

Christina Wald

The Drama of Hysteria. Wiederholung zwischen Zwang und Subversion

Seit Beginn der 1990er Jahre zeichnet sich eine Renaissance der Hysterie in der zeitgenössischen britischen Dramatik ab. Nachdem schon das Melodrama des 19. Jahrhunderts die Posen der *Grande Hystérie* zum Schauspielstil erhob und nachdem der Realismus nach dem Modell Ibsens die Hysterikerin um die Wende zum 20. Jahrhundert zur geheimnisvollen Protagonistin machte,⁴¹ interessieren sich zeitgenössische Dramatiker und Dramatikerinnen wieder für die Hysterie, wie die Uraufführungen von Anna Furses *Augustine (Big Hysteria)* (1991), Kim Morrisseys *Dora: A Case of Hysteria* (1993), Terry Johnsons *Hysteria* (1993), Snoo Wilsons *Sabina* (1998), Christopher Hamptons *The Talking Cure* (2002) sowie die Shows *Dora* (1987) und *Howl in the Afternoon* (1992) der nach Joseph Breuers Fallstudie benannten Performancegruppe *Anna O* belegen. Diese theatralen Neuverhandlungen von hysterischen Fallstudien stehen im Zusammenhang mit der anhaltenden Wichtigkeit des Konzepts ‚Hysterie‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften und der Auffrischung, die diese Wichtigkeit durch die performative Wende in den Gender Studies in den 1990er Jahren erfahren hat.⁴² Darüber hinaus steht die erneute Popularität der Hysterie im Zusammenhang mit einer Entwicklung im britischen (wie auch im gesamteuropäischen und nordamerikanischen) öffentlichen Diskurs der 1990er Jahre, nämlich der Thematisierung des sexuellen Kindesmissbrauchs. Diese Debatte machte das Wissen um kindliche Traumatisierungen und die daraus folgenden post-traumatischen Belastungsstörungen zumindest schlagwortartig zum Allgemeinwissen, und seit den späten 1980er Jahren befasst sich die britische Dramatik in einem zeitgenössischen Setting mit dem Thema des sexuellen Kindesmissbrauchs.⁴³ Neben dieser fast tagesaktuellen theatralen Beschäftigung mit

⁴¹ Zu einer ausführlichen Diskussion dieser theatralen Auseinandersetzungen mit der Hysterie siehe Diamond 1990-1991 und 1997.

⁴² Die Konjunktur des Konzepts ‚Hysterie‘ in den Geisteswissenschaften speist sich aus – oft verwobenen – feministischen und psychoanalytisch orientierten Theorien, insbesondere von Luce Irigaray und Julia Kristeva, aber auch von Hélène Cixous und Catherine Clement, die in *La jeune née* den ambivalenten Status der Hysterikerin zwischen Rebellin gegen und Opfer des Patriarchats diskutieren. Im deutschsprachigen Raum ist Christina von Brauns feministische Studie *Nicht Ich: Logik. Lüge. Libido* (1985) zu nennen. Elaine Showalter, Autorin des Standardwerks *The Female Malady* (1985) macht eine Gruppe von *New Hysterians* aus, von Forschern, die sich in den 1990er Jahren aus kulturwissenschaftlicher, anthropologischer, geschichtlicher und philosophischer Perspektive mit dem Phänomen der Hysterie auseinandersetzen (vgl. Showalter 1998: 7). Neben Showalter selbst lassen sich Mark Micale, Roy Porter, Sander L. Gilman, Helen King, G.S. Rousseau, Georges Didi-Huberman und Elisabeth Bronfen diesem Forschungszweig zuordnen.

⁴³ Aus dem umfassenden Korpus von britischen Theaterstücken, die sich mit sexuellem Kindesmissbrauch auseinandersetzen, seien hier nur einige prominente Vertreter genannt: Sarah Daniels' *Beside Herself* (1990), *Head-Rot Holiday* (1992) und *The Madness of Esme and Shaz* (1994), Mark Ravenhills *Shopping and Fucking* (1996), Claire Dowies *Easy Access (for the Boys)* (1998), Bryony Laverys

dem Phänomen, die sich auch auf bestimmte, durch die Medien bekannte Fälle von Missbrauch bezieht, verfolgen die Theaterstücke des *Drama of Hysteria* Kindesmissbrauch geschichtlich zurück und untersuchen mit der Hysterie des ausgehenden 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts die Grundlagen unseres heutigen Trauma-Konzepts.

