

›Schweigen und tanzen‹
Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals
Chandos-Brief und »Elektra«

Hugo von Hofmannsthals Tragödie »Elektra« wurde bereits 1903 bei ihrer Uraufführung in Berlin von der zeitgenössischen Kritik als Inszenierung einer hysterischen Krankengeschichte aufgefaßt. Die germanistische Forschung hat die Ansicht, daß Hofmannsthals Drama »klinisches Material in bürgerliches Bildungstheater«¹ verwandle, immer wieder aufgegriffen und variiert. Als Vorlage für die Figur der Elektra gilt dabei gemeinhin die Hysterikerin Anna O. aus Joseph Breuers und Sigmund Freuds »Studien über Hysterie«. Eine solche eindimensionale Interpretation ist jedoch aus verschiedenen Gründen – nicht nur im Hinblick auf Hofmannsthals Kenntnis der »Studien über Hysterie« zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Dramas – fragwürdig: Vernachlässigt wird dabei insbesondere die Bedeutung des Prozesses einer Umschrift von Fallgeschichten in Literatur, mithin die Transposition, welche die Versatzstücke aus dem medizinsch-psychoanalytischen Bereich erfahren, wenn sie in das poetische Gefüge eines literarischen Textes eingerückt beziehungsweise in den Zusammenhang eines Gesamtwerkes wie dasjenige Hofmannsthals und seiner ihm eingeschriebenen Poetologie gestellt werden.² Das hier zu entfaltende Argument lautet demgegenüber, daß

¹ Heinz Politzer, Hugo von Hofmannsthals »Elektra«, Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie. In: DVS 47 (1973), S. 95–119, hier S. 95. Vgl. für diese Forschungstendenz außerdem Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1983. In anregend kritischer Weiterentwicklung dieses Ansatzes zudem Juliane Vogel, Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthal »Elektra«. In: Tragödie – Idee und Transformation. Hg. von Helmut Flashar. Stuttgart 1997, S. 287–306; Jill Scott, Electra after Freud. Myth and Culture. London 2005, darin das Kapitel »From Pathology to Performance. Hugo von Hofmannsthal's »Elektra« and Sigmund Freuds „Fräulein Anna O.“«, S. 57–80, sowie in nochmals deutlich kritischerer Abgrenzung von Politzers Ansatz Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg 2005, S. 174–191.

² Zur Problematik der literarischen Umschrift von Fallgeschichten vgl. Susanne Lüdemann, Literarische Fallgeschichten. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« und Kleists »Michael Kohlhaas«. In: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen. Hg. von Jens Ruchartz, Stefan Willer und Nicolas Pethes. Berlin 2007, S. 208–223.

Hofmannsthal zwar in der Tat Aspekte hysterischer Fallgeschichten und Symptomatiken der Jahrhundertwende in seiner »Elektra« verwendet, diese jedoch gezielt als Ausdrucksmittel einer seinem Werk inhärenten Identitäts- und Sprachkritik auswählt und einsetzt.

Hofmannsthals Werk wird hier mithin als Kreuzungspunkt zweier im Wien der Jahrhundertwende dominanten geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Strömungen diskutiert: dem Hysteriediskurs einerseits und denjenigen philosophischen und literarischen Debatten um den Stellenwert des Subjekts andererseits, für die der Physiker Ernst Mach mit seinem Diktum vom »unrettbaren Ich«³ das zentrale Schlagwort schuf.⁴

Die Literarisierung dieser geistesgeschichtlichen Problematik lässt sich im Werk Hugo von Hofmannsthals – so die Prämissen des vorliegenden Aufsatzes – in besonders deutlicher Weise aufweisen, indem man sein Drama »Elektra« vor dem Hintergrund seines 1902, also ein Jahr zuvor, entstandenen Textes »Ein Brief« liest – unter Berücksichtigung desjenigen Werkes also, das unzweifelhaft die Sprachskepsistradition der Moderne wesentlich mitbegründete sowie den paradigmatischen Ausdruck der *Krise des modernen Subjekts* darstellt:⁵ Während so im Chandos-Brief typische hysterische Symptomatiken nachweisbar werden, die dort als

³ Erstmals in Ernst Machs »Antimetaphysischen Vorbemerkungen« zu seiner seit 1885 in vielen Auflagen erschienenen Untersuchung über »Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen«. Der Wiener Schriftsteller und Literaturkritiker Hermann Bahr griff diese Formulierung auf und schrieb einen Essay mit dem Titel »Das unrettbare Ich«, der 1904 in dem Büchlein »Dialog vom Tragischen« veröffentlicht wurde (vgl. Anm. 47).

⁴ Damit schließt der im folgenden vertretene Standpunkt in Teilen an eine Analyse an, die jüngst Maximilian Bergengruen mit seiner Studie »Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘« unternommen hat, die sich ebenfalls mit der »Gedankenfigur« der »Unrettbarkeit des Ichs« und deren literarischer Ausgestaltung bei Hofmannsthal auseinandersetzt. Allerdings buchstäblich Bergengruen Hofmannsthals Rekonstruktion dieser Gedankenfigur – beginnend mit seinem Drama »Elektra« – nicht nur im Hinblick auf ihre psychologisch-psychoanalytischen, sondern auch hinsichtlich ihrer theologischen Wurzeln aus (vgl. Maximilian Bergengruen, *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-ich‘*. Freiburg i. Br. 2010). Der vorliegende Aufsatz kann mit seiner Analyse hysterischer Symptomatiken in dem ein Jahr vor der »Elektra« erschienenen Chandos-Brief hingegen als eine Ergänzung der werkimmannten Vorgeschichte der Verschränkung von Hysterie- und Sprachproblematik in Hofmannsthals »Elektra« verstanden werden. Bereits von 1903 – so die These – entdeckt Hofmannsthal die Krankheit als probates poetisches Ausdrucksmittel seiner sprachskeptischen und identitätspolitischen Positionen.

⁵ Vgl. exemplarisch zum immensen Stellenwert des Chandos-Briefs für das Verständnis der Sprachskepsis der Moderne Andreas Härtler, *Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals »Brief«*. Bonn 1989.

körpersprachliche Kompensation eines Identitäts- und Sprachverlustes fungieren – sich Chandos' Fall also als literarische Transformation einer hysterischen Krankengeschichte analysieren lässt –, erscheint das Drama »Elektra« als Weiterentwicklung der im früheren Text formulierten Sprachskepsis sowie als ein impliziter Kommentar zum Hysterieverständnis der Jahrhundertwende und den spezifischen Fallgeschichten Breuers und Freuds.

Im folgenden wird zunächst die Nähe von Hysteriediskurs und Identitäts- und Sprachproblematik im Wien der Jahrhundertwende in Umrissen skizziert. Vor diesem Hintergrund werden sodann Hofmannsthals literarische Adaptionen und Verwandlungen dieses psychopathologisch-bewußtseinsgeschichtlichen Konglomerats im Chandos-Brief und in seinem Drama »Elektra« in den Blick genommen. Besondere Beachtung erfahren hierbei bisherige Deutungen seiner Texte im Hinblick auf die Darstellung hysterischer Fallgeschichten; insbesondere die Lesweisen der Elektra-Figur als einer Hysterikerin nach dem Muster der Anna O. werden einer rezeptionskritischen Rekonstruktion unterzogen.

Hysterien der Jahrhundertwende – Identitätskrisen im Fin de Siècle

Das Fin de Siècle gilt als die *belle époque* der Hysterie. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Arzt Jean-Martin Charcot und durch die kunstvollen Inszenierungen seiner Patientinnen an der Pariser Salpêtrière bekannt gemacht, erlangte das Phänomen um 1900 nicht nur als epidemieartig verbreitete Frauenkrankheit⁶ und als Reflexionsgegenstand medizinischer und psychoanalytischer Diskurse, sondern auch als »Diagnose der Zeit«⁷ sowie als Argumentationsfigur in philosophischen Debatten und literarischen Texten Berühmtheit.⁸ Das Wien Hugo

⁶ Der Psychologe Willy Hellpach spricht 1904 von einer »geistigen Epidemie« und einer »Massenhysterie« (vgl. Willy Hellpach, Grundlinien einer Psychologie der Hysterie. Leipzig 1904, S. 64).

⁷ Vgl. Jens Malte Fischer, Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978, S. 71–93; Marianne Schuller, Im Unterschied. Lesen / Korrespondieren / Adressieren. Frankfurt a.M. 1990, S. 17.

⁸ Vgl. aus der umfangreichen Literatur zur Medizin- und Kulturgeschichte der Hysterie Christina von Braun, Nicht ich. Logik, Lüge, Libido. Frankfurt a.M. 1999; Elisabeth Bronfen, Das verknöte Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998; Michel Foucault, Wahnsinn

von Hofmannsthals galt dabei spätestens seit Erscheinen von Sigmund Freuds und Joseph Breuers »Studien über Hysterie« im Jahr 1895 als Zentrum der Diskussion.

Zugleich war Wien aber auch Schauplatz derjenigen (sprach)philosophischen und literarischen Debatten um den Stellenwert des Subjekts, die das Fin de Siècle in besonderer Weise kennzeichnen. Die Annahme, daß dieses räumliche und zeitliche Zusammentreffen von Hysterie und Identitätsproblematik im Wien der Jahrhundertwende einer gemeinsamen inneren Dynamik unterliegt, geht von der Beobachtung aus, daß die Hysterie und das sogenannte krisenhafte Subjekt ein charakteristisches Symptom gemeinsam haben: den Sprachverlust. Im klinischen Sprachgebrauch ist hierbei von »Aphonie« oder »Aphasie« die Rede, worunter sich vielfältige Erscheinungsweisen unterschiedlichster Sprachstörungen vom Stottern bis zum völligen Verstummen zusammenfassen lassen. Die ›Krise des Subjekts‹ wiederum ist ihrerseits eng verknüpft mit der Behauptung eines grundlegenden Defizits oder Defekts der Sprache. Sozusagen als Kehrseite des Verstummens erlangte die Ausdrucksfähigkeit des Körpers sowohl in den Hysteriekonzeptionen als auch im philosophisch-literarischen Diskurs der Sprachskepsis kompensatorische Bedeutung.

In dieser Koinzidenz kann eine Ursache dafür gesehen werden, daß sich die medizinischen und psychoanalytischen Debatten um die Krankheit Hysterie und die bewußtseinsphilosophisch orientierten Auseinandersetzungen um den Stellenwert des Subjekts im Wien der Jahrhundertwende miteinander in bezeichnender Weise verschränken. So ist die Hysterie im geistigen und persönlichen Umfeld Hofmannsthals nicht nur als psychopathologische Störung präsent – es beschäftigte sich etwa auch sein Freund, der Arzt und Schriftsteller Arthur Schnitzler, mit der Krankheit, und zwar insbesondere mit dem Symptom der hysterischen Aphasie⁹ –;

und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M. 1996, darin das Kapitel »Hysterie und Hypochondrie«, S. 285–307; Franziska Lamott, Die vermessene Frau. Hysterien um 1900. München 2001; Regina Schaps, Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt a. M. u. a. 1983; Elaine Showalter, Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medizin. Berlin 1999; Ilza Veith, Hysteria. The History of a Disease. Chicago u. a. 1993 sowie Hysteria beyond Freud. Hg. von Sander L. Gilman, Helen King u. a. Berkeley u. a. 1993.

⁹ Vgl. Arthur Schnitzlers medizinwissenschaftliche Schrift »Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion« aus dem Jahr 1889, wieder abgedruckt in: Arthur Schnitzler, Medizinische Schriften. Hg. und mit einem Vorwort von Horst

vielmehr spielte das Phänomen der Hysterie im Kontext der intellektuellen Diskurse um Identität und Sprache eine wichtige Rolle. Exemplarisch kann dieser Befund anhand der Schriften von Friedrich Nietzsche¹⁰ und an Otto Weiningers »Geschlecht und Charakter« (1903) belegt werden. In beiden Fällen erscheint die Krankheit – wenngleich mit vollkommen anderer Akzentuierung – als Metapher¹¹ für eine erwünschte oder aber beklagte Identitätsdiffusion; die hysterische Persönlichkeit steht für beständige Verwandlung und unvermeidbare Täuschung: Während Weininger dabei aus dem psychopathologischen Hysterieverständnis der Jahrhundertwende den Vorstellungskomplex eines für Hysterikerinnen typischen Hangs zu Simulation und Lüge¹² sowie die von Breuer und Freud behauptete Spaltung der hysterischen Persönlichkeit herausgreift, um seine These von der Nicht-Identität und Subjektlosigkeit der Frau zu belegen,¹³ verwendet Nietzsche die Hysterie nicht nur in »Der Fall Wagner« (1888) in zeitdiagnostischer Absicht zur Kennzeichnung geschlech-

Thomé. Frankfurt a. M. 1991, S. 176–209. Arthur Schnitzler schrieb nicht nur Romane und Novellen, in denen vermeintliche Hysterikerinnen wie etwa seine Novellenheldin Fräulein Else eine Rolle spielen, sondern behandelte auch in seiner Wiener Praxis Hysterikerinnen und schrieb Rezensionen für medizinische Fachzeitschriften über Publikationen zur Hysterie, wie etwa zu den von Sigmund Freud übersetzten Büchern Jean-Martin Charcots (vgl. ebd., S. 82 und S. 90; zu Schnitzlers literarischer Verarbeitung psychoanalytischer Hysterietheorien vgl. Astrid Lange-Kirchheim, Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle »Fräulein Else« im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz. Würzburg 1999, S. 111–134).

