

STUHR U (2001) Methodische Überlegungen zur Kombination qualitativer und quantitativer Methoden in der psychoanalytischen Katamneseforschung und Hinweise zu ihrer Integration. Oder: Rhetorische Sprachfiguren als Stolpersteine auf dem Weg zur Einheitswissenschaft. In: STUHR U, LEUZINGER-BOHLEBER M, BEUTEL M (Hrsg.) Langzeit-Psychotherapie: Perspektiven für Therapeuten und Wissenschaftler (S. 133 – 148). Stuttgart: Kohlhammer

STUHR U, WACHHOLZ S (2001) In search for a psychoanalytic research strategy: The concept of ideal types. In: FROMMER J, RENNIE DL (Hrsg.) Qualitative psychotherapy research – Methods and Methodology (S. 153 – 169). Lengerich, Berlin, Riga, Rom, Wien: Pabst Science Publishers

STUHR U, HÖPPNER-DEYMAN S, OPPERMANN M (2002) Zur Kombination qualitativer und quantitativer Daten – „Was nur erzählt werden kann“. In: LEUZINGER-BOHLEBER M, RÜGER B, STUHR U, BEUTEL M (2002) „Forschen und Heilen“ in der Psychoanalyse: Ergebnisse und Berichte aus Forschung und Praxis (S. 154 – 179). Stuttgart: Kohlhammer

STUHR U, PUESCHEL K (2002) Extended Suicide. Manslaughter followed by suicide in close partnerships. Unveröff. Manuskript

WEBER M (1904) Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: ders. (1988) Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre /S. 146 – 214). Tübingen: Mohr

WEBER M (1921) Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: Mohr (1980)

Korrespondenzadresse:

PD Dr. med. Reinhard Lindner
Therapie-Zentrum für Suizidgefährdete
Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf
Martinistr. 52
20246 Hamburg
E-mail: lindner@uke.uni-hamburg.de

„Oh ich sterbe - ich halte das alles einfach nicht mehr aus“ Psychoanalytische Überlegungen zum Suizid von *Hedda Gabler*

Benigna Gerisch

Zusammenfassung

Frauen, so die traurige Bilanz, unternehmen doppelt so häufig Suizidversuche wie Männer, während Männer, umgekehrt, doppelt so häufig einen Suizid begehen. Demgegenüber zeigt ein Blick auf die Forschung, dass in dieser das Ausmaß der weiblichen Suizidproblematik selten eigens, das heißt ohne den Vergleich mit Männern abgehandelt wird und der Fachdiskurs bisher kaum über die Reproduktion von Geschlechterrollenstereotypen und biologistischen Vorannahmen hinausgekommen ist. Auch in der großen Weltliteratur treffen wir auf ein ähnliches Bild: Hier lassen männliche Autoren ihre zumeist weibliche Protagonistin den Tod durch eigene Hand sterben, wenn wir zum Beispiel an Romane wie *Anna Karenina* oder *Madame Bovary* denken.

Mit *Hedda Gabler* von Henrik Ibsen liegt uns ein weiteres Schauspiel eines großen Autors der Jahrhundertwende vor, das unlängst in der Inszenierung von Stephan Kimmig am Hamburger Thalia Theater große Erfolge feierte. Im Beitrag soll aus psychoanalytisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht werden, welche Suizidszenarien Ibsen

innerhalb der auch ihm soziokulturell vorgegebenen Grenzen des Verständnisses für Geschlechterdifferenz entwirft, und ob er mit seinem Drama vielleicht über klischeehafte Mythenbildungen zur Suizidalität von Frauen hinausgeht.

Schlüsselwörter: Geschlechterrollenstereotypen, Narzissmus, Neid, weibliche und männliche Suizidalität, paranoid-schizoide und depressive Position

„Oh, I'am dying – I just can't bear anymore!“:

Psychoanalytical considerations on the suicide of *Hedda Gabler*

Summary:

It is an unhappy fact that women undertake suicide attempts twice as often as men, whereas men actually commit suicide twice as much. Taking a look at the research shows that the extent of the problems of female suicidality are rarely studied on their own, i.e. without a comparison to men, and that, until now, expert discussion barely extends beyond a reproduction of gender role stereotypes and biological

prejudices. We see a similar picture in world literature where male authors have their mostly female main character die of her own making, for instance if we think of novels such as *Anna Karenina* and *Madame Bovary*. With *Hedda Gabler* of Henrik Ibsen there is another play of a great writer from the turn of the last century available, which has been performed currently very successful at the *Thalia Theatre* in Hamburg, directed by Stephan Kimmig.

From a psychoanalytic literary-scientific perspective the paper will investigate how the suicide-scenarios has been developed among the historical gender stereotypes in which Ibsen was growing up, and whether it perhaps extends beyond the clichés of myth creations on suicidality among women.

Key words: Gender role stereotypes, narcissism, envy, female and male Suicidality, paranoid-schizoid and depressive position

Vorbemerkung

Ich vermute zwar, dass viele von Ihnen *Hedda Gabler* von *Henrik Ibsen* – Uraufführung am 31.1.1891 im Königlichen Residenztheater zu München – in der Schule gelesen und auf die eine oder andere Weise inszeniert gesehen haben, gehe aber davon aus, dass Ihnen das Stück im Moment nicht unmittelbar präsent ist.

