

Peter W. Marx, *Macht | Spiele*



*Peter W. Marx*, geb. 1973, ist seit 2012 Professor für Medien- und Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln und Direktor der Theaterwissenschaftlichen Sammlung. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Theatergeschichte seit der Frühen Neuzeit, Shakespeare in Performance sowie Fragen der Theaterhistoriographie. Akademischer Werdegang: 2000 Promotion in Mainz, danach Juniorprofessor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2009–2012 Professor in Bern. Nationale und internationale Lehr- und Forschungsaufenthalte, u. a. in Berlin, Hildesheim, New Delhi, New York, Tel Aviv und Wien. Ausgewählte Publikationen: *Max Reinhardt* (2006), *Ein theatralisches Zeitalter* (2008), *A Party for Will!* (Hrsg.; 2014), *Handbuch Drama* (Hrsg.; 2012) und *A Cultural History of Theatre: In the Age of Empire (1800–1920)* (Hrsg.; 2017) und *Hamlets Reise nach Deutschland* (2018).

Peter W. Marx

# MACHT|SPIELE

Politisches Theater  
seit 1919



Alexander Verlag Berlin

*Für Hermann und Clärchen Baus*

Originalausgabe

© 2020 by Alexander Verlag Berlin

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka  
unter Verwendung des Fotos »Horse : Kingdom« (2019)  
von Hermann J. Baus, Köln

Druck und Bindung: Bookpress.eu

ISBN 978-3-89581-516-4

Printed in the E. U. (January) 2020

# Inhalt

Einleitung	7
ZWISCHENSPIEL	
Die Szene als Labor: Shakespeares Historiendramen als Experiment gelesen	20
KAPITEL 1	
Die Krone: Dämonie der Macht	24
KAPITEL 2	
Die Saga: Die heroische Erzählung und ihre Grenzen	54
KAPITEL 3	
Die Masse: Der (Alp-)Traum von der Revolution	98
KAPITEL 4	
Das Gesetz: Die Mühen der Ebene	120
KAPITEL 5	
Die Welt: Der geweitete Horizont	146
KAPITEL 6	
Die Provokation des <i>Female Body Politic</i>	192
POSTSCRIPTUM	
Von den bösen Clowns ...	204
Bibliographie	208
Personenregister	219
Dank	221



## Einleitung

»let us sit upon the ground,  
And tell sad stories of the death of kings«  
(Richard II, Wells/Taylor 2005: 354)<sup>1</sup>

Das Bild *Horse : Kingdom* (2019) von Hermann J. Baus folgt einer emblematischen Logik: Der scheinbar grinsende Pferdeschädel inmitten von Erde, Schutt, verbranntem Holz, Stoffresten, Trümmern. Die Schlacht ist geschlagen und vorbei. Das, was sich dem Auge des Betrachters noch zeigt, lässt die Frage von Sieg und Niederlage zweitrangig werden. So wie das Pferd ist auch das Königreich, das der seine Niederlage realisierende Richard III. bei Shakespeare zum Tausch anbietet,<sup>2</sup> Vergangenheit. Das Bild zeigt eine Archäologie der Macht – Spuren, Trümmer, Reste.

In diesem Sinne ist das Bild auch Zirkelpunkt der nachstehenden Überlegungen: Sie bilden einen Essay (frz. *essai*: »Versuch«), der sich anschickt, die Machtarchäologien des politischen Theaters in Deutschland nach 1919 nachzuzeichnen. Dabei geht es weder um Vollständigkeit noch um die Geschlossenheit einer Theorie des politischen Theaters, sondern um eine archäologische Lektüre, die *per definitionem* bruchstückhaft, fragmentarisch, aber im besten Falle symptomatisch ist. Der Fokus liegt bewusst auf Theaterformen, die die Distanz des Fiktionalen als Grundachse ihrer Reflexion nutzen. Interventionistische Formen, Agitprop, Performances, die selbst als politische Aktion verstanden werden wollen, wurden bewusst außer Acht gelassen. Nicht weil sie nicht wichtig wären oder nicht der Diskussion würdig, sondern weil der gewählte Fokus hier ein anderer ist. Im Zentrum des Interesses stehen theatrale Formen, die – zumeist im Prisma historischer Stoffe – Form und Bedeutung von Macht und politischen Strukturen reflektieren.

Das historische Interesse gründet dabei sehr unmittelbar in der Gegenwart: Es scheint ein Signum unserer Zeit zu sein, dass die Darstellung von Macht, die dramaturgische Aufbereitung von Macht beson-

dere Konjunktur hat. Wer sich die weltweite Popularität von Serien wie *Game of Thrones* (HBO 2011–2019), *House of Cards* (BBC 1990 bzw. Netflix 2011–2018) oder *The Crown* (Netflix, seit 2016) ansieht, dem wird nicht nur offenkundig, welch großes Bedürfnis es an »Macht-Geschichten« gibt. Macht scheint neben »Sex and Crime« ein Erfolgsrezept der Populärkultur zu sein – wobei sich die Themen natürlich dramaturgisch oft günstig verbinden lassen. Auffällig ist, dass die aktuelle Populärkultur hier auf dramaturgische Vorbilder zurückgreift, die der sogenannten »Hochkultur« entstammen. Der Umstand, dass die BBC mit ihren visuell opulenten Verfilmungen der Shakespeare'schen *Histories* unter dem Titel *The Hollow Crown* (BBC 2012–2016) einen Hochkultur-Blockbuster produziert hat, zeigt, dass die Entwicklung sich auch umgekehrt vollziehen kann.

Dies aber ist nur die Hälfte der Beobachtung, denn die Popularität der Macht-Geschichten ist das Komplementär zu der immer größeren Bedeutung von Macht-Inszenierungen in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Nicht erst mit Donald Trump lässt sich beobachten, wie Inszenierungen und Dramaturgien von Macht »Wirklichkeit« konstituieren, Weltbilder formatieren und Mehrheiten generieren. Dabei springt das grundsätzliche Lamento über die Theatralität von Macht zu kurz – nicht die Theatralität selbst ist das entscheidende Problem, sondern der Versuch, sie so zu naturalisieren, dass ihre inneren Dynamiken und Organisationen nicht mehr erkennbar werden. Sie entgehen der kritischen Betrachtung, weil sie als selbstverständlich angesehen werden. Tatsächlich ist das Theater (bzw. Film und Fernsehen) so etwas wie der Doppelgänger der Macht-Inszenierungen. Die Bandbreite der theatralen bzw. medialen Macht-Geschichten reicht von der bloßen Spiegelung der äußeren Hülle bis zu einer kritischen Analyse, die dadurch erreicht wird, dass Zusammenhänge und Konstellationen sichtbar gemacht werden, die üblicherweise sorgsam dem Blick der Öffentlichkeit entzogen werden. Diese dialektische Spannung zwischen den Inszenierungen von Macht und Politik und den theatral-fiktiven Reflexionen bildet die zentrale Grundachse der nachstehenden Überlegungen. Der Titel »Macht|Spiele« versteht sich als Verweis auf ebendieses Wechselverhältnis.

