

Hysterie und Zaubertränke: Hofmannsthals *Ägyptische Helena* als Therapiegeschichte

A Thesis Presented for the

Master of Arts

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Raphael Johannes Mueller

August 2017

Copyright © 2017 by Raphael Johannes Mueller

All rights reserved.

Abstract

In this thesis, *Die ägyptische Helena* by Hugo von Hofmannsthal is read as the story of the healing process of the main character Menelas. The main hypothesis states that Hofmannsthal designed the mental disease of Menelas according to the theory of hysteria that Josef Breuer and Sigmund Freud described in their *Studies on Hysteria* (*Studien über Hysterie*, published in 1895). In the treatment of Menelas' disease, magic potions play a crucial role. The thesis argues that although those potions are similar to psychotropic drugs, Hofmannsthal refers much more to the potions in Richard Wagner's operas *Tristan und Isolde* (1865) and *Götterdämmerung* (1876) than to drugs that were discussed in the contemporary psychiatric discourse.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. «Den Todestrank mir!» – Wagner-Rezeption in der <i>Ägyptischen Helena</i>	8
2.1. «Die wahrste aller Formen» – Hofmannsthals Poetik der mythologischen Oper	12
2.2. Aithras Tränke und deren Vorbilder in <i>Tristan und Isolde</i> und <i>Götterdämmerung</i>	20
3. «Zerspalten das Herz, / zerrüttet der Sinn!»: Menelas als Hysteriker	31
3.1. Anamnese.....	33
3.2. Helena als dämonische Abspaltung von Menelas.....	35
3.3. Die «traumatische Hysterie» bei Breuer und Freud	37
3.4. Diagnose.....	39
3.5. Aithras Therapie.....	42
3.6. Helenas Therapie	47
4. Fazit	54
Literaturverzeichnis.....	56
Vita	60

1. Einleitung

Der zehnjährige Kampf um die Stadt Troja stellt zweifelsohne ein wesentliches Ereignis der antiken Mythologie dar. Ein ganzer Komplex von Mythen rankt sich nicht nur um den Trojanischen Krieg selbst, sondern ebenso um dessen Vorgeschichte und Nachwirkungen. Literarisch hat sich der Stoffkreis natürlich zuallererst in den beiden homerischen Epen sowie den übrigen, fragmentarisch auf uns gekommenen Teilen des *Epischen Zyklus* niedergeschlagen. Andere zentrale Texte der antiken Literatur beschäftigen sich mit dem Ergehen einzelner Figuren nach ihrer Teilnahme am Kampf um Troja. Schon Homer hat die Heimfahrt des Odysseus episch gestaltet, während das Schicksal Agamemnons und dessen Geschlecht in der klassischen Tragödiendichtung mehrfach verhandelt worden ist. Später hat sich Vergil nach homerischem Vorbild dem Trojaner Aeneas gewidmet.

Das weitere Schicksal von Menelaos und Helena, deren Entführung durch den trojanischen Prinzen Paris den Trojanischen Krieg einst ausgelöst hat, nimmt in der überlieferten antiken Literatur hingegen einen eher peripheren Rang ein. In der *Ilias* sind Helena und Menelaos neben dem Haupthelden Achill nur Nebenfiguren; das Ende des Krieges und damit die Rückeroberung Helenas werden gar nicht erst erzählt. Im vierten Gesang der *Odyssee* trifft Telemachos am spartanischen Hof auf Helena und Menelaos, der allerdings nur cursorisch von seiner achtjährigen Irrfahrt berichtet. Die problemlose Rückgewinnung Helenas wird vorausgesetzt. Eine von Herodot geprägte Variante, wonach in Troja lediglich um ein Phantom Helenas gekämpft worden ist, während sich die echte Helena in Ägypten aufgehalten hat, liegt hingegen der *Helena*-Tragödie des Euripides zugrunde.¹

Die Leerstelle bei Homer hat Hugo von Hofmannsthal zur *Ägyptischen Helena* (1928), seinem vierten Libretto für Richard Strauss nach *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912/1916) und *Die Frau ohne Schatten* (1919), angeregt. Der euripideischen Variante vermag Hofmannsthal wenig

¹ Zum antiken Helena-Mythos: Ruby Blondell. 2013. *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford University Press; Norman Austin. 1994. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press; Helene Homeyer. 1977. *Die spartanische Helena und der trojanische Krieg: Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: F. Steiner.

abzugewinnen, wie er in einem anlässlich der Uraufführung der Oper verfassten Essay darlegt: Denn «wenn um eines Phantoms willen der Trojanische Krieg geführt worden und diese, die ägyptische Helena, die einzig wirkliche ist, dann war der Trojanische Krieg ein böser Traum, und das Ganze fällt in zwei Hälften auseinander – eine Gespenstergeschichte und eine Idylle, die beide nichts miteinander zu tun haben, und dies alles ist nicht sehr interessant».² Viel interessanter ist für Hofmannsthal die Frage, auf welche Weise Helena und Menelas (Hofmannsthal verwendet die französische Schreibweise des Namens) nach den Schrecknissen des Trojanischen Krieges wieder in die harmonische Normalität zurückfinden, wie sie im vierten Gesang der *Odyssee* geschildert wird: «Was liegt für diese beiden Menschen zwischen jener Nacht damals und dieser behaglichen Situation, in der Telemach sie vorfindet? Was kann sich zugetragen haben, daß aus dieser Ehe wieder ein friedliches, von der Sonne bestrahltes Zusammenleben wurde?» (SW XXXI, 218). Diese Fragen sind für Hofmannsthal insofern intrikat, als einerseits zu klären ist, «was Furchtbares und schließlich Sühnendes zwischen beiden vorgefallen sein könnte» (SW XXXI, 219), da Helena zumindest aus der Perspektive Menelas' Ehebruch begangen hat und als Auslöserin des Krieges für den Tod zahlreicher Gefährten verantwortlich ist. Andererseits stellt sich Hofmannsthal Helena und vor allem Menelas als psychisch Versehrte vor, die der Heilung bedürfen. Dabei müssen «Naturkräfte [...] einen Anteil haben, eine Atmosphäre der webenden, teilnahmslos, doch zugleich hilfreichen Naturwesen» und zwar «weniger um die Halbgöttin zu heilen als ihn, Menelas; wie furchtbar gestört mußte seine Seele sein! So viel Schicksal, so viel Verstrickung und Verschuldung – und er war doch nur ein Mensch» (SW XXXI, 219).

² Hugo von Hofmannsthal. 1975–. *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe*. Veranaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. v. Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwelsch et. al. Frankfurt a.M.: S. Fischer, Bd. XXXI, 219. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle SW mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

Ausgehend von diesen Äusserungen Hofmannsthals möchte ich *Die ägyptische Helena* als Krankheits- bzw. Therapiegeschichte lesen. Die Rolle der Therapeutin kommt dabei zunächst der Zauberin Aithra zu. Sie ist es, die zu Beginn des ersten Aufzugs durch die Heraufbeschwörung eines Sturms dafür sorgt, dass Menelas seine wiedergewonnene Ehefrau auf der Rückfahrt von Troja nicht erdolcht und das Schiff mit Menelas und Helena an Bord kentert. Die beiden Schiffbrüchigen gelangen in Aithras Palast, doch Menelas ist noch immer bestrebt, seinen Plan in die Tat umzusetzen. «Einem gehört ein Weib» (SW XXV.2, 20), lässt er seine Frau wissen, und: «zu viele, Helena, haben gekostet / von der herrlichen Frucht / die du anbietest» (SW XXV.2, 17). So sei es nun «an der Zeit, daß einer / [ihr] das Handwerk legt» (SW XXV.2, 20). Allein, Menelas vermag den Sühnemord nicht zu vollziehen; «den Dolch erhoben, sie in die Kehle zu treffen, steht [er] wieder gebannt von ihrer Schönheit» (SW XXV.2, 21). Nun greift Aithra ein, welche die Szene aus einem Nebenzimmer beobachtet hat. Bis zum Ende des ersten Aufzuges gelingt es ihr Menelas von seinem Vorhaben abzubringen und wieder mit Helena zu vereinigen. Ihre therapeutischen Massnahmen zielen darauf ab, die Ursache dafür, dass Menelas Seele «furchtbar gestört» ist – nämlich die Erinnerung an die schrecklichen Erlebnisse in Troja –, vergessen zu machen. Dabei bedient sich Aithra dreier Hilfsmittel:

1. der Hypnose
2. der Rhetorik sowie
3. eines Zaubertrankes.

In Form einer Hypnose suggeriert sie Menelas, sich wieder im Zweikampf mit Paris zu befinden. Sobald Menelas aus dem vermeintlichen Kampf, in dem er Paris und Helena getötet zu haben glaubt, zurückkehrt, redet sie ihm ein, in Troja lediglich um «ein Luftgebild, ein duftig Gespenst» gekämpft zu haben, während die echte Helena von den Göttern «am entlegenen Ort / vor [ihm] und der Welt» (SW XXV.2, 31) verborgen worden sei – die euripideische Variante des Helena-Stoffes

kehrt hier als Erfindung Aithras wieder. Daraufhin verabreicht Aithra Menelas einen «Trank des Vergessens», von dem zuvor bereits Helena getrunken hat. Das auf diese Weise (angeblich) evozierte Vergessen ermöglicht es erst, dass sich Helena und Menelas am Ende des ersten Aufzugs zu einer «zweite[n] Brautnacht» (SW XXV.2, 43) zurückziehen.

Aithras Therapie entpuppt sich allerdings als Scheinlösung. Kurz vor Ende des ersten Aufzuges leitet sie Helena an:

Das Fläschchen vor allem, / Lotos, der liebliche / Trank des Vergessens, / dem alles wir danken! / Vielleicht bedarf es / etlicher Tropfen / von Zeit zu Zeit / in seinen Trank – / oder in deinen – / [...] – damit das Böse / vergessen bleibe / und ruhe unter / der lichten Schwelle – / auf ewige Zeit. (SW XXV.2, 41)

Aithra propagiert also nichts anderes als die kontinuierliche Verdrängung der Erinnerungen («damit das Böse / vergessen bleibe / und ruhe unter / der lichten Schwelle»), wozu ihrer Meinung nach die regelmässige Einnahme des Vergessenstranks unabdingbar ist. Doch auch die durch sie geschaffene Fiktion eines «Luftgebildes», um das in Troja gekämpft worden ist, während sich die echte Helena in Ägypten aufgehalten hat, erweist sich als überaus problematisch. Fatalerweise zeigt sich Menelas zu Beginn des zweiten Aufzuges überzeugt, im von Aithra suggerierten Kampf die echte Helena getötet zu haben und nun lediglich ein «Spiegelbild», eine «Luftsirene» (SW XXV.2, 46) vor sich zu haben. Damit ist Aithras Therapie gescheitert und Helena übernimmt die Zügel. Sie beharrt darauf, dass Aithra einen Trank, der die Wirkung des Vergessenstranks aufhebt, aushändigt. In einer Gesprächstherapie gelingt es ihr, Menelas mit dem Vorgefallenen zu versöhnen. Damit wird nicht nur Menelas' Psyche geheilt, sondern auch eine solide Basis für den Weiterbestand der Ehe geschaffen.

Hofmannsthal betont im bereits zitierten *Helena*-Essay, dass während der Arbeit an der *Ägyptischen Helena* seine Neugierde «auf diese mythischen Gestalten gerichtet [war] wie auf lebende Personen» (SW XXXI, 217). Im zweiten Teil des Essays, einem erfundenen Gespräch mit Richard Strauss, fordert er sein imaginiertes Gegenüber auf: «Nehmen Sie überhaupt alles so, wie wenn es sich vor zwei

oder drei Jahren irgendwo zwischen Moskau und Neuyork zugetragen hätte» (SW XXXI, 220). Diese Aufforderung ist als zeitliche Verortung sehr ernst zu nehmen, assoziiert doch Hofmannsthal den Trojanischen Krieg mit dem Ersten Weltkrieg. Bezüglich der Nacht, «als die Griechen in das brennende Troja eindrangen», gibt er zu bedenken, dass «es [...] uns einigermaßen näher [liegt], uns die Schrecken einer solchen Nacht vorzustellen, als den Menschen vor 1914» (SW XXXI, 217).

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, die in Hofmannsthals Text manifeste psychische Krankheit Menelas' und die therapeutischen Methoden Aithras mittels zeitgenössischer Konzepte zu erhellen. Aleida Assmann hat die *Ägyptische Helena* als eine «Heimkehrergeschichte» begriffen, die Hofmannsthal «im Lichte der neuesten Erfahrungen mit Trauma und Psychoanalyse» erzählt.³ Den Vergessenstrank interpretiert sie als einen «Betäubungstrank, der den gegen sein [Menelas'; R.M.] Weib gerichteten Aggressionstrieb lähmt».⁴ Die «Vergessenstherapie der Droge» ermöglicht es, dass «sich das Paar zum ersten mal nach zehn Jahren wieder sexuell vereinigen [kann]».⁵ Sigrid Nieberle geht in ihrer Deutung noch einen Schritt weiter in Richtung Psychopathologie:

Der dramatische Konflikt lotet die Möglichkeiten aus, eine unter anderen Umständen geschlossene Ehe nach den leidvollen Erfahrungen eines großen Krieges weiterzuführen. In psychodynamischer Perspektive, die Hofmannsthal allerdings nicht zum gültigen Interpretament erhoben wissen wollte, geht es um die Folgen eines Krieges für den einzelnen Menschen. Menelas leidet, so könnte man es mit heutiger Terminologie bezeichnen, an einer posttraumatischen Belastungsstörung: Er verliert die Impulskontrolle, traut seiner eigenen Wahrnehmung nicht und ist leicht mit akustischen und optischen Reizen zu fangen. Seine Stimmung wechselt rasch zwischen Wut und Trauer; dabei ist er mit sich uneins: «Gebt mir mich selber, / mein einig Wesen, / o gebet mir Armen / mich wieder zurück!» (SW XXV.2, 30). Die Tränke der Aithra [sic] wirken wie Psychopharmaka und schaffen vorübergehend Abhilfe.⁶

Die anachronistische Diagnose Nieberles, wonach Menelas an einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet, möchte ich in der vorliegenden Untersuchung durch eine zeitgenössisch informierte Lesart ersetzen, die auch über Assmanns psychoanalytische Interpretation hinausgeht.

³ Aleida Assmann. 1999. «Trauma des Krieges und Literatur.» In *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Brigit R. Erdle u. Sigrid Weigel, 95–116. Köln: Böhlau, 98.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., 99.

⁶ Sigrid Nieberle. 2016. «Die ägyptische Helena» (1928).» In *Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Mathias Mayer u. Julian Werlitz, 257–8. Stuttgart: J. B. Metzler, 257–8.

Bei Ankunft auf Aithras Insel ist Menelas in einem Zustand, «der dem eines Wahnsinnigen ganz nahe ist» (SW XXXI, 221). «Wahnsinn» muss dabei unbedingt als eine pathologische Geistesverfassung verstanden werden. In seiner primären Bedeutung beschreibt der Begriff «jede geistige Erkrankung, bei der sich wahnvorstellungen zeigen. im engeren sinn bezeichnet es einen zustand, bei dem der kranke zwar vernünftig denkt, aber zwischen einbildungen und wirklichen wahrnehmungen nicht mehr zu scheiden vermag».⁷ In der Tat stimmt die Grimmsche Definition mit den Symptomen überein, die sich bei Menelas im Verlaufe der Oper bemerkbar machen. Am Ende des Stücks ist Helena bestrebt «ihn aufzuwecken – wie man jemanden aus dem Trance aufweckt» (SW XXXI, 225). In einer Regieanweisung heisst es zudem, dass Menelas «wie ein Mondsüchtiger» (SW XXV.2, 63) vor Helena steht. Die Stichwörter «Trance» und «Mondsüchtiger» sind Indizien dafür, dass in der *Ägyptischen Helena* Hypnose und Somnambulismus (Mondsucht) eine Rolle spielen.

Es ist bereits deutlich geworden, dass Aithra mithilfe des therapeutischen Konzepts der Hypnose Menelas zu heilen versucht. Damit reflektiert Hofmannsthal insofern den zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs, als nach dem Ersten Weltkrieg tatsächlich hypnotische Verfahren zur Behandlung von Kriegsneurosen eingesetzt werden.⁸ Menelas Krankheit, so wird zu zeigen sein, ähnelt der «traumatischen Hysterie» wie sie von Josef Breuer und Sigmund Freud in den *Studien über Hysterie* (1895) beschrieben worden ist. Freilich geht Hofmannsthal über Breuer und Freud hinaus, da in der *Ägyptischen Helena* mit Menelas ein Mann an dieser in den *Studien über Hysterie* noch dezidiert «weiblichen» Krankheit leidet.

Eine zentrale Funktion kommt in Aithras Therapie den Zaubetränken zu. Assmann begreift den Vergessenstrank als Droge, während Nieberle vorschlägt, die Tränke als Psychopharmaka zu lesen. Insbesondere Nieberles Lesart ist durchaus einleuchtend, lässt sich aber, so weit ich sehe, dis-

⁷ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 1864–1960. *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. Leipzig: S. Hirzel, hier Bd. 13 (1922), Sp. 676; Zitat im Original kursiviert.

