



## **DER DEUTSCHE KLASSIKER SHAKESPEARE UND SEINE „ZÄHMUNG DER WIDERSPENSTIGEN“**

Immer wieder ist mit Stolz darauf hingewiesen worden, welche Erregung, Begeisterung und Entrüstung Shakespeare in Deutschland entfacht hat, als er anfang, sich auf den deutschen Theatern durchzusetzen. Die Zeiten wurden lebhaft gepriesen, in denen zuschauende Frauen (im Theater des großen Schröder in Hamburg) zu früh niederkamen, weil sie von den Schrecken und der Gewalt von „König Lear“ oder von „Othello“ allzusehr mitgenommen wurden. Dieselben stolzen Geschichtsschreiber sind aber auch imstande, genießerisch zu erklären, daß für uns Heutige das Schönste an Shakespeares Werk die Patina sei, die es angesetzt habe, und sie wissen nicht, wie unrecht sie damit Shakespeare und — dem deutschen Theaterpublikum tun. Patina — das bedeutet, auf einen Dichter angewendet, soviel wie Museumsstück, überholt, bedeutet Gegenstand der Hochachtung sein, aber nicht mehr der Liebe.

Shakespeare ist der einzige Klassiker, der niemals Klassiker in Gänsefüßchen werden kann, und ist aus dem Grunde in Deutschland von keinem Zeitalter zu überholen, von keiner Entwicklungsphase der deutschen Sprache zu schlagen: weil er kein Deutscher ist. So sind wir gezwungen, ihn zu übersetzen, so haben wir das Glück, ihn unausgesetzt sprachlich erneuern zu können, so daß der ewige Inhalt niemals durch eine Sprachform beeinträchtigt werden kann, die veraltet klingt. Shakespeare ist die größte Inkarnation des Theaters, seiner Mittel und seiner Arbeit. Und das Theater hat zu allen Zeiten immer bei den Gelegenheiten versagt, in denen es sich historisch interessante, museale Aufgaben stellte. Auf dem Theater spricht der Mensch zum Menschen! Besser der Mensch zum Zeitgenossen! Und es heißt das Beste an Shakespeare verleugnen und verkennen, wenn man seine spontane Wirkung auf den Zeitgenossen durch philologisches Geniebertum beeinträchtigen will.

Auf der Bühne kann kein Mensch zurückblättern und sich lang überlegen, wie etwa eine Stelle gemeint sein könnte, auf der Bühne muß jedes Wort

spontan wirken und zünden, damit das Gefüge der Gedanken und Empfindungen klar wird und bleibt. Im ganzen Werk Shakespeares findet sich im Originaltext nicht eine einzige Stelle, die nicht jeder Londoner aus dem Jahre 1600 verstehen konnte, ob es nun ein Lord oder ein Kaufmann oder ein Matrose war. Und wir Deutschen würden ein snobistisches Shakespeare-Theater machen, wenn wir den Ehrgeiz Shakespeares, von allen und jedem verstanden zu werden, nicht auch zu erfüllen trachteten.

Die „Zähmung der Widerspenstigen“ gibt ein schönes Beispiel für Shakespeares Arbeitsweise, die auf keine Formeln zu bringen ist, für die ewige Unruhe seiner unterirdischen Strömungen, die so viele Interpretationen heraufbeschworen hat, daß man nicht imstande ist, bei einer einzigen länger als acht Tage zu bleiben.

„Zähmung der Widerspenstigen“ gehört zu den Frühwerken Shakespeares. Man nimmt heute mit ziemlicher Sicherheit an, daß er es mit 27 Jahren geschrieben hat, also im Jahre 1591. Der große Bühnenerfolg, den gerade dieses Werk immer wieder errungen hat, scheint ihm von der ersten Aufführung an beschieden gewesen zu sein, denn bereits im Jahre 1594 machte eine mit Shakespeare konkurrierende Schauspielertruppe sich aus dem Gedächtnis eine neue Fassung des Stückes zurecht, die im gleichen Jahre gedruckt wurde, während das Originalwerk Shakespeares erst sieben Jahre nach seinem Tod, im Jahre 1623, erschien.

