

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Dramaturgische Blätter**

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der  
Regiekunst und der Theatergeschichte

**Kilian, Eugen**

**München, 1905**

Vom Theaterzettel

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

## Vom Theaterzettel.

Das Aussehen des Theaterzettels, seine Anlage, die Art und die Anordnung seiner Mitteilungen sind für den künstlerischen Wert der Vorstellung an sich von keiner Wichtigkeit. Trotzdem ist es nicht gleichgültig, in welcher äußern Gestalt sich der Theaterzettel dem Auge des Lesers vorstellt. Aus der Art und Weise, wie eine künstlerische Darbietung sich ankündigt, wird man unwillkürlich geneigt sein, einen Schluß zu ziehen auf den künstlerischen Charakter dessen, was die Ankündigung verspricht. In mannshohem Format, in schreienden, weithin sichtbaren Farben, in riesengroßen Lettern, mit Bilderschmuck und Reklamegeschrei überladen, aufdringlich und begehrlieh, schauen die Plakate des Zirkus und des Tingeltangels von den Anschlagssäulen der Großstadt auf den Vorübergehenden herab: in schlichter Unansehnlichkeit und Vornehmheit, im denkbar kleinsten Format, in einfachen schwarzen Lettern auf weißem Untergrund, nichts als das Notwendige enthaltend, verkündigt der Theaterzettel des Hofburgtheaters das Programm der Vorstellung dem Kunstliebenden Publikum. Er drängt sich unter den Plakaten der Anschlagssäule nicht hervor, er scheint sich eher schamhaft zu verbergen in der Gesellschaft, die ihn umgibt, es ist, als ob er sagen wolle: ich brauche nicht aufzufallen, wer mich sucht, der wird mich zu finden wissen.

Zwischen dem schreienden Reklameplakat des Tingeltangels und dem bescheidenen Kunstprogramm der vornehmsten Wiener Schauspielbühne: welch eine Fülle mannigfacher Abstufungen innerhalb des Kreises der Anschlagzettel, die dem Publikum künstlerische Darbietungen ankündigen! Man braucht sich keineswegs in die Sphäre des Zirkus und des Bretzls zu versteigen: auch in dem Bereich des eigentlichen Theaters ist die Mannig-



faltigkeit noch groß genug, in der sich die Ankündigung künstlerischer Genüsse zu gefallen liebt.

Es bedarf zur Beleuchtung der Kontraste, im Gegensatz zum Programm des vornehmeren Kunstinstituts, nur der Erinnerung an den Zettel kleinerer Privattheater, an den Zettel der Winkel- und Jahrmaktbühne, wo der Direktor in einem wohlgesetzten Nachwort die Vorzüge des Stücks in die richtige Beleuchtung zu setzen sucht, wo die Namen sämtlicher Orte, denen die Aufführung des Stücks bisher beschert wurde, mit rühmlicher statistischer Gewissenhaftigkeit, wenn möglich unter Angabe der Zahl der Vorstellungen, verzeichnet sind, wo kein Mittel und kein Kunstgriff außeracht gelassen wird, durch die Versprechungen des Zettels die Neugierde des theaterliebenden Publikums zu reizen.

Von dem Theaterzettel der letztgenannten Art soll hier nicht die Rede sein. Keineswegs aus Geringschätzung! Das wäre ein unberechtigter Hochmut: denn eine zusammenhängende Betrachtung über den Zettel der sogenannten Schmiere müßte manchen wertvollen Beitrag bieten zur Kulturgeschichte des Theaterelends und der theatralischen Kolportageliteratur; wie denn überhaupt die bis jetzt noch ungeschriebene Geschichte des Theaterzettels im Bereiche sämtlicher Kulturvölker eine Fülle des wertvollsten Materials zur Kulturgeschichte und zur Geschichte der Bühnenkunst zutage fördern müßte<sup>1)</sup>.

Nur der Theaterzettel der modernen deutschen Kunstbühne soll hier betrachtet werden, der Zettel, der auf jede Reklame verzichtet und sich in diskreter Zurückhaltung auf die notwendigen sachlichen Mitteilungen beschränkt.

Auch innerhalb dieser Art des Programms ist der Hand des redigierenden Regisseurs oder Bühnenleiters noch ein so weiter Spielraum gelassen für eine geschmackvolle oder weniger geschmackvolle Anordnung des Mitzuteilenden, daß es sich wohl der Mühe lohnt, bei den zahlreichen Einzelheiten, die hiebei in Betracht kommen, einen Augenblick zu verweilen.