⁸ Hans Günther Richter. 2006. *Imagination und Trauma: Bilder und Träume von traumatisierten Menschen*. Frankfurt a. M.: P. Lang, 34.

kurshistorisch nicht abstützen. Stattdessen möchte ich die Tränke in der *Ägyptischen Helena* als Reminiszenz an Richard Wagner, genauer: an dessen Musikdramen *Tristan und Isolde* (1865) und *Götterdämmerung* (1876) lesen. Zwar bestreitet Hofmannsthal, das Trankmotiv bei Wagner entlehnt zu haben. In einem Brief an Richard Strauss hält er einer solchen Deutung unwirsch entgegen: «Was ist aber mit den *Tränken*? Ich verstehe gar nicht. Wagner hat ja doch um Gottes willen die Tränke nicht *erfunden*!»⁹ Allerdings ist, wie Dieter Borchmeyer bemerkt hat, gerade die *Ägyptische Helena* die «Wagner am nächsten stehend[e] Operndichtung Hofmannsthals».¹⁰ Tatsächlich lässt sich zeigen, dass sowohl der Vergessens- als auch der Erinnerungstrank nicht nur bloss motivisch, sondern auch in der szenisch-textuellen Einbettung mit den Tränken in *Tristan und Isolde* und der *Götterdämmerung* korrespondieren.

⁹ Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. 1955. *Briefwechsel: Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Franz Strauss u. Alice Strauss. Zürich: Atlantis, 543; Kursivsatz im Original.

¹⁰ Dieter Borchmeyer. 1982. *Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 345.

2. «Den Todestrank mir!» – Wagner-Rezeption in der *Ägyptischen Helena*

Es liegt nicht unbedingt auf der Hand, eine affirmative Nähe Hofmannsthals zu Richard Wagner zu behaupten. Die ästhetischen Prämissen des ungemein gebildeten österreichischen Dichters scheinen dem Programm des vor Selbstbewusstsein strotzenden, ja geradezu egomanen Musikdramatikers diametral entgegengustehen; kaum ein grösserer Kontrast scheint denkbar als der zwischen Hofmannsthals sprachlicher Subtilität und Wagners stabreimender Pseudoarchaik. Dazu kommt, dass sich Hofmannsthal in seinen Schriften nie systematisch mit Wagner auseinandergesetzt hat und vereinzelte Äusserungen zu Werk und Ästhetik Wagners, die sich vor allem im Briefwechsel mit Richard Strauss finden, bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck von Hofmannsthals Wagnerferne zu bestätigen scheinen. In einem vielzitierten Brief an Strauss aus der Zeit der Arbeit am *Rosenkavalier* spricht Hofmannsthal etwa von der «unleidlichen Wagnerischen Liebesbrüllerei, ohne Grenzen, sowohl im Umfang als im Maß», für sein Empfinden «eine abstoßende, barbarische, fast tierische Sache, dieses Aufeinander losbrüllen zweier Geschöpfe in Liebesbrunst».¹¹

Dieses Bild von Hofmannsthals Verhältnis zu Wagner hat den Blick der Forschung auf die Thematik lange Zeit verstellt. Es ist Dieter Borchmeyers Verdienst, Hofmannsthals Beziehung zu Wagner ins rechte Licht gerückt zu haben.¹² Bezeichnenderweise nähert er sich der Thematik nicht aus der Perspektive Hofmannsthals, sondern der Wagners, sind doch seine Ausführungen Teil einer Monographie über Wagners Musiktheater und dessen Rezeption. Ausgehend von der Feststellung, dass das «Musiktheater von Richard Strauss [...] zweifellos das bedeutendste und erfolgreichste Beispiel einer produktiven Rezeption der Formidee des «musikalischen Dramas», wie sie Richard Wagner dem Modell der italienisch-französischen Oper entgegengesetzt hat»,¹³ ist, stellt er die Frage nach der Wagneraffinität von Strauss' wichtigstem Librettisten. In der Folge unterzieht Borchmeyer die

¹¹ Brief vom 6. Juni 1911; Hofmannsthal/Strauss 1955 (s. Anm. 9), 77.

¹² Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 334–57.

¹³ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 334–5.

einschlägigen Aussagen Hofmannsthals zu Wagner einer kritischen Relektüre und kommt zum Schluss, «daß negative Äußerungen über Wagner sich fast nur auf seine Musik beziehen.»¹⁴ Gleichzeitig fügt er hinzu, dass Hofmannsthal «dem Schriftsteller und Szeniker [...] meist mit großem Respekt» begegnet. Damit ähnelt Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zu Wagners Werk Friedrich Nietzsches Haltung, wie sie in *Der Fall Wagner* (1888) polemisch zum Ausdruck kommt. Dort gesteht Nietzsche zwar ein, Wagner sei «ein unvergleichlicher Histrio, der grösste Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser *Sceniker* par excellence», doch gehöre er «wo andershin als in die Geschichte der Musik», denn «Wagner's Musik, *nicht* vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist».¹⁵

Borchmeyer identifiziert im Wesentlichen drei Bereiche, in denen sich Hofmannsthals Wagner-Rezeption manifestiert. Erstens finden sich in Hofmannsthals dichterischem Werk intertextuelle Bezugnahmen auf Wagners Operntexte. Diese umfassen neben wörtlichen Reminiszenzen auch motivische Parallelen und Ähnlichkeiten in der Figurengestaltung. Zweitens bemerkt Borchmeyer, dass Hofmannsthals Poetologie des Mythos sowie die Funktion, die Hofmannsthal der Sprache im mythischen Drama zuschreibt, zumindest teilweise von Ideen Wagners beeinflusst sind. Drittens weist

¹⁴ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 335.

¹⁵ «War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas Anderes *mehr*: nämlich ein unvergleichlicher Histrio, der grösste Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser *Sceniker* par excellence. Er gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik: mit deren grossen Echten soll man ihn nicht verwechseln. Wagner *und* Beethoven – das ist eine Blasphemie – und zuletzt ein Unrecht selbst gegen Wagner... Er war auch als Musiker nur Das, was er überhaupt war: er *wurde* Musiker, er *wurde* Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang. Man erräth Nichts von Wagner, so lange man nicht seinen dominirenden Instinkt errieth. Wagner war *nicht* Musiker von Instinkt. Dies bewies er damit, dass er alle Gesetzlichkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nöthig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten – *er hat das Sprachvermögen der Musik in's Unermessliche vermehrt* –: er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, dass man zuerst gelten lässt, Musik *dürfe* unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturgica sein. Wagner's Musik, *nicht* vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er «dramatisch», wird er «Wagnerisch»...», WA 8; Kursivsatz im Original gesperrt.

Borchmeyer darauf hin, dass «Hofmannsthal seine Idee der Salzburger Festspiele an der Bayreuther Idee gemessen hat».¹⁶

Eine Reihe von Studien hat seither der Wagner-Rezeption Hofmannsthals nachgespürt. Auf die «Analogie der *Meistersinger* zum *Rosenkavalier*» und insbesondere auf die Ähnlichkeit der Marschallin mit Wagners Hans Sachs weist bereits Borchmeyer hin.¹⁷ Die beiden Werke seien sich überhaupt hinsichtlich ihrer «poetischen Konzeption» nahe, handle es sich doch in beiden Fällen um die «szenisch-musikalisch[e] Vergegenwärtigung eines bewußt mythisierten historischen Zustandes»¹⁸ – das bürgerliche Nürnberg des 16. Jahrhunderts in den *Meistersingern* entspricht dem thesesianischen Wien im *Rosenkavalier*. Alfonsina Janés vergleicht den *Rosenkavalier* mit *Tristan und Isolde* und analysiert insbesondere die intertextuellen Bezüge im ersten *Rosenkavalier*-Aufzug auf den zweiten Aufzug des *Tristan*.¹⁹ Mary A. Cicora vergleicht Hofmannsthals Konzeption des Mythos mit der Wagners und stellt die These auf, dass Hofmannsthal mit der *Ariadne auf Naxos* eine «deconstructive parody» auf den *Ring des Nibelungen* geschaffen hat.²⁰ Bernard Banoun wiederum behauptet eine «référence explicite de *La Femme sans ombre* à *La Flûte enchantée* d'une part, à *Lohengrin* d'autre part» beobachten zu

¹⁶ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 356. Schon Bauer hat «Hofmannsthals Konzeption der Festspiele in ihrer zeitlichen Bedingtheit, d.h. Herkunft der entsprechenden Vorstellungen, Intentionen Hofmannsthals» in den Blick genommen und dabei den Modellcharakter der Bayreuther Festspiele herausgearbeitet; Roger Bauer. 1974. «Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele.» *Hofmannsthal-Forschungen* 2: 131–8, hier 131. Auch Polheim vergleicht die Salzburger Festspiele mit ihrem fränkischen Vorbild, betont aber dezidiert die konzeptionellen und programmatischen Unterschiede; Karl Konrad Polheim. 1983. «Hofmannsthal und Richard Wagner.» In *Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck*, hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher u. Werner Keller, 11–23. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, hier 15–6.

¹⁷ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 339–341, hier 339. Zum Verhältnis des *Rosenkavaliers* zu den *Meistersingern* liegt ausserdem ein Aufsatz von Albrecht Riethmüller vor, der allerdings keinerlei neue Erkenntnisse zu Tage fördert und sich in essayistischen Eskapaden verliert; Albrecht Riethmüller. 1996. «Komödie für Musik nach Wagner: Der Rosenkavalier.» *Hofmannsthal-Jahrbuch* 4: 277–296.

¹⁸ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 339.

¹⁹ Alfonsina Janés. 1998. «El caballero de la rosa» de Hofmannsthal y el «Tristán» de Wagner.» *Revista de Filología Alemana* 6: 133–148.

²⁰ Mary A. Cicora. 1999. «Brünnhilde on Naxos: A Study of the Wagnerian Influence on Hofmannsthal's Dramas and the Hofmannsthal-Strauss Dramas.» *Wagner's "Ring" and German Drama: Comparative Studies in Mythology and History in Drama*, 91–129. Westport, CT: Greenwood Press, 124.

können.²¹ Zwar liegen die Anklänge an die *Zauberflöte* in der *Frau ohne Schatten* auf der Hand, einen überzeugenden Beweis für die behauptete Abhängigkeit vom *Lohengrin* (1850), der über die bloße Benennung von Ähnlichkeiten hinausgeht, bleibt Banoun hingegen schuldig. Auch jenseits der Libretti hat die Forschung Bezugnahmen auf Wagner registriert. Schon Borchmeyer macht mit Blick auf das Gedicht *Zukunftsmusik* (1891) sowie das lyrische Drama *Der Tod und der Tor* (1893) darauf aufmerksam, dass Hofmannsthal bereits im Frühwerk Wagner rezipiert.²² Heinz Rölleke weist nach, dass das Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895) Stolzings Preislied aus den *Meistersingern* nachempfunden ist.²³ Wolfgang Nehring legt überzeugend dar, dass *Ödipus und die Sphinx* (1906) in wesentlichen Aspekten von Wagners *Siegfried* (1876) beeinflusst ist.²⁴

Wenn ich im Folgenden die Tränke in der *Ägyptische Helena* (1928) von Wagner her lese, so eröffne ich keine grundlegend neue Perspektive auf den Text. Borchmeyer hat den Rahmen von Hofmannsthals Wagner-Rezeption in der *Helena* abgesteckt: Sowohl auf konzeptioneller als auch auf der inhaltlich-textuellen Ebene lassen sich Einflüsse Wagners aufspüren. Ich wende mich deshalb zunächst dem *Helena*-Essay (1928) zu und frage danach, inwiefern in Hofmannsthals poetologischen Überlegungen Ideen Wagners nachhallen und zwar insbesondere hinsichtlich der poetologischen Legitimation der Tränke. Im zweiten Schritt richte ich dann den Blick auf das Libretto. Dabei gilt es herauszuarbeiten, inwiefern sich Hofmannsthal in der motivischen Gestaltung der Tränke tatsächlich an Wagner orientiert, namentlich an *Tristan und Isolde* (1865) und der *Götterdämmerung* (1876).

²¹ Bernard Banoun. 2005. «Permanence et historicité des configurations de personnages: Schémas actantiels dans les livrets de «La Flûte enchantée», «Lohengrin» et «La Femme sans ombre»». In *Le monde germanique et l'opéra: Le livret en question*, hrsg. v. Bernard Banoun u. Jean-François Candoni, 169–189. Paris: Klincksieck, 175.

²² Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 335–6.

²³ Heinz Rölleke. 2012. «Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner: «Ein Traum von großer Magie» – auch eine «Morgentraumdeut-Weise»». *Hofmannsthal-Jahrbuch* 20: 103–8.

²⁴ Wolfgang Nehring. 2010. «Ödipus auf den Spuren von Siegfried: Hofmannsthal und Richard Wagner.» *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*: 361–84.

2.1. «Die wahrste aller Formen» – Hofmannsthals Poetik der mythologischen Oper

Im Februar 1924, unmittelbar nach Abschluss der Arbeit an der *Ägyptischen Helena*, schreibt Hofmannsthal an Richard Strauss: «Ich glaube und hoffe, daß es speziell als Dichtung für Musik, als *Oper*, das Beste ist, was ich je gemacht habe».²⁵ Ihn scheint die Sorge umzutreiben, ob seine Dichtung angemessen gewürdigt werden würde. Im Juli 1927 – Strauss steht kurz vor der Vollendung der Partitur und die Uraufführung ist absehbar – kündigt er an: «Ich werde versuchen, über die «Helena» einen ähnlichen Brief an Sie zu schreiben wie seinerzeit über die «Ariadne», der die Leute ein bißchen *führt*».²⁶ In der Tat verfasst Hofmannsthal zur Uraufführung am 6. Juni 1928 in Dresden einen Essay, in dem er nicht nur die Handlung der Oper erläutert, sondern auch einige poetologische Gedanken zum Drama und insbesondere zur mythologischen Oper formuliert. Der über weite Strecken als fiktiver Dialog mit dem Komponisten gestaltete Text wird zwischen April und Juni 1928 in fünf namhaften Zeitungen und Zeitschriften publiziert und überdies im *Insel-Almanach auf das Jahr 1929* abgedruckt.²⁷

Gleich zu Beginn des Essays macht Hofmannsthal deutlich, in welcher Tradition er nicht nur seine Operntexte, sondern auch seine frühen lyrischen Dramen verortet:

Man spricht vom Dichter und Musiker, die sich zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden. Corneille mit Lully, Calzabigi mit Gluck, Daponte und Schikaneder mit Mozart. Aber abgesehen davon, daß dies existiert ... man macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig *ich* zu dieser Form komme. Ich finde dieses Wort in dem mich betreffenden Abschnitt von Nadlers Literaturgeschichte: Schon meine ersten Dramen hätten unbewußt nach Musik verlangt, und das Wort «lyrisch» deute dies nur ungenau an. Er hat durchaus recht; aber das Wort, für mein Gefühl, deutet es ganz genau an. Die Franzosen nennen eine Oper un drame lyrique, und vielleicht waren sie darin instinktiv der Antike immer näher als wir; sie vergaßen nie ganz, daß die antike Tragödie eine gesungene Tragödie war. (SW XXXI, 216; Kursivsatz im Original gesperrt)

Nicht ganz unbescheiden weist Hofmannsthal darauf hin, dass sich seine Zusammenarbeit mit Strauss in eine prominente Ahnengalerie einreihen lässt – nur um sich im nächsten Satz von seiner Rolle als Librettist zu emanzipieren. Er will seine Operntexte keineswegs als funktionale Texte, ausgerichtet an den Zwängen der Gattung Oper und den Bedürfnissen des Komponisten, verstanden

²⁵ Brief vom 14. Februar 1924; Hofmannsthal/Strauss 1955 (s. Anm. 9), 440–1; Kursivsatz im Original.

²⁶ Brief vom 1. Juli 1927; Hofmannsthal/Strauss (s. Anm. 9), 500; Kursivsatz im Original.

²⁷ Zur Editionsgeschichte des *Helena*-Essays vgl. SW XXXI, 521–2.

wissen, sondern als eine Form, zu der er selbst «notwendig» kommt. Bereits seine frühen lyrischen Dramen hätten «unbewußt nach Musik verlangt». Die antike Tragödie in ihrer Eigenschaft als «eine gesungene Tragödie» entpuppt sich schliesslich als Vorbild. Freilich wurde die Gattung Oper seit ihrer Entstehung um die Wende zum 17. Jahrhundert immer wieder als Neubelebung der antiken Tragödie konzeptualisiert. Hofmannsthal hingegen geht es nicht darum, die Oper gattungstheoretisch an die antike Tragödie zurückzubinden, vielmehr identifiziert er im lyrischen Charakter seiner dramatischen Texte eine Ähnlichkeit zur antiken Tragödie. Damit greift er implizit Nietzsches in der *Geburt der Tragödie* formulierte Tragödientheorie auf, die ja gerade im Lyrischen (als dionysischem Element) den Kern der antiken Tragödie erkennt.

