



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Christopher Balme, Hans-Peter Bayerdörfer,
Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele

Band 47

Matthias Heilmann

Leopold Jessner – Intendant der Republik

Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs
aus Ostpreußen

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2005



Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Dem Andenken
meines Großvaters
Ernst Heilmann
(1866–1923)

D19 Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-484-66047-3 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005

Ein Unternehmen der K. G. Saur Verlag GmbH, München

<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Johanna Boy, Brennbach

Druck: Laupp & Göbel GmbH, Nehren

Einband: Nädele Verlags- und Industriebuchbinderei, Nehren

Inhalt

Einleitung	I
1. Die Lehrjahre des ostpreußischen Künstlers am Theater	8
1.1. Die Heimatstadt Königsberg	10
1.2. Der Anfang als Schauspieler	15
1.3. Der Lehrer Carl Heine – Neuer Ibsen-Stil und die Entdeckung Wedekinds	19
1.4. Zusammenarbeit mit Gustav Lindemann	28
1.5. Die letzten zwei Jahre vor dem Durchbruch	32
2. Die ersten Stationen zum modernen Regietheater	33
2.1. Hoffnungsträger Jessner am Thalia-Theater	33
2.2. Hamburg wird Wedekind-Stadt	42
2.3. Die Befreiung aus provinzieller Enge	53
2.4. Der lange Abschied vom Thalia-Theater	66
2.5. Jessner in der Kulturpolitik Hamburgs	68
3. In Kriegszeiten Intendant in der Heimat	74
3.1. Königsberger Kulturleben am Ende des kaiserlichen Deutschlands	75
3.2. Das erste Jahr als eigenständiger Leiter	80
3.3. Schlaglichter in der zweiten Jessner-Saison	85
3.4. Jessner und Königsberg im Umfeld der Revolution	92
4. Grundlagen für das Theater der neuen Republik	105
4.1. Auf dem Weg zum Theater der Zeit	111
4.2. Das Ende des Expressionismus	117
5. Der Anfang als Staatstheaterintendant in Berlin	130
5.1. Die Umwandlung zum Staatlichen Schauspielhaus	130
5.2. Die Verpflichtung Fritz Kortners	136
5.3. Der Schrei nach Freiheit in <i>Wilhelm Tell</i> : Sensation und Legende	140
6. Triumphe mit Kortner	170
6.1. Zum ersten Mal Wedekind im Staatstheater	170
6.2. <i>Richard III.</i> : Die Ballade vom Machtrausch	187

7.	Die Ablösung Reinhardts durch Jessner	205
7.1.	Reinhardt verläßt Berlin	205
7.2.	Die Entdeckung Barlachs für das Theater	210
7.3.	Eine neue Sprache für Schillers <i>Fiesco</i>	221
8.	<i>Othello</i> : Ein Höhe- und Wendepunkt	230
9.	Jessner ohne Kortner	241
9.1.	Weimar zwischen Krise und Stabilität.	241
9.2.	Kortners Ausstieg aus den <i>Carlos</i> -Proben	245
9.3.	Die Berufung Jürgen Fehlings an das Staatstheater	257
9.4.	<i>Don Carlos</i> : Freiheitsidee und Unterwerfung	259
9.5.	<i>Napoleon</i> und die Grabbe-Euphorie	263
10.	Das Gegenwartstheater der Republik	269
10.1.	Geteiltes Echo auf <i>Macbeth</i> und noch einmal <i>Wilhelm Tell</i>	269
10.2.	<i>Faust</i> ohne deutsche Biederkeit	275
10.3.	Eröffnung des Schillertheaters und Gründung der Staatlichen Schauspielschule	282
10.4.	Uraufführungen und erste Proteste im Landtag	286
10.5.	<i>Wallenstein</i> : Humanität statt Kriegsverwilderung	302
10.6.	Arnolt Bronnen: Der Mann des Tages in der neuen Zeit	313
11.	Jessners Kampf um Kontinuität und Erneuerung.	336
11.1.	Noch einmal Grabbe und der Abgang von Krauss	336
11.2.	Hans José Rehfish: Ein neuer Wedekind?	339
11.3.	Eine neue Zeit nach der Wahl Paul von Hindenburgs	343
11.4.	Der Kampf gegen reaktionäre Kunstauffassung: <i>Herodes und Mariamne</i> und die Verpflichtung Piscators	347
11.5.	<i>Hamlet</i> : Ein Republikaner gegen Gewaltmonarchie und Militarismus . .	356
12.	Verschärfung der Krise – Neue Siege und schleichender Machtverfall	370
12.1.	Hauptmann-Inszenierungen im Kontext antisemitischer Herabsetzungen.	372
12.2.	Jessners 50. Geburtstag: Abgesänge an einen einst Erfolgreichen?	384
12.3.	Widerstände aus zwei Lagern trotz <i>Oedipus</i> -Begeisterung	392
12.4.	Gefahren durch Besucherorganisationen und Feinde im eigenen Haus. .	401
13.	Jessners Abschied	408
13.1.	Die Demission	408
13.2.	Jessner als »freier« Regisseur vor der Katastrophe	412
13.3.	Das Ende im Exil	415
14.	Epilog	418

15.	Verzeichnis der Inszenierungen von Leopold Jessner	420
15.1.	Inszenierungen am Thalia-Theater in Hamburg (1904–1915)	420
15.2.	Inszenierungen an den Hamburger Volksschauspielen	421
15.3.	Inszenierungen am Neuen Schauspielhaus in Königsberg (1915–1919)	422
15.4.	Inszenierungen am Staatlichen Schauspielhaus in Berlin (1919–1933)	422
15.5.	Gastinszenierungen von Leopold Jessner in der Weimarer Republik	428
15.6.	Inszenierungen von Leopold Jessner in der Emigration	429
16.	Literaturverzeichnis	430
16.1.	Archive	430
16.2.	Publikationen von Leopold Jessner	431
16.3.	Sekundärliteratur	432
17.	Personenregister	441

Einleitung

Im Gegensatz zu Max Reinhardt hat sich die Theaterwissenschaft bisher nur unzureichend mit dem Intendanten und Regisseur Leopold Jessner auseinandergesetzt. Dabei steht die überragende Bedeutung Jessners für das Theater der Weimarer Republik und für die Entwicklung des Regietheaters bis zum heutigen Tag außer Zweifel. Schauspieler, Intendant- und Regiekollegen, Schriftsteller und Kritiker belegen diese Tatsache eindeutig. Der Ostpreuße Jessner wurde an die Spitze des Staatstheaters in Berlin gewählt, als das Theater im November 1918 erstmals in Deutschland in den Dienst der Demokratie trat. Elf Jahre leitete ein Jude mit sozialdemokratischen Überzeugungen die wichtigste Bühne der neuen Republik. In keiner anderen Theaterpersönlichkeit spiegelt sich die Geschichte der Weimarer Republik so umfassend wider.

Der Mangel an wissenschaftlicher Literatur zu Jessner ist immer wieder beklagt worden. Hugo Fetting, der 1978 mit Akribie und Spürsinn die Schriften Jessners herausgegeben hat, verstand seine Zusammenstellung von Reden, Aufsätzen, Interviews etc. in erster Linie als Anregung »zur wissenschaftlichen Erschließung, vor allem aber zur schöpferischen Auseinandersetzung mit seiner Arbeit und zur kritischen Aneignung seines ungenutzten Erbes«. ¹ In seinem Nachwort beklagt Fetting, daß die Dissertation von Horst Müllenmeister ² »die einzige [sei], die bis zum heutigen Tag über das Schaffen des großen deutschen Theaterleiters und Regisseurs geschrieben wurde.« ³ Müllenmeisters Arbeit entstand in zeitlicher Nähe zu Jessners Leben. Er hatte den Vorteil, mit einigen Weggefährten Jessners noch sprechen zu können. Dabei verläßt er sich häufig auf mündliche Überlieferung, wertet die zahlreich vorliegenden Kritiken nur unzureichend aus, verzichtet nahezu vollständig auf Aktenmaterial, das zum Verständnis seiner Berliner Intendanz unentbehrlich ist, und verbindet es vor allem nicht mit politischen Konstellationen, die von Jessners künstlerischen Arbeiten nicht zu trennen sind. Trotz einiger sachlicher Fehler kommt Müllenmeister das Verdienst zu, als einziger eine wissenschaftliche Gesamtbetrachtung über Jessner vorgelegt zu haben. Letztendlich ist Peter Gay zuzustimmen, der in seinem Standardwerk über die Kultur der Weimarer Republik in der Bibliographie Müllenmeisters Dissertation folgendermaßen beschreibt: »Brauchbare Doktorarbeit; vieles bleibt zu diesem Thema noch zu tun.« ⁴ Auch Ludwig Marcuse, über Jahrzehnte

¹ Leopold Jessner: *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin 1979, S. 9.

² Horst Müllenmeister: *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*. Phil. Diss. Köln 1956.

³ Vgl. Jessner 1979, S. 301.

⁴ Peter Gay: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933*. Frankfurt a. M. 1989, S. 242.

ein enger Vertrauter Jessners, mahnt, endlich Jessners Werk und Wirken für das heutige Theater nutzbar zu machen:

Wie lebt jene Zeit heute nach, unter den Leuten des Theaters, die diese Aufführungen nicht sehen konnten? Man pflegt zu sagen: dem Mimen und dem Regisseur und dem Theaterbildner flicht die Nachwelt keine Kränze. Weshalb eigentlich nicht? Es gibt aus jener Zeit viele sehr anschauliche Beschreibungen, verfaßt von Theater- und Kunstkritikern, Schauspielern, Regisseuren und Memoiren-Schreibern – weshalb malt kein Theater-Historiker mit Hilfe ihrer Skizzen ein Bild, das im Abglanz auch den Heutigen noch etwas von jener Zeit vermittelt?⁵

Der Aufforderung Gays und Marcuses nachzukommen, ist ein Hauptanliegen des Verfassers. So wurde der schwierige und extrem langwierige Versuch unternommen, einen Gesamtüberblick über das Lebenswerk Jessners der Theaterwelt endlich vorzulegen.

Ein fundamentales Problem der Jessner-Forschung ergibt sich aus der Ungewißheit über einen privaten Jessner-Nachlaß. Trotz intensiver Bemühungen von Professor Leonhard Fiedler konnte der Entwurf eines geplanten Theaterbuches, an dem Jessner in seinen letzten Lebensjahren in den USA schrieb, nicht aufgefunden gemacht werden. Außerdem haben sich Jessners Nachkommen nicht darum gekümmert, die privaten Aufzeichnungen des großen Theatermannes für die Nachwelt zu sichern. Ein minimaler Bestand an Briefen, Reden und Aufsätzen ist auf ungeklärtem Weg nach Berlin zurückgekehrt. Seit 1988 verwaltet die Akademie der Künste einen Jessner-Nachlaß, der aber nur in wenigen Einzelfällen substantielle Dokumente enthält. Wesentlich ertragreicher sind die Briefwechsel Jessners mit den Kritikern Alfred Kerr und Herbert Ihering, die ebenfalls Bestandteile des Kerr- bzw. Ihering-Nachlasses in der Akademie der Künste sind. An Primärquellen bleibt man auf die von Hugo Fetting herausgegebenen Schriften angewiesen, dessen Schwerpunkt bei Zeitschriftenaufsätzen aus den zwanziger Jahren liegt.

Angesichts dieser großen Lücken mußte in mühseliger Kleinarbeit anderes Material dienstbar gemacht werden. Eine Auswahl an Programmheften und Besetzungszetteln zu Jessner-Inszenierungen wurden in der Theatersammlung des Berlin-Museums und der Abteilung Berliner Theater-, Literatur- und Musikgeschichte des Märkischen Museums gesichtet. Beide Institutionen verwahren auch einen geringen Fotobestand. Einzelne Programmhefte waren ferner im Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste, im Theatermuseum Köln, im inzwischen aufgelösten Archiv der Staatsoper Berlin und in der Sammlung Unruh des theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin zu finden. In allen genannten Sammlungen wurden aber weder Programmhefte noch Fotos systematisch verwahrt, was die wissenschaftliche Erschließung zusätzlich erschwerte. Wichtige Materialien enthält das Österreichische Theatermuseum in Wien, wo sich die Nachlässe von Emil Pirchan und Caspar Neher befinden, die beide häufig Jessner-Inszenierungen ausgestattet haben. Dort wurden wichtige Bühnenbild- und Kostümentwürfe eingesehen. Im Archiv der Staatsoper Berlin konnten darüber hinaus Soufflier- und Assistentenbücher studiert werden, aus denen Strichfassungen zu einigen Jessner-Produktionen hervorgehen. Im Bundesarchiv-Filmarchiv (Außenstelle Berlin)

⁵ Ludwig Marcuse: »Leopold Jessners Stil. Erinnerungen an einen großen Regisseur«. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 19, 22./23.1.1966.

wurden die drei Jessner-Filme aus der Weimarer Republik am Schneidetisch begutachtet.

Aufgrund der Gegebenheiten der übrigen Materialien kamen den Theaterkritiken natürlich überragende Bedeutung für die Rekonstruktion der Regiearbeit zu. Selbstverständlich waren die umfangreichen Kritikensammlungen von Hugo Fetting⁶ und vor allem Günther Rühle⁷ zum Theater der Weimarer Republik und – als notwendige Ergänzung – die publizierten Sammlungen einzelner Kritiker (Kerr, Ihering) eine wesentliche Hilfe. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß selbst Rühle logischerweise nur eine Auswahl vornehmen konnte und sich auf drei bis maximal vier Kritiken pro Neuzinszenierung beschränken mußte. Außerdem haben längst nicht alle Inszenierungen Jessners in den genannten Bänden Eingang gefunden. Um einen relevanten Einblick in die Rezeption von Jessners Tätigkeit in der Tageskritik zu gewinnen, war es daher unumgänglich, die Premierenbesprechungen in den Tageszeitungen auf eine breitere Grundlage zu stellen. In wochenlanger Forschungsarbeit in den Lesesälen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, im Landesarchiv Berlin und im Theatermuseum Köln wurden weitere Zeitungsartikel zu Jessner gesammelt, um insbesondere auch die nationale und reaktionäre Presse in die Beurteilung mit einzubeziehen. Rühles programmatischer Titel (*Theater für die Republik*) verrät bereits, daß sein Schwerpunkt bei der demokratischen und bürgerlichen Presse liegt, womit sein Standardwerk keineswegs geschmälert werden soll. Theaterkritiken sind allerdings nur dann von wissenschaftlichem Nutzen, wenn sie mit anderen Quellen vergleichend analysiert werden. Viele ehemalige Weggefährten Jessners (Schauspieler, Regiekollegen, Bühnenbildner, Dramaturgen, Kritiker und andere Zeugen) haben ihre Zusammenarbeit mit Jessner auf unterschiedliche Weise publiziert. In diesem Fall ist natürlich zu unterscheiden, ob es sich um Berichte aus Jessners Lebzeiten oder um Lebenserinnerungen im zeitlichen Abstand handelt.

Neben den gedruckten Quellen entwickelte sich während der Forschungsarbeit Aktenmaterial vom Staatstheater Berlin zur unverzichtbaren Materialgrundlage. Das Geheime Staatsarchiv bewahrt die Verträge Jessners, zwei Personalakten sowie den Schriftwechsel der Staatstheater-Intendanz auf. Die Vollständigkeit kann heute nicht mehr überprüft werden, weil Teile des Bestandes nach dem Zweiten Weltkrieg nach Merseburg ausgelagert wurden, wo sich bis 1993 eine Außenstelle des Geheimen Staatsarchivs befand. Auch die Sitzungsprotokolle des Preußischen Landtages konnten im Geheimen Staatsarchiv eingesehen werden. Durch das Studium dieser Akten ergab sich ein viel klareres Bild über die Einbindung des Intendanten Jessner in den politischen Tageskampf der Republik. Schließlich ermöglichte mir die Bibliothek der Hochschule der Künste wertvolle Einblicke in Archiv-Unterlagen der Staatlichen Schauspielschule, die Jessner 1925 gegründet hatte.

Jessner hat auf verschiedenen Gebieten ein gewaltiges Erbe hinterlassen. Daraus ergeben sich aber auch methodische Probleme für die Anfertigung dieser Arbeit. Auf der

⁶ Hugo Fetting (Hrsg.): *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*. 2 Bde. Leipzig 1987.

⁷ Günther Rühle: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*. 2 Bde., überarb. Neuauf. Frankfurt a. M. 1988.

einen Seite ist es notwendig, Jessners praktische Theaterarbeit zu rekonstruieren. Über fünfzig Inszenierungen gestaltete Jessner allein am Staatstheater in Berlin ab 1919. Neben der Verlebendigung von Jessners Stileigenheiten und der Entwicklung seiner Regiearbeit besteht ein weiteres Untersuchungsziel darin, die Auswirkungen von Jessners Kunst auf den politischen Alltag seiner Epoche näher ins Blickfeld zu rücken. Insofern wird versucht, beide Aspekte – Jessners bahnbrechende Regietaten und die Rolle des jüdischen Künstlers im deutschen Kulturbereich zu Beginn des 20. Jahrhunderts – gleichrangig zu behandeln und sinnvoll in Beziehung zu setzen.

Zum Verständnis von Jessners Regiestil und seiner programmatischen Theaterarbeit ist es unumgänglich, seine frühen Jahre in Hamburg und Königsberg in die Gesamtbeachtung mit einzubeziehen, auch wenn ein Schwerpunkt naturgemäß auf der elfjährigen Intendanz in der Hauptstadt der Weimarer Republik liegt. Jessners Haltung war geprägt von seiner ostpreußischen Heimat und jüdischen Herkunft. Schon in seiner Königsberger Jugend mußte er Anfeindungen gegen die jüdische Minorität erleben. Sein Weg zum Theater nahm auf Wanderbühnen im ostdeutschen Raum seinen Anfang, bevor er als Mittzwanziger seine erste große Wirkungsstätte am Hamburger Thalia-Theater fand. Viel zu wenig bekannt ist die Tatsache, daß Jessner entscheidend an der Durchsetzung Ibsens im deutschen Sprachraum beteiligt war. Auch die Entdeckung und Durchsetzung Wedekinds war das Werk Jessners und seines Lehrers Carl Heine.

Im Ersten Weltkrieg begann die Intendantenkarriere in Jessners Heimatstadt Königsberg. In den ersten Kapiteln wird mehrfach erläutert, wie Jessner die Grundlagen seiner Regieprinzipien in Hamburg und in Königsberg gelegt hatte.

