

## 9 Die staatlich geförderte Schauspielschule

---

Im Herbst 1925 eröffnete die erste staatliche Schauspielschule in Deutschland unter demokratischen Vorzeichen. Sie war kein autonomes Institut, sondern der *Staatlichen akademischen Hochschule für Musik* (im Folgenden: *Hochschule für Musik*) in Berlin angegliedert. Die *Hochschule für Musik* konnte da bereits als etabliertes Institut gelten. Sie wurde 1869 als *Königliche akademische Hochschule für Musik* unter Joseph Joachims (1831–1907) gegründet und 1919 unter der Leitung des Direktors Franz Schreker (1878–1934) reorganisiert. Dabei fiel der Zusatz »Königliche akademische« fort.

Die Schule hatte eine relativ kurze Lebensdauer. Sie bestand nur bis zum 1. Oktober 1931. Danach wurde sie bis 1933 mit reduziertem Personal von der Schulstelle des *Deutschen Bühnenvereins* (DB) und der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* (GDBA) weitergeführt. Mit Vollzug des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 wurde die Schulstelle geschlossen. Die Reichstheaterkammer, die bis 1935 von Otto Laubinger (1892–1935), dem Präsidenten der GDBA und Leiter der Fachgruppe *Theater und Film im Kampfbund für deutsche Kultur* (KfDK) geleitet wurde, organisierte künftig die Schauspielausbildung im gesamten Reichsgebiet. Die *Reichstheaterkammer* unterstand dem *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* und damit direkt dem Minister Joseph Goebbels (1897–1945). Die zentrale Prüfung umfasste insbesondere eine erste Selektion von Bewerbungen aufgrund ethnischer und religiöser Merkmale. Erst danach konnten Bewerberinnen und Bewerber eine private Schauspielschule besuchen. Die angestrebte zentrale staatliche Schauspielschule wurde in der NS-Zeit nicht realisiert. Eine Geschichte dieser ersten staatlichen Schauspielschule wurde bereits in groben Zügen erzählt.<sup>1</sup>

---

1 Vgl. Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, 2004, S. 187–199; Heilmann, *Leopold Jessner*, 2005, S. 284f.; Leopold Jessner, »Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen (1925)«, in: Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, 1979, S. 262–265; Leopold Jessner, »Über Schauspielschulen«, in: Ebd., S. 267–269; Archiv der Universität der Künste Berlin (im Folgenden zit. als: UdK-Archiv, Blatt) 2683 (Schauspielschule Generalia, August 1922–Juli 1928, Bd.1); 2684 (Schauspielschule Generalia ab November 1928, Bd. 2); 2685 (Schauspielschule Spezialia, Bd.1); 2686 (Schauspielschule Spezialia, Bd. 2); 2688 (Bewerbungen um Lehrstellen an der Staatlichen Schauspielschule); 2690 (Körperliche Ausbildung an der Staatlichen Schauspielschule); zur Finanzierung und insbesondere zur Schließung Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GSPK), I. HA 90A,

Der Schwerpunkt der Betrachtung soll daher weniger auf das spezifische Ausbildungskonzept als vielmehr auf eine vergleichende Institutionengeschichte gelegt werden. Wie positioniert sich diese Schule, gemeinhin auch als ›Jessner-Schule‹ bekannt, in der Berliner Ausbildungslandschaft insbesondere im Vergleich zur *Schauspielschule des Deutschen Theaters* (im Folgenden: ›Reinhardt-Schule‹), aber auch darüber hinaus in der deutschsprachigen Ausbildungslandschaft? Welche Spannungsgefüge zwischen Privatunterricht, privatwirtschaftlicher Schauspielschule und staatlicher Organisation und Institutionalisierung lassen sich aufzeigen? Wie lässt sich an dieser vergleichenden Betrachtung die Grundzüge der Institutionalisierung und Pädagogisierung der Schauspielausbildung unter den demokratischen Vorzeichen der ersten deutschen Republik aufzeigen? Es geht damit in diesem Kapitel schließlich um die Idee einer staatlich geförderten und finanzierten Schauspielausbildung. Dieser Beruf sollte mittels einer staatlichen Schule nun für alle Bevölkerungsschichten gleichermaßen zugänglich sein, der Weg zur Bühne sollte demokratisiert und sozial verträglich geebnet werden.

Wie erzählt man diese Geschichte? Es wäre naheliegend, zunächst die institutionelle Verfassung als erste staatlich geförderte und lizenzierte Ausbildungsstätte für Schauspielerinnen und Schauspieler näher zu betrachten. Es wäre jedoch unkritisch, diesen Status als Meilenstein einer historischen Logik darzustellen. Tatsächlich wurde, wie bereits ausgeführt, die Forderung nach einer staatlich geregelten und finanzierten Berufsausbildung seit der Zeit der Aufklärung ein aufs andere Mal erhoben, es wurde gefordert, durchgerechnet und mit dem Elend unregelter Arbeitsverhältnisse für das Bühnenpersonal argumentiert.

Jedoch verliefen die historischen Prozesse der sozialen, finanziellen und rechtlichen Verstaatlichung der Schauspielausbildung insgesamt eher schleppend. Sie waren zugleich von deutlichen Brüchen wie auch von überraschenden Kontinuitäten geprägt. So unterschieden sich die methodischen und didaktischen Ansätze der ersten staatlichen Schauspielschule kaum von denen der bestehenden Privatschulen in Düsseldorf, Frankfurt oder Berlin. Dennoch gab es ein hohes öffentliches Interesse an der neuen staatlichen Einrichtung.

Die Entscheidung, die Schauspielausbildung unter staatliche Aufsicht zu stellen, wurde kulturpolitisch kontrovers diskutiert. Nach den Umbrüchen von 1918 setzte der Staat damit ein neues Zeichen: Die Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern wurde zu einer öffentlichen Aufgabe erhoben. Dies bildete die Grundlage für die heute selbstverständliche Anerkennung der Schauspielausbildung als akademischer Studienberuf.

Für den Ausbildungsmarkt insgesamt bedeutete dieser Schritt einen Wendepunkt in der Legitimation verschiedener Ausbildungsangebote: Während Absolventinnen und Absolventen staatlicher Schulen ihre Qualifikation zunehmend weniger rechtfertigen

---

Nr. 894, Preußische Akademie, Konten und Kassenvorgänge; GStA PK, I HA REP 151, Finanzministerium 1929–1945 I B 2107; biografisch und anekdotisch Akademie der Künste, Nachlass Jessner; Akademie der Künste Nachlass Minetti; Akademie der Künste, Nachlass Ebert; Martin Held im Interview in Christine Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin: Elefanten Press 1996, S. 54–58; Charlotte Frank, *Sagen, was noch zu sagen ist. Mein Leben mit Leonhard Frank*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1982, S. 8–13, S. 24f.

mussten, bemühten sich private Institute verstärkt um eine Gleichstellung mit staatlichen Bildungsangeboten. Die Schauspielschule an der *Hochschule für Musik* wurde damit zu einem Modell, das exemplarisch für den grundlegenden Wandel der Normen und rechtlichen Grundlagen bei der Zertifizierung und Anerkennung des Berufs ›Schauspielerin‹ bzw. ›Schauspieler‹ stand.

Um diesen Normen- und Rechtswandel einzuordnen, reicht es nicht hin, allein die Ausbildungsprogramme der privaten Schule am *Deutschen Theater* mit dem der staatlichen Schauspielschule zu vergleichen. Die besondere Qualität der Institutionalisierung bestand im Fall der Schauspielschule an der *Hochschule für Musik* darin, dass die Schulorganisation auf zwei neue Ebenen ausgerichtet wurde: auf der Ebene staatlicher Finanzierung und Aufsicht sowie auf der Ebene einer demokratischen und politischen Öffentlichkeit als Legitimationsinstanz. Die Einrichtung war tatsächlich ein Projekt der preußischen Kulturpolitik der Weimarer Zeit und wurde von oben herab etabliert. Sie verwirklichte die kultur- und bildungspolitischen Maßnahmen, die Adalbert Ladenberg (1798–1855) bereits 1849 für den preußischen Staat konzipiert hatte. Folglich ist es sinnvoll, verstärkt auch das kultur- und finanzpolitische Handeln der Ministerien sowie die divergierenden politischen Interessen in den Blick zu nehmen. Wer aber waren die entscheidenden Akteure im Ministerium, die diese Schulengründung betrieben, und welche Ziele und Handlungsweisen hatte die preußische Theater- und Kulturpolitik der frühen 1920er-Jahre? Es erscheint hilfreich, zunächst die legislative Vorgeschichte dieser Schule im *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* zu erläutern, bevor es danach um das institutionelle Feld geht, in das die Schauspielschule eingegliedert wurde.

## 9.1 Kulturpolitische Interessen an einer staatlichen Ausbildung

Als im Wintersemester 1925 der Unterricht begann und damit die Institution einer staatlichen Schauspielschule Realität wurde, war bereits ein langer, institutioneller Weg beschritten. Die Aufnahme des Lehrbetriebs, die hier so nüchtern vermerkt ist und auch ohne zeremonielle Eröffnung erfolgte, war tatsächlich sowohl in theoretischer wie in praktischer Hinsicht ein komplexer Vorgang, oder metaphorisch gesprochen, eine schwierige Geburt. Den rechtlichen Rahmen der staatlichen Schule bildeten zwei Erlasse des *Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*, Erlass vom 4. April 1923 unter Minister Otto Boelitz (1876–1951, DVP) und vom 2. Juli 1925 unter Minister Carl Heinrich Becker (1876–1933).<sup>2</sup> In ihnen wurde geregelt, dass die *Staatlich akademische Hochschule für Musik* um die Schauspielschule erweitert werden sollte. Auch die Leitung wurde bestimmt und »dem Intendanten der staatlichen Schauspiele, Herrn Professor Leopold Jessner, übertragen.«<sup>3</sup>

2 Erlass vom 4. April 1923 – U IV 10814, Erlass vom 2. Juli 1925 – U IV 12008 II.1.

3 Erlass vom 2. Juli 1925 – U IV 12008 II.1, zitiert nach *Jahrbuch der Staatlichen Hochschule für Musik* 1925–27, S. 34.

### 9.1.1 Gründung per Erlass, ohne Gründungsvater und dem Fach Musik untergeordnet

Die Erlasse setzten im Prinzip die Vorschläge um, die etwa drei Jahre zuvor der neu berufene Wiesbadener Intendant Carl Hagemann (1871–1945), ein studierter Theaterwissenschaftler, unterbreitet hatte. Zumindest verzeichnete man am 7. August 1922 in der *Hochschule für Musik* den Eingang der »Richtlinien für eine in Berlin zu errichtende staatliche Schauspielschule«. <sup>4</sup> Auf wann genau die Idee, eine staatliche Schule zu gründen, datiert werden kann, verbleibt also in jenem unscharfen Bereich, der von den berufsständigen, künstlerischen und bildungspolitischen Interessen und ihren jeweiligen Protagonisten geprägt war.

Zu diesen Protagonisten gehörte seitens der Hochschule ihr Direktor Georg Schünemann (1884–1945), der an der Konzeption und Organisation der Schule federführend beteiligt war. Schünemann war eng befreundet mit dem Referenten und späteren Ministerialrat für Musik in der Kunstabteilung IV des Ministeriums, Leo Kestenberg (1882–1962). Beide pflegten von 1920 bis 1933 einen intensiven dienstlich-persönlichen Briefwechsel. <sup>5</sup> Der Bildungsreformer Kestenberg war Mitglied der *Sozialdemokratischen Partei* (SPD). Als Referent für Bildungsfragen war er früh mit sozialer Ungleichheit konfrontiert und engagierte sich ab 1905 parallel zu seiner Karriere als Konzertpianist und Liszt-Interpret in der *Freien Volksbühne* und beim *Arbeiter-Sängerbund* für eine demokratische Musikvermittlung. »Gerade im Sozialismus und gerade in der Arbeiterschaft«, so schreibt er rückblickend in den 1950er-Jahren, »glaubte ich, dass die Verwirklichung dieses Ziels möglich sei.« <sup>6</sup>

Als weiterer Protagonist fungierte die berufsständige Organisation *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*. Das staatliche Engagement für die Schauspielausbildung war eine ihrer langjährigen Forderungen. Diese Organisation setzte sich (und setzt noch stets) für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen für die Bühnengehörigen ein. Insbesondere die prekäre soziale Stellung von Schauspielerinnen (Krankenversicherung, Pension, Mutterschutz, Kostümaufwendungen) war Anlass für die intensiven Reformbestrebungen der Beschäftigungsverhältnisse. Von einer staatlichen Ausbildung konnte die berufsständige Vereinigung sowohl die Nobilitierung des Berufsbildes als auch eine Regelung des unregulierten Arbeitsmarktes erhoffen. In der Theatermetropole Berlin waren die Arbeitslosigkeit und der hohe Konkurrenzdruck unter den Schauspielerinnen und Schauspielern unübersehbar. Als der sozialdemokratische Anwalt Ludwig Seelig, der für die GDBA tätig war, 1919 als Referent für Theaterfragen ins Ministerium wechselte, war die Forderung nach einer staatlichen Ausbildung auch

4 Carl Hagemann, »Richtlinien für eine in Berlin zu errichtende staatliche Schauspielschule«, UdK-Archiv, 2683.

5 Leo Kestenberg, *Gesammelte Schriften*. Bd. 3.1: *Briefe von und an Adolf Kestenberg, Ferruccio Busoni, Georg Schünemann und Carl Heinrich Becker* (Hg. von Dietmar Schenk), Freiburg: Rombach 2010, S. 99–297.

6 Kestenberg an Gerhard Braun in Leo Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3.2, *Briefwechsel – Zweiter Teilband Briefe an und von Paul Bekker. Briefe aus der Prager und Tel Aviver Zeit* (Hg. von Dietmar Schenk), Freiburg: Rombach 2011, S. 43, vgl. zu Kestenberg auch Dietmar Schenk, *Menschenbildung durch Musik: Leo Kestenberg und Weimars Musikreform 1918–1932*, München: edition text + kritik 2023.

auf exekutiver Ebene wirksam vertreten.<sup>7</sup> Seelig verfasste bereits 1914 die Programmschrift *Geschäftstheater oder Kulturtheater?* und beteiligte sich aktiv am 1913 gescheiterten Gesetzesvorhaben zur Regelung der Theaterindustrie, dem Reichstheatergesetz.<sup>8</sup>

Die staatliche Schauspielschule war also ein fragiles Gebilde, insofern ihre Gründung aus divergierenden politischen Debatten entwuchs, in die berufsständische Interessen, kulturstaatliche Ziele und rechtsstaatliche Prinzipien einfließen. Damit verfügte dieses Institut weder über eine eindeutige Gründungserzählung noch über eine charismatische Leitungsfigur.

Ganz im Gegenteil zur ›Reinhardt-Schule‹. 1930 feierte diesw aufwendig ihr 25-jähriges Bestehen mit einer von Emil Orlik gestalteten Festschrift im Privatdruck und in limitierter Auflage. Diese Festschrift brachte den Stil einer personalisierten Privatschule als Hommage an Reinhardt zum Ausdruck und hob sich deutlich von Jessners behördlicher Auffassung einer staatlichen Schule ab.

So schilderte Max Hochdorf Reinhardts Schulengründung als heroische Tat:

Gewiß, die besten Künstler seiner Zeit, erblüht mit ihm, gereift mit ihm, waren bald zum neuen Bündnis mit dem neuen Direktor des Deutschen Theaters bereit; er aber wollte auch die Talente, die noch außerhalb warteten, entdecken und an sich fesseln. Dieses weite Bemühen und weite Blicken charakterisierte den jungen Direktor. Die Dramatiker, die er suchte, und deren schauspielerische Manifestation er den Männern und Frauen seiner Wahl anvertraute, hatten auf jede Leichtfertigkeit verzichtet. Wie, wenn es gelingen würde, dieser Elite von Künstlern ein Vasallengefolge anzugliedern? Reinhardt sorgte sich um den Nachwuchs, wie es die besten Komödianten des klassischen Jahrhunderts, Ekhof und Friedrich Ludwig Schröder, getan hatten. Die Erziehung des jungen Schauspielers war zu oft ein Gewerbe dilettantischer und nur auf Gewinn erpichter Ausbeuter gewesen. Reinhardt wollte, daß der Erzieher der Künstlerjugend nur ein unangreifbarer Künstler sei, den nicht anderes als das lautere Verantwortungsgefühl beseelte.<sup>9</sup>

In dieser Passage wurde der Unterschied zwischen der staatlichen und privaten Verfassung einer Schauspielschule noch einmal besonders deutlich. Reinhardt war Direk-

7 Vgl. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Acta Borussica, Neue Folge*. 2. Reihe. Preußen als Kulturstaat. Abteilung I. Das preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817–1934), Bd. 2.1 Darstellungen, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie 2010, S. 399–613.

8 Vgl. zum Gesetzesvorhaben *Bericht betreffend Erlaß eines Reichstheatergesetzes*, Verhandlungen des Reichstags, 12. Legislaturperiode, II. Session 1911, 4. Bd., *Stenographische Berichte von der 166. Sitzung* (04.05.1911), S. 6356–6358; Resolution Nr. 237, *Anlagen zu den Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags*, 13. Legislaturperiode, I. Session, Bd. 298, S. 222f, [https://www.reichstagsprotokolle.de/rtbiaufauf\\_k12.html](https://www.reichstagsprotokolle.de/rtbiaufauf_k12.html) [11.11.2025]; vgl. auch Ludwig Seelig, *Reichstheatergesetz. Ein Beitrag zu der sozialen Frage des Theaters. Gesetzentwurf der Regierung und Gegenentwurf*, Mannheim: Bensheimer 1913; Arthur Wolff, *Der Entwurf eines Reichstheatergesetzes: ein Vortrag, gehalten in der »Juristischen Gesellschaft« zu Berlin*, Berlin: Oesterheld 1913; siehe auch Max Hochdorf, *Die deutsche Bühnengenossenschaft. 50 Jahre Geschichte*, Potsdam: Kiepenheuer 1921, S. 204f.

9 Max Hochdorf, »25 Jahre Schauspielschule des Deutschen Theaters«, in: Deutsches Theater (Hg.), *Fünfundzwanzig Jahre Schauspielschule des Deutschen Theaters zu Berlin. 1905–1930*, Berlin: Richard Labisch & Co – grafische Kunstanstalt 1930, S. 9–19, S. 9.

tor und Gründungsfigur, dessen Wirken an eine Theatertradition rückgebunden wurde, die eine Linie zu den Väterfiguren Ekhof und Schröder zog. Bei der staatlichen Schauspielschule hingegen gab es eine behördlich geteilte Zuständigkeit in loser Kopplung von Hochschule und Theater, die zu so Satzmonstren wie diesem Passus des Schulstatus führte:

Die Staatliche Schauspielschule ist der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik angegliedert [...] Die Staatliche Schauspielschule untersteht einer besonderen Leitung, die der Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik unterstellt ist. Letztere führt zugleich die administrative Leitung.<sup>10</sup>

Bei der Lektüre sehnt man sich nach einer charismatischen Leitungsfigur.

Mit dem Hinweis auf die künstlerische Elite assoziierte Hochdorfs Chronik die Figur Reinhardt mit einer tradierten Vorstellung von Meisterschaft und Virtuosität und fügte sich so in die Bildungsidee ein, eine ›geistige Elite‹ zu fördern, zu der sich die Schüler (es gab in dieser vorgestellten Welt der Ideale keine Schülerinnen) in einem persönlichen Treueverhältnis befanden und ihn als Schutzherren akzeptierten. Dass dieser Schutz eine Gebühr kostete, die um 50 Prozent höher war,<sup>11</sup> als an der staatlichen Schule, blieb in einer Festschrift natürlich unerwähnt, relativierte allerdings den Schluss der Passage, in der Hochdorf die Schule vom Geschäftlichen zu distanzieren suchte.

Als Leopold Jessner 1923 schließlich zum Leiter der Schauspielschule erkoren wurde, stand der Schule mit dem Intendanten des *Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt* (kurz auch *Staatliches Schauspielhaus* oder *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt*) jemand vor, der sich wie bereits Seelig vor dem Ersten Weltkrieg dezidiert für die Sozialreformen des Schauspielstandes engagiert hatte. In seiner Zeit als Regisseur in Hamburg (1904–1915) war Jessner als Schauspiellehrer für die *Zentralkommission für das Arbeiter-Bildungswesen* tätig. Diese Aufgabe verlieh ihm in der Zeit nach der Novemberrevolution eine gewisse politische Glaubwürdigkeit. So ein Engagement für die namenlosen Laienschauspielerinnen und -schauspieler ließ sich jedoch nur bedingt zu einer Erzählung verdichten, die Jessner in die Reihe genialer Künstler oder Schauspiellehrer rückte. Bereits 1913 nahm er in seiner Bewerbung um die Intendanz des *Neuen Volkstheaters* in Berlin die Forderung nach einer Schauspielschule auf. Dabei rückte er die Ensemblepflege in unmittelbaren Zusammenhang mit der Restrukturierung des Ausbildungssystems. Nur

10 Satzungen für die Staatliche Schauspielschule zu Berlin-Charlottenburg, Fasanenstrasse 1, Berlin 1929, S. 1 UdK Archiv, 2684, Bl. 85.

11 Laut Schulstatut der ›Reinhardt-Schule‹ von 1905/06 mussten ca. 975 Mark für eine Studium aufgewendet werden, die sich wie folgt zusammensetzten: Kurs A (o. passive Teilnahme am B-Kurs): 350 Mark, Kurs B: 500 Mark, Schminken: 75 Mark, Fechten: 50 Mark. Für ein Studium an der Staatlichen Schauspielschule waren 1925 jeweils 310 Reichsmark pro Studienjahr plus einmalig 15 Reichsmark Einschreibgebühr zu entrichten. Dabei entfielen 15 Reichsmark auf den Beitrag für den Ausschuss der Studierenden. Vgl. Satzungen für die Staatliche Schauspielschule zu Berlin zu Charlottenburg, Fasanenstrasse 1, Berlin 1929, S. 2. UdK Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 85. Kaufäquivalent entspräche dies Stand März 2023 5.850 Euro (1:6) in der ›Reinhardt-Schule‹ zu 2.688 Euro (1:4,2) in der Staatlichen Schauspielschule. Quelle: Deutsche Bundesbank <https://www.bundesbank.de/resource/blob/615162/5a2ab631c106f9a6438899323321ec31/ml/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf> [21.06.2023].

eine Schauspielschule, so argumentierte Jessner, ermögliche eine Ensemblepflege, wohingegen das ›Borgsystem‹, also das Gastspiel, in dem die Theater um die erfolgreichsten Schauspielerinnen und Schauspieler konkurrierten, die Bildung eines Ensembles eher verhindere und zur Konkurrenz jeder gegen jeden führe.

*Abb. 27: Jessners berufsständisches Netzwerk: Empfang für den Gründer des ›Völkerbundes der Theater‹ Firmin Gémier, v.r.n.l. der Präsident der GDBA Carl Wallauer, Jessner, Gémier, Gustav Rickelt, Carl Ebert, 1927.*



Ich bin [...] ein Feind des sogenannten Borgsystems. Dieses Ausborgen von Schauspielern für bestimmte Rollen halte ich für einen großen Schaden, der im eigenen Haus Unruhe schafft, gewissen Künstlern Monopolstellung verleiht und aufstrebenden Talenten den Weg versperrt. Ich denke nicht daran, das Ensemble vorzugsweise aus anerkannten Berliner Künstlern zusammenzustellen, die im Kurse stehen. Auch im Reiche sind noch starke Wurzeln schauspielerischer Kräfte vorhanden; wir wollen sie zu uns

ziehen, und sie mögen durch uns in Kurs kommen. Und wer nicht in Kurs kommt, der möge gesunder Mittelstand bleiben. Auch den brauchen wir im Theater. Eine anzugliedernde Schauspielschule, bei der nur das Talent und nicht die Zahlungsfähigkeit des aufzunehmenden Zöglings zu sprechen haben wird, soll für Nachwuchs sorgen, müsste aber auch das Material für Massenwirkungen auf der Bühne bringen, denn die Massenwirkung auf der Bühne wird nicht so sehr durch die Zahl als vielmehr durch das schauspielerische Empfinden der Mitwirkenden erzielt.<sup>12</sup>

Die Geburtsfehler lagen sicherlich weder im mangelnden politischen Willen der Akteure noch an schwachen Argumenten. Jedoch war die Gründung der Schauspielschule an der *Hochschule für Musik* keine dauerhaft stabile Institutionalisierung. Die Gründe dafür lagen eher auf organisatorischer und politischer Ebene. Man kann im Sinne der These Blumenbergs von institutionell unumgänglichen Verzögerungen sprechen, die von anderen Institutionen ausgingen und die die Reform der Schauspielausbildung vorerst ausbremsten.

Diese Beharrungskräfte werden ersichtlich, wenn man vergleichend die zeitgleich betriebene Institutionalisierung der Orchesterschule an der *Hochschule für Musik* betrachtet. Im Vergleich der Eingliederung der Orchesterschule in die *Hochschule für Musik* mit jener der Schauspielschule wird schnell deutlich: Es mangelte an personellen und institutionellen Gemeinsamkeiten zwischen einem Musikkonservatorium und einer Schauspielschule.

Wie die Schauspielschule so war auch die Orchesterschule als Kooperation einer berufsständischen Vereinigung (*Deutscher Musiker-Verband*, DeMuV) mit der *Staatlichen akademischen Hochschule für Musik* und dem *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* zustande gekommen. Für die Finanzierung der Orchesterschule, respektive der Schauspielschule, waren die jeweiligen berufsständigen Vereinigungen verantwortlich, während der Staat die Schulen als Abteilungen seiner Hochschule führte. Die Hochschule stellte für beide Einrichtungen die Räume und die Infrastruktur für den Schulbetrieb sicher. Es war also eine Mischfinanzierung, wenn man Sach- und Dienstleistungen mit in Rechnung stellt. Die Ausgangslage ähnelte damit jener der staatlichen Schauspielschule.

Der Einfluss der berufsständigen Vereinigung der Musiker auf die Orchesterschule war im Fall des DeMuV allerdings auf personeller Ebene gegeben. Arthur Jahn (1877–1944?) nahm als »Kunstwart« an den Verhandlungen über die Finanzierung teil und wechselte schließlich ab 1921 als Leiter der Vorklassen der Orchesterschule ganz in den Dienst die Hochschule, in der er einst als Schüler des einflussreichen Gründungsrektors Joseph Joachim (1831–1907) auch studierte. Für die GdBA hingegen waren nur während der Aufnahmeprüfungen Vertreterinnen und Vertreter in die Hochschule geladen, sonst entfiel eine personelle Mitarbeit.

Die zweite Differenz betrifft die institutionelle Selbstbeschreibung der Orchesterschule, die sich nahtlos in das bestehende Profil einer Musikakademie einfügte. Die Teilnehmenden der Vorklassen hatten nicht den Status von Studierenden der Hochschule, waren allerdings über den zuvor zumeist erfolgten Privatunterricht in ihrem Instrument

12 Leopold Jessner, »Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin« [1913], in: Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, 1979, S. 13–16, S. 15.

sowie über das Berufsziel des (Orchester-)Musikers wesentlich enger an die institutionelle Zielstellung der *Hochschule für Musik* angebunden, als dies für die neu einzurichtende Schauspielklasse angenommen werden konnte. Eine Schauspielschule stellte tatsächlich eine institutionelle Innovation dar. Wollte man ihre Einrichtung legitimieren, so musste eigens noch eine Erzählung ersonnen werden. Warum man junge Menschen zum Instrumentenunterricht in einer Vorschule einer *Hochschule für Musik* einbindet, erklärte sich hingegen von selbst.

Die dritte Differenz betrifft die Interessen der Finanziers der Schauspielschule. Finanziert wurde die Schule durch den sogenannten Schulpfennig, eine Abgabe, die aus den Ticketverkäufen der staatlichen Theater generiert wurde. Die Intendanten dieser Theater sollten den Plänen Hagemanns entsprechend in einem ›Verwaltungsrat‹ die Geschicke der Schule mitbestimmen. Hagemann hatte also die Konflikte, die sich aus einer zu losen personellen Vertretung divergierender Interessengruppen ergeben, vorausgesehen. Dieser Beirat wurde allerdings nicht eingesetzt. Zu groß war offensichtlich die Sorge der Hochschule, damit die Kontrolle über die neue Abteilung ein Stück weit aus der Hand zu geben, zu fremd für beide Seiten die Kooperation von staatlicher Musikhochschule mit den staatlichen Bühnen des Sprechtheaters. Diese Differenzen bestanden, obwohl bereits mit der Opernklasse ein Kooperationsmodell zwischen Theater und Konservatorium bestand. Aber hier zählte ›die Musik‹ als verbindendes Element.

## Die Personalie Jessner

Man kann auch darüber spekulieren, ob ein Grund für das atmosphärische Befremden in der Personalie Jessner gelegen haben könnte. Er galt als umstritten. Seine Idee eines staatlich geförderten und demokratisch regierten Bühnenbetriebes mit allen seinen zeitpolitischen Implikationen war noch gewöhnungsbedürftig. Den Protagonisten der *Hochschule für Musik* war ein solches Theater sicherlich fremd. Theater, zumal in Form der Oper, hatten sie zuvor wahlweise als aristokratisches Amüsement oder als privatwirtschaftlich ausgerichtetes Unternehmen auffassen können – allem Bildungsanspruch, der sich unter dem Begriff der Kunstpflege verbarg, zum Trotz. In diesem auf direkten Nutzen ausgerichteten Kultur- und Kunstverständnis wurde die Musikhochschule 1869 als *Königliche akademische Hochschule für Musik* einst gegründet. Diesem Kunstverständnis entsprechend errichtete man 1906 das Gebäude der Hochschule neben der *Akademie für Bildende Kunst*. Das zeitgenössische Sprechtheater fiel nicht in den Bereich dieser Kunstauffassung und fand entsprechend keine architektonische Berücksichtigung. Seine zeitgenössische Ausprägung unterlag im Kaiserreich nicht selten der Zensur. Dass Sprechtheater auch ein Kulturgut neben der Musik, der bildenden Kunst und der Literatur sei und dass dieses Gut in einem demokratisch verfassten Staat als Gemeingut angesehen werden könnte, das einer staatlichen Selbstverpflichtung gemäß zu fördern sei – diese Idee war den Akteuren womöglich nicht sofort einsichtig. Entsprechend ungenau etwa spricht Jessner selbst vom ›behördlichen Theater‹.<sup>13</sup>

13 Leopold Jessner, »Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen«, in: Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, (1979), S. 114–126.

Schenk merkt zu Recht an, dass die gefundene Lösung »den gravierenden Fehler [hatte W.D.E.], dass die eigentlichen Financiers nicht eingebunden waren und sich deshalb um die Geschicke der Schule zu wenig kümmerten«<sup>14</sup>. Dies hatte zur Folge, dass die Schule schließlich nur als ›Jessner-Schule‹ bekannt wurde. Im Zuge der ›Jessner-Krisen‹ wurde die Schule in den finanziellen und politischen Kämpfen ab 1929, in die die *Hochschule für Musik* geriet, somit zum Bauernopfer. So war der Schulbetrieb von der mangelnden Einbindung der divers verfassten Theaterbetriebe geprägt. Es gab ungenau definierte gemeinsame Ziele der Hochschule, des Ministeriums, der Theater und ihrer berufsständigen Vereinigung. Die Intendanten der anderen staatlichen Theater, überhaupt die Leiter der Spielhäuser in Preußen und im *Deutschen Reich* sahen keinen unmittelbaren Nutzen in den Absolventinnen und Absolventen einer staatlichen Schule, die *Hochschule für Musik* konnten sie entbehren und beide Akteure verfolgten somit die Abwicklung der Schule als Unterabteilung der Hochschule relativ unbeteiligt.

Der Blick auf die Einrichtung der neuen Abteilung für die Schauspielausbildung an der *Hochschule für Musik* weist entsprechend den oben skizzierten Differenzen starke Unterschiede im Zeitplan auf. Die Orchesterschule wurde bereits im Oktober 1921 eingerichtet; ihre Planung reicht zurück in den September 1919, also in die Zeit unmittelbar nach Inkrafttreten der Weimarer Verfassung im August 1919.<sup>15</sup> Die Aufnahme des Lehrbetriebs der Schauspielschule hingegen verzögerte sich. Sie fand seitens des Ministeriums bereits im April 1923 ihre Zustimmung.<sup>16</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Jessner bereits seit vier Jahren als Intendant in Berlin tätig. Heilmann erklärt diese Verzögerung mit der anstehenden Vertragsverlängerung Jessners 1924.<sup>17</sup> Das ist teilweise stimmig, jedoch lässt diese Erklärung unberücksichtigt, warum man sich erst Ende des Jahres 1922 überhaupt auf die Personalie Jessner verständigen konnte. In einem Schreiben des Direktors Schreker an das Ministerium vom 28. August 1922 bewertet dieser einen von Carl Hagemann vorgelegten Entwurf einer Schule als »den Ideen, die von der Direktion der Hochschule bereits bei der Neuorganisation im Jahre 1920 vorgetragen wurden«<sup>18</sup> entsprechend. Aktenkundig ist auch ein Schreiben von Schreker an Jessner vom 27. November 1922, in dem eine beschleunigte Stellungnahme zum Entwurf einer Schauspielschule angemahnt wird.<sup>19</sup> Zuvor ist im Schriftwechsel zwischen dem Ministerium und der Hochschule von Intendanten im Plural die Rede. Unklar ist, ob damit Carl Hagemann, Verfasser eines ersten Schulentwurfs und Intendant in Wiesbaden und Jessner, als Intendant des *Staatlichen Schauspielhauses* oder ein weiterer Personenkreis bezeichnet wurde. Eine Absprache über die Übernahme der Schulleitung durch Jessner sowie die organisatorische Eingliederung der Schule in die *Hochschule für Musik* wurde definitiv in einer Sitzung in der Hochschule am 15. Dezember 1922 getroffen, an der neben Jessner auch Schreker und Schünemann beteiligt waren.<sup>20</sup> Der handschriftliche Zusatz »Sieg Jessner, im Auf-

14 Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, 2004, S. 190.

15 Ebd., S. 180.

16 Schreiben des Ministers an die Direktion der Hochschule für Musik vom 4. April 1923, I/2683, Bl. 55.

17 Vgl. Heilmann, Leopold Jessner, 2005, S. 284.

18 Vgl. UdK Archiv, 2683, Bd. 1 (Schauspielschule Generalia), Bl. 23.

19 Vgl. UdK-Archiv, 2683, Bd. 1 (Schauspielschule Generalia), Bl. 25.

20 Vgl. UdK-Archiv, 2683, Bd. 1 (Schauspielschule Generalia), Bl. 26.

trag d. Min.« auf einem Schreiben des Ministeriums an die Hochschule vom 7. August 1922 könnte auf eine mündliche Übereinkunft zwischen Becker und Jessner vom Sommer 1922 hinweisen. Der Zusatz ist jedoch nicht datiert und hätte somit auch nachträglich hinzugefügt werden können.

Die entscheidenden Kräfte, die später auch die Geschicke der Schule mitbestimmen, waren zu diesem Zeitpunkt bereits in Berlin tätig. Carl Ebert war nach seinem Engagement an den *Städtischen Bühnen Frankfurt* und seiner Tätigkeit als Lehrer an der *Frankfurter Schauspielschule*, die am dortigen Theater angegliedert war, ab 1922 wieder in Berlin. Jessners Übernahme der Intendanz des *Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt* erfolgte bereits zur Spielzeit 1919/20. Damit waren in Preußen zwei herausragende Protagonisten des Theaterwesens präsent. Zudem war das Modell einer Kooperation von Theater und GDBA in Frankfurt bereits erprobt und der im Juli 1919 verfasste Entwurf »Die Frankfurter Schauspielschule« von Carl Ebert, übersandt vom Opernschuldirektor Franz Ludwig Hoerth (1883–1934) an die Direktion der *Hochschule für Musik*, findet sich zuvorderst in den Akten der Schauspielschule. Das Thema einer Neuordnung der Schauspielschule war also schon länger virulent und wurde auch auf kulturpolitischer Ebene prominent behandelt

Bereits 1919 argumentierte der Minister Haenisch in einem internen Rundbrief an alle Ministerien (das Finanzministerium ausgenommen), dass die alleinige Zuständigkeit seines Ministeriums für Theaterfragen u. a. darin begründet sei, dass nur so die dringend zu regelnden Theaterreformen gewährleistet werden könnten. Haenisch erwähnt dabei die Schauspielausbildung explizit:

Außerordentlich wichtige Fragen, wie z.B. die der Stellung des Staates zu den gemeinnützigen Theater- und Lichtspielverbänden, der Ausbildung der Schauspieler und Filmdarsteller, der Einsetzung von Theater – und Lichtspielbeiräten u. a. konnten wegen der Schwierigkeit der Ressortverhältnisse bisher nicht in Angriff genommen werden.<sup>21</sup>

Die Bildungsorganisation diente ihm als distinktes Merkmal, um (Theater-)Kultur von kommerziellen, ordnungsrechtlichen und polizeilichen Aspekten zu trennen. Die Idee eines staatlichen Engagements in der Schauspielausbildung war also auf Regierungsebene (erneut) aktuell, und die Forderung stand nicht zuletzt auf der Agenda durch die Personalien Seelig und Jessners. Und doch kam der Entscheid zur Einrichtung eher spät.

## Divergierende Organisationsformen von Sprechtheater und Musikhochschule

Die Verzögerung der Eröffnung der Schauspielschule hatte neben der Verhandlungsstrategie Jessners noch weitere Gründe. Das waren zunächst organisatorische Erwägungen. Eine Musikhochschule tat sich von ihrem Selbstverständnis her leichter damit, Vorkurse und Unterricht für Orchestermusikerinnen und -musiker zu konzipieren und diese Abteilung als der *Hochschule für Musik* zugehörig zu erachten. Nicht zuletzt gab es im Bereich der Bläserklassen ein genuines Interesse an der Rekrutierung eines talentierten

21 GSPK, I/HA. Rep. 90A, Nr. 2045, Dokument 16, 7. April 1919.

Nachwuchses aus der Orchesterschule. Der für die Orchesterschule nötige Raumbedarf, die Literatur, die Stundeneinteilung etc. – diese Organisationsformen waren bekannt und konnten übertragen werden.

Dies galt nicht in gleichem Maße für szenische Proben. Die Angliederung einer Schauspielschule stellte sich als ein größeres organisatorisches Novum für die *Hochschule für Musik* dar. Sie erforderte einen weitgreifenden institutionellen Wandel und ging über eine Ausdifferenzierung des Bestehenden hinaus.

Zudem war die Leitung der Schauspielschule mit dem prominenten Intendanten Jessner dazu geeignet, zusätzlich zur fachlichen Diversifizierung auch als lose geknüpfte Kooperation mit dem Staatstheater wahrgenommen zu werden. Zwar war Jessner zugleich als Professor an die Hochschule berufen, jedoch war er allein aufgrund seiner Doppelverpflichtung und den je verschiedenen Zeitdispositionen für Lehrbetrieb und Theaterproben an Gremiensitzungen, hochschulpolitischen Vorgängen und institutioneller Binnenkommunikation nicht im gleichen Maße beteiligt wie die Leitung und die Lehrenden der Orchesterschule. Davon legt die spärliche und oft geschäftliche Korrespondenz Zeugnis ab. Aufschlussreich sind insbesondere einige zu den Akten gelangte Mahnschreiben, deren Hinweise auf die erfolglos bemühten Kommunikationswege (Rohrpost, Telefon, Kalender, Einladungsschreiben) ein treffendes Bild von den schwer zu koordinierenden Zeitplänen der Hochschule und des Theaters zeichnen. So ist ein in Reinschrift kopiertes Schreiben Schönemanns am 26. November 1928 zu den Akten gelangt, in der Schönemann nichts weniger als ein Dokument mangelnder Kooperation verfasst.

Sehr geehrter Herr Professor! Über die von Ihnen anberaumte Konferenz scheint ein Unheil zu schweben.

Ich lade ein,

Ich teile durch Rohrpost mit, dass die Konferenz eine Stunde später beginnt,

Ich sage die Konferenz ab,

Ich lade wiederum zum Dienstag, den 27. ds. Mts. ein

Ich sage ab.

Ich soll zum Freitag einladen, habe aber nicht mehr den Mut dazu. Vielleicht vertagen wir bis zu einem ruhigeren Zeitpunkt, wo wir dann auch den Termin einhalten könnten.

Mit den schönsten Grüßen Ihr ergebener Schönemann<sup>22</sup>

Wie war Jessner zu dieser Zeit beruflich eingebunden? Er hatte am 7. September 1928 Premiere mit *Gas* von Georg Kaiser im *Schillertheater* und arbeitete an der Inszenierung von *Egmont* (12.10.1928) und *Oedipus* (04.01.1929). Parallel spitzte sich die politische Lage um seine Person bereits zu. Bereits im März 1928 war die *Deutschnationalen Volkspartei* (DNVP) im Hauptausschuss des Landtages mit einem Antrag erfolgreich, der das Ministerium aufforderte, gegen Jessners Theater zu intervenieren. Die Schauspielschule geriet ebenfalls in Kreuzfeuer der Kritik<sup>23</sup> und im Frühjahr 1929 musste Schönemann

22 Georg Schönemann an Leopold Jessner, 26. November 1928, UdK-Archiv, Aktennummer 2684 (Schauspielschule Generalia, Bd.2).

23 Vgl. *Berliner Börsen Courier*, Nr. 103, 1.3.1928.

gegen diverse Anwürfe gegen den Bestand der Schule seitens der Oberrechnungskammer und des Ministeriums<sup>24</sup> sowie bezüglich der Defizite im Etat von rund 13.000 RM Rede und Antwort stehen. Man hätte also eher einen Schulerschluss zwischen Jessner und Schönemann erwarten können. Stattdessen herrschte tatsächlich Funkstille, sodass auch organisatorische Aufgaben verschleppt wurden:

Sehr verehrter Herr Professor! Seit Tagen versuche ich, Sie telefonisch zu erreichen, letztlich immer vergeblich, da sie durch Proben verhindert sind. [...] Ich muss nun eine neue Einteilung der Schüler vornehmen, die besonders dringlich ist und bitte Sie herzlichst, mich in dieser Sache anzurufen, am liebsten Mittwoch zwischen 12 und 1 Uhr, da ich von 9–12 und 3–5 Uhr zu unterrichten habe. Ich bin aber ständig im Hause.<sup>25</sup>

Die Doppelverpflichtung führte dazu, dass Schulangelegenheiten mit dem Ministerium von Schönemann geregelt wurden, wenngleich Jessner das höhere Amt bekleidete und vom Fach war. Jessners direkte Kontakte ins Ministerium beschränkten sich aber auf Theaterangelegenheiten. Im Vergleich zum Theatermann Jessner hatte der Musikpädagoge und Musikwissenschaftler Schönemann also im Ministerium mehr Einfluss und konnte persönliche Netzwerke knüpfen. So war Schönemann Schriftführer der *Berliner Abende. Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege Deutscher Kunst*, dessen Präsident wiederum der Ministerialdirektor und Mitglied der *Akademie der Künste* Wilhelm Nentwig (1864–1943) war.<sup>26</sup> Hier trugen sonntags zwischen 12 und 13 Uhr u.a. die Dozentinnen und Dozenten der Schauspielschule Carl Ebert über das *Gilgamesch Epos* oder Vilma Mönkeberg (1892–1985) über Hölderlin vor. Ein Vortrag von Jessner oder einem seiner Dramaturgen ist nicht überliefert.

Insbesondere mit dem Ministerialbeamten für die Musikangelegenheiten Leo Kestenberg unterhielt Schönemann eine intensive Korrespondenz. Sie teilten sowohl ein starkes Interesse an der Ausbildung musikalischer Talente und vertiefte Kenntnisse in der Ausbildung selbst als auch fachpolitische Ziele der Reform der Musikausbildung. So wurde etwa das Deputat für die unmittelbar der Hochschule angegliederte Hauptklasse der Musikausbildung teilweise auch der Orchesterschule zur Verfügung gestellt.<sup>27</sup> Gleiches ließ sich für die Schauspielschule, etwa in Kooperation mit der Opernklasse oder dem Fach Rhythmische Gymnastik, nicht in dem Maße realisieren.

Die Differenzen und Reibungsflächen verdeutlichen zugleich die tiefer liegenden institutionellen und kulturpolitischen Eigenheiten, die in der Zusammenführung einer musikalischen und szenischen Ausbildung hervortraten und deren Spannungsverhältnis man wichtige Einsichten in die Bildungsziele und Methoden der Schauspielausbildung in der Jessner-Schule entnehmen kann. Was seitens des Ministeriums vorgegeben wurde und wie dies in einer existierenden Institution realisiert wurde, bestimmte also

24 Vgl. Schreiben vom 04.10.1929, UdK-Archiv, Aktennummer 2684 (Schauspielschule Generalia, Bd.2), Bl. 4.

25 Georg Schönemann an Leopold Jessner, 04.06.1929, UdK-Archiv, Aktennummer 2686, Bd. 2 (Schauspielschule Spezialia).

26 Vgl. UdK-Archiv, 2685, Bd. 1 (Schauspielschule, Spezialia), Schreiben Heinrich Michaelis an Carl Ebert vom 19.10.1925. bezüglich eines Vortrags zur »Sprechkunst der Gegenwart«.

27 Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, 2004, S. 181.

nicht nur, wie der Schauspielunterricht organisiert und durchgeführt wurde; es prägte auch die übergeordnete (Macht-)Politik, auf der die Bildungsorganisation festgelegt wurde. Diese Unterschiede zwischen Musik- und Theaterausbildung gilt es herauszustellen, um die spezifischen Charakteristika der ersten staatlichen Schauspielschule angemessen darzustellen.

Dazu soll im Folgenden die Theater- und Kulturpolitik nach dem revolutionären Umsturz 1918/19 näher beleuchtet werden. Vor diesem Hintergrund erst ist verständlich, welchen bildungshistorischen Stellenwert die wenigen konkreten Spuren der Lehre und der Ausbildung an der ersten staatlichen Schauspielschule haben, die uns überliefert sind. Wie sich herausstellen wird, war die Theaterpolitik des Ministeriums und damit mittelbar auch die Schauspielausbildung aufgespannt zwischen dem Aufbruch der sogenannten Republikaner einerseits und den Beharrungskräften der sogenannten »Vernunftpolitiker« im Beamtenapparat andererseits. Für Letztere steht wie kaum ein anderer stellvertretend der langjährige Ministerialbeamte und Kulturminister Carl Heinrich Becker.

### 9.1.2 Theater- und Kulturpolitik im Ministerium 1918/19

Nach der Abdankung Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) am 9. November 1918 übernahm der Rat der Volksbeauftragten die Regierungsgewalt und setzte Konrad Haenisch (1876–1925, SPD) und Adolf Hoffmann (1858–1930, USPD) als Leiter des preußischen Kulturministeriums ein.<sup>28</sup> Haenisch, zuvor sozialdemokratischer Journalist und kulturpolitischer Sprecher im preußischen Landtag, hatte sich während des Ersten Weltkriegs vom linken zum rechten Parteiflügel hinbewegt und betonte zunehmend die nationale Aufgabe der Sozialdemokratie. Nach 1918 rückte er wieder in die Mitte und engagierte sich besonders für die kulturelle Bildung breiter Schichten. Hoffmann hingegen war ein radikaler Vertreter der Trennung von Kirche und Staat, publizistisch einflussreich und seit langem politisch tätig.

Am 25. November 1918 wurde das Kulturministerium in *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* umbenannt, um den erweiterten Kulturbegriff der Revolutionäre zu markieren, der auch Kunstförderung und Künstlerausbildung einschloss. Hoffmanns kirchenkritische Haltung prägte die ersten Wochen der Kulturpolitik: Verordnungen vom 15., 27. und 29. November 1918 zielten auf die Entkirchlichung der Schule und führten zu heftigem Widerstand der Geistlichkeit, die am 20. Dezember in einem Hirtenbrief protestierte. Daraufhin setzte Haenisch zwei der Verordnungen wieder außer Kraft. Die Maßnahmen betrafen u. a. die Entfernung kriegsverherrlichender Inhalte aus Geschichtsbüchern, die Aufhebung der geistlichen Schulaufsicht, die Umgestaltung des Religionsunterrichts und die Abschaffung des Schulgebets.

