

HUGO VON HOFMANNSTHAL UND DIE PSYCHOANALYSE

Dr. Renate Langer

Erstveröffentlichung in: Studien zur Kinderpsychoanalyse Bd. 20 (2004), S. 155-181

Die Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg waren eine Zeit der Krise. Symptome für die gesellschaftlichen Umwälzungen waren die Heraufkunft der modernen politischen Massenbewegungen ebenso wie das Ringen um eine Neudefinition der Geschlechterrollen. Der Historiker Carl E. Schorske bezeichnet das Fin de siècle als Epoche einer "kollektiven ödipalen Revolte" (1980, 199). Für die junge Generation hatten die Werte und Normen ihrer Eltern keine Gültigkeit mehr. Die Kehrseite der rebellischen Aufbruchsstimmung war freilich die Trauer über den Traditionsverlust, das schmerzhafteste Gefühl der Entwurzelung und Haltlosigkeit. Das Fin de siècle war eine Zeit der verlorenen Söhne und Töchter. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade in dieser Epoche etliche Autoren das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15,11ff.) aufgegriffen haben, um seinen harmonisierenden Schluß zu problematisieren. Bei Rainer Maria Rilke, André Gide, Robert Walser und Franz Kafka ist den Söhnen die Rückkehr ins Vaterhaus und damit die Einordnung ins Althergebrachte nicht mehr bruchlos möglich (vgl. Brettschneider 1978). Der verlorene Sohn wird zum entwurzelten, heimatlosen Helden - oder eher Antihelden - der Moderne.

Gerade weil die Modernisierung und Industrialisierung in Wien relativ lange auf sich warten hatte lassen - die Habsburgermonarchie galt im 19. Jahrhundert ob ihrer Rückständigkeit lange als das "China Europas" -, eben deswegen spürten wache Geister die sozialen Erschütterungen und das Zerschneiden überkommener Ordnungen hier sehr deutlich. Besonders sensibilisiert für das Brüchigwerden aller Identitäten war das jüdische Bürgertum, dessen Angehörige im Zwiespalt zwischen Tradition und Assimilation standen, während in ihrem sozialen Umfeld der Antisemitismus auf bedrohliche Weise zunahm.

Eine Periode relativer Stabilität neigte sich um 1900 ihrem Ende zu. Stefan Zweig trauert in seinem Erinnerungsbuch "Die Welt von Gestern" dem "goldenen Zeitalter der Sicherheit" nach, das an den Fortschritt und an die Vernunft glaubte und das im Kanonendonner des Ersten Weltkriegs unwiderruflich unterging (1944, 15). "Die gestockte Zeit begann auf einmal heftig zu laufen", drückt die Schriftstellerin Sir Galahad denselben Sachverhalt bildlich aus (zit. n. Fischer 1994, 39). Hugo von Hofmannsthal gelangte in seinem Essay "Der Dichter und diese Zeit" 1907 zu einem ähnlichen Befund: "(...) das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten" (GW Prosa II, 236f.). Im Aufsatz "Eines Dichters Stimme" hatte Hofmannsthal bereits zwei Jahre zuvor geschrieben: "Nie waren unser so viele. Nie zuvor hat es in Wahrheit so viele gegeben, in denen eine Stimme schlief. (...) Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht. Viele wissen es schon, und ein unnennbares Gefühl macht Dichter aus vielen" (GW Prosa II, 157). Künstlerische Kreativität wird hier als Reaktion auf die erlebte Krise ausgewiesen. Dabei spiegelt die Kunst die Krise wider. Sigmund Freud schreibt 1922 an Arthur Schnitzler zu dessen sechzigstem Geburtstag von des Autors "Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten", die ihn "mit einer unheimlichen Vertrautheit" berühre (Freud 1922, 514).

Schon diese wenigen Zitate belegen: Psychoanalyse und Literatur reagierten gleichzeitig auf die Identitätsprobleme der Menschen in einer destabilisierten Gesellschaft. Alle Rivalitäten und Prioritätsstreitigkeiten, welche die Beziehung zwischen Psychoanalyse und Literatur belasten, scheinen im Vergleich mit dieser Grundgegebenheit sekundär. In diesem Sinn schreibt auch Carl E. Schorske: "Der allgemeine und ziemlich plötzliche Wandel des Denkens und der Wertvorstellungen bei den kulturell Schöpferischen deutet eher auf eine gemeinsame gesellschaftliche Erfahrung, die ein Umdenken erzwang. (...) So schien sich in Österreich eine neue Kultur zu entwickeln wie in einem Gewächshaus, wobei die politische Krise Wärme lieferte" (1980, XVf.).

Es war die Krise des klassischen Liberalismus, der im Habsburgerreich erst im späten 19. Jahrhundert und nur für wenige Jahrzehnte die Politik bestimmte. Mit dem

Niedergang des Liberalismus verschwanden für das Bürgertum politische Handlungsperspektiven: "Das Leben der Kunst wurde ein Surrogat für das Handeln. (...) Unvermeidlich führte diese Entwicklung zur vorwiegenden Beschäftigung mit dem eigenen Seelenleben. Sie ergibt das verbindende Glied zwischen Hingabe an die Kunst und der Beschäftigung mit der Seele" (a. a .O., 8). In seinem Essay "Gabriele d'Annunzio" gelangte Hofmannsthal 1893 zur selben Zeitdiagnose: "Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung (...). Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. (...) Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt" (1893, 293).

Während der Begründer der Psychoanalyse zu etlichen zeitgenössischen Autoren - darunter Stars der damaligen Literaturszene wie Arthur Schnitzler, Stefan Zweig und Thomas Mann - persönliche und briefliche Kontakte pflegte, gibt es keinerlei Hinweis auf eine nähere Bekanntschaft zwischen Sigmund Freud und Hugo von Hofmannsthal. In einem Interview mit G. S. Viereck, dessen Authentizität allerdings nicht unumstritten ist, soll Freud gesagt haben: "Thomas Mann and Hugo von Hofmannsthal owe much to us. Schnitzler parallels, to a large extent" (zit. n. Urban 1978, 10). Während erwiesen ist, daß Hofmannsthal relativ gute Kenntnisse der Schriften Freuds besaß, findet sich in Freuds - freilich unvollständig erhaltener – Nachlaß-bibliothek kein Werk Hofmannsthals.

Hofmannsthal interessierte sich aber nicht nur für die Psychoanalyse, sondern war überhaupt ein eifriger Leser psychiatrischer und psychopathologischer Fachliteratur, darunter Werke von Binet, Janet und Ribot. Er las u. a. "The Dissociation of a Personality" (1906) von Morton Prince, einem Schüler des französischen Psychiaters Charcot, von dem auch Freud gelernt hatte. Dabei fesselten ihn besonders Beschreibungen von Dissoziationsphänomenen, in denen er Seelenzustände wiedererkannte, die ihm aus seiner eigenen Jugend her vertraut waren. In den Texten des jungen Hofmannsthal finden sich viele Passagen, die von einem Gefühl der Unwirklichkeit berichten. Der Autor konstatiert an sich "die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung", ihm "fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die

Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum 'Dichter' gemacht" (zit. n. Volke 1994, 42). Auch in seinem berühmten Chandos-Brief (1902) beklagt er den Verlust eines stabilen, einheitlichen, fest umgrenzten Ich, das es ihm als archimedischer Punkt ermöglichen würde, Reales von bloßen Erscheinungen zu unterscheiden. Ich-Zerfall, Wirklichkeitszerfall und Sprachzerfall sind hier ineinander verschränkt. Solche Erlebnisse mögen auch dazu beigetragen haben, daß sich Hofmannsthal so viele Jahre lang mit Calderóns Theaterstück "Das Leben ein Traum" befaßte. Noch der späte Hofmannsthal wird in seinem mehrmals überarbeiteten, sich von Calderóns Vorlage immer weiter entfernenden Drama "Der Turm" die verschwimmende Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit bis hin zu psychotisch anmutenden Derealisationserfahrungen zum Thema seines Schreibens machen.

