Werk

Titel: Stufen der Abstraktion : Leopold Jessners Shakespeare-Inszenierungen 1919 - 1932

Autor: Marx, Peter W.

Ort: Bochum

Jahr: 2010

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0146|LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

STUFEN DER ABSTRAKTION: LEOPOLD JESSNERS SHAKESPEARE-INSZENIERUNGEN 1919–1932

VON

PETER W. MARX

Obgleich Shakespeares Dramen auch auf der experimentellen Bühne der Moderne einen festen Platz einnahmen, sind sie aber doch selten so sehr zum Motor der Entwicklung eines politischen Theaters gemacht worden, wie in den Arbeiten von Leopold Jessner (1878–1945). Politisch war dieses Theater nicht im Sinne einer Parteinahme oder der Verbreitung einer (partei-)politischen Botschaft, sondern vielmehr in der Spannung zwischen Text und szenischer Form, die dem Zuschauer nicht den Ausweg eines wohlwollenden Wiedererkennens erlaubte, sondern ihn zu einer Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart herausforderte. Mit diesem Programm verkörperte Jessner, 1919 zum ersten Intendanten des neu gegründeten Preußischen Staatstheaters in Berlin ernannt, für seine Zeitgenossen, wie auch für die rückblickenden Historiker, die historischen Wechselfälle der Weimarer Republik: Als bekennender Jude und Sozialdemokrat repräsentierte er den Aufbruch in eine liberale, pluralistische Gesellschaft, die sich deutlich gegen die Verkrustungen des Kaiserreichs stemmte; seine erzwungene Demission 1930 wiederum erschien wie ein Menetekel des nahenden Untergangs der Republik.[1] Daß er für seine Suche nach einem Theater, das sich der Gegenwart seiner Zuschauer ebenso bewußt ist wie seiner historischen und politischen Dimension, vor allem auf kanonische Texte zurückgriff, markiert einen besonderen Weg im Kontext der frühen Moderne.

Auf diesem Weg leitete Leopold Jessner eine Erneuerung der vormaligen Hofbühne ein, die Organisation, Repertoire und vor allem die Bühnenästhetik gleichermaßen berührte: Als am 12. Dezember 1919 Jessners *Wilhelm Tell* eine Saalschlacht auslöste, wie sie die Geschichte des deutschen Theaters bis dato nicht kannte, war dies die Geburtsstunde des modernen politischen Theaters: Schon das Bühnenbild von Emil Pirchan (1884–1957) war eine Provokation, weil die Nüch-

[1] Leopold Jessner teilte mit so vielen exilierten Künstlern das Schicksal, daß ihr Name zwar bekannt war, daß aber eine eingehendere Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten ausstand. Dies hat sich erfreulicherweise in den letzten Jahren gewandelt; hier ist vor allem auf zwei Arbeiten zu verweisen: Anat Feinberg, "Leopold Jessner: German Theatre and Jewish Identity", *Leo Baeck Institute Yearbook* 48 (2003), 111–133, die vor allem die biographischen Hintergründe aufarbeitet, sowie die Dissertation von Matthias Heilmann, *Leopold Jessner – Intendant der Republik: Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*. Theatron 47 (Tübingen: Max Niemeyer, 2005).

ternheit der Stufenbühne programmatisch jene opulenten Alpenprospekte verweigerte, die das Publikum erwartete.[2]

Blickt man auf die insgesamt 48 Inszenierungen, für die Jessner zwischen 1919 und 1933 verantwortlich zeichnete, so fällt die Gruppe von sechs Shakespeare-Inszenierungen besonders ins Auge:

1920	*Richard III.*
1921	*Othello*
1922	*Macbeth*
1926	*Hamlet*
1929	*König Johann*
1932	*Othello*

Zwar nehmen die Inszenierungen rein zahlenmäßig nur einen überschaubaren Raum ein, sie markieren aber zentrale (Wende-)Punkte in Jessners Arbeiten. Wie sehr dies im Horizont der Shakespeare-Rezeption der Moderne zu verorten ist, wird deutlich, wenn man Marjorie Garbers These folgt, nach der man die Beziehung der modernen Kultur zu Shakespeare als eine quasi-therapeutische begreifen könne:

> Each of the plays interacts with our culture as if it were what psychoanalysis calls a *sujet supposé savoir*, the "subject supposed to know" – as if the *play* (not the historical Shakespeare, but the imminent, all-pervasive, numinous play) knew and knows something about us – something we can turn to it to discover. The play itself is the source of uncanny knowledge. It knows, but it does not know it knows. Through our encounters and conversations with the Shakespearean text, meanings are disclosed, debated, and assessed. The play comes to stand for, to intercede on behalf of, to bear the weight of, our most profound hopes, fears, identifications, and desires. Shakespeare has become the "other scene" (the unconscious) of modern life.[3]

Mit Lacans Wendung des "sujet supposé savoir" definiert sie Shakespeares Dramen als Fluchtpunkt eines Begehrens / einer Übertragung, das die Auseinandersetzung mit den Texten als Weg (kultureller) Selbst-Verständigung sucht. Dabei wurzelt, so Garber, die Wertschätzung für die Texte nicht in einem prästabilierten Kanon-Begriff, sondern in der Annahme, daß die Auseinandersetzung mit den Texten zu einem vertieften Verständnis der eigenen Gegenwart führt. So sieht Garber Shakespeare in einer dialektischen Spannung zwischen Zeitlosigkeit (*time-*

[2] Vgl. zu dieser Inszenierung ausführlicher Peter W. Marx, *Ein theatralisches Zeitalter: Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900* (Tübingen: Francke, 2008), 97–106.

[3] Marjorie Garber, *Shakespeare and Modern Culture* (New York: Pantheon Books, 2008), xxix.

lessness) und Aktualität (*timeliness*).[4] In diesem Wechselspiel der Zeitebenen entfaltet sich die politische Dimension des "sujet supposé savoir", das sich eben nicht in oberflächlicher Rhetorik erschöpft, sondern vielmehr zu einer Reflexion politischer Konstellationen jenseits des Offensichtlichen einlädt. Die Auseinandersetzung mit den Shakespeareschen Texten – zumal wenn sie im Theater als kollektiver Kunstform erfolgt – wird so zu einer Suche nach den unbewußten Kraftfeldern einer Gesellschaft, die sich einer direkten Benennung entziehen.