Auch die Theaterpolitik erfuhr einen Umbruch: Bereits am Abend des 9. November forderte der »Rat der Intellektuellen« die Kommunalisierung der Theater; am 10. November trat der Generalintendant der Königlichen Schauspiele zurück. Am 14. Novem-

28 Vgl. Adolf Hoffmann, »Unter den Linden 4«, in: *Die Revolution, Unabhängiges sozialdemokratisches Jahrbuch zur Politik und proletarischen Kultur des Jahres 1920*, Berlin: Verlagsgenossenschaft »Freiheit« 1920, S. 178–184.

ber wurden die Theater dem Kultusministerium unterstellt.<sup>29</sup> Am 25. November wurde das Ministerium umbenannt vom *Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten* in *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*.<sup>30</sup> Damit verdeutlichten die Revolutionäre das neue Profil eines Kultusministeriums, in dem die Angelegenheiten und Förderungen der Künste ebenso wie die Künstlerausbildung beheimatet waren.

## Verortung von Theater im demokratischen Staat

Am 30. November 1918 veröffentlichte die preußische Regierung ihr Kulturprogramm. Es konturierte bezogen auf die Theater einige wichtige Neuerungen, u.a. die Abschaffung der Zensur und die Übernahme der ehemaligen Hoftheater durch die öffentliche Hand. So hieß es: »Das Theaterwesen untersteht dem Kulturministerium. Eine Theaterzensur besteht nicht mehr.«<sup>31</sup> Die Theaterzensur wurde allerdings offiziell erst mit Inkrafttreten der Weimarer Verfassung vom August 1919 abgeschafft. De facto beeinflusste das Finanzministerium und das Innenministerium die Theaterpolitik jedoch weiterhin, wenn es um Fragen der Finanzierung und der Zensur ging.

Der Übergang der Theaterhäuser von der Krone in die öffentliche Hand ist gut dokumentiert.<sup>32</sup> Er gestaltete sich schwierig, und es handelte sich um eine komplizierte Verkettung politischer, juristischer und fiskaler Akte. Das Finanzministerium etwa sah in diesem Schritt wahlweise eine rechtswidrige Konfiskation oder eine Privatisierung, aus der eine steuerliche Veranlagung (Vergnügungssteuer) der Theaterhäuser erwachsen könne. Das Innenministerium reklamierte weiter die umfassende (gewerbe-)polizeiliche Aufsicht, gegen die wiederum das neu etablierte *Ministerium für Wissenschaft, Kunst*

29 Nach Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Acta Borussica, Neue Folge. Die Protokolle des Preußischen Staatsministeriums 1817–1934/38, Band 11/I: 14. November 1918 bis 31. März 1925* (hg. von Jürgen Kocka, Wolfgang Neugebauer, bearbeitet von Gerhard Schulz), Hildesheim u.a.: Olms Wiedmann, ergibt sich folgender Zeitplan der Beschlussfassung: Nr. 2 Sitzung der Gesamtregierung 30. November 1918, 2. Ausarbeitung eines Theater-Regulativs, das die künftigen Zuständigkeiten der mit den bisherigen Königlichen Theatern befaßten Ministerien [...] regeln soll. Provisorische Ausübung der Ober-Leitung aller Theater-Angelegenheiten durch das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. [B] Zugegen Hoffmann, Haenisch. (S. 38) Nr. 55 Sitzung der Staatsregierung am 22. Juli 1919, vormittags. Zuständigkeit in den Angelegenheiten des Theaterwesens: vertagt. Zugegen: Haenisch. (S. 100) Nr. 64 Sitzung der Staatsregierung am 12. September 1919. 10. Zustimmung zum Entwurf der Satzungen für die Staatstheater Berlins, Opernhaus und Schauspielhaus. 13 Beide Häuser werden bis auf weiteres dem Staatsministerium unterstellt. Zugegen: Haenisch. (S. 112) Nr. 72 Sitzung der Staatsregierung im Gebäude der Landesversammlung (Ministerzimmer) am 15. Oktober 1919. 10. Anerkennung des Wissenschaftsministeriums als federführendes Ressort für Theaterangelegenheiten. Zugegen sind Haenisch, Seelig, Trendelenburg, Becker, (S. 121).

30 Vgl. Herrmann Giesecke, »Zur Schulpolitik der Sozialdemokraten in Preußen und im Reich 1918/19«, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 13/2, 1965, S. 162–176.

31 So bilanziert der *Berliner Tagesanzeiger*, JG 47, Nr. 613. 30.11.1918, S. 3. I HA Rep 90A des Geheimen Staatsarchivs.

32 Vgl. GStA PK, I/HA. Rep. 90A, Nr. 2045, Dokument 16, 7. April 1919. Vgl. hierzu auch Tobias Becker, *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London 1880–1930*, München: Oldenbourg 2014, S. 47–51.

und *Volksbildung* unter Haenisch seine alleinige Zuständigkeit sichern wollte. Das preußische Ministerium wiederum war darum bemüht, die Hoftheater in Berlin, Potsdam, Hannover, Kassel und Wiesbaden tatsächlich als staatliche Kunsttheater mit eigenem Ensemble weiterzuführen und zu finanzieren, bzw. einen finanziellen Ausgleich mit den Städten und Gemeinden als Träger auszuhandeln. Im Fall des Theaters Potsdam war dies nicht möglich. Hier sicherte sich mit Unterstützung des Finanzministeriums ein privater Investor den Zugriff; das Theater in Hannover ging in kommunale Hand. Immer wenn Fragen der Pensionsansprüche, der finanziellen Lasten des Theaterbetriebs oder des Personalrechts zur Disposition standen, wie etwa die Einsetzung und Abberufung von Leitungspositionen im Fall Schillings 1925, zeigte sich, dass in der Weimarer Republik kein gefestigtes Rechtsverständnis über die nach der Revolution geltende Ordnung und Verfasstheit der Theater bestand.

Bemerkenswert ist es daher, dass die Theaterpolitik als wichtiger Teil der Kulturpolitik der neuen Republik Erwähnung fand – im Gegensatz etwa zur Musikpflege, zur Literatur oder zur bildenden Kunst. Haenisch, nach Hoffmanns Rücktritt am 4. Januar 1919 als Minister allein tätig, proklamierte vehement die vom Referenten Ludwig Seelig vertretende Idee eines Kulturtheaters. Dies sei eine neue staatliche Aufgabe.<sup>33</sup> So stellte er im Juni 1919 in einem Schreiben an alle Ministerien klar:

Die Frage, ob das Ministerium des Innern oder mein Ministerium in den Angelegenheiten des Theaterwesens zuständig ist, hängt von zwei grundsätzlichen Vorfragen ab:

Ist das Theater eine Sache, – sagen wir einmal nach der bisherigen Entwicklung eine Amüsier- und Genußangelegenheit der besitzenden Klassen, um die sich der Staat nur vom Standpunkt der Polizeiaufsicht und des polizeilichen Schutzes gegen damit verknüpfte Gefahren für die öffentliche Sicherheit, Ruhe und Ordnung zu befassen hat – oder ist es eine Kulturangelegenheit und zwar eine solche der Volksgemeinschaft?

Ist der Staat lediglich dazu da, den Bürgern Ordnung, Sicherheit und Polizeischutz zu gewähren, oder hat er auch die Pflicht, für das Volkswohl zu sorgen?<sup>34</sup>

Natürlich waren diese Fragen auch rhetorischer Art. Jedoch war eben der Kulturminister der Auffassung, dass das Theater für alle, d.h. im Sinne der »Volksbildung« da sein solle und folglich der Staat das Theater auch fördern müsse. Die Konfliktlinie verlief für Haenisch zwischen einem liberalen Nachtwächterstaat, der nur, wenn es unbedingt nötig war, regulierend in das Theatergeschäft eingriff, und einem sozialdemokratischen Staat, der sich für ein breitenwirksam wahrzunehmendes Recht auf Kultur stark machte. Haenisch ging es also um mehr als die weitestgehend alleinige Zuständigkeit seines Ministeriums. Er setzte sich dafür ein, dass sich die Theaterpolitik der Republik primär nach kulturstaatlichen Richtlinien ausrichten müsse und die übrigen Ministerien daher

33 GStA PK, I. HA 90A, Nr 2405, Brief U IV Nr 6243, 29. Juni 1919 Minister Haenisch an sämtliche Staatsminister; vgl. auch GStA PK, I. HA 90A, Nr. 2405 Schreiben U IV 6178, Sitzungsprotokoll vom 18. Januar 1919.

34 Ebd., S. 1.

dem *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* in Theaterfragen nachgeordnet seien. Im Zentrum der Konfrontation mit dem Innenministerium stand dabei besonders die Kunstfreiheit. »Für das Ministerium des Innern bleibt nach seinem Charakter immer nur die negative Seite, der Polizeischutz gegen Gefahren, die Feuer-, Versammlungs- und Baupolizei. Früher gehörte auch der Schutz vor geistigen Gefahren dazu. Die Zensur ist aber gefallen.«<sup>35</sup>

Haenisch argumentierte also, dass die öffentliche Förderung von Kultureinrichtungen die Freiheit der Kunst gewähren und somit legitimieren müsse, während das Innenministerium darin primär eine »unberechtigte Einmischung des Staates«<sup>36</sup> sah.

Die Neuerungen in der Theaterpolitik waren 1919 augenscheinlich. Das Selbstverständnis darüber, welchen Stellenwert Theater im Verhältnis zum Staat habe, war im Wandel und wurde gerade in Berlin kontrovers ausgehandelt. Insbesondere das Renommee der ehemaligen Königlichen Schauspiele der Hohenzollern, bestehend aus der *Hofoper Unter den Linden* und dem *Königlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt*, machte diese Häuser zu begehrten Orten für die neue Theaterpolitik. Sie wurden 1919 in *Preußisches Staatstheater* respektive *Preußische Staatsoper* umbenannt und waren nun »in der Hand des Gemeinwesens«. Sie wurden zu »Bühnen der Republik«. Wer hier als Intendant wirkte, wurde von der Öffentlichkeit und der Politik stets als Repräsentant eines politischen Amtes wahrgenommen. Die Rezensionen der skandalumwitterten *Tell*-Premiere unter Jessner im Dezember 1919 hoben etwa diesen politischen Aspekt hervor. »Man wollte [...] den Intendanten bei seiner ersten Regieleistung stürzen«, so bemühte etwa Herbert Ihering einen gegenrevolutionären Ton und staatstragend gewendet wertete Alfred Kerr: »Und neues Leben blüht aus den Ruinen. Wir haben ein ernstes Theater mehr.«<sup>37</sup> Neben aller ästhetischen Innovation, die eine Stufenbühne und damit den Entzug einer Illusion der Schweizer Idylle im *Wilhelm Tell* auch darstellte, waren der Krawall und der Erfolg dieser Premiere ein deutliches Anzeichen dafür, dass die Zeitgenossen sich darüber im Klaren waren, einem Neuanfang beizuwohnen, der in deutlichem Kontrast zur Hofbühne stand, die entsprechend als antiquiert, verstaubt und stagnierend erschien.<sup>38</sup>

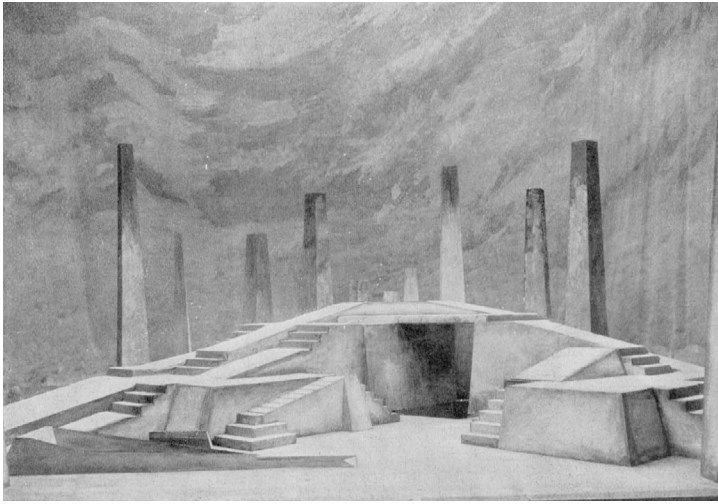
Dieser Neuanfang wurde in der Tat auch mehr mit dem *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt*, als mit der Staatsoper assoziiert. Mit Max von Schilling nämlich sprach sich der Betriebsrat der Orchestermusiker und Bediensteten für einen eher konservativ und national gesinnten Künstler aus, der für die Pflege der Tradition stand, als der den Sozialdemokraten nahestehende Jessner mit seiner Hinwendung zum Expressionismus und zum Zeitstück.

35 Ebd., S. 5f.

36 Ebd., S. 3.

37 Herbert Ihering, »Vorkritik«, *Berliner Börsen Courier*, 13.12.1919, in: Günther Rühle (Hg.), *Theater für die Republik*, Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 190f; Alfred Kerr in: *Berliner Tageblatt*, 13.12.1919, zitiert nach, *Theater für die Republik*, 1967, S. 2.

38 Vgl. Paul Fechter in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, Nr. 614, 13.12.1919, zitiert nach Rühle, *Theater für die Republik*, 1967, S. 194–196; Alfred Kerr im *Berliner Tageblatt*, Nr. 595, 13.12.1919, zitiert nach Rühle, *Theater für die Republik*, 1967, S. 193f; Fritz Kortner, *Alle Tage Abend*, Berlin: Alexander 2005, S. 352–354; Heilmann, *Leopold Jessner – Intendant der Republik*, 2006, S. 140–148.

Abb. 26: Stufenbühne von Emil Pirchan für *Die Empörung des Lucius*, 1924

Dabei war Jessner kaum ein radikaler Erneuerer. Vielmehr gab es einen Reformstau, der die neue Theaterpolitik prägte. Somit entsprangen die neuen Errungenschaften der Theaterpolitik – die Zensurfreiheit, die Modernisierung des Repertoires, die Motivregie und die Abstraktion der Szenografie, um nur einige zu nennen – durchweg einer Ästhetik und Programmatik, die u. a. von Jessner bereits vor dem Ersten Weltkrieg in Form privater Theatervereine unter dem Radar der Zensur ausprobiert wurde. Es waren Ideen und Praxen, die mit einigem Aufwand seitens staatlicher Kontrolle als nicht der offiziellen Kultur der wilhelminischen Zeit zugehörig markiert werden mussten und nun durch die Revolution legitimierter denn je erschienen. Die Experimente mit der Raumbühne, die Jaques-Dalcroze und Appia in Dresden-Hellerau zwischen 1910 und 1914 durchführten, zeigten etwa bereits jene abstrakten und reliefartig geformten Bühnen und ihre Lichtregie, die Emil Pirchan (1884–1957) u. a. im Bühnenbau der *Tell*-Inszenierung weiterentwickelte. Das naturalistische Drama verzichtete seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auf Verse und erforderte so ein neues Sprechen jenseits der Deklamation, ein Sprechen, das scheinbar näher am alltäglichen Konversationsstil oder gar am Dia- und Soziolekt orientiert war. Die mit nackten Füßen tanzenden und turnenden Jugendlichen, die sich in den lebensreformerischen Bewegungen etwa der Rhythmischen Gymnastik, im freien Tanz, der Wandervogelbewegung organisierten, die Selbstorganisation von Kultur, die sich in Gesangsvereinen oder der Volksbühnenbewegung zeigte, waren auch den Berliner Protagonisten Jessner, Kestenberg oder Becker durchaus vertraut. Der Um- und Aufbruch, für den 1918 stand, betraf also vor allem eine Schwelle des offiziell Sagbaren gegenüber dem, was inoffiziell schon praktiziert wurde.

## Historische Kontinuität unter Kultusminister C. H. Becker trotz revolutionären Neuanfangs

Dieser prominente Neuanfang an den Staatstheatern soll allerdings nicht über den durchweg konservativ-nationalen Charakter hinwegtäuschen, der sich auch in Theaterpolitik der Weimarer Republik zeigte und der nicht zuletzt dem Beharrungsvermögen des Beamtenapparates geschuldet war. Es war eine historische Konstante, die die Kultur- und Theaterpolitik über die Revolution hinweg prägte. Sie zeigte sich bereits in der personellen Konstanz auf der Ebene der Staatsdiener. Ein hoher Prozentsatz der Beamten, Lehrkräfte und Professoren im preußischen Staat war bereits vor der Revolution tätig. Der SPD-Minister Haenisch vertrat diese Personalpolitik offensiv und bedankte sich öffentlich für »die treue und gern gewährte Hilfe der alteingesessenen Beamtenschaft unseres Ministeriums.«<sup>39</sup> Für das *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* hält Müller fest: »Bis auf den Unterstaatssekretär von Chappius blieben die über 200 Beamten und Beamtinnen auf ihren Posten und leisteten der neuen Regierung den Eid.«<sup>40</sup> Und weiter: »Ein personeller Neuanfang beschränkte sich auf einige, vorrangig politische Ämter und war mithin kurzlebiger Natur.«<sup>41</sup>

So wurden 1918 fünf neue Beiräte ins Ministerium berufen, der Oberlehrer Max Hermann Baege (USPD), der Volksschullehrer Walter Menzel (MSPD), Gustav Wyneken (MSPD), Gründer der Freien Schulgemeinden, Oberlehrerin Frida Winkelmann (USPD), der Oberlehrer und Schulreformer Dr. Blankenburg (parteilos?). Bereits im Dezember 1918 trennte sich Haenisch von Wynekens. Er warf ihm Alleingänge vor und distanzierte sich somit auch von den maßgeblich von Wyneken entworfenen Verordnungen vom 27. und 29. November 1918. Anfang Januar traten neben Hoffman auch Winkelmann und Blankenburg zurück.

Für diese Beharrungskräfte und damit für das Überdauern von Ideen, die unabhängig von den Umbrüchen und tagesaktuellen Ereignissen das kulturpolitische Handeln der Akteure bestimmten, war wie kaum ein anderer der preußische Kulturpolitiker Carl Heinrich Becker beispielhaft.

Der aus wohlhabendem Bildungsbürgertum stammende Orientalist machte eine klassische akademische Elitekarriere: Er studierte in Heidelberg, wo er Mitglied der schlagenden Burschenschaft *Rupertia* wurde.<sup>42</sup> Einer sprachwissenschaftlichen Dissertation 1899 in Heidelberg folgten ausgedehnte Reisen in den Vorderen Orient und

39 Konrad Haenisch, »Aus dem neuen Kulturministerium«, in: *Die Neue Rundschau*, Bd. 30, 1919, S. 17–27, S. 20, hier zitiert nach Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Acta Borussica*, 2010, S. 554.

40 Guido Müller, *Weltpolitische Bildung und Akademische Reform. Carl Heinrich Beckers Wissenschafts- und Hochschulpolitik 1908–1930* (Beiträge zur Geschichte der Kulturpolitik, Bd. 2), Köln u. a.: Böhlau 1991, S. 248.

41 Vgl. zur Verzögerungstaktik der Beamten gegenüber den politischen Räten und der Rolle Carl Heinrich Beckers beim Ausscheiden von Hoffmann auch Ebd., S. 248ff., sowie die Schreiben von Hoffmann an Nentwig, Pallat, Trendlenburg vom 25.12.1918 und das Antwortschreiben der Beamten vom 31.12.1918 zum verzögerten Vertragsabschluss im Dezember 1918 mit Georg Droscher (1854–1945) in GStA PK, I HA Rep. 90 A Nr. 2405.

42 Vgl. Müller, *Weltpolitische Bildung*, 1991, S. 24.

1901 die *venia legendi* für semitische Philologie. Auf Professuren in Hamburg und Bonn vertrat er nicht nur das relativ neue Fach der Islamwissenschaft, sondern entfaltete auch sein hochschulpolitisches Interesse etwa im Aufbau des Hamburger Kolonial-Instituts. Soziologisch betrachtet stellte Beckers Karriere ein Beispiel der Elitenreproduktion in der Weimarer Zeit dar.

[V]ierzig Prozent der Heidelberger Privatdozenten und Extraordinarien [entstammten W.D.E.] 1907 aus der großbürgerlichen Schicht des besitzenden Großbürgertums mit Gutsbesitzern, Fabrikanten, Kaufleuten als Väter.<sup>43</sup>

Abb. 28: Carl Heinrich Becker



Der Studienfreund und spätere badische Kultusminister Willy Helpach (1877–1955) beschrieb Beckers Habitus in einem Nachruf 1933 als den eines gepflegten und feinsinnigen Menschen.

Als ich Carl Heinrich Becker, den eben zum Privatdozenten in Heidelberg Habilitierten, dort vor genau 30 Jahren in einem Kreis junger Dozenten kennenlernte, fiel der steinreiche, von jeder materiellen Daseinsorge unbeschwerte, der höchstlich gepflegte und verwöhnte niederdeutsche Großbürgersohn durch Geist und Ernst auf. [...] Weitgereist und vielbelesen, [...] hatte er überaus starke Sympathien und Antipathien gegen seine Mitmenschen und wechselte manchmal die Stellungnahme

---

43 Ebd., S. 29.

sehr plötzlich [...]. Ehrgeizig und zielstrebig, hätte er alles Zeug in sich gehabt zu einer Herrennatur – aber es wirklich zu werden, dem stand seine kritische und zugleich empfindsame Geisteskultur im Wege.<sup>44</sup>

Als etwa Becker in der Revolution 1918 den Eintritt des Sozialdemokraten Hoffmann miterlebte, so musste man sich dieses Zusammentreffen als von deutlichen sozialen Unterschieden geprägt vorstellen. Anders als der bildungsbürgerliche Minister Konrad Haenisch, dessen Vater Privatdozent der Medizin in Greifswald war und dessen Mutter aus einer adligen Offiziersfamilie stammte, war Hoffmann ein Waisenkind und sprach in ausgeprägtem Berliner Dialekt. Er war dabei, als der aus der Haft entlassene Karl Liebknecht am 23. Oktober 1918 am Anhalter Bahnhof enthusiastisch von einer Menschenmenge begrüßt wurde, und er war es, der die revolutionierenden Arbeiter und Soldaten am 9. November 1918 zum Roten Rathaus führte, um sicherzustellen, dass nicht vom Turm des öffentlichen Gebäudes auf sie geschossen werde. Seine politische Bühne war also eher die Straße und die Parteiversammlung. Von ministerialer Administration, Kameralistik und diplomatischen Verhandlungen war er als revolutionärer Politiker weit entfernt.

Ungeachtet solcher neuen Kräfte und Töne, die durch die Revolution in das Ministerium Unter den Linden 4 eindringen, setzte der Politiker Carl Heinrich Becker seine 1916 begonnenen hochschulpolitischen Initiativen zum Ausbau der Auslandstudien fort, um die Weltoffenheit der deutschen Geisteswissenschaften zu fördern. Er hatte schon viele aristokratische und revolutionäre Politiker kommen und gehen sehen und so auch das kurze Wirken des Ministers Hoffmans, der schon nach wenigen Wochen im Amt einem politischen Ränkespiel zum Opfer fiel, unkommentiert gelassen, als habe er es geahnt. Denn schon in der Umbruchzeit 1918 diente sich Becker mehr Hoffmanns Konkurrenten Haenisch an, der »aus der gleichen Generation und ähnlichem sozialen Hintergrund wie Becker stammte.«<sup>45</sup> Bezeichnend ist auch, dass Becker parallel zu den revolutionären Ereignissen zur Jahreswende 1918/19 in seinem Haus in Steglitz Zeit für diverse Lektüre fand. Fernab des Revolutionsgeschehens las er Albert Haas Studie *Die Propaganda im Ausland* über die Kulturpolitik der Franzosen, *Ursachen des Deutschenhasses* von Max Scheler und über die *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* von Hans Blüher.<sup>46</sup>

Zu den hier skizzierten sozialen Unterschieden kommen parteipolitische Differenzen. Becker stand zwar der DVP nahe, war aber selbst parteilos. Das Ministerium war wiederum bis 1921 fest in Händen der Sozialdemokraten, bevor es interim von Becker selbst geführt und von 1921 bis 1925 der DVP unter Boelitz übergeben wurde. 1925 bis 1930 leitete es Becker selbst. Man kann also einen zunehmenden machtpolitischen Gestaltungsraum Beckers jenseits parteipolitischer Bündnisse verzeichnen, womit die von

44 Willy Hellpach, »Der Minister des Geistes. Nachruf auf C. H. Becker«, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 85, 19.02.1933.

45 Müller, *Weltpolitische Bildung*, 1991, S. 237.

46 Schreiben an E. Wende vom 29.08.1918, in: BA Koblenz KL Erw. 369; zitiert nach Ebd., S. 225, Fn. 5. Albert Haas, *Die Propaganda im Ausland: Beobachtungen und Erfahrungen*, Weimar: Kiepenheuer 1916; Max Scheler, *Die Ursachen des Deutschenhasses*, Leipzig: Wolff 1917; Hans Blüher, *Die Rolle der Erotik in der Männlichen Gesellschaft. Eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert*, 2 Bde, München: Diederichs 1919.

der außerparlamentarischen Bewegung getragene Kulturpolitik, die in der Revolutionszeit insbesondere beflügelt durch die russische Revolution Konjunktur hatte, wieder zurückgedrängt wurde. Becker wusste, wie und wo politischer Einfluss geltend gemacht werden konnte, sonst hätte er sich im Ministerium nicht so konstant halten können. Bezeichnend für sein Politikverständnis waren seine Beobachtungen der Verfassungsgebenden Nationalversammlung in Weimar im Frühjahr 1919.

Aus einem Schreiben vom Februar 1919 an seine Frau Hedwig ist Beckers ganze Verunsicherung über das neue parteipolitische System und die Verfahren demokratischer Entscheidungsfindung ersichtlich, die er als unwürdiges ›Affentheater‹ empfindet und durch eine vernünftige Ordnung ersetzt wissen möchte.

Am 18. [...] gingen (wir) zur Nat.-Verslg., [...] Die Mitglieder der Verslg. machen keinen überwältigenden Eindruck. Die Damen treten stark zurück. Man hat bei der Wahl zu sehr nach stimmenbringenden Lokalgrößen u. Interessenvertretern, zu wenig nach Köpfen gefragt [...] Es ist das reinste Affentheater. [...] Bei dem neuen System geht die Stellung zum Minister, den man vertritt, zum Parteimann, hinter dem man doch als Bürgerlicher nicht stehen kann, und zum Menschen, den man lieben oder hassen kann, bunt durcheinander. Wäre ich ein leidenschaftlicher Demokrat oder wollte ich durchaus Tröltsch haben, so könnte ich jetzt H. [Haenisch, WDE] in vieler Hinsicht Schaden, während ich für ihn tätig bin. Die Loyalität ist nicht immer ganz leicht. In Zukunft wird der Vertrauensmann, der ich jetzt bin, ein sachverständiger Parteigenosse sein müssen, oder wir bekommen einen völligen Wirrwarr. So etwas wie Staatsgeheimnis gibt es zur Zeit nicht mehr.<sup>47</sup>

Die Parteilosigkeit Beckers war eine eigene machtpolitische Strategie. Nicht nur war er persönlich davon überzeugt, dass Bildung, Kultur und Kunst überparteiliche Bereiche seien. Mehr noch berief er sich in seiner Politik auf eine geistige Durchdringung des jeweils Gegebenen, die es ihm erlaubte, die historischen Umbrüche der politischen Herrschaftsform weitestgehend gelassen wie ein Sachverwalter zur Kenntnis zu nehmen und sein Handeln auf gleichsam übergeordnete kulturpolitische Ziele zu richten. Politik, zumal die Bildungspolitik, die er vertrat, war für ihn gar nicht an Parteien gebunden, sondern an menschliche Begegnungen. Dabei beurteilte Becker, wie im obigen Brief deutlich wird, seine Mitmenschen nach deren Bildung, Charakter und Geschlecht. Die Art und Weise, wie er personalpolitische Überlegungen im Ministerium um den Pädagogen Ernst Troeltsch (1865–1923) gegen den Minister Haenisch schilderte, zeigt mehr als nur ein machiavellistisches Machverständnis. Ihm ging es um die Kategorie der ›Köpfe‹, die sich in gepflegter Rede um die Staatsgeschäfte kümmerten. Auch war seine Vorstellung von Politik nicht auf das Parlament ausgerichtet. So schreibt er über die Debatte in Weimar weiter:

Sitzung der Nat. Verslg. Gute, aber nicht geschickte Rede von Traub (DNVP), glänzende Rede von Kahl (DVP) unter allgemeiner Aufmerksamkeit des Hauses. Antworten von Gothein (DDP) u. Lands-Landsberg (SPD). Dann eine köstl. Bursleske, Rede der Frau

47 GStA PK, VI. HA, Familienarchive und Nachlässe, NI Carl Heinrich Becker, Nr. 1381, »Weimarer Einträge, 19.02.1919, o. S.

Zietz (USPD) unter lebhafter Beteiligung des Hauses. Die Haltung der Weiber überhaupt grotesk, das ganze Haus ohne besondere Würde.<sup>48</sup>

Becker erachtet nicht jeden Redebeitrag als gleichberechtigt und stellt sich dabei über Politikerinnen aus einer einfachen sozialen Schicht. Dies widerspricht dem demokratischen Prinzip der Gleichheit. Seine Vorstellung von Politik lehnt sich eher an den platonischen Staat an, in dem allein Männerbünde in klarer Hierarchie und Loyalität zueinander die Geschäfte nach den Regeln der Vernunft besorgen sollten.

### Netzwerk Becker, Jessner und Ebert

Insofern Deutschland nach dem verlorenen Krieg und den wirtschaftlichen Folgen kaum Handlungsspielraum in den machtpolitischen und internationalen Fragen reklamieren konnte, kam nach Becker den Bereichen Kultur und Bildung eine herausgehobene Bedeutung zu, um ein neues nationales Selbstbewusstsein zu entwickeln. Auf dieser Wahrnehmung der politischen Situation beruhte Beckers politische Strategie. Die politischen Akteure im Ministerium und darüber hinaus auch in der Hochschul- und Kulturlandschaft waren für ihn in geistige Vertraute und in diejenigen Gesprächspartner einzuteilen, die aufgrund ihrer Geisteshaltung ›klugen Köpfe‹ darstellten oder nicht. So entwickelte und pflegte Becker ein eigenes Netzwerk aus geistigen Mitstreitern, das in zahlreichen Briefen dokumentiert ist. Zu diesem Netzwerk lud Becker auch Jessner ein. Im Nachlass Beckers ist ein privates Schreiben Beckers vom 7. Januar 1922 an Jessner überliefert, das als Versuch gelesen werden kann, den damals schon sehr erfolgreichen Theater- und Filmregisseur Jessner für seinen Kreis der Vertrauten zu gewinnen.

Ich höre von Dr. Seelig, daß Sie eine Neuinszenierung von Don Carlos vorbereiten. Da ich mich für dieses Stück von meiner Jugendzeit her immer ganz besonders interessiert habe, bringe ich Ihrem Plane ganz besondere Sympathie entgegen. Ich würde Ihnen dankbar sein, wenn Sie nach Vollendung Ihrer dramaturgischen Arbeiten mir einmal die Grundgedanken Ihres Planes darlegen wollten und mir vielleicht bei diesem Stück die Möglichkeit geben würden, den lang gehegten Plan auszuführen, einmal einer oder der anderen Probe, namentlich in den ersten Stadien, beizuwohnen.<sup>49</sup>

Das Gesuch ist erstaunlich. Für Jessner war Becker trotz aller belegbaren Korrespondenz und archivierten Einladungen zu Premieren ein Vertreter seines Dienstherrn. Umgekehrt war Jessner als Intendant des Schauspielhauses der Hausherr, der die Produktionsprozesse überwachte. Wenn Becker seine früh erwachte Leidenschaft für Schiller zum Ausdruck brachte und daraus einen dramaturgischen Austausch auf Augenhöhe mit Jessner ableitete, so verschob er deutlich die Grenzen, die beiden qua ihres Amtes auferlegt waren. Jessner musste das so empfunden haben, als er am 9. Januar 1922 einen Probenbesuch in Aussicht stellte. Dieser sei zwar willkommen, so schrieb er.

48 Ebd., o. S.

49 GStA PK, VI. HA, Familienarchive und Nachlässe, NI Carl Heinrich Becker, Nr. 2092, Schreiben von Becker an Jessner, 07.01.1922.

Nur müsste ich sie bitten, dass diese ihre Anwesenheit in der Art Harun al Raschids vollzogen werde – da die Gegenwart von Persönlichkeiten, die nicht unmittelbar zum Hause zählen, leicht mit Hemmungen für die Darsteller sich verknüpft.<sup>50</sup>

Er setzte also eine subtile Grenze, eine Zusage, die auch als Absage verstanden werden konnte. Dazu stellte er sich nur halbherzig vor die Ensemblemitglieder, wenn er einen Besuch inkognito nicht abwies. Jedoch erinnerte er Becker an dessen soziale Stellung, indem er ihn als ›Persönlichkeit‹ bezeichnete, deren Präsenz das intime Probengeschehen stören könne.

Es ist nicht verzeichnet, ob der Besuch stattfand. Vermutlich war allerdings Jessners Anspielung, Becker, der Orientalist, möge doch bitte als Kalif von Bagdad, eine Figur, bekannt aus den (erotischen) Märchen aus 1001 Nacht, zu den Proben kommen, eine wenig zielführende, weil sie zu sehr einem westlichen Orientbild entsprach. Die erwünschte Darlegung der dramaturgischen Idee zur *Carlos*-Inszenierung entfaltete Jessner schließlich im Brief selbst.

Diplomatisch klug wäre es gewesen, Beckers Ansinnen zum Anlass zu nehmen, den eigenen Wirkungskreis auszudehnen und die persönlichen Kontakte zu den kulturpolitischen Entscheidungsträgern im Ministerium zu stärken. Jessner war aber vermutlich die politische Unabhängigkeit und insbesondere die Freiheit der Kunst von politischer Einflussnahme wichtiger, und so zog er die professionelle Distanz vor. (vgl. zu Jessners Ablehnung eines Personenkults, Kap. 9.2).

Vergleicht man diese Korrespondenz etwa mit jener zwischen Becker und dem Intendanten Carl Ebert, so wird die Distanz noch deutlicher. Von Letzterem ließ sich Becker bei der Besetzung des Intendantenpostens in Kassel beraten und verfolgte wohlwollend seiner Karriere in Darmstadt und an der Städtischen Oper in Berlin.<sup>51</sup> Die Schreiben wurden von beiden Seiten in souveräner und vertrauter Manier verfasst. Jessner hingegen schickte dem Staatssekretär jährlich Denkschriften und Abdrucke seiner Reden. 1924, als die Inszenierung von Karl Theodor Bluths (1892–1964) *Die Empörung des Lucius* negativ in der Presse besprochen wurde, sah er sich gar zu einem elfseitigen persönlichen Brief veranlasst, der umständlich seine »Absicht einer laufenden Verbindung [verdeutlichte], die bei aller künstlerischen Freiheit eine dauernde Fühlungnahme zwischen Intendanz und Ministerium«<sup>52</sup> ermöglichte. Zensurfreiheit und Unabhängigkeit gegenüber politischen und administrativen Entscheidungsträgern schienen Jessner keineswegs gesichert. Zu seiner Legitimation verließ sich Jessner eher auf seine Leistungen im Theater und im Film sowie auf die zu erzielende Legitimation durch eine gute Presse und letztlich durch sein Wirken in den berufsständischen Organisationen, wie der *Vereinigung der künstlerischen Bühnenvorstände*, denen er viel Zeit widmete. Auf Männerbünde

50 GStA PK, VI. HA, Familienarchive und Nachlässe, NI Carl Heinrich Becker, Nr.2092, Schreiben von Jessner an Becker, 09.01.1922.

51 GStA PK, VI. HA, Familienarchive und Nachlässe, NI Carl Heinrich Becker, Nr. 305, Schreiben von Ebert an Becker vom 05.07.1928 und ebd. die Antwort von Becker am 12.07.1928.

52 GStA PK, VI. HA, Familienarchive und Nachlässe, NI Carl Heinrich Becker, Nr. 2092. Schreiben von Jessner an Becker, 07.02.1924.

und den sich in ihnen ausbildenden Kult zwischen Führern und Jüngern setzte Jessner hingegen nicht.

### Beckers Denktradition: der Dritte Humanismus

Beckers kultpolitische Ideenwelt war für die Zeit durchaus typisch. Er orientierte sich an dem damals populären Trend der konservativen Revolution, der sich namentlich in einem erneuerten und den Zeiterfordernissen angepassten sogenannten Dritten Humanismus äußerte. Dieser sollte die divergierenden gesellschaftlichen Kräfte wieder bündeln, auf eine gemeinsame Wurzel beziehen und zu einer nationalstaatlichen Einheit führen. Die Idee des Dritten Humanismus geht auf einen Vortrag zurück, den der Leipziger Pädagogikprofessor Eduard Spranger (1882–1963) im Jahr 1921 vor den Freunden des humanistischen Gymnasiums hielt. Darin entwarf er ein auf die Antike zurückgehendes Bildungsprogramm. Die Ordnungszahl ›3‹ wird bei ihm noch kleingeschrieben. Der Berliner Altphilologe Werner Jaeger entwickelte den Begriff schließlich zu einer wissenschaftspolitischen Programmatik weiter, mit der er der Interdisziplinarität das Wort redete. Er formulierte ein Stufenmodell. Die Antike könne man als einen ersten Humanismus auffassen, auf die sich zum Ende des 18. Jahrhunderts ein zweiter Humanismus beziehe, dem nun ein dritter Humanismus (im Folgenden bezogen auf Spranger: ›Dritter Humanismus‹) folgen müsse. Barbara Stiewe geht in ihrer Dissertation über den Dritten Humanismus den divergierenden Deutungen und damit verknüpften geistigen Strömungen nach, die sie ausgehend vom griechischen Menschenbild verfolgt.

Als kleinster gemeinsamer Nenner dieser drei humanistischen Ausprägungen gilt der Rekurs auf das antike Menschenbild und auf den ihm zugeordneten Menschenbildungsgedanken, der im Griechischen als *paideia* und im Lateinischen als *humanitas* bezeichnet wurde. Dabei erfolgte die Bezugnahmen auf die antike Tradition und ihre Anverwandlung von einer gegenwartskritischen Warte aus und wurde – dies ist besonders deutlich für den Neuhumanismus und den ›Dritten Humanismus‹ – mit sinnstiftenden Zukunftsutopien verbunden.<sup>53</sup>

Ein zentrales Handlungsfeld des Dritten Humanismus ist dann folglich die Bildung und Bildungspolitik. Bildung wird grundsätzlich als zweckfrei betrachtet und solle primär Selbstbildung sein, woraus dann im zweiten Schritt auch eine neue politische Gemeinschaft erwachse. Gerade diese Haltung, man könne Bildung fern von politischen Interessen auffassen, rückte diese in die Nähe von Kunst und Wissenschaft – im Gegensatz zum Kunsthandwerk und den angewandten Wissenschaften – und machte den Dritten Humanismus für den Kulturpolitiker Becker zu einem vielversprechenden Modell. Es war ein Modell, mit dem sich nicht nur eine Aufhebung der gegenläufigen politischen Interessen denken ließ, mit denen er als Minister konfrontiert war, sondern mit dem zugleich ein argumentatives Rüstzeug bereitstand, um die eigene Position als über den Dingen stehend zu untermauern.

53 Barbara Stiewe, *Der ›Dritte Humanismus. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus*, Berlin: de Gruyter 2011, S. 8.

Becker interpretierte den Dritten Humanismus als Bildungsauftrag und Bildungsideal. In einem Zeitungsartikel 1932 mahnte er, nach seiner Demission 1930 nun wieder als Wissenschaftler aktiv, eine unklare, gar irriige Begriffsverwendung an und schlug vor, drei miteinander verschränkte Ebenen zu unterscheiden, auf denen die Maxime des Dritten Humanismus wirksam werden sollte. Eine analytische Ebene erfordere die Wiederbelebung der klassischen Philologien als Grundlage und Ordnungssystem neuerer Wissenschaften, die als sich spezialisierende und unübersichtliche Fächer wahrgenommen wurden. Diese Ebene war leitend für seine hochschulpolitischen Maßnahmen. Eine pragmatische Ebene zielte auf das Bildungsziel einer geistig, körperlich und seelisch gefestigten Persönlichkeit. Auf dieser Ebene berührte sich Beckers Programm der Selbstbildung mit den Idealen der Erziehung von Schauspielerinnen und Schauspielern, wenngleich er persönlich wohl eher an die bündische Jugend dachte. Auf einer dritten, religiösen Ebene verortete der Islamwissenschaftler Becker die Erneuerungs- und Erlösungsbestrebungen seiner Zeit. Auf diese bezog er sich vor allem in seinen Artikeln und Reden; sie prägten sein kulturpolitisches Handeln als Mitglied der Regierung. Besonders im Umfeld der neuen Pädagogik von Troeltsch, Spranger und Theodor Litt (1880–1962) fand er Ansprechpartner. Ebenfalls stand er im Austausch mit dem wissenschaftlichen Zweig des George-Kreises, insbesondere mit Friedrich Gundolf (1880–1931),<sup>54</sup> den Becker vergeblich nach Berlin berief, und Wolfgang Frommel (1902–1986), dessen viel rezipierte Programmschrift *Der dritte Humanismus* (1932) Becker eingehend besprach.<sup>55</sup>

In der Kulturpolitik der Weimarer Republik kam mit Becker also ein ganzheitliches Kulturmodell zum Tragen. Demgemäß entwickelten sich Kulturen quasi morphologisch analog zu den Gestalten der Biologie. Sie bildeten Stile aus, blühten und vergingen. Die praktische Lösung gesellschaftlicher Probleme und kultureller Fragen reichte an diese unterschwellige Vorstellung einer quasi-biologischen Kräfteentfaltung der Kultur nicht heran.

### Schrittweise Erziehung des Staatsbürgers als neues Menschenbild

Nicht von ungefähr projizierte Becker sein kulturpolitisches Handeln vor allem auf die Jugend und damit in die Zukunft. Dieser Diskurs erinnert an Keys Rhetorik vom ›Jahrhundert des Kindes‹, ähnliche Redefiguren ließen sich in der Duncan-Schule in Darmstadt oder bei Dumont bereits aufzeigen. Nach dem verlorenen Krieg und den gesellschaftlichen Umbrüchen wurde die Frage nach einem Begriff der deutschen Nation und einer gelebten Volksgemeinschaft allerdings noch einmal brisanter diskutiert. In seiner einzigen Wahlkampfrede für die Preußische Landesregierung unter Otto Braun (1872–1955, SPD) formulierte Becker dies als Ideal eines neuen deutschen Menschen, der

54 Vgl. Carola Groppe, »Neubeginn durch einen dritten Humanismus? Der preußische Kultusminister C. H. Becker und der George-Kreis in der Weimarer Republik«, in: *Castrum Peregrini* 49/Hft 244–245, 2000, S. 41–61.

55 Erschienen ist die Schrift unter dem Pseudonym Lothar Helbing, *Der dritte Humanismus*. Berlin: Verlag die Runde 1932; vgl. dazu Carl Heinrich Becker, *Das Erbe der Antike im Orient und Okzident*, Leipzig: Quelle & Meyer 1931; Carl Heinrich Becker, »Der dritte Humanismus«, in: *Vossische Zeitung*, 25.12.1932, Morgenausgabe, S. 2f., vgl. auch. C.H. Becker, *Formen des Dritten Humanismus* (MS.), in: GStA PK, Rep. 92 C. H. Becker 8132.

unpolitisch [ist W.D.E.], aber ein Gemeinschaftsmensch, in dem nicht nur die Jugendbewegung weiterlebt, sondern auch das Kriegserlebnis, in dem die Sehnsucht nach neuer geistiger und seelischer Bindung lebendig ist, in dem eine starke Religiosität pulsiert, der junge Mensch sozialer Gesinnung. Der Mensch, der [...] mit neuem Körpergefühl Sport und Leibesübungen auch aus einem gewissen Gefühl der Heiligkeit seines Körpers und mit dem Ziele der charakterlichen Stählung und Bildung treibt, [...] der deutsch ist und deutsch bis auf die Knochen, und dem doch der Blick für die Menschheit offen ist. (Starker Beifall) Ein Mensch, in dem der antike Mensch neu geboren wird, in dem ein humanistisches Ideal sich verkörpert.<sup>56</sup>

In dieser Rede trat deutlich das Denken in organischen Bildungsstufen hervor, die geeignet waren, eine große Synthese zu leisten: Körper, Seele, Religion, Gemeinschaft, Sozialethik sollten gleichermaßen angesprochen sein, das Trauma des vergangenen Krieges, hier euphemistisch als ›Erlebnis‹ gefasst, sollte angenommen werden, hatte es doch im historischen Vergleich nur einen geringen Stellenwert im Vergleich zur Antike, aus der sich Beckers Menschenbild ableitete. Dem Sport fiel die Aufgabe zu, den Charakter zu optimieren, hier immer noch in den kriegerischen Metaphern von Stahl und Heiligkeit gefasst – da ist das Opfer nicht weit. Keine Rede davon, dass ›Sport‹ 1928 auch bereits ein Spektakel war, wenn man etwa an den Boxsport oder den Fußball denkt, in dem Sporttreibende und Sportbegeisterte als Darsteller und Zuschauer getrennte Rollen einnahmen. Becker verfolgte ungeachtet der populären Versammlungs- und Schaanordnungen seine Idee, eine neue »Gesamtpersönlichkeit«<sup>57</sup> bilden zu müssen. An das begriffliche Amalgam des ›stählern-heiligen Körpers‹ schmiegte sich bei ihm der Begriff des Deutschtums; es war gar von ›deutschen Knochen‹ die Rede, was durchaus als Reminiszenz an die Rassen- und Völkerkunde des 19. Jahrhunderts aufgefasst werden kann. Wenn man es recht bedenkt, war es eine große Last, die der Jugend da von Becker aufgebürdet wurde. Es ist übrigens nicht überliefert, ob diese Jugend im Saal der Nietzsche-Stadt Naumburg präsent war, um den ›starken Beifall‹ zu spenden.

Der Dritte Humanismus war nicht nur Stichwortgeber für Festreden. Er prägte auch das kulturpolitische Handeln des Ministeriums unter Becker. Wie kaum ein anderes seiner Gesetzesvorhaben kann Beckers Initiative zur Einführung eines Mitbestimmungsrechts der Studierenden an den Hochschulen in Preußen verdeutlichen, wie sich die preußische Kulturpolitik den neuen, republikanischen Staatsbürger wünschte und ihn durch seine Bildungsinstitutionen zu erziehen gedachte. Für das Thema Schauspielschulen ist dieser Aspekt der Mitbestimmung besonders interessant. Man bekommt einen guten Eindruck von der Schulatmosphäre, wenn man die Freiheitsgrade der Mitsprache erkundet, die einer Studierendengeneration zugestanden wurden. Zudem wird die institutionell definierte Rolle, die Studierende einnehmen sollen, dann ersichtlich,

56 Carl Heinrich Becker, *Preußisch-deutsche Kulturpolitik seit der Staatsumwälzung. Vortragsabend in Naumburg/Saale. 17.05.1928. Stenographisches Protokoll von Emil Böttcher*, GStA PK VI. HA, NI Becker, C. H., Nr. 1542.

57 Carl Heinrich Becker, »Vom Wesen der deutschen Universität« (=Vortrag auf der Jahrestagung der Europäischen Studentenhilfe in Elmau Juli 1924), in: Reinhold Schairer und Conrad Hoffmann (Hg.), *Die Universitätsideale der Kulturvölker*, Leipzig: Quelle und Meyer 1925; vgl. Müller, *Weltpolitische Bildung*, 1991, S. 388.

wenn ihre rechtliche und politische Repräsentation im demokratischen Staatengebilde beleuchtet wird. In der Art und Weise, wie das preußische Kulturministerium das Mitbestimmungsrecht der Studierenden umzusetzen gedachte und schließlich scheiterte, lässt sich also aufzeigen, wie es um das Verständnis von Demokratie seitens des Beamtentums, aber auch seitens der Studierenden bestellt war. Wie zu zeigen ist, waren weite Teile der Studierendenschaft antirepublikanisch gesinnt; Becker entwickelte sein Gesetzesvorhaben von oben herab und weitestgehend ohne Beteiligung der Studierenden. So kamen beide Seiten, der Staat und diejenigen, denen das Mitbestimmungsrecht gewährt wurde und die es verantwortungsvoll ausüben sollten, nicht zueinander. Die innere Struktur der Hochschulen sowie die weitestgehend in Korporationen organisierte Studierendenschaft standen dem entgegen. Dieses Politikverständnis steht dann – wie noch zu zeigen sein wird – in krassem Widerspruch zu jenen demokratischen Vorgängen, die sich in der staatlichen Schauspielschule unter Jessner aufzeigen lassen.