Es gibt Theaterzettel erster Bühnen, die durch die sorglose Nonchalance ihrer Mitteilungen, durch zahllose Geschmack-



losigkeiten, durch lückenhafte oder unrichtige Angaben aller Art oft einen bedenklichen Rückschluß auf die literarische Bildung und den künstlerischen Geschmack des Redaktors gestatten. Ein derartiger Zettel erweckt in dem Leser unbewußt ein gewisses ungünstiges Vorurteil gegen die bevorstehende künstlerische Darbietung, während umgekehrt eine sorgfältige und geschmackvolle Anordnung des Programms das Walten einer künstlerischen Hand in der Vorstellung erwarten läßt.

Als leuchtender Mittelpunkt des Theaterzettels fällt zunächst der Titel des Stücks dem neugierigen Leser ins Auge. Es ist bekannt, daß die Wahl eines guten Titels häufig schlimme Geburtswehen bereitet bei der bevorstehenden Menschwerdung eines dramatischen Neulings.

Aus äußern Gründen, d. h. im Hinblick auf die zu erhoffende Anziehungskraft des Stücks auf das Publikum, ist der Titel in der That nicht ohne eine gewisse Wichtigkeit. Rein sachlich hat er keine große Bedeutung und im wesentlichen nur den Zweck, das Stück von andern seinesgleichen zu unterscheiden. Ob und inwieweit der Titel dem Inhalt und Ideengehalt des Stückes entspricht oder einen Schluß darauf gestattet, ist für unser Empfinden ziemlich unwichtig; wir verlangen durch den Titel keine vorbereitenden Aufklärungen über den Inhalt und die Vorgänge des Dramas zu erhalten. Der namentlich im 18. Jahrhundert außerordentlich beliebte und auch von unsern Klassikern in vereinzelt Fällen geübte Brauch des sogenannten Doppeltitels, der jenem Bedürfnis des Publikums nach gewissen Spannung erregenden und gaumenreizenden Hinweisen auf die Vorgänge des Stückes entgegenkam, wird heutzutage als veraltete Kuriosität empfunden, die dem modernen Geschmack nicht mehr entspricht.

Trotzdem ladet uns auch heute noch vielfach Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück zum Besuch von Lessings unsterblichem Lustspiel ein. Bei aller Anerkennung für die literarische Pietät des Redaktors fühlt sich der Leser durch das verheißungsvolle „oder“ und den biedern Untertitel Das Soldatenglück unwillkürlich an den marktschreierischen Zettel



der Fleinen Winkelbühne erinnert, wo der Direktor die sensationelle Anziehungskraft der Vorstellung nicht bloß durch einen doppelten, sondern vielfach sogar durch einen dreifachen Titel, der geheimnisvoll alle Schrecken und Greuel des Stückes ahnen läßt, zu erhöhen sucht.

Es ist hier nicht der Ort, auf die weitverzweigte Geschichte des Untertitels einzugehn oder zu untersuchen, was Schiller veranlaßte, für die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder den Doppeltitel zu wählen, was einen Kleist bewog, dem Rätchchen von Heilbronn den plebejischen Untertitel Die Feuerprobe anzuhängen: es genügt die Feststellung der Tatsache, daß auch unsre großen Dichter in der Uebung jenes Brauchs dem Geschmack ihrer Zeit ihren unfreiwilligen Tribut zollten. Der Literaturhistoriker möge sich damit abfinden; die moderne Bühne aber beseitige skrupellos den alten Fopf und begnüge sich damit, Kleists romantisches Schauspiel unter dem einen Titel anzukündigen, unter dem es in der Literaturgeschichte und in dem Bewußtsein des Volkes weiterlebt, als: Das Rätchchen von Heilbronn.

Zur Kennzeichnung der dramatischen Gattung wurde dem Theaterzettel durch die neuere Literatur eine geradezu verschwenderische Auswahl verschiedener Namen zur Verfügung gestellt. Die drei Hauptkategorien, nach denen sich das dramatische Schaffen der früheren Zeit im allgemeinen gliederte: Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel, sind bei unsern modernen Dichtern in bedenklichen Verruf geraten. Dem löblichen Streben, anstelle schablonenhafter Theatergestalten wirkliche Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, und dem verkehrten Streben, Hand in Hand damit auch die gesamte Technik der alten Schule über den Haufen zu werfen, glaubte man äußerlich auch dadurch Ausdruck verleihen zu müssen, daß man die hergebrachten theatralischen Gattungsnamen beseitigte und sie durch Benennungen wie Handlung, Vorgang, Geschehnis, Familienkatastrophe und manches andre zu ersetzen suchte. In richtigem Empfinden für die meist darin zutage tretende leere Spielerei hat der Theaterzettel die neue und rasch vorübergehende



Mode nur zum kleinen Teile mitgemacht und die betreffenden naturalistischen Titulaturen meist mit den entsprechenden Benennungen der geläufigen Theaterkategorien vertauscht.