Seine Neuerungen stießen schon in der Frühzeit auf viel größere Resonanz – auch überregional – als allgemein angenommen. Deshalb war seine Berufung nach Berlin, ins Zentrum der revolutionären Auseinandersetzungen nach dem Ersten Weltkrieg, keineswegs so überraschend, wie seine politischen Gegner immer behaupteten. Bis heute hält sich das Gerücht, Jessner sei aus politischen Gründen zum Staatstheaterintendanten berufen worden. Der junge demokratische Staat habe an einen Juden und Sozialdemokraten das höchste Amt, das im deutschen Theater zu besetzen war, vergeben, um ein Exempel zu statuieren. Jessner leitete in der Tat einen Aufbruch in eine neue Zeit ein. Dennoch wird darüber zu sprechen sein, daß die Berufung auf Jessners Erfolge als Regisseur und Organisator, und nicht auf Gesinnung oder Religion, zurückzuführen war.

Als weitere Legende hält sich hartnäckig die vermeintliche Vorherrschaft des Expressionismus, die durch die neue Ära mit Jessner an der Spitze des Theaters in Deutschland angebrochen sei. Abgesehen von der Tatsache, daß der literarische Expressionismus eine extrem kurzlebige Epoche war, die nach dem Ersten Weltkrieg schnell wieder verschwand, muß ausführlicher auf die Frage eingegangen werden, ob es expressionistische Inszenierungen überhaupt gegeben hatte. Jessner wurde dieses Etikett vor allem im Zusammenhang mit seinen Klassiker-Inszenierungen angeheftet, was bereits andeutet, daß oft zwischen der dramatischen Produktion und der szenischen Umsetzung nicht klar unterschieden wird.

Was die Vielzahl der Jessner-Inszenierungen betrifft, so wurde eine kursorische Handhabung unumgänglich. Selbstverständlich nehmen die Inszenierungen in der Frühzeit der Berliner Intendanz breiten Raum ein. Insbesondere *Wilhelm Tell*, aber auch *Der Marquis*

von *Keith*, *Richard III.* und *Othello* lösten eine Revolution im Staatstheater aus. Wahrscheinlich hat keine Aufführung in der Theatergeschichte so gewaltige Reaktionen hervorgerufen wie Jessners *Wilhelm Tell*-Antrittsinszenierung. Bereits die unmittelbaren Folgen, die Verdrängung von Reinhardt aus Berlin und die Etablierung von Fritz Kortner als aufstrebendem Schauspielstar der Republik, markieren die Veränderungen, die mit Jessners Intendanz schlagartig eintraten. Gerade in den Klassiker-Aufführungen pflegte Jessner sein inszenatorisches Grundmodell. Jessner war der erste – und hier unterscheidet er sich deutlich von Reinhardt –, der Regie prinzipiell als Interpretation begriff. Er löste sich vom Gedanken, das ganze Werk in seiner Komplexität wiederzugeben. Seine Absicht bestand darin, die als wesentlich erkannte Idee des Stückes aus dem Nerv der Zeit herauszufiltern. Günther Rühle, der in zahlreichen Publikationen immer wieder an Jessner als Vater des Regietheaters erinnert, formuliert es in aller Schärfe: »Das war die Geburt des Interpretationstheaters [...], das Grundgesetz in der Theaterarbeit unseres Jahrhunderts. [...] Hinter dieses Ereignis von 1919 führt kein Weg zurück.«⁸

Inwieweit Jessners Regie die optische Umsetzung revolutionierte, eine neuartige Gliederung des Raumes einführte, wird im Zusammenhang mit seinen ersten Berliner Produktionen, die er mit dem Bühnenbildner Emil Pirchan entwickelte, ausführlich erörtert. Neben der Abkehr von Illusionismus und naturalistischer Dekoration ging Jessner mit seinen Schauspielern in der Sprachbehandlung neue Wege. Zu seinem wichtigsten Schüler avancierte zweifelsfrei Fritz Kortner. Der keineswegs konfliktfreien Beziehung Jessners zu Kortner wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Beide versuchten, die Distanz zwischen klassischen Stücken und zeitgenössischem Publikum durch Herauslösen der grundsätzlichen Aktualität der jeweiligen Werke aufzubrechen. Kortner setzte Jessners Regietheater nach dem Zweiten Weltkrieg fort und schlug damit eine Brücke zu den Regisseuren der heutigen Zeit.

Jessner hat seine künstlerische Linie weiterverfolgt und nach seinem spektakulären Berliner Beginn nicht nachgelassen. Eine vordringliche Aufgabe dieser Arbeit liegt auch darin, den Führungsanspruch Jessners im deutschen Theater über die Anfangsjahre hinaus nachzuweisen. Mit Hebbels *Herodes und Mariamme*, Shakespeares *Hamlet* oder Hauptmanns *Weber* konnte Jessner auch in seiner späteren Amtszeit große Siege feiern. Auch die Förderung junger Dramatiker (z.B. Bronnen, Barlach, Zuckmayer) wird meistens genauso unterschätzt wie sein unermüdlicher Einsatz für die Schauspielausbildung. Die Gründung und Leitung einer staatlichen Schauspielschule ohne kommerzielle Interessen gehört zu Jessners Lebenswerk.

Viel zu wenig beachtet wurde bisher auch Jessners Verstrickung in die erbitterten Kämpfe der Weimarer Republik. An seiner Person entzündete sich der Streit auch um die Zukunft Deutschlands, weil er, wie kein zweiter Regisseur, in die Tagespolitik eingegriffen hatte. Piscator, der auch bei Jessner unter Vertrag stand, hatte nicht die Möglichkeit, ein öffentlich-subventioniertes Theater zu leiten. Deshalb wurde Jessner viel stärker mit der neuen Demokratie identifiziert. Die Publikation soll dazu beitragen, auch diesen Zusammenhang verständlicher zu machen. Im letzten Teil der Arbeit spielen die zuneh-

⁸ Günther Rühle: *Anarchie in der Regie?* Frankfurt a. M. 1982, S. 100 f.

mende Aggressivität und die Machtinteressen der Republik eine immer größere Rolle. In der sich lange Zeit dahinziehenden Endphase Weimars häuften sich auch Niederlagen. Jessners Sturz, der am Anfang des Jahres 1930 Realität wurde, war ein erklärtes Ziel reaktionärer und nationalistischer Organisationen. Das letzte Jahr seiner Intendanz war von der Frage überlagert, ob es der Hugenberg-Presse und nationalsozialistischen Kampfblättern gelänge, den prominenten ›Kulturjuden‹ Jessner zu Fall zu bringen. Trotz aller Polemik von außen, die ihn sein ganzes Leben schwer belastet hatte, steht Jessner als Synonym für Standhaftigkeit und Behauptungswillen. Auch einem Theatermann kann es mit überzeugenden Leistungen gelingen, einer fragilen und krisengeschüttelten Epoche Gestalt und Namen zu geben. Von diesem Grundgedanken wurde die jahrelange Beschäftigung des Verfassers mit Leopold Jessner getragen.

Um der Fülle des Materials gerecht zu werden, war es notwendig, Ausgrenzungen vorzunehmen. Jessners trauriges Schicksal in der Emigration, das in den Niederlanden und in London begann, für kurze Zeit sich in Tel Aviv fortsetzte und ab Herbst 1937 in Los Angeles schließlich beendet wurde, muß in einem anderen Zusammenhang ausführlicher untersucht werden. Letzten Endes begann der Abstieg Jessners 1930 mit seiner erzwungenen Demission. Existenzkämpfe und fortwährende Angriffe gegen seine Person hatten ihn ermüdet und zermürbt. Bis 1933 stand er dem Staatstheater als Regisseur noch zur Verfügung, aber sein Zenit war überschritten. Elf Jahre hat er die Führung des wichtigsten Theaters in Deutschland gehalten. Es spricht für sich, daß nach ihm dreimal die äußerst komplizierte Leitung am Staatstheater in der kurzen Periode bis zur Machtergreifung Hitlers wechselte. Jessners Odyssee ab 1933 ist ein anderes Kapitel. Der überzeugte Jude und patriotische Ostpreuße war zu alt und nicht dazu geschaffen, außerhalb Deutschlands von neuem zu kämpfen.

Über Jessners Leben in der Emigration und seine grundlegende jüdische Identität hat Anat Feinberg 2003 einen beachtenswerten Aufsatz in englischer Sprache geschrieben, der aber in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden konnte.⁹

Es ist mir ein besonderes Anliegen, Personen und Institutionen, die diese Arbeit gefördert und begleitet haben, zu danken. Mein Doktorvater Professor Dr. Jens Malte Fischer hat mich vor langer Zeit ermutigt, die Dissertation über Leopold Jessner in Angriff zu nehmen. Neben der langjährigen Betreuung und zahlreichen Anregungen schulde ich ihm vor allem Dank für die Geduld, die er auch bei schöpferischen Krisen aufgebracht hat. Meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer habe ich vor allem deshalb zu danken, weil er als Mitherausgeber der Reihe *Theatron* die Veröffentlichung im Niemeyer-Verlag maßgeblich gefördert hat. Hugo Fetting, dessen Jessner-Schriftenband ohnehin die wichtigste Materialgrundlage der Arbeit darstellt, hat mir darüber hinaus in mündlichen Gesprächen wertvolle Tips für Recherchen in Archiven und Sammlungen gegeben. Professor Leonhard Fiedler (Frankfurt a. M.) bin ich für die Überlassung von Interviews, die er in den USA mit Freunden, Verwandten und Emigranten-Kollegen

⁹ Anat Feinberg: »Leopold Jessner: German Theatre and Jewish Identity«. In: *Year Book XLVIII Leo Baeck Institute*, 2003, S.111–133.

Jessners geführt hat, zu Dank verpflichtet. Auch wenn die Emigrationszeit nicht zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wurde, enthalten die Gespräche erhellende Aspekte über die Persönlichkeit Jessners. Bernhard Minetti gab mir kurz vor seinem Tod mehrfach bereitwillig über seine Beziehung zu Jessner Auskunft, der nicht nur sein wichtigster Lehrer, sondern auch sein väterlicher Freund gewesen war.

Mit Klaus Siebenhaar gestaltete ich am 13. Dezember 1995 zu Jessners 50. Todestag eine Gedenkausstellung im Foyer des Deutschen Theaters in Berlin. Während der Planung und Vorbereitung entwickelte sich ein fruchtbarer Gedankenaustausch.

Der Friedrich-Naumann-Stiftung habe ich zu danken, daß sie mir langfristige Studien ermöglichte. Das großangelegte Projekt, das durch zahlreiche Arbeitsaufnahmen immer wieder unterbrochen wurde, wäre nie zustande gekommen, wenn intensive Vorarbeiten nicht durch ein dreijähriges Stipendium abgesichert gewesen wären.

Ulrike Schumann (Oper Bonn) hat sich die Mühsal des Korrekturlesens aufgebürdet. Auch ihre Verbesserungen haben zur Fertigstellung beigetragen. Zuletzt danke ich meiner Mutter, die mir während einiger Schaffenskrisen vor allem moralische Unterstützung gegeben hat.

Die Arbeit widme ich meinem Großvater Ernst Heilmann. Mit Jessner teilte er das Los, antisemitische Anfeindungen zu Lebzeiten erdulden zu müssen. Durch seinen frühen Tod blieb ihm ein Emigrantenschicksal oder eine weit schlimmere Katastrophe erspart.

I. Die Lehrjahre des ostpreußischen Künstlers am Theater

Über keine Persönlichkeit, die in der Geschichte des deutschen Theaters derartig Nachhaltiges geleistet hat, ist so wenig Biographisches bekannt wie über Leopold Jessner. Für diese erstaunliche Tatsache gibt es vielfältige Gründe. Es fällt auf, wie konsequent Jessner es in allen seinen Reden, Aufsätzen, Interviews, Briefen und überlieferten mündlichen Zeugnissen vermieden hat, sich über seine eigene Person auch nur andeutungsweise zu äußern, während seine Stellungnahmen zu künstlerischen Fragen, zu allen politischen, sozialen und organisatorischen Angelegenheiten seiner verschiedenartigsten Tätigkeiten am Theater zumindest in den zwanziger Jahren sehr umfangreich sind.¹ Auch bei allen Ehrungen und Auszeichnungen, die Jessner zu Lebzeiten erfahren hat, finden wir nur Würdigungen seiner Leistungen als Theaterleiter und Regisseur, jedoch zum Privatmann Jessner kein einziges Wort.² Alfred Perry macht die unablässigen Anfeindungen, denen Jessner als Sozialdemokrat und ostpreußischer Jude in der Öffentlichkeit ausgesetzt war, dafür verantwortlich, daß ausschließlich Berufliches nach außen dringen durfte:

Jessner hatte zwei Gründe, warum er in der Dokumentierung seiner Berliner Tätigkeit außerhalb des Regieführens eigentlich sehr wenig Öffentliches getan hat [...]. Er hat immer wieder gesagt, daß er also doch von den alten eingessenen Beamten des Kultusministeriums und zum Teil des Innenministeriums sehr angefeindet wurde. Denn wenn Sie sich erinnern – und das weiß selbst ich, der damals so jung war – daß die alte preußische Haltung gegenüber einem ostpreußischen Juden, der nun der Chef des Preußischen Staatstheaters wurde, nicht so freundlich war und daß da also alle möglichen Kämpfe waren, so daß er gesagt hat, er tut mehr und besser und erreicht vieles, was er erreichen wollte, wenn er seine eigene Tätigkeit und seine eigenen Gedanken nicht publiziert [...]. Der zweite Grund war eine Identifikation mit der Gewerkschaft der Schauspieler, in der er eine führende Stellung hatte, in der er sehr viel zum Fortschritt beigetragen hatte, obgleich das dann später zu Kämpfen um ihn gekommen ist. Aber er sah auch da eine Gefahr darin, wenn er das, was er tat und wollte, zu sehr veröffentlichen würde. Er tat das also alles mehr als Graue Eminenz – im Gegensatz natürlich zu seinen Inszenierungen.³

¹ Siehe Jessner 1979. Diese umfangreiche Sammlung von Jessnerschen Schriften enthält weit über hundert Zeitschriftenaufsätze bzw. Redemanuskripte aus den Jahren 1910 bis 1940 mit zeitlichem Schwerpunkt auf den zwanziger Jahren, in denen Jessner sich privater Äußerungen nahezu ausnahmslos enthält.

² Zu Jessners fünfzigstem Geburtstag erschienen zwei umfangreiche Festschriften neben zahlreichen Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätzen, die keine biographischen Angaben enthalten. Insbesondere bei der Publikation von Felix Ziege fällt diese Tatsache auf, da an ihr fünfzehn Autoren mitwirkten, die größtenteils Jessner persönlich sehr nahestanden. Vgl. Carl Theodor Bluth: *Leopold Jessner*. Berlin 1928, und Felix Ziege: *Leopold Jessner und das Zeittheater*. Berlin 1928.

³ Die einzige Quelle, die in umfassender Form über Jessners Person und Charakter Auskunft erteilt, stellt das ausführliche Interview dar, das Prof. Leonhard Fiedler mit Alfred Perry am 1. und 2. April 1977 in Los Angeles geführt hat. Perry, der eine Art Privatsekretär Jessners in dessen

Sofern man den Berichten seiner Weggefährten und Freunde Glauben schenken darf, liegen aber gerade in Jessners Lebenseinstellungen und Charaktereigenschaften die Ursachen für seine ›revolutionären‹ künstlerischen Ziele und Arbeiten. Werden Jessners Grundüberzeugungen, glühender Sozialismus, patriotische Gesinnung mit ostpreußischer Heimatverbundenheit sowie starkes Bekenntnis zur jüdischen Religion, ausgeblendet, ist sein Lebenswerk unvollständig und nicht zu verstehen.⁴

Im amerikanischen Exil, als Jessner aus dem Blickfeld der öffentlichen Meinung weitgehend verschwunden war und damit ungehemmt seiner religiösen und politischen Einstellung Ausdruck verleihen konnte, finden sich einige bemerkenswerte autobiographische Bekenntnisse. Im Jahre 1940 äußerte er sich in einem Artikel unter dem Titel »Nicht Ost – Nicht West – Judaismus« zur Zerrissenheit der Juden in der Welt folgendermaßen:

Die traditionellen Differenzen finden in der Realität des Heute kaum eine Rechtfertigung. Ich erinnere mich sehr lebendig, wie ich, der Sohn litauischer Eltern und deutsch-jüdisch erzogen von den deutschen Spielkameraden herabsetzend »Litwack Jidd« und von den litauischen »Jackke« gerufen wurde. Ostjuden hielten sich den Westjuden für überlegen, und Westjuden schauten arrogant auf ihre östlichen Brüder herab [...].⁵

Aus diesen Worten geht nicht nur das Leiden an der jüdischen Gespaltenheit hervor, sondern auch, wie stark Jessner von seiner ostjüdischen Herkunft geprägt war. Die Erinnerung an die antisemitische Einstellung der Spielkameraden nach über fünfzig Jahren, die gesellschaftliche Isolierung der aus Litauen eingewanderten Juden sogar durch ihre westjüdischen Glaubensgenossen zeigt, wie tief die Außenseiterrolle empfunden worden ist. Der Kontrast zwischen Jessners unfreiwilligem Verzicht auf Öffentlichkeit in seiner Berliner Zeit außerhalb der Berufssphäre einerseits und seiner religiösen Beschäftigung in der Emigration andererseits, die nach Aussage aller Berichterstatter zum alles beherrschenden geistigen Mittelpunkt seines Lebens wurde, läßt an dieser Stelle schon erahnen, welche zentrale Rolle der Zugehörigkeit zum Judentum Zeit seines Lebens zuzubilligen ist. Die Ignoranz, mit der in den Jessner-Publikationen nach seinem Tod dieses private Schicksal behandelt wird, läßt sich demnach nicht allein mit der komplizierten Quellen-

letzten Lebensjahren war, hatte im kalifornischen Exil fast täglich Umgang mit Jessner, so daß er ein Gesamtbild über Jessners Persönlichkeit in detailgetreuer Kenntnis aufzeigen kann. Prof. Fiedler sei für die großzügige Überlassung des unpublizierten Interviews an dieser Stelle gedankt.

⁴ Die Beschreibung Leopold Jessners als Juden, Sozialisten und patriotischen Ostpreußen ergibt sich aus den Schilderungen von Ludwig Marcuse, der in seiner Autobiographie und in einem Erinnerungsaufsatz über Jessner dazu Stellung nimmt. Marcuse war einer der ältesten ›Jessner-Verehrer‹, da er, die letzten Jahre des Ersten Weltkrieges in Königsberg wohnend, bereits in dieser Zeit mit ihm zusammenkam und nach dem Krieg, zeitgleich mit Jessner, als gebürtiger Berliner wieder in die Hauptstadt zurückkehrte. Ludwig Marcuse: *Mein zwanzigstes Jahrhundert*. Frankfurt a. M./München 1968, S. 45–47, und ders.: »Erinnerungen an Leopold Jessner«. In: *Theater und Zeit*, 6. Jg., April 1958, S. 1–5.