Eine historische Parallele, wenn nicht Grundlage für das Erlebnis der Unwirklichkeit des Wirklichen, das für Hofmannsthal so charakteristisch war, ist im Talmiglanz und Pappmachéprunk der sogenannten "Makartzeit" zu finden. Hans Makart, Maler, Dekorateur und eine Art "event manager", der Umzüge und Feste organisierte und gestaltete, war von 1870 bis zu seinem Tod im Jahr 1884 das Liebling der Ringstraßengesellschaft. Doch bereits seinen Zeitgenossen war die Hohlheit der pompösen Dekorationen bewußt. Der Schriftsteller Ludwig Hevesi schrieb in seinem Nachruf auf Makart: "Die Kostümnächte, die du deinen Freunden hier gabst, waren Fieberphantasien, in denen du dich anstrengtest, dich und die Welt in eine prächtige Lüge zu verflüchtigen" (zit. n. Rumpler 1997, 535). Hofmannsthal ist 1874 geboren, mithin ein Jahr nach dem großen Börsenkrach, der auf einschneidende Weise gezeigt hatte, auf welch wackeligen Fundamenten die sogenannte Gründerzeit stand, und der auch die Familie Hofmannsthal einen beträchtlichen Teil ihres Reichtums gekostet hatte.

Für die Psychoanalyse interessierte sich Hofmannsthal seit ihren Anfängen. Als 1895 die "Studien über Hysterie" erschienen, genoß einer der beiden Autoren höchstes Renommee in der Wiener Gesellschaft: Josef Breuer war der Arzt der oberen Zehntausend. Freilich, trotz seines Ruhms verkaufte sich sein gemeinsam mit seinem jüngeren und wenig bekannten Kollegen Freud verfaßtes Buch miserabel. Zu den wenigen Lesern zählte immerhin Hugo von Hofmannsthal. Etliche seiner

Freunde und Bekannten aus dem jüdischen Großbürgertum waren bei Breuer in Behandlung. Elise Gomperz, die Frau des Altphilologen und Hofmannsthal-Freundes Theodor Gomperz, gehörte ebenso zum Patientinnenkreis Josef Breuers und Sigmund Freuds wie dessen Nichte Anna von Lieben, die in den "Studien über Hysterie" als "Cäcilie M." figuriert (vgl. Tanzer 2001, 18f.; Rossbacher 2003, 437ff. u. 446ff.). Es ist nicht auszuschließen, daß Hofmannsthal einige der von Breuer und Freud beschriebenen Patientinnen wiedererkannte, zumal deren Pseudonyme nicht allzu schwer zu entschlüsseln waren. Zumindest dürften ihm die beschriebenen Symptome aus seinem Freundeskreis zur Genüge bekannt gewesen sein.

Trotz seines Interesses für die Psychoanalyse blieb Hofmannsthals Distanz zu deren Begründer aufrecht. In seinem "Zweiten Brief aus Wien" zeichnete er in den zwanziger Jahren ein sehr zwiespältiges Bild von Freud, dessen psychoanalytische Theorien, "von hunderten von Schülern übernommen und zum Teil weitergebildet, eine Art von Weltmacht geworden sind": "in ihm lebte eine Intuition, die ihm zu einem großen Komplex der geheimsten und verschwiegensten Vorgänge (...) den Schlüssel gab, einen Schlüssel, den vor ihm niemand so bewußt in der Hand gehabt hatte - mit Ausnahme der Dichter" (Hofmannsthal 1959, 289). Wie "bewußt" die Dichter diesen Schlüssel in Händen halten, soll hier später noch Thema sein. Freud jedenfalls habe laut Hofmannsthal "von dem Schlüssel in seinen Händen dann mit der Kühnheit und fanatischen Entschlossenheit des Erfinders und Entdeckers einen hinreichend exoterischen Gebrauch gemacht" (ebd.).

Waren seine öffentlichen Äußerungen über Freud schon hoch ambivalent, so nahm sich Hofmannsthal privat erst recht kein Blatt vor den Mund: "Freud, dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlicher Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediocrität voll bornierten, provinzmäßigen Eigendünkels" (1908, zit. n. Urban 1978, 125).

Wie viele zeitgenössische Autoren rebellierte auch Hofmannsthal gegen die übermächtige Deutungshoheit, die die Psychoanalyse für sich beansprucht. Nur allzu gerne wandte man, um ein literarisches Werk zu verstehen, eine eher simple biographische Methode an, die freilich nicht erst von den Psychoanalytikern erfunden worden war, sondern die damals in der positivistisch geprägten Literaturgeschichte

allgemein üblich war. Nicht nur Hofmannsthal, auch andere Autoren fühlten sich durchschaut und durchleuchtet. "Seelenschlieferl" nannte Karl Kraus - übrigens alles andere als ein Hofmannsthal-Freund - die Psychoanalytiker. Besonders ärgerniserregend erschien den Forschungsobjekten die Neigung der Psychoanalyse, jede Kritik flugs ebenfalls als "Widerstand" mit Symptomcharakter zu deuten. Wohl deshalb schrieb Hofmannsthal 1922, er sei "unvermögend" sich zu wehren, "wenn morgen ein Freudianer meine sämtlichen Arbeiten bis aufs I-tüpfelr als infantil-erotische Hallucination 'erkennt'" (zit. n. Urban 1978, 120, Anm. 69).

Auch wenn Hofmannsthal von diesem Vorhaben wohl kaum begeistert gewesen wäre, soll im folgenden am Beispiel eines seiner bis heute bekanntesten Werke, des Dramas "Elektra", seine Beziehung zur Psychoanalyse genauer untersucht werden.

ELEKTRA

Einer der großen Bühnenerfolge Hugo von Hofmannsthals war seine 1903 in Max Reinhardts "Kleinem Theater" in Berlin uraufgeführte "Elektra". Zwar ist das Stück heute vornehmlich in der Fassung als Libretto für die gleichnamige Oper von Richard Strauss bekannt, doch zunächst reüssierte es auf europäischen Sprechtheaterbühnen. In der Heimatstadt des Autors war ihm allerdings kein großer Erfolg beschieden. Die Wiener Pressestimmen waren überwiegend negativ. Theodor Gomperz, ein Freund Hofmannsthals ebenso wie Freuds, fühlte sich als Altphilologe zu einem Expertenurteil berufen. "Hysterisch" lautete sein knappes Verdikt über die Aufführung in Wien (SW 7, 418).

Im Unterschied zur literarischen Vorlage, der Tragödie "Elektra" von Sophokles, rückt bei Hofmannsthal die weibliche Titelfigur viel mehr ins Zentrum. Als wichtigste Nebenfiguren und Gegenspielerinnen stehen ihr ihre Mutter Klytämnestra und ihre Schwester Chrysothemis gegenüber, während die männlichen Figuren Ägisth und Orest in den Hintergrund treten. Elektras seelische Ausnahmezustände nehmen im Stück breiten Raum ein. Was bei Sophokles zur Sprache kommt, bei Hofmannsthal dagegen völlig fehlt, ist die Vorgeschichte für den Mord an Agamemnon: Klytämnestra haßt ihren Mann, weil er ihre gemeinsame Tochter Iphigenie geopfert

hat, um sich das Wohlwollen der Götter auf der Fahrt in den Trojanischen Krieg zu sichern. Im Gegensatz zu Sophokles billigt Hofmannsthal der Klytämnestra keinen solchen "mildernden Umstand" (Kerr 1903, 78) zu. Hier ist bloße sexuelle Begierde das Motiv für den Gattenmord.