Die Macht-Geschichten des Theaters aber entstehen nicht allein aus sich selbst heraus. Sie wurzeln in einem krisenhaften »Schwinden der Selbstverständlichkeit einer gegebenen staatlichen Ordnung«:

»Mit dem Schwinden der Selbstverständlichkeit einer gegebenen staatlichen Ordnung wächst das Interesse am Begriff der Macht, der in der Lage ist, den staatlichen Bereich der politischen Sphäre, diese aber wiederum der gesellschaftlichen Wirklichkeit einzuordnen. Machtbegriff und Machttheorie sind jüngeren Datums und Spätprodukte eines Denkens, das zur Staatlichkeit kein natürliches Vertrauensverhältnis mehr besitzt.« (Plessner 2003b: 264)

Die theatralen Reflexionen umkreisen diesen Verlust an Selbstverständlichkeit und setzen ihm Bilder, Figuren und Erzählungen entgegen. Sie sind Teil eines Diskurses, der Fragen nach Formen von Macht und ihrer Legitimität stellt und sie je unterschiedlich beantwortet. Im Gegensatz zur abstrakt-begrifflichen Diskussion sind diese Denkfiguren gerade aufgrund ihrer sinnlichen Darstellung und ihrer Mehrdeutigkeit produktiv. Dadurch, dass sie wieder und wieder aufgerufen werden, tragen sie zur gesellschaftlichen Selbstverständigung bei.<sup>3</sup> Das historische Mäandern solcher Denkfiguren von Macht in den Echoräumen des Theaters ist das Thema dieses Buches. So sind die einzelnen Kapitel je einer solchen Denkfigur gewidmet: die Dämonie der Macht (Kapitel 1), Zyklus als Form der Geschichte (Kapitel 2), die Masse als politisches Subjekt (Kapitel 3), das Gesetz (Kapitel 4), die Welt als Raum des Politischen (Kapitel 5) und schließlich der *Female Body Politic* (Kapitel 6).

Gerahmt sind die Überlegungen durch einen Fokus auf die deutsche Geschichte. Als Ausgangspunkt dient das Jahr 1919, das mit dem Ende des Kaiserreichs auf eine sehr fundamentale Weise das Ende der »Selbstverständlichkeit einer gegebenen staatlichen Ordnung« (Plessner 2003b: 264) repräsentiert. Entstehen und Scheitern der Weimarer Republik sowie der Aufstieg des Nationalsozialismus reflektieren sich sehr deutlich in den Macht|Spielen ihrer Zeit. Nach 1949 beschränken sich die Ausführungen auf die Bonner Republik – nicht aus Desinteresse oder Borniertheit, sondern weil die Linien, die nachgezeichnet

werden, eine unmittelbare Vergleichbarkeit zur DDR und ihrem Theater nicht zulassen. Es sei an dieser Stelle aber ausdrücklich vermerkt, dass der Verfasser dies für ein Desideratum hält, auf dessen baldige Lösung er hofft.

### Von der Sicht- und Unsichtbarkeit des politischen Körpers

Um die Formen politischer Kommunikation zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland zu verstehen, ist es zunächst hilfreich, einen Blick auf die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts zu werfen: Das preußische Königshaus der Hohenzollern (ab 1871 dann Kaiserhaus) begegnete dem Aufkommen der modernisierten visuellen Kultur<sup>4</sup> zunächst einmal mit einer strikten Reglementierung der Bilder des Herrscherhauses: Am 20. April 1844 erließ der preußische König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) eine Kabinettsorder, die jegliche Darstellung von Mitgliedern des Hauses Hohenzollern verbot bzw. von einer ausdrücklichen Genehmigung durch den Hof abhängig machte. (Vgl. hierzu Marx 2008: 363 f.) Eine Folge dieser strikten Haltung war, dass die jüngere Geschichte auch auf den Bühnen des deutschen Kaiserreichs – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nicht vorkam.

Im Gegensatz dazu nutzte Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) intensiv die Möglichkeiten der Massen- und visuellen Kommunikation, um seinen persönlichen Herrschaftsanspruch, der konstitutionell so nicht vorgesehen war, zu unterstreichen. Dabei bediente er sich sowohl klassischer und mythisierender Bildprogramme als auch moderner Medien wie Film und Photographie. (Vgl. hierzu Ullrich 1999: 143–153.)

Wilhelm ›bespielte‹ damit einen visuellen Repräsentationsraum, dessen Grundzüge und Denkfiguren sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lassen: Denn die Frage der personalen Herrschaft – deren Legitimation eben nicht auf einer gegebenen Verfassung beruht – beschäftigte schon die Theologen und Juristen des Mittelalters. Wie Ernst Kantorowicz (1895–1963) in seiner wegweisenden Studie *The King's Two Bodies* (1957) ausführlich dargelegt hat, lässt sich das mittelalterliche Bild des Königs nur durch seinen doppelten Körper verstehen: nämlich auf der

einen Seite seinen biologischen, privaten Körper (*body natural*) und auf der anderen Seite seinen transzendenten, unverletzlichen und ewigen politischen Körper (*body politic*).<sup>5</sup> In Anlehnung an christologische Vorstellungen, die die Einheit von Gott-Vater und Christus in der Spannung zweier unabhängiger Entitäten und doch als Eins zu beschreiben suchten,<sup>6</sup> entwickelten die mittelalterlichen Juristen eine Denkfigur, die das Prinzip personaler Herrschaft gegen historische Wechselfälle zu immunisieren behauptete: Der König als Person (in seinem *body natural*) konnte hinfällig sein und sterben, aber der politische Körper war unsterblich. Die Spannung zwischen dem ontologischen Erleben und der politisch-theologischen Doktrin musste ausagiert werden – und zwar besonders im ultimativen Krisenfall, dem Tod des Herrschers.

So entfaltet sich eine vielschichtige und evokative mediale Praxis der sinnlichen Verdoppelung des Herrscherkörpers als Antwort auf diese Spannung: Sowohl der Gebrauch von *Effigien*, Puppen, die auch äußerlich dem vormaligen Herrscher ähnlich sehen sollten, als auch die Struktur von *Doppeldecker-Gräbern*, bei denen auf einer oberen Platte der Herrscher in den Zeichen seiner Amtswürde gezeigt wurde,<sup>7</sup> und auf einer unteren Ebene der in Verwesung befindliche *body natural* dargestellt wurde, bezeugen die innere Notwendigkeit, diese Spannung zum Ausdruck zu bringen und sie damit teilweise aufzulösen. Durch Drastik der Gegenüberstellung zwischen dem repräsentativen Macht-Körper und der Hinfalligkeit des biologischen Körpers – bisweilen schon fast obsessiv durch die Darstellung der Verwesung markiert – entfaltet die Denkfigur ihre Wirkung: Mit Hilfe aller symbolischen, ästhetischen und theatralen Kraft stemmt sie sich gegen die (scheinbare) Unhintergebarkeit der biologischen Unmittelbarkeit.

Der *horror vacui* des leeren Throns, der Lücke im politischen System, wird durch das Prinzip der Zwei-Körper-Lehre gebannt, aber die Denkfigur wurzelt so sehr im theologischen Denken, dass sie in Zeiten säkularer Staatlichkeit einer Neubegründung bedurfte. Jenseits der Transzendenz blieb ein Repräsentationsprinzip, dessen Grundzüge Hans Belting in seiner *Bild-Anthropologie* (2001) ausgeführt hat. Die Doppelung des Herrscher-Körpers führt auch zu einer doppelten Repräsentation:

»Man muß auf einen doppelten Bildbegriff Wert legen, der hierbei zur Anwendung kam: auf das repräsentierende und auf das repräsentierte Bild. Das Bild, das ein lebender Körper ausdrückte, wurde in der *Effigies* auf einen virtuellen Körper übertragen.« (Belting 2001: 97 f.)

