



Universität Hamburg

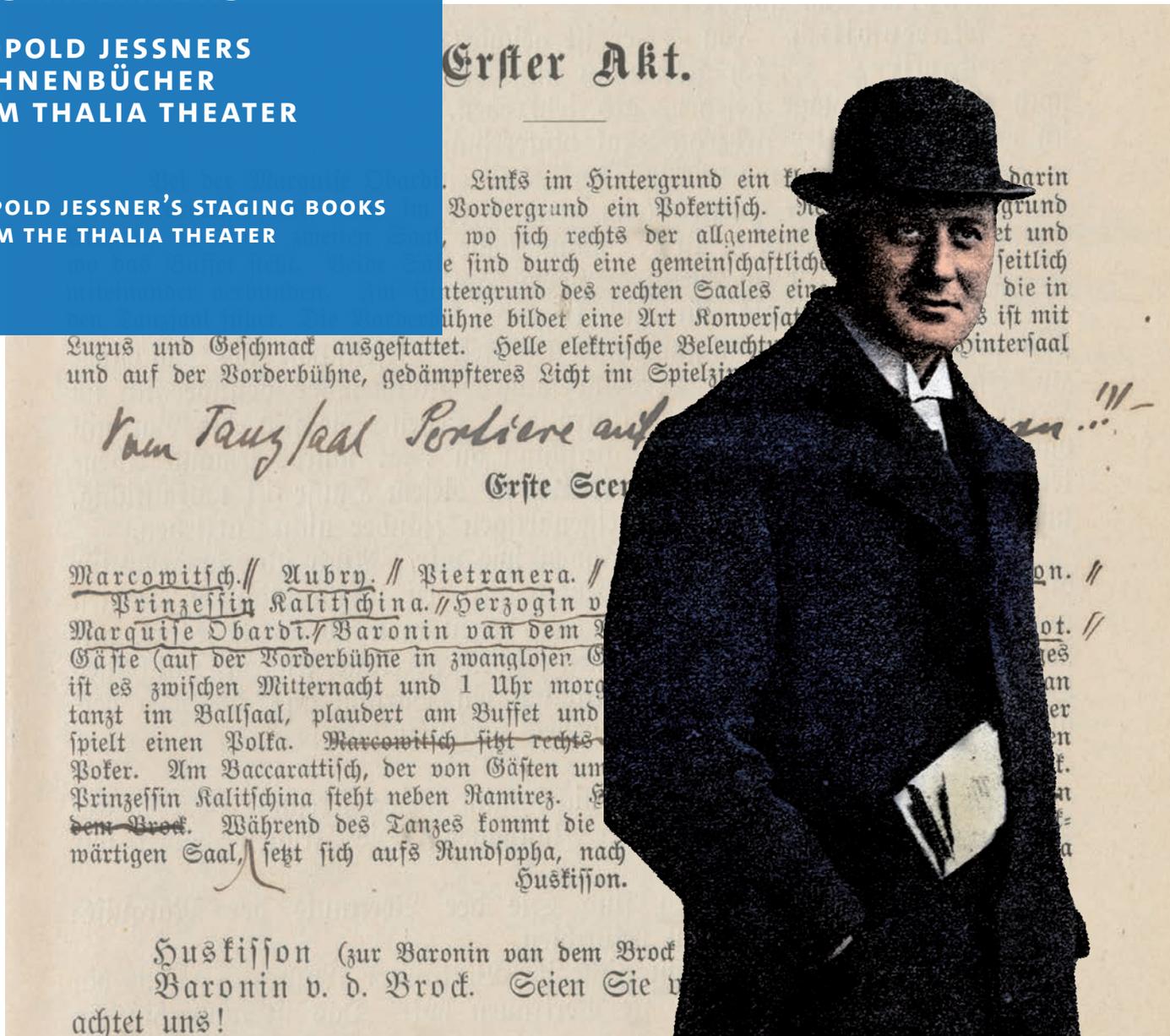
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

CLUSTER OF EXCELLENCE  
UNDERSTANDING  
WRITTEN ARTEFACTS

# „DIE TEMPERAMENTE DES THEATERS“

LEOPOLD JESSNERS  
BÜHNENBÜCHER  
VOM THALIA THEATER

LEOPOLD JESSNER'S STAGING BOOKS  
FROM THE THALIA THEATER



**AUSSTELLUNG 25. SEPTEMBER BIS 27. OKTOBER 2024**  
**STAATS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK HAMBURG**  
**CARL VON OSSIETZKY**



CENTRE FOR THE  
STUDY OF  
MANUSCRIPT  
CULTURES



THALIA



# INHALTSVERZEICHNIS | TABLE OF CONTENTS

<b>INHALTSVERZEICHNIS</b> <b>TABLE OF CONTENT</b>	2	<b>SCHRIFTARTEFAKTE AM THEATER</b> <b>WRITTEN ARTEFACTS IN THEATRE</b>	12
<b>GRUSSWORT</b> <b>WELCOME</b> Konrad Hirschler, Robert Zepf	4	<b>LEOPOLD JESSNER AM THALIA THEATER</b> <b>LEOPOLD JESSNER AT THE THALIA THEATER</b>	18
<b>GRUSSWORT</b> <b>WELCOME</b> Joachim Lux	6	<b>REGIE UND ARRANGIEREN:</b> <b>VOM HANDWERK ZUR KUNST</b> <b>DIRECTING AND ARRANGING:</b> <b>FROM CRAFT TO ART</b>	22
<b>EINLEITUNG</b> <b>INTRODUCTION</b> Anna Sophie Felser, Martin Jörg Schäfer	8	<b>BÜHNENBÜCHER:</b> <b>NETZWERKE DER SEITENBÜHNE</b> <b>STAGING BOOKS:</b> <b>BACKSTAGE NETWORKS</b>	28
		<b>REGIEBUCH:</b> <b>PRAKTISCHES NOTIZBUCH ODER</b> <b>KONSERVIERTE KUNST?</b> <b>THE DIRECTOR'S BOOK:</b> <b>PRACTICAL NOTEBOOK OR</b> <b>PRESERVED WORK OF ART?</b>	36
		<b>INSPIZIERBUCH:</b> <b>HERZ UND HIRN DER PRODUKTION</b> <b>THE INSPECTION BOOK:</b> <b>THE HEART AND BRAIN OF THE</b> <b>PRODUCTION</b>	42
		<b>SOUFFLIERBUCH UND ROLLENBUCH:</b> <b>ZUM EINSAGEN UND AUFSAGEN</b> <b>THE PROMPT BOOK AND</b> <b>THE ACTOR'S SCRIPT:</b> <b>CUEING AND RECITING</b>	48

<b>THALIA THEATER: DIE GESCHICHTE EINES BERÜHMTEN HAMBURGER BÜHNENHAUSES</b>		<b>DANKSAGUNG ACKNOWLEDGEMENTS</b>	96
<b>THE THALIA THEATER: HISTORY OF A RENOWNED HAMBURG THEATRE</b>	52	<b>ABBILDUNGSNACHWEISE LIST OF FIGURES AND CREDITS</b>	98
<b>SCHAUSPIELEN ALS BERUF: ZWISCHEN STARS UND GEWERKSCHAFTEN</b>		<b>LITERATURVERZEICHNIS BIBLIOGRAPHY</b>	101
<b>THE ACTING PROFESSION: BETWEEN STARS AND UNIONS</b>	62	<b>IMPRESSUM IMPRINT</b>	102
<b>FRANK WEDEKIND: DIE ETABLIERUNG EINES REBELLEN</b>			
<b>FRANK WEDEKIND: THE ESTABLISHMENT OF A REBEL</b>	66		
<b>UNTERHALTUNG UND MODERNE: GLEICHZEITIGKEIT DER GENRES UND INSZENIERUNGSSTILE</b>			
<b>ENTERTAINMENT AND MODERNISM: THE SIMULTANEITY OF GENRES AND STAGING STYLES</b>	72		
<b>EINE HEUTIGE PERSPEKTIVE AUF FRAUEN VON FRANZ ADAM BEYERLEIN.</b>			
<b>Von Studierenden des Seminars „Unterhaltung und Avantgarde: Das Hamburger Thalia Theater von 1904 bis 1915“ (Sommersemester 2024)</b>			
<b>A CURRENT PERSPECTIVE ON WOMEN BY FRANZ ADAM BEYERLEIN: By Students of the Seminar 'Entertainment and Avant-Garde: Hamburg's Thalia Theater from 1904 to 1915' (Summer Semester 2024)</b>	86		
<b>JESSNER IN BERLIN: DER „INTENDANT DER REPUBLIK“</b>			
<b>JESSNER IN BERLIN: THE 'DIRECTOR OF THE REPUBLIC'</b>	92		

## GRUSSWORT | WELCOME

Konrad Hirschler (Sprecher CSMC) und Robert Zepf (Direktor SUB)

Die Ausstellung „*Die Temperamente des Theaters*“. Leopold Jessners Bühnenbücher vom Thalia Theater und ihr Katalog entspringen der langjährigen Partnerschaft der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) und des Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg. Neben der Erforschung von Manuskripten und Schriftartefakten, zu der sich die SUB mit ihrem großen Handschriftenbestand und das CSMC mit seinem interdisziplinären und internationalen Forschungsumfeld, insbesondere dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“ (UWA), zusammenschließen, findet diese Partnerschaft ihren Niederschlag in Lehrveranstaltungen, Publikationen, Öffentlichkeitsarbeit und zahlreichen Ausstellungsprojekten, darunter zuletzt *Hamburgs Schriftschätze. Neue Fragen an alte Manuskripte* im Sommer und Herbst 2023 in der SUB.

Die Forschungsaktivitäten an CSMC und UWA verhandeln in einer Kooperation von Geistes- und Naturwissenschaften sowie der Informatik das Wechselverhältnis, in dem die Produktion und Nutzung von Schriftartefakten mit den menschlichen Gesellschaften und Kulturen stehen, die sie hervorgebracht haben und in denen sie zirkulieren. Historisch gehen die Interessen zurück bis zu den Anfängen der Schrift; räumlich verteilen sie sich auf den ganzen Erdball. Der große Handschriftenbestand der SUB ist für diese Arbeit von Anfang an ein unerlässlicher Bezugspunkt gewesen. Dies gilt nicht nur für das Langvergangene und die weite Welt. Auch lokale Hamburger Schriftartefakte aus der jüngeren Vergangenheit, in denen sich die Handschrift mit anderen Schrifttechniken wie Buchdruck und Schreibmaschine mischt, stehen immer wieder im Mittelpunkt des Interesses.

So auch hier: Die Theatersammlung der SUB umfasst neben zahlreichen anderen Dokumenten und Materialien mehrere tausend Textbücher verschiedener Hamburger Theater seit dem 18. Jahrhundert: vor allem aus dem Stadt-Theater am Gänsemarkt, dem Deutschen Schauspielhaus, den Kammerspielen und eben auch ca. 3.000 aus dem Thalia Theater, die bis in die 1980er Jahre reichen. Theaterkunst ist eigentlich eine Kunstform des gemeinsam geteilten und vorübergehenden, flüchtigen Moments. Auf ganzer Linie ist sie jedoch auf Schreiben und Schriftstücke angewiesen, um diesen Moment zu planen, in Notationen zumindest annäherungsweise festzuhalten und so wiederholbar zu machen. Seit einigen Jahren beschäftigen sich Forschende am CSMC verstärkt mit den von solchen Schriftstücken aufgeworfenen Fragen, nicht zuletzt anhand der in der SUB aufbewahrten Hamburger Schriftartefakte.

In der Ausstellung „*Die Temperamente des Theaters*“ präsentieren Anna Sophie Felser und Martin Jörg Schäfer besondere Fundstücke: Erstmals werden die Anfang des 20. Jahrhunderts am Thalia Theater entstandenen Bühnenbücher des für das deutschsprachige und internationale Theater bis in die Gegenwart so einflussreichen Regisseurs Leopold Jessner der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese Bühnenbücher legen ein faszinierendes Stück Hamburger Lokalgeschichte offen und erweitern unser Verständnis der nicht nur deutschsprachigen Theatergeschichte. Diese hybriden Schriftartefakte, meist gedruckt, jedoch mit vielfältigen Schreibwerkzeugen handschriftlich überarbeitet und ergänzt, liefern auch einen wichtigen Beitrag zu den Manuskriptkulturen der szenischen Künste. Wir wünschen Ihnen einen spannenden Ausstellungsbesuch und hoffen, dass die Zusammenarbeit von SUB und CSMC auch zukünftig immer wieder solche außergewöhnlichen Funde der Kulturgeschichte ans Licht bringen wird.

## Konrad Hirschler (Spokesperson CSMC) and Robert Zepf (Director SUB)

The exhibition *'Die Temperamente des Theaters'. Leopold Jessner's Staging Books from the Thalia Theater* and its catalogue are the result of a long-standing partnership between the Hamburg State and University Library (SUB) and the Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) at the University of Hamburg. The SUB, with its large manuscript collection, and the CSMC, with its international, interdisciplinary research environment – in particular the Cluster of Excellence 'Understanding Written Artefacts' (UWA), funded by the German Research Foundation (DFG) – joined forces to research manuscripts and written artefacts. But their partnership has also manifested in teaching events, publications, public relations work, and numerous exhibition projects, including the most recent example, *Hamburg's Written Treasures: New Questions for Old Manuscripts*, held at the SUB in the summer and autumn of 2023.

In a collaboration between the humanities, the natural sciences, and computer science, the research activities at the CSMC and UWA negotiate the interrelationship between the production and use of written artefacts on the one hand and the human societies and cultures that produced them and in which they circulate on the other. Historically, these interests extend back to the very beginnings of writing; geographically, they are spread across the entire globe. From the outset, the SUB's large collection of manuscripts has been an indispensable point of reference for this project. And that does not just apply to the distant past and wider world. Local written artefacts from Hamburg's more recent past in which handwriting mixes with other writing techniques such as letterpress printing and typewriting are another central interest.

This is also the case here: in addition to numerous other documents and materials, the SUB's theatre collection houses several thousand books from various Hamburg theatres since the 18th century, mainly from the Stadt-Theater am Gänsemarkt, the Deutsches Schauspielhaus, and the Kammerspiele, as well as around 3,000 from the Thalia Theater, which go all the way through to the 1980s. Theatre is an art form based on a shared but transitory, fleeting moment. However, planning that moment, recording it in notation (at least approximately), and making it repeatable is very much dependent on writing and written documents. For some years now, researchers at the CSMC have increasingly focussed on the questions raised by such written artefacts, not least on the basis of the Hamburg staging books preserved at the SUB.

In the exhibition *'Die Temperamente des Theaters'*, Anna Sophie Felser and Martin Jörg Schäfer present a number of special finds. For the first time, the staging books created by director Leopold Jessner, who is still influencing German-language and international theatre, at the Thalia Theater at the beginning of the twentieth century are being made available to the public. The staging books reveal a fascinating side of Hamburg's local history and broaden our understanding of theatre history, and not just in the German-speaking world. These hybrid written artefacts, most of them printed but revised and enriched by hand using a variety of writing tools, also make an important contribution to the manuscript cultures of the performing arts. We hope you enjoy this exciting exhibition and that the collaboration between the SUB and the CSMC will continue to bring such extraordinary finds of cultural history to light in the future.

## GRUSSWORT | WELCOME

Joachim Lux (Intendant des Thalia Theaters)

Mit Leopold Jessner kam 1904 ein junger Regisseur an das Thalia Theater, der in den folgenden Jahrzehnten nicht nur das deutschsprachige Theater nachhaltig prägen sollte. Während die Theatergeschichte Jessner oft mit seiner Berliner Glanzzeit verbindet, wirkt auch sein gutes Jahrzehnt am Thalia Theater in Hamburg bis heute nach.

In die Zeit von Jessners Oberspielleitung fallen die Planung und im Jahre 1912 der Umzug des Theaters in das neue Haus am Alstertor, wo sich bis heute unsere Hauptspielstätte befindet. Mit Leopold Jessner fand dann die damals noch ganz junge Theatermoderne Eingang in den von Lustspielen geprägten Spielplan.

In späteren Jahren betonte Jessner immer wieder, dass er seinen Berliner Erfolgsstil am Thalia Theater entwickeln konnte. Dies wurde möglich, weil das Thalia damals schon auf ganz eigene Weise in Hamburg verwurzelt war: Traditionell ist unser Haus eng mit seinem Publikum verbunden und verfügt über einen großen Stamm an treuen Abonentinnen und Abonnenten. Bereits zu Jessners Zeit galt die Zuneigung des Publikums einem aufeinander abgestimmten Ensemble, dem man auch damals schon den Ausflug ins künstlerisch kühn Erscheinende abnahm.

Bis heute sieht sich das Thalia Theater dieser von Jessner inaugurierten Tradition verpflichtet: Wir pflegen sowohl die von Jessner fürs Haus entdeckte literarische Moderne und den Bezug zu jeweils aktuellen literarischen wie ästhetischen Entwicklungen. Beides ist möglich dank eines starken, eingespielten Ensembles mit tiefem Publikumsbezug.

Eine Büste Leopold Jessners, für die er Margarete Hruby kurz vor seinem Tode 1945 in Hollywood Modell saß, wurde dem Thalia Theater 1963 von der Kulturbehörde zur Verfügung gestellt. Seither wacht Jessner im Foyer des Theaters über Ihrem, unserem und seinem Hause. Gerne stellen die Behörde und wir diese Büste der Ausstellung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der Universität Hamburg und dem Centre for the Study of Manuscript Cultures zu Ehren von Jessners Zeit am Thalia Theater zur Verfügung. Wir freuen uns über die Zusammenarbeit und einen faszinierenden Einblick in ein zu wenig bekanntes Stück Hamburger Theatergeschichte.

## **Joachim Lux (Artistic Director of the Thalia Theater)**

Leopold Jessner, the young director who arrived at the Thalia Theater in 1904, would have a lasting influence on more than just German-language theatre in the decades that followed. While theatre history often associates Jessner with his Berlin heyday, his eleven years at the Thalia Theater in Hamburg continue to have an impact to this day.

It was during Jessner's directorship that the theatre planned and, in 1912, moved to its new building at Alstertor, where our main venue is still located today. With Leopold Jessner, what was then nascent modernist drama found its way into the Thalia's repertoire, which was dominated by comedies at the time.

In his later years, Jessner repeatedly emphasised that his time at the Thalia Theater had enabled him to develop his successful Berlin style. This was possible because the Thalia had already set down its own distinctive roots in Hamburg. Traditionally, our theatre has had close ties to its audience, with a large base of loyal subscribers. In Jessner's day, the audience already had an affinity for the finely tuned ensemble, which was trusted even back then to embark on artistically daring endeavours.

To this day, the Thalia Theater is committed to the tradition inaugurated by Jessner. We cultivate both the literary modernism that Jessner discovered for the theatre and his interest in current literary and aesthetic developments. Both are possible thanks to a strong, well-rehearsed ensemble with a deep connection to our audience.

A bust of Leopold Jessner, sculpted by Margarete Hruby in Hollywood shortly before the director's death in 1945, was made available to the Thalia Theater by the Senate Office of Culture and Media in 1963. Since then, Jessner has kept a watchful eye over your, our, and his house in the theatre's foyer. The Senate Office and the Thalia Theater are thrilled to be making this bust available to the exhibition being held by the Hamburg State and University Library, the University of Hamburg, and the Centre for the Study of Manuscript Cultures in honour of Jessner's time at the Thalia Theater. We are delighted at this collaboration and the fascinating insights it is providing into a little-known chapter of Hamburg's theatre history.

## EINLEITUNG | INTRODUCTION

Anna Sophie Felser und Martin Jörg Schäfer (Kuration und Texte)

Wenn der Vorhang sich im Theater öffnet, beginnt die Vorstellung. Das kann allerdings nur passieren, weil ein großer Teil der Theaterarbeit dann bereits vollbracht ist. Sei es in der Probe, beim Aufbau oder in den Vorbereitungen für das Kostüm oder die Maske. Die Arbeitsprozesse, die sich hinter der Bühne, während und vor der Vorstellung abspielen, bleiben für das Publikum meist verborgen. Vielleicht erregen diese unsichtbaren Fäden des Theaterapparats genau deswegen unser Interesse: weil sie nicht dafür gedacht sind, bemerkt zu werden.

Büchlein ermöglichen einen faszinierenden Einblick in die Welt des Theaters: bevor der Vorhang aufgeht, was auf der Seitenbühne passiert, während die Vorstellung läuft, und welche Arbeitsschritte ablaufen, sobald der Vorhang wieder zugeht. Im geschriebenen Wort, in manchmal flüchtigen und manchmal sehr gründlichen Skizzen sowie mit konventionalisierten oder fast privat erscheinenden Zeichen konservieren die Bühnenbücher den historischen Theateralltag auf eine facettenreiche Weise: Das Geschehen auf der Bühne, der Alltag der Theaterangehörigen oder die Bearbeitung des Dramentextes für die jeweilige Produktion können sich darin widerspiegeln. In diesem Sinne sind die Schauplätze unserer Ausstellung die Bühne, die Seitenbühne sowie das Schriftartefakt. Kaleidoskopartig bewegen wir uns zwischen dem Schauspiel im Vordergrund, den Abläufen im Hintergrund sowie Aufzeichnungen und Notizen, die einen reibungslosen Theaterabend ermöglichen. Durch die verschriftlichten Arbeits- und Planungsprozesse erweisen sich die Bühnenbücher als theatrale Zeugen.

Vor den Vorhang holen wollen wir in dieser Ausstellung besonders einen Mann, der eigentlich stets hinter dem Vorhang bleibt: Leopold Jessner. 1878 kommt er in einer jüdisch-litauischen Familie in Königsberg zur Welt. Aus seinem ersten Job als Schauspieler wird er mit Verweis auf seine völlige Talentlosigkeit entlassen. Nach einigen Stationen kommt er 1904 an das Thalia Theater Hamburg und übernimmt als junger Regisseur das Ruder der Spielleitung an einem auf Theaterunterhaltung spezialisierten Lustspielhaus, das schon bessere Tage gesehen hat. Er wird elf Jahre bleiben, das Programm des Hauses mitprägen und versuchen, den Spielplan für die neuen Stücke und Ästhetiken der künstlerischen Moderne zu öffnen. Später, in den 1920ern, wird er in Berlin große Erfolge feiern und mit seiner Arbeit die deutschsprachige Theatertradition nachhaltig prägen. Sein Stil wird durch radikale Abstraktion und den mutigen Zugriff auf die Textvorlagen auffallen. Die Karriere des sogenannten „Regietheaters“ seit den späten 1960ern ist ohne Jessner unvorstellbar. Als „Intendant der Republik“ ist Jessner in der Weimarer Zeit gefeiert und umstritten. Nach der Machtergreifung des nationalsozialistischen Regimes muss der jüdische Regisseur, der sich zudem für die Sozialdemokratie engagierte, seine Karriere abrupt beenden und fasst im Exil nicht wieder im gleichen Maße Fuß.

Leider sind kaum künstlerische Zeugnisse von Jessners provokanten wie erfolgreichen Berliner Inszenierungen, die nicht nur in die deutschsprachige Theatergeschichte eingegangen sind, überliefert. Umso größer ist der Schatz, der seit Jahren verborgen in den Archiven der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky liegt: Ein großer Teil des Thalia Theater Archivs aus Jessners Zeit lässt sich hier entdecken. (Ein weiterer großer Teil befindet sich in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.)

Wir haben uns auf die Suche nach Material von Leopold Jessner begeben – und sind fündig geworden. Bühnenbücher aller Art, Theaterzettel und Theaterankündigungen, Fotografien der Schauspielenden, wenige Briefe und viele Zeitungsartikel – die Liste ist lang und eine Auswahl für die Ausstellung zu finden, fiel schwer. Wie gehofft haben wir Material gefunden, in dem sich bereits der Regiestil zeigt, für den Jessner in Berlin so berühmt wurde. Doch was umso überraschender und bemerkenswerter war: Wir haben Jessner vor allem als Regisseur von Lustspielen entdeckt. Nicht radikale Bühnenbilder und abstrakte Lichteinstellungen, sondern humorvolle Verwechslungskomödien und augenzwinkernde Unterhaltungsstücke bestimmen seinen Arbeitsalltag.

In seiner heterogenen Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit zeigt das Material die Bandbreite des Spielplanrepertoires des Thalia Theaters kurz nach 1900. Die Bühnenbücher machen jedoch keinen Unterschied zwischen den Genres. Die in ihnen zu findenden handschriftlichen Annotationen sollen stets für einen reibungslosen Ablauf eines abgesprochenen und erprobten Bühnengeschehens sorgen. Der Inhalt des Dramas und der Zugriff der Regie spielen dabei keine Rolle und erzeugen keine Unterschiede in den Schriftstücken, die eine unkomplizierte Probenarbeit und danach geregelte Seitenbühnenabläufe ermöglichen sollen. Ob eine schalkhafte Komödie, ein sozialkritisches Schauspiel oder ein im abstrakten Bühnenraum dargebotenes Drama der noch jungen künstlerischen Moderne: Das Bühnenbuch zeugt vom Geschehen im Hinter- und Vordergrund. Ein solcher Facettenreichtum an gespielten Genres und dafür benutzten Bühnenbüchern hat uns an den Titel einer Rede Leopold Jessners aus seiner Berliner Zeit erinnert: „Die Temperamente des Theaters“ kommen auch titelgebend für diese Ausstellung zu stehen.

## Anna Sophie Felser and Martin Jörg Schäfer (Curation and text)

When the theatre curtain lifts, the performance begins. However, this can only happen because a large part of the work has already been completed – whether in rehearsals, during set-up, or while preparing costumes and make-up. The processes that take place backstage, during and before the performance, usually remain hidden from the audience. Perhaps this is precisely why we are interested in these invisible threads of the theatre apparatus: because they are not meant to be seen.

Staging books provide fascinating insights into the world of theatre – into what happens before the curtain goes up or backstage while the performance is running, and what steps are taken as soon as the curtain goes down again. Staging books preserve theatre's historical routines in a multifaceted way: in the written word, in sometimes cursory and sometimes very thorough sketches, and using either conventional or almost private-looking symbols. The events on stage, the everyday work of the theatre staff, and the adaptation of the play text to the respective production manifest in these written artefacts. In this sense, the three settings of our exhibition are the stage, the backstage area, and the written artefact. Like in a kaleidoscope, we move between the performance in the foreground, the processes that took place in the background, and the records and notes that made a smooth evening at the theatre possible. By preserving the working and planning processes in writing, the staging books prove to be theatrical witnesses.

In this exhibition, we want to bring one man in particular out from behind the curtain: Leopold Jessner. Born into a Jewish-Lithuanian family in Königsberg in 1878, he was dismissed from his first job as an actor on the grounds of having a 'complete lack of talent'. After a few theatre stints, he came to the Thalia Theater in Hamburg in 1904 as a young director, taking the helm of a theatre that specialised in comedy but had seen better days. He stayed for eleven years, helping to shape the theatre's programme and attempting to open up the repertoire to the new plays and modernist aesthetics. Later, in the 1920s, he would enjoy great success in Berlin, with his work leaving a lasting mark on the German-speaking theatre tradition. His style was characterised by radical abstraction and a bold approach towards the plays he staged. The trajectory of what has been known as *Regietheater* (director's theatre) since the late 1960s would have been unimaginable without Jessner. As 'Director of the Republic', Jessner was both celebrated and controversial during the Weimar Republic. After the National Socialist regime seized power, the Jewish director, who was also committed to social democracy, had to end his career abruptly and was unable to regain the same foothold in exile.

Unfortunately, hardly any artistic evidence has survived of Jessner's provocative and successful Berlin productions, which have earned their place in German-language theatre history and beyond. This makes the treasure that has been hidden away for years in the archives of the Carl von Ossietzky State and University Library all the more valuable. It is in these rooms that a large part of the Thalia Theater archive from Jessner's time can be discovered. (Another major part is housed in the Theatre Studies Collection at the University of Cologne.)

We went on the hunt for material relating to Leopold Jessner – and found more than we had bargained for. Staging books of all kinds, playbills, and theatre announcements, photographs of actors, a few letters, and innumerable newspaper articles – the list is long, and it was difficult to make a selection for this exhibition. As we had hoped, we have found Hamburg material that already foreshadows the directing style for which Jessner would become so famous in Berlin. However, what was truly surprising and remarkable was discovering Jessner primarily as a director of light-hearted comedies during his time in Hamburg. His everyday work was characterised not by radical stage sets and abstract lighting, but by humorous comedies of mistaken identity and tongue-in-cheek entertainment.

In its heterogeneous variety and complexity, the material puts the breadth of the Thalia Theater repertoire after 1900 on display. However, the staging books make no distinction between genres. The handwritten annotations that they contain were always intended to ensure the smooth running of a coordinated, rehearsed performance. Neither the contents of the play nor the director's artistic approach play a role, nor do they produce any differences in the written artefacts, which were intended to make rehearsals as uncomplicated as possible and ensure that the processes behind the scenes were carried out smoothly. Whether they are for a mischievous comedy, a socially critical play, or a drama of the still nascent modernist movement performed against an abstract set design, the staging books bear witness to the events that took place in both the foreground and background. The diversity of the genres performed and the variety of the staging books used to stage them reminded us of the title of a speech Leopold Jessner gave during his time in Berlin, which is why 'The Temperaments of the Theatre' is the title of this exhibition.

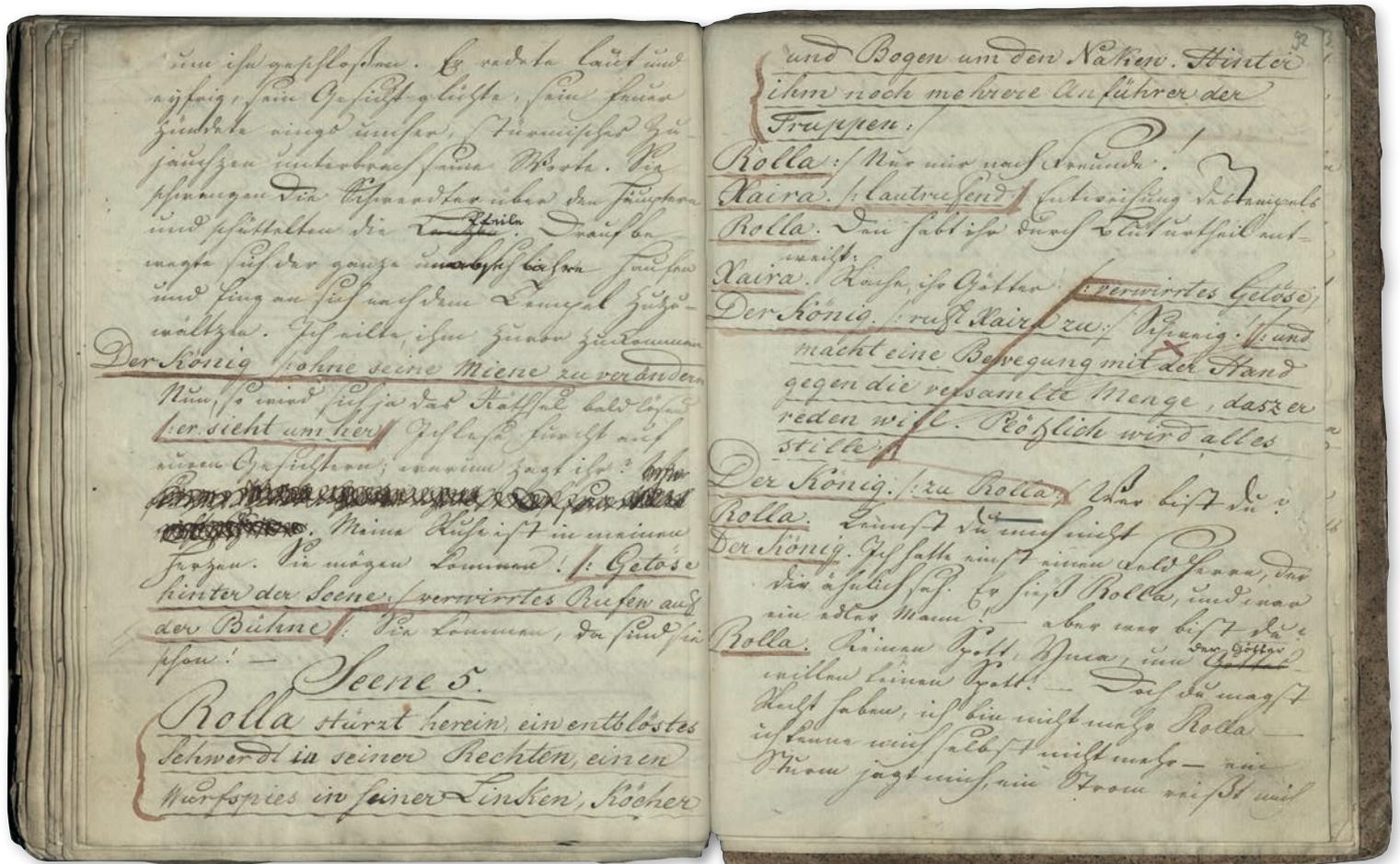
# SCHRIFTARTEFAKTE AM THEATER

## WRITTEN ARTEFACTS IN THEATRE

Unter *Theater* verstehen wir traditionell ein Spiel, das von leibhaftig auftretenden Menschen (den Schauspielenden) vor anderen Menschen (dem Publikum) aufgeführt wird. Der Livecharakter dieses Spiels ist historisch meist auf Schriftartefakte angewiesen: Alles, was nicht auf mündlicher Verabredung, Konvention oder Improvisation beruht, kann man versuchen in Schrift und weiteren Notationen festzuhalten. Diese ersetzen nie das „Live-Event“ und verweisen höchstens auf etwa einen musikalischen Ton oder eine Tanzbewegung. Aber sie können eine Aufführung planbar machen und einen Rahmen liefern, in dem eine szenische Darbietung auch mit großem zeitlichem Abstand und mit anderen Beteiligten wiederholbar bleibt (oder dem einmal Einstudierten einigermaßen ähnelt).

An jeder Vorstellung hängt auch immer ein Verwaltungsapparat mit vielen Schriftartefakten: lange handschriftlich und durch Abschrift vervielfältigt, dann gemischt mit Druckerzeugnissen, seit dem 20. Jahrhundert oft maschinenschriftlich (mit Durchschlägen, später fotokopiert), seit dem 21. Jahrhundert immer öfter digital (und bei Bedarf ausgedruckt). Mit den technischen Neuerungen verschwindet die Handschrift aber nicht: Beharrlich hält sie sich, wo diese Schriftartefakte im Alltag Verwendung finden. Hier werden sie auch weiterhin handschriftlich korrigiert, aktualisiert und annotiert. An den Höfen und städtischen Zentren Europas

Traditionally, we understand *theatre* to be a performance by real people (the actors) in front of other people (the audience). The ‘live’-character of this performance usually depends on written artefacts: Anything not based on verbal agreement, convention or improvisation has to be recorded in writing and other notations. Writing and other notations can never stand in for the ‘live event’ and at best evoke a notion of a musical tone or a dance movement. But writing and other notations provide a framework in which a scenic performance can be planned and repeated even after a long interval and with other participants (or can at least bear some resemblance to the results of the rehearsal process). In the background of every performance there is usually at least some kind of administrative organisation including many written artefacts: for a long time written and copied by hand, then mixed with letterpress prints, since the 20th century sometimes typewritten (with carbon copies, later photocopied), since the 21st century increasingly digital (and printed out if necessary). However, handwriting has not disappeared with the technological developments: it persists wherever these written artefacts are used in everyday business where they continue to be corrected, updated and annotated by hand. At the courts and the urban centres of Europe, a vibrant and diverse theatre culture emerged in the early modern period. Dramatic



1

Soufflierbuch für die Produktion von August von Kotzebues *Die Sonnen-Jungfrau*, gespielt am Hamburger Stadt-Theater am Gänsemarkt von 1790 bis 1826. Zur besseren Lesbarkeit für den Souffleur ist Text, der nicht zur Figurenrede gehört, in einer anderen Farbe unterstrichen oder durchgestrichen: Figurennamen, Regieanweisungen etc. /

Prompt book for the production of August von Kotzebue's *The Virgin of the Sun*, performed at the Hamburg Stadt-Theater at Gänsemarkt between 1790 and 1826. To make reading easier for the prompter, text not belonging to the actors' lines is underlined or crossed out in a different colour: character names, stage directions etc.

Tempelherr.

Weib, macht mir die Palmen nicht  
Verhaft, worunter ich so gern sonst wandle.

Daja. ~~bleibt.~~

So geh', du deutscher Vär! so geh'! — Und doch  
Muß ich die Spur des Theres nicht verlieren.

~~Sie geht ihr von weitem nach.~~

## Zweiter Aufzug.

### Erster Auftritt.

Die Scene: des Sultans Palast.

Saladin und Sittah spielen Schach.

Sittah. Wo bist du, Saladin?  
Wohin spielst du fort?

Saladin. Nicht gut? — Ich läßt

Sittah. Du bist gar böse!

Saladin. Du hast ganz recht.

Lust sehn — du hast gar keine

zu al' Lust' gesetzt — man

Lust ist nicht — gleich! — Du

hast, Sittah, nicht so viel

ist noch nicht ganz sein. Spielt

was gar kommt —

Sittah. O Saladin! was

wirden wir aus dieser

vielen Spielern können

Saladin. Meinetwegen, was

wirdst du? — magst! — Was ja

was ja! — Ich habe nicht gar

gegeben; ich habe gar die

Willehant auf's neue verläßt

gibt. — Die Tempelherren

sind jetzt; durch die allein

wird auf der Erde nicht.

~~Saladin~~  
~~Was so die nichten doch glücken könnten —~~  
~~und ich nicht in dir. — Die Tempelherren,~~  
~~die nicht sind Schuld: sind nicht, als Christen~~  
~~die Tempelherren Schuld. Durch die allein~~  
~~Wird aus der Sache nichts. Sie wollen Acca,~~  
~~das Richards Schwester unsern Bruder Mele!~~  
~~zum Brautscap bringen müste, schlechterdings~~  
~~nicht fahren lassen. Das des Ritters Fortthen~~  
~~Gefahr nicht laufe, setzen sie den Mönch,~~  
~~den alten Mönch. Und, oh, vielleicht im Fluge~~  
~~ein gutes Streich, gelung'nen Vorhaben~~  
~~Des Waffenstillstandes Ablauf kaum~~  
~~Erwarten können. — Lustig! Nur so weiter!~~  
~~Ihr Herren, nur so weiter! — Mir schon recht! —~~  
~~War alles sonst nur, wie es müste.~~

Sittah.

Nun?

Was irrte dich denn sonst? Was könnte sonst  
Dich aus der Fassung bringen?

Saladin.

Was von je

Mich immer aus der Fassung hat gebracht. —

Ich war auf Libanon, bey unserm Vater.

Er unterliegt den Sorgen noch . . .

Sittah.

O weh!

D 5

Saladin.

2

Soufflierbuch für Friedrich Schillers Adaption von G.E. Lessings *Nathan der Weise*, gespielt am Hamburger Stadt-Theater am Gänsemarkt von 1803 bis in die 1840er. Für Schillers 1803 wohl handschriftlich eingesandte Bühnenversion von Lessings Stück von 1779 wurde ein Druck aus dem Jahre 1791 bearbeitet. Eine von Schiller stark zusammengekürzte Szene wurde herausgeschnitten und durch Einklebung eines handschriftlichen Stück Papiers ersetzt. / Prompt book for Friedrich Schiller's adaptation of G.E. Lessing's *Nathan the Wise*, performed at the Hamburg Stadt-Theater at Gänsemarkt between 1803 and the 1840s. The company revised a 1791 print with Schiller's stage version of Lessing's 1779 play, which Schiller had probably sent as a manuscript in 1803. A scene that Schiller had severely abridged was cut out and replaced by pasting in a handwritten piece of paper.

entsteht in der Frühen Neuzeit eine so pulsierende wie vielfältige Theaterkultur. Hier kommen im Sprech- und Musiktheater Dramentexte zur Aufführung: Auf der Bühne wird eine Geschichte erzählt; die Figuren auf der Bühne handeln auch dadurch, dass sie sprechen. Diese Theaterform ist eng mit dem Buchdruck verbunden. Das neue Theater wird in den Druckerzeugnissen der Zeit manchmal tagesaktuell besprochen. Das gilt auch für die dargebotenen Dramen, die oft in Buchform vorliegen oder nach einem Bühnenerfolg publiziert werden. Hinter der Bühne werden die neuen Druckpublikationen erst ab Ende des 18. Jahrhunderts zur Grundlage der Aufführung gemacht; sie finden sich dann aber handschriftlich und oft auch materiell durch Kleben, Falten und Schneiden bearbeitet. Alles in allem bleibt die Schriftkultur lange eine handschriftliche: Viele aufgeführte Stücke liegen zum einen noch nicht im Druck vor. Wo einer vorliegt, lässt sich die besondere Bühnensfassung mit Kürzungen und Änderungen nicht pragmatisch in einen Druck eintragen. Hier ist eine handschriftliche Ausfertigung ebenso vonnöten wie bei den Rollen für die Schauspielenden: Bevor es ein Urhebergesetz gibt, erhalten diese nur ihren eigenen Text und Stichworte, um den Text nicht an die Konkurrenz weitergeben zu können. Die europäische Theaterkultur mag eng mit dem neuen Buchdruck verwoben sein. Intern ist sie aber zur Aufrechterhaltung des Betriebs auf eine Manuskriptkultur angewiesen, in der sich das Handschriftliche erst im 19. Jahrhundert mit anderen Medien vermischt. Im deutschsprachigen Raum gibt es ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mal mehr mal weniger erfolgreiche Bemühungen, die sogenannten „Wanderbühnen“ sesshaft zu machen und in die erstarkende bürgerliche Kultur zu integrieren. Dazu gehört die Forderung, die Darbietungen auf der Bühne stärker an literarischen Vorlagen zu orientieren und den Schauspielenden weniger Freiraum fürs Improvisieren beliebter Stellen oder Figuren zu lassen. Die Verortung der Bühne an einem festen Ort erfordert allerdings die Ausweitung des Repertoires der entsprechenden Truppe. Im Unterschied zu Paris oder London lässt sich ein Stück nicht mehrere Wochen am Stück spielen. Ständig bedarf es eines neuen Angebots, um das Publikum zu locken. Dramen werden oft nicht mehr als einmal im Jahr gegeben; Ensemblemitglieder müssen 40 bis 50 Rollen im Jahr übernehmen

texts were performed in spoken and musical theatre: a story was told on stage; the characters acted by speaking. This form of theatre is closely linked to book printing. The new theatre was discussed on a daily basis in the newspapers of the time. The dramas that were performed were often already available in book form or published after a stage success. Backstage, the new printed publications often became the basis for performances towards the end of the 18th century. However, they were then reworked by hand and often materially edited by gluing, folding and cutting. All in all, most writing was done by hand for a long time. Many of the plays on stage were not yet available in print. In cases when they were at hand, it would have been too much effort to transcribe all the cuts and changes of a specific stage version into a printed book. A handwritten copy was necessary. The same went for writing out the parts of the actors: before there was a copyright law, they only receive their own lines and cues so that they could not pass the complete text on to competitors. While European theatre culture was closely interwoven with the new printing press, internally it depended on a manuscript culture to maintain its operations. It is only during the 19th century that hybrids between handwriting and other media become more prevalent. From the second half of the 18th century onwards, there was a proliferation of efforts (of varying success) in the German-speaking world to get the ‘travelling theatre’ (*Wanderbühne*) to settle down and integrate itself into the emerging bourgeois culture. There was growing demand from critics for stage performances to be based more closely on literary texts and to give actors less freedom to improvise popular passages or characters. However, the opening of theatre houses at fixed venues meant that companies’ repertoires had to be expanded. Unlike in Paris or London, a play could not be performed for several weeks at a time. There was a constant need for new plays to attract new audiences. Plays were often only performed once a year; actors had to take on forty to fifty different parts annually and could not always memorise the vast number of lines and cues. Written artefacts became extremely important to support them when their memories failed. There was a box at the centre-front of the stage, from which a prompter could help actors with forgotten or mangled lines and give other technical signals during the performance. In the 18th and 19th centuries, these prompt books were

und können sich die Textmassen und Einsätze nicht immer merken. Schriftartefakte sind von großer Wichtigkeit, um den Text tatsächlich auf der Bühne erklingen zu lassen. In der Bühnenmitte findet sich ein Kasten eingelassen, von dem aus eine Soufflierperson den Schauspielenden bei Texthängern hilft und andere technische Signale während der Aufführung geben kann. Die entsprechenden Soufflierbücher sind besonders im 18. und 19. Jahrhundert die Hauptbücher, in die eine Theatertruppe ihre jeweilige Textfassung einträgt. Sie sind teilweise über Jahrzehnte in Gebrauch, werden während dieser Zeit den äußeren Umständen angepasst und beständig mit neuen Schreibschriften angereichert und weiterbearbeitet.