¹⁰ Der Einfluß Nietzsches auf Werk und Denken Hofmannsthals ist hinlänglich nachgewiesen worden. Dabei wurde herausgestellt, daß Hofmannsthal insbesondere denjenigen Nietzsche zitiert, der als ›Arzt‹ und ›Kritiker der Nerven und des Nihilismus‹ begegnet (vgl. Hans Steffen, Hofmannsthal und Nietzsche. In: Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd. 2: Forschungsergebnisse. Hg. von Bruno Hillebrand. Tübingen 1978, S. 4–11, hier S. 5; vgl. zudem Hans-Jürgen Meyer-Wendt, Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Heidelberg 1973).

¹¹ Vgl. Susan Sontag, Krankheit als Metapher. München u. a. 1978; speziell zur Hysterie als Metapher vgl. Bronfen, Das verknotete Subjekt (wie Anm. 8), S. 113f.

¹² »Hysterie ist die organische Krisis der organischen Verlogenheit des Weibes.« (Otto Weiniger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien/Leipzig 1904, S. 361). Bereits Charcot hatte die Hysterikerin als »la grande simulatrice« bezeichnet; vgl. dazu Schuller, Im Unterschied (wie Anm. 7), S. 18, sowie Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995, S. 190.

¹³ Weininger greift aus dem psychopathologischen Hysterieverständnis der Jahrhundertwende den Vorstellungskomplex einer für die Hysterikerin typischen Konturlosigkeit bzw. die u. a. von Joseph Breuer und Sigmund Freud vertretene Behauptung einer Persönlichkeitsspaltung heraus und konstatiert: »Die ›Spaltungen der Persönlichkeit‹ sind eben nur dort möglich, wo von Anfang an keine Persönlichkeit da ist, wie beim Weibe.« (Weininger, Geschlecht und Charakter [wie Anm. 12], S. 363)

terübergreifender Dekadenz.¹⁴ Darüber hinaus konnotiert Nietzsche die Hysterie in seiner Schrift »Götzen-Dämmerung« (1889) mit dem Prinzip des Dionysischen. Der dionysische Rausch im Gegensatz zum apollinischen Traum lebt für Nietzsche von einer »Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandelns«.¹⁵ Und: Die dionysische »Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, *nicht zu reagiren*« habe dabei Ähnlichkeit mit »gewissen Hysterischen, die auch auf jeden Wink hin in jede Rolle eintreten«.¹⁶

An anderer Stelle schreibt Nietzsche etwa zeitgleich über den Hysteriker: »[E]r ist keine Person mehr, höchstens ein Rendezvous von Personen, von denen bald diese, bald jene mit unverschämter Sicherheit herausschießt.«¹⁷ Hysterie erscheint demnach bei Nietzsche als Artikulationsmodus einer Verwerfung von Wahrheit und Identität,¹⁸ als Symbol für die Sinnlosigkeit der Welt, in der sich das Subjekt als Fiktion erweist und das Ich nur »ein mehr oder weniger phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren [...] Text«¹⁹ ist. Mit dieser Konzeption des Ichs gerät Nietzsche schon früh in die Nähe der Erkenntnisse Breuers und Freuds über die Funktionsweisen des Unbewußten, die sie aufgrund ihrer Hysteriestudien erst Jahre nach diesen Äußerungen Nietzsches gewinnen sollten. Wesentlicher für die vorliegende Untersuchung ist jedoch der Befund, daß die Bedeutung, die der Sprache und dem Sprechen im Kontext hysterischer Fallgeschichten zukommt – die Lügenhaftigkeit der Hysterischen, ihr Verstummen und die kompensatorische Rolle ihrer Körpersprache sowie später in der Konzeption Breuers und Freuds das Sprechen als Therapie –, die Hysterie zu einem exzessionellen Ausdrucksmittel der spezifisch modernen Identitätsproblematik und Sprachskepsis macht – und dies insbesondere auch im näheren Umfeld Hofmannsthals.

¹⁴ Vgl. zu den Funktionalisierungen der Hysterie in Nietzsches »Der Fall Wagner« Horst Thomé, Autonomes Ich und »Inneres Ausland. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914).« Tübingen 1993, S. 200f.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, Götzen-Dämmerung. In: Ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI/3. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1969, S. 111.

¹⁶ Ebd., S. 111f.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, Nachlaß 1887–1889. In: Ders., Werke. Bd. XIII. München 1999, S. 517f., hier S. 518.

¹⁸ So auch Schuller, Im Unterschied (wie Anm. 7), S. 21f.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, Morgenröthe. Zweites Buch. In: Ders., Werke. Bd. III/1. München 1999, S. 113.

Vor diesem Hintergrund erscheint es nahezu unabdingbar, Hofmannsthals Lord Chandos, mithin die zentrale Gestalt der literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, als Fallgeschichte eines Hysteriekranken in den Blick zu nehmen. Dies um so mehr, als daß sich ausgehend von einem solchen Zugriff Hofmannsthals vermeintlich *kanonische* »Hysterikerin Elektra«²⁰ für eine Interpretation öffnet, die die Titelfigur nicht nur im Hinblick auf ihre Psychopathologie liest, sondern zum einen die narrative Auflösung individueller klinischer Fallgeschichten im komplexen Personengefüge der »Elektra« und zum anderen das Drama als Fortschreibung der von Hofmannsthal im Chandos-Brief formulierten Sprach- und Identitätsproblematik offenbar werden läßt. Daß Hofmannsthals sprachgewaltige Elektra eine innere Verwandtschaft mit Lord Chandos aufweisen soll, dem die Worte »im Mund wie modrige Pilze«²¹ zerfallen, mag dabei zunächst verwundern. Parallel gelesen stellen sich jedoch Identitätskrise und Hysterie, Sprachverlust und Körpersprache als deutliche Verbindungslien zwischen diesen beiden – auf den ersten Blick so unterschiedlichen – literarischen Entwürfen heraus.

Aphasia und Korrespondenz: Der Brief des Lord Chandos

Der junge Dichter Philipp Lord Chandos, fiktiver Schreiber des Briefes, leidet – wie er es selbst nennt – unter einer »Krankheit [s]eines Geistes« (B, 46). Seinen »Fall« beschreibt er in aller Kürze so: »[E]s ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.« (B, 48) Chandos' Schilderung der Genese seines Denk- und Sprachverlustes erinnert in ihrem chronologischen Aufbau und ihrem Ringen um Genauigkeit bei der Beschreibung der Symptome und Stadien seiner »pathologischen Krise«²² an einen Krankenbericht. Das Auftreten von Wahrnehmungsstörungen,

²⁰ Herbert A. Frenzel/Elisabeth Frenzel, Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2.: Vom Realismus bis zur Gegenwart. München 1999, S. 508.

²¹ Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, hier S. 49 (im folgenden im Text mit der Sigle »B« zitiert).

²² In einem Brief an Cristiane Gräfin Thun-Salm vom 9. September 1902 bezeichnet Hofmannsthal den Inhalt seines Chandos-Textes als »dieses halbwegs Pathologische« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 285).

Sprachverlust und Identitätsdiffusion legen nahe, daß es sich um einen Fall von Hysterie handeln könnte.²³ Um so erstaunlicher ist es, daß der Chandos-Brief bisher kaum vor dem Hintergrund des Hysteriediskurses der Jahrhundertwende analysiert wurde.²⁴ Dabei läßt sich bereits das von der Forschung weithin festgestellte Paradoxon, daß Chandos seinen Sprachverlust in einer überaus gewandten, linearen, nicht-fragmentierten Sprache beklagt,²⁵ durch eine Interpretation des Textes als

²³ Als Form einer Spaltung seiner Persönlichkeit in ein erlebendes und ein erzählendes Ich nach dem Muster von Ernst Machs »unrettbarem Ich« analysiert auch Heinrich Bosse – allerdings ohne Berücksichtigung des zeitgenössischen Hysteriediskurses – Chandos' Fall (vgl. Heinrich Bosse, Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: Hjb 11 (2003), S. 171–207).

²⁴ Eine mögliche Erklärung dieses Umstands liegt vielleicht in der verbreiteten Auffassung der Hysterie als »weiblicher Krankheit« – auch innerhalb der Literaturwissenschaft. Chandos wird daher, wenn er denn überhaupt als »pathologischer Fall« interpretiert wird, viel eher mit Neurasthenie als mit Hysterie in Verbindung gebracht (vgl. z.B. Maximilian Bergengruen, »Mystik der Nerven«. Neurasthenie, Zerstreutheit und die Metaphysik des Willens in Hofmannsthals »Der Schwierige«. In: DVS 80 (2006), S. 212–244, hier S. 213–215). Eine Ausnahme stellt allerdings folgender Aufsatz dar: Bettina Rabelhofer, »Ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers«. Zu Aphäsie und Hysterie des Lord Chandos. In: Sprache – Denken – Nation. Kultur- und Geistesgeschichte von Locke bis zur Moderne. Hg. von Volker A. Munz. Wien 2005, S. 127–143. Die Autorin vertritt darin die These, der Text steuere »zielgerichtet auf die Auslöschung des Körpers und damit des Subjekts als eines Sexualwesens hin« (ebd., S. 137), und darin liege auch der Sprachverlust des Lord Chandos begründet.

Soweit mir bekannt ist, behandelt darüber hinaus lediglich Georg Braungart in seiner Studie »Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne« (Tübingen 1995) die Bedeutung der hysterischen Symptomatik im Chandos-Brief. Laut Braungart sei es für Hofmannsthal wichtig zu signalisieren, daß Chandos nicht an einem organisch bedingten Sprachverlust leide. Da die hysterische Aphäsie etwas vollkommen anderes sei als eine durch einen organischen Defekt ausgelöste Sprachstörung, habe sich diese als Ausdruck eines nicht physiologisch bedingten Sprachverlustes angeboten. Insbesondere sieht Braungart aber die tiefere Dimension der hysterischen Symptomatik im Chandos-Brief in ihrer Funktion einer den Sprachverlust kompensierenden Körpersprache. Diese müsse als spezifisch moderne Form eines Körpervertrauens gedeutet werden, die sich in Reaktion auf die in dem Text »Ein Brief« zum Ausdruck gebrachte »Krise der klassischen Subjektivität« herausgebildet habe.

Der Aufsatz »Und es war Gegenwart, die vollste erhabene Gegenwart – Das Phänomen des Augenblicks in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende« von Marcus Fischer (in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart [1880–1980]. Hg. von Herbert Zeman. Graz 1989, S. 767–803), in dem der Chandos-Brief mit der psychoanalytischen Hysteriediskussion der Jahrhundertwende in Verbindung gebracht wird, muß hier nur der Genauigkeit halber genannt werden: Fischer liest den Chandos-Brief als »Dokument einer tiefgehenden Krise der Realitäts- und Zeiterfahrung« und fragt in diesem Zusammenhang auch nach der Partikularität der von Breuer und Freud in ihren »Studien über Hysterie« herausgearbeiteten »traumatischen Augenblicksstruktur« für die Augenblickserfahrung des Lord Chandos. Diese Symptome des Sprachzerfalls werden von Fischer zwar auch als pathologisch gedeutet, doch ist dabei von Hysterie erstaunlicherweise nicht die Rede.

²⁵ Vgl. exemplarisch zum widersprüchlichen Nebeneinander des Sprachverlusts des Lord Chandos und der virtuosen Sprache des »Briefs« Dirk Götsche, Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a.M. 1987, S. 101f.; Wolfram Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosoziale Interpretation.

literarische Darstellung einer hysterischen Aphonie auflösen, insofern der vermeintliche Widerspruch zwischen einem (partiellen) Sprachverlust, der mit der gleichzeitigen Fähigkeit zu einer höchst eloquenten schriftlichen Ausdrucksweise einhergeht, zu den typischen Symptomen des zeitgenössischen hysterischen Krankheitsbildes gehörte. So erinnert sich Freud, »seinerzeit [1885/86] auf der Charcotschen Klinik gesehen und gehört zu haben, daß bei Personen mit hysterischem Mutismus das Schreiben vikariierend für das Sprechen eintrat.«²⁶ Und auch der Arzt Otto Binswanger beschreibt 1904 in seinem großen medizinischen Standardwerk zur Hysterie eine Form der »Aphasie bei völlig intactem Sprachverständnis und bei erhaltener Fähigkeit, den Gedanken schriftlichen Ausdruck zu geben«.²⁷ Den medizinischen und psychoanalytischen Fallbeschreibungen zufolge beschränkte sich die schriftliche Produktion der Hysterikerinnen dabei auf private Korrespondenz mit Verwandten und Freunden²⁸ – also wie im Fall des Lord Chandos auf das Schreiben von Briefen.

Begibt man sich ausgehend von diesem Befund auf die Suche nach weiteren Elementen des Hysteriediskurses der Jahrhundertwende im Chandos-Brief, so stößt man auf Chandos' mißglückten Versuch, seine Tochter wegen einer »kindische[n] Lüge« (B, 49) zurechzuweisen und mit ihr ein Gespräch über die Notwendigkeit der Wahrhaftigkeit zu führen. Die körperlichen Symptome, mit denen Chandos auf diese Episode reagiert, lassen sich als »hysterischer Anfall«²⁹ entschlüsseln: Chandos' Artikulation wird schlechter, er verfällt ins Stottern, ihm wird übel, seine Hautfarbe verfärbt sich und er leidet unter »Druck auf der Stirn« (B, 49). Schließlich flüchtet er türeschlagend aus der Gegenwart seiner Tochter. Der Grund für diese Reaktion ist ein plötzlich und ausgesprochen körperlich empfundenes Unbehagen an der von ihm bisher selbstverständ-

München 1977, S. 120 sowie Ernst Osterkamp, Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: HJb 2 (1994), S. 111–317, hier S. 113.

²⁶ Sigmund Freud, Bruchstücke einer Hysterie-Analyse. In: Ders., Hysterie und Angst. Studienausgabe. Bd. VI. Frankfurt a. M. 1997 (1905 [1901]), S. 83–186, hier S. 115.

²⁷ Otto Binswanger, Die Hysterie. Wien 1904, S. 421.