Als Shakespeare die „Widerspenstige“ verfaßte, hatte er gerade festen Fuß im Londoner Theaterleben gefaßt. Er hatte seine ersten Erfolge gehabt, und überströmend von Einfällen, geladen mit Energie, ging er daran, die Schauspielertruppe, der er sich angeschlossen hatte, mit immer neuen und zugkräftigen Werken zu versehen. Der Begriff des geistigen Eigentums war damals noch nicht erfunden, jeder Autor nahm, was er fand, und der berühmte Dramatiker Green beklagte sich einmal bitter, daß eine „freche junge Krähe sich mit unseren Federn schmücke“ — eine Klage, die auf Shakespeare gemünzt war. Es wird sogar angenommen, daß der unmittelbare Anlaß die „Widerspenstige“ gewesen sei, denn Shakespeare habe ein heute nicht mehr vorhandenes Werk von Marlowe lediglich umgeschrieben.

Es ist allerdings Tatsache, daß der (1623 zum erstenmal gedruckte) überlieferte Text sehr verschiedene Bestandteile aufweist, und schon seit Jahrzehnten ist sich die Shakespeare-Wissenschaft darüber klar, daß längst nicht jede Zeile dieses Werkes von Shakespeare herrühren kann. Das Programmheft eines Theaters ist nicht der Ort, die verschiedenen, teilweise sehr komplizierten Thesen gegeneinander abzuwägen, — es wird genügen, einiges über die Resultate zu sagen, die man als endgültig betrachten darf. Shakespeare hat sich am meisten für die Szenen zwischen Petruccio und Katharina interessiert, und diese Szenen hat er Wort für Wort niedergeschrieben. Alles übrige hat er entweder retuschiert oder wörtlich seiner uns nicht bekannten

Vorlage entlehnt. Fest steht nur, daß diese Vorlage ein bereits aufgeführtes Stück gewesen ist. Zu dieser alten Vorlage gehört die Rahmenhandlung mit dem Kesselflicker Schlau, der für einige Stunden zum Lord gemacht wird.

Daß der Text der „Widerspenstigen“ teils von Shakespeare, teils von einem älteren Autor, teils von improvisierenden Schauspielern herrührt, soll nicht so gedeutet werden, als ob das Stück zerrissen und ohne Einheitlichkeit sei. Shakespeare, der größte Dramaturg aller Zeiten, hat die heterogensten Elemente miteinander zu verbinden gewußt, manche seiner Werke sind nichts als eine geniale Kompilation. Nur das Resultat war ihm wichtig, über die Mittel legte er sich, besonders in seinen jungen Jahren, keine Rechenschaft ab. Die „Widerspenstige“ ist ein hervorragendes Beispiel für seine unbekümmerte Arbeitsmethode.

Shakespeare hat nie daran gedacht, daß sein Werk sich für kommende Jahrhunderte erhalten würde, daß es in Bücherschränke gestellt und mit Kommentaren versehen würde. Seine Absichten sind also ganz anders gewesen als die aller übrigen Dichter der europäischen Literatur. Seinen Absichten aber wird man nur gerecht, wenn man ihn ausdeutet, aufführt, wie einen Dichter, der unter uns lebt und für uns schreibt.

