

**studi
germanici**



7
2015

Demythisierung eines Hysterie-Mythos. Hugo von Hofmannsthals *Elektra*

Linda Puccioni

Kein Mensch vergisst Handlungen auszuführen, die ihm selbst richtig erscheinen.
Unterlassung geht immer auf Gegenwillen zurück.
Vergesslichkeit aus Geringschätzung des Andern¹

Hofmannsthal war seit seiner frühen Jugend mit der antiken Mythologie vertraut. In seiner aporetischen Sprachkrise um 1900 wandte er sich den Formensprachen und den Bilderwelten des antiken Erbes zu. Ein Beispiel dafür ist die Neuschreibung des sophokleischen Mythos *Elektra*. Eine erneute, psychoanalytische Lektüre der *Elektra* soll die These ihrer Hysterie widerlegen.²

Hofmannsthals literarische Wendung – von der reinen Sprachkunst zur theatralischen Dimension – und die Entscheidung, sich mit der Welt des antiken Mythos zu konfrontieren, stellen einen entscheidenden Punkt in seiner Entwicklung dar.³ Hofmannsthal suchte vermutlich in den klassischen Mythen Inspiration für eine neue Sprache, die in der Lage sein sollte, der modernen Gesellschaft eine Stimme und neues Leben zu verleihen. So arbeitete

¹ Hofmannsthals Notiz in Freuds *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*; vgl. dazu SW XL, S. 214 (FDH 876).

² Die Primärliteratur wird aus folgenden Werken zitiert und die Nachweise mit folgende Siglen angegeben: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XL, Bibliothek, hrsg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaite und Konrad Heumann, Frankfurt am Main 2011 (SW XL); Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände, Reden und Aufsätze III*, hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1980 (GW RA III); Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände, Dramen II*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt am Main 1954 (GW D II).

³ Die Frage, warum Hofmannsthal zum Mythos greift, um seinen theatralischen Ruf auszudrücken, war ein stets präsent Thema in der Hofmannsthal-Forschung. Vgl. zum Beispiel Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955, S. 74: «Hofmannsthal brauchte den antiken Mythos, um etwas anderes nicht mehr Sagbares im



Hofmannsthal mit einer mythischen Betrachtungsweise, die der traditionellen Darstellung gegenübersteht und mit der er neue ästhetische Formen und szenische Möglichkeiten entwickelte. Diese ästhetischen Formen kann man mit der späteren Theorie der Mythos-Rezeption von Hans Blumenberg betrachten, die von einem sich innerhalb seiner geschichtsbezogenen Gestaltungen transformierenden und variierenden Mythos ausgeht.⁴

Die Idee, den Mythos Elektras neu zu schreiben, geht auf den Sommer 1901 zurück, in welchem Hofmannsthal *Richard III* und *Elektra* von Sophokles las.⁵ Sein Wille, sich von der theatralischen Tradition und von den klassischen Modellen (etwa denjenigen Goethes) zu distanzieren, kommt in einem Brief an Hladny 1910 zum Ausdruck:

Mein Ausgangspunkt war der Elektra-Charakter, das erinnere ich mich ganz genau. Ich las die sophokleische einmal im Garten und im Wald, im Herbst 1901. Die Zeile aus der "Iphigenie" fiel mir ein, wo es heißt: "Elektra mit ihrer Feuerzunge" und im Spaziergehen phantasierte ich über die Figur Elektra, nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatz zu der "verteufelt humanen" Atmosphäre der Iphigenie.⁶

Gleichnis dramatischen Spiels zu erklären». Ähnlich etwa Wolfgang Nehrings "Elektra" und "Ödipus" - Hofmannsthals Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts, in Hugo von Hofmannsthal. *Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hrsg. von U. Renner, G. B. Schmid, Würzburg 1991, S. 126: «die Bearbeitung der Tragödie ist ihm ein Mittel, seine Fähigkeiten als dramatischer Dichter zu erproben». Vgl. dazu auch Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma 1995.

⁴ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 2006, S. 192.

⁵ Vgl. GW RA III, S. 452: «"Elektra" – Der erste Einfall kam mir Anfang September 1901. Ich las damals, um für die "Pompilia" gewisses zu lernen, den "Richard III." und die "Elektra" von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann, daß, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entstürzen muss, wie die 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. Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur "Iphigenie" zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: "dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteuftelt human" (Goethe an Schiller)».

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien 1937, S. 383.



Die Unterschiede zur klassischen Darstellung der griechischen Dramen unterstreicht Hofmannsthal in der *Verteidigung zur Elektra*, die er im Juni 1903 parallel zum Theaterstück verfasst:

Verteufelt human – Die Unterschiede sind ungeheuer. Dort der riesige Raum. Hier die Nußschale. [...] Dort ein Chor, der sang wie das Brausen der Brandung. Die Gestalt vergrößert. Ein einzelnes Armerecken unendlich bedeutungsvoll. Der Schauer des Mythos mit dem Meerwind herwehend, mit den Wolken oben hängend. Wir müssen uns den Schauer des Mythos *neu* schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen. Gestalten der Goetheschen Iphigenie nur leicht getaucht in ihr Geschick. Erleben es nur gleichnishaft. Wie Goethe überhaupt das Tragische fernlag. [...] Wenn Philologen, Altertumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muß auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt. Die Wiederholungen, Weit-schweifigkeiten, pragmatischen Stellen des alten Textes mochten genußreich sein für ein stofflich mitdenkendes Publikum, mochten gemildert sein durch rhythmische, musikalische Schönheiten. Ich verschließe mich der Herrlichkeit einer Stelle wie der nachfolgenden nicht (Elektra über den toten Orest klagend, mit dem Chor), für uns ist die Vertrautheit mit dem Mythos eine große Avantage.⁷

Die größte Erneuerung des hofmannsthalschen Dramas liegt in seiner Gegensätzlichkeit zum klassischen Theater und in seinem innovativen Aufführungscharakter, welcher in den *Szenischen Vorschriften zu "Elektra"* minutiös und akkurat (bezüglich Bühnen-Darstellung, Beleuchtung und Kostüm) beschrieben wird.