²⁸ Vgl. Freud, Bruchstücke (wie Anm. 26), S. 115f.

²⁹ So bereits Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 24), S. 228. Als »literarische Aphasie-Erfahrung« interpretiert auch Gotthart Wunberg diese Episode (vgl. Gotthart Wunberg, Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Thesen zur Unverständlichkeit der Lyrik in der Moderne. In: Ders., Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors. Hg. von Stephan Dietrich. Tübingen 2001, S. 52).

lich vertretenen Behauptung, daß die Sprache Wahrheiten und empirische Wirklichkeiten transportieren könne. Daß »gerade die Hysterischen peinlichst (aber nie ohne eine gewisse, demonstrative Absichtlichkeit vor Fremden) jeder Unwahrheit aus dem Wege gehen«,³⁰ hatte aber zeitgleich zur Entstehung des Chandos-Briefs etwa auch Otto Weininger aus den Krankenberichten Breuers und Freuds gelernt (wenngleich er darin paradoixerweise nur um so mehr die Verlogenheit der Hysterischen bestätigt sah).³¹ Bei Hofmannsthal wird dieser Topos zum Mittel einer sprachkritischen Reflexion, insofern der Anfall des Lord Chandos, bei dem sich das hysterische Symptom der Aphonie zum ersten Mal zeigt, sowohl als Folge des Verlustes des Glaubens an die Wahrhaftigkeit der Sprache als auch als dessen beredter poetischer und poetologischer Ausdruck zu verstehen ist.

Des weiteren geht Chandos' fortschreitende Sprachkrise mit einer Krise der Wahrnehmung einher, deren Symptome ebenfalls dem Krankheitsbild der Hysterie entsprechen. Der Ekel des Briefschreibers vor allgemeinen Urteilen, die in alltäglichen familiären oder nachbarschaftlichen Gesprächen gefällt werden, führt dazu, daß er diese – ihm »so lügenhaft, so löchrig wie nur möglich« (B, 49) erscheinenden – Aussagen besonders intensiv und detailliert, aber auch fragmentiert wahrnimmt:

Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solche Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Brachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. (B, 49)

Das hysterische Symptom der »Makropsie«,³² so der von Breuer verwandte Fachausdruck für eine Wahrnehmungsstörung, die auch auf Chandos' Leiden anwendbar ist, steht im Chandos-Brief nicht nur für die Erfahrung einer in Einzelteile zersplitterten Welt, die im Begriff ist, sich aufzulösen, sondern auch für die ›Krise des Subjekts‹. Denn die frag-

³⁰ Weininger, Geschlecht und Charakter (wie Anm. 12), S. 364f.

³¹ »Je getreuer die Hysterischen an die Wahrheit sich zu halten glauben, desto tiefer sitzt ihre Verlogenheit.« (Ebd., S. 366)

³² Sigmund Freud/Joseph Breuer, Studien über Hysterie. Frankfurt a.M. 1991, S. 55.

mentierte Wahrnehmung macht vor Chandos' eigener Biografie nicht halt. Dem jungen Dichter scheint die Einheit des Subjekts – zumindest in zeitlicher Hinsicht – fragwürdig zu sein. Er schreibt an Francis Bacon: »Kaum weiß ich noch, ob ich derselbe bin, an den Ihr kostbarer Brief sich wendet.« (B, 45) Nicht nur aufgrund zeitlich bedingter Veränderungen seiner Persönlichkeit bezweifelt Chandos dies – der Zugang zu seiner Vergangenheit ist ihm in grundsätzlicherer Art und Weise versperrt: Die einzelnen Schaffensphasen seines Lebens und die daraus hervorgegangenen Werke sowie ehemals gemachte Pläne für die Zukunft sind ihm vollkommen fremd geworden; sie erscheinen ihm wie unverbundene Punkte auf einem Zeitstrang und ergeben keine kontinuierliche Entwicklung zu einer als »Selbst« erlebten inneren Einheit des Ichs. So kann Chandos Texte, die von ihm vor Jahren geschrieben wurden, nicht »als ein geläufiges Bild zusammengefasster Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen«, als träten sie ihm so »zum ersten Mal vors Auge«. (B, 45) Ähnlich wie sich die Patientin Anna O.³³ aus den »Studien über Hysterie« ihre Umgebung Stück für Stück erschließen muß,³⁴ betreibt auch Chandos »recognising work«,³⁵ um die Schriften aus seiner Vergangenheit zu erfassen.

Bereits 1893 beschreibt Hofmannsthal in seinem Essay »Gabriele D'Annunzio«, daß »Analyse«, »Anatomie«, das »Zerschneiden« und die »Zergliederung« Vorlieben der beginnenden Moderne seien.³⁶ Diese Charakteristika finden sich in der »Makropsie« des Lord Chandos als fragmentierte Wahrnehmung der Welt, des Menschen und der eigenen Identität wieder. Und wenn Hofmannsthal in seinem Essay als typische Reaktion des Fin de Siècle auf das Erlebnis der Zersplitterung der Welt eine »instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung

³³ Breuer schuf für seine Patientin Bertha Pappenheim das Pseudonym »Anna O.«. Wenn im vorliegenden Aufsatz von »Anna O.« gesprochen wird, so ist damit nicht der reale Mensch Bertha Pappenheim, sondern die Figur, die in den »Studien über Hysterie« von Breuer und Freud entworfen wurde, gemeint (vgl. zu den verschwiegenen Details im Verhältnis Breuers zu seiner Patientin Henri F. Ellenberger, The Story of »Anna O.«. A Critical Review with New Data. In: Beyond the Unconscious. Essays of Henri F. Ellenberger in the History of Psychiatry. Hg. und eingeleitet von Mark S. Micale. Princeton 1993 [1972], S. 254–272 sowie Dianne Hunter, Hysteria, Psychoanalysis and Feminism. The Case of Anna O. In: Feminist Studies 9 [1983], S. 464–488).

³⁴ So sieht Anna O. von einem Blumenstrauß jeweils immer nur eine Blüte (vgl. Freud/Breuer, Studien [wie Anm. 32], S. 55).

³⁵ Ebd., S. 46.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio, in: GW RA I, S. 174–185, hier S. 176.

des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie«³⁷ diagnostiziert, so taucht ein solcher Zustand der vollkommenen Weltabgewandtheit ebenfalls im »Brief« auf, wenn Chandos' Aufmerksamkeit von einem einzelnen beliebigen Gegenstand – z.B. einer »Gießkanne«, einer »auf dem Feld verlassenen Egge« oder einem »Hund in der Sonne« – absorbiert wird und zur Quelle eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens« (B, 50) wird:

Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. (B, 50)

In diesen Momenten, die intellektuell nicht reflektierbar und sprachlich nicht vermittelbar sind, kommt dem Körper – von »den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen« (B, 52) – die Bedeutung zu, als Empfindungs- und Ausdrucksorgan einer solchen Erfahrung zu dienen: »Es ist mir dann«, so Chandos, »als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen.« (B, 52)

In der Sprache des Körpers erkennt Chandos ein Medium, das es ihm ermöglicht, das zu erfahren und auszudrücken, was dem Bewußtsein unzugänglich ist. Doch dafür ist es notwendig, daß sich das Subjekt selbst vergißt und im Augenblick aufgeht. Chandos, der diese entgrenzende Erfahrung gemacht hat und weiß, daß sie sich nicht in Literatur umsetzen läßt, verfällt daraufhin in ein selbstgewähltes Schweigen. Ist Hofmannsthals Text »Ein Brief« als eine poetologische Absichtserklärung nicht nur des fiktiven Schreibers, sondern auch des Dichters Hofmannsthal zu verstehen – ein »[a]nständiges Schweigen als Resultat«³⁸ nimmt sich nicht nur Chandos, sondern auch der Autor zum neuen Ziel seines Schaffens und Lebens³⁹ –, so wird eine solche Abwendung von der Sprache doch zugleich durch eine Hinwendung zu den Artikulationsformen des Körpers kompensiert. Hofmannsthal selbst nennt in diesem Zusammenhang

³⁷ Ebd.

³⁸ Hugo von Hofmannsthal in »Ad me ipsum« (1919). In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 295.

³⁹ »Im Chandos-Brief fällt der Entschluß, das Unaussprechliche nicht mehr auszusprechen, mit dem Ernst einer existentiellen Entscheidung.« (Osterkamp, Die Sprache des Schweigens [wie Anm. 25], S. 126)

das Ballett und die Pantomime als neue alternative Ausdrucksformen.⁴⁰ Auf der Grundlage der hier vorgenommenen Lektüre des Chandos-Briefs ist davon auszugehen, daß auch Elemente der Hysteriesympomatik für Hofmannsthal als »[A]nalogon zu den contemporanen Zweifeln an der Sprache«⁴¹ fungieren und bereits 1902 Eingang in seinen berühmten Text gefunden haben. Diese These wird zudem dadurch gestärkt, daß Hofmannsthal selbst herausgestellt hat, daß der sprachskeptische und subjektkritische Gehalt seines »Briefs« mit einer pathologisch zu nennenden Charakterisierung des Lord Chandos einhergeht. Dies läßt sich durch eine Tagebuchnotiz bekräftigen, die, wie er meint, »sehr tiefgehend, nur vielleicht etwas hors de propos«⁴² sei. In dieser – und das ist für das hier entfaltete Argument besonders aufschlußreich – zieht Hofmannsthal eine wichtige Parallele zwischen Chandos' und Elektras Zustand:

hier dasselbe moderne Element der Verderbung der Urgefühle durch subjective nerven-affection wie bei den großen Dingen der Elektra auch. Hier wird minutioses durch überspitze intensität der empfindung riesengross: die proportionen gehn verloren. eine subjective afficertheit verwechselt sich wegen ihrer überreizungsstärke mit dem elementaren [...] das subject dem object dynamisch nicht gewachsen versucht mit seinem subjectiv pathologischen das πάθος des dinges ›auszumalen‹ man spürt hindurch die afficertheit die ohnmacht das nicht-heran-kommen die desorganisiertheit.⁴³

Eine Gemeinsamkeit zwischen Chandos und Elektra besteht also laut Hofmannsthal darin, daß hier wie dort das Subjekt von der Intensität seiner Wahrnehmung überfordert ist und darauf reagiert, indem es der Außenwelt eine Bedeutung – »das Pathos der Dinge« – beimißt, die ihr (objektiv) nicht zukommt. Während jedoch Chandos hierauf mit einem Verstummen reagiert, ist die Reaktion der Elektra die genau entgegengesetzte: Sie zeichnet sich gerade durch ihre »Feuerzunge«⁴⁴ aus, durch

⁴⁰ »[D]as höchst Zeitgemäße: das analogon zu den contemporanen Zweifeln an der Sprache (Brief) corollar hiezu die Bemühungen um Ballett und Pantomime« (Aufzeichnungen zu einem Vortrag [1912]; zit. nach SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 292).

⁴¹ Ebd.

⁴² Tagebuchnotiz vom 26. August 1917. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 294.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Die Initialzündung zu seiner Bearbeitung des antiken Elektra-Mythos beschreibt Hofmannsthal wie folgt: »Mein Ausgangspunkt war der Elektra-Charakter, das erinnere ich mich ganz genau. Ich las die sophokleische einmal im Garten und im Wald, im Herbst

ihre Sprachgewalt. Die hysterische Aphonie kann also gerade nicht das zentrale Moment einer Charakterisierung der Hofmannsthalschen Elektra als Hysterikerin sein. Dafür erscheinen in seinem Drama andere Elemente des Hysterieverständnisses der Jahrhundertwende. Inwiefern diese dazu verleitet haben, Hofmannsthals Elektra-Figur einer pathologisierenden Interpretation zu unterziehen und dabei die Bedeutung der hysterischen Symptomatik für den Gesamtzusammenhang des Dramas und für Hofmannsthals sprachskeptische Poetologie zu vernachlässigen, soll hier zu Beginn der »Elektra«-Interpretation thematisiert werden.

»Elektra«-Rezeption: Hysterie als Psychopathologie der Weiblichkeit

Bereits die ersten Kritiken zu den »Elektra«-Aufführungen in Berlin und Wien verwendeten den Begriff »hysterisch« und verbanden ihn mit krankhaft-weiblichen, exotisch-wilden und ambivalent erotisch-perversen Konnotationen, um das Gesehene zu charakterisieren.⁴⁵ Etwas später brachte Maximilian Harden Hofmannsthals »Elektra« erstmals mit den »Studien über Hysterie« in Verbindung.⁴⁶ Dabei ist es kein Zufall, daß Parallelen zwischen den Krankengeschichten von Breuer und Freud und Hofmannsthals Drama erst fast ein Jahr nach der Uraufführung gezogen wurden: In der Zwischenzeit war der »Dialog vom Tragischen« von Hermann Bahr erschienen. Bahr, der nicht nur ein genauer Beobachter und Kritiker der Wiener Literaturszene war, sondern auch ein enger Vertrauter Hofmannsthals, stellt darin die These auf, daß die Katharsis der antiken Tragödie nach demselben therapeutischen Mechanismus

1901. Die Zeile aus der »Iphigenie« fiel mir ein, wo es heißt: »Elektra mit ihrer Feuerzunge« und im Spazierengehen fantasierte ich über die Figur Elektra, nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatz zu der »verteufelt humanen« Atmosphäre der Iphigenie. Auch die Verwandtschaft mit Hamlet und der Gegensatz zu diesem ging mir durch den Kopf.« (Mitteilungen an Ernst Hladny [ca. 1909–1911]. In: SW VII Dramen 5, S. 459)

⁴⁵ Vgl. etwa die Kritiken von Julius Hart in »Der Tag« vom 1. Oktober 1903 (in: Norbert Jaron/Renate Möhrmann/Hedwig Müller, Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnen-geschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik [1889–1914]. Tübingen 1986, S. 539); Fritz Engel im »Berliner Tagblatt« vom 31. Oktober 1903 (ebd., S. 534); Paul Lerch in der »Germania« vom 1. November 1903 (ebd., S. 536) sowie John Schikowski in der »Leipziger Volkszeitung« vom 7. November 1903 (in: »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«. Kritiken zu Uraufführungen Hugo von Hofmannsthals in Berlin. Hg. von Bernd Sösemann. Berlin 1989, S. 23).

