

# **Heiliger Wahnsinn auf der Bühne**



Bernhard F. Loges

# **Heiliger Wahnsinn auf der Bühne**

Die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper

Das Buch erscheint in der Reihe  
AESTHETICA THEATRALIA (BAND 8)  
Herausgegeben von Guido Hiß und Monika Woitas

le|podium

epodium Verlag  
© epodium, München  
Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de)  
E-Mail: [info@epodium.de](mailto:info@epodium.de)  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlaggestaltung: Konzept-Design, Gernlinden, unter Verwendung eines  
Bühnenbild-Detail „Hamlet“, Foto: Eduard Straub ©  
Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Memmingen

epodium ist eine eingetragene Marke  
ISBN 978-3-940388-19-3  
Printed in Germany 2010

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

# **INHALT**

<b>Vorwort</b>	<b>7</b>
<b>Prolog</b>	<b>9</b>
<b>Einleitung</b>	<b>11</b>
<b>I Hysterie und Gesellschaft</b>	<b>25</b>
I.1 Kleine Geschichte der Hysterie	26
I.1.1 Antike	26
I.1.2 Spätantike und Mittelalter	29
I.1.3 Renaissance	31
I.1.4 Aufklärung	35
I.1.5 Vom Magnetismus zum Hypnotismus	45
I.1.5.1 Charcot und die Salpêtrière	50
I.1.5.2 Charcots Konkurrenz und Nachfolge	55
I.1.6 Die Anfänge der Psychoanalyse	59
I.2 Bühnen des Wahnsinns	71
I.2.1 Medizinische Inszenierungen	71
I.2.2 Literarisch-theatrale Inszenierungen	85
I.2.3 Die Wahnsinnige als Kultobjekt	95
<b>II Weiblichkeitskonstruktionen</b>	<b>100</b>
II.1 Die Realität der Frau	100
II.1.1 Gesellschaftliche Stellung	100
II.1.2 Geschlechterdifferenz	103
II.1.3 Schauspiel und Verstellung	109

II.2 Die Verklärung der Frau	111
II.2.1 Die Femme fragile	116
II.2.1.1 Ophelia als Femme fragile des Theaters	117
II.2.1.2 Ophelias Wandlung in der bildenden Kunst	123
II.2.2 Die Femme fatale	126
II.2.2.1 Carmen – die Femme fatale par excellence?	130
<b>III Hysterie und Oper</b>	<b>145</b>
III.1 Kleine Geschichte des Opernwahnsinns	148
III.2 Die Wahnsinnsszene des Belcanto	159
III.2.1 Die Belcanto-Hysterika	163
III.2.1.1 Elvira in Vincenzo Bellinis „I Puritani“	166
III.2.1.1.1 Elviras Tragödie	167
III.2.1.1.2 Elviras Wahnsinn und Überleben	180
III.2.1.2 Lucia in Gaetano Donizettis „Lucia di Lammermoor“	188
III.2.1.2.1 Lucias Tragödie	190
III.2.1.2.2 Lucias Wahnsinn und Tod	199
III.2.1.3 Ophélie in Ambroise Thomas’ „Hamlet“	206
III.2.1.3.1 Ophelia – Shakespeares ‚document in madness‘	210
III.2.1.3.2 Ophélies Tragödie	214
III.2.1.3.3 Ophélies Wahnsinn und Tod	221
III.3 Divenkult und Hysterie	226
<b>Epilog</b>	<b>238</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>243</b>
<b>Bildanhang</b>	<b>267</b>

## Vorwort

Zunächst gilt mein Dank der Studienstiftung des Deutschen Volkes, durch deren Promotionsförderung ich mich ohne finanzielle Sorgen meinem Forschungsvorhaben widmen konnte.

Für die Betreuung meiner Dissertation und diese Veröffentlichung richtet sich mein herzlicher Dank an meinen Doktorvater Prof. Dr. Guido Hiß und PD Dr. Monika Woitas, die mir stets mit Anregungen und kritischen Fragen zur Seite standen. Mechthild Heede möchte ich an dieser Stelle für ihre herzliche Begleitung in Studium und Promotion danken. Für die Lösung von unangenehmen Problemen bei der Herstellung der Druckvorlage danke ich Katrin Felisiak.

Eduard Straub danke ich dafür, dass er mir das Titelbild sowie das Szenenfoto aus der *Hamlet*-Produktion der Deutschen Oper am Rhein zur Verfügung gestellt hat. Michael Leinert danke ich für die Gelegenheit, diese Produktion als Dramaturg begleiten zu dürfen und für zahlreiche Anregungen.

Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank meinen Eltern Barbara Loges und Drs. Friedhelm Loges sowie Dora Pavlíková, Barbara Brzozka, Meike Hinnenberg, Wilfried Schmerbach und vielen Freunden und Kollegen für die Geduld mit der sie mir emotional und intellektuell mit Rat und Tat zu Seite standen.

Düsseldorf, im Juli 2010

Bernhard F. Loges



## Prolog

Aus dem Orchestergraben erklingen bezaubernde Flöten- und Klarinettenklänge, begleitet von sanften Streichern. Eine junge Frau mit wirrem Haar erscheint in einem hellblauen Kleid, das ihre Silhouette durchscheinen lässt. Mit abwesendem Gesichtsausdruck trippelt sie auf den Orchestergraben zu und blickt verschreckt ins Publikum: „A vos jeux, mes amis, permettez-moi de grâce / De prendre part!“ Sofort beeilt sie sich, uns zu erklären, dass sie heimlich aus dem Palast geflohen sei, um im morgendlichen Raureif den Vögeln zu lauschen, sie imitiert die Lerchen in leuchtenden Koloraturen – Stille – „Ne me reconnaissez-vous pas? / Mais vous, pourquoi parler pas? / Hamlet est mon époux, et je suis Ophélie!“ – keiner von uns antwortet. Plötzlich dreht sie sich um, rennt zu einigen auf der Bühne stehenden Farbeimern, nimmt zwei Pinsel und malt auf dem blauen Bühnenprospekt hinter ihr eine Blume, dabei erzählt sie von ihrer Liebe zu dem Prinzen und seinen Liebesschwüren. Sollte irgendjemand behaupten, Hamlet habe sie vergessen, dürften wir ihm auf keinen Fall Glauben schenken: „Non, Hamlet est mon époux, et moi, / Et moi, je suis Ophélie.“ – Da lässt sie die Pinsel aus der Hand gleiten, sollte er sie nicht lieben, sagt sie, würde sie den Verstand verlieren. Sie wird sich für einen Moment bewusst, dass Hamlet sie von sich gestoßen hat, weiß, dass sie von allen verlassen wurde, droht ohnmächtig zu werden. Doch schon heben Klarinettenöne sie wieder empor, sie spielt weiter, malt Rosmarin und Immergrün auf ihre Leinwand. Doch Ophélie zeichnet nicht etwa naturalistische Blumen, sie malt, wie es ihr gefällt, wirft auch schon einmal den ganzen Farbeimer gegen die Wand. Dann tänzelt sie zur Seite, greift zwei Degen, spielt mit ihnen, verletzt sich, wirft die Waffen schnell wieder von sich, bemalt ihr Kleid, vor allem im Schambereich. Dann spricht das Mädchen uns wieder direkt an: „Et maintenant écoutez ma chanson!“ – gedankenverloren spielt es mit der blauen Farbe und erzählt im ruhigen Tonfall die Geschichte einer Nymphe die alle Männer, die sich in sie verlieben mit auf den Grund ihres Sees nimmt. Plötzlich blickt sie uns verstört an, die Musik bricht kurz ab und die junge Frau verfällt in ein koloraturreiches hysterisches Lachen, spielt mit den Händen in den Farbeimern und tanzt im Walzertakt an die Rampe, streichelt mit farbigen Händen Busen und Hüften, das Kleid wird durch die nasse Farbe transparenter: Ophélie präsentiert uns ihren Körper. Schließlich stellt sie sich in ihr eigenes Gemälde hinein, führt den Pinsel aus den zuvor gemalten Blumen quer über die Halsschlagader und sinkt mit einem Vorwurf an Hamlet in sich zusammen: „Ah! cruel, tu vois mes

