

Hysterie und Katharsis

Hermann Bahrs Schauspiel »Die Andere«

Seit Aristoteles werde angenommen, der Zweck des Schauspiels gehe dahin, »Furcht und Mitleid« zu erwecken, eine ›Reinigung der Affekte‹ herbeizuführen«: Als offenbar eindeutige Formel Lessing'scher Observanz hat Sigmund Freud die klassische Wirkungsbestimmung der Tragödie seinem Aufsatz über »Psychopathische Personen auf der Bühne« vorangestellt.¹ Die betreffende ›Reinigung der Affekte‹ wird aber mit anderen Begriffen umschrieben, nämlich als »Austoben«, als »ausgiebige Abfuhr«.² In dieser Terminologie steckt, was eingangs geradezu verschleiert wird: Dass nämlich der Text eine Replik in eigener Sache ist und eine Stellungnahme nicht nur zu der damals bereits unüberblickbar gewordenen allgemeinen Poetik-Debatte seit Jacob Bernays' epochemachender Umdeutung der aristotelischen Tragödiendefinition, sondern auch zu einer speziellen Ausformung der Diskussion, die man inzwischen als »Wiener Katharsis-Diskurs« bezeichnet hat.³ Eines ihrer Kennzeichen ist auf Freuds Seite eine bemerkenswerte Diskretion hinsichtlich der maßgeblichen Quellen: Denn der hier ungenannte Bernays blieb schon in der Grundlage des Diskurses, den Hysterie-»Studien«, anonym, obwohl seine Auslegung der ›Katharsis‹

¹ Sigmund Freud, Psychopathische Personen auf der Bühne. In: Ders., Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur. 12. Aufl. Frankfurt a.M. 2001, S. 161–168, hier S. 163. Als Entstehungszeit gibt die Studienausgabe mit Hinweis auf Bahrs »Andere« »Ende 1905 oder Anfang 1906« an (S. 162).

² Ebd., S. 163.

³ Günter Götde, Therapeutik und Ästhetik – Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays. In: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Hg. von Martin Vöhler und Dirk Link. Berlin / New York 2009, S. 63–91, v.a. S. 88–91. Vgl. auch Michael Worbs, Katharsis in Wien um 1900. In: Ebd., S. 93–113, sowie Elsbeth Dangel-Pelloquin, »Ehrlich bis zur Orgie«. Schnitzlers Läuterungen. In: Hjb 29, 2019, S. 253–278. Daniela Schönle (Rausch und Reinigung. Hermann Bahrs Beitrag zum ›Wiener Katharsis-Diskurs‹. Berlin: Univ.-Diss. 2015) gibt einen genauen Überblick über die Debatte und erläutert Bahrs Position nicht nur anhand des »Dialogs vom Tragischen« (1904), sondern auch mithilfe von zwei bislang unveröffentlichten Texten Bahrs, »Katharsis« (1902) und »Dialog vom Laster« (1905–1907; 1904–1913).

als »erleichternde[r] Entladung« von »Gemüthsaffectionen«,⁴ als Entsprechung einer therapeutischen Praxis, Freuds Begrifflichkeit ganz ohne Zweifel Pate stand. Auch andere Teilnehmer werden nicht zitiert, der von Freud bewunderte Altphilologe Theodor Gomperz etwa, dessen Aristoteles-Übersetzung von 1897 Bernays' Terminus übernahm und als »Entladung« der »Affecte« wiedergab.⁵ Das Charakteristikum des ›Wiener Diskurses‹ ist nun der Verlauf in Schleifen, Rückkopplungen oder vielmehr Übertragungen und Gegenübertragungen; er ist eine verdeckte Auseinandersetzung um das Hoheitsrecht auf den Gebieten der Medizin, der Psychologie und der Poesie. Wie Aristoteles den medizinischen Sollitzationsbegriff ›Katharsis‹ metaphorisch auf die Wirkung der Tragödie überträgt, so hat Bernays diese ursprünglich therapeutische Bedeutung unter den Schichten der moralischen und ästhetischen Spekulation wieder freigelegt und sie damit Freud als semantisch kongeniale Bezeichnung für Breuers neue Therapiemethode quasi offeriert. Die jahrhundertealte poetologische Besetzung des Begriffs ermöglicht es aber auch, ihn wieder auf das Gebiet der Poesie zurückzuspielen, was Alfred von Berger, damals außerordentlicher Professor für Philosophie und Ästhetik an der Universität Wien, mit Nachdruck unternahm. Seine interessierte Besprechung der »Studien über Hysterie« von 1896 rühmte an ihnen nicht nur die ärztliche Einsicht, sondern vor allem die »unbewußte und ungewollte Schönheit« der Sprache, die geradezu der Poesie nahekomme.⁶ Mit dieser Höflichkeit deckte Berger aber zugleich auch sein Argument, es handle sich bei den Erkenntnissen von Freud und Breuer eigentlich um »ein Stück uralter Dichterpsychologie«, wofür er auch mehrere Beispiele gab; so

⁴ Jacob Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie [1857]. Eingeleitet von Karlfried Gründer. Hildesheim / New York 1970, S. 16. Vgl. v.a. Karlfried Gründer, Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis. In: Epirrhosis. Festgabe für Carl Schmitt. Hg. von Hans Barion u.a. 2. Aufl. Berlin 2002, S. 495–528, und Marie-Christin Wilm, Die Grenzen tragischer Katharsis. Jacob Bernays' »Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles« (1857) im Kontext zeitgenössischer Tragödientheorie. In: Vöhler / Link (Hg.), Grenzen der Katharsis (wie Anm. 3), S. 21–50.

⁵ Aristoteles' Poetik. Übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Leipzig 1897, S. 11.