### 9.1.3 Gescheiterte Demokratisierung: Zur Verfassung der Studentenschaft 1918–1927

Bereits am 9. November 1918 gewährte die preußische Revolutionsregierung den Studenten die Vereins- und Versammlungsfreiheit, sodass es in bestehenden, verfassten Studentenschaften zu Neuwahlen kam und sich zusätzlich zahlreiche parteilich und konfessionell ausgerichtete Studentenausschüsse bildeten. Diese waren jedoch überwiegend nicht sozialistischer Natur, sondern eher deutsch-national oder konfessionell, bzw. verstanden sich als freie Zusammenschlüsse. Bei den im Frühjahr 1919 stattfindenden Wahlen zu den Studentenausschüssen gab es eine rege Beteiligung weit über den Zirkel der Korporationen hinaus. Becker versuchte, insbesondere mit den älteren Studierenden-generationen, die am Krieg beteiligt waren, zusammenzuarbeiten. Er orientierte seine Politik an den übergeordneten Zielen einer staatsbürgerlichen Erziehung und der allgemeinen Wohlfahrt (wirtschaftliche Selbsthilfe) und stellte insbesondere parteipolitische und ideologische Interessen hintan. So schreibt er in seinen »Gedanken zur Hochschulreform«:

Gewiss ist es gut, ja notwendig, dass auch die akademische Jugend ihre staatsbürgerlichen Pflichten erfüllt; aber auch als Studentenschaft sollte sie sich nicht parteipolitisch gliedern. Parteipolitik kämpft mit Schlagwörtern und muss es tun. Der Student soll sich aber mit der ganzen Problematik der Wissenschaft durchdringen, eine geistige Einstellung, die sich mit Parteipolitik einfach nicht verträgt.<sup>58</sup>

Becker sah also die Studentenschaften über der parteipolitischen Agitation und Propaganda stehend; sie sollten sich der »Schlagwörter« enthalten und stattdessen einen wissenschaftlich informierten Diskurs pflegen. Natürlich blendete der preußische Staatssekretär dabei den Zusammenhang aus, dass auch und gerade eine Wissenselite einen Pakt mit der politischen Rhetorik knüpfen konnte und damit selbstverständlich auch dazu in der Lage war, Agitation und Polemik zu strategisch legitimen Mitteln der Politik

---

58 Carl Heinrich Becker, *Gedanken zur Hochschulreform*, Leipzig: Quelle und Meyer 1919, S. 50f.

zu erwählen. Seine Hoffnung, dass eine wissenschaftliche Durchdringung politischer Zusammenhänge zugleich eine ›geistige Einstellung‹ bar jeder Verführbarkeit durch die Machtpolitik darstellte, musste bald enttäuscht werden, zumal, wenn er den politischen Handlungsspielraum, in dem sich die gewünschte ›geistige Einstellung‹ bewähren konnte, lediglich auf inneruniversitäre und mithin organisatorische Fragen reduzierte.

So forderte er, die Studentenschaften sollten Vorschläge zur Neugestaltung der universitären Disziplinarverfahren, zum Auf- und Ausbau studentischer sozialer Aktivitäten und zu sozialen Einrichtungen einbringen, was die »Vermittlungs-, Wohnungs- und Arbeitsämter, die Speise- und Lesehallen, die Krankenkassen« beinhaltete. Die verfassten Studentenschaften sollten also selbst das organisieren und verantworten, was heute etwa ein staatlich gefördertes Studierendenwerk leistet. Eine eigenständige politische Vertretung in den Gremien der Selbstverwaltung der Universität, ihrer personellen, forschungs- und lehrpolitischen Ausrichtung oder ihres gesellschaftlichen Auftrags war nicht vorgesehen.

### Kulturminister Becker: Demokratie in Maßen und Fehleinschätzung der Studentenschaft

In Beckers zögerlichem Zugeständnis in der Einübung und Ausführung demokratischer Rechte zeigte sich auch ein Generationenkonflikt zwischen einer geistigen Elite, die sich in der wilhelminischen Ära relativ homogen reproduzieren konnte und einer durch Krieg und Revolution politisierten und sozial mobilisierten Jugend. Becker selbst war, wie gesagt, einer der ›alten Herren‹ der schlagenden Burschenschaft *Rupertia* in Heidelberg. Noch 1923 hielt er die Festrede zum 50. Jahrestag, der man ein tradiertes, gar aus der Zeit gefallenes Bildungsverständnis zusprechen kann.<sup>59</sup> So berief er sich etwa auf Nietzsches Dionysos-Interpretation, aus der er einen Jugendkult ableitete. Das ›dionysische Erlebnis‹ sei mit den unerschöpflichen Kräften der Jugend gleichzusetzen. Solche Gleichnisse kamen in der *Rupertia* gut an; Nietzsche war sicher ein unstrittig gewählter, weil vergangener Referenzpunkt. Noch vor der Arbeit an dieser Rede las Becker mit Begeisterung die Schriften von Oswald Spengler, einem der Philosophen der konservativen Revolution, der mit seiner Spekulation über den Kulturkampf Furore machte. Es ging in dieser Denktradition erneut um die Indienstnahme der Jugend für eine nationale Erneuerung und das Absterben des Alten, eine kulturelle Entwicklung, die alles andere als friedlich und evolutionär gedacht wurde und den Weltkrieg keineswegs als Anlass nahm, einmal über kriegerische Machtpolitik hinaus zu denken.

Dabei blickte Becker auf das bestehende Sozialgefüge in der Burschenschaft durchaus mit großer Skepsis. Seinem Mitarbeiter und Freund Erich Wende (1884–1966) beschrieb er rückblickend im August 1923 das anschließende Zusammensein in der Burschenschaft als bedrückende Erfahrung:

Die Kneippse war mir physisch unerträglich. Welch' barbarische Form gesellschaftlicher Sitte. (...) Ich machte fünf Mal den vergeblich Versuch, mit einem alten Freund

59 »Disposition meiner Rede beim 50jährigen Stiftungsfest der *Rupertia*« (hs), in: GStA PK Rep. 92 C. H. Becker 1672.

eine vernünftige Unterhaltung zu beginnen. Schließlich gab ich es auf. Diese Form jugendlichen Zusammenlebens ist zum Untergang reif. [...] Mein Verbindungsleben war von Anfang ein Protest gegen diesen Geist und mein Kreis in ihr ein Vorspiel zur Jugendbewegung. Das entscheidende ist die Beziehung von Mensch zu Mensch. Sie darf nicht durch die Herrschaft von Formen erzwungen werden, die vergangenen Jahrhunderten angepasst sind.<sup>60</sup>

Becker sah sich nicht als Teil dieser Gemeinschaft, mehr noch, es stieß ihn ab. Sein Habitus machte es ihm unmöglich, das Politische des gemeinsamen Singens, Trinkens und was der Riten mehr sein mochten anzuerkennen. Ihm galt die ›vernünftige Unterhaltung‹ von ›Mensch zu Mensch‹ als Kern des sozialen Gefüges, nicht eine bestehende soziale Form, mochten dies Korporationen, Vereine oder Parteien gewesen sein.

*Abb. 29: Denkmalseinweihung für die Gefallenen der Berliner Universität, Reichspräsident von Hindenburg, der Rektor der Universität Pompeckj, dahinter Reichskanzler Marx und Kultusminister Becker vor einem Spalier von Studentencorporationen, Juli 1926.*



Es war vor dem Hintergrund dieser geistigen Einstellung wenig verwunderlich, dass Becker die organisatorische und agitatorische politische Kraft, die sich insbesondere in revisionistischen Kreisen der Burschenschaft organisierte, vermutlich politisch unterschätzte. Immerhin war die Studentenschaft bereits 1919 in der Frage der politischen Zugehörigkeit gespalten in eine national-kulturelle Richtung und eine völkische, die teilweise offen antisemitisch war. Als sich im Sommer 1919 die Studentenschaft politisch organisierte, war die gewählte Definition der Zugehörigkeit entsprechend unscharf. »Die

60 Carl Heinrich Becker an Erich Wende. Schreiben vom 03.08.1923 (Nr. 477), in: Bert Boehmer, *Carl Heinrich Becker. Erich Wende 1918–26*, Nr. 438–565, aus dem Privatarchiv von Michael Becker, Berlin 2016. unter <https://carl-heinrich-becker.de/erich-wende-1818-26> [11.11.2025].

Studierenden deutscher Abstammung und Muttersprache der Hochschulen des deutschen Sprachgebiets bilden die Deutsche Studentenschaft.«<sup>61</sup> Sie setzte auf die Kriterien Abstammung und Sprache. Damit ließ sie das modernere Kriterium der staatsbürgerlichen Zugehörigkeit ungenutzt, was insbesondere Anfeindungen vor allem gegen Menschen jüdischen Glaubens Tür und Tor öffnete.

Becker nahm diese antisemitischen und ausgrenzenden Strömungen nicht zur Kenntnis. Sein Appell an diese Gruppierung als der hoffnungsvolle Teil einer Jugendbewegung verhallte. Denn weite Teile der Studentenschaft sahen sich nicht als die wandernden und sich bildenden Humanisten, wie Becker sie sich für die Zukunft der deutschen Nation wünschte, sondern als politische Aktivisten. Sie verschrieben sich eher dem revisionistischen Ressentiment und positionierten sich daher dezidiert politisch rechts. Insbesondere das Verhalten der meisten Universitäten während des Kapp-Putsches 1920 und auch die politischen Morde an 15 Arbeitern durch aufgewiegelte, bewaffnete Marburger Burschenschaftler in Mechtenstädt im März 1920, die überregional für Aufsehen sorgten, hätten Anzeichen für eine profundere Analyse oder gar einer Revision der eigenen abwartenden Strategie sein können. Seinem ehemaligen Bonner Kollegen Enno Littmann (1875–1958) schilderte Becker im März 1920 die Lage als Dilemma, ohne daraus Schlüsse zu ziehen.

Die allgemeine Empörung gegen die Reaktion bei den Universitäten ist so ungeheuer, dass es anfängt, zu einer Gefahr für unsere Bildung zu werden. Schon sprechen Abgeordnete der Mehrheitsparteien von Verkürzung der Universitätsetats. Die Situation ist sehr ernst, und ich kann sie nur dringend bitten, auch auf ihre Freunde dahin zu wirken, dass die Universitäten den blödsinnigen Widerstand gegen den doch nun einmal von der Mehrheit des Volkes geforderten neuen Staat aufgeben. Wenn die Professoren nicht einsehen, dass wir vorwärts und nicht rückwärts müssen, dann hat die Schicksalsstunde der deutschen Wissenschaft geschlagen und ihre Vertreter werden zum alten Eisen geworfen. Der Staat aber schafft sich dann einen neuen Beamtenstand aus Arbeitersekretären, die aus Arbeiterakademien kommen, weil er sich sagt, dass es unmöglich ist, mit einem Beamtenstand zu arbeiten, der, von reaktionären Professoren erzogen, sich während seiner Studentenzeit so reaktionär benimmt wie die Mehrzahl unserer Studenten. [...] Infolge des Kapp-Putsches ist die Stimmung aber wieder derart verschärft, dass ich mit großer Sorge in die Zukunft sehe.<sup>62</sup>

1924 war die Mehrheit der Studentenschaft unter dem Banner des »Deutschen Hochschulrings« bereits auf Linie der völkisch-großdeutschen Agitation eingeschwenkt und sympathisierte u. a. mit der völkischen NSDAP, bzw. der *Großdeutschen Volksgemeinschaft* als deren Ersatzorganisation zwischen 1923 und 1925. Sie blockierten oder verzögerten die vom Ministerium gewünschten Verhandlungen zur Reform der Konstitution einer geordneten Studentenschaft. Die schließlich von Becker verfasste »Verordnung über die

61 Hellmut Volkmann, *Die deutsche Studentenschaft in ihrer Entwicklung seit 1919*, Leipzig 1925, S. 179f.

62 C. H. Becker an Enno Littmann, o. D., in: GStA PK Rep. 92; C. H. Becker 4579.

Bildung der Studentenschaft« wurde am 30. November 1927 zur Wahl gestellt. Sie fiel bei Dreiviertel der Studierenden durch.<sup>63</sup>

Becker resümierte Anfang Dezember 1927 in einer Rede im Landtag:

Die Staatsregierung hat kein Interesse an einem Studentenrecht, das nicht von dem ehrlichen Willen der Studentenschaft getragen ist, sich mit ihren Rechten und Pflichten in den traditionellen und politischen, rein akademischen Rahmen der Hochschule einzugliedern. [...] Der schöne Traum der Kriegsteilnehmergeneration ist ausgetragen, die studentische Selbstverwaltung hat aufgehört, was bleibt, ist Studentenpolitik als Teil der allgemeinen Politik.<sup>64</sup>

Becker misstraute hier öffentlich der demokratischen Willensbildung und diskreditierte das Wahlergebnis. Wenngleich es dafür gute politische und ethische Gründe gab, die in der republikfeindlichen Haltung der kooperierten Studentenschaften zu suchen waren, so ist doch Beckers Schlussfolgerung demokratietheoretisch zweifelhaft. Denn seine Ablehnung galt jeglicher organisierter Studentenpolitik. Fraglich war aber, ob Studierende ohne organisierte Interessengruppen analog zu den Parteien überhaupt gehört wurden. Wie sollte das Studentenrecht und wie sollten die Studierendenparlamente organisiert sein, wenn nicht über politische Gruppierungen? Von ›Mensch zu Mensch‹ konnten einzelne Studierende bei ihren Hochschulleitungen vermutlich wenig ausrichten.

Eine Ablehnung der Parteien und ihrer Interessen stand einem politischen Beamten in einer parlamentarischen Demokratie, die das Vereinigungs- und Versammlungsrecht gewährte, nicht zu. Seine Unterstellung, das Wahlergebnis sei Ausdruck eines unehrlichen Willens, schädigte das Wahlverfahren an sich. Dieses negative Demokratieverständnis, geboren aus einer elitären Geisteshaltung, war dabei sicherlich von den teils schwierigen parlamentarischen Zuständen der Weimarer Republik gespeist. Grundlegend waren jedoch das berechnete oder unberechnete Misstrauen gegenüber den Kräften der Selbstorganisation gesellschaftlicher Schichten sowie ein Mangel an Anerkennung spezifischer Interessen. Das konnte etwa den sozialen Ausgleich betreffen. Studentische Interessenverbände entstanden primär aufgrund spezifischer Missstände. Diesen Kräften von unten unterstellte er jedoch eine gewisse Unmündigkeit sowie einen Mangel an Einsicht in das größere Ganze des Staates.

63 »Das neue Studentenrecht abgelehnt. Das Ergebnis der Urabstimmung an den preußischen Hochschulen am 30.11.1927«, in: *Deutsche Akademische Rundschau* 9 (1927/28), Nr. 6, 15.12.1927, S. 8; Abdr. in: Wolfgang Kalischer (Hg.), *Die Universität und ihre Studentenschaft. Universitas magistrorum et scholarium. Versuch einer Dokumentation aus Gesetzen, Erlassen, Beschlüssen, Reden, Schriften und Briefen* (= Stifterverband für die deutsche Wissenschaft Jahrbuch 1966/67), Essen 1967, S. 187–188.

64 Verhandlungen des Preußischen Landtags. Sitzungsberichte. 322. Sitzung 07.12.1927, Sp. 22290f. [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1851810943&PHYSID=PHYS\\_0393&DMDID=DMDLOG\\_0001&view=picture-single](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1851810943&PHYSID=PHYS_0393&DMDID=DMDLOG_0001&view=picture-single) [11.11.2025]; vgl. auch Carl Heinrich Becker, »Das Ende des preußischen Studentenrechts«, in: *Neue Freie Presse*, Wien 25.12.1927, S. 5.

## Elitäres Politikbewusstsein, Konservatismus und Misstrauen gegenüber demokratischen Prozessen

In einem persönlichen Briefentwurf vom 25. Juli 1929, der vermutlich aus Anlass einer geplanten, aber nicht realisierten Buchbesprechung von Reinhard Höhns *Der bürgerliche Rechtsstaat und die neue Front*<sup>65</sup> entstand, legte Becker einem nicht näher zu recherchierenden Herrn Rahmann sein Politikverständnis dar. Seine Darstellung zeigt sein Dilemma als intellektueller Politiker auf. Er will überparteilich wie ein Treuhänder wirken, benötigt für dieses Handeln einen gebildeten Staatsbürger als Gegenüber und sieht sich aber mit parteilich organisierten ›Massen‹ konfrontiert, denen er misstraut.

Vorausschicken möchte ich, daß ich keiner politischen Partei angehöre, mich persönlich zur Demokratie, aber nicht zur Demokratischen Partei bekenne; daß ich früher überzeugter Monarchist war, nach den Erfahrungen der letzten 15 Jahre aber ebenso überzeugter Republikaner geworden bin. Meine Arbeit war immer kulturpolitisch. Ich vertrete die Überparteilichkeit der Kulturpolitik, weil alle Teile unseres Volkes an der Erhaltung und Erhöhung unseres kulturellen Wissens gleichmäßig interessiert sind. Die sachliche Einstellung muß natürlich, um wirken zu können, mit den politischen Machtverhältnissen (Einvernehmen herstellen). [...] Die Auffassung von meinem Amt ist die des Treuhänders. [...] Diese Treuhänderrolle ist aber nur so lange möglich, als die Eigensucht der Parteien keinem ausgesprochenen Parteivertreter das wichtige Kultusministerium gönnt [...].<sup>66</sup>

Der Treuhänder im Sinne Beckers ist unparteiisch und steht über den konkreten Interessen. So sich positionierend, nimmt Becker nun Stellung zu der Frage, ob ein Mythos der Nachbarschaft auf die Nation übertragen eine Gemeinschaft stiften könne .

Dem Mythos der »Nachbarschaft« steht das Interesse der Parteibildung gegenüber. Ich bin mein ganzes vorministerielles Leben Religionsforscher gewesen und verstehe etwas vom Mythos und ethnischem Kollektivismus. Für mich liegt die Schwierigkeit darin, daß in der primitiven Zeit Mythos und Interesse noch nicht geschieden waren, daß vielmehr auch das materielle Interesse nur in der Form des Mythos Gestalt gewinnen konnte. [...] Nun bin ich ganz Ihrer Meinung, daß die differenzierten Interessen nur durch einen [sic!] mythischen oder wie sonst immer zu benennenden, aber jedenfalls irrational begründete Gemeinschaftlichkeit überwunden werden können, ja müssen,

65 Reinhard Höhn, *Der bürgerliche Rechtsstaat und die neue Front. Die geistesgeschichtliche Lage einer Volksbewegung*, Berlin: Jungdeutscher Verlag 1929. Höhn (1904–2000) der später führender NS-Ideologie im Reichssicherheitshauptamt und Direktor des Instituts für Staatsforschung an der *Friedrich-Wilhelms-Universität* war, vertrat ein dezidiert konservatives Politikverständnis. Er bemühte sich um eine rechtsphilosophische Herleitung des Führerprinzips und prägte die BRD-Managementlehre mit dem Harzburger Modell.

66 Carl Heinrich Becker, Handschriftlicher Entwurf eines Briefes an Herrn Rahmann von C. H. B. Besprechung des Buches von Höhn »Der bürgerliche Rechtsstaat und die neue Front«. Marienbad, Hotel Weimar, 25.07.1929, <https://carl-heinrich-becker.de/category/carl-heinrich-becker/briefe-carl-heinrich-becker/privatbriefe> [11.11.2025], dort Nr. 120.

aber so einfach ist die Sache denn doch nicht, daß man nur den neuen Mythos der *Nation* zu proklamieren brauchte, um alle Parteien und Klassen ihre Interessen vergessen zu lassen.<sup>67</sup>

Bis hierhin konstatierte Becker einen Konsens zwischen der Nachbarschaftstheorie und dem von ihm vertretenen Dritten Humanismus. Beide Denkrichtungen suchten der Versachlichung und Instrumentalisierung zwischenmenschlicher Beziehungen Einhalt zu gebieten. Allerdings stand die Begegnung unter Gleichgesinnten für ihn unter dem Verdikt, das ›nötige Vertrauen‹ unter den Menschen gleichsam mit Mittelmäßigkeit zu bezahlen. Becker führte dies am Beispiel der Ortsgruppen in der SPD aus, von denen er nur gehört hatte, dass sie »manchmal mordslangweilig sein sollen«.

Ich weiß nicht, ob Ihnen bekannt ist, daß Ihre Zellentheorie [...], dem seit langem praktizierten Ausleseprinzip der SPD zum Verwechseln ähnlich ist. Es ist das Prinzip der sog. »Zahlabende«. Zahlabende sind nichts anderes als ihre »Nachbarschaften«. Da kennt man sich, da spricht man sich über alle Tagesfragen aus. Nur wer sich hier bewährt, hat Aussicht emporzusteigen und ein Mandat zu erlangen. Das ist der Grund, warum Akademiker es so schwer haben in der SPD aufzusteigen, weil nur auf den Zahlabenden, die für Gebildete manchmal mordslangweilig sein sollen, das nötige Vertrauen erworben werden kann.<sup>68</sup>

Die Bestenauslese konnte in Beckers Augen so nicht gelingen und übrig blieb eine Interessengemeinschaft mit starkem Gruppenzwang. So aber ließ sich kein tragfähiges Staatsgebilde erschaffen, denn es komme zu einem Durcheinander der Vielfalt. Die Alternative dazu sei ein starker Führer, um den sich ein Bund der Gleichgesinnten scharrt.

Es wird also alles von der suggestiven Kraft Ihrer Lehre abhängen – denn Gewalt wollen Sie ja offenbar nicht anwenden –, aber gerade, wenn es ein freier Kampf der Geister wird, unterschätzen Sie nicht die angenehme Macht der Letzthin in den Parteien organisierten großen Interessenverbände. Gerade meine persönlichen Erlebnisse – damit komme ich auf meine Eingangsvoraussetzungen zurück – haben mich belehrt, daß die *Macht der Parteien* nicht ab, sondern zunimmt und dass gerade das allgemeine Geschimpfe über sie nur ein Beweis dafür ist, wie allmächtig sie geworden sind. Ich bin bestimmt der letzte parteilose Kultusminister und nur möglich, weil ich in der Übergangszeit gerade da war und die Beuteverteilung vorübergehend nicht glatt ging.<sup>69</sup>

Becker deutete es nur an: Der Staat gewährte das Vereinigungs- und Versammlungsrecht sowie das geheime und gleiche Wahlrecht und sichert damit das Wirken der Parteien. Der Rechtsstaat als unabhängige Gewalt konnte einschränkend gegen die Agitation der Massen wirken, stand aber für Becker den Parteien als einer Art Beutegemeinschaft gegenüber. Dabei war dieser Rechtsstaat in der Weimarer Republik kaum wehr-

67 Ebd., Becker könnte sich mit dem Hinweis Mythos der Nachbarschaft auf Arthur Mahrauns (1890–1950) basisdemokratische Idee der Nachbarschaften als kleinster sozialer Einheit, biologisch als Zelle gefasst, beziehen.

68 Ebd.

69 Ebd.

haft, da die Unabhängigkeit der Justiz ebenso wie die Verfassungstreue des Staatsapparates schwach ausgeprägt waren.<sup>70</sup> Der deutsche Historiker Horst Möller schreibt zur damaligen Situation:

In Bezug auf die Justiz wurde die Gewaltenteilung [...] konsequent realisiert, allerdings nicht unbedingt im Sinne der Verfassungsväter, standen doch zahlreiche Richter nicht auf dem Boden der demokratischen Verfassung. Im Ergebnis wirkte sich die für einen Rechtsstaat unerlässliche Unabhängigkeit der jurisdiktionellen Gewalt, die im Artikel 102 der Weimarer Reichsverfassung normiert und in Artikel 104 spezifiziert wurde – ›Die Richter sind unabhängig und nur dem Gesetz unterworfen‹ – rechtspolitisch und allgemeinpolitisch verhängnisvoll aus: So [...] kamen rechtsextreme Straftäter, die politisch motivierte Morde begangen hatten, in der Weimarer Republik oft mit geringen Strafen davon. [...] Neben der Reichwehr war die Justiz die zweite Säule staatlicher Herrschaft, bei der trotz verfassungsrechtlich garantierter Norm die Personalpolitik nicht dazu führte, ausschließlich oder auch nur ganz überwiegend verfassungstreue Beamte einzusetzen.<sup>71</sup>

Aus dem im Briefentwurf beschriebenen Selbstverständnis, als Beamter zwar staatstreu, aber nicht notwendigerweise verfassungstreu zu agieren, leitet sich für Becker die Notwendigkeit einer starken Führung, eines Führerprinzips, für die Republik ab. Dieses demokratiefeindliche Prinzip war für Becker nicht staatsfeindlich. Hier zeigte sich ein typischer elitärer Wesenszug der konservativen Revolution. Der Führungsanspruch der geistigen Elite gegenüber den ›Massen‹ wurde dabei unkritisch betrachtet. Die staatliche Verfassung und ihre Akteure, zu denen Becker zählte, hatten es noch nicht vermocht, für eine funktionierende, sichere und gerechte Gewaltenteilung zu sorgen. Problematisch sahen sie vielmehr das als undurchsichtig, bunt oder gar burlesk gewertete soziale Geschehen an der Basis. Es war eine Bewertung von oben herab und in diesem autoritären Hierarchiedenken war der Vernunftrepublikaner Becker nicht wesentlich unterschieden von dem der Monarchie treuen Bildungsbürgertum seiner Herkunftsfamilie.

Das gescheiterte Studentenrecht führte somit nicht zu einer politischen Konkretisierung seiner Gesetzesreform zum Schutz und zum Wohl der Demokratie, sondern nur zu erneuter Distinktion. Die Studenten waren seiner Auffassung nach noch nicht reif genug, die mit dem Recht verbundenen Pflichten ›ehrlichen Gewissens‹ einzusehen und entsprechend zu handeln. Wenn sich die Bürgerinnen und Bürger nicht charakterlich gefestigt genug erwiesen, dann bestimmte der preußische Teilstaat – er verwaltet nicht nur treuhänderisch!

Beckers Dilemma war, dass er als Minister überparteilich und nicht machtgetrieben handeln möchte. Für dieses Handeln aber benötigte er einen Typus von Staatsbürger, der qua Bildung, Habitus und Einfluss auf seiner Ebene stand. Weite Teile der Bevölkerung waren jedoch nicht auf dieser Ebene vertreten, konnten oder wollten diese Vertretung auch nicht anstreben. Das sah Becker auch und doch hielt er an Bildungsreformen fest, die darauf abzielten, diesen Staatsbürger eigens dazu zu erziehen, dieses politische

70 Vgl. Hans-Hermann Schrader, *Rechtsbegriff und Rechtsentwicklung der Verfassungstreue im öffentlichen Dienst*, Berlin: Duncker und Humblot 1985, S. 229–234.

71 Horst Möller, *Die Weimarer Republik. Demokratie in der Krise*, München: Pieper 2008, S. 253.

Parkett betreten zu können. In diesem Beharren auf einer quasi platonischen Staatsidee hatte Becker einen antiken, wenn nicht antiquierten Zug an sich.

Die repräsentative Demokratie, insbesondere die Übertragung von eigenen politischen Interessen an diverse Massenorganisationen, stellte diese Vertretung allerdings auf ganz anderem Wege, nämlich über Wahlen und nicht über Erziehung, sicher. Dieses moderne System der Übertragung von Macht an Kollektivsubjekte war dem preußischen Kulturminister aber fremd, wenn nicht suspekt. Folglich musste er seine treuhänderische Zurückhaltung aufgeben und es zeigte sich in seiner Landtagsrede der autoritäre Charakterzug seiner Staatsauffassung: Der Staat konnte für Becker nur als Männerbund gebildeter Entscheider funktionieren; demokratische Willensbildung und Populismus hingegen schafften Chaos.

### Becker für ein literarisches Werktheater – Jessner für das politische Theater

1929 – als Becker diese Überlegungen anstellte – war der Fortbestand der staatlichen Schauspielschule bereits bedroht. Es hätte dem Freund der Jugendbewegung, als der Becker sich sah, ein Anliegen sein können, die Schule als ein funktionierendes Modell demokratischer Bildung zu verteidigen, war sie doch keineswegs ein Hort populistischen Aufruhrs. Im Gegenteil: Die Elemente des Becker'schen Bildungsverständnisses wie Mythos, Selbstdisziplinierung, Körpertraining, Eros und Ethik – all diese leitenden Ideen bezogen sich bereits auf die Ausbildung der Schauspielerinnen und Schauspieler. Der informelle Bildungsweg im Privatunterricht hingegen war vom Chaos geprägt. Dieser Bildungsdiskurs dürfte im Ministerium bekannt und fortgeführt worden sein.

Es war Becker jedoch nicht entgangen, welche kulturpolitische Wende die Intendanz Jessners für das Staatsschauspiel und die Berliner Theaterwelt bedeutete. Mit ihm entwickelte sich um die einzelne Aufführung und – weiter gefasst – auf den gesamten Spielplan bezogen ein eigener Theaterdiskurs. Jessners Kulturauftrag erschöpfte sich nicht in der Pflege und Weiterentwicklung des Kanons, von dem die zeitgenössische Dramatik, etwa des Expressionismus oder der neuen Sachlichkeit, klar zu unterscheiden wäre. Er versenkte sich nicht allein in den tieferen Sinn, etwa einer *Don Carlos*-Inszenierung, zu deren Erprobung Becker einst eine Einladung erbat. Jessner ging es immer auch darum, welche Aktualität etwa dieser Schiller-Stoff haben konnte und welche Charakteristik, welches Presse-Echo, welches politische Signal der gesamte Spielplan seiner beiden Theater mit einer *Don Carlos*-Inszenierung annehmen würde.

Jessner stand damit – wie etwa vor ihm auch Reinhardt – für einen neuen Typus des stark interpretierenden Regisseurs. Zeitgleich zu Jessner setzten Erwin Piscator und schließlich Bertolt Brecht Akzente des politischen Theaters im engeren Sinne. In Deutschland vollzog sich also spätestens mit der im Feuilleton und im Rundfunk ausgiebig geführten Debatte um die Inszenierung der Klassiker eine Dominantenverschiebung: An die Stelle des Textes als bestimmende Deutungsinstanz rückte der Regisseur. Die Bewahrung eines Kanons, die etwa in Großbritannien gerade im Umgang mit Shakespeare und dem Versdrama viel stärker ausgeprägt war, stand im Sprechtheater zur Disposition. Im Versuch, die Texte der Antike oder der Weimarer Klassik zu aktualisieren, bekam der Inszenierungstext, d. h. die jeweilige Strichfassung und ihre raum-zeitliche Umsetzung auf der Bühne, zunehmende Freiheitsgrade. Nicht nur in

Jessners Motiv-Regie, die weniger dem Wortlaut als einem übergeordneten Motiv einer Szene verpflichtet war, sondern auch in Piscators und Brechts Umschreibungen tradierter Vorlagen wurde der dramatische Text zu einem Material der Inszenierung (neben anderem wie dem Bühnenbild, der Musik), welches zeitgenössischen, insbesondere politischen Deutungen gegenüber radikal geöffnet wurde. Es war also nicht nur Jessners reservierter Reaktion gegenüber Beckers Ansinnen, einmal die intimen Geheimnisse des Theaters von Mann zu Mann zu besprechen, geschuldet, dass in Zeiten der existenziellen Bedrohung des Fortbestands der Schule der Minister keine schützende Hand erhob. Zu vermuten ist vielmehr, dass Becker der oben skizzierte Theaterdiskurs seinem Verständnis von Theater äußerlich und damit störend erscheinen musste. Wer wie Becker den dramatischen Text als literarisches Kunstwerk dachte und die Inszenierung als nachgeordnetes Handwerk auffasste, würde mit dem Wirkkalkül des sogenannten Zeittheaters der Weimarer Republik fremdeln. Denn mit diesem Kunstverständnis waren die Inszenierung und das jeweilige Aufführungsgeschehen nicht Teil des Werkes. Gerade das politische Theater der Weimarer Republik aber zielte insbesondere in den Experimenten von Piscator und Brecht darauf ab, die politische Aussage von Theater mehr und mehr im Aufführungsgeschehen zu verankern und dabei auch nicht vor provokanten Mitteln und ›Schlagwörtern‹ zurückzusehen, die der politischen Agitation und Propaganda auf der Straße wenig nachstanden. Die kontroversen Presseartikel, Landtagsdebatten, Rundfunk-Interviews und Theaterskandale, die solche Theaterpraxen hervorgerufen hatten, mussten in Beckers Sicht als störend erscheinen. Erschwerend kam sicherlich auch die kulturpolitische Mehrarbeit hinzu, die diese Theaterpraxen in Form von Landtagsdebatten und Ausschusssondersitzungen verursachten, und die spätestens ab 1925 mit Zunahme der Anwürfe der völkischen und antisemitischen Kräfte im Landtag auch an die Person Jessner geknüpft waren. In diesem Kulturkampf musste Becker Rede und Antwort stehen, die Zensurfreiheit verteidigen und den kulturpolitischen Handlungsspielraum seines Ministeriums selbst im Blick behalten.

### 9.1.4 Institutionalisation der Musikausbildung. Legitimation durch Systematik

Wäre die Legitimation des Sprechtheaters an den führenden Bühnen Berlins weiterhin im literarischen Werk und weniger in seiner Inszenierung und Aufführung begründet gewesen, wäre dies womöglich der Idee einer staatlichen Schauspielausbildung zuträglich gewesen. Ein Vergleich mit parallelen Schulgründungen im Bereich der Musikausbildung legt dies nahe. Die Musikausbildung war geprägt von einer klaren Systematik. Hier gab es die Koexistenz des klassischen Kanons westlicher Kunstmusik und der zeitgenössischen bzw. Neuen Musik. Die Neue Musik ersetzte nicht das Studium der westlichen klassischen Kunstmusik. Im Gegenteil war für viele, die ein Instrument oder Gesang studierten, dieses Studium eine Bedingung dafür, die Partituren und Konzepte der Neuen Musik überhaupt ausführen zu können. Gleiches galt für die populäre Musik und die Volksmusik: Auch hier waren Notenkenntnisse und Spieltechniken systematisch zu erlernen. Das Studium der Etüden und Spieltechniken schien scheinbar unberührt von den Zeitumständen. Eine vergleichbare Systematik, ein Kanon und eine Zentrierung auf Werke waren für das damalige Gegenwartstheater nicht gegeben.

Im Vergleich der formalen Geschlossenheit von Sprechtheater und Musik deutet sich also letztlich ein weiterer Grund an, der die zögerliche Institutionalisierung der Schauspielausbildung erklärt. Die formale Geschlossenheit der Musikausbildung ermöglichte es, dem organischen Kulturverständnis konservativer Kulturpolitiker wie etwa Becker zu entsprechen. So konnte etwa die leitende Idee von einer aufstrebenden Beherrschung der Technik hin zur Könnerschaft leichter auf das System der Musik übertragen werden als etwa auf das Theater, die Literatur oder die bildende Kunst. Damit wurde für die Musik(-ausbildung) selbstverständlich ein Kontinuum zwischen Schul- und Volksmusik und der Kunstmusik angenommen. Wie kaum ein anderes Dokument ließ die sogenannte Kestenberg-Reform der Musiklehrerausbildung in ihrem Wortlaut diejenigen Elemente erkennen, die dem Curriculum der Schauspielausbildung fehlten, um dauerhaft anschlussfähig an die offizielle Kulturpolitik zu sein. Liest man diese Reformschrift parallel zu den curricularen Überlegungen der Schauspielschulen dieser Zeit, so fällt der hohe Grad an Formalisierung und positiver Bestimmung von Techniken und Entwicklungsstufen ins Auge.

### Bildungsreform in Musik geprägt von starker Formalisierung

Die nach dem langjährigen Ministerialrat Leo Kestenberg benannte Bildungsreform stellte einen Gesamtplan dar, in dem alle Stufen einer musikalischen Erziehung vom Kindergarten bis zur Hochschule bedacht waren. Sowohl die Instrumentalausbildung und der etablierte Gesangsunterricht als Studium der westlichen Kunstmusik wie die neueren Ansätze der Musikerziehung aus der Jugendmusikbewegung, der Rhythmischen Gymnastik, der Volksmusikforschung gingen darin ein. Kestenberg bezog sich auf die bekannten Komponisten, das tradierte ernste und geistliche Liedgut und verwies auf etablierte Übungsbücher und Etüden. So ordnete er der Leistungsfähigkeit der Mittel- und Oberstufe das deutsche Volkslied des 15. und 16. Jahrhundert zu, wohingegen die Unterstufe sich mit dem »Heimatlied und heimische[n] Dialektlied«<sup>72</sup> beschäftigen sollte. Noch differenzierter ging die Reform auf die Literatur für den – wenngleich fakultativ zu bildenden – Schulchor ein.

Das Verständnis für die großen Meister des Chorgesanges in Deutschland wie Isaac und Senfl, Lasso und Gallus, Eccard und Haßler, Schütz und Schein und vor allem Bach und Händel, muß in den Schülern durch ihre lebendige Mitarbeit in den Chorstunden und durch geeignete stilistische und historische Hinweise des Lehrers geweckt werden.<sup>73</sup>

Zudem empfahl die Reform, die einstudierten Lieder so lange zu wiederholen, bis sie die Schülerinnen und Schüler derart verinnerlicht haben, »daß sie sie mit voller Beherrschung der Musik und des Textes auswendig singen und sie auch im späteren Leben als

72 Leo Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *Dokumente zur Reform des Preußischen Musikwesens. Amtliche Bestimmungen und Erlasse* (Hg. von Wilfried Gruhn), Freiburg: Rombach 2013, S. 75.

73 Ebd., S. 75.

festen Besitz bewahren.«<sup>74</sup> Kaum vorstellbar, diese Anforderungen an Repertoirekunde und Studium auf den dramatischen Unterricht in Schule und Hochschule zu übertragen.

Vergleicht man zudem die Anforderungen an das Studium des Lehramts im Fach Musik, die parallel von Kestenberg entwickelt wurden, so bestätigt sich der Eindruck, dass es um technische Perfektion ging. Neben Kenntnissen in Musikgeschichte, Musiktheorie, Unterrichtslehre und Rhythmischer Gymnastik standen Fertigkeiten im »Vomblattspiel mittelschwerer Stücke und im Vortrag einiger selbstgewählter klassischer Werke«<sup>75</sup> im Lehrplan. Auch die zur Wahl stehenden Fächer Orgel, Klavier und Violine sowie die Prüfungen in Gesang deuteten auf eine Orientierung an der westlichen Kirchen- und Kunstmusik hin. Insbesondere an Orgel und Klavier sollten sich die geforderten praktischen Kenntnisse der Musikliteratur, der liturgischen und mehrstimmigen Gesangsliteratur sowie ihrer Einrichtung für den Musikunterricht bevorzugt vermitteln lassen. Mit Schlagwerk oder einem Blasinstrument als Zugang zum Musischen war es in einem Schulunterricht, der das Erlernen der Musik als System anvisierte, nicht getan.

Die Verankerung der Musikausbildung in der westlichen Kunstmusik ließ Kestenberg also unangetastet; die Studienliteratur und der musikalische Kanon standen nicht zur Disposition und an keiner Stelle konnte man in den Reformplänen eine Öffnung hin zur zeitgenössischen Populärmusik oder zu außereuropäischer Musik erkennen. Mit dieser Setzung gelang es Kestenberg eine Brücke zwischen der akademischen Tradition, die eher unpolitisch wahrgenommen wurde, und pädagogischen Reformideen zu schlagen, die keineswegs unumstritten waren.

### Institutionalisierung über Akademisierung der Musikausbildung

Kestenberg ging dabei strategisch geschickt vor und war politisch gut vernetzt. 1920 wurde die Reichsschulkonferenz auf nationaler Ebene einberufen.<sup>76</sup> Eine Vertretung der Theaterausbildung subsumierte man unter dem Aspekt der Vermittlung literarischer Werke; die Kunstform war also nicht eigens vertreten. Die Musik(-erziehung) hingegen wurde im 7. Ausschuss gesondert behandelt. Hier waren neben Kestenberg auch Carl Thiel, Maria Leo und Richard Münnich vertreten.<sup>77</sup>

Der Reichsschulkonferenz 1920 folgend nahm die Reform ihren Einsatz bei der Lehramtsausbildung und nicht sogleich auf der Ebene des schulischen Unterrichts. Das Fach »Gesang« ging in dem breiter konnotierten Fach »Musik« auf. Die Reform war damit

74 Ebd., S. 76.

75 Ebd., S. 45.

76 Vgl. Reichsministerium des Inneren (Hg.), *Die Reichsschulkonferenz 11.-17. Juni 1920 in Berlin. Ihre Vorgeschichte und Vorbereitungen und ihre Verhandlungen. Amtlicher Bericht*, Leipzig: Quelle und Meyer 1921.

77 Carl Thiel (1862–1939) war Lehrer am Institut für Kirchenmusik. Er leitete 1922 bis 1927 die Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Maria Leo (1873–1942), war eine engagierte Musiklehrerin, die sich im *Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein* engagierte und eng mit Leo Kestenberg zusammenarbeitete. 1933 wurde sie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ihrer Ämter enthoben und beging 1942 Selbstmord, um der Verschleppung ins Konzentrationslager zuvorzukommen. Der Musiklehrer und Chorleiter Richard Münnich (1877–1970) war der Beauftragte der Akademie für Kirchen- und Schulmusik und beriet das *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*.

sehr basal orientiert; sie wendete die Grundsteine schulischer und außerschulischer Musikerziehung, indem sie bei den Mediatorinnen und Mediatoren der Musikausbildung ansetzte, ohne den im Dienst stehenden Lehrkräften sogleich zu viel Veränderung zuzumuten. In der Lehramtsausbildung galt es, einen neuen Lehrertypus und ein neues Verständnis dessen, was Musik im Sinne einer Querschnittskompetenz sein konnte, zu etablieren. Kestenbergs Reformpläne sahen daher den Zusammenschluss des Musikunterrichts mit Fächern wie Deutsch, Fremdsprachen, Religion, Sport, ja sogar Physik vor.<sup>78</sup> Um diese anspruchsvolle Aufgabe im schulischen Alltag zu bewältigen und geeignete Lehrkräfte dafür zu gewinnen, implizierte die Lehramtsausbildung zusätzlich zum Hauptfach Gesang ein künstlerisches (Orgel, Klavier oder Violine) oder wissenschaftliches Nebenfach (Sprechkunde, Musikgeschichte, Rhythmische Erziehung, Kompositionslehre, Musikwissenschaft). Das Studium konnte nur an speziellen Akademien, die den Universitäten gleichgestellt waren, absolviert werden. Diese Akademisierung der Lehramtsausbildung im Fach Musik wurde 1922 mit der Umwandlung des *Akademischen Instituts für Kirchenmusik* in die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik* vorbereitet. Ihr folgten ähnliche Institute in Königsberg, Breslau und Köln.<sup>79</sup> Durch das Studienangebot sollte das Berufsbild der Musiklehrkraft aufgewertet und die künstlerische Erziehung in den allgemeinbildenden Schulen insgesamt nobilitiert werden.

Das pädagogische Grundverständnis seiner Reform formulierte Kestenbergs 1921 in *Musikerziehung und Musikpflege*.<sup>80</sup> Darin ging er von einer allgemeinen Kunsterziehung als übergeordneter Bildungswert aus. Damit könne man sowohl die Spezialisierung und Technisierung des Wissens eindämmen als auch einen Spielraum für Irrationales und Sinnliches bewahren, wie es sonst nur die Religion vermag. Kestenbergs argumentierte hier ganz auf der Linie Beckers, der sich wiederholt gegen die Spezialisierung der Fächer und Disziplinen und den Ausschluss irrationalen (mythischen) Denkens aussprach. Zugleich und damit verknüpft entfalte das Musizieren, so Kestenbergs weiter, eine starke soziale Bildungskraft. Insbesondere das »natürliche Instrument« der Stimme sei fast allen Menschen, außer den »Brummern« gegeben. Der Chorgesang unisono oder in verteilten Stimmen habe volksbildende Funktionen, zumal wenn regional tradiertes Liedgut einstudiert werde. Kestenbergs sah daher für den Musikunterricht eine hohe Priorität: Seine umfassenden Richtlinien müssten auf jeden Fall alle Schülerinnen und Schüler erreichen, weshalb der Besuch des Musikunterrichts obligatorisch sei. Auch diese Idee einer Gemeinschaftsbildung durch Kultur wird im Ministerium auf wenig Widerstand gestoßen sein.

Zwar war Kestenbergs bewusst, dass die Stundentafel kaum Zeit für eine vertiefte Musikerziehung ließ und viele Lehrkräfte gar nicht in der Lage wären, ihre im Kaiserreich erlernte Didaktik und Methodik binnen kurzer Frist zu ändern. Deshalb setzte er ganz auf die pädagogische Reform der Lehrkräfteausbildung, um möglichst schnell eine neue

78 Leo Kestenbergs, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, 2013, S. 60.

79 Vgl. Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, Hofheim: Wolke 2003, S. 239ff.

80 Leo Kestenbergs, *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig: Quelle und Meyer 1921. Die hier versammelten Ideen gingen dann in die dem Preussischen Landtag vorgelegte *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* (1923) ein und dienten als Entscheidungsgrundlage für die Reform.

Generation von Musiklehrkräften auszubilden. Der neue Lehrertypus solle eine »Synthese zwischen dem Erzieher, Künstler und Wissenschaftler« sein, der das Musizieren weniger als über Drill zu erlernende Fähigkeit denn als sinnliches Weltverständnis im weiteren Sinne vermittelte. Im Vorwort zur Prüfungsordnung von 1924 formulierte er diese Idee in den zeittypischen biologistisch-religiösen Metaphern der Schöpfung, des Keimes und des Lebens:

Das Musische soll vor Einseitigkeit des Bildungsweges schützen, es will mit seiner formenden und gefühlsstärkenden, mit seiner spielerischen und doch gebundenen Kraft das Gesamtgebiet des Unterrichts erfüllen, bereichern, will innerstes Wesen zum Keimen bringen, will vom Schöpferischen zum Erleben und damit zu eigenem Lebensausdruck führen. Eine Zielstellung von dieser Tiefe und Breite erfordert Lehrkräfte, die über dem Fachlichen nicht den Zusammenhang mit dem Kulturwillen unserer Zeit übersehen, die Bindungen zu anderen Fachgebieten erschließen, die mit den Gaben des Erziehers auch die Fähigkeiten des künstlerischen Menschen verbinden.<sup>81</sup>

Deutlich zeigte sich Kestenbergs demokratisches Grundverständnis, wenn es um Chancengleichheit ging. Gegen die Vorstellung von Talent und Genie hielt Kestenberg fest: »Die bisherige Scheidung zwischen Musikalischen und Unmusikalischen besteht selten zu Recht.«<sup>82</sup> Das Musische sei gegeben und zu entwickeln, von einer »naiven Gestaltungsfreude zu bewußtem Empfinden und Fühlen«.<sup>83</sup> Gegen Drill oder Belohnung sollte reformpädagogisch von einer Eigenmotivation als »Kraft der Phantasie« ausgegangen werden, die sich im freudigen Musizieren entfalte und musikalische Erziehung ermögliche (und nicht andersherum). In der Schule seien die »Lust am Singen und Musizieren«<sup>84</sup>, das »musikalische Erleben und Empfinden«<sup>85</sup> die übergeordneten Ziele des Musikunterrichts; ihnen erst folgten das »Verstehen und Treffen der Noten«.<sup>86</sup> Methodisch seien Selbsttätigkeit und Arbeitsfreude mit allen Mitteln zu fördern. Zur Stärkung der leiblichen Dimension des Musizierens sollte die Beziehung zwischen den Fächern Musik und Turnunterricht (Rhythmische Gymnastik) ausgebaut werden.<sup>87</sup>

Kestenbergs Reform gewährte Lehrkräften folglich auch große Freiräume: So gestattete er ausdrücklich die Methodenpluralität, stellte die Systeme der Tonbezeichnungen und die Wahl der Hilfsmittel frei, solange dies den Anforderungen des Lehrplans entsprach. Gleiches galt für die Zusammenstellung der Chöre und Orchester, die nach den örtlichen Gegebenheiten erfolgen sollte, wie auch die Auswahl geeigneter Volks- und Schullieder, die den betreffenden Landesteilen entsprechend gewählt werden könnten.

Explizit forderte Kestenberg für den Musikunterricht körperliche Übungen ein. Diese standen zunächst noch im Zeichen der Hygienelehren der wilhelminischen Zeit.<sup>88</sup>

81 Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Vorwort, S. 35.