Doch worin liegt gemäss Hofmannsthal die lyrische Qualität seiner Dramen? Als Reaktion auf die gründliche Erörterung der *Helena*-Handlung legt Hofmannsthal seinem fiktiven Gesprächspartner Strauss folgende Worte in den Mund: «Ja, es ist eine Oper. [...] Übrigens: er [der Stoff] ist erstaunlich modern. Ist Ihnen nicht der Gedanke gekommen, ein Theaterstück in Prosa daraus zu machen?» (SW XXXI, 225). In der Folge ist es die Gegenüberstellung von lyrischem Drama und «Theaterstück in Prosa» bzw. «psychologische[m] Konversationsstück» (SW XXXI, 226), anhand derer Hofmannsthal seine Poetik entfaltet. Tatsächlich, so entgegnet er dem fiktiven Strauss, wären «durch ganz kleine Veränderungen [...] alle diese mythischen Elemente zu beseitigen»; der ganze Stoff liesse sich «auf die Ebene der Dialektik projizieren», sind doch «alle diese kleinen Zaubereien [...] ja nur Verkürzungen, der Trank, das Vergessen, das Wiedererinnern, lauter Verkürzungen für Seelenvorgänge» (SW XXXI, 226). Allerdings ist gerade die «Projektion des ungreifbaren Lebens auf eine sehr willkürlich gewählte soziale Ebene», wie sie das psychologische Konversationsstück mittels seiner ««natürlich» geführten Dialog[e]» vollzieht (SW XXXI, 227), für Hofmannsthal immens problematisch. Freimütig gesteht er ein: «Ich liebe es nicht, wenn das Drama sich auf der dialektischen Ebene bewegt. Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich

scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste» (SW XXXI, 226).²⁸ Die Wertschätzung des non-verbalen Potentials des Dramas teilt Hofmannsthal mit Nietzsche, der, sich gegen Aristoteles positionierend, gerade in Tanz, Mimikry, Gestik und Musik die spezifischen (dionysischen) Qualitäten der Tragödie erkennt.²⁹

Hofmannsthals Alter Ego Lord Chandos hat einst geklagt, es sei ihm unmöglich geworden, «ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen» (SW XXXI, 48). Der Hofmannsthal im *Helena*-Essay zieht daraus die poetologischen Konsequenzen und warnt, dass «die fälschende Gewalt der Rede [...] so weit [geht], daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt. Die Dialektik drängt das Ich aus der Existenz» (SW XXXI, 226). Unter Hofmannsthals sprachkritischer Prämisse ist die Form des sich in Dialogen entfaltenden «psychologische[n] Konversationsstück[s]» also völlig widersinnig. Der Dichter soll im Gegenteil darauf verzichten, «daß seine Figuren durch direkte Mitteilung ihre Existenz beglaubigen sollen», und stattdessen danach streben, «vermöge der Handlung etwas [zu] übermitteln, ohne es mitzuteilen» (SW XXXI, 226–7). Die «Kunstmittel des lyrischen Dramas» fasst Hofmannsthal schliesslich wie folgt zusammen:

Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden – durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte. (SW XXXI, 227)

²⁸ Freilich hat Hofmannsthal selbst das Genre des Konversationsstücks bedient. Zu diesem Widerspruch bemerkt Borchmeyer: «Kein Zweifel, daß er seine Gesellschaftskomödien der im *Helena*-Essay kritisierten Gattung nicht zugezählt hat. Das Mißtrauen gegenüber dem «zweckvollen Gespräch» ist ja das Hauptthema des *Schwierigen*. Hier bleibt das Sprachproblem, das in der Oper gelöst werden soll, noch als Aporie bestehen. Die Gesellschaftskomödie verhält sich also bezüglich der dramatischen Rede komplementär zur mythologischen Oper»; Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 350.

²⁹ «Whereas Aristotle ignored or diminished the importance of dance, mimikry, gestures, and music, dismissing them as ornamentation, these are precisely the features of proto-tragedy that Nietzsche glorified in the tragic chorus, and he valued them for their ability to establish the link with and subsequently express the Dionysian essence.», Adrian Del Caro. 2012. «The Birth of Tragedy.» In *A Companion to Friedrich Nietzsche: Life and Works*, hrsg. v. Paul Bishop, 54–79. Rochester, NY: Camden House, 64.

«Anklingen lassen» und «Tonfall»: es ist musikalischer Jargon, den Hofmannsthal hier verwendet, und isoliert betrachtet liesse sich die Passage ohne weiteres als Beschreibung der leitmotivischen Kompositionstechnik Wagners lesen. Folgerichtig lässt Hofmannsthal Strauss ausrufen: «Aber das sind ja meine – das sind ja die Kunstmittel des Musikers!» (SW XXXI, 227). Was sprachlich nicht gefasst werden kann, muss der Dichter durch die Komposition der Handlung ausdrücken. Auf diese Weise kann es ihm gelingen «das ungeheure Gemenge ahnen [zu] lassen, das durch eine Maske des Ich zur Person wird», denn «darum nannten die Alten ja Maske und Person mit dem gleichen Wort» (SW XXXI, 227). Die lyrische Qualität des lyrischen Dramas bzw. der mythologischen Oper *Die ägyptische Helena* besteht demgemäss aus zweierlei: einerseits in der strukturellen Verwandtschaft mit der musikalischen Komposition Wagnerscher Prägung und andererseits in der Ähnlichkeit zur (gesungenen) antiken Tragödie.

Die Analogie zwischen Hofmannsthals poetischer Methode und der Wagnerschen Kompositionstechnik ist insofern einleuchtend, als dass «Wagners Dramaturgie [...] wie diejenige Hofmannsthals von einer Kritik der modernen Sprache»³⁰ ausgeht. Wie Hofmannsthal misstraut Wagner der Sprache als Ausdrucksmittel, beide stehen dabei ganz in der von Herder und Schopenhauer geprägten sprachkritischen Denktradition. In seiner zentralen kunsttheoretischen Abhandlung *Oper und Drama* (1851) tut Wagner kund: «In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen, die durch ihren Eindruck auf uns die Bildung der Sprachwurzeln nach unserem Vermögen bedang, uns unkenntlich geworden ist». Es sei heutzutage überhaupt unmöglich, Gefühle sprachlich auszudrücken: «Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser *Empfindung* in ihr zu *erfinden*». Daher «suchte sich [...] in unserer modernen Entwicklung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere

³⁰ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 352.

heutige Musik, zu flüchten».³¹ Kurz: was sprachlich nicht ausgedrückt werden kann, wird der Musik anvertraut.³² Dabei kommt dem Orchester eine zentrale Rolle zu, denn dieses verfügt über das «Vermögen der Kundgebung des *Unaussprechlichen*»³³. Die Komposition des Orchestersatzes hat bei Wagner also exakt die Funktion, die für Hofmannsthal der Komposition der Handlung zukommt («wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse»). Beide Techniken dienen dazu, die Unzulänglichkeit der Sprache als dramatischem Ausdrucksmittel zu kompensieren.

Man mag gegen diese Argumentation einwenden, sie beschreibe lediglich Ähnlichkeiten, vermöge aber nicht hinreichend zu plausibilisieren, dass Hofmannsthal direkt auf Wagner anspielt. Dem ist zweierlei entgegenzuhalten: Einerseits findet sich in Hofmannsthals Bibliothek ein Exemplar von *Oper und Drama* und zwar in der Ausgabe von 1914.³⁴ Es darf also angenommen werden, dass Hofmannsthal Wagners Traktat in den Jahren vor oder während der Arbeit an der *Ägyptischen Helena* gelesen hat und sich der Geistesverwandtschaft durchaus bewusst ist. Andererseits ist der Ausruf «Aber das sind ja meine – das sind ja die Kunstmittel des Musikers!», den Hofmannsthal Strauss in den Mund legt, ins Feld zu führen. Es sind gerade nicht die Kunstmittel eines beliebigen Musikers, sondern seine ganz persönlichen, die der fingierte Strauss in Hofmannsthals Beschreibung erkennt. Strauss' Kunstmittel (d.h. seine Kompositionstechnik) sind freilich entscheidend durch Wagner geprägt. Die Figur Strauss kann also in dieser Hinsicht durchaus als mit Wagner verwandt angesehen werden.

³¹ Richard Wagner. 1914. *Gesammelte Schriften. Bd. 11: Oper und Drama*, hrsg. v. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 206–7; Kursivsatz im Original gesperrt.

³² Dabei knüpft Wagner freilich an eine Gedankenfigur Schopenhauers an, der in der Musik den unmittelbaren Ausdruck des Willens erkennt.

³³ Wagner 1914 (s. Anm. 31), 281; Kursivsatz im Original gesperrt.

³⁴ Vgl. SW XL, 703.

Kehren wir zurück zur Beobachtung, dass Wagner Hofmannsthals Sprachskepsis zumindest im Hinblick auf die Implikationen für das Drama vorweggenommen hat. Allerdings wäre es unredlich, eine direkte Abhängigkeit zu behaupten. Die jüngere Forschung hat betont, dass Hofmannsthals Sprachskepsis wesentlich von Friedrich Nietzsches Sprachphilosophie und insbesondere von dessen Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (entstanden 1873) inspiriert ist.³⁵ Nun ist zu bedenken, dass Nietzsches Sprachphilosophie ihrerseits zumindest teilweise von der Sprachkritik Wagners beeinflusst ist, wenngleich Nietzsche zentrale Punkte bereits unter dem Einfluss der Schopenhauer-Lektüre entwickelt hat. In der vierten *Unzeitgemässen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* (1876), entstanden kurz nach *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, gesteht Nietzsche ein:

Es ist ihm [Wagner] zuerst die Erkenntniss eines Nothstandes aufgegangen, der so weit reicht, als jetzt überhaupt die Civilisation die Völker verknüpft: überall ist hier die *Sprache* erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit. (WB 5; Kursivsatz im Original gesperrt)

In der Folge paraphrasiert Nietzsche Wagners bereits zitierte Theorie der Entfremdung von Sprache und Gefühl, wonach wir «in der modernen Prosa [...] eine Sprache [sprechen], die wir mit dem Gefühle nicht verstehen». Nietzsche spitzt Wagners Postulat zu und nimmt gleichzeitig den Kern der Hofmannsthalschen Sprachskepsis, wie sie sowohl im *Brief* als auch im *Helena*-Essay zutage tritt, verblüffend vorweg:

Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werke zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge [...]. (WB 5)

³⁵ Gregor Schwering. 2011. «Sprachkrise» um 1900? Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal.» *Nietzscheforschung* 18: 59–77; Mario Zanucchi. 2010. «Nietzsches Abhandlung ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‹ als Quelle von Hofmannsthals ›Ein Brief‹.» *JdDSG* 54: 264–90.

Diese Verkettung von Abhängigkeiten illustriert beispielhaft das komplexe und analytisch nicht eindeutig differenzierbare Gefüge von Rezeptionsebenen im *Helena*-Essay und kann überdies nicht nur als paradigmatisch für Hofmannsthals theoretische Wagner-Rezeption angesehen werden.³⁶

Wie bereits Borchmeyer bemerkt hat, knüpft Hofmannsthal auch in seinem Verständnis des Mythischen an die Linie Wagner–Nietzsche an.³⁷ Für Wagner entspringt der Mythos aus der Notwendigkeit, «die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen»³⁸ fassbar zu machen, wobei im Mythos «alle nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten nach weitestem Umfange in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung»³⁹ vorgeführt werden. Mittels des «Wunders ist der Dichter [...] fähig, die unermeßlichsten Zusammenhänge in allerverständlichster Einheit dazustellen».⁴⁰ In der *Geburt der Tragödie* übernimmt Nietzsche Wagners Konzept und beschreibt den Mythos als «das zusammengezogene Weltbild, [...] der, als Abbreviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann».⁴¹ Für Hofmannsthal wiederum ist die Form der mythologischen Oper insofern adäquat, als dass in ihr die

Atmosphäre der Gegenwart ausgedrückt werden kann. Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dieses Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. (SW XXXI, 227)

Die Unfassbarkeit der Gegenwart vermag durch den Mythos bzw. das mythische Drama gebändigt zu werden. Dabei gerinnt das mythische Wesen der Gegenwart zu «mythischen Elemente[n]», die

³⁶ Vgl. Wißmann, die zusammenfassend festhält: «Nietzsche selbst ist in seinem Philosophieren maßgeblich durch die Auseinandersetzung mit der Musik und der Person Richard Wagners beeinflusst worden. Das gilt auch für viele spätere Autoren, bei denen die Wagner-Rezeption allerdings wiederum durch Nietzsche gefiltert wurde und sich so eine topische Konstellation herausbildete»; Friederike Wißmann. 2017. «Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und die Folgen: Zu einem intermedialen Paradigma der Rezeption zwischen Musik und Philosophie.» In *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. v. Nicolas Gess u. Alexander Honold, 450–69. Berlin, Boston: De Gruyter, hier 450.

³⁷ Borchmeyer 1982 (s. Anm. 10), 346–7.

³⁸ Wagner 1914 (s. Anm. 31), 139.

³⁹ Wagner 1914 (s. Anm. 31), 141.

⁴⁰ Wagner 1914 (s. Anm. 31), 193.

⁴¹ GT 23; in *Richard Wagner in Bayreuth*, der vierten *Unzeitgemässen Betrachtung*, beschreibt Nietzsche Wagner als einen «Vereinfacher der Welt; denn immer besteht die Vereinfachung der Welt darin, dass der Blick des Erkennenden auf's Neue wieder über die ungeheure Fülle und Wüstheit eines scheinbaren Chaos Herr geworden ist, und Das in Eins zusammendrängt, was früher als unverträglich auseinander lag» (WB 5).

Hofmannsthal als «Verkürzungen für Seelenvorgänge» in der Form von «kleinen Zaubereien» (s. o.) konzipiert. Diese «mythischen Elemente» entsprechen dem Wunder bei Wagner und Nietzsche. Bezeichnenderweise nennt Hofmannsthal als Beispiel ausgerechnet das wundersame Trankmotiv, sind doch Vergessens- und Erinnerungstrank auch in Wagners *Götterdämmerung* essentielle Handlungselemente.

Hinsichtlich ihrer dramaturgischen Funktion ist es daher naheliegend, die Tränke in der *Ägyptischen Helena* von Wagner inspiriert zu verstehen – ganz zu schweigen von den Parallelen auf der Handlungs- bzw. Textebene, auf die ich weiter unten näher eingehe. Es mutet deshalb auf den ersten Blick kurios an, wenn sich Strauss und Hofmannsthal im Briefwechsel nach Kräften von Wagner zu distanzieren versuchen. Kurz vor der Uraufführung der *Ägyptischen Helena* schreibt Strauss an Hofmannsthal:

Fürstner ist mit mir der Ansicht, daß Ihr schöner Osterartikel [i.e. der *Helena*-Essay], als viel zu früh erschienen, leider seinen Zweck der Aufklärung der Presse verfehlt hat, wenn er nicht noch einmal, unmittelbar vor der Uraufführung, in einer Form erscheint, daß ihn jeder dieser böswilligen Schafsköpfe gelesen haben *muß* [...]. Wie denken Sie darüber, den schönen Passus über den Vergessenheitstrank im 4. Gesang der Odyssee als quasi-Motto dem Textbuch voranzustellen? Nach allem, was ich aus Laienmund und Regisseurmaul höre, wird man Ihnen die verschiedenen «Tränke» anstreichen, und da wäre es sehr gut, der Bande zu sagen, wo der Originaltrank zuerst vorkommt. Könnten Sie nicht sonst noch einige Quellen aufführen, die beweisen, daß der Liebestrank im «Tristan», der Vergessenheitstrank im I., der Erinnerungstrank im III. Akt der «Götterdämmerung» keine Erfindung von R. Wagner sind? Halte das in Ihrem Interesse für ungeheuer wichtig! (Brief vom 25. April 1928; BW Strauss 541)

Hofmannsthals Antwort, weiter oben bereits in Auszügen zitiert, ist nicht weniger scharf im Ton:

Was ist aber mit den *Tränken*? Ich verstehe gar nicht. Wagner hat ja doch um Gottes willen die Tränke nicht *erfunden*! Der eine (Nibelungen) ist aus der Edda, der andere aus der Tristansage. In den Sagen und Mythen sind doch diese Tränke etwas *Stehendes, längst* vor Homer in den indischen Sagen, den keltischen, den germanischen, überall! Sind denn diese Menschen solche Botokunden?! Irgendeine Art Bildung muß man doch voraussetzen. (Brief vom 30. April 1928; BW Strauss 543)

Es fällt im ersten Anlauf schwer, diesen (scheinbaren) Widerspruch zwischen literarischem Werk und Selbstaussage des Dichters befriedigend aufzulösen. Doch bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass Hofmannsthal seine Orientierung an Wagner keineswegs leugnet. Vielmehr geht es ihm darum, eine viel längere Traditionslinie aufzudecken. Insofern muss diese Briefpassage als exemplarischer Versuch Hofmannsthals gewertet werden, die *Ägyptische Helena* bezüglich ihres Gehalts in

einem denkbar breiten geistesgeschichtlichen Kontext zu verankern. Eine einseitige Fixierung auf Wagner stünde dabei im Widerspruch zum im *Helena*-Essay postulierten Potential der mythologischen Oper. Dieses, wir erinnern uns, besteht ja gerade darin, das «Umgebensein mit Jahrtausenden» und «Hereinfluten von Orient und Okzident» fassen zu können. Genau dies leistet das Trankmotiv, indem es selbstverständlich den Rekurs auf Wagner beinhaltet, aber gleichzeitig auch auf alle anderen Zaubertränke der okzidentalischen wie orientalischen («indischen») Überlieferung verweist – etwa auf den Fluss *Λήθη* in der griechischen Mythologie, der seine Wirkung ja bereits im Namen trägt.