Schon im Jahr nach der Uraufführung brachte der Berliner Theaterkritiker Maximilian Harden Hofmannsthals "Elektra" mit den "Studien über Hysterie" von Josef Breuer und Sigmund Freud in Verbindung (vgl. Harden 1904). David Bach, ein Schüler Freuds, schrieb ein paar Jahre später in der Wiener Arbeiterzeitung zur ersten Aufführung der Strauss-Oper "Elektra" an der Wiener Hofoper: "Freuds Schriften sind im Falle dieser 'Elektra' zu einem Handbüchlein der Poetik und auch der Musik geworden" (zit. n. Worbs 1999, 6).

So unzweifelhaft für viele Zeitgenossen der Einfluß der frühen Psychoanalyse auf Hofmannsthals Atridentragödie war, so wenig hat diese Überzeugung lange Zeit in der germanistischen Forschung ihren Niederschlag gefunden. Deren Untersuchungen lehnten sich vorzugsweise an die Selbstinterpretation Hofmannsthals in seinen späten autobiographischen Aufzeichnungen "Ad me ipsum" an, wo von einem psychoanalytischen Einfluß auf sein Werk keine Rede ist. Es läßt sich aber nachweisen, daß Hofmannsthal sich während der Entstehung der "Elektra" für die "Studien über Hysterie" interessierte. 1902 schrieb er an seinen Freund Hermann Bahr, ihm "das Buch von Freud und Breuer über Heilung der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung" zu schicken (zit. n. Worbs 1999, 7).

Auf die Frage von Ernst Hladny, "ob er bei der Formulierung seiner Charaktere wissenschaftliche Bücher, die sich mit der Nachtseite der Seele beschäftigen (Schubert), zu Rate gezogen", antwortete Hofmannsthal einige Jahre später: "Auf die Charakteristik hat kein Buch merklichen Einfluß gehabt (gewiß nicht Schubert, den ich oberflächlich kenne); die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtones gleichzeitig aufgegangen. 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" (SW 7, 459). In Hofmannsthals nachgelassener Privatbibliothek fand sich tatsächlich

ein Exemplar der "Studien über Hysterie", in dem etliche Stellen durch Anstreichungen hervorgehoben sind, was von einer über bloßes "Blättern" weit hinausgehenden Lektüre zeugt.

Erwin Rohdes Buch "Psyche" ist übrigens kein im engeren Sinn psychologisches Werk, sondern eine altphilologische Studie über, wie der Untertitel lautet, "Seelencult und Unsterblichkeitsglauben der Griechen" (1890-94). Rohde interessierte sich - wie sein Freund Nietzsche - für die dunkle, chthonische Seite der Griechen und konterkarierte damit das klassizistische, von Winckelmann und Goethe geprägte Griechenbild der "edlen Einfalt und stillen Größe", das Rationalitäts- und Humanitätsideale des 18. Jahrhunderts in die Antike zurückprojiziert hatte. Um die Jahrhundertwende war Hofmannsthal nicht der einzige Autor, der sich explizit vom klassizistischen Griechenbild distanzierte und sich die Griechen als von irrationalen, wilden Leidenschaften getrieben vorstellte. "Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur 'Iphigenie' zu machen, etwas, worauf das Wort nicht passe: 'dieses gräcisierende Product erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human.' (Goethe an Schiller)", schrieb Hofmannsthal in sein Tagebuch (SW 7, 400). Dieses gewandelte Griechenbild der Zeit um 1900 hatte Maximilian Harden im Auge, als er eine Verbindung zwischen den nunmehr als "hysterisch" phantasierten Griechen und den "Studien über Hysterie" herstellte (vgl. Harden 1904).

Hofmannsthal selbst war sich durchaus bewußt, daß sein Bild von der Antike vornehmlich Projektionscharakter hatte. 1928 schrieb er in einem Brief: "Das Verhältnis meiner Elektra zur Sophokleischen Gestaltung des Stoffes ist ein sehr freies. Ich ging von dem Gedanken aus eine Art freie Nachdichtung zu schaffen, dann aber bemächtigte sich die Phantasie des Stoffes und es wurde eben eine völlig neue Dichtung daraus, die wahrscheinlich für einen späteren Leser einmal sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XX. Jahrhunderts, tragen wird. (...) Mir sind diese antiken Gestalten ewige Gefäße, in die immer neue Dichtergenerationen einen neuen seelischen Inhalt füllen" (SW 7, 474).

In diesem Sinn schildert auch Hofmannsthals Freund und Briefpartner Rudolf Pannwitz den Entstehungskontext der "Elektra": "Nach der 'Alkestis' (schon 1894) bedeutet die 'Elektra' (1903) mehr als die Wahl eines antiken Stoffs. Sie hat aber

nichts mit Euripides oder einem Griechen zu tun. Es ist eine Verschmelzung des nicht verstandnen Archaischen mit dem damals Modernsten. Und dazu hatte der Dichter doch eine Art von Recht. Er ist Vertreter der letzten österreichischen Gesellschaft (einer wirklichen, nicht soziologisch festgestellten) und hat nach dem ersten Weltkrieg ihren Untergang erlebt. Die im Mythos bewahrten Schuld-Verstrickungen und Schicksals-Zusammenstürze glanzvoller Geschlechter, ja eines alten großen Reiches ereigneten sich in seinem Umkreise und eignen Kreis. SEIN Kreis war der des unteren und mittleren Adels und des höheren Bürgertums: die vor allem bei den Geistigen in einander übergingen und auch in der gleichen Krise um ihre außen- und innenher problematische Existenz rangen... In diese politische, soziale und psychische Situation brachen die großen Entdeckungen von Freud ein (...)" (1968, 637).

In seinem Werkkommentar im Rahmen der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe hat Mathias Mayer durch einen genauen Textvergleich bewiesen, daß es vor allem Josef Breuers Patientin Anna O., mithin Bertha Pappenheim war, die Hofmannsthal für seine Elektra als Vorbild diente (GW 7, 303ff.; vgl. Worbs 1999). Wie Anna O. hängt auch Elektra mit leidenschaftlicher Liebe an ihrem Vater, und für beide junge Frauen ist sein Tod ein psychisches Trauma, das ihren zuvor schon kranken Seelenzustand wesentlich verschlimmert. Anna O. weist eine Reihe von Symptomen auf, die dem Krankheitsbild entsprachen, das man der damals herrschenden nosologischen Lehrmeinung entsprechend als Hysterie bezeichnete. Zwei getrennte Bewußtseinszustände wechseln oft abrupt miteinander ab. Während ihrer trance-ähnlichen Absenzen lebt Anna wieder in der Zeit vor einem Jahr, als ihr kranker Vater noch am Leben war und sie ihn pflegte. Der Wechsel der beiden psychischen Zustände ist von einem bestimmten Tagesrhythmus geprägt. Die halluzinatorischen Absenzen nehmen gegen Abend hin zu: "Nachmittags lag sie in einer Somnolenz, die bis etwa eine Stunde nach Sonnenuntergang dauerte" (Breuer / Freud 1895, 18). "Die Somnolenz am Nachmittag und der tiefe Sopor um Sonnenuntergang dauerten an" (a. a. O., 20), beschreibt Josef Breuer die Symptomatik seiner Patientin.