pleurs! Ah! Pour toi je meurs!“ – Stille. – Dann richtet sich die junge Frau langsam auf, ein Summchor hinter der Szene setzt die e-Moll-Melodie ihrer Ballade fort, scheint Ophélie auf langsamen Wellen ins Wasser des Sees zu tragen. In höchsten Tönen bittet sie jetzt die Nymphen, sie in ihren Kreis aufzunehmen und unter den Seerosen zu verbergen. Währenddessen versinkt sie unmerklich immer weiter im Boden, der letzte Ton schwebt wie aus einer anderen Welt in den weiten Zuschauerraum, während die Leinwand hochfährt und hinter ihr wie ein Motto Heiner Müllers Satz aus der Hamletmaschine erscheint: „Was Du getötet hast sollst Du auch lieben!“ – Das Publikum applaudiert.



Marlis Petersen als Ophélie, Foto: © Eduard Straub

## Einleitung

Die im Prolog beschriebene Wahnsinnszene aus Michael Leinerts Düsseldorfer *Hamlet*-Inszenierung verdeutlicht in der direkten Ansprache des Publikums nicht nur das Dilemma der Ophélie sondern zugleich auch das aller anderen Bühnenwahnsinnigen und Hysterikerinnen. – „A vos jeux, mes amis, permettez-moi de grâce / De prendre part.“ – Welche Spiele meint das Mädchen? Wir schauen doch nur zu, während sie für uns singt und spielt. Aber Ophélie spielt nur, weil wir ihr zusehen, weil ihr Trippeln be(ob)achtet wird. Sie verliert sich zwar immer wieder in ihren Gedanken, ihren eigenen Inszenierungen der Realität, doch weiß sie um die Blicke der Zuschauer, bietet sich ihnen an. In ähnlicher Form stellen auch Charcots Hysterikerinnen Ende des 19. Jahrhunderts in der Salpêtrière ihren Körper und ihre Krankheit zur Schau, sie wissen, was von ihnen erwartet wird und genießen die Aufmerksamkeit. Auch die großen Schauspielerinnen und Operndiven des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich in der Salpêtrière Anregungen für ihre Bühnendarstellung suchen, sind abhängig von der Aufmerksamkeit ihres Publikums. Sie werden zu Kunstfiguren, die nur in Gestalt ihrer Rollen Beachtung finden und als solche eine eigene Ikonographie erlangen, angefangen von kleinen Porzellanfigürchen bis hin zu den Gemälden und Lithographien eines Delacroix. Heute findet sich in diversen Marketing-Kampagnen im Trend zur Mythisierung der Opernsängerin als Diva und der (Bühnen-) Wahnsinnigen als Schauobjekt ein ‚Recycling‘ solcher Verehrung wieder, die im 19. Jahrhundert alltäglich war: Die Metropolitan Opera wirbt zur Saison 2007/08 mit einem Foto der Sopranistin Natalie Dessay an New Yorker U-Bahn-Eingängen sowie auf Bussen für ihr MetOpera-Live-in-HD-Projekt. In der Maske der Lucia di Lammermoor startt die französische Sängerin im unschuldig-weißen Kleid mit wehenden Haaren, tränenverschmierten Augen und leicht irrem Blick am Fahrgast vorbei auf den Schriftzug: „You’d be mad to miss it!“ Auch in dem Jahrbuch 2007 der Fachzeitschrift *Opernwelt* findet sich dieses Werbefoto für die MET unter der Überschrift „Leidenschaftlich, Erregend, Theatralisch“.<sup>1</sup> Seit einigen Jahren erscheinen auch vermehrt Alben berühmter Opernsängerinnen, die wiederum ihrerseits ihren Tribut an Diven des 19. Jahrhunderts entrichten: Ob nun Renée Fleming sich im Titel ihres Albums „Homage – The Age of the Diva“<sup>2</sup> eindeutig auf diese Epoche be-

---

<sup>1</sup> Anzeige der Metropolitan Opera in: *Opernwelt Jahrbuch 2007* s. Anhang, S. 267.

<sup>2</sup> Fleming, Renée: *Homage – The Age of the Diva*. Decca (Universal) 2006.

zieht oder Cecilia Bartoli mit „Maria“<sup>3</sup> der ersten großen Operndiva Maria Malibran huldigt und ihre Konzerttournee mit einem mobilen Museum versteht<sup>4</sup>, einen nostalgischen Blick zurück zu wagen ist momentan en vogue. Auch im Internet-Portal YouTube entdeckt man so genannte ‚Sing-Offs‘ berühmter Interpretinnen von Wahnsinnsszenen, seien es konzertante Mitschnitte oder Film- und Bühnenszenierungen.

Oper ist stets ein Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen<sup>5</sup>, in sie fließen Diskurse aus Literatur, bildender Kunst, Philosophie und – wie diese Arbeit auch zeigen will – nicht zuletzt Medizin und Psychiatrie mit ein. Zugleich schafft sie jedoch als Kunstform und Medium einen eigenständigen Diskurs. Im Bewusstsein dieser Tatsache widmet sich mein Dissertationsprojekt dem Verständnis von Wahnsinn und Weiblichkeit im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und seinem Zusammenhang mit dem Hysteriediskurs und dem romantischen Frauenbild, das die Grundlage für die Stilisierung der Frau als wahnsinnige *Femme fragile* oder *Femme fatale* bildete und zu ihrer theatralen Hagiographie führte. In der Belcanto-Oper des 19. Jahrhunderts ist die Wahnsinnsszene strukturierendes Element der Handlung und Ausgangspunkt ihres Erfolges. Ausgehend von Sieghard Döhrings These, dass der in diesen Szenen virulente Opernwahnsinn mit dem hysterischen Syndrom verglichen werden könne<sup>6</sup>, wird in dieser Arbeit gleichsam eine Perspektive auf die Oper aus dem Hysteriediskurs heraus entwickelt.<sup>7</sup> Hierbei verfolge ich einen theater- und musikwissenschaftliche Verfahren integrierenden Ansatz der hysterische Phänomene auf der Bühne (z. B. Wahnsinnsarien) sowohl auf ihre gesellschaftlichen Referenzen als auch auf ihre rezeptionsgeschichtlichen Auswirkungen hin befragt.

Dieses Buch ist in seiner Struktur in drei Teile gegliedert: Ausgehend von der These, dass die dramatische Darstellung hysterischer Frauen in der Oper sich ebenso an der Entwicklung von Psychologie und Medizin orientiert, wie jene in Literatur und Theater, werde ich mich zunächst mit dem

---

<sup>3</sup> Bartoli, Cecilia: *Maria*. Decca (Universal) 2007.

<sup>4</sup> Vgl.: [www.mariamalibran.net](http://www.mariamalibran.net), 07.07.2010.

<sup>5</sup> Diese Formulierung ist dem Titel der dreiteiligen Sammelwerkes: *Oper als Siegel gesellschaftlicher Veränderungen* von Udo Bernbach und Wulf Konold entlehnt. Vgl. Bernbach/Konold 1992–1993.

<sup>6</sup> Vgl. Döhring 1976, S. 307.

