

**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur  
**Band:** 25 (1956)

**Artikel:** Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg  
**Autor:** Schoop, Günther  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-986589>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

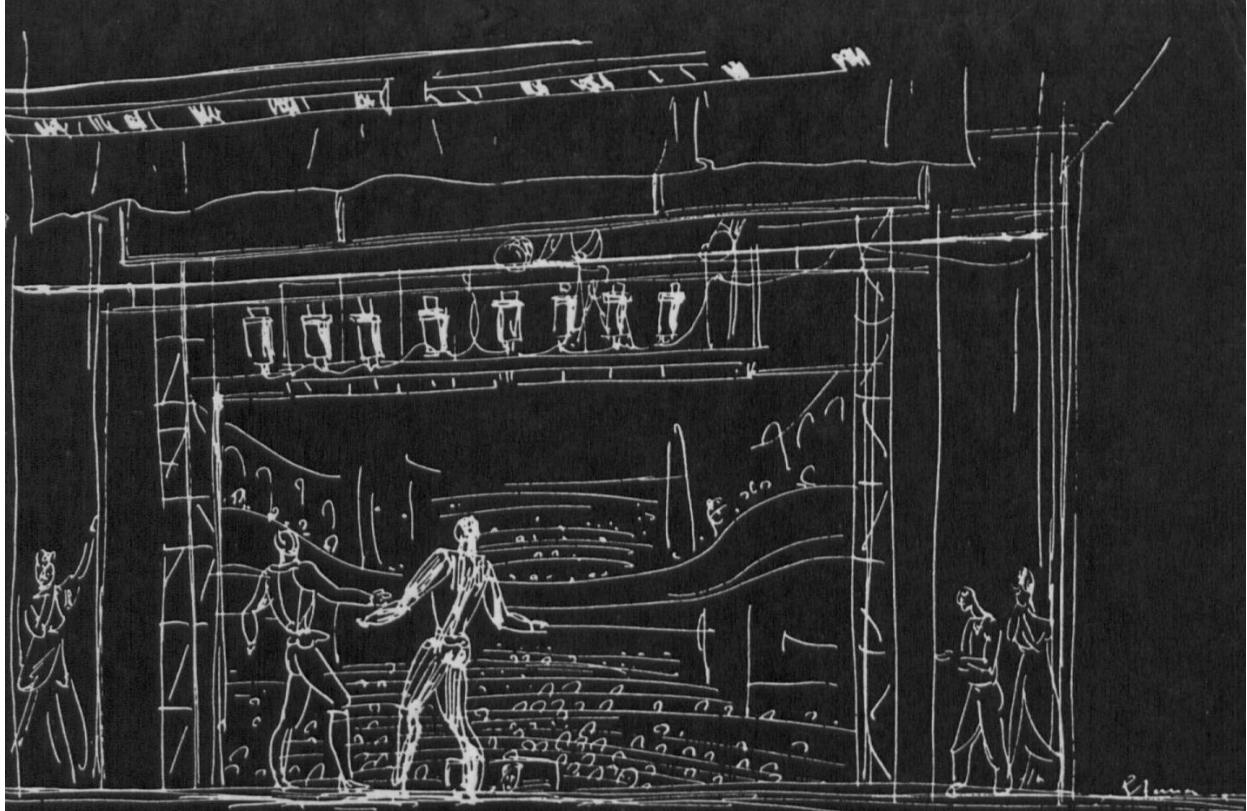
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



GÜNTHER SCHOOP

Das  
Zürcher Schauspielhaus  
im zweiten Weltkrieg

Theater und Krieg — zwei Begriffe, die sich nach hergebrachter Meinung ausschliessen, ja gegenseitig negieren müssen, treten in dieser Studie in eine enge Verbindung. Bezogen auf die einzig dastehende Leistung des Zürcher Schauspielhauses in den Jahren 1939 bis 1945, zeigt es sich, dass die unerhörten Bedrohungen eines Weltkrieges in einem neuen und tief menschlichen Sinne befruchtend auf die Arbeit eines Kulturinstitutes wirken können, wenn der in der Bedrohung liegende Appell an den Zusammenschluss und die Bewährung der Kräfte richtig verstanden und positiv beantwortet wird.

Gross ist die Aufgabe, die Dr. Günther Schoop, der Autor des vorliegenden Buches sich gestellt hat. Ungewöhnlich gross, ja grossartig ist aber auch der Rahmen, den das Zürcher Schauspielhaus durch sechs Spielzeiten während der Dauer eines mörderischen Krieges hindurch mit erstaunlichen Darbietungen zu füllen wusste. Von den antiken und späteren Klassikern bis zu Thornton Wilder und Bert Brecht spannt sich die leuchtende Kette dramatischer Autoren, die, mit ihren Aussagen der Welt gehörend, auf der Bühne des Zürcher Schauspielhauses eine Art der

Günther Schoop

Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg

GÜNTHER SCHOOP

/

*Das Zürcher Schauspielhaus  
im zweiten Weltkrieg*



---

VERLAG OPRECHT ZÜRICH

Alle Rechte vorbehalten  
© Europa Verlag A.G. Zürich 1957  
Druck: Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen  
Printed in Switzerland

## Vorwort

Ein gewichtiger Abschnitt innerhalb der neueren Zürcher Theatervergangenheit ist zu Ende gegangen. Von ihm zu berichten, macht sich vorliegende Arbeit zur Aufgabe, um so mehr, als seine Bedeutung für die Schweizer Theatergeschichte bereits feststeht.

Die kurze Frist von sechs Jahren, von 1939 bis 1945, die hier behandelt wird, mag im Fliessen der Zeit zu geringfügig erscheinen, um aus ihrem Ablauf ein bleibendes Prinzip erkennen zu wollen. In der Entwicklung eines Theaters aber kann sechs Arbeitsjahren, wenn eine besondere Aufgabe zu erfüllen war, zeitgeschichtlicher Wert innewohnen.

Der Verfasser entschloss sich nach Abschluss des gewichtigen Abschnittes, der nach sechs Jahren währendem Gechützdonner mit dem Läuten der Friedensglocken am 8. Mai 1945 endigte, der vom Zürcher Schauspielhaus während dieser Zeit für das europäische Theater geleisteten Arbeit eine erste Untersuchung zu widmen. Zum vierten Male innerhalb der zürcherischen Theatergeschichtsschreibung wurde damit das hiesige Bühnenschaffen einer umfassenderen Betrachtung unterzogen. Die Voraussetzungen des Wirkens wurden hierbei bestimmt durch die politisch-militärischen Ereignisse des zweiten Weltkrieges.

Aber schon vorher hatte sich eine geistige Standortänderung des schweizerischen Theaters vollzogen. Mit der Ausrufung des deutschen Diktaturstaates im Jahre 1933 setzte nicht nur der Strom der Flüchtlinge und Emigranten auf die politische Insel der Schweiz ein. Es begann in fortschreitender Entwicklung jene ideologische Tätigkeit gegen die Schweiz, deren Höhepunkte und Abgründe der bundesrätliche Dokumentarbericht aus dem Jahre 1945 historisch belegt hat. War damals schon die demokratische Schweiz einer zunehmenden Angriffspolitik ausgesetzt, so wurde schliesslich durch den Ausbruch des zweiten Weltkrieges im September 1939 der Hoheitsbereich der Schweiz immer mehr seiner europäischen Umgebung entzogen und nach der Besetzung Frankreichs jener lebensgefährlichen Bedrohung ausgesetzt, vor deren letzten Folgen ein gütiges Geschick die Eidgenossenschaft bewahrte. Die von aussen und innen drohende Gefahr zwang die deutsch, französisch und italienisch sprechenden Landsgemeinden sich ihrer staatlichen Einheit und ihrer freiheitlichen Rechte und Pflichten zu erinnern. Die Besinnung auf die weltanschaulichen Grundlagen schuf die Voraussetzung für die geistige Grundeinstellung des gesamten Volkes.

Inmitten eines militärisch besetzten Europas war die Schweiz

unversehens zur letzten Stätte der Demokratie geworden. Mit der Einigkeit des Volkes in der Ablehnung der Diktatur erkannten aber auch die kulturellen Institute ihre Pflicht, Mittelpunkte des geistigen Widerstandes zu bilden. Das Theater als Sprachrohr der öffentlichen Meinung erlebte auf Grund dieser Zwangslage seine Tätigkeit in erhöhtem Masse als nationale Aufgabe. So führten die äusseren Umstände schliesslich zu einem begeisternden Aufschwung des schweizerischen Theaters. Der zunehmende Publikumskreis identifizierte sich immer mehr mit seinen Bestrebungen und gab diesem dadurch wiederum die Mittel in die Hand, für seinen Kreis zu wirken. Den Glauben an die Besonderheit seiner Aufgabe musste das Theater jedoch stets aus der eigenen Kraft nähren und erhalten. Denn dieses im Zeitpunkt des europäischen Zusammenbruches allein noch der Bewahrung des überlieferten Theatererbes und der Pflege seiner neuen Wortführer dienende Bühnenwirken blieb Europa selbst ja zum grössten Teil nicht hörbar.

Von den geistigen und künstlerischen Grundlagen dieser Bühne im Kampf der Völker und Weltanschauungen zu berichten, ist daher der Zweck der Arbeit. In erster Linie will sie durch eine ausführliche Spielplananalyse zu belegen versuchen, dass das Zürcher Schauspielhaus, in einer Zeit, da im übrigen deutschsprachigen Raum das Theater immer stärker als politisches Propagandainstrument missbraucht wurde, bereit war, eine übernationale Kulturaufgabe zu erfüllen.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, nicht nur denen, die am Werke waren, sondern auch jenen, die diesem Werke zu einem lebendigen Echo verhalfen, den Beweis zu erbringen, dass sie an einer entscheidenden Erneuerung des schweizerischen Theaters mitgeholfen haben. Sollte die Untersuchung, die im übrigen lediglich einen kleinen Beitrag zur schweizerischen Theatergeschichte leisten will, dieses Ziel erreichen, so hat sie ihren Sinn erfüllt.

Im Inhaltlichen möchte die Arbeit in drei grösseren Kapiteln folgende Themastellungen untersuchen: Die Voraussetzungen und Gegebenheiten des künstlerischen Wirkens, die europäische Funktion des Spielplans und das innere Schaffen. Der Anlage der Arbeit entsprechend, beruht ihr Hauptgewicht auf dem Mittelteil, dessen dramaturgische Analyse am ehesten Gelegenheit geben wird, die künstlerische Zielsetzung des Direktors Dr. Oskar Wälterlin erkennen zu lassen. Dem engen Zusammenhang von Spielplan und Zeitgeschehen wurde dabei ausschlaggebendes Interesse beigemessen.

Was das zur Verfügung stehende Material anbetrifft, so ist zu sagen, dass es in der Problematik jeder Untersuchung liegt, die sich mit einem soeben erst zur «Historie» gewordenen Zeitabschnitt be-

fasst, an die Quellen nur mit Schwierigkeiten heranzugelangen. Spätere Berichterstatter werden es einfacher haben, da das bei der Niederschrift der Arbeit teilweise noch unzugängliche Material durch den fortlaufenden Gang der Ereignisse für sie leichter erreichbar sein wird. Auf der anderen Seite gelangte der Verfasser durch die genaue Kenntnis des internen Theaterbetriebes des Schauspielhauses für die Arbeit zu wertvolleren Einsichten und Ergebnissen, als ein noch so umfangreiches Material ihm jemals hätte vermitteln können. Notwendigerweise ergab sich somit für die vorliegende Untersuchung eine Verbindung von Erlebnisbericht und quellenmässig erarbeiteter Forschung. Das Hauptmaterial bildeten hierzu: Die Theaterzettel und Programmheftsammlungen, die für jede einzelne Aufführung angelegten Szenenphotomappen, die zum Teil mustergültig eingerichteten Inspizierbücher, die Dreijahresberichte der Neuen Schauspiel-A. G., die Zeitungskritiken und die persönlichen Schriften von Herrn Direktor Dr. Oskar Wälterlin.

## *Inhaltsverzeichnis*

Vorwort . . . . .	VII
Historischer Rückblick . . . . .	1

### *Erstes Kapitel*

#### Die Voraussetzungen und Gegebenheiten des künstlerischen Wirkens

Die allgemeine politische Lage . . . . .	6
Der Stand der künstlerischen Arbeit . . . . .	10
Die finanziellen Verhältnisse . . . . .	14
Die Theaterverwaltung . . . . .	15
Die baugeschichtliche Entwicklung des «Pfauentheaters» und seine Bühnentechnik . . . . .	16

### *Zweites Kapitel*

#### Die europäische Funktion des Spielplans

Die Spielzeit 1939/40 . . . . .	22
Die schweizerische Grenzbesetzung als Eröffnungsthema. — Shakespeare — verstanden und missverstanden. — Wälterlins Gedanken zum Spielplan. — Die Opferidee in Hebbels «Judith». — Grillparzers «Weh dem, der lügt. — Der Konflikt von Recht und Macht in Shaws «Die heilige Johanna». — Sherwoods «Lincoln, ein Kampf für die Freiheit». — Die Zürcher Erstaufführung von Hofmannsthals «Das grosse Welttheater». — «Lumpazivagabundus. — Eine bedeutende «Dantons Tod»-Aufführung. — Die «Faust I und II»-Inszenierungen Lindtbergs als Marksteine der Zürcher Theatergeschichte.	
Die Spielzeit 1940/41 . . . . .	54
Schillers «Maria Stuart» mit Maria Becker. — Der Stilwille Wälterlins. — Politisches Drama oder menschliche Tragödie? — «Don Carlos» in neuer künstlerischer Sicht. — «Wilhelm Tell» als staatsbürgerlicher Unterricht für die Schuljugend. — Max Ophüls missglückte «Romeo und Julia»-Inszenierung. — Die Botschaft der «Iphigenie». — Betrachtungen zum internationalen Spielplan. — Georg Kaiser. — Die japanische Gesandtschaft protestiert gegen die Uraufführung des «Soldat Tanaka». — Bert Brechts gewandelte dichterische Schau. — «Mutter Courage» — Bannfluch gegen den Krieg. — Zürichs Theaterleben im Zeichen der Schweizerwoche. — Schweizer Autoren im Mittelpunkt des Spielplans. — Louis Jouvet gastiert in Molières «L'école des femmes».	

Die Spielzeit 1941/42 . . . . . 76

Die umstürzlerische Tätigkeit der Nationalsozialisten in der Schweiz. — Planung und Durchführung des «Königsdramen»-Zyklus. — Die Vorgänger. — «König Johann». — Leonard Steckels einteilige Bearbeitung des «Heinrich IV». — Der Abschluss mit «Richard III». — «Leuchtfreuer» von Robert Ardrey zündet ins Dunkel der Zeit. — Goethes «Tasso» verkündet den Sieg des Geistes über die Verblendung. — «Tasso» als Freilichtaufführung. — 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft mit «Wilhelm Tell». — Schnitzlers «Liebelei» stösst auf Ablehnung. — «Braut von Messina». — Der fast vergessene Frank Wedekind. — Die Junifestwochen 1942. — Schweizerische Erstaufführung der «Orestie». — Uraufführung der «Maikäfer-Komödie» von J. V. Widmann.

Die Spielzeit 1942/43 . . . . . 99

Die finanzielle Unterstützung des Schauspielhauses durch den Stadtrat. — Die Botschaft des Schauspielhauses an der Schweizerischen Theaterausstellung. — Unentwegte Klassikerpflege. — «In tyrannos!»: Schillerzyklus mit «Die Räuber», «Fiesco» und «Kabale und Liebe». — Der grosse Anteil des Schweizer Dramas am Spielplan. — «Der Turm» — das geistige Vermächtnis Hofmannsthals. — Brechts neuer Erfolg mit «Der gute Mensch von Sezuan». — O'Neill's amerikanische Tragödie. — «Trauern muss Elektra». — Kurt Guggenheim, René Besson, Hermann Kesser.

Die Spielzeit 1943/44 . . . . . 110

Der Kriegsverlauf. — Die Folgen für die Schweiz. — Das Ensemble erhält Jahresverträge. — Neun Mitglieder feiern ihr zehnjähriges «Pfauenjubiläum». — Zur Geschichte des Bühnen-«Wallenstein». — Wälterlins zweiteilige «Wallenstein»-Einrichtung. — Die Gesamtdarstellung der Trilogie an einem Tage. — Der Triumph von Steinbecks «Der Mond ging unter». — Die Deutsche Gesandtschaft bemüht sich um Aufführungsverbot. — «Der Mond ging unter» spielt Fr. 225 000.— ein! — Heinrich Gretlers Bürgermeister Orden — ein Symbol der Freiheit. — Leopold Bibertis ergreifende Othellodarstellung. — Die Apokalypse der Zeit spricht aus Giraudoux' «Sodom und Gomorrha». — Aber Cäsar von Arx stärkt in «Land ohne Himmel» aufs neue den Glauben an die Freiheit. — Wilders «Wir sind noch einmal davongekommen» wird in deutscher Sprache erstaufgeführt. — Oskar Wälterlin feiert sein 25jähriges Bühnenjubiläum. — Claudels «Der seidene Schuh» erlebt seine erste deutschsprachige Wiedergabe. — Die Vormachtstellung des zeitgenössischen Dramas.

Die Spielzeit 1944/45 . . . . . 132

Die deutschen Theater schliessen ihre Pforten. — Schweizer Bühnenkünstler kehren heim. — Die Mission des Schauspielhauses. — Europäische Freiheitsdichtung im Mittelpunkt der letzten Spielzeit im Kriege. — Paul Claudels «Der Bürge» mit Heinz Woester, Maria

Becker und Leopold Biberti. — Max Frisch und Arnold A. Schwen-  
geler ringen um Gegenwartsfragen. — Die gestellte Aufgabe. — Dra-  
maturgische Bilanz.

### Drittes Kapitel

#### Das innere Schaffen

Die Grundprinzipien der Regie . . . . .	147
Die impressionistische Regie Oskar Wälterlins . . . . .	152
Der mimische Gestaltungswille Leonard Steckels . . . . .	157
Die rationale Spielführung Leopold Lindtbergs . . . . .	163
Das Ensemble . . . . .	168
Die künstlerische Zielsetzung . . . . .	180

### A n h a n g

Anmerkungen und Quellennachweise . . . . .	188
Spielplanübersichten . . . . .	214
Statistiken . . . . .	225
Namensregister . . . . .	231

## Historischer Rückblick

Das Theater ist ein wichtiger Kulturträger des geistigen Lebens eines Volkes. Die Geschichte der Zürcher Bühne stellt diese Tatsache, von ihren Anfängen als erste stehende Zürcher Berufsbühne in den Dreissigerjahren des 19. Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart, über eine hundertjährige Entwicklungsgeschichte hin erneut unter Beweis.

Als Oberst Johann Georg Bürkly am 7. Januar 1833 für 17 500 fl. das Gebäude der ehemaligen Barfüsserkirche an den Oberen Zäunen für den von ihm gegründeten Theaterverein erstand, verhalf er dem Zürcher Theatergedanken zum entscheidenden Durchbruch. Ungeachtet der Philippika, die der moralbewusste Kirchenmann Antistes Gessner noch im November des vergangenen Jahres in seinem «Wort an das Zürcher Publikum» gegen den Theaterplan verfasst hatte, wurde Bürkly der erste Präsident der wenig später gegründeten «Theateraktiengesellschaft». <sup>1</sup>

Mit der Eröffnungspremière von Mozarts *Zauberflöte* am 10. November 1834 trat somit das erste stehende Theater in Zürich seinen wechselvollen Gang in die Theatergeschichte an. Wie bescheiden allerdings am Anfang dieser Entwicklungslinie die künstlerischen Zielsetzungen waren, mag die Tatsache beweisen, dass sich schon kurz nach der Begründung dieser Bühne unter der Leitung des fahrenden Direktors Ferdinand Deny ein Verein gründete. Dieser machte es sich allen Ernstes zur Aufgabe, «das hiesige Theater zu veredeln und, indem es der Leitung fahrender Direktoren enthoben würde, auf solch eine Stufe zu bringen, dass es mit den ersten Theatern dritten Ranges in Deutschland rivalisieren könne.» <sup>2</sup>

Zur Zeit des jungen Liberalismus begnügte man sich also mit einem drittrangigen Theater, und war es zufrieden, wenn man diese Stufe durch liebevolle Förderung und energische Lenkung auch tatsächlich erreichte.

Aber so zurückhaltend auch heute noch die Stimmen gegenüber dem Berufstheater in der Schweiz sein mögen, an Bemühungen nach einer angemessene Ansprüche erfüllenden Zürcher Sprechbühne hat es im Verlaufe des 19. Jahrhunderts nicht gefehlt.

Sie sind mit behördlicher Fürsprache des öfteren vorwärts getrieben worden. Unter der denkwürdigen Theaterleitung der durch ihre

Stücke berühmt gewordenen Literatin und Schauspielerin Charlotte Birch-Pfeiffer erreichten sie im Jahre 1837, nach dem kurzen Intermezzo der Direktionszeit Denys, einen ersten Höhepunkt.

Wenige Jahre später hätte Zürich vielleicht die grösste Glanzzeit seiner Theatergeschichte erlebt, wenn Richard Wagners Bemühungen um «Ein Theater in Zürich» von Erfolg gekrönt gewesen wären. Aber seine Freunde begriffen nicht, worauf es ankam, und so ging Wagner, statt die Direktion des alten «Aktientheaters» zu übernehmen, nach London. Obwohl Zürich kein Bayreuth wurde, umschreibt die Zeit seines Zürcher Aufenthaltes von 1849 bis 1855 einen der bedeutendsten Abschnitte der schweizerischen Theatergeschichte. Entstand doch in Zürich der Plan zur *Nibelungen*-Tetralogie und in der Villa Wesendonck in der Enge der *Tristan*. In Tribschen bei Luzern vollendete er nicht nur den *Siegfried* und die *Götterdämmerung*, sondern auch die *Meistersinger*. Den *Tannhäuser* aber erlebte er zum ersten Male am 16. Februar 1855 als Zuhörer im Zürcher Theater.<sup>3</sup> Die Folgezeit darf mit ihren Aufstiegen und Abstiegen keinen Anspruch erheben, den einmal erreichten Leistungsstand unter Charlotte Birch-Pfeiffer überschritten zu haben.

Erst mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts kam es durch Alfred Reucker, dem späteren Generalintendanten der Sächsischen Staatstheater, im von den bekannten Theaterarchitekten Fellner und Helmer neu errichteten Theater am See zu einer neuen Blüte. Während Reuckers zwanzigjähriger Theaterleitung von 1901 bis 1921 erlebten seine von einem neuen Stilwillen beseelten Klassikeraufführungen auch auf Gastspielreisen in Deutschland beträchtliches Aufsehen.

Als Paul Trede, bisher Intendant in Essen, seine Nachfolge antrat, begann für das Zürcher Schauspiel eine ganz neue Aera. War das Schauspiel bisher von der Stadttheater A. G. neben Oper und Operette als gleichberechtigte Kunstgattung gepflegt worden, so sah sich der Verwaltungsrat im Jahre 1921 veranlasst, das Schauspiel abzutrennen und mit seiner Weiterführung einen privaten Theaterunternehmer zu beauftragen. Der Umstand, dass das «Pfauentheater» am Heimplatz schon seit dem Jahre 1901 dem Stadttheater mietweise als Schauspielbühne gedient hatte, bewog den Verwaltungsrat, aus Gründen finanzieller Entlastung, dem Berliner Franz Wenzler als selbstverantwortlichem Direktor gegen Leistung eines jährlichen Mietzinses von Fr. 25 000.— das «Pfauentheater» weiterzuverpachten. In der Weisung Nr. 15 des Stadtrates an den Gemeinderat betreffend «Beteiligung am Grundkapital einer neuen Schauspielhausgesellschaft und Sicherstellung des Mietzinses für das Schauspielhaus am Heimplatz» vom 28. Mai 1938, heisst es darüber: «... Die schmerzliche

Überraschung, dass der Beitrag der... Stadt schon wieder nicht ausreichte, um die Betriebsrechnung des Stadttheaters auszugleichen, veranlasste den Verwaltungsrat der Theater A. G., der es nach so kurzer Zeit als aussichtslos erachtete, wieder an die Behörden und die Stimmberichtigen um Gewährung einer weiteren Beitragserhöhung zu gelangen, das Schauspielpersonal zu entlassen und die Pfauenbühne versuchsweise... weiterzuvermieten.»

So herrschte von 1921 bis 1926 im «Pfauen» das Regiment eines Mannes, der sich wegen seiner Berliner Boulevardstücke des öfteren scharfe Kritiken gefallen lassen musste und dessen künstlerische Anliegen nicht sehr hoch gesteckt waren. Im Februar 1922 kam es anlässlich der Aufführung eines zweideutigen Berliner Salonstückes mit dem Titel *Rugby* zu studentischen Demonstrationen und Radauszenen. Als Wenzler kurze Zeit später infolge eines selbstverschuldeten Autounfalles, dem ein Kind zum Opfer fiel, von der Kantonalen Fremdenpolizei den Ausweisungsbefehl erhielt, waren innerhalb der Pfauengenossenschaft bereits wichtige Vorentscheidungen gefallen. Die Brüder Ferdinand und Siegfried Rieser in Zürich hatten die Aktienmehrheit der Genossenschaft erworben und sich damit einen ausschlaggebenden Einfluss hinsichtlich der künftigen Verwendung des «Pfauentheaters» gesichert. Sie gründeten bald darauf die Schauspielhaus A. G. In einer Rekordzeit von sechs Monaten liessen die Brüder Rieser unter Aufbietung von über Fr. 700 000.— Privatkapital das unzureichende Theater grundlegend umbauen und unterstellten es im Jahre 1926 ihrer eigenen Leitung.<sup>4</sup>

Die Zeit der Generaldirektion Ferdinand Riesers, die bis 1938 währte, verlieh dem nunmehr wieder ganz in private Hände übergegangenen Zürcher Schauspiel einen deutlicheren Umriss, der vor allem der wachsenden Aufmerksamkeit des deutschen Sprachgebietes gegenüber der politisch-kulturellen Sonderstellung der Schweiz zuschreiben war. Riesers künstlerischer Aufbauwille führte in der Folge zu schönen Ergebnissen. Aber der für das künstlerische Gediehen eines Theaters nachteilige Probenbetrieb einer nur nach geschäftlichen Gesichtspunkten planenden Direktion konnte nie über den wirklichen Wert der Erfolge hinwegtäuschen, die beim System einer Acht-Tage-Première ohne schöpferische Besinnung zustande kamen. Immerhin dürfen wir feststellen, dass die Wirksamkeit Riesers wichtige Voraussetzungen für den dritten Höhepunkt der Zürcher Theatergeschichte innerhalb eines Jahrhunderts schuf. Wenn er im Spielplan auch nicht wesentlich über das hinauskam, worauf Wenzler abgestellt hatte, so hob er es doch auf eine ungleich höhere Leistungsstufe. Es muss dies besonders deshalb betont werden, weil Fer-

dinand Rieser ja eben gar kein «Theatermann», sondern in seinem bisherigen bürgerlichen Beruf Kaufmann war. Grosse Theaterbegeisterung und kaufmännische Geschicklichkeit bildeten die Faktoren, die er als unternehmungslustiger Bühnenleiter in die Waagschale zu werfen hatte.

Man wird seiner zwölfjährigen Tätigkeit die Anerkennung nicht versagen dürfen, sofern man berücksichtigt, dass er es ausgezeichnet verstand, das künstlerische Niveau des bevorzugten Salon- und Unterhaltungsstückes durch ein vortreffliches Ensemble beträchtlich zu heben. Und wenn die Klassiker in seinem Programm auch nur eine bescheidene «Nebenrolle» spielten, gewisse Repräsentationspflichten erfüllten, erkannte er dafür doch früh die Bedeutung des Zeitstückes. Er brachte die ersten Kampfstücke gegen den Nationalsozialismus heraus. *Professor Mannheim* von Wolf und *Die Rassen* von Bruckner wirkten hier durchschlagend. Er stellte sein Theater dadurch bewusst in den Dienst einer demokratischen Gesinnung. Die nachfolgende Neue Schauspiel A. G. vertrat diese Gesinnung freilich kurze Zeit später in geistig und künstlerisch weit umfassenderer Auslegung.

Rieser legte den Weg frei für die endlich vollzugsbereite Einordnung der Zürcher Sprechbühne in die Erstrangigkeit des deutschsprachigen Theaters. Er schuf die Grundlagen. Nicht nur im Hinblick auf seinen Anspruch, künstlerisches Theater zu bieten. Vielmehr durch die Hinterlassenschaft eines eingespielten Ensembles, das sich aus ausgesuchten Darstellern zusammensetzte und das von der neuen Gesellschaft zum Grossteil übernommen werden konnte.

Somit vollzieht sich erst mit dem Eintritt der neutralen Schweiz in das zweite Weltkriegsgeschehen, innerhalb eines Zeitraumes von hundert Jahren seit Begründung der ersten Zürcher Bühne, die Wandlung vom drittrangigen Schmierentheater Ferdinand Denys zum europäisch orientierten Theater.

Die übrigen schweizerischen Berufstheater fügen sich dem Kreis der repräsentativen Sprechbühnen Deutschlands und Österreichs ein und erobern sich eine Sonderstellung, indem sie durch ihr Wirken den Gang des modernen Theaters beeinflussen und auf dem selbstgewählten Weg vorangehen. Die Führungsrollen werden vertauscht. Berlin und Wien blicken nach Zürich. Hier werden richtungweisende Werke der gesamten europäischen und amerikanischen Literatur, die Werke Brechts, Kaisers, Werfels, Giraudoux', Claudels, Wilders und Steinbecks in erfolgreichen Aufführungen aus der Taufe gehoben. Man blickt nach Zürich, weil hier im Schnittpunkt der Kulturen das Zürcher Schauspielhaus zum Bewahrer eines theatralischen Gesamterbes

wird, das zu hüten und mehren es als seine zeitgeschichtliche Mission erkennt.

Der schweizerische Theaterhistoriker sieht in der Erscheinung der beinahe gesetzmässig wiederkehrenden Verflechtung von geschichtlichem Ablauf und seinem Einfluss auf den jeweiligen Stand der Zürcher Bühnenverhältnisse eine kulturgeschichtlich bedeutungsvolle Besonderheit hervortreten. Schon in den Tagen der ersten Siege des jungen Liberalismus erreichte ja das Zürcher Theater einen Höhepunkt vor dem umstürzlerischen Hintergrund politischer Unruhen. Ist es doch die Zeit der lebensgefährlichen Flucht des Dichters Georg Büchner nach Zürich, die Zeit des Flüchtlingsstromes der «Jungdeutschen» auf das schützende Eiland der Eidgenossenschaft.

Beide Höhepunkte der Zürcher Theatervergangenheit fielen somit in einen politisch hochgespannten Augenblick. Es ist daher sicherlich kein Zufall, wenn der kulturelle Wille der Schweiz immer dann zur Hervorbringung besonderer Leistungen drängte, wenn sich die Gemeinschaft in die Einflussphäre einer übernationalen Krise gestellt sah. Ohne diese Krise wäre der Aufschwung wahrscheinlich gar nicht erfolgt. Man kann an dieser interessanten Tatsache erkennen, wie das politische Bewusstsein das kulturelle zuerst auslöste, um dann miteinander zu verschmelzen.

Nachdem in der ausführlichen Schrift Eugen Müllers, die den Titel «Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters» trägt, eine ausgezeichnete Arbeit über die Birch-Pfeiffer-Zeit vorliegt, soll der für die schweizerische Berufstheaterentwicklung gleichermaßen wichtige Abschnitt des zweiten Weltkrieges einer Betrachtung unterzogen werden. Ziemlich genau am Ende eines hundertjährigen Werdeganges liegend, bezeichnete dieser Abschnitt für das Zürcher Schauspielhaus den Augenblick der Übernahme einer hervorragenden Führungsstellung im europäischen Theaterschaffen.

## Erstes Kapitel

### Die Voraussetzungen und Gegebenheiten des künstlerischen Wirkens

#### *Die allgemeine politische Lage*

Als die neu gegründete Gesellschaft, die Neue Schauspiel A. G., unter der künstlerischen Direktion Oskar Wälterlins am 1. September 1938 zum ersten Male den Vorhang des Schauspielhauses zu Shakespeares *Troilus und Cressida* hochgehen liess, geschah es zu einer Zeit, da das europäische Geschehen die schweizerische Ordnung noch nicht zu stören vermochte. Die Verhältnisse im Lande waren ruhig und normal. Noch glaubte keiner, dass die kommenden Monate zu einer erheblichen Verschärfung der weltpolitischen Gegensätze führen könnten. Doch fühlte man sich beunruhigt, als in den Tagen der Angliederung Österreichs und des Sudetenlandes ein neuer Strom von Flüchtlingen einsetzte.

Es bezeugte indessen den zukunftsbejahenden Lebensglauben der Eidgenossenschaft, da Bund und Schweizervolk in jenen ungewissen Tagen an die Vorbereitungsarbeiten der Durchführung der grossen Schweizerischen Landesausstellung 1939 gingen, der ein so überwältigender Erfolg beschieden sein sollte.

Auch die Vorbereitungen für die erste Spielzeit des Schauspielhauses unter der neuen Leitung waren durchaus beseelt von der Hoffnung auf eine glückliche Entwicklung der Dinge. Gerade deshalb aber waren sie auch getragen vom Vorsatz, noch undeutlich wahrnehmbare Realitäten frühzeitig in ihrem Wesen zu erkennen und die geistige Bereitschaft aller zu schärfen. So wirkte es besonders treffend, wenn der Zürcher Universitätsprofessor und Literaturhistoriker Robert Faesi anlässlich der festlichen Eröffnung des Schauspielhauses am 3. September in seiner Ansprache erklärte: «Diese Bretter, mögen sie auch die Welt bedeuten, ruhen auf festen Grundmauern auf... Bei dieser Sicherheit denke ich nicht bloss an die wirtschaftlichen...»<sup>5</sup> «Ich denke vor allem an die geistigen Fundamente. Dieses Theater verstehe es, seinen Beitrag zu der so nötigen Landesverteidigung zu leisten... Wünsche ich mit weiten Kreisen: dies

Theater sei schweizerisch, so heisst dies aber zugleich, dass es nicht eng und ausschliesslich sein soll, sondern dass es ein weltoffenes Theater sei.»<sup>6</sup>

Schon die Wahl des selten gespielten Shakespearewerkes zeigte, dass man diesem Anliegen Rechnung tragen wollte. Oskar Wälterlin, der die Aufführung inszeniert hatte, hielt es für seine Pflicht, an den Anfang seiner ersten Spielzeit Shakespeare zu stellen, weil er der Überzeugung war, dass gerade dieser Dichter in der Lage sei, «die tiefen Lebenswahrheiten in eine wirksame, unwiderstehliche Form von Schau zu kleiden.»<sup>7</sup> Ausserdem aber kam diese Dichtung in besonders eindrücklichem Sinne der sogleich von Anfang an erhobenen Forderung nach, bei der Wiedergabe von klassischen Werken das zu betonen, was für den gegenwärtigen Zeitpunkt lebendig geblieben sei. Wälterlin verlangte damit ein Theater der geistigen Aktivität, das mitten im Alltag stehen und die Menschen nur mit dem ansprechen sollte, was für deren unmittelbares Erlebnis von Bedeutung sein könnte. Seine dramaturgische Zielsetzung war somit schon zu Beginn fest umrissen. «Wenn das, was auf der Bühne erlebt wird, uns packen soll, so muss es uns direkt ansprechen. Das Erlebte muss mit der Zeit leben, es muss aus der Zeit sein... Dann ist es lebendiges Theater... Das lebendige Theater weckt den gestaltenden Menschen, indem es ihm seine Verantwortlichkeit zeigt, seine Möglichkeiten und seine Grenzen so gegeneinander abwägend, dass der Mensch sich nach ihnen richten und sie zu einem Gleichgewicht abstimmen kann.»<sup>8</sup>

Als die Spielzeit eröffnet wurde, hatten die deutschen Truppen Österreich besetzt. Im Westen Deutschlands arbeitete ein Millionenheer an den Befestigungen. Das Thema war demnach schon gestellt, bevor die Diskussion um das Sudetenland die tschechische Krise auslöste und das grosse Erwachen begann. Das Thema hiess: Der Mensch mit seinen Rechten im Gegensatz zu Mächten, die stärker sind als er. In der politischen Sprache jener Zeit ausgesprochen: Das machtlose Individuum bedrängt von der Bedrohung einer Organisation, die den Einzelnen ihren kalten Notwendigkeiten opfert.

Shakespeare zeigte in *Troilus und Cressida* gleichsam als Pamphlet gegen den Krieg den Kampf des Menschen mit dem Zwang. Aber nicht alle vermochten die tiefe Symbolik des Stücks in die Gegenwart zu übertragen. Nur wenige verstanden, was mit dieser Aufführung gesagt sein wollte. So musste die interessante Inszenierung schon am 25. September, nach insgesamt nur acht Vorstellungen, abgesetzt werden. Erst nachdem die Anzeichen einer sich verschlimmernden politischen Krise immer deutlicher wurden, als die politi-

schen Vorgänge keinen Zweifel offenliessen, dass die staatliche Selbstständigkeit der Tschechoslowakei durch die sudetendeutsche Frage zunehmend bedroht war, in diesem Augenblick kam auch für die, welche die Dinge bisher nur ausweichend betrachtet hatten, das Erwachen.

Die besondere Situation des Schauspielhauses, das nach dem Abgang seines bisherigen Direktors Ferdinand Rieser von einer neuen Gesellschaft übernommen werden musste, wenn Zürich nicht seiner einzigen Sprechbühne verlustig gehen wollte, begünstigte die die Nachfolge antretende Theaterleitung in zwei wesentlichen Punkten. Einmal verlangte der Augenblick nach einer Schauspielbühne, die sich als Wahrerin der geistigen Lebensinteressen von Stadt und Land auszuweisen gedachte. Zum anderen bedurfte es seitens der neuen Direktion einer richtigen Wegleitung. Denn das dem Berufstheater immer noch sehr konservativ gegenüberstehende grosse Publikum musste unter Ausnutzung der durch die Zeitumstände in allen Schichten des Volkes geschaffenen Gemeinsamkeit in der ideologischen Grundansicht in stärkerem Masse als in früheren Jahren dem Theater zugeführt werden. Der soziologische Zusammenschluss schien einmalig günstig, weil alle Verantwortungsbewussten von der gleichen Sorge um das Schicksal des Landes erfüllt waren.

Was für die Erreichung des nahen Ziels vonnöten war, war demnach ein Spielplan, der auf die neue Situation abstellte und die gleichgestimmten Herzen miteinander verband. Der zunehmende Erfolg des Schauspielhauses bewies seiner Leitung später, dass er nicht nur einer entsprechenden Programmgestaltung, sondern auch einer allen Zuhörern gemeinsamen geistigen Haltung zu verdanken war.

Die äusserst gespannte politische Stimmung fand ihren ersten Ausdruck bei der Première einer Neueinstudierung von Goethes *Götz von Berlichingen* am 22. Oktober, sieben Wochen nach der ohne grosses Echo verlaufenen Eröffnungsvorstellung. Wälterlin schildert in seinen Aufzeichnungen diesen denkwürdigen Augenblick des Stellungnehmens der Menschen im Theater mit folgenden Worten: «Als der Held die Frage stellte, was das letzte Wort sein solle, wenn im Verzweiflungskampf das Blut zur Neige gehe, als Georg antwortete ‚es lebe die Freiheit‘, und Götz in stiller, gläubiger, in keiner Weise provozierender Art beschloss: ‚und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben‘, da brach auf offener Szene ein frenetischer Beifall los, der nicht enden wollte. Das Publikum hatte das Gewicht eines Wortes verstanden, das aus der Gegenwart einen lebendigen Inhalt erhielt. Und in diesem Augenblick entstand die Gemeinschaft, die unser Theaterleben zu einem eigenständigen machte, weil es unmittelbar mit dem lebendigen Leben

in engen Zusammenhang kam.»<sup>9</sup> Aus dieser spontanen Zustimmung ist ohne weiteres abzulesen, in welchem Masse sich das Publikum verstanden fühlte.

Die ausdrücklich betonte Forderung Wälterlins, nur das zu spielen, was im realen Zusammenhang stehe, bestand ihre Bewährungsprobe in ergreifender Weise. Es ist verständlich, dass nach solcher intensiven Fühlungnahme zwischen Bühne und Publikum das Vertrauen in die noch unbekannten Ziele der neuen Theaterdirektion wachsen musste. Es war ein Kontakt hergestellt, der deshalb so unmittelbar wirkte, weil er weniger durch ein künstlerisches, als vielmehr durch ein näher liegendes, weltanschauliches Kriterium verursacht wurde. Oskar Wälterlin durfte in diesem Bekenntnis mit Recht die Bestätigung für die Richtigkeit seines Repertoires erblicken. Er sah in ihm einen Auftrag, auch wenn er, wie er gelegentlich feststellte, diesen vielleicht erst aus dem Publikum herausgelockt hatte.

Der Forderung nach der Freiheit des Einzelnen in Goethes *Götz* folgte am 26. Januar die nach der Freiheit eines Volkes in Schillers *Tell* und die nach der Freiheit des Bekenntnisses in Lessings *Nathan*.

Welch eine beschämende Fügung des Schicksals, dass es gerade die drei grössten deutschen Dichter Goethe, Schiller und Lessing waren, die, wohl innerhalb ihres Sprachraumes, aber doch ausserhalb ihres Vaterlandes, ihre Stimmen nur noch aus der Enge eines kleinen Fleckens europäischer Erde erheben konnten, um jene unvergänglichen Postulate zu verkünden, die man in ihrer Heimat bereits entthront hatte! Das beeindruckende Echo, das ihren genannten Werken in Zürich beschieden war, bezeugte einmal mehr die Macht einer Sendung, die den Glauben in den Herzen der Menschen neu entzündete. In 88 Aufführungen, das sind mehr als ein Viertel der Gesamtzahl aller während der Saison 1938/39 gegebenen Vorstellungen,<sup>10</sup> gingen allein diese drei Dichtungen über die Zürcher Bühne.<sup>11</sup> Davon entfielen 15 auf verbilligte Volksvorstellungen, die somit weit ins breite Publikum hinein wirkten. 88 Aufführungen, das bedeutete für dieses Spieljahr, in dem ausserdem noch fünf weitere Klassikerinszenierungen heraustraten, weit über die Hälfte der Gesamtzahl aller Klassikerdarbietungen. Diese erreichten mit 147 Spieltagen beinahe fünfzig Prozent sämtlicher Saisonvorstellungen.

Das Publikum macht eine Spielgemeinschaft fruchtbar, wenn es sich ihrer Idee hingibt und dieser aus einem echten Verständnis nachlebt. Wie nötig die Besinnung auf den kräftigenden und klärenden Einfluss unverrückbarer Ideale war, sollte schon die allernächste Zeit zeigen.

Die politische Entwicklung nahm in der Folge einen schnellen Ver-

lauf und steuerte blitzartig ihrer Katastrophe entgegen. Der Kriegsausbruch, noch unabsehbar in seinen späteren Auswirkungen, brachte durch die Kriegszustandserklärung der deutschen Reichsregierung an Polen durch den Tagesbefehl Hitlers an die deutsche Wehrmacht am 1. September 1939 mit einem Schlag die letzten Vorbereitungen zur Eröffnung der neuen Theaterspielzeit zum Stillstand. Noch am gleichen Tage erfolgte der Anschluss der Freie Stadt Danzig ans Deutsche Reich, und bereits am nächsten Morgen, am 2. September, verfügte der schweizerische Bundesrat in Wahrung seiner staatlichen Interessen die Mobilmachung der schweizerischen Armee. Mit dem zweiten Septembertag standen somit die Grenzschutztruppen unter den Waffen und sicherten ringsum die Landesgrenzen gegen die Gefahr eines Handstreichs oder Überfalls.

Im Bewusstsein dieser Wachsamkeit schritt das Schweizervolk am Tage nach dem ersten militärischen Aufgebot auch zur staatspolitischen Mobilisation. Durch die Vertretung des Volkes und der Stände, der Bundesversammlung, gab es dem Bundesrat die nötigen Vollmachten zur Bewältigung einer ausserordentlichen Lage, und der Armee den verantwortlichen Führer, den General. Mit der Wahl General Guisans zum Oberkommandierenden der Armee und mit dem am 4. September eintretenden Kriegszustand zwischen Deutschland und den Westmächten, folgten den staatspolitischen und militärischen Notverordnungen unmittelbar darauf bereits die entsprechenden der Wirtschaft und des gesamten öffentlichen Lebens. Die Kriegsstimmung war nun in den privaten Bereich des einzelnen Staatsbürgers hineingetragen worden.

### *Der Stand der künstlerischen Arbeit*

Für die sorgfältig vorbereitete Spielzeit, der zweiten Oskar Wälterlins, ergab sich eine äusserst veränderte Sachlage. Gezwungen durch den Gang der Ereignisse, sah sich die Direktion mit dem Tage des Kriegsausbruchs veranlasst, sämtliche Personalverträge zu kündigen und den Theaterbetrieb einzustellen. Die Mobilmachung und die damit in Stadt und Land eintretenden persönlichen Veränderungen zogen eine vollständige Beanspruchung des Einzelnen nach sich. Sie lenkten sein Interesse so grundlegend vom Theater ab, dass die Gesellschaft zu der Überzeugung gelangte, in der kommenden Zeit für den gesicherten Weiterbestand ihres Unternehmens nicht mehr die Verantwortung übernehmen zu können. Zudem rissen die innerhalb von wenigen Stunden sich mehrenden Einrückungsbefehle beim künst-

lerischen und technischen Personal solche beträchtlichen Lücken, dass an eine normale Spielzeiteröffnung kaum zu denken war.

Auf Grund dieser verwirrenden Personaleinbussen waren denn auch das Stadttheater und das Corsotheater gezwungen, ihre Tore zu schliessen. Der Ruf an die Waffen und die allgemeine Unruhe liessen die Durchführung eines geordneten Theaterbetriebes als unmöglich erscheinen. Aber schon am 5. September versammelte sich in einer einberufenen Sitzung der Vorstand des Verbandes Schweizerischer Bühnen, um der Ratlosigkeit der Theaterleiter zu steuern und einen über Schliessung oder Öffnung ihrer Häuser entschiedenen Beschluss zu fassen. In der Nummer 1615 vom 8. September veröffentlichte die «Neue Zürcher Zeitung» einen Bericht über diese Zusammenkunft. Darin heisst es, in seiner Sitzung vom 5. September habe der Vorstand des Verbandes Schweizerischer Bühnen beschlossen «in der Überzeugung, dass es in dieser schweren und gefahrvollen Zeit vermehrte Pflicht sei, die Kulturgüter der Welt zu hüten und dem schweizerischen Volk zur seelischen Erhebung und Befreiung nahezubringen», seinen Mitgliedern die Fortführung ihrer Betriebe zu empfehlen. Dieser Aufforderung ihrer obersten Verbandsbehörde leisteten die beiden Zürcher Bühnen, Stadttheater und Schauspielhaus, Folge. Sie waren gewillt, ihre in den ersten Mobilisationstagen zum Stillstand gekommene Arbeit wieder aufzunehmen und zunächst einmal probeweise die Vorstellungen in beiden Theatern durchzuführen. Der Bericht führte weiter aus, dass dieser Entschluss dadurch ermöglicht werde, dass das Personal der beiden Bühnen auf einen bedeutenden Teil seiner vorher vertraglich gesicherten Gehälter verzichtet habe. Der September werde nun der Schicksalsmonat für das Zürcher Theaterleben sein! Wenn der Besuch der beiden Theater mit seinem Erlös die eingeschränkten Ausgaben nicht zu decken vermöge, so könnte es auch die Stadtverwaltung in diesen Zeiten nicht verantworten, länger helfend einzuspringen. Man glaube mit den verantwortlichen Leitern des Stadttheaters und des Schauspielhauses an den guten Willen des Zürcher Publikums. Man hoffe, die Theaterfreunde würden ihre Bühnen nicht im Stich lassen.

Das Schauspielhaus hatte tatsächlich am 7. September mit Shakespeares *Komödie der Irrungen* seine Saison eröffnet. Das Stadttheater war seinem Beispiel gefolgt und ebenfalls zu einem probeweisen Arbeitsbetrieb übergegangen. Wenig später begann auch das St. Galler Stadttheater wieder zu spielen. Nach verhältnismässig kurzer Zeit waren alle schweizerischen Theater erfüllt vom Rhythmus intensiven künstlerischen Schaffens.

In Zürich wurde vor allem das Ensemble des weitgehend aus pri-

vaten Mitteln lebenden Schauspielhauses zu einschneidenden Verzichten genötigt. Schon wenige Tage nach der mit Kriegsausbruch erfolgten Kündigung der Verträge war es auf Initiative des Ensembles zwischen diesem und der Direktion zu einer Zwischenlösung gekommen. Ihr zufolge erklärte sich die Spielgemeinschaft bereit, weiterhin und selbst unter weitreichenden finanziellen Einschränkungen, mit der Direktion zusammen zu arbeiten und den Betrieb des Theaters aufrecht zu erhalten. So einigten sich, laut Protokoll der Verwaltungsrats-Ausschusssitzung vom 4. September 1939, alle Ensembleangehörigen auf eine Einheitsgage.<sup>12</sup> Die Verheirateten begnügten sich mit einer Gage von Fr. 380.—, die Ledigen mit einer solchen von Fr. 250.—. Am 17. September wurden die Sätze auf Fr. 400.— und Fr. 300.— erhöht.<sup>13</sup>

Die Gagenregelung, welche angesichts der vollständigen Ungewissheit der wirtschaftlichen Zukunft des Theaters überhaupt erst die Voraussetzung zu dessen Weiterführung bot, erfuhr bereits einen Monat später, am 4. Oktober, eine erfreuliche Neuregelung. Sie muss auf den wider Erwarten recht zufriedenstellenden Theaterbesuch des ersten Monats zurückgeführt werden. Der an diesem Tage vom Verwaltungsrats-Ausschuss getroffene Entscheid besagte, dass ab 1. Oktober, vorläufig für die Dauer eines Monats, unter Berücksichtigung eines 20prozentigen Abstrichs an sämtlichen Gagen, alle Mitglieder in ihre zu Beginn der Spielzeit vertraglich geregelten Anstellungsverhältnisse wieder eingesetzt würden. Der Entscheid erklärte ferner, dass im Falle einer günstigen Betriebsrechnung am Spielzeitende der Septemberausfall nachbezahlt werde. Der freiwillige Zusammenschluss von Ensemble und Direktion zu einer Notgemeinschaft, ein erstes schönes Beispiel für die geistige Haltung des zürcherischen Theaters zu Beginn des zweiten Weltkrieges, hatte dem Thater die Existenz gerettet.

Die durch die Mobilisation bedingten Ausfälle, namentlich im technischen Personal, wurden durch eine beispielhafte Gesinnung überbrückt: Der darstellende Künstler übernahm die Umbauverpflichtung. Die *Faust*-Première wurde nur möglich, weil alle Hand anlegten, Kulissen schleppten, umbauten, Beleuchtungsaufgaben erfüllten.<sup>14</sup> Der Dramaturg Kurt Hirschfeld berichtete von ihr: «Gespenstisch steht noch heute jene Nacht nach der Generalprobe vor unseren Augen, in der die langen Autoreihen Evakuierender an uns vorüberzogen, und auch wir das Gefühl hatten, zum letzten Male des grössten Dichters grösstes Werk gehört zu haben.»<sup>15</sup>

Liess der Ernst der Stunde ein persönliches Geldopfer vielleicht nur geringfügig erscheinen gegenüber der allgemeinen Existenzfrage,

so muss betont werden, dass die Gagenkürzungen im Moment einer bevorstehenden Teuerung dem Einzelnen doch beträchtliche Beschränkungen auferlegten. Das Bewusstsein der gleichen Lebenslage milderte aber die Härte und führte zu einer für die kommende Zeit entscheidungsvollen Stärkung der künstlerischen Gemeinschaftsidee. Das plötzliche Erkennen, dass es um mehr ging, als einfach weiterzuspielen, dass man aus einer eben noch künstlerisch bedingten Gemeinschaft zu einer schicksalhaften vereinigt worden war, führte dem Ensemblegeist eine letzte und ausschlaggebende Kraft zu. Nur dann vermag diese fruchtbar zu werden, wenn eine besondere Wendung zu einem gemeinsamen Erlebnis hinleitet, dessen Gleichheit allen dieselben Notwendigkeiten auferlegt und das gleiche Ziel absteckt.

Die neue Direktion übernahm im wesentlichen das unveränderte Ensemble des früheren Leiters. Mit Recht wollte er die zum Teil langjährigen Verdienste dieses Spielkörpers dadurch gewürdigt sehen, indem er seine Mitglieder beim Direktionsantritt übernahm. Ausserdem musste sich der Theaterpraktiker in ihm sehr wohl bewusst sein, welche denkbar günstige Grundlage für den eigenen Beginn ein vollkommen aufeinander eingespieltes Ensemble abzugeben vermochte. Er scheute deshalb Engagements, die das bereits bestehende Gleichgewicht der künstlerischen Kräfte hätte stören können und beschränkte sich auf wenige Ergänzungen durch junge einheimische Kräfte.<sup>16</sup> Das darstellende Personal setzte sich aus einer Mehrzahl deutscher und österreichischer Künstler zusammen, die teils als Emigranten und Flüchtlinge vor der nationalsozialistischen Machtgreifung von bekannten Bühnen des Reichs und Wiens nach Zürich gekommen waren. Es bestand bei Anfang der Spielzeit 1939/40 aus insgesamt 24 fest engagierten Darstellern und Darstellerinnen.<sup>17</sup> Das Ensemble bestand aus je 12 weiblichen und männlichen Mitgliedern. Hinzu kamen noch vier Bühnenvorstände, von denen die Regisseure Leonard Steckel und Wolfgang Heinz als Künstler mit Spielverpflichtung bereits im Darstellerstab inbegriffen waren. Letzterer wirkte in erster Linie als Schauspieler, so dass neben ihnen nur noch zwei Kräfte figurierten: Leopold Lindtberg, der mit Oskar Wälterlin ausschliesslich Regie führte, und Kurt Hirschfeld, der als Dramaturg tätig war.<sup>18</sup> Das gesamte Ausstattungswesen lag in den Händen der beiden Bühnenbildner Teo Otto und Robert Furrer, die somit eine Hauptlast der künstlerischen Arbeit während einer Saison zu tragen hatten. War bei der Verteilung der Regieaufgaben mindestens vierfache Abwechslungsmöglichkeit gegeben, so konnte der eine Bühnenbildner jeweils nur vom anderen abgelöst werden.

Der junge Schweizer Paul Burkhard, dessen musikalische Komödie *Der schwarze Hecht* mit einem Libretto von Jürg Amstein in der vergangenen Spielzeit seine erfolgreiche Uraufführung erlebt hatte, und der in der Folge noch mehrmals als talentvoller Komponist origineller Operetten hervortrat, ergänzte schliesslich auf der künstlerischen Seite das Ensemble als Hauskomponist.

### *Die finanziellen Verhältnisse*

Selbstverständlich bildete auch die wirtschaftliche Situation des Schauspielhauses eine wesentliche Voraussetzung seines künstlerischen Wirkens. Denn ein Theater bleibt neben allen seinen Bestrebungen letzten Endes auch ein Geschäftsunternehmen, das einen sozialen Pflichtenkreis zu erfüllen hat.

Als Ferdinand Rieser für die Spielzeit 1938/39 einen Mieter der Theater-Liegenschaft suchte, gründete sich am 27. Juli 1938 die Neue Schauspiel A. G., um den Betrieb des Schauspielhauses mit dieser Gesellschaft weiterzuführen. Ihr Interessenvertreter bei den Verhandlungen mit der Stadtbehörde und der Schauspielhaus A. G. war der Zürcher Verleger und Buchhändler Emil Oprecht, der zugleich als Delegierter des Verwaltungsrates der Gesellschaft amtete. Die Voraussetzung zu dieser Gründung war ein dreijähriger Mietvertrag mit der von den Brüdern Rieser vertretenen Schauspielhaus A. G., mit dem Recht, den Vertrag um weitere zwei Jahre zu verlängern.

Das Aktienkapital von Fr. 200 000.— wurde voll einbezahlt. Die Stadtgemeinde Zürich erwarb für Fr. 80 000.— Aktien.<sup>19</sup> Ausserdem ging sie in Anbetracht der ungewissen Zukunft des neuen Unternehmens gegenüber der vermieter Schauspielhaus A. G. eine Bürgschaftsverpflichtung für die Mietzinszahlungen in Höhe von Fr. 50 000.— ein.<sup>20</sup>

Da die Miete im ersten Geschäftsjahr den ansehnlichen Betrag von Fr. 112 582.— ausmachte, hätte im Falle finanzieller Unrentabilität des Unternehmens die städtische Bürgschaftsverpflichtung lediglich knapp die Hälfte der entstehenden Mietzinsforderung gedeckt. Man sieht: der «städtische Sicherheitspfeiler», von dem Robert Faesi in seiner anlässlich der Eröffnung des Schauspielhauses gehaltenen Ansprache noch freudig Vermerk genommen hatte, war keineswegs so fest einbetoniert, als dass er genug Schutz für einen allfälligen «Erdrutsch» hätte bieten können.

Aber auch in dieser Form durfte die Unterstützung der Stadt Zürich gegenüber einem Theater, das in den vergangenen Jahren in er-

ster Linie Privatinteressen gedient hatte, als hocherfreuliches Zeichen gelten. Konnte man doch aus dieser Bereitschaft den kulturellen Willen der verantwortlichen Magistraten erkennen, die einzige Sprechbühne der grössten Stadt des Landes mehr dem Bewusstsein seiner Bürger zu erschliessen, und wenn möglich, zur Schaffung gedeihlicher Grundlagen für ein Theater beizutragen, dessen Erfolg in hohem Masse zurückwirken musste auf das Ansehen der Stadt.<sup>21</sup> Wie sehr sich Stadt und Kanton in den nächsten Kriegsjahren den zunehmenden Bemühungen der neuen Schauspielhausleitung verpflichtet fühlten, sollte noch deutlich aus den wachsenden Subventionsgeldern hervorgehen, die ihr in der Folgezeit zur Verfügung gestellt wurden.