2.2. Aithras Tränke und deren Vorbilder in *Tristan und Isolde* und *Götterdämmerung*

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die Tränke in der *Ägyptischen Helena* nicht nur in ihrer dramaturgischen Funktion, sondern auch auf der Handlungsebene als von Wagner inspiriert gelesen werden können. Dabei gilt es herauszuarbeiten, dass sowohl auf den Liebestrank in *Tristan und Isolde* als auch auf Hagens Tränke in der *Götterdämmerung* angespielt wird. Damit soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass sich Aithras Tränke auch von der griechischen Mythologie her lesen lassen. Vielmehr sollen weitere Nuancen des Trankmotives, wie es Hofmannsthal in der *Ägyptischen Helena* verwendet, erhellt werden.

Es muss unbedingt bedacht werden, dass eine fundamentale Differenz zwischen Isoldes Trank und den Tränken in der *Götterdämmerung* besteht. Hagen setzt den Vergessenstrank gezielt ein, um Siegfried dazu zu bringen, Brünnhilde Gunther zuzuführen und damit indirekt für Hagen den Ring zu gewinnen. Der «Saft eines Krautes»⁴², den Hagen Siegfried im dritten Aufzug ins Trinkhorn trüffelt, hebt die Wirkung des Vergessenstranks wieder auf und Siegfried erinnert sich, wie er Brünnhilde einst geweckt hat: «mein Kuß erweckte sie kühn: – / oh! wie mich brünstig da umschlang / der

⁴² Richard Wagner. 1971. *Die Musikdramen*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 806. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle MD mit Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

schönen Brünnhilde Arm!» (MD 806) Hagen ermordet Siegfried daraufhin unter dem Vorwand, den Bruch des Treueschwurs, den Siegfried (unter dem Einfluss des Vergessenstranks) Gunther geleistet hat, zu rächen. Die Tränke in der *Götterdämmerung* sind Werkzeuge Hagens, um in den Besitz des Rings zu kommen und Siegfried zu liquidieren. Dieser scheint bis zum Ende nicht zu bemerken, dass er von Hagen manipuliert worden ist. Ganz anders verhält es sich mit dem Liebestrank in *Tristan und Isolde*. Dieser wird von den beiden Protagonisten bewusst eingenommen und zwar im Glauben, dass es sich um einen Todestrank, prosaisch ausgedrückt: um eine letale Dosis Gift, handelt. In Erwartung des Todes gestehen sich die beiden ihre Liebe. Erst im Nachhinein wird klar, dass Brangäne den Todestrank mit einem (angeblichen) Liebestrank verwechselt hat. Es ist allerdings keineswegs zwingend, die Liebe zwischen Tristan und Isolde, wie sie sich in der Folge entfaltet, auf die Konsumation dieses Trankes zurückzuführen. Eine psychologische Lesart, wonach die Liebe zwischen Tristan und Isolde bereits besteht, die beiden Liebenden sich aber erst nach der Einnahme des angeblichen Todestranks artikulieren können, ist ungleich naheliegender. Zu Beginn des ersten Aufzuges erzählt Isolde Brangäne, wie sie einmal die Gelegenheit gehabt hatte, Tristan zu töten und damit die Ermordung ihres Verlobten Morold zu rächen. Nur:

Von seinem Lager
blickt' er her, –
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, –
er sah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich; –
das Schwert – ich ließ es fallen!

(MD 329)

Es liegt auf der Hand, Isoldes Mitleid nicht karitativ, sondern erotisch motiviert zu verstehen. In Hinblick auf das bevorstehende Eheleben mit König Marke wird Isolde, plötzlich «starr vor sich hinblickend», noch deutlicher:

Ungeminnt
den hehrsten Mann
stets mir nah zu sehen –!

wie könnt' ich die Qual bestehen?

(MD 332)

Natürlich handelt es sich beim «hehrsten Mann» nicht um Marke (wie Brangäne meint), sondern um Tristan. Isolde scheint sich sicher zu sein, dass ihre Zuneigung zu Tristan von diesem nicht erwidert wird («ungeminnt»). Erst die Einnahme des angeblichen Todestrankes ermöglicht es Isolde, Tristan ihre Gefühle offenzulegen – *et vice versa*. Im Gegensatz zu Hagens Tränken muss die Wirkung des Liebestrank in *Tristan und Isolde* nicht auf einen psychoaktiven Wirkstoff zurückgeführt werden, um plausibel zu erscheinen.

Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass sich die Tränke in der *Ägyptischen Helena* nur teilweise psychologisch – also analog zum Liebestrank in *Tristan und Isolde* – deuten lassen. Hofmannsthal selbst spricht zwar im *Helena*-Essay davon, dass die Tränke nur «Verkürzungen für Seelenvorgänge» (SW XXXI, 226) seien, und scheint damit eine rein psychologische Lesart zu stützen. Dennoch, so möchte ich argumentieren, haben Aithras Tränke sehr wohl psychotrope Eigenschaften. Vergessens- und Erinnerungstrank in der *Ägyptischen Helena* gleichen nicht nur äusserlich Hagens Tränken, sondern auch in ihrem Charakter als tatsächlich psychoaktiv wirkenden Substanzen.

Der Vergessenstrank wird zu Beginn der Oper in einer Auseinandersetzung zwischen Aithra und ihrer Dienerin eingeführt. Aithra ist ungehalten, dass ihr Liebhaber Poseidon nicht zum Abendessen erscheint. Ihre Dienerin legt ihr daraufhin nahe, aus dem «Fläschchen mit dem Lotossaft» (SW XXV.2, 10) zu trinken, verspricht doch dieser Trank Beruhigung. Die Wirkung beschreibt die Dienerin wie folgt:

Dann wühlet
kein Schmerz durch die Adern.
[...]
Dann stillet
sich innen das Hadern!
Ein halbes Vergessen
wird sanftes Erinnern;
du fühlst im Innern
dir wiedergegeben
deinen Freund, deinen Mann.

(SW XXV.2, 11)

Der Trank verheisst also nicht nur psychische Linderung («Vergessen»), sondern auch Stillung von physischem Schmerz («dann wühlet / kein Schmerz durch die Adern»). Aithra lehnt es aber ab, von dem Trank zu trinken: «Nein, ich will nicht betäubt sein!» (SW XXV.2, 12), gibt sie zu verstehen. Aithras heftige Reaktion ist ein Hinweis darauf, dass sie in der Tat die Möglichkeit hätte, sich durch die Einnahme des Trankes zu «betäuben». Es muss folglich davon ausgegangen werden, dass der Trank tatsächlich psychoaktive Eigenschaften hat. Nicht umsonst handelt es sich beim Vergessens-trank um einen «Lotostrank». Das Lotosmotiv ist aus dem 9. Gesang der *Odyssee* übernommen, wo Odysseus davon erzählt, wie seine Kundschafter auf der Insel der Lotophagen durch das Verspeisen von Lotosfrüchten um alle Erinnerung gebracht worden sind. Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, dass Homer denkbar weit davon entfernt ist, die Wirkung der Lotosfrüchte psychologisch zu motivieren.

Im Übrigen scheint diese Szene zwischen Aithra und ihrer Dienerin der Situation zu Beginn des ersten *Tristan*-Aufzuges nachempfunden. Brangäne erinnert Isolde: «Kennst du der Mutter / Künste nicht?», um dann das ganze Sortiment zu erläutern:

So reihte sie die Mutter,
die mächt'gen Zaubertränke.
Für Weh und Wunden
Balsam hier;
für böse Gifte
Gegen-Gift.
Den hehrsten Trank,
ich halt ihn hier.

(MD 332–3)

Auch Aithra hat die Tränke von ihrer Mutter erhalten, wie wir von der Dienerin erfahren: «Ich laufe um das Fläschchen mit dem Lotossaft, das deine Mutter so sorglich uns mitgegeben hat» (SW XXV.2, 10). Wenn Aithra das Ausbleiben ihres Liebhabers Poseidon mit den Worten: «Ach! eine Zauberin sein und so ohnmächtig gegen den stärkeren Zauberer!» (SW XXV.2, 11) beklagt, dann

halt darin Isoldes Klage nach: «O zahme Kunst / der Zauberin, / die nur Balsamtränke noch braut!» (MD 322). Während aber Aithra «die Gewalt gegeben [ist], jedes Schiff an diese Klippen zu reissen» (SW, XXV.2, 12), beklagt Isolde gerade den Verlust dieser Fähigkeit:

Erwache mir wieder,
 kühne Gewalt;
 herauf aus dem Busen,
 wo du dich bargst!
 Hört meinen Willen,
 zagende Winde!
 Heran zum Kampf
 und Wettergetös!
 Zu tobender Stürme
 wütendem Wirbel!
 Treibt aus dem Schlaf
 dies träumende Meer,
 weckt aus dem Grund
 seine grollende Gier!
 Zeigt ihm die Beute,
 die ich ihm biete!
 Zerschlag es, dies trotzige Schiff,
 des zerschellten Trümmer verschling's!
 Und was auf ihm lebt,
 den wehenden Atem,
 den laß ich den Winden zum Lohn!

(MD 322)

Im Folgenden soll nun das Augenmerk auf die tatsächliche Anwendung des Lotostranks gerichtet werden. Nachdem Aithra Menelas in den vorgetäuschten Zweikampf mit Paris versetzt und damit die Ermordung Helenas vereitelt hat, tritt sie Helena entgegen. Diese ist vollkommen erschöpft, sie «wankt [...] todmüde auf den Thron der Aithra zu und fällt dort mehr zusammen, als daß sie sich setzte» (SW XXV.2, 23). Aithra stellt sich Helena als «Freundin» vor und erklärt ihr, sie «retten» (ebd.) zu wollen. Die Rettungsabsicht kann dabei sowohl auf Helenas Physis als auch auf ihre Psyche bezogen werden. Einerseits beabsichtigt Aithra Helena vor Menelas' Schwert zu retten, andererseits erscheint Helena in einem psychisch labilen Zustand. Helena erweist sich tatsächlich als *todmüde*, wenn sie Aithra kundtut: «Einem gehören! / Einem! Einem! / Und will er uns töten, / ihm ins Messer / noch zärtlich fallen!» (SW XXV.2, 24). Es ist Aithras Absicht, Helena möglichst umgehend den

Lotostrank zu verabreichen; eine Trinkschale reichend fordert sie Helena auf: «Einen Tropfen! Es nützt dir!». Helena lehnt allerdings vorerst mit der Begründung ab, dass «kein Mensch [...] seinem Schicksal» entgehe. Selbst wenn Aithra zaubern könne: «Du würdest mich schwerlich retten» (SW XXV.2, 25). Es bleibt in dieser Szene in der Tat offen, ob Aithra zaubern kann, d. h. ob ihr Lotostrank aus sich selbst heraus eine Wirkung entfaltet. Helenas Zustand bessert sich nämlich bereits markant durch bloße Sprachhandlungen und Berührungen:

AITHRA

Du bist durchnäßt:
Meinst du, zu trocknen
bedarf es des Feuers?
Ich trockne dich
mit meinen Augen!

HELENA

Wie sanfte Wärme
mich durchdringt!

AITHRA

Die lieblichen Wangen,
so entstellt
vom Salz des Meeres!
Sie streicht ihr zart über die Wangen.

HELENA

Wie du mich anrührst!

AITHRA

Ohne Glanz die Haare!
Meinst du, ich brauche
Salben und Öl,
damit sie dir leuchten?
Sie streift leicht über Helenas Haar.

HELENA *vor dem Spiegel, den auf Aithras Wink die Mädchen herangebracht haben*
Wie ich erglänze!

AITHRA *entzückt*

Allerschönste!

HELENA

Beste! Was hast du aus mir gemacht?

AITHRA

Dein herrlichen Wesen zurück dir gebracht!

(SW XXV.2, 25–6)

Die zitierte Passage ist insofern intrikat, als dass Aithras Aussagen vordergründig auf Helenas körperliche Verfassung abzielen, allerdings umgehend auf ihre Psyche wirken. «Wie sanfte Wärme /

mich durchdringt!», stellt Helena fest, nachdem ihr Aithra vorgeschlagen hat, ihre Kleidung an einem Feuer zu trocknen, und auf das Angebot, ihr glanzloses Haar zu behandeln, erwidert Helena beim Blick in den Spiegel: «Wie ich erglänze!» Helenas wiedererlangtes «herrliches Wesen» liegt demnach weniger in ihrer physischen Schönheit, als in ihrem wiedergefundenen Selbstbewusstsein. Der Blick in den Spiegel macht diese Selbstbewusstwerdung szenisch anschaulich.

Helenas psychischer Zustand wird also bereits durch das Gespräch mit Aithra stabilisiert, weswegen es des Lotosrankes zu diesem therapeutischen Zweck eigentlich gar nicht mehr bedarf. Aithra verabreicht ihr ihn dennoch, wobei unklar bleibt, ob der Trank eine Wirkung entfaltet, die über das im Gespräch Erreichte hinausgeht. Von der Dienerin erfährt Helena unmittelbar nach dem Trinken die dem Trank zugeschriebene Wirkung. Im Laufe der Erklärung fühlt Helena die Wirkung:

DIENERIN *ganz leise*
Ein halbes Vergessen
bringt sanftes Erinnern.

HELENA
Was ist das für ein Trank?

DIE DIENERIN *leise*
Du fühlst im Innern
dir wiedergegeben
dein unschuldig Leben.

HELENA
Wie ist mir auf einmal!

DIE DIENERIN
Und wie du dich fühlst,
so bist du fortan!

(SW XXV.2, 26–7)

Es ist naheliegend, die Bewusstseinsveränderung, die Helena erlebt, als Placebo-Effekt zu interpretieren. Die unmittelbare Wirkung des Trankes scheint lediglich darin zu bestehen, dass Helena einschläft. Führt man sich allerdings vor Augen, dass Helena schon zu Beginn der Szene «todmüde» zu Aithra «wankt» (SW XXV.2, 23), so erstaunt es wenig, wenn sie am Ende der Szene «wie schlaftrunken» (SW XXV.2, 27) schwankt und einschlummert. Wenn sie auf Aithras Aufforderung: «Recht so!

trinke und vergiß deine Angst!», tatsächlich zu vergessen scheint («Menelas! Warum denn mich töten?», SW XXV.2, 27), dann kann der Grund dafür auch lediglich in ihrer Übermüdung liegen. Dazu kommt, dass Helena, nachdem sie wenig später wieder aufgewacht ist, zwar von Menelas geträumt zu haben glaubt,⁴³ das «Alte» – sprich das in Troja Vorgefallene – aber keineswegs vergessen, geschweige denn ihre Angst davor überwunden hat. Als Aithra, überzeugt alle Probleme gelöst zu haben, mit den Worten: «Schnell nun rüst ich das Schiff / und schicke euch heim!», zur Heimreise nach Sparta drängt, tritt Helena «wie erschrocken über Aithras Wort auf diese zu» (SW XXV.2, 39).

Auf Aithras überraschte Nachfrage: «Wie – oder nicht?», erklärt sich Helena:

HELENA *bei Aithra, halblaut*
 Mir bangt vor dem Haus –
 verzaubert im Neuen,
 mir bangt vor dem Alten!
 Laß mich mich freuen,
 laß mich ihn halten!
 [...]
dringender
 Wo niemand uns kennt,
 wo Helenas Name
 ein leerer Hauch
 wie Vogellaut,
 von Troja nie
 kein Ohr vernahm,
 dort birg uns der Welt
 für kurze Frist –
 vermagst du das?

(SW XXV.2, 39–40)

Auch im zweiten Aufzug finden sich keinerlei Hinweise, dass Aithras Trank irgendeinen Teil von Helenas Erinnerung getilgt hat. Im Gegenteil: Helenas präzise Erinnerung an die Vorkommnisse in Troja ist die Bedingung für die Möglichkeit, dass Helena Menelas therapieren kann. Doch davon im nächsten Kapitel mehr.

Aithra verabreicht auch Menelas den Vergessenstrank, wobei in seinem Fall der Trank tatsächlich psychoaktiv wirksam ist. Im Gegensatz zu Helena nimmt Menelas den Trank unwissentlich ein.

⁴³ «Ich weiß von keinem, der mich verließ, / nur von einem, / der liebend bei mir war / in meinen Träumen / indessen ich schlief» (SW XXV.2, 39)

Aithra fordert Menelas lediglich auf: «Trinke, Herr, aus diesem Becher. / Trinke mit mir, auf daß wir uns stärken», wobei sie selbst «nur zum Schein» (SW XXV.2, 31) trinkt. Es ist Aithras Kalkül, Menelas' Erinnerung an den Trojanischen Krieg wenn nicht auszulöschen, so doch so stark abzuschwächen, dass er ihrer Geschichte von Helenas Entrückung nach Ägypten Glauben schenkt. Tatsächlich ist Menelas zum Ende des ersten Aufzuges von Aithras Erzählung überzeugt. Zu Beginn des zweiten Aufzuges lässt die Wirkung des Trankes allerdings nach. Den endgültigen Beweis für die psychotrope Eigenschaft des Trankes erbringt Menelas selbst, indem er sich bewusst wird, dass er einen psychoaktiven Wirkstoff eingenommen hat:

Doch welch ein Trank ward mir gegeben?
Wie sänftigt jäh er meine Wut?
Wie fand ich Kraft, mich neu zu heben?
Dich zu umfassen, wie den Mut?