Mein Artikel analysiert die Figur der Wiederholung anhand zweier ausgesuchter Stücke dieses *Drama of Hysteria*, die sich mit paradigmatischen Hysterikerinnen auseinandersetzen. In *Augustine (Big Hysteria)* inszeniert Anna Furse den Fall von Jean-Martin Charcots ‚Star‘-Patientin Augustine, und Kim Morrisseys Stück *Dora – A Case of Hysteria* von 1993 verhandelt die Fallgeschichte von Sigmund Freuds wohl berühmtester Patientin Dora alias Ida Bauer. Die Figur der Wiederholung ist für diese Stücke in zweifacher Weise relevant. Erstens setzen sich die Stücke mit Jean-Martin Charcots und Sigmund Freuds Hysteriemodellen auseinander und beschäftigen sich zentral mit Konzepten von traumatischem Wiederholungszwang. Zweitens verhandeln die Stücke durch ihre Darstellung der Hysterie Normen von Weiblichkeit und inszenieren Gender als das Produkt von ritualisierten Wiederholungen, die ebenfalls einen Zwangscharakter haben. Als theoretische Bezugspunkte für meine Untersuchung der Theaterstücke wähle ich daher Freuds Hysteriemodell und sein Konzept des traumatischen Wiederholungszwangs sowie Judith Butlers Theorie der performativen Verfasstheit von Geschlechtsidentität. Im Folgenden möchte ich zunächst kurz Freuds psychoanalytisches sowie Butlers gendertheoretisches Konzept des Wiederholungszwangs erläutern und diese anschließend für meine Untersuchung der Dramen zusammenführen.

Sigmund Freud übernimmt in den Dramen eine Doppelrolle. Einerseits tritt er als Figur auf und wird als Figur wegen seiner autoritären und chauvinistischen Haltung den Patientinnen gegenüber kritisiert und lächerlich gemacht. Andererseits arbeiten die Dramen aber auch mit Konzepten Freuds, die sie durchaus ernst nehmen; insbesondere verhandeln die Stücke des *Drama of Hysteria* Freuds Modell des traumatischen Wiederholungszwangs. Freud versteht den Wiederholungszwang als charakteristische Funktionsweise des Traumas und der durch ein Trauma induzierten Hysterie.⁴⁴ Ein Trauma wird nach Freud erst nachträglich konstituiert, es besteht immer aus der Interaktion zweier Szenen. Ich möchte Freuds Konzept der Nachträglichkeit kurz am Beispiel des sexuellen Kindesmissbrauchs erläutern. Zunächst erlebt das Kind den Missbrauch, den es noch nicht als sexuelle Handlung versteht. Nach der Pubertät erlebt der oder die Betroffene nun eine Situation, die irgendeine Ähnlichkeit mit der früheren Szene hat und ihn oder sie deren sexuelle Bedeutung erfassen lässt; es ist dem Subjekt unmöglich, sich gegen diesen unange-

Frozen (1998), Arnold Weskers *Denial* (2000), Alan Bennetts *The History Boys* (2004) und David Harrowers *Blackbird* (2005).

⁴⁴ Ich kann an dieser Stelle keine genaue Abgrenzung von Hysterie, traumatischer Hysterie, Trauma und traumatischer Neurose leisten, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten in Freuds Theorieentwicklung unterschiedlich Kernbedeutungen hatten. Vgl. dazu die Einträge in *Das Vokabular der Psychoanalyse* von Jean Laplanche und J.-B. Pontalis (180-182, 513-518, 520-521 und 521-525).

nehmen sexuellen Affekt zu wehren (etwa durch Ausweichen mit Hilfe der Aufmerksamkeit), da es das Unangenehme ja nur vermeintlich aktuell erfährt – tatsächlich wirkt die Erinnerungsspur der früheren Szene traumatisierend. Nachträglich verleiht die zweite Szene der ersten Szene also pathogenen Wert.⁴⁵ Streng genommen hat das traumatische Erlebnis *als* traumatisches Erlebnis folglich nie stattgefunden, es geht um die „nachträgliche Erzeugung eines Vergangenen, das niemals präsent war und sich von der Zukunft her wiederholt“ (Strowick: 371). Freud geht davon aus, dass das traumatische Erlebnis – also das Ergebnis der Interaktion beider Szenen – verdrängt wird. Es kehrt allerdings zurück in unbewussten Aktualisierungen und somit Wiederholungen – beispielsweise durch Träume, somatische Symptome und das Ausagieren der verdrängten Erinnerungen.

Es ist Kennzeichen des Traumas, so überwältigend zu sein, dass es kein Erleben, keine Verarbeitung im Moment des Geschehens zulässt; durch die Re-Inszenierung des traumatischen Erlebnisses wird dem Subjekt aber nachträglich die Möglichkeit der Affektentwicklung gegeben. Der Wiederholungszwang bedeutet also paradoxerweise für das Opfer des Traumas nicht das Erneute, sondern das erste Erleiden des ursprünglichen Ereignisses (und in der Folge der Wiederholungen natürlich das zweite, dritte, also erneute Erleiden). Neben der ‚Ermöglichung‘ des Leidens ist die Wiederholung aber zugleich die unbewusste Suche nach der Gelegenheit, das traumatische Ereignis in einer abgemilderten Form zu re-inszenieren, also so zu variieren und zu re-kontextualisieren, dass sie dem ehemals ausgelieferten und völlig passiven Opfer nun zumindest partielle Kontrolle über das Ereignis ermöglicht. Laut Freud besteht das Paradox des traumatischen Wiederholungszwangs also einerseits darin, dass der Patient wiederholt, ohne sich der Wiederholung bewusst zu sein. So bemerkt Freud in seinem Aufsatz „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ von 1914, in dem er den Begriff ‚Wiederholungszwang‘ einführt: „so dürfen wir sagen, der Analytierte erinnere überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern er agiere es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er wiederholt es, ohne natürlich zu wissen, dass er es wiederholt“ (129). Andererseits besteht das Paradox des Wiederholungszwangs auch darin, dass ein nicht-existentes Original wiederholt wird, denn die erste Szene wird ja erst nachträglich durch die zweite Szene zum traumatischen Ereignis. Als Ausweg aus dem Teufelskreis des traumatischen Wiederholungszwangs sieht Freud die kathartische Wirkung der Erinnerung und Verbalisierung des traumatischen Erlebnisses (also beider Szenen) innerhalb der psychoanalytischen Therapie, die eine Abreaktion des Traumas ermöglichen soll.⁴⁶