Finanziell betrachtet liess der Abschluss der ersten Vorkriegsspielzeit für die Zukunft noch das Beste erhoffen. Er erweckte den Anschein, als ob es tatsächlich möglich sein würde, den Betrieb des Theaters ohne wesentliche öffentliche Beihilfe aus den eigenen Einnahmen zu bestreiten. Einnahmen und Ausgaben erbrachten den Beweis der Rentabilität. Es war nicht zuletzt das Ziel der neuen Leitung, «aus einem privaten Unternehmen, das geschäftlich unabhängig war, ein Kulturinstitut zu machen, das der Stadt Zürich, die kein anderes Schauspielunternehmen besitzt, würdig ist, ohne sie erheblich zu belasten.»<sup>22</sup>

Der Betriebsrechnung für die erste Spielzeit 1938/39 standen bei Totaleinnahmen in der Höhe von Fr. 709 124.75 ein Betrag von Fr. 705 928.10 als Totalausgaben gegenüber. Die Saison schloss somit mit einem Reingewinn von Fr. 3196.65 ab, der mehr moralisch als finanziell ins Gewicht fiel.<sup>23</sup>

Dem künstlerischen Anfangserfolg wurde dadurch aber der finanzielle beigesellt. So konnte in sorgfältiger Überprüfung der gesammelten Erfahrungen die Theaterleitung an die Vorbereitungen der neuen Spielzeit gehen, die anfangs September durch den Kriegsausbruch noch einmal für kurze Zeit unterbrochen werden sollten.

### *Die Theaterverwaltung*

Die administrative Verantwortung der Gesellschaft lag in den Händen des Verwaltungsrates. In seiner Gründungsversammlung konstituierte er sich wie folgt: Als Vertreter der Stadtbehörden wurden gewählt Stadtpräsident Dr. Emil Klöti und Stadtrat Dr. Kunz, sodann Dr. Walter Lesch, der gleichzeitig auch die Interessen der schweizerischen Schriftsteller und Dramatiker am Schauspielhaus zu

vertreten hatte. Ferner gehörten dem Verwaltungsrat noch an Willy Dünner als Vertreter einer Interessentengruppe aus Winterthur und Schaffhausen. Weiterhin Ruth Schweizer-Langnese, Rechtsanwalt Kurt Düby, Rolf Langnese, Kapellmeister Max Sturzenegger und Dr. Emil Oprecht.<sup>24</sup> Der Verwaltungsrat hatte Vollmacht für drei Jahre. Als kaufmännischer Direktor wurde Richard Schweizer verpflichtet. Schweizer trat im Jahre 1940 jedoch von der Leitung zurück, um sich mehr dem Schweizer Film widmen zu können, zu dessen späteren Welterfolgen er durch seine Drehbücher zu den Praesens-Filmen *Marie-Luise*, *Die letzte Chance* und *Die Gezeichneten* entscheidend beitrug. Er lieh jedoch als Mitglied des Verwaltungsrats-Ausschusses dem Unternehmen noch weiterhin seine Dienste. Als Verwaltungsratspräsident zeichnete Emil Oprecht, der im Jahre 1940, nach dem Ausscheiden Richard Schweizers, auch die kaufmännische Leitung des Theaters übernahm.<sup>25</sup> Ebenfalls ersetzt wurden die Vertreter der Stadtbehörden Dr. Klöti und Dr. Kunz, die nach ihrem Austritt im Mai 1942 durch Stadtpräsident Ernst Nobs und Stadtrat Dr. E. Landolt, nach der Berufung von Ernst Nobs Ende 1943 in den Bundesrat, durch den neu gewählten Stadtpräsidenten Dr. Adolf Lüchinger abgelöst wurden.<sup>26</sup>

### *Die baugeschichtliche Entwicklung des «Pfauentheaters» und seine Bühnentechnik*

Neben den politischen, künstlerischen, wirtschaftlichen und administrativen Gegebenheiten sind es vor allem noch die technischen des inneren Theaterbetriebes, denen Erwähnung getan werden muss. Bestimmen sie doch wesentlich die künstlerische Arbeit und oft auch den Grad der Theaterwirksamkeit des Bühnenwerkes. Ein kurzer historischer Rückblick auf die bauliche Entwicklung des auch heute noch recht unzureichenden Theaters, das seinen ehemaligen Namen dem auf gleichem Terrain gelegenen Gasthaus «Zum Pfauen» verdankte, dürfte daher im Interesse der Arbeit liegen.

Der gesamte Baukomplex entstand in seiner heutigen Form Ende der 1880er Jahre. Sein Erbauer war der damalige Dolderwirt Heinrich Hürlimann. Vor dem Jahre 1889 war der Platz mit einer Reihe von verwinkelten, ineinandergeschachtelten Gebäuden überbaut, in deren Mitte sich das «Floratheater» befand.<sup>27</sup> In den Büchern der kantonalen Brandassekuranz erscheint das Haus als «Theaterhalle» erstmals im Jahre 1884, was ungefähr sein Entstehungsdatum sein dürfte.<sup>28</sup> Genaue Daten fehlen allerdings. Im Jahre 1888

wurde das «Floratheater», also zwei Jahre vor dem Brand des «Aktentheaters» an den Oberen Zäunen, und drei Jahre vor der Eröffnung des neuen «Stadttheaters» am See, mit den übrigen Gebäuden des Häuserblocks abgebrochen. Innerhalb seines Hofraumes, der durch die noch heute unverändert bestehenden Wohnhäuser an der Hottingerstrasse, am Zeltweg und am Heimplatz begrenzt wird, entstand das nach den Plänen des Architekten Chiodera gebaute «Pfauentheater». <sup>29</sup> Dieser Neubau wurde jedoch nicht als eigentliches Theatergebäude, sondern als Saalbau erstellt, der in der Hauptsache Unterhaltungszwecken dienen sollte.

So kam es, dass das Theater keineswegs nach künstlerischen und theatertechnischen Gesichtspunkten errichtet worden war. Nach einem in den Einzelheiten nicht mehr kontrollierbaren Umbau — Rieser vermutet, es habe sich um die Herabsetzung der Kuppeldecke aus akustischen Gründen gehandelt — verkaufte der bisherige Besitzer der Liegenschaft diese an den Brauereiinhaber Heinrich Albert Hürlimann. <sup>30</sup> Das Verdienst, die Pfauenbühne ihrer heutigen Bestimmung zugeführt zu haben, kommt jedoch der Pfauengenossenschaft zu, in deren Besitz der Gebäudekomplex 1904 überging. <sup>31</sup>

Indessen waren es die ganz unzulänglichen Bühnenverhältnisse des Gebäudes, die auf die Dauer die Einrichtung eines vollwertigen Schauspielhauses verunmöglichten. Seitdem das «Pfauentheater» im Jahre 1901 vom damaligen Stadttheaterdirektor Alfred Reucker für einige Monate versuchsweise als Schauspielbühne in Miete genommen worden war, <sup>32</sup> bemühten sich Magistraten und Theaterfreunde in der Folge immer wieder, durch einen Erweiterungsbau zufriedenstellendere Zustände zu schaffen. Als das 1891 neu eröffnete Stadttheater am See nach einem vierjährigen Unterbruch in der Spielzeit 1905/06 sich erneut die Pfauenbühne, und diesmal bis zum Jahre 1920/21, angliederte, trat die Umbaufrage in ein neues Stadium.

Bereits 1909 befürwortete der damalige Stadtpräsident Billeter in seiner Eigenschaft als Verwaltungsrat der Stadttheater A. G. ein umfassendes Projekt. Dessen Verwirklichung zerschlug sich jedoch endgültig 1912, nachdem die langwierigen Verhandlungen zu keinem positiven Ergebnis führten. <sup>33</sup> Erst im Jahre 1923 wurde die Idee der baulichen Verbesserung wieder aufgenommen. Diesmal von der Pfauengenossenschaft.

Was bis zum Jahre 1912 den Verhandlungspartnern nicht gelungen war, glückte nunmehr der Pfauengenossenschaft noch im gleichen Jahre: Das erforderliche Bauland konnte erworben werden. Und drei Jahre später, am 1. April, begann die soeben ins Leben gerufene Schauspielhaus A. G., deren Hauptgründer Ferdinand Rie-

ser war, mit dem aus eigenen Mitteln bestrittenen Umbau. Es fand damit zugleich eine monatelange heftige Theaterdebatte ihren Abschluss, die das Stadttheater, den Zürcher Stadtrat, die neue Schauspielhaus A. G. und den bisherigen Direktor des «Pfauentheater», Franz Wenzler, gleichermaßen beschäftigt hatte. Sie endete mit einem eindeutigen Sieg der persönlichen Unternehmerinitiative und legte die zukünftige Pflege des Zürcher Schauspiels ganz in private Hände.

Schon am 10. September 1924 waren die Ideenentwürfe der beauftragten Theaterarchitekten Prof. Littmann, München, dem Erbauer des dortigen Prinzregententheaters und des Berliner Schiller-Theaters, sowie des Wiener Prof. Witzmann im Zunfthaus zur Zimmerleuten ausgestellt worden. Ihre Projekte erwiesen sich jedoch als zu kostspielig. Mit einem Kostenaufwand von über Fr. 700 000.— übertrugen schliesslich die wagemutigen Brüder Rieser den Neubau dem Zürcher Architekten Otto Pfleghart, der die definitiven Pläne entworfen hatte.<sup>34</sup> Nur das eigentliche Bühnenhaus errichtete Pfleghart nach den Plänen des Münchner Spezialisten Prof. Linnebach.

In sechs Monaten, vom 1. April bis zum 30. September 1926, vollzog sich darauf in einer Rekordzeit der gänzliche Umbau. Bei der Eröffnungsvorstellung mit *Cymbeline* am 30. September, die der neue künstlerische Direktor des Hauses, der bisherige Intendant des Königsberger Landestheaters, Richard Rosenheim, leitete, zeigte sich das «Schauspielhaus» den erstaunten Zürchern in vollständig veränderter Gestalt.

Schon als die Theaterbesucher den ihnen vertrauten Theaterhof vom Heimplatz her betreten wollten, machten sie die freudige Feststellung, dass ein grosser Stein des Anstosses entfernt worden war. Durch die Überbauung des bisherigen Wirtschaftsgartens des Pfauenrestaurants, der den Eingang zum Theater ungastlich gestaltet hatte, war Raum gewonnen worden für ein Vestibül mit beidseitigen Garderoben, der Kasse, sowie einem zweiteiligen Treppenaufgang zur ausgebauten Galerie. Bedenkt man, welche Unbequemlichkeiten das Durchschreiten dieses Hofes bei schlechtem Wetter verursacht hatte, zumal der Standort der Kasse ein Anstehen unter freiem Himmel erforderte, so begreift man, welche ungeteilte Zustimmung diese Neuerung bei den Zürcher Theaterfreunden fand.

Ein Bericht, der sich im «Tages-Anzeiger» vom 17. Juli 1925 findet, vermittelt ein anschauliches Bild von den kuriosen Voraussetzungen, die vor dem Umbau noch mit einem Besuch der «Pfauenbühne» verbunden waren. Der Korrespondent fasste die unerquickliche Situation, der sich der damalige Theaterbesucher bei schlechtem Wetter gegenüber sah, in die treffenden Worte zusammen: «... Bei schlech-

tem Wetter aber ist der Eingang geradezu unerträglich. In den Durchgangsbogen von der Strasse in den Hof ist bei gutbesuchten Vorstellungen ein peinigendes Gedränge. Dieser schmale Durchgang muss für das Schauspielhaus eben das Vestibül ersetzen... Gelangt man dann in den Hof, ist man wieder dem Regen ausgesetzt, und was noch schlimmer ist, ist die furchtbare Unebenheit des Betonweges, auf dem man immer wieder in ziemlich tiefe Pfützen tritt.»

Aber nicht nur das Äussere des Theaters, sondern auch das Innere und der Zuschauerraum war festlich verwandelt. Die bedrückende Nüchternheit, die bisher geherrscht und die Reucker durch die Anbringung von Holzverschalungen an den Seitenwänden des vorderen Teiles nur geringfügig hatte vermindern können, war einer intimen Behaglichkeit gewichen. Dem Zuschauerraum, der durch den Ausbau der Galerie um zirka 300 Sitzplätze vergrössert worden war, und der jetzt knapp über 1000 Personen fasste, verliehen rote Seidentapeten und eine gleichfarbige Plüschbestuhlung des ansteigend angelegten Parketts einheitliche Atmosphäre.

Nicht weniger grundlegend als der Erweiterungsbau des Zuschauerraumes gestaltete sich der des eigentlichen Bühnenhauses. Nach Entwürfen des Münchner Theaterarchitekten Prof. Linnebach war die bisherige Tiefe der Bühne von reichlich sechs auf maximal zwölf Meter erweitert worden, was einer Verdoppelung der Grundfläche entsprach.<sup>35</sup> Es erwies sich aber schon bald, dass diese Raumverhältnisse noch am ehesten den Zielsetzungen der Theaterleitung Riesers entsprachen, der es vor allem auf die Pflege eines guten Unterhaltungstheaters ankam. Nicht aber den Plänen der die Nachfolge antrtenden Direktion Oskar Wälterlins, deren Hauptanliegen die Verwirklichung eines weitgesteckten Klassikerprogramms war.

Reichte die Bühne mit einer Spielfläche von  $9 \times 9$  Meter vollkommen aus, um ein modernes Salonstück oder Kammerspiel auf grosszügige Weise auszustatten, so bereitete sie dem technischen Betrieb bei einer Klassikerinszenierung schon die grössten Schwierigkeiten. Denn trotz des Umbaues genügten die Bühnenmasse nicht den Anforderungen einer modernen Schauspielbühne. Obwohl der Privatiniziativ der Brüder Rieser, denen der ganze Umbau zu verdanken war, das bisher grösste Verdienst um die Erstellung eines selbständigen Zürcher Schauspielhauses zugeschrieben werden musste, die Raumnot hatte sie nicht zu bannen vermocht.

Seit der Übernahme der künstlerischen Leitung durch Wälterlin wurde denn auch die Frage nach einem angemessene Ansprüche erfüllenden Haus immer dringlicher. Die steigenden Zuschauerzahlen

und die ungenügenden Raumverhältnisse bildeten ihren Hauptanlass. Von Seiten der Behörden wurden manche Stimmen laut, die die Notwendigkeit eines Neubaues befürworteten. So durfte es die Neue Schauspiel A. G. in ihrem letzten Dreijahresbericht unternehmen, einmal mehr daran zu erinnern, dass zu hoffen sei, die Stadt Zürich werde in absehbarer Zeit die Möglichkeit finden, ihrem Schauspiel ein eigenes Theater zur Verfügung zu stellen.<sup>36</sup> Denn das Haus am «Pfauen», erklärte sie, «bietet dem Publikum nicht alle jene Annehmlichkeiten, die von einem modernen Theater erwartet werden dürfen: die Garderobenverhältnisse entsprechen nicht den hygienischen Anforderungen; vor allem aber stellen die unzulänglichen technischen Einrichtungen der Bühne, der Mangel an Lagerräumen, das Fehlen eines Malersaals und einer Probebühne etc. der Durchführung einer jeden Inszenierung grosse, oft beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Ein neues Schauspielhaus ist aus diesen Gründen sowohl für das Publikum als auch für den Theaterbetrieb je länger je mehr eine dringliche Frage.»<sup>37</sup>

Während der Schnürboden mit seinen dreissig Zügen, wovon allerdings vier auf Beleuchtungssoffitten entfielen, noch einen gewissen Anspruch auf Geräumigkeit erheben konnte, war die Raumfläche der Bühne gering. Von der maximalen Bühnentiefe von 12 Metern ging 1 Meter durch die auflegbare Drehscheibe verloren, die, vom technischen Leiter Ferdinand Lange 1936 konstruiert, auf der Hinterbühne abgestellt wurde. Da es dem Theater zudem an Dekorationsmagazinen und Abstellmöglichkeiten mangelte, musste die viel zu kleine Hinterbühne ausserdem als ständiger Abstellraum benutzt werden. Als eigentliche Spielfläche kam daher nur der bereits erwähnte  $9 \times 9$  Meter umfassende Bühnenboden in Betracht. Bei einer Bühnenbreite von 14 Metern verblieben günstigsten Falls auf jeder Bühnenbreite zirka 2,50 Meter freier Raum, vorausgesetzt, dass die Spielfläche voll ausgenutzt war. Der Proseniumsausschnitt ermöglichte in der Höhe eine Einstellung auf 4,50 Meter, in der Breite war er von 6,40 Meter auf 8,40 Meter verschiebbar.<sup>38</sup>

Die Raumverhältnisse der Bühne zogen Folgen für die Spielplangestaltung nach sich. Das Fehlen von Unterstellmöglichkeiten für Dekorationen in eigenen Magazinen des Theatergebäudes liessen eine Repertoiregestaltung von mehr als drei oder höchstens vier Stücken nicht zu. Es kam daher des öfteren vor, dass ein gutgehendes, aber noch nicht abgepieltes Stück frühzeitig vom Spielplan abgesetzt werden musste, da die neuen Dekorationen der nächsten Inszenierung nicht im Theater untergebracht werden konnten. So besass man auch nicht die Möglichkeit, auf alte Dekorationen zurückzugreifen,

sondern war gezwungen, jede Ausstattung immer wieder vollständig neu zu malen und zu bauen.

Ganz ähnlich lagen die Dinge für die Prospektaufbewahrung. Verfügten andere Theater bei entsprechender Lagermöglichkeit über mindestens 20 Prospekte, so hatte die technische Leitung des Schauspielhauses aus den gleichen Gründen höchstens deren sechs zur Verwendung bereit.

Eine ebenfalls ganz unzureichende Einrichtung überliess die abgehende Theaterleitung Rieser ihrer Nachfolgerin mit der Beleuchtungsanlage. Diese stellte ein wahres Sorgenkind des Theaters dar. Sie war nicht nur in ihrer Kapazität ungenügend. Das Vorhandensein von nur vier Beleuchtungssoffitten bereitete vor allem der Ausleuchtung der Mittel- und Hinterbühne Schwierigkeiten. Sie war auch durch die ganz ungewohnte Anordnung der Beleuchterloge auf der äussersten linken Bühnenseite ausgesprochen unglücklich platziert. Bei montierter Drehscheibe war dem Beleuchter aus seinem 20 Zentimeter hohen Sehschlitz die Kontrolle der Bühne so gut wie unmöglich.

Die technische Einrichtung der Bühne, wie sie nach dem Umbau durch die Brüder Rieser im Jahre 1926 vorhanden war, verursachte der nach anderen künstlerischen Gesichtspunkten arbeitenden Direktion Wälterlin wesentliche Hemmnisse. Das Klassikerprogramm musste den Erfordernissen der Raumnot angepasst werden, und es liess sich dabei nicht vermeiden, dass manchem Werk dadurch gewisse Wirkungen genommen wurden. Auf der anderen Seite wird sich bei der nun folgenden dramaturgischen Analyse des Spielplans zeigen, in welch vorbildlicher Weise die technische Beschränkung durch eine schöpferische Bühnenbild- und Regiekunst überwunden und ein Programm verwirklicht wurde, das mit einem Mindestaufwand maschineller Hilfsmittel ein Höchstmass künstlerischer Ausdruckskraft erzielte.

## Zweites Kapitel

### Die europäische Funktion des Spielplans

#### *Die Spielzeit 1939/40*

Vor dem Beginn der ersten Kriegsspielzeit im September hatte vom 24. bis 31. August eine achttägige Gastspiel-Vorsaison mit der Uraufführung des schweizerischen Volksstückes *Gilberte de Courgenay* von Bolo Mäglin stattgefunden.<sup>39</sup> Das Stück bildete insofern einen passenden Auftakt, als es eine unmittelbare Brücke zur Gegenwart schlug, in der die schweizerische Grenzbesetzung Wirklichkeit geworden war. Der Basler Autor erinnerte sich dabei jener freundlichen Wirtstochter aus Courgenay, die sich zur Zeit der jurassischen Grenzbesetzung im Jahre 1916 bei den dortigen schweizerischen Truppen allgemeiner Beliebtheit erfreute, und deren Popularität durch Hans Indergands frisches Soldatenlied «*C'est la petite Gilberte*» begründet worden ist. Das teilweise mit träfem Witz geschriebene Stück erlebte acht sehr beifällig aufgenommene Aufführungen, an denen die in humorvolle Bahnen gelenkte Männlichkeit des hervorragenden Charakterdarstellers Leopold Biberti entscheidenden Anteil hatte.

Die auf den 7. September angesetzte Vorstellung der *Komödie der Irrungen* bezeichnete die eigentliche Saisonpremière des Schauspielhauses. Oskar Wälterlin stellte damit, wie schon in der vorigen Spielzeit, Shakespeare erneut an den Anfang des neuen Arbeitsjahres. War es zuletzt das in seiner Tiefsinnigkeit von vielen unverstandene Schauspiel *Troilus und Cressida* gewesen, so wählte er jetzt eine seiner frühesten und launigsten Komödien. Aber Wälterlin wusste sehr genau, warum er im Zeitpunkt ernster Ereignisse gerade nach einem solchen Werk griff. Die nach dem Kriegsausbruch notwendig werdenden Umstellungen im vorbereiteten Programm, die ihren Grund darin hatten, dass einzelne zur Aufführung vorgesehene Stücke unversehens ihren aktuellen Sinn verloren hatten, erforderten eine schnelle Umschau nach Dichtungen, die der veränderten Situation Rechnung trugen.

Das grosse Spielplanthema wurde deswegen nicht beeinflusst. Dieses stand vielmehr in seinem klaren Bekenntnis zum Humanitäts-

gedanken nach wie vor fest. Aber die Zeit der inneren Bedrückung verlangte danach, herauszuhören, mit welchen Mitteln das durch die beängstigende Wirklichkeit gelähmte Interesse der Menschen am Theater wachzurufen war. «Was konnte da heilender wirken als der Humor, und welcher Humor konnte heiterer, reicher und weiser sein als der William Shakespeares...?»<sup>40</sup>

Wie recht Wälterlin mit dieser Annahme hatte, zeigte sogleich das Echo der ersten Kriegspremière. Die freisinnige «Neue Zürcher Zeitung» stimmte nicht nur der Stückwahl zu, die das Schwere der Zeit habe vergessen lassen, sondern äusserte sich auch begeistert über die Regieleistung Leonard Steckels.<sup>41</sup> Uneingeschränktes Lob spendete sie auch den Interpreten des Brüderpaars Karl Paryla und Emil Stöhr. Die Besetzung dieser beiden Rollen musste sich als ein besonderer Glücksfall erweisen. Waren die beiden Künstler doch nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben Brüder und von seltener Übereinstimmung in Statur und Gesichtszügen. Der Umstand, dass sie auch in ihrer schauspielerischen Artung sehr verwandt waren, fügte sich allerdings nicht immer so harmonisch ins Gesamtbild ein wie hier.

Die neue Fassung Hans Rothes fand freilich bei der Presse weit weniger Anklang als die Aufführung, die der «Tages-Anzeiger» als «phantasievoll-elegante» Kunstleistung pries. Aber der Erfolg dieser ersten Inszenierung war dazu angetan, für die Aufgabe der Zürcher Bühne zu werben. Am 14. September, also nur sieben Tage nach der Eröffnungsvorstellung, folgte unter der Regie Wolfgang Langhoffs die deutschsprachige Erstaufführung des Schauspiels *Die Zeit und die Conways* vom englischen Dichter und Sozialkritiker J. B. Priestley. Es gelangte damit nach dem klassisch-heiteren Spielzeitauftakt ein Werk zur Darstellung, dessen Thema ein modernes Zeit-erlebnis zugrunde lag.

Wälterlins dramaturgische Auswahl stand im Zeichen des Mahnrufes: Bereitschaft. Er hatte unter diesem Titel im ersten Programmheft der Spielzeit versprochen, dass «unser Programm von vornherein im Zeichen dessen steht, was durch den Begriff Humanität am besten umschrieben wird. Unser Thema ist der Mensch im Ringen mit allen Kräften, die ihn hinabziehen in die Abgründe unbeherrschter Leidenschaften und hinaufziehen in das klare Gebiet der Weisheit und der Liebe, wo das Göttliche Meister wird über die Natur.» «Wenn wir immer wieder zeigen können», erläuterte er wenig später, «dass auch ein einmaliges Unterliegen den Mut zu diesem Ringen nicht ertöten kann, ... dann stehen auch wir an dem Platze, der uns in dieser Stunde zugewiesen ist.»<sup>42</sup>

Es lag auf der Hand, dass die Suche nach der Kraft des Geistes vor allem in den Werken der Klassiker erfolgreich sein musste. Wälterlins Bestreben war es darüber hinaus, diesen Grundsatz ebenfalls bei der Berücksichtigung der modernen Autoren in Anwendung zu bringen. Einerseits sollten nur jene klassischen Dichtungen gespielt werden, in denen das Handlungsmotiv mit der Zeitforderung in Einklang gebracht werden konnte. Anderseits sollte das Tagesgeschehen in wechselseitiger Beziehung zum Spielplan stehen. Bei dieser Zielsetzung wurde jedoch ein Mangel deutlich erkennbar. Bei der Suche nach dem Drama der Zeit, das in der Lage sein musste, das menschliche Erleben in gültiger Form zur Schau zu stellen, gelangte man nämlich sehr bald zur Feststellung, dass ein solches noch gar nicht vorhanden war.

Wälterlin war sich dieser Tatsache durchaus bewusst. Es ging dies aus seinem zu Beginn der Spielzeit gehaltenen Vortrag hervor, in dem er über diesen Punkt ausführte: «Abgesehen davon, dass in dieser ersten Zeit der Verwirrung alle Kraft verwendet werden muss, das Nächstliegende zur Erhaltung der Existenz oder der Kampffähigkeit in Ordnung zu bringen, wo ist die schöpferische Potenz, die nach Überwindung der ersten Unruhe das Ungeheure um uns bereits erfassen könnte, das Ungeheure, von dem wir alle nur ahnen, dass es das Ringen um irgendeine letzte Entscheidung werden könnte?»<sup>43</sup>

Man musste sich also vorerst damit begnügen, jene Stücke auszuwählen, die wenigstens mit der Zeit in Berührung kamen. Bei Priestleys Dichtung war dies der Fall. Sie hinterliess einen nachhaltigen Eindruck, trotzdem bei nur vier Wiederholungen von keinem Publikumserfolg gesprochen werden konnte. Sein späteres Stück *Und ein Tor tat sich auf*, dessen deutschsprachige Erstaufführung im Jahre 1945 am Stadttheater Bern stattfand, und das im gleichen Jahre auch in den Spielplan des Schauspielhauses aufgenommen wurde,<sup>44</sup> vermochte sich noch weniger durchzusetzen und stiess auf weit schärfere Kritik.

Priestleys Zeitstück *Die Zeit und die Conways* erhielt seine Bedeutung vor allem durch seine dichterische Auseinandersetzung mit dem Problem der Entwicklung. Es führte zu der Erkenntnis hin, dass die Gnade der Gegenwart, nicht zu wissen, was die Zukunft bringt, die hohe Verpflichtung in sich schliesse, durch das Bedenken der Gegenwart, den Gang der Zukunft im guten vorauszubestimmen. Wolfgang Langhoff, der sich mit einer gepflegten Inszenierung von Curt Goetz' Einaktern am Ende der vergangenen Spielzeit erstmals als Regisseur vorgestellt hatte, verhalf diesem englischen Gegenwartsdrama zu einem starken Premièreerfolg.<sup>45</sup> Es war übrigens bereits

für die vergangene Spielzeit zur Aufführung vorgesehen gewesen, musste dann aber wegen Besetzungsschwierigkeiten zurückgestellt werden.

Bei dieser Gelegenheit soll ein arbeitsmässiger Vorgang nicht unerwähnt bleiben, weil er in den ersten Jahren der Theaterleitung Wälterlins zum normalen Probenbetrieb des Schauspielhauses gehörte. Die Ensemblemitglieder Grete Heger, Wolfgang Heinz, Ernst Ginsberg, Erwin Parker und Emil Stöhr waren in der *Komödie der Irrungen* massgeblich beschäftigt gewesen. Sie mussten bereits am Tage nach der Première auf die neue Arrangierprobe, da für die Einstudierung des Priestley-Stückes nur acht Tage zur Verfügung standen.<sup>46</sup> Dieses anstrengende Arbeitspensum konnte nur bewältigt werden, wenn alle Mitschaffenden mit grösster Disziplin und Konzentration am Werke waren. Nach dem Gegenwartsdrama Priestleys folgte ein problematisches Stück der deutschen Literatur, das jedoch in sichtbarer Weise in den Spielplangedanken eingebaut war. Sollte das Thema «der Mensch im Ringen mit allen Kräften, die ihn hinabziehen in die Abgründe unbekämpfbarer Leidenschaften und hinaufziehen in das klare Gebiet der Weisheit» sein, so liess sich diese Zielsetzung bei der am 21. September stattfindenden Inszenierung von Hebbels *Judith* noch erweitern in die Opferidee des Einzelnen für eine Gemeinschaft und daraus rückdeuten in eine erweiterte Humanität.

Der norddeutsche Dichter erschien damit erstmals wieder nach langjährigem Unterbruch im Zürcher Spielplan. Das Denkerisch-Konstruierte seiner Tragödien mag der Grund dafür sein, dass man sich in Zürich seiner Werke nur mit grosser Zurückhaltung bediente. Wenn Wälterlin zum Frühwerk des 27jährigen Dichters griff, das vor beinahe genau hundert Jahren in Berlin aus der Taufe gehoben worden war, dann war dieser Umstand kein Zufall. Tatsächlich lag der Wahl eine zweckentsprechende dramaturgische Überlegung zugrunde. Denn mit dieser Dichtung wurde ein Werk zur Darstellung bestimmt, das mit unerhörter Eindringlichkeit Gegebenheiten der Zeitsituation widerspiegelte.

Der Parallelismus zum Tagesgeschehen, die Verwandlung der Tragödie in eine Offenbarung des Urkampfes zwischen Gut und Böse, wurde fühlbar. Das Spröde von Hebbels Dialektik verblasste gegenüber der gleichnishaften Auseinandersetzung zwischen dem Urbild des Gewalttäigen und jener Macht, die sich im Göttlichen selbst manifestiert. Hebbel wollte beweisen, seine ganze Tragödie sei darauf basiert, «dass in ausserordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und ungeheure Taten

durch Menschen, die sie aus eignem Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen lässt.»<sup>46</sup>

Wälterlin benutzte für seine Inszenierung eine dramaturgische Einrichtung, die das anspruchsvolle Werk auf zweieinhalb Stunden beschränkte und es durch teilweise grosszügige Striche von unwichtigem gedanklichem Beiwerk befreite.<sup>47</sup> Allerdings fand dieses Bemühen den geteilten Beifall der Kritik. Vor allem wurde der Eingriff Wälterlins, der den ganzen Originalschluss der Tragödie, die nach der Ermordung des Holofernes wiederum in der belagerten Stadt spielende zweite Hälfte des fünften Aktes, ausmerzte, als zu weitgehende Veränderung des wohldurchdachten Gesamtbaues empfunden.<sup>48</sup> Auch die Besetzung der beiden Hauptrollen durch Karl Paryla und Maria Becker gab Anlass zu Vorbehalten. Doch beeinträchtigten diese kaum den wuchtigen Eindruck einer äusserst intensiv durchgestalteten Aufführung, die das eindrücklich miterlebende Publikum immer mehr in ihren Bann zog. Bei besonders aktuell wirkenden Sentenzen, wie etwa jener zynischen des Holofernes, dass der, welcher sich aus der Welt wegdenken und seinen Ersatzmann nennen könne, nicht mehr in sie hineingehöre, kam es zu lebhaften Beifallskundgebungen des Publikums.<sup>49</sup> Der schon vergessen geglaubten Tragödie erwuchs eine beklemmende Durchschlagskraft, welche die wenigsten von ihr erwartet hatten. Der künstlerische und publikumsmässige Erfolg war eindeutig. Acht Vorstellungen für einen in Zürich weitgehend unpopulären Dichter bewiesen, dass er seinen Zuhörern etwas Wesentliches zu sagen gehabt hatte.

Auch für den Spielplan selbst wurde die *Judith*-Aufführung zum gewichtigen Ereignis. Die Kritiker konnten die Hoffnung aussprechen, das Publikum würde die Wiederholungen dazu benutzen, die Reihen des Schauspielhauses dichter als bisher zu füllen.<sup>50</sup> Tatsächlich hatten die bisherigen Vorstellungen der Saison noch keinen regen Zuspruch gefunden. Ein Umstand, der allerdings durch den Kriegsausbruch und die Mobilisation ausreichend begründet war und das Provisorium des probeweise wieder aufgenommenen Theaterbetriebes allen Bühnenangehörigen recht deutlich ins Gedächtnis rief.

Aus dieser Tatsache erklärt sich wohl auch, dass Wälterlin vorerst durch einige Lustspielinszenierungen den nötigen Kassenrückhalt zu erlangen versuchte. Nach dem am 28. September erschienenen Lustspiel *Ein Glas Wasser* von Scribe entschloss er sich zur Aufführung von Grillparzers *Web dem, der lügt*, obwohl in der Spielplananzeige ursprünglich *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* vorgesehen gewesen war. Da dieses Versprechen nicht eingelöst wurde, blieb mit dieser Komödie immerhin ein klassisches Lustspielniveau ge-

wahrt. Die sozialdemokratische Presse ging jedoch mit dieser Ersatzwahl nicht einig. Sie warnte vor einer Flucht in die Komödie, wo allein das ernste Stück in der Lage sei, «einen rechten Zug in den Besuch zu bringen.»<sup>51</sup> Das Echo der Aufführung gab aber den in diesem Fall sicher nicht uneigennützigen Überlegungen der Theaterleitung recht. Die Inszenierung Leopold Lindtbergs, die dem Publikum nach den wenigen und sehr gleichgültig aufgenommenen Vorstellungen von Scribes *Ein Glas Wasser* die echte Freude an einem wirklichen Komödienabend wiederschenkte, wurde in der Presse sehr beifällig vermerkt. Die 15 Wiederholungen, davon zwei als Gastspiele in Winterthur und Schaffhausen,<sup>52</sup> wurden nur von den 16 Spielabenden der *Komödie der Irrungen* übertroffen.

Speziell auf die Regieleistung Lindtbergs soll mit wenigen Worten eingegangen werden. Die Kritik, und nur diese bietet uns auf Grund ihrer vergleichsweisen Überprüfung neben dem Studium der Regie- und Inspizierbücher die Möglichkeit, aus den sich ergänzenden Kommentaren einen Gesamteindruck abzuleiten, äusserte sich über seine Inszenierung ausnahmslos in Worten der grössten Anerkennung. Das «Volksrecht» vom 14. Oktober schrieb in seiner Nr. 242: «Das Grossartige der *Web dem, der lügt*-Inszenierung liegt in der Harmonie, die die ganze Aufführung beseelt.» Auch im «Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur» wird als das eigentliche Verdienst Lindtbergs die mit unverkennbarem Stilgefühl gemeisteerte Gegenüberstellung der lyrischen und drastischen Partien des Werkes hervorgehoben. Das «Schaffhauser Intelligenzblatt» berichtete nach dem Gastspiel am 1. November: «Bild und gesprochenes Wort sind eine willkommene Einheit in bewusster Naivität und gekonnter Vollendung der Form. Dass aber dem Ganzen... sein Reiz erhalten blieb, war Lindtbergs alleiniges Verdienst, der sich bemühte, die Grundidee nicht vom burlesken Gestrüpp der Barbarenszenen überwuchern zu lassen.»

Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird anlässlich der Analyse der verschiedenen Regieweisen darauf hingewiesen werden, dass Lindtbergs logische Spielführung vor allem darauf gerichtet war, den geistigen Mittelpunkt des inszenierten Werkes deutlich herauszuheben. Seine auf den dramatischen Ablauf und damit auf die dramaturgische Gliederung abzielende Arbeitsweise bemühte sich stets, die Grundsichten der Dichtung freizulegen.

Dieser ausgleichenden Methode war es zuzuschreiben, dass neben den romantisch-poetischen Bildern gleichermassen jene glückten, in denen das Derb-Komische im Vordergrund stand. Die «Neue Zürcher Zeitung» vom 9. Oktober fasste das Ergebnis gesamthaft zusam-

men in dem Urteil: «Wir können uns an keine Zürcher Aufführung erinnern, die den Ausgleich so glücklich getroffen hat wie die jüngste, von Leopold Lindtberg besorgte. Sie weicht dem Drastisch-Komischen keineswegs aus, steigert es vielmehr im Lokalkolorit der Rheingauer Szenen, in Maske und Gehaben der wilden Teutonen, zu zwerchfellerschütternder Anschaulichkeit. Aber diese Partien erhalten ihr vollwertiges Gegengewicht in den nicht minder liebenvoll herausgearbeiteten Rahmenakten, in denen die Weisheit des Dichters das gewichtige, entscheidende Wort hat, das ganze Spiel Auftakt und Ausklang findet.» Wenn das angesehene Zürcher Blatt seine anerkennende Besprechung mit der Hoffnung schloss, dass sich kein Schauspielfreund diesen Genuss «einer kultivierten, glanzvollen Interpretation» entgehen lassen dürfe, so sollte es sich nicht enttäuscht sehen.

Weder die am 12. Oktober in Szene gehende Première des sensationellen englischen Kriminalstückes *Die Nacht wird kommen* von Emlyn Williams, noch die folgenden Lustspiele zeitgenössischer französischer, dänischer, deutscher und österreichischer Autoren erreichten annähernd die Vorstellungszahl dieser neben Kleists *Zerbrochenem Krug* und Lessings *Minna von Barnhelm* wohl edelsten Perle der deutschen Lustspielliteratur.<sup>53</sup>

Nicht einmal Shakespeares *Viel Lärm um Nichts*, am 9. Dezember ebenfalls von Lindtberg herausgebracht, konnte Grillparzers Dichtung überflügeln. Es spricht für die Qualität dieser Aufführung. Denn die Shakespeare-Komödien erreichten sonst immer die grössten Aufführungsziffern.

Der grosse Erfolg von *Web dem, der lügt* lässt bedauern, dass die Theaterleitung in den nächsten Jahren nicht öfters den Versuch unternahm, Grillparzer zum Durchbruch zu verhelfen. Die Beweggründe für diese Zurückhaltung bleiben unklar. Zumal Wälterlin die einzigartige Bedeutung Grillparzers für ein zeitnahe Theater besonders hervorhob und ihn gelegentlich sogar für die speziellen Bedürfnisse des schweizerischen Theaters als wegweisend betrachtete. «Darum habe ich Grillparzer aufgespart, weil in ihm das Thema am reinsten zutage tritt, das wir heute brauchen für eine moderne, heutige, für die Zeit bereite Bühne, für eine Bühne von freiem Geist, eine schweizerische Bühne. Es ist das Thema: Überwindung der Gewalt durch die geistige Kraft. Eine schweizerische Bühne kann heute nichts anderes bedeuten, als eine Bühne von freiem Geist.»<sup>54</sup> Liess dieses klare Bekenntnis zu Grillparzer auch auf den Willen schliessen, ihn organisch in den Spielplan einzufügen, so hätte an sich schon die äussere Tatsache, dass er noch unter der Direktion

Ferdinand Riesers gänzlich unbeachtet blieb, genügen müssen, um sich planmässig für ihn einzusetzen. In Maria Becker hätte eine ausgezeichnete Medea und Sappho zur Verfügung gestanden. Mag sein, dass der Umstände Zwang, wie er beim Theater häufig eintritt, Wälterlin gerade bei Grillparzer-Vorhaben hemmte. Tatsache ist, dass die gegebenen Möglichkeiten auch in kommenden Jahren nicht voll ausgeschöpft wurden.

Unmittelbar nach der Première von *Web dem, der lügt* musste Lindtberg an die Vorbereitung seiner nächsten Inszenierung gehen. Diesmal hatte er sich mit einem Stück auseinanderzusetzen, das ihn aus der einfältigen Märchenwelt Grillparzers in die ironisch-respektlose des Iren Bernard Shaw führte.

In kurzem Abstand nach der im Vorjahr gegebenen Neuaufführung von Schillers *Jungfrau von Orléans*, mit der Maria Becker ihre erste grosse Rolle bekommen hatte, ging am 26. Oktober Shaws *Heilige Johanna* über die Schauspielhausbühne. Sicher nicht zuletzt in der Absicht, der romantischen Jungfrau Schillers die realistische Johanna des zeitgenössischen Dramatikers gegenüberzustellen und ausserdem noch den Reiz der gleichen Hauptrollenbesetzung zu bieten. Aber nicht nur die interessante Möglichkeit einer Einheitsbesetzung beider Rollen, sondern auch die Tatsache, dass Shaws berühmtes Gegenstück in Zürich durch die grazile Elisabeth Bergner und die frische Else Rambausek erfolgreich eingeführt war, dürfte die Theaterleitung veranlasst haben, das Stück wiederum zu inszenieren. Jedoch gab es, neben diesen äusseren Momenten, auch noch eine andere Überlegung, die zur Spielplanaufnahme bewog.

In seinem bereits zitierten Vortrag über die Notwendigkeiten der Repertoiregestaltung in der beginnenden Saison, führte Wälterlin, direkt Bezug nehmend auf die Dichtung Shaws, aus: «... Vor allem hoffen wir, dass die *Heilige Johanna* für unsere Tage einen neuen Aspekt bietet.»<sup>55</sup> Dieser aber konnte nur in der zentralen Idee des Stücks liegen: In dem Konflikt zwischen persönlichem Gewissen und übergeordneter Autorität. Die Aufführung, deren Première in die letzten Vorbereitungen zum wichtigsten innenpolitischen Ereignis der Schweiz, den am 29. Oktober stattfindenden Nationalratswahlen, fiel, erlebte diesmal nicht den Serienerfolg vergangener Jahre. Sie brachte es nur auf 10 Spielabende. Es war dies aber keineswegs auf die Aufführung zurückzuführen. Wohl auch nicht auf die diesmal ablehnende Haltung, die die katholische Presse gegenüber Autor und Stück im allgemeinen und gegenüber der Auslegung Shaws, «dass Johanna eine protestantische Heilige sei, weil sie das Gewissen höher achte als die Kirche», im besonderen einnahm.<sup>56</sup> Es lag in er-

ster Linie an dem zurückhaltenden Theaterbesuch überhaupt.<sup>57</sup> Wenn die Aufführung trotzdem zu einem bedeutsamen künstlerischen Anlass wurde, so war dies neben der atmosphärischen Regie Lindtbergs vor allem Maria Becker zu danken, die der seelenvollen Romantikerin Schillers ein zielbewusstes Landmädchen Shaws gegenüberstellte.<sup>58</sup>

Während die Spielzeit in ihren dritten Monat eintrat, schienen sich auch für das Zürcher Theaterleben günstigere Aussichten zu ergeben. Am 30. Oktober war die grosse Schweizerische Landesausstellung zu Ende gegangen. Sie hatte mit ihrem weitläufigen Unterhaltungspark und ihren stets wechselnden Programmen den Zürcher Theatern allerhand zu schaffen gemacht. Nachdem dieses Gemeinschaftswerk, das in ernster Zeit für die friedliche Idee des schweizerischen Gedankens geworben hatte, seine Tore schloss, durften die Theater hoffen, dass sich das vielseitig abgelenkte Interesse der Zürcher nun wieder stärker ihnen zuwenden würde.

Auch ein zweiter Umstand schien diese Erwartung zu begünstigen. Das wichtigste innenpolitische Ereignis dieses Herbstanes, die alle vier Jahre stattfindenden Nationalratswahlen, waren ausgetragen worden und ohne Überraschung verlaufen. Am bisherigen Gleichgewicht der politischen Lage hatten sie nichts zu ändern vermocht. Der Block der bürgerlichen Traditionsparteien unter Führung der Freisinnigen gab dem Rat der Nation auch für die nächste Amtsperiode sein entscheidendes Gepräge. So konnte das Zürcher Organ des schweizerischen Freisinns, die «Neue Zürcher Zeitung», am 2. November mit Genugtuung feststellen: «Die Geringfügigkeit der eingetretenen Verschiebungen ist ein Beweis für die Unerschütterlichkeit der parteipolitischen Hauptposition und damit der Position der Schweiz inmitten des Wirbels politischer Umwälzungen und Umwertungen.» Ausserdem durfte es die berechtigte Prognose stellen: «Es liegt darin die Gewähr, dass in der neuen Amtsperiode der eidgenössischen Räte die Tätigkeit und der Kampf der Parteien sich in entscheidenden Augenblicken stets dem einen Gebot unterordnen werden, das da lautet: Erhaltung der schweizerischen Demokratie, der freien und unabhängigen Eidgenossenschaft.»

Der Gedanke der «wehrfähigen Neutralität», der seit Kriegsausbruch immer stärker als politische Zielsetzung in den Mittelpunkt der schweizerischen Innenpolitik gerückt worden war, hatte zur Übereinstimmung der Regierungsparteien in der gemeinsamen Wahlparole geführt. Es hatte sich eine Festigung des inneren Kurses ergeben, der sich bei den kommenden europäischen Ereignissen auch aussenpolitisch auswirken sollte.

Nach den Wahlen konzentrierte sich die Aufmerksamkeit erneut auf das Geschehen auf dem europäischen Kriegsschauplatz. Von der polnischen Tragödie, die mit dem vollständigen militärischen Zusammenbruch Polens durch die Kapitulation Warschaus am 27. September ihren Abschluss gefunden hatte, wandten sich die Blicke nach dem Westen. Der bevorstehende Winter liess vermuten, dass die eintretende Kampfpause zu wichtigen Entschlüssen im Lager der Gegner benutzt werden würde.<sup>59</sup> Man war kaum geneigt, anzunehmen, dass durch diplomatische Schritte eine plötzliche Wendung zum Guten eintreten und damit Europa vor weiterem Kriegsunheil bewahrt werde. Schon am Ende des Monats November trat der Krieg in eine neue Phase, als mit Russlands militärischem Angriff gegen Finnland der Krieg im Nordosten neu entflammte.<sup>60</sup>

Wenn die Schauspielhausleitung gehofft hatte, dass nach der Schliessung der Landesausstellung ein vermehrter Zuzug in ihr Haus am Heimplatz einsetzen werde, so sollte sich diese Hoffnung vorerst noch als trügerisch erweisen. Calderons *Richter von Zalamea*, am 22. November in einer vorzüglichen Inszenierung von Leonard Steckel mit dem grossartigen Heinrich Gretler in der Titelrolle herausgebracht, vermochte trotz ausgezeichneter Besprechungen noch immer nicht die nötige Steigerung der Besucherzahlen zu bewirken.

Die katholische Presse, zur *Heiligen Johanna* Shaws noch gänzlich negativ eingestellt, pflichtete diesmal dem Werk eines Dichters bei, der selbst aus dem Geist des spanischen Katholizismus emporgewachsen war und mit dessen besonderem Begriff des Tragischen, dem Versagen des Menschen gegenüber der ihm unverrückbar gestellten moralischen Aufgabe, auch bereits seine Lösung in Gott gegeben ist.

Die Dichtung fügte sich dem Spielplan vortrefflich ein. Der für die Gegenwart so beängstigende Konflikt zwischen Recht und Macht, in Hebbels *Judith* anklingend, in Shaws *Heiliger Johanna* sich abwandelnd, und in Sophokles' *Antigone* sich gewaltig steigernd, erfuhr hier eine vom Religiösen her ergreifende Gestaltung. Empfunden aus der Gedankenwelt des katholischen Barock, bekundete das Werk: Recht geht vor Macht, heute und morgen, im Sinne des göttlichen Geistes und des höchsten Richters.

Sicherlich hatte Wälterlin das Beispiel des zur Selbsthilfe greifenden Bauern Pedro vor Augen, als die Dichtung zur Aufführung bestimmt wurde. Und möglicherweise wurde dieser Entschluss der unmittelbare Anlass zu seiner Aussage: «Wie wir uns in Zeiten wie der heutigen auf den Schutz unseres Landes und seiner Freiheit einrichten müssen, so brauchen wir auch unseren Selbstschutz.»<sup>61</sup>

Nach dieser Einstudierung Leonard Steckels, die als «grosser Erfolg der gepflegten Kunst des Schauspielhauses» bezeichnet wurde, folgte zunächst am 20. November ein Gastspiel der Genfer Compagnie Pitoëff mit Ibsens *Nora*. Es war vor allem sehenswert wegen seiner Hauptdarstellerin Ludmilla Pitoëff. Auch in den folgenden Jahren bekam diese Gastspieltruppe noch zu wiederholten Malen Gelegenheit, im Schauspielhaus aufzutreten.

Das regelmässige französische Gastspiel wurde überhaupt zu einer beliebten und verdienstvollen Einrichtung. Es entsprach dem Wunsche weiter Bevölkerungsteile Zürichs, die gern von der Möglichkeit Gebrauch machten, einen französisch gesprochenen Theaterabend zu geniessen. Es liess sich damit auch eine künstlerische Fühlungnahme mit den welschen Landsleuten herstellen, die in mehr als einer Hinsicht anregend und aufschlussreich war. Diese Gastspiele fanden meistens an Montagen und Dienstagen statt, an denen das eigene Ensemble in Winterthur und Schaffhausen zu Gast weilte. Sie entfielen somit auf Tage, die erfahrungsgemäss für den normalen Theaterbesuch wenig günstig waren. Der Anziehungskraft, die auswärtige Ensembles auslösten, taten sie aber keinen Abbruch.<sup>62</sup>

Neun Tage nach der am 16. November angesetzten Première der neunbildrigen Komödie *Stiftsdamen* von dem Dänen Axel Breidahl,<sup>63</sup> erschien am Samstag, den 25. November, ein neues amerikanisches Stück im Spielplan. Seine deutschsprachigen Erstaufführungsrechte hatte sich das Schauspielhaus rechtzeitig gesichert. Diesmal sollte es nicht um der Diskussion ästhetischer Probleme willen geschehen sein, wie das ein Jahr früher noch bei Thornton Wilders *Kleine Stadt* der Fall gewesen war. Es war offensichtlich nicht die Absicht Robert Sherwoods, eine «amerikanische Tragödie» zu schreiben, als er seine grosse, historische Szenenfolge schuf, die er *Lincoln, ein Kampf für die Freiheit* nannte. Nach dem Urteil des als Lincoln-Biographen anerkannten Carl Sandburg kann sie Anspruch auf völlige historische Treue erheben.<sup>64</sup>

Erneut stand die bewegende Idee der Freiheit im Mittelpunkt des Zürcher Spielplans. Aber gemäss dem Grundsatz der Schauspielhausleitung, dass es Pflicht sei, sich freizuhalten von einem einengenden Nationalismus, drängte sich der Grundgedanke des Stückes nicht tendenziös in den Vordergrund.<sup>65</sup> Er blieb angeschlagener Ton eines Werkes, das geeignet war, dem Anliegen des Theaterleiters zu entsprechen, weil das Weltanschauliche hinter der Herausarbeitung der menschlich-privaten Seite zurücktrat.

Der junge Franz Schnyder, den Militärdienstpflichten von seiner bisherigen Wirkungsstätte bei Heinz Hilpert am Deutschen Theater



Ibsen: «Die Wildente»

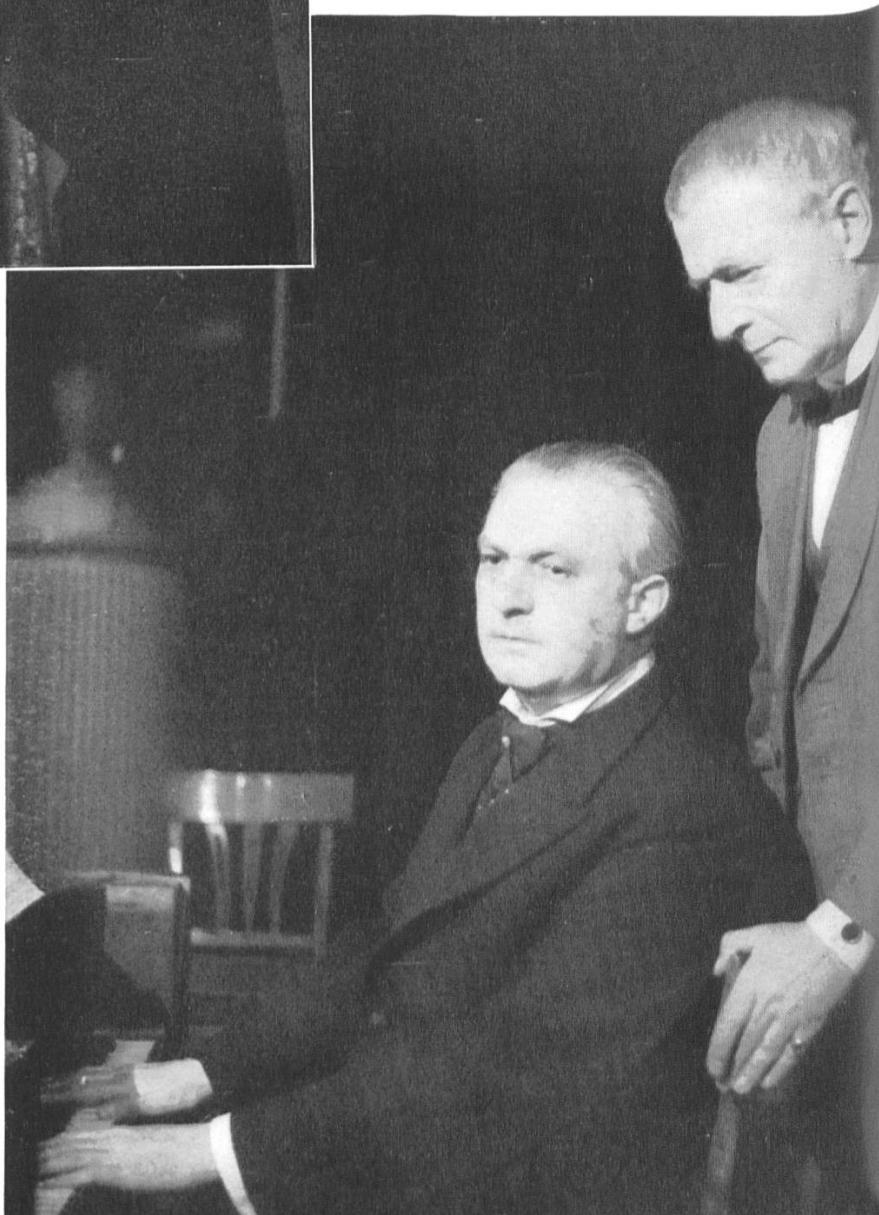
Inszenierung: Wolfgang Heinz Bühnenbild: Robert Furrer  
Mitte: Albert Bassermann



Schiller: «Maria Stuart»

Inszenierung:  
Oskar Wälterlin

Margarethe Fries  
Maria Becker



Hans Reinhart:  
«Der Schatten»

Inszenierung:  
Oskar Wälterlin

Kurt Horwitz  
Hermann Wlach

in Berlin in die Heimat zurückgerufen hatten, zeichnete für die Aufführung verantwortlich. Es kam, unterstützt von den das amerikanische Kolonistenmilieu famos andeutenden Bühnenbildern Ottos, eine Aufführung zustande, die durch geschlossene Einheitlichkeit auffiel. Das ständige Ensemble, das nicht ausreichte, um die annähernd 30 Sprechrollen zu besetzen, war mit über 10 Zuzügern ergänzt worden.<sup>66</sup> Im Mittelpunkt stand Wolfgang Langhoff, der durch seine menschlich-warmherzige Darstellungsart als Abraham Lincoln und in einer Maske von täuschender Ähnlichkeit hervorragte. Es mag für diesen Künstler eine Ehrenpflicht gewesen sein, diese Rolle mit persönlichem Leben zu erfüllen. Das kostbare Gut der Freiheit hat er nach seiner abenteuerlichen Flucht aus Deutschland im Jahre 1934 am Ende einer fünfjährigen Emigrationszeit besonders empfinden müssen.<sup>67</sup>

Das Lincoln-Drama konnte zwölfmal wiederholt werden. Dagegen erzielte die glaubensstarke Dichtung Hofmannsthals, *Das grosse Welttheater*, nach ihrer Zürcher Erstaufführung am 2. Dezember erstaunlicherweise nur neun Vorstellungen.

Beurteilte das Publikum Hofmannsthals Werk etwa nach Calderons Vorbild? Calderon, dessen riesenhafter Schatten auch bei unvoreingenommener Betrachtung von Hofmannsthals Dichtung immer wieder unsichtbar über die Bühne huschen wird, gehörte allerdings einer Zeit an, die in metaphysischen Dingen aus dem Vollen schöpfte. Sie empfand den gesamten Kosmos als grandiose Einheit und erlebte darum das grosse Welttheater auch mit ganz anderer seelischer Inbrunst als der Dichter des 20. Jahrhunderts. Wälterlins Inszenierung musste zudem einem Vergleich standhalten, dem die im übrigen hervorragende Gestaltung am wenigsten aus dem Wege gehen konnte: Dem Vergleich mit der mehrere Sommer hindurch auf dem nächtlichen Platz vor der herrlichen Barockfassade der Einsiedler Stiftskirche dargebotenen Sakramentshandlung des grossen spanischen Dichters.<sup>68</sup>

Es ist Wälterlins Verdienst, sich mit ganzem Einsatz an die unter diesen Umständen um so schwerer zu bewältigende Aufgabe herangewagt zu haben. Hofmannsthals Dichtung in der Adventszeit zu spielen, hiess: den Sinn für das religiöse Theater neu wecken. «Deshalb ist uns auch dieser Calderon in der Variante Hofmannsthals willkommen. Sie führt uns aus rationalistisch versandeter Weltbetrachtung ebenfalls in reine Höhen, die vom Lichte der Ewigkeit überstrahlt werden.»<sup>69</sup>

Der ständig beschäftigte Teo Otto entwarf für diese Aufführung den szenischen Rahmen. Er verlieh der dreigeteilten Bühne eine ba-

rocke Gestaltung. Aus der Dunkelheit des ins Spiel einbezogenen Orchesterraums stiegen die zu Gleichnissen gewordenen Gestalten empor in den Halbdämmer der Weltbühne, die auf einem einfachen Gerüst basiert war und von der eine barock geschwungene Treppe zu einer lichtüberfluteten Oberbühne führte. Deren als Empore wirkender Mittelpunkt gab den Blick zur Pforte des Paradieses frei.<sup>70</sup> Der nicht sichtbare, unter der musikalischen Leitung des Komponisten Robert Blum stehende Zürcher Madrigalchor begleitete die Entrückung der Abberufenen bis in das Toderlebnis mit überirdischen sphärischen Gesängen. Der sich zusammen mit den schauspielerischen Leistungen aus diesen Gestaltungsmitteln ergebende Gesamteindruck liess eine Aufführung entstehen, die das Wagnis zum tiefen Erlebnis machte. Die trefflichen Interpreten waren: Therese Giehse (Welt), Erwin Parker (Vorwitz), Friedrich Braun (Tod), Ernst Ginsberg (Widersacher), Wolfgang Langhoff (König), Eleonore Hirt (Schönheit), Marion Wünsche (Weisheit), Wolfgang Heinz (Reicher), Herman Wlach (Bauer). Unter ihnen einer, dessen «verklärtes Gesicht man nicht vergisst»<sup>71</sup> und «dessen erschütternde Gestaltung des Bettlers ohne Frage eine der stärksten Figuren dieses bedeutenden Künstlers war: Heinrich Gretler.»<sup>72</sup> «Es war ein Feierabend grosser Kunst und hinreissender Augenblicke der Darstellung», schrieb die «Neue Zürcher Zeitung» vom 4. Dezember unter dem Eindruck dieser im Zürcher Spielplan des zweiten Weltkrieges einen überragenden Platz einnehmenden Inszenierung.