In ganz besondern Mißkredit war bei der gesamten modernen Dichterschule — und zwar nicht ohne eine gewisse Berechtigung — der Titel „Lustspiel“ geraten. Die schale Possenmacher, die unter diesem Namen von den deutschen Schwankfabrikanten auf den Markt getragen wurde, veranlaßte alle die, die sich mit ernsteren Arbeiten auf diesem Gebiete versuchten, ihre Stücke mit dem an das großzügige satirische Lustspiel der Antike gemahnenden Namen „Komödie“ zu taufen. Dem Titel Komödie wurde vielfach noch eine nähere Bezeichnung angeheftet, die mehr oder weniger verblümt auf die Sphäre oder den Inhalt des Stückes hindeutete: so erhielten wir „Diebskomödien“, „Junggesellenschwänke“, „Deutsche Komödien“ und manches andre.

Vom Theaterzettel allerdings wurde dieser wenig geschmackvolle Brauch nur zum kleinen Teile angenommen. Die „Komödien“ sind mittlerweile auf dem fruchtbaren Erdreich des deutschen Theaters wie Pilze emporgeschossen, wiewohl viele unter ihnen von dem, was man früher schlechtweg als Posse oder Schwank bezeichnete, nicht eben leicht zu unterscheiden sind. Es steht zu befürchten, daß angesichts der großen Konkurrenz bald auch die Titulatur „Komödie“ ihres Ansehens wieder verlustig geht, und daß die Dramatiker, die in den Spuren des Aristophanes zu wandeln trachten, wohl oder übel gezwungen sind, wieder zu dem stolz verschmähten Titel des Lustspiels zurückzukehren.

Wie es auf dem Gebiete des Schauspiels dem Lustspiel erging, so auf musikalischem Gebiete der „Oper“. Auch sie ist in argen Verruf geraten bei allen Wohlgesinnten, und kein Komponist, der auf der Höhe seiner Zeit steht, ist heutzutage geneigt, seine Bühnenwerke durch den profanen Titel „Oper“ zu discreditiern. Zum Ersatz greift man zu Benennungen wie „lyrisches Drama“, „phantastisches Lustspiel“ u. a., ohne Rücksicht



darauf, daß der musikalische Charakter des Werks dabei in vielen Fällen überhaupt nicht zum Ausdruck kommt.

Eine seltsame Verwirrung der Begriffe hat auch die mechanische Nachahmung italienischen Sprachgebrauchs auf dem deutschen Theaterzettel hervorgerufen. So bezeichnet dieser beispielsweise Mascagnis *Cavalleria* als „Melodrama“, ohne zu bedenken, daß die Anwendung dieses Begriffs, der in Deutschland eine völlig andre Kunstgattung bezeichnet, für ein Werk, das nach unsrer Terminologie zur Gattung der Oper gehört, nicht dazu beiträgt, klärend auf das künstlerische Unterscheidungsvermögen des Publikums einzuwirken. Ebenso unrichtig bezeichnet man Leoncavallos *Bajazzo* schlechtweg als „Drama“ und gibt auf dem Zettel womöglich noch die naive Anmerkung des Originaltextbuches wieder: „Zeit und Ort der wahren Begebenheit bei Montalto am 15. August 1805.“

Diese kindliche Mitteilung des italienischen Veristen ist höchstens dazu angetan, in den Lesern die merkwürdige Vorstellung wachzurufen, daß die faktische Wahrheit dieser Begebenheit, die mit der künstlerischen Wahrheit ganz und gar nichts zu tun hat, von irgend einer Bedeutung für den Wert des Werkes sei.

Das Lächeln, das die „wahre Begebenheit vom 15. August 1805“ in dem denkenden Leser zu erwecken pflegt, steigert sich zu einem ärgerlichen Lachen, wenn er bei Klassikervorstellungen durch den Theaterzettel belehrt wird, daß *Die Räuber* von Friedrich von Schiller oder *Götz* von Berlichingen von Wolfgang von Goethe gegeben werden sollen. Es fällt schwer, zu entscheiden, ob die Lächerlichkeit größer ist oder die Geschmacklosigkeit, wenn unsre großen Geistesheroen, denen Mutter Natur den unveräußerlichen Adelsbrief des Genius in die Wiege gelegt hat, auf dem Programme deutscher Kunststätten als glückliche Besitzer des von Fürstenhand verliehenen Adels bezeichnet werden<sup>2)</sup>. Schon die biedere Mitteilung des Vornamens ist hier ein Wörtchen zuviel: man ehre unsre Großen dadurch, daß man sich auf die Nennung des einen, vielsagenden Namens beschränke; man verlange vom Publikum, daß es Bescheid wisse über seine



Meister, wenn der Name Kleist oder Grillparzer in einfacher Größe den Zettel schmückt.