Hans Rothe

## „DIE KUNST EINE WIDERBELLERIN ZU ZÄHMEN“

Lieber Petruccio, mache auch einen Besuch in unserm Land, ich will dir Kunden zuweisen, daß du davon leben sollst. Wann deine Rezepte probat sind, so will ich dich gebeten und ganz de- und wehmütig ersucht haben, im Namen aller derer, die von Käthen geplagt und jämmerlich mißhandelt werden — deren ich ganze Legionen kenne, bei denen will ich dich aufs beste rekommandieren. Aber wann du kommen willst, so laß uns doch wissen und bringe ja gute Attestate mit, denn es sind einige unter uns sehr kleingläubig; weil sie schon ihren Witz abgestumpft und alle ersinnlichen Mittel umsonst verschwendet haben, — so sind sie so sehr verzagt, daß sie ehender glauben, das Meer auszuschöpfen und Berge zu versetzen, als eine solche Zunge still zu machen. Ich zweifelte selbst schier an deiner Methode, wann ich dein Käthchen nicht in ein Schäfchen verwandelt sähe. Und dennoch will oft noch Zweifel in mir aufsteigen, daß ich argwohne, dein Käthchen möchte noch nicht vom rechten Leder, vom recht zähen Schlege sein. Lieber Sir William, du bist sehr schonend gegen das schöne Geschlecht. Wenn dein Käthchen der Kopie entspricht, so verdient sie den Namen einer Widerbellerin gar nicht, vielmehr verdient dein Petruccio den Namen eines groben ungeschliffenen Flegels. Eine solche Kur wollt ich keinem Hunde gönnen, geschweige einem so schönen Geschöpf, das sich von einem solchen

Bengel noch so leiten läßt und zuletzt das allerschönste Weiberherz entdeckt. Nein, ich weiß, William, du hättest aus deiner Vorratskammer ein viel scheußlicheres Ungeheuer können herbringen, aber ich kann mir wohl vorstellen, wie's geht — wer so in die Welt hinaus schreibt. Und was wollte man doch das ganze schöne Geschlecht, so viel schuldlose, edle Herzen mit einem Schandfleck beschämen. Könnte man doch von unserm Geschlecht recht wilde Ungeheuer, Bestien, Barbaren, Tiger, Löwen, Wölfe, Vollhengste aufs Theater bringen und jeden rechtschaffenen Mann ärgern. Ich dünkte wohl, man sollte Gleiches und Gleiches an ein Joch spannen, aber das Schicksal kehrt sich nicht an mein Denken — wird freilich besser wissen, was zusammen muß, als ich. Am besten wär's, man ließ einander ungeschoren und fände sich in aller Stille miteinander ab, ohne daß man so in die Welt hinein lärmte und alle Elemente störte. Der Betrug da, den der Pedant und ein Lucentio spielen, ist auch artig, aber viel besser gefällt mir der Schwung von Bianca, die erst als ein so zahmes Tierchen kommt, und hernach übertrifft sie Käthchen weit. Ja, ja, kleine kriechende Würmchen können auch zu großen Schlangen erwachsen. Närrische Kerls gibt's auch genug in diesem Spiel: Gremio, Grumio, Biondello, Tranio usw. Aber Petruccio übertrifft sie alle. Ja, ja, Käthchen, du solltest eher deinen Petruccio zähmen, und Grumio gehörte gar ein Dreck auf die Nasen.

Ulrich Bräker

## SHAKESPEARE IN NEUER ÜBERSETZUNG

Von 24 000 Wörtern des Shakespeareschen Sprachgebrauchs sind dem modernen Engländer etwa 10 000 Wörter nicht mehr verständlich, weil sie ihre Bedeutung geändert haben oder aus dem Gebrauch gekommen sind, so daß im allgemeinen der Engländer bei der Frage nach Shakespeare das Gefühl hat, wie wir etwa bei Klopstock, große Ehrfurcht und große Zurückhaltung. Also „verstaubter Klassiker“! In Deutschland bemüht man sich seit der Entdeckung Shakespeares unausgesetzt, ihn neu zu gewinnen; für den Engländer aber verändert sich der Text nicht, vielmehr wird für ihn unmittelbares Erleben immer schwerer.