⁶ Alfred Freiherr von Berger, Chirurgie der Seele. In: Morgen-Presse, 2. Februar 1896, S. 1f. Nach Ernest Jones wird der Text vielfach abenteuerlich falsch zitiert (Das Leben und Werk von Sigmund Freud, 3 Bde [übers. von Katherine Jones und Gertrud Meili-Dworetzki]. Bern / Stuttgart 1960–1962, Bd. 1, S. 299).

deutete er Lady Macbeths Symptome als eine ›regelrechte Abwehrneurose‹ – wohl die allererste psychoanalytische Literaturinterpretation überhaupt. Bei allem Lob für die »Studien« behauptete Berger zuletzt das Prärogativ der Dichter auf dem Gebiet der Psychoanalyse. Auch in seiner Abhandlung zur ›Katharsis-Theorie aus dem folgenden Jahr ist eine literarische Vorherrschaft gewahrt:⁷ Dort privilegiert Berger den ästhetischen Genuss der Tragödie vor der aristotelischen Funktion der Affektabfuhr, die er aber, wiederum mit Berufung sowohl auf Bernays als auch auf Breuer und Freud, völlig akzeptiert. Wie die ärztliche Behandlung ist die Tragödie geeignet, so Bergers plastische Formulierungen, »die angeschoppten Affecte« ›fortzuspülen‹ und ›unverarbeitete Rückstände aus der Seele abzutreiben«.⁸ Damit ist aber auch die Übertragbarkeit dichterischer und medizinischer Phänomene hergestellt, sind die Grenzen zwischen poetologischem und psychotherapeutischem Diskurs permeabel geworden und wohl auch der Boden dafür bereitet, dass Freud drei Jahre später Ödipus und Hamlet als Figuren des ›eisernen Bestands‹ pathogenen psychischen Materials in die »Traumdeutung« aufnehmen konnte.⁹

Freuds Essay zu den »Psychopathischen Personen« ist daher in vielfachem Sinn eine ›Fortschreibung‹ – eine Fortsetzung des ›Wiener Diskurses‹ und eine Explikation der älteren ›Hamlet-Passage. Als Statement zur Übertragung der ›Hysterie-Befunde ins Ästhetische wahrt er sich einerseits eine Art Kontrollaufsicht über die freien Assoziationen seiner Ausleger, andererseits verbindet der eigene Ausflug ins fremde Territorium eine disziplinierte Beschränkung mit einem hohen Anspruch. Denn Freud entwickelt zunächst gattungstheoretische und literarhistorische Typologien, deren (anscheinende) Seriosität offenbar Legitimationscharakter hat. Zunächst wird – im Unterschied zu Lyrik und Epos – der Gegenstand des Dramas als »[a]lle Arten

⁷ Alfred Freiherr von Berger, Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles. In: Aristoteles' Poetik (wie Anm. 5), S. 71–98.

⁸ Ebd., S. 87f. – Das (oberdeutsche) Verbum ›schoppen‹, eine Intensivbildung zu ›schieben‹, bedeutet ›stopfen‹, ›dicht hineinschieben‹.

⁹ Sigmund Freud, Studienausgabe, Bd. 2: Die Traumdeutung [1900]. 11. Aufl. Frankfurt a.M. 2001, S. 265–270.

von Leiden« definiert;¹⁰ dies scheint einerseits den Begriff der ›Tragödie‹ zu ersparen, andererseits ist damit *jeder* dramatischen Form eine Wirkungsdialektik unterstellt, die einen völlig neuen Aspekt der ›Katharsis‹-Debatte ausmacht: Denn zur erleichternden ›Abfuhr‹ käme nun auch eine »masochistische[] Befriedigung im Unterliegen«,¹¹ und zwar sowohl für den Helden als auch für den Zuschauer. Diese These stellt gewissermaßen eine analytische Lesart der Katharsisformel selbst dar: Die manifeste Affektentladung wäre dann nur ein Symptom der Lust am Leid. Freuds literaturgeschichtliche Klassifikation hingegen behauptet den Geltungsanspruch figurenpsychologischer Diagnostik bloß für eine, und die jüngste, Sonderform des Dramas: Auf das »*religiöse*[]«, d.h. antike Drama von der Auflehnung gegen die Götter folge das »*bürgerliche*« vom Kampf gegen die »menschliche soziale Gemeinschaft«, dann die »*Charaktertragödie*« als Konflikt zwischen Individuen und schließlich das »*psychologische*[]« Drama mit dem Agon gegensätzlicher Seelenregungen.¹² Damit ist Freuds typologische Klassifikation aber auch teleologisch gerichtet, gewissermaßen von außen nach innen, indem sie zunehmend die Psyche zum Schauplatz macht. Aus dieser Entwicklungslogik ergibt sich nun zwangsläufig als letzte Station das ›moderne‹, nämlich »*psychopathologische*[]« Schauspiel, in dem sich der Antagonismus zwischen einem »bewußten« und einem »verdrängten« Affekt abspielt.¹³ Indirekt nimmt diese Argumentation den Ödipus – als Helden eines ›*religiösen*‹ Dramas – zwar nicht aus der analytischen Deutbarkeit, wohl aber aus der Hysteriediagnostik aus; Hamlet hingegen, ein ›moderner‹ Protagonist, ist dann tatsächlich ein Hysteriker.¹⁴ Damit ergibt sich eine konsequente, wenngleich prekäre Wirkungsvoraussetzung: Es wird nun erforderlich, »daß der Zuschauer auch ein Neurotiker sei«, der Nicht-Neurotiker reagiere mit Abwehr und Widerstand.¹⁵ Angesichts der statistischen Verteilung ›nervöser‹

¹⁰ Freud, Psychopathische Personen (wie Anm. 1), S. 164.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 165.