<sup>7</sup> Zugleich liefert diese Studie eine Art Vorgeschichte zu dem Diskurs über Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, den Melanie Unseld in ihrer Dissertation 2001 wieder angestoßen hat.

Phänomen des Wahnsinns und speziell der Hysterie im gesellschaftlichen Leben beschäftigen.

Daher beschreibt der erste Teil – *Hysterie und Gesellschaft* – den Hysteriediskurs aus historischer und trans-historischer Perspektive. Der Schwerpunkt liegt dabei auf seiner Inszenierung ab Mitte des 18. Jahrhunderts durch Ärzte und Magnetiseure und schließlich Ende des 19. Jahrhunderts an der Salpêtrière Jean-Martin Charcots sowie dem Einfluss dieser Theatralisierung des Wahnsinns auf die Gesellschaft und die Künste. Im zweiten Teil wird mit den *Weiblichkeitskonstruktionen* ein weiterer kulturhistorischer Topos aufgegriffen, der in die Schaffung der Bühnenfiguren und damit der Weiblichkeitsmythen in der Oper mit einfließt. Der Fokus liegt hier auf den Kunstfrauen *Femme fatale* und *Femme fragile* und ihrem Bezug zum realen Leben der Frau im 19. Jahrhundert. Der dritte Schwerpunkt dieser Publikation – *Hysterie und Oper* – widmet sich dann auf Basis der in den vorherigen Kapiteln errungenen Ergebnisse der Darstellung des Bühnenwahnsinns und seiner Rezeption durch das Publikum anhand ausgewählter Opern – *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor* und *Hamlet*. Alle drei Werke gehören heute zum Standardrepertoire, die ersten beiden sind aufgrund des für die Heldin unterschiedlichen Ausgangs<sup>8</sup> von Bedeutung, während Thomas' Ophélie die letzte Wahnsinnsarie im Stil der großen Szene beinhaltet, damit also den Schlusspunkt dieser Entwicklung darstellt.

### *Hysterie und Gesellschaft*

Der Hysteriebegriff ist schwer zu fassen, Symptome wie Deutungsmuster wandeln sich ständig. Die meisten Interpretationen der Hysterie binden sie als Krankheit an das weibliche Geschlecht. Das beginnt bereits mit dem Begriff selbst: *hystera* heißt im Alt-Griechischen *Gebärmutter*<sup>9</sup> und verweist auf die antike Deutung dieser Krankheit: Damals nimmt man an, dass Symptome wie Lähmungen, Atembeschwerden und Trägheit durch das im Körper umherwandernde Tier Uterus hervorgerufen wird. Die Ursachen sehen antike Autoren wie Platon und Hippokrates – und vor ihnen seit

---

<sup>8</sup> Bellinis Elvira wird ob der vermeintlichen Untreue ihres Geliebten zwar wahnsinnig, gewinnt aber im letzten Moment ihren Verstand zurück, während Lucia ihren Ehemann, den zu heiraten sie gezwungen ist, ermordet und dem Wahnsinn verfällt, in dessen Folge sie stirbt.

<sup>9</sup> Erstmals findet sich diese Bezeichnung im 35. Aphorismus des Hippokrates (ca. 460–370 v. Chr.)

1900 v. Chr. schon ägyptische Ärzte – hauptsächlich in mangelnder sexueller Aktivität. Einer der zahlreichen Therapievorschläge war folglich regelmäßiger Beischlaf: „Diese Unruhe dauert an, bis das Tier durch Leidenschaft und Liebe besnftigt wurde, so ist die Natur der Frau.“<sup>10</sup> In den folgenden Jahrhunderten wird die Theorie von der umherwandernden Gebärmutter zwar widerlegt, doch wird Hysterie in der griechisch-römischen Antike weiterhin als somatische Störung durch den Uterus verstanden, die vor allem bei Witwen und Jungfrauen verbreitet ist. Obwohl es bereits in der römischen Antike die Erwähnung einer männlichen Form der Hysterie gibt, hält sich die Konnexion von Hysterie und Weiblichkeit bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Im Mittelalter wird die sexuelle Komponente der Hysterie durch die Moralvorstellungen des Christentums umgekehrt: gerade übermäßige sexuelle Aktivität und darauf zurückgeführte hysterische Symptome gelten als Manifestation des Bösen. Nun wandert ein Dämon durch den weiblichen Körper und statt Heirat gelten Pfählung und Verbrennung als ‚Rezepte gegen Hysterie. Erst im Spätmittelalter und der Renaissance kann sich eine von kirchlicher Moral unabhängige Medizinschule entwickeln, die auf antiken Theorien aufbaut. Britische Ärzte betonen schließlich, dass Hysterie einen geistigen und keinen somatischen Ursprung habe, in der mangelnden Balance von Körper und Geist sehen sie die Ursache des Syndroms. Im 18. Jahrhundert stehen sich die Definitionen von Hysterie als durch leidenschaftliche Emotionen ausgelöste Geisteskrankheit und als Störung des Nervensystems gegenüber. Neben der theoretischen Beschäftigung mit Hysterie zeigt sich in der Aufklärung vor allem im Umfeld der Französischen Revolution eine Neuerung im praktischen Umgang mit Geisteskranken: Werden sie ab 1650 in diversen *hôpitaux généraux* wie der Salpêtrière und dem Bicêtre wie Verbrecher weggesperrt,<sup>11</sup> behandelt sie die Philanthropie im Rahmen der Empfindsamkeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Kranke: Philippe Pinels (1745–1826) Konzept des *traitement moral*, dem zufolge der Umgang mit Patienten durch Zuwendung und Geduld erfolgen soll, begründet die französische Psychiatrie.

Ein weiterer Diskurs, der sich neben dem theoretischen und dem psychiatrischen mit der Hysterie auseinandersetzt und im 19. Jahrhundert mit diesen beiden zusammenfließen wird, ist der des Magnetismus und Hypnotismus. Der im mystisch aufgeladenen Exorzismus seinen Ausgang nehmende Magnetismus Franz Anton Mesmers (1734–1815) geht davon aus, dass jedem Lebewesen ein Fluidum innewohnt, eine Art Lebenssaft, der bei

---

<sup>10</sup> Platon *Timaios* (360 v. Chr.), zitiert nach Veith 1965, S. 7/8 (übers. BfL)

<sup>11</sup> Vgl. Foucault 1968, S. 104ff.

