



Universiteit Utrecht

„Ich spiele keine Rolle mehr“

Zur Gender-Performativität in Heiner Müllers *Die Hamletmaschine*

Universität Utrecht
Bachelorarbeit
Deutsche Sprache und Kultur
Betreuerin: Dr. Charis Goer

Vorgelegt von:
M.B. van de Warenburg
5631319
m.b.vandewarenburg@students.uu.nl

Abgabedatum
03.07.2019

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Gender-Performativität im Theaterstück *Die Hamletmaschine*, eine Bearbeitung von William Shakespeares *Hamlet* die 1977 von Dramatiker Heiner Müller geschrieben wurde. Die Arbeit liegt die Frage zugrunde, wie das Konzept der dramatischen Performanz und Müllers Bearbeitung der originalen Shakespeare-Figuren den performativen Charakter von Gender ansprechen.

Zuerst werden die theoretischen Begriffe, die die Grundlagen der Arbeit bilden, angeführt und definiert. Anschließend wird eine Deutung von essentialistischen Geschlechterkonzepten in Shakespeares *Hamlet* erfasst. Danach wird der Umgang mit dramatischer Performanz in Müllers Stück betrachtet, wobei anhand des Prinzips der Verfremdung die Bedeutung von Performanz betont wird und der performativen Charakter von sozialen Verhaltensweisen beleuchtet wird. Anhand einer Analyse von Müllers Hauptfiguren und einem Vergleich mit *Hamlet* werden Aussagen bezüglich Gender und Gender-Performativität in *Die Hamletmaschine* erfasst. Am Ende folgen ein Fazit und ein Ausblick.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Kapitel 1: Begriffsklärung	7
Dramatische Performanz und Gender-Performativität	
1.1 Dramatische Performanz	8
1.2 Gender-Performativität	9
1.3 Performativität kontra Performanz	10
Kapitel 2: „Frailty thy name is woman“	11
Eine Figurencharakterisierung von <i>Hamlet</i> mit Fokus auf Geschlechterkonzepten	
2.1 Hamlet: Zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit	11
2.2 Ophelia: Eine Verkörperung weiblicher Funktionen	14
Kapitel 3: „Ich spiele keine Rolle mehr“	16
Dekonstruktion der dramatischen Performanz in <i>Die Hamletmaschine</i>	
Kapitel 4: „Ich will eine Frau sein“	21
Gender und Gender-Performativität in <i>Die Hamletmaschine</i> und Vergleich mit <i>Hamlet</i>	
4.1 Hamlet und Ophelia: Der Wunsch etwas Anderes zu sein	21
4.1.1 Hamlet	22
4.1.2 Ophelia	23
4.1.3 Kein Erfolg: Das Ende der Transformation	25
4.2 Gender-Performativität in <i>Die Hamletmaschine</i>	26
Fazit	29
Literaturverzeichnis	33

Einleitung

Solange es Theaterstücke von William Shakespeare gibt, solange existieren schon Bearbeitungen seiner Stücke. Was ist die Kraft von diesen Bearbeitungen? Und wieso haben Menschen den Bedarf Texte zu bearbeiten? Bearbeitungen versuchen meistens Texte neu zu thematisieren, oft auf politische Weise. Übersetzungswissenschaftler Andre Lefevre erläutert: „Rewriting [...] in all its forms, can be seen as a weapon in the struggle for supremacy between various ideologies, various poetics“.¹ Laut Theaterwissenschaftler Daniel Fischer und Mark Fortier werden Shakespeares Werke oft wegen ihres kanonischen Status bearbeitet; einerseits könne der Kanon durch Bearbeitung kritisiert werden, andererseits können die Bearbeitungen anhand von Shakespeares kanonischem Status mehr Resonanz erreichen.² Im letzten Fall wird Shakespeare häufig verwendet, um gesellschaftliche Kritik mehr Autorität zu geben.

Ein bekannter deutscher Dramatiker, der sich mehrmals mit dem Stoff Shakespeares beschäftigt hat, ist Heiner Müller (1929-1995). Müller, der als einer der wichtigsten Dramatiker der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet wird, hat unter anderem Bearbeitungen der klassischen Shakespearewerken *Macbeth*, *Titus Andronicus* und *Hamlet* geschrieben. Fischlin und Fortier vertreten die folgende Ansicht: „Oftentimes [Müller’s] point in these adaptations is to show the long history and legacy of barbarism and the limitations of this history faced by people in the present: revolution has never been, is not going to be, easy“.³ Müllers Bearbeitungen scheinen die Idee der Bearbeitung als Instrument in einem „ideologischen“ Streit nach Lefevre anzusprechen.

Die bekannteste von Müllers Bearbeitungen ist das postmoderne Theaterstück *Die Hamletmaschine*, ein Stück, das 1977 im Rahmen einer Übersetzung von *Hamlet*

¹ Lefevre, André: Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In: The Manipulation of Literature Hg. v. Theo Hermans. Abingdon: Routledge 2009. S. 234.

² Vgl. Fischlin, Daniel und Mark Fortier: Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present. New York: Routledge 2000. S. 6.

³ Ebd., S. 208.

entstand.^{4,5} In diesem Werk ist von den traditionellen fünf Akten des Dramas nur noch ein Fundament vorhanden, in das sich Monologe und einige Dialoge einfügen, die viel Raum für Interpretationen lassen und jeden Zusammenhang entbehren. Das Hauptthema des Werkes ist die Problematik des marxistischen Intellektuellen angesichts der kommunistischen Situation in Europa in den siebziger Jahren.⁶ Auch weitere Gesellschafts- und Kulturkritik wird im Stück aufgeworfen. So ist *Die Hamletmaschine*, mit Müllers radikaler Bearbeitung von Shakespeares Hauptfiguren, auch als Teil der konstruktivistischen Kritik an den essentialistischen Geschlechterkonzepten in den siebziger Jahren zu lesen.⁷ Wie kommt diese Kritik zum Ausdruck? *Der Hamletmaschine* spielt mit der Weise, wie die Figuren sich in einer Serie von Identitäten zersetzen. Hamlet ist zum Beispiel Mann, Frau, Hure und Sohn; Ophelia ist (Selbst)mörderin, Mutter, Aufständische und Opfer. In dieser Diversität an Identitäten spielt Gender eine große Rolle.

Nicht nur Identität im Sinne von Gender, sondern auch Identität im Sinne von Theaterperformanz wird im Stück überprüft: Kennzeichnend für das Stück ist, dass Hamlet hin und wieder aus seiner Rolle heraustritt und die Figuren ständig ihre eigene Rolle reflektieren. Die Weise, wie *Die Hamletmaschine* sowohl mit der Performanz von Theater (dramatische Performanz) als auch mit dem Aufführen von Genderidentitäten umgeht, zeigt eine relevante Kombination, denn beiden beziehen sich auf Performativität, aber mit unterschiedlichen Themen. Einige Wissenschaftler, wie zum Beispiel Christina Wald und Ulrike Hass, haben schon Gender in *Die Hamletmaschine* überprüft.⁸ Außerdem gibt es einige Werke – unter anderem Artikel von Brian Walsh und Jeremy Butler – die sich mit dramatischer Performanz in

⁴ Ebd.

⁵ Müller, Heiner: *Die Hamletmaschine*. In: *Der Auftrag und Andere Revolutionsstücke*. Hg. v. Uwe Wittstock. Ditzingen: Reclam 1988. S. 38-46. Alle Zitate im folgenden Text werden in Klammern abgekürzt (HM [Seitenzahl]) zitiert.

⁶ Vgl. Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980. (= Sammlung Metzler 197). S. 149.

⁷ Fischlin, Daniel und Mark Fortier: *Adaptations of Shakespeare*. S. 209.

⁸ Wald, Christina: *Gender-Performativität und theatrale Performance. As You Like It*. In: *Theorien der Literatur. Grundlage und Perspektiven*. Hg. v. Günter Butzer und Hubert Zapf. Tübingen und Basel: A. Francke 2009 (= 4). S. 169-189.

Hass, Ulrike: *Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller*. In: *Text + Kritik*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik 1997 (= 73 Heiner Müller). S. 103-188.

Die Hamletmaschine beschäftigen.⁹ Jedoch ist es auffällig, dass die einzelnen Themen noch niemals explizit miteinander verknüpft worden sind. Weil Müller, als Postmodernist, auf konstruktivistische Weise mit dramatischer Performanz vorgeht und weil es genau dieses Gebiet ist, wo der konstruktivistische Angriff von Gender entwickelt worden ist, wäre es einsichtig die dramatische Performanz und die Darstellung von Gender in *Die Hamletmaschine* miteinander zu verknüpfen. Eine solche Betrachtung könnte zeigen, wie Theater, mit inhärenten gespielten Rollen und Performanz, Einsicht in gesellschaftlichen Strukturen und Rollen bezüglich Gender bieten kann.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, das Konzept der Gender-Performativität in *Die Hamletmaschine* zu betrachten. Dabei wird Müllers Bearbeitung von Gender im originalen Shakespeare-Text und der Umgang mit dramatischer Performanz in dem Stück angeführt. Dieser Arbeit liegt dann auch die Frage zugrunde, wie das Konzept der dramatischen Performanz und die Bearbeitung der Shakespeare-Figuren in *Die Hamletmaschine* eingesetzt werden, um den performativen Charakter von Gender anzusprechen. Die Analyse stützt sich auf die Skripte von *Die Hamletmaschine* und *Hamlet*¹⁰ und nicht auf Aufführungen davon. Obwohl es dabei hauptsächlich um Text geht, werden auch Regiekonventionen und -anweisungen mitanalysiert.

Die Beantwortung der zentralen Frage wird in vier Kapitel untergliedert. Die Arbeit fängt mit einem Kapitel zu Begriffsklärung an, wobei die unterschiedliche Definition von dramatischer Performanz und Gender-Performativität zentral steht. Grundlegend dafür sind die Werke von Gendertheoretikerin Judith Butler und Theater- und Literaturwissenschaftler William Worthen. Ihre Auffassungen von beziehungsweise Gender-Performativität und dramatischer Performanz bilden die theoretischen Grundlagen dieser Arbeit. Nach dieser Auseinandersetzung folgt die Betrachtung von Shakespeares *Hamlet*.

⁹ Walsh, Brian: The Rest Is Violence. Müller Contra Shakespeare. In: PAJ. A Journal of Performance and Art 23 (2001), S. 24-35.

Butler, Jeremy G.: Star Texts. Image and Performance in Film and Television. Hg v. Jeremy G. Butler. Detroit: Wayne State University Press 1991.

¹⁰ Shakespeare, William: Hamlet. In: The Norton Shakespeare. Hg. v. Stephen Greenblatt u.a. New York: W.W. Norton & Company 2016. S. 1751-1856. Alle Zitate im folgenden Text werden in Klammern abgekürzt (H [Zeilennummer]) zitiert.

Das zweite Kapitel untersucht, wie Shakespeare seine Figuren Ophelia und Hamlet charakterisiert hat und inwiefern sich diese Charakterisierung mit essentialistischen Ideen im Bezug auf Geschlecht verknüpfen lässt. Bereits existierende Interpretationen der Figuren werden erwähnt und ein *Close Reading* von einigen Passagen in *Hamlet* wird zur Analyse der Figuren durchgeführt. Diese Analyse ist grundlegend für ein Verständnis der Art und Weise, in der Müller seine Figuren in dieser Tradition darstellt.

Im dritten Kapitel wird der Begriff der dramatischen Performanz in *Die Hamletmaschine* überprüft. Dabei wird das Prinzip der Verfremdungseffekte nach Dramatiker Bertolt Brecht verwendet. Ein Verständnis dieser Verfremdung verdeutlicht, wie der Umgang mit dramatischer Performanz in *Die Hamletmaschine* Einsicht in soziale Verhaltensweisen bietet.

Im vierten Kapitel werden Gender und Gender-Performativität in *Die Hamletmaschine* überprüft. Die Analyse ist in zwei Teile untergliedert: Erstens werden die Verhältnisse von Müllers Ophelia und Hamlet zu essentialistischen Geschlechterkonzepten angesprochen und werden sie mit Shakespeares originalen Figuren verglichen. Zweitens wird untersucht, wie anhand dieser Bearbeitung der Figuren Gender-Performativität angesprochen wird.

Im Fazit der Arbeit werden die Analysen von dramatischer Performanz und Gender-Performativität miteinander verknüpft. Aus diesen Vergleichen folgt eine Antwort auf die Hauptfrage.

Kapitel 1

Begriffsklärung

Dramatische Performanz und Gender-Performativität

Die Begriffe *Performance* (in dieser Arbeit Performanz) und *Performativität* (Performativität) werden in verschiedenen Disziplinen der Geisteswissenschaften benutzt und mit verschiedenen Bedeutungen verwendet, was Schwierigkeiten in Bezug auf eindeutige und klare Definitionen der Begriffe verursacht.

Seit den 1960er Jahren hat sich ein *performative turn* ereignet, der in den 1990er Jahren zu einem Perspektivenwechsel in der Kulturwissenschaft führte.¹¹ Die performative Wende legt nahe, Kultur als *Performance* oder Aufführung zu verstehen. Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte argumentiert, dass unsere Kultur eine Kultur der Inszenierung sei, worin auch Sphären, wie zum Beispiel Wissenschaft oder Politik „stark von inszenatorische Vorgängen geprägt sind“.¹² Performativität dient dabei als abstrakter Begriff, die Funktionen, Formen, Bedingungen und Effekte von individuellen Aufführungen fasst.¹³

Ausgehend von diesem Konzept der *Performativität*, wurden Performanz und Performativität Schlüsselbegriffe in verschiedenen Feldern der Kulturwissenschaften. Eve Kosofsky Sedgwick und Andrew Parker schreiben in Bezug auf den Begriff ‚Performativität‘: „While philosophy and theatre now share ‚performative‘ as a common lexical item, the term has hardly come to mean ‚the same thing‘ for each“.¹⁴

In dieser Arbeit wird *Performance* einerseits im Sinne des Theaterbegriffes (in dieser Arbeit mit dem Begriff ‚dramatische Performanz‘ bezeichnet) und andererseits in Bezug auf Gender (Gender-Performativität) für eine Analyse von Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* verwendet. Dafür ist es aber wichtig, dass der Unterschied zwischen den beiden Begriffen deutlich erläutert ist. In diesem Kapitel wird erklärt,

¹¹ Vgl. Wald, Christina: Gender-Performativität und theatrale Performance. S. 171.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Performativität / Performativ. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a. Stuttgart: Metzler. S. 234.

¹⁴ Sedgwick, Eve Kosofsky and Andrew Parker: Performativity and Performance. New York: Routledge 1995. S. 2.

welche spezifische Terminologie in der Arbeit angewendet wird, sodass die Analyse eindeutig durchgeführt werden kann. Im Folgenden werden die Begriffe dramatische Performanz und Gender-Performativität erläutert.

1.1 Dramatische Performanz

Dramatische Performanz könnte vielleicht verstanden werden als die ‚Originalform‘ der Performanz, die in enger Verknüpfung mit Theater steht. Aber was bedeutet Performanz genau? Und welche Rolle spielt Theatertext in dieser Performanz?

In „Drama, Performativity and Performance“ schreibt Theater- und Literaturwissenschaftler William Worthen, dass dramatische Performanz nicht nur das Zitieren von Theatertexten impliziert. Eher, so Worthen, beziehe Performanz sich auf das Wiederholen („reiterating“) der Regime des Theaters: „[T]hese regimes can be understood to cite – or, perhaps subversively, to resignify – social and behavioral practices that operate outside the theater and that constitute contemporary social life“.¹⁵ Worthen erklärt, dass diese „citational practices of the stage“ oder Regime – das heißt Darstellungsweisen, Regiekonventionen und Szenografie – den Text zu etwas mit „performative force“ umgestalten.¹⁶

Dramatische Performanz ist also nicht nur die Aufführung eines Textes, sondern auch die Aufführung der Ideen oder Konzepte innerhalb des Theaters. Diese Ideen und Konzepten gründen sich auf gesellschaftlichen Konventionen. Theatertext wird performativ und bekommt eine bestimmte ‚Kraft‘, indem er gespielt wird anhand von Theaterregimen. Worthen sagt in Bezug auf die Rolle des Textes:

Although dramatic performance uses texts, it is hardly authorized by them: to preserve this claim is to preserve the sense of dramatic performance as a hollow, even etiolated, species of the literary.¹⁷

Deshalb – obwohl Text eine Rolle spielt – ist es wichtig, die weiteren Elemente des Theaters auch miteinzubeziehen, wenn man Theaterstücke analysiert. Für diese Arbeit bedeutet das, dass neben dem Text auch die Regiehinweisen des Stückes und die Weise, in der der Text aufgeführt werden kann betrachtet werden.

¹⁵ Worthen, William: Drama, Performativity, and Performance. In: PMLA 113.5 (1998). S. 1098.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

1.2 Gender-Performativität

Der Begriff Gender-Performativität wurde von Philosophin und Gendertheoretikerin Judith Butler geprägt und bezieht sich auf die Idee, dass Gender keine natürliche Gegebenheit ist, sondern durch Performanz konstruiert werde.

Butler fragt sich, ob die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechtes nicht eigentlich diskursiv produziert seien, das heißt, durch verschiedene Diskurse, die im Dienste von zum Beispiel politischen oder gesellschaftlichen Interessen stehen, definiert werden.¹⁸ Butler kritisiert die Binarität von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ und ist der Meinung, dass der „geschlechtliche Leib“ eine gesellschaftliche Konstruktion und ein Produkt von kulturellen „Markierungen“ sei.¹⁹ Diese Markierungen kann man zum Beispiel in essentialistischen Konzepten in Bezug auf Geschlecht finden: Die Dichotomie von Männern und Frauen in Annahmen über Männlichkeit (z.B. ein Mann ist stark und mutig) und Weiblichkeit (z.B. eine Frau ist schwach und empfindlich).

Franziska Schößler erklärt, dass der herrschende Diskurs bezüglich Identität dafür Sorge, dass es eine selbstverständliche Kontinuität zwischen Sex, Gender und Begehren, die als substanzieller Zusammenhang betrachtet werde, gebe.²⁰ Diese Kontinuität, auch „gender coherence“ genannt, entsteht durch Performativität. Butler geht davon aus, dass Geschlechtsidentitäten performativ hervorgebracht werden; die innerliche Identität sei ein Effekt von äußerlichen Verrichtungen:

In other words, acts, gestures and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal the organizing principle as such. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.²¹

Durch Sprechakte und Zeigen wird Identität als entweder männlich oder weiblich definiert und Gender-Performativität resultiert also aus dem gesellschaftlichen Diskurs.

¹⁸ Vgl. Schößler, Franziska: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen: Franke 2006. S. 122.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Butler, Judith: Gender Trouble. London und New York: Routledge 1990. S. 185.

1.3 Performativität kontra Performanz

Zu Beginn ihres frühen Werkes „Performative Acts and Gender Constitution“ stellt Judith Butler fest: „[T]he acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts“²², in späteren Arbeiten distanziert sie sich aber von dieser Theatermetapher und behauptet: „[T]he reduction of performativity to performance would be a mistake“.²³ Obwohl dramatische Performanz, das heißt Performanz in Beziehung zu Theater, genauso wie Gender-Performativität, sich auf bestimmten Diskursen gründet, geht es in Theater noch immer um eine Aufführung, wobei bewusst gespielt wurde. Butler dagegen betont, dass es sich bei der Gender-Performativität um ein ständiges Wiederholen von diskursdeterminierten Handlungen und Verhaltensweisen drehe.

²² *Butler, Judith*: Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: *Theatre Journal* 40.4 (1988). S. 521.

²³ *Butler, Judith*: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. London und New York: Routledge 1993. S. 234.

Kapitel 2

„Frailty thy name is woman“

Eine Figurencharakterisierung von *Hamlet* mit Fokus auf Geschlechterkonzepten

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, abgekürzt *Hamlet*, wurde zwischen Februar 1601 und Sommer 1602 von William Shakespeare fertiggestellt. Es handelt sich um eine Tragödie: Claudius, der Bruder des Königs, ermordet den Herrscher, reißt die Krone an sich und heiratet die Witwe des Königs. Ihr Sohn, Hamlet, strebt danach, seinen Vater zu rächen, aber stürzt dabei alle Beteiligten ins Unglück. Auch das Leben Ophelias, in die Hamlet sich verliebt hat, endet im Unglück. Sie ertrinkt, vermutlich durch Selbstmord, nachdem Hamlet ihren Vater unabsichtlich ermordet hat. Der Stoff des Stückes geht auf eine mittelalterliche Erzählung zurück. Dieser Hintergrund würde vielleicht voraussagen, dass es sich um eine Geschichte des typischen ‚männlichen‘ Helden, der das Königreich rettet und das Herz eines Mädchens erobert, handelt; denn das ist fast die Formel dieser Art von Geschichten.²⁴ Hamlet lässt sich aber nicht so einfach charakterisieren. Dieses Kapitel untersucht, wie Ophelia und Hamlet von Shakespeare charakterisiert werden und ob sich diese Charakterisierung mit essentialistischen Geschlechterkonzepten verknüpfen lässt. Wie verhalten die beiden Figuren sich zu diesen Konzepten und wie verhalten sie sich zu einander? In diesem Teil wird, anhand von Sekundärliteratur und mit *Close Reading* der Passagen des Theaterstückes, die Darstellung von Hamlet und Ophelia in Shakespeares *Hamlet* analysiert. Diese Analyse ist grundlegend für die Analyse von Müllers Hamlet und Ophelia später in dieser Arbeit.

2.1 Hamlet: Zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit

Obwohl diese Arbeit sich nicht auf Aufführungen von *Hamlet*, sondern auf den Text des Stückes bezieht, ist es nennenswert, dass die Figur Hamlet in vielen Aufführungen des neunzehnten Jahrhunderts von Frauen gespielt wurde.²⁵ In einer kritischen Lektüre von *Hamlet* erläutert Catherine Belsey, wieso die Figur als

²⁴ Vgl. *Arnott, Megan*: Hamlet and Amleth, Princes of Denmark. Shakespeare and Saxo Grammaticus as Historians and Kingly Actions in the Hamlet/Amleth Narrative. In: *The Hilltop* 8 (2015). S. 35.

²⁵ Vgl. *Belsey, Catherine*: New Directions. *Hamlet* and Gender. In: *Hamlet. A Critical Reader*. Hg. v. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Bloomsbury. S. 112.

‚weiblich‘ betrachtet werde: „[Hamlet is] constitutionally indecisive, depressive, or just plain mad, conditions thought commoner among women than men“.²⁶

Diese Charaktereigenschaften, das heißt die Unentschlossenheit, die Depressivität und die Verrücktheit, sind bedeutend für das Handeln der Figur: Hamlet trauert um seinen Vater und versucht ihn zu rächen, jedoch fehlt ihm die Tatkraft wirklich zu handeln.

Die Eigenschaften schaffen eine faszinierende Figur, aber werden sowohl im Stück selbst als auch von Theaterregisseuren und Schauspielern – was durch die vielen weiblichen Darstellungen von Hamlet belegt wird – wie feminine Eigenschaften interpretiert. James Stone schreibt, wie Hamlets Mutter, Gertrude, Hamlets Verrücktheit wie eine „brooding and breeding internal female“ charakterisiere.²⁷

This is mere madness,
And thus awhile the fit will work on him.
Anon, as patient as the female dove
When her golden couplets are disclos'd,
His silence will sit drooping.
(H 5.1.279-83)

Auch Claudius, Hamlets Onkel, verknüpft Hamlets Benehmen mit einem ‚unmännlichen‘ Charakter. Er ist der Meinung, dass Hamlet zu lange um seinen Vater trauere und dieses Verhalten gehöre, so Claudius, nicht zu einem männlichen Charakter:

’Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,
To give these mourning duties to your father.
But you must know your father lost a father;
That father lost, lost his; and the survivor bound
In filial obligation for some term
To do obsequious sorrow. But to persevere
In obstinate condolement is a course
Of impious stubbornness. ’Tis unmanly grief.
(H 1.2.87-94)

Beide Passagen suggerieren Gedanken bezüglich Männlichkeit und Weiblichkeit, die zu essentialistischen Geschlechterkonzeptionen gehören. Hamlets Eigenschaften werden in dieser Ansicht als typisch weibliche Merkmale betrachtet; Gertrude vergleicht ihren Sohn mit einer weiblichen Taube und Claudius bezeichnet Hamlets Trauer als „unmanly grief“ (H 1.2.94).

²⁶ Ebd., S. 119.

²⁷ Stone, James: Androgynous „Union“ and the Woman in „Hamlet“. In: Shakespeare Studies 23 (1995). S. 80.

Auffällig jedoch ist, dass auch Hamlet selbst einen Vergleich zwischen seinem Charakter und essentialistischen Ideen von Weiblichkeit zieht und diese angebliche Übereinstimmung kritisch betrachtet. Seine Angst vor dem Gefecht mit Laertes im fünften Akt des Stückes nennt er „foolery“: „[A] kind of gainsgiving as would perhaps trouble a woman“ (H 5.2.193-4). Belsey erläutert: „[Hamlet] despises what he finds effeminate in his own behaviour“.²⁸ Hamlets Abneigung gegen essentialistisch weibliche Charaktere führt zu verschiedenen misogynen Aussagen. Diese Abneigung gegen Frauen wird stark mit Hamlets Bevorzugung männlicher Eigenschaften kontrastiert. Diese Vorzüge würden zum Beispiel durch Hamlets Bewunderung für seinen Freund Horatio angeführt:

As one in suffering all that suffers nothing –
 A man that Fortune's buffets and rewards
 Hast ta'en with equal thanks. And blessed are those
 Whose blood and judgement are so well commingled,
 That they are not a pipe for Fortune's finger
 To sound what stop she please. Give me that man
 That is not passion's slave, and I will wear him
 In my heart's core, ay, in my heart of heart,
 As I do thee.
 (H 3.2.66-74)

Hamlet erläutert, dass er Männer, die nicht von Passion, einem essentialistisch weiblichen Merkmal, geführt werden und die ihre Gefühle beherrschen können, schätzt. Stone sagt bezüglich Hamlets Beziehung mit Horatio: „[W]hat Hamlet envies in Horatio is his freedom from female melancholy“.²⁹ Horatios angebliche Männlichkeit steht im Gegensatz zu Hamlets essentialistisch weiblichem Charakter und dieser Gegensatz schafft eine Gegenüberstellung essentialistischer Geschlechterkonzepte.

Die Figur Hamlet geht nicht mit essentialistischen Geschlechterkonzepten konform; die Idee von männlicher Tatkraft und männlichem Mut fehlen dem Charakter. Allerdings bestätigen die Weise, wie die anderen Figuren Hamlet betrachten und die Weise, wie Hamlet als männliche Figur selber die angeblich ‚weiblichen‘ Aspekte seines Charakters verabscheut und ‚männliche‘ Eigenschaften lobt, die Anwesenheit der essentialistischen Geschlechterkonzepten in Shakespeares *Hamlet*.

²⁸ Belsey, Catherine: *New Directions. Hamlet and Gender*. S. 126.

²⁹ Stone, James: *Androgynous „Union“ and the Woman in „Hamlet“*. S. 81.

2.2 Ophelia: Eine Verkörperung weiblicher Funktionen

Wenn man die Figur Ophelia untersuchen will, ist es lohnenswert, auch ihren Namen zu betrachten. Wie von Marguerite Tassi erläutert, sei der Name von dem griechischen Namen Ophéleia, was „die Hilfe“, „der Nutzen“ oder „der Beistand“, aber auch „Vorteil“ und „Gewinn“ bedeuten könnte, abgeleitet. Tassi beschreibt diese Wörter als „womanly functions“.³⁰ Der Inhalt der Wörter unterschreibt eine bestimmte Untergebenheit, weil sie immer die Anwesenheit von jemanden oder etwas anderem verlangen: *jemandem* „Hilfe“ oder „Beistand“ bieten, „Nutzen“, „Vorteil“ oder „Gewinn“ für *jemanden* oder *etwas* sein; allen Wörtern fehlen eine Art von Autonomie.

In *Hamlet* ist die Abwesenheit jener Autonomie bei der Figur Ophelia deutlich zu erkennen. Ophelia wird im Theaterstück immer in Zusammenhang mit Männern dargestellt. Dabei geht es nicht um Ophelias Wünsche, sondern um die Wünsche der Männer in ihrem Leben. In einer Passage des Stückes erzählt Ophelia ihrem Vater, dass sie von Hamlet besucht worden sei, obwohl Polonius ihr verboten hat Hamlet noch zu sehen. Sie skizziert das Geschehen und erklärt, wie Hamlet sie erschreckt hat:

My lord, as I was sewing in my closet,
 Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
 No hat upon his head, his stockings foul'd,
 Ungart'ed, and down-gyved to his ankle;
 Pale as his shirt, his knees knocking each other,
 And with a look so piteous in purport
 As if he had been loosed out of hell
 To speak of horrors – he comes before me.
 (H 2.1.143-140)

Obwohl Ophelia ein schreckliches Bild der Situation skizziert (Hamlet kam „with his doublet all unbraced“ herein und sprach von „horrors“), ist Polonius nicht schockiert. Obschon Ophelia die Erfahrung als unbequem beschreibt, wird Polonius durch Ophelias Bemerkungen von Hamlets Liebe zu ihr überzeugt. Polonius besucht den König, um, ohne Rücksicht auf Ophelias Wünsche, ein Bündnis zwischen ihr und Hamlet zu arrangieren. Ophelias Meinung gilt hier nicht; Polonius ist der-

³⁰ Tassi, Marguerite: *Women and Revenge in Shakespeare*. Selinsgrove: Susquehanna UP 2011. S. 77.

jenige, der für sie denkt und der den weiteren Verlauf ausmacht. Ein weiteres Beispiel, wo Ophelia von einem Mann dominiert wird, findet sich im folgenden Fragment:

Hamlet	Lady, shall I lie in your lap?
Ophelia	No, my lord.
Hamlet	I mean, my head upon your lap?
Ophelia	Ay, my lord.
Hamlet	Do you think I meant country matters? ³¹
Ophelia	I think nothing, my lord.
Hamlet	That's a fair thought to lie between maids' legs.

(H 3.2.119-128)

Hamlet stellt Ophelia eine Frage, aber sie kann einfach nicht auf seine sexuellen Anspielungen reagieren: Wenn sie „ja“ oder „nein“ sagt, wird suggeriert, sie weiß, was Hamlet meint, und damit könnte ihrer Reputation geschadet werden. Deshalb sagt sie, dass sie nichts denkt, worauf Hamlet antwortet: „That's a fair thought to lie between maiden's legs“ (H 3.2.107). Hamlet bekommt in diesem Abschnitt die Macht Ophelias Diskurs zu beherrschen. Ein wiederkehrendes Thema des Stückes: Immer wieder wird Ophelia von einem Mann dominiert. Tassi erklärt: „Ophelia [...] exist[s] in a corrupt state, where gender constraints give [her] little defence and few choices in responses to harm, threatened violence, and injustice“.³² Auch in dieser Passage kann Ophelia sich nicht gegen Hamlets Aussagen wehren.

Diese und weitere Ereignisse in *Hamlet* sorgen dafür, dass Ophelia ohne deutliche *Agency* oder eigenen „Willen“ dargestellt wird. Ophelia wurde in der traditionellen Literaturkritik als „pathetically weak character“ betrachtet und auch moderne Interpretationen erkennen Ophelia vor allem in ihrer Schwäche, das heißt in ihren essentialistisch weiblichen Eigenschaften.³³

³¹ „Country matters“ ist ein alter Begriff für Gemeinschaft.

³² Tassi, *Marguerite*: Women and Revenge in Shakespeare. S. 76.

³³ Ochsner, *Andrea*: Ophelia-Fortschreibungen. In: Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen. Hg. v. Peter W. Marx. Stuttgart: J.B. Metzler 2014. S. 467.

Kapitel 3

„Ich spiele keine Rolle mehr“

Dekonstruktion der dramatischen Performanz in *Die Hamletmaschine*

Die Hamletmaschine ist ein postmodernistisches Drama – eine Form des Dramas, wobei modernistischen Theaterprinzipien oft radikalisiert wurden – in dem der Umgang mit dramatischer Performanz nicht auf traditionelle Weise zu betrachten ist. Im Gegensatz zum modernistischen Drama hat das postmodernistische Drama nicht mehr nur die Absicht und Möglichkeit den Zustand der Welt und das Leben des Menschen experimentell abzubilden. Eher, hat das postmodernistische Drama die Absicht mit der Situation der Welt und des Menschen zu spielen und die Methoden des Dramas und sogar sich selbst im Frage zu stellen.³⁴ Modernistische Methoden und Prinzipien werden in das postmodernistische Drama angeführt, zugleich aber auch dekonstruiert.

Auch Müllers Theater stellt das Drama im Frage: Peter Marx erläutert, wie in *Die Hamletmaschine* die Theatralität des Textes als ‚subversive Kraft‘ verstanden werde. Im Stück wird die dramatische Performanz anhand dekonstruktivistischer Textmodellen präsentiert.³⁵ In diesem Kapitel wird der dekonstruktivistische Charakter der dramatischen Performanz in *Die Hamletmaschine* anhand von Verfremdungseffekten nach Bertolt Brecht analysiert. Das Verhältnis von Müller zu Brecht zeigt eine Ambivalenz von Übereinstimmung und Differenz, und ist damit kennzeichnend für das Verhältnis von Postmodernismus zu Modernismus.³⁶ Obwohl Müller Brechts Methoden kritisiert, benutzt er sie auch. David Barnett erklärt: „Müller criticizes perceived limitations in Brecht's poetics yet redirects the dialectic for the postmodern times in which he lived“.³⁷ Eine der modernistischen Prinzipien, die in Müllers Werk in den Vordergrund tritt ist Verfremdung.

³⁴ Vgl. Schlüter, Sabine: Das Grotteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 65.

³⁵ Vgl. Marx, Peter W.: Drama und Performativität. In: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. v. Peter W. Marx. Stuttgart: Springer 2012. S. 162.

³⁶ Vgl. Girshausen, Theo. "Reject it, in order to possess it." On Heiner Müller and Bertolt Brecht. In: Modern Drama 24.3 (1980). S. 419.

³⁷ Barnett, David: Heiner Müller as the End of the Brechtian Dramaturgy. Müller on Brecht in Two Lesser Known Fragments. In: Theatre Research International 27.1 (2002). S. 49.

Verfremdungseffekte werden hier als Elemente des Dramas, wobei die Handlung des Stückes durch Kommentare so unterbrochen wird, dass bei den Zuschauern jegliche Illusionen des Dramas zerstört werden definiert. In seinem Werk *Brecht in Practice*, führt Barnett die folgende Definition der Verfremdung nach Brecht an:

What we are looking for is a kind of representation in which the familiar is striking, the normal amazing. Everyday things should appear strange, and much that seemed natural should be recognised as artificial. If you give an unfamiliar quality to the actions, then all that they lose is a familiarity that is derived from fresh, naïve observation.³⁸

Verfremdungseffekte werden in dieser Arbeit angeführt, um zu erklären, wie *Die Hamletmaschine* ein Paradox bezüglich dramatischer Performanz schafft.

Eine Bearbeitung von Shakespeares *Hamlet* bedeutet eine Beteiligung in der dramatischen Tradition des Westens und, so Brian Walsh, eine Beteiligung in „[the] citing and resignifying [of] a legion of past and pre-formed behaviors and enactments“.³⁹ *Die Hamletmaschine* reflektiert ständig über die Weise, wie Text im Theater dargestellt wird. Im Stück wird erst in der dritten Szene zum ersten Mal ein ‚speech prefix‘, das heißt ein Hinweis, der zeigt welche Figur spricht, verwendet.⁴⁰ Damit wird die Idee eines deutlichen Dialoges oder Monologes zerstört. Auch schafft Müller absichtlich Undeutlichkeit in Bezug auf den Text der Schauspieler und die Beschreibungen der Handlungen. So fängt ein Monolog Hamlets an mit dem Erscheinen der Figur Horatio, aber gibt es keinen textlichen Unterschied zwischen den Sätzen der Schauspieler und der Handlung von Horatio: „Auftritt Horatio. Mitwisser meiner Gedanken, die voll Blut sind, seit der Morgen verhängt ist mit dem leeren Himmel“ (HM 39). Spricht der Schauspieler, der Hamlet spielt, über das Erscheinen von Horatio, oder nicht? Walsh erklärt, dass der Text jegliche Regeln bezüglich traditioneller Drehbücher ablehne: Der Text zeigt ein ‚refusal to look‘ like a citable playscript“.⁴¹ Außerdem wird im Stück explizit gesagt, dass der Text von Schauspielern auf der Bühne präsentiert wird. So sagt der Schauspieler, der Hamlet spielt, und außerdem als „Hamletdarsteller“ (HM 42) bezeichnet wird: „Hast du deinen Text verlernt, Mama. Ich souffliere“ und „DU KOMMST ZU

³⁸ Barnett, David: *Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance*. Hg. v. Mark Taylor-Batty und Enoch Brater. London: Bloomsbury 2015. S. 76.

³⁹ Walsh, Brian: *The Rest Is Violence*. S. 25.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Ebd.

SPÄT MEIN FREUND FÜR DEINE GAGE / KEIN PLATZ FÜR DICH IN MEINEM TRAUERSPIEL“ (HM 39). Die Großschreibung, die Anspielungen auf Theater („ich souffliere“, „DEINE GAGE“) und die Vermischung von Handlungen und Text problematisieren die Aufführung des Stückes und schaffen damit Verfremdung. Die dramatische Performanz, das heißt, in dieser Instanz, die Regiekonventionen und Hinweisen zur Darstellung und Szenografie, wird damit zerstört.

Das Verhältnis von den Schauspielern zu den Figuren führt auch zu Verfremdung. Die Figuren denken aktiv über ihre Rollen als Schauspieler nach. Jeremy Butler schreibt über Brechts Auffassungen bezüglich der Beziehung zwischen Schauspieler und Verfremdung: „For the actor, the alienation effect demands that he or she avoid intuitively immersing him or herself in a role [...]. The actor quotes the role to the spectator instead of living it“.⁴² Besonders bei dem „Hamletdarsteller“ spielt dieser Verfremdungseffekt eine große Rolle. So sagt er: „ich war Hamlet“ und „ich spielte Hamlet“ (HM 38, 39). Später im Stück thematisiert der Hamletdarsteller explizit, dass er sich bewusst ist, dass alle Figuren Schauspieler sind: „Ich wußte, dass du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch. Ich spiele Hamlet“ (HM 39). Er erklärt, dass er, als Darsteller, keine Lust mehr hat, diese Rolle zu spielen (HM 42). Dazu sagt Walsh: „The speaker ‚was Hamlet‘ but he knows Hamlet’s story already and is not eager to follow it precisely“.⁴³ Diese Aussage zeigt dem Publikum, dass es um eine Bearbeitung eines alten Dramas, *Hamlet*, geht. Damit wird schon wieder Verfremdung geschaffen: Der Zuschauer wird informiert, dass er eine Geschichte ansieht und dass es in *Die Hamletmaschine* nur um eine Ausführung oder Performanz dieser Geschichte geht. Damit werden Illusionen des Dramas zerstört. Der Hamletdarsteller erzählt dem Zuschauer aber auch, dass Hamlets Drama nicht stattgefunden hat und damit, dass diese Geschichte nicht wirklich existiert, sondern nur aus einem „Textbuch“ entstanden ist: „Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt“ (HM 44). Das ständige Nachdenken der Schauspieler über ihren Rollen und Funktionen innerhalb *Die Hamletmaschine* führt zu Kommentaren, die die Handlung des Stückes unterbrechen.

⁴² Butler, Jeremy G.: *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*. S. 67.

⁴³ Walsh, Brian: *The Rest Is Violence*. S. 27.

Die genannten Beispiele zeigen eine starke Anwesenheit von Verfremdung in *Die Hamletmaschine*; die Schauspieler sind keine Figuren, sondern spielen Rollen, der Text ist fragmentarisch und Dialog und Handlung sind schwierig zu unterscheiden. Die Idee des traditionellen Theatertextes wird damit zerstört, was zu einer anscheinenden Ablehnung der dramatischen Performanz führt. Diese anscheinende Ablehnung enthält allerdings auch eine Bestätigung der dramatischen Performanz, das heißt, das Stück ist so geschrieben, dass es nur in einen Kontext der Performanz existieren kann. Walsh erklärt:

This initial alienation, though, produces the realization that this text can only properly exist in performance. [...] Müller's script works to „relocate the function of the text in the performance, conceive the text as material for labor, for the work of production“ (Worthen, 1098). Staging the play challenges traditional and even avant-garde notions of theatre and foregrounds performativity – the continual practice of making a citable, loosely defined „text“ real – as a precondition to experiencing the play.⁴⁴

Obwohl *die Hamletmaschine* durch das atypische Verhältnis zu dramatischer Performanz für die nötige Herausforderung sorgt, bleibt die Notwendigkeit sie auszuführen. Das Stück widersetzt sich dramatischer Performanz – Regime und Konvention des Theaters – verlangt aber auch Performanz um zu bestehen. Demzufolge schaffen die Verfremdungseffekte ein Paradox in Bezug auf dramatische Performanz.

Was ist der Effekt dieser Verfremdung und wieso wird es in *Die Hamletmaschine* eingesetzt? Laut Butler ist es wie folgt: „[O]nly [by quoting the role instead of living it] can the actor perform a social ‚gest‘“.⁴⁵ ‚Gest‘ oder ‚Gestus‘, ein Begriff nach Brecht, bedeutet einen Komplex von Mimik, Gesten und Aussagen, welcher ein Mensch an einen, oder mehrere, andere Menschen richtet. Theaterwissenschaftler Carl Weber erklärt: „[E]qually important was that Gestus defined a social position, the character's status and function in society, and that it yielded an image of a socially conditioned behavior that, in turn, conditions the functioning of society“.⁴⁶ Verfremdung und damit der Ablehnung dramatischer Performanz ist also notwendig, um zu erreichen, dass der Schauspieler einen ‚Gestus‘ aufführt; er spielt eine Rolle und deshalb zeigt er ein Bild von sozial konditionierten Verhaltensweisen.

⁴⁴ Ebd., S. 25.

⁴⁵ Butler, Jeremy G.: Star Texts. Image and Performance in Film and Television. S. 67.

⁴⁶ Weber, Carl: Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition. In: Brecht Sourcebook. Hg. v. Henry Bial und Carol Martin. Abingdon-on-Thames: Routledge 2000. S. 41.

Diese Konditionierung zeigt grundsätzlich, dass soziales Verhalten performativ ist. Ein wichtiges Element von diesen sozial konditionierten Verhaltensweisen ist von Gender geprägt. Die Bearbeitung der Figuren Hamlet und Ophelia und die Weise, in der diese, anhand von Verfremdungseffekten, dargestellt werden, ist instrumentell in der Aufführung des Gestus. Im nächsten Kapitel wird Gender in *Die Hamletmaschine* analysiert, um den performativen Charakter von Gender zu beleuchten.

Kapitel 4

„Ich will eine Frau sein“

Gender und Gender-Performativität in *Die Hamletmaschine* und Vergleich mit *Hamlet*

In Shakespeares *Hamlet* sind die Figuren Hamlet und Ophelia deutlich von einander zu unterscheiden. In Müllers Bearbeitung des Stückes sind die Figuren weniger unterschiedlich und eindeutig dargestellt. Genia Schulz schreibt dazu, dass *Die Hamletmaschine* ein Stück ist „in dem das schreibende Subjekt sich in einer Serie von Identitäten, die ineinander übergehen, zersetzt: Shakespeare, Ophelia, Hamlet, Vater, Mutter, Hure, Sohn: Aufständischer und Machthaber“.⁴⁷ In diesem Kapitel werden die Identitäten, die Müllers Hamlet und Ophelia annehmen analysiert und mit Shakespeares Hamlet und Ophelia verglichen. Ein großes Element in der Bearbeitung der Figuren ist Gender. So erläutert der Hamletdarsteller, dass er eine Frau sein will (HM 41) und widersetzt Ophelia sich ihren essentialistisch weiblichen Eigenschaften (HM 40). Ansonsten wird erläutert, wie anhand von Müllers Bearbeitung der Figuren und Gender in diesem Stück Gender-Performativität deutlich wird.

4.1 Hamlet und Ophelia: Der Wunsch etwas Anderes zu sein

Schulz betont, dass die Verschmelzung von Ophelia und Hamlet aus ihren Geschlechtern hervorgehe. Sie schreibt: „Ophelia/Hamlet werden zu zwei Aspekten einer Szenerie des Bewußtseins, die immer wieder in ihre Teile zerfällt: in der die eine (weibliche) der Wunsch der anderen (männlichen) ist“.⁴⁸ Ophelia und Hamlet werden anscheinend auf unterschiedliche Weisen dargestellt: Ophelia eher als aktiv und Hamlet als passiv. Ophelia spricht im Indikativ Präsens – „Ich bin Ophelia“ (HM 212) – während Hamlet im Präteritum spricht, wenn er am Anfang des Stückes erklärt, dass er Hamlet „war“ (HM 211). Der Unterschied in dieser Konjugation suggeriert bereits, wie Hamlet und Ophelia sich in Müllers Bearbeitung ändern und entwickeln werden. Hamlet lehnt seine Rolle ab, fast zu ermüdet weiter zu gehen. Ophelia dagegen entscheidet sich dafür, sich auf radikale Weise zu entwickeln. In

⁴⁷ Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980 (=Sammlung Metzler 197). S. 149.

⁴⁸ Ebd., S. 150.

dieser Bearbeitung der Figuren spielt *Die Hamletmaschine* frei mit Charaktereigenschaften die in Shakespeares *Hamlet* entweder Ophelia oder Hamlet gehörten und so ergibt sich eine Verschmelzung der originalen Figuren.

4.1.1 Hamlet

Für Müllers Hamlet bedeutet die Bearbeitung, dass er sich endlich seinem Charakter ergibt und aufhört sich ihm zu widersetzen. Dabei spielt Hamlets Beziehung zu seinem Gender eine wichtige Rolle. Trotzdem enthält Müllers Hamlet auch Eigenschaften des originalen Hamlets: Die Figur ist immer noch misogyn, ein wichtiges Element in Shakespeares ursprünglicher Figur. Ein Beispiel von Hamlets Misogynie findet in der folgenden Passage, in der Hamlet auf verachtende und herablassende Weise über seine Mutter spricht, statt:

Jetzt binde ich dir die Hände auf den Rücken, weil mich ekelt vor deiner Umarmung, mit deinem Brautschleier. Jetzt zerreiße ich das Brautkleid. Jetzt mußt du schreien. Jetzt beschmiere ich die Fetze deines Brautkleids mit der Erde, die mein Vater geworden ist, mit den Fetzen dein Gesicht deinen Bauch deine Brüste. Jetzt nehme ich dich, meiner Mutter, in seiner, meines Vaters unsichtbaren Spur. Deinen schrei ersticke ich mit meinen Lippen. Erkennst du die Furcht deines Leibes. Jetzt geh in deine Hochzeit, Hure, breit in der dänischen Sonne, die auf Lebendige und Tote scheint.
(HM 40)

Theaterwissenschaftler Glenn D’Cruz erläutert, wie *Die Hamletmaschine* sich wie ein „stream of consciousness“ lesen lasse; „loosely related to Shakespeare’s Hamlet and punctuated by misogynistic references to women“.⁴⁹ Mit Gewalt widersetzt Hamlet sich dem Benehmen seiner Mutter, er nennt sie eine Hure und Vergewaltigung wird suggeriert. Hat Hamlets Misogynie sich in *Die Hamletmaschine* entwickelt? Obwohl Shakespeares Hamlet und Müllers Bearbeitung beide misogynie Kommentare liefern – und Müllers Hamlet augenscheinlich eben noch weitergeht, bis zur Vergewaltigung – zeigt der neue Hamlet sich ansonsten überhaupt nicht gegen Weiblichkeit zu widersetzen. Im Gegenteil, während Shakespeares Figur seine essentialistisch weiblichen Eigenschaften verabscheut und Horatios Männlichkeit lobt, gibt Müller seinem Hamlet das Verlangen weiblich zu sein: Hamlet will eine Frau sein und die ganze Geschichte rückgängig machen.⁵⁰

HAMLET *Hände vorm Gesicht:*
Ich will eine Frau sein.

⁴⁹ D’Cruz, Glenn: *Teaching Postdramatic Theatre. Anxieties, Aporias and Disclosures*. Burwood: Palgrave MacMillan 2018. S. 121.

⁵⁰ Vgl. Schulz, Genia: Heiner Müller. S. 150.

Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Hurenmaske, Claudius, jetzt Hamlets Vater, lacht ohne Laut, Ophelia wirft Hamlet eine Kußhand zu und tritt mit Claudius / Hamlet Vater zurück in den Sarg. Hamlet in Hurenpose. Ein Engel, das Gesicht im Nacken: Horatio. Tanzt mit Hamlet.
(HM 41)

Bei der Transformation Hamlets liegt der Schwerpunkt auf Äußerlichkeiten; er will eine Frau sein und diese Entscheidung bedeutet ein neues Aussehen und eine Ablehnung des alten Hamlets. Es gibt keine Ablehnung von seinen weiblichen Eigenschaften mehr, sondern ein Annehmen der weiblichen Identität.

4.1.2 Ophelia

Müllers Ophelia zeigt auch eine Umkehrung, aber bei ihr wird die Transformation nicht vom Aussehen betont. Literaturwissenschaftler Norbert Eke erklärt: „In spiegelbildlicher Verkehrung wiederholt sich in der Absage des Hamletdarstellers an seine Rolle in einem vom Spielplan der Geschichte abgesetzten Drama der Entscheidung die imaginäre Revolte ‚Ophelias‘.“⁵¹ Die Revolte bedeutet eine Widesetzung Ophelias gegen ihre essentialistisch weiblichen Eigenschaften. Im zweiten Teil von *Die Hamletmaschine*, „DAS EUROPA DER FRAU“, emanzipiert sich Ophelia – und somit die Frau – von der Selbstmörderin zur Mörderin.⁵² Im ersten Monolog Ophelias kommt sowohl diese Emanzipation zur Mörderin, als auch eine starke Kritik an der systematischen Unterdrückung der Frauen in einer patriarchalen Welt zum Ausdruck. Diese Kritik ist auch als ein Protest gegen die Rolle von Ophelia in Shakespeares *Hamlet* zu lesen: Ein Protest gegen das Spielen einer Frau ohne Autonomie.

Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr.

OPHELIA [CHOR / HAMLET]

Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. Ich zerschlage das Fenster. Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden. Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer. Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.

(HM 40-41)

⁵¹ Eke, Norbert: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999. S. 140.

⁵² Vgl. Schulz, Genia: Heiner Müller. S. 150.

Nach der Ablehnung der Rolle als Selbstmörderin, zeigt der Monolog, wie sich die Emanzipation weiterentwickelt. Ophelia zerreißt die Fotografien der Männer die sie gebraucht haben. Obwohl „gebraucht haben“ hier vermutlich eine Konnotation mit Sex hat, zeigt diese Aussage Ophelias eine Anspielung auf *Hamlet*: Shakespeares Ophelia wird ständig von ihrem Vater und Bruder gebraucht, um Hamlet nachzuspionieren und Müllers Ophelia beendet diese Unterdrückung. Sie reißt die Türen auf und zerschlägt das Fenster, damit die Welt herein kann. Diese neue Verbindung mit der Welt bedeutet die Befriedung der Frau und ihre Teilnahme an der Gesellschaft. Das Gefängnis des Haushaltes und das Leben in einer patriarchalen Welt wird zerstört: „Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett“ (HM 40).

Im letzten Teil des Stückes, im zweiten Monolog Ophelias, wird ein weiterer Aspekt dieses Gefängnis beleuchtet: Die Mutterschaft. Ophelia erklärt: „Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe“ (HM 46). Diese Äußerungen zeigen eine Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Erwartungen der Frau: Die Frau als Mutter mit dem Ziel der Erziehung und Fortpflanzung. Damit zeigt Müllers Ophelia eine Abstoßung des essentialistisch Weiblichen; diese Rolle der Frau wird sie nicht mehr aufführen.

Auffällig ist, dass sich ein großes Element von Ophelias Revolte auf Gewalt bezieht. So sagt Ophelia im letzten Teil des Stückes: „Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen“ (HM 46). Der Tod und der Selbstmord der Frau sind kein Ausweg aus ihrer Gefangenschaft mehr; sie wird Teil der Gesellschaft, aber dafür benutzt sie selbst Gewalt. Walsh erklärt: „Ophelia’s abjection and frustration [...] are internalized to the point of madness and eventual self-violence. In *Hamletmachine*, this frustration and abjection is exteriorized and her violence is directed outward“.⁵³ Immer wieder erniedrigt, bezieht Ophelia aus Aggression und Hass gegen sich selbst eine Kraft zur Zerstörung: „Die Frau nachdem ihr Gewalt widerfährt, bringt sich selbst auf das Niveau der Gewalt, das

⁵³ Walsh, Brian: *The Rest Is Violence*. S. 31.

Hamlet nie erreicht“.⁵⁴ In der Ablehnung der essentialistisch weiblichen Eigenschaften spricht Ophelia sich einem essentialistisch männlichen Charakter zu. Sie ist tatkräftig, gewalttätig und nicht mehr passiv. Diese Eigenschaften, sind genau die Eigenschaften, die Shakespeares Hamlet anstrebt.

4.1.3 Kein Erfolg: Das Ende der Transformation

Schulz erklärt, dass sowohl Hamlet als Ophelia am Ende des Stückes nicht erfolgreich seien: „Ophelia/Hamlet werden zu zwei Aspekten einer Szenerie des Bewußtseins [...]: [I]n der aus dem männlichen-menschlichen Ekel eine (maschinelle) Kraft werden soll. [*Die Hamletmaschine*] zeigt, daß dieser Prozeß mißlingt“.⁵⁵

Hamlets Transformation geht am Ende zurück in die Tradition von Shakespeares Text. Weil Shakespeares Hamlet am Anfang des Stückes nicht wirklich auftreten kann, agiert er am Ende mit Gewalt, wonach er stirbt. Genauso zieht auch der Hamletdarsteller nach seiner Widersetzung wieder sein Kostüm und Maske an:

Hamletdarsteller legt Kostüm und Maske an.
 HAMLET DER DÄNE PRINZ UND WURMFASS STOLPERND
 VON LOCH ZU LOCH AUFS LETZTE LOCH ZU LUSTLOS
 IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN GEMACHT HAT
 GRÜN WIE OPHELIAS FLEISCH IM WOCHENBETT
 UND KNAPP VORM DRITTEN HAHNENSCHREI ZERREIST
 EIN NARR DAS SCHELLENKLEID DES PHILOSOPHEN
 KRIECHT EIN BELEIBTER BLUTHUND IN DEN PANZER
Tritt in die Rüstung, spaltet mit dem Beil die Köpfe von Marx Lenin Mao. Schnee.
Eiszeit.
 (HM 45-46)

Er trägt nicht länger Ophelias Kleidung und wird nun „HAMLET DER DÄNE PRINZ“ genannt. Seine Transformation scheint nicht stattgefunden zu haben. Der Wunsch eine Frau zu sein wird nicht beantwortet und Hamlet tritt in die Rüstung; er muss seine alte Rolle wieder spielen. Obwohl er in dieser Szene auch erklärt nicht mehr töten zu wollen und sich zurückzuziehen, wird hier deutlich, dass das nicht möglich ist.

Auch Ophelias Transformation ist nicht erfolgreich. Sie endet in einem Rollstuhl am Tiefsee (HM 46). Walsh schreibt, dass Müller Ophelias Darstellung durch eine Spannung zwischen ihrer Sprache und ihrer Verkörperung kompliziere.⁵⁶ Sie

⁵⁴ Schulz, *Genia*: Heiner Müller. S. 151.

⁵⁵ Ebd., S. 150.

⁵⁶ Vgl. Walsh, *Brian*: The Rest Is Violence. S. 32.

spricht ihren aktivistischen letzten Monolog während sie von zwei Männern in Arztkitteln von unten nach oben in Mullbinden geschnürt wird (HM 46). Am Ende des Stückes gehen die Männer ab und bleibt Ophelia auf der Bühne, „reglos in der weißen Verpackung“ (HM 46). Sie wird im Schlussmonolog zu Elektra („Hier spricht Elektra“) – vielleicht eine Anspielung auf den von Carl Jung geprägten Begriff „Elektra-Komplex“, wobei die Tochter der Mutter vorwirft, sie mit einem Mangel geboren zu haben, denn sie ist kein Mann.⁵⁷ Elektra nimmt ihren Hass nicht zurück, sondern artikuliert ihn als einen Art Schlussakkord.⁵⁸ Der „geschundene Körper“ bleibe, laut Eke, auf der Bühne als „Sinnbild der gescheiterten Revolte“, zugleich aber auch als „Bedeutungsträger von einem nicht eingelösten Anspruch auf Veränderung“.⁵⁹ Am Ende verkörpert Ophelia eine Welt des Schweigens; ihre Revolte war nicht erfolgreich.

4.2 Gender-Performativität in *Die Hamletmaschine*

Die Hamletmaschine legt in ihrer Bearbeitung von Shakespeares Figuren den Schwerpunkt auf Gender. Weil Shakespeares Ophelia eine Verkörperung der essentialistischen Weiblichkeit ist und sein Hamlet danach strebt einen essentialistisch männlichen Charakter zu erfassen – wobei essentialistisch weiblichen Eigenschaften auf misogynen Weise dargestellt werden – schlägt Müller diesen Essentialismus in den Wind. *Die Hamletmaschine* erlaubt ihren Hauptpersonen sich ihren ursprünglichen Genderrollen zu widersetzen und sich an neuen Genderrollen zu konformieren. Damit spricht das Stück die Performativität von Gender an: Die Figuren können sich anhand von Änderungen des Verhaltens und des Aussehens in neuen Gendersphären bewegen. In *Die Hamletmaschine* ist es aber auffällig, dass die Ablehnung von essentialistischen Genderrollen gleichzeitig einen deutlichen Konformismus zu anderen Rollen betont. Deshalb zeigt das Stück, dass Gender-Performativität grundsätzlich essentiell und damit schwierig zu vermeiden ist. Diese Idee entspricht Aussagen Judith Butlers in Bezug auf Genderidentität:

[G]ender is made to comply with a model of truth and falsity which not only contradicts its own performative fluidity, but serves as social policy of gender regulation

⁵⁷ Vgl. Hingst, Wolfgang: Macht der Mutter. Ohnmacht der Vater. Hg. v. Wolfgang Hingst. Berlin: epubli GmbH Verlag 2013. S. 70.

⁵⁸ Vgl. Schulz, Genia: Heiner Müller. S. 151.

⁵⁹ Eke, Norbert: Heiner Müller. S. 142.

and control. Performing one's gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all.⁶⁰

Im Folgenden wird erklärt, wie die Idee der Gender-Performativität und das essentialistische Charakter von Gender-Performativität in *Die Hamletmaschine* anhand von Hamlet und Ophelia in den Vordergrund tritt.

Für Hamlet gilt, dass Kleidung und Aussehen wichtige Rollen in seiner Genderidentität spielen. Nachdem er erklärt eine Frau sein zu wollen, zieht er die Kleidung Ophelias an und schminkt sie ihm eine Hurenmaske, wonach er anfängt mit Horatio zu tanzen (HM 41). Die Passage zeigt, dass die Verwandlung in eine Frau von Performativität geprägt ist. In *Die Hamletmaschine* bedeutet Hamlets Transformation eine übertriebene Darstellung von Weiblichkeit; die Hurenmaske und Hamlets Hurenpose verkörpern die Frau. Die Weise, wie *Die Hamletmaschine* in diesem Falle Gender-Performativität darstellt, stimmt überein mit Butlers Idee von *Drag*: „Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation“.⁶¹ Hamlets Verwandlung ist eine Verkörperung von Weiblichkeit. Im Imitieren von Gender enthüllt *Drag* die Struktur der Imitation und die Kontingenz des Genders;⁶² ebenso zeigt Hamlet im Imitieren von Weiblichkeit diese Struktur. Seine Imitation ist am Ende aber nicht erfolgreich: Hamlet zieht sein eigenes Kostüm wieder an und geht zurück zu seiner alten Identität, mit der Performanz eines ‚echten‘ Mannes (HM 45-46). Ulrike Hass erklärt: „Hamlet zieht Ophelias Kleider an, aber in nach-dialogischer Landschaft verbürgt der Kleidertausch keinen Geschlechtertausch mehr, keine Verwandlung“.⁶³ Eher verbürgt der Kleidertausch die strukturierte Imitation, die grundlegend für die Performativität des Genders ist. Obwohl Ophelia ihre Kleidung verbrennt (HM 41), ist ihre Transformation nicht so sehr von Äußerlichkeiten geprägt. Eher zeigt ihre Transformation eine übertrie-

⁶⁰ Butler, Judith: Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Theatre Journal 40.4 (1998). S. 528.

⁶¹ Butler, Judith: Imitation and Gender Insubordination. In: The Lesbian and Gay Studies Reader. Hg. v. Henry Abelove, Michèle Aina Barale und David M. Halperin. New York: Routledge 1993. S. 313.

⁶² Vgl. Butler, Judith: Gender Trouble. London und New York: Routledge 1990. S. 187.

⁶³ Hass, Ulrike: Die Frau, das Böse und Europa. S. 110.

bene Aufführung der essentialistischen männlichen Eigenschaften. Ihr gewalttätiges und aktivistisches Benehmen hat ein entgegengesetztes Resultat: „Müller explicitly symbolizes the way in which her words actually further restrict rather than liberate her, as the language she employs makes her such a radically alienated and unsocialized subject that her suppression by the state comes to be seen as proper and even necessary“.⁶⁴ Ihr Schicksal, im Rollstuhl und in Mullbinden geschnürt, führt Assoziationen mit der Idee der weiblichen Hysterie des 19. Jahrhunderts und die darauffolgenden Behandlungen an. Ein Symptom der weiblichen Hysterie war die Abneigung dagegen Anderen Schwierigkeiten zu machen.⁶⁵ Die Art, wie Ophelia behandelt wird, entspricht Butlers Idee der ‚falschen‘ Gender-Performativität: „Performing one’s gender wrong initiates a set of punishments“.⁶⁶ Ophelias Verhalten korrespondiert nicht mit der Gender-Performativität der Frau, denn sie verhält sich eher in ‚männlicher‘ Weise. Genauso wie für Hamlet wird gezeigt, dass Gender performativ ist: Ophelia soll diese essentialistische Weiblichkeit imitieren, sonst ist sie kein Teil der Gesellschaft mehr. Walsh erklärt: „[T]he normative order that hovers over Hamletmaschine is ubiquitous and unavoidable“.⁶⁷

Die Art, wie *Die Hamletmaschine* Shakespeares Figuren bearbeitet, zeigt den performativen Charakter von Gender, indem Hamlets und Ophelias subversives Verhalten in Bezug auf ihren essentialistischen Geschlechtern betont, dass Gender immer imitiert wird. *Die Hamletmaschine* ist keine positive Geschichte der Befreiung von essentialistische Genderrollen, sondern eine Bestätigung der Gender-Performativität.

⁶⁴ Walsh, Brian: *The Rest Is Violence*. S. 32.

⁶⁵ Vgl. Maines, Rachel P.: *The Technology of Orgasm. “Hysteria”, the Vibrator, and Women’s Sexual Satisfaction*. Baltimore: The John Hopkins University Press 1999. S. 23.

⁶⁶ Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution*. S. 528.

⁶⁷ Walsh, Brian: *The Rest Is Violence*. S. 33.

Fazit

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war zu untersuchen, wie Müllers Bearbeitung des Shakespeare-textes (*Die Hamletmaschine*) und der Umgang mit dramatischer Performanz, das heißt, nicht nur die Aufführung eines Textes, sondern auch die Aufführung der Theaterregimen, den performativen Charakter von Gender ansprechen. Um die Frage beantworten zu können, wurde eine Analyse anhand von *Close Reading* und Sekundärliteratur entworfen. Zu diesem Zweck wurden am Anfang der Arbeit zuerst die theoretischen Begriffe, die die Grundlagen der Arbeit bilden, angeführt und definiert. Anschließend wurde eine Deutung von essentialistischen Geschlechterkonzepten in Shakespeares *Hamlet* anhand eines *Close Readings* der Figuren Hamlet und Ophelia erfasst. Dieses *Close Reading* war grundlegend für die vergleichende Analyse von *Hamlet* und *Die Hamletmaschine*. Mit diesen Aspekten war das Fundament für die Arbeit gelegt und konnten Gender und dramatische Performanz in *Die Hamletmaschine* untersucht werden, um so Aussagen bezüglich Gender-Performativität zu erfassen.

Zuerst wurde der Umgang mit dramatischer Performanz in Müllers Theaterstück betrachtet. Diese Analyse ergab, dass Müller die dramatische Performanz des Theaters anhand von Verfremdungseffekten dekonstruiert. Der Leser oder das Publikum ist sich ständig der Situation des Theaters bewusst, weil die Figuren immer ihre Rollen als Schauspieler reflektieren und Dialog und Regiehinweise stark miteinander verschmelzen. Die Verfremdungseffekte in *Die Hamletmaschine* beleuchten, dass die Schauspieler einen sozialen Gestus aufführen, womit sie einsichtig machen, dass sie ein Bild der sozial konditionierten Verhaltensweisen darstellen. Diese Verfremdung zeigt also auch, dass soziales Verhalten performativ ist und ermöglicht, dass auch der performative Charakter von Gender in der Gesellschaft betont wird. Die ständige Verfremdung, kombiniert mit der Verschmelzung von Dialog und Regiehinweisen, macht das Stück schwierig auszuführen. Jedoch wurde in der Arbeit nachgewiesen, dass die Aufführung notwendig ist, weil der Text nur im Kontext von Performanz existieren kann und nur dann Bedeutung hat. Demzufolge ergibt sich ein Paradox in Bezug auf dramatische Performanz: Das Stück zeigt sich unausführbar, weil es sich auf subversive Weise der dramatischen Performanz

widersetzt, kann aber nur im Kontext der Performanz bedeutungsvoll sein. Somit bestätigt es die Bedeutung der dramatischen Performanz.

Bemerkenswert ist, dass sich aus der Analyse von Gender in *Die Hamletmaschine* ein ähnlicher Prozess ergab. Müllers Figuren widersetzen sich Shakespeares Originalen und ihren essentialistischen Geschlechterrollen. Hamlet will eine Frau sein und Ophelia eignet sich essentialistische männliche Eigenschaften an, um sich ihrer essentialistischen weiblichen Eigenschaften zu widersetzen. Der Versuch zur Subversion beider Figuren zeigt sich am Ende des Stückes aber nicht erfolgreich. Hamlet zieht sich zurück und wird wieder Prinz von Dänemark, Ophelia endet ihrem radikalen Verhalten zufolge in einem Rollstuhl, unfähig an der Gesellschaft teilzunehmen. Die Subversion der Figuren in Bezug auf essentialistische Geschlechterrollen ist schwerwiegend, weil die Ablehnung der Kategorien genau diese Kategorien bestätigt. Die Subversion beleuchtet, dass Gender performativ ist. Die Figuren können sich, anhand anderer Verhaltensweisen oder Kleidung, für neue Rollen entscheiden. Jedoch ist eine wirkliche Ablehnung unmöglich: Widerstand gegen eine Performanz ist die Bestätigung einer anderen.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass beide Analysen in der vorliegenden Arbeit einen ähnlichen Prozess beleuchten. Beide bestätigen eine Notwendigkeit oder vielleicht Unvermeidlichkeit der Performativität respektive Performanz. Die dramatische Performanz und die Bearbeitung der Genderrollen in *Die Hamletmaschine* im Vergleich zu Shakespeares *Hamlet* zeigen die inhärente Performativität die eine Rolle in der Gesellschaft spielt und bestätigen deshalb auch Gender als gesellschaftliches Konstrukt. Ein Konkretes Beispiel ist das Verhalten des Hamletdarstellers: Zuerst erklärt er, dass er keine Rolle mehr spielen möchte und danach wird erläutert, dass er lieber eine Frau wäre. Die Verknüpfung beider Elemente unterstreicht die Performativität. *Die Hamletmaschine* beleuchtet also, dass Gender performativ ist. Mit diesen zwei einzelnen Analysen und durch die Verknüpfung beider Analysen, ist die Hauptfrage dieser Arbeit beantwortet.

Die Kombination von dramatischer Performanz und Gender hat einsichtig gemacht, dass Theater, mit dem Fokus auf Aufführung und Rollen, zeigt, dass gesellschaftliche Themen, wie Gender, performativ sind. Obwohl Judith Butler die Idee der Gender-Performativität in enger Anlehnung an die Idee des Theaters entwickelt hat, hat

sie sich in späteren Werken bald von dieser Konzeption distanziert. Jedoch hat diese Arbeit aufgezeigt, dass eine Untersuchung von Theater und dramatischer Performance für das Verständnis von Gender-Performativität produktiv sein kann. Die Potenz von Müllers Bearbeitung besteht also unter anderem aus den Einsichten, die sie für die Gender-Performativität bietet.

Obwohl die Hauptfrage der Arbeit anhand der Analysen beantwortet worden ist, ergaben sich während des Schreibens neue Fragen, die zum Weiterforschen einladen. *Die Hamletmaschine* wurde 1977 geschrieben und seitdem hat das Gebiet der Genderstudien sich weiterentwickelt. Heutzutage spielt Gender auch in der Gesellschaft eine größere Rolle als in den siebziger Jahren, man nehme zum Beispiel die Debatte um Unisex-Toiletten gegen Geschlechtertrennung oder den Diskurs in Bezug auf Geschlechtergerechte Sprache. Interessant wäre es zum Beispiel, eine Bearbeitung von *Hamlet* des 21. Jahrhunderts zu untersuchen und einen Vergleich zwischen der Weise, wie diese Bearbeitung und *Die Hamletmaschine* das Thema von Gender beleuchten, aufzustellen. Dabei wäre auch William Worthens Aussagen in Bezug auf die Rolle der Gesellschaft in Theaterkonventionen relevant: Könnte man die Art, wie Gender heutzutage betrachtet wird, in Theaterbearbeitungen erkennen? Interessante Bearbeitungen für dieses Ziel wäre zum Beispiel Sarah Frankcoms Bearbeitung von *Hamlet* (2014), in dem Hamlet von Schauspielerin Maxine Peake gespielt wurde, oder Gregory Dorans Drama (2008), in dem das Untersuchen von Ophelias Verrücktheit beim Proben eine große Rolle spielte.^{68,69} Außerdem wäre es auch anregend die Rolle von Gender und das Ansprechen der Gender-Performativität im Gesamtwerk Müllers zu untersuchen. Auch das Thema der Subjektivität kam während des Schreibens mehrmals auf. Weil Butler in Zusammenhang mit ihrer Theorie der Gender-Performativität die Handlungsfähigkeit des Subjektes in Frage stellt, wäre es interessant zu untersuchen, wie Müller sich in *Die Hamletmaschine*, oder vielleicht eben in seinem Gesamtwerk, mit dem Thema des Subjektes auseinandersetzt. So eine Untersuchung wäre interessant, weil Müller in seinem Werk auf ambigue Weise mit dem *Agency* seiner Figuren spielt. Solche

⁶⁸ Vgl. Clapp, *Susannah*: Hamlet review. Maxine Peake is a Delicately Ferocious Prince of Denmark. <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/21/hamlet-maxine-peake-royal-exchange-review-delicate-ferocit>. Letzter Zugriff: 26.06.2019.

⁶⁹ Vgl. Doran, *Gregory*: Director's Diary. <https://www.rsc.org.uk/hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008>. Letzter Zugriff: 26.06.2019.

weiterforschenden Fragen könnten das Werk Müllers in einen größeren Kontext stellen und die Rolle und Relevanz des Theaters im Verständnis der aktuellen Themen, wie Gender und Gender-Performativität beleuchten und erweitern. Vorliegende Arbeit trägt schon zu dieser Debatte bei.

Literaturverzeichnis

- Arnott, Megan*: Hamlet and Amleth, Princes of Denmark. Shakespeare and Saxo Grammaticus as Historians and Kingly Actions in the Hamlet/Amleth Narrative. In: *The Hilltop* 8 (2015). S. 35-44.
- Barnett, David*: Heiner Müller as the End of the Brechtian Dramaturgy. Müller on Brecht in Two Lesser Known Fragments. In: *Theatre Research International* 27.1 (2002). S. 49-57.
- : Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance. Hg. v. Mark Taylor-Batty und Enoch Brater. London: Bloomsbury 2015.
- Belsey, Catherine*: New Directions. *Hamlet* and Gender. In: *Hamlet. A Critical Reader*. Hg. v. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Bloomsbury. S. 111-134.
- Butler, Jeremy G.*: Star Texts. Image and Performance in Film and Television. Hg. v. Jeremy G. Butler. Detroit: Wayne State University Press 1991.
- Butler, Judith*: Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: *Theatre Journal* 40.4 (1988). S. 519-531.
- : *Gender Trouble*. London und New York: Routledge 1990.
- : *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. London und New York: Routledge 1993.
- : Imitation and Gender Insubordination. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Hg. v. Henry Abelove, Michèle Aina Barale und David M. Halperin. New York: Routledge 1993. S. 307-320.
- Clapp, Susannah*: Hamlet review. Maxine Peake is a Delicately Ferocious Prince of Denmark. <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/21/hamlet-maxine-peake-royal-exchange-review-delicate-ferocit>. Letzter Zugriff: 26.06.2019.
- D’Cruz, Glenn*: Teaching Postdramatic Theatre. Anxieties, Aporias and Disclosures. Burwood: Palgrave MacMillan 2018.
- Doran, Gregory*: Director’s Diary. <https://www.rsc.org.uk/hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008>. Letzter Zugriff: 26.06.2019.
- Eke, Norbert*: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999.

- Fischer-Lichte, Erika*: Performativität / Performativ. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a. Stuttgart: Metzler. S. 234-242.
- Fischlin, Daniel und Mark Fortier*: Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present. New York: Routledge 2000.
- Girshausen, Theo*. "Reject it, in order to possess it." On Heiner Müller and Bertolt Brecht. In: Modern Drama 24.3 (1980). S. 404-421.
- Hass, Ulrike*: Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller. In: Text + Kritik. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik 1997 (= 73 Heiner Müller). S. 103-188.
- Hingst, Wolfgang*: Macht der Mutter. Ohnmacht der Vater. Hg. v. Wolfgang Hingst. Berlin: Epubli GmbH Verlag 2013.
- Lefevre, André*: Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In: The Manipulation of Literature Hg. v. Theo Hermans. Abingdon: Routledge 2009. S. 215-143.
- Maines, Rachel P.*: The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction. Baltimore: The John Hopkins University Press 1999.
- Marx, Peter W.*: Drama und Performativität. In: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. v. Peter W. Marx. Stuttgart: Springer 2012. S. 162-165.
- Müller, Heiner*: Die Hamletmaschine. In: Der Auftrag und andere Revolutionsstücke. Hg. v. Uwe Wittstock. Ditzingen: Reclam 1988. S. 38-46.
- Ochsner, Andrea*: Ophelia-Fortschreibungen. In: Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen. Hg. v. Peter W. Marx. Stuttgart: J.B. Metzler 2014. S. 456-461.
- Schlüter, Sabine*: Das Groteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Schößler, Franziska*: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen: Franke 2006.

- Schulz, Genia*: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980. (= Sammlung Metzler 197).
- Sedgwick, Eve Kosofsky and Andrew Parker*: Performativity and Performance. New York: Routledge 1995.
- Shakespeare, William*: Hamlet. In: The Norton Shakespeare. Hg. v. Stephen Greenblatt u.a. New York: W.W. Norton & Company 2016. S. 1751-1856.
- Stone, James*: Androgynous „Union“ and the Woman in „Hamlet“. In: Shakespeare Studies 23 (1995). S. 71-99.
- Tassi, Marguerite*: Women and Revenge in Shakespeare. Selinsgrove: Susquehanna UP 2011.
- Wald, Christina*: Gender-Performativität und theatrale Performance. As You Like It. In: Theorien der Literatur. Grundlage und Perspektiven. Hg. v. Günter Butzer und Hubert Zapf. Tübingen und Basel: A. Francke 2009 (= 4). S. 169-189.
- Walsh, Brian*: The Rest Is Violence. Müller Contra Shakespeare. In: PAJ. A Journal of Performance and Art 23 (2001). S. 24-35.
- Weber, Carl*: Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition. In: Brecht Sourcebook. Hg. v. Henry Bial und Carol Martin. Abingdon-on-Thames: Routledge 2000. S. 41-46.
- Worthen, William B.*: Drama, Performativity, and Performance. In: PMLA 113.5 (1998). S. 1093-1107.