

Die Elektra-Figur  
zwischen Rache und  
Gerechtigkeit:  
Sophokles – Hugo von  
Hofmannsthal – Heiner  
Müller – Elfriede  
Jelinek

Jana Klünder

Universität Paderborn  
Fakultät für Kulturwissenschaften  
Deutschsprachige Literaturen/Komparative Theologie der Religionen  
Sommer-/Wintersemester 2021

## **Inhalt**

|  |    |
|--|----|
| 1. Einleitung .....  | 3  |
| 2. Die mythische Figur Elektra .....                         | 4  |
| 3. Elektra im Drama des Sophokles .....                      | 4  |
| 3.1 Fazit.....   | 16 |
| 4. Elektra im Drama von Hugo von Hofmannsthal.....           | 17 |
| 4.1. Fazit.....  | 31 |
| 5. Elektra in Heiner Müllers Drama „Die Hamletmaschine“..... | 33 |
| 5.1 Fazit.....   | 47 |
| 6. Elektra in Elfriede Jelineks Drama „Ein Sportstück“ ..... | 49 |
| 6.1 Fazit.....   | 64 |
| 7. Ergebnis .....  | 65 |
| 8. Literaturverzeichnis.....                                 | 69 |

## 1. Einleitung

Die aus der griechischen Mythologie bekannte Figur Elektra wurde bereits in der Antike von mehreren Autoren aufgegriffen und so zur Titelgeberin verschiedener Dramen. Ihre Rezeptionsgeschichte dauert bis in die heutige Zeit an, wobei Elektra im 20. Jahrhundert differenzierte Bedeutungen zugeschrieben werden. Dabei ist die Erinnerung an begangenes Unrecht auch in den neuesten Werken noch eng mit ihrem Charakter verknüpft. Ausgehend vom sophokleischen Drama „Elektra“ soll die Rezeption der Figur Elektra in Theatertexten der Neuzeit betrachtet werden. Schwerpunkt wird dabei die Darstellung Elektras als affektgeleitete, traumatisierte Frau bei Hugo von Hofmannsthal im gleichnamigen Drama bilden. Daraufhin sollen Elektras Fähigkeit zur Mahnung und ihr Umgang mit Trauma als Aspekte des postdramatischen Theaters in den Werken Heiner Müllers („Die Hamletmaschine“) und Elfriede Jelineks („Ein Sportstück“) untersucht werden. Abschließend soll die Frage nach dem politischen Potenzial der Figur Elektra im Kontext des modernen Theaters beantwortet werden. Dazu wird die These aufgestellt, dass Elektra als Gegenfigur Ophelias (bei Müller) durch ihren Wunsch nach Rache zwar großes Handlungspotenzial in sich birgt, aber nur durch Überwindung des Verharrens in der Vergangenheit als eigenständiges Subjekt agieren kann (Hofmannsthal und Jelinek).

Während zu Hugo von Hofmannsthals „Elektra“ sehr viel Fachliteratur existiert, gibt es weitaus weniger entsprechende Literatur, die sich direkt mit der Figur Elektra bei Jelinek und Müller auseinandersetzt. Jedoch können durch die Betrachtungen der Rolle und Entwicklung der Frauenstimme in „Ein Sportstück“ und mit verschiedenen Interpretationen der Ophelia in Abgrenzung zu Elektra in Müllers „Die Hamletmaschine“ weitere Rückschlüsse gezogen werden.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden Werktitel zugunsten der erhöhten Übersichtlichkeit kursiv hervorgehoben.

## 2. Die mythische Figur Elektra

Elektra ist eine literarische Figur aus der griechischen Mythologie und gehört als Tochter des Königs Agamemnon von Mykene zur letzten mythologisch „bedeutenden Generation des auf Tantalos zurückgehenden Geschlechts der Atriden.“<sup>2</sup> Ursprünglich vermutlich durch Xanthos von Laodike (bei Homer) in Elektra umbenannt, erhielt ihr Mythos durch Stesichoros einige seiner bekannten Motive wie die Wiedererkennungsszene zwischen den Geschwistern.<sup>3</sup> Als Schwester der von ihrem Vater Agamemnon geopfert Iphigenie bezeugt sie den darauf folgenden Mord an ihrem Vater durch dessen Frau Klytāimnestra bzw. ihres Geliebten Aigisthos. Unfähig, den Mord an ihrem Vater ungerächt zu lassen, wartet sie jahrelang trauernd auf die Rückkehr ihres Bruder Orestes, den sie zum Mord an ihrer Mutter bewegt.

Namensträgerin eines Dramas wurde sie bereits bei Sophokles und Euripides, bei denen sie unterschiedlich große Anteile an Figurenrede und dem Muttermord hat. In Aischylos' *Orestie* hatte sie im mittleren Stück bereits die Position einer Hauptfigur inne. Während Elektra bei Aischylos noch nicht am Racheakt beteiligt ist,<sup>4</sup> nimmt sie insbesondere bei Euripides aktiv mit Orestes zusammen am Mordgeschehen teil.<sup>5</sup> Im Stück von Sophokles zeichnet sie sich durch eine durchgehende Präsenz auf der Bühne aus.

## 3. Elektra im Drama des Sophokles

Sophokles Drama *Elektra* wurde rund vierzig Jahre nach Aischylos' *Weihgussträgerinnen* (dem zweiten Stück seiner *Orestie*) gestaltet, ähnlich der *Elektra* des Euripides, die im selben Zeitraum (ca. 422-413 v. Chr.) entstand.<sup>6</sup> Elektra bildet in ihm den

---

<sup>2</sup> Göbel, Johannes: Elektra. In: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Maria Moog-Grünwald. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2008 (=Der neue Pauly). S. 247-252.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 247.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 247.

<sup>5</sup> Vgl. Euripides: Elektra. In: Die Troerinnen. Elektra. Taurische Iphigenie. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor. Hg. v. Ernst Buschor. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1957. S. 81-157.

<sup>6</sup> Vgl. Göbel: Elektra, S. 247.

„menschlichen Mittelpunkt“<sup>7</sup> und ist Repräsentantin eines Rechtskonfliktes. Als die dritte auf der Bühne erscheinende Figur ist sie in jeder Szene anwesend und hat damit verbunden einen hohen Redeanteil sowie großen Einfluss auf die anderen Figuren. Auch wenn Elektra selbst kaum agiert, so bewegt sie andere Personen dennoch zum Nachdenken, Zweifeln und Handeln. Besonders ihre anhaltende Trauerhaltung und ihre Klagen markieren Elektra als eine unter Ungerechtigkeit leidende Frau, die nicht aufhört, an den Verstorbenen zu erinnern und gleichsam die Täter anzuklagen. Diese Anklage, mit der Elektra „Rache und Wiedergutmachung“<sup>8</sup> fordert, geht in das Bild von Elektra als Rächerin ein.

Beim Auftritt von Orestes und seinem Erzieher (sowie der stummen Figur Pylades) in der ersten Szene wird zugleich eine Einführung durch den Erzieher gegeben, der erzählt, wie er Orestes durch die Hand seiner Schwester als kleines Kind anvertraut bekam und ihn fern von Zuhause aufzog, mit dem Ziel, dass Orestes eines Tages den Tod seines Vaters rächen solle.<sup>9</sup> Dies wird zugleich von Orestes weiter ausgeführt, der seine Rolle als Rächer als von Apollon bestimmt bestätigt, was einen ersten Hinweis auf die Rechtmäßigkeit dieser Aufgabe gibt. Er plant, zunächst seinen eigenen Tod dem Haus seiner Mutter zu verkünden. Daraufhin ertönt die Klage Elektras im Haus, die vom Erzieher als der Ausruf einer Dienerin gedeutet, von Orestes aber sofort als die seiner Schwester erkannt wird.<sup>10</sup> Die Männer gehen jedoch ab, woraufhin Elektra das Wort erhält. Sie erklärt, dass sie seit dem Tod ihres Vaters, der von ihrer Mutter und deren Geliebten mithilfe einer Axt getötet wurde, als Einzige um ihn trauert und an ihn erinnert. Sie sieht für ihre Trauerzeit kein Ende, aber hofft dennoch auf die Rückkehr ihres Bruders Orestes, da sie sich allein der Aufgabe, an ihren Vater zu erinnern, nicht gewachsen sieht. Sie bittet hier zuerst die chthonischen Götter um Rache des Mordes, ihren Bruder wünscht sie sich zurück, um nicht weiter allein an die Ungerechtigkeit erinnern zu müssen: „Und sendet mir doch meinen Bruder her! / Denn als [E]inzige kann ich die Last des Leids / nicht länger im Gleichgewicht halten.“<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Bossart, Anton: Zur Tragik als dichterische Kunstform. Eine theologische Reflexion. Eich: Bossart 2006. S. 163.

<sup>8</sup> Schlatter, Emrys: Der Tod auf der Bühne. Jenseitsmächte in der antiken Tragödie. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018 (=Philologus. Supplemente). S. 82.

<sup>9</sup> Vgl. Sophokles: Elektra. In: Dramen. Griechisch und deutsch. Hg. v. Karl Bayer, Wilhelm Willige, Bernhard Zimmermann. 5. Auflage. Düsseldorf: Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler 2007 (=Sammlung Tusculum). S. 359-451.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 365.

<sup>11</sup> Ebd., S. 367.

Der Chor, der nach Elektras Rede einzieht und auf sie antwortet (stets spricht die Chorführerin mit Elektra, da sie aber Teil eines Kollektivs ist, wird sie hier weiterhin als „Chor“ bezeichnet), gibt Elektra recht („Kind einer, ach, / heillos schlimmen Mutter“<sup>12</sup>), aber verweist auf die Sinnlosigkeit ihrer Klagen und den Schaden, den sie sich durch ihre andauernde Verzweiflung selbst zufügt. Der Chor stellt Elektras Trauer dem unbeschwerten Leben ihrer Geschwister gegenüber und warnt sie davor, „nicht Leid aus Leid“<sup>13</sup> zu zeugen. Elektra drückt ihre Bitterkeit über die ausbleibende Rückkehr ihres Bruders aus und zeigt sich unwillig, ihre Anklage aufzugeben, aus Respekt dem Verstorbenen gegenüber:

Nie, würd' ich eines Edlen Weib, / sei ich ihm friedlich zugetan, / hemmt' ich zu Vaters Schande den Flug / gellenden Klagerufs! / Denn wenn der Tote, bloß Staub und nichts weiter sonst, / elend liegen soll, / sie hingegen nicht / büßen sollen den Mord gerecht, / stirbt aus die Ehrfurcht / und alle fromme Scheu bei Menschen.<sup>14</sup>

Nur die Aussicht auf Orestes' Rückkehr spendet Elektra Kraft. Dies trennt sie von anderen Menschen, auch von ihrer Schwester Chrysothemis, die das Trauern zugunsten des aktiven Lebens aufgegeben hat. Elektra nimmt ihr dies übel und sieht ihre Anpassung an das Leben im Haus als Verrat an.<sup>15</sup> Chrysothemis und der Chor warnen sie jedoch, mit ihrer Trauer ihr eigenes Leben zu zerstören. Chrysothemis erklärt sogar, dass Elektra in einer Gruft eingesperrt werden soll, da ihre Klage als aktiver Widerstand gegen Klytāimnestra und Aigisthos bestraft werden soll. Doch ihre Warnung kommt zu spät, denn Elektra gab schon dem Chor gegenüber zu verstehen, dass sie ihr Leben als zerstört ansieht, seit ihr Vater ermordet wurde: „sie nahmen das Leben auch mir, / gaben es preis, zerstörten mich.“<sup>16</sup> Sie hat ihr Leben damit ihrem toten Vater verschrieben, ist aber unfähig, selbst zu handeln und verharrt in einer Haltung der Erwartung und des Grolls, die „die Reintegration der Trauernden in die soziale Gruppe [...] verhindert“<sup>17</sup> und in der Elektra „eine besondere Nähe zu den Toten hat.“<sup>18</sup> Chrysothemis hingegen wünscht sich ein eigenes Leben und musste daher mit dem Geschehenen abschließen.

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 367.

<sup>13</sup> Ebd., S. 375.

<sup>14</sup> Ebd., S. 375.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 381.

<sup>16</sup> Ebd., S. 373.

<sup>17</sup> Schlatter: Tod auf der Bühne, S. 93.

<sup>18</sup> Ebd., S. 93.

Doch auch Klytaimnestra ist der Tod Agamemnons noch präsent: Nach einem Traum verängstigt, lässt sie ihre zweite Tochter Chrysothemis das Grab des Ermordeten weihen und auch der Gedanke, Elektra wegzusperren, lässt darauf schließen, dass Elektras Anklagen Auswirkungen auf Klytaimnestra haben. Sobald Elektra von diesem Traum erfährt, schöpft sie neue Hoffnung, die sie diesmal statt an die Götter, in Form von Chrysothemis' Gebeten, an die konkreten Gestalten des Geistes ihres Vaters und ihres Bruders richtet, die nun entgegen ihrer vorherigen Haltung Handlungspotenzial in Elektras Augen erhalten.<sup>19</sup> Der Chor bekräftigt Elektras Haltung als eine gerechte und deutet den Traum ebenfalls als Ankündigung: „Wenn ich [...] / nicht verlassen [bin] von klugem Sinn, / meldet jetzt ihr Kommen / Gerechtigkeit: die trägt in den Händen Strafgewalt.“<sup>20</sup>

Als nächste Figur erscheint dann Klytaimnestra auf der Bühne, die sich auf ein Streitgespräch mit Elektra einlässt, da sie ihre Tochter zur Einsicht bewegen will. Unbeabsichtigt bekräftigt sie Elektras Klage über ihre machtlose Lage, indem sie andeutet, dass diese nicht klagen würde, wenn Aigisthos in der Nähe wäre, da er sie davon abzubringen weiß und gibt an, Elektra zu ihrer eigenen Verteidigung für ihre Reden rügen zu müssen.<sup>21</sup> Klytaimnestra versteht Elektras Zorn nicht und versucht, sich zu rechtfertigen: Wie Elektra verweist sie auf die Gerechtigkeit (Dike), die in ihrer Handlung zum Tragen käme, denn sie hätte nur die geopfert Tochter Iphigenie (bei Sophokles: Iphianassa<sup>22</sup>) gerächt, wie auch Elektra sich hätte verpflichtet fühlen müssen. Sie beruft sich ebenfalls auf den Willen der Toten: „Und könnte sie, die Tote spräche ebenso.“<sup>23</sup> Außerdem weist sie auf die Ungerechtigkeit und Sinnlosigkeit eines derartigen Opfers hin, das genauso gut Menelaos Kinder hätte treffen können.<sup>24</sup> Elektra darf anschließend dagegen argumentieren, was sie auch ausführlich tut, wobei sie für ihren Vater und ihre Schwester sprechen will: „Erlaubst du aber, spräch' ich von dem Toten gern / ein offnes Wort zu dir und von der Schwester auch.“<sup>25</sup> Ihre Verbundenheit mit dem Toten und ihr Glauben an die Gerechtigkeit ihrer Sache erlauben es Elektra, die Vertretung der Toten zu übernehmen.<sup>26</sup> Sie entkräftet die Verteidigung ihrer Mutter

---

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>20</sup> Sophokles: Elektra, S. 387ff.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 391.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 369.

<sup>23</sup> Ebd., S. 393.

<sup>24</sup> Vgl. Schlatter: Tod auf der Bühne, S. 86.

<sup>25</sup> Sophokles: Elektra, S. 393.

<sup>26</sup> Vgl. Schlatter: Tod auf der Bühne, S. 94.

als nicht gerecht und wertet ihr Argument stattdessen als Geständnis: „Du hast den Vater, wie du sagst, / getötet. Gäb's ein Wort, das schlimmer wär' als dies, / ob du nun recht hast oder nicht? Doch sag' ich: nicht / mit Recht hast du getötet: dich verführte nur / der schlechte Mann, mit dem du jetzt zusammenlebst.“<sup>27</sup> Ihre Kritik greift dabei zuerst die grundsätzliche Tatsache auf, dass Klytaimnestra, ohne ihrerseits etwas aufzugeben, nun an der Seite von Aigisthos regiert, was sie bezüglich des Todes von Agamemnon unter Generalverdacht stellt.<sup>28</sup> Diesen Vorwurf wiederholt Elektra am Ende ihres Redeanteils zur Bekräftigung erneut, da sich Klytaimnestra von diesem nicht freimachen kann: „Denn wenn du magst, belehre mich, warum du jetzt / die schändlichsten all deiner Taten erst vollbringst, / die du zusammen mit dem Mörder schläfst, mit dem / du meinen Vater ehemals erschlagen hast“<sup>29</sup>. Auch wird dadurch ersichtlich, dass Elektra ihrer Mutter den Verrat, einen anderen Mann zu wählen, ebenso wenig verzeiht wie den Mord an ihrem Vater.

Klytaimnestras Begründung für den Mord, die Opferung ihrer Tochter für den Krieg, entkräftet Elektra dazu mit einem religiösen Argument, das eine andere Motivation Agamemnons voraussetzt: mit der unrechten Tötung eines Hirsches im Hain der Göttin Artemis. Nur um dieses Unrecht wieder gutzumachen, opferte Agamemnon seine Tochter Iphigenie, „gezwungen und nach vielem Sträuben“<sup>30</sup>. Somit kann Elektra ihrer Mutter das Argument entziehen, Agamemnon hätte ungerechterweise für den Krieg geopfert, wobei dieses Opfer auch seinem Bruder Menelaos hätte auferlegt werden können. Jedoch kann Elektra den Mord an ihrer Schwester nicht leugnen und auch ihre Darstellung des Geschehens als Bedingung der Göttin ist nicht gänzlich entlastend, da eine Schuld Agamemnons bestehen bleibt und keine Beweise für diesen Hergang existieren, nur eine Darstellung nach Hörensagen: „Ich will's dir sagen, weil man sie nicht fragen darf: / Mein Vater, so hab' ich gehört“<sup>31</sup>, so formuliert Elektra ihre Erklärung. Schlussendlich stellt sie die Frage nach dem Recht, nach dem Klytaimnestra handelte, selbst wenn ihre Aussage über das Motiv Agamemnons stimmen sollte. Denn wenn man für Mord getötet werden soll, so wäre auch der Mörder Klytaimnestras im Recht (eine hypothetische Vorlage für Elektras eigene Rachepläne ist hier zu erkennen) und

---

<sup>27</sup> Sophokles: Elektra, S. 393.

<sup>28</sup> Vgl. Ette, Wolfram: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011. S. 225.

<sup>29</sup> Sophokles: Elektra, S. 395.

<sup>30</sup> Ebd., S. 393.

<sup>31</sup> Ebd., S. 393.

ihre Mutter wäre weiterhin im Unrecht, da sie „selber die eigenen Kinder, die in heiliger Ordnung [...] zuerst geborenen, verst[ieß] und Orestes töten wollte“<sup>32</sup>. Hier kommt Elektra auf ihre eigenen, nicht unbedingt von der Hand zu weisenden, aber dennoch sehr subjektiven Gründe zu sprechen: ihr eigenes und Orestes' vermutetes elendes Leben durch die Vorherrschaft Aigistos' und Klytaimnestras. Sie wehrt sich gegen die Vorwürfe ihrer Mutter, da sie ihre Chance, ihre Rachepläne erfüllt zu sehen, als gering einschätzt, solange sie keine Nachricht von ihrem Bruder erhält. Dennoch setzt sie ihre Stimme ein, um auf dieser Weise ihrer Mutter und ihrem neuen Mann zu schaden:

er, den ich dir als Rächer aufbewahre, wie / du oft mir vorwirfst, und hätt' ich die Macht dazu, / ich hätt' es auch getan, des sei gewiß! Darum / verschrei mich nur bei allen, wie's beliebt: als arg, / als dreistes Mundwerk und als völlig ohne Scham! / Wenn ich in solchen Dingen wohlerfahren bin, / mach' ich wohl schwerlich Schande dir und deiner Art!<sup>33</sup>

Somit gibt sie jedoch zu, dass sie sich selbst zur Rächerin (durch Orest) aufschwingen würde, sich also von der Regel, dass Mord durch Mord nicht vergolten werden darf, ausnimmt:

Es ist ein schönes Beispiel für den ethischen Perspektivismus, mit dem sich das griechische Drama auseinanderzusetzen hatte und der einer [sic] der Gründe für das Aufkommen dieser Kunstform darstellt. Eine ethische Position kann richtig sein und ist doch im Mund desjenigen, der sie vertritt, falsch. So lässt sich die allgemeine Kritik am Prinzip der Blutrache kaum besser formulieren als in diesen Versen der Elektra; da sie selber sich aber von ihr ausnimmt, hängt sie in der Luft.<sup>34</sup>

Hier endet die recht sachliche Debatte und mündet in gegenseitigen Beschuldigungen. Doch während Klytaimnestra sich nicht vom Verdacht, der durch den Ehebruch entstand, freimachen konnte, kommentiert der Chor hier: „Ich sehe sie Zorn schnauben. Ob sie sich ans Recht / gehalten, darum seh' ich sie nicht mehr besorgt“<sup>35</sup>, was auf Elektra, aber auch auf Klytaimnestra bezogen sein könnte; wahrscheinlich jedoch kommentiert der Chor hier Elektra, da er zuvor schließlich nur mit ihr (und Chrysothemis) kommuniziert hat. Elektras eigenmächtige Auslegung von Gerechtigkeit wird hier textimmanent vermerkt. Die Frage nach dem Recht bleibt offen.

Nach einem Gebet an Apollon wähnt sich Klytaimnestra als erhört, als der Erzieher auftritt und Orestes' vermeintlichen Tod sehr ausführlich verkündet. Während sich

---

<sup>32</sup> Bossart: Zur Tragik, S. 165.

<sup>33</sup> Sophokles: Elektra, S. 395.

<sup>34</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 225.

<sup>35</sup> Sophokles: Elektra, S. 395.

Klytaimnestra wider Erwarten nicht rein freudig zeigt, gibt sie doch zu, dass Orestes' Tod sie von einer Last befreit. Denn sie fürchtete die Rückkehr ihres Sohnes, da Elektra ihr stets die Möglichkeit der von Orestes vollzogenen Rache für den Tod des Agamemnon vor Augen hielt: „Doch nun – denn dieser Tag befreite mich von Furcht / vor ihm und der da, die, als größtes Übel, haust / mit mir und jederzeit das schiere Lebensblut / mir aussog – doch nun kann ich wohl beruhigt sein / vor ihren Drohungen und mich des Lebens freun.“<sup>36</sup> Elektra erscheint hier ebenso wie Orestes als eine Gefahr, die Klytaimnestras Leben bedroht und erst durch den Tod von Orestes entmachtet wird.<sup>37</sup> Elektra hingegen reagiert auf die Nachricht mit völliger Verzweiflung, denn der Verlust dieser Hoffnung markiert die Sinnlosigkeit ihres momentanen Daseins:

Orestes, liebster, wie vernichtet mich dein Tod! / Du gehst und nimmst mit dir hinweg aus meiner Brust / die Hoffnungen, die einzig mir geblieben sind: / daß du einst lebend kämst, ein Rächer für den Tod / des Vaters und für mich. Wohin soll ich nun fliehn? [...] Nein, vor dieser Tür, / verzweifelnd und verhaßt, bring' ich mein Leben hin. / Wenn es von denen drinnen einem lästig ist, / erschlag' er mich! Denn Glück ist's, wenn ich sterben muß, / Qual, wenn ich lebe: nichts mehr hält im Dasein mich.<sup>38</sup>

Der Verlust ihrer Hoffnungen trifft sie so sehr, dass auch der Chor es nicht vermag, sie zu trösten. Als Kontrast wirkt hier der Auftritt ihrer Schwester Chrysothemis, die ihr „Freude [...] und Erlösung von dem Leid, / das du bisher getragen und bejammert hast“<sup>39</sup> verspricht. Sie berichtet von dem Fund einer Opfergabe, von der sie glaubt, dass sie von Orestes dargebracht wurde. Elektra überzeugt sie jedoch davon, dass sie sich geirrt haben muss. Nun ohne Hoffnung auf die Rückkehr des Bruders will Elektra selbst handeln und möchte ihre Schwester dazu bringen, ihr dabei zu helfen, Aigisthos zu töten.<sup>40</sup> Auffällig ist dabei, dass sie nicht davon spricht, Klytaimnestra zu töten, sondern nur Aigisthos. Vielleicht tut sie dies, um ihre Schwester leichter überzeugen zu können, da Muttermord als das größere Verbrechen anzusehen ist, auch wenn es das ist, was Elektra eigentlich begehrt.<sup>41</sup> Da sich Chrysothemis zuvor bereits gegen aktiven Widerstand entschieden hatte, legt Elektra ihr persönliche Gründe nahe: die Hoffnung auf eine Ehe, da es Chrysothemis unter der Herrschaft von Aigisthos nicht erlaubt sein würde, zu heiraten. Ebenfalls verspricht sie ihrer Schwester Ruhm, die sie durch den Einsatz für die Verstorbenen erlangen würde. Chrysothemis erinnert an die

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 405.

<sup>37</sup> Vgl. Schlatter: Tod auf der Bühne, S. 82f.

<sup>38</sup> Sophokles: Elektra, S. 407.

<sup>39</sup> Ebd., S. 411.

<sup>40</sup> Vgl. Bossart: Zur Tragik, S. 166.

<sup>41</sup> Vgl. Sophokles: Elektra, S. 415.