Judith Butler entwickelt in ihren Schriften seit den späten 1980er Jahren, vor allem aber in ihren Werken der 1990er, *Gender Trouble*, *Bodies that Matter*, *The Psychic*

⁴⁵ Vgl. zum Beispiel Freud: „überall findet sich, dass eine Erinnerung verdrängt wird, die nur nachträglich zum Trauma geworden ist“ (1887-1902: 435).

⁴⁶ Vgl. Freud: „die einzelnen hysterischen Symptome [verschwanden] sogleich und ohne Wiederkehr [...], wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen, und wenn dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affekt Worte gab“ (1895: 85).

Life of Power und ihrem jüngst erschienen Band *Undoing Gender* ihre Theorie der performativen Verfasstheit von Geschlecht. Das Prisma des Freudschen Wiederholungszwangs eignet sich auch zur Darstellung ihrer Theorie. Nach Butler wird Geschlecht beständig durch ritualisierte, wiederholte Zitierungen der Gender-Normen produziert und inszeniert. Allerdings sind diese Geschlechter-Normen den Aktualisierungen nicht vorgängig, sondern sie werden erst durch die vermeintlichen Wiederholungen installiert; Gender-Performanzen werden damit zu Kopien ohne Original. Die Abwesenheit des Originals und seine nachträgliche Konstruktion durch die Kopien gleicht Freuds Konzept der Nachträglichkeit. Der ‚Illusionscharakter‘, den sowohl das ursprüngliche traumatische Erlebnis als auch die Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit haben, beeinträchtigt allerdings nicht ihre zwanghafte Wirkmächtigkeit. Denn auch die Aktualisierungen der Gender-Normen sind nach Butler nicht freiwillig und intentional, sondern unterliegen einem Wiederholungszwang. Das Subjekt konstituiert sich nur durch die fortlaufenden Wiederholungen der in einer bestimmten Gesellschaft geltenden Gender-Normen; Aktualisierungen, die von dem regulierenden Ideal abweichen, werden mit gesellschaftlichen Strafmaßnahmen belegt. Da das Subjekt also erst durch die Annahme von Gender entsteht, geht die Tat des *doing gender* dem Täter voraus, erst durch die Wiederholung konstituiert sich der/die Wiederholende.

Butler sieht im Wiederholungszwang allerdings auch subversives Potential: Gerade durch ihr Angewiesensein auf beständige Wiederholungen wird die Norm verletzbar. Butler argumentiert, dass von der Norm abweichende Wiederholungen – und sie versteht die Norm ja ohnehin als unerreichbar bleibendes Ideal – die Norm dekonstruieren und auf lange Sicht re-formulieren können. Ähnlich wie Freud sieht Butler in der Figur der Wiederholung also nicht ausschließlich den Zwang zur exakten Imitation des Originals, sondern attestiert ihr auch ein abweichendes, innovatives, produktives Potential.

Das zeitgenössische britische *Drama of Hysteria* lässt sich als Vernetzung von Freuds und Butlers Konzepten des Wiederholungszwangs lesen. Mit der Hysterie wählen die Autoren und Autorinnen ein Phänomen, bei dem traditionell Krankheit und Gender eng verknüpft sind; schon die Bezeichnung der Krankheit rührt von der antiken Vorstellung her, die Gebärmutter (*hysteria*) wandere durch den Körper, und in vielen Epochen galt Hysterie als spezifisch oder ausschließlich weibliche Krankheit. Im späten 19. Jahrhundert waren die Vorstellungen von Hysterie und Weiblichkeit derart eng miteinander verknüpft, dass die Begriffe beinahe synonym verwandt wurden (vgl. Showalter 1985: 129, von Braun: 28, Bronfen: 115). Die Stücke wiederholen diese Assoziation von Hysterie und Weiblichkeit – allerdings nicht, so meine These, affirmativ, sondern sie ziehen Rückschlüsse vom iterativen und performativen Charakter der Hysterie auf die Herstellung von Geschlecht. In meiner Lesart inszenieren die Dramen den deutlich markierten, spektakulären – und im Allgemeinwissen verankerten – traumatischen oder hysterischen Wiederholungszwang als Hyperbel des eher verdeckt operierenden Wiederholungszwangs, der die Basis der Geschlechtsidentität bildet. Durch die Herausstellung der Analogie beider Vorgänge inszenieren die Theaterstücke die performative Verfasstheit von Geschlecht und stellen sowohl deren Zwanghaftigkeit heraus als auch Möglichkeiten,

den Wiederholungszwang produktiv zu nutzen und durch die Wiederholungen die Norm zu resignifizieren.

