

Sozialanthropologin Lydia Rössl jedoch in der Formalisierung der Ausbildung von AufstellerInnen und SchamanInnen⁴²:

„[...] in Österreich, es ist sehr einfach, es gibt einfach unterschiedliche Ausbildungsebenen. Du zahlst dafür, ob Du dafür geeignet bist oder nicht, wenn Du die Ausbildung bestehst, kannst Du Dich als Aufsteller bezeichnen und aufstellerisch arbeiten. Beim Schamanen bist Du berufen und das heißt auch, dass, also entweder es wird weiter gegeben, Du musst bestimmte Aspekte erfüllen, das heißt, in einigen Fällen musst Du besondere Gesundheit haben, oder Du musst ein bestimmtes Erlebnis gehabt haben in der Kindheit, das ist da im Schamanismus sehr unterschiedlich und dann kannst Du Schamane werden. Aber Du kannst nicht dafür zahlen. Und das ist sicher auch ganz wesentlich, wie es betrachtet wird von den Menschen, die das dann in Anspruch nehmen [...]“ (Lydia, WAT, 00:35:33-00:36:55)

Eine weitere Verbindung bestehe laut Rössl auch darin, dass einige AufstellerInnen selbst Krafttiere bei der Aufstellung dabei hätten:

„[...] Also ich habe durchaus auch mit AufstellerInnen geredet, die selber ihre Krafttiere haben und auch gesagt haben, ihre Krafttiere sind bei ihnen, wenn sie aufstellen [...]“ (Lydia, WAT, 00:35:33-00:36:55)

Hinsichtlich des Stellenwerts im Leben der KlientInnen bzw. Heilsuchenden würden sich laut Rössl (2008:57) SchamanIn und AufstellungsleiterIn ebenfalls unterscheiden. Während SchamanInnen oftmals für eine Gemeinschaft eine umfassende Funktion als PriesterInnen, ÄrztInnen, LehrerInnen und TherapeutInnen einnehmen (vgl. Zumstein 2001:16), nehmen AufstellungsleiterInnen zumeist nur während des Zeitraums der Aufstellung einen Platz im Leben der KlientInnen ein. Auch der Theologe und Stadtschamane August Thalhammer⁴³ geht auf einige Ähnlichkeiten zwischen SchamanInnen und AufstellungsleiterInnen ein:

- 1) Beide führen ein Vorgespräch mit den KlientInnen/Heilsuchenden durch.
- 2) Es werden sowohl verbale wie auch nonverbale Äußerungen und Reaktionen beobachtet.
- 3) Beide lassen sich in hohem Maße von ihrer Intuition bzw. von „verbündeten Geistwesen“ leiten.
- 4) Es wird von beiden zwischen aktivem Eingreifen und „Entwickeln-Lassen“ abgewechselt.
- 5) Beide agieren innerhalb von „wissenden“ Feldern.
Genau diese „wissenden“ Felder sind es auch, welche mich nun zur dritten Ebene von Gemeinsamkeiten und Unterschieden führen, der Wirkungsebene. Dora Plessing äußert sich diesbezüglich wie folgt:

⁴² Angemerkt sei an dieser Stelle, dass sich Lydia Rössl (2008) in ihrer Diplomarbeit hauptsächlich auf den traditionellen Schamanismus bezieht. Mir geht es vorrangig um den „Neo-Schamanismus“ bzw. *urban shamanism* (siehe vorhergehendes Kapitel), welcher jedoch aus dem traditionellen hervorging.

⁴³ Auf der Homepage http://www.thalhamer-haase.at/#!98_161, letzter Zugriff: 21.9.2012, 10:30.

„Und das Parallele zwischen Traumreise und Aufstellungsarbeit ist, dass wir auch in diesem Feld des Gemeinsam-Seins, oder des In-Verbindung-Stehens arbeiten.“ (Dora, WAT, 00:36:55-00:37:06)

Ähnliches antwortet auch Ilse Sandmair auf die Frage nach möglichen Gemeinsamkeiten bzw. Unterschieden:

„Da gibt es schon eine Parallele, weil beides auf einer anderen Ebene läuft, als auf der Verstandesebene, oder auf der (...) intellektuellen Ebene. Und das macht es dann aber auch schwer, das zu erklären und zu begreifen [...]“ (Ilse, WAT, 00:37:07-00:37:38)

Als Hauptunterschied zwischen schamanischer Reise und Aufstellung nennt Dora Plessing die Unterscheidung zwischen „intern“ und „extern“ hinsichtlich des erlebten Geschehens:

„[...] also für mich als Aufstellungsleiterin ist es so, dass die schamanische Traumreise ist eine interne Sache, das heißt, das ist etwas, was ich emotional, intuitiv mitbekomme. Das ist das selbe bei der Aufstellungsarbeit, bei der Aufstellungsarbeit ist es aber so, dass die Personen, oder das, was da innerlich möglicherweise passiert, tatsächlich auch angreifbar wird, berührbar wird. Das heißt, dass tatsächlich Personen in Fleisch und Blut dort stehen. Das ist vielleicht der hauptsächliche Unterschied zwischen der schamanischen Traumreise und der Aufstellungsarbeit.“ (Dora, WAT, 00:34:50-00:35:33)

Nach dieser kurzen Darstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von schamanischer Reise und Aufstellungsarbeit möchte ich mich nun dem empirischen Teil meiner Diplomarbeit zuwenden.

6. EMPIRIE

Ich widme mich folgend dem empirischen Teilbereich meiner Forschung und werde neben der Beschreibung der Feldforschungssituation auch die Entstehung des Films „Wenn Ahnen Träumen“ genau erörtern.

Weiters werde ich auf die Darstellung von Heilritualen im Wissenschaftsfilm anhand des Beispiels vom Film „Wenn Ahnen Träumen“ eingehen so wie meine persönliche Erfahrung während der teilnehmenden Beobachtung schildern.

6.1. Darstellung von Heilritualen im Wissenschaftsfilm anhand des Beispiels „Wenn Ahnen Träumen“

Ein zentraler Aspekt während des gesamten Forschungsprojekts stellte die Darstellung von Heilritualen im Wissenschaftsfilm dar. Meine Filmteam-KollegInnen und ich überlegten lange, wie wir die Geschehnisse eines solchen Rituals filmisch umsetzen und darstellen könnten und befragten im Sinne einer Ideensammlung und Partizipation auch unsere InterviewpartnerInnen nach Möglichkeiten einer diesbezüglichen filmischen Realisierung.

Im Folgenden möchte ich den innerhalb des Filmteams entstandenen Diskurs ein wenig erläutern, verschiedene Ideen vorstellen und auch auf die von uns gewählten Techniken der Visualisierung (*stop motion* und künstlerische Interpretation der schamanischen Reise) näher eingehen.

Zunächst ist noch zu sagen, dass die beiden Rituale, welche im Film „Wenn Ahnen Träumen“ vorgestellt werden, unterschiedliche Herausforderungen an uns als Filmschaffende stellten. Zum einen betreffen beide ein „inneres“ Geschehen in den TeilnehmerInnen und auch einen Prozess der „Heilung“ (bzw. der therapeutische Effekt) und zum anderen vollzieht sich die Transformation bei den Betroffenen auf subjektiver, psychisch-geistiger Ebene. Der Unterschied war jedoch, dass bei der Familienaufstellung die Beteiligten während des Rituals miteinander sprachen und somit ein gewisser Teil des Geschehens unmittelbar „greifbar“ wurde. Weiters wurden Bewegungen, Emotionen und Interaktionen im Feld der Aufstellung sichtbar. Bei der schamanischen Reise hingegen lagen die TeilnehmerInnen mit geschlossenen Augen still auf Matten am Boden – es wird also während der Imaginationsreise keinerlei „inneres“ Geschehen äußerlich sichtbar (abgesehen natürlich von möglichen physischen Veränderungen wie Pulsschlag, Schweißausbruch oder dergleichen, was jedoch für uns als BeobachterInnen nicht wahrnehmbar war).

Zunächst einigten wir uns darauf, dass wohl ein erster Schritt die genaue Befragung in den „post-rituellen“ Interviews sein würde. Die TeilnehmerInnen der beiden Rituale sollten unmittelbar nach ihrer Erfahrung⁴⁴ interviewt werden, um die „frischen“ Eindrücke noch möglichst genau wiedergeben zu können. In diesen Interviews wollten wir uns ein „Bild“ davon machen, welche Dynamiken, Erfahrungen und/oder sinnlichen Eindrücke es überhaupt darzustellen gilt.

Einige der InterviewpartnerInnen meinten, dass die Befragung der TeilnehmerInnen selbst die geeignetste Form der Darstellung von inneren Erlebnissen (v.a. bei der Familienaufstellung) sei, da durch die authentische Erzählung den ZuschauerInnen am ehesten das Erfahrene näher gebracht werden könnte. So meinte zum Beispiel Maria im Interview:

„Eh wahrscheinlich am ehesten, indem man sich die Leute direkt nachher herholt und einfach befragt, was ist da genau bei dir abgerannt, wie hast du dich gefühlt, was waren deine Erfahrungen bei dem Ganzen. Ich glaube, das ist die einzige Methode, weil wie gesagt, ich bin der Meinung (...) man muss es einfach erlebt haben.“ (Maria, VG12, 00:16:37-00:16:57)

Auch Daniel antwortete auf die Frage, wie sich innere Erlebniswelten filmisch umsetzen ließen, dass Gespräche ein wichtiger Schritt seien:

„Also wahrscheinlich einfach auch so durch Gespräche, wie wir es jetzt führen (...) dann wird der Zuseher oder Zuhörer irgendwie eine Idee davon bekommen, was da passiert.“ (Daniel, VG15, 00:09:10-00:09:27)

Ideen bezüglich der Familienaufstellung

Hinsichtlich der Darstellung der unsichtbaren Geschehnisse während der Familienaufstellung hatten mein Filmteam und ich ziemlich früh im Entstehungsprozess des Films die Idee, dass wir die AhnInnen mittels Überblendungen in der Nachbearbeitung schemenhaft hinter den

⁴⁴ Hier ist zu erwähnen, dass wir nach der Familienaufstellung nur die RepräsentantInnen interviewten – für die KlientInnen sei es laut Dora Plessing nicht förderlich, direkt nach ihrer Aufstellung darüber zu sprechen.

RepräsentantInnen bzw. KlientInnen erscheinen lassen könnten, so dass für die ZuseherInnen die Anwesenheit der VorfahrInnen deutlicher wahrnehmbar wird. Jedoch nahmen wir aufgrund des immensen zeitlichen Aufwandes von dieser Realisierungsidee Abstand.

Um die Gefühle der RepräsentantInnen so wie der KlientInnen darzustellen, bedurfte es manches Mal nur der Kamera – einige Emotionen zeigten sich deutlich auch für Außenstehende, wie etwa durch Weinen, Lachen etc. Andere emotionale Zustände, wie etwa das Gefühl eines unspezifischen „Unwohlseins“, stellten eine große Herausforderung dar. Hier äußerte ich im Interview, welches meine KollegInnen mit mir nach meiner Teilnahme an einer Familienaufstellung führten, dass sich diese Emotion wohl am ehesten durch bestimmte Sound-Effekte im Film darstellen ließen und weniger durch visuelle Effekte. So könne beispielsweise ein hoher, unangenehmer Sinuston eingespielt werden, sollte einer der TeilnehmerInnen sich unwohl fühlen. Ich beschrieb meinen Einfall damals wie folgt:

„[...] Unwohlsein filmisch darstellen ist schwer, aber möglich. Man kann sich helfen, (...) man kann zum Beispiel (...) mit Sound arbeiten, ein Sinuston zum Beispiel oder ein kreischendes oder kratzendes Geräusch, irgendwas wo es dir halt quasi die Haare aufstellt (...) und das halt irgendwie leise einblenden, dass du es fast nicht wahrnimmst. Das erzeugt wahrscheinlich ein Gefühl von Unwohlsein bei einigen Zuschauern. Das wäre eine subtile Möglichkeit, dass man zum Beispiel Unwohlsein transportiert. Man könnte auch mit dem Bild viel machen (...) aber das würde vielleicht in dem Setting zu weit gehen, also da würde ich eher mit dem Sound mehr arbeiten [...].“ (Harry, VG16, 00:07:00-00:08:36)

Auch Robert, ein Repräsentant der Familienaufstellung, erörterte seine Gedanken hinsichtlich einer filmischen Darstellung von inneren emotionalen Vorgängen:

„[...] Ich kenne es auch von anderen Videoaufnahmen von anderen Aufstellern und es ist tatsächlich so, dass auf der Videoaufnahme doch ein bisschen auch etwas verloren geht davon, von (...) der Spannung, weil man ja nicht direkt im Spannungsfeld mit dabei ist. Für euch von außen glaub ich gar nicht, dass das so weit weg ist, sondern ihr seid dann trotz alledem mit im Raum drinnen. Und da ist es schon so, dass man auch fokussiert drauf bleibt, ist nicht so einfach. Weil ja trotzdem das Spannungsfeld auch da ist. Wie kann man es besser darstellen die Emotionen? Ich glaub, dass die Interviews ein guter Schritt dazu sind. Weil da kann man ein bisschen die Emotionen mit einfangen, das was jeder in einzelnen Positionen dann tatsächlich spürt, einfach zu hinterfragen. Ansonsten bei der Aufstellung kann man eigentlich nicht viel mehr machen, als die Aufnahme vielleicht von mehreren verschiedenen Positionen, und das dann auch beim Cut mit Hilfe der Aufstellungsleiterin oder anderen kompetenten Leuten dann auch wirklich gut (...) zusammen zu schneiden, oder so dass da vielleicht ein bisschen mehr Spannungsgehalt rein kommt.“ (Robert, VG17, 00:08:02-00:09:42)

Schließlich entschieden wir uns dafür, zu dem Gesagten der InterviewpartnerInnen passende Schnitte zu Szenen der gefilmten Familienaufstellung zu setzen, also für eine ähnliche Lösung, wie sie Robert (vgl. VG17, 00:08:02-00:09:42) bereits vorgeschlagen hatte. Die ZuseherInnen hören also die Stimme der jeweils interviewten Person und sehen zeitgleich jene Handlungen und Bewegungsabläufe der systemischen Aufstellung, von welcher im Interview die Sprache ist.

Ideen bezüglich der schamanischen Reise

Bei der schamanischen Reise standen wir zunächst vor der Schwierigkeit, dass sich hier die meisten Geschehnisse „unsichtbar“ vollzogen (abgesehen von den einführenden und begleitenden Handlungen der Schamanin wie etwa Trommeln, Räuchern etc.) und sich somit das parallele Abspielen der Tonspur der geführten Interviews und der Videospur der gefilmten Krafftierreise (wie dies eben bei der Familienaufstellung von uns gemacht wurde, siehe oben) als nicht zureichend für eine Darstellung der inneren Erlebniswelten heraus stellte.

Es musste also eine Lösung für die filmische Umsetzung jener Phase gefunden werden, in welcher die TeilnehmerInnen (am Boden in Trance liegend) während der Imaginationsreise ihrem Krafftier begegnen.

Meine FilmteamkollegInnen und ich trafen uns mehrmals zu einem kreativen Austausch und sammelten auf diese Weise mehrere Ideen für eine mögliche Realisierung. Eine dieser Ideen war, dass wir die Begegnung mit dem Krafftier mittels selbst gebastelter Plastilin-Figuren nachstellten, welche wir dann durch die Technik des *stop-motion* in „Bewegung“ versetzten.

Ein weiterer Einfall war, uns als Tiere zu verkleiden und die Erlebniswelt schauspielerisch darzustellen. Jedoch überschritt die Leihgebühr professioneller Kostümierung unser „Budget“ bei weitem und so wurde auch dieser Gedanke wieder ad acta gelegt. Eine Interviewpartnerin meinte auch, dass sie nicht denke, dass sich solch eine Erfahrung überhaupt schauspielerisch umsetzen ließe:

„[...] Nachspielen glaube ich könnte man es nicht, weil es bei mir eher so.. Das ist dann auch nicht immer alles so in den Ebenen, wie es jetzt hier ist, also bei meiner Vorstellung war es nicht so, darum glaube ich müsste man es eher mit Bildern machen.“ (Anonym, VG19, 00:01:17-00:01:44)

Die das Ritual anleitende Neo-Schamanin Ilse Sandmair zeigte sich jedoch optimistisch gegenüber des Nachspielens der schamanischen Reise:

„Ja, also auf jeden Fall (...) dass man diese inneren Bilder, die in einem ablaufen, darstellt als Szenen (...) und aber auch so die inneren (...) Zweifel, Ängste, Unsicherheiten, das schon darzustellen in einem inneren Dialog zum Beispiel und dann auch die Krafftiere und dann auch den Dialog oder die Kommunikation zwischen Reisendem und Krafftier (...) und vielleicht auch ein bisschen humoristisch (...) oder dann auch verknüpfend irgendwie vielleicht mit bildnerisch, irgendwas (...) malen dazu.“ (Ilse, VG9, 00:04:47-00:06:00)

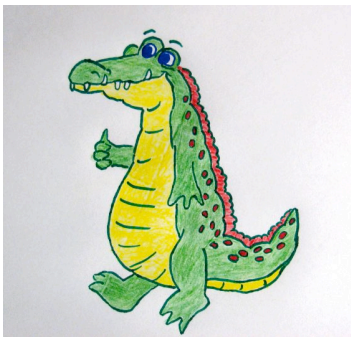
Schließlich einigten wir uns darauf, uns der *stop-motion*-Technik zu bedienen, allerdings nicht mit Plastilin-Figuren, sondern mit Zeichnungen einiger, der in den Interviews geschilderten, Krafftiere. Diese Zeichnungen wurden von uns bekannten KünstlerInnen angefertigt, eine davon war Andrea Lamprecht aus dem Filmteam, welche auch als Teilnehmerin an einer schamanischen Reise fungierte. Sie begegnete dem Krokodil als ihrem persönlichen Krafftier und setzte diese Imagination im Nachhinein zeichnerisch um. Durch die malerische Umsetzung könne die Entstehung eines inneren Bildes des jeweiligen Krafftieres nachvollzogen werden, wie Andrea Lamprecht im Interview beschreibt:

„Mir persönlich gefällt die Vorstellung (...) mit dem Zeichnen sehr gut. (...) Es ist ja auch so, dass während der Traumreise die Bilder entstehen irgendwie. (...) Wenn man das zeichnerisch darstellt, kann man eben auch die Entstehung irgendwie filmen.“ (Andrea, WAT, 00:31:55-00:32:17)

Auch eine andere Teilnehmerin äußerte die Idee von gemalten Bildern:

„Da bin ich jetzt auch beeinflusst durch die Filme, die ich kenne, aber wahrscheinlich schon am ehesten durch gezeichnete oder gemalte Bilder, oder irgendwie auch Collage-mäßig.“ (Anonym, VG19, 00:01:53-00:02:10)

Die gemalten Bilder verwendeten wir schlussendlich zwar im Film „Wenn Ahnen Träumen“, jedoch hatten sie nicht die tragende Funktion einer geeigneten Darstellung der inneren Erlebniswelt – ein zweidimensionales, „stilles“ Bild wird der zumeist sehr bewegten, plastischen und mit Tönen und Stimmen begleiteten Erfahrung einer Krafttier-Begegnung nicht gerecht.