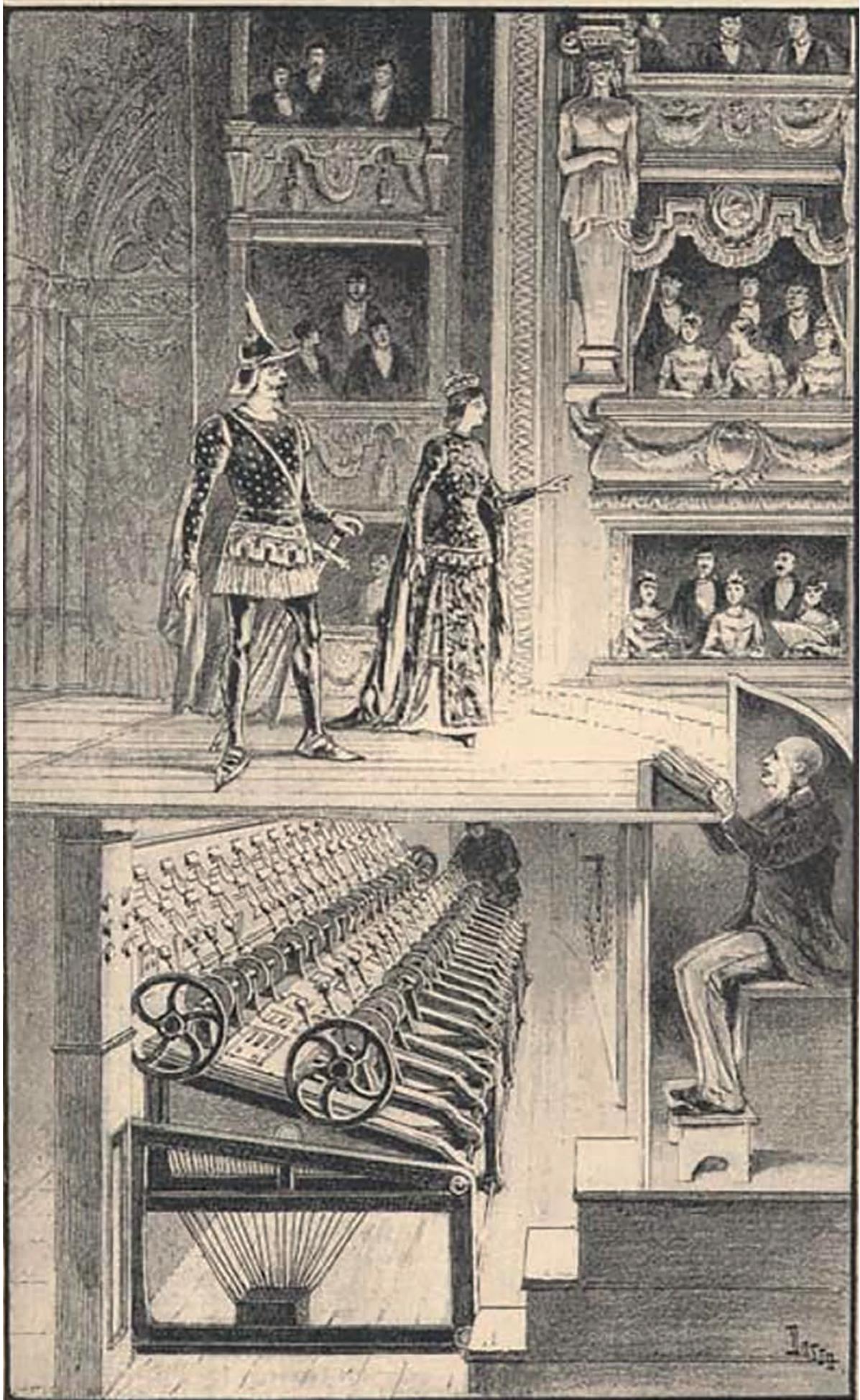
Ab Mitte des 19. Jahrhunderts werden die Bühnenbücher der Spielleitung (später *Regie*) und der Inspizienz auf der Seitenbühne immer zentraler. Die Soufflierperson sitzt im deutschsprachigen Raum aber bis heute in der Souffliermuschel, im Soufflierkasten oder in der ersten Reihe im Publikum, um bei vergessenen Textstellen oder Einsätzen auszuhelfen.

also the master copies in which a theatre company stored its own adaptation of a play. They were sometimes used for decades, during which time they were adapted to external circumstances, i.e., they were constantly being enriched and updated with new layers of writing.

From the middle of the 19th century onwards, the written artefacts of the director and the stage manager became increasingly important. Nevertheless, it is still common in German-speaking countries to have a prompter sitting in their prompt box (their 'prompter's shell') or in the front row of the audience to help out with misspoken passages or cues.

„Orgelspiel für die Beleuchtung des Opernhauses“. In technisch gut ausgestatteten Häusern konnte der Souffleur auch mit den Füßen technische Einsätze bestimmen, hier auf einer anonymen italienischen Abbildung des 19. Jahrhunderts. /

**'Organ Set for the Opera Lighting'. In technically well-equipped theatres, the prompter could also give cues for technical settings with his feet, as shown here in an anonymous Italian illustration from the 19th century.**



3

# LEOPOLD JESSNER AM THALIA THEATER

## LEOPOLD JESSNER AT THE THALIA THEATER

In der Zeit, in der Leopold Jessner als junger, noch unbekannter Regisseur 1904 ans Thalia Theater Hamburg kommt, sind es die Regie- und Inspizierbücher, in denen die wichtigsten Angaben zur jeweiligen Produktion versammelt sind. Da es für die Aufgabe der Spielleitung bzw. Regie im Unterschied zu heute keine Ausbildung gibt, hat Jessner bisher vor allem als Schauspieler Erfahrungen gesammelt. Im Thalia Theater findet er sich in einer „Lustspielfabrik“ wieder. Wie am Fließband wird hier Unterhaltung produziert. Im wilhelminischen Kaiserreich entwickelt sich um 1900 eine facettenreiche Unterhaltungsbranche. Durch die Industrialisierung und Urbanisierung haben immer mehr Menschen die Mittel und Medien, sich unterhalten zu lassen. In Hamburg steht insbesondere St. Pauli für Zirkus, Revue und Varieté für die breite Masse. Die Zielgruppe des Thalia Theaters ist eine bürgerliche Schicht aus Beamten, gut situierten Handwerkern und eine hohe Rate an (zu dieser Zeit meist berufslosen) Frauen. Der Großteil des Publikums besitzt ein Spielzeitabonnement: Ein heiterer Theaterabend am Thalia gehört zum bürgerlichen Alltag der Zeit. Das Theater ist dabei auch ein wichtiger Ort der Begegnung und des gesellschaftlichen Austauschs.

Seit 1900 gibt es mit dem Deutschen Schauspielhaus eine neue Konkurrenz in Hamburg.

When Leopold Jessner joined the Thalia Theater in Hamburg as a young, still unknown director in 1904, it was the written artefacts used by directors and stage managers that contained the most important information about each production. Unlike today, there was no official directors' training on offer. Up to that point, Jessner's primary theatre experience had been as an actor. The Thalia Theater of the time churned out comedies like on an assembly line. Around 1900, a multifaceted entertainment industry had taken shape in the Wilhelmine Empire: industrialisation and urbanisation meant that more and more people had the means and media to be entertained. In Hamburg, the district of St Pauli came to stand for circuses, revues, and variety programmes for the masses. In contrast, the Thalia Theater's more upscale target audience comprised civil servants from the middle class and well-off craftsmen, with a high proportion of women (most of them without a profession). The majority of the audience members had season tickets – a cheerful evening at the Thalia was part of everyday middle-class life. The theatre was also an important place for social encounters and exchange. In 1900, new local theatre competition arrived in the form of the Deutsches Schauspielhaus. The Thalia Theater had to find new ways to attract attendees. The most important step was



4

Leopold Jessner als Thalia Regisseur (Foto: Illustrierte Rundschau 1911). /  
Leopold Jessner as director at the Thalia (Photo: Illustrierte Rundschau 1911).

Das Thalia Theater muss neue Wege finden, um beim Publikum auch weiterhin gefragt zu bleiben. Der wichtigste Schritt ist die Umgestaltung des Spielplans. Leopold Jessner scheint darauf großen Einfluss ausgeübt zu haben: Im Zeitraum seiner Arbeit ändert sich viel am Thalia Theater. Immer wieder tauchen auch naturalistische, sozialkritische und literarisch experimentelle Dramen aus dem Bereich, der heute als „literarische Moderne“ kanonisiert ist, auf dem Spielplan auf. Doch das Lustspielhaus bleibt sich treu und bietet weiterhin vor allem populäre Unterhaltung für den heiteren Theaterabend. Hierbei handelt es sich, entgegen seiner späteren Selbststilisierung, um Jessners Haupttätigkeit. So entsteht auf dem Spielplan eine Mischung aus Unterhaltung und damaliger Avantgarde. Deutsche „Klassiker“ (wie Goethe und Schiller), die bis heute die Spielpläne der Stadttheater mitprägen, tauchen auf der Thalia-Bühne kaum auf. Die meisten Stücke – ob humorvoll oder sozialkritisch – sind hochaktuell und druckfrisch. Man orientiert sich wie im ganzen deutschsprachigen Raum an den Theatermetropolen Berlin und Wien und etabliert überregionale Kassenschlager. Durch Adaptionen und Verfilmungen (bis weit ins 20. Jahrhundert hinein) haben sich einige dieser Publikumserfolge in die Geschichte der Populärkultur eingeschrieben: Titel wie *Im weißen Rössl*, *Pension Schölller* und *Charleys Tante* sind vielen bis heute ein Begriff. Bereits um 1900 sind dies Stücke, die regelmäßig und immer wieder im gesamten Kaiserreich mit großem kommerziellem Erfolg gespielt werden.

Jessner bleibt bis 1915 am Thalia Theater. Ab 1911 ist er dort Oberregisseur und nebenher künstlerischer Leiter der von der Zentralkommission des Arbeiter-Bildungswesens Hamburg-Altona ausgerichteten Volksschauspiele. Die Volksschauspiele zeigen in der Sommerpause in sonst leeren Spielstätten Aufführungen für die arbeitende Bevölkerung zu verbilligten Preisen und ermöglichen den in Sommermonaten unbezahlten Schauspielenden Arbeit und Einkommen. Dieser Einsatz verdeutlicht Jessners sozialdemokratische Einstellung, seine Verbundenheit zur Gewerkschaft und zur Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Er setzt sich auch kulturpolitisch für eine bessere wirtschaftliche und soziale Lage des Bühnenpersonals ein. Das Arbeitspensum auf und hinter der Bühne ist enorm, denn pro Spielzeit gibt es über

reorganising the repertoire, on which Leopold Jessner seems to have had a major influence. Many changes occurred during his time at the Thalia Theater: naturalistic, socio-critical, and literary experimental plays from the field that has now been canonised as ‘literary modernism’ became part of the regular repertoire. Nevertheless, the ‘comedy factory’ largely remained true to itself and continued to primarily offer popular entertainment for a light-hearted night out. Contradicting his later self-stylisations, it was Jessner’s main job to direct these plays. The theatre’s repertoire became a mixture of entertainment and what were then considered ‘avant-garde’ plays. However, the German ‘classics’ (such as Goethe and Schiller), which still shape the repertoires of municipal theatres today, hardly ever appeared on the Thalia stage. Most of the plays – whether humorous or full of social criticism – were cutting-edge and ‘hot off the press’. As in the rest of the German-speaking world, the choice of plays was largely dictated by national box-office hits that had their premieres in the main theatre centres of Berlin and Vienna. In film adaptations (made well into the twentieth century), some of these popular successes have become part of the history of popular culture. Plays such as *The White Horse Inn*, *The Schölller Boardinghouse*, and *Charley’s Aunt* are still familiar today. By 1900, those plays were already being performed regularly and repeatedly throughout the Wilhelmine Empire, to great commercial success.

Jessner remained at the Thalia Theater until 1915. From 1911 onwards, he was senior director there, and he was also the director of the *Volksschauspiele* (plays for the people) hosted by the Central Commission of the Workers’ Education System Hamburg-Altona. During the summer break, the *Volksschauspiele* staged performances for members of the working class at reduced prices in otherwise empty venues – also providing work and income for actors who were unpaid during the summer months. This commitment was typical of Jessner’s social-democratic leanings and his solidarity with the trade unions and the German Theatre Workers’ Cooperative. He was also highly engaged in cultural affairs and campaigned to improve the economic and social conditions for backstage staff at German theatres. The workload on stage and behind the scenes was enormous: there were more than thirty premieres and a total of one hundred

30 Premieren und insgesamt 100 Produktionen. Dabei wechselt Jessner sich hauptsächlich mit seinem Regie-Kollegen Paul Flashar ab. Der Spielplan ist auf dem Repertoireprinzip aufgebaut: Ein Theaterstück wird nach der Premiere nicht am Block gespielt, sondern potentiell immer wieder, aber dafür in größeren Abständen. So entsteht eine breite Auswahl an unterschiedlichen Stücken über kurze und längere Zeiträume. Für das Publikum verbindet sich so willkommene Abwechslung mit gergesehener Wiederholung. Von den Bühnenangehörigen wiederum verlangt der Repertoirebetrieb ein breites Wissen an unterschiedlichen Abläufen und Arbeitsumständen.

productions per season. He generally alternated with fellow director Paul Flashar. The programme was based on the repertoire principle: after its premiere, plays were not performed for several nights or weeks in a row, but potentially again and again, though with longer intervals between performances. This resulted in a wide selection of different plays over shorter as well as longer periods. For the audience, this provided both refreshing variety and welcome repetition. For the theatre staff, on the other hand, this required a broad knowledge of different processes and circumstances.



5

Karli Bozenhard als Rössl-Wirtin. /  
Karli Bozenhard plays the landlady in *The White Horse Inn*.



6

Albert Bozenhard als Charleys Tante im gleichnamigen Stück. /  
Albert Bozenhard plays Charley's Aunt in the play of the same name.

# REGIE UND ARRANGIEREN: VOM HANDWERK ZUR KUNST

## DIRECTING AND ARRANGING: FROM CRAFT TO ART



7

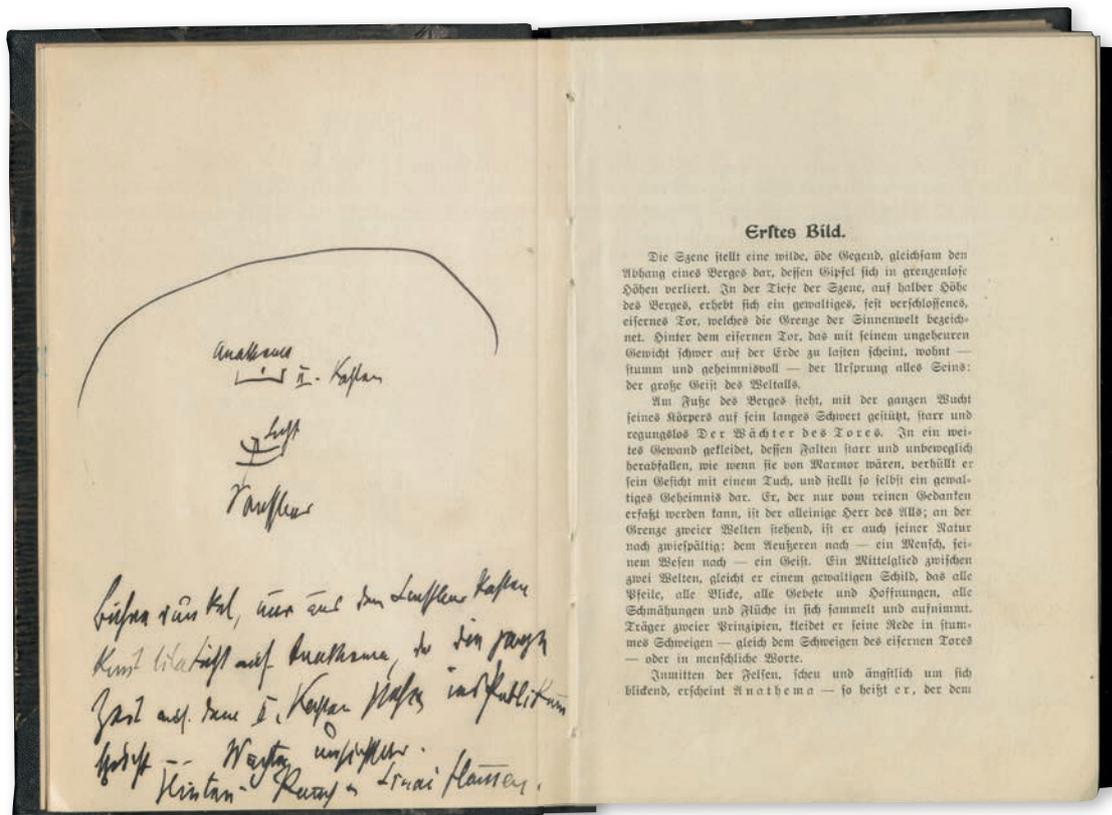
8

Fritz Werner in zwei unterschiedlichen Produktionen trägt dasselbe Kostüm, einmal als Nero und dann als Theseus. /  
Fritz Werner wears the same costume in two different productions, first as Nero and then as Theseus.

Nicht nur am Thalia Theater ist der Anfang des 20. Jahrhunderts von einem veränderten Bewusstsein für den Stellenwert der Regietätigkeit geprägt. Dies zeigt sich nicht zuletzt in den entsprechenden Regiebüchern, die Jessners respektvolle, aber auch sehr eigenständige Bearbeitung der Vorlagen bezeugen. Bis dahin war Regieführung in erster Linie ein Arrangieren der Menschen und Gegenstände auf der Bühne, das für einen reibungslosen Spielablauf sorgen soll: Das Wer, Wie, Wo und Wann wird pragmatisch koordiniert und fixiert. Daher spricht man oft auch von *Spielleitung*. Doch langsam entsteht ein neues Selbstbewusstsein dafür, dass die Position der Regie auch eine originelle, vielleicht in seinem Entstehungskontext nicht vorgesehene Lesart des Dramentextes beinhalten kann, wo vorher „Werktreue“ eine scheinbar unumstößliche Norm war. Gleichzeitig verfügt das Theater nun souveräner über die anderen Theatermittel: Bühnenbild, Licht, Ausstattung, Bewegung und Spielweise müssen nicht mehr notwendig dem Text dienen, sondern unterstützen den künstlerischen Zugriff der Regie. Für seine Berliner Arbeiten in den 1920ern wird man Leopold Jessner zu den Vorläufern des ab den 1960ern vorherrschenden *Regietheater*s zählen. Der Begriff bezeichnet ein besonders im deutschsprachigen Raum verbreitetes Phänomen: Die Regieperson steht über dem Werk und dessen bisheriger Rezeption. In diesem Zuge erarbeitet die Regie eine ganz eigene, oft eigenwillige Interpretation. Doch am Anfang des 20. Jahrhunderts hat sich das Regietheater in dieser Form noch nicht entwickelt. Wenngleich der Prozess bereits im Gange ist, ist der (noch stets männliche) Regisseur etwa am Thalia Theater hauptsächlich Arrangeur und nebenbei auch Bühnenbildner. Die Möglichkeiten die Bühne zu gestalten, halten sich jedoch in Grenzen. Aufgrund der hohen Taktung an Produktionen, der kurzen Probenzeiten und dem stets geringen Produktionsbudget wird ein beschränkter Fundus an Kostümen, Requisiten und Möbelstücken ausgiebig und immer wieder in Anspruch genommen. Die langsame Verschiebung der Bedeutung der Regietätigkeit ist nicht zuletzt den neuen technischen Möglichkeiten geschuldet. Der schnelle Wandel der Technik geht einher mit einem Wandel des Seitenbühnenalltags: Aufgaben der Bühnenarbeiter:innen verändern sich, werden teilweise durch die Maschine erleichtert oder verschnellert. So lässt es sich durch Scheinwer-

It was not just at the Thalia Theater that the beginning of the twentieth century was characterised by changing perceptions of the importance of a production's director. This can be seen in Jessner's director's books, which bear witness to his respectful but also very independent treatment of the original plays. Up until that point, theater directing had been a matter of arranging the people and objects on stage in a specific way to ensure that the performance ran smoothly: the director coordinated the who, how, where, when, and what in a pragmatic fashion. This is why the task had often been referred to as *Spielleitung* (supervision of the acting). However, a new awareness was slowly emerging that the position of director could also encompass their original artistic approach to the play – perhaps one that had not been envisaged in the play's context of origin. Previously, a supposed 'fidelity to the original' had been the norm on the German stage. At the same time, non-verbal theatrical means took on more of a life of their own: stage design, lighting, scenery, movement, and acting no longer had to serve the dramatic text, but could be used to support the director's artistic interpretation instead. When it comes to the work he did in Berlin in the 1920s, Leopold Jessner is largely seen as one of the most important precursors to the director-centred approach to theatre, *Regietheater* (director's theatre), that has dominated since the 1960s. This term refers to a phenomenon that is particularly widespread in German-speaking countries: the artistic director standing above the play and its previous interpretations, presenting their completely individual and sometimes idiosyncratic understanding of it.

However, at the beginning of the twentieth century, *Regietheater* had not yet taken that shape. Although the process was already underway, the (always male) director at the Thalia Theater was still somebody who had more to do with arranging the acting – while also moonlighting as his own stage designer. But his possibilities for building a stage set were limited. Due to the high production frequency, short rehearsal periods, and a production budget that was always constrained, the director had to make do with a limited pool of costumes, props, and furniture, which was used extensively and repeatedly. The slow shift in how the director was perceived was also connected to the new technical

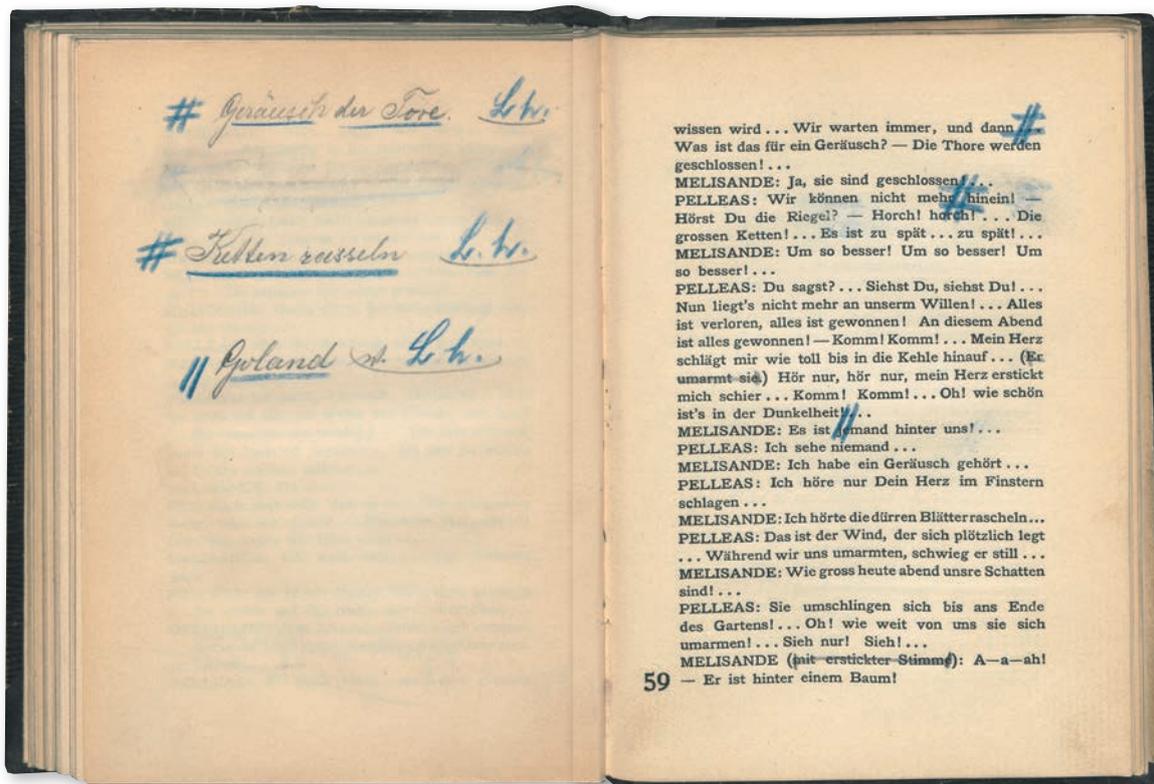


9

Jessners Regiebuch von *Anathema* (Leonid Andrejew, 1912) mit Beleuchtungsnotizen von Jessner. / Jessner's director's book for *Anathema* (Leonid Andrejew, 1912) with some notes on lighting by Jessner.

ferlicht präziser arbeiten, und durch die Drehbühne gibt es schnellere Umbauten. Beides beeinflusst nicht nur die Wahrnehmung im Publikumsraum. Mit besseren Lichteinstellungen geht beispielsweise eine neue Schminkkonvention einher; durch schnelle Bühnenumbauten kann ein anderes Grundtempo gehalten werden. Die vielen unterschiedlichen Berufsgruppen, die sich hinter der Bühne vereinen, finden sich in neuen Arbeitsprozessen wieder. Leopold Jessner weiß geschickt mit diesen neuen Möglichkeiten umzugehen: Licht- und Farbstimmungen werden immer wichtiger. Sie lassen eine symbolische, aber auch abstraktere Wirkung der Darbietung zu. Durch diese Öffnung entsteht eine neue Wirkmacht der Regieinterpretation. Spuren dieser Veränderung finden sich auch in den Bühnenbüchern wieder: als entsprechende Textbearbeitungen, als verschriftlichte Anordnung der Figuren im Raum, als Hinweise zur Beleuchtung. Durch Jessners Schriften und Reden wissen wir,

possibilities being provided in the theatre. Rapid technological advancements went hand in hand with the transformations taking place in everyday procedures backstage. Stagehands' tasks were changing, often being made easier or faster by new machines. Spotlights could be pointed more precisely at specific areas, and the revolving stage allowed for faster scene changes. Both influenced the audience's perception and the work backstage. For example, better lighting was accompanied by new possibilities for using and applying make-up, while quick stage changes allowed for a different overall tempo to be maintained. The many different professions that came together backstage found themselves bound together in new work processes. Leopold Jessner was adept at putting these new possibilities into practice: lighting moods in colour became increasingly more important. They allowed for the performance to have a symbolic, but also more of an abstract effect. This created



10

Inspizierbuch der Produktion *Pelleas und Melisande* (Maurice Maeterlinck, 1908). /  
The inspection book for the production *Pelleas and Melisande* (Maurice Maeterlinck, 1908).

dass er sich auf ein *Grundmotiv* im Text fokussiert. Im Zentrum seiner Produktionen setzt er als roten Faden stets das von ihm erkannte Grundmotiv ein. Bei *Pelleas und Melisande* (1908) von Maurice Maeterlinck ist das die Sehnsucht: In jeder Hinsicht, jeder Bewegung und mit jedem Wort auf der Bühne soll die Sehnsucht als Leitgedanke spürbar sein.

Diese neue Auffassung von (individueller) Regie ist eng verbunden mit der Kooperation eines ganzen Netzwerks von Beteiligten. Nicht nur die Schauspielenden, sondern der gesamte Theaterapparat müssen gemeinsam wie eine gut geölte Maschine funktionieren, damit eine Regieidee umgesetzt werden kann. Während der Begriff *Regietheater* die Arbeit (meist) einer Person besonders hervorhebt, kann das Konzept nur funktionieren, wenn eine ganze Belegschaft auf und hinter der Bühne koordiniert und konzentriert zusammenarbeitet. Das Regietheater verlangt eine genaue Dramaturgie und exakte Umsetzung von erarbeiteten Einsätzen. Die uns

new opportunities for the director's individual understanding of the play in question. Traces of these overall transformations can also be found in the respective staging books – as specific interventions into the dramatic text, as notes about the characters' arrangement within the space, and as references to the lighting.

We know from Jessner's later writings and speeches that his interpretation of the play focussed on what he identified as the text's *basic motif*. The basic motif was then placed at the centre of his productions and used as the common thread. In *Pelleas and Melisande* (1908) by Maurice Maeterlinck, the basic motif is 'longing'. In every aspect, every movement, and with every word, Jessner's directing aimed to make 'longing' perceptible as the central theme.

The emerging notion of (individual) directing is heavily dependent on the close collaboration between an entire network of participants. Not only the actors, but the full theatre apparatus had to function like a well-oiled machine in



11

Foto der Produktion *Pelleas und Melisande* (Maurice Maeterlinck, 1908), von Jessner mit dem Grundmotiv der „Sehnsucht“ inszeniert. / Picture of the production *Pelleas and Melisande* (Maurice Maeterlinck, 1908), staged by Jessner with the basic motif of 'longing'.

vorliegenden Bühnenbücher sind Zeugen dieser gegenseitigen Abhängigkeit der Bühnengehörigen sowie ihrer auf Vertrauen basierenden Zusammenarbeit.

order to realise the director's artistic vision. While the German term *Regietheater* emphasises the work of (usually) one particular person, such work can only be achieved if an entire team on stage and behind the scenes cooperates together in a coordinated and focussed fashion. *Regietheater* demands a precise dramaturgy and the meticulous execution of rehearsed cues; it can only be implemented through close, precise collaboration. The staging books that have survived are testament to such collaboration, which was based on the interdependence of the stage crew – and probably the trust they had in each other as well.



12

Brief vom Autoren Maurice Maeterlinck an Leopold Jessner. / Letter from author Maurice Maeterlinck to Leopold Jessner.

# BÜHNENBÜCHER: NETZWERKE DER SEITENBÜHNE

## STAGING BOOKS: BACKSTAGE NETWORKS

*Büchlein* nennen wir jene Schriftartefakte, in denen sich die für eine Aufführung notwendigen Informationen verzeichnet finden. Sie sind Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs und sorgen für reibungslose Abläufe auf und hinter der Theaterbühne. Darin enthalten sind etwa Einsätze für Licht, Umbau und Text, Skizzen von der Mobiliaranordnung, Auftrittsinformationen, Kostüm- oder Requisitenhinweise, Bühnenpositionen und Angaben zu anderen im Hintergrund stattfindenden Abwicklungen. Bühnenbücher sind besonders bei Repertoirestücken notwendig, da diese immer wieder auf die Bühne zu bringen sind – und das auch bei langen Spielpausen, manchmal über mehrere Jahre. Die Bühnenbücher konservieren die bereits abgemachten Abläufe, machen sie wiederholbar und ermöglichen so einen störungsarmen Repertoirebetrieb.

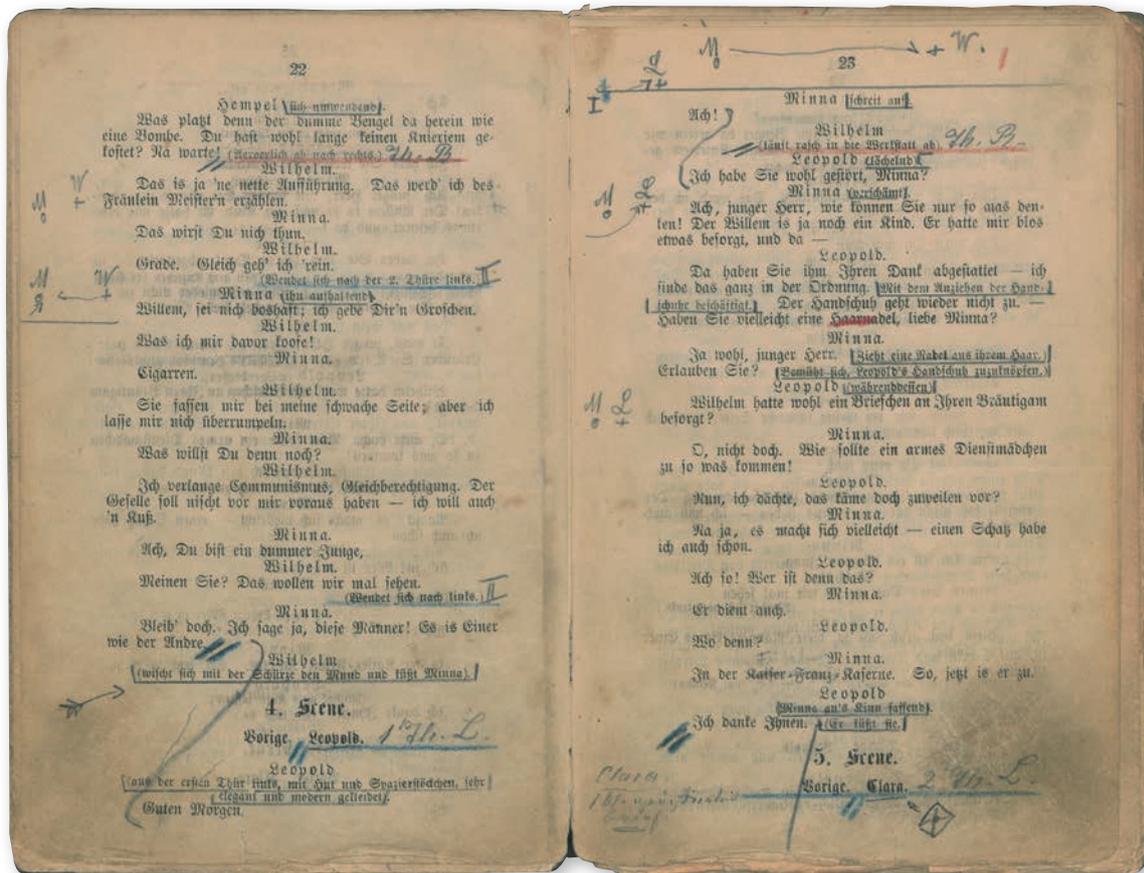
Damit ein Theaterstück auf der Bühne gespielt werden kann, muss hinter der Bühne viel vor- und nachbereitet werden. Vor, während und nach der Vorstellung herrscht hier reges Treiben: Viele unterschiedliche Berufsgruppen müssen ungesehen und leise zusammenarbeiten. Die wichtigsten Abteilungen sind (bis heute) die Inspizienz, die Bühnentechnik, die Beleuchtung, die Requisite, die Soufflage und die Garderobe. In Buchform gebunden und daher wohl auch überliefert sind aus Jessners Zeit am Thalia

We call the written artefacts which compile the information necessary to put on a performance *staging books*. They are objects of everyday use and ensure that everything runs smoothly both onstage and backstage. They contain, for example, information about the lighting, set construction, and text, as well as sketches of furniture arrangements, notes about entrances, costumes, props, and stage positions, and the details of other processes taking place behind the scenes. Staging books are particularly necessary in repertoire programmes, where productions have to be brought back on stage again – sometimes after long breaks of many years. Staging books preserve the sequences that have already been agreed upon, making it possible to repeat them and thereby ensuring that the repertoire programme runs smoothly.

For a play to be performed on stage, considerable preparation and follow-up work must be carried out backstage. There is a lot of hustle and bustle before, during, and after the performance. All kinds of different professional groups must work together quietly and unseen. The most important departments (to this day) are stage management, stagecraft, lighting, props, prompting, and wardrobe.

Four different types of written staging artefacts from Jessner's time at the Thalia Theater have survived – probably because they had been





15

Soufflierbuch von *Mein Leopold* (Adolph L'Arronge, 1910). / *The prompt book for My Leopold* (Adolph L'Arronge, 1910).

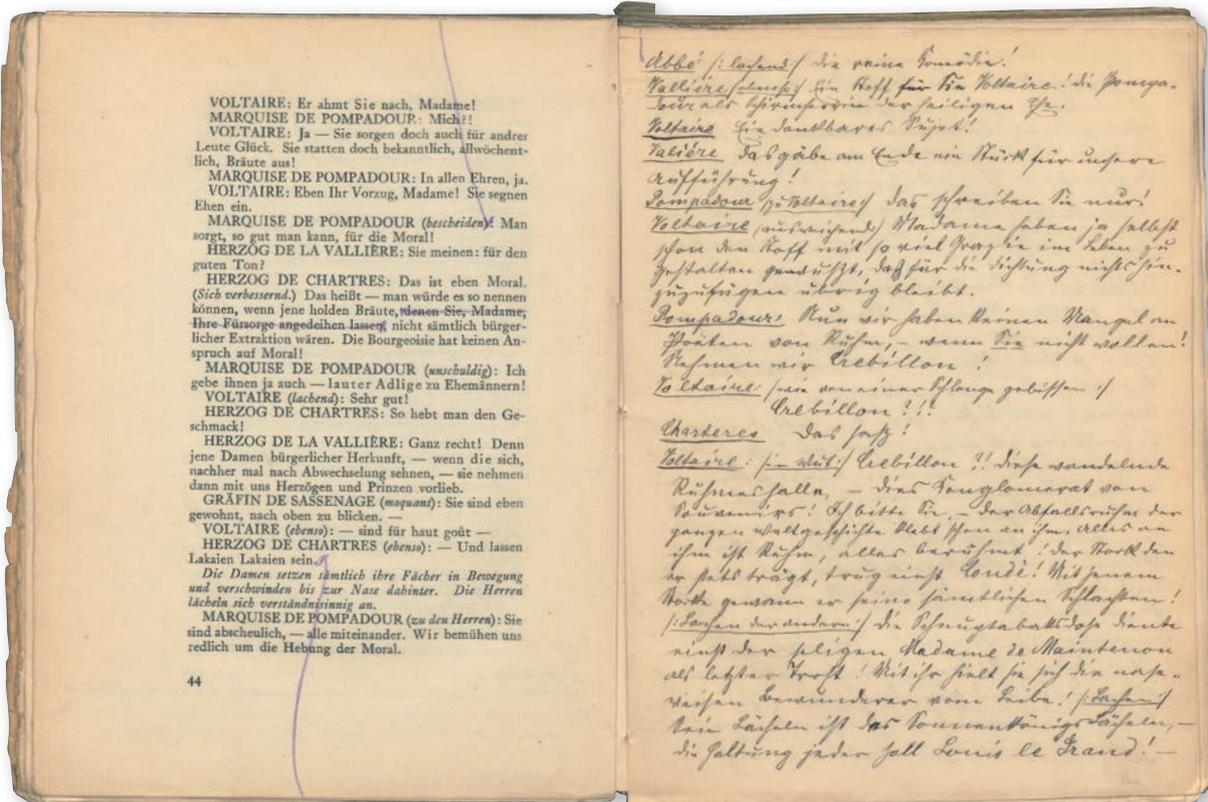
Theater vier unterschiedliche Typen von Bühnenbüchern: das Regiebuch, das Inspektionsbuch (auch Inspizierbuch), das Soufflierbuch und das Rollenbuch. In jedem dieser Bücher sind andere Informationen und Anmerkungen eingetragen; jeweils andere Personen benutzen sie und sind auf diese Notizen angewiesen.

Um des Illusionszaubers willen ist es erstrebenswert, dass das Publikum so wenig wie möglich von der Arbeit des Theaterapparats mitbekommt. Nur die Schauspieler:innen auf der Bühne sind im Fokus der Zusehenden. Handwerkliches Geschick und abgemachte Abläufe sind unumgänglich. Das Ziehen von Seilen, die Vorbereitung von Requisiten, die Veränderung von Lichtverhältnissen oder der Umzug eines Kostüms passieren unbemerkt, während auf der Bühne (ungeachtet dessen) weitergespielt wird. Diese facettenreiche Zusammenarbeit unterschiedlicher Theaterangehöriger lässt sich als netzwerkartige Beziehung der Bühnenbücher untereinander verdeutlichen. Weil die jeweils benötigten Informationen und Einsätze in die jeweiligen Bühnenbücher eingetragen werden, ergeben sich zu einer Produktion unterschiedliche Mitschriften mit unterschiedlichen Infor-

bound in book format: director's books, inspection books (also known as stage manager's or inspector's books), prompt books, and actors' scripts. Different information and notes have been entered into each of these books; different people used them and depended on those notes.

For the sake of illusion, it is desirable that the audience see as little as possible of what goes on behind the theatre apparatus. The actors on stage should be the spectators' exclusive focus. Skilful craftsmanship and clear processes are essential for this. The pulling of ropes, the preparation of props, the changing of lighting conditions, and quick costume changes go unnoticed while the play continues on stage.

The multifaceted collaboration between different theatre professions can be illustrated by examining the network-like relationships between the staging books. Because the annotations and pieces of information required in each case were entered into the respective staging books, different transcripts with different pieces of information were created for each individual production. The more staging books with annotations we have, the more multifaceted our



Der Triumph der Pompadour (Paul Adolf, 1914) als Rollenbuch. / Script of *The Triumph of Pompadour* (Paul Adolf, 1914).

mationen. Das bedeutet: Je mehr Bühnenbücher mit Annotationen vorhanden sind, desto facettenreicher wird das (historische) Verständnis der Abläufe. In einem Regiebuch stehen andere Informationen als in einem Inspizierbuch; gemeinsam geben sie also ein vielseitigeres Bild.

Besonders wichtig nicht nur am Thalia Theater der Zeit sind die Annotationen der Inspizienz, von der sich die Seitenbühne koordiniert findet. Hier werden Mitarbeitenden Anweisungen erteilt oder Einsätze weitergegeben. Ein Zeichen aus der Inspizienz führt beispielsweise zu einem Umbau auf den nächsten Akt, bei dem alle jeweils wissen, was zu tun ist – aber auf das Einsatzzeichen angewiesen sind, um nicht zu früh oder zu spät zu handeln.