ungünstiger Verteilung im Körper zahlreiche Symptome und Krankheiten auslöst. In seinen Séancen versetzt Mesmer in einer Art Gruppentherapie die – hauptsächlich weiblichen – Patienten in somnambule Zustände, aus denen sie frisch und geheilt erwachen. Diese Form der Suggestion wird allerdings Ende des 18. Jahrhunderts zunächst verboten und lebt in Form von Jahrmarktdarstellungen weiter.<sup>12</sup> Zahlreiche Ärzte beschäftigen sich mit dem Phänomen, das schließlich von James Braid (1795–1860) als *Hypnose* bezeichnet wird.<sup>13</sup> Für das gesellschaftliche Bild der Hysterikerin sind die Begleiterscheinungen des Mesmerismus – vor allem einige Jahrmarktagnetiseure und Scharlatane – schädlich, aufgrund der leicht nachzuahmenden Symptomatik werden sie im 19. Jahrhundert meistens für Simulanten gehalten. Als Jean-Martin Charcot (1825–1893) sich an der Salpêtrière ab 1862 verstärkt der Erforschung der Neurosen zuwendet, kann er seine Patientinnen von diesem Simulationsverdacht freisprechen und entwickelt ein einheitliches Krankheitsbild. Nach Charcot ist die *grande hystérie* durch den hysterischen Anfall charakterisiert, der in vier Stadien zu erleben ist. Dieses Konzept wird in seiner mannigfaltigen Symptomatik im Rahmen der anschaulichen *Leçons de mardi* einem breiten Publikum vorgestellt: hier treten hypnotisierte, teilweise als historische oder literarische Figuren verkleidete Patientinnen auf, die auf Befehl des Meisters in die entsprechenden Stadien der *grande hystérie* verfallen. Charcots Experimente finden großen Anklang im Paris seiner Zeit und die in einer Art Bewegungskanon für Hysterikerinnen, der *Nosographie photographique* (ab 1881), festgehaltenen Posen dienen als anschauliche Vorlage für zahlreiche Künstler. Nach seinem Tod zerfällt dieses Gefüge der Salpêtrière recht bald: Die Hysterikerinnen bieten die Stadien der Hysterie jetzt sogar für ein Taschengeld interessierten Studenten an und führen damit die Wahrhaftigkeit der Aufführungen Charcots ad absurdum. Bei allen Irrtümern, die dem ‚Napoleon der Neurosen‘<sup>14</sup> im Bezug auf den hysterischen Anfall unterlaufen sind, liegt sein wesentlicher Erfolg darin, die Hysterie wieder ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit gebracht und die Hypnose von allen Vorurteilen befreit zu haben. Ein zweiter Verdienst ist, dass er durch seine Vorlesungen Schüler wie Pierre Janet (1859–1947) und Sigmund Freud (1856–1939) für das Phänomen Hysterie interessiert hat. Freud hatte bereits

---

<sup>12</sup> Zum Mesmerismus vgl. vor allem Ellenberger 1985, S. 89ff.

<sup>13</sup> Vgl. Veith 1965, S. 225f.

<sup>14</sup> So lautet einer der ehrfurchtsvollen Titel, die die Pariser Gesellschaft für Charcot erfindet. Auch Charcot selbst ließ sich auf Fotos gerne so in Szene setzen, vgl. Anhang S. 269.

vor seinem Aufenthalt bei Charcot (von Oktober 1885 bis Februar 1886) in der Praxis des Wiener Internisten Josef Breuer (1842–1925) Bekanntschaft mit der Hysterie gemacht: Breuer brachte seine Patientin Anna O. unter Hypnose dazu, die Wahnvorstellung unter der sie in eben diesem Moment litt, in Worte zu fassen und konnte dadurch ihre Symptome korrigieren. Auf diese Weise bereits mit Hysterie vertraut, erlebt Freud in Paris Charcots theatralische *Leçons*, ist tief beeindruckt von den Demonstrationen aber auch skeptisch, da ihm bei diesen Untersuchungen ein tieferes Eingehen in die Psychologie der Neurose fehlt. Nach seiner Rückkehr beginnt Freud nach Breuers Vorbild eigene Patientinnen zu therapieren und Fallstudien zu notieren. Im Jahr 1893 veröffentlicht er gemeinsam mit Breuer die *Vorläufige Mitteilung* zu einer gemeinsamen Theorie unter dem Titel *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*, die 1895, erweitert um fünf Krankengeschichten und zwei weitere Aufsätze der Autoren, als *Studien über Hysterie* erscheint. Nach Freud sind hysterische Symptome nichts anderes als unbewusste Phantasien, die durch Konversion in motorische Störungen umgeleitet und somit dargestellt werden.<sup>15</sup> Diese pantomimische Theatralik der Hysterie wird später Teil des Konzeptes vom sogenannten *Hysterischen Charakter*, als dessen Eigenschaften gelten unbewusste Sexualisierung, (erotisch) herausforderndes aber auch schnell umschlagendes Verhalten, Unfähigkeit zu tiefer Bindung und egozentrische theatralische Selbstdarstellung.<sup>16</sup>

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird Hysterie bald für tot erklärt. Als Begründung wird häufig angeführt, dass die fehlende Anteilnahme für die – in ihrer Darstellung nach Aufmerksamkeit suchende – Krankheit schließlich zum Aussterben geführt habe. Elaine Showalter fasst die verschiedenen Theorien zum Verschwinden der Hysterie in *Hystorien* (1999) wie folgt zusammen:

Von ärztlicher Seite wurde erklärt, die diagnostischen Möglichkeiten der modernen Medizin hätten die Hysterie bezwungen, sie könne heute als verborgene organische Erkrankung identifiziert werden. Verschiedene Historiker und Soziologen vertraten den Standpunkt, Hysterie sei im wesentlichen eine viktorianische Erscheinung gewesen, eine weibliche Reaktion auf die sexuelle Unterdrückung und den begrenzten Handlungsspielraum der Frau, die mit dem Aufkommen des modernen Feminismus alle Relevanz verloren habe. Psychiater nahmen häufig an, dass die allgemeine Bekanntheit der Freud-

---

<sup>15</sup> Vgl. Freud: *Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität* (1908) und *Allgemeines über den hysterischen Anfall* (1909).

<sup>16</sup> Vgl. Kraiker 1972, S. 9f.

schen Psychoanalyse somatische Konversionshysterien (...) unmöglich gemacht habe.<sup>17</sup>

Showalter widerspricht diesen Theorien: ihrer Meinung nach trägt Hysterie lediglich neue Namen und ist in mutierenden Formen in der Gesellschaft noch immer virulent. Als Medizin und Psychiatrie die Hysterie in den 1970er und 1980er-Jahren tot wähten, rückte sie für die Geisteswissenschaft ins Zentrum der Aufmerksamkeit<sup>18</sup>: sie zog also bildlich gesprochen „vom Behandlungszimmer in die Bibliothek“.<sup>19</sup> Dort ist sie jedoch in der gegenseitigen Beeinflussung von Kunst und Medizin, wie sie bereits im 18. und 19. Jahrhundert vor allem in der Literatur üblich war, schon vorher zu Hause.<sup>20</sup> Wenn Showalter für die Hysterie in unserer Zeit konstatiert, dass ihre Motive „den Mythen des Alltags, der Populärkultur und Folklore, den Fernsehnachrichten und der Literatur“<sup>21</sup> entstammen, so gilt das in ähnlicher Weise für die vorherigen Epochen. Das zeigt sich nicht zuletzt in Charcots bewussten Zitaten aus Dichtung und bildender Kunst und in der extremen Stereotypisierung von Äußerungsformen der Hysterie in Formen klassischer französischer Schauspieltheorie. Charcots Bühnexperimente in den 1880er Jahren sind der Kulminationspunkt einer Entwicklung, die in den Künsten am Anfang des 19. Jahrhunderts beginnt und mit der Entwicklung der dynamischen Psychiatrie einhergeht.

Zwar kann kein Komponist des Belcanto die Aufzeichnungen Charcots zur Konzipierung seiner Wahnsinnsszenen verwendet haben, wohl hat aber Charcots Begeisterung für alle Künste seine Notate beeinflusst und daraus kann sich erklären, warum sich der kompositorische Aufbau einer Wahnsinnsszene in der Oper mit dem dramaturgischen Aufbau eines hysterischen Anfalls vergleichen lässt. Die Wiege der Faszination, welche umgekehrt der klinische Wahnsinn in seinen verschiedenen Ausprägungen auf das Theater ausübt, findet sich in der Romantik und hier in ihrer artifizielsten Form wiederum im Musiktheater: Die hysterische Frau auf der Bühne ist stets Projektionsfläche für Unsicherheiten, Ängste und Sehnsüchte im Zusammenhang mit sich wandelnden Rollenbildern. Komponisten präsentieren Frauen im Spannungsfeld zwischen Heiliger und Hure. Meist konzipieren sie ihre Opern für bestimmte Sängerinnen, die als Spezialistinnen für

---

<sup>17</sup> Showalter 1999, S. 12.

