

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Orchideen, Schnecken und der
eisige König hoch auf dem Saturn:

Ausgewählte Prosaskizzen El Hors/El Has
im Spiegel der Psychoanalyse nach Sigmund Freud

verfasst von / submitted by

Jonas Spinnarke BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 506 525 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach Deutsch,
Unterrichtsfach Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

-

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Prosawerk der expressionistischen Autorin *El Hor*, bzw. *El Ha*, die vermutlich im Wien des Fin de Siècle gelebt und gewirkt hat. Besonders in den Jahren zwischen 1910 und 1920 verfasst sie kürzere und längere Prosatexte, die in expressionistischen Zeitschriften publiziert werden. Die Autorin ist der germanistischen Literaturwissenschaft bis auf ihre Pseudonyme und ihren Textfundus weitgehend unbekannt, weswegen diese Arbeit in erster Linie zu ihrer wissenschaftlichen Verankerung beitragen soll. Ausgehend von dieser Überlegung befasst sich die Arbeit speziell mit der Schnittstelle zwischen dem literarischen Werk El Hors/El Has und der Psychoanalyse nach Sigmund Freud. Eine Interpretation ihrer Texte in Form eines *Close Readings* soll Antworten auf die Fragen liefern, ob die Texte der Autorin Themen und Inhalte der Freud'schen Psychoanalyse verhandeln und, wenn ja, in welcher Form sich der psychoanalytische Komplex in den Erzählungen darstellt. Zu diesem Zweck wird in einem theoretischen Teil zunächst der Rahmen des literarischen Werks abgesteckt, indem sowohl die Epoche des Expressionismus als auch die Psychoanalyse nach Freud auf der Basis einschlägiger Fachliteratur vorgestellt und beschrieben werden. In einem sich anschließenden Analyseteil werden die auf der Basis eines entwickelten Kategoriensystems ausgewählten Texte El Hors/El Has interpretativ auf ihren psychoanalytischen Gehalt überprüft und in Bezug auf die Freud'sche Psychoanalyse kontextualisiert. Dabei wird sich insbesondere auf die im Theorieteil generierten Erkenntnisse berufen. Die Analyse bestätigt die Annahme, dass die Autorin in einer Vielzahl ihrer Texte auf die Psychoanalyse nach Sigmund Freud anspielt, dabei wesentliche psychoanalytische Themen in ihr Werk einfließen lässt und diese durch die Art und Weise der Bearbeitung kritisch reflektiert.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
2	Forschungsstand	10
3	Literaturhistorischer Hintergrund: Der Expressionismus als Rahmen für die Kurzprosa El Hors/El Has	17
3.1	Zum allgemeinen Begriff des Expressionismus	17
3.2	Problematik des Begriffs	18
3.3	Ursachen und Entstehungsbedingungen der Epoche	20
3.4	Erkenntnistheoretischer Rahmen und Denkeinflüsse des Expressionismus	23
3.4.1	Nihilismus und Vitalismus	24
3.4.2	Wissenschafts- und Erkenntniskritik	26
3.4.2.1	Die Eigengesetzlichkeit psychischer Vorgänge	26
3.4.2.2	Die Grundlagenkrise der Naturwissenschaften	27
3.5	Situation der Frauen im Expressionismus	29
3.6	Spielarten des Expressionismus	30
3.6.1	Themen und Motive	30
3.6.2	Expressionistische Prosa	36
4	Psychoanalytischer Hintergrund: Überblick über Theorie und Konzept der Psychoanalyse nach Sigmund Freud	39
4.1	Die Grundsteine der Freud'schen Psychoanalyse	39
4.2	Theorie der Psychoanalyse: Modelle – Begriffe – Konzepte	42
4.2.1	Grundannahmen	42
4.2.2	Der psychische Apparat	43
4.2.3	Die Verdrängung	44
4.2.4	Modelle der psychoanalytischen Persönlichkeitstheorie	45
4.2.4.1	Trauma-Defizit-Modell	45
4.2.4.2	Topografisches Modell	46
4.2.4.3	Strukturmodell	47
4.2.5	Traum und Traumarbeit	48
4.2.6	Das Triebgeschehen	51
4.2.6.1	Triebtheorie	51
4.2.6.2	Die Sexualität und ihre Bedeutung in der Psychoanalyse	52
4.2.6.3	Aggression und Gewalt: Der Todestrieb	54
4.2.7	Das Unheimliche in der Psychoanalyse	56

5	Methode.....	60
5.1	Allgemeine Vorgehensweise	60
5.2	Kategorisierung der Texte El Hors/El Has	62
6	Interpretative Betrachtung der Kurzprosa El Hors/El Has im Kontext der Freud'schen Psychoanalyse	64
6.1	Der triebhafte Mensch	64
6.1.1	„Das Abenteuer“	64
6.1.2	„Die Begegnung“	68
6.1.3	„Die Bekanntschaft“	72
6.1.4	„Das Glück“	75
6.1.5	„Die Stunde“	80
6.1.6	„Der Mörder“	84
6.1.7	„Die Eidechse“	88
6.1.8	„Der Idiot“	91
6.1.9	„Orchideen“	94
6.2	Das traumatisierte Kind: „Der Einsame“	98
6.3	Traumgeschehen	101
6.3.1	„Geschehnis“	102
6.3.2	„Träume“	104
6.4	Im Wahn: „Der Saturn“	107
7	Conclusio.....	113
8	Literaturverzeichnis.....	117
9	Anhang	120

1 Einleitung

Eher durch Zufall stößt der Literaturwissenschaftler Hartwig Suhrbier in den 1980er Jahren auf eine Autorin, die ihm bereits damals und uns noch bis heute Rätsel aufgibt. Die Rede ist von *El Hor*, bzw. *El Ha*.¹ Diese Pseudonyme sind wohl die Relikte einer Autorenfigur, der es offensichtlich bis zur Perfektion gelungen ist, sich und ihr künstlerisches Schaffen hinter ihnen zu verbergen, denn in der Forschung kennt man nicht viel mehr als eben jene.

Der Name Suhrbier ist hier deshalb von so zentraler Bedeutung, weil die Literaturwissenschaft das mehr als dürftige Wissen rund um die Autorin seiner dezidierten Recherchearbeit verdankt. Auf der Suche nach Bearbeitungen des Ritter Blaubart-Stoffs stößt er bei der Sichtung expressionistischer Zeitschriften auf eine im Jahr 1913 veröffentlichte Version des Blaubart-Märchens, welche unter dem Namen *El Hor* erschienen ist; Suhrbier entdeckt bei genauerem Hinsehen weitere Texte, Prosaskizzen, der wohl selben Person, denn: Sie allesamt sind mit *El Hor* unterzeichnet.² Er ist fasziniert von ihrer Prägnanz, bezeichnet sie als „geprägt von einer eindringlichen Genauigkeit im Beobachten und Fühlen wie von analytischer Schärfe.“³ Suhrbier findet neben *El Hors/El Has* Bearbeitung des Blaubart-Märchens weitere Umarbeitungen alter Stoffe, wie beispielsweise den von „Hero und Leander“, eine kurze Skizze, verfasst von eben dieser *El Hor* und publiziert im Jahre 1914;⁴ er recherchiert weiter. Bei einem Berliner Antiquariat stößt er 1985 per Zufall auf ein schmales Bändchen, das rund 20 kurze Prosaskizzen dieser Autorin versammelt: „Die Schaukel“, erschienen 1913; aber erst durch eine knappe Rezension in der Berliner Tageszeitung, die in der expressionistischen Zeitschrift „Saturn“ bei einem dort erschienenen Text von *El Hor* mit abgedruckt ist, erfährt er den ersten Hinweis zur Identität der schriftstellerischen Person, denn der Rezensent spricht von *Ihr*, einer Frau.⁵

Suhrbier findet bei weiteren Versuchen den Nebel um die Identität der Autorin zu lüften, deren Texte an anderer Stelle – veröffentlicht und bis aufs Wort ident, bloß mit Namen einer *El Ha* ausgewiesen; über dieses weitere Pseudonym und die Nähe zur Autorin *El Hor* stößt er auf das

¹ Vgl. *El Hor / El Ha: Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen*. Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartwig Suhrbier. Göttingen: Steidl Verlag 1991. S. 77.

² Vgl. ebd., S. 77-78.

³ Ebd., S. 78.

⁴ Vgl. ebd., S. 84.

⁵ Vgl. ebd., S. 85.

Buch „Schatten“ von El Ha, erschienen 1920, welches weitere Skizzen enthält und belegt, dass es sich bei El Hor und El Ha um ein und dieselbe Person handelt.⁶

Auch sein Versuch, die Identität der Autorin durch die Sichtung ihrer damaligen Tantiemevereinbarungen zu entschlüsseln, scheitert, denn auch dort unterzeichnet sie lediglich mit ihrem Pseudonym. Aber: Sie unterzeichnet einen Verlagsvertrag mit der Ortsangabe *Wien*, was Rückschlüsse darauf zulässt, dass sie zumindest 1913 dort gelebt haben muss. Auch eine Donaumonarchie-typische Ausdrucksweise in einigen Texten lässt auf ihre Herkunft schließen, sie spricht dort u.a. von der Währung *Kreuzer*, vom *Selcher* statt vom Metzger oder dem *Katzerl*, was *Geliebte* meint.⁷ Suhrbiers Recherchen führen ihn schließlich zu dem Prager Literaten Paul Leppin, der die Autorin offensichtlich gekannt haben muss, denn er schreibt eine Würdigung, in der er El Hor/El Ha als „sensible, unbürgerlich denkende Frau“⁸ bezeichnet, das letzte Geheimnis um sie allerdings nicht lüftet; er wahrt ihre Anonymität.⁹ Und so verebben letztendlich auch Suhrbiers Bemühungen, Licht ins Dunkel zu bringen. Bis heute kennt die Literaturwissenschaft also nur die Pseudonyme der Autorin – und den Schatz ihrer Texte.

Zu Grunde liegt dieser Arbeit also *im Allgemeinen* (angestiftet durch Hartwig Suhrbiers interessante Aufdeckungsversuche) eine generelle und durch die Mysteriösität der Autorin motivierte Neugier, die ihr und ihrem Werk gilt. Ausschlaggebend für diese Arbeit *im Speziellen* – nämlich der Beschäftigung mit den Prosatexten El Hors/El Has im Kontext der Psychoanalyse von Sigmund Freud – sind jedoch zwei Bemerkungen des Literaturwissenschaftlers, die sich ebenfalls aus seiner Beschäftigung mit der Autorin ergeben haben. Zum einen erklärt er, ihre Texte würden sich mancherorts fast wie Psychogramme lesen und Einsichten ermöglichen, „wie sie damals erst seit kurzem von Sigmund Freud theoretisch begründet worden waren.“¹⁰ Suhrbier bezieht sich hier auf einen ihrer frühesten Texte mit dem Titel „Der Mörder“. Darüber hinaus attestiert er ihrem Schreiben einen „bildhaft-analytischen Ton“¹¹ und rückt es somit ein zweites Mal in die Nähe von Sigmund Freud, assoziiert er mit den Texten nämlich psychologische Fallbeispiele, wie man sie auch heute noch aus den psychoanalytischen Arbeiten Freuds kennt.¹²

⁶ Vgl. ebd., S. 86.

⁷ Vgl. ebd., S. 92-93.

⁸ Ebd., S. 95.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Ebd., S. 80.

¹¹ Ebd., S. 98.

¹² Vgl. ebd.

Es ist eben dieser Leseindruck, welcher in der vorliegenden Arbeit untersucht und näher betrachtet werden soll. Ausgehend von der Tatsache, dass es auf Grund der Unbekanntheit der Autorin nur wenige Forschungsarbeiten zu El Hor/El Ha gibt (s. Kap. 2), liegt das Hauptziel der Arbeit darin, zentrale Prosatexte der Autorin in den Mittelpunkt einer neuen Perspektive zu rücken, nämlich in den der Interpretation ihres Werks im Spiegel einer psychoanalytischen Betrachtungsweise.

Das Erkenntnisinteresse, nämlich zum einen die Texte von El Hor/El Ha auf ihren psychoanalytischen Gehalt abzuklopfen und zum anderen durch eine klare Ausleuchtung des Textkorpus‘ das Bild der Autorin zu erweitern und ggf. zu vertiefen, kann auch historisch begründet werden, denn sowohl die Psychoanalyse von Sigmund Freud als auch die literaturgeschichtliche Epoche des Expressionismus, in der El Hor/El Ha maßgeblich schreibt, fallen im Wesentlichen in denselben Zeitraum.

Es ergeben sich somit drei zentrale Fragestellungen für diese Arbeit:

- 1) Inwiefern lassen sich psychische Motive und psychoanalytisch relevante Aspekte in El Hors/El Has Texten finden, beschreiben und psychoanalytisch kontextualisieren?
- 2) Auf welche Art und Weise arbeitet El Hor/El Ha Sigmund Freuds psychoanalytische Theoreme und Konzepte in ihr Werk ein?

Darüber hinaus soll in diesem Zusammenhang vorab auch von folgenden Hypothesen ausgegangen werden:

- 1) El Hors/El Has Gesamtwerk liefert klare Hinweise auf die intensive Beschäftigung der Autorin mit der Freud’schen Psychoanalyse und deren Rezeption.
- 2) El Hors/El Has Prosaskizzen weisen eine inhaltliche Auseinandersetzung mit und die Verarbeitung von wesentlichen psychoanalytischen Konzeptionen nach Sigmund Freud auf.
- 3) Durch das Stilmittel der Inversion nimmt El Hor/El Ha in ihren Texten eine kritische Gegenposition zu Freuds Konzepten der Psychoanalyse ein.

Zum Zwecke der Bearbeitung und Ergründung dieser Fragestellungen und Hypothesen gliedert sich die Arbeit in zwei große Hauptteile, nämlich einen theoretischen und einen analytischen Teil. Im ersteren wird im Anschluss an die Skizzierung des Forschungsstandes (Kapitel zwei) der historische und theoretische Rahmen der Untersuchungsgegenstände *Psychoanalyse* und *Prosatext* abgesteckt. Dabei stellt das dritte Kapitel zunächst wesentliche Grundzüge und Merkmale des Expressionismus vor, sowohl seine Gewachsenheit durch historische

Begebenheiten und Denkeinflüsse als auch seine literarische Spielart, die sich in den Motiven, Themen und Ausdrucksweisen vollzieht.

Im vierten Kapitel wird darauf aufbauend die Theorie der Psychoanalyse ausgeleuchtet. Es wird versucht, einen Überblick und Einblick zu gewährleisten in die wichtigsten Theorien, Konzepte und Denkweisen der Freud'schen Psychoanalyse, weil sich die Autorin – wie angenommen wird – maßgeblich mit diesen auseinandersetzt.

Der zweite große Teil umfasst die Analyse. Hier sollen die theoretischen Erkenntnisse aus Teil eins in Verbindung zum Textkorpus der Autorin gebracht werden. Nach einleitenden Ausführungen zum grundsätzlichen methodischen Vorgehen wird versucht, zentrale Texte El Hors/El Has im Kontext der Freud'schen Psychoanalyse und hinsichtlich der oben genannten Forschungsfragen und Hypothesen im Sinne eines *Close Readings* auszudeuten. Durch die Zusammenführung von Prosaskizzen der Autorin und den aus dem Theorieteil gewonnenen Erkenntnissen soll es gelingen, wichtige Texte auf ihren psychologischen und psychoanalytischen Gehalt zu überprüfen. Eine abschließende Konklusion wird die wichtigsten Erkenntnisse der Arbeit schließlich zusammenstellen, reflektieren und somit abrunden.

Vielleicht noch ein kurzer Kommentar vorab zum Anspruch dieser Arbeit: Es soll hier darum gehen, die zu interpretierenden Texte der Autorin eher breit zu fächern und dabei ihren Textfundus möglichst umfassend psychoanalytisch zu kontextualisieren. Dafür wird verstärkt daraufgesetzt, die Gesamtheit derjenigen Texte, die psychoanalytische Relevanz besitzen, in den Mittelpunkt der Betrachtungen zu rücken und weniger auf die vollständig tiefenscharfe Ergründung einzelner weniger Texte.

2 Forschungsstand

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, existieren bloß wenige Forschungsschriften, die sich mit der Autorin El Hor/El Ha und ihren Texten auseinandersetzen. Christian Jäger veröffentlicht 2005 eine Schrift über minoritäre Literatur, in der er sich – neben Marie Holzer und Elisabeth Janstein – auch mit der hier besprochenen Autorin befasst. Ausgehend von der Tatsache, dass Frauen, die schriftstellerisch wirken, sowohl quantitativ als auch qualitativ gesehen in der Minderheit sind (Jäger bezieht sich hier insbesondere auf das prager- und sudetendeutsche Schriftstellerumfeld, in welchem lediglich drei weibliche Namen – Auguste Hauschner, Ossip Schubin und Bertha von Suttner – bekannt sind), erscheint es nachvollziehbar, El Hor/El Ha in diesen Kontext einzureihen: Wie bei den mitbesprochenen Autorinnen existiert auch von ihr lediglich ein vergleichsweise kleines Gesamtwerk, skizzenhaft und zumeist in Zeitungen und Zeitschriften publiziert.¹³

Jäger, dem natürlich in seiner Auseinandersetzung mit El Hor/El Ha nicht entgangen ist, wie umfassend sich das Nicht-Wissen bezüglich dieser Autorin gestaltet, vermutet, dass sie engere Kontakte zum pragerdeutschen Kontext gehabt haben muss. Zum Anlass nimmt er dafür ihre publizistische Tätigkeit, denn El Hors/El Has Texte wurden häufiger sowohl in der Prager Presse als auch in der Zeitschrift „Der Mensch“ abgedruckt. Im Versuch, ihr Pseudonym zu entschlüsseln, spekuliert er, dass es sich hierbei entweder um einen hebräischen Ausdruck handeln könnte – El Hor bedeutet in dieser Sprache *Die Lehrerin* und El Ha referiert wohl, bleibt man in der jüdischen Tradition, auf das Wort *Elah/Die Göttin* – oder aber ganz einfach um die ausgeschriebene Namensinitialen *L.H.*¹⁴

Im Wesentlichen widmet sich die Abhandlung Jägers jedoch einer genaueren Betrachtung einiger Texte El Hors/El Has, insbesondere nämlich von „Der Mörder“ (vielleicht ihr klassischster Text, taucht er doch bei fast jeder der spärlichen Auseinandersetzungen auf, auch Suhrbier erwähnt ihn im Nachwort seiner Herausgabe¹⁵), „Die Eidechse“, „Ritter Blaubart“, „Hero und Leander“ sowie von „Die Närrin“. Einige weitere Erzählungen werden kurz angerissen.¹⁶ Er versucht nun, die wesentlichen Aspekte dieser Texte hervorzuheben, Charakterzüge und Wirkungen nachzuzeichnen, deren Mechanismen der Leserschaft vielleicht

¹³ Vgl. Jäger, Christian: *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005. S. 249.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 266.

¹⁵ Vgl. El Hor/El Ha (1991), S. 78-80.

¹⁶ Vgl. Jäger (2005), S. 266-282.

bei genauerem Hinsehen ins Auge springen und deshalb einer Ergründung und Offenlegung bedürfen.

Jäger kommt nicht umhin, sich beim Text „Der Mörder“ in einer psychologischen Deutung zu versuchen, denn sie scheint offensichtlich. In dem kindlichen Mörder, der seine Aggression an Tieren (Gänsen und Fröschen) auslöst, sieht er eine Wandlung angelegt von „vitaler Aggression“ hin zu einer „letalen Obsession“ und erkennt in El Hors/El Has Text die Beschreibung eines psychologischen Mechanismus, nämlich wie die Bekämpfung eines neurotischen Symptoms zur Herausbildung einer Psychose führt.¹⁷

Auch in dem Text „Die Eidechse“ fällt ihm El Hors/El Has verknappte Erzählweise auf, onomatopoetisch und syntaktisch reduziert. Der Text, so Jäger, veranlasst die Leserschaft durch seine empathische und v.a. leidenschaftliche Erzählweise, seine Beobachterposition, die im Text zunächst bewusst angelegt ist, zu verlassen und (vielleicht gegen ihren Willen?) Teil des Kampfes auf Leben und Tod zweier Eidechsen zu werden. In der Ähnlichkeit von Anfang und Ende der Geschichte – die Eidechsen stießen auseinander und der Naturschauplatz liegt beruhigt in der Sonne – sieht er die unendliche Wiederholung des Geschehnisses eingeschrieben, eine Referenz auf den Fatalismus und die Sinnlosigkeit der Welt und des Daseins.¹⁸

Ähnlich Fatalistisches findet sich auch bei El Hors/El Has Version von „Ritter Blaubart“. Ein sadistischer Ritter und eine liebende Frau, die sich im Kampf um den Tod gegenüberstehen, welcher sich hier jedoch anders als bei den Eidechsen im Gespräch zwischen den beiden Figuren vollzieht. In einem lakonischen und sachlich-nüchternen Erzählstil offenbart El Hor/El Ha ein Verständnis von der Liebe, das ganz offensichtlich von den Konventionen abweicht: Der Ritter stirbt, die Frau geht durch ihre Liebeserklärung als Siegerin aus der Fehde hervor und befindet sich in einer machtvollen Position, die sich im bürgerlichen Verständnis einer Mann-Frau-Beziehung sicher so nicht wiederfinden lässt.¹⁹

Es offenbart sich, so scheint es bei Jäger, eine Haltung El Hors/El Has, in der sie bewusst gegen das Konventionelle anzuschreiben versucht. Ersichtlich wird das an der bewussten Umgestaltung bekannter Stoffe, bei Blaubart eben, aber auch bei „Hero und Leander“. Anders als nämlich in der überlieferten Geschichte präsentiert sich die Frau, Hero, als

¹⁷ Vgl. ebd., S. 267.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 267-268.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 269.

handlungsmächtig, sie wandert nach Leanders Ertrinken singend am Strand entlang, anstatt sich in den Tod zu stürzen. Sie opfert sich nicht, sie beugt sich nicht der Konvention.²⁰

Einer der umfangreicheren Texte El Hors/El Has ist die Erzählung „Die Närrin“. Jäger erkennt, dass die Protagonistin und Titelgeberin in ihren Wesenszügen ein Spannungsfeld eröffnet zwischen sozialer Welt und Natur: Im sozialen Gefüge erscheint die Närrin fast autistisch und abgeschlossen von ihrem Umfeld, es offenbart sich eine Geschiedenheit, die sie mit einem starken Naturbezug, in dem sie ihr Sein entwirft, kompensiert. Auch dieser Text bespricht doppelbödig eine Mann-Frau-Beziehung, die Protagonistin befindet sich in einer Liebesbeziehung, trägt jedoch einen „omnipräsente[n] Wunsch, Schmerz zu verspüren.“²¹ in sich. Sie ist gefühllos, beschreibt diesen Zustand wie im inneren Monolog und ohne jegliche Eigenwahrnehmung. Jäger identifiziert den Körper als einen wesentlichen Kernaspekt dieses Textes und versucht sich diesem interpretativ zu nähern, wobei er einige Begrifflichkeiten ins Spiel bringt, die psychoanalytisch relevant erscheinen: So verweist er mitunter auf den Todestrieb und die Figur des Ödipus (oder Anti-Ödipus).²²

Darüber hinaus sieht Jäger eine Nähe der Autorin zum Judentum und der jüdischen Kultur in Anspielungen begründet, die El Hor/El Ha in ihren Texten macht. So schreibt sie beispielsweise einen kurzen Text über Judas Ischariot und stellt auch andernorts wirksame Bezüge her.²³ Während des Ersten Weltkrieges scheint die Autorin nahezu zu verstummen, „Der Trödler“ ist einer der wenigen Texte aus diesem Zeitraum. Darüber hinaus identifiziert Jäger im Schreiben von El Hor/El Ha „Hoffmanneske Elemente“²⁴, wodurch er sich bestätigt sieht, in seiner Einordnung der Autorin in den pragerdeutschen Kontext, denn auch andere Autoren aus diesem Umfeld, wie Paul Leppin und Gustav Meyrink, weisen solche Erzählzüge auf.²⁵

Ausgehend von seinem Versuch also, wesentliche Motive im Textfundus El Hors/El Has zu identifizieren, sieht Jäger letztlich auch eine Wandlung im Schreiben der Autorin angelegt, die vielleicht mit ihrem Pseudonymwechsel in Verbindung steht. In früheren Texten – auch vor der Zäsur des ersten Weltkriegs und unter El Hor publiziert – scheinen andere Motive im Vordergrund zu stehen (Gewalt oder Gewalttätigkeit) als in späteren (unter dem Namen El Ha), die sich an vielen Stellen reflexiver zeigen und auf Verständnis pochen. Diese Annahme

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Ebd., S. 272.

²² Vgl. ebd., S. 273-274.

²³ Vgl. ebd., S. 274.

²⁴ Ebd., S. 277.

²⁵ Vgl. ebd.

begründet Jäger u.a. dadurch, dass die Autorin vor einem gewissen Zeitpunkt – einem Wandlungszeitpunkt – Texte publiziert hat (z.B. „Ritter Blaubart“), die später erneut veröffentlicht werden; jedoch mit Abweichungen und Änderungen, die eine Umdeutung oder Reinterpretation erfordern.²⁶

Während in Jägers Forschungsarbeit über El Hor/El Ha nun verschiedene Denklinien verfolgt werden, die einen umfassenden und eher allgemeinen Blick auf die Texte der Autorin gewährleisten, weisen die Arbeiten von Martina Lüke und Julie Shoults einen engeren Fokus auf, durch den sie einen bestimmten Aspekt der Prosa El Hors/El Has herauszuarbeiten versuchen. Bei Lüke ist es die Geschlechterfrage, die sich im Zwischenraum von Lust und Mord entfaltet²⁷, bei Shoults die Betrachtung des weiblichen Sadomasochismus‘ am Beispiel einiger Texte der Autorin.²⁸

Die Ausgangssituation Martina Lükens' Arbeit liegt in dem stereotypen Charakter von Mann und Frau, der im Expressionismus erhebliche Spannungen aufwirft. Weiblichkeit wird gemeinhin mit Passivität verbunden, Männlichkeit mit Vitalität und Aktivität.²⁹ El Hor/El Ha, so Lüke, unterminiert diesen im Zuge ihrer Texte, indem sie den Geschlechterkampf durch Darstellungen von expliziter Gewalt, Aggressivität und damit verbundenen sexuellen Untertönen skizzenhaft und psychologisierend nachzeichnet.³⁰

So fallen dem Protagonisten in „Der Mörder“ durch die Andeutung seiner Heranreife maskuline Attribute zu, während seine Gewalt – ersichtlich an der Wort- und Formulierungswahl El Hors/El Has – sexuell motiviert erscheint; die Autorin entzündet den Konflikt oder Gegensatz des Männlichen und Weiblichen an der Brutalität und den sadistischen Neigungen eines adoleszenten Jungen.³¹

Auch der Text „Das Abenteuer“ weist eine solche Geschlechterspannung auf, in der Mann und Frau zunächst auf allen Ebenen gegensätzlich charakterisiert (er hässlich und hündisch, böse und berechnend, sie schön und begehrenswert, gut und spontan) und im Anschluss in einem bestialischen Lustmord vereinigt werden. Die sexuell-sadomasochistische Komponente bringt

²⁶ Vgl. ebd., S. 278-280.

²⁷ Lüke, Martina: Kampf der Geschlechter: Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 46/2 (2010), S. 112-130.

²⁸ Shoults, Julie: Radical Depictions of Female Sadomasochism in El Hor/El Ha's Literary Sketches. In: Women in German Yearbook 30 (2014), S. 89-106.

²⁹ Vgl. ebd., S. 112.

³⁰ Vgl. ebd., S. 115.

³¹ Vgl. ebd., S. 116.

El Hor/El Ha durch den von der Frau plötzlich verspürten und als erregend empfundenen Wunsch, vom Mann getötet zu werden, hinein. In Form eines Close Readings ergründet und belegt Lücke ihre Interpretation des Textes. So sieht sie ihn als El Hors/El Has Spiel mit den klassischen Rollenbildern, die durch die Aktivität und provokante Haltung einer Frau verdreht und umgemünzt werden. Im klassischen Sinn unweiblich folgt diese ihren sexuellen Gelüsten, handlungsmächtig und befreit, aber: „Das Durchbrechen einer passiven Rolle [...] löst somit letztlich ihre Ermordung aus.“³² Der Mann triumphiert am Ende zwar in seiner Stärke, die gestörte Geschlechterbeziehung und die Unfähigkeit, sich vom Typus oder Stereotyp *Mann* bzw. *Frau* zu lösen, wird jedoch anhand der Auseinandersetzung greifbar.³³

Für Lücke scheinen El Hors/El Has Texte neben der dargestellten inhaltlichen Themenverhandlung geprägt zu sein von einem außerordentlich feinen „Spiel mit Erzählperspektiven“³⁴, durch das die Autorin also nicht nur mit klassischen Rollenverständnissen bricht, sondern auch mit klassischen Erzähltraditionen. Sie addiert tiefenpsychologische Dimensionen ebenso wie Brüche und Groteske in der Erwartungshaltung der Leserschaft, wodurch Lücke die Welt der männlichen Expressionismusdichtung entscheidend ergänzt sieht.³⁵

Ein nicht unwesentlicher Aspekt, den Lücke zudem als hervorzuheben bewertet, ist der märchenhafte Charakter vieler Texte der Autorin. Neben den Titeln einiger Skizzen, die explizit in diese Richtung deuten („Märchen“ oder auch die bereits bekannte Erzählung von „Ritter Blaubart“) geht es in El Hors/El Has Werk häufig um fantastische Begegnungen und archetypische Charaktere, die an den Grenzen des Rationalen und Realen wandeln, immer dem Risiko ausgesetzt, im Rausch von Gefahr und Schönheit abzurutschen.³⁶

Die wohl einzige Auseinandersetzung mit den hier thematisierten Texten, die auch internationalen Anklang findet, ist die von Julie Shoults. Sie versucht in ihrer Arbeit, den weiblichen Sadomasochismus anhand der Texte von El Hor/El Ha zu beschreiben und beruft sich insbesondere auf die Skizzen „Die Stunde“, „Glück“, „Das Abenteuer“ und in kurzer Referenz auch auf „Die Närrin“.³⁷

³² Ebd., S. 125.

³³ Vgl. ebd., S. 118-128.

³⁴ Ebd., S. 129.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd., S. 116.

³⁷ Vgl. Shoults, Julie: Radical Depictions of Female Sadomasochism in El Hor/El Ha's Literary Sketches. In: Women in German Yearbook 30 (2014), S. 89-106.

Shoults sieht in El Hors/El Has schriftstellerischer Arbeit einen wesentlichen Beitrag zur Ergründung weiblicher Sexualität geleistet, wohlgemerkt in einem nahezu vollständig männlich dominierten Diskurs, von dem auch das Thema der Weiblichkeit im Fin de Siècle bestimmt war. In ihren Texten lassen sich komplexe und vielschichtige Beschreibungen der weiblichen sexuellen Begierde finden, mit denen sie, so Shoults, in ebendiesem Diskurs interveniert und sozusagen ein weibliches Zeichen setzt. Darüber hinaus bieten El Hors/El Has Texte auch eine Projektionsfläche, auf der sich erotische und eben auch sadomasochistische Begierden spiegeln können, entwerfen doch viele dieser Skizzen einen Begegnungsraum der Geschlechter zwischen Lust und Gewalt. Spannend ist nun, dass eine weibliche Leserschaft durch die potenzielle Textrezeption genau diese Welt der Begierde erleben kann, gleichzeitig jedoch (meist durch das unheilvolle Ende vieler Texte) vor dem realen Ausleben dieser Begierden gewarnt wird.³⁸

Shoults stellt hier auch den Bezug her zwischen der Autorin – ihrem vermeintlichen Schaffen in Wien – und derselben Stadt als dem Epizentrum auch der Erforschung von Sexualität, welches durch Sigmund Freud maßgeblich begründet und mitgestaltet wurde. Wesentlich im Kontext dieser Arbeit: Shoults vertritt ebenso wie Suhrbier (und wie in dieser Arbeit ebenso angenommen wird) die These, dass El Hor/El Ha aufgrund der deutlichen intertextuellen Bezüge, die sie in ihren Texten aufspannt, mit der Arbeit von Sigmund Freud vertraut gewesen sein muss, ihr Wirken im selben Ortsumfeld unterstützt diese Vermutung. Ebenso wie für Jäger und Lüke ist es auch für Shoults unumstritten, El Hor/El Ha in der Epoche des Expressionismus zu verorten, ihre Motivauswahl, der Exotismus, Kritik an der Dekadenz der Vorgängergeneration und die Verhandlung von Themen wie Einsamkeit oder Kommunikationsproblemen zwischen den Geschlechtern belegen diese Annahme ebenso wie die typenhafte Ausgestaltung ihrer Figuren und der Hang zur Knappheit.³⁹

El Hors/El Has Figuren agieren nun in vielen ihrer Texte im Spannungsfeld aus Sadismus und Masochismus, dazu befähigt, zwischen diesen Modi hin- und her zu schalten, wodurch sich die Erotik und die sexuelle Befriedigung der Figuren in eben diesen aggressiven Akten vollzieht. Auch Shoults sieht – wie Lüke – eine den Frauen im klassischen Rollenbild aufoktroierte

³⁸ Vgl. ebd., S. 89-90.

³⁹ Vgl. ebd., S. 91-92.

Unterwürfigkeit und Passivität, gegen die sich El Hor/El Ha im Zuge ihres Schreibens zur Wehr setzt.⁴⁰

In „Die Stunde“ beispielsweise empfindet die weibliche Protagonistin das Warten auf ihren Geliebten wie eine masochistische Qual mit deutlichem Verweis auf das Männliche, die Stunde „wächst und schwillt“⁴¹, der Erregungszustand des Wartens baut sich immer mehr auf, gleich dem Zustreben auf einen Höhepunkt, den die Autorin durch Verweise auf das Würgen oder Umherwälzen am Boden sadomasochistisch untermalt. Im Moment des wirklichen Erscheinens des Geliebten verpuffen Begierde und sexuelle Spannung; *Fantasie* der Gewalt, nicht reale Befriedigung.⁴²

Die Erzählung „Das Glück“ sieht Shoults ebenso als eine Verhandlung von weiblichem Interesse, die Gewaltkomponente von Erotik und Lust kennenzulernen, befriedigt nämlich die Protagonistin den Fetisch eines sie besuchenden Mannes, Schnecken am Boden zu zertreten. Ersichtlich ist hier neben der Beschreibung von sexuell motivierter Gewalt auch die sadistische Gewalt gegenüber Tieren, wodurch sich der Rahmen ausweitete.⁴³

Ähnlich wie Martina Lücke vertritt sie ebenso die Ansicht, dass sich diese Thematik am besten an der Erzählung „Das Abenteuer“ festmachen lässt, denn dort ist die Mann-Frau-Beziehung im Zwischenraum von Gewalt und Lust am feinsten prototypisch ausgestaltet: Es geht sogar auf der obersten Textfläche direkt um einen Lustmord, der sich nicht in Andeutungen oder Interpretationen, sondern faktisch in der Textrealität vollzieht. Die Frau agiert nicht unterwürfig, nicht passiv, sie lebt ihren sadomasochistischen Trieb aus – auch wenn sie dabei umkommt; hierin liegt die oben erwähnte Warnung El Hors/El Has. Der animalische Mann ist Gegenstand dieser Begierde, weil ausführendes Subjekt, die Frau aber kontrolliert die Begebenheit – und damit die Fantasie.⁴⁴

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 94-95.

⁴¹ Ebd., S. 96.

⁴² Vgl. ebd., S. 96-97.

⁴³ Vgl. ebd., S. 97.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 98-99.

Theoretischer Teil

3 Literaturhistorischer Hintergrund: Der Expressionismus als Rahmen für die Kurzprosa El Hors/El Has

Ein Blick auf die Publikationsdaten der Prosatexte El Hors/El Has zeigt, dass die Veröffentlichungen im Wesentlichen in den Zeitraum von 1910 bis 1920 fallen. Sowohl diese Tatsache als auch die Publikationsmedien, in denen die Texte der Autorin abgedruckt werden – Suhrbier beschreibt es in seinen Ausführungen explizit – verweisen literaturhistorisch auf die Epoche des Expressionismus: Die Zeitschriften, in denen El Hor/El Ha publiziert wird, sind expressionistische, während ihre Texte auf eben diese 10er Jahre des 20. Jahrhunderts datiert werden können.

Deshalb soll im Folgenden der Epochenhintergrund, vor dem die Autorin schreibt, ausgeleuchtet werden, gerade weil die Denk- und Wirkungseinflüsse – der Zeitgeist, wenn man so will – für das schriftstellerische Arbeiten generell, aber auch speziell bei dieser Autorin hohe Relevanz besitzen. Das Werk El Hors/El Has gibt auch textintern und inhaltlich deutlichen Grund zu der Annahme, dass ihre Prosa in den Wesenszügen eine expressionistische ist; die theoretische Einbettung dient also der Einordnung und Kategorisierung der Autorin und ihrer Texte.

3.1 Zum allgemeinen Begriff des Expressionismus

Die Epoche des Expressionismus kann auf den ungefähren Zeitraum von 1910 bis 1925 angesetzt werden und dient in ihrer Begrifflichkeit als eine Art Sammelbezeichnung für Texte und SchriftstellerInnen, die in ihrer enormen Vielfältigkeit fast unmöglich zu kategorisieren sind. Die Absicht hinter dieser Bezeichnung ist also zunächst ein Versuch der Subsummierung gleichzeitiger Autoren, die sowohl in ihrer Erfahrung und Beschreibung von Wirklichkeit als auch in ihrer literarischen Produktion Gemeinsamkeiten aufweisen.⁴⁵

Erstmals scheint der Begriff *Expressionismus* um 1911 auf, im Zuge einer Kunstaussstellung der Berliner Sezession. Der Schriftsteller Kurt Hiller gebraucht ihn in einem Aufsatz etwas später und gilt damit als einer der ersten Vertreter des literarischen Milieus, die den Expressionismus als solchen thematisieren. In dieser frühen Verwendung wird der Expressionismus vor allem

⁴⁵ Vgl. Knapp, Gerhard P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik. München: C.H. Beck München 1979. S. 13-14.

als erster Gegenbegriff zum Impressionismus formuliert⁴⁶ und kann als eine letzte große Revolte der Jugend und jungen Generation verstanden werden, die die als absolut geltenden Normen und Werte der Vorgängergeneration aufzubrechen und die gesellschaftliche Spannung aufzulösen versucht.⁴⁷ Die Welt erscheint den Menschen zu dieser Zeit wie erstarrt zwischen „den Normen von Verwaltung, Gesellschaft und technischem Spezialistentum“⁴⁸, eine Ausgangslage, in der der Wunsch nach Ergründung und Befriedung elementarer Lebensfragen, des Sinns, der Erfüllung und dem Postulat eines neuen Ideals, stetig wächst; die Kunst soll dabei das Werkzeug sein. Der Mensch selbst rückt in den Mittelpunkt der Betrachtung, aus dem er sich in einer technischen und industriellen Welt entfernt hat.⁴⁹

Die Zerrissenheit des Lebensgefühls, die sich nämlich zwischen Gesellschaft und Individualität aufspannt, wird im Expressionismus ausgelotet und widerspiegelt. Eine Verschiebung soll stattfinden und sich gleichsam in einer künstlerischen Verarbeitung vollziehen: „An die Stelle der Allerfahrung tritt Icherfahrung, zwischen Ich und All drängt sich die Chiffre oder der Zerrspiegel des Grotesken.“⁵⁰

Expressionismus. Es ist ein fast totalitärer Begriff, die Worte, mit denen er umrissen wird, zeugen von Brutalität und verweisen auch auf die Dringlichkeit, mit der eine Erneuerung und Abgrenzung angestrebt wird: Alte Ideale sollen zerbrochen werden, Aufbruch, Kampf und Gegenentwurf ist das Ziel, das in einer Wirklichkeitsveränderung kulminieren soll.⁵¹ Der grundsätzliche Charakterzug der Epoche spiegelt sich in einem Dreischritt: Vision – Protest – Wandlung. Es zeigt sich: Nicht weniger als die Neuschreibung der Realität wird angestrebt und als unumstößlich notwendig empfunden.⁵²

3.2 Problematik des Begriffs

So ideell der Begriff des Expressionismus auch aufgeladen sein mag, so deutlich offenbart er auch seine Problematiken, die in ihm angelegt sind und stets mitbedacht werden müssen. Die erste Schwierigkeit ist eine generelle und betrifft die wissenschaftliche Methode. So wird der

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 15.

⁴⁷ Vgl. Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976. S. 6.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 7.

⁵⁰ Ebd., S. 14.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Vgl. ebd., S. 12-13.

Begriff oft als Hilfsgröße verwendet, um allgemeine Vermutungen in Bezug auf das zeitgemäße Denken und Handeln aus der Betrachtung individueller schriftstellerischer Besonderheiten zu generieren; letztere sind jedoch, wie oben bereits angedeutet, nahezu unüberschaubar. Nötig sind also Kriterien, anhand derer selektiert werden muss, die aber Gefahr laufen, durch Einzeltexte, die aus dem Textfundus einer ganzen Dekade herausragen, unterminiert zu werden.⁵³ Einzeltexte können also einen Betrachter oder eine Betrachterin durch ihre Präsenz dazu verleiten, „implizit auf die Bewußtseinslage (sic!) einer Epoche zu schließen, die im Ganzen völlig anders gewesen sein mag.“⁵⁴

Ebenso wird die Epoche des Expressionismus mancherorts lediglich als Episode oder Phase beschrieben, ein Verständnis, das sich aus den künstlerischen Kategorien der Epoche ergibt. Kritisch wäre dann zu sehen, ob der Expressionismus tatsächlich in seiner künstlerischen Ausgestaltung eigenständige Charakterzüge besitzt, die sich wirklich nur bei ihm finden lassen.⁵⁵ Gerade seine substanzgebenden Grundzüge, nämlich das Aufbegehren, die Überhöhung oder das Streben nach absoluter Autonomie sind auch vor 1910 bereits zu finden; spätestens seit Friedrich Nietzsche sind diese Aspekte Ausdrucksmöglichkeiten, die im Expressionismus, wenn man dieser Argumentationslinie folgt, höchstens noch radikalisiert werden.⁵⁶ Auch die expressionistische Betonung von Gesinnung, Ideologie oder den Veränderungsbestrebungen, ist erst einmal noch stillos; so lange bleibt das auch der Expressionismus als solcher: „Gesinnung [und] [...] Ideologie schaffen noch keinen Stil, in dem die als neu verkündete Kunst ihre Beglaubigung erfahren würde.“⁵⁷

Auffällig ist nicht zuletzt, dass sich die Vertreter des Expressionismus im Vergleich zu anderen Epochen und Zeiträumen nur selten, wenn überhaupt, theoretisch äußern; es fehlt somit eine Poetik des Expressionismus, aus der sich auch Aspekte zur Theorie ableiten lassen.⁵⁸ Am ehesten gibt es eine expressionistische Erzähltheorie auf der Ebene der Epik. Dort lassen sich zwei Grundtendenzen festmachen, welche die Prosa des Expressionismus theoretisch beschreiben. Die eine geht auf Alfred Döblin zurück, die andere auf Carl Einstein; ersterer rückt „Anschaulichkeit und Gebärde“⁵⁹ in den Mittelpunkt, letzterer „Vorstellung und Gedanke“⁶⁰

⁵³ Vgl. Knapp (1979), S. 13-14.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Best (1976), S. 14.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 13.