Um 1900 ist eine große mediale Vielfalt vorhanden. Obwohl die meisten der Vorlagen von einem Theaterverlag gedruckt werden, finden sich immer noch Handschriften oder auch die gerade etablierte Schreibmaschinenschrift, die dann per Durchschlag vervielfältigt wird. In der Ausstellung haben wir versucht, diese Vielseitigkeit zu zeigen.

Es ist üblich, einfach durchzustreichen, was

understanding of the (historical) event becomes. A director's book contains different information to that recorded in a stage manager's book. Together they provide a more complex picture. The annotations made by the stage manager, who coordinated the backstage area, were of particular importance at that time – and not just at the Thalia Theater. The staging book preserved the instructions and cues passed on by the stage manager to the various professionals backstage. A signal from the stage manager, for example, could indicate a scene change for the next act. While everyone knew what needed to be done, they still depended on the cue to ensure that they did not act too early or too late.

In the period around 1900, we encounter a great variety of media among the staging books. Although most of the books were printed by theatre publishers, there are artefacts that were entirely handwritten as well as artefacts typed using the newly launched typewriters and copied on carbon paper. In the exhibition, we have tried to put the diversity of written media that were used as staging books on display.

It was common to simply cross out by hand what was not (or no longer) relevant. Sometimes,

17

*J. W. M. M. M.*

*Krankhafte Nerven,*

*Anathema rindert sich an (Platz)  
fort aus (Kell) sich nicht eben auf  
den Teller (bei Lamen) vom Tisch  
so abermals in psychischer Stellung.*

Anathema <sup>lacht</sup>. Den Namen! Nenn' mir den Namen! Erleuchte dem Teufel und dem Menschen den Pfad! Alles in der Welt will das Gute, und weiß nicht, wo es zu finden. Alles in der Welt will leben, und findet nichts als den Tod. Den Namen! Nenne mir den Namen des Guten, nenn' mir den Namen des ewigen Lebens. Ich warte.

Der Wächter. Es gibt keinen Namen für das, wonach du fragst, Anathema. Es gibt keine Zahl, damit man es ausrechnen, es gibt kein Maß, damit man es messen, es gibt keine Waage, mit der man es wägen könnte, wonach du fragst, Anathema. Noch jeder, der das Wort „Liebe“ sprach, hat gelogen. Noch jeder, der das Wort „Vernunft“ ausbrach, hat gelogen. Noch jeder, der das Wort „Gott“ ausbrach, sagte eine Lüge, die letzte, furchtbarste, schrecklichste Lüge. Denn es gibt keine Zahl, kein Maß, keine Waage und keinen Namen für das, wonach du fragst, Anathema.

Anathema. Wohin soll ich gehen? Sprich!

Der Wächter. Wohin du gehst.

Anathema. Was soll ich tun? Rede!

Der Wächter. Was du tust.

Anathema. Deine Rede ist Schweigen. Sprich, werde ich je die Sprache deines Schweigens verstehen?

Der Wächter. Nein. Niemals. Mein Gesicht ist offen — aber du siehst es nicht. Meine Rede ist laut — aber du hörst sie nicht. Meine Gebote sind

18

~~*Wichtigkeiten für die Drammen.*~~

*da 4 # Herren Echos Ah. Nimmern  
da 5 # Herren laut Anathema.*

*da 6 # Lamen a. Herrn Ceise u. dumpy Anathema  
bis Hr. Wimmer ausgesprochen hat*

Anathema <sup>weint</sup>. Den Namen! Nenn' mir den Namen! Erleuchte dem Teufel und dem Menschen den Pfad! Alles in der Welt will das Gute, und weiß nicht, wo es zu finden. Alles in der Welt will leben, und findet nichts als den Tod. Den Namen! Nenne mir den Namen des Guten, nenn' mir den Namen des ewigen Lebens. Ich warte.

Der Wächter. Es gibt keinen Namen für das, wonach du fragst, Anathema. Es gibt keine Zahl, damit man es ausrechnen, es gibt kein Maß, damit man es messen, es gibt keine Waage, mit der man es wägen könnte, wonach du fragst, Anathema. Noch jeder, der das Wort „Liebe“ sprach, hat gelogen. Noch jeder, der das Wort „Vernunft“ ausbrach, hat gelogen. Noch jeder, der das Wort „Gott“ ausbrach, sagte eine Lüge, die letzte, furchtbarste, ~~schrecklichste~~ Lüge. Denn es gibt keine Zahl, kein Maß, keine Waage und keinen Namen für das, wonach du fragst, Anathema.

Anathema. Wohin soll ich gehen? Sprich!

Der Wächter. Wohin du gehst.

Anathema. Was soll ich tun? Rede!

Der Wächter. Was du tust.

Anathema. Deine Rede ist Schweigen. Sprich, werde ich je die Sprache deines Schweigens verstehen?

Der Wächter. Nein. Niemals. Mein Gesicht ist offen — aber du siehst es nicht. Meine Rede ist laut — aber du hörst sie nicht. Meine Gebote sind

Unterschiedliche Anmerkungen auf jeweils derselben Seite des Regiebuches und des Inspizierbuches von *Anathema* (Leonid Andrejew, 1912). / Different annotations on the same page of the director's book and inspection book for *Anathema* (Leonid Andrejew, 1912).

nicht (mehr) relevant ist. Teilweise werden aber auch Zettel eingeklebt oder Seiten herausgeschnitten. Im Inspizierbuch für *Pelleas und Melisande* (aufgeführt 1908) ist eine rostige Nadel zu sehen: Die Stecknadel hält ganz praktisch eine Passage zusammen, aus der ein großer Mittelteil gestrichen ist.

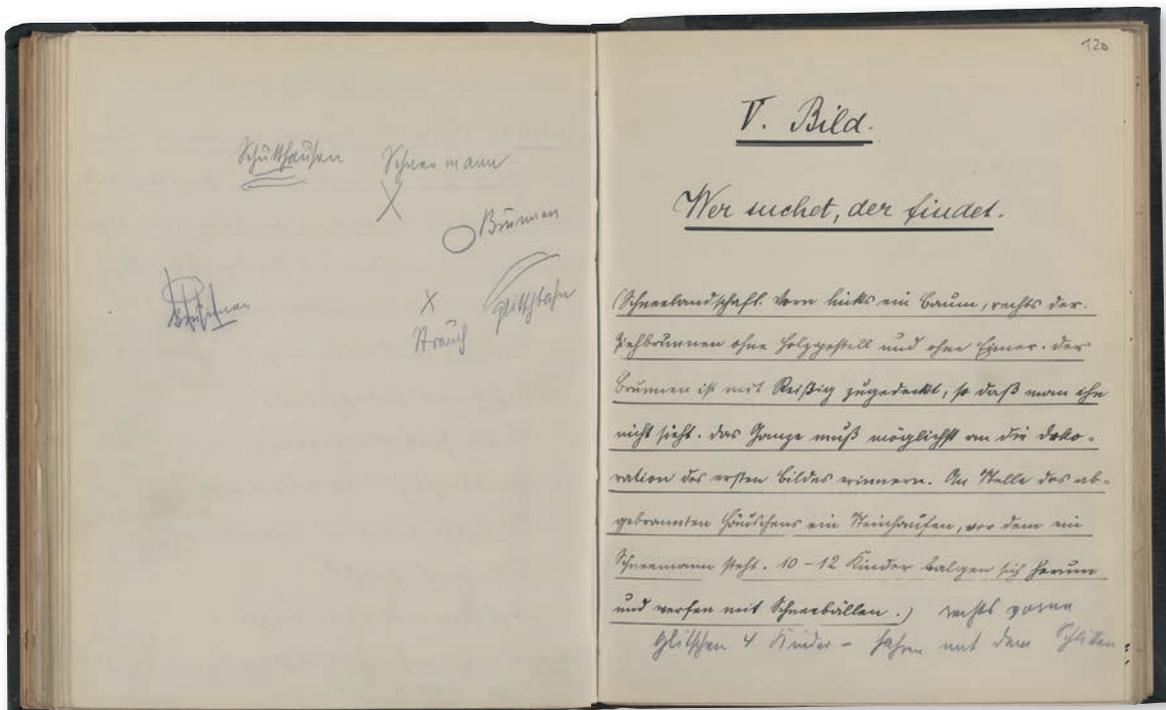
Selten liegen auch einzelne Zettel mit zusätzlichem Text lose im Buch. Auf diesem ist dann gekennzeichnet, wo der neue Text eingefügt werden soll. Das ist bei *Tausendschönchen*, dem Weihnachtsmärchen von 1906, der Fall. Dort steht ein neuer Text für das Tausendschönchen und das Lied des Waldvögleins.

Im Falle der Regie- und Inspizierbücher werden die gedruckten Bücher durchschossen. Das bedeutet, zwischen jede Druckseite wird eine leere Seite für Notizen hinzugefügt und das Buch dann neu gebunden. So ist für Regieanweisungen und Bühnenabläufe genug Platz, um sie handschriftlich zu vermerken. Bei den handschriftlichen oder abgetippten Büchern wird die leer gelassene Rückseite verwendet. Da in den Soufflier- und Rollenbüchern der Zeit oft

however, handwritten notes were glued in or complete pages cut out. A rusty pin can be seen in the inspection book for *Pelleas and Melisande* (performed in 1908). The pin holds a cancelled passage together.

On rare occasions, we find individual loose slips of paper with additional lines in the staging book. These have been labelled to indicate where the new text should be inserted. This is the case in *The Thousandfold Beauty*, the 1906 Christmas play. The slip contains new text for the role of The Thousandfold Beauty and the song of the Little Bird of the Forrest.

The printed templates for the director's book and inspection book are interleaved. A blank page for notes has been added between each printed page, and the book has then been rebound. This left enough space for stage directions and stage sequences to be inserted by hand. In handwritten or typewritten templates, the verso side of each page remained empty from the start. As the prompt books and actors' scripts of the time often only contained lines, cues, markings, and very few annotations, these



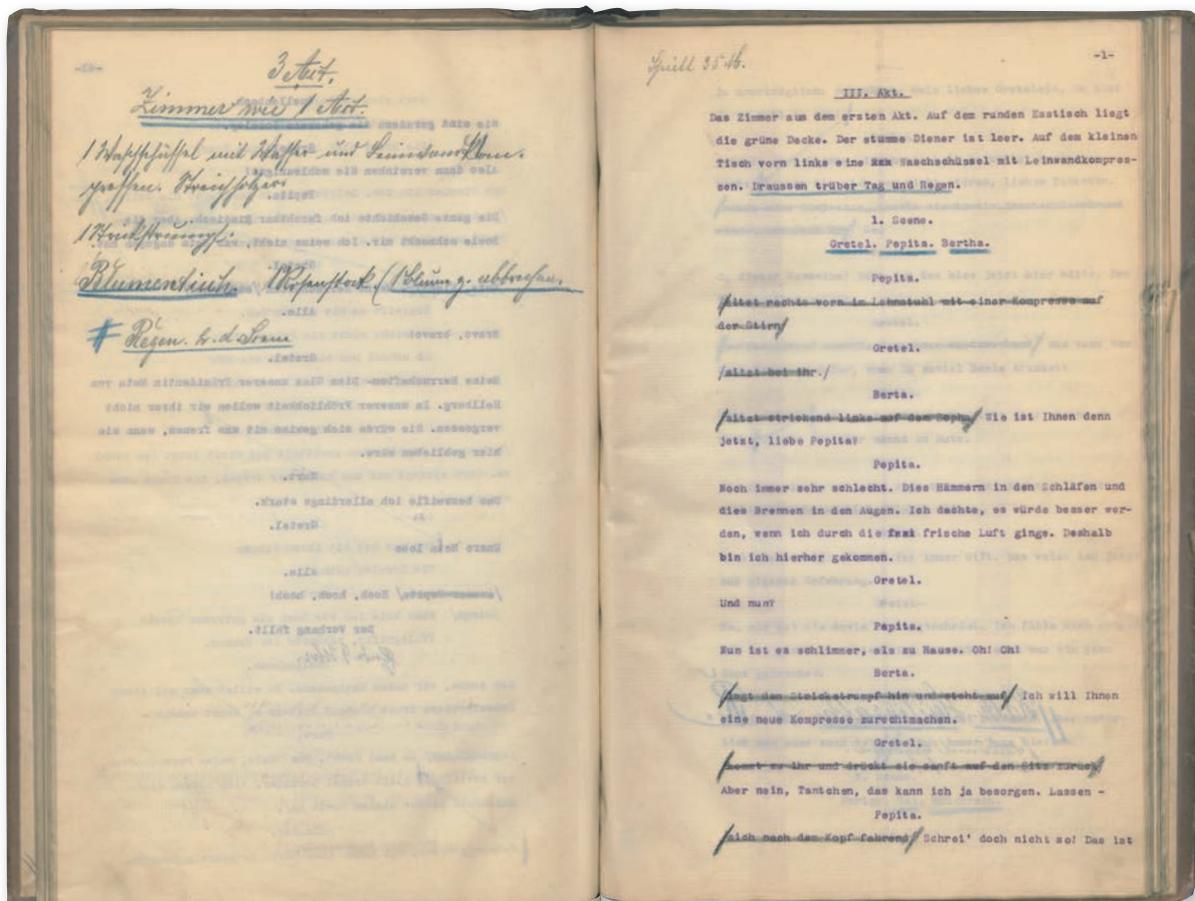
Handgeschriebenes Regiebuch von Jessners Produktion von *Prinz Adolar und das Tausendschönchen* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906). / **The handwritten director's book for Jessner's production of *Prince Adolar and the Thousandfold Beauty* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906).**

keine Notizen, nur Striche, Einsätze und Markierungen eingefügt werden, brauchen die beiden keine eigene Notizseite und bleiben daher ohne Durchschuss. Eine Besonderheit der von Theaterverlagen gedruckten Bücher ist ein Vermerk „Als Manuskript gedruckt“, der auf jeder Seite zu finden sein kann. So wird markiert, dass der nicht auf dem Buchmarkt publizierte Text wie ein unveröffentlichtes (handschriftliches) Manuskript zu behandeln ist.

Alle Bühnenbücher – seien sie gedruckt, maschinen- oder handgeschrieben – zeichnet mindestens eine neue Schicht von Annotationen aus, die sich spezifisch auf eine besondere Theaterproduktion bezieht. Diese werden im Probenprozess und/oder im Laufe der Zeit nach der Premiere eingefügt. So unterscheidet sich der jeweilige Text des Dramas von einem Bühnenbuch: Der Dramentext ist die Textgrundlage, die sich während einer künstlerischen Bearbeitung und technischen Umsetzung verändert, die je nach Haus, Zeitpunkt und Mitarbeitenden anders aussehen wird.

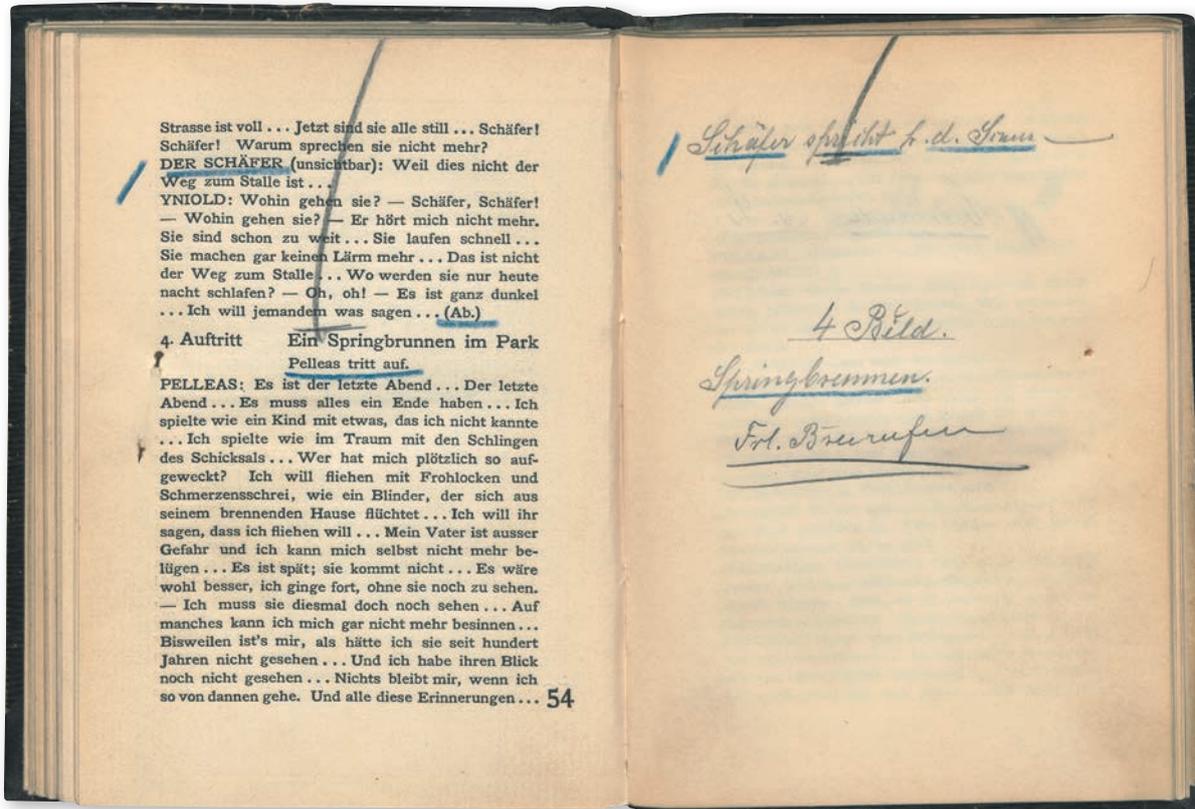
written artefacts did not require any extra space for annotations, which is why the printed templates were not interleaved. A special feature of these books, which were printed by theatre publishers, is that they contain a note such as ‘Printed as a manuscript’, which can sometimes be found on every page. The note reminds the user that the text is not commercially available and is to be treated like an unpublished (handwritten) manuscript.

All stage books – whether made using printed, typewritten, or handwritten templates – are characterised by at least one new layer of annotations that relates specifically to a particular theatre production. These notes might have been added during the rehearsal process and/or over time after the premiere. This is how the underlying text of an author’s play differs from a staging book: the play is the textual basis that is transformed by the artistic adaptation and technical realisation. Each realisation will look different depending on the theatre, time, and people involved.

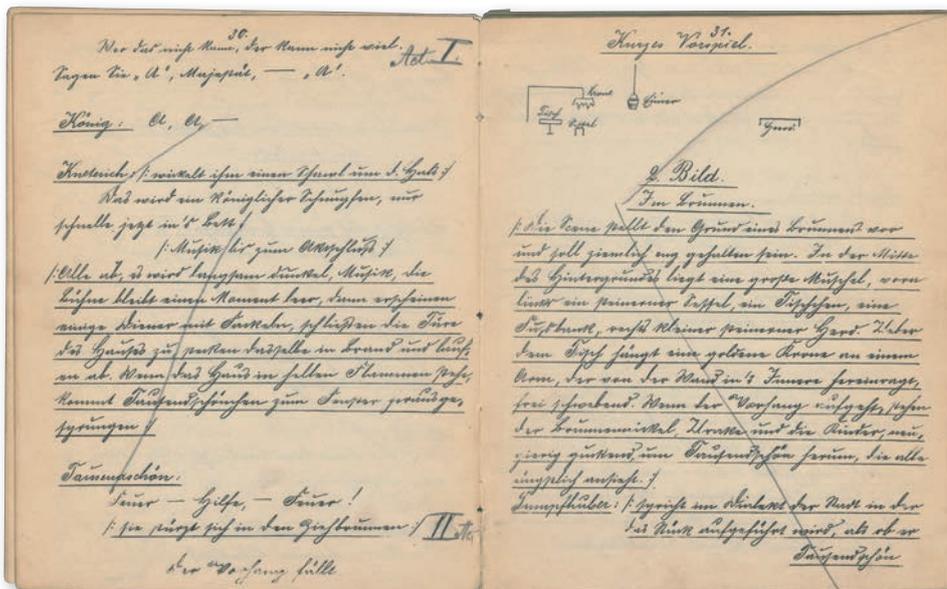


20

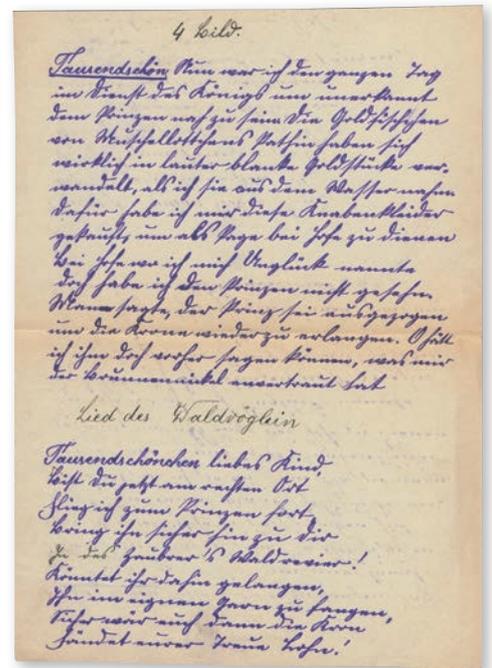
Inspizierbuch von *Land der Jugend* (Hanns Bauer, 1906) mit Schreibmaschine getippt. / The typewritten inspection book for *Land of the Youth* (Hanns Bauer, 1906).



Inspizierbuch von *Pelleas und Melisande* (Maurice Maeterlinck, 1908) mit einer Nadel als Methode der Textstreichung. / The inspection book for *Pelleas and Melisande* (Maurice Maeterlinck, 1908) with a pin used as a device for deleting text.

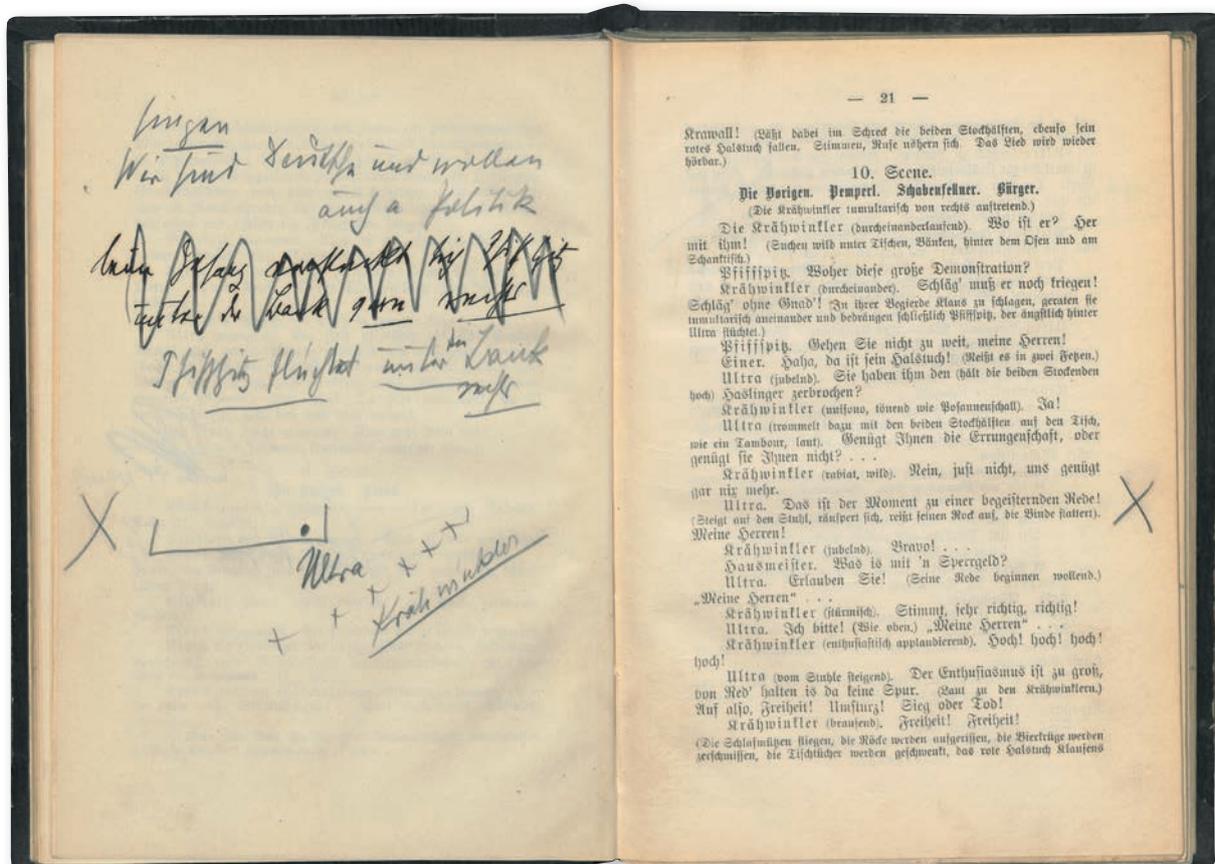


Soufflierbuch von *Prinz Adolar und das Tausendschönchen* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906) mit einem losen eingelegten Blatt mit Textergänzungen. / The prompt book for *Prince Adolar and the Thousandfold Beauty* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906), into which a loose page containing textual additions has been inserted.



# REGIEBUCH: PRAKTISCHES NOTIZBUCH ODER KONSERVIERTE KUNST?

THE DIRECTOR'S BOOK: PRACTICAL  
NOTEBOOK OR PRESERVED WORK OF ART?



23

Jessners Regiebuch von *Revolution in Krähwinkel* (Johann Nepomuk Nestroy, 1909) mit seinem charakteristischen Handschriftenbild. / Jessner's director's book for *Revolution in Krähwinkel* (Johann Nepomuk Nestroy, 1909) with his characteristic handwriting.

Heute wird der Begriff *Regiebuch* häufig im Sinne eines Hauptbuchs für die gesamte Produktion verwendet und von der Assistenz geführt. Anfang des 20. Jahrhunderts findet man in den reich annotierten Textbüchern der Regisseure, die sich (wie etwa Max Reinhardt) zunehmend als eigenständige Künstler verstehen, oft sehr ausgefeilte Entwürfe dessen, was auf der Bühne zu sehen sein sollte.

In Jessners Regiebüchern sind seine Notizen und Anweisungen zum Bühnengeschehen zu finden. Meistens handelt es sich um gedruckte Bücher mit durchschossenen Seiten; auf den Freiseiten und zwischen den Druckzeilen hält er seine Anmerkungen schriftlich fest. Sie zeigen die pragmatische Fixierung von Abläufen, wie sie im (kurzen) Probenprozess erarbeitet werden. Im Unterschied zu den anderen Bühnenbüchern verrichtet die Regie also nicht während der Aufführung ihre Arbeit. Ob Regiebücher nach der Premiere im Privatbesitz des Regisseurs oder im Archiv des Theaters verbleiben, wird unterschiedlich gehandhabt. Jessner scheint vor allem Bücher zu seinen Produktionen von Stücken der (als künstlerisch anspruchsvoll angesehenen) literarischen Moderne bei seinem Weggang vom Thalia Theater mitgenommen zu haben.

Die meisten der in Hamburg erhaltenen Jessner-Bücher (die im Gegensatz zu denen von Reinhardt nur spärlich annotiert sind) gehören der Lustspielsparte an und sind von heute vergessenen Autoren, sehr selten Autorinnen. Die Regiebücher haben meist keinen Namensverweis. Für das geübte Auge ist allerdings Jessners Handschrift erkennbar. Ein Großteil der Annotationen, die wir von Jessner haben, sind Positionsangaben der Schauspielenden auf der Bühne. Gerne markiert er diese mit Anfangsbuchstaben der Figurennamen und richtungsweisenden Pfeilen. Dies weist auch bei der Inszenierung seichter Unterhaltung auf den späteren Berliner Großregisseur voraus: Berühmt und einflussreich bis heute ist Jessners durchdachter und oft abstrakter Umgang mit dem Bühnenraum.

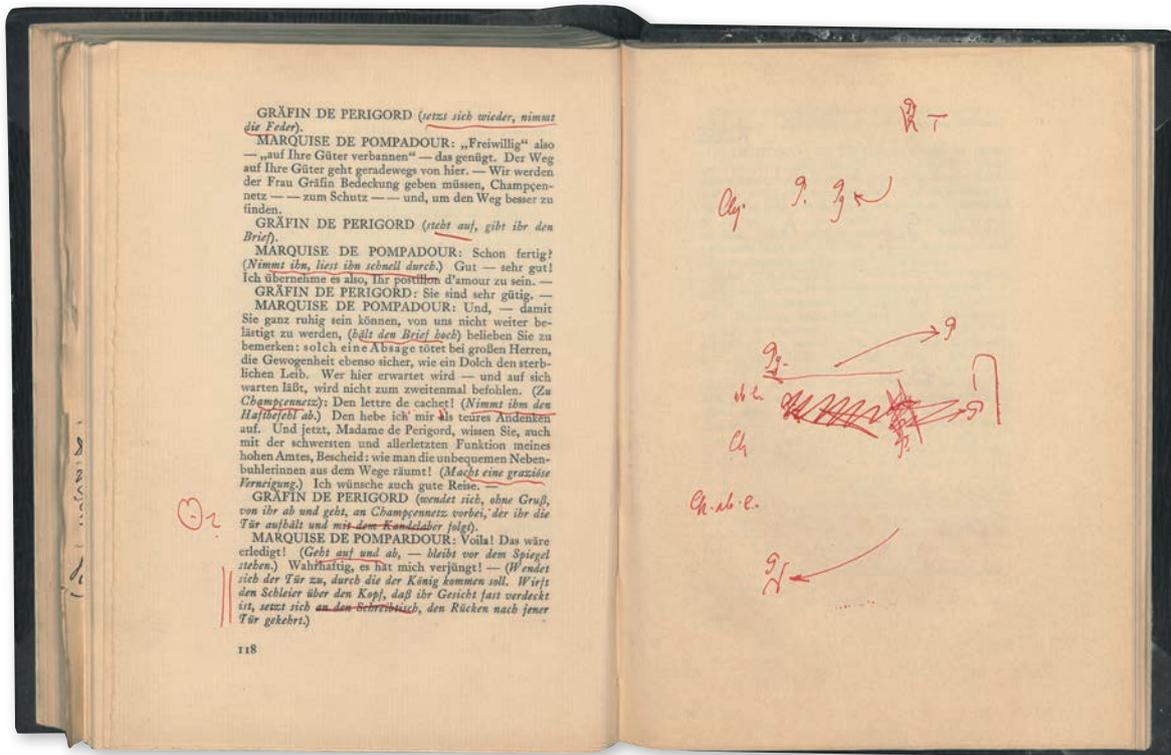
Andere Stellen sind klare technische Regieanweisungen: „stellt sie rechts hin“ oder auch „die 3 Diener stellen die Möbel an die Seite, so dass die Bühne frei wird, nur der Divan bleibt rechts“ und manchmal simpel, aber effektiv „Pause“ oder „Tempo“. Besonders das „Tempo!“ ist charakteristisch für Jessner. Eine Schnelle des Spiels, die eine fokussiertere Wahrnehmung des

Today, the term *Regiebuch* – director’s book – is used in the German context to denote a ledger with all the information relevant for the entire production, which is usually kept by an assistant. At the beginning of the twentieth century, however, directors (like Max Reinhardt) increasingly saw themselves as independent artists. Their richly annotated, interleaved, printed books often contained very sophisticated drafts of what they wanted to achieve on stage.

Jessner’s director’s books contain his notes and instructions for the stage action. Most of them are printed and interleaved; he recorded his memos on the blank pages and between the printed lines. In contrast to, for example, Reinhardt’s books, Jessner’s director’s books are only sparsely annotated. They display how he pragmatically fixed the processes that had been worked out during the (short) rehearsals. Unlike the other staging books, the director’s book was not used during the actual performance. After premieres, director’s books were handled in different ways: some were kept in the director’s private possession while others remained in the theatre’s archive. It seems that, when Jessner left the Thalia Theater, he generally took the staging books for his productions of modernist literary plays (deemed more artistically demanding) with him.

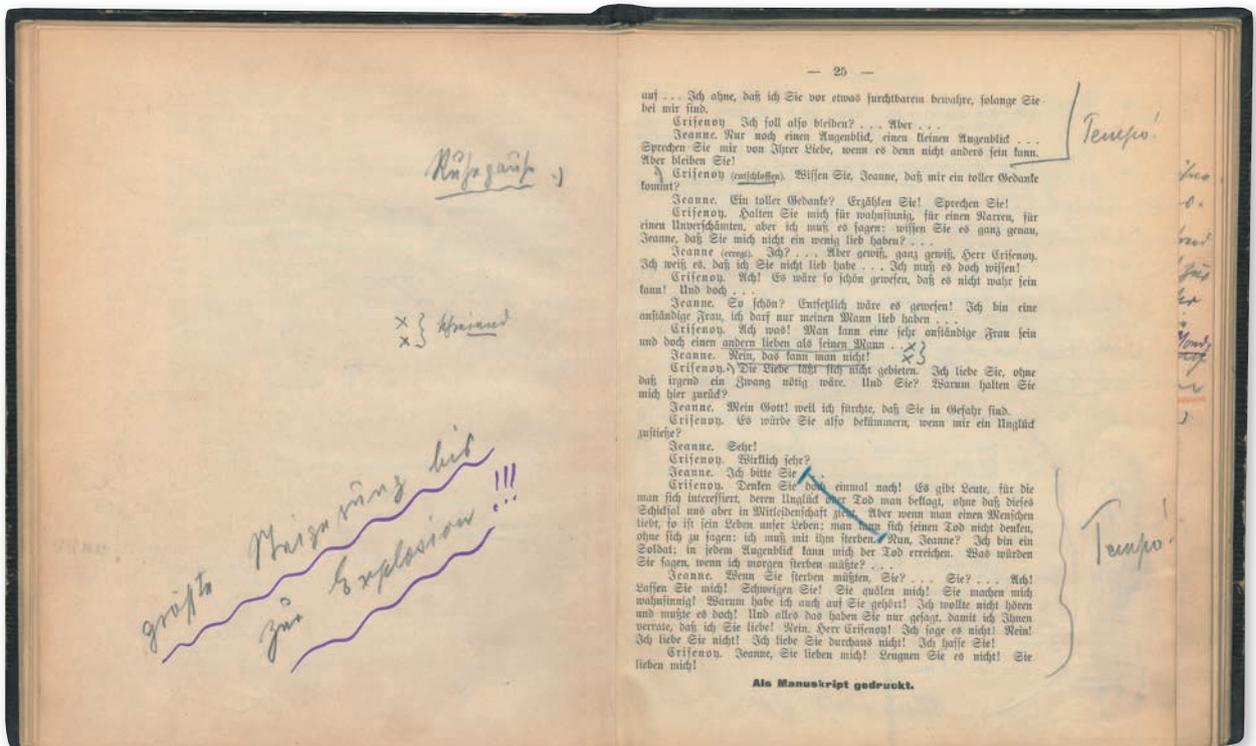
Most of Jessner’s books that have been preserved in Hamburg belong to the genre of comedy and contain plays by now forgotten (overwhelmingly male) authors. Usually, there is no trace of their users’ or creators’ names. A trained eye, however, will recognise Jessner’s handwriting. Most of the annotations we have from Jessner show where the actors’ were supposed to stand on stage. He liked to set out their positions using the first letters of the characters’ names plus arrows with directions. In these staging books for ‘light’ entertainment, these kinds of annotations anticipate the trademark that the director would become known for in his later Berlin years – Jessner’s meticulous and often abstract approach towards stage space is still renowned and influential to this day.

Other annotations include technical stage directions such as ‘place them on the right’ or ‘the three servants move the furniture to the side so that the stage is clear, only the divan remains on the right’, and sometimes they indicate a simple but effective ‘pause’ or ‘tempo’. ‘Tempo!’ was particularly characteristic of Jessner. His later



24

Bühnenpositionen der Schauspielenden in Jessners Regiebuch von *Der Triumph der Pompadour* (Paul Adolf, 1914). / The stage positions of the actors in Jessner's director's book for *The Triumph of Pompadour* (Paul Adolf, 1914).



25

Typische „Tempo!“-Notiz in Jessners Regiebuch von *Die schöne Marseillaiserin* (Pierre Berton, 1906). / Typical 'Tempo!' note in Jessner's director's book for *The Beautiful Lady from Marseille* (Pierre Berton, 1906).

Publikums provoziert, kennzeichnet auch seine späteren Arbeiten.

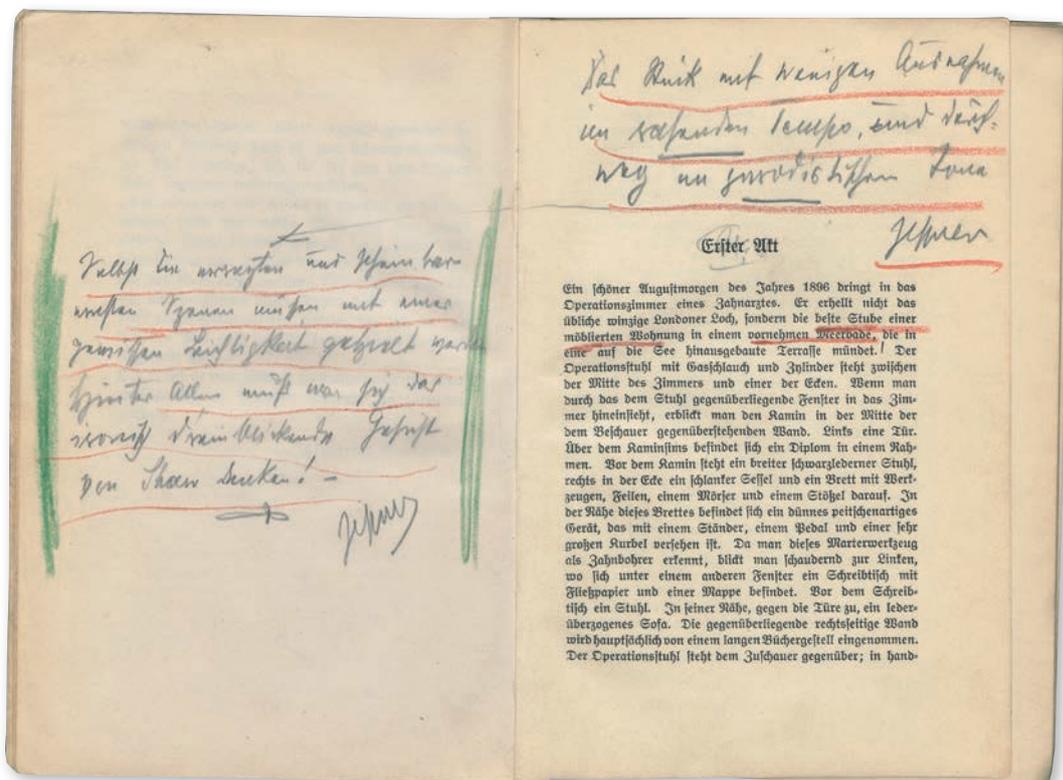
Eine auffallende Regieanweisung findet sich in *Der verlorene Vater* von Bernard Shaw, der am 24. Januar 1907 Premiere hat. Dort wird vor dem ersten Akt der Ton für die ganze Aufführung festgelegt: „Selbst die ersetzten und scheinbar / ernsten Szenen müssen mit einer / gewissen Leichtigkeit gespielt werden. / Hinter allen muß man sich das / ironisch dreinblickende Gesicht / von Shaw denken! – / Jessner“. Und auf der gegenüberliegenden Seite: „Das Stück mit wenigen Ausnahmen / im rasenden Tempo, und durch- / weg im parodistischen Tone / Jessner“. Zum einen ist es ungewöhnlich eine Spielvorgabe für den ganzen Abend derartig zu notieren, zum anderen ist es bemerkenswert, dass Jessner, dessen Name ja meist fehlt, diese doppelt unterzeichnet. Das lässt eine gewisse Dringlichkeit der Anweisung vermuten.

Es scheint am Thalia Theater der Zeit nicht Usus gewesen zu sein, nachvollziehbare und gut datierte Regiebücher anzufertigen. Es finden sich durchaus auch Bücher mit fast keinen Bemerkungen. Andere beinhalten besonders

productions would also be characterised by the swiftness of their performance, which was intended to encourage the audience to focus more intently.

One striking stage direction can be found in the director's book for *The Prodigal Father* by Bernard Shaw, which premiered on 24 January 1907. Before the first act, Jessner establishes the overall tone of the play: 'Even the replaced and seemingly / serious scenes must be played with a / certain lightness. / Behind all of them you have to imagine the / ironic face / of Shaw! – / Jessner.' And on the opposite page: 'The play, with a few exceptions, is played / at breakneck speed, and throughout / in the parodistic tone / Jessner.' On the one hand, it was unusual to write down acting instructions for the entire play in this fashion; on the other hand, it is remarkable that Jessner, whose name is usually missing from the staging books, has signed this one twice. This suggests a certain degree of urgency in his instructions.

It does not seem to have been common practice at Thalia Theater back then to create comprehensible, well-dated director's books. There



Besondere Regieeintragung von Jessner in seinem Regiebuch zu *Der verlorene Vater* (Bernard Shaw, 1907). / Unusual director's note by Jessner in his director's book for *The Prodigal Father* (Bernard Shaw, 1907).

unleserliche und ausschweifend geschriebene Anweisungen, die ein Schreiben in der Hast und Eile der Probensituation vermuten lassen.

Die Probensituation lässt sich auch durch das Redigieren und Revidieren von bereits notierten Anweisungen erkennen. Dabei kommen auch unterschiedliche Stifte zur Anwendung – entweder weil diese gerade zur Hand waren oder um Korrekturen zu verdeutlichen. Meist benutzt Jessner einen Bleistift, doch er arbeitet auch mit Tinte und Buntstiften.

