

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Gelungene Psychopathen“

Ein Vergleich psychopathischer Personen auf der Bühne und im Film

verfasst von / submitted by

Katharina Luftensteiner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Deutsch UniStG
UF Psychologie und Philosophie UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Danksagung

Ich möchte mich bei meinen Eltern bedanken, für die langjährige Unterstützung während meines Studiums. Danke Lisi, für deine Zeit, Geduld und Genauigkeit beim Korrekturlesen. Sophia, danke für das in-Form-bringen meiner Arbeit.

Ein großer Dank gilt auch Manfred, der mir durch seine Eindrücke und Gedanken zu meiner Arbeit einen Anstoß in die richtige Richtung gab.

Großer Dank gilt meinem Freund Daniel, der alle meine Gemütszustände während der Zeit des Schreibens mitmachen musste und dem ich es wohl verdanke, dass die Arbeit schlussendlich fertig geworden ist.

Auch bei einigen Freundinnen möchte ich mich bedanken, die immer an meiner Seite stehen und mich aufgebaut haben, wenn es mit der Arbeit nicht so gut voranging: Marlene, Daniela, Julia und Katrin – es ist schön, zu wissen, dass ihr da seid!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Persönlichkeitsstörungen im Wandel.....	5
2.1. Historischer Abriss – Entwicklung der Psychopathie.....	5
2.2. Definition Psychopathie.....	13
2.3. Klassifikationssysteme von Persönlichkeitsstörungen	19
3. „Psychopathische Personen auf der Bühne“	22
3.1. Inhaltlicher Abriss.....	22
3.2. Kriterien für einen gelungenen Psychopathen	25
4. Elemente rund um einen gelungenen Psychopathen	28
4.1. Die Rolle der ZuschauerInnen	29
4.2. Die Rolle der AutorInnen.....	40
4.3. Spielorte und ihre Wirkung.....	44
4.3.1. Schauplatz Bühne.....	44
4.3.2. Schauplatz Leinwand	46
5. Durch die Freud'sche Brille – Anwendung der Kriterien	48
5.1. William Shakespeare: „Hamlet“	49
5.1.1. Inhalt des Stückes	49
5.1.2. Die Entwicklung des Hamlet	52
5.1.3. Kriterien eines gelungenen Psychopathen am Beispiel „Hamlet“	54
5.2. Georg Büchner: „Woyzeck“	59
5.2.1. Inhalt	62
5.2.2. Die Entwicklung des Woyzeck.....	63
5.2.3. Kriterien eines gelungenen Psychopathen am Beispiel „Woyzeck“	64
5.3. Die Figur des Jokers – ein Sprung in die Moderne.....	68
5.3.1. „The Killing Joke“	69
5.3.2. „Batman“ (1989).....	71
5.3.3. „The Dark Knight“	74
5.3.4. Kriterien eines gelungenen Psychopathen am Beispiel Joker.....	78
6. Resümee	82
7. Literaturverzeichnis	84
8. Abbildungsverzeichnis.....	89
9. Anhang	90
9.1. Abstract.....	90

1. Einleitung

An der Grenze könnte der Rationalismus paradoxerweise einen Wahnsinn begreifen, in dem die Vernunft nicht gestört wäre, sondern der sich daran erkennen ließe, daß das ganze moralische Wesen verfälscht und der Wille schlecht ist. Das Geheimnis des Wahnsinns liegt letzten Endes in der Beschaffenheit des Willens und nicht in der Unversehrtheit der Vernunft (Foucault 1978: 130).

Das weitgehende oder völlige Fehlen von Empathie, sozialer Verantwortung und Gewissen sind Merkmale, die wir Menschen zuschreiben, die sich als PsychopathInnen bezeichnen lassen. Psychopathie als schwere Persönlichkeitsstörung scheint immer mehr Aufmerksamkeit zu erregen, gemessen an der Zahl der Serien und Filme, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen. Etwas an dieser Rolle der PsychopathInnen, der Spannung die sie aufbauen und der Spur der Zerstörung, die sie hinterlassen, ruft eine Faszination im Menschen hervor. Woher kommt dieser Drang, dem Spiel psychopathischer Personen zu folgen? Weshalb finden wir manche PsychopathInnen sympathisch und identifizieren uns sogar mit ihnen? Ist es der Mensch, der sich in diese Rolle versetzt, die Kunst des Schauspiels also, die unser Interesse weckt, oder beobachten wir ZuseherInnen mit Freude das Böse, den Wahnsinn, das Unheimliche und Andersartige?

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit liegt in der Erforschung dieser psychopathischen Rollen und ihrer Wirkung auf uns ZuschauerInnen. Den Anstoß für die Wahl dieses Themas gab die Auseinandersetzung mit Freuds Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“. Zuvor schon wurde meine Aufmerksamkeit beim Lesen von Büchern oder während des Kinobesuchs oft auf tragische, dramatische oder diabolische Rollen gelenkt. VerbrecherInnen, MörderInnen, AntagonistInnen und Charaktere, die ihr deviantes Verhalten erst im Laufe der Geschichten entwickeln, gelangten in meinen Fokus, da eine Wirkung von Ihnen ausgeht, die, wenngleich nicht immer auf dieselbe Weise, einen in ihren Bann zieht. Eine Art Vorliebe für diese Rollen entwickelte sich, doch während manche von ihnen etikettiert wurden, als Abnormale oder Wahnsinnige, konnte ich als Rezipientin für einige andere Mitleid aufbringen, manche riefen sogar eine Art Sympathie in mir wach. Der Unterschied zwischen diesen verschiedenen Wahrnehmungen war mir nie ganz klar, was aber weiterhin auch nicht von Bedeutung erschien. Von den als Abnormale oder Wahnsinnige bezeichneten PsychopathInnen ging mehr Gefahr aus, ihre Taten und Handlungen

schiene mir unberechenbar und nicht nachvollziehbar. Erst nachdem ich mich näher mit dem Aufsatz Freuds im Zuge eines Seminars an der Universität Wien beschäftigt hatte, wurde mir ein möglicher Grund, eine mögliche Erklärung für diesen Unterschied in meiner Wahrnehmung bewusst. Umso spannender wurde die nähere Untersuchung dieser Figuren und ihre Wirkung auf RezipientInnen. Der Titel meiner Arbeit „Gelungene PsychopathInnen“ ist eine Anspielung auf die Bühnenfähigkeit der psychopathischen Persönlichkeiten.

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile:

Die Unterscheidung zwischen psychologischer Belastung einer Person und ihren Handlungen und jenen, die nicht aufgrund einer Persönlichkeitsstörung kriminellen Handlungen nachgehen, stellte schon im 18. Jahrhundert eine Herausforderung dar. Die Entwicklung des wissenschaftlichen Diskurses, sowie ein prägnanter historischer Abriss, sollen Inhalt dieses anfänglichen Kapitels sein. In der Folge wird der Fokus auf möglichen Definitionen der Psychopathie liegen. Was diese Störung ausmacht, welche Charakteristika sie aufweist und wie sie in verschiedenen Klassifikationssystemen eingeordnet wird, soll aufgezeigt werden.

Der Wahnsinn und seine Entwicklung hin zum alltäglichen Begleiter hat verschiedenste WissenschaftlerInnen beschäftigt und zeigt ein weites Feld der Analyse. Auch Sigmund Freud zeigte mit seinem Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“ Interesse an diesem Thema. Die Kriterien, die er in diesem Aufsatz aufstellt, werden näher vorgestellt und begleiten die spätere Analyse von PsychopathInnen auf der Bühne und im Film. Der Text Freuds und das darin enthaltene Konzept des gelungenen Psychopathen sollen Platz im dritten Kapitel der Arbeit finden.

Im Anschluss sollen weitere Elemente rund um das Spiel einer psychopathischen Person näher beleuchtet werden. Sowohl bei der Darstellung eines Theaterstückes oder Filmes, als auch beim Lesen eines Buches, gibt es zahlreiche Aspekte, welche die Wahrnehmung der RezipientInnen beeinflussen. Ich beschränke mich hier auf die Analyse der anderen Beteiligten - die AutorInnen sowie das Publikum. Ist eine Identifikation mit PsychopathInnen möglich? Welche Bedingungen müssten die RezipientInnen hierfür erfüllen, welche die PsychopathInnen?

Die Möglichkeiten der psychologischen Wirkung solcher Rollen auf die eigene Stimmung, Psyche oder das Gefühlsleben werden dargestellt. Auch der Frage nach dem Zweck des Schauspiels für das Publikum soll nachgegangen werden.

Nachdem wir ein Buch gelesen, ein Theaterstück oder eine Filmvorstellung besucht haben, analysieren und interpretieren wir automatisch das Gelesene, Gehörte oder Gesehene. In diesem Kapitel soll benannt werden, welche Vorgänge in den ZuschauerInnen oftmals unbewusst erfolgen und auf welche Aspekte bei der Figurenanalyse noch geachtet werden kann. Es soll aufgezeigt werden, welche Mittel zum Einsatz kommen, um das Grundgerüst, die Rahmenbedingungen für den Auftritt von PsychopathInnen zu erbauen sowie welche Effekte es sind, die uns fasziniert zusehen lassen und uns hineinziehen in eine andere Welt. Die Wichtigkeit der AutorInnen wird hier unter anderem in den Blickpunkt gerückt.

Ein weiterer Aspekt wird die Analyse der Schauplätze, die von solchen Personen gespielt werden können, sein. Nicht nur die Bühne wird in diesem Exkurs als solch ein Schauplatz analysiert, sondern auch die Leinwand für den Auftritt einer psychopathischen Person herangezogen. Sowohl die Wirkung dieser Orte auf die ZuschauerInnen, als auch die Unterschiede zwischen ihnen, beispielsweise die physische An- bzw. Abwesenheit der SchauspielerInnen oder der Kontrast zwischen Requisiten und digitalen Welten, soll Teil der Untersuchung sein.

Die darauffolgende Analyse einiger Werke ist ein Versuch, durch die Freud'sche Brille zu blicken, um anhand seiner Kriterien festzustellen, ob die Rolle bzw. das Spiel der Protagonisten einem gelungenen Psychopathen entspricht, oder ob dies nicht der Fall ist.

Das Feld der PsychopathInnen in Literatur, Theater und Film ist groß, das Motiv des Wahnsinns findet sich in zahlreichen Werken: Hannibal Lecter verkörpert dies beispielsweise in „Das Schweigen der Lämmer“, Annie Wilkes in Stephen Kings „Miser“, Professor Moriarty in „Sherlock Holmes“, Mathilde von Zahnd in Dürrenmatts „Die Physiker“, Claire Zachanassian in „Der Besuch der alten Dame“ oder Jean-Baptiste Grenouille in Süskinds „Das Parfum“. Diese Liste ließe sich wohl lange fortsetzen, die Auswahl war dementsprechend schwer.

Shakespeares Hamlet wird in seiner Entwicklung näher betrachtet sowie die herausgearbeiteten Kriterien auf ihn angewandt, da er von Freud in seinem Aufsatz „Gelungene Psychopathen auf der Bühne“ als bühnenfähig bezeichnet wird. Weiters wird die Hauptfigur aus Georg Büchners „Woyzeck“ behandelt, um etwaige Parallelen zur Entwicklung von Shakespeares Hamlet zu untersuchen. Ein Sprung in die Moderne soll durch die nähere Betrachtung der Figur des Jokers, dem Gegenspieler Batmans, gemacht werden, welche eine rasante Entwicklung aufweist, vom Comicschurken

zum Filmliebling. Dieser Antagonist ist allseits bekannt und bei vielen beliebt. Ob dieser Musterpsychopath ebenfalls in das Bild Freuds passt, sei zu erläutern.

Ziel dieser Arbeit ist es, ein klares Bild von der Rolle des Psychopathen, auf der Bühne oder im Film, sowie ihre Wirkung auf das Publikum zu gewinnen.

Grundsätzlich liegen dieser Arbeit zwei Methoden zugrunde, die Hermeneutik, die Wissenschaft der Interpretation und Auslegung von Texten und die Literaturtheorie, welche die wissenschaftliche Begründung der Literaturinterpretation und Literatur im Allgemeinen untersucht. Letztgenannte schließt die Analysefelder der Ästhetik, Rhetorik und Narratologie mit ein. Ich werde mich aber auch mit Fragen auseinandersetzen, die in den Bereich der Rezeptionsästhetik fallen.

2. Persönlichkeitsstörungen im Wandel

Zu Beginn der Arbeit soll die historische Entwicklung des Begriffes Psychopathie stehen. In der Folge soll dann aufgezeigt werden, wie Psychopathie bzw. die dissoziale Persönlichkeitsstörung definiert ist. Als Synonym dazu wird auch der Begriff der antisozialen Persönlichkeitsstörung verwendet. Einerseits soll dadurch ein Anstoß für die Reflexion der Alltagssprachlichen Verwendung des Begriffes „Psychopath“ gegeben werden, welcher oft ohne einen Gedanken an seine eigentliche Bedeutung gebraucht wird. Andererseits kann die Beschreibung der dissozialen Persönlichkeitsstörung und ihrer Begriffsentwicklung eine Hilfe darstellen, um ein gewisses Verständnis für die Rolle der PsychopathInnen in der Literatur, im Theater oder Film zu entwickeln.

2.1. Historischer Abriss – Entwicklung der Psychopathie

Es hat wohl weit mehr als einhundert Jahre gedauert, bis das festgefügte psychiatrische Lehrgebäude von den psychopathischen oder soziopathischen Persönlichkeiten als angeborene Abnormitäten ins Wanken geriet und durch eine zunehmend differenzierte Konzeptualisierung der Persönlichkeitsstörungen ersetzt wurde (FIEDLER 2001: 209).

Trotz all der Änderungen bleiben die Termini „Psychopath“ oder „Soziopath“ in Verbindung mit Verbrechen und Kriminalität weitgehend erhalten. Es sind Begriffe, die gewohnheitsmäßig ihre Verwendung finden und in Alltagssprachlichen Situationen keiner näheren Reflexion unterzogen werden. In diesem Abschnitt soll die Historie dieses Begriffes und seine Entwicklung näher beleuchtet werden. Nach der Sichtung mehrerer Lehrbücher der klinischen Psychologie, wie etwa von Gerald C. Davison / John M. Neale oder Klaus Paulitsch / Andreas Karwautz und der weitgehenden Übereinstimmung der historischen Darlegung der Entwicklung der Psychopathie in den jeweiligen Handbüchern, wird im Folgenden weitgehend Peter Fiedlers Lehrbuch „Persönlichkeitsstörungen“ herangezogen. Grund dafür ist die kompakte Erläuterung des historischen Prozesses und die präzise Beschreibung der verschiedenen Modelle der Psychopathie.

„Man hat – schon zu oft – gesagt, daß bis zur Entstehung der positiven Medizin der Wahnsinnige als ein Besessener betrachtet worden sei. Und alle Geschichten der Psychiatrie bis auf den heutigen Tag haben im »Narren« des Mittelalters und der Renaissance den im engen Netz religiöser und magischer Bedeutungen gefangenen verkannten Kranken darstellen wollen. Es habe erst die Objektivität eines klaren und schließlich wissenschaftlichen medizinischen Blicks kommen müssen, damit die Schädigungen der Natur dort hätten entdeckt werden können, wo man bisher nur übernatürliche Perversion gesehen habe“ (FOUCAULT 1968: 99).

Der Wahnsinn in all seinen Varietäten konstituierte sich nicht erst in jüngster Zeit, sondern weist eine lange Entwicklung auf. Dabei gibt es nach dem französischen Philosophen Michel Foucault keine universelle Substanz, die Wahnsinn genannt werden kann, sondern „Vernunft und Unvernunft gingen immer erst aus einer Grenzziehung hervor“ (RUFFING 2008: 29). Der Wahnsinn, so Foucault, sei also Negativität, „aber eine Negativität, die sich in einer Fülle von Phänomenen, in einem Garten der Arten weise geordneten Reichtum gibt“ (Foucault 1978: 255). Die verschiedenen Arten des Wahnsinns treten in der Geschichte immer wieder auf, eine Unterscheidung und Einordnung der verschiedenen Formen des Wahnsinns erfolgte erst ab dem 18. Jahrhundert. Im Mittelalter gab es ebenso okkulte Phänomene, beispielsweise Botschaften die als Eingebung höherer Mächte gedeutet wurden, als auch in der Renaissance. „Habe es sich in der Renaissance nur um eine Verharmlosung des Wahnsinns gehandelt, sei man im klassischen Zeitalter (17. bis 18. Jahrhundert) zu seiner Abtrennung von der Gesellschaft übergegangen“ (RUFFING 2008: 31). Polizeiliche Maßnahmen sollten dem Wahnsinn, der als faszinierend und unheimlich zugleich galt, im Sinne einer Internierung Einhalt gebieten. Im 17. Jahrhundert wurden als „Irre“ geltende Personen zusammen mit beispielsweise Obdachlosen, Kriminellen, Armen oder Kranken interniert (vgl. RUFFING 2008: 32).

Der Aufstieg des Zeitalters der Vernunft, der Merkantilismus und des aufgeklärten Absolutismus vollzog sich in eins mit einer neuen rigorosen Raumordnung, die alle Formen der Unvernunft, die im Mittelalter zu der einen göttlichen, in der Renaissance zur sich säkularisierenden Welt gehört hatten, demarkierte und jenseits der zivilen Verkehrs-, Sitten- und Arbeitswelt, kurz: der Vernunftwelt, hinter Schloß und Riegel verschwinden ließen. Bettler und Vagabunden, Besitz-, Arbeits- und Berufslose, Verbrecher, politisch Auffällige und Häretiker, Dirnen, Wüstlinge, mit Lustseuchen Behaftete und Alkoholiker, Verrückte Idioten und Sonderlinge, aber auch mißliebige Ehefrauen, entjungferte Töchter und ihr Vermögen verschwendende Söhne wurde auf diese Weise »unschädlich« und gleichsam unsichtbar gemacht (DÖRNER 1995: 20).

Bemühungen einer Unterscheidung zwischen Verbrechern und jenen Personen, die nicht als solche eingestuft werden konnten, erfolgten erst im 18. Jahrhundert, da sich die Staatsverwaltung mit einer zunehmenden Überfüllung der Zuchthäuser und Kritiken einiger Mediziner konfrontiert sah. Die Abgrenzung schien jedoch eine Herausforderung zu sein, da neben den eindeutig geisteskranken „Irren“, für die die sogenannten „Irrenhäuser“ eingerichtet wurden, Personen auftraten, die zwar sozial deviantes und abnormales Verhalten zeigten, jedoch nicht eindeutig bestimmbar war, ob ihnen Fürsorge zustand oder aufgrund eines kriminell einzustufenden dissozialen Verhaltens eine Strafverfolgung bevorstand (vgl. FIEDLER 2001: 13). Die Weiterentwicklung und der Ausbau der Irrenanstalten gehorchte sozialpolitischen Notwendigkeiten der damaligen Zeit.

Die heute gültigen Systeme der Klassifikation und Diagnostik von Persönlichkeitsstörungen gehen zurück auf die Entwicklung einer Nosologie psychiatrischer Störungen, wobei jene aus Frankreich, Deutschland, England und den USA hier im Vordergrund stehen (vgl. FIEDLER 2001: 13). Zusätzlich besteht eine enge Verbindung zur Entwicklung und Etablierung der Psychiatrie als medizinische Wissenschaft.

Der erste Kategorisierungsversuch des Konzeptes der Psychopathie stammt von Philippe Pinel, welcher 1809 seine „Manie sans délire“ vorlegte (vgl. FIEDLER 2001: 13). Übersetzt meint dies „Wahnsinn ohne Delirium“ und beschreibt ein Verhaltensmuster, welches sich durch völlige Gewissenlosigkeit und Hemmungslosigkeit auszeichnet (vgl. HARE 2005: 22). Als Hauptmerkmal beschreibt Pinel eine „Beeinträchtigung der affektiven Fähigkeiten bei ungestörten Verstandeskräften“ (FIEDLER 2001: 13). Kennzeichnend wären außerdem eine beeinträchtigte Affektivität und eine spontane Neigung zu impulsiven Handlungen. Der Franzose wurde ebenfalls dafür bekannt, als ärztlicher Direktor zweier psychiatrischer Krankenhäuser den Patienten ihre Ketten abzunehmen, seine Behandlungsmethoden – beispielsweise eiskalte Duschen und Zwangsjacken – sollten den Wahnsinn moralisieren. Pinels Beschreibung und Einordnung psychiatrischer Störungen bildet ein Grundgerüst für weitere Klassifikationssysteme, ebenso wie seine Theorien, etwa die Unterscheidung zwischen Umweltbedingungen und individueller Prädisposition für psychische Krankheiten (vgl. FIEDLER 2001: 14).

1838 differenzierte Jean-Étienne Esquirol, ein Schüler Pinels, dessen Konzept der „Manie sans délire“ in seiner Lehre der „Monomanien“. Der Begriff Monomanie kommt aus dem Altgriechischen und setzt sich zusammen aus „mónos“ (BROCKHAUS

2006a: 738), mit der Bedeutung „allein, einzig“ und „manía“, einem Wortbildungselement, das mit „Raserei, Wahnsinn“ übersetzt werden kann (BROCKHAUS 2006b: 600). Die Bedeutung des Wortes „Monomanie“ wird durch seine Wurzeln klar: eine isolierte, partielle Störung, ohne Beeinträchtigung der übrigen psychischen Bereiche, wie beispielsweise Kleptomanie oder Pyromanie. Einige Begriffe der Monomanielehre finden sich noch in den heutigen Klassifikationssystemen (vgl. FIEDLER 2001: 14). Grundsätzlich wird sie in der heutigen Psychiatrie jedoch weitgehend abgelehnt, beispielsweise aufgrund der Möglichkeit der unendlichen Ausweitung des Systems, jedes menschliche Verhalten, Fühlen oder Denken als Krankheitsbild zu klassifizieren, oder damit einhergehend, der Verharmlosung von sozial störendem und delinquentem Verhalten. Die Problematik der Vermischung von Persönlichkeitsabweichungen mit sozial-gesellschaftlichen Wertungen schlägt hier Wurzeln und durchzieht viele weitere Theorien. Befördert wurde dies auch beispielsweise durch die Degenerationslehre nach Morel um 1857, welche die Auffassung vertrat, dass Dissozialität durch Umwelteinflüsse entstehen könne, die nach erfolgreicher Gewohnheitsbildung dann weitervererbbar wäre und der Schweregrad der Störung von Generation zu Generation zunähme, bis die betroffene Familie ausgestorben sei (vgl. FIEDLER 2001: 14).

In Folge war der Einfluss sozialdarwinistischen Denkens in Europa und Amerika enorm, weshalb der Begriff, beziehungsweise das Konzept des „geborenen Kriminellen“, geprägt durch den italienischen Psychiater Lombroso 1876, weit verbreitet war und lange Zeit wirksam blieb. Dieses negative Bild beeinflusste auch die Beurteilung und Behandlung psychischer Störungen und Menschen mit Persönlichkeitsstörungen (vgl. FIEDLER 2001: 14). In Frankreich wurde um die Jahrhundertwende, 1895, durch Magnan und Legrain, der Blick von der Degenerationslehre abgewandt, hin zu einer neurophysiologischen Erklärung. Der Fokus lag nun vielmehr auf der differenzialdiagnostischen Frage, ob und unter welchen Bedingungen deutlich deviante Persönlichkeitseigenschaften auf organisch-krankhafte Ursachen zurückgeführt werden können, beziehungsweise wann genetisch bedingte, biologisch-konstitutionelle Faktoren lediglich Voraussetzungen bereitstellen, für eine „ansonsten jedoch vornehmlich psychosozial überformte charakterliche Devianz“ (FIEDLER 2001: 15).

In Deutschland wurde der Begriff der Psychopathie durch die Monographie „Psychopathische Minderwertigkeiten“ von Julius August Koch, 1891-1893, geprägt und

find folglich weltweit als Oberbegriff für Persönlichkeitsstörungen seine Verwendung. Kochs Versuche, Persönlichkeitsstörungen zu systematisieren, waren die ersten im deutschen Sprachraum. Unter Einfluss der Degenerationslehre ging er von einer angeborenen psychopathischen Degeneration aus, die sich in einer organpathologisch veränderten Gehirnkstitution zeige. Davon wiederum unterschied er zwei weitere Formen der „erworbenen psychopathischen Verfassung mit jeweils spezifischer hereditärer Voraussetzung“: schwächliche, empfindsame und leicht verletzbare Personen mit angeborener psychopathischer Disposition - „zartbesaitete Seelen“ und Personen mit angeborener psychopathischer Belastung, unter denen er die verschiedensten Persönlichkeitstypen verstand (FIEDLER 2001: 15). Kochs degeneratives Konzept der „psychopathischen Minderwertigkeiten“ trug folglich maßgeblich zur Negativkonnotation von Persönlichkeitsstörungen bei, was bis hin zur Ermordung und Zwangssterilisation „degenerativ-psychopathischer“ oder „gesellschaftsfeindlicher“ Menschen durch Anhänger der nationalsozialistischen Gesinnung im Dritten Reich führte (vgl. FIEDLER 2001: 16).

Um die Jahrhundertwende ist ein Wechsel spürbar, weg von der Degenerationslehre hin zur konstitutionellen Verursachungshypothese der Psychopathie. Dies lässt sich beispielsweise anhand des Lehrbuchs der Psychiatrie von Emil Kraepelin aufzeigen. Erst ging er noch von geborenen Verbrechern aus, in weiteren Auflagen beschreibt er erste Ausdifferenzierungen „psychopathischer Zustände“, räumt weiters den psychopathischen Persönlichkeiten ein eigenes Kapitel ein und erfasst schließlich in der 8. Auflage dissoziale Persönlichkeiten als eine Unterform der Psychopathien (vgl. FIEDLER 2001: 16).

Kraepelins Konstitutionsätiologie wirkt sich bis in die Gegenwart aus, wurde jedoch erst richtig anerkannt durch Ernst Kretschmer, welcher seine Persönlichkeitslehre durchgängig konstitutionstheoretisch begründete. Seine Persönlichkeitspsychologie von 1921 erreichte weltweites Aufsehen. Kretschmers Theorie beruht auf der hippokratischen Temperamentenlehre von Kant, nach der es vier Typen gibt: das sanguinische Temperament des Leichtblütigen, das melancholische Temperament des Schwermütigen, das cholerische Temperament des Warmblütigen und das phlegmatische Temperament des Kaltblütigen (vgl. FIEDLER 2001: 17). Davon ausgehend und in Folge körperbaulicher Untersuchungen schizophrener und manisch-depressiver Patienten, postulierte Kretschmer Verbindungen zwischen Konstitution, Temperament und Körperbau. Nach seiner Auffassung entsprechen sich:

- leptosomer Körperbau, schizothymes Temperament und schizoide Erkrankung
- pyknischer Körperbau, zylothymes Temperament und zyklode Erkrankung
- athletischer Körperbau, visköses Temperament und epileptoide Erkrankung (FIEDLER 2001: 18).