⁵⁷ Ebd., S. 16.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 17.

⁵⁹ Ebd., S. 18.

⁶⁰ Ebd.

(Näheres dazu an späterer Stelle). Theoretische Ausführungen zu Lyrik und Drama sind nicht zu finden, eine Tatsache, die schwer ins Gewicht fällt, ist doch stets mitzudenken, dass gerade die Lyrik diejenige Gattung ist, in der sich der Expressionismus hauptsächlich entfaltet.⁶¹

Dennoch soll der Begriff, aller Widrigkeiten zum Trotz, Geltung besitzen, denn er beschreibt nicht weniger als einen Zeitraum, der zu den impulsreichsten des 20. Jahrhunderts gehört und muss vor diesem Hintergrund auch betrachtet werden.⁶²

3.3 Ursachen und Entstehungsbedingungen der Epoche

Die Besonderheit des Expressionismus ist zuallererst, dass sowohl seine Ursache als auch seine Begründung gar nicht so sehr im künstlerisch-ästhetischen Bereich liegen, sondern vielmehr gesellschaftlich und insbesondere gesellschaftskritisch motiviert sind. Das entspricht auch den oben genannten Ansprüchen der kreativen Bewegung, die in der Begrifflichkeit schon angelegt sind (s. Kap. 3.1. und 3.2.). Weil es um nicht weniger als das empfundene Ich geht, das sich mit krisenhaften Zeiten konfrontiert sieht, findet sich im Expressionismus die Absicht, alldem, der Welt, dem Sein, mit Pathos zu begegnen. Dieser erweist sich nämlich als guter Träger, um die Ziele zu übermitteln: Aufbruch einer Generation, Verkündigung und das Ideal eines neuen Menschen.⁶³

Der Mensch ist in dieser Zeit v.a. von sozioökonomischen Verwerfungen betroffen, die das Aufkommen neuer Ideologien begünstigen und ihn schließlich in den ersten Weltkrieg hineinführen. Eine junge Generation sieht sich im Konflikt mit einer Vorgängergeneration, die die wilhelminische Ära repräsentiert und für ein veraltetes Wertesystem steht. Der Vorwurf von „humaner Erstarrung“⁶⁴ wird unter anderem durch deren ausbeuterischen Umgang mit der Klassengesellschaft und der Installation vertikaler Hierarchien begründet, gegen die sich die neue aufstrebende Jugend zu Wehr setzen will.⁶⁵

Entscheidend für die Abkehr der jüngeren Generation ist der gelebte Widerspruch, in dem sich die Bevölkerung der Vorgänger befindet. Wohlstand und stetiger Aufschwung, auch im ökonomischen Sinne, prägten die wilhelminische Ära, wodurch sich die Menschen mit aller

⁶¹ Vgl. Ebd.

⁶² Vgl. Ebd., S. 25.

⁶³ Vgl. Knapp (1979), S. 16.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 17.

Kraft auf die Erhaltung dieses Standards konzentrierten. Eine materialistische Weltanschauung war die Folge, welche allerdings im prinzipiellen Widerspruch zu alldem stand, was eigentlich als Lebensmaßstab für sinnvoll erachtet wurde: „Die Aufrechterhaltung der ‚deutschen‘, sich auf Weimar berufenden Tradition.“⁶⁶ Dieser Widerspruch erscheint der jungen Nachfolgeneration nicht mehr hinnehmbar, wodurch ein Gegendruck von unten wie als Reaktion auf den von oben ausgeübten politisch-ökonomischen Druck erfolgt, ein Druck, der eine logische Konsequenz der systemischen Gesellschaftsordnung ist, denn das preußische Deutschland dieser Zeit ist ein Polizeistaat, der ruhige und geordnete Verhältnisse einfordert und durchsetzt. Weil sich jedoch die Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft drastisch verändern, stützt der Polizeischutz des Staates nicht mehr den Bürger, sondern vielmehr das traditionelle System, welches bereits als überlebt und überholt gilt.⁶⁷

Es ist nämlich die fortschreitende Industrialisierung, die – Veränderungen und Umwälzungen begünstigend – in ihrer Wirkmächtigkeit enormen Einfluss auf das Individuum hat. So etabliert sich eine neue Medien-, Kommunikations- und Verkehrstechnik; der Ökonomisierungsanspruch beeinflusst die Arbeitswelt in ihrer Ausrichtung: Sie wird funktionaler und effizienter. Gekoppelt an moderne Technologie kommt es zu steigender Mobilität, die ländliche Bevölkerung drängt in die Stadt und die Stadt drängt aufs Land. Unter dem Stichwort *Verstädterung* vermasst die Gesellschaft, die Anonymität und Vereinzelung der Menschen wächst. Das über Jahrhunderte gelebte Gefüge der Großfamilie bricht auf, wodurch sich ein neues Lebensgefühl breitmacht, nämlich das Verlustempfinden von Einzelpersönlichkeit, von der sich die Menschen im Erleben der funktional ausgerichteten Großstadt entfremden.⁶⁸

Begünstigt ist dieses Empfinden auch dadurch, dass der gesellschaftliche Umbruch sehr abrupt geschieht: Das alte Wirtschaftssystem weicht im Zuge dieser industriellen Neuerungen quasi über Nacht einem neuen und erschüttert die soziale Struktur in ihren Grundfesten; die daraus resultierenden Anpassungsschwierigkeiten der Menschen befeuern eben diese Entfremdungsgefühle zusätzlich.⁶⁹

⁶⁶ Paulsen, Wolfgang: Deutsche Literatur des Expressionismus. 2. Aufl. Berlin: Weidler 1998. S. 13.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. Knapp (1979), S. 17.

⁶⁹ Vgl. Thomas, Hinton R.: Das Ich und die Welt. Expressionismus und Gesellschaft. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke AG Verlag 1969, S. 19-36.

Es wird deutlich, dass sich diese Veränderungen und die Abkehr von der Vorgängergeneration auch in der Literatur niederschlagen müssen, denn Strömungen wie der Naturalismus, die Heimat- und Munddichtung oder der Impressionismus stecken noch tief im 19. Jahrhundert und können das Empfinden der ichdissoziierten und entfremdeten jungen Menschen nicht mehr abbilden.⁷⁰ Der Vorwurf an diese Strömungen ist ebenso deutlich wie harsch: In Bezug auf die neue soziale Realität geben sie sich „affirmativ, [...] unkritisch oder indifferent.“⁷¹ Nun ist z.B. der Naturalismus zwar von Gesellschaftskritik geprägt, er duckt sich allerdings vor der vorherrschenden Ordnung auf Grund des als aussichtslos empfundenen Kampfes weg und weicht in die Ästhetik aus. Um die Tradition dieser Kritikform zu bewahren, aber dennoch der deutlicheren Abgrenzung Rechnung tragen zu können, versucht der Expressionismus reaktionärere Formen zu finden.⁷²

Die Aufweichung der sozialen Rollen, welche mit der Veränderung der Gesellschaftsstruktur einhergeht – initiiert durch die industriellen Umwälzungen – offenbart zudem eine Vielzahl von Möglichkeiten und Modellen der Lebensführung und der Lebensgestaltung. Weil sich die Gesellschaft urbanisiert und damit auch differenziert, sieht sich der Mensch zunehmend weniger mit fixen sozialen Normen konfrontiert, die in der vorher deutlich homogenen Gesellschaft noch unumstößlich galten.⁷³ Der *neue Mensch*; der Anspruch an dieses Ideal ergibt sich aus eben jenen gesellschaftlichen Konfrontationen im Allgemeinen und den daraus resultierenden Veränderungen im individuellen, wozu auch die neu gewonnene soziale Freiheit gehört.

Das einschneidendste Ereignis in diesem Zeitraum, und zwar auf allen Ebenen, ist aber der erste Weltkrieg. Aus einem „Zustand drohender Kriegsgefahr“⁷⁴ resultiert im Jahre 1914 die Kriegserklärung des Deutschen Reiches an Russland, dann an Frankreich. Mit dem Einmarsch der deutschen Truppen in Belgien bestimmt der Krieg fortan sowohl Politik als auch die Wirtschaft und das soziale Leben. Der Mensch befindet sich in einem neuen Spannungsfeld: Kriegsfreundlichkeit der Politik – des Staates – und Kriegstaumel der Bevölkerung. Vor allem letztere gibt sich anfänglich elektrisiert und euphorisiert vom Kriegsgeschehen, ist er doch

⁷⁰ Vgl. Knapp (1979), S. 18.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. Paulsen (1998), S. 14.

⁷³ Vgl. Thomas (1969), S. 21-22.

⁷⁴ Knapp (1979), S. 48.

Ausdruck ebenjener angestrebten Umwälzung und Erneuerung.⁷⁵ Der Krieg wird als „Heil des deutschen Volkes“⁷⁶ bezeichnet, den man „glücklich erlebt“.⁷⁷

Auswirkung auf die literarische Produktion haben diese Kriegsabläufe in besonderem Maße, denn die Zensurvorschriften werden deutlich verschärft. Trotzdem widersetzen sich einige Zeitschriften. Die „Aktion“ beispielsweise publiziert ab Oktober 1914 Gedichte von Frontsoldaten, in denen sich das Kriegsgrauen deutlich widerspiegelt und der Kriegsbegeisterung Ernüchterung verschafft. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Krieg ist mit diesen „Versen vom Schlachtfeld“ geboren.⁷⁸

Der Erste Weltkrieg bricht den Menschen, insbesondere denjenigen an der Front, in all seinem Dasein um. Die Konfrontation mit dem Grauen in den Schützengräben und einem völlig neuartigen technologisierten Krieg, in dem der Mensch nur noch ein Rad im Getriebe der Vernichtungsmaschinerie ist, verankert den tiefen Zweifel am Leben und an der Menschlichkeit in seinem Bewusstsein und weckt Ohnmachtsgefühle, denen er sich hilflos ausgeliefert sieht.⁷⁹

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Sehr vielschichtig zeigt sich diese Epoche, deutlich geprägt scheint sie zu sein von vielseitigen Empfindungen und Umstürzen. Eine klare Linie zieht sich von dem anfänglichen Protest gegen eine alte Generation hin zu den tiefen Verwerfungen eines Krieges, der Spuren in den Menschen hinterlässt – und allen Anlass gibt zur Hinwendung in Richtung eines neuen Menschenbildes, welches in den literarischen Ausdrucksweisen des Expressionismus geformt werden will.

3.4 Erkenntnistheoretischer Rahmen und Denkeinflüsse des Expressionismus

Ebenso wie sich der Expressionismus innerhalb eines eingrenzbaren gesellschaftspolitischen Rahmens bewegt, entfaltet und von diesem beeinflusst wird (s.o.), gibt es bestimmte erkenntnistheoretische Gegebenheiten und Denkeinflüsse, die das Erscheinungsbild der Epoche entscheidend prägen. Ersichtlich wird meistens, dass eine Zeit oder ein zeitlicher Abschnitt

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 48-49.

⁷⁶ Vgl. Rürüp, Reinhard: Der „Geist von 1914“ in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Kriegs im Ersten Weltkrieg. 1984. In: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Hrsg. v. Bernd Hüppauf. Königstein: Athenäum, Hain, Hanstein 1984. S. 1.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Vgl. Knapp (1979), S. 48-49.

⁷⁹ Vgl. Hüppauf, Bernd (Hrsg.): Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Königstein: Athenäum, Hain, Hanstein 1984. VII-IX.

einen bestimmten Literaturstil provoziert, der dann im Umkehrschluss auf eben diese ihn belebenden historischen, gesellschaftlichen, politischen oder philosophischen und erkenntnistheoretischen Wirkeinflüsse referiert.

Im Expressionismus wird genau diese Tatsache deutlich, deshalb soll es hier im Anschluss um einen ersten Ein- und Überblick in die bereits angekündigten erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der Herausbildung dieser Epoche gehen. Insbesondere Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper (1997) stellen in ihrer Arbeit die wesentlichen Kernaspekte dieser Voraussetzungen sehr fundiert dar und versuchen, die bestimmenden Wirkungsmechanismen einzufangen und abzubilden.⁸⁰

3.4.1 Nihilismus und Vitalismus

Friedrich Nietzsche bildet die Ausgangssituation der Epoche des Expressionismus, denn er legt in seiner aphoristischen Philosophie viele Themen und Gedanken vor, die im Expressionismus hohe Relevanz bekommen. Insbesondere der in dieser Zeit so populäre Begriff der *Ichdissoziation*, also das Empfinden der inneren Entfremdung und Spaltung vom Ich und vom Selbstgefühl, lässt sich schon bei Nietzsche finden. Auch Aspekte wie die Lehre vom Übermenschen – dem neuen Menschen –, die Lebensphilosophie, oder ein Kunstverständnis, gemäß dem sie die letzte Form der Metaphysik sei, sind Aspekte bei Nietzsche, die in den expressionistischen Jahren an Bedeutung gewinnen und viel diskutiert werden. Überhaupt findet auch geistig eine einschneidende Wende statt, ersichtlich u.a. an einer von Hermann Bahr postulierten Streitschrift, in der es um die Überwindung des Naturalismus geht. Kritisiert wird an der Vorgängerepoche insbesondere deren Realitätsverständnis und die Wissenschaftsgläubigkeit. Beide Aspekte werden im Expressionismus radikal umgekrempelt.⁸¹

In einem Aphorismus Nietzsches, der mit dem „Willen zur Macht“ überschrieben ist, spricht er von einem „Hinfall der kosmologischen Werte“⁸², ein Zustand, der sich im Expressionismus wiederfindet, wird dort doch ebenso die Neuschreibung der Realität und die Abwendung von veralteten Wertesystemen angestrebt (s. Kap. 3.1.). Der Aphorismus fasst Nietzsches Kerngedanken zum Nihilismusbegriff zusammen und bietet dem Expressionismus damit einen fruchtbaren Nährboden für seine Inhalte, denn die Strukturkrise des expressionistischen Ichs

⁸⁰ Kemper, Hans-Georg/Vietta, Silvio: Expressionismus. 6. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1997.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 134-135.

⁸² Ebd., S. 135-136.

findet gerade im Nihilismus seine Begründung. Die „radikale Verunsicherung traditioneller Denkformen und Wertesysteme“⁸³ werden in eben diesem Nihilismus festgehalten und bilden die wesentliche Ausgangslage des Denkens im späteren Expressionismus.⁸⁴

Die Ausgangslage der Epoche, die mit Nietzsches Philosophie verbunden ist, ist in dieser Hinsicht vor allem von dessen Ideologiekritik der Aufklärung und der Verwerfung des traditionellen Subjektbegriffs geprägt. Das Paradoxon des philosophischen Denkens in dieser Zeit, nämlich einerseits die metaphysische Weltordnung zerstören und andererseits diesem Denken aber verhaftet bleiben zu wollen, mündet in den Nihilismus, der sich als notwendige Konsequenz aus dem modernen Denken, den modernen Naturwissenschaften und dem damit einhergehenden völlig veränderten Wahrheitsbegriff ergibt.⁸⁵

Zusätzlich verändert sich die Sicht auf das Ich und damit auf das Subjekt maßgeblich. Verankert René Descartes im Subjekt noch all das, was sichere Erkenntnis sein kann, so ist diese Haltung spätestens im Expressionismus hinfällig und überholt, denn es vollzieht sich eine Hinwendung zur Einsicht in das Innenleben des Ichs: Die „Vielheit und Diffusität der Triebvorgänge“⁸⁶ zerstören den traditionellen Subjektbegriff, der nämlich vernünftige Kontrolle und Selbstdurchdringung postuliert. Dieses Verständnis kann vor der Einsicht, dass das Ich abhängig vom eigenen Triebgeschehen ist, welches noch dazu unbewusst geschieht, nicht mehr aufrechterhalten werden.⁸⁷

Die geistigen Verwerfungen und Umbrüche, die nihilistische Heimatlosigkeit des Denkens, gepaart mit den gesellschaftspolitischen Schwierigkeiten und Problematiken, mündet schließlich in einer expressionistischen Sehnsucht nach dem Leben und dem Lebendigen. Dieses Phänomen einer ganzen Epoche lässt sich in vielen Gedichten finden, z.B. bei August Stramm. Im sog. *Vitalismus* sammeln sich alle Bestrebungen nach der Steigerung des Lebensgefühls, der Suche nach Potenzierung der Intensität des Empfindens und der Lebendigkeit, die sich gegen die Dekadenz richtet, mit der das Leben unterdrückt erscheint. Aggressive Affekte, wie man sie im Expressionismus häufig findet – es geht um Kampf, Kraft, Willensstärke – kennzeichnen ein solches vitales Dasein; letzteres wird zum Ideal, zum

⁸³ Ebd., S. 136.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 135-136.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 140-141.

⁸⁶ Ebd., S. 143

⁸⁷ Vgl. Ebd.

Fixpunkt und vielfach in der Literatur abgebildet. Bestärkt wird der literarische Vitalismus nach 1910 vor allem von Friedrich Nietzsche selbst und dem Soziologen Georg Simmel.⁸⁸

Der Vitalismus offenbart sich als das verbindende Element zwischen futuristischen, expressionistischen und dadaistischen Strömungen, in die er mit ähnlicher Mächtigkeit eingeschrieben ist. Im *Lebenskult* des Expressionismus wird versucht, Tendenzen der Jahrhundertwende aufzugreifen und sie in einem Subjektverständnis, das von einer fast anarchischen Natur geprägt sein soll, wiederzubeleben. Das Zentrum einer vitalistischen Denkweise bildet der Gegensatz von Anorganischem und Organischem. Vor allem Nietzsche formuliert in seinem Vitalismus einen Lebensbegriff, der definiert ist von einer „Fülle von Kraft“⁸⁹, die eng verbunden ist mit Fruchtbarkeit, Wachstum, Gesundheit oder Stärke. Weil das Leben für Nietzsche geprägt ist von einem immerwährenden Kampf zwischen miteinander in Konflikt stehenden Kräften, sieht er gerade darin den belebenden, vitalisierenden Effekt, der auf den Menschen einwirkt. Das vom Christentum geformte Moralverständnis identifiziert er als lebensfeindlich und kritisiert dieses im Zuge seiner vitalistischen Gedanken.⁹⁰

3.4.2 Wissenschafts- und Erkenntniskritik

3.4.2.1 Die Eigengesetzlichkeit psychischer Vorgänge

Mit der Jahrhundertwende kommt es auch in den Naturwissenschaften zu einer völligen Umwälzung des Selbstverständnisses. Die bis dato eher mechanistischen und materialistischen Arbeitsweisen geraten in einen Erneuerungsprozess, der das nun als naiv empfundene Selbstverständnis erschüttert. Hier lassen sich zwei Haupttendenzen festmachen. Zum einen mündet das Aufkommen der Psychoanalyse in die oben bereits angekündigte Auflösung des Subjektbegriffs, die bereits bei Nietzsche formuliert wird. Zum anderen entsteht durch die neuen philosophischen Betrachtungsweisen des Erkenntnisbegriffs eine Krise der erkenntnistheoretischen Grundlagen der Naturwissenschaft.⁹¹

Durch Sigmund Freud eröffnet sich ein völlig neuer Raum in Bezug auf das Ich: Es wird um sein Innenleben erweitert. Dieser Blickwinkel überträgt sich auch auf die Literatur. Vor allem Dichter wie Georg Trakl versuchen das neu entdeckte, vielfältige und als inhomogen erlebte

⁸⁸ Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2010. S. 51-52.

⁸⁹ Ebd., S. 53.

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Kemper/Vietta (1997), S. 144.

Selbst – das Subjekt – literarisch zu erschließen und sprachlich abzubilden. Die expressionistische Generation zeigt sich fasziniert von den Einsichten in das Triebgeschehen und in die unbewussten Sphären und brechen zunehmend – ideell wie geistig – mit der noch vorherrschenden, auch in der Kunst fokussierten Dominanz des Bewussten. Es ist kein Zufall, dass die Blickerweiterung auf das Unkontrollierte, Unbewusste in denselben Zeitraum wie das allgegenwärtige Lebensgefühl der Ohnmacht fällt und somit das Interesse der Menschen weckt;⁹² es erscheint fast wie ein vitalisierender Ausweg aus der Hilflosigkeit.

Auch Henri Bergson trägt entscheidend zu den Entschlüsselungsversuchen des Unbewussten bei. Er sieht das Sein von einer dualistischen Erkenntnisform geprägt, nämlich einerseits von dem analysierenden Verstand und andererseits von dem intuitiven Denken. Sowohl Bergson als auch Freud erschließen also erstens einen neuartigen Seinsbereich, der zweitens – und hier ist das Unbewusste entscheidend – von einer Eigengesetzlichkeit geprägt ist. Damit steht diese Ansicht konträr zu allen traditionellen Auffassungen der Naturwissenschaften und implementiert auf diese Weise neuartige Denk- und Betrachtungsformen in das geistige Geschehen des Expressionismus.⁹³

3.4.2.2 Die Grundlagenkrise der Naturwissenschaften

Die oben bereits angedeutete erkenntnistheoretische Verunsicherung der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts lässt sich auch als Grundlagenkrise bezeichnen, in die sie hineingeworfen werden. Die Spannung ergibt sich aus der Tatsache, dass es während der Jahrhundertwende zu einem Aufdecken der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen für die Wissenschaft kommt, die ihr bis dato selbst unbekannt waren. Immanuel Kant formuliert die bis heute fundamentale Einsicht hinsichtlich der Erkenntnisgewinnung bereits ein Jahrhundert zuvor, indem er nämlich davon ausgeht, dass jedwede Erkenntnis und die Generierung von Wissen und Einsicht immer abhängig vom Subjekt selbst und dessen Erkenntnisapparat sind. Von dieser Sichtweise haben sich die Naturwissenschaften jedoch entfernt. Dies hat zur Folge, dass eine Neuverankerung und Wiederentdeckung des Kant'schen Postulats notwendig werden. Der sog. *Neukantianismus* wird zur vorherrschenden und bestimmenden philosophischen Strömung des frühen 20. Jahrhunderts.⁹⁴

⁹² Vgl. Ebd., S. 144-145.

⁹³ Vgl. Ebd.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 146.

Wissenschaftliche Erkenntnis – und hierin liegt die Rückbesinnung auf Kant – ist eben nicht ein bloßes Abbilden der Wirklichkeit, sondern die „Verarbeitung eingegebenen Materials unter den Bedingungen der Erkenntnisformen“⁹⁵. Die Frage nach der wahrhaft objektiven Wirklichkeit wird neu formuliert. Entscheidenden Einfluss bekommt auch hier der Begriff des Bewusstseins, an dem die Erkenntnis festgemacht wird: Entweder liegt die Welt in ihrem Dasein außerhalb des menschlichen Bewusstseins, dann kann sie nicht erkannt werden; oder aber, wenn sie denn erkannt wird, dann nur in Abhängigkeit der eigenen Bewusstseinsformen, womit die Welt allerdings in das Bewusstsein eingeschrieben wird. Die Erkenntnisse der Wissenschaft sind also keine de facto-Wirklichkeiten, sondern „bewusstseinsmäßige Vermitteltheit[en] der Wirklichkeit“⁹⁶.

Hinzukommt die Sprachkritik Friedrich Nietzsches, die sich gewissermaßen an die Erkenntniskritik in den Naturwissenschaften anlehnt. Fragt Immanuel Kant zuvor noch nach wahrer Erkenntnis und sucht nach der Rolle von Subjekt und Objekt im Erkenntnisprozess, führt dies in eine Aufwertung der Subjektivität zu Gunsten einer Relativierung der Objektivität. Für Nietzsche aber ist wesentlicher, dass die subjektiven Erkenntnisformen, und allem voran die Sprache, der Welt so fremd erscheinen, dass der Mensch – das Subjekt – eine Wahrheit überhaupt nicht erkennen kann. Er ist gefangen in seinem „Sprach- und Begriffsgefängnis“, aus dem er keinen Ausweg findet. Sprache ist für Nietzsche eine Hypothese über die Wirklichkeit, eine Annahme, auf deren Grund er zwei Welten unterscheidet, nämlich eine seiende (die der Wirklichkeit) und eine sprachliche (die des Zugangs zur Wirklichkeit). Die Sprache entfremdet sich im Zuge dieser Unterscheidung von der Wirklichkeit und führt in eine tiefe Sprachskepsis, die auch den Expressionismus in wesentlichen Grundzügen prägt.⁹⁷

Zu Beginn dieser Epoche lässt sich die Ausgangslage also als eine paradoxe identifizieren. Der traditionelle Subjektbegriff löst sich zunehmend auf – sowohl in Bezug auf die Naturwissenschaften als auch hinsichtlich der neu entdeckten psychischen Vorgänge –, während sich die Herrschaft des Subjekts durch dessen Überbetonung und wesentliche Bedeutung im Wissenschaftskontext radikalisiert. Herrschaft in dem Sinne, dass es, das Subjekt, qua seiner Bedeutung für die Wissenschaft, damit für die Erkenntnis und somit letztlich auch für den Zugang zur Wirklichkeit an sich über die Natur waltet. Es sind aber auch Expressionisten wie Franz Kafka, Carl Einstein oder Gottfried Benn, die dieses sich selbst ins

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 147.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 148-149.

Absolute setzende Subjekt kritisieren.⁹⁸ Immer deutlicher zeichnet sich ab: Der Expressionismus ist von hoher Ambivalenz gekennzeichnet und entwirft sich in einem großen „Sowohl-als-auch“.

3.5 Situation der Frauen im Expressionismus

Auffällig ist bei der Betrachtung der expressionistischen Epoche in ihrer Gesamtheit zudem, dass ein weibliches Schreiben fast nicht stattfindet. Sie scheint durch und durch männlich geprägt zu sein, Thomas Anz spricht sogar direkt vom Expressionismus als einer Männerbewegung. Die Anthologien zur expressionistischen Literatur sprechen Bände: In der 1920 erschienenen Sammlung expressionistischer Texte von Kurt Pinthus lassen sich lediglich einige Texte von Else Lasker-Schüler finden, die Reclam-Anthologien verzeichnen nur zwei Autorinnen. Thomas Anz und Michael Stark geben die „Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920“ heraus und listen drei Texte von Schriftstellerinnen – bei 190 Dokumenten.⁹⁹ Auch in der Textsammlung „Expressionismus online“, die über 70.000 Einträge enthält, sind Frauen höchstens mit einigen Dutzend Texten und Zeugnissen vertreten – wobei sogar das häufig unklar ist, da vielerorts die biographischen Angaben fehlen oder nicht festgestellt werden kann, ob es sich bei den Urheberbezeichnungen um Klarnamen oder Pseudonyme handelt.¹⁰⁰

Diese ernüchternde Datenlage führt dazu, bereits im Anklang die Frage in den Raum stellen zu müssen, ob es nicht antifeministische Züge und Haltungen unter den avantgardistischen Autoren gegeben haben muss. Es sind aber auch vor allem die Schriftstellerinnen, die den im Nachhinein gesetzten Epochengrenzen zum Opfer fallen. Stellt der Expressionismus in seinem allgemeinen Verständnis Kunst und Literatur ungefähr bis ins Jahr 1920 unter seine Obhut, so gelten später erscheinende Texte – solche aus den späten zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts – nicht mehr als expressionistisch. Unter ihnen befinden sich vermehrt Werke von Frauen. Zudem zeigt sich, dass Autorinnen auch im Publikationsgeschäft dieser Zeit mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Insbesondere nach 1918 gibt es kaum Publikationsforen

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 150.

⁹⁹ Vgl. Sonnleitner, Johann: Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld. In: Faber, Vera, Dymtro Horbachov, Johann Sonnleitner (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2016, S. 143-145.

¹⁰⁰ Vgl. Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2017, S. 303.

für ihre Texte und wenn, dann mit jahrelanger Verzögerung. Es ist fast wie in einem Teufelskreis: Erscheint mitunter Jahre später ein solcher Text, wird er unter Umständen nicht mehr dem Expressionismus zugeordnet.¹⁰¹

Noch deutlicher zeichnet sich das Fehlen weiblicher Texte zu dieser Zeit ab, wenn man die österreichische Literatur des Expressionismus betrachtet. In fünf Heften der Zeitschrift „Der Ruf“, die 1913 erscheinen, ist nur eine einzige Autorin mit einem Beitrag vertreten: Alexandra Haydunk mit dem Gedicht „Aquarell“¹⁰². Vor diesem Hintergrund erscheint es unerlässlich, den Blick vermehrt auf weibliche Autorschaft zu richten, die expressionistische Literatur auch literaturwissenschaftlich zu ergänzen, um somit die Epoche korrekt und zumindest ein Stück vollständiger abbilden zu können.¹⁰³

Die Brücke lässt sich leicht schlagen zu der hier besprochenen Autorin El Hor/El Ha, denn sie ist genau eine solche lediglich durch Zufall entdeckte Autorin (vermeintlich aus Österreich), die dem Expressionismus zugeordnet werden kann und der Literaturgeschichte zur Gänze unbekannt ist. Natürlich durch ihr Pseudonym; aber eben auch durch das Versäumnis der Literaturgeschichtsschreibung, die eine weibliche Autorschaft fast systemisch aus ihrem Blick verloren hat.

3.6 Spielarten des Expressionismus

3.6.1 Themen und Motive

Es drängt sich nach Abhandlung der gesellschaftlichen und geistigen Einflüsse auf das expressionistische Geschehen unweigerlich die Frage auf, wie sich nun diese Aspekte in ihrer künstlerischen und schriftstellerischen Verarbeitung wiederfinden lassen. Oder genauer gefragt: Welche Motive und Themen resultieren aus den Denk- und Wirkungseinflüssen, sowie dem gesellschaftspolitischen Zeitgeschehen, um diese literarisch fruchtbar machen zu können?

Dabei ist zunächst entscheidend, dass sich der Expressionismus grob in zwei wesentliche Schaffensphasen gliedern lässt. Der sogenannte *Frühexpressionismus* umfasst – ausgehend von Kurt Hiller und dem ihn umgebenden *Neuen Club* – den Zeitraum von 1909 bis hin zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Im Mittelpunkt steht dabei insbesondere die Formung und

¹⁰¹ Vgl. Ebd., S. 302.

¹⁰² Vgl. Sonnleitner (2016), S. 145.

¹⁰³ Vgl. Sonnleitner (2017), S. 312.

Herauskristallisierung der neuen ästhetischen Konzepte. In den *Hochexpressionismus* fällt das gesamte künstlerische Schaffen der Kriegs- und Nachkriegszeit. Nichtsdestotrotz sind die Zuordnungen und Epochengrenzen wie bereits erwähnt fließend; so empfiehlt sich mitunter auch eine Dreigliederung der Epoche, wobei die letzte Phase den *Spätexpressionismus* umfasst. Dadurch wird es möglich, Autoren wie Carl Zuckmayer, den frühen Bertolt Brecht oder die Werke von Hans Henny Jahnns expressionistisch zu kontextualisieren, die andernfalls nämlich, obwohl sie deutliche Züge der Epoche aufweisen, nicht in ihr verortet werden könnten.¹⁰⁴

Inhaltlich kann festgestellt werden, dass sich die Phasen vor allem in Bezug auf das kreativistische Element unterscheiden und es durchaus Werke gibt, an denen sich diese Unterscheidung prototypisch vollzieht. Eine exzessive Ich-Bezogenheit ist im Frühexpressionismus maßgeblich, während im Hochexpressionismus ganz entscheidend das destruktive Momentum in den Vordergrund tritt, natürlich in direktem Zusammenhang stehend mit den Kriegserfahrungen der Generation. Auch wenn z.B. Georg Heyms Gedicht von der Großstadt zerstörerisch anmutet, so steht doch ein Egotist und damit ein Ich im Zentrum, das sich entsetzt über die Welt und von ihr entrückt erlebt; anders in Jakob van Hoddis' „Weltende“: Dort zieht sich dieses Ich vollkommen hinter eine destruktive Welt zurück. Der Blick auf die Entstehungsdaten aber zeigt: Beide Texte sind aus dem Jahr 1911 und damit zeitlich gesehen im Frühexpressionismus zu verorten. Ersichtlich wird daran, dass sich das Spannungsfeld zwischen Egotismus und Destruktion inhaltlich gesehen in jedem Fall auf diese Art und Weise aufziehen lässt, diese Unterscheidung jedoch sehr generalisiert ist und das jeweils individuelle Schaffensmomentum mitberücksichtigt werden muss. Attestiert werden kann dieser Zeit somit ein „graduell[er] Entwicklungsprozeß (sic!), [...] eine aus tiefsten Quellen gespeiste Wandlung oder Ver-Wandlung [...]“.¹⁰⁵ Vom Ich zur Zerstörung, so scheint sich der Weg zu vollziehen. Durch den Krieg verändert sich der Fokus. Sowohl die empfundene Isoliertheit des Individuums als auch die Trennungen zwischen den Einzelnen werden entweder bis in die Extreme veräußert – ein eindrückliches Beispiel hierfür sind die Gedichte von Georg Trakl – oder aber sie münden in der aktivistischen Verarbeitung des allgemeinen Zeitgeschehens.¹⁰⁶

Gemeinhin ist der Expressionismus auch motivisch eine Reaktion auf und Abgrenzung von den Vorgängerepochen und damit ganz besonders vom Impressionismus. Interessant ist nun, was

¹⁰⁴ Vgl. Paulsen (1998), S. 64-65.

¹⁰⁵ Ebd., S. 66.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 66.

die Vertreter dieser Epoche selbst über ihre Zeit und die sie beschäftigenden Themen sagen, welche sie künstlerisch verarbeitet sehen wollen.

Bezugnehmend auf das Selbstverständnis dieser Epoche erkennt der Schriftsteller Friedrich Markus Huebner im Impressionismus eine Stillehre, während der Expressionismus vielmehr als Norm des Erlebens und des Handelns wirksam wird. Die Expressionisten selbst sehen in ihrer Bewegung also zunächst den Charakter einer neuartigen Weltanschauung widergespiegelt. Durch die expressionistische Kritik an der Wissenschaft und ihrem Erkenntnisbegriff wohnt dem Expressionismus auch ein naturfeindliches und damit wahrheitsbezweifelndes Element inne. Im Pathos potenziert sich die expressionistische Haltung zur Welt und dem Gefühl: „Der Expressionismus glaubt an das All-mögliche. Er ist Weltanschauung der Utopie.“¹⁰⁷ Aus der gesellschaftspolitischen Situation und dem Kriegsgeschehen ergibt sich ein Chaos der menschlichen Beziehungen, aus dem sich die künstlerische Arbeit speist. Im Zentrum also das viel erwähnte Ich, welches die vor dem Schrecken des Weltkriegs sicher geglaubten Werte und Vorstellungen erschüttert sieht und sich von einem intellektuellen Ich zu einem empfindenden Ich wandelt und auch wandeln will; es wandelt sich unter dem externen Einfluss der gesellschaftlichen Bedingungen und will sich wandeln durch ideologische Bestrebungen.¹⁰⁸

Theodor Däubler verortet in der expressionistischen Epoche insbesondere den Stil der Simultanität und der „höchste[n] Anspannung um die Ineinandergehörigkeiten des Geschauten“¹⁰⁹. Dieses sind Stilideen und der Expressionismus verleiht ihnen Ausdruck. Auch bei Alfred Döblin und seinem Roman wird der Begriff der Simultanität noch relevant. Wahrnehmung und Empfindung sind das Non-plus-Ultra: „Alles Erlebte gipfelt in einem Geistigen.“¹¹⁰ Herauslesbar ist wohl: Die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse, die Gleichzeitigkeit der Empfindungen, überhaupt das Ineinandergreifen von externem Geschehen und interner Wahrnehmung markieren den neuartigen expressionistischen Stil. Die Verkomplizierung der Welt durch Zunahme ihrer Komplexität erhört eben diese *Ineinandergehörigkeit* der Dinge, die nicht passiv gesehen, sondern aktiv schauend

¹⁰⁷ Vgl. Huebner, Friedrich Markus: Der Expressionismus in Deutschland: In: Europas neue Kunst und Dichtung. Berlin: Rowohlt 1920. S. 81, 83-95. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 38.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 38-46.

¹⁰⁹ Däubler, Theodor: Expressionismus. In: Die neue Rundschau. 27. Jg., Bd. 2. 1916. Buchausgabe: Der neue Standpunkt. Dresden: 1916. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 51.

¹¹⁰ Ebd.

wahrgenommen werden; auch diese Perspektive auf die Welt soll – so die Idee – im Epochenstil Anklang finden.

Die Abgrenzung von impressionistischen Weltanschauungen und Wahrnehmungen liegt für Kasimir Edschmid hingegen in einem „groß[en], umspannend[en] Weltgefühl“¹¹¹, welches dem „Atomische[n], Verstückte[n] der Impressionisten“¹¹² entgegengeworfen wird. Es wird deutlich: Die Schaffung eines neuen Weltbildes und Kreierung einer eigenen, kontrollierbaren Realität sind wesentliche Kernthemen dieser Epoche. Edschmid betont aber vor allem die aktive Haltung des Expressionisten zum Geschehen, die auch bei Däubler zuvor anklingt. Er sieht die Welt nicht, er schaut sie. Er schildert sie nicht, sondern erlebt sie. Er referiert nicht nur auf das Geschehen, sondern gestaltet es maßgeblich.¹¹³ Das Thema der aktiven Neugestaltung ist eines, das immer wieder in den expressionistischen Werken auftaucht.

Betont wird auch die Menschwerdung, die sich aber erst durch die Loslösung von den ihn eingrenzenden und beschränkenden Werten vollziehen kann. Der Expressionismus will diese Werte wie Pflichtgefühl, Moral oder Familie in ihrer Fassadenhaftigkeit enttarnen und sie damit vom Menschen wegreißen, wodurch er selbst zum Vorschein kommt – in all seiner Reduzierung und Zurückgeworfenheit auf das Wesentliche: Das einfache Ich-Sein. Und mit ihm steht auch sein Inneres plötzlich im Mittelpunkt der Betrachtung.¹¹⁴

Paul Hatvani geht sogar noch einen Schritt weiter und postuliert, dass es im Expressionismus überhaupt kein Außen mehr geben kann: „Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt.“¹¹⁵ Die Verinnerlichung des Äußeren geschieht für ihn durch die expressionistische Gleichsetzung von Form und Inhalt: Form *wird* zu Inhalt und damit das Äußere verinnerlicht.¹¹⁶ Aber nicht nur dadurch; denn natürlich muss vor dem Hintergrund der Denkeinflüsse und den Veränderungen der Betrachtungsweise von Mensch und Gesellschaft eine Verinnerlichung des Äußeren stattfinden. Es ist gewissermaßen eine logische Konsequenz, die sich ergibt, denn erinnert man sich an die Betonung des Kant'schen Erkenntniszugangs, der im Expressionismus

¹¹¹ Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Die neue Rundschau. 29. Jg., Bd. 1. 1918. (u.d.T. Expressionismus in der Dichtung). Buchausgabe: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin: 1919. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 56.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. Ebd., S. 57.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 59.

¹¹⁵ Hatvani, Paul: Versuch über den Expressionismus. In: Die Aktion. 7. Jg., Nr. 11/12, Sp. 146-150. 1917. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 68.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 69.

reanimiert wird, so wird deutlich, dass die Welt sich im Ich vollzieht. Und auch das neue Selbstverständnis vom individuellen Ich – durch gesellschaftliche Veränderungen (z.B. Vermassung und Anonymität) angestoßen – macht es zur Schlüsselfigur, zum Dreh- und Angelpunkt von allem.

Zusammengefasst also: Wesentlichstes Kernthema ist immer wieder das Ich, entweder in Abhängigkeiten verstrickt oder sich loslösend und befreiend von den unterjochenden Normen. Zentral ist auch das Entsetzen dabei, das schreckhafte Momentum, zum einen durch die Autonomiebestrebungen, zum anderen natürlich durch die Kriegserfahrung. Der Erste Weltkrieg also als prägendstes Ereignis, das immer wieder Eingang in die künstlerische Auseinandersetzung findet, über die Thematisierung der zerstörten Welt beispielsweise. Die Wandlung des Ichs. Das Postulat einer neuen Weltanschauung, die mit der eingeforderten Neuschreibung und Kontrolle der Realität einhergeht: Aktive Gestaltung ist hierbei das Schlagwort. Die Betonung der Empfindung vor dem Intellekt und damit nicht zuletzt die Neuentdeckung des Inneren des Menschen. Allem voran das ist der Schlüssel zu einer neuen Weltsicht, die sich nun offenbart.