⁴⁶ In seiner Zeitschrift »Die Zukunft« vom 27. August 1904.

funktioniere wie die von Bertha Pappenheim erfundene und von Breuer und Freud theoretisch untermauerte »talking cure«.⁴⁷ Dadurch erlangten die »Studien über Hysterie« im Jung-Wiener Kreis, dem auch Harden angehörte, einen größeren Bekanntheitsgrad.

Zu Beginn von Hardens Rezension, die von Hofmannsthal sehr geschätzt wurde,⁴⁸ steht das Szenario eines fiktiven Gesprächs zwischen Hofmannsthal, Schnitzler und Bahr:

Ich habe, mag der Poet gesagt haben, eine »Elektra« geschrieben, der alle Esel vorwerfen werden, daß sie nicht griechisch, sondern hysterisch sei; als ob der Typus der *hysterica* nicht auch in Hellas zu finden gewesen sein könnte, sein müsste! Sicher, erwidert der Freund (so stelle ich mirs vor); was ist überhaupt Griechheit, was Hysterie? Schließlich sinds auch nur Begriffsge-spenster. Nun konnte der Dritte sich einmischen, der Dr. med. Schnitzler, und die Freunde auf die Hysteriestudien der Nervenpathologen Freud und Breuer hinweisen.⁴⁹

Während Harden hier noch dem Autor Hofmannsthal die Ansicht in den Mund legt, daß es sich bei der Hysterikerin um einen universalen, bereits in der Antike existierenden »Typus« handle, und außerdem eine Szene entwirft, in der Hofmannsthal erst *nachträglich*, also nach Abschluß seiner Arbeit an der »Elektra«, von Schnitzler auf die »Studien über Hysterie« hingewiesen wird,⁵⁰ setzte sich in der Folge zunehmend die Annahme einer *direkten* Beeinflussung von Hofmannsthals Tragödie durch Breuers und Freuds Buch durch.⁵¹

⁴⁷ Vgl. Hermann Bahr, Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, bes. S. 23f. und S. 37f.

⁴⁸ Im März 1905 fragt Hofmannsthal anlässlich der Wiener Aufführungen der »Elektra« bei Harden an, ob dieser nicht der »Neuen Freien Presse« in Wien seinen Artikel mit »veränderten zehn oder fünfzehn Zeilen« anbieten könne, damit nicht irgendein »jünger Mann vom Niveau eines Gerichtsaalsreporters« über die »Elektra« falsch urteilen würde (Brief vom 8. März 1905. In: SW VII Dramen 5, S. 414).

⁴⁹ Zit. nach Gotthart Wunberg, Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Frankfurt a.M. 1972, S. 83.

⁵⁰ Hofmannsthal lobte im September 1904 selbst einen gewissen »Wahrheitsgehalt« der von Harden geschilderten Szene, der eben gerade nicht aufgrund ihrer tatsächlichen Begebenheit bestehe: »Wie freundlich und wohlthwend, Ihren Aufsatz über die Elektra mit jenen Vermuthungen über unser Gespräch anzufangen, die um so viel mehr innere Wahrheit haben, als sie gar nicht prätendieren, anekdotenmäßig richtig zu sein.« (In: SW VII Dramen 5, S. 403)

⁵¹ Diese wurde innerhalb psychoanalytischer Kreise z.B. durch den Freudschüler Bach vertreten, der 1909 die Meinung vertrat: »Hübscher als er [Hugo von Hofmannsthal] kann man die interessanten, lehrreichen, bedeutenden Theorien des Wiener Psychiaters Freud nicht in Verse kleiden.« (Zit. nach Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 269)

Auch innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Hofmannsthals »Elektra« wird diese These vertreten und Elektra als prototypische Darstellung weiblicher Hysterie nach dem Muster der Freudschen und Breuerschen Patientinnen interpretiert.⁵² In besonders dezidierter und nachhaltiger Weise geschieht dies in Michael Worbs Arbeit »Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende« (1983). Der Autor liest Hofmannsthals Drama darin als literarisches Protokoll der »Studien über Hysterie«, genauer der Krankengeschichte der Patientin »Anna O.«.⁵³ Zur Untermauerung seiner These zitiert Worbs einen Brief, in dem Hofmannsthal Hermann Bahr um »das Buch von Freud und Breuer über Heilung der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung«⁵⁴ bittet, und gibt dafür Datierungen an – in seiner Monographie den Mai 1903 und in einem späteren Aufsatz bereits das »Frühjahr 1902«⁵⁵ –, die jedoch fragwürdig sind.⁵⁶ Denn mindestens ebenso wahrscheinlich ist, daß Hofmannsthal diesen Brief erst 1904 schrieb. Darauf deutet etwa seine Bemerkung hin, daß er sich von den »Studien über Hysterie« Anstöße für seine Bearbeitung von Calderons »La vida es sueno« erhofft, die er aber erst im Oktober 1904, also ein Jahr nach der »Elektra«, beendete, sowie die Formulierung »Heilung

⁵² Vgl. z.B. »Hugo von Hofmannsthals Tragödie ›Elektra‹ [...] ist eines der bekanntesten literarischen Werke, das definitiv eine Hysterikerin in den Mittelpunkt des Geschehens stellt. Nach allgemeiner Ansicht – und indirekt auch vom Autor bestätigt – ist Anna O. das Vorbild der Heldenin.« (Silvia Kronberger, Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Innsbruck u.a. 2002, S. 195; vgl. auch von derselben Autorin den Text: Elektra: stark – allein – hysterisch. In: Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie / Frauenfiguren im Musik-Theater. Hg. von dies. und Ulrich Müller. Salzburg u.a. 2003, S. 121–128, dort den ersten Satz des Aufsatzes [S. 121]: »Hugo von Hofmannsthals Elektra ist krank – sie leidet an Hysterie.«)

⁵³ Worbs konstatiert: »Für den Zeitraum von 1903 bis 1907 läßt sich eine Auseinandersetzung Hermann Bahrs mit der Psychoanalyse, die sich allerdings auf die ›Studien über Hysterie‹ beschränkt, nachweisen. 1903, als Bahr zum erstenmal auf die Studien zurückgreift, ist auch das Jahr, in welchem Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler dieses Werk lesen. Dies kann angesichts des regen Gedankenaustauschs zwischen den Dreien keine zufällige Übereinstimmung sein.« (Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 140)

⁵⁴ Vgl. B II, S. 142. Hier ist der undatierte Brief unter den Briefen vom Mai 1904 eingeordnet, was durchaus plausibel erscheint.

⁵⁵ Michael Worbs, Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. von Thomas Anz. Würzburg 1999, S. 3–16, hier S. 7.

⁵⁶ Vgl. zur Frage der Datierung von Hofmannsthals Brief an Hermann Bahr und zu Hofmannsthals Kenntnis der »Studien über Hysterie« auch Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 4), S. 17f. Im Gegensatz zu meiner Argumentation überlegt Bergengruen, »ob der Vorschlag [...] diesen Brief vorzudatieren, nicht einiges für sich hat.« (Ebd., S. 18)

der Hysterie durch Freimachung einer unterdrückten Erinnerung«,⁵⁷ die er sinngemäß dem »Dialog vom Tragischen« von 1904 entnommen haben könnte.⁵⁸ So könnte man sogar zu der Annahme tendieren, daß Hofmannsthal zum Zeitpunkt der Niederschrift seiner »Elektra« die »Studien über Hysterie« noch gar nicht kannte. Allerdings steht ein späterer Bericht Ernst Hladnys im Widerspruch zu dieser Auslegung. Darin heißt es, daß Hofmannsthal auf die Frage, »ob er bei der Formulierung seiner Charaktere wissenschaftliche Bücher, die sich mit der Nachtseite der Seele [...] beschäftigen zu Rate gezogen«⁵⁹ habe, folgendes mitgeteilt habe:

Auf die Charakteristik [der Elektra] hat kein Buch merklichen Einfluß gehabt [...]. Doch habe ich immerhin damals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit den Nachtseiten der Seele abgeben: das eine die ›Psyche‹ von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud.⁶⁰

Während der Einfluß von Erwin Rohdes »Psyche« von 1898, einer altphilologischen Darstellung der griechischen Religion, jedoch am Dramentext selbst eindeutig belegbar ist, was auf Hofmannsthals genaue Kenntnis dieses Werkes schließen läßt,⁶¹ gilt dies nicht in gleichem Maße für intertextuelle Bezüge zu den »Studien über Hysterie«. Die Parallelen, die Worbs anführt, überzeugen jedenfalls im Einzelnen nicht von der These, daß Elektra unmittelbar nach dem Vorbild der Anna O. konstruiert worden sei.⁶² Dennoch muß der Umstand ernstgenommen

⁵⁷ B II, S. 142.

⁵⁸ Insofern ist es auch nicht weiter erstaunlich, daß Worbs in Hofmannsthals »Das Leben ein Traum« Entlehnungen aus den »Studien über Hysterie« feststellt, die bis ins sprachliche Detail gehen – seliges aber nicht für die »Elektra« nachgewiesen werden kann.

⁵⁹ SW VII Dramen 5, S. 459.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Erwin Rohde, Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Reprographischer Nachdruck der 2. Aufl. von 1898. Darmstadt 1991 (vgl. zum Einfluß von Erwin Rohdes religionsgeschichtlicher Studie auf Hofmannsthals »Elektra« Bergengruen, Mystik der Nerven [wie Anm. 4], S. 59–63 sowie Vogel, Priesterin künstlicher Kulte [wie Anm. 1], S. 288–290).

⁶² So nennt Worbs etwa als eine Parallele zwischen Anna O. und Elektra die traumatische Bindung an den Tod des Vaters (vgl. Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 282f.). Diese ist nun aber nicht etwa eine Erfindung Hofmannsthals auf Anregung von Breuer und Freud, sondern bereits in der »Elektras« des Sophokles' konstitutiver Bestandteil des Mythos. Ebenfalls läßt sich die Behauptung, Elektra befände sich ebenso wie Anna O. in einem hysteriebedingten »alinierten, halluzinatorischen« Zustand, auf der Grundlage von Hofmannsthals Text nicht ausreichend belegen. Ohne Frage ist Elektra wenig präsent im Sinne von gegenwärtig, so führt sie lange, »gegen den Boden« gesprochene Monologe und gleicht einem »Nachtwand-

werden, daß Hofmannsthal selbst – wenn auch mit einigem zeitlichen Abstand – sein Drama mit den »Studien über Hysterie« in Verbindung bringt. Allerdings bleiben Aussagen über die Genauigkeit seiner Kenntnis des Buches von Breuer und Freud spekulativ. Ob Hofmannsthals Wissen über die Hysterie das Resultat eines ›Durchblätterns‹ der »Studien über Hysterie« oder einer ›Eingebung⁶³ war, in Gesprächen mit Bahr, Schnitzler oder anderen Mitgliedern des Jung-Wiens erworben worden ist oder Hofmannsthal etwa bereits im Wintersemester 1895/96 in den Vorlesungen des Ästhetikprofessors Alfred Freiherr von Berger mit dem Buch Breuers und Freuds konfrontiert wurde,⁶⁴ muß angesichts widersprüchlicher Zeugnisse offenbleiben. Da aber die Analyse des Chandos-Briefs belegen konnte, daß bereits in diesem Text hysterische Elemente verarbeitet wurden, ist davon auszugehen, daß Hofmannsthals Werke bereits 1902, also auf jeden Fall – selbst wenn man Worbs frühe Datierung akzeptieren würde – vor dem Verfassen des fraglichen Briefes an Bahr, von der allgemeinen ›hysterischen Atmosphäre‹ Wiens durchdrungen waren.

Für die »Elektra« kann daher wie für den Chandos-Brief ein umfangreiches Repertoire an schriftlichen und auch visuellen Quellen angenommen werden. Dadurch ergibt sich nun aber auf der Ebene des intertextuellen Gefüges der Tragödie als auch in Bezug auf Elektras charakteristische Sprachbeherrschung, respektive der Beherrschung ihrer

ler«, doch scheint dies nicht unbedingt sein »Vorbild im Hypnoid« der Anno O. haben zu müssen, sondern kann – wie weiter unten unternommen wird – mit Elektras Fixierung auf Vergangenes und Zukünftiges erklärt werden.

⁶³ So zitiert etwa Bernd Urban gegen Worbs' These, daß Hofmannsthal Elektras Persönlichkeitsspaltung nach dem Vorbild psychoanalytischer Ausführungen in den »Studien über Hysterie« gestaltet habe, zu Recht, was der Autor bereits 1894 über Adele Sandrock schrieb: »Ihr bewusstes Ich und das traumhafte, das schauspielerische, wissen voneinander nichts. Die Äußerungen des bewussten sind sprunghaft, gemein, ohne Zusammenhang, lassen ein höchst verstümmeltes Weltbild erraten. Sie vermag sich über nichts zu wundern. Alle Eindrücke fallen und versinken lautlos wie in tiefem Wasser. Offenbar dringen die Erfahrungen in das andere Ich hinüber und kommen dort zu einem komplexen Ausdruck (ähnlich wie bei musikalischen Virtuosen). Diese Spaltung des Ichs scheint die Daseinsform des reproduzierenden Genies zu sein.« Bernd Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a. M. u. a. 1978, S. 26. Hofmannsthal war das Phänomen zweier voneinander unabhängiger Bewußtseinszustände also unabhängig von Freuds und Breuers Überlegungen zu diesem Thema schon früh vertraut.