82 Ebd., S. 61.

83 Ebd., S. 60.

84 Ebd., S. 60.

85 Ebd., S. 61.

86 Ebd., S. 61.

87 Ebd., S. 68.

88 Vgl. Anonym, »Lehrplan für den Unterricht an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend (1910)«, in: Eckhard Nolte, *Lehrpläne und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht in Deutsch-*

Auch hier also hielt sich Kestenberg daran, bestehende Methoden und Wissensbestände neu zu kombinieren und etablierte Diskurse zu bedienen. So forderte er:

Der Musikunterricht hat stets im Auge zu behalten, daß er im Gesange auch eine hygienische Aufgabe zu erfüllen hat. Daher ist stets für frische Luft im Unterrichtsraum zu sorgen. Atem- und Stimmübungen in Verbindung mit dynamischen und Lautübungen sind zu Beginn der Unterrichtsstunde vorzunehmen. Auf gerade, aber ungezwungene Haltung, auf Tiefatmung und langsame, gleichmäßige Ausatmung ist bei Übungen und Gesang sorgfältig zu achten. Übungen mit weichem Stimmansatz und im leisen Singen sind besonders zu pflegen, die Erweiterung der Kopfstimme nach unten und ein müheloser Übergang zwischen Brust- und Kopfstimme sind anzustreben. In der Lautbildung ist an die Ergebnisse des Sprechunterrichts im Deutschen und in den Fremdsprachen anzuknüpfen; in der Dynamik soll mehr noch als das langsame, stetige Crescendo auch das Decrescendo geübt werden.<sup>89</sup>

Die individuelle künstlerisch-musikalische Ausrichtung und der Körpertonus kamen in dieser Lehre ebenfalls zum Tragen: »Die rhythmische Erziehung ist im Anfang auf eigene körperliche Darstellung der rhythmischen Vorgänge durch die Schüler zu stützen [...]«. <sup>90</sup> Die gewünschte körperliche Individualität implizierte eine Absage an das Memorieren: »[A]lles mechanische Auswendiglernen [ist] zu vermeiden.« <sup>91</sup> Die Reform zielt darauf ab, eigene, kreative Ideen zu entwickeln:

Das sicherste Mittel der Erziehung zu innerem Erleben musikalischer Ausdruckswerte und musikalischen Geschehens ist die Anregung der Phantasie zu eigenem musikalischen Erfinden. Schon im Zusammenhang mit den grundlegenden rhythmischen Übungen müssen die Schüler zu selbständiger Bildung rhythmischer Formen angehalten werden. Die Übung im rhythmischen wie im melodischen Erfinden kann an Äußerungen aus dem täglichen Leben anknüpfen, z.B. Straßenrufer, Vogelstimmen, Auto-signale usw.<sup>92</sup>

Dabei wurden auch die Rückmeldung und Verbesserung wie folgt empfohlen:

Durch Beurteilung der Versuche seitens der Mitschüler und gemeinsame Erörterung ihrer Verbesserungsvorschläge ist auf die Entwicklung des musikalischen Urteilsvermögens einzuwirken. Gelungene Melodien können gemeinsam gesungen und als Klassenbesitz festgehalten werden.<sup>93</sup>

---

*land vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Eine Dokumentation*, Mainz: Schott 1975, S. 96–100, S. 96.

89 Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 72.

90 Ebd., S. 73.

91 Ebd., S. 73.

92 Ebd., S. 75.

93 Ebd., S. 75.

## Das Fehlen Querschnittskompetenz Theaterspiel

Diese teilweise aus der Wandervogelbewegung und den Freien Schulgemeinden entlehnten pädagogischen Vorstellungen von Kunst, Ästhetik und Erziehung, die Kestenbergs in seine Reformpläne einfließen ließ, kursierten also im Ministerium und wären prinzipiell auch als für die Theaterausbildung gültig zu erachten gewesen. Mit Wyneken war im Ministerium etwa ein prominenter Fürsprecher der Freien Schulgemeinden vertreten (der freilich 1920 aufgrund einer Missbrauchsklage bereits öffentlich in Misskredit geriet).<sup>94</sup> Auf ihn berief sich Minister Haenisch in seiner Grundsatzrede über die Schulpolitik der SPD 1917. Vermutlich war im Ministerium ebenfalls bekannt dass etwa Wyneken's Kollege und Mitbegründer der Freien Schulgemeinde Wickersdorf/Th. Martin Luserke (1880–1968) oder auch der Reformpädagoge Rudolf Steiner (1861–1925) dem Theater- und Bewegungsspiel einen hohen pädagogischen Stellenwert einräumten und es zum festen Bestandteil des Unterrichts machten. Diese Verbindung von Musik, Bewegung und Theater war umso stärker gegeben, wenn man bedenkt, dass die Kestenbergs-Reform den Anspruch hatte, allgemeinbildend zu wirken und das Musische als grundständiges menschliches Vermögen noch vor der Förderung spezifischer Talente zu setzen. Der Ansatzpunkt war der Atem, die Bewegung, die Stimme, bevor sich das Musische im Erlernen spezifischer Instrumente und Ausdrucksformen wie Tanz, Gymnastik, Theaterspiel ausdifferenzierte. Es war also aus fachlicher Sicht nicht abwegig anzunehmen, dass auch das Schultheater und das Theaterspiel von Laien eine ähnliche allgemeinbildende Bedeutung hätten erlangen können, wie die Musik in der Kestenbergs-Reform. Man kann hier also im Vergleich zur Orchesterschule den fehlenden Baustein ›Schultheater und Laienspiel‹ hervorheben, die die Schauspielschule zu einer weniger erfolgreichen Institutionalisierung an der *Hochschule für Musik* werden ließen.

Es gab weder das Schulfach Theater noch eine daran geknüpfte Lehramtsbildung. Wer an der Schauspielschule unterrichtete, musste nicht durch einen höheren Schulabschluss und eine staatliche Hochschulprüfung legitimiert sein, es reichte der Nachweis künstlerischer Praxis. Eigene staatliche Theaterakademien, die diese Akademisierung der Theaterlehrkräfte verantwortet hätten, gab es nicht.

Ein weiteres institutionelles Defizit war die fehlende Verbindung von professionellem Theater und Laientheater. Die Idee, im Theaterspiel eine Querschnittskompetenz analog zum Musizieren zu sehen, existierte, jedoch war die Ausrichtung der Schauspielschule von Beginn an auf das professionelle Theater gerichtet. Den Eigenwert des Laien- und Schultheaters, das ja mehr sein kann als die Imitation professionellen Theaters, sah weder Hagemann noch Jessner, Ebert oder Schünemann als relevant an. Insbesondere Schünemann hätte diesen Gedanken analog zu seiner engen Kooperation mit Kestenbergs einbringen können. An keiner Stelle wurde jedoch in den Akten auf so eine mögliche ›Vorschule‹ der Theaterausbildung Bezug genommen. Die Orchesterschule im Vergleich war nichts anderes als ein fehlendes Bindeglied zwischen der privat oder schulisch or-

94 Vgl. Peter Dudek, »Körpermißbrauch und Seelenschändung«. *Der Prozess gegen den Reformpädagogen Gustav Wyneken 1921*, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt 2020.

ganisierten Laienausbildung und der professionellen Berufsausbildung an Musikhochschulen.

Mit diesem fehlenden Bindeglied fiel auch eine überparteilich akzeptierte kulturpolitische Legitimation für die Schauspielschule fort: Theaterspiel schafft soziale Gemeinschaft. Dieser Gedanke ebenso wie die Praxis in den Jugendbewegungen ließ sich nicht an die berufsständisch motivierte Argumentation anschließen, der gemäß eine staatliche Schauspielschule primär einen wuchernden Arbeitsmarkt zu regulieren habe. Mit Seelig und Jessner waren hier Fürsprecher der staatlichen Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern präsent, die die kollektive Kunst des Ensemblespiels nicht mit gleicher Emphase als selbst- und nationenbildend empfehlen mochten, wie dies in Passagen der Kestenbergs-Reform insbesondere zu so sphärischen Kategorien wie dem Heimatlied und heimischem Dialektlied anklang.

»Die Grammophonplatte von ›Sein oder Nicht-Sein‹ ist ausgewalzt«<sup>95</sup> – so formuliert Jessner mehrfach im Rückblick auf die Sprechkunst des Theaters vor dem Ersten Weltkrieg. Der emphatischen Deklamation der Monologe Shakespeares und anderer klassischer Dramen mochte er keine Aussagekraft an sich zusprechen und vermutlich lag es nicht nur ihm fern, ›sie mit voller Beherrschung auswendig aufsagen zu können und sie auch im späteren Leben als festen Besitz zu bewahren‹ – um einmal Kestenbergs Reformschrift abgewandelt zu bemühen. Es ist nur schwer zu beurteilen, ob nun Jessners Hinwendung zum Zeittheater oder Kestenbergs Reform der Musikausbildung angemessene Antworten auf die kulturpolitischen Problemlagen der Zeit waren. Mit der Einführung des Rundfunks und des Kinos, dem Aufkommen von Sportevents und einer als ›Massengesellschaft‹ umschriebenen Binnenmigration, die Zentrum und Peripherie deutlich unterschied, war ja gar nicht deutlich, auf welche ›Zeit‹ das Zeittheater zu beziehen war. Auch fragt sich, ob Kestenberg nicht einer idyllischen Vorstellung anhing, wenn er, der Busoni-Schüler und Interpret romantischer Klaviermusik, als eines der Ziele des Musikunterrichts, neben dem Erlernen des unbegleiteten Gesangs, den »Aufbau einer neuen Haus- und Gesellschaftsmusik« verordnete. Haenisch hatte in seiner schulpolitischen Rede immerhin metaphorisch dem Menschen von Weimar und Berlin, jene von Dortmund und Oberhausen zur Seite gestellt, also dem Proletariat das Wort geredet. Von diesem proletarischen Einfluss war bei Jessner wenig, bei Kestenberg gar nichts zu vernehmen. Es verwundert immerhin, dass 1924 in den Reformplänen nicht von den damals populären Tanzmusiken, vom Jazz o.Ä. die Rede war. Vielleicht fallen diese Formen heraus, da sie nicht chorisch gesungen wurden, sicherlich aber, weil sie für Kestenberg kaum zu dem gezählt werden konnten, was in »der Gesamtheit, namentlich in unserer deutschen Kultur«<sup>96</sup> zu würdigen wäre.

[W]ie bei keinem anderen Volke [sind] Zusammenhänge zwischen der Reformation und Bach, dem Humanismus und Beethoven, der Hegelschen Philosophie und ihrer

95 Leopold Jessner, »Das Theater. Ein Vortrag, 1979, S. 106.

96 Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 72.

politischen Auswirkung und Schumann, dem neuen Deutschland und Wagner vorhanden.<sup>97</sup>

### 9.1.5 Die Schauspielausbildung in staatlicher Hand

Die Ausbildung an der staatlichen Schauspielschule wurde mit der Berufung Jessners auf das Zeittheater ausgerichtet. Diese Hinwendung zur aktuellen Theaterentwicklung hätte nahegelegt, dass man auch eine innovative Methode und Didaktik entwickelt. Das Gegenteil war der Fall. Die Dokumente, die das Lehrprofil der Schule beschreiben, legen vielmehr nahe, dass die Schule nahtlos an das anschloss, was bereits vor dem Ersten Weltkrieg etwa an der ›Reinhardt-Schule‹ oder in Düsseldorf praktiziert wurde. Ein Vergleich programmatischer Darstellungen des Unterrichts an der von Jessner und von Reinhardt geleiteten Schule kann dies verdeutlichen.

#### Jessners Unterrichtsansatz methodisch traditionell

Im Zentrum des von Jessner verantworteten Unterrichts stand das Bühnensprechen und mit ihm auch die kanonische dramatische Literatur. »Sprechen, Sprechen und nochmals Sprechen«<sup>98</sup> – so formulierte Jessner in der *B.Z. am Mittag* den Kern des Unterrichts. Er verdeutlichte damit zweierlei: Zum einen die technische Expertise für die Sparte in Abgrenzung etwa zum Tanz oder Gesang. Zum anderen aber die disziplinarische Strenge, die auf die Beherrschung einer Körpertechnik abzielte. Etwas mehr als ein Drittel der Lehrstunden war dem Komplex Sprechen, gegliedert in Phonetik, Atemlehre und Stillehre, gewidmet. Wenngleich die Propädeutik im ersten Jahr auch die Improvisation über Alltagsszenen vorsah, diente dieser niedrigschwellige Eintritt ins szenische Spiel klar dem Rollenstudium und dem Erwerb eines Repertoires – allein schon, da die Vorsprechrollen für den Zugang zum Berufsfeld unabdingbar waren. Für den von Jessner geprägten Regiestil mussten die Schauspielerinnen und Schauspieler in die Lage versetzt werden, die Motivregie umzusetzen. Darunter verstanden Jessner und seine Dramaturgen Heinz Lipmann (1897–1932) und Eckard von Naso (1888–1976) das Schauspielen als Anlage von Szenen und Rollen nach einer übergeordneten Idee der Inszenierung.<sup>99</sup> Das Schicksal der dramatischen Helden stand nicht im Zentrum. Nicht, ob der Charakter ›Tell‹ heldenhaft siegte, sondern wie eine Willkürherrschaft kollabierte, stand zur Disposition. Dabei war die Verortung des schillerschen Historiendramas in die sagenumwobene Schweiz der Frühen Neuzeit ebenso unwichtig, wie die Parallelen, die Schiller 1804 zwischen dem napoleonisch besetzten Deutschland und der Konstellation von Eidgenossen, eigenbrötlerischem Naturtalent und der Habsburger Fremdherrschaft herstellte. In der auf grundlegende Bezüge und neue Lesbarkeiten hin ausgerich-

97 Kestenberg an Schünemann, 17. August 1922, in: Leo Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3.1, 2010, S. 114.

98 *B.Z. am Mittag*, 10.07.1925, Gespräch mit Leopold Jessner, UdK\_Archiv, 2683, Bd.1, Bl. 103.

99 Vgl. zur Dramaturgie Wolf-Dieter Ernst, »Regiebuch und institutionelle Dramaturgie. Leopold Jessner und Heinz Lipmanns Bearbeitung von Christian Dietrich Grabbes ›Napoleon, oder die Hundert Tage‹, in: Martin Schneider (Hg.), *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, Göttingen: Wallstein 2021, S. 273–293.

teten Motivregie stand vielmehr eine Interpretation der Szenen nach einem alles verbindenden und durchdringenden Motiv zu Disposition, vordergründig also die 1918 erfolgte Abdankung einer despotischen Herrschaftskaste und hintergründig die noch offene Frage einer selbstbestimmten Herrschaft der deutschen Bevölkerung. Die Ausbildung an der Schauspielschule umfasste also primär das Sprechen und Erlernen dramatischer Rollen, die allerdings weniger heroisch interpretiert wurden und folglich den etwa bei Possart noch herausragenden Status der tragenden Charakterrolle zugunsten des Ensemblespiels herunterdiminten.

Jessners Ansatz der Motivregie war dadurch motiviert, eine Antwort auf das Altern der Spielvorlagen zu finden. Sowohl die Themen als auch die dramatische Sprache wurden in dem Maße als klassisch und kanonisch empfunden, in dem sie im Gegensatz zur damals gegenwärtigen Dramenproduktion etwa des Expressionismus oder der neuen Sachlichkeit standen. Der divergierenden Stilistik der Dramentexte entsprach nicht selten auch eine schichten- und altersspezifische Erwartungshaltung. Hier ein aktuelles Theater und Drama, welches den Zerwürfnissen, dem Zurückfallen des Individuums auf sich selbst nach dem verlorenen Krieg und den gesellschaftlichen Umstürzen gerecht zu werden versuchte, dort ein Beharren auf Tradition und überzeitlichem Geltungsanspruch sogenannter Klassiker. Jessners Spielplan, der u.a. Sophokles, Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel, Grabbe, Hauptmann, Ibsen oder Wedekind umfasste, stellte alle Werke unter die Programmatik des Zeittheaters. Die Gründe für die Inszenierung, so Jessner, müsste die Regie vom jeweils aktuellen gesellschaftlichen Standpunkt her entwickeln. Jessner votierte hier klar für die neuen künstlerischen Freiheiten der Regie, sah im Regisseur mehr als einen Organisator, der den Text einrichtet. Seine Motive für die Inszenierung sollten daher vermitteln zwischen der Instanz der Regie als Anwalt zeitgenössischer Interessen am Theater und der Instanz des literarischen Textes.

Entsprechend war er im Entwurf seines Ausbildungsplans darum bemüht, die technischen Fertigkeiten des Sprechens, der Motorik und der Athletik möglichst ohne ideellen Überbau zu unterrichten. Wer an der Schule gelernt hatte, sollte in der Lage sein, sich Dramentexten immer wieder neu und ohne Rückgriff auf Theaterkonventionen des illustrierenden und historisierenden Regiestils professionell zu nähern. Allerdings waren seine überlieferten programmatischen Äußerungen zurückhaltend. So erschien sein 1923 im Vorfeld der Eröffnung unterbreiteter Vorschlag für ein Lehrkonzept inhaltlich eher kursorisch:

- A Theoretische Unterweisung durch Vorträge und zwar
1. über künstlerische Entwicklung des Darstellungsstils unter besonderer Berücksichtigung folgender Stile:
    - des alte[n] Wiener Burgtheater[s]
    - der Hamburger Schule Schröder-Eckhof
    - der Mannheimer Schule Dahlberg-Iffland
    - der Schule des älteren Königlich-Preußischen Hoftheaters in Berlin
    - Laube-Dingelstedt-Meiniger
    - Otto Brahm bis zum heutigen Tage
  2. Ihre psychologische Entwicklung der Darstellungsart (von den Anfängen über den Naturalismus bis zur rhythmisch gehobenen Stilform der Gegenwart).

### 3. Im Anschluß daran: Praktische Unterweisung durch entsprechende Übungen wie in Seminaren.<sup>100</sup>

Es folgte der Wunsch nach einer Begrenzung der Anzahl an Schülerinnen und Schülern, auf fünfzehn Personen, was unter der Jahrgangsstärke der ›Reinhardt-Schule‹ lag. Die von Jessner skizzierten Inhalte gingen über einen historischen und sehr selektiven Abriss zur Theatergeschichte kaum hinaus und orientierten sich zudem an einem Stilbegriff, der eigentlich wenig kompatibel mit Jessners Theaterverständnis war. Es schien dies eher eine Skizze zu sein, die den beteiligten Akteuren anderer Disziplinen sowie den theaterfernen politischen Beamten und Verwaltungsangestellten das Bild einer inhaltlich begründeten Unternehmung vermitteln sollte. Es war ein Programm, das kaum kritische Fragen aufwarf. Mit ihm konnte Jessner seine Schulprogrammatische diplomatisch behutsam an den im organisatorischen Feld bestehenden Theaterausbildungsinstitutionen ausrichten. Institutionspolitisch gesprochen folgte er an dieser Stelle gegebenen Pfaden statt seine Schule als Reformprojekt oder als ganz neuen Typus zu positionieren. Diese politische Strategie versprach der Durchsetzbarkeit eher Vorschub zu leisten als die Proklamation einer Neuerfindung.

### Privat oder staatlich: Dominanz des Sprechunterrichts

1925, vor der Eröffnung des Schulbetriebs, publizierte Jessner im *Berliner Börsen-Courier* eine Art Programmschrift der Schule. Darin hob er zunächst die staatliche Förderung hervor und stellte heraus, dass die Aufnahme »nicht etwa von den Vermögensverhältnissen abhängig«<sup>101</sup> sei, sondern allein nach Eignung (»Talent«) erfolge. Das war eine deutliche Abgrenzung gegenüber der ›Reinhardt-Schule‹ und anderen privaten Schulen in Berlin und im Deutschen Reich. Die Anbindung der Schule an die *Hochschule für Musik* hielt Jessner übrigens für erklärungsbedürftig. Man dürfe sein Schulprogramm nicht mit einer »Erziehung im streng akademischen Sinne« verwechseln. »Das lebendige Theater bleibt ihr richtungsgebendes Ziel.«<sup>102</sup> Offensichtlich war er sich darüber im Klaren, dass diese institutionelle Anbindung ein Novum darstellte, welches von den privatwirtschaftlichen Akteuren im Feld argwöhnisch beäugt wurde. Die Darstellung der Lerninhalte und Methoden erfolgte hier bereits etwas ausführlicher, sodass ein eigenes Profil erkennbar wurde. Sie beschränkte sich allerdings auf den Unterricht im ersten Jahr. Das Ziel sei die »vollkommene Beherrschung des technischen Apparates«, und dafür werde ein Großteil der Stundentafel, 9 von 24 Wochenstunden, »zur reinen sprechtechnischen Ausbildung (z.B. Phonetik und Atemökonomie) sowie zur sprachlichen Stillehre (z.B. Unterscheidung von Prosa und Verssprache)«<sup>103</sup> verwendet. Das Sprechen und die Stimme standen – wie erwähnt – an erster Stelle.

100 Quelle, Entwurf eines Curriculums von Jessner, UdK-Archiv, 2683, Bd. 1 (Schauspielschule Generalia), o. Bl.

101 Jessner, »Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen«, 09.07.1925.

102 Ebd.

103 Ebd.

Das stimmte mit dem Ausbildungsziel der ›Reinhardt-Schule‹ überein. Der Leiter der ›Reinhardt-Schule‹, Berthold Held, hob in seinem Aufsatz »Die Erziehung des Schauspielers« ebenfalls hervor, dass bei der Schauspielausbildung

die größte Sorgfalt auf die Erlernung aller technischen Fertigkeiten gelegt werden [muss W.D.E.]. Allem voran auf die Beherrschung des Wortes. [...] Die Beherrschung der Sprache, mit Rücksicht auf Klang, Tonfarbe, Tonstärke, Deutlichkeit, Richtigkeit, mit allen den vielen Schattierungen des Ausdrucks muß zu einer Sicherheit werden wie die des Artisten, der mit Bällen jongliert.<sup>104</sup>

Beide Programmentwürfe stellten die Gehörbildung als Zugang zum Sprechen und zum Sprachrhythmus heraus, welcher durch die Beweglichkeit des Körpers unterstützt werde. Wenn Jessner sein Schulprogramm »von den Schauspielern der abgelaufenen Generation« und vom Naturalismus absetzte und deswegen eine Gehörbildung als »einer besonderen Disziplin« für die »Grundbewegung und Abschattung des sprachlichen Ausdrucks« das Wort redete, so ließ sich diese Einsicht in das Primat der Wahrnehmung vor der Aktion bereits in Lepantos Lehrbuch *Sprech- und Gesangsunterricht* (1911) nachweisen, das vermutlich die Grundlage des von Lepanto verantworteten Unterrichts in der ›Reinhardt-Schule‹ war. So heißt es in der Schlussbemerkung unmissverständlich:

Wie schon wiederholt betont, kommt es bei der Tonbildung hauptsächlich auf das richtige Hören an. Zuerst hört man Fehler und Vorzüge der Stimmbildung bei andern, später erst bei sich selbst.<sup>105</sup>

Held eröffnete seinen Beitrag noch mit dem Postulat der Erziehung des »ganzen Menschen« mit dem Ziel, »die Beherrschung aller geistigen, seelischen und physischen Kräfte«<sup>106</sup> zu meistern. Jessner ersparte sich diesen Verweis auf die ganzheitliche Erziehung und erweckte eher den sachlichen Eindruck, dass das Schauspielen ein erlernbarer technischer Vorgang sei und die Kunstausbildung allein von penibler Bestenauslese und harter Disziplin abhängen. Das Naturtalent bahne sich seinen Weg sowieso, weshalb man auch in Kauf nehmen könne, es im Aufnahmeverfahren zu verkennen. Aller Erfolg des Ausbildungsprogramms schien ihm eine Frage der Ressourcen und der gesellschaftlichen Akzeptanz, nicht des pädagogischen Eros der Schauspiellehrkräfte und der Schülerinnen und Schüler.

Statt einer Ausrichtung an den Lehrkräften, über die Held räsonierte, trat Jessner als Lehrer zurück und eröffnete so einen Freiraum, in dem sich die Schülerinnen und Schüler eine »geistige und ethische Einstellung«<sup>107</sup> erarbeiten sollten. Jedoch sollte die

104 Berthold Held, »Die Erziehung des Schauspielers«, in: Schauspielschule des Deutschen Theaters (Hg.), *Fünfundzwanzig Jahre Schauspielschule des Deutschen Theaters*, Berlin: Selbstverlag 1930, S. 27–33, S. 28.

105 José Maria Lepanto, *Sprech- und Gesangsunterricht. Ein Leitfaden der Tonbildungslehre und Vortragskunst*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1910, S. 113.

106 Ebd. S. 27.

107 Jessner, »Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen«, 09.07.1925.

programmatische Proklamation eines Freiraums für die Selbstentwicklung nicht überbewertet werden. Denn am Ende stand nach wie vor das Studium etablierter Rollen, die primär als Sprechpartien konzipiert waren.

Martin Held (1908–1992), der bei Jessner studierte, schilderte sein Rollenstudium rückblickend denn auch als starke disziplinäre Herausforderung:

Im Einzelunterricht habe ich mit Jessner mit viel Mühe den Mephisto studiert, beschränkt auf die großen Szenen und Monologe, und war sehr glücklich, mit ihm zu arbeiten, obwohl mir die nicht so intellektuelle Form von Walter Frank letztlich doch mehr lag, schon aus dem einfachen Grunde, daß ich dort für mich die Praxis, die ich schon durch das Theaterspielen hatte, leichter verwerten konnte. Und nach zwei Jahren, muß ich sagen, hatte ich die Nase voll!<sup>108</sup>

1927, bereits rückblickend auf den ersten Jahrgang, änderte sich Jessners Ton in der Darstellung seiner Programmatik erneut und nun trat er selbst als Lehrer auf, wenn auch in der literarischen Funktion des Verfassers eines öffentlichen Briefs. An einen unbekanntem Schauspieler formuliert, erinnerte Jessner hier an improvisatorische Übungen, in denen die Schülerinnen die Körperhaltungen verschiedener sozialer Rollen, »Dienstmädchen, Modedamen oder Hausfrau«, mimen sollten, um sie so zum »Erlebnis verschiedener Physiognomien und Psychologien anzuregen.« Mit Blick auf das erste Schuljahr, indem noch keine Arbeit an literarischen Rollen stattfand, hielt Jessner fest:

Die bloße wortlose Geste und Bewegung, aus der sich ergeben sollte, ob Sie einen Seemann, Landmann, Offizier oder Bürokraten verkörperten, schien mir damals das Wichtigste [...]. Wenn ich mich auch nie zur Anerkennung der Bewegung als Überspielen des Wortes entschließen konnte, so räumte ich selbstverständlich der schauspielerischen Geste den ihr gebührenden Raum ein [...].<sup>109</sup>

Schaut man die Stundentafel an, so gab es auffallende Parallelen zwischen den beiden konkurrierenden Schulen, der ›Reinhardt-Schule‹ und der ›Jessner-Schule‹. Im Schulstatut der ›Reinhardt-Schule‹ von 1906 waren zwei Hauptabteilungen vermerkt: »A. Für die technische und körperliche Ausbildung. B. Für das Rollenstudium und Ensemblespiel.«<sup>110</sup> Diese beiden Kurse bauten aufeinander auf wie bei der ›Jessner-Schule‹. Das von Held formulierte Lernziel des ersten Jahres lautet, die »Grundlage [für] einen technisch fehlerfreien Vortrag zu erlangen«. Bei Jessner lautet die Formulierung die »vollkommene Beherrschung des technischen Apparates«.<sup>111</sup>

Erst im zweiten Jahr fanden an beiden Schulen Rollenstudium und Ensemblespiel statt. Die im Lehrkörper vertretenen Disziplinen und die angebotenen Beifächer waren

108 Fischer-Defoy, *Kunst macht Politik*, 1996, S. 56.

109 Jessner, »Über Schauspielschulen«, in: Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, 1979, S. 267–269, S. 268.

110 Schauspielschule des Deutschen Theaters zu Berlin (Hg.), *Schulstatut der Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin*, Berlin: Verlag der Schauspielschule des Deutschen Theaters 1906, S. 4.

111 Ebd.

ebenfalls nahezu identisch.<sup>112</sup> Dieser Unterricht war vergleichbar mit dem an der ›Reinhardt-Schule‹ 1906.

Auffallend war, dass die von Jessner überlieferten Programmschriften zur Schule eher eindeutig markierten, was nicht bzw. nicht mehr unterrichtet wurde. So hieß es im Artikel »Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen« im *Berliner Börsen Courier* vom September 1925: Er schließe »eine Erziehung in streng akademischen Sinnen« aus und wolle die Schülerinnen und Schüler auch nicht »auf bestimmte Stile und Bewegungen«<sup>113</sup> vereidigen. Bei Reinhardt war zwanzig Jahre zuvor noch »die Pflege des klassischen und modernen Stildramas unerlässlich«<sup>114</sup> und noch in der Festschrift von 1930 listet Held einen von Schauspielerinnen und Schauspielern zu beherrschenden Kanon auf.<sup>115</sup>

Nach Jessners Vorstellung sollten die Eleven gar nicht dazu erzogen werden, die Darstellungsweisen, die am *Staatlichen Schauspielhaus* üblich waren, zu kopieren. Reinhardts Privatschule am *Deutschen Theater* ließ ihre Ästhetik hingegen in den Schulplan einfließen:

»Der Abteilung A fällt hauptsächlich die Aufgabe zu, unter Berücksichtigung der künstlerischen Bestrebungen des Deutschen Theaters sich wieder besonders mit einer gründlichen technischen Vorbereitung des Schauspielers zu befassen [...].«<sup>116</sup>

In der Profilierung auf das Sprechtheater und die kanonischen Texte wurden die Schauspielschülerinnen und -schüler also an einer staatlichen Schauspielschule geschult wie an den anderen Schulen in Düsseldorf, Karlsruhe, Frankfurt und Wien auch. Eine spezifische Sprechweise der neuen Sachlichkeit oder des Expressionismus, oder eine Erwähnung der Motivregie Jessners als stilistisches Ideal war hingegen nicht vermerkt. Das Alleinstellungsmerkmal der formalen und regulativen Unabhängigkeit von den Privatschulen hob Jessner in seinen Publikationen deutlich hervor.

112 An der Schauspielschule des *Deutschen Theaters* wurden folgende Fächer angeboten: Atem, Stimme, Sprechen, Rollenstudium und Ensemblespiel, Französisch, Englisch, Kostümgeschichte, Kunstgeschichte, Theater- und Literaturgeschichte, praktisches Theater und Schminkkunde. Vgl. Ebd., S. 7f. In der ›Jessner-Schule‹ waren es Atem, Stimme, Sprechen, Rollenstudium und Ensemblespiel, Fechten, Körperbildung, Italienisch, Französisch, Englisch, Gehörbildung, Bühnenbild- und Kostümkunde, Theatergeschichte und Schminkkunde. Vgl. Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik*, 1996, S. 51.

113 Jessner, »Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen«, 09.07.1925.

114 »Schauspielschule des Deutschen Theaters zu Berlin (Hg.), *Schulstatut der Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin*, 1906, S. 4.

115 »[E]r soll alle Stile und Spielarten beherrschen, den klassischen Vers, den leichten Konversations-ton, die stilisierte Sprache, Alles: von Sophokles und Plautus über Shakespeare, Hans Sachs, die Klassiker, Kotzebue und Iffland, Lenz und Büchner, Sardou und Blumentahl-Kadelburg, Hauptmann und Sudermann – bis zu Stramm, Lampel, Schäferdiek und den Jüngsten und Allerjüngsten, deren Erstlingswerke ausprobiert werden können, auch wenn es keine Meisterwerke sind. (Wären sie das, dann brauchten sie Versuch und Hilfe nicht.)«, Held, »Die Erziehung des Schauspielers«, 1930, S. 29. Interessant ist, dass Held Arnold Bronnen, Marieluise Fleißer, Georg Kaiser oder Bertolt Brecht hier nicht erwähnt – allesamt erfolgreiche Dramatikerinnen und Dramatiker der 1920er-Jahre.

116 Ebd., S. 4.

In institutionstheoretischer Hinsicht kann man also von einer Isomorphie zumindest zwischen den beiden Berliner Schulen ausgehen. Die neue Schule übernahm und variierte dieser Theorie folgend Elemente vergleichbarer Institutionen, die als legitimiert und erfolgreich galten, sie stellte aber keine Neugründung eigener Art dar. Die Institution musste so verfahren, da sie sich zumindest in Berlin in direkter Konkurrenz zur ›Reinhardt-Schule‹ sah bzw. gesehen wurde. Diese Konkurrenz wurde auch deutlich etwa in Bemühungen, das je eigene Profil der Schule und die Loyalität der Lehrenden zu bewahren. So ist es in einem Antwortschreiben von Schüneman an Berthold Held, den Leiter der ›Reinhardt-Spielschule‹, vom Juni 1928 überliefert. Held hatte Interesse an einer Anstellung als Lehrer an der staatlichen Schauspielschule signalisiert.<sup>117</sup> Schünemann lehnte dies mit der Begründung ab, dass man kaum vermitteln könne, wie man an beiden Schauspielschulen zugleich tätig sein könne. Ähnliches Interesse äußerte auch die Schauspielerin Gertrud Eysoldt gegenüber Kestenber.<sup>118</sup> Nicht zuletzt zum Schutz der Organisationen enthielten die Satzungen beider Schulen Bestimmungen, die den Ausschluss von Privatunterricht als Nebentätigkeit sowie die Fremdnutzung von Unterrichts- und Schulräumen regelten.

### Konsequenzen aus dem öffentlich-staatlichen Auftrag

Allerdings nahm diese Wahrung institutioneller Außengrenzen im Falle der ›Jessner-Schule‹ auch bizarre Züge an, was mit dem tatsächlichen Novum, der Konstitution als öffentlicher Institution, zusammenhing. Sie waren primär aus dem Umstand heraus motiviert, dass mit einer staatlichen Institution ein neuer Mitspieler das organisatorische Feld betrat, der zugleich einen Systemwandel vom privaten Bildungsunternehmen hin zum staatlichen Bildungsmonopol repräsentierte. Einige Quellen legen nahe, dass dieser Systemwechsel zu irrtümlichen Annahmen über den Grad der Öffentlichkeit des Schulbetriebs Anlass bot.

Bereits mit der Öffnung der Schule setzte der einflussreiche Theaterkritiker Herbert Ihering (1888–1977) im *Berliner Börsen-Courier* den Ton:

Was leistet aber die Staatliche Schauspielschule? Es wäre interessant, einmal offiziell zu erfahren, wie sich der Lehrkörper tatsächlich zusammensetzt. Es drangen inoffizielle Meldungen an die Presse, die nicht dementiert wurden. Sind diese Nachrichten richtig, so wäre die Staatliche Schauspielschule nur eine beliebige Theaterschule mehr. Sie müsste aber endlich eine Schule sein, die Grundsätzliches vorbereitete und durchführte.<sup>119</sup>

Sicherlich spielte hier ein allgemeines Interesse in Form einer Sensationslust eine Rolle, mit dem die Vorgänge ›Hinter dem Vorhang‹<sup>120</sup> generell verfolgt wurden. Dieses paart

117 UdK-Archiv, I/2685 (Schauspielschule Specialia), Januar und Juni 1928.

118 UdK-Archiv I/2688 (Bewerbungen um Lehrstellen an der Schauspielschule), Schreiben Kestenbergs vom 23. November 1928.

119 Herbert Ihering, »Das irritierte Publikum«, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 544, 22. November 1926.

120 So der Titel eines Rundfunkbeitrags Jessners von 1925. Leopold Jessner, »Hinter dem Vorhang«, in: Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, 1979, S. 258–262. In diesem versucht Jessner beim

sich allerdings mit einem neuen Anspruchsdenken: Wenn die Schule staatlich war, war sie öffentlich.

Einige archivarische Spuren legen von diesem Interesse Zeugnis ab. Zur Eröffnung 1925 und noch im Frühjahr 1926 bittet etwa die »Photothek. Illustrations-Verlag« um »photographische Aufnahmen der Schauspielschule für die illustrierte Presse«<sup>121</sup>, und damit waren sicherlich Aufnahmen des Unterrichts und der Eingangsprüfung gemeint, da das Gebäude selbst ja bereits bestand und fotografisch dokumentiert war.

Die Öffentlichkeit hatte auch ein Recht darauf, zu erfahren, welche Privilegien für die Schülerinnen und Schüler in einer staatlichen Institution bestanden. So ließ sich etwa die Reichsbahn den Status als »Studierende« detailliert bestätigen, um vergünstigte Tickets zu gewähren.

Zur Prüfung, ob die Schüler ihrer Anstalt berechtigt sind, die Fahrpreismässigung für Schüler in Anspruch zu nehmen, bitten wir um möglichst umgehende Ueber- sendung der Aufnahmebedingungen, des Lehrplans, einer Abschrift der staatlichen Anerkennung und sonstiger Prospekte.<sup>122</sup>

Der *Deutsche Bühnenverein* fragte, wann die Schulaufsicht über die Schule eingeführt werde. Ihm muss Schönemann mit Verweis auf die »Bundesratsverordnung vom 2. August 1917 (R.Ges.Bl.S. 683)« mitteilen, dass die Schauspielschule bereits »ein staatliches Institut«<sup>123</sup> war. Offensichtlich war Direktor Wolf im Unklaren darüber, dass auch der Staat sein Schulmonopol proaktiv auf die Schauspielerausbildung ausüben durfte.

Dieses Anspruchsdenken bezog sich auch auf die Absolventinnen und Absolventen. Der Stadtrat von Schwerin, Carl Krause richtete am 1. März 1929 ein handschriftliches Gesuch mit beiliegendem Rückporto an die staatliche Schauspielschule. In diesem bittet er ohne weiteren Anlass um Auskunft darüber,

ob durch die Staatliche Schauspielschule den Schülern und Schülerinnen derselben Bühnen [gemeint ist das Staatliche Schauspielhaus, W.D.E.] Stellen nachgewiesen werden in gleicher Weise, wie es seitens der Reinhardt-Schule des Deutschen Theaters geschieht. Ferner ist eine Auskunft erwünscht, ob der zweijährige Besuch der Schule obligatorisch ist, oder ob für solche Schülerinnen, die bereits dramatischen Unterricht gehabt und an den Bühnen tätig gewesen sind, auch ein semesterweiser Besuch der Schule zugelassen wird.<sup>124</sup>

---

Rundfunkpublikum Verständnis für den Probenprozess zu wecken. »Nur der hinter den Vorhang Beschäftigte weiß um ihre [die Proben, W.D.E.] Produktivität und Absonderlichkeit. Dieser Abend will Ihnen den Eindruck einer sonst verschlossenen Welt vermitteln [...]« (S. 259).

- 121 Schreiben vom 11.09.1925 und 01.02.1926, UdK Archiv, 2685, Bd. 1, (Schauspielschule Spezialia), o. Bl.
- 122 UdK Archiv, 2686, Bd. 2 (Schauspielschule Spezialia), o. Bl., Schreiben der Deutschen Reichsbahn-Gesellschaft – Verkehrsbüro der Reichsbahndirektion Berlin, Herr Kohtz an die Staatliche akademische Hochschule für Musik, 22.01.1929 (Streichung i.O.).
- 123 UdK Archiv, 2686, Bd. 2 (Schauspielschule Spezialia), o.Bl., Schönemann an Deutscher Bühnenverein, Direktor Artur Wolf, 4. März 1929.
- 124 UdK Archiv, 2686, Bd. 2 (Schauspielschule Spezialia), o.Bl., Carl Krause an die Staatliche Schauspielschule, 1. März 1929; am 4. März 1929 antwortet Schönemann.

Carl Krause betätigte sich im Arbeitsausschuss des vom *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* veranstalteten *Tonkünstlerfestes* 1928 in Schwerin, war aber in Theaterkreisen nicht gesondert bekannt. Schönemann stellte klar, dass Bewerberinnen und Bewerber nicht zuvor im Engagement seien durften und die Schauspielschule sich von Ansprüchen des Engagements freistellte, wiewohl alle mit Abschluss ein solches erlangten.

Einem Schreiben des Direktors des *Altmärkischen Landestheaters* Stendhal, Anton Kohl (1886–1967), ist zu entnehmen, dass er die Schauspielschule mit einer Bühnenvermittlung verwechselte, wenn er nach bestimmten Absolventen für Rollenfächer nachfragte. Jessner stellte am 5. Dezember 1928 das allgemeine Profil der Ausbildung heraus:

Bei gleichmäßiger Ausbildung und Leistung sind wir nicht in der Lage, bestimmte Studierende unserer Schauspielschule für Ihr Theater zu empfehlen, ich möchte Sie aber bitten vielleicht bei gelegentlicher Anwesenheit in Berlin die Schauspielschule zu besuchen und sich bei dieser Gelegenheit die Schüler einmal selbst abzuhören.<sup>125</sup>

Diese Anfragen nach dem öffentlichen Charakter der Schule und dem Zertifizierungsgrad ihrer Absolventinnen und Absolventen waren spätestens ab 1929 auch politischer Natur. Die Schauspielschule geriet in eine Existenzkrise, in der sich die unklaren Außengrenzen der Institution; ihr prekärer staatlicher Status und die Legitimation ihrer Schülerinnen und Schüler umso mehr abzeichneten. Am 9. Januar 1930 lud die Schauspielschule die Intendanten der staatlichen Theater Kassel und Wiesbaden eigens dazu ein, am Vorsprechen des Absolventenjahrgangs teilzunehmen, wiewohl das Schulstatut weder dieses Format noch eine anderwärtige Abschlussprüfung vorsah. Nun sollte sogar die Berufsberatung des Arbeitsamts Berlin-Mitte nach Möglichkeit bei den Vorsprechen teilnehmen.<sup>126</sup> Mit dieser radikalen Öffnung reagierten Jessner und Schönemann auf den indirekt kolportierten Vorwurf der Intendanten in der preußischen Provinz, ihnen als Mitfinanziers der Ausbildung seien keine Absolventinnen und Absolventen zur Verfügung gestellt worden und sie hätten zu hohen Gebühren auf die Dienste von Bühnenvermittlungen zurückgreifen müssen.<sup>127</sup> Alle aus den Abschlussklassen, zumindest die Besseren, sichere sich Jessner selbst – so lautete die Unterstellung. Am 4. Februar 1930 fragte die Intendanz<sup>128</sup> des *Preußischen Staatstheaters Kassel* an, welche Vertreter der Rollenfächer an der Schule aktuell zu inspizieren seien. Schönemann antwortete, dass folgende »Fachvertreter für ein dortiges Engagement in Frage kommen: Charakterdarsteller, Jugendlicher Held, Held, Sentimentale, Heroine, Salondame« und man diese nach Absprache jederzeit vorstellen könne. Der konziliante Ton erstaunte, stand er doch im

125 Jessner an das Altmärkische Landestheater Stendhal, 5. Dezember 1928, UdK Archiv, 2686, Bd. 2 (Schauspielschule Spezialia), o. Bl.

126 Schreiben der Berufsberatung des Arbeitsamts Berlin vom 16.09.1930 mit Bezug auf eine telefonische Einladung Schönemanns. UdK Archiv, 2686, Bd. 2 (Schauspielschule Spezialia), o. Bl.

127 So mittgeteilt im Schreiben des Obersten Rechnungshof an die Hochschule vom 21. Juni 1929, UdK Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 26 u. 27.

128 UdK Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 26. Vermutlich handelt sich bei dem Zeichnenden »Michelly« um eine Vertretung. 1930 übernahm Max Berg-Ehlert (1875–1953) das Amt für zwei Jahre. Ernst Legal (1881–1951) und seine Vertretung Georg Pauly (1883–1950) schieden bereits 1928 aus dem Amt.

Widerspruch zu Jessners Darstellung des Lehrprofils, welches zu ›gleichmäßiger Ausbildung und Leistung‹ hinführe. Die als fortschrittlich sich verstehende Schauspielschule redete in diesem Fall dem Rollenfachsystem des 19. Jahrhunderts das Wort und dies war wohl machtpolitisch geboten. Niemand anderes als der Opernregisseur und Generalintendant der Staatstheater Heinz Tietjen (1881–1967), der noch über Jessner stand, nutzte diese Formulierung, die im Operngeschäft üblich war, in einer Stellungnahme zur Schauspielschule vom 29. April 1929.

Die Generalintendanz wäre dankbar, wenn die Staatlichen Theater zukünftige Einladungen zu den Abschlußprüfungen der Staatlichen Schauspielschule nebst Angaben über die Personalien und die Rollenfächer der einzelnen Schüler und Schülerinnen erhalten.<sup>129</sup>

Der Vorwurf, Jessners Theater profitiere mehr von der staatlichen Schauspielschule als die Theater außerhalb Berlins, konnte seitens der Hochschulleitung, die sich vor Jessner stellte, schließlich entkräftet werden,<sup>130</sup> aber einmal in der Welt leistete der Vorwurf – wie noch zu zeigen sein wird – den weiteren kameralistischen Bestrebungen zur Schließung der Schule Vorschub.

Diese Quellen belegen, dass die übrigen Akteure im organisatorischen Feld über den Grad der Öffentlichkeit und die Legitimation der Schule im Unklaren waren, bzw. diese Unklarheiten im eigenen Sinne zu nutzen wussten. Es war schlicht nicht selbsterklärend, dass eine staatliche Schauspielschule einer Instrumentenklasse an der *Hochschule für Musik* oder einer Schulklasse an einer staatlichen Regelschule gleichzustellen wäre. Für diese würde man schwerlich in Anspruch nehmen, dem Unterrichtsgeschehen und den Prüfungen direkt beiwohnen zu können. Der sich hier abzeichnende prekäre Status der Schauspielausbildung im staatlichen Bildungswesen war charakteristisch für den Wandel des organisatorischen Feldes. Bemerkenswert war allerdings, dass dieser Wandel stark politisiert erschien, mithin auch von populistischen Angriffen begleitet wurde. Die Institution als rhetorische Situation vermochte es zumindest in der Anfangszeit, diese politischen Interessen abzufedern. Dies gelang, solange die Finanzierung der Schule gesichert war. Als diese Finanzierung während der Wirtschaftskrise auf einen solideren staatlichen Zuschuss umgestellt werden musste, begann die prekäre Stellung, sich zu einer existenziellen Krise auszuwachsen.

Die erste demokratisch verfasste und staatlich geförderte Schauspielschule ver schwand 1932 vom organisatorischen Feld. Sie ging in anderen Schulformen auf. Die Idee einer staatlich geförderten und kontrollierten Schauspielausbildung wurde jedoch im NS-Staat weiterverfolgt. Sie war der neue organisatorische Standard, der dann auch in der Nachkriegszeit unter demokratischen Vorzeichen übernommen wurde.

War die private Schauspielschule besser vor totalitären Vereinnahmungen geschützt als die staatlich geförderte Einrichtung? Dies könnte für einige Schulen geltend gemacht

129 Generalintendanz der Staatlichen Theater an das Ministerium, 29. April 1929, UdK Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 23.

130 Schreiben von Schreker und Schönemann an das Ministerium vom 19. September 1929, UdK Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 45; siehe zur Argumentation auch den Briefentwurf Jessners vom 12. August 1929, UdK Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 33.

werden, Reinhardts prominente private Schauspielschule am *Deutschen Theater* allerdings stand durch die antisemitische Politik von Beginn an unter Druck, und dies verstärkte sich in wirtschaftlich schwierigen Zeiten. Schon 1931 verstarb ihr langjähriger Leiter Berthold Held. Mittels finanzpolitischer Winkelzüge gelang es dem NS-Regime 1934, Reinhardt zur Zwangsversteigerung des *Deutschen Theaters* zu nötigen. Die Schule logierte weiterhin in den Räumen des Theaters. Sie wurde teils privat, ab 1938 mit staatlichen Zuschüssen der *Reichstheaterkammer* unter Woldemar Runge (1868–1937) und Hugo Werner Kahle (1882–1961) weitergeführt.

## 9.2 Der Unterrichts- und Lehrbetrieb. Spuren der Demokratisierung

Als überregional bekannt gemacht wurde, dass an der *Hochschule für Musik* eine Schauspielklasse unter der fachlichen Leitung von Leopold Jessner eingerichtet werden sollte, weckte dies fraglos ein breites Interesse in den einschlägigen Fachkreisen. Ablehnende Reaktionen sind nicht überliefert. Der Schritt zur staatlichen Förderung schien überfällig. Von niemandem im Feld wurde die Frage gestellt, ob eine Schauspielschule unter staatlicher Leitung sinnvoll wäre und wie sie sich zu den vielen privaten Schulen verhielte. Es war wohl der einhellige Anspruch und die Erwartung, dass man mit der Schule neue Wege der Institutionalisierung ausprobieren sollte. Allerdings wurde nicht erwartet, eine eigene Methode oder ein gänzlich anderes Ausbildungsziel zu verfolgen.