Aus diesem Grunde möchte ich Ihnen kurz eine Zusammenfassung des Originaltextes von 1891 geben. In meiner dann folgenden Interpretation versuche ich eine Kontrastierung des Originaltextes einerseits und seiner künstlerischen Transformation von *Stephan Kimmig* andererseits, der als Regisseur *Hedda Gabler* am 27.11.2004 im Hamburger *Thalia Theater* inszenierte.

Bedauerlicherweise ist es mir in diesem Kontext nicht möglich, Ausschnitte aus dieser aktuellen Inszenierung zu zeigen und kann nur hoffen, dass einige von Ihnen das Stück gesehen haben, oder es Ihnen möglich sein möge, dieses nachzuholen.

Hedda Gabler von Henrik Ibsen: Zusammenfassung

Hedda Gabler ist die Tochter des verstorbenen Generals Gabler, der ihr keinerlei Vermögen hinterlassen hat. Sie ist Ende zwanzig. Nachdem sie einige Jahre lang ein aktives Gesellschaftsleben geführt hat, hat sie Jörgen Tessman geheiratet, der bei seinen beiden Tanten Juliane und Rina aufgewachsen ist. Jörgen ist Staatsstipendiat der Kulturgeschichte und hofft nun darauf, eine Professur an der Universität zu erhalten. Als das Stück beginnt, sind Hedda und Jörgen gerade von einer sechsmonatigen Hochzeitsreise zurückgekehrt. Jörgen hat diese Zeit zur Arbeit und zu Archivstudien genutzt, während Hedda, wie sie dem Hausfreund Assessor Brack anvertraut, sich auf der Reise

gelangweilt hat. Trotz einer deutlichen Abneigung gegen ihren Mann ist sie schwanger geworden, was sie bisher ihrer Umgebung verschwiegen hat. Jörgen wird bei der Rückkehr von der schlechten Nachricht empfangen, dass er in Eilert Lövborg, einem ehemaligen Bewunderer von Hedda, einen Mitbewerber um die Professur bekommen hat. Lövborg hat den Ruf eines begabten, aber alkoholstüchtigen Boheme. In den letzten Jahren hat er jedoch den Alkohol gemieden und ein zurückgezogenes Leben geführt und inspiriert durch und in Zusammenarbeit mit Thea Elvsted, einer ehemaligen Klassenkameradin von Hedda, zwei Abhandlungen geschrieben. Zu Beginn des Stückes ist er in die Stadt zurückgekehrt und trägt eines der Manuskripte bei sich. Thea, die ihn liebt, hat ihren Mann verlassen und ist Lövborg gefolgt. Im Laufe von knapp zwei Tagen inszeniert Hedda eine Reihe von Ereignissen, die dramatische Folgen nach sich ziehen. Sie bringt Lövborg dazu, sich zu betrinken und an einem Herrenabend bei Assessor Brack teilzunehmen. Im Laufe der Festlichkeiten verliert er das für ihn so wichtige Manuskript seines neuen Buches. Jörgen Tessman findet es und überlässt es Hedda zur Aufbewahrung. Hedda aber verschweigt Lövborg, dass sie das Manuskript hat. Sie gibt ihm eine der zwei Pistolen ihres Vaters und redet dem Verzweifelten zu, „in Schönheit“ Selbstmord zu begehen. Das Manuskript verbrennt sie. Lövborg wird jedoch durch einen Schießunfall in einem Bordell getötet, und Brack, der weiß, woher die Pistole kommt, versucht dieses Wissen auszunutzen und Hedda damit zu erpressen; er verlangt, dass sie seine Geliebte wird. Thea und Tessman arbeiten daran, Lövborgs Manuskript aus Notizen, die Thea aufbewahrt hat, zu rekonstruieren, und sie finden über diese Arbeit zueinander. Als Hedda begreift, dass sie von Brack abhängig und ohne Lebensaufgabe ist, erschießt sie sich mit der zweiten Pistole des Generals (vgl. Ibsen 1988).

Traditionellerweise wurde der Suizid Hedda Gablers sowohl als ein radikales Aufbegehren gegen den Status der vom Mann abhängigen Frau gelesen, deren einzige Bestimmung im Leben die Rolle der Gattin und Mutter ist, als auch als eine Revolte gegen die Langeweile, i.S. einer Weise des langsamen Sterbens.

Übertragung- und Gegenübertragungsszenen

Wie bereits angekündigt, werde ich mich in meiner nun folgenden psychoanalytischen Lesart sowohl auf den Originaltext als auch auf die Inszenierung von Stephan Kimmig beziehen.