Die Neuschreibung der *Elektra* ist zwar explizit von dem sophokleischen Drama inspiriert und ähnelt diesem innerhalb der dramaturgischen Struktur, fügt aber wichtige inhaltliche Veränderungen hinzu, die sich auch auf die sprachliche Gestaltung auswirken, wie zum Beispiel eine viel stärkere psychologische Charakterisierung der

⁷ GW RA III, S. 443, 444.



Figuren. Das Resultat ist «eine freie, sehr freie Bearbeitung der “Elektra” des Sophokles».⁸ Nicht nur die Vertrautheit Hofmannsthals mit der Antike hat Einfluss auf die Entstehung des Dramas, sondern auch andere Werke. So schreibt er 1910 an Ernst Hladny:

Auf die Charakteristik hat kein Buch merklich Einfluß gehabt (gewiß nicht Schubert, den ich oberflächlich kenne); die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierung eines intensiven und heimlichen Farbtones gleichzeitig aufgegangen. Doch habe ich immerhin demals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit der Nachtseite abgeben: das eine die “Psyche” von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud“. – Ein Element werden Sie nicht übersehen haben: den Ton des alten Testaments, insbesondere der Propheten und des Hohen Liedes. Ich halte den Ton des Alten Testaments für eine der Brücken – vielleicht die stärkste – um dem Stil antiker Sujets beizukommen.⁹

Darüber hinaus ist anzunehmen, dass der *Dialog vom Tragischen* von Hermann Bahr, obwohl erst 1904 nach der Aufführung *Elektras* erschienen, eine wichtige Rolle für die Entwicklung des Dramas gespielt hat. So hatten die Autoren eine enge Beziehung und standen in einem regen Austausch über ihre Werke, die bereits erschienen und die, an denen sie gerade arbeiteten. Ein Beweis hierfür ist ein Brief von Hofmannsthal an Bahr von 1903:

Lieber,
eben lese ich, statt zu arbeiten, Ihren Dialog vom Tragischen. Das ist gescheit, daß Sie etwas so Kluges, Schönes, Inhaltsreiches zu schreiben die Müße gefunden haben. Wie muß ich mich freuen, so deutlich zu erkennen, daß Sie alle Gefahren, die qualvollen und mitunter entzückenden Gefahren meines Lebensweges, alle, auch die tief unter scheinbar ruhigen Wellen verborgenen Wirbel so durchblicken. Was für Brücken baut das wieder für lange hinaus allen

⁸ Brief von Hofmannsthal an Rudolf Alexander Schröder in H. v. Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, S. 127.

⁹ H. v. Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, S. 384.



künftigen Gesprächen, so daß sie leicht wie Irrlichter zwischen Berglehnen hin und her tanzen können. Wie mußten mich die Stellen über Goethes Verhältnis zum Tragischen erfreuen, die so schön, um so viel geformter das ausdrücken, womit ich in einem Vortrag mich abgemüht hatte, ohne den verworrenen Knäulen leicht und gut abwickeln zu können. Wie tief trifft mich ein Satz wie dieser: "Ich wenigstens kann nicht begreifen, wie derselbe Mensch usf. noch mit den starren Puppen des Theaters spielen mag". Schwer zu begreifen ist es allerdings und läßt sich doch auflösen! So ist es mir wirklich in diesem Augenblick, als fühlte ich, wie Sie den Schlüssel meines Lebens in der Hand haben und ihn umdrehen.¹⁰

Die Vorstellungen Hofmannsthals bezüglich der Inszenierung des Stückes passten sehr gut zum Stil des Regisseurs Max Reinhardt, den er, dank der Vermittlung von Hermann Bahr, im Mai 1903 bei der Aufführung von Gorkis *Nachtasyl* in Wien kennenlernte. Dort erklärte er dem Regisseur sein Projekt der *Elektra*, welches passend für dessen Bühnensprache erdacht worden war. Bei selbiger Aufführung wurde Hofmannsthal von der besonderen Schauspielkunst von Gertrud Eysoldt beeindruckt, die für ihre Rolle in der *Salome* von Oscar Wild berühmt geworden war, und er erkannte in ihr alsbald die perfekte Darstellerin der *Elektra*.

Die Begegnung mit Reinhardt und mit Eysoldt erlebte Hofmannsthal als grundlegende Erfahrung, die für die Umsetzung der *Elektra* eine tragende Rolle gespielt hat. So schreibt er in einem Brief an Otto Braham im August 1903:

Ich traf damals im Mai bei Bahr Reinhardt und die Eysoldt. [...] Es war der Tag, nachdem mir die Eysoldt im "Nachtasyl" einen sehr starken Eindruck gemacht hatte. Ich sprach von meiner vagen *Elektra*, die mir schon lange vorschwebte: Die beiden griffen es sehr lebhaft auf: die Eysoldt schrieb darüber nachher an Bahr, Reinhardt schrieb und telegraphierte mehrmals darüber an mich. Ich dachte, zuerst die Umarbeitung des großen Stückes zu machen, dann die

¹⁰ *Ebd.*, S. 128, 129.