Schwäche, die Elektra sowohl als Frau als auch in ihrer niedrigen sozialen Position im Haus gegenüber Aigisthos besitzt. Diese Schwäche hinderte Elektra vermutlich auch bisher daran, zu handeln.<sup>42</sup> Tatsächlich räumt diese im Verlauf des Gespräches ein, dass sie zu der Auffassung, handeln zu müssen, schon vorher gekommen ist: „Der Art nach hatt' ich sie, nur fehlte der Verstand.“<sup>43</sup> Auch nachdem Chrysothemis sich weigert, Elektra aktiv beizustehen, ist diese nach wie vor bereit, ihre Rache zu vollziehen. Damit wendet sie sich zwar gegen den Rat ihrer Schwester und des Chors, Vorsicht walten zu lassen, aber zugleich wird ihr Handeln auch als Erfüllen der obersten Pflichten gelobt.<sup>44</sup> Während die Schuldfrage der Klytaimnestra nicht gänzlich geklärt erscheint<sup>45</sup> und die besonnene Figur der Chrysothemis, die viele Aspekte der unglücklichen Existenz ihrer Schwester teilt, aber dennoch von einem eigenen Versuch, Rache zu üben, abrät, muss Elektra dennoch nicht als eine scheinbar gescheiterte Frau zu einer Verzweiflungstat übergehen. Das Stück lässt beobachten, „dass Dike [...] das Recht durch jene schafft, die es vermögen, denn jetzt kommt Orestes.“<sup>46</sup>

Dieser wird von der Chorführerin an Elektra als „Nächstverwandte“<sup>47</sup> verwiesen, aber es wird nicht offenbar, ob er seine Schwester erkennt, auch nicht, nachdem er mit ihr gesprochen hat, obwohl er zu Beginn ihre Stimme schon von Weitem erkannt hatte. So bezeichnet er Elektra als „Blutsverwandte und Befreundete“<sup>48</sup> des Orestes. Sein Erscheinen erklärt er mit der Aufgabe, die Geschichte seines angeblichen Todes zu bestätigen und die Asche des verstorbenen Orestes zu überbringen. Angesichts der vermeintlichen Überreste ihres Bruders klagt Elektra erneut über ihre nun hoffnungslose Existenz. Dabei erwähnt sie neben der Bemerkung, dass sie sich Orestes als Rächer erhofft hatte, was dieser ihr scheinbar aus der Ferne auch bestätigte<sup>49</sup>, auch ihre offenbar in der Vergangenheit innige Bindung: „Immer warst du ja / mein Kind viel eher, als du das der Mutter warst, / und niemand sonst im Hause pflegte dich, nur ich, / und immer sprachst du mich als deine Schwester an.“<sup>50</sup> Dies könnte allerdings auch als nachträgliche Vereinnahmung gelesen werden. Fest steht allerdings, dass Elektra

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 417.

<sup>43</sup> Ebd., S. 419.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 423.

<sup>45</sup> Vgl. Ette, Kritik der Tragödie, S. 225f.

<sup>46</sup> Bossart, Zur Tragik, S. 166.

<sup>47</sup> Sophokles: Elektra, S. 425.

<sup>48</sup> Ebd., S. 425.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 427.

<sup>50</sup> Ebd., S. 427.

Orestes vor dem Tode bewahrte, anders als ihre Mutter. Orestes identifiziert Elektra daraufhin, befragt sie nach der genauen Lage im Haus und drückt großes Mitleid mit ihr aus. Erst nachdem Elektra erklärt, dass sie mit ihrem Leiden ganz allein ist, gibt er sich ihr zu erkennen. Nach einem Augenblick des freudigen Wiedersehens folgt jedoch Dissonanz: Elektra erkennt in Orestes' Erscheinen das Handeln der Götter und sieht es als ihr Recht an, ihrer Freude Ausdruck zu verleihen, Orestes hingegen mahnt, wie seine Schwester Chrysothemis zuvor, zur Mäßigung; im Gegensatz zu ihr jedoch nicht um der Zurückhaltung willen, sondern um sich auf sein Vorhaben zu besinnen. Er fragt nicht nach einer Erläuterung des Fehlverhaltens von Klytaimnestra und Aigisthos, die sein Unternehmen moralisch stützen könnte, sondern bittet Elektra, zu schweigen, was ihrer bisherigen Verhaltensweise in *Elektra* widerspricht.<sup>51</sup> Tatsächlich folgt Elektra dieser Anweisung auch, denn: „Du wirkst Unglaubliches / an mir: wenn jetzt der Vater käme, würd' ich es / kein Wunder nennen, sondern glauben, was ich sah. / Da du zu uns nun kommst auf einem solchen Weg, / geh selbst nach deinem Sinn voran“<sup>52</sup>, so begründet sie ihre Zurückhaltung. Im Moment der ersehnten Ankunft entgegen allen Erwartungen verliert Elektra all ihren Tatendrang, vermutlich, da Orestes nicht nur von ihr zum Rächer ausersehen wurde, sondern auch aufgrund seiner Disposition als männlicher Nachkomme Agamemnons und der Tatsache, dass er von Apollon geschickt wurde, eher rechtens handelt als die gefühlsgeladene Elektra.<sup>53</sup> Dieser Eindruck verstärkt sich durch das Gespräch zwischen Elektra und dem Erzieher, der Orestes und Pylades zum Handeln anhält, Elektra jedoch trotz ihrer heftigen Freude über das Wiedersehen vertröstet. Diese nennt den Erzieher sogar einen „Vater“<sup>54</sup>, was erneut eine Erfüllung ihrer Hoffnungen anzeigt. Die Sprache, die Elektra gegen Klytaimnestra erfolgreich als Drohung und Mahnung verwendet hat und mit der sie nun ihren Gefühlen Ausdruck verleihen will, dieselben starken Gefühle, die sie all die Jahre antrieben und sie sogar zum Muttermord motivieren konnten, machen sie (und potenziell die anderen Anwesenden) unfähig, die Rache zu vollziehen, wenn sie sich nicht zurückhält. Orestes, der jegliches Gespräch auf später verschiebt, ist, obwohl er dasselbe langjährige Ziel hat wie Elektra, hier zur Handlung fähig, Elektra hingegen ist „die Figur, in der die Handlung in Widerspruch zu sich selbst gerät.“<sup>55</sup> Sie wird hier nicht als aktive

---

<sup>51</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 227ff.

<sup>52</sup> Sophokles: Elektra, S. 437.

<sup>53</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 230f.

<sup>54</sup> Sophokles: Elektra, S. 439.

<sup>55</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 229.

Komplizin in Betracht gezogen, da in Elektra in diesem Moment „jeder pragmatische Sinn [...] von den überbordenden Gefühlen außer Kraft gesetzt [wird], dass sich die Handlung [...] zurückstaut und für eine Weile in der Schwebeliege hängt.“<sup>56</sup>

Alle Figuren gehen daraufhin in das Haus. Der nun stattfindende Mord an Klytāimnestra durch Orestes erscheint hier gerechtfertigt, so erinnert Elektra hier an den Willen der Götter: „und laß die Menschen die Vergeltung sehn, mit der / die Hand der Götter frevelhaftes Tun belohnt“<sup>57</sup>, was zustimmend vom Chor kommentiert wird: „Jetzt sind die Hündinnen geschlichen in das Haus: / strafend verfolgen sie des Mords Freveltat, / die unfliehbar“<sup>58</sup>, so beschreibt er hier die scheinbar waltenden Erinnyen, die hier offenbar den Kreislauf des Tötens begleiten, aber Klytāimnestra statt Orestes verfolgten.<sup>59</sup> Elektra erscheint jedoch kurz danach wieder vor dem Haus, während der Mord im Haus vollzogen wird, was auch den Chor verwundert: „Und du, warum kommst du heraus?“<sup>60</sup> Elektra begründet dies mit einer eigenen Aufgabe: „Achtgeben, daß / Aigisthos uns nicht unversehens kommt hinein.“<sup>61</sup> Ob dies tatsächlich der Grund für das Verlassen des Tatortes ist, bleibt ungeklärt.

Die nachfolgende Handlung ist stark gerafft: Die Tötung Klytāimnestras geschieht, von Orestes ausgeführt, hinter der Bühne und wird zugleich durch Ausrufe Klytāimnestras, Elektras und des Chors in die Länge gezogen und öffentlich gemacht. Obwohl Orestes scheinbar ohne zu zögern handelt, wird durch die Ausrufe deutlich, dass die Tötung seiner Mutter nicht in einem einzigen Augenblick geschieht, so appelliert diese an ihren Sohn: „Kind, o Kind, / hab Mitleid mit der Mutter!“<sup>62</sup> Zugleich wird diese Handlung abseits der Bühne dort von Elektra und dem Chor kommentiert, wobei das fehlende Mitleid aufseiten Elektras als Gegensatz zum Schrecken des Chors erscheint: „Es schreit drin jemand. Hört ihr's nicht, ihr Freundinnen?!“<sup>63</sup>, so verspottet Elektra ihre Mutter, woraufhin der Chor erwidert: „Ich hörte, was unerhört, / daß ich schaudre vor Schreck!“<sup>64</sup> Elektra scheint zugleich am Geschehen beteiligt, aber auch emotional distanziert, während der Chor, obwohl er nicht nur an, sondern auch auf der

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 229.

<sup>57</sup> Sophokles: Elektra, S. 441.

<sup>58</sup> Ebd., S. 441.

<sup>59</sup> Vgl. Bossart: Zur Tragik, S. 167.

<sup>60</sup> Sophokles: Elektra, S. 443.

<sup>61</sup> Ebd., S. 443.

<sup>62</sup> Ebd., S. 443.

<sup>63</sup> Ebd., S. 443.

<sup>64</sup> Ebd., S. 443.

Seite Elektras zu stehen scheint, sich von dem Schrecken der Geschehnisse ergreifen lässt. Dies gilt ebenfalls für den Rezipienten, verstärkt durch das Verständnis, das die Argumente Klytaimnestras zuvor vielleicht für sie hat aufkommen lassen.<sup>65</sup> Während Elektra wider Erwarten weder am Tötungsakt beteiligt, noch anwesend ist, ist für den Rezipienten dennoch offensichtlich, dass sich ihre Rachegedanken hier erfüllen, so kommentiert sie den Todesstoß von Orestes gegen Klytaimnestra mit den Worten: „Triff sie nochmals, wenn du kannst!“<sup>66</sup> In diesem Moment ist Elektra „Täterin, Muttermörderin[...] ein Resonanzkörper und in diesem Augenblick ist sie es so intensiv, [...] dass sie vorwegnimmt, was im nächsten Augenblick geschehen wird.“<sup>67</sup> In dem Moment zwischen Orestes ersten und zweiten Schlag gegen seine Mutter hängt die Handlung für einen Moment in der Schwebelage und es scheint, als hätte Elektra diesen Moment eigenhändig beendet.<sup>68</sup>

Daraufhin verlassen die Männer (ob Pylades am Mordgeschehen beteiligt ist, bleibt unklar) das Haus. Der Chor merkt an, dass ihr Tun nicht zu tadeln ist, und auch Orestes erklärt gegenüber seiner Schwester, dass alles rechtens vonstattengeht, „sofern Apollon recht geraten hat.“<sup>69</sup> Die Formulierung des Chors, „Denn Blut um Blut in Strömen saugen heimlich aus / den Mördern die schon lang Verstorbenen“<sup>70</sup> lässt eine Mitwirkung der Toten bei diesem Mord vermuten, ganz im Sinne Elektras, die durch Chrysothemis' Gebet ihren Vater um Beihilfe bat. Die Beteiligung der Götter und der Toten lassen Orestes als Rächer zurücktreten, was auch den Familienfluch der Atriden als drohende Gefahr für Orestes in den Hintergrund treten lässt.<sup>71</sup> Elektra hingegen, die „nicht durch Volksrecht und daher auch nicht durch Göttergebot zum Vollzug der Blutrache“<sup>72</sup> aufgerufen wird, wäre vielleicht in dieser Hinsicht wie ihr Bruder Orestes in anderen Werken abseits von Sophokles *Elektra* bei eigenhändiger Tötung ihrer Mutter ein Opfer der Erinnyen geworden.

Nach Orestes' Versicherung, dass Elektra nun frei ist von Klytaimnestra, gibt es einen Moment des Schweigens zwischen den Geschwistern, was darauf hinweisen könnte,

---

<sup>65</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 233f.

<sup>66</sup> Sophokles: Elektra, S. 445.

<sup>67</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 233.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 233f.

<sup>69</sup> Sophokles: Elektra, S. 445.

<sup>70</sup> Ebd., S. 445.

<sup>71</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 235.

<sup>72</sup> Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. 4. Auflage. Berlin, Köln, Mainz u.a.: W. Kohlhammer Verlag GmbH 1968 (=Sprache und Literatur). S. 65.

dass beide nicht wissen, wie sie mit dieser Situation umgehen sollen. Auf den Einwurf des Chores, dass Aigisthos sich nähert, reagiert Orestes nur verzögert und auf Nachfrage Elektras: „Von wo seht ihr den Mann / denn auf uns zu...“<sup>73</sup>. Erst nach Aufforderung des Chors und Elektras zeigt er sich entschlossen, auch Aigisthos zu töten. Hier ist Elektra als Motivation für den zweiten Mord erkennbar. Es folgt ein kurzes Gespräch zwischen Elektra und Aigisthos, bei dem sie ihn nach drinnen verweist, und zum ersten Mal der Blick in das Haus ermöglicht wird. Der Fokus liegt hiermit erstmalig nicht bei Elektra, deren Charakterentwicklung nach der Tötung ihrer Mutter abgeschlossen ist. Im Haus verweist Orestes auf die Leiche der Klytāimnestra, als Aigisthos nach den Beweisen für den vermeintlichen Tod von Orestes fragt, und antwortet ihm: „Dir kommt es zu, nicht mir, / dies anzusehn und zu begrüßen freundschaftlich.“<sup>74</sup> Sein Gespräch mit Aigisthos ist dabei ähnlich polysemantisch formuliert wie das seiner Schwester zuvor, die zu den Beweisen für Orestes' Tod erklärte: „Man kann [sie betrachten]. Doch ist der Anblick nicht beneidenswert.“<sup>75</sup> Nachdem er sich als Orestes zu erkennen gibt, bittet Aigisthos ihn um ein letztes Wort, doch dieses wird ihm von Orestes auf Bitten Elektras verwehrt, die entweder Aigisthos keine Macht mehr zugestehen will oder vielleicht befürchtet, dass Orestes sich gegen die Vollendung der nun doch gemeinsamen Rache entschließen könnte. Aigisthos wird von Orestes ins Haus getrieben, wobei dieser die Gerechtigkeit von dessen Handeln anzweifelt und auf den Atriden- bzw. hier Pelopidenfluch hinweist. Orestes hingegen weist diesen Gedanken zurück, da es sich um die Strafe für den Mord an seinem Vater an derselben Stelle handelt.<sup>76</sup> Das Schlusswort hat der Chor, der entgegen dem Vorwurf des Aigisthos, die Nachkommen Atreus' freispricht und damit auf eine freie Zukunft Elektras, Orestes' und Chrysothemis' hinweist. Während das Schicksal der Geschwister offen bleibt und die Frage besteht, wie sich Elektra, Orestes und Chrysothemis untereinander verhalten werden, ist ein glückliches Ende durch das wiederholt angedeutete Eingreifen göttlicher Gerechtigkeit zumindest nahegelegt.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Sophokles: Elektra, S. 445.

<sup>74</sup> Ebd., S. 449.

<sup>75</sup> Ebd., S. 447.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 451.

<sup>77</sup> Vgl. Bossart: Zur Tragik, S. 168.

### 3.1 Fazit

Sophokles *Elektra* macht Elektra nicht nur zur Namensgeberin, sondern stellt sie und ihren Konflikt in den Mittelpunkt. Auch wenn Klytaimnestras Verteidigung Elektras Motive zweifelhaft erscheinen lässt und Elektra erneut Widerspruch seitens ihrer Verbündeten erdulden muss, so scheint sie schlussendlich ihre Ziele mit Recht zu erreichen, gerade, indem sie beharrlich bleibt. Zugleich erscheint Elektra als eine handlungsunfähige Figur. Es fehlt ihr nicht an Gründen oder Gesinnung, dennoch scheinbar an Entschlossenheit. Dies hat, neben ihrem Geschlecht, gerade mit ihrer Affinität zur Sprache zu tun, die sie als politisches, mahnendes und damit enthüllendes Mittel einsetzt, zugleich aber an Handlungsfähigkeit einbüßt. Nachdem ihre Hoffnung auf Orestes' Rückkehr enttäuscht wird, scheint sie in ihrer Verzweiflung plötzlich entschlossen, selbst zu handeln, bittet jedoch zuerst ihre Schwester um Hilfe, um Aigisthos, nicht aber Klytaimnestra zu töten. Während Elektra sich sehr entschlossen zeigt, ist nach dem Gespräch unklar, ob sie nun handeln würde oder nicht, da ihre Hoffnung auf Unterstützung wieder enttäuscht wurde. Freilich trifft sie anschließend auf Orestes, und ihre Trauer überwältigt sie, bevor sie sich nach der Anagnorisis den Plänen der Männer widerspruchslos anschließt. Gerade hier steht ihr dann ihre Bezogenheit auf die Sprache im Weg, was ihr womöglich eine Chance an der Teilnahme nimmt. Eben diese macht sie jedoch im Moment von Klytaimnestras Tod wieder zur Mittäterin und es kann nicht beurteilt werden, „ob Elektra zu der Tat, die sie sich vorgenommen hat, in der Lage gewesen wäre[...]; ihr Vorsatz wird ja nicht auf die Probe gestellt.“<sup>78</sup> Es kann aber gesagt werden, dass Elektra den Geist oder den Willen zum Muttermord symbolisiert: Sie fungiert als eine lebende Mahnung und ständige Bedrohung, die zumindest bei Klytaimnestra eine Wirkung hervorgerufen und auch im Moment kurz vor der Ermordung Aigisthos' Orestes Willen bestärkt hat. Es kann festgehalten werden, dass Sophokles' Elektra den Rachedgedanken, nicht aber die Tat selbst verkörpert, da sie ihre ganze Existenz auf dem Moment der Rache ausgerichtet hat. Ihre Anwesenheit auf der Bühne ist die der lebendigen Vergangenheit, ihre Existenz macht Verborgenes öffentlich.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 231.

<sup>79</sup> Vgl. Kott, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien. Reprint der dt. Ausgabe von 1975. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1991. S. 258.

#### 4. Elektra im Drama von Hugo von Hofmannsthal

Nach der intensiven Auseinandersetzung mit Elektra durch die großen Tragiker der Antike rückte der Stoff in den Hintergrund. Erst in der Renaissance „wurde das Interesse an der Atriden-Sage im Westen“<sup>80</sup> geweckt. Ein bekanntes und vielrezipiertes Werk im deutschsprachigen Raum ist Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris* und der entsprechende Entwurf von *Iphigenie in Delphi*, „in dem Elektra eine Hauptrolle spielt.“<sup>81</sup> Ansonsten befassten sich deutsche Dramen vor allem mit der Mutterfigur Klytaimnestra, bis sich im 19. Jahrhundert das Griechenlandbild auf die Betonung seiner irrationalen und grausamen Aspekte hin ändert. Die damit einhergehenden „Entdeckungen der Psychoanalyse und das Gefühl der Brüchigkeit bürgerlicher, auch familiärer Werte im Fin de Siècle bilden die Voraussetzung dafür, dass Elektra wieder als die mütterhassende Figur auf- und in den Vordergrund treten kann.“<sup>82</sup> Daraufhin kam es zu einer Aufwertung und Neugestaltung des Elektra-Stoffes im 20. Jahrhundert, der im weiteren Verlauf dieser Arbeit betrachtet werden soll. Ein prägendes Werk bildet dabei Hugo von Hofmannsthals Drama *Elektra*, verfasst 1903, Erstaufführung 1904, als gekürzte Fassung des Libretto zu Strauss' Oper *Elektra* von 1909.<sup>83</sup> Ursprünglich als Stück mit einer Fortsetzung geplant<sup>84</sup>, griff Hofmannsthal auf die Elektra-Figur des Sophokles zurück und verband sie mit modernen psychologischen Erkenntnissen seiner Zeit.<sup>85</sup> Elektra erscheint darin als „traumatisch gestörte Seele“<sup>86</sup>, die sich verzweifelt an Rachedenken klammert. Im Mittelpunkt stehen erneut Elektras Konflikte, Problematiken des Handelns und der Treue.<sup>87</sup>

Ähnlich wie bei Sophokles beginnt das Stück Hofmannsthals mit der Klage Elektras, die aus der Ferne wahrgenommen wird, während die Personen auf der Bühne Informationen über die Ausgangssituation der Handlung offenbaren. Jedoch sprechen im Drama Hofmannsthals als Erstes anonyme Dienerinnen und Aufseherinnen. Gleich der

---

<sup>80</sup> Büttner, Stefan: Elektra. In: Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon. Hg. v. Lutz Walther. Leipzig: Reclam 2003. S. 80-85.

<sup>81</sup> Ebd., S. 82.

<sup>82</sup> Ebd., S. 83.

<sup>83</sup> Vgl. Göbel: Elektra, S. 252.

<sup>84</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 375f.

<sup>85</sup> Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2005 (=Kröners Taschenausgabe). S. 700f.

<sup>86</sup> Göbel: Elektra, S. 251.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 251.

erste Satz stellt Elektra dennoch in den Mittelpunkt: „Wo bleibt Elektra?“<sup>88</sup> Die Antwort einer anderen Dienerin erklärt zugleich die Situation im Palast und drückt parallel das Missfallen aus, das Elektras Verhalten bei den Beteiligten auslöst: „Ist doch ihre Stunde, / die Stunde, wo sie um den Vater heult, / daß alle Wände schallen.“<sup>89</sup> Elektra tritt sofort danach auf, spricht aber nicht, sondern weicht vor den Dienerinnen zurück „wie ein Tier.“<sup>90</sup> Diese kommentieren anschließend abwechselnd Elektras menschenfeindliches Verhalten. Dabei enthüllen sie auch das Verhalten Klytaimnestras (bei Hofmannsthal: Klytämnestra) und Aigisthos' (bei Hofmannsthal: Ägisth) Elektra gegenüber: „Setzt man ihr nicht / den Napf mit Essen zu den Hunden? [...] Hast du / den Herren sie nie schlagen sehn?“<sup>91</sup> Nur eine Dienerin äußert Ehrfurcht vor Elektra, denn: „Es gibt nichts auf der Welt, / das königlicher ist als sie. Sie liegt / in Lumpen auf der Schwelle, aber [...] niemand ist hier im Haus, der ihren Blick / aushält!“<sup>92</sup> Dies knüpft an die bedrohliche Wirkung an, die Elektras Anwesenheit bei Sophokles auf Klytaimnestra ausübt. Auch äußert die Dienerin Abscheu vor dem im Haus verübten Mord. Ihr wird sogleich widersprochen, dass Elektra sich die Dienerschaft durch wilde Vorwürfe zum Feind gemacht hat.

Daraufhin folgt Elektras erste Rede, ein langer Monolog, der durch die Anweisung: „Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, [...] wie Blutflecke“<sup>93</sup> eingeleitet wird, was ihrer Anwesenheit eine unheilvolle Atmosphäre verleiht. Elektra erklärt den Grund ihres Leidens und die Eingangsbemerkung über ihr Verhalten: „Es ist die Stunde, unsre Stunde ists! / Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben“<sup>94</sup>. Sie schildert den Ablauf des Mordes an ihrem Vater, als wäre sie selbst dabei gewesen und spricht mit Agamemnon, als wäre er anwesend, da er scheinbar stets in ihrem Bewusstsein präsent ist. Elektra beschreibt genaue Einzelheiten, nicht nur des Mordes, den sie selbst mitangesehen haben muss oder „realitätsnah imaginiert“<sup>95</sup>, sondern auch einer elaborierten Rachephantasie, die aus einer ausgreifenden Schlachtungsszene seitens der

<sup>88</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Elektra. In: Dramen II. 1892-1905. Hg. v. Bernd Schoeller. 14., neu geordnete und erweiterte Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1979 (=Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden). S. 185-234.

<sup>89</sup> Ebd., S. 187.

<sup>90</sup> Ebd., S. 187.

<sup>91</sup> Ebd., S. 188.

<sup>92</sup> Ebd., S. 189.

<sup>93</sup> Ebd., S. 190.

<sup>94</sup> Ebd., S. 190.

<sup>95</sup> Bergengruen, Maximilian: Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘. Berlin, Freiburg i.Br., Wien: Rombach Verlag KG 2010 (=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae). S. 39.

drei Kinder des Agamemnon mit anschließendem Tanz besteht. Dabei scheint sie weit von der Realität entfernt und als ihre Schwester Chrysothemis sie leise anspricht, reagiert sie desorientiert und abweisend. Alles scheint sie an die Bluttat in der Vergangenheit zu erinnern und wie bei den Dienerinnen zuvor lässt Elektra auch ihre Schwester nicht vergessen: „Was hebst du die Hände? / So hob der Vater seine beiden Hände, / da fuhr das Beil hinab“.<sup>96</sup> Chrysothemis gibt sich sogleich als Verbündete Elektras zu erkennen, indem sie sie von der Absicht ihrer Mutter und ihres neuen Mannes, Elektra in einen Turm zu sperren, in Kenntnis setzt. Es offenbart sich ein Konflikt bezüglich des unterschiedlichen Verhaltens der Schwestern: „Jede Handlung, die man begehen könnte, ist in Elektras Augen mit dem Trauma verbunden. Daher unterlässt die Protagonistin [...] auch jegliche Aktivität“<sup>97</sup>. Sie rät ihrer Schwester, auf die Rache und den Tod von Klytämnestra und Ägisth zu warten. Diese fühlt sich jedoch von Elektra, die durch ihr Trauma in der Vergangenheit verhaftet lebt<sup>98</sup>, behindert. Sie ist der Überzeugung, ihre persönliche Lage wäre eine bessere, wenn Elektras Verhalten nicht wäre, und sehnt sich nicht nach dem Tod, sondern nach einem eigenen Leben und danach, selbst welches zu schenken.<sup>99</sup> Chrysothemis will ihre Schwester zur Einsicht bewegen, damit ihre beiden Leben eine Zukunft haben: „Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim.“<sup>100</sup> Elektra hingegen kann an dieser Perspektive nicht einmal für ihre Schwester etwas Positives finden, da sie den Geburtsvorgang als eine Blutmetaphorik<sup>101</sup> und in der Verbindung zwischen Mann und Frau als ein Abbild von Ägisth und Klytämnestra wahrnimmt<sup>102</sup>, der Wunsch ihrer Schwester scheint ihr eine abstoßende Annäherung an die Mutter.<sup>103</sup>

Chrysothemis leidet ebenfalls an einem Trauma, aber wünscht sich, davon loszukommen. Wie als Reaktion darauf scheint sie an einer Amnesie zu leiden, die von Vergesslichkeit bis zu Zeitverlust reicht, und ihr ihre schwindende Jugend vor Augen führt, die sie das Leben im Haus ihrer Familie kostet. Sie wünscht sich, endgültig frei leben und damit auch vergessen zu können, „Wär ich fort, / wie schnell vergäß ich alle bösen

---

<sup>96</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 192.

<sup>97</sup> Bergengruen: Mystik der Nerven, S. 40.

<sup>98</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 378.

<sup>99</sup> Vgl. Hofmannsthal: Elektra, S. 194.

<sup>100</sup> Ebd., S. 194.

<sup>101</sup> Vgl. Bergengruen: Mystik der Nerven, S. 40f.

<sup>102</sup> Vgl. Worbs, Michael: Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals Elektra. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. v. Thomas Anz. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 1999. S. 3-16.

<sup>103</sup> Vgl. Hofmannsthal: Elektra, S. 195.

Träume – <sup>104</sup> aber Elektra, die an Klytämnestras Tat erinnert, verhindert dies: „das Hohle meiner beiden Augen / wasch ich mir rein – sie sollen sich nicht schrecken, / wenn sie der Mutter in die Augen schaun!“<sup>105</sup> Chrysothemis leidet unter der Existenz im Haus ihrer Mutter, aber auch die Erlebnisse der Vergangenheit, die sie durch Elektra nicht loswird und die sie daran hindern, als eine freie Person zu leben, belasten sie.<sup>106</sup> Elektra hingegen kann oder will nicht vergessen: „Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen?“<sup>107</sup> Entgegen der vorherigen Aussagen über sie macht Elektra an ihrem Erinnerungsvermögen ihre Menschlichkeit fest, was ihr aber in diesem Fall ein normales menschliches Leben unmöglich macht, da für sie kein Leben in der Gegenwart stattfinden kann.<sup>108</sup> Sie erwartet nur sehnsüchtig die zukünftige Rache an ihrer Mutter und ist nicht bereit, ihr Verhalten zu ändern, auch nicht, um sich vor Klytämnestra zu schützen, vor der Chrysothemis sie warnt. Diese habe von Orestes' (bei Hofmannsthal und daher im Weiteren: Orest) Rache geträumt. Elektra versetzt diese Nachricht in Aufregung, da sie in ihr die Erfüllung ihrer Wünsche sieht: „ich hab ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust. / hab ich den Traum auf sie geschickt!“<sup>109</sup> Sie beschreibt eine weitere Rachefantasie, in der eine „erbarmungslose Jagd der Rächer auf die Mörderin“<sup>110</sup> in der Metapher einer Hundejagd stattfindet.

Daraufhin flieht Chrysothemis von der Bühne, während der Auftritt der Klytämnestra ausführlich beschrieben wird. Sie ist umgeben von Vertrauten und mit Edelsteinen und Schmuck behängt. Jedoch ist sie auch als „wahre Getriebene“<sup>111</sup> zu erkennen: Sie wird gestützt, ihr Gesicht ist fahl und es scheint ihr schwerzufallen, die Augen offen zu halten.<sup>112</sup> Klytämnestra beklagt den Hass Elektras ihr gegenüber und ihre körperliche Schwäche: „warum / muß meine Kraft in mir gelähmt sein?“<sup>113</sup>, die vermutlich ebenfalls von den Ereignissen des Mordes an Agamemnon stammt. Sie beschließt, mit Elektra zu reden, da sie in diesem Moment bei klarem Verstand zu sein scheint: „Sie

---

<sup>104</sup> Ebd., S. 195.

<sup>105</sup> Ebd., S. 196.

<sup>106</sup> Vgl. Bergengruen: *Mystik der Nerven*, S. 49.

<sup>107</sup> Hofmannsthal: *Elektra*, S. 195.

<sup>108</sup> Vgl. Clauss, Elke-Maria: „...und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden.“ Zur Funktionsweise der Tierbilder in Hofmannsthals *Elektra*. In: *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Hg. v. Dorothee Römhild. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1999. S. 59-83.

<sup>109</sup> Hofmannsthal: *Elektra*, S. 197.

<sup>110</sup> Esselborn, Karl G.: *Hofmannsthal und der antike Mythos*. München: Wilhelm Fink 1969. S. 140.

<sup>111</sup> Ette: *Kritik der Tragödie*, S. 380.

<sup>112</sup> Vgl. Hofmannsthal: *Elektra*, S. 198.

<sup>113</sup> Ebd., S. 199.

ist heute / nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt.“<sup>114</sup> Elektra drückt ihre Abscheu gegenüber Klytämnestra aus, aber äußert auch den Gedanken, dass ihr Leben an das ihrer Mutter gebunden ist: „Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest.“<sup>115</sup> Während die Vertrauten Klytämnestras sie davor warnen, Elektras Worten Glauben zu schenken, entgegnet diese, dass sie sich von Elektra Rat erhofft, aber auch diese nicht die volle Wahrheit über bestimmte Geschehnisse wissen kann: „Niemand auf Erden / weiß über irgendein verborgnes Ding / die Wahrheit. Gibts nicht welche in den Kerkern, / die sagen, daß ich eine Mörderin / und daß Ägisth ein Meuchelmörder ist?“<sup>116</sup> Diese Frage kann darauf hindeuten, dass Klytämnestra die Wahrheit verschweigen will, indem sie diese Aussagen als Gerüchte darstellt und die betreffenden Personen in den Kerker bringen ließ, oder sogar darauf, dass sie sich ihrer eigenen Tat nicht mehr bewusst ist bzw. diese verdrängt hat.<sup>117</sup> Daraufhin unterhält sie sich allein mit Elektra, von der sie sich einen Ratschlag gegen ihre Albträume erhofft. Klytämnestra hat selbst mit der Vergangenheit zu kämpfen und klammert sich an die Vorstellung von Kräften von Bräuchen und Edelsteinen.<sup>118</sup> Sie erhofft sich Hilfe von Elektra, da sie selbst leben und vorangehen will (wie Chrysothemis), aber zugleich ebenfalls an Erinnerungslücken und Desorientierung leidet, die zu körperlichen Leiden führen: „nichts ist es, [...] und dennoch, / es ist so fürchterlich, [...] und jedes Glied / an mir lechzt nach dem Tod, und dabei leb ich / und bin nicht einmal krank“<sup>119</sup>. Ihr ist bewusst, dass ihr Einsicht fehlt und befragt daher Elektra, die im Gegensatz zu ihrer Mutter und Schwester die Vergangenheit stets klar vor Augen hat. In diesem Zustand der Angst glaubt sie sogar, Elektra könnte mit ihrem schlechten Einfluss an diesem Zustand beteiligt sein. Somit hat auch bei Hofmannsthal Elektras Gegenwart möglicherweise Macht über Klytämnestra, wenn auch nicht in selbiger Weise von Elektra beabsichtigt. Nur bleibt unklar, ob Klytämnestra unter den rückkehrenden Erinnerungen oder unter dem Vergessen leidet. Sie ist bereit, an ein Opfer zu glauben, das ihr ihren Seelenfrieden wiederbringen soll und auch, ihre Tochter um Hilfe zu bitten. Ähnlich wie in den Gesprächen Elektras und Orestes' mit Aigisthos bei Sophokles, sprechen

---

<sup>114</sup> Ebd., S. 199.

<sup>115</sup> Ebd., S. 200.

<sup>116</sup> Ebd., S. 201.

<sup>117</sup> Vgl. Khittl, Christoph: „Nervencontrapunkt“. Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H. und Co.KG 1991 (= Stichwort Musikwissenschaft). S. 158.

<sup>118</sup> Vgl. Hofmannsthal: Elektra, S. 202.

<sup>119</sup> Ebd., S. 203.

auch hier Elektra und ihre Mutter über ein Opfer, dass sie sich ersehnen, um von ihrem Zustand erlöst zu werden, wobei Klytämnestra auf ein unpersönliches Opfer hofft, bei welchem ihr auch ein Menschenopfer kein Unbehagen mehr bereitet, „Elektra aber spricht von Klytämnestras eigenem Tod.“<sup>120</sup>

Im Verlauf des Gesprächs will Klytämnestra Elektra zur Einsicht bewegen und kommt dabei auf den Mord zu sprechen, den sie nicht wahrhaben will. Elektra steuert das Gespräch, indem sie „Klytämnestra zum Reden [bringt] wie Breuer und Freud ihre Patientinnen, um die Krankheit stiftenden Traumata ‚wegzuerzählen‘“<sup>121</sup> und sie zugleich beschuldigt. So kommen sie auf Orest zu sprechen, über den Elektra nicht reden darf. Von ihrer Tochter gefragt, ob sie ihn fürchte, versucht Klytämnestra die Gefahr, die von Orest ausgeht, zu relativieren, indem sie ihn für verrückt erklärt und sagt, dass er „im Hofe bei den Hunden“<sup>122</sup> liegt, also mit einer ähnlichen Rhetorik, wie sie zu Beginn des Dramas auch auf Elektra angewendet wurde. Zuvor verwendet sie Elektra gegenüber ebenfalls eine Tiermetapher für ihre andere, angepasste Tochter: „Sag du deiner Schwester, / sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund / vor mir ins Dunkel flüchten.“<sup>123</sup> Elektra glaubt ihrer Aussage bezüglich Orest nicht, woraufhin Klytämnestra erklärt: „Es heißt, sie gaben / ihm eine schlechte Wohnung und die Tiere / des Hofes zur Gesellschaft.“<sup>124</sup> Elektra glaubt dennoch fest an die Rückkehr ihres Bruders, der scheinbar in ähnlichen Verhältnissen lebt wie sie, was ihn in Elektras Augen nicht weniger zur Rache fähig machen muss. Sie droht Klytämnestra mit seiner Rückkehr, woraufhin diese die Idee zurückweist. Nur von den Träumen möchte Klytämnestra sich befreien. Sie gibt zu, dass die Träume an ihren Kräften zehren und sie die Kontrolle über ihr Leben zurückerlangen möchte.<sup>125</sup> Sie ist vermutlich krank, weil die Verdrängung ihrer Taten sie große Anstrengung kostet.<sup>126</sup> Elektra rächt sich an ihr, indem sie ihre Hoffnung auf Heilung in Klytämnestras größte Furcht umwandelt: „Was bluten muß? Dein eigenes Genick, / wenn dich der Jäger abgefangen hat!“<sup>127</sup> Sie verliert sich erneut in einem langen Racheszenario, in dem das Leiden ihrer

---

<sup>120</sup> Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 144.

<sup>121</sup> Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 13.

<sup>122</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 207.

<sup>123</sup> Ebd., S. 207.

<sup>124</sup> Ebd., S. 207.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 208.

<sup>126</sup> Vgl. Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 12.

<sup>127</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 209.

Mutter detailliert geschildert wird, während Elektra selbst Zeugin ist, was einer verbalen Vorwegnahme ihrer ersehnten Rache gleichkommt.

Während Elektra durch diese Wendung die Kontrolle über das Gespräch erlangt und ihre Mutter einschüchtern kann, treten in der nächsten Szene Klytämnestras Dienerinnen und Chrysothemis auf, die die Nachricht von Orests Tod bringen. Während Klytämnestra durch die Nachricht an Kraft gewinnt, ist Chrysothemis sichtlich verzweifelt, sie spricht nicht mehr leise, sondern heulend und schreiend.<sup>128</sup> Elektra hingegen verleugnet, was sie gehört hat. Die Nachricht wird in einem Gespräch zwischen zwei Dienern und einem Koch wiederholt und bestätigt. Die Schwestern werden hier beschreiben als „aneinandergedrückt daliegen[d], wie ein Leib, den das Schluchzen der Chrysothemis schüttelt und über den sich das totenbleiche schweigende Gesicht der Elektra hebt“<sup>129</sup>, was in diesem Moment der Trauer eine bisher nicht gesehene Nähe ausdrückt, aber auch ihre Reaktionen miteinander kontrastiert. Chrysothemis beklagt die verlorene Zeit und die Chance, ihren Bruder wiederzusehen: „Und er war groß. / Ob er vor seinem Sterben nicht nach uns / verlangte“<sup>130</sup>; während Elektra nur an die Aufgabe denkt, die Orest zgedacht war: „Das Werk, das nun auf uns / gefallen ist, weil e r nicht kommen kann / und ungetan es ja nicht bleiben darf.“<sup>131</sup> Dabei referiert Elektra nicht mehr auf eine übergeordnete Gerechtigkeit, sondern auf ihr persönliches Bedürfnis. Chrysothemis hat von diesem lange geplanten Vorhaben scheinbar keine Kenntnis: „Schwester, sprichst du von der Mutter?“<sup>132</sup> und reagiert auf Elektras Erklärungen mit Unglauben. Sie äußert Zweifel an Elektras Plan: „Du? diese Arme den Ägisth erschlagen?“<sup>133</sup>, wobei unklar ist, ob sie an Elektras physischer Stärke oder an ihrer psychischen Verfassung zweifelt. Chrysothemis zeigt sich zutiefst abgeschreckt und nennt ihre Schwester „Entsetzliche“<sup>134</sup>, als ihr bewusst wird, wie tief Elektras Versessenheit in Bezug auf das Mordvorhaben geht. Elektra fehlt es nicht an Entschlossenheit, sie begründet die Notwendigkeit von Chrysothemis' Hilfe damit, „dass man zwei Menschen im Schlaf nur zu zweit erschlagen kann.“<sup>135</sup> Es mag ihr also

---

<sup>128</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>129</sup> Ebd., S. 213.

<sup>130</sup> Ebd., S. 214.

<sup>131</sup> Ebd., S. 214.

<sup>132</sup> Ebd., S. 214.

<sup>133</sup> Ebd., S. 215.

<sup>134</sup> Ebd., S. 215.

<sup>135</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 231.

hier an körperlicher Kraft fehlen, ob dies mit ihrem geschwächten Zustand oder ihrer Existenz als Frau zusammenhängt, ist unklar.<sup>136</sup>

Um Chrysothemis zu überzeugen, preist Elektra ihre Vorzüge und die Vorteile der gemeinsam ausgeübten Tat, die sie von ihrer Befähigung als Gehilfin („denn du bist stark!“<sup>137</sup>) über „Schönheitslob und weibliche[...] Zukunftsaussichten bei Chrysothemis“<sup>138</sup> bis hin zur Vorstellung einer harmonischen Schwesternbeziehung reichen. Dabei vergleicht Elektra sich mit einer verdorrten Pflanze, die die Kraft ihrer Schwester braucht, was ihren verzweifelten Versuch, sich an eine neue Hoffnung zu klammern, symbolisch darstellen könnte.<sup>139</sup> Dazu passt auch das nahezu mystische Überhöhen der Schwester im Stil einer Liebesmystik, die an das Hohe Lied erinnert<sup>140</sup>, während sich Elektra im Gegenzug zu ihrer Sklavin herabsetzt.<sup>141</sup> Sie betont ihre Zusammengehörigkeit und ihre an die Tat anschließend gewonnene Innigkeit, die auch mit dem von Chrysothemis angestrebten Ehebündnis harmoniert: „Von jetzt an will ich deine Schwester sein, / so wie ich niemals deine Schwester war! / Ich will mit dir in deiner Kammer sitzen / und warten auf den Bräutigam“<sup>142</sup>. Als Chrysothemis jedoch weiterhin ihre Mithilfe verweigert, verlegt sich Elektra aufs Betteln, bis sie schließlich wütend aufgibt. Sofort verliert sich ihre soeben präsentierte Eloquenz und sie beginnt „zu graben [...], lautlos, wie ein Tier.“<sup>143</sup>

In diesem Moment, als Elektra sich allein weiß und selbst handeln will, erscheint Orest. Elektra erkennt ihn nicht und ist durch seine Anwesenheit irritiert. Sie versucht ihn abzuwehren, indem sie negative Annahmen vorwegnimmt: „Ich grab nichts ein, / ich grab was aus. Und nicht das Totenbein / von einem kleinen Kind, das ich vor Tagen / verscharrt hab.“<sup>144</sup> Zugleich will Elektra den Besucher abschrecken und muss sich von den Umständen der von ihr vorgebrachten Vermutungen abgrenzen: „Wenn der Leib der Erde / einmal aus meinen Händen was empfängt, / so ists woraus ich kam, nicht was aus mir kam.“<sup>145</sup> Orest fragt nach ihren Umständen, woraufhin Elektra noch

---

<sup>136</sup> Vgl. Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 144.

<sup>137</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 216.

<sup>138</sup> Clauss: Zur Funktionsweise der Tierbilder, S. 73.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 72f.

<sup>140</sup> Vgl. Bergengruen: Mystik der Nerven, S. 65.

<sup>141</sup> Vgl. Hofmannsthal: Elektra, S. 217f.

<sup>142</sup> Ebd., S. 217.

<sup>143</sup> Ebd., S. 219.

<sup>144</sup> Ebd., S. 220.

<sup>145</sup> Ebd., S. 220.

einmal ihre Position als im Elend lebende Frau ohne romantische Bindung und ohne Unterstützung ihrer Familie betont: „Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter, / bin kein Geschwister [...] lebe / und lebe nicht [...] fühle / doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen“<sup>146</sup>. Im Gegensatz zu seiner Schwester spricht Orest kaum und macht nur deutlich, dass seine Anwesenheit einen Zweck erfüllen soll. Erst als er Klytämnestra als Grund seiner Anwesenheit nennt, schweigt Elektra und Orest führt die Geschichte über den angeblichen Tod ihres Bruders aus. Dies erfüllt Elektra mit Zorn, und sie klagt über die Nachricht des Todes Orests und ihre verzweifelte Existenz. Sie erklärt ihre Herkunft und zugleich, was sie für ihr Schicksal hält und was sie an ihrem Zustand festhalten lässt: „ich bin dies Blut! ich bin das hündisch / vergoßne Blut des Königs Agamemnon! / Elektra heiß ich.“<sup>147</sup> Hier drückt Elektra gegenüber Orest ihr Selbstverständnis aus, indem sie zugleich ihre Aufgabe mythisiert<sup>148</sup> und sich selbst als Ergebnis und Konsequenz des Mordes an ihrem Vater sieht, der ihre Existenz zu dem macht, was sie ist und der ihr Leben zugleich bedingt (es ist auf die Vergeltung ausgerichtet). Orest hingegen kann ihren Worten nicht glauben. Er schildert ihr seinen Eindruck von seiner Schwester, die er als sanft in Erinnerung hat: „Elektra / ist groß, ihr Aug ist traurig, aber sanft [...] Elektra wohnt / abseits der Menschen [...] Tiere [...] schmiegen / sich, wenn sie geht, an ihr Gewand“<sup>149</sup>, woraufhin Elektra dies als vergangen abtut und zugleich, sichtlich betroffen, betrauert: „Erzähl mir noch was Schönes von Elektra. / Ich werd ihrs widersagen, wenn ich sie *mit erstickter Stimme* [...] sehe.“<sup>150</sup> Orest zeigt sich bestürzt und nimmt Anteil an Elektras Leid: „Elektra! / Was haben sie gemacht mit deinen Nächten! / Furchtbar sind deine Augen“<sup>151</sup>, wovon diese sich jedoch abwendet. In diesem Gespräch wird Elektra deutlich, wie viel sie von ihrem Leben und ihrer früheren Persönlichkeit aufgeben musste, sodass sie für andere Menschen kaum wiederzuerkennen ist. So Orest: „ihr Aug ist traurig, aber sanft, / wo deins voll Blut und Haß.“<sup>152</sup> Elektra erkennt ihren Wandel erst anhand der Schilderung von Erinnerungen, die nicht die ihren sind und in denen der Tod abwesend ist.

---

<sup>146</sup> Ebd., S. 220.

<sup>147</sup> Ebd., S. 222.

<sup>148</sup> Vgl. Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 138.

<sup>149</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 222f.

<sup>150</sup> Ebd., S. 223. Hervorhebung durch den Autor.

<sup>151</sup> Ebd., S. 223.

<sup>152</sup> Ebd., S. 222.

Dies scheint auch Orest zu erfassen, denn er verkündet Elektra, dass ihr Bruder nicht tot ist. Ihre Formulierung lässt erkennen, dass sie sich Orest nicht als einen Mann, der in der Lage ist, für sich selbst zu sorgen, vorstellen kann: „das Kind muß sterben, / wenn es die Nacht in diesem Haus verbringt.“<sup>153</sup> Orest hingegen begibt sich sprachlich auf ihre Ebene: „dazu kam / das Kind ins Haus“<sup>154</sup> und spricht „sanft“<sup>155</sup> zu ihr, während Elektra als „kaum ihrer mächtig“<sup>156</sup> und „bebend“<sup>157</sup> beschrieben wird. Orest gibt sich zu erkennen, indem er die „Heimkehrerszene aus der Odyssee Homers“<sup>158</sup> anführt: „Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, / und meine Schwester nicht?“<sup>159</sup> Damit erweist er sich auch als Gegensatz zu den anderen Bewohnern des Hauses, indem er Elektra den Hunden des Hauses gegenüberstellt und damit ihre Menschlichkeit herausstellt. In dem Wissen, ihren Bruder vor sich zu haben, erzählt Elektra von den Erlebnissen, die zu ihren Veränderungen führten: „Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester, / mein armes Kind.“<sup>160</sup> Damit meint sie ihren körperlichen Verfall, aber beschreibt auch ihren Gesamtzustand: Sie hat lange aufgehört, für sich selbst zu leben und lebt ganz auf den Mord ihres Vaters und die ersehnte Rache hin bezogen, nicht unbedingt freiwillig. Im selben Redeabschnitt wird deutlich, dass ihr das zumindest zum Teil bewusst ist: „Eifersüchtig sind / die Toten: und er schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam [...] der mich zwang, / alles zu wissen, wie es zwischen Mann / und Weib zugeht.“<sup>161</sup> Elektras Körper gehört nicht ihr allein; auch sie leidet unter Alpträumen und der metaphorische Geist ihres Vaters ist das, was sie zwingt, das Erlebte über ihr Leben bestimmen zu lassen. Orest leidet mit ihr mit, aber fürchtet sich davor, zur Tat zu schreiten, die ihm angeblich die Götter auferlegt haben, womit er hier vermutlich das Schicksal meint.<sup>162</sup> Er möchte die Mutter nicht ansehen müssen, und als Elektra ihn auffordert, er möge sie als Grund betrachten, sieht er „sie traurig an.“<sup>163</sup> Elektra wehrt dies ab und schildert erneut ihre Leiden der Vergangenheit, die aus ihr ein „nichts“<sup>164</sup> gemacht haben, das nur auf den Tag der Rache wartet.

---

<sup>153</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 224.

<sup>154</sup> Ebd., S. 224.

<sup>155</sup> Ebd., S. 224.

<sup>156</sup> Ebd., S. 224.

<sup>157</sup> Ebd., S. 225.

<sup>158</sup> Clauss: Zur Funktionsweise der Tierbilder, S. 71.

<sup>159</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 224.

<sup>160</sup> Ebd., S. 225.

<sup>161</sup> Ebd., S. 225.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 226.

<sup>163</sup> Ebd., S. 226.

<sup>164</sup> Ebd., S. 226.

Sie bezeichnet sich selbst als Prophetin, die, anstatt zu gebären, nur „Flüche und Verzweiflung“<sup>165</sup> hervorgebracht hat, was wiederum einer eigenen Mythisierung gleichkommt. Orest hingegen vergleicht Elektras Aussehen mit dem Klytämnestras. Wohl fragt er sich, wie er sich seine Mutter zu diesem Zeitpunkt vorzustellen hat, aber mit dieser Aussage berührt er auch zwei weitere Punkte: Erstens widerspricht er damit Elektras völliger Abgrenzung gegenüber ihrer Mutter<sup>166</sup> und weist ihr damit möglicherweise weibliche Eigenschaften zu, wo scheinbar keine mehr sind, insbesondere, da sie durch die wiederholte Verwendung des Ausdrucks ‚Kind‘ für Orest eine der Mutter ähnliche Rolle im Gespräch innehat. Zweitens gleichen sich Elektra und Klytämnestra sowohl was ihren körperlichen und seelischen Verfall angeht (beide sind vom Trauma gezeichnet), als auch in Hinsicht auf ihre Rolle: Nun ist es Elektra, die einen Mann zum Mord bewegen will. Sie erinnert ihren Bruder im Detail an die Schuld ihrer Mutter und scheint ihm Unterstützung zuzusagen, wobei sie ihn als Bruder, als Ebenbürtigen anspricht: „Wenn sie tot ist, / dann wollen wir zusammen ihr Gesicht / ansehen. Bruder, sie warf unsrem Vater / ein weißes Hemde über“<sup>167</sup>, wobei sie Chrysothemis, die nicht zu helfen bereit ist, ausschließt. Auffällig ist, dass sie die Tat nur ganz und gar ihrem Bruder überlässt, obwohl ihr scheinbar selbst daran gelegen ist: „Der ist selig, / der tuen darf!“<sup>168</sup> Sie scheint die Tat auch bei Hofmannsthal nicht ausüben zu können: Sie jubelt zwar über die Möglichkeit, dem ‚Seligen‘ helfen zu können, indem sie ihm das Beil ausgräbt, die Fackel hält und die Tür öffnet und darüber, an der Tür lauschen zu dürfen, aber da der Mord durch Orest sofort verübt werden soll, bringt sein soeben erschienener Pfleger (bei Sophokles der ‚Erzieher‘) sie zum Schweigen und schickt Orest los, der zuvor von Elektras Rede gebannt ist.

Elektra bleibt vor dem Haus zurück „in entsetzlicher Spannung“<sup>169</sup> und bemerkt erst dann, dass sie ihrem Bruder nicht das Beil geben konnte, was sie noch Augenblicke zuvor geplant hatte. Damit ist ihre Chance auf Beteiligung an der Racheat vertan. Ob sie dazu fähig gewesen wäre, wenn Orest nicht erschienen wäre, ist unklar. Es ist zumindest erkennbar, dass auch hier ihr Sprechen über das Phantasieszenario bzw. das

---

<sup>165</sup> Ebd., S. 227.

<sup>166</sup> Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2001 (=Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte). S. 154.

<sup>167</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 227.

<sup>168</sup> Ebd., S. 228.

<sup>169</sup> Ebd., S. 229.

reine Imaginieren des idealen Tathergangs sie davon abhielt, effektiv beteiligt zu sein. Es könnte auch ein Hinweis darauf sein, dass ihr bewusst ist, dass das Ende Klytämnestras auch ihr eigenes bedeuten könnte.<sup>170</sup> Hofmannsthal selbst schien sie aufgrund ihrer Verfassung als zur Tat unfähig zu betrachten.<sup>171</sup> Kurz darauf ist der Schrei Klytämnestras zu hören, woraufhin Elektra „schreit [...] wie ein Dämon“<sup>172</sup>, durch das Horchen kann sie hier zumindest etwas an dem Mord teilhaben, es ermöglicht zugleich, sich die Tat in all ihren Schrecken auszumalen. Auch bei Hofmannsthal fordert sie Orest auf, noch einmal zuzuschlagen. Daraufhin kommt Chrysothemis in Begleitung von Dienerinnen aus dem Wohnhaus. Sie spricht Elektra an, aber diese reagiert nicht darauf und verweigert den Zutritt zum Haus. Alle Frauen außer Elektra fliehen wieder vom Ort des Geschehens, als Ägisth erscheint. Elektra geht auf ihn zu und beantwortet seine Fragen nach den Besuchern, die sich im Haus befänden. Sie begleitet ihn zur Tür, und Ägisth bemerkt ihr ungewöhnliches Verhalten: „Was tanzest du?“<sup>173</sup>, woraufhin der Nebentext anschließt mit: „indem sie ihn, wie in einem unheimlichen Tanz, umkreist“<sup>174</sup>. Sie gehen zur Tür, woraufhin sich Elektra entgegen aller Erwartungen (da sie zuvor von der Tür aus auf Klytämnestras Tod horchte) zurückzieht. Als Ägisth kurz vor seinem Tod am Fenster um Hilfe ruft, ist sie jedoch in der Nähe, um ihm zu antworten: „Agamemnon hört dich!“<sup>175</sup> Damit könnte sie zugleich Ägisth verhöhnen, aber sie kann sich auch selbst als Zeugin für Agamemnon verstehen. Der Tod Ägisths ist bei Hofmannsthal ebenfalls nicht dargestellt, jedoch kommen nun nicht benannte Frauen und Chrysothemis aus dem Haus gelaufen, die als „wild“<sup>176</sup> und „[w]ie besinnungslos“<sup>177</sup> bezeichnet werden. Chrysothemis berichtet von den Geschehnissen im Haus: „Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn, [...] alle, die / Ägisth im Herzen haßten, haben sich / geworfen auf die andern, überall / in allen Höfen liegen Tote“<sup>178</sup>. Dies kommt der ersten Rachevision Elektras ziemlich nahe, in der sie ein Blutbad in

---

<sup>170</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 388.

<sup>171</sup> Vgl. Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 144 [Fußnote].

<sup>172</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 229.

<sup>173</sup> Ebd., S. 231.

<sup>174</sup> Ebd., S. 232.

<sup>175</sup> Ebd., S. 232.

<sup>176</sup> Ebd., S. 232.

<sup>177</sup> Ebd., S. 232.

<sup>178</sup> Ebd., S. 232.

Klytämnestras Haus und Höfen ankündigte. Nur ist in diesem Augenblick Chrysothemis diejenige, die ihren Gefühlen freien Lauf lässt, während Elektra noch auf der Türschwelle verharrt.

Es wird sofort deutlich, dass Elektra sich im Anschluss an den Tod von Klytämnestra und Ägisth nicht, wie von Chrysothemis erhofft, den anderen, nun freien Menschen anschließen kann. So antwortet sie auf Chrysothemis' Frage: „Hörst du nicht, so hörst du / denn nicht?“<sup>179</sup> zwar affirmativ, aber zugleich wird eine unüberwindbare Diskrepanz zwischen Elektra und den anderen Menschen deutlich: „ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir / heraus.“<sup>180</sup> Sie spricht von einem „Reigen“<sup>181</sup>, den sie anführen soll, der aber aus „Tausende[n], die Fackeln tragen“<sup>182</sup> besteht und nicht von dem realen Freudenfest, von dem Chrysothemis spricht: „Elektras Worte beschreiben nicht den Triumph der endlich ans Ziel gelangten Rächerin und auch nicht das Frohlocken des Märtyrers, sondern das, was Elias Canetti in *Masse und Macht* als Alp- und Schuldtraum des Überlebenden beschrieben hat.“<sup>183</sup> Elektra weiß sich mit ihrem Wunsch nach dem Tod der Mutter im Recht, ist sich aber vielleicht dem bewusst, was nun folgt. Als Chrysothemis hinausläuft, ist Elektra allein. Sie beginnt zu tanzen „wie eine Mänade“<sup>184</sup> und als ihre Schwester in Begleitung Anderer erscheint, verkündet sie: „Alle müssen / herbei! hier schließt euch an! Ich trag die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her.“<sup>185</sup> Damit erfüllt Elektra den letzten Teil ihrer ersten Rachevision, in der die Kinder Agamemnons einen Siegestanz ihm zu Ehren aufführen. Doch nach wenigen Schritten des „angespanntesten Triumphes“<sup>186</sup> bricht Elektra zusammen und stirbt. Chrysothemis schlägt an die Tür des Hauses und ruft nach Orest, das Drama endet mit dem folgenden Moment der Stille.

Elektras Tod könnte als zeitgenössische Rezeption des Zusammenbruchs nach einem hysterischen Anfall gedeutet werden, nachdem bereits viele Parallelen zu psychischen Erkrankungen bei den Figuren deutlich wurden. Dagegen spricht, dass sich Hofmannsthal zwar mit psychischen Erkrankungen, nicht aber dem hysterischen Anfall

---

<sup>179</sup> Ebd., S. 233.

<sup>180</sup> Ebd., S. 233.

<sup>181</sup> Ebd., S. 233.

<sup>182</sup> Ebd., S. 233.

<sup>183</sup> Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt*, S. 157. Hervorhebung durch den Autor.

<sup>184</sup> Hofmannsthal: *Elektra*, S. 233.

<sup>185</sup> Ebd., S. 233f.

<sup>186</sup> Ebd., S. 234.

beschäftigt hat. Dafür ist durch den Vergleich mit einer Mänade eine Verarbeitung von anderem Stoff naheliegend, wie Emil Rohdes Ausführungen zum Tanz der Mänaden.<sup>187</sup> Der Tanz Elektras erinnert unter anderem an den Tanz Miriams in Ex 15, 20-21, einem Tanz des Triumphes. Nachdem sich Hofmannsthals Elektra bereits einer Sprache bedient hat, die an das Hohe Lied erinnert, aber den Tod zum Ziel haben sollte, so ist auch hier eine Umkehrung des Sieges- zum Totentanz denkbar. Es kann sich damit um eine vollständige Auflösung der Last der Vergangenheit handeln, die Elektra in der Gegenwart ankommen lässt, wobei sie dies nicht verkräftet. Dieser Gedanke liegt nahe, da Elektra sich mit ihrem ganzen Leben stellvertretend für ihren Vater der Vergeltung an Klytämnestra verschrieben hat, bis sie nichts mehr war als die verkörperte Rache selbst. Mit der Erfüllung ihrer Erwartungen ist für Elektra ihr Lebensinhalt ausgelöscht, wie sie es bereits gegenüber ihrer Mutter angekündigt hatte: „Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest.“<sup>188</sup> Der Tod ihrer Mutter hat damit unvermeidliche Auswirkungen auf ihr Leben, dessen sich Elektra zumindest zum Teil bewusst war.<sup>189</sup> Wenn ihre Vergangenheit mit dem Tod der verhassten Personen gesühnt wird oder sich diese Hoffnung gar als Trugschluss erweist, löscht dies Elektras Lebensgrundlage aus. Eine weitere Erklärung liefert ihre Aussage, sie trage „die Last / des Glückes“<sup>190</sup> und tanze voran. Die Last des Glückes setzt damit als Bedingung zum Glück eine Last oder ein Unglück voraus. So könnte man Elektra, wie bereits im letzten Gespräch mit Orest angedeutet, als nun endgültig ihrer Mutter ähnlich geworden betrachten (sie stiftet einen Mann zum Königsmord an), sodass Elektra als Sühneakt nun selbst sterben muss. Darauf weist die Tatsache hin, dass Elektra an Ägists Tod stärker beteiligt ist. Zugleich spricht sie in ihren letzten Momenten ihre Schwester Chrysothemis an, die sie auf ihrem Weg zum Glück vielleicht von Elektras eigener Gegenwart als retraumatisierender Erinnerung an die Vergangenheit befreit.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Vgl. Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 14.

<sup>188</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 200.

<sup>189</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 384.

<sup>190</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 233f.

<sup>191</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 392.

#### 4.1. Fazit

Hugo von Hofmannsthals *Elektra* behält die Rahmenhandlung der sophokleischen Vorlage bei, gestaltet diese aber in Bezug auf wenige entscheidende Punkte um: statt eines Konfliktes zwischen Figuren, die sich auf die Götter und eine höhere Gerechtigkeit berufen, findet hier eine Psychologisierung des Dramas von Sophokles statt.<sup>192</sup> Die Ermordung Agamemnons zieht nicht den Zorn der Götter und auch nicht den gerechten Zorn Elektras nach sich, sondern das Trauma selbst zerstört das Leben der Beteiligten. Ganz nach den Erkenntnissen über die Hysterie zur Entstehungszeit der *Elektra*<sup>193</sup> leiden Elektra, Klytämnestra und Chrysothemis an verschiedenen psychischen Beschwerden, die ihr Gedächtnis, ihre Gesundheit und vor allem die Fähigkeit, mit anderen Menschen umzugehen und selbstbestimmt zu leben, beeinflussen. Gerade in der Figur der Elektra finden sich viele Elemente, die als typische Symptome der Hysterie gegolten haben, wie die Ablehnung von Sexualität oder dem wiederholten Erleben der traumatischen Situation. Aber auch ohne das Phänomen der Hysterie als Vorlage für das Drama zu betrachten, ist das Seelenleben als Grund für die Handlung erkennbar. Elektra bleibt bei Hofmannsthal wie bei Sophokles die Hauptfigur, deren Leiden vergrößert wurden. Dank der Psychologisierung erscheint Elektra zugleich menschlicher und fremder, da ihr Charakter durch ihre Krankheit verzerrt wird.<sup>194</sup> Ausgiebige Rachevisionen und die Todesszene als Erweiterung der Handlung nach Ägists Tod prägen die Konzeption der Elektra-Figur bei Hofmannsthal. Der Chor als vermittelnde und moralisch leitende Instanz ist in dieser Darstellung überflüssig, in der gerade die Abwesenheit übergeordneter und richtender Mächte ausschlaggebend ist. Die Frage nach Gerechtigkeit rückt in den Hintergrund, da Orest den Mord an seiner Mutter ungern vollzieht, hier aber Elektras Misshandlung als subjektive Rechtfertigung dient. Auch Elektra wünscht sich den Racheakt nur herbei, um von ihrem Zustand freizukommen, selbst wenn ihr das nur im Ansatz bewusst ist. Die Trauer der Elektra, die bei Sophokles noch im Vordergrund steht, ist hier dem Verlangen nach Rache gewichen, das hier als individuelle Erlösung aus ihrem psychischen Wahnzustand lesbar ist. Elektra ist hier nicht mehr die Verkörperung von Gerechtigkeit, sondern wird allein durch ihr Gefühlsleben charakterisiert, sie ist sozusagen der Affekt

---

<sup>192</sup> Vgl. Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 14.

<sup>193</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>194</sup> Vgl. ebd., S. 5.

selbst.<sup>195</sup> Für ihre Mutter übernimmt Elektra hier gewissermaßen die Funktion der Erinnyen, da sie diese verfolgt und bis zur Rache nicht von ihr ablässt. Die Funktion der Wahrung der (göttlichen) Gerechtigkeit wäre dabei jedoch nur aus subjektiver Sicht gewährleistet. Gemeinsam ist beiden Dramen, dass sich Elektra den Toten verschrieben hat, die bei ihr vor den Lebenden Vorrang haben, nur dass die Toten bei Hofmannsthal einen realen Einfluss auf die Lebenden in Form von posttraumatischen psychischen Problemen haben.

Erneut wird die Handlungsunfähigkeit Elektras thematisiert, die anders als bei Sophokles nicht nur aus ihrem Geschlecht abzuleiten ist (in der Antike wäre nur Orestes zur Tat berechtigt gewesen, siehe die vorherige Folgerung über Elektra und die Erinnyen), sondern ihr Geschlecht und ihr Geisteszustand fallen zusammen und machen sie unfähig, zu handeln, selbst wenn sie es wünscht. So steht sie unbeweglich an der Tür bei Klytämnestras Ermordung und direkt nach Ägisths Tod. Das Unvermögen zu handeln, im Angesicht eines toten Vaters, den es zu rächen gilt, bringt Elektra in ein Ähnlichkeitsverhältnis zu Hamlet. Dessen Zögern, den rächenden Mord an seinem Onkel auszuüben, konstituiert das gleichnamige Stück William Shakespeares. Ist Elektra zwar in beiden Stücken in Hinsicht auf Willen und Tatvermögen eher das Gegenstück Hamlets, teilen sie jedoch die Verzögerung der Handlung (beabsichtigt oder nicht) sowie den Wunsch nach Rache. Elektra hat aber auch Gemeinsamkeiten mit Ophelia, der maßgeblichen Frauenfigur in Shakespeares *Hamlet*. Ist Ophelia doch eher als eine sanfte, den Männern des Stückes folgsame Frau bekannt, so teilt sie mit Elektra zumindest das Verhältnis zu ihrem Bruder und, im Falle von Hofmannsthals *Elektra*, ihren schwachen Geisteszustand, der zu ihrem Tod führt. Beide können ebenfalls als Verkörperung eines Hinweises auf politischen Missstand gelesen werden, so agieren sie in in Schieflage geratenen Königshäusern und stellen später körperlich die Folgen der inneren Zerwürfnisse aus.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Vgl. Bergengruen: *Mystik der Nerven*, S. 46.

<sup>196</sup> Vgl. Reder, Lauren: *Ophelia at Elsinore: Hamlet and the Women of Greek Tragedy*. <https://blogs.wright.edu/learn/fogdog/4-ophelia-at-elsinore-hamlet-and-the-women-of-greek-tragedy>. 04.11.2021, 11.30 Uhr.

## 5. Elektra in Heiner Müllers Drama „Die Hamletmaschine“

Mit der *Elektra* des Hugo von Hofmannsthal ist der Mythos Elektra im 20. Jahrhundert angekommen. Zugleich wurde er aktualisiert, indem die Motive der handelnden Figuren unter Einbezug der gerade aufgekommenen Psychoanalyse modernisiert und den Rezipienten damit nähergebracht wurden. Mit seiner *Elektra* brach Hofmannsthal mit dem Idealbild der Antike, das zuvor noch Goethe verwendete, und integrierte moderne Bühnentechnik.

In *Die Hamletmaschine* führt Heiner Müller diesen Bruch mit der Tradition fort. In seinem Stück, das zugleich eine Wiederaufnahme und Dekonstruktion des Stückes *Hamlet* von William Shakespeare ist, verarbeitet er sowohl Shakespeares Werk, seine eigenen Werke, Texte der Weltliteratur und nimmt dabei insbesondere auf die mythische Figur Elektra Bezug. *Die Hamletmaschine* entstand 1977 in einer Phase des veränderten Zeitempfindens des Autors.<sup>197</sup> Mit den Figuren Hamlet und Ophelia wird vor allem die Position und die Handlungsmacht des politischen Schriftstellers hinterfragt.<sup>198</sup> Dazu verwendet Müller „das literarische Zitat und Selbstzitat; kaum ist nachprüfbar, welche Stellen vom Autor Müller, welche vom Leser Müller herrühren. Geschichte wie Literatur werden einer subversiven, destruktiven Lektüre unterzogen.“<sup>199</sup> Dies spiegelt zugleich Müllers Geschichts- und Sprachskepsis wieder<sup>200</sup>, die die Auflösung Hamlets als Figur der abgebrochenen Tradition zur Folge hat. Darüber hinaus greift Müller mit den zitierten Versatzstücken auch vergangene Rezeptionen und Theorien der Literaturgeschichte auf.

So wird in *Die Hamletmaschine* ebenfalls auf den in der Psychoanalyse betrachteten ödipalen Aspekt in Shakespeares *Hamlet* zurückgegriffen. Bereits in der ersten Szene,

---

<sup>197</sup> Vgl. Bertram, Christian: Machine morte oder Der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers „Hamletmaschine“. In: *Spectaculum* 33. Vier moderne Theaterstücke. Max Frisch – Heiner Müller – Botho Strauß – Peter Weiss. o. Hg. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1980 (=Spectaculum. Moderne Theaterstücke). S. 308-311.

<sup>198</sup> Vgl. Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1980 (=Sammlung Metzler. Realien zur Literatur). S. 149.

<sup>199</sup> Ebd., S. 149.

<sup>200</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 490.

betitelt mit „FAMILIENALBUM“<sup>201202</sup>, inszeniert Müller unter vielen Aspekten kulturellen Traditionsdenkens ebenso wie Hofmannsthal auch eine Theorie Freuds: die des Inzestwunsches des Sohnes in Bezug auf die Mutter. Er zerstört in dieser Szene aber alle familialen und paternalistischen Bindungen, um dieses Denken Hamlets, das ihn handlungsunfähig machte, zu überwinden.<sup>203</sup> Hamlet, oder der Sprecher des müllerschen Hamlet, tritt von seiner Rolle zurück und gibt sie schließlich auf. Die Ophelia Müllers verweigert ebenfalls ihre Rolle, aber anstelle der Selbstaufgabe Ophelias bei Shakespeare und der Aufgabe der Rolle seitens des Hamletdarstellers, erfolgt bei der Ophelia-Figur eine Handlung in Form von Zerstörung und der Sprache der gewaltsamen Revolution in der Identität Elektras.<sup>204</sup> Elektra erscheint bei Müller als Stimme Ophelias, in einem Stück, das die Theatertradition und die Geschichtserfahrungen der Realität zwar aufgreift, aber zugleich verwirft. Elektra trägt hier etwas zu der kurzen Charakterentwicklung Ophelias bei – einer Ophelia, die zürnt.

Dass Elektra als ‚Hysterikerin‘ einige Charakterzüge mit dem Hamlet Shakespeares teilt, ist schon von Freud in seiner *Traumdeutung* vermerkt worden. Genauer betrachtet teilen beide eine Abneigung gegenüber der Sexualität und, damit verbunden, gegenüber Frauen, die traditionellen Geschlechterrollen entsprechen, besonders ihrer Mutter.<sup>205</sup> Beide entfremden sich von den Menschen, da sie den Wünschen eines Toten entsprechen wollen und entsagen romantischen Beziehungen. Rein formal gesehen sind sich die Figurenkonstellationen von William Shakespeares *Hamlet* und der *Elektra* Sophokles' und Hofmannsthals sehr ähnlich, wobei die meisten Parallelen sowohl auf Elektra als auch Orestes zutreffen und daher, da er die männliche und handelnde Person ist, Orestes im formalen Aufbau der Figur Hamlets entspricht. Die Situation ist die gleiche: Der König, Vater der Hauptfigur, wird getötet. Der Mörder ist der neue Partner der Mutter, bei der die Schuldfrage nicht geklärt ist. Der Sohn des Königs führt die Rache durch Mord am derzeitigen König aus. Die Rache erfolgt nach einer Rückkehr des Sohnes, der als tot gilt. Orestes und Hamlet verbindet des Weiteren eine

---

<sup>201</sup> Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: *Spectaculum* 33. Vier moderne Theaterstücke. Max Frisch – Heiner Müller – Botho Strauß – Peter Weiss. o. Hg. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1980 (=Spectaculum. Moderne Theaterstücke). S. 53-60.

<sup>202</sup> Alle durch Großbuchstaben hervorgehobenen Wörter in der Analyse der *Hamletmaschine* gehen zurück auf ihre Hervorhebung durch den Autor.

<sup>203</sup> Vgl. Bertram: *Machine morte*, S. 308.

<sup>204</sup> Vgl. Müller: *Hamletmaschine*, S. 60.

<sup>205</sup> Vgl. Bergengruen: *Mystik der Nerven*, S. 77.

Schwäche, was die Ausführung der Tat angeht.<sup>206</sup> Dies gilt (bei Hofmannsthal) auch im körperlichen Sinne für Elektra, durch die man hier Orestes ersetzen könnte, jedoch führt sie schlussendlich die Tat nicht aus. Das Zögern, das aus moralischen Gründen auftritt, gilt für Orestes und Hamlet, nicht jedoch für Elektra, die allerdings aus anderen Gründen verzögert. Elektra und Hamlet haben zudem das Motiv der Verbindung zu den Toten gemein. Während Hamlet erst durch den Geist vom Mord an seinem Vater hört, fühlt er sich dennoch berufen. Aufgrund seiner Zweifel führt er den Mord schließlich erst nach der Versicherung der Schuld des Königs Claudius aus. Bis zu diesem Zeitpunkt entwickelt Hamlet für andere Menschen unverständliche Verhaltensweisen. Elektra fühlt sich den Toten bei Sophokles durch ihre Trauer verbunden und spricht für sie. Sie beruft sich dabei auf die Gerechtigkeit der Götter, die im Bewusstsein der Menschen gegenwärtig sind. Bei Hofmannsthal sieht sie ihren Vater noch vor sich: Er nimmt als lebendige Erinnerung, die Elektra jeden Tag gegenwärtig ist, Einfluss auf ihr Leben, sein Wille ist jedoch reine Projektion Elektras. Orestes wird hingegen bei Sophokles durch Apollon, bei Hofmannsthal durch die Erzählung anderer Menschen und dem Schicksal seiner Schwester zum Mord berufen. In beiden Fällen wird er zudem durch den Erzieher/Pfleger bestärkt. Damit steht Orestes dem realen Leben näher als seine Schwester Elektra. Somit kann zusammengefasst werden, dass Elektra und Orestes zusammen der Figur des Hamlet entsprechen, der Einzelkind ist, wozu eine gängige Theorie in der Forschungsliteratur passt, die in Elektras lebenden Verwandten bei Hofmannsthal eine einzige aufgespaltene Persönlichkeit erkennt.<sup>207</sup> Hamlet hat jedoch einen Unterstützer in Horatio, der ebenfalls den Geist gesehen hat und damit gegen Hamlets vermuteten Wahnsinn aussagen kann. Hamlet verbindet somit vieles mit Elektra, sowohl auf formaler als auch auf charakterlicher Ebene, aber schlussendlich ist das Äquivalent Hamlets auf der Handlungsebene Orestes. Es stellt sich somit die Frage, ob es in Shakespeares Tragödie eine Entsprechung der Figur der Elektra gibt. Anbieten würden sich die Figur des Horatio, der den Hintergrund von Hamlets Verhalten kennt, und die Figur der Ophelia, da sie die einzige Frauenfigur neben seiner Mutter ist, mit der Hamlet interagiert. Müller entschied sich, Elektra als (Gegen-)Stimme der Ophelia zu verwenden. In *Die Hamletmaschine* gibt es nur zwei namentlich bekannte sprechende Figuren, Hamlet bzw. sein Darsteller und Ophelia. Andere Personen fungieren nur als Kollektiv (so ist als möglicher Sprecher für Ophelia

---

<sup>206</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 280f.

<sup>207</sup> Vgl. Bergengruen: Mystik der Nerven, S. 55.

in der zweiten Szene ein Chor angegeben und es kommen noch „[d]rei nackte Frauen: Marx Lenin Mao“<sup>208</sup> vor, die synchron sprechen) oder als stumme Rollen, eine davon Horatio. Folglich kann festgehalten werden, dass sich das Stück allein zwischen Hamlet und Ophelia entwickelt. Da sich diese Arbeit auf Elektras Rezeption bezieht und damit bei Müller nur die Rolle der Ophelia betrachtet werden soll, wird auf die Analyse von Hamlets Szenen, Szene 1 und 4, größtenteils verzichtet.

Die Figur Ophelia zeichnet sich bei Shakespeare durch besondere, positive Charakteristiken aus: „Lieblichkeit[...][,] Jungfräulichkeit, Unterwürfigkeit, Schönheit“<sup>209</sup> Zudem ist Ophelias Figur von hoher emotionaler und sprachlicher Sensibilität geprägt. So erkennt sie Hamlets tiefgründige Veränderung und reagiert selbst stark auf erlittenen Schmerz, den ihr Hamlets abweisendes Verhalten und der Tod ihres Vaters zufügen.<sup>210</sup> Ophelias Charakterentwicklung ist geprägt durch den Verlust ihres rationalen Selbstbewusstseins. Durch den Tod ihres Vaters und Hamlets neugefundener Abneigung nimmt sie „eine neue psychische Daseinsform an“<sup>211</sup>, die schließlich zu ihrem Tod führt, wobei die Beschreibung ihres Todes in der Rezeption zum Mythos von Ophelia als exemplarisch für den „weiblichen Wassertod[...]"<sup>212</sup> führt. Ihre Entfremdung von den Menschen drückt sich durch ihre zitathafte Sprache in lyrischer Form und Gesang aus. Ihr Auftritt in Akt IV, Szene 5, wird mit einer Beschreibung ihres Zustands angekündigt, der von Misstrauen, Wut und formloser Rede<sup>213</sup>, insbesondere von ihrem Vater, gekennzeichnet wird. Gegenüber der Königin und dem König Dänemarks singt sie zuerst über den Tod ihres Vaters, was sowohl seinen Tod mystifiziert als auch ihrer eigenen Trauer Ausdruck verleiht. Es folgen romantische Motive wie das des Valentinstags<sup>214</sup> und der unglückliche Liebe, die auf ihre gescheiterte Beziehung zu Hamlet hinweisen. Daraufhin folgt eine Unterbrechung, und als Ophelia mit Blumen wieder auftritt, beginnt sie erneut mit einem Lied über den Tod, unterbrochen

---

<sup>208</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 59.

<sup>209</sup> Bayer, Frauke: Mythos Ophelia. Zur Literatur- und Bild-Geschichte einer Weiblichkeitsimagination zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: ERGON 2009 (=LITERATURA. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte). S. 22.

<sup>210</sup> Vgl. Müller, Wolfgang G.: Einleitung. In: Hamlet. Englisch-deutsche Studienausgabe. Hg. v. Norbert Greiner. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2008 (=Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares). S. 15-74.

<sup>211</sup> Bayer: Mythos Ophelia, S. 22.

<sup>212</sup> Ebd., S. 32.

<sup>213</sup> Vgl. Shakespeare, William: Hamlet, Prince of Denmark. In: Hamlet. Englisch-deutsche Studienausgabe. Hg. v. Norbert Greiner. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2008 (=Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares). S. 76-417.

<sup>214</sup> Vgl. ebd., S. 326.

mit Versen über Blumen und ihren Bedeutungen. Hierbei ist eindeutig eine Verknüpfung von Ophelia, ihrer Sprache und Naturmotiven gegeben, die später auch ihre Todesszene erfüllen sollen – so kommt Ophelia beim Flechten von Pflanzenkränzen in einem Bach zu Tode.<sup>215</sup> In ihrem verwirrten Zustand führt Ophelia die Dialoge, teils ohne reziprokes Gegenüber, wobei dies das Gegenteil ihrer vorherigen Redeanteile darstellt, in denen „ihre Dialoge [...] ‚rezeptionsästhetisch‘ durch den jeweiligen Gesprächspartner bestimmt“<sup>216</sup> wurden. Nun folgt eine Art Pendant zu Hamlets Monologen, in dem Ophelia frei spricht, wobei sich ihre Sprache in der Form von traditionellen Volksliedern und -sagen entfaltet und die Kritik und Loslösung von gesellschaftlichen Normen thematisiert,<sup>217</sup> aber auch die negativen Gefühle und Charakterzüge der Anwesenden anklingen lässt.<sup>218</sup> Man kann somit schlussfolgern, dass sich Ophelia in ihrer neu aufgetretenen Hoffnungslosigkeit von der Gesellschaft, die ihr Verhalten bisher vorgab, gelöst hat und dass ihre Sprache bereits ihre geistige und vorausgenommene physische Entfernung von den Menschen erkennen lässt. Offenbar nimmt Ophelia noch die zwiespältigen Gefühle der Menschen im Raum wahr, aber sie kann sie nicht mehr sachlich ansprechen, nur in Metaphern andeuten. Sie ist die Entsprechung des Zwiespalts Hamlets, dem auch Elektra gegenübersteht: gewaltsame Rache üben oder sterben. Sowohl Elektra als auch Hamlet sind zu schwach, um sich zu entscheiden<sup>219</sup>: Hamlet tut dies erst, nachdem Ophelia sich für den Wahnsinn und das Sterben ‚entschieden‘ hat: Elektra erfüllt beides bei Hofmannsthal, wo sie auch die Hinwendung zu Musik und Tanz am Ende ihres Lebens mit Ophelia gemeinsam hat, ansonsten trifft Orestes diese Entscheidung und befreit sie von diesem Konflikt.

Ähnlich wie Elektra erfährt auch Ophelia im deutschsprachigen Raum ab dem 20. Jahrhundert eine erneute, gesteigerte Rezeption.<sup>220</sup> In *Die Hamletmaschine* wird Ophelia in der ersten Szene im Monolog von Hamlet als Polonius' Tochter eingeführt: „die reizende Ophelia, sie kommt auf ihr Stichwort, sieh wie sie den Hintern schwenkt, eine

---

<sup>215</sup> Vgl. ebd., S. 360ff.

<sup>216</sup> Bayer: Mythos Ophelia, S. 209.

<sup>217</sup> Vgl. ebd., S. 209.

<sup>218</sup> Vgl. Shakespeare: Hamlet, S. 340 [Fußnote].

<sup>219</sup> Vgl. Kott: Gott-Essen, S. 264.

<sup>220</sup> Vgl. Owen, Ruth J.: Claiming the Body: The Ophelia Myth in the GDR. In: *The Germanic review* 82 (2007). S. 251-267.

tragische Rolle.“<sup>221</sup> Sie wird als weibliche Rolle gekennzeichnet, die „auf ihr Stichwort“<sup>222</sup> erscheint und auf ihr Aussehen und ihren Gehorsam reduziert wird. Am Ende der ersten Szene spricht Hamlet zu Ophelia, wenn auch nicht direkt, sondern eher im symbolischen Sinne, da unklar ist, ob sie sich auf der Bühne befindet – jedenfalls ist auszuschließen, dass sie eine gleichberechtigte Dialogpartnerin ist. Hamlet bittet Ophelia darum, ihn ihr Herz essen zu lassen, „das meine Tränen weint.“<sup>223</sup> In der zweiten Szene, „DAS EUROPA DER FRAU“<sup>224</sup>, ist Ophelia allein auf der Bühne, in einem großen Raum, „[i]hr Herz ist eine Uhr.“<sup>225</sup> Es wird jedoch angegeben, dass alternativ auch ein Chor oder Hamlet an Stelle Ophelias sprechen kann (oder gemeinsam mit ihr sprechen). Dies kennzeichnet Ophelia als Teil eines kollektiven Sprechapparates oder als Stellvertreterin Hamlets, denn es wird erneut auf ihr Herz hingewiesen. Ophelia beginnt ihren kurzen Monolog mit einer Selbstvorstellung als ehemalige Selbstmörderin, wobei sie sich als eine von vielen weiblichen Selbstmörderinnen identifiziert. Sie spricht daher entweder für die Frauen desselben literarischen Typus oder als Teil eines Kollektivs, welches die Möglichkeit, dass ein Chor hier spricht, erklären würde. Sie setzt sich jedoch von der Typisierung als ‚schöne Leiche‘ ab: „Gestern habe ich aufgehört mich zu töten.“<sup>226</sup> Daraufhin schildert sie ihre Rebellion, bei der sie die Einrichtung zerstört und anzündet, ihre Uhr ausgräbt, die nun nicht mehr als ihr Herz funktioniert, und hinausgeht.

In der dritten Szene, „SCHERZO“<sup>227</sup>, treten Hamlet und Ophelia zusammen mit mehreren stummen Rollen auf, wie dem Kollektiv „der toten Frauen. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern usw.“<sup>228</sup> Ophelia tritt „als Hure gekleidet und geschminkt“<sup>229</sup> zusammen mit Claudius aus einem „Sarg mit der Aufschrift HAMLET I“<sup>230</sup>. Ophelia legt ihre Kleidung ab. Nachdem sie ihn nach der Absicht, ihr Herz zu essen, befragt, und er antwortet, dass er eine Frau sein wolle, legt Hamlet diese an. Als Nächstes hilft Ophelia Hamlet dabei, seine Verwandlung zu vollenden, indem sie ihn schminkt, und verabschiedet sich durch eine Kusshand von ihm, bevor sie in den

---

<sup>221</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 56.

<sup>222</sup> Ebd., S. 56.

<sup>223</sup> Ebd., S. 56.

<sup>224</sup> Ebd., S. 56.

<sup>225</sup> Ebd., S. 56.

<sup>226</sup> Ebd., S. 56.

<sup>227</sup> Ebd., S. 57.

<sup>228</sup> Ebd., S. 57.

<sup>229</sup> Ebd. S. 57.

<sup>230</sup> Ebd., S. 57. Druckgrafische Änderung durch den Autor.

Sarg zurücktritt und damit ihren Auftritt beendet. Aus dem Sarg sind seitens Ophelia und einer Figur, die entweder Hamlets Vater oder Claudius darstellt, noch Gelächter und der Satz „Was du getötet hast sollst du auch lieben“<sup>231</sup> zu hören. Hamlet tanzt derweil mit Horatio und vollendet damit seine Verwandlung in eine weibliche Rolle. Der Satz aus dem Sarg erinnert an Shakespeares Stück, in dem Hamlet erst an Ophelias Grab seine Liebe zu ihr verkündet.<sup>232</sup>

Ophelia erscheint erst wieder in der letzten Szene, titulierte „WILDHARREND/IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/JAHRTAUSENDE“<sup>233</sup>. Sie befindet sich in der Tiefsee, umgeben von „Fische[n] Trümmer[n] Leichen und Leichenteile[n]“<sup>234</sup>. Ophelia sitzt in einem Rollstuhl und wird von zwei Männern in Arztkitteln in Mullbinden eingewickelt. In ihrem kurzen Monolog spricht sie als Elektra und kündigt Gewalt an, die vor allem mit der gewaltsamen Auslöschung aller mit der Geburt verbundenen Attribute einhergeht. Stattdessen preist sie die Gewalt: „Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“<sup>235</sup> Dies ist ein deutlicher Hinweis auf den Unterschied zwischen den mythologischen Figuren Ophelia (Shakespeare) und Elektra. Die Ophelia Müllers sagte sich bereits in Szene 2 von ihrer Passivität und Folgsamkeit los und griff zu Mitteln der Gewalt. In Szene 5 scheint ihre Abgrenzung abgeschlossen, sie verweigert die weibliche Fähigkeit und die damit in der Vergangenheit eingehende Pflicht, zu gebären, und geht von der ‚Unterwürfigkeit‘ der shakespeareschen Ophelia zum Hass der (hier vermutlich durch Hofmannsthal geprägten) Elektra über. Das Stück endet mit der Szenenanweisung: „Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung.“<sup>236</sup> Zuerst klingt dies nach einem unerfüllten Ende für Ophelia, die allein zurückbleibt, ohne zu sprechen oder sich zu bewegen. Zugleich ist zu bemerken, dass Ophelia auf der Bühne verbleibt, wie es bereits in der *Elektra* bei Sophokles und Hofmannsthal der Fall war – allein ihre Anwesenheit erinnert an ihre zuletzt gesprochenen Worte. Auch die metaphorische Gegenwart Elektras erinnert an den Warteprozess, den Elektra durchleben musste, bevor sie dennoch an ihr Ziel, die Rache, kam. Im Gegensatz zu Hofmannsthals *Elektra*

---

<sup>231</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 57.

<sup>232</sup> Vgl. Shakespeare: Hamlet, S. 384.

<sup>233</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 60.

<sup>234</sup> Ebd., S. 60.

<sup>235</sup> Ebd., S. 60.

<sup>236</sup> Ebd., S. 60.

fehlt hier die Regieanweisung zum fallenden Vorhang, das Ende des Stückes ist nicht durch den Text selbst gegeben.

In *Die Hamletmaschine* kann eine Transformation Ophelias beobachtet werden, die bereits im Vorfeld der Handlung begann, sich im Stück fortsetzt, aber an seinem Ende noch nicht abgeschlossen ist. Angekündigt wird Ophelia durch Hamlet, der auf die Ophelia bei Shakespeare anspielt und auch auf die fehlende Handlungsfähigkeit dieser Ophelia, die durch ihre Charakterisierung als gehorsame Schönheit bedingt ist. Zum Abschluss der Szene wendet er sich direkt an sie: „Dann laß mich dein Herz essen, Ophelia, das meine Tränen weint.“<sup>237</sup> Damit kann Ophelia hier bereits als eine Stellvertreterin Hamlets angesehen werden – ihr ist es im Gegensatz zu Hamlet möglich, Gefühle auszudrücken. Ophelia bzw. ihr Herz kann auch ein Ausdruck für bestimmte weibliche Aspekte sein, die Hamlet sich aneignen möchte oder die er ausgelagert hat.<sup>238</sup>

In Szene 2 ist Ophelia ganz allein in einem „Enormous room“<sup>239</sup>, was zugleich ein Hinweis auf Edward Cummings Roman *The Enormous Room* ist, der sich mit der Erfahrung von sowohl physischer als auch mentaler Gefangenschaft auseinandersetzt, und zugleich darauf hinweist, dass Ophelias Szene fern von Hamlets Szene stattfindet, losgelöst und in einem privaten, persönlichen Rahmen. Es könnte sich um ein Sinnbild des zurückgedrängten Potenzials der Frau im Sinne der weiblichen Autorschaft handeln.<sup>240</sup> Ophelia ist allein, spricht aber mit dem Publikum und stellt damit ihre Taten aus. Anders als in Szene 1, in der Hamlet „gewalttätigen, sprachlichen Inzest mit der Mutter“<sup>241</sup> vollzieht, die aber nicht anwesend zu sein scheint, haben Ophelias Handlungen in Szene 2 Auswirkungen, so lautet die Beschreibung von der Bühne in Szene 4: „Raum 2, von Ophelia zerstört.“<sup>242</sup>

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 56.

<sup>238</sup> Vgl. Hong, Melanie: Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und des späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori. Würzburg: ERGON 2008 (=LITERATURA. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte). S. 318.

<sup>239</sup> Müller: *Hamletmaschine*, S. 56.

<sup>240</sup> Vgl. Fehervary, Helen: Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers „Die Hamletmaschine“ und Christa Wolfs „Kein Ort. Nirgends“. In: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Irmela von der Lühe. Berlin: Argument-Verlag GmbH 1982 (=Literatur im historischen Prozeß). S. 132-153.

<sup>241</sup> Schalk, Axel: *Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Eine vergleichende Untersuchung.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1989 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte). S. 222.

<sup>242</sup> Müller: *Hamletmaschine*, S. 57.

Ophelia stellt sich selbst als eine Frau und Selbstmörderin vor und somit als eine Frauenfigur der literarischen Tradition. Sie ist sich dem Mythos der Ophelia-Figur als schöne Wasserleiche bewusst und repräsentiert durch die vielen Arten des Selbstmordes, in Verbindung mit dem literarischen Raum aus Cummings' Roman ‚Das Europa der Frau‘, eine literarische Landschaft der Opferfiguren. Dies erklärt auch die mögliche Anwesenheit eines Chors, der ihre Stimme amplifiziert und zugleich auf die antike Tradition hinweist. Doch die Ophelia Müllers hat „aufgehört [s]ich zu töten“<sup>243</sup> und übernimmt hier Hamlets Aufgabe, zu handeln.<sup>244</sup> Sie beschreibt daraufhin ihren „spontanen Akt der Befreiung“<sup>245</sup>, bei dem sie sich jedoch auch für die Welt öffnet („Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt“<sup>246</sup>) und ihre Maschinenhaftigkeit ablegt: „Ich grabe die Uhr aus [...] die mein Herz war.“<sup>247</sup> Damit stellt sie einen Gegenpol zu Hamlet dar, der nicht nur bei Shakespeare lange zum Handeln unfähig war, sondern sich bei Müller endgültig aus der Welt zurück zieht („Ich will eine Maschine sein. [...] kein Schmerz kein Gedanke“<sup>248</sup>)<sup>249</sup> und sich eine andere Existenz wünscht, entweder als Frau (Szene 3) oder Maschine (Szene 4). Bedeutsam ist dabei, dass Ophelia nicht nur Gefühle des Hasses empfindet, der in der literarischen Vergangenheit seinen Ursprung hat, sondern diesen sprachlich öffentlich macht – insbesondere ihre Unterdrückung durch die Männer, die sie „geliebt ha[t] und die [sie] gebraucht haben“<sup>250</sup>, was in dem Kontext des Stückes auf die Instrumentalisierung der Frau durch den Mann hinweist, in Ophelias Fall besonders durch männliche Autoren. Sie teilt diese Eigenschaft der Veröffentlichung auch mit Sophokles' Elektra. Anzumerken ist dabei, dass eine Aussage Müllers existiert, die er in Bezug auf „die Zerstörung des bürgerlichen Lebenszusammenhangs“<sup>251</sup> im Falle der RAF-Mitglieder macht, und sich dabei auf Ulrike Meinhof bezog, die ihre Möbel aus dem Fenster ihrer Wohnung warf. Während ein ausdrücklicher Bezug auf den Terrorismus anhand des Textes

---

<sup>243</sup> Ebd., S. 56.

<sup>244</sup> Vgl. Fehervary: Autorschaft, S. 139.

<sup>245</sup> Loquai, Franz: Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1993 (=Metzler Studienausgabe). S. 185.

<sup>246</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 56.

<sup>247</sup> Ebd., S. 56.

<sup>248</sup> Ebd., S. 59.

<sup>249</sup> Vgl. Hong: Gewalt und Theatralität, S. 320.

<sup>250</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 56.

<sup>251</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 525.

nicht belegt werden kann, ist aber eine Verhandlung des Themas Gewalt offensichtlich. In Szene 3, „SCHERZO“<sup>252</sup> genannt, treten Ophelia und Hamlet gemeinsam auf, aber entgegen der Erwartungen, die von den ersten beiden Szenen geweckt werden, wird in Szene 3 kaum gesprochen. Bedeutsam ist vor allem die Anwesenheit eines Kollektivs aus stummen Figuren, die Persönlichkeiten und Traditionen der Geschichte repräsentieren.<sup>253</sup> Ophelia geht auf den Wunsch Hamlets, ihr Herz zu essen, ein und lacht, woraufhin Hamlet die Hände vor das Gesicht hält.<sup>254</sup> Das Lachen Ophelias könnte ihre neugewonnene Unabhängigkeit von dem Uhr-Herz gegenüber Hamlet unterstreichen. Wolfram Ette interpretiert an dieser Stelle, dass sie Hamlet das Herz aushändigt und sich damit seiner ausgelagerten Aspekte entledigt.<sup>255</sup> Es werden viele Elemente des shakespearischen Dramas aufgegriffen, wie Ophelias Selbstmord und der sogenannte ‚Hecuba-Monolog‘, ohne dass ‚ein Effekt des Verstehens beim Rezipienten erreicht werden soll.‘<sup>256</sup> Obwohl Ophelia hier Hamlet überlegen scheint, möglicherweise weil sie das Scheitern seines Versuchs, die Identität einer Frau anzunehmen, bereits voraussehen kann, so ist sie in dieser Szene jedoch allein eine assistierende Figur, die Hamlet lediglich dabei hilft, sein Aussehen zu verändern. Schlussendlich werden Ophelia und Hamlet jedoch als reine Theaterfiguren entlarvt, die nur in Verkleidung auftreten, sich selbst jedoch nicht verändern können.

In Szene 4, die in ‚Raum 2, von Ophelia zerstört‘<sup>257</sup> spielt, ist nur Hamlet bzw. der Hamletdarsteller anwesend. Ophelia findet nur einmal Erwähnung, als Teil der Verhältnisse, die der Hamletdarsteller umzuwerfen versucht: ‚GRÜN WIE OPHELIAS FLEISCH IM WOCHENBETT‘<sup>258</sup>, es wird auf ihren Tod bei Shakespeare angespielt. Doch nachdem Hamlets Szene mit ‚totale[r] Erstarrung: ‚Schnee. Eiszeit‘<sup>259</sup> endet, ist Ophelia die Protagonistin in der letzten Szene ‚WILDHARREND/IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/JAHRTAUSENDE‘<sup>260</sup>. Der Titel ist ein Zitat eines Hölderlin-Fragments<sup>261</sup>, das trotz seiner Abwesenheit auf Hamlet hinweist, der in der vorherigen Szene in eine Rüstung steigt, in dessen Helm ein Beil steckt und diese

---

<sup>252</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 57.

<sup>253</sup> Vgl. Schalk: Geschichtsmaschinen, S. 223.

<sup>254</sup> Vgl. Müller: Hamletmaschine, S. 57.

<sup>255</sup> Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 545f.

<sup>256</sup> Hong: Gewalt und Theatralität, S. 298.

<sup>257</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 57.

<sup>258</sup> Ebd., S. 59.

<sup>259</sup> Hong: Gewalt und Theatralität, S. 314.

<sup>260</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 60.

<sup>261</sup> Vgl. Hong: Gewalt und Theatralität, S. 293f.

selbst benutzt. Bezeichnenderweise erscheint er hier als ‚harrend‘, als wartend aber unbewegt. Gleichsam befindet sich Ophelia allein in der Tiefsee, was auf ihre ursprüngliche Rolle als Wasserleiche hinweist. Ihre Umgebung wird durch „Fische Trümmer Leichen und Leichenteile“<sup>262</sup> als ein Zwischenraum gekennzeichnet, in dem der Tod anwesend ist. Das Bild erweckt den Eindruck eines zeitlosen Raumes im Nachwirkungsbereich einer Katastrophe. Zu diesem Eindruck tragen die Tatsache, dass Ophelia in einem Rollstuhl sitzt und von „zwei Männer[n] in Arztkittel[n]“<sup>263</sup> (was nicht bedeutet, dass sie Ärzte sein müssen) mitsamt ihres Rollstuhls in Mullbinden gewickelt wird, was weniger auf medizinische Notwendigkeit, sondern eher auf das Ziel der Unbeweglichkeit Ophelias schließen lässt. Während sich Hamlet und der Hamletdarsteller mit „Ich war Hamlet“<sup>264</sup> bzw. „Ich bin nicht Hamlet“<sup>265</sup> von ihrem shakespeareschen Vorbild zu distanzieren versuchen und zugleich eine Identitätskrise bzw. -verweigerung erkennen lassen, identifiziert sich die Ophelia-Figur mit dieser („Ich bin Ophelia“<sup>266</sup>), obwohl sie zugleich für ein Kollektiv spricht. In der fünften Szene eröffnet Ophelia ihren Monolog mit „Hier spricht Elektra“<sup>267</sup>, was eine gleichzeitige Anwesenheit der beiden Figuren eröffnet. Sie spricht aber nicht mehr frei, sondern beruft sich auf literarische Instanzen wie Joseph Conrad („Im Herzen der Finsternis“<sup>268</sup>) und Sartre („Unter der Sonne der Folter“<sup>269</sup>), die den „Horror angesichts der Schlachtfelder in der Geschichte“<sup>270</sup> beschreiben, von dem aus Ophelia/Elektra „die Metropolen der Welt“<sup>271</sup> adressiert und dabei für die Opfer der Geschichte spricht, vor allem für die Frauen. Auch wenn sie in der Tiefsee völlig isoliert ist und unbeweglich gemacht wird, spricht sie in einem Akt der Notwehr als ihre Gegenfigur Elektra<sup>272</sup>, die in ihrer Kompromisslosigkeit und ihrer Rezeption als Figur „zwischen Gerechtigkeitsfanatik und Haß“<sup>273</sup> das Gegenteil der sanften shakespeareschen Ophelia darstellt, hier aber als ihre Verbündete auftritt. Mit deutlichem Blick auf die Rezeption der Figur der Elektra positioniert sich Ophelia/Elektra „in einer Art exordium als Rednerin für die

---

<sup>262</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 60.

<sup>263</sup> Ebd. S. 60.

<sup>264</sup> Ebd., S. 55.

<sup>265</sup> Ebd., S. 57.

<sup>266</sup> Ebd., S. 56.

<sup>267</sup> Ebd., S. 60.

<sup>268</sup> Ebd., S. 60.

<sup>269</sup> Ebd., S. 60.

<sup>270</sup> Loquai: Hamlet und Deutschland, S. 187.

<sup>271</sup> Müller: Hamletmaschine, S. 60.

<sup>272</sup> Vgl. Loquai: Hamlet und Deutschland, S. 186f.

<sup>273</sup> Ebd., S. 186.

Schwachen, als Anwältin der Unterdrückten<sup>274</sup>, tritt allerdings auch als Frau auf, die gewaltsame Rache schwört. Dabei verweigert Ophelia/Elektra ihre potenzielle weibliche Funktion als Gebärende und benutzt, wenn auch nur im sprachlich-ideellen Symbolraum, ihren Körper, um ihrer Wut der Welt gegenüber Ausdruck zu verleihen.<sup>275</sup> Die Rücknahme der Geburt der Welt erinnert an die mythische Figur Medea, die mit dem Mord an ihren gemeinsamen Kindern ihre Beziehung zu Iason rückgängig machen will, und auch an Müllers Hamlet der ersten Szene, der versucht, die Beziehung seiner Mutter mit Männern gewaltsam ungeschehen zu machen. Elektra/Ophelia appelliert bei Müller frei an die Affekte, die Wut, die Verachtung und die daraus folgenden Zustände Aufstand und Tod.<sup>276</sup> Es entsteht der Eindruck, dass die Elektra-Persönlichkeit Ophelias eine Steigerung ihrer Entschlossenheit aus der zweiten Szene darstellt, die nun Rache für ihre erneute Unterdrückung schwört. Die nach innen gerichtete Zerstörung der Ophelia bei Shakespeare wendet sich hier nach außen. Ihre letzte Ankündigung, die scheinbar an den leeren Raum, angesichts des Darstellungscharakters der vorherigen Ophelia-Szene aber vermutlich an den Rezipienten gerichtet ist, „Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen“<sup>277</sup>, kann auf die Täterin Elektra, die anstelle Ophelias den ihr verwehrteten Wunsch ausführen wird, hinweisen.<sup>278</sup> Zugleich wird damit Susan Atkins zitiert, als ein „Beispiel [...] religiös-motivierter Revolte“<sup>279</sup>. Wenn man die Aktion Ophelias in der zweiten Szene mit den Handlungen der Mitglieder der RAF in Verbindung bringt und mit dem Zitat Sartres kombiniert (der auf Frantz Fanons Text *Die Verdammten dieser Erde* hinweist, der „für das terroristische Konzept der Metropolenguerilla von Bedeutung gewesen ist“<sup>280</sup>), so wird mit dem Zitat Atkins' ein unpolitischer Terrorismus in den Text eingebracht. Somit kann auch bei diesem Entwurf einer scheinbar gerechtfertigten Gewalt Ophelias<sup>281</sup> nicht gänzlich zugestimmt werden. Während Müller der Ophelia hier scheinbar einen Ausbruch aus ihrer shakespeareschen Rolle ermöglicht, so wird hier mit der Verhandlung der terroristischen Frau sowie der Verwendung des Typus der ‚gerechten‘ Jungfrauen Ophelia (Shakespeare) und Elektra

---

<sup>274</sup> Hong: Gewalt und Theatralität, S. 324.

<sup>275</sup> Vgl. ebd., S. 324.

<sup>276</sup> Vgl. Müller: Hamletmaschine, S. 60.

<sup>277</sup> Ebd., S. 60.

<sup>278</sup> Vgl. Owen: Claiming the Body, S. 261.

<sup>279</sup> Girshausen, Theo/Weber, Richard: Notate zur HAMLETMASCHINE. In: Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Hg. v. Theo Girshausen. Köln: Prometh Verlag GmbH 1978. S. 10-23.

<sup>280</sup> Ette: Kritik der Tragödie, S. 525.

<sup>281</sup> Vgl. Hong: Gewalt und Theatralität, S. 324.

(Sophokles) die Frau nur im Rahmen verschiedener topischer Frauenfiguren verhandelt.<sup>282</sup> Mit der Fixierung Ophelias, die hier den literarischen Typus der verrückten Frau verkörpert, dem auch Hofmannsthals Elektra zugeschrieben werden kann, wird auf die Verdrängung der Frau aus dem Diskurs der Welt hingewiesen<sup>283</sup>. Als verrückt gelten dabei häufig Frauen, die sich in ihrer Auflehnung gegen ein patriarchales System ihrer Aufgabe als Mutter entziehen (siehe Elektra bei Hugo von Hofmannsthal). Ophelias sprachlicher Wirkung wird die aktive Handlung der nicht benannten Männer auf der Bühne entgegengesetzt, die der nun nur noch symbolischen Gewalt Ophelias mit realer Handlung scheinbar ein Ende setzen. Doch Ophelia bleibt auf der Bühne zurück und ist in der Lage, ihre Ankündigungen auszusprechen und damit dennoch Wirkungsmacht zu entfalten. Ihr Monolog, den sie mit der Stimme und damit auch der Autorität Elektras wiedergibt, erinnert an die Macht, die Elektras Worte und Anwesenheit über Klytaimnestra haben. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels festgehalten wurde, gilt Elektra als entschlossener als Hamlet. Mag Ophelia nicht mehr handlungsfähig sein – mit der Stimme Elektras erinnert sie an an ihr begangene Ungerechtigkeiten und ihre Mullbinden könnten als eine Art der Verpuppung gedeutet werden, in der sie, wie Elektra, auf dem Tag wartet, an dem ihre Drohungen wahr werden. Damit könnte auch die Überschrift des Kapitels, die eine Anwesenheit Hamlets und damit eine von ihm abhängige Ophelia vermuten lässt, umgedeutet werden: Ophelia verharrt in ihrer Verhüllung durch die Jahrtausende, bis der Zeitpunkt für ihre erfolgreiche Revolution gekommen ist.<sup>284</sup> Auch der Kontext der politischen Entstehungszeit des Stückes, die zugleich eine Absage an die literarische Tradition zum Thema hat und die Bedeutung der Erinnerung hervorhebt, wäre durch die Rolle Elektras als Figur des Gedächtnisses und der Beharrlichkeit berücksichtigt.<sup>285</sup>

Ophelia ist bei Müller eine isolierte Figur, die dennoch im selben Umfeld agiert wie Hamlet und auch in diesem Fall nicht aus seinem und dem allgemeinen männlichen Wirkungsbereich entkommen kann. Damit ähnelt sie der Elektra bei Sophokles, die im Namen der Gerechtigkeit spricht, aber die Rache nicht selbst vollziehen kann. Doch neben der Beharrlichkeit Elektras, die Ophelias Pläne bis in die Zukunft nach dem Ende von *Die Hamletmaschine* überdauern lassen kann, teilen die Figuren Ophelia und

---

<sup>282</sup> Vgl. ebd., S. 325.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., S. 322.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., S. 295.

<sup>285</sup> Vgl. ebd., S. 323.

Elektra die Macht der Sprache: Neben der Wirkung, die Elektras Anwesenheit und Rede auf ihr Umfeld bei Sophokles und Hofmannsthal hat, vollzieht sie bei Hofmannsthal ihre Rache an Klytämnestra selbst im Voraus, im Bereich der Sprache. Indem sie ihre Rachevision detailliert schildert, zieht sie den Moment der Rache durch ihren Bruder Orest vor und ist in diesem Moment selbst die Täterin. Klytämnestra wird „von sprachlosem Grauen geschüttelt“<sup>286</sup> und zeigt damit die Reaktion, die sich Elektra herbeisehnt. Im Endeffekt ist auch bei Müller unklar, inwiefern die (zukünftigen) gewaltsamen Handlungen Ophelias eine (gerechte) Lösung darstellen. Die Anwesenheit Elektras kann darauf hinweisen, dass Ophelias Sache eine gerechte ist, wenn Elektra als Wächterin der Gerechtigkeit auftritt – sie kann jedoch auch eine Verkörperung des Hasses darstellen, wenn die Elektra von Hofmannsthal stärker im Vordergrund stünde. Die Elektra bei Hugo von Hofmannsthal mag zwar ebenfalls einen gerechten Grund für ihren Hass haben, aber ihr Leben für den Hass und ihre Hoffnung auf gewaltsame Rache erweist sich nicht nur für sie, sondern auch für die anderen Mitglieder ihres Hauses als ein lebensfeindliches Prinzip. Ophelias Ausbruch gegen männliche Unterdrückung wird mit erneuter Unterdrückung beantwortet und löst somit eine Spirale der Gewalt aus, die auch aufseiten Ophelias, angedeutet durch die Verwendung eines Zitats von Atkins, zu Handlungen des ungerichteten Terrorismus zu führen droht. Hamlet verweigert die Handlung, während Ophelia nun zur Veränderung der Verhältnisse bereit ist, jedoch davon abgehalten wird. In ihrer Position als Wasserleiche in der Tiefsee der letzten Szene spricht sie als Elektra, die hier die erfolgreiche, siegende, aber auch die an ihren Hoffnungen zugrunde gehende Frau symbolisieren kann. Allein mit der Sprache als Instrument der Befreiung ist Ophelia im Verlauf von Müllers Stück gescheitert – es bleibt die Frage, ob sie mit der Kraft Elektras überdauert und ihre Pläne in einer anderen, vielleicht dafür empfänglicheren Zeit umsetzen kann oder ob sie als eine verrückte Frauengestalt erneut scheitern muss. Zu vermuten ist, dass Ophelia Verbündete oder aber eine günstigere Zeit benötigt, ansonsten muss sie ihr Vorgehen der gesamten Welt entgegengesetzten Zerstörung ändern, um Erfolg zu haben. Dies muss mit einer Überwindung von Frauenstereotypen einhergehen, die auch bei Müller mit dem Auftritt von Frauen als „Jungfrau, Mutter, Hure und Heilige[...]“<sup>287</sup> bei Ophelia zu den Darstellungen als Hure und ‚Elektra‘ geführt haben, gerade in einem Versuch, der Charakterisierung als schöner, passiver Wasserleiche zu entkommen.

---

<sup>286</sup> Hofmannsthal: Elektra, S. 209.

<sup>287</sup> Ebd., S. 325.

## 5.1 Fazit

Heiner Müllers Stück *Die Hamletmaschine* basiert auf dem Wissen um Prätexte, allen voran William Shakespeares *Hamlet*. Elektra tritt in diesem Stück nicht selbst in Erscheinung, sondern wird von Müllers Ophelia zitiert bzw. verkörpert. Ihre Charakterisierung hängt daher stark mit dem Auftreten von Müllers Ophelia-Figur zusammen. Tatsächlich bilden die Elektra von Sophokles und Shakespeares Ophelia viele Gegensätze: Elektra klagt an, widersetzt sich ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihrer Schwester, um für Gerechtigkeit zu sorgen. Sie sehnt sich nach einer Rache, verweist dabei aber stets auf ihren Bruder. Das ihr zur Verfügung stehende Mittel ist die Sprache der (An-)Klage. Ophelia ist bei Shakespeare eine zurückhaltende Frau, die sich stets nach ihrem Vater und ihrem Bruder richtet, selbst aber auch auf Hamlet bezogen bleibt. Zugleich ist sie einfühlsam und intelligent. Ihre Sprache entfaltet sich allerdings erst nach dem Verlust ihrer Rationalität: sie entfaltet lyrische Qualität und ist ganz auf die Natur und Emotionen ausgerichtet. Interessanterweise muss angemerkt werden, dass ihr Bruder Laertes, der nach dem Tod seines Vaters den Tod des Königs herbeiführen will, Züge entwickelt, die Orestes ähneln, der Mitleid mit seiner Schwester Elektra hat. Hugo von Hofmannsthals Elektra teilt mit Ophelia die Emotionalität, die mit einem scheinbar krankhaften Verlust des Realitätsbezugs einhergeht. Heiner Müllers Ophelia hingegen entwickelt eine ausgeprägte Sprachfähigkeit als sie selbst und verwendet diese Sprache als Waffe, mit der sie sich an die Öffentlichkeit wendet. Sie schafft mit dem Einsatz ihrer Sprache auf der Bühne eine neue Realität, die sie in der letzten Szene in körperliche Bedrängnis bringt. Es bleibt jedoch eine Zitathaftigkeit von Ophelias Sprache, die sich bei Shakespeare in der Verwendung von Zeilen aus Volksliedern äußert (Akt IV, Szene 5) und bei Müller in Szene 5 in Erscheinung tritt. Ophelia spricht als Elektra, wodurch ihre Rede einen angeliehenen Charakter erhält. Auch die Anspielungen auf Literatur und das Atkins-Zitat am Ende von Ophelias/Elektras Rede sorgen dafür, dass ihre Verkündigung den Anschein einer fremden Sprache hat, die nicht Ophelias persönlichen Interessen entspricht. Zugleich ist auch die Rede der Hamlet-Figur bei Müller zitathaft, sogar noch mehr als Ophelias. Außerdem spricht Ophelia aus der Position der Opfer der Geschichte heraus zu den Rezipienten und trägt somit auch die Anliegen eines Kollektivs vor, von dem ein Mitglied Elektra ist. Letzten Endes kann nicht endgültig festgestellt werden, welche Elektra hier von Müller rezipiert wird bzw. welche Assoziation der Rezipient aufruft. Ist Elektra hier die

Gerechtigkeitswahrerin des Sophokles oder die krankhaft rachsüchtige Figur Hofmannsthal's? Im Kontext der Verteidigung des passiven Opfers der shakespeareschen Ophelia bietet sich Sophokles Elektra an, die für die Unterdrückten einsteht. In Hinblick auf den Hass, den Ophelia hier erkennen lässt und die angedeutete Motivik des Terrorismus scheint es sich eher um die Elektra Hofmannsthal's zu handeln.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich Ophelia/Elektra als zürnende Frau, die mit Gewalt rebelliert, hier nicht von allen weiblichen Stereotypen freimachen kann und ihre Sache zum Scheitern verurteilt ist, wenn sich die Umstände oder ihr Verhalten der Umwelt gegenüber nicht nachhaltig ändert. Denn (terroristische) Gewalt als Reaktion auf strukturelle Gewalt lässt einen Kreislauf erahnen, der im Falle des mythischen Orestes bei Aischylos und Euripides zu der Verfolgung durch die Erinnyen geführt hat – der vergebliche Versuch, Mord durch Mord zu entsühnen. Ophelia handelt in Szene 2, aber in Szene 5, in der Elektra auf der Bühne zur Sprache kommt, ist ihre Handlungsfähigkeit erneut unterbunden und wird auf einen Moment in der Zukunft verschoben. Ophelia/Elektra haben nur die Sprache als Mittel des Widerstandes zur Verfügung, aber anstatt dies als rein passive Haltung betrachten zu müssen, hat Ophelia in „DAS EUROPA DER FRAU“<sup>288</sup> bereits herausgestellt, dass Sprache und Handlungen durchaus eine Einheit darstellen können. Auf der Bühne ist Sprache dazu fähig, Realität zu erzeugen. Die Anwesenheit Elektras bei Ophelias letzten Auftritt scheint ihre individuelle Tatkraft auf die mythische Fähigkeit des Verharrens zu reduzieren, jedoch verleiht sie Ophelias Entschlossenheit und Willen, das gewünschte Ergebnis herbeizuführen, Gewicht. Die sophokleische Elektra und Müllers Ophelia stehen hier auch für die Emanzipation, indem sie an ihren eigenen Zielen festhalten, ungeachtet der sozialen Konventionen. Um ein für das Kollektiv anschlussfähiges Ergebnis zu erzielen, muss die Ophelia-Figur aber nicht nur ihre mythische Passivität, sondern auch ihre Reaktion auf von außen an sie herangetragenem Ansprüche überwinden (wenn sie sich von bestimmten weiblichen Aspekten wie der Geburt abwendet, ist sie dennoch von der Abwehr dieser bestimmt, siehe Medea als Umkehrung der Mutterfigur). Somit ist die Verkörperung Elektras Ophelias Endzustand in *Die Hamletmaschine*, aber ihre Entwicklung ist unter Umständen noch nicht abgeschlossen, insbesondere, wenn Elektra nur ein Teil eines womöglich größeren existierenden Sprachchors ist.

---

<sup>288</sup> Müller: *Hamletmaschine*, S. 56.

## 6. Elektra in Elfriede Jelineks Drama „Ein Sportstück“

Ein weiteres Theaterstück des 20. Jahrhunderts, in dem Elektra als Sprecherin in Erscheinung tritt, ist Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*, erschienen und uraufgeführt 1998.<sup>289</sup> Jelinek, die mit ihren Texten ähnlich wie Müller das herkömmliche Theater in Frage stellt und das „unproblematische[...] Aufführen[...] auf den Bühnen ihrer Zeit verweigert[t]“<sup>290</sup>, veröffentlichte mit *Ein Sportstück* einen literarischen Text, in dem es keinen herkömmlichen Handlungsablauf gibt, sondern stattdessen das Töten als Phänomen auf der Bühne durch Handlungen und Sprache thematisiert wird.

In *Ein Sportstück* setzt sich die Autorin Jelinek mit Massenphänomenen auseinander, allen voran dem Sport unter dem Aspekt der Gewaltausübung. So tritt in dem Stück ein übermächtiges, sportlerisches und kriegerisches Kollektiv auf, von dem nur einige wenige Figuren, mit generischen, situationsbedingten Benennungen wie „Ein anderer“<sup>291</sup> zur Sprache kommen und sofort wieder ihre Individualität verlieren. Dies wird durch die wenigen Nebentexte wie der Bühnenbeschreibung deutlich, in der unter anderem „griechische Chöre, einzelne, Massen“<sup>292</sup> als Bühnenbesetzung genannt werden und „ein Fanggitter, das zwei Fanggemeinden voneinander trennen muß, damit sie sich nicht sofort gegenseitig an die Gurgel gehen“<sup>293</sup> als Bühnenbild vorgeschlagen wird. Wenn diese Eingangsanweisungen vom Regisseur nicht oder nur für einen kurzen Abschnitt der Aufführung umgesetzt werden, könnte die Bühne bis auf die aktiven Sprecher auch leer sein. In dem Fall, dass dieses Stück nur als Lektüre rezipiert wird, geht sicherlich ein großer Anteil des intendierten Eindrucks von Masseneffekten verloren, dennoch soll für diese Arbeit in Hinblick auf die Rolle ‚Elfi‘ Elektras die ebenfalls 1998 erschienene Textfassung genügen. Zwischendurch gibt es Hinweise auf im Hintergrund der Sprecher agierende Mengen wie die Ansage: „immer mehr eilen in der Folge herbei und schlagen [...] aufeinander ein“<sup>294</sup>. Dabei wird das Stück durch seine Szenenhaftigkeit geprägt. So umfasst die Eingangsbemerkung der ‚Autorin‘, wobei es sich um Elfriede Jelinek oder die später auftretende Figur mit diesem Namen handeln

---

<sup>289</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1998.

<sup>290</sup> Aeberhard, Simon: *Zerreißproben fürs Literaturtheater. Kleists Penthesilea und Jelineks Ein Sportstück*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Hg. v. Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Berlin, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag GmbH, 2014 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae). S. 237-253.

<sup>291</sup> Jelinek: *Sportstück*, S. 141.

<sup>292</sup> Ebd., S. 7.

<sup>293</sup> Ebd., S. 7.

<sup>294</sup> Ebd., S. 142.

könnte, die Anweisung: „Machen Sie was Sie wollen“<sup>295</sup>, was die Inszenierung (abgesehen von den vorgeschriebenen Chören) betrifft, wie auch durch die selbstkritische Aussage „Und zwar so, daß die Handlung eben dadurch unterbrochen wird, es gibt eh keine.“<sup>296</sup>

Ansonsten ist das Stück in große Mono- und Dialoge eingeteilt, die nur an zwei Stellen unterbrochen werden: durch den „Zwischenbericht“<sup>297</sup> der alten Frau und ihrem Sohn Andi, die als eine Art Pietà in einer Nische beschrieben werden und das „Zwischenspiel“<sup>298</sup> [z]wei[er] ältere[r], etwas korpulente[r] Tennisspieler, Achill und Hektor“<sup>299</sup>. „Die formale Anlage betont das Ineinander von antiken mythologischen Figuren und namenlosen Protagonisten des Massenphänomens Sport. Das wirft zunächst die Frage auf, welcher Begriff des Sports dadurch nahegelegt wird.“<sup>300</sup> Gerade die Worte Achills, dass nur der Tod seinem Leben Befriedigung verleihe,<sup>301</sup> lässt auf die Verbindung von Sport und Krieg schließen und weist auf einen Zusammenhang zwischen der Antike und der später im Stück ebenfalls kritisierten NS-Sportritualen hin, die beide eine Einstellung gegenüber Krieg und Opfer als ‚Gemeinschaftskunst‘<sup>302</sup> gemeinsam haben.

Neben den namenlosen gibt es also auch Figuren, die einem Namen haben, wobei unklar ist, ob sie die Namen nur tragen, um auf ihre Motivation für den Sport zu verweisen. Neben den Tennisspielern trifft dies nur auf ‚Andi‘ und ‚Elfi Elektra‘ zu. Des Weiteren gibt es wenige Personen, die wiederholte Auftritte haben, wie die ‚junge Frau‘ und die ‚Autorin‘<sup>303</sup>, die neben der Eingangsbemerkung erst am Ende des Stückes spricht, wobei eine abschließende Differenzierung zwischen den unregelmäßig auftretenden Frauenfiguren nicht möglich ist. Ebenso spricht im Text ein Chor, der als Gegenstimme zu einer Frauenfigur fungiert (und laut Eingangsanweisung, die mehrere

---

<sup>295</sup> Ebd., S. 7.

<sup>296</sup> Ebd., S. 7.

<sup>297</sup> Ebd., S. 75.

<sup>298</sup> Ebd., S. 124.

<sup>299</sup> Ebd., S. 124.

<sup>300</sup> Haß, Ulrike: Ein Sportstück. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2013. S. 162-167.

<sup>301</sup> Vgl. Jelinek: Sportstück, S. 125.

<sup>302</sup> Vgl. Pavlova, Elena: KörperBilder-BildKörper. Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller e. K. 2007. S. 377f.

<sup>303</sup> Vgl. Jelinek: Sportstück, S. 184.

Chöre erwähnt, vielleicht auch zu anderen Chören).<sup>304</sup> In langen Monologen und wenigen Dialogen wird die Geschichte des Sports, der Gedanke von Gewalt als Massenphänomen, das in Verbindung zum Krieg und dem Sport steht und das sich distanzierende Individuum verhandelt. Viele der opponierenden Sprecher sind weiblich, aber nur Elfi Elektra bringt eine Familiengeschichte zur Sprache, die dem Rezipienten aus anderen Quellen bekannt ist.

Da Elfriede Jelinek hier vor allem das Töten als aus dem Kollektiv hervorgehende Handlungen betrachtet, verwendet sie des Öfteren Bezüge zu oder Namen aus der griechischen Mythologie. Besonders fällt das bei der Figur Elfi Elektra auf, die mehrmals auftritt und sowohl die Züge einer modernen Figur ‚Elfi‘ als auch die Vergangenheit der mythischen ‚Elektra‘ in sich vereint. In Anbetracht des Themas dieser Arbeit und der Länge und Dichte von *Ein Sportstück* soll sich der folgende Abschnitt vorrangig mit dieser Figur befassen.

Elfi Elektra, eine Figur, deren Namen auf die Autorin Elfriede Jelinek und auf die mythische Figur Elektra hinweist, was bereits auf eine hybride Identität schließen lässt, ist die erste Sprecherin in *Ein Sportstück*. Elfi Elektras Auftritt wird nicht eingeleitet, sie könnte bereits zu Beginn des Stückes auf der Bühne stehen. Die Masse von nicht sprechenden Figuren im Hintergrund muss mitgedacht werden, aber bezogen auf die Sprecherrollen ist Elfi Elektra zuerst allein auf der Bühne und hebt zu ihrem Eingangsmonolog an. Sie beginnt, von ihrem persönlichen Schicksal zu sprechen, geht dann aber zu der aktuellen Situation auf der Bühne über:

Endlich Ruhe. Die Flüsse, die das Blut von meinem Vater rot gefärbt hat, sind wieder sauber, oder fängt jetzt ein neuer Krieg mit Mama an? Mir doch egal. Inzwischen zieht längst das Verhalten von Massen meine viel größere Aufmerksamkeit auf sich. So viele Menschen mit persönlichen Tatantrieben<sup>305</sup>.

Elfi Elektra berichtet von Streitigkeiten zwischen ihrer Mutter und ihrem verstorbenen Vater, die der persönlichen Geschichte der mythischen Elektra entliehen sind, aber im Gegensatz zum antiken Vorbild will sie von diesen Konflikten frei werden. Beginnend mit ihren Überlegungen zu den Flüssen, die nun nicht nur wieder sauber sind, sondern auch umgeformt werden sollen, ebenso wie die Körper der im Verlaufe des Stück vorkommenden Sportler geformt werden, formuliert Elfi Elektra ihre Einwände gegen diese künstlichen Naturalisierungsprojekte, was als Hinweis auf die „völkische Programmatik des frühen 20. Jahrhunderts“<sup>306</sup> gedeutet werden kann. Obwohl sie damit

---

<sup>304</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>305</sup> Ebd., S. 8.

<sup>306</sup> Haß: *Ein Sportstück*, S. 163.

zu einer führenden Stimme des Widerspruchs etabliert werden könnte, bestreitet Elfi Elektra sogleich ihre Einflusskraft: „Alle hören mir nicht mehr zu, weil ich mich beim Sprechen wehleidig winde wie in meinem Gymnastik-Einzelkurs mit der neuesten Selbstbaumusik: eine Göttin, die nicht und nicht gebären kann. Also setz ich mich wieder hin. Egal.“<sup>307</sup> Diese Passage lässt auf eine gewisse Müdigkeit schließen, auf Missstände der Vergangenheit hinzuweisen, lässt aber auch einen Bezug zur Elektra Hofmannsthals erahnen, die ihrer Schwester Chrysothemis empfiehlt, wie sie selbst auf der Erde zu sitzen und auf den Tod ihrer Mutter und ihres Geliebten zu hoffen<sup>308</sup> und die ihre Mutter als eine Göttin bezeichnet, die sie schaudern lässt.<sup>309</sup> Zugleich rückt diese Metapher der Gymnastikerin sie näher an das Sportler-Kollektiv und könnte daher ein Grund sein, weswegen sie nicht effektiv gegen dieses auftreten kann. Augenscheinlich hat sie mit dem Tod ihres Vaters abgeschlossen, der sinnbildlich für die Opfer vergangener Kriege steht: „Tot bleibt tot, Papi! Das gilt auch für dich, da wird kein Pardon gegeben. Wir, die Lebenden, brauchen keine Leichen mehr neben uns“<sup>310</sup>. Während Elfi Elektra sich hier von der (von einer Figur, die die Meinung der Autorin vertreten mag) erwarteten Aufgabe, Missstände zur Sprache zu bringen, abgrenzt, so verwendet sie im Folgenden selbst die Sprache Leni Riefenstahls um den Sport zu kommentieren. So verkörpert sie selbst den Widerspruch, ihre mit Zitaten Canettis markierte Absicht<sup>311</sup>, die Toten hinter sich lassen zu wollen, selbst mit „Bemerkungen über den Sport als Erscheinungsform des Kriegs und des Fortlebens der Nazi-Zeit“<sup>312</sup> zu unterlaufen.

Elfi Elektra hat in der Vergangenheit Einwände gegen den Krieg formuliert und hat damit noch nicht abgeschlossen: „am Beispiel von meinem Papi könnte ich das gut erläutern und werde es vielleicht noch tun“<sup>313</sup>, jedoch sieht sie ihren Einsatz als sinnlos an angesichts der neuen Sportler, „die bereits zum Krieg drängen“<sup>314</sup> und wünscht sich jemanden, der sie in ihrer Rolle als Berichterstatterin ablöst. Sie hat mit den Toten der

---

<sup>307</sup> Jelinek: Sportstück, S. 10.

<sup>308</sup> Vgl. Hofmannsthal: Elektra, S. 193.

<sup>309</sup> Vgl. ebd., S. 200.

<sup>310</sup> Jelinek: Sportstück, S. 11.

<sup>311</sup> Vgl. ebd., S. 10. und Canetti, Elias: Masse und Macht. Sonderausgabe. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S. 74.

<sup>312</sup> Janz, Marlies: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks Sportstück. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hg. v. Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2005. S. 87-96.

<sup>313</sup> Jelinek: Sportstück, S. 12.

<sup>314</sup> Ebd., 12.

Vergangenheit abgeschlossen und führt „gegen niemanden mehr Krieg, außer natürlich gegen Mama.“<sup>315</sup> Sie will ihre Rolle als Anklägerin (als Elektra) aufgeben, behält aber aus unbekanntem Gründen die Aufgabe Elektras bei, gegen ihre Mutter vorgehen zu wollen, obwohl sie sich keiner höheren Motivation bewusst ist: „Dazu habe ich mich soeben endgültig entschlossen. Sie ist ein rotes Tuch in meiner Hand.“<sup>316</sup> Dies könnte auf die in der Fachliteratur aufgestellte These, dass Elfi Elektra sowie einige auftretende Frauenfiguren die Figur der ‚Autorin‘ verkörpern, hindeuten.<sup>317</sup> Damit wäre die Figur der ‚Autorin‘, auch mit einer Erwartungshaltung der Rezipienten ihr gegenüber konfrontiert und auch seitens der Figuren, die sie im Verlauf des *Sportstückes* ansprechen, wird eine derartige Erwartungshaltung angedeutet. Als solche verbindet die Figur der Elfi die Rolle der ‚Autorin‘ und die der mythischen Elektra. In diesem Fall wäre Elfi Elektra hier im Begriff, ihre Verantwortung als Autoren-Figur abzulehnen, kann sich aber zugleich nicht von den Ansprüchen ihrer Rolle als Elektra freimachen – sie weist die öffentliche Aufgabe ab, bleibt aber in ihrer Familiengeschichte verhaftet. Auf ein Zusammenspiel dieser beiden Rollen weisen einige ihrer Aussagen hin: „Lesen sie mich trotzdem! Aber treten Sie mir nicht zu nahe, weil ich immer so zornig bin, daß ich am liebsten selber treten möchte!“<sup>318</sup> Elektra wäre hier also vor allem durch ihre persönliche Tragödie, den Tod ihres Vaters und daraus hervorgehenden Zorn, der sich nur unbestimmt gegen die Mutter richtet, charakterisiert. Hier wird zudem darauf aufmerksam gemacht, dass Elfi Elektra keinem Zorn mehr nachgeben möchte, es sei denn, sie verlöre ihre persönlichen Annehmlichkeiten, wie ihre „eleganten Kleider“<sup>319</sup>. Dies weist auf Hofmannsthals Elektra hin, die ein Leben im Elend führen musste und daher auch aus subjektiven Gründen zur Rache aufrief. Doch Elfi Elektra hat keine derart persönlichen Motive. Der Zorn als Autorin, der in der Vergangenheit in ihren Werken geäußert wurde, scheint dazu keinen Anklang bei ihren Rezipienten gefunden zu haben.<sup>320</sup> Beiden gemeinsam ist die Sprache als Ausdruck der Unzufriedenheit. Obwohl Elfi Elektra sich weigert, über die Toten der Vergangenheit und die Opfer des ‚Sport-Krieges‘ der Gegenwart zu sprechen, kann sie zugleich nicht davon ablassen: „Entschuldigen Sie bitte, das war hoffentlich meine

---

<sup>315</sup> Ebd., S. 14.

<sup>316</sup> Ebd., S. 14.

<sup>317</sup> Vgl. Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 89.

<sup>318</sup> Jelinek: Sportstück, S. 13.

<sup>319</sup> Ebd., S. 14.

<sup>320</sup> Vgl. ebd., S. 14.

letzte Entgleisung[...] [b]is einmal was passiert sage ich alles zur Sicherheit noch einmal und noch einmal.“<sup>321</sup> Dies kann ebenfalls als Bezug auf die Elektra Hofmannsthals gelesen werden, die zwanghaft den Mord an ihrem Vater immer wieder durchlebt und daher auch nicht aufhören kann, davon zu sprechen.

Nach dem Ende ihres ersten Monologes tritt Elfi Elektra nicht explizit ab, wird aber für lange Zeit nicht erwähnt und bei ihrem nächsten Erscheinen wird sie erneut explizit auf die Bühne gebracht. Daher kann die nun auftretende Frau, die „gemeinsam mit der ‚Alten Frau‘“<sup>322</sup> als Ausnahme bezüglich ihrer Kleidung beschrieben wird, als unabhängige Figur gesehen werden, sollte sich Elfi Elektra sichtbar gleichzeitig von der Bühne entfernen. Der Text legt ihre Abwesenheit zumindest nahe.

Zugleich kann eine Verbindung zwischen den auftretenden Frauenfiguren beobachtet werden: Die aufgetretene Frau, die als Mittvierzigerin beschrieben wird und deren Rolle stets als „Die Frau“<sup>323</sup> bezeichnet wird, nimmt an den Handlungen der Sportgesellschaft auf der Bühne teil. So treten und werfen sich die Frau und ein Sportler ein „Menschenbündel“<sup>324</sup> zu, das sichtlich Schaden nimmt. Gleichzeitig bedauert sie den Verlust ihres Sohnes, der sich von ihr ab- und dem Sport zugewandt hat, der sein Tod sein wird. Ihr wird aber sofort vom Chor widersprochen, der sie darauf hinweist, dass sie selbst ihren Sohn „in den Krieg des Sports geschickt“<sup>325</sup> hat. Zugleich macht der Chor sie darauf aufmerksam, dass ihr Sohn durch den Sport geformt werde, nicht durch die Absichten seiner Mutter. Damit mache die Ausrichtung auf den Sport den mütterlichen Körper irrelevant<sup>326</sup> und die Mutter dürfe sich nicht mit den sportlichen/kriegerischen Leistungen ihres Sohnes rühmen. Damit teilt sie wesentliche Aspekte mit der alten Frau, die als „ca. Mitte 60, in altmodischer Unterwäsche, Andi auf ihrem Schoß haltend“<sup>327</sup> beschrieben wird. Die alte Frau und ihr Sohn Andi erscheinen als eine Nachstellung der Pietà und verhandeln ebenfalls das Verhältnis zwischen Mutter und ihrem erwachsenen Sportler-Sohn. Die alte Frau ist zugleich eine Negativ-Figur einer Mutter, da sie tötet, während andere Frauen ständig Leben schenken.<sup>328</sup> Sie beschreibt

---

<sup>321</sup> Ebd., S. 16.

<sup>322</sup> Ebd., S. 16.

<sup>323</sup> Ebd., S. 17, 32.

<sup>324</sup> Ebd., S. 16.

<sup>325</sup> Ebd., S. 22.

<sup>326</sup> Vgl. Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 90.

<sup>327</sup> Jelinek: Sportstück, S. 75.

<sup>328</sup> Vgl. ebd., S. 76f.

sich damit selbst als Sportlerin, deren Disziplin das Töten ist. Ihr Sohn hingegen beschreibt sie als Mutter, die ihren Sohn nicht als solchen anerkennt, sondern nur auf seine Karriere als Spitzensportler fixiert ist. Andi hängt wie sein sportliches Vorbild Arnold Schwarzenegger an seinen Eltern und brachte ihnen daher seinen Körper als Opfer dar. Durch seinen Tod liefert er seiner Mutter einen letzten Akt der Hingabe: „das hat sie erreicht, jetzt bekommt sie mich ausbezahlt, aber als einen anderen als den sie gemacht hat!“<sup>329</sup> Der Konstellation Mutter-Sohn wird also die Konstellation Täter/in-Opfer gegenübergestellt. Während die ältere Frau und die alte Frau nur als Mit-täterinnen bei der Opferung ihrer Söhne vergleichbar sind, wird dem durch Sport „obsolet gewordenen [Typus der] Mutter [...] im ‚Sportstück‘ der Typus der amazonenhaften Frau und ‚Autorin‘ gegenübergestellt, die – wie die Mutter – an den Körpermythen der Sportgesellschaft partizipiert.“<sup>330</sup> Im Fall der amazonenhaften Frau findet jedoch eine Art Entwicklung im Verlauf des Sportstückes statt, das auf eine Transformation der Frauenfigur hindeutet, die dann in verschiedenen Formen wieder auftritt. So tritt nach der älteren Frau zuerst „[e]ine junge Frau[,] federnd Übungen ausführend“<sup>331</sup> auf. Sie erklärt die Frau gleich dem Sportler zu körperbezogenen Existenzen, wobei die Frau durch ihr Äußeres charakterisiert ist, der Sportler durch sein Tun. Doch obwohl die junge Frau am Sportkult beteiligt ist, wird sie von anderen Figuren nicht ernst genommen. Das ‚Opfer‘ bezeichnet sie als jemanden, der für andere Frauen spricht und durch ihren Willen, sich ihre Brüste operativ versetzen zu lassen, nicht mehr zu den Frauen gezählt werden kann, wobei es Kleists Achilles zitiert: „Unweiblich, vergeben sie mir, unnatürlich, dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd!“<sup>332</sup> Offenbar ist das Zusammenspiel von Sport und Weiblichkeit dafür verantwortlich – die sportliche Frau bedient sich zwar ebenfalls des Körper-Mythos', opfert aber dafür ein Zeichen ihrer von außen feststellbaren Weiblichkeit, indem sie sich „die Brüste auf den Rücken hat versetzen lassen“<sup>333</sup>. Das Opfer und der Mann, der es tritt, sprechen zur Autorin, womit entweder die vierte Wand durchbrochen wird, da den Figuren Jelineks ihre Fiktionalität bzw. ihre Bühnengebundenheit zumindest zum Teil bewusst zu sein scheint („Hierauf ward ihr die Krone aufgesetzt. Wenn ich das versuchen

---

<sup>329</sup> Ebd., S. 93.

<sup>330</sup> Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 90.

<sup>331</sup> Jelinek: Sportstück, S. 45.

<sup>332</sup> Ebd., S. 49.

<sup>333</sup> Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 90.

würde, dann zeigten mir die Leute sofort ihre glatten kalten Schultern.“<sup>334</sup>), oder die später erscheinende Figur mit diesem Namen angesprochen werden soll. Dabei wird erneut deutlich, dass diese Rolle der widersprechenden Autorin als überholt abgelehnt wird, da sogar das Opfer, das seinen eigenen Tod vorausplant, ihre Fürsprache zurückweist: „Autorin, ich sehe, daß Sie sich wieder einmal angemäßt haben, für mich zu sprechen [...] [d]ann rutsche ich schnell ans andre Ende der Bank, damit Sie keinen Platz neben mir haben. Sie wollen ja nur berühmt werden! Sie sind ja immer so für die Opfer.“<sup>335</sup> Berühmt werden ist jedoch die Absicht des Opfers, das seinen Tod inszenieren will, während die Autorin als jemand betrachtet wird, der als selbstverständene Retterin für die Schwachen eintreten muss.

Tatsächlich gibt sich die ‚Frau‘ daraufhin als Autorin, wenn nicht des Stückes und damit als die Autorin Jelinek selbst, so zumindest als Figur, die sich zur Autorschaft berufen fühlt, zu erkennen und bestätigt zugleich den Eindruck der anderen Figuren, dass sie veraltete Ansichten vertritt und sich in „Gutmenschentum und abstrakter Gesinnung“<sup>336</sup> gefällt.

Nach dem ‚Zwischenbericht‘ wird die ‚jüngere Frau von vorhin“<sup>337</sup> explizit wieder eingeführt, ihre Brüste sind nun nach ihrem Wunsch abnehmbar. Damit verweigert sie sich der Reduktion auf ihren weiblichen Körper, wird aber zugleich Sportlerin, die ja ebenfalls auf ihren Körper zurückgeworfen wird. Zusätzlich beruft sie sich weiterhin auf weibliche Ideale wie den Frauenstaat der Amazonen, zu deren Mitglied sie sich in dieser Szene entwickelt. Dabei stellt ihre Figur in ihrem Bezug zur Amazonenkönigin Penthesilea ein Paradox dar: während sie den Tod von Heinrich von Kleists Penthesilea durch den Dolch sprachlich vollzieht und sie des Öfteren zitiert, so gibt sie zugleich zu, dass sie die Zitate nicht authentisch wiedergeben kann und auch ihre Todeszene auf sie keinen Effekt hat, da sie bereits einen Teil des „Mythos des unendlich erneuerbaren weiblichen Körpers“<sup>338</sup> der Sportgesellschaft verkörpert: „Also wirklich ist mein Sterben irgendwie schon, glaube ich. Ich falle nieder, eine gute Übung, um wieder aufzustehen“<sup>339</sup>.

---

<sup>334</sup> Jelinek: Sportstück, S. 119.

<sup>335</sup> Ebd., S. 50.

<sup>336</sup> Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 91.

<sup>337</sup> Jelinek: Sportstück, S. 104.

<sup>338</sup> Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 91.

<sup>339</sup> Jelinek: Sportstück, S. 109.

Zugleich gibt sie auch zu, dass sie altert, womit sie dem Mythos selbst gegenübersteht und den Vorwürfen der Sportler, alte Ansichten zu vertreten, recht gibt. Sie ist die erste Figur, die auf die Vorwürfe einer anderen Figur in einem Dialog antwortet, da kaum eine Figur in *Ein Sportstück* wirklich ein dialogisches Gespräch führt, sondern eher ein Monolog auf einen vorherigen folgt. Ihre Verteidigung ihrer Position als Autorin lässt aber auch ihre Selbstbezogenheit erkennen, während der Gehalt ihrer Anklagen undefiniert bleibt: „wir leben in plakativen Zeiten, und ich wirke daran kräftig mit. Trotzdem ist wahr was ich sage! Das Fernsehen, welches es mir zuerst gesagt hatte, denn zu mir kommt es immer als erstes“<sup>340</sup>. Der Sportler hingegen weist auf ihre Mittäterschaft hin und die Frau gibt zu, dass sie eine verlorene Position vertritt, und daher versucht, sich selbst zu erneuern: „Es hört mir keiner zu. [...] Es wird mir niemals zuviel, über meine Mitwelt zu klagen, mich zu beschweren, na, also wenigstens meine Brüste, die mich auch immer so beschwert haben, sind mir nach hinten versetzt worden“.<sup>341</sup> Nach Abschluss ihres Redeanteils zersticht die Frau sich ihre Brüste wie ihr literarisches Vorbild Penthesilea mit einem Dolch, was auf sie selbst keine Wirkung hat und der Szene damit ihren potenziell dramatischen Effekt nimmt. Stattdessen erfährt man nach dem Zwischenspiel von Achill und Hektor, dass sie dies beobachtet hat, aber trotz des negativen Eindrucks, den sie erhielt, versucht sie erfolglos, sich an der entstehenden Gewalt zu beteiligen. In den Gesprächen der an einer Massenschlägerei beteiligten Männern kommt es zu Diskussionen „über die Normen und Werte der Mütter wie über die engagierten ‚Frauen der Welt‘“<sup>342</sup> wobei daraufhin eine Frau zu Tode getreten wird. Dass sie als eine Frau, die einen Zweikampf gewollte hatte, bezeichnet wird, wie zuvor bereits die junge Frau, der Amazonen-Typ, beschrieben wurde, und kurz darauf davon die Rede ist, dass eine junge Frau mit einem Betonring beschwert in den Fluss geworfen wurde<sup>343</sup>, lässt darauf schließen, dass es sich um dieselbe junge Frau handelt. Deren Partizipation an der Schlägerei hat ihren Tod herbeigeführt und ihn zugleich ironischerweise dem Tod Penthesileas angeglichen, den sie im Leben vergeblich zu vollziehen versuchte.

Zudem taucht ‚Die Frau‘ aber auch unbeschadet wieder auf, weil ihre Rolle als Amazonenkönigin gescheitert sei und sie als „Frau, die der Vergangenheit angehört“<sup>344</sup>,

---

<sup>340</sup> Ebd., S. 111.

<sup>341</sup> Ebd., S. 111.

<sup>342</sup> Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 92.

<sup>343</sup> Vgl. Jelinek: Sportstück, S. 158.

<sup>344</sup> Ebd., S. 164.

wieder freigelassen wurde. In der Fachliteratur wird dies von Marlies Janz dadurch erklärt, dass es sich hier um eine „Variante der rudimentären Fabel des Stücks“<sup>345</sup> handle. Dieser Theorie wird hier aus zweierlei Gründen zugestimmt: Erstens erscheint es durchaus plausibel, dass die Frau nach ihrem Tod als Penthesilea wieder aufgestanden ist, wie bei ihrem vorherigen Versuch, sich mit dem Dolch zu ermorden. Zweitens wird die Theorie der ineinander übergehenden Figuren verfolgt, da die Attribute der ‚Amazone‘ diese Frauenfiguren durchgehend begleiten. Da der Tod Penthesileas im Fluss eine bekannte Version ihres Mythos darstellt, wurde ‚Die Frau‘ in dieser Arbeit betrachtet, weil in der nächsten Szene ein paar Taucher auftreten, die die sich wehrende Elfi Elektra in einem Netz auf die Bühne bringen. Aufgrund der Tatsache, dass Elfi Elektra am Anfang des Textes über einen Fluss sprach und sie nun selbst aus dem Wasser auftaucht, nachdem die Amazone scheinbar in diesem Fluss endete, kann Janz’ Theorie, dass es sich bei diesen Frauenfiguren um verschiedenen Erscheinungsweisen der ‚Amazone‘ bzw. der ‚Autorin‘ handelt, hier recht gegeben werden. Zugleich kann ein symbolischer Tod der Frau, die die Amazone verkörpert, angenommen werden, da die Aspekte, die sie von beispielsweise Elfi Elektra unterscheiden, wie ihr Sportgeist oder ihre Versuche, Penthesilea zu verkörpern, nicht wiederaufkommen. Nur ihre Verhaftung in der Vergangenheit, die sie mit der ‚Autorin‘ teilt, wird wieder aufgegriffen. Elfi Elektra selbst kommt in der folgenden Szene jedoch nicht zu Wort, da sie von den Tauchern aufgrund des zu hohen Aufwands zurückgelassen wird. Stattdessen spricht ein Taucher, der sich als Bruder von Elfi Elektra zu erkennen gibt, die aus Bregenz stammt.<sup>346</sup> Er beschreibt Elfi Elektra mit den Attributen der mythischen Elektra, die Verborgenes aufdecken will, indem sie es, mit den Worten aus Hofmannsthals Elektra, „hundeartig[...] ausgräbt“<sup>347</sup>. Zugleich erklärt er den Elektra-Aspekt als eine überholte Aufgabe, da die Dinge, die sie öffentlich macht, schon allen bewusst gewesen seien. Damit nennt er die Eigenschaft von Sophokles’ Elektra, Verborgenes an die Oberfläche zu bringen, die auch die Autorin besitzt, obsolet. Der Taucher hingegen nimmt nicht die Attribute der Orestes-Figur an, da er Besseres zu tun hätte, er will:

raus aus dem Individuum und rein in die Masse[...]. Hauptsache wir altern spät. Wohin sie auch schauen, es gibt überall welche von uns und nicht solche wie Sie oder Elektra Elfi! Die nimmt immer alles so ernst. Ihre Pfeile sind verschossen, ohne daß

---

<sup>345</sup> Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 92.

<sup>346</sup> Vgl. Jelinek: Sportstück, S. 168.

<sup>347</sup> Ebd., S. 168.

auch nur einer getroffen hätte. [...] Ein Kind ist nicht von ihr geboren. Sie ist verflucht und zugenäht.<sup>348</sup>

Der Taucher und Elfi Elektras Bruder ist Teil der Sportlergesellschaft geworden und hat seine Individualität abgelegt, sodass er nicht als Orestes erkennbar ist. Dennoch beschreibt er seine Schwester als Elektra-Figur, die Vergangenen hohe Bedeutung beimisst und kinderlos ist. Passenderweise nennt er hier den Namen Elektra zuerst, da er diesen Aspekt seiner Schwester hervorhebt und ihn zugleich als wirkungslos ausweist, er geht aber auch bereits auf ihre Rolle als Autorin ein, deren Worte nicht mehr ‚treffen‘. Scheinbar ist die Elektra, die von Elfi Elektra dargestellt wird, nur auf ihre Sprache zurückgeworfen und selbst nicht handlungsfähig, was im Angesicht der Sportlergesellschaft besonders hinderlich sein dürfte. Da ihr Bruder sich nicht zu den Taten des mythischen Orestes verpflichtet fühlt, wird er auch nicht stellvertretend für Elfi Elektra handeln. Elfi Elektra scheint als moderne Frau weder in der Lage zu sein, zu definieren, was sie sich für Veränderungen wünscht, da sie ja keine Rachepläne formuliert, noch scheint sie Einfluss auf ihren Bruder auszuüben. Somit bleibt von dem Verhältnis der mythischen Geschwister nur ein Aspekt übrig, der in die Situation des Sportstückes passt: dass Orestes „alles, was Elektra nicht ist“<sup>349</sup> darstellt und sich auch hier gegensätzlich verhält.

Kurz darauf kommt Elfi Elektra „freiwillig, etwas ramponiert von vorhin, aber auf ihrem neuen Mountainbike“<sup>350</sup> auf die Bühne. An ihrer Figur sind eindeutig Veränderungen durch vorherige Aktionen ablesbar, und wie sie am Beginn des Stückes angekündigt hat, spricht sie nun doch noch über das Schicksal ihres Vaters. Allerdings tut sie das nicht sachlich-chronologisch, sondern wirft einzelne Aspekte seines Ablebens auf und schweift dann ab, nur um etwas später eine weitere Klage zu formulieren. Auch geht sie nicht auf die Aussagen ihres Bruders ein. Elfi Elektras Schilderungen des Schicksals ihres Vaters weisen deutliche Parallelen zu Agamemnons Tod auf, wobei auch moderne Aspekte einfließen, die die offenbarten Szenarien plausibler machen, indem sie der Lebenswelt des Rezipienten angeglichen werden. So ist nicht erkennbar, ob ihre Mutter den Tod ihres Vaters herbeigeführt hat: „Meine Mami hat meinen Vater wie einen Hund begraben, ohne Begräbnis verscharrt, davor hat sie

---

<sup>348</sup> Ebd., S. 168f.

<sup>349</sup> Vogel, Juliane: Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Bernd Seidensticker, Martin Vöhler. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2005 (=spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature). S. 437-447.

<sup>350</sup> Jelinek: Sportstück, S. 170.

ihn[...] wieder ausgegraben und das stinkende Aas zwischen den Zähnen ins Irrenhaus geschleppt. Also zuerst in so ein privates Heim“<sup>351</sup>. Damit ist eher eine Entmachtung des Vaters durch die Mutter erkennbar, die Elfi Elektra scheinbar dennoch verstört hat und sie damit ihre Mutter als Mörderin ihres Vaters identifizieren lässt. Parallelen zu Elektras Trauma bei Hugo von Hofmannsthal sind naheliegend. Es könnte sich bei den Schilderungen Elfi Elektras um eine mythische Überhöhung ihres Vaters handeln, da sie, bezogen auf die Realität der Elfi-Figur in *Ein Sportstück* zugibt: „Im Bad endet er nicht, weil er ja auch kein König war, er endet im Spitalsbett.“<sup>352</sup> Diese Aussagen weisen erneut darauf hin, dass der Name Elfi auf die Autorin Elfriede Jelinek selbst hinweist, da deren eigener Vater in einem Pflegeheim starb.<sup>353</sup> Elfi Elektra ist daher mit hoher Wahrscheinlichkeit mit der als ‚Autorin‘ bezeichneten Figur und auch der als Amazone betrachteten Frau zumindest teilweise identisch. Sie ist aber durch eigene Beschreibung auch in einigen Aspekten mit der mythischen Elektra identisch, da einige Figuren, von anderen auch als solche akzeptiert, ausdrücklich Gestalten des christlichen und antiken Mythos verkörpern und auf die Mythen der Sportgesellschaft hin- und diese als solche ausweisen.<sup>354</sup> Wenn Elfi Elektra kurz darauf sagt „Mein Papa ist ein König gewesen und so elend gestorben“<sup>355</sup>, so ist eine Überhöhung durch die Identifizierung mit der mythischen Elektra zu erahnen. Eine Vermischung der beiden Anteile in Elfi Elektra kann auch erklären, dass sie angibt, dass ihre Mutter den Vater zerstückelt hätte, dass Elfi Elektra selbst seinen Tod verschuldet hätte und dass ihre Mutter von ihren Bruder ermordet worden sei<sup>356</sup>, eine Aussage, die aufgrund der Aussagen von Elfis Bruder, dem Taucher, als unwahrscheinlich abgetan werden kann. Es wird auch ersichtlich, dass sich Elfi Elektra und damit Elfriede Jelinek auf verschiedene Versionen des Elektra-Stoffes (vermutlich Euripides und Hofmannsthal) bezieht, da sie nicht sagen kann, ob sie an der Ermordung ihrer Mutter beteiligt war oder nicht, sich aber in jedem Fall schuldig fühlt. Damit ist Elfi Elektra Teil der Eltern-Kinder-Tod-Beziehung, die im Stück besonders in Bezug auf die Mütter verhandelt wird. Jelineks Elektra verbindet die Tatsache, dass sie nicht aufhören kann, über diese Dinge

---

<sup>351</sup> Ebd., S. 170f.

<sup>352</sup> Ebd., S. 171.

<sup>353</sup> Vgl. Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2013. S. 2-8.

<sup>354</sup> Vgl. Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 95.

<sup>355</sup> Jelinek: Sportstück, S. 172.

<sup>356</sup> Vgl. ebd., S. 172f.

zu reden, mit der ‚Autorin‘, da Elfi Elektra auch zwanghaft schreiben muss, und daher von ihrer Kindheit aufseiten Elfis und dem Vaternord aufseiten Elektras nicht loskommt. Sie erklärt auch, dass sie sich der Wirkungslosigkeit ihrer Rede bewusst sei, aber es nicht lassen könne, und tatsächlich spricht nach ihrem Abgang von der Bühne ein ‚Täter‘ „als wäre nichts gewesen“<sup>357</sup>.

Elfi Elektras letzter expliziter Auftritt ist sehr kurz, da sie an einem Versuch, den Tätern auf der Bühne zu widersprechen, scheitert. Sie gibt sich als Amazone zu erkennen, die ihre Brüste nicht mehr finden kann, wird aber nicht beachtet und durch Tritte von der Bühne getrieben.<sup>358</sup>

Der letzte Auftritt des Stückes ist der der Figur, die „Die Autorin“<sup>359</sup> genannt wird, die „sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen“<sup>360</sup> kann. Damit wird deutlich, dass die Botschaft des folgenden Monologes von beiden Figuren gleichermaßen ausgehen kann und auch denselben Effekt haben würde – obwohl beide hier eindeutig als zwei unterschiedliche Personen gekennzeichnet sind. Dennoch scheint die Figur der ‚Autorin‘ hier mit Elfi Elektra identisch, denn sie ist erscheinend „hinkend und desolat“<sup>361</sup> und setzt Elfi Elektras Rede fort: „Und ich habe selber dabei mitgemacht, als mein Papa umgebracht worden ist! Das wollte ich Ihnen jetzt, da wir allein gemütlich beieinander sind, noch einmal sagen. Bitte lassen Sie mich einmal wenigstens ausreden!“<sup>362</sup> Damit scheint sie die Figur der Elfi Elektra zu überwinden (indem sie Details über ihre eigene Betroffenheit zugibt) bzw., wenn es sich hier um Elfi Elektra handeln sollte, so ist ihre Position als letzte Sprecherin des Stückes vielleicht bewusst. Denn nun folgt ein langer Textanteil, in dem die imaginierte Gestalt von Elfis Vater (der Ähnlichkeit zum Vater Jelineks aufweist) und Elektras Vater Agamemnon zusammenfallen und in diesem Zuge die ‚Autorin‘ auch Züge der mythischen Elektra annimmt. So ist sie ergriffen von der „Aufgabe der Wiederkehr“<sup>363</sup> und wird aufgrund ihrer Worte über ihren Vater gemieden. Diese Elektra besitzt erneut Züge der Elektra von Hofmannsthal, die sich gegenüber Orest als Leichnam bezeichnet, wenn sie sagt: „weil ich keine Ruhe

---

<sup>357</sup> Ebd., S. 174.