(Abb. 11 – Gezeichnetes Krokodil)

Wir entschieden uns daher, Filmaufnahmen von Tieren im Tiergarten Schönbrunn durchzuführen. Wichtig war uns dabei, dynamische Nahaufnahmen zu machen – wir wollten tunlichst vermeiden, dass den ZuseherInnen bewusst wird, dass es sich um nicht frei lebende Tiere handelt. Die gefilmten Tiere sollten in ihrer ganzen Kraft, so „natürlich“ wie möglich, gefilmt werden. Des Weiteren versuchten wir, auch aus der Perspektive der Tiere zu filmen, wie es beispielsweise im Film „Wenn Ahnen Träumen“ an der Szene mit der Schlange (vgl. WAT, 00:30:04-00:30:19) zu sehen ist, um einen Wechsel zwischen Mensch- und Tier-Sichtweise zeigen zu können. Dadurch sollte die Verbindung bzw. Verschmelzung mit dem Krafttier sichtbar werden, welche oftmals während der Begegnung eintritt. Die gefilmten Tierszenen belegte ich in der Nachbearbeitung mit künstlerischen Effekten, welche die „mystische“, traumhaft anmutende Stimmung während der Imaginationsreise einfangen und transportieren sollen. Neben einer speziellen Montage fügte ich der Sequenz eine sphärische Soundspur hinzu, welche den RezipientInnen noch stärker den Eindruck einer nicht alltäglichen Erfahrungsebene vermitteln soll.

6.2. Aufbau und Inhalt des Films „Wenn Ahnen Träumen“

Wir steigen in den Film ein, indem Dora Plessing kurz das ADS-Zentrum und ihre eigene Person vorstellt. Sie erzählt über ihre Ausbildung, die KollegInnen im ADS-Zentrum und ganz allgemein, was das Institut zur Sinnstiftung im Leben der Menschen beitragen kann. Nach dieser einleitenden Explorationsphase folgt ein ausführlicher Teil über Aufstellungsarbeit, in welchem unsere InterviewpartnerInnen abwechselnd zu Wort kommen und dabei ihre jeweiligen Positionen und Meinungen vertreten. Dora spricht hier u. a. über Virginia Satir, die Begründerin der systemischen Familientherapie, ebenso wie über Bert Hellinger und seine Praxisarbeit. Des Weiteren skizziert sie das Modell der morphischen Felder nach Rupert Sheldrake, die systemdynamische Arbeit und das Aufstellungsverfahren als Gruppenarbeit. Die Kultur- und Sozialanthropologin Lydia Rössl bringt den ZuseherInnen indes eine Theorie zum individuellen Feld als möglichen Erklärungsansatz näher. Während sich Dora positiv gegenüber Hellingers intensiver Beschäftigung mit Familiensystemen und Ahnenverehrung äußert, erwähnt Lydia die öffentliche Kritik an Hellinger aufgrund seiner höchst autoritären Arbeitsweise. Zwischen den einzelnen Interviews werden immer wieder kurze, mit Musik unterlegte, Sequenzen gezeigt, um den RezipientInnen Raum zu geben, über das Gehörte nachdenken zu können. Weiters kommen die Klientinnen Clara und Maria zu Wort, welche beide an einer Aufstellung während den Dreharbeiten teilgenommen haben. Maria spricht in diesem Zusammenhang über Kurzzeittherapie als Anstoß für Veränderungen und reflektiert über ihre Aufstellung und die Auswirkungen derselben. Clara erwähnt im Interview ihre jahrelangen Beschwerden aufgrund von Neurodermitis und wie die bisherigen Behandlungsmethoden allesamt die Ebene der Psyche außer Acht gelassen haben. Sie zeigt sich begeistert über den Heilungserfolg nach den Coaching-Einheiten und der Familienaufstellung im ADS-Zentrum. Auch Lydia Rössl thematisiert den Zusammenhang von Heilung und Aufstellungsarbeit. Ihrer Meinung nach können Aufstellungen zwar einen Heilungsimpuls geben, jedoch könne man nicht davon ausgehen, dass eine sofortige, absolute Heilung erfolge. Einen zentralen Aspekt in diesem Teil des Films bilden weiters die gezeigte Familienaufstellung und die anschließenden Interviews mit den RepräsentantInnen. Darüber hinaus kommt ein Coaching- Gespräch zwischen Maria und Dora vor, in welchem auch das Familienstellbrett eine Rolle spielt.

Im zweiten Teil „Traumreise – Begegnung mit dem persönlichen Krafttier“, spricht die Neo-Schamanin Ilse Sandmair über Schamanismus, Tier- und Pflanzenfamilien, wobei sie im Besonderen auf unsere Tierverwandten, die sogenannten Krafttiere, eingeht. Krafttiere seien ihrer Meinung nach eine Energiepräsenz, welche uns ein Leben lang begleite und Ressourcen, Botschaften und Unterstützung zur Verfügung stelle. Durch die Krafttierreisen können wir laut Ilse wieder in Verbindung mit dieser Energiepräsenz kommen. Diesem Interview folgt eine rituelle Räucherung mit Salbei und Baumharz, welches auch das – von Ilse beschriebene – Reinigen des „Energiekörpers“ der TeilnehmerInnen mit der Adlerfeder zeigt. Danach dürfen die ZuseherInnen einer Krafttierreise beiwohnen, bei der anfangs die TeilnehmerInnen am Boden liegend zu sehen sind, während Ilse gleichmäßig ihre Trommel schlägt. Die Trommelschläge werden schneller, lauter und wir begleiten die TeilnehmerInnen bei deren Reise ins Innere. Zuerst kommt das alles erfüllende Licht, hinterher erscheinen die verschiedenen Krafttiere, welche sich unwirklich und strahlend

zu sphärischen Klängen und dem konstanten Schlagen der SchamanInnen-trommel bewegen. Anschließend reflektiert die Teilnehmerin Andrea Lamprecht ihre Erfahrungen während der schamanischen Reise in einem Interview. Auch Clara kommt wieder zu Wort, diesmal mit Ausführungen über die Symbolik der Schlange, welche ihr als Krafttier während der Reise erschien. Anschließend präsentiert der Film ein Interview mit Ilse über Krafttiere und Heilung, gefolgt von einem Gespräch mit Lydia, die über Krafttiere als „wissende Instanzen“⁴⁵ und über Ressourcen-Potential aufklärt.

Im letzten Film-Kapitel „Gegenüberstellung – Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Familienaufstellung und Traumreise“ fassen Dora, Lydia und Ilse abschließend die Parallelen/Gemeinsamkeiten von Aufstellungsarbeit und schamanischer Reise zusammen, ebenso deren Unterschiede. Der Film endet mit einer *stop-motion* Animation eines Krafttiers – dem Elefanten – welcher zu rhythmischer Musik entsteht, bevor die *credits* eingeblendet werden.

6.3. Die Entstehung des Films „Wenn Ahnen Träumen“

In diesem Abschnitt meiner Diplomarbeit möchte ich den Produktionsverlauf des Films „Wenn Ahnen Träumen“ darstellen. Ich werde auf die drei Phasen Vorbereitung (*pre-production*), Produktion (*production*) und Nachbearbeitung (*post-production*) genauer eingehen und jeweils auch die Herausforderungen und Schwierigkeiten der einzelnen Phasen beleuchten.

Der Filmtitel „Wenn Ahnen Träumen“ entstand in einem gemeinsamen Brainstorming mit meiner Lebensgefährtin Katharina Gamperl. Ich wünschte mir einen Titel, welcher die Inhalte des Films gekonnt miteinander verbindet, interessant ist und „künstlerisch-vage“ formuliert. Nachdem wir einige Ideen aufgeschrieben hatten, einigten wir uns ziemlich bald auf „Wenn Ahnen Träumen“, da er nicht nur durch den Bezug auf die AhnInnen auf einen familiensystemischen Inhalt schließen lässt, sondern auch durch die paradoxe Formulierung und den offen gelassenen Satz Interesse weckt. Dass der Film (unter anderem) von non-realen Erfahrungsebenen handelt, deutet das Wort „träumen“ an. Letzteres verweist aber auch auf die schamanischen Traum- bzw. Krafttierreisen.

Reflexive Beschreibung der Feldforschung und der Filmproduktion

Zunächst möchte ich auf die Aufgabenverteilung innerhalb des Filmteams näher eingehen. Wie eingangs in dieser Diplomarbeit bereits erwähnt, bestand dieses aus insgesamt sechs StudentInnen (mich eingeschlossen) der Kultur- und Sozialanthropologie, welche im Rahmen des Seminars „Mit den Gottheiten kommunizieren – Zur (Re-)Präsentation von Heilritualen im Wissenschafts-film“ (geleitet von Evelyne Puchegger-Ebner) den Dokumentarfilm „Wenn Ahnen Träumen“ produzierten. Wir entschieden uns dazu, die unterschiedlichen Aufgaben (Regie, Kamera, Ton, Nachbearbeitung etc.) nicht explizit zu

⁴⁵ Diesen Begriff prägte Manfred Kremser, um die verschiedenen Wesenheiten der Ober- und der Unterwelt zu beschreiben, welche die Funktionen haben, den SchamanInnen Informationen, Unterstützung, Leitung oder auch nur Begleitung anzubieten (vgl. Kremser 2002:117f).

definieren und bestimmten Personen zuzuschreiben, sondern alle Rollen flexibel zugänglich für ein jedes Filmteam-Mitglied zu belassen. Die Gründe für diese Entscheidung waren erstens, dass es für alle außer mir die erste semi-professionelle Filmproduktion war und somit die Neugierde meiner KollegInnen auf das Einnehmen und Erfahren der unterschiedlichen Positionen sehr groß war. Zweitens wussten wir bereits im Vorfeld, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht alle Mitglieder des Filmteams zu allen Zeitpunkten der Dreharbeiten am Set anwesend sein würden bzw. könnten. Dies stellte sich aus meiner Sicht als problematisch heraus, vor allem was die Position des/r RegisseurIn betrifft. Gerade bei einem Filmteam, welches so groß ist wie es das unsrige war, kann es hilfreich, zeitsparend und förderlich sein, einer Person die strukturgebende Funktion des/r RegisseurIn „offiziell“ zu überantworten. Während unserer Dreharbeiten übernahm ich zwar an jenen Tagen, an welchen ich anwesend war, aufgrund meiner praktischen Erfahrung mit dem Durchführen einer Filmproduktion diese Funktion. Allerdings wurde dies niemals explizit vereinbart bzw. definiert, was wiederum dazu führte, dass sich einige zeit- und energieraubende Diskussionen ergaben. Ich fühlte mich oftmals unwohl in diesem Spannungsfeld zwischen einem Gefühl der Verantwortlichkeit hinsichtlich der filmspezifischen Wissensvermittlung auf der einen Seite und einem gewissen Ohnmachtsgefühl, welches aus dem Fehlen (m)einer klar bestimmten Rolle mit Rechten und Pflichten resultierte, auf der anderen Seite. Es ergab sich im Laufe des Produktionsprozesses, dass zwei Aufgaben klar verteilt wurden: Zum einen das Führen der zweiten Kamera von Sabine Steiger (und zwar deshalb, weil diese Kamera ihr Eigentum war) und zum anderen die Beachtung der *continuity*, welche von Suzana Jovicic übernommen wurde. Hier zeigte sich auch, wie vorteilhaft eine eindeutige Zuschreibung von Aufgaben vor allem hinsichtlich einer effizienten Zeiteinteilung sein kann – beide Bereiche wurden nach einmaliger, kurzer Hilfestellung meinerseits selbständig und ohne zeitintensive Diskussionen durchgeführt.

Durch das oftmalige, dynamische Wechseln bei den anderen Aufgaben kam es zu häufigen Fragen bzw. Unsicherheiten, gefolgt von Erklärungen und Besprechungen – manchmal direkt im Feld, während der Dreharbeiten. Dies führte nicht nur zu Verzögerungen und mitunter längeren „Wartephasen“ unserer InterviewpartnerInnen, sondern hin und wieder auch zu Meinungsverschiedenheiten innerhalb des Teams. Wie es jenen KollegInnen mit dem Fehlen von klaren Rollenzuschreibungen ging, welche wechselnd verschiedene Aufgaben übernahmen, entzieht sich jedoch meinem Wissen.

Auch während der Nachbearbeitung kam es immer wieder zu inhaltlichen und persönlichen Differenzen innerhalb des Filmteams, welche unter anderem aus der durch meine Person entstandenen langen Pause in dieser Phase resultierten. Es war mir aus persönlichen Gründen nicht möglich, in diesen betreffenden Monaten an der Fertigstellung des Films zu arbeiten und ich bin dankbar, dass meine KollegInnen letztlich nach einigen klärenden E-Mail-Konversationen und Gesprächen Verständnis für meine Situation aufbrachten. Aus filmschaffender und auch aus ethnografischer Perspektive kritisiere ich jedoch eben diese Verzögerung, da ich bei der Wiederaufnahme der Montage⁴⁶ etwa ein Jahr nach Beendigung der Feldforschung und der Dreharbeiten eine

⁴⁶ Montage ist die französische Bezeichnung für Filmschnitt und lässt eher als das deutsche Wort „Schnitt“, welches doch recht mechanistisch anmutet, auf den geistigen Vorgang der Zusammensetzung einzelner Szenen und Bilder schließen (vgl. Kandorfer 1994:240).

deutliche Distanz zum Feld verspürte und mich erst wieder erneut „einfühlen“ musste, um nicht der Gefahr einer allzu großen Verzerrung hinsichtlich der Auswahl aus dem Gesamtmaterial von 27 Stunden zu unterliegen. Ich empfand diese Distanz als hinderlich und wünschte mir oftmals während des Schnitts, früher angefangen zu haben. Auch wenn ein wenig Distanz zum Feld förderlich für einen neutraleren und objektiveren Blickwinkel sein kann – ein volles Jahr war spürbar zu lange und zu viel.

Ein weiterer Kritikpunkt, welcher ebenfalls die Nachbearbeitung betrifft und welchen ich an früherer Stelle bereits schon einmal erwähnte, ist die Verwendung von GEMA-geschützter Musik. Konkret handelt es sich hier um Teile einiger Stücke des Albums „Rodrigo Y Gabriela“ von gleichnamiger Band. Dass diese Stücke überhaupt verwendet wurden, ist einem Missverständnis zuzuschreiben und geschah zum Zeitpunkt der Montage in Unwissenheit. Immerhin handelt es sich bei unserem Film „Wenn Ahnen Träumen“ um ein gänzlich nicht-kommerzielles, filmisches Produkt, welches zu keinem Zeitpunkt und auf keine Weise käuflich zu erwerben war/ist/sein wird bzw. gegen Bezahlung ausgestrahlt wurde/wird/werden wird. Des Weiteren plane ich, die betreffenden Musikstücke gegen GEMA-freie auszutauschen – dies war jedoch aus Zeitgründen nicht vor Fertigstellung dieser Diplomarbeit möglich.

Außerdem zeigte sich während des Schnitts, dass wir nicht genügend brauchbares *cut-in*-Material gefilmt hatten, so dass sich einige Bilder wiederholten bzw. wiederholen mussten. Bei meinem nächsten Filmprojekt werde ich darauf achten, genügend *cut-ins* zu filmen und weiters auf die Tonaufnahmen besser zu achten: Im Film „Wenn Ahnen Träumen“ gehen in elementaren Szenen wie etwa der Familienaufstellung die Aussagen der gefilmten Personen aufgrund von nicht ausreichendem Equipment (wie etwa Ansteckmikrofonen) nahezu gänzlich verloren. Dies ist gerade aus forschender Perspektive nachteilig, da somit die Analyse wichtiger auditiver Daten verwehrt wird.