Diese mediale Repräsentationslogik erhält am Ende des 19. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung, denn die Kaiserwürde des Deutschen Reichs ist nicht mehr theologisch gestützt, sondern hat eher nominellen Charakter. Vor allem Wilhelm II. zielte mit der Fülle seiner öffentlichen Auftritte auf die Erzeugung jenes virtuellen *body politic*, der in der konstitutionellen Rahmensetzung in dieser Form nicht vorgesehen war. (Vgl. Zippelius 1999: 115–122.) Das *persönliche Regiment* (Vgl. Ullrich 1999: 148 f.) – die Formel, mit der Wilhelm seinen Anspruch auf unmittelbare politische Wirkmacht jenseits aller konstitutionellen Kategorien begründete – beruhte auf dieser medialen Verdoppelung des Kaiserkörpers: Gezielt schrieb Wilhelm sich in das ikonographische Programm (neo-)barocker Herrscherposen ein und manifestierte damit einen Anspruch,<sup>8</sup> der nur allzu bereitwillig von vielen Bürgern akzeptiert wurde, indem sie sich im Gegenzug als Untertanen gerierten.

Es wäre aber leichtfertig, sich vom anachronistischen Decorum der Inszenierung täuschen zu lassen, denn Wilhelms öffentliches Auftreten zielte keineswegs nur auf eine mythische Vergangenheit, sondern hatte durchaus auch unmittelbare Bezüge etwa zur technologischen Modernisierung Deutschlands.<sup>9</sup> So war der Einsatz der Kommunikationsmittel – ganz im Gegensatz zum historisierenden Bildprogramm – aus heutiger Sicht ausgesprochen modern: »Wilhelm II. entwickelte [...] den Kommunikationsstil eines modernen, auf Massen und Stimmungen reagierenden Politikers.« (Kohlrausch 2005: 73)

Die Inszenierung des monarchischen *body politic* aber wurde nicht nur in Untertanenhaltung bejubelt, sondern traf durchaus auch auf Widerstand. Hierbei verkehrte sich die Verdoppelung des Körpers in ihr Gegenteil, die Theatralität stiftete nicht Legitimität, sondern machte den Kaiser zum Objekt einer ästhetischen Betrachtung:

»Das Zentralmotiv in der Seele des Kaisers war der infantile Wunsch, von aller Welt geliebt zu werden, immer im Mittelpunkt zu stehen: er wollte, wie Bismarck sagte, alle Tage Geburtstag haben. [...] Infantil war auch seine Freude an Aufzügen, Festivitäten, Verkleidungen (er wechselte bisweilen ein halbes dutzendmal im Tage das Kostüm und erschien im ›Fliegenden Holländer‹ in Admiralsuniform; der Berliner Witz erwartete, daß er sie auch bei der Eröffnung des Aquariums anlegen werde.) Auch seine Reden, nicht selten durch glänzende Formulierungen packend, zeigten diese Freude an gleißendem Ausstattungswesen, opernhaftem Requisitenflitter: [...]. All dies hatte etwas Rührendes; und wäre völlig harmlos geblieben, wenn Wilhelm der Zweite ein bloßer Bürger, etwa Leiter einer Großbank oder eines Theaterkonzerns, und eben nicht Kaiser gewesen wäre.« (Friedell 2005: 1366 f.)

Mit der Abdankung des Kaisers 1918 verschwand dieses politische System und mit ihm die eingübte »Selbstverständlichkeit einer gegebenen staatlichen Ordnung« (Plessner 2003b: 264). In der öffentlichen Kommunikation und Imagination klaffte eine Lücke. Diese Leerstelle, gegen die die Denkfigur der Zwei-Körper-Lehre ja gerichtet war, wurde gleichermaßen durch die abwesende Figur des Kaisers verstärkt und in besonderer Weise betont.

Schon der erste Medienskandal der neuen Republik entspringt ebendieser Problematik: Als am 24. August 1919 die *Berliner Illustrierte Zeitung* auf ihrer Titelseite ein Bild von Reichspräsident Friedrich Ebert (1871–1925) und Reichsinnenminister Gustav Noske (1868–1946) präsentierte – drei Tage nach Eberts Vereidigung zum Reichspräsidenten<sup>10</sup> –, war dies der Auftakt zu einer Kampagne, die sich gezielt gegen Ebert als Person richtete, aber eigentlich das neue System der Republik meinte.<sup>11</sup> Auf dem Titelbild waren Ebert und Noske in Badehosen im Wasser stehend zu sehen, vor ihnen – nur als Kopf aus dem Wasser ragend – eine Gestalt mit Dreizack, einen Meerese Gott symbolisierend. Die Unterzeile lautete: »Ebert und Noske in der Sommerfrische«.

Vergleicht man die Bilder von Ebert und Noske mit den Bildern, die etwa Wilhelm II. als Staatsoberhaupt von sich veröffentlichen ließ, dann wird deutlich, dass hier der neue *body politic* systematisch entwertet werden sollte. So steht das Bild in einer Kongruenz mit den



»Ebert und Noske in der Sommerfrische.«, bpk/Wilhelm Steffen, Titelblatt *Berliner Illustrierte Zeitung* v. 24. 8. 1919

Schmähungen und persönlichen Herabsetzungen, die Ebert über sich ergehen lassen musste. Würdelos, lächerlich und hässlich – so werden die beiden Repräsentanten des neuen Staates gezeigt. Im Sinne des »Kult[s] der Männlichkeit« (Volkov 2000: 22), als den Shulamit Volkov das Deutschtum beschrieben hat, denunziert das Bild und seine systematische Verbreitung die Repräsentanten der neuen Staatlichkeit: Die Nacktheit ihres *body natural* disqualifiziert den neuen *body politic*.

Mit Max Weber (1864–1920) lässt sich dies als der Unterschied zwischen der »[t]raditionelle[n] Herrschaft, kraft Glaubens an die Heiligkeit der von jeher vorhandenen Ordnungen und Herrengewalten« (Weber 2002: 720) und der »bürokratische[n] Herrschaft« als »[l]egale Herrschaft kraft Satzung« (Weber 2002: 717) beschreiben. Webers Unterscheidung, die die Grenzlinie zwischen dem modernen Verfassungsstaat und dem »al-

ten Prinzip des völkischen Gemeinwesens markiert,<sup>12</sup> ist nicht nur aus Gründen der kategorialen Sortierung hilfreich: An ihr lässt sich ablesen, dass der politische Wechsel vom Kaiserreich zur Weimarer Republik einen nachhaltigen kulturellen Bruch bedeutete. Die nun abwesende Figur des Monarchen wurde zu einer Sehnsuchtsfigur, die strahlend gegen die politische Wirklichkeit gestellt wurde.

Bezeichnenderweise ist es Ernst Jünger (1895–1998), der den politischen Wechsel – von Weber nüchtern beschrieben – in eine melancholische Metapher übersetzt, wenn er feststellt, dass »[n]eben zahllosen kleinen Kronen [...] die deutsche, die preußische, die russische, die österreichische und die türkische in den Staub [rollen]« (Jünger 1980: 131).