<sup>358</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>359</sup> Ebd., S. 184.

<sup>360</sup> Ebd., S. 184.

<sup>361</sup> Ebd., S. 184.

<sup>362</sup> Ebd., S. 184.

<sup>363</sup> Ebd., S. 184.

gebe, obwohl auch ich längst tot bin.“<sup>364</sup> Zugleich ist sie sich der Unterschiede zwischen ihrem Vater und Agamemnon bewusst, nimmt gleichermaßen etwas von der Überhöhung zurück, wenn sie auf die tatsächlichen Umstände seines Todes eingeht: „Papa, du bist nicht in einem Streit erschlagen worden, [...] [w]arum bist du nicht weggelaufen?“<sup>365</sup> Vor allem aber hadert die ‚Autorin‘ mit ihrer Rolle als Überlebende und ihrem Verhältnis zum Vater, als dieser noch am Leben war. Dabei ist sie gleichzeitig Zeugin eines zutiefst privaten Konfliktes und der Nazi-Zeit, da sie den Tod des Vaters im Gegensatz zu Andeutungen von Elfi Elektra deutlich an diese zurückbindet und an die „Spur d[...]er Vernichtung“<sup>366</sup> ihres Vaters als Stellvertreter des jüdischen Volkes.<sup>367</sup> Zugleich bedauert sie ihre Rolle als Autorin, die von Anderen als überheblich eingeschätzt und daher nicht beachtet wird. Sie besteht auf ein eigenes Recht zu sprechen, ohne dass ihre persönliche unabgeschlossene Vergangenheit sie dabei beeinflusst. Die ‚Autorin‘ möchte ein für alle Mal damit abschließen und übertönt die Menge, nur, um selbst um Ruhe zu bitten, nachdem sie mit ihrem Anliegen, dem Erinnern an ihren Vater, abgeschlossen hat, der zugleich unerreichbar war, aber das ewige Gedenken nicht wert ist: „Papa, du bist ein Gott gewesen und hast für mich nicht gekämpft. [...] Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück. Genug geredet jetzt.“<sup>368</sup> In ihrem letzten Redeanteil, der den ersten Auftritt aufgreift und vollendet, formuliert die ‚Autorin‘/Elfi Elektra endlich ihren Konflikt mit ihrem Vater, auf den sie immer wieder zurückfällt, obwohl sie selbst sich das Vergessen herbeisehnt und ihre Aufgabe als Autorin und Elektra-Figur, die darin besteht, zu erinnern und auszusprechen, als gescheitert ansieht. Doch nur durch das Aussprechen ihres Traumas scheint ihr Auftritt enden zu können und sie ist von der Pflicht, zu sprechen, befreit. Damit erinnert die ‚Autorin‘/Elfi Elektra hier erneut an Hugo von Hofmannsthals Elektra, die ebenfalls Klytämnestra dazu bringt, ihr Trauma auszusprechen, mit dem Unterschied, dass Elektra bei Hofmannsthal sich dem Erlebten noch voll bewusst ist und sich nicht dagegen wehrt. Ihre Schwester Chrysothemis ist diejenige, die vergessen will. Somit kann Elfriede Jelineks ‚Amazonen-Figur‘ als eine Kombination der Frauen aus dem Drama Hofmannsthals betrachtet werden, die ja selbst scheinbar aus mehreren Figuren oder Aspekten derselben Person besteht. Dennoch ist gerade an ihrer Charakterisierung als

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 186.

<sup>365</sup> Ebd., S. 185.

<sup>366</sup> Ebd., S. 185.

<sup>367</sup> Vgl. Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 94.

<sup>368</sup> Jelinek: Sportstück, S. 187f.

Amazone (implizit) und als Elektra-Figur (explizit) zu erkennen, dass die ‚Autorin‘ eine Funktion des Erinnerns und des Einspruchs innehat, die durch den Elektra-Mythos als Nicht-Vergessen gekennzeichnet wird. Die Elektra Jelineks ist somit eine Figur, die durch ihre eigene Vergangenheit und ihre Schuldgefühle nicht vergessen kann (wie die Elektra Hofmannsthals), aber kann auch im positiven Sinne als Figur bezeichnet werden, deren Funktion die Verkörperung des (kulturellen) Gedächtnisses ist. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass die ‚Autorin‘, die Elfi Elektra und die ‚Amazone‘ in sich vereint, aus ihrer beschränkten Position nur heraustreten kann, weil sie die Rolle als streitende Frau mit privaten Problemen verlässt und durch das Ausformulieren des Schicksals ihres Vaters auf das Schicksal eines Volkes aufmerksam macht und damit ihr eigenes Hadern politisiert.<sup>369</sup> In ihrem letzten Auftritt scheint sie endgültig mit ihrem Anliegen abzuschließen, aber erst dort gelingt es ihr auch, sich Gehör zu verschaffen. Mit ihrer Aufforderung, Stille aufkommen zu lassen, durchbricht sie die Gewaltablaufe der Sportermengen, mit der Erinnerung, dass Tote nicht zurückkehren, widerspricht sie den Tötungsprozessen auf der Bühne. Als Amazone, die Penthesilea darstellen sollte, konnte sie nicht sterben, aber in ihrer Entwicklung auf die Figur der ‚Autorin‘ hin alterte sie und stellt damit einen persönlichen Gegensatz zu den Mythen des Sportkultes dar. Erst als Autorin mit einem übergeordneten Anliegen, die den Körpermythos als solchen aufdeckt<sup>370</sup> und auch die mythischen Inkarnationen ihrer selbst, die den Mythen verhaftet bleiben, kann die reale Autorin mit ihrer Botschaft mit der Figur der ‚Autorin‘ im *Sportstück* zusammenfallen und den Massen etwas entgegenhalten. Während Elfi Elektra zuvor noch selbst als Teil der Sportgemeinschaft gelten kann, da ihr nach ihren eigenen Worten alles egal ist, sogar die Zukunft der eigenen Familie, so bricht sie durch das Sprechen auch diesen Zustand der Apathie, der künstlichen Schmerzlosigkeit, auf und kann erst anschließend authentisch sprechen.<sup>371</sup>

Anders als bei Müller und Hofmannsthal verkörpert die Elektra bei Jelinek zwar erneut ein Trauma, aber keineswegs Hass. Die Präsenz der Elektra bewahrt Erinnerungen und verhindert, wie bei Sophokles, dass die Frau aus dem Drama ausgeschlossen wird.<sup>372</sup>

---

<sup>369</sup> Vgl. Janz: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra, S. 95.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 95f.

<sup>371</sup> Vgl. Vogel: Elektra vor dem Palast, S. 442f.

<sup>372</sup> Vgl. ebd., S. 439.

Aber auch die Rolle der Elfi Elektra muss, wie bei Müller die Rolle der Ophelia, überwunden werden, damit die daraus evolvierende Figur als ganzheitliche (weibliche) Person hoffen kann, ihre eigenen Anliegen auch erfolgreich verfolgen zu können.

## 6.1 Fazit

Ebenso wie bei Müller wird bei Elfriede Jelineks Elektra-Figur das Wissen um ihren Mythos vorausgesetzt. Dieser wird sowohl von Elfi Elektra bzw. der Figur der ‚Autorin‘ zitiert und aktualisiert als auch teilweise dekonstruiert bzw. als Mythos kenntlich gemacht. Von den Handlungen der Elektra bei Sophokles und Hofmannsthal wird nichts übernommen, jedoch werden kennzeichnende Aspekte der sophokleischen Elektra auf Elfi Elektra/die ‚Autorin‘ übertragen: die Unfähigkeit bzw. der Unwille, zu vergessen, die Bezogenheit des Selbst auf den Vater und die Aufgabe, zu sprechen, das heißt, ihr Umfeld an Unrecht zu erinnern. Zugleich werden Aspekte von Hofmannsthal übernommen: dass die Sprecherin von ihren Erinnerungen verfolgt wird und immer wieder davon sprechen muss sowie die Tatsache, dass sie vom Umfeld als verrückt oder überholt eingestuft wird. Während Elfi Elektra in der Form einer Frau des 20. Jahrhunderts (Elfi) und als mythische Figur (Elektra) auf ihr Verhältnis zum Vater zurückfällt (was an den zu Zeiten Hofmannsthals aufkommenden Begriff des ‚Elektrakomplexes‘ erinnert), haben die ‚junge Frau‘, die den Begriff der Amazone für den Komplex der verschiedenen Figuren, die in die ‚Autorin‘ münden, prägte und auch die ‚Autorin‘ selbst andere Konflikte zu bewältigen, die aber ebenfalls durch ihre Existenz als Frau bedingt sind. Dabei macht Jelinek jedoch deutlich, dass auch Frauen von Täterschaft nicht ausgeschlossen sind. Schlussendlich muss die sprechende/schreibende Frau bei Jelinek sowohl ihre private Sphäre als auch den Bereich der Mythen überwinden, wenn sie als Subjekt eine Botschaft verkünden will. Elektra ist bei Elfriede Jelinek keine Rächerin mehr: Sie macht keine Anstalten, Gewalt einzusetzen, sondern grenzt sich sogar von dieser ab. Dennoch tritt sie als Bewahrerin einer Erinnerung, als eine Mahnung auf. Zugleich sind ihre Handlungsmöglichkeiten erneut auf die Sprache begrenzt, aber im Gegensatz zu vorherigen Dramen ruft dies keinen Effekt bei ihrem Umfeld hervor. Das Thema des Vatemordes ist bei Jelinek eine Allegorie,

die auf ein gesellschaftliches Thema hinweist, die Schuld der Überlebenden, das zugleich bekannt ist, aber in der Öffentlichkeit nicht verhandelt wird.<sup>373</sup> Mit dieser Rückbindung an einen übergeordneten Konflikt steht Jelineks Elektra tatsächlich Sophokles' Elektra wieder nahe, die wie bereits beschreiben, auf ein Unrecht im Königshaus hinweist, dass von den Göttern als solches anerkannt wird. Gleichzeitig erinnert ihr Zwang, immer an dieses zu denken und darüber zu reden, an die Elektra Hofmannsthals. Mit Müllers Elektra/Ophelia hat Elfi Elektra/die Amazone gemein, dass das Replizieren von verschiedenen mythischen Typen in ihren einseitigen Extremen keine Zukunft haben kann, da diese Figuren in ihrer Kompromisslosigkeit keine Kommunikationsmöglichkeit besitzen. Erst in ihrer Überwindung oder Einbindung in einen neuen Typus Frau werden sie zu eigenständigen, zukunftsfähigen Figuren.

## 7. Ergebnis

Im Verlauf dieser Arbeit wurden die verschiedenen Versionen der Elektra-Figur bei Sophokles, Hugo von Hofmannsthal, Heiner Müller und Elfriede Jelinek untersucht und ihre Rezeption sowie ihre Neugestaltung in jeder Fassung festgehalten. Dabei wurde auf den Mythos Elektra, der verbindende Elemente beinhaltet, eingegangen, aber schlussendlich gilt für diese Arbeit das Drama Sophokles' als Grundlage.

Sophokles gestaltet die Figur Elektra als eine übermäßig Trauernde, aber auch als eine Mahnung zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung. Die Götter geben ihr Recht und Orestes wird nicht verfolgt. Die Frage, ob Elektra selbst zur Handlung fähig gewesen wäre, bleibt offen. Fest steht, dass Elektra passiv ist, jedoch durch ihre Sprache Reaktionen hervorruft – durch ihre maßlose Trauer, ihre ständige Präsenz, ihre nicht enden wollende Sehnsucht nach Vergeltung – all diese Aspekte, die sie durch Sprache öffentlich macht.

Hugo von Hofmannsthal verstärkt den Aspekt des Hasses der Elektra und auch ihre Handlungsunfähigkeit, die mit der Unfähigkeit, das Gesehene zu verarbeiten, einhergeht. Zugleich wird auch ihre Wirkung auf ihre Mutter und ihren Bruder durch ihren

---

<sup>373</sup> Vgl. Jelinek: Sportstück, S. 186.

Zustand und ihre Worte erhöht und motiviert beide zum Handeln. Es handelt sich bei Hofmannsthal jedoch nicht mehr um eine Sache der höheren Gerechtigkeit, sondern um einen innerfamiliären Konflikt, Trauma und den daraus entstandenen persönlichen Wunsch nach Rache, der alles andere verdrängt. Elektra gilt hier als eine Figur, die sich erinnert und andere durch ihre Anwesenheit ebenfalls dazu zwingt. Ihr Motiv ist die Sehnsucht nach Rache an ihrer Mutter, entstanden aus ihrer persönlichen Erlebniswelt.

Heiner Müller verknüpft den zwischenmenschlichen Konflikt zwischen Hamlet und Ophelia mit dem Verhältnis von Ich und (literarischer) Welt und bringt damit eine globale, politische Ebene ein. Elektra spricht als Individuum für oder anstelle Ophelias. Ophelia selbst tritt als Individuum, das sich aus seiner Rolle befreien will und zugleich als Stellvertreterin einer unterdrückten Minderheit auf; durch Elektra wirkt sie umso mehr als Sprecherin eines Kollektivs. Da Müllers Elektra die Botschaft Ophelias mit aufrührerischen Zitaten ausdrückt und zugleich Ophelia selbst bewegungsunfähig gemacht wird, ist die Elektra Müllers hasserfüllt, erneut allein auf die Sprache verwiesen und zugleich dennoch eine Bedrohung, da die Standhaftigkeit der Elektra bei ihren literarischen Vorgängern aufgerufen wird. Elektra/Ophelia fungieren hier im privaten Bereich als sich aufbäumende Frau, aber auch als Stimme eines unsichtbaren Kollektivs. Wie in ihren Originalwerken (Sophokles und Shakespeare) weisen sie auf einen Missstand im Land hin. Nur die Erfolgsaussichten ihrer isolierten Anstrengungen ohne Wandlungs- und Kompromissfähigkeit sind unsicher, da sie zumindest körperlich dem durch Männer repräsentierten institutionellen System unterliegen. Man kann jedoch auch feststellen, dass es ihr vielleicht an Verbündeten, nicht aber zwingend an einer Orestes-Figur fehlt, da das Vorhandensein des Tatendrangs durch Ophelia selbst in Szene 2 schon bewiesen wurde. Es liegt wortwörtlich eine Verdopplung vor.

Elfriede Jelinek schließlich bildet das Ende der Rezeptionsgeschichte in dieser Arbeit. Sie ist die einzige Autorin und bildet Elektra ebenfalls in ihrer Rolle als Frau ab, genauer als eine von zwei auftretenden Frauentypen. Wie bei Müller ist ihre Elektra Teil einer verdoppelten Figur, die Aspekte der Elektra mit Aspekten von ‚Elfi‘ verbindet, die eine textimmanente Inkarnation der Autorin Jelinek darstellen könnte. Ebenfalls ist zu beobachten, dass auch Jelinek das Vorwissen des Rezipienten über die mythische Elektra, eventuell sogar das Stück Hofmannsthals, voraussetzt. Wird der Vaterkonflikt

hier als Hauptkonflikt der Elfi Elektra und später der Figur der ‚Autorin‘ aufgeführt, so haben Elfi Elektras Worte hier kein mythisch aufgeladenes Gewicht mehr und auch sie selbst wünscht sich inneren Abschluss mit ihrer eigenen sowie der nationalen Vergangenheit. Der Hass, der Elektra noch bei Hofmannsthal und Müller charakterisierte, bezieht sich nur noch auf die Wirkungslosigkeit ihrer eigenen Worte, die sie an das Publikum richtet. Erst in Gestalt der ‚Autorin‘ bekommt ihre Botschaft über den Tod ihres Vaters eine politische Ebene, indem die Schuldfrage der Überlebenden als eigentlicher Konflikt aufgeworfen wird. Stattdessen wird ihre Handlungsfähigkeit als ‚Autorin‘ in der Form der sprechenden Theaterfigur zum Hauptthema der Figur. Elfi Elektra, gefangen in ihren persönlichen Restriktionen, kann nur durch ihre Überwindung in Form der ‚Autorin‘ Geltung erlangen – zugleich sind die drei Personeneinheiten nicht vollständig voneinander zu trennen.

Die Figur Elektra wurde nach Aischylos von Sophokles erstmals zur Hauptfigur und Namensgeberin eines Theaterstückes ausgebaut. Sie ist noch ganz im mythischen Kontext der Antike eingebettet, bricht aber als Titelgeberin bereits Konventionen. Die Rezeption Elektras im 20. Jahrhundert nimmt Elektra zuerst als Frau in den Blick. Elektra ist vor allem eine Figur, die weder loslassen kann noch will, die unbändig auf ihre Rechte besteht und in ihrer Beziehung zum toten Vater wahrgenommen wird. Bedeutet dies in der Rezeption des Sophokles bei Hofmannsthal noch ihren Untergang, da sie als Individuum nicht überleben kann, so verwendet Müller den Elektra-Aspekt seiner Ophelia als Erinnerung an das unerbittliche Potenzial zur Rache, die in der Frau steckt. Dabei kann durchaus bezweifelt werden, ob Ophelia an dieser Besessenheit zugrunde gehen wird und als Frau nicht bestehen kann oder ob ihre Beharrlichkeit sich in einem neuen Zeitalter auszahlen wird (der eventuellen Rückkehr einer neuen göttlichen Gerechtigkeit). Jelinek stellt gerade das archaische Moment des Elektra-Anteils ihrer Elfi-/Autorin-Figur infrage. Gerade der persönliche, in der Vergangenheit verhaftete Aspekt ihres Charakters hindert sie daran, öffentliches Interesse zu wecken; der mythische Hintergrund der Figur macht sie zugleich zum Teil der vielen Alltagsmythen, die in ihrem *Sportstück* auf der Bühne abgebildet werden. Zugleich ist die Elfi Elektra, wenn auch scheinbar längst überholt und überhört, weiterhin die Klägerin, die Verfechterin der gerechten Sache. Es lässt sich vielleicht sagen, dass gerade der Konflikt des vergangenen Mythos' und seiner anhaltenden Wirkung im kulturellen Gedächtnis

hier im Vordergrund steht: Elektra ist von der ‚Autorin‘ nicht als komplett überwunden zu trennen, sondern Teil einer neuen pluralen Konfiguration<sup>374</sup>, die wie Müllers Ophelia/Elektra noch nicht am Ende ihrer Entwicklung steht. Die Figur Elektra steht nach wie vor als doppelt in der Vergangenheit des griechischen Mythos' und ihrer eigenen Familiengeschichte verhaftet für den Konflikt zwischen Rache und dem Bedürfnis, von der Vergangenheit unbelastet fortleben zu können. Entwickelt sie sich bei Hofmannsthal von einer unverhältnismäßig Trauernden zu einer labilen Rachesuchenden, so wird dieser Aspekt bei Müller je nach Interpretation zu einem weiblichen Befreiungs- oder einem apokalyptischen Destruktionspotenzial. Bei Jelinek kommt der politische Aspekt der Erinnerung wieder zum Einsatz, verknüpft mit den psychologischen Konzepten Hofmannsthals, der das (Kindheits-) Trauma Elektras zu einem Hindernis für sie macht. Zugleich wandelt sich auch das Verhältnis zum Vater: Während Elektras liebevolle Bindung zu Agamemnon bei Hofmannsthal noch gesteigert wird, ebenso wie der Fokus auf ihre Charakterentwicklung bei Sophokles, aber dabei einen zwanghaften Zug annimmt, ist sie bei Müller abwesend. Nur im Kontext des Aufstandes gegen die Vätergeneration ist das Verhältnis zum Vater noch Gegenstand des Stückes. In der Version Jelineks schließlich entpuppt sich das kaputte Verhältnis zum eigenen Vater als ein geschädigtes Verhältnis der Nachkriegsgenerationen zu ihren Eltern und den Verstorbenen. Auch der Aspekt der Schuld wird wieder aufgegriffen: Geht man davon aus, dass sich auch Hofmannsthals Elektra schuldig fühlt und deswegen ihre Mutter hasst, so wird dieser Aspekt bei Jelinek neu verhandelt.

Indem die Figur Elektra erneut literarisch verarbeitet wird, wobei ihr kaum neue Eigenschaften verliehen, sondern ihre vorherigen literarischen Rezeptionen wieder aufgegriffen werden, erinnert sich der Rezipient an die früheren Elektra-Versionen der Literaturgeschichte und auch an ihre prominenteste Funktion: Elektra stiftet Unruhe durch ständiges Erinnern an vergangenes Unrecht und hat damit auch in der Gegenwart noch literarisches und politisches Potenzial.

---

<sup>374</sup> Vgl. Vogel: Elektra vor dem Palast, S. 443.

## 8. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Canetti, Elias: Masse und Macht. Sonderausgabe. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992.

Euripides: Elektra. In: Die Troerinnen. Elektra. Taurische Iphigenie. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor. Hg. v. Ernst Buschor. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1957. S. 81-157.

Hofmannsthal, Hugo von: Elektra. In: Dramen II. 1892-1905. Hg. v. Bernd Schoeller. 14., neu geordnete und erweiterte Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1979 (=Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden). S. 185-234.

Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek: Rowohlt Verlag GmbH 1998.

Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: Spectaculum 33. Vier moderne Theaterstücke. Max Frisch – Heiner Müller – Botho Strauß – Peter Weiss. o. Hg. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1980 (=Spectaculum. Moderne Theaterstücke). S. 53-60.

Shakespeare, William: Hamlet, Prince of Denmark. In: Hamlet. Englisch-deutsche Studienausgabe. Hg. v. Norbert Greiner. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2008 (=Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares). S. 76-417.

Sophokles: Elektra. In: Dramen. Griechisch und deutsch. Hg. v. Karl Bayer, Wilhelm Willige, Bernhard Zimmermann. 5. Auflage. Düsseldorf: Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler 2007 (=Sammlung Tusculum). S. 359-451.

### Fachliterarische Lexika

Büttner, Stefan: Elektra. In: Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon. Hg. v. Lutz Walther. Leipzig: Reclam 2003. S. 80-85.

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2005 (=Kröners Taschenausgabe).

Göbel, Johannes: Elektra. In: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Maria Moog-Grüne-wald. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Ver-lag GmbH 2008 (=Der neue Pauly). S. 247-252.

#### Sekundärliteratur

Aeberhard, Simon: Zerreißproben fürs Literaturtheater. Kleists Penthesilea und Je-lineks Ein Sportstück. In: Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoreti-sche Transkriptionen. Hg. v. Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Berlin, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag GmbH, 2014 (=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae). S. 237-253.

Bayer, Frauke: Mythos Ophelia. Zur Literatur- und Bild-Geschichte einer Weiblich-keitsimagination zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: ERGON 2009 (=LI-TERATURA. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte).

Bergengruen, Maximilian: Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘. Berlin, Freiburg i.Br., Wien: Rombach Verlag KG 2010 (=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae).

Bertram, Christian: Machine morte oder Der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers „Hamletmaschine“. In: Spectaculum 33. Vier moderne Theaterstücke. Max Frisch – Heiner Müller – Botho Strauß – Peter Weiss. o. Hg. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1980 (=Spectaculum. Moderne Theaterstücke). S. 308-311.

Bossart, Anton: Zur Tragik als dichterische Kunstform. Eine theologische Reflexion. Eich: Bossart 2006.

Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2001 (=Literatur – Kultur – Ge-schlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte).

Clauss, Elke-Maria: „...und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden.“ Zur Funktionsweise der Tierbilder in Hofmannsthals Elektra. In: Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne. Hg. v. Dorothee Römhild. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1999. S. 59-83.

Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2013. S. 2-8.

Esselborn, Karl G.: Hofmannsthal und der antike Mythos. München: Wilhelm Fink 1969.

Ette, Wolfram: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011.

Fehervary, Helen: Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers „Die Hamletmaschine“ und Christa Wolfs „Kein Ort. Nirgends“. In: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Irmela von der Lühe. Berlin: Argument-Verlag GmbH 1982 (=Literatur im historischen Prozeß). S. 132-153.

Girshausen, Theo/Weber, Richard: Notate zur HAMLETMASCHINE. In: Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Hg. v. Theo Girshausen. Köln: Prometh Verlag GmbH 1978. S. 10-23.

Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. 4. Auflage. Berlin, Köln, Main u.a.: W. Kohlhammer Verlag GmbH 1968 (=Sprache und Literatur).

Haß, Ulrike: Ein Sportstück. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2013. S. 162-167.

Hong, Melanie: Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und des späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori. Würzburg: ERGON 2008 (=LITERATURA. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte).

Janz, Marlies: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks Sportstück. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hg. v. Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2005. S. 87-96.

Khittl, Christoph: „Nervencontrapunkt“. Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H. und Co.KG 1991 (= Stichwort Musikwissenschaft).

Kott, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien. Reprint der dt. Ausgabe von 1975. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1991.

Loquai, Franz: Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1993 (=Metzler Studienausgabe).

Müller, Wolfgang G.: Einleitung. In: Hamlet. Englisch-deutsche Studienausgabe. Hg. v. Norbert Greiner. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2008 (=Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares). S. 15-74.

Owen, Ruth J.: Claiming the Body: The Ophelia Myth in the GDR. In: The Germanic review 82 (2007). S. 251-268.

Pavlova, Elena: Körperbilder-BildKörper. Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller e. K. 2007.

Reder, Lauren: Ophelia at Elsinore: Hamlet and the Women of Greek Tragedy. <https://blogs.wright.edu/learn/fogdog/4-ophelia-at-elsinore-hamlet-and-the-women-of-greek-tragedy>. 04.11.2021, 11.30 Uhr.

Schalk, Axel: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Eine vergleichende Untersuchung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1989 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte).

Schlatter, Emrys: Der Tod auf der Bühne. Jenseitsmächte in der antiken Tragödie. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018 (=Philologus. Supplemente).

Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1980 (=Sammlung Metzler. Realien zur Literatur).

Vogel, Juliane: Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Bernd Seidenticker, Martin Vöhler. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2005 (=spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature). S. 437-447.

Worbs, Michael: Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals Elektra. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. v. Thomas Anz. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 1999. S. 3-16.