⁵ Den Artikel »Nicht Ost – Nicht West – Judaismus« schrieb Jessner im August 1940 im *Fairfax Temple Journal* Los Angeles. Zit. nach Martha Mierendorff: »Leopold Jessner«. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bern/München 1976, S. 741.

lage, dem Verlust unzähliger Dokumente nach Jessners überraschendem Tod erklären.⁶ Vor allem Müllenmeisters zahlreiche sachliche Fehler ergeben sich zu einem erheblichen Teil aus der mangelhaften Auseinandersetzung mit dem jüdischen Hintergrund von Jessners Schaffen.⁷

1.1. Die Heimatstadt Königsberg

Jessners enge Verbundenheit mit der ostpreußischen Metropole Königsberg hatte für sein ganzes Leben zentrale Bedeutung. Hier wurde er am 3. März 1878 geboren, nachdem seine ostjüdischen Vorfahren kurz zuvor der litauischen Heimat entflohen waren. In Königsberg wurde ihm auch erstmals im Jahre 1915 die Leitung eines Theaters übertragen, das er durch die schwierige Zeit des Ersten Weltkrieges und des Revolutionsjahres lenkte und zu ungeahnten künstlerischen Höhen führte. Jessner blieb seiner Vaterstadt in der Zeit, als er mit der Intendanz des Staatlichen Schauspielhauses in Berlin den Gipfel der Karriere eines Bühnenleiters erreicht hatte, ebenso treu wie in dem schmerzlichen letzten Lebensabschnitt, als er, durch die Nationalsozialisten vertrieben, den Verlust der Heimat niemals vergessen und verkraften konnte. Bernhard Minetti berichtet von seiner letzten Begegnung mit Leopold Jessner im Londoner Exil:

1934 machte ich eine Drei-Tage-Tour nach London [...]. Ich kundschaftete nach Leopold Jessner, der in London im Exil lebte, traf ihn auch, wir machten einen langen Spaziergang in London, an Westminster vorbei. Ich berichtete, was im Theater los war und von den Kollegen. Er sagte mir: Wie sich das mit Hitler auch entwickle – wenn er, Jessner stürbe, wolle er in Königsberg begraben sein. Es war wie ein Auftrag, damit einer in Deutschland es wisse.⁸

Dieses Vermächtnis, das Minetti nach jahrelanger gemeinsamer Arbeit als letzter Eindruck haften blieb, zeugt einerseits von Jessners patriotischer Gesinnung trotz unaufhörlicher Schmähungen seiner Arbeiten gerade durch nationale Strömungen in der Weimarer Republik, andererseits von der Prägung durch die Geburtsstadt Königsberg, wovon alle weiteren Entwicklungen in seinem ereignisreichen Leben ihren Ausgangspunkt nahmen.

Als Jessner 1878 in Königsberg geboren wurde, zählte die Stadt 190.000 Einwohner. In dieser Stadt lebte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die verhältnismäßig große Zahl von etwa 4.000 Juden, was ungefähr einem Anteil von 2,1 Prozent der Bevölkerung entsprach.⁹ Nach Auskunft von Yoram Jacoby nahm die Zahl der Juden in Königsberg bis zum Ersten Weltkrieg weiterhin zu, was in der Einwanderung vieler Juden aus dem russischen Grenz-

⁶ Der einzige Artikel, der die Herkunft der aus Litauen eingewanderten jüdischen Familie Jessners erwähnt, wurde von Ulrich Seelmann-Eggebert zum hundertsten Geburtstag geschrieben. Ulrich Seelmann-Eggebert: »Leopold Jessners unbekannte Jahre«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 249 vom 27.10.1978, S. 39 f.

⁷ Vgl. Müllenmeister 1956.

⁸ Bernhard Minetti: *Erinnerungen eines Schauspielers*. Stuttgart 1985, S. 141.

⁹ Vgl. Fritz Gause: *Die Geschichte der Stadt Königsberg in Preußen*. Bd. 2. Köln/Graz 1968, S. 700 f.

gebiet ihre Ursache hatte.¹⁰ Das zaristische russische Weltreich, das im 19. Jahrhundert die baltischen Länder Litauen, Lettland und Estland genauso wie Polen umfaßte, war durch traditionell antijüdische Einstellungen der Bevölkerungsmehrheit gegenüber der ungeliebten Minorität gekennzeichnet. Die jüdische Gemeinde in Königsberg war demnach in zwei Gruppen gespalten: deutsche Juden, die größtenteils stark assimiliert, in der Regel dem breiten Mittelstand angehörten, und Ostjuden, die, russischer Unterdrückung entflohen, sich einzubürgern versuchten. Leopold Jessners Familie gehörte eindeutig zur zweiten Gruppe. Noch im Jahre 1918 wird in einem Interview Jessners mit Erich Köhrer seine Abstammung folgendermaßen erklärt: »[...] von russischer Abkunft, doch selbst Reichsdeutscher.«¹¹

In welchem Jahr Jessners Eltern die Flucht von Litauen nach Ostpreußen gelang, ist ebensowenig bekannt wie der soziale Status seiner Vorfahren.¹² Alfred Perry berichtet, daß Jessners Kindheit nach eigenen Erzählungen von einer alles umfassenden, streng orthodox-jüdischen Erziehung geformt war:

Ja, er kommt aus einer orthodox-jüdischen Familie [...]. Nachdem ich mit Jessner durch viele Jahre hier in Hollywood im intimsten Gespräch und in sehr warmen engen Beziehungen gewesen bin, habe ich eigentlich eine dauernde Wiederholung seiner Anhänglichkeit an diese frühen Erinnerungen, die mit seiner Religion zu tun haben und die also für mich die Behauptung, er habe also sein Judentum erst sehr spät im Leben entdeckt, im höchsten Grade unglaublich machen. Und das ist ungefähr so milde, wie ich es ausdrücken kann [...]. Jessner ist in die Synagoge gegangen, selbst als er Intendant des Preußischen Staatstheaters war. Jessner hat sehr gut hebräisch gesprochen [...].¹³

Sowohl das Erlernen der hebräischen Sakralsprache als auch die Einhaltung der rituellen Speisegesetze waren Jessner selbstverständlich. Die Traditionspflege ging so weit, daß der Alltag zumindest in Jessners Königsberger Jugendzeit durch den Rhythmus der jüdischen Bräuche und Festtage bestimmt wurde.

Die unfreiwillige Verleugnung dieser Grundsätze in seiner prominenten Zeit in Berlin geschah ausschließlich wegen antisemitischer Attacken. Im krassen Gegensatz dazu stand seine innere Neigung, sich dem Jüdisch-sein niemals zu entfremden. Jessner unterscheidet sich hier deutlich von anderen jüdischen Bühnenkünstlern. Vor allem Max Reinhardt wäre zu nennen, der bereits in seiner Wiener Jugendzeit mit jüdischen Traditionen weitgehend gebrochen hatte, aber auch Jessners wichtigster ›Ziehsohn‹ Fritz Kortner, welcher erst durch massive nationalsozialistische Agitation in der Endphase der Weimarer Republik sein Judentum wiederentdeckt hatte. Unter Jessners Schauspielern kam ihm in seiner Einstellung am nächsten Alexander Granach, der 1890 im galizischen

¹⁰ Vgl. Yoram K. Jacoby: *Jüdisches Leben in Königsberg/Pr. im 20. Jahrhundert*. Würzburg 1983, S. 8, 57 f. und 141.

¹¹ Jessner 1979, S. 51.

¹² Für den Hinweis in Müllenmeisters Dissertation, Jessner komme aus einer Familie von Ärzten und Gelehrten, gibt es keinen Anhaltspunkt. Aufgrund der starken gesellschaftlichen Diskriminierung der Juden in Litauen erscheint ein gehobener Berufsstand von Jessners Ahnen mehr als unwahrscheinlich. Müllenmeister 1956, S. 10.

¹³ Interview zwischen Prof. Fiedler und Alfred Perry vom 1.4.1977.

Webrowitz geboren wurde. Durch ähnliche, wenn auch nicht wesensgleiche ostjüdische Herkunft verbunden, vertiefte sich folgerichtig die Freundschaft im amerikanischen Exil, nachdem bereits in Berlin viele gemeinsame Arbeiten entstanden waren.

Die strenge Religiosität in Jessners Familie entsprach aber schon in seinen frühen Königsberger Jahren nicht dem Charakter der jüdischen Bevölkerungsmehrheit. Etwa dreiviertel der Königsberger Juden waren mehr oder weniger Reformisten,¹⁴ die beispielsweise in der Neuen Synagoge der Stadt in Anlehnung an christliche Gottesdienste eine Orgel zuließen.¹⁵

Bei allem Religionsstreit, bei allen harten Kämpfen in der Gemeinde um die Reform des Gottesdienstes waren die politischen Gegensätze in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch keineswegs eindeutig. Die Spaltung in jüdische Nationalisten, die ihre Heimstätte in Palästina sahen, und in deutsche Patrioten, die sich in nationaldeutscher Gesinnung von niemandem übertreffen lassen wollten, spielte damals eine untergeordnete Rolle. Während im russischen Zarenreich die Juden den Gedanken der Rückkehr ins biblische Land wegen der unerbitlichen Unterdrückung bereits unter der Führerschaft des jüdischen Arztes Leo Pinsker seit 1881 heftig diskutierten, war diese Frage in Deutschland nicht vor dem ersten, durch Theodor Herzl veranstalteten, zionistischen Kongreß 1897 in Basel virulent.

Ein Großteil der jüdischen Gemeinde in Königsberg unterstützte in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die verschiedenen liberalen Gruppierungen, teils durch Mitgliedschaft, teils durch finanzielle Zuwendungen. Nur eine verschwindende ultraorthodoxe Minderheit lehnte den Liberalismus als Lebensform ab und spaltete sich sogar seit 1893 von der jüdischen Gemeinde ab.¹⁶ Die Mehrheit auch der strengen Orthodoxen mit ostjüdischer Vergangenheit strebte die gesellschaftliche Integration an. Gerade die meisten traditionsbewußten Juden pflegten das hohe deutsche kulturelle Erbe und beteiligten sich aktiv am Kulturleben der Stadt.

Zu den wichtigen jüdischen Persönlichkeiten in Königsberg auf dem Gebiet der Literatur, Kunst und Musik zählte vor allem der Theater- und Literaturkritiker Ludwig Goldstein, der später in der *Königsberger Hartungschen Zeitung* einer der bedeutendsten Jessner-Rezensenten werden sollte. Als Initiator und erster Vorsitzender des Goethebundes (1901) erregte Goldstein literarisches Aufsehen weit über die Stadtgrenzen hinaus.¹⁷ Neben dem kulturellen Sektor war der Anteil der Königsberger Juden an anderen freien Berufen des Mittelstands überproportional hoch. Unter den Ärzten, in der Anwaltschaft, bei den Kaufleuten und Privatbanken fanden sich viele assimilierte Juden, weil ihnen traditionell der Zugang zum Militär, zur Beamtschaft und zu den Lehrberufen ganz oder teilweise verwehrt blieb. Obwohl die Königsberger Bildungselite sich stark aus der jüdischen Bevölkerung rekrutierte, war die Berufung an die berühmte Albertina-Universität nur unter erschwerten Bedingungen möglich.¹⁸

¹⁴ Vgl. Jacoby 1983, S. 11.

¹⁵ Vgl. Gause 1968, Bd. 2, S. 700 f.

¹⁶ Vgl. Jacoby 1983, S. 23.

¹⁷ Vgl. Jacoby 1983, S. 17.

¹⁸ Da die Albertina-Universität sich als Pflanzstätte des Luthertums verstand, war ein Zugang für

Nicht ohne Folgen für das Leben der Juden in Königsberg waren auch die politischen Entwicklungen der Stadt. Jessners Hinwendung zur Sozialdemokratie zeichnete sich schon in der Jugend ab, als in den neunziger Jahren viele aus der jüdischen Intelligenz sich enttäuscht von den in sich gespaltenen liberalen Kräften abwandten. Mit dem Beginn des Kaiserreiches war Königsberg wegen seiner breiten Mittelstandsstruktur ein Zentrum des Nationalliberalismus. Konservative Kräfte hatten ihren Rückhalt in der ostpreußischen Landbevölkerung und führten in der einzigen Großstadt der Region zu allen Zeiten ein Schattendasein.¹⁹ In Königsberg dominierte das konzentrierte Verwaltungszentrum, gleichzeitig kam der geographischen Lage im Grenzgebiet zu Rußland hohe militärstrategische Bedeutung als Garnisonsstadt zu.

Einige Jahre nach der Reichsgründung zeichnete sich durch die industrielle Entwicklung eine grundlegende Veränderung des Stadtbildes ab. Die Wirtschaftsmacht Königsbergs gewann durch den Hafen, über den ein Großteil des Handels mit Osteuropa abgewickelt wurde, erheblich an Bedeutung. Zum gleichen Zeitpunkt ergaben sich durch die extrem zunehmende Zahl an Arbeitern in den Werften, in der Metallindustrie und in der Holzverarbeitung große soziologische Veränderungen. Die Nationalliberalen und Freisinnigen verloren an Einfluß, breite Volksmassen sympathisierten mit der Sozialdemokratie. Während in den achtziger Jahren vor allem die Freisinnige Partei von den verschärften Sozialistengesetzen profitierte, wurde seit 1890 mit dem Wegfall des SPD-Verbots fast immer der Kandidat der Sozialdemokraten in den Reichstag gewählt. Dieser für Königsberg revolutionäre Prozeß fand bei Wahlen zum Landtag und zur Stadtverordnung keine Fortsetzung, weil dort das preußische Dreiklassenwahlrecht die Vertreter der zumeist liberalen ersten Klasse stark begünstigte und sich dementsprechend bis zum Jahr 1918 vier von fünf Bürgern der Stimmabgabe enthielten. Die Abgeordneten des Reichstages hingegen, durch allgemeine, gleiche und geheime Wahl ermittelt, konnten sich auf eine Wahlbeteiligung von über achtzig Prozent der Bevölkerung stützen.²⁰

Die Stimmenzuwächse an die SPD hatten ihre Ursache allerdings auch in der schon erwähnten inneren Zerrissenheit der Liberalen, die sich bereits in der Regierungszeit Bismarcks abzeichnete. Selbst in der Bewertung der Annexion von Elsaß-Lothringen gingen die Meinungen weit auseinander.²¹ In Königsberg spiegelte sich das in den beiden angesehenen Zeitungen der freisinnigen *Königsberger Hartungschen Zeitung* (Bismarck-Gegner) und der nationalliberalen *Königsberger Allgemeinen Zeitung* (Bismarck-Befürworter) wider. Die Nationalliberalen entpuppten sich zunehmend als eine Rechtspartei. Dem deutlich anwachsenden Antisemitismus der neunziger Jahre stand die Partei indifferent, teilweise sogar mit stillschweigender Toleranz gegenüber. Die Freisinnige Partei, zu Beginn der Republik maßgeblich durch Juden unterstützt und gefördert, vertrat hauptsächlich die Interessen alteingesessener reicher Juden aus der ersten Klasse.

Nicht-Evangelische grundsätzlich hart umkämpft. Ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts gelang es einigen wenigen Juden, in den akademischen Lehrkörper zu gelangen. Vgl. Gause 1968, Bd. 2, S. 595 f.

¹⁹ Vgl. ebd. Bd. 2, S. 617.

²⁰ Vgl. ebd., Bd. 2, S. 622 f.

²¹ Vgl. ebd. Bd. 2, S. 612.

Der generelle starke Bevölkerungszuwachs und neue Flüchtlingsströme russischer Juden vermehrten die sozialen Spannungen. Ab 1890 wurde nicht nur die Einbürgerung nahezu unmöglich gemacht, sondern in der Stadt wurde sogar mit Ausweisungen nicht aufenthaltsberechtigter Ostjuden begonnen.²² Zur gleichen Zeit kamen aber immer wieder Meldungen von auflodernden Pogromstimmungen in vielen russischen Provinzen, so daß die Solidarisierung der Juden Königsbergs mit ihren bis zur Entmenschlichung gedemütigten Glaubensgenossen im Nachbarland anstieg. In dieser Zeit des aggressiver werdenden Nationalismus wandten sich viele Juden der sozialistischen Bewegung zu. Immer klarer wurde das Bild des Ausgestoßenseins aus der Gemeinschaft, der Isolation und Heimatlosigkeit der Juden. Die soziale Deklassierung der eigenen Glaubensgenossen bewirkte bei einer Vielzahl intellektueller Juden eine Solidarität mit allen, denen Unrecht getan wird. Diesem progressiven, wenn auch humanitären und idealistischen Sozialismus fühlte sich der junge Jessner verpflichtet. Es kann mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß sein sozialistisches Engagement in den Erlebnissen der Jugendjahre begründet liegt. An anderer Stelle wird noch zu beschreiben sein, daß die Richtschnur für Jessners lebenslange Theaterarbeit im gewerkschaftlichen Engagement, in der Darstellung von Unterdrückung und Zurücksetzung auf der Bühne zu finden ist.

Für die sozialistische Bewegung Königsbergs kam vorteilhaft hinzu, daß der führende politische Kopf der Stadt der Sozialdemokrat Hugo Haase war. Haase, in den achtziger und frühen neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Rechtsanwalt kommunalpolitisch tätig, war seit 1897 Mitglied des Reichstages für den Königsberger Wahlkreis. Wenige Jahre später wurde er als Vorsitzender der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion zweitwichtigster Mann in der Partei hinter August Bebel. Nach Bebels Tod 1913 wurde er zudem stellvertretender Parteivorsitzender unter Friedrich Ebert, bis er gegen Ende des Ersten Weltkrieges aus Protest gegen die Bewilligung der Kriegskredite die Spaltung der SPD herbeiführte und die Führung in der neuen Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei übernahm. Während seiner kurzen Amtszeit als preußischer Justizminister wurde Haase 1919 ermordet.