¹³ Ebd., S. 166.

¹⁴ Vgl. Freud, Traumdeutung (wie Anm. 9), S. 269: »wenn jemand Hamlet einen Hysteriker nennen will, kann ich es nur als Folgerung aus meiner Deutung anerkennen.«

¹⁵ Freud, Psychopathische Personen (wie Anm. 1), S. 166.

Störungen schränkt dieses Postulat die Erfolgsaussichten ›psychopathologischer‹ Schauspiele für Freud offenbar nur unerheblich ein, umso mehr, als es ohnehin nur die ursprünglichen therapeutischen Implikationen von ›Katharsis‹ hinsichtlich des Publikums auf den modernen Begriff bringt. Eine günstige Prognose ist aber nur um den Preis bestimmter dramenpoetischer Voraussetzungen zu haben: Wie bei Hamlet müsse erstens der Entstehungsprozess der Neurose, nicht gleich das Resultat dargestellt werden; zweitens habe der Held die verdrängte Regung mit dem Publikum zu teilen; und drittens dürfe diese Regung nicht unmittelbar zu Bewusstsein kommen, nicht »mit deutlichem Namen« genannt werden, so dass der Zuschauer diese Identifikation subliminal, »mit abgewandter Aufmerksamkeit«, vollziehen könne.¹⁶ Würden diese Kriterien verletzt, bringe die Figur eine »fremde und fertige Neurose« mit, so scheitere der Vorgang, die betreffende Person erscheine dann »bühnenunfähig«.¹⁷

Mit der Verdeutlichung der *unbewussten* Identifikation ist zugleich eine Wendung ins Poetologische und Literaturkritische angedeutet, da es nun die Qualität eines Schauspiels ausmacht, eine solche ›unbewusste‹ Einfühlung zustande zu bringen. Dieser Umstand eröffnet den Blick auf eine weitere konkrete Veranlassung von Freuds Essay. Denn er repliziert nicht nur auf den ›Wiener Diskurs‹,¹⁸ sondern er liest sich auch als diskreter Kommentar zu zwei rezenten Uraufführungen. Die Virulenz dieser beiden Dramen besteht darin, dass ihre Heldeninnen nicht nur im Sinne der *Hysterie-Studien* analysierbar, sondern erstmalig nach den dort vorgestellten Fällen konzipiert sind: Als Dramatisierungen der Hysterie-›Novellen‹ erschienen Hugo von Hofmannsthals »Elektra« (Uraufführung am 30. Oktober 1903 am Berliner Kleinen Theater) und Hermann Bahrs »Die Andere« (Uraufführung am 4. November 1905 im Münchner Kleinen Schauspielhaus). »Elektra« nennt Freud an

¹⁶ Ebd., S. 167.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Bereits Matthias Luserke (Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart / Weimar 1995) las die »Psychopathischen Personen« als »Antwort« auf Bahrs »Dialog vom Tragischen« (S. 373); auf den unmittelbaren Anlass der Uraufführung der im Gegensatz zum »Dialog« auch explizit genannten »Anderen« geht er allerdings nicht ein.

dieser Stelle nicht; seine Vorbehalte äußerte er erst 1909, als der inzwischen von Strauss vertonte Text in der Mittwochsgesellschaft diskutiert wurde. Da fasste er aber die Argumente des früheren Aufsatzes zusammen und schloss nun seinerseits mit einer deutlichen Formulierung des Hoheitsanspruchs auf dem Gebiet theoretischer Tiefenpsychologie: »Wir haben wohl das Recht, ein Dichtwerk zu analysieren, aber es ist vom Dichter nicht recht, unsere Analysen zu poetisieren.«¹⁹ Explizit genannt wird in den »Psychopathischen Personen« aber Hermann Bahrs Schauspiel, das einen massiven Verstoß gegen alle an »Hamlet« demonstrierten Wirkungsregeln begehe. Damit belegt der Essay nicht nur Freuds generelle ›reservatio mentalis‹ gegenüber einer ›Poetisierung‹ der »Studien«, sondern wohl auch seine Skepsis gegenüber den Übertragungen, mit denen Bahr seinerseits den ›Wiener Diskurs‹ bereichert hatte. Sie erforderten wohl in der Tat eine ›Versagung‹ von Seiten des Analytikers.

Denn in die ›Katharsis‹-Debatte hatte sich Hermann Bahr etwas verspätet, aber umso eifriger eingeschaltet. In den Monaten März und April 1902 legen seine Skizzen- bzw. Tagebücher Zeugnis ab von einer eingehenden Auseinandersetzung sowohl mit den »Studien über Hysterie« als auch mit Bernays' ›Katharsis-Deutung.²⁰ Es lässt sich exakt verfolgen, wie Bahr aus seinen Quellen zunächst schließt, jede Form der Zivilisation habe es mit dem Problem unterdrückter Affekte zu tun; eine »Lösung« sei in frühen Kulturen etwa durch Krieg oder Mysterienspiele erreicht worden.²¹ Bahrs neue Wendung besteht nun darin, aus diesem Theorieamalgam den Begriff der Hysterie in den Kontext solch fröhgeschichtlicher Affektabfuhr zurückzuspielen. Am 20. März

¹⁹ Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Hg. von Herman Nunberg und Ernst Federn. 4 Bde. Frankfurt a.M. 1976–1981, Bd. 2: 1908–1910, Frankfurt a.M. 1977, S. 170. Freud paraphrasierte hier eine Kritik David Bachs zu »Elektra«, in der es heißt: »Dem Psychologen ist es gestattet, an den Dichtern seine Theorie zu erweisen, nicht aber dem Dichter, eine Theorie über das künstlerische Schaffen sklavisch treu auszudichten« (David Bach, »Elektra« von Richard Strauss [sic]. In: Arbeiter-Zeitung, 26. März 1909). Vgl. die konzise Darstellung des Zusammenhangs bei Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1983, bes. S. 264–267, hier S. 265.