<sup>18</sup> Vgl. Bronfen 1998, S. 15f.

<sup>19</sup> Showalter 1999, S. 15.

<sup>20</sup> Vgl. Jagow/Steger 2005.

<sup>21</sup> Showalter 1999, S. 15.

Wahnsinnsdarstellungen und Publikumsmagneten gelten, ähnlich den ‚Diven‘ in Charcots ‚Theater der Hysterie‘.

### *Weiblichkeitskonstruktionen*

Die modellhafte Musikalisierung und Inszenierung von Weiblichkeit in der Oper und ihre Beziehung zur Hysterieforschung des 19. Jahrhunderts ermöglicht einen neuen Blick auf die gezielte Entwicklung von quasimythischen Mustern des Weiblichen: Am Phänomen Hysterie und seiner Deutung werden verschiedene Weiblichkeitskonzeptionen deutlich. Hysterie stellt, nach Foucault, einen Grenzbegriff dar, der Männliches und Weibliches sowie ‚gesund‘ und ‚krank‘ unterscheidbar machen sollte:

Ihr seid nichts als euer Geschlecht, hat man ihnen seit Jahrhunderten gesagt. Und dieser Sex, fügen die Ärzte hinzu, ist anfällig, fast immer krank und stets Erzeuger von Krankheit. Ihr seid die Krankheit des Mannes. Und diese sehr alte Bewegung kommt im 19. Jahrhundert plötzlich auf Hochtouren und führt zur Pathologisierung der Frau, der Körper der Frau wird medizinischer Gegenstand par excellence.<sup>22</sup>

Die Weiblichkeitskonstruktionen des 19. Jahrhunderts als kulturhistorischer Topos bilden den zweiten Teil dieses Kapitels. Die Entwicklung und Inszenierung von Stereotypen – *Femme fragile*, *Femme fatale* – und ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität der Frauen stehen hier im Zentrum – ergänzt um zwei Prototypen solcher Kunst-Frauen<sup>23</sup> aus Roman, bildender Kunst und Oper: Ophelia und Carmen. Ophelia gewinnt in der verstärkten Shakespeare-Rezeption auf dem Kontinent zunehmend an Bedeutung, die Carmen-Novelle von Prosper Mérimée, eine der beliebtesten Erzählungen ihrer Zeit, liefert auch als Vorlage zu Bizets Oper wohl das berühmteste Bild einer *Femme fatale*.

Das gesellschaftliche Leben der Frau spielt sich im 19. Jahrhundert hauptsächlich in ihrer Funktion als Hausfrau und Mutter ab. In ihrer Sexualität ist die Frau des 19. Jahrhunderts ebenso wenig frei, wie in anderen Be-

---

<sup>22</sup> Foucault 1978, S. 184.

<sup>23</sup> „(D)ie Frau (darf) erst kulturell in Erscheinung treten, nachdem die ‚Kultur‘ in ihr Gestalt anzunehmen vermag. Die Frau hat nicht Kultur, sondern ist Kultur. (...) Ob kulturell oder erotisch, die Kunst-Frau wird zur ‚echten‘.“ (Braun 1985, S. 393–394)

reichen: Jungfräulichkeit gilt als Ideal und Geschlechtsverkehr dient nur der Fortpflanzung.<sup>24</sup>

Die Tabuisierung ihrer sexuellen Gedanken, Gefühle und Wünsche durch die offizielle Kultur verwies die Frau nicht nur in emotionale Schranken, sondern ließ ihr auch keine Möglichkeiten, um Impulse aggressiver oder erotischer Natur auszudrücken. Da die patriarchalische Kultur von ihr das Bild einer zerbrechlichen, passiven, liebenswerten, schwachen, untätigen und naiven Frau erwartete, konnte sie ihre Konflikte nur durch Zuflucht in hysterische Verhaltensweisen ausdrücken.<sup>25</sup>

Den Frauen fehlt jede eigene Sprache, ihnen bleiben nur Schweigen oder Krankheit als Ausdrucksmittel. Durch eine Vernetzung von Sexualität, Krankheit und Weiblichkeit im Diskurs um Geschlechtskrankheiten wird die Dichotomie zwischen sexuell-aggressiver und asexueller Weiblichkeit verschärft: Die Prostituierte steht als Todesengel der schwindstüchtigen, an Tuberkulose erkrankten Frau – dem ‚Engel‘ – gegenüber, der das Schönheitsideal der Jahrhundertwende erfüllt. Den gesellschaftlichen Frauenbildern, denen sich die reale Frau unterwerfen muss, stehen Idealbilder von Kunst-Frauen gegenüber, in denen sie allmählich verschwindet. Ihren realen Charakter hat die Frau endgültig verloren, sie existiert nur noch als Projektionsfläche für Vorstellungen von Weiblichkeit, die entweder die Umrissse einer verführerischen *Femme fatale* oder einer ätherischen *Femme fragile* annehmen. Die Dichotomie dieser Frauentypen, die im 19. Jahrhundert die Bühnen bevölkern, findet im *Fin de Siècle* ihren Höhepunkt, doch ist sie bereits in der Romantik virulent.

Das Bild der *Femme fragile* korrespondiert mit dem des übermäßig sensiblen, emotionalen und dadurch schwachen Geschlechtes. Eine Konstruktion des 17. Jahrhunderts, in dem Mädchen eine so große Sensibilität angeeignet wird, dass sie durch die Lektüre von Romanen in seelisches Ungleichgewicht gebracht würden. Durch die literarischen und bildkünstlerischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts erlangt dieser Gedanke erneut Popularität und verbindet sich mit dem Topos der Frau als Erlöserin und Madonnenfigur. Die *Femme fragile* ist das personifizierte *Ewig-Weibliche*, das die Männer anzieht, Zugang zu einer seelenhaften, spiritualisierten Natur ermöglicht. Eine wesentliche Figur bei der Schaffung dieses Mythos' ist

---

<sup>24</sup> Junge Männer haben es hier einfacher, sie dürfen bei Prostituierten legitim Erfahrungen sammeln.

<sup>25</sup> Schaps 1982, S. 125/126.

Shakespeares Ophelia, die seit 1827 verstärkt die Bühne bevölkert und eine Ikonographie in der zeitgenössischen Malerei erfährt.

Während die ätherische *Femme fragile* der männlichen Seele zu ungeahnten Höhen verhilft, zieht die *Femme fatale* den Mann hinab. Auch diese ist ein Konstrukt, das auf männlicher Angst aber auch verbotener Faszination der unterdrückten weiblichen Sexualität fußt. Wie die *Femme fragile* ist sie keine Erfindung des 19. Jahrhunderts<sup>26</sup> – das gilt gleichermaßen für die Behandlung des Topos in der Oper – sondern wird vielmehr wiederentdeckt und erhält neue Qualitäten.<sup>27</sup> Die berühmteste *Femme fatale* der Kulturgeschichte ist Carmen, die in Merimées Novelle und Bizets Oper Don José um den Verstand bringt. Auch wenn sie nicht unbedingt eine *Femme fatale* im strengeren Sinne ist, da sie nicht den Tod der Männer zum Ziel hat, spielt sie doch mit diesem für die Männerwelt bedrohlichen Image. Carmen ist als Lustobjekt die perfekte Projektionsfläche für alle Männer, die „bei ihren eigenen Frauen die Wünsche, die sie in Wahrheit haben, nicht zu artikulieren wagen.“<sup>28</sup> Sie stört – hierin charakteristisch für eine *Femme fatale* und auch für eine Hysterikerin<sup>29</sup> – die geregelten gesellschaftlichen Kreise, da sie sich, nicht nur bei der Wahl ihrer Liebhaber sondern allgemein bei der Gestaltung ihres Lebens, eine Freiheit nimmt, die nur Männern zugestanden wird. Carmen ist die literarische Leitfigur für die Entwicklung der Kunst-Frau zur ‚echten‘ Frau.<sup>30</sup> Sie ist „die Frauenschöpfung des 19. Jahrhunderts“<sup>31</sup> und wird dann sehr schnell die *Femme fatale* par excellence. Mit ihr beginnt jene Faszination und Re-Erotisierung des dunklen Frauentypus, die in Strauss’ *Salome* (1905) oder *Elektra* (1909) kulminiert. Die dunkle Projektion der *Femme fatale* löst die ätherische *Femme fragile* als Kunst-Frau ab, die immer mehr den Hysterikerinnen zu ähneln beginnt.