Nach der weihevollen Dichtung Hofmannsthals tat eine Auflockerung not. Shakespeare bekam zum zweiten Male in dieser Saison das Wort mit der Komödie *Viel Lärm um Nichts*. Am 9. Dezember ging sie mit einer beschwingten Musik Paul Burkards unter Lindtbergs Regie über die Bretter und bereitete herzliches Vergnügen.

Erstaunlich war wiederum ein äusserer Arbeitsvorgang. Am Samstag, den 2. Dezember, hatte die Première der Dichtung Hofmannsthals stattgefunden. An ihrem erfolgreichen Gelingen hatten alle mit der grössten Hingabe gearbeitet und sie kostete manche Anstrengung. Bereits am darauffolgenden Montag begannen die Proben zu Shakespeares Komödie, für die somit nur volle sechs Arbeitstage zur Verfügung standen, da diese Première schon auf den bevorstehenden Samstag, den 9. Dezember, geplant war.<sup>73</sup> Um in dieser Frist eine künstlerische Leistung zu vollbringen, bedurfte es vom Regisseur einer mustergültigen Arbeitseinteilung und von den Schauspielern einer bewunderungswürdigen Verwandlungsfähigkeit. Denn aus dem dialektischen Widersacher Hofmannsthals wurde ohne weiteres ein griesgrämiger Intrigant, aus dem verhaltenen König ein

hagelstolzer Benedikt, und der grossmächtige Reiche entpuppte sich als ein würdiger Leonato. Der gelenkige Vorwitz verwandelte sich in einen schwarzen Bösewicht, der eindringliche Tod in einen dubiosen Galgenvogel, der hadernde Bauer in einen stillen Mönch. Aus den entrückten Engeln schlüpften ein komischer Schlehwein und eine köstliche Beatrice.<sup>74</sup>

Nach diesem Spass steuerte das Schauspielhaus einem noch bezau-bernderen entgegen. Bevor wir jedoch zu diesem Ereignis kommen, das am 31. Dezember mit der Silvesterpremière eintrat und das unmittelbar an der Jahreswende dem Schauspielhaus endlich den für seine Kasse «bahnbrechenden» Serienerfolg brachte, müssen wir noch von einer Aufführung Vermerk nehmen, die sich wie eine Seltsamkeit im Spielplan ausnahm. Sie stand ganz für sich und wollte keinen rechten Zusammenhang mit dem Leitgedanken aufweisen.

Diese in einem eigenen Licht erstrahlende Dichtung, die Schwer-  
mut und nördliche Mystik verbreitete, hiess *Der Kaiser von Portu-  
galien* und stammte aus der Feder der grossen schwedischen Erzäh-  
lerin Selma Lagerlöf. Sie erschien am 20. Dezember als schweizeri-  
sche Erstaufführung im Spielplan. Sie blieb mit ihren drei Wieder-  
holungen der eigentliche dichterische Aussenseiter der Saison und  
wirkte doch als bedeutender Beitrag des Nordens zur europäischen  
Weite des bisherigen Programms. Die Wahl des Werkes, scheinbar  
ganz ausserhalb auslegbarer Zielsetzung liegend, sprach für den lite-  
rarischen Pioniergeist der Theaterleitung. Sie gedachte auch in dem  
Augenblick keine wesentlichen Zugeständnisse an die Kasse zu ma-  
chen, als ihre Rapporte es hätten verziehlich erscheinen lassen. Im  
Rahmen der rührenden Schönheit eines Werkes, das vielmehr episch  
als dramatisch gestaltet war, bot Wolfgang Heinz in der Rolle des  
Vaters, der aus verzehrender Sehnsucht nach seinem einzigen und  
fernen Kinde irre wird, eine tiefe poetische Leistung. Dem sonst eher  
in Krafttrollen eingesetzten Künstler wurde damit die erste wirklich  
grosse Aufgabe dieser Spielzeit geschenkt.<sup>75</sup>

Nach dem Abstecher in die seelisch-versponnene Traumwelt der Nobelpreisträgerin von 1909 machte der Spielplan einen grossen Sprung nach Süden in die heiteren Regionen des österreichischen Volkstheaters. Als ob er damit belegen wollte, dass das eine das an-  
dere beim lebendigen Theater nicht ausschliesse, dass erst aus den  
Gegensätzen eine umfassende Gesamtschau entstehen könne.

Es war eine glänzende Idee, für den Jahresausklang das vielleicht fidelste Dokument des Wiener Humors auszuwählen: Nestroy's *Lum-  
pazivagabundus*. Mit dieser Aufführung setzte zugleich eine sehr ver-  
dienstvolle Nestroy-Raimund-Silvestertradition ein, die in ununter-

brochener Reihenfolge bis zum Ende dieser Berichtsepoke dauerte.<sup>76</sup> Dem *Lumpazivagabundus* gehörte dabei unbestritten die Siegespalme dieser Aufführungsreihe. Denn mit seiner Rekordzahl von 24 Vorstellungen schlug er alle Konkurrenten seines Genres.<sup>77</sup>

Zum ersten Male in dieser Spielzeit erlebte das Schauspielhaus einen wahren Zuschauerstrom. Der Première, die lange vorher ausverkauft war, wurde ein Jubel zuteil, der für die sonst sehr zurückhaltenden Zürcher selbst überraschend gewesen sein muss.<sup>78</sup> Bei genauer Betrachtung hatte dieser Grosserfolg aber eine sehr einfache und solide Ursache. Das Schauspielhaus stand von jeher dem österreichischen Wesen aufgeschlossen gegenüber. Nicht zuletzt aus dem Grund, weil das heiter-liebenswürdige Lebenselement des österreichischen Charakters dem gefülsgehemmteren des Deutschschweizers schon durch die verwandtere Sprachfärbung näher lag als das härtere deutsche Idiom. Es verfügte zudem in seinem Ensemble über einige österreichische Künstler, welche die komödiantische Beweglichkeit des Spielkörpers erweiterten und die Voraussetzungen schufen, eine liebevolle Pflege der beiden Wiener Volksdramatiker zu beginnen. Neben Regisseur Lindtberg waren es folgende Kräfte, die Herz und Zunge stets mit Erfolg in den Dienst dieser lustigen Unternehmungen stellten: Grete Heger, Hortense Raky, Wolfgang Heinz, Karl Paryla, Hans Putz, Alois Soldan, Emil Stöhr und Herman Wlach.<sup>79</sup> Mathilde Danegger, die Tochter des ehemaligen Oberregisseurs am Stadttheater Zürich, Josef Danegger, und Spross einer der bekanntesten österreichischen Theaterfamilien, darf in diesem Kreise nicht vergessen werden. Sie hatte durch die Ehe mit Walter Lesch, dem künstlerischen Leiter des 1934 gegründeten Cabarets «Cornichon», seit Jahren die schweizerische Staatsbürgerschaft erworben.<sup>80</sup> Der österreichische Anteil des Ensembles war somit in der Saison 1939/40 nur um wenig geringer als der schweizerische. Der deutsche überragte sogar noch etwas den schweizerischen Anteil.<sup>81</sup>

Die bildnerische Phantasie des Berliners Leonard Steckel neigte in der Komödie zu einer scharf profilierenden Gesellschaftssatire, die sich auflockern konnte bis ins Kabarettistische. Des Wieners Leopold Lindtberg Artung kam schon wegen seiner Herkunft Nestroy entgegen. Er war deshalb für den *Lumpazivagabundus* der rechte Mann, weil sein gemütvollerer Naturell die Dinge mit einem wärmeren Lichte erhellen konnte.

Er hatte die Nestroy-Couplets durch Aktualitäten-Chansons ersetzt, deren Treffsicherheit nichts zu wünschen übrig liess. Sie entfesselten vor allem dort Lachstürme, wo die Schauspieler zur vergnüglichen Selbstpersiflage gezwungen wurden. Etwa in dem köstli-

chen Couplet, das die treffliche Menschendarstellerin Therese Giehse als aufgedonnerte Signora Palpiti zum Besten gab. Der sonst so bemedte Bernhard Diebold streckte angesichts dieser Unvorstellbarkeit den gespitzten Federkiel und bekannte entwaffnet: «Die Giehse singt, was sich nicht sagen liesse.»<sup>82</sup>

Lindtberg hatte die Musik Müllers durch Paul Burkhard ergänzen und musikalisch bereichern lassen. Paul Burkhard und Valeska Hirsch trugen sie an zwei Flügeln vor. Er erzielte durch die Verwendung der Drehbühne einen wirbelnden Ablauf der Handlung, der noch einen zusätzlichen parodistischen Reiz dadurch erhielt, dass vom Schnürboden und aus den Seitengassen Dekorationsteile und Versatzstücke zur offenen Verwandlung herabschwebten und herausfuhren.<sup>83</sup> Die dramaturgische Funktion der Drehbühne bewährte sich vor allem im ersten Akt glänzend. Als sie von der Landstrasse (2. Bild) direkt ins fidele Wirtshaus (3. Bild) eindrehte, wurde durch diesen Effekt eine der lustigsten künstlerischen Wirkungen ausgelöst.<sup>84</sup>

Die Presse begrüsste die Inszenierung mit Enthusiasmus.<sup>85</sup> Besonders kehrt in den Kritiken die Hervorhebung einer Szene immer wieder, der man allgemein das Verdienst zuerkennt, das übermütigste Vergnügen bereitet zu haben. Es war dies im 2. Akt die zu einer grotesken Opernopersiflage aufgebauschte Chorszene der Gesellschaft im Hause Zwigens. Das gesamte Ensemble, zum Teil in mehrfacher Verwandlung auftretend, und erweitert durch eine Reihe von Zuzügen, war an der Aufführung beteiligt. Ihr Mittelpunkt war ein grossartiges Stromerterzett, das durch Heinrich Gretler als Knieriem, Karl Paryla als Zwig und Emil Stöhr als Leim gebildet wurde. Gretler, dessen monumental er Knieriem nicht in Wien, sondern in Zürich geboren worden war, liess diese Tatsache ganz vergessen. Was ihm an wienerischer Zungenfertigkeit fehlte, machte er durch souveräne Schauspielkunst wett. Mit Nestroy's Posse hatte das Schauspielhaus endlich sein Zugstück gefunden, ohne seinen Stil zu verletzten. Mit dem Beifall der in Scharen gekommenen Zürcher manifestierte sich jenes Bedürfnis nach unbeschwerter Freude, das sich immer dann besonders regt, wenn ernste Zeitalüfe den Humor zum Verstummen bringen möchten. Der lang erhoffte Publikumsandrang stellte sich, als ob das die gute Fee Amorosa höchst persönlich veranlasst habe, ziemlich genau eine Stunde vor Neujahr ein. Der Theaterleitung mochte es gleich sein, mit welchem Stück sich die Theaterfreunde wieder enger an ihre Schauspielbühne anschlossen; Haupt- sache war, dass sie es taten.

Der bisherige Spielplan musste ein wenig improvisiert durchgeführt werden, weil man sich zu Beginn der Spielzeit auf eine Anzahl Stücke

eingerichtet hatte, die vom Tempo der Zeit eingeholt worden waren. «Wir können heute hoffen», kündigte Wälterlin im Januar an, «dass der für den Rest der Spielzeit vorliegende Plan in seinen Eckpfeilern feststeht.»<sup>86</sup>

Diese Eckpfeiler sollten weiterhin die Klassiker sein, denn ihnen wäre die Macht gegeben, «zu erheben und den Menschen... zu läutern.»<sup>87</sup> Erster Beweis dieses Versprechens war die am 11. Januar in Szene gehende *Emilia Galotti* unter Wälterlins Leitung. Am 18. Januar schloss sich mit der Uraufführung der *Pioniere* von Jakob Bührer ein zeitgenössisches schweizerisches Werk an. Das Stück war der historischen Figur des schweizerischen Flugpioniers Oskar Bider gewidmet, mit dem der Autor befreundet war und dessen jäher Fliegertod den Anlass zur Niederschrift des Dramas lieferte. Das Publikum brachte dem Stück kein Interesse entgegen. So fiel das Datum der nächsten Première, des in der angelsächsischen Welt durchschlagenden Komödienerfolges *Friedliche Hochzeit* von Esther Mac Cracken, bereits auf den 25. Januar.

Aber schon am 8. Februar wurde mit Büchners *Dantons Tod* eine neue Saite angerissen. Der junge deutsche Dichter war bekanntlich eng dem Geistesleben Zürichs verbunden. Er hatte in Darmstadt sein Revolutionsstück kaum vollendet, als er auf nächtlichen Wegen seine Zuflucht in die Schweiz nehmen musste. An der Spiegelgasse 12 in Alt-Zürich erinnert an der Fassade des Hauses, in dem 79 Jahre später der russische Emigrant Lenin in schweigamer Zurückgezogenheit seine für Europa ungleich folgenschwerere Revolution aussann, eine Gedenktafel an das Sterben dieses leidenschaftlichen Feuerkopfes. Mit seiner am 5. November 1836 an der Zürcher Universität gehaltenen Vorlesung «Über die Schädelnerven der Fische» hatte sich der 22jährige als Privatdozent für vergleichende Anatomie habilitiert.

Der in die Zeit einer unerhört gesteigerten Aktivität hinein gestellte Widerspruch von Idee und Leben, verkörpert durch Robespierre und Danton, war ein Thema, das für das europäische Geschehen dieser Tage von grösster Lebendigkeit war. Für das Ensemble des Schauspielhauses gewann es dadurch an menschlicher Bedeutung, weil das Leben Büchners einzelnen Mitgliedern Anlass zu schicksalhaften Vergleichen gab und ihnen, über das Persönliche hinaus, die unveränderte geistig-politische Sonderstellung der Schweiz einmal mehr ins Gedächtnis rufen musste.

Leopold Lindtberg, der nach der Jakob Bührer-Uraufführung vom 18. Januar sofort an die dramaturgische Vorbereitung dieses für eine kleine Bühne äusserst schwer zu bewältigenden Werkes heranging,

hatte diesmal 14 Tage Zeit, um die grosse Aufgabe zu meistern. Schon aus diesen Umständen geht hervor, welchen Wert die Theaterleitung auf das restlose Gelingen dieses künstlerischen Unternehmens legte. Büchners Dichtung wurde für Lindtberg zur ersten gewichtigen Inszenierungsaufgabe dieser Saison. Die Anstrengungen, die das Theater für eine würdige Einführung der Dichtung im Publikumskreis unternahm, kam in einer Rede des Zürcher Theaterkritikers Bernhard Diebold zum Ausdruck, der auf Einladung der Schauspielhausdirektion am Montag, den 29. Januar, im Schauspielhaus über Georg Büchner sprach.

Standen die Vorbereitungen bereits im Zeichen grosser Umsicht, die darauf hindeuteten, dass *Dantons Tod* einen fesselnden Höhepunkt des Spielplans darstellen würde, so sollte das Resultat noch aussergewöhnlicher sein. Lindtbergs dramaturgische Einrichtung wies diesmal, im Gegensatz zu seinem übermütigen Nestroysspass, bei dem er die Vorlage durch einige witzsprühende Ergänzungen köstlich aufplusterte, seine ganz auf den dramatischen Ablauf gerichtete Bearbeitungsmethode auf. Zugunsten der Konzentration auf das Wesentliche verzichtete sie auf alles hemmende Beiwerk. Das Revolutionsdrama war auf 20 Bilder beschränkt worden, die seine Handlung in unvermindertem Tempo zu den Höhepunkten im Jakobinerclub und Nationalkonvent hinjagte. Er verzichtete auf die zweite Szene des 1. Aktes, deren Weglassung einen sofortigen Übergang in den Jakobinerclub ermöglichte.<sup>88</sup> Die Szenen des 2. Aktes, «Eine Promenade», «Freies Feld» und «Strasse vor Dantons Haus», wurden ebenfalls gestrichen. Im 3. Akt blieb die Szene zwischen Fouquier-Tinville und Herman unberücksichtigt, was gerechtfertigt war, da die Intrige gegen Danton durch den Gang der Handlung ohnehin zutage trat. Einen ausgezeichneten Beleg für die dramaturgische Absicht Lindtbergs bildete schliesslich der unmittelbare Übergang der ersten Szene des Revolutionstribunals im 3. Akt zur Conciergerie. Die dazwischen liegenden Szenen mit Dillon und Laflotte im «Kerker» und die des «Wohlfahrtsausschusses» wurden weggelassen. Zweifellos blieb die Streichung der letzteren die wesentlichste der Lindtbergschen Einrichtung. Sie konnte aber weitgehend gutgeheissen werden, weil Lindtberg damit einen prägnanten dramatischen Zusammenhang zwischen der fulminanten Verteidigungsrede Dantons vor dem Tribunal und dem in seiner Einrichtung unmittelbar an diese Worte anschliessenden Szenenbeginn der «Conciergerie» herstellte, die mit dem Ausruf Lacroix' beginnt: «Du hast gut geschrien, Danton». Es wurde in diesem Fall eine Einheit der Handlung erzielt, die das genialische Werk vor einer Zersplitterung seines dramati-

schen Aufbaues in teilweise grossartig gesehene, aber den Handlungsablauf hemmende Nebenszenen bewahrte. Den 4. Akt liess Lindtberg, bis auf das Weglassen der fragmentarischen zwei Auftritte zu Beginn, unverändert. Die sich aus dieser dramaturgischen Einrichtung ergebenden 20 Bilder sicherten seiner Aufführung einen flüssigen Ablauf, der durch kein Beiwerk gestört wurde und dessen szenische Bewältigung, wie nachfolgend noch gezeigt werden wird, ausserordentlich war.

Eine Meisterleistung stellten die bühnenbildnerischen Lösungen Teo Ottos dar. Sie verliehen der Inszenierung einen verblüffenden Raumeffekt. Die «Konservenbüchse», wie ein Kritiker treffend die Bühne des Schauspielhauses bezeichnete, bildete für die 20 Bühnenbilder das am schwersten zu lösende Problem. Die Dichtung, in der das flackernde Feuer einer chaotischen Zeit sich widerspiegelte, verlangte die Vertiefung ins Hintergründige. Lindtbergs Schauplätze erstrebten auch hier die bildhafte Verwirklichung der dem Werke zugrunde liegenden Idee. Sie waren räumlich empfunden und erfüllten eine dramaturgische Funktion. Auf verblüffende Weise schuf Teo Otto dazu die Grundlagen.<sup>89</sup>

Die kleine Bühne wurde bis in die hintersten Winkel ausgenutzt. Ein die Raumillusion verstärkendes Halbdunkel wurde über die Szene gebreitet, das gleichsam den Blick aufsog, das Gefühl der Tiefe aber steigerte. Die scheinbare Tiefe gliederte Otto durch einzelne grosse Pfeiler und Galerien, die in schemenhaften Umrissen meist mehr spürbar als sichtbar waren. Das Spielgeschehen selbst konzentrierte sich auf eng begrenzte «Spielfelder», die durch Scheinwerfer ausschnittartig erfasst wurden. So zauberte die Beleuchtung im Jakobinerclub ein beklemmendes Raumgefühl dadurch hervor, dass aus dem im Dunkel verschwimmenden Hintergrund die Umrisse eines einzelnen Pfeilers durch einen auf seinen Oberteil gerichteten schwachen Scheinwerfer eben noch angedeutet erschienen, während sein unterer Teil bereits im tiefsten Schatten lag.<sup>90</sup> Derartige Tricks erzeugten auf einer dekorationsarmen und geschickt ausgeleuchteten Bühne stärkste räumliche Eindrücke.

Das dramatische Geschehen spielte sich im Mittelpunkt der Szenen ab, wo auf einem mannshohen Rednerpodest, angestrahlt von einem grellen Scheinwerfer, Robespierre seine von intellektueller Beredsamkeit durchglühte Rede hielt. Seine Anhänger, erfasst vom zwielichtigen Helldunkel der einen starken Lichtquelle, gehörten bereits wieder halb dem düsteren Hintergrund an. Licht und Schatten wurden in dieser Inszenierung Lindtbergs ganz bewusst als Hilfsmittel zur Überwindung der Raumnot verwendet.<sup>91</sup> Die Aufführung erlangte durch die beziehungsvolle Gestaltung grundsätzliche Bedeu-

tung und wurde zu einem künstlerischen Ereignis. Ihre Originalität beruhte in der Sichtbarmachung des geistigen Hintergrundes der Dichtung durch symbolhafte, aber souverän beherrschte szenische Mittel. Die Würdigung der Aufführung nahm in der Presse einen breiten Raum ein. Lindtberg, der mit einer selten erlebten Meisterschaft die Massenszenen verlebendigt hatte — auf die Einstudierung der Marseillaise wurde besondere Mühe verwendet — fand besonders auch für diese Szenen den vollen Beifall der Kritik. Das «Volksrecht» schrieb in Nr. 36 vom 12. Februar: «Lindtberg ist es gelungen, mit einer geradezu klassischen Spielführung die Büchner'sche Absicht zu illustrieren. Die Massenszenen sind diesmal in ihrer ganzen Labilität, in ihren Zügen und Gegenzügen... überzeugend. Es ist wohl die sicherste Massenregie, die dem Meisterregisseur während seines Zürcher Schaffens bis jetzt gelungen ist.» Nach einer längeren Auseinandersetzung mit Büchners Werk kam das Blatt schliesslich zur Meinung, dass das Schauspielhaus mit seiner einätzenden Neuinszenierung der Theaterstadt Zürich einen der denkwürdigsten Marksteine gelegt habe.<sup>92</sup> Vor allem auch im Hinblick auf die leidenschaftliche Ensembleleistung aller seiner Mitglieder. Der mächtige Danton von Wolfgang Heinz, der Robespierre Wolfgang Langhoffs, der St. Just Karl Parylas und die Julie Maria Beckers wurden besonders hervorgehoben. Der Danton von Heinz wurde zudem in Vergleich gesetzt zu Alexander Moisis Gestaltung der Rolle. Dessen Danton war nicht nur von Max Reinhardts Zürcher Gesamtgastspiel aus dem Kriegsjahr 1915, sondern auch noch aus der letzten, vom damaligen Schauspielhausregisseur Herbert Waniek betreuten Inszenierung aus dem Jahre 1933 in guter Erinnerung.<sup>93</sup> Die Presse neigte zu der für Heinz sehr ehrenden Ansicht, dass seine Verkörperung der Moisis vorzuziehen sei, weil sie stärker dem Zeitgefühl und dem historischen Urbild entsprochen habe.<sup>94</sup>

Die sorgfältigen Bemühungen des Schauspielhauses waren also mit einem durchschlagenden Erfolg belohnt worden. Das Thema der Dichtung hatte die Zuschauer, weil es um die Frage der Freiheit ging, bereit gefunden. Sie brachten dem Werk des Flüchtlings Büchner, dessen letzte Ruhestätte auf dem Zürichberg die Worte seines Schicksalsgefährten Carl Herwegh trägt:

«Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab,  
Der Verse schönsten nimmt er mit hinab»

in 15 Vorstellungen leidenschaftliches Interesse entgegen.

Nur acht Tage später wurde ein neues Werk in den Spielplan aufgenommen, das nicht nur eines der bedeutendsten Denkmäler der Antike, sondern nach Wälterlins Voraussage zugleich der zweite

Markstein der letzten Spielzeithälfte sein sollte. Das Lied der Freiheit, das Büchner angestimmt hatte, verstummte nicht. Im Augenblick, da ein kleines Brudervolk im Norden Europas seinen letzten heroischen Widerstand leistete, erscholl noch einmal in anderer Formulierung der Ruf nach menschlicher Selbstbestimmung. Mit der Aufführung der *Antigone* von Sophokles in der Übersetzung Emil Staigers wurde der Kreis, den der diesjährige Spielplan um die Idee der Freiheit abgeschritten hatte, geschlossen. Wälterlin, der nach der vorjährigen Inszenierung des *König Oedipus* auch diese antike Dichtung als Regisseur leitete, bot somit eine Auswahl internationaler Freiheitsdichtung, die neben die deutschen Bekenntnisse Schillers<sup>95</sup>, Lessings, Hebbels und Büchners die dichterischen Zeugnisse Spaniens, Griechenlands, Englands und Amerikas stellte.

Wollte man sich allerdings nach dem zugkräftigsten Autoren der Spielzeit erkundigen, so hiesse er: Goethe. Das alles andere überstrahlende Ereignis dieser Klassikersaison war die Gesamtaufführung der beiden *Faust*-Teile. Sie bildeten den Anlass zu einer alles bisherige Mass übersteigenden Kraftanstrengung des Theaters, das sich damit zum ersten Male in der Zürcher Theatergeschichte an das gewaltige Wagnis einer Gesamtaufführung machte. Wälterlin begründete das Vorhaben in seinen Betrachtungen zur Saison im Schauspielhaus: «Dass wir zum ersten Male in Zürich es unternehmen, Goethes *Faust I* und *II* zu spielen, scheint auf den ersten Augenblick wenig mit dem heutigen Zeitgeschehen zu tun zu haben. Aber ich glaube, das scheint nur so. Dieses Gedicht des Entzagens und Überwindens, das mit dem jugendlichen Feuer eines titanischen Geistes einsetzt, das das Erlebnis in den tiefsten und höchsten Sphären sucht, um über jedes hinwegzuschreiten zu immer Neuem, ist vielleicht gerade das, was man heute braucht.»<sup>96</sup>

Die Bemühungen des unermüdlichen Ensembles mussten nochmals gesteigert werden, und das in einer Weise, die das Unzulängliche zum Ereignis gestaltete. Es kündigte sich nicht nur das literarische, künstlerische und gesellschaftliche Hauptereignis Zürichs an, sondern ein ausserordentliches der Schweizer Theatergeschichte. Denn abgesehen von den anthroposophischen Aufführungen des Dornacher Goetheanums sollten zum ersten Male in der Schweiz beide Teile der Dichtung in unmittelbarer Folge von einem Berufstheater inszeniert und dem Zuschauer gesamthaft vorgeführt werden. Der theatergeschichtlich interessante, dichterisch jedoch kaum vertretbare Versuch Alfred Reuckers, die beiden *Faust*-Teile in den Jahren 1909 bis 1919 an einem Abend durchzusetzen, brachte wohl dem Werk einen starken Publikumserfolg ein. Er war aber mit viel zu grossen Opfern

erkaufte, als dass er mit der jetzt geplanten Gesamtaufführung hätte verglichen werden können.<sup>97</sup> Der Griff nach dem Höchsten, was das deutsche Theater mit Goethes *Faust*-Dichtung zu vergeben hat, wurde gerechtfertigt durch das Versprechen Wälterlins, als Schweizer Theater Treuhänder zu sein für die Bewahrung der echten Werte. «Unsere Aufgabe ist es, das überlieferte Kulturgut unseres Kontinentes und überhaupt der ganzen Welt, das man in Kampfländern leicht vernachlässigen könnte... zu pflegen und so in seiner Reinheit zu erhalten über jede einseitige, verengernde oder gar entstellende und fälschende Einstellung hinweg.»<sup>98</sup> Mit dem wagemutigen Einsatz für Goethes tiefstes Werk konnte die Ehrlichkeit dieses Willens in der würdigsten Weise unter Beweis gestellt werden. Es ist daher nötig, den näheren Begleitumständen und der Art der künstlerischen Bewältigung einige ausführlichere Betrachtungen zu widmen. Handelte es sich doch um eine künstlerische Tat, die innerhalb der Zürcher Theatergeschichte etwas Einmaliges, bisher Unerreichtes darstellte.

Die neue *Faust*-Inszenierung Lindtbergs — seine erste stammte aus der Spielzeit 1937 und fiel noch in die Aera Rieser<sup>99</sup> — war keineswegs eine Neueinstudierung im Rahmen der alten. Sie ging sowohl in der Besetzung der Hauptrollen als auch in der dramaturgischen Einrichtung neue Wege. «Neu in der Besetzung der Hauptrollen, neu im Bühnenbild, darf sie als prächtiges, dankenswertes Beispiel für das ‚lebende Theater‘ gelten, wie es in unserem Schauspielhaus gepflegt wird nach dem Grundsatz, dass man auch bewährte Werkeinrichtungen nicht als ‚stehendes‘ Gut weiterbenützen, sondern... durch frische Inszenierungen ersetzen soll», schrieb der langjährige Kritiker der «Neue Zürcher Zeitung», Jakob Welti, in seiner Rezension vom 6. April 1940.

Entscheidend für die neuen Gesichtspunkte vermittelnde Gestaltung wurde vor allem die längere Probezeit, die Lindtberg zur Verfügung stand. Musste er 1937 mit kaum 14tägigen Proben vorlieb nehmen, so hatte er diesmal drei Wochen zur Verfügung.<sup>100</sup> Die längere schöpferische Besinnung, die damit geboten war, führte zu einer umfassenderen dramaturgischen Einrichtung, welche die bereits gewonnenen Erkenntnisse nochmals geistig umwandelte und zu neuer Werksschau verdichtete. Es konnte nicht verwundern, dass er, ganz im Sinne einer sich aufs neue mit der Dichtung auseinandersetzenden Betrachtungsweise, diese anders erlebte, und im Willen, sie ausschliesslicher zu bewältigen, künstlerisch ausholender als das erste Mal festlegte.

Am 8. Februar hatte Lindtberg mit *Dartons Tod* seine letzte Regieaufgabe gelöst. So konnte er mit Bedacht an die Vorbereitungs-

arbeiten zum *Faust* gehen. Er tat dies mit dem an ihm gewohnten, grösstmöglichen Respekt vor der Autorität des Dichters. Basierend auf seiner früheren Einrichtung entstand eine noch umfänglichere Textgrundlage, die den Wegen der Dichtung in 22 Bildern beinahe szenenvollständig folgte und die grosse Tragödie nur unter Opferung entbehrlichster Teile wiederzugeben suchte. Wie bei keinem anderen Werk fühlte er hier die Verpflichtung, den Gesamtbau möglichst unangetastet zu lassen. Und wenn es sonst ohnehin seine Gewohnheit war, den Rotstift nur widerstrebend zu gebrauchen, so hatte es den Anschein, als ob er ihn diesmal ganz auf die Seite legen wollte. Wenn seine von der Gesamtkonzeption her gesehene, grossartig und würdig geglückte *Faust*-Inszenierung problematisch war, so war sie es allenfalls durch ihren beachtlichen Umfang. Die von der üblichen Aufführungspraxis stark abweichende Wiedergabe des Prologs im Himmel durch sichtbare, teils sprechende, teils musizierende Engelsgruppen, fiel daneben kaum ins Gewicht, obwohl die barocke Stilistik gerade dieser Szene in den Rahmen der strengen mittelalterlichen Gotik, die das Bühnenbild Ottos hervorragend herausarbeitete, wenig passen wollte. Der Auftakt bekam dadurch zweifellos etwas Operhaftes. Dieser Eindruck wurde noch unterstrichen durch die musikalische Unterstützung von Geigen, Lauten, Harfe und Flöte.<sup>101</sup> Es verursachte dies einen bei Lindtberg zwar ungewöhnlich anmutenden Stilbruch in der Grundlinie des Werkes, konnte die Inszenierungsanlage aber nicht ins Wanken bringen.

Die für die Première am 4. April einstudierte Aufführung umfasste nach dem Prolog im Himmel, bis auf geringfügige Auslassungen, in weit ausholendem Schwunge das ganze Riesenwerk. Der grosse Anfangsmonolog Fausts mit seinen 125 Versen erlitt eine Einbusse von nur 31, die nach der Geisterscheinung folgende, 580 Verse umfassende Wagnerszene, einen Abstrich von 103 Versen.<sup>102</sup> Den Osterspaziergang liess er mit Fausts Monolog «Vom Eise befreit sind Strom und Bäche» beginnen, so dass an dieser Stelle der erste grössere, knapp dreiseitige Strich einsetzte. Bis zu Auerbachs Keller verlief das dramatische Geschehen wiederum gradlinig und begnügte sich mit wenigen Zusammenziehungen. Die Schülerszene blieb bis auf ganze 28 Zeilen ungeteilt. Nach Auerbachs Keller, der sogleich den Eintritt Fausts und Mephistos in die Zechgesellschaft brachte und auf das Vorspiel verzichtete, überging er in der Hexenküche das Zwischenspiel Mephistos mit den Meerkatzen. Er komprimierte die Szene auch hier, indem lediglich das für die Handlung Wichtige berücksichtigt wurde. Die nächsten Szenen, «Strasse», «Ein kleines reinliches Zimmer», «Spaziergang», «Der Nachbarin Haus», die grosse «Garten-

szene», die Lindtberg mit dem «Gartenhäuschen»-Bild zu einer übergangslosen Einheit verband, kamen bis zum Schluss mit sparsamsten Textkürzungen aus. Dazwischen geriet lediglich die zweite «Strassen»-Szene, die der Überredung Fausts durch Mephisto dient, in Fortfall. Neben dem «Walpurgisnachtstraum» und der winzigen Szene «Nacht, offen Feld» ist sie die einzige, die keine Aufnahme fand. Die «Walpurgisnacht» selbst wies, sofern sie in den meisten Aufführungen nicht ganz weggelassen wird, auch bei Lindtberg die meisten Striche auf, was nicht zuletzt als Zugeständnis an die beschränkten Raumverhältnisse der Bühne aufzufassen war.

Das zeitliche Resultat dieser 22 Bilder umfassenden Inszenierung war eine Aufführungsdauer von annähernd fünf Stunden. Die räumliche Beschränkung der Bühne mit ihrem Mangel an Tiefe und Breite und dem Fehlen maschineller Vorrichtungen stellte der Abwicklung der Aufführung die grössten Hindernisse entgegen. Die Überwindung dieser Schwierigkeiten durch die technische Leitung bezeugte auf eindrückliche Weise, wie unwesentlich im Grunde ein vollkommener Bühnenapparat werden kann, wenn an seine Stelle eine schöpferische Phantasie tritt. Ferdinand Lange, von Rieser im Jahre 1937 vom Deutschen Volkstheater in Wien als technischer Leiter nach Zürich geholt<sup>103</sup>, war der um keine Lösung verlegene Theatergeist, welcher im Rahmen der Lindtbergschen Werkauffassung das bisher anspruchsvollste künstlerische Vorhaben der neuen Leitung meisterte. In vier Wochen angestrengtester Schreiner- und Malerarbeit, die nur unter Heranziehung von zehn zusätzlichen Arbeitskräften geleistet werden konnte, entstanden die Dekorationen, deren schweres, plastisches Gefüge auf der Drehbühne Verwendung finden sollte.

Die technische Einrichtung auf der neun Meter im Durchmesser betragenden, auflegbaren Drehscheibe erfolgte durch dreifache Umbauten. Dies war so zu verstehen, dass bei Benützung einer einzigen Drehscheibe auf dieser so viele Szenen aufgebaut wurden, als Platz fanden. Waren diese jeweils sechs bis acht Räume abgedreht, so wurde eine entsprechende Vorstellungspause eingeschoben und der nächste Umbau vorgenommen. Auf diese Weise konnten die 22 Szenen mit «drei Drehscheiben» bewältigt werden.<sup>104</sup>

Vergleicht man die dramaturgische Einrichtung dieser *Faust*-Inszenierung, die, schon im Hinblick auf den bereits angekündigten zweiten Teil, das bürgerliche Schauspiel der Gretchentragödie dem höheren geistigen Standpunkt der Fausttragödie unterordnete, mit der von ähnlichen Überlegungen ausgehenden, wegweisenden Berliner Inszenierung Gustaf Gründgens' aus dem Jahre 1941, dann fin-

det man eine erstaunliche Übereinstimmung in gewissen Grundlinien. Auch Gründgens hob in seiner *Faust I*-Inszenierung die geistige Tragödie der Dichtung sehr klar heraus. Er stellte Faust, den Mann mit den zwei Seelen, sowohl gegen seine geistige, wie gegen seine vital-sensuelle Existenz. Er gab ihm seinen Platz zwischen Gretchen und Mephisto, wobei er ihn nicht mit Mephisto gemeinsam, sondern ganz allein der Welt gegenüberstellte. So hiessen die Pole der Tragödie auch bei Gründgens: Gretchen und Mephisto. Die Tragik des gefallenen Engels bekam ihr Spiegelbild in der Tragik des gefallenen Mädchens. Allerdings ging Gründgens in Auswertung dieser Erkenntnis noch einen entscheidenden Schritt weiter als Lindtberg: Sein Mephisto war von Anbeginn der gefallene Engel. Im Prolog im Himmel erschien er mit langen blonden Locken, und gab damit zu erkennen, dass er sich der himmlischen Welt immer noch zugehörig fühlte.

Die Behandlung der Gretchen-Tragödie als erschütterndes, aber nicht allmächtiges Teilstück der grösseren Fausttragödie, war indessen bei beiden Regisseuren der Ausgangspunkt ihrer dramaturgischen Überlegungen. Sie führten zu nahezu deckender Szeneneinteilung.<sup>105</sup> Die oftmals üblichen Einschnitte zwischen den Faustmonologen und den Gretchenszenen wurden überbrückt. Auf die Szene in «Marthes Garten» folgte bei Gründgens «Wald und Höhle» die bei Lindtberg ein Bild später unmittelbar an die Szene «Am Brunnen» angeschlossen wurde. Beide Male, wenn auch nicht ganz genau in der Folge übereinstimmend, wurde somit die gleiche Idee verwirklicht: Der Rückgriff auf Faust, den Unbehausten. Beide Inszenierungen hatten dadurch von Anfang an den höheren geistigen Standort. Sie wahrten den Titelsinn der Tragödie und erhoben die Gretchentragödie nicht zum Selbstzweck des Theaters.

Sogar die Pausenfolge hätte übereingestimmt, wenn Lindtberg nicht aus technischen Gründen gezwungen gewesen wäre, die grosse Pause vor die Walpurgsnacht einzuschieben. Die erste kleine Pause fand laut Programmzettel bei beiden Inszenatoren nach dem 7. Bild (Hexenküche) statt. Gründgens setzte die zweite Pause im Anschluss an die Valentinszene, nach dem 18. Bild, an. Dies hatte gerade den umgekehrten technischen Grund wie bei Lindtberg. Mit diesem Einschnitt im Inszenierungsablauf vermochte Gründgens nämlich einen seiner grössten dramatischen Triumphe auszuspielen. Er sparte sich das technische Instrumentarium seines riesigen Bühnenapparates als Ausdruck und Steigerung ganz bewusst für den Augenblick auf, da er unmittelbar aus der Schauermesse des Dies irae in die Teufelsmesse der Walpurgsnacht überblenden und Drehbühne,

Versenkung, die totale Maschinerie, zu einem gewaltigen Bühnen-effekt entfesseln konnte.

Abgesehen von der verschiedenen künstlerischen Bewältigung der Dichtung, die bei beiden Spielleitern eine durchaus persönliche war, musste sich die Möglichkeit eines grossartigen Einsatzes des technischen Apparates als besonderer Vorteil erweisen. Während Gründgens die Gegebenheiten seiner Bühne voll auswerten und Drehbühne sowie Versenkung im besten Sinne als dramaturgische Mittel verwenden konnte, war Lindtberg in diesem Punkte weitgehend behindert. In welchem Masse er diesen Nachteil aber mit Hilfe des Bühnenbildners Otto und des technischen Leiters Lange durch die auflegbare Drehscheibe zu überwinden verstand, vermag auf eindrückliche Weise ein Vergleich der beiden Aufführungszeiten darzulegen.

Wenn Gründgens zum Abspielen seiner Einrichtung, wie wir auf Grund des Programmzettels belegen können,  $4\frac{1}{2}$  Stunden benötigte, so schaffte Lindtberg das gleiche Pensum bei einem unvergleichbar unzureichenderen Bühnenapparat in annähernd  $4\frac{3}{4}$  Stunden.<sup>106</sup> Be-rücksichtigt man dabei, dass der textliche Umfang der Fassung von Gründgens nur eine ganz geringfügige Erweiterung erfuhr, indem er «Auerbachs Keller» und die «Hexenküche» beinahe ungekürzt gab, und zusätzlich lediglich die winzige Szene «Nacht, offen Feld» brachte, ergibt sich für die Zürcher Aufführung neben der in jeder Hinsicht bedeutenden Berliner Inszenierung eine hervorragende Leistung.

Die mangelnde technische Beweglichkeit der Bühne, welche Lindtberg trotz der mit grösstmöglicher Geschicklichkeit gehandhabten Drehbühne beträchtliche Schwierigkeiten entgegensezte, veranlasste ihn freilich nach der mit stürmischer Begeisterung aufgenommenen Première zu einigen nachträglichen Kürzungen. Es handelte sich hierbei um ein unfreiwilliges Zugeständnis an das Publikum, das man schon aus praktischen Erwägungen heraus nicht bis nach Mitternacht beanspruchen konnte. Da die Vorstellung bereits um 19 Uhr 30 angesetzt war, kam eine nochmalige Vorverlegung des Vorstellungsbeginns nicht in Frage. So musste sich Lindtberg entschliessen, das 6. (Auerbachs Keller), 7. (Hexenküche) und 16. Bild (Wald und Höhle) aus seinem universalen Inszenierungsplan zu streichen, um eine vierstündige Aufführungsdauer zu gewährleisten.<sup>107</sup>

Die Inszenierung des ersten Teiles setzte ein gewaltiges Mass an Arbeit und Hingabe voraus. Die Mühen für die schon am 18. Mai folgende Aufführung des zweiten Teiles übertrafen aber die vorausgegangenen nochmals bedeutend. Seit Alfred Reucker im Jahre 1909 im Stadttheater Zürich das auf dem deutschen Theater erstmalige,

künstlerisch jedoch äusserst fragwürdige Experiment einer Aufführung beider *Faust*-Teile an einem Abend unternahm<sup>108</sup>, vergingen volle 31 Jahre, bis der zweite Teil als selbständiges Werk auf der Zürcher Bühne erschien. Auch diese Inszenierung Lindtbergs wurde durch den Choreographen Max Terpis und den Komponisten Paul Burkhard unterstützt. Sie war mit ihren 18 Bildern ebenfalls spürbar auf die Fülle der Gesichte der Dichtung ausgerichtet.<sup>109</sup> Sie betonte den barocken Reichtum der Farben und Gestalten beim kaiserlichen Maskenfest, in der klassischen Walpurgisnacht und im mystischen Ausklang.

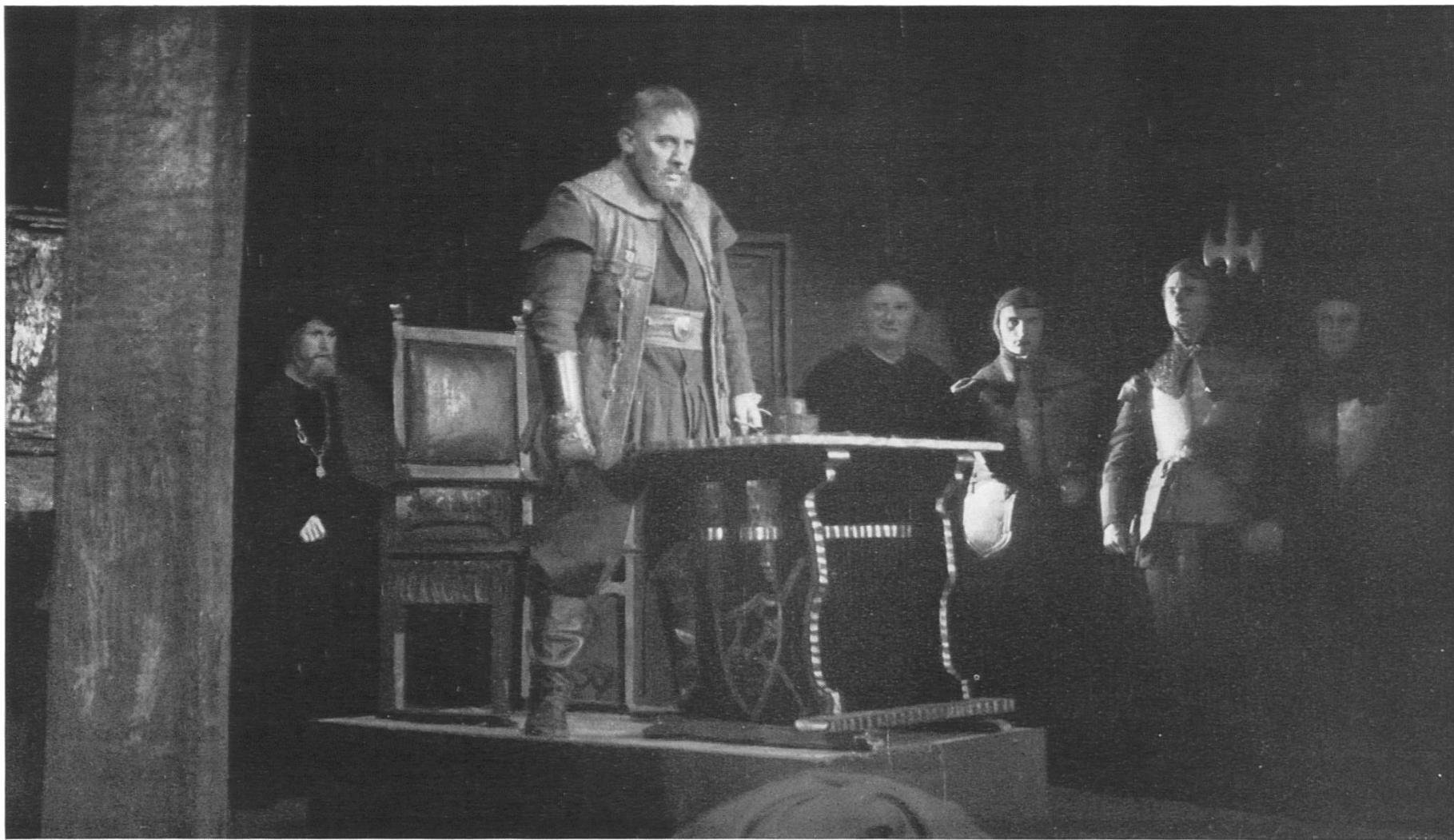
Dieser Teil geriet zeitlich noch ausgedehnter als der erste. Übereinstimmenden Presseberichten zufolge dauerte er an der Première 5½ Stunden, bis nach 0 Uhr 30.<sup>110</sup> Die zutiefst packende Gestaltung nannte das «Volksrecht» eine «grossartige Volkstheater-Schöpfung» und die «Neue Zürcher Nachrichten» eine «Kulturtat allerersten Ranges». Lindtberg hatte das Werk um sechs Hauptschauplätze gruppiert: Um jene der tanzerfüllten Hofszenen, der Schattenwelt, aus der Helena und Paris heraufbeschworen werden, der klassischen Walpurgisnacht, der Helena-Episode mit dem Chor der Trojanerinnen, Fausts Tätigkeit beim Kanalbau und der verklärrenden Erlösung, die im jubilierenden Chorus *mysticus* ausklingt. Wie das bereits durch die Einrichtung des ersten Teiles angekündigt worden war, konzentrierte er in bewusster gedanklicher Verknüpfung die Gesamtinszenierung auf die vier Hauptgestalten Faust, Mephisto, Gretchen und Helena. Lindtberg hatte damit der Dichtung, dem schweizerischen Theater und dem Publikum einen hohen Dienst erwiesen, indem er zwischen der Erhabenheit des Werkes, dem Anrecht des Theaters und der Fassungskraft des Zuschauers das beste Einvernehmen herstellte. Wenn die Dichtung, entlastet von allem bildungsmässigen Ballast, und statt dessen angereichert mit Szenen, in denen Sinnbild und Versinnlichung übereinstimmten, ihre zwingende Wirkung übte, dann war viel geschehen: Eines der tiefsten Ergebnisse deutschen Denkens, das als theaterfern zu gelten hatte, rechtfertigte sich mit den minimalsten, aber souverän gebrauchten Mitteln des Theaters.

Bernhard Diebold würdigte treffend Lindtbergs Werkschau. In seiner «Tat»-Kritik vom 21. Mai erklärte er: «Lindtbergs geistige Leistung gipfelte in der Bearbeitung des Textes, dessen siebeneinhalbtausend Verse um mehr als die Hälfte gestrichen werden mussten. Dass der Handlungsfaden noch erkennbar blieb — das ist meisterliche Dramaturgie.» Daneben hebt er als einen der stärksten Regeleinfälle die mehrfache Einbeziehung der «vierten Wand», nämlich



Georg Büchner: «Dantons Tod»

Inszenierung: Leopold Lindtberg Bühnenbild: Teo Otto Wolfgang Langhoff



Goethe: «Götz von Berlichingen»

Inszenierung: Leopold Lindtberg      Bühnenbild: Teo Otto      Heinrich Gretler

der offenen vor dem Zuschauerraum, hervor. Wenn der Regisseur im Theatersaal des Kaisers, beim «mythologischen Spiel vom schönsten Mann und dem schönsten Weibe», die Hofgesellschaft mit dem Gesicht zum Publikum aufstelle, sei eine unmittelbar wirkende Raumillusion entstanden.

Was die Ausstattung anbetrifft, so legte sich die Bühnenphantasie Teo Ottos, den vielseitigen Gesichtspunkten des Werkes entsprechend, auf keinen einheitlichen Stil fest, sondern verband Gotik, Barock und Antike zu lebendig-anschaulichen, oft nur sparsam andeutenden Bühnenbildlösungen.<sup>111</sup> Die Projektion, die bei der kleinstädtischen Enge des ersten Teiles weniger wesentlich war, erhielt im Rahmen des zweiten Teiles stärkere Bedeutung.

Die Gesamtaufführung des *Faust* bezeichnete für Zürich eines der grössten künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignisses. Besonders auch deshalb, weil sie in eine militärisch und politisch äusserst kritische Zeit fiel. Es war nur dem wirklich beispielhaften Gemeinschaftsgeist von Direktion und Ensemble zu verdanken, dass die Aufführung im letzten Augenblick überhaupt noch zustande kam, ja, dass das Theater in dieser denkwürdigen ersten Kriegssaison nicht zum zweiten Male geschlossen werden musste. Vor diese entscheidende Frage sah sich die Direktion wiederum gestellt, als am 11. Mai, acht Tage vor dem angesetzten Premierentermin, und drei Wochen nach begonnener Arbeit am zweiten Teil, die Generalmobilmachung ausgerufen wurde.<sup>112</sup> Von einer Stunde auf die andere war das Theater seines gesamten technischen Personals beraubt. Es befand sich in einer derart hilflosen Lage, dass es zum zweiten Male keinen anderen Ausweg zu geben schien, als das Theater zu schliessen. In dieser kritischen Situation schlug der technische Leiter Lange eine ebenso kühne wie fragwürdige Notlösung vor. Er erklärte sich auf Anfrage der künstlerischen Leitung, ob er eine Schliessung oder Weiterführung des Theaters befürworte, bereit, mit einer entsprechenden Anzahl von Hilfskräften die Vorstellung zu wagen. Und das Unzulängliche, es wurde tatsächlich zum Ereignis. Mit 25 ausländischen, völlig bühnenunkundigen Studenten der zürcherischen Hochschulen, die dem Aufruf begeistert Folge leisteten, exerzierte der initiative Ferdinand Lange in achttägigen «Nachtvorstellungen» den überaus komplizierten und vielfältigen Szenenablauf des *Faust* bis in die frühen Morgenstunden solange, bis das neue technische Personal auf seine ungewohnte Beschäftigung eingespielt war.<sup>113</sup> Aber auch die Schauspieler legten Hand an, übernahmen Umbauarbeiten und Beleuchtungsaufgaben. Alles half mit, um die Vorstellung sicherzustellen. Vizedirektor Richard Schweizer berichtete erst-

mals an der Schlussveranstaltung der Spielzeit, dem «Post Faustum»-Abend am 17. Juni, über diese weiten Kreisen unbekannt gebliebenen Helferdienste von Direktion und Ensemble.<sup>114</sup> Es war darum mehr als ein blosses Lob, wenn er vor den zahlreich erschienenen Theaterbesuchern namens der Direktion dem Ensemble seinen Dank für die geleistete Arbeit abstattete. Dieser Dank war als aufrichtige Treuekundgebung gegenüber einer in gemeinsamer Arbeit erprobten Theatergemeinschaft zu verstehen.

Die Inszenierung des zweiten Teiles versammelte das gesamte Ensemble nochmals zu einem Grosseinsatz. Der Theaterzettel vermerkte 62 Einzelrollen. Mehrere Schauspieler und Schauspielerinnen mussten drei bis fünf verschiedene darstellerische Aufgaben übernehmen.

Im Mittelpunkt dieser *Faust*-Spiele standen die Mitglieder Langhoff, Ginsberg und Raky als Faust, Mephisto und Gretchen. Obwohl Wolfgang Langhoff nach Gestalt und stimmlicher Kraft nicht von vornherein für diese Rolle geeignet schien, «glückte es seinem Bemühen, uns einen Faust zu geben, der gelten durfte, der dort, wo er allein mit sich ringt, sogar schönste Erfüllung bot».<sup>115</sup> Auch wenn seine Leistung weniger einheitlich dastand wie die Ernst Ginsbergs als Mephisto, so konnte dies an seinem persönlichen Verdienst nichts schmälern. Denn Ginsbergs Mephistodarstellung war derart meisterhaft, und entsprach so sehr den Ausdrucksmöglichkeiten dieses sensiblen Künstlers, dass sich ihr gegenüber der Partner, welcher sich seine Rolle erst erarbeiten musste, von Anfang an in einem gewissen Nachteil befand. Die Mephisto-Gestaltung Ginsbergs folgte allerdings in der Betonung des «Hinkefusses» noch einer überalterten Tradition. Aber sie war in ihren darstellerischen Einzelzügen eine fesselnde, von modernem Geist erfüllte Leistung. Das vielfältig Schillernde der Figur war deutlich herausgearbeitet, ohne dass ihr Gestalter sie eindeutig als dialektischen Spiegelfechter, Seelenfänger oder Kuppelpelz angelegt hätte. Ein Quentchen von all diesen Charaktereigenschaften wurde in die Rolle aufgenommen. Sie blieb dadurch in ihrer Anlage universell, und liess keinen Augenblick vermissen, dass es sich hier nicht nur um einen betrogenen Betrüger, um einen überlisteten Teufel handelte, sondern um die Auferstehung des Bösen in einem umfassenden Sinne. Da Ginsberg seinen Mephisto als Intellektuellen mimte, hinter dessen verneinender Weltanschauung das Böse stets in grösserem Format, nämlich als Ausdruck der Gottgegnerschaft, sichtbar wurde, bekannte er sich zu jener durchgeistigten Mephistodarstellung, die im Rahmen des modernen deutschsprachigen Theaters durch die geniale Neudeutung Gustaf Gründgens' massgeblich mitbestimmt worden ist.

Die gesamte schweizerische Presse zollte dieser «wahrhaft vollkommenen Gestaltung des Geistes, der stets verneint»<sup>116</sup>, begeister-ten Beifall. Es war zu erwarten, dass Presse und Publikum dem Gretchen Hortense Rakys neben ihren starken Partnern nur geringe Chancen einräumen wollte. Denn man hatte, so sympathisch und reizvoll diese junge Österreicherin namentlich schon in modernen Mädchenrollen wirkte, doch kaum anzunehmen gehofft, dass ihr eine überzeugende Darstellung der Gretchenrolle glücken werde. Die Besetzung dieser Rolle mit ihr musste denn auch als das schauspielerische *Faust*-Experiment Lindtbergs angesehen werden. Was jedoch die meisten nicht für möglich gehalten hatten, gelang der umsichtigen und sicheren Regieführung Lindtbergs. Der Sprung ins klassische Fach geriet der Künstlerin so überraschend gut, dass ihr bereits in der nächsten Saison, in einer allerdings missglückten Inszenierung, die Julia, und wenige Jahre später, das Klärchen im Egmont übertragen wurde.

Nach den gewaltigen Anstrengungen, welche die 25 Aufführungen des ersten und die 15 des zweiten Teiles von Goethes *Faust* mit sich gebracht hatten, klang die wahrlich klassische Spielzeit 1939/40 aus mit einer Schlussvorstellung am 17. Juni, die sich «Post Faustum — ein Abend um Faust» nannte. Die Sonderveranstaltung, deren Einnahmen dem Personalfonds des Ensembles zuflossen, bot Gelegenheit zu einer letzten erstaunlichen Metamorphose seiner Künstlerschar. Der erste Teil des Abends war in die Form einer literarischen Matinée gekleidet, und vermittelte ein Stück *Faust*-Philologie. Leopold Lindtberg, der hingebungsvolle Gestalter der ersten Zürcher *Faust*-Spiele, wurde bei seinem Erscheinen auf der Bühne mit begeistertem, demonstrativem Beifall überschüttet, bevor er Goethes «Zueignung» und «Abschied» wie «stille Visionen dichterischer Rück-schau»<sup>117</sup> sprach. Therese Giehse beschwore Goethe als Interpreten seiner Dichtung. Wolfgang Heinz las Stellen aus einer Goetherede Thomas Manns, Ernst Ginsberg liess Teile des Faustkapitels aus Gottfried Kellers «Der grüne Heinrich» erstehen. Dann nahten sie wieder, «die schwankenden Gestalten», der ideale Theaterdichter von Heinz, der praktische Theaterdirektor Wlachs sowie die lustige Per-son Erwin Parkers, und holten das gestrichene «Vorspiel auf dem Theater» nach. Darauf erschien Richard Schweizer und hielt eine Ansprache, die vornehmlich der Danksagung an das unermüdlich tätig gewesene Ensemble gewidmet war.<sup>118</sup>

Der zweite Teil der Veranstaltung brachte das Hauptereignis. Es war ein höchst origineller Einfall, und hiess das Fausterlebnis Goethes gleichsam an seinen Ausgangspunkt zurückführen, wenn sich

die gleichen Schauspieler der Lindtbergschen Inszenierung nochmals unter der Leitung Leonard Steckels zusammenfanden, um sich mit der Aufführung des alten «Puppenspiels vom Doktor Faust» den Spass eines lebendigen Marionettentheaters zu leisten. Uneingeschüchtert durch die Gegenwart der überwältigenden Dichtung entstand ein mit erstaunlichem Aufwand an Selbstverleugnung und Bewegungsstilistik aufgezogenes Spektakelstück. Das Erstaunliche für das Publikum lag darin, dass die mittelalterliche Welt dieses Legendenspiels vollkommen in die gleichen Darsteller eingegangen war, die soeben noch die Dichtung Goethes nachgestaltet hatten. Der Guckkastenzauber behielt aber seinen Hintergrund über die derbe Witzwirkung des Kasperlitheaters hinaus: Hinter ihr brach die Quelle auf, an der Goethe selber sass bei der Niederschrift seiner Haupttragödie. Die unbedeutende Puppenspielfabel, berichtet er, habe gar vieltönig in ihm geklungen und gesummt. So blieb das artistische Experiment der Gedankenwelt des Werkes verbunden und ergänzte auf köstliche Weise den Problemkreis der Fausttragödie.