⁶⁴ Alfred von Berger hatte bereits im Februar 1896 in der »Wiener Morgen-Presse« eine Rezension zu den »Studien über Hysterie« veröffentlicht, die Hofmannsthal gekannt haben dürfte (vgl. Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 88, sowie Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse [wie Anm. 63], S. 20).

Person durch Sprache, durchaus eine wichtige Parallele zur Krankheit der Hysterie, die ebenfalls eine willkürliche und maßlose Kombinatorik von Zeichen und Zitaten zum Prinzip hat. Es steht zu vermuten, daß für Hofmannsthal das Motiv der Hysterie zu einem Erzählmodell wird, innerhalb dessen sich seine Auffassung von den Möglichkeiten und Grenzen der Sprache artikulieren läßt. Hofmannsthals Interesse an der Hysterie wird dabei dadurch gespeist, daß er als Schriftsteller mit der Hysterikerin nicht nur die Leidenschaft für die *synkretistische* Kunst der Sprach-Bastelei, sondern auch den Verlust des Glaubens an jegliche Form sprachlicher Authentizität teilt.⁶⁵ Ein Körper, der als Artikulations- und Gedächtnisorgan fungiert, die Infragestellung eines selbst-bewußten Subjekts und die Zersplitterung der personalen Identität sowie die Gegensätzlichkeit von Sprechen und Tun sind diejenigen Aspekte, die den Hysteriediskurs im Wien der Jahrhundertwende mit Hofmannsthals poetischer Sprachkritik verbinden.

Sprachgewalt, Sprachverlust und Körpersprache

Das Verhältnis von Sprechen und Schweigen ist ein zentrales Moment in Hofmannsthals Bearbeitung des Elektrastoffes. Sein Interesse an diesem wurde denn auch durch die »überfließend lange [...] Rede«⁶⁶ der Titelgestalt motiviert, die als eines der wichtigsten Handlungselemente bereits bei Sophokles angelegt ist: Während Orest die unausweichliche Tat begeht, redet Elektra nur unentwegt davon und wird entsprechend häufig zum Schweigen angehalten. Diese Figurengestaltung verschärft Hofmannsthal in seiner Bearbeitung der antiken Tragödie noch. Die äußeren Umstände der Handlung werden zurückgedrängt und das seelische Geschehen tritt in der Rede der Protagonistin in den Vordergrund.⁶⁷

⁶⁵ Vgl. dazu Vogel, Priesterin künstlicher Kulte (wie Anm. 1), S. 304.

Juliane Vogel danke ich an dieser Stelle für die anregenden und den vorliegenden Aufsatz bereichernden Gespräche über Hysterie als *bricolage*, das hysterische Erzählen und die Frage, ob Hofmannsthal Elektra am Ende des Dramas eigentlich tatsächlich stirbt (vgl. dazu weiter unten).

⁶⁶ Sophokles, Elektra. Übersetzt von Georg Thudichum. Leipzig um 1924, S. 55.

⁶⁷ Um die Innenwelt, das Seeleleben seiner Hauptfigur voll entfalten zu können, verzichtet Hofmannsthal auf einige Elemente des antiken Dramas. Kurz nach Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl« (1900) entstanden, könnte Hofmannsthals »Elektra« daher womöglich als die dramatische Verwirklichung des von Schnitzler in die deutschsprachige Erzählprosa eingeführten inneren Monologs betrachtet werden – wenngleich der durch die Gattung des

Isoliert von ihrer Familie und gefangen in der quälenden Erinnerung an den Mord an ihrem Vater, beschwört Elektra in rauschhaften Monologen die blutrünstige Vision einer Rache durch ihren Bruder. Ihrer Sprachmacht steht dabei eine gewisse Ohnmacht in ihrer körpersprachlichen Ausdrucksweise gegenüber, die – abgesehen von der Schlußzegne⁶⁸ – sehr zurückgenommen ist und die erlittene Traumatisierung und ihre gesellschaftliche Außenseiterposition unterstreicht: Ihre Bewegungen werden als tierartig beschrieben, sie reagiert verschreckt wie eine »wilde Katze«,⁶⁹ faucht und reckt »ihre Finger wie Krallen« (E, 64) nach den sie umgebenden Menschen und hält sich ansonsten vor allem an die Wände des Palastes gedrückt und in dunkle Winkel gekauert auf. Sie steht unter »entsetzlicher Spannung« (E, 106); immer wachsam ist sie jederzeit bereit, sich durch einen Sprung wieder zurück in die Dunkelheit des verwickelten Hofes zu retten. Ihre Körperhaltung ist »starr« (E, 74), sie bewegt sich ruckartig (vgl. E, 106).

Vorbilder für diese spezifische Art der Körper-Sprache lieferte das zeitgenössische und kulturgeschichtliche Archiv der Hysterie. So berichtet etwa Freud in den »Studien über Hysterie« von seiner Patientin Emmy v. N., daß diese »ihr Gesicht zum Ausdruck des Grauens und des Ekels«

Dramas hervorgerufene Zwang zur objektivierten Personenhandlung zwangsläufig nur eine beschränkte Realisierung dieses Konzepts erlaubt (vgl. zum inneren Monolog bei Schnitzler Ursula Renner, Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl«, In: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Sabine Schneider. Würzburg 2010, S. 31–52, sowie zur zeitgenössischen Diskussion über den Monolog auf der Theaterbühne den Abschnitt ›Der Monolog im Rampenlicht‹. In: Arthur Schnitzler, Lieutenant Gustl. Hg. und kommentiert von Ursula Renner unter Mitarbeit von Heinrich Bosse. Frankfurt a.M. 2007, S. 104–110).

In Hofmannsthals »Elektra«-Fassung entfällt der einleitende Prolog, der die Geschichte von Elektras Bruder Orest erzählt und dessen Rückkehr an den Hof der Atriden ankündigt. Die Handlungen der Figuren werden nicht durch einen kommentierenden Chor bewertet oder durch die Darlegung einer Vorgeschichte erklärt. Auch Ort und Zeitpunkt der Handlung sind von Hofmannsthal – bei Beibehaltung der raum-zeitlichen Kontinuität – entsprechend verändert worden: Während Sophokles' Drama bei Tagesanbruch beginnt, nimmt Hofmannsthals Einakter genau die »Dauer einer langsam Dämmerung« ein (vgl. Authentische Vorschriften für die Inszenierung, ca. Oktober 1903 [SW VII Dramen 5, S. 381]). Intendiert ist – ebenso wie mit der Verlagerung des Orts der Handlung in den Hinterhof des Palastes – die Schaffung einer Atmosphäre von »Enge, Unentflehrbarkeit, Abgeschlossenheit« (ebd., S. 379). Die Helligkeit des Tages und des Vorplatzes des Königshauses werden gegen das »Lauernde, Versteckte des Orients« (ebd., S. 380) vertauscht. All dies sind Elemente, die die Verlagerung der Handlung ins Innere der Figuren auf der Ebene der Inszenierung widerspiegeln.

⁶⁸ Vgl. dazu weiter unten.

⁶⁹ Hugo von Hofmannsthal, Elektra. In: SW VII Dramen 5, S. 59–110, hier S. 63 (im folgenden Text mit der Sigle »E« zitiert).

verziehe und ihre »Hand mit gespreizten und gekrümmten Fingern« gegen ihn ausstrecke.⁷⁰ Aber auch die früheren Hysterikerinnen auf den Abbildungen der Charcotschen Ikonographie⁷¹ weisen eine auffallende Ähnlichkeit etwa mit Gertrud Eysoldt in der Rolle der Elektra auf: am Bode kauernde Frauengestalten, verwahrloste und verkrampte Körper, den Blick ins Leere gerichtet.⁷² Die andere Seite der Hysterie, die wilden Anfälle der Hysterikerinnen der Salpêtrière sowie die aussagekräftige Körpersprache der Patientinnen Breuers und Freuds scheinen in Hofmannsthals Elektra-Figur hingegen weniger umgesetzt.⁷³ Im Vordergrund seiner Figurengestaltung steht vielmehr die sprachliche Kraft und Macht der Protagonistin.⁷⁴

Sprachverlust – das Thema des Chandos-Briefs – scheint in Hofmannsthals Drama hingegen eher in den Figuren der Schwester und der Mutter Elektras anzuklingen:

[...] Mir ist die Kehle
wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen,
wie Stein ist alles! [...] (E, 69f.)

beklagt etwa Chrysóthemis eine ihrer körperlichen Reaktionen auf den psychischen Schmerz. Als »globus hystericus« ist dieses Symptom im medizinisch-psychoanalytischen Kontext der Zeit bekannt.⁷⁵ Es führt zu einem temporären Verlust der Stimme und wird zu den hysterischen Sprachstörungen gezählt. Korreliert in der Charakterisierung der Elek-

⁷⁰ Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 67f.

⁷¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München 1997.

⁷² Vgl. etwa den Wiederabdruck von Fotos, die Gertrud Eysoldt in der Rolle der Elektra zeigen, in: Gertrud Eysoldt/Hugo von Hofmannsthal. Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. und mit einem Nachwort von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996, S. 65 und S. 68–70.

⁷³ Dies gilt allerdings nicht für die letzte Szene, in der Elektra eine Art hysterischen Tanz, eine »Chorea« in der Terminologie Charcots, zu vollziehen scheint. Vgl. dazu weiter unten.

⁷⁴ Bedeutsam ist, daß angesichts von Elektras verbaler Kraft diejenigen Momente, in denen die Protagonistin verstummt, ein um so größeres Gewicht erhalten. Elektra verliert ihre Sprache erst gegen Ende des Dramas: kurzfristig nachdem ihr der Tod ihrer Mutter bewußt wird und schließlich endgültig in der Schlußszene (vgl. dazu weiter unten). Zunächst wird Elektras temporärer Sprachverlust jedoch von den Umstehenden, die Elektra aufgrund ihres Schweigens kaum erkennen, als äußerst ungewöhnlich wahrgenommen: »ERSTE / Seht ihr denn nicht: dort an der Tür steht einer! / CHRYSO THEMIS / Das ist Elektra! Das ist ja Elektra! / ZWEITE / Warum spricht sie denn nicht? / CHRYSO THEMIS / Elektra, / warum sprichst du denn nicht?« (E, 106f.)

⁷⁵ Der »globus hystericus« spielt etwa eine Rolle in der Krankengeschichte der Katharina bei Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 144.

tra-Figur bei Hofmannsthal Sprachmacht mit einer gewissen Erstarrung des Körpers, so geht der Verlust der Sprache bei Mutter und Schwester analog dazu mit einem verstärkten unwillkürlichen Einsatz der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten einher: »mir zittern / die Knie bei Tag und Nacht« (E, 69),⁷⁶ berichtet Chrysothemis. Und Klytämnestras Körper wird »von sprachlosem Grauen geschüttelt« (E, 85),⁷⁷ während Elektra »das ihr gemäße Mordinstrument, ihr Wort, [ergreift,] um damit der Mutter einen fürchterlichen Schlag zu versetzen«.⁷⁸

Klytämnestra und Chrysothemis sind – so läßt sich festhalten – ebenso wie Elektra durch ein Verhalten gekennzeichnet, das man um die Jahrhundertwende von Hysterikerinnen kannte, allerdings weist Hofmannsthal seinen Frauenfiguren jeweils verschiedene Aspekte der hysterischen (Körper-)Sprache zu. Sie müssen daher eher als Mittel zur Charakterisierung der Figuren und als Merkmale ihrer Persönlichkeit verstanden werden und nicht als Kennzeichnung eines pathologischen Zustandes. Dahingehend muß auch folgende Äußerung Hofmannsthals verstanden werden: »Die Tat der Pagen Alexanders war Hysterie – die der Elektra geht aus einer Art Besessenheit hervor.«⁷⁹

Der Körper als Gedächtnis

Der Körper ist bei Hofmannsthal nicht nur als Artikulationsorgan, sondern auch als Ort der Erinnerung konzipiert: »Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene«.⁸⁰ Im Falle

⁷⁶ Vgl. außerdem folgende Textstellen: »CHRYSOTHEMIS / [...] wenn sie zittert / ist sie am schrecklichsten« (E, 74); »ELEKTRA / Mutter, / du zitterst ja!« (E, 83); »ELEKTRA / Ich seh's in deinen Augen. / Allein an deinem Zittern seh' ich auch, / daß er noch lebt« (E, 84). Zittern kommt im Repertoire der körperlichen Ausdruckswelt Elektras hingegen nur einmal vor und zwar in dem Moment, in dem ihr der totgeglaubte Bruder begegnet (vgl. E, 96).

⁷⁷ Hervorh. d. Verf.; vgl. auch Chrysothemis' Verstummen im Gespräch mit Elektra (E, 91). In Klytämnestras Erscheinen kann man zudem das divenhafte Gehabe der Hysterikerinnen auf Charcots Bühne wiedererkennen. Ihr Aufreten versetzt sie immer sogleich in die Mitte des Raumes; ihre Körpersprache ist viel exalterter und ausdrucksstärker als diejenige Elektras. Dies läßt sich etwa bereits an Hofmannsthals Anweisungen für ihren ersten Auftritt ablesen (vgl. E, 74).

⁷⁸ Barbara Surowska, Die Einheit von sprachlichem und außersprachlichem Ausdruck bei Hofmannsthal. Am Beispiel der »Elektra«. In: Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Michael Klein und Sigurd Paul Schleichl. Innsbruck 1982, S. 59–69, hier S. 62.

⁷⁹ Aufzeichnungen zu »Ad me ipsum«. In: SW VII Dramen 5, S. 474.