Der Sozialismus von Leopold Jessner war aber niemals ein ausschließlich intellektueller, aufklärerischer, sondern tief verwurzelt in der Vision der jüdisch-messianischen Erneuerung. In der prophetischen Tradition des Judaismus ist die Hoffnung auf Aufhebung der Klassenschranken, auf Befreiung der sozial Geächteten und die Verwandlung der Gesellschaft in Gemeinschaft ein zentrales Motiv. Die Parallelität vom humanitären Sozialismus und jüdischer Religion, wie sie auch in der Philosophie Gustav Landauers und Martin Bubers zum Ausdruck kommt, war Jessners maßgebliche Bestimmung in seinem ganzen Denken und Wirken.²³

Ludwig Marcuse erinnert sich an einen nicht-orthodoxen Rabbiner in Los Angeles, der sich bei Religionsgesprächen sehr habe vorsehen müssen, »um Jessners leidenschaft-

²² Vgl. Jacoby 1983, S. 54 f.

²³ Stellvertretend für viele Darstellungen des Zusammenhanges zwischen jüdischem Messianismus und sozialer Utopie sei auf folgendes Werk von Martin Buber hingewiesen: Martin Buber: *Pfade in Utopia*. Heidelberg 1985.

liche Frömmigkeit nicht zu verletzen.«²⁴ Jessner war in seinem ganzen Regisseur- und Intendantenleben ein besessener Verfechter für seine theaterpolitischen Ziele. Empfindlicher und angreifbarer war er aber, wenn es um seine unumstößliche Identifikation mit der Befolgung der Gesetze und Gebote des Judentums ging. Ein Abrücken von seinen jüdischen Überzeugungen war außerhalb jeder Vorstellung. Wiederum Marcuse hat bei lebhaften Debatten Jessners mit anderen jüdischen Emigranten dieses Phänomen wiederholt erfahren müssen: »Nur einen einzigen bösen Zwischenfall habe ich in Erinnerung. Jessner fühlte sich durch irgendeine Bemerkung als frommer Jude getroffen – und schrie buchstäblich auf. Nie vorher und nie nachher habe ich ihn so wund gesehen: nach keiner Kritik, bei keinem politischen Konflikt.«²⁵

1.2. Der Anfang als Schauspieler

Jessners Lebensplanung, der Welt der Bühne anzugehören, wurde ohne Umschweife von Jugend an zielstrebig verfolgt. Im Knabenalter von fünfzehn oder sechzehn Jahren erhielt er sein erstes Engagement als Schauspieler. Einer Ausbildung im heutigen Sinn unterzog sich Jessner nicht. Die Wege, die zum Theater führten, unterschieden sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer noch radikal von heutigen Möglichkeiten. Man ließ sich entweder von einem erfahrenen Schauspieler unterrichten, was nicht von künstlerischen, sondern finanziellen Gesichtspunkten abhängig war, oder man zog den anderen Weg über eine private Theaterschule vor. Die Qualität einer solchen Ausbildung ist in beiden Fällen in Frage zu stellen. Es ist bemerkenswert, daß insbesondere der wichtigste Entdecker und Förderer des Jessnerschen Regietalents Carl Heine den Wert der Schauspielerausbildung in der damaligen Zeit scharf kritisierte:

Privatunterricht bei einem Schauspieler. Sie bekommen eine ungemeine Fertigkeit darin, Stühle als Romeo und Julia anzureden und große Rollen auswendig zu lernen. Sie können bestenfalls deklamieren, aber nicht spielen, sie sind zu Rezitatoren nicht zu Schauspielern ausgebildet [...]. Theaterschulen. Sie unterscheiden sich in der Regel von dem Einzelunterricht bei Schauspielern nur dadurch, daß in ihnen auch Ensemble-Szenen geübt werden [...]. Auch hier werden die Schüler nur auf einige Glanzproben dressiert und zwar, da die meisten Leiter und Lehrer solcher Schulen alte entgleiste oder emeritierte Schauspieler sind, werden die Schüler in einem Stile dressiert, der in der Schauspielkunst ein Menschenalter zuvor üblich war.²⁶

Die niederschmetternde Analyse der damaligen Schauspielkunst macht zwei Dinge deutlich: Leopold Jessner erlitt keinen großen Schaden, indem ihm diese Form der Dressur erspart blieb. Vermutlich gehörte er, folgt man Heines Auffassung, zu den »Ausnahmehmenschen, die als Autodidakten das höchste Maß von Künstlerschaft erreicht haben.«²⁷

²⁴ Marcuse 1958, S. 4.

²⁵ Ebd. Marcuse bezieht sich hier auf eine Diskussion mit dem Literaten Bruno Frank, ebenfalls im kalifornischen Exil.

²⁶ Carl Heine: *Herren und Diener der Schauspielkunst*. Hamburg 1905, S. 35.

²⁷ Ebd., S. 39.

Zum anderen wird verständlich, daß der Ruf nach staatlichen Schauspielschulen immer lauter wurde, wo nach strengen Auswahlkriterien die Technik des Rollenstudiums, körperliche Beweglichkeit, literarische Kenntnisse und die Gesetze der Bühnenwirkung in einem mehrjährigen Prozeß vermittelt werden. Nicht zuletzt Jessner selbst ist es zu verdanken, daß die Einrichtung des Studiengangs Darstellende Künste an staatlichen Hochschulen als einzig gangbarer Weg zur Heranziehung künstlerischen Nachwuchses nach dem Ersten Weltkrieg in die Tat umgesetzt wurde.

Berücksichtigt man Jessners frühzeitigen Beginn, so betritt er nach den damaligen Gegebenheiten den wohl sinnvollsten Weg, als blutjunger Anfänger ältere Bühnenkünstler auf sich wirken zu lassen. Aufgrund der im ländlichen Ostpreußen ungünstigen Theaterverhältnisse vollzog sich Jessners erste Bühnenerfahrung in der am rechten Weichselufer gelegenen westpreußischen Kreisstadt Graudenz. Als Jessner in der Weimarer Republik zur führenden Persönlichkeit des deutschen Theaters aufstieg und von zahlreichen Gegnern aus politischen Gründen bekämpft wurde, sprach er amüsiert darüber, daß die Theaterdirektoren im ausgehenden 19. Jahrhundert ihn für gänzlich untalentiert hielten:

Ich weiß, daß mich Gott und mein gütiges Geschick in die erste Reihe meiner Berufswelt gestellt hat. Immerhin wollen mich viele als ungeeignet zum Teufel wünschen. Im Anschluß an das eben Gesagte kann ich diesen, meinen verehrten Gegnern, die Versicherung geben, daß ich schon im Anfang meiner Laufbahn dreimal als vollkommen untalentiert aus dem Engagement in den Weltstädten Graudenz, Stolpmünde bei Stolp und Döbeln in Sachsen entlassen wurde. Der erste Kündigungsbrief in Graudenz lautete wörtlich: »Leopold Jessner! Wir geben Ihnen den guten Rat, die von Ihnen erwähnte Bühnenlaufbahn nicht weiter zu verfolgen, da Sie für den Beruf des Theaters vollständig ungeeignet sind.«²⁸

Er kann bei dieser deutlichen Abfuhr nicht älter als sechzehn oder siebzehn Jahre gewesen sein, denn bereits in der Spielzeit 1895/96 verschlug es ihn, offenbar unbeeindruckt von der vernichtenden Beurteilung, nach Sagan in Niederschlesien.²⁹ In dem Grenzgebiet zwischen Brandenburg, Niederschlesien und Sachsen existierte kein stehendes Theater, sondern in einer Art reisenden Gesellschaft gastierte man in verschiedenen Orten der umliegenden Region, wozu offensichtlich auch Stolpmünde und Döbeln gehörte, die Jessner im obengenannten Zitat erwähnt. Nach dieser zweijährigen ›Lehrzeit‹ wechselte der neunzehnjährige Jessner im Spieljahr 1897/98 ans Stadttheater Cottbus: »Schon ein beträchtlicher Aufstieg des jungen Schauspielers«.³⁰

²⁸ Jessner 1979, S. 260.

²⁹ *Neuer Theater-Almanach*, 7. Jg., Berlin 1896, S. 475 f., und 8. Jg., Berlin 1897, S. 486 f. Aus diesem wichtigen Nachschlagewerk über alle Engagementsabschlüsse an deutschsprachigen Bühnen geht unmißverständlich Jessners Schauspielertätigkeit bei der Reisenden Gesellschaft Sagan, Riesa, Langenbielau etc. (Regierungsbezirk Liegnitz) in den Jahren 1896 und 1897 hervor, bevor er während der Saison 1897/98 ans Stadttheater Cottbus wechselte. Eine Tätigkeit Jessners am Stadttheater Graudenz-Marienwerder muß demnach vor diesem Zeitpunkt liegen, ist aber im Theater-Almanach nicht belegt.

³⁰ O. K.: »Jessners Jugendjahre beim Theater«. In: *Theaterdienst*, 10. Jg., H. 44, Oktober 1955, S. 5. In allen weiteren Gedenkartikeln werden Jessners Theateranfänge bis zur Hamburger Zeit verschwiegen.

Direktor des Cottbuser Theaters war Max Walden. Mit Walden, einem Inhaber des herzoglichen Verdienstordens von Sachsen-Meiningen für Kunst und Wissenschaft und ehemaligen bekannten Hofschauspieler in Berlin, kam Jessner bereits ein Jahr später erstmals in die Reichshauptstadt. Walden verpflichtete Jessner für das sogenannte »Berliner Gesamt-Gastspiel«. Dieses Tourneetheater bespielte von Berlin aus wiederum mittlere Städte und Ortschaften. Die Tatsache, daß der Schauspieler Jessner 1898 in Orten wie Neuruppin, Landsberg, Stargard oder Bad Landeck auftrat, wird oft als Jugend unter »nicht gerade hoffnungsvollen Aspekten«³¹ betrachtet. Jessner selbst soll diese Zeit der Durchwanderung kleinerer Orte später folgendermaßen ironisiert haben: »Oft erzählte Jessner nach Jahren von einem Brief seiner Mutter, die ihre Post stets in unbedeutende Orte senden mußte, die postalisch beim Ortsnamen den Zusatz *bei ...* zu führen hatten. Die besorgte Mutter schrieb dem Sohne: *Wann bist Du endlich mal in einer Stadt von Belang tätig, nicht immer nur in ... bei ...?*«³²

Unabhängig davon, daß Jessner gerade erst das zwanzigste Lebensjahr vollendet hatte, darf bei der Betrachtung von Jessners Reifezeit nicht übersehen werden, daß Tournee- und Reisetheater im 19. Jahrhundert einen vergleichsweise höheren Stellenwert hatten und nicht als »tingelnde« Wanderbühnen abzuwerten sind. Vorteile von nichtstehenden Theatern waren vielfältig, so daß sie nicht selten von fachkundigen Direktoren geleitet wurden, die ihre künstlerischen Leistungen teilweise besser verwirklichen konnten als in Theatern mit festen Ensembles. Sieht man von einigen wenigen Hof- und Residenzbühnen ab, so waren Stadt- und Landestheater vom damaligen Publikumsgeschmack dergestalt abhängig, daß dem Unterhaltungsbedürfnis in Form von schablonenartigen Lustspielen und Schwänken Rechnung getragen werden mußte. Zudem waren die Inszenierungen im Regelfall in kunstgewerblicher und überfrachteter Ausstattung erstarrt, so daß die Abhängigkeit von jeweiligen räumlichen und technischen Möglichkeiten bei einer Wanderbühne zu einer oft befreienden, wenn auch nicht immer freiwilligen, Beschränkung in der Dekoration führte. Die organisations- und kostenbedingte Begrenzung der Personenzahl verhalf einer reisenden Schauspielertruppe zu einer intensiveren Probenarbeit und genauerm Ensemblespiel, da meistens ein »En-suite«-Spiel von wenigen Stücken in Serien-Aufführungen praktiziert wurde.

Ob in dem Schauspielanfänger Jessner schon das kommende Theatergenie erkennbar war, wissen wir nicht mit Bestimmtheit. Interessanterweise vertrat er von Beginn an – schenkt man den Angaben des *Neuen Theater-Almanach* Glauben –³³ das Rollenfach des ersten Helden bzw. Heldenvaters, niemals das des jugendlichen Liebhabers. Die Gründe, warum seine Theaterlaufbahn nicht von Beginn an in den Großstädten verlief, erläutert Jessner als Intendant des Berliner Staatstheaters 1925 in einem Brief an den preußischen Kultusminister. Der Brief steht im Zusammenhang mit der skandalumwitterten *Räuber*-Produktion Erwin Piscators am Staatstheater, gegen deren Zulassung durch Jessner als verantwortlichen Intendanten rechtsgerichtete Kreise polemisierten, worauf an anderer Stelle noch einzugehen sein wird. Jessner schreibt:

³¹ Müllenmeister 1956, S. 10.

³² O.K. 1955, S. 5.

³³ Vgl. *Neuer Theater Almanach* 1896, S. 475 f.

Ich betone aber hier prinzipiell, daß ich bei Engagements-Abschlüssen nur nach Talent und künstlerischer Eignung für die mir anvertrauten Theater frage. Ich habe am eigenem Schicksal erfahren müssen, daß ich – der ich schon vor der Staatsumwälzung als Sozialdemokrat bekannt war – an keinem Hoftheater Aufnahme fand. Es erscheint mir aber als eine Sünde wider den Geist der Kunst: so außerkünstlerischen Einstellungen Raum zu geben.³⁴

Vergegenwärtigt man sich Jessners prononcierte jüdische und sozialdemokratische Haltung, wird klar, daß politische Gründe seine Laufbahn behinderten. Hätten ausschließlich Begabung und Fähigkeit den Ausschlag gegeben, wäre eine Tätigkeit Jessners an großen Bühnen schon frühzeitig möglich gewesen. An Versuchen hat es dem Brief zufolge nicht gefehlt. Obwohl Jessner für die Standhaftigkeit seiner Überzeugungen den hohen Preis mindestens eines partiellen Berufsverbots zu zahlen hatte, sammelte er durch die ständig wechselnden Engagements und Tournées die unterschiedlichsten Erfahrungen, die er für seine spätere Intendantentätigkeit nutzbar machen konnte.

Im starken Kontrast zu den ausgedehnten Gastspielreisen arbeitete er 1899 für ein Jahr am Deutschen Theater in Breslau, ehe es im Jahre 1900 zur schicksalhaften und für den Theatermann Jessner bahnbrechenden Begegnung mit Carl Heine kam. Das Breslauer Jahr war Jessners erste Berührung mit der damals neuartigen Form des Volkstheaters.³⁵ Die Konzeption dieser zweiten Bühne Breslaus bestand darin, bei geringen Eintrittspreisen breite Bevölkerungsschichten für literarische Stücke zu begeistern, sie ästhetisch zu formen, um sie auch an klassische Dramen heranzuführen. Der Breslauer Spielplan sah letztendlich eine Kombination aus Klassikern, Lustspielen und Volksstücken vor, trotzdem war allein die Idee, die Masse der Arbeiter und weitere unterprivilegierte Gruppen ins Theater zu locken, revolutionär. Zu ermöglichen war eine derartige Theaterkonzeption nur, wenn der Druck der wirtschaftlichen Rentabilität, der Zwang, mit literarisch weniger anspruchsvollen Erfolgsstücken ›Kasse zu machen‹, vom jeweiligen Haus genommen wurde. Niemand sonst war begeisterter und überzeugter von der Volkstheateridee als Leopold Jessner. Von der Realisierbarkeit, dem Theaterpublikum ein Qualitätsempfinden und eine bewußte Theatereinstellung im Sinne einer Geschmackssensibilität anzuerziehen, war er fest überzeugt.

Erst im Jahre 1911 konnte der dreiunddreißigjährige Jessner in Hamburg mit der Leitung der gewerkschaftlich organisierten Hamburger Volksschauspiele seine ersten Schritte in dieser Richtung in die Tat umsetzen. Zwei Jahre später bewarb er sich vergeblich um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin.³⁶ An künstlerischer Eignung mangelte es Jessner mit Sicherheit nicht. Politisches Lavieren kurz vor dem Weltkriegs-

³⁴ Brief Jessners an das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 22.12.1925, Personalakte Leopold Jessner, 2.10.6, Nr. 2468. Geheimes Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz.

³⁵ Vgl. *Neuer Theater Almanach* 1900, S. 291.

³⁶ Vgl. Jessner 1979, S. 13–16. Außer in den von Hugo Fetting herausgegebenen Jessnerschen Schriften wird die Bewerbung nur erwähnt in Günther Rühle: *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt a. M. 1976, S. 56. In Müllenmeisters Dissertation werden Jessners Bemühungen um die Volkstheater-Intendanz nur indirekt gestreift, indem eine kurze Stelle aus der Bewerbungsrede ohne Erläuterung des Zusammenhangs zitiert wird. Vgl. Müllenmeister 1956, S. 15.

beginn gab wohl den Ausschlag für die Ablehnung. In einer programmatischen Rede vor dem Kandidatenausschuß des Neuen Volkstheaters erklärte Jessner seine Vorstellungen, für deren Verwirklichung er sich mit seiner ganzen künstlerischen Kraft und organisatorischen Begabung von Jugend an aufgezehrt hat. Jessners Visionen von einem sich entwickelnden wirklichen Volkstheater mit geschlossenem Ensemble, besonderer Verantwortlichkeit gegenüber der heranwachsenden Generation und einem ethisch-politisch ausgerichteten und gleichzeitig klassischem Spielplan nach Vorbild der Schillerschen Schaubühne als moralischer Anstalt fanden später Eingang in seine Direktorentätigkeit in Königsberg und ab 1919 in Berlin an der ersten Staatsbühne der Republik.