Mit dieser Faustbeschwörung klang eine glanzvolle Spielzeit aus, die im würdigsten Sinne eine Klassikersaison gewesen war. Keine der folgenden Direktionsjahre Wälterlins wird ein gleiches literarisches Programm aufweisen. Es hatte den Anschein gehabt, als ob die neue Leitung im zweiten Jahrgang ihres Wirkens, nachdem sie im ersten die Möglichkeiten erkundet und sich das Ziel gesteckt hatte, sogleich mit vollen Händen die Schätze heben wollte, die für das deutschsprachige Theater zu erhalten waren. Die europäische Weite des Programms war unverkennbar. Die Leitung des Schauspielhauses hatte eine Auswahl getroffen, die die Gewichte gleichwertig verteilte, standen auch Sophokles, Büchner, Shakespeare und Goethe im Vordergrund. Den alles überragenden Mittelpunkt des Spielplans bildeten die beiden *Faust*-Inszenierungen. Sie blieben einem Zeitpunkt verhaftet, in dem faustisches Zweifeln und mephistophelische Verneinung immer mehr die Oberhand behielten, in dem das Kriegsgeschehen bereits durch Frankreich eilte und in bedrohliche Nachbarschaft der Schweizer Grenzen rückte. Der Spielplan brachte insgesamt 31 Stücke zur Aufführung. Unter ihnen befanden sich eine schweizerische Erstaufführung, zwei Uraufführungen und sechs deutschsprachige Erstaufführungen. 12 Stücke, also beinahe 39 Prozent, entfielen auf klassische Werke.<sup>120</sup> Diese erreichten allein 145 Vorstellungen. Es entsprach dies rund 45 Prozent sämtlicher 321 Spielzeitaufführungen.

Die Arbeitsleistung des Ensembles war bei wöchentlich einer Première und durch die literarische Spielplangestaltung ausserordentlich.

Jeder einzelne Darsteller hatte die vielseitigsten Aufgaben zu erfüllen und war mit geringen Ausnahmen pausenlos beschäftigt. Besonders auffallend war das Arbeitsprogramm der Regisseure Wälterlin, Lindtberg und Steckel. Auf ihnen ruhte, ausgenommen sechs Inszenierungen, die Franz Schnyder, Wolfgang Langhoff und Wolfgang Heinz leiteten, die Hauptarbeitslast der Regieaufgaben. In die verbleibenden 22 Inszenierungen teilten sich Leonard Steckel mit 5, Oskar Wälterlin mit 6 und Leopold Lindtberg mit 10. Letzterer stand damit nicht nur künstlerisch, sondern auch arbeitsmäßig an der Spitze dieser denkwürdigen Spielzeit.<sup>121</sup>

Ein unglaubliches Arbeitspensum erfüllte der schöpferische und allen Aufgaben immer wieder aufs neue gewachsene Teo Otto. Er besorgte für nicht weniger als 23 Inszenierungen die gesamte Ausstattung. Welche umfassende Kenntnisse der Kunst- und Kostümgeschichte vorhanden sein mussten, um diese erdrückende Fülle ständig wechselnder Bühnenbildaufgaben zu bewältigen, wird um so deutlicher, wenn man bedenkt, dass auf Grund der sich laufend folgenden Premieren kaum jemals Zeit bestand, eingehende Stilstudien zu betreiben.

Über die Betriebsrechnung der zu Ende gegangenen Saison meldete der erste Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G. auf Seite 13: «Der Ausbruch des Krieges Ende August 1939 liess für die Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes das Schlimmste befürchten. Trotz grösster Einsparungen und Opfer, die das gesamte Personal auf sich nahm, waren im zweiten Geschäftsjahr die ordentlichen Ausgaben Fr. 124 235.97 grösser als die Einnahmen.» Bereits im zweiten Geschäftsjahr war die Zürcher Sprechbühne somit gezwungen, von der seitens der Stadt Zürich bereitgestellten Bürgschaftsgarantie Gebrauch zu machen. Der «Sicherheitspfeiler», von dem Robert Faesi anlässlich der Eröffnung des Theaters 1938 mit Genugtuung gesprochen hatte, musste also sehr bald seine Tragfähigkeit zeigen. Die mit Kriegsausbruch eintretende Teuerung verunmöglichte es der wagemutigen Theaterleitung, den erneuten Beweis der Existenzfähigkeit aus den eigenen Einnahmen zu erbringen. Die kaufmännische Leitung musste demzufolge in ihrem Geschäftsbericht feststellen: «Die Inanspruchnahme der Bürgschaftsgarantie der Gemeinde Zürich für die Bezahlung des Mietzinses in der Höhe von Fr. 50 000.—, ein Betrag des Kantons Zürich in der Höhe von Fr. 30 000.—, weitere kleine Zuwendungen von Fr. 6380.30, insgesamt Fr. 86 380.30, und die Verrechnung des Gewinnes des ersten Geschäftsjahres ermöglichten einen Abschluss für das zweite Geschäftsjahr mit einem Verlustsaldo von Fr. 34 659.02.»

Mit dem Beginn der neuen Spielzeit zeigte sich das Gesicht des Ensembles wenig verändert. Franz Schnyder, der in der letzten Spielzeit aus Berlin nach Zürich zurückgekehrt war und sich mit einer Reihe gelungener Inszenierungen eingeführt hatte, wurde dem Schauspielhaus fest verpflichtet. Er schied aber bereits in der nächsten Saison aus und trat 1944 die Nachfolge Oskar Wälterlins als Schauspielchef des Basler Stadttheaters an.<sup>122</sup> So blieben, abgesehen von einigen Neuengagements junger schweizerischer Nachwuchskräfte<sup>123</sup>, lediglich die Verpflichtungen von Kurt Horwitz, dessen Gastspiel als Kreon von der letztjährigen Saison her noch in bester Erinnerung war, und von Margarethe Fries erwähnenswert. Die charmante Künstlerin, die 1939 von Wien in die Schweiz kam, wirkte seitdem als jugendliche Charakterdarstellerin und Salondame am Berner Stadttheater. Sie hatte in der vorhergehenden Spielzeit innerhalb von zwei Tagen für eine erkrankte Kollegin die weibliche Hauptrolle in Scribes Komödie *Ein Glas Wasser* übernommen und so gefallen, dass Oskar Wälterlin ihr ein festes Engagement anbot.

Die Eröffnung der Spielzeit 1940/41 fand am 4. September statt und brachte als Vorabend zu der in die neue Spielzeit übernommenen Faustdichtung nochmals eine Wiederholung des *Puppenspiels vom Doktor Faust*. Am 5. wurde der erste Teil, am 7. der zweite Teil in den Spielplan wiederaufgenommen. Der ganze Monat September stand nochmals im Zeichen der Lindtbergschen Gesamtgestaltung. Der erste Teil wurde im Laufe des Monats fünfmal, der zweite Teil siebenmal wiederholt. Beide Teile brachten es somit auf insgesamt 52 Vorstellungen. Ein gewaltiger Erfolg für Zürich, wenn man berücksichtigt, dass die 40 Vorstellungen der Spielzeit 1939/40 beinahe ein Drittel der gesamten Klassikeraufführungen ausmachten.<sup>124</sup>

Bekam die vergangene Spielzeit ihr besonderes Gepräge durch das für die schweizerische Theatergeschichte bedeutende Ereignis der *Faust*-Spiele, so erhielt die neue deutlichen Umriss durch die Dichtergestalt Schillers. Am 19. September erfolgte die erste Première der Spielzeit mit *Maria Stuart*, in der Maria Becker eine überragende Elisabeth und Margarethe Fries eine vielversprechende Königin von Schottland gab. Wälterlin, dessen Bekenntnis zu Schiller schon mit seiner Basler Dissertation über «Schiller und das Publikum» zum Ausdruck gekommen war<sup>125</sup>, betreute sowohl diese wie auch die Januar-Inszenierung des *Don Carlos*. Nicht nur das persönliche Bestreben, «durch die Wiedergabe höherer Dichtung, die über aller

Parteilichkeit steht»<sup>126</sup>, an vorderster Stelle zu wirken, mag der Grund gewesen sein, weshalb Wälterlin für beide Inszenierungen als Regisseur zeichnete. Ausschlaggebend war wohl auch der Wunsch, seinen «undynamischen» Stilwillen bei Schiller konsequent weiterzuführen.

Unter dem erwähnten Stilbegriff verstand Wälterlin die Distanzierung vom Effekt, auch vom sprachlichen, und die Notwendigkeit der Beschränkung auf das Herausarbeiten des Sinnes. Auf dieser Zielsetzung war seine Schrift «Entzaubertes Theater» aufgebaut. In ihr begründet er auf Seite 33: «In ehrlichem Bestreben, uns freizumachen von dem Teil des Herkömmlichen, der nur äusseres Ge-  
haben war, haben wir uns seit Jahren bemüht, auch in den klassischen Werken einen Ton anzuwenden, der zwar die Schule des Naturalismus durchlaufen hatte, der aber längst wiederum einer durchgehenden Linie seinen Zoll entrichtet... Der Klassiker wurde einfacher, vielleicht hie und da nüchterner, weniger mitreissend, weil der strömende Schwung zurückzuweichen hatte vor dem Willen, den Sinn herauszuinterpretieren.»<sup>127</sup> Das Wesentliche dieser Haltung für den Menschen der Zeit sieht Wälterlin in der Erkenntnis: «Wo früher die Tirade und die grosse Gebärde uns über unser Leid hinweggleiten liessen und uns eine unklare heroische Grösse vor täuschten, deren Verehrung einer ganzen Generation schliesslich zum Verhängnis werden konnte, ist das Leben unserer ehemaligen Heroen jetzt allen Zaubers entledigt, tritt uns nahe, als wäre es unser eigenes Leben, und spricht zu uns mehr von dem Leid als von der Grösse. Das bedeutet nicht Verneinung des Erhebenden, das uns über die Katastrophen hinweghelfen kann. Es wird vielmehr direkte Mahnung, die Augen offenzuhalten und in Bereitschaft zu sein.»

Auf den ersten Blick mussten sich bedenkliche Zweifel melden, ob es überhaupt zuträglich und lösbar sein konnte, den dynamischen Sprachstil Schillers einem realistischen Spielwillen unterzuordnen. Wälterlin nahm jedenfalls beide Schillerwerke zum Anlass, diese Möglichkeiten zu erproben. Wie nicht anders zu erwarten gewesen war, rollten denn auch beide Aufführungen in der Presse das Problem des Schauspielhausstiles weit auf. Sie gaben Gelegenheit zu grundsätzlichen Betrachtungen, welche die Stimmen eher auf der Seite der Ablehnung vereinigten. Aber gerade der Mut Wälterlins, einen aus dem modernen Zeiterlebnis abgeleiteten Stilwillen am scheinbar untauglichen Gegenstand auszuprobieren, sprach für künstlerische Folgerichtigkeit. Dies um so mehr, als er selbst nur zu gut um die nachhaltige Wirkung überliefelter Traditionen und Erinnerungsbilder wusste, die einer unvoreingenommenen Bejahung seiner

Bestrebungen im Wege stehen mussten. Seine Einschränkung: «Der Zuschauer ist dem Überzeugenden zugänglich. Aber er anerkennt nicht immer den Suchenden, solange dieser im Stadium des Suchens ist»<sup>128</sup>, hatte durchaus Gültigkeit.

Die *Maria Stuart*-Aufführung eröffnete die Spielzeit und zeugte vom gefestigten Vertrauen, das die Theaterleitung in die zunehmende Klassikerbegeisterung der Zürcher setzte. In Maria Becker stand eine trotz ihrer Jugend bedeutende Elisabeth und in Margarethe Fries eine bestens geeignete Maria Stuart zur Verfügung. Beide Schauspielerinnen verliehen der Neuinszenierung starke Zugkraft. Der Dichtung selbst konnte schwerlich Gegenwartsnähe im Sinne der als Maßstab dienenden Spielplanauslese zugesprochen werden. Es sei denn, man hätte am Erlebnis der Aufführung Rückschlüsse auf die Entwicklung des gegenwärtigen Ringens um die Macht in Europa ziehen wollen.

Das Regieproblem der *Maria Stuart* — politisches Drama oder menschliche Tragödie — löste Wälterlin eindeutig zugunsten der letzteren Möglichkeit. Er bediente sich dabei einer Einrichtung, die zum Teil von energischen Strichen Gebrauch machte und das Schicksalsdrama zum Höhepunkt, der Auseinandersetzung der beiden Königinnen im Park zu Fotheringhay, hinführte.<sup>129</sup> «Mit der Regieführung setzt Oskar Wälterlin die Linie seiner Inszenierungskunst in der Richtung, die er mit den unvergesslich geballten Aufführungen des *Oedipus* und der *Antigone* inauguriert hat, fort», schrieb das «Volksrecht» in seiner Nummer 223. Der erste kritische Vortoss des Blattes setzte ein, wo nach Ansicht des Rezensenten — in «Die Tat» ging Bernhard Diebold noch viel weiter — der dramatische Atem des Schillerschen Sprachrhythmus' vom Rhetorischen her verhemmt und damit seines gleichmässigen Flusses beraubt wurde. «Damit Maria und Elisabeth wie Königinnen und wie schwache eignsinnige Frauen... in den Vordergrund treten, hält er (Wälterlin) die Männer an der Kandare. Fast alle Männer-Auftritte sind bis zur äussersten szenischen Möglichkeit gedrosselt und gedämpft. Nur der Schwärmer Mortimer... spricht Schillers Poesie am schwungvollsten.»

Dieser Meinung schloss sich jedoch Bernhard Diebold in seiner «Tat»-Kritik nicht an. Er nahm die expressive und psychologisch zu zerfaserte Gestaltung Karl Parylas vielmehr zum Anlass, anhand dieser Leistung des bewährten Schauspielers kurzerhand die Frage aufzuwerfen: «Zwischen Tür und Angel des Kerkers zischt er seine berühmteste Rede, deren Sinn wir mit überreiztem Ohr zu folgen uns bemühen. Des Schauspielers starke Wirkung lag weit eher im

Mimischen und in der animalischen Spannung seines Körpers. Optik statt Rhetorik? ... War das Schiller?»<sup>130</sup> Auch mit der Parkszene von Margarethe Fries war Diebold nicht einverstanden, da sie «unter dem Zwange der naturalistischen Regie» ausgerechnet ihre schönen Stellen modernisieren müsse und so nicht mehr in «jene hohe Stimmung Schillerscher Erhebung» gelange. «Problem der Regie oder der Spielerin?» fragte er hier.

Der Haupteinwand Diebolds gegenüber der Grundkonzeption dieser *Maria Stuart*-Inszenierung beruhte in der Feststellung: «Wälterlin stellt alles auf die Aktion und auf die naturalistische Glaubwürdigkeit der Rede.» Der Kritiker berührte mit dieser Äusserung die grundsätzliche Problematik des «entzauberten Theaters» in der Sicht Wälterlins: Die «Glaubhaftigkeit der naturalistischen Rede» fand ihre künstlerische Ergänzung in der beinahe privaten Wirkung des schauspielerischen Gehabens. Bei den Ideenträgern Schillers führte das zweifellos zu einer Lähmung des ihren Rollen innewohnenden dramatischen Schwungs, sie trug aber anderseits zu ihrer stärkeren Verlebendigung bei.

Die *Don Carlos*-Inszenierung bot Anlass zu noch weitläufigerer Kritik. Ihre Stärke bestand darin, dass sie an ihrem «Schillerstil» festhielt, was insofern ein Paradoxon war, als er ja eben gar nicht derjenige Schillers sein wollte. Die Neuinszenierung des Werkes, die nach Verlauf einer Zeitspanne von fünf Jahren seit der letzten Gestaltung durch Leopold Lindtberg im Jahre 1935 stattfand<sup>131</sup>, war durchaus als Spielplanmanifest zu verstehen. Das klassische Drama der Gedankenfreiheit liess sich als Gesinnungsdichtung wie kein anderes in den grossen Humanitätsgedanken des Spielplans einordnen.

Der von der Literaturwissenschaft bemängelten Häufung und Überschneidung der verschiedensten Motive war Wälterlin mit teilweise einschneidenden Kürzungen begegnet. Die Notwendigkeit, das Riesenwerk dramatisch zu gliedern, musste wesentliche Striche veranlassen. Es ergab sich eine Einrichtung von 3<sup>1/2</sup>stündiger Spieldauer, welche die Aufführung in 19 Bilder zusammenfasste.<sup>132</sup> Noch stärker als in der *Maria Stuart* wirkte sich Wälterlins dämpfende Regie aus, wo die Leidenschaft der Gefühlsausbrüche vom Ringen um den Aufbau einer besseren Welt bestimmt wurden. Eine umfangreiche Diskussion in der Presse war die Folge, weil im *Don Carlos* viel mehr als Mangel in Erscheinung trat, was in der *Maria Stuart* weniger fühlbar blieb. Die Pressestimmen anerkannten trotz begründeter Vorbehalte das Stadium des Suchens, und waren gewillt, das Stilprinzip Wälterlins gebührend zu analysieren.

Die «Neue Zürcher Nachrichten» und «Die Weltwoche» schalte-

ten sich erstmals in die Debatte ein. Die klarste Absage erteilte von diesen Zeitungen «Die Weltwoche» vom 7. Februar, sie schrieb: «Wenn aber dieses Pathos so bezeichnend ist für Schiller, warum vermeidet man es? Die einzige schillertreue Darstellung des Abends, Maria Becker in der Rolle der Prinzessin Eboli, hat bewiesen, dass man sehr wohl pathetisch sein kann, ohne im geringsten altmodisch oder lebensfern zu sein.» Bernhard Diebold wollte sich nach wie vor nicht davon überzeugen lassen, dass letzter Wille zur Verinnerlichung seinen Ausgangspunkt bei der Abschwächung der Schillerschen Eloquenz nehmen soll. «Mancher zweifelte», meinte er, «ob er wirklich bei Schiller geladen sei. Statt eines Historiendramas ein Kammerstück: Der leiseste *Don Carlos*, den man je gehört. Die Reste von Sturm und Drang... vollkommen ausgemerzt. Niemand darf sich hier aufregen — es sei denn leise... Diskretion war Ehrensache. Nichts lebte aus Schillers Stil.»<sup>133</sup> Aber schon anlässlich der *Maria Stuart*-Inszenierung hatte er den mit der Tradition brechenden Darstellungsstil als neuartig und aspektweiternd bezeichnet. Auch jetzt bestätigt er, dass «diese Regieübersetzung aus dem monomentalen ins intime Theater» gleichwohl «gewirkt» und in den Prosa-zenen, dank Parylas überraschend gebändigter Meisterschaft sogar zu «tiefgehender Erschütterung geführt habe.» Den gleichen Eindruck gaben mit anderen Worten die erwähnten «Neue Zürcher Nachrichten» und die «Zürichsee-Zeitung» wieder. Erstere fand: «Wälterlin dämpft im allgemeinen den lodernden Schwung der Verse zu stiller Erregtheit und gewinnt so eine zeitweise Vertiefung der menschlichen Beziehungen auf Kosten jener rhetorischen Wirkung, die uns von den Sitzen reisst.» Die «Zürichsee-Zeitung» warf die beunruhigende Frage auf, ob mit einer derartigen Drosselung des Schillerschen Sprachstiles dem Dichter nicht etwelche Gewalt angetan werde.<sup>134</sup>

Die Schillerdarstellungen Wälterlins waren jenseits aller Zustimmung oder Ablehnung zu begrüssen, weil sie Publikum und Presse in eine lebendige Wechselwirkung setzten. Die Beteiligten fühlten, dass hier an einem Plan gearbeitet wurde, dessen Ziel im Finden eines dem modernen Zeitgefühl entsprechenden Sprach- und Darstellungsstiles beruhte. Seine restlose Durchsetzung konnte nicht im ersten Anlauf, sondern musste in späteren Jahren möglich sein, wenn das Kunstempfinden des Zuschauers sich entsprechend orientiert haben würde. Selbst dann aber sollte sich die Gültigkeit des alten Erfahrungssatzes erweisen, dass dem Theater am wenigsten mit einem vorgefassten Stilprinzip beizukommen ist, und dass die lebendige Erneuerung seiner Grundlagen durch den Schauspieler gerade dann am schwierigsten ist, wenn man es festlegen will.

Es war darum nicht verwunderlich, wenn das breite Publikum den Schilleraufführungen nichts Versuchsweises anmerkte. Ihm ging es in erster Linie um den Erlebnisgehalt, und nicht um ästhetische oder formale Eigentümlichkeiten. Je zupackender der Gehalt war, desto stärker liess es sich mitreissen.

Schiller hatte an der Ergriffenheit des Publikums einen grossen Anteil. Zusammen mit den Pflichtvorstellungen des *Tell*, der seit dem überwältigenden Erfolg des Jahres 1938 den Jahrgängen der 14- bis 16jährigen gleichsam als staatsbürgerlicher Unterricht in geschlossenen Schüleraufführungen vorgespielt wurde, erreichten die diesjährigen Schillervorstellungen die stattliche Zahl von 51 Aufführungen, was beinahe einem Drittel der gesamten Klassikerdarbietungen der Saison entsprach.<sup>135</sup>

Nach Schiller war es Shakespeare, der mit ebenfalls drei Werken einen Hauptanteil am Spielplan hatte. Von seinen Komödien wurden nur *Die lustigen Weiber von Windsor* berücksichtigt. Dafür erschienen seine seit langer Zeit in Zürich nicht gespielten Tragödien *Romeo und Julia* und *Julius Cäsar* im Spielplan.

Das Publikum entschied sich für die Falstaffkomödie, die unter der einfallsreichen Spielleitung Leonard Steckels eine mitreissende Gestaltung und 21 volle Häuser erlebte. Ihr schauspielerischer Mittelpunkt war ein herrlicher Sir John Heinrich Gretlers. Der durch seine baurisch-schllichte Verkörperung des schweizerischen Nationalhelden ausserhalb der üblichen *Tell*-Tradition stehende Schauspieler fügte seinen Gestalten mit dem Falstaff auf der komischen Seite seines Repertoires eine neue köstliche Figur hinzu.

Im Gegensatz zu Steckel, der den *Lustigen Weibern* die Übersetzung Hans Rothes zugrunde legte, griff Leopold Lindtberg in seiner am 15. Mai angesetzten *Julius Cäsar*-Aufführung auf die bewährte Übertragung Schlegels zurück.<sup>136</sup> Seine aus dem Jahre 1934 stammende Einrichtung des Werkes blieb im wesentlichen auch für die Neuinszenierung bestehen. Sie zeichnete sich durch gradlinigen Handlungsverlauf und respektvoll vorgenommene Striche aus. Lindtbergs Werkgestaltung flüchtete sich nicht in einen persönlichen Deutungsversuch, sondern hielt sich an die dichterischen Gegebenheiten. Der dramatische Aufbau blieb, bis auf die Weglassung der Portia-Lucius-Wahrsagerszene des 2. Aufzuges und dem 3. Auftritt des 3. Aufzuges, unverändert.<sup>137</sup> Die Streichung der ersten Szene ermöglichte eine unmittelbare Verbindung der ersten Kapitolszene am Ende des 2. mit der zu Beginn des 3. Aktes folgenden zweiten Kapitolszene. Auch die grosse Forumszene des 3. Aktes erhielt schärferen Umriss durch den Fortfall des Cinna-Auftrittes. Der Akt

schloss mit dem Ausruf des Antonius: «Nun wirk' es fort Unheil, du bist im Zuge. Nimm welchen Lauf du nimmst.» Die schauspielerische Darstellung bekam Gewicht durch Kurt Horwitz als Cäsar, Wolfgang Langhoff als Brutus und Karl Paryla als Marc Anton. Parylas den Vers auflösende, eigenwillig betonende Redeweise bewies aufs neue, dass dieser interessante und temperamentvolle Künstler sich am schwersten dem gemässigten Klassikerstil des Schauspielhauses einordnen liess.<sup>138</sup>

Paryla konnte freilich wohl kaum für das Misslingen einer Inszenierung verantwortlich gemacht werden, das ausgerechnet dem seit zwei Jahrzehnten in Zürich nicht mehr gespielten Liebesgedicht *Romeo und Julia* widerfuhr. Der Durchfall der Aufführung in der Inszenierung des französischen Gastregisseurs Max Ophüls war bei der Presse so gründlich, wie das seit Beginn der Direktionszeit von Oskar Wälterlin bisher noch nie der Fall gewesen war.<sup>139</sup> Hauptleidtragende waren die Titelrollendarsteller Karl Paryla und Hortense Raky, die von der Kritik arg zerzaust wurden. Es war aber nicht so sehr ihr eigenes Verschulden, als das einer mit dem Werk selbstherrlich umgehenden, entfesselten «Fliessbandregie», wie ein Zürcher Blatt die Arbeitsmethode des Spielleiters nannte.

Max Ophüls, der sich mit seinen Filmen «La tendre ennemie», «Divine» und «Liebelei» nach Schnitzler einen Namen gemacht hatte, hatte sich den Zürchern am 5. Dezember mit einer ausgezeichneten Inszenierung der deutschen Komödie *Heinrich VIII. und seine sechste Frau* von Max Christian Feiler vorgestellt. Er setzte seinen filmischen Regiestil bei *Romeo und Julia* fort, diesmal freilich am untauglichen Objekt und zum Schaden der beseelten Dichtung. Seine Regietechnik räumte vollständig mit der romantisch-überlieferten Liebesdichtung Shakespeares auf. Sie kleidete mit nüchternem Realismus das gesamte Geschehen in die Form eines modernen «Erlebnisberichtes» zweier Liebenden und bediente sich dabei in voller Absicht der bilderarmen Übersetzung Hans Rothes, die eine derartige Auffassung begünstigte. Technisch gesehen leistete er Ausserordentliches. Entsprechend seiner am Film geschulten Gestaltungsweise verwendete er ein ausgeklügeltes Bühnenbautensystem, das in seiner Aufteilung in Ober- und Parterrespielplätze durchaus als Ausläufer des russischen Nachkriegstheaters Meyerholds oder Tairoffs betrachtet werden konnte. Mit dem Hilfsmittel der Drehbühne gelang ihm das Kunststück, die 21 Bilder in einem beinahe pausenlosen Tempo abzuspielen, wobei er von seiner Vorliebe für offene Verwandlungen und schnelle szenische «Überblendungen» reichlich, aber auch erfolgreich Gebrauch machte.<sup>140</sup>

Es war im Hinblick auf die Seltenheit einer Zürcher *Romeo und Julia*-Aufführung sehr zu bedauern, dass von den drei Shakespeare-inszenierungen gerade diese so unglücklich ausfiel. Dabei muss festgestellt werden, dass Ophüls' Auffassung dem Klassikerstil Wälterlins durchaus entgegenkam. Es entstand aber aus seiner Darstellung eine so fragwürdige Form künstlerischer Auslegung, dass von einer gemeinsamen Grundansicht kaum mehr gesprochen werden konnte. Denn da, wo Wälterlin den Mimus dämpfte, liess Ophüls ihm freien Lauf. Wo jener die Sprache auf ihren inneren Erlebnisgehalt zurückführte, entfesselte sie dieser realistisch vom Schauspieler her. Wo Ophüls maschinell experimentierte, suchte Wälterlin nach der einfachsten bühnenbildnerischen Form.

Unverständlich blieb die Aufführung auch durch die Besetzung. Man erwies dem unbestrittenen Künstlertum Parylas mit der Rolle des Romeo einen schlechten Dienst, wenn dieser auch durch seine künstlerische Veranlagung am ehesten dem modernen Romeobild, das Ophüls zeigen wollte, gerecht wurde. Die ganze Aufführung verlor an künstlerischer Bedeutung, wenn man sie in Beziehung zu jenem grossen Oktoberereignis des Zürcher Opernhauses setzte, das dem gleichen Stoff verschrieben war: Zur schweizerischen Erstaufführung von Heinrich Sutermeisters Erstlingsoper *Romeo und Julia* am 19. Oktober.<sup>141</sup> Das packende Musikdrama des jungen Schweizer Komponisten blieb der musikalische Hauptanlass der Opernspielzeit und gab der Dichtung Shakespeares von der Musik her all ihren Zauber zurück, den das Schauspielhaus dieses Mal dem Werke genommen hatte.

Nach den grossen Erfolgen von *Don Carlos* und *Maria Stuart* erreichte die Spielzeit am 27. März mit Goethes *Iphigenie* ihren weihevollen Höhepunkt. Noch war die Faustbotschaft kaum verklungen, da trat erneut unter Lindtbergs Regie das Ensemble zur Verkündigung jener Idee des Friedens und der Humanität zusammen, die vollendetes Ausdruck einer sich erlösenden Welt sein wollte.<sup>142</sup>

Inszenierungen von Calderons *Dame Kobold*, in der flüssigen Wilbrandschen Übersetzung, Beaumarchais' *Figaros Hochzeit* sowie Goldonis *Kaffeehaus* setzten dem literarischen Spielplanprogramm die heiter-beschwingten Glanzlichter auf. Auch der letzte Abend des Jahres, an dem das Schauspielhaus den 150jährigen Geburtstag des österreichischen Volksdichters Ferdinand Raimund nachfeierte, durfte in die Reihe der klassischen Komödienabende der Spielzeit gestellt werden. Der in dieser Zauberwelt besonders verwurzelte Leopold Lindtberg sicherte seiner *Bauer als Millionär*-Aufführung eine Wiedergabe, deren Schönstes «der Geist der Inszenierung war, in der er es verstanden hatte, den ganzen Reichtum der köstlich-naiven

und doch so tiefenwirksamen Allegorien Raimunds in märchenhaftem Licht erscheinen zu lassen.»<sup>143</sup>

Der österreichische Spielplananteil hatte sich gegenüber dem Vorjahr nicht verändert, sondern war wiederum gleich geblieben, wenn auch die Aufführungszahlen der Werke mit 30 gegenüber 48 zurückgegangen waren. Der Anteil Deutschlands hatte sich in dieser Saison bedeutend vergrössert. Befand sich in der vergangenen Spielzeit als einziges deutsches Stück lediglich Zochs Komödie *Jenny und der Herr im Frack* auf dem Spielplan, so waren es in diesem Spieljahr nicht weniger als sechs Stücke, die, abgesehen von den deutschen Klassikern, zur Aufführung gelangten. Das veränderte Verhältnis ergab sich aus dem Umstand, dass das englische und französische Drama nur mit einem bzw. zwei Stücken vertreten war. Im Vorjahr hatten beide Länder je vier Dramen, mit 37 und 34 Aufführungen, beigesteuert.<sup>144</sup>

Auch die Werke aus dem skandinavischen Literaturkreis gerieten ins Hintertreffen. Es fanden lediglich Ibsens *Gespenster* Berücksichtigung. Eine Saison früher waren noch drei nordische Dichter inszeniert worden. Obwohl die skandinavischen Stücke aus naheliegenden Gründen immer nur einen sehr kleinen Prozentsatz stellten, fällt doch das vollständige Fehlen der Meisterkomödien des Dänen Ludwig Holberg auf. Holberg, seit 1722 der Begründer des dänischen Nationaltheaters, für das er seine glänzenden Charakterstücke schrieb, hätte vom Norden her den europäischen Dichterkreis der Komödie schliessen können. Für die bedeutendsten Komödiendichter Frankreichs und Italiens, Molière und Goldoni, setzte sich das Schauspielhaus in regelmässigen Abständen ein. Es wäre sicher eine erfolgversprechende Aufgabe gewesen, die realistischen Komödien Holbergs dem einheimischen Publikum bekanntzumachen und den Rollenschatz zu heben, der in Stücken wie *Der politische Kannegiesser* und *Jeppe vom Berge* bereitlag.

Erfreulicherweise wurde in dieser Spielzeit das heimische Schaffen sehr begünstigt. Neben den sechs deutschen Autoren, die mit 54 Aufführungen einen wesentlichen Anteil am Spielplan besassen, profitierten vor allem die schweizerischen Dramatiker. Mit 47 Aufführungen, die sich auf sieben Stücke verteilten, worunter allein drei auf Uraufführungen entfielen, rückte das Schweizer Drama sichtbar in den Vordergrund. Die Schauspielhausdirektion war sich also ihrer Ehrenpflicht, das inländische Schaffen zu fördern, durchaus bewusst. Dies trotz der einschränkenden Erkenntnis, dass «die Skepsis in unserer Demokratie dem Eigenen gegenüber sowohl die Produktion als den autochthonen Schauspieler betrifft.»<sup>145</sup>

Von den deutschen Stücken waren es neben den *Ratten* von Gerhart Hauptmann vor allem zwei Werke, denen eine besondere Bedeutung beigemessen werden muss, weil sie in Thema, Wirkung und Herkunft gleichermaßen den Stempel des Ausserordentlichen trugen. Die Namen ihrer Schöpfer hatten seit dem ersten Weltkrieg Rang im deutschen Theaterschaffen. Aber zum ersten Male seit Jahren, nachdem das Schicksal der Emigration Stille um sie gebreitet hatte, traten sie in entscheidungsvoller Stunde mit neuen Dramen an die Öffentlichkeit, die das im Menschlichen wie Dichterischen gereifte Bild ihrer Persönlichkeiten zeigte. Es waren: Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Da beide Dichter verschiedenen geistigen Richtungen angehörten, bedeutete es einen denkwürdigen Augenblick für das deutschsprachige Drama, als sich herausstellte, dass beide, der Marxist Brecht wie der «Denkspieler» Kaiser<sup>146</sup>, den Hauptstoff des 20. Jahrhunderts, das Thema des Militarismus, gekleidet in die Form des Gesinnungsstückes, behandelt hatten. Die Aufführungen wurden damit zu ganz besonderen Ereignissen des Schauspielhauses. Vor allem wegen des seltenen Glücksfalls, mit dem japanischen Drama *Der Soldat Tanaka* von Kaiser und der dramatischen Chronik *Mutter Courage und ihre Kinder* von Brecht zwei zeitgenössische Stücke zur Verfügung zu haben, die in idealer Weise den Forderungen Wälterlins gegenüber dem Gegenwartsdrama genügten.

Georg Kaiser, im Jahre 1940 ein 62jähriger, war im Zeitabschnitt nach dem ersten Weltkrieg der meistgespielte deutsche Dramatiker. Seine Stücke erschienen in den wichtigsten europäischen Sprachen und gehörten zum eisernen Bestand jedes Repertoires. Seine unver siegbare Phantasie erprobte sich an allen Epochen und an den verschiedensten Stoffkreisen. So kam es, dass die verwirrende Fülle und Vielfalt seiner Produktion von einer gewissen Literaturkritik die Tiefe abgesprochen erhielt und auf Grund ihrer sprachlich-dichterischen Grundhaltung mit der zeitbedingten Modeströmung des Expressionismus vollständig identifiziert wurde. Das Dritte Reich versah sein Schaffen mit dem Schlagwort der «entarteten Kunst» und verfolgte das Absetzen seiner erfolgreichen Stücke vom Spielplan der Theater solange planmäßig, bis es schliesslich ganz still um ihn geworden war. Kaiser arbeitete aber, seit 1938 zurückgezogen in der Schweiz lebend, unermüdlich weiter und vermehrte laufend sein dramatisches Gesamtwerk. In der Schweiz entstand sein zweiter Roman «Villa Aurea», hier auch sein «Soldat Tanaka», dessen Buchausgabe der Verlag Oprecht besorgte. Oprecht hatte schon zwei der letzten Dramen Kaisers in schmucken Bändchen herausgebracht.<sup>147</sup>

Die Handlung des weltanschaulichen Werkes, das als Gesinnungs-

dichtung dem Wesentlichsten des Kaiserschen Schaffens beigeordnet werden muss, ist denkbar einfach und schlicht. Der Soldat Tanaka kehrt für einen Tag heim ins arme Reisbauerndorf seiner Eltern, um der Schwester den Freund zuzuführen und die von einer Hungersnot Heimgesuchten mit Nahrungsmitteln zu versorgen. Zu seinem Erstaunen findet er jedoch statt des erwarteten Mangels Fülle und Sattheit vor. Deren wahre Ursachen verschweigt man dem seinem Kaiser brav ergebenen Tanaka. Denn wie könnte er des Kaisers tapferster Soldat bleiben, wenn er erfährt, dass der Verkauf der Schwester an ein Freudenhaus der einzige Ausweg seiner hungernden Familie blieb, um Tanaka mit Speise und Trank zu bewirten? Doch bei einem Besuch mit Kameraden im Freudenhaus erfährt er bald die grauenvolle Wahrheit, als ihm bei der Auslosung der Mädchen die Jüngste zufällt, in der er seine Schwester Yosiko erkennt. Da er seine und seines Freundes Ehre, dem er Yosiko bereits als Frau versprochen hatte, auf ewig besudelt sieht, tötet er sie und den militärischen Vorgesetzten, der sich ihrer bemächtigen will. Der packende 3. Akt bringt die Gerichtsverhandlung. Schweigend folgt Tanaka, nunmehr zum Symbol des der kollektiven Macht ausgelieferten Individuums geworden, dem Militärgericht. Bis zu dem Moment, da der Richter die Ursache der Schuld aus dem Munde Tanakas erfährt. Der strenge Maßstab des Gerichtes wird nun zum Mitleid. Es lässt für den Mord an Yosiko Gnade vor Recht ergehen und wird auch das wegen Mordes an seinem militärischen Vorgesetzten ausgesprochene Todesurteil der Gnade des Kaisers empfehlen, sofern Tanaka den Kaiser um Verzeihung bitten will. Da endlich bricht es aus Tanaka hervor: «Der Kaiser soll mich um Entschuldigung bitten.» Denn er, der Kaiser, sei die Ursache seiner Schuld. Der Hunger des Volkes sei des Kaisers Schuld, seine Armee verschlinge das Geld der Bauern. Seinetwegen müssten die Töchter verkauft werden. Wenn der Kaiser ihm auf dem Paradefeld angesichts der angetretenen Regimenter vor die Füsse fiele, und um Verzeihung bitte, «dann will ich dem Kaiser seine Schuld vergeben». Denn: «Der Reis wächst manchmal nicht — der Zins aber wächst immer.» Nach dieser erschütternden Anklage des Militarismus, der die Bindungen zwischen Volk und Soldat zerissen hat, verfällt Tanaka erbarmungslos dem sofort zu vollstreckenden Todesurteil. Durch seine Opfertat aber weist er der geknechteten Menschheit einen möglichen Weg der Befreiung: Durch das Beispiel der persönlichen Hingabe zum Wohle der Wahrheit.

So sehr die Wucht dieses Dramas in der unerbittlichen Logik der Kaiserschen Dramaturgie und seiner glasklaren Redeweise lag, so wenig waren sie allein die ausschlaggebenden Faktoren des begei-

sterten Premierenbeifalls vom 9. November 1940. Denn wenn auch die technische Kunst Kaisers in einer letzten dichterischen Vollendung zutage trat, hätte sie in Zürich doch kaum den Erfolg allein bewirken können. Das unmittelbar Entflammende lag vielmehr «in der beispielgebenden Kraft des Gedankens und der Forderung zur Wahrheit und zur Freiheit», wie der Kritiker Kissel im «Tages-Anzeiger» vom 11. November treffend zum Ausdruck brachte.

Die Zürcher Presse widmete dem Werke und der Persönlichkeit Kaisers, dem jahrelang Verstummten, ohne Ausnahme begeisterte und ausführliche Besprechungen, in denen immer wieder hervorgehoben wurde, dass hier etwas zum gültigen Drama der Zeit verdichtet worden sei, was innerhalb der modernen deutschen Literatur von Bestand sein werde. Auch der Eindruck, dass der Dichter mit seinem Opferdrama das Endziel seines in manche Richtungen verzweigten Weges erreicht habe, war ein allgemeiner.

Die Uraufführung, welcher der Dichter, seiner alten Gewohnheit entsprechend, auch diesmal ferngeblieben war, erlebte unter Franz Schnyders Spielführung eine spannungsreiche Wiedergabe. Karl Parryla bot in der Titelrolle eine sehr disziplinierte und verinnerlichte Leistung, wirkungsvoll in Gegensatz gestellt zu Grete Hegers zartgefügiger Schwester Yosiko.<sup>148</sup>

Die Aufführung bewies aber noch in anderer Hinsicht Durchschlagskraft. Da sie als antimilitaristische Kundgebung gedacht war, löste sie ein Ereignis aus, das für das Schauspielhaus im Kriegsjahr 1940 volle Beachtung verdiente. Laut schriftlicher Mitteilung von Oskar Wälterlin an den Verfasser vorliegender Arbeit erhob am Tage der Première die Japanische Gesandtschaft in Bern beim Politischen Departement Protest gegen die Aufführung des Stücks, weil sie es als gegen die Autorität und Würde des japanischen Kaiserhauses gerichtet betrachte.<sup>149</sup> Die diplomatische Intervention gegenüber einem Stück, das die unantastbar geglaubte Person des Kaisers zur Verantwortung zog, mag verständlich erscheinen, wenn man bedenkt, dass die Aufrechterhaltung des Unfehlbarkeitsanspruchs des japanischen Kaisers in Japan selbst als eine Voraussetzung zur Stärkung der notwendigen Kriegsmoral angesehen wurde. Sie stellte aber anderseits eine unrechtmässige Einmischung in die künstlerischen Planungen eines freien schweizerischen Theaters dar. So war es auch ganz selbstverständlich, dass sich die Schauspielhausleitung durch diesen Schritt, der in der Folge unwiederholt blieb, keineswegs in ihrem Spielplanprogramm beeinflussen liess, und das Stück, das einen grossen Eindruck hinterliess, weiterhin im Repertoire behielt.

Wenn in diesem Zusammenhang von der anderen grossen Urauf-

führung dieser Spielzeit, von Brechts *Mutter Courage*, berichtet werden soll, so ergeben sich beim Vergleich des dramatischen Theaters von Kaiser mit dem epischen Brechts äusserste dramaturgische, stilistische und geistige Gegensätze. Und doch lässt sich eine Verbindungslien von Kaisers zu Brechts Stück ziehen, sofern man die im Thematischen verwandten Stücke unter dem Gesichtspunkt der herrschenden Kriegsnot zueinander in Beziehung setzt.

Beide Male war es eine vom Standpunkt des Dichters endgültig erscheinende Auseinandersetzung mit der Menschheitsgeissel des Krieges, die in den Rahmen eines bekenntnishaften Weltbildes gespannt war. Gemeinsam war Kaiser und Brecht auch die zeitliche Entrückung des aktuellen Problems in eine fernere Vergangenheit, womit zugleich der Anspruch auf Zeitlosigkeit betont wurde. Wählte Kaiser zum Schauplatz seiner Handlung die dem europäischen Auge entrückte Weite der ostasiatischen Landschaft, so kleidete Brecht seine dramatische Chronik in das Kostüm der Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Verschieden war aber die geistige Bewältigung des Stoffes. Bei Brecht gipfelte er in dem Schrei: «Der Krieg soll verflucht sein». Bei Kaiser hiess es: «Der Kaiser soll mich um Verzeihung bitten». Kaisers dramatische Idee beruhte demnach in der Kampfstellung eines Einzelnen gegenüber einem militärischen System. Er bediente sich dazu einer unerbittlichen logischen Beweisführung, die den Einzelnen ins Unrecht setzen muss, weil er der Schwächere ist. Der Held Tanaka zerbricht jedoch nicht an der Welt, sondern die Welt zerbricht an ihm. Der Triumph der Macht ist nur ein scheinbarer. Das Opfer bezeichnet den eigentlichen Sieger.

Brechts Konzeption basierte auf der feststehenden Erkenntnis von der Grauenhaftigkeit des Krieges und dem Bewusstsein, ihm hilflos ausgesetzt zu sein. Er verzichtete auf den Zusammenprall zweier Anschauungen. Er setzte die Menschen nicht in handelnden Widerspruch zum grossen Mitspieler Krieg, sondern machte sie zu seinen passiven Duldern. Er stellt sie hinein in ein unabänderliches Dasein und lässt sie das Leben ertragen so gut es geht. Das Leben wird so keine Existenz nach innerem Gesetz wie bei Kaiser. Es ist Ausgeliefertsein an ein mitleidiges oder brutales Geschick. Der Einzelne hat keine Wahl. Nicht das persönliche Opfer wird darum wichtig, sondern das Geopfertwerden als grausames Sinnbild eines über alles hinweggehenden Kriegsgeschehens.

Am Beispiel des von Brecht zur Erläuterung seiner epischen Theaterform aufgestellten Schemas könnte man eindrücklich nachweisen, wie sehr gerade er und Kaiser im formalen Stilwillen und im dramatischen Aufbau äusserste Gegensätze darstellen. Es ist an dieser

Stelle nicht der Platz, diese grundsätzlichen Unterschiede zu erklären. Am flüchtigen Vergleich der geistigen Bewältigung desselben Grundthemas soll lediglich die grundsätzliche Verschiedenartigkeit der dichterischen Anlagen hervorgehoben werden.

Schon der Betrachtungsstandpunkt, den der Zuschauer beim «epischen» Stil Brechts einnimmt, und die Tatsache, dass er nicht in eine «Handlung hineingestellt», sondern ihr «gegenübergesetzt» wird, umschreibt einen deutlichen Unterschied beider Techniken. Ganz abgesehen von der dramaturgischen Bestrebung des «epischen» Theaters, das «Nebeneinander» statt des «Ineinander» der Szenenführung zu entwickeln. Eine Meisterschaft, die gerade bei Georg Kaiser zu grosser Vollendung gelangte. Wir hatten schon bei der Betrachtung des *Soldat Tanaka* von einem gewandelten Dichter gesprochen, weil die Substanzierung des Gedankens und das schlichte menschliche Bekenntnis zu einer Überwindung der ehemals verblüffenden Konstruktion der Idee führte.

Aus Brechts *Mutter Courage* tritt uns ebenfalls das in mancher Hinsicht gereifte Antlitz des Dichters entgegen. Bertold Brecht, dessen Name in der Schweiz beinahe ausschliesslich durch seine aufrüttelnde *Dreigroschenoper* bekannt geworden ist, hatte im Jahrzehnt nach dem ersten Weltkrieg eine Reihe politischer Thesen- und Lehrstücke geschrieben, deren weltanschauliches Fundament auf dem marxistischen Parteiprogramm beruhte. Sicher war es die für das bürgerliche Theater der Schweiz ungewohnte Nähe einer scharf links gerichteten parteipolitischen Doktrin, die seine Geltung erheblich beeinträchtigte. Um so freudiger durfte sich die Schauspielhausleitung die Uraufführung des neuen Stücks, dessen Entstehungsdatum bereits vor dem zweiten Weltkrieg lag, sichern, als ersichtlich wurde, dass das Drama sich fern jeder politischen Propaganda hielt.

Der entscheidende Schritt Brechts lag im Formalen. In der Tatsache, dass es ihm gelungen war, die Gefahr des «epischen» Theaters, die endlose Zerdehnung des Geschehens bei einer Titelrolle ohne eigentlichen Gegenspieler, zu bannen, und erstmals eine Synthese von epischem und dramatischem Theater zu erzielen. Die Lyrik seiner Lied-, Song- und Balladenformen fügte sich einer fesselnden Bilderfolge ein.

Der Name der Titelträgerin findet sich als literarisches Vorbild bereits in Grimmelshausens «Simplizissimus» von 1669. Sein zweites Buch handelt im besonderen von der Erzbetrügerin und Landstürzerin Courage, «wie sie anfangs eine Rittmeisterin, hernach eine Hauptmännin, ferner eine Leutenantin, bald eine Marketenterin, Musquetiererin und letztlich eine Zigeunerin abgegeben.»<sup>150</sup> Brecht verwendet sie als blosse Folie für seine sinnbildhafte Mutterfigur,

welcher der Krieg die drei Kinder frisst und die zum Symbol des verwüsteten Europas erhoben wird. Hier blieb Brecht sich treu: In seinem grenzenlosen Mitleid für die entrechtete Kreatur, in seinem Mitgefühl für die Enterbten des Lebens.

Der Augenblick, da dieses erschütternde Zeugnis vom grossen Ge-genspieler Krieg am 19. April 1941 am Heimplatz in Zürich unter der Regie Leopold Lindtbergs in Szene ging, bedeutete ein künstlerisches Ereignis. Der Schicksalsgefährte Georg Kaisers, der Emigrant Bertolt Brecht, überbrachte vom politischen Eiland der Schweiz aus dem deutschsprachigen Theater nach Jahren seine erste wirkliche Dichterbotschaft. Für das rings vom Krieg umspülte Staatsgebilde der Eidgenossenschaft wurde sie zu einem Menetekel. Die «Mutter Courage» erlebte in Zürich einen starken Erfolg, weil hinter dem dichterischen Willen zur schonungslosen Aussage eine flammende geistige Idee stand. Lindtberg hatte sich bei der Inszenierung auf sparsame Striche beschränkt, die der Zusammenfassung dienten und Werktreue garantierten. So fiel von den im lyrischen Stückgefüge Brechts zu besonderer Bedeutung kommenden Songs lediglich derjenige der Dirne Yvette im 3. Bild, und das «Lied vom Pfeif- und Trommelhenny» fort.<sup>151</sup> Die anderen, namentlich das «Lied vom Weib und vom Soldaten», «Das Lied von der grossen Kapitulation» und «Das Marketenderlied vom kommenden Frühjahr», erhielten durch Paul Burkhard, den feinfühligen Hauskomponisten, der in den letzten Jahren immer wieder für die verschiedensten Bühnenmusiken besorgt war, eine musikalisch packende Vertonung. Sie traf in teils harmonischen, teils instrumentalen Färbungen die Mischung aus bänkelsängerischer Weise und landsknechthaftem Kriegslied hervorragend. Der schauspielerische Mittelpunkt der von Lindtberg düster-balladesk und durch die häufige Verwendung der Projektion auch ganz im Sinne seiner raumbildenden Dekorationsabsichten gestalteten Aufführung war Therese Giehse. Die Künstlerin, die wie Kurt Horwitz durch das romantische Theater Otto Falckenbergs gegangen war, gehörte schon seit 1933 zum ständigen Ensemble des Schauspielhauses und stand von Anfang an in seiner vordersten Reihe. Ihr kraftstrotzendes Menschentum machte sie zu einem Liebling des Zürcher Publikums. In der laufenden Spielzeit hatte sie bereits durch die elementare Ausstrahlung ihrer Persönlichkeit als Mutter John in den *Ratten* einen entscheidenden Anteil an der glänzenden Aufführung gehabt. Als Mutter Courage jedoch, das war der Eindruck der gesamten schweizerischen Presse<sup>152</sup>, bot sie die künstlerisch und menschlich überragendste Leistung ihres bisherigen Zürcher Wirkens. Es war diese Rolle, die ihren Ruf im Ausland neu begründete, und die

ihren Namen in die erste Reihe der bedeutendsten lebenden Schauspielerinnen deutscher Zunge stellte, als das erste Auslandsgastspiel des Zürcher Schauspielhauses im Frühjahr 1947 im Theater in der Josefstadt in Wien stattfand. Mutter Courage, «das Denkmal der unbekannten Mutter, jeder Atemzug lebendige Liebe, jedes Lachen strotzende Kraft, im Sterben noch Leben gebärend: Die drei unsterblichen Kinder Mut, Wahrheit und Liebe»<sup>153</sup>, «eine Bühnengestalt von wahrhaft shakespearescher Grösse»<sup>154</sup>, fand in Therese Giehse eine wunderbare Gestalterin.

Neben diesen beiden Uraufführungen des modernen deutschen Dramas verloren die drei schweizerischen Uraufführungen etwas an Zugkraft. Aber sie waren als Beitrag des inländischen Dramenschaffens wesentlich und interessant. Oskar Wälterlin hatte eine Auswahl von nicht weniger als sieben Werken getroffen. Bis auf Curt Goetz' spöttelnden *Der Lügner und die Nonne* und Robert Faesis *Fassade* stellten alle Dramen für Zürich ausnahmslos Neuheiten dar.

Den Reigen der schweizerischen Aufführungen eröffnete am 10. Oktober 1940, als lustspielhaftes Intermezzo zwischen Hauptmanns *Ratten* und Schillers *Maria Stuart*, der Zürcher Robert Faesi mit seinem Lustspiel *Die Fassade*. Das bereits 1919 unter Gustav Hartung in Frankfurt am Main uraufgeführte Lustspiel, das kurze Zeit später auch über die Bretter der damals noch unter dem Namen «Pfauentheater» bekannten Zürcher Sprechbühne ging, erlebte im Zeichen der Schweizerwoche seine Wiederauferstehung und zugleich seinen 20jährigen Geburtstag.<sup>155</sup> *Die Fassade*, eine von seinen vier Komödien, nimmt die Schwächen und Verstiegenheiten der Gesellschaft aufs Korn und rechnet mit ihnen auf humorvolle Weise ab. Sie ist ein «moralisches» Lustspiel, das den Typ des Deutschschweizers, «jenes Gemisch von Eigensinn, Schwerfälligkeit, Schüchternheit und Gehemmtheit»<sup>156</sup>, in die zeitgenössische schweizerische Lustspielliteratur einführte. Der schweizerische Nationalcharakter, in Gottfried Keller am reinsten verkörpert, war es, der nach des Autors eigenen Worten den Anstoss gab, die Dichtergestalt Kellers zum Vorbild seines Architekten Rütschi zu erheben.<sup>157</sup> Der über das Geistesleben der Stadt Zürich hinaus als Literaturhistoriker und Schriftsteller bekannte Autor gelangte durch die freudig entgegengeommene Wiederaufführung seiner erfolgreichsten Komödie in Zürich erneut zu Dichterehren. Neben seinem Erstling *Offene Türen*, der Komödie *Leerlauf* und seiner neuesten Gesellschaftssatire *Der Magier*, die in der Spielzeit 1938/39 im Stadttheater Basel mit Albert Bassermann in der Hauptrolle uraufgeführt worden war, kann die *Fassade* als sein stärkstes Theaterstück betrachtet werden.<sup>158</sup>

Am 28. Oktober, drei Tage vor der Première von Hans Reinharts wundersamem Nachtstück *Der Schatten*, fand im Schauspielhaus die Wiederholung eines festlichen Anlasses statt, der unter dem patriotischen Motto «Cantus Helveticus» stand. Der Basler Schriftsteller Charles Ferdinand Vaucher las eine dem Ernst der Zeit gewidmete Auswahl von Texten aus dem 9. bis 19. Jahrhundert, die wehrhaften Geist aufklingen liessen.<sup>159</sup> Die künstlerische Veranstaltung passte ausgezeichnet in das Programm der Schweizerwoche, in deren Mittelpunkt das gesamte Zürcher Theaterleben stand. Matinéen und Erstaufführungen wechselten als sichtbare Beweise des einheimischen Kunstschaffens einander ab. Im Schauspielhaus räumte Oskar Wälterlin den noch in dieser Saison zum Wort kommenden Schweizer Dramatikern am 21. Oktober einen Autorenabend ein, der Cäsar von Arx, Robert Faesi, Max Gertsch, Werner Johannes Guggenheim und Hans Reinhart Gelegenheit bot, mit ihren neuen Arbeiten bekanntzumachen.

Auch die Oper vermittelte Schweizer Kunst. Im Stadttheater stand an der Spitze des Programms die bereits erwähnte Erstaufführung des neuesten Werkes des dreissigjährigen Schaffhausers Heinrich Sutermeister. Seine Oper *Romeo und Julia* durfte als beachtlicher Beitrag zum europäischen Opernschaffen angesehen werden.

Kurze Zeit zuvor, am 1. Oktober, hatte im Corsotheater eine andere viel diskutierte Première stattgefunden.<sup>160</sup> Oskar Eberle, der unermüdliche und verdienstvolle Förderer des schweizerischen Volkstheaters, Herausgeber des «Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur» und zahlreicher der schweizerischen Theatergeschichte gewidmeten Untersuchungen, unternahm das Wagnis, in Zürichs grösstem Revue- und Variétéhaus das weihevolle Spiel vom *Jedermann* herauszubringen. Er hatte die Dichtung Hofmannsthals in schweizerdeutsche Mundart übertragen und seinem Spiel «vom riiche Ma, wo stärbe muess» durch die Verlagerung der zeitlosen Symbole ins heimische Sprachidiot eine breite volkstümliche Basis verschafft. Das Wagnis gelang. Die Aufführungen, die als «Theater-Gilde-Veranstaltungen» durchgeführt wurden, gestalteten sich für weiteste Kreise der Bevölkerung zum wirklichen Volkstheatererlebnis. Sie füllten für Tage das sonst weit weltlicheren Zwecken dienende Corsotheater mit andächtig lauschenden Menschen.