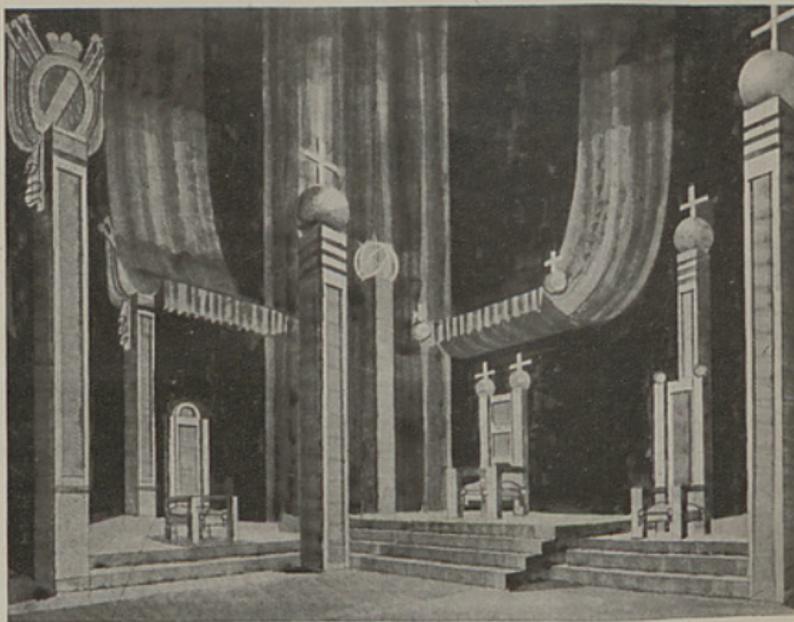
Bei aller Bewunderung von Schlegels Übersetzung (worunter auch die seiner Mitarbeiter Tieck und Baudissin zu verstehen sind) läßt sich nicht leugnen, daß seine Sprechweise oft feierlich, bewußt altfränkisch und gestelzt ist; daß sie oft bedenklich vieldeutig und unklar bleibt. Wieweit diese gestockten und verquälten Shakespeare-Texte auf die verschiedenen fremden Revisionen zurückzuführen sind, sei hier nicht untersucht. Tatsache ist, daß die heute geläufigen Ausgaben von Unklarheiten, verbauten Sätzen und antiquierten Bildern nur so wimmeln. Und wer Gelegenheit hat, die verschiedenen Regiebücher der vergangenen Jahrzehnte in den deutschen Theatern durchzulesen,