Es ist darüber hinaus ein wesentliches Motiv, eine Spielart, welches das Neuartige des Expressionismus auf der insbesondere von der Lyrik bedienten Bildebene verkörpert: Die ironische Brechung. In ihr liegt der Versuch, sich über diesen Stil, diese zynische Sichtweise auf das Weltaußen, in eine distanzierte Sicherheit zu begeben – verständlich vor dem Hintergrund der Erfahrungen, die die Menschen zu dieser Zeit machen. Ein ironisches Ich wähnt sich den Bedrohungen überlegen, es steht entweder über oder jenseits des Geschehens. Das vielzitierte Gedicht Jakob van Hoddiss‘, nämlich „Weltende“, ist prototypisch für diesen Stil. Und an ihm, dem Autor, zeigt sich das, was sich an vielen jungen Schriftstellern dieser expressionistischen Generation ebenso zeigt: Die Sicherheit verbleibt auf der Ebene der Worte. Van Hoddiss zeigt bereits 1912 Anzeichen von Schizophrenie, die ihn sein restliches Leben nicht loslässt.¹¹⁷

Gereimte und isolierte Bilder, die in den Texten der Epoche vielerorts auftauchen, spiegeln ebenso wie die ironische Brechung eine veränderte Wahrnehmung der Menschen wider. Und die Wahrnehmung muss sich verändern vor der exorbitanten Umwälzung der gesamten Lebensrealität. Isolation von Bild und Gefühl, Ironie und Zynismus sind aber auch Ausdruck der Dissoziation des expressionistischen Ichs, es spaltet sich von den äußeren Bedrohungen ab

¹¹⁷ Vgl. Kemper/Vietta (1997), S. 31.

und auf in die verschiedenen Affekte, die wie parallelgeschaltet – so wirkt es in den Texten – empfunden, aber nicht geordnet werden können.¹¹⁸

Daneben ist die Großstadt ein Motiv, das sich durch den Expressionismus hindurchzieht und somit sinnbildlich für die Wandlung zu stehen scheint, denn sie ist sowohl Ausdruck der gesellschaftlichen Veränderung (Stichwort *Verstädterung*) als auch Ausdruck der Wahrnehmungsveränderung des Einzelnen. Neue Bilder und Eindrücke liefert sie dem Menschen, der das Urbane noch nicht kennt, die Vermassung schockt ihn. Auch hier sind die dissoziierten Empfindungen erkennbar, welche als Ausdruck einer schreckhaften Überforderung fungieren, wenn Alfred Lichtenstein schreibt: „Die Augen stürzen ein“¹¹⁹. Ein Sinnesorgan fällt wie ein Hochhaus in sich zusammen – die Großstadt also, die die Wahrnehmung beeinflusst, während die Empfindungen sich gegenseitig sperrend, fast ungeordnet, nebeneinanderstehen.¹²⁰

Thomas Anz spricht von „apokalyptischen Großstadtszenen“¹²¹, die eine Hassliebe offenbaren, gespickt mit ebenjenen Erfahrungen der Orientierungslosigkeit, des Schreckens, der Ohnmacht und versehen mit Bildern, die simultan auf das Ich einstürzen, vor allem die Sinneseindrücke der Stadt, die gleichermaßen überflutend wie überfordernd sind.¹²²

All das und allem voran die Dissoziation ist aber auch Ausdruck einer tief empfundenen Entfremdung von der Welt und von sich selbst. Hinzu kommt eine soziale Entfremdung, die sich im Thema und Motiv des Geschlechterkampfes und damit in einer Interaktions- und Kommunikationsstörung niederschlägt. Interagierende Individuen handeln und reagieren nicht gemäß den Erwartungen, die an sie herangetragen werden – sei es vom Außen der Gesellschaft oder vom Innen des Gegenübers. Sie reden aneinander vorbei, verstehen sich nicht oder sprechen nicht dieselbe Sprache.¹²³

Neben dem veränderten Menschenbild, dem vitalistischen Blick auf die Wirklichkeit, neben Dissoziation und Großstadt, neben der Wandlung als solcher, der Ironie und damit den schreckhaften Affekten ist es auch der Begriff des *Geistes*, der als einer der Schlüsselbegriffe des Expressionismus fungiert. Die Verbundenheit zwischen den expressionistischen

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 33-35.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 34.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 34-35.

¹²¹ Anz (2010), S. 104.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. ebd., S. 70-71.

Schriftstellern und Intellektuellen ab 1910 wird über diesen Begriff signalisiert. Leben und Geist, Geist und Vitalismus bilden eine ideelle Einheit, die als Opposition für die Zivilisation der Moderne, der Technik, der Masse, ins Feld geführt wird, denn Stadt und Technologie werden als entseelt und damit als *un*-geistlich empfunden. Wieder taucht die Unterscheidung von Außen und Innen auf. Wird die Außenwelt rationalisiert und normiert, so soll das Innere des Ichs diesen Bestrebungen widerstehen; es soll geistig bleiben. Es ist auch hier ein Ausdruck der Abgrenzung des expressionistischen Schriftstellers von der Vorgängerepoche des Naturalismus: Dort zeigt sich nämlich deutlich eine Unterwerfung des Ichs unter die gesellschaftliche Wirklichkeit, eine Haltung, die nun auf keinen Fall mehr eingenommen werden soll.¹²⁴

Über die Darstellung des Hässlichen und des Grotesken wird der Schrecken und die Angst des Individuums verbildlicht und damit dem inneren Abgrund eine äußere Form gegeben. Es geht im Expressionismus fast übergeordnet um die Durchbrechung der Oberfläche und das Erreichen einer verborgenen Gefühlswelt. Auch das scheint eine Reaktion zu sein auf die ständig erlebte Dichotomie von Innen und Außen: Die Psychoanalyse will im Gefühlsinneren zum Unterbewussten vordringen und die äußerliche Technologie – hier v.a. mit methodischen Neuerungen wie der Endoskopie oder der Röntgentechnik – in das Körperinnere. Die Desillusionierung der Menschen, gekoppelt an Angst- und Ekelgefühle, werden durch die Verhandlung von Themen der Hässlichkeit und der Groteske abgebildet. In ihnen liegt gleichermaßen eine Konfrontation mit den Abgründen, die durch Psychoanalyse und Technik entschleiert werden: Der Blick fällt zunehmend auf das Verdrängte, auf Leid und Krankheit des Geistes und des Körpers.¹²⁵

Es ist ein Abbildungsversuch, ein Versuch der Formgebung und des Suchens nach einem Ausdruck für die Empfindungen, in dem man durchaus etwas Kathartisches finden kann, scheint es doch in irgendeiner Form auch ein Befreiungsversuch von den Belastungen zu sein.

3.6.2 Expressionistische Prosa

Neben den im Expressionismus sehr ausdrucksstarken lyrischen und den weniger forcierten dramatischen Formen geht es im Kontext dieser Arbeit maßgeblich um die Textgattung der Prosa. Hinsichtlich der Epik sind in den expressionistischen Jahrzehnten insbesondere zwei

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 61-66.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 167-170.

Namen von erheblicher Bedeutung: Alfred Döblin und Carl Einstein. Sie beide entwerfen ein Prosaverständnis, das durch Form und Stil in entgegengesetzte Richtungen weist.

Alfred Döblin formuliert durch seine Äußerungen zur Prosadichtung etwas, das man als *Erzähltheorie des Expressionismus* verstehen kann; eine sogenannte *Poetik des Expressionismus* lässt sich bei Carl Einstein hingegen nicht finden, da dieser sich weniger konkret und programmatisch äußert als sein Schriftstellerkollege. Die Gemeinsamkeiten beider Autoren liegen jedoch vor allem in zwei Aspekten. Erstens lehnen beide in gleichem Maße die Psychologie im Erzählen ab, wenn auch aus verschiedenen Gründen. Döblin sieht sie als ungewollten Eingriff in die Erzählfigur, die kommentierend und analysierend distanziert sein soll. Einstein hingegen sieht das Kunstwerk – den Text – durch den Einzug der Psychologie in seiner Autonomie und Eigenständigkeit bedroht, weil dadurch die Wirklichkeit der Empirie nachgeahmt wird. Zweitens schätzen sie den Wert der Handlung gleichermaßen gering ein. Spannende Handlung ist für Döblin dem Drama zuzurechnen, der Roman soll beschreiben und darstellen. Auch Einstein verortet das Anschauliche im Drama, für ihn verkörpert der Roman das Geistige und gebührt seiner Reflexion.¹²⁶

Überhaupt ist die expressionistische Prosa überwiegend für unmittelbare Aussagen zuständig, weniger für spannungsreiche Unterhaltung und dient damit der Essayistik. Dennoch liegt in ihr, betrachtet man nämlich Romane von Franz Kafka oder eben auch von Alfred Döblin, trotzdem etwas Transzendentes, das hintergründig eine Nähe zum Realismus unterminiert. Hinter der kontrollierbaren Objektivität liegt eine unkontrollierbare Wirklichkeit (Kafka) oder eine mythische Weltsicht (Döblin).¹²⁷

Es ist dieses Hintergründige, welches also durch eine objektivierende Erzählweise verschleiert wird. Die Subjektivität des Erzählers wird ausgespart, während Gegenstände oder Ereignisse hinlänglich beschrieben werden; auch das ist der Antipsychologie dienlich. Bei Carl Einstein kommt hinzu, dass es ihm sogar weniger um die Darstellung an sich, sondern vielmehr um die Reflexion einer Idee und darüber hinaus einer Weltanschauung geht. Dem „naturalistisch-objektivierenden Flügel der expressionistischen Prosa“¹²⁸, welchem Alfred Döblin angehört, steht damit die prosaische, ideelle Reflexion Einsteins gegenüber. Die Ich-Form in der einsteinschen Erzählung ist beliebt, da sie diese nachdenkliche Zurückwendung ermöglicht, der

¹²⁶ Vgl. Sokel (1969), S. 154.

¹²⁷ Vgl. Paulsen (1998), S. 81-83.

¹²⁸ Sokel (1969), S. 157.

von Döblin angestrebten Bildlichkeit und Plakativität ist sie weniger zuträglich. Der grundlegende Unterschied beider Erzählweisen liegt in der Sprache, mit der sie die beidseitig angestrebte Prägnanz und Kürze des Ausdrucks umsetzen. Döblins Stil zeichnet sich durch syntaktische Verknappung und damit durch Aneinanderreihungen oder elliptischen Ausdruck aus; die parataktische Satzstruktur verhindert die Beweglichkeit eines erklärenden Erzählers. Durch den Verzicht auf vertiefende Nebensätze wird der Satz auf das Wesentliche reduziert und mittels sparsamster Verwendung von Worten oder Erklärungen bei gleichzeitiger Bilder- und Eindrucksflut der sogenannte *Kinostil* ins Leben gerufen. Bei Carl Einstein wird die Knappheit der Sprache weniger durch sprachliche und syntaktische Mittel hergestellt, sondern viel mehr durch einen aphoristischen Stil, der auch inhaltliche Wucht signalisiert.¹²⁹ Diese in der Aphoristik verarbeitete Verallgemeinerung von Inhalten soll den Leser oder die Leserin ganz im einsteinschen Sinne über das Erzählte hinaus zur Weltreflexion anregen, denn um die geht es in der Erzählung – nicht um die Handlung auf der Oberfläche des Textes.¹³⁰

Die Machart der expressionistischen Prosa verweist vor diesem Hintergrund ähnlich wie die Leitmotivik der Epoche ebenfalls auf das dissoziierte Individuum, welches sich insbesondere in seiner Wahrnehmung und Empfindung von der Welt und seinem sozialen Hintergrund abgespalten hat. Was bleibt, ist ein eher fragmentierter Bezug zur Objektivität, denn so kann man die sprachliche Verknappung auch ausdeuten. Die fehlende Erzählfigur, die das erlebende Ich durch die Handlung und damit durch dessen Erfahrungswelt leitet, kann vor diesem Hintergrund Ausdruck eben jenes Ichs sein, das in der Welt, von der es sich aber abgespalten hat, orientierungslos übrigbleibt und auf seine bloße Wahrnehmung zurückgeworfen ist.¹³¹

Und letzten Endes begegnet uns das erschreckte und angsterfüllte Ich wieder, welches sich in all seiner Tragik auch in der Prosa vom Tod bedroht fühlt: Der Sprache, so fordert Döblin, „ist das Äußerste an Lebendigkeit abzugewinnen.“¹³²

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 157-158.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 166.

¹³¹ Vgl. Knapp (1979), S. 94.

¹³² Sokel (1969), S. 157.

4 Psychoanalytischer Hintergrund: Überblick über Theorie und Konzept der Psychoanalyse nach Sigmund Freud

4.1 Die Grundsteine der Freud'schen Psychoanalyse

Es ist nicht verwunderlich, dass in einer umstürzenden Zeit, wie es die der Jahrhundertwende und damit auch die des Expressionismus ist, die Veränderung der Sichtweise auf den Menschen mit einer Neuinterpretation des menschlichen Innenlebens zusammenfällt. In der aufkeimenden Psychoanalyse wirkt ein Verständnis von Welt und Wirklichkeit nach, das bereits im Zeitalter der Aufklärung ein Umdenken in der Betrachtung des Menschen nach sich gezogen hat. Daran ist erkennbar, dass der Prozess, das Innere, das Unsichtbare, aber Wirkmächtige in den Blick zu bekommen, ein langer ist; die Loslösung von einem religiösen Paradigma und von ausschließlich metaphysischen Erklärungsansätzen beginnt bereits Ende des 18. Jahrhunderts. Es kristallisiert sich zunehmend heraus, dass sich die Realität in stetiger Abhängigkeit von Kräften darstellt, die innerer, unbewusster und somit psychischer Natur sind.¹³³ Die klassische Psychoanalyse aber, in der die diesbezüglichen aufklärerischen Entwicklungen kulminieren, hat ihre Wurzeln bei Sigmund Freud und damit im Wiener Fin de Siècle.¹³⁴ Bis heute wandelt sie sich stetig, ist aber in ihrem Ursprung das Kind einer Freud'schen Theorie der Psyche, die sich entscheidend aus einer Vielzahl an Selbstanalysen, Beobachtungen und der Arbeit mit Patienten speist: Sie ist auch deshalb Sigmund Freuds kreatives Lebenswerk.¹³⁵

Am Beginn steht dabei unverkennbar seine Beschäftigung mit dem Phänomen der *Hysterie* und der damit verbundenen und häufig angewandten Methode der Hypnose. Als Mediziner begegnet Freud in Paris dem französischen Psychiater Jean-Martin Charcot, bei dem er mit der zu dieser Zeit sehr verbreiteten Erkrankung in Kontakt kommt und hypnotische Lösungsansätze kennenlernt. Er nimmt es sich zur Aufgabe, das „Rätsel der Hysterie“¹³⁶ zu lösen und erhebt die Forschung auf eine völlig neue Ebene, indem er im seelischen Innenleben nach möglichen Ursachen für die Erkrankung sucht. Die Problematik der Beobachtbarkeit dieser Ursachen stellt ihn vor erhebliche erkenntnistheoretische Herausforderungen, mitunter auch deswegen, weil seine Arbeit nach wie vor fest in den Naturwissenschaften verankert ist. In enger Verwebung

¹³³ Vgl. List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte – Theorien – Anwendungen. 2. Aufl. Wien: Facultas 2009. S. 26-27.

¹³⁴ Vgl. Kutter, Peter: Moderne Psychoanalyse. Eine Einführung in die Psychologie unbewußter Prozesse. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2000. S. 11.

¹³⁵ Vgl. List (2009), S. 27.

¹³⁶ Kutter (2000), S. 12.

mit derartigen Erkenntnisansätzen versucht er zunächst, seelische Problematiken auf physikalische oder biologische Funktionsweisen zurückzuführen. Das Freud'sche Frühwerk ist durchzogen mit solchen Versuchen, das betrifft insbesondere seine Libidotheorie, die inhaltlich wie fachsprachlich stark naturwissenschaftlich aufgebaut ist. Grundlegend ist in Freuds Werk aber auch ein hermeneutisches Moment und damit der Versuch, eine wissenschaftliche Problem- oder Ausgangslage sowie den Menschen in seinem Wesen in irgendeiner Form zu entschlüsseln. Entscheidend und revolutionär sind hier das emotionale Einfühlen und das Hineinversetzen in ein Gegenüber, um eben jene wirkmächtigen Mechanismen erkennen und untersuchen zu können; das Unbewusste bewusst machen – vielleicht der Grundstein der Psychoanalyse schlechthin.¹³⁷

Der Verwurzelung der Freud'schen Psychoanalyse in den Naturwissenschaften und in der Hermeneutik liegt aber darüber hinaus die Tatsache zu Grunde, dass Freud seine Theorien in Abhängigkeit seines Wissenschaftsverständnisses entwirft. Zum einen gehen der Entwicklung der Psychoanalyse viele Jahre der wissenschaftlichen Forschung Freuds voraus, die sein späteres Schaffen maßgeblich prägen (Arbeiten in den Disziplinen der Neurophysiologie, der Neuropathologie und im Zuge der medizinisch-biologischen Ausbildung); zum anderen hätte die Einführung eines Begriffs des Unbewussten ohne wissenschaftlichen Bezugsrahmen einen durchaus seltsamen oder mystischen Beigeschmack, weswegen die Psychoanalyse in einen wissenschaftlichen Grundzug integriert werden muss. Sigmund Freud gibt also die durch seine Bildungsbiografie entstandene naturwissenschaftliche Erkenntnismethodik nicht auf, sondern versucht, neu entdeckte und geformte Begriffe innerhalb dieses Spektrums zu erforschen.¹³⁸

Entscheidend ist dabei, dass er nicht reduktionistisch arbeitet, indem er psychologische Komplexität unter rein biologische Schirmherrschaft stellt. Er verbindet vielmehr psychologische Konzepte mit biologischen Modellvorstellungen und weist der Psychoanalyse eine eigene Methodik zu: Psychische Erkenntnisse, die mitunter auf die Biologie verweisen oder sich in Abhängigkeit dieser darstellen, werden mit psychoanalytischer Methode generiert. Die Psychoanalyse nimmt somit eine Sonderstellung ein, weil der Gegenstandsbereich sich mit dem der Naturwissenschaft – v.a. dem der Biologie – überschneidet, erstens jedoch die Methodik eine eigene ist und zweitens die untersuchten biologischen Aspekte nicht unmittelbar

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 12-14.

¹³⁸ Vgl. Köhler, Thomas: Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung. Überarb. Neuaufl. Gießen: Psychosozial-Verlag 2020. S. 24-25.

betrachtet werden, sondern nur im Zuge ihrer Mittelbarkeit durch das Denken und die Sprache.¹³⁹

Das Wirken und Nachwirken von Psychoanalyse – ihrem Entstehen und der fortschreitenden Ausarbeitung durch Sigmund Freud – im Expressionismus ist sehr gut an den Publikationsdaten der psychoanalytischen Schlüsselwerke erkennbar. Um die Brücke zu der Autorin El Hor/El Ha zu schlagen – es wird hierbei ja davon ausgegangen, dass sie die Freud'schen Schriften maßgeblich studiert haben muss: Die Arbeit von Sigmund Freud fällt genau in den Zeitraum, in dem auch sie schriftstellerisch tätig ist; ihre Rezeption der Freud'schen Literatur wäre somit passgenau und hochaktuell. Diese Tatsache lässt El Hors/El Has Zugang zur Theorie der Psychoanalyse unmittelbar erscheinen, was durch einen potenziellen Einzug dieser Konzepte in ihr Werk auch auf dieses abstrahlt.

Sigmund Freud publiziert Ende des 19. Jahrhunderts einen ersten Aufsatz zur Hysterie (1888) und verwendet erstmals den Begriff des Unbewussten als Erkenntniszugang zu den inneren Vorgängen des Menschen. Nach einer umfangreichen Selbstanalyse erscheint im Jahre 1900 sein Werk zur Traumdeutung, womit das erste Hauptwerk der Psychoanalyse den Grundstein für die folgenden Konzepte legt. Die Neuartigkeit dieses Ansatzes, nämlich der Versuch, die Entwicklung des Menschen auf seine Psychosexualität und die Sinnlichkeit zurückzuführen, wird als gleichermaßen revolutionär wie empörend innerhalb der Gesellschaft empfunden. Durch die Schriften „Psychopathologie des Alltagslebens“ (1901) und „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905) differenziert sich seine Theorie, wird neu kontextualisiert und entwicklungsgeschichtlich fundiert. Zwischen 1912 und 1913 erscheint „Totem und Tabu“, in dem sich Freud mit zwei Kernfragen auseinandersetzt, die ihn maßgeblich beschäftigt haben: Die Frage nach der *Funktion von Religion* und die Frage nach der *Aufgabe des Gesetzes*. Entscheidende psychologische und psychoanalytische Mechanismen legt er in „Jenseits des Lustprinzips“ (1920) dar und überarbeitet in den Folgejahren sein Modell der Psyche. Bis ins Jahr 1930 interveniert er mit Schriften wie „Die Zukunft einer Illusion“ (1927) oder „Das Unbehagen der Kultur“ (1930) überwiegend im Bereich der Kultur und Religion, Werke, die für den Kern der psychoanalytischen Theorie nicht mehr von erheblicher Bedeutung erscheinen. Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Judentum und dem Antisemitismus kann er noch kurz vor seinem Tod veröffentlichen; Freud stirbt im Jahr 1939 im Londoner Exil.¹⁴⁰

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 26-28.

¹⁴⁰ Vgl. List (2009), S. 28-32.

Eines soll an diesem kurzen Abriss deutlich werden: Die Psychoanalyse entsteht in ihrer wesentlichsten und grundsätzlichsten Form in den ersten 20 Jahren des 20. Jahrhunderts. Ihr revolutionärer Charakter, der Beigeschmack gesellschaftlicher Empörung sowie Freuds tiefgreifende Arbeit mit einer Vielzahl an Patienten und Patientinnen lässt eine große Ambivalenz vermuten, die mit der These von El Hors/El Has Freud-Rezeption zusätzlich gestärkt wird: Die Psychoanalyse beeinflusst das Denken der Menschen und die Menschen beeinflussen die Psychoanalyse. Sie formen den Zeitgeist und der Zeitgeist formt die Analyse. Nur so sind die hohe Relevanz und Brisanz der Freud'schen Konzepte zu dieser Zeit mit den tiefeschürfenden gesellschaftlichen Veränderungen, die sich im Expressionismus vereinen und dort Ausdruck finden, in Einklang zu bringen.

4.2 Theorie der Psychoanalyse: Modelle – Begriffe – Konzepte

4.2.1 Grundannahmen

Deutlich wird bei einem intensiveren Blick auf die Gegenstände der Psychoanalyse, dass diese sich sehr komplex gestalten, weil sie erstens abhängig von Freuds verschiedensten Denk- und Bezugsgrößen seiner wissenschaftlichen Vortätigkeit sind, zweitens im Laufe der Entwicklungsgeschichte der Psychoanalyse vielfach überarbeitet und modifiziert werden und drittens zu einem großen Teil aus der therapeutischen und nicht-therapeutischen Praxis entstanden sind.¹⁴¹

Die Psychoanalyse als solche lässt sich aber auf einige grundlegende Annahmen zurückführen, die alle sich daraus ergebenden Gegenstände determinieren. Zunächst ist die Voraussetzung des gesamten psychischen Geschehens der biologische Organismus. Dabei sind aber sowohl die Empfindungen als auch das Denken und das Verhalten psychisch und nicht rein biologisch; es liegt also ein „psychische[r] Determinismus“¹⁴² vor. Darüber hinaus gilt allzeit das sogenannte *Lust-Unlust-Prinzip*: Der Mensch strebt im Zuge seines Verhaltens nach Lust, also denjenigen Dingen, die ihm Stabilität und innere Sicherheit verleihen, während er Unlust zu vermeiden versucht. Des Weiteren besitzt der Mensch ein *Unbewusstsein*, das sich dynamisch gestaltet: Es findet Ausdruck in den Gefühlen, Emotionen und den bewussten Verhaltensmechanismen des Individuums. Grundsätzlich geht Freud auch von einem *Erhalt des Psychischen* aus. Wenn Empfindungen, Vorstellungen oder Gedanken verschwinden, dann niemals zur Gänze; sie

¹⁴¹ Vgl. List (2009), S. 65.

¹⁴² Ebd.

verschieben sich lediglich aus dem Bewusstsein ins Unbewusste – beispielsweise durch Verdrängung – und können jederzeit aktualisiert werden. Außerdem wird angenommen, dass sich das Verhalten des Menschen immer aus *früheren Erlebnissen* oder *Kindheitserfahrungen* ableiten lässt; es ist also auch hier determiniert von der jeweiligen individuellen Entwicklungsgeschichte und muss vor diesem Hintergrund auch betrachtet werden.¹⁴³

Alle psychoanalytischen Gegenstände entfalten sich nun im Spiegel dieser grundsätzlichen Annahmen und werden unter der Einnahme von verschiedenen Blickwinkeln auf unterschiedliche Schwerpunkte ausgestaltet.

4.2.2 Der psychische Apparat

Am Beginn des Entwurfs einer psychoanalytischen Theorie steht Freuds Versuch – nachdem er sich in Frankreich eindringlich mit Hysterie und Hypnose befasst hat –, eine allgemeine Form der Psychologie zu entwerfen. Es geht ihm darum, die psychischen Vorgänge theoriebehaftet und modellartig darzustellen, um die Psychologie naturwissenschaftlich zu fundieren, bzw. sie in das Spektrum der Naturwissenschaften zu integrieren. Weit verbreitet ist in dieser Zeit der Begriff der *Neurophysiologie*, eine Disziplin, in die Freud die Psychologie ganz im Sinne der bis dato vorherrschenden Krankheitslehre einschreiben will. Es ist ein erster, aber reduktionistischer Versuch, die psychischen Vorgänge des Menschen zu erfassen, den Freud nicht vollendet; insbesondere der Begriff der *Verdrängung* erschwert eine allzu biologistische Sichtweise auf das Phänomen der Psyche. Über die Selbstanalyse findet er kurz vor der Jahrhundertwende (1897) einen ersten treffenderen Zugang zur Psyche; es entsteht das große Werk der Traumdeutung. Er legt in diesem Werk u.a. theoretische Überlegungen zum Modell eines psychischen Apparats vor.¹⁴⁴

Freud selbst schreibt: „Wir hatten uns in die Fiktion eines primitiven psychischen Apparats vertieft [...], dessen Arbeit durch das Bestreben geregelt wird, Anhäufung von Erregung zu vermeiden und sich möglichst erregungslos zu verhalten.“¹⁴⁵ Und weiter: „Er war darum nach dem Schema eines Reflexapparats gebaut [...]“.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 65-66.

¹⁴⁴ Vgl. Kunze, Heinrich: Soziologische Theorie und Psychoanalyse. Freuds Begriff der Verdrängung und seine Rezeption durch Parsons. München: Wilhelm Goldmann 1972. S. 20.

¹⁴⁵ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe Band II. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer 1972. S. 568.

¹⁴⁶ Ebd.

Deutlich erkennbar ist die oben angedeutete grundsätzliche naturwissenschaftliche Herangehensweise: Der psychische Apparat beinhaltet verschiedene Instanzen, die hierarchisch geschaltet sind und der Reizaufnahme sowie der Verarbeitung der Reize und der Reaktion auf diese gelten. Besonders letztere ist elementar, da die Psyche reizarm, in Freuds Worten *erregungslos*, gehalten werden soll. Der Apparat besteht aus drei Systemen: Dem *W-System* (Wahrnehmungssystem), dem *Vbw-System* (System des Vorbewussten) und dem *Ubw-System* (System des Unbewussten). Ersteres dient der Reizaufnahme aus der Außenwelt, während zweiteres die Wahrnehmungen zensiert. Das System des Unbewussten besitzt also lediglich einen gefilterten Zugang zur Welt des Bewusstseins. Freud beschreibt das Bewusstsein selbst als ein „Sinnesorgan der Psyche“¹⁴⁷, welches die Wahrnehmungen qualitativ bewerten und diese Wahrnehmungsreize mit einer Vorstellung belegen kann.¹⁴⁸

Das ist insofern entscheidend, als dass Freud nämlich zwei Vorgänge unterscheidet: Den *Primär-* und den *Sekundärvorgang*. Alle psychischen Vorgänge, die sich unter Verwendung des *W-Systems* und des *Vbw-Systems* abspielen – Vorgänge des Bewusstseins – fasst Freud unter dem Begriff des *Sekundärvorgangs*. Das psychische Geschehen stellt sich dort unter der Hemmung durch das *Vbw-System* dar. Der *Primärvorgang* umfasst jegliches Geschehen, das auf unbewusster Ebene – quasi unkontrolliert durch das Bewusstsein – stattfindet, während sich die „höheren psychischen Fähigkeiten“¹⁴⁹ wiederum im *Sekundärvorgang* zeigen. Freud spricht hierbei vom Schaffen einer sog. „Denkidentität“¹⁵⁰

4.2.3 Die Verdrängung

Im Zuge der beiden von Freud postulierten Vorgänge des psychischen Apparats bekommt der Begriff der *Verdrängung* erhebliche Relevanz. Durch die sekundär geschaffene Denkidentität entstehen Zielvorstellungen des Ichs, die eigentlich Inhalte des vorgewussten Systems darstellen, während nach Erfüllung strebende Wünsche Teil des Systems des Unbewussten sind. Die Zielvorstellungen des *Sekundärvorgangs* können aber nun mit den emporstrebenden Wünschen in Konflikt geraten: Die Wunscherfüllung muss abgewiesen, bzw. gehemmt werden,

¹⁴⁷ Kunze (1972), S. 21.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 21-22.

¹⁴⁹ Ebd., S. 23.

¹⁵⁰ Vgl. Freud (1972), S. 569-571.

weil sie z.B. Unlust erzeugen würde (welche das System ja stets vermeiden will; s. Kap. 4.2.1). Die abgewehrte Wunschvorstellung verbleibt in der unbewussten Verbannung.¹⁵¹

Diese Zurücksendung in den Bereich des Unbewussten fasst Freud unter eben diesem Begriff der Verdrängung. In ihr findet sich ein „spezifischer neurotischer Abwehrmechanismus“¹⁵², der immer auch eine Ich-Spaltung nach sich zieht, denn durch die Charakterisierung einer Bewusstheit im Gegensatz zu einer Unbewusstheit postuliert Freud auch eine Aufspaltung der Psyche – und damit auch eine des Ichs. In ihrer Grundsätzlichkeit gehört sie zum notwendigen Repertoire der psychischen Mechanismen, die den Menschen lebens- und gestaltungsfähig machen. So verbleiben beispielsweise komplexe Bewegungsabläufe in der unbewussten Sphäre, damit diese nicht ständig bewusst hergestellt werden müssen.¹⁵³

Verdrängungsmechanismen können jedoch auch eine Komponente enthalten, die Freud als sogenannte „Fehlleistungen im Denken und Handeln“¹⁵⁴ identifiziert, insbesondere in Bezug auf den Traum. Traumcharakteristika und Traummechanismen – z.B. Verdichtung, Mittelvorstellungen oder oberflächliche Assoziationen – weisen immer auf verdrängte Aspekte hin.¹⁵⁵

4.2.4 Modelle der psychoanalytischen Persönlichkeitstheorie

4.2.4.1 Trauma-Defizit-Modell

Während Sigmund Freud also mit dem Entwurf eines psychischen Apparats und der Postulierung verschiedener Abläufe im *Organ der Psyche* versucht, die Psyche des Menschen abzubilden, unternimmt er ebenfalls Bestrebungen, auch die Persönlichkeit des Menschen und die sie formenden Bestandteile theoretisch darzustellen. Ihm gelingt das durch den Entwurf verschiedener Modelle, die über die Jahre hinweg modifiziert werden oder aufeinander aufbauen, bzw. auseinander resultieren.¹⁵⁶

Im Zuge des Trauma-Defizit-Modells geht Freud davon aus, dass traumatische oder defizitäre Erfahrungen in der Kindheit die Persönlichkeit und das spätere Ich maßgeblich prägen und

¹⁵¹ Vgl. Kunze (1972), S. 23.

¹⁵² List (2009), S. 82.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 82-83.

¹⁵⁴ Kunze (1972), S. 24.

¹⁵⁵ Vgl. ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Kutter (2000), S. 89.

bestimmen. Eine Traumatisierung im Sinne einer psychischen Verletzung schädigt die Persönlichkeit eines Menschen, dessen kindliche Psyche dieses erlebte Ereignis nicht verarbeiten kann, nachhaltig. Dabei unterscheidet Freud das *Primäre* und das *Sekundäre*: Die in der Kindheit geschehene äußerliche Verletzung – der Missbrauch, die Misshandlung, die verbale Gewalt, der Liebesentzug o.ä. – stellen die äußere Verletzung dar (primär), die Traumatisierung oder psychische Schädigung die innere Verletzung (sekundär). Die Psyche wird im Außen geschädigt und zurück bleibt der Schaden im Innen. Das Trauma wirkt nach und hat zur Folge, dass Defizite hinsichtlich der psychischen Struktur entstehen, die sich auf verschiedene Arten und Weisen zeigen können. So kann es an sicherheitsspendenden Leitbildern oder identitätsstiftenden Größen fehlen, wodurch das Ich in weiterer Lebensfolge orientierungs- und schutzlos zurückbleibt.¹⁵⁷

Entscheidend ist auch, dass traumatisierende Erlebnisse nicht ausschließlich Verletzungen sind, sondern auch *pathogene Affektstauungen* verursachen: Ausgelöste Erregungen können nicht abgeführt werden (Freud stellt hier einen Bezug zwischen Persönlichkeit und Funktionsweise der Psyche her). Diese Affektstauungen sind entweder eine unmittelbare Folge der Traumatisierung oder entstehen im Zuge eines nachträglichen Traumas: „Das vergangene Erleben wird durch das aktuelle Geschehen in der Erinnerung aktualisiert und verstärkt und wirkt dadurch traumatisierend.“¹⁵⁸ Geschieht eine solche traumatische Verletzung, sei es frühkindlich oder nachträglich, versucht sich die Psyche zu schützen; der Verdrängungsmechanismus schiebt das als unerträglich Erlebte ins Unbewusste, wodurch das Ich weiterexistieren kann – das Trauma wird konserviert.¹⁵⁹

4.2.4.2 Topografisches Modell

In seinem topografischen Modell beschreibt Freud die Persönlichkeit des Menschen auf Basis der drei Bewusstseinszustände, die die Psyche ausgestalten. Demnach beinhaltet letztere einen bewussten, einen vorbewussten und einen unbewussten Bereich, drei Konzepte, die Freud bereits in seine Ausführungen über den psychischen Apparat eingearbeitet hat. Zwischen den Bewusstseinsbereichen, bzw. den verschiedenen Bewusstseinszuständen, bestehen Grenzen, die je nach einwirkenden Vorgängen halbdurchlässig, durchlässig oder undurchlässig sind. So können z.B. Triebregungen oder Wünsche aus dem Unbewussten an der Grenze zum

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 90.

¹⁵⁸ List (2009), S. 67.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S.67-68.

vorbewussten Bereich abgewiesen werden; sie verbleiben in der unbewussten Sphäre. Durch Freuds Postulat dieser drei Bereiche wird es möglich, erlebte Affektregungen zu erklären, welche nämlich aus tieferliegenden Sphären die Bewusstseinsgrenzen durchdringen und in den Bewusstseinsbereich vorstoßen.¹⁶⁰

Ebenso mag es sich mit Traumata verhalten, die vielleicht in der Kindheit geschehen sind und später im Erwachsenenalter durch ein retraumatisierendes Ereignis aktualisiert werden; die konservierte Verletzung gelangt durch einen Trigger ins Bewusstsein zurück.

Das Unbewusste umfasst also entweder verdrängte Inhalte oder Triebrepräsentanzen. Es funktioniert nach dem Lustprinzip, denn die dort repräsentierten Affekte, Bedürfnisse oder Wünsche streben in die Bewusstseins-sphäre, um sich zu realisieren. Das Vorbewusste zensiert die aufstrebenden Inhalte – die Mechanismen legt Freud auch in seiner Beschreibung des psychischen Apparats vor – und wandelt sozusagen die primären, unkontrollierten Inhalte in sekundäre, bewusstseinskontrollierte Formen um (s. auch Kap. 4.2.2).¹⁶¹

4.2.4.3 Strukturmodell

In seinem späteren Strukturmodell beschreibt Freud nun mit dem *Es*, dem *Ich* und dem *Über-Ich* verschiedene Instanzen, aus denen sich die psychische Persönlichkeit zusammensetzt und dabei auf die Umwelt oder die äußere Realität reagiert. Das *Es* ist dabei nahezu deckungsgleich mit dem Konzept des Unbewussten aus dem topografischen Modell: Unbewusste Triebe und unkontrollierte Geschehnisse bewegen sich freischwebend und gemäß dem Lustprinzip in dieser Sphäre. Das *Über-Ich* hingegen umfasst gelernte Normen und Werte, die die Persönlichkeit durch Erziehungseinflüsse oder gesellschaftliche und soziale Vorgaben prägen. Sie drücken sich durch Gebote und Verbote aus, zunächst noch explizit geäußert und bewusst erlebt, später dann aber mehr und mehr verinnerlicht und damit unbewusst automatisiert. Das *Ich* ist auf Grund dieser Einzwängung gleichermaßen bedrängt wie gefordert. Es muss die Forderungen der anderen Bereiche austarieren und reglementieren, womit ihm eine Vermittlerrolle zukommt. Die Triebimpulse (v.a. sexuelle und aggressive) streben nach unkontrollierter Erfüllung, die *Über-Ich*-Gebote stellen Anforderungen der Unterdrückung oder der Kontrolle – gewissermaßen fordern sie die Sozialisierung der Triebe. Die Bedrängung setzt

¹⁶⁰ Vgl. Kutter (2000), S. 90-91.

¹⁶¹ Vgl. List (2009), S. 77.

ein, wenn ein Ich beispielsweise kindlich überfordert ist oder neurotische Störungen aufweist. Ein „gesundes“ Ich jedoch kann durchaus vermittelnd und ausgleichend wirken und dementsprechend die Konflikte zwischen Es und Über-Ich bewusst prüfen und abwägen. Allentscheidend ist hier die Integration der Anforderungsbereiche in das Persönlichkeits-Ich, die nämlich mit einem erhöhten Grad an Autonomie einhergeht. Das Ich und damit das Individuum selbst fühlt sich im Einklang, weil es erstens belebt wird durch die Potentiale des Es und zweitens frei über die Vorgaben des Über-Ichs verfügen kann, indem es situationsgebunden agiert.¹⁶²

4.2.5 Traum und Traumarbeit

Wie bereits erwähnt beschreibt Freud die drei Bewusstseinsbereiche der Psyche in Kombination mit der Theorie über die Funktionsweise derselben in einem seiner Hauptwerke, nämlich dem der Traumdeutung. In den ersten Kriegsjahren präzisiert Freud gewissermaßen seine bereits Anfang des 20. Jahrhunderts getätigten Aussagen und Konzepte, insbesondere den Verdrängungsbegriff sowie die Bereiche des Bewussten und Vorbewussten. Im Jahr 1915 erscheint „Triebe und Triebchicksale“, ebenfalls im selben Jahr „Die Verdrängung“ und im Folgejahr 1916 schließlich die zur Erschließung der Traumvorgänge höchst relevante „Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre“.¹⁶³

Den Beginn seiner Beschäftigung mit dem Traum stellt Freuds dezidierte Selbstanalyse dar, deren Anfang auf das Jahr 1895 datiert werden kann. Ihm gelingt es, in seinen eigenen Träumen eine Wunscherfüllung zu erkennen; damit wächst das Interesse, weitere Nachforschungen anzustellen.¹⁶⁴

In seinen „Kleinen Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre“ – Herausgegeben im Jahr 1931 – deutet er klar an, dass der Traum unmissverständlich die „eigene psychische Leistung des Träumers“¹⁶⁵ ist und verleiht ihm damit wissenschaftliche Züge, die den Traum stark von mythologischen Erklärungskonzepten abgrenzen. Die Bedeutung des Traumes, so Freud, ist eine doppelte. Erstens ist er Produkt eines psychischen Vorgangs, nämlich dem des Träumens,

¹⁶² Vgl. Kutter (2000), S. 92-94.

¹⁶³ Vgl. Köhler (2020), S. 29-30.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁶⁵ Freud, Sigmund: Über den Traum. 1901. In: Freud, Sigmund: Kleine Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1931. S. 246.

und ist damit in Beziehung zu anderen seelischen oder psychischen Vorgängen zu betrachten. Und zweitens liegt seine Bedeutung in der etwaigen Deutbarkeit und ist somit ein Schlüssel zum psychischen Innenleben des Menschen. Spannend ist davon ausgehend, dass Freud zu der Annahme kommt, ebenjene individuelle „halb noch im Aberglauben befangene Auffassung“¹⁶⁶ beschreibe den Kern des Traumes besser als ärztliche Theorieüberlegungen. Diese Auffassung unterstreicht seinen anfänglich laienhaften und selbstanalytischen Erkenntnisweg.¹⁶⁷

Freuds Traumverständnis gründet auf der Unterscheidung eines *manifesten Traums* und eines *latenten Traums*. Ersterer stellt den eigentlichen Traum dar, dasjenige Gebilde, das als Traum erinnert und wahrgenommen wird. Seine Inhalte werden vom Träumenden im Wachzustand als bewusste Vorstellungen wahrgenommen, und zwar – das ist die erste interessante Entdeckung von Freud – gemäß „bei verschiedenen Personen ähnlich ablaufende[n] psychische[n] Prozesse[n]“¹⁶⁸. Zweiterer, der latente Traum, umfasst die hintergründigen Inhalte, das psychische Geschehen, welches sich im manifesten Traum realisiert. Auf diesen latenten Trauminhalt soll nun durch assoziative Überlegungen, den manifesten Traum betreffend, geschlossen werden, wobei insbesondere die kleinteiligen Einzelelemente des Geträumten von hoher Relevanz sind und nicht das gesamte Traumgebilde als solches. Freud legt fest, dass diese Assoziationen möglichst frei von eventuell verfälschenden Zielvorstellungen sein sollen und nur unter maßgeblicher Beteiligung des Träumers geschehen können; letzten Endes ist nur er im Stande, deren „wahren“ Gehalt überprüfen zu können.¹⁶⁹

Freud ist sehr interessiert daran, die Schnittstelle beider Traumarten zu erforschen und sucht nach den Prozessen, die die latenten unbewussten Inhalte in manifeste bewusst erinnerte Inhalte verwandeln. Er fasst diese unter dem Stichwort der *Traumarbeit* zusammen und identifiziert vier Teilleistungen, die durch ihr Wirken einen Einblick in die Mechanismen und Abläufe unbewusster Vorgänge liefern. So präsentiert sich der Traum zunächst in Form einer *szenischen Darstellung*. Latente Inhalte werden in Bildern realisiert, die an optische Halluzinationen erinnern. Dabei sind die Träume häufig spracharm, aber bildgewaltig. Im Zuge der *Verdichtung* werden mehrere Inhalte – in diesem Fall unbewusste Wünsche, Gedanken oder Bedürfnisse – zu einzelnen Traumbildern oder Traumgehalten komprimiert. Ein Trauminhalt kann somit mehrere latente Aspekte repräsentieren, häufig treten Mischgestalten oder anderweitige

¹⁶⁶ Ebd., S. 248.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 246-248.