Wenn Thomas Mergel die Weimarer Republik – im breiteren Horizont der sich seit dem 19. Jahrhundert bildenden visuellen Kultur – als »Bildgesellschaft« beschreibt (Vgl. Mergel 2007: 535–537.), dann wird am Beispiel der Herrscherbilder deutlich, wie sehr die Spannungsachse zwischen dem – als defizitär denunzierten – republikanischen Körper Eberts und dem fiktiven Sehnsuchtskörper des Königs (oder später des »Führers«) den Kampf um die kollektive Imagination prägt.

Diese Spannungsachse korrespondiert auch mit den unterschiedlichen theoretischen Konzeptionalisierungen von Macht, die auf diese Situation zu antworten suchen: Es ist geradezu programmatisch, dass Max Weber nach dem Ende der Hohenzollern-Monarchie das Prinzip der »Entzauberung der Welt« (Weber 2002: 488),<sup>13</sup> das er insgesamt für die Moderne bzw. die Modernisierung in Anspruch nahm, auch auf den Bereich der Macht übertrug: »*Macht* bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eignen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht« (Weber 2002: 711).

Max Webers Versuch einer nüchternen Rationalisierung von Macht und Herrschaft aber deckte nur einen Teil des politischen Diskurses ab. Ihm entgegen stellten sich Versuche einer transzendentalen Begründung des Politischen, die in sich schon immer den Keim des Totalitären trugen. Beispielhaft hierfür ist Carl Schmitt (1888–1985) mit seiner *Politischen Theologie* (1922).

Webers Vorstellung – besonders deutlich artikuliert in *Politik als Beruf* (1919) – führt zu einer radikalen Verbürgerlichung von Macht: Neben den Herrschaftsbegründungen durch Sitte oder Charisma stellt er die Herrschaft durch Satzung, die im Konzept des Beamten, dessen Macht auf Fachwissen beruht, seinen Ausdruck findet.<sup>14</sup> Sie ist damit immer auch auf Zeit ›verliehen‹.

Schmitt hingegen stellt mit dem »Souverän« der Ordnung eine (Denk-)Figur entgegen, die *a priori* als außerhalb der Ordnung stehend gedacht ist: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.« (Schmitt 2009: 13)<sup>15</sup> Während Webers Weg in die Mühen der Ebene parlamentarisch-bürokratischer Aushandlungsprozesse führt, skizziert Schmitts Position das Ende der Verfassung und die Radikalität einer totalitaristischen Herrschaft. Die zeitliche Nähe und die Klarheit der wechselseitigen Opposition wiederum sind symptomatisch für die historische Situation in Deutschland am Ende des »langen 19. Jahrhunderts« (Vgl. hierzu Osterhammel 2011: 95–128.): Sozialer, kultureller und politischer Wandel beherrschten die Realität des Landes, aber weder gab es einen Konsens in der Bewertung desselben noch gab es klare Formen der Auseinandersetzung, wie ein *common ground* gefunden oder erstritten werden könnte. Die Brüchigkeit der Verfassung und die Option von Gewalt als Mittel des politischen Handelns beherrschten die Weimarer Republik.<sup>16</sup>

Noch in der Bonner Republik finden sich Spuren dieser traumatischen Spannung: Durchaus in Antwort auf Carl Schmitt traf der Verfassungsrechtler Ernst-Wolfgang Böckenförde (1930–2019) die vielzitierte Feststellung: »Der freiheitliche, säkularisierte Staat lebt von Voraussetzungen, die er selbst nicht garantieren kann.« (Böckenförde 1976: 60) Die Entwicklungslinie der Säkularisierung, die Böckenförde skizziert, führt gleichzeitig zur Formulierung unveräußerlicher individueller Rechte, wie sie in den Menschenrechten festgeschrieben sind, stellt aber auch die Frage nach der für ein Gemeinwesen erforderlichen »Homogenitätsgrundlage« (Böckenförde 1976: 60).<sup>17</sup> Die Situation, die Böckenförde mit Blick auf die Bonner Republik formuliert, besteht schon 1918/19, jenem historischen Punkt, an dem mit der Abdankung Wilhelm II. ein monarchisches System an sein Ende kommt, das schon den anachronis-

tischen Spagat zwischen einem Verfassungsstaat und dem Anspruch auf eine persönlich-absolutistische Herrschaft nur um den Preis begrenzter Handlungsfähigkeit aushielt.<sup>18</sup> Der *horror vacui*, der (vermeintlich) mit der Flucht von Wilhelm II. eingetreten ist, wird mit einer Fülle von zueinander in Spannung stehenden Szenen der Macht – Erzählungen, Figuren und Bildern von Macht und Herrschaft – beantwortet.

In den folgenden Kapiteln sollen die genealogischen Linien der Denkfiguren der Macht in der deutschen Geschichte ab 1919 skizziert werden. Ausgehend von spezifischen Denkfiguren entstehen dabei historische Perspektiven, die das Ringen um die *polis* und ihre Herrschaftsform aufscheinen lassen. Dass dabei der Echoraum des Theaters selektiv und parteiisch fungiert, liegt daran, dass er selbst Katalysator öffentlicher Meinung ist. Dass im Laufe des 20. Jahrhunderts auch deutlich wird, dass die Rahmung historischer Betrachtung durch den Begriff der Nation nicht hinreichend ist, gehört zu jenen Beobachtungen, die bis in unsere Gegenwart hineinreichen.

## Anmerkungen

- 1 Shakespeares Dramen werden aus dem *Oxford Shakespeare* (Wells/Taylor 2005) zitiert.
- 2 Im Moment als die Schlacht verloren ist, ruft Richard aus: »A horse! A horse! My kingdom for a horse!«; *Richard III*, Wells/Taylor 2005: 220.
- 3 Vgl. zu diesen Überlegungen, die sich an Blumenbergs Konzept der »Arbeit am Mythos« anlehnen, Marx 2018a: 11–18.
- 4 Vanessa R. Schwartz und Jeannene M. Przyblynski sprechen im Kontext des 19. Jahrhunderts von einem neuen »scopic regime« (Schwartz/Przyblynski 2004: 7), das vor allem durch die neuen technologischen Möglichkeiten ausgelöst worden sei. Sie sprechen von einer wahren Explosion der Visualität, die die Erfahrung der Moderne grundsätzlich prägte: »In short, the explosion of image-making made visual experience and visual literacy important elements in the rubric of modernity. In the largest sense, one might claim that the transformations associated with modernity, both at the formal and at the social historical level, can be generalized as having been waged along a central axis between investment in the positivist certainty of visual facts and ambivalence regarding the illlusiveness of mere appearance.«; Schwartz/Przyblynski 2004: 9.
- 5 Kantorowicz zitiert hier ausführlich den sog. *Plowden*-Report, ein juristisches Gutachten, das die in der Praxis vielfältig angewandte Doktrin systematisch zu entfalten suchte; vgl. Kantorowicz 1957: 7–23.
- 6 Kantorowicz zitiert hierzu: »*Sed pater et filius unum fictione iuris sunt.*«; Kantorowicz 1957: 338, Anm. 78.
- 7 Vgl. hierzu Bredekamp 1998, der ausführlich den Gegensatz zwischen dem verwesenden, natürlichen Körper und der »niemals absterbende[n] Dignitas des Amtes« (Bredekamp 1998: 105) diskutiert.
- 8 Thomas A. Kohut schreibt: »In keeping with his theatricality, the Kaiser made dramatic use of symbols in communicating with his subjects. As with his appreciation of the significance of press and public opinion, Wilhelm sensed the power of symbolic communication with his subjects because symbols affected him so powerfully.«; Kohut 1991: 143.
- 9 Vgl. hierzu König 2007, der ausführlich das widersprüchliche Verhältnis von Wilhelm II. zu technologischen Innovationen (und deren wirtschaftlichen Folgen) diskutiert.
- 10 Albrecht weist darauf hin, dass die Zeitung allerdings schon am 21. August 1919, dem Tag der Vereidigung, im Umlauf war, so dass das Bild als ein gezielter Kommentar gegen das Inkrafttreten des neuen politischen Systems gelesen werden muss. Vgl. Albrecht 2002: 47–49.