Hinsichtlich der interpretativen und künstlerischen Darstellung der schamanischen Krafttierreise ist zu sagen, dass dies aus ethnografischer Perspektive (und vor allem aus dem Blickwinkel des *observational styles*) zwar möglicherweise als nicht „wissenschaftlich“ (genug) erscheint, da nicht die „Realität“ gefilmt, sondern etwas kreiert wird. Andererseits möchte ich an dieser Stelle darauf verweisen, dass wir uns hierbei bewusst des impressionistischen Stils bedienten. Weiters nahmen wir selbst an mehreren schamanischen Krafttierreisen teil. Dies ermöglichte uns, direkt auf unser Erfahrungsfeld zugreifen zu können, welches wir in der Nachbearbeitung filmisch darzustellen versuchten. Einige Elemente unserer künstlerischen Interpretation der Krafttierreise entsprechen durchaus unseren Erfahrungen (etwa die fließenden Bewegungen, das Vorhandensein von zunächst mehreren Tieren etc.) und sind damit nicht gänzlich fernab der „Realität“.⁴⁷

Ich möchte nun zunächst das technische Equipment, welches meinem Filmteam und mir zur Verfügung stand, erklären.

⁴⁷ Zu diesem Punkt siehe ausführlich Kapitel 5.2.

6.3.1. Technisches Equipment

Für den Film „Wenn Ahnen Träumen“ standen uns zwei Kameras zur Verfügung: Unsere Hauptkamera, eine CANON XL2, welche wir als Leihgabe vom Institut für Kultur- und Sozialanthropologie erhielten so wie eine Zweitkamera aus dem Privatbesitz des Filmteam-Mitglieds Sabine Steiger. Bei letzterem Modell handelte es sich um einen Panasonic-Camcorder aus der „NV-GS“-Serie.

Beide Kameras waren „3CCD“-Kameras. CCD steht für *charged-coupled device*⁴⁸. In vielen heutigen Kameras wird das Bild nicht mehr auf einen chemischen Träger projiziert, sondern auf den so genannten „CCD-Sensor“, welcher die Helligkeit eines jeden Bildes misst und aufnimmt. Um Videos in Farbe aufnehmen zu können, werden nacheinander ein Rot-, ein Blau- und ein Grün-Filter vor den Sensor gebracht und somit die Anteile der Einzelfarben des Bildes ermittelt. Da es dadurch zu einer kurzen Verzögerung kommt, leiden Schärfe und Kontrast bei dieser Aufnahmetechnik.

Bei semi-professionellen Kameras (wie den unseren) wird diesem Verlust durch einen 3CCD-Sensor entgegen gewirkt. Bei diesem sind drei CCD-Sensoren um ein Prisma herum angebracht, wodurch die gleichzeitige Aufnahme der RGB-Farben eines jeden Bildes ermöglicht wird.

Als Speichermedien dienten uns bei beiden Kameras Mini-DV-Kassetten. Das Kürzel „DV“ steht hierbei für *digital video*, also handelt es sich bei den Mini-DV-Kassetten nicht um analoge (wie der Begriff „Kassette“ vielleicht vermuten lässt), sondern um digitale Speichermedien. Die Mini-DV-Kassette weist nahezu ein gleiches Datenformat wie eine normale DV-Kassette auf, ist jedoch etwa um die Hälfte kleiner, leichter und außerdem weitaus preisgünstiger.

Für unsere Hauptkamera benutzten wir für eine erhöhte Stabilität in vielen Szenen ein Stativ, welches wir uns ebenfalls vom Institut für Kultur- und Sozialanthropologie ausborgten.

Für den Ton stand uns neben den kamerainternen Mikrofonen außerdem noch ein Richtmikrofon⁴⁹ zur Verfügung, was vor allem bei den gefilmten Interviews von großer Wichtigkeit war.

Außerdem waren wir mit semi-professioneller Beleuchtung ausgestattet und nutzten hierzu zwei große und zwei kleine Baustellen-Scheinwerfer.

⁴⁸ Bedeutet übersetzt so viel wie: Ladungsgekoppeltes elektronisches Bauteil.

⁴⁹ Ein Mikrofontyp, der den frontal auftreffenden Schall aufnimmt.



(Abb. 12 – Improvisierte Beleuchtung mit Baustellenscheinwerfer)

Die Post-Production wurde vollständig auf meinem Apple iMac mit dem Betriebssystem Mac OSX 10.5.8. durchgeführt. Hier nutzten mein Filmteam und ich die Programme „Final Cut Pro“ in der Version 6.0.6., „GarageBand“, „iDVD“ so wie „iPhoto“.

Folgend möchte ich auf die einzelnen Produktionsphasen näher eingehen, beginnend mit der Phase der Vorbereitung. In jeder Phase gab ich meinen KollegInnen mehrstündige Einschulungen zu Themen wie Kamerahandhabung, Aufnahmetechnik, Beleuchtung, Ton, Dramaturgie, Schnitt, Filmproduktions-Software etc.. Ich war nämlich der Einzige von uns, der über Erfahrung und Hintergrundwissen zu Filmproduktion verfügte.

6.3.2. Vorbereitungsphase

Wie in der Einleitung meiner Diplomarbeit bereits erwähnt, entstand der Film „Wenn Ahnen Träumen“ im Rahmen des Seminars „Mit den Gottheiten kommunizieren – Zur (Re-)Präsentation von Heilritualen im Wissenschaftsfilm“. Als uns die Seminarleiterin Evelyne Puchegger-Ebner die Möglichkeit einer eigenen Filmproduktion für den Erwerb einer positiven Note anbot, wusste ich sofort, dass ich dies nutzen wollte.

Schnell fanden sich weitere InteressentInnen und nach einem separaten Treffen in einem Kaffeehaus formierte sich das vollständige Filmteam. Dieses bestand aus den KSA-StudentInnen Suzana Jovicic, Christof Lammer, Andrea Lamprecht, Sabine Steiger und Judith Unger.

Ursprünglich wollten mein Filmteam und ich einen Dokumentarfilm drehen, welcher sich ausschließlich mit schamanischer Krafttierreise beschäftigt.

Da ich zur Leiterin des ADS-Zentrums Korneuburg Dora Plessing, welche ich aus meiner Ausbildung zum Coach und Trainer kenne, einen guten Kontakt pflegte, wusste ich, dass in ihrem Zentrum zum damaligen Zeitpunkt schamanische Krafttierreisen der diplomierten Kunsttherapeutin und Schamanin in Lehre Ilse Sandmair angeboten wurden.

Als wir zu Dora Plessing Kontakt bezüglich einer Drehgenehmigung aufnahmen, bot sie uns an, auch an einer Familienaufstellung aktiv als RepräsentantInnen teilzunehmen. Es kam die Idee auf, die Familienaufstellungen ebenfalls zu filmen.

Zunächst dachte ich, dass eine Ausweitung des Filmprojekts auf die systemdynamische Intervention den Rahmen (des Seminars) sprengen würde,

doch nach Beratung mit meinen KollegInnen beschlossen wir, dass es für den Film eine wertvolle Bereicherung sein würde. Schließlich sind Familienaufstellungen ebenfalls Heilrituale und passten somit ideal zum Thema des Films und des Seminars.

Ein Aspekt, über den wir über längere Zeit immer wieder sprachen, war, ob wir auch andere Drehorte außerhalb des ADS-Zentrums Korneuburg nutzen und zusätzlich auch andere AufstellungsleiterInnen als ExpertInnen heranziehen sollten, um mehr Perspektiven zu berücksichtigen. Letztendlich wurde jedoch klar, dass dies dann definitiv den Rahmen gesprengt hätte.

Es folgte eine Phase des intensiven Brainstormings: Wir tauschten sehr viele E-Mails aus, trafen uns zu Besprechungen und arbeiteten an einem Zeitplan.

Weiters verteilten wir innerhalb des Teams die Zuständigkeiten für die verschiedenen Aufgabenbereiche, welche unter anderem beinhalteten:

- 1) Strukturierung und Organisierung des Projekts.
- 2) Einholen diverser Drehgenehmigungen.
- 3) Organisation und Beschaffung des technischen Equipments (hierunter fiel unter anderem die Anfrage an das Institut für Kultur- und Sozialanthropologie bezüglich des Verleihs einer Kamera, eines Stativs und eines Richtmikrofons).
- 4) Erstellung der Leitfäden für die qualitativen Interviews.
- 5) Ausarbeitung eines Leitfadens und geeigneter Grafiken für den Dokumentarfilm.
- 6) Ideensammlung für die Nachbearbeitung.

Neben den genannten Aufgaben ergaben sich spontan immer wieder kleinere Aufgaben, welche ad hoc von meinen KollegInnen oder mir erfüllt wurden.

Ein weiterer wichtiger Punkt, welcher uns einige Zeit beschäftigte, war die Wahl des Dokumentarstils. Wir wussten recht bald, dass wir den beobachtenden Stil nicht den ganzen Film über beibehalten wollten. Da wir zu sechst im Filmteam arbeiteten, war es nicht ganz einfach, sich auf einen Stil zu einigen. Daher beschlossen wir, verschiedene Stile (beobachtenden, impressionistischen und reflexiven) zu kombinieren. Während der Produktionsphase änderte sich unser stilistischer Zugang durch die Erfahrung im Feld noch einmal. Dies wird an späterer Stelle genauer ausgeführt.

Es gab bereits ein erstes Interview bzw. Gespräch mit Dora Plessing und Ilse Sandmair vor der Kamera, allerdings stellte dieses nicht das eigentliche Filmmaterial dar, sondern diente lediglich der Informationsgewinnung und fungierte als Übungslauf.

In die Phase der Vorbereitungsphase fiel auch eine erste teilnehmende Beobachtung ohne jegliches Kamera-Equipment im Feld, bei welcher wir als

RepräsentantInnen an einer Familienaufstellung und als KlientInnen an einer schamanischen Krafttierreise teilnahmen.

Einige Aspekte beschäftigten uns die gesamte Vorbereitungsphase:

1) **Fokus des Films:** Sollte dieser auf der systemdynamischen Intervention oder der schamanischen Krafttierreise liegen, oder auf beiden Ritualen gleichermaßen? Da der Film hinsichtlich des Rahmentitels „Heilrituale im Wissenschaftsfilm“ entstand, besprachen wir oftmals, wie wir bei den Dreharbeiten auf diesen Aspekt den Fokus legen konnten und ob der Schwerpunkt eher auf das „Heilritual“ oder auf den „Wissenschaftsfilm“ gelegt werden sollte.

2) **Verknüpfung der beiden Rituale:** Wir überlegten und diskutierten zum Einen für uns, worin die Gemeinsamkeiten von und Unterschiede zwischen schamanischer Krafttierreise und Familienaufstellung liegen und zum Anderen, wie wir diese (falls vorhanden) filmisch darstellen und umsetzen konnten. Als gute Idee erschien uns das Einteilen des Films in einzelne Abschnitte: Je einen für jedes Ritual alleine und anschließend einen, in welchem es genau um diese Verbindung gehen sollte.

3) **Darstellung von Heilritualen im Wissenschaftsfilm:** Wir sprachen viel darüber, wie das „Unsichtbare“ filmisch umgesetzt werden könnte. Als „unsichtbar“ bezeichneten wir jenes Geschehen eines Heilrituals, welches non-verbal und zumeist auf einer emotionalen, energetischen oder imaginierten Ebene stattfindet. Die Hauptfrage war dementsprechend: Wie kann etwas, das nicht **sichtbar** ist, mit einem visuellen Medium wie dem Film festgehalten werden? Obwohl wir einige Ideen und vage Vorstellungen dazu hatten, war es uns in der Vorbereitungsphase nicht möglich, auf diese Frage eine adäquate Antwort zu finden.

4) **Einverständniserklärung der zu Filmenden:** Ein weiterer Punkt, der uns beschäftigte, war das Einverständnis der KlientInnen und RepräsentantInnen, welche wir filmen wollten. Klar war, dass es für uns und auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet nur dann moralisch vertretbar und filmisch realisierbar war, wenn die zu Filmenden über die Dreharbeiten im Vorfeld aufgeklärt wurden und ihr Einverständnis dazu erklärt hatten.

Ich möchte mich nun der Phase der Produktion zuwenden und die Dreharbeiten etwas genauer beschreiben.

6.3.3. Produktion

In der Produktionsphase entstand insgesamt ein Filmmaterial von 27 Stunden.

Die Produktionsphase erstreckte sich über einige Monate, in welchen wir wiederholt an die Drehorte fuhren, um zu filmen. Die Drehorte waren das ADS-Zentrum Korneuburg, der Tiergarten Schönbrunn so wie Dora Plessings Auto. Im ADS-Zentrum war Dora Plessing bei jeder Aufnahme anwesend und half uns als Expertin unseres Forschungsfeldes oftmals in reflexiven Gesprächen mit

kreativem Input. Innerhalb unseres Filmteams wechselten wir uns an den einzelnen Drehtagen ab, es war jedoch niemals jemand alleine am Set. In den meisten Fällen waren zwischen drei und fünf TeamkollegInnen anwesend.

Aus diesem Grund verteilten sich die Aufgaben am Set dynamisch, es gab jedoch einige aus meinem Team, welche bestimmte Aufgaben schwerpunktmäßig bzw. vollständig übernahmen. Christof Lammer führte großteils die qualitativen Interviews, es wurden jedoch auch Zwischenfragen von anderen (zum jeweiligen Zeitpunkt anwesenden) KollegInnen gestellt. Die Rolle des/r RegisseurIn nahm die gesamte Zeit über ich ein (bis auf ca. drei Wochen, in welchen ich im Zuge eines Feldpraktikums im Ausland verweilte). Suzana Jovicic war durchgehend für die so genannte *continuity*⁵⁰ zuständig und übernahm damit auch die Rolle der Regieassistentin.

Jene Aufgaben und Funktionen, welche nicht schwerpunktmäßig von einer/m von uns, sondern dynamisch übernommen wurden, waren:

- 1) Kameraführung
- 2) Beleuchtung: Ausrichtung der Scheinwerfer und Dimmer
- 3) Ton: Ausrichtung des Richtmikrofons und Überprüfung des Pegels
- 4) Betreuung und Briefing der Gefilmten
- 5) *Set*-Design: Vorbereiten der Szenerie, Arrangement der Blickwinkel etc.

Zumeist filmten wir mit zwei Kameras, um aus zwei Perspektiven Material zu generieren.

Die von uns gefilmten Personen wechselten ebenfalls von Drehtag zu Drehtag, wobei einige auch an mehreren Tagen anwesend waren.

Ebenfalls wichtig zu erwähnen ist, dass wir selbst als Filmende in der Produktionsphase manchmal zu TeilnehmerInnen und somit zu Gefilmten wurden. Wir interviewten uns auch gegenseitig in unserer Funktion als Letzteres.

Das gefilmte Material unterteilt sich in folgende Kategorien:

- 1) **Qualitative Interviews** mit TeilnehmerInnen und ExpertInnen
- 2) **Ritual**-Aufnahmen

⁵⁰ Die Person, welche für die *continuity* zuständig ist, hat die Aufgabe, auf das Vermeiden von Anschlussfehlern während der Dreharbeiten zu achten. Anschlussfehler ergeben sich entweder durch das wiederholte Drehen einer Szene oder durch das Weiterdrehen nach einer Drehpause. Ein Anschlussfehler wäre beispielsweise, wenn ein volles Glas Saft nach einer kurzen Drehunterbrechung leer ist.

3) **Zwischensequenzen:** Als Zwischensequenz bezeichneten wir unter Anderem die Autofahrt mit Dora Plessing durch Korneuburg, bei welcher Bewegung ein zentrales Element war und welche nur mittels Hand-Kamera gedreht wurden. Eine weitere Zwischensequenz war beispielsweise das Betrachten von Familienfotos von Dora Plessing und ihrer Tochter Maria im Garten.

4) **Cut-ins:** *Cut-ins* sind Aufnahmen, welche in Hinblick auf die Post-Produktion und den Schnitt gefilmt werden. *Cut-ins* dienen als „Füll-Material“ für längere Interview-Passagen, um nicht die ganze Zeit über statisch den/die SprecherIn zu zeigen, sondern immer wieder andere, meist ästhetische Objekte und Szenen einzublenden, während die Stimme der InterviewpartnerInnen weiterhin zu hören ist. Wir filmten hierzu beispielsweise Dekorations-Objekte im Haus von Dora Plessing.

5) **Reflexive Filmteam-Aufnahmen:** Wir filmten uns, wie oben bereits erwähnt, auch gegenseitig, um das reflexive Element und die kritische Selbstbetrachtung als wissenschaftliche Technik mit einzubeziehen.

6) **Tiere** im Tiergarten Schönbrunn: Es wurden unterschiedlichste Tiere bei ihrem alltäglichen Leben und Verhalten im Tiergarten Schönbrunn aufgenommen.

7) **Natur-Aufnahmen:** Wir filmten verschiedene Elemente wie Wiesen, Bäume, den Erdboden etc.

8) **Establishing shots:** *Establishing shots* sind einführende Gebäude- oder Szenerie-Aufnahmen von außen, um den folgenden Ort des Geschehens vorzustellen.

9) **Stop-motion:** Als *stop-motion* werden einzelne aufeinander folgende Fotoaufnahmen bezeichnet, zwischen welchen eine minimale Veränderung des Fotografierten vorgenommen wird. Somit entsteht beim aufeinander folgenden Abspielen der Aufnahmen ein ganz spezifischer Eindruck von Bewegung und Kontinuität. Zwei externe KünstlerInnen so wie Andrea Lamprecht aus dem Filmteam produzierten für unseren Film je eine Stop-Motion-Sequenz über die Entstehung eines gemalten bzw. gezeichneten Werks. Diese Bilder zeigten jeweils ein anderes Krafttier: Hase, Krokodil und Elefant.