¹⁶⁸ Köhler (2020), S. 32.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 32-33.

Verschmelzungen auf. Den entfremdeten Charakter, den Träume für die allermeisten Menschen aufweisen, erhalten sie insbesondere durch die *Verschiebung*. Eine belastende Vorstellung einerseits oder ein als bedrängend erlebter Affekt bzw. eine Emotion andererseits können durch harmlose Bilder oder Vorstellungen ersetzt, also auf diese verschoben werden. Klassisch ist hierbei die vielfach beschriebene Nebensächlichkeit, welche sich als Hauptaspekt oder Haupthandlung eines Traums offenbart. Latente Traum Inhalte in ihrer zentralen oder wesentlichen Bedeutungsschwere werden also getarnt, indem sie in für das wache Bewusstsein wahrgenommenen Nebensächlichkeiten realisiert werden. Im Zuge der *Symboldarstellung* werden schließlich bestimmte unbewusste Inhalte in bestimmte bewusste Bilder gegossen. Entscheidend ist hier Freuds Annahme, dass es diverse kollektive Symbole für kollektiv empfundene Inhalte gibt.¹⁷⁰

Sinn und Bedeutung des Traumes liegt nun in der Wunscherfüllung des Unbewussten. Ein Wunsch speist sich aus verschiedenen Quellen und kann somit entweder durch Sinnesreize, körperliche Reize oder abgespaltene Kindheitserinnerungen evoziert werden. Im Zuge der Traumarbeit findet dieser Wunsch, der sich dem Individuum in der (unbewussten) Realität als unerfüllt darstellt, im manifesten Traum zur Erfüllung.¹⁷¹

Freud entdeckt, dass kindliche Träume beispielsweise deutlich weniger chiffriert sind als Erwachsenenträume, wodurch sich der Wunschcharakter viel direkter zeigt; zudem lässt sich bei Träumen ein klarer Zusammenhang zwischen Traum Inhalt und zuvor erlebten Tagesinhalten identifizieren. Freud beschreibt nun eine Vielzahl von ihm berichteten Kinderträumen, an denen genau diese Vorgänge erkennbar sind. Beispielsweise berichtet ein dreijähriges Mädchen von einer im Traum gemachten Seerundfahrt, nachdem die am Vortag tatsächlich getätigte Rundfahrt gegen den Willen des Mädchens verfrüht abgebrochen wurde. Es wird deutlich: Im Traum realisiert sich der Wunsch – er findet dort stellvertretend seine Erfüllung.¹⁷²

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 33-36.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 36-37.

¹⁷² Vgl. Freud (1931), S. 259.

4.2.6 Das Triebgeschehen

4.2.6.1 Triebtheorie

Freuds Triblehre umfasst diejenigen Theoreme, die am stärksten an die Biologie und damit an die Naturwissenschaften gebunden sind, im Gegensatz zu der Lehre vom Unbewussten und der Verdrängung, welche die psychologische Komponente der Psychoanalyse darstellen. Die Triblehre ist gleichsam das Konzept, das Freud bereits zu Beginn seiner Entstehung Schwierigkeiten bereitet, Schwierigkeiten, die aus Freuds nicht enden wollenden Bemühungen entstehen, die Psychoanalyse naturwissenschaftlich zu fundieren; auch das gelingt ihm hier nicht in dem Maße, in dem er es anstrebt.¹⁷³

Freud definiert den Trieb als zusammengesetztes Konglomerat aus der *Triebquelle*, dem *Triebziel*, dem *Triebobjekt* und dem *Triebdrang*. Die Schwierigkeit der konkreten und umfassenden Definition zeigt sich anhand dieser Begrifflichkeiten, die Freud nur abstrakt erklärt oder erklären kann. Die Triebquelle stellt für Freud zunächst einen „Reiz im Seelenleben“¹⁷⁴ dar, der sich als Trieb im psychischen Geschehen niederschlägt. Er ist zielgerichtet, strebt also ausschließlich nach der Befriedigung (Triebziel). Dabei offenbart sich seine Ausrichtung auf ein bestimmtes Objekt, das sogenannte Triebobjekt, dessen Erfüllung drangvoll angestrebt wird; dieser Triebdrang ist letztlich Freuds Verweis auf den Organismus, welcher sozusagen qua seines biologischen Charakters auf die Befriedigung der Grundbedürfnisse drängt, aus der Notwendigkeit und Notsituation heraus, den Organismus am Leben zu erhalten. Für Freud ist auch der Trieb als solcher auf diese gleiche Art und Weise elementar.¹⁷⁵

Er beschreibt nun den Trieb im Zuge von drei Modellen, die jeweils Überarbeitungen der Vorgängermodelle sind. Das erste Triebmodell ist ein *dualistisches*; es fasst den Trieb als Triebpaar, nämlich den Sexualtrieb und den Ichtrieb. Ersterer dient der Lustgewinnung, zweiterer der Selbsterhaltung des Individuums. Auch das ist biologisch begründet, die Sexualität dient der Arterhaltung, der Ichtrieb der Erhaltung des biologischen Organismus. Freud formuliert hier also einen fundamentalen Gegensatz zweier Triebe, die er in einem zweiten und überarbeiteten Triebmodell verwirft. Freud erkennt nun einen *Triebantagonismus*, der sich aus einem Kampf um das Triebobjekt ergibt und innerhalb der Sexualtriebe stattfindet. Durch das Aufgreifen des Narzissmuskonzeptes schreibt Freud die dort postulierte „Ichliebe“

¹⁷³ Vgl. Köhler (2020), S. 71-72.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 72-73.

in das Triebgeschehen ein, konkretisiert also eine *Ichlibido*, welche die sexuellen Triebe in Bezug auf das eigene Ich bündelt, sowie eine *Objektlibido*, in der die Sexualtriebe auf andere Personen oder Objekte gerichtet sind. In diesem Modell stellt Freud den Selbsterhaltungstrieb nicht mehr dualistisch diesen (nun erweiterten) Sexualtrieben gegenüber, sondern integriert ihn in die Ichlibido, wodurch auch dieser Ichtrieb im Ursprung sexueller Natur ist. Erst im Jahr 1920 beschreibt Freud in seinem Werk „Jenseits des Lustprinzips“ eine dritte Triebsystematik, nämlich den Triebdualismus „Lebenstrieb (Eros) – Todestrieb“.¹⁷⁶

Dieses dritte Triebmodell soll jedoch auf Grund weiterer und in diesem Zusammenhang wesentlicher Begrifflichkeiten gesondert behandelt werden (s. Kap. 4.2.6.3).

4.2.6.2 Die Sexualität und ihre Bedeutung in der Psychoanalyse

Die Sexualität als solche ist also wesentlicher Bestandteil der Freud'schen Triebtheorie. Als weitgehend biologische Kraft schreibt Freud ihr eine zentrale Bedeutung im psychischen Geschehen zu, eine Triebkraft, die das Streben nach Lust auf der Ebene der Körperfunktionen zu erfüllen versucht. Sie ist dabei jedoch wesentlich von der frühkindlichen Sexualität geprägt, insbesondere von der Tabuisierung sexueller Bestrebungen im Kindesalter, von der sie sich im Zuge der Entwicklung und Heranreifeung des Individuums emanzipieren muss. Für Freud ist jede Entwicklung eines Menschen auch begleitet von einer psychosexuellen Entwicklung: Der Sexualtrieb richtet sich je nach Entwicklungsstadium auf verschiedene Körperzonen aus – oral, anal, phallisch. Diese Wandlung in Bezug auf das Triebobjekt beschreibt Freud im Zuge seines Phasenmodells der psychosexuellen Entwicklung.¹⁷⁷

Entscheidend ist, dass Freud den Begriff der Sexualität erweitert. Das Streben des Triebes nach körperlichem Lustgewinn ist *eine* Facette; hinzukommen auch all jene Handlungen und Empfindungen der Zärtlichkeit und des liebevollen Umgangs, Emotionen, die Freud in den Sexualtrieb inkludiert. Dadurch wird es möglich, die infantile Sexualität – der Hauptgegenstand Freuds Überlegungen zur menschlichen Sexualität – passgenauer abzudecken und vollständiger zu ergründen. Im Zuge ihrer psychosexuellen Entwicklung erfahren Kinder, so Freuds Konzept, frühe, sexuelle Stimulation anderer Körperfunktionen im Zuge der lustvollen Reizung anderer erogenen Zonen. In der ersten *oralen Phase* durch die Nahrungsaufnahme an der Mund- und

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 74-78.

¹⁷⁷ Vgl. List (2009), S. 84.

Lippenschleimhaut, in der späteren *analen Phase* durch die Ausscheidung und der damit einhergehenden Stimulation der Analschleimhaut. Erst in der *phallischen* bzw. *genitalen Phase* erfüllt sich der Sexualtrieb durch Masturbation und Reizung der primären Geschlechtsorgane.¹⁷⁸

Die phallische Phase stellt für den Jungen gleichzeitig die *ödipale Phase* dar. Sie ist die erste Entwicklungskrise des Menschen, in deren Zentrum das sogenannte *Inzesttabu* steht. Die frühkindliche, sexuelle Ausrichtung des Jungen auf die Mutter als Triebobjekt bei gleichzeitiger Rivalität mit dem Vater fasst Freud unter dem *positiven Ödipuskomplex*, die Liebe zum gleichgeschlechtlichen und Ablehnung des gegengeschlechtlichen Elternteils unter dem *negativen Ödipuskomplex*. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Freud weder die weibliche ödipale Entwicklung noch die eines homosexuellen Menschen beschrieben und untersucht hat.¹⁷⁹

Diese ödipale Krise ist begleitet vom *Kastrationskomplex*, der den Ödipuskomplex zu einem existenziellen Konflikt verschärft. Der Junge muss seine triebhaft empfundenen, sexuellen Befriedigungsbestrebungen im Zuge des Inzesttabus sowohl den elterlichen als auch den kulturellen Normen und Geboten unterordnen; es droht die Beschneidung bzw. Vernichtung der fundamentalen Triebbedürfnisse. Diese Dynamik hat die Herausbildung vitaler Ängste zur Folge. Freud erkennt in dem Ödipuskomplex als Leitempfindung der ödipalen Phase eine wichtige psychosexuelle Entwicklungsstufe, die durchlebt und überwunden werden muss, damit sich die erwachsene Sexualität herausbilden kann. Die Verdrängung der sexuell motivierten Gefühle gegenüber den Eltern führt in das Anerkennen des Inzestverbots und damit in die Wahl des zukünftigen Liebesobjekts. Die Normen des Über-Ichs werden durch diese Akzeptanz integriert und die genitale Phase kann sich an diese Entwicklung anschließen.¹⁸⁰

Erkennbar ist an der sexuellen Entwicklung des Menschen auch, dass Freud dem Sexualtrieb ein hohes Maß an Beweglichkeit attestiert, wodurch er sich auf verschiedenste Objekte umlegen kann. Diese Annahme nutzt Freud, um die Entstehung des *Fetischs* zu begründen: Durch eben diese hohe Beweglichkeit „kann letztlich alles zu einem Sexualobjekt werden, an dem Befriedigung gesucht wird – ein Mensch, ein Tier, ein Stöckelschuh oder eine Idee.“¹⁸¹ Der Fetisch überdeckt eine hinter ihm verborgene Empfindung, deren Charakter in seinem

¹⁷⁸ Vgl. Köhler (2020), S. 83-87.

¹⁷⁹ Vgl. List (2009), S. 86-87.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 87-88.

¹⁸¹ Ebd., S. 84.

bedrohenden Zustand durch das Fetischobjekt sowohl präsent gehalten als auch kontrolliert wird. Freud erläutert in seiner Arbeit über den Fetischismus, dass es sich hierbei um komplexe Vorgänge handelt, die ein Dingobjekt durch Fantasie und Illusion ausgestalten und aufwerten. Dadurch soll die Psyche des Menschen im Gleichgewicht gehalten werden. Es geht jedoch immer darum, die dahinterstehende Begierde, die zugrunde liegende Illusion zu schützen.¹⁸²

4.2.6.3 Aggression und Gewalt: Der Todestrieb

Nachdem Freud zwei entscheidende Triebe – Sexualtrieb und Ichtrieb – identifiziert und modelltheoretisch dargestellt hat, bereitet ihm eine dritte menschliche Urempfindung Probleme bei der psychoanalytischen Einbettung. Freud erkennt nämlich, dass Gewalt und Aggression insbesondere neben der Sexualität Grundbestimmungen des menschlichen Lebens sind und in das Triebspektrum eingegliedert werden müssen, ist sich aber nicht sicher, ob sie eine eigenständige Triebgruppe repräsentieren oder den Sexualtrieben zugeordnet werden müssen. Freud verknüpft die aggressiven Tendenzen des Menschen mit den gewaltsam-sadistischen und identifiziert sie als Triebfolgen. Zur Eingliederung der Aggressivität in das Triebgeschehen entwirft er die „Todestriebhypothese“, welche gleichsam sein drittes Triebmodell darstellt.¹⁸³

Diese Hypothese erörtert Freud in seinem 1920 erscheinenden Werk „Jenseits des Lustprinzips“. Er erkennt bei Kindern eine „frühzeitige Neigung zur Schädigung des Objekts [...], die vom Selbsterhaltungstrieb des Ichs getrennt und auf das Objekt gerichtet ist.“¹⁸⁴ Für Freud resultieren Gewaltregungen v.a. aus starken Angst- oder Furchtempfindungen und Konflikten mit den Eltern oder Geschwistern. In der Gewalt liegt – so die Annahme – ein erster Bemächtigungsmechanismus, mit dem das kindliche Subjekt versucht, die als existenziell bedrohlich empfundenen Geschehnisse (die Objekte) zu kontrollieren. Aber: Das kindliche Subjekt besitzt diese Gewaltneigungen nicht nur, sondern braucht diesen Bemächtigungstrieb auch, weil es im Laufe der Entwicklung mit Konflikten und Bedrohungssituationen maßgeblich konfrontiert ist. Freud spielt hier v.a. auf die ödipale Phase an, in der erstens die Kastrationsangst und zweitens der rivalisierende Konflikt mit der Vaterinstanz bei

¹⁸² Vgl. ebd., S. 117.

¹⁸³ Vgl. Kutter (2000), S. 87.

¹⁸⁴ Bergeret, Jean: Der ewige Ödipus. Zu den Grundlagen menschlicher Gewalt. Psychosozialverlag 2016. S. 116.

gleichzeitiger Angst um die Mutter, auf die sich die früh empfundene Verlust- oder Todesangst umlegt, als starke Empfindung entscheidend ist.¹⁸⁵

Zentral sind also in Bezug auf die Gewalt insbesondere die aggressiven Erfahrungen aus der Kindheit, die zudem mit einem Fehlen oder einer Nicht-Befriedigung elementarer, emotionaler Grundbedürfnisse einhergehen. Erlebter Hass, Wut oder Gewalt resultieren daraus, dass Kinder ihre Bedürfnisse nach Sicherheit, Liebe, Anerkennung und Wertschätzung, kurzum nach Bindung, nicht erfüllt bekommen haben. Die kindlich erlebte Ohnmacht führt dazu, später selbst gewalttätig zu sein, um die Macht zu spüren, die man selbst nie gespürt hat: „Nie mehr in die demütigende Abhängigkeit des Opfers kommen, immer auf der Seite der Mächtigen sein, lieber den anderen umbringen als selbst umgebracht zu werden.“¹⁸⁶ Hinzukommen erlebte Traumata, Ereignisse, die von der noch nicht ausgereiften kindlichen Persönlichkeit nicht verarbeitet werden können, also abgespalten und ins Unbewusste verdrängt werden müssen. Im Zusammenhang zwischen Gewalt und Psyche ist also körperliche oder seelische Grausamkeit von zentraler Bedeutung: Sie, und damit die Gewalt, erhält sozusagen über das Trauma Einzug in die Tiefen der menschlichen Psyche.¹⁸⁷

Aber anzumerken ist auch: Der Begriff der Gewalt scheint ein ambivalenter zu sein, denn in ihm liegt gleichsam Bedrohung und Bemächtigung. Gewalt schädigt einerseits den kindlichen Organismus und hilft ihm andererseits, die Kontrolle zurückzuerlangen.

Vor diesem Hintergrund entwirft Freud nun sein Konzept des Todestribs. Spannend ist zunächst, dass er den menschlichen Gewalttrieb und damit den von ihm eingeführten Todestrieb – der Kindheit entspringend – in die Nähe eines tierischen, animalischen Gewaltinstinkts rückt, während er gleichzeitig versucht, sich diesbezüglich nicht ausschließlich auf seine sogenannte *libidinöse Triebtheorie* zu beziehen, auf der er nahezu die gesamte psychische Funktionsweise des Menschen begründet.¹⁸⁸ Freud sieht die Gewalt und den Hang zur Gewalt in seinem Ursprung in Verbindung mit dem Sexualtrieb; für ihn ist die menschliche Grausamkeit eine der Quellen der libidinösen Energie, deshalb auch die Nähe zum tierischen Trieb: Der Gewalt wohnt eine primitiv-instinktive Grundenergie inne. Er widerspricht deshalb zunächst einem angeborenen Aggressionstrieb, erkennt aber ein frühzeitiges Gewaltkonzept an, aus dem die Triebe hervorgehen. Diese Instinktregung, die Freud hierbei benennt, will das Objekt, auf das

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 116-122.

¹⁸⁶ Kutter (2000), S. 89.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 88-89.

¹⁸⁸ Vgl. Bergeret (2016), S. 145.

sie ausgerichtet ist, beherrschen und das mittels Gewalt. Für Freud spielt der Gewaltinstinkt eine zentrale Rolle hinsichtlich der Triebtheorie, weil er ihn innerhalb der Ich-Triebe verortet, die gemeinsam mit dem Selbsterhaltungstrieb und dem Todestrieb der Libido entgegengehalten werden. Das ergibt insofern Sinn, als dass den Ich-Trieben eine Abwehrfunktion zukommt, für die eben ein Gewaltmoment nur logisch erscheint.¹⁸⁹

Freud spricht nun in Abgrenzung dazu der Libido die Rolle des Lebenstrieb zu, wobei die Selbsterhaltungs- und die Ich-Triebe mit der ihnen immanenten gewalttätigen Abwehrdynamik der Lebenserhaltung dienen. Gewalt innerhalb des archaischen Gewalttriebs, von dem Freud spricht, hat also für ihn eine lebenserhaltene Funktion, die letztendlich dem Todestrieb entgegensteht und diesem nicht entspringt. Der Todestrieb will den Organismus vernichten, die Gewalt als Kontroll- bzw. Bemächtigungsinstanz schützt ihn.¹⁹⁰

Auch hinsichtlich zweier Grundgefühle des Menschen, nämlich der Liebe und dem Hass, sieht Freud die Gewalt in einer Schlüsselposition. Sie wäre hierbei eine Vorstufe der Liebe, ein Mechanismus zur Abwehr einer Angstbedrohung in Bezug auf die Liebe durch das Außen: Eine Angst bedroht, das Subjekt muss gewaltsam vor dieser Angst zur Selbsterhaltung geschützt werden. Der archaische Gewalttrieb ist allerdings vom Begriff der Aggressivität zu trennen. Ersterer scheint „im Versuch der Erlangung einer primären, narzisstischen Identität“¹⁹¹ angesiedelt zu sein, ist er doch immer auf das Subjekt ausgerichtet, letztere strebt nach Vernichtung eines Objekts außerhalb des Subjekts, von dem das aggressive Verlangen ausgeht. Aggression will durch das Zufügen von Leid vernichten, der archaische Gewalttrieb will das Subjekt erhalten; die Ausrichtung zweier sich sehr nahestehenden Impulse ist also jeweils völlig unterschiedlich.¹⁹²

4.2.7 Das Unheimliche in der Psychoanalyse

Zuletzt scheint es sehr aufschlussreich – und auch wesentlich im Kontext dieser Arbeit – noch auf eine „Spielart“ Freuds mit dem Begriff der Verdrängung zu verweisen. Einen interessanten Versuch, diesen Begriff nämlich zu erweitern und zu kontextualisieren, unternimmt Freud, indem er ihn mit einem Konzept des Unheimlichen verknüpft. Er prägt damit wesentlich dessen Bearbeitung und Ergründung. Im Unheimlichen, so Freud, steckten zwei Formen der

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 206-208.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 212.

¹⁹¹ Ebd., S. 232.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 231-232.

Wiederkehr: Einerseits die des Verdrängten und andererseits die der archaischen Kulturstufe. Freud versucht nun, in seinem Text über das Unheimliche, verschiedenen Fragestellungen nachzuspüren; seine Überlegungen sind dabei sowohl ästhetischer als auch sprachanalytischer Natur. Diese Zugänge münden letztlich in die Bindung des Unheimlichen an die theoretischen Aspekte der Psychoanalyse, weswegen Freuds Blick auf dieses Phänomen vor allem im Kontext des Unbewussten erhebliche Relevanz erfährt.¹⁹³

Ausgangslage für diese Betrachtung ist die Literatur. Freud bindet damit das Unheimliche an die Spätromantik und verweist insbesondere auf E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“, ein Werk, das wahrscheinlich fast archetypisch für das Schreckhafte steht, welches in den späten Zügen der Romantik als Mittelpunkt der Faszination gilt. So wertet Freud beispielsweise die Titelfigur der Erzählung, den Sandmann, als Vaterinstanz, die dem Protagonisten Nathanael mit der Androhung, er reiße ihm die Augen heraus – ein wiederkehrendes Motiv im Verlauf der Handlung – ähnlich begegnet, wie dem Kind, das sich der Kastrationsangst ausgesetzt sieht. Freud untermauert und erweitert seine theoretischen und poetologischen Gedankengänge mit Anekdoten über persönliche Unheimlichkeitserfahrungen, die seinen selbstanalytischen Zugang zu psychischen Themen offenlegen. Deutlich wird ebenfalls, dass die Bearbeitung des Konzepts somit kein rein theoretisches, sondern ebenso narratives Unterfangen ist, das der Haltung gerecht wird, das Unheimliche sei eben im Grunde ihres Wesens literarischer Natur oder zumindest literarisch gebunden.¹⁹⁴

Freud versucht sich also im theoretischen Durchdringen eines Stoffs, der allgemein hin undurchdringbar ist; empfindend spürbar aber verstandesmäßig unerreichbar. Er möchte auf psychoanalytische Art und Weise wissenschaftlichen Zugriff erhalten, denn für Freud stellt sich das Unheimliche in ähnlicher Weise wie das Unbewusste dar: Beide Konzepte entziehen sich der Kontrolle und der Theorie. Indem er nun aber versucht, eine *Theorie des Unheimlichen* zu entwerfen, wertet er das Unheimliche nicht als etwas mystisch-unerklärbar Rätselhaftes, sondern als etwas, das erklärt und zugänglich gemacht werden kann. Er sieht einen Sinn im Dunklen; und das stellt gewissermaßen eine Gratwanderung entlang den Verstandesgrenzen und den Grenzen der Psychoanalyse dar.¹⁹⁵

¹⁹³ Vgl. Geinsenhanslüke, Achim: Freuds Poetik des Unheimlichen oder Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. In: *Enthymema*, XXIV (2019), S. 426-427.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 427-429.

¹⁹⁵ Vgl. Schmidt, Christoph: Das Unheimliche und die zwei Seiten der Psychoanalyse. Die Wissenschaft und das Dunkle: Freud – Cixous – Lacan. In: *Psychoanalyse im Widerspruch*, Nr. 65, 33 (1) (2010), S. 27-29.

Freud erste Annahme – oder Beobachtung – ist, dass die Nähe zum Bekannten dasjenige Element ist, das das Unheimliche unheimlich macht. Diese liegt nämlich in der Doppelbedeutung des Heimlichen als Teil des Unheimlichen: Etwas heimliches ist vertraut – und gleichzeitig verborgen. Das Heimliche hat also laut Freud einen Anteil, der unheimlich ist, wie einen kehrseitigen und unter der Oberfläche liegenden Bedeutungspunkt. Das erscheint paradox; aber es ist genau diese „Nähe zum Paradoxalen“¹⁹⁶, die Freud als den wesentlichen Charakterzug des Unheimlichen benennt.¹⁹⁷

Freud postuliert also: Unheimlich ist auch, was vertraut erscheint, aber verborgen ist. Hier stellt er den Bezug zur Verdrängung her: Sie negiert das Heimliche – im Sinne des Vertrauten – durch die Verschiebung des Erlebten in eine heimliche – im Sinne einer verborgenen – Sphäre. Nun erkennt Freud aber gleichermaßen, dass es durchaus verdrängte Inhalte gibt, die nicht unheimlich besetzt sind. Um diesem Widerspruch zu begegnen, differenziert er den Begriff des Unheimlichen durch die Einführung zweier Unterscheidungen; er trennt das *erlebte Unheimliche* vom *vorgestellten Unheimlichen*. Ersteres besitzt einen wirklichen Vorstellungsinhalt: Verdrängte Komplexe – z.B. die Kastrationsangst – werden in der Realität wiederbelebt. Auch kann eine erlebte Unheimlichkeit aus animistischen Überzeugungen resultieren, welche die stetige Realitätsprüfung unserer Welt untergraben, indem sie das Individuum an der Verbannung des Übernatürlichen oder Geisterhaften aus der Welt zweifeln lassen. Das vorgestellte Unheimliche hingegen liegt im dichterischen Bereich. Hier können unheimliche Dinge vorgestellt werden, die für einen selbst nicht unheimlich erscheinen, weil klar ist, dass die dichterische Welt nicht den Regeln der eigenen Alltagswelt unterworfen ist. Wenn aber die konstruierte dichterische Welt das Gefühl erzeugen will, sie spiele nach den Regeln der Alltagswelt, dann ist eine Nähe hergestellt, die ein unheimliches Gefühl erzeugen kann. Freud konkretisiert: Etwas, das einer verdrängten, psychischen Realität entspringt – erlebt oder vorgestellt – ist immer unheimlich; wenn eine Vorstellung aber überwunden ist, dann kommt es bzgl. ihres unheimlichen Eindrucks auf die Umstände oder Bedingungen an, in denen sie sich präsentiert.¹⁹⁸

Freuds Ergründungsversuch zeigt allerdings auch, dass er eine gewisse „intellektuelle Unsicherheit in Bezug auf das Unheimliche“¹⁹⁹ nicht beiseiteschaffen kann. In ihm liegt

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 30-31.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 33-35.

¹⁹⁹ Ebd., S. 36.

gleichsam sein Versuch, den wissenschaftlichen Zugang zu diesem Konzept nicht zu verlieren; das gelingt ihm jedoch nicht. Es beweist, dass sich das Unheimliche in Teilen einem verstandesmäßigen Zugang entzieht und mitunter dadurch seinen unheimlichen Charakter erhält. Freud erreicht eine Verständnisgrenze, die er in seiner Psychoanalyse auch erreicht, denn das menschliche Handeln kann nie vollständig durchdrungen werden: Das Unbewusste selbst entzieht sich wie das Unheimliche in letzter Instanz einem Zugriff.²⁰⁰

Vielleicht kann man sagen: Ein Teil des Unheimlichen bleibt aufgrund seiner Sperrung gegen ein Verständnis unbewusst – und das Unbewusste bleibt in seiner Natur unheimlich.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 36.

Analytischer Teil

5 Methode

5.1 Allgemeine Vorgehensweise

Im Anschluss an die Darstellung des theoretischen Hintergrunds der Texte El Hors/El Has – expressionistischer und psychoanalytischer Natur – soll es im Anschluss um die Interpretation der wesentlichen Prosaskizzen gehen, die als *psychoanalytisch kontextualisiert* identifiziert werden können (s. Kap. 5.2). Aufgabe des Theorierahmens war es zunächst aufzuzeigen, welche Elemente eine (mögliche) Wirkung auf die Autorenfigur bzw. ihre Textinhalte entfalten. An den Eckdaten der Publikationen (im Zeitraum 1913-1925) sowie den Erscheinungsmedien (expressionistische Zeitschriften) ist ersichtlich, dass El Hors/El Has Schreiben vor dem Hintergrund des Expressionismus stattfindet. Auch bei genauerer Betrachtung ihrer Texte lassen sich sowohl inhaltlich-motivisch als auch stilistisch viele Belege finden, die eine Einordnung der Autorin in die Epoche des Expressionismus rechtfertigen.

Noch entscheidender ist im Kontext dieser Arbeit jedoch die psychoanalytische Theorie. Weil grundsätzlich von der These Suhrbiers bzgl. des von der Psychoanalyse inspirierten Schreibens El Hors/El Has ausgegangen wird, folgt die Arbeit hinsichtlich des Verhältnisses von Theorie und Analyse folgender Logik: Die Theoreme und Konzepte der Freud'schen Psychoanalyse sind im Ideenspektrum des frühen 20. Jahrhunderts vorhanden. Freud ist rezipierbar. Die *Theorie*, welche El Hor/El Ha (vermeintlich) sieht, reflektiert und ggf. literarisch verarbeitet, ist im Theorieteil dieser Arbeit dargestellt. Die *Auswahl* der psychoanalytischen Inhalte, welche die Autorin letztlich für ihr Schreiben nutzt, wird im Analyseteil mittels Textinterpretation benannt und untersucht. Gewissermaßen folgt die Arbeit damit einer möglichen Schaffenslogik der Autorin: Die psychoanalytischen Inhalte sind ihr zugänglich, sie rezipiert, wählt aus und verarbeitet die für sie entscheidenden Inhalte in ihren Prosaskizzen.

Für diese Arbeit stellt sich die Situation somit folgendermaßen dar: Die Theorie der Psychoanalyse ist vorhanden und darstellbar, die Texte El Hors/El Has sind vorhanden und darstellbar. Durch die Kategorisierung des Textkorpus der Autorin können diejenigen Texte identifiziert werden, die leitmotivisch auf eine psychoanalytische Inspiration hindeuten (s. Kap. 5.2). Ausgehend von den Hypothesen 1 und 2 (s. Kap. 1) geht es also erstens um die Identifizierung derjenigen Texte, die durch ihre thematische Überschneidung mit Freuds psychoanalytischen Konzepten eine intensive Beschäftigung der Autorin mit der Psychoanalyse nahelegen; zweitens geht es um die Klärung von Überschneidungen/Entsprechungen durch

einen Abgleich von Freud'scher Theorie und schriftstellerischem Inhalt; und drittens sollen diese Erkenntnisse in einer Erörterung münden, die sich der Frage widmet, wie sich diese Überschneidungen/Entsprechungen in den Texten El Hors/El Ha darstellen. Vermutet wird insbesondere hinsichtlich des letzten Aspektes, dass die Entsprechungen invertierter Natur sind (Hypothese 3). El Hor/El Ha bezieht sich vielerorts auf die Freud'sche Psychoanalyse, verkehrt aber manche Aspekte der Theoreme ins Gegenteilige. Wie genau diese Inversion stattfindet, soll im Zuge der Analyse ebenso beantwortet werden wie die obigen Fragestellungen.

Ein für diese Analyse elementarer Gedankengang muss jedoch noch erwähnt werden: Die Literaturwissenschaftlerin Brigitte Spreitzer beschreibt und ergründet in ihrem Werk „Texturen“ – erschienen 1999 – die literarische Verarbeitung von weiblicher Identität und Fremdheitsgefühlen durch österreichische Schriftstellerinnen der Moderne. Sie bezieht sich insbesondere auf die jüdischen Autorinnen Mela Hartwig, Maria Lazar und Marta Karlweis. Besonders ist, wie Spreitzer zeigt, dass sich diese Frauen eines psychoanalytischen Vokabulars bedienen, um Identitätsthemen, Geschlechterrollen und Überlegungen zur Stellung des weiblichen Subjekts in einer männerdominierten Kultur zu reflektieren und zu kritisieren.²⁰¹ Das geschieht im Zuge einer kritischen und distanzierten Abgrenzung von den populären Denkern des frühen 20. Jahrhunderts, allen voran von Georg Simmel und Sigmund Freud. Beide gehen nämlich davon aus, dass die künstlerische Leistungsfähigkeit bei Frauen unterentwickelt ist oder zumindest als gering eingeschätzt werden kann; die Subjektivität der Frau ist im Gegensatz zum Subjekt des Mannes defizitär, so beschreibt es Freud, während Georg Simmel – zu ähnlichen Schlüssen kommend – eine mangelhafte Kulturfähigkeit der Frau postuliert.²⁰²

Spreitzer erkennt nun, dass sich einige weibliche Schriftstellerinnen der Avantgarde gegen diese vorherrschenden, weit verbreiteten und den Diskurs bestimmenden Ansichten literarisch zur Wehr setzen. Ein Beispiel ist die von Mela Hartwigs verfasste Erzählung „Das Verbrechen“. Hartwig entnimmt nach kritischer Lektüre von Freuds Theorien seine Schilderungen aus Fallbeispielen, in denen es um den Ödipuskomplex geht und arbeitet diese in ihrem Text um.²⁰³

Im Spiegel dieser jetzigen Arbeit wird an Mela Hartwigs Arbeitsweise eines deutlich: Sie scheint jener Methodik zu ähneln, die der Autorin El Hor/El Ha von Suhrbier und damit auch von dieser Arbeit unterstellt wird. Mit Spreitzer kann argumentiert werden, dass El Hor/El Ha

²⁰¹ Vgl. Spreitzer, Brigitte: Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Wien: Passagen-Verlag 1999. S. 197.

²⁰² Vgl. ebd., S. 57-60.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 186.

als weibliche, (vermeintlich) jüdische Schriftstellerin, die als Zeitgenossin der oben genannten Avantgarde-Schriftstellerinnen auf Basis einer ähnlichen Methodik und Herangehensweise an psychoanalytische Themen ihre Texte verfasst, unbedingt in den Kreis dieser wehrhaften Frauen aufgenommen werden muss; die Überschneidungen – personeller und literarischer Qualität – sind unübersehbar. Im Zuge der anschließenden Interpretation der Texte von El Hor/El Ha soll dieser Gedanke durch einige Querverbindungen zu Spreitzers Darstellungen belegt und nachvollziehbar gemacht werden.

5.2 Kategorisierung der Texte El Hors/El Has

Nachdem nun der Rahmen des Analyseteils abgesteckt ist, geht es in Bezug auf die Interpretation der Prosaskizzen El Hors/El Has um eine Gruppierung der Texte. Der erste Schritt bestand hierbei in der Sichtung und Kategorisierung des literarischen Werks der Autorin. Es galt folgende Methodik: Zuerst wurden alle bekannten Texte El Hors/El Has gesichtet und tabellarisch erfasst. Dann wurde im Zuge einer groben Vorinterpretation das Leitmotiv bzw. das inhaltliche Kernthema des jeweiligen Textes erkannt und extrahiert, um es im Anschluss als Kategorie zu notieren. Alle identifizierten Leitmotive der verschiedenen Texte wurden auf diese Weise entweder einer bestehenden Kategorie zugeordnet – bei textinterner Verhandlung ähnlicher Motivik – oder in eine neu eröffnete Kategorie einsortiert. Das auf diesem Weg entstandene Kategoriensystem umfasst 111 kürzere und längere Prosatexte und befindet sich im Anhang (s. Abb. 2). Es entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Kollegen Stefan Seitz, der sich in seinem Projekt ebenfalls mit der Autorin El Hor/El Ha auseinandersetzt, jedoch unter Betrachtung eines anderen Schwerpunktes.

Deutlich wurde hierbei, dass nicht alle Texte der Autorin im Kontext dieser Arbeit gleichermaßen relevant sind. Durch das Aufstellen der Kategorie „PA relevant“ (psychoanalytisch relevant) wurde es möglich, alle Texte herauszufiltern, die erstens gemäß der Vorinterpretation und zweitens auf Basis der psychoanalytischen Theorien nach Sigmund Freud (s. Kap. 4) auf die literarische Verhandlung psychoanalytischer Themenkomplexe hinweisen, indem sie als Leitmotiv ein Psychoanalytisches aufweisen. Auf diesem Weg konnten 18 Texte als *psychoanalytisch-kontextualisiert* identifiziert werden. Sie lassen sich in 4 Oberkategorien zusammenfassen und innerhalb von 7 (9) Unterkategorien differenzieren (s. Abb. 1).

<u>Oberkategorie</u>	<u>Unterkategorie (Leitmotiv)</u>	<u>Verfeinerte Unterkategorie</u>	<u>Text</u>
Der Triebhafte Mensch			
	Gewalt		
		Sexualisierte Gewalt	Das Abenteuer Die Begegnung Die Bekanntschaft Das Glück Die Stunde
		Entsexualisierte Gewalt	Der Mörder Die Eidechse Die Rache
	Sexualität		Märchen
	Unbewusstsein und Begierde		Der Idiot Orchideen
Das traumatisierte Kind			
	Angst und Schrecken		Das Alte Geschlecht
	Einsamkeit und Bindung		Der Einsame Der Spaziergänger
Traumgeschehen			
	Unheimlicher Traum		Erscheinung Träume Geschehnis
Im Wahn	Neurose und Schizophrenie		Der Saturn

Abbildung 1: Kategorisierung der als „psychoanalytisch-kontextualisiert“ identifizierten Texte El Hors/El Has

Aus der Kategorisierung ist bereits eine erste Tendenz ablesbar, die im Zuge der Interpretation allerdings noch bestätigt werden muss. Erkennbar ist, dass sich die überwiegende Mehrzahl derjenigen Texte, in die El Hor/El Ha psychoanalytische Themen einarbeitet, mit der Triebhaftigkeit des Menschen auseinandersetzt. Dieser Bereich des Triebgeschehens scheint der zu sein, in dem die Autorin maßgeblich interveniert, sei es aus Interesse, künstlerischer Inspiration, dem Drang zur schriftstellerischen Entgegnung hinsichtlich der dortigen Inhalte oder aus der Notwendigkeit heraus, diesen Bereich der Psychoanalyse kritisch zu ergänzen.

Im folgenden Kapitel sollen 13 Erzählungen aus den hier kategorisierten Texten ausgewählt und vor dem psychoanalytisch-theoretischen Hintergrund, der ihnen durch die Oberkategorie zugewiesen wurde, ergründet werden: „Das Abenteuer“, „Die Begegnung“, „Die Bekanntschaft“, „Das Glück“, „Die Stunde“, „Der Mörder“, „Die Eidechse“, „Der Idiot“, „Orchideen“, „Der Einsame“, „Träume“, „Geschehnis“ sowie „Der Saturn“.

6 Interpretative Betrachtung der Kurzprosa El Hors/El Has im Kontext der Freud'schen Psychoanalyse

6.1 Der triebhafte Mensch

6.1.1 „Das Abenteuer“

Der kurze Prosatext „Das Abenteuer“ gehört zu denjenigen Texten El Hors/El Has, die Martina Lüke bereits intensiv diskutiert hat (s. Kap. 2). Sie betrachtet den Text unter dem Blickwinkel des Geschlechterverhältnisses zwischen Mann und Frau, das von Dominanz und Unterordnung bzw. einem Machtgefälle geprägt zu sein scheint. Sie erkennt diese Kernthematik v.a. in der Verhandlung des Begriffs des Sadomasochismus, den El Hor/El Ha in ihren Text einschreibt und klärt Fragen der Dominanz anhand dieses Elements.

Die Protagonisten des Textes sind ein Mann und eine Frau, die sich in einer abendlichen Theatervorstellung begegnen. Im Vorfeld der bald beginnenden Aufführung fallen sie sich gegenseitig ins Auge, sie tauschen Blickkontakte aus. Die Frau fühlt sich auf seltsame Weise so angezogen von dem Mann, dass sie ihn nach der Theatervorstellung mit der Bitte anspricht, er möge ihr die Kehle durchbeißen. Der Mann, erfreut über dieses Anliegen, willigt ein. Sie verlassen das Theaterhaus und gehen ein Stück, bis sie an einen geeigneten Ort für ihr Vorhaben

gelangen. Dort angekommen erfüllt der Mann die Bitte der Frau, er beißt ihr die Kehle durch. Anschließend geht er davon.²⁰⁴

Der Text lebt nicht von der äußeren Handlung, denn diese zeigt sich bloß skizzenhaft und drastisch reduziert. Vielmehr wirkt es so, als hätte El Hor/El Ha die überschaubaren Handlungsschritte lediglich syntaktisch aneinandergesetzt. Dieser Eindruck entsteht insbesondere durch den knappen, parataktischen Satzbau bei gleichzeitig nüchterner Erzählweise. Die Erzählinstanz scheint das Paar bei ihrem Vorhaben zwar zu begleiten, beschreibt aber (vordergründig) emotionslos die Szenerie. Nun stellt sich beim Lesen dieses Textes jedoch mitnichten ein unbeteiligtes oder emotionsloses Gefühl ein; stattdessen wird man in die Handlung hineingesaugt. Das gelingt El Hor/El Ha durch ein besonderes Spiel, nämlich das zwischen Nähe und Distanz, vollzogen an dem Spannungsverhältnis zwischen Form und Inhalt. Mit nüchterner und reduzierter Sprache wird eine hochemotionale und beziehungsgehaltene Geschichte erzählt. Es erscheint paradox: Gerade durch den distanzierenden Sprachfilter erreicht das Geschehen den Leser/die Leserin intim und berührend.