Ausdrücklich hebt Jessner in seiner Bewerbung hervor, wie lange zuvor bereits der Gedanke an ein Volkstheater in seinem Bewußtsein gereift ist. Die Spielzeit 1899/1900 am Deutschen Theater Breslau gab ihm dazu die ersten Anregungen:

[...] und seit Jahren – darf ich behaupten – trete ich in Wort und Schrift für die Verwirklichung des deutschen Volkstheaters ein, [...] das wirkliche Volkstheater, das nicht Unternehmerberechnung dient, sondern dem Wohle des Volkes, von ihm auch verwaltet wird, möglichst mit kommunaler und vielleicht auch gewerkschaftlicher Unterstützung. An der Propagierung dieser Idee mitzuarbeiten, habe ich mir seit Jahren zum Ziel gesetzt.³⁷

1.3. Der Lehrer Carl Heine – Neuer Ibsen-Stil und die Entdeckung Wedekinds

Wenn auch die lehrreichen und wechselvollen ersten fünf Schauspielerjahre Jessners in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen sind, war der künstlerische Ehrgeiz des zweiundzwanzigjährigen Jessner keineswegs befriedigt. Es drängte ihn, mit den ersten Bühnenkünstlern zusammenzuarbeiten. Da die großen Hofbühnen dem jungen Sozialisten aus politischer Mißgunst versperrt blieben, empfand Jessner die Bekanntschaft mit Dr. Carl Heine, die während Jessners Breslauer Vertrages im Jahre 1900 begann, geradezu als Rettung. Als Heine 1927 in Berlin starb, gesteht Jessner in seiner Grabrede ein, daß ohne Heines Einfluß ihm der Durchbruch kaum gelungen wäre: »Ich war schon ein Verzweifelter. Das Ende meiner Laufbahn bei reisenden Gesellschaften von Kleinstadt zu Kleinstadt war nicht abzusehen [...]. Da lernte ich Carl Heine kennen. Nach zwei Unterredungen verpflichtete er mich an seinem Theater.«³⁸

Mit dem Dr. Heine-Ensemble beteiligte sich Jessner zwar wiederum an einem Reise-theater; dieses unterschied sich aber deutlich von seinen vorherigen Erfahrungen, weil Heines Truppe seit Februar 1898 in nahezu allen Großstädten vor allem Nord- und Ostdeutschlands regelmäßig spielte und auch ins Ausland, insbesondere nach Skandinavien und Rußland, jedes Jahr eingeladen wurde. Heines Breslauer Gastspiele konnte Jessner zum persönlichen Vorsprechen nutzen. Von Heines spektakulären Leistungen im Zusammenhang mit seiner Ibsen-Darstellung und der Verbreitung zeitgenössischer Auto-

³⁷ Jessner 1979, S. 13.

³⁸ Ebd., S. 196.

ren hatte Jessner wahrscheinlich schon zu der Zeit gehört, als Heine in den Jahren 1895 bis 1898 der Literarischen Gesellschaft in Leipzig vorstand. Wegen Heines herausragenden Einsatzes für die Werke Ibsens wurde auch die Bezeichnung »Ibsen-Theater« für die Internationale Tournee verwandt,³⁹ die zur Zeit der Mitgliedschaft Jessners in der Saison 1900/01 bereits in ihre letzte Spielzeit ging.⁴⁰ Trotz der relativ kurzen Zusammenarbeit war die Geistesverwandtschaft zwischen Jessner und dem siebzehn Jahre älteren Heine so groß, daß Heine im Leben von Jessner die Rolle eines väterlichen Freundes zu spielen begann.

Durch den Einfluß Heines bahnte sich Jessners lebensentscheidender Wechsel von der Schauspieler- zur Regisseurkarriere an, wenn auch im Bühnenjahr 1900/01 das Dr. Heine-Ensemble Jessner noch als Darsteller und nach Angabe Müllenmeisters auch als Inspizient einsetzte.⁴¹ In der bereits erwähnten Grabrede würdigt Jessner die herausragende Schulung durch den Freund und Lehrmeister, durch die er in die höheren Weihen der Inszenierungskunst grundlegend eingewiesen wurde:

Bei ihm zuerst lernte ich den Begriff: Regie kennen. Und seltsam: was bei mir den tiefsten Eindruck hinterließ und was bestimmend für meine spätere Tätigkeit wurde; dieser feinnervige, körperlich schwache Mann hatte damals eine seltene Präzision der Regieführung. [...] In dieser Lehre erfuhr ich eine große Förderung, und nachdem mir ein Jahr dominierender Mitwirkung gegeben war, stand der Weg für mein späteres Ziel und meine künstlerische Entwicklung offen [...]. Über das Grab hinaus danke ich ihm, den ich als meinen Lehrer betrachte, der mir die ersten Wege wies und der mir in seiner Menschlichkeit ein stetes Vorbild bedeutet.⁴²

In Jessner erhielt der gebürtige Hallenser Heine einen leidenschaftlichen Mitstreiter und Vollender seiner ehrgeizigen Pläne einer vielfältigen und radikalen Umwälzung der bestehenden Theaterverhältnisse.

Vom schablonenartigen Darstellungsstil angewidert, betrat Heine niemals als Schauspieler eine Bühne, sondern promovierte zunächst als Literaturwissenschaftler, ehe er mit der Gründung der Literarischen Gesellschaft in Leipzig gleich als Theaterleiter die Bühnenlaufbahn begann.

Heine, und mit ihm die ganze junge Generation der Theatererneuerer, orientierte sich vornehmlich an Henrik Ibsen. Die Stücke des Norwegers, der lange Zeit in Dresden und München lebte, fanden in Deutschland sofort nach ihrem Erscheinen ein gewaltiges, wenn auch nicht einheitliches Echo. Ibsen wurde nicht nur zum wegweisenden Dramatiker der literarischen Moderne, der mit seiner die Brüchigkeit der Gesellschaft entlarvenden Thematik nahezu alle Autoren des 20. Jahrhunderts entscheidend anregte, sondern

³⁹ Heine berichtet, daß er Ibsen gebeten hatte, für Gastspielreisen den Namen »Ibsen-Theater« führen zu dürfen, was vom Dichter auch in »liebenswertester Weise« gewährt wurde. Carl Heine: »Mein Ibsen-Theater«. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 40. Jg., H. 4, Dezember 1925, S. 424.

⁴⁰ Dr. Carl Heine arbeitete von 1901 bis 1906 als Oberspielleiter am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Vgl. *Neuer Theater-Almanach 1902–1907*.

⁴¹ Vgl. Müllenmeister 1956, S. 10.

⁴² Jessner 1979, S. 197.

für progressive Bühnenkünstler wie Heine und Jessner wurde er mehr noch zum Propheten eines neuen Darstellungsstils. Carl Heine hatte das Glück, mit Henrik Ibsen in den späten achtziger Jahren in München privat verkehren zu können, so daß er über die Realisierung seines Theaterstils mit ihm selbst ausführlich debattieren konnte.⁴³ Mit Ibsen wurde alles Äußerlich-Theatralische überwunden. Sowohl das pomphafte Ausstattungstheater gehörte seit dem Erscheinen Ibsens der Vergangenheit an als auch die undifferenziert-pathetische Sprechweise. Seine Bühnenfiguren forderten Individualitäten, nicht festgelegte Rollenfächer. Mit den traditionellen Fächern (Bonvivant, Anstandsdame, Sentimental-Naive, jugendlicher Held, komische Alte etc.) war kein Ibsen-Drama zu besetzen. Statt des Charengspielers und gewohnheitsmäßigen Könners tauchte ein neuer Schauspielertypus auf Deutschlands Bühnen auf, der vor allem durch eine differenzierte Sprechweise und sparsame gestische Mittel auffiel und sich dadurch Nuancen und Doppelbödigkeit der einzelnen Figuren analytisch erarbeiten konnte. Das Schwergewicht lag auf der Sprache. Mimik und Gestik sollten in erster Linie nur den Dialog stützen. Diese Zurückhaltung im Mimischen, ohne die Theaterspannung nicht erzielt werden kann, hat Heine als einer der ersten Regisseure gefordert, wobei der Hinweis auf Ibsen als Ausgangspunkt niemals fehlte:

Wer fortwährend das Gesicht verzerrt, die Augen rollt, den Mund aufreißt, die Zähne fletscht, die Stirne runzelt und die Augenbrauen in die Höhe reißt, dem fehlt im wichtigsten Moment die Steigerung und damit die Wirkung [...]. Nach meiner Überzeugung ist der beste Lehrmeister für die Verfeinerung der Bühnenkunst Ibsen gewesen [...]. Ein Prüfstein, der theatralische Äußerlichkeit ebenso wie sogenannte naturalistische »Haarbüschigkeit« mit erschreckender Deutlichkeit erkennen läßt. So ist Ibsen in meinen Augen zugleich der strengste Examinator und der gewissenhafteste Lehrmeister.⁴⁴

Mit ähnlichen Worten hat Heine-Schüler Jessner in seinen späteren Vorträgen und Aufsätzen die revolutionären Leistungen Ibsens begeistert hervorgehoben. Vor allem Jessners Wort von dem Stellenwert Ibsens als neuem darstellerischen Gesetzgeber sollte große Popularität erlangen:⁴⁵

Ibsen bedeutete für den Schauspieler eine neue darstellerische Gesetzgebung. – Er hat die Analyse der Darstellungskunst geschaffen, d.h., er hat dem Schauspieler sowohl das naturalistische Ungefähr wie das unproduktive Feuer der Darstellung entzogen. Dafür auferlegte er ihm eisen die Pflicht: Statt jener unkontrollierbaren Oberflächlichkeit den *Verstand* spielen zu lassen. Zunächst sezierend vorzugehen.

Das Darzustellende seelisch sowohl wie technisch zu analysieren. Den Sinn des Stücks, den Sinn der Figur, den Sinn jedes einzelnen Wortes zum Ausdruck zu bringen.⁴⁶

⁴³ Heine schildert Ibsen als einen Mann von »höchster gesellschaftlicher Güte«. Dieses Bild steht im starken Kontrast zu Darstellungen, die Ibsen als einen unzugänglichen und mürrischen, ja sogar boshafte Zeitgenossen beschreiben. Heine 1925, S. 424.

⁴⁴ Heine 1905, S. 26 f.

⁴⁵ Müllenmeister zitiert Jessners Einordnung der Bedeutung Ibsens genauso wie Rühle in seinem Aufsatz. Vgl. Müllenmeister 1956, S. 12, und Rühle 1976, S. 52. In beiden Fällen wird aber Jessners Abgrenzung von der Aufführungspraxis durch Otto Brahm übersehen.

⁴⁶ Jessner 1979, S. 222.

Neben der grundsätzlichen Geistesverwandschaft zwischen Heine und Jessner fällt an dieser Textstelle auf, wie stark die Ibsensche Schauspielkunst vom Bühnennaturalismus hier abgegrenzt wird, was eine eindeutige Distanzierung gegenüber der damals gerühmten authentischen Wirklichkeitsgestaltung durch Otto Brahm bedeutet. Brahm, in dessen Lebenslauf sich erstaunliche Parallelen zu dem von Heine finden, sowohl was die germanistische Ausbildung als auch was das lebenslange Engagement für das Werk Ibsens angeht, hatte dank seiner herausgehobenen Stellung als Direktor des Deutschen Theaters (1894–1904) und seiner späteren Übernahme des Lessing-Theaters in Berlin sogar noch größere Wirkung als Ibsen-Förderer, zumindest auf das breite Publikum. Trotzdem waren nahezu alle in der unmittelbar nachfolgenden Theatergeneration »geradezu bestürzt, [...] daß Otto Brahm, der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Ibsen mit dem neugewonnenen Rüstzeug der naturalistischen Bühnenkunst bewältigen zu dürfen, zu können, zu müssen glaubte.«⁴⁷

Heines Vorwurf richtete sich gegen Brahms Hang zur Alltagskunst. In Brahms puritanischem Naturalismus wurde versucht, einen Ausschnitt von realen Vorgängen so lebensecht wie möglich auf die Bühne zu projizieren. Auf Ibsen bezogen, bleibt Brahm aber damit der äußeren Erscheinungswelt verhaftet.

Selbstverständlich ging es nicht darum, Brahms besondere Verdienste um das deutsche Theater in irgendeiner Weise zu schmälern. Weder die Ablösung des unerträglich leeren Pathos auf der Bühne, noch die Entwicklung vom Star- zum Ensembletheater, noch die unerbittliche Forderung nach Wahrheit und Zeitbezogenheit in der Inszenierungskunst wären ohne Brahms Pionierarbeit zustande gekommen. Die prinzipiell berechnete Konsequenz, mit der Brahm alles Schwülstige, Effektvolle, Künstliche aus der Bühnensprache verbannte, brachte aber die umgekehrte Gefahr eines nachlässigen Alltagsdialoges mit sich, in dem die Hintergründigkeit, das Symbolhafte und die hinter dem Gesagten stehende Idee nicht erkennbar wird, was gerade bei Ibsen-Stücken zur geistigen Klärung des ›Undramatisch-Gedanklichen‹ unabdingbar ist. So ist es sicher kein Zufall, daß Brahms Darbietung des Künstlerdramas *Wenn wir Toten erwachen* keinen Erfolg hatte. Dieses traumspielartige Alterswerk brachte Heine 1899 in Stettin erstmals in deutscher Sprache auf die Bühne, womit er bei internationalen Gastspielen brillierte.

Es war wiederum Carl Heine, der bereits 1894 in der Blütezeit der exakten naturalistischen Wirklichkeitsgestaltung als erster ihre Ablösung forderte, ohne die formalen Errungenschaften dieses naturgetreuen Abbildungsstils in Zweifel zu ziehen:

So scheinen auch wir am Vorabend einer neuen Periode zu stehen. Daß unserm sozialen Leben ein Umschwung bevorsteht, daß er zum Teil schon eingetreten ist, kann niemand verhehlen. Und auch wir suchen wie damals mit heißem Bemühen einen neuen Stil, einen neuen Inhalt. Den Realismus der Form scheinen wir behalten zu wollen, nun aber gilt es diese Form mit einem seelenvolleren Inhalt zu füllen, als es die heutigen Naturalisten tun, mit einem Inhalt, der die realistische Form mit Ideen füllt.⁴⁸

⁴⁷ Heine 1925, S. 423.

⁴⁸ Carl Heine: *Das Theater in Deutschland*. Einbeck 1894, S. 98.

Ohne Otto Brahm namentlich zu erwähnen, beabsichtigte Heine mit seiner Kritik an der inhaltsleeren, alltagsbezogenen Erscheinungswelt des Naturalismus die Überwindung des dominierenden Einflusses durch die Persönlichkeit Brahms, der 1894 mit der Pachtung des Deutschen Theaters von L'Arronge gerade auf dem künstlerischen Höhepunkt angelangt war. Auch Brahm-Schauspieler empfanden zunehmend sein Festhalten an naturalistischen Prinzipien als einengend. Max Reinhardt, dessen Anfangszeit in Berlin durch die Schauspieltätigkeit an Brahms Deutschem Theater gekennzeichnet war, berichtet über die Jahre 1894 bis 1898 folgendermaßen: »Auch wurde in diesen naturalistischen Aufführungen fast immer auf der Bühne gegessen, meist Knödel und Kraut, was zwar gut war, aber einem mit der Zeit auch über werden kann – jedenfalls fing mich die ganze Atmosphäre zum Schluß zu quälen an, und ich wurde direkt unglücklich.«⁴⁹ Im gleichen Sinne äußert sich Louise Dumont: »Statt der großen Gebärde war es nun löblich, wenn man recht natürlich Kartoffeln schälen konnte.«⁵⁰ Die spätere Gattin von Gustav Lindemann spielte, bevor sie mit Lindemann auf Tournee ging und schließlich 1905 mit ihm gemeinsam das Düsseldorfer Schauspielhaus gründete, in den Jahren 1898 bis 1901 unter Brahms Direktion in Berlin.

Das Urteil Leopold Jessners über Otto Brahm fällt zwar wesentlich gemäßigter, die bedeutenden Leistungen Brahms stärker honorierend aus, dennoch irrt Müllenmeister grundlegend, wenn er Jessners Schulung durch Heine als Verwirklichung des Brahmschen Regiegedankens ansieht.⁵¹ Jessner respektiert Brahms Fortschrittlichkeit gegenüber dem Historismus, sieht aber seine Forderungen ausschließlich für eine Übergangszeit als berechtigt an:

Jahrelang war die Meininger Richtung maßgebend; ihr Schöpfer aber war zu überragend, um an sein Erbteil mehr als nur Kopisten zuzulassen, die aus dem anvertrauten Großen öde »Meinergerei« machten. Damit war die Zeit reif für Otto Brahm, Paul Schlenker und andere Männer dieses Schlages, die statt der zum leblosen Phantom erstarrten Theaterkunst einen mit den Empfindungen und Anschauungen der Zeit lebenden Körper verlangten [...]. Wohl über zehn Jahre lang beherrschte und tyrannisierte schließlich der Naturalismus die deutsche Bühne, bis der Tag gekommen war für neue Kräfte, neue Bewegungen [...].⁵²

In dem bereits erwähnten späteren Ibsen-Vortrag wird Jessners ambivalente Haltung gegenüber Brahm noch offensichtlicher. Die Erwähnung von Brahms jüdischer Herkunft, die im Zusammenhang mit seiner Nüchternheit gesehen wird, ist von Jessner sicherlich anerkennend gemeint. Gleichzeitig prangert er aber deutlich Brahms Publikumsferne an. Die Vordergründigkeit, mit der soziales Geschehen im Naturalismus auf der Bühne kopiert

⁴⁹ Max Reinhardt: *Leben für das Theater*. Berlin 1989, S. 70.

⁵⁰ Zit. nach Manfred Linke: *Gustav Lindemann*. Düsseldorf 1969, S. 17.

⁵¹ Müllenmeisters These, daß für Jessners Regietheater Brahm Vorbild gewesen war, kann in Jessners Schriften nicht belegt werden. Im Gegenteil, der deutlichen Kritik Heines am Naturalismus schloß sich Jessner bei allem persönlichen Respekt in der Sache an. Müllenmeister gibt auch keine einzige schriftliche Quelle für seine Behauptung an, sondern verweist lediglich im Anhang auf nicht belegte mündliche Zeugnisse von Paul Bildt und Hans Wyneken. Vgl. Müllenmeister 1956, S. 10 und 100 f.

⁵² Jessner 1979, S. 149.

wird, ohne sie mit inneren menschlichen Problemen zu verknüpfen oder seelischen Entwicklungen in Beziehung zu setzen, mußte die Zuschauer langweilen:

Otto Brahm, der Jude, schuf mit diesem Ibsen-Stil den norddeutschen, ja, den preußischen Darstellungsstil überhaupt. Es war eine esoterische Darstellungskunst, eine karge, spartanisch geistige im Gegensatz zu der südlichen, die die Buntheit des orientalischen Lebens mit Pomp des katholischen Kirchenzeremoniells vereinigte. Dieses Brahmsche Ensemble spielte, als säßen keine Zuschauer da. Als wäre es allein vorhanden.⁵³

Jessners noch gewichtigerer Kritikpunkt an Otto Brahm, weswegen eine Beeinflussung Jessners durch Brahm entgegen anderslautender Behauptungen ausgeschlossen werden kann, war Brahms Fixierung auf Gerhart Hauptmann bei der Förderung junger Nachwuchsautoren. Es ist verwunderlich, daß Günther Rühle in seinem Jessner-Aufsatz fälschlicherweise Brahm als Lehrer Jessners im Hinblick auf dramaturgisches Inszenieren angibt, obwohl er zu Recht den von Brahm ignorierten Wedekind als für Jessner maßgeblichen Autor angibt. »Jessners dynamische Energie wurde aber nicht aufgefangen von Ibsen, sondern von Wedekind.«⁵⁴

Lange Zeit wurden die Qualitäten Wedekinds vollständig unterbewertet, was für Jessner, ohne damit Hauptmanns Verdienste schmälern zu wollen, ein literarisch-dramaturgisches Versagen Brahms bedeutete:

Die heutige Theatergeneration kann auf den größten Dramaturgen der letzten [Generation], den still-starken Otto Brahm, hinweisen, der in nahezu zwanzigjähriger Bühnentätigkeit kaum über die Entdeckung und Pflege eines deutschen Dichters hinausgekommen ist und der hieß: Gerhart Hauptmann. (An dem eigentlichen Interpunktionszeichen dieser Zeit: Frank Wedekind, war er vorüber gegangen.)⁵⁵

Zwar übersieht Jessner hier, daß Brahm neben Hauptmann andere junge Bühnenautoren (z.B. Maeterlinck, Schnitzler oder Bahr) protegiert hat, aber mit dem schweren Versäumnis gegenüber Wedekind deckt Jessner trotzdem Brahms Einseitigkeit und Unverständnis auf.