---

<sup>26</sup> Dämonische Frauen, die Männern durch ihre sexuellen Reize verhängnisvoll werden können finden sich bereits in der antiken Mythologie, man denke an die Sirenen oder an Lilith.

<sup>27</sup> Vgl. Schaps 1992, S. 142.

<sup>28</sup> Voss 1984, S. 25.

<sup>29</sup> Wobei Carmen natürlich nicht zu den Opernwahnsinnigen gehört, deren Disposition zur Hysterie augenfällig ist. Selbst wenn ihr Verhalten mitunter Aspekte des später so genannten *Hysterischen Charakters* evoziert, wäre es übertrieben, in ihr eine Hysterikerin zu sehen.

<sup>30</sup> Vgl. Braun 1985, S. 394.

<sup>31</sup> Ebd.

## *Hysterie und Oper*

Im Belcanto<sup>32</sup> ist von diesen Weiblichkeitskonstruktionen des Fin de Siècle in erster Linie der Typus der *Femme fragile* vorgezeichnet. Sie leidet in ihrer reinsten Form als italienische *donna angelicata* zwar meistens an der Liebe, wird wahnsinnig und stirbt, aber erlöst zugleich in ihren Fürbitten auch den Mann. Eigenschaften der *Femme fatale* sind in Frauen wie Lucia di Lammermoor zwar bereits skizziert – immerhin bringt diese ihren Gatten um –, doch finden deren Taten ihre gesellschaftliche Absolution dadurch, dass sie in geistiger Umnachtung begangen werden.

Das Interesse des Theaters am Wahnsinn ist Ende des 18. Jahrhunderts zunächst in England und Deutschland mit Beginn der romantischen Bewegung wieder erwacht und führt zu einer Renaissance der elisabethanischen Wahnsinnszene und ihrer Weiterentwicklung im Sinne der romantischen Ästhetik. Nachdem die Hysterikerin im Barock als Furie und Zauberin die Opernbühne betreten hat, wird sie im 19. Jahrhundert als *Femme fatale* und *Femme fragile* zum Tode verurteilt – meist folgt auf ihre Wahnsinnsarie der Tod der Heldin. Als fester Bestandteil einer Oper erscheint die Wahnsinnszene bereits in den venezianischen Opern Francesco Cavallis, Mitte des 17. Jahrhunderts. Allerdings spielt sie später in der *opera seria* und der *tragédie lyrique* nur eine untergeordnete Rolle. Erst als zu Beginn des 19. Jahrhunderts Shakespeares Stücke und historische Romane von Sir Walter Scott<sup>33</sup> sowie *gothic novels* und Dramen der ‚romantischen Welle‘ an Popularität gewinnen, ist die Grundlage für die große Wahnsinnszene der Oper geschaffen: „eine sentimentale Liebende vor romantisch-pittoreskem Hintergrund, in den Wahnsinn getrieben durch Zerstörung ihres Liebesglücks seitens böser Feinde oder eines launischen Schicksals.“<sup>34</sup> Die Wahnsinnszene ist in der Oper des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Spezialtypus der ‚großen Szene‘. Die Anlage der Wahnsinnsarie kann nach Döhring in ihrem dramaturgischen Ablauf mit dem hysterischen Syndrom verglichen werden, da die zweisätzliche Steigerungsanlage langsam-schnell dem hysterischen Anfall durchaus entspricht. Vergleicht man den Aufbau der Wahnsinnszene mit der *grande attaque* Charcots, lassen sich den vier Stadien des hysterischen Anfalls die vier Teile der Wahnsinnszene zuord-

---

<sup>32</sup> Mit Belcanto bezeichne ich im Folgenden die Epoche von Rossini bis zum frühen Verdi, jene Werke, die in Italien als *melodramma romantico* bezeichnet werden. (vgl. hierzu Berne 2008)

<sup>33</sup> Vorlage u. a. für Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835).

<sup>34</sup> Döhring 1976, S. 284.

nen: 1. Rezitativ – epileptoide Phase, 2. Andante – Phase der großen Bewegungen, 2. Übergang – *attitudes passionelles* (halluzinatorische Phase), 4. Cabaletta – abschließendes Delirium. Natürlich ist diese Parallelisierung ein Konstrukt und lässt sich nicht bruchlos herstellen, doch anhand der inhaltlichen Struktur der Arienlibretti lässt sich diese Aufteilung übertragen. In der Melodik der Wahnsinnsarien fällt der häufige Tanzcharakter auf, so liegt zum Beispiel einer größeren Passage der Arie Ophélie ein Walzertakt zugrunde. Das Motiv des Tanzes, das sich bereits im Mittelalter in Verbindung mit Wahnsinn findet<sup>35</sup>, wird psychoanalytisch „als Aufbrechen eines Potentials von angestauten, verdrängten Affekten, vorzugsweise solcher sexueller Art“<sup>36</sup> gedeutet. Auch in der Oper zeigt sich in diesem Motiv eine Konnotation von unterdrückter Erotik und Wahnsinn: tänzerische Beschwingtheit als Ausdruck zur Ekstase gesteigerten Gefühlsüberschwangs.<sup>37</sup> Das Tänzerische wird in den meisten Arien mit dem Virtuosen verknüpft: Ein Hauptmerkmal der wahnsinnigen Frauen in der Oper ist ihre enorme Koloratorsicherheit. Die Komponisten arbeiten bei der Konzeption der exponierten Wahnsinnsarien häufig mit den Sängerinnen zusammen und passen die Szenen den stimmlichen und darstellerischen Möglichkeiten der Protagonistin an.<sup>38</sup> Der Text einer Wahnsinnsarie besteht häufig aus, meist glücklichen, Erinnerungen oder mit Freud gesprochen „Reminiszenzen“.<sup>39</sup> Es zeigt sich also nicht nur in formaler Sicht eine Parallele zwischen den psychoanalytischen Erkenntnissen der Jahrhundertwende und den Wahnsinnszenen, sondern auch inhaltlich. Analog zu den inhaltlichen Reminiszenzen der Arie verwenden die Komponisten Erinnerungsmotive.<sup>40</sup>

Grundsätzlich muss noch einmal betont werden, dass Charcots Aufzeichnungen erst nach der Hochzeit der Belcanto-Opern erscheinen, als die Wahnsinnszene in dieser Form nicht mehr komponiert wird. Vielmehr stehen sie in dem gesellschaftlich-nervösen Kontext des 19. Jahrhunderts, in dem Magnetismus, Somnambulismus, Hypnotismus und Hysterie allge-

---

<sup>35</sup> In Form von mittelalterlichen *Moriskentänzen*, *Sankt-Veits-Tanz* u. ä. vgl. Foucault 1968, S. 101f. und Foucault 1969. Auch bei Döhring findet sich eine Erwähnung: Döhring 1976, S. 291.

<sup>36</sup> Döhring 1976, S. 291. – Eine Art der Hysterie wird sogar *chorea lasziva* genannt.