Die staatliche Institution orientierte sich pfadabhängig an bestehenden Modellen. Trotz dieser Nähe zu den traditionellen Schulen setzte die staatliche Schauspielschule eigene Akzente, die einen graduellen institutionellen Wandel markierten. Vor allem das Selbstverständnis von Lehrkräften sowie Schülerinnen und Schülern war stärker von demokratischer Teilhabe geprägt – im deutlichen Gegensatz zu personalisierten Meister-Schüler-Modellen, wie sie zeitgleich etwa in Düsseldorf unter Dumont bestanden. Wie definierten die Schülerinnen und Schüler ihre Rolle in einer staatlichen Einrichtung? Wer unterrichtete? In welchen Räumen fand der Unterricht statt? Und welche Leitungsstruktur hatte die Schule?

### 9.2.1 Schulleitung in staatlicher Verantwortung: Auswirkungen auf den Lehrbetrieb

Wenn man die Organisation und Ausbildungspraxis der Schule näher betrachtet, so sticht ein Merkmal hervor: Die bekannteste Personalie der Schule, Leopold Jessner, unterrichtete regelmäßig selbst, im Gegensatz zu Reinhardt, der eher seinen Namen liebte. Vergleichend sahen die Verteilung und Frequenz der Stunden an beiden Schulen wie folgt aus. Jessner unterrichtete im zweiten Jahr in den Kursen Rollenstudium und Ensemblestudium, hervorgehoben in der dritten Stundentafel unten. Der Stundenplan relativiert die Erinnerungen des Schülers Bernhard Minetti (1905–1998):

Jeßner gab selbst nur im ersten Jahr Ensembleunterricht. [...] Er arrangierte alles und übergab die weitere Arbeit, wie im Theater auch, an seinen Vertrauten Albert Florath.

Von Zeit zu Zeit kam Jeßner, korrigierte, regte an, forderte und lobte. Das war sein Arbeitsstil.<sup>131</sup>

Laut Plan beschränkte sich der Ensembleunterricht auf den zweiten Jahrgang, die Klasse B. Die propädeutische Lehre in Sprechen, körperlichem Ausdruck und Darstellung, die im ersten Jahrgang, der Klasse A, stattfand, hatte Minetti vielleicht verdrängt oder übersprungen. Im *Jahrbuch der Staatlichen Hochschule für Musik 1928/29* wurde spezifiziert:

Sie [die Klasse A, WDE] erhielt ferner Unterricht in sprachlicher Stillehre und Fremdsprachen; im zweiten Studienjahr auch Darstellungsunterricht, der in den Händen des Generalintendanten Prof. Leopold Jessner lag.<sup>132</sup>

---

131 Bernhard Minetti, *Erinnerung eines Schauspielers* (hg. von Günther Rühle), Hamburg: Rowohlt 1985, S. 34. Vgl. auch Martin Held, in Christine Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik*, S. 55–57.

132 Staatliche Hochschule für Musik, *Jahrbuch der Staatlichen Hochschule für Musik, 1928/29*, Berlin: Selbstverlag 1929, S. 46.

## Stundenplan der »Reinhardt-Schule«

	Mo	Di	Mi	Do	Fr	Sa
<b>9–10</b>	Dr. Milan B Held A, Blümmner A2	Dr. Milan B Held A, Blümmner A2	Dr. Milan B Blümmner A2	Prof. Strakosch B Held A, Hr. Blümmner A2	Prof. Strakosch B Held A, Hr. Blümmner A2	Prof. Strakosch B Held A, Hr. Blümmner A2
<b>10–11</b>	Dr. Milan A Lepanto B	Dr. Milan A Lepanto B	Dr. Milan A (Pantomime)	Lepanto B Held A1	Lepanto B Held A1	Lepanto B Held A1
<b>11–12</b>	Dr. Milan A (Pantomime) Italienisch B	Tanzen und Fechten für A u.B	Dr. Milan B (Pantomime) Lepanto A (Bewegung)	Tanzen und Fechten für A u.B	Lepanto B (Bewegung)	Lepanto A (Bewegung) Französisch
<b>12–13</b>	Prof. Friedmann (Rollenstudium) Hr. Milan (Rollenstudium 12–13:30)	Tanzen und Fechten für A u.B		Tanzen und Fechten für A u.B	Prof. Friedmann (Rollenstudium)	
<b>13–14</b>	Prof. Friedmann (Rollenstudium)				Prof. Friedmann (Rollenstudium)	
<b>15:30–16:30</b>		Dr. Blümmner A2	Hr. Fischel   Kunstgeschichte	Hr. Blümmner A2	Hr. Blümmner A2	
<b>16:30–18:30</b>	Frau (Rollenstudium)	Eduard von Winterstein (Rollenstudium) Steinrück (Rollenstudium)	Dr. Hauben Literatur- und Theatergeschichte	Frau Wangel (Rollenstudium)	Eduard von Winterstein (Rollenstudium) Steinrück (Rollenstudium)	
<b>18:30–19:30</b>	Prof. Orlik ?			Holländer (Vortrag)		
<b>Abendkurse</b>	Prof. Strakosch		Held		Lepanto	

*Stundenplan der Jessner-Schule, Kurs A*

	Mo		Di		Mi		Do		Fr		Sa	
	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen
8-9	Sprechlehre	Körperlicher Ausdruck	Sprechlehre	-	Sprechlehre	-	Sprechlehre	Sprechlehre	Italienisch		Sprechlehre	
9-10												
10-11	Vorlesung Dr. Freyhan		Italienisch fakultativ		Vorlesung Bab		Vorlesung Pirchan		Sprechlehre		Fechten	
11-12			Fechten		Fremdsprachen fakultativ			Körperlicher Ausdruck		Sprechlehre	Fremdsprachen fakultativ	
12-13	Körperlicher Ausdruck	-	-	-			Sprechlehre				Schminkunterricht	
16-17					Rhythmische Gymnastik		Sprechlehre					
17-18	Rollenstudium Abt. 1 und II		Rollenstudium Abt. III u. IV		Rollenstudium Abt. 1 und II		Rollenstudium Abt. III u. IV		Rollenstudium Abt. III u. IV		Rollenstudium Abt. 1 und II	
18-19												
19-20	Ensemblestudium						Ensemblestudium					

## Stundenplan der Jessner-Schule, Kurs B

	Mo		Di		Mi		Do		Fr		Sa	
	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen	Herrn	Damen
9–10	Fremdsprachen (Anfänger)		Sprechlehre		Sprechlehre		Herren		Italienisch		Darstellungsunterricht	
10–11	Körperlicher Ausdruck	Sprechlehre	Fechten		Fremdsprachen		Sprechlehre		Sprechlehre		Sprechlehre	
11–12	Sprechlehre	Körperlicher Ausdruck	-				Körperlicher Ausdruck		Sprechlehre		Fechten	
12–13		Sprechlehre	Fechten		-		Körperlicher Ausdruck				Fechten	
16–17					Rhythmische Gymnastik							
17–18	Gehörbildung						Rhythmische Gymnastik		Sprachliche Stillehre		Sprachliche Stillehre	
18–19			Sprachliche Stillehre									
19–20												

Für das Schuljahr 1927/28 verzeichneten die Stundenbücher, dass der szenische Unterricht im zweiten Jahrgang etwa hälftig von Jessner und Carl Ebert gegeben wurde, ergänzt um einige Szenenstudien bei Lucie Höflich. Erarbeitet wurden einige für Vorgesprochen geeignete Szenen von Shakespeare, Goethe, Schiller, Hebbel, Shaw, Wedekind u. a., die auch teilweise in öffentlichen Schüleraufführungen im März und Juli 1927 gezeigt wurden.<sup>133</sup> Die Quellen deuten recht verlässlich darauf hin, dass Jessner seiner Unterrichtsverpflichtung regelmäßig nachkam und diese auch neben seinen übrigen Aufgaben beherzigte. Zudem gab es kaum Spielraum für Säumnis: In einem Schreiben vom 3. November 1928 ermahnte Direktor Schönemann alle Dozenten, einschließlich Jessner, daran, dass der

in den Unterrichtsstunden durchgearbeitete Stoff nach der Stunde in das Pensumbuch einzutragen ist. Auf Grund der in dem Buch gemachten Eintragungen muss die Direktion dem Herrn Minister Bericht über den Fortgang des Unterrichts an der Schauspielschule erstatten.<sup>134</sup>

Schönemann berief sich dabei auf die komplizierte Zuständigkeit, die im Abschnitt 2 des Entwurfs der *Satzung für die Staatliche Schauspielschule zu Berlin* niedergelegt war:

Die Staatliche Schauspielschule untersteht einer besonderen Leitung, die der Direktion der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik unterstellt ist. Letztere führt zugleich die administrative Leitung. Die geschäftliche Verwaltung sowie die Überwachung der für die Hochschule und das Haus erlassenen Bestimmungen liegen dem administrativen Leiter und den von ihm hiermit beauftragten Beamten der Hochschule ob.<sup>135</sup>

Das Amt des Professors, das Jessner bekleidete, umfasste also ein Lehrdeputat sowie eine Nachweispflicht gegenüber dem Dienstherrn. Bei Reinhardts Professur handelte es sich wohl eher um einen Titel ehrenhalber.

Dieser Befund schließt nicht aus, dass sich Jessner etwa durch Albert Florath bei der Einrichtung von Szenen unterstützen ließ, noch folgt aus dem Unterrichtsengagement notwendig, dass die gezeigten Schüleraufführungen auch von Jessner selbst inszeniert wurden. Im Gegenteil, dies traf wohl nur für das Jahr 1927 zu, in dem Szenen und Besetzungen im Jahrbuch mit den Angaben im Pensumbuch übereinstimmen. Schon im Jahrbuch 1928, nach dem Weggang von Carl Ebert, verzeichnete das Jahrbuch Dr. Heinz Wolfgang Litten (1905–1955), einen promovierten Theaterwissenschaftler, Dramaturgen und Dozenten an der Hochschule, als für die Inszenierung verantwortlich.

Jessner bekleidete sein Professorenamt neben seiner Intendanz des *Preußischen Staatstheaters am Gendarmenmarkt* und ab 1925 des *Schillertheaters* im Westen. Hinzu kam sein Vorsitz der *Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände*, den er sehr engagiert und

133 Vgl. *Jahrbuch der Staatlichen Hochschule für Musik*, 1925–1927, S. 116ff.

134 Schönemann an Kollegium der Schauspielschule, 3. November 1928, UdK Archiv, 2686 (Schauspielschule Spezialia) Bd. 2, o. Bl.

135 UdK-Archiv, 2683 (Schauspielschule Generalia), Bd. 1, Bl. 97.

durch öffentliche Reden und Beiträge ausübte. Die Verbesserung der sozialen und tariflichen Bedingungen des Theaterpersonals war ihm ein Anliegen. Es ist also praktisch von einem gewissen Zeitmangel Jessners auszugehen.

### Weg vom Personenkult hin zum Fachkollegium: Jessners Idee einer Schauspielschule

Will man sich als Theaterhistoriker näher mit Jessners Idee einer Schule befassen, so steht man die biografische Spur Jessners betreffend vor einem Überlieferungsproblem. Dies liegt sicherlich in Jessners Emigration 1933 in die Niederlande, nach England und später in die USA begründet. In keinem dieser Länder hat er in der Theaterindustrie wieder richtig Fuß fassen können, vielmehr arbeitete er als Lektor für die Filmindustrie und betätigte sich für den *Jewish Club*, eine jüdische Kulturvereinigung, in der sich Emigrierte sammelten. Aber auch während seiner aktiven Zeit in Königsberg, Hamburg und Berlin stand seine Person stets deutlich im Schatten seiner Ämter. Auch zu dieser Zeit war Jessner mehr darum bemüht, den Zusammenhalt der Theaterschaffenden zu beschwören, als seine Person und Leistung herauszustellen.

Im Rundfunkbeitrag »Hinter dem Vorhang«, gesendet am 10. Juni 1925, skizzierte Jessner seinen persönlichen Weg zu Bühne, wobei er ihn retrospektiv und ironisch distanzierend als Scheitern darstellt.

Verzeihen Sie, wenn ich einen Augenblick persönlich werde. Ich weiß, daß mich Gott und mein gütiges Geschick in die erste Reihe meiner Berufswelt gestellt hat. Immerhin aber wollen mich viele als ungeeignet zum Teufel wünschen. Im Anschluß an das eben Gesagte kann ich diesen, meinen verehrten Gegnern, die Versicherung geben, daß ich schon im Anfang meiner Laufbahn dreimal als vollkommen untalentierte aus dem Engagement in den Weltstädten Graudenz, Stolpmünde bei Stolp und Döbeln in Sachsen entlassen wurde. Der erste Kündigungsbrief in Graudenz lautete wörtlich: »Leopold Jessner! Wir geben Ihnen den guten Rat, die von Ihnen erwählte Bühnenlaufbahn nicht weiter zu verfolgen, da Sie für den Beruf des Theaters vollständig ungeeignet sind.«<sup>136</sup>

Jessner bindet die Anekdote über sein Scheitern in der Theaterprovinz ein in sein Plädoyer für »die Schmiere«, also das schlecht ausgestattete und improvisierende Theater im ländlichen Raum und in Kleinstädten als geeignete Vorschule für die Bühnenkarriere der Schauspielerinnen und Schauspieler. Die feine Ironie, mit der er von seiner privilegierten Position aus seine »verehrten Gegner« als ignorant bezeichnet, sein Talent verkennend, war typisch für sein öffentliches Auftreten und seinen Stil der Selbstcharakterisierung. Selbst unter massiven politischen und populistischen Angriffen bewahrte sich Jessner diese Zurückhaltung. »Die gegen mich erhobenen Vorwürfe zu entkräften, lehne ich aus Gründen des Taktes ab.«<sup>137</sup> Mit diesem Satz stellte er sich 1924 über seine

136 Jessner, »Hinter dem Vorhang«, 1979, S. 260. Auch abgedruckt in *Berliner Börsen Courier*, 57 Jg. Nr. 273, 14. Juni 1925.

137 Leopold Jessner: »Selbst-Interview«, in: Leopold Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, hg. von Hugo Fetting, Berlin: Henschel, S. 21–23, S. 23. I.O. *Berliner Tageblatt*, 53 Jg., Nr. 94, 24. Februar 1924, S. 36–37.

Kritiker, denen er persönliche Angriffe und Ehrenkränkungen vorwarf. Einzig in einem Schreiben an den Minister Becker zog Jessner eine rote Linie, wenn es um die politisch motivierte Zensur der Kunst ging:

Ich betone hier, dass ich bei Engagements-Abschlüssen nur nach Talent und künstlerischer Eignung für die mir anvertrauten Theater frage. Ich habe am eigenen Schicksal erfahren müssen, daß ich – der ich schon vor der Staatsumwälzung als Sozialdemokrat bekannt war – an keinem Hoftheater Aufnahme fand. Es scheint mir aber als Sünde wider den Geist der Kunst: so außerkünstlerischen Einstellungen Raum zu geben.<sup>138</sup>

Ausführlicher äußerte er sich nur als Funktionär zu sozialpolitischen Themen. Ebenso zurückhaltend sind Äußerungen und Erinnerungen seiner Schülerinnen und Schüler oder im Fachkollegium, wie von Fritz Kortner (1892–1970), Alexander Granach, Bernhard Minetti, Hans Lietzau (1913–1991), Martin Held und Charlotte Frank (geb. Jäger, 1909–1987), die ihn sämtlich als fürsorglich und zurückhaltend, mithin auch stoisch beschrieben. Ein Bild des Pädagogen Jessner erlangen wir aus diesen Quellen nicht, geschweige denn einen Einblick in seine Unterrichtsmethoden. Jessner, der 1945 im kalifornischen Exil verstarb, war im kulturellen Gedächtnis der Nachkriegsdekaden nicht besonders präsent, und die Bemühungen um eine Rehabilitation und Würdigung seines Namens ließen – so überhaupt vernehmbar – deutlich länger auf sich warten als etwa bei Reinhardt. Eine volle Wirkung, eine ausgeprägte Jessner-Forschung, ist lange nicht erfolgt, wozu auch ein zerstreuter Nachlass beigetragen hat. Mit Jessner aber, so scheint es, wurde zugleich das Schulprojekt vergessen, wiewohl hier auch Bühnenpersönlichkeiten wie Carl Ebert, Grete Ilm, Jürgen Fehling (1885–1968), Vera Skoronel (1906–1932), Lothar Müthel (1896–1964) und andere wirkten. Die Überlieferung einer Ausbildungstradition verlief für Berlin jedoch eher über den Namen Reinhardt, was nicht zuletzt die handfeste Interessen der Nachkriegsakteure des Kalten Krieges widerspiegelt.

Dieser Mangel an persönlicher Hinterlassenschaft war auch in einer Hinsicht ausagekräftig: Um einen Personenkult, um ›seine‹ Schule ging es Jessner demnach nicht. Für ihn war dies ›die Schauspielschule‹, für die Presse und insbesondere die Kritiker die ›Jessner-Schule‹. Dies stand im Gegensatz zur ›Reinhardt-Schule‹ sowie zu anderen Berliner Schulen wie der von Mara Feldern-Förster (1866–1951), dem *Stern'schen Conservatorium* etc., die alle personalisiert benannt und teilweise auch geführt wurden. Wenn man sich dem Schulbetrieb weiter annähern möchte, müssen bei dieser Quellenlage andere Spuren als die biografischen verfolgt werden.

Die Personalakten und Jahrbücher der Akademie ermöglichen brauchbare Einblicke in den Lehrbetrieb zwischen 1925 und 1931 und verdeutlichen, dass der Schulbetrieb tatsächlich von einem qualifizierten Kollegium getragen wurde. Das Jahrbuch von 1928 etwa verzeichnete für das Ensemblespiel Carl Ebert, bis 30. September 1927 stellvertretender Leiter der Schule und dann Intendant in Darmstadt, für das Rollenstudium die Schauspieler Paul Bildt (bis 1928), Günter Hadank (ab 1928), Walter Frank (ab 1928), Lothar

138 Leopold Jessner an Carl Heinrich Becker, 22.12.1925 GStA PK, VI. HA Rep. 90 A, Nr. 2468, Personalakte Jessner.

Müthel (ab 1928) und die Schauspielerin Lucie Höflich (1883–1956) – sowie den Regisseur Erich Engel; für Sprechtechnik Jan Koetsier-Müller, der von der ›Reinhardt Schule‹ abgeworben wurde und 1931 das Lehrbuch *Sprecherziehung. Ein praktisches Lehrbuch zur Behandlung von Stimme und Sprache* publizierte.<sup>139</sup> Für die theoretische Unterweisung waren Grete Ilm im Fach Stillehre, Jessners langjähriger Bühnenbildner, der Grafiker und Maler Emil Pirchan für die Geschichte des Bühnenbilds, sowie die Dramaturgen und Publizisten Julius Bab und Max Freyhan für Vorlesungen in allgemeiner Literatur- und Theatergeschichte engagiert.<sup>140</sup> Als Sprachlehrer waren Michele Petrone für Italienisch und Dr. Irene Barasch für Französisch gelistet. Wilhelm Sedlacek und Waldemar Jabs übernahmen den Schminkunterricht. Das Körpertraining besorgte Herbert Laeppche, Charlotte Pfeffer gab Unterricht in Bewegungslehre in der Methode Jaques-Dalcroze, Herr Mureno verantwortete den Unterricht in Fechten und – eine Besonderheit – der Sportlehrer Gustav Schäfer (bis April 1930) gab Boxunterricht. Im Schuljahr 1930/31 wirkte auch die schweizerische Tänzerin Vera Skoronel (1906–1932) als Dozentin für »tänzerisch-gymnastischen Unterricht«<sup>141</sup> an der Schule. Die Schülerinnen und Schüler bekamen also, wenn sie die Hürde der Aufnahmeprüfung genommen hatten, für ihr Schulgeld von 310 Reichsmark<sup>142</sup> pro Jahr durchaus eine vollumfängliche Ausbildung und konnten darauf hoffen, von Lehrkräften, die zugleich in der Theaterpraxis tätig waren, »entdeckt« und gefördert zu werden.

### Demokratisch: Einbindung der Wünsche und Kritik von Lernenden

Jessner und Ebert waren an einer demokratischen Verfasstheit des Schulbetriebs interessiert. Es gab beispielsweise einen aktiven Schülersprecher – dieses Amt bekleideten faktisch nur männliche Studierende – und die Schülerinnen und Schüler stimmten über Themen ab, die den Lehrbetrieb betrafen. So setzte sich der Schülersprecher Herbert Schneider 1931 in einer schriftlichen Eingabe vehement für die Weiterbeschäftigung der Lehrkräfte Vilmar Mönckeberg und Vera Skoronel<sup>143</sup> ein.

Dabei stellte er dar, wie die Schülerinnen und Schüler ihre Schule sahen, welche Erwartungen sie damit verknüpften – insbesondere an deren staatliche Verfasstheit im

139 Jan Koetsier-Müller, *Sprecherziehung. Ein praktisches Lehrbuch zur Behandlung von Stimme und Sprache*, Leipzig: Quelle & Müller 1931.

140 Vgl. Erika Schepelmann-Rieder, *Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild*, Wien: Bergland Verlag 1964; vgl. exemplarisch zu Babs zahlreichen Publikationen Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870* (= Illustrierte theatergeschichtliche Monographien, Bd. 1), Leipzig: Weber 1928; Julius Bab, *Schauspieler und Schauspielkunst*. Berlin: Oesterheld 1926; Max Freyhan, *Das Drama der Gegenwart*, Berlin: Mittler 1922; vgl. zu Bab auch Hajo Kurzenberger, »Julius Bab. Die Kunst der Schauspielerbeschreibung«, in: Reiner Wild (Hg.), *Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren*, München: Edition Text und Kritik 2003, S. 25–38.

141 Vgl. *Jahrbuch der Hochschule für Musik*, 1930/31, S. 40.

142 Bei ein Kaufkraftäquivalenz von 1 Reichsmark = 4,2 Euro entspricht dies rund 1.300 Euro. Quelle: Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen. <https://www.bundesbank.de/resource/blob/615162/94b87ff6d25eceb84c9cfb801162b334/mL/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf> [06.03.2024].

143 Vgl. René Radrizzani (Hg.), *Berthe Trümpy, Vera Skoronel: Schriften Dokumente*, Wilhelmshaven: Noetzel 2005.

Vergleich zu einer privaten Schule – und welchen besonderen Stellenwert die rhythmische und tänzerische Körperarbeit dabei hatte.

Sehr geehrter Herr Professor, mit den letzten Sommersemesterwochen wird für uns die Frage akut, in wessen Hände unsere weitere Ausbildung gelegt wird. Wir bitten, es uns nicht als Unbescheidenheit auszulegen, wenn wir uns deshalb mit voller Offenheit an Sie persönlich wenden; diesen Brief als Zeichen unseres Vertrauens zu nehmen und als zu Ihrer persönlichen Orientierung geschrieben, vertraulich zu behandeln. Wir wissen, daß die Berufung von Frau Mönckeberg und Fräulein Skoronel allein Ihrer Initiative zu danken ist und hoffen, Ihnen den Dank dafür einmal durch unsere Arbeit abtragen und der Öffentlichkeit beweisen zu können, daß die staatliche Schauspielschule Keimzelle neuer künstlerischer Impulse und nicht eine überflüssige Dublette aller Theaterschulen war. Diese Entwicklung ist aber für uns aufs Engste mit den genannten Lehrerinnen verknüpft, mit denen allein wir bisher den innigsten Kontakt hatten. [...] Und wir bitten Sie, verehrter Herr Professor, herzlichst, Alles aufzubieten, um einen Lehrer zu erhalten, der uns als bedeutsamer Exponent eines neuen Kunstwillens nicht nur für uns, sondern für die Erneuerung der Bühnenkunst überhaupt mit der größten Hoffnung erfüllt. Das Ausscheiden von Frau Mönckeberg, deren Arbeit sich mit der von Frau Skoronel aufs Glücklichste zu einer Einheit ergänzt, würde für uns den Abbruch einer Entwicklung bedeuten, die im engsten Zusammenhang mit den neuen Bewegungen der Nachbarkünste, besonders der Musik und dem Tanz, steht, und so ihren Anspruch auf die Zukunft verbürgt. Bitte lassen Sie, verehrter Herr Professor, eine Entwicklung nicht unterbrechen, die für die ganze junge Generation, soweit sie sich um geistige Werte bemüht, richtungsgebend ist. [...] Im Namen der Schüler [Alexander] Bender, [Dorothea] Bredow, [Herta] Saal, [Grethe] Schaun, Schneider in aufrichtiger Ergebenheit, Herbert Schneider.<sup>144</sup>

Der Brief der Schülerinnen und Schüler an den Direktor Schönemann stammte bereits aus der Zeit des Rückbaus der Schule, die von personeller Kürzung gekennzeichnet war. Entsprechend politisch brisant war also deren Anliegen. Es ging um die Qualität und den Fortbestand ihrer Ausbildung. Dieses Krisenszenario ermöglichte Rückschlüsse auf die Diskussionskultur in der Schule sowie auf den demokratischen Umgang zwischen Schülerinnen, Schülern, Lehrkräften und der Hochschulleitung. Dem persönlichen Brief an Schönemann lag ein offizielles Gesuch der Schülervertretung bei, in dem lediglich die Rückberufung von Vilma Mönckeberg gefordert wurde. Die Schülervertretung konnte also politisch einschätzen, welche Forderung realistisch war und wie sie offiziell, nämlich als Gesuch, zu unterbreiten war. Das persönliche Schreiben hingegen zeugte davon, dass man sich seitens der Schülerschaft nicht allein auf die demokratischen Verfahrensregeln verlassen wollte. Unklar ist dabei, ob es Konferenzen gab, bei denen Schülerinnen und Schüler ein Mitspracherecht hatten. Eine Mitbestimmungssatzung existierte nicht. Stattdessen suchten die Schülerinnen und Schüler den persönlichen Kontakt zum Direktor. Die demokratische Idee der Mitgestaltung des Schulbetriebs durch die Lernenden wurde offensichtlich durch einen vertrauten Umgang der Dozierenden mit den Schülerinnen und Schülern begleitet. Wohl aus diesem Grund wandte sich die Schülerschaft

144 Brief von Herbert Schneider an Schönemann, 27. 8.1931, UdK Archiv 2686 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Bl.

mit einem explizit als vertraulich bezeichneten, sechsseitigen, handschriftlichen Schreiben an den Direktor und stellte ihm darin frei, noch vor einer persönlichen Aussprache mit den Schülerinnen und Schülern die darin vorgebrachten Argumente in seinem Sinne zu nutzen.

Im Schreiben wurde Schünemann mehrfach persönlich als »geehrter Herr Professor« adressiert und um Nachsicht gebeten, da die Schülerinnen und Schüler bei ihm persönlich vorstellig wurden. Hier kommen noch die starke Hierarchie, die Bedeutung von Titeln, zum Tragen. Hingegen stellten die Schülerinnen und Schüler dann sehr selbstbewusst ihre Vision einer zukünftigen Theaterschule vor. Es sollte keine Kopie existierender Schulen sein, was klar ein Hinweis auf die privaten Schulen war. Vielmehr sollten hier Elemente aus den »Nachbarkünsten«, Musik und Tanz, übernommen werden. Geschickt wiesen sie diese Personalien als persönliche Errungenschaft Schünemanns aus, die nicht zuletzt in der Einführung eines Nebenfachs »Tanz« zum Wintersemester 1930/31 bestand. Zudem kolportieren die Schauspiel-Lernenden im Schreiben diplomatisch, von welchen personalpolitischen Hintergründen der Kündigungen sie indirekt erfahren hatten, und zeigten sich damit innenpolitisch informiert.

Dass solche personalpolitischen Kolportagen die Schülerinnen und Schüler direkt erreichten, muss nicht zwingend auf ein gesteigertes politisches Interesse schließen lassen. Es könnte auch auf die geringe Anzahl an Schülerinnen und Schülern sowie Lehrkräften an einer Kunsthochschule zurückzuführen sein, die vermutlich zu einem intensiven Austausch zwischen Lehrenden und Lernenden führte. Die Körperarbeit mit Vera Skoronel und Vilma Mönckeberg, mit denen die Schülerinnen und Schüler »bisher den innigsten Kontakt hatten«, könnte zudem der Ausbildung eines besonderen Vertrauensverhältnisses und einer starken Identifikation mit dem Schulprogramm förderlich gewesen sein. Insgesamt belegte dieses Schreiben, dass sich selbst in heiklen politischen Entscheidungen die Lernenden für ihre Interessen stark machten und davon ausgingen, im Direktorium Einfluss geltend machen zu können.

Dieses demokratische Selbstverständnis war der Schule von Beginn an eingeschrieben. Überliefert ist ein Schreiben des Schülers Dénes Bodó von 1927, also zwei Jahre nach der Gründung. Als Sprecher der Klasse A forderte er vom Direktor Georg Schünemann Stunden in Gesellschafts- und Bühnentanz sowie ein Boxtraining ein. Bodó argumentierte fachlich:

Unsere Bitte geht im Besonderen aus von der Bedeutung, die die intensive Anteilnahme des ganzen Körpers im Boxtraining für die Ausbildung von monumentalen und gleichzeitig entspannten Bewegungen besitzt. In diesem Sinne wäre der Boxunterricht eine Ergänzung der Fechtstunden, die ja vor allem graziöse und gespannte Bewegungen erzeugen sollen. Der Bühnentanz wäre dann die letzte Steigerung und Auswertung der durch das Boxen erworbenen Entspannung.<sup>145</sup>

145 Brief von Dénes Bodó vom 12.09.1927 an die Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik zu Charlottenburg, z. H. des Herrn Professor Dr. Georg Schünemann, UdK Archiv, 2690, (Körperliche Ausbildung an der Staatlichen Schauspielschule), o. Nr.

Schünemanns positive Antwort hob hervor, dass die »drei Sportvariationen [...] besonders wertvoll im Sinne der körperlichen Durchbildung des werdenden Schauspielers« seien, forderte aber zugleich, darauf zu achten, dass »die sportlichen Übungen nun nicht etwa in der Weise Überhand nehmen, dass die künstlerische Entwicklung in darstellerischer Ausbildung darunter leidet.«<sup>146</sup> Nach Ministerialerlass vom 4. Januar 1928 wurde der Boxunterricht von Gustav Schäfer erteilt, der an der *Deutschen Hochschule für Leibesübungen* in Charlottenburg tätig war. Seine Lehre endete am 28. März 1930.<sup>147</sup>

Bodós Initiative gingen einige kuriose Vorgänge voraus. Aktenkundig ist als Disziplinarmaßnahme die Streichung des Fechtunterrichts im Mai 1927 aufgrund gehäufter Fehlzeiten. Offensichtlich fanden die Studierenden die »graziösen und gespannten Bewegungen« des Fechtunterrichts allein nicht besonders attraktiv. Vielleicht war für die Erteilung von Boxtraining auch die Idee leitend, eine bestimmte dionysische Energie in geordnete Bahnen lenken zu wollen, wurde doch ebenfalls im Mai die Zerstörung von Stühlen und Scheiben in »Zimmer 32« aktenkundig.<sup>148</sup> Bezeichnend war in diesem Zusammenhang eine Stellungnahme Jessners vom 24. Mai 1927 an den Direktor, in der er beschwichtigend »diszipliniertes Material« im nächsten Jahrgang in Aussicht stellte und relativierend auf die wirtschaftliche Situation der Studierenden hinwies:

Wiederum ist es menschlich vielleicht begreiflich, dass die jungen Darsteller und Darstellerinnen nicht mehr ein ungeteiltes Interesse für den Unterricht aufbringen, nachdem sie bereits Bühnen- und Filmverträge in der Tasche haben, bzw. solche Verträge bei Agenten und Direktoren nachsuchen.<sup>149</sup>

Mit der Ersetzung des Fechtunterrichts durch den Boxunterricht verabschiedete sich die Schule allerdings auch von einer bestimmten Tradition körperlicher Ausbildung an Schauspielschulen. Es ist zu vermuten, dass das Fach »Fechten« weniger aufgrund des Trainingsgedankens abgesetzt wurde. Körperliche Haltung, Koordination und Reaktionsfähigkeit lassen sich ja durch diesen Kontaktsport gut trainieren. Fechtsszenen aber fand man in der zeitgenössischen Dramatik kaum und in Inszenierungen klassischer Stoffe wurden vermutlich die einst spektakulären Szenen der Fechtduelle ebenso aktualisiert und abstrahiert gegeben wie das standesgemäße Grüßen, die Einnahme standesgemäßer Posen, das angemessene Tragen von Waffen an Bedeutung und Lesbarkeit verlor.

146 Schreiben vom 17.09.1927, Archiv der UdK-Archiv 2683 (Schauspielschule Generalia), Bd. 1, o. Nr.

147 Vgl. UdK-Archiv 2683 (Schauspielschule Generalia), Bd. 1, o. Nr.

148 Schreiben von Schünemann vom 17.05.1927. UdK-Archiv, 2690 (Körperliche Ausbildung an der Staatlichen Schauspielschule).

149 Schreiben von Leopold Jessner an den Direktor der Staatlichen-Akademischen Hochschule für Musik, Prof. Schünemann vom 24. Mai 1927, Akte 2685 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 1, S. 1–3, S. 1. Dieser Erläuterung folgte der Hinweis, man möge dringend Fräulein Borodkin, die »begabteste Schauspielschülerin« finanziell unterstützen, da sie sonst ihr Studium abbrechen müsse, was den Vorfall der Mobiliardemolierung etwas nivellierte.

## 9.2.2 Institutionalisation demokratischer Strukturen in der Schulsatzung

Mit der Einführung einer Schülermitbestimmung realisierte insbesondere Carl Ebert seine Forderung nach der Reform der Theaterleitungsstrukturen. Er hatte – zusammen mit den Schauspielkollegen Oskar Ebelsbacher (1882–1952) und Jakob Feldhammer (1882–1944) – bereits im Juli 1919 diese demokratischen Ideen im *Entwurf für die Neugestaltung des Theaterschulwesens* festgehalten und zwischen 1919 und 1922 an der Schauspielschule an den *Städtischen Bühnen* Frankfurt auch praktiziert. Seine demokratischen Reformvorschläge gingen recht weit und standen sicherlich unter dem Eindruck der Revolution. Die Schulverfassung der am Theater angesiedelten Einrichtung sah beispielsweise vor, dass die Lehrkräfte aus dem Ensemble gewählt wurden und im Rahmen einer Zusammenkunft, der sogenannten »Schulgemeinde«, auch wieder entlassen werden konnten.

Die Ausscheidung von unfruchtbaren und schädlich divergierenden Einflüssen erfolgt durch offene Aussprache bei den halbjährlich nach Szenen-Aufführungen stattfindenden »Schulgemeinden«. Über eventuellen Ausschluß entscheidet die Abstimmung.<sup>150</sup>

Zur Mitbestimmung der Lernenden hieß es weiter:

Die Schüler bilden einen Schüler-Ausschuß mit folgenden Funktionen:

- a) Beobachtung der Selbstdisziplin
- b) Kontrolle des Unterrichts (der Sachlichkeit und Energie der Lehrer, des Fleißes und Ernstes der Schüler),
- c) Sammlung und Formulierung von Wünschen und Beschwerden.<sup>151</sup>

Die 1925 erlassene Schulsatzung der Schauspielschule an der *Hochschule für Musik* war wesentlich sachlicher im Ton und sah folglich harsche Maßnahmen wie eine *peer-to-peer*-kontrollierte »Selbstdisziplin« oder die *coram publico* indizierte »Ausscheidung von unfruchtbaren und schädlich divergierenden Einflüssen« nicht vor. Festgehalten waren lediglich die Pflichten der Schülerinnen und Schüler zu regelmäßiger Teilnahme am Unterricht, das Verbot einer Nebentätigkeit sowie das Recht des Lehrkollegiums, Lernende aus disziplinarischen Gründen ausschließen zu können. Ein Recht auf eine verfasste Schülerschaft war nicht vorgesehen. Nichtsdestotrotz gab es das Amt des Schülersprechers, und der Briefwechsel zwischen dem Schülersprecher, der Leitung der Hochschule und den Lehrkräften zeugte von einer Selbstverständlichkeit, mit der Wünsche und Forderungen aus dieser Position heraus formuliert wurden. Mit den praktizierten Kommunikationswegen war die Schauspielschule weit demokratischer verfasst, als das – gescheiterte – Studentenrecht vorgeschrieben hätte.

150 *Die Frankfurter Schauspielschule. Entwurf für eine Neugestaltung des Theaterschulwesens* (hg. vom Angestellten-Ausschuß der Solo-Mitglieder des Schauspielhauses), Frankfurt a.M., Frankfurt Schauspielhaus 1919, S. 9.

151 Ebd.

Private Schauspielschulen wie etwa jene Dumonts oder Fogertys zeichneten sich dagegen durch einen hohen Grad an charismatischer Führung aus. Die administrativen, finanziellen und ideellen Prozesse waren zentral auf die Führungsfigur ausgerichtet. Im gewissen Grad hingen private Schulen vom Wohl und Weh dieser personellen Instanz ab. Im Vergleich zu den privaten Schauspielschulen war die Leitungsstruktur der Schauspielschule an der *Hochschule für Musik* auf mehrere Personen aufgeteilt. Als »Gesicht« und als leitender Dozent fungierte Jessner. Georg Schünemann kümmerte sich um die Budgetierung und Organisation der Schule und übernahm parallel dazu die verwaltungstechnische und disziplinarische Aufsicht. Schreker trat als übergeordnete Instanz auf. Neben Jessner als Professor wirkten weitere Kollegen, die nicht alle im Ensemble des Staatstheaters beschäftigt waren und folglich weisungsgebunden an Jessner waren. Wenn man sich die Kommission der Aufnahmeprüfung anschaut, tritt die geteilte Verantwortung für die Schule noch stärker hervor. Hier waren neben Jessner etwa 1926 auch Carl Ebert, Daniel Koetsier, Hans Murero, Dr. Michele Petrone sowie als Vertreter des *Deutschen Bühnenvereins* Wilhelm von Holthoff und Rechtsanwalt Wolf vertreten.<sup>152</sup> 1928 wuchs die Kommission auf fünfzehn Personen und Körperschaften an: Prof. Daniel Koetsier, Lucie Höflich, Dr. Michele Petrone, Prof. Charlotte Pfeffer (1881–1970), Hans Murero, Herbert Laepché (Ersatz für Frau Pfeffer für körperliche Ausbildung ab 1926), Max Freihan, Emil Pirchan, G. Schäfer, Grete Iilm, Prof. Jessner; *Verband Berliner Bühnenleiter*, Vorstand des *Deutschen Bühnenvereins*, Präsidium der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*.

Wirft man einen Blick auf die privaten Schulen, so werden die Unterschiede zur öffentlich geförderten Schauspielschule deutlich. Der ökonomische Aspekt des Aufnahmeverfahrens war beträchtlich, was die Schülerzahlen nach oben trieb. Alexander Granach erinnert sich etwa an seine Aufnahmeprüfung am »Reinhardt-Seminar« als ein Vorsprechen vor einer großen Kommission bei Abwesenheit von Reinhardt. Zunächst wurden 100 Schülerinnen und Schüler für ein halbes Jahr zur Probe aufgenommen; danach fand ein weiteres Vorsprechen u. a. vor Reinhardt statt, das über einen möglichen Verbleib auf der Schule entschied.<sup>153</sup> Bereits im zweiten Jahr ihres Bestehens wurde öffentliche Kritik an der Organisation der Schule laut, in antisemitischen Anwürfen, publiziert vom gescheiterten Schüler Ernst Bergman (1881–1945).<sup>154</sup> Den menschenfeindlichen Charakter dieser Schmähschrift übersieht Gerhard Ebert in seiner Chronik der *Schauspielschule des Deutschen Theaters*.<sup>155</sup>

152 Vgl. UdK-Archiv 2686, (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Nr. Briefentwurf des Direktors Schünemann vom 23.03.1926 und Schreiben des Deutschen Bühnenvereins an die Hochschule 24. März 1926 und fünf Einladungen des Direktoriums vom 3. Oktober 1928 UdK-Archiv 2686 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Nr.

153 Alexander Granach, *Da geht ein Mensch*, Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt, 1960, S. 115–117.

154 Ernst Bergmann, *Der Fall Reinhardt oder Der künstlerische Bankerrott des Deutschen Theaters zu Berlin. Eine kritische Studie*, Berlin 1910. Der Professor für Philosophie und Pädagogik in Leipzig Ernst Bergmann war ab 1930 Mitglied der NSDAP und engagierte sich in der Arbeitsgemeinschaft *Deutscher Glaubensbewegung für eine Deutsche Religion* in der Abkehr vom Christentum.

155 Gerhard Ebert, *100 Jahre Schauspielschule Berlin*, <http://www.berliner-schauspielschule.de/>, Abschnitt 2.1 [02.07.2025].

## Der Vergleich: Organisation des Lehrbetriebs in der Privatschule von Mara Feldern-Förster

Gute Einsichten in das Wesen einer personalisiert verfahrenen Privatschule bietet etwa das Stundenbuch der Schauspiellehrerin Mara Feldern-Förster (1866–1951), die zeitgleich zum Bestehen der ›Jessner-Schule‹ in Berlin und München mit ähnlichem Erfolg tätig war. In der Art eines Tagebuches mit chronologischen Einträgen wurden im Stundenbuch minutiös die Rollen und Übungen notiert, an denen mit den Schülerinnen und Schülern gearbeitet wurde: »Zeit, Name, behandelte Lehrstoff, Bemerkung, Unterschrift, Fortlaufende Anzahl der Stunden«<sup>156</sup>, so waren die Spalten übertitelt. Im Vergleich zu anderen Stundenbüchern bilanzierte hier allerdings nicht allein die Lehrerin den Unterricht. Vielmehr trugen die Lernenden den behandelten Stoff und das Datum selbst ein und waren aufgefordert, die gegebene Stunde in der Spalte »Bemerkungen« zu kommentieren. Sämtliche überlieferten Kommentare waren positiv, häufig lobend und reichten bis zu höchsten Bekundungen der Loyalität und Verehrung gegenüber der Lehrerin. So schrieben die Schülerinnen Heldrich und Peterle zum Studium der Rolle der *Jungfrau von Orleans*: »Kurz, aber sehr schön!«. Anna Regina Falckenberg (1906–1997), die Tochter des Münchner Regisseurs und Intendanten der *Münchner Kammerspiele* Otto Falckenberg (1873–1947), rief aus: »1x Julia !!!! Herrlich. Innigen Dank« und Josefine Klee fügte selbstkritisch an: »Und wenn Du denkst, Du kannst was – da täuscht Du Dich gewaltig!! Sehr fleißig gearbeitet. Dank!«. Einige werteten die Lehrerin auf und sich damit implizit ab: »Die Stunde war sehr gut, beinahe zu vollständigen Zufriedenheit meiner allseits verehrten Meisterin«, schrieb Peterle. Josefine Klee wiederum offenbarte eine Art Rauscherlebnis in Präsenz der Meisterin: »Ich war belämmert«.

1927 war Mara Feldern-Förster 61 Jahre alt, und sie musste tatsächlich eine resolute Lehrerin gewesen sein, die auch noch im hohen Alter nach dem Zweiten Weltkrieg ein Theater leitete. Sie war zudem in der Münchner Kultur und Politik mit entscheidenden Personen persönlich bekannt, wie die Gästeliste der Schüleraufführungen belegte. Die jungen Elevinnen brachten also in ihren Bemerkungen sicherlich auch diesen Unterschied an Lebenserfahrung, Status und Einfluss zum Ausdruck oder distanzieren sich auch von dieser Verpflichtung, indem sie die Form eines Gebets bemühten: »Herrgott im Himmel, ich danke Dir, dass Du mir eine solche Lehrerin wie unsere verehrte Frau beschert hast!« So schrieben Ingeborg Satter, Anneluise Heldrich, Gina Falckenberg, Emil Bauer-Doorn und Wilhelm Jan Holsboer (1905–1959) während der Endproben 1927 zu *Wer mit dem Feuer spielt* von Strindberg. Den Unterricht selbst, der mit Blick auf viele erfolgreiche Karrieren von Absolventinnen und Absolventen wohl sehr wirkungsvoll gewesen sein musste, bewerteten solche Einträge eher nicht. Verbesserungsvorschläge oder Beschwerden sucht man hier vergeblich. Wie soll das auch geschehen, wenn man – so muss man sich die handschriftlichen Einträge ja vorstellen – nach einer szenischen Probe in Anwesenheit der Lehrperson selbst eine Bewertung vornehmen soll? Wohl kaum wird sich hier jemand getrauen, eine kritische Bemerkung anzubringen. Ob es eine Pflicht zur Bemerkung gab oder ob dies vergleichbar mit einem Gästebuch in einem Hotel eine

156 Stundenbuch Dramatische Schule Mara Feldern-Förster, Theaterarchiv der FU-Berlin, Bestand Mara Feldern-Förster und Achim Biel.

Option darstellte, lässt sich nicht eruieren. Vieles spricht jedoch für einen sanften Zwang, da ja andernfalls einige gegebene Stunden ohne Eintrag geblieben wären und somit der Zweck einer umfassenden Buchführung nebst fortlaufender Stundenzählung verfehlt worden wäre.

Die Bemerkungen steigerten sich anlässlich einer Schüleraufführung zu einer Überhöhung der Lehrerin, die nicht ganz ohne Eigennutz erschien. Denn für die Absolventinnen und Absolventen erhöhten sich ja die Chancen, ins Engagement zu kommen, dann, wenn die Schule als renommiert erschien. Genau dieses Renommee der Schule in Personalunion mit ihrer einzigen Lehrerin attestierte der Schüler Emil Bauer-Doorn:

Am Mittwoch, den 23. November bis 29. November fanden im katholischen Gesellenhaus sechs Proben von »Fräulein Julie« und fünf Proben von »Wer mit dem Feuer spielt« statt, immer vor geladenem Publikum. Die Generalprobe fand im Gesellenhaus um 5:00 Uhr nachmittags statt. Nun befanden sich unter den Zuschauern Staatsschauspieler Regisseur Fritz Nemer und Staatsschauspieler Regisseur Gustl Waldau. Beide Herren sprachen sich über Frau Mara Feldern-Förster, unsere Meisterin, in der glücklichsten Weise aus. Sie lobten die ausgezeichnete Schulung der Stimmen, der Sprache, die Kraft und Energie unserer Meisterin, mit der sie die jungen Talente Gina Falckenberg, Anneluise Heldrich, Ingeborg Sattler, Emil Bauer-Doorn, Willem Jan Holsboer, Ernst Naumann gefördert und ihrem Ziele der deutschen Bühne so begabte Kräfte herangebildet zuführt. [...] Rauschender Beifall rief zum Schluß Frau Feldern-Förster auf die Rampe und eine Fülle von Blumen mit herrlichen Lorbeerkränzen wurden unserer Meisterin überreicht. Die Kritiken waren sämtlich überaus glänzend. Herr Direktor Falckenberg übersandte unserer Meisterin einen herzlichen Brief, in dem er in vollster Begeisterung mit Dankbarkeit von ihrem großen Können als Lehrerin, wie es selten in Deutschland zu finden ist, spricht. Heute bei Beginn des neuen Jahres denken wir Schüler alle mit großem, heißem Dank zurück an all das, was uns unsere hochverehrte Meisterin von ihrer großen Kunst mitteilte. Wir werden nie vergessen, dass wir die Erfolge, die wir in den Schülerabenden schon errungen, nur der übermenschlichen Mühe unserer genialen Lehrerin zu verdanken haben. 1. Januar 1927 E Bauer-Doorn.<sup>157</sup>

Die Bemerkung verdeutlicht sehr anschaulich, dass das ›Absolventen-Vorsprechen‹ bei Feldern-Förster noch ganz aristokratisch als Gesellschaftsereignis inszeniert wurde. Lorbeerkränze und Grußkarten fanden Erwähnung; Staatsschauspieler machten ihre Aufwartung, der Direktor Falckenberg ließ ein Grußschreiben verlesen. Vertretungen des Arbeitsamts, der berufsständischen Organisation oder überhaupt die Intendanten anderer Häuser findet man hier nicht unter den Eingeladenen. Offensichtlich bestand ein älteres Verständnis des Arbeitsmarktes für Schauspielerinnen und Schauspieler, das auf persönlichem Einfluss, Patronage und möglicherweise der Stilistik einer Schule basierte. Nichts könnte der Selbstbestimmung an einer Schauspielschule mit demokratischem Selbstverständnis ferner liegen als diese Form aristokratischer Elitenauswahl.