⁸⁰ Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1890. In: GW RA III, S. 333.

seiner Dramenfigur Elektra illustriert Hofmannsthal mit Hilfe eines Bildes, wie man sich diese körperliche Fähigkeit zur Erinnerung vorstellen muß – wo Breuer und Freud in den »Studien über Hysterie« von einem »Fremdkörper«⁸¹ sprechen, der sich aufgrund eines traumatischen Erlebnisses in der Psyche ihrer hysterischen Patientinnen festgesetzt habe und deren Leiden verursache, erfindet Hofmannsthal zur Darstellung des leibhaften Gedächtnisses ein literarisches Bild: einen Geier, der den Körper seiner Hauptfigur bewohne. Diese Metapher, die Hofmannsthal Erwin Rohdes Buch »Psyche« entnommen haben dürfte,⁸² wird gleich in der ersten Szene, dem Gespräch der Dienerinnen eingeführt. Darin berichtet eine Magd von einem Schlagabtausch mit Elektra:

[...] »Wenn du hungrig bist«, gab ich zur Antwort,
»so ißt Du auch«, da sprang sie auf und schoß
gräßliche Blicke, reckte ihre Finger
wie Krallen gegen uns und schrie: »Ich füttere«,
schrie sie, »mir einen Geier auf im Leib.« (E, 64)

Im Laufe des Dramas wird deutlich, daß die Geier-Metapher für das von Elektra erlebte Verbrechen und den dadurch hervorgerufenen Haß auf die Mörder ihres Vaters steht. So fordert Elektra ihre Schwester auf, es den Geiern gleich zu tun, sich passiv zu verhalten und auf den Tod (Klytämnestras und Aegisths) zu warten: »Sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod / und das Gericht herbei auf sie und ihn.« (E, 69) Und Klytämnestra fühlt sich im Vorgriff auf ihr Schicksal, das ihr von Elektra zugesadcht ist und worauf der »Geier« im Inneren ihrer Tochter wartet, »lebend, wie ein faules Aas« (E, 79) vergehen. Elektras »inkorporierter Geier« gemahnt also all jene an den Tod, die diesen, so wie die Gattenmörderin Klytämnestra, aus ihrem Leben ausschließen wolle. Diese seien –

⁸¹ Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 185.

⁸² Vgl. SW VII Dramen 5, S. 210 und S. 476.

Eine mögliche andere Quelle für Hofmannsthals Geier-Metaphorik könnte aber auch James Georg Frazers fulminante ethnologische Studie »The Golden Bough« (1890) sein, die eine Interpretation eines rituellen Geieropfers unternimmt (James Georg Frazer, The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Herfordshire 1993, S. 500). Ich entnehme den Hinweis auf diese Textstelle einem Aufsatz David Wellberys, in dem der Chandos-Brief als Dokument einer »sakrifiziellen Poetologie« gelesen wird, die sich um die »Imagination des Opfers zentriert.« (David E. Wellbery, Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: HJb 11 [2003], S. 281–310, hier S. 298, für den Hinweis auf die Textstelle bei Frazer s. ebd. S. 306)

so Elektra – wie das »Vieh«, denn nur dieses vergesse und sei sich dabei der Allgegenwart des Todes(geiers) nicht bewußt:

Das Vieh schläft ein, von halbgefressner Beute
die Lefze noch behängt, das Vieh vergißt sich
und fängt zu käuen an, indes der Tod
schon würgend auf ihm sitzt [...]. (E, 71)

Passend zu dieser Darstellung des Traumas als einer Art Leibesfrucht, schildert Elektra ihrem Bruder die Verwandlung von einer begehrenswerten jungen Frau zu einer haßerfüllten Furie als eine Entjungferungs- und Vergewaltigungsszene: Der tote Vater habe ihr aus Eifersucht »den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam« (E, 102) geschickt. Von den erzwungenen Nächten mit diesem ›Gatten‹ berichtet Elektra:

Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
wie eine Viper, über mich in mein
schlafloses Bett lassen, der mich zwang,
alles zu wissen, wie es zwischen Mann
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,
in denen ich's begriff! Da war mein Leib
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,
da war ich weise, und die Mörder hielten
– die Mutter mein' ich, und den, der bei ihr ist, –
nicht einen meiner Blicke aus! (E, 102)

Elektras »gräßliche[n] Blicke« (E, 64) sind – auf der Bildebene formuliert – die nach außen gerichtete Wirkung des in einem gewaltsamen Geschlechtsakt mit dem – ebenfalls »[g]räßlichen« – Bräutigam empfangenen »Geiers«.⁸³ Bereits eingangs schildern die Dienerinnen, daß niemand

⁸³ Den »ödlichen Blick« hat Elektra mit ihrer Mutter, die tatsächlich das Bett mit Agamemnon geteilt hat und nun neben dessen Mörder schläft, gemeint: »sie schickt / den Tod aus jedem Blick.« (E, 73)

Im übrigen wird durch die oben zitierte Textstelle auch die Quelle von Elektras Kenntnissen im Sexuellen aus einer imaginierten Vergewaltigungsszene begreiflich. (Dass Teile von Visionen und Träumen in die Realität hineinreichen und dort Wirkung zeigen, ist typisch für Hofmannsthals Drama.) Für Elektra verknüpfen sich Sexualität und Gewalt aber nicht nur auf der Ebene dieser Vorstellung, die auf der Bildebene Aufschluß über die Herkunft des Geiers in ihrem Inneren gibt, sondern auch in der Tat Klytämnestras. Denn Elektras Traum besteht nicht nur darin, daß die Mutter den Vater ermordet hat, sondern ist zudem unlösbar mit Klytämnestras Mordmotiv verknüpft: dem sexuellen Begehr nach einem anderen Mann, Elektras Onkel Aegisth, – auch von daher erklärt sich Elektras Abscheu gegenüber allem Sexuellen. Ehebruch und Mord, ungezügelte Sexualität und Gewalt gehen für sie

im Haus sei, »der ihren Blick aushält« (E, 65). Dies wird durch Klytämnestras Furcht vor Elektra bestätigt: »Wenn sie mich mit den Blicken töten könnte!« (E, 75) So »hohläugig« wie Elektras Haß beschrieben wird, so quälend wird ihr starrer Blick empfunden.

Auch hier wird also eine somatische Manifestation und Materialisation der leidenden Psyche gestaltet – ein Mechanismus, der in den »Studien über Hysterie« als »Konversion«⁸⁴ beschrieben wird und den Elektra in die Worte faßt: »[U]nser Leib, [...], starrt vor dem Unrat, dem wir dienstbar sind!« (E, 66) Daß der Körper als eine Art materielles Gedächtnis fungiert, wird auch an dem Umstand deutlich, daß Elektra die Körper und Körperbewegungen der anderen Dramenfiguren ebenfalls als »Merkzeichen«⁸⁵ der erlittenen Tat erlebt. Das gilt in besonderem Maße für ihre Verwandten. So registriert sie bei Chrysothemis' Erscheinen auf der Bühne zunächst nur das Gesicht der Schwester.⁸⁶ Diese in der hysterischen Symptomatologie als ›Gesichtsfeldeinengung‹ bekannte partielle Wahrnehmung der Umgebung,⁸⁷ die bei Hofmannsthal bereits in der ›Makropsie‹ des Lord Chandos eine Literarisierung erfahren hat, unterstreicht, daß Elektra ihre Umwelt ausschließlich in Bezug auf ihr Trauma betrachtet.⁸⁸ Zwar ist dies auch einer derjenigen typischen Züge von Hysterikerinnen, wie sie von Breuer und Freud beobachtet werden.⁸⁹ Bei Hofmannsthal wird dadurch aber nicht in erster Linie eine

Hand in Hand, es ist für sie nicht zu unterscheiden, ob das »Stöhnen« im Haus das eine oder andere Ereignis zur Ursache hat (vgl. E, 76; zum Motivkomplex der Blicke, der Vergewaltigung und des Hasses vgl. auch David E. Wellbery, Tragische Inversion. Eine gattungstheoretische Glosse zu Hofmannsthals Elektra. In: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Hg. von Eva Esslinger u. a. Frankfurt a.M. 2010, S. 276–291, bes. S. 287–290; zur Verknüpfung von Liebesmystik und Gewalt vgl. Bergengruen, Mystik der Nerven [wie Anm. 4], S. 63–82; als Leitmotiv des Dramas macht auch Monika Fick neben dem Mord Zeugung und Geburt aus, vgl. Monika Fick, Sinnenwelt und Weltenseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993, S. 350f.).

⁸⁴ Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 31 und S. 105.

⁸⁵ SW VII Dramen 5, S. 226.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 68.

⁸⁷ Vgl. Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 46.

⁸⁸ Als Chrysothemis abwehrend ihre Arme hebt, erblickt Elektra in dieser Geste sogleich die Verteidigungshaltung des sterbenden Vaters: »Was hebst du die Hände? / So hob der Vater seine Hände, / da fuhr das Beil hinab und spaltete / sein Fleisch.« (E, 68)

⁸⁹ »Alles, was nur entfernt daran [an das das Trauma auslösende Ereignis] erinnern kann, wird von den hysterisch Kranken unwillkürlich und ihnen unbewusst in Beziehung zu diesen Erschütterungen gebracht. Das assoziative, das mimetische, das repräsentative Vermögen zeichnet die Hysterie und die Disposition zu ihr aus.« (Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt a. M. 1981, S. 41f.)

hysterische Persönlichkeit gekennzeichnet, vielmehr geht es ihm darum, die Familienzugehörigkeit und schicksalhafte Verbundenheit der großen Frauenfiguren seines Dramas zu betonen,⁹⁰ denen allen drei ihre Geschichte unwiderruflich in den Körper geschrieben ist.⁹¹

Spaltungen

Hofmannsthals Elektra ist der Gegenwart entfremdet. Das wird bereits im Eingangsmonolog deutlich, in dem die Schilderung des Mordes an ihrem Vater die ersten 15 Verse einnimmt, während die zweite Hälfte des Monologs – mit 33 Versen mehr als doppelt so lang – die verbale Ausgestaltung der Rachefantasie zum Inhalt hat. Dazwischen sind lediglich vier Verse eingeschaltet, in denen Elektra ihren toten Vater beschwört, sich ihr zu zeigen:

Vater!

Ich will dich sehen, laß mich heute nicht allein!
Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort
Im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind! (E, 67)

Die Gegenwart nimmt zwischen dem imaginären Wiedererleben des Tathergangs und der Vision von der zukünftigen Rachetat nur sehr wenig Raum ein und dient lediglich der Anrufung des Ermordeten. So ist Elektra zum einen an die Vergangenheit gefesselt, und zum anderen ist der Sinn ihres Daseins in die Zukunft verschoben. Selbstvergessenheit in der Gegenwart – was Hofmannsthals Briefschreiber Chandos zumin-

⁹⁰ Dafür bedient Hofmannsthal sich auch noch einer anderen um 1900 bekannten Variante der hysterischen Körpersprache, die vor allem die Hysterikerinnen der Salpêtrière aufwiesen: den Dermagraphismus. Darunter wurde eine hypersensible Körperoberfläche verstanden, die sich, übt man etwa mit einem spitzen Gegenstand Druck aus, quasi beschriften lässt. Die diesem Phänomen, das Georges Didi-Huberman als »graphische Ekstase« einer »autographische[n] Frau« beschreibt, zugrundeliegende Vorstellung, daß die Körperoberfläche die Psyche in Form einer Einschreibung repräsentiert, findet sich auch in Hofmannsthals Drama. So beklagt Chrysanthemis die körperlichen Spuren, die das vergebliche Warten auf die Rückkehr des Bruders hinterlasse: [...] Mit Messern / gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht / sein Mal« (E, 70; vgl. Georges Didi-Huberman, Graphische Ekstase. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. von Silvia Eiblmayr u. a. München u. a. 2000, S. 288–301, hier S. 288).

⁹¹ »Es sind für den Geist unzählige Welten möglich, für den Leib nur eine«, konstatiert Hugo von Hofmannsthal noch 1925 in seinem »Dialog zwischen Schauspieler und Dichter« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 212).

dest augenblickhaft vergönnt ist – ist Elektra nicht möglich, weil sie sich mit Leib und Seele der Treue zu ihrem ermordeten Vater verschrieben hat.⁹²

Aber auch in den Dramenfiguren Klytämnestra und Chrysothemis wirkt die Vergangenheit im Gegenwärtigen, obwohl diese – im Gegensatz zu Elektra – nichts sehnlicher wünschen, als vergessen zu können. Alle drei Frauenfiguren, von denen Hofmannsthal sagt, sie seien ihm, wie »Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbentones gleichzeitig aufgegangen«,⁹³ erleben aufgrund ihrer schicksalhaften Verkettung mit der Vergangenheit einen traumatisch bedingten Verlust eines Teils ihrer Persönlichkeit:⁹⁴ Elektra, weil sie im Bestreben, ihrem Vater die Treue zu halten, unfähig ist, den Lauf der Zeit zu akzeptieren. Klytämnestra und Chrysothemis, weil sie einen Teil ihrer Vergangenheit verleugnen. Während jedoch Klytämnestra und Chrysothemis einen Identitätsverlust erleiden, der mit einem Verstummen und einem verstärkten Einsatz der Körpersprache einhergeht, wird Elektras Persönlichkeit vollkommen von ihrer Erinnerung, ihrer verbalen Reproduktion und der Hoffnung auf die Rachetat eingenommen. Ihr Trauma *ist* ihre Identität.

Verglichen mit dem Krankheitsbild der Hysterie, so wie es sich um 1900 darstellt, erscheinen die drei tragenden Frauenfiguren des Dramas wie Verkörperungen der verschiedenen Bewußtseinszustände, in denen sich das Leben der Hysterikerinnen vollzieht. Breuer und Freud nehmen nämlich an, daß die Persönlichkeit der Hysterischen in zwei voneinander

⁹² War sie ehemals »eines Königs Tochter« (E, 101), so ist sie nun das »Blut des Königs Agamemnon« (E, 99).