“Elektra”. Was dann weiter kam, entzieht sich, wie Sie verstehen, dem Willen. Sooft ich das eine anfangen wollte, drängte sich das andere vor. Ich konnte das eine nicht schreiben, und ich konnte das andere schreiben. So schrieb ich die “Elektra”.¹¹

Die Eysoldt wurde schon bei der ersten Lektüre des Stückes von dem tiefen Wesen der Elektra-Charakterisierung so stark eingenommen, dass sie am 29. September 1903 nahezu verängstigt an Hofmannsthal schrieb:

Heute Nacht habe ich die Elektra nun mit nach Hause genommen und eben gelesen. Ich liege zerbrochen davon – ich leide – ich leide – ich schreie auf unter dieser Gewalttätigkeit – ich fürchte mich vor meinen eigenen Kräften – vor dieser Qual, die auf mich wartet. Ich werde furchtbar leiden dabei. Ich habe das Gefühl, dass ich sie nur einmal spielen kann. Mir selbst möchte ich entfliehen.¹²

Durch die Arbeitsweise von Max Reinhardt und den innovativen Vorstellungen Hofmannsthals, getragen von Eysoldts Darstellungsvermögen, konnte die *Elektra* und dessen Aufführung einen Wendepunkt für das Theater der Moderne darstellen. Die Zusammenarbeit von Dichter und Regisseur kulminierte in einem innovativen Prozess; es war ein «Zusammenspiel von Farbe, Raum, Licht und Bewegung, wodurch sich das Theater als Kunst der Inszenierung, als autonomes Kunstwerk etabliert und wo sich zugleich ein neues Antike-Bild manifestiert».¹³

Reinhardts Inszenierung, sein Bühnenbild, die «maßlose Identifikation»¹⁴ Gertrud Eysoldts, die Charakterisierung der Figuren und – nicht zuletzt – die neue Darstellung des klassischen Mythos in Hofmannsthals Neuschreibung waren ein revolutionärer Akt, der so-

¹¹ *Ebd.*, S. 124,125.

¹² Gertrud Eysoldt, Hugo von Hofmannsthal, *Der Sturm Elektra. Briefe*, hrsg. von Leonhardt M. Fiedler, Wien 1996, S. 9.

¹³ Monika Meister, *Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung 1903*, in *Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*, hrsg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien 2001, S. 196.



wohl das Publikum als auch die Kritiker erschütterte. Die Reaktionen der Öffentlichkeit waren vielfältig und unterschiedlich, «eine große Tapage in der Presse, teils enthusiastisch, teils wütend».¹⁵ Manche kritisierten die Brutalität und die Gewalt des Stücks, manche sahen einen “demythisierten” Mythos, andere waren von dem Zusammenspiel des klassischen Stoffs mit einer modernen Inszenierung verwirrt. Die Darstellung der sophokleischen Tragödie, in einer dunklen und kahlen Bühnenwelt, die unter neuen, modernen und psychoanalytischen Prämissen stand, schockierte. Bereits in den ersten Kritiken und Rezensionen wurde der Fokus auf diese neue Konstellation des Mythos gelegt und hauptsächlich auf die als krankhaft interpretierte Charakterisierung der Figur Elektra. Gleich nach der Uraufführung in Berlin kommentierte Alfred Kerr am ersten Dezember 1903, das Stück sei «der private Rachedurst einer Epileptikerin. [...] Das Ganze bildet schließlich eine exakte Blutraserie mit Stil».¹⁶ Maximilian Harden initiierte 1904 die Interpretationslinie, die Elektra als Hysterikerin definiert; Elektra sei «nicht griechisch, sondern hysterisch [...] Sie ist Agamemnons hysterische Tochter».¹⁷

Die “Hysterie” Elektras, gesehen in Hofmannsthals neuer Charakterisierung der Protagonistin und Max Reinhardts Inszenierung, wurde alsbald von der Kritik aufgenommen und bildet seitdem einen zentralen Argumentationspunkt der literarischen Analyse des Dramas.¹⁸

Bis heute gilt Elektra allgemein als Verkörperung des Freudschen Konzepts der Hysterie. Die Einflüsse der Lektüre von Freuds und Breuers *Studien über Hysterie* (1895) auf das Drama sind tatsächlich

¹⁴ *Ebd.*

¹⁵ Brief von Hofmannsthal an Hans Schlesinger vom 10. November 1903, *Briefe 1900-1909*, S. 132.

¹⁶ Alfred Kerr, *Elektra*, 1903, in *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, hrsg. von Gotthart Wunberg, Frankfurt a. M. 1972, S. 78, 81.

¹⁷ *Ebd.*, S. 83-84.