Nach dieser Darstellung der unterschiedlichen Kategorien unseres Filmmaterials möchte ich auf die Durchführung unserer Drehaufnahmen näher eingehen. Zunächst entstand vor allem das Material zu den Interviews und den Ritualen, erst gegen Ende der Produktionsphase filmten wir die Zwischensequenzen.

Hin und wieder drehten wir mehrere *takes*⁵¹ einer Szene, ausgenommen von dieser Vorgehensweise waren die Rituale und die Interviews.

⁵¹ Ein *take* ist die wiederholte Aufnahme ein und derselben Szene.

Zur Aufnahme der schamanischen Krafttierreise ist zu sagen, dass wir diese insgesamt zwei Mal filmten. Beim ersten Mal erhielten wir nur für das Vorgespräch, die Vorbereitung und das Nachgespräch eine Dreherlaubnis von Ilse Sandmair, beim zweiten Mal erlaubte sie uns auch das Ritual an sich zu filmen. Bei der ersten Aufnahme arbeiteten wir ohne Beleuchtung zugunsten einer ruhigeren Atmosphäre, jedoch zeigte sich, dass dadurch das Material viel zu dunkel und somit unbrauchbar wurde. Beim zweiten Mal verwendeten wir daher unsere Beleuchtung wieder, jedoch achteten wir darauf, keineN der TeilnehmerInnen zu blenden oder zu stören. Einige der TeilnehmerInnen wurden direkt nach der Erfahrung der Krafttierreise von uns interviewt.

Die Aufnahmen der systemdynamischen Intervention gestalteten sich um einiges umfangreicher und komplexer als jene der schamanischen Krafttierreise. Wir hatten hier aus logistischen Gründen nur einen einzigen Drehtag. Da eine Familienaufstellung bei Dora Plessing aus Vorgespräch, Aufstellung und (optionalem) Nachgespräch besteht, gliederten sich auch unsere Dreharbeiten in diese Phasen. So filmten wir ein Coaching-Gespräch zwischen Dora Plessing und ihrer Tochter Maria, in welchem auch das Stellbrett zur Anwendung kam. Weiters filmten wir ein Nachgespräch zwischen Dora Plessing und einer Teilnehmerin. Die Aufstellung selbst filmten wir mit zwei Kameras. Unsere Hauptkamera blieb dabei auf dem Stativ, während unsere Zweitkamera teilweise erhöht auf einer Leiter positioniert und manchmal per Hand durch den Raum geführt wurde. Bei diesen Aufnahmen konnten wir nur natürliches Licht verwenden, da der Raum zu begrenzt für das Aufstellen von Scheinwerfern war und von den KlientInnen und RepräsentantInnen gänzlich benötigt wurde. Unmittelbar nach der Familienaufstellung interviewten wir auch hier die TeilnehmerInnen zu ihren Erfahrungen.

Während der Produktionsphase stießen wir immer wieder auf Schwierigkeiten und Herausforderungen:

1) Da wir kein Budget hatten, waren oftmals Innovation und Einfallsreichtum gefragt. Bei der Beleuchtung machte sich dies zum Beispiel deutlich bemerkbar: Dadurch, dass wir nicht genug Geld für professionelle Filmset-Beleuchtung hatten, verwendeten wir Baustellen-Scheinwerfer aus meinem Privatbesitz und improvisierten Dimmer aus Backpapier, welche wir mit einer originellen Konstruktion aus Kleiderbügeln vor dem Beleuchtungskörper fixierten. Bei notwendigen Ausgaben, wie etwa Mini-DV-Kassetten, teilten meine TeamkollegInnen und ich uns die Kosten.

2) Nicht immer lief alles nach Dreh- und Zeitplan, wir mussten daher oft flexibel (re-)agieren. Teilweise gab es Schwierigkeiten in der Koordination von Terminen und Personen und manches Mal gingen unsere Vorstellungen nicht mit jenen unserer ExpertInnen konform.

3) Besonders während den Ritual-Aufnahmen sahen wir uns ständig mit der Frage konfrontiert, in wie weit unsere Anwesenheit und/oder die Präsenz der Kameras das Geschehen (negativ) beeinflussen und möglicherweise wahre Authentizität verhindern.

4) Auch die Frage nach der Visualisierung des Unsichtbaren blieb die gesamten Dreharbeiten hindurch eine große Herausforderung. Wir versuchten das

„Problem“ aus mehreren Richtungen anzugehen: Wir befragten TeilnehmerInnen zu ihren Erfahrungen, gingen selbst als TeilnehmerInnen ins Feld, befragten unsere InterviewpartnerInnen nach ihren jeweiligen Vorschlägen zu einer möglichen Visualisierung und tauschten uns kreativ in mehreren Treffen aus. Auch Zeichnungen von Krafftieren wurden angefertigt. Letztendlich erschien es uns, als wäre die einzige filmisch umsetzbare „Lösung“ für diese Herausforderung in der Nachbearbeitung bzw. in einer künstlerischen Interpretation zu finden.

5) Zunächst schien es in der Produktionsphase, als bekämen wir keine Dreherlaubnis für das Ritual der schamanischen Krafftierreise. Dies änderte sich jedoch später und wir konnten unsere Aufnahmen ungehindert durchführen. Hinsichtlich der Familienaufstellung gab es anfänglich ebenfalls Schwierigkeiten, da sich zu Beginn keineR der TeilnehmerInnen bereit erklärte, sich filmen zu lassen. Die Lösung lag schließlich darin, dass sich einige RepräsentantInnen, welche schon viel Erfahrung mit Aufstellungen hatten, bereit erklärten, mit Maria Hammerschmied (der Tochter von Dora Plessing) als Klientin zu einem nicht allzu emotionalen persönlichen Thema eine systemdynamische Intervention durchzuführen.

6.3.4. Nachbearbeitung

Die Nachbearbeitung begann im November 2010 und endete im April 2012. Dieser lange Zeitraum ist hinsichtlich des Umfangs des Materials nicht angemessen. Er erklärt sich durch eine relativ lange Pause, in welcher aus persönlichen Gründen keine Nachbearbeitung durchgeführt wurde.

Insgesamt war Rohmaterial im Ausmaß von 27 Stunden bzw. 1620 Minuten vorhanden.

Der erste Schritt der Nachbearbeitung war das so genannte *capturing*, ein Verfahren, bei welchem das gesamte Material von den Mini-DV-Kassetten auf die Festplatte des Computers bzw. direkt in das Schnittprogramm geladen wird. Im Fall des Films „Wenn Ahnen Träumen“ führte ich bei diesem Schritt zusätzlich eine Gliederung des Materials in einzelne kleinere Abschnitte durch, welche mit einer kurzen Inhaltsbeschreibung in thematisch zusammen passende virtuelle Ordner abgelegt wurden. Dieser Prozess dauerte in etwa zwei Wochen mit täglicher Arbeitszeit von ca. 6 Stunden.

Wie bereits an früherer Stelle erwähnt fand die gesamte Nachproduktion bei mir zu Hause auf meinem Privatcomputer, einem Apple iMac, statt. Als Schnittsoftware diente das professionelle Programm „Final Cut Pro“ in der Version 6.0.6.

Meine TeamkollegInnen und ich teilten uns in zwei Schnitt-Teams auf. Eine Gruppe bestand aus Andrea Lamprecht, Suzana Jovicic und Christof Lammer und war für den Schnitt jener Filmteile zuständig, welche von der systemdynamischen Intervention (SDI) handelten. Die zweite Gruppe bestand aus Sabine Steiger, Judith Unger und mir und hatte die Nachproduktion der schamanischen Krafftierreise zur Aufgabe.

Nachdem die erste Gruppe recht schnell innerhalb weniger Wochen mit ihrem Schnitt fertig war, scheiterte die Fertigstellung des zweiten Teils in dieser geplanten Gruppenkonstellation an zeitlich-logistischen Gründen. Es kam zu einer längeren Pause, in welcher die Bearbeitung des Films stillstand.

Im Herbst 2011 begann ich die Nachbearbeitung wieder aufzunehmen, diesmal jedoch zunächst als Einzelperson.

Gegen Ende der Schnittarbeiten, welche nicht nur die gänzliche Überarbeitung von Ton und Farbe des bisher geschnittenen Materials, sondern auch die künstlerische Interpretation der Krafttierreise beinhaltete, erhielt ich technisch versierte Unterstützung von Stefan Wagner so wie organisatorische Hilfe und kreativen Input meiner Partnerin Katharina Gamperl.

Im Dezember 2011 kam es bei der 5-Jahres-Feier des ADS-Zentrums Korneuburg zu einem *pre-screening*, einer Aufführung des zu diesem Zeitpunkt halb fertiggestellten Films. Dadurch konnte ich wertvolles Feedback der ZuschauerInnen in meine weitere Nachbearbeitung einfließen lassen.

Zusammenfassend erstreckten sich meine Tätigkeiten zur Fertigstellung des Films „Wenn Ahnen Träumen“ auf folgende Schritte:

- 1) *Capturing* des gesamten Materials
- 2) Erstellung eines *bin*-Systems (=Ordnungssystem innerhalb des Programms „Final Cut Pro“)
- 3) Einschulung meiner TeamkollegInnen in Schnitt-Technik, Effekte und Handhabung des Programms „Final Cut Pro“
- 4) Organisation und Termin-Koordination (da die Nachbearbeitung bei mir zu Hause stattfand)
- 5) Komplette Überarbeitung des Materials (auch des bereits geschnittenen) hinsichtlich einer einheitlichen Tonspur, Färbung und Sättigung
- 6) Erstellung der *credits*
- 7) Schnitt der Teile „Traumreise“ und „Gegenüberstellung von SDI und Traumreise“
- 8) Erstellung von zwei *stop-motion*-Sequenzen: Dem Krokodil von Andrea Lamprecht (201 Einzelbilder) und dem Elefanten von Klaus Taubert (288 Einzelbilder).
- 9) *DVD-authoring*: DVD-Menü erstellen, Titelbild erstellen, DVDs brennen, DVD-Hüllen anfertigen, DVD-Covers produzieren etc.
- 10) Fotoaufnahme für das Titelbild
- 11) Testen des fertigen Films, Anfertigen mehrerer Versionen (PAL, NTSC)

12) Recherche nach „GEMA“-freier Musik (für jene Teile, welche noch nicht von meinen KollegInnen geschnitten waren)



(Abb. 13 – Titelbild des DVD-Menüs)

Auf den letzten Punkt möchte ich an dieser Stelle gerne ein wenig genauer eingehen. GEMA steht für *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* und bedeutet, dass das geistige Eigentum von Musikschaftern geschützt werden soll. Die MusikerInnen sollen weiters für die Nutzung ihrer Musik in Filmen angemessen entlohnt werden. Falls kein Budget zur Verfügung steht, wie dies bei meinem Filmteam und mir der Fall war, bleibt nur die Wahl, selbst erstellte oder aber „GEMA“-freie Musik zu verwenden. Letzteres meint Werke, welche von den MusikerInnen zur freien Verwendung bereit gestellt werden. Im Film „Wenn Ahnen Träumen“ kamen für den Soundtrack unter anderem selbst erstellte Sounds von Katharina Gamperl so wie ein von Dora Plessing gesungenes Lied zur Anwendung. Weiters besteht ein Teil der Filmmusik aus Stücken von „Rodrigo Y Gabriela“, welche nicht GEMA-frei sind – dies ist auf ein Missverständnis zurückzuführen und war mir während der Nachbearbeitung nicht bewusst. Andrea Lamprecht war mit einer Band befreundet, welche uns gestattete, ihre Musik zu verwenden, doch aufgrund missglückter Kommunikation hielt ich „Rodrigo Y Gabriela“ für diese Band. Betonen möchte ich, dass mit dem Film „Wenn Ahnen Träumen“ keinerlei kommerzielle Verwendung verfolgt wurde und wird. Aufgrund der namentlichen Nennung der Band möchte ich daher den Film „Wenn Ahnen Träumen“ als Mittel einer weiteren Bekanntmachung der Band betrachten, da ich persönlich die Musik sehr schätze.

Zum Schnitt selbst möchte ich sagen, dass wir hin und wieder mit Zeiträffern gearbeitet haben, welche zwar kaum zu bemerken sind, jedoch zur Anpassung von Bild und Ton unabdingbar waren. Oftmals orientierten wir den Schnitt am Ton – sei es nun am Rhythmus eines Musikstücks oder dem Gesagten unserer InterviewpartnerInnen. Noch häufiger kam es jedoch vor, dass wir uns beim Schneiden anhand von logischen Argumentationslinien orientierten und darauf achteten, dass die verschiedenen Aussagen unserer InterviewpartnerInnen zueinander passen bzw. aufeinander aufbauen.

Die Auswahl des Materials (also welche Szenen aus den 27 Stunden verwendet wurden) orientierte sich an der Bild- und Tonqualität. Manches Mal schnitten wir nur die Ton- oder nur die Bildspur einer Szene in das Endprodukt.

Ich verwendete auch einige Effekte, vor allem bei der künstlerischen Interpretation der schamanischen Krafttierreise. Hier kamen verschiedene Videofilter zur Anwendung, um die Tiere surreal erscheinen zu lassen.

Generell benutzte ich sehr oft Effekte zur Farbkorrektur und für die Farbbalance, Übergangseffekte (Überblendungen, Videoübergänge) so wie Skalierungen, also Bildbeschneidungen.

Es ergaben sich letztendlich folgende Kapitel im Film „Wenn Ahnen Träumen“:

- 1) „ADS-Zentrum – Architektur der Seele“
- 2) „Aufstellungsarbeit“
- 3) „Traumreise – Begegnung mit dem persönlichen Krafttier“
- 4) „Gegenüberstellung – Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Familienaufstellung und Traumreise“

Weitere Anmerkungen

Als Übergang und Einleitung zu den jeweiligen Kapiteln erstellten meine KollegInnen und ich eigene Einblendungen mit Titel und Foto.

Text wurde nur wenig eingeblendet, jedoch immer dann, wenn einE „neueR“ InterviewpartnerIn gezeigt wurde (manchmal auch dann, wenn eine Person längere Zeit nicht zu sehen war).

Es gibt im Film „Wenn Ahnen Träumen“ auch drei Fotos (von Virginia Satir, Bert Hellinger und Rupert Sheldrake), welche ohne Copyright verwendbar waren.

Besonders spannend war, dass sich in der Nachbearbeitung noch Entscheidungen ergaben, welche den Dokumentarstil nachträglich beeinflussten bzw. festlegten. Beispielsweise einigten wir uns erst in dieser Phase ausdrücklich darauf, keine SprecherInnen-Stimmen zu verwenden. Weiters entschieden wir uns erst hier gegen den reflexiven Stil – etwaige Szenen, in welchen wir uns selbst interviewten und als Filmschaffende zu den ZuschauerInnen sprachen, wurden nicht in die endgültige Version des Films integriert.

Die künstlerische Interpretation der Krafttierreise gab dem Film hingegen einen eindeutig impressionistischen Einschlag.

Der beobachtende Stil kam mehr oder weniger in erwartetem Ausmaß zum Einsatz.

Der Film wurde schließlich in seiner endgültigen Version am 22.05.2012 im Institut für Kultur- und Sozialanthropologie im Rahmen einer EMLAAK⁵²-Veranstaltung präsentiert.

⁵² EMLAAK steht für „Ethnomedizinischer Lateinamerika-Arbeitskreis“

6.4. Ergänzende empirische Daten aus der teilnehmenden Beobachtung

In diesem Abschnitt möchte ich ergänzend meine Erfahrungen und Erkenntnisse aus der teilnehmenden Beobachtung schildern. Insgesamt nahm ich jeweils zwei Mal im ADS-Zentrum Korneuburg an einer schamanischen Reise und an einer Aufstellung als Repräsentant teil.

Die schamanische Reise

Beide schamanischen Reisen hatten den selben Ablauf – zunächst setzten sich die anderen TeilnehmerInnen und ich kreisförmig auf Matten und Decken am Boden. Die Neo-Schamanin Ilse Sandmair saß vor uns und erklärte etwa 20 Minuten lang den Ablauf, die einzelnen Elemente des Rituals und bot weiters Raum für Fragen. Anschließend führte die Neo-Schamanin bei jedem/jeder TeilnehmerIn eine Räucherung mit Salbei und Baumharz durch, um laut eigener Angabe die „Energiekörper“ zu reinigen.



(Abb. 14 – Räucherung)

Verstärkend wirkte hier die Adlerfeder, mit welcher sie den Rauch in unsere „Energiekörper“ „einmassierte“. Einen weiteren wichtigen Schritt stellte die Anrufung der Elemente und der Himmelsrichtungen durch die Neo-Schamanin dar. Dabei sollten Osten (Erde), Süden (Feuer), Westen (Wasser) und Norden (Luft) eingeladen werden, dem Ritual beizuwohnen. Auch Mutter Erde, Vater Sonne, Großmutter Mond so wie alle Sterne wurden angerufen, um den „heiligen Raum“ zu öffnen.



(Abb. 15 – Ilse Sandmair bei der Anrufung der Elemente)

Schließlich legten wir uns auf Matten am Boden, das Licht wurde gedämpft. Es folgte eine kurze Entspannungsübung, dann begann die Neo-Schamanin zu trommeln und die Reise begann.