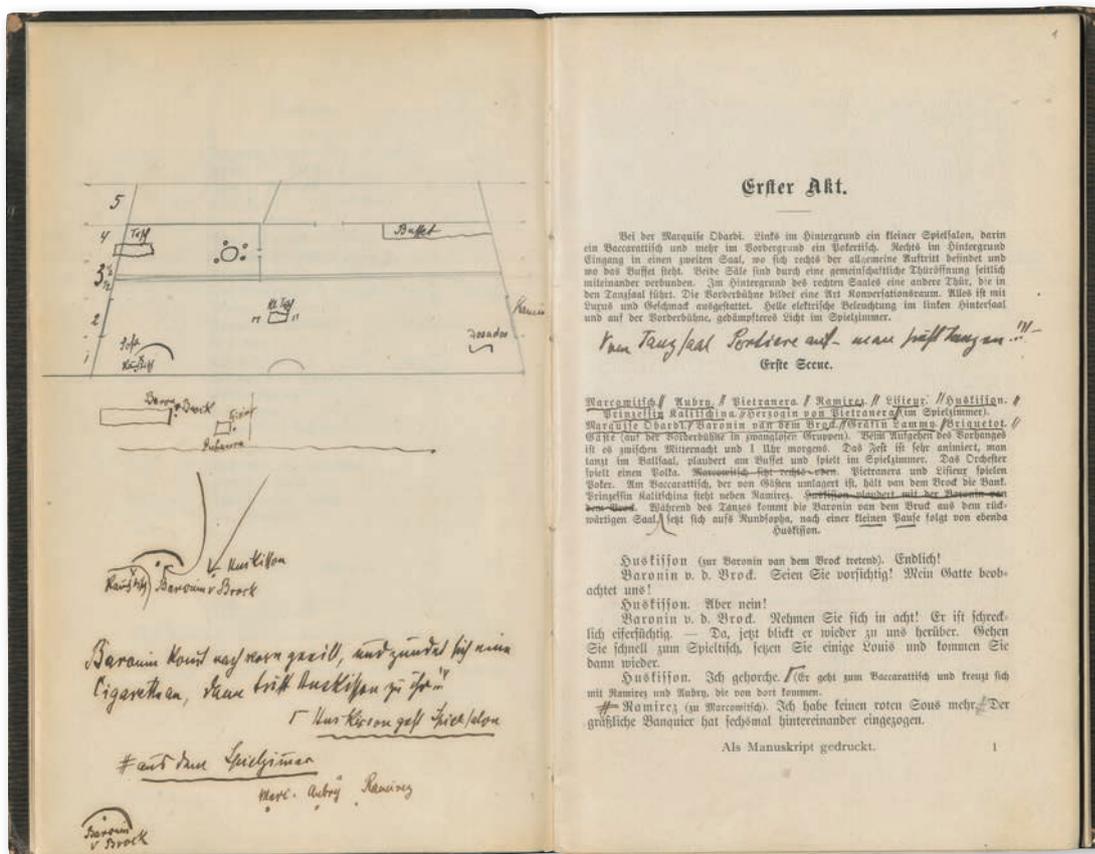
Die Ausnahme sind Regiebücher, die eine starke vorherige Planung erkennen lassen. Das Paradebeispiel dafür ist *Yvette*, ein Schauspiel von Pierre Berton (nach dem gleichnamigen Roman von Guy de Maupassant). Am 15. Mai 1904 hat es am Thalia Premiere. Damals ist Leopold Jessner noch nicht engagiert; bei der Produktion handelt es sich um seine Bewerbungsinszenierung. Ungewöhnlich detaillierte und sorgfältig geschriebene Annotationen und mit Lineal angefertigte Skizzen verweisen auf die Genauigkeit der Konzeption. Offensichtlich hat sich diese schriftliche Arbeit gelohnt: Jessner wird eingestellt.

Die insgesamt vorherrschende Nachlässigkeit bei Jessners Einträgen in seinen Regiebüchern deutet vor allem auf die eng getaktete Produktionsweise hin: Es bleibt oft keine Zeit, um sich vorher in Ruhe mit einem Drama auseinanderzusetzen und ein Bühnenbuch schriftlich vorzubereiten. Die gemeinsame Arbeit in der Probe lässt wiederum nur Zeit, um sich schnell zu notieren, was angewiesen oder vereinbart wird. Von der Art ihrer Annotationen her ähneln Jessners Hamburger Regiebücher eher Notizbüchern, die nicht eine allgemeine Lesbarkeit anstreben, sondern eher eine individuelle Gedankenstütze sein wollen.

are also books with almost no annotations whatsoever, while others contain particularly illegible or verbose instructions, suggesting that they were written in the haste and hurry of the rehearsal situation.

The editing and revising of instructions that had already been written down also points to the pressure of the rehearsal situation. In those cases, Jessner used a variety of pens – either because they were readily at hand or to emphasise the update. Jessner usually wrote in graphite pencil, but he also worked with ink and crayons. Director's books that clearly indicate prior planning are the exception. One prime example of this is *Yvette*, a play by Pierre Berton (based on the novel of the same name by Guy de Maupassant). It premiered at the Thalia on 15 May 1904. At the time, Leopold Jessner was not yet under contract, and the production was considered his audition for the position of director. Unusually detailed, carefully written annotations and sketches drawn with a ruler are testament to the accuracy of his artistic concept. It seems that this written labour was worth its while: Jessner was indeed hired.

The prevailing carelessness in Jessner's director's book entries points to the tightly synchronised production schedule: there was often little time to both closely analyse a drama in advance and prepare a script in writing. Working together in rehearsal, on the other hand, only left time to quickly jot down what had been decreed or agreed upon. This is why, in terms of their annotations, Jessner's Hamburg director's books resemble notebooks. They were not intended to be generally readable, but seem to have provided their user with personal reminders.



Jessner's Regiebuch zu Yvette (Pierre Berton, 1904) ist eines der wenigen äußerst sorgfältig vorbereiteten Regiebücher. / Jessner's director's book for Yvette (Pierre Berton, 1904) is one of the few carefully prepared director's books.

# INSPIZIERBUCH: HERZ UND HIRN DER PRODUKTION

## THE INSPECTION BOOK: THE HEART AND BRAIN OF THE PRODUCTION

Das Inspizierbuch war und ist Herz und Hirn der laufenden Produktion. Für jede Vorstellung ist es essentiell und wesentlich. Die allermeisten Inspizierbücher des Thalia Theaters der Zeit erkennt man bereits am typischen Aussehen mit einer strukturierten Einteilung von detaillierten Informationen zu Auftritten, Verwandlungen oder Seitenbühnenabläufen. Anders als das Regiebuch muss das Inspizierbuch für alle Personen, die es benutzen, gut lesbar und ad hoc verständlich sein. Ohne Inspizienz ist keine Vorstellung durchführbar. Wenn jemand krank wird, darf es nicht an der Unleserlichkeit der Schrift scheitern.

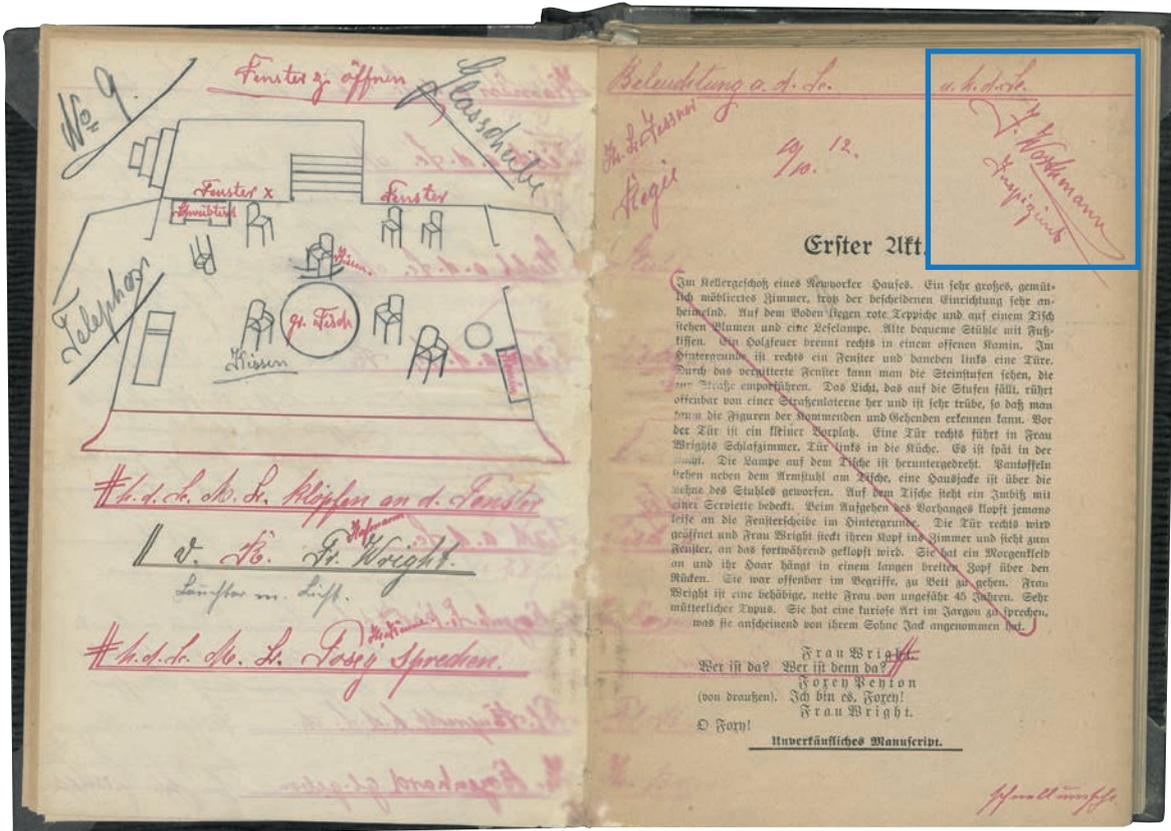
Die beiden maßgebenden Inspizienten des Thalia Theaters während Jessners Zeit sind Richard Liebnitz und Julius Worthmann. Beide verewigten sich teilweise mit ihrem Namen und dazugehörigen Aufführungsdaten im jeweiligen Inspizierbuch.

Ihr Annotationsstil ähnelt sich sehr, was vermutlich daran liegt, dass Worthmann zuerst Hilfsinspizient bei Liebnitz war und sein System dabei erlernt hat. Die Farbwahl und das Schriftbild geben allerdings klar die schreibende Hand zu erkennen. Richard Liebnitz arbeitet meist mit Bleistift und blauem Buntstift, während Julius Worthmann besonders durch seine rosafarbene Tinte in Kombination mit einem Bleistift oder einer schwarzen Tinte auffällt. Das Zweifarbensystem wird bei beiden meist konsequent

The inspection book used by the stage manager was and is the heart and brain of the production staged on a given night. It is essential for every performance. The vast majority of inspection books from the Thalia Theater's history can be identified by their typical appearance, with structured overviews providing detailed information about performances, transformations, and backstage sequences. Unlike the director's book, the stage manager's version was supposed to be easy to read and understand ad hoc for anybody who might use it. Even today, no performance can be realised without a stage manager. If someone falls ill, illegible script cannot be the reason the production fails.

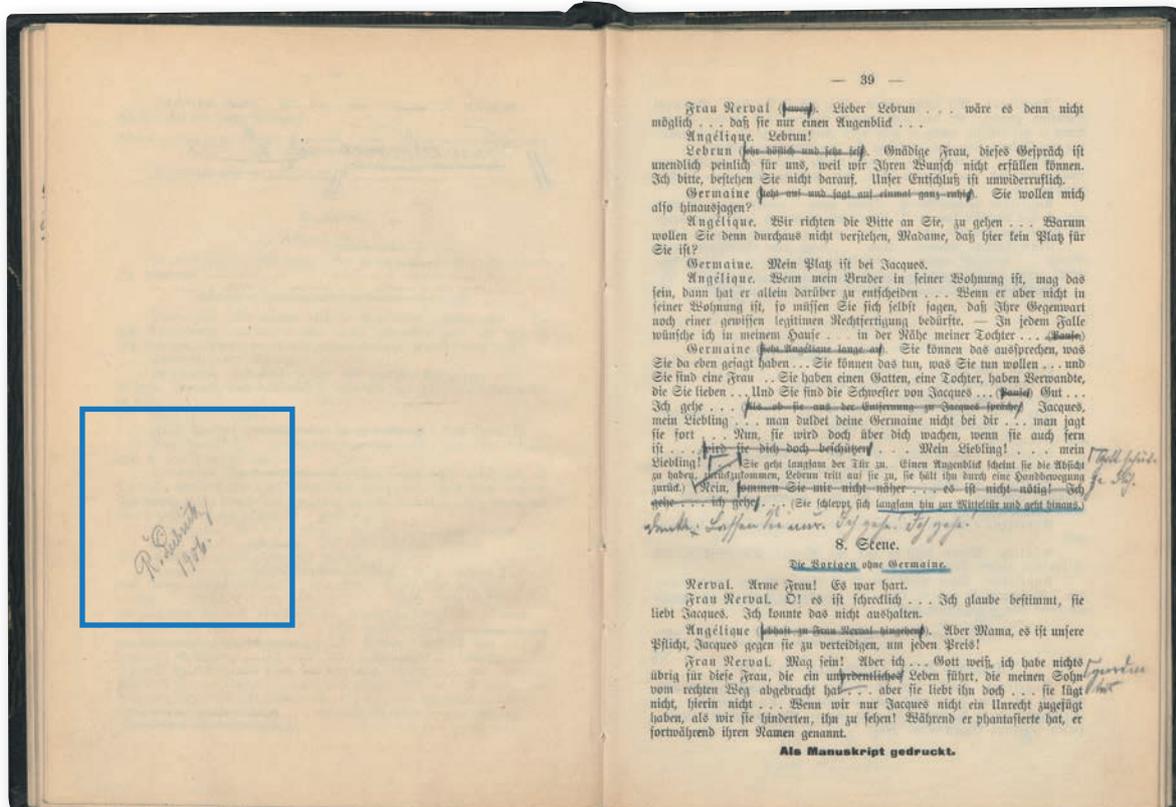
The two main stage managers at the Thalia Theater during Jessner's time were Richard Liebnitz and Julius Worthmann. Their names and performance dates have been immortalised in some inspection books.

They both had a very similar annotation style, which was probably due to the fact that Worthmann had initially been Liebnitz' assistant stage manager and had adopted his system in the process. However, their respective colour choices and writing styles clearly reveal which hand has done the writing. Richard Liebnitz usually worked in pencil and blue crayon, while Julius Worthmann stood out with his pink ink in combination with graphite pencil or black ink. Generally speaking, they both applied the two-colour



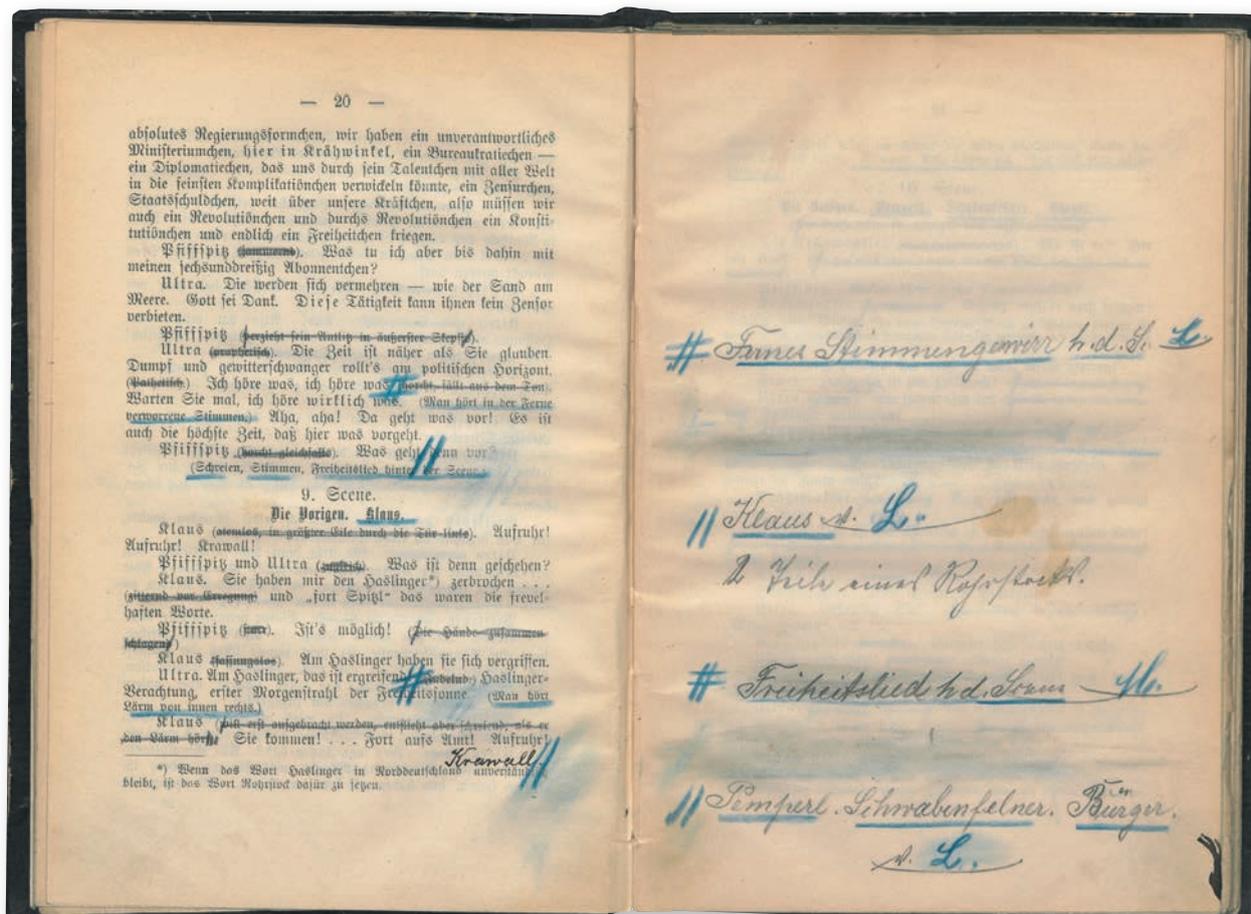
28

Julius Worthmann verewigt sich im Inspizierbuch von *Wie man einen Mann gewinnt* (Rida Johnson Young, 1912). / Julius Worthmann immortalized in the inspection book for *The Lottery Man* (Rida Johnson Young, 1912).



29

Richard Liebnitz verewigt sich im Inspizierbuch von *Das schwache Geschlecht* (Marcel Prévost, 1906). / Richard Liebnitz immortalized in the inspection book for *The Weak Gender* (Marcel Prévost, 1906).



Auftrittsnotizen im Inspizierbuch von *Revolution in Krähwinkel* (Johann Nepomuk Nestroy, 1909). /  
Notes on stage entries in the inspection book for *Revolution in Krähwinkel* (Johann Nepomuk Nestroy, 1909).

durchgezogen und sorgt für einen guten Überblick darüber, was passiert oder passieren muss. Die verwendeten Symbole gleichen sich fast durchgängig. So steht „#“ stets für Geräusche, Musik oder Gesang. Zwei Striche „//“ weisen auf einen Bühnenauftritt hin. Mit Abkürzungen wird die genaue Auftrittsposition markiert: „v. h. R.“ (von hinten rechts), „v. L.“ (von links), „v. L. II“ (von links aus zweiter Gasse). Daneben steht stets der Figurenname, teilweise ergänzt auch der Name der Schauspielenden. Und falls die Person dabei auch etwas mit auf die Bühne nehmen soll, ist das Requisit ebenfalls verzeichnet. So kann nichts schief gehen; die Kontrollinstanz des Inspizienten ist stets auf der Seitenbühne anwesend, liest mit und gibt die Einsätze. Im Falle des Thalia Theaters spielen die beiden in wenigen Fällen sogar auf der Bühne mit: Dabei handelt es sich meist um stumme Auftritte wie

system consistently; it provided a good overview of what was happening or had to happen on stage. The symbols the two men used are almost always the same. For example, ‘#’ stands for sounds, music, or singing. Two dashes ‘//’ indicate an actor’s entrance. Abbreviations are used to mark the exact position of the entrance: ‘v. h. R.’ (stage right, at the back), ‘v. L.’ (stage left), ‘v. L. II’ (stage left, second wing). The character’s name always appears in writing next to it, and sometimes the name of the actor has been added too. When actors were supposed to take something with them on stage, the prop is listed as well.

Now, nothing could go wrong. The stage manager was constantly present backstage, reading along and giving cues. At the Thalia Theater, the stage manager even took part in the acting in a few cases, usually in silent appearances such as,

# Thalia-Theater.

Direktion: MAX BACHUR.

Mittwoch, den 18. Mai 1910.

Anfang 8 Uhr.

35. Vorstellung im Mittwoch-Abonnement.

## Dantons Tod.

Ein Drama in 3 Akten von Georg Büchner.  
In Szene gesetzt von Herrn Leopold Jessner.

George Danton		Dr. Farscht
Camille Desmoulins	} Deputierte	Dr. Werner
Legendre		Dr. Heine
Hérault-Séchelles		Dr. Gallenstein
Dacroix		Dr. Kobler
Philippeau		Dr. Brill
Mercier		Dr. Gartner
Thomas Paine		Dr. Domann
Kobespierre	} Mitglieder des Wohlfahrts-Komitees	Dr. Bozenhard
St. Just		Dr. Kerner
Collot d'Herbois		Dr. Jensen
Villaud Raynonne		Dr. Peters
Chauvinette, Procurator d. Gemeinderats		Dr. Gartner
Rouquier Truille, öffentlicher Ankläger		Dr. Glöckner
Herrmann, Präsident des Revolutions-Tribunals		Dr. Hörner
Paris, ein Freund Dantons		Dr. Helmig
Simon, Souffleur		Dr. Brand
Simons Weib		Fr. Horvath
Ein Gefängniswärter		Dr. Bergard
Julie, Dantons Gattin		Fr. Bach-Clemens
Lucile, Gattin des Camille Desmoulins		Fr. Martha-Schneider
Kohlsch		Fr. Brown
Abelaide	} Gräfinnen	Fr. Sabine Schneider
Marion		Fr. Koblitz
Bürger		Fr. Fritschbach
		Fr. Lehning

Männer und Weiber aus dem Volke. Gräfinnen.  
Deputierte. Heister u. s. w.

Pause nach dem 2. Akt.

### Preis der Plätze.

Orchesterbank, Balquet, 1. Rang und Balkon M. 4.00. Parterre-Sterch M. 3.—, 2. Rang und Amphitheater M. 2.60. Stch. Parterre M. 1.—. Gallerie 50.5.

Für Garderobe und Programm wird bei Lösung des Billets ein Zuschlag wie folgt erhoben: Orchesterbank, Balquet, 1. Rang und Balkon 50.5. Parterre-Sterch, 2. Rang und Amphitheater 25.5.

Die Tageskasse ist täglich von 10—2 1/2 Uhr geöffnet.  
Billetbestellungen per Telephon werden nicht angenommen.

Kasse-Öffnung 7 1/2 Uhr. Anfang 8 Uhr.  
Ende nach 10 1/2 Uhr.

Donnerstag, den 19. Mai. Anfang 8 Uhr.  
36. Vorstellung im Donnerstag-Abonnement.

**Senoffiz für Herrn Ralph Arthur Roberts.**  
Der einstudiert.

**Eine Partie Piquet.** Lustspiel in 1 Akt von Fournier.  
Bühnenleiter: Dr. Roberts; Anatole: Dr. Kerner; Mercier: Dr. Domann; Kola: Fr. Martha-Schneider.  
Hieraus, neu einstudiert.

**Die beiden Kling-berg.** Lustspiel in 4 Acten von August von Koberger.

Georg von Klingberg: Dr. Roberts; Graf Wolsch: Dr. Jensen; Hedra Wollkowitz: Fr. Gröger; Hans von Stein: Dr. Kerner; Jennette: Fr. Bach-Clemens; Mad. Annelie Friedberg: Fr. Brand; Witt. Krammann: Fr. Fritschbach; Frau Wauschel: Fr. Horvath; Seltsamer: Fr. Gartner; Krammann: Fr. Koblitz; Jakob: Dr. Lehning.

Freitag, den 20. Mai. Anfang 8 Uhr.

37. Vorstellung im Freitag-Abonnement.

**Madame Maus-Gene.** Lustspiel in 4 Akten von Victorien Sardou.

Lehrerin: Fr. Brand-Witt; Mefebire: Fr. Bozenhard; Reiberg: Dr. Werner; Fenchel: Dr. Kobler; Kapetou I.: Fr. Brand; Königin Maria Carolina: Fr. Horvath; Reizsüß Elke: Fr. Koblitz; Savary: Fr. Gallenstein; Brigode: Fr. Lehning; Toinon: Fr. Schneider; La Ronlotte: Fr. Lammert; Julie: Fr. Baugart; Herzogin v. Modigo: Fr. Fritsch; Fr. v. Brabant: Fr. Horvath; Bismarck de Tachonot: Fr. Gröger; Ledrebourg: Dr. Domann; Lauriston: Dr. Brill; Camille: Dr. Jensen; Jasmin: Dr. Hörner; Konstant: Fr. Gartner; Perot: Fr. Koblitz; Gen. Dr. Fritschbach.

Sonntag, den 21. Mai. Anfang 8 Uhr.

38. Vorstellung im Sonntag-Abonnement.

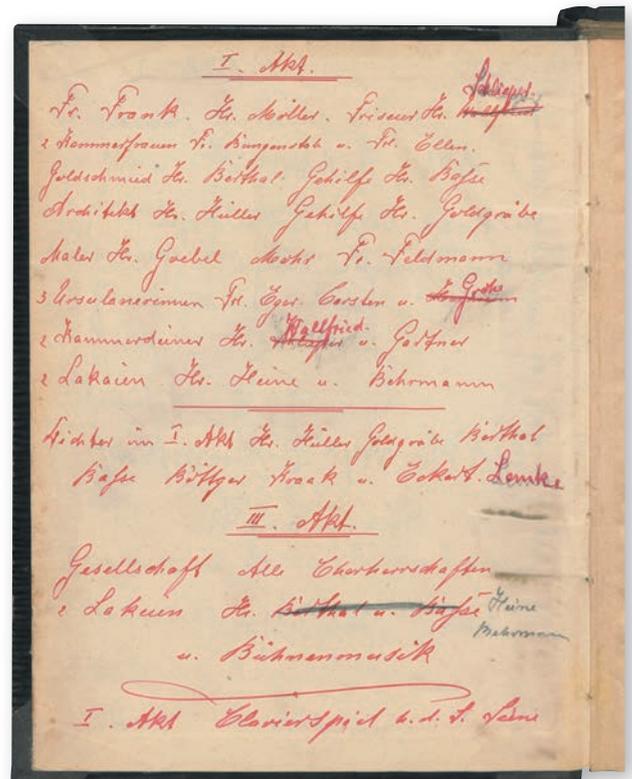
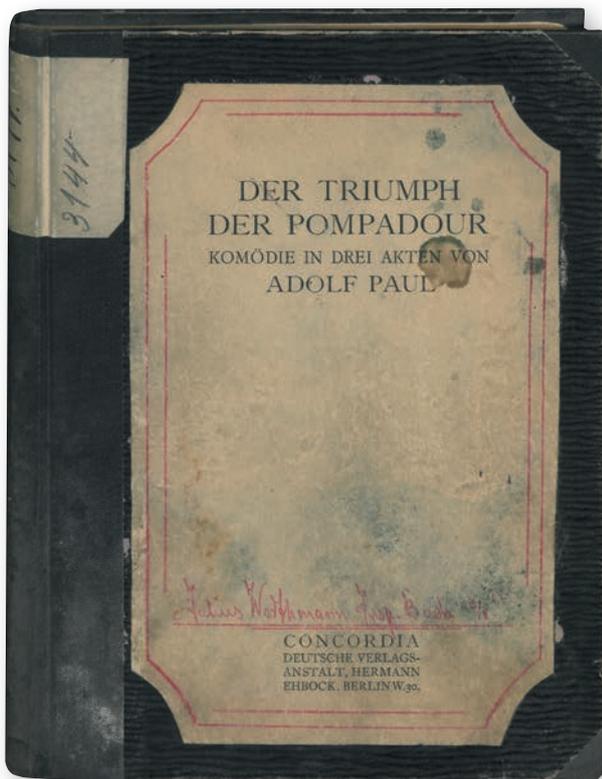
**Senoffiz für Herrn FRITZ WERNER.**

**Der Registrator auf Reisen.** Lustspiel mit Musik in 3 Akten von Albin Eschwege und Walter von Mejer.  
Keller: Fr. Koblitz; Eiler: Hedra; Fr. Brand; Wilhelmine: Fr. Gröger; Otto: Fr. Jensen; Heiderich: Dr. Glöckner; Emma: Fr. Schneider; Walter: Dr. Werner; Bauer: Dr. Domann; Stieglitz: Fr. Fritschbach; Peter: Fr. Hermann; Marie: Fr. Koblitz; Fr. Horvath; Herr: Fr. Hörner; Wasthal: Dr. Gartner; Meist: Fr. Rötiger; Jette: Fr. Lammert; Krump: Dr. Lehning; Feder: Dr. Brill.

Abonnements-Anmeldungen für die Saison 1910-11 werden täglich von 10—2 Uhr an der Tageskasse (Kleine Rosenstrasse) entgegen genommen. Abonnements-Bedingungen und Personalverzeichnisse sind daselbst erhältlich.

31

Theaterzettel von *Dantons Tod* (Georg Büchner, 1910) mit dem Inspizienten Richard Liebnitz in der Rolle von Paris. / *Playbill for Danton's Death* (Georg Büchner, 1910) with stage manager Richard Liebnitz in the role of Paris.



Diener, die dann eine Tür schließen, die sonst offenstehen und stören würde.

Vor jedem Akt befindet sich im Inspizierbuch – falls eine Verwandlung oder ein Umbau des Bühnenbilds stattfinden soll – eine Skizze, eine Requisitenliste und Beleuchtungsnotizen. Je nach Umfang der Produktionsmaterialien sind das manchmal mehrere Seiten.

Diese vollständige Liste macht das Inspizierbuch so unentbehrlich. Ob Requisite, Bühnentechnik, Beleuchtung oder Kostüm: Alle essentiellen Änderungen in der Umbaupause zu einem neuen Akt finden sich hier wieder und verhelfen dem Inspizienten zu einem kontrollierenden Überblick und dadurch zu einer reibungslosen Vorstellung.

for example, a servant closing a door that would otherwise be open and disruptive.

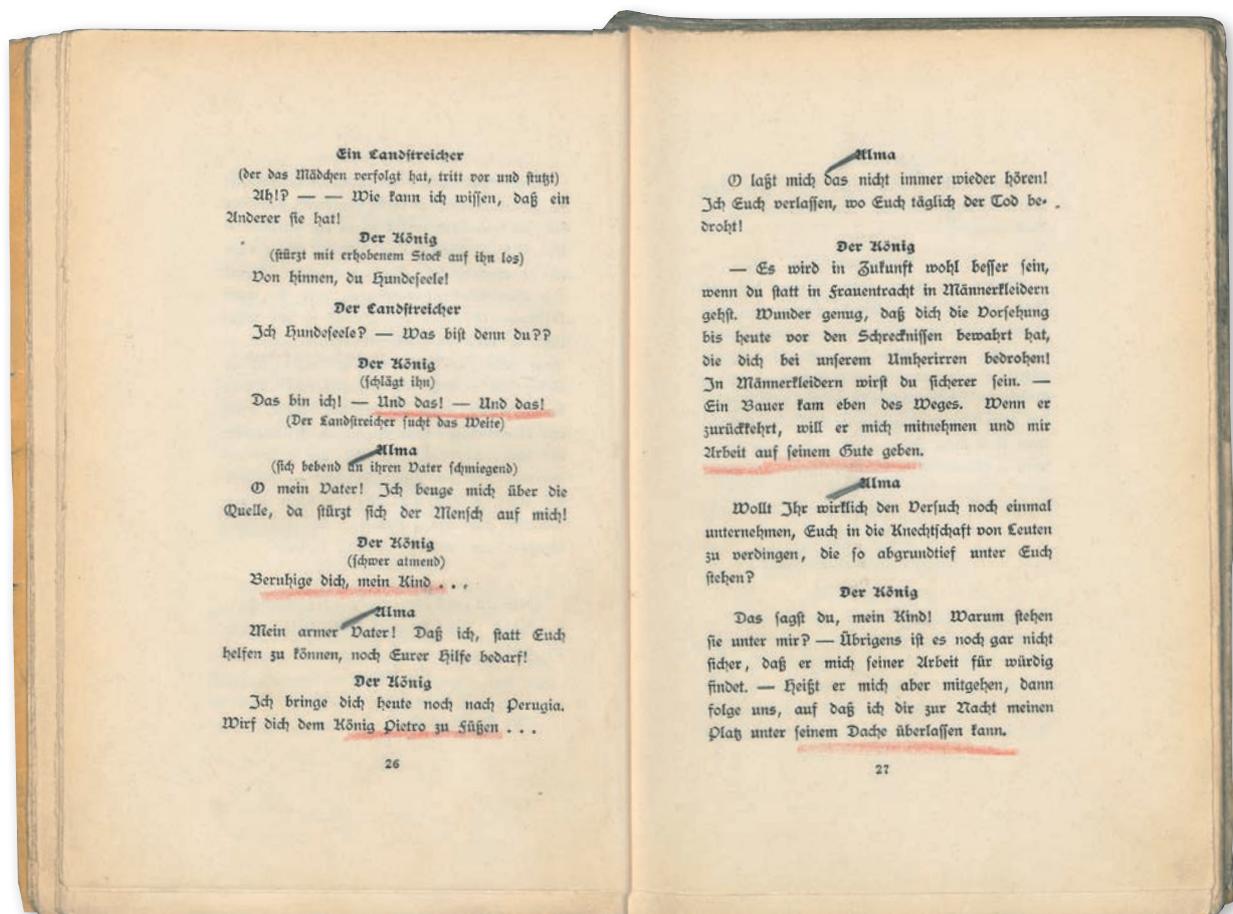
At the start of each act, the inspection book contains a sketch, a list of props, and lighting notes – that is, if a transformation or a scene change is to take place. Depending on the number of materials and props, this list can sometimes continue over several pages.

This complete list is what makes the inspection book so indispensable. Whether props, stage equipment, lighting, or costumes – all the essential changes during the changeover to a new act could be found here and helped the stage manager to keep an eye on everything and thus ensure a smooth performance.



# SOUFFLIERBUCH UND ROLLENBUCH: ZUM EINSAGEN UND AUFSAGEN

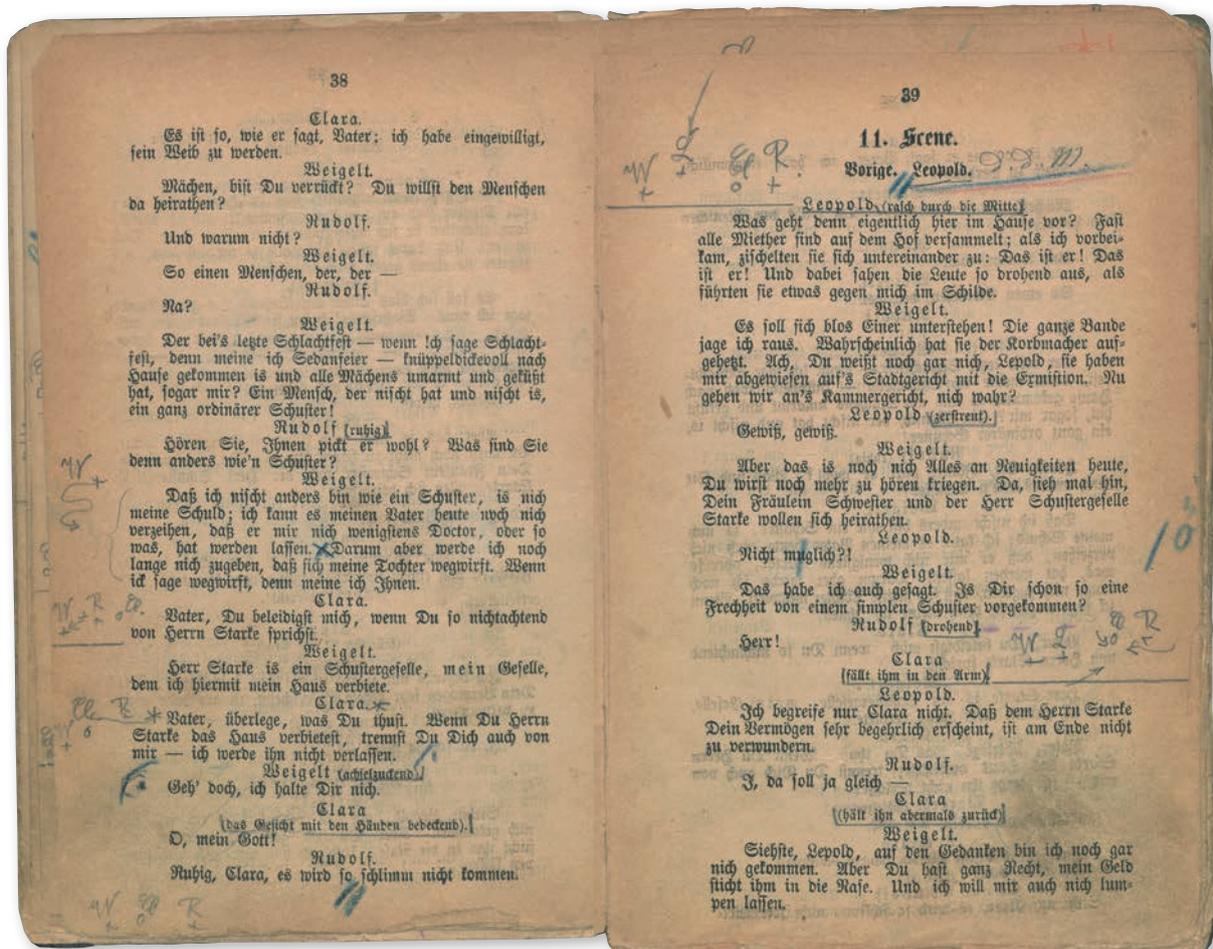
## THE PROMPT BOOK AND THE ACTOR'S SCRIPT: CUEING AND RECITING



Rollenbuch von *So ist das Leben* (Frank Wedekind, 1911). /  
An actor's script for *Such is Life* (Frank Wedekind, 1911).

Das Soufflierbuch und das Rollenbuch sind zwei weitere Kategorien von Bühnenbüchern. Während Regie- und Inspizierbuch die spezifische Produktion und die Bühne des Hauses betreffen, spielt im Soufflier- und im Rollenbuch die Bearbeitung des Dramentexts die eigentliche Rolle. Hier geht es weniger um die Theaterproduktion als um die Textvorlage und darum, wie sie auf die spezifische Produktion zugeschnitten wird. Diese Schriftartefakte basieren meist auf einem Druck und enthalten die entsprechenden Streichungen, Verschiebungen und etwaige Hinzufügungen. Es kann sich jeweils um einzelne Wörter, längere Passagen oder ganze Akte handeln. Statt inhaltliche Informationen hinzuzufügen, verweist die notierende Hand eher auf einen Leseprozess: Die Markierungen, Striche, Unterstreichungen und Akzente stehen für die Aneignung des Texts durch die ihn benutzende Person. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Leseprozesse: Im Rollenbuch geht es um das Erlernen

The prompt book and the actor's script are two further categories of staging books. While the director's book and the inspection book concern the specific production and a particular stage, the protagonist in the prompt book and the actor's script is the adaptation of the dramatic text. Both books record how the play was tailored to the specific production. These written artefacts were usually based on a printed text and contain deletions, shifts, and any additions. Changes can pertain to individual words, longer passages, or entire acts. Rather than adding information related to the content, the handwriting indicates a reading process: marks, strokes, underlining, and accents show how the text was appropriated by the person using it. These are two different reading processes on display: the actor's script was for learning the texts that were spoken on stage. Actors used it to memorise the parts assigned to them and, if necessary, make notes about their cues or as learning aids. There are hardly any notes



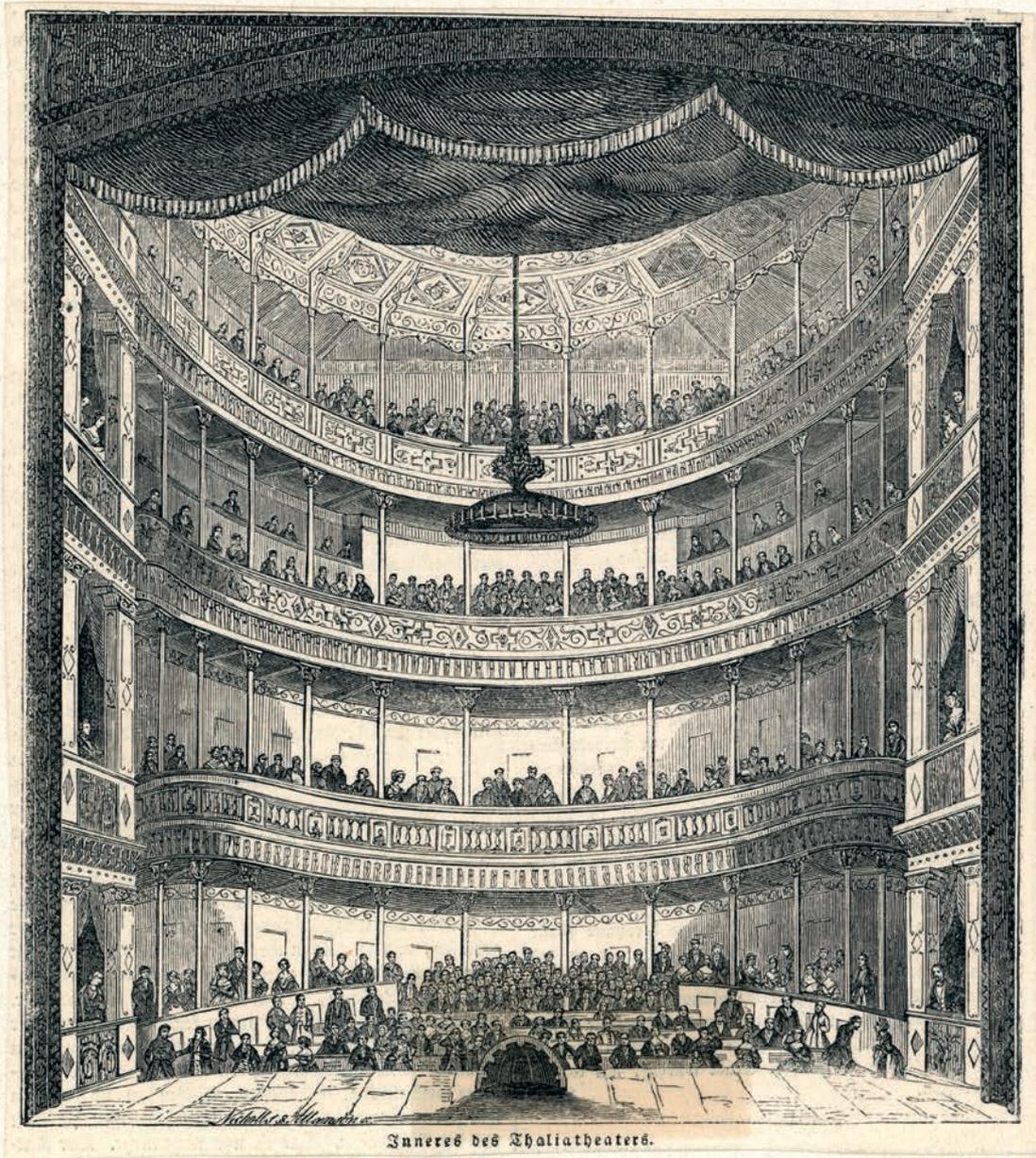
Soufflierbuch von *Mein Leopold* (Adolph L'Arronge, 1910). / The prompt book for *My Leopold* (Adolph L'Arronge, 1910).

der Texte, die auf der Bühne gesprochen werden. Die Schauspielenden lernen mit ihnen die Texte der ihnen zugewiesenen Rollen auswendig und machen sich gegebenenfalls Notizen zu ihren Einsätzen oder zu Lernhilfen. Es finden sich in den überlieferten Rollenbüchern kaum Einträge zu ihren spezifischen Auslegungen der Rolle. Dies mag an der hohen Arbeitsbelastung der Schauspielenden liegen. Es könnte aber auch sein, dass sehr personalisierte Rollenbücher im Privatbesitz der entsprechenden Personen verblieben und schlicht nicht überliefert sind.