Eine erstaunliche Unordnung pflegt auf den Theaterzetteln in den Angaben über Uebersetzung und Bearbeitung bei den Stücken Shakespeares zu herrschen. Da gibt es zunächst viele Bühnen, die überhaupt nur den Namen des Dichters nennen und den des Uebersetzers mit beharrlichem Gleichmut verschweigen. Dies ist nicht zu billigen. Die sogenannte Schlegel-Tiecksche Uebersetzung, die den meisten deutschen Shakespeare-Aufführungen zugrunde liegt und ihnen schon im Interesse der Einheitlichkeit auch weiterhin zugrunde liegen sollte, ist, trotz ihrer Gebrechen im einzelnen, ein nationales Meisterwerk der deutschen Literatur, und die Namen derer, denen dies Werk zu danken ist, sollten auch durch ihre Erwähnung auf dem Theaterzettel geehrt werden.

Der Grund, weshalb eine solche Erwähnung vielfach unterbleibt, mag oft wohl in dem abscheulichen Mißstand seine Ursache haben, daß in einer und derselben Vorstellung verschiedene Uebersetzungen nebeneinander benützt werden, indem beispielsweise der Darsteller des Lear seine Rolle nach der Uebersetzung von Voß spielt, während die übrigen Darsteller den Text Baudissins sprechen. Gegen solche Barbarei, wie überhaupt gegen die unglaubliche Verwahrlosung, die in der Behandlung des Shakespeareschen Textes auf unsern Bühnen vielfach zu herrschen pflegt, kann nicht energisch genug protestiert werden. Schon aus diesem Grunde ist es dringend wünschenswert, daß zur Erzielung einer gewissen Einheitlichkeit der Schlegel-Tiecksche Text ausschließlich verwendet werde.

Wird der Name des Uebersetzers, wie es die Regel sein sollte, auf dem Theaterzettel genannt, so begegnet man dabei häufig den seltsamsten Ungereimtheiten und Irrthümern. Es gehört durchaus nicht zu den Ausnahmen, daß der Zettel beispielsweise verkündet: König Lear u. Uebersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Welche Vorstellung mag wohl in dem Kopfe des Redaktors herrschen über die Entstehung des Schlegel-



Tieckschen Shakespeare! Und welche Vorstellungen werden in dem Kopfe des theaterbesuchenden Laien erweckt über die eigentümliche Kompagnie-Arbeit Schlegels und Tiecks bei der Uebersetzung des König Lear! Wer sollte da auch ahnen, daß überhaupt weder Schlegel noch Tieck an der Uebersetzung dieser Tragödie beteiligt war!

Die Unrichtigkeit, die der Zettel in diesem Falle verkündet, wird einigermaßen wenigstens dadurch beseitigt, daß die betreffende Angabe die Fassung erhält: „Nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung“, d. h. nach dem in dem sogenannten Schlegel-Tieckschen Uebersetzungswerk enthaltenen Text. Diese Fassung kann formell wenigstens gerechtfertigt werden; doch ist auch sie nicht empfehlenswert, da sie beim Laien leicht dasselbe Mißverständnis veranlaßt wie die obige Fassung und speziell im Falle des Lear zwei Namen nennt, die an der Uebertragung dieses Werkes keinen Anteil haben. Weit richtiger ist es deshalb, bei dem einzelnen Stücke die Fassung zu wählen: „Uebersetzt von . . .“ und dann natürlich den Namen dessen zu nennen, von dem die Uebersetzung des betreffenden Dramas wirklich herrührt, in dem Falle des Lear also: Baudissin. Was gerade Baudissin betrifft, so wäre es nur eine Forderung der Billigkeit, daß der Name dieses verdienstvollen Uebersetzers, der immer bescheiden hinter dem Namen des Gesamtwerks zurücksteht, durch seine Nennung auf dem Theaterzettel für die Nachwelt zu seinem gebührenden Rechte käme. Es wäre nicht zu viel verlangt, daß der Regisseur sich darüber unterrichtete, welche Stücke von Schlegel, welche von Dorothea Tieck und welche von Baudissin übertragen sind, um danach in der Lage zu sein, die betreffenden Angaben des Theaterzettels jeweils richtig zu fassen.

Auch die Bearbeitung oder Einrichtung eines Shakespeareschen Stückes sollte überall da, wo es sich nicht bloß um Striche und einige unwesentliche Regieänderungen handelt, sondern wo eine einheitliche und selbständige, von einer Hand herrührende Bearbeitung der Aufführung zugrunde liegt, auf dem Zettel genannt werden.