<sup>37</sup> Findet sich der Tanz Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst nur in der Melodielinie, wird er in Strauss *Salome* 1905 explizit zum Teil der Figurenkonzeption.

<sup>38</sup> So schreibt Bellini für Maria Malibran, Donizetti für Giuditta Pasta, Meyerbeer für Jenny Lind oder schneidet Thomas die Rolle der Ophélie auf Christine Nilsson zu.

<sup>39</sup> Vgl. Freud 2002, S. 114.

<sup>40</sup> Wahnsinnsarien sind Experimentierfelder für die Entwicklung der Erinnerungsmotiv- und späteren Leitmotivtechnik.

genwärtig sind. Wie zu zeigen sein wird, speisen sich auch Charcots Untersuchungen und später die Psychoanalyse aus diesen Diskursen.

In meine Analysen der exemplarischen Szenen aus *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor* und *Hamlet*<sup>41</sup> fließen Erkenntnisse der zeitgenössischen dynamischen Psychiatrie mit ein, die wiederum den damaligen gesellschaftlichen Diskurs beeinflusst haben und damit auch die Erschaffung der Opernheldinnen. Dabei orientiere ich mich an den im ersten Teil dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnissen über Hysterie im 19. Jahrhundert, die in Charcots (Wieder-) Entdeckung der Hysterie gipfeln. Im Bezug auf die Stilisierung der Frau ist zu berücksichtigen, dass sich der Weiblichkeitsmythos einerseits im Werk selbst und andererseits auf der Bühne in Gestalt der (Opern-)Diva findet. Die Gestalt der Diva ist seit jeher eng verbunden mit dem Diskurs der Hysterie. Ausgehend von Bronfen/Straumann's *Die Diva – Eine Geschichte der Bewunderung* lässt sich dieser Diskurs auf die wirkungsästhetische Perspektive ausdehnen. Die Faszination des Publikums für den auf der Bühne dargestellten Wahnsinn findet in Form des Divenkultes im 19. Jahrhundert vermehrt öffentliches Interesse: Der Zuschauer erlebte auf der Bühne in der am realen Vorbild studierten Darstellung eine Simulation des ‚echten‘ Wahnsinns, die – durch Musik medial verstärkt – sentimentales Mitleiden ermöglicht. In dieser Verführung liegt auch heute noch ein Hauptgrund für die Faszination, die diese Opern für ein ‚zu Tränen gerührtes‘ Publikum immer noch haben.

---

<sup>41</sup> Ambrose Thomas' *drame lyrique* fällt als Gattung streng genommen nicht in die Belcanto-Ära, kann jedoch aufgrund seiner Konzeption der Wahnsinnszene und der Ophelia-Figur in einer Linie mit den Belcanto-Opern gesehen werden.



# I Hysterie und Gesellschaft

„Als Erfahrung ist der Wahnsinn großartig, das kann ich Dir sagen.“

*Virginia Woolf*<sup>42</sup>

Die Hysterie ist für Ärzte aller Epochen ein interessantes Phänomen, da sie nicht eindeutig zu fassen ist und Deutungsversuche stets scheitern. Darum weiß bereits 1878 – in einer Zeit verzweifelter Definitionssuche – der französische Arzt Lasègue: „Eine Definition der Hysterie hat es nie gegeben und wird es nie geben. Die Symptome sind weder konstant genug noch in ihrer Erscheinung hinreichend ähnlich oder in ihrer Dauer und Intensität übereinstimmend, um durch einen Typus, sei es auch nur beschreibend, erfasst zu werden.“<sup>43</sup> Hysterie taucht bereits in den frühesten überlieferten medizinischen Schriften auf und ist bis heute von großem Interesse, auch wenn sie inzwischen – aufgrund ihrer Tendenz, modischen Strömungen zu unterliegen<sup>44</sup> – eher als soziales Phänomen betrachtet wird, denn als Krankheitsbild. Die „sich verflüchtigende Neurose“<sup>45</sup> markiert für viele Mediziner die Grenze ihres Könnens und ist seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in erster Linie „Gegenstand einer interdisziplinären Forschungsrichtung (...), welche sich darum bemüht, die sogenannten individuellen und kollektiven Wahnwelten durch einen Vergleich verschiedener Kulturkreise zu analysieren.“<sup>46</sup> Kulturanthropologie, historische Anthropologie, Soziologie sowie Literaturwissenschaft entwickeln verstärktes Interesse an Hysterie.

In ihrer mehrere tausend Jahre umfassenden Geschichte ist Hysterie lange Zeit als funktionale Störung ohne begleitende organisch-pathologische Veränderungen betrachtet worden, die sich jeder Definition und jedem Versuch, sie festzuhalten widersetzt. Medizinisch ist Hysterie „der Sammelname für eine bestimmte Klasse von Reaktionsmustern oder Verhaltensweisen. Dem Versuch, diese Reaktionen deskriptiv unter einen Hut zu bekommen, leistet die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Symptomatik Widerstand, die eine vollständige Inventarisierung unmöglich

---

<sup>42</sup> Aus einem Brief an die Komponistin und Frauenrechtlerin Ethel Smyth. Zitiert aus: Woolf 2006.

<sup>43</sup> Lasègue zitiert nach: Showalter 1999, S. 27.

<sup>44</sup> Vgl. Kraiker 1972, S. 3f.; King 2000, S. 31; Veith 1965, S. 1f.

<sup>45</sup> A. Krohn, zitiert nach: Schaps 1992, S. 7.

<sup>46</sup> Schaps 1992, S. 8.

macht.“<sup>47</sup> Immer wieder dachten Wissenschaftler, sie hätten das Syndrom erfasst und wurden eines Besseren belehrt:

Indem die Hysterika sich dem vorherrschenden Denkmuster von weiblicher ‚Normalität‘ anpaßt, führt sie jene ad absurdum; sie macht daraus Krankhaftigkeit. (...) Diese Anpassungsfähigkeit der hysterischen Symptombildung, die zugleich Ablehnung ist, erklärt auch, weshalb insbesondere um 1900 das Krankheitsbild der ‚erotomanen‘ Hysterikerin mit dem der ‚frigiden‘ konkurriert. In beiden Bildern spiegeln sich die in dieser Zeit miteinander wettstreitenden Vorstellungen von weiblicher ‚Normalität‘ wider. Die Wechselbeziehung von Hysterie und Hysterie – die Angleichung der hysterischen Symptome an die herrschende Ideologie über Normalität und ‚Anormalität‘ – läßt sich am besten vergleichen mit dem ‚Dienst nach Vorschrift‘, der bekanntlich eine besonders wirksame Form von Streik darstellt.<sup>48</sup>

Aufgrund der ihr innewohnenden Wandlungsfähigkeit, hat Gérard Wajeman Hysterie als ‚trans-historisch‘ bezeichnet, zur gleichen Zeit weist jedoch Elaine Showalter auf die Bedeutung der historischen Einordnung für jede Theorie über Hysterie hin.<sup>49</sup> Dementsprechend ist eine Erläuterung des sich stets verändernden Hysteriebegriffes nicht mit einer einfachen Definition zu leisten, sondern nur im historischen Kontext möglich. Zu diesem Zwecke soll hier zunächst ein Abriss der Geschichte dieser Krankheit gegeben werden, die anschließend auf ihre Theatralität untersucht wird.<sup>50</sup>

## I.1 Kleine Geschichte der Hysterie

### I.1.1 Antike

Hysterie ist bekanntlich nicht erst eine Entdeckung des 19. Jahrhunderts, vielmehr müssen hier zahlreiche Stränge aus beinahe 3700 Jahren Geschichte aufgenommen werden. Eine erste Beschäftigung mit den Sympto-

---

<sup>47</sup> Kraiker 1972, S. 3.