Er vermutete fließende Übergänge zwischen den körperlich sichtbaren und damit der Konstitution entsprechenden psychischen Erkrankung, angefangen bei den Charaktereigenarten des Durchschnittsmenschen bis hin zu sogenannten Genies (vgl. FIEDLER 2001: 18).

In den folgenden Jahren erschienen viele weitere Typologien der Persönlichkeitsentwicklung. Aufgrund der Vielzahl an unterschiedlichen Persönlichkeitsstörungen, die unter dem Begriff Psychopathie zusammengefasst wurden, war die Notwendigkeit einer Differenzierung gegeben. Eine Ausarbeitung von Kurt Schneider im Jahr 1923 mit dem Titel „Die psychopathischen Persönlichkeiten“ gab hier die wichtigsten Impulse und Perspektiven und stellt den Versuch dar, Persönlichkeitsstörungen phänomenologisch präziser zu fassen. Schneiders Typologisierung umfasst einerseits Patienten, die offensichtlich an sich selbst beziehungsweise ihrer Störung leiden, andererseits solche, die agieren, jedoch kein Gefühl des Leidens haben und eher andere Menschen beeinträchtigen. Er unterscheidet zehn Formen psychopathischer Persönlichkeiten: die Hyperthymen, die Depressiven, die Selbstunsicheren, die Fanatischen, die Geltungsbedürftigen, die Stimmungslabilen, die Explosiblen, die Gemütlosen, die Willenlosen, sowie die Asthenischen (vgl. FIEDLER 2001: 19-20). Zum Bereich der antisozialen bzw. dissozialen Persönlichkeitsstörungen zählte er drei dieser Persönlichkeitsvarianten: die Stimmungslabilen, die Explosiblen und die Gemütslosen (vgl. FIEDLER 2001: 211). Wesentlich war für Schneider das Verfassen einer möglichst prägnanten Typologie, die jedoch lediglich als Orientierungsmöglichkeit dienen soll, da er beispielsweise Kombinationen von Persönlichkeitsstörungen für eher wahrscheinlich hielt als typische Krankheitsbilder. Weiters schaffte er in seiner Klassifikation der Persönlichkeitsstörungen soziologisch wertende Begriffe ab und sprach sich gegen die Konnotation des Krankhaften aus, er sprach eher von „charakterologischen Spielweisen“ (FIEDLER 2001: 21). Kurt Schneiders Systematisierung übte maßgeblichen Einfluss auf die heutigen Klassifikationssysteme, *Diagnostical and*

Statistical Manual of mental Disorders (DSM) und *International Classification of Diseases* (ICD), aus.

Auch aus England war beträchtlicher Einfluss auf die Konzeptualisierung der Persönlichkeitsstörungen spürbar. „Moral Insanity“ wurde als Merkmal von Prichard 1835 konstituiert, welches mögliche organische und konstitutionelle Ursachen von Persönlichkeitsstörungen beinhaltet (vgl. FIEDLER 2001: 210). Für Prichard lag die Antwort zur Differenzierung zwischen nicht persönlichkeitsbedingter Dissozialität und Kriminalität gegenüber der persönlichkeitsbedingten Devianz in der Auswertung, ob die antisoziale Handlung unter Kontrolle des Willens der betreffenden Person intendiert ausgeführt wurde, oder ob dies nicht der Fall war (vgl. FIEDLER 2001: 21). Die Schwierigkeit lag nunmehr in der Beantwortung dieser Frage, da die Eindeutigkeit nicht intendierter Handlungen problematisch darzustellen ist.

In Amerika griff Rush 1812 das Konzept der „Manie sans délire“ von Pinel auf und fügte in seinem Lehrbuch der Psychiatrie, welches lange als Standardwerk diente, den Aspekt des fehlenden Moralempfindens hinzu. Rush beschrieb diesen unter dem Begriff „Moral Alienation of Mind“, wobei Merkmale wie etwa Verwahrlosung, Aggressivität und mangelnde Rücksichtnahme auf andere, bei Personen mit nicht gestörter Vernunft bzw. nicht gestörtem Intellekt sichtbar werde (vgl. FIEDLER 2001: 22).

Der Amerikaner Patridge unterschied im Jahr 1930 den Begriff „Psychopathy“ von „Soziopathy“, worauf folglich auch im ersten Klassifikationssystem der *American Psychiatric Association* (APA), dem *Diagnostical and Statistical Manual of mental Disorders* (DSM-I) aus dem Jahr 1952, die soziopathische Persönlichkeitsstörung als eigene Kategorie festgelegt wurde (vgl. FIEDLER 2001: 211).

Ebenfalls eine wichtige Rolle in der Konzeption von Persönlichkeitsstörungen spielte die 1941 erschienene Monographie „The Mask of Sanity“, des Amerikaners Hervey Milton Cleckley. Hauptaugenmerk liegt auf der Beschränkung des Psychopathiebegriffes, da dieser eine zu weit gefasste Gruppe an Persönlichkeitsstörungen enthalte. Seine Begriffsbestimmung von Psychopathie beinhaltet jene Personen, die in weiterer Folge unter dissozialer Persönlichkeitsstörung eingeordnet werden können: „[...] Personen mit antisozialen Verhaltensweisen, die keine adäquate Motivation erkennen lassen und deren soziale Devianz nicht durch eine Psychose, Neurose oder geistige Behinderung bedingt ist“ (FIEDLER 2001: 23). Cleckley verfasste als Erster 16 Kriterien, die er psychopathischen Personen zuschrieb und welche maßgeblichen Einfluss

auf die Erforschung der Psychopathie hatten. Dazu zählen beispielsweise oberflächlicher Charme, Unzuverlässigkeit, Unaufrichtigkeit, antisoziales Verhalten, Unfähigkeit aus Erfahrungen zu lernen, pathologischer Egozentrismus, Mangel an tiefen Emotionen, Bindungsunfähigkeit, fehlende Anerkennung für besonderes Bemühen oder entgegengebrachtes Vertrauen, sowie die Unfähigkeit das eigene Leben zu planen und zu ordnen (vgl. FUCHS 2014: 61).

All diese Entwicklungen und Bemühungen der Psychiatrie in den jeweiligen Ländern - Frankreich, Deutschland, England sowie den USA – hatten die internationale Vereinheitlichung einer akzeptablen Systematisierung psychiatrischer Störungen zum Ziel.

2.2. Definition Psychopathie

Völlig fremd sind ihm [dem Psychopathen] die elementarsten Fakten oder Daten über das, was gemeinhin als persönliche Werte bezeichnet wird, und er ist völlig außerstande, solche Dinge zu verstehen. Es ist ihm unmöglich, sich auch nur am Rande für die Tragödien, Freuden oder das Streben der Menschheit zu interessieren, die in der Literatur oder den Künsten behandelt werden. Ebenso gleichgültig sind ihm solche Themen in seinem Leben. Schönheit und Hässlichkeit – es sei denn, in einem sehr oberflächlichen Sinne – bedeuten ihm nichts. Das Böse, die Liebe, das Grauen und der Humor können ihn nicht berühren. Außerdem kann er es nicht wahrnehmen, wenn andere bewegt sind. Es ist, als wäre er trotz seines scharfen Intellekts blind für diesen Aspekt des menschlichen Lebens. Es kann ihm nicht erklärt werden, da es nichts innerhalb des Horizonts seiner Wahrnehmung gibt, was die Kluft mit einem Vergleich überbrücken könnte. Er kann die Worte nachsprechen und Verständnis heucheln – und doch kann er niemals erkennen, dass er nicht versteht (CLECKLEY zit. nach HARE 2005: 24-25).

Der Begriff Psychopathie setzt sich zusammen aus dem altgriechischen „psyche“, die Seele und „pathos“, die Krankheit, sodass der Terminus „Geisteskrankheit“ oftmals als Synonym verwendet wurde. Alltagssprachliche Formulierungen zu diesem Thema, beispielsweise in Medienberichten, beinhalten meist Wörter wie „Wahnsinn“, „Irre“ oder „Verrückte“, was die Verwirrung um die eigentliche Bedeutung des Begriffes Psychopathie deutlich verstärkt (vgl. HARE 2005: 19).

Veraltete Formulierungen wie etwa Psychopath, abnorme Persönlichkeit oder Charakterneurose wurden durch den allgemeineren Terminus Persönlichkeitsstörung abgelöst (vgl. PAULITSCH / KARWAUTZ 2008: 222). Mit dem Begriff Psychopath bezeichnet man eine Person, die unter einer dissozialen, auch antisozialen Persönlichkeitsstörung leidet, welche aufgrund ihrer Merkmale zu einer Anpassungsstörung führt, unter der die betroffene Person oder ihre Umwelt leidet. Oftmals wird die antisoziale Persönlichkeitsstörung in ein Kontinuum von Schweregraden eingeteilt, wobei die Psychopathie als stärkste Beeinträchtigung festgelegt wird. Charakteristika für diese Störung sind beispielsweise geringe Introspektionsfähigkeit, mangelnde Empathiefähigkeit, Egozentrismus, Bindungsunfähigkeit, sowie eine eingeschränkte Angstreaktion. Auch gesteigerte Gewissenlosigkeit, manipulativ-betrügerisches Verhalten, oberflächlicher Charme und Impulsivität kennzeichnen betroffene Personen (vgl. PAULITSCH/ KARWAUTZ 2008: 226). Die Tendenz, sich in dramatischer, emotionaler oder unberechenbarer Weise zu verhalten, gilt als weiteres Anzeichen (vgl. ROTGERS / MANIACCI 2007: 22).

Wie bereits erwähnt, wurde durch Hervey Cleckley 1941 einer der ersten Kriterienkataloge erstellt, in welchem sich Merkmale der Psychopathie aufgelistet finden. Seine Ausarbeitung war eine wichtige Basis für die heutige Erforschung der antisozialen Persönlichkeitsstörung. Charakteristika von Menschen mit Psychopathie sind laut Cleckley:

1. oberflächlicher Charme und durchschnittliche bis überdurchschnittliche Intelligenz,
2. keine Wahnvorstellungen oder andere Anzeichen irrationalen Denkens,
3. weder Angst, noch andere „neurotische“ Symptome; auffallende Gelassenheit, Ruhe und Wortgewandtheit,
4. unzuverlässig, keinerlei Pflichtgefühl; weder in großen noch in kleinen Dingen Verantwortungsgefühl;
5. falsch und unaufrichtig,
6. kennt weder Reue noch Schamgefühl,
7. antisoziales Verhalten, das weder angemessen motiviert noch geplant ist und dessen Ursache eine unerklärliche Impulsivität zu sein scheint;
8. geringe Urteilkraft und unfähig, aus Erfahrung zu lernen;
9. pathologisch egozentrisch, vollkommen selbstzentriert; unfähig zu wirklicher Liebe und Bindung;
10. genereller Mangel an tiefen und dauerhaften Emotionen;
11. Fehlen jeglicher Einsicht; unfähig, sich selbst mit den Augen anderer zu sehen,
12. keine Anerkennung anderer für besonderes Bemühen, für Freundlichkeit und entgegengebrachtes Vertrauen,
13. launisches und anstößiges Verhalten; unter Alkoholeinfluss und manchmal sogar auch nüchtern: Pöbelhaftigkeit, Grobheit, schneller Stimmungswechsel, üble Streiche,
14. keine ernsthaften Suizidversuche
15. ein unpersönliches, triviales und kaum integriertes Sexualleben,
16. unfähig, sein Leben zu planen oder seinem Leben irgendeine Ordnung zu geben, höchstens eine, die ihm hilft, seine Selbsttäuschung aufrechtzuerhalten (CLECKLEY zit. nach FIEDLER 2001: 211-212).

Mit dem Titel „The Mask of Sanity“ deutet Cleckley die äußerliche Unscheinbarkeit psychopathischer Personen an. Er war der Auffassung, die antisoziale Persönlichkeitsstörung sei eine maskierte Psychose, die zwar nicht manifest werde, aber die Persönlichkeit der Betroffenen grundlegend verändere (vgl. FIEDLER 2001: 212).

Aufbauend auf Cleckleys Checkliste und mit dem Vorsatz der Verbesserung der Kriterien, verfasste Robert Hare 1985 erneut eine Merkmalsammlung, die Psychopathie-Checkliste (PCL), die geschultem Personal als komplexes klinisches Werkzeug dienen soll:

1. glatter, oberflächlicher Charme
2. übermäßiges Selbstwertgefühl
3. Reizhunger/ Neigung zur Langeweile
4. pathologisches Lügen
5. lenkend/ beeinflussend
6. Mangel an Gewissen und Schuldgefühl
7. oberflächlicher Affekt
8. gefühllos/ fehlende Empathie
9. parasitärer Lebensstil
10. geringe Verhaltenskontrolle
11. promiskuitives Sexualverhalten
12. frühkindliche Verhaltensprobleme
13. Fehlen, realistischer, langfristiger Pläne
14. Impulsivität
15. sorglos-unverantwortliches Handeln
16. Verweigerung der Verantwortung für eigenes Handeln
17. viele kurze eheliche Beziehungen
18. Jugendkriminalität
19. Verletzung von Bewährungsauflagen
20. kriminelle Flexibilität (HARE zit. nach FIEDLER 2001: 215).

Die Psychopathie-Checkliste umfasst folglich zwei Facetten, welche zusammen betrachtet ein umfangreiches Bild der dissozialen Persönlichkeitsstörung ergeben. Einerseits sind dies die emotionalen und sozialen Charakterzüge der Betroffenen, andererseits ihr unsteter, sozial abweichender Lebensstil, welcher durch Verstöße gegen gesellschaftliche Normen und Erwartungen gekennzeichnet ist (vgl. HARE 2005: 29). Hare machte darauf aufmerksam, dass es einige reliabel einschätzbare Indikatoren der persönlichkeitsabhängigen Dissozialität mit deutlich verbesserter Validität gibt. Er forderte stärkere Psychologisierung und Rückbindung der Kriterien an Merkmale der Person, die zugleich die besonderen zwischenmenschlichen Schwierigkeiten im Kontext antisozialer Persönlichkeitsstörungen beinhalten sollte (vgl. FIEDLER 2001: 215). Durch die Psychopathie-Checkliste (PCL) und ihren Einsatz in zahlreichen Untersuchungen Hares, wurde verdeutlicht, dass es möglich ist, Kriminalität und dissoziale Persönlichkeitseigenarten deutlich voneinander zu trennen. Hares Vorschläge wurden in der Neufassung der *International Classification of Diseases* (ICD-10) berücksichtigt und bewirkten folglich auch eine Änderung der Kriterien im *Diagnostic and Statistical Manual of mental Disorders* (DSM-5) (vgl. FIEDLER 2001: 216). Beide Klassifikationssysteme werden im Abschnitt 2.3. näher erklärt.

In der ICD-10 wird die dissoziale Persönlichkeitsstörung unter dem Code F 60.2 eingeordnet und eine große Diskrepanz zwischen dem Verhalten und sozialen

Normen beschrieben, die durch folgende Eigenschaften charakterisiert ist:

1. Herzlosigkeit
2. Verantwortungslosigkeit und Missachtung von Normen und Regeln
3. Unfähigkeit, Beziehungen länger beizubehalten
4. geringe Frustrationstoleranz und niedrige Aggressionsschwelle
5. Unfähigkeit, sich schuldig zu fühlen oder aus Erfahrungen zu lernen
6. Bei Konflikten mit der Gesellschaft kommt es zur Beschuldigung anderer oder zur Rationalisierung (DAVIDSON / NEALE 2007: 474).

Ausgeschlossen werden die emotional instabile Persönlichkeitsstörung (F60-3) oder Störungen des Sozialverhaltens (F91) (DAVIDSON / NEALE 2007: 474). Folgend der Auszug aus der aktuell gültigen Version der ICD-10:

F-60.2: Dissocial personality disorder

Personality disorder characterized by disregard for social obligations, and callous unconcern for the feelings of others. There is gross disparity between behaviour and the prevailing social norms. Behaviour is not readily modifiable by adverse experience, including punishment. There is a low tolerance to frustration and a low threshold for discharge of aggression, including violence; there is a tendency to blame others, or to offer plausible rationalizations for the behaviour bringing the patient into conflict with society.

Personality (disorder):

- amoral
- antisocial
- asocial
- psychopathic
- sociopathic (WHO 2016)

Das DSM-5 nimmt eine ähnliche Kategorisierung der dissozialen Persönlichkeitsstörung vor:

A) Missachtung und Verletzung der Rechte anderer seit dem 15. Lebensjahr.

Mindestens drei der folgenden Kriterien:

- 1) Versagen, sich an das Gesetz zu halten
- 2) Falschheit
- 3) Impulsivität oder Unfähigkeit, vorausschauend zu planen
- 4) Reizbarkeit und Aggressivität
- 5) Missachtung der eigenen und der Sicherheit anderer
- 6) Verantwortungslosigkeit
- 7) Mangel an Reue

B) Mindestalter 18

C) Störung des Sozialverhaltens schon vor dem 15. Lebensjahr (DAVIDSON / NEALE 2007: 474)

Die antisoziale Persönlichkeitsstörung umfasst demnach zwei Hauptbestandteile: eine Störung des Sozialverhaltens, die bereits vor dem 15. Lebensjahr zu erkennen ist, als auch die Fortsetzung dieses Musters im Erwachsenenalter (vgl. DAVIDSON / NEALE 2007: 474). Wie bei allen diagnostisch festgestellten Persönlichkeitsstörungen müssen die charakteristischen Persönlichkeitszüge und Verhaltensweisen in verschiedenen Kontexten über einen längeren Zeitraum vorliegen. Das Merkmal der Missachtung und Verletzung der Rechte anderer schließt Eigenschaften wie Mangel an Empathie oder eine gleichgültige Haltung gegenüber anderen ein. Das kann unter anderem zu Schwierigkeiten bei der psychotherapeutischen Behandlung von Patienten und Patientinnen mit dissozialer Persönlichkeitsstörung führen, da dadurch auch das Entstehen eines stabilen therapeutischen Verhältnisses verhindert wird (vgl. ROTGERS / MANIACCI 2007: 23). Zu bedenken gibt auch die Beobachtung, dass Personen mit antisozialer Persönlichkeitsstörung im Durchschnitt früher zu einem Behandlungsabbruch neigen, als andere Patienten und Patientinnen. Eine weitere Problematik ergibt sich aus der charakteristischen Impulsivität, da die Umsetzung von bereits gewonnenen Einsichten oder gelernten Verhaltensweisen im Alltag dadurch gefährdet wird (vgl. ROTGERS / MANIACCI 2007: 24).

Werden jedoch frühzeitig gezielte Präventionsmaßnahmen ergriffen, kann die Entwicklung einer antisozialen Persönlichkeitsstörung möglicherweise verhindert werden. Prävention würde in diesem Fall die Vermittlung von sozial verträglichen Verhaltensweisen, sowie von Strategien für den alltäglichen sozialen Umgang bedeuten. Bei Jugendlichen und Kindern mit entsprechendem Risikoprofil kann Konfliktlösungstraining helfen, Situationen mit sozial kompetentem Verhalten zu bewältigen, anstatt Gewalt einzusetzen. Durch frühzeitige Intervention bei Störungen des Sozialverhaltens, könnte der Entstehung und Verfestigung einer Persönlichkeitsstörung entgegengewirkt werden (vgl. ROTGERS / MANIACCI 2007: 12). Der Behandlungsweg für betroffene Erwachsene gestaltet sich oft schwierig und ist langwieriger und aufwendiger als bei Jugendlichen. Oftmals zeigen adoleszente Patienten und Patientinnen wenig kooperatives Verhalten, obwohl sie therapeutische Maßnahmen nötig hätten. Aufgrund des Zusammenhanges zwischen aggressiv-dissozialen Persönlichkeitszügen und der häufigen Tendenz zu Gewalttätigkeit hat die Behandlung dieser Störung auch eine hohe gesellschaftliche Bedeutung. Nicht nur der Patient oder die Patientin profitieren von einer erfolgreichen Behandlung, positive Folgen könnte diese auch für die gesellschaftliche Sicherheit haben und

zusätzlich könnten etwaige Kosten durch Haftaufenthalte vermindert werden (vgl. ROTGERS / MANIACCI 2007: 13).

Aufgrund der Komplexität der antisozialen Persönlichkeitsstörung finden sich multiple Ansätze und Therapieformen, da bisher keine universal passende Behandlungsform gefunden wurde. Als bedeutend gelten beispielsweise der psychodynamische, der eklektizistische oder der behaviorale Ansatz (vgl. ROTGERS / MANIACCI 2007: 18). Je nach Ausprägung und Verlauf der Störung muss die Therapie individualisiert und an den jeweiligen Fall angepasst werden.

2.3. Klassifikationssysteme von Persönlichkeitsstörungen

Persönlichkeitsstörungen sind Zustandsbilder und Verhaltensmuster, die in der Biographie der betroffenen Personen schon sehr früh entstehen, sich weiterentwickeln und zu charakteristischen Persönlichkeitszügen führen (vgl. PAULITSCH/ KARWAUTZ 2008: 222). Der Begriff Persönlichkeit ist hier nicht allein im Alltagssprachlichen Gebrauch, im Sinne von allgemeinen Charaktereigenschaften, wie etwa persönliche Werte oder Temperament gemeint, sondern umfasst die Gesamtheit aller prägnanten psychischen Eigenschaften und Verhaltensarten, die für ein Individuum einzigartig und unverwechselbar sind. Hierbei geht es um Aspekte des Fühlens, Denkens, Wahrnehmens und der Gestaltung der sozialen Umgebung, Beziehungen und Bindungen (vgl. PAULITSCH/ KARWAUTZ 2008: 222). Von einer Persönlichkeitsstörung wird dann ausgegangen, wenn neben Symptomen und Verhaltensauffälligkeiten ein Zustand des Leidens der betroffenen Person bzw. seiner zwischenmenschlichen Beziehungen auftritt (vgl. PAULITSCH/ KARWAUTZ 2008: 222).

Persönlichkeitsstörungen sind die am häufigsten auftretenden psychischen Störbilder, wobei der Übergang, zwischen für uns normal erscheinenden Persönlichkeitszügen und Auffälligkeiten im klinischen Bereich, eine Grauzone darstellt. Beinahe 10% der Bevölkerung erfüllen Diagnosekriterien einer Persönlichkeitsstörung, wobei die Angaben über die Häufigkeit stark schwanken und nicht alle in psychotherapeutischer oder psychiatrischer Behandlung sind (vgl. PAULITSCH/ KARWAUTZ 2008: 222). Ursachen für Persönlichkeitsstörungen liegen, so der Stand der aktuellen Diskussion, in einem wechselseitigen Zusammenspiel von psychosozialen und neurobiologisch-genetischen Faktoren. Biologische Faktoren sind für die Entstehung schwer zu beweisen, da Persönlichkeitsstörungen in den meisten Fällen gemeinsam mit anderen psychischen Störungen, wie Abhängigkeitssyndromen oder affektiven Störungen auftreten, in den seltensten Fällen aber alleine vorkommen. Psychosoziale Ursachen könnten beispielsweise eine schwere kindliche Traumatisierung mit sexuellen Missbrauchserfahrungen, das Erleben von Gewalt oder Vernachlässigung der Betroffenen sein (vgl. PAULITSCH/ KARWAUTZ 2008: 222).

Die Psychopathologie erstellt ein Begriffs- und Ordnungssystem für die pathologischen psychischen Phänomene, wobei der Übergang zwischen Psychopathologie und Psychologie fließend ist. Sie soll erfassen, was und wie Menschen etwas erleben,

sowie eine Beschreibung krankhafter Erlebnis- und Verhaltensweisen anfertigen. Darüber hinaus erforscht die Psychopathologie mit einem Pluralismus von Methoden auch Ursachen, Bedingungen und Folgen der erfassten Phänomene (vgl. JÄGER 2015: 29).

Klassifikationssysteme der Medizin entwickelten sich bereits ab 1893, mit einer internationalen Einordnung von Todesursachen für statistische Zwecke, welche auf William Farr und Jaques Bertillon zurückgeht. Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) erweiterte nach ihrer Gründung 1948 diese Kategorisierung zu einem allgemeinen Klassifikationssystem der Krankheiten und dementsprechend wurde es in *International Classification of Diseases* (ICD) umbenannt. Dieses System von 1948, ICD-6, enthielt bereits einen Abschnitt für psychiatrische Erkrankungen und wurde dann laufend erweitert, sodass mittlerweile ICD-10 gültig ist (vgl. JÄGER 2015: 37). Parallel zur ICD der Weltgesundheitsorganisation gibt es für die Diagnose psychiatrischer Erkrankungen seit 1952 das *Diagnostical and Statistical Manual of mental Disorders* (DSM), herausgegeben von der *American Psychiatric Association* (APA), das nun schon in der fünften Ausgabe aufliegt. Das DSM-5 enthält, wie seine Vorgänger, das Prinzip der kriteriengeleiteten Diagnostik und ist ein Handbuch, das sich ausschließlich mit der Klassifikation und Diagnostik psychischer Störungen beschäftigt, im Gegensatz zur ICD-10, die ein Klassifikationssystem der gesamten Medizin ist, worin den psychischen Störungen nur ein Kapitel gewidmet wird (vgl. JÄGER 2015: 38). Dieses ist in zehn Abschnitte bzw. Hauptgruppen unterteilt, die einen Überblick über verschiedene Kategorien psychischer Störungen bietet.

Beide Klassifikationssysteme versuchen vorab eine Definition des Terminus der psychischen Störung zu geben. In der ICD-10 wird hier klar gesagt, dass Störung kein exakter Begriff sei, sondern vielmehr als „klinisch erkennbarer Komplex von Symptomen oder Verhaltensauffälligkeiten“ verstanden werden soll (JÄGER 2015: 45). Diese müssen „auf individueller und oft auch Gruppen- oder sozialer Ebene mit Belastung und mit Beeinträchtigung von Funktionen“ verbunden sein (JÄGER 2015: 45). Soziale Abweichungen oder Konflikte ohne eine persönliche Beeinträchtigung stellen keine psychische Störung dar.