REHBERG

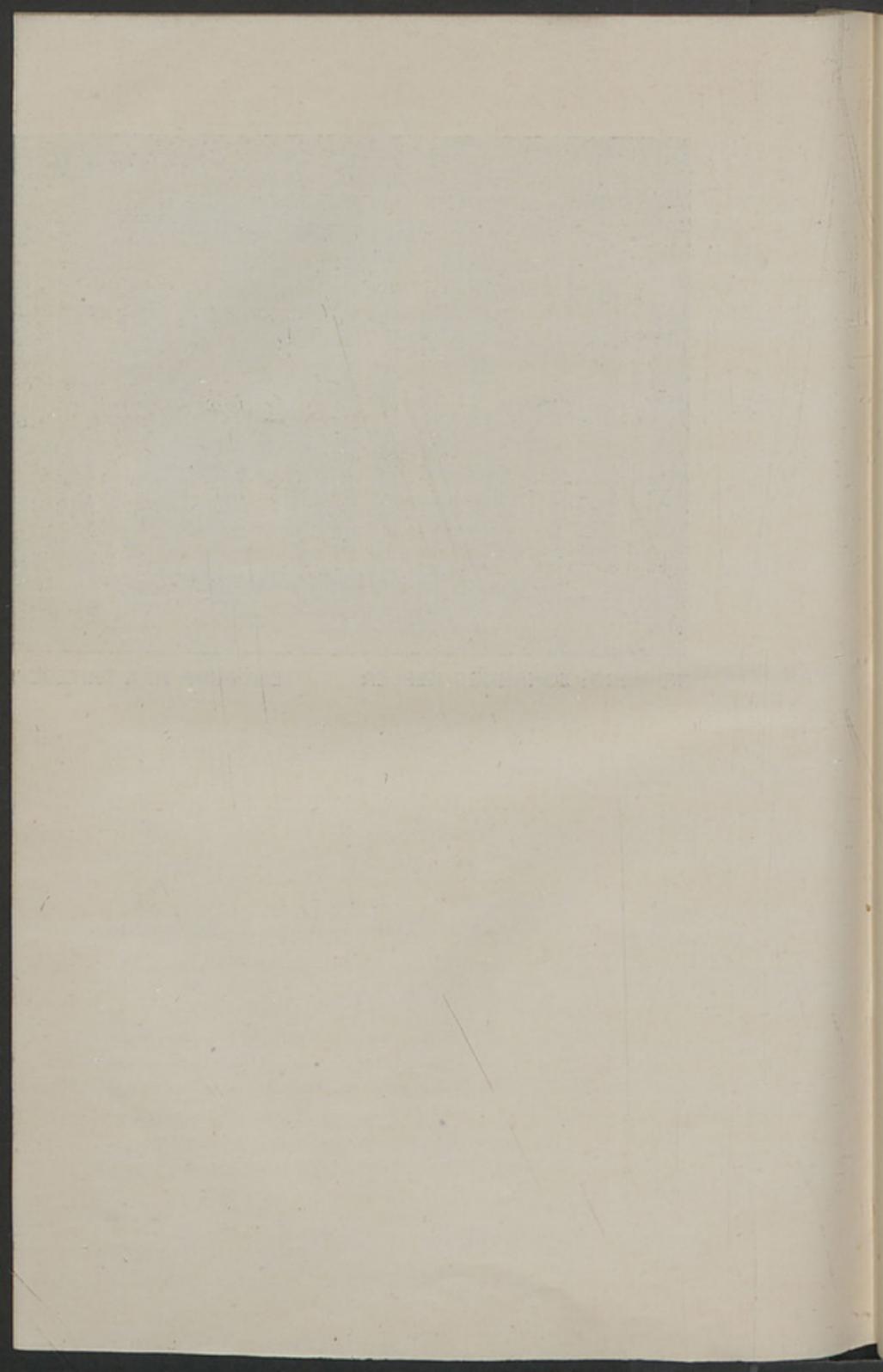
„JOHANNES KEPLER“ (SCHLUSS-SZENE)

438



REHBERG: JOHANNES KEPLER

ENTWURF MAX FRITZSCH



muß erschrecken über die Fülle von Änderungen, die aus bester Überzeugung von den jeweiligen Regisseuren vorgenommen worden sind, um einen einigermaßen sprechbaren Text zu gewinnen. Es bedarf keines besonderen Beweises, daß die Übersetzung dadurch nicht gewonnen hat. Sie ist zwar den Anforderungen des Theaters nach Klarheit angepaßt worden, ist aber durch einen fremden Sprachstil vermanscht, der von dem Stile Shakespeares nur noch weiter entfernt ist.

Roths Shakespeare-Übersetzung reicht in ihren Anfängen in das Frühjahr 1918 zurück. Sie stellt den bewußten Versuch dar, diejenigen Dramen, die in allen wesentlichen Teilen unzweifelhaft von dem großen Engländer selbst herrühren, durch die Mittelsperson eines einzigen Übersetzers auszudrücken. Seine Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die 24 Hauptwerke zu bringen. — Die neue Übersetzung hat nichts mit „Umdichtung“ zu tun — im Gegenteil, sie versucht, was frühere Übersetzer nicht getan haben — sie will auf das Shakespearesche Manuskript zurückgehen, soweit es — verstümmelt, erweitert und umgestellt — im überlieferten Text verborgen liegt. Neben den streng wissenschaftlichen Forschungsmethoden von J. M. Robertson und Geheimrat Eduard Sievers-Leipzig, geht Roths Arbeit einen neuen Weg: sie macht sich das Element des Theaters zunutze; sie geht vom Handwerklichen, vom ursprünglichen Zweck aus. Das Theatermäßige (die Kenntnis der Arbeitsmethoden und Bedingungen des Theaters) — noch niemals Grundlage einer Sh.-Übersetzung — wird Schlüssel zum Werk, von dem keines mit anderer Absicht geschrieben wurde, als einen neuen Aufführungstext für die Bühne zu liefern. Gerade diese faszinierende Unmittelbarkeit läßt Shakespeare ewig lebendig erscheinen.

