

Plädoyer für die Literatur als Rollen- und Erkenntnismodell in der Psychotherapie

Roland Geppert & Joachim Zelter

Literature as a Model of Role Playing and Understanding in Psychotherapy

Psychotherapy often makes use of role playing as a method of instruction and training. This includes both the acting-out of real-life situations and the performing of imaginary roles. In so doing, however, psychotherapy generally overlooks the most paradigmatic and successful formula of role playing: literary texts (particularly dramatic texts). Interestingly, dramatic texts treat the same subject matter as psychotherapy, human and interpersonal concerns, mostly portrayed in terms of psychological or social ruptures, and they often tend towards the curing of such defects, both within the world of drama and with regard to its recipients outside drama. Dramatic texts and psychotherapy have similar issues, claims and effects in common. If that is so, these elect affinities deserve to be considered more systematically. The study in hand explores the functions and effects of dramatic texts within psychotherapy, that is, the potentials of drama (1) to bring about cognitive-emotive insights, (2) to motivate and to reward the playful embracing of alternative reality models and (3) to induce inventive repertoires of behavioural options. In this, and in many other respects, dramatic texts can contribute to and surpass the usual modes of role playing in psychotherapy.

Key words

Social fears, role playing, literary and dramatic texts.

Zusammenfassung

Die soziale Unsicherheit ist eine der häufigsten Erkrankungen, die psychotherapeutisch behandelt wird. Bei der Behandlung dieser Störung ist das Rollenspiel ein anerkanntes Therapieverfahren. Der hier vorgestellte Ansatz soll zeigen, daß literarische Texte (besonders das Drama) ein komplexeres Verständnis vom Menschen und dessen Verhalten aufweisen als das psychotherapeutische Rollenspiel. Dramatische Rollenspiele zeichnen sich gegenüber psychotherapeutischen Rollenspielen durch ein höheres Maß an Verdichtung, Suggestivkraft,

Emotionalisierung und durch ein größeres Repertoire an Verhaltensmöglichkeiten aus. Dramatische Texte können kognitiv-emotive Einsichten begünstigen und Verhaltensveränderungen wirkungsvoller als bisher motivieren. Schließlich werden die Erfolgsaussichten des neuen Vorgehens dargestellt.

1. Wie es euch gefällt: Ein Paradigma des Spiels

Ein Mädchen und ein Junge verlieben sich ineinander. Sprachlos und wie gelähmt stehen sie sich gegenüber, „überwältigt“ von einem Gefühl, das jede „aufrechte“ Geste „darnieder“ wirft. „Welch ein Gefühl belastet meine Zunge?“ lamentiert Orlando: „Ich kann nicht reden“ (W. Shakespeare, Wie es euch gefällt, S. 18). Kurz darauf trennen sich ihre Wege. Ein tyrannischer Herrscher verbannt zunächst Orlando vom Hof – daraufhin das Mädchen. Rosalinde (so ihr Name) bleibt nur die Flucht in den Wald, den sie fürchtet, und deshalb kleidet sie sich „völlig wie ein Mann“ und maskiert ihre „Weiberfurcht im Herzen“ (S. 22) mittels eines Rollenspiels. Die Bewohner des Waldes sehen sie als Mann an, und dieses neue soziale „Ansehn“ (S. 22) geht so weit, daß sie in der Rolle eines galanten, schlagfertigen und weltmännischen Jünglings aufgeht, dessen Rat die Männer im Wald suchen – besonders in Liebesdingen. Die Patientin angstbesetzter und handlungsunfähiger Verliebtheit wandelt sich zu einer Therapeutin männlichen Liebeskummers, die „Arzneien an Kranke“ (S. 52) vergibt. Dabei lernt Rosalinde die Männer von einer neuen Seite kennen (so verliebt und so angsthaft wie sie selbst). Sie sieht mit eigenen Augen eine ihr bislang fremde Welt und mit fremden Augen eine ihr vertraute Welt. Nach einiger Zeit trifft sie auf Orlando. Ihre Rolle als Mann ermöglicht die paradoxe Umgehung eines Paradoxons: Verliebte vertrauen sich vielen an, am seltensten jedoch jenen, denen diese Liebe gilt, so auch Orlando, der Rosalinde ebenfalls für einen Mann hält und dem scheinbar Fremden seine Gefühle offenbart. Es ist Rosalindes Tarnung, die die Enttarnung der Verliebtheit ermöglicht; das scheinbar Fremde, das Vertrauen erweckt; das fiktive Rollenspiel, das Erkenntnis ermöglicht: „Ich bin's, den die Liebe so schüttelt“ (S. 52) sagt Orlando frei von Angst und Scham, und Rosalinde bietet sogleich an, ihn in dieser Angelegenheit zu beraten. Die in Liebesdingen geschulte Therapeutin und Meisterin des Rollenspiels verschreibt ihm folgende Kur: „Ich würde Euch heilen, wolltet Ihr mich nur Rosalinde nennen und alle Tage in meine Hütte kommen und um mich werben“ (S. 53–54). Damit in-

szeniert Rosalinde ein weiteres Rollenspiel in einem bereits bestehenden Rollenspiel. Der gemeinsame Nenner dieses Spiels im Spiel ist die fröhliche Inszenierung der Frage: Was wäre wenn? “Was würdet Ihr zu mir sagen, wenn ich Eure rechte, rechte Rosalinde wäre?” Wie würdet Ihr um mich werben? Würdet Ihr mich küssen? “Wenn nun der Kuß verweigert wird?” (S. 66). Würdet Ihr mich heiraten? Und vor allem: Was wäre, wenn wir verheiratet wären? Welch “ungemeine Kraft in dem Wenn“ liegt (S. 87). Das Spiel im Spiel ist Teil eines weiteren Spiels: William Shakespeares Schauspiel Wie es euch gefällt. Die Komödie inszeniert die spielerische Überschreitung der Begrenzungen dessen, was ist, und die Erlangung einer komplexeren Wirklichkeitserkenntnis und -gestaltung. Es werden scheinbar unüberwindbare Grenzen überschritten: die Gefangenschaft in politischer Tyrannei, die gesellschaftlichen Zwänge der Frauenrolle, die Enge psychischen Leides (“Kletten stecken mir im Herzen”) und die Angst vor Emotionen (“ringe mit Deinen Neigungen”, S. 19). Rosalindes Aneignung der Männerrolle ermöglicht Befreiung, Aktivität und Erkenntnis.

Die Spiele in Shakespeares Komödie sind kein beliebiger oder folgenloser Selbstzweck, sondern sozial und psychisch bedeutsame Vorgänge. Die Überschreitung vorgegebener Wirklichkeiten führt zu keinem Wirklichkeitsverlust, sondern zu einer Wirklichkeitssteigerung im Sinne der Wirklichkeitserkenntnis, der psychischen Lebensqualität und des zwischenmenschlichen Gemeinwohls. Am Ende lüftet Rosalinde ihre Maske und heiratet Orlando. Beide kehren als freie Menschen zum Hof zurück, der ebenfalls von der Tyrannei befreit ist. Jede Spielphase geht mit einer medizinischen Begrifflichkeit einher, die zunächst einmal die Krankheit der bestehenden Verhältnisse hervorhebt, sodann die spielerische Überschreitung dieser Verhältnisse als Heilungsprozeß deutet. Die Figuren der anfänglichen Hofgesellschaft sehen sich als “leblos Holz”, wie “gelähmt” (S. 17–18), voller “Kummer” (S. 5), lieber “tot” (S. 15) als lebendig, ohne ein “Mittel” (S. 5) für ihre depressive Lage zu kennen. Die Rollenspiele fördern dagegen eine kurative Begrifflichkeit zutage: die Heilung und die Arznei.