Am 31. Oktober zeigte das Schauspielhaus im Zeichen der Schweizerwoche seine erste Première. Sie sollte eine Geburtstagsehrung für den sechzig Jahre alt gewordenen Winterthurer Dichter Hans Reinhart sein. Sein sinnvoll-schönes und mit sprachlicher Meisterschaft geschriebenes Nachtstück *Der Schatten* legte Zeugnis ab für das sich

im stillen vollendende Künstlertum seines Schöpfers. Die Aufführung war auch würdig vorbereitet worden. Am vorhergehenden Sonntag hatte der Zürcher Theaterverein zu einer feierlichen Matinée ins Schauspielhaus geladen, die ausschliesslich dem Werk und dem Bild des Dichters Reinhart gewidmet war. Die besondere Ehrung rechtfertigte sich, weil das schweizerische Schrifttum in Reinhart einen wirklich begnadeten Sprachschöpfer besass. Seine ganz nach innen gerichtete und von tiefer Musikalität durchpulste Erlebniswelt brachte eine ausdrucksstarke Lyrik hervor, die in der einheimischen Literatur ihresgleichen sucht. Ihre Anregung empfing sie aus der schöpferischen Geistgemeinschaft mit dem dänischen Märchendichter Christian Andersen, dem sich Reinhart seit früher Kindheit innig verbunden fühlte. Er übernahm von ihm einzelne Stoffe, um sie in neuer Sinngebung dem eigenen Gedankenkreis einzuordnen. So entstand die zu einer Trilogie zusammengefasste Dichtungsreihe *Die arme Mutter und der Tod*, *Der Garten des Paradieses* und *Der Schatten*.<sup>161</sup> Der Schatten, welcher sich von seinem Träger trennt, ein Eigenleben führt und sich dann gegen diesen wendet, ist ein bekanntes Motiv, das nach Andersen von Chamisso, E. T. A. Hoffmann und Franz Werfel behandelt wurde. Bei Reinhart wird es in dem Sinne vertieft, dass der Schatten zum leibhaften Symbol des ungelebten und darum versäumten Lebens des ganz der Welt seines Werkes dienenden Dichters Johannes wird. Träger und Schatten geraten dadurch in Widerstreit. Der Schatten unterliegt im Zweikampf dem geisterfüllten Dichter. Ein Sieg, den dieser aber mit dem Leben bezahlt.

Der ganz im Kammerspielhaften gehaltene Stil des Stückes wies Reinharts typische dichterische Eigenschaften aus: Eine ausgefeilte Wortkunst, den hinter allen seinen geistigen Auseinandersetzungen sichtbar werdenden Todesgedanken und eine traumverlorene, mit schmerzhafter Sehnsucht nach Erkenntnis getränkte Gefühlswelt. Der Widerstreit des Dichters Johannes mit seinem Doppelgänger wird so zur philosophischen Streitfrage. Er steht dadurch der tragisch umwitterten Welt des Goetheschen Faust viel näher als jener freundlichen des Dänen Andersen, der nur noch im Motivischen erkennbar bleibt. Felix Petyrek hatte der weltabgewandten Dichtung, welche eine eigenartige Stimmung verbreitete, eine entsprechende musikalische Ausdeutung angedeihen lassen, die den irrationalen Grundcharakter des Werkes feinsinnig verdichtete.<sup>162</sup> Für die Inszenierung des nur auf vier Personen gebauten Spieles setzte sich Wälterlin persönlich ein. Sein der impressionistischen Einfühlung zuneigender Regiestil fand in dieser Dichtung eine wesensgemässen Aufgabe. Das auf jede äusserliche Dramatik verzichtende Handlungsgesche-

hen, dessen Sprache nicht zur Aktion, sondern zur Meditation drängte, verlangte ein inniges Eingehen auf die Melodie der Rede und ihren gedanklichen Gehalt. Die Musik bildete eine Ergänzung. Wälterlins künstlerisches Empfinden konnte sich hier am geeigneten Gegenstand betätigen. Mit Margarethe Fries, Kurt Horwitz, Ernst Ginsberg und Hermann Wlach war eine sorgfältige Auswahl unter geeigneten Sprechern des Ensembles getroffen worden. In Wälterlins Inszenierung wurden die Schauspieler zu gleichnishaften Figuren eines entrückten Traumspiels. Der Grundcharakter des «Nachtstückes», wie Reinhart seine Dichtung nannte, blieb ausgezeichnet gewahrt. Er erhielt für den Zuschauer noch Sichtbarkeit dadurch, dass die Regie alle vier Akte hinter einem zarten Schleivvorhang spielen liess.<sup>163</sup> Das dem lauten Bühnengeschehen abgeneigte Werk Reinharts verfehlte seine ergreifende Wirkung nicht. Es konnte aber kein Zweifel darüber bestehen, dass einer so verinnerlichten Dichtung kein grosser Serienerfolg beschieden sein würde. Die drei Aufführungen, die es erreichte, sprachen mehr für den hohen Wert und das Aussenseitertum dieser Dichtung, als ein Dutzend Wiederholungen hätten belegen können.

Auch W. J. Guggenheim, dessen Schauspiel *Frymann* als nächste Premiere am 23. November in Szene ging, verdankte die Anregung zu seinem Stück einer literarischen Vorlage. War es bei Reinhart die verträumte Märchenwelt des Dänen Andersen, so war es beim St. Galler Guggenheim die kraftvolle Bergwelt des von ihm ins Deutsche übersetzten westschweizerischen Dichters Charles Ferdinand Ramuz. Beide Male gab die Anziehung der vom Vorgänger gestalteten Figur den Anstoss zum Werk. Auch Guggenheim übernahm aber lediglich die Hauptgestalt und ihre geistige Problematik. Im übrigen erweiterte er den Konflikt des Mannes, der von seinem unbegrenzten Recht auf persönliche Freiheit derart überzeugt ist, dass ihm niemals der Gedanke einer ungesetzlichen Handlung kommt, als er eine auf seinem Grundbesitz gefundene Goldader zu Münzzwecken ausbeutet, zu einer grundlegenden Auseinandersetzung zwischen Staat und Einzelmensch. Es ergab sich daraus ein spannungsgeladenes Drama in fünf Akten, das den Anspruch erheben durfte, unabhängig vom Roman Ramuz' beurteilt zu werden.<sup>164</sup>

Die vom Gegenwartserlebnis inspirierte Idee des Dramas, die Einordnung des Einzelnen in die Erfordernisse und Grenzen von Staat und Gemeinschaft, wirkte auf die Menschen unmittelbarer ein als die hintergründig bleibende Dichtung Hans Reinharts. Guggenheims *Frymann* überflügelte daher Reinharts *Schatten* um drei Aufführungen.

In einer ebenfalls sehr wirklichen Welt spielte die in Uraufführung herausgebrachte Komödie *Die Ehe — ein Traum* von Max Gertsch.<sup>165</sup> Der 48jährige Berner Dramatiker bereicherte mit ihr sein bereits über ein halbes Dutzend Theaterstücke umfassendes dramatisches Schaffen mit einem Lustspiel, das wohl in mancher Hinsicht Schwächen zeigte, als Ergänzung der wenigen schweizerischen Gesellschaftskomödien aber freudig begrüßt werden durfte. Wie in seinen 1937 und 1932 entstandenen Schauspielen *Sir Basils letztes Geschäft* und *John Law* handelte seine vieraktige Komödie in modernen grossbürgerlichen Kreisen. Der Kern des Stückes lag im Motto: «Wäre die Ehe nur ein Traum, sie würde der schönste aller Träume sein. Doch in der Wirklichkeit bewährt sich nur das Unzulängliche.»<sup>166</sup> Um diesen Gedanken baute Gertsch eine räumlich und zeitlich flüssig zusammengefügte Komödienhandlung auf, die im ironischen Aphorismus ihre stärksten Wirkungen erzielte. Im Mittelpunkt stand wiederum, verkörpert durch den Ingenieur Schallwyl, jener helvetische Männertypus, der von Bernard Shaw in seinen *Helden* mit dem köstlichen Bluntschli wohl am witzigsten in die moderne Lustspielliteratur eingeführt worden ist. Gertsch vermehrte damit die Zahl der dramatischen Gestalten, die durch ihre schweizerisch gefärbte Rede und ihr robustes Benehmen im Kreise einer snobistischen Gesellschaft erheiternd wirken, um eine wertvolle Figur. Auch der Architekt Rütschi in Robert Faesis *Fassade* erhielt einen brüderlichen Zuzüger.

Die Aufnahme des Stückes war geteilt. Die Darstellung fand jedoch lebhaften Beifall. Vor allem der Schallwyl Leopold Bibertis, der den kernigen Typ in meisterhaftem Stil verkörperte.<sup>167</sup>

Die letzte und zugleich wichtigste Uraufführung in der Reihe der Schweizerdramen folgte am 1. März mit Cäsar von Arx' dreiaktigem Schauspiel *Romanze in Plüschi*. Mit diesem Werk wagte sich der erfolgreichste unter den schweizerischen Dramatikern, von dem Hans Kägi sagte, dass sich durch ihn «nach langem Unterbruch eine frühe Schweizer Theaterkultur erneuernd und ausweitend fortgesetzt habe»<sup>168</sup>, auf eine Ebene zwischen Traum und Wirklichkeit vor. Es war seit 1930 die sechste Uraufführung, die das Schauspielhaus besorgte.<sup>169</sup> Im Gegensatz zu den bisherigen Uraufführungen blieb dem Schauspiel diesmal die durchschlagende Wirkung versagt, die den grossen vaterländischen Geschichtsdramen des Dichters immer beschieden war.<sup>170</sup> Der schwächere Eindruck mochte in erster Linie am Spiel der Gegensätze liegen, mit dem von Arx die imaginäre Liebesgeschichte einer gefühlvollen Provinzlerin schilderte, die an der Traumwelt ihres Herzens zerbricht. Die verwirrende Überschnei-

dung von Gegenwart und Vergangenheit, von Wirklichkeit und Einbildung, ergaben einen erfindungsreichen Handlungsablauf, erschwerten es aber dem Zuschauer, beim bunten Wechsel der Situationen und Gesichtspunkte die Übersicht zu behalten. Auch in seinem neuesten Drama offenbarte sich von Arx jedoch als zielsicherer Dramatiker, zu dem das von Josef Nadler schon im Hinblick auf den *Opernball* geäusserte Urteil, es sei dies ein Schauspiel «völlig frei von der altmodischen Überlieferung, bühnengerecht und modern in jeder Wendung» trefflich passte.<sup>171</sup>

Frage man nach den Namen der Schweizer Autoren, deren dramatisches Schaffen weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus Geltung und Ansehen erlangte, so müsste man neben dem Solothurner Cäsar von Arx vor allem den in Basel beheimateten, bis Kriegsende in Hollywood lebenden Komödienverfasser Curt Goetz nennen. Die Schweizer Dramatik besass in Curt Goetz einen Bühnenautor, dessen Komödien seit langem zum ständigen Bestand der schweizerischen Bühnen gehörten. Besonders das Schauspielhaus hatte während der Kriegsjahre ziemlich regelmässig seine Goetz-Première. Und wäre das Komödienschaffen von Goetz in der letzten Zeit nicht ohne jede Ergänzung geblieben, das Schauspielhaus hätte sicher auch jede Saison seine Goetz-Uraufführung gehabt. Die altbewährten Komödien, auf die stets zurückgegriffen werden musste, entschädigten aber, zumindest kassenmässig, für die fehlenden neuen Stücke. Sie zählten zu den meistaufgeführten Stücken der Saison und hatten mit ihren Spöttteleien das Publikum auf ihrer Seite. Diesmal bereitete *Der Lügner und die Nonne* in 17 Wiederholungen Vergnügen.

Die letzte schweizerische Uraufführung der Spielzeit, das heitere Grenzbesetzungsstück *Irgendwo in der Schweiz* von Alfred Gehri, enttäuschte und begegnete zum Teil unverhohler Ablehnung.<sup>172</sup> Der waadtländische Dramatiker konnte mit diesem anspruchslosen Stück seinen europäischen Ruf nicht festigen, den er sich mit dem originellen Pariser Milieustück *Sechste Etage* erworben hatte. Gehri glaubte in guter Absicht, «die Hochsaison für Soldatenstücke, die sich behaglich an der Peripherie des Aktivdienstes tummeln und den Ausgleich zwischen Uniformhumoreske und gemütvollem Volksstück suchen» ausnutzen zu können.<sup>173</sup> Im Wettlauf um die Gunst eines militärfreundlichen Publikums wurde er dabei freilich um Längen von der einen grossen schweizerischen Theatererfolg erlebenden *Gilberte de Courgenay* von Bolo Mäglin geschlagen. Nach der Uraufführung am 5. Juni wurde Gehris Stück noch fünfmal, zuletzt am 17. Juni, wiederholt. Der Autor liess den Zürcher Misserfolg wieder vergessen,

als er zwei Jahre später durch seine Novität *Neues aus der sechsten Etage* den Grosserfolg von 1933 in den Schatten stellte.

Die 47 Aufführungen, welche den sieben Schweizer Dramatikern in der Spielzeit 1940/41 vergönnt waren, bewiesen, dass «die Produktion unseres Landes ihre Pflege in hohem Masse gefunden hatte». <sup>174</sup> In den ersten drei Jahren der Theaterleitung Wälterlins wurden sogar 19 Werke schweizerischer Autoren in 135 Aufführungen gespielt.

Die grossen Klassiker jedoch, aus denen uns «das ewige Leiden und die ewigen Freuden der Menschheit überzeitlich und immer gegenwärtig entgegensehen, bildeten den Kern unserer Darbietungen.» <sup>175</sup> Sie wurden in den Spielzeiten 1938 bis 1941 mit 33 Werken und in 451 Vorstellungen aufgeführt. <sup>176</sup> Damit war in der Zürcher Theatergeschichte etwas Einmaliges erreicht worden: Während eines Zeitraumes von drei Jahren hatte man fast anderthalb Jahre ununterbrochen Klassiker gespielt!

Format erhielt die laufende Spielzeit noch durch die Gastspiele Louis Jouverts und des in Zürich beliebten Ensembles der Genferin Ludmilla Pitoëff. Die kulturellen Beziehungen des Schauspielhauses zum französischen Theater wurden durch diese Gastspiele enger geknüpft. Namentlich das Auftreten Jouverts führte dazu, den Gläubern an die seit der deutschen Besetzung verloren geglaubte französische Theaterkunst neu zu stärken. Das restlos ausverkaufte Gastspiel vom 9. Februar löste einen solchen Begeisterungssturm aus, dass es wiederholt werden musste. Die Aufführung von Molières *L'école des femmes* wurde für die Zürcher zu einem unvergesslichen Erlebnis. Der Beifall entsprach einer von Herzen kommenden Sympathiekundgebung für das besetzte Frankreich. «Die Aufführung von Molières *L'école des femmes* wäre in normalen Zeiten ein Ereignis gewesen. Heute kommt sie einer Offenbarung gleich», schrieb «Die Weltwoche» in ihrer Nummer 379. «Das Publikum, das das Theater bis auf den letzten Platz füllte... genoss mit einer Begeisterung, wie man sie so demonstrativ recht selten in Zürich erlebt», versicherte auch der «Tages-Anzeiger» in der Ausgabe Nummer 36 seines Blattes. Das zweite Gastspiel, welches Jouvet am 28. April mit der modernen Arztsatire *Knock ou le Triomphe de la Médecine* von Jules Romaines absolvierte, war nicht weniger durchschlagend als das erste. Es brachte erneut alle Zürcher Freunde des französischen Theaters auf die Beine. Gegenüber diesen hervorragenden Zeugnissen lebendig gebliebenen Theatergeistes verloren die Gastspiele der Compagnie Pitoëff vom 24. Februar mit *Tu ne m'échapperas jamais* von Margaret Kennedy, vom 11. Mai mit Paul Claudels *Le pain dur*, und das Gastspiel des Théâtre Municipale de Lausanne mit

Sascha Guitrys *Pasteur* vom 11. November an Bedeutung. Als Ausdruck des Willens, die Tradition des französischen Gastspiels in Zürich sorgsam zu pflegen, erhielten aber auch diese Aufführungen grundsätzliches Interesse.

Das am 30. Juni 1941 abgelaufene Geschäftsjahr brachte dem Schauspielhaus gegenüber dem Vorjahr Mehreinnahmen von beinahe Fr. 163 000.—. Die Zeitverhältnisse bedingten aber anderseits viel grössere Ausgaben. Sie beliefen sich auf über Fr. 125 000.—. Die reine Betriebsrechnung für 1940/41 schloss mit einem Defizit von Fr. 92 538.69 ab.<sup>177</sup> Bei den Bemerkungen zu den Jahresrechnungen findet sich der hoffnungsvolle Hinweis: «Unter der Voraussetzung, dass uns von der Stadt Zürich zugunsten der Jahresrechnung 1940/41 wiederum Fr. 50 000.— zugesprochen werden, können wir folgende Beträge mit dem Betriebsdefizit verrechnen: Stadt Zürich Fr. 50 000.—, Kanton Zürich Fr. 30 000.—, Verschiedene Fr. 11 866.05, total Fr. 91 866.05, so dass die Rechnung mit einem Verlustsaldo von Fr. 717.64 abschliesst. Zusammen mit dem des Vorjahres beträgt er Fr. 35 376.66.»<sup>178</sup>

### *Die Spielzeit 1941/42*

Oskar Wälterlin hatte zu Beginn der vergangenen Spielzeit die Aufgaben des Schauspielhauses dreifach umschrieben. Es habe denen, die vergessen möchten, was um sie vorgeht, eine anregende Zerstreuung zu bieten. Es habe sich mit den Fragen, die aus dem Zeitgeschehen heraus an die Menschen heranträten, in dem Sinne der Prinzipien, die im Lande Geltung besässen, auseinanderzusetzen. Schliesslich habe es die hohe Pflicht, über die Belanglosigkeit des Augenblicks hinanzuführen zur Idee der Menschlichkeit.<sup>179</sup> Zu Beginn der neuen Saison stellte er in der Spielzeitbroschüre fest, dass «das Schifflein unseres kleinen Welttheaters den Gefährdungen nicht erlegen sei».<sup>180</sup> Die Aufgabe, «durch die Sturmflut der Ereignisse zu den gefestigten Ufern einer überparteilichen Schau zu führen»<sup>181</sup>, sei erfüllt worden. Der berechtigte Stolz, der aus diesen Worten sprach, schien den Eindruck zu erwecken, als ob für die Erreichung des Ziels keine Schwierigkeiten bestanden hätten. In Wirklichkeit spielte sich die Theaterarbeit im Hintergrunde einer für die Schweiz politisch und militärisch höchst gefahrvollen Zeitspanne ab.

Mit dem militärischen Zusammenbruch Frankreichs im Sommer 1940 war die Einschnürung der Schweiz Tatsache geworden. Nur im äussersten Südwestzipfel des Landes, bei Genf, grenzte noch eine

schmale Front des unbesetzten Frankreichs an das von der Aussenwelt nunmehr abgeschlossene Territorium der Eidgenossenschaft. In diesem Augenblick sahen die schweizerischen «Erneuerer», eine Gruppe hitlerhöriger Elemente, unter denen der durch späteren Bundesstrafprozess zu zwölfjähriger Freiheitsstrafe verurteilte Max Leo Keller eine wesentliche Rolle spielte, ihre Stunde für gekommen. Mit einigen Gleichgesinnten gab er Ende Juni 1940 den Anstoss zur Gründung der «Nationalen Bewegung der Schweiz», der die Aufgabe zufallen sollte, in enger Zusammenarbeit mit den deutschen Reichsstellen die Eingliederung der Schweiz in das «Grossdeutsche Reich» vorzubereiten.<sup>182</sup> Aber schon im November 1940 griffen die schweizerischen Behörden durch und belegten die «Nationale Bewegung der Schweiz» durch Bundesratsbeschluss kurzerhand mit einem Verbot. Das landesverräterische Treiben dieser Organisation war damit, wenn auch nicht unschädlich gemacht, so doch durchschaut und unter strenge Beobachtung gestellt. Ein Jahr später, im Juni 1941, machte sich eine weitere Polizeiaktion notwendig, die viele neue Machenschaften der illegal weiter arbeitenden «Erneuerungsbewegungen» und «Bünde» aufdeckte. Nach Durchführung der eidgenössischen Untersuchung wurden die Schuldigen erstmals in den Bundesstrafprozessen von 1943/44 und 1946 bis 1948 abgeurteilt.<sup>183</sup> Die Polizeiaktion, die zur zeitweiligen Verhaftung des berüchtigten Leo Keller führte, stellte bei der aussenpolitischen Lage und der Gefahr deutscher Repressalien gegenüber der Schweiz ein ausserordentliches Wagnis dar. Die verantwortlichen Behörden nahmen aber in klarer Erkenntnis der dem Lande drohenden Gefahr das Risiko auf sich im Bewusstsein, nur so Herrin der Lage zu bleiben.

Die Vorbereitungen zur dritten Spielzeit im Kriege fielen nicht in innenpolitisch ruhige Zeiten. Es hatte ganz den Anschein, als ob die beängstigende Nähe der deutschen Truppen an der Nord- und Ostgrenze des Landes und die durch ihren Einfall ins französische Alpengebiet an der Südgrenze stationierten italienischen Einheiten das Signal für die umstürzlerische Tätigkeit rechtsextremistischer Elemente gaben. Die kantonalen und Bundesbehörden mussten äusserst wachsam sein, um weitere Übergriffe zu verhüten. Dass Wachsamkeit dringend notwendig war, beweist der seitens des deutschen Botschaftsrats von Bibra gegenüber Keller nach dessen Haftentlassung im Juli auf der Deutschen Gesandtschaft in Bern gemachte Ausspruch: «Die einzige Möglichkeit, die Leute im Bundeshaus zur Vernunft zu bringen, wäre der Einmarsch.»<sup>184</sup> Von Bibra stand von 1937 bis 1943 an der Spitze der nationalsozialistischen Gesamtorganisation der Schweiz. Er war Landesgruppenleiter der NSDAP und gleichzeitig Leiter der

Deutschen Kolonie. Der Deutschen Gesandtschaft in Bern gehörte er offiziell als Botschaftsrat an.<sup>185</sup> Wir wissen heute, dass der Grund für die zögernde Haltung der deutschen Reichsregierung lediglich im Vorrang anderer militärischer Aufgaben zu suchen ist, wie sie sich nach der Eroberung Frankreichs aufdrängten. Die Reichsregierung war der irrgen Meinung, die Lösung des «Problems Schweiz» werde sich von allein finden, wenn der Europafeldzug siegreich beendet und die Eidgenossenschaft ein hilfloses Opfer der deutschen Einkreisung geworden sei.

Die politischen Gärungen machten sich überall bemerkbar. Es spricht für Wälterlins künstlerische Gesinnung, wenn er sich angesichts der Lage auf keine politischen Tendenzstücke einliess. Er ging an die Durchführung eines neuen Programms, das künstlerisch über den Ereignissen stehen sollte. Dabei wusste er ebensowenig wie das Ensemble und die anderen Mitarbeiter, ob die «gefestigten Ufer», die er erreicht zu haben glaubte, dem Ansturm der lauernden Gefahren auch im Spieljahr 1941/42 standhalten würden.

Festlich geschmückt begrüsste am 3. September das Schauspielhaus seine zahlreichen Gäste. Der Auftakt stand im Zeichen einer Festpremière, die ein doppeltes Jubiläum zu feiern hatte: Das 650jährige Bestehen der Eidgenossenschaft und auch das 75jährige Bestehen des «Dramatischen Vereins Zürich».<sup>186</sup> Nach der nationalen Reminiszenz gewann der Spielplan sogleich wieder europäische Bezogenheit. Der sechsmaligen Aufführung einer schweizerischen Bearbeitung der in den Dreissigerjahren in Berlin entstandenen Komödie *Nina* von Bruno Frank durch den vom «Cornichon»-Cabaret her bekannten Max Werner Lenz folgten die spanische *Dame Kobold* und der russische *Onkel Wanja*. Die Inszenierung der Calderon-Komödie durch Leonard Steckel erzielte 8 Wiederholungen, das Tschechowstück ging viermal über die Bretter.

Am Donnerstag, den 18. September, fand die erste gewichtige Saisonpremière statt. Unter Wälterlins Regie kam in der Schlegelschen Übersetzung der in Zürich noch nie gespielte *König Johann* als erster Teil des angekündigten Königsdramen-Zyklus heraus. Mit der Erwähnung dieses für die Zürcher Theatergeschichte sehr bedeutsamen Vorhabens konzentrierte sich das Interesse bereits zu Beginn der Spielzeit eindeutig auf Shakespeare, der damit in den Mittelpunkt der gesamtkünstlerischen Planung gestellt wurde.

Obwohl das Weittragende eines Königsdramen-Zyklus' insofern erheblich beeinträchtigt wurde, als der geplanten Aufführungsreihe im Hinblick auf ihre Unvollständigkeit nur ein fragmentarischer Wert zugesprochen werden konnte, muss dem Unternehmen auch

in der dargebotenen Form hohe Anerkennung gezollt werden. Zusammen mit den *Faust*-Spielen der Saison 1939/40 darf die Durchführung dieser Inszenierungen zu den theatergeschichtlich hervorragenden Verdiensten der Direktionszeit Wälterlins gezählt werden. Freilich bleibt zu bedauern, dass er nicht den ganz grossen Wurf wagte, und an eine Gesamtaufführung der historischen Königsdramen dachte, wie sie in der deutschen Theatergeschichte bisher nur einmal von Franz von Dingelstedt während seiner Weimarer Direktionszeit im Jahre 1864 gemeistert worden war. Zürich hätte sich mit einer Wiederholungstat einen glänzenden Ehrenplatz in der Bühnengeschichte der deutschsprachigen Shakespearepflege errungen.

Die Königsdramen umfassen im Original zehn fünfaktige Stücke, die unmittelbar zusammenhängen. Sie behandeln den das 15. Jahrhundert ausfüllenden Kampf der Häuser Lancaster und York, den Krieg der weissen und roten Rose. Der chronologischen Reihenfolge nach ergeben sich folgende Regierungszeiten:

1. König Johann	1199—1216	
2. Richard II.	1377—1399	
3. Heinrich IV.		Erster Teil
4. Heinrich IV.	1399—1413	Zweiter Teil
5. Heinrich V.	1413—1422	
6. Heinrich VI.		Erster Teil
7. Heinrich VI.	1422—1461	Zweiter Teil
8. Heinrich VI.		Dritter Teil
9. Richard III.	1483—1485	
10. Heinrich VIII.	1509—1547	

Aus diesem organischen Ganzen sind auf dem Theater der Neuzeit sowohl Englands wie auch Deutschlands bisher meistens nur einzelne Stücke gegeben worden. In Deutschland vor allem zum Zwecke virtuoser Darstellungen der beiden Richarde oder der Nebenfigur des Falstaffs. Obgleich sich diese Werke glänzend bewährten, blieben sie doch nur Bruchstücke, die aus dem Zusammenhang einer einzigen riesengrossen Komposition gelöst und zudem sehr oft durch einschneidende Zusammenziehungen in ihrem Wesen verändert wurden. Dingelstedt war dieser Tradition in Weimar erstmals entgegentreten. Zur dritten Säkularfeier von Shakespeares Geburtstag im April 1864 trat er mit einer Bearbeitung der Königsdramen vor sein Publikum, die durch die Aufnahme von sieben Werken des Gesamtzyklus' weitgehenden Anspruch auf Vollständigkeit erheben konnte.<sup>187</sup> Er verzichtete dabei auf den zeitlich ziemlich ausserhalb des

eigentlichen Hausstreites liegenden *König Johann* und begann mit dem unmittelbar ins historische Geschehen einführenden *Richard II.* Weiterhin verzichtete er auf den an innerem Wert zurückstehenden *Heinrich VIII.* und auf den ersten Teil von *Heinrich VI.*, der durch die Schillersche *Jungfrau von Orléans* als bekannt gelten durfte. So entstand ein grandioses Zeitgemälde, dessen Stofflichkeit pietätvoll gewahrt blieb.

In der Neuzeit hat lediglich der Bochumer Intendant Saladin Schmitt einen über Dingelstedt noch hinausreichenden Zyklus der Königsdramen herausgebracht, der innerhalb dieser Bestrebungen als die grossartigste Reihe angesehen werden muss. Vom 11. bis 17. Juni 1927 fand in Bochum an sieben Aufführungstagen die in der deutschsprachigen Bühnengeschichte Shakespeares erste vollständige Wiedergabe der Königsdramen statt, die, nun auch im Gegensatz zu Dingelstedt, die Pfeilerwerke *König Johann* und *Heinrich VIII.* einschloss.<sup>188</sup>

Weder die Grundkonzeption Dingelstedts noch Schmitts darf nun freilich mit dem Zürcher Vorhaben in Vergleich gesetzt werden. Denn es bleibt keine Frage, dass dabei das Fragmentarische des Zürcher Unternehmens nur noch stärker als Fragment erscheinen müsste. Wälterlins Königsdramenreihe wies demnach einen weitaus bescheideneren Umfang auf. Immerhin darf betont werden, dass bei programmgemässer Durchführung ein imposanter Eindruck entstanden wäre, welcher der Gesamtidee des Dichtungskomplexes durchaus gedient hätte. Leider wurde aber an den versprochenen Werken «*König Johann*», «*Richard II.*», den beiden Teilen «*Heinrich IV.*» und «*Richard III.*» ein weiterer Abstrich vorgenommen, dem gerade das lyrischste der Königsdramen, «*Richard II.*», zum Opfer fiel. Dadurch ergab sich zum «*Heinrich IV.*» eine weite stoffliche Lücke, die sehr empfindlich war, wenn man als Grundvoraussetzung eines historischen Ablaufs seine zeitliche Geschlossenheit betrachtet. Da den Abschluss der Reihe, auch Dingelstedt war in richtiger dramaturgischer Überlegung so verfahren, «*Richard III.*» bildete, verstärkte sich der Eindruck des Fragmentarischen.

Dieser Eindruck wurde jedoch insofern gemildert, als der wirkliche Charakter eines Zyklus auch dadurch nicht gewahrt wurde, als Oskar Wälterlin die drei Werke in keiner zusammenhängenden Reihe an aufeinanderfolgenden Tagen zeigte, sondern in angemessenem Zeitabstand innerhalb der laufenden Spielzeit. So erschienen die zu einer abendfüllenden Aufführung zusammengestrichenen beiden Teile des *Heinrich IV.* erst am 13. Dezember und der abschliessende *Richard III.* am 19. März 1942.

Selbst in dieser Anlage muss festgestellt werden, dass trotz der



Schiller: «Wilhelm Tell»

Inszenierung: Oskar Wälterlin Bühnenbild: Robert Furrer



Bert Brecht: «Mutter Courage»

Inszenierung: Leopold Lindtberg Bühnenbild: Teo Otto Sitzend: Therese Giese

offenkundigen Schwächen mit dem Zürcher Königsdramenzyklus eine künstlerische Absicht verwirklicht wurde, die im engeren Rahmen der schweizerischen Theatergeschichte bisher ohne Beispiel war.

Die Eröffnung des Zyklus' mit *König Johann* hatte einen künstlerischen wie weltanschaulichen Grund. Einmal musste es der Zürcher Theaterleitung verdienstlich erscheinen, den noch nie gespielten *König Johann* an den Anfang zu stellen und zum anderen erfuhr das politische Abenteuerertum im europäischen Geschehen jener Tage in Shakespeares Dichtung eine für die Gegenwart symbolhaft wirkende Gestaltung.<sup>189</sup> Das vom deutschsprachigen Theater wohl wegen seiner politischen Masslosigkeit eher mit Ablehnung bedachte Werk erwies sich als eine Dichtung von grosser Gegenwartsnähe. Die Kritik des «Volksrecht» kleidete diesen Umstand in die Worte: «Es dreht sich alles um das, um das sich auch heute der Streit dreht: um das Ringen der Weltmächte, mit denen auch die Kirche im Kampf steht. Die Schleier werden uns von den Augen weggezogen. Wir sehen die Imperien und Diktaturen, die anarchischen und verwilderten Zustände entlarvt. Ganze Szenen könnten aus der Gegenwart entnommen und, um der Zensur durch die Maschen zu gehen, in die Historie zurückprojiziert sein.»<sup>190</sup> Der grosse Gegensatz der Dichtung: Politik und Humanität, Macht und Recht, war von der Regie Oskar Wälterlins plastisch herausgearbeitet worden. Er folgte gewissenhaft der Schlegelschen Übersetzung und begnügte sich mit sparsamen Kürzungen, die vor allem der Gliederung der Verssprache dienten.<sup>191</sup> Seine Einrichtung hatte für die 15 Schauplätze der Übersetzung 19 Bilder vorgesehen, die sich aus der Aufteilung des 2. Aktes in drei statt nur in ein Bild, und die des 3. Aktes in vier statt nur in drei Bilder ergaben.<sup>192</sup> Die szenische Gestaltung durch Teo Otto, der die Bühnenbilder für den gesamten Zyklus entwarf, unterstützte die Regieabsicht durch die zeitweilige Verwendung der Projektion, die namentlich für die bei dem beschränkten Bühnenraum sehr schwer zu arrangierenden Schlachtszenen wesentlich wurde.<sup>193</sup> Die Aufführung fand ungeteilten, teilweise begeisterten Beifall.<sup>194</sup> Kurt Horwitz' vieldeutiger *König Johann*, Wolfgang Langhoffs *König Philipp* und Karl Parylas packende Darstellung des Bastards umrissen ausgezeichnete schauspielerische Leistungen, die auf der Seite der Frauen durch Maria Beckers erschütternde Verkörperung der Constance, Therese Giehses Königinmutter und Grete Hegers rührenden Artur gleichwertige Ergänzung erhielten.<sup>195</sup> Der Königsdramenauftakt hatte vielversprechend begonnen.

Es war sehr zu bedauern, dass die geplante Fortsetzung des Zyklus' mit *Richard II.* nicht erfolgte. Oskar Wälterlin hatte diese

Dichtung wohl schon bei Veröffentlichung des Spielplanprogramms anfangs September als nächste Inszenierung nach dem *König Johann* angekündigt<sup>196</sup>, doch blieb das Versprechen uneingelöst. Es liegt die Vermutung nahe, dass äussere Momente, wahrscheinlich personelle, dazu führten, von einer Berücksichtigung *Richard II.* Abstand zu nehmen. Die zeitliche und stoffliche Lücke, die nun zwischen *König Johann* und der am 13. Dezember sich anschliessenden Première von *Heinrich IV.* entstand, wurde jetzt doppelt spürbar, da die Schauspielhausleitung an einer abendfüllenden Einrichtung beider Teile festhielt.<sup>197</sup> Bei aller Anerkennung der zweifellos sehr bühnenwirksamen Bearbeitung Leonard Steckels ist man geneigt, dem Zürcher Kritiker Kissel nicht ohne weiteres beizupflichten, wenn er für die selbst in einer dreistündigen Einrichtung noch grossartig wirkende Inszenierung feststellte, dass «es selbstverständlich gewesen wäre, wenn man mit unverzagter Hand die beiden Teile vereinigt und damit grosse Striche angebracht habe.»<sup>198</sup> Man bedenke: Von den 36 Szenen der Schlegelschen Übersetzung fanden in der Bühnenbearbeitung Steckels nur genau die Hälfte, nämlich 18, Aufnahme.<sup>199</sup>

Infolge Steckels besonderer Bearbeitung wurde zudem die tragisch-komische Schelmenfigur Falstaffs ganz zur Zentralfigur der beiden Dramenteile. Es verursachte dies gegenüber der eigentlichen Hauptrolle des zehnaktigen Werkes, der sich aus niederer Ausschweifung zu höchster Bewährung durchringenden Heldengestalt des Prinzen Heinrich, eine Gleichgewichtsverlagerung zugunsten Falstaffs.

Schon die Tatsache, dass die Bearbeitung Falstaff, und nicht dem Prinzen Johann, den Schlussatz des zweiten Teiles überliess, verschob das dramatische Interesse nach der Lossagung des jungen Königs viel stärker auf die plötzlich tragisch empfundene Vereinsamung Falstaffs als auf den Ernst des königlichen Schicksals. Der erste Teil der Dichtung, welcher von Steckel in 12 Bilder zusammengefasst war, folgte der Schlegelschen Grundlage und endete mit dem Tode Percys nach der Schlacht in der Ebene von Shrewsbury. Der noch umfangreichere zweite Teil war gar auf eine Auswahl von 8 Bilder beschränkt. Steckel begann mit der 2. Szene des 3. Aktes, die vor dem Hause des Friedensrichters Schaal spielt. Er hängte die 1. des gleichen Aktes an, in der König Heinrich seine Rede an den Schlaf hält — sie enthielt allerdings kaum noch 50 Verse — griff zurück auf die 2. Szene des 2. Aktes und schloss die Wirtshausszene in der «Schenke zum wilden Schweinskopf» des 2. Aktes an. Die bizarre Figur Pistols fiel hier dem energischen Rotstift vollständig zum Opfer. Die Rebellenszenen des 4. Aktes wurden ebenfalls weggelassen, wie das bereits mit dem ganzen 1. Akt geschehen war. So blieb vom

4. Akt lediglich die grosse Krönungsszene erhalten. Den Schluss bildete die letzte Szene des 5. Aktes zwischen Falstaff, Schaal und Heinrich V. Die wenigen Übergänge, die der Rolle des Prinzen Heinrich angesichts der sehr radikalen Zusammenziehungen zur Motivierung seiner charakterlichen Wandlung jetzt noch blieben, liessen diese selbst viel weniger psychologisch begründet erscheinen, als es ohnehin schon im Original der Fall war.<sup>200</sup> Denn wie Bernhard Diebold mit Recht äusserte, ist «sein Sprung vom absoluten Tunichtgut zur absoluten Herrscherwürde ein psychologischer Salto mortale».<sup>201</sup> Die Ausmerzung der zum ersten Teil in Parallele gesetzten Rebellenkämpfe, wie sie vor allem den 1. und 4. Akt des zweiten Teiles ausfüllen, begünstigten diese Tendenz noch, obwohl anderseits die Gefahr besteht, dass ihre undramatische Breite einer der Konzentration des Ganzen sehr abträglichen Ausschweifigkeit Vorschub leistet. Die Streichung der Rebellszenen wäre daher begrüssenswert gewesen, wenn ihr gesamthaftes Fehlen nicht der vergrämten Sorge des um den Bestand seines Königreiches bangenden Herrschers den psychologischen Hintergrund entzogen hätte. Aber es lag in der Absicht dieser Einrichtung, dass sie sich auf das Wesentlichste des gewaltigen Dramenbaues beschränken wollte. Der Eindruck des Fragmentarischen konnte begreiflicherweise bei dieser Methode nicht vermieden werden. Und wenn der Vorhang, wie Carl Seelig versicherte, «manchmal allzu rasch wieder gefallen sei», so verstehen wir, dass der irrite Eindruck habe entstehen können, «Shakespeare sei eine Art ‚Asthmatiker‘ gewesen, einer jener Dramatiker, deren Kraft lediglich für Kurzbilder ausreicht».<sup>202</sup> Die grossartige Falstafffigur, dargestellt von Heinrich Gretler<sup>203</sup>, Kurt Horwitz' Heinrich IV., Emil Stöhrs Prinz Heinrich, Wolfgang Langhoffs Percy und Ernst Ginsbergs Schaal verhalfen jedoch unter der szenisch alle Möglichkeiten ausschöpfenden Regie Steckels auch dieser überstraff gegliederten Einrichtung zu ausserordentlichem Erfolg.<sup>204</sup>

Über die dramaturgische Einrichtung hinaus vermittelt das Studium der Soufflier- und Inspizierbücher im Hinblick auf die Art der Steckelschen Textbearbeitung interessante Aufschlüsse. Da sie nicht allein für seine Shakespeareeinrichtungen charakteristisch ist, mag hier kurz auf sie eingegangen werden. Es soll an einem besonders auffallenden Beispiel gezeigt werden, was im letzten Kapitel dieser Arbeit bei der Analyse der Regiemethoden näher ausgeführt wird.<sup>205</sup> Steckel stellt demnach den Typus des vitalen «Schauspielerregisseurs» dar, der in erster Linie durch die mimische Vision zur Inszenierung gelangt. Sein Wille zur darstellerischen Verdichtung findet Unterstützung durch die Schaffung einer Textgrundlage, auf

deren glatter sprachlicher Basis sich am wirksamsten ein lebendiger Mimus entwickeln lässt. Zweifellos liegt hier der Grund für seinen wiederholten Gebrauch der in ihrem Wert umstrittenen Shakespeare-übersetzungen Hans Rothes.<sup>206</sup> Ist sprachliche Glätte nicht schon im Original vorhanden, was für die bildgewaltigen und eigenwilligen Sprachformen Schlegels oft zutrifft, so kann es Steckel zu sehr weitgehenden Textverbesserungen und Ergänzungen führen.<sup>207</sup> Einen solchen «dichterischen» Seitensprung weist auch das 12. Bild des ersten Teiles seiner *Heinrich IV.*-Einrichtung auf, in dem der vorgenommene Eingriff bereits über eine verzeihliche Eigenmächtigkeit hinausgeht.

Am Ende der 3. Szene des 5. Aktes (Ebene bei Shrewsbury), in der als Inszenierungsgrundlage benutzten Reclamaausgabe auf Seite 86<sup>208</sup>, findet sich eine für das gutmütige Schwadronierertum Falstaffs typische Stelle. Prinz Heinrich ist soeben auf der Szene erschienen und bittet den von der Schlacht erschöpften Gefährten um sein Schwert. Nach einigen prahlerischen Ausflüchten überlässt Falstaff ihm schliesslich sein Pistol, mit dem bewaffnet Heinrich wieder in die noch unentschiedene Schlacht stürmt, um Percy zum Kampf zu stellen. Falstaff bleibt mit einer ihm von Heinrich überlassenen Flasche Sekt zurück. Darauf Falstaff:

«Gut, wenn Percy noch nicht erstochen ist, so will ich ihn anstechen. (Er zieht den Kork aus der Flasche und trinkt.) Kommt er mir in den Weg, je nun; tut er's nicht, und ich komme ihm freiwillig in den seinen, so soll er eine Karbonade aus mir machen. Ich mag nicht solche grinsende Ehre, als Sir Walter hat. Da lob' ich mir das Leben. Kann ich's davon bringen, gut; wo nicht, so kommt die Ehre ungebeten, und damit aus. (Ab)»

Dieser für die Schelmenphilosophie Falstaffs sehr charakteristische Selbstdisput wird von Steckel wie folgt ersetzt:

«Die Tapferkeit, Heinz, kommt vom Sekt, Geschicklichkeit in den Waffen ist nichts ohne Sekt, denn der setzt sie in Tätigkeit. Daher kommt es, dass Du, Heinrich, tapfer bist, denn das kalte Blut, das Du von Deinem Vater erben musstest, hast Du gedüngt mit wackrem Trinken, so dass Du sehr hitzig und tapfer geworden bist. Wenn ich einen Sohn hätte, der erste menschliche Grundsatz, den ich ihn lehren wollte, sollte sein, der Milch abzuschwören und sich dem Sekt zu ergeben.»

Der Vergleich beider Fassungen zeigt, dass die Textbearbeitung Steckels keine Verbindung mehr zum Gedankengang des resignierenden Falstaff besitzt.

Gliederte Leonard Steckel den gewaltigen Stoff der beiden *Hein-*

rich IV.-Teile in nur 18 Bilder, so umfasste die Einrichtung des *Richard III.* von Leopold Lindtberg immer noch 21. Trotzdem hatte er sich diesmal umfangreicher Striche bedient, als dies sonst bei ihm üblich war.<sup>209</sup> Doch rechtfertigten sich diese, weil sich das den Erfordernissen der modernen Illusionsbühne nur äusserst schwer einzufügende Stück als der eigentliche Koloss unter den Königsdramen ausnimmt. Das Übermass der Dichtung wurde von Lindtberg gestrafft, erlitt aber keine dichterische Einbusse, da er bis auf die Bürgerszene des 2. Aktes und dem 1. sowie 5. Auftritt des 4. Aktes den gesamten Ablauf des Werkes brachte.<sup>210</sup> Es erhellt aus dieser Tat- sache, dass Lindtberg sich im wesentlichen auf geschickte Textstriche beschränken wollte, die dem dramatischen Ablauf dienten, und eine Aufführungsdauer von zirka 3<sup>1/4</sup> Stunden gewährleisteten.<sup>211</sup>

Aufschlussreich für die verschiedene Arbeitsweise ist in diesem Zusammenhang ein ganz äusserlicher Vergleich der Shakespeare-Regiebücher von Lindtberg und Steckel. Bei Steckel springen sofort die zahlreichen Wortergänzungen und Versveränderungen ins Auge<sup>212</sup>, die seinen oft willkürlich anmutenden Willen zu sprachlicher Vereinfachung belegen. Bei Lindtberg hingegen fehlen diese Bearbeitungsmethoden vollständig.

Die Première vom 19. März 1942 führte den Königsdramen-Zyklus dieses Winters zu einem hoherfreulichen künstlerischen Abschluss. Sie setzte den Schlusspunkt zu einem Unternehmen, das in seinem Umfang leider fragmentarisch blieb, das aber sowohl dem vielbeschäftigte Ensemble als auch seinen Leitern einen beachtlichen Erfolg eintrug.

Einen wesentlichen Anteil an diesem nachhaltigen Eindruck hatte zuletzt nochmals Leonard Steckel, welcher der Rolle Richard III., der populärsten Verbrecherfigur Shakespeares, die ganze hinreissende Meisterschaft seines ausdrucksstarken Schauspielertums schenkte.<sup>213</sup> Im Gegensatz zu Albert Bassermann, der 1934 die letzte Zürcher Inszenierung getragen hatte<sup>214</sup>, betonte Steckel in seiner Darstellung das Elementare dieser von einer dämonischen Energie besessenen Mördergestalt der Weltliteratur. Die Bannkraft seiner schauspielerischen Leistung war derart zwingend, dass sich der Kritiker Kissel zu der Äusserung veranlasst fühlte, Steckel «habe mit dieser Gestaltung schauspielerisch etwas vom Besten geboten, was wir je am Schauspielhaus erlebten.»<sup>215</sup> «Die Anerkennungsbeschreibung, die diese theaterkünstlerisch hochgestellte Inszenierung adelt, würde ein Essay erfordern», lässt sich das «Volksrecht» vernehmen.<sup>216</sup> Es fasste damit das Urteil der Zürcher Presse zusammen, welches nach Kissel darin bestand, dass «unser Theater sich nicht nur als künstlerisch

jeder Aufgabe gewachsenes Unternehmen, sondern vor allem als geistige Kampfstätte von sehr fühlbarer Bedeutung für unsere eigene Gegenwart» erwiesen hätte.

Tatsächlich musste der Königsdramen-Zyklus als das von einer weltanschaulichen Aufklärungsabsicht getragene Vorhaben der Theaterleitung erscheinen. So betrachtet, bekam die *König Johann*-Inszenierung grundsätzliche Bedeutung als Symbol des ewigen Kampfes zwischen Krieg und Frieden; *Heinrich IV.* als Gleichnis der sich an der Verantwortlichkeit orientierenden Menschenwürde. *Richard III.* als Sinnbild des Aufstandes gegen den regierenden Verbrecher.

Die Königsdramenreihe, welche mit ihrem riesigen Aufwand an Darstellern ein schwieriges Besetzungsproblem darstellte — das Ensemble musste allein für den *Heinrich IV.* mit 15 Schauspielern und Schauspielerinnen verstärkt werden<sup>217</sup> — erlebte insgesamt 35 Aufführungen.<sup>218</sup> Davon entfielen 10 auf den *König Johann*, 13 auf *Heinrich IV.* und 12 blieben *Richard III.* vorbehalten.

Nach dieser zusammenfassenden Betrachtung des für die Schauspielhausgeschichte bedeutsamen Königsdramen-Zyklus soll der Spielplan wieder seinem chronologischen Verlaufe nach verfolgt werden.

Am 27. September wurde die Komödie *Man kann nie wissen* von Bernhard Shaw aufgeführt, der somit zweimal im Spielplan vertreten war. Das Lustspiel *Major Barbara*, von Leopold Lindtberg am 24. Januar mit Maria Becker herausgebracht, hatte bei den Shawfreunden Zürichs die grösste Zugkraft. Sie wurde 17 Mal gegeben. Eine Woche später, am 4. Oktober, fand unter Steckels Regie die nächste Première statt. Bereits im Programmheft vom 27. September war auf die bevorstehende deutschsprachige Erstaufführung des englischen Schauspiels *Leuchtfeuer* (Thunder rock) von Robert Ardrey hingewiesen worden. Die Uraufführung des Stücks hatte ein Jahr früher am Neighbourhood-Theatre in London aussergewöhnliches Aufsehen erregt.<sup>219</sup>

*Leuchtfeuer* war ein Zeit- und Problemstück von starker Wirkung. Es suchte die Frage nach Wert und Unwert gegenwärtigen Lebens in aufbauender Weise zu beantworten. Das Drama gipfelt in dem Gedanken: Jede Aufgabe, die sich die Menschheit stellt, findet so oder so ihre Lösung. Es bedarf nur der geistigen und werktätigen Mithilfe der Menschen selbst, um sie zu beschleunigen. Der Titel des Stücks wird dadurch zum Symbol: Es ist das Licht der Erkenntnis und des Glaubens an die Zukunft der Lebenden. Der Journalist Cherleston, welcher so sehr an der Lösbarkeit der Gegenwartsprobleme zweifelt, dass er sich als Leuchtturmwärter in die tiefste Weltabgeschiedenheit zurückzieht, spricht aus: «... Ein Problem kann

nur gelöst werden, indem man es anpackt. Wir müssen hineinsteigen, um darüber hinaus zu gelangen. Aus dem Chaos der alten Ordnung müssen wir eine neue erschaffen... Dafür müssen wir kämpfen und arbeiten. Nicht kämpfen, bloss um des Kampfes willen, sondern um aus der alten und bösen Welt eine neue und gute zu machen.»<sup>220</sup> Die Inszenierung Steckels war packend. Sie erzielte mit 21 Aufführungen die zweitgrösste Vorstellungsanzahl der Spielzeit, und bewies, dass das Thema, sich von der Möglichkeit einer glücklichen Zukunft überzeugen zu lassen, die Menschen gläubig bereit fand.

Demgegenüber wurde die am 11. Oktober in Szene gehende *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal vom Publikum vollständig ignoriert. Nach einer einzigen Wiederholung der Tragödie am 15. Oktober musste man die Inszenierung vom Spielplan absetzen. Der Grund für diese eindeutig ablehnende Haltung des Zürcher Publikums mag in dem Umstand erblickt werden, dass die mit klinischen Zügen ausgestattete Elektra-Rolle von einem sich kriegsbedroht fühlenden Publikum kaum begeistert begrüßt werden konnte. Das durch seine Blutrauschvorstellungen gewisse Merkmale einer Dekadenzeit tragende Werk durfte nicht auf zahlreichen Besuch hoffen.

Die mit der Aufführung des *Grossen Welttheaters* in der Spielzeit 1939/40 begonnene Hofmannsthal-Pflege erfuhr mit der *Elektra* eine eigenwillige, wenn auch nicht sehr glückliche Fortsetzung. Die wenig befriedigende Titelrollenträgerin, die gastierende Margarethe Schell-von Noë, trug einen Hauptanteil an der von der Presse kritisch aufgenommenen Vorstellung.<sup>221</sup> Maria Becker in der anspruchsvollen Rolle Klytämnestras stand künstlerisch im Mittelpunkt der wiederum von Oskar Wälterlin geleiteten Inszenierung.<sup>222</sup>

Nach einem beifällig vermerkten Gastspiel am 13. Oktober, das die bereits 1917 in der Schweiz entstandene «Geschichte vom Soldaten» von C. F. Ramuz, in der Nachdichtung von Hans Reinhart und mit der Musik von Igor Strawinsky, unter der musikalischen Leitung Hermann Scherchens, vermittelte, schloss sich am 16. Oktober die einzige Ibseninszenierung dieser Spielzeit an. Karl Paryla erhielt mit *John Gabriel Borkmann* seine erste Regieaufgabe gestellt. Wolfgang Heinz spielte die Titelrolle und schuf mit seiner Darstellung eine Gestalt voll packender Eindringlichkeit.<sup>223</sup> Die Aufführung wurde zum ersten Male am 18. Oktober und letztmals am 5. November wiederholt. Insgesamt kam es zu 9 Vorstellungen. Zwei davon fanden auf Abstechern statt. Am 3. November wurde mit dem Stück die Gastspielsaison in Schaffhausen eröffnet. In Winterthur ging es am 11. November in Szene.<sup>224</sup>

Der Monat November stand im Zeichen eines überragenden künst-

lerischen Erfolges: im Zeichen des *Tasso*. Goethe setzte sich, wie schon in der Spielzeit 1939/40, erneut als zugkräftigster Autor an die Spitze des Spielplans.

Innerhalb des verflossenen Dezenniums geschah es zum erstenmal, dass das Schauspielhaus das Wagnis einer *Tasso*-Aufführung unternahm. Diese Tatsache belegte die besonderen Anforderungen, die das Werk stellte, und es war bezeichnend, dass die letzten Zürcher *Tasso*-Vorstellungen von auswärtigen Gastspieltruppen dargeboten worden waren.<sup>225</sup> Der Inszenierung Oskar Wälterlins fiel daher grosse Bedeutung zu. Sie konnte als Ausdruck eines gefestigten künstlerischen Selbstvertrauens aufgefasst und als Beweis hochgesteckter Spielplanziele angesehen werden. Nach den beiden *Faust*-Teilen der vorletzten Saison, und der in der gesamten Schweiz gefeierten *Iphigenie* des vergangenen Jahres, stellte das Werk Goethes für den Spielplan eine neue Krönung dar.

Wie immer bei dichterisch bedeutenden Anlässen, schickte Wälterlin auch diesmal der Aufführung eine Vorfeier voraus. Am Sonntag, den 9. November, führte am Vormittag das Theater eine Veranstaltung durch, in deren Mittelpunkt eine *Tasso*-Deutung des Zürcher Universitätsdozenten Dr. Emil Staiger stand, umrahmt von Rezitationen der Mitglieder Ernst Ginsberg und Kurt Horwitz.<sup>226</sup> Die Dichtung erlebte am darauffolgenden Donnerstag, den 16. November, ihre festliche Première. Der Kassenerfolg der Aufführung war verblüffend. Er dokumentierte aufs neue, dass die Zugkraft der Klassiker immer noch im Ansteigen begriffen war. Ein Blick auf die Spielplanübersichten führt dies deutlich vor Augen.<sup>227</sup>

Die Inszenierung Wälterlins beherrschte bis zum 16. Januar 1942, also genau zwei Monate, den Spielplan, und erreichte mit 23 Vorstellungen den Aufführungsrekord dieser Spielzeit. *Tasso* wurde lediglich von *Faust* und *Götz von Berlichingen* übertroffen, die beide eine noch darüber liegende Anzahl von Aufführungen erzielten.<sup>228</sup> Der *Götz*-Erfolg aus dem Jahre 1938 muss freilich unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden, da die besonderen Zeitumstände einen ungemein aktuellen Hintergrund zur Aufführung bildeten. Der *Tasso* konnte mit einer derartigen Zeitbezogenheit nicht aufwarten. Sein grosser Erfolg beruhte in der Erkenntnis der dichterischen Schönheit und lieferte den Beweis für die stufenweise erfolgte künstlerische Erziehung des Zürcher Publikums durch eine umfassende Klassikerpflege. Der «*Tages-Anzeiger*» umschrieb die inneren Gründe der zu einem so populären Erlebnis werdenden Vorstellung mit folgenden Worten: «Wir fühlten es zu deutlich nicht nur im eigenen Empfinden, sondern in jenem Gemeinschaftserlebnis von Bühne und Thea-

tergemeinde, das wie ein Feuer um sich griff: Die grauenhaften Nöte im Innern Tassos, deren Anlass in einer gesicherten Welt so klein und geringfügig erscheinen mochten, sind nicht Dichtergespinst oder Selbstquälerei des Poeten, sondern die ewige Geburtsqual allen Lebens, das nur bestehen kann, wo der Geist die Materie beseelt, und untergehen muss, wenn frevlerische Verblendung den Geist verachtet und die Freiheit schändet.»<sup>229</sup>

Das Ensemble entledigte sich auch dieser anspruchsvollen Aufgabe mit ausserordentlicher Spielkultur. Es hatte mit Ernst Ginsberg (Tasso), Kurt Horwitz (Herzog), Maria Becker (Sanvitale), Margarethe Fries (Eleonore d'Este), und Wolfgang Heinz (Antonio) fünf Künstler zur Verfügung, die den hohen Anforderungen der Rollen vollauf gerecht wurden. Namentlich Ernst Ginsberg als Tasso bot eine mit letzter Hingabe erfüllte künstlerische Leistung. Seiner unvergesslichen Mephisto-Darstellung und der letztjährigen Orest-Wiedergabe stellte er eine Tasso-Gestaltung zur Seite, die ihre schöpferische Ausdruckskraft von einer stark ausgeprägten persönlichen Sensibilität herbezog.<sup>230</sup>

Nach der *Iphigenie* und den *Gespenstern* erlebte die *Tasso*-Inszenierung die meisten auswärtigen Aufführungen. Sie wurde nicht nur durch Gastspiele in den Theatern von Winterthur, Schaffhausen, Aarau und Genf ins Volk getragen, sondern fand auch eine ausgezeichnete Aufnahme als Freilichtaufführung im Hofgut Gümligen bei Bern, die im Rahmen einer «Helfende Kunst» betitelten Wohltätigkeitsveranstaltung dargeboten wurde. Die Verwirklichung dieser bernländischen Freilichtaufführung war einem Patronatskomitee mit Frau Bundesrat von Steiger und Herrn Regierungspräsident Gafner zu verdanken, die das Ehepaar Rufener dazu gewannen, ihr reizvolles, in der Mitte des 18. Jahrhunderts erbautes Schlosschen in Gümligen für diesen künstlerischen Plan zur Verfügung zu stellen. Garten und Hof erwiesen sich als ideal geeignete Stätte, dieses in der Schweizer Theatergeschichte bisher einmalig gebliebene Vorhaben in die Tat umzusetzen. Geben wir dem Kritiker des «Berner Tagblattes» das Wort, der in anschaulicher Weise die lokalen Gegebenheiten wie folgt beschreibt: «Das in der Mitte des 18. Jahrhunderts für Beat von Fischer-Reichenbach erbaute Schlosschen bot für den ersten Akt die unter der Terrasse gelegene weite Rasenfläche, von Obelisken umschränkt, hernach für die folgenden Bilder den lauschigen Hain mit den Rokokofiguren unter grossen Bäumen, sodann für die intimere Innenszene den nördlich gelegenen geschlossenen Hof, umrahmt von Säulengalerien mit zeitgenössischen Fresken.»<sup>231</sup> Ein besonderer Reiz der Aufführung lag im System der

«wandernden Bestuhlung», die, dem simultanen Aufführungsstil entsprechend, von Aktschauplatz zu Aktschauplatz vom Zuschauer mitgeführt wurde. Der Geist der landschaftlichen Umgebung machte die Aufführung zu einem einmaligen Stimmungserlebnis, das leider infolge des einbrechenden Regens vor dem letzten Szenenwechsel etwas beeinträchtigt wurde.<sup>232</sup> Aber selbst durch diese unvorhergesehene Störung entstand für die zahlreich erschienenen Gäste, unter denen sich nach dem Berner Bericht Bundespräsident Etter, Bundesrat von Steiger und eine grosse Anzahl Berner Theaterpersönlichkeiten befanden, ein selten schöner Eindruck. Er bestärkte den Wunsch, die durch den Krieg bedingte kulturelle Abgeschlossenheit der Schweiz durch künstlerisch hochwertige Austauschgastspiele von Kanton zu Kanton zu überwinden. Mit der vom Ensemble des Zürcher Schauspielhauses in Gümligen veranstalteten Freilichtaufführung wurde das Interesse der einheimischen Theater vermehrt auf die befruchtende Wirkung ausserkantonaler Gastspiele gelenkt.<sup>233</sup>

Bis zum Jahresende herrschte im Spielplan eine heitere Note vor. Begonnen hatte sie am 23. Oktober mit einer Neuinszenierung der Komödie *Ingeborg* von Curt Goetz. Weitergeführt wurde sie am 6. November mit der Schweizer Erstaufführung des von Hans Schlegel übersetzten spanischen Barocklustspiels *Der Ritter vom Mirakel*. Ausserhalb der Reihe heiterer Stücke stand eine von Leonard Steckel meisterhaft gefügte Inszenierung des *Fuhrmann Henschel* am 22. November, in der Heinrich Gretler einen menschlich fesselnden Henschel gab.<sup>234</sup> Die Hauptmannpflege, in der vergangenen Saison durch die *Ratten* begründet, wurde mit dieser Einstudierung eindrucksvoll fortgesetzt. Sechzehn Wiederholungen bestätigten, welche Begabung das Schauspielhaus in Leonard Steckel besass, dessen künstlerische Veranlagung aus naturalistischen Werken immer die dichtesten Wirkungen herausholte.