Seit 1920 werden die Rothschen Übersetzungen mit ständig steigendem Erfolg auf den deutschen Bühnen gespielt. Die Klarheit ihres Dialogs gewährt ganz neue Möglichkeit, eine Shakespearewerk zu erleben. „Der höhere Wert dieser Leistung ist namentlich darin zu erblicken, daß in Roths Übertragung die Gestalten des englischen Dichters in einem neuen Deutsch zu uns reden, das eine größere Klarheit, Schärfe, Schlantheit des Dialogs bewirkt und damit vor allem, wie mir scheinen will, des Dichters originale Art uns Späteren nahebringt.“ (D. A. Z. Berlin.)

So gibt die Entwicklung dem kühnen Unternehmen Recht. Shakespeare wird tatsächlich durch Rothe neu vermittelt. Das Geheimnis hat ein Berliner Kritiker gelegentlich der Aufführung von „Antonius und Cleopatra“ charakterisiert:

„Bei Schlegel sieht man die Leute reden,  
bei Rothe hört man sie wieder.“

Friedrich Brandenburg

## ALBERT LORTZING

Vom Komponistenhimmel überblaut  
Perücken ragen neben kleinen Zöpfen,  
Wer ist's, der neben den gewalt'gen Köpfen  
So ungezwungen und so heiter schaut?  
Ach du, der Tausende noch heut erbaut,  
Doch nie im Leben saß bei vollen Töpfen,  
Gering geschätzt von aufgeblas'nen Tröpfen,  
Wie lachst du über sie so froh und laut!  
Ach, sag es doch den allzu weisen Leuten  
Mit ihren großen Gesten, hehren Stoffen,  
Daß dies nicht Schlüssel zum Parnasse sind;  
Sag es den Pächtern von Unsterblichkeiten:  
Die Gruppenkünstler haben nichts zu hoffen,  
Einmalig ist Genie und Sonntagskind!

Hans Pfltzner

## LORTZING AM NEUEN DEUTSCHEN THEATER

„Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid.“

„Mein ganzes Dasein dünkt mir ein verfehltes.“

„Die Herren Intendanten, wenn sie nicht gleich Erfolge wie die des „Freischützen“, auch eines „Zar und Zimmermann“ wittern, lassen sie den deutschen Komponisten im Stich — weil es eben ein Deutscher ist! O, entstanden doch nur einmal eine Revolution beim Theater.“

Welch erschreckende Kluft zwischen dem Grabspruch, den die Nachwelt in billiger und fast grausamer Anerkennung Albert Lortzing widmete, und zwei jäh herausbrechenden Verzweiflungsrufen aus des Komponisten letzten Schaffensjahren! Die Bejahung seines national bodenständigen Schöpferturns wie selbstverständlich in Einklang gebracht mit der gleichen Bejahung seines von Jammer, Hunger und Elend erfüllten Erdenlebens — wie grotesk, wie „menschenfreundlich“, wie kitschig-romantisch — und wie echt bürgerlich! Eine satte, selbstzufriedene, aus der Hut und Sicherheit persönlicher Existenz heraus geborene Zustimmung eines verstiegenen Bürgertums zu dem Lebenswerk eben des Mannes, der sein Werk nur für dieses gleiche Bürgertum geschrieben hatte. Der aber diese biedermeierlich-bürgerliche Weltanschauung im Werk wie im Leben sauber, unbefleckt, rein und unverwässert zur Schau trug.