Geht es nun um den psychoanalytischen Kontext oder den psychoanalytischen Gehalt dieses Textes, so wird deutlich, dass alle Erzählelemente auf ein Motiv deuten, nämlich das Triebhafte. El Hor/El Ha eröffnet diesen Text bereits mit einem irritierenden Setting. Der Mann „sah aus wie ein Hund“.²⁰⁵ Seine Schultern sind verwachsen, er hat keinen Hals und seine „hellen, schräg gezerrten Augen sahen ingrimmig und behende über die vielen Leute hin.“²⁰⁶ Er ist also eher Tier als Mensch. Durch sein animalisches Erscheinungsbild verliert der Mann seine kultivierte Menschlichkeit und wird zum personifizierten Trieb. Seine Augen blicken nicht ins Publikum, sondern „starren“, was den Vergleich mit einem Tier, eher noch mit einem jagenden Tier nahelegt. Mit Freud'schem Vokabular betrachtet könnte man sagen: Der Mann ist kein durch das Über-Ich zivilisierter Mensch, sondern das in ein Bild gegossene Es. Dieser Bezug zum psychoanalytischen Strukturmodell ist spannend, denn El Hor/El Ha drapiert eine tierische Figur ausgerechnet an einem Ort des Geschehens, der zivilisierter und kultivierter nicht sein könnte und in jedem Wesenszug dem Ausleben einer rein triebhaften und instinktgesteuerten Natur widerspricht: In einem Theaterhaus. Gegenübergestellt werden also Kultur und Natur, (Theater und Tier), Geschlechterrollen (Mann und Frau) und schließlich das, was durch die Figuren repräsentiert wird: Über-Ich und Es. Für Freud sind beide Instanzen diametral

²⁰⁴ El Hor/El Ha (1991), S. 25-26.

²⁰⁵ Ebd., S. 25.

²⁰⁶ Ebd.

entgegengesetzten Extrempunkte, die auf das Ich – das menschliche Individuum – einwirken. Man könnte sagen, dass El Hor/El Ha diesen Gegensatz direkt zu Beginn des Textes eröffnet, denn: Der Mann sitzt „mit dem Rücken zur Bühne und starrte ins Publikum.“²⁰⁷ An einer Theatervorstellung ist er nicht interessiert: Er jagt. Er wendet den Blick vom zivilisierenden Momentum ab, von derjenigen Instanz, die das Kultivierende repräsentiert und gibt sich als Trieb dem Triebdrang hin, der nach Erfüllung strebt. Entweder ist er das fleischgewordene Es oder das Es hat von ihm vollständig Besitz ergriffen.

Aber: Durch die Tatsache, dass die vom Mann anvisierte Beute eine Frau ist, konkretisiert El Hor/El Ha das Thema des Triebgeschehens in ihrem Text; dem Leser/der Leserin wird klar, dass es um den Sexualtrieb in enger Verknüpfung mit dem Gewalttrieb geht. Als die Frau dem Mann schließlich das Durchbeißen ihrer Kehle anbietet, „glänzen die Augen des Mannes fröhlich auf“²⁰⁸. Darin scheint seine Triebbegierde zu liegen: Zur äußersten Erfüllung gelangende Gewalt. Freud selbst kennt wie bereits besprochen drei Triebe: Den Sexualtrieb, den Selbsterhaltungstrieb und den später hinzukommenden Gewalttrieb (s. Kap. 4.2.6). Dominant sind hier in El Hors/El Has Geschehen die Gewalt und der sexuelle Kontext. In Bezug auf Erstere: Am Schluss des Textes kommt es zur äußerten und auf die Spitze getriebenen Gewalt, nämlich dem Mord. In der Tötung kulminiert jede vorher ausgeübte Gewalthandlung, oder genauer: Im Morden erfüllt sich der Gewalttrieb. Der Trieb des Mannes obsiegt und vollendet sich, denn er beißt der Frau tatsächlich die Kehle durch. Dadurch, dass vor dieser Handlung jedoch keine augenscheinliche Gewalthandlung stattfindet – beide sitzen im Publikum, sie sprechen miteinander, sie vereinbaren sogar einvernehmlich die Tötung – eröffnet sich der sexuelle Kontext. Vor diesem Entstehungshintergrund ist klar, dass die Gewalt einer sexuellen Begierde entspringt, allerdings der Begierde der Frau. Einzig durch sie läßt sich das Geschehen sexuell auf, denn nur sie wird von der Gewaltvorstellung erregt: Bei der Vorstellung, wie der Mann über die Sitzreihen springt und ihr die Kehle durchbeißt, „wurde sie wieder ganz ernst und dachte immerfort daran“.²⁰⁹ Die Frau ist das menschliche Pendant zum tierischen Mann. Sie lebt ihren Sexualtrieb bewusst aus, aktiv auf den Mann zugehend wähnt sie sich in völliger Klarheit über ihr Vorhaben und ihre Lust. Das macht sie menschlich. Der Mann in seinem tierischen Gewaltstreben ist passiv, unzivilisiert und damit den Triebbestrebungen völlig unterworfen. Er jagt, beißt und geht davon. Für die Erfüllung der

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Vgl. Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

sexuellen Begierde der Frau ist er lediglich Mittel zum Zweck, auch weil er durch die Es-Dominanz völlig ungeeignet als lustvoller Partner auf Augenhöhe erscheint.

Die Nähe zwischen Sexualität und Gewalt ist eine Nähe, die Freud als entscheidend ansieht und in seinen Überlegungen zum Triebgeschehen darlegt; sie entspringt der kindlichen Entwicklung des Menschen (s. Kap. 4.2.6.3). Dass El Hor/El Ha so dezidiert auf dieses Verhältnis anspielt, zeigt unter anderem die psychoanalytische Kontextualisierung. Den von Freud postulierten Tribdualismus erkennt sie an, denn jede Beziehung zwischen Mann und Frau in diesem Text findet auf der Grundlage dieser zwei Bestrebungen statt. Aber auch die Todestribhypothese findet Einzug in El Hors/El Has Text, denn der Mann ist nicht nur personifizierter Trieb, nicht nur fleischgewordene Gewalt, sondern strebt todestriebhaft nach völliger Vernichtung des Menschen: Er will morden und mordet schlussendlich. Die Tatsache, dass er sich nach vollendeter Tat das Blut vom Mund leckt, sich streckt und davongeht²¹⁰, unterstreicht erstens die Befriedigung des Triebes – er streckt sich, wie man sich nach getaner Arbeit streckt – und zweitens das völlige Fehlen einer reflektierten Über-Ich-Instanz; er geht „mir nichts, dir nichts“ davon.

Im Folgen des Sexualtriebs und damit auch ihrem eigenen Gewaltbestreben, scheint es so, als unterdrücke die Frau das, was sie eigentlich am Leben erhält: Ihren Selbsterhaltungstrieb. Freud sieht in diesem Trieb eine erhaltende Instanz, im Todestriebmodell den Lebenstrieb, der dem Todestrieb entgegensteht, in seinen früheren Triebmodellen den Ichtrieb, der den Organismus am Leben hält (s. Kap. 4.2.6.2, 4.2.6.3). Diesem Trieb handelt die Frau zuwider, weil sie sich augenscheinlich für ihre Vernichtung entscheidet. Indem sie sich nämlich bewusst dazu entschließt, tötet sie ihren Organismus innerlich erst selbst, bevor sie ihn durch die Gewalt eines anderen äußerlich zerstören lässt.

Dieser Interpretation kann jedoch auch eine invertierte entgegengehalten werden. Martina Lücke identifiziert die Frau in diesem Text als dominant und machtvoll, weil sie die Begebenheit aktiv kontrolliert, obwohl der Mann derjenige ist, der sie umbringt und den geeigneten Ort dafür aussucht (s. Kap 2): „Als sie an einem Platz ankamen, der dem Mann geeignet war, biß (sic!) er ihr die Kehle durch.“²¹¹ Das Umdrehen des für die damalige Zeit typischen Geschlechterverhältnisses – aktiver, dominanter Mann vs. passive, unterworfenen Frau – ist eine erste Inversion, die auch Martina Lücke erkennt. Eine zweite könnte in dem Verhältnis des Selbsterhaltungstriebes zum Todestrieb liegen. Letzterer vernichtet ersteren, so Freud. Der Trieb

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 26.

²¹¹ Ebd.

vernichtet den gesamten Organismus, wie an der Figur des Mannes bestätigend gezeigt wird. Er ist entmenslicht, nicht nur der Persönlichkeitskern und das Verhalten sind animalisch, sondern sogar die äußerliche Hülle. Anders aber die Frau. Weil sie dominant bleibt und die Kontrolle behält, beschützt sie sich selbst vor dem Zugriff des todestriebhaften Mannes. In dem Fall stirbt sie nur äußerlich. Ihr Inneres schützt die Frau, indem sie selbstbestimmt die Macht behält. Das schützt vielleicht nicht den Organismus – aber es bewahrt ihre Psyche.

6.1.2 „Die Begegnung“

In ähnlicher Weise wie der oben vorgestellte Text scheint „Die Begegnung“ ebenfalls die triebhafte Verbindung zwischen Gewalt und Sexualität zum Kern ihres Inhalts zu machen. Wieder stehen sich Mann und Frau gegenüber, wieder namenlos und typisiert. Es ist klar, dass es nicht um Individuen geht, sondern um Rollen. El Hor/El Ha möchte ebenso wie in ihrem Text „Das Abenteuer“ keine individuelle Geschichte erzählen, sondern anhand zweier Figuren etwas Prinzipielles vermitteln. Dieses Prinzipielle besteht dort wie hier in der Abhängigkeit des Menschen von seinen Trieben, von der Geworfenheit in ein Schicksal, das in der Vergangenheit der Figuren nie kontrolliert werden konnte und in ihrer Gegenwart auch nicht kontrolliert werden kann, da das Unbewusste wirkt, wie es nun mal wirkt. In „Die Begegnung“ erweitert El Hor/El Ha diese Thematik jedoch zusätzlich, wie gezeigt werden soll.

Diese Ausgangssituation, nämlich der von außen und innen bestimmte Mensch, lässt sich in vielen Texten El Hors/El Has finden, sie wird beispielsweise auch in „Der Mörder“, „Der Idiot“, „Die Eidechse“ oder „Orchideen“ verhandelt. Das Bild dieses Menschen, der letzten Endes in Bezug auf die handlungsmächtige Steuerung und Kontrolle des eigenen Lebens auf verlorenem Posten kämpft, reflektiert wie kein anderes das grundsätzliche Lebensgefühl des Expressionismus. El Hor/El Ha verleiht diesem Lebensgefühl Ausdruck und nutzt dafür die Spiegelfläche der Psychoanalyse, deren Gedanken – gerade das Triebgeschehen und die Ergründung des Unbewussten – wiederum Kinder ihrer Zeit sind. Das ambivalente Verhältnis zwischen Expressionismus und Psychoanalyse, die gegenseitige Prägung, spielt sich somit auch in El Hors/El Has Prosatexten ab.

In „Die Begegnung“ treffen sich eine Frau und ein Mann am Abend, es geht um Sex und wohl auch nur um das, denn die Frau weiß, dass er sie nicht liebt. Aus einem alten Strick knüpft sie eine Geißel, um sie zu dem Treffen mitzunehmen, ohne jedoch zu wissen, warum sie das tut. Die Zärtlichkeiten, die sie austauschen, fruchten nicht, zu sehr steht ihnen der Mangel an

Gefühlen im Weg, er ist enttäuscht, sie befremdet. Als diese Gefühlssperrung zur Sprache kommt, schlägt die Enttäuschung des Mannes in Wut um; er schickt sie fort. Sie, impulshaft, reicht ihm die Geißel, erwartet den Schlag, der nicht kommt, weil er weint, statt zu schlagen. Die Frau nimmt die Geißel zurück und schlägt ihrerseits zu. Dann treten sie gemeinsam auf die Straße und trennen sich, jeder für sich und in unterschiedliche Richtungen.

Ebenso wie im Text zuvor wird hier das Aufeinandertreffen von Mann und Frau beschrieben, die sich mit der Absicht, Gewalt und Sadomasochismus zu erleben, begegnen. Ebenso distanziert und parataktisch wie in „Das Abenteuer“ bespricht der Text ein tiefemotionales Beziehungsgeflecht; das Paradoxon im Hinblick auf das Spannungsfeld aus distanzierter Form und nahem Inhalt wirkt auch hier, denn einerseits sind die Worte, die El Hor/El Ha wählt, mit Gefühlen aufgeladen, wenn sie von „tiefem Schrecken“, „kurzem Erkennen“ oder „bösen Augen“²¹² spricht, andererseits stehen diese Gefühlsbeschreibungen nüchtern beieinander, sodass man als Leser/als Leserin immer wieder das Gefühl hat, in neutraler Außenschau das Spektakel mitzuverfolgen. Der Text spiegelt beim Lesen genau das wider, was die Figuren zu fühlen scheinen: Resignation und Leere.

Ein weiterer auffälliger Aspekt ist wieder das Animalische. Mann und Frau „standen voreinander auf der Lauer“²¹³, er blickt sie mit „schwarzen Augen“²¹⁴ an und als er sie fortschicken will sieht er „feig und böse aus, wie ein Wolf.“²¹⁵. Die erste Assoziation ist also das tierhafte Sein und Verhalten, das instinktgesteuert und urtriebhaft ist, auch weil das Kernthema der Geschichte wieder die Verbindung von zwei Trieben ist, die für Freud den Menschen in seinem Wesen bestimmen und formen: Sexualität und Gewalt. Die beiden Figuren treffen sich, es geht anfangs um Sex (triebhaft), dann steht die Liebe zwischen ihnen, die zwar auch dem vom Verstand entkoppelten Gefühl entspringt, hier aber fast wie ein Rationalisierungsmechanismus wirkt, der als Werte- oder Normvorstellung aus dem Über-Ich erwächst: Liebe braucht es doch für eine gelingende Sexualität. Daran jedoch scheitern die Figuren. Die Szenerie schlägt in Gewalt um (wiederrum triebhaft), Gewalt durch Worte – „Jetzt möchtest du mich erwürgen – das wäre schön – was?“²¹⁶ – und durch Schläge. Zumindest die Neigung zur Grausamkeit bezeichnet Freud als eine „primitiv-instinktive Grundenergie“²¹⁷ eine

²¹² El Hor/El Ha (1991), S. 16.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd., S. 17.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Bergeret (2016), S. 206.

Formulierung, die sofort an etwas Tierisches denken lässt; El Hor hat hier vielleicht das Primitive, das dem Menschen hinsichtlich seiner Triebe innewohnt, in ein Bild verpackt, in dem die Menschen tatsächlich tierisch wirken und auch so handeln. Spannend ist auch Folgendes: Laut Freud ist das oberste Ziel des Triebs und damit auch des Sexualtriebs, letztendlich „die Beherrschung des Objekts mittels Gewalt“²¹⁸. Und die Frau, die dem Mann die Geißel bereitwillig gibt, die sie sogar extra noch angefertigt hat, damit er sie schlagen kann, folgt dabei doch dem Drang, mit Gewalt unterdrückt, ja beherrscht zu werden. Und wenn sie ihn, der daran scheitert, infolgedessen mit der Geißel ins Gesicht schlägt, folgt sie da nicht vielleicht auch einem Drang nach Macht und Beherrschung?

Lust an der Gewalt also. Das ist das, was man gemeinhin unter Sadismus versteht, und die Frau verspürt diese Lust, wenn sie dem Mann lächelnd die Geißel übergibt und fast schon verführerisch anmutend leise sagt: „Ich habe dir etwas mitgebracht.“²¹⁹ Diese Komponente, Gewalt und Sadomasochismus, spielt sich auf ähnliche Weise wie im Text zuvor ab. Auch hier ist die Frau diesbezüglich das agierende und damit dominante Subjekt. Sie will geschlagen werden, sie bringt dafür die Geißel mit, sie befiehlt dem Mann, es zu tun, sie schlägt schlussendlich zu. Die Frau tritt für ihre sexuelle Begierde ein, die erneut in einem sadomasochistischen Gelüste liegt. Der Mann ist passiv, unfähig, das zu tun, was die Frau sich wünscht, er ist weinerlich: „Er zitterte, er holte zum Schlag gegen sie aus – aber er ließ den Arm sinken und weinte.“²²⁰. Spannend an der Figur des Mannes ist die aufflackernde, dominante Natur, die aber schließlich in sich kollabiert. „Er war enttäuscht. Er hatte viel von ihr erwartet.“²²¹ Und: „Seine Augen wurden böse. Böse, schwarz und streng.“²²² Zum Vorschein kommt kurz sein dem typischen Rollenbild entsprechendes Wesen: Der Mann ist das machtvolle Individuum, das Erwartungsansprüche gegenüber der Frau äußert, die sie zu erfüllen hat und streng mit ihr ist, wenn sie ihm zuwiderhandelt. El Hor/El Ha lässt dieses Gebilde in sich zusammenfallen, der Mann unterwirft sich schlussendlich, während sich die Frau zu starker und kalter Dominanz aufbläht.

Entscheidend ist jetzt Folgendes – und das eröffnet neben der Triebhaftigkeit den zweiten großen Komplex dieses Textes: Der Mann unterwirft sich nicht einfach und bleibt dabei trotzdem ein Mann. Er regressiert ins Infantile. In „Das Abenteuer“ wird er zum Tier

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ El Hor/El Ha (1991), S. 17.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 16.

²²² Ebd.

verwandelt, in „Die Begegnung“ zum Kind. Er fragt die Frau plötzlich, wie ein Kind eigentlich seine Mutter fragt: „Hast du mich lieb?“²²³ Die Kernfrage ist eigentlich: Warum infantilisiert El Hor/El Ha den Mann in einem Kontext, in dem es um die zwar sadomasochistische, aber dennoch sexuelle Anziehung zwischen Mann und Frau geht? Mit psychoanalytischem Blickwinkel muss man auf den Ödipuskomplex schließen, in dem die beiden Figuren gemäß ihrer Beziehung Mutter und Sohn wären. Nimmt man diese Perspektive ein, wird der Ödipuskomplex im Verlauf der Handlung vollzogen und vollendet. Am Ende geht der Mann, der zuvor Kind geworden ist, seines Weges, der Sexualakt wird nicht vollzogen, das Inzesttabu, von dem Freud spricht, muss er anerkennen, gewaltvoll zwar, aber anerkennen. Entscheidende Hinweise auf eine Verhandlung dieser Thematik liegen in folgenden Zeilen: „Er versuchte sie mit den bunten zielenden Liebkosungen zu wärmen, mit denen er sonst um die Frauen warb [...]“²²⁴ und „Ein ganz kurzes Erkennen zuckte zwischen ihnen auf, dann wurde es wieder dunkel.“²²⁵ Der Mann wirbt *sonst* um *die Frauen*. Das eröffnet eine Distanz zu der Frau aus dem Text, sie ist nicht in den Ausdruck *die Frauen* inkludiert. Sie nimmt eine andere Rolle ein, die der Mutter, zumal sie sich kurz erkennen, vielleicht in ihrer ursprünglichen, nicht komplexhaften Beziehung.

Offen bleiben in diesem Gedankenkonstrukt aber zwei Fragen. Erstens: Warum will die Frau, wenn sie die Mutter wäre, den Sadismus? Und zweitens: Warum gibt es keine Liebe zwischen Mann und Frau als Mutter und Sohn, wenn sich doch der Ödipuskomplex vor allem um die Liebe dreht? Die Antwort kann nur darin liegen: El Hor/El Ha invertiert den Ödipuskomplex, indem sie durch das Weglassen der gegenseitigen Liebe bzw. das Hinzufügen von aktiven Gewaltbestrebungen der Mutter die Sinnhaftigkeit des Ödipuskomplexes bezweifelt und ihn in seiner von Freud faktischen Gesetztheit kritisiert: „Als sie beisammen waren, küßten (sic!) sie sich. Aber es war kein Sinn darin.“²²⁶ Der Ödipuskomplex erscheint El Hor/El Ha vielleicht zu plakativ und greift zu kurz, indem er die psychische Verfassung der Beteiligten ausspart: „Sie waren Feinde in diesem Augenblick, denn sie hatten die Fähigkeit, einander sehr zu lieben, und sie taten es nicht.“²²⁷ Es gibt keine Liebe zwischen ihnen, weil sie zu dieser – durch welche Ursachen auch immer – nicht fähig sind. Nicht die Liebe, sondern Schrecken und Gewalt verbindet sie. El Hor/El Ha fragt: Kann so eine ödipale Beziehung überhaupt möglich sein?

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

Was wäre, wenn Mutter und Sohn so wie in diesem Beispiel charakterisiert wären? Gäbe es dann eine ödipale Anziehungskraft? Die Antwort der Autorin lautet: Nein. Die Beziehung zwischen den Figuren ist erschöpft, leer und voller Resignation. Die Mutter weiß ja selbst nicht einmal, ob sie ihren Sohn liebt, der ihr durch seine kindliche, angstvolle Frage die Unsicherheit zurückspiegelt: „‘Hast du mich lieb?’ ‘Ich weiß nicht-‘, sagte sie und lachte ganz leise.“²²⁸

El Hor/El Ha bezweifelt also die Freud'sche Charakterisierung des Ödipuskomplexes als fest integrierter Bestandteil *einer jeden* kindlichen Entwicklung und damit auch dessen Sinnhaftigkeit, weist ihn jedoch nicht gänzlich von der Hand. Sie räumt ihm eine gewisse Daseinsberechtigung ein, indem er sich im Text schon durch das Einfordern des Inzesttabus – kein Vollzug des Sexualaktes, beide gehen ihrer Wege – vollzieht. Allerdings unter der Ergänzung: Gäbe es eine Liebe. Sie aber ist durch die Gewalt und psychische Zerstörtheit der Beteiligten verstellt – und damit wird auch der klassische Ödipuskomplex verhindert.

6.1.3 „Die Bekanntschaft“

Eine Frau befindet sich abends nach getaner Arbeit auf dem Heimweg, sie hat Lebensmittel für das Abendessen eingekauft und erreicht die heruntergekommene und verfallene Straße, in der sie wohnt. Ein junger Mann gesellt sich zu ihr und die Frau entschließt sich kurzerhand, ihre Bekanntschaft ob seiner hübschen und freundlichen Art mit nach oben in ihre Wohnung zu nehmen. Dort angekommen eröffnet die Frau ihrem Gast, sie wolle erst noch etwas essen, da sie so hungrig sei. Der junge Mann antwortet, dass er ebenfalls Hunger habe und isst mit.

„Die Bekanntschaft“ ist ein sehr kurzer Text, der dennoch einige wichtige Elemente enthält, die sich in den Kontext der bereits besprochenen Texte einreihen. Die Erzählung erscheint auf den ersten Blick wie eine natürliche Begegnung zweier Menschen, eines Mannes und einer Frau, natürlich auf Grund der augenscheinlichen Gleichwertigkeit der beiden. Erst bei genauerem Hinsehen eröffnet sich der tieferliegende Hintergrund des Ereignisses des Textes.

Das Besondere hier ist die fehlende Explizitheit, die El Hor/El Ha aufspannt. Das Geschehen liegt unter einem Erkenntnisschatten, man versteht den Text beim Lesen und versteht ihn doch nicht. Man muss genauer hinsehen. Der Leser/Die Leserin fragt sich unweigerlich: Wer ist die Frau wirklich? Warum handelt sie so, wie sie handelt? Durch feine, fast nebensächliche Andeutungen erzählt El Hor/El Ha die „wirkliche“ Geschichte hinter der Bekanntschaft.

²²⁸ Ebd.

„Sie bog jetzt in ihre schäbige Gasse ein, wo rote Lichtstreifen sich auf dem nassen Pflaster spiegelten, wo sich hinter verhängten Fenstern Musik und flinke Schatten regten und wo auf dem Gehsteig verwahrloste Schritte klopfen und schlurten.“²²⁹

In diesem Ausschnitt lassen sich eindeutige Hinweise auf den Ort des Geschehens finden: Die Handlung scheint im Rotlichtmilieu angesiedelt, das rote Licht auf der Straße steht sinnbildlich dafür; verhängte Fenster und die sich bewegenden Schatten dahinter rahmen das Etablissement, während die klopfenden Schritte auf dem Pflaster Assoziationen mit Prostituierten wecken, die vor einem Bordell auf und ab gehen. Das soziale Milieu ist hier ein entscheidendes Element, die Gasse, in der die Frau wohnt, ist „schäbig“, die verwahrlosten Schritte als Pars pro toto verweisen auf die in schlechten sozialen Verhältnissen lebenden Frauen dahinter. Dass die Protagonistin der Erzählung ebenfalls eine Prostituierte ist, verwandelt die Bekanntschaft, in deren semantischem Wortlaut ein Treffen oder eine Begegnung *natürlicher* Art angelegt ist, in etwas Unnatürliches oder Aufgesetztes – in etwas Geschäftliches. Die Frau schließt nämlich auf Grund des äußeren Erscheinungsbildes des jungen Mannes, dem sie begegnet, dass er wohl ein Student oder ein Künstler sein wird und ist dabei besorgt: „Sie musterte seine Schuhe und erwägte sorgenvoll: „Das wird ein Student sein – oder ein Künstler.““²³⁰ Diese Sorge mag darin bestehen, dass die Frau den Gedanken hegt, ob er sie denn, wenn sie ihn mit hinauf in ihre Wohnung nähme, auch bezahlen könne. Im Zimmer spricht die Frau: „[...], bitte laß (sic!) mich erst essen.““²³¹ Durch das Wort *erst* wird endgültig klar, dass es bei dieser Bekanntschaft eigentlich um etwas anderes geht, nämlich um eine Tätigkeit, die nun nach dem gemeinsamen Essen geschehen soll, normalerweise aber ohne Nachtmahl und sofort passiert.

Eindeutig ist vor diesem Hintergrund die expressionistische Motivik. Straße und Bordell, der Leser/die Leserin wähnt sich tief vergraben in dunklen Häuserschluchten der Großstadt, umgeben von Menschen, die elend sind, die innerlich wie äußerlich zerstört wurden von der Welt und den eigenen seelischen Abgründen. Die Sinneseindrücke stechen hervor: Schäbige Gasse, nasses Pflaster, Musik und flinke Schatten, der verkommene Student, das schüchterne Einfordern der Frau, ihr Hungergefühl stillen zu dürfen.²³²

Die Dichte der Bedeutungsebene dieses Textes macht aber eines unmissverständlich klar: Das Vermögen El Hors/El Has, in wenigen Sätzen – an zwei Händen abzuzählen – eine derartig tiefe Ambivalenz aufzuspannen, ist beachtlich. Ambivalenz, weil hier ein Bild der Schattenseite

²²⁹ Ebd., S. 36.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. ebd.

menschlicher Existenz, der städtischen Unterwelt, des abgründigen Milieus – wie oben beschrieben – gezeichnet, aber gleichzeitig auch verkehrt wird. Die Autorin invertiert in ihrem Text das Bild, das der Leser/die Leserin von der „klassischen“ Prostitution hat durch das Aufbrechen des Szene ins Euphemistische. Die Bekanntschaft wirkt eben nicht direkt wie eine Begegnung zwischen einer leidenden Prostituierten und dem Freier, der ausschließlich auf die Befriedigung seiner Triebe aus ist. Diese Stereotype bricht El Hor/El Ha auf. Der junge Mann ist eigentlich „nett“ und „freundlich“, sie essen gemeinsam, ein Unterfangen, welches eine friedvolle Atmosphäre nahelegt. Die Tatsache, dass die Frau zu Beginn des Textes erst in ihre Gasse einbiegt, in der sich das vermeintliche Bordell befindet, lässt sich auch dahingehend lesen, dass sie von außen kommt und diesem Ort eben nicht entspringt. Deutlich wird in jedem Fall, dass El Hor/El Ha diese Kehrseite ebenfalls in den Text eingeschrieben hat, indem sie die Szene nicht explizit *darstellt*, sondern die Deutung implizit *nahelegt*; sie überlässt dem Leser/der Leserin die gedankliche Generierung von Bedeutung.

Beim Thema der Prostitution befindet man sich unweigerlich im Bereich der sexualisierten Gewalt, gerade weil es in diesem Zusammenhang meist um Dominanz und Unterdrückung, Ausbeutung und Missbrauch geht. Der Text transportiert dabei El Hors/El Has Intervention in eben jenem Bereich der weiblichen Kritik an der maskulinen und männlich-dominierten Psychoanalyse Freuds, von der Brigitte Spreitzer in Bezug auf andere Autorinnen spricht (s. Kap. 5.1). Freud spricht Frauen im Zuge seiner Überlegungen den vollentwickelten Subjektstatus ab; für ihn verbleiben Frauen, weil sie in der ödipalen Phase verharren, auf einer niedrigeren Stufe der Persönlichkeitsentwicklung.²³³ Wo, wenn nicht im Hinblick auf die Prostitution, wird der Objektstatus einer Frau deutlicher, die sich – von Männern vorgegeben – nicht zu einem vollständigen Subjekt wandeln darf. El Hor/El Ha wählt dieses Thema zum Hauptkomplex ihres Textes und beschreibt die Prostitution in ihrem schmutzigen Dasein. Aber sie fügt gleichzeitig eine weitere Bedeutungsebene ein, die – wie oben erläutert – diesen Wesenskern der Prostitution, in dem die Frau objektiviert wird und einen niederen Status innehat, aufbricht und dadurch kritisch beleuchtet. Die Frau kann augenscheinlich eine verdinglichte Prostituierte sein, aber sie behält ihre Menschlichkeit. Sie ist ein subjektives Wesen. Sie geht selbstbestimmt nach Hause. Sie kauft Lebensmittel ein, um für sich zu sorgen. Sie bestimmt, ob sie den jungen Mann mit nach oben nimmt. Sie bewertet ihn bei klarem Verstand. Gemeinsam essen sie, sie teilen sich sogar das Hungergefühl, ein *urmenschliches* Bedürfnis.

²³³ Vgl. Spreitzer (1999), S. 56-61.

Den Unterschied zwischen tatsächlicher, sexualisierter Gewalt in der Prostitution, in der eine objektivierte Frau Protagonistin ist und der Szene in El Hors/El Has Text, entwirft die Autorin in einem Konjunktiv. Im Milieu der Prostitution kommt es immer zu sexualisierter Gewalt, sie ist ein Wesenszug dieses Bereiches; hier aber *käme* es lediglich dazu, wenn die Prostitution klassisch vollzogen werden *würde*. In dieser Erzählung ist die Frau nämlich erstens keine objektivierte Prostituierte, sondern menschlich im Sinne ihres Subjektstatus und zweitens wird der Sexualakt nicht vollzogen. Die tatsächliche Gewalt wird ausgespart, allenfalls im Hintergrund der Schilderungen angedeutet. Diese Ambivalenz spricht El Hor/El Ha bereits im Titel an und richtet sie direkt an die Leserschaft: Ihr lest lediglich einen Text über eine Bekanntschaft. Oder?

6.1.4 „Das Glück“

„Das Glück“ schließt sich inhaltlich wie thematisch fast nahtlos an den vorherigen Text über die Bekanntschaft zwischen der Prostituierten und dem jungen Studenten an. Auch diese Prosaskizze handelt von Prostitution, mit dem wesentlichen Unterschied jedoch, dass das Thema deutlich direkter, eindeutiger und entschleierter dargestellt wird.

Ein Mann besucht regelmäßig ein junges Mädchen, eine Prostituierte. Weil sie ihm gefällt, ihm ganz und gar entspricht, geht er ausschließlich zu ihr oder wartet, wenn sie gerade nicht verfügbar ist. Zum Treffen bringt der Mann jedes Mal ein Päckchen mit, das neun große, lebende Schnecken und einen Holzpantoffel enthält. Die Tiere breitet er auf dem Boden aus, während das Mädchen sich entkleidet und in den Holzpantoffel schlüpft. Im Beisein des Mannes beginnt sie, die Schnecken nacheinander zu zertreten, während der Mann zusieht und große Erregung bei dem Anblick der langsam verendenden Schnecken empfindet. Dies wiederholt sich Mal für Mal. An einem Tag bietet das Mädchen dem Mann an, sie könne den Holzschuh bei sich verwahren; seitdem ist der Mann in seiner Lust an die Dienste des Mädchens gebunden. Am Schluss stellt der Text noch die Frage, was wohl aus dem Mann geworden wäre, wenn ihm kein Mädchen die Schnecken zertreten hätte.²³⁴

Auffällig ist zunächst, dass der Text diesmal im Unterschied zu allen vorherigen Texten keine konkrete Begebenheit aus einem Leben der Figuren herausgreift und diese schildert, sondern eher den Ablauf einer sich über längeren Zeitraum wiederholenden Handlung beschreibt. Der Mann geht immer wieder zum selben Mädchen, er bringt immer sein Päckchen mit den

²³⁴ Vgl. El Hor/El Ha (1991), S. 49-50.

Schnecken mit, die ihm das Mädchen jedes Mal aufs Neue zertritt. Ein konkreter Zeitpunkt wird nur angesprochen, wenn das Mädchen dem Mann „Einmal beim Abschied“²³⁵ anbietet, ihm den Holzschuh zu verwahren. Die letzten Sätze des Textes stellen gewissermaßen eine Metareflexion des repetitiven Geschehnisses dar. Es hat den Anschein, als trete die Erzählinstanz vogelperspektivisch heraus und interpretiere das vorher Erzählte. Der Text deutet sich selbst: Der Mann hängt seit dem Angebot des Mädchens „an ihr mit der ganzen Leidenschaft seines kümmerlichen Wesens.“²³⁶, während letzteres dazu berufen ist, „Not und Narrheit der Menschen vor sich ausgebreitet zu sehen und durch ergebungsvollen Dienst Erlösung zu bringen.“²³⁷ Ist das vollständige Durchdringen und Dechiffrieren des Erzählten im Text „Die Bekanntschaft“ noch Aufgabe des Lesers/der Leserin, so wird die Interpretation hier vom Text – genauer: Von der Erzählinstanz – selbst geleistet.

Auch motivisch reiht sich „Das Glück“ in die vorherigen Prosaskizzen ein: Es geht um das Dominanzgefälle zwischen Mann und Frau, es geht – mit Freud gesprochen – um Triebbefriedigung. Thematisiert wird erneut die Verbindung von Sexualität und Gewalt und ähnlich wie in „Die Bekanntschaft“ steht eine Prostituierte als Hauptfigur im Zentrum der Handlung. Neu hinzu kommt allerdings das Hauptthema dieses Textes, nämlich der Fetischismus. Und damit offenbart sich auch ein Problem in Bezug auf die Freud'sche Psychoanalyse.

Zunächst stehen die Figuren, das Mädchen und der Mann, hinsichtlich ihres Machtverhältnisses in nahezu identischer Konstellation zueinander wie die Figuren der vorherigen Texte. Der Mann ist seinen sexuellen Gelüsten, den Trieben und seinem Fetisch – Lustempfindung durch das Zertreten von Schnecken mit einem Holzpantoffel – macht- und hilflos ausgeliefert. Der Text beschreibt es selbst: All seine Leidenschaft und sein kümmerliches Dasein hängen an dem Mädchen. Schicksalshaft befindet er sich im Zustand völliger Abhängigkeit, ein Zustand, der von der Erzählinstanz regelrecht herabgewürdigt wird. Die Triebabhängigkeit des Menschen, die Freud postuliert, wird hier von El Hor/El Ha einerseits auf die Spitze getrieben und andererseits archetypisch dargestellt. Weil die Handlung eine sich immer wiederholende ist, kann sie sinnbildlich und metaphorisch, eigentlich beispielhaft für *den* Trieb des Menschen, *die* Abhängigkeit vom Es, *den* Fetisch oder *das* Verhältnis zwischen Mann und Frau, Freier und Prostituierten stehen. Der Mann ist in dieser Erzählung also Spielball seines Sexualtriebs, der sich auf einen Fetisch umgelegt hat – Freud attestiert dem Sexualtrieb auf Grund dessen

²³⁵ Ebd., S. 49.

²³⁶ Ebd., S. 50.

²³⁷ Ebd.

Beweglichkeit genau diese sich umlegende Eigenschaft und belegt damit die Entstehung des Fetisches²³⁸. Erneut offenbart sich das sexuelle Lustempfinden einzig sadistisch, nämlich in Kombination mit der todestriebhaften Gier nach Mord, Tod und Vernichtung:

„Der Mann war sehr glücklich. Er bäumte sich und schrie in Freudenkrämpfen, wenn er spürte, wie die Zuckungen der Schnecken sich der nervösen Haut des Mädchens mitteilten, ihren ganzen flexiblen Körper mit einem leisen Rhythmus des Sterbens durchdrangen.“²³⁹

Es ist wieder der psychische Abgrund des Menschen, den die Autorin expressionistisch beschreibt. Die Begierde des Mannes regt sich im dunklen Tief des Unbewussten und wird an die Oberfläche gespült. Vielleicht empfinden die Figuren in El Hors/El Has Texten nicht den expressionistischen Schrecken, der dem Gefühl entspringt, der Welt und den inneren Mechanismen schicksalhaft ausgeliefert zu sein; der Leser/die Leserin verspürt ihn aber allemal. Auch in „Das Glück“ ist der Mann in seiner Autonomie so degradiert, dass er infantil erscheint. Er liegt am Boden, hat sich der Prostituierten völlig unterworfen und ist in seiner emotionalen Bedürftigkeit – dem Triebdrang, der nach Befriedigung strebt – so abhängig von ihr, wie nur ein Kind von seiner Mutter sein kann. Man bedenke aber, dass die weibliche Figur keine Frau ist, sondern ein Mädchen. Sie *ist* bereits infantilisiert und *trotzdem* ist der Mann, der sogar als „Mann“ bezeichnet ist, der kindlichen Figur unterlegen und wird von dieser so sehr dominiert, dass man sie trotz ihres kindlichen Wesens noch zur Mutter erhebt.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang: Freud beschreibt den Trieb des Menschen eigentlich immer in Bezug auf dessen Entwicklungsgeschichte; Sexualität und Triebhaftigkeit stehen für ihn in direktem Zusammenhang zu der psychosexuellen Entwicklung, auch die Aggression oder das Gewaltbestreben entspringt der Kindheit (s. Kap. 4.2.6). Trotzdem haben weder „Das Glück“ noch „Das Abenteuer“, „Die Begegnung“ oder „Die Bekanntschaft“ den Anschein, als würden sie auf diesen Hintergrund anspielen. Der Autorin geht es hier nicht um die Psychologisierung ihrer Figuren, dazu sind Mann und Frau in den Texten zu sehr in ihrer Gegenwart verankert, zu deutlich offenbart sich der Anspruch El Hors/El Has, etwas Prinzipielles darzustellen, zu wenig handeln die Texte von etwaigen Hintergründen der beschriebenen Personen. Sie sind herausgegriffen aus dem Leben, die Autorin zoomt in Begleitung einer allwissenden Erzählinstanz kurz an die Figuren heran, durchleuchtet, aber ergründet sie nicht in ihrer individuellen Tiefe. (Anm.: Das mag in Texten wie beispielsweise „Der Mörder“ anders sein, dazu aber noch Genaueres).

²³⁸ Vgl. List (2009), S. 84.

²³⁹ Vgl. El Hor/El Ha (1991), S. 49.

Das Mädchen wird im Verlauf der Handlung dieses Textes ebenso gezeichnet, wie es für El Hor/El Ha hinsichtlich der bisher besprochenen Prosaskizzen typisch ist. Es ist zwar eine Prostituierte und befindet sich dementsprechend äußerlich in einer zum Objekt herabgestuften Rolle, bekommt aber von der Autorin – ganz im Sinne Spreitzers – seinen Subjektstatus zugesprochen. Es befindet sich in der dominanten, machtvollen und erhabenen Position und nimmt sich fast gönnerhaft der kümmerlichen, zitternden und im Grunde elendigen Figur des Mannes an. Indem das Mädchen die Schnecken zertritt, ist es so mächtig, dass es sogar den Tod beherrscht, behält aber bei aller Abgründigkeit den anmutigen, hübschen und schönen Status vollendeter Weiblichkeit: „Sie war sicherlich eine Heilige.“²⁴⁰ Dennoch muss man sich als Leser/als Leserin in Acht nehmen, dass man sich von der Autorin nicht hinters Licht führen lässt, denn die Überhöhung der Frau ins Religiöse ist derart pointiert, dass man fast einen ironischen Unterton durch die Textfläche hindurch spürt.

Spannend ist hier zusätzlich die Symbolik: Warum Schnecken und warum neun? In Metzlers Lexikon literarischer Symbole (2021) ist die Schnecke als Symbol der Schöpfung, aber auch der Regression und der Wertlosigkeit geführt.²⁴¹ Das erhellt den Text von El Hor/El Ha deutlich, denn in der Schnecke bündelt sich das schöpfende Leben, welches die Frau als über den Tod erhabene Figur herablassend mit dem Fuß zertritt. Die Wertlosigkeit des Lebens – ein expressionistisches Gefühl aber auch eine Empfindung, die aus der inneren, psychischen Zerstörtheit des Menschen entsteht – wird im Zertreten vollzogen. Der regressive und wertlose Mann wird ebenfalls durch die Schnecke repräsentiert. Kümmerlich in all seinem Dasein wird er von der machtvollen Frau gemeinsam mit den Schnecken am Boden zerquetscht. In mystischen Kontexten wird die Zahl neun häufig als „Chiffre der Vollkommenheit“²⁴² verwendet; die Vernichtung des Lebens und des menschlichen Wertes des Mannes, die genommene Daseinsberechtigung eines Triebes ist final und gesetzt. Indem die Schnecke neunmal zertreten wird, liegt in der Vernichtung des Mannes und Erhöhung des Mädchens etwas Vollkommenes.

Man kommt nicht umher, den Fetischismus in den Mittelpunkt der Textmotivik zu rücken. Der Fetisch des Mannes in „Das Glück“ ist als Fuß- oder Schuhfetisch der Fetisch schlechthin und entspricht somit dem Stellenwert, den er im Kontext der Psychoanalyse ebenfalls hat. Für Freud entspringt der Fetisch ursprünglich der erlebten Kastrationsangst des Jungen, die er bei

²⁴⁰ Ebd., S. 50.

²⁴¹ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3. erw. Aufl. Berlin: J.B. Metzler 2021. S. 558.

²⁴² Ebd., S. 118.

Betrachtung des fehlenden weiblichen Geschlechts verspürt; der Fetisch ist die darauffolgende Umlegung des fehlenden Phallus auf ein Ersatzobjekt, wobei sich der Fuß oder das Bein, so Freud, am besten als Ergänzung oder Kompensation des fehlenden Geschlechts eignet.²⁴³ Dieses Thema fällt in El Hors/El Has Text zwar deutlich ins Auge, das Problem ist jedoch, dass Freuds Überlegungen zum Fetisch erst im Jahr 1927 (im Zuge seiner „Kleinen Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre“) und damit deutlich nach Entstehung dieses Textes erscheinen. Das Dilemma ist in interpretativer Hinsicht schwer aufzulösen.