157 Ebd., o.S., Gustl Waldau (1871–1958).

## Beschränkte Ressourcen: Lernorte zum Proben und Üben

Der Schulalltag der staatlichen Schauspielschule wurde durch einen weiteren Aspekt geprägt: Es gab offensichtlich eine gewisse Raumnot für szenische Proben, eigene Fachräume wurden der Schule bei ihrer Einführung nicht bereitgestellt. Man ging also davon aus, dass die bestehenden räumlichen Kapazitäten, die für die Ausbildung etwa im Opernstudio oder im Fach Rhythmische Gymnastik bestanden, den Bedarf an Proberäumen abdeckten. Das Gebäude der *Staatlich Akademischen Hochschule für Musik* in der Hardenbergstraße, Ecke Fasanenstraße steht in Teilen noch so wie zu Jessners Zeiten. Schaut man sich in dem 1902 von den Architekten Karl von Großheim (1841–1911) und Heinrich Kayser (1847–1917) gestalteten und noch erhaltenen Gebäudeteil um, so überwiegt die Atmosphäre eines musikalischen Konservatoriums alten Stils. Historische Fotografien der szenischen Abende der Schauspielschule bestätigen diesen Eindruck: Hohe Decken bei relativ kleinen Unterrichtszimmern, steinernes Entre, hohe Fenstersimse zum Lichthof und zur Straße hin – all diese Merkmale der Gründerzeit-Architektur folgen eher repräsentativen Aspekten und den Belangen des Einzelunterrichts, als dass sie eine Ausrichtung auf Gruppen- und Körperarbeit erkennen lassen. Sicherlich konnte man in diesen Räumen Übungen nach Jaques-Dalcroze absolvieren und das Fechten, Grüßen und Exerzieren üben. Eine Turnhalle, ein Gymnastikraum oder einen Tanzsaal mit Schwingboden eigens für den Schauspielunterricht gab es jedoch nicht. Die Schüleraufführungen der Schauspielschule fanden laut Programmheft im Theatersaal im nördlichen Flügel des Gebäudes statt. Im Gegensatz zum Konzertsaal im südlichen Teil wurde der Theatersaal nach seiner sukzessiven Zerstörung durch Fliegerbomben, besonders stark am 30. Januar 1944 und 21. Juni 1944, nicht wieder aufgebaut.<sup>158</sup> Im Bericht über die Arbeit der Schauspielschule wurde zudem eine Probephöhne erwähnt. Die Akten enthalten einen Reklamationsvorgang aus dem Jahr 1926 über den Ankauf eines Bühnenteppichs mit den Maßen sieben mal sieben Metern.<sup>159</sup> Der Konzertsaal war mit 600 Plätzen deutlich zu groß für szenische Arbeit und die Kosten für Kohle und Briketts für seine Beheizung waren derart hoch, dass eine kontinuierliche Nutzung ausgeschlossen werden kann. Der Theatersaal eignete sich da schon eher, wurde aber auch durch die Opernklasse und für Konzertveranstaltungen genutzt. So musste etwa für Endproben die Bühne eigens angefragt werden.

Für die Proben der Schauspielschule zu ›Emilia Galotti‹ stehen Ihnen außer Montag, Donnerstag und Sonnabend Dienstag von 11–3 Uhr, Mittwoch von 11–4 Uhr und Freitag von 11–3 Uhr zu Verfügung. Außerdem können Sie den Theatersaal jeden Abend 8 Uhr benutzen, den ich für die Proben der Schauspielschule besonders freigemacht habe.<sup>160</sup>

- 
- 158 Vgl. Schreiben der Direktion der Hochschule für Musik an das Neubauamt der Technischen Hochschule vom 16.03.1944, UdK-Archiv, I/2868 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Bl. Nr.
- 159 Korrespondenz der Beschaffungszentrale für Deutsche Bühnen mit Direktor Schünemann vom 22.11.1926, 15.12.1926, UdK-Archiv, I/2686, (Schauspielschule Spezialia), Bd. 1, o. Bl. Nr.
- 160 Schreiben von Schünemann an Jessner vom 28.01.1929. UdK-Archiv, I/2868 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Bl. Nr.

Es ist ersichtlich, dass die Bühne nicht ganztägig zur Verfügung stand, sodass etwa spezielle Bühnenbilder und Bauten nicht vorgesehen waren. Es bleibt daher fraglich, wo die Turnmatten und Bühnenstoffe, für deren Anschaffung Rechnungen vorliegen, wo die Requisiten und Kostüme, die wohl für Vorspiele nötig waren, eigentlich gelagert und gewartet wurden.

In einem Schreiben an Schönemann vom 24. Mai 1927 rechtfertigte Jessner sein eigenes Säumnis im Darstellungsunterricht mit dem Umstand, dass »sich darstellerisch im Zimmer eben doch nichts ausrichten«<sup>161</sup> ließe, und er bat deshalb um das Einverständnis, seinen Unterricht des Nachmittags auf der Bühne des Schillertheaters zu erteilen. Jessner bemühte sich auch um die Einrichtung einer Studiobühne, die dem Schauspielhaus angegliedert sein sollte, um so noch unbekannte dramatische Werke vorstellen zu können.<sup>162</sup> Die Hochschulleitung begrüßte dieses – letztlich nicht realisierte – Vorhaben ausführlich, wiewohl sie sich gemäß der Schulsatzung generell reserviert zeigte, wenn es um außerschulische Auftritte ihrer Schauspielschüler ging. Offensichtlich war hier die Aussicht auf zusätzliche Räumlichkeiten und weitere Öffentlichkeit verlockend genug, um von den eigenen Regeln abzuweichen.

### 9.2.3 Inszenierung als moderne und zeitgemäße Schulform

Das Selbstverständnis der Schauspielschule, die Atmosphäre in der Schule, in der Schauspielerinnen und Schauspieler ausgebildet wurden, zeigt sich besonders in einem überlieferten fotografischen Dokument.

Das Foto stammt aus einer Serie von sieben Fotos, die 1928 vom Atelier Penz angefertigt wurden und die Arbeit der Schauspielschule dokumentieren sollten.<sup>163</sup> Jessner stand für dieses Foto etwas links der Bildmitte direkt vor einem Brunnen. Aufgrund des sommerlichen Wetters hatte er sich seines Jackets entledigt, die Ärmelhalter waren sichtbar. Er sendete ein Lächeln an eine Schauspielschülerin zu seiner Linken, die dem Betrachter den Rücken zudrehte und in einer kräftigen Ausholgeste im Begriff war, einen Medizinball zu werfen. Mit erhobener Hand deutete Jessner ihr eine Art Zeichen oder Spielregel an. Seine linke Hand war zur Faust geballt. Mit Standbein und Spielbein sowie den etwas gebeugten Beinen stand er dynamisch wie ein Sportlehrer. Seine Pose signalisierte die Motivation, mit der er die gymnastische Übung anleitete und die insgesamt fünf Schülerinnen in ihrer Turnkleidung körperlich schulte.

161 Schreiben von Leopold Jessner an den Direktor der Staatlichen-Akademischen Hochschule für Musik, Prof. Schönemann vom 24. Mai 1927, UdK-Archiv, Akte 2685, S. 1–3, S. 2.

162 Schreiben Jessners an das Ministerium vom 9. Oktober 1928, UdK-Archiv, 2868 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Bl. Nr.; Schreiben Schönemanns an Jessner vom 16. Oktober 1928, UdK-Archiv, Bd. 2, 2868 (Schauspielschule Spezialia), Bd. 2, o. Bl. Nr.

163 Das Foto wurde im Georg Schönemann (Hg.), *Jahresbericht der Hochschule 1927–1928*, Berlin: Leo Aterthum 1928, S. 4 abgedruckt.

Abb. 30: Prof. Jessner mit Schauspielschülerinnen im Hof der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik Berlin, ca. 1928.



Das Foto war offensichtlich für die Außendarstellung der Schule bestimmt. Denn das dargestellte Ballspiel erschien bei näherer Betrachtung widersprüchlich, wenn nicht gar dysfunktional. Dies lag insbesondere an der Pose der Schülerin, die links neben Jessner stand. Sie deutete mit nach vorn geöffneten Händen und dem Ausfallschritt an, dass sie bereit oder im Begriff war, einen Ball zu fangen. Ihr stand jedoch keine Spielpartnerin gegenüber, auf deren Wurf sie sich vorbereiten könnte. Zwar schaute sie auf die Person ganz rechts. Diese schien jedoch bereits ihre Spielpartnerin, die Schülerin rechts neben Jessner, gefunden zu haben. Im Vordergrund wiederum gaben zwei Schülerinnen für sich ein Paar von Werferin und Fängerin ab. Die Schülerin links neben Jessner war die fünfte, die ungerade gezählte Person, die keine Partnerin und keinen Ball abgekommen hatte. Für sie hätte Jessner als Spielpartner fungieren müssen. Hemd, heller Schlips, Halbschuhe und Anzugshose markierten jedoch, dass dies nicht adäquat gewesen wäre. So weit ging die Gleichstellung nun doch nicht. Zudem drängt sich aus heutiger Perspektive die Geschlechts- und Altersdifferenz auf, die sich zwischen dem zünftig bekleideten Fünfzigjährigen und den in kurzer Turnkleidung und Schlappchen sich bewegenden Schülerinnen auftat.

Wiewohl das Foto gestellt war und damit den anderen Bildern der Serie in nichts nachstand, lassen sich daraus Hinweise auf das Selbstverständnis der Schule ablesen. Die übrigen Fotos der Serie wurden innen aufgenommen und zeigten ebenfalls Übungen mit den Gymnastikbällen, Bodenübungen, Posen und eine Art lebendes Bild (s. Titelbild). Für die Wahl des Gartens als Aufnahmeort dieses Fotos waren also nicht allein lichttechnische Gründe entscheidend. Und vermutlich wollte Jessner damit auch keine leise Kritik an mangelnden Trainingsräumen ausdrücken. Offensichtlich hatte man den Fotografen oder die Fotografin in den Garten der Hochschule gebeten, um Motive zu generieren, die den Aufnahmen, die in dieser Zeit aus Turn- und Tanzschulen kursierten, ähnelten. Eine gymnastische Ballübung in Kurzhaarfrisuren, eine gewissen körperliche

Freizügigkeit betont durch die Trikots und kurzen Hosen und Röcke, die beinah nackten Füße – dies alles verdichtete sich hier zu einem Motiv: dem der neuen Frau.<sup>164</sup>

Mit dieser Freiluftfotografie gelang der Anschluss an das Thema Sport und Jugend. Denjenigen, die sich für dieses Bildsujet entschieden hatten, war bewusst, wie beliebt beispielsweise rhythmisch-gymnastische Übungen unter Frauen waren. Die Bewegungsschule etwa der niederländisch-amerikanischen Gymnastiklehrerin Bess Mensendieck (1864–1957) war legendär. Sie war eine Schülerin von Genevieve Stebbins. Ihr 1906 veröffentlichtes Schulbuch *Körperkultur des Weibes* erlangte einen großen Bekanntheitsgrad und erregte die Gemüter aufgrund der Nacktbilder, die die Autorin von sich anfertigen ließ, um den Trainingsfortschritt zu verdeutlichen. Ab 1910 betrieb Mensendieck eigene Ausbildungsstätten für das System Mensendieck und lehrte in Skandinavien sowie in den deutschsprachigen Ländern.

Aus dem Namen entstand sogar das im Alltag gebräuchliche Verb ›mensendiecken‹, womit eine bestimmte, besonders dem Körper der Frau angepasste Gymnastik zu betreiben bezeichnet wurde. Jessner erwähnte 1925 Mensendiecks System kulturkritisch in einem Rundfunkbeitrag. »Heute sind es Radrennen, damals waren es Wagenrennen. Heute wird gemensendieckt, damals wurde Diskus geworfen.«<sup>165</sup> Die Sängerin und Kabarettistin Claire Waldhoff (1884–1957) hatte diese Gymnastik spöttisch besungen<sup>166</sup>. Sämtliche Schülerinnen entsprachen mit ihrer Kurzhaarfrisur und ihren schlanken Körpern diesem Ideal der ›neuen Frau‹, der nachgesagt wurde, dass sie gerne auch einmal Tennis spielt, sich an der frischen Luft bewegt, emanzipiert sei und einen kreativen Beruf anstrebe. Die Schule stellte sich mit dieser Motivwahl also als modern und aufgeschlossen gegenüber neuen (Körper-)Moden dar.

Hinzu kam der bemerkenswerte Umstand, dass in dieser Fotografie die Aktivität eher von den Schülerinnen ausging, während der Lehrer die Übung eher beobachtete und leitete. Dies widersprach den häufig bemühten Szenen des Unterrichts ›bei einem Schauspiellehrer. In lehrerzentrierten Abbildungen saß oder stand der Lehrer vor den in Reihe versammelten Lernenden und dozierte; die Schülerschaft richtet die Aufmerksamkeit ganz auf den Lehrer. Ein körperliches Training wurde nicht dargestellt, vielmehr wirkte dieser Bildertypus ›Unterricht bei ...‹ so starr wie ein Klassenfoto. Ganz anders hier: Die Schülerinnen schienen eher auf das Spiel konzentriert und schenkten Jessner kaum Aufmerksamkeit. Wiewohl sie Posen einnahmen, wirkten sie dabei nicht übermäßig erstarrt; es wirkte, als seien ihnen diese Übungen tatsächlich vertraut.

164 Vgl. etwa die Bilder im Bundesarchiv:

»Tänzerinnen bei Übungen am Strand, Choreographisches Institut von Rudolf Laban, Mai 1929«, BArch, Bild 102–09848, Georg Pahl, »Hannoversche Musterturnschule von Carl Loges, Schülerinnen bei Übungen/Vorführungen.« BArch, Bild 102–13409, Georg Pahl; »Modernes Turnen, 1929«, BArch, Bild 102–07750, Georg Pahl; <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/>.

165 Jessner, »*Hinter dem Vorhang*«, 1979, S. 258.

166 »O wie praktisch, o wie praktisch ist die Berlinerin!/Heut ist schon jeder Backfisch eine Verdienlerin./Ob sie kocht, ob sie küsst, ob sie Kinder wiegt;/Ob sie tanzt, ob sie tippt, ob sie mensendieckt –/O wie praktisch, oh wie praktisch ist die Berlinerin!«, Claire Waldhoff, »O wie praktisch (ist die Berlinerin)«. Text und Musik Friedrich Holländer. 1927; vgl. auch Willy Rosen, »Frau Levy mensendieckt« [sic!], 1926.

Durch diese Aktivität bildeten die Schülerinnen eine aktive Konfiguration, die den zentral stehenden Jessner umrahmte.

Das Spiel fand jedoch nicht in der Natur, sondern in einem architektonisch gestalteten Innenhof einer Kunstakademie statt. Jessner stand direkt vor einem Brunnen, dessen geschwungenen Wasserkelche sein Haupt wie eine Krone überragten. Die Sprache der Baukunst wirkte hier seltsam antiquiert, wenn man sie mit der Sportmode kontrastierte. Zwar hatte der Brunnen keine historisierende Zierart oder gar Skulpturen wie der straßenseitig errichtete Orpheus-Brunnen und der noch erhaltene Prometheus-Brunnen an der Hardenbergstraße,<sup>167</sup> jedoch hätte eine solche mythisch-figürliche Zierart auch zu diesem Brunnen gepasst. Durch das Zusammenspiel des Brunnens mit dem Künstler Jessner in Bildmitte, umringt von herumwirbelnden jungen Frauen, drängte sich eine ikonische Parallele auf, etwa zur Skulptur »Bad des Apollo« im Versailler Schlosspark.<sup>168</sup> Dort pflegten die Nymphen den Apollo, den Gott des Lichts, des Frühlings, der sittlichen Reinigung und Mäßigung, der Weissagung, der Künste, insbesondere der Musik, der Dichtkunst und des Gesangs. In diesem Foto trat ebenfalls ein berühmter, männlich gelesener Körper, der mit Kunst assoziiert wurde, auf, welcher von Nymphen, d. h. jungen, im heiratsfähigen Alter gelesenen Frauen, umgeben war. Jedoch könnte das Aktivitätsschema auf diesem Foto nicht verschiedener sein vom Brunnen in Versailler Schlosspark. Während die mythischen Nymphen ihre Talente ganz dem Apollo widmeten, wendeten die Schauspielschülerinnen ihre Naturkräfte auf sich selbst, quasi um ihre Talente zu pflegen. Entsprechend ignorierten sie Jessner, den Mann in der Bildmitte. Sie interessierten sich mehr für den Ball, der zwischen ihnen zirkulierte. Übertragen müsste man sich Apollo also als Fremdkörper in einem fröhlichen und sich selbst genügenden Wasserspiel junger Frauen vorstellen.

Es ist wahrscheinlich, dass Jessner eine solche Verdrehung klassischer Bildsujets auf-fiel. Als Regisseur konnte er gut einschätzen, welche Wirkung bestimmte Konfigurationen im Raum ausüben und welche Symbolik ein architektonisches Setting vermittelt. Fotoabzüge waren noch relativ kostspielig, sodass zumindest vor der Freigabe der Bilder zur weiteren öffentlichen Verwendung (die jenseits der hauseigenen Jahresberichte nicht verbürgt ist)<sup>169</sup> sein kontrollierender Blick anzunehmen war. Die Bilder wurden jedoch selbstverständlich im Archiv der Schauspielschule einsortiert; eine Indizierung Jessners

167 Der genaue Standort des abgelichteten Brunnens ebenso wie Angaben zur Person, die ihn gestaltet hat, sind unklar. Baulich passt die Ansicht zu den Innenhöfen der Akademie für Bildende Kunst, jedoch lässt sich die abgelichtete Fensterteilung nicht eindeutig zuordnen. Im heutigen Baubestand findet sich zudem kein Brunnen in den Innenhöfen. Anders die Zuordnung der Brunnen an der Hardenbergstraße: Den ehemaligen Orpheus-Brunnen gestaltete Ernst Herter, den Prometheus-Brunnen Emil Hundrieser.

168 Bains d'Apollon, Skulpturen, 1664/72, von François Girardon (1628–1715) und Thomas Regnaudin (1622–1706).

169 Nach Einschätzung des langjährigen Archivars der UdK Dietmar Schenk in einem Gespräch am 23.11.2023 wurden die Fotografien nur zum Eigengebrauch der Hochschule angefertigt. Ein am 01.11.1926 verfasstes Gesuch der »Presse Photo Nachrichtendienst« an die »Leitung der Staatlichen Schauspielschule, Gendarmen Markt«, also an Jessner, um Anfertigung einer »Reihe photographischer Aufnahmen [...], aus der die Tätigkeit der Schauspielschule anschaulich hervorgeht, um diese Photographien in der gesamten deutschen Presse zur Veröffentlichung zu bringen« bestätigte diesen Eindruck. UdK-Archiv 2686 (Schauspielschule Spezialia) Bd. 2, o. Bl. Nr. Das Ersuchen wur-

ist dazu nicht vermerkt. Es ist daher anzunehmen, dass es mit der Selbstinszenierung vor dem Brunnen inmitten der Schülerinnen auch um eine gewisse Verdrehung patriarchischer Machtverhältnisse ging. Von sieben Bildern zeigen nur zwei Jessner als den Schulleiter. Auf den übrigen Bildern wurden Eindrücke vom Körpertraining abgelichtet. Der Geist der Schule war also primär derjenige, dass hier Schauspielschülerinnen und -schüler spielend lernten und weniger, dass sie sitzen und zuhören sollten, wenn eine etablierte Autorität sprach. Das war pädagogisch ein gewaltiger Schritt weg von der Erziehung durch Disziplin und Drill hin zu reformpädagogischen Ansätzen eines Lernens aus Erfahrung. Die Schauspielschule setzte sich in diesen Bildern bewusst der Kritik konservativer Theaterkritik aus, die wohl wenig mit den propädeutischen Übungen in Rhythmischer Gymnastik anfangen konnte und sich die Ausbildung primär als das Studium einer Rolle vorstellte.

### Lehrbetrieb unter der Anbindung an die Musikhochschule

Die Bildaussage dieses Fotos wird umso bedeutender, wenn man bedenkt, dass die Schauspielschule sich in ihrer atmosphärischen Charakteristik auch in eine *Hochschule für Musik* einpassen musste, die über eine lange Tradition verfügte. Die Gestaltung des Fotos der Schauspielschule lässt sich mit den etwa zeitgleich angefertigten Fotografien benachbarter künstlerischer Klassen an der *Hochschule für Musik* vergleichen.

Abb. 31: Prof. Hörth mit Schülerinnen und Schülern auf der Probebühne.



Diese Nachbarschaft wurde durch Raumnot und fehlende eigene Räumlichkeiten für die Schauspielschule intensiviert. Sogar in einer Umfrage unter den Lehrkräften

---

de mit Verweis auf noch kommende Schüleraufführungen am 15.11.1923 seitens der Direktion abschlägig beschieden. Weitere derartige Gesuche von Presseagenturen finden sich in den Akten.

der benachbarten *Akademie für Bildende Kunst* merkte der Maler und Grafiker Emil Orlik (1870–1932) Störungen durch die »lärmende Musikhochschule (Übungen mit der Flöte, Posaune, Trommeln ach)!«<sup>170</sup> an. Die Lärmbelästigung in den hohen Räumen der Musikschule selbst muss entsprechend intensiv gewesen sein. Die Opernklasse unter Prof. Hoerth etwa entschied sich für eine Darstellung, die treffend den hohen Grad an Organisation musiktheatraler Szenearbeit verdeutlichte. Im rechten Teil der Bühne wurde eine Darstellerin auf einem aus Leder gefertigten Ohrensessel positioniert. Neben ihr stand eine weitere Darstellerin. Beide schauten auf den Probenleiter, der die Szene durch seine Nickelbrille inspizierte und der mit gestreckter Brust und erhobenem Haupt das szenische Geschehen zu dominieren schien. Unmissverständlich drückte sein ausgestreckter linker Zeigefinger aus, dass er hier Regie führte. Seine Position vorne links wurde von acht sitzenden und zwei stehenden Personen hervorgehoben, die offensichtlich die Opernschülerinnen und -schüler darstellten. Sie orchestrierten sich entlang einer Fluchtlinie zur Bildmitte hin. Als eine Art Publikum nahmen sie passiv am Unterricht teil. Ihre Handhaltung deutete dies an: die Hände auf den Oberschenkeln abgelegt, eine Hand, die an einer Halskette nestelte, gefaltete Hände auf überschlagenen Beinen. Verglichen mit den körperlichen Aktionen der Schauspielschülerinnen in Jessners Klasse wirkten diese Abgebildeten aus der Opernklasse in ihren sitzenden Posen um Jahre älter, wozu auch die eher gediegene Garderobe beitragen mochte. Auch die agierenden Schülerinnen in der rechten Bildhälfte wirkten gleichsam arretiert.

Abb. 32: Prof. Paul Weschke mit seiner Posaunen-Klasse.



170 UdK-Archiv, Bestand 8 (Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Nr. 1, Gebäude, o. S., Fragebogen vom 06.10.1927. Vgl. zur Baugeschichte und Bewertung der Eignung der Akademie für Bildende Kunst: Michael Bollé, *Vom Marstall Unter den Linden zum Neubau in Charlottenburg. Zur Planungsgeschichte des Hauptgebäudes der Universität der Künste Berlin, 1875–1902* (= Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Bd. 5), Berlin: UdK 2002, S. 28f.

Noch weiter zurück, nämlich in die Ikonologie der Militärmusik, ging das Klassenfoto der Posaunenklasse von Prof. Weschke (1867–1940), der seit 1903 an der Hochschule lehrte. Auf ihm bildeten die Posaunenschüler, fünf links und sechs rechts, eine Fluchtlinie auf den dirigierenden Professor, der beinahe hinter dem glänzenden Gewirr aus Zug und Trichtern zu verschwinden drohte. Einzig die dunkle Zahnlucke eines Schülers links störte die Ordnung. Kommuniziert wurde hier der Gleichtakt von Ton, Bewegung und Gebärde, was natürlich nicht zu einem selbstverständlichen Charakteristikum des Instruments gehörte. Beide Fotografien der Opern- und Posaunenklasse finden sich im Konvolut der Schauspielschule, sodass man sie als Modelle auffassen könnte, von denen sich die Fotoserie der Schauspielschule abheben sollte.

Die Quellenlage lässt kaum weitere Aussagen über den Schulbetrieb, die verwendeten Lehrmittel und Lehrmethoden zu. Vergleicht man allerdings diese staatlich geförderte Bildungsinstitution mit der privaten Schauspielschule in Düsseldorf, London, der ›Reinhardt-Schule‹ oder der privaten Schule Feldern-Förster, so sind deutliche Unterschiede auszumachen. Das Aufnahmeverfahren an der staatlichen Schauspielschule war geregelt und mit großer Kommission aller Lehrenden sowie der Berufsverbände prominent besetzt. Eine Begrenzung der Schülerzahl war beabsichtigt; das Schulgeld war moderat. Man betonte die finanzielle Unabhängigkeit von den Einkünften aus Schulgeldern. Allerdings vermittelten zahlreiche Bittbriefe um Stipendien und einen freien Mittagstisch auch ein relativistisches Bild der Möglichkeiten. Die Anbindung an eine staatliche Behörde verhinderte die Ausbildung jenes Gesamtkunstkörpers, in dem die Schauspielerinnen und Schauspieler nahtlos in einen angrenzenden Theaterbetrieb wechselten und den Status der Schülerin bzw. des Schülers nicht verlassen konnten. Die Beziehung zwischen Lehrkräften und Schülerinnen und Schülern war weniger emotional und auf eine idealisierte Zukunft ausgerichtet als etwa im Düsseldorfer Reformprojekt. Dumont in Düsseldorf oder Fogerty in London hatten auch wörtlich den Ton angegeben, bestimmten das Sprechen ihrer Schülerinnen und Schüler und wirkten weit mehr als nur ein pädagogisches und soziales Rollenmodell. In keiner Theaterkritik zu Schüleraufführungen der Schauspielschule unter der Leitung Jessners ist vermerkt, dass man ihn zu hören oder seinen Stil zu sehen glaubte. Jessner agierte eher im Hintergrund und ließ auch seine Schüler, etwa Dr. Wolfgang Litten, die Aufführungen in der Akademie inszenieren.

Mit der Schauspielschule unter Jessner wurde vor allem ein institutioneller, weniger ein methodischer Schritt in der Professionalisierung der Schauspielerinnen und Schauspieler unternommen. Die öffentliche Reaktion auf die Schule machte deutlich, dass dieser formale Schritt in die Berufsbildung ebenfalls so wahrgenommen wurde.

### 9.3 Die Schließung einer Schule durch mangelnde Legitimation

Die erste staatlich geförderte Schauspielschule bestand nur sechs Jahre, dann wurde sie von staatlicher Seite geschlossen und als Schulstelle des *Deutschen Bühnenvereins* und der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* kommissarisch weitergeführt. Mit der Gleichschaltung der Kulturinstitutionen im Nationalsozialismus ging sie später in ihrer Spezifik in allgemeinen Bestrebungen zur Vereinheitlichung und Verstaatlichung der

Schauspielausbildung auf. Im abschließenden Kapitel wird erzählt, wie die Schließung konkret erfolgte. Wenn Institutionen in Krisen geraten und der rhetorische Umweg bedrohliche Kräfte nicht mehr ausbremsen kann, dann treten die Legitimationserzählungen umso deutlicher hervor.

Einen konkreten und datierbaren Beitrag zur Aufgabe dieses Reformprojektes an der *Hochschule für Musik* stellten sicher Leopold Jessners Demission als Intendant des *Preußischen Staatstheaters* (1930) und seine Flucht (1933) dar. Die Diskurse und Akteure der Schließung waren jedoch vielfältig und vereinigten unterschiedliche Interessen. Das Zusammenwirken von Jessner, dem Direktor der Hochschule Schünemann, und unterschiedlichen staatlichen Behörden soll im Folgenden näher untersucht werden. Es geht dabei neben der konkreten Fallstudie um die Besonderheit einer öffentlich geförderten Ausbildungsinstitution, die sich in ihrem Selbstverständnis auch als Stütze der demokratischen Staats- und Regierungsform versteht.

Über die ersten Versuche einer Mitbestimmung der Studierenden hinaus wäre dies das kulturelle Erbe: Der demokratisch verfasste deutsche Staat investierte 1925 erstmals in die Ausbildung des schauspielerischen Nachwuchses, er eröffnete einen neuen Freiraum der Bildung jenseits privater Interessen und legte im Umkehrschluss nahe, dass sich Lehrende und Studierende zu der demokratischen Staatsform bekannten. Aus dieser Perspektive betrachtet war das Ende einer öffentlichen Bildungsinstitution kein trivialer Fall, wie etwa die Schließung einer privaten Schule. Sie war ein Symptom einer Demokratie in der Krise.

### Ansatz: Schulschließung als Teil der Auflösung demokratischer Strukturen

Die Erzählung der Schließung einer demokratischen Institution soll und kann nur bedingt chronologisch erfolgen. Die konkreten Beschlüsse zur Schließung und Abwicklung verfehlten in ihrer Auflistung nämlich die komplexen Netzwerke der machtpolitischen Entscheidungsfindung sowie die verwaltungs- und organisationspezifischen Einbettungen, kurz die rhetorische Situation der Entscheidungsfindung in Widerfahrnissituationen. Vor allem liefen einfache chronologische Erzählungen dessen, was wann geschah, Gefahr, die Zeit vor der Machtübergabe an das nationalsozialistische Regime vom Datum ›1933‹ her zu erzählen und ihr ein teleologisches Momentum zu verleihen, so als mündeten alle Unruhen und Krisen notwendig in eine totalitäre Staatsform. Wie zu zeigen ist, war die zunehmende Akzeptanz autokratischer Herrschaftsformen, die schließlich in eine Diktatur mündete, zu verhindern. Es gab Widerstand, es gab Alternativen und eine durchaus schwankende Stimmungslage. Die Schauspielschule, wie die Republik, hätte diese Krisen, so eine Hypothese des Erzählens, möglicherweise auch überstanden.

Zu erzählen sein wird also der allmähliche Verlust der Legitimation demokratischer Institutionen und demokratisch ermittelter Mehrheiten. Demokratische Institutionen sind in ihrer Gründung und ihrem Bestehen vom Willen der Mehrheit abhängig. Sie müssen politische Mehrheiten versammeln, die ihrer Legitimation zustimmen. Verschwinden sie, verschwindet zugleich eine demokratische Errungenschaft. Für einen Verlust an politischer Legitimation waren jedoch schulinterne Gründe nicht primär ursächlich, wohl aber eine Verschärfung der finanziellen Lage, die sowohl das Regie-

runghandeln einschränkte als auch auf volkswirtschaftlicher Ebene große Verluste bewirkte. Der Beschluss zur Einrichtung der Schule und die Aufnahme des Betriebes 1925 fanden also unter gänzlich anderen demokratischen Vorzeichen statt als das Bestreben ab 1928/29, das schließlich zu ihrer Schließung 1931 führte. Die Schließung der Schauspielschule erfolgte dann sukzessive zwischen 1929 und 1931.

Es ist nicht ausgemacht, ob eine 1929 aufgetretene Deckungslücke die Schließung ursächlich verursacht hat. Das Defizit war vergleichsweise überschaubar und erklärlich, wenn man die allgemein angespannte Finanzlage nach der Weltwirtschaftskrise berücksichtigt. Möglicherweise hätte die Schule im Zuge der politischen Anfeindung Jessners auch ohne Deckungslücke unter Beobachtung gestanden. Oder sie wäre aus arbeitsmarktpolitischen Gründen angesichts hoher Arbeitslosenzahlen infrage gestellt worden. Demokratische Institutionen erscheinen in diesem Licht immer fragil und legitimationsbedürftig, ganz unabhängig von einer Weltwirtschaftskrise, der Massenarbeitslosigkeit und dem Erstarken populistischer, extremistischer und xenophober Politiken.

Zum Krisenszenario der Institution zählte auch, dass die Einrichtung demokratischer Institutionen in der Weimarer Republik überhaupt ein Novum darstellte, mit dem die historischen Akteure wenig Erfahrung hatten. Welchen Wert man dieser Einrichtung zusprechen konnte, welchen Beitrag sie zum Erhalt einer Demokratie leisten konnte und was ein egalitäres Prinzip der Herrschaft an Pflege, Umsicht und Einsicht verlangte, um zu gelingen – dafür hatten weite Teile der am Betrieb und der Finanzierung beteiligten Akteure auf der Ebene der Ministerien, der Oberrechnungskammer, der Theaterintendanten kaum eine Vorstellung und keinerlei empirische Erfahrung. Utilitaristisch eingestellten Menschen, die nach dem konkreten Nutzen und dem Aufwand einer staatlichen Ausbildung fragten, konnte also nur das aufklärerische Argument entgegengehalten werden, dass eine Demokratie vernünftig sei. Dass etwas vernünftig ist, überzeugt jedoch nicht, wenn die primäre Sorge darin besteht, ob etwas realistisch, funktional und bezahlbar ist. Inwiefern es auf lange Sicht sogar einen Gewinn für alle darstellt, Freiheit und Gleichheit zu gewähren, war noch ein leeres Versprechen, keine Bilanz.

### Crouch-Ansatz: Managementtechniken im öffentlichen Sektor

Der englische Politikwissenschaftler Colin Crouch hat in seiner Studie zur Postdemokratie einen Zusammenhang zwischen dem *New Public Management*, der Anwendung von Managementtechniken im öffentlichen Sektor und dem Zerfall demokratischer Formen hergestellt. Die in den letzten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts vermehrt erstrebte Optimierung der öffentlichen Verwaltung, der Politik, der Judikative und der öffentlichen Betriebe habe negative Folgen für das demokratische Miteinander mit sich gebracht. Nach Crouch hat die Abkehr vom Sozialstaat hin zu einem Staat, der sich auf wesentliche Kernaufgaben beschränkt und weite Teile seiner Tätigkeit in private Hände verlagert, zur Folge, dass die Zahl der Abgehängten und prekär Beschäftigten, die sich im Wettbewerb befinden, drastisch zugenommen hat. Er sieht dabei einen direkten Zusammenhang zwischen dem Zerfall westlicher liberaler Demokratien und dem Abbau des Wohlfahrtsstaats in den großen, europäischen Industrienationen im Verlauf der 1970er- und 1980er-Jahre.

Die hier vorliegenden Schreiben, Berichte und Erlasse im Umfeld der Schulschließung fallen natürlich nicht in die von Crouch grob skizzierte Frühphase der Demokratisierung, die er in der Wachstumsphase der 1950er- und 1960er-Jahre ansetzt. Die Weimarer Politik, ihre Verwaltung und ihre öffentlichen Betriebe kannten noch keine Zielvereinbarungen oder Leistungszentren. Sie sahen sich nicht als Auftragnehmer für einen abstrakten Staat, der als Auftraggeber auftrat. Das Verwaltungshandeln der Weimarer Republik erfolgte nach Maßgabe der Bürokratie sachorientiert, überpersönlich, effizient und berechenbar, war jedoch nicht in gleichem Maß auf dynamischen Wettbewerb und auf Optimierung ausgerichtet.

Die in der Weimarer Republik praktizierte staatliche Bürokratie spielt allerdings auch heute noch eine tragende Rolle. Sie koexistiert somit in gewisser Weise mit dem *New Public Management*. Somit ist ein systematischer Übertrag einiger Befunde von Crouchs Untersuchung nicht völlig abwegig, weil ein verbindendes demokratisches Staatsverständnis gegeben ist. Crouchs Darlegung des Zusammenspiels von marktwirtschaftlichen Maximen, krisenhaft verfahrenender Sparpolitik und staatlichem Selbstverständnis stellt also eine geeignete Perspektive dar, um die sehr unterschiedlichen Quellen, wie Bilanzberichte, Programmschriften, Landtagsanfragen und (populistische) Zeitungsberichte, mit denen wir es bei der Abwicklung der Schauspielschule zu tun haben, miteinander in Korrespondenz zu bringen. Ziel ist es, die Quellen so zu lesen, dass eine Analyse demokratiefeindlicher Kräfte gelingt.

Folgt man Crouch, so kann man die unterschiedlichen und miteinander verzahnten Dynamiken, die sich an der Schnittstelle von öffentlicher Wohlfahrt und (privat-)wirtschaftlichem Handeln aufmachten, auf fünf Aspekte verdichten: die Macht der Indikatoren, die Verdrehung von Argumenten, die Lobbyarbeit, der Populismus durch Kulturkonservatismus und ein fehlender Legitimationsmythos. Um diese fünf Aspekte, die zum allmählichen Abbau einer demokratischen Institution bzw. ihrem Umbau hin zu einer autoritär und totalitär geführten Schule führten, soll es im Folgenden gehen.

### 9.3.1 Macht der Indikatoren: Die Vorherrschaft der Marktökonomie

In seiner Studie *Postdemokratie* befasst sich Crouch mit der Tendenz zur Kommerzialisierung des öffentlichen Sektors. Aus marktökonomischen Überlegungen ist dabei die Frage zentral, wie man mit der Privatisierung staatlicher Dienstleistungen Geld verdienen kann. Konkret gesprochen: Muss man etwa eine Schauspielausbildung staatlich fördern, oder kann dies nicht ein privater Anbieter effektiver leisten und damit noch Gewinn erzielen?

Eine zentrale Stellgröße für die Durchsetzung einer Kommerzialisierung staatlicher Leistungen ist die Messung ihrer Effizienz. Crouch spricht hier von Indikatoren der Messung und untersucht deren Wirkung, die sich zuweilen als mächtige Verzerrung der Qualität einer Dienstleistung erweist.

Als New Labour in Großbritannien versuchte, die Verringerung der Wartezeiten zum Maßstab für die Qualität medizinischer Leistungen zu machen, zeigten sich solche verzerrenden Effekte: Die Manager im Gesundheitswesen und die Fachleute konzentrierten ihre Ressourcen nun auf diejenigen Posten, die bewertet wurden und politisch von

Bedeutung waren; dazu zogen sie Ressourcen von anderen, weniger einfach zu quantifizierenden Leistungen ab. Die scheinbaren Effizienzgewinne aus dieser Form der Mittelvergabe können recht illusorisch ausfallen, und wenn – was durchaus möglich ist – die leicht zu messenden Aspekte der Wirklichkeit nicht die wichtigsten sind, kann sich dabei sogar ein Verlust an realer Effektivität ergeben.<sup>171</sup>

Die Qualität der medizinischen Leistung richtig zu gewähren, also die gute Therapie und Pflege sicherzustellen, wurde auf das richtige Teilziel »kurze Wartezeit« reduziert, das nun mit vollem Aufwand erreicht werden sollte.

Genau mit dieser Macht der Indikatoren zur Reduktion der Qualitätsmessung einer Schauspielschule haben wir es zu tun. Im Zuge der Schließungsdebatte wurden sehr früh bestimmte Indikatoren eingeführt. Dazu gehörten der zu leistende finanzielle Aufwand und die Anzahl der Absolventinnen und Absolventen. Beide Indikatoren wurden als Quotienten zueinander ins Verhältnis gesetzt. Es entstand ein gut vorstellbarer Maßstab der Effektivität: Für eine ausgebildete Schülerin oder einen ausgebildeten Schüler musste eine bestimmte Summe investiert werden.

### Einnahmen und Finanzierung der Staatlichen Schauspielschule

Will man die Macht der Indikatoren besser verstehen, so muss man zunächst an die mangelnde finanzielle Basis des Schulprojekts erinnern, denn erst die finanziell angespannte Lage verschaffte der Bemessung des Aufwands für die Ausbildung besondere Bedeutung. In den Verhandlungen von 1922/23 gelang es den Gründern nicht, eine solide Finanzierung durch das *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* zu gewährleisten, dauerhafte Stellen einzurichten und damit dem Schulprojekt, analog zu einer staatlichen Schule, eine krisenfeste Finanzierung zu sichern. Eine öffentlich-private Mischfinanzierung der Schule mit den Berufsverbänden (wie etwa in Frankfurt) konnte ebenfalls nicht umgesetzt werden. Stattdessen wurden Anmeldegebühren sowie ein kleines Schulgeld erhoben. Den größten Beitrag lieferte, wie bereits erwähnt, ein Solidarbeitrag, der sogenannte »Schulpfennig«. Dabei handelte es sich um einen Zuschlag zum regulären Kartenverkauf der Staatstheater in Berlin, Kassel und Wiesbaden. Jessner selbst leitete eines dieser Theater. Die anderen Direktoren standen dieser Abgabe kritisch gegenüber, da sie im Gegensatz zu Jessner kaum Einfluss auf die Leitung der Schule und die Auswahl der Schülerinnen und Schüler hatten. Laut einer Erhebung der Oberrechnungskammer Potsdam vom 21. Juni 1929 hatten die Theater folgenden Summen gezahlt:

---

171 Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 112.

*Einnahmen und Ausgaben der Schule 1925–1928*

<b>Schulpfennig</b>				
Jahr	1925	1926	1927	1928
Berlin	21.880,50	36.649,80	38.021,60	29.166,00
Kassel	13.000	10.259,80	8.976,60	8.229,20
Wiesbaden	12.611,40	23.350,10	23.993,50	21.575,30
	47.491,90	70.259,70	70.991,70	58.970,50
<b>Einkünfte aus Schulgeld (200) und Registrierungsabgabe (15).</b>				
Jahr	1925	1926	1927	1928
	950	4370	7.155	7.925
<b>Ausgaben für 33 Schülerinnen und Schüler (1927)</b>				
Schulleitung	10.560			
2 Lehrkräfte für Stimme	8.448			
	7.260			
3 Lehrkräfte für Rollenstudien	6.660			
	6.660			
	6.660			
6 Extra Lehrkräfte für 33 Stunden	12.260			
	58.508			

Entwurf eines Schreibens von Schönemann an das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, o.D. (nach 19. November 1929).

Bis 1927 konnte man also von einem ausgeglichenen Budget sprechen. Mit der Verschärfung der Wirtschaftskrise und dem Einbruch des Kartenverkaufs im Jahr 1929 deckten diese Einnahmen die laufenden Kosten der Schule nicht mehr, was in diesem Jahr zu einem Defizit von 18 Prozent führte. Das Ministerium kompensierte die Defizite in den Jahren 1929 und 1930. Allerdings stand die Schule seitdem unter Beobachtung des Finanzministeriums und der Oberrechnungskammer.

Es folgte die Abwertung der Schule anhand marktökonomischer Indikatoren. Dies vollzog sich in einzelnen, miteinander verwobenen Verwaltungsschritten. Am 17. Oktober 1928 erließ die Preußische Oberrechnungskammer unter der Leitung des Chefpräsidenten Friedrich Ernst Moritz Saemisch (1869–1945)<sup>172</sup> einen Prüferlass an die Inten-

172 Vgl. zu Saemisch und der Oberrechnungskammer Hermann Dommach, *Der Reichssparkommissar Moritz Saemisch in der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M.: Lang 2012; Hans-Peter Ullmann, *Kontrolle und Beratung: Der deutsche Rechnungshof im Wechsel der politischen Systeme des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 47ff.; Arthur Fuchs, *Wesen und Wirkung der Kontrolle*, Tübingen: Verlag 1966, Anm. 3 u. Anm. 37a; Hellmuth Becker und Alexander Kluge, *Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle. Zur Theorie und Praxis der Rechnungsprüfung*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1964, S. 274.

danten der staatlichen Theater in Berlin, Kassel und Wiesbaden. Im Fokus standen die Erhebung und Verwendung des Schulpfennigs. In ihrem Bericht vom 31. Oktober 1928 meldeten die beiden Intendanten der in der preußischen Provinz gelegenen Theater in einem gemeinsamen Schreiben, sowie die Berliner Staatstheater in einem weiteren Bericht, die als Schulgeld überwiesenen Beträge. Die Zahlen wurden durch den Rechnungshof wiederum an den Intendanten der Berliner Staatstheater, Tietjen, mit Abschrift an Schünemann »zur gefälligen Kenntnisnahme und mit dem Anheimstellen, davon gegebenenfalls Gebrauch zu machen«<sup>173</sup> übersandt.

Der kleine Zusatz war bedeutend. Die Oberrechnungskammer ging damit über ihren eigentlichen Auftrag hinaus, die Haushaltsführung staatlicher Einrichtungen auf wirtschaftliche, rechnerische und verwaltungsrechtliche Richtigkeit zu prüfen. Die Oberrechnungskammer konnte Empfehlungen aussprechen. Diese klare Ansage erfolgte hier jedoch nicht; vielmehr deutete man mögliche negative Folgen der Prüfung an. Und dies erfolgte in einer eigenartigen Geste, indem man dazu aufforderte, vom Befund des Berichts, ggf. auch vom Schreiben selbst »Gebrauch zu machen«. Der Adressat des Schreibens, Generalintendant Tietjen, hatte dieses Recht der weiteren Verwendung in jedem Fall, wurde hier aber darin bestärkt, sich etwas auszudenken, aktiv zu werden und dem Bericht Taten folgen zu lassen. Da er von der Schauspielschule nicht profitierte, als Generalintendant allerdings die Schauspielsparte, die über Jessner mit der Schule assoziiert war, nicht beschädigt wissen wollte, war ein Defizit der Schule aus seiner Sicht von Übel.

### Darstellung des Rechnungsberichts: unvollständig und in Auszügen

Politisch im Sinne einer Unterscheidung von Freund und Feind war dieser Akt, weil er die öffentlich verhandelte und beschlossene Finanzierung der Schule, als den gemeinsamen Beschluss von Regierung, Staatstheatern und *Hochschule für Musik* auf eine Bilanz reduzierte. Dabei wurde an keiner Stelle erwähnt, dass es besondere Absprachen gab, wie die Schule zu finanzieren sei und dass sie ein lang gehegtes politisches Reformvorhaben darstellte. Es blieb ferner unerwähnt, dass zu diesen Absprachen öffentliche und demokratische Debatten und Verfahren geführt hatten, dass es also eine staatliche und das Gemeinwohl betreffende Übereinkunft gab und man sich diese Schule leisten wollte. Nicht zuletzt wurde völlig von den sozialen Missständen im Schauspielberuf abgesehen, auf die ein staatlich geregelter Zugang zum Arbeitsmarkt reagierte.

Die Bilanz verdeckte also den soziopolitischen Kontext, in dem die Schule betrieben wurde. Sie suggerierte das einfache Bild einer Deckungslücke. Es entstand der Eindruck: Da leistet sich jemand etwas, das sich nicht rechnet. Was sollte der neu berufene Generalintendant Tietjen mit dieser negativen Bilanz anfangen, wenn nicht sofort Maßnahmen zu ergreifen, die einen weiteren ›Verlust‹ abwendeten? Tietjen kannte die Vorgeschichte nicht, war an den Verhandlungen nicht beteiligt gewesen und unterrichtete letztlich auch nicht an der Schule. Trotzdem wurde das Schreiben – der Hierarchie folgend – an ihn geschickt, mit dem beinahe konspirativ wirkenden Hinweis, mit dem Befund »gegebenenfalls« etwas zu bewirken.

173 Oberrechnungskammer an Intendant Tietjen, 04.12.1928, UdK-Archiv, 2684 (Schauspielschule Generalia), Bd. 2, Bl. 24.

Es war eine unklare, auf eine zukünftige Wendung hin spekulierende Andeutung. Zugleich lag der Spekulation der Oberrechnungskammer eine pseudo-evidente Verlustrechnung zugrunde, die auf einer nicht weiter kommentierten Datenerhebung beruhte und beispielsweise Sachleistungen der Hochschule oder die Umwegrentabilität durch die Professionalisierung der Ausbildung, die der Theater- und Kulturindustrie zugutekommen, außen vor ließ.