- 11 Wolfgang Birkenfeld gibt mit Akribie die permanenten Kampagnen gegen Ebert wieder und listet auch die Beschimpfungen auf, die sich im Einzelnen finden lassen; vgl. Birkenfeld 1965.
- 12 Die Urschrift einer solchen Unterscheidung ist Ferdinand Tönnies' – letztlich melancholische – Studie *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887). Vgl. Tönnies 1963.
- 13 Hans Joas hat in *Die Macht des Heiligen* (2017) eine historisch-kritische Lektüre dieses scheinbar für Weber so zentralen Paradigmas vorgeschlagen, die darauf hinweist – was für die Diskussion von Carl Schmitt noch bedeutend sein wird –, dass die Vorstellung einer linearen Rationalisierung nur eine verkürzende Perspektive auf die Moderne erlaubt. Vgl. Joas 2017: 201–240.
- 14 Das Konzept taucht in unterschiedlichen Kontexten und Akzentuierungen auf; vgl. hierzu Weber 2002: 514; 718 oder 721.
- 15 Schmitt sagt dies auch explizit: »[Der Souverän] steht außerhalb der normal geltenden Rechtsordnung und gehört doch zu ihr, denn er ist zuständig für die Entscheidung, ob die Verfassung in toto suspendiert werden kann.«; Schmitt 2009, 14.
- 16 Heinrich August Winkler beschreibt diesen Widerspruch: »Der Gewinn an politischer Freiheit, den die Weimarer Reichsverfassung den Deutschen brachte, war groß. Die Bewahrung der Freiheit in schwierigen Zeiten aber war durch die Verfassung nicht gesichert. Die ›demokratischste Demokratie der Welt‹ war nicht nur durch die Kräfte bedroht, die sie ablehnten und bekämpften. Sie war vielmehr so verfaßt, daß sie sich selbst aufheben konnte.«; Winkler 2000: 407.
- 17 Böckenförde schreibt hierzu: »Der Individualismus der Menschenrechte, zur vollen Wirksamkeit gebracht, emanzipiert nicht nur von der Religion, sondern, in einer weiteren Stufe, auch von der (volkhafte) Nation als homogenitätsbildende Kraft. Nach 1945 suchte man, vor allem in Deutschland, in der Gemeinsamkeit vorhandener Wertüberzeugungen eine neue Homogenitätsgrundlage zu finden.«; Böckenförde 1976, 60.
- 18 Fritz Stern hat dies eindrücklich am Beispiel von Walther Rathenau diskutiert; vgl. Stern 1999: 165–196

Die Szene als Labor:  
Shakespeares Historiendramen als  
Experiment gelesen

Unter den Macht|Spielen, die eine besondere Prominenz auf den deutschen Bühnen gewinnen, sticht Shakespeare besonders hervor. Dies muss auf den ersten Blick überraschen, denn er wurde zwar im Horizont des aufkommenden Nationalismus des 19. Jahrhunderts auch zum »Nationaldichter« (Vgl. hierzu etwa Moninger 1996: 45–49.) erklärt, aber jene Stücke, in denen er sich besonders mit Fragen von Macht auseinandersetzt, die *Histories*, thematisieren ja die englische Geschichte. Dass diese im unmittelbaren Bezug für ein deutsches Publikum nur bedingt von Interesse war, liegt nahe.<sup>1</sup> Umso bedeutsamer aber ist, dass gerade diese Stücke seit dem späten 19. Jahrhundert – gewissermaßen in einer abstrahierenden Lesart – als Parabeln der Macht begriffen und rezipiert wurden.

Dass Entstehen dieser Lesart wurzelt in den historischen Bedingungen, unter denen Shakespeare die Dramen geschrieben hat, nämlich die Reformation in England und die Tudorherrschaft. Eine Spur hierzu findet sich in der *Politischen Theologie* (1922) des – später zum »Kronjuristen« des NS-Staats werdenden – Carl Schmitt: »Alle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre sind säkularisierte theologische Begriffe.« (Schmitt 2009: 43) Schmitts Überlegung lässt sich nicht nur in einem kategorialen Sinne lesen – d. h. als eine Analyse über die Qualität der Begriffe –, sondern auch als historischer Verweis auf die Reformation, die nicht nur eine Neuausrichtung theologischer Begriffe, sondern auch realpolitischer Ordnungskategorien mit sich brachte. Es ist kein Zufall, dass grundlegende Theorien von Staat und Macht wie Niccoló Machiavellis (1469–1527) *Il Principe* (ca. 1513) oder Thomas Hobbes' (1588–1679) *Leviathan* (1651) in diesem Zeitraum entstehen. Im Hinblick auf die politische Konstitution ist England hier von be-

sonderem Interesse, weil Henry VIII (1491–1547) sich mit dem *Act of Supremacy* (1534) zum Oberhaupt der Kirche von England erklärte und damit den Machtanspruch der Kirche zurückwies bzw. England aus dem Primat des Papstes löste. Reformation als theologischer Prozess und als Neustiftung politischer Ordnung fallen hier völlig zusammen.

Die Erschütterung, die dieser Schritt auslöst, kann kaum überbewertet werden – das Schwinden der »Selbstverständlichkeit einer gegebenen staatlichen Ordnung« (Plessner 2003b: 264) erfasst sowohl die intellektuelle Auseinandersetzung wie die unmittelbare Lebenswelt: Machiavellis »Naturgeschichte der Macht« (Plessner 2003b: 268) verstört die Zeitgenossen in ihrer unverstellt instrumentellen Logik. Rasch wurde sein Name zum Synonym ruchlosen Machtstrebens, Faszinosum und Fluchtpunkt der Gegenwartskritik in einem.<sup>2</sup> Der mit der Reformation verbundene Prozess der Säkularisierung ist aber nicht als ein einfacher Prozess der kategorialen ›Um-Ordnung‹ zu verstehen. Es entsteht keineswegs ein »leerer Himmel«, sondern es ist ein Prozess der *Umbesetzung*, der ausgelöst wird durch eine »Überständigkeit des Systems der Fragen« (Blumenberg 2012: 75).