¹⁸ Vgl. z. B. Theodor von Gomperz, 1905: «Ehe der Briefbogen voll wird, will ich noch der gestrigen ersten Aufführung der Hofmannsthal'schen *Elektra* mit einem Worte gedenken. Dieses eine Wort lautet: hysterisch. So war die Darstellung, doch wohl im Sinne des Dichters. Es war ein recht quälender Eindruck, während mir das Stück beim Lesen, von einigen Stellen abgesehen, die man crass oder pervers nennen



zweifellos. So fragt Hofmannsthal in einem Brief an Hermann Bahr,¹⁹ datiert auf das Jahr 1904, höchst wahrscheinlich aber schon im Jahre 1902 verfasst, nach dessen Exemplar dieses Buches. Zudem bestätigt er die Einflüsse des «merkwürdige[n] Buch[s] über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud»²⁰ in einem Brief an Hladny.

Schon in der Antike, etwa in Platons *Timaios*, wurde der Begriff “Hysterie” mit bestimmten Körperorganen assoziiert und mit sexueller Frustration in Zusammenhang gebracht. Im Mittelalter und bis ins 17. Jahrhundert wurden hysterische Symptome bei Frauen immer als Besessenheit vom Teufel oder Behextheit gedeutet. Mitte des 19. Jahr-

mag, weit besser gefallen hat...», in *Theodor Gomperz, ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josef-Zeit. Auswahl seiner Briefe und Aufzeichnungen, 1869-1912*, hrsg. von Heinrich Gomperz, Wien 1974, S. 393-394. E. M. Butler (1930) erklärt die Neuschreibung der *Elektra* als ein «Greco-Freudian Myth», in *Hofmannsthal's "Elektra". A Greco-Freudian Myth*, in «Journal of the Warburg Institute», 2, (1938), S. 175. Heinz Politzer liest das Theaterstück als eine «Verwandlung klinische[n] Material[s] in bürgerliches Bildungstheater», und Elektra besitze «die Genialität der Hysteriker» in *Hugo von Hofmannsthal's "Elektra". Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie*, in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XLVII Bd., 1973, S. 95, 100. Vgl. dazu auch Lorna Martens, *The theme of repressed memory in Hofmannsthal's Elektra*: «I shall argue that each woman represents a part of the other's psyche. Specifically, each personifies the memory of the trauma, the murder of Agamemnon, for the other [...] As repudiated, maltreated daughter, Elektra embodies Klytämnestra's repressed memory, the portion of her psyche that she refuses to acknowledge», in «The German Quarterly», 60, (1987), nr. 1, 1987, S. 43-44. Michael Worbs bildet eine Parallelität zwischen Elektra und Anna O., in *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1983. Wolfgang Nehring stützt die These, dass alle drei Frauengestalten hysterisch seien: «Ist Elektra in ihrer Vaterbindung und in der Fixierung auf Vergangenheit und Zukunft eine Hysterikerin? [...] Und ist Klytämnestra, die schuldig geworden ist, die um ihre Schuld weiß, sie aber verdrängen möchte, hysterisch? Symptome der Hysterie sind bei beiden unverkennbar», in *"Elektra" und "Ödipus" - Hofmannsthal's "Erneuerung der Antike" für das Theater Max Reinhardts*, in *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hrsg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid, Würzburg 1991, S. 134.

¹⁹ «Können Sie mir eventuell nur für einige Tage das Buch von Freud und Breuer über Heilungen der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung leihen? Wenn nicht, so schreiben Sie mir bitte den genauen Titel davon auf, damit ich es mir kommen lassen kann. Ich weiß, daß ich darin Dinge finden werde, die mich im *Leben ein Traum* sehr fördern müssen», H. v. Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, S. 142.

²⁰ *Ebd.*, S. 384.



hundreds wurde Hysterie einer erhöhten Sensibilität des Nervensystems zugeschrieben. Anhaltende physische oder moralische Leiden, Schmerzen und Kummer werden dabei durch Erlebnisse ausgelöst, die übermäßige Anstrengung der Denkkraft oder des Gefühls erfordern.²¹

Um die in der Forschung bislang dominierende Interpretationslinie, Elektra als Hysterikerin anzusehen, widerlegen zu können, ist eine vorausgehende genaue Untersuchung und Lektüre der *Studien über Hysterie* von Breuer und Freud notwendig.

Die Zuschreibung des Krankheitsbildes "Hysterie" für die Figur Elektra basiert hauptsächlich auf der Annahme, der Ursprung der Hysterie sei in einem durch den Tod des Vaters verursachten Trauma zu suchen. Breuer notiert in der Fallbeschreibung von Anna O.:

Da starb am 5. April der von ihr vergötterte Vater, den sie während ihrer Krankheit nur sehr selten für kurze Zeit gesehen hatte. Es war das schwerste psychische Trauma, das sie betroffen konnte.²²

Mit Anbrechen der Nacht tritt die Hysterikerin in einen Halluzinationsstatus ein, in welchem sie die Ereignisse der Vergangenheit konfus und schattiert erzählt:

Eine andere Kranke durchlebte teils in der Hypnose, teils in spontanen Anfällen mit halluzinatorischer Deutlichkeit alle Ereignisse einer vor zehn Jahren durchgemachten hysterischen Psychose, für welche sie bis zum Momente des Wiederauftauchens größtenteils amnestisch gewesen war.²³

Auch Elektra fällt jeden Abend, «immer, wenn die Sonne tief steht»,²⁴ in eine Geistesgestörtheit, fleht den Vater an und erlebt den Moment seiner Tötung wieder und wieder.

²¹ Vgl. Begriff "Hysterie" in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Band 3, Stuttgart 1974, S. 1268-1269.