Gleich zu Anfang von Hofmannsthals Stück, das gegen Abend spielt, unterhalten sich die Dienerinnen des Hauses. Auf die Frage nach Elektras Verbleib antwortet eine von ihnen:

"Ist doch ihre Stunde,
die Stunde, wo sie um den Vater heult,
daß alle Wände schallen" (SW 7, 63).

Eine andere Magd fügt hinzu:

"Immer, wenn die Sonne tief steht,
liegt sie und stöhnt" (ebd.).

Anna O. versetzte sich in ihren somnambulen Zuständen in die Vergangenheit zurück, als ihr Vater noch lebte. "Diese Rückversetzung in vergangene Zeit erfolgte aber nicht in allgemeiner, unbestimmter Weise, sondern sie durchlebte Tag für Tag den vorhergegangenen Winter" (Breuer / Freud 1895, 25). Auf ähnliche Weise steigert sich Elektra in einen Zustand hinein, in dem ihr der tote Vater gleichsam wieder aufersteht. In einer Szene, die an Shakespeares "Hamlet" erinnert, beschwört sie den Vater:

"Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?
Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's!
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
in deinem königlichen Bette schläft.
(...)
Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!
Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort
im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!" (SW 7, 67)

Ihre Schwester Chrysothemis unterbricht Elektras langen Monolog, indem sie sie beim Namen ruft. Hofmannsthal gibt genaue Regieanweisungen: "Elektra fährt zusammen, wie der Schlafwandler, der seinen Namen rufen hört. Sie taumelt. Ihre Augen sehen um sich, als fänden sie sich nicht gleich zurecht. Ihr Gesicht verzerrt sich, wie sie die ängstliche Miene der Schwester ansieht" (SW 7, 68). Elektra scheint

sie zunächst nicht zu erkennen. Auch dieses Symptom hat Breuer an Anna O. festgestellt: "Sie klagte, daß sie die Menschen nicht erkenne. Sonst habe sie die Gesichter erkannt, ohne willkürlich dabei arbeiten zu müssen; jetzt müsse sie bei solcher, sehr mühsamen recognizing work sich sagen, die Nase sei so, die Haare so, folglich werde das der und der sein" (a. a. O., 46).

Endet das Stück ebenso wie die Oper mit einem ekstatischen Tanz Elektras, so hatte Hofmannsthal in einem früheren Entwurf einen anderen Schluß skizziert:

"Elektra will tanzen: sie fühlt sich gelähmt
sie will laut jubeln: ihre Stimme versagt" (SW 7, 325).

Solche klassischen hysterischen Symptome haben nicht nur Freud und Breuer in ihren Krankengeschichten verschiedentlich beschrieben. Das Wissen darum, daß Lähmungen und Aphonien oft hysterischen Ursprungs sind, war um die Jahrhundertwende längst kein Geheimnis mehr. Hier sei nur an eine frühe Erzählung des Arztes, Schriftstellers und Hofmannsthal-Freundes Arthur Schnitzler erinnert: In "Der Empfindsame", 1895, im selben Jahr wie die "Studien über Hysterie" erschienen, verliert eine begabte angehende Sängerin in der Adoleszenz ihre Stimme. Alle medizinischen Behandlungen sind vergebens. Erst als sich die Protagonistin einen Liebhaber zulegt, gewinnt sie ihre Stimme wieder, und ihrer Karriere als Operndiva steht nun nichts mehr im Wege.

Elektras hervorstechendste Eigenschaft war für Hofmannsthal die Treue. "Es handelt sich um ein simples und ungeheueres Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod", schrieb der Dichter an Richard Strauß (SW 7, 458). Das gleiche Thema hat er später in der ebenfalls von Strauß vertonten "Ariadne" wieder aufgegriffen und variiert. Was Hofmannsthal über seine "Ariadne" schrieb, gilt auch für die früher entstandene "Elektra": "Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft" (zit. n. Dürhammer 2001, 236). Elektra kann nicht vergessen, was geschehen ist. Immer wieder beschwört sie die Erinnerung an den Mord herauf, denn nur "das Vieh vergißt

(...), ich bin kein Vieh, i c h k a n n n i c h t v e r g e s s e n!" (SW 7, 72) Elektras Mutter und ihre Schwester dagegen wollen unbedingt vergessen, die Mutter aus Schuldgefühl, die Schwester aus Lebenswillen. Klytämnestra bietet geradezu ein Schulbeispiel für Verdrängung, wenn sie ihre Version der Ereignisse am Mordtag rekapituliert:

"(...) Da stand er, von dem
 du immer redest, da stand er und da
 stand ich und dort Aegisth und aus den Augen
 die Blicke trafen sich: da war es doch
 noch nicht geschehn! und dann veränderte
 sich deines Vaters Blick im Sterben so
 langsam und gräßlich, aber immer noch
 in meinem hängend - und da war's geschehn:
 dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher,
 dann war's vorbei - dazwischen hab' ich nichts
 getan" (SW 7, 82).

Elektra erscheint im Vergleich mit ihren weiblichen Verwandten als die personifizierte Wiederkehr des Verdrängten. Man könnte also, wie es in psychoanalytischen Literaturinterpretationen oft geschieht, die drei Frauenfiguren als Aufspaltung einer einzigen Persönlichkeit interpretieren. Dies suggeriert auch Hofmannsthal, wenn er, wie bereits zitiert, schreibt, daß ihm "die drei Frauengestalten (...) wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtones gleichzeitig aufgegangen" seien (SW 7, 459). Es ist also Michael Worbs zu widersprechen, der, aus den "Studien über Hysterie" (1895, 65) zitierend, postuliert: "Elektra ist, wie Anna O., in 'zwei Persönlichkeiten zerfallen, von denen die eine psychisch normal und die andere geisteskrank' ist" (Worbs 1999, 10). In Hofmannsthals Text gibt es dafür keinen Hinweis.

Am 31. März 1909 hielt Wilhelm Stekel in der Mittwoch-Gesellschaft einen Vortrag über Gerhart Hauptmanns "Griselda". Sigmund Freuds Stellungnahme zu dem Stück, das er im Original nicht kannte, fiel eindeutig negativ aus. In seinem Diskussionsbeitrag zog er eine Parallele zu Hofmannsthals Elektra und gab dabei

Einblick in seine Poetik: "Die Kunst des Dichters bestehe nicht darin (wie (David) Bach vor wenigen Tagen in einem Feuilleton der Arbeiter Zeitung gelegentlich der 'Elektra'-Aufführung sehr richtig bemerkte), Probleme zu finden und zu behandeln. Das soll er den Psychologen überlassen. Sondern seine Kunst besteht darin, dichterische Wirkungen aus solchen Problemen zu gewinnen, und die Erfahrung zeigt, daß diese Probleme, wenn sie solche Wirkungen hervorbringen sollen, verkleidet sein müssen und daß die Wirkung nicht darunter leidet, wenn man die Probleme nur bloß ahnt und sich keiner der Leser oder Hörer darüber klar werden kann, worin die Wirkung besteht. Die Kunst des Dichters besteht also wesentlich in der Verhüllung. Das Unbewußte darf aber nicht ohne weiteres bewußt gemacht werden; es muß allerdings bis zu einem gewissen Grade bewußt sein, zwar so, daß es noch auf uns wirkt, ohne daß wir uns in bewußten Gedanken damit beschäftigen können. Im Moment, wo das möglich ist, hört die Kunst auf. Wir haben wohl das Recht, ein Dichterwerk zu analysieren, aber es ist vom Dichter nicht recht, unsere Analysen zu poetisieren. Das scheint aber ein Zug der Zeit zu sein. Die Dichter dilettieren in allen möglichen Wissenschaften und bringen dann ihre Erkenntnisse zur poetischen Bearbeitung. Das Publikum hat, wenn es diese Produkte ablehnt, vollkommen recht" (Nunberg / Federn 1977, 169f.).