Wiederum der heiteren Unterhaltung diente die am 29. November erfolgte Aufnahme des musikalischen Spiels in zwei Akten *Meine Schwester und ich* von Berr und Verneuil in der Text- und Musikbearbeitung Ralph Benatzkys. Den Gipfel des Humors erklimm der Spielplan neuerdings am Silvesterabend, als Leopold Lindtberg seinen traditionellen Wiener Theaterspass, diesmal die Nestroyposse *Einen Jux will er sich machen*, witzig aufgeputzt den entzückten Zuschauern präsentierte. Karl Paryla als Weinberl und Grete Heger als Christopherl paradierten in Rollen, die keinen Zweifel über ihren Geburtsort aufkommen liessen.<sup>235</sup>

Auf den 16. Dezember fiel noch die bereits für den August geplante Neuinszenierung des *Tell*. Die Anregung zu dieser Aufführung

ging in den Frühsommer zurück, als den städtischen Behörden der Vorschlag unterbreitet wurde, durch finanzielle Unterstützung eine Aufführungsreihe des Nationaldramas während des Monats August im Stadttheater zu ermöglichen. Durch eine würdige Neuinszenierung sollte die Teilnahme Zürichs an der 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft unterstrichen werden. Mit einer Extraspende von Fr. 20 000.— sicherte die Stadt Zürich der Aufführung eine vollständige szenische und kostümliche Neugestaltung. Die obligatorischen, weil durch Subventionsvertrag vorgeschriebenen Schülervorstellungen, erhielten damit besonderen Charakter. Die Ausstattung war dem Zürcher Maler und Graphiker Pierre Gauchat anvertraut worden, dessen Bühnenbilder eine ausdrucksstarke Mischung von stimmungsvollem Naturalismus und sinnvoller Stilisierung anstrebten. Die dekorativen Wirkungen kamen dem romantischen Empfinden der Jugend stärker entgegen als die wuchtigen, dem festlichen Glanz aus dem Wege gehenden Bildeindrücke Teo Ottos. Im Mittelpunkt der Aufführung stand wieder der volkstümliche Tell Heinrich Gretlers, dessen Rollenwiedergabe seit der Aufführung des Jahres 1939 zu einem schweizerischen Theaterbegriff geworden war. Neu war an dieser von Oskar Wälterlin geleiteten Inszenierung aber die gesamte andere Rollenbesetzung. Wälterlin hatte im Jubiläumsjahr der Eidgenossenschaft für eine «authentische» Wiedergabe gesorgt, da das ganze Ensemble ausnahmslos von schweizerischen Künstlern gebildet wurde.<sup>236</sup>

Der Monat Januar des neuen Jahres brachte zuerst, am 15. Januar, eine amerikanische Novität, die Komödie *Hier schlief George Washington* von M. Hart und G. S. Kaufmann. Der amerikanische Humor fand, wie schon ein Jahr früher bei Irvin Shaws *Feine Leute*, wenig Liebhaber. So musste das Stück nach der fünften Vorstellung am 25. Januar vom Spielplan abgesetzt werden. Dafür vermittelte die am 29. Januar in Szene gehende Aufführung eine um so grösse Wiedersehensfreude. Mit seinem frühen Meisterwerk *Liebelei* betrat Arthur Schnitzler, der innige Verkünder Wiener Landschaft und Wesensart, zum ersten Male seit 1936 wieder die Zürcher Bühne.<sup>238</sup> Trotz der leichten Verstaubtheit dieser weltschmerzlerischen Dichtung hätte die eigenartig klingende Saite, «deren Ton jedes Herz unverständlich mit Rührung, mit Entzücken... und mit melancholischer Nachdenklichkeit durchdringt»<sup>239</sup>, das Zürcher Publikum stärker berühren müssen, wenn gewisse gefühlsmässige Voraussetzungen vorhanden gewesen wären. Es erwies sich, dass das Publikum die Gefolgschaft versagte, wo es auf seelische Gleichgestimmtheit ankam. Denn wenn auch ein spürbarer Hauch von Müdigkeit und

Kraftlosigkeit das impressionistische Stück durchweht, so lebt es doch aus einer Poesie der Herzen, die volksliedhafte Eigenart besitzt. Das Echo der unter Karl Paryla stehenden Inszenierung gab zu erkennen, dass der Sinn und das Verständnis für die feinsinnige Nervenkunst Schnitzlers in Zürich nicht sehr verbreitet waren. Es verkündete sich mit dieser Haltung auch wohl eine grundsätzliche Einstellung.

Das Publikum wollte sich nicht im Stimmungshaften verlieren, es verlangte nach Werken, welche Kraft zur Überwindung der Zeitnöte spenden konnten. Demzufolge lehnten die Zürcher nicht nur das einseitige politische Zeitstück ab, sondern sie verhielten sich im grossen und ganzen auch gegenüber dem modernen Gegenwartsdrama zurückhaltend.<sup>240</sup> Das eine wie das andere wurde nur dann lebhaft begrüsst, wenn der politische Sinn hinter eine dichterisch erlebte Idee zurücktrat, oder wenn die Übertragbarkeit des Dramaproblems in die Gegenwart geistige Bereicherung versprach. Der einzigartige Fall, dass ein eindeutig politisch-weltanschauliches Kampfstück zum allergrössten Theatererfolg der hier zur Behandlung stehenden Wälterlinschen Direktionszeit wurde, stellt einen Grenzfall dar. Denn sein Autor John Steinbeck schuf mit seinem Schauspiel *Der Mond ging unter* ein Zeitstück, in dem das Problem der Freiheit wie in keinem anderen zeitgenössischen Drama des zweiten Weltkrieges in einem auch für die schweizerischen Verhältnisse Gültigkeit erhaltenden Sinn zur Schicksalsfrage erhoben wurde. Das Zürcher Publikum bekannte sich, wie das Beispiel zeigt, in einem solchen Augenblick rückhaltlos zur politischen Tendenz. Es anerkannte sie aber erst dann, wenn die unmittelbare Lebenssphäre berührt wurde.

Wälterlins Erkenntnis der psychologischen Gegebenheiten seines Publikums und der besonderen Aufgabe des Schauspielhauses führte dazu, dass er sich auf kein politisches Tagestheater festlegte und die Voraussetzungen jeweils gründlich abwog, bevor er ein Stück wie das Steinbecks zur Aufführung brachte. Schon früh hatte er die schädlichen Einflüsse bedacht, die von einem politischen Theater ausgehen konnten. Erst das Wissen um die tatsächlichen Erfordernisse seines Theaters gab ihm die Möglichkeit, den Spielplan den lokalen und nationalen Notwendigkeiten anzupassen. Im Rückblick auf den politischen Kampfcharakter der vor seinem Direktionsbeginn liegenden Theaterjahre gelangte er zur entscheidenden Einsicht. Sie lautete: «Dieses antifaschistische Theater schuf eine Kampfgemeinschaft und gab dieser sogleich ein scharfes Profil. Sie war aber zu einseitig negativ, um konstruktiv in die Zukunft zu wirken... Sie war auch zu sehr Plakat eines Fremdkörpers, zog wohl diejenigen

unseres Landes an, die die Lage erkannten, stiess aber die anderen, welche noch nicht überschauten, was kommen sollte, durch ihre Schärfe ab, und riskierte damit, Wasser auf die Mühle dessen zu leiten, der den Angriff an sich verdiente.»<sup>241</sup> Indem sich Wälterlin von einem so gearteten Tendenztheater sehr klar distanzierte, erzog er Ensemble und Publikum zu einer über den Tag hinaus reichenden geistigen Grundhaltung. Er schuf sich damit zugleich einen um so wirksameren Resonanzraum: Er würde unmissverständlich gehört werden, wenn im Augenblick der Gefahr die bündige Antwort erteilt werden musste.

Die wenigen *Liebelei*-Aufführungen gaben zu erkennen, dass das Publikum, trotz der auf hoher Stufe stehenden Wiedergabe der Dichtung, weitgehend unberührt blieb. Einige Zeitungsmeldungen stellen den Zürchern das Zeugnis eines lachbereiten Publikums aus. So äusserte Bernhard Diebold in seiner lobenden «Tat»-Kritik vom 30. Januar im Hinblick auf das Verhalten des Publikums verärgert: «... Es musste jeden Mitühlenden schmerzlich bewegen, dass sich ein Teil des Publikums ein amüsiertes Kichern über diese Kußszene leistete — als sässe es mitten im Dialektlustspiel.»<sup>242</sup> Freilich zeigte Diebold mit dem Nachsatz, die hässliche Heiterkeit habe sich im dritten Akt gelegt, noch weit mehr Resignationsvermögen als eine aufgebrachte Einsenderin der «Neue Zürcher Nachrichten». Diese zieht in einem geharnischten Protest über ihre Mitbürger her und gibt den Wohlgesinnten unter ihnen den temperamentvollen und keineswegs schmeichelhaften Ratschlag: «Wer Studien über die Reaktion unseres durchschnittlich gebildeten Publikums auf feinere Seelenschwingungen machen will, besuche eine der vielleicht noch fälligen Aufführungen des Stücks. Er studiere die Gesichter seiner Umgebung, vor allem der Weiblichkeit. Das Ergebnis ist ungemein interessant und deprimierend.»<sup>243</sup>

Im Hinblick auf die Wirkungen impressionistischer Theaterkunst sind diese kritischen Bemerkungen sehr aufschlussreich. Sie verdeutlichen, dass bei der Festlegung der künstlerischen Ziele des Schauspielhauses die Eigenart des wirklichkeitsnah und nüchtern empfindenden schweizerischen Volkscharakters einkalkuliert werden musste. Es wird jetzt auch verständlich, warum der dieser Veranlagung mit psychologischer Überlegung entgegenkommende neue Darstellungsstil Wälterlins als solcher vom breiten Publikum gar nicht empfunden wurde. Es verspürte nicht das Andersartige der Inszenierungsweise, sondern sah sich einer künstlerischen Gestaltungsart gegenübergestellt, die seinem eigenen realen Fühlen und Denken weitgehend entsprach. Der auf Gegenständlichkeit im Sprachlichen wie

Schauspielerischen gerichtete Ausdruckswille deckte sich mit dem Lebensgefühl des Publikums und es entstand eine unmittelbare Wechselbeziehung. Konnten diese Stilbestrebungen Wälterlins — von der einzelnen Dichtergestalt her beurteilt — nicht immer als deren vollkommene künstlerische Entsprechung anerkannt werden, so erhielten sie durch die Rücksichtnahme auf die wesensmässigen Eigenarten des Publikums doch Sinn und Berechtigung.

Je weniger die Menschen im Theater von einer für sie wertlos gewordenen Art der Lebensbetrachtung beeindrückt wurden, um so stärker fühlten sie sich von jenen Dichtungen angezogen, aus denen ein lebendig gebliebenes Ethos sprach. Bei der Aufführung der *Braut von Messina* in der Inszenierung Leopold Lindtbergs wurde erneut fühlbar, was der Zürcher Theatergemeinde die Klassiker bedeuteten. Wälterlin war mit dieser Aufführung einen Schritt weitergegangen auf dem Wege zu einer zeitbezogenen Klassikerpflege. Das von Schiller zwei Jahre vor seinem Tode geschriebene Werk bezeichnete eine Dichtung der Zeitenwende; es stand als Kunstwerk zwischen den Ereignissen, die mit dem Zusammenbruch des ersten Deutschen Reiches und dem europäischen Herrschaftsanspruch Napoleons gekennzeichnet waren. Eugen Müller, der verdienstvolle Förderer der Zürcher Jugendtheatergemeinde, betonte in seinem am 9. Februar vor den Mitgliedern des Theatervereins gehaltenen Einführungsvortrag besonders die bestürzende Zeitnähe der Tragödie. Die Gültigkeit der Schillerschen Sentenzen sicherte den Erfolg der Aufführung. Sie waren aber nicht allein entscheidend. Leopold Lindtberg gelang mit Ellen Widmann (Isabella), Wolfgang Langhoff (Don Manuel), Ernst Ginsberg (Don Cesar), Maria Becker (Beatrice) und der wirkungsvollen Aufteilung der Chöre in zwei Gruppen zu je acht Sprechern eine Gestaltung<sup>244</sup>, «die nicht nur ein bemerkenswertes Experiment, sondern eine erschütternde Wiedergeburt klassischer Grösse...»<sup>245</sup> darstellte.

Auch Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* war Lindtberg anvertraut. Er inszenierte die Kindertragödie, in Übereinstimmung mit dem Dichter, naiv und heiter. Sie war trotzdem nicht in der Lage, das breite Publikum zu interessieren. Wedekind, der mit diesem Stück beabsichtigte, «die Erscheinungen der Pubertät bei der heranwachsenden Jugend poetisch zu gestalten, um denselben bei Erziehern und Eltern zu einer humaneren, rationelleren Beurteilung zu verhelfen»<sup>246</sup>, blieb in Zürich weiterhin unpopulär. Der Presseerfolg konnte für den ausgebliebenen Widerhall beim Publikum nicht entschädigen.<sup>247</sup> So beruhte der Gewinn der Einstudierung einzig in der Tatsache, dass Wedekind nach fünf Jahren, 1937 war *Musik* gegeben worden<sup>248</sup>, im Zürcher Spielplan berücksichtigt worden war.

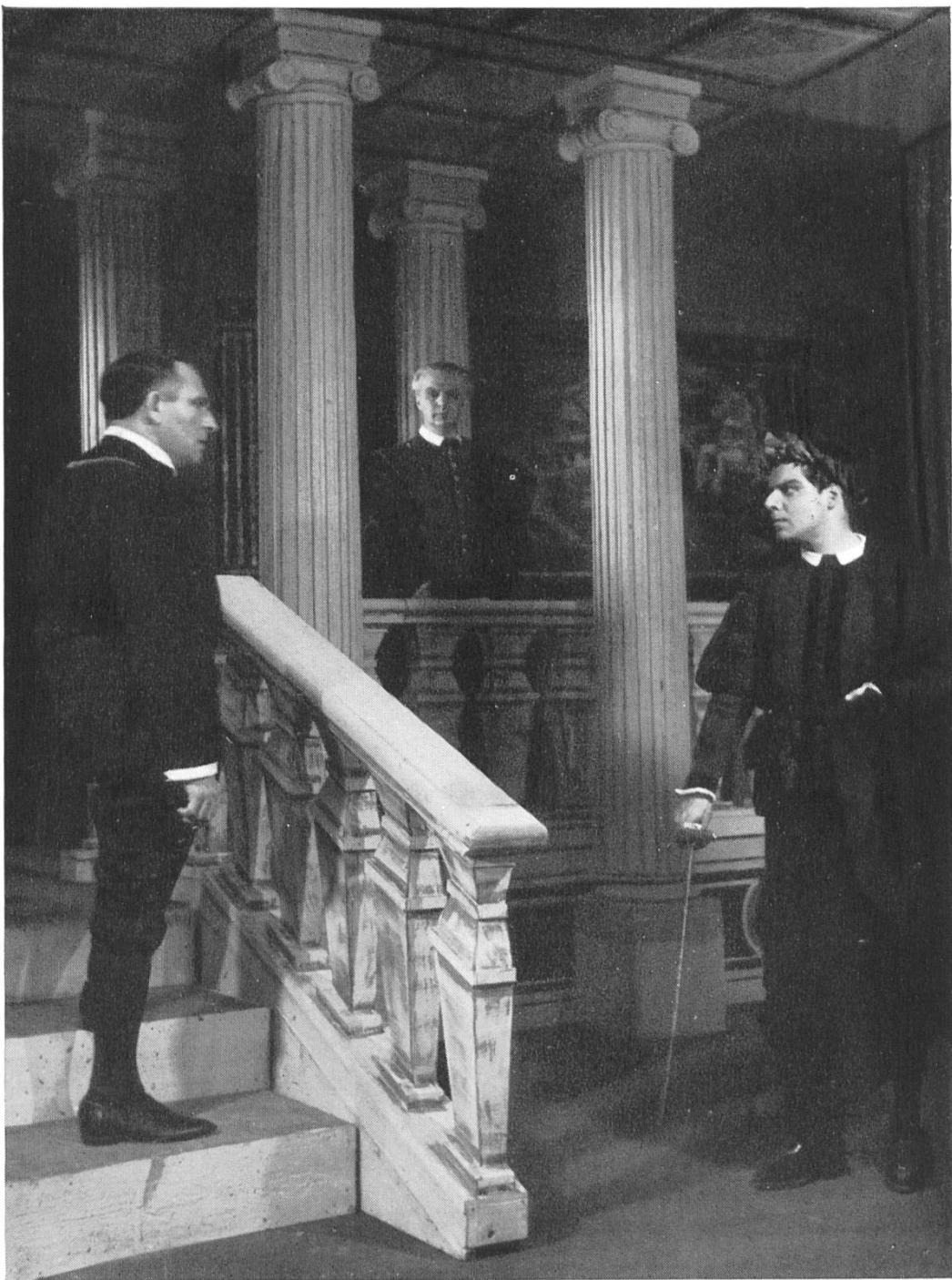
Zwar hatte das Spielplanprogramm von 1939/40 seinen *Liebestrank* versprochen. Aber der Plan blieb unausgeführt.<sup>249</sup> Die Darstellung von *Frühlings Erwachen* war der einzige Beweis der Verbundenheit, den das Schauspielhaus dem in der Schweiz aufgewachsenen Dichter entgegenbrachte. Erinnern wir uns. Im Jahre 1872 erfolgte die Übersiedlung der Familie Wedekind ins aargauische Schloss Lenzburg, dessen romantische Umgebung manchen lyrischen Grundton zu seiner 1891 vollendeten und bei Jean Gross in Zürich erstmals in Buchform erschienenen Kindertragödie lieferte. Die in Lenzburg verbrachte Jugendzeit, die mehrere Jahre dauernde journalistische Mitarbeit an der «Neue Zürcher Zeitung», und die spätere Tätigkeit als Reklamechef bei dem 1890 gegründeten «Maggi»-Unternehmen in Kemptthal, bildeten den äusseren Rahmen dieser Beziehungen zur Schweiz.

Was bis zum Beginn der Zürcher Theaterfestwochen im Juni, an denen dieses Jahr neben dem Stadttheater auch das Schauspielhaus teilnahm, noch gespielt wurde, kann mehr oder weniger als eine bunte Auslese aus dem europäischen Dramenrepertoire betrachtet werden. Einem französisch-russischen Einakterabend, an dem *Heirat wider Willen* von Molière, *Er ist an allem schuld* von Tolstoi, *Mimensiege* und *Ein ruhiges Heim* von Courteline zur Darstellung gelangten, folgte im Rahmen der Zürcher Modewoche am 5. März Eduard Bourdets Komödie *Das schwache Geschlecht*. Darauf fand am 28. März die Première des kaum beachteten englischen Lustspiels *Regen und Wind* von Merton Hodge statt. Der 9. April vermittelte mit der Tolstoidichtung *Der lebende Leichnam* einen starken Theatereindruck. Karl Paryla als Fedja hatte an ihm grössten Anteil. «Hier ist unstreitig ein Höchstes an spielerischer Intensität erreicht, ein Gipfpunkt im Tragischen...», schrieb «Die Weltwoche» am 17. April über die glänzende Darstellung Parylas, der zeigte, über welche Verinnerlichung er verfügte, wenn straffe Selbstdisziplin den künstlerischen Willen leitete. Marcel Pagnols südfranzösisches Volksstück *Marius*, das acht Tage später, am 18. April, unter Leonard Steckels Spielleitung aufgeführt wurde, übertraf die 14 Wiederholungen der Lindtbergschen Inszenierung des *Lebenden Leichnams*. Der Heiterkeit und dem Charme der Menschen und Landschaft Pagnols widerfuhr eine so liebenswerte Wiedergabe, dass das «St. Galler Tagblatt» vom 23. April die einfache Marseiller Hafengeschichte als das Sympathischste empfand, was im Laufe dieser Spielzeit an modernen Stücken über die Zürcher Bühne gegangen sei.<sup>250</sup> — Das in Deutschland und Österreich vielgespielte Zweipersonenstück *Karl III. und Anna von Österreich* von Manfried Rössner

bildete den Übergang in das literarisch nochmals hochbefrachtete Programm der Zürcher Junifestspiele.

Als Kernstück der vom 30. Mai bis 23. Juni dauernden Festwochen war am Stadttheater Paul Claudels und Arthur Honeggers gewaltiges Poème *Jeanne d'Arc au bûcher* anzusehen, das nach grossen Auslandserfolgen hier mit Maria Becker und Heinrich Gretler in den Sprechrollen seine schweizerische Erstaufführung erlebte. Die deutsche Nachdichtung des dramatischen Oratoriums stammte von Hans Reinhart. Obwohl die Beschaffung von Ein- und Ausreisevisen für ausländische Gäste sowie die Beibringung des nötigen Aufführungsmaterials die allergrössten Schwierigkeiten bereitete, hielt Operndirektor Karl Schmid-Bloss an der internationalen Besetzung der Theaterwochen fest. Wilhelm Furtwängler dirigierte in diesem Jahr die *Götterdämmerung*. Neben der unerreichten norwegischen Wagnersängerin Kirsten Flagstad glänzten Max Lorenz von der Berliner Staatsoper als Siegfried und Ludwig Weber von der Münchner Staatsoper als Hagen. Dem Gesamtprogramm des Stadttheaters eingegliedert waren sodann eine Inszenierung *Die Schweigsame Frau* von Richard Strauss, eine *Rigoletto*-Aufführung mit Heinrich Schlusnus in der Titelpartie, mehrere *Fidelio*-Darbietungen mit Kirsten Flagstad als Leonore, und ein grosser Ballettabend unter der musikalischen Leitung des Genfer Dirigenten Ernest Ansermet mit Werken von Debussy, Manuel de Falla und Maurice Ravel. Die solistische Mitwirkung Serge Lifars, des weltberühmten Ballettmeisters der Grand Opéra in Paris, verlieh der Ballettveranstaltung einen ganz besonderen künstlerischen Glanz.

Die Leitung des Schauspielhauses hatte ihrerseits von der Beziehung ausländischer Gäste abgesehen. Sie stützte sich auf ihr ständiges Ensemble und erfüllte den eigentlichen Zweck der Junitheaterwochen, für selten gespielte, literarisch wertvolle Werke einzutreten, durch die festspielmässig hergerichteten Aufführungen von Aischylos' dreiteiliger *Orestie*, Shakespeares *Sturm* und Joseph Viktor Widmanns *Maikäfer-Komödie*. Nach dem Königsdramen-Zyklus, dem *Tasso* und der *Braut von Messina* ging der Spielplan im Juni somit einem nochmaligen Höhepunkt entgegen. Denn das innerhalb der Schweizer Theatergeschichte erstmalige Ereignis einer eigenen *Orestie*-Aufführung liess einen hohen Kunstgenuss erwarten. Den Festspielreigen eröffnete am 28. Mai Leonard Steckels *Sturm*-Inszenierung. Damit holte das Schauspielhaus sein bereits zu Beginn der vergangenen Saison gegebenes Versprechen nach, Shakespeares Alterswerk in Zürich als Erstaufführung herauszustellen. Steckels Stückeinrichtung tastete diesmal den dramaturgischen Aufbau der Schlegelschen Übersetzung



Goethe: «Torquato Tasso»

Inszenierung: Oskar Wälterlin Bühnenbild: Teo Otto  
Tasso: Ernst Ginsberg



Shakespeare: «Die lustigen Weiber von Windsor»

Inszenierung: Leonard Steckel  
Maria Becker, Margarethe Fries

nicht an. Immerhin zeigte seine gründliche Textbearbeitung auch hier die ständige Bemühung des Regisseurs, den sprachlichen Ausdruck zu glätten. Die Drehbühne half ihm, das phantastische Gaukelwerk des Inselmärchens in fliessender Bewegung zu halten. Es gelang Steckel ein meisterhafter Ausgleich zwischen den lyrisch-verzauberten, den dramatisch-ernsthaften und den heiter-koboldischen Szenen. Der Schauspieler Steckel vollbrachte zu allem noch in der Rolle des Caliban eine sensationelle schauspielerische Leistung. Die ausverkaufte Première errang einen grossen Festspielerfolg. Schon die Sturmszene des Anfangs, in welcher der Spielleiter von den zerfetzten Segeln, den in den Strickleitern und Tauen hängenden Matrosen bis zur flackernden Laterne und der lärmenden Schiffsglocke, alles in tobenden Aufruhr versetzte, trug den begeisterten Applaus des Publikums ein.<sup>252</sup> Bernhard Diebold bezeichnete es als «eine poetische Leistung, aus diesem vor Max Reinhardts bewundernswertem Beispiel kaum je befriedigend spielbaren Märchen ein wirkliches Theaterstück geschaffen zu haben.»<sup>253</sup> «Diese Wesen mit den Dämonen und winzigen Elfengeistern, mit würdestolzen Fürsten und betrunkenen Matrosen im Gesamtbild der barocken Szene vereinigt und bald elegisch, bald drastisch verlebendigt zu haben — das war eine Meisterleistung des Spielleiters Steckel.»<sup>254</sup> Bis auf eine einzige Zürcher Pressestimme, derjenigen Peter Schmids in «Die Weltwoche», spendeten alle Zeitungen der Aufführung unumschränktes Lob.<sup>255</sup>

Im Anschluss an die Première *Der lebende Leichnam* vom 9. April war Leopold Lindtberg an die Vorbereitung seiner nächsten Regieaufgabe gegangen. Wie schon bei den *Faust*-Inszenierungen knüpfte sich sein Name auch anlässlich der Aufführungsarbeiten zu Aischylos' gewaltiger *Orestie*-Trilogie an eines der wichtigsten Daten der schweizerischen Theatergeschichte. Denn mit der Inszenierung der den Anfang des abendländischen Theaters bezeichnenden Dichtung war für das Schweizer Theater das Ereignis der Erstaufführung verbunden, wenn wir vom Gastspiel Max Reinhardts im Jahre 1917 absehen.

Obwohl es als künstlerischer Fortschritt anzusehen war, wenn infolge der mit der letzten Saison gestiegenen Besucherzahlen die monatlichen Inszenierungen auf durchschnittlich zwei beschränkt blieben, so musste eine vierzehntägige Probezeit für die Einstudierung der *Orestie* mit ihren schwierigen Chorszenen völlig unzureichend erscheinen. Tatsächlich hatte Lindtberg aber — von einer sechs-wöchigen schöpferischen Vorbereitungszeit abgesehen — ganze zwölf Probentage zur Verfügung, um das Riesenwerk szenisch festzulegen. Denn erst am 30. Mai, am Morgen nach der bejubelten *Sturm*-Première, waren seine wichtigsten Hauptdarsteller Heinz, Stöhr, Hor-

witz, Ginsberg und Becker frei, und schon am 11. Juni fand die Première statt. Die während der *Braut von Messina*-Inszenierung gesammelten Erfahrungen in der Behandlung des antiken Chores leisteten Lindtberg sehr gute Dienste. Durch das Prinzip der Aufteilung der Chöre in einzelne Solostimmen und sorgsam geführte Sprechgruppen holte seine Chorregie starke Wirkungen heraus. Den Riesenbau der attischen Trilogie teilte er in die notwendigen sechs Bilder auf, welche eine Spieldauer von zirka drei Stunden ergaben.<sup>256</sup> Eine einzige Pause nach dem «Totenopfer» wahrte den Gesamteinindruck von drei spannungsgeladenen Akten. Im Gegensatz zu der Berliner Staatstheaterinszenierung aus dem Jahre 1936, die Lothar Müthel leitete, beruhte die Zürcher Wiedergabe der Dichtung nicht auf der Übersetzung Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs, die durch die Verwendung christlicher Motive schwere Verwirrung stiftete. Lindtberg hatte vielmehr die lyrisch-beschwingte Sprachschöpfung Karl Vollmoellers, die schon Max Reinhardt benutzt hatte<sup>257</sup>, der absichtsvoll vereinfachten Wilamowitz-Moellendorffs vorgezogen.

Die Gewalt des Werkes, das Aischylos auf dem Wege der läuternden Einordnung in die Gemeinschaft mit der Gottheit zeigt, bedrückte das Publikum. Am mangelnden Besuch dieses Theaterereignisses wurde somit offenbar, dass sich die Nachwelt dem strengsten und zugleich fernsten antiken Dichter nicht mehr nahe genug verpflichtet fühlte. Es fehlten die geistigen Voraussetzungen, die es ermöglichten, Aischylos dem modernen Menschen in vollem Masse zu erschliessen. Das Publikum war gezwungen, sich an den äusseren Ablauf der greuelvollen mykenischen Königssage zu halten. Und es zeigte sich, was schon bei der Hofmannsthalschen *Elektra*-Aufführung zum Ausdruck kam, dass die selbst von einem blutigen historischen Ablauf bedrohte Zuschauergemeinde die Schrecknisse des Geschehens nur mit tiefer Depression entgegennehmen konnte. Gleichwohl schmälerte diese Tatsache die unerhörte Leistung des Willens und der Kunst, die das Ensemble mit dieser Aufführung vollbrachte, nicht. Auch die *Orestie*-Einstudierung des Kriegssommers 1942 gehört in die Reihe der grossen literarischen Verdienste der Direktion des Schauspielhauses.

Den Abschluss der Theaterwochen und damit der Spielzeit bildete am 20. Juni die postume Uraufführung der tiefsinngigen *Maiküfer-Komödie* des Schweizers Joseph Viktor Widmann, an dessen 100. Geburtstag am 22. Februar in einer Gedenkfeier im Schauspielhaus erinnert worden war. Fünfundvierzig Jahre nach ihrem Entstehen erlebte die weltanschauliche Tierkomödie ihre späte Bühnen-gestaltung. Widmanns andere grosse Dichtung, *Der Heilige und die*

*Tiere*, hatte schon 1919 in St. Gallen eine bühnenmässige Darstellung erfahren. Das Schauspielhaus unternahm als erstes Theater den Versuch, das von «rührendem Mitleid für die leidende Kreatur erfüllte Werk» dem Sprechtheater zugänglich zu machen.<sup>258</sup> Es erzielte insgesamt 12 Vorstellungen, wovon 8 in die neue Spielzeit übernommen wurden, und liess die in jeder Beziehung hochgelungene Spielzeit besinnlich ausklingen.<sup>259</sup>

### *Die Spielzeit 1942/43*

Bereits in der Zürcher Gemeinderatssitzung vom 8. Juli 1942 war über die zukünftige finanzielle Unterstützung des Schauspielhauses entschieden worden. In einer ausführlichen Vorlage, datiert vom 13. Juni 1942, hatte der Stadtrat dem Gemeinderat die Annahme folgender Anträge empfohlen: «1. Der Stadtrat wird ermächtigt, für die Neue Schauspiel A. G., Zürich, bis auf Fr. 50 000.— pro Jahr für den jährlichen Mietzins vom 1. Juli 1943 bis 30. Juni 1946 Solidarbürgschaft zu Lasten des Ordentlichen Verkehrs zu leisten. 2. Der Neuen Schauspiel A. G., Zürich, wird für die drei Rechnungsjahre 1943 bis 1946 (je vom 1. Juli bis 30. Juni) eine jährliche Verlustdeckungsgarantie von höchstens Fr. 60 000.— zu Lasten des Ordentlichen Verkehrs gewährt.»<sup>260</sup> Dieser Antrag war dem Gemeinderat eingereicht worden auf Grund einer am 23. bzw. 26. Mai vom Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel A. G. erhaltenen Zuschrift. Sie teilte mit, die Gesellschaft habe beschlossen, gestützt auf das ihr zustehende Optionsrecht, den am 1. Juli 1943 zu Ende gehenden Mietvertrag mit der Schauspielhaus A. G. für die Jahre 1943 bis 1946 zu den bisherigen Bestimmungen zu erneuern.<sup>261</sup> In der 10. Sitzung des Gemeinderates vom 8. Juli wurde, nachdem die freisinnigen Räte Dr. Häberlin und Dr. Guggenbühl sowie Stadtpräsident Ernst Nobs besonders auf die Notwendigkeit anhaltender Pflege des schweizerischen Dramenschaffens hingewiesen hatten, die Vorlage des Stadtrates ohne Gegenstimme gutgeheissen.<sup>262</sup> Die wirtschaftliche Existenz des Schauspielhauses war damit für die nächsten drei Jahre gesichert. Es war dies um so notwendiger, als die Erwägungen, die den Stadtrat veranlassten, für die Jahre 1941 bis 1943 die Übernahme einer Verlustdeckungsgarantie zu beantragen, infolge der fort dauernden Kriegsteuerung auch in den kommenden unsicheren Betriebsjahren Geltung behielten.

Schon am 11. März 1942 hatte der Gemeinderat für die Rechnungsjahre 1941/42 und 1942/43 eine jährliche Verlustdeckungsgarantie bis höchstens Fr. 60 000.— zugesichert. Die Erneuerung die-

ser Zuschüsse für die nächsten drei Jahre stellten eine verantwortungsbewusste Hilfeleistung für das Schauspielhaus dar, dessen künstlerische Bemühungen dem kulturellen Ansehen der Stadt dienten. Die Verlustdeckungsgarantie des laufenden Jahres ermöglichte auch die Durchführung eines Programms für die finanzielle Besserstellung des gesamten Personals. Die Gagen, Gehälter und Löhne konnten ab 1. Januar 1942 eine Erhöhung von 6 Prozent erfahren. Es wurden auch monatliche Teuerungs- und Kinderzulagen ausgerichtet, die Fr. 25.— für Ledige und Fr. 40.— für Verheiratete, bzw. Fr. 5.— pro Kind vorsahen. Als sozialer Fortschritt musste vom künstlerischen Personal die Gewährung von regelmässigen Zehneinhaltmonatsverträgen angesehen werden, die durch die Bereitstellung der Verlustdeckungsgarantie erstmals verwirklicht werden konnten. Bisher war das Ensemble während höchstens zehn Monaten beschäftigt und bezahlt worden.<sup>263</sup>

Man begann die Vorbereitungen für die neue Spielzeit mit dem beruhigenden Gefühl, dass die verantwortlichen Magistraten der Stadt das Schicksal ihres Schauspielhauses mit grosser Aufmerksamkeit verfolgten und gewillt waren, unterstützend einzugreifen.<sup>264</sup>

Als zu Beginn der vierten Kriegsspielzeit am 10. Oktober im Zürcher Landesmuseum die soeben aus Basel nach Zürich übersiedelte Schweizerische Theaterausstellung unter dem Titel «Volk und Theater» eröffnet worden war, fand sich unter der Fülle des gezeigten Materials auch eine Anzahl Bildtafeln, deren Aufschriften für die bisherige Botschaft des Schauspielhauses zeugten. Die Tafeln belegten «den Kampf um die individuelle Freiheit gegen politischen Zwang» (*Troilus und Cressida*, *Richter von Zalamea*, *Götz, Maria Stuart*); «den Kampf um die individuelle Freiheit gegen gesellschaftlichen Zwang» (*Romeo und Julia*, *Wie es Euch gefällt*, *Figaros Hochzeit*, *Tasso*, *Lebender Leichnam*); «den Kampf um die Freiheit des Volkes gegen Gewalt und Unterdrückung» (*Julius Cäsar*, *Tell*, *Judith*); «den Kampf um die Freiheit des Gewissens und der Überzeugung gegen die Vorurteile der Konvention» (*Nathan der Weise*, *Gespenster*); «den Kampf um die Freiheit von den menschlichen Leidenschaften» (*König Johann*, *Heinrich IV.*, *Richard III.*, *Jungfrau von Orléans*, *Führmann Henschel*) und «den Kampf um die menschliche Erkenntnis» (*Faust*, *Iphigenie*, *Weh dem, der lügt*, *Dantons Tod*).<sup>265</sup> Weiterhin führten sie «den Menschen ihre Grenzen und die übermenschlichen Gesetze» (*Orestie*, *König Oedipus*, *Braut von Messina*, *Das grosse Welttheater*) vor Augen und «erfreuten durch die Entlarvung der Falschheit und Verlogenheit» (*Ritter vom Mirkel*, *Kaffeehaus*, *Die lustigen Weiber von Windsor*, *Tartuffe*, *Der*

*Bauer als Millionär, Lumpazivagabundus, Bund der Jugend).*<sup>266</sup> Diese Gruppierungen wollten anlässlich des seltenen Ereignisses einer Theaterausstellung zeigen, worauf die Arbeit der vergangenen Jahre abgezielt hatte. Aber nicht nur der Pflege des klassischen Erbes, sofern es in die Gegenwart übertragbar war, galt der Einsatz. Die bereits erwähnten Tafeln hatten neben den Klassikern auch *Soldat Tanaka* von Kaiser, *Leuchtfeuer* von Ardrey, *Undine* von Giraudoux, *Mutter Courage* von Brecht, *Heinrich VIII. und seine sechste Frau* von Feiler, und *Kleine Stadt* von Wilder genannt.<sup>267</sup>

Mit Recht durfte Oskar Wälterlin am 5. September der Eröffnungspremière von Grillparzers *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* den Grundsatz voranstellen: «Der Spielplan baut sich wiederum auf der Tatsache auf, dass wir Sachwalter sind des Alten, Überlieferten, soweit es aus unserem heutigen Empfinden heraus zu uns spricht. Dabei sind wir uns bei seiner Aufstellung bewusst, dass es ebenso notwendig ist, dem Publikum das zu vermitteln, was unsere Zeitgenossen zu sagen haben.»<sup>268</sup>

Aus dem überlieferten Klassikerbestand wurden in dieser Spielzeit die folgenden Werke zur Aufführung gebracht. Zuerst *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg*, das schon für die Spielzeit 1939/40 geplant war, und mit dessen Spielplanaufnahme ein wichtiges Vorhaben nachgeholt wurde. In der Inszenierung Wälterlins errang das zum ersten Male in Zürich gezeigte, wegen seiner politischen Macht- und Intrigenkämpfe gegenwartsnahe Nachlasswerk Grillparzers mit Wolfgang Heinz in der Rolle des Kaisers Rudolf II. einen schönen Erfolg. Shakespeares Komödie *Wie es Euch gefällt*, am 1. Oktober von Leonard Steckel herausgestellt, brachte es auf 23 Vorstellungen und überflügelte die zweite, im Rahmen der Junifestspiele als dichterische Sondergabe gemeinte *Timon von Athen*-Inszenierung Leopold Lindtbergs um nicht weniger als 19 Vorstellungen.<sup>269</sup> Die stattliche Anzahl von 22 Wiederholungen und damit den grössten Tragödienerfolg dieses Spieljahres sicherte sich die ausserordentliche *Penthesilea*-Einstudierung von Kurt Horwitz, in der Maria Becker neben Robert Freitag als Achill die höchste Stufe ihrer künstlerischen Meisterschaft erklimm.<sup>270</sup>

Am 28. November eröffnete Lindtberg den geplanten Zyklus «Der junge Schiller» mit einer schwungvollen *Räuber*-Interpretation, der er am 27. März eine auf der Urfassung Schillers basierende des *Fiesco* folgen liess. Die dramaturgische Einrichtung Lindtbergs zielte diesmal auf eine Neugestaltung ab. Der werkdienende Wille trat jedoch deutlich hervor, da seine Wiedergabe das von Schiller ursprünglich gewollte «republikanische Trauerspiel» entschlossen betonte. Er

verzichtete auf das von Schiller unter dem Zwang der Verhältnisse für die Mannheimer Uraufführung vom 11. Januar 1784 geschriebene glückliche Ende, an dem Fiesco der Republik huldigt, und griff auf die ursprüngliche Fassung zurück. Der Kritiker Kissel begrüsste diese Fassung, unter Hinweis auf Schillers Verärgerung nach der kühl aufgenommenen Uraufführung, mit den Worten: «Nun, das Zürcher Publikum nahm auch ohne diese Konzession Lindtbergs Inszenierung ... begeistert auf, denn hierzulande ... dürfte republikanische Freiheit nicht ohne Bedeutung sein.»<sup>271</sup> Kissel bezeichnet die Aufführung gerade deswegen als «republikanische Inszenierung».

Lindtberg erreichte diese Wirkung besonders dadurch, dass er den Schwerpunkt des in mancher Hinsicht hinter den *Räubern* zurückstehenden Trauerspiels auf die Republikanertragödie Verrinas verlagerte. Das dramatisch unausgeglichene Werk erfuhr damit eine straffere Gliederung. Sie merzte zwar den ganzen Bertha-Verrina-Komplex, die Belästigungsszene Leonore-Calcagno sowie den peinlichen Verwechslungsauftritt, dem die Gattin Fescos schliesslich zum Opfer fällt, aus, diente anderseits aber durchaus dem Dichter, weil dieser Eingriff den stofflichen Gehalt der Dichtung zusammenfasste.<sup>272</sup> Der «In tyrannos»-Zyklus wurde am 6. Mai durch eine *Kabale und Liebe*-Aufführung Wälterlins abgeschlossen, in der Heinrich Gretler den Musikus Miller, Robert Freitag den Ferdinand und Annamarie Blanc die Luise spielten. Die drei Schillerdramen erzielten 52 Aufführungen, was praktisch der Hälfte aller in dieser Spielzeit gegebenen Klassikervorstellungen entsprach.<sup>273</sup>

Auf der humorvollen Seite des Spielplans stand wieder die Silvesterpremière. Die Raimund-Nestroy-Tradition wurde diesmal freilich unterbrochen und dafür Goldonis *Diener zweier Herren* gespielt. Die Vorstellung, von Teo Otto und Paul Burkhard bühnenbildnerisch und musikalisch betreut, gestaltete sich zum ausgelassensten Theaterabend der Berichtsepoke. Sie verzeichnete die für Zürich bisher einmalige Anzahl von 36 Wiederholungen und begeisterte durch Steckels mimische Einfälle, die, ganz im Sinne der *Commedia dell'arte*, dem unliterarischen Stegreifspiel die Zügel schiessen liess. Er benutzte dazu eine Bearbeitung, welche weitgehend von der persönlichen Phantasie inspiriert war.<sup>274</sup> Karl Paryla bildete als Truf-faldino den Mittelpunkt der wirbligen Aufführung.<sup>275</sup>

Am 13. Februar ergänzte Wälterlin mit einer eindrucksvollen *Aias*-Inszenierung den Kreis der griechischen Klassiker. Emil Staiger hatte die Tragödie sprachlich schön übersetzt und in der «Europäischen Reihe» der Sammlung Klosterberg veröffentlicht.<sup>276</sup> Die in den szenischen Rahmen der Arbeit des vielseitigen Robert Furrer ge-

stellte Dichtung erhielt grosse Bedeutung durch das Wiedersehen mit dem kraftvollen Heldenspieler Leopold Biberti. Der Schauspieler bestätigte aufs neue, welche schöpferische Kraft das schweizerische Theater in ihm besass, und wie bedauerlich es war, dass sich das Schauspielhaus den gleichermassen populären wie überragenden Menschendarsteller immer nur von Rolle zu Rolle verpflichten konnte.

Dem selten gespielten europäischen Dramengut, wie Grillparzers *Bruderzwist*, Kleists *Penthesilea*, Shakespeares *Timon von Athen* und Sophokles' *Aias* standen 15 Werke einer späteren Epoche gegenüber, von denen 11 aus der Feder zeitgenössischer Dichter stammten. Bei insgesamt 24 in dieser Spielzeit inszenierten Dramen bedeutete dies einen Anteil des modernen Dramas von mehr als die Hälfte. Das Versprechen, den modernen Autoren die Möglichkeit der Aussage zu verschaffen, konnte damit als erfüllt betrachtet werden.

Der österreichische Anteil blieb mit drei Stücken gleich gross wie der schweizerische, wenn er auch literarisch gewichtiger war. Rechnete man Grillparzers *Bruderzwist* dazu, so würde sich der österreichische Gesamtanteil am Spielplan noch vergrössern, denn 35 österreichischen Aufführungen würden dann 27 schweizerische gegenüberstehen.<sup>277</sup> Dafür war in der Spielzeit 1938/39 der schweizerische Anteil nicht nur im Vergleich mit dem österreichischen erdrückend gewesen. Seinerzeit hatten die Zürcher eine schweizerische Dramenspielzeit erlebt, weil die Schweizer mit neun Stücken nicht nur den Hauptanteil des gesamten Repertoires stellten — selbst die Klassiker wurden der Anzahl der aufgeführten Dramen nach überflügelt — sondern sie wies auch mit 75 Aufführungen schweizerischer Stücke nächst den Klassikern die weitaus grösste Vorstellungsanzahl auf. Das österreichische Drama war damals nur mit einer wenig erfolgreichen schweizerischen Erstaufführung vertreten. 1940/41 figurierte die einheimische Produktion ebenfalls vor der österreichischen. Das Gleiche trifft für die Saison 1943/44 zu.

Gesamthaft betrachtet ergibt sich für die Berichtsepoke, einschliesslich der Spielzeit 1938/39, ein beträchtliches Übergewicht des schweizerischen Dramas. 31 schweizerischen Stücken mit 269 Vorstellungen standen nur 22 österreichische mit insgesamt 257 Aufführungen gegenüber.<sup>278</sup> Dem jungen schweizerischen Drama wurde somit in den ersten Jahren der Wälterlinschen Direktionszeit ein Spielraum eingeräumt, der die seitens der einheimischen Dramatiker geäusserten Klagen, sie würden von den eigenen Berufsbühnen allzu stiefmütterlich behandelt, zumindest im Falle des Zürcher Schauspielhauses nicht gerechtfertigt erscheinen liessen. Die stattliche Anzahl der aufgeführten Stücke zeigte auch, dass entgegen der allgemeinen

Meinung, das schweizerische Schrifttum sei vorwiegend episch orientiert und für das Drama nicht talentiert, Theaterbegabungen am Werke waren, die dieses Vorurteil zerstreuten und ein lebendiges Zeugnis für ein vielseitig in der Entwicklung begriffenes schweizerisches Dramenschaffen ablegten.<sup>279</sup>

Neben dem schweizerischen Schaffen leistete das österreichische Drama einen bedeutenden Beitrag zum Zürcher Spielplan. Dem weißen *Bruderzwist im Hause Habsburg*, den Wälterlin zur Eröffnung der Spielzeit gewählt hatte, weil er überzeugt war, dass «die Hauptfigur des Werkes, Kaiser Rudolf II. Wahrheiten ausspricht, deren Sinn erst für unsere Zeit die richtige Geltung findet»<sup>280</sup>, folgte am 14. November 1942 die Uraufführung der ironischen Komödie in 25 Bildern *Göttin, versuche die Menschen nicht* von Wilhelm M. Treichlinger.<sup>281</sup> Schon im Jahre 1937, lange vor Treichlinger, war am Schauspielhaus des französischen Dichter-Diplomaten Jean Giraudoux' geistvoller Zweikakter *Es kommt nicht zum Krieg* aufgeführt worden, der das Problem von Krieg und Frieden am Beispiel des trojanischen Waffenganges behandelte.<sup>282</sup> Vier Wochen später, am 12. Dezember, kam mit Anzengrubers religiöskritischem *Das vierte Gebot* zum ersten und einzigen Male ein Volksstück des Wiener Dichters zum Wort. Den künstlerischen Höhepunkt des österreichischen Dramas erreichte die schweizerische Erstaufführung der Tragödie *Der Turm* von Hugo von Hofmannsthal als Auftakt der Theaterfestwochen. Die Dichtung erfuhr am 5. Juni auf Schweizer Boden die einzige bühnenmässige Darstellung, welche ihr auf dem Kontinent überhaupt noch gewährleistet werden konnte. Die schweizerische Erstaufführung erfolgte 15 Jahre nach der von der Kritik gründlich missverstandenen Münchner Uraufführung und erfreute sich starker Beachtung. Nach den sieben für die Theaterwochen vorgesehenen Vorstellungen konnte das Stück in die neue Spielzeit übernommen und viermal aufgeführt werden. Für Publikum und Presse wurde das letzte geistige Vermächtnis Hofmannsthals, um das er über ein Vierteljahrhundert lang mit faustischer Sehnsucht rang, zu einem tiefgreifenden Erlebnis. Carl Seelig sah die Ursache für diese Wirkung «im wundervoll gläubigen Bekenntnis zum Sieg des Geistes über das Eisen und die rohe Gewalt, in der strengen Kritik all dessen, was uns heute glühend beschäftigt — angefangen von Diktatur und Revolution, Bolschewismus und Klassenhass, Individuum und Staat, bis zur christlich-platonischen Botschaft der alles umspannenden Bruderliebe.»<sup>283</sup> Der Zürcher Schriftsteller Max Rychner hatte in seinem bereits am 1. Juni auf Einladung des Zürcher Theatervereins im Schauspielhaus gehaltenen Einführungsvortrag die be-

vorstehende Aufführung mit einer dreifachen Ehrung bedacht: «Eine dreifache Ehrung bedeutet die Festspielaufführung des *Turm* auf dieser Bühne: eine Ehrung des Dichters, der 1929 im Alter von 55 Jahren den für ihn schnellen und leichten, für uns schwer zu fassenden... Tod erlitt — eine Ehrung der Zuhörerschaft sodann, welche zum ersten Male die reifste Gabe, das letzte grosse Werk Hofmannsthals in lebendiger Darstellung zu empfangen den Vorzug hat, wobei denn das Schauspielhaus durch das Wagnis dieser Aufführung nicht nur den Dichter und die ihm Verbundenen, sondern in gleichem Masse sich selber ehrt.»<sup>284</sup> Leonard Steckel scheute, im Bewusstsein der künstlerischen Verantwortung, jedes Experiment und hatte sich in Kurt Horwitz (König), Karl Paryla (Sigismund), Lukas Ammann (Julian) und Wolfgang Langhoff (Grossalmosenier) hingebungsvolle Helfer ausgewählt.<sup>285</sup>

In der Saison 1942/43 nahm das deutsche Drama hinter dem österreichischen den zweiten Platz ein, sofern wir die Klassiker unberücksichtigt lassen. Es war nur mit zwei Werken im Spielplan vertreten. Zur Aufführung von Hauptmanns wenig origineller Komödie *Schluck und Jau*, die als letzte Première vor dem Beginn der Zürcher Theaterwochen am 20. Mai als Erstaufführung in Szene ging, hatte die Theaterleitung sicherlich die einzigartige Besetzungsmöglichkeit bewogen. Neben Heinrich Gretlers glänzendem Jau stellte sich mit Armin Schweizer, dem Bruder des im September 1940 von der kaufmännischen Leitung des Theaters zurückgetretenen Richard Schweizer, in der Rolle des Schluck ein neu gewonnenes Mitglied vor, dessen beseeltes, stets warme Menschlichkeit ausstrahlendes Künstlertum für das Ensemble einen wertvollen Gewinn darstellte. Armin Schweizer kehrte nach Jahrzehntelanger erfolgreicher Tätigkeit in Berlin vom Deutschen Theater in seine Vaterstadt heim. Er war nach Franz Schnyder der zweite Schweizer Künstler, den das Kriegsgeschehen zwang, die bekannte Berliner Traditionsbühne mit dem Zürcher Schauspielhaus zu vertauschen. Schweizer war einer der ersten aus der nachfolgenden Reihe derjenigen, die von namhaften Bühnen Deutschlands und Österreichs kommend, ihre bisherigen Wirkungsstätten verliessen, um sich durch die Rückkehr in die Heimat den zunehmenden Kriegsgefahren zu entziehen.

Brachte man der Hauptmann-Aufführung in erster Linie schauspielerisches Interesse entgegen, so knüpfte man an die Uraufführung von Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* vom 4. Februar besondere literarische Erwartungen. Nach dem glänzenden Erfolg seiner *Mutter Courage* erhielt Brecht erneut die Rolle des Wortführers im modernen deutschen Drama zugewiesen. Der starke Beifall,

welchen Brechts Drama hervorrief, bestätigte das Interesse des Publikums am Ringen des Dichters um die Probleme der Gegenwart. Eine nähere Betrachtung seines Schauspiels zeigt aufs neue, wie stark Brecht von seiner alten politischen Linie abgewichen war, und wie sehr er auch dieses Drama im rein menschlichen Bereich ansiedelte. Sichtbarer noch als in der *Mutter Courage* tritt Brechts Bruch mit den überspitzten Formulierungen seines «epischen» Theaters zutage. Wenn man die Kluft zwischen Theorie und Praxis am Beispiele der beiden letzten Arbeiten aufzeigen will, genügt allein die Berufung auf die im Brechtschen Schema aufgestellte Forderung, nach welcher das «Gefühl» in der dramatischen Form des Theaters von der «Ratio» der epischen Gestaltungsweise abgelöst werden müsse. In der Tat aber ist unbestreitbar, dass Brecht mit der Figur des Strassenmädchen Shen-Te den Zuhörer sicher auch gefühlsmässig packt. So besass auch dieses Stück den Charakter einer Dramatisierung, die es mit der theoretischen Idee nicht sehr genau nahm, diese vielmehr zugunsten einer gefühlsbetonten Gestaltungsweise aufgab, und eine Synthese anstrebte, die «das schicksalhaft Emotionelle der *Mutter Courage* mit den rationalen Elementen des Lehrstückes zu verbinden suchte.»<sup>286</sup> Der brutale Materialismus der *Dreigroschenoper*, welcher mit dem Schlagwort «Erst kommt das Fressen, dann die Moral» zum Bürgerschreck der ersten Weltkriegsgeneration wurde, war in *Der gute Mensch von Sezuan* von der menschlich versöhnlicheren Schicksalsfrage Shen-Tes abgelöst worden, die sie verzweiflungsvoll an die Götter richtet: «Wie soll ich gut sein, wo alles so teuer ist.» Und wenn sich die abgeschwächte klassenkämpferische Parole damit auch nur einer anderen Formulierung bediente, so bedeutete dieses Parabelstück doch einen Fortschritt auf dem mit *Mutter Courage* eingeschlagenen Weg. Der nach Befreiung aus Not und Erniedrigung ringende Einzelmensch wird vom Dichter in ein allgemein gültiges Menschheitserlebnis gestellt, das sogar die Bindungen zur Gottheit neu knüpft und gerade durch deren Passivität die Aktivität des leidenden Menschen entfacht. Indem Brecht das Drama selbst als «Parabelstück» bezeichnet, weist er auf den Gleichnischarakter der Handlung und damit auf einen dichterischen Inhalt hin, der sich der Begrenzung entziehen will. Das Lehrstückhafte wird überwunden durch die tröstliche Erkenntnis: So lange es noch einen guten Menschen auf der Erde gibt, müssen die Götter nicht verzweifeln.