<sup>48</sup> Braun 1985, S. 57.

<sup>49</sup> „Wissenschaftlich sollte Hysterie im größtmöglichen historischen und kulturellen Kontext betrachtet werden.“ Showalter 1999, S. 24, vgl. auch Mazzoni 1996, S. 7.

<sup>50</sup> Für einen Einblick in das Leben der internierten Patientinnen und die Umsetzung des medizinischen Diskurses in den Anstalten sei hier auf Karen Noltes empirische Studie *Gelebte Hysterie: Erfahrung, Eigensinn und psychiatrische Diskurse im Anstaltsalltag um 1900* verwiesen. Die Autorin widmet sich als eine der ersten einer Innenperspektive dieses häufig nur aus wissenschaftlicher Perspektive geführten Diskurses. Vgl. Nolte 2003.

men findet sich bereits in zwei ägyptischen Papyri um 1900 und 1500 v. Chr.<sup>51</sup> In diesen wird von Lähmungen und Erblindungen berichtet, deren Ursache in einer Verschiebung der Gebärmutter zu finden sei: Es wird angenommen, dass der Uterus von Frauen, die unter Atembeschwerden und Trägheit leiden oder aufgrund von Zahnschmerzen und Kieferstarre unfähig sind, ihren Mund zu öffnen<sup>52</sup>, seinen Platz verlassen hat und im Körper umherirrt. Um die Gebärmutter wieder auf ihren Platz zu locken, wird die Vagina mit süßen Düften beräuchert oder übel-schmeckende und -riechende Substanzen<sup>53</sup> werden eingenommen, um den Uterus wieder nach unten zu treiben.<sup>54</sup> Die direkte Verbindung der Krankheit mit dem weiblichen Gebärrapparat ist Ausdruck für ein frühes Bewusstsein der negativen Auswirkung zerrütteter Sexualität auf emotionale Stabilität.<sup>55</sup> Diese Konnexion geht auf früheste Spekulationen über die herausragende Rolle des Sexuallebens für die Gesundheit des Menschen zurück, die sich ebenfalls bereits auf besagten Papyri finden. Die Griechen übernehmen von den Ägyptern die Ansicht, dass Störungen wie Atembeschwerden und Krämpfe durch einen wandernden Uterus verursacht werden. Sie geben solchen Störungen den Namen ‚Hysterie‘, abgeleitet von *hystera* = Gebärmutter. Erstmals findet sich diese Bezeichnung im 35. Aphorismus des Hippokrates (ca. 460–370 v. Chr.), hier heißt es: „Bei einer Frau, die von Hysterie befallen ist oder die eine schwere Geburt hat, ist das aufkommende Niesen von Nutzen.“<sup>56</sup> Georges Didi-Hubermann erläutert diesen ‚Therapiegedanken‘ in seiner Studie: „Das bedeutet, dass Niesen den Uterus an den Platz zurück-

---

<sup>51</sup> Auf dem Kahun-Papyrus (ca. 1900 v. Chr.) und dem Papyrus-Ebers (ca. 1500 v. Chr.), vgl. hierzu Veith 1965, S. 2 und 4.

Allgemein findet sich auch bei Regina Schaps 1992, S. 18–54 eine „Geschichte der Hysterie im medizinischen Denken“ und bei Christina von Braun 1985, S. 34–77 eine subjektiv gefärbte, aber sehr lesenswerte und schlüssige Darstellung der Hysteriegeschichte – da sich jedoch beinahe alle Hysteriegeschichten auf Ilza Veith stützen, werde auch ich mich im Folgenden in erster Linie auf ihre Studie beziehen.

<sup>52</sup> Als weiteres Symptom gelten Gliederschmerzen in Verbindung mit schmerzenden Augen oder Erblindung ohne erkennbare Ursache.

<sup>53</sup> Einige der zur Inhalation oder Einnahme bestimmtem Substanzen finden sich noch Anfang des 20. Jahrhunderts als Mittel gegen Hysterie in pharmakologischen Fachbüchern.

<sup>54</sup> Vgl. Veith 1965, S. 3f., Braun 1985, S. 34f. und Elmer 2004, S. 17.

<sup>55</sup> Vgl. Veith 1965, S. 2.

<sup>56</sup> Zitiert nach: Didi-Huberman 1997, S. 80. – Helen King führt allerdings aus, dass das Wort ‚Hysterie‘ bei Hippokrates nicht explizit erwähnt wird, es findet sich nur als Adjektiv *hysterikós*, was soviel bedeutet, wie „von der Gebärmutter her rührend“. Vgl. Helen King: *Once upon a Text: Hysteria from Hippocrates*, zitiert nach: Mazzoni 1996, S. 7.

befördert, an seinen richtigen Platz, und das bedeutet, dass der Uterus fähig ist, sich zu bewegen. Was wiederum bedeutet, dass diese Art ‚Glied‘ der Frau *ein Tier* ist.<sup>57</sup> Konkret wird diese Vorstellung des Uterus als Tier in Platons um 360 v. Chr. verfassten Spätwerk *Timaios*:

Die Gebärmutter ist ein Tier, das Kinder erzeugen möchte. Wenn es zu lange nach der Pubertät unbefruchtet bleibt, ist es verzweifelt, irrt im Körper umher und schneidet dabei den Atem ab, verursacht dadurch die größten Qualen und ruft dabei verschiedenste Krankheiten hervor. (...) Diese Unruhe dauert an, bis das Tier durch Leidenschaft und Liebe besänftigt wurde, so ist die Natur der Frau.<sup>58</sup>

In der römischen Antike werden die hippokratische Konzeption der Hysterie und ihre Therapiemethoden mit geringen Abweichungen beibehalten. Bereits in der frühen Medizingeschichte ist die Hysterie sprachlich wie organisch fest mit dem Weiblichen, Sexualität und Differenz verbunden. Zwar findet sich schon bei Aretaios von Kappadokien (ca. 80/81–130/138 n. Chr.) und Galen von Pergamon (129–199 n. Chr.) die Erwähnung einer anderen Form von Hysterie, die nicht mehr an den Uterus gebunden sei und auch Männer betreffen könne. Diese Annahme wird von den Zeitgenossen jedoch nicht weiter zur Kenntnis genommen und taucht, trotz der hohen Wertschätzung, die beide Gelehrte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein genießen, für beinahe 1500 Jahre nicht mehr oder nur sporadisch auf.<sup>59</sup> Eine weitere Variation wird durch den griechischen Arzt Soranos von Ephesus (98–138 n. Chr.) eingeführt: er betrachtet den Uterus nicht mehr als Tier, auch wenn er ihm immer noch ähnliche Einflüsse zuordnet wie Hippokrates, bezweifelt er seine Wanderung.<sup>60</sup> Eine These, der sich auch Galen mit der Ansicht, hysterische Symptome würden durch eine Art ‚Gebärmutter-sperma‘ – eine flüssige oder dampfförmige Substanz, die durch den Körper fließt – ausgelöst, anschließt.<sup>61</sup>

In der griechisch-römischen Antike wird Hysterie in erster Linie als organische Krankheit verstanden, als somatische Störung durch den Uterus. Die dem Vernehmen nach vor allem bei Witwen und Jungfrauen verbreiteten Störungen gelten nach dem *Corpus Hippocraticum* als therapierbar

---

<sup>57</sup> Didi-Huberman 1997, S. 80.

<sup>58</sup> Zitiert nach Veith 1965, S. 7/8 (Übers. BfL)

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 28–29.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 37 und Mazzoni 1996, S. 8.