Brigitte Spreitzer belegt anhand ihrer Erörterung von Maria Lazars „Die Vergiftung“, dass der von Freud postulierte Schuhfetischismus als solcher das Fantasma der phallischen Frau aufrechterhält, gegen das sich z.B. Maria Lazar zur Wehr setzt²⁴⁴. In Bezug auf El Hor/El Ha könnte man sagen: Das Mädchen in „Das Glück“ nimmt das Fetischobjekt des Mannes an sich, indem es ihm anbietet, den Holzschuh zu verwahren. Entweder bemächtigt es sich somit des Phallusobjekts und kompensiert dadurch – ganz im Sinne Freuds – das fehlende Geschlecht; oder aber es entmannt den Mann durch das Einbehalten des Schuhs, degradiert ihn dadurch in das Gefühl der weiblichen Geschlechtslosigkeit – an die es nicht glaubt, von der es aber weiß, dass sie den Frauen vom Mann aufoktroyiert ist – macht ihn abhängig und fesselt ihn so für immer in der Weiblichkeit.

Trotzdem: Bei aller Eindeutigkeit des Fetisches und den damit assoziierten Bezügen zu Freud; vielleicht geht es El Hor/El Ha nicht speziell um diesen, sondern viel eher um die Figur der Frau. Der Fetisch als der wesentliche Charakterzug des Mannes im Text drängt sich – dominant wie der Mann gemäß seiner gesellschaftlichen Stellung nun mal ist – in den Vordergrund. Weil das Mädchen in der Erzählung aber eine Prostituierte ist, stellt der Fetisch, der dort dem Mann seine ganze Welt ist, ihm die intensivsten Gefühle der Lust und der Freude bereitet, für dieses nicht mehr als eine Rahmenhandlung dar. In der Rolle einer Prostituierten sind dem Mädchen die männlichen Gelüste völlig egal, durch das Einführen einer weiblichen Figur, die diese Funktion innehat, spannt El Hor/El Ha also die größtmögliche emotionale Distanz zwischen der Frau und den Bedürfnissen des Mannes auf. Sie grenzt sich endgültig ab.

„Was aber wäre aus dem Mann geworden, wenn ihm kein Mädchen die neun Schnecken zertreten hätte?“²⁴⁵ Mit dieser Frage schließt der Text. Wäre er nicht vernichtet worden? Hätte er trotzdem diesen Fetisch? Würde er regressieren, wertlos sein oder sich so fühlen? Die

²⁴³ Vgl. Freud (1931), S. 222-224.

²⁴⁴ Vgl. Spreitzer (1999), S. 183.

²⁴⁵ El Hor/El Ha (1991), S. 50.

Antwort bleibt El Hor/El Ha der Leserschaft schuldig, damit übergibt sie ihm die Macht. Wenn sie möchte, kann sie sich die Figur des Mannes psychoanalytisch ausdeuten, „Das Glück“ bietet genug Projektionsflächen für eine tiefenpsychologische Ergründung.

6.1.5 „Die Stunde“

„Die Stunde“ ist die monologhafte, wortgewaltige Schilderung einer nächtlichen Szene, „einer Stunde“, die eine Frau im Selbstgespräch mit dem Warten auf ihren demnächst erscheinenden Liebhaber verbringt. Der Text ist die nicht explizite, aber dennoch angedeutete Beschreibung der masochistischen Selbstbefriedigung dieser Frau, welche sich in Gedanken an ihren Geliebten verzehrt. Mit steigender Erregung, die auf den Höhepunkt zusteuert, vergeht auch die Stunde Minute für Minute. Kurz bevor der Liebhaber erscheinen soll, fällt die Frau befriedigt und erschöpft in sich zusammen – die Begierde nach ihm ist dahin, der Geliebte braucht nicht mehr zu kommen; es ist vorbei.

Offensichtlich ist der triebhafte und sexuelle Kontext der Erzählung. Der sprachliche Stil des Textes erinnert zudem an das expressionistische Pathos: „O wenn du jetzt da wärest!“²⁴⁶ Man muss unweigerlich an Texte von Georg Trakl denken („O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend“, wie er es in seinem Gedicht „An die Verstummen“ schreibt). „Die Stunde“ bespricht diesmal die umfassende Empfindungswelt einer Frau, die auf Grund der anonymen Typisierung der Figur – sie ist *eine* Frau – wieder verallgemeinert auf das weibliche Geschlecht angewendet werden kann. El Hor/El Ha schildert somit eine Liebeserfahrung, die jede Person, jede Frau, erleben kann. Diese Empfindungswelt der Protagonistin spielt sich nun auf drei Ebenen ab.

Erstens spürt die Frau ihre Umwelt durch die *äußeren Sinneseindrücke*: „Die Sterne lachen mich aus. Die Lichter draußen sind so vergnügt, und die Dunkelheit atmet leise.“²⁴⁷ Die Frau nimmt die Welt, die sie umgibt, bewusst wahr und weiß ihre dahingehende Empfindung zu deuten und zu artikulieren. Zweitens fühlt sie ihre inneren, aber *bewussten Empfindungen*: „[...], die Einsamkeit tanzt um mich herum [...]“²⁴⁸, „Sie [Die Stunde, J.S.] frißt (sic!) meine Sehnsucht, [...]. Noch bin ich stark!“²⁴⁹ Die Frau erkennt die Emotionen, die sie bestimmen, sie weiß diese in Worte zu fassen und reflektiert sie. Und drittens ist sie unkontrolliert dem

²⁴⁶ Ebd., S. 9.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

triebhaften Geschehen ausgeliefert, welches dem Unbewussten entspringt, denn das sexuelle Begehren des Liebhabers mündet in einen Akt der Selbstbefriedigung, der zunehmend in ein masochistisches Liebesspiel ausartet. „Noch eine Stunde trennt mich von dir! Nein – nicht ganz. Zehn Minuten sind schon vergangen.“²⁵⁰ Der Beginn des Textes und damit auch der Beginn der Stunde, die sie wartet, markieren den Einstieg in den einsamen Liebesakt, im Vordergrund steht das verzehrende Gefühl der Frau nach dem Liebhaber, welches sich in sexuelle Erregung wandelt und dieses Verzehren auf den eigenen Körper richtet.

„Die Einsamkeit, die Nacht und die Stunde sind bei mir, sie freuen sich, weil ich mich so verrückt gebärde, weil ich weine und mit den Händen meine Kehle zusammenschnüre, weil ich in meine Arme beiße, weil ich mich auf die Erde werfe und deinen Namen rufe, leise, leise und lautlos stark.“²⁵¹

Eine dunkle Triebregung kommt zum Vorschein. Die in den Texten von El Hor/El Ha schon typische Verknüpfung von sexueller Lust und Gewalt offenbart sich – sie ist hier masochistischer Natur: Die Frau würgt und beißt. Der Bezug zu Freud ist eindeutig, weil beide etwas Identisches beschreiben, nämlich erstens das Triebgeschehen des Menschen und zweitens die Strukturierung der Empfindungen oder Wahrnehmungen auf verschiedenen Bewusstseinssebenen. Freud gliedert diese in seinem Strukturmodell, El Hor/El Ha lässt ihre Figur äußere Reize, bewusste Empfindungen und unbewusste Regungen erleben. Sie umkreist die Dinge poetisch, er wissenschaftlich. Freud definiert die Triebregung, er erklärt, welchen Entwicklungen die Sexualität entspringt, wie der Trieb sich dem Bewusstsein zeigt, welcher unbewussten Welt er entspringt. El Hor/El Ha formt diese Postulate zu einem literarischen Bild und liefert damit ein Beispiel.

Die Stunde vergeht, das Warten vergeht. Eine Viertelstunde noch bis zur Ankunft des Geliebten, dann nur noch zehn Minuten, „Die Stunde winselt an meinem Herzen [...]“²⁵², fünf Minuten noch, „Die sterbende Stunde hat in mein Herz gestochen“²⁵³. Interessant ist der sich eröffnende Gegensatz zwischen verstreichender Zeit und steigender Lust. Stunde und Begierde laufen in entgegengesetzte Richtungen, die Stunde stirbt und schrumpft von Minute zu Minute, während sich die sexuelle Lust der Frau ins Unermessliche steigert. Am Ende fallen Frau und Stunde zusammen: „[...] ich bin schwach, zum Sterben.“²⁵⁴ Im Tod vereinen sie sich, die Frau erreicht ihren sexuellen Höhepunkt – der ja auch als *kleiner Tod* bezeichnet wird –, die Stunde

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., S. 10.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 11.

²⁵⁴ Ebd.

in ihrer Vergänglichkeit den Tiefpunkt. Und schließlich treten beide in den Zustand der Annihilation ein, indem sie sich gegenseitig so entsprechen, dass sie einander aufheben. Das Objekt der Begierde, nämlich der Geliebte, ist nach abfallender Erregung nun nicht mehr wichtig, seine vorher so sehnlichst erwartete Ankunft ist bedeutungs- und empfindungsleer und wird seitens der Frau fast unwirsch abgelehnt: „Gleich bist du da. Wozu? – Was willst du hier? Geh wieder fort – es ist vorbei.“²⁵⁵

Die Symbolhaftigkeit, die in den Text eingeschrieben ist, zeigt sich auffallend deutlich und findet natürlich in dem Motiv der Stunde ihre Vollendung:

„Die Stunde kriecht und wächst und schwillt. Sie ist wie ein riesenhaftes, gieriges, lauerndes Tier, so groß und dick, wie die ganze Nacht.“²⁵⁶

Die Stunde versinnbildlicht, wie hier erkennbar wird, als Phallussymbol das männliche Geschlechtsteil und gleichzeitig das Triebhafte der sexuellen Begierde. Indem sie – und damit Glied und Begierde – wie ein gieriges Tier lauert, zeigt sich deren animalischer Charakter; und dieser kann, mit Freud gesprochen, als instinkthaft, unkontrollierbar und somit als dem Unbewussten entspringend konkretisiert werden. Im weiteren Verlauf des Textes verändert sich die Stunde, sie wird schwärzer und spitzer, bohrt sich in die Frau hinein, bis die „schweren, qualvollen Schätze“²⁵⁷ herausfließen. Die Symbolisierung und Repräsentation des männlichen Geschlechtsteils durch die Stunde ist eindeutig. Aber: Der Geliebte ist in der Handlung völlig abwesend. Die Frau braucht den Mann für ihre Lustbefriedigung nicht – nur die Vorstellung an sein Geschlechtsteil. Die Autorin dreht gewissermaßen den Spieß um, objektiviert den Mann und invertiert damit den typischen Subjekt-Objekt-Status des klassischen Rollenbildes. Ausgehend von dieser Inversion und weil die Stunde ebenso die Bedrohung der Frau durch die maskuline Dominanz widerspiegelt – die qualvolle Stunde ist spitz, sie bohrt sich wie ein Messer in sie hinein – ist die Erzählung auch die Geschichte einer Befreiung. Die Stunde, und damit der Mann, erscheint riesenhaft, wie ein Ungeheuer. Die Lust der Frau besitzt – auch auf Grund des masochistischen Charakters – etwas Aggressives, das sie selbstbefriedigend gegen ihre eigene Person richtet. Naheliegend erscheint eine psychoanalytische Deutung. Ihre Wut entspringt unbewusst der empfundenen Abhängigkeit vom Mann, den sie vordergründig-bewusst liebt und auf den sie dementsprechend ihr gesamtes Lustempfinden ausrichtet. Der Selbstliebesakt, der am Ende zur Erfüllung kommt, wäre somit ein erfolgreicher Prozess der Loslösung und Autonomiebestrebung seitens der Frau, die die Stunde – und damit das

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd., S. 9.

²⁵⁷ Ebd., S.11.

Ungeheuer *Mann* bezwingt; sie ist selbstwirksam und machtvoll in ihrer Triebbefriedigung. Diese Deutung – Die Frau ist in ihrer Lust weder bedürftig noch abhängig von einem Mann – entspricht der Interpretation von Julie Shoults, die die These vertritt, El Hor/El Ha wolle die weibliche Sexualität aufwerten, indem sie insbesondere die weibliche Leserschaft mit ihrem Text dahingehend anregt, den sexuellen Begierden selbstbewusst und in all ihren Facetten zu folgen.²⁵⁸

Im Motiv der Stunde findet sich aber auch das Warten an sich, welches per se schon erregend auf die Frau wirkt: Es wird fetischisiert. Wenn man dem bereits öfters dargelegten Gedanken folgt, dass El Hor/El Ha sich von einer männlich dominierten Psychoanalyse abgrenzt, und der Freud'sche Fetisch dem Kastrationskomplex entspringend den fehlenden Phallus kompensiert²⁵⁹, wäre das Bezwingen der Stunde eine Bezwungung des Freud'schen Fetisches und würde damit El Hors/El Has Abgrenzung zur Sichtweise Freuds markieren. Freuds feste Verankerung der Entstehungsursachen des Fetisches in der Theorie und damit im Ideenspektrum der Wissenschaft, kollabiert gemeinsam mit der Stunde, weil das Fetischkonzept in das am Ende einstürzende Symbol eingeschrieben ist.

El Hor/El Ha kritisiert Freud also in vielerlei Hinsicht literarisch – allerdings nicht in jeder. Bezüglich des Triebgeschehens öffnet sie in „Die Stunde“ Ergründungslinien, denen man als Leser/als Leserin folgen kann, wenn man sich für die psychischen Hintergründe der Frau interessiert. Man möchte nämlich auch hier, ähnlich wie in den Texten zuvor, die Frage stellen: Warum empfindet die Frau sexuelle Begierde nur in Verbindung mit Gewalt? Welche Verletzungen, vielleicht aus der Kindheit, könnten die Ursachen sein? Dabei ist es fast egal, welche Frau aus den bisher besprochenen Texten die Leserschaft befragt, sie alle sind in der Ausrichtung ihres Lustempfindens nahezu ident.

Diese Einladung El Hors/El Has zu der Frage nach dem psychoanalytischen Hintergrund der Figur(en) wird insbesondere an der für den Leser/die Leserin irritierenden Verbindung von echter, hingebungsvoller Leidenschaft der Frau mit abgründiger Gewalt und Autoaggression deutlich. Indem für das Lesepublikum das Gefühl entsteht, dass der qualvolle Akt des Wartens für die Protagonistin Leidenschaft bedeutet, die es aber *in Bezug auf sich selbst* und die eigene Sexualität nicht nachempfinden kann, bekommt das in der Außenwelt des Textes deviante – also abweichende – sexuelle Verhalten der Frau im Text eine natürliche Daseinsberechtigung. Vor dem Hintergrund *ihrer eigenen* psychischen Verfassung und Vergangenheit ist diese Form

²⁵⁸ Vgl. Shoults (2014), S. 89-106.

²⁵⁹ Vgl. Freud (1931), S. 222-224.

der gelebten Sexualität nachvollziehbar, weil sie aus einer etwaigen früheren Verletzung, die es in der Hintergrundgeschichte der Figur geben *muss*, nur folgen *kann*.

Deutlich wurde an den bisher besprochenen Texten vor allem eines: In Bezug auf die psychoanalytische Motivik umkreist El Hor/El Ha in ihren Texten das menschliche Triebgeschehen. Sie entwirft das Bild eines Menschen, der diesen Trieben letzten Endes machtlos ausgeliefert ist. Das Leben findet zwischen Lustbefriedigung und Gewaltbefriedigung statt, ohne dass es eine Verstandesinstanz gibt, die den Menschen in seinem animalischen Charakter zähmt oder kultiviert. Er besitzt keinen Zugriff auf die ihn bestimmenden Wirkkräfte, die Figuren in diesen Erzählungen scheinen durchs Leben geworfen zu werden und einzig instinkt- und triebhaft zu agieren – *wenn* sie überhaupt agieren. Treten sie zueinander in Beziehung, so sind diese zwischenmenschlichen Begegnungen eher Momente, in denen sich die *Triebe der Figuren* berühren und nicht die Figuren selbst.

Bei den Texten „Das Abenteuer“, „Die Begegnung“, „Die Bekanntschaft“, „Das Glück“ und „Die Stunde“ stand also die Verbindung von Gewalt und Sexualität bezüglich des Triebgeschehens im Fokus. Erzählt wird von Menschen, deren Gewaltverlangen unmittelbar an sexuelles Lustempfinden gekoppelt ist. Auch in den nun folgenden Texten „Der Mörder“ und „Die Eidechse“ steht der menschliche Gewalttrieb im Fokus – mit dem Unterschied, dass er hierbei nicht unbedingt sexuell motiviert ist. Ging es bei den ersten Erzählungen noch um *Gewalt zur Erzeugung sexueller Befriedigung*, so handeln die folgenden Texte eher von der *Gewalt um der Gewalt willen*, sinnbildlich oder verursacht durch zurückliegende Ereignisse.

6.1.6 „Der Mörder“

Es wurde bereits angedeutet, dass El Hor/El Ha durch die Verankerung von Figuren in Momentaufnahmen ihrer alltäglichen Gegenwart diese weniger psychoanalytisch ergründet und damit psychologisiert, sondern ihr *psychoanalytisch bestimmbares* Wesen lediglich tiefenscharf darstellt. Die psychoanalytisch-hermeneutische Arbeit obliegt der Leserschaft: Ausgehend von der Charakterisierung der Figuren muss sie die Erkenntnisarbeit selbst leisten. Das trifft jedoch nicht zwangsläufig auf alle ihre Texte zu. Der Text „Der Mörder“ ist ein Beispiel für die Beschreibung eines Kindes, die – in Suhrbiers Worten – psychogrammatistische Einsichten in ein Menschenleben bietet, die freudianischer nicht sein könnten.

El Hor/El Ha veröffentlicht diese Erzählung im Jahr 1913, und zwar in der Zeitschrift „Pan“. Hiermit scheint sie sich erstmals literarisch zu Wort zu melden, lassen sich doch ihre ersten Publikationen auf dieses Jahr datieren.

Ein Knabe, zehnjährig, hütet jeden Tag Gänse. Ihre schnatternden und watschelnden Gebärden haben aber eine große Wirkung auf ihn: Sie lösen tiefen Hass aus. In seinem Zorn auf die Tiere packt er eines am Hals und erwürgt es. Zu Hause folgt die Strafe postwendend, denn er wird bitter geschlagen. Das hindert ihn jedoch nicht daran, es erneut zu tun, denn als er später wieder einmal mit den Gänsen draußen unterwegs ist, ertränkt er vier von ihnen und ist nach dem Mord erleichtert und glücklich über die Tat. Die Strafe in Form von Schlägen fällt daraufhin so heftig aus, dass er die Gänse fortan verschont. Die Wut, die er dennoch hat, lässt er nun an allem Lebendigen um sich herum aus, an Fröschen und anderen Lebewesen, deren Leid ihn aber zunehmend unbefriedigt zurücklässt und er träumt von den Grausamkeiten, die er verübt, verüben kann und, damit schließt die Erzählung, die er vor allem dann verüben wird, wenn er endlich groß und stark genug ist.²⁶⁰

Auch hier erreicht El Hor/El Ha den Leser/die Leserin auf einer tiefemotionalen Ebene. Der Text ist beklemmend, weil er die explizit geschilderte Gewalt ausgehend von einem zehnjährigen Jungen entfaltet, der nicht das Opfer ist, sondern der aus tiefstem Herzen grausame, fast schon abgrundtief böse Kindertäter. Die psychogrammatistische Einsicht, die der Leser/die Leserin durch die Schilderung der zerstörten Wesenszüge dieses Kindes erhält, kulminieren in der Erkenntnis, dass der Knabe letzten Endes bloß das leidende Opfer der Gewalt von Erwachsenen darstellt. Die Ergründung seiner Psyche verdichtet die Autorin in den Schilderungen der aggressiven gewaltvollen Handlungen des Kindes, die somit erhellende Rückschlüsse auf dessen psychische Struktur zulassen, die als *Ursache* seinen jetztzeitigen Handlungen zugrunde liegen.

El Hor/El Ha trifft dabei thematisch wie emotional den richtigen Ton, um die Leserschaft in einem abstoßenden Gefühl an den Text zu binden, weil sie das inhaltlich Schreckliche mit dem sprachlich Schönen in einem Klang miteinander vereint: „[Er] legte die vier Leichen (der Gänse, J.S.) der Reihe nach auf die Erde und warf sich erleichtert daneben ins blühende Gras.“²⁶¹ Ein Mord in einer idyllischen Landschaft, der ein grundpositives Gefühl, nämlich Erleichterung, auslöst: Eine unheimliche Kopplung. Ähnliches auch, wenn der Junge „mit

²⁶⁰ Vgl. El Hor: Der Mörder. In: PAN. Jg. 3, Nr. 15, 10. 1913, S. 361-362.

²⁶¹ Ebd.

leuchtenden Augen“²⁶² im Gras sitzt und „Foltern träumt“.²⁶³ Bei der Leserschaft entsteht das Gefühl, unmittelbar Zeuge eines Geschehnisses zu werden, das zunehmend in die Perversion entgleitet, denn in diesem Kinderkopf vereint sich einer der schlimmsten Gewaltakte, den man sich vorstellen kann – nämlich das Foltern – mit dem Träumen, welches hier eine grundpositive Empfindung darstellt, erinnert es doch an ein Gefühl der herzergreifenden Sehnsucht, an Melancholie, an das Herbeisehnen der Erfüllung eines innigen Wunsches. Vor diesem Hintergrund lassen sich nun drei zentrale Motivlinien oder psychoanalytisch relevante Aspekte feststellen.

Das ist zunächst die Aggressivität. Die Wut des Jungen ist so übermächtig, dass er sich nicht mehr beherrschen kann und erst dann wieder zur Ruhe kommt, wenn er ein Lebewesen getötet hat: „Da wurde der Junge wieder von einer solchen Wut besessen, daß (sic!) er alle Schläge vergaß.“²⁶⁴ Es ist aber auch die Lust, die er dabei empfindet, die an vielen Stellen im Text aufkommt, denn das qualvolle Zappeln der Gänse lässt ihn still vor sich hin lachen²⁶⁵ und er versinkt „ernsthaft und verbohrt in das kitzelnde Gefühl, das in seiner Hand immer schwächer und leiser [wird].“²⁶⁶ Hier wird der Begriff des Sadismus relevant, denn nichts anderes ist die Verbindung von Lust und Gewalt, eine Verbindung, die hier jedoch nicht sexuell motiviert ist. Es geht dem Kind nicht darum, sexuelle Stimulation durch Gewalt zu erfahren, sondern vielmehr um die uneingeschränkte Macht über Leben und Tod, welche es berauscht oder ihm vor dem Hintergrund seiner eigenen Hilflosigkeit und Unterdrückung das Gefühl von Sicherheit und Dominanz verleiht.

Nun trennt Freud die Aggressivität von dem, was er *archaischen Gewalttrieb* nennt: Der Gewalttrieb schützt das eigene Leben, ist also dem Lebenstrieb verbundener und nach innen ausgerichtet, die Aggressivität zerstört das der anderen, was an den nach außen gewendeten Todestrieb denken lässt.²⁶⁷ In seinem Morden ist der Junge also auf äußere Objekte ausgerichtet, die er vernichten will, aus inneren Antrieben, die sich dem Leser/der Leserin (noch) nicht erschließen. Das, was Freud als den *ursprünglichen Sadismus* bezeichnet, der primär frühkindlich und auf die Mutter ausgerichtet ist²⁶⁸, überträgt El Hor/El Ha hier auf eine realhandelnde Person, die tatsächlich mordet und vernichtet, augenscheinlich lustvoll und

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. Ebd.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Vgl. Bergeret (2016), S. 231-232.

²⁶⁸ Vgl. Fages, Jean-Baptiste: Geschichte der Psychoanalyse nach Freud. Frankfurt am Main: Ullstein 1981. S. 115.

todestriebhaft – aber ist dem wirklich so? Denn vor dem Hintergrund der auf diese Gewalthandlungen ursächlich wirkenden Psyche des Jungen wäre die Gewalt nicht einfach nur eine zur Aggressivität verkommene und entartete Form der Lustgewinnung innerhalb des Todestriebes, sondern eine Bemächtigungs- bzw. Bewältigungsstrategie, um den eigenen Organismus zu kontrollieren und damit am Leben zu erhalten.

Den zweiten Aspekt stellt das Unterdrückte dar. El Hor/El Ha schreibt es sogar explizit: „Aber die Wut, die er fortwährend unterdrücken mußte (sic!), platzte überall aus ihm heraus.“²⁶⁹. Der Satz klingt fast wie einem Lehrbuch entnommen und wirkt nur deshalb belletristisch, weil er im Präteritum steht. Empfindungen oder Konflikte, die z.B. auf Grund eines Traumas so schmerzhaft sind, dass sie nicht im Bewusstsein verbleiben können, werden ins Unbewusste verdrängt, um den Organismus zu schützen; deshalb misst Freud diesem psychologischen Vorgang auch die Bedeutung eines Verteidigungsmechanismus bei²⁷⁰. Das Bild der hervorplatzenden Wut lässt den Leser/die Leserin den Schutzwall des psychischen Apparats und sein Brechen förmlich spüren. Das, was in der Psychologie auch später unter dem Begriff *Affektdurchbruch* geführt wird, verpackt El Hor/El Ha also bereits 1913 in einer kurzen Textpassage.

Der letzte und intensivste Aspekt scheint jedoch folgender zu sein: Die Psychopathologie. El Hor/El Ha schildert hier das fast archetypische Psychogramm eines traumatisierten Kindes, sowie Traumaursache und Traumaauswirkung eines erlebten Geschehens. Hier wird auch klar, warum der organismusschützende archaische Gewalttrieb des Jungen so stark ist oder sein muss. Psychoanalytisch betrachtet gilt: „Haß (sic!), Wut, Gewalt und Feindseligkeit, jede Form von Aversion, sind [...] Folgen der Nicht-Befriedigung berechtigter elementarer Bedürfnisse und Notwendigkeiten [...]“²⁷¹. Es ist unumstritten, dass der Junge in El Horsa/El Has Text all diese Empfindungen in sich vereint, ebenso wie die Tatsache, dass ein Zehnjähriger, der zur Strafe so gewaltsam zu Hause – also wohl von den engsten Vertrauenspersonen – verprügelt und bestraft wird, das zuvor und trotz der Tiermorde auch schon wurde. Vor dem Hintergrund dieses Mangels an kindlichen Grundbedürfnissen in Verbindung mit einem Trauma, zu dem natürlich auch körperliche Schädigungen gehören²⁷², die der Knabe ja offensichtlich erlebt und erlebt hat, ist sein Gewaltverhalten natürlich nachvollziehbar. Im Angesicht der ständigen Angst vor Vernichtung, muss das Kind die auf ihn einwirkende Gewalt um- und vom eigenen

²⁶⁹ El Hor (1913), S. 361-362.

²⁷⁰ Vgl. Fages (1981), S. 24-26.

²⁷¹ Kutter (2000), S. 88.

²⁷² Vgl. ebd.

Organismus wegleiten. Dem von Freud postulierten Gewalttrieb kommt diese Funktion zu. (s.o.).

An diesen Ausführungen wird der Unterschied zu den vorherigen Texten erstmals deutlich: Die Psychologisierung einer Figur ist hier deutlich expliziter und bereits innerhalb des Textes angelegt, wodurch eine psychologische Ausdeutung des entwicklungsgeschichtlichen Hintergrundes der Figur naheliegend ist.

Den Kern des Textes bildet letztendlich die Bündelung von Täter- und Opferrolle in ein und derselben Person sowie die psychoanalytische Begründung dieser Vereinigung. „Die *ohnmächtigen* Opfer elterlicher Gewalt schwören sich: Wenn ich einmal groß bin, dann werde ich der *mächtigen* Täter sein und die anderen zum Opfer machen.“²⁷³. Dass dieser Gedanke, diese erschreckende Tatsache, auf das Kind in „Der Mörder“ zutrifft und sein Leben fortan bestimmt, zeigt unmissverständlich dessen tragische Rolle. Das Ich des Jungen wird zwischen der von außen auf ihn einwirkenden Gewalt und der inneren, aus ihm herausströmenden Gewalt zerrieben; und darum geht es El Hor/El Ha in ihrem Text. Denn nicht umsonst träumt der Junge vom Foltern in der Zukunft und nicht umsonst schließt die Erzählung mit dem letzten wuchtvollen Satz:

„Und wenn er nach Sonnenuntergang seine Gänse heimwärts trieb, ging er entzückt und in sich gekehrt über die feuchten, würzig dampfenden Wiesen und dachte an die Zeit, da er groß und stark sein würde.“²⁷⁴

6.1.7 „Die Eidechse“

Der symbolhafte und metaphorische Charakter vieler Texte El Hors/El Has springt an einigen Stellen ins Auge. Am prägnantesten schienen bisher die neun Schnecken in „Das Glück“ bildlich zu verkörpern, was zwischen den Zeilen mitgeteilt werden sollte. Der Text „Die Eidechse“ bietet ebenfalls den Anlass, ihn auf Basis einer eingeschriebenen Metaphorik zu lesen, wie in Folgendem deutlich gemacht werden soll.

In der Erzählung stehen sich zwei Eidechsen im Kampf um ein Beutetier gegenüber. Inmitten einer heißen Sommerlandschaft verweilt die erste Eidechse auf einer Steinmauer und fängt ein großes Insekt, um es zu verspeisen. Vergeblich versucht sie, das geschnappte Tier herunterzuschlucken, als eine zweite Eidechse erscheint und ihr die Beute streitig macht. Es

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ El Hor (1913), S. 361-662.

entbrennt eine Verfolgungsjagd, die damit endet, dass das gefangene Insekt den Eidechsen entgleitet und verschwindet. Beide Tiere stehen sich erschöpft und feindlich gesinnt gegenüber – dann verschwinden sie in verschiedene Richtungen.

Will man diesen Text psychoanalytisch lesen, so lässt er sich durchaus einreihen in diejenigen Erzählungen El Hors/El Has, in denen Gewalt und Aggression die Hauptthemen sind. Klar ist auch in Bezug auf „Die Eidechse“, dass es zunächst um derartige Empfindungen geht, denn die Eidechsen sehen sich einem Konkurrenzkampf ausgesetzt, der durch die sprachliche Ausgestaltung der Autorin wie ein Kampf auf Leben und Tod wirkt: „Die andere kommt schon wieder, die erste flieht. Sie kann kaum mehr atmen. [...]. Sie leidet entsetzlich.“²⁷⁵ Um diesen Text nun zu ergründen, muss zunächst die Textoberfläche von dem getrennt werden, was im Subtext mitgeteilt werden soll. Im Mittelpunkt der Handlung stehen zunächst zwei Tiere auf der Jagd, die sich dabei – angetrieben vom Hunger – instinktiver nicht verhalten könnten. Die Eidechsen sind qua ihres tierischen Wesens rein triebhaft und vollständig auf Erfüllung und Befriedigung aus; ihre Triebe sind animalisch. El Hor/El Ha liefert auch mit diesem Text den Freud'schen Triebpostulaten ein beispielhaftes Bild, indem sie zeigt, wie der Trieb, der für das menschliche Verständnis einer Black Box ähnelt und daher in seinem wirklichen Wesen schwer zu erkennen ist, aussehen würde, hätte er eine fassbare Gestalt. Die Autorin veranschaulicht also das im Unbewussten verankerte Triebgeschehen, das sich letztlich immer einem verstandesmäßigen Zugriff entzieht und sie nutzt dafür die Eidechse. Wenn diese herumläuft, lauernd, kalt und betrachtend, dann plötzlich zuschnappt und die Beute gefangen hält, an ihr würgt, sie wegschleift, plötzlich verharret, um dann wieder in eine andere Richtung auszuschlagen, ebenso schnell, flink und unberechenbar zackig, so hat man als Leser/als Leserin den Eindruck, als offenbare sich das innerste Es in seiner zum Leben erwachten Gestalt. Instinkthaft, getrieben und aufgeweckt von den Impulsen der Welt, jagt der Trieb der Befriedigung ebenso nach, wie die Eidechse der Beute auf der Steinmauer und später im Kampf der anderen. Er ist dabei völlig unkontrolliert und müsste laut Freud erst durch ein Über-Ich zivilisiert werden, eine Instanz, die es aber hier im Text nicht geben kann, da die Eidechsen diesen Kontrollmechanismus nicht besitzen. Das Es darf sich also vollumfassend entfesseln und den bestimmenden Impulsen folgen, in all seiner Brutalität. El Hor/El Ha zeigt damit auch, was geschehen würde, wenn das Es nicht kontrolliert werden würde. Es vernichtet und verschlingt das Leben, so wie die Eidechse das Beutetier: „Da! Ein dürres, grünliches Geschöpf saust mit

²⁷⁵ El Hor/El Ha (1991), S. 51-52.

einem Satz vor sie hin! [...] Da steckt ein Leben drin! Das ist gut!“²⁷⁶. Verschlungen oder nicht, das Leben selbst würde zur Jagd, die ausschließlich der Befriedigung dient. Ein zur Gänze unzivilisiertes Es würde das Ich letztendlich zur Eidechse verwandeln, in ein Raubtier.

Die Annäherung El Hors/El Has an den Themenkomplex des Triebhaften geschieht anhand der Instanzen des Ichs, die die menschliche Psyche formen und strukturieren. Indem sich dieser Zugang hier aber im Hinblick auf tierische Hauptfiguren entfaltet, wird der Subtext unter der oberflächlichen Handlung eröffnet. Warum zieht die Autorin eine Eidechse heran, um etwas Grundlegendes über den menschlichen Trieb auszusagen? Andernorts beruft sie sich doch stets auf Mann und Frau, die in den Texten bisher eher von einem menschlichen Stadium aufgrund ihrer Triebhaftigkeit in das Animalische zurückfallen; hier entspringen die Protagonistinnen aber dem Animalischen selbst. Auch die Tatsache, dass die Eidechsen *Protagonistinnen* sind zeigt, dass sie symbolhaft und personifiziert für etwas anderes zu stehen scheinen. Zudem beruft sich El Hor/El Ha fast immer auf Tiere, wenn es darum geht, das Triebhafte und Instinktgesteuerte des Menschen deutlich zu machen. Diese Absicht scheint hier auf die Spitze getrieben, weil diesmal der Mensch nicht tierhaft dargestellt wird, sondern überhaupt nicht vorkommt. Das Ich gibt es nicht, nur sein Es. Die Eidechsen wirken mitunter auch deshalb so sinnbildlich, weil sie durch die Erzählhaltung vermenschlicht werden: „Hopp! Haha! Da saust der Bissen mit tollem Schwung in die gellende Brandung hinein!“²⁷⁷ Oder: „Oh! Da kommt noch eine Eidechse herbei! Ängstlich trippelt die schwer Beladene. Wehe!“²⁷⁸ Die Tiere scheinen menschlich zu empfinden, aber diesen Empfindungen selbst keinen Ausdruck verleihen zu können: Die Interjektionen simulieren sprachliche Äußerungen, die die Gefühle unterstreichen, aber erst von der außerhalb stehenden Erzählinstanz aufgefangen und – gewissermaßen stellvertretend – verbalisiert werden. Eine Ambivalenz zeigt sich: Die Eidechsen sind menschlich, aber sie bleiben auch Tier. In ihrer Triebhaftigkeit werden sie – durch El Hors/El Has psychoanalytische Kontextualisierung derselben – human, in den Kognitionen – ihrer Ausdrucksfähigkeit – verbleiben sie animalisch, indem sie das Triebhafte und Empfundene nicht artikulieren können. An der distanzierten Erzählinstanz zeigt sich also wie auf einer Metaebene, dass die Eidechsen nicht per se menschlich sind, ihnen also etwas Menschliches innewohnt, sondern lediglich *absichtsvoll zweckentfremdet* werden, um an ihnen etwas demonstrieren zu können. Sie bleiben in ihrem Wesen Tier, aber sie bekommen von außen Eigenschaften zugeschrieben, die wiederum etwas vermitteln, nämlich den Subtext der

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd.

Erzählung: „Wie sie sich hassen! Aber sie tun einander nichts zuleide, sie sind ja gleich stark.“²⁷⁹ Auch an diesen Sätzen wird deutlich, dass die Eidechsen gemäß ihres faktischen Wesens agieren, aber dieses Agieren nicht auf der Ebene der Eidechsen relevant wird, sondern seinen eigentlichen Sinn erst in der Interpretation des Mitgemeinten erfährt – und das Mitgemeinte ist der Mensch.

Die Eidechse steht als literarisches Symbol vor allem für den wahren Glauben, das Böse, die Sehnsucht und die Flüchtigkeit²⁸⁰. El Hor/El Ha scheint also dieses Tier nicht zufällig ausgewählt zu haben. Die Eidechse als „Symbol des Dämonischen“²⁸¹ transportiert sehr gut die Abgründigkeit und vernichtende Ausrichtung des dunklen Triebgeschehens, welches in seiner unkontrollierbaren und unerkennbaren Reinform auch von Freud selbst als *unheimlich* tituiert wird (s. Kap. 4.2.7). Das Sehnsuchtsvolle – für das die Eidechse aufgrund ihres exotischen Wesens und Vorkommens an heißen, fernen Orten steht – wird in der Literatur oft um das sexuell konnotierte Abbild der Frau oder des Mädchens erweitert²⁸². Und damit schließt sich der Kreis in Bezug auf El Hors/El Has Ergründungsversuch des menschlichen Triebes. Die Frau steht im Zentrum des Geschehens, in ihr vollzieht sich der Trieb und wird in seiner Entfesselung vollendet. Die Männerfiguren in den bereits diskutierten Texten sind ihrem Triebgeschehen hilflos ausgeliefert, die Frauen folgen ihren Begierden bewusst. Aber „Die Eidechse“ zeigt: Auch die Frauen sind schlussendlich ihrem innersten und unbewussten Geschehen ausgeliefert und werden von diesem gesteuert, ob sie wollen oder nicht.

6.1.8 „Der Idiot“

In psychoanalytischer Hinsicht zeichnen die Texte El Hors/El Has bisher das Bild eines Unbewussten, das auf die Befriedigung von sexueller Lust und Gewalt ausgerichtet ist, bzw. sind diese Triebe diejenigen menschlichen Bestrebungen, auf die die Autorin ihren Fokus richtet. Das Unbewusste ist der Ort, an dem derartige Gelüste ihren Ursprung haben und El Hor/El Ha setzt sich insbesondere mit diesen aus dem Unbewussten herausströmenden Gelüsten auseinander, weniger mit dem Komplex des Unbewussten selbst.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2021), S. 129.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Vgl. ebd.

Die Texte „Der Idiot“ und auch „Orchideen“ können nun dahingehend gelesen werden, dass diese nicht zentral von der literarischen Darstellung der tatsächlichen Triebe des Menschen handeln, um dadurch seine Triebhaftigkeit zu manifestieren und zu belegen. Vielmehr steht das Unbewusste selbst als Sammelsurium vielfältiger Begierden im Zentrum der Betrachtung, sowie der Mechanismus der Verdrängung, welcher insbesondere bei „Der Idiot“ entscheidend ist und maßgeblichen Anteil am Erscheinungsbild des Unbewussten hat. Die grundsätzliche Struktur des Menschen als begehrendes Wesen, welches aber dem eigenen Es ausgeliefert ist, soll beleuchtet werden und nicht die einzig durch Sexualität und Gewalt bestimmte Triebhaftigkeit desselben. Im Folgenden geht es zunächst um den Text „Der Idiot“. Die Erzählung scheint sich vor allem deshalb von den vorherigen Texten abzuheben, weil nicht von Beginn an eindeutig klar ist, welche Antriebe wirklich im Unbewussten der Hauptfigur schlummern. Bisher waren es sexuelles Verlangen – in unterschiedlichen Ausprägungen – und die Lust zur Gewalt – auf die Sexualität ausgerichtet oder losgelöst von ihr. Erstmals bringt El Hor/El Ha hier aber auch den Begriff der Verdrängung deutlicher ins Spiel.

Der Titel des Textes scheint ein Statement, eine bereits im Vorhinein feststehende Wertung der Figur zu sein. Ein fünfzehnjähriger Bub, in traditioneller Tiroler Tracht gekleidet, geht im Sonnenschein spazieren. Er ist mit Ketten, Federn und anderem Silber behangen und sehr stolz auf sein Erscheinungsbild. Einige Kinder erblicken und bestaunen ihn, er soll seinen Schmuck präsentieren. Sie schmeicheln ihm sehr, so sehr, dass sie ihm erst ein Lächeln und dann ein breites Lachen abringen, dass tief aus ihm emporsteigt und noch anhält, als die Kinder längst verschwunden sind.²⁸³

Dass ein Gefühl – ein Glücksgefühl in diesem Fall – tief und wie vergessen im Inneren des Burschen schlummert, darauf weist schon der Satz hin: „Aus seinen kleinen schwarzen Augen funkelt eine Kraft, die wie aus Erdtiefen willenlos quillt.“²⁸⁴. Willenlos, wie unkontrollierbar, sozusagen außerhalb der Bewusstseinskontrolle und nur noch gebremst durch einen Schutzwall, der vom Bewusstsein errichtet wurde, um Verdrängtes zurückzuhalten. El Hor/El Ha stellt den Bezug zum psychischen Apparat her und spielt auf dezidierte Mechanismen an, die eine bisher freischwebende Triebhaftigkeit des Menschen rahmen und verwissenschaftlichen. Die Verdrängung wird zum eigentlichen Hauptthema des Textes erhoben und problematisiert, denn: Der von Freud durchaus positiv diskutierte Charakter eines Verteidigungsmechanismus, der Konflikte zum Schutz des Individuums im Unbewussten einschließt²⁸⁵, hier schließt er auch ein

²⁸³ Vgl. El Hor/El Ha (1991), S. 39-40.

²⁸⁴ Ebd., S. 39.

²⁸⁵ Vgl. Fages (1981), S. 25.

Gefühl ein, dass dem Burschen guttun würde, wenn er es spüren könnte. Die Kinder, die ihn auf Grund seines herausgeputzten Erscheinungsbilds loben und umgarnen, wecken in dem Bub tief empfundene Freudengefühle, die ihm scheinbar nicht bewusst zugänglich sind, sondern aus den Untiefen des Bewusstseins erst emporsteigen müssen, um ausgedrückt werden zu können. Die Frage stellt sich unweigerlich: Wieso ist das Glück derart versteckt und – mit Freud gesprochen – ins Unbewusste verdrängt? Auch hier möchte El Hor/El Ha keine Aussage tätigen. Sie spielt mit der Unwissenheit des Lesepublikums, das sich – mit psychoanalytischem Wissen bepackt –, sicher glaubt, die Psyche der Figur(en) entschlüsseln zu können, und macht sich die Undurchdringbarkeit des Unbewussten zu Nutze, an der es in letzter Instanz scheitert. Das Lesepublikum kann nicht wissen, welche Erfahrungen die Figur von El Hor/El Ha an den Ort gebracht haben, an dem diese ihm zum ersten und einzigen Mal begegnet, wenn die Autorin es nicht darstellt.