Leonard Steckel hielt in seiner Inszenierung sehr wirkungsvoll das Gleichgewicht zwischen Rationalismus und Irrationalismus, wobei die grau getönten, nur angedeuteten Bühnenbilder Teo Ottos im Verein mit der schlagkräftigen Songmusik Georg Huldreich Frühs eindrückliche

Akzente setzten. Das abwechselnd epische Erzähler und dramatische Aktion vermittelnde Spielgeschehen stellte das Ensemble vor ungewohnte schauspielerische Aufgaben. Die Stilmischung, von Brecht glänzend beherrscht, bot Maria Becker in der Doppelrolle Shen-Ten-Shui-Ta Gelegenheit zu einer neuen starken Leistung. Die Botschaft des guten Menschen von Sezuan wurde vom Zürcher Publikum, was schon die 20 Wiederholungen zum Ausdruck bringen, ergriffen an- gehört. Die katholische Presse freilich distanzierte sich einmal mehr von der Thematik Brechts. Sie konnte es dem überzeugten Revolutionär nicht verzeihen, und legte es ihm als Zynismus aus, dass er «den religiösen Aspekt in den Bereich seiner Attacken gezerrt habe.»<sup>287</sup>

Vergleichen wir das österreichisch-deutsche mit dem englisch-amerikanischen Drama, so sehen wir, dass ihr gemeinsamer Spielplan- anteil auch in dieser Saison ziemlich gleichwertig blieb. Infolge Bernard Shaws Beliebtheit in Zürich genoss das englische Drama allerdings eine gewisse Vormachtstellung. Gelegentliche Versuche, auch das zeitgenössische amerikanische Lustspiel einzuführen, scheiterten an der für hiesige Begriffe gänzlich anderen Art des amerikanischen Humors. Raphaelsons *Jugend im Herbst* musste nach der Première am 4. März die gleiche Erfahrung machen. Shaws Geschichtskarikatur *Cäsar und Cleopatra* war trotz ihrer Stofflichkeit ergiebiger und erzielte dank Kurt Horwitz' imposantem Cäsar und Grete Hegers possierlicher Cleopatra einen klaren Erfolg. Weniger erfreulich war dagegen das schwache Interesse, das ein sehr starkes englisches Zeit- stück auslöste, welches zu Beginn der Spielzeit, am 15. Oktober, als deutschsprachige Erstaufführung in der Inszenierung von Wolfgang Heinz erschien. Mit dem Schauspiel *Der Morgenstern* von Emlyn Williams setzte sich das Schauspielhaus für das erste Stück ein, das vom Erlebnis des zweiten Weltkrieges handelte und unmittelbar vor den Ernst des Todes stellte, wie er von Millionen Menschen der kriegführenden Länder während der Luftangriffe erlebt wurde. Über Sinn und Zweck der Aufführung unterrichtete Oskar Wälterlin im Programmheft Nr. 7 vom 15. Oktober auf Seite 2: «Wir glauben mit der Aufführung *Der Morgenstern* von Williams ein Versprechen einzulösen, nämlich: Das ewige Thema vom Zwiegespräch zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, das uns von überall her willkommen ist, wenn es den Ausdruck gefunden hat, der ans Herz greift. Das Leben und Leiden der Menschen in den kriegführenden Staaten und ihr Verhalten wird wohl fast überall gleich sein. Das Stück kann also unsere Kenntnis und unser Wissen, zumindest von einem Ausschnitt des Krieges, bereichern und ergänzen.»<sup>288</sup>

Vom literarischen Standpunkt aus gesehen, gebührte unter den

vier angelsächsischen Werken dieser Spielzeit einer gewichtigen amerikanischen Dichtung das Hauptinteresse. Ihr Verfasser trat zum ersten Male in den Gesichtskreis des Zürcher Sprechtheaters. Wir meinen Eugene O'Neills aufpeitschende Trilogie *Trauern muss Elektra* (*Mourning becomes Electra*). Dem vor wenigen Jahren verstorbenen Dichter, der 1936 den Nobelpreis für Literatur erhielt, steht unbestritten das Recht zu, der grösste Dramatiker Amerikas genannt zu werden. Seinem mechanistischen Stück *Beyond the Horizon*, das 1920 seinen Ruf begründete, steht die optimistische Tendenz der *Anna Christie* von 1924 gegenüber; *Marco Millions* aus dem Jahre 1927 folgt 1934 die religiöse Bekenntnisdichtung *Days without End*. Dazwischen, wieder eine neue Variante, findet sich 1931 die gewaltige Trilogie *Mourning becomes Electra*, deren psychoanalytischer Determinismus den Urkonflikt zwischen sittlicher Form und geschlechtlichem Trieb behandelt. Der Dichter bedient sich dazu der Probleme des aischyleischen Sagenstoffes und sieht das Entscheidende seiner modernen Neu-deutung in der Tatsache, dass es «keinen Ausweg aus diesem Konflikt, oder noch eher kein Gleichgewicht zwischen den Ansprüchen der beiden Welten gibt.»<sup>289</sup> Da O'Neills ursprüngliche Fassung der Trilogie bei der New Yorker Uraufführung im Jahre 1931 einschliesslich Pause von vier Uhr nachmittags bis elf Uhr abends dauerte, entschloss er sich zu einer Kurzfassung des Werkes, auf der auch die in Zürich gespielte Übersetzung von Rita Matthias beruhte.<sup>290</sup> Laut Zeitangabe des Inspizierbuches benötigte sie über drei Stunden, weshalb der Vorstellungsbeginn schon auf 19.30 Uhr angesetzt war.<sup>291</sup> Die Stärke der von Leonard Steckel geleiteten Aufführung, die, wie schon die Hofmannsthalsche *Elektra* und die Aischyleische Trilogie, gegen die Abneigung des Zürcher Publikums vor bis ins Inzestuöse gesteigerten Greueln anzukämpfen hatte, lag in einer schauspielerisch hervorragend durchgestalteten Ensembleleistung. Maria Beckers Livinia, Ernst Ginsbergs Rächer Orin, Wolfgang Heinz' soldatisch-harter Mannon, Margarethe Fries' marmorkalte Christine und Wolfgang Langhoffs von innerer Leidenschaft erfüllter Kapitän Brant hatten scharfes Profil. Die Reihe der antiken und modernen Schicksalsdramen erhielt mit diesem mitleidlosen Werk weiteren Zuzug. Auch vom Weltanschaulich-Religiösen her betrachtet, schien O'Neill in die geistige Problematik des zweiten Weltkriegsgeschehens, das seit dem Beginn der russischen Gegenoffensive bei Stalingrad Ende November in eine neue Entwicklungsphase getreten war, zu passen: Genau wie der gute Mensch von Sezuan den schmerzvollen Höhepunkt seines Geschicks nicht im Tode sieht, sondern im Weiterleben müssen in einer von Gott verlassenen Welt, so begründete auch diese moderne Elektra ihre Furchtlosigkeit

vor dem Tode mit der Feststellung: «Ein Leben lang hier allein zusammen mit den Toten, das ist schlimmer als Galgen und Gefängnis.»<sup>292</sup>

Mit der Aufzählung der zur Aufführung gelangten Schweizer Dramen können wir den zusammenfassenden Spielplanbericht 1942/43 abschliessen.

Zwei der gespielten Stücke waren Uraufführungen, eines figurierte als deutschsprachige Erstaufführung. Kurt Guggenheim, der sich bisher vor allem als Epiker durch die Milieuromane «Riedland» und «Wilder Urlaub» literarisches Ansehen erworben hatte, trat mit dem am 22. April aufgeführten Schauspiel *Der sterbende Schwan* erstmals als Dramatiker in den Vordergrund.<sup>293</sup> Die rätselhafte Fahrt des zweiten Geschwaders der russischen Flotte in den sicheren Untergang bei Tschuschima im russisch-japanischen Krieg, die Person des Admirals Rojestvensky, und die Verknüpfung der Vorgänge mit der Petersburger Tanzdarstellung des sterbenden Schwans durch die berühmte Tänzerin Anna Pawlowa, gaben Guggenheim die Motive für sein mit Beifall aufgenommenes historisches Drama. Der «sterbende Schwan» ist dabei als Symbol für das untergehende Zarenreich zu verstehen.

Im Gegensatz zu Guggenheims gesellschaftskritischer Betrachtungsweise hinterliess die Bekanntschaft mit dem aus einem privaten Afrikaerlebnis entstandenen Problemstück *Haus in der Wüste* von René Besson einen schwächeren Eindruck. — Am 24. Oktober fand schliesslich die Uraufführung der dreiaktigen Komödie *Professor Intermann* des 1880 in München geborenen und in Basel verstorbenen Hermann Kesser statt. Sie erneuerte das Wiedersehen mit einem Dramatiker, dessen in der Spielzeit 1938/39 vom Schauspielhaus inszeniertes Geschichtsdrama *Talleyrand und Napoleon* nicht nur durch Albert Bassermanns letzten Zürcher Auftritt Format bekommen hatte, sondern auch durch die dramatische Kraft der Dichtung. Sein jüngstes Stück, eine ironisch gemeinte Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, wirkte gegenüber seinem *Talleyrand und Napoleon* geistig zu anspruchslos, als dass sich die Möglichkeit ergeben hätte, einen neuen Ansatz im dichterischen Schaffen zu erkennen.

Die Saison brachte neben verschiedenen Tanzabenden auch eine Reihe interessanter Vorträge. So sprach am 20. Oktober auf Einladung des Zürcher Theatervereins der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Heinz Hilpert, über «Menschenführung und Formenbildung im Theater» und Eugen Müller am 4. Oktober über «Zürichs Anteil am Theater der Schweiz». Vor ausverkauftem Hause klang am 23. Juni die Spielzeit mit einem lustigen «Schillernden Zyklus» aus, dessen Reingewinn dem künstlerischen Personal zufloss.

Dem Bericht über die vorletzte Kriegs-Spielzeit wollen wir einen kurzen Lagebericht voranstellen, wie er sich aus der militärischen Situation in Europa ergab. Es ist dies insofern von Wichtigkeit, als dem wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang von Spielplan und Zeitgeschehen im Verlaufe dieses Kapitels immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Inwieweit der Zürcher Spielplan gerade in dieser Richtung kausale Beziehungen aufzeigte, konnte bereits anlässlich einer grossen Anzahl von Aufführungen dargelegt werden und dürfte gesamthaft für den bisherigen Spielplan nachgewiesen sein.

Verfolgen wir den Kriegsverlauf seit Spätsommer 1942 in groben Zügen. Die für die weitere militärische Entwicklung entscheidende Phase war schon Mitte August durch den Beginn der Entscheidungsschlacht um Stalingrad eingeleitet worden. Der Monat November war sodann gekennzeichnet durch den Beginn der von sechs Armeen geführten Befreiungsoffensive des Generals Timoschenko nördlich und südlich von Stalingrad. Sie endete nach für beide Seiten unvorstellbaren Verlusten mit der Kapitulation der eingeschlossenen deutschen Stalingradarmee, und führte damit eine der kriegsentscheidenden Niederlagen Deutschlands herbei. Seither hatten die sich zu einer schweren Krise der Ostfront verdichtenden Rückschläge der deutschen Armeen, die angelsächsische Offensive in Nordafrika, und die zunehmende Wucht der britisch-amerikanischen Luftangriffe auf deutsches Gebiet den Beweis erbracht, dass die Mobilisierung der Kriegsmacht der angelsächsischen Mächte nicht aufgehalten werden konnte. Die angelsächsischen Vorbereitungen zu neuen Unternehmungen erfuhren bald ihre Bestätigung. Mit der am 3. September 1943 über die Strasse von Messina erfolgten Landung der Alliierten in Italien wurde das seit dem Sturz des faschistischen Regimes am 25. Juli 1943 in einem unübersichtlichen Übergangsstadium befindliche Italien zum direkten Kriegsschauplatz.<sup>294</sup> Die militärische und politische Umwälzung im Mittelmeerraum fand jedoch schon fünf Tage später, am 8. September, ihren Höhepunkt mit der bedingungslosen Kapitulation der italienischen Streitkräfte. Die erste Sofortmassnahme, die nach dem Waffenstillstand zwischen Italien und den Alliierten vom Bundesrat verfügt wurde, war die Verstärkung der Grenztruppen, die am 9. September erfolgte; alle Stellungen an den Alpenübergängen erhielten hierdurch eine erhöhte Sicherung.<sup>295</sup> Diese Aktionen hatten jedoch keinen Einfluss auf eine Neuordnung des öffentlichen Lebens. Sie gehörten zu den Notwendigkeiten eines

seit fünf Jahren in bewaffneter Neutralität die Ereignisse aufmerksam verfolgenden Kleinstaates. Die unheilvolle Zersplitterung der deutschen Streitkräfte auf zwei Kriegsschauplätze und die zunehmende Tätigkeit des alliierten Luftkrieges verhüteten indessen die Zusitzung einer Lage, wie sie sich im Sommer 1941 durch die Anschlussabsichten Deutschlands für die Schweiz ergeben hatte.

Die Entfernung der kriegerischen Handlungen von den Landesgrenzen bewirkte eine vorübergehende Entspannung der innenpolitischen Lage, die ein zunehmendes Interesse am Theaterleben begünstigte. Ersten Ausdruck fand diese Entwicklung im Bericht des kaufmännischen Direktors Emil Oprecht, den dieser in der zu Beginn der Spielzeit erscheinenden «Schauspielhaus-Zeitung» über das eben abgeschlossene Geschäftsjahr veröffentlichte.<sup>296</sup> Danach war die Besucherfrequenz der vergangenen Saison 1942/43 die beste seit dem Bestehen der Neuen Schauspielhaus A. G. Es wurden 201 566 Besucher gezählt, was einer ständigen Platzbeanspruchung von annähernd 70 Prozent des Theaterfassungsvermögens entsprach.<sup>297</sup> Obgleich die Spielzeit 1943/44 nochmals einen beträchtlichen Einnahmenzuwachs brachte — gegenüber dem Vorjahr betrug er rund 34 Prozent<sup>298</sup> — zeigte sich, dass die Hoffnungen auf einen von städtischer Hilfe unabhängigen Theaterbetrieb endgültig begraben werden mussten. Denn im gleichen Masse wie die Einnahmen stiegen, vergrösserten sich die Ausgaben. Die Ursache der zunehmenden Ausgaben war massgeblich bedingt durch die Bemühungen um eine fortlaufende Besserstellung des beschäftigten Personals. Das beginnende Spieljahr 1943/44 war das erste, in dem das gesamte künstlerische Ensemble in den Genuss eines Zwölfmonatsvertrages gelangte.<sup>299</sup> Damit fanden die schrittweisen Anstrengungen, welche in der vergangenen Saison durch die erstmalige Gewährung von Zehneinhalfmonatsverträgen zu einer wesentlichen Verbesserung der Engagementsverhältnisse geführt hatten, ihren krönenden Abschluss. Das soziale Empfinden der Direktion kam in der Verwirklichung dieses von Anbeginn erstrebten Ziels schön zum Ausdruck. Aber nicht nur die 38 künstlerischen Mitarbeiter erhielten ihren Jahresvertrag.<sup>300</sup> Noch im gleichen Jahre, am 2. Juni 1944, konnte der Verwaltungsrat die nötigen Beschlüsse fassen, um mit Wirkung vom 1. August 1944 auch das 34 Angestellte umfassende technische Personal und das Verwaltungspersonal in Zwölfmonatsverträgen zu übernehmen.<sup>301</sup> Im Hinblick auf diese Verbesserungen sah sich die Theaterleitung ausserstande, in Zukunft auf die städtischen und kantonalen Subventionen zu verzichten.

Den beweglich bleibenden Jahresrechnungen stand eine bemer-

kenswerte Einheitlichkeit des Ensembles gegenüber. Zu Beginn der Spielzeit 1943/44 feierten neun Mitglieder ihr zehnjähriges «Pfauenjubiläum»: Ernst Ginsberg, Heinrich Gretler, Wolfgang Heinz, Kurt Horwitz, Kurt Hirschfeld, Leopold Lindtberg, Leonard Steckel, Teo Otto und Herman Wlach.<sup>302</sup> Um die altbewährten Stützen der Spielgemeinschaft gruppierte sich das bis auf zwei Neuengagements wiederum nur ganz unwesentlich veränderte Ensemble. Der Zürcher Armin Schweizer kam, wie schon erwähnt, aus Berlin und der heute als Kabarettist einen internationalen Namen besitzende Walter Morath als jugendlicher Komiker vom Städtebundtheater Biel-Solothurn.<sup>303</sup> Das Ensemble fand sich nach sechs Wochen Ferien Mitte August zu neuer Probenarbeit zusammen.<sup>304</sup>

Der Saisonbeginn liess sich verheissungsvoll an. Die auf den 4. September angesetzte Eröffnungspremière versprach das grösste Geschichtsdrama der deutschen Literatur: Schillers *Wallenstein*-Trilogie. Mit ihr konnte Oskar Wälterlin die Reihe sämtlicher innerhalb von sechs Jahren gezeigten Schillerdramen abschliessen. Der Zeitpunkt für die Aufführung war günstig aus verschiedenen Gründen. Die letzte *Wallenstein*-Inszenierung des Schauspielhauses hatte noch in der Aera Rieser stattgefunden und lag sieben Jahre zurück, was eine Neuaufnahme in den Spielplan rechtfertigte. Die in den fünften Kriegswinter fallende Einstudierung zeigte erschreckende Parallelen zum Geschehen der Gegenwart. Wälterlins Spielplangestaltung offenbarte mit dieser Inszenierung neuerdings sehr deutlich ihr geistiges Anliegen. Denn das schaudervolle Wort:

«In trüben Massen gäret noch die Welt,  
Und keine Friedenshoffnung strahlt von fern.  
Ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich,  
Verödet sind die Städte, Magdeburg  
Ist Schutt, Gewerb und Kunstfleiss liegen nieder,  
Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles»,  
rief mitten hinein in die Apokalypse der Zeit.

Ein wesentlicher Maßstab für die erfolgreiche Aufführung der *Wallenstein*-Tragödie war von jeher die Frage der dramaturgischen Bearbeitung des Riesenwerkes für die Bühne. Wir wollen daher die jüngste Schauspielhaus-Einrichtung des *Wallenstein* einer Betrachtung unterziehen. Wir möchten dies schon deshalb tun, weil die bisherige Zürcher Auseinandersetzung mit dem Werk wechselnde Gesichtspunkte erkennen liess. Es ist notwendig, dass wir vorerst einige allgemeine Hinweise über die Praxis der *Wallenstein*-Bearbeitungen und deren Methoden vorausschicken.

Zuerst einmal ist festzustellen, dass es gewissermassen zwei Tra-

Paul Claudel :  
«Der Bürge»

Inszenierung :  
Kurt Horwitz

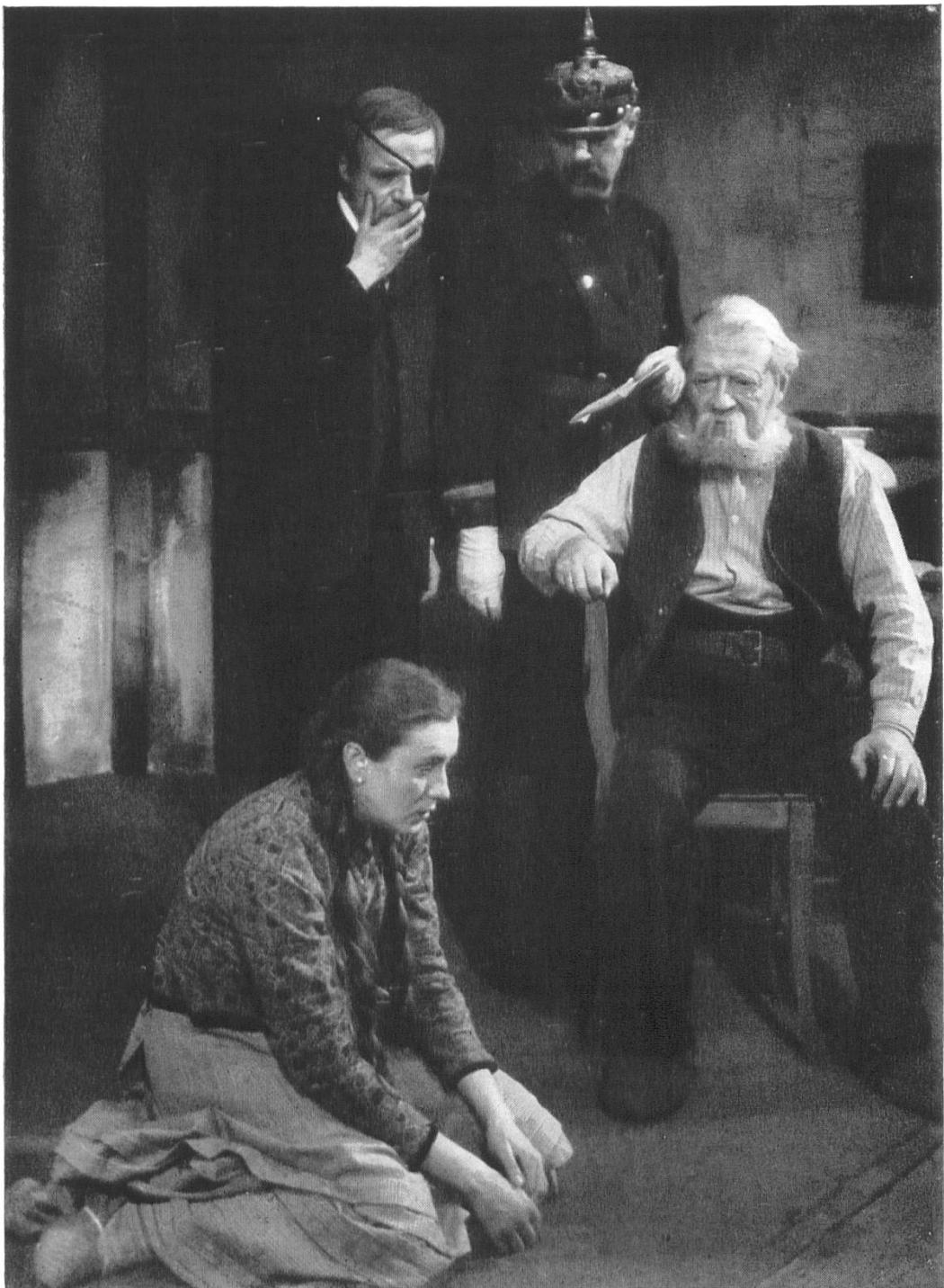
Heinz Woester  
Maria Becker



Cäsar von Arx :  
«Land ohne Himmel»

Inszenierung :  
Leopold Lindtberg

Wolfgang Langhoff  
Fritz Delius



Gerhart Hauptmann «Rose Bernd»

Inszenierung: Leonard Steckel Bühnenbild: Robert Furrer  
Rose: Käthe Gold

ditionen der *Wallenstein*-Darstellung gibt. Die eine fordert den einheitlichen Wallenstein, das heisst die Zusammenziehung der drei Teile in einen einzigen, an einem Abend spielbaren. Die andere beruht in der zweiteiligen Aufführungspraxis, wobei das «Lager»-Vorspiel und die «Piccolomini» auf einen, «Wallensteins Tod» auf einen folgenden Vorstellungstag verteilt werden. Eine Kompromisslösung stellte der Versuch dar, das grösste historische Drama der deutschen Bühne dadurch dauernd zu sichern, dass man die drei Schauspiele an einem Tage zur Aufführung brachte. Franz von Dingelstedt unternahm dieses Wagnis erstmals in Weimar am 11. November 1863, als er das «Lager» vormittags 11 Uhr, die «Piccolomini» um 2 Uhr nachmittags und «Wallensteins Tod» um 6 Uhr abends spielte.<sup>305</sup> Während nun die Bemühungen Dingelstedts wegen der für Schauspieler und Publikum überlangen Spieldauer problematisch waren, waren es anderseits diejenigen der Meininger ebenfalls.<sup>306</sup> Ihr Versuch, die Trilogie an zwei aufeinanderfolgenden Tagen in der erwähnten Einteilung zu spielen, blieb fragwürdig, da der unorganische Abbruch der Trilogie nach den «Piccolomini» bis auf den heutigen Tag unzulänglich erscheint.<sup>307</sup> Obwohl der zweiteiligen Aufführungsform gegenüber der Gesamtaufführung an einem Tag begreiflicherweise der Vorzug gegeben wird, hat sich daneben die einheitliche Bühnenbearbeitung nicht zuletzt deshalb bewährt, weil sie auf die ursprünglichen Absichten Schillers zurückgeht.<sup>308</sup> Wir wollen auch diese kurz darlegen.

Nachdem sich Schiller, wie wir aus seinem Schreiben an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796 wissen<sup>309</sup>, endgültig für die Wallensteintragödie entschlossen hatte, war es ihm von Anfang an klar, dass die Dichtung eine organische Einheit bilden müsse. Der Brief an seinen Freund Körner vom 23. Januar 1797 bestätigt dies eindeutig: «Auf den Moment freue ich mich schon im voraus, wenn ich Dir dieses Kunstganze werde vorlegen können. Es soll ein Ganzes werden, dafür stehe ich Dir, und leben soll es auch in seinen einzelnen Teilen.»<sup>310</sup> Das Schreiben vom 1. Februar 1797 an Johann Friedrich Cotta bezeugt erneut den Willen, den Stoff auf ein fünfaktiges Drama zu beschränken. Es stellt auch den organischen Zusammenhang von Drama und Vorspiel ausser Frage, wenn wir dort lesen: «Er wird 15 Bogen gerade füllen, denn ausser dem Trauerspiel ist noch ein dramatisches Vorspiel von 2 Bogen dabey, welches zu jenem wesentlich gehört und einen Teil seines Inhaltes ausmacht.»<sup>311</sup> Erst im Verlaufe der weiteren Arbeit, als der Umfang des Werkes mächtig anschwoll, und Goethe ihm auf seine diesbezüglichen Bedenken hin die verhängnisvolle Anregung erteilte:

«Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen einen Cyklus von Stücken aufzustellen?»<sup>312</sup>, entschloss sich Schiller nach längeren Unterredungen mit Goethe schliesslich zur Zweiteilung der Tragödie. Wie sehr aber dieses Zugeständnis im Widerspruch zu seiner eigenen Überzeugung gestanden hat, belegt der wenige Wochen nach der erstmaligen dreiteiligen Weimarer Aufführung<sup>313</sup> an den Übersetzer Georg Heinrich Nöhden geschriebene Brief, in dem Schiller gleichsam widerruft: «Auch die Wallensteinischen Schauspiele bin ich gesonnen, in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas unbefriedigendes erhält. In ein Stück vereinigt bilden beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück, wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat.»<sup>314</sup> Bedauerlicherweise hat der allzu frühe Tod des Dichters die Aufführung dieses Planes vereitelt. An Bemühungen, den einteiligen Wallenstein wiederherzustellen, hat es aber in der Folge nicht gefehlt. Auch die bedeutendsten Schillerforscher der letzten Jahrzehnte, von denen hier lediglich Jakob Minor, Albert Köster und Eugen Kühnemann genannt seien, haben den einteiligen Theater-Wallenstein gefordert.<sup>315</sup> Es hat indessen sehr lange gedauert, bis der feinsinnige und verdienstvolle Dramaturg Eugen Kilian mit einer ganz den ursprünglichen Absichten des Dichters folgenden Rekonstruktion des einteiligen Wallenstein das Drama in dieser Form dem Theater zurückeroberete.<sup>316</sup> Kilian selbst hat sich über sein Vorgehen bei der Wiederherstellung der einteiligen Bühnenfassung in seiner 1908 bei Georg Müller in München und Leipzig erschienenen Schrift «Schillers Wallenstein auf der Bühne» grundlegend geäussert.<sup>317</sup> Für uns sei hier abschliessend festgestellt, dass das Studium dieser Schrift für jede dramaturgische Auseinandersetzung mit dem Theater-Wallenstein von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Tatsache ist auch, dass alle späteren dramaturgischen Anstrengungen um den einteiligen Wallenstein von der charaktervollen Bearbeitung Kilians mehr oder weniger stark beeinflusst wurden, weil sie, wie Modes zu Recht begründet, «bis auf das nicht genügende Mass der Kürzungen, das leicht eingeschränkt werden kann, alle Hauptfragen einer einteiligen Zusammenfassung nach den ursprünglichen Absichten des Dichters in vorbildlicher Weise gelöst und dadurch dem einteiligen Theater-Wallenstein aus den Kinderschuhen eines literarischen Experimentes zu einer festbegründeten Bühnenexistenz verholfen hat.»<sup>318</sup> Kilians *Wallenstein*-Einrichtung wurde erstmals am 10. November 1909 von Karl Hagemann in Mannheim als Grundlage für eine ein-

teilige *Wallenstein*-Aufführung benutzt.<sup>319</sup> Sie setzte sich in der Folge immer stärker auf der Bühne durch.

In der Schweiz gelangte sie durch die Bearbeitung des Brünner Theo Modes, der von 1919 bis 1923 dem St. Galler Stadttheater als Direktor vorstand, ebendort zur erfolgreichen Erstaufführung.<sup>320</sup> Sie stützte sich dabei, wie in seiner erwähnten Schrift ausgeführt wird, ganz auf die «unübertrefflichen Anweisungen Kilians und war bestrebt, die restliche Ergänzung seiner Textkürzungen für eine vierstündige Spieldauer durchzuführen».<sup>321</sup> Kilians rücksichtsvolle einteilige Fassung hatte nämlich, im Gegensatz zu Schillers bekannter Äusserung gegenüber dem damaligen Burgtheatersekretär Kotzebue, «es könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besonderen Theaters es erforderte, in ein einziges grosses, vierstundenlang spieldendes Stück zusammengezogen werden»<sup>322</sup>, an einer sechsstündigen Spieldauer festgehalten. Modes berücksichtigte nun auch diesen Vorschlag Schillers und verringerte den Textumfang auf die entsprechende Spieldauer. Seine Bearbeitung war es, die am 24. September 1927 anlässlich der Spielzeiteröffnung der Berner Inszenierung durch Direktor Hans Kaufmann als Vorlage diente. Über die einstimmige Anerkennung dieser einteiligen Berner *Wallenstein*-Aufführung kann man auf Seite 109/10 der Schrift von Modes nachlesen.

Dem unbestrittenen Erfolg der Berner Inszenierung wird es zuzuschreiben sein, wenn man sich nun auch in Zürich an den einteiligen *Wallenstein* heranwagte. Mit ihm eröffnete am 12. September 1930 das Zürcher Schauspielhaus seine Spielzeit.<sup>323</sup> Modes dürfte richtig gehen in der Annahme, dass der von den Städtischen Bühnen Breslaus von Ferdinand Rieser ans Schauspielhaus engagierte Karl Zistig den entscheidenden Anstoss zu dieser *Wallenstein*-Aufführung gegeben haben wird. Denn Zistig verwendete für seine Antrittsinszenierung die Breslauer Bearbeitung von Paul Barnay, unter dessen Spielleitung er die Titelrolle verkörpert hatte.<sup>324</sup> Modes weist auf Seite 122 seines Buches den zwiespältigen Eindruck, den diese kaum auf drei Stunden zusammengestrichene und keineswegs dem Beispiel Kilians nacheifernde Barnay-Bearbeitung in Zürich hervorrief, durch ausführliche Pressekommentare nach. So war es nicht verwunderlich, wenn die einteilige Inszenierung Zistigs bald wieder aus dem Spielplan verschwand. Die Schuld daran hatte lediglich die rücksichtslose Bearbeitung Barnays. Der einteilige *Wallenstein*, von Theo Modes in St. Gallen durchgesetzt, in Bern freudig bestätigt, scheiterte in Zürich beim ersten Versuch nicht an der Verständnislosigkeit des Publikums, sondern an der Art und Weise wie dem Gesamtbau der Dichtung durch die Bearbeitung Schaden zugefügt wurde.

Das missglückte Experiment Zistigs machte unsicher. Und es ist begreiflich, dass seine Nachfolger, 1937/38 Leopold Lindtberg und 1943/44 Oskar Wälterlin, wieder auf die ältere, aber die ursprünglichen Absichten Schillers ausser acht lassende Zweiteilung der Tragödie zurückgriffen.<sup>325</sup> Wälterlins Einrichtung zog demnach «Wallensteins Lager» und die «Piccolomini» nach bekanntem Vorbild auf einen Theaterabend von zweidreiviertel Stunden Spieldauer zusammen<sup>326</sup>, wobei das nach Schillers ausdrücklichem Hinweis untrennbar zum Trauerspiel gehörende «Lager» durch eine Pause von den «Piccolomini» abgetrennt wurde.<sup>327</sup> Das Vorgehen Wälterlins war insofern verständlich, weil die mangelhaften technischen und räumlichen Verhältnisse der Schauspielhausbühne einer Kompromisslösung riefen: Ohne den Einschnitt hätte der Umbau zum 1. Akt der «Piccolomini» nicht bewerkstelligt werden können. Durch sein Eigenleben gestaltete sich der knüttelversfrohe Lagerbetrieb wieder ausladender, obgleich gerade dieser Umstand von Schiller als Nachteil empfunden worden war, zu dessen Beseitigung er bedeutende Kürzungen erwogen hatte. Im Rahmen der Wälterlinschen Einrichtung wurde auf Striche verzichtet, weil die dramaturgische Absicht nicht auf einen einheitlichen *Wallenstein* gerichtet war, sondern auf die möglichst texttreue Wiedergabe des ersten Teiles, der kurz darauf, am 14. Oktober, die von gleichen literarischen Gesichtspunkten geleitete Inszenierung des zweiten Teiles, «Wallensteins Tod», folgte.<sup>328</sup> Auch dieser war auf eine Spieldauer von zweidreiviertel Stunden eingerichtet.<sup>329</sup> Wie sehr es Wälterlin auf eine werktreue Darstellung der einzelnen Teile ankam, wurde am Sonntag, den 17. Oktober, ersichtlich, als er das Wagnis zahlreicher Vorgänger wiederholte und die gesamte Trilogie, mit einer eineinviertelstündigen Pause zwischen den «Piccolomini» und «Wallensteins Tod», zur Gesamtaufführung brachte.<sup>330</sup> Er begann um 14 Uhr 30 mit den beiden ersten Stücken und liess «Wallensteins Tod» von 18 Uhr 30 bis 21 Uhr 15 in Szene gehen. Es zeigte sich jetzt erneut, dass eine dreiteilige Gesamtdarstellung wegen ihrer zeitlichen Ausdehnung nur sehr schwer beim Publikum durchzusetzen war. Die gesamte Trilogie konnte in dieser Form nur insgesamt dreimal, am 24. Oktober, am 7. November und am 11. Dezember wiederholt werden. Der erste *Wallenstein*-Abend mit dem «Lager» und den «Piccolomini» erzielte, ohne Berücksichtigung der vier Gesamtaufführungen, 17, der zweite Abend mit «Wallensteins Tod» 11 Vorstellungen.

Schon nach der Première des ersten *Wallenstein*-Abends war bei der kritischen Auseinandersetzung der Presse mit der jüngsten Zürcher Aufführung erneut die Frage nach der einheitlichen Bühnenfas-

sung laut geworden. Die unvergessene Aufführung von 1930 forderte angesichts der neuerlichen Zweiteilung zum Vergleich heraus und rief einmal mehr das Ungenügende ins Gedächtnis, das jeder dramaturgischen Teilung des Werkes anhaftete. Es war besonders Jakob Welti, der langjährige Kritiker der «Neue Zürcher Zeitung», welcher sich zur einteiligen Bühnenfassung bekannte. Welti war bereits für die Zistig-Inszenierung von 1930 eingetreten<sup>331</sup>, obwohl gerade dieser der Vorwurf eigenmächtigsten Vorgehens nicht erspart werden konnte. Welti schrieb im Hinblick auf die Wünschbarkeit des einteiligen *Wallensteins*: «Dieses dramaturgische Experiment ist öfters schon gemacht worden — wir erlebten es 1930 in Zürich und fanden, dass seine Vorzüge die Nachteile überwogen. Vor sechs Jahren ist man bei uns aber wieder zur traditionellen Zweiteilung zurückgekehrt, zu der sich auch der Regisseur der jüngsten Inszenierung, Direktor Oskar Wälterlin, bekennt. Seine Treue zum Werk, seine literarische Gewissenhaftigkeit ist zu loben... Aber auch diese gepflegte Inszenierung vermag das Empfinden nicht zu verwischen, dass man am Schluss des Abends mitten aus dem grossen ganzen, das *Wallenstein* heisst, mit einer ‚Fortsetzung folgt‘ entlassen wird, und zwar gerade dann, wenn das dramatische Herzklopfen so richtig einsetzt. Dass die Lösung des höchst kunstvoll exponierten Konflikts dem Theaterbesucher zudem erst in einigen Wochen gezeigt werden soll, ist ein Grund mehr zu leiser Unzufriedenheit. Damit drängt sich die Frage auf, ob nicht durch eine Zusammenfassung der ‚Piccolomini‘ und des ‚Todes‘ — unter Weglassung des auf der heutigen Schauspielhausbühne allzu kümmerlich wirkenden ‚Lagers‘ — Schiller und dem Zuschauer besser gedient wäre, als mit dieser leidigen Aufspaltung des Gesamtwerkes in zwei dramatisch ungleiche Hälften.»<sup>332</sup> Welti stellte sich mit dieser Ansicht in die grosse Reihe jener Schillerfreunde, die im einteiligen *Wallenstein* die würdigste Lösung des Aufführungsproblems sehen. Freilich können wir ihm hinsichtlich des Vorschlages, das «Lager» wegzulassen, nicht beipflichten, da dieses zur Schillerschen Grundkonzeption gehört.

Teo Otto versuchte, dem empfindlichen Raummangel vor allem in den «Piccolomini» wirksam entgegenzutreten. Er stellte die Innenräume des Rathauses von Pilsen in eine Rahmenbühne, die durch geschickt wechselnde Zutaten szenische Verwandlungsmöglichkeiten erhielt.<sup>333</sup> Die schauspielerische Gestaltung unterordnete sich Wälterlins dämpfendem Stilwillen, der wie immer eine realistische Mitte anstrebte und bewusst dem grossen Schwung aus dem Wege ging. Im Mittelpunkt dieses grandiosen Zeitbildes, das im wohlüberlegten Rahmen der Regieauffassung «den Gluthauch der Dichtung in ein

vornehmes Kaminfeuer verwandelte»<sup>334</sup>, stand ein verhaltener Wallenstein von Kurt Horwitz.<sup>335</sup> Wenn die *Wallenstein*-Einrichtung Wälterlins auch durch die anstrengungsreiche Zusammenfassung aller Teile auf einen einzigen Vorstellungstag nicht als Ideallösung bezeichnet werden durfte, so bleibt doch zu bemerken, dass der zweiteiligen Fassung ein eindeutiger Erfolg beschieden war.<sup>336</sup>

Weder das neue Brecht-Schauspiel *Galileo Galilei*, welches der Verfasser als dritte Neuheit zur Uraufführung aus Amerika nach Zürich geschickt hatte, noch die problematische *Königin Christine* von Strindberg, die in Maria Becker eine schillernde Verkörperung fand, kamen annähernd an den Publikumserfolg des *Wallenstein* heran.<sup>337</sup> Wohl aber gab es zwei Stücke, die noch vor Jahresfrist als Spielzeiterfolge von sich reden machten. Ab 30. September ging Tolstois erschütternde, in Form eines vieraktigen Fragmentes vorliegende Selbstbeichte *Und das Licht leuchtet in der Finsternis*, dank hervorragender Leistungen von Wolfgang Heinz und Margarethe Fries in 23 Vorstellungen erfolgreich über die Bretter.<sup>338</sup> In der vergangenen Spielzeit hatte man seinen *Lebenden Leichnam* gegeben.

Der andere Grosserfolg hatte sensationellen Charakter.<sup>339</sup> Schon vor der ausverkauften Première am 2. Dezember und nach den ersten Wiederholungen konnte kein Zweifel darüber bestehen, dass das Zeitstück *Der Mond ging unter* des Amerikaners John Steinbeck das aufsehenerregendste Theaterereignis der letzten Jahre werden würde. Die Vorstellungen waren Tage vorher ausverkauft, und es verursachte grosse Schwierigkeiten, im Vorverkauf Eintrittskarten zu bekommen. Dabei handelte es sich um ein Stück, das im Hinblick auf die strengen Forderungen und Gesetze der Dramaturgie, in manchen Belangen schwach anmutete. Es stellte die unbeholfene Dramatisierung eines vielgelesenen Romans dar, dessen entscheidende Dialoge einfach ins Drama übertragen worden waren und deren Ausdruckskraft keineswegs durch literarisches Gewicht erhöht wurden. Wenn dieses unheldische, aber in seiner menschlichen Schlichtheit packende Werk in einem bisher nie erlebten Masse die Herzen und Gemüter in über 70 Aufführungen zutiefst ergriff, worin lag dann seine Anziehung? Zweifellos hatte Steinbecks gleichnamiger Roman, der 1943 in deutscher Sprache erstmals in der Schweiz erschienen war, weiteste Kreise der Bevölkerung noch vor dem Erscheinen des Theaterstückes mit dem Inhalt bekanntgemacht und dadurch ein ausserordentliches Interesse für das Drama erweckt. Die Hauptursache seiner Wirkung aber lag in der Themastellung. Die Handlung des Romans wie des Stücks zeigt den Kampf eines kleinen, überrumpelten Volkes gegen die fremde Besetzungsmacht, die durch

Verrat den Weg ins Land gefunden hat. Äusserlich wird das Volk besiegt, innerlich jedoch ist es unbesiegbar. Denn «das Volk will nicht besiegt werden, also wird es nicht besiegt werden. Freie Menschen können keinen Krieg beginnen, aber ist er einmal begonnen, dann können sie auch in der Niederlage weiterkämpfen. Herdenmenschen können das nicht. Und deshalb sind es immer die Herdenmenschen, die die Schlachten gewinnen, und die freien Menschen, die die Kriege gewinnen.»<sup>340</sup> So heisst das ergreifende Bekenntnis des still in den Hinrichtungstod gehenden Bürgermeisters Orden, womit gleichzeitig das Anliegen des Dichters ausgesprochen ist.

Wir wissen, dass sich Oskar Wälterlin für das eindeutige politische Zeitstück nur unter sehr wesentlichen Einschränkungen einzusetzen bereit war, und wir führten Steinbecks dokumentarische Bilderfolge *Der Mond ging unter* bereits an anderer Stelle als einziges Beispiel für das Auftreten eines ganz offen Stellung beziehenden Kampfstückes im Zürcher Spielplan an. Wir wiesen im gleichen Zusammenhang auch auf die Zurückhaltung des Zürcher Publikums gegenüber Tendenzstücken hin, die sich in allzu leichtfertiger Weise in den Dienst irgendeiner politischen Anschauung stellten. Steinbecks Zeitdrama hätte sicher nicht diese aufrichtige und stürmische Anteilnahme gefunden, wenn der Handlung nicht jene jenseits von Gut und Böse stehende menschliche Gestaltung widerfahren wäre, die schon den Roman auszeichnete. Sie zeigte alle handelnden Menschen als die Werkzeuge der hinter ihnen stehenden Mächte, in deren Kampf die Brutalität dem Geist unterliegt.

Mit Steinbecks *Der Mond ging unter* hatte das schweizerische Theater sein bedeutungsvollstes Zeitstück gefunden. In ihm kamen die tieferen menschlichen Gründe der unvermeidlichen und unlösbar Konflikte zwischen einer Besetzungsmacht und einem besetzten Lande ohne einseitige Anklage zur Sprache.<sup>341</sup> Trotz der sauberer Haltung des Dramas lag jedoch die Gefahr nahe, dass seine leidenschaftslose, aber klare Sprache neutralitätswidrige Kundgebungen veranlassen und diplomatische Beziehungen belasten könnte. Obwohl es während des zweiten Weltkrieges kaum ein Theaterereignis gegeben haben dürfte, das an entscheidenden Dialogstellen so regelmässig von spontanem Szenenapplaus unterbrochen wurde, kam es in Zürich doch nie zu wirklichen Kundgebungen im Theater. Abgesehen von jener mehr harmlosen als ernst zu nehmenden Einzelaktion eines Jungkommunisten, von der die Zürcher Presse am 12. Juni berichtete.<sup>342</sup> An diesem Abend hatte sich der Betreffende mit immerhin bemerkenswerter Zivilcourage in einer kurzen Zwischenpause von seinem Galeriesitz erhoben und die merkwürdige Be-

hauptung in den Saal gerufen, es herrschten in der Schweiz ähnliche Zustände wie in diesem Schauspiel. Nachdem sich nach kurzer Zeit ergab, dass diese «Olymp-Philippika» eine völlig ungerechtfertigte Verteidigungsrede für zwei in Luzern inhaftierte Kommunisten darstellen sollte, griff der Hüter der Ordnung ein und nahm den Ruhestörer mit.

Für Oskar Wälterlin mochte bei der Aufführung des Stückes die Überlegung ausschlaggebend gewesen sein, dass es nach den kritischen innenpolitischen Ereignissen der Jahre 1940 und 1941 klärend wirken müsse, den Gegenkräften der Demokratie mit diesem Drama vor Augen zu führen, welches der schweizerische Standpunkt zu sein hätte, wenn das vaterländische Geschick den Schweizerbürger vor die gleiche Entscheidung stellen würde wie den norwegischen. Denn dieser bildete, ohne von Steinbeck irgendwo genannt zu werden, den Mittelpunkt des während der deutschen Besetzung in Norwegen spielenden Stücks.<sup>343</sup>

Tatsächlich erwiesen sich die Bedenken, die Aufführung könnte diplomatische Schritte zur Folge haben, nicht als unbegründet. Kurz vor der deutschsprachigen Uraufführung, die am 27. Oktober 1943 unter Wälterlins Regie am Basler Stadttheater stattfand, wandte sich das Deutsche Generalkonsulat in Basel telefonisch an Oskar Wälterlin nach Zürich und protestierte offiziell gegen die Aufführung.<sup>344</sup> Aber genau so wenig wie die Einsprache der Japanischen Gesandtschaft in Bern drei Jahre vorher die Zürcher Uraufführung von Georg Kaisers *Soldat Tanaka* zu beeinflussen vermochte, konnte es diesmal die deutsche Einmischung. Darauf unternahmen die deutschen Stellen Schritte beim kantonalen Erziehungsdepartement Basel und beim Politischen Departement in Bern. Der bereits erwähnte «Bericht des Bundesrates über die antidemokratische Tätigkeit in der Schweiz» widmet diesem Umstand einen besonderen Abschnitt und ergänzt auf dokumentarische Weise die schriftlichen Mitteilungen von Oskar Wälterlin. Es heisst dort: «Sowohl vor als auch nach der Uraufführung des Stücks legte der deutsche Generalkonsul in Basel beim Chef des kantonalen Erziehungsdepartementes Basel Protest ein. Seine Interventionen wie auch die in der Folge von der Deutschen Gesandtschaft in Bern beim Politischen Departement unternommenen Schritte blieben erfolglos.»<sup>345</sup>

Die unter Anzeichen des Protestes erscheinende Inszenierung erlebte in Basel einen Sensationserfolg, der monatlang den Spielplan bestimmte. Es kam zu insgesamt 47 Wiederholungen des Stücks.<sup>346</sup> Nicht ein einziges Schauspiel hat während der sechs Kriegsjahre auch nur annähernd die Aufführungsziffern von *Der Mond ging un-*

ter erreicht. Und es gab keines, das mit ähnlicher Wirkung über sämtliche Schweizer Berufstheater gegangen wäre. Auf Grund der Tatsache, dass Steinbecks Stück auf Tourneen in die hintersten Winkel des Landes und durch Gratisvorstellungen in den Kreis ganzer Belegschaften getragen wurde<sup>347</sup>, leistete es einen der bedeutendsten Beiträge zur geistigen Landesverteidigung der Schweiz während des zweiten Weltkrieges.

Mit dem Basler Serienerfolg war der schweizerische Siegeszug des Dramas gesichert. Wälterlin übernahm es im Dezember in den Zürcher Spielplan und beauftragte mit der Inszenierung Leonard Steckel. Dieser traf mit grosser Sicherheit den dokumentarischen Grundton des Stückes und brachte eine auf innerer Spannung beruhende, fugenlose Kammerspiel-Inszenierung zustande. Auch im Kostümlichen verzichtete er bewusst auf jede Tendenz. Die Angehörigen der Besatzungsmacht traten in khakibraunen Phantasieuniformen auf, an denen lediglich die Rangabzeichen auf Achsel und Rockaufschlag traditionelle Bindungen besassen.<sup>348</sup> In dramaturgischer Hinsicht wies Steckels Inszenierung gegenüber der von Wälterlin nur einen wesentlichen Unterschied auf. Während in der Dramafassung, die Wälterlin für seine Basler Inszenierung benutzte, die den Einfluss Thornton Wilders verratenden Erläuterungen des «Betrachters» von einer handelnden Person gesprochen werden, liess Steckel diese wieder ganz in die eigentliche Spielhandlung zurücktreten. Er übergab an ihrer Stelle die Erzählerfunktion einem das Spielgeschehen selbständig begleitenden «Kommentator», dessen Part er selbst sprach.<sup>349</sup> Das Drama gewann dadurch wieder an Geschlossenheit und wurde nicht durch wechselnde Spielformen des gleichen Darstellers im Stil beeinträchtigt.

Die Zürcher Aufführung bekam durch Wolfgang Langhoffs menschlich einnehmenden Oberst Lancer und Heinrich Gretlers stillergreifenden Bürgermeister Orden schauspielerisches Gewicht. Ihr war ein in seinem Ausmass beispielloser Erfolg beschieden.<sup>350</sup> Ohne diese Behauptung hier besonders zu belegen, kann mit Bestimmtheit gesagt werden, dass Steinbecks Zeitstück, dessen Bedeutung für die dramatische Weltliteratur unerheblich ist, die höchste Aufführungszahl erreicht hat, die jemals ein Schauspiel innerhalb einer Saison an einem schweizerischen Theater mit wechselndem Spielplan erzielte. Der finanzielle Ertrag dieser einen Inszenierung — sie brachte Einnahmen von über Fr. 225 000.—<sup>351</sup> — war für das Schauspielhaus so entscheidend, dass es möglich wurde, die Jahresrechnung 1943/44 «ohne erheblichen Verlustsaldo aus früheren Jahren abzuschliessen».<sup>352</sup> Dies trotz dem Umstande, dass die Spielzeit infolge einer Statutenänderung in der Generalversammlung vom 5. Dezem-

ber 1943 durch die Verschiebung des Geschäftsjahres auf den 1. August bis 31. Juli einen zusätzlichen 13. Monat ausschliesslich mit Ausgaben ohne Einnahmen erhielt.<sup>353</sup>

Zum ersten Male seit 1939 beherrschte ein einziges Stück sichtbar den Zürcher Theaterspielplan. Am 24. Juni, acht Tage vor Spielzeit schluss, führte man es zum letzten Male auf. Heinrich Gretlers Bürgermeister, der im Augenblick, da er seiner kleinen Gemeinschaft das leuchtende Beispiel geben muss, zu wirklicher Grösse fähig ist, wurde in einundsiebzig Aufführungen im Theater am Heimplatz einmal mehr zum Symbol der Freiheit. Der schlichte Künstler mit dem runden Bauernschädel und den ruhigen Gesten, hinter denen sich urwüchsige Kraft verbirgt, hat neben seinem Tell und Götz sicher niemals reiner sein Volksschauspielertum unter Beweis stellen können als in der Rolle des norwegischen Bürgermeisters Orden.

Aber nicht nur durch die künstlerische Gestaltung erlangte die Aufführung schicksalhafte Bedeutung. Mitten hinein in die Hauptprobe vom 1. Dezember fielen die Nachrichten einer neuen Aktion der Besetzungsmacht in Norwegen, die der Schweizer Tagespresse über Schweden zugingen. Dem Stockholmer Bericht war zu entnehmen, dass am Dienstag, den 30. November, um 10 Uhr 30, zu einer umfassenden Verhaftungswelle gegen die studentische Jugend und Dozentenschaft in Oslo ausgeholt worden war. In ihrem Verlauf wurde die Universität geschlossen und bekanntgegeben, dass sämtliche Verhafteten, ungefähr 1200 bis 1500 Studenten und Dozenten, nach Deutschland deportiert werden würden, wo «sie eine bessere Behandlung als gewöhnliche politische Gefangene erhalten sollten».<sup>354</sup> Die Reaktion auf dieses Ereignis war in der Schweizer Öffentlichkeit, namentlich bei der akademischen Jugend, so tief, dass noch am Donnerstagabend, den 2. Dezember, die Studentenschaft der Zürcher Hochschulen eine Sympathiekundgebung für den nächsten Tag beschloss. Am Freitagmorgen, um 10 Uhr, füllten Hunderte von Studenten die Aula der Zürcher Universität und fassten nach einer von brüderlicher Verbundenheit beseelten Ansprache des Rektors, Prof. Dr. Emil Brunner<sup>355</sup>, folgende Resolution an ihre norwegischen Kommilitonen: «Die Studentenschaft beider Hochschulen Zürichs, kräftig unterstützt durch eine grosse Zahl ihrer Dozenten und Studenten, hat mit Empörung von der Verhaftung und Deportation der Dozenten und Studenten der Universität Oslo Kenntnis genommen. Mit der Verurteilung dieses Schlages gegen die Lehr- und Gedankenfreiheit verbinden sie die aufrichtigen Glückwünsche an ihre norwegischen Kommilitonen zu ihrem mutigen Kampf um die Freiheit und Unabhängigkeit ihres Landes. Die Zürcher Studenten versichern

die Studenten der Universität Oslo ihrer vollen Sympathie.»<sup>356</sup> Es war, als ob die Première am 2. Dezember diesem Ereignis als Herold vorausgehen und ihm Wortführer sein wollte. Das enge Verhältnis von Spielplan und Zeitgeschichte war nie deutlicher spürbar als in diesen Dezembertagen, da das Schauspielhaus mit Steinbecks Drama kündend und mahnend in leidvollster Gegenwart stand.

Der bisher beinahe vollständig aus klassischen und gehaltvollen modernen Werken bestehende Spielplan erfuhr erstmals am 16. Dezember eine Auflockerung mit der Uraufführung der dreiaktigen Komödie *Neues aus der sechsten Etage* des Waadtländers Alfred Gehri. Der Verfasser übertraf mit dieser Fortsetzung seines früheren Erfolgsstückes *Sechste Etage* den seinerzeitigen Saisonerfolg und erreichte mit 22 Aufführungen eine Vorstellungsanzahl, die sonst nur den Komödien Shakespeares vorbehalten war.

Die Silvesterpremière erwies sich als regelrechter Misserfolg. Hinter dem amüsanten Titel *Pfauenfedern* verbarg sich eine lokal-patriotische Kabarettrevue, die Lukas Ammann, den begabten Charakterdarsteller des Ensembles, und Fridolin Tschudi, zu Autoren hatte. Die erste Januar-Première vermittelte wieder ein grosses künstlerisches Erlebnis. Am 15. Januar ging Lindtbergs eindrückliche *Othello*-Inszenierung mit Leopold Biberti in der Titelrolle in Szene. Der grosse Charakterspieler erhielt damit eine Aufgabe gestellt, deren meisterhafte Bewältigung zu den unvergesslichen Leistungen seiner Künstlerlaufbahn zählte. Bibertis *Othello*-Darstellung gehört noch heute zum stärksten, was das schweizerische Theater durch seine Spitzenkönner zu vermitteln hat. Shakespeares *Othello* wurde erst durch Bibertis schöpferische Gestaltung zu einem regelmässigen Repertoirestück des einheimischen Theaters. Aber nicht nur dieses sah ihn in seiner berühmt gewordenen Rolle auf beinahe allen Bühnen. Als der Krieg zu Ende ging, war es als erstes das Théâtre des Célestins, das diesen wunderbaren Menschendarsteller, der ein hervorragender Kenner der französischen Bühnensprache ist, 1947 nach Lyon rief.

Was Bibertis *Othello* völlig neu erscheinen liess, war der Umstand, dass er von den drei Varianten des Mohrencharakters weder die Würde des Generals noch die gutmütige Kindlichkeit des Naturkindes noch den krankhaften Eifersüchtigen des Morgenlandes zum Hauptmotiv seiner Darstellung erhob, sondern den reinen Liebenden, dessen naive Glaubenskraft an der Schlechtigkeit der Welt zerbricht. Der Theaterkenner Bernhard Diebold empfand diesen nie gespielten Zug des *Othello* am deutlichsten. In seiner glänzend durchdachten «Tat»-Kritik vom 17. Januar setzt er sich mit Bibertis Leistung

recht interessant auseinander und entwirft von ihr ein anschauliches Bild. «Da steht im weissen Beduinenmantel eine Art weiser Scheik, der auf leisen Pantherfüßen sich wiegt und mit gedämpfter Stimme jene unheimliche Ruhe gewisser Exoten zeigt, hinter der wir Gefährliches wittern; zumal wenn diese diskret verhaltenen Töne nicht gerade der Liebe zu Desdemona dienen, sondern voll böser Ahnung in ein tierhaftes Fauchen übergehen; wobei die Lippen sich zuspitzen und in den Augen glühende Kohlen glimmen. In dieser hochinteressanten und in jedem Detail durchgearbeiteten Gestalt Bibertis erscheint viel weniger ein Afrikaner im Urelement seiner Natur als ein hochkultivierter Asiate, der durch des Verleumanders Jago Seelenfolterung in seinem besseren Ich geschändet wird; sich zum Horcher an der Wand herabwürdigt, ja selbst sein Weib im Angesicht der Gesandten schlägt: nicht mehr ein Ausbruch seines schwarzhäutigen Barbarentums, sondern ein bis zur Entartung seines edelsten Wesens zerfetztes Opfer der Intrige.» Diebold kommt zu der Feststellung: «Mit dieser mehr passiven Auffassung spart der souveräne Schauspieler die Häufigkeit der Ausbrüche und regelt die nach dem Rache-schwur fast unspielbaren Steigerungen... Und aus dieser weniger elementaren Auffassung des mehr von Leid zerriebenen als von Leidenschaft getriebenen Menschen hoher Artung erklärt sich dann zum Schluss viel leichter auch die fast unbegreifliche Ruhe des tötenden Richters, der da sagt: ‚Die Sache will's... sonst betrügt sie andere.‘ Dieser unerbittlichen Objektivität aber genügen die meisten Othello-spieler nicht...» Dem stürmischen Beifall für die Leistung Bibertis gesellte sich hohes Lob für den Jago von Wolfgang Heinz und für die unerwartet gelungene Desdemona der zarten Annemarie Blanc bei.<sup>357</sup>

Untersucht man den Spielplan des Schauspielhauses im Hinblick auf den geistigen Gehalt seiner Gegenwartsdramen, so ergibt sich, dass das moderne Drama in grösserer Klarheit als etwa der Roman oder das Gedicht in der Lage war, die neuen Wahrheiten und Probleme des Zeitalters auszusprechen. Wenn man die Betrachtung auf die Spielzeit 1943/44 beschränkt, die ihr Profil durch eine Vielzahl zeitgenössischer Dichter erhielt, dann fällt besonders eine Gruppe von vier Dramatikern auf, deren Werke, obwohl von grundverschiedenen Geistern geschaffen, dennoch eine einheitliche Grundidee verband. Die Deutschen Georg Kaiser und Bertold Brecht und die Amerikaner John Steinbeck und Thornton Wilder sind nach Form und Inhalt sicherlich in nichts miteinander verwandt. Kaisers idealistischer Wille in *Zweimal Amphitryon* und Brechts materialistische *Galilei-Dialektik* weisen ebenso wenig gemeinsame Grundzüge auf,

wie Wilders christliche Ethik in *Wir sind noch einmal davongekommen* und Steinbecks radikaler Restaurationsgedanke seines Besetzungsdramas *Der Mond ging unter*. Menschenbild und Stilform sind bei diesen Dramatikern durchaus verschieden. Und trotzdem wurzeln ihre Dramen im gleichen Boden: Gemeinsam verkünden sie den Glauben an die Kraft des Geistes.

Ausserhalb dieser die amerikanische mit der europäischen Dramatik verbindenden Vorstellungswelt befindet sich als Pessimist der glänzende Dichtergeist des Franzosen Jean Giraudoux. Für ihn gibt es weder Einheit in der Zweiheit noch gemeinsames Glück. Sein Glaube gründet sich nicht auf die Schöpferkraft der Liebe. Er anerkennt keine gemeinschaftliche Bindung. So bleibt er letztlich unfruchtbar und hoffnungslos. Sicherlich brauchte es das bittere Erlebnis des französischen Zusammenbruchs, um dieses ernste Drama, das Weltuntergangsstück *Sodom und Gomorrha*, zu schreiben, das am 27. Januar, zwei Tage vor dem Tode des 62jährigen Dichters, am Schauspielhaus unter Steckels Regie zur deutschsprachigen Erstaufführung gelangte.<sup>358</sup> Die Apokalypse der Zeit fand in dem selbstquälerisch-leidvollen Werk eine eigenwillige, aber auch anfechtbare Gestaltung. Denn Giraudoux' absoluter Jungfräulichkeitskult lässt die innigste Geist-Körper-Bindung zwischen Mann und Frau, das Kind, vollständig unberücksichtigt. Er verficht seinen Standpunkt in einem atemraubenden Wechsel von Witz und Zynismus, und versucht dabei, die vertretene These wirksam zu unterbauen. Wir pflichten Hans Mayer bei, wenn er die Gedanken Giraudoux' als Ausdruck eines Dichtertums empfindet, bei dem «Glück durch Erwählung, aber niemals durch Tun und Wollen der Menschen zustandekommt».<sup>359</sup> «Die unmenschliche Welt des französischen Dichters kennt nur Glück oder Fluch, Mann oder Weib, Wahrheit oder Untergang. Ihr letztes Wort ist Untergang. Auch in ihr spricht Wahrheit unserer Tage.»<sup>360</sup> Besonders in diesem letzten Sinne erfüllte das dramatische Vermächtnis Giraudoux' im Zürcher Spielplan dieser Tage ein echtes geistiges Anliegen.