²² J. Breuer, S. Freud, *Studien über Hysterie*, zweite unveränderte Auflage, Leipzig-Wien 1909, S. 19.

²³ *Ebd.*, S. 7.

²⁴ GW D II, S. 187.



ELEKTRA: Vater!
Ich will dich sehen, laß mich heut nicht allein!
Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort
im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!²⁵

Zudem gehört zur Symptomatik einer Hysterikerin eine gestörte Zeitwahrnehmung, die auch Elektra aufweist, indem sie das Vergehen der Zeit und damit einhergehenden Veränderungen verweigert. Parallel dazu Freuds Bericht über Anna O.s Zeitempfinden:

[...] sie lebte im ersten wie wir anderen im Winter 1881-82, im zweiten Zustand aber im Winter 1880-81, und alles später Vorgefallene war darin völlig vergessen. Nur das Bewußtsein davon, daß der Vater gestorben sei, schien meist doch zu bestehen. [...] Diese Rückversetzung in vergangene Zeit erfolgte aber nicht in allgemeiner, unbestimmter Weise, sondern sie durchlebte Tag für Tag den vorhergegangenen Winter.²⁶

Elektra erscheint wie ein blockierter Mechanismus, eingeklemmt im Moment der Tötung Agamemnons, ihr Gedächtnis ist in der Falle dieser Episode gefangen. Die Erinnerung bleibt starr und schafft es nicht, sich dieses Augenblicks zu entwinden. Die Unfähigkeit Elektras zu vergessen blockiert die Welt innerhalb des Palastes, hindert die Zeit daran weiterzugehen und macht es ihrer Schwester unmöglich sich für ein neues Leben zu öffnen.

CHRYSOTHEMIS [an Elektra]: Kannst du nicht vergessen?
Mein Kopf ist immer wüst. Ich kann von heut
auf morgen nichts behalten. Manchmal lieg ich
so da, dann bin ich, was ich früher war,
und kann's nicht fassen, daß ich nicht mehr jung bin.
Wo ist denn alles hingekommen, wo denn?
Es ist ja nicht ein Wasser, das vorbeirinnt,

²⁵ *Ebd.*, S. 191.

²⁶ J. Breuer, S. Freud, *Studien über Hysterie*, S. 25.



es ist ja nicht ein Garn, das von der Spule
herunterfliegt und fliegt, ich bin´s ja, ich!
Ich möchte beten, daß ein Gott ein Licht
mir in der Brust anstecke, daß ich mich
in mir kann wiederfinden! Wär ich fort, wie schnell vergäß ich alle
bösen Träume – ²⁷

Elektra lehnt das Vergehen der Zeit ab, weil sie nicht akzeptieren kann, dass der Mord an ihrem Vater zur Vergangenheit gehört, und schafft es deswegen auch nicht, in die Zukunft zu blicken.

Darüber hinaus spielt die Sexualität eine grundlegende Rolle in der Ätiologie der Hysterie; Breuer und Freud erkennen in dieser Komponente eine der bedeutendsten Ursache des Krankheitsbildes:

Die Sexualität spiele als Quelle psychischer Traumata und als Motiv der "Abwehr", der Verdrängung von Vorstellungen aus dem Bewußtsein, eine Hauptrolle in der Pathogenese der Hysterie.²⁸

Das spiegelt sich auch in der Geschichte Elektras wieder. Jenes vom Tode des Vaters verursachte Trauma hat die Tochter vom realen Leben entfernt und daher auch von ihrer sexuellen Entwicklung.²⁹ Elektra ist keine Frau, sie fühlt sich auch nicht als solche, sie hat ihren erotischen Trieb in den Hass und den Rachedurst gegen ihre Mutter gelegt. Dieser Hass ist ihr triebhafter Gefährte.

ELEKTRA: Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter,
bin kein Geschwister, habe kein Geschwister,
lieg vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund,
ich red und stehe nicht doch nicht Rede, lebe
und lebe nicht
hab langes Haar und fühle
doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen:

²⁷ GW D II, S. 195.

²⁸ J. Breuer, S. Freud, *Studien über Hysterie, Vorwort zur ersten Auflage*, S. V.

²⁹ «Das sexuelle Element war erstaunlich unentwickelt», *ebd.*, S. 15.



kurz bitte, geh und laß mich! Laß mich!³⁰
ELEKTRA: [...] Eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam.³¹

Trotz einiger zweifelloser Gemeinsamkeiten zwischen Elektra und den Hysterikerinnen von Freud und Breuer, gibt es ebenso Diskrepanzen und grundsätzliche Unterschiede.

Freud stellt an den Beginn des hysterischen Zustands ein traumatisches Ereignis bzw. eines, das traumatisierend wirkt und daher pathogen, aufgrund von Schutz- und Abwehrmechanismen vom Bewusstsein ausgeschieden wird. Dieses Ereignis wird nicht verarbeitet, sondern in einer Abwehrreaktion verdrängt, verbannt in den fernsten Teil des Bewusstseins, und dadurch auch versagt. Es ist eine Grundcharakteristik dieser Krankheit, dass der Patient sich an seine Traumata nicht erinnern kann und dass er nur in einem modifizierten Bewusstseinszustand mit diesen in Kontakt tritt. Schon in der Einleitung zu den *Studien über Hysterie* notieren Freud und Breuer:

Wir müssen aber als eine weitere auffällige und späterhin verwertbare Tatsache erwähnen, daß die Kranken nicht etwa über diese Erinnerungen wie über andere ihres Lebens verfügen. Im Gegenteil, diese Erlebnisse fehlen dem Gedächtnisse der Kranken ihrem gewöhnlichen psychischen Zustande völlig oder sind nur höchst summarisch darin vorhanden. Erst wenn man die Kranken in der Hypnose befragt, stellen sich diese Erinnerungen mit der unverminderten Lebhaftigkeit frischer Geschehnisse ein. Es zeigt sich nämlich, dass diese Erinnerungen Traumen entsprechen, welche nicht genügend "abregiert" worden sind, und bei näherem Eingehen auf die Gründe, welche dieses verhindert haben, können wir mindestens zwei Reihen von Bedingungen auffinden, unter denen die Reaktion auf das Trauma unterblieben ist. [...] Zur ersten Gruppe rechnen wir jene Fälle, in denen die Kranken auf psychische

³⁰ GW D II, S. 220.

³¹ *Ebd.*, S. 225.



Traumen nicht reagiert haben, weil die Natur des Traumas eine Reaktion ausschloß, wie beim unersetzlich erscheinenden Verlust einer geliebten Person, oder weil die sozialen Verhältnisse eine Reaktion unmöglich machten, oder weil es sich um Dinge handelte, die der Kranke vergessen wollte, die er darum absichtlich aus seinem bewußten Denken verdrängte, hemmte und unterdrückte.³²

Wenn eine Hysterikerin «größtenteils an Reminiszenzen»³³ leidet, also an einem verdrängten und ausgelöschten Gedächtnis, fallen im Gegensatz dazu jene Worte Elektras besonders ins Auge: «Ich kann nicht vergessen!». Elektras Wahnsinn stammt aus einer paranoischen Erinnerung an den Tod des Vaters. Die Hysterikerin leidet dagegen aus einem ihr unbekanntem Grund an einem Trauma, dessen Ursache sie nicht erkennen kann. Elektra hingegen ist in ihrer Erinnerung, von der sie sich nicht befreien kann, gefangen und sie ist sich dessen in vollem Umfang bewusst.

ELEKTRA: 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, ich kann
nicht vergessen!³⁴

Elektras Mission ist es, die Erinnerung an ihren Vater wach zu halten. Das ist es, was sie am Leben hält, und weswegen sie tagtäglich in der Abenddämmerung jeden Augenblick des Geschehenen wieder erlebt. Das Nicht-wissen-wollen bzw. -können der Hysterikerin steht dem Nicht-vergessen-wollen Elektras konträr gegenüber.

Freud:

³² J. Breuer, S. Freud, *Studien über Hysterie*, S. 7.

³³ *Ebd.*, S. 5.

³⁴ GW D II, S. 195.



Das Nichtwissen der Hysterischen war also eigentlich ein – mehr oder minder bewußtes-Nichtwissenwollen, und die Aufgabe des Therapeuten bestand darin, diesen Assoziationswiderstand durch psychische Arbeit zu überwinden.³⁵

Die Hysterikerin muss innerlich und gefühlsmäßig arbeiten, um die Erinnerung an die Ursache ihres Traumas wieder auftauchen zu lassen. Nur indem diese Erinnerung zurück zum Bewusstsein geführt wird, kann das Trauma mittels einer sprachlichen Kodifizierung überwunden werden.

Meistens ist es nötig, die Kranken zu hypnotisieren und in der Hypnose die Erinnerungen jener Zeit, wo das Symptom zum ersten Male auftrat, wachzurufen; dann gelingt es, jenen Zusammenhang aufs deutlichste und überzeugendste darzulegen.³⁶

Wir fanden nämlich, anfangs zu unserer größten Überraschung, daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen, und wenn dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affekt Worte gab.³⁷

Dementsprechend scheint Elektra nicht an Hysterie zu leiden, sondern befindet sich in einem anderen Wahnzustand. Sie durchlebt ihr Trauma, sie erlebt es neu und immer wieder, und vor allem erzählt sie davon. Das Erzählen erfüllt aber keine kathartische Funktion der Heilung oder Befreiung, sondern ist ganz im Gegenteil jener sprachliche Knoten, der sie an ihren Wahn gefesselt hält. Die Sprache scheint hier nicht wie in einer Therapie die Befreiung, sondern das Gefängnis darzustellen.

Des Weiteren unterscheidet sich Elektra von den Hysterikerinnen, indem sie während ihres Deliriums eine gewisse Klarheit be-

³⁵ J. Breuer, S. Freud, *Studien über Hysterie*, S. 235.

³⁶ *Ebd.*, S. 1.

³⁷ *Ebd.*, S. 4.



hält, die bei den Patientinnen von Breuer und Freud nicht verzeichnet werden kann. Während eines hysterischen Anfalls bemerkt man bei diesen eine Verdunkelung und Beschränkung des Bewusstseinszustands, sie verfallen in einen Dämmerzustand und haben schreckhafte Halluzinationen. Sie geben schattierte und voneinander unabhängige Episoden wieder; sie verlieren den Kontakt mit der Realität:

Es bestanden zwei ganz getrennte Bewußtseinszustände, die sehr oft und unvermittelt abwechselten und sich im Laufe der Krankheit immer schärfer schieden. In dem einen kannte sie ihre Umgebung, war traurig und ängstlich, aber relativ normal; im andern halluzinierte sie, war "ungezogen", d. h. schimpfte, warf die Kissen nach den Leuten, soweit und wenn die Kontraktur dergleichen erlaubte, riß mit den beweglichen Fingern die Knöpfe von Decken und Wäsche u. dgl. mehr. War während dieser Phase etwas im Zimmer verändert worden, jemand gekommen oder hinausgegangen, so klagte sie dann, ihr fehlt Zeit, und bemerkte die Lücke im Ablaufe ihrer bewußten Vorstellungen.³⁸

Elektra hingegen erlebt dezidiert jene Szene der Tötung des Vaters wieder und beschreibt die Tat mit detaillierter Präzision.