Die selbstsichere Bewertung und Herausstellung Wedekinds zeigt wieder einmal den Einfluß Heines auf Jessner. Der Durchbruch Wedekinds, der zu Lebzeiten wegen der schonungslosen Darstellung heuchlerisch-bürgerlicher Sexualmoral und der literarischen Umsetzung von Verfallserscheinungen in der Gesellschaft zu den angefeindeten und umstrittensten zeitgenössischen Dramatikern zählte, geht auf die aktive und selbstlose Freundschaft Heines zurück. Bevor nach Wedekinds Tod mit dem Wegfall der Zensur in der Weimarer Republik geradezu eine Wedekind-Mode einsetzte, kämpfte trotz Verbote und Verfolgungen Heine schon seit dem ersten Erscheinen des *Erdgeist* im Jahre 1897 für die Verbreitung des befreundeten Autors. Im gleichen Jahr verpflichtete Heine Wedekind an sein Theater als Schauspieler und Sekretär; zum einen wollte Heine Wedekinds jour-

⁵³ Ebd., S. 223.

⁵⁴ Rühle 1976, S. 52.

⁵⁵ Jessner 1979, S. 66.

nalistische Erfahrungen für einen guten Kontakt zur Presse nutzen,⁵⁶ zum anderen erhoffte er sich für die geplante *Erdgeist*-Premiere mit der Übertragung der männlichen Hauptrolle auf den Dichter selbst die optimale und werkgerechteste Besetzung bei der ersten öffentlichen Wedekind-Uraufführung. Wedekind trat unter dem Pseudonym Heinrich Kämmerer – er verwandte den Namen seines Großvaters mütterlicherseits – als Dr. Schön auf⁵⁷ und spielte die Rolle nicht nur bei der Uraufführung am 25. Februar 1898 in Leipzig, sondern auch bei den Gastspielen unter anderem in Halle, Hamburg, Braunschweig und Breslau.⁵⁸ Damit war die erste Verbreitung im Norden des Reiches erreicht. Heine wußte aber, daß es nur mit hartnäckigem und wiederholtem Einsatz gelingen konnte, das Publikum mit Wedekinds Werken vertraut zu machen. In den darauffolgenden drei Jahren der internationalen Tournee mit dem »Ibsen-Theater« führte Heine alle bisher erschienenen Wedekind-Dramen auf. Neben *Der Kammersänger* und *Der Liebestrank* setzte er vor allem immer wieder das Schlüsseldrama *Erdgeist* meistens als krönenden Abschluß der Gastspiele in der jeweiligen Stadt auf das Programm, sofern nicht behördlicherseits eine Aufführung unmöglich gemacht wurde.⁵⁹ Nach Angaben von Günter Seehaus in seinem umfassenden Werk zur Rezeptionsgeschichte läßt sich nicht mehr die Gesamtzahl aller Wedekind-Vorstellungen am Ibsen-Theater nachweisen,⁶⁰ aber in jedem Fall waren es im Dr. Heine-Ensemble nur unwesentlich weniger als die des Autors, dessen Name das Theater führte, wozu wegen der bereits genannten Repressalien besonders in den Großstädten ungeheurer Mut gehörte.

Heines weitere Bemühungen um den befreundeten Autor, der die Sinnesfeindlichkeit der Gesellschaft enttarnte, können hier nicht in allen Einzelheiten erläutert werden. Bezeichnend ist Seehaus' Auffassung, daß Wedekind, der ansonsten nicht mit Kritik sparte, auch bei schwächeren Heine-Inszenierungen kein Wort des Tadels über die Lippen kam. Den Freund, dem er zu Dank verpflichtet war, wollte er nicht verletzen.⁶¹ Darüber

⁵⁶ Vgl. Heine 1925, S. 424.

⁵⁷ Eine Selbstdarstellung des Dichters auf der Bühne bringt grundsätzliche Gefahren mit sich. Der Zuschauer könnte einerseits dazu neigen, den Autor mit der dargestellten Rolle zu identifizieren, andererseits kommt leicht der Verdacht auf, der Autor spiele um der oberflächlichen Sensation willen, also aus unkünstlerischen Gründen mit. Da Wedekind zu Lebzeiten ohnehin eine hart umkämpfte Person war, bestand ein erhöhtes Risiko, daß das Werk durch die Auseinandersetzung um seine Person vollkommen in den Hintergrund gedrängt werden könnte. Heine wünschte sich aber den Auftritt Wedekinds als Dr. Schön mit allen Mitteln, da er sich ein Mitziehen des Wedekind-unerfahrenen Ensembles durch seine eigene Teilnahme versprach. Das Pseudonym schützte vor den obengenannten unsachlichen Angriffen im voraus. Ausführliche Erläuterungen zu Wedekind als Interpret seiner eigenen Werke finden sich bei Günter Seehaus: *Frank Wedekind und das Theater*. München 1964, S. 704–706.

⁵⁸ Wedekind erwähnt in einer autobiographischen Notiz diese vier Orte, in denen Gastspiele des *Erdgeist* außerhalb Leipzigs stattfanden. Eine vollständige Auflistung aller *Erdgeist*-Aufführungs-orte ist nicht mehr möglich. Der autobiographische Abriß aus dem Jahre 1901 wurde in Frank Wedekind: *Die Tagebücher*. Frankfurt a. M. 1986, S. 18, veröffentlicht.

⁵⁹ Mit Ausnahme Hamburgs verhinderte das Einschreiten der Zensurbehörden in allen Großstädten die *Erdgeist*-Premiere. Seehaus beschreibt ausführlich das Aufführungsverbot in Wien im Frühjahr 1898. Vgl. Seehaus 1964, S. 218.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 109.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 347.

hinaus bleibt festzuhalten, daß die weitverbreitete Ansicht, die Reinhardt-Bühnen in Berlin hätten zu Beginn des Jahrhunderts das Verdienst der entschiedenen Wedekind-Förderung, mindestens einer Modifizierung bedarf. Das Verhältnis zwischen Wedekind und Reinhardt war keineswegs spannungsfrei. Nach zweijährigem Schauspielerengagement von 1906 bis 1908 am Deutschen Theater trennt Wedekind sich im Zorn von Reinhardt, was er sich in seinen Tagebüchern auch deutlich von der Seele schreibt.⁶² Zuvor hatte Reinhardt nur die Uraufführung von *Frühlings Erwachen* selbst zuwege gebracht, aber danach anderen Regisseuren Wedekind-Inszenierungen anvertraut.⁶³ Im Kabarett »Schall und Rauch« wurde Wedekind ebenso wie an Otto Brahm's Lessingtheater vollkommen ignoriert.

Insofern kann kein Zweifel bestehen, daß die herausragenden Akzente in der Wedekind-Rezeption von Carl Heine ausgingen, um deren Ergänzung und Fortführung Jessner sich nach Kräften bemühte. Als sinnvollen Abschluß der Wedekind-Arbeiten vollzog sich unter Heines Regie auch die erste öffentliche Aufführung der zweiten *Lulu*-Tragödie, *Die Büchse der Pandora*, nachdem alle noch so gelungenen Versuche von Karl Kraus in Wien und am Intimen Theater in Nürnberg nicht über den Rahmen der Privataufführung hinauskamen. Im Abstand von zwanzig Jahren inszenierte Heine die öffentlichen Erstaufführungen beider Teile von Wedekinds *Lulu*-Dramen. Die Premiere der *Büchse der Pandora* am 20. Dezember 1918 an Reinhardts Neuem Schauspielhaus in Berlin soll trotz Starbesetzung nur ein geteiltes Echo gefunden haben.⁶⁴ Trotzdem erlebte die Produktion die einmalige Gesamtaufführungszahl von 360 Vorstellungen in sieben Jahren, was für den Erfolg des Ensembles spricht.

Leopold Jessners Wedekind-Inszenierungen rückten vor allem in seinen Hamburger Jahren in den Mittelpunkt, wenn auch die Auseinandersetzung in Königsberg und Berlin weitergeführt wurde. Die Abhängigkeit von Heine schien damals so stark zu sein, daß beispielsweise bei Jessners *König Nicolo*-Produktion am Hamburger Thalia-Theater im Jahre 1911 sogar Bühnenbilddetails nur eine Variation einer vier Jahre zurückliegenden Frankfurter Heine-Aufführung darstellten.⁶⁵

⁶² Wedekind führt empört aus, wie Max Reinhardt seinen Schauspielervertrag mit einem unwürdigen Kontrakt verknüpft hat, wodurch sich das Deutsche Theater über Jahre hinaus Aufführungsrechte erschlichen hat. Vgl. Wedekind 1986, S. 319–325.

⁶³ Seehaus erklärt das Desinteresse Reinhardts an Wedekind-Inszenierungen nach *Frühlings Erwachen* damit, daß andere Regisseure Wedekind geistig näher standen. An den Reinhardt-Bühnen inszenierte Richard Vallentin 1902 und 1904 *Erdegeist* und 1904 *König Nicolo*, Carl Heine 1915 *Liebestrank* und 1918 *Die Büchse der Pandora*, Richard Revy 1922 *Simson* und Frank Wedekind selbst 1913 *Franziska*. Vgl. Seehaus 1964, S. 60.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 67. In der Premiere übernahm die Rolle der Lulu Gertrud Eysoldt. Weiterhin wirkten u.a. Hermine Körner (Gräfin Geschwitz), Werner Krauss (Schigolch) und Emil Jannings (Rodrigo Quast und Jack) mit.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 495. In Heines Frankfurter *König Nicolo*-Inszenierung versuchte er durch Einstellung zweier Säulen in das Portal eine verbesserte Tiefenstruktur zu erzielen. Die damit bezweckte Teilung in Vorder- und Hinterbühne verwandte Jessner beim gleichen Stück 1911 in Hamburg.

Es wird sich noch herausstellen, ob der prinzipiell auf Eigenständigkeit bedachte Jessner tatsächlich in Einzelfällen Heine adaptierte, mit Sicherheit aber ging der entscheidende Impuls, sich den Aufgaben des Regisseurs hinzugeben, in der Spielzeit 1900/01 vom Dr. Heine-Ensemble aus. In diesem einen Jahr ereignete sich mehr als in vielen Jahren zuvor und teilweise auch in unbefriedigenden Zeiten danach. Das Umfeld des Regisseurs wurde durch Heine vollkommen neu umrissen. Viele Forderungen in seiner Wedekind gewidmeten Hauptschrift *Herren und Diener der Schauspielkunst* machten ihn zu einem der Väter des modernen Regietheaters im 20. Jahrhundert. Er geht weit über Brahm hinaus, wenn er von der inszenatorischen Berufung spricht:

Im Sinne des Ganzen den Stil festzustellen, alles Einzelne ihm unterzuordnen und die ganze literarische Dichtung im Sinne eines einheitlichen theatralischen Kunstwerks geradezu neu zu schaffen [...]. Der Spielleiter, der Regisseur aber soll es doch sein, der dem Theater, an dem er wirkt, den charakteristischen Stempel aufdrückt [...].⁶⁶

Mit dem Prinzip einer prägenden Regieinstanz, von der eine angemessene und einheitliche künstlerische Neuschöpfung zu erwarten ist und gerade kein wirklichkeitsgetreues Abbild, war Heine seiner Zeit weit voraus. Im Gegensatz zu Heine kann Brahm nicht als Regisseur im heutigen Sinne bezeichnet werden, da er, wie Rischbieter feststellt, niemals auf der Probephöhne mit den Schauspielern arbeitete, sondern stattdessen bei einigen, keineswegs allen Proben im Zuschauerraum sitzend, durch schriftliche Notizen Anregungen gab.⁶⁷

Das erstaunlich negative Urteil Herbert Iherings über Heine in seiner Streitschrift *Regisseure und Bühnenmaler*, das ihn zusammen mit Ferdinand Gregori als theoretischen Regisseur, literarischen Oberlehrer oder als eifrigen aber pedantischen Textausleger klassifiziert,⁶⁸ trafe eher, wenn auch ohne die polemische Zuspitzung, auf Otto Brahm zu. An Iherings Kritik werden die Vorbehalte gegen einen Regisseur, der nicht aus dem Schauspielerberuf kommt, sehr deutlich. Zum Zeitpunkt von Iherings Schrift war Heines Ruhm allerdings auch schon sehr verblaßt. Nach Auflösung des Tournée-Ensembles im Jahre 1901 brachen für Heine nicht nur glückliche Zeiten an. Heines schwelgerische Erinnerung an die Zeit der enthusiastischen Hingabe der Schauspieler im Dr. Heine-Ensemble hat aber durchaus ihre Berechtigung. Jessner würde Heine beipflichten, wenn er schreibt, »daß die Mitglieder meines Ensembles, wenn ich mal einen wieder traf, mir versicherten, daß diese Gastspielreisen die schönste Zeit ihres Lebens gewesen seien.«⁶⁹

An den überragenden Ibsen- und Wedekind-Aufführungen der Jahre 1898 bis 1901 konnte er aber weder als Oberspielleiter am Deutschen Schauspielhaus Hamburg noch in seiner 1906 beginnenden Frankfurter Tätigkeit anknüpfen. Auch nach dem Ersten Weltkrieg, als er in Berlin als freier Regisseur wirkte, war ihm die Leitung eines großen

⁶⁶ Heine 1905, S. 13.

⁶⁷ Vgl. Henning Rischbieter (Hrsg.): *Theater-Lexikon*. Zürich/Schwäbisch Hall 1983, S. 186. Im gleichen Sinne bemerkt Reinhardt, daß bei Brahm nur »Techniker« auf der Bühne waren und die Schauspieler alles selbst machen mußten. Vgl. Reinhardt 1989, S. 70.

⁶⁸ Zit. nach Herbert Ihering: *Der Kampf ums Theater*. Berlin 1974, S. 79 f.

⁶⁹ Vgl. Heine 1925, S. 428.

Hauses nicht vergönnt. Leopold Jessner beklagt in seiner bereits zitierten Grabrede, wie Heine hier übergangen wurde:

Wenn die Umstände es ermöglicht hätten, Carl Heine nach seiner propagierenden Auslandstätigkeit in Deutschland, vielleicht in Berlin, als selbständigen Theaterleiter wirken zu lassen – diese Tätigkeit hätte seine Künstlerschaft zu völliger Entfaltung gebracht und einen Leiter von Willen und Profil bewiesen.⁷⁰

Ein Grund, daß es nie den Intendanten Dr. Heine gegeben hat, lag wohl auch an dem Ausweichen vor organisatorischen und unternehmerischen Aufgaben. Heine wollte durch Regieleistung überzeugen und übertrug gern anderen, wie zunächst Frank Wedekind oder später Gustav Lindemann, unkünstlerische Pflichten. Lindemann, ebenfalls durch kurzzeitige Beteiligung am Dr. Heine-Ensemble von dieser Schulung nicht unbeeindruckt, ahmte mit einigen Akzentverschiebungen Heines internationales Ibsen-Theater nach, dem sich Jessner im Herbst 1901 für ein Jahr anschließt. In der Biographie von Otto Brües über die spätere Lindemann-Gattin Louise Dumont werden die unterschiedlichen Leistungen von Heine und Lindemann folgendermaßen gegenübergestellt:

[...] Heine[s], der als Freund und Förderer der Moderne, zumal Frank Wedekinds in der Theatergeschichte bekannt ist [...] war ein guter Regisseur intimer, kammerspielartiger Wirkungen; etwas zu planen und verwalten lag ihm nicht. Heine hatte damals schon mit seinen Gastspielreisen begonnen: er berief Lindemann als wirtschaftlichen und künstlerischen Helfer. Nach dreiviertel Jahren hatte Heine durch falschen Ehrgeiz [...] die Grundlagen des eigenen Unternehmens erschüttert. Lindemann trennte sich von ihm und bereitete selbst etwas Ähnliches vor, die »internationale Tournee«.⁷¹

Wahrscheinlich trugen beide Gesichtspunkte, Defizite als Organisator und Mißtrauen gegen einen Literaturwissenschaftler ohne Schauspielausbildung, dazu bei, daß der Regiekarriere Carl Heines die letzte Erfüllung versagt blieb.

Geblichen ist ihm aber, wie es in seinem Artikel über das Ibsen-Theater zwei Jahre vor seinem Tod in aller Bescheidenheit anklingt, die Freude darüber, daß Leopold Jessner auch als Intendant des größten deutschen Schauspielhauses niemals vergessen hatte, wer sein Lehrer gewesen war: »Leopold Jessner fühlte sich zum erstenmal in die tiefsten Geheimnisse der Bühnenkunst eingeweiht und hat noch heute die Freundlichkeit sich meinen Schüler zu nennen.«⁷²

1.4. Zusammenarbeit mit Gustav Lindemann

Die äußeren Umstände, unter denen Jessner in der Saison 1901/02 an Gustav Lindemanns Theater mitwirkte, scheinen auf den ersten Blick kaum einen Unterschied aufzuweisen gegenüber denen im Dr. Heine-Ensemble ein Jahr zuvor. In beiden Fällen handelte es

⁷⁰ Jessner 1979, S. 197.

⁷¹ Otto Brües: *Louise Dumont*. Emsdetten 1956, S. 58.

⁷² Heine 1925, S. 424.

sich um eine internationale Tournee, beide Gastspielensembles führten den Titel »Ibsen-Theater« und fühlten sich dem Werk des Norwegers verpflichtet. Aufgrund der gravierenden Persönlichkeitsunterschiede zwischen Lindemann und Heine ergaben sich aber vollkommen andere Bedingungen.