Was aber vor dem Hintergrund dieser Wissenslücke gesagt werden kann, ist, dass es um Empfindungen geht, die den psychischen Schutzwall triebhaft – weil unkontrolliert und willenlos – überwinden. Die angedeutete Art dieser Empfindung, nämlich Freude und Glück, das Lächeln des Buben, wertet die Triebhaftigkeit des Unbewussten erstmals in positive Richtung auf. In den vorherigen Texten wurde die Grenze zwischen Unbewusstsein und Bewusstsein immer von überbordenden Trieben, Gewalt, Wut, Hass oder sadistischen Bestrebungen eingerissen, sehr zum Nachteil der Figuren selbst, aber auch der Welt drumherum, die dadurch nämlich mit ins Verderben gestürzt wurde.

„Und dann dämmert es herauf aus der Tiefe des Wesens, langsam, langsam und mühevoll. Da flammt es aus seinem Mund! Ein Lächeln! [...] Ein Lächeln von so erdheißer Glückseligkeit [...].“²⁸⁶

Endlich lacht er wieder, der Bursche, und der Dank gilt den Kindern, die in ihrem Empfinden noch so rein und unverstellt sind, dass sie dem, den sie auf ihre unmittelbare und echte Art Herzen, echtes Glück beschenken.

Wenn es da nicht die Überhöhung gäbe, mit der El Hor/El Ha bereits in „Die Bekanntschaft“ den Beigeschmack des Erzählten manipuliert. Die Autorin sät diese leisen Zweifel, vielleicht wie durch einen Trick, den Kern versteckend unter großen, positiven Worten und Assoziationen, denn die Erzählung heißt immer noch „Der Idiot“. Ein bisschen tumb und tierisch wirkt er ja, der Bub. Sein stolzes Umherschlendern, mit Schmuck behangen²⁸⁷, wie ein eitler Pfau? Vor den Kindern, als sie ihn bewundern, „[...] neigt [er] den Kopf, als würde er

²⁸⁶ El Hor/El Ha (1991), S. 40.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

gestreichelt.“²⁸⁸. Das Lächeln des Buben ist kein herzliches Lächeln. Es ist „Ein Lächeln von [...] klumpiger Schönheit – unergründlich klägliches Triumphsignal, Menschheitsgebärde, lumpig und gebenedeit.“²⁸⁹ Es scheint ein Freudenausdruck zu sein, aber dessen zugrunde liegendes Motiv, aus dem es entsteht, ist kläglicher Natur. Das Glücksgefühl mag dem Buben echt erscheinen, aber nur, weil er es in seiner Idiotie nicht durchdringen kann. Es ist vom Eitel, einem trieb- und instinkthaften, überschattet, sein Lächeln eher Symptom narzisstischer Gelüste, die befriedigt werden wollen. Der Bub stolziert, er biedert sich an, er will gesehen und zur Lichtgestalt erhoben werden. Der Narzissmus *ist* triebhaft, Freud bindet ihn in seine Triebüberlegungen ein, indem er ihn im Sinne der *Ichliebe* als Teil der Libido definiert (s. Kap. 4.2.6.1). El Hor/El Ha wiederum bewertet dieses Konzept, indem sie durch den Blick einer wertenden Erzählinstanz Stellung bezieht: Das Lächeln verleiht lediglich den narzisstischen Bestrebungen Ausdruck und ist *deshalb* lumpige und klägliche Menschheitsgebärde.

Das vernichtende Urteil ist gefällt, denn damit entspringt sogar das Glück denjenigen Antrieben, denen der Mensch willenlos ausgeliefert ist. Nichts ist sicher vor dem übermächtigen Es. Der Mensch in El Hors/El Has Text ist keine eigenständige und wirkmächtige Person, die es schafft, Verdrängtes bewusst zu machen. Die sich dadurch vielleicht in psychischen Heilungsprozessen befindet und Abgespaltenes durch Überwindung auflöst. Wenn er lächelt, dann ein Lächeln, das ebenso wie ein Gewaltinstinkt dem Unkontrollierbaren des Menschen entspringt. Beidem ist er auf Gedeih und Verderb ausgeliefert und weil er machtlos und hilflos in Bezug auf die inneren Antriebe ist, ist der Mensch letzten Endes nicht viel mehr als die Spielpuppe des psychischen Apparats; ein Idiot eben.

6.1.9 „Orchideen“

El Hor/El Ha spielt überall mit Sinn und Bedeutung des Unbewussten, der menschlichen Abgründigkeit, den psychischen Mechanismen, die den Menschen bestimmen. Auch in „Orchideen“ folgt sie dieser Vorgehensweise und webt ihre Positionierung zu psychoanalytischen Themen erneut geschickt in das Narrativ des Textes ein.

Herrliche Orchideen stehen im Schaufenster eines Blumenladens. Wer vorbeispaziert, sieht die Blumen in ihrer wunderschönen Gestalt, die jedoch aufgrund ihrer Blütenform gefährlich aussehen, obgleich sie farbenprächtig und exotisch anmuten. Der Text beschreibt die Wirkung

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

der Orchideen, sie scheinen wie Tiere zu sein, erinnern an die Sehnsucht nach der Ferne. Öde und vergessen stehen sie jedoch in der Auslage eines tristen Blumenladens, in der sie sich langweilen, wo sie doch eigentlich fortstreben, in den Urwald, dort wo sie hingehören.²⁹⁰

Die Personifizierung der Orchideen, die Zuschreibung eines menschlichen Charakters durch die Erzählinstanz stellt die erste Auffälligkeit dieses Textes dar: „Sie langweilen sich.“ [...]. Sie öffnen den Mund. [...]. Sie sehnen sich nach dem Urwald [...].“²⁹¹ El Hor/El Ha öffnet die Blumen für menschliche Empfindungen und findet dadurch einen Weg, sowohl exotistisch über Schönheit und Ästhetik zu sprechen – ganz im Sinne des Expressionismus – als auch anhand der Orchideen etwas über das Innenleben und die Empfindungswelt des Menschen auszusagen.

Ganz im Sinne des Expressionismus ist dieser Text vor allem, weil er vitalistische Tendenzen aufweist. Der Lebenskult des Expressionismus sieht das Subjekt von einer *archaischen Natur* geprägt (s. Kap. 3.4.1). Archaisch und von wilder Natur sind auch die Orchideen:

„Blaßlila (sic!), in wilder Zartheit, recken sich die Blütenblätter um den tiefen Schlund, aus dem mit dunklem Glutfleck eine Zunge lechzt. [...]. Die sehen grausam und blutdürstig aus.“²⁹²

Die wilde Natur ist grausam und schön zugleich. Sie lässt den Menschen empfinden, macht ihn gerade dadurch lebendig, dass sie ihm – mit Nietzsche gesprochen – Kraft durch Fruchtbarkeit und Wachstum verleiht (s. Kap. 3.4.1). Die Orchideen sind das Ebenbild dieses Gefühls, sie strömen beides aus, strotzen vor Kraft, versinnbildlichen die Fruchtbarkeit und könnten lebendiger nicht sein – sogar menschlich sind sie, weil sie empfinden; und damit potenziert El Hor/El Ha den Vitalismus in die Extreme. Die Orchideen langweilen sich so sehr in dem stumpfen Schaufenster, aber „sehnen sich nach dem Urwald, [...]. Wo sie in ihrer kurzen Blütezeit spüren, wie Leben und Tod, Entzücken und Grauen sie umschwirrt.“²⁹³ Der übermächtige Wunsch des Menschen nach einem Dasein, das erst im Angesicht der Vergänglichkeit, des Todes, der Bedrohung, wirklich spürbar ist, spiegelt sich hier in den Orchideen wider. In den Blumen sammelt sich die menschliche Angst vor der leblosen Tristesse, die letztlich tötet, weil sie dem Lebendigen die Vitalität entzieht – und damit versinnbildlichen die Orchideen das expressionistische Lebensgefühl des Menschen.

²⁹⁰ Vgl. El Hor/El Ha (1991), S. 12-13.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd., S. 12.

²⁹³ Ebd., S. 13.

Aber nicht nur in expressionistischer, sondern auch in psychoanalytischer Hinsicht eröffnet der Text Interpretationslinien. Insbesondere hinsichtlich der Psychoanalyse symbolisieren die Orchideen in El Hors/El Has Erzählung drei wesentliche Kernaspekte.

Zunächst wäre da das Animalische. Die Blütenblätter recken sich um den „tiefen Schlund“²⁹⁴ und sind „gelb und braunrot getigert.“²⁹⁵ Die tierischen Zuschreibungen beleben die Orchideen einerseits und markieren sie andererseits als instinkthafte Lebewesen, die sich wild, unkontrolliert und ungezähmt einem Bewusstseinszugriff verwehren. Das ist im Kontext ihrer Symbolhaftigkeit relevant, weil sie ja durch ihre Personifizierung die Empfindungen des Menschen verkörpern und damit als Metapher für das Unbewusste gelten müssen. „Fast erinnern sie an Tiere. An Tiere, die sich auf tiefem Meeresgrund leise regen.“²⁹⁶ Durch diesen Bezug zwischen Orchidee und dem Meeresgrund wird die Deutung der Blume als Trieb- oder Empfindungskomplex, der sich tief im Abgrund der menschlichen Psyche regt, offensichtlich. Hinzukommt jedoch auch eine Verhandlung des Begriffs des Verdrängungsmechanismus, dessen Bearbeitung an zwei Kontextualisierungen der Orchideen ersichtlich wird. Erstens inhaltlich: Die Blumen werden nicht einfach in ihrem Wesen beschrieben, sondern zusätzlich an einem Ort konkretisiert, an dem sie ihre Wirkung entfalten, nämlich im Schaufenster eines Blumenladens. Zweitens erzählerisch: Die Orchideen entfalten diese Wirkung im Auge eines Betrachters, der die Blumen im Schaufenster stehen sieht und vor allem beschreibt, wie diese ihm erscheinen. Es ist ähnlich wie in „Die Eidechse“: Eine außenstehende Erzählinstanz personifiziert die Protagonistin *innerhalb der Erzählhandlung*, indem er ihr menschliche Empfindungen zuschreibt.

Durch den Betrachter einerseits und das Schaufenster andererseits, wird der Leserschaft also eine Möglichkeit geboten, den Verdrängungsmechanismus in seinem Wirken zu verstehen. Das Unbewusste in der Form einer schön-schrecklichen Orchidee zeigt sich offen in der Auslage, aber chiffriert, zensiert und in einem Symbol verschlüsselt. Man *kann* hinsehen, wie der Betrachter durch das Fenster. Sieht man hin, erfasst einen das Unbewusste in seiner Abgründigkeit und offenbart all seine gewaltvollen Triebe und Empfindungen, die dorthin abgeschoben wurden, es zeigt seinen Schlund, seinen Blutdurst, sein animalisches und unkontrollierbares Wesen. Sieht man *nicht* hin und geht daran vorbei, ist nichts. Weder packt die Orchidee den Betrachter, noch weckt sie seine Empfindungen. Das Hinsehen oder

²⁹⁴ Ebd., S. 12.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd.

Wegsehen, Stehenbleiben oder Weitergehen – das ist die Verdrängung, die greift, wenn man die Orchideen *nicht* betrachtet oder nicht greift, *wenn* man sie betrachtet.

Die Ambivalenz dieser Blumen im Text, nämlich die Beschreibung ihres wunderschönen Aussehens in Verbindung mit ihrem schrecklichen Wesen, spiegelt El Hors/El Has ambivalente Sichtweise auf den Komplex des Unbewussten wider: Sein Schlund und sein verdrängter Charakter können Schmerz und Qual auslösen, aber in ihm schlummert auch ein wunderschöner und reichhaltiger Schatz, wenn man sich öffnet und sich traut, genau hinzusehen.

Ein weiterer Aspekt, der in den Text eingeschrieben ist, ist der Trieb, allem voran der Sexualtrieb.

„Sie sehen lasterhaft aus. Sie öffnen den Mund in einer hoffnungsvollen, todesbereiten Lasterhaftigkeit, in einer unerfüllbaren, allzu subtilen Laszivität. Man steht erregt vor dieser schmerzvollen Sehnsucht.“²⁹⁷

Die Orchideen verführen den Betrachter durch ihre Schönheit und fangen den Menschen somit in seiner Triebhaftigkeit ein. Er kann gar nicht umhin, erregt zu sein, weil die Blumen qua ihres Wesens sexueller Natur sind und der Betrachter qua seines Wesens triebhaft. Die Orchideen sind gefährlich, weil die Verführung gefährlich ist, weil sie abwegig scheint und den Menschen in seiner Hingabe an das Es in die Tiefen des Unbewussten leitet.

Eng mit dieser triebhaften Sexualität verknüpft, zeigt sich der dritte psychoanalytisch relevante Komplex, und zwar der der autonomen Weiblichkeit. Vor allem El Hors/El Has Stärkung der Frau in Abgrenzung zur Freud'schen Psychoanalyse ist in das Symbol der Orchidee eingeschrieben. Vor diesem Hintergrund – der Aussageabsicht der Autorin – und durch die weibliche Charakterisierung der Orchideen, liegt der Gedanke nahe, dass die Blumen im Schaufenster die Frau repräsentieren, die in einem stumpfen, tristen Alltag gefangen ist und sich befreien will, nach dem Abenteuer streben soll, ebenso wie die Orchideen nach dem Urwald. Sie soll das wahre Leben suchen, das sich erst in der Ferne offenbart und nicht in der Zivilisation eingehen, denn dafür steht letztere: Für das starre und konventionelle Rollenbild, das insbesondere die Frau in ihrem Dasein einschränkt. Diese Interpretation passt zu derjenigen von Lücke und Shults, die El Hors/El Has Texte vor allem als Beitrag zur Stärkung und Befreiung der weiblichen Sexualität werten; die Frau soll den Mut haben, ihrer wahren Begierde und Fantasie nachzugehen (s. Kap. 2). Um „Die Orchideen“ erweitert: Sie soll den Urwald suchen, über den Gefahren blühen und das aufregende Leben spüren, das sie im Schaufenster nicht findet.

²⁹⁷ Ebd.

6.2 Das traumatisierte Kind: „Der Einsame“

Legt man das Augenmerk auf die zentralen Figuren in El Hors/El Has Texten, dann fällt auf, dass es drei „Arten“ der Protagonisten und Protagonistinnen gibt. Zunächst *Mann und Frau*. An ihnen zeigt die Autorin die Triebhaftigkeit des menschlichen Geschlechts. Des Weiteren *Tiere und Pflanzen*. Sie dienen als Vertreter des Animalischen, das in den Menschen schlummert und werden in ihrem Wesen herangezogen, um den triebbedingten Rückfall des Menschen auf ein niedrigeres Entwicklungsstadium zu repräsentieren. Zudem gebraucht die Autorin das Tier als Symbol, an dem eine menschliche Eigenschaft oder Triebabhängigkeit bildhaft dargestellt wird. Die dritte und bisher noch nicht dezidiert besprochene Figurenkategorie sind *Kinder*, die entweder als Fixpunkt der Infantilisierung eine ähnliche Rolle einnehmen wie die tierischen Wesen in den Erzählungen – erkennbar an den bereits diskutierten Texten – oder aber als Hauptfiguren in den Texten El Hors/El Has vorkommen. „Der Einsame“ soll hier als Beleg für die zentrale Rolle der Kinderfiguren gelten.

In diesem Text geht es um eine Gruppe Waisenkinder, die wohl mit einem Betreuer oder einer Betreuerin spazieren gehen. Sie alle sind gleich, sehen gleich aus, gehen in gleichem Schritt. Als sie an einem umzäunten Garten vorbeikommen, erblickt sie daraus hervorschauend ein kleiner Junge, der die Gruppe mit den Augen verfolgt und dann auf seiner Seite des Zauns wie ein Teil von ihnen so lange mit den Waisenkindern mitmarschiert, bis der Garten zu Ende ist; dann sieht er den Kindern hinterher.²⁹⁸

Die Erzählung ist knapp. Sie besteht aus sechs Sätzen, wirkt aber umso bedeutungsträchtiger. Zwangsläufig fragt sich die Leserschaft: Wer ist hier der Einsame? Und sie kommt zu dem Schluss, dass es wider Erwarten der Junge hinter dem Zaun ist, denn die Waisenkinder sind als Gruppe unterwegs und er ist allein in einem sonst leeren Garten. Diese Irritation ist die Folge einer Inversion der Erwartungshaltung des Lesers/der Leserin und gibt Anlass zur Beschäftigung mit zwei zentralen Momenten, einem erzählerischen und einem psychoanalytischen, die diese Verdrehung formen.

Zunächst erscheint es nur logisch, dass eine Geschichte über Einsamkeit und Waisenkinder, wenn man sie von vorneherein unter einem psychologischen Blickwinkel betrachten möchte, natürlich zu der Frage nach der Bindung einlädt. „Der Einsame“ reiht sich neben „Der Mörder“ in die Sammlung derjenigen Texte ein, die textintern eine deutliche psychogrammmatische Struktur aufweisen, stärker als andere Texte El Hors/El Has, weil sie die Leserschaft

²⁹⁸ Vgl. El Ha: Der Einsame. In: Der Friede. Bd. 1, Nr. 12. 1918a, S. 289.

offensichtlicher dazu einladen, die psychische Struktur und Vergangenheit der beteiligten Figuren zu durchdringen – auch wenn damit zumindest in diesem Text gebrochen wird, weil die Einladung hier eher vordergründiger Natur ist und der Leser/die Leserin zu einem anderen Schluss gelangen soll, wie gezeigt wird.

Zunächst in Bezug auf das psychoanalytische Momentum. Es wurde bereits betont, aber auch in diesem Zusammenhang ist der Aspekt relevant: Kinder benötigen Geborgenheit, Sicherheit und Zuverlässigkeit in der Beziehung zum Überleben; nicht umsonst resultiert aus dem Mangel an diesen Bedürfnissen Trauma, Gewalt und Aversion.²⁹⁹ Es ist vor allem die Psychoanalytikerin Melanie Klein, die sich ausgehend von Freud'schen Überlegungen zur kindlichen Psyche und kindlichen Beziehungen intensiv mit der Mutter-Kind-Bindung auseinandergesetzt hat.³⁰⁰ Sie streicht die Notwendigkeit heraus, dass Kinder mütterliche oder auch elterliche Zuwendung brauchen und zeigt auf, dass sich aus dem Fehlen dieser Zuwendung vielschichte Störungsbilder ergeben können, depressive und sogar schizoid-paranoide.³⁰¹

Ausgehend von dem knappen Textangebot El Hors/El Has wird deutlich, dass es der Autorin nicht dezidiert darum geht, den konkreten psychischen Hintergrund dieser Kinder auszuleuchten. Aber: Ähnlich wie in „Der Mörder“ eröffnet sie den Raum für ein Psychogramm der Figuren und macht *auf der Ebene des psychoanalytischen Momentums* deutlich, dass sie in irgendeiner Form beeinflusst sind von defizitären Bindungserfahrungen. Diese Deutung scheint naheliegend, vor allem aufgrund der Tatsache, dass es erstens um Waisenkinder geht, denen es per definitionem an elterlicher Zuwendung fehlt und zweitens um einem einsamen Jungen auf der anderen Seite des Gartenzaunes, der ebenfalls verlassen scheint. Hinsichtlich der hier relevanten Begriffe der Bindung und der Zuwendung ist klar: Eine literarische Verhandlung des Themas Einsamkeit durch die Einbeziehung von Waisenkindern ist zwangsläufig, egal wie intensiv oder wie oberflächlich, eine Verhandlung eines psychologischen Phänomens. Deswegen reiht sich auch dieser Text ein in jene Prosa El Hors/El Has, die psychoanalytisch aufgeladen ist. Waisenkinder müssen fast zwangsläufig in irgendeiner Form vernachlässigt und bindungslos sein und auch so aufwachsen. Natürlich mag es ihnen in ihrer Gruppe und in ihrem Beisammensein auch gut gehen, aber ob das wirklich so ist und ob das ausreicht für ein „bindungsvolles“ Leben, darüber lässt sich nur spekulieren. Psychoanalytisch kann man gerade wegen dieser Waisenhaftigkeit auf die fehlenden Bindungserfahrungen der Kinder schließen und darin ein traumatisierendes Erlebnis erkennen, das potenzielle Traumata nach sich ziehen

²⁹⁹ Vgl. Kutter (2000), S. 88.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 28.

³⁰¹ Vgl. ebd.

kann. Liest man den Text unter Hinzunahme der Freud'schen Perspektive auf ein solches Trauma, so könnte man konkretisierend sagen, dass die Autorin das, was Freud unter dem *Primären* der Traumatisierung fasst, nämlich die in der Vergangenheit geschehende Verletzung³⁰², ausspart und das *Sekundäre*, die resultierende, innere Verletzung³⁰³, innerhalb der Figurenhandlungen andeutet. Andeutet, weil der Text eben kein Psychogramm ist, sondern lediglich psychogrammatisch.

Nun kann man aber sagen, dass diese psychoanalytische Lesart lediglich die erste und naheliegende Deutung darstellt. Sie dient entweder als Rahmen des eigentlich Gemeinten oder als Türöffner desselben. Die anfängliche Irritation lässt die Leserschaft nicht los, denn die psychoanalytische Interpretation legt zwangsläufig nahe, dass die Waisenkinder in dieser Erzählung die Traumatisierten sind. Das ist auch nicht falsch. Erörtert man den Text im Blickwinkel der Psychoanalyse, ist diese Sichtweise nachvollziehbar und schlüssig. Indem El Hor/El Ha diese Deutung zudem in ihren Text einschreibt, weist sie ihr eine Daseinsberechtigung zu. Der oben angedeutete zweite zentrale Aspekt des Textes, nämlich der erzählerische Kniff der Autorin, eröffnet nun aber die Inversion der psychoanalytischen Lesart und löst die Irritation der Leserschaft auf, indem er die psychoanalytische Interpretation des Textes, welche auf die Ergründung der Waisenkinder ausgerichtet ist, unterläuft. Der Junge jenseits des Zauns, der im Garten, ist der eigentlich Einsame in dieser Geschichte. Die tatsächlich von den Eltern Verlassenen, die augenscheinlich Einsamen, sind gerade nicht die, die einsam wirken und auch nicht die, die tatsächlich einsam sind, denn sie sind eine Gruppe: „Eine Schar von Waisenkindern wurde spazieren geführt. Sie waren alle gleich gekleidet und gingen im gleichen Schritt.“³⁰⁴ Sie werden geführt. Die Passivkonstruktion verdeutlicht die Umsorgung ihrer Personen, die durch ein aktives Anderes geschieht. Der Junge jenseits des Zauns jedoch, der wohl all das hat, mit dem man Einsamkeit *eben nicht* assoziiert, der in einem Garten steht, der zu einem Haus gehören muss, der deshalb auch Eltern und Familie haben muss, dieser Junge ist so alleine, dass seine „Augen leuchten“³⁰⁵, wenn er die „kümmerliche Horde“³⁰⁶ erblickt und ein Teil von ihnen sein möchte, mit ihnen mitmarschieren will³⁰⁷, soweit ihn das Gitter nur lässt, trotz ihrer Kümmerlichkeit; denn diese Kinder sind immer noch eine

³⁰² Vgl. Kutter (2000), S. 90.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ El Ha (1918a), S. 289.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Vgl. ebd.

Gruppe, die sich gegenseitig hat, die gleich ist in all ihrem Erscheinen und Verhalten. Und danach sehnt sich der Junge vielleicht.

Die Erzählung lässt also die im Rahmen der psychoanalytischen Deutung entscheidende Schlüsselfrage unbeantwortet, mit der man das erste Momentum des Textes vollständig auflösen könnte; nämlich, ob die Waisenkinder in psychoanalytischem Sinne nun traumatisiert sind oder nicht, ob der einsame Junge im Garten traumatisiert ist oder nicht. Stattdessen gibt sich die Erzählung der Inversion dieses Momentums hin. Die Autorin bindet ihre Figuren erneut in der Gegenwart und zeigt damit, dass das Primäre der Traumatisierung nicht relevant ist. Entscheidend ist das Hier und Jetzt, das Sekundäre. Die Leserschaft soll die Vergangenheit der Figuren mitdenken, fokussieren aber muss sie deren Gegenwart. Die Inversion der *perspektivischen Ausrichtung* der psychoanalytischen Deutung legt den Schluss nahe, dass El Hor/El Ha auch in diesem Text eine kritische Position hinsichtlich der Freud'schen Psychoanalyse einnimmt, denn diese Verkehrung der Perspektive auf die nun eigentlich traumatisierte Figur reißt den psychoanalytischen Blick von den Waisenkindern fort und unterstellt damit der Leserschaft eine voreingenommene Bewertung, die sie aufgrund ihrer psychoanalytischen Hörigkeit besitzt: Waisenkinder sind wegen ihrer psychischen Vergangenheit qua ihres Wesens bindingslos und traumatisiert. Die Autorin ergänzt: Sind sie aber nicht zwangsläufig. Psychoanalytische Ergründungsversuche können hilfreich sein – aber sie verengen auch den Blick, wenn sie die Suche nach dem Primären zu stark aufwerten.

Vor diesem Hintergrund wirkt El Hors/El Has Erzählung über den Einsamen letztendlich wie ein Versuch der Autorin, die psychoanalytische Betrachtungsweise von Mensch und Geschehen, der sie prinzipiell zustimmt, zu erweitern oder alternativ zu denken; und dieser Versuch gelingt ihr – durch die invertierende Verschiebung von Perspektiven.

6.3 Traumgeschehen

Je mehr Texte El Hors/El Has in den Fokus der Betrachtung geraten, desto deutlicher drängt sich die Vermutung auf, die Autorin versuche womöglich, die gesamte Freud'sche Psychoanalyse zu literarisieren. Ihre umfangreiche Beschäftigung mit den Trieben des Menschen, den Mechanismen des psychischen Apparats, den inneren Abläufen und Geschehnissen, sogar mit den psychoanalytischen Persönlichkeitsmodellen unterstützen diese Empfindung. Hinzu kommt nun ein weiterer elementarer Bereich der Psychoanalyse, mit dem sich El Hor/El Ha ebenfalls befasst, nämlich der Komplex des *Traums* und der *Traumdeutung*,

denn viele der in ihren Texten erzeugten Bilder wirken traumhaft, wenn nicht sogar alptraumhaft – voll und ganz der Abgründigkeit der El Hor'schen/El Ha'schen Erzählweise entsprechend.

Das spannende Element, das hier außerdem hinzukommt, ist die Tatsache, dass ein Traum nicht nur ein Konstrukt ist, das psychoanalytisch-theoretisch ergründet werden kann, sondern vielmehr für die Lesenden eine völlig individuelle Bedeutung entfaltet, weil ihn jeder Mensch persönlich kennt. Um als Leser/als Leserin ein Gespür für das psychoanalytische Momentum des Traums in den Texten zu entwickeln, braucht es – anders als in den Texten zuvor – nicht zwingend ein fundiertes Vorwissen der psychoanalytischen Theoreme. Die Leserschaft fühlt es, ohne wirklich Bescheid zu wissen: Ja, hier bin ich tatsächlich in einem (Alp)Traum gefangen.

6.3.1 „Geschehnis“

Ein erstes Beispiel für die Bearbeitung des Freud'schen Traums bildet die alptraumhaft anmutende Erzählung „Geschehnis“. El Hor/El Ha schreibt: „Es war so schön im abendlichen Wald.“³⁰⁸ In einer idyllischen Waldlandschaft befindet man sich als Leser/als Leserin in geruhssamer Stimmung und in erholsamer Umgebung. Unvermittelt kippt die Stimmung. Ein Regenwurm am Boden ist das Opfer eines Insekts geworden, das sich an ihm festgebissen hat und ihn langsam und bei lebendigem Leibe verzehrt, hin- und hergeworfen wie unter Schmerzenskrämpfen, „gierig, unbeirrsam, ein furchtbarer Dämon.“³⁰⁹ Das die Szenerie betrachtende Ich ist voller Ekel und flieht vor dem Anblick, „frierend vor Abscheu“³¹⁰.

Man muss annehmen, dass das erlebende Ich das Geschehnis träumt, denn die Szenerie stellt sich tatsächlich wie ein Traum dar. Ein unvermittelter Einstieg in eine zu Beginn noch schöne Welt, die plötzlich einstürzt: Der Abgrund tut sich auf. Mit der Welt und dem Geschehen kippt auch die Empfindung des Ichs in die Tiefe. Hier manifestiert sich der Bezug zum Freud'schen Traum, denn unvermittelt öffnet sich für das träumende Ich eine Tür in die Untiefen des Bewusstseins. Die Stimmung des Ichs in der Geschichte wandelt sich völlig, ebenso wie sich die Traumlandschaft wandelt. Der Sehnsuchtsort Wald, kühl und durchflutet von der Abendsonne verliert seinen Glanz durch das grässliche Geschehnis, von welchem das Ich

³⁰⁸ El Ha: Tragödien: Fennek. Geschehnis. In: Der Friede. Bd. 2, Nr. 31. 1918b, S. 119.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd.

plötzlich Zeuge wird. Im Mittelpunkt steht nun ein Insekt, das im Träumenden tiefen Ekel auslöst, ein Insekt, das „aussah wie ein winziger Teufel“³¹¹, das frisst, Todesqualen hervorruft und von dämonenhafter Gestalt ist. Die Leserschaft sieht sich der Szene hilflos ausgeliefert und ist gewissermaßen selbst wie in einem Alptraum gefangen, weil sie den des Ichs in der Erzählung alptraumhaft wieder und wieder erlebt. El Hor/El Ha scheint den Traum also zu doppeln, erstens, indem sie mit der persönlichen Involviertheit der Leserschaft spielt, die deswegen involviert ist, weil sie selbst träumt; und zweitens, indem sie den Traum auf psychoanalytischer Ebene ergründet.

Die psychoanalytische Kontextualisierung des Geschehnisses im Wald wird insbesondere an einer Stelle unmissverständlich deutlich: Am Schlusssatz des Textes. Das Ich betrachtet das Geschehnis, beobachtet, wie der Wurm qualvoll bei lebendigem Leib gefressen wird und geht schlussendlich davon. Hier aber fragt es sich: „Wie darf ich jeden Gnadenstoß erhoffen, da ich ihn einem leidenden Wurm nicht geben konnte?“³¹² Das Ereignis im Wald ist nicht einfach ein Ereignis, das zwar schrecklich anmutet, aber letztendlich auf der Ebene des äußerlichen Grauens verbleibt. Es hallt im Ich nach, entfaltet eine Wirkkraft und trägt damit eine tiefergehende Bedeutung für das Ich in sich. Es wird deutlich: Das Geschehnis repräsentiert etwas und ist in dieser Repräsentation Ausgangslage einer Reflexion. Für Freud ist der Traum der Schlüssel zum Innenleben des Menschen. Er bildet ein Geschehen ab, aber enthält unter dieser Verbildlichung einen Bedeutungskern für das träumende Individuum (s. Kap. 4.2.5). „Das Geschehnis“ zeigt nun Inhalte, die Freud unter dem *manifesten* und *latenten* Trauminhalt fassen würde. Die Schreckensbilder des Ereignisses auf der Waldlichtung, das Insekt, das frisst, die Idylle des Waldes, die verschwindet, stellt den eigentlichen Traum dar, denjenigen Traum, der erinnert wird; den manifesten Traum. Die Schlussfrage des Träumenden eröffnet den latenten Trauminhalt, denjenigen, der hinter den Bildern das eigentlich Gemeinte des Traums umfasst. Das beobachtete Geschehnis stößt im Ich eine tiefe und schreckliche psychische Frage an oder vielmehr: Am Geschehnis im Wald wird diese psychische Frage versinnbildlicht. Der dem Wurm verwehrte Gnadenstoß in der manifesten Traumhandlung offenbart die chiffrierte und latente Angst des Träumenden, mit einem ihm verwehrten Gnadenstoß bestraft zu werden, den es sich eigentlich so sehnlichst erhofft. Die Frage des Ichs ist deshalb schrecklich, weil man sich als Leser/als Leserin im Schockzustand fragen muss: Welche Angst, welcher Zweifel und damit auch welche Qual treibt eine Person um, die den Gnadenstoß erbittet? El Hor/El Ha bleibt ihrem Publikum auch hier die Antwort schuldig. Wie in den Texten zuvor deutet sie die

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

psychische Verletzung des Menschen an, stellt sie jedoch nicht dar. Sie eröffnet psychogrammatistische Ergründungslinien, verfolgt diese jedoch nicht selbst, sondern stellt sie der Leserschaft bereit.

Ergründet man also das „Geschehnis“, so findet man ein doppeltes Traumgeschehen vor, das das Lesepublikum einerseits in den psychischen Abgrund eines erlebenden Ichs hineinführt und es andererseits in das eigene Alptraumempfinden entgleiten lässt; und damit steht der Text in seiner Gesamtheit als Repräsentant eines Traums, der über die Textgrenzen hinaus seine Wirkung in der Realität entfalten soll.

6.3.2 „Träume“

Der Text, den El Hor/El Ha mit „Träume“ überschreibt, versammelt vier verschiedene Traumbilder in sich und zeigt – anders als im Text zuvor – vermehrt die *Mechanismen des Traums*, die Freud vorschlägt. „Ich war ein Mann in einer braunen Kutte“³¹³. In der ersten Traumszene soll das Ich – das träumt? – Kranke heilen und ein Vater kommt mit seinem Sohn aus diesem Grund zu ihm. Der Sohn ist aber nicht menschlicher Gestalt, sondern eine „durchsichtige elastische Kugel mit einem leuchtend roten Kern inmitten.“³¹⁴ Hier zeigt sich bereits ein erstes Phänomen, das man traumtheoretisch lesen muss: Die *Verschiebung*. Der Sohn ist nicht Mensch, sondern eine leuchtende Kugel, zu der er im Traumgeschehen verfremdet wird. Zudem geht es um die Einbettung eines Gefühls in eine *szenische Darstellung*³¹⁵: Figuren empfinden und handeln auf der Basis einer Dramaturgie, welche den Traum in seiner Gestalt formt. Durch die Berührung des Ichs wird das Wesen – der Sohn – vernichtet und zu einer „formlosen, blutig trüben Masse.“³¹⁶ Die tieferliegende und damit latente Bedeutung des Geschehens entfaltet sich an dieser Stelle, denn die eigene Berührung, die heilen soll, vernichtet stattdessen. Folgt man den Postulaten Freuds, gemäß derer die Träume dem Unbewussten entspringen und Ängste, Urgefühle oder Konflikte verhandeln³¹⁷, so ist eine über die manifeste Handlung hinausgehende latente Bedeutung dieser Handlung deutlich erkennbar.

Das Bild des heilenden Ichs und des vernichteten Sohns kulminiert in einem Schlüsselsatz dieses Textabschnittes, wenn nämlich das Ich verzweifelt zu sich sagt: „Ich kann nicht mehr

³¹³ El Ha: Träume. In: Saturn. Jg. 5, H. 7. 1919, S. 279-281.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Vgl. Köhler (2020), S. 33-36.

³¹⁶ Vgl. El Ha (1919), S. 279-281.

³¹⁷ Vgl. Fages (1981), S. 29-31.

leben.“³¹⁸ Wenn Freud davon spricht, dass im Traum durch Verdichtung, Verschiebung und einer Dramatisierung des Geschehens das Unbewusste chiffriert wird (s. Kap. 4.2.5), dann wirkt dieser Text bis hierhin wie eine verschobene, verfremdete Traumhandlung, die sich um einen psychischen Konflikt drapiert, nämlich den Todeswunsch: Das Ich kann nicht mehr leben und es „[kehrte] als ich tot war, [...] von mir selbst befreit leicht und rasch ins Haus zurück.“³¹⁹ Freud charakterisiert den Traum darüber hinaus als die verkappte Erfüllung eines verdrängten Wunsches³²⁰ und man sieht deutlich: In diesem Traum erfüllt sich der Wunsch nach dem eigenen Tod, denn das Ich stirbt und kehrt erleichtert ins Haus zurück.

Der Text liest sich aber auch aus einem anderen Grund wie ein Traumgeschehen, denn er macht Szenensprünge. Der Schilderung von dem Vater, dem Sohn und dem verzweiferten Ich folgt eine Szene, in der ein Ich mit einem Spielgefährten in eine Heidelandschaft hineinläuft und traurig wird, als es beim Zurückblicken seine brennenden Fußspuren erblickt.³²¹ Die Symbolhaftigkeit der brennenden Fußspuren drängt sich der Leserschaft förmlich auf, sie stehen als Chiffre für einen verborgenen Inhalt oder verweisen in ihrer konkreten Bildhaftigkeit zumindest auf einen tieferen Sinn. Das Feuer und damit die Flamme trägt in der Literaturgeschichte eine Vielzahl an Bedeutungen in sich, es steht mitunter als Symbol für die Leidenschaft und das Leben, ebenso wie für die Zerstörung desselben.³²² Das Feuer ist ambivalent, ebenso wie es das psychische Leben des Menschen ist, das El Hor/El Ha in ihren Texten so ambivalent darstellt. Auch die Fußspuren versinnbildlichen etwas, häufig ist es das Schöne und Sexuelle, welches in sie eingeschrieben ist.³²³ Gerade im Kontext der Psychoanalyse sticht die Bedeutung des Fußes als Fetischobjekt ins Auge, das hier entweder voller Leidenschaft und Leben brennt oder in den El Hor'schen/El Ha'schen Flammen vernichtet wird.

Deutlich ist vor allem eines: Die Interpretation des Traums ist so vielschichtig wie unabschließbar, eine Erkenntnis, zu der Freud kommt, wenn er davon spricht, dass letztendlich nur der oder die Träumende selbst zu wirklicher Erkenntnis über den eigenen Traum kommen kann (s. Kap. 4.2.5) und die El Hor/El Ha durch das Weglassen einer eigenen Interpretation dieser Symbole in ihren Text einschreibt.

³¹⁸ El Ha (1919), S. 279-281.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Vgl. Fages (1981), S. 31.

³²¹ Vgl. El Ha (1919), S. 279-281.

³²² Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2021), S. 178.

³²³ Vgl. ebd., S. 207.

Zwei weitere Traumszenen beschreiben das Auftauchen der *Tödin*, einer riesenhaften, gesichtslosen Frau, die über die Berge und Täler kommt und den Tanz einer Maiprinzessin, die ein Krönchen um das linke Fußgelenk geschlossen hat.³²⁴ Auch hier gibt die Autorin der Leserschaft symbolhafte Traumbilder an die Hand, welche sie unabgeschlossen und unergründet lässt. Einerseits lädt sie dadurch ihr Publikum ein, tätig zu werden. Es soll versuchen, traumdeutend zu arbeiten, wodurch El Hor/El Ha ebenso wie im Text „Geschehnis“ eine reale Bedeutung jenseits der Textgrenzen generiert. Andererseits entspricht sie hiermit aber auch dem eigentlichen Wesen des Traums, bannt ihn zwar in seiner Flüchtigkeit, aber fasst nicht bestimmend nach etwas, das von außen unbestimmbar ist. Der Traum ist – zur Gänze Freud entsprechend – von außen unauflösbar, weder die Autorin selbst noch die Leserschaft kann die eigentliche Wahrheit der verdichteten Bilder dechiffrieren. Das ist auch in Freuds Sinne unheimlich, denkt man an seine Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen in der Psychoanalyse, weil unheimlich dasjenige ist, was vertraut, aber verborgen ist (s. Kap. 4.2.7). Freud bezeichnet das Unbewusste als unheimlich, weil es genau diesen Charakter aufweist, nämlich das Zusammenspiel aus Verborgenheit und Vertrautheit. Aber auch der Traum ist unheimlich, weil er dem Unbewussten entspringt, weil er etwas Verborgenes in – mehr oder weniger – vertraute Bilder gießt, zudem aber den wahren Sinn dieser Bilder offenlässt und damit das verborgene Vertraute noch dazu einem Verstandeszugriff entzieht. Diesen fehlenden Verstandeszugriff sieht Freud als entscheidendes Merkmal für den unheimlichen Charakter eines Bildes oder Ereignisses (s. Kap. 4.2.7) und die Entkopplung vom Verstand kommt insbesondere im Hinblick auf den Traum zur Geltung.

In „Träume“ stellt El Hor/El Ha also einerseits gesonderte Träume dar, die aber andererseits innerhalb ein und desselben Textes verpackt sind, sodass der Eindruck entsteht, man springe als Leser/als Leserin in einem Schlaf von Traumbild zu Traumbild. Die Autorin erzeugt also nicht nur auf inhaltlicher Ebene einen Traum, sondern verstärkt das Traumgefühl auch durch das Setting und das Arrangement der verschiedenen Textabschnitte. Diese bildhaften Schilderungen wirken in ihrem Wesen wie der Prototyp eines Freud’schen Traums, der psychoanalytisch gedeutet werden kann: Verdichtete, verfremdete und dramaturgische Inhalte eines manifesten Traums tragen einen latenten Bedeutungskern in sich. Zu Grunde liegt die Annahme Freuds, dass die Art und Weise des Traums und seine Darstellung eine durch das Bewusstsein erzeugte Funktion haben.³²⁵ Gerade deshalb wirkt „Träume“ auch hier nicht einfach nur wie die Sammlung oberflächlicher Traumbilder, sondern wie psychoanalytisch-

³²⁴ Vgl. El Ha (1919), S. 279-281.

³²⁵ Vgl. Fages (1981), S. 29-31.

relevante Träume als Zugang zum Unbewussten, die sich qua ihrer unheimlichen Natur jedoch einem Zugriff durch die Leserschaft in letzter Instanz entziehen.

6.4 Im Wahn: „Der Saturn“

Ein letzter Text darf im Kontext dieser Arbeit nicht fehlen, weil er prototypisch für einen weiteren Aspekt der Psychoanalyse zu stehen scheint und damit von zentraler Bedeutung in der El Hor'schen/El Ha'schen literarischen Verhandlung psychoanalytischer Themen ist. „Der Saturn“ stellt einen Balanceakt dar, zwischen denjenigen Themen, die im Werk der Autorin als „klassisch“ gelten müssen – nämlich sexuell motivierte Gewalt- und Sadismusgelüste – und einem weiteren Komplex der Freud'schen Psychoanalyse: Dem Wahn und damit der Schizophrenie.