ELEKTRA: 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.
Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut
rann über deine Augen, und das Bad
dampfte von deinem Blut, dann nahm er dich,
der Feige, bei den Schultern, zerrte dich
hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,

³⁸ *Ebd.*, S. 17, 18.



die Beine schleifend hinterher: dein Auge,
das starre, offne, sah herein ins Haus.
So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß
und stehst auf einmal da, die beiden Augen
weit offen, und ein königlicher Reif
von Purpur ist um deine Stirn, der speist sich
aus deines Hauptes offner Wunde.³⁹

Elektra lebt auf die Erfüllung ihrer Erinnerung durch Rache hin, ihre mörderische Phantasie führt diese aus. Der Rachedurst ist die einzige Kraft, die in der Lage ist, den subtilen Faden festzuhalten, der sie noch an die Realität bindet. Das alles kulminiert in ihrem krampfhaften Tanz, also in ihrem Tod. Die letzten Bewegungen Elektras wurden oft als ein "mänadenhafter" Tanz interpretiert, als ein Symbol von dionysischen Trieben und Spaltung zwischen Intellekt und Körper.⁴⁰

Elektra leidet nicht an Hysterie, jedoch scheint Hofmannsthal ihren Wahn quasi als Negation zu dem hysterischen Bild angelegt zu haben. Ihr Krankheitsbild kann hingegen als ein nicht überwundener "Ödipus Komplex" interpretiert werden: Die krankhafte Anhänglichkeit Elektras an den Vater bzw. an seine Erinnerung und der gleichzeitige Rachedurst gegenüber der Mutter verweisen auf die ersten ödipalen Theorien, die Freud in der *Traumdeutung* vorgestellt hat. Wir wissen, dass Hofmannsthal die Erstauflage der *Traumdeutung* aus dem Jahre 1900 besaß.⁴¹ Es ist daher anzunehmen, dass dieses Werk die Entstehung *Elektras* beeinflusst hat.

Elektra ist in einem Entwicklungsstadium stecken geblieben, von dem aus sie weder zurück noch vorwärts gehen kann. Ein

³⁹ GW D II, S. 190-191.

⁴⁰ Vgl. dazu u. a. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995; sie definiert den Mänadentanz Elektras als «das ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen», S. 206. Reinhold Schlötterer in *Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthal*, in *Hofmannsthal Blätter 33 (1986)* definiert Elektras Tanz als einen «mänadenhaften Verzweiflungstanz, in dem sich die Tänzerin in ekstatischer Entgrenzung von ihrer Außenwelt isoliert», S. 47.

⁴¹ Vgl. dazu SW XL, S. 214. (FDH 875).



Kind durchschreitet während seines Erwachsenwerdens eine Phase, in der es sich zur Mutter hingezogen fühlt, eine Konkurrenz gegenüber dem Vater spürt und über dessen Tod phantasiert.⁴² Auch Elektra bleibt in einer Phase stehen, in der sie über die Tötung der Mutter phantasiert, um sich mit dem Vater wieder zu vereinigen. Sie kann ihre ödipalen Triebe nicht ausleben, die als pathologische Ursache ihrer krankhaften Kondition und Rachelust ausgelegt werden können. Dies würde darüber hinaus die Entscheidung Hofmannsthals erklären, die Tötung Iphigenies nicht zu thematisieren, und damit auch die Möglichkeit, eine Solidarisierung Elektras mit der Mutter von vornherein auszuschließen. Wir wissen, Agamemnon hatte seine Tochter Iphigenie geopfert, um den Krieg gegen Troja weiterführen zu dürfen. Klytämnestra tötet ihrerseits Agamemnon, um die Opferung der gemeinsamen Tochter zu rächen. In Elektras Augen aber hat ihre Mutter nicht aus einem "guten" Grund gehandelt, etwa um Agamemnon für die Tötung ihrer Schwester Iphigenie zu bestrafen, sondern aus reiner Leidenschaft heraus, sich mit ihrem Liebhaber Aegisth verbinden zu können. Diese Überzeugung nährt Elektras Hass und ihren mörderischen Willen. Es wird hier ihr Lebensgrund und auch dessen Inhalt, den Mord des Vaters zu rächen. Die Rache wird so zur alternativlosen literarischen Bedingung.

Schlussfolgerungen

Wie diese Ausführungen zeigen, wäre es verkürzt, Elektra als Hysterikerin zu verstehen. Das Nicht-erinnern-können der Patientinnen von Freud und Breuer, welches den Kern der Hysterie begründet, fehlt nicht nur der hofmannsthalschen Figur, sondern das Gegenteil ist der Fall: es zeigt sich in Elektras klarem Verstand ein nahezu ritueller Wille zur Erinnerung.