Augustine (Big Hysteria), 1991 unter der Regie der Autorin Anna Furse uraufgeführt, inszeniert die psychiatrische Fallgeschichte der fünfzehnjährigen Augustine, einer der bekanntesten Patientinnen des Neurologen Charcot. Ikonographisch kann Augustine bis heute als Inbegriff der *Grande Hystérie* gelten, die Charcot während seiner Dienstzeit an der Pariser Klinik *La Salpêtrière* als Krankheitsform klassifizierte und durch Skizzen und Fotografien der Patienten dokumentieren ließ. Durch die Publikation ihrer Fotografien in drei Sammelbänden, den *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, erlangte Augustine bereits in den 1870er Jahren Bekanntheit über die Grenzen der Klinik und Frankreichs hinaus.

Furses Inszenierung von Augustines Krankengeschichte nutzt dieses Bildmaterial, schreibt dessen Entstehungsgeschichte allerdings um. Dieses *Rewriting* folgt Forschungsbeiträgen wie Georges Didi-Hubermans umfassender und materialreicher Studie mit dem programmatischen Titel *Invention de l'hystérie*, die Charcots *Grande Hystérie* als eine inszenierte, durch Imitation und Einstudierung vereinheitlichte Krankheitsform charakterisieren. Furses Neuverhandlung der Fallgeschichte macht dabei die zweifache Art des Wiederholungszwangs deutlich, die Augustines hysterische Performances charakterisiert.

Einerseits aktualisiert und affirmiert Augustine durch ihre Anfälle das Ideal der *Grande Hystérie*. Im Verlauf des Theaterstückes wird deutlich, dass Augustines Anfälle sich zunehmend nach Charcots suggestiven Erklärungen und Prognosen richten. Neben Charcots mündlichen ‚Regieanweisungen‘ nimmt sich Augustine die in der Salpêtrière omnipräsenten Skizzen, Gemälde und Photographien des ‚echten‘ großen hysterischen Anfalls zum Vorbild. Furses Inszenierung zeigt, wie Augustine die sie umgebenden Szenen und Bilder kopiert und verinnerlicht; so wird ihre Hysterie dargestellt als das Produkt einer *Ein-bild-ung* im wörtlichen Sinne.⁴⁷

Augustines Anfälle sind also einerseits bewusste darstellerische Realisierungen, die sich an den Maßgaben des Regisseurs Charcot orientieren und nach der Anerkennung und dem Erstaunen des medizinischen sowie laienhaften Publikums trachten. Furses Stück stellt den theatralen Charakter von Augustines hysterischen Performances deutlich heraus. So fragt die ehrgeizige Augustine direkt nach einem Kraft raubenden hysterischen Anfall, der in voller Länge gezeigt wird, „How was

⁴⁷ Vgl. dazu auch Gilman. Das Gemälde *Une leçon clinique à la Salpêtrière* von André Brouillet, das im Vorlesungssaal der Salpêtrière hing und später als Lithograph über Freuds Couch in seinen Arbeitszimmern in Wien und in London, wird sowohl von der Forschungsliteratur als auch im *Drama of Hysteria* als zentrales Vorbild der Hysterie verstanden. Furse stellt dieses Gemälde als *Tableau vivant* nach, und das Cover von Morrisseys *Dora* zeigt einen Ausschnitt des Gemäldes. *Une leçon clinique à la Salpêtrière* zeigt den neben Charcot sitzenden Arzt Paul Richer, der den hysterischen Anfall einer Patientin in einer Skizze dokumentiert. An der Rückwand des Vorlesungssaals der Salpêtrière hängt eine Zeichnung von Richer, die eine überlebensgroße Hysterikerin in eben der *arc-en-cercle*-Pose zeigt, die die Patientin im Vorlesungssaal gerade einzunehmen beginnt. Gilman hat auf das komplexe Muster von Imitation hingewiesen, das Brouillets Gemälde zeigt: Richer ist „sketching the patient who is replicating his own drawing“ (345). An Brouillets Gemälde lässt sich so der Vorgang der *Ein-bild-ung* von Hysterie ablesen, die den Vorlesungssaal der Klinik zu einer „phantasmatic site of infinite reiterability“ (Bronfen: 182) machte.

IP“ (42), gibt vor dem jungen Freud mit ihrem Starstatus an („Professor Charcot says I'm special. He did! He says I'm a chef d'oeuvre, a perfect sample, an ... archetype. He says I am a star. I think some of the other girls are jealous“ (23) und protestiert, als sie in eine gepolsterte Zelle gesperrt wird, dies sei „no way to treat... a star“ (37). Durch diese Strafmaßnahme der Isolationshaft zeigt Furse bereits, dass der in der Salpêtrière geltende Performance-Imperativ nicht allein über Lob und Anerkennung installiert wird, sondern dass das Krankheitsbild der *Grande Hystérie*, auf deren ‚Entdeckung‘ Charcots medizinischer Ruhm beruht, durch einen Zwang zur Wiederholung dauernd re-produziert wird.