Das DSM-5 gibt ebenfalls zuerst eine kurze Definition für den Begriff psychischer Störungen – mental disorders, worin diese als „eine klinisch bedeutsame Störung von Kognition, Emotionsregulation oder Verhalten“ verstanden wird, die auf der „Dys-

funktion von mentalen Prozessen“, psychologischer, biologischer oder entwicklungsbedingter Art, beruht (JÄGER 2015: 38). Eine Diagnose nach den Kriterien des DSM-5 darf erst dann gestellt werden, wenn im Einzelfall diese allgemeine Definition zutrifft. Den einzelnen diagnostischen Kategorien werden im DSM-5 jeweils Spezifikationen zugeordnet, welche ausdrücklich als Leitfaden angesehen werden und deren Verwendung durch das klinische Urteil getragen wird. „So wird explizit darauf hingewiesen, dass die definitive diagnostische Einordnung auf der Basis des klinischen Interviews, der zusätzlichen Beschreibung im Manual und des klinischen Urteils beruhen soll“ (JÄGER 2015: 39). Im Bedarfsfall kann mehr als eine Diagnose gestellt werden, da eine Mehrfachzuordnung möglich ist. Im DSM-5 ist eine Beurteilung auf drei Ebenen vorgesehen: diagnostische Einordnung, Erfassung von psychosozialen und kontextuellen Faktoren und Erfassung von Einschränkungen und Behinderungen. Der Hauptteil des DSM-5 besteht aus der Liste der einzelnen diagnostischen Gruppen und Kategorien, die auch die zugehörigen Kriterien einschließt und in 20 Hauptgruppen gegliedert ist, welche teilweise wiederum in Subgruppen und Spezifikationen unterteilt sind (vgl. JÄGER 2015: 40).

3. „Psychopathische Personen auf der Bühne“

Zu Beginn der Arbeit wurde die Definition und Historie der Psychopathie erläutert und die Sicht der heutigen Medizin auf diese psychische Störung dargelegt. Ebenso erfolgte die Einordnung in Klassifikationssysteme.

Dieses Kapitel soll nun den Aufsatz Sigmund Freuds „Psychopathische Personen auf der Bühne“ zum Inhalt haben. Zunächst soll der Gedankengang Freuds mithilfe eines inhaltlichen Abrisses nachvollzogen werden, um anschließend einen näheren Blick auf seine „gelungenen Psychopathen“ zu werfen. Die Kriterien, die der Psychoanalytiker aufgestellt hat, sollen näher vorgestellt werden.

3.1. Inhaltlicher Abriss

Das Manuskript Freuds zum Thema „Psychopathische Personen auf der Bühne“ ist undatiert. Bei der Erstveröffentlichung 1942 hieß es in einem begleitenden Text, Freud habe den Essay 1904 geschrieben. Er hat ihn nicht selbst veröffentlicht. Der Aufsatz enthält einen Verweis auf Hermann Bahrs Schauspiel „Die Andere“, insofern ist es auch ungewiss, ob er ihn wirklich 1904 verfasst hat. Bahrs Stück wurde nämlich erst im November 1905 uraufgeführt. Es wird vermutet, dass der Essay 1905 oder Anfang 1906 geschrieben wurde (vgl. FREUD 1969: 162).

Zu Beginn seines Aufsatzes „Psychopathische Personen auf der Bühne“ definiert Freud den Zweck des Schauspiels als Eröffnung von Lust- oder Genussquellen aus unserem Affektleben (vgl. FREUD 1969: 163). Er knüpft somit an das aristotelische Konzept der Reinigung unserer Affekte durch das Auslösen von Furcht und Mitleid an. Diese beiden Emotionen sollen nach Aristoteles von der dramatischen Handlung ausgelöst werden und es gilt:

Furcht und Mitleid empfindet der Rezipient dann, wenn eine dramatische Figur, der er sich nah fühlen kann, von einem Unglück heimgesucht wird. Zu der persönlichen Nähe muß sich eine aus dem Satus der Nachahmung erwachsende Distanz gesellen, damit die kathartische Wirkung eintreten kann (WARSTAT 2009: 350).

Nach der folgenden Darlegung von Freuds Aufsatz wird klar, dass es einige Parallelen zum Katharsis Begriff von Aristoteles gibt.

Durch das Ausleben unserer Affekte und der damit verbundenen sexuellen Miterregung erreichen wir, nach Freud, ein Gefühl der „Höherspannung unseres psychischen Niveaus“ (vgl. FREUD 1969: 163). Er vergleicht das teilnehmende Zusehen bei einem Schauspiel mit dem Spiel des Kindes. Dieser Aspekt wird im Punkt 4.2. noch näher behandelt.

Durch die Möglichkeit der Identifikation mit dem/der SchauspielerIn bzw. den HeldInnen eines Schauspiels, kann sich der/die ZuschauerIn in den Mittelpunkt stellen und sich, im Wissen kein Risiko einzugehen, dem Genuss hingeben. Damit man seine Affekte aber vollends ausleben kann, ist die Illusion Voraussetzung. Denn nur durch die Erkenntnis, so Freud, dass es ein/eine anderer/andere ist, der/die auf der Bühne steht und den Fakt, dass es doch nur ein Schauspiel ist, dem man beiwohnt, kann man seinem Gefühlsleben in allen Richtungen freien Lauf lassen (vgl. FREUD 1969: 163). Diese Bedingungen zum Erleben des Genusses spiegeln sich laut Freud in vielen Formen der Dichtung wieder:

- in der Lyrik, im Zuge des Auslebens intensiver Empfindungen
- im Epos, als Ort für große HeldInnen und ihre Siege und
- im Drama, das, noch mehr in die Tiefe unserer Affekte absteigend, aus Opferhandlungen und der Auflehnung des/der Helden/Heldin gegen das Göttliche entstand (vgl. FREUD 1969: 164).

Aus allen im Drama präsenten Arten des Leidens beschränkt sich Freud auf das seelische Leiden. Das physische Leiden will jedermann vermeiden, da es auch den seelischen Genüssen ein Ende bereite und nur der Wunsch, wieder körperlich gesund zu werden, erfülle den Geist. Folglich zieht Freud den Schluss, dass körperlich Kranke auf der Bühne nicht als HeldIn bestehen können, da wir uns in diese nicht hineinversetzen möchten (vgl. FREUD 1969: 164). Das seelische Leid müsse sich jedoch erst im Laufe der Handlung eines Dramas entwickeln, da wir es nur aus dem Zusammenhang mit den Umständen, unter denen es erworben wird, kennen. Die Handlung eines Dramas solle also Konflikte beinhalten, der Wille solle angestrengt werden und Widerstand müsse sichtbar sein. Freud nennt hier Beispiele, wie etwa die griechische Tragödie, wo die Anstrengungen gegen die göttliche Ordnung gerichtet werden, die bürgerliche Tragödie, wo sich der/die HeldIn gegen die menschliche Ordnung, also

die Gesellschaft auflehnt oder die Charaktertragödie, die ihren Konflikt zwischen hervorragenden, von menschlichen Institutionen befreiten Personen sucht (vgl. FREUD 1969: 165). Die vorgestellten Dramen unterscheiden sich durch den Ort bzw. das Ziel, auf das sich die Handlung richtet; anders als beim psychologischen Drama, dessen HeldIn einen inneren Kampf zwischen verschiedenen Regungen ausfechten muss und an dessen Ende der Verzicht steht. Mischungen zwischen dem bürgerlichen, sozialen und dem Charakterdrama sind laut Freud möglich, wenn Institutionen diesen inneren Konflikt, wie etwa zwischen Liebe und Pflicht, hervorrufen (vgl. FREUD 1969: 165).

Zusätzlich zu diesen Möglichkeiten kann noch das psychologische zum psychopathologischen Drama werden, wenn die Regungen, zwischen denen der Konflikt herrscht, nicht ebenbürtig bewusst sind, sondern es eine bewusste und eine verdrängte Quelle des Leides gibt. Hier führt Freud eine Bedingung ein, die ihm für den Genuss des psychopathologischen Dramas wichtig erscheine: die ZuschauerInnen müssen auch NeurotikerInnen sein, welche eine Verdrängung ständig aufrechterhalten. „Denn nur ihm wird die Freilegung und gewissermaßen bewußte Anerkennung der verdrängten Regung Lust bereiten können anstatt bloß Abneigung; beim Nichtneurotiker wird solche bloß auf Abneigung stoßen [...]“ (FREUD 1969: 166). Der/Die NichtneurotikerIn würde, so Freud, die Verdrängung wiederholen wollen, die hier bereits erfolgreich war.

Am Beispiel von Shakespeares „Hamlet“ findet Freud drei Charakteristiken einer psychopathischen Figur, die als HeldIn eines Dramas bestehen kann. „Es behandelt das Thema, wie ein bisher normaler Mensch durch die besondere Natur der ihm gestellten Aufgabe zum Neurotiker wird, in dem eine bisher glücklich verdrängte Regung sich zur Geltung zu bringen sucht“ (FREUD 1969: 166). Aus diesem Grund wird Shakespeares Werk in einem späteren Kapitel näher analysiert. Zuvor jedoch sollen die Kriterien Freuds, die eine gelungene psychopathische Person auszeichnen, vorgestellt werden.

3.2. Kriterien für einen gelungenen Psychopathen

Was ist es also, das eine gelungene psychopathische Person auf der Bühne auszeichnet? Freud legt drei Grundbedingungen fest, die diese Frage beantworten. Erstens dürfe die Person nicht schon zu Beginn der Handlung ein/eine PsychopathIn sein, sondern müsse es erst während des Schauspiels werden, sodass die Zusehenden die Transformation mitverfolgen können. Die Bedeutung liege, so Freud, in der Möglichkeit der Identifikation der ZuschauerInnen mit dem Geschehen auf der Bühne. Ohne Einsicht in die Entwicklungsgeschichte der ProtagonistInnen, in diesem Falle der PsychopathInnen auf der Bühne, kann das Publikum seine Handlungen und Taten nicht nachvollziehen. Erscheint nun eine psychopathische Persönlichkeit, deren Hintergründe und Motivationen man nicht kennt, wirkt dies anders auf die Zusehenden, als die Erscheinung einer als normal empfundenen Figur, die sich im Laufe des Spiels, beispielsweise durch Schicksalsschläge und unglückliche Geschehnisse, in eine psychopathische Person verwandelt.

Zweitens solle sich die verdrängte Regung, mit welcher der/die HeldIn zu kämpfen hat, auch im Seelengestrick des Publikums wiederfinden. Sie gehört notwendig zur persönlichen Entwicklung. Diese beiden ersten Bedingungen, meint Freud, ermöglichen uns die Identifikation mit dem/der Helden/Heldin eines Schauspiels, da wir mehr oder weniger die gleiche Fähigkeit besitzen, den Konflikt auszuleben. (vgl. FREUD 1969: 167). „[...] wir sind desselben Konflikts fähig wie er, denn »wer unter bestimmten Bedingungen seinen Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren«“¹ (FREUD 1969: 167).

Freud spricht hier über die Fähigkeit, Emotionen anderer zu erfassen, Empathie zu empfinden, Gefühle zu erleben, eine Fähigkeit, die, wie zu Beginn der Arbeit beschrieben, Personen mit antisozialer Persönlichkeitsstörung fehlt. Wut, Freude, Trauer, Leid, Liebe, Angst, Eifersucht und zahlreiche andere Begriffe sind für Menschen mit dissozialer Persönlichkeitsstörung nichts weiter als das, Begriffe bzw. Substantive, deren Bedeutung ihnen unerschlossen bleibt. Wäre dies beim Publikum eines Theaterstückes oder Filmes ebenso, wäre das zweite Kriterium Freuds gegenstandslos. Während der Entwicklung des Schauspieles an sich, müssen die Zusehen-

¹ Freud zitiert hier Gotthold Ephraim Lessings „Emilia Galotti“, Akt IV, Szene 7.

den durch ihre Empathiefähigkeit die Emotionen des sich entwickelnden psychopathischen Charakters verstehen können. Voraussetzung für das Erkennen von Emotionen bei anderen Menschen ist, dass man sie selbst schon einmal erlebt hat.

Diese zweite Bedingung Freuds für das gelungene Auftreten einer psychopathischen Person kann auch durch den Begriff der Übertragung aus dem psychoanalytischen Diskurs näher erläutert werden. Der Terminus bezeichnet „einen emotionalen Vorgang, bei dem unbewusste Wünsche, die eigentlich aus Konflikten oder Beziehungen der Vergangenheit stammen, auf ein Objekt oder eine Person in der Gegenwart projiziert werden“ (WARSTAT 2011: 38). Die ZuschauerInnen übertragen ihre innersten Wünsche auf die AkteurInnen, meist ohne sich dessen bewusst zu sein. Die Übertragungen stehen in einer Wechselwirkung mit den SchauspielerInnen: „Bevor irgendein Affekt zur Entladung kommen kann, muss der Zuschauer Vorstellungen auf den Akteur übertragen, müssen aber umgekehrt auch Gefühle vom Akteur auf den Zuschauer übertragen werden“ (WARSTAT 2011: 38).

Drittens gelte als Rahmenbedingung jedoch nach Freud, dass die ins Bewusstsein aufsteigende Regung nie benannt werden darf. Der Vorgang, der die Identifikation mit dem/der SchauspielerIn ermöglicht und gleichzeitig an der eigenen Verdrängung rüttelt, muss sich in der Illusion der Distanz vollziehen, wie Freud schreibt „mit abgewandter Aufmerksamkeit des Zuschauers“ (vgl. FREUD 1969: 167).

Werden diese Kriterien Freuds nicht beachtet, seien die psychopathischen Persönlichkeiten auf der Bühne so unbrauchbar wie im Leben. Die Konfrontation mit der fertigen Neurose eines Menschen lässt für den Zusehenden keine Einsicht in dessen Konflikt zu, außer der Zwist ist für diese bekannt, wodurch aber der Mensch für sie nicht mehr als krank erscheinen würde. Um uns in die Krankheit hineinversetzen zu können, müssen wir die Entwicklung mit der Person erleben. Haben wir es mit einer fertigen, fremden Neurose zu tun, wird die Figur, so Freud, für uns „bühnenunfähig“ (vgl. FREUD 1969: 167).

Der Schluss des Aufsatzes „Psychopathische Personen auf der Bühne“ besteht aus einer Kritik des Dramas „Die Andere“ von Hermann Bahr. Die Heldin tritt darin mit einer fertigen Neurose auf, wodurch für die LeserInnen die Identifikation nicht gegeben ist. Hier wird laut Freud die Bedingung der abgewandten Aufmerksamkeit verletzt (vgl. FREUD 1969: 167).

Zusammengefasst ergibt dies nach Freud drei Kriterien, die erfüllt sein müssen, um PsychopathInnen auf der Bühne als gelungen zu bezeichnen:

1. Die Entwicklungsgeschichte der PsychopathInnen muss den RezipientInnen einsichtig sein. Der Charakter entwickelt sich von einer normal erscheinenden Person, beispielsweise durch einen Schicksalsschlag zu einem/einer PsychopathIn. Die äußeren Umstände bzw. der Grund für die dahingehende Entwicklung wird für den/die ZuschauerIn oder LeserIn von den SchauspielerInnen bzw. dem/der AutorIn dargestellt.
2. Die verdrängte Regung der PsychopathInnen muss den RezipientInnen bekannt sein, sich auch in ihrem Sortiment von Verdrängungen finden. Es geht hier um die Fähigkeit, Emotionen zu erfassen, Empathie zu empfinden und sich in die Lage der ProtagonistInnen hinein zu versetzen. Wir können die Entwicklung hin zur Psychopathie verstehen, da wir uns vorstellen können, unter gewissen Umständen ebenfalls unseren Verstand zu verlieren.
3. Die RezipientInnen verfolgen das Werk mit der Distanz der abgewandten Aufmerksamkeit, die verdrängte Regung wird nicht benannt. Die Handlung des Stückes, Buches oder Filmes fesselt uns, sodass wir – da wir nicht bewusst darauf hingewiesen werden – nicht über die verdrängte Regung nachdenken bzw. in welcher Relation diese zu unserem persönlichen Erleben steht. Stattdessen verfolgen wir gespannt die Handlung des sich entwickelnden Werkes. Auf der Bühne, im Film oder einem literarischen Werk wird das Verdrängte veranschaulicht, ohne dass wir uns dessen bewusst sind oder es als solches erkennen.

4. Elemente rund um einen gelungenen Psychopathen

Für die breite Öffentlichkeit übt die Figur von PsychopathInnen seit Langem Faszination aus, da sie immer wieder in Literatur und Film auftauchen. Gemessen an der Anzahl ihres Vorkommens in populären Spielfilmen und dem alltäglichen Fernsehprogramm scheint diese in der heutigen Zeit zu wachsen. Nachdem die Definition der dissozialen Persönlichkeit bereits erläutert wurde und das Störungsbild von Psychopathie geklärt ist, soll dieses nun auf die Welt des Schauspiels übertragen werden. Bevor jedoch die Aufmerksamkeit auf den SchauspielerInnen als PsychopathInnen liegt, sollen einige Elemente, die ein Theaterstück oder Film ebenso benötigt, zum zentralen Thema dieses Kapitels werden. An dieser Stelle können jedoch nicht alle Faktoren, die hier zu nennen wären, wie etwa Kameraführung, Tontechnik, Bühnenausstattungen, Kostümbildung, Montage etc., ausgeführt werden, weshalb die Analyse auf die zusätzlichen AkteurInnen sowie den Ort des Geschehens beschränkt ist. Der Grund für diese Auswahl liegt in der Möglichkeit der Identifikation, auf die in dieser Arbeit eingegangen werden soll und den damit zusammenhängenden Rahmenbedingungen, die diese erst ermöglichen.

In diesem Abschnitt der Arbeit soll der Fokus also nicht auf den psychopathischen Personen liegen, sondern auf den zusätzlich wichtigen TeilhaberInnen, die ein Schauspiel, ein Film oder ein literarisches Werk braucht: die ZuschauerInnen bzw. die RezipientInnen und die VerfasserInnen eines Stückes, der/die AutorIn. Am Ende seines Aufsatzes „Psychopathische Personen auf der Bühne“ schreibt Freud:

„Im allgemeinen wird sich etwa sagen lassen, daß die neurotische Labilität des Publikums und die Kunst des Dichters, Widerstände zu vermeiden und Vorlust zu geben, allein die Grenze der Verwendung abnormer Charaktere bestimmen kann“ (FREUD 1969: 168).

Der Auftritt einer psychopathischen Person steht und fällt demnach mit der Kunst der AutorInnen und dem Zustand des Publikums.

Auch den Orten, die von psychopathischen Personen bespielt werden können, soll in diesem Kapitel Raum gegeben werden. Der Schauplatz des Spieles birgt einige wichtige Aspekte, die während eines Theaterstückes oder Filmes oft nicht wahrgenommen oder reflektiert werden.

4.1. Die Rolle der ZuschauerInnen

Wirkungsansprüche, die in Theaterdiskursen formuliert werden, können sich sowohl auf Einzelne als auch auf größere Gruppen oder ganze Gesellschaften beziehen. Das Therapeutische kann auf Normalisierung abzielen – auf Rückführung in die Normalität gesellschaftlicher Funktionszusammenhänge –, es kann aber auch im Sinne eines Dissens, eines Aufbrechens und Störens krankmachender gesellschaftlicher Zustände, verstanden werden (WARSTAT 2011: 18).

Das Schauspiel dient den RezipientInnen auf mehrfache Weise: als Unterhaltung, Ablenkung, Abreaktion, Entspannung, Information, Therapie etc. Der/Die AutorIn und das Publikum spielen, neben zahlreichen anderen Faktoren, eine zentrale Rolle für das Gelingen des Schauspiels bzw. dem Auftreten psychopathischer Personen auf der Bühne. Bei den Rahmenbedingungen für das Gelingen des Auftritts einer psychopathischen Person in Freuds Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“ wird der/die ZuschauerIn miteinbezogen. Er/Sie muss, so Freud, die ins Bewusstsein steigende Regung auch als eigene verdrängte Regung anerkennen, um die Entwicklung der psychopathischen Person nachvollziehen zu können. Gleichzeitig bietet sich so die Möglichkeit der Prävention eines psychopathischen Zustandes, durch das Beobachten der Leidensgeschichte auf der Bühne. Das eigentliche Schauspiel fesselt uns und zieht die Aufmerksamkeit auf sich, sodass sich die ZuschauerInnen ihren Affekten hingeben können.

Das Spiel, dem wir folgen, sei es nun in der Literatur, im Theater oder im Film, hat also Entlastungscharakter und kann die Realisierung eines Entspannungszustandes bewirken. Eine wichtige Unterscheidung, die es hier aufzugreifen gilt, ist die Bedeutung eines Textes, eines Theaterstückes oder Filmes an sich, im Gegensatz zu seiner Wirkung auf das Publikum. Für Norman Holland ist die Bedeutung ein dynamischer Prozess, in dessen Verlauf die Phantasien der LeserInnen bzw. ZuseherInnen zu identifizierbaren Gestalten des Bewusstseins werden. (vgl. HOLLAND zit. nach ISER 1994: 70). „...all stories – and all literature – have this basic way of meaning: they transform the unconscious fantasy discoverable through psychoanalysis into the conscious meanings discovered by conventional interpretation” (HOLLAND zit. nach ISER 1994: 70). Holland nimmt hier ein Korrespondenzmodell an, zwischen der strukturellen Organisation des Textes und einer verwandten Disposition im menschlichen Reaktions-

vermögen. Somit übermittelt ein Text seine Bedeutung indem er psychische Grundgegebenheiten seiner LeserInnen widerspiegelt, bzw. diese im Text eigene Reaktionsprozesse wiederfinden (vgl. Iser 1994: 73).

Voraussetzung für die Verarbeitung des Textes bildet nach Iser jedoch die Unterschiedlichkeit zwischen Text und Disposition der LeserInnen, da erst die Asymmetrie einen notwendigen Anstoß bewege (vgl. Iser 1994: 74). Zur Demonstration zieht Wolfgang Iser Shakespeares Hamlet heran, welcher in weiterer Folge noch näher analysiert wird. An dieser Stelle sei nur so viel gesagt – König Claudius bekommt sein Verbrechen durch ein Schauspiel vorgeführt. Die gespielte Mordszene ist dabei nicht ganz identisch mit dem Mord, den Claudius beging. In der Aufführung der Wanderschauspieler „Mord des Gonzago“ wird der regierende Herrscher von seinem Neffen getötet, nicht von seinem Bruder. Gerade dieser Unterschied bewegt die Reflexion, Claudius erkennt die weitgehende Ähnlichkeit zu seiner eigenen Situation und die von ihm verdrängte Tat kehrt in sein Bewusstsein zurück (vgl. Iser 1994: 74). In Punkt 5.1.1. wird der Inhalt des Stückes „Hamlet, Prinz von Dänemark“ näher beleuchtet, wodurch diese Situation noch klarer erfasst werden kann.

„Das Nicht-Identische ist die Bedingung der Wirkung, die sich im Leser als Sinnkonstitution des Textes realisiert“ (Iser 1994: 75). Diese These erinnert an Freuds Kriterium der abgewandten Aufmerksamkeit, da auch hier die verdrängte Regung des Publikums nicht benannt werden darf. In diesem Aspekt scheint eine Parallele zu liegen, im Sinne der veränderten Vorführung einer vorhandenen Disposition der Zusehenden. „Die Apelle des Werkes müssen verschlüsselt sein, denn sie verlieren ihre Wirkung auf den Empfänger, je direkter sie erfolgen und je offensichtlicher ihre Natur zu Tage tritt“ (LESSER zit. nach Iser 1994: 78). Die direkte Benennung verhindert also eine Einwirkung auf die zugrundeliegende Disposition seiner EmpfängerInnen. Iser leitet daraus eine weitere These ab: „Wirkung entsteht aus der Differenz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, oder, anders gewendet, aus der Dialektik von Zeigen und Verschweigen“ (Iser 1994: 79).

Identifikation und Figurenanalyse

Die Selbstreflexion der LeserInnen eines literarischen Werkes, bzw. der ZuseherInnen eines Theaterstückes oder eines Spielfilms wird durch das Phänomen der Identifikation mit einer Figur des jeweiligen Mediums angeregt. Aus diesem Grund sollen die Figuren einerseits aus der Erzähltheorie näher betrachtet werden, andererseits soll ein Blick in die filmische Figurenanalyse geworfen werden.

Mit Identifikation wird hier ein vorübergehendes, nicht krankhaftes Sich-hineinversetzen in eine andere Person gemeint. Dies ermöglicht das Erinnern und Durcharbeiten verdrängter seelischer Impulse, was durch eine direkte Konfrontation nicht der Fall wäre, da dies in den RezipientInnen innere Widerstände hervorrufen würde (vgl. SCHNEIDER 2010: 25). Folglich kann dem Lesen eines Buches, dem Besuch eines Theaterstückes oder dem gespannten Verfolgen eines Filmes eine entspannende, wenn nicht gar therapeutische Wirkung zugeschrieben werden.

Es drängt sich die Frage auf, mit welchen literarischen Figuren oder filmischen Rollen sich das Publikum identifiziert und warum. Nach Freud existiert ein seelischer Konflikt oder Wunsch, den die LeserInnen bzw. ZuseherInnen mit der Figur teilen, was die Voraussetzung zur Ermöglichung der Identifikation bildet. Diese kann während der Rezeption eines Werkes flottieren, das heißt von einer Figur zu einer anderen übergehen. Dieses Phänomen tritt auf, wenn beispielsweise ein verdrängter aggressiver Impuls aufgrund des Handlungsverlaufes nicht mehr länger an einer Figur haften bleiben kann, da diese sich weiterentwickelt hat. Die RezipientInnen können also das Identifikationsobjekt wechseln, sich beispielsweise zu Beginn eines Kriminalromans in den/die VerbrecherIn hineinversetzen, sich am Ende jedoch mit dem/der FahnderIn identifizieren (vgl. SCHNEIDER 2010: 25).

RezipientInnen erstellen meist automatisch eine Art Figurenanalyse, nehmen die Charaktere verschieden wahr, schreiben ihnen Dinge und Eigenschaften zu, fühlen sich ihnen nahe oder hegen eine gewisse Distanz. In diesem Sinne sind beispielsweise Spielfilme weit mehr als einfache Unterhaltung oder seichtes Abendprogramm. Sie sind „Werkzeuge kommunikativer Imaginationsspiele“, in welchen die „Beteiligten gemeinsam fiktive Welten erschaffen“ (EDER 2008: 708).

Die Erzähltheorie beschreibt die zentralen Komponenten literarischen Erzählens und gibt damit unter anderem einen Einblick in das Phänomen der Fiktionalität. „Die Be-

wohner der fiktiven Welten fiktionaler Erzählungen nennt man »Figuren« (engl. *characters*), um den kategorialen Unterschied gegenüber »Personen« oder »Menschen« hervorzuheben“ (MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 144). Eine Unterscheidung erfolgt auch durch die Textart: AutorInnen fiktionaler Texte erfinden Figuren, AutorInnen die sich faktualen Texten widmen, beschreiben Personen, wie etwa ReporterInnen, BiographInnen oder HistorikerInnen (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 144). Folglich müssen literarische Figuren nicht menschlich sein, sie können frei der Phantasie entspringen, Handlungsträger können aus der Tierwelt stammen und auch unbelebte Dinge zu ProtagonistInnen werden.