»Unbeantwortbare Fragen nach der Totalität der Welt und der Geschichte, nach der Herkunft des Menschen und der Bestimmung seines Daseins brauchte es für die Theologie nicht zu geben. [...] Die Bereitschaft, eine solche Hypothek der vorgegebenen Fragen anzunehmen und als eigene Verbindlichkeit abzutragen, läßt uns weithin die geistige Geschichte der Neuzeit verständlich werden. [...] Was in dem als Säkularisierung gedeuteten Vorgang überwiegend [...] geschehen ist, läßt sich nicht als *Umsetzung* authentisch theologischer Gehalte in ihre säkulare Selbstentfremdung, sondern als *Umbesetzung* vakant gewordener Positionen von Antworten beschreiben, deren zugehörige Fragen nicht eliminiert werden konnten.« (Blumenberg 2012: 74 f.)

Säkularisierung meint in diesem Sinne nicht einfach die Ablösung eines älteren Wissenssystems durch ein neues, sondern den Versuch, die »Bedürfnisreste« (Blumenberg 2012: 75), die nicht mehr befriedigend beantwortet werden, in einem neuen Horizont aufzugreifen.<sup>3</sup> Mit Blick auf Schmitts These von den theologisch geprägten Begriffen des Poli-

tischen verweist Blumenberg hingegen darauf, dass in der politischen Theorie gerade die Denkfigur des Transzendenten als ordnungsstiftend beibehalten wird.

Der Prozess der Umbesetzung i. S. Blumenbergs vollzieht sich ideengeschichtlich, er bedarf aber auch einer lebensweltlichen Implementierung: Das, was etwa im staatsrechtlichen Diskurs (bzw. seinen historischen Äquivalenten) erdacht und konstruiert wird, braucht eine Form der Erleb- und Erfahrbarkeit, um kulturell und damit gesellschaftlich wirksam zu werden.

In diesem Zusammenhang spielt das Theater eine zentrale Rolle: Zum einen auf formaler Ebene, denn die im Kontext der Reformation »abgeschafften« liturgischen und paraliturgischen Praktiken fanden oftmals auf der Bühne weiterhin Verwendung, zum anderen auf der Ebene der Fabel, um das »Interesse am Begriff der Macht« (Plessner 2003b: 264) zu befriedigen. Die Macht|Spiele des Theaters lassen sinnlich werden, was sich im Abstrakten der Staats- und Geschichtsphilosophie vollzieht.

Das Theater greift hier einen Trend auf, der sich an anderer Stelle bereits deutlich manifestiert hat, nämlich die Formulierung eines neuen Bewusstseins über die Historizität der eigenen Gegenwart. Raphael Holinshed (ca. 1520–1580) bietet mit seinen Chroniken eine moderne Form der Geschichtsschreibung, die diesen krisenhaften Übergang nicht nur anekdotenreich illustriert, sondern auch neu bedenken lässt. Hinter seiner bisweilen episodischen Erzählform verbirgt sich ein Prozess, den man als »Erfindung von Geschichte« beschreiben kann: Anders als in der mittelalterlichen Geschichtsschreibung, die vor allem auch eine heilsgeschichtliche Rahmung des eigenen historischen Augenblicks zu bieten suchte, lässt Holinshed besonders das *Gemachtsein* von Geschichte erkennen. Dabei ist es gerade die unsystematische Form des Anekdotischen, die sich für eine dramatisch-theatrale Bearbeitung besonders anbietet, weil sie agonale Züge, abweichende Sichtweisen und mögliche Alternativerzählungen aufblitzen lässt. So kann es wenig überraschen, dass Shakespeare bei der Suche und Gestaltung historischer Stoffe intensiv auf Holinshed zurückgegriffen hat.

Shakespeares Historiendramen entstehen alle im Zeitraum von 1592 (*Richard III.*) bis 1599 (*Heinrich V.*), d. h. noch in der Regentschaft von

Elizabeth I. Die chronologische Ordnung ihrer Entstehung wird aber überlagert durch den inhaltlich-historischen Bogen: Denn liest man die Dramen als chronologische Erzählung, d. h. von *Richard II.* bis *Richard III.*, so entdeckt sich ein Entwicklungsbild, das von der Krise des mittelalterlichen Königtums – Richard II. als der gesalbte, aber unfähige König – bis hin zum unverstellten Machtwillen Richards III. reicht. Dass dieser durch Henry Tudor (Henry VII.), den Großvater Elizabeths I., besiegt wird und damit die Tudor-Herrschaft beginnt, lässt deutlich werden, wie sehr Shakespeare die Historie auch auf den eigenen Augenblick hin dramatisierte.

In der theatralen Rezeption findet sich sowohl die Faszination für das einzelne Drama als auch für den Zyklus-Gedanken, der sich in der deutschen Rezeption fast zu einer mythischen Erzählung weitet.

## KAPITEL 1

# Die Krone: Dämonie der Macht

### Lektüre

*Richard III.* ist eines der frühen Stücke unter den Shakespeare'schen Historiendramen. 1592/93 entstanden, war es von Beginn an ausgesprochen populär. Auch im deutschen Sprachraum fand das Stück schon früh eine positive Aufnahme,<sup>4</sup> im 19. Jahrhundert – dem Zeitalter der Virtuosen – errang es einen festen Platz in den Spielplänen, weil seine dramaturgische Logik in besonderer Weise auf die Titelfigur ausgerichtet ist: Schon der Eröffnungsmonolog etabliert eine intensive Beziehung zwischen Richard und dem Publikum – es entsteht eine für den ersten Teil des Dramas konstitutive *dramatische Ironie*, d. h. das Publikum weiß mehr als die übrigen Figuren des Spiels. Völlig ruchlos erklärt Richard: »I am determinèd to prove a villain.« (*Richard III.*; Wells/Taylor 2005: 185)

Der Eingangsmonolog eröffnet in einem grundsätzlichen Sinne einen Blick auf die politischen, sozialen und psychologischen Umstände:

»Now is the winter of our discontent  
Made glorious summer by this son of York;  
And all the clouds that loured upon our house  
In the deep bosom of the ocean buried.  
[...]  
But I, that am not shaped for sportive tricks,  
Nor made to court an amorous looking-glass,  
I that am rudely stamped and want love's majesty  
To strut before a wanton ambling nymph,  
I that am curtailed of this fair proportion,  
Cheated of feature by dissembling nature,  
Deformed, unfinished, sent before my time

Into this breathing world scarce half made up —  
 And that so lamely and unfashionable  
 That dogs bark at me as I halt by them —  
 Why, I in this weak piping time of peace  
 Have no delight to pass away the time,  
 Unless to spy my shadow in the sun  
 And descant on mine own deformity.  
 And therefore since I cannot prove a lover,  
 To entertain these fair well-spoken days,  
 I am determinèd to prove a villain«  
 (*Richard III*, Wells/Taylor 2005: 185)

In der Frühen Neuzeit, als Shakespeare das Stück schrieb, ist die von Richard angesprochene körperliche Deformation nicht nur eine Äußerlichkeit, sondern Ausweis und Beleg für seine charakterliche Verworfenheit.<sup>5</sup> Diese Lesart entspricht der Vorstellung, dass die Welt, weil sie heilsgeschichtlich geordnet ist, grundsätzlich lesbar ist. Entsprechend wird Richard immer wieder als Schlange und Teufel beschrieben.<sup>6</sup> Im Sinne dieser Lesbarkeit verdoppelt der Text das Prinzip der dramatischen Ironie dadurch, dass das Publikum nicht nur durch Richard explizit informiert wird, sondern dass sich auch die zahlreichen Prophezeiungen und Flüche, die ausgestoßen werden, erfüllen.