Jessners Ideal des Zeittheaters als "Theater des allgemeinen *Zeitausdrucks*"[5] läßt sich im Licht von Garbers These als der programmatische Versuch verstehen, diese Spannungen aktiv in das Bühnengeschehen zu integrieren, das heißt, die Inszenierung tatsächlich in einem umfassenden Sinne zur "other scene" der Moderne werden zu lassen. Ähnlich den Traumbildern bei Freud, in denen das Unbewußte Ausdruck findet, ohne intentional artikuliert zu werden, fungieren die Bilder dieser Bühne als Chiffren grundlegender Problemlagen, die einer unmittelbaren, expliziten Ansprache kaum zugänglich sind. Daß Jessner, der vor seiner Berufung nach Berlin vor allem als Regisseur für naturalistische und Gegenwartsstücke bekannt war, in seiner Suche nach einem auf die Gegenwart bezogenen Theater immer wieder auf die Klassiker und namentlich auf Shakespeare zurückkam,[6] läßt sich in diesem Licht als Versuch einer Gegenwartsanalyse verstehen, die das dialektische Spannungsverhältnis der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft stets mitbedenkt.

Der zentrale Referenzpunkt dieser Gegenwartsdiagnose war eine Redefinition der Bühne als ästhetischer Raum. In diesem Sinne gilt besonders die Zusammenarbeit mit Emil Pirchan als kongeniale Symbiose von Bühnenbild und Regie. Die Stufenbühne, die als 'Jessner-Treppe' innerhalb kürzester Zeit zu einer häufig kopierten Chiffre des modernen Regietheaters wurde, war das Emblem dieses neuen Anspruchs.

Während die Bühnenpodeste in *Wilhelm Tell* in ihrer Abstraktheit ein Exorzismus gegen die nostalgischen Alpenprospekte des 19. Jahrhunderts waren, wurde die überdimensionale Treppe, die die Bühne in *Richard III.* in der zweiten Hälfte beherrschte, zum Ausdruck einer politischen Konstellation, wie Adolf Winds beschreibt:

[4] Vgl. Garber (2008), 270–273.

[5] Leopold Jessner, "Politisches Theater: Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg" (orig. 1927), in Leopold Jessner, *Schriften: Theater der Zwanziger Jahre*, hg. von Hugo Fetting (Berlin: Henschel, 1979), 93.

[6] Vgl. Heilmann (2005), 420–429, der eine umfassende Auflistung der Jessnerschen Inszenierungen bietet.

> Richard spricht seinen Prolog vor einem schwarzen Vorhang, Richmond den Epilog vor strahlendem Weiß. Die beiden Farben Weiß und Rot sind stetig in Kontrast gesetzt; die rote Treppe in der Krönungsszene, überdies in rotes Licht getaucht, symbolisiert mit dem blutroten Königsmantel den Charakter des Helden.[7]

Daß mit der symbolischen Farbgebung des Raums in den Farben schwarz (Himmel, Vorhang), rot (Richard, die Treppe) und weiß (Richmond) die Fahne des untergegangenen Kaiserreichs der Bühne eingewoben wurde,[8] läßt erkennen, wie sehr dieser Raum nicht historisch getreues Bild oder reine Spielfläche war, sondern ein aktiver Part in der Deutung des Stückes wurde.
Ähnlich verhält es sich mit Pirchans Entwurf für *Othello*, der rund ein Jahr später Premiere am Gendarmenmarkt feierte. Jessner und Pirchan betrieben hier eine "Loslösung von allem Realen, Gegenständlichen, Zuständlichen, Historischen, Ethnographischen"[9]. Fritz Engel vermerkt hierzu in seiner Besprechung:

> Und die Bühne? Ueberhaupt noch 'Bühne'? Ein Sprechpodium. Ein fünfstufiger Podest. Jeßners scala santa, hingestellt in ein Nichts, aufgebaut in einen leeren Raum, in das ungeheure Dunkel, in dem irgendwo neidische Gottheiten sitzen, um über menschliche Tragik zu feixen. Nichts von Zypern, nichts von Venedig.[10]

Indem der szenische Raum von den opulenten Szenerien Venedigs oder Zyperns frei ist, wird der Blick auf die zwischenmenschlichen Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse frei: So dominierte am Ende ein riesiges Bett auf einem Podest mit einem überdimensionalen Baldachin die Szene, so daß Othellos Mord an Desdemona in eine tableauartige Statuarik gegossen schien. Dabei wirkte die abstrakte Überformung des Raumes unmittelbar auf die Figuren zurück, wie es in einer Kritik heißt: "Hoch und gewaltig stehen die Menschen – durch Gewänder von märchenhaftem Farbenreiz noch mehr gehoben – vor lichtem oder dunklem Hintergrunde: sie allein Subjekte und Objekte des Spiels."[11]
Obgleich Jessner und Pirchan nach mehrheitlicher Meinung der Kritiker in dieser Inszenierung ihre größte konzeptionelle Übereinstimmung erreichten, war dies zugleich ihre letzte gemeinsame Arbeit an einem Shakespeare-Stück.
Der zweite bedeutende Bühnenbildner, mit dem Jessner für seine Shakespeare-Inszenierungen zusammenarbeitete, war Caspar Neher (1897–1962). Neher, ein enger Freund Brechts aus gemeinsamen Augsburger Kindertagen, zeichnete so-

[7] Adolf Winds, *Geschichte der Regie* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1925), 137.
[8] Vgl. Heilmann (2005), 193.
[9] Anon., "Jeßner-Kortners 'Othello'. Schauspielhaus" (Köln: Sammlung Dr. Steinfeld. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, 1921), o. S.
[10] Fritz Engel, "'Othello' im Schauspielhaus", *Berliner Tageblatt* (1921), o. S.
[11] Anon. (1921), o. S.

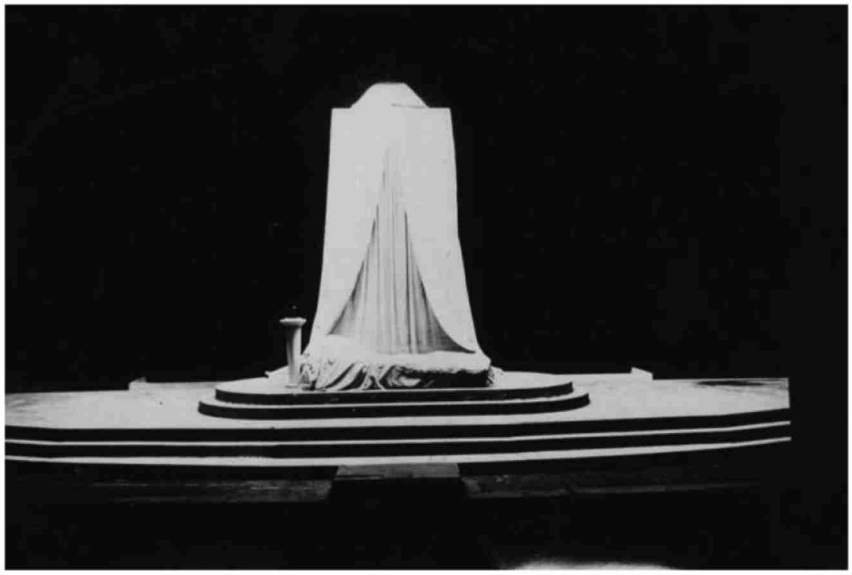

Abb. 1: Bühnenbildmodell von Emil Pirchan zum *Othello* von 1921 (Theatergeschichtliche Sammlung Schloß Wahn, Universität zu Köln)

wohl für das Bühnenbild von Jessners *Hamlet* (1926), als auch für *König Johann* (1929) verantwortlich. Anders als Pirchan setzte Neher nicht auf eine bloße Abstraktion des Raumes, sondern füllte ihn mit historischen Versatzstücken, die aber nicht auf den illusionistischen Eindruck eines geschichtlichen Raumes abzielten, sondern als Referenzen teil an der inszenatorischen Interpretation hatten. Ausgehend etwa von Jessners Leitgedanken, daß *Hamlet* vornehmlich als Drama um die intriganten Machenschaften am korrupten dänischen Hof zu lesen sei,[12] schuf Neher für die *Mouse-Trap*-Szene ein Abbild des Hoftheaters am Gendarmenmarkt. Als sich also der Vorhang hob, blickte das verblüffte Publikum in ein Spiegelbild jenes Raumes, in dem es sich selbst befand. So wurde für das Publikum die Überblendung des dänischen Hofes mit dem Gepräge und dem Gestus des untergegangenen Hohenzollern-Kaisers überdeutlich.

Auch jene Szene, in der Hamlet nach England aufbricht, war mit einem zeitgeschichtlichen Index versehen: Fortinbras' Truppen wurden durch die überdimen-

[12] Vgl. zu diesem Bühnenbild Rolf Badenhausen, "Caspar Nehers Bühnenbauten und Kostüme für *Hamlet* (1926) unter Leopold Jessner", *Shakespeare Jahrbuch West* 110 (1974), 121–133.

sionale Silhouette eines Panzerkreuzers symbolisiert, die das Publikum von 1926 sowohl an den Kieler Matrosenaufstand von 1918 als auch an den 1925 veröffentlichten Film *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein erinnern mußte. So kontrastierte das Bühnenbild die reaktionär-verkommene Welt des dänischen Hofes mit Chiffren revolutionärer Unruhen – freilich nur, um in der tragischen Ironie zu enden, daß Fortinbras schlußendlich den dänischen Thron mit demselben militaristischen Gestus übernimmt, mit dem Claudius ihn im ersten Akt eingenommen hatte.[13]

Als Jessner und Neher 1929 wieder für eine Shakespeare-Inszenierung zusammenkamen, hatten sich die Vorzeichen deutlich verschärft: Während Jessner unter immer stärkerem politischen Druck stand, der schließlich 1930 zu seinem Rücktritt führte, war Neher mittlerweile zu einem der führenden Künstler in der Durchsetzung des epischen Theaters im Brechtschen Sinne geworden.

Ganz im Sinne dieser Programmatik schuf Neher einen sehr reduzierten Bühnenraum, der kaum noch durch seine visuelle Gestalt zu wirken vermochte, wie Arthur Eloesser in der *Vossischen Zeitung* vermerkte:

> Die Bühne war durch eine graue Wand begrenzt; quer über die Bühne ging eine Brücke, die verschiedenen Zwecken diente; mit einer Kanone davor war sie die belagerte Stadt, mit einem Zelt davor Stabsquartier oder Diplomatenkonferenz, mit einem Paar Sessel wiederum königliche Residenz.[14]

Diese Abstraktion des Raumes erforderte eine gänzlich neue Spielform; konsequent durchbrach Jessner – ganz im Sinne der Brechtschen Verfremdung der Rolle – das identifikatorische Spiel der Darsteller und schuf eine Erzählerfigur:

> Jeßner läßt vor Beginn der Aufführung, um den Zuschauern die verwickelten Familienverhältnisse der Königssippe verständlicher zu machen, auf einer Leinwand die Köpfe lebender und verstorbener Angehöriger Johanns zeigen und von [Heinrich] Schnitzler erklären. Der Bildunterricht wird später fortgesetzt: die militärische Situation unter Trommelwirbel an einer Landkarte demonstriert. Das ist nicht ganz ohne Komik und auch nicht gefahrlos.[15]

Hatte Jessner bei *Richard III.* im Horizont des Pirchanschen Entwurfs die Schlachtszenen noch in einer abstrakten Stilisierung spielen lassen und vor allem auf die Farbsymbolik gesetzt, so bediente er sich nun ästhetischer Mittel, für die das experimentelle Polit-Theater der Weimarer Republik berühmt war. Durch den

[13] Vgl. ausführlicher zu dieser Inszenierung und zu ihrer Rezeption Peter W. Marx, "Challenging the Ghosts: Leopold Jessner's *Hamlet*", *Theatre Research International* 30 (2005), 72–87.

[14] Arthur Eloesser, "König Johann", *Vossische Zeitung* (4. Mai 1929), o. S.

[15] Norbert Falk, "König Johann", *BZ am Mittag* 120 (4. Mai 1929), o. S.

Einsatz von Schautafeln und Landkarten, durch die Unterbrechung der szenischen Handlung durch den Kommentator entstand ein Gestus des Zeigens, den viele Kritiker jüngeren Regisseuren wie Erwin Piscator (1893–1966) oder Erich Engel (1891–1966) zuordneten. Bei Jessner hingegen fanden diese Elemente nicht zu einer Einheit in der Inszenierung, sondern wirkten wie geborgte Versatzstücke. So bemängelten denn viele Kritiker den didaktischen Stil und die 'Manieriertheit' der Inszenierung: "Nein, es ist eine phantasiearme Revue innerhalb kubistischer Kulissen, ein seelenloses Marionettenspiel zwischen Piscator-Gerüsten und Jeßner-Treppen, ein Debut des politischen Kabaretts am Gendarmenmarkt."[16]

Daß Leopold Jessners Suche nach einem *Zeittheater* entscheidende Impulse aus der Gestaltung und Neubestimmung des theatralen Raumes empfing, ist ein Signum der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich diesem Theater so deutlich einschreibt. Hugh Grady beobachtet einen ähnlichen Trend in der Shakespeare-Interpretation. Er begreift die 'Verräumlichung' der Lesart zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ausdruck der für die Moderne paradigmatischen Verschiebung von Raum und Zeit. In diesem Sinne würden die Dramen nicht mehr als sukzessive Abfolge von Ereignissen gelesen,[17] sondern "in terms of symbols, myths, and images"[18] begriffen.

Diese geistesgeschichtliche Entwicklung korrespondiert mit ähnlichen Tendenzen im Theater, die aus der Betonung des Raumes eine grundsätzliche Neubestimmung von Theater als Kunstform *sui generis* ableiten. So konstatierte 1914 Max Herrmann, einer der Gründungsväter der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, kategorisch: "Theaterkunst ist eine Raumkunst – in erster Linie kommt es darauf an, den Raum der Vorstellung und die Art seiner Nutzung genau zu kennen."[19]

Max Herrmanns Feststellung diente zu diesem Zeitpunkt in erster Linie der disziplinären Selbstbehauptung der sich gerade erst entwickelnden Theaterwissenschaft. Sie ist darüber hinaus aber auch im Kontext einer intellektuellen Entwicklung zu sehen, die das künstlerische Moment des Theaters vom Primat des Dramas zu lösen sucht, um die Ebenbürtigkeit der Theaterkunst zu postulieren. Diese ist die Voraussetzung für die Herausbildung eines modernen Regietheaters, das sich von

[16] Erik Krünes, "Viele Treppen sind des Dichters Tod", *Berliner Illustrierte Nachtausgabe* (4. Mai 1929), o. S.

[17] Hugh Grady, *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World* (Oxford: Clarendon Press, 1994 [1991]), 100–102.

[18] Hugh Grady, "Modernity, Modernism and Postmodernism in the Twentieth-Century's Shakespeare", in Michael Bristol / Kathleen McLuskie / Christopher Holmes (Hg.), *Shakespeare and Modern Theatre: The Performance of Modernity* (London / New York: Routledge, 2001), 24.

[19] Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin: Weidmann, 1914), 6.

der Annahme nährt, daß die szenische Interpretation eines Dramas gleichberechtigt neben dem literarischen Text steht.

1931 kehrte Max Herrmann, mittlerweile Leiter eines eigenständigen Instituts für Theaterwissenschaft an der Berliner Universität, zur Frage von Theater als Raumkunst zurück und stellte klar, "es [gebe] kein theatralisches Raumerlebnis, sondern [...] nur theatralische Raumerleb*nisse*".[20] Den Plural der Erlebnisformen führt Herrmann auf vier Faktoren des theatralen Kunstwerks zurück: "der dramatische Dichter; der Schauspieler; das Publikum [...]; und endlich, in unserer Zeit wenigstens, auch noch der Regisseur und seine Gehilfen".[21]

Damit präzisiert Herrmann seinen Theaterbegriff: Das Theater ist eine eigenständige Kunstform, deren Besonderheit im Moment des vielschichtigen, komplex sich verbindenden Raumerlebnisses liegt. Herrmann löst das Theater nicht kategorial vom Drama, sondern begreift dessen Primat vielmehr als historische Norm und nicht länger als substantielle Eigenschaft des Theaters.

Die künstlerische Praxis der historischen Avantgarde, die in der Betonung des Raumes ein sicherlich nicht zufälliges *tertium comparationis* zu diesen Überlegungen Herrmanns findet, verfuhr radikaler: Künstler wie Adolphe Appia (1862–1928) oder Edward Gordon Craig (1872–1966) gingen nicht mehr von einem Wechselverhältnis unterschiedlicher Faktoren oder Raumerlebnisse aus, sondern setzten den Raum zentral. So schufen Appias Entwürfe, die bezeichnenderweise in der Zusammenarbeit mit Emile Jaques-Dalcroze in Hellerau ihren reinsten Ausdruck fanden, eine Rhythmisierung des Raumes durch Treppen, Podeste und Licht. Die Treppen behaupten hier keine architektonische Funktion mehr, sondern sind eher als dreidimensionale Raumskulpturen zu verstehen.

Craig ging in seinen Entwürfen noch weiter – nicht nur, daß er mit seiner Forderung nach der "Über-Marionette" den Faktor des menschlichen Darstellers in seiner Individualität zu reduzieren suchte – in seinem Szenarium *The Steps* (1906) verdichtete er sein Ideal zu einer szenischen Fantasie, bei der eine überdimensionale Treppe, verändert durch unterschiedliches Licht, Darsteller und Handlung ersetzte.[22] Wilhelm Hortmann hat diese Monumentalität der Entwürfe als eine Wendung gegen den Menschen, verkörpert im Bild des individuellen Darstellers verstanden: "Craigs Bühnenbildentwürfe sprechen die inhumane Sprache der Größe;

[20] Max Herrmann, "Das theatralische Raumerlebnis", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25, Beilagenheft (1931), 152–163, 163.

[21] Herrmann (1931), 153.

[22] Vgl. Uta Grund, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900* (Berlin: Akademie Verlag, 2002), 146.

sie symbolisieren das metaphysische Dilemma des Menschen. Die historische und gesellschaftliche Situation des Individuums spielt in ihnen keine Rolle."[23]
Die Radikalität und große Klarheit dieser Entwürfe wirkte weniger durch ihre unmittelbare Umsetzung, zu der es nur ausgesprochen selten kam, als vielmehr in der Anregung für weitere Arbeiten. Es lassen sich auf der Bühne des frühen 20. Jahrhunderts eine Reihe von Inszenierungen nachweisen, die deutliche Spuren einer solchen Inspiration tragen. Betrachtet man etwa die Bühnenbilder, die August Macke / Claus Cito oder Peter Behrens 1905/1906 für das als Reformtheater gegründete Düsseldorfer Schauspielhaus entworfen haben, so kann man deutlich den Einfluß Craigs und Appias erkennen.
Die Ähnlichkeit dieser Räume zu Pirchans Bühnenbildern, in die Jessner seine Shakespeare-Inszenierungen stellte, darf aber nicht zu dem voreiligen Rückschluß einer allzu großen Verwandtschaft verleiten. Vielmehr offenbart eine nähere Betrachtung gerade die Unterschiede in der Konzeption. Leopold Jessner zielte nicht auf die völlige, einheitliche Gestaltung eines Raumes durch seine künstlerischen Intentionen, sondern wählte die Form des abstrakten Raums als Reflex auf eine historische Erfahrung des Publikums, durch die er das Theater herausgefordert sah, seine Legitimation neu zu bestimmen:

> Denn der Mensch von heute glaubt nicht mehr an die sogenannte Wirklichkeit, die ihm mit Pappe und Schminke demonstriert wurde, glaubt nicht mehr an die Illusionen eines glanzvoll-farbigen Flitters, den ihm die Rampenlichter vortäuschen. Dem, der selbst ein Zerrissener, durch das Geschehnis der unmenschlichen letzten Jahre voll Blut, voll Tränen, voll verhaltenem Grimm gewandert ist, können die Bretter, die die Welt darstellen, nicht mehr als verkleinernde Photographie oder spielerisch-opulentes Zauber-Theater bedeutsam werden.[24]

Die Abstraktion des Raums bei Jessner / Pirchan entspringt einer historischen Erfahrung des zivilisatorischen Bruchs des Ersten Weltkriegs. Walter Benjamin hat in anderem Kontext in ähnlicher Weise diese kulturelle Erschütterung als Verlust der Erfahrung und damit der Möglichkeit des Erzählens beschrieben:

> Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sicheren, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen. [...] Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen

[23] Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das deutsche Theater des XX. Jahrhunderts* (Berlin: Henschel, 2001), 44.
[24] Leopold Jessner, "Die Stufenbühne" (orig. 1924), in Jessner (1979), 155.

> durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter dem freien Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.[25]

Dieser "winzige, gebrechliche Menschenkörper" wird bei Jessner nicht, wie etwa in den monumentalen Entwürfen eines Edward Gordon Craig, marginalisiert oder zum rein Ornamentalen in der Raumgestaltung reduziert, sondern tritt in eine unmittelbare Interaktion mit dem szenischen Raum. Diese Räume sind keine abstrakten Symbole eines metaphysischen Dilemmas, sie sind – schon in ihrer grundlegenden Form – angefüllt mit historischer Erfahrung, die durch das Spiel der Akteure vor Augen geführt wird. Ihre Abstraktheit ist nicht Ausdruck eines übergeordneten ästhetischen Prinzips, es ist vielmehr eine durch programmatische Verweigerung entstehende Leere, die das allzu bekannte und gefällige Dekor als historisch nicht mehr möglich verwirft und so Darsteller und Zuschauer gleichermaßen zu einer neuen Auseinandersetzung mit der Bühne und dem dramatischen Text fordert. Der szenische Raum aber erfüllt seine Funktion erst, wenn er im Wechselspiel von Schauspieler und Zuschauer zum Spiel-Raum der Inszenierung wird.
Diese beziehungsreiche Spannung hatte auch Max Herrmann in seinen Überlegungen zur Vielfalt von theatralen Raumerlebnissen beschrieben, wenn er das Raumerlebnis des Schauspielers als die entscheidende Instanz beschreibt:

> [Die] schöpferische Leistung des Schauspielers bezieht sich nun auch auf den Raum. [...] Und so wird [...] in den großen schauspielerischen Leistungen, in den Bewegungen, in der Sprechart der dargestellten Personen indirekt immer der besondere Raum enthalten sein, in dem sich in dem betreffenden Moment der dargestellte Mensch zu befinden hat.[26]

Herrmann begreift den Schauspieler nicht einfach nur als in den szenischen Raum gestellten Körper, sondern vielmehr als aktives, gestaltendes Bindeglied zwischen dem imaginären Raum der Figur und dem szenischen Raum.

> [Der] bedeutende Schauspieler schafft sich seinen Raum selber oder, genauer, er deutet sich den tatsächlichen Bühnenraum um in einen tatsächlich nicht vorhandenen Realitätsraum, der nun seinen ganzen Habitus in dem vorhin gekennzeichneten Sinn bedingt.[27]

[25] Walter Benjamin, "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows" (orig. 1936), in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Bd. 2.2 *Aufsätze, Essays, Vorträge* (Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1991), 439.

[26] Herrmann (1931), 155–156.

[27] Herrmann (1931), 157.

Sucht man nach den Spuren dieses Spannungsverhältnisses zwischen Raum und Darsteller in den Jessnerschen Shakespeare-Inszenierungen, so stößt man unweigerlich auf Fritz Kortner (1892–1970), der als kongenialer Protagonist zum Aushängeschild von Jessners Regie wurde. Bereits sein Gessler in *Wilhelm Tell* hatte das dramaturgische Gleichgewicht Schillers aus dem Tritt gebracht, weil dieser Gegenspieler des Tell durch seine schiere Präsenz das Geschehen dominierte.
Kortner verkörperte für Jessner zahlreiche Shakespeare-Rollen, wie Richard III., Othello, Macbeth und Hamlet. Dabei war es vor allem sein energetisches Spiel, seine raumgreifende Spielweise sowie der Mut zur Häßlichkeit, die seine Dominanz begründeten. So heißt es in einer Kritik zu *Richard III.*:

> Aber erst am Richard Fritz Kortners gewann dieser Stil seine unmittelbare, geistige Umsetzung in Blick, Wort, Gebärde, Tempo, aufschließend aus einer Körperlichkeit von höchster Spannkraft, aus einem paroxistischen Willen zur Unbedingtheit. Die geduckte Häßlichkeit des Gesichts, das Beherrscherorgan, das von einem quetschenden Heuchelton bis zum sausenden Peitschenhieb und frei hinüberspielt. Die Fähigkeit, sich in jedem Augenblick zu haben, aus sich heraus zu springen, fertig, gewappnet, alles dies verdient jed[e] Bewunderung.[28]

Kortners Richard nutzte die Möglichkeiten der Treppe und der freien Bühne, indem er den Raum mit seinen Bewegungen und Gesten für sich in Anspruch nahm. In diesem Spiel setzte sich die Abstraktheit des Pirchanschen Bühnenbilds in eine produktive spielerische Vielfalt um. So erschien dieser Richard den meisten Kritikern wie die Quintessenz der Inszenierung, der Fluchtpunkt, aus dem heraus sich das Bühnengeschehen erst lesen läßt:

> Kortner löste nicht auf, er verdichtete. Er zerlegte nicht, er riß zusammen. Er verlor sich nicht an Nuancen, er hielt den Bogen, die Spannung der Szene. Und das Beste war, daß er trotzdem nicht erstarrte, daß er Gliederung, Variation behielt. [...] Man kann sich Richard im bösen Humor zusammengesetzter, geistiger, elastischer denken. Aber es gibt in Berlin keinen Schauspieler, der das Grauen, das Tempo, die Steigerung der Rolle halten könnte wie Kortner.[29]

Doch Kortners Spiel erschöpfte sich nicht in wütendem Toben, im Gegenteil. Schon sein Othello, der knapp ein Jahr später Premiere hatte, war von einer Reduktion, einer Konzentration des Spiels geprägt: "Kortner reißt fort, durch Mäßigung mehr als durch Unbändigung. Sein Othello ist stark im Zorn, stärker in der Liebe, am stärksten im Leiden; ein Schicksalssklave, ein Tantalide."[30] Besonders in der

[28] Lg., "Richard III. Staatstheater", *Berliner Börsen Courier* (7. November 1920), o. S.
[29] Herbert Ihering, o. T., *Der Tag* 247 (7. November 1920), o. S.
[30] Engel (1921), o. S.

Ermordung Desdemonas offenbarte sich seine Interpretation der Rolle, die Verzweiflung und Intimität an die Stelle von Raserei setzte:

> Die Mäßigung des jungen Künstlers, dem es an stärkstem Temperament nicht gebricht, ist hier besonders hoch anzuschlagen. [...] Und vollends in der letzten Szene, in der Kortner, ganz abweichend von der Ueberlieferung, sich nicht mehr vom Sterbelager der Desdemona erhebt, sondern, an die Tote geklammert, mehr um die Vereinigung mit ihr als um die Rechtfertigung seiner Tat bemüht, sich selbst den Tod gibt, hat man das Gefühl, als flutete eine ungeheure Zärtlichkeit, die gewaltsam eingeebbt war, in großem Strom dahin, um den Unglücklichen in sich einzuhüllen und zu ertränken.[31]

Daß Fritz Kortner, der ebenso wie Leopold Jessner immer wieder zum Objekt antisemitischer Kampagnen wurde, sich gerade bei der Gestaltung dieser Rolle aller Exotismen enthielt und seine eigene Darstellungsweise, gegen die bekannte Bühnengenealogie, reduzierte, zeugt von einem hohen Bewußtsein um das Prekäre der eigenen Gegenwart: Kortner zeigte den 'Mohren' nicht als rasende Bestie, die ihren eigenen Affekten erliegt, sondern als verzweifelt Liebenden.
Wie sehr diese Deutung vom Spiel der Darsteller abhing, macht ein Vergleich mit Jessners *Othello*-Inszenierung von 1932 deutlich. Hier übernahm Heinrich George (1893–1946) die Titelrolle, während Werner Krauß (1884–1959) als Jago ihm zur Seite stand. Krauß gab den Jago als diabolischen Clown, während George vor allem durch seine Physis wirkte, "die furchtbare, berserkerhafte Gestalt Georges, ein wirkliches Urwaldtier, ein trompetender, rasender, sich herumwälzender Elefant".[32] Wenn Bernhard Diebold seine Besprechung mit "Der Mohr von Hagenbeck"[33] überschrieb, so reflektierte dies unmittelbar die rassistischen Stereotypen der Völkerschauen, die in diesem Spiel nachklangen. Deren Kontinuität wird auch daran erkennbar, daß der Kritiker Erik Krünes sie in seiner Rezension ungebrochen nutzte:

> Es war ein Nigger, der da schrie und tobte, kein Neger der Schwermut, der Liebe, des Triumphes. Und der eiskalte Mörder, mit ängstlichem Zittern in der Stimme, nahm nicht für die betrogenen Männer des Weltalls und aller Jahrhunderte Rache, sondern entpuppte sich nur als roher Narr seiner Eifersucht, als ein Hanswurst aus Kamerun, als ein Struwelpeter [sic!] mit schmierigen Händen.[34]

[31] Alfred Klaar, "'Othello'. In der Neuinszenierung Leopold Jeßners", *Vossische Zeitung* (13. November 1921), o. S.

[32] Anon., "Othello", (Köln: Sammlung Dr. Steinfeld. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, 1932), o. S.

[33] Bernhard Diebold, "Der Mohr von Hagenbeck", *Frankfurter Zeitung* (24. Januar 1932), o. S.

[34] Erik Krünes, "Der Struwelpeter aus Kamerun oder Othello, der Mohr von Venedig" (Köln: Sammlung Dr. Steinfeld. Theatergeschichtliche Sammlung Schloß Wahn, 1932), o. S.

Abb. 2: Szenenbild aus *Othello* (1932): Othello (Heinrich George), Desdemona (Elisabeth Lennartz) (Theatergeschichtliche Sammlung Schloß Wahn, Universität zu Köln)

Während einige Rezensenten die Inszenierung und die Wahl des Stückes in den Kontext der 1932 politisch hoch brisanten Diskussion rassistischer Programme stellten – allerdings um der Inszenierung in diesem Punkt Unentschiedenheit vorzuwerfen –, begnügten sich die meisten Rezensenten mit einer lobenden Besprechung der schauspielerischen Leistung, die allerdings von der Regie nicht im Sinne einer umfassenden Interpretation eingebunden wurde. So fehlte hier gerade jenes Wechselspiel von Drama, Raum und Darsteller, das die spezifische Aktualität der älteren Jessner-Inszenierungen begründete. Statt dessen nutzten George und Krauß die bekannten Stereotypen als effektvolle Strategie der Figurenzeichnung. Wie sehr dies von der früheren Inszenierung und ihrer politischen Hellsichtigkeit abwich, läßt sich an folgender lakonisch-resignativen Feststellung ablesen: "Bei diesem Othello aber hat er [Jessner] zwei interessante Schauspieler sich selbst überlassen und ihre Umwelt so unsicher gestaltet, dass sie teilweise in bedenkliche Nähe des alten Hoftheaters gerät."[35] Dieses politische Scheitern der Inszenierung

[35] Anon., "Othello" (Köln: Sammlung Dr. Steinfeld. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, 1932), o. S.

läßt die Grundzüge des Jessnerschen Zeittheaters, so wie es sich zu Beginn seiner Intendanz zeigte, noch einmal deutlich werden: In der Bezogenheit von Drama, szenischem Raum und Darsteller(körper) brach sich das Geschichtliche Bahn in den szenischen Raum und verdichtete sich zu einer Analyse der eigenen Gegenwart. Das Bühnenbild ließ keinen Spielraum für entlastende Ablenkung, sondern führte vielmehr zu einer Kondensation der Handlung, die nicht mehr als zeitlich distant vom Zuschauer weggeschoben werden konnte, sondern in ihrer symbolischen Bedeutung einen Bezug auf die Gegenwart des Publikums verlangte: So etwa, wenn in *Richard III.* die komplexen Gefüge der Machtspiele des Hofes auf der vertikalen Achse der Bühne zu einer Chiffre skrupelloser Macht wurden oder wenn in *Hamlet* Fortinbras' Zug nach Polen die Silhouette des Panzerkreuzers ebenso auf die jüngste Vergangenheit wies wie das Abbild des Hoftheaters in der *Mousetrap*-Szene. Jessners Lesart der Shakespeareschen Texte machte die Spuren der Macht und des Kampfes um die Macht so sichtbar, daß am Ende zumeist die beunruhigende Einsicht in die Kontinuität von Gewalt und Herrschaft stand und der Zuschauer sich nicht einem versöhnlichen Ende anvertrauen konnte. Wo aber, wie im Fall von George und Krauß, das Spiel der Darsteller sich nicht auf den Dialog mit der formalen Strenge des Raumes einließ, kippte dieses Wechselspiel in eine bedenkliche Eindeutigkeit.

So zeigt das Scheitern des späten *Othello*, wie heikel die Balance dieses Konzeptes eines politischen Theaters war: Jessner Bühne war kein absoluter Raum, dessen Gepräge sich allein der genialisch-ordnenden Kraft des Regisseurs verdankte, vielmehr entfaltete sich das politische Momentum im wechselseitigen Verweis der konstitutiven Faktoren von Drama, Raum und Darsteller. Jessner feierte nicht im Stil der historischen Avantgarde den Lobpreis reiner Gegenwärtigkeit, wie dies etwa die italienischen Futuristen taten, sondern ging davon aus, daß erst durch den Bezug auf die Geschichte sein Theater zu einem "Theater des allgemeinen *Zeitausdrucks*"[36] werden könne. Die Zentralstellung des Darstellers und seiner konkreten Physis wurzelt hierbei in seiner doppelten Bindung: Zum einen ver*körpert* der Akteur als Sprechender den Text im szenischen Raum, zum anderen wird der Raum in seinen unterschiedlichen Dimensionen und semantischen Möglichkeiten erst durch das Spiel des Darstellers für den Zuschauer erlebbar.

Der Kritiker Herbert Ihering hat diese systematische Weiterung der Bühne zu einem Ort der Geschichtlichkeit in seiner Schrift *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* (1929) als Übergang vom subjektiven zum objektiven Theater beschrieben:

[36] Leopold Jessner, "Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg" (orig. 1927), in Jessner (1979), 93.

> Den Weg vom subjektiven zum objektiven Drama, vom subjektiven zum objektiven Theater – Shakespeare-Inszenierungen haben ihn gezeigt. Shakespeare hat einen Kern: einen Vorgang, eine Geschichte, eine Fabel, die man in jeder Epoche darstellen, anders darstellen kann, bis zu einem gewissen Grad unabhängig von der Krise, die die geistige und gefühlsmäßige Haltung seiner Stücke durchmachen. [...] Ich glaube nicht, daß sich Drama und Schauspielkunst in Zukunft *jeder* suggestiven Haltung enthalten werden. [...] Aber ich glaube, daß man heute, in einer Krise des Subjektivismus, nur auf dem Wege der objektiven Darstellung an das klassische Drama herankommen kann.[37]

Im Sinne dieser "objektiven Darstellung", die sich nicht aus der Innenperspektive einer einzelnen Figur und deren Emotionen entwickelt, sondern aus der Gesamtschau auf das Stück, wurden in Jessners Inszenierungen die Shakespeareschen Dramen zu jenen Szenen des Unbewußten der Moderne, von denen Garber spricht. Die Dramen wurden zu einer "Quelle des unheimlichen Wissens", dank derer sich die Strukturen der politischen Verhältnisse analysieren ließen. Dies geschah aber nicht im Sinne einer parteipolitischen Didaxe, sondern als historische Chiffre, deren Bedeutung sich nur in der Auseinandersetzung des Publikums mit der Inszenierung zeigte. In einer szenischen Form, die konsequent liebgewonnene Sehgewohnheiten unterlief, konfrontierte Jessners interpretierende Regie das Publikum mit seiner Lesart der Dramen. Aktualität war hier kein Ausstattungseffekt, sondern Fluchtpunkt einer ästhetischen Konzeption, die den Zuschauer als konstitutiven Bestandteil der Wechselwirkungen zwischen Text, Bühne (und Akteur) begriff. Daß dieser politische Impuls vom Publikum tatsächlich aufgegriffen wurde, belegen nicht nur die anekdotenhaft legendären Saalschlachten und Auseinandersetzungen im Feuilleton, sondern auch die weit über das Ästhetische hinausgehende Debatte um Jessners Staatstheater.[38]

Jessners Shakespeare-Inszenierungen waren luzide Analysen der eigenen Gegenwart, die sowohl konkurrierende Machtansprüche, deren Unversöhnlichkeit die Weimarer Republik so erschütterten, in Szene setzten, als auch das Fortwirken einer 'unerlösten' Vergangenheit, deren bedrohliche Präsenz vielleicht an wenigen Orten so präsent war wie am Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, einem der einstigen Hauptorte wilhelminischer Selbstinszenierung.[39] Daß diese szenische Analyse aber weit ins 20. Jahrhundert hineinragt, hat Andreas Höfele unterstrichen, als er Pirchans Bühnenbild für *Richard III.* als eine Vorwegnahme von Jan Kotts

[37] Herbert Ihering, *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* (Berlin: Ernst Rowohlt, 1929), 19–20.

[38] So führte etwa Jessners *Hamlet* zu einer erhitzten Debatte im Preußischen Landtag, ob Jessner wegen "Gefährdung von Kultur, Kunst und Sittlichkeit" des Amtes zu entheben sei. Vgl. "Hamlet vor dem Parlament", *Vossische Zeitung* 298 (14. Dezember 1926), 1.

[39] Vgl. Marx (2008), 371–373.

berühmter Formel der Geschichte als "großer Treppe"[40] gedeutet hat.[41] Damit verortet Höfele Jessner in einer genealogischen Linie, die zu den großen Shakespeare-Inszenierungen der Neo-Avantgarde nach 1945 führt.

Marjorie Garbers Metapher ist – konsequent betrachtet – aber auch in ihrer Ambivalenz auf Jessner zu beziehen, denn mit der psychoanalytischen Erkenntnis ist stets auch die Möglichkeit einer symstembedingten *Ver*kenntnis zu denken. So führt die Metapher der "other scene" zu jenem blinden Fleck, den Jessners politisches Theater kennzeichnet: Macht und der Kampf um die Macht blieb bei Jessner eine Frage des Individuums. Ausgerechnet Jessner, der bekennende Demokrat und glühende Verfechter der Republik, schien beinahe ängstlich jene Stücke zu vermeiden, in denen die Masse als politischer Akteur (in aller Ambivalenz) die Szene betritt. Doch gerade die Masse wurde zum zentralen politischen Faktor in den Machtkämpfen der Republik.

Erkennbar wird dieses Fehlen erst, wenn man vor diesem Hintergrund Inszenierungen betrachtet, die sich dieser Aufgabe stellten, wie *Julius Caesar* (1920) von Max Reinhardt (1873–1943) oder *Coriolanus* (1925) von Erich Engel. Max Reinhardts Inszenierung fand, etwa ein halbes Jahr vor Jessners *Richard III.*, im Großen Schauspielhaus statt, dem umgebauten Zirkus Schumann, in dem Reinhardt sein Ideal eines "Theater der Fünftausend" verwirklichen wollte.[42] Anders als Jessner verstand sich Reinhardt nicht als politischer Regisseur, sondern schöpfte vielmehr mit programmatischem Eklektizismus aus der Fülle szenischer Möglichkeiten.

Aus dieser Perspektive heraus gewann sein *Julius Caesar* durch die Darstellung der Masse, die, so Josef Adolf Bondy, "zum großen Hauptspieler"[43] wurde, seine analytische Kraft. Das Auftreten der Masse führte nämlich zu einer nachhaltigen Verschiebung der dramaturgischen Struktur, wie Emil Faktor in seiner Besprechung hervorhob:

> Eigentlich sollen die Zuhörer des Brutus und des Antonius bloß eine Resonanz auf die Meisterspieler der Rhetorik bilden, aber das Echo macht sich gleichsam selbständig, ja es wird geradezu tyrannisch und zwingt einen Glanzsprecher wie Alexander Moissi immer wieder neu anzukurbeln. Nicht er, noch weniger der Dichter konnte den Umfang einer

[40] Jan Kott, *Shakespeare heute*. Erweiterte Neuausgabe (Berlin: Alexander Verlag, 1989 [1965]), 22.

[41] Vgl. Andreas Höfele, "Leopold Jessner's Shakespeare Productions 1920–1930", *Theatre History Studies* 12 (1992), 141–142.

[42] Vgl. Peter W. Marx, *Max Reinhardt: Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur* (Tübingen: Francke, 2006), 98–106.

[43] Josef Adolf Bondy, "'Julius Cäsar' im Großen Schauspielhaus" (Köln: Sammlung Dr. Steinfeld. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, 29. Mai 1920), o. S.

> Wirkungswelle auslösen. Diese Masse da unten hatte ihre eigenen Gesetze, nach welchen sie ihre Applausfreude, ihre Leidenschaft, ihre Lust am Zuhören oder Widersprechen sich auswirken ließ.[44]

Das Ausstellen der "inneren Gesetze" der Masse läßt diese – wenn auch auf Kosten der anderen Figuren – als Faktor des politischen Lebens erkennbar werden. Hans Flemming hat in seiner Besprechung deutlich gemacht, daß dies nicht nur als ornamentaler Anachronismus geschieht, sondern in der szenischen Form die Erfahrung der eigenen Gegenwart reflektiert:

> Kein Zweifel: der Shakespeare, dessen loderndes Auge sich, nach außen gekehrt, der lärmenden und streitenden Welt zuwendet, der Shakespeare des Marktes und der Straße, der Versammlungshalle und des Schlachtfeldes –, der Volksredner, der Pathetiker Shakespeare ist gestern zur Geltung gekommen wie nie zuvor. [...] Wir haben ja einen Blick dafür bekommen, und jedes Kind versteht heute, optisch und akustisch, die Skala der Menschenansammlung. Reinhardt, der echte Sohn seiner Zeit, konnte nicht in Verlegenheit sein. Volksversammlungen, Agitation auf offener Straße, Redner für die Tausende und für die Dutzende, Masse, wie sie marschiert, sich zusammenballt und löst, wie sie liebt, haßt, in Rührung zerfließt oder in Raserei gerät – ach ja, er brauchte nur zuzugreifen –, und für das Bild der Verschwörungen und Putsche fand er ja auch noch ein paar Farbenflecke irgendwo.[45]

Als "echtem Sohn seiner Zeit" gerinnt Reinhardt die Gestalt der Masse zu einem Spiegel der politischen Verhältnisse – obschon von vielen Kritikern als eine Störung des dramaturgischen Gefüges wahrgenommen, erzeugte sie die besondere Aktualität der Inszenierung.

Als Erich Engel 1925 *Coriolanus* am Deutschen Theater inszenierte, verfolgte er, anders als Reinhardt, explizit einen politischen Anspruch. Engel wählte eine politische Interpretation des Stoffes als Ausgangspunkt und hatte mit Fritz Kortner in der Titelrolle und Caspar Neher als Bühnenbildner Mitstreiter, die sich explizit als politische Künstler verstanden. In der szenischen Umsetzung führte dies zu einer konsequenten Überblendung von historischen und aktuellen Bildern, wie Paul Wiegler in seiner Besprechung betont:

> Der 'Coriolan' ist ein Stück in Harnischen. Engel, der Regisseur, entharnischt, verhäßlicht, verjessnert ihn. Nur wenig von der Glorie der Rüstungen ist erhalten geblieben. Wenig von der Römertracht. Die Stahlhelme treiben graue Proletarier mit dem Mehlstaub der

[44] Emil Faktor, "Julius Cäsar. Großes Schauspielhaus", *Berliner Börsen-Courier* (28./29. Mai 1920), o. S.

[45] Hans Flemming, "Großes Schauspielhaus. 'Julius Cäsar'", *Berliner Tageblatt* (29. Mai 1920), o. S.

> Not auf den [...] Gesichtern vor sich her oder werden von den Proletariern, die die Oberhand haben, fortgerissen. Rom ist aus brandigen, rußgeschwärzten Häusermauern mit Lattenwerk gebaut.[46]

In diesem konkreten Verweis auf die historischen Erfahrungen von 1925 sieht Herbert Ihering die Zeichen für eine überzeugende Neudeutung eines an sich nicht zeitgemäßen Stoffes:

> Das Thema hieß nicht mehr: der heroische Mensch. Der Konflikt war aus dem Heldischen ins Geistige verlegt worden. Coriolan war in keinem Satz mehr ein romantisch-aristokratisches Ideal, sondern ein erkennender Politiker. Die Problemstellung hieß nicht mehr: Egoismus und Masse, sondern Erkenntnis und Masse. [...] Kein Zweifel, dass der Sinn Shakespeares verkehrt wird, wenn Coriolan ein vernünftiger Politiker geworden ist. Kein Zweifel, dass Farbe und Glanz, Aufbau und Atmosphäre der Tragödie schwinden, wenn ihre Darstellungsform so verrückt wird. Aber auch kein Zweifel, dass nur dann ein klassisches Stück über die momentane Kulissenwirkung hinausgetragen werden kann, wenn man es in die Beziehungen einer neuen Welterkenntnis einordnet.[47]

Diese Sichtbarkeit der Masse, die bei Regisseuren wie Erwin Piscator dann in noch stärkerem Maße auch in parteipolitischen Begriffen gefaßt wird, war Jessners Theater nicht zugänglich. Seine Vorstellung politischer Teilhabe war gebunden an die Frage persönlicher Handlungsfähigkeit und -bereitschaft. Sein Versuch, die eigene Gegenwart in der Spannung zu ihrer Geschichte zu deuten, verstellte ihm den Blick auf eine kulturelle Entwicklung, die weder in den Begriffen noch in der Form eines solchen Theaters noch zu fassen war. So gehört es zu den Aporien deutscher Geschichte, daß sein Theater im Aufbruch wie im Scheitern ein Spiegel seiner Zeit war.

Summary

The article offers a survey of Leopold Jessner's Shakespeare productions (1920–1932). These productions – almost emblematic for the modernism of the Weimar Republic – are discussed as an attempt to read the plays as the "other scene of modern life" (Garber). Following this path, it becomes evident that Jessner's programme of *Zeittheater* created a theatrical interplay of the abstract scene, the play and the physical presence of the actor. While some of his productions bore such a political momentum, the survey also reveals Jessner's blindness regarding the daunting emergence of the politics of the masses as shown in Reinhardt's *Julius Caesar* (1920) or Erich Engel's *Coriolanus* (1925).

[46] Paul Wiegler, o. T., *BZ am Mittag* (28. Februar 1925), o. S.
[47] Ihering (1929), 21.