(SW XXV.2, 44)

Da er, wie gezeigt, den Wirkstoff unwissentlich eingenommen hat, ist ein Placebo-Effekt ausgeschlossen. Helena verzichtet entgegen Aithras Empfehlung darauf, Menelas erneut eine Dosis des Vergessenstrankes zu verabreichen. Die nachlassende Wirkung des Trankes hat zur Folge, dass Menelas die echte Helena mit dem Phantom aus Aithras Erzählung verwechselt. Die Erfindung Aithras behält also auch ohne pharmakologische Unterstützung ihre Überzeugungskraft.

Richten wir den Blick nun auf den komplementären Erinnerungstrank. Die Szene gegen Ende des zweiten Aufzuges, in der Helena Menelas diesen Trank kredenzt, ist zweifelsohne der Liebestrankszene am Ende des ersten *Tristan*-Aufzuges nachempfunden. Wie Tristan glaubt Menelas einen Todestrank einzunehmen. Im Unterschied zu Helena ist es allerdings tatsächlich Isoldes Absicht, Tristan zu töten, da sie dadurch Morolds Tod sowie die erschlichene Inanspruchnahme ihrer Heilkräfte zu rächen beabsichtigt. Dies ist Tristan vollkommen bewusst:

Wohl kenn ich Irlands
Königin

und ihrer Künste
Wunderkraft.
Den Balsam nützt ich,
den sie bot:
den Becher nehm ich nun,
daß ganz ich heut genese.

(MD 340)

Tristan glaubt, durch die Einnahme des Trankes seine Schuld zu tilgen und damit, metaphorisch, «ganz genesen» zu können. Ganz ähnlich die Situation zwischen Helena und Menelas: Auch Menelas glaubt sterben zu müssen, wobei ihm Helena stattdessen den Erinnerungstrank mit der Absicht verabreicht, dass Menelas vollständig genese.

Wie Tristan und Isolde nehmen Helena und Menelas den Trank gemeinsam ein. Die Analogie der Szene geht bis hin zu wörtlichen Anklängen. Bevor Tristan trinkt äussert er: «Vergessens güt'ger Trank, – / dich trink ich sonder Wank!», worauf ihm Isolde entgegnet: «Betrug auch hier? / Mein die Hälfte! / Verräter! ich trink sie dir!» (MD 341). In der parallelen Situation hebt Menelas an: «Nicht netze die Lippen, / mir ist er bestimmt!», darauf Helena: «Du trinkst es der andern – / ich trinke mit dir!» (SW XXV.2, 69).

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass Aithras Tränke bezüglich der ihnen zugeschriebenen Wirkung mit denen Hagens in der *Götterdämmerung* übereinstimmen. Allerdings gibt es einen entscheidenden Unterschied. Die Wirkung von Hagens Vergessenstrank kann nur durch die Einnahme des Erinnerungstrankes aufgehoben werden, wogegen die Wirkung von Aithras Trank nach einiger Zeit von alleine abklingt. Wie gezeigt hat die Wirkung von Aithras Vergessenstrank bei Menelas tatsächlich zu Beginn des zweiten Aufzuges nachgelassen. Die Notwendigkeit des Erinnerungstrankes ist deshalb insofern fragwürdig, als zu erwarten ist, dass sich Menelas alleine aufgrund der Absetzung des Vergessenstrankes früher oder später wieder komplett an das Vergessene erinnern wird. Von dieser Überlegung ausgehend ist es unmöglich zu entscheiden, ob der Erinnerungstrank tatsächlich wirkt. Dazu kommt, dass Helena, unmittelbar bevor Menelas den Trank zu sich nimmt, ausspricht,

an was er sich dank des Trankes erinnern soll. Aufgrund dessen ist selbst unter der Annahme, dass die Wirkung des Vergessenstrankes noch immer anhält, eine psychologische Lesart des Erinnerungs-
trankes naheliegend:

HELENA *ihm feierlich den Trank darbietend*
Bei jener Nacht, der keuschen einzig einen –
die einmal kam, auf ewig uns zu einen –
bei jenen fürchterlichen Nächten,
da du im Zelte dich nach mir verzehrtest –

MENELAS *vor sich hin*
Welche Wort –
aus diesem Mund?
Unverrückt
ihr ewigen Götter
laßt meinen Sinn!

HELENA
Bei jener Flammennacht, da du mich zu dir rissest
und mich zu küssen streng dir verwehrtest,
und bei der heutigen endlich, da du kamest
aus meiner Hand den Trank des Wissens nahmest.
In großer Erhebung
Bei ihr, die mich aufs neu dir schenkt,
trink hier, wo meine Lippe sich getränkt!

MENELAS *nachdem er den Becher geleert, in einem jähen Aufschrei*
Wer steht vor mir?
Er greift nach dem Schwert.

3. «Zerspalten das Herz, / zerrüttet der Sinn!»⁴⁴ – Menelas als Hysteriker

Ich habe im ersten Teil meiner Arbeit gezeigt, auf welche Art und Weise Hofmannsthal in der *Ägyptischen Helena* auf andere literarische Texte, in diesem Fall auf Libretti Wagners, Bezug nimmt. Dieses intertextuelle Moment ist ein Indiz dafür, dass Hofmannsthal seinen Text in eine literarische Tradition einschreibt. Es griffe allerdings zu kurz, die *Ägyptische Helena* lediglich in einem literarischen Diskurs zu verorten. Es ist gerade ein Wesensmerkmal von Literatur, an nichtliterarische Diskurse anknüpfen zu können. Insbesondere epische und dramatische Gattungen eignen sich dazu, diskursive Formationen aus nichtliterarischen Diskursen aufzugreifen und im Modus des Als-ob zu reflektieren. Realweltliche Spezialdiskurse diffundieren dabei in die erzählte bzw. szenisch entfaltete Welt.

Wissensgeschichtliche Ansätze, welche die literarische Reflexion von Spezialdiskursen in den Blick nehmen, erfreuen sich in der deutschen Literaturwissenschaft wachsender Beliebtheit.⁴⁵ Die Bandbreite reicht von Untersuchungen über das Verhältnis von nationalökonomischer Theoriebildung und Literatur⁴⁶ über Biologie und Medizin⁴⁷ bis hin zum juristischen Diskurs.⁴⁸ Dabei wird immer wieder darauf hingewiesen, dass das Verhältnis zwischen Literatur und Spezialdiskursen ein wechselseitiges ist, da in den Fachdiskursen selbst auf literarische (d. h. narrative) Verfahren zur Artikulation von Wissen zurückgegriffen wird.⁴⁹

Bereits im vorhergegangenen Kapitel ist deutlich geworden, dass im Zentrum der *Ägyptischen Helena* eine Krankheits- bzw. Heilungsgeschichte steht. Ich möchte in diesem Kapitel zeigen, dass sich

⁴⁴ SW XXV.2, 30.

⁴⁵ Vgl. bspw. den Sammelband von Lilith Jappe, Olav Krämer und Fabian Lampart, Hrsg. 2012. *Figurenwissen: Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*. Berlin: De Gruyter.

⁴⁶ Vgl. bspw. Christian Rakow. 2013. *Die Ökonomien des Realismus: Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin: De Gruyter.

⁴⁷ Maximilian Bergengruen, Klaus Müller-Wille und Caroline Pross, Hrsg. 2010. *Neurasthenie: Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg i. Br.: Rombach; Yvonne Wübben und Carsten Zelle, Hrsg. 2013. *Krankheit schreiben: Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*. Göttingen: Wallstein.

⁴⁸ Maximilian Bergengruen, Johannes F. Lehmann und Hubert Thüring, Hrsg. 2005. *Sexualität – Recht – Leben: Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*. München: Fink.

⁴⁹ Grundlegend dazu Albrecht Koschorke. 2013. *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Menelas' Krankheit sowie deren Therapie mittels zeitgenössischer (und Hofmannsthal bekannter) Krankheits- und Therapiekonzepten näher beschreiben lässt. Assmann hat in Menelas einen Kriegstraumatisierten erkannt und eine psychoanalytische Lesart vorgeschlagen.⁵⁰ Ich behaupte, dass eine wesentlich präzisere Diagnose möglich ist. Die Krankheit, an der Menelas leidet, ähnelt, so ist zu zeigen, der «traumatischen Hysterie» – einer Erkrankung, die Josef Breuer und Sigmund Freud in den *Studien über Hysterie* (1895) beschrieben haben. Die *Studien über Hysterie* stehen zwar durchaus im Kontext (d.h. am Anfang) der psychoanalytischen Theoriebildung, knüpfen aber ihrerseits an den neurologischen bzw. psychiatrischen Hysteriediskurs an. Besonders einflussreich ist dabei die Forschung des französischen Neurologen Jean-Martin Charcot, bei dem sich Freud in den Jahren 1885/86 zu Studienzwecken aufgehalten hat⁵¹ und der den «hystéro-traumatisme» als erster beschreibt.⁵² Zur Heilung von hysterischen Erkrankungen propagiert Charcot die Hypnose. Die Erforschung der Hysterie und die Ausdifferenzierung des Therapiekonzepts der Hypnose hat Charcots Schüler Pierre Janet weiter vorangetrieben. Janet wiederum, «dem die Lehre von der Hysterie so ungemein viel verdankt und mit dem wir in den meisten Punkten übereinstimmen»,⁵³ wie Breuer in den *Studien über Hysterie* bekennt, ist Hofmannsthal nicht unbekannt. In seiner Bibliothek finden sich mehrere, zum Teil allerdings unaufgeschnittene Bände mit Schriften Janets.⁵⁴ Bereits Worbs hat darauf hingewiesen, dass Hofmannsthal mit dem französischen psychiatrischen Diskurs vertraut ist und «zugunsten der Psychoanalyse niemals die Auseinandersetzung mit konkurrierenden Ansätzen

⁵⁰ Assmann 1999 (wie Anm. 3).

⁵¹ Günter Götde. 2013. «Hysterie-Studien.» In *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Hans-Martin Lohmann u. Joachim Pfeiffer, 84–93. Stuttgart: J. B. Metzler, 84.

⁵² Maximilian Bergengruen. 2010. *Mystik der Nerven: Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des «Nicht-mehr-Ich»*. Freiburg i. Br.: Rombach, 38.

⁵³ Josef Breuer und Sigmund Freud. 1909. *Studien über Hysterie*. 2., unveränderte Aufl. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke, 201.

⁵⁴ Vgl. SW XL, 383–4.

aufgegeben» hat.⁵⁵ Wie fruchtbar Hofmannsthals Auseinandersetzung mit diesem psychopathologischen Wissen ist, hat Bergengruen dargelegt.⁵⁶

Hiebler hat Hofmannsthals Schreiben als das eines «kreativen Lesers» beschrieben, wobei «das Wissen von und über Literatur [...] den Prozess einer unablässigen Aneignung und Weiterverarbeitung» bezeugt.⁵⁷ Mit Blick auf Hofmannsthals Interesse am psychiatrischen Diskurs könnte man anfügen, dass nicht nur literarisches, sondern auch medizinisches Wissen diesem Aneignungsprozess unterworfen ist. Hiebler fährt fort:

Beim kreativen Nachvollzug seiner Lektüren und seines Schreibens werden wir Augenzeugen und Mitakteure einer Leser-Autorschaft, die sich nicht mit dem Nachempfinden und Verstehen des Gelesenen zufrieden gibt, sondern immer selbst nachschaffen, weiterdenken und weiterschreiben will. Die Bibliothek erscheint, aus dieser Perspektive betrachtet, für Hofmannsthal als Steinbruch für die eigenen Werke.⁵⁸

Für Hofmannsthal-Philologen eröffne sich damit ein «unendliches archäologisches Betätigungsfeld». In meiner im Foucaultschen Sinne archäologischen Arbeit an der *Ägyptischen Helena* geht es nun darum, das Wissen, das Breuer und Freud in den *Studien über Hysterie* entfalten, in Hofmannsthals Text aufzuspüren und für die Interpretation des Textes fruchtbar zu machen.

3.1. «Anamnese»

Die Handlung der *Ägyptischen Helena* setzt mit der vereitelten Ermordung Helenas durch Menelas ein. Im grossen Gespräch zwischen Helena und Menelas im ersten Aufzug, unmittelbar nach ihrer Ankunft auf Aithras Zauberinsel, erfahren wir von Menelas den Grund, weshalb er seine wiedergewonnene Gattin töten möchte:

Zu viele, Helena, haben gekostet
von der herrlichen Frucht,
die du anbietest!

⁵⁵ Michael Worbs. 1983. *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 301.

⁵⁶ Bergengruen 2010 (s. Anm. 52).

⁵⁷ Heinz Hiebler. 2016. «Hofmannsthal als kreativer Leser.» In *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Mathias Mayer u. Julian Werlitz, 87–89. Stuttgart: J. B. Metzler, 88.

⁵⁸ Ebd.

(SW XXV.2, 17)

Und wenig später gibt er seiner Gattin zu verstehen:

Du hast zu viele Männer durchschaut,
und es ist Zeit, daß einer
dir das Handwerk legt!

(SW XXV.2, 20)

Menelas legitimiert den anvisierten Mord also moralisch. Er wirft Helena vor, sich bzw. ihren Körper («Frucht») immer wieder anderen Männern anzubieten. Das ihr unterstellte promiskuitive Verhalten erscheint *per se* als verwerflich und muss bestraft werden – es spielt für Menelas keine Rolle, wer ihr «das Handwerk legt», d. h. das (Todes-)Urteil vollstreckt: Hauptsache, «einer» tut es. Menelas handelt in dieser Logik weniger als Ehemann, der den Ehebruch seiner Gattin – also ihm persönlich widerfahrenes Unrecht – zu sühnen trachtet, sondern als Instanz, die losgelöst von der eigenen Befindlichkeit über moralisch verwerflichen Lebenswandel richtet. In einer von Hofmannsthal verfassten Inhaltsangabe, die der im Uraufführungsjahr im Insel-Verlag erschienenen Buchausgabe des Librettos beigelegt ist, findet sich eine weitere Begründung für Menelas' Mordabsicht:

Menelas hat Helena, die Ursache eines zehnjährigen Krieges, zurückgewonnen und segelt mit ihr der Heimat zu. Abgesondert von ihr verbringt er die Nächte; für ihn steht es fest: sie muß als Sühneopfer verbluten, am Altar der heimatlichen Götter, oder schon hier auf dem Schiff, – und er muß das Opfer vollstrecken, da oder dort, das fordert sein Gewissen: Sühne ist er unzähligen Toten schuldig, die für ihn dort vor der Feste gefallen sind. (SW XXV.2, 139)

Auch in dieser Argumentation rächt sich Menelas nicht selbst, sondern die «unzähligen Toten», die Helena, «die Ursache» des Krieges, auf dem Gewissen hat.

Im Verlauf der Szene wird schnell klar, dass Menelas' Rechtfertigung für seine Absicht, Helena zu töten, nur bedingt zu trauen ist. Eine alternative Erklärung bietet Helena an, die von Anfang an «Herrin der Lage» (SW XXV.2, 14) ist und damit ungleich glaubwürdiger erscheint als ihr offensichtlich völlig verstörter Gatte. Während der gesamten Auseinandersetzung scheint sie unablässig darauf bedacht, Menelas' Verhalten psychologisch zu deuten. Für sie besteht kein Zweifel daran, dass Menelas sie noch immer liebt. Den Grund, weshalb Menelas sie töten will, vermutet sie darin, dass

sie nur tot wieder ganz Menelas gehören kann: «Weil du nur so / und nicht anders glaubst zu empfangen / mein letztes Geheimnis: / darum meine Züge / willst du gewahren / zauberisch zärtlich im Tode verzerrt» (SW XXV.2, 17). In ihren Augen ist also «nicht das vollzogene Faktum ihres Todes [...] für ihn entscheidend, sondern der eine mystische Augenblick ihres Sterbens durch seine Hand, in dem sie ihm mehr gehört als in der erotischen Beziehung ihren Liebhabern».⁵⁹ Anders ausgedrückt: Nicht der Sühnegeranke, welcher Menelas' Selbstrechtfertigung zugrunde liegt, sondern die nicht eigestandene Liebe zu Helena motiviert seine Mordabsicht. Tatsächlich verrät Menelas seine Liebe zu Helena im von ihr geschickt geführten Gespräch: «Dein Lager war / zu unterst im Schiff, / meines droben – unter den Sternen – / zehn Nächte lang» (SW XXV.2, 15), resümiert er die Schiffsreise von Troja bis zum Kentern vor Aithras Insel. Helena entgegnet: «Doch heute nacht war das dir zur Last, / du kamest herab mit leisen Tritten –», worauf Menelas «überrascht» erwidert: «Du schliefst nicht?». Helena beantwortet Menelas' Frage nicht, sondern kontert: «War ichs nicht, die *dich* nicht schlafen ließ?» (Kursivsatz im Original gesperrt). Sofort kommt Menelas' Antwort: «Du warst es». Es ist naheliegend, aus dieser intuitiven Antwort ein implizites Liebesgeständnis an Helena herauszulesen, wenngleich der Satz auch im Kontext von Menelas' Logik Sinn ergeben würde: Natürlich ist es Helena, die ihn in der Nacht ihrer geplanten Ermordung um den Schlaf bringt.