Der Brauch, den Namen des inscenierenden Regisseurs auf dem Theaterzettel anzuführen, ist heutzutage mit Recht allgemein üblich geworden. In der Entstehung und Verbreitung dieses relativ jungen Brauches bekundet sich die wachsende Erkenntnis von der großen Bedeutung und Wichtigkeit der Regieführung. In welche äußere Form die Angabe deszettels hierüber gekleidet wird („Regie“, „Leiter der Aufführung“, „Spielleitung“, „In Scene gesetzt von . . .“ etc.), ist im wesentlichen ziemlich gleichgültig, da keine der üblichen Fassungen sich mit dem Begriff einer künstlerischen Regieführung völlig deckt. Die große Masse des Publikums, die dem innern Theaterbetriebe völlig fernsteht, verbindet mit dem Begriffe der Regie, der Inscenierung und anderer technischen Ausdrücke stets nur sehr unklare Vorstellungen und vermutet in dem Regisseur bestenfalls den Mann, der die Dekorationen aufbaut, der die Massenscenen arrangiert und dafür sorgt, daß alles in der Aufführung „klappt“. Auch die landläufige Kritik pflegt die Leistungen des Regisseurs ausschließlich nach Außerlichkeiten zu censurieren. Von der wichtigsten und höchsten Aufgabe der Regieführung, der Regie des gesprochenen Worts und des künstlerischen Zusammenspiels, haben nur die allerwenigsten eine Vorstellung.

Trotzdem sollte der Name des verantwortlichen Regisseurs auf dem Zettel nicht fehlen, in allen Fällen, wo von einer wirklichen Verantwortlichkeit des Regisseurs gesprochen werden kann, d. h. wo die ganze Inscenierung des Stückes und seine dramaturgisch-literarische Vorbereitung die Arbeit des betreffenden Regisseurs ist und wo dieser für die schauspielerische Gestaltung der Vorstellung die volle Verantwortung übernehmen kann, selbstverständlich nach dem Maß der ihm zur Verfügung stehenden Einzelkräfte und deren künstlerischer Begabung. Von einer solchen Verantwortlichkeit des Regisseurs kann natürlich keine Rede sein, wo das überlebte System der sogenannten Monats- oder Wochenregie noch heute sein Dasein fristet, ein System, das die Regietätigkeit mehr oder minder zu einer äußerlichen Arbeit oder zu einer Formalität herabdrückt und das nur dann künst-



lerische Resultate erzielen kann, wenn der oberste Leiter der betreffenden Bühne als sein eigener Oberregisseur fungiert, der die Einübung und schauspielerische Ausarbeitung der Vorstellungen bis in alle Einzelheiten mit eigener Hand zu leiten imstande ist.

Es gibt einzelne Fälle, wo von einer Nennung des Regisseurs auf dem Zettel mit vollem Rechte Abstand zu nehmen ist. Dazu gehören die Gastspielabende der reisenden Virtuosen. Es ist bekannt, daß sich die Bühne, der die Ehre eines solchen Gastspiels zuteil wird, nicht nur in der textlichen Einrichtung des Buches, in der gesamten äußern Inszenierung, bis zu einem gewissen Maße in der dekorativen Ausstattung, in der äußern scenischen Anordnung, in den Gruppierungen und Stellungen genau nach den Wünschen des berühmten Gastes zu richten hat, sondern daß sehr häufig auch die Tätigkeit der Mitspieler, die schauspielerische Gestaltung der übrigen Rollen durch die tyrannischen Gelüste des Gastes in starkem Maße beeinflusst wird. Der wahre Regisseur ist in diesem Falle der Gast, und der arme Dulder, der die Ehre genießt, am Regietisch die Probe zu leiten, hat seine Tätigkeit darauf zu beschränken, die zahlreichen Wünsche des hervorragenden Gastes mit einem freundlichen Lächeln jeweils zu quittieren.

Es ist natürlich, daß die Vorstellung durch die Direktive des Gastes in ihrer äußern Erscheinung sowohl wie in ihrer schauspielerischen Gestaltung sehr häufig ein Aussehen gewinnt, das den Intentionen und künstlerischen Anschauungen des inszenierenden Regisseurs widerstreitet. In diesem Falle hat dieser unzweifelhaft das Recht und die Pflicht, die künstlerische Verantwortung für die Vorstellung abzulehnen und seinem Standpunkt durch Fortlassung seines Namens auf dem Theaterzettel sichtbaren Ausdruck zu geben.