Die Rhetorik numerischer Indikatoren, die komplexe Prozesse zu einem griffigen Bild vereinfachen, entfaltete in den folgenden Jahren der Krise der Schauspielschule ihre Wirkung. Sie verdichtete sich zu einer Erzählung angeblicher Misswirtschaft Jessners. So klang etwa diese Erzählung 1931 in der Presstenotiz »Um Jessners Schauspielschule« gleichsam formelhaft an:

Der Hauptausschuß des Preußischen Landtags beriet gestern über den Antrag, der das Staatsministerium ersucht, die staatliche Schauspielschule eingehen zu lassen. [...] Die Schauspielschule wird von dem früheren Intendanten Jessner geleitet und hat im letzten Jahre bei 20 Schülern rund 54000 RM gekostet.<sup>174</sup>

Die Nachricht brachte eine starke Verkürzung zum Ausdruck; sie riss Details aus einem Kontext. Dem leisteten vor allem numerische Indikatoren Vorschub. Außenstehenden wurde suggeriert, Jessner leite eine Schule, in der 20 Schülerinnen und Schüler für 54.000 Reichsmark ausgebildet werden. Das waren 1928 – so konnten alle kaufmännisch leicht nachrechnen – 2.700 Reichsmark pro Schülerin bzw. Schüler, was kaufkraftäquivalent 11.800 Euro im Jahr 2023 entspricht. War das viel oder wenig? Diese Frage hätte in Abwägung der Ausbildungsqualität, der Berufschancen, der Einkommensverhältnisse der Branche etc. erörtert werden müssen. Für Außenstehende musste es allerdings dann viel erscheinen, wenn parallel der Zugang zur Bühne (und zum Film) als Spekulation auf das eigene Genie erschien und der Umstand, »entdeckt« zu werden und sämtliche Schritte zur Ausbildung und Professionalisierung überspringen zu können, zum mythischen Gehalt schauspielerischer Erfolgsgeschichten gehörte. Warum sollte man etwas in die Professionalisierung eines Berufsfeldes investieren, das sich quasi auch als natürliche Bestenauslese auffassen ließ?

Der erste Schritt hin zur Schließung der Schule bestand also darin, die Bewertung der Qualität der Ausbildung zu quantifizieren und sie mit einer Deckungslücke ins Verhältnis zu setzen, statt ihre umfassende Qualität anzuerkennen. Zentral ging es dabei um einen betriebswirtschaftlichen Aspekt: Was kostete eine Absolventin? Was kostete ein Absolvent? Noch weiter geht die Verkürzung, wenn falsche Zahlen lanciert werden. Von 71.000 RM für das Jahr 1928/29 und 66.000 RM für das Jahr 1929/30 war in der Kleinen Anfrage 1459 im Preußischen Landtag der DNVP-Abgeordneten Ilse Noak (1886-?), Julius Koch (1865–1936), Emil Ebersbach (1880–1946) und Eldor Borck (1888–1951) vom 27. Juni 1930 die Rede. Damit waren vermutlich die Einnahmen bezeichnet, nicht das Defizit.<sup>175</sup>

174 »Um Jessners Schauspielschule.«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 04.03.1931.

175 Abschrift vom 16.07.1930 im UdK-Archiv, 2684 (Schauspielschule Generalia ab November 1928), Bd. 2.

### Empfehlung der Rechnungskammer: über das eigene Aufgabengebiet hinausgehend

Die Oberrechnungskammer beließ es nicht bei der Erhebung von Indikatoren. Sie ging über eine nur bilanzierende Bewertung der Schauspielschule hinaus. Dies zeigte sich auch in ihren Empfehlungen, die im Umfeld der Rechnungsprüfung ergingen. Bereits in einem Schreiben vom 21. Juni 1929 schlug die Oberrechnungskammer vor, den Schulpfennig zugunsten einer Grundfinanzierung durch das Ministerium abzuschaffen, »zur Erzielung einer größeren Klarheit über die Wirtschaftsgebarung der Staatstheater«<sup>176</sup> – wohlwissend, dass der Etat des *Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* in naher Zukunft gekürzt werden würde und dass es sich bei einem Solidarbeitrag um eine staatliche Steuer und nicht um eine Einnahme der Theater oder der Schule handelte. Jessner machte in seinem Antwortschreiben vom 19. September 1929 den Vergleich des Schulpfennigs mit der Lustbarkeitssteuer für Privattheater geltend, um die besondere Charakteristik als öffentliche Abgabe hervorzuheben. Vergeblich. Mit dem Vorschlag, den Schulpfennig durch einen Posten im Etat des Kultusministeriums zu ersetzen, hob die Finanzbehörde die Idee einer Solidaritätsabgabe auf. Sie wertete diese Abgabe um in eine Ausgabe, die man kürzen könnte. Dieses Vorgehen wurde nicht zuletzt dadurch ermöglicht, dass die Theater in Kassel und Wiesbaden es unterließen, den kurativen Zweck der Abgabe, nämlich die staatliche Förderung des Schauspielernachwuchses, auch ausdrücklich auf ihren Eintrittskarten zu vermerken. Diese Auflage zur Veröffentlichung war im Erlass des Ministeriums vorgeschrieben. In der Praxis wurde der Schulpfennig jedoch stattdessen unter eine »Wohlfahrtssteuer« subsumiert, unter die auch eine Kleiderabgabe fiel. Almosen – also freiwillige staatliche Leistungen zur Behebung sozialer Missstände, insbesondere von Schauspielerinnen wurden so auf derselben Ebene behandelt wie verpflichtende Investitionen in die Zukunft des Berufsstandes, als welche man die Ausbildung und Professionalisierung von Fachkräften ansehen musste.

Die zweite Empfehlung zeigte die Dominanz marktwirtschaftlicher Konkurrenz gegenüber egalitären kulturpolitischen Erwägungen, also konkret den gleichen Chancen für alle sozialen Einkommens- und Bildungsschichten auf einen Zugang zur Ausbildung. Aus marktökonomischen Überlegungen heraus empfahl die Oberrechnungskammer im selben Schreiben die Prüfung der Schließung der Schule zu erwägen.

Angesichts des starken Angebotes an Schauspielern und der in diesem Stande vorhandenen großen Erwerbslosigkeit sowie in Hinblick auf die bedrängte Finanzlage des Staates dürfte schließlich u.E. vielleicht die Frage zu prüfen sein, ob z.Zt. das Fortbestehen der staatlichen Schauspielschule überhaupt eine dringende Notwendigkeit darstellt. Nach den Berichten über die diesjährige Delegiertentagung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen sind 25 % der Deutschen [sic!] Bühnenangehörigen erwerbslos.<sup>177</sup>

176 Oberrechnungskammer U IV 21746, 21.06.1929, UdK-Archiv 2684 (Schauspielschule Generalia), Bd. 2, Bl. 26.

177 Ebd., S. 3.

Der Gedanke der Solidarität, d. h. das einem gemeinsamen, übergeordneten Interesse dienende Handeln, Denken und Fühlen, wurde rhetorisch durch die kaufmännischen Begriffe der Solidität, Klarheit, Rechtschaffenheit (»Notwendigkeit«) ersetzt, die auf der Annahme knapper Ressourcen (»bedrängte Finanzlage«) und einzelner, miteinander darum ringender Akteure ruhten. Die anvisierte Schließung der Schauspielausbildung erschien wie eine notwendige Marktberreinigung, da dieses ›Produkt‹ bereits am Markt vorhanden war. Keine Rede davon, ob und in welcher Weise die gezählten erwerbslosen Schauspielerinnen und Schauspieler zertifiziert waren, ob es sich um eine geschützte Berufsbezeichnung handelte etc.

Die Fürsprecher der Schule versuchten die von der Oberrechnungskammer erhobenen Zahlen im Folgenden zu erläutern und zu ergänzen. Sie konnten aber den Verknappungsdiskurs nicht revidieren. Da nun einmal eine negative Bilanz als nicht akzeptabel markiert wurde, half der Hinweis auf die Unlogik des ›Sparens am falschen Ende‹ wenig.

Für die Schließungsentscheidung war der positive Ruf der Schule und die Qualität der Ausbildung völlig unerheblich. Die zur Schließung notwendige politische Entscheidung wurde, wie Crouch es beschreibt, primär durch eine Verzerrung von Bewertungskriterien erreicht. Die Oberrechnungskammer blendete in ihrer Darstellung die messbaren Erfolge der Schule aus, die etwa in den Jahrbüchern und Berichten dokumentiert waren. Messbar war beispielsweise die Übernahme der Absolventinnen und Absolventen in Engagements oder das Verhältnis von Bewerbungen zu den zugeteilten Plätzen, ein Zahlenverhältnis, das die Attraktivität des Ausbildungsangebots darstellte. Messbar wäre auch die überregionale Herkunft der Bewerbungen gewesen, die Strahlkraft der Schule also. Man kann von einer Finanzkontrollbehörde nicht verlangen, dass sie pädagogische Qualitäten oder die nachhaltige Professionalisierung eines speziellen Berufsfeldes überblickt. Aber diese Zahlenwerte hätte man zur Kenntnis nehmen können, um ein ganzheitlicheres Bild der Lage zu gewinnen.

Es ist hier getrost von einer intendierten Auslassung zu sprechen. Immerhin beließ es die Oberrechnungskammer nicht bei der Aufstellung der Prüfergebnisse. Im Gegenteil machte das Amt, das für eine genaue Prüfung vor Ort bekannt war,<sup>178</sup> sich vielmehr aktiv auf die Suche nach weiteren numerischen Erhebungen, die sich zur Begründung des Schließungsvorschlags eigneten, und führte so die Zahlen der Berufsverbände über den Schauspiel-Arbeitsmarkt an.

Im Zuge dieses Vorgehens der Oberrechnungskammer drohte die Leistung ›Schauspielausbildung‹ insgesamt qualitative Einbußen zu erleiden. Der empfohlene Rückzug des Staates aus der Ausbildung für Schauspielerinnen und Schauspieler hätte in logischer Konsequenz eine alleinige Regelung durch den Markt zur Folge gehabt, die erwiesenermaßen zu dem diffusen Überangebot im Berufsstand und zu einer sozialen Misere geführt hatte. Auch die negativen Folgen dieser Empfehlung in Form eines Qualitätsverlustes hätte man statistisch prognostizieren können. Zudem lagen Vergleichswerte aus der Zeit vor dem staatlichen Engagement in der Schauspielausbildung vor.

Insbesondere die Berufsverbände *Deutscher Bühnenverein* und *Deutscher Bühnengehöriger* hatten vor dem Ersten Weltkrieg wiederholt darauf hingewiesen, dass eine

178 Vgl. zur Arbeit des Amtes unter Saemisch und von Heppe Hans-Peter Ullmann, *Kontrolle und Bera- tung: Der deutsche Rechnungshof*, 2011, S. 65ff.

Selbstregulierung zu einer qualitativen Verschlechterung führe. Wenn die Berufsbezeichnung ›Schauspieler‹ oder ›Schauspielerin‹ ohne gesicherte Zertifikate verwendet werden konnte und zudem die Ausbildung von finanziellen und persönlichen Ressourcen abhängig sei, so führte dies zu einem Überangebot am Arbeitsmarkt und zu einer Minderung der professionellen Qualität. Die Notwendigkeit, das Berufsfeld der Schauspielerinnen und Schauspieler sozial und nachhaltig zu regulieren, wurde bereits in den Diskussionen zum Reichstheatergesetz 1911 deutlich.<sup>179</sup> Dies war etwa auch der Tenor von Seeligs Programmschrift *Geschäftstheater oder Kulturtheater?* Das Kultusministerium hatte sich unter Haenisch ab 1918 auf Basis dieser qualitativen Bewertung des Arbeitsmarktes darum bemüht, die Ausbildung (ebenso, wie die soziale Absicherung) des Schauspielberufes zu einer Angelegenheit des Wohlfahrtsstaates zu machen. Man müsste die »Notwendigkeit der staatlichen und gemeindlichen Fürsorge für die Theaterangelegenheiten«<sup>180</sup> anerkennen. Eine Ausbildung sollte man sich nicht einfach kaufen können. Denn Theater und die Theaterausbildung habe

genau so viel und so wenig mit wirtschaftlichen Fragen zu tun [...] wie die Kirche, Schule Kunstakademie usw. Ist das Theater eine Kulturanstalt und nicht ein Erwerbsgeschäft, so hat es so wenig wie Kirche und Schule den Zweck, wirtschaftliche Ergebnisse, Gewinn und Renten, zu erzeugen.<sup>181</sup>

Ein deutliches Plädoyer dafür, die Schauspielausbildung ganz aus dem merkantilen Verwertungszusammenhang herauszunehmen und sie zur Angelegenheit grundlegender staatlicher Förderung zu machen.

Das Schreiben der Oberrechnungskammer erweckte dagegen den deutlichen Anschein, dass es weder um eine spezifische Berücksichtigung mehrerer Indikatoren noch um die Anerkennung wohlfahrtsstaatlicher Fürsorge ging. Pädagogische Ziele oder kulturpolitische Argumente wurden den marktökonomischen Aspekten untergeordnet. Der Diskurs verschob sich hin zu primär numerischen Kriterien, und dies war der entscheidende erste Schritt, der die Schließung ermöglichte. Beide Verzerrungen, die selektive Bemessung des Schulbetriebs wie auch die grundlegende Abwertung der Qualitäten einer Schauspielausbildung, lagen der Schließungsempfehlung der Oberrechnungskammer zugrunde.

Mit ihrer Empfehlung überschritt die Oberrechnungskammer ihre prüfende und empfehlende Aufgabe innerhalb des staatlichen Gefüges, sie gerierte sich als eine außenstehende Überwachungsinstanz. Dies war kein Einzelfall und nicht speziell gegen die Theaterbranche gerichtet. Vielmehr zeichneten sich der Reichsrechnungshof und

179 Bericht betreffend Erlaß eines Reichstheatergesetzes, Verhandlungen des Reichstags, 12. Legislaturperiode, II. Session 1911, 4. Bd., *Stenographische Berichte von der 166. Sitzung* (04.05.1911), S. 6356–6358; Resolution Nr. 237, *Anlagen zu den Stenographischen Berichten über die Verhandlungen des Reichstags*, 13. Legislaturperiode, I. Session, Bd. 298, S. 222f., in: *Verhandlungen des Deutschen Reichstags und seiner Vorläufer. Reichstag des Kaiserreichs 1895–1918, Protokolle/Anlagen*, unter [https://www.reichstagsprotokolle.de/rtbiiiaufauf\\_k12.html](https://www.reichstagsprotokolle.de/rtbiiiaufauf_k12.html) [17.05.2023].

180 Schreiben von Konrad Haenisch an sämtliche Staatsminister, GStA PK I HA. Rep. 90A, Nr. 2405, Dokument 32, S. 2.

181 Haenisch an sämtliche Staatsminister, ebd., S. 4.

die Preußische Oberrechnungskammer, die beide unter Saemischs Leitung standen, durch sehr dynamische und effektive Prüfverfahren aus, die mit großem Eifer betrieben wurden. Von einem »System Saemisch« spricht Ullmann in seiner Untersuchung des Reichsrechnungshofs. Der Reichssparkommissar meinte mit »Sparsamkeit« durchweg »Wirtschaftlichkeit« und betrieb proaktiv die Prüfung, welche staatlichen Dienstleistungen und Betriebe gewinnbringend betrieben werden könnten. Ganz so fern von jenem Optimierungsdenken des *New Public Management* waren Saemischs Maximen nicht, wengleich die Methoden divergierten.

## Demokratische Kontrollmechanismen für Haushalt und Schulden

Wie die entstandene Deckungslücke zu schließen sei, konnte die Oberrechnungskammer nicht vorschreiben. Sie konnte lediglich Prüferlase verfügen, musste sich darüber hinaus aber auf Ratschläge beschränken. Warum war dies so? Die Entscheidungen über den Haushalt und den Umgang mit Schulden oblagen in der Demokratie der Weimarer Republik einem parlamentarischen und öffentlich nachvollziehbaren Verfahren und waren damit Angelegenheiten, die zwischen der Regierung und dem Parlament ausgehandelt werden mussten. Dabei waren die von der Oberrechnungskammer hergestellten numerischen Vergleichswerte zwar eine notwendige und hilfreiche Größe, jedoch bei Weitem nicht das dominante Entscheidungskriterium. Denn wäre dies der Fall gewesen, so hätten alle staatlichen Pflichtausgaben, wie etwa die Verteidigung, die soziale Wohlfahrt, die innere Sicherheit etc., gleichermaßen und allein nach der Maßgabe bewertet werden müssen, ob man sich diese Ausgaben leisten kann, und nicht, ob eine Mehrheit für diese Ausgaben stimmte. Das aber war offensichtlich nicht der Fall; im Gegenteil, manche Ausgabenposten wie Sozialleistungen waren verpflichtende staatliche Leistungen, andere, wie die Kulturförderung, waren freiwillige Leistungen; manche Kosten wurden temporär übernommen, wie etwa eine Katastrophenhilfe; andere Kosten wie etwa Subventionen wurden aufgrund von Sparzwängen gekürzt. Diese Ungleichheit der Bewertung staatlicher Ausgaben bei gleichzeitiger numerischer Vergleichbarkeit war das Ergebnis eines historischen und kulturellen Aushandlungsprozesses, der in der Demokratie zudem an wechselnde Mehrheiten gebunden war. De facto hat sich der Rechnungshof an diese Zurückhaltung nicht gehalten. Überliefert sind vielmehr zahlreiche Vorgänge, in denen der Rechnungshof die Unterstützung des Parlaments und der Öffentlichkeit suchte, um aus seinen Rügen Folgen erwachsen zu lassen. In anderen Vorgängen kooperierte er wiederum eng mit der Ministerialbürokratie und der Regierung, so etwa in der Lösung (und Vertuschung) des größten Finanzskandals der Weimarer Republik, der heimlichen Aufrüstung der Reichswehr aus schwarzen Kassen.<sup>182</sup>

### 9.3.2 Verdrehung von Argumenten: hohe Arbeitslosigkeit im Schauspielberuf

Die Verkürzung komplexer qualitativer Bewertungen nach dem Maßstab spezifischer Indikatoren führte zu quantifizierbaren und vergleichbaren Werten. Sie stellten eine Vereinfachung dar. Das war ein notwendiger, jedoch noch kein hinreichender Schritt,

182 Vgl. hierzu Ullmann, *Kontrolle und Beratung: Der deutsche Rechnungshof*, 2011, S. 119ff.

damit politische Akteure zu einem Schließungsbeschluss gelangten, und damit war bei Weitem noch keine Mehrheit für diese Entscheidung beschafft. Ein weiterer notwendiger Schritt hin zur Schließung der Schule war folglich nötig und dieser war ebenfalls an die numerische Bewertung gekoppelt. Er bestand darin, bestimmte Begründungszusammenhänge für oder gegen eine Entscheidung herzustellen. Dabei war zu berücksichtigen, dass numerische Bewertungen aufgrund ihrer Abstraktion bekanntlich eher nüchtern und weniger rhetorisch wirken. »18 Prozent Defizit« beispielsweise schien intuitiv einen Handlungsdruck zu erzeugen, unabhängig davon, worauf sich diese Prozentangabe bezog und um welche Art der Ausgabe es sich handelte. Ob es sich jedoch beispielsweise bei dem Koeffizienten von eingesetzten Mitteln und der Zahl der Absolventinnen und Absolventen um eine betriebswirtschaftliche Kalkulation der Produktivität der Schule, um eine marktwirtschaftliche Zahl, die den Erfolg der Absolventinnen und Absolventen auf dem Arbeitsmarkt einrechnet, oder eher um eine volkswirtschaftliche Ausgabe handelte, für die es unabhängig von einer staatlichen Zielvorgabe keine messbare Größe gab – diese Deutungen konnten beliebig in die Zahlen hineininterpretiert werden. Und genau das geschah bis zu einem Punkt, an dem sich das Argument für die Einführung der Schule in sein Gegenteil verkehrte.

Die Empfehlung der Oberrechnungskammer, man möge erwägen, die Schule aufgrund der wirtschaftlichen Schiefelage zwischen Angebot und Nachfrage an Schauspielerinnen und Schauspielern zu schließen, suggerierte, dass man die Schauspielausbildung an das Angebot auf dem Arbeitsmarkt koppeln könne. Sie machte so aus einer öffentlichen und demokratisch beschiedenen Angelegenheit, wie der Förderung der Künste, einen scheinbar betriebswirtschaftlichen Fall, um den sich ein fiskalisch vernünftiger Staat nicht kümmern sollte.

Diese Verknüpfung enthielt jedoch einen unlogischen Schritt. Denn man konnte nicht aktuell tätige Personen an den Bühnen oder aktuell arbeitslos gemeldete Schauspielerinnen und Schauspieler mit aktuell in Ausbildung befindlichen Personen in ein Verhältnis setzen, solange es dazu keine Verlaufsprognose gab. Diese mangelnde Logik wird im Umkehrschluss erkennbar: Bestünde ein Mangel an Schauspielerinnen und Schauspielern, so könnte der Staat diesem Mangel an professionellen Kräften nicht spontan durch ein Hochfahren der Ausbildungskapazitäten entgegentreten. Aktueller und zukünftiger Bedarf an Kräften waren nur mittelbar aufeinander zu beziehen.

Die Oberrechnungskammer nahm jedoch lediglich die vergangenen Jahre in den Blick. Die verantwortlichen Akteure um Saemisch mussten von dieser eingeschränkten Perspektive wissen. Denn die preußische Oberrechnungskammer wurde von Saemisch in Personalunion mit dem Reichsrechnungshof geführt; beide Perspektiven waren gewissermaßen an einer Arbeitsstelle versammelt. Erstere fungierte als Kontrollinstanz eher bilanzierend, Letztere hingegen war planerisch tätig und richtete den Blick auf zukünftige und nachhaltige Veränderungen in der Verwaltung, den staatlichen Betrieben und den staatlichen Organisationen. Für Personen wie von Heppe, die Saemisch nahe standen, galt eben nicht, was der SPD-Abgeordnete und langjährige Vorsitzende des Haushaltsausschusses Hugo Heimann (1859–1950) über die beiden Finanzausschüsse

des Reiches, den bilanzierenden und den planenden, sagte: Der eine »wußte nicht von der Vergangenheit, der andere nichts von der Zukunft.«<sup>183</sup>

Mit ihrer Schließungsempfehlung, die auf dem Zahlenwerk der Rechnungsprüfung basierte, schaffte die Oberrechnungskammer also ein ›Quasi-Argument‹: Wie ein Kaufmann entscheidet, ein Produkt aus dem Regal zu nehmen, weil die Nachfrage danach sinkt, so könne der Staat entscheiden, professionellen Schauspielernachwuchs abzuschaffen, weil es genug ausgebildete Schauspielerinnen und Schauspieler gab. Das ist eine Verdrehung des von den Berufsverbänden vorgebrachten Arguments, wonach erst die Regulierung der Ausbildung langfristig den Stand der arbeitslosen Schauspielerinnen und Schauspieler senke. Dieses Argument war der Oberrechnungskammer nicht fremd, denn sie bezog ihre Zahlen ja aus den Erhebungen der Berufsverbände. Die zweifellos alarmierende hohe Arbeitslosigkeit unter Schauspielerinnen und Schauspielern hätte also nicht nur als Schiefelage von der Oberrechnungskammer registriert werden müssen, sondern, wenn schon eine Empfehlung erging, hätte die in staatlicher Aufsicht stehende Kontrollbehörde diese Schiefelage mit anderen staatlichen Maßnahmen zusammen denken müssen, die dieser Misere Abhilfe schafften. Dazu gehörte just der Betrieb der Schauspielschule. Der Staat war also sowohl Betreiber von Theaterspielstätten als auch eine Regulationsinstanz und als solche dazu verpflichtet und in der Lage, die Bedingungen des Arbeitsmarktes, der offensichtlich aus den Fugen geraten war, zum Besseren hin zu gestalten. Das hätte die professionelle Ausbildung der Beschäftigten umfasst. Genau aus dieser Selbstverpflichtung heraus wurde die Schauspielschule 1925 als staatliche Organisation gegründet.

Der Staat hatte sich indirekt an den Betriebskosten der Schule beteiligt. Die sachliche Ausstattung sowie die Überlassung von Räumlichkeiten der *Hochschule für Musik*, die Betriebs- und Personalkosten u. a. für die Verwaltung wurden nicht aufgeführt. Hätte man diese Kostenaufstellung angefertigt, wäre zudem aufgefallen, dass das Schulprojekt von Beginn an nicht durchfinanziert war. Das wäre freilich ein politischer Befund, ein starkes Argument für mehr Förderung statt für die Schließung. Denn das Projekt ›Schauspielschule‹ hatte sich trotz knapper Finanzierung bewährt. Die Interessenvertretung der Schauspielerinnen und Schauspieler hätte darauf hinweisen können, dass damit der Staat seiner Aufgabe nicht in ausreichendem Maße nachkam und nachbessern müsste, um sich der Förderung der Künste auch in Krisenzeiten angemessen zu widmen. Warum gibt es Förderung für die Ausbildung in der Musik und in den bildenden Künsten, aber nicht für das Schauspiel? Zudem hätte man auf die Folgekosten für Arbeitslosengeld und Sozialhilfe verweisen können, die nach dem Rückzug des Staates aus der Ausbildung zur Unterstützung arbeitsloser Schauspielerinnen und Schauspieler anfielen.

Wenn hier nun die aktuell hohe Erwerbslosigkeit als Grund angeführt wurde, sich aus der Regulierung und Gestaltung gänzlich zurückzuziehen, so hätte die Schlussfolgerung also genau anders lauten müssen: Eine Finanzierung der Schulkosten, gekoppelt an die Einnahmen der staatlichen Theater, reichte nicht hin. Das Schulprojekt hätte aus anderen Quellen finanziert werden müssen, und der Beschluss von 1923 hätte nachgeschärft werden müssen, denn der Schulbetrieb war weder ursächlich für die temporär

183 Hugo Heimann, *Der Reichshaushalt. Grundlagen, Inhalt und Bedeutung*, Berlin: Dietz 1929, S. 28.

sinkenden Einnahmen der Theater noch konnte eine stabile Finanzierung der Bildung von derart volatilen Faktoren abhängig gemacht werden.

Dieser Gedanke wurde in der nun folgenden politischen Dynamik, die zur Schließung führte, nicht berücksichtigt. Es spielte keine Rolle, dass die pädagogischen Prozesse auf die Zukunft gerichtet waren und daher von kurzfristigen Bilanzen und politischen Debatten getrennt werden mussten. Der Begründungszusammenhang für den Schließungsbeschluss berücksichtigte weder den erfolgreichen Verlauf bis 1929 noch eine Prognose darüber, wie sich die Ausbildung der Schauspielerinnen und Schauspieler mit oder ohne staatliche Schule weiterentwickeln würde.

### 9.3.3 Lobbyarbeit: Zu schwache Vernetzung in die Verwaltung

Eine Bewertung einer staatlichen Leistung anhand primär numerischer Indikatoren und die sich daraus ergebende Verdrehung von Argumentationszusammenhängen waren die ersten gravierenden Schritte, die die Existenz einer demokratischen Institution gefährdeten. Verschärft wurde dies dadurch, dass auf politischer Ebene genügend Kräfte mobilisiert werden konnten, die sich für die Auflösung oder Privatisierung einer staatlichen Institution aussprachen. Unter solchen Bedingungen benötigten (demokratische) Institutionen eine Lobby, das heißt, Fürsprache und Beratung, die sich für ihren Schutz und ihren Fortbestand einsetzten.

Die Schauspielschule verfügte über eine starke Lobby in den Berufsverbänden der Theaterbranche, im Arbeitgeberverband *Deutscher Bühnenverein* und in der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*. Der Einfluss dieser Vereine auf die preußische Kulturpolitik verhalf dem Schulprojekt nach 1918 zum Durchbruch.

#### Zu wenig Lobby für die Schauspielschule

Jedoch konnte der Zuspruch der Berufsverbände, den das Schulprojekt erfuhr, nicht über eine mangelnde verwaltungstechnische Lobbyarbeit hinwegtäuschen. Auf der Ebene der Finanzverwaltung und der Schulaufsicht war der Einfluss der Berufsverbände marginal. Hier bestimmten die Lobbyisten, die die Idee einer erneuerten Volkskultur befürworteten, die Kulturpolitik. Es waren konkret die Männerfreundschaften zwischen Kestenberg und Schünemann, die ein gemeinsames Ziel musikalischer Bildung fördern konnten. Es gab zudem etablierte kulturelle, wissenschaftliche und ökonomische Netzwerke, wie die bereits erwähnten *Berliner Abende*, die *Akademie der Künste* oder die *Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft*, um nur einige zu nennen, in denen sich höhere Beamte des Staates und der Finanzkontrolle mit Vertretern der Politik, der Hochschulen und etablierten Intendanten, Schriftstellern oder Komponisten trafen.

Ein besonderes Beispiel für eine machtvolle Vernetzung öffentlicher und privater Interessen stellt die naturwissenschaftliche Interessengemeinschaft *Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft* dar, ein Vorgänger der *Max-Planck-Gesellschaft*.<sup>184</sup> Sie wurde bereits 1913 als privater

184 Vgl. Ullmann, *Kontrolle und Beratung: Der deutsche Rechnungshof*, 2011, S. 115; Rüdiger Hachtmann: »Die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft 1933–1945«, in: *Vierteljahrsheft für Zeitgeschichte* 56/1, 2008, S. 19–52, S. 37.

Verein gegründet und entfaltete großen Einfluss auf die Forschungs- und Universitätspolitik. Dabei unterhielt sie zugleich ein eigenes Vermögen, das teilweise in schwarzen Kassen lag. Der Präsident des Rechnungshofes und Chefpräsident der Oberrechnungskammer, Friedrich Saemisch, saß von 1922 bis 1941 im Senat der Gesellschaft. Saemisch machte seinen Einfluss geltend und beriet die Gesellschaft, mit welchen Maßnahmen man eine Prüfungsordnung abwehren könnte. Folglich entgingen dem Rechnungshof die illegalen Geschäfte der Gesellschaft lange. Eine ernsthafte Prüfung wurde bis 1937 hinausgezögert.<sup>185</sup>

An diesem Beispiel zeigte sich, dass zwischen karitativen, kulturellen, wissenschaftlichen und finanziellen Organisationen zuweilen ein dichtes und langjährig bestehendes Geflecht von Abhängigkeiten entstand, besonders dann, wenn Personen wie Saemisch zahlreiche Posten in Aufsichtsräten in Personalunion besetzten und selbst eine aktive Personalpolitik betreiben konnten, die einige Vertraute förderte, kritische Stimmen wiederum auszubremsen wusste.<sup>186</sup> So waren in seiner Behörde überwiegend ältere Beamte im Dienst, ausgebildete Juristen, die bereits im Kaiserreich tätig waren. Die Behörde war im Vergleich zu anderen deutlich überaltert und von »konservativen, republikstheischen, aber staatsloyalen Beamten«<sup>187</sup> geprägt, die sich rühmten, ohne personelle Veränderung der Gleichschaltung unter NS-Herrschaft Folge leisten zu können. Man verstand sich als unpolitisch und überparteilich.

Damit verband sich eine deutliche Distanz, ja Abgrenzung gegenüber der Politik, die Betonung strikter »Neutralität« in der Tradition des klassischen Beamtentums sowie die Illusion, unpolitisch handeln zu können und nur einem fiktiven Gesamtinteresse verpflichtet zu sein.<sup>188</sup>

Zu diesen Vertrauten Saemischs zählte ausdrücklich auch der Jurist Theodor von Heppe (1870–1954), einer der Direktoren der Oberrechnungskammer, der mit Theaterangelegenheiten betraut war.<sup>189</sup> Von Heppe wirkte nach einer Beamtenkarriere in der Provinzial- und Kreisverwaltung Ostpreußens u. a. als Regierungspräsident von Ostfriesland und als Leiter der preußischen Krongutsverwaltung, bevor er 1924 zur Oberrechnungskammer stieß und ab 1930 zum Vizepräsidenten der Behörde befördert wurde. Er war es, der den Prüfbericht der staatlichen Theater unterzeichnete und die Frage nach der Notwendigkeit der Schule stellte. Man kann davon ausgehen, dass von Heppe die Empfehlung zur Schließung mit Wissen und Billigung durch Saemisch verfasste. Dafür sprachen neben dem engen Vertrauensverhältnis zwei Umstände. Zum einen kontrollierte Saemisch seine Behörden sehr akribisch; er galt als stets gut informiert und selbst über kleinste Details im Bilde. Zum anderen schien von Heppe die Linie von Saemisch proaktiv umzusetzen, attestierte dieser ihm doch zur Pensionierung 1936 eine kongeniale Zusammenarbeit, ohne die es ihm nicht möglich gewesen wäre, seine umfangreichen Auf-

185 Vgl. hierzu Ullmann, *Kontrolle und Beratung: Der deutsche Rechnungshof*, 2011, S. 114f.

186 Vgl. zur Personalpolitik Ullmann, ebd., S. 58f.

187 Ebd., S. 54.

188 Ebd., S. 52

189 Vgl. zu von Heppe Ullmann, ebd., S. 66f.

gaben zu bewältigen.<sup>190</sup> Von Heppe musste also zum engeren Kreis derjenigen gezählt werden, die über besondere Informationen und Kontakte innerhalb der Kontrollbehörde und darüber hinaus verfügten. Diesen Informationsvorsprung sowie die sich unpolitisch gebärdende Haltung, man wolle nur beraten, geben sich in der kryptischen Formel, man stelle anheim, »gelegentlich vom Inhalt des Schreibens Gebrauch zu machen«, zu erkennen. Für Eingeweihte, zu denen der Minister Becker, möglicherweise auch der Generalintendant Tietjen, zählten, musste diese Andeutung anders aufgefasst werden als für diejenigen außerhalb der Lobby, wie Seelig, Schönemann, Jessner oder auch Kestenberg.

Lobbyismus erfolgte hier nicht allein durch externe Berater, die unidirektional Einfluss auf politische Entscheidungen zu nehmen suchten, sondern auch aus einer Position innerhalb des Verwaltungsapparats. Die klare Trennung zwischen der Mahnung zur Sparsamkeit staatlicher Ausgaben und dem Wunsch nach mehr Wirtschaftlichkeit staatlicher Institutionen verlor sich dabei in den hier skizzierten Netzwerken.

In diesen Kreisen verkehrte Schönemann, dort war Becker oder Tietjen zugegen, dessen Ämterhäufung ins Schema passte – für Jessner hingegen sind keine Einladungen in diese Kreise überliefert und schaut man sich die Gästeliste zu seinem 50sten Geburtstag an, so überwogen Theaterkolleginnen und -kollegen und Vertretungen berufsständischer Vereine. Da also die Befürworter und Gegner des Schulprojektes in völlig getrennten Wirkkreisen verortet waren, konnte die Schließung der Schule von Jessner und den Berufsverbänden nicht verhindert werden. Sie wurden zu deren Abwendung erst zu einem Zeitpunkt aktiv, als die Schließung bereits auf ministerieller und administrativer Ebene beschlossene Sache war.

Für die ab 1929 anstehenden politischen Verhandlungen über den Ausgleich der Defizite war es daher ungünstig, dass Jessner nur offizielle Kontakte zum Ministerium pflegte. Jessner war kein Lobbyist in eigener Sache und sah sich auch nicht primär als Träger eines öffentlichen Amtes, sondern als öffentlicher und kritisch wirkender Kulturschaffender. So liefen die Verhandlungen weitestgehend über Schönemann und Kestenberg, die jedoch andere Interessen höher priorisierten als den Fortbestand der Schauspielschule.

Die schwache Vernetzung des Projekts auf ministerieller Ebene deutete sich bereits an der hybriden Finanzierung der Schule aus einem Solidaritätsbeitrag und Schulgeldern. Rückblickend war Jessner nicht gut beraten, die speziellen Anliegen der *Hochschule für Musik* zu vernachlässigen. Organisatorisch wollte die Hochschule die Schauspielschule als Unterabteilung eingliedern. Solche Unterabteilungen wie etwa die Orchesterschule waren nicht von der Schließung bedroht. Ein organisatorisches Entgegenkommen hätte möglicherweise einen Schutz für die Schule bedeutet. Inhaltlich war die Hochschule an Rhythmischer Gymnastik und Tanz durchaus interessiert und dies hätte zu weiteren Kooperationen zwischen der Schauspielausbildung und den übrigen Studiengängen einer *Hochschule für Musik* führen können.

---

190 Vgl. ebd., S. 67.

## Koalition zur Zentralisierung theaterpolitischer Führungsstrukturen

An dieser Stelle ist es sinnvoll, neben der finanzpolitischen Seite auch die theaterpolitische Situation 1928/29 zu beleuchten, also die Partialinteressen der Theaterleiter, die bereits vor der Schließungsempfehlung kulturpolitisch wirksam waren. Wer war mit welcher Strategie konkret an den Beschlüssen beteiligt? Dabei sticht ein Akteur besonders hervor: der Generalintendant der preußischen Staatstheater Heinz Tietjen (1881–1967). Tietjen war nicht an der Gründung der Schule beteiligt. Zu dieser Zeit, 1922/23 war er noch Intendant in Trier, Saarbrücken und später in Breslau. Allerdings hatte er bereits zu Minister Becker Kontakt, da die Förderung der Theater in den von Frankreich besetzten Gebieten auf ministerieller Ebene priorisiert behandelt wurde. Mit dem Orientalisten Becker sprach Tietjen, geboren und aufgewachsen in Tanger, in Arabisch. Kestenberg wiederum interessierte sich für die Personalie Tietjen im Zusammenhang mit seinem Projekt der *Kroll-Oper*. Auch Seelig war Tietjen bekannt, kurz, der Generalintendant der Preußischen Staatstheater war bestens vernetzt.

Dieses Amt übernahm Tietjen im Zuge der Neugestaltung der Staatstheater ab 1927.<sup>191</sup> Dazu zählten die *Städtische Oper*, deren Intendant er war, die *Staatsoper Unter den Linden* und die *Kroll-Oper* sowie die Theater in Kassel und Wiesbaden – nicht jedoch das *Staatliche Schauspielhaus* und das *Schillertheater*, die bis zu Jessners Demission 1930 unter seiner Leitung blieben.<sup>192</sup> Als Generalintendant wäre er Jessner gegenüber eigentlich höher gestellt, da dieses Amt die Zentralisierung der Leitung vorsah, jedoch wurden das *Staatstheater am Gendarmenmarkt* und das *Schillertheater* erst nach Jessners Demission der Generalintendanz unterstellt. Tietjen war also Vertreter der fördernden Theater neben dem Intendanten von Kassel und Wiesbaden, trat diesem Förderkonsortium allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt bei.

Dass Tietjen zum mächtigsten Theaterintendanten der Weimarer Republik aufstieg, war kein Zufall. Die Idee einer Generalintendanz ging auf seine Denkschrift vom 1. März 1928 über die Neuordnung der Verhältnisse bei den Preußischen Staatstheatern zurück. Das Protokoll einer Aussprache über Tietjens Denkschrift findet sich in den Akten der Schauspielschule und vermittelt einen guten Eindruck davon, welche Machtpositionen und Handlungsmöglichkeiten die historischen Akteure hatten, die an der Schließung der Schule beteiligt waren. Am 20. März 1928 lud das Kultusministerium die Generalintendanz, das Finanzministerium und die Oberrechnungskammer zu einem Treffen ein. Namentlich nahmen an der Sitzung auf höchster Ebene neben Tietjen auch Jessner, Ludwig Seelig und Leo Kestenberg für das Kultusministerium, ein nicht näher bestimmbarer Ministerialdirektor Schulz vom Finanzministerium und, wie bereits erwähnt, der Direktor der Oberrechnungskammer, Theodor von Heppe, teil. Das Verlaufsprotokoll wurde in Potsdam verfasst, also von der dort ansässigen Oberrechnungskammer (das zuständige Landesfinanzamt hatte seinen Sitz in Berlin). Es ließ wenig Zweifel daran, dass sowohl

191 Ministerialerlass U IV 6566.1 vom 13.05.1927.

192 Siehe zur Zentralisierung die Protokolle der Aussprache zwischen der Oberrechnungskammer, dem Finanz- und Kultusministerium sowie den Intendanten Tietjen und Jessner vom 20.03.1928, GStA PK, VI. HA Rep. 138, Nr. 1315 Oberrechnungskammer, Prüfgebiet K, Staatstheater Berlin – Ressortverwaltung Kultur, Haushaltspläne, Bd. 1.

Tietjen als auch der Direktor der Oberrechnungskammer von Heppe ein starkes Interesse an der Zentralisierung der Theaterleitung hatten und eine Allianz bildeten. Sie verband das wiederholt zu Protokoll genommene Votum für eine Zentralisierung der Führungsstruktur mit Prozessen der Rechnungsprüfung.

Der Vertreter der Oberrechnungskammer betont nochmals die Notwendigkeit der baldigen Einrichtung einer allein den Ministern gegenüber verantwortlichen Generalintendantur mit weitgehenden Befugnissen über alle Staatstheater und führte die unbefriedigenden finanziellen Ergebnisse der letzten Jahre in erster Linie auf das Fehlen dieser Organisation zurück.<sup>193</sup>

Die Argumentation der Oberrechnungskammer war klar: Nur eine zentrale Leitung wäre in der Lage, einen ausgeglichenen Haushalt vorzulegen, und verfügte zudem über Möglichkeiten der Umwidmung innerhalb des Haushalts, die bislang die wirtschaftlichen und finanziellen Spielräume der Theaterleitung erschwerten. Die Oberrechnungskammer bewegte sich hier ganz auf der Linie Saemischs, der einer Zentralisierung staatlicher Organisationen das Wort redete.

Tietjens Interesse war wiederum, die alleinige Zuständigkeit über den Etat zu erlangen. Als starke Führungsperson war er ja bereits installiert. Jessner, der anwesend war, wird im Verlaufsprotokoll nicht mit einer Wortmeldung erwähnt. Es ist anzunehmen, dass er einer Zentralisierung von Einfluss, zumal unter der Führung eines machtriebenen Opernintendanten wie Heinz Tietjen<sup>194</sup>, eher kritisch gegenüber stand. Tietjen wurde 1927 vom Amtsgericht Charlottenburg wegen übler Nachrede verurteilt. Er hatte seinem Vorgänger im Amt des Intendanten des Theaters Saarbrücken, Friedrich Schiffermüller, fälschlicherweise Misswirtschaft vorgeworfen und gedroht, ihn beruflich zu schädigen. Jessner engagierte sich bekanntlich für die Sozialpartnerschaft zwischen Bühnengestellten und Theaterleitung sowie für die Verbesserung von Mitbestimmungs- und Arbeitnehmerrechten.

Liest man das ausführliche Protokoll von 1928 weiter, so kam auch der Vertreter des *Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*, Ludwig Seelig, zu Wort. Man gewinnt den Eindruck, dass in dieser Runde kontrovers diskutiert wurde. Seelig hielt dem Direktor von Heppe entgegen, dass die Defizite in den Theaterhaushalten maßgeblich durch Tarifsteigerungen beim künstlerischen Personal verursacht wurden und dass sie alle Theater im Reich betrafen und keine Berliner Schieflage darstellten. Mehrkosten entstünden als Folge von Sozialreformen. Damit verwahrte er sich insbesondere gegen den Eindruck, es handele sich um eine Misswirtschaft bestimmter Berliner Theaterleiter, womit auch der anwesende Jessner gemeint sein dürfte. Die zentrale Theaterleitung stellte für Seelig keine Lösung für diese finanziellen Probleme dar. Eine Überregelung des Haushaltsrechts sei für manches ein Problem, so Seelig; eine Kostensteigerung jedoch

193 Protokoll der Aussprache zwischen der Oberrechnungskammer, dem Finanz- und Kultusministerium, S. 7.

194 »Wie man Intendant wird. Beleidigungsprozess Schiffermüller gegen Generalintendant Tietjen«, in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 727, 30.09.1927.

sei ein davon getrennt zu behandelndes Problem. Seelig vertrat also klar die Interessen der an den Theatern Beschäftigten.

Die Oberrechnungskammer bestand dagegen auf einer »kaufmännisch aufgezogenen Verwaltung der Staatstheater«.

[Der] ideale Zustand [möge] der sein, daß im Etat nur ein fester Zuschuß erscheine, mit dem dann unter allen Umständen ausgekommen werden müsse, während die Verwaltung im Einzelnen für die Einnahmen- und Ausgabenseite freie Hand habe.<sup>195</sup>

Die von Tietjen in seiner Denkschrift unterbreiteten Reformvorschläge wurden bereits 1928 umgesetzt. Auf diese von Tietjen und von Heppe 1928 vorbereitete Debatte traf also das Schreiben der Oberrechnungskammer vom Sommer 1929, in dem ein Defizit des Etats der Schauspielschule bemängelt wurde. Der Prüfbericht mit der Empfehlung zur Schließung der Schauspielschule folgte also einer im Vergleich zu 1923 stark zugenommenen Machtkonzentration im Berliner Theaterwesen. So war es verwaltungstechnisch nicht erstaunlich, dass der Bericht der Oberrechnungskammer direkt an Tietjen und nicht an die in der Schulleitung zentral agierenden Personen Jessner und Schünemann adressiert wurde (sie bekamen eine Kopie). Inhaltlich freilich hätte man erwarten können, dass die Angelegenheit der Schauspielschule zunächst zwischen dem Intendanten und leitenden Professor Jessner, dem Präsidenten der Hochschule Schreker bzw. dem Direktor Schünemann und dem Ministerium zu besprechen wären. Denn diese Akteure waren an der Einrichtung beteiligt und trugen die alleinige Verantwortung für den Betrieb. Sie hätten die irrtümlichen und unvollständigen Sachverhalte, die der Bericht der Oberrechnungskammer in seiner Verkürzung enthielt, zeitnah klären können. Solche bilateralen Klärungen waren jedoch durch die Zentralisierung der Machstruktur kaum möglich. Und so vollzog sich hier ein machtpolitischer Schritt, mit dem das Kosten-Nutzen-Argument der Oberrechnungskammer an den eigentlichen Akteuren vorbei direkt auf die damalige höchste politische Entscheidungsebene gehoben wurde, die des Generalintendanten Heinz Tietjen.

Die Gewinn- und Verlustaufstellung an die Generalintendanz zu adressieren und dabei die eigentlichen Akteure quasi nur in Abschrift in Kenntnis zu setzen, machte deutlich, dass man die Angelegenheit machtpolitisch auffasste und dass es bereits ein inoffizielles Netzwerk aus Entscheidern gab, zwischen denen »auf höchster Ebene« über die Zukunft der Schule entschieden wurde. Jessner und Seelig waren nicht Teil dieses Netzwerkes. Die ventilierte Idee, dass die Schule nicht auch einfach unnötig sei, passt rhetorisch zu diesem hierarchischen Selbstverständnis.

### 9.3.4 Populismus durch Kulturkonservatismus: Verquickung unterschiedlicher Anfeindungen

Parallel zum machtpolitischen Vorgehen durch Lobbyarbeit sind für die Bewertung der Dynamik, die zur Schließung führte, die populistischen Angriffe auf den jüdischen

195 Protokoll der Aussprache zwischen der Oberrechnungskammer, dem Finanz- und Kultusministerium, S. 3f.

Regisseur Leopold Jessner zu berücksichtigen. Vielleicht war ursächlich für Jessners Schweigen in der Sitzung von 1928, bzw. seine diplomatischen Einlassungen zum Schließungsthema, dass er als Theaterleiter und Regisseur längst ein Opfer verbaler Attacken, falscher Unterstellungen und offen antisemitischer Anfeindungen war. Das Dilemma der Opfer populistischer Polemik bestand und besteht ja darin, allein nicht wirkungsvoll reagieren zu können. Selbst ein nobles Schweigen gilt den Aggressoren als Zustimmung, ging es ihnen doch nicht um die Person, deren Einstellungen und Handlungen, sondern darum, die Affektdynamik zu fördern und die schweigenden Zuschauerinnen und Zuschauer zu gewinnen: Mit jeder Attacke schlossen Populisten die eigenen Reihen und machten Schweigende zu Komplizen. Die Adressaten von Hassreden und verbalen Übergriffen waren für die populistische Strategie beinahe austauschbar.

### Jessner als Reizfigur für antisemitische und rechtsextreme Anfeindungen

Hielt nun ein davon Betroffener auf dem niedrigen Niveau dagegen, auf dem die Unterstellungen und Diskreditierungen erfolgten, so verlor er oder sie zu Recht an Glaubwürdigkeit. Schwieg das Opfer, so wurde die gezeigte Toleranz, d. h. das Erleiden, für viele als Akzeptanz gewertet. Ging das Opfer gerichtlich vor, so ließ sich der eine oder andere Akteur in seinen Aktionen vielleicht einhegen, aber insgesamt verhärtete es den Eindruck, hier mache ein Teil einer Elite seinen Einfluss geltend. Eine öffentliche Person wie Jessner konnte nicht denselben Schutz der Privatsphäre, der Religionsausübung und der politischen Meinung für sich reklamieren wie eine Person, die nicht in der Öffentlichkeit stand.