Das Soufflierbuch ist hingegen auf das Mitlesen des Textes zugeschnitten. In jeder Vorstellung liest der Souffleur oder die Souffleuse den gesamten Text still mit und hilft den Schauspielenden aus, falls der Text vergessen oder durcheinandergebracht wird. Anhand der wenigen Probenstage und der schnell wechselnden Repertoirestücke muss davon ausgegangen werden, dass nicht alle Spielenden immer jeden Text perfekt auswendig aufsagen können. Die für das Publikum unsichtbare Person, die bei Erinnerungslücken mit der richtigen Textstelle aushilft, ist daher ein wichtiges Kernelement des Theateralltags: Dabei bleibt die soufflierende Person trotz der ständigen Präsenz auf der Bühne unbemerkt im Soufflierkasten im vorderen Teil der Bühne.

relating to their specific interpretations of their parts in the scripts that have survived from Jessner's time at the Thalia Theater. This could be due to the actors' heavy workloads. However, it could also be that highly personalised scripts remained in the private possession of the actors concerned and therefore simply have not survived.

Prompt books, on the other hand, were designed for reading along with the text while the play was taking place. In every performance, the prompter read the entire text silently, helping the actors out when they forgot or mixed up their lines. Due to the limited number of rehearsals and the rapidly changing repertoire, we can assume that not all actors were always able to recite all of their lines perfectly by heart. The prompter, who stayed invisible to the audience and helped out with the right text passage in the event of memory gaps, was therefore a core element in everyday theatre operations. Despite their constant presence on stage, the prompter remained unseen in the prompter's box at the front of the stage.



37

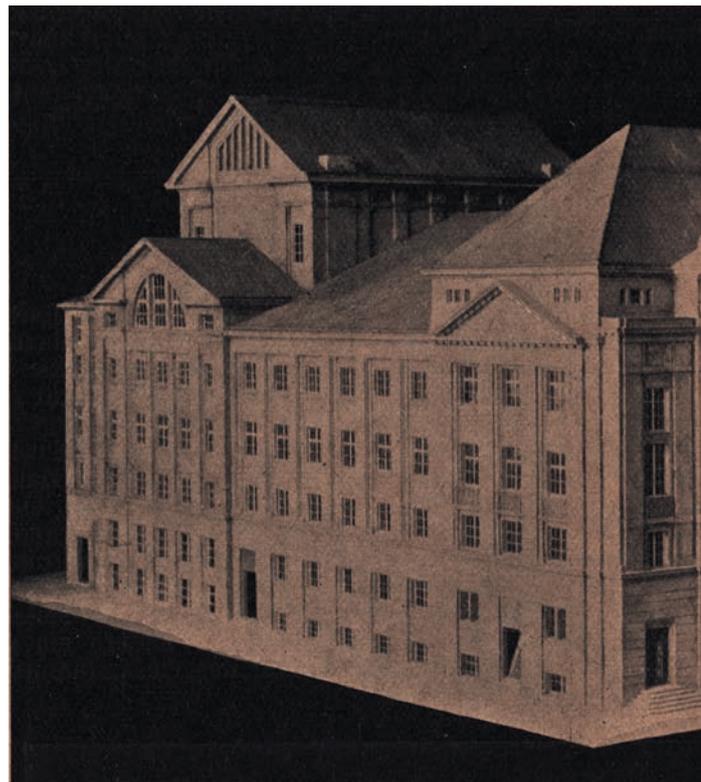
Soufflierkasten auf der Bühne des Thalia Theaters. /  
Prompter's box on the Thalia Theater stage.

# THALIA THEATER: DIE GESCHICHTE EINES BERÜHMTEN HAMBURGER BÜHNENHAUSES

**THE THALIA THEATER:  
HISTORY OF A FAMOUS HAMBURG THEATRE**



**38** Altes Haus des Thalia Theaters am heutigen Gerhart-Hauptmann-Platz (bis 1912). / The old Thalia Theaterbuilding at today's Gerhart-Hauptmann-Platz (until 1912).



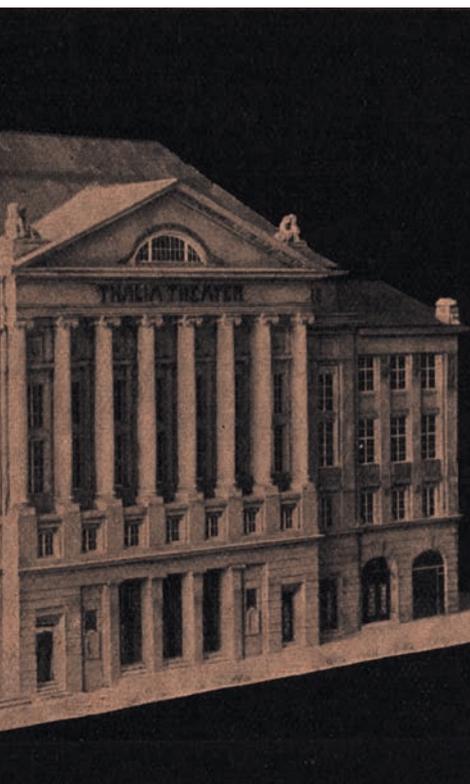
1843 wird das Thalia Theater Hamburg von Chéri Maurice als privates Lustspielhaus eröffnet. Der Name ist zunächst nicht nur Programm, sondern auch Vorschrift: Es dürfen gesetzlich keine ernstesten Dramen gespielt werden. Erst durch die allgemeine Gewerbefreiheit entfällt 1869 die vorschriftliche Beschränkung auf das Lustspiel. Zu diesem Zeitpunkt hat sich das Haus bereits etabliert und einen treuen Publikumsstamm aufgebaut. Damals sind private Theaterhäuser auf ein zahlendes Publikum angewiesen. Es gibt keine staatlichen Subventionen oder öffentliche Gelder. Die Existenz wird vor allem durch Abos gesichert. Ein Abonnement beinhaltet 36 bis 38 Vorstellungen in neun Spielmonaten. (Traditionell sind Theaterhäuser in den Sommermonaten geschlossen.) Zwar kommt es vor, dass dabei einige Stücke doppelt gezeigt werden, doch die hohe Anzahl an Vorstellungen verdeutlicht, wie sehr man sowohl auf Neuinszenierungen als auch auf Repertoirestücke angewiesen ist. Der Spielplan ist an die gut-bürgerliche Zielgruppe angepasst. Deren Geschmack prägt auch das Selbstverständnis des Theaters: Es ist das Theater der Bürger:innen. Man erhebt gewissermaßen Besitz- und Zugehörigkeitsanspruch an „unser Thalia“ und integriert es liebevoll in den durchgetakteten, konventionellen und bürgerlichen Alltag.



40 Briefkopf des Thalia Theaters 1914. / Letterhead of the Thalia Theater 1914.

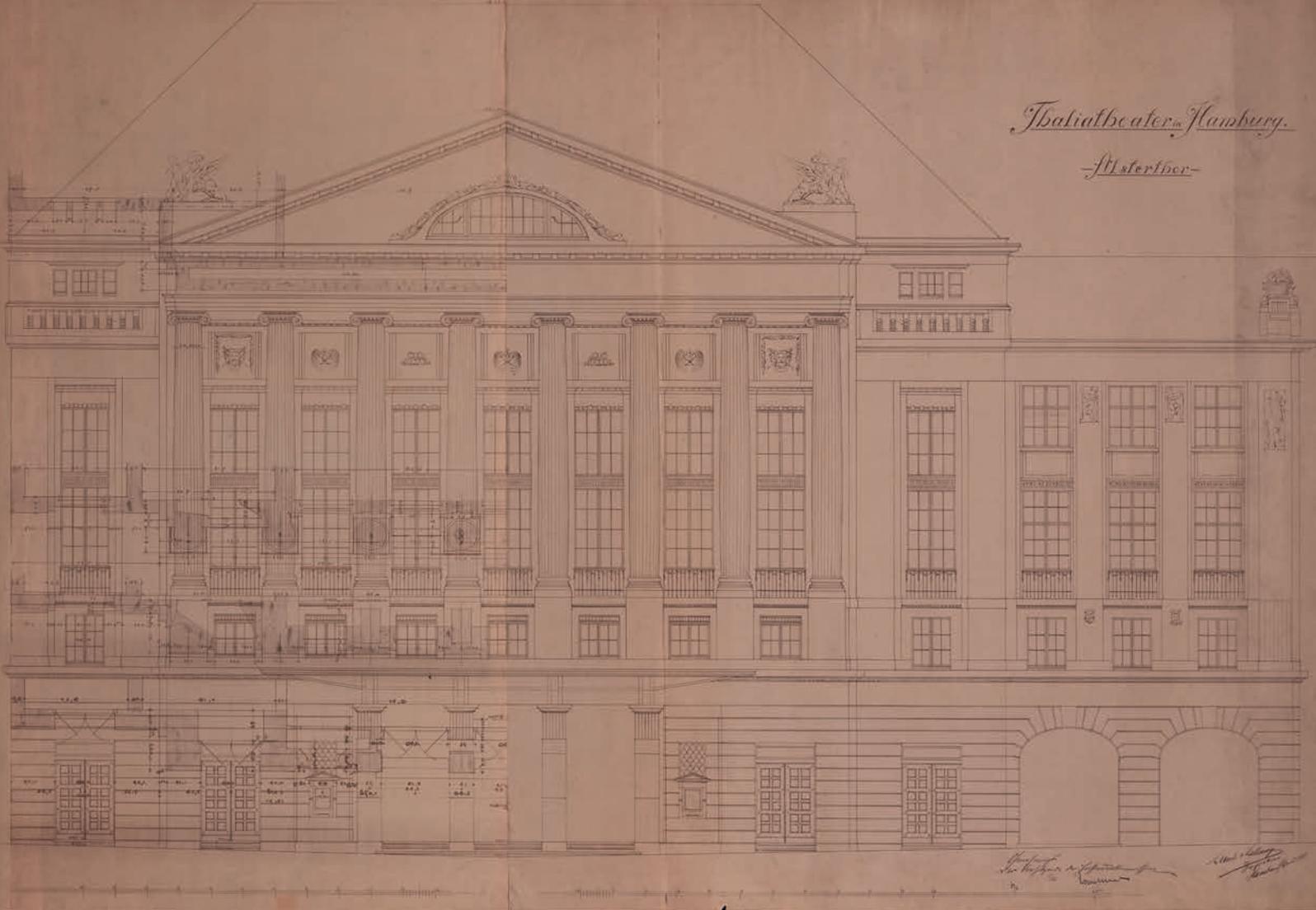
In 1843, Chéri Maurice opened the Thalia Theater in Hamburg as a privately owned theatre for comedies: a *Lustspielhaus*. Initially, the name set out not just its agenda but also the prescription: the law forbade any play outside the genre of comedy from being performed. It was not until 1869, with the establishment of general commercial freedom, that the legal restriction to comedy was lifted. By that time, the theatre had already established itself and built up a loyal audience. Back then, private theatres relied on paying spectators. There were no state subsidies or public funds. The theatre's existence was therefore primarily maintained through paid subscriptions. A subscription included thirty-six to thirty-eight performances over nine months. (Traditionally, German theatres were and still are closed during the summer months.) Although some plays were certainly shown more than once, the high number of performances illustrates how much the Thalia Theater relied on both new productions and the plays it had in its repertoire. The programme was tailored to its middle-class target audience, whose tastes also shaped the Thalia's self-image: it was the theatre of the middle class. To a certain extent, people claimed ownership of and a sense of belonging to 'their Thalia' and, in return, lovingly integrated it into their well-paced, conventional, bourgeois lives.

In 1894, Maurice sold the theatre to Bernhard Pollini, who was also managing the Hamburg Stadt-Theater at the time (at the site of today's opera). In 1897, Max Bachur and Franz Bittong



39

Neues Haus des Thalia Theaters am Alstertor (ab 1912). / The new Thalia Theater building at Alstertor (from 1912 onwards).



41 Baupläne des neuen Thaliahauses am Alstertor. /  
The construction plans for the new Thalia building at Alstertor.

42 – 48



Albert Bozenhard.



Karli Bozenhard.



Centa Bré.

1894 verkauft Maurice das Theater an Bernhard Pollini, der damals auch das Hamburger Stadt-Theater (am Ort der heutigen Staatsoper) leitet. 1897 übernehmen Max Bachur und Franz Bittong die Leitung mit Doppelspitze. 1904 stirbt Bittong und Bachur übernimmt alleine und bleibt bis 1914 am Thalia Theater. Daraufhin führt Hermann Röbbeling das Haus. Zur GmbH wird es 1907, 1910 kommen noch weitere Teilhaber hinzu. In eine finanzielle Schieflage gerät das Thalia im Jahr 1911 als eine neue Lustbarkeitssteuer eingeführt und zusätzlich, gegenüber vom damaligen Haus, ein Neubau errichtet wird. 1912 öffnet das neue Thalia Theater am bis heute bewährten Standort. Vor allem ist es größer und mit neuer Technik ausgestattet. Seit den 1930ern ist das Thalia ein subventioniertes Staatstheater. In den 1970ern und 1980ern entwickelt es sich zu einer der führenden Theaterbühnen im deutschsprachigen Raum. Für den überregional bereits im 19. Jahrhundert guten Ruf des Thalia Theaters ist besonders das Ensemble verantwortlich. Beliebt und bekannt sind während Jessners Zeit auch die Benefizveranstaltungen oder Jubiläumsfeiern für die profiliertesten Darsteller:innen. Dann gibt es ein großes Fest mit vielen Geschenken. Albert Bozenhard erhält beispielsweise einmal ein Fahrrad als Dankeschön für seinen schauspielerischen Einsatz. Die Lieblinge des Publikums zu Jessners-Regiezeit sind unter anderem: Albert und Karli Bozenhard, Centa Bré, Tom Farecht, Elvira Bach-Clemens, Käthe Franck-Witt und Anton Franck.

assumed management in a dual leadership arrangement. Bittong died in 1904, and Bachur took the reins alone, remaining at the Thalia Theater until 1914. After that Hermann Röbbeling took the helm. The Thalia became a limited liability company in 1907, with further partners joining in 1910. In 1911, the theatre got into financial difficulties when a new entertainment tax was introduced and a new building was erected opposite the old one. In 1912, the new Thalia Theater was opened at the site it still occupies today. It was now larger and equipped with better technology. Since the 1930s, the Thalia has been a subsidised state theatre. Since the 1970s and 1980s, it has developed into one of the leading theatres in the German-speaking world.

The actors' ensemble in particular has been responsible for the Thalia Theater's good reputation outside the region, which dates back to the 19th century. During Jessner's time, the Thalia's charity events and anniversary celebrations for its most distinguished actors were also popular and well known. Those occasions also involved large parties with lavish gifts. Albert Bozenhard, for example, once received a bicycle as a thank-you for his commitment as an actor. The audience's favourites during Jessner's time as artistic director included Albert and Karli Bozenhard, Centa Bré, Tom Farecht, Elvira Bach-Clemens, Käthe Franck-Witt, and Anton Franck.



Tom Farecht.



Bach-Clemens.



Käthe Franck-Witt.



Anton Franck.

Sep ÜF 25a

1912



## Kleine Bemerkungen zur Sache

Von Max Bachur

Die alte Kunst und die alte Kunst!  
Das sei die Weihe des Hauses!

Wie in Konfektions- und Modehäusern gibt es  
in den Theaterkanzleien zu jeder Saison einen  
„täglichen Eingang von Neuheiten“; die meisten sind  
freilich längst aus der Mode, bevor sie die Saison  
erreichen.

Man hat gar oft das „Ensemble“ unseres Thalia-  
Theaters gerühmt. Ich  
lobe mir jenes En-  
semble von Künstlern  
und Publikum, das  
sich hier zur wechse-  
lseitigen Verschönerung  
des Daseins heran-  
gebildet hat.

Es gehörte von je  
zu den großen Pro-  
blemen,  
Der Kunst das Ge-  
schäftliche anzube-  
quemen.  
Wir wollen ihr dienen  
treu und ergeben,  
Doch nützt ihr das  
nichts, wenn sie  
selbst nicht kann  
leben.



Hofphot. Bieber / Hamburg

Geheimrat Max Bachur / Direktor des Thalia-Theaters, Hamburg

Die Autoren finden  
an den Bühnen leicht  
den „Eingang für  
Lieferanten“, aber nur  
wenigen gelingt es,  
den Eingang beim  
Publikum zu finden.

Wir führen unsere  
Thalia mit einem Vier-  
gespann von Dichtern  
älteren und jüngeren  
Ruhmes in ihr neues  
Heim hinüber; das  
mag zugleich als  
unser ganzes Pro-  
gramm gelten.

Zur Eröffnung des neuen Hauses gibt das Thalia Theater 1912 ein Heft heraus. Auch hier werden das Ensemble und die wichtige Beziehung zum Publikum besonders hervorgehoben.

When the new building was opened in 1912, the Thalia Theater published a booklet that once more emphasised the importance of the ensemble and its relationship with the audience.



### Ein Rückblick / Von Adolf Philipp

Die Überführung des Hamburger Thalia-Theaters aus jenem Hause, das ihm sein Begründer Chéri (Schwarzenberger) Maurice vor fast 70 Jahren errichtet hatte, in das statliche neue und moderne Gebäude gibt dem Chronisten einen zwar äußeren, aber doch bedeutenden Anlaß zu einem Rückblick auf die wechselvolle Geschichte dieses für das deutsche Bühnenleben so wichtig, ja in manchem Punkte vorbildlich gewordenen Kunstinstitutes. Am Anfang dieser Geschichte steht der Name des älteren Maurice (geb. 1780 in Metz). Dieser hatte im Jahre 1826 seine Heimat verlassen und war nach Hamburg gezogen, um hier ein Fabrikgeschäft zu gründen. Sein Sohn Charles, von den Eltern Chéri genannt und unter diesem charakteristischen Beinamen zur Popularität gelangt (geb. in Agen am 29. Mai 1805), begleitete ihn und leistete ihm zunächst in diesem Geschäft getreulich Hilfe. Doch bald trat eine Wendung ein, die für seine Zukunft entscheidend sein sollte. Der Vater übernahm im Jahre 1827 das Vergnügungsetabliement Tivoli in der ehemaligen Vorstadt St. Georg, mit dem er weiterhin ein Sommertheater verband, und dessen Leitung übergab er seinem begabten und strebsamen Sohne, der übrigens schon in seiner französischen Heimat ein besonderes Interesse für die Bühne gezeigt und es sogar als Darsteller auf einem Liebhabertheater betätigt hatte. Zu jener Zeit besaß eine Witwe Handje die Kamburps auf einem engen Hofe der Steinstraße gelegenen kleinen Theaters. In diesem anspruchslosen Muffenheim hatte man schon mit allerlei Rütter- und Lokalküchen, Pantomimen und Vaudevilles sein Glück versucht, bis endlich die Frau Handje die Leitung ihrem Schwiegersohn, dem Makchiffen und Theatermeister Callmann, überließ. Diefem gelang es nun, als Sozias den jüngeren Maurice zu gewinnen, der sich künstlerisch und gekhäftlich am Tivoli bestens bewährt hatte. Die beiden Unternehmungen wurden nun in enge Verbindung miteinander gebracht; das Personal, das viele tüchtige Kräfte aufwies, erhielt Jahresverträge und erfreute sich fortan einer sicheren Existenz, und den Vorstellungen wurde auf der Orundlage eines besseren Repertoires und auch unter Heranziehung namhafter Gähle registe Sorgfalt gewidmet. Oberhaupt führte der am 1. Oktober 1831 erfolgte Eintritt Chéri Maurice einen guten Geist der Ordnung und Disziplin ins Haus. So wurden denn schon in seinen frühesten Direktionsperioden Erfolge erzielt, die sogar der Leitung des großen Stadttheaters oft schwere Sorgen bereiteten und dem Direktor F. L. Schmidt einmal das kühnerische Zitat entlockten: »Der Knabe Carl fängt an, mir fürchterliche Konkurrenz fähbar, nachdem Maurice das Steinstraßen-Theater, das auch »Zweites Theater« genannt und einst von ihm selbst in einem dem Verfasser dieses Rückblicks zur Verfügung gestellten autobiographischen Artikel als »mein kleines »Hof«-Theater« bezeichnet wurde, verlassen und sich (im Jahre 1843) ein eigenes Theater am Allertor errichtet hatte. Nach dem Tode Callmanns hatte

Maurice das alte Unternehmen noch einige Zeit allein geführt, aber schon waren dessen Tage gezählt. Kurz nach dem großen Hamburger Brande (1842) war auch die Witwe Handje gestorben und hiermit die Konzession erledigt, die abhald auf Maurice übertragen wurde. Die ihm zugleich auferlegte Bedingung, ein neues Haus zu erbauen, das auch dem Publikum größere Sicherheit bieten sollte, kam seinen eigenen Wünschen entgegen. Von zahlreichen Gönnern unterstützt, griff Maurice die Sache energisch an, und am 9. November 1843 wurde das nach den Entwürfen der Architekten Meuron und Stammann von den Gebrüdern Schäfer gebaute Thalia-Theater eröffnet, das für jene Zeiten und im Vergleich zu seinem Vorgänger sehr wohl als ein Prachtwerk gelten konnte. Mit diesem Hause ist fortan der Name seines Begründers, ungeachtet seiner wiederholten Mitbeteiligung an der Direktion des Stadttheaters, durch die man von dieser Seite gleichfalls seiner gefährlichen Konkurrenz die Spitze abzubrechen suchte, durch Dazwischen völlig verknüpft. Hier hat Maurice unter Überwindung mancher Schwierigkeiten und trotz der engen Grenzen, die im Interesse des Stadttheaters zeitweilig seinem Repertoire gezogen wurden, bis ins hohe Lebensalter fegegs- und erfolgreich gewaltet, das Theater zu seiner Bedeutung, Berühmtheit und Popularität geführt und eine Reihe der seltensten Jubiläen unter der Teilnahme der heimischen Bevölkerung und der gesamten Bühnenwelt feiern können. An der Schwelle des achtzigsten Lebensjahres angelangt, entthloß er sich, die Leitung jüngerer Händen zu übergeben, bevor ihn die zunehmende Laß des Alters schließlich mit Hofrat Pollini alioziierte und nach weiteren zwei Jahren die Leitung selbständig übernahm, aber schon 1893, kurz vor dem fünfzigjährigen Gedenktage der Eröffnung des Theaters, aus dem Leben schied. Noch einmal und nun in tiefem Herzensweh ergriff der 88jährige Nestor der deutschen Bühnenleiter die Zügel, aber nur noch ein Jahr brachte er an der Spitze seiner Schöpfung zu verharren, denn im Jahre 1894 ging das Thalia-Theater in das Eigentum des Hofrats Pollini über, Maurice behielt noch seinen Wohnsitz in dem alten Hause, das seine Welt war und in dem er auch am 27. Januar 1896 sein Leben beßloß. Dem neuen Herrn war der Befiß der Maurice-schen Schöpfung nur kurze Zeit vergönnt, denn am 26. November 1897 verstarb auch Pollini, der die Leitung des Thalia-Theaters und der Stadttheater von Hamburg und Altona in seiner Hand vereinigt hatte. Zum Verthalia-Theater bildete, hatte Pollini testamentarisch neß seinem Rechtsfreund seinen langjährigen Mitarbeiter und Vertrauensmann Max Bachur ernannt, und dieser führte nun zunächst gemeinhaltlich mit dem bisherigen Oberregisseur Franz Bittong die Direktion der drei Theater, die des Thalia-Theaters für Rechnung der Erben Pollinis ihr Ende, und mit diesem Zeitpunkt übernahm Bachur, dessen Name und Wirken immer mehr ins volle Licht der Öffentlichkeit getreten war, die alleinige Leitung der drei Bühnen, denen er auch weiterhin ihre künstlerische



und materielle Prosperität zu wahren wußte. Im Laufe der Jahre war die Pollinische Nachlaßverwaltung unter Erledigung der Ansprüche der Erben abgewickelt, das Thalia-Theater Eigentum einer Gesellschaft geworden mit Max Bachur als glänzend erprobtem Geschäftsführer an der Spitze. Nun war für ihn auch die Zeit gekommen, seinem Lieblingsplan eines Neubaus für das Thalia-Theater näher zu treten, mit dem er zugleich den Wünschen weiterer Kreise des kunst- und fortschrittsfreundlichen Publikums entgegenkam, wie einst für Chéri Maurice und seine Zeit die Errichtung des alten Thalia-Theaters eine Gipfelfung seines Lebenswerkes bedeutet hat. Um seine vollen Kräfte fortan ausschließlich diesem Unternehmen widmen zu können, vollzog er seinen Rücktritt von der Direktion der beiden Stadttheater, und bei seinem feierlichen Abschied auf der Bühne des Hamburger Stadttheaters am 31. Mai dieses Jahres, wie bei der letzten Vorstellung im alten Hause des Thalia-Theaters am Abend des 1. Juni war er Gegenstand außerordentlicher Ovationen, aus denen er erkennen konnte, wie man seine Verdienste um das heimische Bühnenleben, in dem er seit insgesamt 35 Jahren, davon 15 Jahre in direktoialer Position, tätig ist, zu würdigen weiß. Seiner verdienstlichen Initiative, seiner Energie und Gedächlichkeit in den vielfachen komplizierten Verhandlungen verdankt die Stadt Hamburg nun auch die langersehnte Schaffung eines würdigen neuen Heimes der Thalia, wie es jetzt auf dem gegenüber dem alten Hause gelegenen, vom Staat in Tausch überlassenen Plage von den Architekten Lundt & Kallmorgen glücklich aufgeführt ist, unter Verwertung der besten Errungenschaften baulicher und szenischer Technik und unter Berücksichtigung der mit der Zeit so erheblich gestiegenen Anforderungen an Zweckmäßigkeit, Sicherheit, Bequemlichkeit und Schönheit. Kein Zweifel, daß die Gunst und Liebe der Bevölkerung dem Thalia-Theater in vollem Maße erhalten bleiben wird, wie denn auch in dem neuen Hause, unbeschadet der gewohnten Pflege zeitgenössischer Produktion, die altbewährten künstlerischen Traditionen des Hauses lebendig bleiben werden im Sinne des schönen Spruches, der den Jubiläumsvorhang von 1881 ziert:

Feig jugendlich küßte Thalia!  
Wie du die Kinder entzückst,  
Zeig' auch den Enkeln dich hold!

### Das Hamburger Thalia-Theater und sein Publikum

Der Geheimrat Bachur, der zu Ehren des Hauses an der Spitze des Hamburger »Thalia-Theaters« steht und so erfröhend unentimental ist, würde, wenn man ihn über die Eigenart seines Publikums ausholen wollte, auf die mit fünf Nullen gekhännte Abonnementsziffer deuten, die, wenn auch unsichtbar, höchst bedeutungsvoll über dem Eingange zum neuen Hause steht und vergnügt-jovial lagen: »Da haben Sie mein Publikum!« Aber das Hamburger »Thalia-Theater« hat in einer Theaterzeit, in der vor den Berliner Bühnen Flachheit und Flaumacherei, Skepsis und Gleichgültigkeit, Snobismus und Unkultur Rändig die vordersten Parkettstge innehaben,

49 Heft vom Thalia Theater zur Eröffnung des neuen Hauses am 31. August 1912. / Thalia Theater booklet for the opening of the new theatre on 31 August 1912.



allen Grund, sich auch ohne wißige Randglossen eines Publikums zu erfreuen, das auf der Meisterin Worte schwört, das nichts anderes verlangt, als daß es ihm gestattet sei, zur Erhaltung und Förderung dieser Bühne und dieser Schauspieler sein Geld auszugeben und das mit Kapitän, Mannschaft und Einrichtung seines »Thalia-Theaters« — bitte, den Ton auf der ersten Silbe — einfach durch dick und dünn geht. Pardon: doch ein wenig mehr und lieber durch dünn als durch dick. Man schleicht »fachte mit leisem Schritt« auf Zehenspitzen hinaus, wenn sich die Mystik von Henrik Ibsens »Klein Eyolf« gar zu anspruchsvoll gebärdet, da man den vortrefflichen Leopold Jessner, diesen unerbittlichen und zähen Mahner (— der wie Gregers Werke die sittliche immer wieder die literarische Forderung aufrichtet), doch keinesfalls durch lauten Protest kränken kann. Man kann die Herrschaften auch zu Hyänen werden sehen, wenn man ihnen gar zu stark erotisch einheizt (der ergebenst Unterzeichnete darf an seinem Körper noch die Narben zeigen, die er sich einmal mit einer paprizierten Komödie in Hamburg und an dieser Stelle holte). Es gibt auch wohl kleine Unterschiede zwischen dem blasierten Parkettvolk der Donnerstag-Abende, an welchen man im Hamburger Thalia-Theater die Premieren sieht und zwischen den lediglich genußfreudigen Habitués der anderen sechs Wochentage, die selig sind, wenn sie von dem Besuch bei ihren Freunden, die auch schon von Vater und Mutter, Großvater und Großmutter gekannt wurden, ihr Quantum Freude oder Erbauung, wie sie es als Resultat des Theaterbesuches verlangen, mit nach Hause nehmen können. Aber die Grundbedingung zu einem segensvollen Miteinandergehen von Thalia-Theater und Publikum ist vorhanden: in einem Respekt nämlich, dem das

Theater (und zumal dieses Theater) noch ein paar Stufen über den Alltagsdingen steht, dem es gelingt, gute Manieren zu bewahren, auch wenn dicht neben ihm Geschmack und Gefühl gebieterisch »Nein« sagen, und der über die Einzelleistung hinaus, über das Gegenwärtige hinaus an die Leistungsumme der Vergangenheit denkt und in jedem Falle vor der Arbeit andächtig und ergeben seine Reverenz macht. Man hat keine »Richtungen«, kein schweres literarisches Gepäck, vielleicht auch ein bißchen zu viel Wohl- anständigkeit und unverhüllte Freude am unverhüllten Nur- Amüsement. Aber man hat das Prinzip, wenn irgend möglich, mit sich reden zu lassen, und fühlt sich dem Kunstwerk oder dem Werk gegenüber durchaus mehr als Genießer, denn als Richter oder als Staatsanwalt. Und man hängt an seinen Eliteschauspielern mit einer Liebe, die nicht allein den Menschen trägt, sondern auch das Institut, das sein künstlerisches Asyl ist; das Theaterstück, mit dem er seine Persönlichkeit verflucht. Dieser Kult hat wahrhaftig nichts von der aufdringlichen, geschwägigen, bagatellisierenden Unsitte der Wiener Personalfexerei, sondern seine Ausdrucksmittel sind wieder nur die freundlich-innigen, zurückhaltenden Umgangsformen der Ehrfurcht und Andacht. Wenn man Albert Bozenhard am Tage seiner 25-jährigen Bühnenwirksamkeit als Hamburger Thalia-theater- schauspieler mit wahrhaft königlichen Ehren belud, wenn man in Hamburg denselben Künstler kurzweg »Albert«, die elegante Käthe Franck-Witt kurzweg »Käthe«, Centa Bré einfach »Centa« zu nennen pflegt, wenn es sich so gefügt hat, daß selbst der Atavismus der Benefize in Hamburg noch nicht zu Grabe getragen werden konnte, so ist das alles mehr, als nur der Äußerungs- komplex einer primitiven Kunstanschauung. Man braucht vielmehr diese



Fritz Richter



Julius Kobler



Tom Farscht



Elvira Bog-Stanis



Albert Bozenhard



Ernst Haffenstein



Richard Homann

OSKAR THEUER



Aus dem Herrenpersonal des Hamburger Thalia-Theaters

1. Rottmann / 2. Wallfried / 3. Moller / 4. Görner / 5. Grill / 6. Oberhals / Tenzel / 7. Harde / 8. Keune

Photos: Böhner / Hoffmann / Moczulsky / Bühnenzeitung / Woogner

Ventile um ein Übermaß an Neigung ausströmen zu lassen, das zu ernste Gefühluntergründe hat, um sich beim Einflammen von Autogrammen, beim Paradiere vor den Schauspielerausgängen des Thalia-Theaters, beim sich Eindringen in das Privatleben des Schauspielers (nach Wiener Sitte) ausgeben zu können. Man möchte keusche, norddeutsche und doch auch intensiv sein. So hat also gerade das »Thalia-Theater« — im »Hamburger Schauspielhaus« ist man wesentlich empfindlicher, und das »Stadttheater« wird sich unter dem neuen Regime seinen Anhängerflam zu bilden haben — das Glück, ein Publikum sein eigen zu nennen, das, ohne kritiklos zu sein, doch die Arbeit des Hauses und seiner Verwalter gern segnet, ja, soweit es irgend möglich ist, prinzipiell bejaht. Und wenn die Leute in anderen Städten dieses Theaterpublikum mit seinen kleinen Schwächen gelegentlich belächeln und glossieren, so tun sie es nur, weil sie Grund haben, Hamburg um dieses Publikum zu beneiden.

Walter Turszinsky

## Das neue Thalia-Theater in Hamburg / von Horst Weyhmann

Nach nahezu 70jährigem Bestehen des alten Thalia-Theaters war es selbstverständlich, daß der Bau dieses Hauses weder in seinen technischen Einrichtungen noch

in Fragen des modernen Komforts auf der Höhe war und der Wunsch nach einem neuen Hause nur zu gerechtfertigt erschien. — Nachdem im Jahre 1907 der Plan, ein neues Theater zu bauen, feste Gestalt gewonnen hatte, ging man an die Bearbeitung eines Projektes, welches darauf hinzielte, das Haus derartig umzugestalten, daß unter Verwendung der alten Baulichkeiten ein modern ausgestattetes, allen Anforderungen einer modernen Zeit genügendes Theater an der gleichen Stelle erstünde. Nach vielen Verhandlungen, die sich lange Zeit hinzogen, mußte dieses Projekt fallen gelassen werden, da die Kosten für Neuerwerbung angrenzender Grundstücke, sowie für den Ausbau eine derart exorbitante Höhe erreicht hätten, daß ein günstiges Resultat kaum noch erwartet werden konnte.

Nun erst kam die Leitung des Thalia-Theaters zu dem Entschluß, ein vollständig neues Theater zu erbauen. Gegenüber dem alten Hause fand sich das geeignete Terrain, das dem Staate gehörte. Nach den mannigfachen Schwierigkeiten konnte schließlich der Kaufvertrag mit dem Staate geschlossen werden. — Nun, nachdem die Verhandlungen über drei Jahre gedauert hatten, nahmen die Arbeiten einen schnellen Fortgang. Die Architektenfirma Lundt & Kallmorgen übernahm die Bauausführung. Das bezeichnete Terrain, an allen vier Straßenfronten frei liegend, besitzt etwa die doppelte Grundfläche des alten Hauses. Da der intime Charakter des Thalia-Theaters voll gewahrt bleiben sollte, wurde

nur für etwa 250 Personen mehr Platz geschaffen, so daß das neue Haus für 1350 Personen Raum bietet.

Um die Rentabilität des wertvollen Bauplatzes zu erhöhen, wurde an der verkehrsreichen Rothenstraße ein etwa 9 m breiter Streifen abgetrennt, der im Erdgeschoß mit Läden, in den beiden oberen Geschossen mit einem Tages- und Abendrestaurant und in der obersten Etage mit Wirtschaftsräumen ausgenutzt wurde.

Der nun noch verbleibende Teil des Terrains hatte eine Durchschnittsbreite von 30 und eine Tiefe von 60 Metern. — Das Repertoire des Thalia-Theaters, das vornehmlich dem Schau- und Lustspiel, und gelegentlich vielleicht musikalischen Aufführungen gewidmet ist, bedingt einen in sich möglichst geschlossenen Raum, um Publikum und Darsteller in möglichst unmittelbare Beziehung zu bringen. Diese Bedingung war im alten Thalia-Theater in besonders glücklichem Maße erfüllt und das Hauptaugenmerk der Bauleitung mußte sich darauf richten, diesen Vorzug auch dem neuen Thalia-Theater zu sichern.

— Eine weitere Bedingung war, nur solche Zuschauersitze zu schaffen, daß von jedem Einzelnen die Bühne voll übersehen werden könnte. Die Hamburger Gesellschaft liebt es, in kleinem Freundeskreise im Theater in vornehmer Intimität vereint zu sein. Diefem Bedürfnis Rechnung tragend, sollte eine möglichst große Anzahl von Logen geschaffen werden. Die jetzt so beliebte amphitheatralische Bauart würde diesem Bedürfnis nicht genügend Dementsprechend sollte wieder ein sogenanntes Rangtheater entfallen. Da die Baupolizeibehörde den Mittengang im Theaterparkett aus sicherheitspolizeilichen Gründen nicht mehr zuläßt und die Anlage der Türen an den Seiten des Parketts vorschreibt, um das Abfließen des Publikums nach entgegengesetzten

Seiten zu gewährleisten, mußte auf die Anlage von Logen an den Seiten des Parketts verzichtet werden. Um trotzdem eine größere



Aus dem Hamburger

1. Grete Ferron / 2. Frau Hofmann-Körner / 3. M. / 7. Trude Lobe / 8. Rosine Schröder

Anzahl von Logen zu gewinnen, wählte man den Ausweg, ein Zwischengehoß, einen Logenrang, zu schaffen, zwischen dem Parkett und dem ersten Rang. Somit besteht der Zuschauerraum aus dem nach hinten stark ansteigenden Parkett, dem Zwischengehoß (Logenrang), dem ersten Rang (in welchem sich an den Seiten ebenfalls Logen befinden) und dem zweiten Rang. Hinter dem zweiten Rang, ebenfalls stark ansteigend, liegt der dritte Rang und die Galerie.

Es wurde Wert darauf gelegt, den inneren Organismus des Baues architektonisch wahr nach außen zum Ausdruck zu bringen. Die Hauptfront, nach dem Allertor zu gelegen, ziert ein von acht jonischen Säulen getragener Giebel. Die zwei Wandfelder zwischen den beiden letzten Säulen tragen wirkungsvoll modellierte Gruppen, links die Thalia, rechts Apollo. Ein Maskenfries, der an Ort und Stelle angetragen wurde, ziert die obere Füllung zwischen den Säulen und den oberen Teil der Pfeiler. Die Seitenfronten zeigen Pfeilerarchitektur, welche an den Ecken nach dem Allertor durch neun flach modellierte lebensgroße Figuren, die neun Musen darstellend, geschmückt sind. Alle Bildhauerarbeiten entstammen dem Atelier des weit über Hamburg hinaus renommierten Bildhauers Herrn Hoffmann, dessen künstlerische Leistungen bereits vielfach berechnete Anerkennung gefunden haben.

Drei Haupttüren am Allertor vermitteln den Eingang zum Kassenraum, der mit Kunstmajoliken ausgelegt ist. Die Besucher des Parketts, Zwischengehoßes und des ersten Ranges



Damenkranz des Thalia-Theaters

Margarethe Ruprecht / 4. Stella David / 5. Ella Gröger / 6. Daisy Torrens  
Photos: Bieber | Raup | Lundt | Maj | MacLigay | Wertheim

gelangen durch drei Windfangtüren in die geräumige und hohe Vorhalle, während die Besucher des zweiten und dritten Ranges rechts und links gefonderte Treppen vorfinden, welche in feuerficheren, am Tageslicht belegenen Treppenhäusern nach oben führen. Die öffentliche Vorhalle ist als Aufenthaltsraum für das Publikum gedacht und deshalb reich in echtem Material ausgeführt. Die Pfeiler bestehen aus rotem Brokatello-Marmor, alle Holzarbeiten aus Sapeli-Mahagoni. Die Haupttreppen sind aus gelbem Marmor, der Fußboden aus Mosaikplatten gebildet. Die weiß gehaltene Decke zeigt eine reiche Kassetierung in Form eines Frieles. Von der Vorhalle führt die breite Freitreppe nach beiden Seiten galerieartig umgibt. Die Erweiterung aus drei Kassenstüben ist zu einem äußerst vornehmen und reich gegliederten Tealalon ausgebildet. Der Charakter dieses wird durch das verwendete Material und intime Wirkung geflammte Birke, grüner Brokat, gelber Marmor, Rang führen ebenfalls zwei Marmortreppen, sowie außerdem als Neuerung ein Aufzug, der 10 bis 12 Personen zugleich fassen kann, empor. Der erste Rang ist durch ein großes, durch zwei Stockwerke reichendes Foyer ausgezeichnet, das im gewissen Grade der Vorhalle ähnelt, denn beide sind von Galerien umgeben. Maßgebend für diese Anordnung war der Wunsch, die Besucher des zweiten und dritten Ranges als Zuschauer an dem lebhaften, sich im Foyer des ersten Ranges entwickelnden gesellschaftlichen Treiben teilnehmen zu lassen. Das Foyer ist ganz in Holz getäfelt und hellgrün gefächert, während die Stoffbekleidungen an dem Portal und Fenstern grün und gold gehalten sind. Eine reich kassetierte, aber einseitigen Raum nach oben ab. — Kleine Erfrischungen können im Foyer genommen werden, während für hungrige und ersten Rang nach dem großen Restaurant belieben. Über dem Hauptfoyer befindet sich dann das Foyer des dritten Ranges, das zwar hoch und licht, aber einfacher ausgestattet ist. Breite und helle Flure umgeben in allen über den Eingangstüren die Garderoben für das Publikum räumlich bequem angelegt.

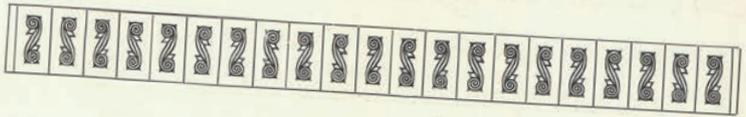
Das Zuschauerraum stellte den Architekten die höchsten neben weitgehenden künstlerischen und oft recht unbedingten baupolizeilichen Forderungen zu erfüllen waren. Die konstruktiven Beziehungen wurden bestimmt durch die Forderung, von allen Plätzen die Bühne voll übersehen zu können und gleichzeitig das gesprochene Wort in allen Abtufungen und Modulationen völlig einwandfrei zu hören. Für die Kontruktion der weit ausladenden Ränge,

sowie der Stützen der Umkleieräume des Zuschauerraumes wurde Eisenbeton gewählt. Bezüglich der guten Sichtbarkeit wurden weitgehende Verläufe an Zeichnungen und größeren Modellen mittelst Seilbahnen angefertigt. Auf das schwierige Problem der Raumakustik wurde ganz besondere Sorgfalt verwendet und alle Kontruktionen berücksichtigt, vor allem wurden nur solche Kontruktionen verwendet, die durch ihr Material von selbst eine gute Akustik gewährleisten. So wurde besonders viel Holz verwendet. Alle Wandflächen, die den hörenden Widerhall erzeugen können, wurden mit Stoffen bepannt, die erfahrungsgemäß wieder mitönen, noch den im geschlossenen Raum erzeugten Schall reflektieren.

Die farbige Ausmückung des Theaters ist in Grau, Rot und Gold gehalten. Die Architektur des ruhig und geschlossen wirkenden Zuschauerraumes ist durchaus modern. Bei glücklicher Verflechtung neuzeitlicher Formen mit historischen Überlieferungen kommen feinschöne und lebensstarke Architekturgedanken zum Ausdruck.