Ich erinnere mich noch sehr genau meiner unmittelbaren Reaktionen auf der damaligen Premierenfeier: *Ich fühlte und dachte gar nichts*. Ich war nicht nur gänzlich unberührt geblieben, sondern erlebte mich unangenehm kalt, gleichgültig und unausgefüllt wie nach einem langweiligen Diaabend über ein so fernes, weites Land. Die eine Seite in mir mochte dies noch nicht so recht zugeben. Im Freundes- und Bekanntenkreis auf der Premierenfeier suchte ich also,

wie es sich gehört, nach intelligenten und kenntnisreichen Einlassungen, die mich als textfest und Theaterexpertin hätten ausweisen sollen. Aber mir wollten partout, trotz aller Anstrengungen, keine einfallen. Auch meine Gesprächspartner stocherten wie ich im Nebel, probierten diese oder jene Interpretation und Metapher aus, aber keine wollte so recht greifen. Ratlosigkeit machte sich breit. Zudem spürte ich den unwiderstehlichen Impuls, diesem Nicht-Gefühl und dieser Kälte etwas entgegen zu setzen. Ich hätte es mit dieser Seite der Wahrnehmung ja auch bewenden lassen und zu dem Ergebnis kommen können, dass mir diese Inszenierung schlicht nicht gefallen hat, eine Einschätzung, die sich ja auch gehäuft in den Kritiken wieder fand: „Die Krankheit Unbeteiligt“, „bravourös gespielt, aber wenig berührend“, „Gefühle in der Gummizelle“, usw., um nur einige Headlines der Feuilletons zu zitieren.

Da ich mich ja auch nur als Privatperson mit dieser Einschätzung herumschlagen musste, hätte ich mich also ruhig auf ein ästhetisches Urteil – *gefällt mir nicht* – zurückziehen können. Dann aber geschah etwas Bedeutsames: jemand fragte mich, was ich denn als Psychoanalytikerin über diese Spontanreaktion denke. Er lieferte mir mit seinem Verweis *schlagartig* den Schlüssel zum Verständnis dieser Inszenierung. Denn ich war offenbar, wie dies in Behandlungen, aber auch im Alltag nicht selten geschieht, unbemerkt, unreflektiert und unbewusst in einer projektiven Identifizierung gefangen, die sich subkutan in mir ausgebreitet hatte. Das heißt, ich schien all das zu fühlen, was den Kern der Innenwelt von Hedda Gabler ausmacht: eine grenzenlose Leere, Kälte und Gleichgültigkeit, ein Unbeteiligt- und Unberührtsein. Ein wüsten- mithin todesähnlicher innerer Zustand, der, weil er unaushaltbar ist, projektiv im Anderen, in der ersten Liebesbeziehung zumeist in der Mutter, im professionellen Kontext in den Analytiker projiziert und gleichsam dort deponiert wird.

Warum also tat ich nicht das, was ich für gewöhnlich tue: nämlich meine eigenen gefühlhaften Reaktionen, so banal, alltäglich und unpassend, d. h. konträr zur manifester Rede sie auch immer sein mögen, ernst nehmen. Denn unsere genuin analytische Arbeit beginnt ja gerade erst und genau hier: nämlich in der sorgfältigen Analyse der Gegenübertragungsreaktionen, in denen jede normativ-moralische Beurteilung fehl am Platze, ja hemmend ist.

Bisher mögen Sie sich vielleicht etwas peinlich berührt gefragt haben, warum ich Sie mit meinen sehr persönlichen Innenansichten behellige. Aber ich habe dies getan, um Ihnen in statu nascendi einen Eindruck der prozesshaften analytischen Arbeit zu demonstrieren, die sich insbesondere entlang der so genannten Übertragungsreaktionen und der Gegenübertragungsdynamik entfaltet. Aus diesem Prozessgeschehen wiederum schöpfen wir unsere Deutungen. Doch sind wir zur Abstützung der so gewonnenen Erkenntnisse auf die Zusammenarbeit mit unseren Analysanden angewiesen (vgl. von Hoff & Leuzinger-Bohleber 1997).

Lorenzer (1988), Raguse (1991), Schönau (1991) und viele andere haben uns nun gezeigt, wie wir diese Deutungskunst auch auf literarische Werke und andere künstlerische Produktionen anwenden und ausdehnen können, auch wenn das zu interpretierende Objekt notwendigerweise stumm bleibt. So differenziert sich diese textanalytische Interpretationstechnik inzwischen auch ausnimmt, möchte ich dennoch auf den zwangsläufig subjektiven Charakter dieser Erkenntnisgewinnung verweisen, der bestenfalls auch durch den interdisziplinären Diskurs relativiert werden kann.

Vorerst ließe sich festhalten, dass die Kritiker, und dies ist ihnen erlaubt, beim ersten Teil der projektiven Identifizierung stehen geblieben sind und daraus ein vorläufig ästhetisch untermauertes, meist negatives Urteil geformt haben: *Die Inszenierung gefällt nicht, weil ich unberührt geblieben bin*. Ich hingegen bin inzwischen zu der Ansicht gelangt, dass diese Inszenierung deshalb eine so gelungene ist, weil sie es geschafft hat, jenseits des manifesten Textes, eine solche Wucht von projektiven Identifizierungen zu erzeugen, die uns allein dadurch, auf verschlungenen, präsymbolischen und unbewusst-subkutanen Wegen, einen Zugang zur Innenwelt von Hedda Gabler ermöglicht. Und nur von hier aus, aus den Tiefen des Containments dieser Gefühle, ist es möglich, etwas über die Zerklüftungen dieses Seelenlebens bis hin zu seiner radikalen Selbstausslöschung zu sagen.