In manchen Neußerlichkeiten, so in der Art, wie beispielsweise die Namen des Autors, des Bearbeiters, des Regisseurs etc. gedruckt sind, ist dem subjektiven Geschmacke des Redaktors ein breiter Spielraum gelassen. Es gibt Programme, wo der Name des Bearbeiters, dem vielleicht nur ein ganz bescheidenes Ver-



dienst an der Gestaltung des Stückes zukommt, in gleicher Größe und gleicher Höhe unmittelbar neben dem des Autors prangt; es gibt andre Programme, wo der Regisseur die Bedeutung seiner Tätigkeit dadurch in geziemende Beleuchtung zu rücken sucht, daß sein Name, in weithin sichtbarem fettem Drucke gesetzt, sämtliche übrigen Namen des Zettels, auch den des nebensächlichen Dichters, in Schatten stellt. Auch in diesen, bei aller anscheinenden Unwichtigkeit nicht völlig gleichgültigen Neußerlichkeiten, in der Art, wie die Namen des Autors, Bearbeiters, Regisseurs u. d. durch ihre Anordnung, die Größe der Lettern u. a. bis zu einem gewissen Maße wenigstens auch äußerlich ihrem gegenseitigen Verhältnis und ihrer Bedeutung entsprechen, wird sich der gute Geschmack und der Takt des redigierenden Regisseurs offenbaren.

Was die Namen der darstellenden Künstler betrifft, so hat sich im Lauf der beiden letzten Jahrzehnte — wohl nach dem rühmlichen Vorgang der Meininger und des Deutschen Theaters in Berlin — ziemlich allgemein der Brauch herausgebildet, die bis dahin üblichen, altmodischen Titulierungen „Herr“, „Frau“ und „Fräulein“ durch die bloße Nennung des Vor- und Zunamens zu ersetzen. Man näherte sich damit wieder dem Brauche, der noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts an den deutschen Theatern ziemlich allgemein üblich war und der die Darsteller auf dem Zettel nur mit ihrem Familiennamen, allerdings ohne Nennung des Vornamens, bezeichnete. Bei der großen Menge der Privat- und Stadttheater hat sich der neue Brauch sehr rasch und beinahe ausnahmslos eingebürgert, und auch einige Hofbühnen haben sich ihm in dankenswerter Weise angeschlossen. Die größere Zahl der Hoftheater allerdings — der treuesten Pflegetstätten konservativen Sinns in dem konservativen Staatsleben des deutschen Theaters — beharren in vornehmer Ablehnung gegen die revolutionäre Neuerung. Sehr mit Unrecht! Denn der neue Brauch ist gut und verdiente unbedingte und allgemeine Einführung<sup>3)</sup>.

In sämtlichen übrigen Künsten ist es ausnahmslos Sitte, daß der ausübende Künstler ausschließlich mit Vor- und Zu-



name benannt wird; es ist kein vernünftiger Grund dafür vorzubringen, weshalb die Schauspielkunst allein eine Ausnahmestellung einnehmen soll. Die zopfige Bezeichnung der darstellenden Künstler mit „Herr“, „Frau“ oder „Fräulein“ erinnert lebhaft an die Zeit, wo der Zettel unter anderm auch verkündigte, daß das betreffende Stück „von Herrn Doktor Goethe aus Frankfurt“ abgefaßt oder die Musik der Oper von „Herrn Kapellmeister Mozart“ geschrieben sei. Bei den Namen der Dichter und der Komponisten ist der alte Zopf längst gefallen, bei denen der Schauspieler aber baumelt er dem Theater-Michel in altväterlicher Beharrlichkeit noch heute hinten herunter.

Die Liebhaberei für die Benennung der Darsteller mit den gesellschaftlichen Titulaturen mag im letzten Grunde wohl mit dem persönlichen Charakter der Schauspielkunst zusammenhängen, d. h. mit dem Umstand, daß das große Publikum die dichterische Gestalt von der Persönlichkeit des darstellenden Künstlers nur selten vollkommen zu trennen vermag. Die persönlichen Verhältnisse des darstellenden Künstlers haben einen unendlichen Reiz für das Publikum; mit neugieriger Vorliebe sucht es den Schleier des Persönlichen von dem Antlitz des Darstellers zu lüften und überträgt persönliche Sympathien und Antipathien auf die künstlerische Leistung des Schauspielers. Gegen die üble Gewohnheit des Publikums, das persönliche und das künstlerische Element im Darsteller zu vermengen, hat das Theater das Recht und die Pflicht, seinerseits soweit als möglich Front zu machen und seinem Standpunkt dadurch offiziellen Ausdruck zu geben, daß es alle persönlichen Mitteilungen (denn das sind die Bezeichnungen „Frau“ und „Fräulein“, die das Publikum bis zu einem gewissen Maße über die privaten Verhältnisse der Künstlerinnen unterrichten!) vom Theaterzettel verbannt und den Darsteller ausschließlich unter seinem Künstlernamen vorführt.