Das Bühnenhaus besteht aus der eigentlichen Bühne, den Garderoben für die Darsteller, den verchiedenen Magazinen, zahlreichen Büros und den Werkstätten. Die Bühne hat folgende Abmessungen: Bühnenöffnung (Prozension) 10 m, Breite 20 m, Tiefe 15 m. Die Höhe vom Bühnenboden bis zur unteren Kante des Schnürbodens beträgt 21 m. Über dem Schnürboden liegt dann noch ein großer Dachraum mit der Rauchklappenanlage, während in der Unterbühne noch zwei Stockwerke, ein Arbeitsraum und darunter der Maschinenraum, sich befinden. Die Bühne nun stellt ein wahrhaftes Kunstwerk dar. Alle Erfahrungen moderner Bühnentechnik sind zur Anwendung gebracht und neue Prinzipien gefunden, so daß ein Werk der schwierigsten Bühnenwerke ermöglicht. Der Bühnenboden besteht aus vier verchiedenen Teilen, von denen über das Bühnenniveau erhoben werden können. Mit üblichen System der Soffitten gebrochen und werden in kommen. Ein Arbeiterfahrstuhl führt direkt von der Bühne zu den Arbeitsgalerien, eine Einrichtung, die zur Beileuchtung des Szenenwechsels beiträgt. Für die Bühnenbeleuchtung ist das Vierfarbensystem, weiß-gelbgrün-rot, gewählt und stehen die neuesten Effektapparate zur Verfügung. Für besondere Fälle ist eine Effektlampen-anlage größten Stils vorgesehen.

Neben den technischen Mitarbeitern hat sich auch Vertreter der Bauherrin Herr Oberinspektor Carl Tenzel in rühmender Weise an allen Arbeiten beteiligt. Auch seine vielumfassende Tätigkeit bei der prompten Fertigstellung des Theaters in der Inneneinrichtung verdient besondere Anerkennung.



Verantwortlich für die Schöpfung: Erich Kästner, Charlottenburg. Alle Zeichnungen sind an die Bauherrschaft, Herrn W. R. Fiedler, Straße 20, an die Firma vorerwähnte Bauherrschaft und Herrn G. W. Schumann, Verlag „Das Theater“, G. m. b. H., Berlin W. R. Fiedler, Straße 22



Das alte Thalia-Theater in Hamburg

**Moderne maschinelle Bühneneinrichtungen**  
für Hand-, hydraulischen und elektrischen Antrieb  
in hervorragender Konstruktion und erstklassiger Ausführung  
Eigene Konstruktionsbureau :: Projekt und Kostenanschlag auf Wunsch  
= Spezialfabrik für zeitgemäße Bühnenanlagen =  
**Gustav Wippermann, Maschinenfabrik und Eisengießerei, G. m. b. H., Köln-Kalk No. 1**

In welcher Farbe wähle ich meinen Hut? Die Kardinalfrage im Leben unserer Damen hat der durch seine Farbestudien und Farbeforschungen berühmte Chemiker Chevreul auf wissenschaftlicher Grundlage wie folgt beantwortet: Blonde Frauen sollen schwarze Hüte tragen mit weißen, roten oder roten Federn oder Blumen. Auch Braunhaarige kleiden diese Farben, — Echtes und

oder blaue Gefächfarbe schon zur Geltung und kann weiß und rot befestigt werden. Ein rotfarbener Hut darf nie direkt an die Haut grenzen; er soll von ihr durch die Haare, besser noch, durch eine weiße oder grüne Gardine getrennt sein. Ein mehr oder weniger dunkelroter Hut ist nur dunkelblauen Gefächern anzuraten. Gelbe oder orangefarbene Hüte trägt man nicht, das gleiche gilt von violetten Hüten. Federn und Blumen in all

# SCHAUSPIELEN ALS BERUF: ZWISCHEN STARS UND GEWERKSCHAFTEN

## THE ACTING PROFESSION: BETWEEN STARS AND UNIONS

Der Beruf des Schauspielens durchlebt im Laufe der Zeit einen Wandel: Die von der Kirche propagierte Verteufelung des Theaters hallt bis ins 19. Jahrhundert hinein nach. Der Beruf bleibt lange verpönt, und vor allem die ihn ausübenden Frauen werden oft mit Sittenlosigkeit oder Sexarbeit assoziiert. Das hat auch mit dem Phänomen der Wanderbühnen zu tun: Durch das viele Reisen und die beständigen Ortswechsel werden Schauspielende zum „fahrenden Volk“ gerechnet, sind von den entsprechenden Vorurteilen betroffen und erhalten erst im 19. Jahrhundert langsam Bürger:innenrechte.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts ist dies weitgehend in den Hintergrund getreten. Die Schauspieler:innen werden zunehmend als Vorbilder und Stars wahrgenommen und transformieren so das Berufsbild. Die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt hat um die Jahrhundertwende immensen internationalen Erfolg und gilt als erster Weltstar. 1905 ist sie als Kameliendame aus dem gleichnamigen Drama von Alexandre Dumas auch in Hamburg zu Gast. Zugleich ermöglicht das neue Medium des Stummfilms eine nie gesehene Welle an Starverehrung. Durch die fehlende Sprache ist es plötzlich besonders einfach, international erfolgreich zu sein.

The acting profession has undergone profound changes over the course of its history, with the demonisation of theatre propagated by the church reverberating well into the 19th century. The profession was still frowned upon long after, and female actors in particular were often associated with immorality or sex work. Due to the *Wanderbühnen* (travelling theatre) companies' many journeys and constant changes of location, actors were affected by prevailing prejudices against 'travelling people'. It was only slowly that they achieved civil rights in the 19th century.

At the beginning of the twentieth century, those prejudices had largely faded into the background. Actors were increasingly perceived as role models and stars, which transformed the profession's image. French actor Sarah Bernhardt enjoyed immense international success at the turn of the century and was considered the first *world star*. In 1905, she appeared in Hamburg as the Lady of the Camellias in Alexandre Dumas' drama of the same name. At the same time, the new medium of silent film brought about an unprecedented wave of star worship. The absence of language suddenly made it particularly easy to achieve international success.



50

Als Postkarte  
genutzte Fotografie. /  
A photograph  
used as a postcard.





Fankarte von Albert Bozenhard. / Albert Bozenhard fan card.

Die Verehrung der Stars ist aber auch in der kleineren Dimension, etwa in Stadttheatern wie dem Thalia, durchaus üblich. Die neuen medialen Möglichkeiten des modernen Kapitalismus greifen das besonders durch zu kaufende Postkarten auf, die durch das ganze Land verschickt werden.

Sie bilden Schauspielende ab – meist in Kostüm und oft in einer passenden Pose oder Grimasse. Auf der Hinterseite finden sich dann persönliche Nachrichten an die Adressierten, oft ohne weiteren Zusammenhang mit dem Foto, manchmal aber auch mit einem Lobgesang auf eben dieses. Überraschend modern in der graphischen Aufbereitung wirken die Kollagen aus mehreren Fotografien, die uns von Albert Bozenhard und Centa Bré noch erhalten sind.

Doch die soziale Anerkennung der Schauspieler:innen ändert noch nichts an ihrer realen sozialen Lage. Die Arbeitsverhältnisse sind prekär, selbst wenn man in einem festen Ensemble engagiert ist – die sicherste Art für ein regelmäßiges Einkommen zu sorgen. Es bildeten sich daher zunehmend Vereine, Genossenschaften und Gewerkschaften, die sich für die Rechte der Schauspielenden – aber auch der anderen Bühnenangehörigen – einsetzen. Dabei sollen vor allem die Arbeitszeiten, die Versicherungen und

However, star worship was also quite common on a smaller scale, for example, in city theatres such as the Thalia Theater. The new media opportunities afforded by modern capitalism were particularly well suited to this. For example, postcards could be bought and sent all over the country. They depicted actors, usually in costume and often striking a suitable pose or putting on a particular facial expression. On the reverse side, there are personal messages to the addressees, often with no further connection to the photograph, but sometimes including exalted words of praise. Surviving collages of a number of photographs by Albert Bozenhard and Centa Bré are surprisingly modern in their graphic presentation.

However, actors' social recognition did not change their actual social situation. Working conditions were precarious, even for those who were part of a permanent ensemble, which was the most secure way to ensure a regular income. As a result, actors began forming more and more associations, cooperatives, and unions to fight for their rights as well as those of other stage employees. In particular, they demanded the right to negotiate and fix their own working hours, insurance, and salaries. Magazines, leaflets, and questionnaires are



52

Fankarte von Centa Bré. / Centa Bré fan card.

die Gehälter verhandelt und fixiert werden. Zeitschriften, Flugblätter, Umfragebögen: Es gibt viele Versuche, sich Gehör und Anhänger:innen für dieses politische Vorhaben zu verschaffen.

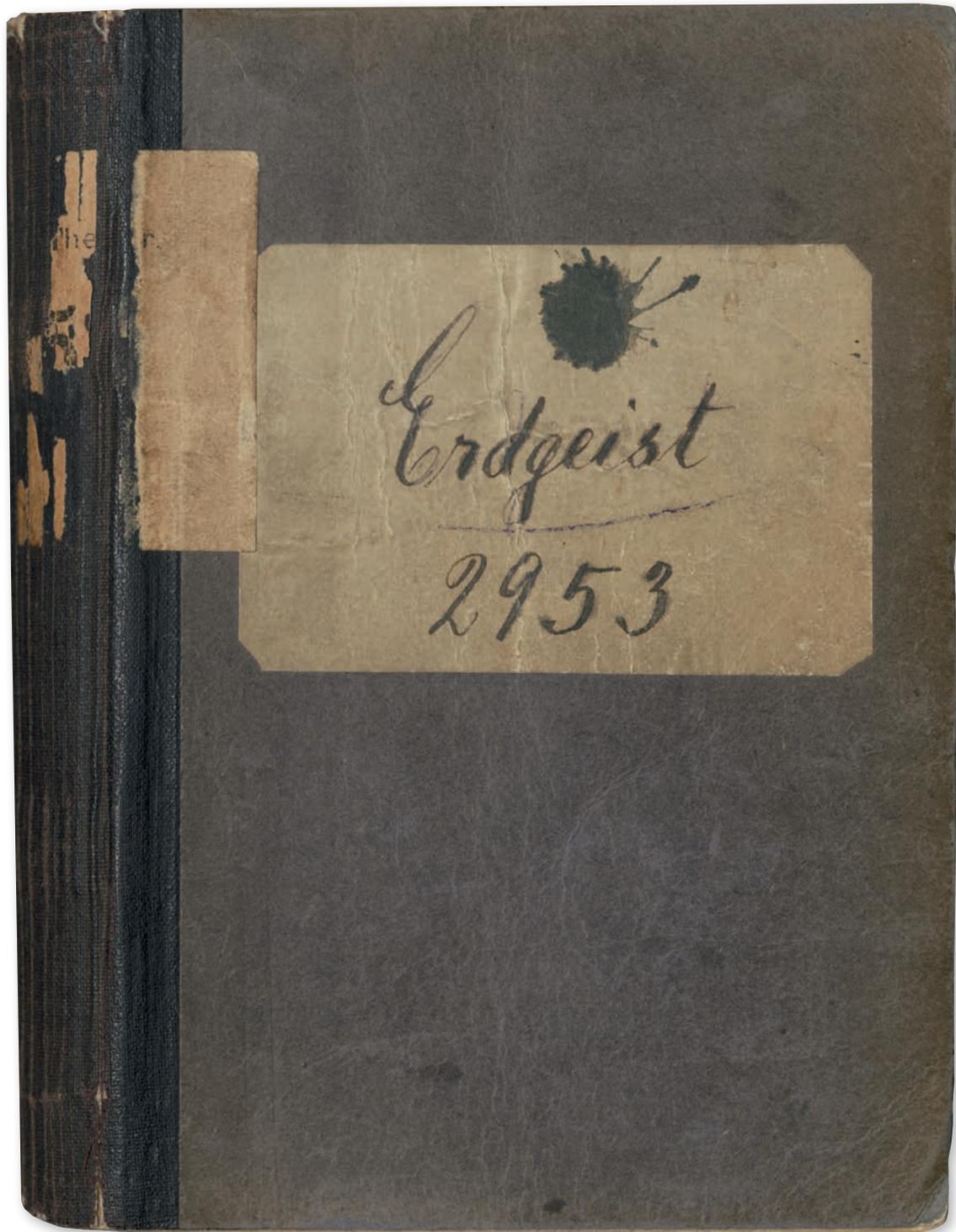
Der gewerkschaftliche Kampf führt schließlich nicht nur zu einer besseren und abgesicherten Lage der Schauspielenden, sondern auch zu einer Wahrnehmungsveränderung im Publikum: Durch die Anerkennung von Probenzeiten als Arbeitszeiten verschiebt sich sukzessiv auch die Bedeutung des Probens. Das wiederum führt zu einem Wandel, der nachhaltig die Ästhetik der gesamten Bühnenabläufe beeinflusst.

Das Phänomen des Regietheaters, das nicht zuletzt auf einer genau inszenierten und detailliert geproben Produktion basiert, wird erst durch diesen Wandel möglich. Durch die Verhandlungen der Gewerkschaften ist die Probe schlussendlich offiziell Arbeitsplatz und Arbeitszeit geworden und nicht mehr nur Mittel zum Zweck.

testament to their many attempts to make themselves heard and gain supporters for their political project.

Ultimately, the union struggle not only ameliorated the actors' situation but also changed how they were perceived by the audience. The recognition of rehearsals as working hours gradually made rehearsals more important as well. Extended rehearsal periods then had a lasting effect on the aesthetics of performances altogether.

The emerging *Regietheater* (director's theatre) depended heavily on precisely staged and meticulously rehearsed productions, which were the direct result of these changes to working conditions. As a result of union negotiations, rehearsals ultimately became working hours at an official workplace – and no longer just a means to an end.



53

Cover von Jessners Regiebuch von *Erdegeist* (Frank Wedekind, 1906). /  
The cover of Jessner's director's book for *Earth Spirit* (Frank Wedekind, 1906).

# FRANK WEDEKIND: DIE ETABLIERUNG EINES REBELLEN

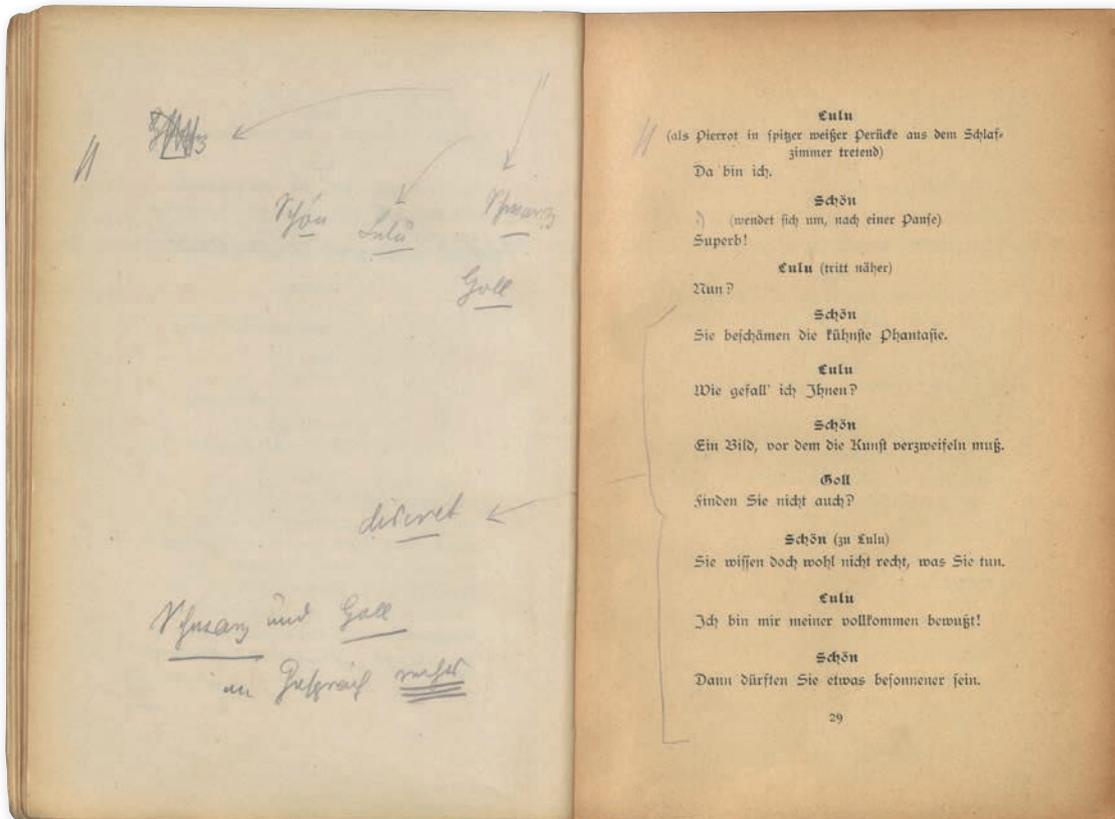
## FRANK WEDEKIND: THE ESTABLISHMENT OF A REBEL

Besondere Aufmerksamkeit gebührt während Jessners Zeit Frank Wedekind, einem damals schon anerkannten, aber wegen der Radikalität seiner Stücke häufig nicht gespielten oder gar in Schriftform erlaubten Autor. Leopold Jessner setzt sich in Hamburg stark für seine andernorts vernachlässigten Dramen ein und trägt so zu ihrer Etablierung auf dem deutschsprachigen Theater bei. Wedekind ist ein Sorgenkind des Kaiserreichs, wie umgekehrt auch die Verhältnisse im Kaiserreich die Sorgenkinder sind, um die Wedekinds Texte kreisen. Skandalumwoben ist ihre Beziehung auf alle Fälle. Wedekind setzt sich in seinen Texten scharf mit den starren Gesellschaftsnormen auseinander und zeigt ihre immanente Doppelmoral und lügenhafte Scheinhaftigkeit auf. Dabei macht ihm allerdings die strenge Zensur zu schaffen; die allermeisten Stücke dürfen nicht so gezeigt werden, wie sie geschrieben wurden. Dieses übergriffige Verhalten der Zensurpolizei empört Jessner noch später in der Weimarer Republik, Jahre nachdem Wedekind 1918 gestorben ist.

Jessner gelingt ab 1906 mit seinen Hamburg-Produktionen von Wedekind-Dramen ein wiederholter Erfolg – und das trotz der Lustspielhausstradition des Thalia Theaters. Inhaltlich wird hier eine ganz andere Welt gezeigt (und auch noch angeprangert), als das Publikum dies

During Jessner's time at the Thalia, particular attention was being paid to Frank Wedekind. Wedekind was already a renowned playwright, but due to the radical nature of his plays, they were not performed on a regular basis and were sometimes even banned from being published in print. In Hamburg, Leopold Jessner championed Wedekind's plays, which were being neglected elsewhere. He thus contributed to their acceptance on the German-speaking stage. Wedekind was the problem child of the Wilhelmine Empire, while conditions in the Empire were the problem children that Wedekind's plays revolved around. The relationship between the author and his country was shrouded in scandal. In his texts, Wedekind took a critical look at the prevailing, rigid social norms and exposed their inherent double standards as well as their mendacity. Strict censorship norms posed a continuous problem for Wedekind. Most of his plays were not allowed to be staged in the way he had originally intended. Even in his later Weimar Republic years, and long after Wedekind's death in 1918, Jessner was still expressing his outrage at the stifling encroachment of the censorship police on Wedekind's work.

From 1906 onwards, Jessner's Hamburg productions of Wedekind's plays enjoyed repeated



Notizen im Regiebuch von *Erdegeist* (Frank Wedekind, 1906). /  
Notes in the director's book for *Earth Spirit* (Frank Wedekind, 1906).

sonst von den leichten Stoffen gewohnt ist. Die autoritären, prüden und gewaltvollen Gesellschaftsstrukturen werden vor allem durch die Darstellung von Tabuisiertem aufgezeigt und kritisiert. Doch das Publikum geht (meistens) genügsam mit, was wohl mit dem gewonnenen Vertrauen der Zuschauer:innen zu Thalia-Regisseur und Thalia-Ensemble zu erklären ist.

Auch Wedekind selbst zeigt sich durchaus vertrauensvoll und sieht Jessner als Schlüsselfigur bei der Durchsetzung seiner Dramen auf der Bühne. In einem Brief schreibt er, Jessner solle doch bitte ein Porträt von sich schicken, damit er es im Wohnzimmer aufhängen könne. Jessner wiederum bezeichnet Wedekind als „Interpunktionszeichen der Weltliteratur“.

Insgesamt entstehen sieben Wedekind-Produktionen in Hamburg unter Jessners Regie: *Erdegeist* (1906), *Frühlings Erwachen* (1907), *So ist das Leben* (auch: *König Nicolo*, 1911), *Die Büchse der Pandora* (1911), *Der Kammersänger* (1912), *Lulu* (1913) und *Der Marquis von Keith* (1914). Auch nach Hamburg wird sich Jessner als Intendant in Königsberg und später in Berlin

success – despite the Thalia Theater's comedic tradition. The plays showed (and denounced) a completely different world to the one that the audience had become accustomed to in what were usually easy-going comedies. Wedekind highlighted and criticised authoritarian, prudish, and violent social structures through his portrayal of taboo subjects. But the Thalia audience (generally) went along with him. One important factor might have been the trust the audience had developed in the ensemble and in Jessner as an artistic director.

Wedekind himself also trusted Jessner's efforts and came to see him as a key figure in the establishment of his plays on the German stage. In a letter, he asked Jessner for a portrait to hang up in his living room. Jessner, in turn, called Wedekind a 'punctuation mark in world literature'.

Jessner staged a total of seven Wedekind productions in Hamburg: *Earth Spirit* (1906), *Spring Awakening* (1907), *Such is Life* (also: *King Nicolo*, 1911), *Pandora's Box* (1911), *The Chamber Singer* (1912), *Lulu* (1913), and *The Marquis of Keith*





58



59

gespielt werden, haben bereits eine Zensurphase hinter sich und sind abgemilderte Versionen der ursprünglichen Fassungen. Im wilhelminischen Kaiserreich herrscht eine strenge Zensurpolitik, die nicht nur Wedekind, sondern alle Theateraufführungen betrifft: Alles, was publiziert und gespielt wird, muss vorher polizeilich genehmigt werden.

Die Inszenierung von *Frühlings Erwachen* von 1907 steht unter einem besonderen Stern: Einen Monat vor der Thalia-Premiere zeigt Max Reinhardt, der damalige Regiestar aus Berlin, bei einem Gastspiel in Hamburg seine Interpretation des Stücks. Die Konfrontation der beiden Produktionen wird sowohl vom Publikum als auch von der Presse vergleichend rezipiert. Beide Regisseure sind verpflichtet, das Stück stark zu kürzen, damit die polizeiliche Aufsichtsbehörde es durchwinkt. Wedekind selbst erstellt dafür eine entschärfte Bühnenversion, die vor allem die masochistischen Partien ausspart.

Only Wedekind plays that had already passed the censor were allowed to be performed at the Thalia Theater. Compared to the original versions, they had already been toned down. The Wilhelmine Empire had a strict censorship policy that affected not only Wedekind but all theatre performances: everything that was published and performed had to be approved by the police beforehand.

The 1907 production of *Spring Awakening* was a stand-out moment: one month before its premiere at the Thalia, Max Reinhardt, Berlin's leading director at the time, had presented his interpretation of the play during a guest performance in Hamburg. The audience and the press took a comparative approach to the confrontation between the two productions. Both directors were obliged to shorten the play considerably before the authorities would sign off on it. Wedekind himself created a softened stage version, which omitted the notorious masochistic scenes.



60

Käthe Franck-Witt  
(Erdegeist.)



61

Fotografien aus der Thalia-Produktion von *Erdegeist* (Frank Wedekind, 1906). /  
Photographs of the Thalia Theater production of *Earth Spirit* (Frank Wedekind, 1906).

Leider sind nur wenige Wedekind-Büchlein überliefert. Die vorhandenen scheinen kaum benutzt. Die meisten Wedekind-Materialien hat Jessner bei seinem Weggang aus Hamburg wohl mitgenommen. Daher ist das frühe Regiebuch zur *Erdegeist*-Produktion von 1906 ein besonderer Schatz: Es dürfte das einzig erhaltene Jessner-Regiebuch eines Wedekind-Dramas insgesamt sein. Es verrät uns vor allem, dass Jessner sich textlich sehr eng an Wedekinds Vorlage hält und dass ihm bereits hier wie in seiner späteren Berliner Zeit die Positionierungen der Schauspieler:innen auf der Bühne besonders am Herzen liegen.

Unfortunately, only a few Wedekind staging books have survived. Those that do exist appear to have been barely used. On leaving Hamburg, Jessner probably took most of his Wedekind material with him. His early director's book for the 1906 staging of *Earth Spirit* is therefore a special treasure: it is probably the only surviving director's book of a Wedekind play belonging to Jessner. His notes in the written artefact demonstrate that Jessner stuck very closely to Wedekind's text and that, like in his later Berlin years, the positioning of the actors on stage was already of particular importance to him.

# UNTERHALTUNG UND MODERNE: GLEICHZEITIGKEIT DER GENRES UND INSZENIERUNGSSTILE

## ENTERTAINMENT AND MODERNISM: THE SIMULTANEITY OF GENRES AND STAGING STYLES

Aus seiner Berliner Zeit wird der zu einem führenden Theaterkünstler der Moderne avancierte Jessner auf die Hamburger Arbeit wohlwollend zurückblicken: Hier sei sein Regiestil vorgeprägt worden. Sowohl die spätere Zuspitzung der Dramenvorlagen auf ein *Grundmotiv*, die abstrakte Gestaltung des Bühnenbildes und die präzise Anordnung der Bewegungen der Figuren im Raum lassen sich hier bereits finden. Jessner bezieht sich vor allem auf seine Produktionen von Stücken neuerer oder erst langsam auf der deutschsprachigen Bühne entdeckter Autoren, die bis heute als „Hochliteratur“ wahrgenommen werden.

Laut Presseberichten lässt Jessner etwa Henrik Ibsens *Peer Gynt* (von 1867, am Thalia aufgeführt 1910) oder Büchners *Dantons Tod* (von 1835, am Thalia aufgeführt 1910) in abstrakten Einheitsräumen spielen, die bis auf Vergrößerungen und Verkleinerungen der Bühne durch Zwischenvorhänge oder eingeschobene Kulissen ohne größere Umbauten auskommen. Stattdessen wechseln sich unterschiedliche einfarbige, nicht-realistische Ausleuchtungen ab. Dramen, die wegen der zu zahlreichen oder zu phantastischen

Jessner, who became a leading modernist theatre artist during his time in Berlin, would look back fondly on his time in Hamburg: according to him, that was where he developed his directing style. His focus on a basic motif, abstract stage design, and the precise arrangement of the characters' movements within the space that would become so prominent in Berlin was already discernible in Hamburg. Jessner was referring, first of all, to his productions of plays which are still perceived as 'high literature' today: plays by more recent authors (by early twentieth-century standards) as well as authors who were only slowly being discovered on the German-speaking stage.

According to the local papers, in productions of plays like Henrik Ibsen's *Peer Gynt* (1867, performed at the Thalia in 1910) and Büchner's *Danton's Death* (1835, performed at the Thalia in 1910), Jessner had created abstract stage sets which did not require any major changes, apart from increasing and reducing the stage space using act curtains or sliding backdrops. Instead, the stage alternated between various monochrome, non-realistic lighting moods. Plays that



Bühnenbilder bis dato als schwer oder gar nicht spielbar galten, werden so bühnenfähig.

Etwa Büchners Dramen waren zwar in den 1870ern breiter rezipiert und von der literarischen Strömung des Naturalismus zum Vorbild erhoben worden. Das in zahlreiche Kleinstszenen auseinanderberstende Revolutionsdrama *Dantons Tod* hatte vor Jessners Hamburger Produktion aber erst zwei geschlossene, nicht weiter beachtete Vorstellungen an der Berliner Freien Volksbühne erfahren, bis Jessner es 1910 – einige Jahre vor den tonangebenden deutschsprachigen Theatern in Berlin und Wien – für die Bühne gewinnt. Dabei lässt er auf das blaue Licht des Liberalismus stets das Rot des auf der Guillotine massenhaft vergossenen Bluts folgen. Gemeinsam mit dem zwischendurch eingesetzten neutralen Weiß benutzt Jessner also die Farben der während der Französischen Revolution zur Nationalflagge erhobenen Trikolore, um den zeitlichen Ablauf im abstrakten Raum mit ebenso abstraktem Licht zu unterteilen. Tatsächlich ist die *Revolution* auch das Grundmotiv von Jessners Textbearbeitung, die Büchners über dreißig kleine Szenen in dreizehn blau, weiß oder rot ausgeleuchteten Bildern zusammenfasst. Das Regiebuch ist verloren, aber das überlieferte Inspizierbuch verzeichnet die Lichteinsätze, die Übergänge zwischen verschiedenen Stimmungen sowie Jessners Streichungen und Textumstellungen.

Die persönliche Tragik der Revolutionäre, die sich durchaus im Text angelegt findet, tritt zurück hinter zwei widerstreitenden Prinzipien: der unnachgiebigen Strenge der Clique um Robespierre und der scheiternden Utopie derjenigen um Danton. Während der damals noch die Theaterlandschaft dominierende Max Reinhardt 1916 in Berlin mit effektvollem Drehbühneneinsatz in spektakulären Bildern die Tragödie vom Scheitern eines charismatischen Helden erzählen wird, deutet Jessners Produktion auf das Reduktionistische seines späteren Stils voraus.

Bereits in seiner Hamburger Zeit findet Jessners Zugriff positive Aufnahme bei Presse und Publikum. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei diesen Produktionen um Ausnahmen handelt, die als besondere Leckerbissen goutiert oder toleriert werden. Für *Dantons Tod* etwa sind nur drei Vorstellungen am Thalia Theater nachgewiesen. Zusätzlich wird das Stück 1911 bei den Volksschauspielen

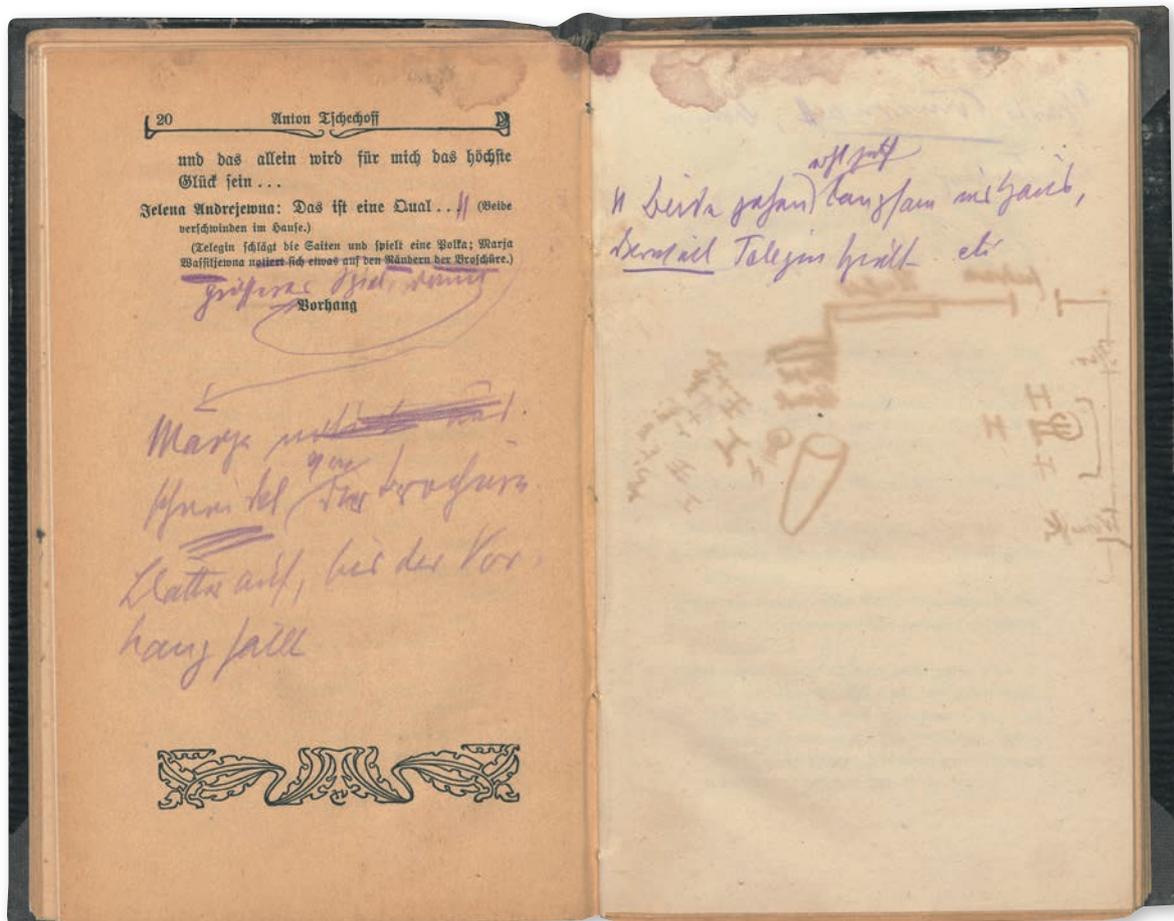
had previously been considered difficult or even impossible to stage because they had too many sets or took place in locations that were too fantastical were now suitable for the stage.

Büchner's plays, for example, had first started to gain renown in the 1870s and then achieved exemplary status within the naturalist literary movement. Before Jessner's Hamburg production, however, the revolutionary drama *Danton's Death*, which consists of numerous brief scenes, had only had two closed performances at the Freie Volksbühne in Berlin that had gone unnoticed until Jessner staged the play in 1910 – several years before the leading German-language theatres in Berlin and Vienna. The blue light of liberalism was always followed by a red light symbolising the abundance of blood spilt on the guillotine. Thus, together with the neutral white used in between, Jessner employed the colours of the *Tricolour*, which became France's national flag during the Revolution. In an abstract space with equally abstract lighting, the three different colour moods organised the passing of time. *Revolution* was also the basic motif that Jessner used to adapt the text to the stage. His version reworked Büchner's more than thirty short scenes into thirteen images illuminated in blue, white, or red. Jessner's director's book has been lost, but the surviving inspection book records the lighting, the transitions between different moods, and Jessner's deletions and changes to the text.

Though present in Büchner's play, the personal tragedies of the revolutionaries took a back seat to two conflicting principles: the unyielding rigour of the clique surrounding Robespierre and the failing utopia of those surrounding Danton. While Max Reinhardt, who still dominated the German theatre scene at the time, would later employ spectacular images and a revolving stage to tell the tragedy of the charismatic hero's failure in Berlin in 1916, the Hamburg production foreshadowed the reductionism inherent to Jessner's later style.

During his time in Hamburg, Jessner's approach was already being well received by the press and public. However, those productions remained exceptions that were appreciated or tolerated as special titbits. Only three documented performances of *Danton's Death* took place at the Thalia Theater. The play was also shown in 1911 at the *Volksschauspiele* under Jessner's leadership. The aim of this 'people's spectacle' was





65

gezeigt, die unter der Leitung Jessners stehen. Ziel ist es, sowohl arbeitslose Theaterangehörige in der Saisonpause zu beschäftigen, als auch Theater für jene zu machen, die sonst nicht in die bürgerlichen Institutionen kommen. Die Vorstellungen der Volksschauspiele finden jeden Sommer an anderen Orten statt; das Budget ist zudem gering. Für *Dantons Tod* steht im Versammlungsraum des Gewerkschaftshauses am Besenbinderhof nur eine Bühne mit minimal technischer Ausstattung zur Verfügung. Auch Verkleinerungen und Vergrößerungen des Bühnenraums entfallen nun. Durchgängig wird in einem Einheitsraum vor einer roten Gardine gespielt. In dieser (im Vergleich zum Thalia Theater) nochmals reduzierteren Version muss sich der zukünftige Stil Jessners besonders gut zu erkennen gegeben haben. Dass das Inspizierbuch für *Dantons Tod* sowohl am Thalia als auch bei den Volksschauspielen in Gebrauch war, zeigt sich daran, dass es direkte Hinweise auf die unterschiedlichen jeweils beteiligten Schauspielenden gibt.

Allerdings sind diese Beispiele für Vorausdeutungen auf den späteren Inszenierungsstil spärlich. Selbst wenn Jessner Stücke der literarischen

both to employ unemployed actors and theatre staff during the seasonal break and to put on theatre for those who otherwise did not attend the bourgeois institution. Performances took place at different locations every summer; the budget was low. For *Danton's Death*, the only stage with minimal technical equipment available was in the assembly room of the trade union centre at Besenbinderhof. It was no longer feasible to increase or reduce the stage space. The whole play was performed in a standardised space in front of a red curtain. What would later become Jessner's style must have been particularly evident in this even further reduced version (compared to the one staged at the Thalia Theater). The fact that the inspection book for *Danton's Death* was used both at the Thalia and at the Volksschauspiele is revealed by the direct references to the different actors involved in both versions.

However, the examples that foreshadowed Jessner's later style are few and far between. When Jessner staged modernist literary plays such as those by Ibsen, Hauptmann, Chekhov, and Shaw, he generally adhered to the realist style that was prevalent at the Thalia Theater



Personen.

Frau Wright. *Fr. Hofmann*  
 Dad, ihr Sohn. *Hr. Rosenhard*  
 Frau Peyton. *Fr. Krüger*  
 Fovey, ihr Sohn. *Hr. Willuse*  
 Helene Meyer. *Fr. Bach*  
 Lizzie Roberts. *Fr. Kumprecht*  
 Hedwig Jensen. *Fr. Rosenhard*  
 Stevens. *Hr. Hindler*  
 Hamilton. *Hr. Schatz*

67

Personenverzeichnis von *Wie man einen Mann gewinnt* (Rida Johnson Young, 1912) mit ungewöhnlich vielen unterschiedlichen Frauenrollen. / List of characters in *The Lottery Man* (Rida Johnson Young, 1912), with an unusually large number of different female roles.

*#h.d.l. Bravo, bravo!*

*#h.d.l. Hurrah! hurrah!*

*#a. d. l. Telefon klingelt*

*#Alle Damen kaufen 12 432.*

— 75 —

*Dad.*  
 Es ist mir nicht möglich, alle Ihre Gefühle zu teilen, das  
 atme über meine Kraft — über die Kraft eines Einzelnen.  
 Ich sehe tauende von Armen und ich habe nur zwei. Ein  
 Dichter hat gesagt: „Erd umdungen Millionen, diesen Auf  
 der ganzen Welt“, aber dieses Dichtervort in Tat umlegen  
 vermag ich leider nicht. Aber ich weiß, was ich meinem Vater-  
 lande schuldig bin.

*Rufe.*

Bravo, bravo!

*Dad.*

Ich glaube an die Rechte der Frau auf den Mann. Ich  
 wünsche von Herzen Sie möchten alle zu ihrem Rechte  
 kommen, alle, alle!

*Die Menge.*

Hurrah, hurrah!

*Dad.*

Aber, meine Damen, meine teuren, vielgeliebten Damen,  
 vergessen Sie eines nicht. Sie sind ich habe von Frauen da  
 unten und ich bin nur ein Mann. *(Telephon klingelt.)*

*Fovey.*

Das wird die Polizei sein. *(Er tritt aus Theater.)* Die  
 Polizei wird nicht kommen wollen, weil sie Angst vor den  
 Weibern hat. *(Klingelt das Telephon.)* Nein, es ist Maguire. Nach  
 hoch das Fenster zu, ich kann nichts hören.

*Frau Wright*

*Erst das Fenster zu.*

*Fovey.*

Die Fehlung vorbei? Ja? Ja, ich höre. Also welche  
 Nummer wurde gezogen? 12 432.

*Dad*

*(Er schließt das Fenster und kommt eilig nach oben.)*  
 Ich habe es nicht.

*Frau Peyton*

*(Er schließt das Fenster und kommt eilig nach oben.)*

*Fovey*

Ich habe es nicht.

*Frau Wright*

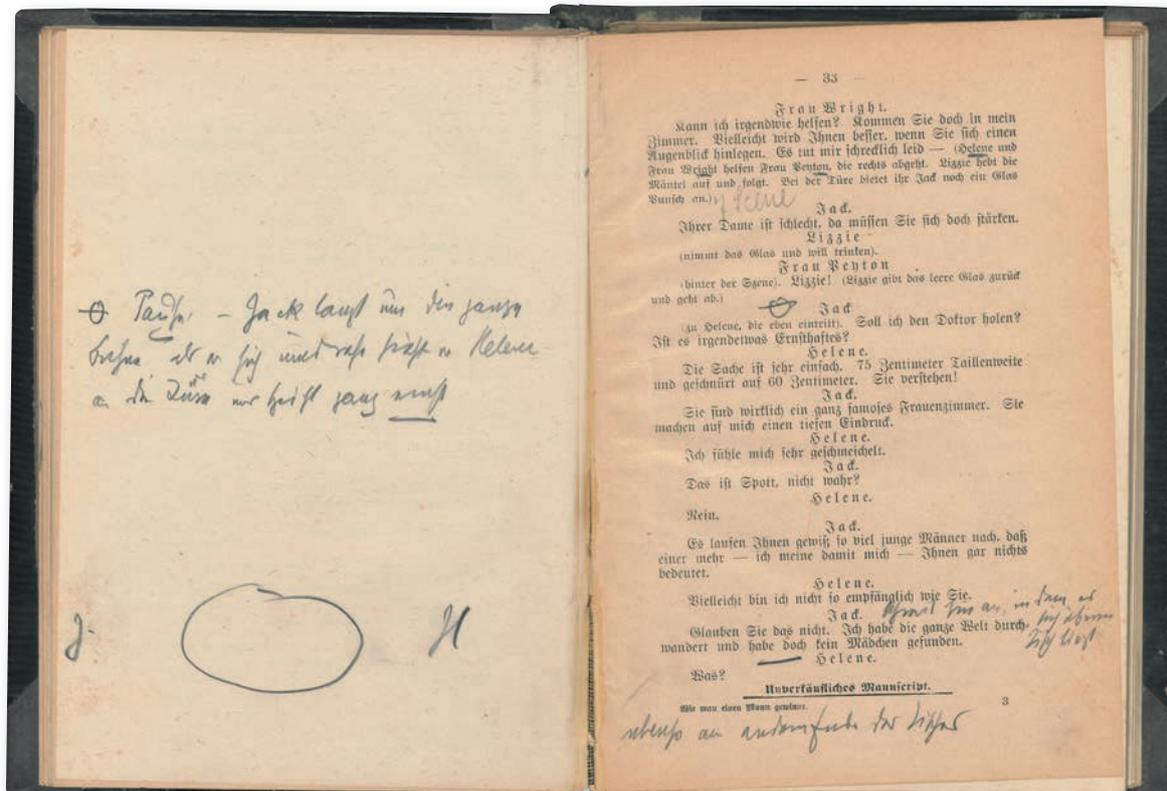
Ich habe es nicht.

*Manuscript not for sale.*

68

Inspizierbuch von *Wie man einen Mann gewinnt* (Rida Johnson Young, 1912). / Inspection book for *The Lottery Man* (Rida Johnson Young, 1912).