„She died for Love and he for Glory“: Suizid, Geschlecht und Gender

Zunächst möchte ich noch kurz einen kursorischen Blick auf die forschungsgeschichtlich bemerkenswerte Klammer von Suizid und Geschlecht werfen.

In mehreren Arbeiten konnte ich (vgl. 1998, 2003; und den Beitrag in diesem Heft) durch eine umfassende kritische Sichtung der epidemiologischen, medizinisch-psychiatrischen und psychoanalytischen Erklärungsmodelle von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart zeigen, dass die suizidologische Forschung bislang so gut wie nicht über die Reproduktion von Geschlechterrollenstereotypen, die im Mythos des „She died for Love and he for Glory“ (Canetto 1992) verdichtet zum Ausdruck kommen, und – dies gilt ausschließlich für die Frauen – über den Rekurs auf biologistische Vorannahmen hinausgekommen ist.

Wenn wir noch einen Blick auf die *Belletristik* werfen, so zeichnet sich ein ähnliches Bild ab: Der Suizid einer Frau aus unglücklicher Liebe — wenngleich Goethes Werther nicht unerwähnt bleiben sollte — hat uns mittels der poetischen Transformationen von männlichen Autoren so große Tragödien wie *Antigone* und *Penthesilea* sowie Romane der Weltliteratur wie *Anna Karenina* und *Madame Bovary* beschert.

„Zu den männlichen Imaginationen weiblicher Suizidalität in literarischen Texten“, schreibt Berger (2000), „stellt sich

nicht nur die Frage, inwieweit weibliche Subjektivität überhaupt noch zur Darstellung gelangen kann. Angesichts der Neigung männlicher Wissenschaftler und Künstler, die Frau bzw. den Körper der Frau zum Container projizierter Beziehungs- und Todesängste/-wünsche zu funktionalisieren, um ihre potentiell gefährliche Subjekthaftigkeit auszulöschen und um sich eigener, vermeintlich weiblicher Anteile zu entledigen, dürfte es sich bei den von Männern erfundenen Frauengestalten in der schönen Literatur nicht selten um projektive Schöpfungen und um Reproduktionen traditioneller Geschlechtsrollenklichs handeln. Suizidale Protagonistinnen in den Texten männlicher Dichter hätte man demgemäß in erster Linie als zum Tode verurteilte, potentiell schöne Leichen zu verstehen, die das psychische Überleben ihrer Erfinder gewährleisten.“ (S. 29)

Ich will nun überprüfen, welche Suizidszenarien Ibsen innerhalb der auch ihm soziokulturell vorgegebenen Grenzen des Verständnisses für die Geschlechterdifferenz entwirft und ob und inwieweit sich denkbare Geschlechtsrollenklichs auch in seinem Text nachzeichnen lassen (vgl. auch Gerisch 1998a, 2000).

Zur psychoanalytischen Interpretation von Hedda Gablers Innenwelt

Von der depressiven zur paranoid-schizoiden Position

Schauen wir zunächst auf Heddas intrapsychische Seelenlandschaft: Auch wenn im Kontext der Rezeptionsgeschichte dieses Stückes immer wieder von einer soziokulturell erzeugten Depression die Rede ist, die wir seit Freuds (1917e) Arbeit Trauer und Melancholie ätiopathogenetisch auch als Ausdruck eines realen oder phantasierten Objektverlustes verstehen und die nicht zuletzt aufgrund Alain Ehrensbergs (2004) bemerkenswerter Studie Das erschöpfte Selbst zu der Zeitkrankheit der gegenwärtigen Moderne avancierte, so kann ich an Hedda nichts Depressives finden. Und auch ein dramatisches Verlustelebnis ist zunächst nicht auszumachen. Wenn wir vorerst von ihrem identitätszersetzendem Selbstverlust absehen. Mehr noch: meine These ist, dass Heddas Suizid Ausdruck der Abwehr einer drohenden Depression ist, die ich hier nicht allein im psychiatrisch-klinischen Sinne verstanden wissen will, sondern in der kleinianischen Konzeptualisierung der „depressiven Position“, d. h. der Fähigkeit, den Anderen als ein getrenntes Objekt anzuerkennen, Schuldgefühle angesichts der eigenen Destruktivität empfinden zu können, bis hin zum Wunsch nach Wiedergutmachung (vgl. Kennel & Reerink 1997). Die bei Hedda anklingende innere Leere und Gleichgültigkeit ist ebenso wenig zwingend ein Hinweis auf ein depressives Syndrom als vielmehr auf eine narzisstische Persönlichkeitsstörung, wie sie in dieser spezifischen Ausgestaltung überwiegend bei Männern aufzufinden ist, und die bei Ibsen in einer solchen Reinkultur entworfen

wird, dass man meinen könnte, die Narzissmustheoretiker des 20. Jahrhunderts hätten aus Ibsens Studie geschöpft.