Insbesondere eine links-liberale Gesinnung, die Sozialdemokratie und das Judentum, für die Jessner stand, galten den Populisten als Stigmata. Dies haftete Jessner bereits an, als er 1919 ins Amt kam. Dabei verliefen die Konfliktlinien quer durch die gesellschaftliche Mitte. Der verlorene Krieg und die Revolution waren für weite Teile des Bildungsbürgertums eine erschütternde Kränkung des Selbstbildes. Denn die von ihnen vertretenen Werte, Traditionen und ästhetischen Urteile wurden schlagartig und radikal in Zweifel gezogen. Den aufkommenden neuen Kulturströmungen wie etwa dem Amerikanismus, dem Jazz, der Girl-Kultur, dem sowjetischen Film und den neuen Unterhaltungsformaten in Radio und Film begegneten kulturkonservative Kräfte mit Abwehr und dem Ruf nach staatlichen Interventionen. Diese Haltung fasst die Historikerin Adelheid von Saldern unter dem Begriff der »Kulturkonservativen«. Dies bezeichnete eine breite Sammelbewegung, wobei der »Schwerpunkt bei den mittleren und oberen Schichten sowie bei den sogenannten kulturellen Berufen«<sup>196</sup> lag. Die soziale Schichtung der Kulturkonservativen war sehr vielfältig und zeigte, dass die populistischen Ressentiments und deren schweigende Akzeptanz aus der Mitte der Gesellschaft kamen.

An vorderster Stelle stand das sogenannte Bildungsbürgertum, vom Lehrer bis zum Universitätsprofessor. Sie sahen die Werte der hohen Kultur bedroht; relativ viele da-

196 Adelheid von Saldern, »Massenfreizeit im Visier. Ein Beitrag zu den Deutungs- und Einwirkungsversuchen während der Weimarer Republik«, *Archiv für Sozialgeschichte*, 33, 1939, S. 21–58, S. 26.

von waren Frauen. Ferner sind die alten und neuen Mittelschichten zu nennen, vom etablierten Bäckermeister über den Bankprokuristen bis hin zum Rechtsanwalt und Notar. Eine weitere Gruppe waren die Politiker, darunter relativ viele Frauen. Auch der Adel reihte sich in die Phalanx der Sittenhüter ein. Hinzu kamen noch jene Arbeiterschichten, die im kirchlich-bürgerlichen oder gutsherrlichen Milieu eingebunden blieben. So uneinheitlich die soziale Zusammensetzung der Kulturkonservativen war, so uneinheitlich waren auch die kulturellen Motivationskontexte, angefangen bei der Lebensreform- und Jugendbewegung über die öffentliche Jugendpflege, Erwachsenenbildung, Kirchen bis hin zu Frauenvereinen sowie den paramilitärischen Verbänden.<sup>197</sup>

Die Weimarer Republik war zu ihrem Ende hin in kulturellen Angelegenheiten gespalten und die Spaltungen gingen nicht allein von rechtsextremen Populisten, am wenigsten allein von den Parteigängern der NSDAP aus. Die zunehmende Zügellosigkeit der Populisten, die zuletzt zu Jessners Demission führte, wurde von weiten Teilen der kulturellen Eliten und der Kulturpolitik geduldet. Der Fisch stank vom Kopf her.

Jessners Theaterregie mit seiner formalen Klarheit und überzeitlichen Motivik galt in der Kulturkritik als zu modern. Jessner hielt dagegen, man müsse insbesondere die ›Klassiker‹ auf ihren aktuellen Aussagekern hin inszenieren, sollten sie noch eine Relevanz haben. Einer kulturkonservativen Bewahrung der Klassiker um ihrer selbst willen erteilte er eine Absage.

[B]ei aller Anerkennung für den ersten Platz des Autors muss dem Regisseur das Recht zuerkannt werden, aus seinem Gefühl, aus den Nerven seiner Zeit, aus dem Nerv seines Ichs heraus zu inszenieren.<sup>198</sup>

Seine sozialreformerische Auffassung einer Theaterleitung passte zudem nicht in das Bild eines autokratisch geführten Theaterbetriebs mit einem Impresario alter Schule als Gallionsfigur. Jessner hatte sich zum neuen Modell einer Theaterleitung mehrfach ausführlich zu Wort gemeldet. So beschrieb er 1925 in dem Artikel »Die Physiognomie des Theaterleiters« seinen Führungsstil:

[D]er Theaterleiter heute [ist] nicht mehr jener absolutistische Autokrat, zu dem in der Vorkriegszeit jeder »Direktor« das Zeug in sich fühlte. Er ist vielmehr der Primus inter pares. Er ist ein humaner, ein im Wildeschen Sinne »gebildeter Autokrat«: das Haupt einer Gemeinschaft, in der sich jeder einzelne zu individueller Freiheit emanzipieren darf. Der Unterschied dieses neuen Typs von jenem alten beruht hauptsächlich in der Fähigkeit, seinen Willen nicht aus machtfühndem Eigensinn seinen Mitarbeitern aufzuzwingen, sondern aus einer Erkenntnis wachsen zu lassen, die auch der letzter dieser Mitarbeiter als die richtige akzeptiert.<sup>199</sup>

197 Ebd., S. 26.

198 Leopold Jessner, »Schlußwort auf der Hauptversammlung der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände«, in: Fetting, *Leopold Jessner. Schriften*, S. 161–164, S. 163 (im Text spricht Jessner von einer »Generalversammlung«).

199 Leopold Jessner, »Die Physiognomie des Theaterleiters«, in: Fetting, *Leopold Jessner. Schriften*, 1979, S. 24–25, S. 24.

Offensichtlich sah er sich in der Pflicht, zu erklären und für ein ›Theater der Republik‹ zu werben. Dass er dabei auch wiederholt die Sozialpartnerschaft zwischen dem Bühnenverein und der Genossenschaft hervorhob und sich für Sozialreformen aussprach, irritierte kulturkonservative Kreise.

Kulturkonservative agierten häufig im Zeichen bildungsbürgerlichen Idealismus, kombiniert mit einem relativ rigiden Kulturmoralismus. Sie gingen von normativen Wertmaßstäben über Sittlichkeit und Kunst aus, dachten in eher naiver Weise in Gegensätzen wie ›gut‹ und ›böse‹, Laster und Tugenden, Gesundheit und Krankheit, Sauberkeit und Schmutz.<sup>200</sup>

Man möchte anfügen, dass dieser Idealismus auch eine Abwehr von Reformen implizierte, die die gesellschaftlichen Positionierungen von ›Unten‹ und ›Oben‹ hinterfragten und eine Umverteilung forderten. Für just diesen Ansatz stand aber Jessner.

### Ziel von rassistischen Anfeindungen und Verleumdungen

Mit dem Verdikt des »Kulturbolschewismus«<sup>201</sup>, das u.a. ab 1927 vom rechtsextremen Publizisten Alfred Mühr (1903–1981) propagiert wurde, gewannen die Anfeindungen eine neue, völkisch-antisemitische Note. Nun stand zusätzlich zu seiner politischen Überzeugung und seinem sozialreformerischen Engagement Jessners religiöse Weltanschauung als Jude zur Disposition, wurde doch dieser Kulturbolschewismus als Abwehr alles angeblich ›Undeutschen‹ aufgefasst, gegenüber den slawischen Sprach- und Bevölkerungsgruppen ebenso wie den dort häufig beheimateten Menschen jüdischen Glaubens. Im Kern richtete sich der Vorwurf gegen globale kulturelle Einflüsse jeglicher Art. Diese übte u.a. die Sowjetunion in diversen und mithin avantgardistischen Strömungen zur Selbstdarstellung eines neuen Gesellschaftsmodells aus. Aber auch der lang eingeübte antisemitische Anwurf, eine ›jüdische Weltverschwörung‹ einer Finanzelite strebe die Weltherrschaft an, überlagerte sich mit der antikommunistischen Erzählung. Diese Einflüsse wurden als ›undeutsch‹ bewertet, als etwas, was von außen und fremd auf eine Kultur einwirke. Ihm wurden Begriffe wie der ›deutsche Geist‹, die ›arische Rasse‹, die ›Volkskultur‹ und die ›Heimat‹ entgegengehalten, gepaart mit einer Rhetorik der Reinheit und des Rufes nach Zensur zur Abwehr von ›Schmutz und Schund‹.

Diese Anwürfe und Verschwörungserzählungen waren keine Spinnerei, sondern zielten auf radikale gesellschaftliche Veränderungen ab. Man wähte sich im Notstand und so forderte etwa Alfred Mühr bereits 1926 in einer Kritik von Arnold Bronnens

200 Saldern, »Massenfreizeit im Visier«, 1993, S. 27.

201 Björn Laser schreibt Mühr die Bildung des Begriffs zu. Vgl. Björn Laser, *Kulturbolschewismus! Zur Diskurssemantik der ›totalen Krise‹ 1929–1933*. Frankfurt a.M.: Lang 2010, S. 99. Mühr bediente sich dieses Begriffs in einer Theaterkritik von Erwin Piscators *Gewitter über Gotland* in der *Deutschen Zeitung* vom 24.03.1927. Bei Mühr bezeichnet der Begriff eine Partei eines von ihm ausgerufenen Kulturkampfes, dem eine »Kulturwehr« entgegengestellt werden müsse. Seine Verwendung im politischen Diskurs der folgenden Jahre machte ihn zu einer demagogischen Formel. Kulturbolschewismus zersetzte die »tief-sittliche Überlieferung in Ehe und Familie, Staat und Kirche«, so wetterte der Zentrumsabgeordnete Josef Joos 1930 im Reichstag.

*Ostpolzug*: »Entweder bekennt sich Herr Intendant Jessner zur kulturellen Fürsorge oder – er trete ab vom ersten Platz künstlerischer Repräsentanz.«<sup>202</sup> 1927 unterstellte er Jessner fälschlicherweise, die Rolle des Florian Geyer im gleichnamigen Stück von Hauptmann mit dem »jüdischen Schauspieler« Walter Frank besetzt zu haben. Das Stück sei »deutsch in seiner Gestalt«, Frank aber habe »eine ausgesprochene jüdische Erscheinung«, er habe mit dem tatsächlich jüdischen Schauspieler Fritz Kortner »die Gleichheit des Charakters und die Ähnlichkeit im seltsamen Gesichtsschnitt«<sup>203</sup> gemein. »In Berliner Theaterkreisen nennt man Frank den Judenspieler.«<sup>204</sup> Mühr bemühte hier das rassistische Vorurteil, eine Nasenkrümmung als körperliches Merkmal stehe essentialistisch für komplexe Konstrukte wie die ethnische Zugehörigkeit, die religiöse Orientierung oder die kulturelle Tradition. Solche kulturellen Unterscheidungen waren seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bekannt und wurden etwa mit massenhaften Körpervermessungen empirisch zu beweisen versucht.

Mühr musste schließlich seinen Irrtum eingestehen, als Walter Frank sich als nicht jüdischer Schauspieler zu erkennen gab. Nur ging es in Mührs Verschwörungserzählung nicht um Wahrheit oder Lüge, und so verdingen diese und andersartige antisemitische Anwürfe bei den Parteigängern der (extrem) rechten Parteien. Denn dass ein Intendant wie Jessner oder ein Kulturstaatssekretär wie Kestenberg jüdischen Glaubens waren, in gehobenen Positionen im Kulturbetrieb saßen und für liberale und demokratische Werte eintraten, bestätigte nur die Erwartungshaltung derjenigen, die für aktuelle soziale und ökonomische Schief lagen einen Sündenbock suchten und vom (auto-)aggressiven Impuls getrieben waren, etwas müsse entfernt, hinausgeworfen und ausgelöscht werden und dann werde alles gut. Dann werde die Schmach, einen Weltkrieg vom Zaun gebrochen zu haben, gelöscht, dann werde jener Verrat gerächt, den die »vaterlandslosen« Linken dem »im Felde unbesiegten« deutschen Militär zufügten, als sie es 1918 hinterücks im Stich ließen und eine Revolution anzettelten. Diese von der deutschen Heeresleitung, u. a. anderem auch vom damaligen Reichspräsidenten Hindenburg in die Welt gesetzte »Dolchstoßlüge«, mit der man vom eigenen Versagen und der Niederlage ablenken wollte, wirkte auf der Ebene der Affekte, auf der Mühr polemisierte, immer noch fort. Viele die im Krieg und für den Krieg Opfer gebracht hatten, wussten, dass diese Erzählung eine Lüge war, hätten sie aber gerne als funktionierende Legende geglaubt. Auf diese Selbsttäuschung spielte Mühr an, wenn er eine »deutsche Gestalt« gegen einen »Judenspieler« in Position brachte. Hier die deutsche Charakteristik eines dramatischen Werkes, dort der »seltsame Gesichtsschnitt« und die jüdische Charakteristik. Die essentialistische Vorstellung eines gesunden »arischen Volkskörpers«, der von »Schädlingen« zu befreien war, bot da eine entsprechende biologistische Metapher für eine derartige Psychodisposition, die sich um Rachegefühle und Erniedrigungsgefühle zentrierte. Der Vorfall um Frank verdeutlichte also den völkisch-rassistischen und von Aggression getriebenen Grundzug des Kulturkampfes.

202 Alfred Mühr in: *Deutsche Zeitung*, 19.04.1927, zitiert nach Günther Rühle (Hg.), *Theater für die Republik*. Frankfurt a.M.: Fischer 1967, S. 822; vgl. hierzu auch Heilmann, *Leopold Jessner – Intendant der Republik*, 2006, S. 372f.

203 Mühr in Rühle, *Theater für die Republik*, 1967, S. 822.

204 Ebd.

Offen wird Jessners Theaterpolitik daher als Ausdruck einer angeblich extremen politischen Gesinnung kritisiert. Da Jessner sich als Privatperson äußerst zurückhaltend verhielt und kaum Auskunft über seine politischen und religiösen Überzeugungen gab, wird ihm die Komplizenschaft mit anderen Theatermachern zu Last gelegt, die sich weniger zaghaft zu Wort meldeten, wie z. B. der Regisseur Erwin Piscator, der sich offen für eine kommunistische Kulturpolitik einsetzte. Nachdem Jessner Piscator als Regisseur für drei Inszenierungen an das Staatstheater engagierte, stellte der Abgeordnete Julius Koch (1865–1936) von der *Deutschnationalen Volkspartei* im Frühjahr 1927 eine große Anfrage an den preußischen Landtag. Dabei verknüpft er Jessners Funktion als Intendant mit der ästhetischen Programmatik des von ihm engagierten Regisseurs Erwin Piscator. »Billigt das Staatsministerium die Übertragung der staatsfeindlichen Bestrebungen des kommunistischen Agitators Piscator [...] auf die Inszenierung der Staatstheater?«<sup>205</sup> Das war ein unzulässiger Antrag auf politische Zensur und Koch musste das gewusst haben. Aber etwas wird an der Person Jessners hängen bleiben, so das populistische Kalkül. Es genügte, die ästhetische Programmatik Piscators mit einer politischen Gesinnung in Eins zu setzen und daraus eine Übertragung auf die ›Gesinnung‹ des berufenden Intendanten abzuleiten. Die Antwort des Ministers Becker fiel formalistisch dünn aus. Er könne in diesem Fall »staatsfeindliche Bestrebungen«<sup>206</sup> nicht erkennen.

Beckers etwas schmallippige Antwort gewährte dem Intendanten Jessner und damit auch dem Regisseur Piscator bewusst die Freiheit der Kunst. Hier zeigte sich wiederum die schon für die Oberrechnungskammer attestierte illusionäre Vorstellung der preußischen Beamten, man könne sich neutral und unpolitisch verhalten. Beckers Prinzip, sich über parteipolitische Konflikte stellen zu wollen, wurde zunehmend brüchig. Denn mit der formellen Antwort, es gäbe keine staatsfeindlichen Bestrebungen, hielt sich das Ministerium heraus. Es gewährte die Kunstfreiheit großzügig. Jedoch betonte es nicht Jessners Erfüllung der aus der Freiheit erwachsenden Pflichten. Zu diesen zählte etwa, das Staatstheater mit einem Programm zu leiten, das bei solider Leitung öffentlichen Zuspruch finden musste. Jessner wurde 1918 dazu berufen, ein Theater zu entwickeln, das aktuelle Diskurse verhandelte und sich ästhetischen Innovationen nicht derart verschloss, wie dies im Kaiserreich der Fall war – um hier einmal an einige Gründe für Jessners Berufung 1919 zu erinnern. 1919 trug Becker diese Gründe mit. Mit einem Votum für diesen umfassenden Freiheitsbegriff hätte sich der Minister 1927 für den Intendanten stark machen und populistische Anfeindungen entschieden zurückweisen können. Denn Freiheit bedeutet ja mehr als die Abwesenheit von Zwang, wenn man sie positiv als Gestaltungsmacht auffasst.

Die Anfeindungen gegen Jessner machten auch vor Ausgrenzungen nicht Halt. Bereits 1928 stellten die Abgeordneten Friedrich Rudolf Gieseler (1873–1931) und Otto Wilhelm Emil Ziegenrucker (1882–1943) vom *Völkisch-Nationalen Block* stellvertretend für die Mitglieder der *Deutschen Fraktion* eine große Anfrage im Landtag, die auf die Entfernung

205 Sitzungsprotokoll des Preußischen Landtags, 2. Wahlperiode, GStA PK I HA. Rep. 90A, Nr. 2405, S. 294.

206 Sitzungsprotokoll des Preußischen Landtags. Beantwortung der großen Anfrage der Fraktion der Deutschnationalen Volkspartei, S. 294. Vgl. Heilmann, *Leopold Jessner – Intendant der Republik*, 2006, S. 354f.

jüdischer Kulturschaffender aus dem Theaterbetrieb und die Abberufung jüdischer Kulturpolitiker aus dem Ministerium abzielte.

Die Juden Kleiber und Jessner als Leiter der staatlichen Opern und der staatlichen Schauspiele tragen nicht nur eine dem Deutschen wesensfremde Auffassung auf die Bühne, sondern sie bevorzugen auch die jüdischen Dichter und Künstler [...]. Die Staatstheater sollten jedoch ein Hort des Deutschtums sein. Da aber die beiden Referenten des Theaterwesens im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung – Dr. Seelig und Professor Kestenbergr – auch Juden sind, so dürfte von seiten dieses Ministeriums eine Änderung nicht zu erwarten sein. Wir fragen daher: Was gedenkt das Staatsministerium zu tun, um der deutschen Kunst wieder Geltung zu verschaffen?<sup>207</sup>

Zwei Jahre vor der Demission Jessners zielten öffentliche antisemitische Anfeindungen also bereits auf die völlige Vernichtung der beruflichen Existenz einzelner Kulturschaffender.

### Ungeschickte Verteidigung gegen die Schließung durch die Hochschul- und Schulleitung

Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, dass die Schauspielschule nicht mehr gesondert von der Polemik gegen Jessner verhandelt wurde. In einem fünfseitigen Entwurf einer Antwort, der dem Briefkopf nach zu urteilen von der Intendanz des *Staatlichen Schauspielhauses* verfasst und in der von Direktor Schreker handschriftlich korrigierten Version vorliegt, versuchte Jessner sich und die Schule zu verteidigen. Zugleich wurden hier Differenzen in der Beurteilung der politischen Lage zwischen dem Kulturpolitiker Jessner und dem Hochschulpräsidenten Schreker nur zu deutlich und es zeigte sich die mangelnde Solidarität mit den von aggressiven Wortgebrauch Betroffenen. Das Schreiben lohnt eine etwas genauere Lektüre.

Inhaltlich zeigte das Schreiben die Mühen und Umwege auf, mit denen sich die Schulleitung gegen den Vorwurf der Mangelwirtschaft zu wehren versuchte. Man war darum bemüht, die Verzerrung der Indikatoren von der qualitativen auf die quantitative Ebene zurückzudrehen. Der generelle Tenor war weder eine Zurückweisung noch eine Gegenforderung. Vielmehr wurde dafür plädiert, den Betrieb der Schule überhaupt als sinnvolles Vorhaben anzuerkennen. Die Autoren hoben den inhärenten Wert einer staatlichen Ausbildung hervor; sie versuchten, eigene qualitative Indikatoren wie die Freiheit der Entfaltung ihrer Schülerinnen und Schüler und den egalitären Zugang zu etablieren. Sie bemühten sich, die negativen Konsequenzen einer Schließung argumentativ darzustellen. Sie baten um Einsicht und ersuchten höflich darum, die in ihren Augen erfolgreiche Schule bestehen zu lassen.

Dabei verloren sie sich allerdings formal bereits zu Beginn im Detail differenzierender Argumente. So wurde als erster Punkt ein Nebenschauplatz behandelt: die »wohl als Beschwerde zu wertende Ausführung« der Intendanten von Kassel und Wiesbaden,

207 Große Anfrage Nr. 48, Abgeordnete Gieseler, Dr. Ziegenrucker vom 12.12.1928, Sitzungsprotokolle des Preußischen Landtages, 3. Wahlperiode, GStA PK I HA Rep. 90A, Nr. 2405, S. 333.

dass Jessner alle Talente selbst unter Vertrag nehme und andere Intendanten von der Abschlussprüfung aus schließe. Im Schreiben stellte Jessner, bzw. gegebenenfalls die von ihm beauftragten Verfasser (der Entwurf ist nicht unterschrieben) klar: »Eine Abschlussprüfung nach zweijährigem Besuch der Schauspielschule wird von den Studierenden nicht gefordert.« Handschriftlich ergänzte Schreker den Passus um die juristische Präzisierung: »ist im Statut der Schule nicht vorgesehen«<sup>208</sup>.

Jessner hob hier den Willen der Schülerschaft hervor und forderte, diesen zu berücksichtigen. Seine Idee war es, den besonderen demokratischen Charakter der Ausbildung und den Schutzraum einer Ausbildungsinstitution klar herauszustellen. Im weiteren Verlauf des Schreibens verwies Jessner daher auf den vertraulichen Charakter der Hochschulöffentlichkeit.

Von einer förmlichen Einladung der Staatstheater in der Provinz zu den öffentlichen Aufführungen der Schule hatten wir Abstand genommen. Denn diese Aufführungen sind nicht so sehr als Publikumsaufführungen gedacht, sondern als Aufführungen, zu denen ein (meist verwandtschaftlich nahestehendes) Publikum nur zugezogen wird, um den jungen Darstellern eine gewisse Sicherheit zu geben.<sup>209</sup>

Der letzte Passus wurde von Schreker handschriftlich neutraler gefasst: »um einen ersten Konnex zwischen Schauspieler und Publikum zu schaffen.«<sup>210</sup>

Offensichtlich mussten aus strategischen Gründen die persönlichen (»verwandtschaftliche«) und emotionalen (»Sicherheit«) Aspekte eliminiert werden. Schreker ersetzte so den Willen der Schülerinnen und Schüler und den Hinweis auf die vertrauliche Lernatmosphäre durch einen Hinweis auf die Schulsatzung.

Was Jessner zu Recht als komplexe pädagogische Realität beschrieb, nämlich die behutsame und kooperative Heranführung von Darstellerinnen und Darstellern an die Sphäre der Öffentlichkeit, wurde in Schrekers Überarbeitung hin zu einem Bild der Hochschule geglättet, die ihre Absolventinnen und Absolventen regelgerecht ausbildete und diese anschließend der Öffentlichkeit präsentierte.

Mühsam wies das Schreiben weiterhin nach, dass überhaupt keine Absolventinnen und Absolventen an das Staatstheater in Berlin engagiert wurden. Es sei der Karriere nicht zuträglich, wenn diese nach der Schauspielschule sofort an einer »der exponiertesten Stellen des deutschen Theaters«<sup>211</sup> reüssierten. Man müsse zuerst Erfahrungen an herausragenden Bühnen in der Provinz sammeln. Die folgende Auflistung solcher Bühnen erwähnte Kassel und Wiesbaden nicht. Man kann darin einen bösen Kommentar erblicken, ebenso wie im Hinweis darauf, dass die Intendanten sich um die Schule nicht gekümmert hätten, die sie gleichsam doch mitfinanzierten. Man fragt sich bei der Lektü-

208 Bericht der Hochschule an das Ministerium, 19.09.1929, UdK-Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 36. Das Datum ergibt sich aus einem Schreiben des Ministeriums vom 04.10.1929 an die Hochschule mit Bitte um Konkretisierung der Frage »ob die Schauspielschule eine dringende Notwendigkeit« darstelle. UdK-Archiv, 2684, Bd. 2 (Schauspielschule Generalia), Bl. 41.

209 Bericht der Hochschule an das Ministerium, 19.09.1929, S. 2.

210 Ebd., S. 2.

211 Ebd., S. 2.

re allerdings, ob böse Ironie das Mittel der Wahl gegen Unterstellung und üble Nachrede war.

Erst auf der dritten Seite kam das Schreiben auf den staatlichen Auftrag und den Willen der Berufsverbände zu sprechen, die Anzahl der arbeitslosen Schauspielerinnen und Schauspieler signifikant über die Regelung der Ausbildung und Zertifizierung zu mindern. »[D]er Hinweis auf die fünfundzwanzigprozentige Erwerbslosigkeit der Schauspielerschaft rechtfertigt die Existenz der Staatlichen Schauspielschule prinzipiell.«<sup>212</sup> Die Schule sei

eine Gewähr dafür, dass wirklich Begabte Aufnahme finden. Allein, der Prüfungsausschuß, der gebildet wird durch das Direktorium der Hochschule für Musik, den Leiter der Schauspielschule, den Lehrkörper, ferner durch Vertreter des Ministeriums, der Bühnengenossenschaft und den Bühnenvereins, gewährleistet die streng kontrollierte Aufnahme nur befähigter Schüler.<sup>213</sup>

Es folgte eine Auflistung der in Erstengagement übernommenen Absolventinnen sowie der aufnehmenden Bühnen in der Provinz. Gegen Ende des Schreibens wurde auf die Notwendigkeit des Betriebs und Ausbaus der Schule abgehoben, mit der Berlin mit Schulen in Wien und München gleichziehe.

An keiner Stelle wehrte sich die Direktion gegen die Verdrehung durch die rein finanzielle Erhebung, nirgends wurde deutlich, dass die haltlose Unterstellung der Vorteilsname Jessners seitens der Intendanten aus Kassel und Wiesbaden ein verbaler Angriff war, der auf die Diskreditierung der Person des Schulleiters zielte. Besonders aber: Das Schreiben deutete nur an, man möge die Schule weiterführen und finanziell besser ausstatten. Man hätte auch eine erweiterte Rechnung aufmachen können, in die die Kosten für den Betrieb, die erbrachten Solidarbeiträge aus Berlin, Kassel und Wiesbaden und die Folgekosten von Arbeitslosigkeit und Sozialhilfe im Schauspielstand aufgenommen wären. So blieb es bei dem Eindruck, dass die Betreiber der Schule moralisch und politisch gute Argumente für das Projekt hatten, dass dieses sich aber schlicht nicht rechnete.

Deutlicher wurde in dieser Hinsicht das Schreiben der Berufsverbände an die Abgeordneten des preußischen Landtages, in dem der Betrieb der Schule als eine klare staatliche Verpflichtung dargestellt wurde, der man sich selbst »in einer Zeit [...], die äußerste Sparsamkeit zur Pflicht macht«<sup>214</sup>, nicht entziehen könne.

Die Sicherung eines geeigneten Nachwuchses für das deutsche Theater ist eine Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung. Sie ist eine Forderung aller am Theater Tätigen, die bisher die Berücksichtigung durch den Staat nicht gefunden hat. In allen Teilen des Reiches gibt es Kunstschulen aller Gebiete. Anstalten zur Pflege der Musik und der Oper, der bildenden Künste, der Kirchen- und Schulmusik. Nur das deutsche Drama,

212 Ebd., S. 3.

213 Ebd., S. 3.

214 »Für die Erhaltung der Staatlichen Schauspielschule«, Flugschrift an die Mitglieder des preußischen Landtages, hg. v. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Deutscher Bühnenverein, o.D., S. 3, in: GStA PK, VI. HA Rep. 90 A, Nr. 2405, Betrieb und Leitung der Staatstheater, Bd. 1 (1918–1929), S. 2.

Erziehungs- und Kulturinstrument ersten Ranges, mußte bisher auf die Unterstützung des Staates bei der Pflege und Fortpflanzung seiner Tradition verzichten.<sup>215</sup>

Im Vergleich zu diesem Positionspapier der Berufsverbände war der Bericht Jessners ein Rechtfertigungsversuch, der in seiner filigranen Stilistik und Argumentation nicht den Hieb einer Gegenanklage entfalten konnte. Er blieb folglich wirkungslos. Es gibt keine Beweise dafür, dass die darin behandelten oder auch an anderer Stelle aufgestellten falschen Behauptungen offiziell richtiggestellt wurden oder die Verleumdungen der Person Jessners juristisch verfolgt wurden. Wahrscheinlich waren die Attacken zu zahlreich, und das Bewusstsein dafür, was öffentliche Personen wie Jessner ertragen mussten oder welchen Schutz ihnen vor verbalen Attacken gewährt werden musste, unterentwickelt.

### Zu späte Kampagnen gegen die Schließung

In der Gesamtschau wird deutlich, dass dieses Schreiben nicht mit dem Kultusministerium abgestimmt war und dass es dort wohl auch zu diesem Zeitpunkt keine starken Fürsprecher für den Erhalt der Schule gab. Kestenbergs, der ebenfalls bei der Sitzung zur Einführung einer Generalintendanz anwesend war, sowie Becker als zuständiger Minister hielten sich gänzlich heraus. Weder in den Sitzungsprotokollen noch im Schriftwechsel zur Sache äußerte sich das Kulturministerium proaktiv zur von ihr einst favorisierten Bildungsreform. Folglich nahm das *Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* am 4. Oktober 1929 die Idee einer Abschaffung der Schauspielschule an und bat die Schulleitung um eine Stellungnahme. Der Schaden für die Institution war nun angerichtet.

Erst im Frühjahr und Sommer 1931, im Zuge der Abstimmung über die Schließung, versuchten die Befürworter der Schauspielschule eine Kampagne zu starten. Jessner und Ilm gelang es im Juni 1931 in einer Radiosendung und in der Zeitung wichtige Argumente für den Erhalt der Schule zu platzieren. Insbesondere das Missverhältnis zwischen der Zahl der Absolventinnen und Absolventen privater Schulen und der Zahl derjenigen, denen tatsächlich die Bühnenreife zugesprochen wurde, rückte die Pro-Kopf-Ausgaben und Defizitbeträge früherer Berichterstattungen in ein anderes Licht.<sup>216</sup> So schrieben sie in der *Vossischen Zeitung*:

Die Privatschulen entlassen jährlich an die dreitausend Debütanten, von denen die zwölf Prüfstellen im Reich für ausgebildete Anfänger nur dreißig Prozent als geeignet anerkennen konnten. Nur die staatliche Schule kann für unvorengekommene Auslese garantieren. Da das Theater allen Kreisen der Bevölkerung gehört, ohne Unterschied der Parteien, muß die gesamte Öffentlichkeit für die Sorge um den Nachwuchs eintreten.<sup>217</sup>

215 »Für die Erhaltung der Staatlichen Schauspielschule«, S. 2.

216 Vgl. Rundfunkbeitrag »Prof. Leopold Jessner über die drohende Schließung der staatlichen Schauspielschule«, 16.06.1931; vgl. »Drohende Schließung der staatlichen Schauspielschule«, in: *Vossische Zeitung*, 17.06.1931, Nr. 218.

217 »Drohende Schließung der staatlichen Schauspielschule«, in: *Vossische Zeitung*, 17.06.1931, Nr. 218.

Der Dozent Max Freyhan publizierte einen Artikel, in dem er sich auf eine Ansprache des bekannten bildenden Künstlers Max Lieberman berief. Dieser habe sich zur Notwendigkeit der staatlichen Kunstakademien bekannt. Was für die Ausbildung in bildender Kunst notwendig sei, müsse auch der Schauspielausbildung gewährt werden. Freyhan hob dabei insbesondere die »hohe Auffassung des Dramas und der Bühne, wie sie die Großen der deutschen Dichtung vertreten und gestaltet haben«<sup>218</sup> hervor. Der Artikel bemühte die kulturelle Zukunft Deutschlands, die deutsche Geistesgeschichte und die deutsche Dichtung und zielte damit klar auf die kulturkonservativen Kreise. Der SPD-Abgeordnete und Oberschulrat Christoph König (1882–1944) hielt ein flammendes Plädoyer im Preußischen Landtag.<sup>219</sup> Darin warf er den konservativen und rechtsextremen Parteien das persönliche Ressentiment gegen Jessner vor, stellte auf die Gleichbehandlung aller musischen Ausbildungen ab und erklärte die geringe Schülerzahl zum Ausweis der hohen Qualität, nicht als Zeichen mangelnder Nachfrage – zumal, wenn er sie ins Verhältnis mit den Erstengagements liest. Grete Ilm bezichtigte Josef Buchhorn (1875–1954), Landtagsabgeordneter der *Deutschen Volkspartei*, theaterpolitischer Sprecher und selbst Dramatiker, private und öffentliche Interessen zu vermischen. Er habe sich bemüht, ein eigenes Stück bei Jessner zur Uraufführung anzubringen, und zudem vergeblich über das Ministerium darauf hingewirkt, seine Interessen als Dramatiker durchzusetzen. Der Grund für seine Ablehnung der Schule sei also nicht eine parteipolitische Linie, sondern eine künstlerische Zurückweisung durch Jessner.<sup>220</sup>

Sogar eine Theaterkritik über eine Schüleraufführung von Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* von Monty Jacobs (1875–1945) erschien, wiewohl solche Aufführungen doch für eine Teilöffentlichkeit gedacht waren, und auch hier wurde der Text mit einem Plädoyer für den Erhalt der Schule verbunden.<sup>221</sup> Die Öffentlichkeitsarbeit der Befürworter der Schule war intensiv, kam jedoch viel zu spät und am Tag des Erscheinens der Theaterkritik war die Schließung bereits beschlossen.

Der langjährige Dramaturg Jessners, Eckart von Naso, beschrieb rückblickend das kulturinterventionistische Geschehen zwischen Theater, Öffentlichkeit und Parlament als eine Sisyphusarbeit, bei der er sich beständig in Reaktion auf Angriffe befand. Rückblickend auf die Absetzung von Hermann Essigs *Überteufel* 1923 schrieb er:

Weil aber der Staat am längeren Hebelarm sitzt, weil er Intendanten verjagen und dem Theater das Geld sperren kann, mußte der arme Hermann Essig wieder einmal daran glauben. Auch Lipmann und ich mußten daran glauben. Denn jede Anfrage im Landtag – und leider mehrten sie sich von Jahr zu Jahr – kostete Stöße von Papier. Für alle Fraktionen wurden Apologien verfaßt: zugleich Streit- und Entschuldigungs-Schriften,

218 Max Freyhan, »Gefährdung junger Schauspielkunst!«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 124, 18.03.1931.

219 Vgl. Protokolle des Preußischen Landtages vom März 1931 (vor dem 22.): »Die umstrittene Schauspielschule«, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 138, 22.03.1931.

220 Grete Ilm, »Buchhorn, Jessner und die Schauspielschule. Die wahren Gründe ihrer Vernichtung«, *Deutscher Theaterdienst*, 27./28. Juni, auszugsweise abgedruckt in: *Der neue Weg*. Nr. 13/14, 1931, S. 345.

221 Monty Jacobs, »Staatliche Schauspielschule. Vor Sonnenaufgang«, in: *Vossische Zeitung*, 04.06.1931, Nr. 259.

die in ausgefeiltester Analyse den Kunstwert von Stück, Dichter und Inszenierung beweisen [...] Es waren samt und sonders Schläge ins Wasser. Wir diktierten bis zur Heiserkeit, das Fräulein tippte sich die Finger wund – der *Überteufel* blieb abgesetzt, wie alle Stücke verschwanden, mit denen sich der Landtag beschäftigte.<sup>222</sup>

### 9.3.5 Fehlender Legitimationsmythos: Einzigartigkeit wird nicht erzählt

Der Schauspielschule fehlte eine solide und überzeugende Legitimationserzählung, die sie vor den Angriffen auf demokratische Institutionen in der späten Weimarer Republik geschützt hätte. Als innovative und demokratische institutionelle Erfindung präsentierte sie sich schlecht bis gar nicht. Im Vergleich zur ausführlichen und schmucken Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der ›Reinhardt-Schule‹ wirken die wenigen Berichte in den Jahrbüchern karg und zaghaft. Ihr Alleinstellungsmerkmal, wie die Zugangsbedingungen und das Schulgeld, war zu sehr Teil einer sozialen Mission, die auf Gerechtigkeit und gleichberechtigten Zugang zur Bühne abzielte, als dass sie an die Meisterschüler-Erzählungen bestehender Schulen anschließen konnten. Aus keiner der Publikationen und Pressemitteilungen zur Schule lässt sich eine besondere Ästhetik, eine pädagogische Methode oder eine daraus folgende Erzählung ableiten, die erklärt, warum diese Ausbildung notwendig, besser als andere und einzigartig war. Seitens der Schulbetreiber wurde unterschätzt, dass die Schulen miteinander konkurrieren und dieser Vergleich Teil einer Erzählung sein müsste. Man verließ sich darauf, dass das überfällige staatliche Bildungsengagement für sich stehe, dass man eine Vorbildfunktion für den Übergang der Schauspielausbildung in staatlich geregelte und geförderte Verfahren einnahm. Einige Anfragen zur gesonderten Verfassung der Schule, u.a. aus Bulgarien, bestätigten den Eindruck, dass die Institution von anderen Institutionen trotz ihres zurückhaltenden öffentlichen Auftritts sehr genau beobachtet wurde. Jedoch gab es im Deutschen Reich keine nennenswerten Versuche der Nachahmung oder weitere Kampagnen zur staatlichen Förderung der Schauspielausbildung. Wurde hier eine Chance vertan, und wenn ja, warum?

Ein Hinderungsgrund für eine überzeugende Präsentation der Schule lag wohl auf persönlicher Ebene. Jessner und seine Lehrkräfte scheuten sich, ihr Reformprojekt offensiv zu bewerben. Die bereits besprochene fotografische Selbstinszenierung Jessners, mit der er sich als Vorbild und Meister der Schauspielausbildung selbst ironisierte, steht paradigmatisch für alle Äußerungen Jessners. Er wollte nicht im Mittelpunkt stehen, sah sich nicht als Repräsentant der Schule, zog die feine Distanzierung der Werbung in eigener Sache im Stile Reinhardts, Fogertys oder auch Dumonts vor. Die Schule sollte ihre Leistung primär durch ihre Schülerinnen und Schüler unter Beweis stellen. Jessner war in der Pressearbeit nicht gut beraten gewesen, reagierte auf Anwürfe bedächtig und langatmig in Form ausführlicher Zeitungsartikel. Nach einer Krise um eine misslungene Inszenierung am Hause durch Jürgen Fehling zur Jahreswende 1927/28 wurde auch Kritik an Jessners kollegialem Führungsstil artikuliert:

222 Eckhard von Naso, *Ich liebe das Leben. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, Hamburg: Krüger 1953, S. 490f.

Aber wir meinen auch über den Einzelfall hinaus, daß Jessners oft anerkannte ›Faust‹ im Betrieb des Stadttheaters nicht mehr so fühlbar wird wie ehemals, und daß er als Haupt den Gliedern zu viel Freiheit und Raum läßt. Es geht nicht an, daß der erste Regisseur des Hauses, Leopold Jessner, aus organisatorischen, taktischen oder anderen Gründen bis weit hinein in die zweite Hälfte des Spielwinters stumm ist und sich selber nicht produziert.<sup>223</sup>

In den angespannten Verknappungsdiskursen, die zur Schließung der Schule führten, waren solche noblen Zurücknahmen kontraproduktiv. Selbst der Sparkommissar Saemisch ließ seine Berichte – eine tatsächlich trockene Lektüre – in einfacher Sprache verfassen und in hohen Auflagen distribuieren, um das Bild einer modernen und effektiven Behörde zu schaffen. Jessner hätte in diesem Sinn mit seinem Namen wie mit einem Markennamen hausieren müssen. Reinhardt hat das exemplarisch vorgemacht. Zudem hätte er machtpolitisch offensiv die Probleme anderer Schulen kritisieren und den Privatunterricht diskreditieren müssen (und können), um ›seine‹ Schule und seine Methode als alleinige Lösung darzustellen. Er hätte zudem nicht auf seine Reputation und Integrität setzen dürfen, sondern sich um eine Präsentation der Schule bemühen müssen, die den kulturellen Trends der späten zwanziger Jahre folgt: Kommerzialisierung, Technisierung und Personalisierung.

### Gelungener Mythos: Hochschule der Musik

Die *Hochschule für Musik* bediente diese Trends institutionspolitisch. Die 1928 eingerichtete Rundfunkversuchsstelle war dafür ein Beispiel. In diesem Versuchslabor wurden Experimente in der Erzeugung und Übertragung elektronischer Klänge und Musik durchgeführt. Sie war teilweise aus Rundfunkgebühren finanziert. Da sie aber mit ihrem Leiter Schünemann und Kestenberg zwei institutionell gut etablierte Fürsprecher hatte, konnte sie als Sonderabteilung innerhalb der Hochschule wirken, und ihr Etat, der die kostspieligen elektrischen Übertragungssysteme und entsprechendes Personal umfasste, wurde in den wenigen Jahren ihres Betriebs aufgestockt. Ein Beirat aus Vertretern des Ministeriums, des Instituts für Schwingungsforschung der benachbarten *Technischen Universität Berlin*, der *Reichsrundfunkgesellschaft*, der *Berliner Funkstunde* und der *Deutschen Welle* begleitete die Arbeit des Labors; prominente Komponisten wie Paul Hindemith (1895–1963) oder Oskar Sala (1910–2002) wirkten hier öffentlichkeitswirksam, es gab Kooperationen u. a. mit Bertolt Brecht und es wurden Neuerfindungen präsentiert wie das Trautorium, entwickelt von Sala und Friedrich Trautwein (1888–1956). Die Rundfunkversuchsstelle hatte also eine überzeugende Legitimationserzählung, da sie technischen Wandel und ästhetische Innovation mit bereits bekannten Persönlichkeiten vermischte und ihren Betrieb in der Art einer positiven Ereignisgeschichte zu bewerben wusste, von einem ›bahnbrechenden Erfolg‹ zum nächsten. Ob eine ähnlich angelegte öffentliche Erzählung über den Betrieb der Schauspielschule für deren Fortbestand

223 Fritz Engel, »Erklärung zu Jessners Beitrag ›Lärm um das Staatliche Schauspielhaus. Eine Erklärung«, in: *Berliner Tageblatt*, Jg. 57, Nr. 8, 05.01.1928.

ausgereicht hätte, bleibt eine Spekulation. Man kann auch einwenden, dass das Sprechtheater in der Konkurrenz mit Film und Rundfunk zu einem älteren Medium wurde, das nicht wie die Rundfunkversuchsstelle mit dem technischen Wandel assoziiert werden konnte. Zudem waren die leitenden Persönlichkeiten der Schule, Jessner oder Ebert, Höflich oder Engel, an den Theaterbetrieb, genauer gesagt an ein Haus, gebunden, als dass man sie als autonome Kulturschaffende, als Prominente an sich hätte darstellen können. Und letztlich wurde die Rundfunkversuchsstelle – ungeachtet ihrer Legitimationserzählung – nach der Übergabe der Macht an die Nationalsozialisten geschlossen, wiewohl diese Bewegung ja ein genuines Interesse am Rundfunk hatte.

### Abwicklung einer Institution – und Nachwirkungen eines innovativen Ansatzes

Die Angriffe auf die Staatsmacht und ihre Institutionen betrafen nicht bestimmte Bildungseinrichtungen und deren Legitimität allein, sondern versuchten, wo immer möglich, im kulturellen Kampf Hegemonie zu erlangen. Und sie hatten Erfolg, wenn man sich vergegenwärtigt, wie zügig der personelle Umbau im *Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung* vonstatten ging, der sich komplementär zur Demission Jessners vollzog. Am 12. Januar 1929 wurde Jessners Intendantenvertrag in einen Regievertrag umgewandelt. Im März des Jahres erfolgte der Beschluss, die von Kestenberg mit großem Engagement etablierte *Kroll-Oper* zu schließen, der schließlich 1931 umgesetzt wurde. Im Januar trat Carl Heinrich Becker als Kultusminister zurück; ihm folgte Adolf Grimme (1889–1963). Am 4. Juni 1931 wurde die Schließung der Schauspielschule per Beschluss des Ministers bekannt gegeben.<sup>224</sup> Heilmann liegt mit der Annahme richtig, dass auch die ›Reinhardt-Schule‹ schon zu diesem Zeitpunkt den rechtsextremen Angriffen ausgesetzt und von der Schließung bedroht gewesen wäre, wäre sie öffentlich gefördert worden.

Die relativ schnell erfolgte Schließung der staatlich geförderten Schauspielschule sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass damit ein neuer Typus der Institutionalisierung etabliert wurde. Der Staat regelte nun nicht nur einen privatwirtschaftlich organisierten Bildungssektor, sondern engagierte sich auch aktiv in der Finanzierung. Der hier ausgewertete Geschäftsvorgang umfasst dann auch eine Reihe neuer Akteure im Betrieb der Schauspielschule: Neben der Leitung und der polizeilichen Aufsicht, die auch für private Schulen bestand, traten das Kultusministerium, die Hochschulleitung, die Intendanten staatlicher Theater, die Ministerien für Inneres und Wirtschaft, das Parlament, die Kulturberichterstattung und schließlich die Finanzkontrolle in Form der Oberrechnungskammer. Der rhetorische Umweg, den eine öffentliche und demokratisch verfasste Bildungsförderung nahm, war ungleich länger als in einem aristokratisch regierten Staatsgebilde. Die Legitimationserzählung war zugleich haltbarer als bei personalisierten Instituten. Denn allen Akteuren, die so eine Schule einrichteten und unterhielten, waren mittelbar Teil der Erzählung. Sie konnten ihre Mitverantwortung als betreibende, kontrollierende oder finanzierende Entität nie ganz in Abrede stellen. Sie konstituierten das organisatorische Feld, in dem neben der staatlichen Schauspielschule auch andere Schauspielinstitute betrieben wurden.

224 Erlaß des Ministeriums vom 17.09.1931 – U IV Nr. 1984 und vom 06.10.1931 U IV Nr. 2035.

Folglich waren disziplinarische Maßnahmen eigentlich nur von einer Position denkbar, die der Institution inhärent war. Nicht alle Akteure – insbesondere die Oberrechnungskammer – waren sich dieser demokratischen Verfasstheit ihres Handlungsauftrages bewusst. Das schließt eigentlich auch die Presse als ›vierte Gewalt‹ im Staate ein. Dies soll nicht in Abrede stellen, dass auch staatliche Institute geschlossen werden können. Der Einrichtung einer Institution nach ordnungsgemäßen und demokratischen Verfahren der Willensbildung entspricht auch die Möglichkeit der Abwicklung in vergleichbarem Modus. Und in der Tat war es auch der Landtag, der diesen Beschluss fasste – es war keine willkürliche Entscheidung. Allerdings unterminierten die republikfeindlichen Anwürfe in der Presse, zusammen mit dem Spardiktat der Oberrechnungskammer, die neue Legitimationserzählung. Ein egalitärer Zugang zur beruflichen Fachbildung spielte ebenso wenig eine Rolle wie soziale Erwägungen oder fachlich-qualitative Standards der Ausbildung. Der längere rhetorische Umweg, der sich an der Einrichtung der ersten staatlich geförderten Schauspielschule aufzeigen ließ, verzögerte Prozesse der Schulengründung ebenso wie ihre Schließung und hinterließ zugleich mehr Spuren, als private Schulen wie jene in Düsseldorf.

Heute gilt es als eine anerkannte Leistung, dass der Staat die Künste fördert. Wer talentiert ist und den Schauspielberuf ergreifen möchte, hat von Rechts wegen die Möglichkeit, sich um Stipendien zu bewerben, freie Studienplätze zu finden und sich um einen Platz in einer Ausbildungseinrichtung zu bewerben. Dies war 1925 noch nicht der Fall. Die Schauspielschule an der *Hochschule für Musik* war also ein gesellschaftlicher Notbehelf mit dem Ziel, diesen Zustand zu ändern. Es operierte mit Quasi-Ergebnissen in Bezug auf Finanzierung, Rechts- und Verfassungsschutz. Im Sinne Blumenbergs war diese Institution zum Zeitpunkt ihres Betriebs also eine rhetorische Situation, eine Behauptung schwacher Menschen, um in der Widerfahrnissituation eines außer Kontrolle geratenen Ausbildungs- und Arbeitsmarktes wieder handlungsfähig zu werden. In der *longue durée* war diese Institutionalisierung eine wichtige Errungenschaft, auch wenn die einzelne Schule schließen mussten. Während Carl Ebert 1918 eine Basisdemokratie für Schauspielschulen forderte, um die Schülerinnen und Schüler zu unabhängigen und demokratisch handelnden Personen zu erziehen, finden wir diese Werte heute in fast allen Verfassungen staatlicher Schauspielschulen vertreten.