²⁰ Hermann Bahr, Tagebücher – Skizzenbücher – Notizhefte. Bd. 3: 1901–1903. Hg. von Moritz Csáky, bearb. von Helene Zand und Lukas Mayerhofer. Wien / Köln / Weimar 1997, v.a. S. 101–109, S. 194.

²¹ Ebd., S. 102.

1902 bringt er in seiner These, Patriarchen und Priester hätten Kriege geführt, um die in ihrem Stamm »herausdrängenden Affekte zu bändigen«, die nachträgliche Einfügung an: »durch die in ihrem Volke gewaltsam gährende Hysterie entsetzt«.²² Genau markiert ist damit sein erster Eintritt für die ›hysterischen Griechen‹ – so nannte Karl Kraus retrospektiv Bahrs nun folgendes publizistisches Engagement.²³ Schon in der Komödie »Der Meister« (1903/4) kündigte Bahr seinen Diskussionsbeitrag als Buchprojekt eines verständigen Altpphilologen an, der »ein dickes Buch« über die ›wirklichen‹ Griechen »mit ihrer furchtbaren Hysterie« schreiben will;²⁴ sein eigenes, nicht ganz so dickes Buch, der »Dialog vom Tragischen«, lag bereits vor (1903/4): »Die ganze Kultur der Griechen war [...] rings von Hysterie beschlichen und umstellt«.²⁵ Einen dreigliedrigen Mechanismus von Triebunterdrückung, Hysterie und heilsamer Entladung machte Bahr in der Folge aber nicht nur zum kulturellen Universalmodell, sondern unterlegte ihn, als quasi phylogenetischen Zivilisationsprozess, auch der individuellen Psychogenese. Da »jeder von uns in sich die ganze Entwicklung der Menschheit noch einmal abgekürzt durchzumachen« habe und »noch einmal der Reihe nach Tier, Urmensch, Halbmensch« sei, ergebe sich jener Konflikt von Chaos und Sitte, der sich hysterisch äußert, sofern er nicht »abreagiert« werden könne.²⁶ Auch das hatte Bahr schon 1903 dargetan, anhand einer Besprechung von Ibsens »Frau vom Meere«, die buchstäblich als »schöner Fall von Hysterie« deklariert wird; ihre Heilung verlaufe gemäß den Prinzipien, die »dem wunderbaren Buche unserer beiden Gelehrten« Freud und Breuer zu entnehmen seien. Während sich Bahr hier noch an nachträglicher Analyse versuchte, bot Hofmannsthals »Elektra« bereits im selben Jahr auch ihm das aufregende Beispiel einer ›Ausdichtung‹ der Hysterie-»Studien«; dass Maximilian Harden als aufmerksamer, wenn auch einigermaßen ironischer

²² Ebd., S. 105.

²³ Karl Kraus, Herr Victor Silberer [...]. In: Die Fackel, Nr. 183/184, 4. Juli 1905, S. 43f., hier S. 43.

²⁴ Hermann Bahr, Der Meister. Komödie in drei Akten. Berlin 1904, S. 40. Das Bühnenmanuskript war bereits 1903 (Berlin: Ahn & Simrock) erschienen.

²⁵ Hermann Bahr, Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 23. Der Erstdruck war in der Neuen Deutschen Rundschau 14, 1903, Nr. 7, S. 716–736, erschienen.

²⁶ Die Frau vom Meere. In: Österreichische Volkszeitung, 25. April 1903.

Berliner Beobachter die Breuer/Freud'sche Theorie, Bahrs »Dialog« und Hofmannsthals Drama einer »*hysterica*« als zusammenhängende Diskursformen eines Wiener ›Bundes‹ wahrnahm,²⁷ fand Bahr seinerseits »wunderschön[]«.²⁸

Die Wendung, die er der ›Katharsis‹-Debatte gegeben hatte, besteht also darin, einen gewissermaßen anthropologisch-allgemeingültigen Regelkreis von Kultur, Krankheit und Kur postuliert zu haben. Unter den Bedingungen einer so total gewordenen Katharsis konnte Bahr nun darangehen, seine eigene *Hysterica* – »Die Andere« – zu entwerfen. Entstanden ist das Stück Mitte 1905; am 8. Mai notierte Bahr im Tagebuch: »Abends wunderschönes Gefühl, daß ›Die Andere‹ jetzt reif sei«.²⁹ Das fünfaktige Drama handelt von der neunzehnjährigen Violinvirtuosin Lida Lind, in die sich Professor Heinrich Heß verliebt hat. Obwohl sich auch Lida zu ihm hingezogen fühlt, kann sie sich aus der sexuellen Abhängigkeit von ihrem Agenten Amschl nicht befreien, wird von diesem ausgebeutet und erniedrigt und stirbt schließlich im Elend. Dieser letzte Akt fällt in mehrfacher Hinsicht in den Naturalismus zurück, den Bahr schon 1891 überwunden zu haben glaubte. Nicht nur ist der Schauplatz ein überaus tristes Dachkämmerchen; auf die Sterbeszene folgt auch ein revolutionärer Massentumult. Dazu hatten Bahr die zeitgenössischen Ereignisse in Russland inspiriert; am 14. Juni 1905, dem Tag der Meuterei auf dem Panzerkreuzer Potemkin, begann er das Diktat des Textes, das nach zwei Wochen abgeschlossen war.³⁰

Dieser Bezug auf die unmittelbare Gegenwart interferierte einigermaßen mit dem Zentralproblem des Stücks, das in der tiefenpsychologischen Anlage der Hauptfigur besteht.³¹ Denn Bahr hat seine

²⁷ Maximilian Harden, Theater. In: Die Zukunft, 27. August 1904, S. 449–358, S. 353.