Übrigens sind auch in anderen Werken Hofmannsthal's Spuren seiner Lektüre von Breuers und Freuds Hysteriestudien zu entdecken. Von ihrem "Privattheater" spricht Anna O. Hofmannsthal hat sich das Wort in seiner Ausgabe der "Studien über Hysterie" unterstrichen und in "Dominik Heintls letzte Nacht" verwendet (SW 18, 322; vgl. SW 7, 476). Auch ein anderes Stück, "Gräfin Pompilia", bezeugt seine gute Kenntnis der Hysterie-Studien. Darin ist von "Conversions-Hysterie" (SW 18, 163) die Rede.

Liest man "Elektra" mit dem heutigen psychoanalytischen Wissenshintergrund, dann zeigt sich, daß Hofmannsthal sich keineswegs darauf beschränkte, einen antiken Stoff im Lichte der Psychopathologie seiner Zeit auszugestalten. Zunächst einmal ist Elektra - genauso übrigens wie die Titelfigur von Oscar Wildes "Salome", die ebenfalls von Richard Strauss vertont wurde, trotz mancher typischer Symptome nicht als klassische Hysterikerin dargestellt. Wolfgang Müller-Funk hat geradezu davor gewarnt, bei der Interpretation in die Hysterie-Falle zu tappen (2001, 171):

Salome und Elektra "sind nicht die verschämten und beschützenswerten, sexuell unglücklich-verklemmten Bürgers-frauen aus den Vorzimmern Breuers und Freuds, sie sind vielmehr bedrohlich, stark und entschlossen" (ebd., 175). Dagegen ließe sich freilich einwenden, daß auch die Hysterikerinnen der Jahrhundertwende zum Teil durchaus "bedrohlich, stark und entschlossen" wirken konnten: "Wir glauben, daß man unter den Hysterischen die geistig klarsten, willensstärksten, charaktervollsten und kritischsten Menschen finden kann", schreibt Josef Breuer (1895, 251).

Müller-Funk geht in seiner Kritik aber noch weiter und stellt die Diagnose Hysterie grundsätzlich in Frage. So sei Anna O.s Symptomatik nach heutigen Kriterien als Borderline-Störung zu klassifizieren. Mit anderen Worten, weder Elektra noch Anna O. sind Hysterikerinnen, und so betrachtet haben sie doch wieder einiges gemeinsam: "Pointiert ließe sich also sagen, daß Bertha Pappenheim, die dem Vater die Treue hält und sich zugleich als selbständige Frau etabliert, gerade in jenen Momenten mit dem Archetypus der Elektra zusammengeht, die nicht in der Zuschreibung des Hysterischen aufgehen" (ebd.). Zur Stützung seiner These weist Müller-Funk darauf hin, daß Elektra (wie auch Salome) der für die Hysterie charakteristische Abwehrmechanismus der Verdrängung gänzlich fehlt: "Elektra und Salome verdrängen nicht, sie gehen aufs Ganze, weil sie sich erinnern" (ebd.).

In diese Richtung zielte im Grunde bereits 1909 der Kritiker Samuel Lublinski: "Der Zwiespalt der modernen Seele, den Hofmannsthal in diesem Drama darstellen will, entsteht gemeinhin dadurch, daß die Natur von der Zivilisation oft unterdrückt und nach innen gedrängt wird, bis sie sich in einer unerwarteten und krankhaften, manchmal selbst in einer furchtbaren Weise einen Ausbruch verschafft. (...) Aus Verkümmern und gewaltsamer Unterdrückung mag dann jene Hysterie entstehen, auf die der Professor Freund (sic!) aus Wien, ein Berater der dortselbst wohnenden Literaten, die ganze Psychologie reduzieren möchte. Hofmannsthal ließ sich, wie immer, von solchen modernen Theorien inspirieren und kam auf die Idee, die Elektra des Sophokles in eine wild gewordene Hysterische umzuverwandeln. (...) Hofmannsthal umging eben das Problem, da er uns nicht Natur und Gesetz im Kampf und Zwiespalt und in ihrer höheren Einheit offenbarte; sondern er gab die entfesselte und krankhafte Natur, die nur noch Barbarentum, nur noch Mythos und Monolog war, aber kein Drama" (Lublinski 1909, 226f.).

Mag man auch die Diagnose der Hysterie für Elektra verwerfen, so gibt es doch noch ein weiteres Symptom, das Elektra mit Anna O. gemeinsam hat. "Hatte sie früher schon minimal Nahrung genommen, so verweigerte sie jetzt das Essen vollständig", schreibt Breuer von seiner Patientin (a. a. O., 47). Auch Elektra, "die ihren Napf von unserm Tische stieß, / als man mit uns sie essen hieß" (SW 7, 65), lehnt die ihr angebotenen Speisen schroff ab. Doch damit nicht genug. Hofmannsthal gibt im Gespräch der Mägde mit wenigen Zeilen Einblick in Elektras Phantasien, die in der Breuerschen Krankengeschichte kein Pendant haben. Eine der Mägde berichtet, was Elektra zu ihnen gesagt hat:

"DRITTE (Magd) 'Ihr sollt das Süße nicht abweiden von der Qual. Ihr sollt nicht schmatzen nach meiner Krämpfe Schaum.'

VIERTE 'Geht ab, verkriecht euch', schrie sie uns nach. 'Eßt Fettes und esst Süßes und kriecht zu Bett mit euren Männern', schrie sie, und die -

DRITTE - ich war nicht faul -

VIERTE - die gab ihr Antwort!

DRITTE Ja: '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'" (SW 7, 64).

Für Elektra ist die Gier nach Nahrung mit sexueller Begierde verknüpft. Sie weist beides angewidert zurück, und gleichzeitig projiziert sie diese abgespaltenen eigenen Anteile auf die Mägde, die sie in ihrer Kreatürlichkeit als gefräßig und geil verabscheut. Der "Geier im Leib" läßt sich als ein ebenfalls durch aggressive orale Gier charakterisiertes frühes Mutter-introjekt deuten. Das Bild des Geiers suggeriert eine androgyne, phallische Mutteimago. Dafür spricht auch, daß der Geier im Deutschen ein Maskulinum ist.

In der ägyptischen Mythologie existiert eine geierköpfige Muttergottheit, und die Hieroglyphe für das Wort "mut", das Mutter bedeutet, stellt einen Gänsegeier dar (vgl. Freud 1910, 90). In Sigmund Freuds Studie "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci" spielt der Geier als Muttersymbol eine Schlüsselrolle. Diese Arbeit erschien indessen erst 1910 und kann Hofmannsthal deshalb nicht vorgelegen

sein, als er seine "Elektra" schrieb. Es ist allerdings möglich, daß der an Mythologie interessierte Vielleser Hofmannsthal das Geiermotiv einer der ägyptologischen Quellen entnommen hat, die auch Freud für seine Leonardo-Studie verwendete (vgl. Freud 1910, 114).

Elektras schwelgt geradezu in Bildern aggressiver oraler Gier, die sie mit Sexualität und Weiblichkeit assoziiert. Dabei kommen neben dem Geier auch andere Tiermetaphern vor. Die Mägde beschimpft Elektra als "Schmeißfliegen" (SW 7, 64). Ihrer Schwester Chrysothemis, die das Vergangene gerne vergessen würde, schleudert sie entgegen:

"Vergessen? Was! Bin ich ein Tier? vergessen?