⁴² S. Freud, *Gesammelte Werke. Die Traumdeutung*, Leipzig, Wien 1925, S. 262: «Es verhält sich - grob ausgesprochen - so, als ob eine sexuelle Vorliebe sich frühzeitig geltend machen würde, als ob der Knabe im Vater, das Mädchen in der Mutter den Mitbewerber in der Liebe erblickte, durch dessen Beseitigung ihm nur Vorteil erwachsen kann».



Elektra quält das zwanghaften Erinnern zwanghaften Erinnern an die nicht mehr gegebene Vater-Liebe, demzufolge sind die Ursachen des Wahnsinns ihre libidinösen Triebe. Hofmannsthal hat sich augenscheinlich auf die neuesten psychoanalytischen Theorien bezogen, aber nicht um den Mythos in eine klinische Fallstudie zu verwandeln, sondern um das Publikum in seinem Innersten zu treffen, denn nach Freud gehören diese libidinösen Triebe zum Wesen jedes Menschen. Indem Hofmannsthal einen «verteufelt[en] human[en]»⁴³ Charakter schafft, ruft er diese Empfindungen wieder wach und schafft so einen aktualisierten, erneuerten Mythos, der gerade in einer sich modernisierenden Gesellschaft glaubwürdig scheint.

Die Interpretation *Elektras* als simple Darstellung eines Hysteriefalls auf einer Theaterbühne würde ihre literarische Dimension unzulänglich verkürzen. Die Entscheidung Hofmannsthals, Elemente des klassischen Theaters in einer modernen Optik wiederzugeben, besteht meines Erachtens in seinem Willen, ein lebendiges Stück zu schaffen, das in der Lage sein sollte, den Mythos von der Fessel der Tradition zu befreien und ihm damit eine neue, moderne Konnotation zu schenken.⁴⁴ Hofmannsthal nimmt keine Anregung aus freudschen Theorien, um in der Mitte seines Stückes eine Hysterikerin darzustellen, sondern greift der Psychoanalyse nahezu vor, um den Mythos wirkmächtig zu aktualisieren und zwar in jener Gesellschaft, die zum ersten Mal mit den Gespenstern der Psyche Kontakt aufnahm.

Als einfache Darstellung einer Hysterikerin wäre Elektra nur ein Selbstzweck-Charakter geblieben, eine Maske. Hofmannsthal schafft dagegen eine Protagonistin, der es, selbst wenn sie von einem großen Wahn getroffen ist, gelingt durch den Tod Erlösung zu erlangen – durch den Tod. Die Handlung kulminiert in der Erfüllung ihrer Wünsche, die den Tod der Mörder ihres Vaters trifft. Der Rache-

⁴³ Vgl. *Verteidigung der Elektra*, GW RA III, S. 443.

⁴⁴ Eine ähnliche Interpretation findet man in Hans Richard Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des fin de siècle*, Köln 2001, S. 131: «Der Autor will mit seinem Drama die Elementarkraft des im Kerker des Historismus gefangenen Mythos wieder freisetzen, keine mythische Fabel nacherzählen, sondern “den Schauer des Mythos neu schaffen”».



durst Elektras ist die einzige Kraft, die sie am Leben hält. Wenn also ihre Funktion des Erinnern an den Vater und ihre Rache erledigt sind, bleibt ihr nichts anderes als zu sterben. Der Tod Elektras kann in diesem Sinne als "kathartisch" interpretiert werden, als eine Befreiung, weil sie nur durch diesen von der Fessel ihres Wahns befreit wird. Sie ist das störende Element, sowohl der Zeitordnung als auch des Lebens innerhalb des Palastes und erst ihr Tod bringt die Harmonie zurück und stellt die Gerechtigkeit wieder her.⁴⁵

Der Mythos findet so in einer Gesellschaft seine Lebendigkeit wieder, in welcher vom Klassizismus und der Harmonie der griechischen Dramen wenig übrig geblieben war. «Wir müssen uns den Schauer des Mythos *neu* schaffen»⁴⁶ schreibt Hofmannsthal in der *Verteidigung der Elektra* 1903. In dem Moment, in welchem der Mythos de-mythisiert und aus seiner klassischen Welt entwurzelt, und in einem Zwischenland, in einem Niemandsland, angesiedelt wird, werden seine Helden «verteufelt human».

Wie Blumenberg festhält ist an einem Kunstmythos «niemals die reine Phantasie am Werk, sondern die Ausgestaltung elementarer Grundbegriffe».⁴⁷

⁴⁵ Dieser These widersetzt sich u. a. Brittnacher: «Der Tanz demonstriert die Bedrohung der Ordnung und den Abgrund der Kultur, nicht die Rückkehr der kulturellen Ordnung. Elektras Leben hat sich nicht erfüllt, sie ist gescheitert», *ebd.*, S. 159. Schlötterer behauptet, dass Elektras Tanz nicht zu einem Reigen führt, welcher die Harmonie sozialer Verhältnisse symbolisiert, sondern zu Isolation und Entgrenzung von der Außenwelt; in *Elektras Tanz*, S. 47. Meiner Ansicht nach erfüllt Elektra mit ihrem Tanz bzw. mit ihrem Tod eine Versöhnung, nicht mit der Welt, sondern mit sich selbst, und erlaubt danach das Weitergehen des Lebens im Palast.

⁴⁶ GW RA III, S. 443-444.

⁴⁷ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 194.