Denn Ibsen entwirft gleichsam mit Hedda den Antagonisten zum Frauentypus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vielmehr erscheint sie uns als Prototyp eines männlichen Narzissten: kalt, egozentrisch, machtbeseßen, materialistisch, unempathisch, verächtlich, überheblich. Wir wissen, dass dieses narzisstische Korsett ein Abwehrbollwerk von Gefühlen schlechthin, vor allem von objektbezogener Abhängigkeit ist: Die tief verwurzelte pathologische Beeinträchtigung des Selbstwertgefühls, die häufig als Größenphantasien maskiert ist, korrespondiert mit einer verringerten oder stark eingeschränkten Fähigkeit, zu lieben und zu geben, Dankbarkeit zu empfinden und auszudrücken oder Anteilnahme für andere Menschen aufzubringen. Diese schwere innere Beschädigung bringt vor allem einen zentralen, persistierenden Affekt hervor: den Neid, chronifiziert und sich situativ destruktiv zuspitzend. Ein Neid, der sich auf alles und nichts beziehen kann, auf Gaben und Teilobjekte, auf Attribute und Eigenschaften, vor allem auf das Gute schlechthin, über das ein Anderer verfügen mag. Dieser Neid und seine komplexen Abwehrformationen wie Projektion, projektive Identifizierung, unbezogene Gleichgültigkeit, Verleugnung, Entwertung bis hin zur Verächtlichmachung Anderer ist paradigmatisch für die von Melanie Klein postulierten und der depressiven Position vorangehenden „paranoid-schizoiden“ Position. Eben jene zieht sich wie ein Leitmotiv von Anbeginn durch Ibsens Stück und kehrt in Kimmigs Inszenierung als vorherrschende atmosphärische Zustände von Kälte und Gefühllosigkeit wieder.

Hedda, und das erscheint mir in besonderer Weise prägend für die Ausformung ihrer zerklüfteten Seelenlandschaft, wird uns als eine mutterlose, junge Frau, d. h. ohne mütterlich-weibliche Beziehungs- und Identifikationsfigur und als Vattertochter von General Gabler vorgestellt, mit dem sie den männlich codierten Reitsport teilte und von dem sie phallisch-identifikatorisch die Schießleidenschaft übernahm. Die evidente Vateridentifikation wird nicht zuletzt in der Titelgebung dieses Schauspiels zementiert, durch die sie in uns mit ihrem Mädchennamen Gabler und nicht als verheiratete Tessmann repräsentiert ist. So richtet sich ihr Neid unterschwellig von Anbeginn auf ihren Mann, das Waisenkind, das von seinen Tanten verzärtelt und bewundernd umworben wird, und der sich zunächst nur indirekt in ihrem überheblich-entwertenden Umgang mit Juliane Tessmann, der Tante, sowie Bertha, dem als dümmlich und untauglich diskreditierten Hausmädchen erschließen lässt. Ihr als verstaubt, gutgläubig und ein wenig weltfremd eingeführter Ehemann wird insgeheim glühend für seine leidenschaftliche Besetzung der Wissenschaft, also von etwas Drittem, beneidet, vordergründig aber als kleinkrämerischer Sammler, insbesondere gegenüber Brack verunglimpft.

Und auch Thea erscheint uns allemal durch die hervorragende Darstellung von Fritzi Haberlandt als linkisch, unbeholfen und im Unterschied zu der schönen

Hedda kaum erotisierbar. Und doch richtet sich Heddas Neid trotz aller Entwertungen ihrer Rivalin auf ein besonderes Attribut: *ihre Haare*. Während uns Heddas Haare als von „schöner Farbe, aber doch nicht sonderlich voll beschrieben werden,“ flammt in Hedda die Erinnerung an Thea als einer Frau „mit diesem irritierenden Haar“ (Ibsen 1988, S. 13) auf, mit dem sie, zum Ärger Heddas, „herumlief und Aufsehen erregte“ (ebd., S. 18). Das schöne Haar, auf das sie bereits im Lyzeum mit wütenden Attacken reagierte und damit in Thea verstörende Angst erzeugte. Als Hedda nun erkennen muss, dass eben diese, ihr in fast jeder Hinsicht unterlegene Thea, ihren sicheren Hafen verlassen hat, um mit dem psychisch schwer angeschlagenen Lövborg zusammen zu sein, dass sie also ausgeschlossene Mitwiserin einer großen Liebe wird, die zwar noch kein reales Kind, aber ein Kindsstitut, nämlich ein bedeutsames Buch hervorgebracht hat, dass Thea ihr folglich nicht nur die schöneren Haare, sondern auch noch Mut, große Gefühle und intellektuelle Potenz voraussetzt, markiert nach meinem Eindruck den Beginn einer sich tödlich zuspitzenden Spirale. Thea hat all das, was Hedda in sich nicht finden und aus sich nicht schöpfen kann. Thea kann entgegen aller konventionellen Widerstände und Gebote eine mutige Entscheidung fällen und leidenschaftlich für diese kämpfen, die sie uneitel, fast lakonisch begründet: „Denn ich habe nur getan, was ich tun musste“ (ebd., S. 27). Unerträglich ist es für Hedda realisieren zu müssen, dass Thea überdies „Macht über ein Menschenschicksal“ erlangen konnte, was ihren Neid schier zum Bersten bringt: „Ach wenn Du ahntest,“ gesteht Hedda, „wie arm ich bin. Und Du, Du solltest reich sein dürfen?“ (ebd., S. 62). Ein Neid, der sich abermals konkretistisch verschoben auf das ihr fehlende Attribut heftet: „Oh, ich glaube, ich seng dir doch noch mal die Haare ab“ (ebd.).