Untersuchen wir den „Besitz Lortzings“, so will es zunächst scheinen, als könnte man diesem Lebens- und Gefühlskomplex keine sonderlich große Daseinsberechtigung mehr zuerkennen. Diese altfränkische Idealwelt mit ihrer billigen Problematik, in ihrer dick aufgetragenen Wohlanständigkeit,

mit ihrem unechten, vergoldeten Alltag, mit ihrem harmlos-behäßigen Humor, mit ihrer oberflächlichen und nahezu fatalistischen happy end-Stimmung („es wird schon alles wieder gut werden“) — das ist die Welt bloßer Entspannung, verwaschener Träumerei, tränenseliger Gefühlsduselei, so wie sie das moderne Unterhaltungsinstrument, das Kino, nach wie vor in bedrohlicher Fülle hervorbringt.

Doch gemacht! Was wir schilderten, war die Spiegelung, war das Bild der Lortzingschen Opernwelt im Kopfe des Empfängers. Wir kennen diesen Empfänger seit 100 Jahren — und wir sind berechtigt, seinen Bildern nicht zu trauen. Wenden wir uns vielmehr zum Original, zum Ursprung, zur Quelle, und kosten wir von dieser, ob sie uns heute noch munden könnte. Sieh da, ein Wunder! Das Wasser dort ist klar, frisch, ja kalt und herb. Der Quell aus des Komponisten Feder entspringt rein, unverfälscht; erst im weiteren Lauf stoßen trübe Wässerchen zu ihm, schlechten Instinkten des Publikums, des Theaters, der Sänger entsprossen. Dann erst wird er wie ein ehemals edler Wein vermanscht und verwässert; freilich meist auch dem bequemen Publikum genießbarer.

Man betont so oft die nüchterne, handfeste theatrale Arbeit Lortzings und sieht darin etwas zeitlich Gebundenes, Billiges, ja Konjunkturmäßiges. Alle Äußerungen des Komponisten aber über sein Schaffen zeugen gerade von einem Kampf um Stil und Ethos. Er gehört nicht zu den Großen, Ewigen, aber er sieht zu ihnen auf (zu seinem Ideal Mozart) und läßt etwas von ihrem Ethos, ihrer hohen Mission, ihrer künstlerischen Verantwortlichkeit in seine kleinere Welt und Seele übergehen. Er ist und bleibt erdgebunden, ein Biedermeiermensch, wie er schlicht und sauber, allein schon in seiner Familienführung, noch heute beispielhaft wirken kann; sein geistiger Bereich ist nicht groß und weltumspannend, aber er ist echt, ursprünglich; seine Kunst ist ebenso, dabei gekonnt, gearbeitet, gestaltet. Die Bezirke des Historisch-Bürgerlichen erfahren durch ihn ihre musikalische Veredlung und Verklärung (Waffenschmied, Zar und Zimmermann), ja er umspannt selbst weiter gefaßte wie den großen romantischen der „Undine“, trotz gelegentlicher Verkleinerung und Verniedlichung.

Dem deutschen Theater darf die Pflege des Opernwerkes Lortzings kein einfaches Weiterführen einer Tradition, eines Repertoires bedeuten, sondern ihm erwächst daraus eine Pflicht. Das Theater hat rücksichtslos auf die Eitelkeiten von Sängern oder Spielleitern die (eigentlich selbstverständliche) Aufgabe, die Werke Lortzings stilrein und originalgetreu aufzuführen. Das heißt nicht, die Überlieferung des Originals sklavisch nachzuahmen; da ist mancher zeitlich-modischer Ballast, da gilt es dramaturgisch, an Musik wie Prosatext, zu stutzen und zu bessern. Aber vor allem gilt es, die Tradition der Darstellung als Ganzes — Tradition, die in diesem Falle mit vollem Recht gleich Schlamperei zu setzen ist — aufzuheben, und von Grund auf neu zu arbeiten.