Der vorliegende Text ist die Verfalls- und Rehabilitationsgeschichte eines „arme[n], bedürftige[n] Mädels“³²⁶, welches eines Tages entdeckt, dass es auf dem Saturn einen Geliebten hat: Den Saturnkönig. Voll Freude und Erregung gibt es sich nachts seinen Blicken hin, die es wie „Nordlichtnerven“³²⁷ auf und in seinem Körper zu spüren glaubt. Das Mädchen wünscht sich nichts sehnlicher als ein Fernrohr, um seinerseits den entfernten Liebhaber, seinen Herrn, zu erblicken. Es spart das Geld, hungert sogar, um sich das Gerät kaufen zu können und als es dieses in seinen Besitz gebracht hat, verbringt es die Nächte damit, den fernen Planeten zu beobachten. Monate und Jahre vergehen, in denen das Mädel ob seiner Obsession nach dem fernen König mehr und mehr dem Wahnsinn verfällt, der sich auch körperlich bemerkbar macht: Es wäscht und pflegt sich nicht mehr, wird alt und müde. Auf Grund des Verfalls verliert der Saturnkönig das Interesse und auch das Mädel empfindet zunehmende Distanziertheit zu dem fernen Geliebten. Es stellt das Fernrohr auf einem Platz in der Stadt auf und lässt die Menschen für ein kleines Entgelt hindurchblicken. Des Nachts schläft es wieder, wäscht und pflegt sich. Der Text endet mit dem zusammenfassenden Satz: „So wurde sie noch eine nützliche, nette, dicke, freundliche Person.“³²⁸

Der Text vereint vier Auffälligkeiten in sich, die im Kontext der hier besprochenen Motive und Zusammenhänge von großer Relevanz sind: Erstens die *Symbolik*. Der *König auf dem Saturn*, ein ausdrucksstarkes Bild, sicherlich nicht zufällig ausgewählt und dadurch umso

³²⁶ El Hor/El Ha (1991), S. 42.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd.

bedeutungsträchtiger. Zweitens die *Gewalt* und der *Sadomasochismus*, Komplexe, deren Verhandlung sich nahtlos in die vorherigen Texte einreihet. Hier fungiert der Text einerseits als weiteres Beispiel für die literarische Verarbeitung psychoanalytischer Themen und entspricht andererseits den bereits erwähnten Analysen von Lüke, Shoults und Spreitzer im Hinblick auf die weiblichen Autonomiebestrebungen. Drittens erweitert die Erzählung die Bearbeitung psychoanalytischer Themen um den Aspekt des *Wahnsinns* und der *Schizophrenie* und interveniert dadurch in dem Bereich der Freud'schen *Neurosenlehre*, welche im Textkorpus El Hors/El Has bisher noch keine Fundierung erfahren hat. Viertens schließlich tritt in diesem Text das Stilmittel der *Inversion* wieder deutlich zu Tage und steht gewissermaßen übergeordnet über allen vorherigen Auffälligkeiten.

Zunächst zur Symbolik. Das Bild des Saturns ist deshalb sehr spannend, weil in ihm ebenso wie in anderen Motiven, die El Hor/El Ha für ihre Texte ausgewählt hat – man denke z.B. an die Eidechse, das Feuer oder die Fußspuren – eine große Ambivalenz steckt. Der Saturn gilt in der Literatur gemeinhin als das entscheidende Symbol der *Zeit* und damit auch als Symbol des *Alters* und des *Todes*; er dient dem *ausgeschlossenen Dritten* als Bild und auch der *Melancholie*.³²⁹ Insbesondere die beiden letzten Bedeutungen scheinen in diesem Text wichtig zu sein. Die Zeit spielt in „Der Saturn“ eine große Rolle, weil der Text wie ein Kurzauszug der Lebensgeschichte eines Mädchens anmutet, das zwar arm und bedürftig ist, sich aber nichtsdestotrotz im jungen Alter dem Saturnkönig hingibt, gefangen in der Gewaltliebe psychisch wie physisch altert und verfällt, dann aber – überraschenderweise muss man fast sagen – zurück zu früher Kraft und Stärke findet. Zeit ist also in dieser Erzählung selbst etwas Ambivalentes und damit etwas Relatives, das durch das Zurückfinden des Mädchens ins Leben nicht stringent zu verlaufen scheint. Als Symbol der Melancholie versinnbildlicht der Saturn einen fernen Fixpunkt, auf den sich das gesamte Leben des Mädchens ausrichtet. Er ist das Objekt, das die emotionale Einsamkeit des Mädchens in Stein meißelt, weil es Herz und Leben an diesen Stern bindet. Die Nächte verbringt es allein in der Dachkammer und betrachtet „[i]n sternklaren Nächten [...] stundenlang [...] den seltsamen Saturn, die goldene Kugel mitten in dem goldenen Ring [...].“³³⁰ Jahre vergehen auf diese Weise, in denen sie „[a]llmählich [...] den Zusammenhang mit den Menschen [verlor].“³³¹ Das Mädchen ist einsam und findet sich deshalb auch in dem Gefühl der Melancholie wieder, weil sie im Saturnkönig Widerhall findet und dadurch auch Freude empfinden kann. Spannend ist nun gerade im Kontext der

³²⁹ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2021), S. 531.

³³⁰ Ebd., S. 43.

³³¹ Ebd.

Psychoanalyse Folgendes: Gemäß den drei Stufen der Melancholielehre Ficinos‘ „erstrecken sich die Einflüsse des S. (des Saturns, J.S.) auf Einbildungskraft, Verstand und Vernunft.“³³² Im Hinblick auf die in der Erzählung verwobenen psychoanalytischen Themen, allem voran der Wahn und die Schizophrenie, wiegt dieser Aspekt, der in das Symbol des Saturns eingeschrieben ist, umso entscheidender. El Hor/El Ha scheint also den Wahnsinn nicht nur in der Geschichte des Mädchens zu verankern, wie gezeigt werden soll, sondern manifestiert ihn ebenso im Bild des Saturns. Der König als Herr über diesen versinnbildlicht hier insbesondere die von Macht und Dominanz geprägte Beziehung zum Mädchen, weil er in seinem Monarchentum das Mädchen und seine Gelüste beherrscht: „Wie ein Eisblitz stach sein Blick ihr ins Gehirn und sog ihre Gedanken und sog die Wärme aus ihrem Blut und wollte ihre Menschenseele aufsaugen.“³³³ Das Mädchen unterwirft sich dem König, wie es das Fußvolk tut, wodurch das Machtgefälle zunächst verfestigt wird: „Dann sank sie zitternd zu Boden und begrüßte ihren Herrn [...], demütig und gierig.“³³⁴

Erkennbar ist jedoch im gleichen Atemzug der Sätze, dass das Verhältnis zwischen König und Untertanin, Herr und Dienerin, von sexueller und damit sadomasochistischer Natur geprägt ist. Die Ergründung des Triebgeschehens, das hier wieder von archaischer Natur ist und einzig auf die Befriedigung der Gewalt- und Sexualbestrebungen ausgerichtet ist, stellt einen deutlichen Verweis auf Freuds Konzept des Unbewussten dar. Das Mädchen liegt „fieberheiß in ihrem harten Bettchen“³³⁵, schreit vor Freude, wenn ihr königlicher Geliebter es durchblickt und erwartet ihn „demütig und gierig“³³⁶. Der Trieb des Mädchens ist von solcher Übermacht, dass es eine Obsession entwickelt. Hinzukommt aber auch, dass das Mädchen sich zunächst erneut in seiner Sexualität einem dominanten Mann unterwirft, der es sogar aus der unendlichen Entfernung des Saturns beherrscht. Das Machtgefälle zwischen den beiden Figuren wird zudem noch potenziert, indem der Herr zum König erhoben und das Mädchen zum Kind degradiert wird: Es liegt nämlich in seinem harten *Bettchen* und nicht in seinem Bett, das Diminutiv suggeriert eine Kindlichkeit, die im Kontext von gewaltvoller Sexualität unpassend und pervers erscheint. Das Machtverhältnis zwischen König und Mädchen invertiert El Hor/El Ha allerdings im weiteren Verlauf des Textes, wodurch die kritische und reflektierende Haltung der Autorin zu Tage tritt, nämlich die Macht der Frau stärken und von maskuliner Dominanz

³³² Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2021), S. 532.

³³³ El Hor/El Ha (1991), S. 42.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd., S. 43.

³³⁶ Ebd.

befreien zu wollen, eine Tatsache, die ihr sowohl Lücke als auch Shoults in ihren Arbeiten zuschreiben (s. Kap. 2) und Spreitzer ihr ebenso attestieren würde.

Die Protagonistin in El Hors/El Has Erzählung weist nun deutliche Anzeichen des zunehmenden Wahnsinns auf, in den sie durch ihre Fixierung auf den Saturnkönig hineingerät. Die Autorin schreibt dadurch letztlich einen Bezug zur Freud'schen Neurosenlehre in ihr Werk ein. Neurosen sind laut Freud Fixierungen, die mit unbewussten Befriedigungserinnerungen einhergehen; sie dienen dem Individuum als Fluchtpunkt und bilden als infantile Bestrebung eine Störung oder Einschränkung der Lebensführung.³³⁷ An der Protagonistin des Textes sind diese Merkmale durchaus erkennbar: Zunächst richtet sich das Mädchen obsessiv und triebgesteuert auf den Saturnkönig aus, die unbewussten Triebbestrebungen werden am Bild eines Geliebten auf dem Saturn fixiert. Der Versuch des Mädchens, sich an die fiktiv anmutende Figur eines ominösen Königs auf einem unendlich weit entfernten Planeten zu binden, unterstützt die These, dass es sich dabei um einen illusionierten Fluchtpunkt handelt, der den Kern einer Neurose bildet. Weil das Mädchen kindlich anmutet, wirkt es wie gesteuert von infantilen Bestrebungen, Liebe oder Geborgenheit zu erfahren, die es in einem eiskalten und entfernten Herrscher jedoch nicht finden kann. Es folgt die Störung des Lebens, das auf Grund der Neurose nicht mehr normal geführt werden kann: Das Mädchen vernachlässigt seinen Körper, die Hygiene und soziale Bindungen; es verfällt.

Hinzukommt, dass das Mädchen nicht nur neurotische, sondern auch schizophrene Züge aufweist. Mit der Schizophrenie gehen „Wahn, [...] Sinnestäuschungen, [...] Trugwahrnehmungen [...] und die charakteristische Desorientiertheit über die eigene Person“³³⁸ einher. Dabei wird die reale Außenwelt nicht mehr realistisch wahrgenommen, während sich die realen Bilder mit den eingebildeten vermischen, nicht mehr voneinander getrennt werden und zunehmend gleichstark nebeneinanderstehen.³³⁹ Der Rückschluss auf eine schizophrene Wahrnehmung der Außenwelt durch das Mädchen liegt nahe, bedenkt man, dass man in der Realität natürlich niemals auf den Saturn blicken kann, geschweige denn ein König auf diesem Planeten herrscht und in die Dachkammer des Mädchens hineinblickt. Die Fixierung des Mädchens wirkt fiktiv, das ausgedachte Bild des Königs verfestigt sich zunehmend in der äußeren Lebensrealität des Mädchens, letzteres strukturiert das Leben fortschreitend gemäß dem schizophrenen Bild. Auch gerät es plötzlich in den Strudel der Schizophrenie hinein, ein

³³⁷ Vgl. List (2009), S. 218.

³³⁸ Vgl. Köhler (2000), S. 172.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 174.

Hinweis auf eine psychische Erkrankung, die schon seit längerem im Individuum schlummert und auf einmal zu Tage tritt: „Eines Nachts, ganz plötzlich, hatte sie es gewusst, daß (sic!) der König vom Saturn [...] auf sie herunter sah.“³⁴⁰ Ähnlich wie von einer Retraumatisierung im Freud'schen Sinne wird das Mädchen von der Schizophrenie gepackt. Der Wahn, der es zunehmend erfüllt, wird vor allem daran ersichtlich, dass es ein „irres und scheues Leuchten in ihren Augen“³⁴¹ bekommt und ein „Lächeln von einsamer Glückseligkeit in dem erschlafte[n] Gesicht“³⁴² erscheint. Das Verschwimmen der Grenzen zwischen den Realitäten und den Bildern, von dem in der Psychoanalyse die Rede ist, fällt auch in der Erzählung auf, denn der Text spielt sich wie in zwei Welten ab, einer äußerlichen, in der das Mädchen als Gehilfin in einer Buchhandlung arbeitet³⁴³ und sich das Geld für ein Fernrohr vom Munde abspart³⁴⁴ und einer innerlich-schizophrenen, in der das Mädchen sich dem Wahn, der Obsession und der Triebregung hingibt. Der Abstieg in den seelischen Abgrund und die Endgültigkeit der Schizophrenie scheinen im psychischen und physischen Verfall der Protagonistin unausweichlich. Wahnsinnig, verwahrlost und einsam findet sich das Mädchen in der Ausweglosigkeit gefangen. An dieser Stelle aber erfolgt die Kehrtwende der Erzählung, die sich im weiteren Verlauf in eine völlig andere Richtung wandelt und einzig mit dem Stilmittel der Inversion zu erklären ist, auf die El Hor/El Ha so häufig zurückgreift.

Der König auf dem Saturn ist zwar der mächtige und dominante Herrscher und das Mädchen gibt sich ihm hin, allerdings deutet El Hor/El Ha bereits zu Beginn des Textes an:

„Oben stand der einsame König in seiner eisigen Hochherrlichkeit und fror. [...], seine schrankenlosen Nordlichtnerven streckte er aus, um sich an dem heißen Mädel zu wärmen.“³⁴⁵

Der Herrscher ist zwar hochherrlich, aber im Grunde einsam wie das Mädchen. Unter dem Deckmantel kalter Distanz versteckt der König seine eigenen Bedürfnisse nach emotionaler Bindung. Das invertierte Momentum liegt nun in der angedeuteten Dekonstruktion des Herrschers als uneingeschränkt mächtige Figur, dem hier die Endgültigkeit seiner Dominanz streitig gemacht wird. Diese Inversion legt sich infolgedessen auch auf den mächtigen Mann um, weil der König als Symbol für ihn gelten muss. Die Autorin deutet erneut an, dass der Mann zwar eine machtvoll[e] und sogar durch die Gesellschaft legitimierte Dominanz besitzt –

³⁴⁰ El Hor/El Ha (1991), S. 42.

³⁴¹ Ebd., S. 43.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Vgl. Ebd., S. 42.

³⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 43.

³⁴⁵ Ebd., S. 42.

ebenso wie ein König dazu berufen ist, zu herrschen –, es aber unter der Oberfläche eigentlich die Frau ist, oder sie es zumindest sein soll, die den Mann an den wärmesuchenden Nordlichtnerven hält und steuert. Die Tatsache, dass der König auf dem Saturn im Text aber ein schizophrenes Konstrukt des Mädchens ist, zeigt auf, dass es sich bei dieser umgekehrten Beziehung zwischen Mann und Frau, für die El Hor/El Ha Partei ergreift, (noch) um eine Illusion handelt, die in der Gesellschaft derart marginalisiert ist, dass sie in den schizophrenen Raum abgedrängt werden muss, um den Anschein von Geltung zu besitzen. Die Autorin fällt somit ein vernichtendes Urteil über den Zustand der Mann-Frau-Beziehung ihrer Zeit. Im Kontext der Inversion muss das Hauptaugenmerk jedoch auf der Kehrtwende der Erzählung liegen. Dem klassischen Rollenbild entsprechend verliert der König in dem Moment das Interesse an dem Mädchen, in dem es alt, schlaff und damit unansehnlich wird. Aber: Auch das Mädchen verliert das Interesse und löst sich auf zweierlei Art und Weise. Erstens wird es im Sinne Lücke und Shoults sexuell unabhängig vom Mann und zweitens überwindet es die im psychoanalytischen Sinne schizophrene Erkrankung. Es beginnt sich wieder zu pflegen und münzt auch die Bedeutung des Fernrohres, das ihm erst als Hilfsmittel zur abhängigen Sehnsuchtsbefriedigung dienlich war, in ein wirtschaftliches Objekt als Garant ihrer Eigenständigkeit um. Es erlangt seine Autonomie wie im Vorbeigehen und tritt hinaus aus seiner Außenseiterrolle, die dem Mädchen in seiner sexuellen Abtrünnigkeit und auf Grund der psychischen Erkrankung anhaftet; so wird es am Ende ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft.

Durch diese Inversionen setzt El Hor/El Ha mit ihrem Text ein Statement. Sie invertiert einerseits das klassische Rollenbild und andererseits den Wahnsinn des Mädchens. Damit erteilt sie der Psychoanalyse eine fast trotzig Absage, die sie bissig und direkt an die verblüffte Leserschaft richtet: Schau nur, Wahn hin oder her, aus dem Mädchen wird *trotzdem* „eine nützliche, nette, dicke, freundliche Person.“³⁴⁶

³⁴⁶ Ebd., S. 44.

7 Conclusio

Die vorliegende Arbeit stellt das Werk El Hors/El Has in ihren Mittelpunkt, das Werk einer gänzlich unbekannten Autorin, die der Nachwelt einzig ihre Texte überlassen hat. Ohne dass irgendjemand die Person hinter dem Pseudonym kennt, ohne einen historischen Einblick in das Denken der Autorin zu erlangen, bekommen Lesepublikum und Literaturwissenschaft aber gleichwohl eine umfangreiche Einsicht in die Haltung der Schriftstellerin El Hor/El Ha; und zwar durch ihre Erzählungen. Die Autorin interveniert in zwei Bereichen, die von hoher gesellschaftlicher Relevanz sind, wie gezeigt wurde. Erstens befasst sie sich ausgiebig mit der *Funktion und Gestalt von Geschlechterrollen*, sowie mit der Beziehung zwischen den Geschlechtern *Mann und Frau*. Und zweitens ergründet sie in ihren Texten die *Innerlichkeit des Menschen* ebenso wie dessen Wesen, das stets in der Abhängigkeit seines Innenlebens entworfen wird.

El Hor/El Ha spricht durch ihr Werk. Wenn es sonst keine Hinweise zu ihrer Person und ihrem Denken gibt, so stellen sich ihre Texte von solch großer Vielschichtigkeit und Tiefe dar, dass sie möglicherweise ausreichen, um die Autorin dahinter zu verstehen, ihre Weltsicht, ihre Denkstruktur, ihre Einsicht in Mensch und Gesellschaft.

Im Hinblick auf El Hors/El Has Beschäftigung mit den gesellschaftlichen Rollen und ihren Funktionen, wird im Verlauf der Arbeit deutlich, dass die Autorin in ihrem Textfundus eine Stärkung der Frau und der weiblichen Sexualität verankert. Dies geschieht durch die literarische Aufwertung und Befreiung der weiblichen Protagonisten in den Erzählungen bei gleichzeitiger Herabsetzung und Herabwürdigung der männlichen Antagonisten. Vor allem in den Texten, die in Kapitel 6.1 besprochen werden („Das Abenteuer“, „Die Begegnung“, „Die Bekanntschaft“, „Das Glück“, „Die Stunde“ oder „Orchideen“), tritt die weibliche Dominanz gegenüber dem Mann deutlich zu Tage. Durch das Stilmittel der *Inversion* unterläuft die Autorin die klassische Geschlechterordnung und wertet die Weiblichkeit auf. Die Arbeit bestätigt die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Martina Lüke und Julie Shoults, die ihrerseits in ihren Analysen zu ähnlichen Ergebnissen kommen. Sie erkennen in der Literatur El Hors/El Has nämlich erstens das Aufbrechen der stereotypen Rollenbilder, zweitens die dort eingeforderte Befreiung der Frau und ihrer Sexualität, sowie drittens das Herauslösen der Weiblichkeit aus der ihr zugeschriebenen passiven Gesellschaftsposition (s. Kap. 2). Die hiesige Analyse stellt zudem einen Bezug zu der Arbeit Brigitte Spreitzers her, die zeigt, dass sich einige Schriftstellerinnen zur Zeit des Expressionismus literarisch zur Wehr setzen, um sich von einem entwerteten Frauen- und Selbstverständnis zu distanzieren; sie taten das u.a. durch das

Einnehmen einer antifreudianischen Position in ihren Erzählungen (s. Kap. 5.1). Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass El Hor/El Ha in die Reihe dieser Schriftstellerinnen aufgenommen werden muss, weil sie – wie der Analyseteil zeigt – auf ähnliche Art und Weise vorgeht, wie ihre Schriftstellerkolleginnen.

Die Vehemenz, mit der El Hor/El Ha die Geschlechterbeziehungen invertiert, legt die Erkenntnis nahe, dass sich die Autorin massiv gegen die Männerdominanz ihrer Zeit zur Wehr setzt. Sie ist persönlich betroffen, daran erkennbar, dass sich ihre Texte so echt, ungefiltert und authentisch in ihrer Abgründigkeit darstellen. Die Analyse des psychoanalytischen Gehalts ihres Werkes unterstreicht diese Schlussfolgerung.

Zum Kernaspekt dieser Arbeit gelangend: Hypothesen 1 und 2 können bestätigt werden. Eine Vielzahl der Texte El Hors/El Has liefert deutliche Hinweise darauf, dass die Autorin sich mit der Psychoanalyse nach Sigmund Freud theoretisch beschäftigt hat; die intensive Auseinandersetzung mit und Verarbeitung von wesentlichen psychoanalytischen Konzeptionen in ihren Texten verdeutlicht das. Folgende psychoanalytische Themen ergründet die Autorin in ihren Erzählungen – und darin liegt gleichsam die psychoanalytische Kontextualisierung ihres Werks:

Das Triebgeschehen und das Unbewusste des Menschen. In den Texten, die in Kapitel 6.1. analysiert werden, zeigen sich die Figuren stets bestimmt und vollumfänglich kontrolliert von den triebhaften Grundbestrebungen *Sexualität* und *Gewalt*, bzw. *Aggression*. El Hor/El Ha betont und bestätigt die von Freud postulierte Abhängigkeit des Menschen von seiner Triebhaftigkeit. Durch den häufig hergestellten Bezug zu Tieren („Das Abenteuer“, „Der Mörder“, „Die Eidechse“ oder „Gesehnlis“) versinnbildlicht und symbolisiert die Autorin das Animalische, das dem Trieb und damit auch dem Menschen innewohnt.

Trieb- und Persönlichkeitsmodelle der Psychoanalyse. In den Texten aus Kapitel 6.1, allen voran in „Das Abenteuer“ betont El Hor/El Ha die wirkmächtige Differenz und Konkurrenz zwischen *Über-Ich* und *Es* und verweist somit auf das psychoanalytische Strukturmodell der Persönlichkeit nach Freud. Anspielungen auf die *Todestriebhypothese* sowie die in den Triebmodellen Freuds definierten Bestrebungen und Funktionen des Triebs binden auch diese Modelle in ihr Werk ein.

Funktion des psychischen Apparats. In den Texten „Der Idiot“ und „Orchideen“ spielt die Autorin auf den psychischen Mechanismus der *Verdrängung* an und erörtert ihn anhand ihrer

Hauptfiguren. In „Orchideen“ scheint die Autorin, die Freud'sche Position kritisch ergänzen zu wollen.

Trauma und Trauma-Defizit-Modell. Die psychische Verletzung, die sich aus den Erfahrungen und Erlebnissen der Figuren speist, verarbeitet die Autorin insbesondere in „Der Mörder“ neben Themen der Gewalt und der Aggression und beleuchtet sie und ihre modellhafte Definition (primäre und sekundäre Traumatisierung) in „Der Einsame“ kritisch. Auch die Frage nach der *Bindung* stellt die Autorin an dieser Stelle und versucht, eine literarische Antwort zu finden.

Traum und Traumarbeit. Die Texte „Geschehnis“ und „Träume“ stehen proto- und idealtypisch für die Auseinandersetzung mit dem Freud'schen Traum. Mechanismen der Traumerforschung, wie sie Sigmund Freud begründet, werden in diesen Erzählungen nahezu lehrbuchhaft durchexerziert. Das liefert einen klaren Hinweis darauf, dass die Autorin mit der Freud'schen Traumdeutung vertraut gewesen sein muss.

Sexualität und Ödipuskomplex. In nahezu allen Texten, die sich mit dem Triebgeschehen des Menschen auseinandersetzen (s. Kap. 6.1), werden Fragen der Sexualität verhandelt und zum Zwecke der oben beschriebenen Befreiung weiblicher Sexualität invertiert. Aus „Die Begegnung“ lässt sich zudem eine Inversion des Ödipuskomplexes herauslesen, den die Autorin im Zuge ihrer literarischen Verarbeitung anzweifelt. Der *Fetisch* und Freuds Ergründung desselben wird vor allem in „Das Glück“ und in „Die Stunde“ intensiv besprochen und ebenfalls invertiert, um die psychoanalytische Positionierung diesbezüglich aufzubrechen.

Das Unheimliche in der Psychoanalyse. Auch dieser Freud'sche Ergründungsversuch klingt mancherorts in den Erzählungen an, am stärksten jedoch in den Traumtexten „Geschehnis“ und „Träume“. Die Autorin spielt mit der Unheimlichkeit von Traum und Unbewusstsein, indem sie der Leserschaft alptraumhafte Bilder darbietet, die im Zusammenhang mit innerer Abgründigkeit ausgedeutet werden können.

Die Neurosenlehre. Sie klingt im Text „Der Saturn“ an, weil die Protagonistin schizophrene und wahnhaftige Züge aufweist. El Hor/El Ha invertiert jedoch die klassische Schizophrenie, indem sie ihre Figur vom Abgrund heraus reanimiert.

Im Hinblick auf Hypothese 3, in der es um das Stilmittel der *Inversion* geht, wird in der Analyse dieser Arbeit und im Zuge der oben zusammengefassten Ergebnisse ebenfalls deutlich, dass die Autorin häufig auf dieses zurückgreift, allerdings nicht immer. An den Inversionen ist ersichtlich, dass El Hor/El Ha eine durchaus kritische Haltung gegenüber Freud und seiner Psychoanalyse einnimmt, so z.B. in Bezug auf die Neurosenlehre, den Ödipuskomplex, das

Primäre des Traumas oder den Verdrängungsmechanismus. Noch deutlicher ist die Inversion allerdings bei den Geschlechterrollen zu beobachten, deren stilmittelartige Verwendung aus den oben beschriebenen Gründen erfolgt. *Überhöhungen*, die sich ebenfalls in machen Texten finden lassen, z.B. in „Das Glück“ und „Der Idiot“, zeugen von einem ironischen Spiel mit der Psychoanalyse und verfestigen die Gegenposition der Autorin. Häufig richtet die Autorin in den Schlusssätzen ihrer Texte, wie z.B. in „Der Saturn“, ihr ironisch-bissiges Augenzwinkern unmittelbar an die Leserschaft.

In der Inversion findet El Hor/El Ha letztlich ihren Ausdruck der Entgegnung. Sie setzt sich zur Wehr. Sie schreibt gegen eine Wand aus Dominanz an, die sich aus gesellschaftlicher Rolle und wissenschaftlicher Verfestigung dieser Rolle speist. Sie trägt aber eine ambivalente Haltung in sich. Ihr Hauptwerk trägt den Titel „Die Schaukel“. Er ist die übergeordnete Verbildlichung ihrer Ambivalenz, des allgegenwärtigen Dualismus, auf den die Autorin anspielt: Mann und Frau, Sex und Gewalt, Tier und Mensch, Kultur und Natur, Psychoanalyse und Antipsychoanalyse, Leserschaft und Figur. El Hor/El Ha lehnt das gesellschaftliche Rollenkonstrukt nachdrücklich ab, aber sie kritisiert und wertschätzt die Psychoanalyse gleichermaßen. Sie bricht mit ihr *und* bestätigt sie gleichsam, indem sie die Leserschaft dazu einlädt, die Psychoanalyse als Türöffner zu begreifen. Sie fordert jene dazu auf, hinter die Figuren zu blicken, deren innerliche Kontextualisierung und Historie zu begreifen und damit auch die eigene Geworfenheit in das innere Schicksal anzuerkennen. In der Kürze des Wortes besitzen die Figuren El Hors/El Has umso mehr Tiefgang und gewinnen über die Textgrenzen hinaus Bedeutung und Nachhall. Fiktionale Figuren transportieren Bedeutung, lösen dadurch faktische Involviertheit aus und liefern so Einblicke in reale Problemstellungen.

El Hor/El Ha positioniert sich zu jeder Zeit. Und sie teilt sich durch ihre Figuren mit.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

El Ha: Der Einsame. In: Der Friede. Bd. 1, Nr. 12. 1918a, S. 289.

El Ha: Tragödien: Fennek. Geschehnis. In: Der Friede. Bd. 2, Nr. 31. 1918b, S. 119.

El Ha: Träume. In: Saturn. Jg. 5, H. 7. 1919, S. 279-281.

El Ha: Das Alte Geschlecht. In: Prager Presse. Praha: Orbis 1921, 1(242), S. 12.

El Hor: Der Mörder. In: PAN. Jg. 3, Nr. 15, 10. 1913, S. 361-362.

El Hor / El Ha: Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen. Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartwig Suhrbier. Göttingen: Steidl Verlag 1991.

Sekundärliteratur:

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2010.

Bergeret, Jean: Der ewige Ödipus. Zu den Grundlagen menschlicher Gewalt. o.O: Psychosozialverlag 2016.

Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976.

Butzer, Günter/Jacob, Joachim: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3. erw. Aufl. Berlin: J.B. Metzler 2021.

Däubler, Theodor: Expressionismus. In: Die neue Rundschau. 27. Jg., Bd. 2. 1916. Buchausgabe: Der neue Standpunkt. Dresden: 1916. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 51-53.

Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Die neue Rundschau. 28. Jg., Bd.1. 1917. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 188-192.

Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Die neue Rundschau. 29. Jg., Bd. 1. 1918. (u.d.T. Expressionismus in der Dichtung). Buchausgabe: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin: 1919. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 55-67.

Einstein, Carl: Anmerkungen über den Roman. In: Die Aktion. 4. Jg., 1912. In: Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 185-188.

Fages, Jean-Baptiste: Geschichte der Psychoanalyse nach Freud. Frankfurt am Main: Ullstein 1981.

Freud, Sigmund: Über den Traum. In: Freud, Sigmund: Kleine Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1931.

- Freud, Sigmund: Fetischismus. In: Freud, Sigmund: Kleine Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1931.
- Freud, Sigmund: Kleine Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1931.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe Band II. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer 1972.
- Geinsenhanslücke, Achim: Freuds Poetik des Unheimlichen oder Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. In: *Enthymema*, XXIV (2019), S. 425-432.
- Hatvani, Paul: Versuch über den Expressionismus. In: *Die Aktion*. 7. Jg., Nr. 11/12, Sp. 146-150. 1917. In: Best, Otto F. (Hg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 68-73.
- Huebner, Friedrich Markus: Der Expressionismus in Deutschland: In: *Europas neue Kunst und Dichtung*. Berlin: Rowohlt 1920. S. 81, 83-95. In: Best, Otto F. (Hg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976, S. 37-51.
- Hüppauf, Bernd (Hrsg.): *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*. Königstein: Athenäum, Hain, Hanstein 1984.
- Jäger, Christian: *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005.
- Kemper, Hans-Georg/Vietta, Silvio: *Expressionismus*. 6. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- Knapp, Gerhard P.: *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme - Kritik*. München: C.H. Beck München 1979.
- Köhler, Thomas: *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung. Überarb. Neuaufl.* Gießen: Psychosozial-Verlag 2020.
- Kunze, Heinrich: *Soziologische Theorie und Psychoanalyse. Freuds Begriff der Verdrängung und seine Rezeption durch Parsons*. München: Wilhelm Goldmann 1972.
- Kutter, Peter: *Moderne Psychoanalyse. Eine Einführung in die Psychologie unbewußter Prozesse*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2000.
- List, Eveline: *Psychoanalyse. Geschichte – Theorien – Anwendungen*. 2. Aufl. Wien: Facultas 2009.
- Lücke, Martina: Kampf der Geschlechter: Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 46/2 (2010), S. 112-130.
- Paulsen, Wolfgang: *Deutsche Literatur des Expressionismus*. 2. Aufl. Berlin: Weidler 1998.

- Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke AG Verlag 1969.
- Rürüp, Reinhard: Der „Geist von 1914“ in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Kriegs im Ersten Weltkrieg. In: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Hrsg. v. Bernd Hüppauf. Königstein: Athenäum, Hain, Hanstein 1984, S. 1-30.
- Schmidt, Christoph: Das Unheimliche und die zwei Seiten der Psychoanalyse. Die Wissenschaft und das Dunkle: Freud – Cixous – Lacan. In: Psychoanalyse im Widerspruch Nr. 65, 33 (1) (2010), S. 27-50.
- Shoults, Julie: Radical Depictions of Female Sadomasochism in El Hor/El Ha's Literary Sketches. In: Women in German Yearbook 30 (2014), S. 89-106.
- Sokel, Walter H.: Prosa des Expressionismus. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke Verlag 1969, S. 153-170.
- Sonnleitner, Johann: Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld. In: Faber, Vera, Dymtro Horbachov, Johann Sonnleitner (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2016, S. 143-151.
- Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2017, S. 301-314.
- Spreitzer, Brigitte: Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Wien: Passagen-Verlag 1999.
- Thomas, Hinton R.: Das Ich und die Welt. Expressionismus und Gesellschaft. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke AG Verlag 1969, S. 19-36.

9 Anhang

- Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Prosawerk der expressionistischen Autorin *El Hor*, bzw. *El Ha*, die vermutlich im Wien des Fin de Siècle gelebt und gewirkt hat. Besonders in den Jahren zwischen 1910 und 1920 verfasst sie kürzere und längere Prosatexte, die in expressionistischen Zeitschriften publiziert werden. Die Autorin ist der germanistischen Literaturwissenschaft bis auf ihre Pseudonyme und ihren Textfundus weitgehend unbekannt, weswegen diese Arbeit in erster Linie zu ihrer wissenschaftlichen Verankerung beitragen soll. Ausgehend von dieser Überlegung befasst sich die Arbeit speziell mit der Schnittstelle zwischen dem literarischen Werk El Hors/El Has und der Psychoanalyse nach Sigmund Freud. Eine Interpretation ihrer Texte in Form eines *Close Readings* soll Antworten auf die Fragen liefern, ob die Texte der Autorin Themen und Inhalte der Freud'schen Psychoanalyse verhandeln und, wenn ja, in welcher Form sich der psychoanalytische Komplex in den Erzählungen darstellt. Zu diesem Zweck wird in einem theoretischen Teil zunächst der Rahmen des literarischen Werks abgesteckt, indem sowohl die Epoche des Expressionismus als auch die Psychoanalyse nach Freud auf der Basis einschlägiger Fachliteratur vorgestellt und beschrieben werden. In einem sich anschließenden Analyseteil werden die auf der Basis eines entwickelten Kategoriensystems ausgewählten Texte El Hors/El Has interpretativ auf ihren psychoanalytischen Gehalt überprüft und in Bezug auf die Freud'sche Psychoanalyse kontextualisiert. Dabei wird sich insbesondere auf die im Theorieteil generierten Erkenntnisse berufen. Die Analyse bestätigt die Annahme, dass die Autorin in einer Vielzahl ihrer Texte auf die Psychoanalyse nach Sigmund Freud anspielt, dabei wesentliche psychoanalytische Themen in ihr Werk einfließen lässt und diese durch die Art und Weise der Bearbeitung kritisch reflektiert.

- Abbildung 1: Kategorisierung der als „psychoanalytisch-kontextualisiert“ identifizierten Texte El Hors/El Has

<u>Oberkategorie</u>	<u>Unterkategorie (Leitmotiv)</u>	<u>Verfeinerte Unterkategorie</u>	<u>Text</u>
Der Triebhafte Mensch			
	Gewalt		
		Sexualisierte Gewalt	Das Abenteuer Die Begegnung Die Bekanntschaft Das Glück Die Stunde
		Entsexualisierte Gewalt	Der Mörder Die Eidechse Die Rache
	Sexualität		Märchen
	Unbewusstsein und Begierde		Der Idiot Orchideen
Das traumatisierte Kind			
	Angst und Schrecken		Das Alte Geschlecht
	Einsamkeit und Bindung		Der Einsame Der Spaziergänger
Traumgeschehen			
	Unheimlicher Traum		Erscheinung Träume Geschehnis
Im Wahn	Neurose und Schizophrenie		Der Saturn

- Abbildung 2: Vollständiges Kategoriensystem des Gesamtwerks El Hors/El Has (s.u.)
 - B-A Stil* = Bildhaft-Analytischer Stil; *em. hoch. Stil* = emotional-hochgestimmter Stil; *Bes. Stil* = besonderer Stil; *Intertext* = Intertextualität; *Kult.kr.* = Kulturkritik; *PA-relev.* = Psychoanalyse relevant; *Sex./Lie.* = Sexualität/Liebe; *Tod/Morb.* = Tod/Morbidität; *Ges.kr.* = Gesellschaftskritik
 - 1* = trifft zu, *0* = trifft nicht zu

Nr.	PseudoTitel	B-A Stil	em. hoch. Stil	bes. Stil	Intertext	Kult.kr.	PA-relev.	Sex./Lie.	Religion	Tod/Morb.	Zeit	Natur	Stadt	Theater	Glück	Ges.kr.	Tiere	Kindheit	Einsamkeit
1	El Ha Aaron	0		1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2	El Hor Alter Herrensitz	0		0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
3	El Ha Beethoven	0		1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4	El Hor Begräbnis im Gebirge	1		0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0
5	El Hor Dämmerung	1		0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
6	El Hor Das Abenteuer	1		0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1
7	El Hor Das alte Geschlecht	1		0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
8	El Hor Das alte Pferd	1		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
9	El Hor Das Geisterkind	0		0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
10	El Hor Das Glück	1		0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
11	El Hor Das Hündchen	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
12	El Hor Das Kätzchen	1		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
13	El Hor Das Konzert	1		0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
14	El Hor Das Liebespaar	1		0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
15	El Hor Das Meer	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
16	El Hor Das Paket	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
17	El Hor Das Publikum	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
18	El Hor Das Wildschwein	1		0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
19	El Hor Der alte Bettler	1		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
20	El Hor Der alte Maler	1		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
21	El Hor Der Drachen	1		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
22	El Hor Der Einsame	1		0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
23	El Hor Der Eisvogel	0		1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
24	El Hor Der Erfinder	1		0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
25	El Hor Der Fahrgast	1		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
26	El Hor Der Fremdling	0		1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
27	El Hor Der Heidefürst	0		0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
28	El Hor Der Idiot	1		0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
29	El Hor Der Künstler	1		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
30	El Hor Der Küster	1		0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
31	El Hor Der Landstreicher	1		0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1
32	El Hor Der Laternenanzünder	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
33	El Hor Der Leierkastenmann	1		0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1
34	El Hor Der Mörder	1		0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	1
35	El Hor Der Musiker	1		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
36	El Hor Der Nachtwind	1		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
37	El Hor Der Opal	1		0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0
38	El Hor Der Park	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
39	El Hor Der Prinz Amandus	1		0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
40	El Hor Der Saturn	1		0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
41	El Hor Carl Goetz	0		0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
42	El Hor Der Selbstmörder	0		0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
43	El Hor Spaßmacher und Tepp	1		0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
44	El Hor Der Spaziergänger	1		0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1
45	El Hor Der Trödler	0		0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
46	El Hor Der Unkenteich	1		0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
47	El Hor Die Begegnung	1		0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

48	El Hor	Die Bekanntschaft	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
49	El Hor	Die Eidechse	1	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0
50	El Hor	Die Gans	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
51	El Hor	Die Gasse	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
52	El Ha	Die Heilige Elisabeth	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
53	El Hor	Die Kreatur	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
54	El Hor	Die Närrin	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
55	El Hor	Die Probe	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
56	El Hor	Die Rache	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0
57	El Hor	Die Schenke	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
58	El Hor	Die Stunde	0	1	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
59	El Hor	Die Toten	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
60	El Hor	Die Wette	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
61	El Hor	Dressur	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
62	El Hor	Duett	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
63	El Hor	Einem Herzen zugeflüstert	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
64	El Hor	Einerlei	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
65	El Hor	Einzelhaft	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
66	El Hor	Erlebnis	0	1	1	1	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	1
67	El Hor	Erscheinung	1	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1
68	El Hor	Fennek	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
69	El Hor	Gedankensplitter																	
70	El Hor	Geschehnis	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0
71	El Hor	Glaube	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0
72	El Ha	Goethe	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
73	El Ha	Hafis	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0
74	El Hor	Hamlet	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
75	El Ha	Harun al Raschid	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
76	El Ha	Heinrich Heine	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
77	El Hor	Hero und Leander	1	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
78	El Hor	Hundeblumen	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
79	El Ha	Joseph Kainz	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
80	El Ha	Judas Ischariot	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
81	El Hor	Katastrophe	1	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1
82	El Hor	Kleine Zeit	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
83	El Hor	Königin Elisabeth	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
84	El Hor	Landschaft	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
85	El Ha	Lucifer	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
86	El Hor	Mädchen	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
87	El Hor	Maiabend	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
88	El Hor	Märchen	1	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
89	El Ha	Maria	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
90	El Hor	Mayerling	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0

91	El Hor	Mein Freund, der Leierkaste	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
92	El Ha	Mozart	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
93	El Hor	Nachtklang	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
94	El Hor	Orchideen	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
95	El Hor	Panorama	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0
96	El Hor	Pantomime	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0
97	El Hor	Peter Altenberg	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
98	El Ha	Raffael	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
99	El Hor	Ritter Blaubart	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
100	El Ha	Ritter Blaubart (2)	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
101	El Ha	Romeo und Julia	0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0
102	El Ha	Schiller	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
103	El Ha	Shakespeare	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
104	El Hor	Siegel	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0
105	El Hor	Sirokko	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
106	El Hor	Spiel	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
107	El Hor	Timpe	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
108	El Hor	Träume	1	0	1	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0
109	El Hor	Vorstadtmorgen	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
110	El Hor	Wahre Anekdote	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
111	El Hor	Welt-Bühne	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0