²⁸ [Eintragung vom 9. September 1904]. In: Tagebücher – Skizzenbücher – Notizhefte. Bd. 4: 1904–1905. Hg. von Moritz Csáky, bearb. von Lukas Mayerhofer und Helene Zand. Wien / Köln / Weimar 2000, S. 294. Im August hatte Bahr direkten Kontakt mit Wilhelm Stekel aufgenommen; am selben Tag erfolgte die Zusammenkunft. Stekel habe »viel von Freuds ›psychischen Curen‹ erzählt und sei wie sein Lehrer geneigt, ›alles auf die Sexualität zurückzuführen‹ (ebd.; vgl. Briefentwurf vom 12. August 1904, S. 253f.).

²⁹ Ebd., S. 420.

³⁰ Vgl. ebd., S. 423.

³¹ Markus Meier (Prometheus und Pandora. »Persönlicher Mythos« als Schlüssel zum Werk von Hermann Bahr [1863–1934]. Würzburg 1997, S. 28–49), stellt den Text zwar in literatur-

Heldin als Hysterikerin geradezu überdeterminiert. Sie erscheint zunächst als Konstrukt aus den Fallgeschichten der »Studien«: Einmal ist sie eine außerordentlich begabte Geigerin, womit einmal Freuds Axiom abgegolten wird, »dass Hysterie schwerster Form mit der reichhaltigsten und originellsten Begabung vereinbar« sei.³² Schon physiognomisch, mit einem launisch wechselnden Gesicht, das, »*in leeren Momenten, ganz auszulöschen scheint*«,³³ ist ihr die Darstellung der charakteristischen Stimmungsschwankungen, Somnabulismen und Absenzen aufgegeben; im dramatischen Verlauf werden sich Migräne, Depression und Abulie als weitere diagnostische Kriterien addieren. Lidas heftige Ekelgefühle, die sie an einen schmutzigen und schleimigen Frosch denken lassen (vgl. 26), wiederholen den »Ausdruck des Grausens und Ekels«, der bei Emmy v. N. durch eine Kröte erregt wird.³⁴ Ein Pfiff Heinrichs fungiert als »Schreckerinnerung[]«³⁵ und löst eine panikartige Reaktion aus (vgl. 28). Als Heinrich versucht, sie zu küssen, folgt ein veritabler Anfall: Lida stöhnt, ächzt, faucht und röchelt und bringt nur mehr »Nicht« und »weg« hervor (36, vgl. 58, 68f., 77, 79); Anklänge an die von Freud so genannten »Schutzformel[n]«, mit denen sich Emmy v. N. gegen ihre Zustände wehrt.³⁶ Der Titel des Stücks erweist sich schließlich als Referenz auf die »condition seconde«.³⁷ Lidas Frage, ob »das möglich wäre, daß in manchen Menschen Zwei sind?« (114, vgl. 37, 50, 123), ist bei näherem Hinsehen ein Echo von Anna O.s Klage, dass sie »zwei Ichs habe, ihr wirkliches und ein schlechtes, dass [sic] sie zu schlimmem zwinge«.³⁸ Das »Hereinragen« eines »zweiten Zustandes

und motivgeschichtliche Zusammenhänge, in seiner eigenen »Gegenübertragungsanalyse« (S. 28) folgt er aber weitgehend Adlers (bzw. Léon Wurmser) Ausführungen zu Hörigkeit bzw. Masochismus; Prämissse seiner Deutung ist eine Spekulation über einen möglichen Missbrauch Lidas durch ihren Vater (S. 31), der dann ohne weiteres als gegeben vorausgesetzt wird (S. 38); eine durch den Text nicht ausreichend gedeckte Annahme.

³² Josef Breuer / Sigmund Freud, Studien über Hysterie. Leipzig / Wien 1895, S. 88.

³³ Hermann Bahr, Die Andere. Berlin 1906, S. 22 (im Folgenden mit Seitenzahlen im Text zitiert).

³⁴ Breuer / Freud, Studien (wie Anm. 32), S. 38.

³⁵ Ebd., S. 44.

³⁶ Ebd., S. 45, S. 77, S. 81; vgl. S. 38, S. 41.

³⁷ Ebd., S. 37 u.a.

³⁸ Ebd., S. 18.

in den normalen«³⁹ wird von Lida als die Spaltung zwischen der guten, hellen, Heinrich zugeneigten und der verderbten, Amschl hörigen Persönlichkeit agiert, wozu, ganz im Sinn von Breuers Beschreibung,⁴⁰ auch die Erinnerungslücken an den jeweils ›anderen‹ Zustand gehören.