3.2. Helena als dämonische Abspaltung von Menelas

Im *Helena*-Essay heisst es über Helena: «Sie weiß alles, was in ihm [Menelas] vorgeht, das ist ihre Stärke» (SW XXXI, 221). Nimmt man diesen Hinweis ernst, dann spricht Helena im Dialog mit Menelas stets das aus, wozu dieser selbst nicht in der Lage ist. Tatsächlich weiss sie ganz genau über Menelas' Innenleben während der Trennung Bescheid:

Als du lagest im Zelt
und nach mir zücktest

⁵⁹ Eva-Maria Lenz. 1972. *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper «Die ägyptische Helena»*. Tübingen: Max Niemeyer, 60.

die leeren Arme –
 das waren furchtbare Jahre.
 Denn ich im Arme des Andern
 zerdrückte in meinen Händen dein Herz,
 und du konntest mir nichts tun!
 Aber dann kam ein Tag,
 da fühltest du dich nicht ohnmächtig,
 mir deine Liebe zu bezeigen
 wenn auch aus der Ferne,
 doch wirksam! Das war:
 als Paris starb unter deinem Stahl!
 Den Tag wußtest du wieder,
 daß du mir gehörtest
 und ich dir!

(SW XXV.2, 19)

Mit der Frage: «Wer hat dich gelehrt, / solches zu wissen?» (ebd.), verifiziert Menelas, nun «wirklich erschrocken», Helenas Ausführungen.

Helenas erstaunliches Wissen ist bereits Lenz aufgefallen. Sie schliesst: «In ihrer Kenntnis seiner Seele zeigt sich symptomatisch die Einheit der Gatten; sie ist sein Bewußtsein».⁶⁰ Ich möchte noch einen Schritt weitergehen und argumentieren, dass in dieser Szene nicht die «Einheit der Gatten» (als Ehepaar) dargestellt wird, sondern die Abspaltung eines Teiles von Menelas' Persönlichkeit, wobei Helena als Trägerin des von Menelas abgespalteten Bewusstseinsinhalt fungiert.

Helena trägt den oben zitierten Bericht über Menelas Gefühlsleben «dämonisch» (SW XXV.2, 19) vor. Wenig später tritt sie Menelas «mit dämonischem Mut» (SW XXV.2, 20) entgegen. In der weiter oben bereits zitierten Inhaltsangabe ist von Helenas «dämonische[r] Kraft des Willens» (SW XXV.2, 141) die Rede. In der griechischen Mythologie sind Dämonen «individuelle Schutzgeister, den Menschen bei ihrer Geburt mitgegeben»,⁶¹ wobei zwischen guten und bösen Dämonen unterschieden wird. In den *Studien zur Hysterie*, die Hofmannsthal intensiv rezipiert hat,⁶² führt Josef Breuer den vormodernen Dämonenglauben auf psychische Phänomene zurück: «Die abgespaltene Psyche ist jener *Dämon*, von dem die naive Beobachtung alter, abergläubischer Zeiten die Kranken be-

⁶⁰ Ebd. 61.

⁶¹ Ludwig von Sybel. 1884–90. «Daimon.» In *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hrsg. v. Wilhelm Heinrich Roscher, Sp. 938–9. Leipzig: B.G. Teubner, Sp. 938.

⁶² Vgl. Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 35–6.

essen glaubte. Daß ein dem wachen Bewußtsein des Kranken fremder Geist in ihm walte, ist richtig; nur ist es kein wirklich fremder, sondern ein Teil seines eigenen». ⁶³ In der mythologischen Logik ist Helena also Menelas' persönlicher Dämon, während es sich nach Breuers Theorie bei Helena um eine personifizierte Abspaltung von Menelas' Psyche handelt.

Das Motiv der «überpersonalen Persönlichkeitsspaltung» ⁶⁴ liegt, wie Bergengruen gezeigt hat, bereits der Figurenkonstellation in Hofmannsthals *Elektra* (1904) zugrunde. Elektra erscheint dort als «Dämon bzw. figural gewordene Psyche Klytämnestras» ⁶⁵, während sie selbst «einen Teil ihrer Persönlichkeit an ihre Schwester Chrysothemis abgegeben» ⁶⁶ hat. Bergengruens These, dass Hofmannsthal mit dem Begriff «Dämon» «die antike Entsprechung für die hysterische Dissoziation» ⁶⁷ begrifflich fasst, lässt sich auf die *Ägyptische Helena* übertragen. Demnach leidet Menelas, so soll im Folgenden gezeigt werden, an einer «traumatischen Hysterie» im Sinne Breuers und Freuds.

3.3. Die «traumatische Hysterie» bei Breuer und Freud

Anknüpfend an die französische Hysterieforschung von Charcot und Janet beschreiben Breuer und Freud die «traumatische Hysterie» als eine psychische Krankheit, die von einem psychischen Trauma ausgelöst wird. Wie bei der «traumatischen Neurose» gibt es keine somatischen Ursachen für hysterische Symptome:

Solche Beobachtungen scheinen uns die pathogene Analogie der gewöhnlichen Hysterie mit der traumatischen Neurose nachzuweisen und eine Ausdehnung des Begriffes der «traumatischen Hysterie» zu rechtfertigen. Bei der traumatischen Neurose ist ja nicht die geringfügige körperliche Verletzung die wirksame Krankheitsursache, sondern der Schreckaffekt, das psychische Trauma. In analoger Weise ergeben sich aus unseren Nachforschungen für viele, wenn nicht für die meisten hysterischen Symptome Anlässe, die man als psychische Traumen bezeichnen muß. Als solches kann jedes Erlebnis wirken, welches die peinlichen Affekte des Schreckens, der Angst, der Scham, des psychischen Schmerzes hervorruft [...]. ⁶⁸

⁶³ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 220.

⁶⁴ Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 61.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 44.

⁶⁷ Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 56.

⁶⁸ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 3; Kursivsatz im Original gesperrt.

Für die psychische Gesundheit ist es unerlässlich, dass ein erlittener «Schreckaffekt» adäquat entladen wird:

Vor allem ist dafür von Wichtigkeit, *ob auf das affizierende Ereignis energisch reagiert wurde oder nicht*. Wir verstehen hier unter Reaktion die ganze Reihe willkürlicher und unwillkürlicher Reflexe, in denen sich erfahrungsgemäß die Affekte entladen: vom Weinen bis zum Racheakt. Erfolgt diese Reaktion in genügendem Ausmaße, so schwindet dadurch ein großer Teil des Affektes [...].⁶⁹

Eine hysterische Erkrankung entwickelt sich, wenn nun «die Reaktion unterdrückt» wird und in der Folge «der Affekt mit der Erinnerung verbunden»⁷⁰ bleibt. Das hysterische Symptom besteht dabei im affektiven Erinnern des traumatischen Erlebnisses, wobei *«die pathogen gewordenen Vorstellungen sich darum so frisch und affektkräftig erhalten, weil ihnen die normale Usur durch Abreagieren und durch Reproduktion in Zuständen ungehemmter Assoziation versagt ist»*.⁷¹

Typischerweise lässt sich laut Breuer und Freud bei hysterisch Kranken eine «*Spaltung des Bewusstseins*»⁷² beobachten. Dem «normalen Gedächtnisse des Kranken» steht das «Gedächtnis[] des Hypnotisierten» gegenüber, in dem «die Erinnerung an das wirksame psychische Trauma»⁷³ zu finden ist. Hysterie und Hypnose sind dabei insofern wesensverwandt, als die Hypnose ganz in der französischen Tradition⁷⁴ als «artifizielle Hysterie»⁷⁵ gedacht wird. *«Jene Spaltung des Bewusstseins», so fassen Breuer und Freud ihre Überzeugung zusammen, «die bei den klassischen Fällen als double conscience so auffällig ist, bestehe in rudimentärer Weise bei jeder Hysterie, die Neigung zu dieser Dissoziation und damit zum Auftreten abnormer Bewusstseinszustände, die wir als <hypnoide> zusammenfassen wollen, sei das Grundphänomen dieser Neurose»*⁷⁶. Nur im hypnoiden Zustand ist die Erinnerung an das traumatische Erlebnis vorhan-

⁶⁹ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 5–6; Kursivsatz im Original gesperrt.

⁷⁰ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 6.

⁷¹ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 8; Kursivsatz im Original gesperrt.

⁷² Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 9; Kursivsatz im Original gesperrt.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 10.

⁷⁵ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 9.

⁷⁶ Ebd., Kursivsatz im Original gesperrt.

den und affektiv wirksam, während «diese Erlebnisse [...] dem Gedächtnisse des Kranken in ihrem gewöhnlichen psychischen Zustande völlig» fehlen oder «nur höchst summarisch darin vorhanden»⁷⁷ sind.

Der Kern der von Breuer und Freud propagierten psychotherapeutischen Methode besteht nun darin, dass die «ursprünglich nicht abregiert[e] Vorstellung» versprachlicht und damit «ins normale Bewußtsein»⁷⁸ gezogen wird. Die hysterische Dissoziation wird damit aufgehoben: «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 Affekte Worte gab».⁷⁹

3.4. «Diagnose»

Hofmannsthal hat bereits mit der Figur der Elektra eine Hysterikerin im Sinne Breuers und Freuds geschaffen.⁸⁰ Beim Erlebnis, das die hysterische Erkrankung Elektras ausgelöst hat, handelt es sich um die Ermordung ihres Vaters Agamemnon durch Klytämnestra und Ägisth. Mit der traumatischen Erinnerung an dieses Ereignis verknüpft ist ihre Fixierung auf die Tötung Klytämnestras. Elektras Rachephantasie ist mit Breuer und Freud gesprochen nichts anderes als die unterdrückte Reaktion auf das «affizierende Ereignis», die ja durchaus in einem Racheakt bestehen kann. Die Tat des Orestes am Ende der Tragödie ist dann «eine Form von Befreiung, die dem ursprünglichen «Entladen» der Affekte, deren Manifestation laut Freud und Breuer durchaus im «Racheact» liegen kann, sehr nahe kommt».⁸¹

⁷⁷ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 7; Kursivsatz im Original gesperrt.

⁷⁸ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 13–4; Kursivsatz im Original gesperrt.

⁷⁹ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 4.

⁸⁰ Vgl. Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 38–44.

⁸¹ Bergengruen 2010 (s. Anm. 52), 44.

Es gibt einige auffällige Parallelen zwischen Menelas und Elektra. Wie diese die Ermordung ihrer Mutter Klytämnestra herbeisehnt, ist jener geradezu versessen darauf aus, seine Gattin Helena zu töten. Die Tötungsabsichten sind in beiden Fällen durch eine Logik der Rache motiviert. Dabei gelingt es beiden, Elektra und Menelas, nicht, die Tat tatsächlich auszuführen. Elektra schmiedet zwar allerlei Pläne, ist aber nicht fähig, selbst aktiv zu werden. Immerhin gelingt es ihr, den Rache-mord indirekt zu vollziehen, indem sie ihren Bruder Orest auf Klytämnestra (und Ägisth) ansetzt. Menelas hingegen zeigt sich durchaus zur Tat bereit. Allerdings zögert er stets im entscheidenden Augenblick. In der Auseinandersetzung zu Beginn des ersten Aufzuges fordert ihn Helena explizit dazu auf, sie umzubringen: «Gut, aber mach es ohne Tuch! / Ich will dich dabei ansehen!» (SW XXV.2, 20). Doch Menelas ist nicht in der Lage zuzustechen: «Menelas – den Dolch erhoben, sie in die Kehle zu treffen, steht wieder gebannt vor ihrer Schönheit. Sein Arm mit der Waffe sinkt» (SW XXV.2, 21). Noch einmal appelliert Helena an ihn: «Ohne Zaudern / töte mich denn», worauf Menelas verbal ausdrückt, was zuvor nur in der Regieanweisung angedeutet worden ist: «Wie liebliches Weh / noch in dieser Gebärde! / Die süße Kehle, / gedehnt wie dürstend, / dem Eisen entgegen!», und «abermals anspringend, hält er abermals inne» (SW XXV.2, 22). Wieder insistiert Helena: «Nimm mich ins Messer! / Nimm mich, Liebster!», doch jetzt ist Menelas abgelenkt vom «Lärm einer Schlacht» (SW XXV.2, 22), mit dem die Elfen auf Geheiss Aithras seinen Kopf bestürmen. Helena, jetzt «dringender», fordert ihn ein letztes Mal auf: «Was dein Herz begehrt, / das tu endlich, Liebster, mit mir!», aber Menelas, «verwirrt» (SW XXV.2, 22) vom plötzlichen Kriegsgeschrei, ist zu keiner Handlung mehr fähig.

Nimmt man die Regieanweisung – «Menelas [...] steht *wieder* gebannt vor ihrer Schönheit» – ernst, dann muss bereits der erste Tötungsversuch auf dem Schiff, der vermeintlich durch das Eingreifen Aithras vereitelt worden ist, aus demselben Grund gescheitert sein. Dies erscheint insofern plausibel, als sich der teichoskopische Bericht der Muschel von den Vorgängen an Bord übermässig

in die Länge zieht. Zwischen der Aufforderung der Muschel: «Aithra! Hilf doch! Der Mann ermordet die Frau!» (SW XXV.2, 13), und dem Auslösen des Sturms durch Aithra hätte Menelas längst zustechen können, wäre er nicht anderweitig von der Tat abgehalten worden. Dieselbe Situation kehrt kurz vor Schluss des Stückes noch einmal wieder. «Wer steht vor mir?», schreit Menelas nach der Einnahme des Erinnerungstrankes auf und «greift nach dem Schwert» (SW XXV.2, 71). Er hat die echte Helena wiedererkannt, und diese bietet sich ihm «lächelnd» dar. Wieder «läßt [er] das Schwert sinken und starrt Helena an» (SW XXV.2, 71).

Pathologisch gewendet könnte Menelas' stetes Bestreben seine Frau umzubringen als hysterisches Symptom, genauer: um die unterdrückte Reaktion auf ein traumatisches Erlebnis, gelesen werden. Doch worin besteht die pathogen gewordene Vorstellung? Bereits im Gespräch zwischen Menelas und Helena zu Beginn des ersten Aufzuges fällt auf, dass Menelas ganz auf Paris, den er im Zweikampf besiegt hat, fixiert ist. Zur Versöhnung und Erneuerung ihres Liebesbundes reicht Helena Menelas eine Trinkschale. Auf ihre Aufforderung: «trink hier, wo meine Lippe sich getränkt!», erwidert Menelas unwillkürlich:

Ein Becher war
süßer als dieser,
herrlich gebildet,
aus dem trank Paris,
und nach seinem Tod
seiner Brüder viele.
Du warst eine Schwägerin ohnegleichen!