⁹³ Mitteilungen an Erst Hladny (ca. 1909–1911). In: SW VII Dramen 5, S. 459.

⁹⁴ In beiden Fällen führt das Fehlen eines Teiles der Persönlichkeit zu einer Krise des Subjekts: Chrysothemis verliert nicht nur ihr Kurzzeitgedächtnis – »Mein Kopf ist immer wüst. Ich kann von heut / auf morgen nichts behalten« (E, 71) –, sie scheint sich zudem selbst an die verdrängte, aber unbewältigte Vergangenheit verloren zu haben: »Ich möchte beten, daß ein Gott ein Licht / mir in der Brust anstecke, daß ich mich / in mir kann wiederfinden!« (E, 71) Klytämnestra – durch ihre Schuld ungleich stärker als ihre Tochter Chrysothemis zur Verdrängung ihrer eigenen Tat gezwungen – besteht, um ihr Gewissen zu entlasten, auf der Wandelbarkeit des Subjekts und der Inkohärenz der Person (vgl. E, 82). Während Elektra der Gegenwart keinen Raum läßt und sich dabei von ihrer ursprünglichen Persönlichkeit entfremdet, führt Klytämnestras Verdrängung der Vergangenheit ebenfalls dazu, daß sie nicht mehr in der Lage ist, sich ein Bild von ihrer eigenen Person zu machen. Ständig auf der Flucht vor ihren Taten und den bösen Träumen, erleidet sie analog zu Chrysothemis einen Identitätsverlust: »[...] ich weiß / auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist / das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib / ins Chaos sinken [...]« (E, 79).

unabhängige Bewußtseinszustände zerfalle: Während die Betroffenen sich normalerweise nicht bewußt an das Hysterie auslösende Ereignis erinnern können, tauchen im hypnoiden Zustand sehr intensive Vergangenheitsbilder auf, die verbal reproduziert werden können.⁹⁵ Hofmannsthal setzt dieses Symptom einer hysterischen ›Persönlichkeitsspaltung‹ nun jedoch nicht etwa in einer einzelnen Figur um,⁹⁶ vielmehr stellt er dessen Mechanismus im Zusammenspiel seiner weiblichen Hauptfiguren dar: Elektra steht für den Zustand des sogenannten ›Hypnoids‹. Chryssothemis und Klytaemnestra hingegen repräsentieren die *normale* Verfasung der Hysterikerinnen, in der das Erlebnis verdrängt wird, sich deren Psyche aber hinter dem Rücken des Subjekts anderweitige Ausdrucksmöglichkeiten, etwa das Zittern des Körpers, sucht.⁹⁷

Hofmannsthals literarische Umsetzung einer hysterischen ›Persönlichkeitsspaltung‹ übersteigt dabei die psychoanalytische Fassung dieses Phänomens bei weitem. Denn sein Drama weist nicht nur darauf hin, daß die personale Identität insbesondere durch Verdrängung der eigenen Geschichte gefährdet ist (Chryssothemis und Klytaemnestra), sondern unterstreicht zudem, daß Elektras Unfähigkeit, den Mord zu vergessen und das Festhalten an dem Glauben an *eine* Identität ebenso dazu führen, daß das Subjekt seiner selbst entfremdet wird. Oder in den Worten Hofmannsthals ausgedrückt:

in der Elektra wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt wie das sich zu Eis umbilden[de] Wasser im irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.⁹⁸

⁹⁵ Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 35.

⁹⁶ Das behauptet etwa Worbs, für den der Ausruf einer Dienerin, es »ist doch ihre Stunde, / die Stunde, wo sie um den Vater heult, / daß alle Wände schallen«, daraufhin deute, daß Elektra ebenso wie Breuers Patientin Anna O. zum Zeitpunkt der Dämmerung in einen Bewußtseinszustand falle, der vollkommen getrennt sei von ihrer sonstigen Persönlichkeit (vgl. auch Freud/Breuer, Studien über Hysterie [wie Anm. 32], S. 44f. und S. 48). Nur in diesem hypnoiden Daseinszustand sei ihr die Erinnerung an die Ermordung ihres Vaters und die verbale Reproduktion eben dieses hysterieauslösenden Ereignisses möglich (vgl. Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 289). Diese Behauptung ist schon deshalb schwer zu belegen, weil es im Dramentext keinerlei Hinweise auf Elektras Verhalten bei Tag gibt (vgl. dazu auch Vogel, Priesterin künstlicher Kulte [wie Anm. 1], S. 291, dort Anm. 14).

⁹⁷ Vgl. zu ›Elektra, Chryssothemis, Klytaemnestra als drei Teile einer Persönlichkeit‹ auch Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 4), S. 44–56.

⁹⁸ Aufzeichnung von 1905. In: SW VII Dramen 5, S. 416.

›Talking cure‹ und Rachetat –
Die Antinomie von Sprechen und Handeln

Hofmannsthals Elektra ist unfähig zu handeln. Ihr Medium ist die Sprache, in ihr hält sie die Erinnerung an den Mord an Agamemnon auch für all diejenigen wach, die lieber vergessen würden. Doch zum Vollzug der Rachetat oder wenigstens zu aktiver Beihilfe über bloß verbale Partizipation hinaus ist sie nicht fähig. So vergisst sie, Orest das Beil zu geben, mit dem der Vater ermordet wurde und das sie, im Boden vergraben, für den Tag der Sühne verwahrt hat. An der Tat selbst nimmt sie nur verbal Teil: »Triff noch einmal!« (E, 106) lautet ihre indes von niemanden gehörte Aufforderung an Orest, nachdem sie aus dem Inneren des Hauses den ersten Todesschrei Klytämmestras vernommen hat.

Mit dem Verhältnis von Rede und Tat behandelt Hofmannsthal in seiner »Elektra« ein Thema, das ihn sein Leben lang beschäftigt hat:

Es ist das Problem das mich oft gequält u. beängstigt hat [...] am stärksten in dem »Brief« des Lord Chandos [...] – wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht,rettungslos mit ihr verknüpft zu sein? – und weiterhin: wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist – – mein persönlicher mich nicht loslassender Aspect der ewigen Antinomie von Sprechen und Tun [...].⁹⁹

In der Auseinandersetzung mit der Unvereinbarkeit von Sprache und Handlung liegt also eine Gemeinsamkeit von Hofmannsthals Chandos-Brief und seiner Tragödie. In welcher Weise wird diese Problematik also dem späteren Dramentext weiterentwickelt und gewendet?

Elektra ist, wie bereits dargestellt, eben deshalb nicht in der Lage zu handeln, weil ihr gesamtes Wesen von dem Wunsch nach Rache durchdrungen ist. Ihr *verbaler* »Kult der Tat«¹⁰⁰ hindert sie am Vollzug derselben. Freud hat diese Tragik des »Gegenwillens« im Jahr 1896 als charakteristisch für die hysterische Persönlichkeit beschrieben:

⁹⁹ Hofmannsthal am 14. Februar 1921 in einem Brief an Anton Wildgans. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 296f.

¹⁰⁰ Heinz Wetzel, Elektras Kult der Tat – ›Freilich mit Ironie behandelt‹. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979, S. 354–368, hier S. 354.

[T]m ganzen verdankt die Hysterie [...] dem Hervortreten des Gegenwillens jenen dämonischen Zug, der ihr so häufig zukommt, der sich darin äußert, daß die Kranken gerade dann und dort etwas nicht können, wo sie es am sehnlichsten wollen.¹⁰¹

Doch darf diese Parallelie nicht über einen großen Unterschied zwischen der psychoanalytischen Hysterietheorie und Hofmannsthals Dramenkonzeption hinwegtäuschen. Während Breuer und Freud die Sprache als ein adäquates therapeutisches Mittel zur Überwindung eines traumatischen Ereignisses in der Vergangenheit betrachten,¹⁰² wird an Elektra das Scheitern der »talking cure« vorgeführt: Ihr gelingt es nicht, sich von ihrem Trauma zu befreien, statt dessen wird die verbale Reproduktion der Erinnerung an die Ermordung ihres Vaters zum bestimmenden Inhalt ihres Daseins. Sie steckt sozusagen in der »talking cure«, die für sie keine Heilmethode, sondern ein Zwang ist, fest. Dieser führt sogar dazu, daß sie die in ihrer Rede so ausgiebig beschworene Rachetät gefährdet, indem sie beinahe die Ankunft Orests lauthals verrät: »Seid ihr von Sinnen«, wird sie von Orests Pfleger zurechtgewiesen,

daß ihr euren Mund
nicht bändigt, wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts
uns das Werk verderben kann – (E, 105)

Elektra schätzt – trotz oder wegen ihrer Sprachgewalt – die Macht der Sprache gering, die der Tat, zu der sie selbst nicht fähig ist, aber um so größer ein:

[...] was aus einem Mund hervorkommt,
ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig,
der seine Tat zu tuen kommt! (E, 106)

Sprechen und Handeln sind in »Elektra« also als zwei höchst unterschiedlich erfolgreiche Mechanismen zur Bewältigung der Vergangenheit konzipiert. Zwar bleibt die verbale Reproduktion der Vergangenheit nicht folgenlos, da etwa Klytämnestras Alpträume als eine Reaktion auf

¹⁰¹ Sigmund Freud, Ein Fall von hypnotischer Heilung [1893]. In: Ders., Gesammelte Werke. Bd. I. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1952, S. 3–17, hier S. 4.

¹⁰² Vgl. dazu: »[I]n der Sprache findet der Mensch ein Surrogat für die Tat, mit dessen Hilfe der Affekt nahezu »abreagiert« werden kann« (Freud/Breuer, Studien über Hysterie [wie Anm. 32], S. 32 [das Zitat stammt aus dem in den »Studien über Hysterie« veröffentlichten Text Breuers und Freuds »Über den Psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene« von 1892]).

Elektras stete Intervention gegen ihre Verdrängungsversuche angesehen werden können, eine echte Befreiung von der Vergangenheit ist durch diese ‚talking cure‘ jedoch keineswegs zu erlangen. Hofmannsthal hat wenig Vertrauen in die Fähigkeiten der Sprache – ganz anders etwa Hermann Bahr, der in expliziter Bezugnahme auf die »Studien über Hysterie« in seinem »Dialog vom Tragischen« die Ansicht vertritt, daß »es zur Entladung, zur Erleichterung [...] gar nicht erst der Tat, einer Rache oder Abwehr bedarf, sondern schon das bloße Wort genügt.«¹⁰³

Hofmannsthals Sprachskepsis, die in seiner »Elektra« um die Frage nach der psychologischen Bewältigung durch das Sprechen erweitert wird, wird auch durch eine Notiz zum zweiten Aufzug seines Fragment gebliebenen Dramas »Das Leben ein Traum« bestätigt, die besagt, daß sich der Held Sigismund ebenfalls nach einer erlösenden Tat sehnt; nicht Worte, sondern allein Taten könnten ihm Erleichterung von seinen Seelenqualen bringen. »Ich bin vollgestopft mit den eingeklemmten Reizen des Lebens!« stellt Sigismund fest, und weiter heißt es:

[U]m mich ihrer zu entladen brauche ich eine ungeheuere und symbolische Wollust: den Mord [...] ich muss eine Handlung begehen – nur eine solche entlädt mich – bei der ich mich *völlig* hingeben kann: bei der der arme Sigismund weg und die Welt auch weg ist, und nur der der thut ist da [...] und tödtet, tödtet, tödtet! Ekstase!¹⁰⁴

Bei Hofmannsthal steht die Hochschätzung der Tat einer Skepsis hinsichtlich des Werts der Sprache gegenüber. Ganz im Gegensatz zu der großen Bedeutung des Sprechens bei Breuer und Freud, die dem Wort die Fähigkeit zutrauen, ›eingeklemmte Affekte abzureagieren‹. Hofmannsthals Elektra hingegen fordert keine vormals *verdrängte* Vergangenheit zutage, denn sie weiß ja immer schon Alles, ihr Sprechen gilt vielmehr der schmerhaften Erinnerung und koloraturhaften Reproduktion des immer schon Bekannten und Gewussten. *Katharsis* durch Sprechen ist ihr verwehrt. Die vermeintlich hysterischen Elemente in der »Elektra« stellen sich mithin als Stilmittel heraus, denen der Zweck zukommt, das Problem der Sprachskepsis, im Sinne einer Machtlosigkeit der Sprache, zu illustrieren – eine Haltung, die die Protagonisten der psychoanalytischen Hysteriediskussion der Jahrhundertwende keineswegs geteilt hätten.

¹⁰³ Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 47), S. 18.

¹⁰⁴ SW XV Dramen 13, S. 234.

»Schweig, und tanze«
Elektras Ende als Folge eines Sprach- und Identitätsverlustes

Während Chandos trotz seines Sprachverlustes nicht gänzlich schweigt, sondern sich in seinem Brief artikuliert, verstummt Hofmannsthals sprachgewaltige Elektra am Ende des Dramas paradoxerweise endgültig. Hierin besteht der größte Unterschied zwischen dem modernen Einakter und der antiken Tragödie: Während die antike Elektra, nachdem der Mord an Agamemnon durch ihren Bruder gesühnt ist, in den allgemeinen Freudentaumel im Atridenpalast einstimmt, erstarrt Hofmannsthals Elektra in dem Moment, der doch – so sollte man annehmen – die Erfüllung ihres ganzen Strebens darstellt.