Noch ein zweiter Gesichtspunkt ist für die Beurteilung dieser Frage von Wichtigkeit: die Rücksicht auf die Theatergeschichte. Wie sehr ist dem heutigen Forscher auf diesem Gebiete



die Arbeit erschwert dadurch, daß er auf dem gesamten ältern Zettelmaterial nur die Hauptnamen der Darsteller verzeichnet findet; welchen fortwährenden Irrtümern und Verwechslungen sieht er sich ausgesetzt, namentlich bei den zahllosen, sich stets wiederholenden und sich von einer Generation zur andern fortpflanzenden Namen berühmter und weitverzweigter Schauspielerfamilien! Es ist kaum abzusehen, wie die Forschung auf dem Felde der Personalgeschichte erleichtert wäre, wenn der Theaterzettel statt der leidigen Titulaturen jeweils die Vornamen der Künstler überlieferte.

Schon aus diesem Grunde wäre es geboten, daß sich wenigstens der heutige Theaterzettel ausnahmslos dem neuen Brauche fügte. Und aus demselben Grunde sollte auch die Theaterkritik, die heute noch in ihrem größten Teile mit beharrlichem Eigensinn über die Leistungen des Herrn K. und des Fräulein N. berichtet, den Brauch des Theaterzettels zu dem ihrigen machen.

Eine früher sehr verbreitete Unsitte, einen einzelnen Namen des Zettels — den des Stars, dem eine Hauptanziehungskraft auf das Publikum innewohnte — durch fetten Druck in auffälliger Weise vor den andern hervorzuheben, ist heutzutage bei allen bessern Bühnen wenigstens überwunden. Der Sinn für das Ganze einer theatralischen Darbietung, die Erkenntnis, daß in erster Linie im Ensemble der künstlerische Wert einer Vorstellung zu erblicken ist, hat sich gegenüber den im großen und ganzen überlebten Anschauungen eines beifallsdürstigen Virtuositentums soweit allgemeine Geltung verschafft, daß auch die äußerliche Hervorhebung eines einzelnen Namens auf dem Zettel als grobe und unkünstlerische Geschmacklosigkeit empfunden würde.

Je mehr der Theaterzettel in seiner redaktionellen und künstlerischen Anordnung den Forderungen des guten Geschmacks und der literarischen Bildung entspricht, desto greller und störender ist der Kontrast, wenn man die Ankündigung der Kunst mit der geschäftlichen Reklame, mit der Annonce und dem Inserat zu einem stimmungsvollen Ganzen verbunden sieht. Der leider



namentlich in der deutschen Reichshauptstadt allgemein verbreitete Brauch, den Theaterzettel einer vollständigen, mehrere Seiten umfassenden Annoncenzeitung einzuverleiben, gehört zu den widerwärtigsten Ausgeburten der modernen großstädtischen Spekulationswut<sup>3)</sup>.

Die Geschmacklosigkeit dieses Brauches, die ihren Gipfelpunkt darin erreicht, daß das Personenverzeichnis des Zettels, wenn möglich, auseinandergerissen und auf verschiedene Seiten des Heftes verteilt wird, damit der die Besetzung studierende Leser Gelegenheit finde, einer möglichst großen Zahl von Annoncen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden — diese Barbarei kann durch die Rücksicht auf die Ersparnis oder die Einnahmequelle, die dem Theater aus dieser Art des Zetteldruckes zufließt, in keiner Weise entschuldigt werden. Können private Unternehmungen in ihrer Spekulationswut nicht daran gehindert werden, die Mißgeburt des in ein Annoncenheft vergrabenen Theaterzettels auf der Straße feilzubieten: in seinen eignen Räumen müßte jedes Theater, das den Anspruch auf den Namen eines Kunstinstitutes erhebt, seine Ehre darein setzen, solchen Unfug zu steuern und dem Publikum nur solche Programme in die Hand zu geben, die durch den Ausschluß jedes nicht dazu gehörigen Elementes auch äußerlich die Würde der Kunst zu wahren wissen.

Die Geschmacklosigkeit des Annoncentheaterzettels wird nur durch eine ruhmwürdige Errungenschaft der modernen Theaterkultur noch übertroffen: durch den Annoncenvorhang. Unvergesslich war der erhabene Anblick, der sich dem Besucher des Wiener Ausstellungstheaters vom Jahr 1892 bot, wenn er die weihvollen Räume des die Theaterausstellung krönenden Gebäudes betrat und seine erstaunten Augen durch die Geschäftsannoncen des Vorhangs, die in zahllosen Feldern dessen allegorische Mittelgruppe in sinniger Weise umrahmten, gefesselt wurden. Wer sich in die geheimnisvollen Tiefen von Madachs Menschheitstragödie versenkt hatte, konnte sich im Zwischenakt darüber belehren, wo die besten Zuhneraugenringe und wirkfames Insektenpulver in Wien zu erhalten waren.