Das Vieh schläft ein, von halbgefressener Beute

die Lefze noch behängt, das Vieh vergißt sich

und fängt zu kauen an, indes der Tod

schon würgend auf ihm sitzt, das Vieh vergißt,

was aus dem Leib ihm kroch, und stillt den Hunger

am eignen Kind - ich bin kein Vieh, i c h k a n n n i c h t v e r g e s s e n!" (SW 7, 71f.).

Wieder ist Sexualität mit Essen und Gefressenwerden assoziiert. Die Mutter figuriert hier als gefräßiges Vieh, das sein eigenes Kind verschlingt. An das Haßobjekt Mutter fühlt Elektra sich gleichwohl unlösbar gebunden:

"Du bist ja wie ein Koloss, aus dessen ehernen Händen

ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja

am Zaum. Du bindest mich, an was du willst.

Du hast mir ausgespien, wie das Meer,

ein Leben, einen Vater, und Geschwister:

und hast hinabgeschlungen, wie das Meer,

ein Leben, einen Vater, und Geschwister" (SW 7, 76).

Hier ist eine versteckte intertextuelle Anspielung auf die Opferung von Elektras Schwester Iphigenie herauszuhören. Es war freilich nicht die Mutter, die Iphigenie

geopfert hat, sondern der von Elektra so idealisierte Vater. Die Mutter - nicht bei Hofmannsthal, aber bei den antiken Autoren - tötet den Vater, um den Tod der Iphigenie zu rächen. Es zeigt sich an dieser Stelle, wie sehr Elektra den Vater idealisieren muß, um ihre Enttäuschung über sein Versagen nicht ertragen zu müssen. Haß und Wut, die dem Vater gelten müßten, werden der ohnehin gehaßten Mutter zugeschlagen, um den Vater als gutes Objekt zu retten.

Zwar schien Hermann Bahr schon 1907 dem oral-aggressiven Aspekt Rechnung zu tragen, indem er Elektra charakterisierte als "Haß essend, Haß trinkend, Haß speiend" (zit. n. Wunberg 1972, 137), doch eigenartigerweise ist die Häufung derartiger Phantasien in Elektras Reden für die Interpretation des Textes m. W. noch nicht nutzbar gemacht worden. Selbst Silvia Kronberger, die in ihrem Buch "Die unerhörten Töchter" die Geschichte des Krankheitsbildes der Anorexie skizziert und die These diskutiert, daß die Eßstörungen gleichsam die "Nachfolgekrankeheit" der Hysterie darstellen (2002, 85ff.), nutzt diese Erkenntnis nicht für ihre Analyse des Hofmannsthal-Stücks.

Auf Elektra trifft zu, was H. Willenberg als charakteristisch für die Psychodynamik bei Anorexie dargestellt hat: "Alle guten, also libidinös besetzten Imagines werden dem Vater, alle bösen und furchterregenden der Mutter bzw. einem 'inneren Bild von Weiblichkeit' zugeschrieben" (Willenberg 1989, 179). Diese weiblichen Imagines werden am und im eigenen Körper rigoros und bis zur Selbstzerstörung bekämpft.

Elektras Familiensituation ist recht typisch für die einer Anorektikerin: Der Vater wird nach Willenbergs Darstellung in solchen Familien oft von der Mutter entwertet, er erscheint blaß und konturlos, wenn er nicht überhaupt "wegen beruflicher Verpflichtungen abwesend" ist. All dies trifft auf Agamemnon zu. Seine "beruflichen Verpflichtungen" führten ihn in den Trojanischen Krieg, der ihn zehn Jahre von seiner Familie fernhielt. Vor der Pubertät hatten dagegen auffallend viele Patientinnen eine besonders enge Bindung an den von ihnen idealisierten Vater. Ihre Art der Beziehung ist aber nicht die übliche ödipale des kleinen Mädchens. Sie gleicht eher einem Vater-Sohn-Verhältnis, oft hätte der Vater lieber einen Sohn statt der Tochter und lehnt ihre Weiblichkeit unbewußt ab. Willenberg beschreibt diese Beziehung als "pseudomännlich-negativ-ödipale Konstellation": "Handelte es sich tatsächlich um

einen Jungen, würde man von einer negativ-ödipalen Beziehung sprechen" (a. a. O., 183). Mit der Pubertät der Tochter zerbricht dieses enge Verhältnis. Überdies fallen in diese Zeit sehr häufig auch Geschehnisse, die den Vater depotenzieren und die Dominanz der Mutter in der Familie stärken (a. a. O., 185). Im Falle von Elektras Vater findet sich eine Häufung solcher Ereignisse, die seine Position in der Familie sukzessiv zerstören: Zuerst opfert er Elektras Schwester, dann verläßt er die Familie für zehn Jahre, er wird von seiner Ehefrau durch einen Liebhaber ersetzt und nach seiner Rückkehr ermordet.

Hofmannsthal dürfte vorbewußt ein deutliches Gespür für Elektras schwer gestörte Geschlechtsidentität gehabt haben. Immer wieder vergleicht er in Aufzeichnungen und Briefen Elektra mit Hamlet, deren Ähnlichkeit vor ihm freilich schon der deutsche Romantiker Novalis festgestellt hatte. Es scheint, daß ihn die Parallelen in Charakter und Familiensituation einerseits nicht losließen, daß er andererseits aber gedanklich in einer Sackgasse steckte und nichts mit der Idee anzufangen wußte. Daß Hofmannsthal sich, wie er im Rückblick in sein Tagebuch schrieb, bei der Abfassung der "Elektra" keineswegs in einem Schaffensrausch befand, sondern sich das Werk geradezu "unerträglich qualvoll()" (SW 7, 371) abringen mußte, zeugt von den inneren Widerständen, die er dabei zu überwinden hatte: "In Cortina (Juni) und Grundlsee (Anfang Juli) versuchte ich ernstlich anzufangen. Es kam aber fast nichts zustande. Erst in Rodaun, Ende Juli bis gegen 18ten August, entstand das meiste. Es war aber ein Arbeiten mit unsicherer fast immer matter Stimmung" (SW 7, 400).

Welcher Art die Widerstände waren, die den sonst so produktiven Vielschreiber hier zaudern ließen, kann man aus einer anderen Textstelle derselben, die Entstehung der "Elektra" resümierenden Tagebucheintragung schließen. Auf den ersten Blick mutet sie eher befremdlich an: "(...) das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiterleben 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. Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend" (SW 7, 399f.). Hier spiegelt sich Elektras gebrochene Geschlechtsidentität im Vergleich mit der Drohne, der männlichen Biene, die freilich im Deutschen grammatikalisch weiblichen Geschlechts ist. Hofmannsthal setzt hier in seiner Phantasie Mord und sexuellen Akt

ineins, und bemerkenswerterweise ist für ihn Elektra und nicht etwa Orest eine Drohne. Die Drohne erscheint im übrigen wie ein Gegenstück zum oben erwähnten Geier, der, wiewohl grammatikalisch ein Maskulinum, als frühe Mutterimago interpretiert werden kann.

Es waren wohl die auftauchenden archaischen oral-aggressiven Phantasien ebenso wie die Brüchigkeit von Elektras Geschlechtsidentität, die Hofmannsthal in die "ödeste Stimmungslosigkeit" (Hofmannsthal 1937, 132) versetzten und den Schreibprozeß hemmten. "Solche Selbstzeugnisse zeigen vor allem an, wie schwer dem Dichter der Ton des Dramas gefallen ist, wie wenig die bedrückende psychopathologische Atmosphäre und der unhumane Geist seinen natürlichen Bedürfnissen und Wünschen entspricht", erklärt Wolfgang Nehring (1992, 245) und dokumentiert damit, wie fern der Literaturwissenschaft die psychoanalytische Sichtweise manchmal ist. Gerade die Schwierigkeiten beim Schreiben zeigen, daß hier ureigenste tabuisierte Themen des Autors berührt wurden. Hofmannsthals Stoffwahl erscheint mithin keineswegs "weitgehend vom Zufall bestimmt", wie Wolfgang Nehring (1992, 240) meint.