(Abb. 16 – Trommelbegleitung durch Ilse Sandmair)

Zunächst wies uns Ilse Sandmair an, einen so genannten „Kraftplatz“ aufzusuchen. In meinem Fall war dies ein bestimmter Felsen mitten im Grünen, von Wald und Wiese eingebettet – ein Ort in Niederösterreich, welchen ich im alltäglichen Leben tatsächlich kenne. In der Nähe des Kraftplatzes sollte nach Anweisung der Neo-Schamanin ein Erdloch vor dem geistigen Auge entstehen, auf welches wir uns zubewegen und schließlich in das Erdreich abtauchen konnten. Es folgte eine Phase im Erdreich, welche von einem spezifischen, eher langsamen Trommelrhythmus geleitet wurde. Ich erlebte das Erdreich als dunkel und „tunnel-artig“, weiters wurde ich kleiner und flog in hoher Geschwindigkeit durch diesen Erdtunnel. Am Ende des Tunnels konnte ich ein Licht wahrnehmen, auf welches ich mich zubewegte. Als ich es erreichte, hörte ich die Trommel lauter und schneller werden und alles wurde von weißem Licht erfüllt. Ich verließ das Erdreich und befand mich an einer weiten, lichtdurchfluteten Ebene.

Bis zu diesem Punkt verliefen beide Sitzungen nahezu gleich. Jedoch waren die Begegnungen höchst unterschiedlich. Beim ersten Mal traf ich (wie an früherer Stelle bereits erwähnt) ein Krafttier, welches der hinduistischen Gottheit Ganesha sehr ähnelte. Jener aufrecht stehende Elefant war in bunte Gewänder gekleidet und sah mich aus gütigen, nahezu menschlich wirkenden Augen an. Ich kann mich daran erinnern, dass ich mit dem Elefanten in Kontakt treten, ihn berühren, mit ihm reden wollte – doch ein dichter, ihn umgebender Nebel hinderte mich daran, er war wie eine undurchdringliche Wand.⁵³ Der Elefant sprach nicht direkt mit mir, vermittelte mir aber nonverbal, dass er mein Krafttier sei. Diesem Krafttier zu begegnen löste ein angenehmes Gefühl in mir aus. Die zweite Sitzung verlief jedoch gänzlich anders. Ich ging mit der Erwartungshaltung in die Trance, eventuell erneut den freundlich gesinnten Elefanten zu sehen. Diesmal traf ich jedoch nicht auf ein Krafttier, sondern auf ein Wesen, das sich für mich spontan und intuitiv wie (m)ein „Schatten“ bzw. (m)ein „dunkles Selbst“ anfühlte. Es handelte sich im Prinzip um mein eigenes Gesicht, jedoch vollständig verzerrt – die Haut bestand aus schwarzen Schuppen, die Augen waren feuerrot, die Zähne waren weiß und spitz geschliffen, die „Haare“ (welche eher wie Stacheln anmuteten) waren streng

⁵³ Einige Tage später fand ich im Zuge meiner Internet-Recherchen zum Thema Krafttier die Information, dass der Elefant sehr oft gemeinsam mit Wolken und Nebel in Erscheinung tritt, was für mich ein sehr aufregender Moment war. Der Nebel nehme demnach die Funktion einer Trennung zwischen gestalteter und ungestalteter Welt ein (vgl. URL 8).

nach hinten an den Kopf gelegt. Das eindeutig männliche Wesen strahlte Kraft, Eleganz und Gefahr aus. Bemerkenswert war, dass es sich eigentlich gar nicht wie ein „zweites“ Wesen anfühlte, sondern eher wie ein „Spiegelbild“.⁵⁴

Das Ende beider Sitzungen verlief wieder gleich: Durch eine Veränderung des Trommelrhythmus setzte die Neo-Schamanin das Signal, dass die Rückreise durch den Tunnel zum Kraftort begann. Dort angekommen endete die Reise mit zwei lauten Trommelschlägen. Anschließend gab es die Möglichkeit des so genannten „Einrasselns“. Bei diesem Vorgang wurden die Hände mit der Innenfläche nach oben vor der Brust aufeinander gelegt, das jeweilige Krafttier in die Handfläche imaginiert und dann drei Mal auf diese fest gepustet. Nachdem die Hände zum Herzen geführt wurden, rasselte Ilse Sandmair von hinten über dem Kopf das Tier ein – es konnte auf diese Weise mitgenommen werden. Ich nahm dies nur bei der ersten Sitzung in Anspruch.



(Abb. 17 – Schamanische Reise)

Zu guter Letzt gab es ein Nachgespräch, welches etwa eine halbe Stunde dauerte und in welchem Erfahrungen ausgetauscht und Fragen gestellt werden konnten. Bei der ersten Sitzung ergab sich im Nachgespräch, dass die meisten TeilnehmerInnen einem Krafttier begegnet waren – unter diesen befand sich ein Krokodil, ein Hase, ein Elefant und eine Schlange. Viele TeilnehmerInnen (inklusive mir) empfanden den Raum auch aufgrund der vorhergehenden Räucherung während der Reise als zu verrauht. Was mit Sicherheit förderlich für den guten Verlauf der ersten Sitzung war, war die Tatsache, dass ich bei eben dieser ausschließlich als Teilnehmer und nicht als Filmschaffender anwesend war. Dadurch, dass bei dieser Reise nicht gefilmt wurde, machte sich bei allen Beteiligten eine deutlich erhöhte Entspannung bemerkbar.

Die Familienaufstellung

Bei der Familienaufstellung nahm ich ebenfalls, wie eingangs erwähnt, zwei Mal teil und zwar in der Rolle eines Repräsentanten. Hierzu muss ich allerdings sagen, dass ich beim zweiten Mal unerwartet aufgerufen wurde und ich mich daher nur an wenige Einzelheiten erinnere – meine ganze Aufmerksamkeit galt

⁵⁴ Dass diese Sitzung so gänzlich anders verlief als die erste, ist vielleicht auf die Rahmenbedingungen zurückzuführen: Nicht nur war Ilse Sandmair an diesem Tag erkrankt, es war auch eine gewisse „Unruhe“ im Raum, da Kinder anwesend waren, welche sich schwer taten, längere Zeit ruhig zu bleiben. Weiters filmte ich unmittelbar vor und direkt nach der Reise und musste daher sehr schnell zwischen Filmendem und Teilnehmendem wechseln.

an jenem Tag dem Filmdreh und weniger meiner eigenen Person und meiner Befindlichkeit.

Beim ersten Mal ging ich mit einer Art „neugierigen Skepsis“ in die Situation und war gespannt, was passieren würde. Zunächst konnte ich mir kaum vorstellen, wie es möglich sei, dass man als Repräsentant Gefühle und Meinungen von den Repräsentierten empfinden kann. Als ich dann zum ersten Mal aufgerufen wurde, war ich erstaunt, wie schnell und eindeutig ich „Fremdgefühle“ wahrnahm. In einer Aufstellungssitzung wurden zumeist mehrere Aufstellungen hintereinander durchgeführt, somit war ich auch in unterschiedlichsten Positionen als Repräsentant vertreten. Eines der eindrucksvollsten Erlebnisse war, als ich – unwissender Weise – in die Position eines bereits verstorbenen Angehörigen des Klienten gerufen wurde. Ich verspürte das klare Bedürfnis, mich auf den Boden zu legen, was ich kurze Zeit später auch tatsächlich tat. Dort liegend wurde mein Körper binnen kürzester Zeit eiskalt, was ich in meiner Funktion als teilnehmender Beobachter auf einer „Meta-Ebene“ amüsiert feststellte. Es war ein zwiegespaltenes Gefühl, einerseits versuchte ich, während der Erfahrung bereits das Gesehene und Gespürte zu analysieren, andererseits war ich auch als Privatperson vollkommen in „Bann“ gezogen von den Geschehnissen und wollte mich zum Teil einfach nur darauf einlassen können. Nachdem ich aus einer Position heraustrat, entrollte ich mich gründlich.

Bei der zweiten Sitzung, an der ich wie gesagt unerwartet teilnahm, wurde ich in die Position eines Mannes gerufen, welcher vor drei am Boden liegenden RepräsentantInnen in den Rollen bereits verstorbener Angehöriger stand (wie auch im Film „Wenn Ahnen Träumen“ zu sehen) – dies war ein höchst eigenartiges Gefühl, da ich eigentlich von Beginn an sofort einen Fluchtimpuls verspürte. Ich wollte am liebsten die Aufstellung, den Raum verlassen, war jedoch „eingesperrt“ und konnte an den Toten nicht vorbei. Somit hockte ich mich einer Intuition folgend auf den Boden, was zur Folge hatte, dass eine andere Repräsentantin ebenfalls zu Boden ging. Auf irgendeine Weise war meine Position mit der ihren unmittelbar verbunden, auch wenn mir während der Aufstellung nicht klar war, weshalb dies so war.



(Abb. 18 – Ich vor den Toten)

Allgemein lässt sich sagen, dass ich bei beiden Ritualen durchaus Erfahrungen machen konnte, welche mich von der Wirksamkeit dieser beiden Techniken überzeugten. Obwohl hinsichtlich der Aufstellung bis heute nicht restlos geklärt ist, **wie** diese funktioniert (was mich als Wissenschaftler mit einer Art „nervösem Forscherdrang“ erfüllt) so konnte ich mich dennoch durch die Teilnahme an diesem Ritual davon überzeugen, **dass** es funktioniert.

7. CONCLUSIO

In diesem Kapitel möchte ich sowohl auf meine Hauptforschungsfrage als auch auf meine Unterfragen zusammenfassend eingehen und einen Überblick über die in dieser Diplomarbeit gewonnenen Erkenntnisse geben.

Meine Hauptforschungsfrage war, wie sich das (un)sichtbare Geschehen eines Heilrituals filmisch umsetzen lässt. Ich habe mich in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit intensiv mit der Filmproduktion des Films „Wenn Ahnen Träumen“ auseinander gesetzt. Hinsichtlich der Hauptforschungsfrage zeigt sich, dass sich das sichtbare Geschehen (also der Ablauf, die teilnehmenden Personen, das Setting etc.) angemessen durch Videoaufnahmen vermitteln lässt. Allerdings verabsäumten mein Team und ich hier eine adäquate Darstellung der RepräsentantInnenrolle, wie mir einige ZuschauerInnen nach dem Betrachten des Films reflektierten. Ich sprach direkt nach mehreren Filmvorführungen⁵⁵ im universitären und privaten Kontext mit ZuschauerInnen und fragte sie nach ihrer Meinung und möglichen kritischen Anmerkungen bzw. Anregungen. Ich führte dadurch insgesamt 15 informelle, kürzere Gespräche und machte mir während dessen bzw. im Anschluss daran Notizen. Vor allem Personen, welche zuvor noch nicht mit dem Thema der Familienaufstellung in Berührung gekommen waren, merkten an, dass ihnen eine verständliche und ausführliche Erklärung der RepräsentantInnen-Rolle gefehlt habe. Es sei nicht klar, wie die RepräsentantInnen ausgewählt werden, auf welche Weise sie ihre Rollen einnehmen bzw. welchen Handlungsspielraum sie haben. Dies ist ein gewichtiger Punkt und fiel mir persönlich während der Montage nicht auf. Weiters betonten einige Personen, dass das Ende der letzten Szene des Films⁵⁶ zu abrupt bzw. der Schnitt am Ende zu „hart“ sei. Außerdem wurde von drei Personen der Winkel, in welchem die Kultur- und Sozialanthropologin Lydia Rössl bei ihrem Interview gefilmt wurde, als unvorteilhaft beschrieben, da sich die ZuschauerInnen nicht direkt angesprochen fühlten, sondern der Eindruck entstehe, dass nur zum Filmteam gesprochen würde. Schließlich machten mich mehrere Personen darauf aufmerksam, dass in eben dieser Szene der Kamerafokus auf den Bäumen hinter Lydia Rössl liege und ihre Person somit unscharf wirke.

Deutlich schwieriger als das Festhalten des Sichtbaren stellte sich jedoch die Umsetzung des unsichtbaren Geschehens dar – wie etwa innere Bilder, Emotionen, Gedanken, innerer Dialog etc.. Im Film „Wenn Ahnen Träumen“ setzte ich gemeinsam mit meinen FilmteamkollegInnen die beiden behandelten Rituale Familienaufstellung und schamanische Reise auf verschiedene Art und Weise um. Wie in Kapitel 6 bereits ausführlich geschildert, griffen wir bei der Familienaufstellung auf eine gekonnte Montage von Audio- und Videospur zurück, welche es möglich machte, während den Videoaufnahmen das verbal Erzählte unserer InterviewpartnerInnen abzuspielen. Somit konnten die ZuseherInnen sowohl das sichtbare Geschehen verfolgen und erhielten

⁵⁵ Vor-Präsentation im ADS-Zentrum Korneuburg im Dezember 2011, EMLAAK-Filmvorführung im Institut für Kultur- und Sozialanthropologie im Mai 2012 so wie mehrere Vorführungen im privaten Kontext.

⁵⁶ Das Expertinnen-Interview mit Lydia Rössl.

gleichzeitig Informationen über das unsichtbare Geschehen durch den jeweils betroffenen Teilnehmenden.

Bei der schamanischen Reise, deren Visualisierung in der Nachbearbeitung vollständig in meinen Tätigkeitsbereich fiel, versuchte ich, das unsichtbare Geschehen, welches ich in meiner eigenen Teilnahme selbst erlebte, auf künstlerische Weise umzusetzen. In Kapitel 6.3.4 beschreibe ich detailliert, wie ich in der Phase der Nachbearbeitung vorgegangen bin. Wichtig zu erwähnen ist hier, dass meine KollegInnen und ich uns noch einer weiteren Technik hinsichtlich der Visualisierung des Unsichtbaren bedienten, nämlich dem Zeichnen von Krafttieren, welches durch *stop-motion*-Aufnahmen begleitet und somit den ZuseherInnen zugänglich gemacht wurde. Gerade, wenn sich ein Film mit Vorgängen, welche im Inneren einer Person stattfinden, beschäftigt, werden die Grenzen des Mediums Film schnell deutlich. Auf einer rein materiellen Ebene waren mein Filmteam und ich durch unser recht bescheidenes Equipment öfter eingeschränkt und mussten uns kreative Lösungen einfallen lassen (beispielsweise hinsichtlich der Beleuchtung). Auch ist das Medium Film per se schon „begrenzt“ und zwar durch den Ausschnitt des jeweiligen Objektivs. Kaum ein Kameraobjektiv kommt dem Sichtfeld menschlicher Augen gleich – somit zeigt eine Videoaufnahme immer einen Teilaspekt des tatsächlich zu diesem Zeitpunkt stattfindenden Geschehens. Weiters stießen meine KollegInnen und ich während der Filmproduktion immer wieder an Grenzen, welche durch die Privatsphäre der Gefilmten definiert wurden – nicht alle TeilnehmerInnen waren mit den Filmaufnahmen einverstanden, vor allem wenn es sich um „heikle“ persönliche Themen handelte. Schließlich ist die filmische Aufnahme von Unsichtbarem schlichtweg unmöglich – als visuelles Medium kann „Film“ nur Sichtbares festhalten. Für die Umsetzung von unsichtbaren Vorgängen sind die Filmschaffenden daher (zumeist) auf die Phase der Nachbearbeitung angewiesen.

Wir entschieden uns für eine künstlerische Interpretation der Erfahrungswelt der schamanischen Reise, weil dieses Vorgehen mehrere Vorteile bot: In der Kunst ist der Schaffende frei und kaum an Grenzen gebunden. Es lassen sich daher am ehesten „innere“ Bilder nach außen bringen, welche somit für das Auge anderer zugänglich werden. Die Nachteile einer solchen „künstlerischen Interpretation“ liegen bereits im Terminus selbst – eine „Interpretation“ ist immer subjektiv und stellt daher eine verzerrte Sichtweise der „Realität“ dar.

Zum Realitätsbegriff möchte ich hier noch ein paar Worte äußern, da ich im Zuge des Verfassens dieser Arbeit erkannte, dass mehrere Realitäten aufeinander treffen: Die Filmrealität, die gefilmte Realität so wie weiters die subjektiv-unsichtbare Realität. Weiters ist eine Unterscheidung zwischen „etischer“ und „emischer“ Sichtweise auf die Realität zu treffen. Mit letzterem meine ich vor allem die verschiedenen Auffassungen des Erlebens während einer schamanischen Reise – während für traditionelle, indigene SchamanInnen das während der Reise Erfahrene Realität darstellt, so ist es für „westliche“ TeilnehmerInnen eines solchen Rituals keineswegs „Realität“: Es bedarf bestimmter Erklärungsmodelle, um das Erlebte einordnen und verarbeiten zu können. Ein solches Modell (und gleichzeitig ein methodischer Zugang) ist Iain Edgars *imagework*-Ansatz (vgl. Kap. 3.2). Gerade im Zuge der Verbreitung des „Neo-Schamanismus“ (vgl. Kap. 5.4) eröffnet sich hier ein Spannungsfeld. Neo-SchamanInnen, welche zumeist selbst in einer Kultur aufwachsen, in welcher schamanische Erlebniswelten nicht als „Realität“

betrachtet werden, werden oftmals von traditionellen SchamanInnen ausgebildet, für welche dies – wie gesagt – sehr wohl so ist und transportieren diese Realität an „westliche“ RezipientInnen. Inwiefern sich hier die „schamanische Realität“ im Prozess der Übersetzung in „westliche“ Gebräuche und Begrifflichkeiten verändert bzw. verzerrt, wäre ein eigens zu erforschendes Thema und sprengt den Rahmen dieser Ausführungen.

Während der Filmproduktion durchlief ich als Filmschaffender mehrere Phasen, während welcher auch meine Perspektive von einer persönlichen zu einer sachlich-wissenschaftlichen wurde: Zunächst nahm ich an beiden Ritualen als Teilnehmer teil, ich erfuhr das Geschehen am „eigenen Leib“, also aus einer inneren Position heraus. Anschließend dissoziierte ich mich und ging in eine Phase der kreativen Visualisierung dessen, was ich erlebte – ich betrieb *imagework* und zwar auf zwei verschiedene Weisen. Einerseits imaginierte ich erinnernd, was ich selbst sah und wahrnahm während den Ritualen, andererseits imaginierte ich aber auch dessen filmische Umsetzung, ich erschuf die Idee zum Film. Als dieser Prozess abgeschlossen war, ging ich erneut ins Feld, diesmal jedoch aus einer sachlich-wissenschaftlichen Perspektive heraus – der Perspektive des Filmschaffenden, welcher bereits eine Ahnung davon hat, was er festhalten und vermitteln möchte.