(SW XXV.2, 16)

Auch die zur Tat vorgesehene Waffe verweist auf Paris bzw. auf dessen Tod. Bezeichnenderweise spricht Helena, die wie bereits gezeigt im Text als abgespaltener Teil von Menelas Bewusstsein fungiert, aus, was es mit dem Dolch auf sich hat:

Als Paris vor dir lag
und fleht' um sein Leben,
entrissest du ihm
den krummen Dolch – ich kenn ihn recht wohl!
Und mit der eigenen Waffe
durchschnittest du ihm

die lebendige Kehle. –

(SW XXV.2, 18)

Anders als bei Homer, wo Paris Menelaos zwar unterlegen ist, aber von Aphrodite gerettet wird, hat Menelas in Hofmannsthal *Ägyptischer Helena* Paris im Zweikampf getötet. Der Kampf zwischen Menelas und Paris wird damit insofern aufgewertet, als der Zweikampf nunmehr *pars pro toto* für den Krieg und dessen Gräuel steht. Mit Paris wird schliesslich eine Person eliminiert, die mindestens genauso verantwortlich ist für den Ausbruch des Trojanischen Krieges wie Helena. Paris «fleht» um sein Leben», doch Menelas durchschneidet ihm dennoch unbarmherzig «die lebendige Kehle» (s.o.). Dieser grausame Akt könnte eine Erklärung dafür liefern, weshalb Menelas für Helenas Beschwichtigungsversuche so unempfänglich bleibt. Es ist ihm unmöglich, Helenas Umgang mit anderen Männern während des Krieges als «bösen Traum» abzutun und zu vergessen, wie ihm das Helena vorschlägt. Zu monströs sind seine Kriegserlebnisse, was zum Ausdruck kommt, wenn Menelas rhetorisch fragt: «Hab ich im Traum Troja verbrannt?» (SW XXV.2, 21)

3.5. Aithras <Therapie>

Versteht man den Zweikampf mit Paris sowie dessen grausame Tötung als traumatisierendes Erlebnis, ergeben sich für die Interpretation des Textes zwei Konsequenzen. Erstens erhellt sich Menelas' wahrer Antrieb, Helena zu töten. Es ist weder der ihr vorgeworfene promiskuitive Lebenswandel, noch der ihr zur Last gelegte Blutzoll des Krieges, der durch ihren Tod gesühnt werden soll. Vielmehr versucht Menelas durch die Ermordung Helenas affektiv die Ursache für seine Traumatisierung zu eliminieren. Da es sich bei Helena aber ausgerechnet um die Frau handelt, die er «bis zum Wahnsinn liebt» (SW XXXI, 221), verschlimmert sich seine Lage weiter. Hofmannsthal lässt im Essay keinen Zweifel an der pathologischen Qualität von Menelas' Geistesverfassung:

Menelas ist in einem Zustand, der dem eines Wahnsinnigen ganz nahe ist. Er ist dem, was er in diesen neun Tagen erlebt hat, nicht mehr gewachsen. Er ist vor allem dem, was er sich selbst auferlegt hat, nicht gewachsen. Er

ist von der Nähe dieser Frau, von dem Gefühl, sie wiederzuhaben, und von der unabwendbaren Notwendigkeit, sie mit eigenen Händen zu töten, zerrüttet. (SW XXXI, 221)

Zweitens lässt sich Aithras Schachzug, Menelas in den Zweikampf mit Paris zurückzusetzen, nun als eine Art Hypnoseverfahren begreifen. Breuer und Freud, den *common sense* der zeitgenössischen Hysterietheorie referierend, sprechen davon, dass die Hypnose dazu dient, «den ursächlichen Zusammenhang des veranlassenden Vorganges und des pathologischen Phänomens» zu ergründen, wobei «die Erinnerungen jener Zeit, wo das Symptom zum ersten Male auftrat»,⁸² wachgerufen werden. Unter Hypnose «stellen sich diese Erinnerungen mit der unverminderten Lebhaftigkeit frischer Geschehnisse ein»⁸³. Genau dies geschieht, nachdem Aithra die Elfen «beschwörend» dazu aufgefordert hat, Menelas «mit Lärm einer Schlacht / [...] den Kopf» (SW XXV.2, 21) zu bestürmen. Das Abgleiten Menelas' in die Hypnose lässt sich genau beobachten. Zunächst ist er sich vollkommen bewusst, dass er sich nicht mehr im Krieg befindet. Der Ruf der Elfen: «Paris hier! Hier steht Paris!» (SW XXV.2, 22), ist ihm durchaus suspekt. Er gibt kund:

Den Feldruf hör ich! Paris! Paris!
Gehen die Toten hier um und rufen
und wollen noch einmal erschlagen sein?

(SW XXV.2, 22–3)

Doch der Ruf verfehlt seine hypnotische Wirkung nicht, Menelas «stürzt ab ins Freie» (SW XXV.2, 23), wo er gegen Paris zu kämpfen glaubt. Schliesslich meint er, nicht nur Paris, sondern auch Helena im Kampf getötet zu haben. Unter Hypnose erlebt Menelas nicht nur den «veranlassende[n] Vorgang[]» (Zweikampf mit Paris sowie dessen anschliessende Tötung), sondern gleichzeitig auch die unterdrückte Reaktion (Ermordung Helenas). Die «Lebhaftigkeit frischer Geschehnisse» geht dabei so weit, dass er, zurück in Aithras Palast, meint, sein Dolch sei blutig: «Weh! Ihr Blut / auf meinem Dolch!» (SW XXV.2, 28).

⁸² Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 1.

⁸³ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 7.

Nach Breuer und Freud wird die Hypnose erst dann therapeutisch fruchtbar, wenn es dem Patienten gelingt, das in hypnotisiertem Zustand wieder durchlebte traumatische Erlebnis zu verbalisieren und ins normale Bewusstsein zu integrieren. Denn «in der Sprache findet der Mensch ein Surrogat für die Tat, mit dessen Hilfe der Affekt nahezu ebenso *«abreagiert»* werden kann».⁸⁴ Tatsächlich verbalisiert Menelas, «dumpf und verstört vor sich hin», gegenüber Aithra das eben Erlebte:

Fremdes Weib – mörderisch Haus!
 Herein an der Hand – führte ich sie –
 draußen dann – im weißen Gewand –
 zerrüttet das Haar – und doch schöner als je
 flüchtete sie in Angst – und ward
 zwei herrliche Arme – um eine verfluchte Gestalt,
 die im Mondlicht – aussah wie Paris.
 Mit einem Streich doch – traf ich die beiden!

(SW XXV.2, 29)

Offenbar ist der hypnotische Zustand abgeklungen, zweifelt Menelas doch daran, ob er tatsächlich Paris gegenübergestanden ist – die «verfluchte Gestalt» hat lediglich «wie Paris» ausgesehen. Hingegen ist in seiner Vorstellung die echte Helena, die er nach dem Schiffbruch in Aithras Palast «herein an der Hand» geführt hat, mit der Helena, die er eben getötet zu haben glaubt, identisch. Aithra ist nun nicht daran interessiert, Menelas' Irrtum aufzuklären und in einem therapeutischen Gespräch sein Trauma zu verarbeiten. Stattdessen macht sie Menelas weis, dass in Troja nur um «ein Luftgebild, ein duftig Gespenst» gekämpft worden sei, während die echte Helena «am entlegenen Ort / vor dir und der Welt» (SW XXV.2, 31) verborgen worden sei. Zugleich verabreicht sie ihm den Vergessenstrank, denn «er hat es nötig! / Schnelles Vergessen gräßlichen Übels» (SW XXV.2, 29). Es geht Aithra also gerade nicht um die psychische Verarbeitung der traumatischen Erinnerung, sondern um deren Unterdrückung durch ein alternatives (fiktives) Narrativ. Schon als Aithra kurz zuvor Helena den Vergessenstrank zu trinken gegeben hat, haben wir aus dem Mund der Dienerin Aithras therapeutische Philosophie vernommen:

Ein halbes Vergessen

⁸⁴ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 6; Kursivsatz im Original gesperrt.

bringt sanftes Erinnern.
 [...]
 Du fühlst im Innern
 dir wiedergegeben
 dein unschuldig Leben.
 [...]
 Und wie du dich fühlst, so bist du fortan!

(SW XXV.2, 26–7)

Allerdings erscheint dieser Ansatz von vornherein fragwürdig. Zu Beginn der Oper hat sich Aithra selbst mit der Begründung: «ich will nicht betäubt sein!» (SW XXV.2, 12), gegen die Einnahme des Vergessenstrankes gewehrt, der ihr von der Dienerin mit derselben Begründung empfohlen worden ist.⁸⁵

Nur sehr schwer lässt sich Menelas von Aithra überzeugen, dass in Troja nicht um die echte Helena gekämpft worden ist. Helenas angebliche Spaltung ist für ihn unbegreifbar, stattdessen empfindet er sich selbst als dissoziiert:

Zerspalten das Herz,
 zerrüttet der Sinn!
 Weh in den Adern,
 weh eurer Pfeile
 lernäisches Gift!
 O nur für Stunden,
 für Augenblicke
 zieht die Spitzen
 der Pfeile zurück!
 Gebt mir mich selber
 mein einig Wesen,
 der unzerspaltenen
 Mannheit Glück,
 o gebet mir Armen
 mich selber zurück!

(SW XXV.2, 30)

Anstatt die hysterischen Symptome zu lindern, hat Aithra Menelas' Zustand verschlimmert. Das Gefühl der Spaltung lässt Menelas auch bei der Wiederbegegnung mit Helena nicht los. Anstatt den Göttern dankbar zu sein, dass sie, wie Aithra vorgaukelt, Helena aus Troja in Sicherheit gebracht haben, reagiert er unschlüssig:

⁸⁵ «Frisch fühlst du dich leben, / und wie man sich fühlet, / so ist man auch dran!» (SW XXV.2, 11)

Was tun? Sie [die Götter, R. M.] reißen
 das Herz mir in Stücken!
 Mit ihrem Entrücken,
 mit ihrem Beglücken,
 was tun! sie reißen
 das Herz mir entzwei!

(SW XXV.2, 37)

Und noch kurz vor Ende des ersten Aufzuges, an das die sexuelle Wiedervereinigung des Paares anschliesst, quält Menelas seine Spaltung, wenn er die Götter anfleht:

Ihr jähren Götter,
 nun gebt mir mich selber,
 nun gebt mir die Jugend,
 schnell gebt sie zurück!
 Damit ohne Zagen
 ich wage zu tragen
 dies völlige Glück!

(SW XXV.2, 41)

Aithras therapeutischer Erfolg und die dadurch ermöglichte Wiedervereinigung des Paares erscheint äusserst problematisch und keineswegs langfristig gesichert. Selbst Aithra gesteht dies implizit ein, wenn sie Helena rät:

Vielleicht bedarf es
 etlicher Tropfen
 von Zeit zu Zeit
 in seinen Trank –
 oder in deinen –
 [...]
 damit das Böse
 vergessen bleibe
 und ruhe unter
 der lichten Schwelle –
 auf ewige Zeit!

(SW XXV.2, 41)

Auch wenn Aithra suggeriert, alle Probleme seien ein für allemal gelöst, kann «das Böse» doch jederzeit wieder über «die licht[e] Schwelle» treten, sollte der Vergessenstrank abgesetzt werden. Von den Elfen wird Aithras Strategie am Ende des ersten Aufzuges denn auch explizit in Frage gestellt. Sie geben «leise, aber boshaft» zu bedenken:

Auf ewige Zeit!
 die teuren Seelen!

Auf ewige Zeit
das Beste verhehlen,
hahahaha!
Das darf nicht sein!

(SW XXV.2, 42)

Selbst Aithras Einschätzung, dass es sich bei dem, was für immer «vergessen bleibe[n]» soll, um «das Böse» handelt, wird dabei fragwürdig. Laut den Elfen handelt es sich im Gegenteil um «das Beste», was Helena und Menelas in Aithras Therapie vorenthalten wird. Aithras Entgegnung: «Wollt ihr schweigen?» (SW XXV.2, 42), die den Aufzug beschliesst, ist insofern doppeldeutig, als dass sie einerseits an die Elfen gerichtet ist, andererseits aber auch als Rat an Helena und Menelas gelesen werden kann. Demnach muss das Paar, um den Erfolg der Therapie nicht zu gefährden, über das in Aithras Augen «Böse» schweigen, sollte es nicht vollständig vergessen werden können.

3.6. Helenas <Therapie>

Doch worum handelt es sich beim «Besten», was laut den Elfen dem Paar vorenthalten wird? Ich möchte argumentieren, dass damit die vollständige Genesung Menelas' und damit zugleich die endgültige Wiedervereinigung mit Helena gemeint ist. Ich habe bereits dargelegt, dass Menelas einen Teil seiner Persönlichkeit an Helena abgegeben hat. Wenn nun die im wahrsten Sinne des Wortes vollständige Heilung Menelas' darin besteht, dass nicht nur seine traumatische Erinnerung neutralisiert, sondern auch die sich im Text andeutende hysterische Dissoziation überwunden werden muss, dann fallen Genesung und Vereinigung mit Helena notwendigerweise in eins. Tatsächlich wird dieser Zustand erst am Ende der Oper erreicht; Menelas kehrt mit Helena nach eigener Aussage «vollvermählt» (SW XXV.2, 71) als «ewige[s] Paar» (SW XXV.2, 73) nach Sparta zurück.

Zu Beginn des zweiten Aufzugs wird deutlich, dass Aithras Therapie völlig fehlgeschlagen ist. Helenas Befürchtung, Menelas liebe «jene andre» (SW XXV.2, 38), nämlich die Helena, die er im von

Aithra evozierten Zweikampf mit Paris getötet zu haben meint, bewahrheitet sich. Statt der echten Helena glaubt er ein «süßes Gebild, / zu trüglicher Wonne / gesponnen aus der flirrenden Sonne» (SW XXV.2, 46) vor sich zu haben. Anfänglich befolgt Helena noch Aithras Ratschlag, Menelas den Vergessenstrank bei Bedarf erneut zu verabreichen. Wie sie aber gewahr wird, dass Menelas sie für eine «Luftsirene» hält, erkennt sie die Untauglichkeit von Aithras Methode:

Ohnmächtiger Trank, fahre dahin!
Dem Falschen die Falsche hast du vermählt –
[...]
Was scheint-versöhnt, entzweie sich neu!

(SW XXV.2, 46)

Überhaupt ist, was Hofmannsthal als Menelas' hysterische Erkrankung gestaltet, keineswegs völlig überwunden. Der zufällige Blick auf sein Schwert genügt, damit in ihm die Erinnerung an die vermeintliche Tötung Helenas wach wird: «Dies ist das Schwert! / Dies ist das Schwert, mit dem ich sie schlug!» (SW XXV.2, 46). Schliesslich vermeint er in Da-ud, der sich wie sein Vater Altaïr fasziniert von Helanas Schönheit zeigt, Paris zu erkennen. Wagnerisch stabreimend empfiehlt ihm Altaïr seinen Sohn als Jagdgefährten an:

Ein junger Held
und Hirt über Herden,
von Hüften trocken,
von Händen kühn!

Worauf Menelas ausbricht:

Ein junger Hirt,
ein Königssohn?
Paris ist da!
Paris aufs neu!

(SW XXV.2, 51)

Auf der Jagd erlegt Menelas Da-ud schliesslich im Glauben, Paris zu töten. Mit Breuer und Freud gesprochen erfolgt in diesem Fall die «Provokation des Anfalles [...] durch ein neues Erlebnis, welches durch Ähnlichkeit an das pathogene Erlebnis anklingt».⁸⁶

⁸⁶ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 13.

Die teichoskopisch beschriebene Jagd markiert insofern einen Wendepunkt, als Helena nun selbst therapeutisch aktiv wird. Bevor Menelas mit Da-ud zur verhängnisvollen Jagd aufbricht, ist Helena endgültig klar geworden, dass Menelas sie lediglich für das Phantom ihrer selbst hält. Ihr Appell, «Mit einem Blick der sehenden Augen / erkenne mich wieder!» (SW XXV.2, 54), fruchtet nicht. Sie fasst die Lage wie folgt zusammen:

Zaubergerät zieht uns hinüber –
zurückzukehren – das ist die Kunst!
Aithras Becher war zu stark –
und nicht stark genug – für Menelas Herz!

(SW XXV.2, 55)

In der Folge übernimmt Helena selbst die Rolle der Therapeutin. Von Aithra, die just in diesem Moment als Sklavin verkleidet erscheint, verlangt sie energisch ein Remedium für den Menelas verabreichten Vergessenstrank. Diese will ihr allerdings den komplementären Erinnerungstrank vorenthalten. Aithra argumentiert, dass es gerade der Vergessenstrank gewesen sei, der Helena vor der Ermordung durch Menelas gerettet habe. In Aithras Logik käme die Einnahme des Erinnerungstranks Helenas' Todesurteil gleich: Aithra prophezeit Helena das Schicksal einer «Lebendig-Toten» (SW XXV.2, 56), sprich einer dem Tod Geweihten. Helena hält, Aithras Formel chiastisch abwandelnd, dagegen: «Zur Tot-Lebendigen hat dein Trank / mich umgeschaffen diese Nacht» (SW XXV.2, 56). Damit drückt sie die für sie unerträgliche Lage aus, dass Menelas in seiner Hysterie sie für tot hält. Gegen Aithras Widerstand wird der Trank schliesslich gemischt. Epigrammatisch resümiert Helena ihre Überzeugung: «Und was von drunten / wieder kommt, / ist einzig, was / dem Helden frommt!» (SW XXV.2, 58).

Als Menelas von der für Da-ud tödlichen Jagd zurückkehrt, beginnt Helena ihre Therapie. Menelas erscheint «wie ein Mondsüchtiger» (SW XXV.2, 63). Sein von Hofmannsthal hier gezeichneter Bewusstseinszustand könnte also als hypnoid charakterisiert werden, da «Mondsucht» bzw., mit dem *terminus technicus* gesprochen, Somnambulismus laut Breuer und Freud nichts anderes ist als

die stärkste Form der Hypnose. Die Hypnose wiederum ist «artifizielle Hysterie». Breuer und Freud führen aus:

Grundlage und Bedingung der Hysterie ist die Existenz von hypnoiden Zuständen. Diese hypnoiden Zustände stimmen, bei aller Verschiedenheit, untereinander und mit der Hypnose in dem einen Punkte überein, daß die in ihnen auftauchenden Vorstellungen sehr intensiv, aber von dem Assoziativverkehre mit dem übrigen Bewußtseinsinhalt abgesperrt sind. Untereinander sind diese hypnoiden Zustände, assoziierbar, und deren Vorstellungsinhalt mag auf diesem Wege verschieden hohe Grade von psychischer Organisation erreichen. Im übrigen dürfte ja die Natur dieser Zustände und der Grad ihrer Abschließung von den übrigen Bewußtseinsvorgängen in ähnlicher Weise variieren, wie wir es bei der Hypnose sehen, die sich von leichter Somnolenz bis zum Somnambulismus, von der vollen Erinnerung bis zur absoluten Amnesie erstreckt.⁸⁷

Helenas Strategie besteht nun darin, die «Abschließung» von Menelas' hypnoidem Zustand zu überwinden, indem sie ihn mit der «Wahrheit» konfrontiert:

Gegen den Knaben,
den arglosen, sieh!
gegen den Gastfreund,
der mit dir jagte,
hobest du sie zu tödlichem Streich!
Sprech ich die Wahrheit? Menelas! Rede!