Diese Herstellung des sauberen Werkbildes ist erste Pflicht des Theaters an Albert Lortzing. Sie gehört zu den Selbstverständlichkeiten, von denen man leider immer wieder sprechen muß. Aber sie vermittelt uns einen im echten Sinne volksnahen, national-deutschen Lortzing, dessen Geisteshaltung uns zu einer Art „Kläranlage unseres eigenen nationalen Empfindens“ werden kann. Lortzings Welt dürfte in weiter Zukunft wahrscheinlich nicht die unsrige mehr sein, aber in der Lauterkeit ihrer deutsch-völkischen Gesinnung einerseits, in der Echtheit und dem guten Handwerk ihrer Opernkunst andererseits müssen wir sie heute bedingungslos anerkennen. Ja gewiß werden diese beiden Elemente sogar die an der neuen deutschen Oper schaffenden Kräfte wesentlich anregen, nun ihrerseits die deutsche Spieloper unserer Zeit entstehen zu lassen.

Hans Költch

## DAS NEUE THEATERBUCH

**FRITZ TUTENBERG: Munteres Handbüchlein des Opernregisseurs  
Leitfaden zu einer geheimen Kunst  
Gustav Bosse Verlag, Regensburg**

In einer Sammlung „Von deutscher Musik“, die in etwas bunter Reihe wissenschaftliche Untersuchungen und praktische Erörterungen musikalischer Fragen neben Novellen und Verse über Musik und Musiker stellt, reiht sich das Büchlein des Opernregisseurs Fritz Tutenberg zwanglos ein. Was aber soll — so möchten wir fragen — ein Leitfaden zu einer geheimen Kunst? Ist die Kunst des Theaters und im speziellen die des Opernregisseurs geheim, gut, so mag sie auch Geheimnis bleiben, und es hat keinen Sinn, an ihrem Rande noch so muntere Glossen zu machen. Aber der Ehrgeiz des Autors geht ja viel weiter. Er will nicht nur „ein Spezialthema mundgerecht und tischfertig machen“, sondern auch „Schädlinge im deutschen Theater kennzeichnen, ebenso aber zur neuen Gemeinschaft Entschlossene zusammenführen“. Außerdem soll die Arbeit des Regisseurs aufgezeigt und Weisung aus der Praxis erteilt werden. Und so hat denn das Büchlein den einen großen Fehler, daß völlig unklar bleibt, an wem es sich eigentlich wendet. Für den Fachmann sind die an sich anschaulichen Schilderungen von der Arbeit und den Aufgaben des Regisseurs überflüssig, da er sie tagtäglich in der Praxis gestaltend erlebt. Für den Laien sind andererseits die vielen, zum Teil richtigen und guten Ratschläge, die Tutenberg seinen Kollegen freigebig spendet, ganz uninteressant. So wird denn — trotz vieler guter Gedanken und glücklicher Formulierungen — kein Ziel erreicht, weil zu viele erstrebt werden.

J. K.

---

## ZU UNSEREN BEITRÄGEN

Das in unserem Heft wiedergegebene Urteil über Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen“ („Die Kunst eine Widerbellerin zu zähmen“) steht in den 1780 entstandenen Aufzeichnungen Ulrich Bräkers „Etwas über William Shakespeares Schauspiele von einem armen ungelehrten Weltbürger, der das Glück genoß, ihn zu lesen.“ — Die Betrachtungen über „Shakespeare in neuer Übersetzung“ stellte uns Friedrich Brandenburg, der Intendant des Nationaltheaters Mannheim, freundlichst zur Verfügung. — Den Aufsatz „Lortzing am neuen deutschen Theater“ entnehmen wir mit Genehmigung der Schriftleitung den Blättern des Hamburgischen Staatstheaters.

---

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmönatlich. Herausgeber: Friedrich Siems. Schriftleitung: Joachim Käbber. Druck und Verlag: M. Bauchwitz, Stettin, Klostertief 3. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.