Eine interessante Gemeinsamkeit von Film, (neo-)schamanischer Reise und allen anderen Formen von *imagework* erschloss sich mir im Laufe meiner Forschung: Allesamt sind es *Welten, die sind und doch nicht sind*.

Ähnliches ließe sich auch auf die heilende bzw. unterstützende Wirkung der beiden Rituale anwenden: Heilwerdung *findet statt, ohne statt zu finden*. Gerade bei der Familienaufstellung, bei welcher zwar die Bewegungen und Äußerungen der TeilnehmerInnen verfolg- und vermittelbar sind, geschieht auf unsichtbarer Ebene eine Art „Neuordnung“ des Familiensystems. Genau diese neue Ordnung bzw. die Wiederherstellung der alten Ordnung führt zu Heilung (vgl. Kap. 5.1). Die schamanische Reise wiederum fördert mittels der Aktivierung von Ressourcen und dem Kontakt zu Krafttieren bzw. Verbündeten (vgl. Kap. 5.4) den Genesungsprozess und bietet weiters eine Gelegenheit, verborgene Aspekte seines Selbst kennen zu lernen (siehe auch die Schilderung meiner persönlichen Erfahrung in Kap. 6.4). Eine Gegenüberstellung der beiden Rituale (vgl. Kap. 5.5) ermöglichte es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen und demnach die Wirkungsweise beider Rituale noch besser erfassen zu können. Ihre wichtigste Gemeinsamkeit ist wohl, dass sich beide Rituale (obgleich sich auf sichtbarer Ebene durchaus etwas „tut“) hauptsächlich auf unsichtbarer Ebene abspielen bzw. eben dort ihre volle Wirkung entfalten.

8. QUELLENVERZEICHNIS

8.1. Literaturverzeichnis

AMELN, von Falko

2004 „Konstruktivismus“
A. Francke Verlag. Tübingen/Basel

ARNOLD, Wilhelm Karl (et al.)

1996 „Lexikon der Psychologie“
Bechtermünz. Augsburg.

ASSAGIOLI, Roberto

1965 „Psychosynthesis“
Mandala and Psychosynthesis Research Foundations. London.

BALLHAUS, Edmund

1995 „Film und Feldforschung“
In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.): „Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis“ (1995), S.13-46.
Dietrich Reimer Verlag. Berlin

BALLHAUS, Edmund / ENGELBRECHT, Beate

1995 „Der Ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis“
Dietrich Reimer Verlag. Berlin

BANDLER, Richard / GRINDER, John / SATIR, Virginia

1976 „Changing with Families: A Book about Further Education For Being Human“
Science and Behavior Books. Palo Alto, Kalifornien.

BARBASCH, Lisa / TAYLOR, Lucien (Hg.)

1997 „Documentary Styles“
In: Barbasch, Lisa/Taylor, Lucien: „Cross-Cultural Filmmaking“ (1997), S.15-33.
University of California Press, Berkeley. Los Angeles

BARBASCH, Lisa / TAYLOR, Lucien (Hg.)

1997 „Cross-Cultural Filmmaking“
University of California Press. Berkeley, Los Angeles

BAXA, Guni Leila (Hg.)

2002 „Verkörperungen. Systemische Aufstellung, Körperarbeit und Ritual“
Carl-Auer-Systeme Verlag. Heidelberg.

BEER, Bettina (Hg.)

2003a „Methoden und Techniken der Feldforschung“
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Berlin

2003b „Ethnologie. Einführung und Überblick“
Neufassung. Erstauflage 1983.
Dietrich Reimer Verlag. Berlin.

BELL, Catherine

- 1997 „Ritual – Perspectives and Dimensions“
Oxford University Press. New York/Oxford.

BOAS, Franz

- 1909 „The Kwakiutl of Vancouver Island“
New York.

BÖHM, Andreas

- 2010 „Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory“
In: Flick, Uwe (Hg.): „Qualitative Forschung – Ein Handbuch“ (2010),
S. 475-485.
8. Auflage. Erstauflage 2000.
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg.
- 1994 „Texte verstehen. Konzepte, Methoden, Werkzeuge.“
Universitätsverlag. Konstanz.

BOURDIEU, Pierre

- 1976 „Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der
kabyllischen Gesellschaft“
Suhrkamp. Frankfurt am Main.

BUSSE, D.

- 1994 „Interpretation, Verstehen und Gebrauch von Texten: Semantische und
pragmatische Aspekte der Textrezeption“
In: Böhm, Andreas (Hg.): „Texte verstehen. Konzepte, Methoden,
Werkzeuge.“ (1994) S. 49-80.
Universitätsverlag. Konstanz.

BUŽEKOVÁ, Tatiana

- 2012 „Modern Faces of Ancient Wisdom: Neo-Shamanic Practices in a Slovak
Urban Environment“
In: Kiliánová, Gabriela/Jahoda, Christian/Ferencová, Michaela (Hg.):
„Ritual, Conflict and Consensus: Case Studies from Asia and
Europe.“ (2012) S. 75-90.
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien.

CASTANEDA, Carlos

- 2011 „Die Lehren des Don Juan. Ein Yaqui-Weg des Wissens.“
37. Auflage. Erstauflage 1972.
Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

CLANDININ, D. Jean

- 1986 „Classroom Practice: Teacher Images in Action“
Falmer Press. London.

CLIFFORD, James

- 1986 „Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography“
University of California Press. USA

COLLIER, John / COLLIER, Malcolm

1986 „Visual Anthropology: Photography as a Research Method“
Überarbeitete und erweiterte Auflage. Erstauflage 1967.
University of New Mexico

COOK, Angelique / HAWK, Gerald

1992 „Shamanism and the Esoteric Tradition“
Llewellyn Publications. St. Paul, Minnesota.

DURKHEIM, Émile

1912 „Les formes élémentaires de la vie religieuse“
Félix Alcan. Paris.

EDGAR, Iain

2004 „Guide to Imagework. Imagination-Based Research Methods“
Routledge. London.

EDWARDS, Elizabeth

1992 „Anthropology & Photography 1860-1920“
Yale University Press. New Haven CT & London

ELIADE, Mircea

1975 „Schamanismus und archaische Ekstasetechnik“
Erste Auflage. Französische Originalausgabe 1951.
Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt am Main.

ELIADE, Mircea / COULIANO, Ioan

1991 „Handbuch der Religionen“
Zürich und München

ENGELBRECHT, Beate / FEEST, Christian

2005 „Visuelle Ethnologie“
In: Hirschberg, Walter: „Wörterbuch der Völkerkunde“, S.399.
Neuausgabe, 2. Auflage. Erstauflage 1999.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Deutschland.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan

1950 „Witchcraft Among The Azande“
Originalausgabe 1937.
Oxford University Press. London.

FAIVRE, Antoine

2001 „Esoterik im Überblick: Geheime Geschichte des abendländischen Denkens.“
Herder. Freiburg im Breisgau.

FLICK, Uwe / VON KARDOFF, Ernst / STEINKE, Ines (Hg.)

2010 „Qualitative Forschung – Ein Handbuch“
8. Auflage. Erstauflage 2000.
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg

FLICK, Uwe

- 2010 „Triangulation in der qualitativen Forschung“
In: Flick, Uwe (Hg.): „Qualitative Forschung – Ein Handbuch“ (2010), S. 309-318.
8. Auflage. Erstauflage 2000.
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg

FÖRSTER, Till

- 2003 „Victor Turners Ritualtheorie: Eine anthropologische Lektüre“
In: „Theologische Literaturzeitung“ 128 (7-8). S. 704-716.

FOX, Robin

- 1967 „Kinship and Marriage“
Penguin.

FRAZER, James George

- 1994 „Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker“
Erstausgabe 1890.
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg

FUTTERKNECHT, Veronica/NOSECK-LICUL, Michaela/KREMSE, Manfred

- 2012 „Heilung in den Religionen. Religiöse, spirituelle und leibliche Dimensionen.“
In Druck.

GASCHLER, Katja

- 2006 „Spiegelneurone – Die Entdeckung des Anderen“
In: *Gehirn&Geist*. Nr. 10/2006, S. 26-33.

GEERTZ, Clifford

- 1983 „Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme“
Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

GENNEP, van Arnold

- 2005 „Übergangsriten (Les rites de passage)“
3., erweiterte Auflage. Erstausgabe 1909.
Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main

- 1906 „Mythes et légendes d'Australie“
Guilmoto. Paris

GLASER, Barney / STRAUSS, Anselm

- 1998 „Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung.“
Originalausgabe 1967.
Huber Verlag. Bern.

GLOUBERMAN, Dina

- 1989 „Life Choices and Life Changes through Imagework“
Unwin. London.

GLUCKMANN, Max

1963 „Order and Rebellion in Tribal Africa“
Free Press. New York.

GOFFMAN, Erving

1981 „Forms of Talk“
University of Pennsylvania Press. Philadelphia

GRIAULE, Marcel / DIETERLEN, Germaine

1954 „The Dogon“
In: Ford, Daryll (Hg.): „African Worlds: Studies in the Cosmological Ideas
and Social Values of African Peoples“
Oxford University Press. London.

GRIMSHAW, Anna

2001 „The Ethnographer's Eye“
Cambridge University Press. Cambridge.

HANEGRAAFF, Wouter

2005 „Esotericism“
In: *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*“ (2005) S. 337
Leiden. Boston.

HAPPOLD, Frank

1963 „Mysticism“
Penguin. Middlesex.

HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta

2003 „Teilnehmende Beobachtung“
In: Beer, Bettina: „Methoden und Techniken der Feldforschung“ (2003),
S.33-54.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Berlin

HALLER, Dieter

2005 „dtv-Atlas Ethnologie“
Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG. München

HARNER, Michael

1990 „The Way of the Shaman“
3. Auflage. Erstauflage 1980.
Harper Collins. San Francisco.

HELBLING, Jürg

2003 „Sozialethnologie“
In: Beer, Bettina / Fischer, Hans (Hg.): „Ethnologie. Einführung und
Überblick.“ (2003) S. 125-156
Neufassung. Erstauflage 1983.
Dietrich Reimer Verlag. Berlin.

HELLINGER, Bert

1994 „Ordnungen der Liebe“
Carl Auer Verlag. Heidelberg.

HILDENBRAND, Bruno / WEBER, Gunthard

- 2004 „Ritualisierung in Familienaufstellungen und professionelles Handeln – Ein Gespräch“
In: Welter-Enderlin/Hildenbrand (Hg.): „Rituale – Vielfalt in Alltag und Therapie“ (2004), S. 139-163.
2. Auflage. Erstauflage 2002.
Carl-Auer-Systeme. Heidelberg

HIRSCHBERG, Walter (Hg.)

- 2005 „Wörterbuch der Völkerkunde“
Neuausgabe, 2. Auflage. Erstauflage 1999.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Deutschland

HOPF, Christel

- 2010 „Qualitative Interviews – ein Überblick“
In: Flick, Uwe: „Qualitative Forschung – Ein Handbuch“ (2010), S. 349-360.
8. Auflage. Erstauflage 2000.
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg

HUSMANN, Rolf

- 1983 „Film and Fieldwork: Some Problems Reconsidered“
In: Ballhaus, Edmund: „Film und Feldforschung“ (1995), S.13-14.
In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.): „Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis“ (1995), S.13-46.
Dietrich Reimer Verlag. Berlin

HOPPÁL, Mihály

- 2002 „Das Buch der Schamanen. Europa und Asien“
Ullstein. Luzern.
- 1994 „Schamanen und Schamanismus“
Pattloch Verlag. Augsburg.

INGOLD, Tim (Hg.)

- 1994 „Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life“
Routledge. London.

JUNG, Carl Gustav

- 1959 „Archetypes of the collective unconscious“
In: Jung, Carl Gustav: „The Collected Works of C.G. Jung“ Vol.9, Part 1.
Routledge and Kegan Paul. London.

KANDORFER, Pierre

- 1994 „DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde“
5. Auflage. Erstauflage 1984 unter dem Titel „Lehrbuch der Filmgestaltung“.
DuMont Buchverlag. Köln.

KEESING, Roger / KEESING, Felix

1971 „New Perspectives in Cultural Anthropology“
Holt, Rinehart and Winston. New York.

KEHOE, Alice

2004 „Eliade and Hultkrantz: The European primitivist tradition.“
In: Znamenski, Andrei (Hg.): „Shamanism: Critical Concepts in Sociology“ (2004). S. 261-277.
Routledge. London.

KING, Serge Kahili

1991 „Der Stadtschamane. Ein Handbuch zur Transformation durch Huna, das Urwissen der hawaiianischen Schamanen“
Lüchow Verlag. Berlin

KILIÁNOVÁ, Gabriela / JAHODA, Christian / FERENCOVÁ, Michaela (Hg.)

2012 „Ritual, Conflict and Consensus: Case Studies from Asia and Europe.“
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien.

KLEENE, Stephen Cole

1956 „Representation of Events in Nerve Nets and Finite Automata“
Princeton University Press. N. J.

KNOBLAUCH, Hubert

2006 „Videography. Focused Ethnography and Video Analysis“
In: Knoblauch, Hubert / Schnettler, Bernt / Raab, Jürgen / Soeffner, Hans-Georg: „Video Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology“ (2006). S.69-83.
Frankfurt am Main / Berlin / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter Lang

KONECKI, Krzysztof Tomasz

2011 „Visual Grounded Theory: A Methodological Outline and Examples from Empirical Work“
Institute of Sociology, University of Łódź.
Siehe: <http://hrcak.srce.hr/file/106256>.

KREMSER, Manfred

2002 „Am Anfang war das Ritual... Schamanische Aufstellungsarbeit in indigenen Kulturen?“
In: Baxa, Guni Leila (Hg.): „Verkörperungen. Systemische Aufstellung, Körperarbeit und Ritual“ (2002) S. 110-128.
Carl-Auer-Systeme Verlag. Heidelberg.

LANG, Hartmut

2005 „System“
In: Hirschberg, Walter: „Wörterbuch der Völkerkunde“, S.364.
Neuausgabe, 2. Auflage. Erstauflage 1999.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Deutschland.

LEWIS, Gilbert

- 1994 „Magic, Religion and the Rationality of Belief“
In: Ingold, Tim (Hg.): „Companion Encyclopedia of Anthropology.
Humanity, Culture and Social Life“ (1994) S. 563-590.
Routledge. London.

LINDQUIST, Galina

- 1997 „Shamanic Performances on the Urban Scene. Neo-Shamanism in
Contemporary Sweden.“ (zugleich auch Diss. 1998)
Stockholm University.

LOWIE, Robert

- 1922 „The Religion of the Crow Indians“
The Trustees. New York.

LÜDERS, Christian

- 2010 „Beobachten im Feld und Ethnographie“
In: Flick, Uwe: „Qualitative Forschung – Ein Handbuch“ (2010), S.
384-401.
8. Auflage. Erstaufgabe 2000.
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg

LUMHOLTZ, Carl

- 1902 „Unknown Mexico, Vol.1+Vol.2, Explorations in the Sierra Madre and
Other Regions, 1890-1898.“ First edition 1887.
Unabridged republication of "Unknown Mexico: A Record of Five Years'
Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra
Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan"
Originally published by Charles Scribner's Sons, Dover Publications, Inc.
New York.

MACDOUGALL, David / MACDOUGALL, Judith

- 1997 „The Visual in Anthropology“
In: Banks, Marcus / Morphy, Howard (Hg.): „Rethinking Visual
Anthropology“
Yale University Press. New Haven/London

MALINOWSKI, Bronislaw

- 1925 „Magic, science and religion“
New York.

MAUSS, Marcel

- 1999 „Soziologie und Anthropologie 1“
Erstausgabe 1950.
Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. Frankfurt/Main.

MAXZIN, Joerg

- 2009 „Eine Welt ohne Grenzen“
In: Petschek-Sommer, Brigitta (Hg.): „Trickfilmwelten“
Verlag Weiß. Deggendorf. S. 10-17.

MEAD, Margaret / MÉTRAUX, Rhoda Bubendey

1995 „A Way of Seeing“
Originalausgabe 1975.
McCall Publishing.

MISCHUNG, Roland / KOEPPING, Klaus-Peter

2005 „Ritus, Ritual“
In: Hirschberg, Walter: „Wörterbuch der Völkerkunde“, S. 316-317.
Neuauflage, 2. Auflage. Erstauflage 1999.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Deutschland

MÜLLER, Ernst

2005 „Verwandtschaft“
In: Hirschberg, Walter: „Wörterbuch der Völkerkunde“ (2005), S. 121, 204
& 397.
Neuauflage, 2. Auflage. Erstauflage 1999.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Deutschland

MÜLLER, Klaus

2006 „Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale“
3. Auflage. Erstauflage 1997.
Verlag C.H.Beck oHG. München

MÜLLER, Wolfgang

2005 „Heilung“
In: Hirschberg, Walter: „Wörterbuch der Völkerkunde“, S. 167-168.
Neuauflage, 2. Auflage. Erstauflage 1999.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Deutschland

NOSECK-LICUL, Michaela

2012 „Spirituelle Heilmethoden im Spannungsfeld gesundheitspolitischer und
medizinischer Wirksamkeitsdebatten und der Beitrag einer Anthropologie
des Heilens“
In: Futterknecht, Veronica / Noseck-Licul, Michaela / Kremser, Manfred
(Hg.): „Heilung in den Religionen. Religiöse, spirituelle und leibliche
Dimensionen.“ (2012) In Druck.