Heddas Neid richtet sich mithin gegen diese intellektuell-schöpferische Kameradschaft zwischen Thea und Lövborg, in der das gemeinsame, libidinös aufgeladene Denken und Arbeiten ein zentrales Bindeglied wurde, während sich Hedda im Zuge des drohenden ausbleibenden Aufstiegs von Tessmann sogar das Reitpferd abschminken muss und nur die Pistolen übrig bleiben. Aber selbst diese Leidenschaft bleibt eine ziellose, ungerichtete, deobjektale: „Oh, ich schieße nur so ins Blaue“ (ebd., S. 36), was Brack zu Recht pointieren lässt: „Sie haben noch nie so richtig was erlebt“ (ebd., S. 45). Angesichts der sie neidisch und eifersüchtig machenden Bindung zwischen Thea und Lövborg, muss Hedda gerade auch ihm gegenüber hartnäckig leugnen, dass einst sehr wohl große Gefühle im Spiel gewesen sind, die in ihrer rachsüchtigen Tötungsabsicht kulminierten, als das begehrte Objekt sich zu lösen anschickte.

„Oh, ich sterbe — ich halte das alles einfach nicht mehr aus!“

Vom imaginären zum realen Kind

Aus diesem brennend-qualenden Gefühl des Neides heraus, beginnt Hedda im Verbund mit Tessmann an der tödlichen Intrige zu stricken, indem sie den durch Theas Liebe geläuterten Lövborg in den Herrenband schickt, damit er seinen Lastern erneut erliegt. Schließlich kann sie nicht anders, als das Manuskript, dieses für sie als unerträglich empfundene Kind-Substitut von Thea und Lövborg zu vernichten. Lövborg hingegen, der hellichtig erkennt, dass ein verloren-vergessenes Kind schlimmer als ein zerrissenes ist, versinkt in tiefe, nicht wiedergutzumachende Schuldgefühle gegenüber Thea, die ihm androht, „solange ich lebe, wird es vor mir stehen, als hättest Du ein Kind umgebracht“ (ebd., S. 79): das Buch als Kindersatz, in das *ihre reine Seele eingeflossen* ist.

In rasendem, zunehmend desintegriertem Neid schickt Hedda in einer bereits zum Scheitern verurteilten omnipotenten Geste Lövborg in den Tod, den er, ihrem Ästhetizismus verpflichtet, der allein dazu angetan ist, ihre von destruktiven Objekten bevölkerte Innenwelt zu maskieren, in Schönheit begehen soll. Um anschließend getrieben von neidischer Rachsucht das gemeinsame Kind von Lövborg und Thea — „Du mit dem Lockenkopf!“ (ebd., S. 81) — in den Ofen zu werfen. Hedda, die ihre eigene Schwangerschaft vor sich und der Außenwelt verleugnen muss, weil sie in ihrer von grausamen Introjekten durchtränkten Innenwelt keinen Raum für schöpferisches Wachstum aufspannen kann und auf einen zu versorgenden Säugling angesichts der eigenen und zugleich abgewehrten oralen Bedürftigkeit vermutlich neidisch reagieren würde, legitimiert ihre zerstörerische Raserei mit einer auf Tessmann projizierten Ehrenrettung. Spätestens hier zeigt sich, dass Hedda ihre Affektstürme schon längst nicht mehr durch Bedeutungs- und Sinnzuschreibungen, also symbolisch transformiert auffangen kann, sondern in einen konkretistisch aufgeladenen Handlungszwang verfällt. Zu erfahren, dass ihre phantasmatische Machtgewinnung über ein Menschenschicksal bis ins Letzte konterkariert wurde, Lövborg nämlich einen lächerlichen Tod in Dianas Boidoir starb, kurbelt ihren entgrenzten Zustand unaufhaltbar an. Mehr noch: Sie gerät nicht nur in eine für sie unerträgliche Abhängigkeit von Brack, dem sie sich nun als Mitwiserin ihrer Tat und zerstörerischen Impulse ganz und gar ausgeliefert fühlt, sondern sie muß ohnmächtig mit ansehen, wie sich Thea und Tessmann daran machen, schuldgefühlsbeladen und treu bis über den Tod hinaus sich auf den noch unfertig-schlummernden Fötus stürzen, um daraus ein vollkommenes Ganzes zu kreieren.

Während Hedda, noch kläglich aufbegehrend, versucht, dieses kopulierend-zeugende Paar, aus dem sie ödipal ausgeschlossen ist, wie ein neidisch-eifersüchtiges Kind mit Albernheiten zu stören, sieht sie ihren Machteinfluss und ihre Bedeutung endgültig schwinden, als sie sich in ihrem

¹ Ebd., S. 86.

Zukunftsszenario mit dem hintertriebenen Brack die Abende verbringen sieht, während unterdessen Thea und Tessmann im Hause der gütigen Tante aus dem imaginären ein reales Kind hervorzubringen trachten.

Im Zustand der Gewährwerdung von grenzenloser Abhängigkeit und Ausgeschlossenheit desintegriert ihr neidisch-destruktives Potential gänzlich, das ihr verunmöglicht, Realität und Phantasie zu scheiden oder gar zur selbstreflexiven Innenschau zu gelangen, die dann erst im Gefolge ein „reifes“, depressives Erleben induziert hätte, sondern sie tötet sich, ganz Generalstochter, durch einen sauberen Schuss in die Schläfe (vgl. auch Berger 2000).

Mir erscheint es vor diesem Hintergrund plausibel, dass Kimmig seine Hedda sich nicht für den Zuschauer unsichtbar umbringen lässt, wie man kurzfristig anzunehmen geneigt ist, als Hedda die Bühne verlässt, um mit ihrer Stulle, die sie sich dann in einer oral-gierigen, bulimisch anmutenden Geste einverleibt, zurückkehrt. Kimmig potenziert hier die Radikalität Ibsens, indem er Heddas phantasmatisches Konstrukt „der schönen Leiche“ (vgl. Bronfen 1992) respektive einer, „freie(n) und mutige(n) Tat, auf die ein Glanz fällt — ein Schimmer von Schönheit!“ (Ibsen 1988, S. 92), dekonstruiert und dem Zuschauer — wie Goethe im Werther dem Leser — diese alles andere als ästhetische Tat *sehen* lässt und damit: zumutet.

Wenn wir uns noch einmal an Freuds Suizidtheorie erinnern, in der der Suizid als ein Mord an einem introjizierten Objekt konzeptualisiert wird, so verstehe ich Heddas Suizid als einen destruktiven Angriff auf eine inneres Objekt, in dem sich Selbst- und Objektanteile unauflösbar verdichtet haben: ihr Hass auf den bemutterten Ehemann und den untreuen Lövborg, ihr Neid auf die leidenschaftlich lieben und denken könnende Thea, sowie ihr Selbsthass gegen den als unaushaltbar erlebten abhängigen, bedürftigen und muttersehnsüchtigen Selbstanteil, repräsentiert im Fötus.

Zusammenfassung

„Diese Tat, über der Schönheit liegt“

Zusammengefasst bedient Ibsen auf keiner Ebene des von ihm entworfenen Suizidszenarios die traditionellen Klischees zur weiblichen Suizidalität. Weder verzweifelt Hedda an einer unglücklichen Liebe, noch lässt Ibsen seine in Ohnmacht und Aussichtslosigkeit verfangene Protagonistin zahlreiche appellative Suizidversuche erproben. Selbst in der Wahl der Suizidmethode folgt Ibsen nicht den gängigen Mythisierungen, in denen Frauen pseudowissenschaftlich unterstellt wird, dass sie einen „erfolgreichen“ Suizid aufgrund „größerer Ablenkbarkeit“ und mangelnder intellektueller Fähigkeiten nicht so gut planen könnten und aufgrund ihrer geringeren Körperkraft im Umgang mit Schusswaffen und Messern eine „mechanische Inkompetenz“ aufwiesen (vgl. Gerisch 1998).

Allein deshalb würden Frauen auf so genannte *weiche Methoden* zurückgreifen, eine Behauptung, die schon empirisch nicht haltbar ist.

Und schließlich erweist sich auch Heddas Schwangerschaft nicht, wie gemeinhin postuliert wird, als suizidprophylaktischer Faktor, so dass ihr Schwangeren-Suizid inzwischen als „Hedda-Gabler-Syndrom“ (Goodwin & Harris 1979) in die suizidologische Literatur eingegangen ist, mit dem eine spezifische Form des erweiterten Suizids sowie die generelle Verweigerung der Frauen- und Mutterrolle zu beschreiben versucht wird.

Mehr noch: Die Figur der Hedda Gabler repräsentiert so ganz und gar den Prototyp eines männlichen, beziehungsunfähigen, kalten, unempathischen Narzissten, der sich eher umbringt als sich als abhängig und bedürftig erleben zu müssen, dass man geneigt sein könnte anzunehmen, Ibsen sei es mit Hedda wie Flaubert mit seiner Emma Bovary gegangen, über die er einst sagte: „Emma, c'est moi“.

Insofern sind wir vielleicht doch wieder bei den tradierten Weiblichkeitsmythen, dem stummen, auf der Bühne geopfertem, toten Frauenkörper angelangt, dieser so unheimlichen und faszinierenden Projektionsfläche eigener, potentiell gefährlichen Subjekthaftigkeit (vgl. Bronfen 1992), wie es auch in dem Gedicht *Edge* von Sylvia Plath (1990, S. 172), das sie eine Woche vor ihrem Suizid im Alter von dreißig Jahren geschrieben hat, anklingt:

Die Frau ist vollendet.