78



Regiebuch von *Wie man einen Mann gewinnt* (Rida Johnson Young, 1912). / Director's book for *The Lottery Man* (Rida Johnson Young, 1912).

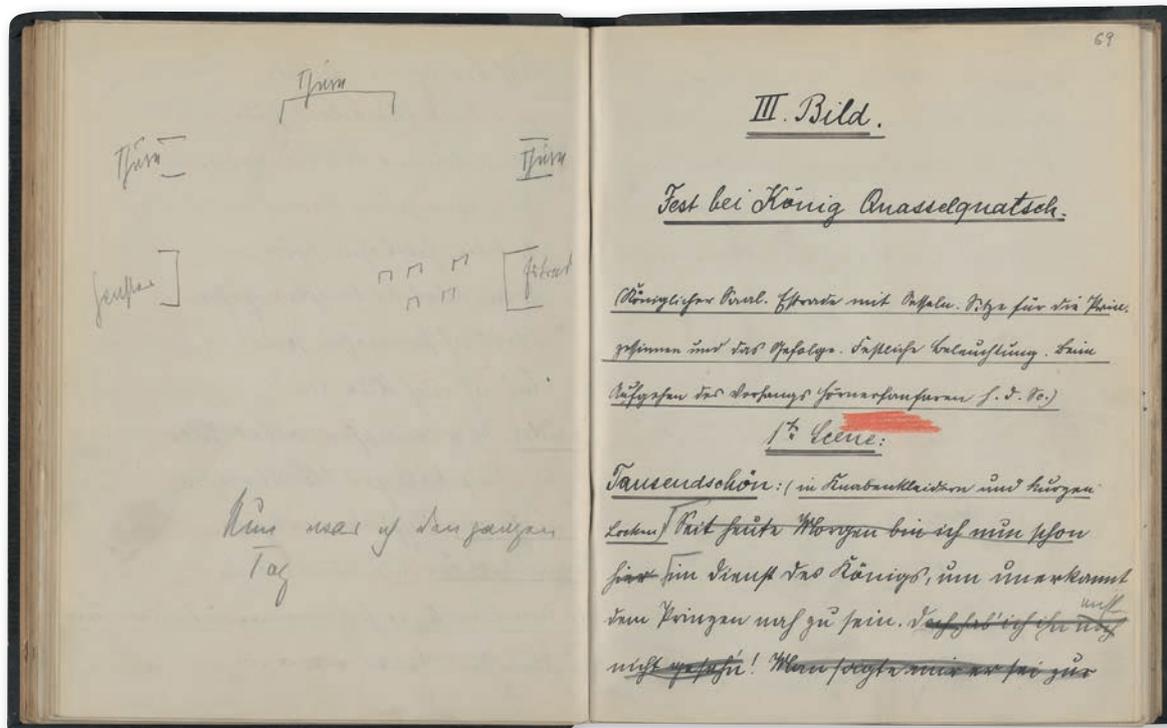
Staatsbibliothek und der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln überliefert, aber in keiner Weise erforscht. Ein grober Einblick lässt erkennen, dass Jessner als Regisseur die Lustspiele wenig anders angegangen ist als ein realistisch inszeniertes, „ernstes“ Stück wie *Onkel Wanja*: Seine Bleistifteinträge sind nicht zuletzt wegen der kurzen Probenzeit flüchtig und notizenhaft. Sehr genau sind aber die räumlichen Verortungen der Schauspielenden auf der Bühne fixiert. Es kann keine Rede davon sein, dass Jessner bei der Erarbeitung der Lustspiele mit weniger „Ernst“ bei der Sache gewesen sei als bei der „anspruchsvollen“ Literatur.

Das Thalia Theater war bis Anfang des 20. Jahrhunderts auch für grobe Schwänke und Possen mit albernen Gags bekannt. Angesichts der neuen Konkurrenz in der Unterhaltungswelt (wie den Lichtspielhäusern) und den Theatern (besonders dem 1900 eröffneten Schauspielhaus) kommt es in der Zeit, in der Jessner engagiert wird, zu einer stärkeren Betonung des Konversationsstücks: Statt simplen Scherzen, die sich je nach Publikumsstimmung improvisatorisch verkleinern oder vergrößern lassen, entspringt

to his realistic stagings of ‘modernist’ plays such as *Uncle Vanya*: the notes he jotted down in graphite pencil are cursory and look like they have been scribbled down – not least due to the short rehearsal periods. However, the positioning of the actors within the stage space is very precise. There can be no question of Jessner having been less ‘serious’ in his work on comedies than on ‘demanding’ modernist literature.

Until the beginning of the twentieth century, the Thalia Theater had been known for its crude farces involving silly gags. In light of new competition in the entertainment world (like the cinema) and at theatres (especially the Schauspielhaus, which opened in 1900), there was now a stronger emphasis on the comedy of manners. Instead of relying on simple jokes that were adjusted by means of improvisation to fit the audience’s mood, the laughter in the comedy of manners was generated by the dialogue between the characters, however trivial the plot. Thus, there were sometimes differences in literary quality, but the basic expectations for the staging of dialogue were the same.

The way that female characters were presented is particularly noteworthy. It was not until 1919



70

der Witz der gepflegten Unterhaltung der Figuren, so boulevardesk die Handlung auch verläuft. Die literarische Tiefgründigkeit mag sich also unterscheiden. Der grundlegende Anspruch an die Inszenierung von Dialogtheater ist ähnlich.

Besonders spannend ist das Frauenbild. Erst 1919 werden die deutschen Frauen ihr Wahlrecht erkämpfen. Doch was auf der Bühne geschieht, wirkt genau unter diesen Umständen besonders bedeutsam: Oft wollen sich die Protagonistinnen in den Dramen nicht so verhalten, wie es gesellschaftlich vorgeschrieben ist. Die Titel sprechen für sich: *Unsre Käthe*, *Heirat auf Probe*, *Herthas Hochzeit*, *Das schwache Geschlecht*, *Fräulein Josette – meine Frau*, *Fräulein Vorwärts*, *Fräulein Mama*, *Die Welt ohne Männer* oder auch *Eine unmögliche Frau*.

Auf der Bühne, also in einem geschützten Rahmen einer fiktionalen Handlung, wird oft weibliche Selbstermächtigung präsentiert und auf die Probe gestellt. Die Protagonistinnen machen auf ihre eingeschränkte gesellschaftliche Rolle als Frau aufmerksam, indem sie aus dieser ausbrechen wollen. Meist geht es um das Heiraten bzw. Nicht-Heiraten-Wollen. Zwar mag am Ende des Theaterabends fast immer die Welt wieder „in Ordnung“ gebracht worden sein; so besinnt sich beispielsweise Hertha schlussendlich doch

80

that German women won the right to vote. But under those circumstances, what happened on stage seems to have been particularly significant: often, the female protagonists in these plays did not want to behave in the socially prescribed fashion. The titles speak for themselves: *Our Käthe*, *Wedding on Probation*, *Hertha's Wedding*, *The Weak Gender*, *Miss Josette – My Wife*, *Miss Forward*, *Miss Mum*, *The World Without Men*, or even *An Impossible Woman*.

Female self-empowerment was often presented and put to the test on stage in the protected setting of a fictional plot. The protagonists drew attention to the limited role afforded them as women by trying to break out of it. Usually, the plots revolved around getting married or not wanting to get married. At the end of the performance, the world was almost always put back 'in order'. Hertha, for example, finally came to her senses and acted in accordance with bourgeois values. But before she did, female freedom and its limits were publicly negotiated on stage.

Rarely, but still time and again, plays by female playwrights found their way onto the Thalia stage. The comedy *Lottery Man* by Rida Johnson Young, an American singer and actor, featured a special variety of female heroines. It was probably included in the Thalia's repertoire because

70

Jungd geyhungen und kofen oft zum Abend  
 sein. Die Goldstücke von Heißfallottensand  
 kofen haben sich wirklich in krücker Stücken  
 Goldstücke erworben, als ich sie mit dem  
 Hofe sah. Dafür hab' ich mir viele hü-  
 beidliche Körbe gekauft. Ich muß dir König  
 Körbe bekommen wird? Ich glaube, nein!  
 Mir ist das Herz so schwer, wenn ich diese  
 Stühle, daß er sich nicht mit der Königin  
 Hingelich verloben wird, die schon mit ihrer  
 Mutter für ein Kloster will. O, könnt' ich  
 doch vorher ihn sehen, nur mir das dem.  
 natürlich nur nach dem Fort. Ich muß es  
 mir erst bald holen, ein Heißfallen zu

= um ab fagen bei faga zu dienen.  
 Bei diese III, was ich kauft hat  
 Ich habe ich den Prinzen nicht  
 gesehen. Man sagt, der Prinz ist  
 ausgegangen um die Toren wieder  
 zu schauen. O, daß ich das  
 vorher sagen könnte, was um die Toren  
 nicht erwartet ist.

71

71

fagen, was ich ich mit dem dem Vogel-  
 stellen aufgefunden, der das Grubenwesen  
 bezieht. (f. d. d. eine Sommerfeste.) Gott! das  
 war Sommerfest! Die Götter kommt der  
 Prinz schon von der Jagd zurück! Er wird,  
 ich würde wohl nur die Toren, um zu  
 sein, ob er ist. (abf. Sommerfeste.)

# Steuere: 4 Pagen  
 König, Kuchlerich, Gefolge, Diener treten ein.  
 (Kuchlerich ist ein Lusthase, der er gerade nicht  
 mit dem Königlichen Hofe liegt. (f. d. d. d.))  
 König: (ein großes weißes Einsechseck um's Gesicht  
 gebunden; die Götter haben oben was ein Gelbes)  
 (das folgende Lied hat keine auf dem Boden ausgelesen oder

// ab linker Prinzen  
 # Mittel 4 diese Mittel  
8 Soldaten um die  
 (f. d. d. d.) König  
4 Pagen

72

Auszüge aus Jessners Regiebuch von Prinz Adolar und das Tausendschönchen (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906). / Extracts from Jessner's director's book for Prince Adolar and the Thousandfold Beauty (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906).

und handelt, wie es die bürgerlichen Wertevorstellungen von ihr verlangen. Doch zuvor finden sich öffentlich die weiblichen Handlungsspielräume und ihre Grenzen auf der Bühne verhandelt.

Selten, aber doch immer wieder, finden Stücke von Bühnenautorinnen ihren Weg ins Thalia Theater. Eine besondere Vielfalt weiblicher Heldinnen weist die aufgeführte Komödie *Wie man einen Mann gewinnt* von Rida Johnson Young auf, einer US-amerikanischen Sängerin und Schauspielerin. In den Spielplan kommt das Stück wohl wegen seines großen Erfolgs im Ausland: *The Lottery Man* im Originaltitel hat am Broadway 1909 Premiere und wird dort über 200 Mal gespielt. Jack Wright, ein Journalist mit Spielproblem und Schulden, verspricht eine Sensationsstory und veranstaltet eine Lotterie, bei der er selbst der Hauptgewinn ist. Der Riesenerfolg lässt die ganze weibliche Bevölkerung New Yorks verrücktspielen und bringt viel Geld ein. Der Haken dabei: Natürlich verliebt sich Jack in Helene, eine ihm intellektuell gleichwertige reiche Erbin, die aber nur Verachtung für die Lotterie übrighat.

Am damaligen Frauenbild wird im Bühnengeschehen nur marginal gerüttelt. Die Liebe verändert nicht nur Jack, sondern auch Helene. Besonders auffällig sind am Stück allerdings die Frauenfiguren, weil sie so facettenreich und in hoher Anzahl vertreten sind. Bis heute ist es oft ein Problem, dass die Dramenliteratur (wie auch die für Filmdrehbücher) Schauspielerinnen nur eingeschränkte Rollen zur Verfügung stellt. Nicht zuletzt für Frauen im sogenannten „mittleren Alter“ gibt es weniger Arbeitsmöglichkeiten. *Wie man einen Mann gewinnt* erstaunt hingegen mit einer breiten Palette an unterschiedlichen Frauentypen unterschiedlichen Alters, mit unterschiedlichen Charakteren, unterschiedlicher soziale Herkunft. Fünf verschiedene Frauen können fünf verschiedene Typen auf der Bühne spielen und haben verhältnismäßig viel Redezeit. Finanzielle und berufliche Erfolgsmöglichkeiten für fünf Schauspielerinnen in einem Stück für neun Personen stellen eine bemerkenswerte Ausnahme dar. Zusätzlich handelt es sich bei zwei der vier männlichen Figuren nur um kleine Rollen mit wenig Text.

Neben dem erwachsenen Publikum werden auch die Kinder mit einem modernen Frauenbild konfrontiert: 1906 ist *Prinz Adolar* und *das Tausendschönchen* von der Schauspielerin,

of the great success it had experienced abroad: *The Lottery Man* premiered on Broadway in 1909 and was performed more than 200 times. Jack Wright, a journalist with debts and a gambling problem, promises a sensational story and organises a lottery where he himself is the main prize. It is a huge success, and New York's entire female population goes crazy, bringing in a lot of money. Of course, the catch is that Jack has now fallen in love with Helene, a rich heiress who is his intellectual equal, but who has nothing but contempt for the lottery.

The play barely calls the contemporary perception of women into question. Love changes not only Jack but also Helene. However, the large number of multifaceted female characters in the play is striking. To this day, a frequent problem that is there are only limited roles for female actors in plays (and films). There are fewer job opportunities, not least for women of so-called 'middle age'. *The Lottery Man*, on the other hand, is surprising, with a wide range of different types of women: different ages, different characters, different social backgrounds. Five different women can play five different types on stage, each of them with a relatively substantial amount of speaking time. Financial and professional success for five female actors in a play for nine characters is a remarkable exception. In addition, two of the four male characters have only small roles in the short text.

Along with the adult audience, children were also confronted with a more modern image of women: in 1906, *Prince Adolar and the Thousandfold Beauty* by actor, singer, and composer Amélie Nikisch and her co-author Ilse Friedlaender was the Thalia Theater's Christmas fairy tale of the year. The precarious position of female authors in the theatre business at the time seems to have manifested in the absence of any printed texts from any theatre publisher for the director, stage manager, or prompter to work with. The play has been preserved as a manuscript (perhaps provided to the theatre by the authors themselves). Jessner then made his own notes and sketches in it. The prompt book, which has also survived, is a carbon copy of a handwritten text, perhaps made at the theatre. Only an extract from the play and the music written by Nikisch herself were published in print in 1907.

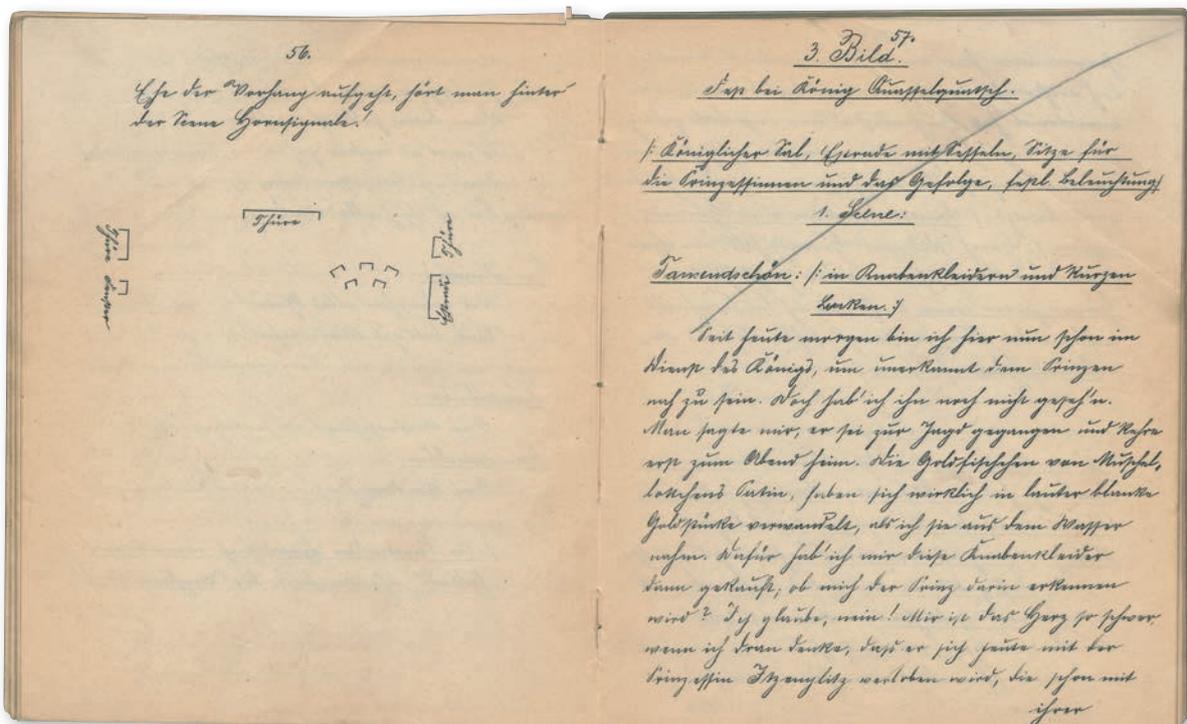
The play features a considerable amount of music, singing, and dancing. At the centre is the

Sängerin und Komponistin Amélie Nikisch und ihrer Mitautorin Ilse Friedlaender das jährliche Weihnachtsmärchen des Thalia Theaters. Die prekäre Stellung von Autorinnen im Theaterbetrieb der Zeit zeigt sich allerdings darin, dass hier kein Druck eines Theaterverlags vorliegt, mit dem Regie, Inspizienz und Soufflage dann weiterarbeiten. Bei der (vielleicht von den Autorinnen selbst dem Theater zur Verfügung gestellten) Vorlage handelt es sich um eine Handschrift, in die Jessner dann seine Anmerkungen und Skizzen einträgt. Beim ebenfalls überlieferten Soufflierbuch handelt es sich um einen wohl im Theater eigens angefertigten, handgeschriebenen Durchschlag mit Kohlepapier. Lediglich ein Auszug aus dem Text und aus der von Nikisch selbst geschriebenen Musik werden 1907 im Druck publiziert.

Das Stück ist mit viel Musik, Gesang und Tanz ausgestattet. Im Mittelpunkt steht Tausendschönchen, eine bescheidene arme Waise. Sie und Prinz Adolar sind verliebt. Dieser soll aber eine andere Prinzessin heiraten. Um seinen Sohn zur Besinnung zu bringen, lässt König Quasselquatsch sogar Tausendschönchens Haus anzünden. Tausendschönchen ist jedoch klug

Thousandfold Beauty, a poor, humble orphan. She and Prince Adolar are in love. But the latter is to marry another princess. To bring his son to his senses, King Chatternonsene has the house of the Thousandfold Beauty set on fire. However, she is clever and skilful and, moreover, gets help from a number of friends – including Nickel-Fountain and Uraka Swamp-Lifter and their children Newt-Fritz, Toad-Emil, Frog-August, Salamander-Lieschen, and Clam-Lottchen.

A lot happens on stage as far as both action and stagecraft are concerned. Cantor Frog enters the stage with the following stage direction: 'a violin on his back, coming down on a wire'. When he leaves the stage, he is pulled back up on the same wire. The Thousandfold Beauty also undergoes a number of transformations on stage: disguised with cropped hair and boy's clothes, she is a servant at the royal court and occasionally also an enchanted dove. She always acts in concert with the prince against the king and the evil sorcerer Hocuspocus. She is the active and proactive force in the play. She is occasionally rescued by the Prince, but he only manages to save her because she has already prepared him and told him how to behave correctly. In this



Soufflierbuch von *Prinz Adolar und das Tausendschönchen* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906), das handschriftlich mit Kohlepapier kopiert wurde. / The handwritten prompt book for *Prince Adolar and the Thousandfold Beauty* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906), copied using carbon paper.

und geschickt und erfährt außerdem von vielen Freunden Hilfe – unter anderem von Brunnen-nickel und Uraka Sumpfhuber und deren Kindern Molchfritze, Unkenemil, Krötenaugust, Salamanderlieschen und Muschellottchen.

Auf der Bühne passiert technisch wie inhaltlich viel. So betritt Kantor Frosch mit folgender Regieanweisung die Bühne: „eine Geige am Rücken, kommt an einem Drahtseil herunter“. Mit dem Drahtseil wird er bei seinem Bühnenabgang auch wieder hinaufgezogen. Auch Tausendschönchen macht auf der Bühne viele Transformationen durch: Getarnt ist sie mit abgeschnittenem Haar und Knabenkleidern ein Diener am Königshof und zwischendurch auch eine verzauberte Taube. Sie handelt stets mit dem Prinzen gegen den König und den bösen Zauberer Hocuspocus. Sie ist die aktive und handelnde Kraft des Stückes. Zwischendurch wird sie zwar vom Prinzen gerettet, aber diesem gelingt die Rettung nur, weil sie ihn schon darauf vorbereitet und mit der richtigen Handlungsoption ausgestattet hat. Es ist in dieser Hinsicht bis heute eine überraschend moderne Märchenadaption.

Das Inszenierungskonzept von Jessner ist im Regiebuch deutlich sichtbar: In vielen Anmerkungen zeigt sich eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stück. Auch hier spielen die Positionen und Bühnenbewegungen der Schauspielenden eine große Rolle. Es gibt außerdem auch Textergänzungen. Meistens wird damit Tausendschönchen mehr Sprechtext zugeschrieben, der ihre Handlungsmacht weiter unterstreicht. Auch die Beleuchtungsnotizen sind detailliert: Lichteffekte lassen die zauberhaften Elemente wie eine Wunschkrone, Zauberfische und ein Zaubergarn besonders hervortreten.

Wenn Jessner später die künstlerischen Kontinuitäten zu seiner Berliner Arbeit hervorhebt, lässt er beiseite, dass der Großteil seiner Hamburger Arbeit dem Einrichten der am Thalia Theater gängigen Lustspiele gewidmet war. Bei Probenzeiten von nur fünf Tagen und einer zwischen den beiden Hausregisseuren wechselnden Premiere jede Woche bleibt die Entstehung der modernen Regie am Thalia Theater ein Randphänomen. Zwar schafft es Jessner während seiner Hamburger Zeit, die Proben-tage zu vermehren und die Premierenzahl zu senken. Bis zum Ende liefert er aber vor allem komödiantische Massenware vom Band. Als er bei der Neubesetzung der Leitung des Thalia Theaters

respect, the play is a surprisingly modern adaptation of a fairy tale.

Jessner's artistic concept is clearly visible in his director's book: extensive notes reveal his in-depth examination and interpretation of the play. Again, the actors' positions and stage movements play a major role. There are also further additions to the text. Usually, additional spoken text is attributed to the Thousandfold Beauty, which gives even more emphasis to her agency. The lighting notes are detailed as well: lighting effects make magical elements such as a wishing crown, a charmed fish, and mystic yarn stand out.

When Jessner later came to emphasise the artistic continuities with his work in Berlin, he kept silent about the fact that the majority of his work in Hamburg had been dedicated to staging the very comedies that formed the backbone of the Thalia Theater's repertoire. With rehearsal periods of only five days and premieres alternating between the two house directors every week, the emergence of modernist directing styles at the Thalia Theater remained a marginal phenomenon. During his time in Hamburg, Jessner did manage to increase the number of rehearsal days and reduce the number of premieres. Until the end, however, he was mainly delivering mass-produced comedy. When he was passed over for the new management position at the Thalia Theater in 1915 and left the theatre for the artistic directorship in his hometown of Königsberg, the press and the public were sad to see him go. Nevertheless, some voices also emphasised that, at the Thalia Theater, his artistic ambition was a lost cause.

übergangen wird und das Haus für eine Intendanz in seiner Heimatstadt Königsberg verlässt, sehen Presse und Publikum ihn ungern gehen. Einige Stimmen betonen aber auch, er habe mit seinem künstlerischen Anspruch auf verlorenem Posten gestanden.

# Thalia-Theater.

(Direktion: Max Bachur).

**Sonnabend, den 15. Dezember 1906.**

**Nachmittags 4 Uhr.**  
 Mittelpreise: A 2.—, B 1.—, C 50 P., D 30 P.  
 Kinderbillets 1 Mk. bezw. 50 Pf.

## Das Tausendschönchen.

(Siehe unten).

**Mittel-Preise.**

Orchesteranteil, Parquet, 1. Rang und Balkon A 3. Barriere-Sperrig A 2. u. Rang u. Amphitheater A 1.50. Stuhlparkett 75 P., Nummerierte Gallerieplätze 50 P., Gallerie 40 P.  
 Dazu der übliche Aufschlag für Garderobe und Programm.

**Kinderbillets 1 Mk. bezw. 50 Pf.**

**Kasse-Öffnung 3 1/2 Uhr. Anfang 4 Uhr.**

**Ende nach 6 Uhr.**

**Abends 7 1/2 Uhr.**

15. Vorstellung im Sonnabend-Abonnement.

## Das Tausendschönchen.

Weihnachtsmärchen mit Gesang u. Tanz in 6 Bildern v. Amélie Nikisch.  
 In Scene gesetzt von Herrn Leopold Jessner.  
 Dirigent: Herr Kapellmeister August Schmidt.

1. Bild: **Vor Tausendschönchens Haus.** 2. Bild: **Im Brannen.** 3. Bild: **Beim Vogelsteller Hokuspokus.**  
 4. Bild: **Wer sucht, der findet!** 5. Bild: **Das Weihnachtsfest oder Ende gut, Alles gut!**  
 6. Bild: **Apotheose.**

König Quaschnatz	.....	Hr. Franck
Prinz Adolar, sein Sohn	.....	Hr. Kesse
Prinzessin Izemplita	.....	Fr. Lobe
Prinzessin Pampfa, ihre Mutter	.....	Fr. Gröger
Tausendschön	.....	Fr. Bach-Gewam
Der Brauereimeister Sumpfbauer	.....	Hr. Hallenstein
Urake, seine Frau	.....	Fr. Horvath
Molchfräulein	} deren Kinder }	Ells Dünn
Unkenmilch		Martha Kühn
Krötenaugen		Josy Blum
Salamanderbischen		Käthe Blum
Muschellätzchen	.....	Gertraud Walther
Der Graf von Kohlrachwan, der Vogelsteller	.....	Hr. Werner
Hokuspokus genannt	.....	Hr. Fischbach
Königlich, des Königs Massee	.....	Hr. Beyer
Der Weihnachtsmann	.....	Hr. Flahar
Die Muscheller	.....	Fr. Diederich
Kantor Frisch	.....	Hr. Homann
Ein Hofmann	.....	Hr. Gerner
Ein Junge	.....	Berthold Blum

Hofleute, Gefolge, Diener, Soldaten u. s. w.  
 Die vorkommenden Tänze und Gruppierungen arrangiert und einstudiert vom Balletmeister Emil Falgerl, ausgeführt v. 40 Kindern.  
 Im letzten Bild: **Evolutionen der Marinensoldaten** ausgeführt von 24 Kindern.

**Pause nach dem 4. Bild.**

**Preise der Plätze:**

Orchesteranteil, Parquet, 1. Rang und Balkon A 4. Barriere-Sperrig A 2.50. 2. Rang und Amphitheater A 2. Stuhlparkett A 1. Gallerie 60 P.

**Kinderbillets 1 Mk. bezw. 50 P.**

Für Garderobe und Programm wird bei Lösung der Billets ein Aufschlag wie folgt erhoben: Orchesteranteil, Parquet, 1. Rang u. Balkon 50 P., Barriere-Sperrig, 2. Rang und Amphitheater 25 P.

Die Logenplätze sind täglich von 10—2 1/2 Uhr geöffnet. Billetsstellungen per Telegraph werden nicht angenommen.

**Kasse-Öffnung 7 Uhr. Anfang 7 1/2 Uhr.**

**Ende nach 10 Uhr.**

**Sonntag, den 16. Dezember.**

**Nachmittags 3 Uhr.**  
 Mittelpreise: A 3.—, B 2.—, C 50 P., D 30 P.  
**Das Tausendschönchen.**  
 Abends 7 1/2 Uhr.

16. Vorstellung im Sonntag-Abonnement.  
**Mauselle Nitouche.** Baudeville mit Gesang in 4 Akten von G. Weithor u. A. Müllner. Deutsch u. N. Genes. Musik v. R. Herbo.

**Montag, den 17. Dezember. Anfang 7 1/2 Uhr.**

17. Vorstellung im Montag-Abonnement.  
**Erdgeist.** Tragödie in 4 Aufzügen von Frau Wedekind.  
 Hr. Wolf, Hr. Stadler, Hr. Schön, Hr. Bögenhard, Frau, Hr. Bauer, Schwarz, Hr. Müller, Eckerlin, Hr. Herich, Edigo, Hr. Domann, Hübner, Hr. Köbler, Jägerberg, Hr. Beer, Hübner, Hr. Rühlbach, Frau, Hr. Brand-Witz, Hübner, Hübner, Hr. Bode, Herbrand, Hr. Bremer, Hübner, Hr. Tannert.

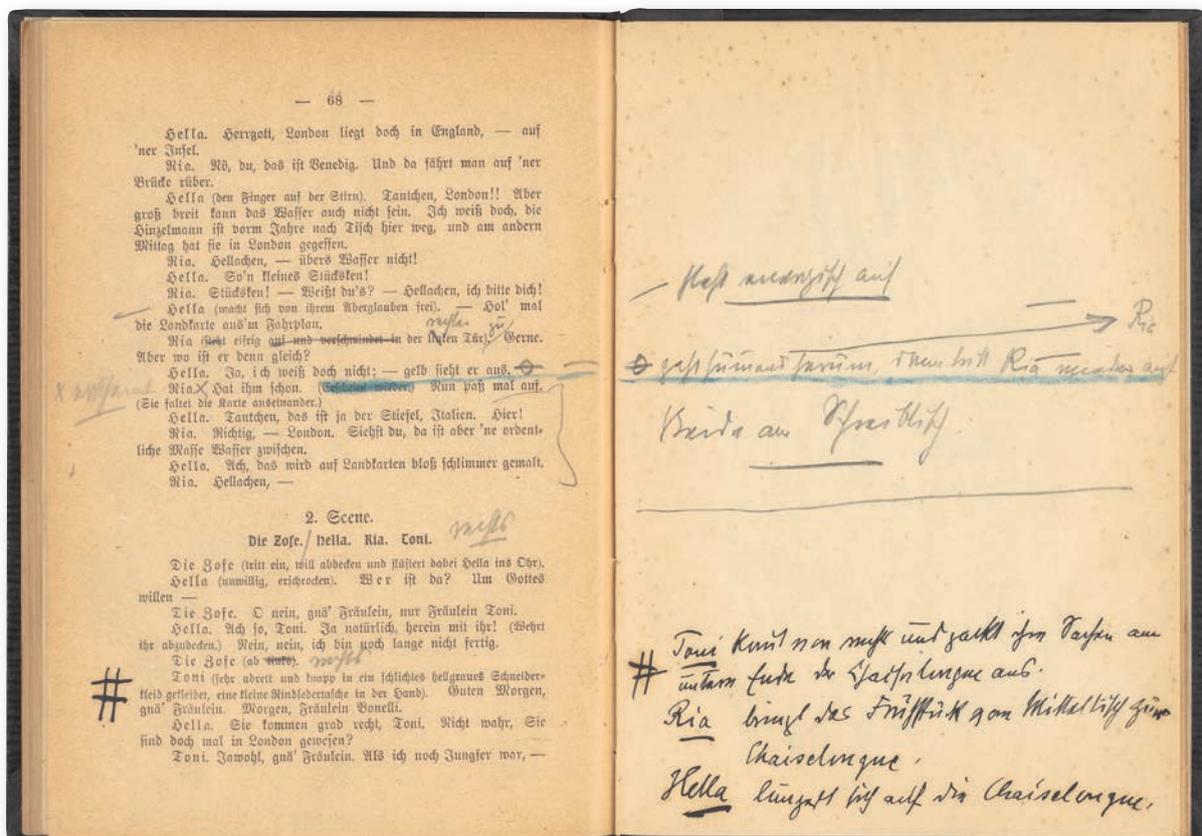
Theaterzettel von *Tausendschönchen* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906). / Playbill for *The Thousandfold Beauty* (Amélie Nikisch, Ilse Friedlaender, 1906).

Sonnabend-Cyclus (8 Abende)	
vom 15. Januar bis 2. März 1907.	
I.	Sonnabend, 19. Jan. Die Siebzehn-Jährigen (Treyer).
II.	" 16. " Sherlock Holmes (Bogenhard).
III.	" 17. " Zapfenstreich (Eckerlin).
IV.	" 18. " Heimath (Eckermann).
V.	" 19. " Die rote Robe (Treyer).
VI.	" 20. " Flachmann u. Erzieher (Treyer).
VII.	" 21. " Erdgeist (Wedekind).
VIII.	" 22. " März-Nachtwahl (Goth).
Montag-Cyclus (8 Abende)	
vom 14. Januar bis 4. März 1907.	
I.	Montag, 14. Jan. Erdgeist (Wedekind).
II.	" 15. " Die Siebzehn-Jährigen (Treyer).
III.	" 16. " Sherlock Holmes (Bogenhard).
IV.	" 17. " Zapfenstreich (Eckermann).
V.	" 18. " Heimath (Eckermann).
VI.	" 19. " Die rote Robe (Treyer).
VII.	" 20. " Flachmann u. Erzieher (Treyer).
VIII.	" 21. " März-Nachtwahl (Goth).
<b>Drei d. Blätter für jeden Cyclus zu 3 Vorstellungen:</b>	
1. Rang, Balkon und Parquet A 15.	
Barriere-Sperrig A 10.	
2. Rang und Amphitheater A 8.	
Für Garderobe und Programm wird bei Lösung der Billets pro Cyclus-Abonnement ein Aufschlag von 79 ct erhoben:	
1. Rang, Balkon und Parquet A 10.	
Barriere-Sperrig, 2. Rang und Amphitheater A 2.—.	

# EINE HEUTIGE PERSPEKTIVE AUF FRAUEN VON FRANZ ADAM BEYERLEIN

VON STUDIERENDEN DES SEMINARS „UNTERHALTUNG  
UND AVANTGARDE: DAS HAMBURGER THALIA THEATER  
VON 1904 BIS 1915“ (SOMMERSEMESTER 2024)

A CURRENT PERSPECTIVE ON WOMEN  
BY FRANZ ADAM BEYERLEIN  
BY STUDENTS OF THE SEMINAR 'ENTERTAINMENT  
AND AVANT-GARDE: HAMBURG'S THALIA THEATER  
FROM 1904 TO 1915' (SUMMER SEMESTER 2024)



Jessners Regiebuch von *Frauen* (Franz Adam Beyerlein, 1913). /  
Jessner's director's book for *Women* (Franz Adam Beyerlein, 1913).

Zwar brachten die von Jessner am Thalia Theater inszenierten zahlreichen Lustspiele und Unterhaltungsstücke weibliche Figuren in Hülle und Fülle auf die Bühne. Die Dramen waren jedoch meist von Männern geschrieben und bedienten gängige, patriarchal geprägte Vorstellungen. Wir haben eine Gruppe von Studierenden, die sich ein Semester lang mit Jessners Bühnenbüchern und den zugehörigen Stücken beschäftigt hat, gebeten, sich Gedanken zu einem recht typischen Stück zu machen, welches das Weiblichkeitsthema bereits im Titel trägt: *Frauen* von Franz Adam Beyerlein wurde 1912 publiziert und hatte in einer Inszenierung von Jessner 1913 Premiere am Thalia Theater. Wie schätzen wir heute die Handlung ein? Wie würden wir das Stück heute spielen oder bearbeiten? Die Diskussion war lebhaft, aber die Einschätzung des Stücks fiel doch sehr geschlossen aus. Sie lässt sich wie folgt zusammenfassen.

Man darf sich vom Titel *Frauen* nicht in die Irre führen lassen! Ja, es gibt weibliche Figuren, und sie haben viele Redeanteile, aber nein, sie stehen nicht im Zentrum. Vielmehr dreht sich alles um einen Mann und die verschiedenen Beziehungen der Frauen zu ihm. Der Hofkapellmeister Raimund ist mit der ehemaligen Sängerin Regine verheiratet und lebt mit ihr und ihrer gemeinsamen Tochter Eva zusammen. Neben seiner Ehe hat Raimund eine Affäre mit der selbstbewusst und autonom agierenden Sängerin Hella. Diese Affäre (und Uneinigkeiten über Raimunds musikalische Fähigkeiten) führen zu Spannungen zwischen Regine und Raimund.

76

Theaterzettel von *Frauen* (Franz Adam Beyerlein, 1913). /  
 Playbill for *Women* (Franz Adam Beyerlein, 1913).

# Thalia = Theater.

Direktion: MAX BACHUR.

Montag, den 10. Februar 1913.

Anfang 8 Uhr.

24. Vorstellung im Montag-Abonnement.

Zum 1. Male:

## Frauen

Schauspiel in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein.  
 In Scene gesetzt von Herrn Leopold Jessner.

Raimund Thurnheimen . . . . .	Hr. Bozenhard
Regine, seine Frau . . . . .	Frl. Vallière
Eva, seine Tochter . . . . .	Frl. Herzon
Hella Welten, Kammerfängerin . . . . .	Hr. Brand-Witt
Sanitätsrat Dr. Eduard . . . . .	Hr. Homann
Baron Eßtern, Intendant . . . . .	Hr. Roberts
Ceusius, Oberleutnant a. D. . . . .	Hr. Möller
Frau Geheimrat Cichorius . . . . .	Frl. Kupricht
Frau Kommerzienrat Fischer . . . . .	Hr. Hofmann
Frau von Berdenbeden . . . . .	Frl. Lobe
Leonore Hingelmann . . . . .	Frl. Torrens
Mia Bonelli . . . . .	Hr. Gröger
Toni Ungeheiß . . . . .	Frl. van der Lief
Eine alte Magd . . . . .	Frl. Liebig
Eine Hofe . . . . .	Frl. Selle
Ein alter Saalbedienter . . . . .	Hr. Gartner

Pause nach dem 2. Akt.

### Preise der Plätze:

Vogen und Orchester-Kautenil M. 8.—, I. Parkett, I. Rang und Balkon M. 6.16, II. Parkett M. 4.06, II. Rang M. 3.—, III. Rang M. 1.66, Gallerie M. 1.06.

Für Garderobe und Sitzraum: Vogen und Orchester-Kautenil 40 S., I. Parkett, I. Rang, Balkon und II. Parkett 30 S., II. Rang und III. Rang 20 S., Gallerie 16 S.

Hierzu für jedes Billet 10% staatliche Unabbarkeitssteuer.

Billets sind ausserdem bei Hermann Tlotz (Jungfernstieg) zu haben.

Die Tageskasse ist täglich von 10—2½ Uhr geöffnet. Billetsbestellungen per Telephon werden nicht angenommen.

Kasse-Öffnung 7½ Uhr. Anfang 8 Uhr.

Ende nach 10 Uhr.

Dienstag, den 11. Februar. Anfang 8 Uhr.

23. Vorstellung im Dienstag-Abonnement.

**Der Veilchentresser.** Lustspiel in 4 Akten von G. v. Moser: v. Rembäch; Hr. Gallenstein; Seine Tochter; Hr. Bach; Clemens; v. Wübenheim; Frl. Torrens; v. Berndt; Hr. Gröger; v. Berndt; Hr. Bozenhard; v. Felbt; Hr. Möller; v. Belling; Frl. van der Lief; v. Solewski; Hr. Werner; v. Schlegel; Hr. Bass; Johann; Hr. Gartner; Minna; Frl. Lobe; Peter; Hr. Schab; Ein Unteroffizier; Hr. Homann; Ein wachhabende Unteroffizier; Hr. Müller; Erster Freiwilliger; Hr. Grill; Zweiter Freiwilliger; Hr. Görtner.

Mittwoch, den 12. Februar. Anfang 8 Uhr.

21. Vorstellung im Mittwoch-Abonnement.

**Das Märchen vom Wolf.** Spiel in 4 Bildern von Franz Reimar.

Hr. Kelenen; Hr. Roberts; Seine Frau; Hr. Brand-Witt; Jakob; Hr. Bozenhard; Die Gräfin; Hr. Bozenhard; Leutnant Mikhal; Hr. Gorbel; Leutnant Jagann; Hr. Werner; Frau Ritter; Hr. Hofmann; Der Herr Sekretär; Hr. Grill; Das Fräulein; Frl. Lobe; Das Stubenmädchen; Frl. Liebig; Die Köchin; Frl. Grob; Der Oberleutner; Hr. Wolfried; Erster Kellner; Hr. Gartner; Erster Vatai; Hr. Schliever.

Donnerstag, den 13. Februar. Anfang 8 Uhr.

23. Vorstellung im Donnerstag-Abonnement.

**Frauen.** Schauspiel in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein: Raimund Thurnheimen; Hr. Bozenhard; Regine; Frl. Vallière; Eva; Frl. Herzon; Hella Welten; Hr. Brand-Witt; Sanitätsrat Eduard; Hr. Homann; Baron Eßtern; Hr. Roberts; Ceusius; Hr. Möller; Frau Geheimrat Cichorius; Frl. Kupricht; Frau Kommerzienrat Fischer; Hr. Hofmann; Frau von Berdenbeden; Frl. Lobe; Leonore Hingelmann; Frl. Torrens; Mia Bonelli; Hr. Gröger; Toni Ungeheiß; Frl. van der Lief.



77

Von Studierenden erstellte Memes nach der Lektüre von *Frauen* (Franz Adam Beyerlein, 1913). / Memes created by students after reading *Women* (Franz Adam Beyerlein, 1913).

Während Raimund unsterblich in Hella verliebt zu sein meint, erwidert sie dies nicht und trennt sich von ihm. Raimund will das Ende der Affäre allerdings nicht akzeptieren. Gleichzeitig nimmt Regine die Sache selbst in die Hand und bedroht Hella mit einer Waffe. In der abschließenden Konfrontation der beiden scheint es zunächst, als würde Regine sich wegen ihres gesellschaftskonformen Lebens als gescheitert ansehen und Hella um ihr freizügiges Leben beneiden. Als ihre Tochter Eva erscheint, besinnt sich Regine. Die Liebe zu ihrer Tochter hält sie davon ab, auf Hella zu schießen, und sie entscheidet sich für die Familie. Hella bleibt, ausgeschlossen von diesem Glück, allein auf der Bühne zurück. Während *Frauen* vermutlich nicht der anspruchsvollste Text ist, den Jessner je inszeniert hat, ist es spannend, sich die darin enthaltenen Weiblichkeitsbilder aus heutiger Sicht genauer anzusehen. Die Darstellungen erscheinen veraltet und stereotyp. Das gesamte Verständnis von Weiblichkeit und Ehe ist stark von patriarchalen Strukturen geprägt. Alles dreht sich um Männer – oder insbesondere um einen Mann – und die weiblichen Figuren werden lediglich nach ihrer Rolle in Bezug auf die Männer bewertet. Auffällig ist die starke Dichotomie der möglichen

The numerous comedies and entertaining plays staged by Jessner at the Thalia Theater presented an abundance of female characters on stage. However, the overwhelming majority of those plays were written by men and catered to the prevailing, patriarchal ideas of the time. We asked a group of students who spent a semester studying Jessner's staging books and the corresponding plays to express their thoughts about a fairly typical play that already bears the issue of womanhood in its title. *Women* by Franz Adam Beyerlein was published in 1912 and premiered at the Thalia in 1913 under Jessner's direction. We asked the students: What do you think of the plot today? How would you perform or adapt the play today? The discussion was lively, but the assessment of the play was unanimous. It can be summarised as follows.