Darüber hinaus holt Bahr auch noch Elemente der älteren Hysterieforschung in die Figurencharakteristik. Lida, die sich in ihren Zuständen mehrmals »mit den Händen zurück« auf die Stuhllehne oder den Schreibtisch stützt (28, vgl. 37), drückt dabei zuletzt noch »*starr [...] den Kopf in den Nacken*« (37), stellt also den von Charcot dokumentierten ›arc de cercle‹ nach.⁴¹ Aber damit nicht genug, auf die Hysteriediagnose wird noch ein weiterer Befund geschichtet: Wie sich im dritten Akt erweist, gehen alle ihre Symptome auf den verruchten Agenten Amschl zurück, dessen Auftritt bereits durch hochbedeutsame Pfiffe angekündigt wird (vgl. 75f.). Er fungiert als die verkörperte Ätiologie: Das einstige, offenbar ekelhafte Verhältnis hat Lidas Verstörung verursacht. Allerdings verfällt sie ihm sofort wieder und verlässt den guten Heinrich, um als Amschls Zugpferd auf Konzerttournee zu gehen. Dieses Verhalten inszeniert wiederum die Begriffe ›Masochismus‹ und ›sexuelle Hörigkeit‹, die Richard von Krafft-Ebing 1892 zusammenge stellt hat.⁴² Der schäbige Amschl weiß Lida mit seinen sadistischen Gesten ebenso wohl zu ängstigen wie zu verlocken (vgl. 81f.). Damit ist die dramatische Aufdeckung aber nicht bei einem verdrängten Trauma, sondern bei einer aktuellen Abnormität angekommen, die Lida – auch das kongruent zu Krafft-Ebings Beschreibung⁴³ – schließlich als schicksalsverhängte ›Lieb[e]‹ versteht (118, 133f.). Das bedeutet aber auch, dass die im Handlungsverlauf angedeutete ›talking cure‹, das tastende Bekenntnisgespräch mit Heinrich (vgl. 56–58, vgl. 69–71), in einer ›impasse‹ enden muss: Denn Amschl bezeichnet ihr Ergebnis und zugleich ihr Scheitern. Der Kurzschluss von dramentheoretischem und medizinischem Diskurs liegt darin, dass die Protagonistin einen

³⁹ Ebd., S. 36.

⁴⁰ Vgl. ebd., z.B. S. 17–23.

⁴¹ Vgl. Jean-Martin Charcot / Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*. Paris 1887, S. 94.

⁴² Richard von Krafft-Ebing, Bemerkungen über ›geschlechtliche Hörigkeit‹ und Masochismus. In: *Jahrbücher für Psychiatrie* 10, 1892, S. 199–211.

⁴³ Vgl. ebd., v.a. S. 203.

Spezialfall der *Katharsisbedürftigkeit* auf die Bühne bringt, wodurch sich ein profundes Paradox der poetisierten Hysterie->Studien« ergibt: Wird nicht nur die Hysterika zur Bühnenfigur, sondern auch die Analyse zum plot, müsste eine so inszenierte ›Katharsis‹ ja gerade nicht zum tragischen Finale, sondern immer nur zur ›Heilung‹ und somit zum ›happy ending‹ führen. Eine kathartische Wirkung auf die Zuschauer schließt eine erfolgreiche Therapie der Heldin entschieden aus.

Aus dieser dramatischen Sackgasse versucht sich Bahr zu helfen, indem er vom analytischen zu seinem kulturtheoretischen Begriff von Hysterie wechselt: Nach und nach erweisen sich fast alle Figuren als Opfer der pathogenen Zivilisation, die als kultiviertes ›Oben‹ das ›Unten‹, das ›Chaos‹ und die – auch gewalttätigen – Triebe kaschiert. Im Sinne des Titels hätte als das ›Andere‹ dieser Bereich der ›Tiefe‹ zu gelten, dessen Abspaltung zu einem kollektiven Leiden führt. Da das Verdrängte nach Bahrs panhysterischer Auffassung nicht mehr nur ein Trauma, sondern im Grunde die ursprüngliche undomestizier- te Menschennatur selbst ist, stellt sich aber das Problem, dass eine ›Gesundung‹ zuletzt nur darin bestehen kann, dem wahren ›unteren‹ Ich zu seinem Recht zu verhelfen. Ein Ergebnis dieses unreinen ›Katharsis-Konzepts – Bertha Pappenheim hätte es vermutlich ›muddled thinking‹ genannt – zeigt sich etwa darin, dass der ordinäre Amschl keineswegs als Hysteriker, sondern als frohgemuter Sadist und zuletzt als die einzige Figur erscheint, die mit sich selbst eins ist. Für die übrigen Protagonisten wird im ersten Akt eine diätetische Lösung, als welt- entsagende Rückkehr zur Natur, vorgeschlagen (vgl. 16–20), im letzten eine politische, als »Rache« der seelenlosen Armen an den besitzenden Reichen (126). Da keine der beiden Kuren aus dem Handlungsverlauf irgendwie motiviert werden kann, entscheidet sich Bahr, offensichtlich auf Grund der russischen Tagesereignisse, dann für das revolutionäre Finale, das aber mit Lidas Krankengeschichte nicht mehr in Einklang zu bringen ist.

Die kathartische Wirkung auf die Zuschauer lässt sich nun an der Wirkungsgeschichte der »Anderen« belegen. Das fertig gestellte Stück hatte Bahr noch im Sommer 1905 Arthur Schnitzler zur Lektüre über- lassen. Bemerkenswerterweise hielt sich Schnitzler an ästhetische und konkrete figurenpsychologische Aspekte und verzichtete gänzlich auf

die Erörterung des Hysterie-Problems. Zugleich taktvoll und ironisch kritisierte er zunächst den Registerwechsel im letzten Akt als Verstoß gegen das Prinzip der »künstlerischen Oekonomie«.⁴⁴ Heftiger gestört hat ihn offenbar die Charakteristik des widerlichen jüdischen Amschl:

Wäre ich eine große Violinvirtuosin, nicht um die Welt ließ ich mich von einem Kerl anröhren, der öfter als 6 mal in der Minute Schnudelchen sagt. Aber das ist ja Geschmackssache. Wie oft aber stört uns an einer Frau nur der Gedanke an den der sie besessen hat. Und ist das Publikum nicht gerade so?⁴⁵