Ihr toter

Körper trägt das Lächeln des Erreichten.

Der Anschein einer griechischen Notwendigkeit

Fließt in den Schnörkeln ihrer Toga,

Ihre bloßen

Füße scheinen zu sagen: Wir kamen bis

hierher, es ist vorbei.

Literatur

BERGER M (2000) „Aber mein Inneres überlasst mir selbst! – Zum Selbstmord adoleszenter Protagonistinnen in einigen poetischen Texten männlicher Autoren“. In: GÖTZE P, RICHTER M (Hrsg.) *Aber mein Inneres überlasst mir selbst. Verstehen von suizidalem Erleben und Verhalten* (S. 26 - 77). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

BRONFEN E (1992) *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne*. München: Kunstmann

CANETTO SS „She died for Love and he for Glory“: Gender Myths of Suicidal behavior. *Omega*, 26, S. 1 - 17

- EHERENBERG A (2004) Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Campus
- FREUD S (1917) Trauer und Melancholie. GW X, 428 - 446
- GERISCH B (1998) Suizidalität bei Frauen. Mythos und Realität — Eine kritische Analyse. Tübingen: edition diskord
- GERISCH B (1998a) „This is not death, it is something safer“: A psychodynamic approach to Sylvia Plath. Death Studies, 22, S. 735-761
- GERISCH B (2000) „Denn die Gestalt meiner Sehnsucht ist — weiblich“. Psychoanalytische Hypothesen zur Suizidalität und zum Suizid von Marina Zwetajewa. In: KELLER U (Hrsg.) »Nun breche ich in Stücke...« Leben, Schreiben, Suizid, S. 69 - 115. Berlin: Vorwerk 8
- GERISCH B (2003) Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- GOODWIN J, HARRIS D (1979) Suicide in pregnancy: The Hedda Gabler Syndrom. Suicide and Life-Threatening Behavior, 9, S. 105 -115
- von HOFF D, LEUZINGER-BOHLEBER M (1997) Psychoanalytische und textanalytische Verständigungen zu Elfriede Jelineks „Lust“. Psyche, 51, S. 763 - 800
- IBSEN H (1891) Hedda Gabler. Stuttgart: Reclam, 1988
- KENNEL R, REERINK G (Hrsg.) (1997) Klein — Bion. Eine Einführung. Tübingen: edition diskord
- LORENZER A.(1988) Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: KÖNIG H, LORENZER A (Hrsg.) Kultur-Analysen (S. 11 - 98). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- PLATH S (1990) Ariel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- RAGUSE H (1991) Leserlenkung und Übertragungsentwicklung — . Stuttgart: Metzler

Korrespondenzadresse:

Priv.-Doz. Dr. phil. Benigna Gerisch
Therapiezentrum für Suizidgefährdete
an der Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie
des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf
Martinistraße 52
20246 Hamburg
E-mail: gerisch@uke.uni-hamburg.de

Kolumne: Rauchzeichen aus dem DGS-Vorstand

Herausforderungen für die Suizidprävention in Non-Profitorganisationen

Thomas Giernalczyk

In diesen Rauchzeichen möchte ich einige Überlegungen zu den Institutionen, die Suizidprävention betreiben, anstellen und mich dabei auf die Non-Profit-Organisationen der Suizidprävention beschränken.

In Deutschland erfolgt die Suizidprävention zu einem guten Teil in Non-Profitorganisationen (NPOs). NPOs sind ein selbstverständlicher Sektor des wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Lebens in Westeuropa. Sie prägen Teile des Sozialwesens und tragen zum Gesundheitswesen bei. Sie sind als Vereine, gemeinnützige GmbHs oder Verbände organisiert und verfolgen ihre Missionen, ohne dass sie Gewinne abschöpfen dürfen. Gewinne, die anfallen müssen wieder direkt in die Aufgaben hineingesteckt werden. Sie zeichnen sich oft durch Selbstverwaltung, Freiwilligkeit und die Zusammenarbeit von Ehrenamt und Berufsarbeit aus (vgl. Heltzel 2005).

Einige NPOs haben Suizidprävention und Krisenhilfe in das Zentrum ihrer Mission gestellt und bauen ihre Arbeit entsprechend dieser Ziele auf. Zu ihnen gehören Einrichtungen wie die Arche in München, Neuhland in Berlin, die AKL in Baden-Württemberg oder der Krisendienst Mittelfranken, um nur einige von ihnen zu nennen. Andere NPOs verfolgen primär andere Missionen wie Ehe- und Familienberatung, betreiben Heime für Kinder und Jugendliche oder Notfallseelsorge und betreiben in diesem Rahmen primäre Suizidprävention.

Die gegenwärtige Realität der Einrichtungen

Alle NPOs müssen sich derzeit einer harten Realität stellen, die ihre Arbeit erschwert und große Veränderungsleistung erfordert. Auf der einen Seite sind sie gezwungen, wirtschaftliche Prinzipien viel stärker zu berücksichtigen, und auf der anderen Seite wird die finanzielle Unterstützung durch den Staat immer enger und an mehr Bedingungen geknüpft.