Don't let the title *Women* mislead you! Yes, there are female characters, and their lines do make up a prominent portion of the play, but no, they are far from being the focus. Rather, everything revolves around one man and the women's various relationships with him. Court conductor Raimund is married to former singer Regine and lives with her and their daughter Eva. Alongside his marriage, Raimund has an affair with self-confident, independent singer Hella. This affair (and disagreements about Raimund's musical abilities) lead to tensions between Regine and Raimund. While Raimund believes he is madly in love with Hella, she sees things differently and breaks up with him.

Rollen, die die Frauen für Männer ausfüllen können. Auf der Bühne vorgeführt findet sich der von Sigmund Freud so genannte „Madonna-Huren-Komplex“. Regine entspricht dem gesellschaftlichen Ideal einer Ehefrau und Mutter. Sie ist für ihren Mann allerdings nicht begehrenswert. Dieser hat dafür eine Affäre mit Hella, die auf ihre sexuelle Anziehungskraft reduziert wird.

Die Beziehungen zwischen den weiblichen Figuren sind stark von Konkurrenz dominiert. Es gibt keine Beispiele in *Frauen*, wo Frauen untereinander ein unterstützendes und herzliches Verhalten zeigen, abgesehen von der Mutter-Tochter-Beziehung. Lästereien und Konkurrenz dominieren die Beziehungen zwischen den weiblichen Figuren; der Endkonflikt besteht zwischen der Ehefrau und der Affäre des Manns.

Raimund, however, is unwilling to accept the end of the affair. At the same time, Regine takes matters into her own hands and threatens Hella with a gun. During the final confrontation between the two, it initially seems like Regine considers herself a failure because of her socially conformist life and envies Hella's permissive lifestyle. But when her daughter Eva appears, Regine comes to her senses. Her love for her daughter prevents her from shooting Hella and she decides in favour of her family. Hella remains alone on stage, excluded from such happiness. While *Women* might not have been the most sophisticated play Jessner ever staged, it is interesting to take a closer look at the ideas of femininity it contains from today's perspective. The portrayals appear outdated and stereotypical. The entire understanding of womanhood and

## MY HEART

Raimund hat eine Affäre mit  
einer Kammersängerin am  
Theater

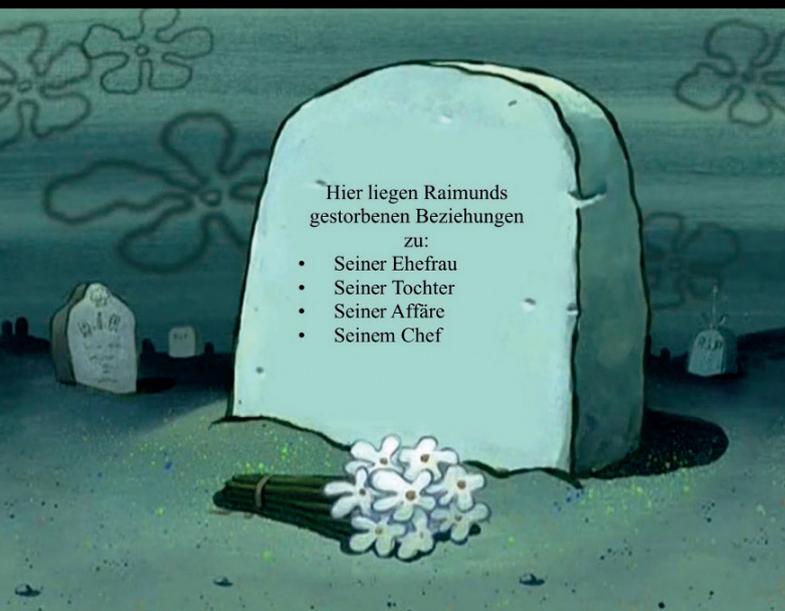


Raimund ignoriert alle Versuche seiner  
Affäre sich von ihm zu trennen und möchte  
sich mit ihrem eventuellem neuen Partner  
duellieren



Raimund gibt Regine die Schuld an  
seiner Affäre, weil sie „immer  
Dame geblieben ist“ und nie seine  
Lieder gesungen hat





Die Studierenden haben sich überlegt, wie man Beyerleins Text heutzutage inszenieren könnte. Grundsätzlich ist es schwierig, die patriarchalen Strukturen im Text zu überwinden, da sie alles durchziehen. Man könnte genau das jedoch bewusst problematisieren oder die Geschichte queer umschreiben und mit Geschlechterzuschreibungen spielen. Eine Idee war hier, die Geschlechterrollen umzudrehen. Wie sähe das Ganze aus, wenn Hella und Regine Männer und Raimund eine Frau wäre? Oder etwa, wenn Hella und Regine sich ineinander verlieben und Eva in einer Patchworkfamilie großziehen würden?

Eine Möglichkeit, die weiblichen Figuren mehrdimensionaler darzustellen wäre, ihnen Auftritte und Textpassagen zu geben, die nicht im Rahmen ihrer Ehe, ihrer Mutterrolle oder im

marriage is strongly characterised by patriarchal structures. Everything revolves around men – one man in particular, for that matter. The female characters are only judged by their relationships with men. The strong dichotomy in the possible ways that women can be seen by men is striking. On stage, the ‘Madonna-whore complex’, as Sigmund Freud called it, is put on display. Regine corresponds to the social ideal of a wife and mother. However, her husband does not find her desirable. Instead, he has an affair with Hella, who is reduced to her sexual attractiveness.

The relationships between the female characters are heavily dominated by competition. There are no examples in *Women* of women behaving supportively or kindly towards each other, apart from in the mother-daughter relationship. Bickering and competition govern their interactions; the final show-down is between the wife and the husband’s mistress.

The students brainstormed how we would stage Beyerlein’s text today. However, the patriarchal structures presented in the play permeate the entire thing and seem difficult to overcome. Nevertheless, it seems like it would



Regine

Ihren Ehemann, der  
sie betrügt, zur  
Rechenschaft ziehen



Die Frau, mit der ihr  
Ehemann fremdgeht,  
mit einer Pistole  
bedrohen

Gespräch über ihren Mann stattfinden. Das Stück würde in einer aktualisierten Form vor allem von einer feministischen Auslegung profitieren: mit z.B. Regine in einer Rolle gelöst von Ehe und Mutterschaft, Hella in einer Position, in der sie auch bei Frauen Validation finden kann, und im gesamten Stück mit einer Repräsentation bestärkender Frauenbeziehungen.

Sehr gut eignet sich das Stück in seiner Holzschnittartigkeit allerdings für eine „Memeifizierung“. Einige der zahlreichen *Memes*, die wir gesammelt haben, zeigen wir hier.

be possible to deliberately problematise those structures or reframe the plot in a queer fashion, i.e., by playing with gender attributions. One idea was to reverse the gender roles. What would be the overall impact if Hella and Regine were men and Raimund was a woman? Or if Hella and Regine fell in love with each other and raised Eva in a patchwork family?

One way of presenting the female characters in a more multidimensional way would be to give them appearances and lines that do not refer to the context of marriage or their roles as mothers, and do not include any conversations about their husbands. An updated version would benefit from a feminist approach in particular – for example, with Regine in a role detached from marriage and motherhood, and Hella in a position in which she can also receive validation from other women – as well as from the presentation of empowering female relationships throughout the play.

The stereotypes presented in the play as it is make *Women* very well-suited to ‘memeification’. Some of the numerous memes we have come up with are presented here.



Büste von Leopold Jessner im Rangfoyer des Thalia Theaters. Erschaffen von Margarete Hruby 1945 kurz vor Jessners Tod in Hollywood. / Bust of Leopold Jessner in the foyer of the Thalia Theater, made by Margarete Hruby in 1945 shortly before Jessner's death in Hollywood.



78

79

# JESSNER IN BERLIN: DER „INTENDANT DER REPUBLIK“

## JESSNER IN BERLIN: THE ‘DIRECTOR OF THE REPUBLIC’

Seine großen beruflichen Erfolge als Regisseur feiert Jessner in Berlin der 1920er Jahre. Er wird nach einer Zwischenstation in Königsberg in der frisch gegründeten Weimarer Republik 1919 zum Intendanten des Preußischen Staatstheaters (des ehemaligen Königlichen Schauspielhauses). Die Umwandlung der Hofbühne in ein Theater für die Republik deutet den enormen gesellschaftlichen Wandel an.

Jessners Verarbeitung dieses Wandels besteht in seiner konsequent neuen Art, Theater zu machen. Was bereits in Hamburg immer wieder anklang, wird nun zum Prinzip: Jessners Berliner Programmatik basiert auf radikaler Abstraktion. Im Gegensatz zum konventionell-realistischen und naturalistischen Theater, das die Wirklichkeit möglichst detailgetreu wiedergeben möchte, oder der Bühnenmagie eines Max Reinhardts geht es nun um die Sichtbarmachung der Innenwelt von Figuren und um die Offenlegung der sie antreibenden Mechanismen. Abstraktion dient als zentrales Mittel: Die Bühne ist oft weitgehend leer, die Kostüme haben vor allem symbolischen Charakter, die Dramenvorlagen finden sich immer wieder konsequent umgestaltet.

Jessner geht es nun um eine Loslösung der Dramenhandlung aus konkreten Bezügen: Das Publikum soll sich nicht in einer Illusion verlieren,

Jessner celebrated his greatest professional successes as an artistic director in the Berlin of the 1920s. After a station in Königsberg, he became the *Intendant* (general manager and lead artistic director) of the Prussian State Theatre (formerly the Royal Playhouse) of the newly founded Weimar Republic in 1919. The court theatre's transformation into a theatre for the republic hints at the enormous social changes that were taking place.

Jessner processed these changes by constantly coming up with new ways to make theatre. What had already been surfacing here and there in Hamburg now became his baseline: Jessner's Berlin programme was based on radical abstraction. In contrast to Max Reinhardt's stage magic, or conventional realist and naturalist theatre, which aimed to reproduce reality as faithfully as possible, the focus was now on visualising characters' inner worlds and revealing their driving forces. Abstraction served as a central device: often, the stage was largely empty, the costumes were primarily symbolic in character, and the dramatic text itself was heavily adapted.

Jessner frequently detached the plays' plots from references to time and place. Instead of losing themselves in an illusion, the audience was to draw comparisons with their own reality. This also implied taking a political stance: a play

sondern Bezüge zur eigenen Realität herstellen. Das sorgt nicht zuletzt für eine politische Positionierung des Theaters: Ein Drama ist nicht nur ein zeitgeschichtliches Dokument, sondern auch Anknüpfungsmaterial für die eigene sozialpolitische Welt.

Dieses von Jessner so genannte „Zeit-Theater“ zeigt sich bereits in seiner ersten Berliner Produktion, Schillers *Wilhelm Tell*, und geht in die Theatergeschichte ein. Der eigentliche Schauplatz der Alpenwelt ist nicht mehr zentral; ein Bergpanorama findet sich nicht wie sonst üblich dargestellt. Es gibt keinen imaginierten Ort und keine nationale Identität als Bezugspunkte. Die Bühne bleibt kahl und wird von einer großen Treppe ausgefüllt, die der symbolischen Darstellung des Aufstiegs und Falls von Figuren dient. Dieses Bühnenbild, für das Emil Pirchan zuständig ist, wird künftig als *Jessner-Treppe* zum Inbegriff eines Regiestils, der im Drama eine *Idee* herausstellen will, statt eine *Illusion* zu erzeugen. Die abstrahierten Vorgänge des Dramas überträgt die Regie auf die Geschehnisse auf der Treppe; die Dramaturgie ist damit an den Bühnenraum angebunden. Dieser raum- und zeitlose Ort will keine Realitätsdarstellung sein, sondern Projektionsfläche.

Die innenpolitische Situation in der Weimarer Republik ist unruhig und brodelnd. Von Anfang an erlebt Jessner Anfeindungen als Jude und Sozialdemokrat. Er inszeniert viele unterschiedliche Stücke; im Unterschied zu Hamburg widmet er sich hier in großer Anzahl auch den traditionellen Dramen des bürgerlichen Kanons, die aber wie etwa seine berühmte Version von Shakespeares *Richard III.* einer radikalen Neuinterpretation unterzogen werden. Jessners Berliner Zeit zeichnet sich zudem durch die Zusammenarbeit mit vielen damals bereits namenhaften Theaterschaffenden aus. Aber auch die Förderung des Nachwuchses ist Jessner wichtig, darunter auch der junge Bertolt Brecht. Zum Ende der Weimarer Republik hin vermehren sich die persönlichen Anfeindungen gegen Jessner. 1930 wird sein Intendantenvertrag abgewandelt, woraufhin er sein Amt niederlegt. 1933 verlässt er nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten Deutschland. Nach einigen Stationen emigriert er schließlich nach Los Angeles, wo er 1945 verstirbt. Sein Nachlass und mit ihm die Bühnenbücher der theaterhistorisch so bedeutsamen Berliner Zeit gingen verloren.

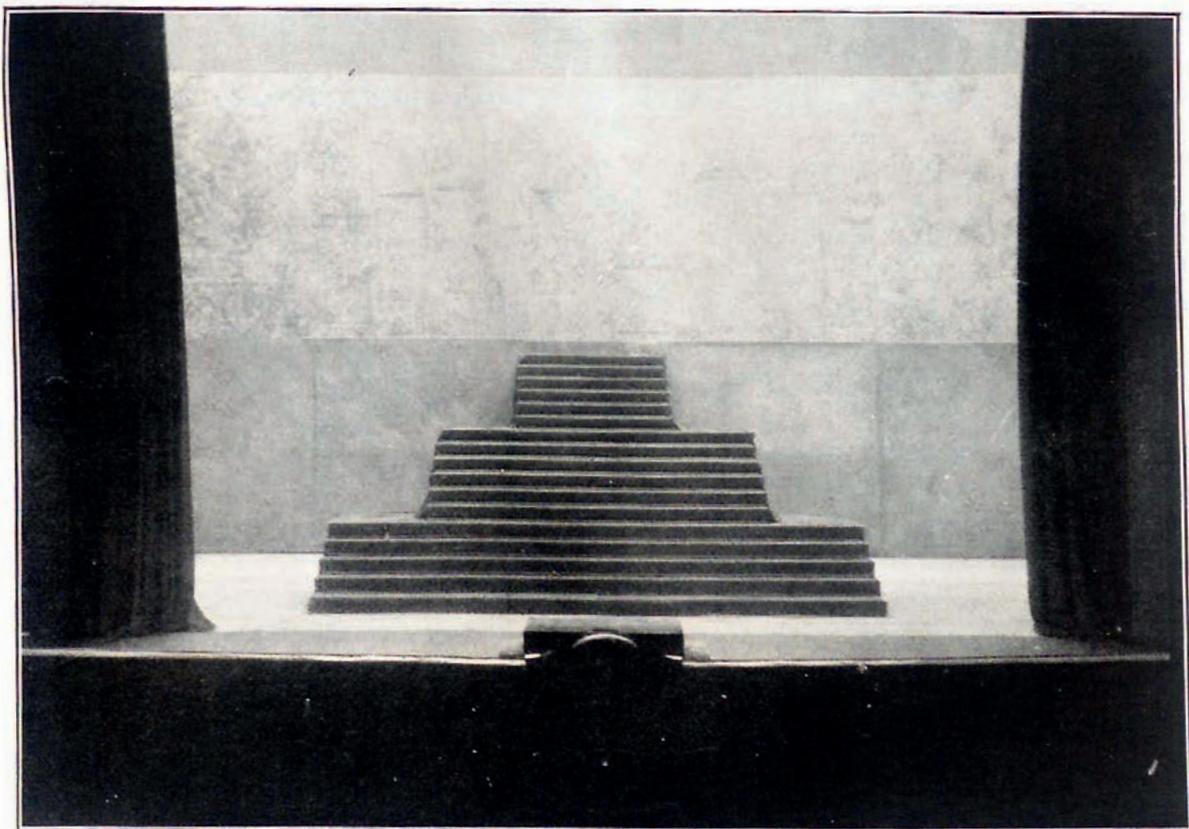
was not only a document of its historical context but also a point of reference for one's own sociopolitical world.

This *Zeit-Theater* (time theatre), as Jessner called it, was already evident in his first Berlin production, Schiller's *William Tell*, which has found a special place in theatre history. The Alpine setting was no longer of importance; the usual mountain panorama was missing. There was no imagined location and no national identity providing points of reference. The stage remained bare; all it contained was a large staircase that symbolised the characters' ascents and descents. With the *Jessner staircase*, this stage design, overseen by Emil Pirchan, would come to epitomise Jessner's future directing style, which sought to emphasise the play's *idea* rather than create an *illusion*. The director transferred an abstract version of the play's action onto the staircase; the dramaturgy was thus linked to the stage space. This timeless place without a specified location was not intended to represent reality, but instead served as a projection surface.

The political situation in the Weimar Republic was turbulent. From the very beginning, Jessner experienced hostility as a Jew and social democrat. He staged a great variety of plays and, in contrast to his time in Hamburg, Jessner was now also devoting himself to a large number of plays from the bourgeois canon, which he subjected to radical reinterpretation. One prime example is his famous version of Shakespeare's *Richard III.* Jessner's time in Berlin was also characterised by his collaborations with a range of theatre practitioners who were already well known. In addition, Jessner was keen to promote young talent, including the young Bertolt Brecht.

Towards the end of the Weimar Republic, the hostility towards Jessner increased. In 1930, his contract was amended, after which he resigned. He left Germany right after the National Socialists seized power in 1933 and, after several stops, finally emigrated to Los Angeles, where he died in 1945. His estate was lost in the process and, with it, the staging books from the historically significant time he spent in Berlin.

This gap in Jessner's estate makes the material from his Hamburg period all the more valuable. The Thalia Theater staging books are the last witnesses of an artist whose work created a caesura in theatre history and who made a significant contribution to the establishment of



80

Die berühmte Jessner-Treppe aus der Inszenierung von William Shakespeares *Richard III*. (1920) mit dem Bühnenbild von Emil Pirchan. / The famous Jessner staircase from the production of William Shakespeare's *Richard III* (1920), with Emil Pirchan's stage design.

Wegen dieser Lücke im Nachlass erweist sich das Material aus der Hamburger Zeit als umso wertvoller. Die Bühnenbücher aus dem Thalia Theater sind die letzten Zeugnisse eines Künstlers, dessen Wirken eine Zäsur in der Theatergeschichte darstellt und der wesentlich dazu beitrug, die Theaterregie als eigene Kunstform zu etablieren. Gleichzeitig stellen diese Bühnenbücher aus, dass es sich bei Theaterregie von Anfang an nicht um das Wirken eines „großen Solitärs“ handelt: Regie entwickelt sich vielmehr als eine kooperative Kunst in einem Netzwerk zusammen mit den anderen Tätigkeiten am Theater. Und sie zeigen, dass die Regiekunst auf Schriftartefakte angewiesen ist: Von der flüchtigen Notiz auf einem losen Blatt bis zur sauber geführten Liste ermöglichen es diese Schriftartefakte, dass eine Produktion auch Jahre nach der Probenarbeit mit dem „Großkünstler“ wieder auf der Bühne dargeboten werden kann.

theatre directing as an art form in its own right. At the same time, these staging books demonstrate that, from the very beginning, theatre directing has never been the work of a ‘great’, solitary individual. Directing developed as a collaborative art form in a network with other types of theatre work. And the staging books show that the art of directing is dependent on written artefacts: from fleeting notes on loose sheets of paper to neatly maintained lists, these written artefacts make it possible for a production to be performed on stage again, even years after rehearsals with the ‘great artist’.

## DANKSAGUNG | ACKNOWLEDGEMENTS

Wir danken herzlich der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky für die Unterstützung und den immer konstruktiven und unkomplizierten Umgang mit unseren Wünschen und Fragen, insbesondere Mirijam Beier und Konstantin Ulmer. Sehr haben wir uns über die Beteiligung des Thalia Theaters gefreut und möchten Valerie Kripp für die Koordination der Zusammenarbeit danken. Ebenso Petra Weckel, von der Behörde für Kultur und Medien, dank der wir die Büste von Jessner zeigen können. Außerdem gilt unser Dank Laura Bach und Luisa Dietsch, die als studentische Hilfskräfte die Ausstellungsvorbereitung auf Schritt und Tritt begleitet haben. Sie waren auch Teil eines Universitätsseminars, das sich unter dem Titel „Unterhaltung und Avantgarde“ mit Jessners Arbeit am Thalia Theater befasst hat und mit einem eigenen Beitrag vertreten ist. Dafür möchten wir unseren Dank aussprechen. Die Kataloggestaltung und Textkorrektur verdanken wir der Unterstützung von Nicole Rockel und Lydia J. White. Vor allem sind wir natürlich dem Forschungszusammenhang verbunden, aus dem diese Ausstellung hervorgegangen ist: dem DFG-Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“. Wir danken insbesondere Roswitha Auer, Karsten Helmholz, Jakob Hinze, Konrad Hirschler, Eva Jungbluth, Christina Kaminski, Birgit Koscielny und dem ganzen Research Field D, „Reshaping Written Artefacts“ für die Unterstützung in allen Lebenslagen. Unsere Ausstellung, mit der wir zumindest ausschnitthaft eine ganz eigene Manuskriptkultur des Theaters zeigen wollen, ist Teil unserer gemeinsamen Arbeit.

Anna Sophie Felser, Martin Jörg Schäfer (September 2024)

We would like to thank the Carl von Ossietzky State and University Library, especially Mirijam Beier and Konstantin Ulmer, for their support and consistently constructive and uncomplicated handling of our requests and questions. We are delighted the Thalia Theater has been so willing to participate and would like to thank Valerie Kripp for coordinating the collaboration. We also extend our thanks to Petra Weckel from the Ministry of Culture and Media, thanks to whom we can display the bust of Jessner. Our gratitude also goes to Laura Bach and Luisa Dietsch, who accompanied the exhibition preparations every step of the way as student assistants. They also took part in a university seminar that dealt with Jessner's work at the Thalia Theater, titled 'Entertainment and Avant-Garde'. The students' work is represented here in their own contribution, for which we would also like to express our thanks. We are also grateful for the support we received from Nicole Rockel and Lydia J. White, to whom we owe the catalogue design and copyediting. Above all, of course, we are indebted to the research context in which this exhibition emerged: the DFG Research Cluster 'Understanding Written Artefacts'. We would especially like to thank Roswitha Auer, Karsten Helmholz, Jakob Hinze, Konrad Hirschler, Eva Jungbluth, Christina Kaminski, Birgit Koscielny, and the entire Research Field D, 'Reshaping Written Artefacts', for their support in each and every situation. Our exhibition, which aims to showcase at least some parts of a manuscript culture specific to theatre, is the result of our joint efforts.

Anna Sophie Felser, Martin Jörg Schäfer (September 2024)

**TITELBILD/COVER:** Leopold Jessner, *Illustrierte Rundschau*, Beilage zum Hamburger Fremdenblatt Nr. 306, 31.12.1911, S. 37/p. 37. (Bearbeitung/Design: Philine Dorenbusch).

**Yvette, Pierre Berton (nach Guy de Maupassant), Regiebuch/director's book**, 1904, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617490, S. 1 mit durchschossener Seite/p. 1 with interleaved page.

## SCHRIFTARTEFAKTE AM THEATER

**1: Die Sonnen-Jungfrau, August von Kotzebue, Soufflierbuch/prompt book**, Verwendungszeitraum/period of use 1790-1826, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Theater-Bibliothek 1460, folios 91v-92r.

**2: Nathan der Weise, Gotthold Ephraim Lessing, Soufflierbuch/prompt book**, Verwendungszeitraum/period of use 1803-1840er, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Theater-Bibliothek 1988b, folios 50-57.

**3: „Le Jeu d'Orgue pour l'Éclairage de l'Opéra“. Illustrierte Zeitung**, Nr. 1910 vom 07.02.1880, S. 118. Nach Ulf Otto: *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 137.

## LEOPOLD JESSNER AM THALIA THEATER

**4: Leopold Jessner, Illustrierte Rundschau**, Beilage zum Hamburger Fremdenblatt Nr. 306, 31.12.1911, S. 37/p. 37.

**5: Karli Bozenhard, Thalia Theater, Fotoatelier Arnold Mocsigay**, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bozenhard, Karli 11.

**6: Albert Bozenhard, Thalia Theater, Fotoatelier Arnold Mocsigay**, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bozenhard, Albert 14.

## REGIE UND ARRANGIEREN: VOM HANDWERK ZUR KUNST

**7: Fritz Werner**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Werner, Fritz 1.

**8: Fritz Werner**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Werner, Fritz 2.

**9: Anathema, Leonid Andrejew, Regiebuch/director's book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617467, S. 7 mit durchschossener Seite/p. 7 with interleaved page.

**10: Pelleas und Melisande, Maurice Maeterlinck, Inspizierbuch/inspection book**, 1908, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/M, S. 59 mit durchschossener Seite/p. 59 with interleaved page.

**11: Foto von Pelleas und Melisande, Maurice Maeterlinck**, Thalia Theater, Fotoatelier Arnold Mocsigay, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bré, Centa 1.

**12: Brief mit Kuvert von Maurice Maeterlinck an Leopold Jessner/letter with envelope from Maurice Maeterlinck to Leopold Jessner**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, LA Maeterlinck, Maurice 1-3.

## BÜHNENBÜCHER: NETZWERKE DER SEITENBÜHNE

**13: Herthas Hochzeit, Max Bernstein, Regiebuch/director's book**, 1907, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Bern 1, S. 33 mit durchschossener Seite/p. 33 with interleaved page.

**14: Meilensteine, Arnold Bennett & Edward Knoblauch, Inspizierbuch/inspection book**, 1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/B, 3. Akt, S. 1.

**15: Mein Leopold, Adolph L'Arronge, Soufflierbuch/prompt book**, 1910, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/L, S. 22-23.

**16: Der Triumph der Pompadour, Paul Adolf, Rollenbuch/actor's book**, 1914, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/P, S. 44.

**17: Anathema, Leonid Andrejew, Regiebuch/director's book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617467, S. 15 mit durchschossener Seite/p. 15 with interleaved page.

**18: Anathema, Leonid Andrejew, Inspizierbuch/inspection book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB And 1, S. 15 mit durchschossener Seite/p. 15 with interleaved page.

**19: Prinz Adolar und das Tausendschönchen, Amélie Nikisch & Ilse Friedlaender, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Nik 1, S. 120.

**20: Land der Jugend, Hanns Bauer, Inspizierbuch/inspection book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/B, S. 1 im 3. Akt/p. 1 in the 3rd act.

**21: Pelleas und Melisande, Maurice Maeterlinck, Inspizierbuch/inspection book**, 1908, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/M, S. 54 mit durchschossener Seite/p. 54 with interleaved page.

**22: Prinz Adolar und das Tausendschönchen, Amélie Nikisch & Ilse Friedlaender, Soufflierbuch mit Einlage/prompt book with inserted sheet**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Nik 2, S. 30-31.

## REGIEBUCH: PRAKTISCHES NOTIZBUCH ODER KONSERVIERTE KUNST?

**23: Revolution in Krähwinkel, Johann Nepomuk Nestroy, Regiebuch/director's book**, 1909, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617472, S. 21 mit durchschossener Seite/p. 21 with interleaved page.

**24: Der Triumph der Pompadour, Paul Adolf, Regiebuch/director's book**, 1914, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/P, S. 118 mit durchschossener Seite/p. 118 with interleaved page.

**25: Die schöne Marseillaiserin, Pierre Berton, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617491, S. 25 mit durchschossener Seite/p. 25 with interleaved page.

**26: Der verlorene Vater, Bernhard Shaw, Regiebuch/director's book**, 1907, Thalia Theater, Staats- und Universitäts-

tätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617474, S. 9 mit durchschossener Seite/p. 9 with interleaved page.

**27: Yvette, Pierre Berton (nach Guy de Maupassant), Regiebuch/director's book**, 1904, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617490, S. 1 mit durchschossener Seite/p. 1 with interleaved page.

#### **INSPIZIERBUCH: HERZ UND HIRN DER PRODUKTION**

**28: Wie man einen Mann gewinnt, Rida Johnson Young, Inspizierbuch/inspection book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB You 1, S. 5 mit durchschossener Seite/p. 5 with interleaved page.

**29: Das schwache Geschlecht, Marcel Prévost, Inspizierbuch/inspection book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/P, S. 39 mit durchschossener Seite/p. 39 with interleaved page.

**30: Revolution in Krähwinkel, Johann Nepomuk Nestroy, Inspizierbuch/inspection book**, 1909, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/N, S. 20 mit durchschossener Seite/p. 20 with interleaved page.

**31: Theaterzettel/playbill *Dantons Tod***, 18.05.1910, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

**32, 33, 34: Der Triumph der Pompadour, Paul Adolf, Inspizierbuch/inspection book**, 1914, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/P, Buchdeckel mit Titelblatt, S. 8 und S. 9/book cover with cover page, p. 8 and p. 9.

#### **SOUFFLIERBUCH UND ROLLENBUCH: ZUM EINSAGEN UND AUFSAGEN**

**35: So ist das Leben, Frank Wedekind, Rollenbuch/actor's book**, 1911, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/W, S. 26-27/p. 26-27.

**36: Mein Leopold, Adolph L'Arronge, Soufflierbuch/prompt book**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GbTh/L, S. 38-39/p. 38-39.

**37: Bühnenansicht Thalia Theater**, Staatsarchiv Hamburg, Signatur 720-1\_131-07\_84\_465.

#### **THALIA THEATER: DIE GESCHICHTE EINES BERÜHMTEN HAMBURGER BÜHNENHAUSES**

**38: Altes Haus Thalia Theater**, Staatsarchiv Hamburg, Signatur 720-1\_131-07\_84\_473.

**39: Neubau Thalia Theater**, Staatsarchiv Hamburg, Signatur A143\_804\_Thalia\_1.

**40: Briefkopf des Thalia Theaters**, Staatsarchiv Hamburg, Signatur 111-1\_52630.

**41: Bauplan des neuen Hauses**, Thalia Theater, Architekten: Lundt & Kallmorgen, Staatsarchiv Hamburg, Signatur 720-1\_131-07\_84\_483\_06.

**42: Albert Bozenhard**, Thalia Theater, Fotoatelier Arnold Mocsigay, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bozenhard, Albert 23.

**43: Karli Bozenhard**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bozenhard, Karli 1.

**44: Centa Bré**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bré, Centa 4.

**45: Tom Farecht**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Farecht, Tom 4.

**46: Elvira Bach-Clemens**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bach-Clemens, Elvira 2.

**47: Käthe Franck-Witt**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Franck-Witt, Käthe 26.

**48: Anton Franck**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Franck, Anton 1.

**49: Das Thaliatheater in Hamburg. Zur Eröffnung des neuen Hauses am 31. August 1912 / The Thalia Theater in Hamburg. For the opening of the new house on the 31st August 1912**, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, SUB Sep ÜF 25a, S. 1-9/p. 1-9.

#### **SCHAUSPIELEN ALS BERUF: ZWISCHEN STARS UND GEWERKSCHAFTEN**

**50: Postkarte hinten und vorne**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bré, Centa 10.

**51: Albert Bozenhard**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bozenhard, Albert 11.

**52: Centa Bré**, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bré, Centa 37.

#### **FRANK WEDEKIND: DIE ETABLIERUNG EINES REBELLEN**

**53: Erdgeist, Frank Wedekind, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617495.

**54: Erdgeist, Frank Wedekind, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617495, S. 29 mit durchschossener Seite/p. 29 with interleaved page.

**55: Theaterzettel/playbill *Erdgeist***, 17.10.1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

**56: Theaterzettel/playbill *Die Büchse der Pandora***, 26.05.1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

**57: Theaterzettel/playbill *Lulu***, 31.08.1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

**58: Käthe Franck-Witt**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Franck-Witt, Käthe 30.

**59: Käthe Franck-Witt**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Franck-Witt, Käthe 36.

**60: Käthe Franck-Witt**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Franck-Witt, Käthe 35.

**61: Albert Bozenhard**, Thalia Theater, Fotoatelier Emil Bieber, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Bozenhard, Albert 18.

#### **UNTERHALTUNG UND MODERNE: GLEICHZEITIGKEIT DER GENRES UND INSZENIERUNGSTILE**

**62: Dantons Tod, Georg Büchner, Inspizierbuch/inspection book**, 1910, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH Foto Büchner, Dantons Tod 1.

liothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617497, S. 34 mit durchschossener Seite/p. 34 with interleaved page.

**63: Dantons Tod, Georg Büchner, Inspizierbuch/inspection book**, 1910, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617497, S. 62 mit durchschossener Seite/p. 62 with interleaved page.

**64: Hamburger Echo**, Jahrgang 25, Ausgabe 196, 23. August 1911, S. 8/p. 8.

**65: Onkel Wanja, Anton Tschechoff, Regiebuch/director's book**, 1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, A/617493, S. 20 mit durchschossener Seite/p. 20 with interleaved page.

**66: Onkel Wanja, Anton Tschechoff, Inspizierbuch/inspection book**, 1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, GhTB/T, S. 20 mit durchschossener Seite/p. 20 with interleaved page.

**67: Wie man einen Mann gewinnt, Rida Johnson Young, Inspizierbuch/inspection book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB You 1, S. 4/p. 4.

**68: Wie man einen Mann gewinnt, Rida Johnson Young, Inspizierbuch/inspection book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB You 1, S. 75 mit durchschossener Seite/p. 75 with interleaved page.

**69: Wie man einen Mann gewinnt, Rida Johnson Young, Regiebuch/director's book**, 1912, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB You 2, S. 33 mit durchschossener Seite/p. 33 with interleaved page.

**70: Prinz Adolar und das Tausendschönchen, Amélie Nikisch & Ilse Friedlaender, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Nik 1, S. 69/p. 69.

**71: Prinz Adolar und das Tausendschönchen, Amélie Nikisch & Ilse Friedlaender, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Nik 1, S. 70/p. 70.

**72: Prinz Adolar und das Tausendschönchen, Amélie Nikisch & Ilse Friedlaender, Regiebuch/director's book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Nik 1, S. 71/p. 71.

**73: Prinz Adolar und das Tausendschönchen, Amélie Nikisch & Ilse Friedlaender, Soufflierbuch/prompt book**, 1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Nik 2, S. 56-57/p. 56-57.

**74: Theaterzettel/playbill *Tausendschönchen***, 15.12.1906, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

#### EINE HEUTIGE PERSPEKTIVE AUF FRAUEN VON FRANZ ADAM BEYERLEIN

**75: Frauen, Franz Adam Beyerlein, Regiebuch/director's book**, 1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, TTH TB Bey 1, S. 68 mit durchschossener Seite/p. 68 with interleaved page.

**76: Theaterzettel/playbill *Frauen***, 10.02.1913, Thalia Theater, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

**77: Memes aus dem Seminar „Unterhaltung und Avantgarde: Das Hamburger Thalia Theater von 1904 bis 1915“**. Sommersemester 2024, Universität Hamburg.

#### JESSNER IN BERLIN: DER „INTENDANT DER REPUBLIK“

**78: Büste von Leopold Jessner**, Thalia Theater, Copyright: Natalie Köhler.

**79: Büste von Leopold Jessner**, Thalia Theater, Copyright: Natalie Köhler.

**80: Abbildung der Jessner-Treppe aus der Inszenierung von Richard III.** In: Ziege, Felix (Hg.): Leopold Jessner und das Zeit-Theater. Berlin: Eigenbrödler Verlag 1928, S. 17/p. 17.

Alle Angaben wurden mit bestem Wissen und Gewissen aus unterschiedlichen Quellen zusammengestellt. Über Ergänzungen zu fehlenden Informationen sind die Autor:innen dankbar.

## LITERATURVERZEICHNIS | BIBLIOGRAPHY

- Blank, Claudia:** *Regietheater. Eine deutsch-österreichische Geschichte.* Leipzig: Henschel 2020.
- Bluth, Karl Theodor:** *Leopold Jessner. Zum fünfzigsten Geburtstag.* Berlin: Oesterheld & Co. 1928.
- Bovenschen, Silvia:** *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Brauneck, Manfred / Müller, Christine / Müller-Wesemann, Barbara (Hg.):** *Theaterstadt Hamburg. Schauspiel, Oper, Tanz. Geschichte und Gegenwart.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1989.
- Delius, Ingeborg:** *Das Thalia-Theater in Hamburg unter der Direktion von Ch. S. Maurice. 1843-1893.* Leipzig: Effizienz-Druckerei 1931.
- Diederichsen, Diedrich:** *Das Hamburger Thalia Theater. Zum 140. Geburtstag am 9. November 1983.* Hamburg: Conrad Kayser 1983.
- Diederichsen, Diedrich:** *Die Theatersammlung der Freien und Hansestadt Hamburg.* In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte: Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West). Heft 33. Berlin: Egon Pionke 1985, S. 55-67.
- Diederichsen, Diedrich:** *Hamburger Theatergeschichte im Spiegel von Theaterzetteln und Plakaten.* Herausgegeben von Gabriele Feyder und Jürgen Köhlert. Hamburg: GDS 1988.
- Feinberg, Anat:** *The Unknown Leopold Jessner.* In: Malkin, Jeanette R.; Rokem, Freddie (Hgg.): *Jews and the Making of Modern German Theatre.* Iowa: University of Iowa Press 2010, S. 232-260.
- Freud, Sigmund:** *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens.* In: *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen.* 4. Jahrgang, 1912, S. 40-50.
- Giesing, Michaela:** *Vom Schwank zur Komödie (1843-1933).* In: Bissinger, Manfred; Keller, Will (Hgg.): *MERIAN – das Monatsheft der Städte und Landschaften, Sonderheft Thalia Theater.* Hamburg: Hoffmann und Campe 1993, S. 51-53.
- Greeven, Erich August:** *110 Jahre Thalia-Theater Hamburg. 1843-1953.* Hamburg: Conrad Kayser 1953.
- Hatry, Michael:** *Das Thalia-Theater in Hamburg 1894-1915.* Berlin: Horst Mann 1966.
- Heilmann, Matthias:** *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen.* Tübingen: Max Niemeyer 2005.
- Jessner, Leopold:** *Schriften. Theater der zwanziger Jahre.* Herausgegeben von Hugo Fetting. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1979.
- Maksimczuk, José/Möller, Berenice/Staack, Thies/Weinstock, Alexander/Wolf, Jana:** *Multilayered Written Artefacts: Definition, Typology, Formatting.* The Centre for the Study of Manuscript Cultures, Occasional Paper No. 9. <http://doi.org/10.25592/uhhfdm.14336>.
- Marx, Peter W.:** *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900.* Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2008.
- Möhring, Paul:** *Leopold Jessner. Künstlerische Tätigkeit in Hamburg.* Maschinenschriftliches Manuskript ca. 1950.
- Möhring, Paul:** *Von Ackermann bis Ziegel. Theater in Hamburg.* Hamburg: Hans Christians Verlag 1970.
- Müllenmeister, Horst:** *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils.* Köln: Universität Köln 1956.
- Otto, Ulf:** *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert.* Berlin: J. B. Metzler 2020.
- Ratka, Christine:** *Das Thalia Theater. »Von morgens bis mitternachts«. Eine Zeitreise durch Arbeit und Kunst.* Herausgegeben vom Thalia Theater Hamburg. München/Hamburg: Dölling und Galitz 2013.
- Roselt, Jens (Hg.):** *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis.* Berlin: Alexander Verlag 2016.
- Rühle, Günther:** *Theater in Deutschland. 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007.
- Schäfer, Martin Jörg/Weinstock, Alexander:** *Theatre in Handwriting. Hamburg Prompt Book Practices, 1770s-1820s.* Bielefeld: transcript 2024.
- Siebenhaar, Klaus:** *Das perikleische Zeitalter der Republik. Der Theaterregisseur Leopold Jessner.* In: *Berliner Profile* herausgegeben von Hermann Haarmann, Erhard Schüz, Klaus Siebenhaar, Bernd Söseemann. Berlin: Fannei & Walz 1993, S. 91-105.
- von Naso, Eckhart:** *Ich liebe das Leben. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten.* Hamburg: Wolfgang Krüger Verlag 1953.
- Weddingen, Otto:** *Geschichte des Stadttheaters, Thalia-Theaters und Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.* Mit zahlreichen Illustrationen, Vollbeilagen und Faksimiles. Berlin: Ernst Frensdorff 1905.
- Ziege, Felix (Hg.):** *Leopold Jessner und das Zeit-Theater.* Berlin: Eigenbrödler Verlag 1928.

# IMPRESSUM | IMPRINT

## KURATION UND TEXTE / CURATION AND TEXT

Anna Sophie Felser  
Martin Jörg Schäfer

## ORGANISATION / ORGANISATION

Mirijam Beier  
Anna Sophie Felser  
Martin Jörg Schäfer  
Konstantin Ulmer

## ASSISTENZ / ASSISTANCE

Laura Bach  
Luisa Dietsch

## ÖFFENTLICHKEITSARBEIT / PUBLIC RELATIONS

Jakob Hinze  
Konstantin Ulmer

## KORREKTUR DER ENGLISCHEN TEXTE / ENGLISH COPYEDITING

Lydia J. White

## GRAFIK / GRAPHICS

Nicole Rockel c/o DOCK 10

## TITELBILD / COVER IMAGE

Philine Dorenbusch

## FOTOS UND DIGITALISIERUNG / PHOTOS AND DIGITISATION

SUB Medienwerkstatt  
Staatsarchiv Hamburg  
Emil Bieber (Rechte: Klaus Niermann)  
Natalie Köhler

## STUDIERENDENBEITRÄGE / STUDENT CONTRIBUTIONS

Laura Bach  
Charlie Bierend  
Luisa Dietsch  
Merlit Elftmann  
Felicia Engel  
Niklas Heupel  
Dinh Que Nuong Ho  
Lynn Holzky  
Livia Jankowiak  
Emma Karau  
Elisabeth Kirchner  
Franziska Lidolt  
Franziska Lohner  
Ciara Munnely  
Hanna Nottorf  
Amelie Rubin  
Jessica Rull  
Alice Sawadski  
Christiana Sulea  
Tabea Waldhecker  
Hanna Zachäus





**Universität Hamburg**  
**Centre for the Study of Manuscript Cultures**  
**Cluster of Excellence Understanding Written Artefacts**  
Warburgstraße 26  
20354 Hamburg  
Tel: +49 40 42838-7127  
Email: [manuscript-cultures@uni-hamburg.de](mailto:manuscript-cultures@uni-hamburg.de)  
[www.csmc.uni-hamburg.de](http://www.csmc.uni-hamburg.de)  
[www.csmc.uni-hamburg.de/written-artefacts/](http://www.csmc.uni-hamburg.de/written-artefacts/)

**SPRECHER**  
**Prof. Dr. Konrad Hirschler**  
Tel: +49 40 42838-9394  
Email: [konrad.hirschler@uni-hamburg.de](mailto:konrad.hirschler@uni-hamburg.de)