Nach Martínez und Scheffel ist der einzige, nicht wegdenkbare Aspekt für den Status einer Figur, dass man dieser Intentionalität, das heißt mentale Zustände, wie Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle, Wünsche oder Absichten, zuschreiben können muss (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 145). Alles was der Text nicht über eine Figur preisgibt, kann der/die LeserIn selbstständig ergänzen, aufgrund von kommunikativen Konventionen und Hintergrundwissen. Dieses Wissen besteht aus historisch-kulturellen und empirisch-praktischen Kenntnissen, sowie der Alltagspsychologie, also intuitiven Annahmen der LeserInnen (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 146). Dieser Hintergrund der RezipientInnen setzt sich aus individuellen Erfahrungen zusammen und kann dementsprechend auch zu unterschiedlicher Wirkung eines Textes oder Filmes führen, da Interferenzen in der Wahrnehmung möglich sind.

Für das Verständnis von Figuren sind Inferenzen, also das durch Schlussfolgerungen gewonnene Wissen, von zentraler Bedeutung. Studien der Erzählforschung haben ergeben, dass die Inferenzprozesse der Wahrnehmung realer Personen und der mentalen Konstruktion von Figuren teilweise übereinstimmen (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 147). Wir nehmen auch reale Menschen unvollständig wahr, kognitive Schemata ergänzen unser Gesamtbild. Die sozialpsychologische Attributionstheorie scheint eine Erklärung zu geben:

Sie setzt an dem Umstand an, dass Charaktermerkmale (traits) nicht direkt beobachtbar sind, sondern aus dem Verhalten einer Person erschlossen werden müssen. Das beobachtbare Verhalten wird als Wirkung bestimmter Verhaltensdispositionen erklärt, anders gesagt: der Person werden grundlegende Charakterzüge attribuiert (MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 147).

Wenn nun Figuren und Personen auf kognitiv ähnliche Weise wahrgenommen werden, dann scheint dies eine mögliche Erklärung für die emotionale Anteilnahme und Identifikation von LeserInnen zu sein.

In der Erzähltheorie können literarische Figuren in ihrer Konzeption verschieden sein. Eine wichtige Unterscheidung stellt zum Beispiel der Gegensatz zwischen *flat* und *round characters* dar, welcher die Figuren aufgrund ihrer Komplexität separiert. *Flat characters* entsprechen Figuren mit kleinen Merkmalsätzen, *round characters* wiederum jenen mit einer Vielfalt an Wesenszügen (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 148). Zusätzlich kann eine Figur statisch oder dynamisch sein, abhängig davon, wie sehr sie sich im Laufe der Handlung verändert. Weiters kann eine Figur einem schematischen Handlungsmuster unterliegen, das heißt sie wird durch ihre Funktion im Rahmen gattungsspezifischer Handlungsschemata bestimmt. Beispiele wären hier die Determination durch nationale Stereotypen (deutsch vs. französisch), Geschlechteridentitäten (männlich vs. weiblich) oder soziale Rollen (Arbeiter vs. Angestellter, reich vs. arm) (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 149). „Je weniger sich eine Figur einem Gattungsschema oder einem kulturellen Stereotyp zuordnen lässt und je komplexer und dynamischer sie konzipiert ist, desto stärker erscheint sie als ein singuläres Individuum (MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 149).

Der Begriff Figurencharakteristik fasst in der Erzähltheorie alle in einem literarischen Werk auffindbaren Informationen und Merkmale zu einer Figur zusammen. Diese Beschreibungen können über die Erzählinstanz erfolgen, also auktorial, oder über die Bewohner der fiktiven Welt, figural genannt (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 149). Hier gilt auch zwischen der expliziten und der impliziten Figurencharakteristik zu unterscheiden: Explizite Figurencharakteristik wäre beispielsweise die Selbstbeschreibung der Figur, Fremdkommentare von anderen Figuren oder dem Erzähler. Implizite Figurencharakteristik beinhaltet beispielsweise die Namensgebung der Figur oder die Pointierung der Figur durch Korrespondenzen und Kontraste zu anderen Figuren der erzählten Welt (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 149-150). Oft setzt die implizite Charakterisierung explizite Informationen über die Figuren voraus, etwa lassen körperliche oder psychische Merkmale auf etwas schließen oder beispielsweise sagt der Wohnort oder Kleidungsstil etwas über eine Figur aus (vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2012: 150).

Da in der späteren Analyse von psychopathischen Persönlichkeiten auch die Figur eines Filmes betrachtet wird, soll auch ein Blick in die Figurenanalyse dieses Mediums erfolgen. In der Filmanalyse sind Figuren nach Jens Eder wiedererkennbare fiktive Wesen mit einem Innenleben, die als kommunikativ konstruierte Artefakte existieren (vgl. EDER 2008: 708). Durch das Herstellen und Ansehen von Filmen werden den Figuren in Kommunikationsprozessen Eigenschaften zugeschrieben. FilmemacherInnen produzieren und ZuschauerInnen verarbeiten die Informationen des Films und gehen darüber hinaus, indem sie aus bereits vorhandenen Wissensbeständen ergänzen, um Vorstellungen von fiktiven Wesen zu bilden (vgl. EDER 2008: 708). Dabei entstehen „kollektive Konstrukte mit einer normativen Komponente“, da die Grundlage für individuelle Figurenmodelle durch ähnliches Wissen über Medien und Realität geschaffen wird (EDER 2008: 708). Dies gleicht dem Hintergrundwissen der LeserInnen eines literarischen Werkes, wie vorhin nach der Erzähltheorie erläutert wurde.

Die mentalen Modelle von Figuren sind laut Eder in unserem Bewusstsein vorhanden, sie verändern sich im Laufe der Handlung und bilden ein großes Ganzes, zusammengesetzt aus visuellen, akustischen und sprachlichen Impulsen. Gleichzeitig bilden sie die Repräsentation von Eigenschaften der fiktiven Wesen in einer gewissen Struktur und Perspektive und stehen im Zusammenhang mit anderen mentalen Modellen, die die RezipientInnen eines Filmes beispielsweise von der Situation, anderen Figuren oder sich selbst haben (vgl. EDER 2008: 709). Diese Figurenanalyse und die Modelle, die gebildet werden, sind insofern wichtig, da sie einen Erklärungsansatz dafür bilden, auf welche Weise wir auf Figuren reagieren oder uns mit ihnen identifizieren (vgl. EDER 2008: 708).

Die RezipientInnen eines Filmes reagieren, so Eder, in aufeinander aufbauenden Schritten:

1. Im Vordergrund steht die basale Wahrnehmung der Bilder und Töne des Films,
2. es folgt die mentale Modellbildung,
3. es werden Schlüsse auf indirekte Bedeutungen gezogen,
4. Hypothesen über reale Ursachen und Folgen der Figur werden aufgestellt, sowie
5. eine ästhetische Reflexion über ihre Darstellungsweisen im Film veranlasst (vgl. EDER 2008: 708).

Jede dieser Rezeptionsebenen umfasst verschiedene kognitive und emotionale Prozesse, welche miteinander in Wechselwirkung stehen (vgl. EDER 2008: 710). Die Figurenanalyse entspricht ungefähr dem alltäglichen Besprechen von Figuren, dem Diskutieren über deren subjektive Wirkung und kann durch die folgende Grafik näher erläutert werden.

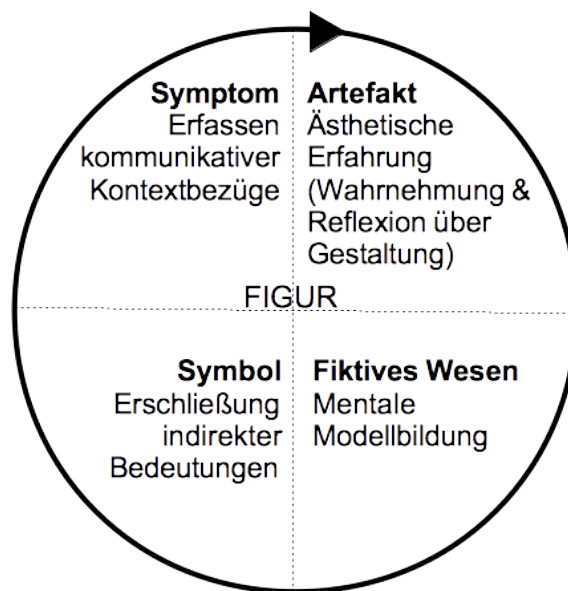


Abb.1: Die Uhr der Figur und ihre zentralen Kategorien

Eine Figur kann demnach auf vier verschiedene Aspekte analysiert werden: in ästhetischer, mimetischer, thematischer und kausaler Hinsicht (vgl. EDER 2008: 710). Eder leitet daraus für die Praxis der Figurenanalyse die „Uhr der Figur“ (Abb.1) her, deren vier Hauptaspekte nun näher erläutert werden. Nach diesem Modell werden Figuren auf verschiedenste Weise wahrgenommen und analysiert, sodass sie als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol oder Symptom ihre Wirkung entfalten können.

- Die Figur als *Artefakt* wird hinsichtlich ihrer Darstellung untersucht. Es stellt sich die Frage, durch welche Mittel die Figur illustriert ist, beispielsweise werden hier Kontext, Besetzung, Schauspielstil, Kameraführung, Tongestaltung, Musik oder Montage näher beleuchtet. Auch die Informationsvergabe, also Phasen, Quellen, Modi, Dauer, Häufigkeit usw. werden hier analysiert. Ebenso die Artefakt-Eigenschaften, wie zum Beispiel Realismus, Typisierung, Komplexität, Konsistenz,

Transparenz oder Dynamik. Die grundsätzliche Konzeption spielt an diesem Punkt ebenfalls eine Rolle. Dies entspricht, um noch einmal auf die fünf Rezeptionsebenen zurückzukommen, der ersten Ebene, der vorbewussten Wahrnehmungserlebnisse der ZuschauerInnen und der fünften Ebene, die der Reflexion der erstgenannten gleichzusetzen ist (vgl. EDER 2008: 710-711).

- Die Basis der mentalen Modellbildung bildet die Einbettung des *fiktiven Wesens* in seine fiktive Welt, was seine Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen beinhaltet. So hat jede Figur ihre Körperlichkeit, im Sinne von Geschlecht, Alter, Größe, Gestalt, Haltung oder Frisur. Auch die Psyche, also das Innenleben und die Persönlichkeitsmerkmale hinsichtlich Wahrnehmung, Kognition, Motivation oder Emotion sind von Bedeutung. Weitere Aspekte der fiktiven Figur sind die Sozialität, wozu beispielsweise Gruppenzugehörigkeit, Beziehungen, Interaktionen, Macht, Status oder soziale Rollen sowie auch ihr Verhalten, wie etwa Bewegungen, Mimik, Gestik, Haptik, Sprechakte oder Handlungen zählen (vgl. EDER 2008: 710-711).
- Im Bereich *Symbol* stellt sich die Frage, wofür die Figur steht und welche indirekten Bedeutungen sie vermittelt. Oftmals fungieren sie als Zeichen für etwas Anderes, das sich aus ihren Merkmalen als fiktives Wesen oder Artefakt ableiten lässt. Unterkategorien wären beispielsweise Bezugsgegenstände, wie etwa thematische Aussagen, Probleme, Tugenden, Ideen oder Prozesse. Eine Figur, die als Symbol wirkt, kann etwa als Thementräger, Metapher, Personifikation oder Exemplifikation auftreten (vgl. EDER 2008: 710-711).
- Fungiert eine Figur als *Symptom*, müssen wir kommunikative Kontextbezüge erfassen. Der Fokus liegt auf den Ursachen der Entwicklung eines Charakters und der daraus resultierenden Wirkung. Aus dieser Perspektive können Figuren beispielsweise als Ergebnis der Arbeit von FilmproduzentInnen aufgefasst werden, wodurch man eventuelle Absichten, Prägungen, Obsessionen, Erfahrungen oder Autobiographisches interpretieren könnte. Weiters können sie nach ihrer Wirkung auf die Zusehenden analysiert werden, da sie für Prägung, Erziehung,

Weltvermittlung, Manipulation, Lernen oder Identitätskonstruktionen stehen können. Auch kulturelle Kontexte, Mentalitäten, soziokulturelle Schemata oder Stereotypen dürfen nicht außer Acht gelassen werden (vgl. EDER 2008: 711-712).

Das Ansehen von Filmen oder die Rezeption eines literarischen Textes kann unter Verwendung der „Uhr der Figur“ erfolgen, wobei zwischen den einzelnen Aspekten gewechselt bzw. ein Hauptcharakteristikum herausgearbeitet werden kann. Die Wichtigkeit der Figurenanalyse zeigt sich durch das Beantworten der einzelnen Bereiche und ihren Leitfragen, nicht nur, weil der Facettenreichtum der fiktiven Wesen in den Blickpunkt gerät, sondern auch die eigene Perspektive auf die Konstruktion und Wirkung von Figuren aufgezeigt und erweitert wird. Die Heuristik dieser Uhr (Abb.1) kann dabei unterschiedlich angewendet werden, um einer Figur bei der Analyse gewisse Merkmale zuzuschreiben und zu erkennen, in welchen Verhältnissen diese Merkmale zueinanderstehen (vgl. EDER 2008: 712). Man kann beispielsweise im Uhrzeigersinn vorgehen, indem die Beschreibung der vorbewussten Wahrnehmung zu Beginn steht, in ein mentales Figurenmodell mündet und diesem dann Gedanken über Symbolik, Symptomatik und Ästhetik beigelegt werden. Oftmals wird intuitiv die auffälligste oder interessanteste Eigenschaft einer Figur als Ansatzpunkt genannt, von welchem aus dann ein Netz an Beziehungen und Aspekten gesponnen wird. Die „Uhr der Figur“ bildet ein Basiskonzept und kann als allgemeiner Ausgangspunkt für nähere Analysen der einzelnen Aspekte dienen.

Zusätzlich zum Konstrukt der Figur gilt es auch die Voraussetzungen der ZuschauerInnen zu berücksichtigen. Dazu zählen nach Eder zum einen soziale Dispositionen, die auch für die Wahrnehmung realer Personen wichtig sind, wie etwa Alltagspsychologie, emotionale Schemata oder Stereotypen (vgl. EDER 2008: 715). Andererseits ist auch das Medienwissen der ZuschauerInnen relevant, dazu zählen kommunikative Regeln, Genres, Erzählstrukturen oder Figurentypen. Das Vorwissen des Publikums setzt sich in verschiedenster Weise zusammen, beispielsweise aus individuellen Erinnerungen oder kulturellen Prägungen (vgl. EDER 2008: 716). „Wir nehmen die Figurendarstellungen des Films wahr, bilden mentale Figurenmodelle, assoziieren damit indirekte Bedeutungen und erschließen soziokulturelle Ursachen und Wirkungen“ (EDER 2008: 724).

Mit jeder dieser Rezeptionsebenen sind, so Eder, spezifische Emotionen verbunden,

welche von der Figur als fiktives Wesen ausgelöst werden. Die Anteilnahme wird meist durch Begriffe wie Empathie, Sympathie, Identifikation oder Perspektive erläutert. Damit ist gemeint, dass wir während der Analyse einer Filmfigur beispielsweise der Figur selbst oder auch den ZuschauerInnen eine mentale Perspektive zuschreiben, also wie sie auf spezifische Art die dargestellte Welt wahrnehmen. Demnach nehmen wir die äußere BeobachterInnen-Perspektive ein. Wir begleiten die Figuren der dargestellten Welt im Filmverlauf und erfahren mehr oder weniger über ihre Erlebnisse, erschließen Innenleben, fühlen vielleicht für sie auf eine Weise, die von ihren eigenen Emotionen abweichen kann, was dann unter dem Aspekt der Sympathie eingeordnet wird (vgl. EDER 2008: 724).

Weiters steht der/die ZuschauerIn immer in einem bestimmten Perspektivenverhältnis zu den Figuren, das heißt Nähe und Distanz zum Erleben der Figuren variieren, je nach Wahrnehmung, Denken, Bewerten, Wünschen oder Fühlen der Zusehenden. Eine subjektive Kameraeinstellung kann zum Beispiel die visuelle Wahrnehmung einer Figur vermitteln, man verfolgt eine Szene durch ihre Augen. Dies heißt jedoch nicht, dass das Publikum auch die Emotionen und Erlebnisse mit der Figur teilt, da hier Abweichungen möglich sind.

Wird die Figurenperspektive in wichtigen Teilen übernommen, wenn beispielsweise das Wissen der Zusehenden über die Situation dem Wissen einer Figur entspricht, handelt es sich, nach Eder, um Identifikation. Entwickelt das Publikum daraufhin ähnliche Emotionen oder Gefühle wie die Figur, wird von Empathie gesprochen (vgl. EDER 2008: 725).

Die Perspektivverhältnisse sind wiederum ein wichtiger Bestandteil des Gesamtkonstrukts von imaginativer Nähe und Distanz zu Figuren, welches jedoch noch von zahlreichen anderen Faktoren abhängig ist. Räumliche Nähe kann durch Nahaufnahmen vermittelt werden, das Zeiterleben kann durch verschiedene Einstellungen, wie etwa Zeitlupe variiert werden, Handlungsmöglichkeiten und Situationen können der Wirklichkeit angepasst sein oder einer Phantasiewelt entspringen. Die Psyche und Sozialität der Figuren kann mehr oder weniger verstanden werden, ebenso können Zusehende sich mit Figuren vergleichen, sich ihnen vertraut oder ähnlich fühlen, sie Eigen- oder Fremdgruppen zuordnen, oder Wünsche auf sie projizieren (vgl. EDER 2008: 725).

Das Publikum fühlt also auf jeweils individuelle Weise räumliche, zeitliche, soziale, kognitive und emotionale Nähe oder Distanz gegenüber den Figuren. Dies spiegelt

sich in den verschiedenen Haltungen wieder, die vom Publikum eingenommen werden können: von dem/der objektiven, außenstehenden BeobachterIn, mitfühlendem/mitfühlenden Sympathisanten/Sympathisantin, bis hin zu dem/der distanzierten AnalytikerIn. Die Gestaltung der Figur, so Eder, lenke dabei emotionale Reaktionen der ZuschauerInnen, unter anderem durch die Auswahl von Merkmalen und Situationen, die als Emotionsauslöser fungieren (vgl. EDER 2008: 725).

Die differenzierte Beschreibung des emotionalen Potentials einer Figur stützt sich auf die aktuelle Emotionsforschung. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass „Figuren und ihre Situationen bei den Zuschauern perspektivierte Einschätzungen (appraisals) hervorrufen, die mit bestimmten Körperreaktionen verbunden sind und dadurch zu Emotionen werden“ (EDER 2008: 726). Diese Einschätzungen liegen auf verschiedenen Ebenen der Informationsverarbeitung, sind wiederum von Mensch zu Mensch verschieden und geprägt durch Kultur, Natur und individuelle Erfahrungen (vgl. EDER 2008: 726). Dadurch entsteht ein Facettenreichtum an emotionaler Anteilnahme, wobei jeweils eine bestimmte Perspektive auf die Figuren eingenommen wird:

- In der objektiven Einschätzung wird die Körperlichkeit, Persönlichkeit, Sozialität und das Verhalten einer Figur der Bewertung nach intersubjektiven Kriterien unterzogen, worauf dann mit entsprechenden Gefühlen, wie beispielsweise moralischer Anerkennung, reagiert wird.
- Bei der subjektiven Einschätzung hingegen stehen individuelle Interessen im Vordergrund, nach welchen wir die Figuren beurteilen. Reaktionen zeigen sich in selbstbezogenen Gefühlen, etwa Angst oder Begehren.
- Bei der empathischen Einschätzung einer Figur werden die ZuschauerInnen auf verschiedenste Weise von deren Gefühlen angesteckt (vgl. EDER 2008: 726).

Diese Einschätzungsformen bilden laut Eder die Basis für die Entwicklung einer Disposition der Sympathie oder Antipathie für Figuren, etwa ob die ZuschauerInnen in Situationen, die ihr Interesse betreffen, für oder gegen sie Partei ergreifen. Die emotionale Anteilnahme entwickelt sich im Laufe der Handlung mit den Figuren mit und wird von vielen Kontexten beeinflusst, wie etwa den Reaktionen auf die Figuren als Artefakte, Symbole und Symptome (vgl. EDER 2008: 726).

4.2. Die Rolle der AutorInnen

Den AutorInnen bieten sich viele Möglichkeiten, das Publikum zu steuern und in eine Richtung zu lenken. Schon zu Beginn des Aufsatzes „Psychopathische Personen auf der Bühne“ eröffnet Freud die zentrale Rolle der AutorInnen, da sie, gemeinsam mit den SchauspielerInnen, den ZuschauerInnen die Identifikation gestatten (vgl. FREUD 1969: 163). Sie tun dies, indem sie ihre Aufgabe erfüllen, „uns in dieselbe Krankheit zu versetzen“ (FREUD 1969: 167). Der/Die AutorIn eines Werkes hat die Möglichkeit, uns mehr oder weniger in seine/ihre Welt einzuführen, sie zu beschreiben oder bildhaft zu machen. Die Charaktere der fiktiven Welten können uns vorgestellt werden, sie können aber auch einfach auftauchen, ohne dass wir Näheres über sie erfahren. Die AutorInnen können sich zahlreicher Erzähltechniken bedienen, um ihre Welten zu erbauen, Spannung zu erzeugen oder Emotionen in uns zu wecken.

Dies zählt zu den vielen Freiheiten der AutorInnen, wie Freud in „Das Unheimliche“ später schreibt. Sie können ihre Darstellungswelt nach Belieben wählen, sodass sie mit der vertrauten Realität der ZuschauerInnen zusammenfällt oder sich in irgendeiner Art von ihr entfernt: „Wir folgen ihr in jedem Falle“ (FREUD 2000: 272). Hier wird auch das Publikum als „mäßig passiv“ und dem „Einwirken des Stofflichen“ unterlegen beschrieben, wodurch es für die AutorInnen in besonderer Weise lenkbar wird, aufgrund der Stimmungen, in die sie uns versetzen können, oder durch die Erwartungen, die sie in uns entfachen (vgl. FREUD 2000: 273). Durch diese Steuerung können sie, nach Freud, unsere „Gefühlsprozesse von dem einen Erfolg ablenken und auf einen anderen einstellen“, sowie mit gleichem Stoff verschiedene Wirkungen erreichen (vgl. FREUD 2000: 273). Dies entspricht wiederum der abgewandten Aufmerksamkeit, die in Punkt 3.1. bereits besprochen wurde. Der/Die AutorIn zieht das Publikum also in seinen/ihren Bann und erzielt durch seine/ihre Werke einen Effekt der Verwischung der Grenzen zwischen äußerer und psychischer Realität (vgl. LANGER 1992: 30).

Die Distanz, die zwischen dem Publikum und den SchauspielerInnen auf der Bühne liegt, zeichnet sich in der Errichtung der Darstellungswelt durch die AutorInnen aus. Dadurch ist es den ZuschauerInnen möglich, sich mit dem/der Helden/Heldin zu identifizieren und ihren Affekten freien Lauf zu lassen, worin, wie zu Beginn seines

Aufsatzes geklärt wird, Freud den Zweck des Schauspiels sieht (vgl. FREUD 1969: 163).

Die vorherrschende Distanz kann mit dem stummen Wissen verglichen werden, das dem Oppositionsverhältnis von Fiktion und Wirklichkeit vorausgesetzt wird: dem sicheren Wissen, was nun Fiktion und was Wirklichkeit sei (vgl. ISER 1993: 19). Iser erweitert diesen Dualismus noch um die Kategorie des Imaginären und definiert diese Triade dann folgendermaßen: Das Reale bzw. das Wirkliche ist gleichzusetzen mit der außertextuellen Welt, die dem Text vorausgeht und zu welcher gewisse Bezüge bestehen können. Sowohl verschiedene Weltbilder, soziale Systeme, als auch andere Texte, welchen eine Interpretation der Wirklichkeit zugrunde liegt, können hier gemeint sein. Das Reale sei also bestimmt durch die Vielfalt an Diskursen, denen sich die AutorInnen durch ihre Weltzuwendung hingeben und welche sich in ihrem Text widerspiegeln können (vgl. ISER 1993: 19). Das Fiktive, als das Nicht-Wirkliche, als Lüge oder Täuschung, wird nach Iser als intentionaler Akt beschrieben, mit Oppositionscharakter zum Wirklichen. Das Fingieren kann als Grenzüberschreitung zwischen dem Imaginären und Realen verstanden werden. Das Imaginäre, diffus, formlos, nicht fixiert und ohne Objektreferenz, wird durch das Fiktive von der diffusen Vorstellung in ein Realwerden übergeführt (vgl. ISER 1993: 22).

Auch die Intention der AutorInnen gilt, sofern sie dem Akt des Fingierens entspringt, als Übergangselement zwischen Realem und Imaginärem, indem sie die „Bezugsfelder des Textes zum Material ihrer Manifestation macht und das Imaginäre zur Bedingung ihrer Vorstellbarkeit ausprägt“ (ISER 1993: 27). Die Gedanken der AutorInnen werden für uns erst durch ihre Realisierung wahrnehmbar. Geschichten und Figuren werden durch das Lesen eines Buches beispielsweise auch in den Köpfen der LeserInnen zu imaginären Vorstellungsbildern.

Freud vergleicht die Tätigkeit von AutorInnen und das teilnehmende Zusehen bei einem Schauspiel in seinem Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“ mit dem Spiel des Kindes: „Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt“ (FREUD 1969: 171). Das bedeutet nicht, dass das Kind die Welt nicht ernst nehmen würde, im Gegenteil, meint Freud, das Kind verwende große Affektbeträge auf sein Spiel. Freud schreibt weiter, dass das Gegenteil des kindlichen Spieles nicht der Ernst sei, sondern die Wirklichkeit. Das spielende Kind unterscheide seine ausgedachte Welt sehr wohl von der Realität, lehne aber

seine eigenen Objekte und Verhältnisse gerne an Greifbares oder sichtbare Dinge der wirklichen Welt an (vgl. FREUD 1969: 171). Die AutorInnen machen wiederum dasselbe, sie erschaffen eine Phantasiewelt, die sie sehr ernst nehmen. Auch in unserer Sprache findet sich die Verbindung zwischen dem Spiel des Kindes und literarischen Werken und zwar in der Benennung als „Spiele“ – Schauspiel, Lustspiel, Trauerspiel - und ihren DarstellerInnen, den SchauspielerInnen (vgl. FREUD 1969: 172).

Das Kind wächst und wird älter und irgendwann hört es auf zu spielen. Es gibt die Anlehnung an reale Objekte auf und beginnt zu phantasieren. Heranwachsende bauen sich Luftschlösser und schaffen sich in Tagträumen ihre eigenen Welten. Das Phantasieren der Menschen – Freud geht davon aus, dass alle Menschen phantasieren – ist nicht so leicht beobachtbar, wie das Spiel der Kinder, da sich Erwachsene oftmals für ihre Phantasien schämen (vgl. FREUD 1969: 172). Der/Die TagträumerIn versucht, so Freud, seine/ihre Phantasien vor anderen sorgfältig zu verbergen, da einerseits das Wissen um die gesellschaftliche Norm vorherrscht - Erwachsene handeln in der realen Welt und spielen oder phantasieren nicht - andererseits liegen die Wünsche und Tagträume Erwachsener oftmals im Bereich tabuisierter Themen (vgl. FREUD 1969: 173).

Der/Die AutorIn kann diese verschiedenen Tagträume aber in seinem/ihrer Werk thematisieren, er/sie kann den ZuschauerInnen ihre persönlichen, individuellen Wünsche vorspielen und ihnen so „hohe, wahrscheinlich aus vielen Quellen zusammenfließende Lust“ bescheren (FREUD 1969: 179). Aufgrund der Ablenkung der Aufmerksamkeit durch das eigentliche Schauspiel, das uns fesselt, kann sich der/die ZuschauerIn seinen/ihren Affekten hingeben. Freud beschreibt dieses Phänomen auch in „Der Dichter und das Phantasieren“ als „Vorlustprinzip“:

Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraums durch Abänderung und Verhüllung und besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasie bietet. Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer liegenden Quellen zu ermöglichen, eine Verlockungsprämie oder eine Vorlust. Ich bin der Meinung, daß alle ästhetische Lust, die uns der Dichter verschafft, den Charakter solcher Vorlust trägt, und daß der eigentliche Genuß des Dichtwerks aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele hervorgeht. Vielleicht trägt es sogar zu diesem Erfolge nicht wenig bei, daß uns der Dichter in den Stand setzt, unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen (FREUD 1969: 179).

Die Theorie der Vorlust beschreibt Freud auch in „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“:

Ich habe guten Grund zu vermuten, daß dieses Prinzip einer Einrichtung entspricht, die sich auf vielen, fern voneinander gelegenen Gebieten des Seelenlebens bewährt, und halte es für zweckmäßig, die zur Auslösung der großen Lustentbindung dienende Lust als Vorlust und das Prinzip als Vorlustprinzip zu bezeichnen (FREUD 2000: 129).

Durch das Verhüllen der empfundenen Regung durch die AutorInnen, ist es den ZuschauerInnen laut Freud also möglich, „Vorlust“ zu empfinden und sich von Spannungen ihrer Seele zu befreien. Von großer Bedeutung ist die Sicherheit, in der sich die ZuschauerInnen oder LeserInnen eines Werkes wiegen. Sie können es genießen, durch die stille Überzeugung, dass ihnen – und ihren HeldInnen - nichts Schlimmes zustoßen kann. Dieses Symptom der Unverletzlichkeit ist zentral für die Wirkung eines Stückes und wird von Freud auch in „Der Dichter und das Phantasieren“ beschrieben:

An den Schöpfungen dieser Erzähler muß uns vor allem ein Zug auffällig werden; sie alle haben einen Helden, der im Mittelpunkt des Interesses steht, für den der Dichter unsere Sympathie mit allen Mitteln zu gewinnen sucht und den er wie mit einer besonderen Vorsehung zu beschützen weiß. Wenn ich am Ende eines Romankapitels den Helden bewußtlos, aus schweren Wunden blutend verlassen habe, so bin ich sicher, ihn zu Beginn des nächsten in sorgsamster Pflege und auf dem Wege der Herstellung zu finden. [...] Das Gefühl der Sicherheit, mit dem ich den Helden durch seine gefährlichen Schicksale begleite, ist das nämliche, mit dem ein wirklicher Held sich ins Wasser stürzt, um einen Ertrinkenden zu retten, oder sich dem feindlichen Feuer aussetzt, um eine Batterie zu stürmen, jenes eigentliche Heldengefühl, dem einer unserer besten Dichter den köstlichen Ausdruck geschenkt hat: »Es kann dir nix g'schehen« (Anzengruber) (FREUD 1969: 176).

Für Freud ist die Literatur ein Werkzeug, er kann Nutzen aus ihr ziehen und gleichzeitig ist sie essentiell für die Psychoanalyse, da ihr zentraler Aspekt, das Unbewusste, erst als Manifestation gelesen und studiert werden kann (vgl. ROHRWASSER 2005: 14). In diesem Sinne sind die AutorInnen für Freud im weitesten Sinne Verbündete, sie sind „Tagträumer, in der Nähe zum Neurotiker“, die aus dem Unbewussten schöpfen und damit KonkurrentInnen, die aber ihre Verdrängung nicht durchschauen, weshalb die Aufgabe der Diagnose des Textes beim Psychoanalytiker bleibe (vgl. ROHRWASSER 2005: 223-225).

4.3. Spielorte und ihre Wirkung

Die Spielorte und ihre Wirkung auf die ZuschauerInnen sollen in diesem Abschnitt kurz erläutert werden. Die Notwendigkeit dieser Erwähnung liegt nicht in der Aufklärung darüber, dass ein Unterschied zwischen einer Bühne, einer Leinwand oder einem Fernsehbildschirm existiert, da dies allgemein bekannt sein wird. Der Fokus liegt wohl eher auf der Benennung einiger Aspekte, die sich je nach Medium verändern und auch in ihrer Wirkung unterschiedlich auftreten können.

4.3.1. Schauplatz Bühne

Die Bühne als Schauplatz nimmt schon seit dem Theater der griechischen Antike eine zentrale Rolle ein. Das Theater ist unter anderem bestimmt durch die Bedingung, dass eine Person eine Rolle spielt und eine andere sieht zu. Alle vorhandenen Personen sind sich aber ihrer Rollen bewusst, sowohl die SchauspielerInnen als auch die ZuschauerInnen. Welche Rolle nimmt die Bühne als Aufführungsort in diesem Verhältnis ein?

Karl Jaspers, ein deutscher Psychiater und Philosoph, beschrieb das Bewusstsein als Bühne, auf der einzelne psychische Phänomene auftreten und wieder verschwinden. Die Bühne als Medium der Transformation kann verschiedene Bedingungen aufzeigen: Wird die beleuchtete Bühne schmal, befindet sich alles im Bereich unserer Aufmerksamkeit, ist sie jedoch schlecht beleuchtet, dann entspricht das einer Bewusstseinsstörung. Auch der Blickwinkel wird bei Jaspers miteinbezogen, indem wir alles, worauf unser Fokus liegt scharf sehen, am Rand aber alles immer unschärfer wird (vgl. TRIMMEL 2013: 137).

Dieses Modell beschreibt sozusagen die innere Bühne der interaktiven Personen eines Schauspiels. Transferiert man dieses innere Modell auf die Bühne eines Theaters, verdeutlicht sich dessen Inhalt. Die einzelnen psychischen Phänomene entsprechen den verschiedenen Handlungssträngen und den damit verbundenen Emotionen, die die SchauspielerInnen während ihrer Darbietung transportieren, selbst empfinden

und bei den ZuschauerInnen wachrufen. Die Aufmerksamkeit ist immer von den AutorInnen bzw. der Umsetzung durch den schauspielerischen Akt gelenkt. Je nachdem, worauf wir unseren Blick richten sollen, wird die Beleuchtung bzw. das Bühnenbild mit seinen Requisiten und AkteurInnen sich verändern. Jaspers Bewusstseinstrübung ist vergleichbar mit dem Phänomen der abgewandten Aufmerksamkeit bzw. der verdrängten Regung, an der durch die Situation gerüttelt wird (vgl. FREUD 1969: 167). Wir sind uns der Verdrängung nicht bewusst, sie ist getrübt und gerät nicht in den Blickpunkt unserer Aufmerksamkeit.

Friedrich Schiller beschreibt in seiner Rede „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ die Bühne als „Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“ (SCHILLER 1784). Die „Bretter, die die Welt bedeuten“ - wie Schiller die Bühne in seinem Gedicht „An die Freude“ bezeichnet - gelten als Richtlinie für das Leben, als Bildungseinrichtung und gleichzeitig bietet sie die Möglichkeit, innere Vorgänge, die nicht in unserem Bewusstseinsbereich liegen, anzuregen. Selbst in Situationen, in welchen Religion und Gesetze nicht mehr geachtet werden, ist die Bühne noch Ort der Bildung und „wirkt tiefer und dauernder als Moral und Gesetze“ (SCHILLER 1784). Dieser Bildungsauftrag, der durch das Schauspiel erfolgen kann, ist ebenso wichtig, wie das breite Band an Themen, durch welche das Theater zu einem aufklärerischen Instrument wird. Es wird nicht nur der Mensch charakterisiert, sondern auch Schicksal, Zufall und Pläne:

Nicht bloß auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen. Im Gewebe unseres Lebens spielen Zufall und Plan eine gleich große Rolle; den letzteren lenken wir, dem ersten müssen wir uns blind unterwerfen (SCHILLER 1784).

Die Bühne als ein ästhetischer Ort, an dem der Sinn für das Schöne und die Vernunft eine große Rolle spielen, übt also gleichzeitig zahlreiche andere Effekte auf uns aus. Wichtig ist der Aspekt der Kollektivität einer Theateraufführung sowie die physische Präsenz der SchauspielerInnen. Die Bühnengestaltung an sich unterliegt ebenfalls dem Wandel der Zeit und lässt sich in ihrer heutigen Form wohl nicht mehr mit dem Theater der Antike vergleichen. Allein der Einsatz von elektronischen Medien unterscheidet die jetzige Bühnenausstattung von ihren Vorgängermodellen in der Vergangenheit.

4.3.2. Schauplatz Leinwand

Der Schauplatz Leinwand, sei es im Kino oder Zuhause, wirft einige neue Fragen auf: Wie wirkt sich die physische Abwesenheit der SchauspielerInnen auf die Erreichbarkeit des Publikums aus? Ist die Leinwand die moderne Form des Theaters? Kann man das Set eines Filmes, die Welt die darin erschaffen wird, in irgendeiner Art mit der herkömmlichen Bühne vergleichen?

Dem Film als Medium der bewegten Bilder fasziniert die Menschen seit seiner Entstehung, wodurch sich seine wichtige Stellung in der heutigen Gesellschaft manifestiert. Die bewegten Bilder, so Lehmann, wirken stärker auf die Imagination, als lebendig vorhandene Körper auf der Bühne. Ein Phänomen, das die Abwendung, bzw. die Emanzipation des menschlichen Blickes vom real vorhandenen Leib beschreibt, ist die Delegation des Blickes an eine Apparatur, die, durch die technische Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, fortwährend an Bedeutung gewinnt (vgl. LEHMANN 2001: 402). Die Macht des Mediums liegt nicht nur in der Rezeptionshaltung der Gesellschaft, sondern auch in der Möglichkeit der raschen globalen Verbreitung der elektronischen Daten sowie der scheinbar grenzenlosen Wiedergabe, Simulation und Präsentation.

Das Format des Filmes, des Fernsehens, sowie die Möglichkeiten des Internets begünstigen nach Lehmann eine Privatisierung von vormals kollektiven Erfahrungen. Die Koexistenz vieler verschiedener Programme und Sender vereinsamt die Zusehenden, durch ihre subjektive Auswahl eines von ihnen favorisierten Inhaltes aus der Vielfalt der ihnen präsentierten Medien (vgl. LEHMANN 2001: 404). Der Kinobesuch stellt wohl eine Ausnahme dar, da man hier davon ausgeht, einem breiten Publikum einen Film vorzuführen, sodass der Effekt des kollektiven Erlebnisses nicht verloren geht.

Die Zukunft des Theaters scheint, laut Lehmann, in einem Wandel der Assimilation an die Informationstechnologie zu liegen. Die Grenzen der Darstellung werden durch ein technologisch gestütztes Theater bereits erweitert. Von der Performance Art bis zum Großtheater wird die Selbstverständlichkeit der Nutzung elektronischer Medien immer größer (vgl. LEHMANN 2001: 405). Durch Veränderungen der Gesellschaft wird das Theater zu einem Ort der Pluralität verschiedener Darstellungsformen. Die

Bühne soll unserer Umwelt ähneln, um Erfahrungen zu artikulieren. Die Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung spiegeln sich in verschiedenen Handlungsmomenten der schauspielerischen Tätigkeit wieder, so wie etwa eine abrupte Unterbrechung einer Szene einem Umschalteffekt gleicht, dem Switchen und Zappen ähnlich ist (vgl. LEHMANN 2001: 407). Der Unterschied zwischen herkömmlicher Bühne und Kulisse des Filmes liegt darin, dass das Theater per se schon eine Kunst der Zeichen, nicht der Abbildung ist:

Ein echt wirkender Baum auf der Bühne bleibt Zeichen für Baum, nicht Abbildung eines Baums, während ein Baum im Film wohl alles mögliche als ein Zeichen bedeuten mag, aber vor allem und zuerst Abbildung, photographische Wiedergabe eines Baums ist. Theater simuliert nicht, sondern bleibt offensichtlich konkrete Realität des Orts, der Zeit, der Menschen, die im Theater Theaterzeichnen – und das sind immer Zeichen von Zeichen – hervorbringen (LEHMANN 2001: 407).

Die konkrete Realität des Ortes zeichnet sich auch durch die Gestaltung der Bühne aus. Durch die Requisiten mit denen sie ausgestattet ist, wird versucht, einen Ausschnitt der Realität zu projizieren. Dem gegenüber steht der Film mit einer zeitunabhängigen Abbildung unserer Realität bzw. einer Fiktion, die oftmals jenseits unserer Vorstellungskraft liegt.

Die elektronischen Bilder können auch als Entlastung fungieren, wenn die „Ent-Körperlichung“ (LEHMANN 2001: 405) bzw. die physische Abwesenheit der darstellenden Personen als positiv empfunden wird. „Das Bild befreit das Begehren von den lästigen „anderen Umständen“ realer, real produzierender Körper und entrückt zum Traumbild“ (LEHMANN 2001: 440). Die Wirklichkeit der Zusehenden ist räumlich sowie zeitlich abgegrenzt von der Realität in der die Handlung des Filmes spielt. Dies kann sich nicht unwesentlich auf die Möglichkeit der Identifikation der ZuschauerInnen mit den SchauspielerInnen auswirken, abhängig von der Charakterisierung der Persönlichkeit der Zusehenden.

5. Durch die Freud'sche Brille – Anwendung der Kriterien

Anhand der Kriterien aus Freuds Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“, soll in diesem Kapitel analysiert werden, inwieweit die ausgewählten Figuren dem Typus eines gelungenen Psychopathen nach Freud entsprechen, als auch in welchen Fällen dies nicht gegeben ist. Der Charakter müsste um als bühnenfähig zu gelten im Laufe der Handlung eine gewisse Psychopathie entwickeln, die wir mitverfolgen können, einen Konflikt zwischen einer bewussten und einer verdrängten Quelle des Leides erleben, den wir nachvollziehen können, da er auch in unseren Verdrängungen zu lokalisieren ist und das Ganze müsse sich, laut Freud, in einem Rahmen der Distanz abspielen, sodass der/die zusehende NeurotikerIn durch seine/ihre abgewandte Aufmerksamkeit einer eigenen Krankheit präventiv entgegen wirken kann, ohne dies explizit zu benennen (vgl. FREUD 1969: 167).

In seinem Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“ zieht Freud als Beispiel eines gelungenen Psychopathen Shakespeares Hamlet heran. Um die Definition Freuds bzw. die Umsetzung seiner Kriterien nachzuvollziehen, soll untersucht werden, inwieweit die Kriterien in diesem Stück aufzufinden sind und welche Entwicklung die Figur des Hamlet durchlebt.

Der Versuch durch die Freud'sche Brille zu lesen soll anschließend anhand der Figuren von Georg Büchners „Woyzeck“ und der Figur des Jokers, in „The Killing Joke“, „Batman“ von 1989 sowie in „The Dark Knight“ von 2008, erfolgen. „Woyzeck“ stellt eine Figur des Dramas dar, „Hamlet, Prinz von Dänemark“ eine Figur der Tragödie, sodass die Kriterien Freuds von einem tragischen auf einen dramatischen Protagonisten übertragen werden. Der Sprung in die Moderne durch die Bearbeitung der Figur des Jokers, soll Auskunft darüber geben, ob auch im heutigen Medium des Blockbusters eine solche Analyse erfolgen kann und wieweit sie hier noch zutreffend ist.

5.1. William Shakespeare: „Hamlet“

Wenige literarische Werke wurden so oft analytisch betrachtet, editiert und kommentiert wie Shakespeares Hamlet. William Shakespeare verfasste das Stück um 1600, erste Einträge im Verzeichnis der Londoner Verleger, Buchdrucker und Buchhändler finden sich 1602. Die ersten eindeutigen Zeugnisse für das Stück sind die gedruckten und publizierten Ausgaben von 1603 (Q1) und 1604/5 (Q2) (vgl. MEHL 2007: 14). Die Rezeption des Stückes wird in den zahlreichen Umsetzungen widergespiegelt, ob in Übersetzungen, als Realisierung auf der Bühne oder im Film. Jede Inszenierung, jede Aufführung schafft eine weitere Version, einen eigenen Hamlet, da nie der vollständig überlieferte Text wiedergegeben wird (vgl. MEHL 2007: 19).

Die öffentliche Diskussion über Fragen des Stückes lässt auch nicht immer klar erkennen, ob nun der Damentext als Werk der Literatur, als Theaterskript oder einer tatsächlich besuchten Aufführung analysiert wird (vgl. MEHL 2007: 74).

Hamlet war eines der ersten Dramen Shakespeares, welches durch das neue Medium Film noch mehr Menschen erreichte. In zahlreichen Verfilmungen kann der/die ZuseherIn die Entwicklung des dänischen Prinzen auch auf dem Bildschirm verfolgen. Die Ausstrahlung erfolgreicher Theateraufführungen und Filme macht die Werke des englischen Dramatikers einem globalen Publikum zugänglich und eröffnet neue Möglichkeiten, das Verständnis der Tragödie Hamlets zu vertiefen.

5.1.1. Inhalt des Stückes

Der Inhalt des Stückes „Hamlet, Prinz von Dänemark“ sei im Folgenden verkürzt dargestellt. Zu Beginn des Stückes findet man sich nachts im Königreich Dänemark wieder. Nach dem Tod des Königs wird dessen Bruder Claudius zum König gekrönt und er heiratet die Witwe. Prinz Hamlet soll nach dem Ableben seines Vaters sein Studium in Wittenberg nicht fortsetzen, sondern am dänischen Hof verweilen. Schauplatz der ersten Szene ist eine Terrasse vor Schloss Helsingör, auf welcher Soldaten zur Wache bereitgestellt sind. Zu den Wachenden gesellt sich Horatio, ein Freund des Prinzen Hamlet, welchem von der Erscheinung eines Geistes berichtet wird. Um

Mitternacht, zur Geisterstunde, soll er dies selbst erleben, um die Glaubwürdigkeit der Soldaten zu bestätigen. Auch Horatio sieht das Wesen und berichtet Prinz Hamlet von der geisterhaften Begegnung mit der Verkörperung von dessen toten Vater.

Als Hamlet daraufhin selbst das Aufeinandertreffen mit dem Geist sucht, erfährt er die Hintergründe des Todes seines Vaters. Hamlets Onkel Claudius, jetziger König von Dänemark, hat ihn kaltblütig im Schlaf ermordet. Die Erscheinung des Geistes dient dem Aufruf zur Rache dieses Verbrechens.

Hamlet täuscht vor, dem Wahnsinn zu verfallen, mit dem Ziel die Wahrheit zu erfahren. Der dänische Hof erklärt sich seinen Gemütszustand auf verschiedene Art und Weise: Der Oberkämmerer Polonius hält die Verwirrung des Prinzen für eine Konsequenz unerfüllter Liebe zu seiner Tochter Ophelia. Hamlets Mutter, die Königin, meint, Hamlet trauere um seinen Vater. Claudius erscheint das Verhalten des Prinzen jedoch merkwürdig, er schöpft Verdacht. Er befiehlt Hamlets Freunden Rosenkranz und Güldenstern den Grund für dessen Verhalten herauszufinden und ihn auf andere Gedanken zu bringen. Der Prinz durchschaut die beiden, stimmt jedoch der Einladung zu einer Aufführung einer Theatergruppe zu. Das Eintreffen der Wandertruppe von Schauspielern bringt Hamlet auf die Idee, deren Auftritt für seine Zwecke zu nutzen, um Gewissheit über die Schuld des Onkels zu bekommen. So soll ihr Stück Claudius seine Tat vor Augen führen, damit seine Reaktion ihn verrate. Auf Bitten Hamlets sollen die Schauspieler „Die Ermordung des Gonzago“ vortragen, um ein Schuldbekenntnis des Königs zu erhalten.

Im dritten Akt des Stückes wird durch Polonius eine Begegnung des Prinzen mit Ophelia inszeniert, um Hamlets merkwürdig verwirrtes Verhalten zu erklären. Er belauscht das Treffen und scheint betreffend Hamlets Geisteszustands in seiner Interpretation der unerfüllten Liebe bestätigt. Abends soll dies in einem Gespräch zwischen der Königin und ihrem Sohn endgültig geklärt werden. Währenddessen weiht Hamlet Horatio in seinen Plan ein und das Theaterstück findet nach Anweisungen des Prinzen statt. Claudius verlässt das Stück kurzerhand, als er seine Tat durch das Spiel des Wandertrupps vorgeführt bekommt. Für Hamlet ist dies ein Triumph und die Gewissheit, dass der Geist die Wahrheit gesprochen hat. Mit wachsendem Misstrauen beschließt Claudius Hamlet mit seinen Freunden Rosenkranz und Güldenstern in Kürze nach England zu schicken, um ihn dort ermorden zu lassen. Als der Prinz seinen Onkel, noch vor seiner Abreise nach England, alleine antrifft und ihn beim Gebet belauscht, in welchem er ein

Schuldbekenntnis ablegt, zögert er und kann seine Rache nicht vollziehen. Beim Gespräch mit seiner Mutter zeigt Hamlet ihr auf, wie nicht nur der Tod des Vaters, sondern auch ihre rasche Wiederverheiratung ihn schmerzt. Als Polonius, der den Dialog belauscht, sich hinter dem Vorhang regt, erschlägt Hamlet diesen, im Glauben es sei der König.

Im vierten Akt des Stückes kann Hamlet sein Schicksal wenden und nach Dänemark zurückkehren, um den Feldzug gegen Claudius zu Ende zu bringen. Dies gelingt ihm jedoch nur dadurch, dass er seine Jugendfreunde Rosenkranz und Guildenstern in den für ihn vorgesehenen Tod schickt, indem er den Mordbefehl seines Onkels gegen die beiden richtet. Seine Rückkehr fällt mit dem Begräbnis Ophelias zusammen, welche durch den Tod des Vaters, die enttäuschte Liebe zu Hamlet und dessen Wahnsinn, verrückt wird und im Fluss ertrinkt. Die Lage spitzt sich im fünften Akt zu; am offenen Grab der Toten bricht Streit aus. Laertes, Ophelias Bruder, will Rache an Hamlet üben, da dieser den Tod seines Vaters und seiner Schwester zu verantworten hat. Hamlet versucht vergeblich ihn zu beschwichtigen und seine Liebe zu Ophelia auszudrücken, er wird jedoch zum Duell gefordert. In Anwesenheit des dänischen Hofes wird dieser Kampf ausgetragen, wobei die Spitze von Laertes Degen mit Gift getränkt ist. Um sicher zu gehen, dass Hamlets Schicksal besiegelt ist, vergiftet Claudius ebenfalls einen Becher Wein, der für seinen Neffen bestimmt ist. Am Ende überschlagen sich die Ereignisse: Laertes verwundet Hamlet, die Königin trinkt von dem vergifteten Wein und stirbt. Im Gemenge vertauscht Laertes die Degen und wird von Hamlet mit der vergifteten Waffe getroffen. Bevor er stirbt entlarvt er die Intrige des Königs, welche auch ihm und Hamlets Mutter zum Verhängnis wurde. Bevor Hamlet durch seine Verletzung in den Armen Horatios stirbt, kann er den Auftrag seines Vaters erfüllen und Rache an Claudius üben.

5.1.2. Die Entwicklung des Hamlet

Shakespeares „Hamlet, Prinz von Dänemark“ geht zurück auf eine Sammlung tragischer Geschichten aus der dänischen Historie, auf das 1570 erschienene Werk „Histoires tragiques“ von François de Belleforest. Den Ursprung hat dieser Bericht in einer dänischen Chronik aus dem frühen 13. Jahrhundert. Er handelt ebenfalls von Königsmord, Usurpation, Wahnsinn und Rache und wird als Anstoß für eine Tragödie, den „Ur-Hamlet“ gesehen (vgl. MEHL 2007: 13).

Sigmund Freuds erste Beschäftigung mit dem Stoff rund um den dänischen Prinzen findet sich in der 1900 erschienen Traumdeutung wieder. Aufgegriffen wird das Werk aber auch in zahlreichen anderen Aufsätzen, wie in „Psychopathische Personen auf der Bühne“. Hamlet wird hier als erstes modernes Drama bezeichnet, in welchem ein bisher normal erscheinender Mensch durch die Besonderheit des Auftrages, der ihm erteilt wird und den damit zusammenhängenden Folgen, zum Neurotiker wird (vgl. FREUD 1969: 166).

Dies markiert schon zu Beginn des Stückes Hamlets Entwicklung und zeigt sich beispielsweise in der Reaktion auf die Erscheinung des Geistes:

Du armer Geist, solange Gedächtnis haust
In dem zerstörten Ball hier. Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinnerung will ich
Weglöschen alle törichte Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergangnen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung;
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen (SHAKESPEARE 1946: 247).

Von diesem Moment an, erster Aufzug - fünfte Szene, bestimmt die Aufgabe, Rache zu nehmen, Hamlets Verhalten. Die Begegnung mit dem Geist hat das Wesen des dänischen Prinzen verändert, seine Handlungen sind durch die Erscheinung seines toten Vaters geprägt und seine Gedanken kreisen nur noch um die Erfüllung des Befehls. Am Ende der fünften Szene steht auch die erste Anspielung auf die zunächst bewusst gewählte, verwirrte Rolle, in die Hamlet zum Schutz und zur Tarnung schlüpfen möchte:

Hier, wie vorhin, schwört mir, so Gott euch helfe,
Wie fremd und seltsam ich mich nehmen mag,
Da mir's vielleicht in Zukunft dienlich scheint,
Ein wunderliches Wesen anzulegen:
Ihr wollt nie, wenn ihr alsdann mich seht,
Die Arme so verschlingend, noch die Köpfe
So schüttelnd, noch durch zweifelhafte Reden,
Als: „Nun, nun, wir wissens“ – oder: „Wir könnten,
wenn wir wollten“ – oder: „Ja, wenn wir reden möchten;“
oder: „Es gibt ihrer, wenn sie nur dürften“ –
Und solch verstohl'nes Deuten mehr, verraten,
Daß ihr von mir was wisset; dieses schwört,
So Gnad' in eurer höchsten Not euch helfe (SHAKESPEARE 1946: 250)!

Die Warnung vor seiner theatralischen Narrenrolle steht vor dem Hintergrund eines Verschwiegenheitsschwures über die Geschehnisse, den Hamlet seinen Kameraden abverlangt, ohne ihnen Einblick in seinen Dialog mit dem Geist zu geben (vgl. MEHL 2007: 29). Seine Verhaltensänderung und sein verwandeltes Auftreten werden gleich darauf auch von Ophelia beschrieben:

Als ich in meinem Zimmer näht', auf einmal
Prinz Hamlet – mit ganz aufgerißnem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend,
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knien,
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Greuel kundzutun – so tritt er vor mich (SHAKESPEARE 1946: 253).

Dieser Auftritt Hamlets ist offensichtlich Ausdruck der von ihm angekündigten Wesensveränderung, im Englischen als „antic disposition“ bezeichnet (vgl. MEHL 2007: 30). Sein Verhalten wird auf verschiedenste Weise interpretiert, wie etwa als Reaktion auf unerfüllte Liebe zu Ophelia oder als verzweifelter Abschied von ihr und allen Hoffnungen, nach der Enthüllung des Geistes. Polonius deutet Hamlets Transformation als typische Pose eines verschmähten Liebenden und beharrt auf seiner Erklärung. Diese wird vom Leser und vom Publikum von Beginn an als Trivialisierung der komplexen Entwicklungsgeschichte der Figur angesehen (vgl. MEHL 2007: 30). Ein Versuch des Oberkämmerers Hamlet auszuhorchen, lässt ihn an seiner Überzeugung festhalten, er meint jedoch erkennen zu können, dass der Prinz nicht nur bedeutungslose Sätze stammelt, wie durch Polonius Worte verdeutlicht wird (vgl. MEHL 2007: 31): „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode“ (SHAKESPEARE 1946: 261). Sein Resümee scheint klar: „Wie treffend manchmal

seine Antworten sind! Dies ist ein Glück, das die Tollheit oft hat, womit es der Vernunft und dem gesunden Sinne nicht so gut gelingen könnte“ (SHAKESPEARE 1946: 262).

Die Diskussion zu Shakespeares Werk bringt eine Reflexion der Figur des Hamlet mit sich und die Frage, inwieweit die angenommene Rolle des Prinzen eine Maske bleibt, mit dem Vorsatz der Verschleierung seines Mitwissens um den Mord an seinem Vater durch die Erscheinung des Geistes. Der Tod des Vaters und dessen Rachebefehl, das gesteigerte Misstrauen gegenüber allen, die gemeinsame Sache mit dem neuen König machen könnten und die schnelle Wiederheirat der Mutter scheinen die innere Verstörtheit Hamlets verursacht zu haben und führen zur Vereinsamung, die in seinen Monologen immer wieder aufgegriffen wird (vgl. MEHL 2007: 107). Dies eröffnet für die LeserInnen und ZuschauerInnen die Frage, ob die Entwicklung des Charakters immer noch in dessen Willenskraft liegt, oder ob dieser seine Rolle nicht mehr unter Kontrolle hat und die gestörte Normalität nicht länger eine Maske ist, sondern der tatsächliche Geisteszustand des Prinzen.

5.1.3. Kriterien eines gelungenen Psychopathen am Beispiel „Hamlet“

Vor der Analyse soll Hamlet noch einmal zusammenfassend charakterisiert werden. Nimmt man die „Uhr der Figur“ zu Hilfe, kann der Protagonist nach vier verschiedenen Aspekten analysiert werden: als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol und Symptom.

Hamlet als Artefakt kann durch die zahlreichen Adaptionen des Stückes in vielfacher Weise analysiert werden, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die Darstellungen des Hamlet unterscheiden sich unter anderem durch die schauspielerische Besetzung und die Auswahl des Stoffes, da wie bereits erwähnt, nie der gesamte überlieferte Stoff aufgeführt wird.

Hamlet als fiktives Wesen ist eingebettet durch den Kontext seiner Rolle als junger Prinz von Dänemark. Als Thronfolger steht er in einem komplexen Gefüge von Beziehungen: sein toter Vater erscheint ihm als Geist und gibt ihm den Befehl Rache zu üben. Seine Mutter hat wieder geheiratet, nämlich seinen Onkel Claudius, der sich als Mörder seines Vaters herausstellt. Sein einziger Freund im Stück scheint Horatio

zu sein. Die RezipientInnen des Stückes bekommen Einsicht in Hamlets Innenleben durch die Darstellung seines Gefühlslebens in seinen Monologen. Die Überforderung Hamlets mit seiner verquerten Situation zeigt sich in seiner zunehmenden Desillusionierung.

Auf symbolischer Ebene kann beispielsweise das Aufwerfen vieler moralischer bzw. philosophischer Fragen in Hamlets Monologen genannt werden. Die oft zitierte „Sein oder Nichtsein“ – Frage kann hier als Beispiel herangezogen werden, um Überlegungen zur menschlichen Existenz anzuregen.

Im Bereich des Symptoms kann die Wirkung auf die ZuschauerInnen eingeordnet werden. Bei Hamlet ist hier zu beachten, dass die Darbietung des Wahns zu Beginn bewusst vorgetäuscht war, der Übergang zum tatsächlichen Wahnsinn dann fließend und für das Publikum nachvollziehbar erscheint.

Die Verfassung der Figur des Prinzen von Dänemark wird von Freud in seinem Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“ als Beispiel herangezogen. Er nennt drei Charakteristiken des Protagonisten, die für seine Analyse wichtig erscheinen. Das erste Kriterium ist bei Hamlet erfüllt: Der Held in Shakespeares Stück ist nicht von Beginn an psychopathisch, sondern wird es erst im Laufe der Handlung, was im vorhergehenden Abschnitt erläutert wurde.

Zweitens ist die verdrängte Regung der Entwicklung Hamlets eine solche, die bei allen in gleicher Weise verdrängt ist und die ebenfalls zur Basis der persönlichen Entwicklung eines jeden gehört. An genau dieser Regung wird durch die Umstände und die Situation gerüttelt (vgl. FREUD 1969: 166). Wir verstehen Hamlet, der durch seine missliche Lage weder ein noch aus weiß. Die ersten beiden Bedingungen erleichtern uns nach Freud die Identifikation mit dem Helden, da wir uns in ihm wiederfinden und das Potential für dieselben Konflikte besitzen, denn »wer unter gewissen Umständen seinen Verstand nicht verliert, hat keinen zu verlieren« (LESSING zit. nach FREUD 1969: 167).

Die dritte Bedingung, die Freud in seinem Aufsatz nennt, beinhaltet die Namenlosigkeit der ins Bewusstsein dringenden Regung, was bedeutet, dass diese zwar bekannt und für die ZuschauerInnen bzw. LeserInnen sichtbar ist, jedoch von niemandem deutlich benannt wird. Auf diese Art und Weise kann sich „der Vorgang im Hörer wieder mit abgewandter Aufmerksamkeit“ vollziehen, sodass „er von Gefühlen ergriffen wird, anstatt sich Rechenschaft zu geben“ (FREUD 1969: 167).

Freud sieht darin aus analytischer Sicht einen Vorteil, da Widerstand gegen die Verdrängung vermieden wird und die ZuschauerInnen sich, in Sicherheit gewogen, ihren Affekten hingeben können. Auch dieses dritte Kriterium scheint bei Hamlet erfüllt zu sein. In „Der Moses des Michelangelo“ aus dem Jahr 1914 erwähnt Freud das Drama ebenso und postuliert, erst durch die Psychoanalyse und ihre Entdeckung des Ödipus-Themas in „Hamlet“ sei die Wirkung des Stückes endgültig gelöst. Vor dieser Leistung seien jedoch nur Mutmaßungen erfolgt, über etwaige Deutungsversuche hin zu einer Diversität von Meinungen über den Charakter des Protagonisten und die Absichten Shakespeares (vgl. FREUD 1969: 198). Diese fasst Freud in der Frage zusammen: „Hat Shakespeare unsere Teilnahme für einen Kranken in Anspruch genommen oder für einen unzulänglichen Minderwertigen oder für einen Idealisten, der nur zu gut ist für die reale Welt (FREUD 1969: 198)?“ Ihm selbst habe das Stück Schwierigkeiten bereitet, ist doch „der Konflikt in Hamlet so sehr versteckt, daß ich ihn erst erraten mußte“ (FREUD 1969: 166).

Der Konflikt wurzelt nach Freud im zugrundeliegenden Ödipuskomplex. Dieser wurde von Freud erst im Zuge seiner Interpretationen der Werke „Ödipus“ und „Hamlet“ entdeckt. Er suchte in den Stücken nach Beispielen für die von ihm induktiv als charakteristisch festgestellten Träume vom Tod der Eltern und findet nicht nur diese, sondern stößt auf das Grundgerüst eines Modells (vgl. VON MATT 2001: 27). Kern des Ödipuskomplexes ist eine schicksalsbestimmende Phase im Leben eines jeden Menschen, welche am Ende der ersten Triebentwicklung steht und von einer notwendigen Verdrängung gefolgt ist (vgl. VON MATT 2001: 27). Dies erscheint für die Analyse Hamlets relevant, da Freud hier die Entschlüsselung des Dramas zu erkennen meint. Anders als in der Geschichte des Ödipus, bleibt die Wunschphantasie des Kindes, sich des Vaters zu entledigen und bei der Mutter zu liegen, verdrängt und wird nicht sichtbar. Wir erfahren nur durch die Wesensveränderung des Protagonisten und seinen nach außen dringenden „Hemmungswirkungen“ davon (vgl. FREUD 2001: 269).

„Mit der überwältigenden Wirkung des modernen Dramas hat es sich eigentümlicherweise als vereinbar gezeigt, daß man über den Charakter des Helden in voller Unklarheit verbleiben könne“ (FREUD 2001: 269). Hier scheint auch ein Unterschied zwischen den kulturellen Entwicklungen und der Zeit, in welcher die beiden Werke, Ödipus und Hamlet, verfasst wurden, erkennbar zu sein. Freud bezeichnet dies als „das säkulare Fortschreiten der Verdrängung im Gemütsleben der

Menschheit“ (FREUD 2001: 268). Die Verdrängung wird mit fortschreitender Zeit fixer Bestandteil der menschlichen Entwicklung. Während bei Ödipus der Konflikt offengelegt wird, bleibt Hamlets Entwicklung im Stück auf sein Zögern aufgebaut. Es scheint, als würde eine Barriere zwischen ihm und der Aufgabe, Rache an seinem Onkel zu nehmen, liegen. Hier stellt sich nun die vieldiskutierte Frage: „Warum geht Hamlet nicht einfach hin und schlägt den Onkel tot, der ihm den Vater ermordet und jetzt mit seiner Mutter schläft“ (VON MATT 2001: 23)?

Es gibt viele verschiedene Interpretationsansätze zu dieser Frage, ein bekanntes Beispiel ist die Deutung Goethes in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“:

[...] und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find' ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß zernichtet (GOETHE 1992: 609).

Goethe deutet in den Worten seiner Hauptfigur an, die Last die Hamlet zu tragen hat, sei einfach zu groß, die Bürde zu schwer, sodass der Charakter daran zerbrechen muss. Die Entwicklung des dänischen Prinzen, vom frohen und gebildeten Gemüt hin zu einer verzweifelten, vereinsamten Figur, die durch die Umstände erst erzeugt wurde, beschreibt Goethe in seiner Interpretation ebenfalls:

Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor und zurück tritt; immer erinnert wird, sich immer erinnert, und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden (GOETHE 1992: 609).

Die Ausweglosigkeit die in diesem Zitat beschrieben wird, verdeutlicht die missliche Lage Hamlets und drückt gleichzeitig eine Passivität des Protagonisten aus. Seine Handlungsunfähigkeit und Vereinsamung werden stark in seinen Monologen zum Ausdruck gebracht, seine Zweifel durch die Bedeutungsschwere seiner Aufgabe unterstrichen.

An diesem Punkt aber wendet Sigmund Freud das Blatt in der Diskussion und argumentiert gegen die bis dahin gemachten Hamlet-Deutungen:

Allein die Fabel des Stückes lehrt, daß Hamlet uns keineswegs als eine Person erscheinen soll, die des Handelns überhaupt unfähig ist. Wir sehen ihn zweimal handelnd auftreten, das einemal in rasch auffahrender Leidenschaft, wie er den Lauscher hinter der Tapete niederstößt, einanderesmal planmäßig, ja selbst arglistig, indem er mit der vollen Unbedenklichkeit des Renaissanceprinzen die zwei Höflinge in den ihm selbst zugedachten Tod schickt (FREUD 2001: 269).

Freud hebt hier zwei Situationen des Stückes hervor, in welchen man Hamlet als skrupellos bezeichnen könnte und er keineswegs handlungsunfähig scheint. Zum einen die Ermordung des Polonius, welcher ein Gespräch zwischen dem Prinzen und der Königin belauscht und von Hamlet für den König gehalten wird. Zum anderen kann er nach Dänemark zurückkehren, weil er den Mordbefehl von Claudius, den Rosenkranz und Gündenstern in ihrem Gepäck tragen, gegen sie verwenden kann. Als im Gespräch mit Horatio diese Situation angesprochen wird, zeigt Hamlet auch keineswegs Reue:

Ei, Freund, sie buhlten ja um dies Geschäft,
Sie rühren mein Gewissen nicht: ihr Fall
Entspringt aus ihrer eignen Einmischung.
's ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt (SHAKESPEARE 1946: 338).

Hamlet unterstreicht auch schon im Gespräch mit seiner Mutter, dass alle, die gemeinsame Sache mit Claudius machen, sich als Werkzeug des Königs zur Verfügung stellen, für ihr eigenes Schicksal verantwortlich seien, auch wenn sie selbst keine wissentlich begangene Schuld auf sich geladen haben (vgl. MEHL 2007: 64). Freud schließt daraus, dass es nicht an der Aufgabe an sich, Rache zu üben und einen Menschen zu töten, liegen kann, sondern, dass es vielmehr in der Natur dieser bestimmten Aufgabe liege: „Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt“ (FREUD 2001: 269). Die zentrale Aussage der Interpretation Freuds findet sich in diesem Satz. Demnach scheint der Grund für die Hemmungen und Skrupel, die Hamlet daran hindern dem Befehl des Geistes nachzukommen, im Ödipuskomplex und seinen Folgen zu liegen. Die Selbstvorwürfe Hamlets gründen in der Thematik, dass er „[...] wörtlich verstanden, selbst nicht besser sei, als der von ihm zu strafende Sünder“ (FREUD 2001: 269).

5.2. Georg Büchner: „Woyzeck“

Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, - weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen (BÜCHNER 2006: 285).

Karl Georg Büchner wurde 1813 im Großherzogtum Hessen geboren und starb 1837 in Zürich, im Alter von 23 Jahren aufgrund einer Erkrankung an Typhus. Er war nicht nur Autor, sondern auch Mediziner und Naturwissenschaftler sowie ein politisch engagierter Mensch, was beispielsweise durch das Verfassen der Flugschrift „Der Hessische Landbote“ sichtbar wurde. Büchner gilt als einer der bedeutendsten Literaten des Vormärz.

Das Theater als kommunikativer Ort bot für ihn die Möglichkeit, dem Menschlichen Ausdruck zu verleihen. „Wer für die Bühne schreibt, will gehört werden“ (ECKERT 2013: 12). Nirgends sonst lässt sich das Leben so unmittelbar darstellen, wenn auch in Form eines Theaterspiels und „als solches markiert durch Parenthese des Bühnenportals, aber eben dennoch in physischer und psychischer Unmittelbarkeit“ (ECKERT 2013: 12). In seinen Werken geht Büchner oft der Frage nach, inwieweit die menschliche Existenz von Umständen, die „außer uns liegen“, abhängig ist. Der Fatalismus und Determinismus des Menschen durch die Gesellschaft und die Geschichte scheinen ein zentrales Thema für den Autor zu sein.

Sein Geburtsjahr 1813 gilt als historisches Wendejahr. Die Herrschaft Napoleons in Europa war vorüber, der Wiener Kongress versuchte alte Verhältnisse wiederherzustellen (vgl. ECKERT 2013: 10). In dieser Zeit findet auch die industrielle Revolution ihre Anfänge, sowie die Entstehung der Arbeiterklasse mit ersten Formen von Organisationen. Das dramatische Fragment „Woyzeck“ zeigt diese Entwicklungen durch die Erfassung der sozialen Probleme und der daraus resultierenden Fragestellungen auf.

Bedeutung für die Betrachtung von Büchners Werk haben auch die Veränderungen in der Literatur und die Entwicklung der Psychiatrie. In der Literatur kann ab dem späten 18. Jahrhundert ein vermehrtes Interesse an Phänomenen wie Kriminalität oder psychischer Krankheit ausgemacht werden (vgl. REUCHLEIN 1985: 4). Zusätzlich verdeutlicht sich eine andere Perspektive, aus welcher die Erscheinung devianten

Verhaltens betrachtet wird. Nach Georg Reuchlein beschäftigte sich die „früh-aufgeklärte-rationalistische Dichtung“ eher mit spektakulären Kriminalfällen sowie mit der Darstellung der Taten und ihrer Bestrafung, beispielsweise der Hinrichtung der Kriminellen. Die Behandlung dieser Stoffe in der Literatur sollte Kritik an abweichendem Verhalten und eine „Disziplinierung des Lesers durch abschreckende Beispiele“ auslösen (vgl. REUCHLEIN 1985: 5). Im Vergleich dazu setzte im späten 18. Jahrhundert

[...] im Zuge eines allgemein erwachenden psychologischen Interesses und einer dazu korrespondierenden Psychologisierung der Literatur zunehmend eine Konzentration auf die psychologischen Hintergründe von Verbrechern bzw. von psychischen Erkrankungen ein (REUCHLEIN 1985: 5).

Diese veränderte Einstellung bewirkte, neben dem vermehrten Aufgreifen dieses Motives in der Literatur, eine weitere Differenzierung gegenüber vorhergehenden Strömungen. Während zuvor die Abschreckung als Wirkung intendiert war, „[...] bewirkte die Einnahme einer psychologischen Perspektive gegen Ende des Jahrhunderts ein gewisses Verständnis für Kriminalität oder Wahnsinn, für Verbrecher oder Irre“ (REUCHLEIN 1985: 5). Diese Entwicklung hängt auch mit den im Punkt 2.1. besprochenen Bemühungen der Reformierung des Kategorisierungssystems und der Internierung psychisch belasteter Menschen zusammen. Dabei sei es nach Reuchlein weder der Dichtung, Rechtsaufklärung, noch der Reformpsychiatrie der damaligen Zeit um eine Pauschalisierung des Verständnisses für Kriminelle oder Wahnsinige gegangen; es sollten nur jene Fälle milde und mit Nachsicht betrachtet werden, in welchen

[...] man sich mit dem Verbrecher bzw. Wahnsinnigen identifizieren konnte, weil er als an sich rechtschaffendes und tugendhaftes Individuum erschien, das aufgrund eigentlich moralischer Motive wie z.B. Liebe oder Ehrgefühl oder aufgrund äußerer Umstände straffällig wurde bzw. psychisch erkrankte (REUCHLEIN 1985: 5).

Durch die zunehmende Kategorisierung von psychischen Krankheiten und dem damit zusammenhängenden neuen Fokus, der auf der „Unfreiheit des Willens und Handelns“ lag, entbrannte zusätzlich die Diskussion der Zurechnungsfähigkeit zwischen medizinisch-psychiatrischer Seite und Justiz (vgl. REUCHLEIN 1985: 17).

Büchner begann vermutlich 1836 mit dem Schreiben des Stückes, durch seinen frühen Tod blieb es ein fragmentarisches Stück. Das Drama erschien in überarbeiteter

Fassung erstmals 1879. Wegen eines Lesefehlers erschien es zunächst unter dem Titel „Wozzeck“ und wurde unter diesem 1913 uraufgeführt. Erst danach etablierte sich die korrekte Schreibweise „Woyzeck“. Die Aufführungen des Werkes erfreuten sich großer Popularität, der Erfolg wurde noch potenziert durch Alban Bergs gleichnamiger Oper (vgl. ECKERT 2013: 13). Die verschiedenen Fassungen des Stückes haben unterschiedlich viele Szenen und unterliegen keiner systematischen Anordnung. Das Werk wird daher auch als offenes Drama beschrieben, da die einzelnen Szenen nicht zwangsläufig aus den vorherigen resultieren, sondern vielmehr austauschbar sind. Büchners „Woyzeck“ fällt in die Gattung des sozialen Dramas, da es einen Angehörigen des Proletariats zum Protagonisten macht. Dem Autor ging es um die Umstände und Bedingungen menschlicher Existenz und nicht um die Inszenierung einer Gesinnung (vgl. ECKERT 2013: 138).

Das Stück weist historische Wurzeln in ähnlichen Fällen auf: Johann Christian Woyzeck ersticht aus Eifersucht 1821 seine Geliebte in Leipzig. Das Gutachten des Leipziger Arztes Johann Christian August Clarus über die Zurechnungsfähigkeit des historischen Woyzeck war für Büchner zugänglich. Der Arzt kam darin zu dem Ergebnis, Woyzeck habe sein Verbrechen im Besitz seiner Vernunft verübt, nicht aufgrund einer psychischen Erkrankung, sondern „innerer, moralischer Verdorbenheit“ (REUCHLEIN 1985: 45). Er wurde daraufhin für zurechnungsfähig befunden und zum Tode verurteilt. Der Fall Woyzeck und die Diagnose des Arztes sorgten für eine kontroverse Diskussion. Büchners Verarbeitung dieses Stoffes scheint ebenso in eine kritische Richtung zu gehen:

Schließlich ist in jüngerer Zeit mehrfach darauf hingewiesen worden, daß Büchner, wo er sich dokumentarisch überlieferten Materials bedient, darin nicht nur faktischen Rohstoff für seine Dichtung gesucht, sondern daß er sich gewöhnlich zugleich kritisch mit seinen Quellen und mit deren Deutung des Geschehens auseinandergesetzt habe (REUCHLEIN 1985: 46).

Weitere historische Vorbilder, neben dem gleichnamigen Woyzeck, waren Daniel Schmolling – er brachte 1817 seine Geliebte um – sowie Johann Dieß - der 1830 seine Liebschaft erstach (vgl. BORNSCHEUER 1972: 49).

5.2.1. Inhalt

Der im Zentrum des Werkes stehende Soldat Franz Woyzeck, der durch gesellschaftliche Verhältnisse benachteiligt und von politischen bzw. wirtschaftlichen Ressourcen ausgeschlossen wird, ist ein Angehöriger des Proletariats (vgl. PREINING 2011: 37). Als Soldat steht er am untersten Ende der Hierarchie. Um seine Geliebte Marie und ihr gemeinsames, uneheliches Kind finanziell zu unterstützen arbeitet er für seinen Hauptmann. Da der Sold nicht ausreicht, lässt sich Woyzeck zusätzlich von einem Arzt auf eine Erbsendiät setzen und wird so Teil eines wissenschaftlichen Versuches. Beide Arbeitgeber gehören einer höheren Standesschicht an und nutzen den unterwürfigen Proletarier physisch und psychisch aus. Auch Demütigungen in aller Öffentlichkeit bleiben nicht aus. Woyzecks Verdienst reicht nicht aus, um Marie zu heiraten und somit der sozialen Stigmatisierung zu entkommen oder die Situation zu verbessern.

Maria beginnt eine Affäre mit dem Tambourmajor. Als Woyzeck die beiden beim Tanz beobachtet, bestätigt sich sein Verdacht. Er hört eine innere Stimme, die ihm befiehlt, Marie wegen ihrer Untreue zu töten. Sein Geld reicht für ein Messer aus, er führt Marie bei einem abendlichen Spaziergang zu einem Wald. Am Ufer eines Sees ersticht er sie. Bei der Suche seiner Tatwaffe begibt er sich anschließend selbst ins Wasser, um sich von den Blutspuren reinzuwaschen (vgl. BÜCHNER 1972: 4-28).

Büchners Werk ist durch und durch gesellschaftskritisch. Das gesamte soziale Umfeld Woyzecks ist mitverantwortlich an der Situation und dem Ausgang des Stückes. Zu Beginn des Stückes ist Woyzeck ein einfacher, armer Soldat, der nur versucht, in seiner Welt zu bestehen und seine Geliebte und sein Kind finanziell zu unterstützen. Durch die Unterdrückung, Arbeitshetze, Ausbeutung, Armut sowie die Demütigungen durch sein Umfeld wird die Not des Protagonisten verstärkt. Woyzeck scheint durch seine soziale Schicht, seiner Sprachohnmacht und seiner Fremdbestimmtheit determiniert zu sein (vgl. PREINING 2011: 38).

5.2.2. Die Entwicklung des Woyzeck

Die Wahnvorstellungen, die Woyzeck heimsuchen, kommen schon in der ersten Szene zum Vorschein: „Es geht hinter mir, unter mir (stampft auf den Boden) hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!“ (BÜCHNER 1993: 6). Woyzecks innere Hilflosigkeit mischt sich mit Angst und Aberglauben. Er kann die Vorgänge nicht genau benennen, und benutzt deshalb oft das Pronomen „Es“. Die Stimmen, die Woyzeck hört, bestimmen sein Tun und Handeln. Der Protagonist ist also von Anfang an psychisch stigmatisiert, was auch von den anderen Figuren im Werk angesprochen wird, wie etwa von Marie schon in der zweiten Szene (vgl. PREINING 2011: 42): „Der Mann! So vergeistert. [...] Er schnappt noch über mit den Gedanken!“ (BÜCHNER 1993: 7). Der Geisteszustand ihres Partners löst Furcht in Marie aus, was wiederum dazu führt, dass sie sich von ihm abwendet. Auch Andres wird von den Halluzinationen abgeschreckt, was zu einer zunehmenden Vereinsamung Woyzecks und einer Verstärkung seiner Sprachlosigkeit führt (vgl. PREINING 2011: 43). Der Doktor, der sich des medizinischen Zustandes Woyzecks bewusst ist und auch von dessen Halluzinationen weiß, bezeichnet dies als „[...] die schönste Aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt“ (BÜCHNER 1993: 9). Diese Diagnose bezeichnet einen Geisteszustand, der auf eine „fixe Idee, mit allgemein vernünftigen Zustand“ fokussiert ist (vgl. PREINING 2011: 44). Für Woyzeck trifft dies insofern zu, da er zwar seinen alltäglichen Verpflichtungen normal nachgeht, doch allen Dingen und Geschehnissen einen geheimnisvollen Sinn beimisst. Das gesteigerte Adjektiv „schönste“, das der Arzt beim Diagnostizieren verwendet, spiegelt wider, dass Woyzecks Symptome aus dem Interesse des Doktors an der Wissenschaft resultieren. Für ihn bedeutet jedes weitere Merkmal von physischer oder psychischer Destabilisierung Woyzecks eine Steigerung dessen wissenschaftlichen Wertes. Die Krankheitssymptome und das Experiment stehen also in einem kausalen Zusammenhang. Woyzeck wird zum Opfer seiner sozialen Situation. Der Mord, den der Protagonist am Ende des Stückes verübt, kann kaum als willentlich oder vorsätzlich bezeichnet werden, da das Zwanghafte stark zum Ausdruck kommt, wie etwa in der ständigen Wiederholung bestimmter Phrasen: „Immer zu! Immer zu! [...] Was, was sagt ihr? Lauter! Lauter! Stich, stich die Zickwolfin tot? - Stich, stich die – Zickwolfin tot! - Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu: stich,

tot, tot!“ (BÜCHNER 1993: 20). Die Ermordung Maries geht also aus einem unwillkürlichen Affekt hervor und entspricht gleichzeitig einer pathologischen Zwangshandlung (vgl. PREINING 2011: 58). Woyzecks Leiden ist also auch von psychischer Natur.

Diese Definition eines psychischen Leidens als Krankheit, die bis zum Tode führen kann, stammt aus den Selbstzeugnissen Büchners „Über die Krankheit zum Tode“:

Psychische Leiden sind, sowie physische Krankheit des Körpers, Krankheit des Geistes; letztere kann, wenn sie einmal feste Wurzeln geschlagen hat, noch viel weniger gehoben werden als erstere. Wen also eine solche geistige Krankheit zum Tode treibt, der ist ebensowenig ein Selbstmörder, er ist nur ein an geistiger Krankheit Gestorbener. Das geistige Leiden selbst vermag den Körper nicht unmittelbar zu töten, es tut dieß also mittelbar; dieß ist der ganze Unterschied zwischen dem, welcher an hitzigen Fieber oder in einem Anfall von Wahnsinn stirbt (BORNSCHEUER 1972: 70).

Die äußere Form des Dramas als Fragment, scheint, so Preining, ein Versuch zu sein, sich dem Inhalt anzunähern: Woyzeck ist orientierungslos und wird im Laufe des Stückes langsam zerstört, sowie das Drama in einzelnen Szenen verfällt und man Büchner die Absicht, ein chaotisches Werk zu schreiben, unterstellen könnte (vgl. PREINING 2011: 52).

5.2.3. Kriterien eines gelungenen Psychopathen am Beispiel „Woyzeck“

Um die Kriterien Freuds anwenden zu können, soll die Figur des Woyzeck noch einmal zusammenfassend charakterisiert werden. Wie am Beispiel Hamlets, soll dies durch die „Uhr der Figur“ erfolgen.

Woyzeck als fiktives Wesen wird mehrmals im Stück als abgehetzter Mensch bezeichnet. Durch seine ärmlichen Verhältnisse ist er im ständigen Stress, was beispielsweise durch sein Verhalten ausgedrückt wird. Er hetzt von einer Pflicht zur anderen, in geduckter Haltung und Demut gegenüber seinen Vorgesetzten, welche ihn ausnutzen und demütigen, was Woyzeck wiederum geschehen lässt, da er auf das Einkommen angewiesen ist. Er ist durch eine Spracharmut gekennzeichnet, was gleichzeitig als Ausdruck seiner Standeszugehörigkeit – der unterdrückten Proletarier

- aufgefasst werden kann. Körperlich ist er unter anderem geprägt durch die Teilnahme am Experiment des Doktors, einer Erbsendiät, auf die er sich setzen hat lassen, um zusätzliches Geld für seine Familie zu beschaffen. Dieser medizinische Versuch beeinflusst auch die Psyche des Protagonisten. Seine Wahrnehmung und sein Innenleben erscheinen im Laufe des Stückes zunehmend desillusioniert, seine Motivation schwindet, er erkennt seine soziale Stellung und kann dennoch nichts daran ändern. Die Sozialität des Woyzeck steht im Zentrum des Stückes. Er ist Mitglied der untersten Schicht und somit am Ende der herrschenden Hierarchie, ohne Macht und Einfluss auf das Geschehen. Seine Beziehung zu Marie und seine soziale Rolle als Vater erscheint als einziger Hoffnungsschimmer.

Woyzeck als Symbol steht für die Unterdrückung der Arbeiterschicht und die Missstände der Gesellschaft. Die Machtlosigkeit der von Armut Betroffenen und der Einfluss der äußeren Umstände wird durch den Protagonisten exemplifiziert. Der Determinismus des menschlichen Daseins wird hier aufgezeigt. Woyzeck als Symptom kann somit Ausdruck von Büchners Gesellschaftskritik sein. Der Autor verarbeitet zum Teil Elemente der historischen Vorlagen, schafft gleichzeitig ein Werk das den Täter zum Opfer macht und eine Schuldverlagerung so scheinbar legitimiert. Die Wirkung auf die ZuschauerInnen wird so von Büchner bewusst gesteuert. Im Bereich der Stereotypen und soziokulturellen Schemata scheint der Aspekt der Namenlosigkeit der Zugehörigen der höheren Stände interessant. Für diese reichen Berufsbezeichnungen aus, da Typen repräsentiert werden, wie etwa der Hauptmann, Doktor oder Tambourmajor. Die Proletarier hingegen werden bei ihrem Namen genannt, wodurch die Möglichkeit der Identifikation greifbarer wird.

Betrachtet man Woyzeck als Artefakt, scheint beispielsweise der Bereich der Informationsvergabe interessant. Das fragmentarische Werk Büchners gilt als offenes Drama, da die einzelnen Szenen nicht aus den vorhergehenden resultieren, sondern austauschbar sind. Diese Form des Dramas spiegelt in gewisser Weise den Werdegang Woyzecks wider, da er seinem Schicksal nicht entfliehen kann, egal wie er es wendet und dreht, wie viel er arbeitet oder sich ausnutzen lässt. Auch die Dynamik der Figuren innerhalb ihrer Ständezugehörigkeit und ihr Verhalten gegenüber höher oder niedriger Gestellten scheint prägnant im Stück auf. Das Konzept von Büchners Sozialdrama lässt sich auffallend leicht in die heutige Zeit umwandeln. Auch wenn sich die Lebensumstände seit der Entstehungszeit des Stückes grundlegend verändert

haben, bleibt das Prekäre an der menschlichen Existenz bestehen, ebenso wie Ungleichheit oder die Ohnmacht, aus bestehenden Herrschaftsverhältnissen auszubrechen (vgl. ECKERT 2013: 144).

Entspricht Woyzeck nun einem, nach Freud, gelungenen Psychopathen, der auf der Bühne bestehen kann? Die Handlung des Dramas lässt zu, dass der Zuschauer die konstante Destabilisierung der Person Woyzeck mitverfolgen kann. Zwar ist der Protagonist von Beginn an psychisch stigmatisiert, jedoch ist die Möglichkeit der Identifikation gegeben. Seine Entwicklung kann von den ZuseherInnen mitverfolgt werden, sodass das erste Kriterium erfüllt ist.

Die sozialen Umstände und die Unterdrückung, die er durch die hierarchische Gesellschaftsform erfährt, sind in der heutigen Zeit ebenso auffindbar. Die Zeit in der Büchner sein Drama verfasst, ist geprägt von den politisch-ökonomischen Umbrüchen. Die langsam einsetzende Industrialisierung und die damit verbundene Übergangsphase von einem Agrar- zu einem Industriestaat erzeugen soziale Missstände, wie etwa den Pauperismus. Woyzeck gehört der Schicht der Pauper an, die gezeichnet ist von einer strukturell bedingten längerfristigen Armut. Diese zeitgenössische Bezeichnung beinhaltet eine Vielzahl von Faktoren, die dazu führen, dass eine breite Bevölkerungsschicht nicht mehr in der Lage ist, für ihr eigenes Leben zu sorgen. Die Ursache dieser Unterdrückung und Verarmung können die Beteiligten nicht beseitigen, da sie strukturell bedingt sind, daher verdrängen sie ihr Leid. Dieses Verdrängte kommt im Fall Woyzeck in seinen Halluzinationen wieder zum Vorschein, wodurch die Auswirkungen von sozialer Gewalt, die Beschädigung der Seele, aufgezeigt wird (vgl. PREINING 2011: 54). Auch in der heutigen Zeit kann diese verdrängte Regung der Unterdrückung, unfairen Behandlung oder sozialen Gewalttätigkeit alltäglich, auf verschiedene Arten und in unterschiedlicher Form, beobachtet und erlebt werden, womit auch das zweite Kriterium erfüllt wäre. Gleichzeitig wird die Erfüllung dieses Kriteriums auch in der Rezeptionsgeschichte des Werkes sichtbar, durch die Umkehrung der Schuld bzw. der Schuldverlagerung. Der eigentliche Täter wird zum Ankläger der Gesellschaft. Woyzeck wird zum Opfer, die Sympathie des Publikums ist ihm sicher, da die ZuseherInnen die Umstände des Protagonisten verstehen und nachvollziehen können.

Die Rahmenbedingung der abgewandten Aufmerksamkeit ist ebenfalls erfüllt, da die RezipientInnen die Entwicklung des Protagonisten gespannt verfolgen, seine Armut

verstehen können, die gesellschaftlichen Zustände aber nicht benannt werden. Seine sozialen Umstände machen ihn verständlich, die Möglichkeit der Identifikation ist gegeben, womit er, im Sinne Freuds, auch als bühnenfähig bezeichnet werden kann. Irritierend daran ist, dass Büchners Kritik an den gesellschaftlichen Umständen, die moralische Wertung des zeitgenössischen Publikums ins Wanken bringt (vgl. ECKERT 2013: 31). Woyzeck ist psychisch belastet, wird dadurch zum Mörder und doch wird er als Opfer der Gesellschaft gesehen. Er gilt als Symbolfigur und Repräsentant für den gesellschaftlichen Missstand, der den von Natur aus guten Menschen erst verdirbt. In diesen sozialkritischen Implikationen spiegelt sich Rousseau'sches Gedankengut: Das Gute im Menschen sei natürlich vorhanden, erst durch gesellschaftliche Einrichtungen wird das Schlechte im Menschen hervorgerufen (vgl. ECKERT 2013: 32). Diese Grundidee spiegelt sich in den Rezensionen und Theaterkritiken des Stückes „Woyzeck“ wieder, in welchen der Protagonist keineswegs verurteilt wird, sondern als gequälte Seele beschrieben ist. Büchner verarbeitet offenbar Rousseaus Theorie, nach der es keine „Zustände wie Kriminellsein, Dummheit oder Selbstsucht“ gibt, sondern nur „Prozesse der Kriminalisierung, Verdummung und egoistischer Dressur“ (ECKERT 2013: 33). Die Schuldverlagerung ist ein zentrales Thema des Stückes. Im individuellen Fall des Woyzeck tritt kollektivistisches Denken in den Vordergrund. Der begangene Mord tritt in den Hintergrund, er wird als Folge der sozialen Verhältnisse des Protagonisten gesehen. Maries Untreue kann zwar als Auslöser der Tat betrachtet werden, nicht aber als alleinige Ursache, die vielmehr in der gesellschaftlichen Situation Woyzecks wurzelt. In diesem Sinne ist auch Marie am Ende ein Opfer der Verhältnisse und ihre Ermordung eine Folge der gewalttätigen Lebensbedingungen (vgl. ECKERT 2013: 37).

5.3. Die Figur des Jokers – ein Sprung in die Moderne

Nach der näheren Untersuchung Hamlets, als Freuds Beispiel eines gelungenen Psychopathen und der Analyse von Büchners Woyzeck, soll an dieser Stelle noch ein weiterer, vermeintlicher Psychopath unter die Lupe genommen werden.

Seine historische Verbindung zu den Spaßmachern der Geschichte, Hofnarr, Harlekin und Clown drückt sich nicht nur in seinen Spitznamen „Harlequin of Hate“ und „Clown Prince of Crime“ aus, sondern ebenfalls in seinem bekannten, einprägsamen clownesken Äußeren, der Sprunghaftigkeit seiner Launen, seinem Hang zur Metamorphose und Verkleidung, sowie der ausgegrenzten gesellschaftlichen Stellung, die all diese Figurentypen ausmachen (RAINHALTER 2013: 140).

Die Figur des Jokers hat eine lange historische Vorgeschichte, die sich von der ersten Entwicklung des bekanntesten und gefürchtetsten fiktiven Antagonisten durch die Comic-Künstler Bob Kane, Bill Finger und Jerry Robinson, über das erste Auftauchen 1940 als Comicschurke, seinen ersten Auftritt in der Batman-Fernsehserie 1960, bis hin zur aktuellsten Verfilmung 2008 vollzieht (vgl. RAINHALTER 2013: 3). Da der Joker unzählige Auftritte in diversen Medienformen genießt, welche hier nicht alle behandelt werden können, wird der Fokus auf seinem Erscheinen in der Graphic Novel „The Killing Joke“ von Alan Moore, auf Tim Burtons Verfilmung „Batman“ von 1989 sowie dem Werk Christopher Nolans „The Dark Knight“ aus dem Jahr 2008 liegen.

Sein markantes Äußeres, gekleidet in einen lilafarbenen Anzug, mit weißem Gesicht, roten Lippen, grünen Haaren und einem grotesk-verzerrtem Dauerlächeln um den Mund, charakterisiert die Figur über die Dauer seiner Entwicklung hin und lässt ihn dem Abbild eines Narren bzw. eines Clowns ähneln (vgl. RAINHALTER 2013: 6). Bereits optisch wird der Kontrast zu seinem Gegenspieler Batman offenbart: Die äußere Markierung und die Auffälligkeit des Jokers steht im Gegensatz zur schattenhaften Existenz des dunklen Ritters. Durch seine Beinamen „Clown Prince of Crime“ und „Harlequin of Hate“ sowie durch sein Aussehen können die erkennbaren historischen Parallelen, die bis hin zur Commedia dell'arte des 16. Jahrhunderts reichen, nicht verleugnet werden (vgl. RAINHALTER 2013: 16). Seit 1940 unterliegt der Joker einem

ständigen Wandel und einer zeitlichen Anpassung, sowie der Transformation in andere Medien, wodurch er für eine wiederkehrende Neuinterpretation prädestiniert schien (vgl. RAINHALTER 2013: 3).

5.3.1. „The Killing Joke“

„The Killing Joke“ soll in diesem Kapitel erläutert werden, da die Figur des Jokers hier zum ersten Mal eine Hintergrundgeschichte bekommt. Das Werk fällt in das Genre der Graphic Novel, welches in dieser Arbeit nicht näher behandelt wird. Grund der Aufnahme des Inhaltes von „The Killing Joke“ an dieser Stelle sind auch die vielfachen Anlehnungen an dieses Werk und die weiteren Bearbeitungen der Figur nach dessen Erscheinung.

Die Entstehungsgeschichte der Figur, sowie ihre Vorgeschichte scheinen unklar zu sein, da sich alle möglichen Schöpfer für die alleinigen Erfinder der Figur halten und der Joker in der Comicwelt auftaucht, ohne seinen bisherigen Werdegang bekannt zu geben. Es gibt jedoch einige bekannte Varianten, die einen Versuch darstellen, das Wie und Warum der Herkunft des Jokers bzw. seiner Verwandlung zu beschreiben. Ein Beispiel taucht in der Graphic Novel „The Killing Joke“ von Alan Moore auf, die den LeserInnen mit Hilfe von Rückblenden einen erfolglosen Komiker vorstellt (vgl. RAINHALTER 2013: 110). Aufgrund seiner finanziellen Missstände und um seiner schwangeren Frau beizustehen, wird er zu einem Überfall überredet. Nur über die frühere Arbeitsstelle des Komikers, einer Chemiefabrik, ist der Zielort erreichbar. Kurz vor dem Einbruch erfährt er vom Tod seiner Frau. In seiner fragilen psychischen Lage wird er trotzdem zur Teilnahme an dem Überfall genötigt. Jedoch werden die Verbrecher entdeckt und der Komiker muss fliehen. Durch einen Sprung in den Abwasserkanal der Chemiefabrik glaubt er sich retten zu können, sieht jedoch erst als er sich aus dem verseuchten Wasser an Land retten kann durch die Spiegelung einer Pfütze, sein durch die Chemikalien verätztes Gesicht. Durch den tragischen Verlust

seiner schwangeren Frau wird in Kombination mit diesem Moment der geistige Zustand des Mannes verwandelt: Der Joker ist geboren (vgl. RAINHALTER 2013: 110).



Abb.2: Cover Art, Brian Bolland, 1988.

Die Annahme, dass ein einziger Tag genügt, um aus einem geistig gesunden Menschen einen Psychopathen zu machen, bildet die Grundlage vieler weiterer Bearbeitungen des Jokers (vgl. RAINHALTER 2013: 111).

Alan Moore scheint in seiner Graphic Novel den psychologischen Punkt zu markieren, an dem sich die kontrastierenden Protagonisten in entgegengesetzte Richtungen entwickeln: Der Joker verliert seine schwangere Frau und durch sein Schicksal den Verstand. Er transformiert vom erfolglosen Komiker zum grotesken Antagonisten. Bruce Waynes Leben verändert sich drastisch durch die Ermordung seiner Eltern, er verliert jedoch durch seinen Verlust nicht den Verstand, sondern widmet seine Existenz den Kampf gegen dieses Schicksal und wird in der Folge zu Batman (vgl. FRIEDRICH 2007: 38-39).

Die hier vorliegende Ursprungsgeschichte des Jokers ist nur eine mögliche Version, und wird vom Autor selbst durch ein Zitat des Jokers angezweifelt:

I mean, what is it with you? What made you what you are? Girlfriend killed by the mob, maybe? Brother carved up by some mugger? Something like that I

bet. Something like that... Something like that happened to me, you know. I...I'm not exactly sure what it was. Sometimes I remember it one way, sometimes another...If I'm going to have a past, I prefer it to be multiple choice! Ha Ha Ha! (MOORE zit. nach RAINHALTER 2013: 113).

Diese Aussage des Jokers, sich nicht an seine Erschaffung erinnern zu können und er sich am liebsten alle Möglichkeiten offenhält, begründet gleichzeitig die Freiheit der weiteren Bearbeitungen, den Joker in den verschiedensten Geschichten und Medien immer neue Versionen seiner Vergangenheit erzählen zu lassen (vgl. RAINHALTER 2013: 113). Charakteristisch ist, dass eine Darstellung des Jokers ohne Verbindung zu seinem Erzfeind Batman nicht denkbar ist, da die beiden fiktiven Figuren die Gegensätzlichkeit von Gut und Böse sowie Ordnung und Chaos personifizieren (vgl. RAINHALTER 2013: 26).

5.3.2. „Batman“ (1989)

Im ersten Film mit dem Titel „Batman“ von Regisseur Tim Burton aus dem Jahr 1989 wird die Rolle des Jokers von Jack Nicholson übernommen. Der Schauplatz der Handlung ist die Stadt Gotham City, die Heimat des verbrechenbekämpfenden Batman, der dort als Legende gilt. Berichten von Straßengangstern zufolge, scheinen die Erzählungen um ihn wahr zu sein, wie auch der hiesige Polizeichef Gordon und Journalistin Vicki Vale glauben. Auf der Suche nach dem geflügelten Rächer im Fledermauskostüm begegnen sie diesem in zivil: Bruce Wayne, der Multimillionär versteckt sich hinter der Maske. Unterdessen verspricht der neue Bezirksstaatsanwalt Harvey Dent auf einer Pressekonferenz der Bevölkerung, den Unterwelt-Boss Carl Grissom dem Richter zu überführen und somit Gotham City von seinen Verbrechen zu befreien. Grissom ahnt, dass seine rechte Hand Jack Napier seinen Platz einnehmen möchte und eine Affäre mit seiner Geliebten hat, daher lockt er Napier in die als Chemiefabrik AXIS getarnte Geldwäscheanlage, unter dem Vorwand, für ihn einen Auftrag ausführen zu müssen. Jack Napier wird dort aber schon von der Polizei und Batman erwartet. Bei ihrem Kampf stürzt Napier von einem Steg in einen Bottich voller Säure. Er überlebt und lässt sich in einer verkommenen Notfallambulanz von

einem Chirurgen sein verätztes und durch einen Querschläger seiner Pistole entstelltes Gesicht notdürftig operieren.



Abb.3: Jack Nicholson in Batman (1989)

Durch den ersten Blick in den Spiegel und wegen seines entstellten Aussehens verliert Napier den Verstand und verlässt hysterisch lachend die Ambulanz (vgl. RAINHALTER 2013: 124). Jake Napier, alias der Joker, wird also als Antagonist in die Handlung eingeführt. Sein erster Auftritt als Joker führt ihn zu seinem früheren Boss Grissom:

Grissom: That you, sugar bumps? [turns around]

Grissom: Who the hell are you?

Joker: It's me, Sugar bumps.

Grissom: Jack? Oh, oh, thank God you're alive! I heard you'd been...

Joker: Fried? Is that what you heard? You set me up over a woman. A woman! You must be insane.

[Grissom goes for his gun]

Joker: Don't bother.

Grissom: Your life won't be worth spit!

Joker: I've been dead once already. It's very liberating. You should think of it as, uh... therapy.

Grissom: Jack, listen. Maybe we can cut a deal.

Joker: Jack? Jack is dead, my friend. [steps into the light] You can call me... Joker. And as you can see, I'm a lot happier (BURTON 1989: 00:36:35 – 00:37:58).

Nach der Rache an Grissom, strebt er danach Gotham zu terrorisieren und die geplante Geburtstagsfeier zu Ehren der Stadt zu zerstören.

Batman schafft es, die Pläne des Jokers zu durchkreuzen und befreit auch Vicky Vale, als diese vom Joker ins Gotham Museum entführt wird. Bei dem Zusammentreffen mit Batman stellt der Joker beiläufig die Frage: „Ever danced with a devil in the pale moonlight?“, wodurch Batman ihn als den Mann erkennt, der damals seine Eltern erschossen hat und die gleiche Frage an den damals kleinen Jungen, Bruce Wayne, stellte. Während der Parade zum 200. Geburtstag der Stadt treffen der Joker und Batman aufeinander: Der Joker, der die gesamte Stadt mithilfe von SMILEX-Gas vergiften will, wird von Batman gestoppt und stirbt nach einem letzten Kampf durch den Sturz von Gothams Kirchturm. Im letzten Dialog zwischen den beiden eröffnet sich deren Symbiose:

Joker: You IDIOT! You made me. Remember? You dropped me into that vat of chemicals. That wasn't easy to get over with. Don't think that I didn't try!

Batman: You killed my parents.

Joker: What? What? What are you talking about?

Batman: I made you...but you made me first (BURTON 1989: 01:54:50 – 01:55:38).

Wie in den Comicvorlagen wird in Burtons Verfilmung eine Vorgeschichte des Jokers erzählt. Durch die Entwicklung der Figur des kriminellen Jack Napier, kreiert der Regisseur eine mögliche Variante für die Vergangenheit des Jokers (vgl. RAINHALTER 2013: 128).

Sowohl das Make-up, als auch die Kostüme, die Nicholson als Joker trägt, hielten sich sehr nahe an die Comic-Vorlage (vgl. RAINHALTER 2013: 128). Tim Burton parallelisiert Batman und den Joker unter anderem durch die Prägung ihrer Existenz durch eine Maske. Batman alias Bruce Wayne kämpft mit diesem Aspekt und trägt einen inneren Konflikt aus – der Joker jedoch spielt mit seiner Fassade: „Wenn er sich unauffällig präsentieren will, schminkt er sein fahles Gesicht mit hautfarbener Creme, obwohl sein Dauerlächeln ihn durchweg als Comic-Schurken entlarvt (FRIEDRICH 2007: 39).

Den Wahnsinn der sich hinter der Figur verbirgt, drückt Jack Nicholson in einem Interview folgendermaßen aus: „Things that even the wildest comics might be afraid to find funny, burning somebody's face into oblivion, destroying a masterpiece in a museum, not this character. And I love that (NICHOLSON zit. nach COHEN 2008).

5.3.3. „The Dark Knight“

Unter der Regie von Christopher Nolan wurde das Motiv des Jokers 2008 ein weiteres Mal verfilmt. In „The Dark Knight“ wird die Rolle des Bösewichts von Heath Andrew Ledger verkörpert.

Der Korruption und Gewalt wird in Gotham City durch Batman, Polizei-Lieutenant Jim Gordon und Bezirksstaatsanwalt Harvey Dent, auch weißer Ritter genannt, die Stirn geboten. Der Joker wird gleich als solcher eingeführt, durch einen von ihm und Mittätern verübten Banküberfall, getarnt, unter einer Clownsmaske. Der Joker, die herrschenden Mafiabosse hinter sich wissend, startet einen Aufruf über die Medien, dass er jeden Tag unschuldige Menschen töten wird, bis Batman seine wahre Identität zu erkennen gibt. Um den Joker in eine Falle zu locken, gibt sich Harvey Dent als Batman aus, der Joker versucht ihn zu töten, wird jedoch zuvor von Batman und Gordon geschnappt. Trotz seiner Gefangennahme hat es der Joker geschafft, Harvey Dent und dessen Freundin Rachel Dawes, zu entführen, an zwei verschiedenen Orten gefangen zu halten und beide an einen Sprengstoff zu fesseln, der in kurzer Zeit detonieren wird (vgl. RAINHALTER 2013: 132-134).

Rachel Dawes ist seit Kindheitstagen mit Bruce Wayne alias Batman befreundet. Da ihre Mutter bei den Waynes als Hausangestellte arbeitete, spielten die beiden Kinder oft zusammen. Im Vorläufer zu „The Dark Knight“, „Batman Begins“, verlieben sich Bruce und Rachel, doch sie erklärt ihm am Ende des Films, dass sie nicht zusammen sein können, solange Gotham City Batman braucht. Rachel weiß also über das Doppelleben ihres Freundes Bescheid.

In dem Wissen, dass er nur mehr einen der beiden retten kann, nennt der Joker Batman beide Aufenthaltsorte. Er scheint auch eine Vermutung zu hegen, dass Batman Gefühle für Rachel hat, da dieser sie, als sie vom Joker bei einer Spendengala aus dem Fenster gestoßen wird, ohne zu Zögern rettet. Batman fährt zur Adresse, an der sich Rachel laut dem Joker befinden sollte, nicht wissend, dass dieser ihm die vertauschten Adressen gegeben hat. Batman rettet demnach Harvey, bei der Rettung verbrennt sich Dent jedoch eine Gesichtshälfte und Rachel stirbt am anderen Aufenthaltsort durch die Explosion.

Der Joker, inzwischen aus dem Gefängnis geflohen, terrorisiert weiter die Stadt. Er verübt einen Bombenanschlag auf ein Krankenhaus und bedroht die Fahrgäste zweier

Fähren. Auf der einen befinden sich Zivilisten, die andere ist ein Gefangenentransport von Sträflingen. Auf beiden Schiffen befinden sich Bomben, die Fernzünder jeweils auf der anderen Fähre. Der Joker will den Egoismus der Menschheit aufzeigen und droht beide Fähren zu sprengen, sollten sich die Passagiere einer Fähre nicht innerhalb von 30 Minuten dazu entschließen, die andere in die Luft zu sprengen, um das eigene Leben zu retten. Seine Theorie geht jedoch nicht auf, niemand betätigt den Zünder. Der Joker ist enttäuscht von der Nichterfüllung seines Planes, doch er hat ein Ass im Ärmel: Harvey Dent, der sich durch den Tod seiner Freundin und seinem entstellten Gesicht auf einem Rachetrip befindet und sich nun Two-Face nennt (vgl. RAINHALTER 2013: 132-134). Der Joker hatte ihn zuvor im Krankenhaus besucht und ihm seine Theorie des Chaos erklärt:

Joker: You know what I noticed? Nobody panics when things go according to plan. Even if the plan is horrifying. If tomorrow I tell the press that a gang banger will get shot, or a truck load of soldiers would be blowin' up, nobody panics. Because it's all part of the plan. But when I say that one little old mayor will die, well then everyone loses their minds. Introduce a little anarchy, upset the established order and everything becomes chaos. [...] Oh, you know the thing about chaos. It's fair (NOLAN 2008: 01:49:52 - 01:50:50).

Dent macht Batman und die Polizei für den Tod von Rachel verantwortlich und entführt die Familie von Gordon. Er bedroht dessen Sohn, Batman kann verhindern, dass er erschossen wird, doch bei einem darauffolgenden Sturz vom Gebäude stirbt Harvey Dent. Batman will verhindern, dass der gute Ruf und die Hoffnung, die Harvey Dent Gotham City geschenkt hat, vernichtet wird und nimmt deshalb die begangenen Morde auf sich und flüchtet. Der Tod des weißen Ritters ist die Geburt des dunklen Ritters, der es ertragen kann, die Schuld auf sich zu nehmen, um die Erinnerung an einen einst guten, rechtschaffenen Mann zu erhalten (vgl. RAINHALTER 2013: 134).

In Nolans Verfilmung verkörpert der Joker das reine Chaos, die Anarchie und scheint keinen bestimmten materiellen Zweck vor Augen zu haben. Der Joker wird während des gesamten Filmes von anderen Figuren als auch von sich selbst mit abwertender Sprache bezeichnet:

Throughout the film, characters, including the Joker himself, referred to the Joker in pejorative terms: "freak" (four times), "clown" (four times), "terrorist" (twice), "strange" (once), "mad man" (once), "mad dog" (once), and a "dog chasing cars" (once). There were also references to "madness" (twice), and the

Joker spoke of madness as his own level to which he brought “Gotham’s white knight”. An accomplice was described as “a paranoid schizophrenic ... the kind of mind that the Joker attracts.” Others said he “cannot be reasoned with” and that he was a “murdering psychopath” and an “agent of chaos” (CAMP et.al. 2010: 146).

Das Ziel des Jokers ist die Demaskierung Batmans und den Beweis zu erbringen, dass die Menschheit egoistisch und schlecht sei. Bei einem Aufeinandertreffen mit Batman, zeigt sich im Dialog der beiden Hauptdarsteller ihre Symbiose:

Batman: And why do you wanna kill me?

Joker: HA HA HA, I don’t, I don’t wanna kill you. What would I do without you? Go back to rippin’ of mob dealers. No, no, you, you complete me.

Batman: You’re garbage who kills for money.

Joker: Don’t talk like one of them, you’re not. Even if you’d like to be. To them, you’re just a freak. Like me. They need you right now, when they don’t, they’ll cast you out. Like a leper. Their morals, their code, it’s a bad joke. Dropped at the first sign of trouble. They are only as good as the world allows them to be. I’ll show you, when the chips are down, these civilized people, they’ll eat each other. See, I’m not a monster. I’m just ahead of the curve (NOLAN 2008: 01:27:57 – 01:29:03).

Am Beispiel von Harvey Dent alias Two-Face fühlt er sich in seiner Theorie bestätigt: “See, madness, as you know, is like gravity, all it takes is a little push” (NOLAN 2008: 02:15:02 - 02:15:10). Unter diesem Aspekt ist Two-Face wohl durch seine Vorgeschichte und das tragische Schicksal, das ihn ereilt, ein gelungener Psychopath nach Freud. Aaron Eckert, der Schauspieler der ihn verkörpert meint in einem Interview:

He’s lost everything that’s ever meant anything to him and he can’t get it back. He thinks maybe people haven’t been doing their jobs, and that’s where a lot of his anger comes from. He thinks [what happened to transform him] could have been avoided, so I think he’s hurting and has a lot of anger and resentment – all those very human emotions (ECKERT zit. nach JOLIN 2008: 98).

Die Rolle des Harvey Dent scheint prädestiniert für eine Verwandlung am Ende des Films, was sich beispielsweise durch ein Zitat von ihm zu Beginn zeigt: „You either die a hero or live long enough to become a villain“ (NOLAN 2008: 00:20:54 - 00:20:58).

Die Darstellung der Figur des Jokers unterscheidet sich auch in einem weiteren Aspekt von seinen historischen Vorbildern, da er zum ersten Mal keine durchgehend gebleichte, weiße Haut und permanent grün gefärbte Haare hat, sondern er diesen

Look im Film selbst durch Schminke und Haarfärbemittel kreiert (vgl. RAINHALTER 2013: 135).



Abb.4: Heath Ledger als Joker

Durch diese Veränderung wird die Figur für den Zuschauer bedrohlicher, da sie realistischer dargestellt ist. Paul Levitz, Vorsitzender und Verleger von DC Comics, meinte dazu in einem Interview:

I keep coming back to the way he physically incarnates madness. [...] Leave the makeup aside, leave the costuming aside. If you have Heath Ledger in plain clothes, who's a very handsome, well presented, very affable looking man. If he walked in a room and started acting with the behaviors that he uses for the Joker, you'd get the hell out of that room fast. And that's pretty cool (LEVITZ zit. nach COHEN 2008).

Levitz unterstreicht durch seine Aussage die schauspielerische Leistung des Hauptdarstellers. Heath Ledger war bisher der letzte Joker-Darsteller und es bleibt offen, ob es eine weitere Interpretation geben wird. Nach dem großen Erfolg von Nolans Film und der einzigartigen Leistung von Heath Ledger, sowie dessen tragischen Todes kurz nach den Dreharbeiten, entstand ein gewisser Hype um Film und Schauspieler (vgl. RAINHALTER 2013: 142).

5.3.4. Kriterien eines gelungenen Psychopathen am Beispiel Joker

Bevor der Fokus auf der Analyse durch Freuds Kriterien liegt, soll auch die Figur des Jokers noch einmal mit Hilfe der „Uhr der Figur“ charakterisiert werden.

Der Joker als fiktives Wesen sticht durch sein auffallendes Äußeres hervor: seine Narben, die Schminke, seine grüne Haare oder sein Anzug sind wichtige Merkmale, die einprägsam sind. Dieser Aspekt der Figur bleibt in seinen zahlreichen Erscheinungen in verschiedenen Medien konstant, wenngleich sie in „The Dark Knight“ etwas realitätsnäher erscheint. In die Psyche des Jokers bekommt man nur teilweise Einblick, je nachdem welche Version des Jokers herangezogen wird. Im Fall der Comicvorlage sowie in „Batman“ von 1989 wird uns die Entwicklung einigermaßen verständlich, da die Vorgeschichte präsentiert wird, was in „The Dark Knight“ nicht der Fall ist. Die Rolle der Sozialität ist ebenfalls abhängig vom Werdegang der Person, die zum Antagonisten wird, doch sobald der Joker als solcher Auftritt, gilt er als Einzelgänger und bezeichnet sich selbst als Freak. Er steht am Rande der Gesellschaft und geht eine Symbiose mit Batman ein. Sein Verhalten spiegelt seinen psychischen Zustand wider, Mimik und Gestik werden sowohl von Jack Nicholson als auch von Heath Ledger herausragend gespielt, ebenso wie sein verrücktes Lachen und sein undurchschaubares Verhalten.

Der Joker als Symbol steht für Chaos und Anarchie. Im Zentrum seines Seins steht die Auffassung, dass der Mensch schlecht ist und sich, wenn er vor die Wahl gestellt wird, immer für sein eigenes Wohl entscheiden und über das eines Mitmenschen stellen würde. Der Joker als Symptom repräsentiert beispielsweise in „The Dark Knight“ absichtlich das Chaos und keinen nachvollziehbaren Charakter. Nolan meinte dazu:

This isn't an origin story for The Joker. Our Joker – Heath's interpretation of The Joker – has always been the absolute extreme of anarchy and chaos. And what makes him terrifying is not to humanise him in narrative terms. We didn't want to show what made him do the things he's doing, because then he becomes less threatening (NOLAN zit. nach JOLIN 2008: 95).

Die Vermenschlichung des Jokers bleibt in diesem Fall aus, die Wirkung auf den Zuschauer ist dementsprechend gesteuert und bewirkt einerseits eine faszinierte Abstoßung gegenüber der Rolle, zum anderen eine Sympathie für den Schauspieler. Die Filmemacher scheinen den Kontrast von Gut und Böse besonders hervorzuheben, in der besonderen Dynamik zwischen Batman und dem Joker. In „Batman“ von 1989 ist die abschreckende Wirkung der Rolle des Schurken durch die dargestellte Vorgeschichte des Jokers ein wenig vermindert, ebenso in der Comicvorlage.

Der Bereich des Artefaktes bietet bei der Figur des Jokers ein breites Feld der Analyse. Auch hier besteht wiederum eine Abhängigkeit von der Darstellung der Vorgeschichte der Figur. Die Besetzung in den Filmen war jeweils sehr gelungen: Sowohl Nicholson als auch Ledger glänzen in der Rolle des Psychopathen und vermitteln die Figur brilliant. Die Informationsabgabe an die ZuschauerInnen variiert, je nachdem wieviel vom Werdegang des Jokers im jeweiligen Film preisgegeben wird. Die Konzeption der Figur veränderte sich leicht im Laufe der Zeit – ihr Kultcharakter blieb – unabhängig von ihrem Einsatz in verschiedenen Medien. Mittlerweile ist der Joker im Mainstream angekommen und tritt als psychopathische Person ins Rampenlicht des Blockbusters „The Dark Knight“.

Gehen wir nun wieder zu Freuds Definition psychopathischer Personen auf der Bühne, müssen wir feststellen, dass nach seinen Kriterien nicht alle Joker-Darstellungen wirklich bühnenfähig sind.

Die erste Erscheinung des Jokers mit Hintergrundgeschichte in „The Killing Joke“ präsentiert uns einen erfolglosen Komiker, der durch den Tod seiner schwangeren Frau und dem Unfall bei seiner Flucht, wo auch sein Gesicht entstellt wird, eine Verwandlung durchmacht. Durch das Vorwissen über den damals erfolglosen Komiker wird uns der Joker einsichtig, wir können seine Metamorphose nachvollziehen, da er nicht von Beginn an psychopathisch dargestellt wurde, wodurch wiederum das erste Kriterium Freuds erfüllt wäre. Die Verdrängung des Komikers, die er durch die Transformation in die Figur des Jokers aufrechterhält, kann bei uns ZuschauerInnen ebenso ausgemacht werden. Wut und Trauer erfüllen den vormals, normal erscheinenden Mann, Emotionen, die im Publikum wiedergefunden werden können. Auch die abgewandte Aufmerksamkeit, die Freud als Kriterium nennt, ist in der Graphic Novel vorhanden: Die Symbiose mit Batman steht nach der Verwandlung zum Joker

im Vordergrund. Die Verdrängung wird nicht benannt, wie in 5.3.1. zitiert, erinnert sich der Joker auch nicht mehr an das, was ihm geschehen ist, sondern präferiert eine „multiple choice“ Vergangenheit.

In der ersten Verfilmung der Figur, „Batman“, in welcher der Joker durch Jack Nicholson dargestellt wird, erleben wir die Verwandlung eines Kriminellen, Jack Napier, hin zum Superschurken mit und können sein Verrücktwerden nachvollziehen, womit das erste Kriterium Freuds erfüllt ist. Gleichzeitig wissen wir nicht, wie wir selbst reagieren würden, würden wir so hinter das Licht geführt und unser Gesicht so entstellt, woraus man ableiten kann, dass die Möglichkeit einer solchen Verdrängung auch beim Zusehenden bestehe. Dies unterstreicht das zweite Kriterium Freuds. Die Krankheit des Jokers wird niemals als solche benannt, da auch hier in der Folge der Dualismus von Gut und Böse im Vordergrund steht, womit das dritte Kriterium Freuds erfüllt wäre. Bei dieser Version des Jokers eröffnet sich die Frage, ob durch die kriminelle Vorgeschichte des Protagonisten die Identifikation der ZuseherInnen vielleicht gemindert wird, was wohl von der Einstellung der RezipientInnen abhängig ist.

Bei Heath Ledger in der Rolle des Jokers, können wir nicht in die Entwicklungsgeschichte seines Psychopathismus einsehen, wodurch eine Identifikation für das Publikum nicht möglich ist. Wir wissen nicht, wer der Joker ist, wie er heißt oder woher er kommt. Dies stellen im Film auch der Bürgermeister und Gordon fest, als der Joker kurzzeitig in Gewahrsam ist:

Mayor: So, what do we got?

Gordon: Nothing. No matches on prints, DNA, dental, clothing is custom, no labels. Nothing in his pockets but knives and lint. No name, no other alias (NOLAN 2008: 01:23:55 – 01:24:12).

Den einzigen Einblick den wir in die Hintergrundgeschichte des Jokers erhalten, sind die unterschiedlichen Geschichten, die er zur Entstehung seiner Narben aufzählt. Das erste Mal erwähnt er eine mögliche Erklärung gegenüber einem der Mafiabosse:

Joker: You wanna know how I got these scars? My father was a drinker and a fiend. And one night, he goes off crazier than usual. Mommy gets the kitchen knife to defend herself. He doesn't like that - not one bit. So - me watching - he takes the knife to her, laughing while he does it. He turns to me and he says:

»Why so serious?« He comes at me with the knife. »Why so serious?« He sticks the blade in my mouth – »Let's put a smile on that face!« (NOLAN 2008: 00:30:08 – 00:31:02).

Im Zuge der Spendengala, die Bruce Wayne für den Staatsanwalt Harvey Dent organisiert und welche durch den Joker unterbrochen wird, erzählt er Rachel eine andere Variante:

Joker: You look nervous. Is it the scars? You wanna know how I got them? [...] Look at me. So I had a wife – beautiful, like you - who tells me I worry too much, who tells me I outta smile more, who gambles and gets in deep with the sharks. One day they carve her face. We have no money for surgeries. She can't take it. I just wanna see her smile again. [...] I don't care about the scars! So I stick a razor in my mouth and do this to myself. And you know what? She can't stand the sight of me. She leaves. Now I see the funny side – now I'm always smiling (NOLAN 2008: 00:50:45 - 00:51:52).

Die Krankheit wird uns also bereits fertig serviert, der Joker ist in Nolans Film von Beginn an psychopathisch. Heath Ledger beschreibt den Joker in einem Interview mit der New York Times als „psychopathic, mass-murdering, schizophrenic clown with zero empathy“ (Ledger zit. nach Lyall 2007).

6. Resümee

Psychopathische Rollen üben seit langer Zeit eine gewisse Faszination aus und werden in zahlreichen, unterschiedlichen Medien immer wieder aufgegriffen. Diese Arbeit beschäftigt sich nicht allein mit dem Psychopathismus in Literatur, Theater oder Film, sondern auch mit der medizinischen Sicht des devianten Verhaltens. Die Entwicklung des meist abwertend gemeinten Begriffs „Psychopath“ wird dargestellt und der Prozess von Abstoßung und Ausgrenzung gegenüber den Betroffenen hin zum Krankheitsbild nachvollzogen. Der Eindruck den man vom Bild der antisozialen Persönlichkeitsstörung und aus der hier dargestellten historischen Abhandlung gewinnt, kann die Rezeption von psychopathischen Rollen in verschiedener Hinsicht beeinflussen.

Der Inhalt des Aufsatzes „Psychopathische Personen auf der Bühne“ wurde prägnant beschrieben und die Kriterien für das gelungene Auftreten einer psychopathischen Person auf der Bühne herausgearbeitet.

Auch den ZuschauerInnen und AutorInnen wurde Platz in der Arbeit eingeräumt. Wie und wann wir uns mit Figuren identifizieren und was genau wir bei der Figurenanalyse alles beachten können, wurde im Kapitel 4.1. erläutert. Die Kunst der Autorschaft wurde ebenfalls angesprochen, um unter anderem zu zeigen, wie die DichterInnen, laut Freud, uns als RezipientInnen Lust verschaffen.

Die Orte, die für psychopathische Auftritte genutzt werden können, die Bühne und die Leinwand sind unter den Aspekten Parallelität und Unterschiedlichkeit beleuchtet worden.

Über den praktischen Teil der Arbeit kann zusammenfassend gesagt werden, dass Freuds Merkmale psychopathischer Personen wohl in vielen Figuren des Theaters bzw. des Filmes wiedergefunden werden können und seine Charakterisierungen nichts an Gültigkeit verloren haben. In den Fällen, die für diese Arbeit herangezogen wurden, also Hamlet, Woyzeck und Joker, glückte der Versuch, durch die Freud'sche Brille zu sehen bis auf letztgenannten ohne Probleme. Hamlet sowie Woyzeck werden durch äußere Umstände und innere Pflichten vor sich hingetrieben und scheinen determiniert dem Wahnsinn zu verfallen. Die Parallele liegt im starken Einfluss der gesellschaftlichen Bedingungen und in der scheinbaren Unausweichlichkeit ihres Schicksals. Bei der Figur des Jokers scheint spannend zu sein, dass sowohl in „The

Killing Joke“ als auch in „Batman“ nur ein Tag ausreicht, um die Verwandlung eines normal erscheinenden Menschen hin zum Psychopathen zu vollziehen. Diese zeitliche Komponente steht im Gegensatz zu Woyzecks und Hamlets Entwicklung, die sich über den Verlauf der Handlung hinzieht.

7. Literaturverzeichnis

BORNSCHEUER, LOTHAR: Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner: Woyzeck. Stuttgart: Reclam, 1972.

BROCKHAUS. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Band 17. LINL-MATG. Mannheim, Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH, 2006a.

BROCKHAUS. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Band 18. MATH-MOSB. Mannheim, Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH, 2006b.

BÜCHNER, GEORG: Woyzeck. Ein Fragment. Leonce und Lena. Lustspiel. Stuttgart: Reclam, 1993.

BÜCHNER, GEORG: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, et al. München: Carl Hanser Verlag 2006.

CAMP, MARY et al.: The Joker: A Dark Night for Depictions of Mental Illness. In: Academic Psychiatry; New York 34.2. März/April 2010. S. 145-149. URL: <http://search.proquest.com.uaccess.univie.ac.at/docview/196512336/fulltext/9CB6122568C2483DPQ/1?accountid=14682> (10.01.2017)

COHEN, ALEX: The Joker: torn between goof and evil. National Public Radio, Juli 2008. URL: <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=92572470> (10.01.2017)

DAVISON, GERALD C. / NEALE, JOHN M. / U.A.: Klinische Psychologie. Ein Lehrbuch. 7. Auflage. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2007.

DÖRNER, KLAUS: Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie. eva-Taschenbuch Band 227. Ergänzte Neuauflage. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1995.

ECKERT, NORA: Wegschauen geht nicht. Georg Büchner auf den Bühnen des 20. Jahrhunderts. Schwabe reflexe 26. Basel: Schwabe 2013.

EDER, JENS: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008.

FIEDLER, PETER: Persönlichkeitsstörungen. 5. Auflage. Weinheim: Verlagsgruppe Beltz, 2001.

FOUCAULT, MICHEL: Psychologie und Geisteskrankheit. Edition suhrkamp 272. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

FOUCAULT, MICHEL: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. suhrkamp taschenbuch wissenschaft 39. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

FREUD, SIGMUND: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Band X. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1969.

FREUD, SIGMUND: Psychologische Schriften. Studienausgabe. Band IV. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

FREUD, SIGMUND: Die Traumdeutung. Studienausgabe. Band II. Elfte, korrigierte Auflage. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 2001.

FRIEDRICH, ANDREAS: Der Amerikanische Traum und sein Schatten. Superman, Batman und ihre filmischen Metamorphosen. In: FRIEDRICH, ANDREAS / RAUSCHER, ANDREAS (Hg.): Film-Konzepte 6. Superhelden zwischen Comic und Film. Edition text + kritik 2007/4. München: Richard Boorberg Verlag, 2007.

FUCHS, KATHARINA ANNA: Emotionserkennung und Empathie. Eine multimethodale psychologische Studie am Beispiel von Psychopathie und sozialer Ängstlichkeit. Wiesbaden: Springer VS, 2014.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: VOßKAMP, WILHELM/ JAUMANN, HERBERT (Hg.). Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. 1. Abteilung: Band 9. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

HARE, ROBERT D.: Gewissenlos. Die Psychopathen unter uns. Wien: Springer Verlag, 2005.

ISER, WOLFGANG: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

ISER, WOLFGANG: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1994.

JÄGER, MARKUS: Aktuelle psychiatrische Diagnostik. Ein Leitfaden für das tägliche Arbeiten mit ICD und DSM. Stuttgart: Georg Thieme Verlag, 2015.

JOLIN, DAN: "The Dark Knight: We're Just a Couple of Freaks". In: *Empire* 229. S. 90-98. London: Juli 2008. URL: <http://search.proquest.com.uaccess.univie.ac.at/docview/2219182?accountid=14682> (21.12.2016)

LANGER, DETLEF: Freud und „der Dichter“. Hamburger Beiträge zur Germanistik; Bd. 16. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1992.

LEHMANN, HANS-THIES: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001. URL: http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/SS_09READER/postdramatisches%20theater-%20lehmann.pdf (04.06.2016)

LYALL, SARAH: In Stetson or wig, he's hard to pin down. New York Times, November 2007. URL: <http://www.nytimes.com/2007/11/04/movies/moviesspecial/04lyal.html> (10.01.2017)

MARTÍNEZ, MATÍAS / SCHEFFEL, MICHAEL: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: CH.Beck, 2012.

MEHL, DIETER: Shakespeares Hamlet. München: C.H.Beck oHG, 2007.

PAULITSCH, KLAUS / KARWAUTZ, ANDREAS: Grundlagen der Psychiatrie. Wien: Facultas, 2008.

PREINING, VIKTORIA: „VER-RÜCKT. Die Rolle des Wahnsinns in Georg Büchners Werken Woyzeck und Lenz“. Diplomarbeit. Universität Wien 2011.

RAINHALTER, DORIS: Der JOKER – personifiziertes Chaos und medienübergreifender Superschurke. Die intermediale Figurenentwicklung des Comicschurken Joker vom gezeichneten zum bewegten Bild. Diplomarbeit. Universität Wien 2013.

REUCHLEIN, GEORG: Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner. Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert. Literatur & Psychologie Band 14. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1985.

ROHRWASSER, MICHAEL: Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005.

ROTGERS, FREDERIC / MANIACCI, MICHAEL (HRSG.): Die antisoziale Persönlichkeitsstörung. Therapien im Vergleich: Ein Praxisführer. Bern: Verlag Hans Huber, 2007.

RUFFING, REINER: Michel Foucault. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.

SCHILLER, FRIEDRICH: An die Freunde. 1802. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-schiller-gedichte-3352/65> (04.06.2016)

SCHILLER, FRIEDRICH: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. 1784. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schaubuhne-als-eine-moralische-anstalt-betrachtet-3328/1> (04.06.2016)

SCHNEIDER, JOST: Einführung in die Roman-Analyse. 3 Auflage. Darmstadt: WBG 2010.

SHAKESPEARE, WILLIAM: Hamlet, Prinz von Dänemark. In: ROLLET, EDWIN (Hg.): William Shakespeare. Tragödien. Wien: Waldheim-Eberle, 1946. S. 221-350.

TRIMMEL, MICHAEL: Allgemeine Psychologie 2: Kognitive Psychologie. Wien: Facultas, 2013.

VON MATT, PETER: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart: Reclam, 2001.

WARSTAT, MATTHIAS: Katharsis heute: Gegenwartstheater und emotionaler Stil. In: VÖHLER, MARTIN (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 349 – 365.

WARSTAT, MATTHIAS: Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters. München: Fink, 2011.

WHO: ICD-10. 2016. URL: <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/F60-F69> (05.06.2016)

Filmographie

BATMAN. Regie: Tim Burton. Drehbuch: Sam Hamm und Warren Skaaren. USA: Warner Bros. Pictures, 1989. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2009. 121‘.

THE DARK KNIGHT. Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Jonathan und Christopher Nolan. USA: Warner Bros. Pictures, 2008. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2008. 146‘.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die Uhr der Figur und ihre zentralen Kategorien. In: EDER, JENS: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008. S. 711.

Abb. 2: Cover Art, Brian Bolland, 1988. In: LEVITZ, PAUL: The little book of Batman. Köln: Taschen, 2015. S.150.

Abb. 3: Jack Nicholson in Batman (1989). In: INTERNET MOVIE DATABASE. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0096895/mediaviewer/rm3196000512> (29.12.2016)

Abb. 4: Heath Ledger als Joker. In: MÜLLER, JÜRGEN (Hg.): Filme der 2000er. Köln: Taschen GmbH 2011.S. 606.

9. Anhang

9.1. Abstract

In dieser Arbeit soll die Rolle von PsychopathInnen in Literatur, Film und Theater und ihre Wirkung auf das Publikum näher analysiert werden. Zu Beginn steht sowohl ein prägnanter historischer Abriss des Begriffes Psychopathie als auch ein Definitionsversuch aus der Sicht der heutigen Medizin. Diese Aspekte dienen der besseren Einsicht in die Figur des/der PsychopathIn und beleuchten diese aus mehreren Perspektiven. Freuds Aufsatz „Psychopathische Personen auf der Bühne“ spielt eine zentrale Rolle, weshalb er inhaltlich dargestellt wird und Kriterien für das gelungene Auftreten eines/einer PsychopathIn herausgearbeitet werden.

Die Rolle der ZuschauerInnen wird näher betrachtet und damit zusammenhängend werden die Bereiche der Identifikation und Figurenanalyse behandelt. Auch die Rolle der AutorInnen der Figuren und die Orte, die von psychopathischen Personen bespielt werden, werden in der Arbeit diskutiert.

Zum Schluss werden die Freud'schen Kriterien auf die Beispiele von Shakespeares „Hamlet“, Büchners „Woyzeck“ und der Figur des Jokers angewandt.