Der 1872 in Danzig geborene Lindemann mußte nach frühem Väterverlust bereits siebzehnjährig eine kaufmännische Lehre in der Reichshauptstadt beginnen. Wenn er auch durch diese Ausbildung später unentbehrliche unternehmerische Fähigkeiten erwerben konnte, übte der Kaufmannsberuf seines Vaters keine Faszination auf ihn aus, so daß er zeitgleich privaten Schauspielunterricht bei Gustav Höppner an der Berliner Bühnenschule erhielt.⁷³ In diesem frühen Lebensweg zeigt sich schon der große Gegensatz zu Heine. Lindemann war ein Mann der Praxis, große dramaturgische Konzepte und literarische Entdeckungen waren seine Sache nicht. In früher Zeit in hohe Positionen gekommen – mit sechsundzwanzig Jahren wurde er in Graudenz-Marienwerder ein sensationell junger Theaterdirektor –,⁷⁴ hatte er ehrgeizige Pläne, die er »mit dem eisernen Willen, der das Merkmal seiner Natur ist, immer wieder durch[zusetzen.«⁷⁵ verstand.

Innerhalb kurzer Zeit von den mangelhaften Gegebenheiten des Provinztheaters mit seinem ständig wechselnden Spielplan und geringer Probenzahl abgeschreckt, kam es im Frühjahr 1900 zur kurzen Mitwirkung Lindemanns am Heine-Ensemble. Der junge Lindemann hatte in erster Linie seinen Ruf als Organisationskünstler unter Beweis zu stellen, was offensichtlich aber schnell zu Meinungsverschiedenheiten und Kompetenzschwierigkeiten, schließlich nach wenigen Monaten zur Trennung führte. Bereits mit achtundzwanzig Jahren drängte es Lindemann, alleinverantwortlich im Herbst 1900 ein Konkurrenzunternehmen zu dem elf Jahre älteren Heine aufzunehmen. Während bei Heines Ibsen-Theater auch andere Autoren einen nicht unerheblichen Teil des Spielplans einnahmen, ging es Lindemann in den ersten zwei Jahren – also auch im Jahr der Verpflichtung Jessners – ausschließlich um die Pflege Ibsenscher Dramatik. Die Präferenz blieb bei Lindemann in seinem ganzen Theaterleben, auch in seiner großen Zeit als langjähriger Leiter des Düsseldorfer Schauspielhauses maßgeblich, wie Manfred Linke in seiner umfassenden Würdigung Lindemannscher Inszenierungskunst feststellt.⁷⁶

Mit Heine ist sich Lindemann insofern einig, daß das große dramatische Vorbild aus Norwegen weitestgehend nicht mit den Mitteln des Bühnennaturalismus aufgeführt werden kann. Der Einschätzung Brahms, der Ibsen als den großen Dramatiker des Naturalismus genauso wie Zola als den großen Romancier des Naturalismus charakterisiert,⁷⁷ widersprachen die Nachwuchsregisseure um die Jahrhundertwende mit Nachdruck.

⁷³ Über die Jugendjahre Lindemanns berichtet Otto Brües in seiner Biographie über Lindemanns Frau Louise Dumont. Vgl. Brües 1956, S. 55.

⁷⁴ Vgl. *Neuer Theater-Almanach* 1899, S. 354.

⁷⁵ Brües 1956, S. 57.

⁷⁶ Vgl. Linke 1969, S. 15.

⁷⁷ Der Vergleich Ibsens mit Zola entstammt Otto Brahms Beitrag für die *Deutsche Rundschau*, Nr. 49, S. 257–270, im Jahre 1886 und wird in Cowens Epochendarstellung des literarischen Naturalismus zitiert. Vgl. Roy C. Cowen: *Der Naturalismus*. München 1981, S. 61.

Tatsächlich vermißt man im ganzen dramatischen Schaffen Ibsens die Hinwendung zur Milieuzeichnung, die dem Naturalismus eigentümlich war, und auch das unerbittliche Streben nach der Wahrheit wird spätestens seit der Entstehung der *Wildente* im Jahre 1884 in Frage gestellt. Bezeichnend für Brahms Einseitigkeit ist die von Manfred Linke nachgewiesene Tatsache, daß er sich den, mittelalterliche Geschichte und nordischen Sagenkreis mit realistischen und märchenhaften Elementen vereinenden, frühen Werken ganz verschließt – selbst Meisterwerke wie *Brand* oder *Peer Gynt* fanden keine Gnade – und die psychologische und symbolistische Problematik der späten Stücke mit deutlicher Distanz und größtenteils geringerem Erfolg aufführte.⁷⁸

Lindemanns große Aversion gegenüber Brahms lag allerdings nicht nur an dessen überproportionaler Berücksichtigung der mittleren Schaffensperiode Ibsens (*Stützen der Gesellschaft*, *Nora*, *Volksfeind* u.a.), sondern war auch persönlich motiviert durch Louise Dumont, die, von Brahms Unbeweglichkeit enttäuscht, ab dem Jahr 1903 ein Leben lang mit Lindemann zusammenwirken sollte.

Lindemanns Interesse an Ibsen galt dem Lyrischen, dem inneren Ideengehalt der Stücke. Ein Ziel, das er mit der Zusammenstellung seiner reisenden Truppe verfolgte, war es, der Festlegung Ibsens als Tendenzschriftsteller entgegenzuwirken. Im größtmöglichen Abstand zu Brahms begab sich Lindemann in die entgegengesetzte Gefahr, Ibsens sozialistische Gedanken, die Bloßstellung der gesellschaftlichen Hohlheit zu ignorieren. Wenn auch im Spätwerk Ibsens – neben *Wenn wir Toten erwachen* wären *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *Die Frau vom Meer*, *John Gabriel Borkman* und *Baumeister Solneß* zu nennen – menschliche Grundprobleme überwiegen und die Nähe zum modernen Trauerspiel und Symboldrama unübersehbar ist, so darf gerade in der Darstellung des Einzelschicksals die Unterdrückung der individuellen Freiheit durch aufoktroierte Zwänge nicht verblassen. Hier unterscheiden sich die Tourneetheaterkonzepte von Heine und Lindemann. Auch Jessners sozialistische Ideale wurden von Lindemann, der den metaphysischen Ibsen herausstellte, nicht mitgetragen. Die einjährige Zusammenarbeit kam wohl nur deshalb zustande, weil das Dr. Heine-Ensemble sich zuvor auflöste. Dennoch wurde der dreiundzwanzigjährige Jessner erstmalig unter Lindemann offiziell als Regisseur ausgewiesen.⁷⁹ Da das gesamte Tournee-Ensemble nur aus elf Mitgliedern bestand – am Theater Dr. Heines wirkten allein zweiundzwanzig Darsteller mit –, war die Rollenverteilung keineswegs eindeutig festgelegt. Lindemann selbst mußte aus Personalmangel in der Tournee gelegentlich als Darsteller auftreten. Erschwerend kam hinzu, daß Lindemann sich jedes Jahr gezwungen sah, ein vollkommen neues Ensemble zusammenzustellen.

Ob die Ausschließlichkeit des Ibsen-Spielplans oder die zeitraubenden weiten Gastspielreisen der Grund für die extreme Fluktuation waren, kann nicht mehr ermittelt werden, jedoch ist es Lindemanns Zähigkeit und seinem Organisationsgenie zu verdanken,

⁷⁸ Linke vergleicht im Jahre 1900 die verhaltene Aufnahme der Presse bei Brahms Produktion von *Wenn wir Toten erwachen* am Deutschen Theater mit der beachtlichen Reaktion, die Lindemann einen Monat später mit dem gleichen Stück in seiner Tournee-Theater-Version erhielt (Premiere in Potsdam). Vgl. Linke 1969, S. 80.

⁷⁹ Vgl. *Neuer Theater-Almanach* 1902, S. 392.

daß sich die internationalen Tourneen im Spieljahr 1901/02 über ganz Europa erstreckten. Während Heine sich mit seinem wesentlich größeren Personalbestand auf Reisen im benachbarten Ausland beschränken mußte, führte Lindemann seine Truppe in nahezu alle Zentren des Kontinents mit dem Schwerpunkt auf Ost- und Südosteuropa.⁸⁰ Linke beschreibt beispielsweise den nachhaltigen Erfolg, den Lindemann im Frühjahr 1902 in St. Petersburg in einer *Rosmersholm*-Vorstellung mit Jessner in der Hauptrolle hatte.⁸¹ Gerade an der *Rosmersholm*-Inszenierung wird die Diskrepanz zwischen Lindemann und Jessner deutlich. Jessner wird in seiner Rosmer-Darstellung die Tendenz zum langsamen Sprechen attestiert, was die Gefahr der Monotonie in sich birgt. In Lindemanns Regieprinzipien wird aber gerade der atmosphärische Rahmen, in diesem Fall die lastende Stimmung auf der Stadt Rosmersholm, als bedeutend hervorgehoben. Jessner unterwarf sich mit getragener und verhaltener Artikulation nur der Lindemannschen Konzeption, da er selbst in eigenen Inszenierungen sich vom atmosphärisch-breiten Ausmalen fernhielt. Lindemann verzichtete in seiner frühen Zeit auch vollkommen auf Textkürzungen, um das Seherhafte Ibsens, das innere Geschehen zu betonen. Die Folge waren häufig vierstündige Vorstellungen, die dem großen Ideengehalt Ibsenscher Dramatik entgegenkamen, zuweilen aber um den Preis einer Verschleppung des Tempos.⁸²

Lindemanns große, jahrzehntelange Arbeit am Düsseldorfer Schauspielhaus mit seiner Frau Louise Dumont stand noch bevor, das einjährige Zusammentreffen mit dem jungen Jessner am wandernden Ibsen-Theater war aber nur begrenzt fruchtbar. Jessner erwähnt in allen Vorträgen, Interviews und Aufsätzen in späteren Jahren die Theaterpersönlichkeit Lindemann mit keinem Wort. Lindemann wiederum, der erst 1960 im Alter von siebenundachtzig Jahren in Düsseldorf starb, soll 1951 in einem Gespräch mit Horst Müllenmeister sich sehr reserviert gegenüber Jessners Eignung als Schauspieler geäußert haben.⁸³ Die Unvereinbarkeit dieser beiden Potenzen des Theaters im frühen 20. Jahrhundert zeigt sich in Lindemanns Glauben an eine feierliche Theaterkunst, in der sich die Regie in strenger Stilisierung ganz in den Dienst der Dichtung stellt, wohingegen Jessner die Gegenwartstreue, die sozialen Forderungen an die Bühnenkunst und den Zugang des arbeitenden Volkes zu anspruchsvoller Literatur in den Mittelpunkt stellte.

⁸⁰ Ebd. Im *Theater-Almanach* sind u.a. folgende Orte angegeben, die Jessner mit Lindemann vom 1. Oktober 1901 bis 15. Mai 1902 durchreiste: Prag, Graz, Wien, Budapest, Triest, Pola, Venedig, Belgrad, Sofia, Bukarest, Konstantinopel, Athen, Odessa, Kiew, Lemberg, Krakau, Warschau, Moskau, St. Petersburg, Riga, Stockholm, London.

⁸¹ Vgl. Linke 1969, S. 23.

⁸² Vgl. ebd., S. 26 f. Manfred Linke muß bei aller Herausstellung von Lindemanns inszenatorischen Leistungen zugeben, daß die bis 1915 eingehaltene konsequente Weigerung, Textpassagen zu streichen, eintönig und langweilig wirken konnte.

⁸³ Vgl. Müllenmeister 1956, S. 100. Müllenmeister zitiert indirekt aus dem Gespräch mit Lindemann, in dem dem jungen Schauspieler Jessner mangelnde ‚Physis‘ vorgeworfen wurde.

1.5. Die letzten zwei Jahre vor dem Durchbruch

Als am 15. Mai 1902 die ausgedehnte Europatour unter Leitung Lindemanns zu Ende ging, bedeutete dies für Jessner auch den endgültigen Bruch mit allen Gastspielensembles. Max Walden, der Jessner vier Jahre zuvor in Cottbus beschäftigt hatte, vermittelte einen Jahresvertrag am Deutschen Theater in Hannover. Walden arbeitete dort als Oberregisseur, während die Direktion Hubert Reusch innehatte. Nachdem das Deutsche Theater über Jahre hinweg sich mit leichter Unterhaltung begnügen mußte, konnte Reusch künstlerische Erfolge vorweisen. So gastierte zur Zeit Jessners in der Saison 1902/03 Max Reinhardt mit dem Kabarett »Schall und Rauch«. ⁸⁴ Reusch verfügte über gute Beziehungen nach Berlin und zu Max Reinhardt. Sein Name bleibt bis zum heutigen Tage mit der skandalumwitterten Uraufführung von Arthur Schnitzlers *Reigen* am 20. Dezember 1920 am Kleinen Schauspielhaus in Berlin verbunden, in der Hubert Reusch Regie führte.

Nach Ablauf des Hannoveranischen Jahres spürte Jessner, daß er größere künstlerische Herausforderungen brauchte, um sich mit nunmehr fünfundzwanzig Jahren seinen Ansprüchen entsprechend als Regisseur und Theatererneuerer überregional durchzusetzen. Es sollte noch genau ein Jahr dauern, bis er im Mai 1904 die einmalige Chance eines Gastspielvertrages am Thalia-Theater in Hamburg erhielt, um von dieser Zeit an endlich langfristig das Gesicht einer bedeutenden Bühne über ein Jahrzehnt zu prägen. Es muß an dieser Stelle noch einmal erinnert werden, wie stark seine nicht unbekannte politische Ausrichtung eine Entfaltung an den wichtigsten Bühnen im Reich verhindert hatte.

Das letzte Jahr vor dem sprunghaften Aufstieg in Hamburg verbrachte er unter der Direktion Carl Witts am Residenztheater Dresden. Wenn auch die Bühne im Schatten des Hoftheaters stand, so hatte dieses Jahr für Jessner den Vorteil, daß er als Fünfundzwanzigjähriger erstmals in der Spielzeit 1903/04 den Titel eines Schauspielvorstandes und des ersten Regisseurs für Tragödien und Schauspiele führen konnte. ⁸⁵ Vollkommen neuartig war die Situation, weil nicht mehr die moderne Literatur, sondern Klassiker in das Zentrum des noch unerfahrenen Regisseurs rückten. Seine Einladung nach Hamburg, die in gewisser Weise die schicksalhafte Wendung zum Guten bedeutete, hing auch mit der Dresdner Spielleitung zusammen. Obwohl Jessner als weitestgehend unbekannter Nachwuchsregisseur Hamburger Boden im Frühjahr 1904 betrat, wußten die Experten, welches künstlerische Potential in ihm steckte. Paul Möhring beschreibt Jessner zum Zeitpunkt seiner Berufung nach Hamburg als einen Mann, der »in Dresden durch feinsinnige, ganz unkonventionelle Klassiker-Inszenierungen überrascht hatte.« ⁸⁶

⁸⁴ Vgl. *Neuer Theater-Almanach* 1903, S. 394.

⁸⁵ Vgl. ebd., 1904, S. 322.

⁸⁶ Paul Möhring: *Von Ackermann bis Ziegel*. Hamburg 1970, S. 112

2. Die ersten Stationen zum modernen Regietheater

Im Mai 1904 stand Leopold Jessner vor der ersten größeren Bewährungsprobe seiner noch jungen Regiekarriere. Die Leiter des Hamburger Thalia-Theaters Franz Bittong und Max Bachur luden den unerfahrenen, aber selbstbewußten Regie-Erneuerer zu einer Gastspielinszenierung mit der Option ein, im Falle eines erfolgreichen Debüts zum Nachfolger des kurz zuvor verstorbenen Eduard Pochmann in die Regiedirektion aufzusteigen. Obwohl Spielplan und Aufführungsstil sich keineswegs mit Jessners grundsätzlichen theaterpädagogischen Zielen deckten, war die Aussicht auf eine gehobene Position in diesem angesehenen Unterhaltungsinstitut durchaus verlockend. Jessner nutzte am 15. Mai 1904 seine Chance mit der einmaligen Aufführung des Schauspiels *Yvette* von Pierre Berton nach der gleichnamigen Novelle von Guy de Maupassant. Der übereinstimmende Erfolg beim Publikum und in der Presse bewog die Intendanten, langfristig Jessner ans Thalia-Theater zu binden.

2.1. Hoffnungsträger Jessner am Thalia-Theater

Niemand hätte zu diesem Zeitpunkt geahnt, daß die Zusammenarbeit sich über elf Spielzeiten bis zur Übernahme von Jessners erster Intendanz in Königsberg im Jahre 1915 erstrecken sollte. Am wenigsten rechnete Jessner selbst mit einer so ausgedehnten Tätigkeit in Hamburg, obwohl mit seiner Person Hoffnungen auf eine grundlegende Modernisierung der traditionsreichen, aber heruntergekommenen Lustspielbühne verbunden waren. Paul Möhring betont, daß Jessner vor seinem Amtsantritt in Fachkreisen bereits die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte:

Bittong und Bachur, die damaligen Thalia-Chefs, wußten schon, warum sie diesen »modern«
eingestellten Regisseur in ihr Haus holten. Aufgabe des neuen Mannes sollte es sein, dem
engerosten Spielplan künstlerisch-literarischen Auftrieb zu geben und den herkömmlichen
Darstellungsstil aus den Fesseln der Schablone zu lösen.¹

¹ Paul Möhring: »Erinnerungen an Leopold Jessner«, In: *Der Freihafen*, 1952/53, H. 10, S. 104. Von den Forschungen des langjährigen Leiters des Hamburger Theaterarchivs Möhring sind außerdem von Belang: *Von Ackermann bis Ziegel*. Hamburg 1970, und »Jessner und Hamburg«. In: *Die Volksbühne*, 13. Jg., April 1963, H. 10, S. 198–200. Wegen der umfangreichen Auswertung Hamburger Theaterkritiken ist Michael Hatrys Dissertation aufschlußreich: *Das Thalia-Theater in Hamburg 1894–1915*. Phil. Diss. Berlin 1966. Eine im Bezug auf Jessner wenig informative Überblicksdarstellung hat u.a. Manfred Brauneck herausgegeben: *Theaterstadt Hamburg*. Reinbek 1989. Dasselbe gilt für ein Merian-Sonderheft: *Thalia-Theater*. Hamburg 1993.