Zugleich aber unterliegen Augustines hysterische Performances ihrem eigenen traumatischen Wiederholungszwang. Furse macht für die Zuschauer erkennbar, dass Augustine während ihrer hysterischen Anfälle, also im Rahmen der von Charcot klassifizierten Symptomatik, Missbrauchsszenen aktualisiert. Ihr *acting out*⁴⁸ wird von Charcot als obszöne Phantasie abgetan, während der junge Freud Augustines Re-Inszenierungen ihres Traumas als solche zu verstehen beginnt. Furses Stück zeigt, dass Charcots Ignoranz umso tragischer ist, als einige seiner Behandlungsmethoden, so die Penetration mit einem Eierstockkompressor, für Augustine eine Wiederholung der ursprünglichen Vergewaltigung sind. Augustines hysterische Anfälle verbinden somit ununterscheidbar bewusste Performance und die unbewusste und zwanghafte Aktualisierung der traumatischen Vergangenheit, welche ihre Reproduktion Augustine gleichsam aufzwingt.

Diese Synthese von ‚Performieren‘ und ‚Performiert werden‘ charakterisiert nicht nur das psychoanalytische Konzept des Wiederholungszwangs, sondern, nach Butlers eingangs dargestellter Theorie, auch die performative Herstellung von Geschlecht. Die Aktualisierung von Weiblichkeits-Normen ist eine dritte Dimension des Wiederholungszwangs, die sich in Augustines hysterischen Anfällen und Symptomen niederschlägt, neben der Reproduktion des gestischen Inventars der *Grande Hystérie* und der Wiederholung des Traumas. Da Hysterie und Weiblichkeit im späten 19. Jahrhundert nahezu synonym waren, aktualisiert Augustine in ihren hysterischen Symptomen auch die damalige Weiblichkeitsnorm. Allerdings sind ihre Wiederholungen Übererfüllungen der Norm: So übertreiben beispielsweise ihre Katalapsien die der Frau zugeschriebene Passivität, ihre Ohnmachtsanfälle übersteigern den von der Frau erwarteten Machtverzicht und ihre Unterordnung, und ihre Lach-, Wein- und Wutanfälle übertreffen die als typisch weiblich geltende Emotionalität und Labilität. Augustines Hysterie lässt sich somit als eine der Butlerischen Übertreibungsstrategien fassen, die durch die hyperbolische Inszenierung

⁴⁸ *Acting out* bezeichnet hier Augustines sprachliches und nicht-sprachliches Handeln, durch das sie auf ihr Trauma verweist, ohne dies explizit zu thematisieren und ohne sich unbedingt dieses Verweises bewusst zu sein. Vgl. Freuds oben stehendes Zitat aus „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, in dem er von „agieren“ im Sinne von *acting out* spricht und die Definition von *acting out* in Laplanche und Pontalis: „In der Psychoanalyse verwendeter Ausdruck zur Bezeichnung von Handlungen, meist impulsiven Charakters, die im Vergleich mit dem gewöhnlichen Motivationssystem des Subjekts einen Bruch darstellen, im Laufe seiner Handlungen relativ isolierbar sind und oft eine auto- oder heteroaggressive Form annehmen. Im Aufkommen von *acting out* sieht der Analytiker das Anzeichen für das Hervortreten des Verdrängten“ (34).

von Geschlechternormen nicht nur deren repressive Wirkung, sondern auch deren Imitationscharakter ausstellen. Die exzessiv sichtbare, spektakuläre Produktion der *Grande Hystérie* wird zur Hyperbel der weniger sichtbaren Fabrikation von Gender; Butlers Beschreibung der Herstellung von Geschlecht ist für die *Grande Hystérie* konkret nachvollziehbar: „Gender [or, Big Hysteria] is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being“ (Butler 1990: 43f.).

Der performative Charakter – und mit performativ meine ich, wie oben ausgeführt, ununterscheidbar theatralisch-absichtsvoll und zwanghaft-unbewusst – von sowohl pathologisierter als auch angeblich ‚normaler‘ Weiblichkeit ist also schon auf der fiktionalen Ebene zentral. Umso deutlicher wird er aber auf der extrafiktionalen Ebene der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum, wenn die Zuschauer der Schauspielerin der Augustine (in der Uraufführung Shona Morris) bei der theatralischen Herstellung von Hysterie und Weiblichkeit zusehen. Die Zuschauer wissen, dass Shona Morris Augustines ‚Symptome‘ nur simuliert, also den Effekt einer Innerlichkeit / eines Traumas, das sie auszudrücken und auszuagieren scheint, nur performativ herstellt. Diese durch äußerliche Akte hergestellte Illusion von Innerlichkeit lässt sich ebenfalls auf die Wirkungsweise von Gender zurück beziehen: „as performance which is performative, gender is an ‘act,’ [...] which constructs the social fiction of its own psychological interiority“ (Butler 1988: 412). Die Aufführungen von *Augustine (Big Hysteria)* sind also von einer mehrfachen Wiederholungsstruktur gekennzeichnet: Shona Morris imitiert eine Patientin, die ihre traumatischen Erfahrungen reproduziert und zugleich Abbildungen des großen hysterischen Anfalls kopiert. Damit imitiert und übertreibt sie ‚normale‘ Weiblichkeit und zeigt dadurch, dass Weiblichkeit selbst nur durch Wiederholung besteht.

Die Herausstellung des performativen Iterationscharakters von Geschlecht funktioniert allerdings ausschließlich auf extrafiktionaler Ebene; das Publikum kann einen Erkenntnisgewinn aus dem Wiederholungszwang ziehen und mag die hyperbolische Imitation als subversive Strategie verstehen. Auf der diegetischen Ebene kann die Hauptfigur Augustine ihren Wiederholungszwang nicht produktiv nutzen; ihr hilft Gender-Theorie nicht weiter, sie leidet unter dem dreifachen Wiederholungszwang in der Salpêtrière. Daher versucht Anna Furse am Ende des Stücks, Augustines Ausbruch aus dem Wiederholungszwang von Weiblichkeit und Hysterie zu inszenieren. Entsprechend der historischen Vorlage flieht Augustine heimlich in Männerkleidung aus der Salpêtrière. Durch ihre Flucht mag Augustine der Ausstieg aus der Kontrolle Charcots und dem speziellen Wiederholungszwang der *Grande Hystérie* gelingen; auch ihrem psychischen Wiederholungszwang entkommt sie möglicherweise, das Iterationsmuster der Geschlechtsidentität allerdings bleibt – laut Butler – unentrinnbar, da ja erst diese Wiederholungen das Subjekt konstituieren. Da ein Körper / eine Identität jenseits der Wiederholung nicht theatralisch repräsentiert werden kann, bleibt es in Augustines Schlussmonolog beim verbalen utopischen Gegenentwurf. Mit an Artauds Schriften zum Theater angelehntem Pa-

thos entwirft der Monolog Augustines visionäre Rückkehr als neuer Körper jenseits der Wiederholung.⁴⁹

You will see my body fly away in a thousand sparks [...] I will disappear. Dis-membered. I will return. Re-membered. I will come together again in a form you won't recognise. Me and my magical body! [...] Then I will tell everything, as I remembered myself. And you, you will put your tools down, you will listen, really listen, and you will believe every word I say... (49)

Auf Augustines Sehnsucht nach der utopischen Befreiung von den „tools“ der kulturellen Wahrnehmung antwortet eine Passage aus *Gender Trouble* direkt und desillusionierend: „there is no self [...] who maintains ‘integrity’ prior to its entrance into this conflicted cultural field. There is only a taking up of the tools where they lie, where the very ‘taking up’ is enabled by the tool lying there“ (Butler 1990: 185).

Wie die Wiederholung als Tool aber auch produktiv genutzt werden kann, zeigt Kim Morrisseys zwei Jahre später in London erstaufgeführtes Theaterstück *Dora – A Case of Hysteria*. Das Stück beleuchtet den Fall Doras neu, der in Freuds „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“ von 1905 präsentiert wurde. Als Folie für Morrisseys Stück dienen neben dem Text Freuds sowohl die kritischen, oft feministischen, akademischen Auseinandersetzungen mit dem Fall als auch die Dramatisierung durch Helene Cixous in *Portrait de Dora* von 1976, das als Modell für das *Drama of Hysteria* der 1990er gelten darf. Im Unterschied zu Cixous inszeniert Morrissey Doras Fallgeschichte als Parodie, welche die komischen Aspekte aus Freuds Text destilliert.

Wie Augustine scheint auch Dora einem psychischen Wiederholungszwang ausgeliefert, der von traumatischen Missbrauchserfahrungen durch Herrn K., einem Freund ihrer Eltern, herrührt. So wiederholt sie beispielsweise die Übergriffe durch Herrn K. in ihren Alpträumen. Nach Freuds Argumentation sind auch Doras ‚hysterische‘ Symptome wie ihr Hinken, ihr Husten, ihre phasenweise Sprachlosigkeit und ihre Kopfschmerzen Teil ihres Wiederholungszwangs, den Freud gemäß seiner neueren Theorien nicht mehr nur als schmerzhaft Reproduktion eines Traumas, sondern auch als Mittel der sexuellen Wunschbefriedigung sieht. Morrissey entzieht diesen Theorien Freuds jegliche Grundlage, indem sie argumentiert, dass Doras körperliche Leiden nicht hysterisch, sondern ein organisches Erbe der Syphilis ihres Vaters sind – dieses Argument kann Morrissey von Freud selbst übernehmen, der in seinen Fußnoten die Interpretation der Fallgeschichte, die er im Haupttext entwickelt, häufig widersprach.⁵⁰ Obwohl Morrissey Doras Wiederholungszwang also teilweise als reine Projektion Freuds entlarvt, bleibt die Figur

⁴⁹ Vgl. Artaud: „I say it / as I know how to say it / immediately / you will see my present body / fly into pieces / and under ten thousand / notorious aspects / a new body / will be assembled / in which you will never again / be able / to forget me“ (659).

⁵⁰ So argumentiert Freud im Haupttext, die Symptome Doras seien hysterisch, d.h. auf ihre geheimen und verdrängten Wünsche zurückzuführen, in einer Fußnote aber betont er, dass „Syphilis der Erzeuger als Ätiologie für die neuropathische Konstitution der Kinder sehr wohl in Betracht kommt“ (1905: 178f.).

der Reproduktion zentral in ihrem Theaterstück. So animiert Freud Dora beständig, die Missbrauchserfahrungen nachzustellen oder zu erzählen und nötigt die junge, verstörte Dora so zu einer Wiederholung ihres Leids. Ähnlich wie Furse die Behandlung durch Charcot als Wiederholung der Vergewaltigungen präsentiert, inszeniert Morrissey Freuds zudringliches Fragen und seine explizite Darstellung sexueller Themen als Überforderung für die junge, zunächst unaufgeklärte Dora und als verbalen Missbrauch des Mädchens. Nach ihrer anfänglichen Hilflosigkeit lernt Dora im Laufe des Stücks allerdings zunehmend, welche hysterischen Performances Freud von ihr erwartet und nutzt ihr Talent zur Mimikry, um Freuds Autorität zu unterlaufen und ihn der Lächerlichkeit preiszugeben.⁵¹ Anders als Furses Augustinefigur, die in erster Linie als doppeltes Opfer ihres Vergewaltigers Carnot und ihres Therapeuten Charcot und den von ihnen ausgelösten Wiederholungszwängen dargestellt wird, ist Dora in Morrisseys Stück eher parodistische Imitatorin als zwanghaft Wiederholende. Dora nutzt die Wiederholung als Guerillataktik in ihrem Widerstandskampf gegen Freuds Interpretationen, die ihr ein heimliches Begehren für Herrn K. unterstellen.

Doras Aneignung der hysterischen Performance umfasst sowohl Symptomhandlungen als auch den hysterischen Diskurs bzw. dessen psychoanalytische Deutung. Als Peripetie des Stücks demonstriert Dora, wie umfassend sie sich das verbale und gestische Inventar von Freuds Modell der *Petite Hystérie* angeeignet hat. In einer früheren Szene hatte Morrisseys Dora scheinbar gedankenverloren mit einem kleinen Portemonnaie gespielt, es geöffnet, ihre Finger hineingesteckt, und es wieder geschlossen. Freud konfrontierte Dora während einer dieser Sitzungen mit seiner Theorie, dass dieses Spiel eine Ersatzhandlung für Masturbation oder gar den von Dora angeblich herbeigesehnten Liebesakt mit Herrn K. sei. In dieser Szene konnte Dora nur wütend bemerken „Everything is not sex“, musste sich aber mit Freuds apodiktischer Antwort begnügen „Everything, no. But reticules, yes“ (24). In Morrisseys Theaterstück gelingt es ihr allerdings zu einem späteren Zeitpunkt, ihre scheinbare Symptomhandlung durch die Wiederholung zu rekontextualisieren. Während Freud zuvor Dora durch seine Interpretation des Portemonnaies-als-Vagina beschämte, dreht Dora die Schraube noch etwas weiter. Sie spielt nun mit dem Portemonnaie-als-Vagina-als-Portemonnaie:

I only want to show you my little birthday present from Papa... my little bag... my little reticule, as you say [...]. I [...] have brought you your fees for the month... The bills are very large, aren't they?... They fill it right to the brim... If we go on much longer, it will be stretched all out of shape [...] But look... Feel how soft! [...] [A]fter all, what are purses for? [...] Papa has asked me to pay you... and I shall [...]. What, are you shy?... Come, come, Herr Professor... it won't bite, will it?... It's only a purse... (27)

⁵¹ Vgl. Döring: „resistance through mimesis means empowerment from within. Even while remaining in and on the stage of domination can the hysteric retrieve her agency, precisely by acting out the theatrical potential that she has been invested with in the Freudian case history“ (42).

Dora spielt hier einerseits mit der sexuellen symbolischen Dimension ihres Portemonnaies und überspitzt so das Klischee der nymphomanen Hysterikerin. Sie bittet den schockierten Freud um Penetration („Feel how soft“), sie konzipiert die Therapie als Affäre, die auf die Dauer ihre Vagina ausleierte („it will be stretched all out of shape...“) und evoziert den kulturellen Topos der Vagina dentata („it won't bite, will it?“). Gleichzeitig aber verweist Dora zurück auf die eigentliche Funktion ihres Portemonnaies als Aufbewahrungsort des Geldes, mit dem sie Freud für seine Therapie bezahlt.