PALMISANO, Antonio

2000 „On the Theory of Trance: The Zar cult in Ethiopia“
In: „KEA: Zeitschrift für Kulturwissenschaften“ 13:119-136.

PETSCHEK-SOMMER, Brigitta (Hg.)

2009 „Trickfilmwelten“
Verlag Weiß. Deggendorf.

PINK, Sarah

2006 „The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses“
Routledge. New York

2005 „Doing Visual Ethnography. Image, Media and Representation in Research“
4. Auflage. Erstauflage 2001.
SAGE Publications. London/Thousand Oaks/New Delhi

POUŽEK, Viktoria Maria

2012 „¡Nosotras construimos nuestro propio feminismo! Sexualisierte Gewalt als Thema (visueller) Protestkommunikation in Chile“
Diplomarbeit Universität Wien.

PSCHYREMBEL, Willibald

1998 „Psyhyrembel. Klinisches Wörterbuch“
258. Auflage. Erstauflage 1894.
Verlag Walter de Gruyter. Berlin/New York.

PUCHEGGER-EBNER, Evelyne

2004 „Gott ist Mann und Frau. Zum Bild des Weiblichen in Mythos und Ritus bei den Tarahumara“
Dissertation Universität Wien. 3 Bände.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred

1964 „The Andaman Islanders“
Erstausgabe 1922.
New York.
1952 „Structure and function in primitive society“
London.

RASULY-PALECZEK, Gabriele

2007 „Einführung in die Ethnosoziologie“
Unveröffentlichtes Manuskript. Universität Wien.

ROBERTSON-SMITH, William

1889 „The Religion of the Semites“
The Fundamental Institutions. First Series.

RÖSSL, Lydia

2008 „Die Transformation des Heilens. Methoden der Aufstellungsarbeit und des Schamanismus im Transformationsprozess in Österreich“
Diplomarbeit. Universität Wien.

ROTHA, Paul

1936 „Documentary Film“
Faber. London.

RUBY, Jay / CHALFEN, Richard

1974 „The Teaching of Visual Anthropology at Temple“
In: „The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter 5“, S. 5-7.

SATIR, Virginia / BALDWIN, Michele

- 1999 „Familientherapie in Aktion. Die Konzepte von Virginia Satir in Theorie und Praxis“
5. Auflage. Erstaufgabe 1988.
Junfermannsche Verlagsbuchhandlung. Paderborn

SCHLEHE, Judith

- 2003 „Formen qualitativer ethnografischer Interviews“
In: Beer, Bettina: „Methoden und Techniken der Feldforschung“ (2003), S.71-93.
Dietrich Reimer Verlag GmbH. Berlin

SEIMANN, Irene-Maria

- 2012 „Schamanismus, Märchen und der Tod. Schamanismus und Märchen auf der Reise in das Reich der Toten – gehen sie einen gemeinsamen Weg?“
Diplomarbeit Universität Wien.

SHELDRAKE, Rupert

- 2010 „Das schöpferische Universum. Die Theorie der morphogenetischen Felder und der morphischen Resonanz“
Komplett überarbeitete 4. Auflage. Erstaufgabe 1983.
nymphenburger in der F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH.
München

SIMON, Harald

- 2004 „Konstruktivismus in der Praxis: Systemische Therapie“
In: Ameln, von Falko: „Konstruktivismus“ (2004), S.205-223.
A. Francke Verlag. Tübingen/Basel

SIMON, Fritz / CLEMENT, Ulrich / STIERLIN, Helm

- 2004 „Die Sprache der Familientherapie – Ein Vokabular. Kritischer Überblick und Integration systemtherapeutischer Begriffe, Konzepte und Methoden“
6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Erstaufgabe 1984.
Klett-Cotta. Stuttgart

SMITH, Huston

- 1976 „Forgotten Truth“
Harper. San Francisco.

SPARRER, Insa

- 2006 „Wunder, Lösung und System. Lösungsfokussierte Systemische Strukturaufstellungen für Therapie und Organisationsberatung“
4. Auflage.
Carl-Auer-Systeme. Heidelberg

STRÜBING, Jörg

- 2008 „Grounded theory: zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung“
2. Auflage. Erstaufgabe 2004.
Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden.

TURNER, Victor

2005 „Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur“
Neuaufgabe. Erstausgabe 1969.
Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main

1957 „Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life.“
Manchester University Press. Manchester.

TYLOR, Sir Edward B.

2006 „Die Anfänge der Kultur. Band 1“
Deutsche Erstausgabe 1873 unter dem Titel: „Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte.“
Adamant Media Corporation. Leipzig

1871 „Primitive Culture“
London.

ULSAMER, Bertold

1999 „Ohne Wurzeln keine Flügel. Die systemische Therapie von Bert Hellinger“
Wilhelm Goldmann Verlag. München.

VITEBSKY, Piers

2001 „Schamanismus. Reisen der Seele. Magische Kräfte. Ekstase und Heilung. Glaube und Rituale.“
Taschen. Köln.

VOGELSANGER, Cornelia

2004 „Chaos und Ordnung im Ritual – Eine heilsame Polarität“
In: Welter-Enderlin/Hildenbrand (Hg.): „Rituale – Vielfalt in Alltag und Therapie“ (2004), S. 39-53.
2. Auflage. Erstauflage 2002.
Carl-Auer-Systeme. Heidelberg

VON STUCKRAD, Kocku

2004 „Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens.“
Beck. München.

WALLACE, Anthony

1966 „Religion. An Anthropological View“
Random House. New York

WEBER, Max

1920/21 „Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie“
In drei Bänden erschienen. Tübingen.

WELTER-ENDERLIN, Rosmarie / HILDENBRAND, Bruno (Hg.)

2004 „Rituale – Vielfalt in Alltag und Therapie“
2. Auflage. Erstauflage 2002.
Carl-Auer-Systeme. Heidelberg

WENGER, Etienne / MCDERMOTT, Richard / SNYDER, Williams

2002 „Cultivating Communities of Practices: A Guide to Managing Knowledge“
Harvard Business School Press. Boston

ZUMSTEIN, Carlo

2001 „Schamanismus. Begegnungen mit der Kraft“
Heinrich Hugendubel Verlag, München

ZNAMENSKI, Andrei (Hg.)

2004 „Shamanism: Critical Concepts in Sociology“
Routledge. London.

8.2. Internetquellen

URL 1: Wikipedia-Eintrag zu „Familienaufstellung“

<http://de.wikipedia.org/wiki/Familienaufstellung>, letzter Zugriff: 15.7.2012, 14:03

URL 2: Seite des Bundesministeriums für Gesundheit

http://bmg.gv.at/home/Schwerpunkte/Praevention/Gesundheit_und_Gesundheitsfoerderung, letzter Zugriff: 11.8.2012, 13:52

URL 3: Artikel über die Familienskulptur

<http://www.gesunder-mensch.de/lexikon/familienskulptur-l517.html>, letzter Zugriff: 12.8.2012, 16:11

URL 4: Wikipedia-Eintrag zu „Petroglyphe“

<http://de.wikipedia.org/wiki/Petroglyphen>, letzter Zugriff: 17.8.2012, 18:38

URL 5: Artikel von Till Förster zu Victor Turners Ritualtheorie

<http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf>, letzter Zugriff: 20.8.2012, 10:12

URL 6: Wikipedia-Eintrag zu „Therapie“

<http://de.wikipedia.org/wiki/Therapie>, letzter Zugriff: 11.10.2012, 17:18

URL 7: Rituelle Körperhaltung & ekstatische Trance nach Felicitas Goodman (verfasst von Susanne Jarausch)

<http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/rebetrance/rebetrance-35.html>, letzter Zugriff: 20.10.2012, 09:17

URL 8: Auszug aus dem Buch „Die Botschaft der Krafttiere“ von Ted Andrews

<http://www.horstweyrich.de/seminare/krafttiere/elefant.html>, letzter Zugriff: 20.10.2012, 17:40

URL 9: Wikipedia-Eintrag zu „Esoterik“

<http://de.wikipedia.org/wiki/Esoterik>, letzter Zugriff: 23.10.2012, 12:28

8.3. Interviewquellen

DER FILM „WENN AHNEN TRÄUMEN“ (2012)

Liegt dieser Diplomarbeit als DVD bei.

Dauer: 40 Min. 14 Sekunden

Regie und Produktion: Harald Cont in Kooperation mit Suzana Jovicic, Christof Lammer, Andrea Lamprecht, Sabine Steiger und Judith Unger (in alphabet. Reihenfolge).

AUFLISTUNG DER QUALITATIVEN INTERVIEWS (ORIGINAL VIDEOGRAFIE⁵⁷)

Insgesamt wurden 15 Personen interviewt. Die Gesamtdauer⁵⁸ aller Interviews beträgt 08:09:25 (h:min:sec).

EXPERTINNEN-INTERVIEWS

Insgesamt 3 interviewte ExpertInnen

Dauer insgesamt: 06:09:12 (h:min:sec)

Dora: 6 Interviews – Dauer insgesamt: 03:47:32 (h:min:sec)

- VG1: INTV_2 Dora
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Keller). Dauer: 01:01:20 (h:min:sec)
- VG2: INTV_3 Dora
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Keller). Dauer: 00:25:28 (h:min:sec)
- VG3: INTV_4 Dora
Datum: 26.04.2010. Ort: ADS-Zentrum (Garten). Dauer: 00:05:02 (h:min:sec)
- VG4: INTV_5 Dora
Datum: 26.04.2010. Ort: ADS-Zentrum (Garten). Dauer: 00:34:20 (h:min:sec)
- VG5: INTV_6 Dora
Datum: 26.04.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:44:57 (h:min:sec)
- VG6: INTV_7 Dora
Datum: 26.04.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:56:25 (h:min:sec)

Ilse: 3 Interviews – Dauer insgesamt: 01:27:02 (h:min:sec)

- VG7: INTV_8 Ilse
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:57:09 (h:min:sec)
- VG8: INTV_9 Ilse
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:22:29 (h:min:sec)
- VG9: INTV_10 Ilse
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:07:24 (h:min:sec)

Gruppen-Interview: 1 Interview; Dora & Ilse

- VG10: INTV_1 Dora/Ilse
Datum: 31.03.2010. Ort: ADS-Zentrum (Keller). Dauer: 00:26:37 (h:min:sec)

Lydia: 1 Interview

- VG11: INTV_11 Lydia
Datum: 22.07.2010. Ort: Schönbrunn (Park Bank). Dauer: 00:28:01 (h:min:sec)

⁵⁷ abgekürzt VG

⁵⁸ Diese Zeitangabe bezieht sich auf das gefilmte Material der Hauptkamera (da nahezu alle Interviews mit zwei Kameras aufgenommen wurden, beträgt die Gesamtdauer genau genommen eigentlich in etwa die doppelte Länge).

KLIENTINNEN-INTERVIEWS: Insgesamt 2 interviewte KlientInnen – Dauer insgesamt: 00:49:57 (h:min:sec)

Maria: 1 Interview

- VG12: INTV_12 Maria
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Keller). Dauer: 00:17:32 (h:min:sec)

Clara: 1 Interview

- VG13: INTV_13 Clara
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Keller). Dauer: 00:32:25 (h:min:sec)

SDI-REPRÄSENTANTINNEN: Insgesamt 5 interviewte SDI-RepräsentantInnen – Dauer insgesamt: 00:45:06 (h:min:sec)

- VG14: INTV_14 SDI-REPR Christiane
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Kaminzimmer). Dauer: 00:07:27 (h:min:sec)
- VG15: INTV_15 SDI-REPR Daniel
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Kaminzimmer). Dauer: 00:13:45 (h:min:sec)
- VG16: INTV_16 SDI-REPR Harry
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Kaminzimmer). Dauer: 00:09:28 (h:min:sec)
- VG17: INTV_17 SDI-REPR Robert
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Kaminzimmer). Dauer: 00:09:46 (h:min:sec)
- VG18: INTV_18 SDI-REPR Ulli
Datum: 13.07.2010. Ort: ADS-Zentrum (Kaminzimmer). Dauer: 00:04:40 (h:min:sec)

SCHAMANISCHE REISE-TEILNEHMERINNEN: Insgesamt 5 interviewte Traumreise-TeilnehmerInnen
Dauer insgesamt: 00:25:10 (h:min:sec)

- VG19: INTV_19 TR-TLN
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:02:52 (h:min:sec)
- VG20: INTV_19 TR-TLN
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:03:54 (h:min:sec)
- VG21: INTV_19 TR-TLN
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:05:31 (h:min:sec)
- VG22: INTV_19 TR-TLN
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:09:21 (h:min:sec)
- VG23: INTV_19 TR-TLN
Datum: 03.06.2010. Ort: ADS-Zentrum (Aufstellungsraum). Dauer: 00:03:32 (h:min:sec)

8.4. Abbildungsverzeichnis

Für sämtliche Abbildungen (ausgenommen Abb. 10 und Abb. 13) gilt © 2012: Harald Cont.

Abb. 1: Dora Plessing. Aufstellungsleiterin und Inhaberin des ADS-Zentrums Korneuburg.

Abb. 2: Clara. Teilnehmerin an einer schamanischen Reise bei Ilse Sandmair.

Abb. 3: ADS-Zentrum Korneuburg.

Abb. 4: Familienstellbrett.

Abb. 5: Coaching-Gespräch mit Dora Plessing (li.)

Abb. 6: Aufstellung.

Abb. 7: Nachgespräch.

Abb. 8: Ilse Sandmair. Neo-Schamanin und Leiterin der schamanischen Reisen im ADS-Zentrum Korneuburg zum Zeitpunkt der Dreharbeiten.

Abb. 9: Schlange aus dem Film „Wenn Ahnen Träumen“. Teil der künstlerischen Interpretation der Erfahrung der schamanischen Reise.

Abb. 10: Ganesha. Hinduistische Gottheit.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Ganesh_maharashtra.jpg/220px-Ganesh_maharashtra.jpg, letzter Zugriff: 10.10.2012, 17:37

Abb. 11: Gezeichnetes Krokodil. Gezeichnet von Andrea Lamprecht im Zuge einer *stop-motion*-Aufnahme.

Abb. 12: Improvisierte Beleuchtung mit Baustellenscheinwerfer.

Abb. 13: Titelbild des DVD-Menüs. © 2012: Stephan Wagner.

Abb. 14: Räucherung. Durchgeführt von Ilse Sandmair vor der schamanischen Reise.

Abb. 15: Ilse Sandmair bei der Anrufung der Elemente.

Abb. 16: Trommelbegleitung durch Ilse Sandmair.

Abb. 17: Schamanische Reise.

Abb. 18: Ich vor den Toten.

9. ANHANG

9.1. Interview-Leitfäden

Interviewleitfaden für Dora Plessing

Block 1: Allgemeines zu Dora und ihrem Zugang zu Aufstellungen

- Dora, bitte erzähl uns ein bisschen von dir? (Lebensgeschichte kurz)
- Wie bist du zu Familienaufstellungen gekommen? (bestimmte Erlebnisse, Erfahrungen, Hast du als Klientin oder Repräsentantin selbst an Aufstellungen teilgenommen? Seit wann leitest du selbst Aufstellungen? (seit 2003, vgl. Block Dezember 2009 „seit 6 Jahren“)
- Was davor? (Lebenslauf: Matura, Violin- und Medizinstudium in Graz, Gesangsstudium in Wien abgeschlossen, Transzententale Meditation, Taiqi, Qigong, 1996-1999 Familienstellen nach Bert Hellinger mit R. Wildner, Ausbildungsgruppe: Familienstellen mit R. Wildnerab; Ausbildung für Trinergy®, NLP®, SDI®, Coaching bei Roman Braun; Huna mit Eva Ullmer-Janes; ADP®: Aufstellungen Dora Plessing)
- Siehst du einen Zusammenhang zwischen deinen Familienaufstellungen und deiner früheren Beschäftigung mit Transzententaler Meditation, Taiqi, Qigong und Huna? (Was ist Transzententaler Meditation? Was ist Huna?)
- Was ist das ADS-Zentrum, für was steht „ADS“?
- Wie ist das ADS-Zentrum entstanden?
- Auf der Homepage des ADS-Zentrum steht zu lesen, dass das ADS-Zentrum einen „Beitrag zur Friedenserhaltung in unserem Lande“ leistet. Was ist darunter zu verstehen? Welcher Frieden ist gemeint? Wie sieht der Beitrag des ADS-Zentrum konkret aus?
- Inwiefern dient Aufstellungsarbeit konkret dem Weltfrieden (vgl. Blog 14.12.2009)

Block 2: Allgemeines zu Aufstellungen

- Woher kommt die allgemeine Idee zu Aufstellungen?
- Bert Hellinger ist wohl der bekannteste aller Aufsteller im deutschsprachigen Raum. Du hast das Familienstellen nach Hellinger erlernt und 2008 auch eine Ausbildung bei ihm absolviert. Kannst du uns zu ihm und seinen Methoden etwas erzählen?
- Oft werden an Hellinger seine patriarchalen Ordnungsvorstellungen, speziell in Bezug auf Vergewaltigung innerhalb der Familie kritisiert. Wie siehst du das?

- Hat auch Virginia Satir und ihre Familienskulptur Einfluss auf deine Aufstellungs-Arbeit gehabt, inwiefern?