Peter Altenberg bewies ein feines Gespür für Elektras verrückte Geschlechtsidentität, als er gleich 1903 - wohl unter dem Eindruck von Otto Weiningers im selben Jahr erschienenem Buch "Geschlecht und Charakter" - von "ihrem entweibten, vermännlichten Genie-Gehirne" schreibt (SW 7, 387). Otto Weininger hat in seinem so folgenreichen Werk sowohl Treue und Erinnerung als auch das Genie ausschließlich dem Männlichen zugeschrieben und dem von ihm verachteten Weiblichen gänzlich abgesprochen, zugleich aber die These aufgestellt, daß die real existierenden Männer und Frauen in unterschiedlichem Maße männliche und weibliche Anteile besäßen, also mehr oder weniger bisexuell seien. Je höher der Anteil an "M", d. h. Männlichem, in einem Menschen - ob Mann oder Frau -, desto höher schätzte Weininger dessen Wert ein. Otto Weininger war freilich nicht der einzige Theoretiker, der sich um 1900 mit dem Thema Androgynie befaßte. In einer Epoche, in der alle festgefügtten Identitäten, darunter auch die der Geschlechter, ins Wanken gerieten, lag das Thema gleichsam in der Luft. Auch Sigmund Freuds Überlegungen zur Bisexualität fügen sich durchaus in den damaligen Zeitgeist.

"Der bedrohliche Reiz des Androgynen" ist Thema eines Aufsatzes von Franziska Meier, in dem die Autorin darlegt, wie sehr Hofmannsthal von der Vorstellung einer Verwischung und Verwirrung der Geschlechtergrenzen besessen war, ohne darüber je reflektieren zu können: "Die Androgynie war eine Art blinder Fleck, der seinem Denken, Erleben und Schreiben zugrundelag und dieses wesentlich bestimmte, aber vom Dichter weder begrifflich (das Wort 'androgyn' kommt in seinem Werk nur selten vor) noch symbolisch gefaßt und bewältigt werden konnte" (Meier 2001, 69). Meier zeigt, daß in mehreren Frühwerken Hofmannsthals Androgynie als ein utopisches, ersehntes und zugleich ängstigendes Sowohl-als-auch phantasiert wird, das sich über Grenzen und Konventionen hinwegsetzt. Auf "Elektra" geht Meier nicht ein, zumal sie die These vertritt: "Ans Androgyne hat sich Hofmannsthal übrigens fast ausschließlich bei männlichen Figuren gewagt" (a. a. O., 84; vgl. auch Vogel 2001). Verortet man die Figur der Elektra vor dem Horizont dieser Androgynie-Phantasien, dann könnte man ihre geschlechtliche Identität weniger durch ein Sowohl-als-auch, sondern vielmehr durch ein Weder-Noch charakterisieren: Sie changiert nicht zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern ist aus beiden herausgefallen.

Was also an "Elektra" erstaunen mag, ist die Tatsache, daß auch dieses Werk, obwohl zum Teil offensichtlich von einer psychologischen Studie inspiriert, zugleich über deren Wissensstand weit hinaus geht. Erst anhand späterer Untersuchungen über Frühstörungen und speziell über Anorexie lassen sich so manche bislang in den Interpretationen übergangene Textstellen in einen Sinnzusammenhang einordnen. Man versteht insofern, daß sich Hofmannsthal gegen die Kritik wehrte, die ihm attestierte, er habe nur eine wissenschaftliche Arbeit in Dichtung verwandelt. Im Lichte der heutigen Kenntnisse über präödpale Entwicklungsstufen liest man aber auch die "Studien über Hysterie" mit anderen Augen. Auch diese Krankengeschichten sind heute Texte geworden, deren Interpretation Sinnaspekte bloßlegt, die den Autoren einst nicht bewußt waren (vgl. Mentzos 1991; Reiche 1991).

Auch Freud selbst gelangte sechsunddreißig Jahre nach Erscheinen der "Studien über Hysterie" zur Erkenntnis, daß für die weibliche Entwicklung und damit auch in der Entstehung psychischer Störungen die frühe, präödpale Mutterbindung des Mädchens eine größere Rolle spiele als bisher angenommen: "(...) wo eine

besonders intensive Vaterbindung bestand, da hatte es nach dem Zeugnis der Analyse vorher eine Phase von ausschließlicher Mutterbindung gegeben von gleicher Intensität und Leidenschaftlichkeit. (...) Die präödipale Phase des Weibes rückt hiemit zu einer Bedeutung auf, die wir ihr bisher nicht zugeschrieben haben" (1931, 275f.). Freud zog daraus den Schluß, "daß diese Phase der Mutterbindung eine besonders intime Beziehung zur Ätiologie der Hysterie vermuten läßt, was nicht überraschen kann, wenn man erwägt, daß beide, die Phase wie die Neurose, zu den besonderen Charakteren der Weiblichkeit gehören, ferner auch, daß man in dieser Mutterabhängigkeit den Keim der späteren Paranoia des Weibes findet. Denn dies scheint die überraschende, aber regelmäßig angetroffene Angst, von der Mutter umgebracht (aufgefressen?) zu werden, wohl zu sein" (a. a. O., 277). Dabei projiziere das Kind eigene feindselige Impulse auf die Mutter. Es war vor allem die Schule von Melanie Klein, die diese Überlegungen Freuds zu einer stringenter Theorie ausbaute.

Weiters legt Freud in diesem Aufsatz dar, warum er den von C. G. Jung geprägten Terminus "Elektrakomplex" abgelehnt habe. Dieser suggeriere nämlich fälschlicherweise eine Analogie in der Entwicklung beider Geschlechter (a. a. O., 278). Dabei hätte ihm Hofmannsthal Elektra den Blick für die Eigenart der weiblichen Entwicklung und insbesondere die eminente Bedeutung der frühen Mutterbindung schärfen können. Die "Vatertochter" Elektra stellt geradezu ein Paradebeispiel dafür da, daß die "feindselige Einstellung zur Mutter nicht eine Folge der Rivalität des Ödipuskomplexes ist, sondern aus der Phase vorher stammt und in der Ödipussituation nur Verstärkung und Verwendung erfahren hat" (Freud 1931, 280). Im Fall "Elektra" scheiterte leider die Kommunikation zwischen Literatur und Psychoanalyse. Doch wenn Freud, seiner Vorliebe für archaische Metaphern entsprechend, "die Einsicht in die präödipale Vorzeit des Mädchens" als ähnlich überraschend bezeichnet wie "die Aufdeckung der minoisch-mykenischen Kultur hinter der griechischen" (a. a. O., 276), dann schlägt er implizit und vielleicht unbewußt doch noch eine Brücke zu Elektra, der Tochter des Königs von Mykene.

Als Freud seinen auf Arbeiten von Jeanne Lampl-de Groot und Helene Deutsch fußenden, vielkritisierten und dennoch wegweisenden Aufsatz "Über die weibliche Sexualität" 1931 veröffentlichte, lag die Uraufführung der "Elektra" bereits

achtundzwanzig Jahre zurück, und Hofmannsthal war seit zwei Jahren tot. Wie alle Dichter hatte auch er in sein Werk Inhalte gelegt, die ihm selber nicht bewußt waren und über die er sich keine rationale Rechenschaft abzulegen vermochte. Auch in der Rezeptionsgeschichte dominierte lange Zeit der so offensichtliche Bezug zu den "Studien über Hysterie", der die Wahrnehmung der Interpreten einengte.