Wahrscheinlich aus Zeitgründen hat Bahr Schnitzlers Einwände nicht mehr berücksichtigt; lediglich die Anrede »Schnudelchen« wurde offenbar mehrfach durch »Lämmchen«, »Pünktchen« und »Mädl« (77, 132f.) ersetzt und kommt im Text jetzt nur mehr einmal vor (77). Die kritischen Reaktionen auf die Wiener Uraufführung am 25. November im Volkstheater gingen über Schnitzlers Vorbehalte allerdings weit hinaus. Die »Neue Freie Presse« beispielsweise konnte »diesem lächerlich-bizarren Stück« unter handfesten wirkungsästhetischen Maximen rein gar nichts abgewinnen:⁴⁶ »Bekanntlich kann ein Drama nur dann wirkliche Teilnahme wecken, wenn seiner Motivierung der gesunde Menschenverstand zu folgen vermag.« Unter diesem »common sense«-Aspekt ist vor allem die »Brutalität des niedrigen Impresario, welcher durch eine völlig unglaubwürdige Liebesmagie ein triumphierender Mädchenjäger war«, schlechterdings inakzeptabel. Das Fazit bezieht sich auf eines von Lidas hysterischen Symptomen: An das Pfeifen, das

⁴⁴ Brief vom 30. Juli 1905. In: Arthur Schnitzler. Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 515f., hier S. 515.

⁴⁵ Ebd. Bahrs wechselhafte Haltungen zum Antisemitismus zeigen sich an verschiedenen Lebensstationen: Aus dem fanatischen Schönerer-Anhänger der 1880er Jahre wurde der liberale Herausgeber des »Interviews« von 1894 – einer europäischen Rundfrage zur Judenfeindlichkeit –, dann der rekonsultierte Katholik ab 1904 – in dessen Weltbild ein widerwärtiger jüdischer Agent durchaus passte – und schließlich der am Nationalsozialismus freundlich interessierte der letzten Lebensjahre (vgl. Konstanze Fliedl, »... ein solcher ›Bube‹«. Hermann Bahrs Stellungen zum Antisemitismus. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes 5, 1998/2001, S. 131–144). Bahrs – und Hofmannsthals – katholische Anstrengungen und vor allem Hofmannsthals Versuche, sich von seiner jüdischen Herkunft zu distanzieren, haben immer wieder Schnitzlers zwischen Ironie und heftigem Grimm schwankende Reaktionen provoziert.

⁴⁶ Die folgenden Zitate nach: Anonym [vermutl. Friedrich Schütz], Deutsches Volkstheater. In: Neue Freie Presse, 26. November 1905.

sie nicht vertragen könne, werde sie sich auf der Bühne wohl gewöhnen müssen. Der einsichtiger Rezensent der »Wiener Abendpost« bestandene hingegen den aus seiner Sicht zu langsam Verlauf der analytischen Aufdeckung:

Lida Lind, böser hysterischer Fall, [...] kann sich dem einerseits geliebten Professor nicht geben [...], weil andererseits jedes Mal [...] die den findigen Lüsten des Herrn Amschl unterworfenen andere in ihr erwacht. Der Professor versteht das nicht, weil es ihm niemand sagt, und das Publikum versteht es aus dem gleichen Grunde auch nicht.⁴⁷

Dieser ›Banausenhohn‹ rief wiederum Karl Kraus auf den Plan: Bahrs Stück, »das durchfiel, wiewohl es sehr schlecht ist«, war ihm nur einen Nebenangriff wert. Immerhin sprach auch er von der »abnormen Wandlung«, die »ein traurig abgeklärter Wein, den man längst verdorben wähnte, zu gährendem Most durchmacht«, und nannte Bahrs dramatisches Temperament eine »Katharsis aus Ruhe in Leidenschaft«.⁴⁸

Das Publikum wiederum hatte mit Gelächter, Geschrei und den erwähnten Pfiffen gegen das Drama so vehement protestiert, dass ein veritable Theaterskandal zustandekam. Bei der zweiten Aufführung brachte der Berliner Regisseur Richard Vallentin mit dem Zuruf: »Röheit ist keine Kritik« den Tumult erst richtig zum Höhepunkt und musste sich tags darauf von der »Neuen Freien Presse« sagen lassen, »daß das Publikum seiner Regieführung nicht unterliegt, daß die Wiener Theaterbesucher weder gewöhnt noch gesonnen sind, sich von der Bühne herab drallen zu lassen«,⁴⁹ woraufhin er wiederum die Zeitung davon verständigte, dass mit dem Zuschauerruf: »Hinaus mit dem Affen!« gar nicht er selbst gemeint gewesen sei.⁵⁰ Die Volkstheaterdirektion jedenfalls zog ihre Konsequenzen und setzte »Die Andere« nach diesen Vorfällen ab, obwohl, wie Bahr, der sich in München aufgehalten und den Skandal nicht miterlebt hatte, im Tagebuch notierte, die dritte Aufführung bereits ausverkauft gewesen war.⁵¹ Sein Kommentar

⁴⁷ Armin Friedmann, Theater. In: Wiener Abendpost, 27. November 1905.

⁴⁸ Karl Kraus, Habitué. In: Die Fackel, Nr. 189, 30. November 1905, S. 26.

⁴⁹ Anonym, Lärmende Szenen im Deutschen Volkstheater. In: Neue Freie Presse, 27. November 1905.

⁵⁰ Anonym, Von Herrn Richard Vallentin [...]. In: Neue Freie Presse, 28. November 1905.