Block 3: Doras Weise von Aufstellungen und ihre Philosophie dahinter

- ADP? Auf deiner Homepage sind wir auf das Kürzel ADP (Aufstellung Dora Plessing?) gestoßen. Warum ist das eine registrierte Marke?
- Erzähl uns bitte über deine Arbeit als Familienaufstellerin.
- Inwiefern siehst du Aufstellungen als Heilritual? Was bedeutet Heilung für dich? Worin liegen die Ursachen von Krankheiten?
- Hat sich deine Aufstellungsarbeit im Laufe der Zeit mit der zunehmenden Erfahrung verändert?
- Wer sind die Menschen, die dich aufsuchen und die an Familienaufstellungen teilnehmen?
- Welche Themen können in einer Aufstellung behandelt werden? Was sind übliche, häufige Themen?
- Wie geht es nach einer Aufstellung für dich und die Klientinnen und Klienten weiter?
- Oft wird an Aufstellungen kritisiert, dass Klienten und Klientinnen nach der Aufstellung mit der Verarbeitung des Erlebten und der Bewältigung des aufgeworfenen Problems alleine gelassen werden?
- Bist du immer mit dem Ergebnis zufrieden?
Hattest du schon Misserfolge bei Aufstellungen?
- Gab es bei einer Aufstellung ein spezielles Ereignis, an das du besonders oft denken musst?
- Aufstellungen sind nicht billig. Welche Rolle spielt Geld bei Aufstellungen?
- Was sind die Ziele deiner Aufstellungen?
- Was passiert bei den Aufstellungen?
- Wie erklärst du, was bei den Aufstellungen passiert?
- Der Psychologe Werner Haas erwähnt nicht weniger als 14 bekannte psychologische Mechanismen [eigene Erfahrungen/Erlebnisse; Barnum-Effekt; Rollenwissen; Rollenerwartungen; Empathie; unspezifische Erregung; spontane Fluktuationen; Suggestionen; sich selbst erfüllende Prophezeiungen; Feedback; falsches Feedback; heftigkeitsinduzierte Evidenzillusionen; gemeinsame Therapiephilosophie; Selektion durch Aufstellungsleitende], die einerseits die Reaktionen der RepräsentantInnen und andererseits das Gefühl der Stimmigkeit der Erkenntnisse bei den KlientInnen erklären. Was sagst du dazu?
- Wirst du manchmal mit Kritik am Aufstellen konfrontiert?
Wie sieht diese Kritik aus?
Wie gehst du damit um?
- Was denkst du über andere Arten des Aufstellens? Siehst du Kritikpunkte?
- Was denkst du über andere Aufsteller und Aufstellerinnen?

Block 4: Schamanische Traumreise und Zukunft

- Was denkst du über schamanische Traumreisen?
- Wie passen schamanische Traumreisen in das ADS-Zentrum?
- Siehst du Verbindungen zwischen Aufstellungen und schamanischen Traumreisen?
- Gibt es etwas, was du gerne bei deiner Arbeit anders machen würdest?
- Wie siehst du die Zukunft der Methode des Aufstellens?
- Was würdest du dir für die Zukunft wünschen?

Interviewleitfaden für Ilse Sandmair

Block 1: Allgemeines zu Ilse und ihrem Zugang zu schamanischen Traumreisen

- Ilse, bitte erzähl uns ein bisschen von dir? (Lebensgeschichte kurz)
- Wie bist du zu schamanischen Traumreisen gekommen? Bestimmte Erlebnisse? Erfahrungen? Seit wann machst du selbst schamanische Traumreisen? (seit 2003 Lehre bei Sonia Emilia Roppele) Was davor? (Reiki-Meisterin, diplomierte ganzheitliche Kunsttherapeutin; NLP-Trainerin bei Trinergy)

Block 2: ADS-Zentrum

- Wie bist du zum ADS-Zentrum gekommen?
- Arbeitest du außerhalb des ADS-Zentrum auch schamanisch?

Block 3: Allgemeines zu schamanischen Traumreisen

- Woher kommt die allgemeine Idee zu schamanischen Traumreisen?
- Erzähl bitte, was eine schamanische Traumreise ist!
- Wie läuft eine schamanische Traumreise ab?
- Wie erklärst du, was bei schamanischen Traumreisen passiert?

Block 4: Ilse's Weise von schamanischen Traumreisen und ihre Philosophie dahinter

- Wie, bei wem und wo hast du deine schamanische Lehre gemacht?
- Woher kommt die Art von Schamanismus, die du erlernt hast?
- Inwiefern unterscheiden sich schamanische Traumreisen in Österreich von schamanischen Traumreisen in Südamerika?
- Hast du bei einer südamerikanischen schamanischen Traumreise teilgenommen?
- Kannst du uns etwas über den Ursprung der einzelnen Elemente, die bei der schamanischen Traumreise vorkommen, erzählen? (Anrufung, Räuchern, Einblasen und Einrasseln)
- Wie passen die südamerikanischen Elemente deiner Meinung nach in den österreichischen Kontext? Ich denke dabei zum Beispiel an den Jaguar in der Anrufung.
- Zu Beginn der schamanischen Traumreise erklärst du den Teilnehmenden was auf sie zukommt. Dabei erwähnst du auch, dass die Molekularstruktur der Adlerfeder besonders gut für das Räuchern geeignet ist. Warum ist dem so? Woher kommt dieses Wissen? Spielt die Molekularstruktur der Feder bei den Schamanen in Südamerika auch eine Rolle?
- Erzähl uns bitte über deine Arbeit als Schamanin!
- Inwiefern siehst du schamanische Traumreisen als Heilritual?
- Was bedeutet Heilung für dich?
- Worin liegen die Ursachen von Krankheiten?
- Wer sind die Menschen, die an deinen schamanischen Traumreisen teilnehmen?
- Wie geht es nach einer schamanischen Traumreise für dich und die Teilnehmenden weiter?
- Gab es bei einer schamanischen Traumreise ein spezielles Ereignis, an das du besonders oft denken musst?
- Wirst du manchmal mit Kritik am Schamanismus oder schamanischen Traumreisen konfrontiert? Wie sieht diese Kritik aus? Wie gehst du damit um?

Block 5: Aufstellungen

- Was denkst du über Aufstellungen, wie sie Dora anbietet?
- Siehst du Verbindungen zwischen Aufstellungen und schamanischen Traumreisen?

Block 6: Zukunft

- Gibt es etwas, was du gerne bei deiner Arbeit anders machen würdest?
- Wie siehst du die Zukunft der Methode der schamanischen Traumreise?
- Was würdest du dir für die Zukunft wünschen?

Block 7: Darstellungen von schamanischen Traumreisen

- Kannst du dich an die Darstellung von schamanischen Traumreisen in Spielfilmen oder Dokumentationen erinnern und uns darüber erzählen? Was denkst du über andere Dokumentarfilme oder Reportagen über schamanische Traumreisen?
- Kannst du bitte kurz erklären, welche Teile der schamanischen Traumreise wir filmen dürfen und welche nicht, und warum dem so ist!
- Wie stellst du dir eine gute filmische Darstellung einer schamanischen Traumreise vor?
- Welche Ideen hast du für die Darstellung der schamanischen Traumreise, vor allem für den nicht sichtbaren Teil?
- Welche Ziele sollen durch die Darstellung erreicht werden?
- Worin liegt deiner Ansicht nach die Schwierigkeit bei der Darstellung von schamanischen Traumreisen im Film?
- Sind Interviews mit den Teilnehmenden vor und nach der schamanischen Traumreise möglich?

Interview-Leitfaden für Lydia Rössl

- Am Anfang würde ich dich bitten, dass du dich kurz vorstellst.
- Kannst du bitte in ein paar Sätzen erklären, inwiefern du dich in deiner Arbeit/deinem Leben mit Schamanismus und Aufstellungen beschäftigst?
- Inwiefern können deiner Ansicht nach schamanische Krafttierreisen als Heilrituale gesehen werden?
- Und inwiefern können deiner Ansicht nach Aufstellungen als Heilrituale gesehen werden?
- Welche Zusammenhänge, Ähnlichkeiten und Unterschiede siehst du zwischen Aufstellungsarbeit, Schamanismus im Allgemeinen und vor allem schamanischen Krafttierreisen im Speziellen?
- Welche Möglichkeiten für Verbindungen der beiden Praktiken siehst du?
- Kannst du einen Dreier-Vergleich zwischen den Rollen von „traditionellen“ Schamanen, Core-Schamanen bzw. Schamanen in Österreich oder Europa und Aufstellerinnen und Aufstellern ziehen?

- Inwiefern unterscheiden und ähneln sich die Ausbildung bzw. die Erlangung von Titeln bei „traditionellen“ Schamanen, Schamanen in Österreich bzw. Europa, und Aufstellerinnen und Aufstellern?
- Kennst du Dokus oder Reportagen, in denen Aufstellungen oder schamanische Traumreisen filmisch dargestellt werden? Inwiefern sind die Darstellungen gelungen oder nicht?
- Welche Ideen hast du, die „verborgenen Bereiche“, die unsichtbaren Aspekte von Aufstellungen und schamanischen Krafttierreisen filmisch darzustellen?

Interviewleitfaden für KlientInnen vor der Aufstellung

Block 1 – Allgemeines über die Person

- Magst du kurz etwas über dich erzählen?

Block 2 – Zugang zu Dora und ADS-Zentrum

- Wie bist du zu Dora und dem ADS-Zentrum gekommen? (*soziale Kontakte, Internet,...*)
- Hast du schon einmal wo anders an Aufstellungen teilgenommen? (*Wenn ja, Frage nach Gründe für Wechsel!*)

Block 3 – Zugang zu Systemischen Aufstellungen

- Wie bist du zum Thema Systemische Aufstellungen gekommen?
- Was hat dich motiviert, dich mit Systemischen Aufstellungen weiter auseinanderzusetzen bzw. selbst daran teilzunehmen? (*Bei Problemen und Konflikten als Antwort: Hast du vorher woanders nach Hilfestellung gesucht?*)
- Was fasziniert dich an dieser Methode?
- Worin siehst du die Unterschiede zu anderen Methoden, wie zB Schulmedizin, Psychotherapie, usw.?

Block 4 – Erfahrungen mit Aufstellungen

- Was passiert bei einer Aufstellung? Kannst du das kurz erklären?
- Welche Erfahrungen konntest du mit Hilfe der Aufstellungen sammeln?
- Gibt es besondere Ereignisse, die dir spontan einfallen?
- Haben dich die Aufstellungen besonders geprägt? Was hat sich dadurch verändert? (*zB Beziehungen, persönliche Weiterentwicklung, Erfolg im Beruf,...*)
- Hat sich deine Einstellung in Bezug auf Systemische Aufstellungen, nachdem du daran teilgenommen hast verändert? Wenn ja, wie?
- Was denkst du heute über Aufstellungen und wie hast du früher darüber gedacht?
- Warst du auch einmal als Repräsentant dabei? Wenn ja, wie war das für dich?
- Bekamst du schon einmal Angst während einer Aufstellung?
- Würdest du sagen, dass sich etwas an deiner Lebenseinstellung seit den Aufstellungen verändert hat?

Block 5 – Die heutige Aufstellung

- Du bist ja heute als Klient bei einer Aufstellung dabei. Wie geht es dir?
- Möchtest du etwas über dein Thema, das du in der Aufstellung bearbeiten möchtest erzählen?
- Was erwartest du dir von der Aufstellung?
- Wie hast du dich für die Aufstellung heute vorbereitet?

Interviewleitfaden für RepräsentantInnen vor der Aufstellung

Block 1 – Allgemeines über die Person

- Magst du kurz etwas über dich erzählen?

Block 2 – Zugang zu Dora und ADS-Zentrum

- Wie bist du zu Dora und dem ADS-Zentrum gekommen? (*soziale Kontakte, Internet,...*)
- Hast du schon einmal wo anders an Aufstellungen teilgenommen? (*Wenn ja, Frage nach Gründe für Wechsel!*)

Block 3 – Zugang zu Systemischen Aufstellungen

- Wie bist du zum Thema Systemische Aufstellungen gekommen?
- Was hat dich motiviert, dich mit Systemischen Aufstellungen weiter auseinanderzusetzen bzw. selbst daran als RepräsentantIn teilzunehmen? (*bei Problemen und Konflikten als Antwort: Hast du vorher woanders nach Hilfestellung gesucht? bei Neugier: Hast du vor vielleicht einmal selbst aufzustellen?*)

- Was fasziniert dich an dieser Methode?
- Worin siehst du die Unterschiede zu anderen Methoden, wie zB Schulmedizin, Psychotherapie, usw.?

Block 4 – Erfahrungen mit Aufstellungen (wenn vorhanden)

- Was passiert bei einer Aufstellung? Kannst du das kurz erklären?
- Welche Erfahrungen konntest du mit Hilfe der Aufstellungen sammeln?
- Gibt es besondere Ereignisse, die dir spontan einfallen?
- Haben dich die Aufstellungen besonders geprägt? Was hat sich dadurch verändert? (zB *Beziehungen, persönliche Weiterentwicklung, Erfolg im Beruf,...*)
- Hat sich deine Einstellung in Bezug auf Systemische Aufstellungen, nachdem du daran teilgenommen hast verändert? Wenn ja, wie?
- Was denkst du heute über Aufstellungen und wie hast du früher darüber gedacht?
- Warst du auch einmal als Repräsentant dabei? Wenn ja, wie war das für dich?
- Bekamst du schon einmal Angst während einer Aufstellung?
- Würdest du sagen, dass sich etwas an deiner Lebenseinstellung seit den Aufstellungen verändert hat?

Block 5 – Die heutige Aufstellung

- Du bist ja heute als RepräsentantIn bei einer Aufstellung dabei. Wie geht es dir?
- Wie bist du dazu gekommen, dass du heute an dieser Aufstellung teilnimmst?
- Was erwartest du dir von der Aufstellung?
- Wie hast du dich für die Aufstellung heute vorbereitet?

10. KURZFASSUNG UND ENGLISCHES ABSTRACT

Kurzfassung

In der vorliegenden Diplomarbeit geht es um die Frage, wie sich Heilungsrituale im Wissenschaftsfilm umsetzen und darstellen lassen. Im Vorfeld dieses Papers drehte ich mit fünf meiner KollegInnen den Dokumentarfilm „Wenn Ahnen Träumen“, welcher sich mit Systemdynamischer Intervention (Familienaufstellung) und schamanischer Reise beschäftigt. Auf eben diesem Film baut diese Diplomarbeit auf und geht dementsprechend auch auf die Themen Systemdynamik, Ritual, Heilung, (Neo-)Schamanismus so wie Krafttierreise näher ein.

Neben der *grounded theory* wurde auf weitere methodische Verfahren zurück gegriffen, nämlich auf den „*imagework*“-Ansatz nach Iain Edgar, den ethnografischen Film, das qualitative Leitfadeninterview, die teilnehmende Beobachtung so wie die Literaturrecherche.

Insgesamt wurden 15 Personen interviewt, davon drei Expertinnen und 12 Ritual-TeilnehmerInnen. Weiters entstanden während des Forschungsprozesses 27 Stunden Videomaterial, aus welchen ca. 40 Minuten in die Endversion des Films gelangten. Der Film ist dieser Arbeit beigelegt.

Zielgruppe der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit sind neben Kultur- und SozialanthropologInnen vor allem filmschaffende WissenschaftlerInnen aus allen Disziplinen so wie generell an Schamanismus und Systemdynamik interessierte Personen. Diese Arbeit soll vordergründig einen Beitrag zum Forschungsfeld der „Visual Anthropology“ liefern.

English Abstract

Generally spoken this thesis is about the ethnographic film making, specifically about the cinematic realization of healing rituals in the scientific film. I and five of my colleagues shot the documentary film „Wenn Ahnen Träumen“ about two healing rituals – the systemic constellations (family constellation) and the shamanic journey. The paper is based on this film and therefore deals with topics like ritual, healing, systemic constellations, power animals and (neo-)shamanism.

To analyse the datas gained in the process of filmmaking I used grounded theory, imagework according to Iain Edgar, ethnographic film, qualitative guided interviews, participant observation and literary research as methods.

To realize the film project and as a basis for the thesis 15 people were interviewed, among them three experts and 12 ritual participants. During the field research me and my team shot 27 hours of video material; the final version of the film has a length of about 40 minutes.

Target groups of this paper are, besides cultural and social anthropologists, all filmmaking scientists of cultural/social/philosophical disciplines and of course everybody who is interested in shamanism or systemic constellations. The intention of this thesis is to contribute to Visual Anthropology.

11. CURRICULUM VITAE DES VERFASSERS

März 2012	Vortrag über „Erfahrungswelten im Samadhi-Tank. Floating als möglicher Weg zu heilsamen und/oder transpersonalen Erlebnissen?“ im Rahmen des Forschungssymposiums „Ohne Wasser ist kein Heil!“ im Museum für Völkerkunde, Wien
2005-2012	Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien Studienschwerpunkte: Medical Anthropology, Bewusstseinsforschung, Praxis des anthropologischen Dokumentarfilms
SS 2010	Dreiwöchiger Feldaufenthalt in Kőszeg (Ungarn) im Rahmen eines Feldpraktikums der Universität Wien; Forschung zum Thema „Weltbilder und gelebte Praxis im esoterisch-politischen Kontext von Kőszeg“
2006	Beginn der Ausbildung zum Trainer & Coach, sowie zum NLP-Master Practitioner, bei „TRINERGY International“
2003	Produktionsassistent beim Kinofilm „Unknown Man“ mit Nina Proll
1999	Absolvierung der Matura mit gutem Erfolg
1989-1999	Besuch des Bundesgymnasiums Mödling
1985-1989	Besuch der Volksschule Brunn am Gebirge
01.02.1979	geboren in Neunkirchen (Niederösterreich) als Sohn von Erwin und Waltraud Cont