Warf man Hofmannsthal vor, aus Psychologie Dichtung gemacht zu haben, so mußten sich Breuer und Freud wenige Jahre zuvor den umgekehrten Vorwurf gefallen lassen. Alfred von Berger erklärte in seiner Rezension der "Studien über Hysterie": "Die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie" (zit. n. Khittl 2001, 225). Dagegen hätte Freud selber wohl kaum etwas einzuwenden gehabt, hat er doch den Dichtern, die ihm als "wertvolle Bundesgenossen" galten, wiederholt die Priorität bei der Entdeckung psychologischer Sachverhalte eingeräumt: "In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben" (Freud 1907, 14). Freilich, bewußt "wissen" die Dichter wesentlich weniger, als sie in ihren Werken darstellen. Gerade die bedeutendsten Inhalte bleiben ihnen selber oft verborgen, wie ihre Selbstkommentare zeigen. Insofern hatte Hofmannsthal doch nicht ganz recht, als er, wie sein Freund Rudolf Kassner überliefert hat, zum Verhältnis von Psychoanalytikern und Dichtern meinte: "Das, was die wissen, das wußten oder wissen wir doch schon lange" (zit. n. Worbs 1983, 319).

Literatur

BRETTSCHEIDER, Werner (1978): Die Parabel vom verlorenen Sohn. Das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur. Berlin: Schmidt

BREUER, Josef / FREUD, Sigmund (1895): Studien über Hysterie. Frankfurt am Main: Fischer 1991

DÜRHAMMER, Ilija (2001): "Aber der Richtige, wenn's einen gibt". Ehe und Treue bei Strauss und Hofmannsthal. In: DÜRHAMMER / JANKE (Hg.) (2001), S. 231-243

DÜRHAMMER, Ilija / JANKE, Pia (Hg.) (2001): Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Wien: Edition Praesens

FISCHER, Lisa (1994): Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küßt. Eine Biographie. Wien: Böhlau

FREUD, Sigmund (1907): Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva". In: Ders.: Studienausgabe Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 9-85

FREUD, Sigmund (1910): Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. In: Ders.: Studienausgabe Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 87-159

FREUD, Sigmund (1922): Brief an Arthur Schnitzler. In: JONES, Ernest (1962), S. 513f.

FREUD, Sigmund (1930): Über die weibliche Sexualität. In: Studienausgabe Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer, S. 273-292

HARDEN, Maximilian (1904): Elektra. In: WUNBERG (Hg.) (1972), S. 82-86

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1893): Gabriele d'Annunzio. In: Ders.: Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Bd. 2: Erzählungen und Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer 1957, S. 291-301

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1902): Ein Brief. In: Ders.: Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Bd. 2: Erzählungen und Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer 1957, S. 337-348

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1937): Briefe 1900-1909. Wien: Bermann-Fischer

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1945-1953): Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert STEINER. Frankfurt am Main: Fischer (zit. als GW)

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1959): Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: Fischer

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1997): Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 7. Hg. v. Klaus E. BOHNENKAMP / Mathias MAYER. Frankfurt am Main: Fischer (zit. als SW)

HOFMANNSTHAL, Hugo von / ANDRIAN, Leopold von (1968): Briefwechsel. Frankfurt am Main: Fischer

HOFMANNSTHAL, Hugo von / PANNWITZ, Rudolf (1993): Briefwechsel 1907-1926. Hg. v. Gerhard SCHUSTER. Frankfurt am Main: Fischer

JONES, Ernest (1962): Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd. 3. Bern: Huber

KERR, Alfred (1903): Elektra. In: WUNBERG (1972), S. 77-82

KHITTL, Christoph (2001): "Nervencontrapunkt" als musikalische Psychoanalyse? Untersuchungen zu "Elektra" von Richard Strauss. In: DÜRHAMMER / JANKE (Hg.) (2001), S. 211-229

KRONBERGER, Silvia (2002): Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Innsbruck: Studien Verlag

LE RIDER, Jacques (1997): Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien: Böhlau

LUBLINSKI, Samuel (1909): Hugo von Hofmannsthal. In: WUNBERG (Hg.) (1972), S. 209-228

MEIER, Franziska (2001): Der bedrohliche Reiz des Androgynen. Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit. In: DÜRHAMMER / JANKE (Hg.) (2001), S. 69-95

MENTZOS, Stavros (1991): Einleitung. In: BREUER, Josef / FREUD, Sigmund (1895): Studien über Hysterie. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 7-20

MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2001): Arbeit am Mythos: Elektra und Salome. In: DÜRHAMMER / JANKE (Hg.) (2001), S. 171-193

NEHRING, Wolfgang (1992): Ödipus und Elektra - Theater und Psychologie bei Hofmannsthal. In: STRELKA (Hg.) (1992), S. 239-255

NUNBERG, Hermann / FEDERN, Ernst (Hg.) (1977): Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Bd 2. 1908-1910. Frankfurt am Main: Fischer

PANNWITZ, Rudolf (1968): Hugo von Hofmannsthal. In: HOFMANNSTHAL / PANNWITZ (1993), S. 636ff.

REICHE, Reimut (1991): Haben frühe Störungen zugenommen? In: Psyche 12 (1991), S. 1045-1067

ROSSBACHER, Karlheinz (2003): Literatur und Bürgertum. Fünf jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de siècle. Wien: Böhlau

RUMPLER, Helmut (1997): Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Wien: Ueberreuter

SCHORSKE, Carl E. (1980): Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. München: Piper 1994

TANZER, Ulrike (2001): Einleitung. In: Hugo von HOFMANNSTHAL: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892-1916. Freiburg: Rombach, S. 9-31

URBAN, Bernd (1978): Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Lang

VOGEL, Juliane (2001): Hosenrollen in den Operndichtungen Hofmannsthals. In: DÜRHAMMER / JANKE (Hg.) (2001), S. 97-112

VOLKE, Werner (1994): Hugo von Hofmannsthal. Reinbek: Rowohlt. 15. Aufl.

WEININGER, Otto (1903): *Geschlecht und Charakter*. 19. Aufl. Wien/Leipzig: Braunmüller 1920

WILLENBERG, Hans (1989): "Mit Leib und Seel' und Mund und Händen". Der Umgang mit der Nahrung, dem Körper und seinen Funktionen bei Patienten mit Anorexia nervosa und Bulimia nervosa. In: HIRSCH, Mathias (Hg.) (1989): *Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens*. Berlin: Springer, S. 170-220

WORBS, Michael (1983): *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Fischer

WORBS, Michael (1999): *Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals "Elektra"*. In: ANZ, Thomas (Hg.) (1999): *Psychoanalyse in der modernen Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 3-16

WUNBERG, Gotthart (Hg.) (1972): *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Frankfurt am Main: Athenäum

ZWEIG, Stefan (1944): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer 1970

ABSTRACT

Psychoanalyse und Literatur reagierten gleichzeitig auf die Identitätsprobleme der Menschen in der destabilisierten Gesellschaft des Wiener Fin de siècle. Einer der wichtigsten Autoren war Hugo von Hofmannsthal, dessen ambivalentes Verhältnis zur Psychoanalyse hier untersucht wird. Im Mittelpunkt steht dabei sein Drama "Elektra", das einerseits nachweisbar von den "Studien über Hysterie" beeinflusst ist, andererseits aber in seiner Darstellung schwer leidender weiblicher Figuren in einer konflikthaften Familienkonstellation über den damaligen Wissensstand weit hinausgeht.