(SW XXV.2, 63)

Dabei gibt der Imperativ «Rede!» gleichsam das Motto für die nun folgende Gesprächstherapie ab. Tatsächlich gelingt es Helena, Menelas zur Reflexion zu bewegen: «Gegen ihn [Paris; R.M.] erhob ich die Waffe? Warum nur?» fragt er sich und «sinnt nach»: «Ja, er reckte frech und verwegen / seine Arme →» (SW XXV.2, 63). Er habe sich «[n]ach der Gazelle» gereckt, fällt ihm Aithra ins Wort, die Hofmannsthal stringent so gestaltet, dass sie weiterhin bestrebt ist, ihr therapeutisches Narrativ aufrechtzuerhalten. Helena geht jedoch nicht darauf ein und erläutert: «Du wähltest wissend die tödliche Waffe – / [...] du wolltest, daß in diesem Knaben / Paris von Troja noch einmal stürbe!» (SW XXV.2, 64). Auf Menelas' unmittelbar anschliessende Frage, wer denn dies «[f]urchtbar[e] Wort» spreche, erfolgt nun die für den weiteren Verlauf der Therapie entscheidende Antwort von Helena: «Helena spricht» (SW XXV.2, 64).

Im Anschluss daran beginnt Menelas an seiner Auffassung, in Helena lediglich ein «Luftgebild» vor sich zu haben, zu zweifeln. Wie kann es sein, dass das Phantom Helenas, das in Troja gar

⁸⁷ Breuer/Freud 1909 (s. Anm. 53), 9.

nicht anwesend war, über die dortigen Geschehnisse Bescheid weiss? Menelas wundert sich: «Sie spricht zu mir – / und ich höre die andre!» (SW XXV.2, 64). Wie er sich der Spaltung Helenas bewusst wird, folgert er, dass er selbst auch gespalten sein muss: «Mein Leib ist hier, / die Seele drunten – / gedoppelt leb ich / am zwiefachen Ort! Das darf nicht sein!» (SW XXV.2, 64). Seiner physischen Existenz ist er sich bewusst, allerdings scheint ihm «die Seele» abhandengekommen zu sein. Dies trifft tatsächlich zu, interpretiert man die «Seele» als den normalen, nicht-hypnoiden Bewusstseinszustand, den wiederum Helena verkörpert. Menelas hofft nicht auf die Besserung seines Zustandes und bittet stattdessen um einen Ratschlag, wie er verhindern kann, dass sein Schicksal Helena in Mitleidenschaft zieht: «Wo berg' ich mich, / in welcher Höhle, / daß dich mein Schicksal / nicht beflecke, / o Reine du!» (SW XXV.2, 64). Menelas' Bedürfnis, sich zu «verbergen», steht allerdings dem Kerngedanken von Helenas Therapie diametral entgegen. Prägnant fasst sie ihren Ansatz zusammen: «Uns birgt keine Höhle / vor unserm Geschick, / sondern wir müssen ihm stehn» (SW XXV.2, 64) – womit Hofmannsthal im Grunde Helena die Grundidee des Breuer-Freudschen Therapiekonzeptes aussprechen lässt.

In der Folge konfrontiert Helena Menelas schonungslos mit dem Grund für seine hysterische Obsession, immer wieder Paris töten zu wollen, indem sie seine traumatische Erinnerung in Worte fasst:

Preventlich hasstest du Paris
über sein Grab
und verfolgst in der Welt
noch sein schuldloses Bildnis
in einem wehenden Baum
oder einem Knaben –
aber nicht um der Rache willen,
sondern dies ist der einzige Weg,
nahe zu kommen – Menelas, sage mir, wem?

(SW XXV.2, 64)

Durch die geschickte Gesprächsführung gelingt es ihr, dass Menelas nun selbst den Kern seines Traumas ausspricht: Im Hinblick auf die vermeintlich von ihm ermordete Helena gibt er zur Ant-

wort: «Ihr, die tot ist, und allen Toten / die um mich starben, unbedankt!» (SW XXV.2, 65). Indem er sein Bedürfnis artikuliert, Helena, die er tot glaubt, nahe zu sein, gesteht er seine Liebe zu ihr. An dieses implizite Eingeständnis anknüpfend eröffnet ihm nun Helena:

Ihr, die lebt und bei der zu bleiben
 einzig trachtet dein Herz,
 mich verschmähend.
 Denn sie und nicht ich –
 sie ist deine Frau!

(SW XXV.2, 65)

Menelas antwortet verwundert: «Wer hat dich gelehrt, / das zu wissen, / was selber zu ahnen / ich mir verbiete?» (SW XXV.2, 65). Helena hat im Gespräch Menelas insofern geholfen, seinen hypnoiden Zustand zu überwinden, als dass sie ihm dessen Ursache bewusst gemacht hat. Sie hat, mit Breuer und Freud gesprochen, die «ursprünglich nicht abreagierte Vorstellung» versprachlicht und mit dem «normalen Bewußtsein» kurzgeschlossen. Das hysterische Symptom ist – wenn man diese Textstelle auf der Folio von Breuers und Freuds Erkenntnissen über die Hysterie liest – damit eliminiert. Nun kann Helena Menelas den Erinnerungstrank verabreichen, ohne Gefahr zu laufen, danach von ihm getötet zu werden.

Das vollständige Erinnern ist deshalb notwendig, weil Menelas zwar die traumatische Erinnerung überwunden hat, aber noch immer glaubt, Helenas Phantom vor sich zu haben. Tatsächlich erkennt er jedoch, unmittelbar nachdem ihm Helena das Vergessene wieder in Erinnerung gerufen und er den Erinnerungstrank zu sich genommen hat, im vermeintlichen Phantom schliesslich die echte Helena. Unwillkürlich greift er zum Schwert, um Helena, die sich ihm bereitwillig darbietet, zu töten. Er knüpft gewissermassen dort an, wo ihn sein Bewusstsein durch Aithras Intervention im ersten Aufzug verlassen hat. Allerdings hat Helenas Therapie ihre Wirkung nicht verfehlt und er «läßt das Schwert sinken» wie er sich bewusst wird:

Tot-Lebendige!
 Lebendig-Tote!
 Dich seh ich, wie nie

ein sterblicher Mann
sein Weib noch sah!

(SW XXV.2, 71)

Nicht nur das vermeintliche Phantom und die echte Helena vereinigen sich in Menelas' Vorstellung, sondern auch er selbst glaubt mit Helena zu verschmelzen:

Ewig erwählt
von diesem Blick!
Vollvermählt!
O großes Geschick!
O wie du nahe
Unnabare scheinst,
beide zu einer
nun dich vereinst!
Einzig du,
Ungetreue,
Ewig-Eine,
Ewig-Neue!
Ewig geliebte
einzige Nähe!
Wie ich dich fasse,
in dich vergehe!

(SW XXV.2, 71)

Nietzscheanisch überhöht Hofmannsthal Menelas' Heilung von der hysterischen Dissoziation und die Wiedervereinigung des Paares, indem zumindest für Menelas der entindividuierte Zustand des Ur-Einen erreicht wird, wo selbst die Zeit aufgehoben scheint.

4. Fazit

Ich habe in der vorliegenden Untersuchung argumentiert, dass Hofmannsthal in der *Ägyptischen Helena* Menelas als Hysteriker aus dem Trojanischen Krieg zurückkehren lässt. Das für die Hysterie typische Symptom der Persönlichkeitsspaltung wird dabei nicht nur bloss individualpsychologisch gedacht, sondern auch überpersonal gestaltet, wobei Helena als Trägerin eines Teils von Menelas' Persönlichkeit fungiert. Auf diese Weise werden die beiden zentralen Themen der Oper – Heilung Menelas' und Wiederherstellung der Ehe zwischen Helena und Menelas – miteinander verquickt.

Hofmannsthal lässt Aithra und Helena mit zwei unterschiedlichen und mitunter konkurrierenden therapeutischen Ansätzen Menelas' Hysterie behandeln. Aithras Strategie besteht darin, Menelas' traumatische Erinnerung durch eine nicht-traumatische Fiktion zu ersetzen. Für ihre Therapie ist der Einsatz eines psychoaktiven Wirkstoffes unerlässlich und der langfristige Erfolg der Therapie scheint nur dann gewährleistet, wenn dieser Wirkstoff regelmässig eingenommen wird. Da Aithras Ansatz letztlich auf Betrug basiert, muss sie als unseriöse Therapeutin verstanden werden. Dagegen scheint Helenas Handeln zeitgenössische gesprächsbasierte Therapiekonzepte zu reflektieren. Zwar bedient sich auch Aithra einer anerkannten psychotherapeutischen Technik, wenn sie Menelas hypnotisiert. Allerdings besteht ihre Strategie nicht darin, die bei Menelas durch die Hypnose hervorgerufenen Erinnerungen anschliessend im therapeutischen Gespräch zu verarbeiten. Es ist Helena, die diesen Ansatz aufgreift und damit erfolgreich ist, während Aithras Therapie scheitert.

Frühere Exegeten haben Aithras Tränke als Drogen oder gar als Psychopharmaka gelesen.⁸⁸ In der Tat lässt sich die Wirkung von Aithras Tränken nicht restlos psychologisch auflösen bzw. auf einen Placebo-Effekt reduzieren, wie das Hofmannsthal suggeriert, wenn er im *Helena*-Essay von den Tränken als «Verkürzungen für Seelenvorgänge» (SW XXXI, 226) spricht. Überdies griffe es zu kurz, die Tränke nur im therapeutischen Kontext zu lesen. Vielmehr sind Aithras Tränke gleichzeitig

⁸⁸ Assmann 1999 (s. Anm. 3), Nieberle 2016 (s. Anm. 6).

auch als motivischer Rekurs auf die Tränke in *Tristan und Isolde* und in der *Götterdämmerung* zu verstehen. Auch wenn die Anklänge an *Tristan und Isolde* überdeutlich sind, darf nicht vergessen werden, dass Aithra letztlich mit Hagens Tränken hantiert. Es wäre zwar übertrieben, Aithra direkt mit Hagen zu vergleichen, doch schärft der Gedanke, dass Aithra ihre Tränke von Hagen geborgt haben könnte, die bereits offenbar gewordenen problematischen Implikationen ihres therapeutischen Ansatzes weiter. Hagen betrügt Siegfried mittels des Vergessenstranks um Brünnhilde und findet durch den geschickten Einsatz des Erinnerungstranks einen Vorwand zur Eliminierung Siegfrieds. Aithra kann zwar keine böse Absicht unterstellt werden, jedoch betrügt auch sie: Durch den Vergessenstrank raubt sie Menelas zumindest vorübergehend die Erinnerung und nimmt Helena den «echten» Menelas.

Literaturverzeichnis

- Breuer, Josef und Sigmund Freud. 1909. *Studien über Hysterie*. 2., unveränderte Aufl. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. 1864–1960. *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. Leipzig: S. Hirzel.
- Hofmannsthal, Hugo von und Richard Strauss. 1955. *Briefwechsel: Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Franz Strauss u. Alice Strauss. Zürich: Atlantis.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1975–. *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe*. Veranstatet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. v. Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwelsch et. al. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Nietzsche, Friedrich. 1967–. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter. Abrufbar unter www.nietzschesource.org [letzter Zugriff: 14.04.2017].
- Wagner, Richard. 1914. *Gesammelte Schriften. Bd. 11: Oper und Drama*, hrsg. v. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker.
- Wagner, Richard. 1971. *Die Musikdramen*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Assmann, Aleida. 1999. «Trauma des Krieges und Literatur.» In *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Brigit R. Erdle u. Sigrid Weigel. Köln: Böhlau, 95–116.
- Austin, Norman. 1994. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press.
- Banoun, Bernard. 2005. «Permanence et historicité des configurations de personnages: Schémas actantiels dans les livrets de «La Flûte enchantée», «Lohengrin» et «La Femme sans ombre».» In *Le monde germanique et l'opéra: Le livret en question*, hrsg. v. Bernard Banoun u. Jean-François Canoni. Paris: Klincksieck, 169–189.
- Bauer, Roger. 1974. «Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele.» *Hofmannsthal-Forschungen* 2: 131–138.
- Bergengruen, Maximilian, Johannes F. Lehmann und Hubert Thüring, Hrsg. 2005. *Sexualität – Recht – Leben: Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*. München: Fink.
- Bergengruen, Maximilian, Klaus Müller-Wille und Caroline Pross, Hrsg. 2010. *Neurasthenie: Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Bergengruen, Maximilian. 2010. *Mystik der Nerven: Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des «Nicht-mehr-Ich»*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Blondell, Ruby. 2013. *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford University Press.
- Borchmeyer, Dieter. 1982. *Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam.

- Cicora, Mary A. 1999. «Brünnhilde on Naxos: A Study of the Wagnerian Influence on Hofmannsthal's Dramas and the Hofmannsthal-Strauss Dramas.» *Wagner's "Ring" and German Drama: Comparative Studies in Mythology and History in Drama*. Westport, CT: Greenwood Press, 91–129.
- Del Caro, Adrian. 2012. «The Birth of Tragedy.» In *A Companion to Friedrich Nietzsche: Life and Works*, hrsg. v. Paul Bishop. Rochester, NY: Camden House, 54–79.
- Gödde, Günter. 2013. «Hysterie-Studien.» In *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Hans-Martin Lohmann u. Joachim Pfeiffer. Stuttgart: J. B. Metzler, 84–93.
- Hiebler, Heinz. 2016. «Hofmannsthal als kreativer Leser.» In *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Mathias Mayer u. Julian Werlitz. Stuttgart: J. B. Metzler, 87–89.
- Homeyer, Helene. 1977. *Die spartanische Helena und der trojanische Krieg: Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: F. Steiner.
- Janés, Alfonsina. 1998. «El caballero de la rosa» de Hofmannsthal y el «Tristán» de Wagner.» *Revista de Filología Alemana* 6: 133–148.
- Jappe, Lilith, Olav Krämer und Fabian Lampart, Hrsg. 2012. *Figurenwissen: Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*. Berlin: De Gruyter.
- Koschorke, Albrecht. 2013. *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Lenz, Eva-Maria. 1972. *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper «Die ägyptische Helena»*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Nehring, Wolfgang. 2010. «Ödipus auf den Spuren von Siegfried: Hofmannsthal und Richard Wagner.» *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*: 361–384.
- Nieberle, Sigrid. 2016. «Die ägyptische Helena» (1928).» In *Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Mathias Mayer u. Julian Werlitz. Stuttgart: J. B. Metzler, 257–8.
- Polheim, Karl Konrad. 1983. «Hofmannsthal und Richard Wagner.» In *Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck*, hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher u. Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 11–23.
- Rakow, Christian. 2013. *Die Ökonomien des Realismus: Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin: De Gruyter.
- Richter, Hans Günther. 2006. *Imagination und Trauma: Bilder und Träume von traumatisierten Menschen*. Frankfurt a. M.: P. Lang.
- Riethmüller, Albrecht. 1996. «Komödie für Musik nach Wagner: «Der Rosenkavalier».» *Hofmannsthal-Jahrbuch* 4: 277–296.
- Rölleke, Heinz. 2012. «Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner: «Ein Traum von großer Magie» – auch eine «Morgentraumdeut-Weise».» *Hofmannsthal-Jahrbuch* 20: 103–108.

- Schwering, Gregor. 2011. «Sprachkrise» um 1900? Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal.» *Nietzscheforschung* 18: 59–77.
- Sybel, Ludwig von. 1884–90. «Daimon.» In *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hrsg. v. Wilhelm Heinrich Roscher. Leipzig: B. G. Teubner, Sp. 938–9.
- Wißmann, Friederike. 2017. «Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und die Folgen: Zu einem intermedialen Paradigma der Rezeption zwischen Musik und Philosophie.» In *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. v. Nicolas Gess u. Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter, 450–69.
- Worbs, Michael. 1983. *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Wübben, Yvonne und Carsten Zelle, Hrsg. 2013. *Krankheit schreiben: Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*. Göttingen: Wallstein.
- Zanucchi, Mario. 2010. «Nietzsches Abhandlung ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‹ als Quelle von Hofmannsthal's ›Ein Brief‹.» *JdDSG* 54: 264–90.

Vita

Raphael Johannes Mueller was born and raised in Basel, Switzerland. He received his B.A. in Voice from the Hochschule für Musik Karlsruhe in Germany, and he finished his B.A. in German Literature at the Karlsruhe Institute of Technology (KIT) in 2014. He started the M.A. program in German Literature at KIT and spent the academic year 2016/17 as a Graduate Teaching Assistant at the University of Tennessee, Knoxville (UTK). In May 2017 he received his M.A. degree in German from UTK. His research interest during his studies in Germany and the United States included medieval reception in the enlightenment period, the influence of contemporary economic theory on 19th-century literature, contemporary Swiss dialect literature, literary canon theory, and discourse linguistics.