Die Fokussierung auf die Titelfigur weist aber noch auf eine andere dramaturgische Spur hin: Robert Weimann (1928–2019) hat in seiner Studie *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters* (1967) ausführlich herausgearbeitet, wie sehr das Shakespeare-Theater geprägt vom Erbe der mittelalterlichen *morality*-Stücke ist. Ein besonderes Kennzeichen ist für Weimann die allegorische Verkörperung des Lasters (*Vice*). In den *morality*s war diese nicht nur mit witzigen Wortspielen verbunden, sondern bildete eine Brücke zum Publikum, kommunikativ und räumlich. (Vgl. Weimann 1967: 240.)

Weimann beschreibt das Elisabethanische Theater in der Spannung zwischen zwei unterschiedlichen Darstellungsmodi und Darstellungs-orten: Auf der einen Seite der *locus*, der im dramatischen Text imaginierte Handlungsort, der auf einer erhöhten Plattform gelegen ist, und auf der anderen Seite die *platea*, der ebenerdige Platz vor der Bühne,

also der Zwischenraum von *locus* und Publikum, der eine besondere Kommunikationsmöglichkeit bot.

Weimann identifiziert den Unterschied von *locus* und *platea* auch als einen sozialen Unterschied: Während in den mittelalterlichen Spielen die fiktiven *loci* den sozial hochstehenden Figuren vorbehalten sind, stehen auf der *platea* die Zuschauer und mit ihnen die Narrenfiguren.<sup>7</sup> Dass die Vice-Figur auch auf der *platea* ihren Platz findet, entspricht der auf den ersten Blick widersprüchlichen Konstellation, dass die moralisch fragwürdigen Figuren eine besondere Publikumsnähe haben, sie sind in vielen Fällen das verbindende Element zwischen Handlung und Publikum und fungieren in vielen Fällen auch als Spielmacher.

Diese Spieltradition, die durch die Reformation zum Erliegen kommt, lebt nun aber im Elisabethanischen Theater als programmatisch zu nennender Anachronismus fort, dessen dramaturgische Möglichkeiten von Shakespeare weithin genutzt werden.<sup>8</sup> Auch dies ist eine Form der Blumenberg'schen *Umbesetzung*. So identifiziert sich Richard schon zu Beginn des Stücks als »Vice-Erbe« (Weimann 1967: 244), wenn er die einführenden Informationen nicht in Form eines (mehr oder weniger) abstrakten Prologs bietet, sondern dezidiert als Rollenfigur. Gleichzeitig ist Richard – anders als die klassische Vice-Figur – konstitutiver Teil der Handlung, d. h. seine Möglichkeit, das Geschehen zu kommentieren, kommt schnell an ihre Grenzen:

»So wurde Richard zum furchtbaren Abbild einer im Drama integrierten Geschichtsperson, aber zugleich blieb er der augenzwinkernde Regisseur seines mörderischen Königreiches. Das traditionelle Erbe des beiseitesprechenden, wortspielenden, publikumsnahen, sarkastischen Schurken war nun einem neuartigen Realismus durchaus zuträglich.«  
(Weimann 1967: 262)

Diese Spannung führt zu einer Ambiguität des dramatischen Textes, die inszenatorisch beantwortet werden will, denn die Zeichen der allegorischen Sündhaftigkeit lassen sich auch im Sinne einer psychologischen Prädisposition verstehen: Im Sinne einer psychologischen Figur erscheint Richard als gekränkte, ausgestoßene Figur, die sich

für die konstante Zurückweisung rächt. Weimann macht darauf aufmerksam, dass schon bei Shakespeare diese Spannung besteht, denn: »Richard verkörpert nicht nur das Laster seines mörderischen Ehrgeizes, sondern auch dessen Opfer: Er zerstört nicht nur andere, sondern schließlich sich selbst.« (Weimann 1967: 263) In diesem Sinne steht mit Richard eine ambivalente Figur im Zentrum: Auf der einen Seite baut er durch die zahlreichen *ad spectatores*-Monologe eine Komplizenschaft zum Publikum auf, die noch dazu von einer mithin beißenden Ironie getragen ist, auf der anderen Seite läßt die Ruchlosigkeit seiner Handlungen nicht zur Identifikation ein.<sup>9</sup> Richard ist eine schillernde Figur, die die Formation und Deformation eines Macht-Habers auf die Szene stellt, und gerade deshalb dient sie als Prisma politischer Reflexion, weil Figur und Stück dazu einladen, Dämonie und Faszination von Macht zu zeigen.<sup>10</sup>

### Die Hässlichkeit der Macht: Fritz Kortner als Richard III. (1920)

»Gott, schauen Sie aus!« (Kortner 1991: 346) – mit diesen Worten soll, Kortners eigener Legendenerzählung nach, Leopold Jessner (1875–1945) das Aussehen seines neuen Hauptdarstellers kommentiert haben, als dieser ihm auf dem Bahnhof nachstellte, um einen Vertrag zu bekommen. Der Ort der gemeinsamen Tätigkeit war das Schinkel'sche Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, das bis zur Abdankung des Kaisers das Zentrum der theatralen Selbst-Darstellung des Hohenzollern-Hauses gewesen war. (Vgl. Marx 2008: 371–373.) Die neue, demokratische Regierung wählte mit Jessner einen Künstler, dessen Biographie schon Programm und Provokation war: Als Jude und Sozialdemokrat verkörperte er jene Bevölkerungsgruppen, die der verkrustete, wilhelminische Staatsapparat kontinuierlich ausgegrenzt hatte. Und Jessner verstand es, die Aufgabe anzunehmen und den bürgerlichen Kanon einer kritischen Revision zu unterziehen. Nach dem »Zivilisationsbruch« des Ersten Weltkriegs sei ein »Weiter so!« schlichtweg unmöglich – dies sei, so Jessner, keine Frage der ästhetischen Programmatik, sondern entspreche einer Notwendigkeit:

»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 Illusion eines glanzvoll-farbigen Flitters, den ihm die Rampenlichter vortäuschen. Dem, der selbst ein Zerissener, 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.« (Jessner 1979: 155)

So wurde Jessners Intendanz zu einem Laboratorium der politischen Kunst: Auf den Prüfstand kam der bürgerliche Kanon, der nun konsequent und teilweise mit erheblichen Schmerzen für das Publikum darauf befragt wurde, ob und inwiefern er für die neue, demokratisch-republikanische Zeit überhaupt geeignet sei. Immer wieder wurde das Schinkel'sche Theater am Gendarmenmarkt zu einem umkämpften Symbolort. So wie Ebert in der Badehose als Karikatur des neuen politischen Systems ausgestellt und verlacht wurde, so wurde auch das von Jessner geleitete Staatstheater immer wieder in der öffentlichen Diskussion angegriffen und versucht, es der Lächerlichkeit preiszugeben.