Während Freud zuvor Dora in seiner überlegenen männlichen Stellung durch seine sexuellen Anzänglichkeiten in Verlegenheit bringen konnte, beschämt Dora nun Freud durch die Zelebration ihrer finanziellen Überlegenheit. Sie verschiebt bei ihrer Wiederholung⁵² der Symptomhandlung also deren sexuelle Bedeutung zurück ins Ökonomische; sie ersetzt die Kategorien *gender* und *sexuality* durch *class*. Durch diese Strategie lässt sie Freuds sexuelle Interpretation des Geldbeutels als absurdes Ablenkungsmanöver erscheinen, das seine ökonomische Abhängigkeit von den Patientinnen verschleiern soll.⁵³ Dora wiederholt also Elemente der Sitzungen in einer Weise, die ihr Widerstand durch die Wiederholung ermöglicht. Durch die imitative Aneignung von Freuds Diskurs und durch die strategische Verkörperung seines Hysteriemodells mit einer kleinen Variation gelingt es Dora, Freuds Autorität zu unterlaufen und sich über Freud lustig zu machen. Zu Beginn der Behandlung hatte Freud Dora (und mit ihr dem Publikum) angekündigt: „I know you have been accustomed to laugh at doctors, but you will not laugh at me“ (7). Gegen Ende des Stückes aber erreicht Dora durch ihre subversive Aneignung der Wiederholung das, was Freud dezidiert von Beginn an vermeiden wollte: Dora und mit ihr das Publikum lachen über Freud und seine Thesen.

An den beiden ausgewählten Dramen des *Drama of Hysteria* lässt sich also nicht nur zeigen, wie der traumatische Wiederholungszwang, die von den Therapeuten geforderten Aktualisierungen des jeweilig medizinisch aktuellen Hysteriemodells und der Wiederholungszwang von Geschlecht ineinander greifen, sondern die Theaterstücke lassen sich auch als Auslotung von Auswegen aus diesen Wiederholungszwängen lesen. Während für Anna Furses Protagonistin Augustine die Zuflucht zu einer utopisch bleibenden Welt jenseits des Wiederholungszwangs als einziger Ausweg erscheint, nutzt Kim Morrisseys Dora das subversive Potential der Iterationsstruktur und macht die Wiederholung zur Waffe in ihrem Guerillakampf gegen Freuds autoritäre Zuschreibungen.

⁵² Doras Aufforderung ist die fast wörtliche Wiederholung von Freuds vorhergehendem Insistieren, ihr Begehren für Herr K. einzugestehen: „Come, come, there's no need to be shy“ (16).

⁵³ Während Dora Freud bezahlt und diesen für Freud ohnehin beschämenden Moment zelebrieren kann, war die völlig mittellose Augustine quasi im Besitz Charcots. Sie wurde zum Exponat seines „lebenden Museums der Pathologie“, wie Charcot selbst die Salpêtrière im dritten Band der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* nennt (3f).

Bibliographie:

- Artaud, Antonin. 1976. [1913-1948]. *Selected Writings*. Hg. Susan Sontag. Übers. Helen Weaver. Anmerkungen von Sontag and Don Eric Levine. New York.
- Braun, Christina von. 1985. *Nicht Ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main.
- Bronfen, Elisabeth. 1998. *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*. New Jersey.
- Butler, Judith. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Hg. Sue-Ellen Case. Baltimore und London, 270-282.
- , 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London, 10th Anniversary Edition 1999.
- Charcot, Jean-Martin. 1886-1893. „Leçons sur les maladies u système nerveux“. In *Oeuvres complètes. Volume III*. Gesammelt und herausgegeben von Bourneville et al. Paris.
- Diamond, Elin. 1990-1991. „Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis“. *Discourse* 13 (1), 59-92.
- , 1997. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. London and New York.
- Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie*. Paris.
- Döring, Tobias. 1996. „The Real Inspector Freud: Kim Morrissey, Terry Johnson, and the Drama of Hysteria“. In *Drama and Reality*. CDE Studies Vol. 3. Hg. Bernhard Reitz. Trier, 29-46.
- Freud, Sigmund. 1887-1902. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse: Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*. Frankfurt am Main 1962.
- und Josef Breuer. 1895. *Studien über Hysterie*. In *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Frankfurt am Main 1999, 76-312.
- , 1905. „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“. In *Gesammelte Werke*, Bd. 5. Frankfurt am Main 1999, 161-268.
- , 1914. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. In *Gesammelte Werke*, Bd. 10. Frankfurt am Main 1999, 126-136.
- Furse, Anna. 1997. *Augustine: Big Hysteria*. Amsterdam.
- Gilman, Sander L. 1993. „The Image of the Hysteric“. In *Hysteria Beyond Freud*. Hg. Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau und Elaine Showalter. Berkeley and London, 345-452.
- Laplanche, Jean und J.-B. Pontalis. 1973. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main.
- Morrissey, Kim. 1994. *Dora: A Case of Hysteria*. London.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830-1980*. London.
- , 1998. [1997]. *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. London.
- Strowick, Elisabeth. 1999. *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard – Lacan – Freud*. Stuttgart und Weimar.