Das Motiv des Verstummens wird in Hofmannsthals Schlußszene dabei zunächst mit dem Gegensatz der *Stasis*, nämlich mit dem Motiv des Tanzes – die Regieanweisung spricht von einem »namenlose[n] Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet« (E, 110) – zusammengebunden.¹⁰⁵ Zum ersten Mal spielt der Tanz jedoch bereits im Rahmen von Elektras Imagination eines blutigen Freudenfestes anlässlich des fantasierten Rachemords an Klytämnestra und Aegisth eine Rolle. In dieser Vision sieht sich Elektra selbst als einen tanzenden Schatten,¹⁰⁶ also in der Erscheinungsweise der Toten, in der auch ihr Vater ihr zu begegnen pflegt.¹⁰⁷ Dies deutet bereits darauf hin, daß sie eine mehr oder weniger bewußte Vorstellung davon hat, daß die Ermordung Klytämnestras und Aegisths womöglich auch ihrem Dasein ein Ende setzen wird.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Der mäandrisch-hysterische Tanz in der Schlußszene der »Elektra« hat gleich mehrere Vorbilder, die hier synkretistisch ineinanderfließen: Darstellungen tanzender Mänaden auf antiken Vasen und deren Beschreibung in Rohdes »Psyche« (wie Anm. 61, Bd. 2, S. 9–11), den Charcotischen Kreisbogen (vgl. Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie [wie Anm. 71] sowie Schuller, Im Unterschied [wie Anm. 7], S. 92) sowie Schilderungen hysterischer Anfälle in den »Studien über Hysterie«: »[...] ihr Gesicht rötete sich, sie warf den Kopf zurück, schloß die Augen, der Rumpf bog sich nach rückwärts« (Freud/Breuer, Studien über Hysterie [wie Anm. 32], S. 155). Zum Motiv des Tanzes in der »Elektra« vgl. auch Susanne Marschall, Text-TanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses Tanz am Beispiel von Frank Wedekinds »Büchse der Pandora« und Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 245–263, sowie Reinhold Schlötterer, Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals. In: HB 33 (1986), S. 47–58, sowie Brandstetter, Tanz-Lektüren (wie Anm. 12), bes. S. 188.

¹⁰⁶ Vgl. E, 67f.

¹⁰⁷ Vgl. E, 67.

¹⁰⁸ Eine spätere Äußerung gegenüber ihrer Mutter bestätigt diese Vermutung: »Du hast mich ausgespien, wie das Meer, / ein Leben, einen Vater und Geschwister: / und hast hin-

Die Verknüpfung von Rachetat, Tanz und Tod wird schließlich in der Szene zwischen Elektra und Aegisth fortgeführt: Aegisth kehrt voller Neugier auf genauere Nachrichten vom vermeintlichen Tode Orests an den Hof zurück, während der Todgeglaubte bereits im Inneren des Hauses den Rachemord an Klytämnestra verübt. Elektra nimmt ihren Onkel in Empfang und drängt ihn – die Geschichte vom Tode Orests ausspinnd –, das Haus zu betreten. Während sie Aegisth in seinen sicheren Tod lockt, umkreist sie ihn wie in einem »unheimlichen Tanz« (E, 108). Elektras Tanz beginnt also genau in dem Moment, in dem sie erstmals aktiv den Vollzug der Sühne unterstützt. Dabei ist sie allerdings immer noch auf das einzige ihr zur Verfügung stehende Werkzeug, die Sprache, angewiesen. Sie erhebt nicht etwa das Beil gegen Aegisth, obwohl sie diese Mordwaffe bei sich trägt, sondern überläßt die eigentliche Tat dem Bruder. Allerdings muß sie, deren ganzes Wesen an die Wahrhaftigkeit der Sprache geknüpft ist, in diesem Moment *lügen*, um die Durchführung der Rachetat zu ermöglichen. Damit beginnt eine Veränderung ihrer Persönlichkeit, die von nervösen tänzerischen Bewegungen begleitet wird. Ihr Körper bringt zum Ausdruck, was ihre Worte kaschieren: Sie lockt ihren Onkel in eine Falle – dadurch geht sie aber zugleich ihrem eigenen Ende entgegen, insofern ihre Identität gänzlich an die Beschwörung und Vorbereitung der Rachetat gebunden ist. Die tänzelnde Bewegung, die hier ihren Ausgang nimmt, steigert sich bis zum finalen Zusammenbruch. Daß Elektra schließlich nicht in den allgemeinen Freudentaumel rund um den Helden Orest einstimmen kann, sich zur Anleitung eines Reigens¹⁰⁹ nicht berufen fühlt, sondern sich lediglich zu einer letzten konvulsivischen Bewegung aufbäumt, scheint also direkt mit dem Verlust der (wahrhaftigen)

abgeschlungenen, wie das Meer, / ein Leben, einen Vater und Geschwister. / Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest.« (E, 76) In dieser Vorausdeutung wird zudem das Bild des Meeres als Symbol für die Mutter eingeführt, das als »zweifacher Ozean« in der Rede Elektras in der Schlusszene wiederkehrt (vgl. zum Bild des »Muttermeeres« auch Marschall, TextTanzTheater [wie Anm. 105], S. 22f.). Eine weitere Vorausdeutung auf Elektras Ende findet sich am Höhepunkt der Szene zwischen Elektra und Klytämnestra. Nachdem Elektra ihrer Mutter aufs Grausamste ausgemalt hat, wie sie sie töten wird, heißt es: »Dannträumst Du nimmermehr, dann brauche ich / nicht mehr zu träumen, und wer dann noch lebt, / der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen!« (E, 86) Der durch das Pronomen eingeleitete Subjektsatz signalisiert eine Einschränkung: Es ist nicht sicher, ob Elektra Gelegenheit zur Freude und zum Tanz haben wird (vgl. auch weiter unten zur Frage, ob Elektra am Ende des Dramas eigentlich stirbt – oder ob diese Frage nicht vielmehr unbeantwortet bleiben muß und der Dramentext gerade diese Uneindeutigkeit provoziert).

¹⁰⁹ Zur Bedeutung des Reigens als einer Tanzform, die den Zusammenhalt einer Gesellschaft steigern soll, vgl. Schlotterer, Elektras Tanz (wie Anm. 105).

Sprache und Klytämnestras Tod in Verbindung zu stehen. Elektras Macht ist eine verbale – und zwar die, ihrer Mutter (und auch ihrer Schwester) den Mord am Vater ins Gedächtnis zu rufen und die zukünftige Rache zu beschwören. In dem Moment, in dem die sprachliche Vision der Rache von Orest in die Tat umgesetzt wird, hat Elektra, das personifizierte schlechte Gewissen Klytämnestras, den Sinn ihres Daseins verloren.¹¹⁰ Dies bestätigt auch eine Äußerung Hofmannsthals:

[...] das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweid ihr entstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entstürzen.¹¹¹

Elektra verstummt und ihr Leben endet aufgrund eines Verlustes ihrer *raison d'être*. Die Aufforderung, zu schweigen, ist dabei an den Imperativ, zu tanzen, gekoppelt. Der Moment des größten Glücks verschließt sich der verbalen Artikulation. Der Körper scheint ihr das angemessene Ausdrucksmedium. Doch Elektras Körper ist der Bewegung entwöhnt, grotesk und exzentrisch wirken ihre »Schritte des angespanntesten Triumphes« (E, 110). Hofmannsthal wählt in dieser Regieanweisung den Superlativ, um deutlich zu machen, daß eine weitere Steigerung der Muskelspannung zum Zerreißen des Spannungsbogens führen muß. Eben dies geschieht: Elektra »stürzt zusammen« (E, 110). In ihrem Körper findet in diesem Moment ein Widerstreit zwischen ihrem bewußtsten Anspruch, zu tanzen, und der vom Unbewußten diktierten Weigerung ihres Körpers statt.¹¹² Dies führt schließlich zu einem letzten Triumph des Körpers über den Willen des Subjekts. Am Ende ist Elektras Körper so bewegungslos wie zuvor und dabei aussagekräftiger als jedes Wort: »Elektra liegt starr« (E, 110) lautet die letzte Anweisung zur Körperhaltung der Protagonistin.

¹¹⁰ So argumentieren auch Lorna Martens, The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's »Elektra«. In: GQ 60 (1987), S. 38–51, hier S. 44; Mathias Mayer, Hofmannsthals »Elektra«: Der Dichter und die Meduse. In: ZDP 110 (1991), S. 230–247, hier S. 234, sowie Ritchie Robertson, »Ich habe ihm das Beil nicht geben können«, The Heroine's Failure in Hofmannsthal's »Elektra«. In: Orbis litterarum 41 (1986), S. 312–331, hier S. 326.

¹¹¹ Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904. In: SW VII Dramen 5, S. 399f.

¹¹² Vgl. dazu auch Bettina Rutsch, Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. u.a. 1998, S. 215.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist dabei, daß der Dramenschluß Elektras Ende in einer bezeichnenden Schwebé hält: Nicht »tot« liegt Elektra am Schluß, sondern »starr«. Die Regieanweisung setzt somit den Akzent auf Elektras verkrampften, reglosen Körper, der ihr den Tanz verweigert – ob jedoch tatsächlich der Tod das Leiden Elektras beendet, ist nicht explizit; Hofmannsthal verbleibt hier im Ambivalenten: Selbst ein (er-)lösender Tod, scheint es, bleibt Elektra verwehrt.

Fazit

Mit dem Ausgang seines Dramas »Elektra« demonstriert Hofmannsthal, welche Konsequenzen es hat, wenn sich das Subjekt weigert, die von Chandos erkannte und beschriebene Diffusion des Subjekts zu akzeptieren. Während Chandos die Auflösung seines Ichs lustvoll als mystische Erfahrung erlebt, führt Elektras Beharren auf einer vermeintlich kontrollierbaren Einheit des Ichs zu einer – auch körperlich spürbaren – Erstarrung. Das Schicksal der Protagonistin ist ein Identitäts- und Sprachverlust, der nicht durch einen körpersprachlichen Ausdruck kompensiert werden kann. In der Tragödie kommt so eine sehr deutliche Skepsis gegenüber der Annahme zum Vorschein, psychische Verletzungen kontrollieren und bewältigen zu können.¹¹³ Hofmannsthals dortiger Entwurf des Umgangs mit einem Trauma ist sehr viel pessimistischer einzuschätzen als die psychoanalytische Konzeption.

Der Verlust der Identität ist sowohl in der »Elektra« wie im Chandos-Brief an den Verlust der Sprache gekoppelt. Chandos' Verstummen, das in den Symptomen einer hysterischen Aphonie seinen körperlichen Ausdruck findet, ist allerdings ein wenn auch nicht ganz frei gewähltes, so letztlich doch freiwilliges und begründetes »Schweigen aus Anstand«.¹¹⁴ Die »universale Lügenhaftigkeit der Sprache«¹¹⁵ und die Unfähigkeit, sei-

¹¹³ Diese Erkenntnis wird inzwischen längst als Kritik an der Psychoanalyse formuliert: »Vergleicht Freud die Therapie der Hysterie [...] mit der ›Entfernung eines Fremdkörpers aus lebendem Gewebe‹ [...], dann ist übergangen, daß die ›Schichten und Gedankenwege‹, die in der Hysterie aufgebaut wurden, um ›pathogene Kerne‹ zu verbinden, inzwischen zum lebenden Gewebe gehören, dessen Entfernung zur Verstümmelung der Person führen muß.« (Schlesier: Konstruktionen der Weiblichkeit [wie Anm. 89], S. 53f.)

¹¹⁴ Vgl. Hofmannsthal in »Ad me ipsum« (1917/19). In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 295.

¹¹⁵ Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 24), S. 228.

ne Entgrenzungserlebnisse auszudrücken, haben Chandos die Wortsprache als allzu defizitär erfahren lassen. Er zieht daraus die Konsequenz, sich von der Literatur ab- und körperlichen Erkenntnis- und Artikulationsformen zuzuwenden.

Elektras Verlust der Wortsprache und ihre Hinwendung zur Körpersprache angesichts des endlich gesühnten Mordes an ihrem Vater erscheinen zwar ebenfalls als selbstgewählte Reaktionen auf ein in der verbalen Sprache nicht faß- und ausdrückbares Moment, doch hat ihr Schweigen weitreichendere Konsequenzen als Chandos' Verzicht auf literarische Betätigung: Identitäts- und Sprachverlust bedeuten für die sprachmächtige und handlungsohnmächtige Elektra, daß ihr Leib und Leben entstürzen.

Es läßt sich daher schlußfolgern, daß in der Darstellung von Elektras Sprachzwang eine Form der Sprachskepsis enthalten ist, die sich so im Chandos-Brief nicht findet. Hofmannsthal formuliert in seinem Drama implizit einen kritischen Kommentar zu der von Breuer und Freud als Heilmethode der Hysterie propagierten »talking cure«. Denn Elektras verbale Reproduktion des hysterieauslösenden Ereignisses führt nicht zu einer Befreiung vom Trauma, sondern zu einer leidvollen Fixierung auf die Vergangenheit und zu einer *Sprachbesessenheit*. In diesen Persönlichkeitsstrukturen liegt der Umstand begründet, daß Elektra sich nicht wie Chandos als ein temporäres Körper-Subjekt erleben kann. Die glückselige Auflösung im Körperlichen ist ihr nicht möglich. Denn »schweigen und tanzen« sind für Hofmannsthals keine vorbehaltlos erfüllbaren Artikulationsmodi. Vielmehr drückt er in seinem Einakter die Notwendigkeit einer Akzeptanz der Diffusion des Subjekts sowie einer Offenheit gegenüber den Äußerungsformen des Körpers aus. Hofmannsthal greift damit das im Chandos-Brief auf direktere, aber auch naivere Weise behandelte Thema der Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit des Körpers wieder auf und unterzieht es einer kritischen Revision und Dramatisierung. Er rückt dabei zwar vom Ideal körpersprachlicher Ausdrucksformen nicht ab, allerdings kommen in seiner »Elektra« deren notwendigen Bedingungen zur Sprache.