Die langjährige Bindung an die Bühne am Alstertor lag zum einem an Jessners Wunsch, nach den ständigen Orts- und Theaterwechseln kontinuierlich an einem Haus wirken zu können, zum anderen an dem hartnäckigen Drängen der Hamburger, ihn in der Hansestadt zu halten. Michael Hatry kennzeichnet die ersten drei Jahre folgendermaßen:

Jessner hatte sich in Hamburg sehr schnell einen Namen gemacht. Für das Thalia-Theater galt er bald als unentbehrlich. Die Besorgnis, die sich 1907 angesichts der Meldung, er werde diese Bühne verlassen, in den Kritiken aussprach, spiegelte dies ebenso wider wie die Befriedigung mit der man sein Bleiben kommentierte. Und noch hatte Jessner keine von den Inszenierungen geschaffen, die seinen wahren Ruhm begründen sollten.²

Jessners Stellung war von Beginn an privilegiert. Der uneingeschränkten Rückendeckung der Theaterleitung konnte er sich bei allen noch so kühnen Experimenten sicher sein. Die Angst, ihn zu verlieren, war nicht unbegründet. Zu sehr widersprach der künstlerisch-anspruchsvolle Ehrgeiz Jessners dem reinen Unterhaltungscharakter des Thalia-Theaters.

Ein vollkommen neuartiges Profil war erforderlich, weil das Thalia nicht mehr unangefochten den Rang der ersten Bühne Hamburgs innehatte. Seit 1900 existierte in der Kirchenallee mit dem Deutschen Schauspielhaus ein repräsentatives Konkurrenzunternehmen. Die Verantwortlichen sahen sich nun gezwungen, die ausschließliche Konzentration auf Amüsierstücke aufzugeben und eine Erweiterung um anspruchsvolle Werke vorzunehmen, wollte man nicht einen Großteil des Publikums ans Schauspielhaus und den Anschluß an die veränderte Zeit verlieren. Unter den bestehenden Kräften war niemand in der Lage, den neuen Gegebenheiten künstlerisch Rechnung zu tragen. Oberregisseur Paul Flashar war lediglich ein Schauspieler, der durch jahrelange Routine allmählich in die Rolle des Spielleiters für Lustspiele und Konversationsstücke hineinwuchs. Demzufolge war die Theaterleitung am Alstertor auf Jessner vollkommen angewiesen und ließ ihn in der Durchsetzung seiner Ziele frei gewähren. Möhrings euphorische Charakterisierung, in »kurzer Zeit gelang es Jessner, das Steuer herumzureißen, dem Spielplan frischen Wind einzublasen und das Ensemble zu wirklichen schauspielerischen Leistungen anzuspornen«,³ bagatellisiert zwar in gewisser Weise die Widrigkeiten, denen Jessner bei der Umstrukturierung des Hauses ausgesetzt war, kommt aber der Wahrheit wesentlich näher als Müllenmeisters These von dem angeblich beschränkten Einfluß Jessners auf Veränderungen im Spielplan und dem Charakter der Inszenierungen.⁴

Den Leistungen des Deutschen Schauspielhauses hat Jessner Respekt gezollt. Aus einer späteren Hommage an seinen Hauptdarsteller Albert Bozenhard wies er allerdings auf die bürgerlich-saturierte Atmosphäre am Schauspielhaus hin, so daß nach Jessners Amtsantritt ernsthafte Konkurrenz für das Thalia nicht mehr zu befürchten war:

An der Wende des Jahrhunderts erstand ihm gefährdend das heutige Deutsche Schauspielhaus unter Führung des aus der Wiener Burgtheater-Atmosphäre stammenden Barons von Berger.

² Hatry 1966, S. 65.

³ Möhring 1970, S. 112.

⁴ Vgl. Müllenmeister 1956, S. 11.

Hier in dem bequemen, neubarocken Hause konzentrierte sich nunmehr die Hamburger Gesellschaft, um die deutschen Klassiker in einer aus Wien importierten Dingelstedt-Makart-Gewandung zu sehen, die dort durch Baron Bergers Ingenium persönlich gefärbt mit guten und glänzenden Schauspielern dargestellt wurden.⁵

Bis zu Jessners Amtsantritt war es am Thalia üblich, jede Woche ein Lustspiel, Schwank, Volks- oder Lokalstück neu einzustudieren, wofür maximal fünf bis sechs Probenstage zur Verfügung standen.⁶ Sogenannte Zugstücke, von denen Blumenthals *Im weißen Rößl* und Thomas' *Charleys Tante* heute noch als »Kassenschlager« des Unterhaltungstheaters gelten, standen zwar immer wieder auf dem Programm, den Schwerpunkt bildeten aber Hamburger Erstaufführungen, deren Zahl auch noch in den ersten Jahren Jessnerschen Wirkens bei über dreißig Premieren pro Spielzeit lag, wobei der Bedarf mit Werken norddeutscher und Hamburger Autoren von lokaler Bedeutung in beträchtlichem Ausmaß gedeckt werden mußte.⁷

Jessner ging mit der Umgestaltung des Repertoires behutsam um. Ein Publikum, das gewohnt war, im Theater am Alstertor sich ausschließlich zu amüsieren, mußte an ernsthafte Kunstwerke und literarisch anspruchsvolle Stücke mit Bedacht herangeführt werden. So wurde beispielsweise gerade mit dem Protegieren Wedekinds, den Jessner für eine singuläre Größe unter den lebenden deutschsprachigen Dramatikern hielt, erst in der dritten Spielzeit begonnen, nachdem sich der neue Regisseur zuvor mit anspruchsvollen Komödien das Vertrauen des Publikums erworben hatte.

Die Einbeziehung klassischer Komödien, auf die Jessner in den ersten beiden Jahren verstärkt gesetzt hatte, erwies sich aber als unvorteilhaft. Seine Regieleistung in Kleists *Der zerbrochne Krug*, Goethes *Die Mitschuldigen* und *Die Laune des Verliebten*, Grillparzers *Weh dem, der lügt!* oder Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* wurde zwar zumeist anerkannt, die geringe Probenzahl, der Darstellungsstil des Ensembles und vor allem die Seh- und Hörgewohnheiten des Stammpublikums standen aber klassischen Komödien entgegen.⁸

Mit der Durchsetzung weitgehend unbekannter Gegenwartsautoren hatte Jessner mehr Glück. Michael Hatry beschreibt ausführlich, wie der Gedanke der Publikumserziehung seit 1904 allmählich in die Tat umgesetzt wurde:

Das gesamte Lustspielrepertoire (von dem noch immer rund zwei Drittel aus dem deutschsprachigen Raume kommen) steht – mindestens bis 1912 – im Zeichen eines höheren literarischen

⁵ Jessner 1979, S. 199 f.

⁶ Vgl. Hatry 1966, S. 8 und 18–22. Probenzeiten konnte auch Jessner wegen der Eigenart des Hauses nicht beliebig verlängern, wenn ihm auch in Einzelfällen bis zu 10 Probenstage gewährt wurden. Die ungeheuerliche Zahl von weit über 75 verschiedenen Stücken innerhalb einer Spielzeit sank ab 1905 auf etwa 50. Das immer noch beträchtliche Repertoire mußte in dieser Größenordnung wegen der Abonnentenansprüche gehalten werden.

⁷ Vgl. ebd., S. 19–22.

⁸ Vgl. ebd., S. 24–26. Eine Zuschauer-Ablehnung gegenüber Klassikern war allerdings keineswegs einheitlich. In der Presse wurde, nach Hatry, sogar zuweilen ihre Berücksichtigung gefordert. Auch Müllenmeister sieht den Grad der Zustimmung bei Jessners Klassikerinszenierungen als extrem schwankend an. Vgl. Müllenmeister 1956, S. 11.

Niveaus, der Schwank trat hinter die Komödie zurück, das mimisch affizierte Theater hinter dem sprachlich (nämlich in seiner ausgeklügelten Unverbindlichkeit) verbindlichen.

Schon dies kann man als einen Aspekt jener »Literarisierung« des Spielplans betrachten, die auf Jessners heharrliches Drängen seit 1904, mit gebotener Vorsicht zwar, doch nicht ohne Folgen für das Gesicht des Theaters, in Angriff genommen wurde. Diese »Literarisierung« stand in engem Zusammenhang mit den wichtigen zeitgenössischen Stücken, mit den wichtigen Dramatikern der Epoche, wenn auch nicht allen.⁹

Neben der Etablierung Wedekinds war die Erweiterung des fremdsprachigen Repertoires die größte Neuerung im Zuge von Jessners Modernisierung. Während französische Konversationsstücke und die Werke Ibsens im wesentlichen den ausländischen Anteil des Thalia zuvor ausgemacht hatten, setzte Jessner darüber hinaus englische Autoren (u.a. Wilde, Shaw) und später vor allem russische Autoren (Gorki, Andrejew, Tolstoi, Tschechow) immer mehr durch.¹⁰

Die unspektakulären, aber gleichzeitig radikalen und nachhaltigen Umwälzungen in Qualität und Charakter bezeugen die Selbstsicherheit, mit der der junge Jessner unbeirrt den Weg des praktizierenden Theaterpädagogen verfolgte. Bestärkt in seiner Überzeugung, das Gesellschaftstheater Thalia in eine Stätte der Pflege literarisch-anspruchsvoller Programmatik umzuwandeln, wurde er durch das zeitgleiche Wirken seines Lehrmeisters Dr. Carl Heine beim konkurrierenden Deutschen Schauspielhaus unter der Direktion Alfred von Bergers.

Das vorhandene »Schauspielermaterial« am Thalia bedeutete allerdings von Anfang an einen Glücksfall für Jessners Arbeitsbedingungen. Diskrepanzen zwischen Niveauarmut in der Stückauswahl und einem bravourösen Ensemblegeist der Darsteller waren das auffälligste Charakteristikum des Theaters bis 1904.¹¹

Viele Jahre später hatte Jessner zur Pensionierung Albert Bozenhards, der jahrzehntlang zu den renommiertesten Künstlern Hamburgs gehörte, die Leistungen der Schauspieler besonders herausgestrichen, die Verdienste um die Umwandlung des Spielplans Direktor Bachur zugesprochen und seinen eigenen Beitrag auf die Rolle eines Ratgebers reduziert:

Ein Ensemble, wie es heut wahrscheinlich keine Bühne aufweisen kann, ein Ensemble mit keinem Stil verflochten, jedem Stil gewachsen, über jeden Stil lebendig. Aber der kluge Bachur erkannte, daß das Theater, um lebendig zu sein, nicht nur der Schauspieler, sondern auch des lebendigen Dichters bedürfe. Es gehört zur Klugheit dieses »kleinen großen« Mannes, daß er Ratgeber um sich schuf und daß das einmal gefaßte Vertrauen zu seinen Ratgebern sich durch Unkenrufe nicht in Mißtrauen verwandeln konnte. Im Thalia-Theater, der Stätte leichter und seichter Possen, die nur geadelt wurden durch schauspielerische Eleganz, wurde das neue Programm geschaffen.¹²

Das jahrelang aufeinander eingespielte Schauspielerkollektiv hatte damals weitverbreiteten Gefahren widerstanden, indem man weder einer schwülstigen, pathetischen Sprechweise

⁹ Ebd., S. 29.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 29–32.

¹¹ Vgl. Möhring 1970, S. 112.

¹² Jessner 1979, S. 200.

noch einem modisch-prätentiösen Naturalismus erlag. Stattdessen herrschte ein improvisationsfreudiger, typisch-lustspielhafter derber Aufführungsstil vor, der sich von der epigonenhaften Provinzialität anderer Bühnen deutlich abhob.¹³

Die Tendenz zum Chargieren war am Thalia sogar bei den routiniertesten Kräften wenig vorhanden, da man sich um einen schlichten, natürlichen und selbstverständlichen Ton bemühte. Der Verzicht auf artifizielle Vorformung erleichterte Jessners Ausgangssituation beträchtlich. Auch die Publikumslieblinge Albert Bozenhard, Centa Bré, Tom Farecht oder Käthe Franck-Witt, die Jessner die gesamte Zeit in Hamburg kontinuierlich einsetzen konnte, ordneten sich diesem einfachen Stil unter. Ein kollegiales, selbstloses Zusammenspiel ohne Extravaganzen war am Thalia-Theater eine Selbstverständlichkeit.¹⁴

Unter der Voraussetzung, daß auf der Seite der ausübenden Künstler die Bereitschaft zum bedingungslosen Einsatz für höchste Theaterqualität vorhanden sei, war Jessner von der Möglichkeit der geschmacklichen Formung und Bildung von Theaterbesuchern überzeugt. Gefährdet war das Theater vielmehr durch Geschäftsinteressen und Bequemlichkeit der Bühnenleiter, die ihrer Pflicht, das bestmögliche Niveau anzustreben und einer breiten Zuschauerschaft zu vermitteln, nicht nachkommen wollten. Während des Ersten Weltkrieges sprach Jessner in einer leidenschaftlichen Rede vor dem Schutzverband deutscher Schriftsteller zu diesem Thema:

Die Interessen des Theaters vertraue ich dem Kreise der Theaterverständigen oder besser der verständig Theaterfreudigen an. Einem Kreise, der überall zu finden ist. [...] Wir haben ein deutsches Theater, und wenn wir wollen, haben wir auch ein Publikum. Dieses Publikum aber zu einem aktiven Mitstreiter im Kulturkampf des Theaters zu machen, vermag keine Organisation, vermag einzig und allein: *die Persönlichkeit* [...] Geehrte Zuhörer! Ich habe in Anknüpfung an das bekannte Wort Richard Wagners gesagt: Wenn wir wollen, so haben wir ein Publikum.¹⁵

Erstaunlicherweise beruft sich Jessner hier nicht auf den jungen frühsozialistischen Kunstreformer Wagner, sondern auf die Schlußansprache der ersten Bayreuther Festspiele im Jahre 1876, als der selbstbewußte Kunsterneuerer Wagner beteuerte, mit dem *Ring des Nibelungen* ein Gesamtkunstwerk für die neue deutsche Nation geschaffen zu haben.¹⁶

¹³ Vgl. Hatry 1966, S. 33–40. Die Darstellungsform im Thalia-Theater wird von Hatry als »mittlerer Stil« bezeichnet.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 41–61. Hatrys ausführliche Darstellung der differenzierten Sprechweise nahezu aller Thalia-Schauspieler hebt sich deutlich vom mehr oder weniger abfälligen Urteil Müllenmeisters ab, der ohne nähere Erläuterung von »Vernachlässigung der Sprache, outrierte Geste, Routine« spricht. Vgl. Müllenmeister 1956, S. 20.

¹⁵ Jessner 1979, S. 43–49, Zitat S. 44–46. Mit seinem Vortrag im Berliner Beethoven-Saal im Mai 1917 rechnete Jessner gnadenlos mit dem Versagen vieler Bühnenleiter ab, die statt Publikumserziehung nur geschäftliche Spekulation im Auge haben und – künstlerisch vollkommen ungeeignet – aus Opportunität diesen Beruf ergriffen haben.

¹⁶ Die häufig zitierten, wenn auch nur mündlich überlieferten Sätze Wagners beim Schlußapplaus nach dem ersten *Ring*-Zyklus hatten vermutlich folgenden Wortlaut: »Sie haben jetzt gesehen, was wir können; nun ist es an Ihnen zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!« Zit. nach Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner*. München 1980, S. 722.

Während Wagner in seiner Schlußansprache die anfänglich ausbleibende euphorische Aufnahme seines Kunstwerkes indirekt mit einer vermeintlich künstlerischen Ignoranz des Publikums erklärte, sprach Jessner von einer entgegengesetzten Verantwortlichkeit. Am Ende der oben bereits zitierten Rede unterstreicht Jessner, daß für eine verhaltene Reaktion auf künstlerische Darbietungen niemals eine Verständnislosigkeit des Publikums als Ausrede dienen kann:

Er ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab. Und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es.¹⁷

Das Zurückgreifen auf Wagner in der gleichen Rede hatte demnach nur die Funktion eines rhetorischen Tricks, wenn auch Wagners fanatischer Ehrgeiz, mit dem er trotz großer Widrigkeiten und Unzulänglichkeiten seine eigene Festspielidee durchgesetzt hatte, Jessner imponiert haben mag.

Jessners erster öffentlicher Auftritt in Hamburg bescherte ihm einen Dreijahresvertrag als zweiter Regisseur neben Paul Flashar. Paul Möhring beschreibt sein Erscheinungsbild im Mai 1904 als »ein[en] lang aufgeschossene[n] Herr[en] [...] mit eckigen und schlacksigen Bewegungen [...] [und] mit [...] rötlich-blonden Spitzbart.«¹⁸

Dieser bescheidene, fast linksch wirkende junge Mann nahm den Schlußapplaus zur Aufführung eines Werkes entgegen, daß nur auf den ersten Blick als konventionelles französisches Salon- oder Konversationsstück einzustufen ist. In Pierre Bertons Dramatisierung von Guy de Maupassants *Yvette*-Novelle ist die Titelfigur eine von ihren Verheiratheten schamlos ausgenutzte Hauptattraktion im Etablissement ihrer Mutter. Als sie die oberflächliche Zuneigung ihres Geliebten Monsieur de Servigny begreifen muß, versucht sie Selbstmord zu begehen. Nach dem Scheitern ergibt sie sich dem Schicksal einer auf Zeit geliebten Prostituierten. Ein Theaterstück, in dem die Heuchelei und Doppelmoral der sogenannten »besseren« Gesellschaft vor so einem ernsten Hintergrund zur Sprache kommt, deutet bereits Jessners Distanz zum reinen Lustspielgenre an.

Nach der *Yvette*-Inszenierung auf Gastspielbasis stürzte sich Jessner in seiner ersten Saison in auffälliger Weise auf die Werke der klassischen Literatur. Ein Beweggrund lag vermutlich darin, sein handwerkliches Können unter Beweis zu stellen. So rühmten Hamburgs Kritiker von Anfang an Jessners sorgfältige Gestaltung der Ensembleszenen, sein Stilgefühl und die solide Beschränkung in der Ausstattung, wie es die Rezensionen zur Eröffnungspremiere *Die deutschen Kleinstädter* von Kotzebue, zum zeitgenössischen, aber bereits überaus beliebten Repertoirestück *Der Biberpelz* von Hauptmann oder zu Kleists *Der zerbrochne Krug* deutlich widerspiegeln.¹⁹ Um das Haus auf eine künstlerisch

¹⁷ Jessner 1979, S. 49.

¹⁸ Möhring 1952/53, S. 104.

¹⁹ Vgl. Harry 1966, S. 136–138. Die Rekonstruktion von Jessners Hamburger Leistungen im Urteil der Kritik kann bei Harry als zuverlässig angesehen werden, da er in der Regel mit acht Hamburger Zeitungen die gesamte Bandbreite der Presselandschaft berücksichtigt, wohingegen