Jessner wiederum scheute keineswegs die Auseinandersetzung mit seinen politischen Gegnern und entwickelte einen Spielplan, der gezielt die symbolischen Gipfelpunkte konservativer Identitätspolitik aufsuchte: Schon Schillers *Wilhelm Tell* 1919 war ein Fanal, denn just dieses Stück hatte sich im 19. Jahrhundert zu einem festen Markstein nationaler Identitätspolitik entwickelt. (Vgl. Marx 2008: 57–120.) Die »Entzauberung« des Stücks ruhte vor allem auf zwei Säulen: Emil Pirchan (1884–1957) entwarf einen szenischen Raum, der in jeglicher Hinsicht die sehnüchzig erwarteten Alpenpanoramen verweigerte und stattdessen einen abstrakten Bewegungsraum, der von Treppen und Podesten bestimmt war, bot. Gleichzeitig wertete Jessner durch die Besetzung mit Kortner die Rolle des Geßler auf, der hier als ein dämonischer Gegenspieler, ein »krallenscharfer Vampyr der Tyrannei« (N. Falk zit. nach Rühle 1967: 198), erschien. Während Albert Bassermann in traditionellem Gewand den Tell im Register des Naturalismus spielte, fegte Kortners Geßler in angedeuteter Uniform als alptraumhafte Inkarnation des Militarismus über die Bühne. Der Saal tobte – der Exorzismus forderte seine Opfer.

1920 nun spitzte Jessner diese Strategie zu: Denn während Geßler nur eine vergleichsweise kleine Rolle in Schillers Drama ist, ist Richard III. als Spielmacher von Beginn an präsent. In dieser Rolle beherrschte Kortner die ganze Bühne.

»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.« (H. Ihering zit. nach Fetting 1987: 78)

Alfred Kerr hat die Inszenierung zusammenfassend als »expressionistisches Märchen« (A. Kerr zit. nach Rühle 1967: 258) bezeichnet, eine Beschreibung, die der von Ihering beschriebenen Verdichtung durch Kortners Spiel Rechnung trägt. Siegfried Jacobson etwa fokussiert auf die Gesamtatmosphäre, wenn er schreibt:

»Welch eine Atmosphäre! Was für ein Brodem von Verrat und Tücke, Machtbrunst und wüster Grausamkeit! Dieser betäubende Geruch von Sümpfen schwarzen Bluts. [...] Die Welt ist aus den Fugen. Klüfte gähnen. Sie schlucken Menschen ohne Wahl und Zahl und speien sie als ›Geister‹ wieder aus. Einzig um dieses Chaos, um diese grausig rot gefärbte Stimmung eines Untergangs von Epochen und Geschlechtern, um diese Götterdämmerung handelt sich's für uns.« (Jacobson zit. nach Rühle 1967: 260)

In Kortners Richard kondensieren sich Stimmung und Katastrophe – er gibt die Titelfigur als dämonische Erscheinung von überstrahlender Hässlichkeit.<sup>11</sup> Auch Pirchans Skizzen lassen erkennen, wie sehr Kortner die Gestalt schon äußerlich ins Grotesk-Diabolische überzeichnet. Auch die erhaltenen Rollenfotos dokumentieren diese Überzeichnung. Nicht nur erscheint das Gesicht – durch die Frisur auf unnatürliche Weise umrahmt – irritierend verzerrt, auch die krallenhaft gehobene Hand, eher eine Klaue, gibt der Figur etwas Bestialisches.



links: Fritz Kortner als Richard III., Zeichnung v. E. Pirchan, TWS  
rechts: Kortner als Richard III., Foto: © Zander & Labisch, 1920, TWS

Vorgezeichnet ist diese Hässlichkeit im Expressionismus – sowohl in der Malerei als auch im Film. Das intensive Spiel mit Licht und Schatten als Merkmale dämonischer Unheimlichkeit waren eines der Leitmotive im Film der Zeit.<sup>12</sup> Dass die Inszenierung mit diesen Referenzen spielt, wird an Pirchans Skizzen deutlich: Die Szene der Ermordung der Neffen im Tower lebt vom Gegensatz zwischen den zentral in hellem Licht kauern den Neffen und den bedrohlich sich nähernden Schatten, deren Arme und Hände sich wie Fangarme ausnehmen.

Diese visuell-symbolische Verdichtung findet in der Krönungsszene Richards ihren Höhepunkt: Pirchans Skizze zeigt eine blutrote Treppe, auf deren Stufen die Höflinge sich links und rechts scharen, die Körper in Gesten der Verehrung so verzerrt, dass sie schon völlig deformiert sind. Richard aber steht an der Spitze der Pyramide hoch aufgereckt, eine Geste des Triumphs, die den baldigen Absturz schon vorzuahnen scheint. Jan Kott mag dieses Bild im Kopf gehabt haben, als er Anfang der 1960er Jahre in *Shakespeare heute* schrieb:



Bühnenskizze E. Pirchan *Richard III.*, Berlin 1920, TWS

»Die Feudalgeschichte ist eine große Treppe, über die ununterbrochen der Zug der Könige schreitet. Jede Stufe, jeder Schritt nach oben ist von Mord, Treubruch oder Verrat gezeichnet. [...] Von der letzten Stufe ist es dann nur noch ein Schritt in den Abgrund. Die Herrscher wechseln. Aber die Treppe ist immer dieselbe.« (Kott 1989: 22)

In der Jessner'schen Inszenierung wird die Fabel von *Richard III.* zu einer Parabel des Niedergangs eines politischen Systems, das lebensfeindlich ist, das so sehr auf sich selbst gerichtet ist, dass es kein Ziel zu haben scheint als sich selbst. Norbert Falk nennt Kortner-Richard in seiner Besprechung »den Bewegter des ganzen Blutapparats« (N. Falk in *BZ am Mittag* v. 6. 11. 1920) – das Drama ist nur noch eine einzige Gewaltmaschine.

Pirchans Bühnenbild – mit der zentral gesetzten Jessner-Treppe – bereitet dieser Gewaltmaschine eine Szene, auf der sie in aller Deutlichkeit sichtbar wird. Die *Treppe* ist der Inbegriff jener szenischen Abstraktion, denn sie behauptet nicht einmal mehr einen Zielpunkt, sondern erschließt nur die vertikale Dimension des Raums als Symbol-



Bühnenskizze E. Pirchan *Richard III.*, Berlin 1920, TWS

achse der Macht. Auf dieser Treppe kommt es schließlich auch zum Finale: Die Schlacht wird zu einem abstrakten Spiel, an dessen Ende Richards Tod auf offener Szene steht.

»Bei Shakespeare stirbt Richard hinter der Szene. Jessner schickt ihn mit nacktem Oberkörper – sei es, daß er entwaffnet worden ist, sei es, daß er sich, mente captus, selbst entkleidet hat – auf die Mauer und langsam die rote Treppe hinunter in die Speere der weißen Feinde. Bei diesem Abstieg stößt er drei-, viermal den berühmten Schrei nach dem Pferde aus. Er singt ihn eigentlich. Immer anders. Nicht immer greller, sondern immer hoffnungsloser, immer schicksalsergebener. Man erbebt bis ins Mark.« (S. Jacobson zit. nach Rühle 1967: 262)

Jessner gelingt eine Abstraktion, eine Kondensation, die aus der Episode des englischen Mittelalters die Parabel eines amoralischen Machtapparats werden lässt. So wie Pirchan den Raum durch Gerüste symbolisch verdichtet, so arbeitet er auch mit einer offenkundigen Farbsymbolik, die den Machtkampf in die Abstraktion und Eindeutigkeit eines Schachspiels übersetzt. Adolf Winds beschreibt die Inszenierung: