

Monika Meister

## Shakespeares Theater. Spielraum der Macht

„Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsere Stücke schreibt.“

Heiner Müller, SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ (1988)

Wenn wir William Shakespeares Theater, seine Theatertexte und die elisabethanische Bühne in den Blick nehmen, stellt sich im Kontext der Historien- und Königsdramen die Frage nach der dramaturgischen Position und Funktion des Herrschers und den daraus resultierenden blutigen Machtkämpfe. Was bedeutet König-Sein, was Königin-Sein? Der König ist situiert in einem Netz von Ambivalenzen, die er strategisch austariert. Die Präsenz des Königs verweist immer auch auf dessen Absenz. In der griechischen antiken Tragödie bedeutet das Hier und Jetzt des Theaters, das „vor dem Palast“, einen Raum der Szene des Sichtbaren und Hörbaren, der zugleich das Off der Szene, das „im“ Palast, das Nicht-Sichtbare bezeichnet. Damit kommt dem Theater die Aufgabe zu, das Andere, das Abwesende zu vermitteln. Für den König heißt dies, dass zugleich mit seinem Auftritt sein Abgang beginnt. Dieses Zwischen von Raum und Zeit markiert die Strukturen der Macht, die vergänglich sind. Vergeblich werden Dynastien etabliert, die intendieren, diese Vergänglichkeit aufzuheben. Shakespeares Könige repräsentieren diesen Spalt, Abstand zwischen Zeit und Zeit. Sie sprechen aus, was ihre ungebrochene Faszination ausmacht. Der Königsmord als „äußerstes Verbrechen wie auch unbegreifliches Rätsel“<sup>1</sup> und die Taktiken der Verschwörung bestimmen Shakespeares Stücke. Der elisabethanische Dramatiker und Stückeschreiber analysiert diese Machtdispositive in ihren Voraussetzungen und Konsequenzen vor dem Hintergrund konkreter gesellschaftlicher Krisen und Umbrüche in der Zeit um 1600. In Shakespeares Theater begegnen die Könige einem Publikum, das die Bevölkerung Londons repräsentiert und das die Bühnenhandlungen zu interpretieren weiß. Im Kontext alter Traditionen des Volkstheaters finden diese Spiele der Macht statt, sichtbar für alle. Der szenische Raum ist ein geteilter, der parallel geführte Vorgänge, ein gleichzeitiges Geschehen auf der Vorderbühne und einem rückwärtigen Spielraum ermöglicht. Dies bedeutet auch immer ein gedoppeltes Hier und Jetzt. Der Narr kommentiert den König, der König den Narren.

---

<sup>1</sup> Neil MacGregor, *Shakespeares ruhelose Welt*, München: Beck 2013, S. 161.

In den dramatischen Texten Shakespeares werden diese mehrfachen Bedeutungsräume der Macht und Gewalt transparent. „Shakespeares Blick ist der Blick der Epoche“,<sup>2</sup> schreibt Heiner Müller im April 1988. Die poetische Struktur der Sprache erfindet die Welt neu, indem sie präzise die antagonistischen Ebenen der Vorgänge, die Interessen, benennt. Shakespeares Figuren verkörpern das Modell der Repräsentation der Macht und entwerfen zugleich den Menschen, den Konflikt von König-Sein und Mensch-Sein in neuer Form. Das Subjekt im König kommt zur Ansicht als gespaltenes, als Inkorporation von Macht und zugleich Ohnmacht. Gegenfiguren wie etwa der Bastard im selten aufgeführten Drama *The Life and Death of King John* verlagern diese Konstellation nur gering, bestätigen vielmehr die Differenz von Königsrolle und Subjekt. Das Publikum der Shakespeare-Zeit war vertraut mit Machtkonstellationen und Nachfolgeauseinandersetzungen. Shakespeares Historiendramen bilden die Folie für ein reiches Assoziationsfeld gegenwärtiger Verhältnisse. Diese vielschichtigen Bedeutungsebenen von Sprache und Raum, Körper und Zeit konstituieren gültige Modelle von Machtstrukturen. „Von Anbeginn ihrer Regentschaft [1558–1603] stand die entscheidende Frage im Raum, wer Elisabeth nachfolgen würde. Und wenn darüber in den 1590er Jahren auch nicht offen diskutiert werden durfte, so konnte sie doch immerhin in Bildern behandelt werden.“<sup>3</sup> Es spricht einiges dafür, dass das Theater in seiner Doppelbödigkeit des Gezeigten Assoziationen zu Macht und Weitergabe von Macht ermöglichte.

Eine besondere Konstellation der Machtansprüche und der agierenden Figuren finden wir in Shakespeares Tragödie *König Johann* vor, insofern hier ein „Bastard“, wie er genannt wird und sich selbst nennt, in das Machtgefüge eingreift und dieses dadurch unter der Perspektive der legitimen Nachfolge der Herrschaft verhandelt wird. Was nennen wir legitimes Erbe und unter welchen Bedingungen konstituiert sich die Machtfolge? Wie wird diese Legitimationsfrage in diesem Theaterstück verhandelt? Die Herkunft selbst, die Genealogie der Macht steht hier zur Diskussion. Entscheidend ist die Figur des Bastards Philipp Faulconbridge, später Sir Richard Plantagenet, natürlicher Sohn des Richard Löwenherz. Dessen Bruder ist die weniger überzeugende Figur des König Johann, die im Vergleich zu dem Bastard Faulconbridge geringer konturiert erscheint. König Johann, der England regiert, zweifelt an der Identität des Bastards, der seine Position der „unbestimmten“ Herkunft offen benennt.

---

<sup>2</sup> Heiner Müller, »SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ«, *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörmigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 334–337, hier S. 336.

<sup>3</sup> MacGregor, *Shakespeares ruhelose Welt*, S. 63.

„Gewiß von e i n e r Mutter, Majestät,  
Da weiß man, ob wir auch von e i n e m Vater,  
Die Kenntnis dieses delikaten Punktes  
Macht mit dem Himmel aus und meiner Mutter;  
Ich zweifle dran, wie jeder Sohn es darf.“<sup>4</sup>

König Johann schlägt ihn auf Vorschlag seiner Mutter Königin Eleonore, von der er vielfach abhängig ist, zum Ritter und dieser Statuswechsel lässt den Bastard rasonieren und die Moral der Macht erkennen:

...“Doch wen die Mode nicht gedrechselt hat,  
Der bleibt ein Bastard, auch wenn er geadelt.  
Drum will ich, Bastard, auch ein Bastard bleiben!  
Das Spiel mitspielend, das ich wählte,  
Nach außen adlig, ganz ein echter Ritter,  
Weiß doch mein Sinn, daß alles Hurerei,  
Was diese noble Welt in Ehren treibt.  
Verstellend mich, um mich nicht zu belügen,  
Bleib ich, die Welt belügend, mir so treu,  
Erklettere mit kühnen Heldentaten  
Der Ehre Hühnerleiter voller Dreck.“<sup>5</sup>

Solche „selbstbestimmte Weltaneignung“<sup>6</sup>, wie sie der berühmte Shakespeare-Forscher Robert Weimann nennt, konstituiert sich in Shakespeares Figuren als moderne Charaktere, die sich durch ihr Handeln definieren. So lässt der Dramatiker den Bastard sagen „And I am I, howe’ever I was begot“<sup>7</sup> – „Und ich bin ich, wie ich erzeugt auch bin.“<sup>8</sup>

Dieses Bewußtsein von sich selbst und das Wissen um Sein und Schein alles Geschehens sind entscheidend für die Machtfrage. Zugleich zeigt Shakespeare im Raum der Bühne, woraus das Theater besteht – aus Spiel und Täuschung und doch ist es gerade dieses Spiel im Hier und Jetzt, das zu analysieren vermag, wie Macht funktioniert. Diese heterogene Spiegelfunktion des Theaters macht seine Faszination und seine Gefahr aus. Dabei ist entscheidend, dass das elisabethanische öffentliche Theater – „trotz all seiner Übergangsformen – im Zeichen der traditionellen und volkstümlichen Bühnenkultur stand“.<sup>9</sup> Das bedeutet, dass das Publikum die

---

<sup>4</sup> *König Johann*, nach Shakespeare von Friedrich Dürrenmatt, Spielfassung 2020, S. 5.

<sup>5</sup> Ebd., S. 9.

<sup>6</sup> Vgl. Robert Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie – Dramaturgie – Gestaltung*, Berlin: Henschel 1967.

<sup>7</sup> Shakespeare, *King John*, zit. in: Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, S. 181.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, S. 359.

unterschiedlichen Räume – realistischer Raum der Vorderbühne und Illusionsraum des „discovery space“<sup>10</sup> – mit all seinen Zwischenstufen als ambivalenten Weltentwurf wahrnehmen konnte. Das Theater Shakespeares ist Volkstheater und Reflexionsraum zugleich. Weimann nennt diese Formation des Shakespeare-Theaters eine zweite Dimension, einen „zweiten Prozeß“,<sup>11</sup> der mit dem dramaturgischen Bau, den sprachlichen Mitteln und der Bühnenform zusammenhängt. Jedenfalls installiert sich im Theater Shakespeares ein multiperspektivischer Blick, der imaginierte und realistische Räume, Sprache und Bild, Metapher und Zeichen zu deuten weiß.

Es ist überaus interessant, dass Shakespeare sich mit dem sich von den Figuren seines Zeitgenossen Christopher Marlowe emanzipierenden Bastard einen Vorgriff zu späteren großen Heldenfiguren wie Falstaff, Hamlet, König Lear erlaubt. Zugleich liegt der Bastard-Figur ein anderes Erbe zugrunde, Züge der respektlosen Vice-Gestalt, die sich als Inkarnation des Bösen aller Moral entzieht. So wird er auch im Text von *König Johann* als „toller Wirrkopf“<sup>12</sup> bezeichnet, vor dessen „Narrheit“ man bewahrt werden möge. Bestimmend für den Bastard sind dessen vorläufige Nichtzugehörigkeit zum Adel und die Verweigerung, moralischen Kategorien zu entsprechen. Er subvertiert gewissermaßen die Usancen der Repräsentation herrschender Autoritäten, wie Robert Weimann analysiert. „Unehrerbietig, wortspielerisch und augenzwinkernd spielt sich der Bastard aus dem höfischen Zeremoniell wie aus dem bürgerlichen Moralebot heraus. [...] Menschliches Handeln wird illusionslos, rein politisch bestimmt: Gewalt und Pragmatismus beherrschen das Bild.“<sup>13</sup>

Der Bastard, Sir Richard, verfügt über eine ausgeprägt differenzierte Selbstreflexion, ja über eine subtile Innerlichkeit, ganz im Gegensatz zu König Johann. Man könnte diese Figur auch mit dem Shakespeare-Forscher Harold Bloom in den Kosmos der „Erfindung des Menschlichen“ einordnen. Eine Figur wie Faulconbridge verkörpern eine „Intensität des Seins [...], die weit mehr ist als eine Funktion des [...] dramatischen Kontextes.“<sup>14</sup> Jedenfalls werden die konstitutiven Elemente des Bastard-Seins auf der Ebene der Machtgenealogie und der Gewaltdarstellung mittels dieser Figur transparent. Damit trifft Shakespeare ins Zentrum der Anatomie von Macht, die er als Zeitgenosse der Regentschaft Elisabeths I. genau kennt.

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 360.

<sup>11</sup> Ebd., S. 404f.

<sup>12</sup> *König Johann*, nach Shakespeare von Friedrich Dürrenmatt, Spielfassung, S. 5.

<sup>13</sup> Robert Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 181.

<sup>14</sup> Harold Bloom, *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen, Bd. 1: Komödien und Historien*, Berlin: Berlin 2002, S. 101.

*König Johann* ist wahrscheinlich um 1595/96 entstanden, der genaue Zeitraum lässt sich nicht bestimmen. Jedenfalls ist die politische Situation in England eine virulente. Harald Bloom hat darauf hingewiesen:

„Für Shakespeares Publikum war Johann insofern von einem sonderbar aktuellen Interesse, als seine Geschichte in zweideutiger Weise auf die politischen Dilemmata von Königin Elisabeth [1533–1603, Anm. MM] zu beziehen war. Arthur, der Neffe Johanns, war der legitime Erbe von Richard Löwenherz, und mit ähnlich gutem Recht konnte man Maria von Schottland als die legitime Erbin Heinrich VIII. betrachten, der nach kurzer Regierung von Elisabeths Halbbruder Edward VI. und ihre Halbschwester Maria die Krone gebührte. Auch sonst gibt es unübersehbare Parallelen zwischen Johann und Elisabeth: die päpstliche Exkommunikation, Seekrieg gegen die Armada einer ausländischen macht, Verschwörungen in der englischen Aristokratie gegen die als illegitim empfundene Herrschaft [...].“<sup>15</sup>

Dennoch vermied Shakespeare allzu deutliche Parallelen, deren Konsequenzen negativ gewesen wären. Unübersehbar an diesem Text ist jedoch, dass es Shakespeare um die Darstellung der Mechanik der Macht geht. Es scheint als würden am Beispiel eines illegitimen Nachkommens die Strukturen der Macht diskutierbar, eben weil sie nicht als selbstverständlich durch Geburt gegeben sind. Das macht den Bastard so interessant. Die Analyse moralischer Wertvorstellungen nimmt hier ihren Anfang, wie Weimann festhält.<sup>16</sup> Und nicht von ungefähr findet Shakespeare hier zu Sprachbildern der Gewalt. „[B]lood“, das Wort für Blut, kehrt in „König Johann“ vierzigmal wieder, häufiger als in jedem anderen Stück“.<sup>17</sup> Bloody Crown – das Blut gilt nicht nur für die Bestimmung der Genealogie des Herrschergeschlechts als ausschlaggebend, es figuriert in unzähligen Metaphern als Lebenssaft, als Differenz von tot und lebendig. Und es bestimmt die Schlachten zwischen Heeren und den Subjekten. Blut ist Bezeichnung und Zeichen, ambivalent in vielfacher Weise – es bedeutet und bedeutet nichts. Shakespeare lässt König Macbeth, als er die Nachricht vom Tod seiner mörderischen Frau vernimmt, das ungeheure Resümee sprechen: „Sie hätte später sterben können; [...] Morgen und morgen, und dann wieder morgen/Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag/Zur letzten Silb’ auf unserm Lebensblatt“.<sup>18</sup> Macbeths Rede „Blut fordert Blut“<sup>19</sup> gilt für alle Königsdynastien Shakespeares, Rache ist Verpflichtung. Das Blut lässt sich von den Händen abwaschen, aber der Geruch bleibt, wie

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 103.

<sup>16</sup> Vgl. Weimann, *Shakespeare und der Macht der Mimesis*, S. 118.

<sup>17</sup> Ebd., S. 119.

<sup>18</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, übers. v. Dorothea Tieck, Stuttgart: Reclam 2001, S. 84.

<sup>19</sup> Ebd., S. 51.

jener berühmte Satz der schlafwandelnden Lady Macbeth es formuliert „Noch immer riecht es hier nach Blut; alle Wohlgerüche Arabiens würden diese kleine Hand nicht wohlriechend machen.“<sup>20</sup> Die Sinne prägen das blutige Geschehen ins Gedächtnis und lassen es nicht vergessen. So wie das Begehren den Bastard zeugt, der die „reine“ Genealogie der Bloody Crown im dramatischen Diskurs in Schwebel bringt und doch wieder bestätigt, so bricht die Zeit ins Spiel (vgl. Wolfgang Heise).

Welche Funktion kommt in diesem Spiel den Frauenfiguren zu? Mütter, Schwestern, Liebhaberinnen, Gemahlinnen, Töchter. Sie sind zumeist Beteiligte am mörderischen Geschehen, darin auf unterschiedlichen Ebenen gleichberechtigt. Ihre Sündigkeit ist ihr Körper, sie gebären die Ungeheuer, werfen sie in die Welt und damit in die Schlacht. Aber auch einen Bastard gebären sie, eben einen wie den späteren Sir Richard Plantagenet, der in gewisser Weise aus der Reihe fällt. Seine Mutter, Lady Faulconbridge, empfing ihn ehebrecherisch von Richard Löwenherz. Der Bastard fragt seine Mutter nach dem Namen seines Vaters: „Drum, gute Mutter, nenn mir meinen Vater. Nur du kennst das Geheimnis und ganz England.“ Sie verrät den Namen des Königs, Richard Löwenherz „Du bist die Frucht von sträflichem Vergehn,/Dem ich, bedrängt, nicht konnte widerstehn.“<sup>21</sup>

Die, wie Harold Bloom sie bezeichnet, „furchtbare“ Eleonore, Mutter von König Johann, initiiert für ihren zögernden schwachen Sohn die Intrigen und verbrecherischen Pläne; ihr Tod führt zu Johanns Zusammenbruch. Mutter und Sohn sind symbiotisch vereint im Gefüge gewaltsamer Machtinteressen. Es tritt aber noch eine andere Frauenfigur auf, die sich den Heiratsplänen der Herrscher nicht fügt, auch weil sie den Bastard liebt. Es ist Blanka, die Nichte König Johanns, die aus strategischen Gründen verheiratet werden soll. Dem englischen und dem französischen König antwortet sie:

„Ihr Fürsten, Onkel Johann, wohl, ich weiß,  
Es ziemt sich nicht für eine junge Lady,  
Zu reden in so hohem Rat. Doch geht  
Es hier um mich, mein Geld und meine Länder.  
Ich liebe Sir Richard, den Bastard Richards.  
Ich liebe ihn und er ist mir versprochen  
Von König Johann selbst zum Gatten. Niemals  
Laß ich von ihm, denn ich bin keine Ware,  
Die man verhandelt. Ich bin euresgleichen.  
Verfügen könnt ihr über eure Völker,

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 77.

<sup>21</sup> *König Johann*, nach Shakespeare von Friedrich Dürrenmatt, Spielfassung, S. 10.

Doch über mich und meine Liebe nicht.  
Ich bin Plantagenet, und ich bin frei“.<sup>22</sup>

Der Bastard und Geliebte schlüsselt in seiner Antwort an Blanca die Ingredienzen des illegitimen Außenseiters auf und benennt damit seine brüchige und feste Identität zugleich.

„O schöne Blanka, glaubt mir, einem Bastard,  
Glaubt einem Mann ein einzig Mal in Eurem,  
Gott geb es, Leben voller Glück, ich liebe  
Euch auch, wie man so sagt, von ganzem Herzen,  
Wie Redensart. Wir trieben’s heiß  
Die Nächte durch, ich bin mit Euch zufrieden.  
Doch füreinander, wunderschöne Lady,  
Auf dieser Welt sind wir geschaffen nicht.  
Im Bette eines armen Ritters, Lady,  
Ihr wäret glücklich bis zum nächsten Morgen,  
Denn andern Tags schon fändet Ihr die Länder,  
Die Ihr geerbt, auf England überschrieben,  
Weil eines Bastards Weib nicht erben kann.“<sup>23</sup>

Die Legitimationsfrage ist hier auf einer nochmals anderen Ebene, jener des Begehrens und der Sexualität verhandelt, was die subtile Aufschlüsselung von Machtansprüchen in mehrfachen Perspektiven ermöglicht. Wenn Richard auf seinen Bastard-Status pochend die Aufforderung an Blanka formuliert „Tut Eure Pflicht als blaues Blut, Mylady“<sup>24</sup> und den Leib, die Schenkel, die „weißen Brüste“ der Politik verschreibt, dann ist unmittelbar das zentrale Tauschprinzip von Körper und Macht evident. Weimann hat darauf verwiesen, dass Shakespeare in *King John* die „zentrale Frage des Stückes nach der Legitimität, der Autorität, nach dem letzten Grund von Macht und Recht“<sup>25</sup> thematisiert. „Menschliches Handeln wird illusionslos, rein politisch bestimmt; Gewalt und Pragmatismus beherrschen das Bild. Geschichte wird entworfen als erbarmungsloser Kampf gegensätzlicher Interessen.“<sup>26</sup>

Shakespeares Gegenwart ist nicht unsere und dennoch sind seine Stücke manifeste Modelle von Machtstrukturen, die in ihrer jeweiligen Form und Lesart Gefüge und Dispositive von Macht offenlegen, deren Kontinuitäten zur Analyse auffordern. Die grotesken Fortschreibungen und Verwandlungen des Königs und der Institution dieses

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 24.

<sup>23</sup> Ebd., S. 25.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, S. 181.

<sup>26</sup> Ebd.

Herrschaftsmodells bilden eine Rezeptionslinie in der europäischen Dramen- und Theatergeschichte, etwa in Büchners *Leonce und Lena* oder in Alfred Jarys *Ubu Roi*. Die absurden und ironischen, bitterbösen Abwandlungen, besser noch Verkehrungen und Umdrehungen des König-Seins verweisen auf die Ingredienzien dieser Figur, wie wir sie bei Shakespeare und mit Shakespeare lesen.

Olga Flor setzt als Motto ihres Romans *Die Königin ist tot* (2012) ein Zitat aus Shakespeares *Macbeth* (1,5), das die Zeit überspringt und in der Mitte der bloody crowns sich einnistet: „It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury./Signifying nothing.“ In der Übersetzung von Heiner Müller lautet es so: „Ein Märchen, erzählt/Von einem Irren, voll mit Lärm und Wut/Bedeutend nichts.“<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Heiner Müller, „Macbeth nach Shakespeare“, in: *Shakespeare. Factory 1*, Berlin: Rotbuch 1985, S. 183–239, hier S. 236.