Wird ein Kunstinstitut durch die Verbindung seines Programms mit der Annonce einigermaßen auf das Niveau des Tingeltangels herabgedrückt, so könnte der Theaterzettel dagegen durch dramaturgische und theatergeschichtliche Mitteilungen in vielen Fällen eine wertvolle literarische Beigabe erhalten. Schon von manchen Bühnen wurde und wird dergleichen mit Glück versucht; so hat es unter andern das Schillertheater in Berlin unternommen, seinem Zettel derartige, speziell den volksräumlichen Bestrebungen dieses Instituts entsprechende Einführungen und Erklärungen beizugeben.

Bei Theatern, die nicht einem derartigen Sonderzwecke dienen, würde es sich freilich empfehlen, nur bei gewissen klassischen Stücken, sowie bei wertvollen und bedeutenden Werken moderner Autoren kurzgefaßte dramaturgische Notizen, wertvolle Angaben über die Bühnengeschichte, literarische Urteile über das Stück, bei Shakespeares Historien vielleicht kurze geschichtliche Angaben und die Stammtafeln der Königshäuser auf der Rückseite deszettels mitzuteilen.

Bei einer geschickten und taktvollen Redaktion könnte durch solche kurzgefaßten, von aller Pedanterie freien Mitteilungen deszettels viel Gutes und Nützlichendes für das Publikum geschaffen werden. Eine Ausdehnung solcher Notizen auf sämtliche Vorstellungen, insbesondere die literarisch wertlose Tagesware, wäre freilich nicht zu empfehlen, da sie infolge des Mangels an Stoff wahrscheinlich zur Mitteilung schaler Kulissenwize und Theateranekdoten führen würde. Dramaturgische Erläuterungen zu Alt-Heidelberg oder zu Glachsmann als Erzieher sind weder dringend notwendig noch wünschenswert — sie müßten dem gerade ein ironisches Gesicht annehmen, das dann freilich mit den Interessen der Direktion nicht wohl zu vereinigen wäre.

Auf alle Fälle würde eine literarische Ausnützung des Theaterzettels in dem angedeuteten Sinn, falls sie nur in den richtigen redaktionellen Händen läge, die Möglichkeit schaffen, daß auch das Kunstprogramm einen gewissen bildenden Einfluß



auf das Publikum gewänne und sich somit zu einem schätzenswerten Faktor gestaltete für die erzieherische Aufgabe, die dem Theater — trotz mancher bedenklichen Gestalten, die beifallumtost in unsern Tagen als Erzieher des Publikums wirken — von einigen starrsinnigen Optimisten auch heute noch zuerkannt wird



## Anmerkungen.



### Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte.

<sup>1)</sup> Von 1889 bis 1892 wurden folgende Shakespeareschen Stücke auf der neuengerichteten Bühne gegeben:

König Lear (18 mal), König Heinrich der Vierte, 1. Teil (5 mal), König Heinrich der Vierte, 2. Teil (8 mal), König Heinrich der Fünfte (4 mal), Viel Lärmen um Nichts (11 mal), Der Widerspenstigen Zähmung (3 mal), Was ihr wollt (12 mal), Macbeth (4 mal), Ein Wintermärchen (5 mal), Romeo und Julia (1 mal). Außer diesen Werken Shakespeares gingen folgende Stücke auf der Reformbühne in Scene: Dame Kobold von Calderon (6 mal), Götz von Berlichingen von Goethe (12 mal), Konradin, der letzte Hohenstaufe von Greif (5 mal), Die Jungfrau von Orleans von Schiller (5 mal), Das Käthchen von Heilbronn von Kleist (5 mal), König Ottokars Glück und Ende von Grillparzer (5 mal) Faust von Goethe, 1. Teil (5 mal), Letzte Liebe von Dozzi (5 mal), Siesko von Schiller (4 mal).

<sup>2)</sup> Zur Geschichte und Scenierung des Shakespeareschen Sommernachtstraums. In Seodor Wehls Didaskalien, Leipzig 1867, S. 1—16.

<sup>3)</sup> Vgl. Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1852, III, S. 175.

<sup>4)</sup> In neuester Zeit hat Richard Sellner am Deutschen Volkstheater in Wien den interessanten Versuch gemacht, am 17. Februar 1890 eine Aufführung von Was ihr wollt ins Leben zu rufen, wobei eine dem Theatergerüste Immermanns in freier Weise nachgebildete Bühne verwendet wurde. Vergl. Sellners Bericht hierüber im Shakespeare-Jahrbuch XXXII, S. 289—294.