Shakespeares Komödie eröffnet ein Paradigma des Spiels, und zwar nicht nur des Schauspiels auf der Bühne, sondern des Rollenspiels in der Welt allgemein, die als theatrum mundi verstanden wird: “Die ganze Welt ist Bühne/Und alle Frau und Männer bloße Spieler” (S. 38). Nimmt man die erkenntnissteigernden, biophilen und kurativen Potentiale des Spiels hinzu, dann stellt sich die Frage, ob Shakespeare und literarische Texte allgemein die

Psychotherapie bereichern könnten, und zwar als Anweisungen und Vorlagen zu einem komplexeren Verständnis des Rollenspiels. Das Rollenspiel ist ein etabliertes Verfahren der Psychotherapie, besonders der Verhaltenstherapie, die “das Üben von neuem Verhalten” anstrebt und zu diesem Zweck auch “Rollenspiele durchführ[t]” (Hahlweg & Schröder, 1993, S. 194). Das verhaltenstherapeutische Verständnis des Rollenspiels birgt zwei auffällige Charakteristika. Da ist einmal die Ausrichtung des Rollenspiels auf das Konkrete: “das Sprechen von konkreten Situationen oder Anlässen”, “konkretes Verhalten”, das “Hier und Jetzt” (S. 195). Demgegenüber erscheint die inhaltlich-thematische Gestaltung des Rollenspiels beliebig: Man spricht über “ein beliebiges Thema” (S. 195), über “Phantasiethemen wie ‘Ich darf eine Wochenendreise planen, ohne auf die Kosten achten zu müssen’” (S. 197). Die Unterschiede zu Rosalindes Rollenspielen sind offenkundig. Da ist zunächst die Phantasielosigkeit verhaltenstherapeutischer “Phantasiethemen”. Dies ist kaum verwunderlich, denn das Rollenspiel in der Verhaltenstherapie läuft letztendlich auf das Gegenteil der Rollenspiele bei Shakespeare hinaus: der Blick auf das “Hier und Jetzt” statt der Überschreitung dessen, was ist. Die Verhaltenstherapie glaubt, daß je näher ein Rollenspiel der Wirklichkeit ist, diese umso besser verstanden und bestanden wird. Demgegenüber wäre zu fragen, ob bestehende Wirklichkeiten nicht auch in der Perspektive alternativer Wirklichkeitserfahrungen verstanden werden können, ob Verhaltensdefizite nicht durch die spielerische Inszenierung von Verhaltens- und Rollenalternativen überwunden werden können. Die Semiotik bietet Argumente für eine solche Sichtweise: “Saussure vertritt [...] die Ansicht, daß [...] Bedeutungen von Unterschieden abhängen. ‘Tier’ bedeutet ‘Tier’, weil es eben nicht ‘Bier’ oder ‘Tief’ heißt. [...] Das heißt [...], daß die Bedeutung in einem Zeichen nicht unmittelbar präsent ist” (Eagleton, 1983, S. 110–11). Demnach wäre auch die Ausrichtung des Spiels im undifferenzierten “Hier und Jetzt” bedeutungslos. Es richtet sich letztendlich gegen das Selbstverständnis der Verhaltenstherapie selbst, da die Reduktion der Wirklichkeit auf das, was ist, zugleich den Horizont von Verhaltensmöglichkeiten reduziert, wenn nicht gar kontraproduktive Verhaltensmodi begünstigt: nämlich phantasieloses, eingefahrenes, möglicherweise sogar mechanisiertes Verhalten. Hinzu kommt die inhalts- und themenentbundene Beliebigkeit verhaltenstherapeutischer Rollenspiele. Die Rollenspiele bei Shakespeare zeigen jedoch, daß das Spiel per se noch keinen psychischen oder sozialen Gewinn verbürgt, sondern erst, wenn diese darauf abzielen, zentrale Werthaltungen und Lebensbedürfnisse zu artikulieren oder gar – zumindest in der Phantasie – zu realisieren.

2. Literatur und Psychologie: Affinitäten und Differenzen

Im folgenden soll gezeigt werden, in welcher Hinsicht sich die Strukturen, Funktionen und Wirkungen literarischer Texte mit denen der Psychotherapie berühren und inwieweit literarische Texte Modelle für Rollenspiele enthalten, die über die der Psychotherapie hinausgehen. Die Literatur zerfällt in unterschiedliche Gattungen: die Lyrik, die Prosa und das Drama. Nicht überall steht der Mensch im Mittelpunkt. Ein Gedicht kann ohne menschliche Figuren auskommen. Es kann, wie die Malerei, Gegebenheiten thematisieren, etwa eine Landschaft, in denen keine menschlichen Subjekte vorkommen. Dagegen ist das Drama ohne menschliche Subjekte undenkbar. Im Gegensatz zu Prosatexten, in denen menschliche Figuren ausschließlich als sprachliche Zeichen zur Vorstellung gebracht werden, enthält der dramatische Text Anweisungen, körperlich präsenzte Menschen (Schauspieler) auf die Bühne zu bringen, die von körperlich präsenten Menschen (dem Publikum) gesehen und gehört werden können. Das Drama ist die umfassendste Form der Ästhetik insofern, als es auf die sinnlich wahrnehmbare Präsenz und die multimediale Vermittlung einer großen Zeichenvielfalt (psychologisch: Verhaltensvielfalt) aufbaut. Die Körperlichkeit des Dramas ermöglicht ein ganzheitlicheres Bild vom Menschen und kommt nicht nur dem psychotherapeutischen Rollenspiel entgegen, sondern auch dem Bild vom Menschen als psychosomatische Einheit. In den allermeisten Dramen agieren und interagieren mindestens zwei Figuren, die miteinander sprechen können (Dialog), beiseitesprechen oder zu sich selbst sprechen oder das Publikum ansprechen können (Monolog, Soliloquium). Die Thematisierung innermenschlicher und zwischenmenschlicher Problemlagen ist in diesen Sprechformen von vornherein angelegt. Das Drama ist daher stets eine psycho-soziale Veranstaltung. Das Drama ist von allen literarischen Gattungen am geeignetsten, als Rollen- und Erkenntnismodell für die Psychotherapie herangezogen zu werden. Es ist kein Zufall, daß die Psychologie vom Psychodrama spricht, jedoch nicht von einer "Psychoprosa" oder einer "Psycholyrik". Das Drama kreist wie die Psychologie um den Menschen. Beide verbindet eine nahezu exklusive Ausrichtung auf inner- und zwischenmenschliche Zusammenhänge. Letztendlich steht die dramatische Literatur dem Selbstverständnis der Psychotherapie näher als beispielsweise die Malerei, die Musik oder der Tanz. Es stellt sich die Frage, warum die Psychologie ein breites Spektrum an Künsten therapeutisch aufbereitet und praktiziert hat – man denke an die Kunst- und Gestalttherapie

(Ehrenzweig, 1974 u. 1984), die Tanz- und Musiktherapie (Reister, 1994) –, aber die imagi-
näre und dramatische Literatur merkwürdigerweise abseits stehen ließ?

Literaten und Literaturtheoretiker haben wiederholt die Funktion und Wirkungsweise der Literatur mit medizinisch-therapeutischen oder gar psychotherapeutischen Begriffen beschrieben. Dies ist nicht nur theoretisches Postulat, sondern zugleich ein wirkungsästhetischer Befund. Wenn Literaturtheorien die psychotherapeutischen Intentionen, Funktionen und Wirkungen von Literatur (besonders des Dramas) hervorheben, dann geht dies mit einem breit-angelegten Bild der menschlichen Psyche und der Psychologie einher. Das Drama wirkt “stimulierend” (Platz-Waury, 1980, S. 62), d.h. es ist eine Abfolge von Stimuli, die etwas bei den Rezipienten bewirken, und zwar im Hinblick auf dessen Kognitionen, Emotionen und Verhaltensweisen.

Literatur ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern macht sich ein Bild von ihr: es sind Bilder, verdichteter, komplexer und bedeutsamer als die Wirklichkeit selbst. Nicht selten haben diese Bilder den Charakter von Gegenbildern. Die Bedeutungen von Literatur enthalten zugleich Deutungen, die wiederum Erkenntnisangebote (psychologisch: Einsichtslernen) beinhalten. Literarische Texte neigen dazu, bestehende Wahrnehmungen, Deutungen und Bilder der Wirklichkeit zu entautomatisieren, verfestigte Gewohnheiten zu enthabitualisieren, Vertrautes zu verfremden. Es wird nun deutlicher, in welcher Hinsicht literarische Texte über die Rollenspiele der Psychotherapie hinausgehen. Sie erzeugen eine verdichtete Vorstellung des “Hier und Jetzt”, indem sie gerade Bestehendes überschreiten. “The trouble with fiction”, schreibt Aldous Huxley in einem Roman, “is that it makes too much sense. Reality never makes sense” (Huxley, 1955, S. 5). Wenn die Literatur in hohem Maße alternative Gegenbilder zur Vorstellung bringt, dann kommen darin auch alternative Rollen- und Verhaltensmodi zum Ansatz. Literarische Texte entblößen wiederholt “normales” Verhalten als habituales, mechanisiertes oder gar zwanghaftes Verhalten und entwickeln demgegenüber Rollen- und Verhaltensalternativen, die dem Menschen Beweglichkeit, Phantasie und Lebendigkeit abverlangen. Literarische Texte koppeln diese Wirklichkeits- und Rollenalternativen mit bedeutsamen Erkenntnis- und Wertfragen: Ist wirklichkeitskonformes Verhalten überhaupt wünschenswert? Ist die Wirklichkeit so, wie wir sie hinstellen? Viele literarische Texte reflektieren die Modellhaftigkeit der Wirklichkeit und die Werthaftigkeit aller Wirklichkeitsbilder.

Literarische Texte laden dazu ein, eine Reihe psychologischer Ansätze und Schulen zu kombinieren oder zu integrieren. Literatur birgt in der Regel komplexere Bilder vom Menschen als jede psychologische Schule an und für sich. In literarischen Texten (besonders im Drama)

- (1) agieren und interagieren Menschen, was den Menschen in der Dimension des Verhaltens, des Rollenspiels und sozialer Persona umfaßt (Handlungstheorie);
- (2) es agieren und interagieren meistens Protagonisten und Antagonisten, womit die Konflikthaftigkeit zwischenmenschlichen Handelns angedeutet ist;
- (3) das Verhalten ist durch “gute” oder “schlechte” (Aristoteles, Poetik, S. 7) Gründe motiviert und auf wertbeladene Ziele gerichtet, was die Sinnfrage aufwirft;
- (4) das Verhalten koinzidiert mit einer innerpsychischen Welt, was die kognitiv-emotive Seite des Menschen aufwirft;
- (5) die Einzelhandlungen der Figuren bilden eine überindividuelle Gesamthandlung, was einen größeren Zusammenhang bildet: Geschichts-, Gesellschafts- und Menschenbilder.

Die ersten beiden Punkte entsprechen dem Erkenntnisinteresse der Verhaltenstherapie, der dritte Punkt dem der Logotherapie, der vierte Punkt dem der klassischen Psychoanalyse, der fünfte Punkt der Sozialpsychologie der Frankfurter Schule.

3. Die Literatur als verdichtetes Wirklichkeitsmodell

Nach Aristoteles ist der gemeinsame Nenner aller Kunst die Mimesis oder die Nachahmung: “Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie [...]: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen” (Aristoteles, Poetik, S. 7). Diese Eigenschaft der Kunst – so Aristoteles – entspricht einem Charakteristikum des Menschen: “das Nachahmen [...] ist den Menschen angeboren - es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt - als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat” (S. 11). Damit entwickelt Aristoteles seine Poetik von vornherein mit Kategorien, die denen der Verhaltenstherapie und Lerntheorie entgegenkommen: Der

Mensch bildet sich durch die Nachahmung von Verhalten, was durch Freude belohnt wird. In diesem Sinne wird auch das Drama als die Nachahmung von Handlungen und Verhalten verstanden: "Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach" (S. 11). Die Betonung liegt weniger auf dem Menschen an sich, sondern auf dem handelnden Menschen: "Denn die Tragödie ist nicht die Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. [...] Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlung willen beziehen sie Charaktere ein" (S. 21). Der Mensch interessiert nicht so sehr als ontologische Größe, sondern wird als Funktionär äußerer Handlungen begriffen. Auch in dieser Hinsicht zeigen sich Berührungspunkte mit der modernen Verhaltenstherapie.

Die Mimesis ist ein Überschreitungs- und Ordnungsvorgang; d.h. die Nachahmung ist nicht identisch mit dem Nachgeahmten. Sie leistet vielmehr die Um- und Neubildung bestehenden Materials: "die Zusammensetzung der Geschehnisse" (S. 21) zu etwas Neuem. Hierzu müssen zunächst einmal Handlungen als solche identifiziert werden, was ein Erkenntnisprozeß ist, für nachahmenswert befunden werden, was eine Wertung voraussetzt, und zeitlich sowie kausal geordnet werden, was einen Ordnungsvorgang darstellt. Das Drama ist daher ein Verdichtungs- und Ordnungsvorgang. Dies ist nicht nur ein theoretisches Postulat, sondern eine praktische Notwendigkeit, weil das auf der Bühne inszenierte Drama zeitlich begrenzt sein muß. Ein Theaterstück dauert in der Regel nicht länger als drei Stunden. Die zeitliche Ordnung geht mit einer kausalen Ordnung einher. Der englische Romancier E.M. Forster hat mit Recht bemerkt, daß Literatur nicht nur Geschichten erzählt, sondern kausale Handlungsstrukturen bildet: "The king died and then the queen died." Dies ist eine Geschichte. "The king died, and then the queen died of grief" (Forster, 1927, S. 87). Dies ist eine kausale Zuordnung diskreter Handlungen. Die Gesamthandlung eines literarischen Werks ist ein hochkomplexes System zeitlicher und kausaler Zuordnungen. Genau an diesem Punkt ist das literarische Schauspiel dem verhaltenstherapeutischen Rollenspiel überlegen. Das Schauspiel ist eine durch Anfang und Ende klar definierte Einheit, die eine größere Dichte und Komplexität von Informationen enthält als das Rollenspiel in der Verhaltenstherapie. Wie jedes Rollenspiel, so enthält auch das verhaltenstherapeutische Rollenspiel zeitliche und kausale Ordnungsstrukturen. Die Literatur und Literaturtheorie reflektiert jedoch in weit höherem Maße die Kompositionsregeln dieser Ordnungen als die Psychologie. Ein Autor plant und revidiert diese Ordnungen mit viel größerem Zeit- und Denkaufwand, als dies die Psychologie leisten kann. Schauspiele müssen sich empirisch weit mehr bewähren als die Rollenspiele

der Psychologie, vor einem großen – nicht selten kritischen – Publikum statt bei einzelnen Patienten. Die empirisch bewährten Schauspiele, die Klassiker des Dramas, lassen sich meist auf einen verdichteten und hochinformativen Begriff bringen: Der eingebildete Kranke, Der Geizhals, Ernstsein ist Wichtig. Diese Verdichtung ist jedoch nicht reduktionistisch, sondern weitet sich bei näherem Hinsehen zu einem breiten Skopus von Bedeutungen und Deutungsmöglichkeiten aus. Nicht von ungefähr werden die Klassiker über Jahrhunderte hinweg immer wieder neu gespielt und neu gedeutet.

Die eindringliche Dichte und bedeutungshafte Breite des Dramas soll an einem Beispiel demonstriert werden: Tom Stoppards Rosencrantz and Guildenstern are Dead. Zwei Figuren sitzen an einem kahlen Ort, jeder mit einem Geldbeutel vor sich. Guildensterns Geldbeutel ist beinahe leer. Rosencrantz' Beutel ist fast voll. Sie spielen "Kopf oder Zahl", auf folgende Weise: Guildenstern nimmt eine Münze und wirft sie in die Luft. Rosencrantz hebt sie auf, ruft "Kopf" und steckt sie ein. Dieser Vorgang wiederholt sich annähernd hundertmal. Rosencrantz ist der ewige Gewinner und Guildenstern der ewige Verlierer eines Spiels, dessen Ausgang immer derselbe ist: Kopf, Kopf, Kopf... Dem ewigen Gewinner ist der immer gleiche Spielausgang peinlich, wegen des vielen Geldes, das er verdient. Der ewige Verlierer sorgt sich dagegen am wenigsten um den Verlust seines Geldes, sondern um die Implikationen, "the implications" (Stoppard, 1967, S. 9), des ganzen Vorgangs. Eine Implikation des Spiels ist dessen Wettbewerbscharakter: Sechundsiebzig zu Null, kündigt Rosencrantz selbstzufrieden den Spielstand an. Guildenstern ist zunehmend verletzt, aggressiv und verunsichert.

Dies ist nur der Auftakt des Dramas, aber ein Auftakt, der eine immer wiederkehrende Erfahrung der Menschheit in einem einfachen Spiel auf den Punkt bringt. Die Menschen haben immer wieder um Worte gerungen, um diese Erfahrung zu benennen: Manche Leute sind stets Gewinner und andere stets Verlierer; die Reichen werden immer reicher und die Armen immer ärmer; die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen; Geschichte ist die ewige Wiederkehr des Gleichen etc. All diesen Sätzen liegen unhaltbare Verallgemeinerungen und Vereinfachungen zugrunde. Und obgleich sie verallgemeinern, beleuchtet jeder Satz nur Facetten eines Anliegens, das ein kompaktes Bild sucht, aber nicht findet. Die Sätze intendieren die Artikulation bedeutsamer Erfahrungen, und dennoch – oder gerade deshalb – ist jeder Satz leicht zu kritisieren und zu widerlegen. Das Wettspiel in Rosencrantz and Guildenstern entzieht sich der Kritik und Widerlegung. Es findet

einfach statt. Es überführt vage Deutungen in bildliche Bedeutungen. Es ist ein kompaktes Bild, das eine Vielzahl von Bedeutungen integriert und eine Vielzahl von Deutungen erlaubt.

Die erste Szene von Stoppards Schauspiel eignet sich für ein verhaltenstherapeutisches Rollenspiel, und zwar im Hinblick auf Patienten, die von Minderwertigkeitsgefühlen beherrscht sind. Meist werden Minderwertigkeitsgefühle mit All-Sätzen verbalisiert: Meine Geschwister wurden dauernd bevorzugt. Ich wurde immer benachteiligt. Ich ziehe auch jetzt ständig den kürzeren. Ich habe nie Erfolg. Hier wird meist kräftig verallgemeinert, und dies hat seinen Grund, versucht doch der Patient, eine Vielzahl disparater Erlebnisse auf den Punkt zu bringen. Dieser Vorgang ist weniger Stigma psychischer Krankheit, sondern Teil menschlicher Normalität. Jeder Mensch, egal ob “krank” oder “gesund”, ist ein Autobiograph, der sein Leben im Sinne einer dominanten Idee, eines konzentrierten Verständnisses von sich selbst, eines zentralen Selbstverständnisses ordnet, wobei diese autobiographische Ordnung ein selektiver Vorgang ist, der unter dem Begriff der Fiktion zu fassen ist. In diesem Sinne schreibt John Fowles in seinem Roman The French Lieutenant's Woman: “You do not even think of your own past as quite real; you dress it up, you guild it or blacken it, censor it, tinker with it...fictionalize it, in a word, and put it away on a shelf – your book, your romanced autobiography” (Fowles, 1969, S. 87). Es sei in Anlehnung an Hans Vaihingers Die Philosophie des Als Ob betont, daß die Fiktion – ob wir wollen oder nicht – eine unabwendbare Bedingung der Selbst- und Fremderkenntnis (auch in den Wissenschaften) ist. Sie ist eine erkenntnistheoretische conditio sine qua non und eine existentielle condition humaine (Vaihinger, 1911).¹ Die Fiktionsfähigkeit ist – neben der Arbeits- und Liebesfähigkeit – “ein Stigma der Normalität”. Sie ist Voraussetzung psychischer Gesundheit und ein Weg der psychischen Gesundung (Bergler, 1980, S. 273). Wenn dies richtig ist, dann laufen die Versuche eines Patienten (aber auch die des Therapeuten), eine Vielzahl disparater Erlebnisse auf den Punkt zu bringen, direkt auf die literarische Fiktion zu; oder anders gewendet: Die literarische Fiktion als Rollen- und Erkenntnisprinzip in der Psychotherapie ist nur die Überführung autobiographischer Fiktionen in Fiktionen anderer Ordnung.

All das bedeutet bei einem Patienten mit Minderwertigkeitsgefühlen, der an die erste Szene von Stoppards Rosencrantz and Guildenstern herangeführt wird: Der Therapeut und

¹Siehe auch Alfred Adler (1920), der Vaihingers Philosophie des Als Ob zu einer Psychologie des Als Ob weiterdachte. Siehe dazu auch Joachim Zelter (1994).

Patient sprechen mit verteilten Rollen den Eingangsdialog zwischen Rosencrantz und Guildenstern. Zunächst spielt der Therapeut die Rolle des “ewigen Gewinners”, der Patient die Rolle des “ewigen Verlierers”. Dabei treten folgende kognitiv-emotive Effekte auf: Des Patienten Verallgemeinerung disparater Erfahrungen zu All-Sätzen erfährt in diesem Spiel eine Radikalisierung. Der Mißerfolg steigert sich zu einem unerbittlichen Gesetz. Die Sicht des Patienten verstärkt sich zu einem kompakten Bild. Der Patient weiß, daß er nicht sich selbst, sondern die fiktive Rolle eines anderen inszeniert. Damit wird einerseits eine subjektive Erfahrung objektiviert, andererseits die existentielle Betroffenheit des “ewigen Verlierers” zurückgenommen, da es ein anderer ist, dem dies widerfährt. Es wird also zweierlei bewirkt: der radikalisierte, verdichtete und quasiobjektive Ausdruck einer Lebenssicht, die sich mitteilen kann und mehr noch: mit einer anderen Figur geteilt werden kann (geteiltes Leid ist halbes Leid). Zum anderen leistet das Rollenspiel die spielerische Abschwächung dieser Erfahrung, weil hier zum ersten Mal ein Mißerfolg durchlebt wird, der einem anderen Menschen gilt. In der zweiten Spielphase tauschen Therapeut und Patient die Rollen. Der Patient spielt nun in der Rolle des “ewigen Gewinners”. Auch diese Spielrunde ermöglicht zwei komplementäre Erfahrungen: zunächst die ungewohnte Erfahrung des Gewinnens, nicht im Sinne eines einmaligen “Zufallstreffers”, sondern als systematische Erlebniskette. Das eigene Erleben löst jedoch eine Gegenreaktion aus, nämlich die des “ewigen Verlierers”, der sich immer drängender und aggressiver zu Wort meldet: Warum immer Du? Er wird ihn mit immer neuen Erklärungen und Hypothesen behelligen, die sich nicht beantworten lassen. Die ungewohnte Erfahrung des Patienten wandelt sich zunehmend zu einem ungeahnten Erlebnis: Auch der Erfolg kann von negativen Emotionen und Affekten begleitet werden. Auch der “ewige Gewinner” kann die Bindung zu seinen Mitmenschen verlieren. Irgendwann werden entweder der Therapeut oder der Patient das Spiel abbrechen. Auch hierin liegt ein Erkenntnispotential. Ohne Spiel gibt es weder Gewinner noch Verlierer. Die Erfahrung des Gewinnens oder Verlierens setzt ein Konzept voraus: den Wettkampf. Dieser läßt sich nicht hinreichend kontrollieren, aber man kann ihn abbrechen oder von vornherein verweigern. Hierin liegt eine Kontrollmöglichkeit, die sich dem Patienten als Denk- und Verhaltensoption anbietet: Die Verweigerung wettbewerbsorientierter Ideen in bezug auf einen Mitmenschen ermöglicht mir die Kontrolle darüber, nicht mehr zu verlieren.

4. Die kurativen Funktionen und Wirkungen von Literatur

Bereits Aristoteles verpflichtete die dramatische Literatur mit medizinischen Begriffen auf die Vorstellung der psychischen Heilung: “Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt” (Aristoteles, *Poetik*, S. 19). Auch hier zeigen sich Berührungspunkte mit Modellvorstellungen der modernen Psychologie: dem Psychodrama, das die Erkenntnis und Überwindung traumatischer Erlebnisse leistet, indem es diese Erlebnisse und die damit verknüpften Emotionen dramatisch “hervorrufft” und “hierdurch eine Reinigung” bewirken möchte. Im Verlauf der Literaturgeschichte differenziert sich das therapeutische Selbstverständnis des Dramas in drei Wirkungs- und Zielbereiche: Das Drama (1) unterhält (*delectare*), (2) belehrt (*prodesse*) und (3) bewegt (*movere*); es appelliert dabei an (1) das Herz, (2) den Verstand und (3) das Gefühl. Es fällt auf, daß dem Drama gleichermaßen eine kognitive und eine emotive Wirkungsweise zugeschrieben wird. Das Drama ist daher nicht nur eine psycho-soziale Veranstaltung, die menschliches und zwischenmenschliches Verhalten auf die Bühne bringt, sondern intendiert zugleich eine kognitiv-emotive Wirkung. Die Grundkategorien des Dramas sind dem Begriffsapparat der modernen Psychologie analog. Das Drama wurde wiederholt “im Sinne einer Therapie” (Platz-Waury, 1980, S. 63) verstanden, die jedoch im Vergleich zur Psychotherapie einen wesentlichen Unterschied aufweist: Die Selbsterkenntnis des Rezipienten erfolgt über den Umweg der Fremderkenntnis. Das Drama leistet “Hilfe zur Selbsterkenntnis durch Fremderkenntnis” (Platz-Waury, 1980). Dieser Umweg ist jedoch nicht – wie vorher gezeigt – ein Nachteil, sondern ein Vorteil.

Die kurativen Funktionen und Wirkungen des Dramas lassen sich besonders in der Komödie konstatieren. Ein Blick auf die englischen Komödien und Komödientheorien der vergangenen Jahrhunderte zeigt die konstante Wiederkehr einer konsistenten Metaphorik, die der Komödie vier Funktionen zuschreibt: (1) die der Heilung, was sich in Worten wie “cure”, “purge”, “heal” oder “purge” mitteilt. Dies kann sich auf die Heilung körperlicher, psychischer, moralischer oder politisch-sozialer Krankheiten beziehen. Ein weiteres Wortfeld kreist um die Vorstellung (2) der Erhellung (“clarification”, “illumination”, “enlightenment”), d.h. die aufklärerische Überwindung mangelnder Erkenntnisfähigkeit oder geistiger Blindheit. Dies geht einher mit der Idee (3) der Belebung, der Lebenssteigerung, der Verjüngung (“re-

creation”, “rebirth”, “rejuvenation”, “survival”). Schließlich wiederholen sich Wortfelder, die den Gedanken (4) der Befreiung hervorheben, die Befreiung des Menschen aus politischer Unterdrückung, geistiger Befangenheit oder körperlichen Gefangenseins (Blaicher, 1983). All dies bezieht sich zunächst einmal auf die intendierte Funktion der Komödie, sodann auf die innere Struktur der Komödie und auf die Wirkungsästhetik der Komödie; d.h. der Autor beabsichtigt die Heilung krankhafter Zustände, indem er derartige Vorgänge exemplarisch auf der Bühne inszeniert, was beim Publikum – wie die Rezeptionsforschung zeigt – etwas bewirkt: wenn nicht Heilungsprozesse, so doch kurzweiliges Vergnügen, befreiendes Lachen oder Erkenntnis.

Wenn dies richtig ist, dann müßte die Komödie auch ein Wirkungs- und Heilungspotential für psychisch kranke Menschen enthalten. Im Unterschied zu den einzelnen psychologischen Schulen verweisen die genannten Struktur-, Funktions- und Wirkungsmerkmale der Komödie auf umfassendere Vorstellungen von Krankheit und Gesundheit. Die Heilung kann sich auf psychische und somatische Krankheiten beziehen; die Erhellung auf kognitive und auf emotive Defizite; die Befreiung auf individuelle und auf gesellschaftliche Zwänge; die Belebung auf körperliche und geistige Erstarrung. Ein Beispiel hierfür ist die bereits oben besprochene Komödie Shakespeares Wie es euch gefällt. Der Ausgangspunkt dieser Komödie ist eine unfreie Hofgesellschaft, in der politische Tyrannei, Unterdrückung und menschliche Zwietracht regieren. Die Figuren sind in äußeren und inneren Zwängen gefangen und befangen. Todesdrohungen und Todessehnsüchte beherrschen ihre Gespräche. Ihr Leben ist durch Angst, Passivität und Langweile gekennzeichnet. Gegen Ende des ersten Aktes setzt sich die Komödie in Bewegung. Es ist eine umfassende Komödienbewegung, eine Bewegung vom Hof zur Natur, vom Zwang zum Spiel, von politisch-sozialer Unfreiheit zur Freiheit, von der Lebensgefahr zur Lebenssteigerung, von der Zwietracht zur erotischen Vereinigung, vom Winter zum Frühling etc. Diese Bewegungen scheinen sich wie von selbst zu ereignen, in einer Dramenwelt, die sich auf allen Ebenen zum Besseren wendet. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, daß diese Bewegungen durch eine einzelne Tat ausgelöst werden, die sich ziemlich genau identifizieren und isolieren läßt. In der Tragödie kann ein einzelner tragischer Akt allumfassendes Leid auslösen. In der Komödie kann ein einzelner kreativer Akt einen umfassenden “Befreiungsschlag” herbeiführen. Dieser kreative Akt ist die spielerische Überschreitung reduzierter Handlungs- und Denkmöglichkeiten. Eine scheinbar ausweglose Wirklichkeit wird mit einem einzigen Streich entzerrt (man denke an Rosalindes Verkleidung).

Dieser Umstand ist im Hinblick auf das psychotherapeutische Rollenspiel bedeutsam. Die kurative Kraft der Komödie erweist sich nicht selten anhand eines einzigen durchschlagenden Einfalls, eines Geniestreichs, einer einzigen Szene, eines Bildes oder Satzes. Literatur leistet auch hier eine Verdichtung, die sich beim Rezipienten wiederholen kann. Die Schlüsselidee einer Dramenfigur kann zum Schlüsselerlebnis eines Zuschauers werden. Damit bewirkt das Drama etwas, das auch die Psychotherapie – zumindest als idealtypische Idee – anstrebt: die Heilung psychischer Erkrankungen nach Maßgabe einer Diagnose, eines Therapieplanes und einer Schlüsseleinsicht des Patienten. Die Vermutung liegt nahe, daß das Drama nicht nur beim Publikum, sondern auch bei Psychotherapiepatienten spontane Schlüsselerlebnisse bewirken kann.

5. Die Entautomatisierung eingefahrener Denk- und Verhaltensgewohnheiten

Die Komödie inszeniert in der Regel Abweichungen von vorgegebenen Normalitäten. Diese Abweichungen beziehen sich entweder auf ein Bild von krankmachenden oder gesunden Gegebenheiten. Im ersten Fall – etwa in Wie es euch gefällt – wird die Abweichung positiv bewertet und mittels biophiler Komödienrhythmen belohnt und verstärkt. Nun besteht aber auch die umgekehrte Möglichkeit, non-konformes Verhalten negativ als Abweichung von gesunder Normalität hinzustellen und entsprechend zu bestrafen. Was ist mit “krank” und “gesund” gemeint? Die meisten Komödien weisen einen gemeinsamen Nenner von Krankheits- und Gesundheitsbildern auf: Krankheit meint jede Art von Gefangen- und Befangenseins, Erstarrung, Sterilität, Mechanik und Leblosigkeit. Das non-konforme Antwortverhalten darauf ist die Belebung erstarrter Formen. Gesundheit bezieht sich dagegen auf ein Bild vom Menschen als bewegliches, variables und elastisches Wesen, auf die Idee der Lebendigkeit, die sich vom Mechanischen abhebt. Die Abweichung läuft hier auf die Erstarrung lebendiger Formen hinaus. Bei der Belebung des Erstarrten lacht das Publikum mit den Komödienfiguren; bei der Erstarrung des Lebendigen lacht das Publikum über die Komödienfiguren. Im ersten Fall ist das Lachen eine Befreiung, im zweiten ein Korrektiv. Der erste Komödientypus gleicht einer Therapie, der zweite einer Diagnose.

Der französische Philosoph und Psychoanalytiker Henri Bergson entwickelte eine Theorie über Das Lachen, die sich auf den zweiten Komödientypus bezieht: die Abweichung

von Normalität als Mechanisierung des Lebendigen. Wir lachen über mechanische Wiederholungen, die sich in lebendigen Zusammenhängen ereignen: “Wo eine Wiederholung stattfindet, [...] da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus” (Bergson, 1900, S. 31). Ein Freund reißt beharrlich, auf ein Stichwort hin, dasselbe Gesprächsthema an, ein Mensch ist von einer idée fixe besessen, die all sein Sprechen und Handeln beherrscht, was ein Lieblingsthema in den Komödien Molières ist: Der Geizhals, Der Bürger als Edelmann, Der eingebildete Kranke. Wie die Psychologie, so hat auch die Literatur ein hochsensibles Gefühl für jede Form von zwanghaftem Verhalten. Literarische Texte stigmatisieren jedoch nicht nur den abnormalen Zwang, sondern auch die normalen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsgewohnheiten, die sich in einer Gesellschaft eingefahren haben. Die Literaturgeschichte ist die Geschichte ungeahnter Denk- und Verhaltensmöglichkeiten: Ein Bandit spannt Könige und Kaiser vor seine Droschke (Christopher Marlowes Tamburlaine), ein unschuldiger Jüngling wird von einer lüsternen Dienstmagd sexuell belästigt (Henry Fieldings Joseph Andrews), ein Vater bezieht von seiner Tochter Taschengeld (Tom Stoppards Enter a free Man) etc. In all diesen Fällen werden verfestigte Wirklichkeitsmodelle auf den Kopf gestellt.

Verfestigte Denkstrukturen reduzieren den Horizont an Denk-, Entscheidungs- und Verhaltensalternativen. Sie sind daher auch eine Bedingung psychischer Krankheiten, Ängste und Zwänge. Die Literatur inszeniert immer wieder Befreiungsschläge gegen angstbesetzte Denk- und Herrschaftsstrukturen. Ein Beispiel hierfür ist Oscar Wildes Erzählung The House of Judgement. Ein Mensch tritt am Tag des Jüngsten Gerichts nackt vor Gott. Gott verliest eine lange Anklageliste und sagt schließlich: “Dies ist gewiß, ich werde dich zur Hölle schicken. [...] Da schrie der Mensch auf: Nein! Das kannst Du nicht. Und Gott sprach zu dem Menschen: Warum kann ich dich nicht zur Hölle schicken? Weshalb nicht? Weil ich schon mein ganzes Leben in der Hölle zugebracht habe, antwortete der Mensch. [...] Und die Stimme Gottes ertönte wieder und sprach: Nun ich dich nicht zur Hölle schicken kann, will ich dich also ins Paradies senden. Da schrie der Mensch auf: Nein! Das kannst du nicht. Und Gott sprach zu dem Menschen: Warum kann ich dich nicht ins Paradies senden, weshalb nicht? Weil ich mir niemals und an keiner Statt ein Bild davon machen konnte, antwortete der Mensch. Und darauf war Schweigen im Saal des Gerichts” (Wilde, 1893/1966, S. 866). Mit diesem kurzen Wortwechsel, mit dem die Erzählung endet, sind scheinbar unangreifbare Denk- und Machtstrukturen auf den Kopf gestellt: Nicht Gott, sondern der Mensch hat das

letzte Wort. Letztendlich ist es nicht mehr Gott, der über den Menschen richtet, sondern der Mensch richtet über Gott. Der Mensch sagt mit wenigen Worten, was er von seinem Schöpfer und der Welt, in die er gestellt wurde, hält. Wildes Erzählung ist geeignet, in ein psychotherapeutisches Rollenspiel überführt zu werden, das Patienten helfen könnte, die Angst vor der Macht und Sanktionsgewalt ihrer Umgebung haben: sei es nun die Familie oder der Arbeitsplatz. Der Therapeut spielt die Rolle des Anklagenden und trägt all die Anklagepunkte vor, von denen der Patient glaubt, daß sie gegen ihn in einer großen "Abrechnung" ins Feld geführt werden könnten. Der Therapeut verkündet schließlich die schlimmst mögliche Strafe. Daraufhin erwidert der Patient, daß die schlimmste Strafe nicht schlimmer sein kann als das, was ihm bislang angetan wurde. Der Patient kann den ersten Schlüsselsatz aus der Erzählung Wildes zitieren und sagen: Du kannst mich nicht in die Hölle schicken, weil ich schon mein ganzes Leben in der Hölle zugebracht habe. Daraufhin stellt der Therapeut die höchst mögliche Belohnung in Aussicht, woraufhin der Patient erwidert: Mein Leben war so sehr die Hölle, daß diese Belohnung zu spät kommt und für mich keine Bedeutung mehr hat. Das Rollenspiel ermöglicht folgende kognitiv-emotiven Effekte:

- Die Angst davor, Vernichtendes zu hören zu bekommen, verkehrt sich mit wenigen Worten in die Möglichkeit, selbst etwas auszusprechen, was einem lange Zeit auf der Zunge lag.
- Die Angst vor einer Situation, in der man beherrscht wird, verkehrt sich mit wenigen Worten in die Möglichkeit, eine Situation selbst zu beherrschen.
- Aggressionen, die gewöhnlich auf den Patienten gerichtet sind, verkehren sich nun in Aggressionen, die der Patient nach außen richten kann.
- Der Patient bemerkt, daß er umso autonomer wird, je weniger er sich mit der Legitimität negativer oder positiver Sanktionen identifiziert.

6. Resümee

Die in diesem Aufsatz entwickelte Überlegung, daß die imaginäre Literatur ein hilfreiches Erkenntnismodell für die Psychotherapie sein kann, betrifft nicht nur die Behandlung von Patienten, sondern berührt bei genauerem Hinsehen auch die Psychologie selbst. Die Psychologie – besonders die klassische Psychoanalyse – ist von Vorstellungsgebilden durchdrungen,

die der literarischen Fiktion und der Mythologie zuzurechnen sind. Beispielhaft dafür steht die Freudsche Ödipustheorie. Eine mythologische Erzählung erwächst hier zu einem verdichteten Chiffre der psychologischen Theoriebildung. Die Literatur ist daher ein Bezugssystem, das auch innerhalb der Psychologiegeschichte die Wahrnehmung von Problemen und die Entwicklung von Modellvorstellungen bedingt, wenn nicht erst ermöglicht hat.

So sehr all dies theoretisch überzeugen mag, so sehr stellt sich – spätestens jetzt – die Frage nach dem operativen Einsatz des literarischen Rollenspiels in der psychotherapeutischen Praxis, d.h. die praktische Umsetzung dieses Verfahrens sowie dessen empirische Kontrolle und Bewährung. Literarische Texte enthalten – wie gezeigt – (1) Erkenntnis- und (2) Verhaltensmodelle. Die psychotherapeutische Entsprechung dazu sind (1) kognitiv-emotive Problemfälle und (2) Verhaltensprobleme. Differenziert man diese beiden Problemdimensionen weiter aus, so gelangt man zu der allseits vertrauten Anamnese von Patienten, die unter Depressionen und sozialer Unsicherheit leiden. In der verhaltenstherapeutischen Praxis der Verfasser sind derartige Krankheitssyndrome so bekannt wie in der Literatur, so daß hier eine idealtypische Skizze genügen soll: Patienten leiden an gehemmten Depressionen. Sie ziehen sich von Freunden und Bekannten zurück. Ihr Bewegungsraum beschränkt sich auf ihre Wohnung oder Wohnanlage. Sie werden passiv, fühlen sich durch Haushalt und Beruf überfordert. Sie schaffen es nicht mehr, dem Alltag gerecht zu werden. Deshalb haben sie Insuffizienzgefühle und machen sich Vorwürfe. Sie haben Angst, völlig zu versagen und von den anderen mißachtet zu werden. Ihre Lage ist für sie hoffnungslos, weitere Bemühungen werden für sinnlos gehalten. Bisweilen können Suizidgedanken und -absichten auftreten. Folgende Verhaltensweisen sind relevant:

- Sozialer Rückzug (Mißerfolg beim anderen Geschlecht).
- Zerstörtes Selbstwertgefühl.
- Verminderte Leistungsfähigkeit.
- Depressive und phobische Kognitionen.
- Suizidtendenzen.

Aus dieser Darstellung ergeben sich folgende hauptsächliche Therapieziele: (1) die Erhöhung der sozialen Kompetenz, (2) das Löschen der nekrophilen Kognitionen. Erstgenanntes Therapieziel berührt das Rollenspiel, zweitgenanntes berührt das Verfahren der kognitiven Umstrukturierung (Einsichtslernen). Die hier dargelegte Symptomatik deckt sich – um auf das

eingangs etablierte Fallbeispiel zurückzugreifen – in vielerlei Hinsicht mit Rosalindes depressiver Verstimmung im ersten Akt von Shakespeares Wie es euch gefällt. Der Therapeut erzählt der Patientin, daß sie mit ihrem Leid nicht alleine dasteht, daß bereits Shakespeare depressive Verzweiflung im Drama dargestellt hat. Er berichtet daraufhin von Rosalindes subjektiven Ängsten und der objektiven Enge im ersten Akt und fragt die Patientin, ob sie die Geschichte weiterhören möchte. Daraufhin werden (auf Fotokopien) die entscheidenden Stufen von Rosalindes kreativer Befreiung gelesen, besprochen und dann dramatisch inszeniert. Es geht dabei nicht darum streng beim Text zu bleiben, sondern den Geist und das Gefühl der jeweiligen Szenen zu inszenieren. Aus der Inszenierung der ausgewählten Szenen erwächst folgendes Lernerlebnis:

- Üblicher Lebensbereich.
- Andere Menschen haben ähnliche Probleme gehabt.
- Berühmte Literaten haben ähnliche Probleme gesehen.
- Einsicht, daß sich Verhalten spielerisch verändern läßt.
- Einsicht, daß Verhalten etwas bewirken kann.

Die nekrophilen Kognitionen der Patientin werden im Rahmen von Einsichtslernen durch den biophilen Rhythmus der Komödie in Frage gestellt und durch weitere Therapieschritte umgelernt.

Die hier dargelegte Relationierung eines literarischen Textes mit einem sehr häufigen Krankheitsbild ist zunächst nur ein paradigmatisches Fallbeispiel, das jedoch die Erfahrungen der Verfasser mit einer Vielzahl von Patienten in der psychotherapeutischen Praxis resümiert. Es zeigte sich, daß spontanes Einsichtslernen von Patienten auffällig oft durch Hinweise auf literarische Exempla bewirkt wurde. Diese Verweise wurden zunächst in beiläufiger Form in die Therapie eingebracht, derart, daß in stagnierenden Phasen einer Therapie, wenn ein Problem bereits wiederholt besprochen war, der Therapeut nichts Neues mehr sagen konnte und der Patient monoton auf der Auswegslosigkeit eines Problems beharrte, dem Patienten gesagt wurde: Ihre Lage erinnert mich an ein Theaterstück... Damit ist eine neue Perspektive eröffnet, die gleichermaßen die eingefahrenen Sprachformen des Patienten sowie die des Therapeuten überwindet. Es entsteht eine triadische Beziehungskonstellation: die Welt des Patienten, die Hilfestellung des Therapeuten und eine unbelastete Gegebenheit, die außerhalb dieser

Grenzen angesiedelt ist und auf die beide Seiten neugierig Bezug nehmen können. Das literarische Rollenspiel ermöglicht das spielerische Element, das nach Winnicott (1972) jede Psychotherapie durchdringen soll, und es bildet gewissermaßen einen dritten Spielbereich, der die Spielbereiche von Therapeuten und Patienten katalysiert und zusammenführt.

Ein Großteil der Patienten zeigte spontan Interesse, mehr über die beiläufig angerissenen literarischen Fallbeispiele zu erfahren. Der Therapeut ging dabei selektiv vor, d.h. er setzte seine Sicht vom Patienten in Beziehung mit einzelnen Szenen, Dialogen, Handlungen oder Aussprüchen literarischer Texte. Dies ist wichtig, denn es geht hier nicht darum, literarische Texte umfassend zu lesen, zu verstehen oder zu interpretieren. Literatur soll dem Patienten gerecht werden – nicht umgekehrt. Literatur enthält – wie vorher gezeigt – kompakte Handlungen, Bilder oder Problemkonstellationen, die in wenigen Worten einen diagnostischen Befund auf den Punkt bringen können, und sie zeigt Lösungs- und Verhaltensoptionen auf, die sich ebenfalls in kurzer Zeit verdeutlichen lassen: ein durchschlagender Einfall, ein Befreiungsschlag oder Geniestreich einer literarischen Figur, was in einzelnen Szenen, Dialogen und Sätzen identifizierbar und darstellbar ist. Die kompakten Kompositionsregeln des Dramas weisen eine Ökonomie auf, die den zeitlichen Grenzen, die der Psychotherapie gesetzt sind, entgegenkommt. Nicht selten erwies sich die Begegnung von Patienten mit literarischen Textpassagen als einschneidendes Leseerlebnis, wenn nicht als zentrales Erlebnis der gesamten Therapie, das den Bezugsrahmen für weitere Lernschritte bildete. Dies zeigte sich gerade bei jenen Patienten, die literarisch nicht vorgebildet waren und die ihre Lebenswirklichkeit als ausweglos und sinnlos empfanden. Für diese Patienten eröffnet sich die überraschende Einsicht, daß es Literatur überhaupt gibt, daß sie uns berühren und etwas bewirken kann, daß man sie versteht und sich manchmal von ihr verstanden fühlt, daß sie diffuse Wirklichkeitserfahrungen konkretisieren und imaginäre Bedürfnisse realisieren kann, daß sie Wirklichkeitserkenntnis ermöglicht und zugleich Wirklichkeitsalternativen eröffnet.

Das literarische Rollenspiel unterscheidet sich von der Gestalt-, Kunst- oder Musiktherapie, die ein hohes Maß an Kreativität fordern: die Erfüllung des Patienten durch die Erfüllung dessen, was noch nicht ist: eine leere Leinwand oder ein stummer Raum. Demgegenüber ist das literarische Rollenspiel zunächst ein rezeptiver Prozeß. Der Patient steht nicht vor dem "Nichts", sondern wird durch bereits bestehende Kreationen, durch einen bewährten dramatischen Text, berührt. Der Vorteil hierbei ist, daß Patienten nicht selten den dramatischen

Text bereits als objektivierter und unüberbietbare Erfüllung dessen erleben, was sie schon immer ausdrücken wollten, aber nie auf den Punkt bringen konnten. Der englische Schriftsteller George Orwell hat diese Erfahrung wie folgt beschrieben: “But read him for five pages, ten pages, and you feel the peculiar relief that comes not so much from understanding as from being understood. ‘He knows all about me,’ you feel; ‘he wrote this specially for me’ (Orwell, 1940/1957, S. 12). Insofern leistet das literarische Rollenspiel möglicherweise durchschlagendere Spontangefühle und Spontaneinsichten als die Kunsttherapie.²

7. Literatur:

- Adler, A. (1920/1974). Praxis und Theorie der Individualpsychologie. Frankfurt: Fischer.
- Aristoteles (1982). Poetik. M. Fuhrmann (Hrsg.). Stuttgart: Reclam.
- Blaicher, G. (1983). Die Erhaltung des Lebens: Studien zum Rhythmus der englischen Komödie von William Shakespeare bis zu Edward Bond. Regensburg: Pustet.
- Bergler, E. (1980). Zur Problematik des oralen Pessimisten. In: J. M. Fischer (Hrsg.), Psychoanalytische Literaturinterpretationen (S. 221–275). Tübingen: Niemeyer.
- Bergson, H. (1900/1988). Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt: Luchterhand.
- Eagleton, T. (1983/1992). Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler.
- Ehrenzweig, A. (1974). Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst. München: Kindler.
- Ehrenzweig, A. (1984). Die drei Phasen der Kreativität. In H. Kraft (Hrsg.), Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute (S. 107–121). Köln: Dumont.
- Forster, E.M. (1927/1990). Aspects of the Novel. London: Penguin.
- Fowles, J. (1969). The French Lieutenant's Woman. London: Pan Books.
- Hahlweg, K. & B. Schröder (1993). Kommunikationstraining. In: M. Linden & M. Hautzinger (Hrsg.), Verhaltenstherapie. (193–201) Heidelberg: Springer.
- Huxley, A. (1955). The Genius and the Goddess. London: Triad.
- Platz-Waury, E. (1980). Drama und Theater: Eine Einführung. Tübingen: Narr.

²Die Verfasser bedanken sich bei Dagmar Holste, die das Manuskript nach allen Regeln der Kunst korrekturlos und uns vor peinlichen Tipp-, Rechtschreib- und Interpunktionsfehlern bewahrte. Sie setzte sich überdies sachkundig mit dem Argumentationsgang, dem Stil und den Inhalten dieses Aufsatzes auseinander. Danke!

- Orwell, G. (1940/1957). Inside the Whale and other Essays. Harmondsworth: Penguin.
- Reister, G. (1994). Musikerleben – Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik. Musik-, Tanz- und Kunsttherapie, 1 (6–13).
- Shakespeare, W. (1983). Wie es euch gefällt. Stuttgart: Reclam.
- Stoppard, T. (1967). Rosencrantz and Guildenstern are Dead. London: faber & faber.
- Vaihinger, H. (1911). Die Philosophie des Als Ob. Berlin: Reuther & Reichard.
- Wilde, O. (1966). The Complete Works of Oscar. London & Glasgow: Collins.
- Winnicott, D.W. (1973). Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett.
- Zelter, J. (1994). Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Tübingen: Niemeyer.
-

Dr. phil. Joachim Zelter, M.A.
Literaturwissenschaftler
Seminar für Englische Philologie (Uni Tübingen)
72074 Tübingen

Dipl.-Psych. Roland Geppert
Psychotherapeut
Spreuergasse 25
72327 Stuttgart-Bad Cannstatt