⁵¹ Vgl. [Eintrag v. 27. November 1905]. In: Bahr, Tagebücher, Bd. 4 (wie Anm. 28), S. 437.

zum Theater-Skandal lautete lapidar, man habe sich »wienerisch« benommen.⁵²

Und in der Tat kann die Aufnahme der Münchner Uraufführung vom 5. November als Gegenprobe auf den ›Wiener Diskurs‹ gelten. Die Besprechung für die »Münchner Neuesten Nachrichten« stammte von Hanns von Gumppenberg, der als Mitherausgeber der »Gesellschaft« immerhin ein Vertreter der Münchner Moderne war, von der avancierten ›Katharsis‹-Diskussion aber offenbar keinerlei Notiz genommen hatte und auf ältere Therapieformen verwies:⁵³ Die »Vorstellung just zweier und schroff kontrastierender Individualitäten« gehöre »in das Gebiet der Fabel oder höchstens des künstlichen hypnotischen Experiments und der Geisteskrankheiten«. Mit dem Argument, der »innere Dualismus« sei »einfach der zwar in jeder Menschenseele sich abspielende, aber ihre persönliche Einheit nicht in Frage stellende Kampf der kulturellen Erziehung gegen die roheren, rein animalischen Triebe«, spaltete er Bahrs Panhysterie wieder auf und trennte dessen Liaison von Psychopathologie und Kulturtheorie. Und die Münchner Zuschauer verstanden Lida wohl nicht als dramatisches Abbild einer bürgerlichen Neurosepatientin, empfanden daher kein ›auf sich selbst bezogenes Mitleid‹ und fühlten sich zu so schroffer Ablehnung nicht genötigt; immerhin mischte sich auch hier »heftige[r] Widerspruch« in den »freundliche[n] Beifall«.

Was das Wiener Publikum zum tumultösen Protest veranlasst hatte, war aber vermutlich weder das von Freud konstatierte Unverständnis des Nicht-Neurotikers noch die Abwehr einer zu peinlichen Identifikation, sondern vielmehr die Zumutung, Lidas sexuellen Masochismus als masochistische ästhetische Befriedigung zu teilen. Die verweigerte ›Katharsis‹ wurde durch den anderen kathartischen Effekt des Theaterskandals wettgemacht: Die Affekte der Zuschauer konnten sich in wütendem Radau entladen. Dass diese ›Abfuhr‹ im Theater einem symbolischen Zivilisationsbruch und außerdem einem antiken Orgien-

⁵² Hermann Bahr, Tagebuch. 26. November. In: Der Weg. Wochenschrift für Politik und Kultur, Jg. 1, H. 12, 16. Dezember 1905, S. 11.

⁵³ Die folgenden Zitate nach: Hanns von Gumppenberg, Die Andere. In: Münchner Neueste Nachrichten, 7. November 1905.

geschrei durchaus nahekommen mochte, war vom ›Wiener Diskurs‹ theoretisch allerdings noch nicht berücksichtigt worden.

Freuds Aufsatz war also auch eine unmittelbare Stellungnahme zu einem rezenten Theateraufruhr. Er mag sich zu einer Reaktion umso mehr herausgefordert gefühlt haben, als seine »Studien« Bahrs Lida ja Modell gestanden hatten. Geduldig zählt er also die Fehler der »Anderen« auf: Erstens leide sie von Beginn an unter der ›fremden und fertigen Neurose‹; zweitens sei es nicht möglich, »von dem Vorrrecht des einen, das Mädchen voll zu befriedigen, eine nachführende Überzeugung zu gewinnen« – hier trifft sich Freuds Argument mit der Psychologiekritik am unsympathischen Amschl. Damit werde drittens »der volle Widerstand gegen diese Bedingtheit der Liebe, die wir nicht mögen, in uns wachgerufen«.⁵⁴ Hier geht Freuds Takt bis in eine unklare Satzkonstruktion, die offenlässt, ob wir Lidas Liebe nicht mögen oder deren Bedingtheit durch Amschls perverse Praktiken. Ein vierter Fehler wird nicht genannt: Dass das schlechte Stück dem Zuschauer ein ungebührliches Ausmaß von ästhetischem Masochismus abverlangt. Klar wird jedenfalls Freuds Distanzierung von einem dramatischen Exegeten seiner Theorie, der die in der »Traumdeutung« festgehaltene Basisannahme nicht verstanden hat: dass nämlich die »Erkenntnis unseres eigenen Innern« anhand der dramatischen Fabel nur geschieht unter dem Einsatz des »ganzen Betrag[s] der Verdrängung«, die uns vor dem Helden zurückschauern lässt.⁵⁵ Solcher bewusster Schauder geht einher mit dem unbewussten, identifizierenden Mitleiden, das subliminal bleiben muss, um eine ›Katharsis‹ gelingen zu lassen. Dieser Affektdialektik entspricht das Prinzip der »abgelenkten Aufmerksamkeit«,⁵⁶ gegen das Bahrs Stück zuletzt am massivsten verstößt. Der Essay zu den »Psychopathischen Personen auf der Bühne« hätte daher als Fortschreibung und Korrektur des ›Wiener Diskurses‹ dienen können, als sachte Entwirrung der poetologischen und therapeutischen Argumentationsketten, die von Bahr heillos durcheinandergebracht worden waren – wäre er von Freud je publiziert worden.

⁵⁴ Freud, Psychopathische Personen (wie Anm. 1), S. 167.

⁵⁵ Freud, Traumdeutung (wie Anm. 9), S. 267.

⁵⁶ Freud, Psychopathische Personen (wie Anm. 1), S. 167f.

Dass Freud darauf verzichtet hat, verdankt sich wohl einer therapeutischen Abstinenz: Eine öffentliche Entgegnung auf eine unzulässige poetische Übertragung hat er sich versagt.