Mit Cäsar von Arx' neuem Schauspiel *Land ohne Himmel*, das am 12. Februar in Lindtbergs Regie und Furrers Bühnenbild als siebente Uraufführung des Dichters vor ausverkauftem Hause aus der Taufe gehoben wurde, stellte sich das Schauspielhaus zum zweiten Male in dieser Spielzeit in den Dienst des Schweizer Dramas. Das nach dem erbarmungslosen Weltuntergangsstück Giraudoux' mit ungeheurem Beifall aufgenommene Drama erschloss der einheimischen Bühne, wenn auch wohl ohne ursprüngliche Absicht des Dichters, einen eigentlichen «Zyklus der Waldstätte».<sup>361</sup> Spielt doch sein

*Verrat von Novara* in Uri, *Der heilige Held* in Unterwalden und *Land ohne Himmel* in Schwyz. Nach seinem letzten Drama, dem Gesellschaftsstück *Romanze in Plüsch* kehrte von Arx wieder zum grossen vaterländischen Schauspiel zurück, dem er mit *Land ohne Himmel* zweifellos das Packendste seines bisherigen Schaffens schenkte.<sup>362</sup> Die vielen und ausführlichen Pressestimmen, die sich aus der gesamten Schweiz zu dieser Uraufführung meldeten, bezeugten nicht nur das nationale Interesse, das jedem Werk des bekanntesten schweizerischen Dramatikers entgegengebracht wurde, sondern lieferten auch den Beweis, wie stark man das Dramenschaffen von Arx' als Äusserung schweizerischen Geistes empfand. Die zahlreichen Privatbriefe, die der Dichter aus berufener Hand erhielt, sprachen ebenfalls in Worten hoher Anerkennung über sein jüngstes Schauspiel. Der Zürcher Historiker Karl Meyer schrieb am 31. Dezember 1943 tief beeindruckt an den Dichter: «... Indem Sie dartun, welch hohen Preis die Freiheit, wenn sie gewonnen werden soll, vom Menschen fordert, schaffen Sie auch den Willen zur Bereitschaft, das von den Ahnen so hart erkämpfte Gut mit höchstem Einsatz zu behaupten. So haben Sie dem ältesten im Original überlieferten urschweizerischen Freiheitsbrief, jenen der Schwyzer vom Dezember 1240, zur Grösse eines Symbols verholfen.» Auch der Genfer Theologe Adolf Keller bekannte sich nach der Lektüre des Dramas rückhaltlos zur Idee der Dichtung, als er in einem am 12. Januar 1944 an von Arx gerichteten Schreiben die Überzeugung ausdrückte: «... Wenn heute vom Theater her so tief in letzte Probleme hineingezündet wird, dann steht auch dort eine Kanzel, von der herab ein weiches, verwöhntes Geschlecht zu einem letzten, harten Selbst aufgerufen werden kann, das nur im Kampf um die Wahrheit gefunden wird.»<sup>363</sup>

Das Drama behandelt den Kampf der Schwyzer um den Freiheitsbrief von 1240<sup>364</sup>, der ihnen von Kaiser Friedrich II. als Belohnung für ihre entschlossene Haltung während seines Konfliktes mit dem Papst verliehen wurde. Im Mittelpunkt des historischen Schauspiels steht der Gewissenskonflikt der Schwyzer, entweder auf den Freiheitsbrief zu verzichten oder den als Vergeltung gegen sie ausgesprochenen Kirchenbann des Papstes auf sich zu nehmen. Die trostlose Lage des gläubigen Volkes, das in der Bannzeit ein «Land ohne Himmel» ist, veranschaulicht der Dichter an einem Einzelnen, am Landammann Hunn, dem Haupt der Freiheitsbewegung. Hunn hat durch sein menschliches Beispiel vorzuleben, dass für die Freiheit kein Opfer zu gross sein darf, auch wenn die Bindungen der Familie dabei einer äussersten Prüfung unterzogen werden.<sup>365</sup>

Die von Lindtbergs Regie strahlend und wuchtig herausgearbei-

tete Freiheitsidee, von Furrers folkloristischen Szenenbauten vorzüglich umrahmt<sup>366</sup>, löste lebhafte Begeisterung aus. Diese beschränkte sich aber nicht nur auf die Première, sondern teilte sich ebenfalls den folgenden 18 Wiederholungen mit. Lindbergs Anteil am Erfolg war bedeutend und seine lebendige Einfühlungsgabe in schweizerische Geschichte, die er schon bei der Inszenierung einer grossen Anzahl von Dramen bewiesen hatte<sup>367</sup>, mag nicht zuletzt dem Dichter selbst als Lindbergs Hauptverdienst erschienen sein. Denn war Cäsar von Arx' Dankschreiben vom 15. Februar auch an alle Beteiligten der Aufführung gerichtet, so mochte der Hauptdank doch in erster Linie dem Zürcher Inszenator seiner Dramen gelten. Dieser «An alle Mitwirkenden im *Land ohne Himmel*» adressierte und so viel menschliche Bescheidenheit ausstrahlende Brief lautete:

«Hochverehrte Damen, hochgeehrte Herren!

Noch immer, im wahrhaften Sinne des Wortes, im ‚Banne‘ der hinreissenden Aufführung stehend, finde ich die Worte nicht, um Ihnen allen gebührend zu danken. So muss ich Sie bitten, begnügen Sie sich mit einem bescheidenen, aber aus vollem Herzen Ihnen zugerufenen: Vergelt's Gott!

Mit ergebensten Grüßen verbleibe ich

Ihr Schuldner  
Cäsar von Arx». <sup>368</sup>

«Die Nation» in Bern widmete dem Ereignis der Uraufführung eine ausführliche Abhandlung. In einem Artikel vom 17. Februar nahm sie Veranlassung, mit dem 12. des Monats den Augenblick der Geburtsstunde eines neuen Nationaldramas zu feiern: «Wir haben bis heute den jungen Staatsbürgern und Staatsbürgerinnen Schillers ‚Wilhelm Tell‘ als Hohelied der Freiheit vorgeführt. In Zukunft darf es keinen jungen Menschen geben, der Cäsar von Arx, den schweizerischen Dichter und seine Botschaft *Land ohne Himmel* nicht kennt. Man wolle es für alle Zukunft so halten und — man läute die Glocken!»

Die Spielzeit, welche bisher im Zeichen einer dichten Folge von Uraufführungen und Erstaufführungen stand, erneuerte am 15. Februar das Wiedersehen mit den «Anglo American Players», die, diesmal unter der künstlerischen Oberaufsicht von Therese Giehse, Shaws *Candida* spielten. Am 29. Februar und 7. März wurde die Aufführung wiederholt. Montag, den 21. Februar fand die seit Jahren gepflegte Gastspieltradition des Goetheanums in Dornach erstmalig mit einer Eurythmie-Darbietung ihre Fortsetzung.<sup>369</sup> Die zweite Februarpremière vermittelte mit der schweizerischen Erstaufführung

der von Hans Schlegel übersetzten Lope de Vega-Komödie *Was kam denn da ins Haus?*, die wenig früher am Deutschen Theater in Berlin einen grossen Publikumserfolg zu verzeichnen hatte, eine weitere Neuheit. Am 6. März lud der Zürcher Theaterverein wieder zu einer Veranstaltung ins Schauspielhaus ein, die der Einführung in ein neues Werk dienen sollte. Oskar Wälterlin sprach an diesem Abend «Zum neuen Werk Thornton Wilders», dessen *Wir sind noch einmal davongekommen* (The skin of our teeth) am 16. März unter seiner Regie zur deutschsprachigen Erstaufführung gelangte.

Mit der Aufführung dieses Stücks verband sich ein persönlicher Festtag: Oskar Wälterlin beging sein 25jähriges Bühnenjubiläum. Die Wahl dieses Werkes zur Feier seines wichtigen Lebensabschnittes war nicht zufällig, sondern vielmehr «für die geistige Haltung Oskar Wälterlins zum Theater und zur Existenz bezeichnend». <sup>370</sup> Der Dramaturg Kurt Hirschfeld sieht das Typische dieser Haltung vor allem in der Gegebenheit des geistig-menschlichen Naturells Wälterlins. «Es ist das Bekenntnis zu einer Gesinnung, die im eminenten Sinne eine geistige ist und die über die Grenzen des Theaters hinausgeht, weil sich in ihr ein Zustand der Welt spiegelt, den aufzufangen und wiederzugeben Sinn einer modernen und verpflichteten Theaterexistenz ist.»

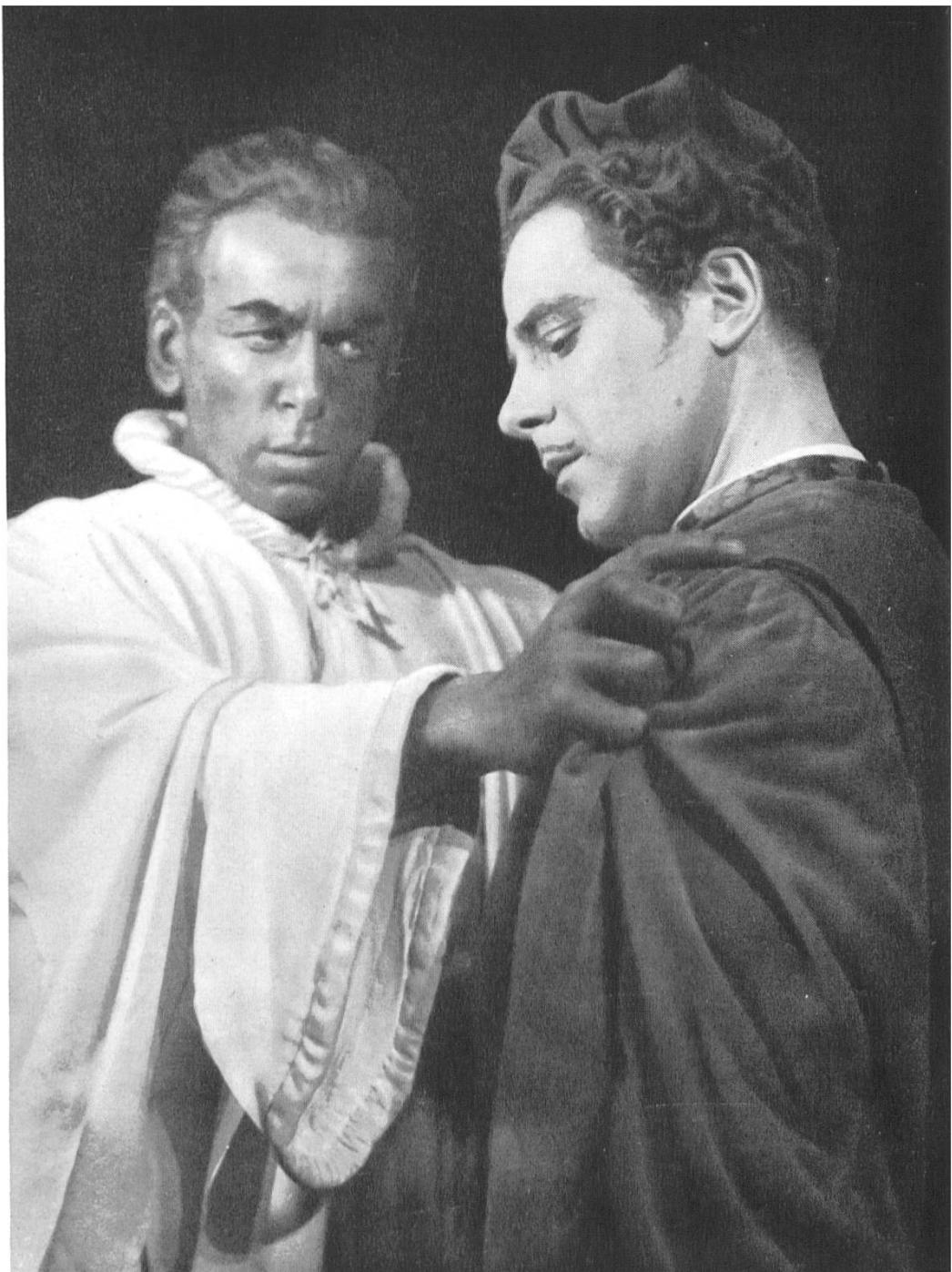
Wir haben im Verlaufe der Spielplanbetrachtung immer wieder die Verbindungslinien aufzuzeigen versucht, die von Wälterlin zur Spielplangestaltung führten. Es bot sich dazu um so mehr Gelegenheit, als seine wesentlichen Zielsetzungen und Begriffsbestimmungen von ihm schriftlich niedergelegt und in zusammengefasster Form veröffentlicht wurden. <sup>371</sup> Auch im Hinblick auf die Aufführung von Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen* begründete Wälterlin Sinn und Absicht im Rahmen des Spielplans. In seinem vor dem Theaterverein gehaltenen Einführungsvortrag vom 6. März erklärte er: <sup>372</sup> «Das Wesentliche eines Theaters, das an einer werdenden Zeit mitbauen hilft, ist seine innere Haltung, seine Einstellung zum Menschen, zu seinem Leben und zu seinem Glauben... Heute, da Hass und Leidenschaft noch das Wort haben, suchen wir eine Stätte, wo die im Verborgenen aufkeimenden überparteiischen Kräfte des ungetrübten Betrachtens und Erkennens, des Verstehens und der Gerechtigkeit in aller Stille und ohne die Prätention unduldsamer Absolutheit in weiteste Kreise getragen werden können.» <sup>373</sup> Wälterlin hat ein Jahr später sein Verhältnis zu Wilder in seiner Schrift «Entzaubertes Theater», die auf in Basel, Wädenswil und Zürich gehaltenen Vorträgen basierte, noch besonders betont, und den amerikanischen Dichter als Ausgangspunkt für seine Stilbestrebungen be-



John Steinbeck: «Der Mond ging unter»

Inszenierung: Leonard Steckel

Bühnenbild: Robert Furrer



Shakespeare : «Othello»

Inszenierung: Leopold Lindtberg  
Leopold Biberti, Emil Stöhr

zeichnet.<sup>374</sup> Wälterlins Interesse für Wilder erwachte 1938, als er *Eine kleine Stadt*, die fern von Amerika in einer idyllischen Seegemeinde nahe Zürichs, in Rüschlikon, entstand, zur deutschsprachigen Erstaufführung brachte. Damals erregte das in Stil und Form völlig neuartige Stück in den literarischen Kreisen Zürichs beträchtliches Aufsehen. Über die Aufnahme des ersten Wilder-Stückes findet sich ebenfalls ein schriftliches Zeugnis Wälterlins: «... Zur Première waren Freunde des Dichters aus seiner Heimat, wohin Wilder inzwischen zurückgekehrt war, gekommen. Sie waren der frohen Überzeugung, dasselbe Echo zu finden, wie bei ihren Landsleuten. Zwei Akte ging alles programmgemäß, nur dass sich die überraschten Zuschauer ein wenig zu sehr amüsierten über das im übrigen absichtlich dezente Spiel mit den Dingen, die nicht vorhanden waren.<sup>375</sup> Obwohl bis zur Pause schon allerhand Bemerkungen über die Bitterkeit unseres unvollkommenen Lebens gefallen waren, lähmte nachher im letzten Akt die Auseinandersetzung mit der höheren Welt der Toten, die sich immer mehr von irdischen Bindungen befreien, die Freude des Auditoriums. Und als das Werk in einem unendlich reinen und schönen poetischen Ausklang geendet hatte, wehte eine bedenklich kühle Luft aus dem Zuschauerraum heraus.»<sup>376</sup> Damals setzte nach der Première eine bewegte Debatte ein, die einen zahlreich besuchten Diskussionsabend veranlasste.<sup>377</sup>

Im Verlag Oprecht erschien das neue Stück des Dichters, das der Zürcher Anglist Heinrich Straumann einen «amerikanischen Jeder-mann» nannte.<sup>378</sup> Die Aufführung im Schauspielhaus verhalf der zweiten Weltuntergangstragödie der Spielzeit in dieser Fassung in Zürich zum Durchbruch. Die Meinung der Öffentlichkeit ging zwar erneut auseinander. Es war vor allem die philantropische Grundhaltung des Werkes, die versöhnte, und die im Gegensatz zu Giraudoux' tiefem Pessimismus die Menschheit nicht aus dem Register strich, sondern ihr nach drei Katastrophen noch eine letzte Chance gab. *Wir sind noch einmal davongekommen* blieb von März an für den Rest der Spielzeit die zugkräftigste Inszenierung, wenn wir von der Nestroy-posse *Der Zerrissene* absehen wollen, die es nach dem 30. März auf 20 Vorstellungen brachte.

Unter den insgesamt sechs Inszenierungen, die bis zum Spielzeitende noch einstudiert wurden, befanden sich wiederum vier Neuerscheinungen.<sup>379</sup> Uraufführungen waren: Hans Wilhelm Kellers Schauspiel *Camping*, das aus dem zu Beginn der Saison ausgeschriebenen Dramenwettbewerb als Sieger hervorging, und Georg Kaisers fünfaktiges Drama *Zweimal Amphitryon*. Letzteres hob Leopold Lindtberg am 29. April, ersteres Leonard Steckel am 11. Mai aus der

Taufe. Als wertvolle deutschsprachige Erstaufführungen galten: Die am 15. April erfolgte Aufführung von Federico Garcia Lorcas spanischer Liebestragödie *Bluthochzeit*, und die in die Junifestwochen eingefügte Inszenierung von Paul Claudels *Der seidene Schuh*. Claudels Werk ging in der deutschen Übersetzung von Hans Urs von Balthasar, und in einer auf 33 Bilder beschränkten Bühnenfassung von Kurt Horwitz, am 10. Juni mit einem um 17 Schauspieler erweiterten Ensemble in Szene.<sup>380</sup> Nur kurze Zeit nach der französischen Uraufführung im Dezember 1943 in Paris erlebte somit das grösste katholische Weltanschauungs drama der Gegenwart seine erste deutschsprachige Wiedergabe.<sup>381</sup> Die vielfältigen Aspekte der Dichtung und die gewaltige Kraftanstrengung der technischen und künstlerischen Leitung hinterliessen einen tiefen Eindruck. Wilhelm Zimmermann, der Kritiker der katholischen «Neue Zürcher Nachrichten», schrieb am 13. Juni 1944 in seinem Blatt: «Man war erschöpft und doch hingerissen, man spürte die Weite der Geistesräume und die Schönheit der Erde ... Wir standen zu später Stunde im Parkett und dankten ergriffen für diesen ungewöhnlichen, wahrhaft festlichen Abend, der uns in dieser schwarz verhängten Nacht als leuchtendes Fanal erschien.»<sup>382</sup>

Wenig zahlreich waren in der abgelaufenen Spielzeit die fremdsprachigen Gastspiele. Vor allem machte sich das Fehlen französischer Ensembles bemerkbar, was sich aus der militärisch-politischen Lage erklärte. Waren schon die letzten Gastspiele, vor allem die Louis Jouvets aus der Spielzeit 1940/41, auf erhebliche Schwierigkeiten gestossen, so hatten die deutschen Besetzungsbehörden in der Folge jede Tournéetätigkeit in der Schweiz unterbunden. Als dann in der Nacht vom 5. auf den 6. Juni 1944 aus südenglischen Häfen die Invasion der Alliierten begann<sup>383</sup>, erlitt die kulturelle Fühlung mit dem westlichen Nachbarn erneut Einbusse. Während dieser Zeit hielten die westschweizerischen Theater allein die Tradition des französischsprachigen Gastspiels in Zürich aufrecht. Doch kam es nur zu drei Besuchen. Die Lausanner Compagnie Jean Hort, die in Zürich bereits einen Freundeskreis besass, gastierte am 29. November 1943 mit einem Schauspiel *Le Professeur Klenow* von Karen Bramson, das Théâtre Municipal de Lausanne am 14. März 1944 mit der Komödie *Boléro* von Michel Duran, und die Comédie de Genève am 3. April mit Molières *L'Avare*.

Vergleichen wir abschliessend die zu Ende gegangene Spielzeit mit der Saison 1940/41 dann fallen vor allem zwei Tatsachen ins Auge. Die eine besteht im Rückgang der aufgeführten Werke von 33 in der Spielzeit 1940/41 auf 26 in der Saison 1943/44. In diesem Um-

stand drückt sich nicht nur die erheblich angestiegene Besucherfrequenz aus, welche es ermöglichte, die einzelnen Inszenierungen gründlicher abzuspielen und mehr Zeit zur Vorbereitung neuer Aufführungen zu gewinnen<sup>384</sup>, sondern auch eine glückliche dramaturgische Auslese. Die andere Tatsache beruhte im Übergewicht des zeitgenössischen Dramas, das diesmal ganz deutlich im Vordergrund des Spielzeitprogramms stand. Waren die vergangenen Jahre mit ihren durchschnittlich 10 bis 12 Klassikerinszenierungen regelrechte Klassikerspielzeiten gewesen, so könnte man die Saison 1943/44 mit ebensolchem Recht als eine Spielzeit des modernen Dramas bezeichnen. Denn von insgesamt 26 gespielten Stücken entfielen nicht weniger als 12 auf Dramatiker der Gegenwart. Zwei deutsche und drei schweizerische Werke erlebten ihre Uraufführung; ein amerikanisches, ein spanisches, ein schweizerisches und zwei französische feierten ihre deutschsprachige Erstaufführung. Wahrlich, eine eindrucksvolle Bilanz, wenn man bedenkt, dass diesem Anteil nur acht Klassikerinszenierungen gegenüberstanden.

Würde man das Drama des ausgehenden 19. und das des beginnenden 20. Jahrhunderts hinzuzählen, dann ergäbe sich durch Tolstois *Und das Licht leuchtet in der Finsternis*, Strindbergs *Königin Christine* und Hofmannsthals *Turm* ein noch klarerer Vorrang des modernen Schauspiels. Lassen wir die drei zuletzt erwähnten Dichtungen unberücksichtigt, dann entsteht, in Länderanteilen ausgedrückt und ohne Klassiker, folgende Rangliste des zeitgenössischen Dramas:

#### 1. AMERIKA

Steinbeck	Der Mond ging unter	71
Wilder	Wir sind noch einmal davongekommen	19
		<hr/>
Gesamtzahl der Aufführungen		90

#### 2. SCHWEIZ

Gehri	Neues aus der sechsten Etage	22
von Arx	Land ohne Himmel	19
Keller	Camping	5
Ammann/Tschudi	Pfauenfedern	3
Gesamtzahl der Aufführungen		<hr/> 49

3. DEUTSCHLAND			
Brecht	Galileo Galilei	12	
Kaiser	Zweimal Amphitryon	6	
Gesamtzahl der Aufführungen		18	<hr/>
4. FRANKREICH			
Claudel	Der seidene Schuh	8	
Giraudoux	Sodom und Gomorrha	8	
Gesamtzahl der Aufführungen		16	<hr/>
5. ENGLAND			
Coward	Weekend	10	<hr/>
6. SPANIEN			
Lorca	Bluthochzeit	7 <sup>385</sup>	<hr/>
Gesamtzahl der Aufführungen		190	<hr/> <hr/>

Jedes dieser Werke leistete einen gewichtigen Beitrag zum Thema der Zeit, auch auf dem Nebengeleise der Komödie, und diente mit den Mitteln des Theaters dem internationalen Zusammenklang der Stimmen der Völker und ihrem gegenseitigen Verständnis.

### *Die Spielzeit 1944/45*

Als das Schauspielhaus am 1. September 1944 den Vorhang zur letzten Spielzeit im Kriege hochgehen liess, erlebten die schweizerischen Theater in ihrer bisherigen Geschichte einen Akt tiefer Symbolik: In diesem Augenblick waren sie die einzigen freien deutschsprachigen Theater Europas geworden. Am gleichen Tage waren sämtliche Theater Deutschlands und Österreichs im Zuge des totalen Kriegseinsatzes geschlossen worden. Der letzte Teil der deutschen Katastrophe hatte jetzt seinen Anfang genommen. Während man die Bühnenangehörigen dieser Länder in den Fabrikationsprozess der Rüstungsindustrie einschaltete, versammelte sich zur selben Zeit das kleine Ensemble des Schauspielhauses zu gewohnter Arbeit. Fühlbarer als in den vergangenen Jahren des geistigen Ideenkampfes empfand es jetzt die Isoliertheit seines Wirkens als verpflichtende kulturelle Aufgabe. Zu den 15 männlichen und den 10 weiblichen Mitgliedern des darstellenden Personals der vorigen Saison gesellten sich erneut der vielseitige Chargenspieler Friedrich Braun, der nach einjähriger Tätigkeit am Deutschen Theater in Berlin an seinen al-

ten Platz im Ensemble zurückkehrte, der bisher als Regisseur und Schauspieler in Basel engagiert gewesene Robert Trösch, der junge, aus dem Bühnenstudio Zürich hervorgegangene Fred Tanner, sowie die ebenfalls dem Nachwuchs angehörende Bernerin Ditta Oesch.<sup>386</sup>

Infolge der durch die Schliessung der deutschen Theater verursachten Abwanderung vieler bis zuletzt in den Kriegsländern verpflichtet gewesener Schweizerkünstler in die Heimat entstand dem Schauspielhaus noch im Laufe der Spielzeit unverhoffter Zuwachs. Eine unschätzbare Bereicherung wurde der Zürcher Bühne bereits im Oktober zuteil. Die unvergleichliche Käthe Gold, seit Jahren eine der beseeltesten Schauspielerinnen des deutschsprachigen Theaters, wechselte von Berlin in die Limmatstadt über, und betrat zum ersten Male in Hofmannsthals *Cristinas Heimreise* die Schauspielhausbühne. Ihrem Debut folgte in den Junifestspielen dasjenige Bernhard Wickis, eines eigenwilligen jungen Darstellers, der bisher an den Bayerischen Staatstheatern als Held und Liebhaber wirkte. Eine Gruppe weiterer bekannter Bühnenkünstler, die sich vorerst unter dem Patronat von Bundesrat Karl Kobelt in einer Spielgemeinschaft «Auslandschweizer Schauspieler in der Heimat» sammelten, bestand aus dem Mitglied des Burgtheaters Heinz Woester, dessen Leicester, Posa und Sigismund zu den stärksten Leistungen des Wiener Theaters der letzten Jahre zählte, dem Luzerner Raimund Bucher, welcher ebenfalls als Held und Liebhaber aus München kam, und der Baslerin Elisabeth Barth, die bisher am Staatstheater in Danzig engagiert war. Max Terpis, der verdienstvolle Reformator des Berliner Staatsopernballetts der Jahre 1922 bis 1930, gehörte dem Kollektiv ebenfalls an und übernahm als Regisseur die künstlerische Leitung der Truppe.

Trotz des in den vergangenen Jahren stets lebendig gebliebenen Bewusstseins, eine besondere Aufgabe des deutschsprachigen Theaters zu erfüllen, war das Zusammengehörigkeitsgefühl und der künstlerische Gemeinschaftswille nie stärker in den einzelnen Bühnenmitgliedern ausgeprägt als im Moment, da ringsherum die Stimmen verstummt und das Zürcher Schauspielhaus eines der letzten Sprechtheater deutscher Zunge wurde. Die europäische Bedeutung dieses nicht nur für das zürcherische Bühnenschaffen wesentlichen Ereignisses ist in den Kriegs- und Nachkriegsjahren von überallher, selbst aus Amerika, anerkannt worden. In diesen wertvollen Zeugnissen besitzt die moderne schweizerische Theatergeschichtsschreibung ihre interessantesten Dokumente. Es sei an dieser Stelle lediglich an die zahlreichen Briefe erinnert, die von Dichtern wie Thomas Mann, Carl Zuckmayer, Claude Vermorel und Erich Kästner, von eidge-

nössischen und kantonalen Magistraten wie Bundesrat Nobs, Regierungsrat Briner und dem damaligen Zürcher Stadtpräsidenten Dr. Lüchinger an das Schauspielhaus gerichtet wurden. Aber auch die Diplomatie mit dem damaligen Schweizer Gesandten in Paris, Carl J. Burckhardt, dem amerikanischen Generalkonsul Sam Woods, dem Vertreter der Tschechoslowakischen Republik beim Völkerbund, Dr. Kopecky, dem holländischen Presseattaché J. B. Braaksma, um nur einige wenige zu nennen, bezeugten der Zürcher Bühne in persönlichen Äusserungen ihre übernationale Sendung.<sup>387</sup> Leopold Lindtberg hat im August 1945 in einem «notwendigerweise unter dem Eindruck einer zwölfjährigen Emigration stehenden Aufsatz» den allen Äusserungen gemeinsamen Grundgedanken folgendermassen formuliert: «Das Zürcher Schauspielhaus... wurde mit den Ereignissen der Zeit zur letzten geistigen Provinz, die der deutschen Dichtung noch Asyl bieten konnte, es wurde darüber hinaus zu einem Podium geistiger Auseinandersetzungen, auf dem Dichter aller Sprachen zu Wort kamen, ein Schnittpunkt lebendig gebliebener Bewegungen, deren Boten selbst in den Jahren der völligen Isoliertheit über die verschlossenen Grenzen zu uns fanden.»<sup>388</sup>

Unbeirrt durch die fortschreitende Entwicklung des Krieges, der im Westen den alliierten Angriff bis an die Ardennen und im Osten bis nach Warschau und in die Balkanländer getragen hatte, trat der erste Teil der letzten Kriegsspielzeit nochmals für die europäische Freiheitsdichtung ein. Des dänischen Freiheitskämpfers, des Dichterpfarrers Kaj Munk nationales Vermächtnis, sein absichtsvoll historisierender *Niels Ebbesen*, eröffnete in geschichtlicher Wendestunde am 7. September, mit Gretler in der Titelrolle, als deutschsprachige Erstaufführung die Spielzeit.<sup>389</sup> Wälterlins *Egmont*-Inszenierung vom 26. September, mit Langhoff (Egmont), Heinz (Oranien), Horwitz (Alba) und Raky (Klärchen) in den Hauptrollen, wollte eher die Reihe der Zeitstücke fortführen als jene der Klassiker erweitern. Zum ersten Male seit Beginn der *Egmont*-Tradition im Stadttheater, die auf der betonten Entfaltung der Massenszenen und der vom grossen Orchester wiedergegebenen Bühnenmusik beruhte, verzichtete Wälterlin auf die festlich-feierliche Musik Beethovens. Bereits die letzte, am 5. November 1936 von Lindtberg gestaltete Aufführung hatte den Beweis erbracht<sup>390</sup>, dass mit der kleinen Besetzung, die im schmalen Orchesterraum des Schauspielhauses Platz fand, die Aufgabe nur unbefriedigend zu lösen war. So konzentrierte sich die neue Wiedergabe auf die herrliche Wortdichtung, die der Regisseur, bis auf die gestrichene zweite Szene bei der Regentin, in beinahe ungekürzter Fassung ausschwingen liess.<sup>391</sup>

Mit Jean-Paul Sartres Schauspiel *Die Fliegen* sahen die Zürcher am 12. Oktober bereits die dritte deutschsprachige Erstaufführung der Saison.<sup>392</sup> Das Atridendrama *Die Fliegen* enthüllte einen neuen Gesichtspunkt im Schaffen des bisher nur als Epiker und Philosoph hervorgetretenen Dichters. Neben das ästhetische trat das ethische Thema. Wie schon bei Giraudoux handelte es sich auch hier um ein Drama der Götterdämmerung. Auch bei Sartre geht es um Elektra und Orest wie in Giraudoux' grösster Dichtung «*Electre*», die sieben Jahre früher verfasst wurde. J. P. Samson glaubt die Beeinflussung durch Giraudoux bis in die Wahl des Titels nachweisen zu können. Er deutet darauf hin, dass an einer Stelle des französischen Originals, das leider für eine Nachprüfung dieser Behauptung nicht erreichbar war, von den Erinnen als von: «on dirait des mouches» die Rede sei.<sup>393</sup> Die Auffassung des Stoffes beruht bei Sartre auf einer gänzlichen Umwertung der ethischen Begriffe. Weder Elektra noch das schuldbeladene Gewissen des Muttermörders stehen im Brennpunkt dieser auf auswegloser Weltsicht begründeten Handlung, sondern die von allen menschlichen und göttlichen Bindungen befreende Tat Orests. Die in der modernen französischen Literatur eine grosse Rolle spielenden Entlehnungen antiker Stoffe — man denke nur an Gide, Anouilh, Cocteau und Camus — wurden mit Sartres Stück um eine neue Variante bereichert. Der unentwirrbaren Verflechtung von göttlichem und menschlichem Schicksal in der antiken Dichtung des Aischylos wurde hier nach dem physischen und metaphysischen Determinismus der modernen *Elektra*-Dramen ein Werk gegenübergestellt, in dessen Mittelpunkt das Problem einer sehr weit gefassten Freiheit gerückt war. Durch Sartres Dichtung lernte das Zürcher Publikum den jüngsten Versuch der Neugestaltung des *Elektra*-Mythos kennen, nachdem es ihn in der Spielzeit 1941/42 in der aischyleischen Form und in der Umdichtung Hofmannsthals, sowie ein Jahr später in der Fassung O'Neill unter dem Titel *Trauern muss Elektra* erlebt hatte. Nach der aus triebhaften Zusammenhängen empfundenen Dichtung O'Neill, die Steckel seinerzeit mit äusserster Strenge inszenierte, übernahm es der Regisseur jetzt, den atheistischen Bau des Werkes plastisch herauszuarbeiten. Teo Otto steuerte sehr stark an kubischen Formen orientierte Bühnenbilder bei.<sup>394</sup> In Maria Becker und Ernst Ginsberg standen Steckel zwei Darsteller zur Verfügung, die im Studium des Atridenmythos spezialisiert waren. Die glänzenden Leistungen der Künstler in der *Orestie* sowie in der *Elektra*-Bearbeitung von Hofmannsthal und O'Neill erfuhren eine interessante Ausweitung.<sup>395</sup> «Man hat Ginsberg ... noch kaum je auf solcher Höhe des Gestaltungsvermö-

gens gesehen», schrieb der «Tages-Anzeiger» vom 14. Oktober, und gab das Lob an Maria Becker weiter, als er feststellte, ihre Elektra «reihe sich den grössten Leistungen dieser elementaren Tragödin an».

Der sorgsam gepflegte Kontakt zwischen Bühne und Publikum wurde durch die Aufführung des Stücks aktiviert. Das Werk sollte zur Diskussion anregen und dazu beitragen, Stellung zu den aufgeworfenen Problemen des Lebens zu nehmen. Selten hat eine öffentliche Versammlung das Für und Wider so gleichmässig verteilt, wie der am 19. Oktober vom rührigen Zürcher Theaterverein unter Leitung seines Vizepräsidenten Eugen Müller im Kammermusiksaal des Kongresshauses einberufene Diskussionsabend.<sup>396</sup> Sartres Problem der Freiheit, das die Franzosen während der Besetzung besonders beschäftigen musste, besass vieldeutige und umstrittene Ausblicke. Für ihn selbst bestand es in der Forderung, die Menschen sollten sich nur noch vor dem eigenen Gewissen verantwortlich erklären und die Bindungen zu Gott selbstherrlich lösen. Damit, so folgert er, werde zwar die Gemeinschaft frei, nicht aber das Einzelwesen. Für dieses allerdings sei die Gewissenspein eine Lebensnotwendigkeit. Denn erst jenseits der Verzweiflung beginnt, nach Sartre, das menschliche Leben.

Am 26. November fand das bereits erwähnte Auftreten Käthe Golds in Hofmannsthals selten gespielter Komödie *Cristinas Heimreise* statt. «Die Regie Wälterlins bewies ein feines Sensorium», meinte die «Neue Zürcher Zeitung» vom 28. Oktober. Sie schloss mit der Bemerkung: «In Zürich hat vor allem mit dem *Traum ein Leben* die Renaissance des reinen Dichters Hugo von Hofmannsthal rühmlich begonnen, und mit Wälterlins Inszenierung von *Cristinas Heimreise* ist sie faszinierend nach der Komödienseite zu neuer Berechtigung legitimiert.» Der Aufführung wurde die erstmals mit dem vierten Akt versehene, neue Hofmannsthal-Ausgabe des Bermann-Fischer-Verlages in Stockholm zugrunde gelegt. Käthe Gold eroberte die zurückhaltenden Zürcher im Sturm. «Das unverhofft beglückende Ereignis einer vollendeten Personifizierung der Komödie selbst, war diese bis ins letzte Wort und bis in die letzte Gebärde unberührte, unbefangene, wahrhaft menschlich-natürliche Cristina Käthe Golds.»<sup>397</sup> Ihr wienerischer Partner Karl Paryla kam mit seinem Florindo gegenüber der sich bescheiden und ungezwungen ins Ensemble einfügenden Künstlerin bedeutend schlechter weg. Ein Teil der Presse war darüber aufgebracht, dass er den Stil der Inszenierung gesprengt habe, und warf ihm, der zu Übersteigerungen und Eigenwilligkeiten neigte, «hektische Unausgeglichenheiten», «förmigte Originalität»<sup>398</sup>, und sogar «raffiniertestes Virtuosentum» vor.<sup>399</sup>

Das wegen seiner Einseitigkeit umstrittene Zeitstück *Jakobowsky und der Oberst* von Franz Werfel fand wenig Anklang. Es veranlasste auch das «*Israelitische Wochenblatt*» vom 8. Dezember zu dem Einwand: «Wir sind empfindlich, wenn wir von der Bühne herab unsere Fehler gezeigt bekommen; werden wir aber als Edelmenschen dargestellt... dann finden wir, es sei zu stark aufgetragen, etwas mehr Zurückhaltung wäre dienlicher...»<sup>400</sup>

Dafür hatte Wälterlins *Minna von Barnhelm*-Inszenierung, die am 23. November mit Langhoff als Tellheim, Margarethe Fries als Minna und Grete Heger als Franziska im Spielplan erschien, einen grossen Erfolg. Die gleiche Anzahl von 24 Vorstellungen erreichte nur noch die kabarettistisch übersteigerte Wiedergabe von *Der Widerspenstigen Zähmung*, die dank Steckels Regieeinfällen nach dem 22. Februar mit Maria Becker in der Titelrolle ebenfalls ausverkaufte Häuser brachte. Steckels Regiebuch wies im Gegensatz zu seinen früheren Shakespearebüchern diesmal keine durchgreifende Textbearbeitung und nur eine wesentliche Kürzung auf, nämlich die des gesamten Schelmenvorspiels.<sup>401</sup> Seine Freude am Theaterulk löste einen ganzen Sturzbach vergnüglicher und possenhafter Einfälle aus. Den Freier Petruchio und dessen Diener Grumio liess er auf Steckenpferdchen auf die Bühne galoppieren, wodurch die köstliche Schilderung Biondellos von den anrückenden Reitern parodistische Nachwirkung erhielt. Die Rolle des Petruchio verhalf Robert Freitag zum vielbeklatschten schauspielerischen Durchbruch.

Einen bedeutenden Theatererfolg, der mit 27 Wiederholungen zu den eindrücklichsten der vergangenen Jahre zählte, errang am 9. Dezember die *Nora*-Inszenierung von Wolfgang Heinz mit Käthe Gold. Auch als Rose Bernd (25. Januar) und als Clara in Hebbels *Maria Magdalena* (28. April), ihrer letzten Spielzeitrolle, erntete sie begeisterten Beifall und gewann sich einen rasch zunehmenden Publikumskreis.

Grosse Freude löste am 14. Dezember die Uraufführung eines schweizerischen Dialektstückes aus, das aus der Feder des Zürcher Schriftstellers Paul Wehrli entstammte. *De Zürcher Buebechrieg*<sup>402</sup> beruhte auf einer historischen Begebenheit. Er erzählte eine interessante Zürcher Lokalepisode aus den Jahren vor dem ersten Weltkrieg, als die Eingemeindung der städtischen Vororte scharfe Rivalität zwischen «Neubürgern» und «Altbürgern» erzeugte. Vor allem unter der Jugend führte dies zu organisierten Händeln, wobei sich die «Quartiere» mit Knütteln und Stecken regelrechte Strassenschlachten lieferten. Die Aufführung wollte erstmals den Versuch unternehmen, «eine Vorstellung für die Jugend unter aktiver Mitwirkung der Ju-

gendtheatergemeinde in den jugendlichen Rollen zu veranstalten.»<sup>403</sup> Die Aufführung, die man Robert Trösch als Regisseur anvertraute, gelang über Erwarten gut und fand in 16 Wiederholungen den dankbaren Beifall der Zürcher Schuljugend.

Nach der Silvesterpremière, welche die in den letzten beiden Jahren abgerissene Raimund-Nestroy-Tradition mit einer erstmals von Steckel inszenierten *Zu ebener Erde und erster Stock*-Aufführung fortsetzte<sup>404</sup>, ragten zwei Werke aus dem Spielplan hervor: Am 11. Januar Claudels *Der Bürge* und am 29. März die Uraufführung des dramatischen Erstlingswerkes *Nun singen sie wieder* des Zürchers Max Frisch.

Mit Claudels *Der Bürge*, der 1911 als erster Teil einer Trilogie entstand und als sein klassisches Drama gilt<sup>405</sup>, erschien in der Übersetzung Albrecht Josephs innerhalb einer Spielzeit das zweite und zugleich problematischste Werk des Dichters. Auch diesmal gingen die Meinungen aus religiösen und weltanschaulichen Gründen auseinander. Das monarchische Gottesgnadentum Claudels, das in diesem Drama zugunsten kirchlicher Interessen die Forderung nach Verzicht auf persönliches Glück erhebt, um die Autorität des Papstes gegenüber den revolutionären Kräften wiedereinzusetzen, musste namentlich die protestantischen Kreise zum Widerspruch reizen. Denn ihrer Anschauung nach steht der persönliche Lebensanspruch über dem der Kirche, deren sinnvollste Aufgabe sie im Walten der Toleranz sehen und nicht, wie Claudel scheinbar zeigen will, in der Machtentfaltung über die menschliche Seele. Im Opfer, das der Pfarrer Badilon von der adeligen Synge verlangt, erblickten die Protestanten den Beweis für die Starrheit eines Glaubensbegriffes, der auch dann noch den Papst als Stellvertreter Gottes auf Erden anzuerkennen bereit ist, wenn er als ein irdisches, gebrechliches Gefäß einer unirdischen Substanz erscheint. Die Diskussion um das Stück war sehr weitreichend. Es konnte nicht überraschen, dass die nichtkatholischen Kreise mit teilweise heftiger Ablehnung reagierten. Bedeutsamer war es schon, wenn zahlreiche Stimmen aus den eigenen Reihen kritische Vorbehalte äusserten. Der hervorragendste schweizerische Claudelkenner, Hans Urs von Balthasar, der Übersetzer von *Der seidene Schuh*, hatte bereits am 11., 12. und 13. Januar in den katholischen «Neue Zürcher Nachrichten» die fragwürdigen Spekulationen des Dramas, vor allem die hier versuchte Angleichung eines Menschen an den gekreuzigten Sohn Gottes durch Sünde und menschlichen Verrat» herausgehoben.<sup>406</sup> Es war dem führenden Zürcher Katholikenblatt hoch anzurechnen, dass es noch nach der Zürcher Première am 11. Januar kritischen Einwänden ei-

gener Glaubensangehöriger Raum zu Diskussionen gab. Die gewichtigste Stimme unter ihnen war die des Bischofs von Basel und Lugano, Dr. Franziskus von Streng, der im gleichen Blatt am 29. Januar bekannte: «Ich bedaure nicht, der Einladung gefolgt zu sein und freue mich, wenn die geistig regsame Kreise der katholischen Bevölkerung Basels und Umgebung den kommenden Aufführungen alles Interesse entgegenbringen... Die dramatisch unerhört tragische Ausgestaltung ist für denjenigen, der das Stück zuvor nicht gekannt hat, eine ungeahnte Überraschung, die zu ernstem Nachdenken, aber auch... zu geteilter Auseinandersetzung in Fragen vorab ethischer und religiöser Natur Anlass geben.»<sup>407</sup> Völlige Einmütigkeit herrschte bei Presse und Publikum in bezug auf die grossartige schauspielerische Gestaltung der Aufführung. Maria Becker (Synge), Heinz Woester (Coufontaine) und Leopold Biberti (Turelure) standen erstmals zusammen im Zürcher Ensemble und ergaben einen künstlerischen Dreiklang von selten erlebter Harmonie. Woester, der nach der Schliessung des Burgtheaters am 9. November 1944 als Kandaules im Stadttheater St. Gallen ein sehr erfolgreiches schweizerisches Bühnendebut absolviert hatte und in dieser Rolle auch mit dem Ensemble der «Auslandschweizer Schauspieler» am 16. und 30. Januar 1945 im Zürcher Schauspielhaus gastierte<sup>408</sup>, war Gelegenheit geboten, seine aussergewöhnliche Begabung voll einzusetzen. Zweifellos war zu bedauern, dass die beiden in ihrer Begabung zwar grundverschieden, in ihrer künstlerischen Ausstrahlung aber gleichermassen bedeutenden Schauspieler erst zwei Jahre später wieder in einem Ensemble vereinigt wurden. Der Zufall wollte es dann, dass sie in einem ebenfalls die französische Revolution zum Hintergrund besitzenden Stück erneut die gegensätzlichen Vertreter von Tradition und Revolution zu verkörpern hatten.<sup>409</sup> Trotz der konfessionellen Meinungsverschiedenheiten bedeutete die neue Claudel-Inszenierung, von der Bernhard Diebold behauptete, sie sei «den grössten geistigen Leistungen des Schauspielhauses zuzuzählen»<sup>410</sup>, ein mit grösster Teilnahme aufgenommenes künstlerisches Ereignis.

Eine ähnliche Publikumswirkung verursachte, wenn auch mit ganz anderen Mitteln und im Rahmen eines Zeitstückes, der «Versuch eines Requiems in sieben Bildern» des damals 33jährigen Max Frisch. Sein Erstling *Nun singen sie wieder* war in der Reihe der zahlreichen schweizerischen Zeitdramen das erste, welches in unmittelbarer Beziehung zum gegenwärtigen Kriegsgeschehen stand und sich mit ihm auf neutraler Ebene auseinandersetzte. Es war kein Drama im handwerklichen Sinn. Das letzte Bild, das die Welt der Toten mit der Welt der Lebenden in Beziehung setzt, lässt deutlich den Einfluss

von Wilders *Kleiner Stadt* erkennen. Das tiefernde Spiel, dessen Ende mit einem drückenden Pessimismus belastet ist, versuchte das Weltringen, in das auch das schweizerische Schicksal miteinbezogen war, ohne Hass und Anklage im Sinne einer auf den Gegensatz von Gewalt und Geist gestellten Auseinandersetzung neu zu bestimmen. «Denn wir haben es nicht einmal mit Augen gesehen, und man muss sich fragen, ob uns ein Wort überhaupt ansteht. Der einzige Umstand, der uns vielleicht zur Aussage berechtigen könnte, liegt darin, dass wir, die es nicht am eigenen Leibe erfahren haben, von der Versuchung aller Rache befreit sind.»<sup>411</sup> Mit der Uraufführung vom 29. März, der Kurt Horwitz ein gefühlvoller Gestalter war, trat eine neue eigenwillige Begabung in den Kreis der einheimischen Dramatiker.<sup>412</sup> Bereits in den nächsten Jahren schrieb Frisch eine Anzahl weiterer Dramen, die seinen literarischen Ruf im ganzen Lande festigten und seinen Namen auch auf zahlreichen Bühnen des Auslandes bekanntmachten.<sup>413</sup> Das in der Idee beachtliche Weltuntergangsdrama *Rebell in der Arche* des Berner Dramatikers Arnold H. Schwengeler fiel gegenüber Frischs Stück ab. Die Fehde, die darauf in der Presse entbrannte, schob die Schuld zu gleichen Teilen der Regie Tröschs sowie dem Autor zu. Schwengelers Werk, welches schon 1935 am Stadttheater St. Gallen seine Uraufführung erlebt hatte<sup>414</sup>, kam in Zürich in neuer Fassung heraus. Es machte mit einem Werk bekannt, das den Mythos der Sintflut und von Noah in ein sinnfälliges Gleichnis kleidete. Hintergrund der Handlung bildete die sündige Welt, welcher der nahende Prophet den Untergang verkündet. Noah baut darauf mit den Seinen die Arche, um mit steigender Flut noch einen Ankömmling aufzunehmen: Den Gotteslästerer Gog. Schwengeler setzt sich nun mit dem Problem des Bösen auf breiter weltanschaulicher Basis auseinander, gelangt aber mit seiner Schlussfolgerung kaum über das hinaus, was schon am Anfang gegeben ist und offenbart dadurch eine Schwäche in der dramatischen Anlage, welche die Bezungung des im übrigen gewaltigen Vorwurfs nicht ganz geglückt erscheinen liess. Die Symbolkraft der Handlung jedoch vermittelte trotzdem eine starke Anschauung dessen, was Schwengeler in einer ausführlichen Selbstanalyse seines Werkes im Programmheft niederlegte: «Gog und Noah, die Sintflut und die Arche sind Gleichnisse. Sie stehen für Kräfte und Vorgänge, die uns nicht weniger vertraut sind, als den Urvätern vor Jahrtausenden. In diesem Sinne ist *Rebell in der Arche* ein zeitloses Drama ... ein Gleichnis auch für unsere Gegenwart und ihre menschliche Not.»<sup>415</sup>

Nach einem bereits zur Gewohnheit gewordenen, betont literari-

schen Programm klang die Spielzeit in den Juniwochen festlich aus. Die letzten Premieren galten dem von Lindtberg betreuten italienischen Widerstandsstück *Und er verbarg sich* des seit 1928 in Frankreich und in der Schweiz lebenden sozialistischen Emigranten Ignazio Silone, der Steckel-Inszenierung des hinsichtlich seiner Shakespeare-Echtheit höchst fraglichen *Perikles von Tyrus* und der deutschsprachigen Erstaufführung des Dreisphärenspiels *Die Familienfeier* des englischen Dichterphilosophen Thomas Stearns Eliot durch Oskar Wälterlin. Letzteres wurde an Stelle des bereits 1941/42 angekündigten Schauspiels *Mord in der Kathedrale* auf den Spielplan gesetzt. Am 9. Juni ging dann noch Raimunds *Verschwender* mit Leopold Biberti als Flottwell in Szene. Leopold Lindtberg leitete mit der Raimund-Inszenierung erst seine zweite Spielzeitaufführung, da er bis in die Apriltage mit den Dreharbeiten zum neuen Schweizer Flüchtlingsfilm *Die letzte Chance* beschäftigt war, dem ein Welterfolg beschieden sein sollte.

Zum ersten Male erhielten die diesjährigen Theaterwochen durch die Gastspiele der Comédie Française und des Théâtre de L'Atelier de Paris internationales Gepräge. Am 3. Juni zeigte das französische Nationaltheater zwei Komödien von Marivaux, *Les fausses confidences* und *L'Epreuve*, und am 4. Juni in der Inszenierung Jean-Louis Barraults François Mauriacs Dreikäter *Les Mal-Aimés*. Der 28. Juni blieb dem durch eine glänzende Regieleistung André Barsacqs auffallenden Gastspiel des Théâtre de L'Atelier de Paris vorbehalten, das Anouilhs *Antigone* mit Henry Monniers *L'Enterrement* vereinigte. Die offizielle Spielzeit — am 7. und 8. fanden noch zwei Gastspiele des Goetheanums Dornach mit einer fünfeinviertelstündigen *Jungfrau von Orléans*-Aufführung statt<sup>416</sup> — schloss jedoch am 6. Juli mit dem Wort eines prophetischen Dichters, dessen Stimme in dem eben verstummten Schlachtenlärm die längst vorausgeahnte Katastrophe verkündete. In Karl Kraus' Dichtung *Die letzten Tage der Menschheit* war das Erlebnis der Zeit in visionärer Schau zusammengefasst. Bei ihrer am 4. und 6. Juli in zwei Teilen erfolgten Wiedergabe, die sich auf je zweieinhalb Stunden Vortragsdauer beschränkte<sup>417</sup>, wurde «eine ausdrucksstarke Synthese von Vorlesung und schauspielerischer Darstellung versucht.»<sup>418</sup>

Die letzte Spielzeit im Krieg hatte damit ihren Abschluss gefunden. Auch diesmal hatte sie einen Spielplan verwirklicht, der keine Zugeständnisse an das Unterhaltungstheater machte, der die geistigen Landschaften echter Dichtung liebte und die Gemeinplätze des Schwankes mied. Das Spielzeitende fiel, bis auf einen Monat, mit dem Tag der europäischen Waffenruhe zusammen, der nach der Kapi-

tulation aller deutschen Truppen auf den 8. Mai angesetzt wurde. Der zeitgeschichtliche Abschnitt, welcher sich in diesem Augenblick nicht nur für die Schweiz im allgemeinen, sondern im Rahmen einer sechsjährigen Kulturarbeit für ihr Theaterleben im besonderen vollendete, bezeichnete in der wenig mehr als hundertjährigen Geschichte des Zürcher Sprechtheaters einen neuen Höhepunkt. Die grosse Aufgabe, die sich die Neue Schauspiel A. G., zusammen mit ihrer Direktion gestellt hatte, durfte als gelöst betrachtet werden. Ein universaler Spielplan hatte die Strömungen europäischen Geistes gesammelt und durch vielseitige Ausstrahlung zu lebendiger Geltung gebracht. Der Mannigfaltigkeit in der Einheit, für deren stete Erhaltung Gottfried Keller gemäss der nationalen Eigenart des Bundes schon in seiner Fähnleinsrede der «Sieben Aufrechten» eingetreten war, widerfuhr im Kriegstheaterschaffen des Schauspielhauses neue Geltung.

Die europäische Bezogenheit des Spielplans stiess freilich nicht immer auf die Gewogenheit der einheimischen Dramatiker, die sich in ihren Rechten beschnitten fühlten und mehr als einmal betonten, wenn nicht das Recht zur Aufführung, so doch zumindest das zum Durchfall zu besitzen. Die ständigen Bemühungen Oskar Wälterlins um das Schweizer Drama lassen jedoch in bezug auf das Schauspielhaus diesen Vorwurf als völlig ungerechtfertigt erscheinen. Der Anteil des Schweizer Dramas am Gesamtspielplan setzt in erster Linie jene ins Unrecht, die während der Kriegsjahre auf das Aschenbrödeldasein der Schweizer Dramatik hinweisen zu müssen glaubten. Der Anteil des einheimischen dramatischen Schaffens am Spielplan der bedeutendsten Schauspielbühne des Landes berichtigt auch ein seit langem geäussertes Allgemeinurteil. Die Zahl von 31 innerhalb von sieben Jahren in Zürich aufgeführten Schweizer Dramen bezeugt nämlich das Vorhandensein eines Schaffens, das zu dem angeblich nur episch orientierten Kunstbemühen des inländischen Schriftstellers in klarem Widerspruch steht.

Der Kampf gegen das zu wenig nationale Theater, welcher mit Richard Wagners Schrift «Ein Theater in Zürich» in der deutschen Schweiz 1851 begann, darf mit dem Hinweis auf die führende Rolle, die das schweizerische Drama im Spielplan des Zürcher Sprechtheaters einnahm, als erfolgreich fortgesetzt betrachtet werden. Die Hoffnung der Helvetik allerdings, dass «die helvetische Bühne... unter Aufsicht unserer Obrigkeit und dazu verordneter Zensoren ein wohltägliches Mittel in den Händen des Staates würde», hat sich erfreulicherweise bis heute nicht verwirklicht.<sup>419</sup>

Wenn die Schweiz nie ein sogenanntes «Staatstheater» gehabt hat,

so liegt das nicht daran, dass sie kein nationales Drama hatte. Der Grund dafür besteht vielmehr in der Tatsache, dass mit der bundesstaatlichen Verfassung von 1848 das Theaterleben, genau wie Schule und Kirche, nicht Bundessache, sondern nach wie vor eine Angelegenheit der Kantone blieb, die ihm gegenüber, gemäss der Verschiedenartigkeit von Konfession und Sprache, eine verschiedene Stellung einnahmen. Die Abspaltung der ehemaligen «Pfauenbühne» vom Stadttheater nach dem Weggange Alfred Reuckers im Jahre 1921, und die Beschränkung dieser Bühne auf Oper und auch auf Operette, leitete zudem für das Zürcher Schauspiel eine ganz neue Epoche ein. War bisher die Pflege des Schauspiels einer städtisch subventionierten Bühne in einem gemischten Betrieb übertragen gewesen, so wurde diese mit dem Spieljahr 1921/22 erstmalig einem privaten Theaterunternehmer, dem Berliner Franz Wenzler, zur Pflicht gemacht, indem die Stadttheater A. G. die Bühne am Heimplatz an diesen weitervermietete. Von diesem Moment an bestand zwischen den beiden Theatern nur noch eine geschäftliche Bindung, wie sie sich aus dem Verhältnis von Mieter und Vermieter von selbst ergibt. Bei einem jährlichen Mietzins von Fr. 25 000.— war Wenzler lediglich an eine künstlerische Vorschrift gebunden.<sup>420</sup> Er musste die Verpflichtung übernehmen, die im Subventionsvertrag zwischen der Stadttheater A. G. und der Stadt Zürich vorgesehenen Schauspielvorstellungen, Volksvorstellungen und Schülervorstellungen durchzuführen.

Viel schwieriger liessen sich die gegenüber der Stadt bestehenden Schauspiel-Verpflichtungen einhalten, als die Pfauengenossenschaft 1926 finanziell in anderen Besitz überging und damit die Brüder Rieser im selben Jahre eine private Schauspielhausgesellschaft gründeten. Die Neue Schauspiel A. G., die nach der aus persönlichen Gründen erfolgten Niederlegung der Direktion durch Ferdinand Rieser im Jahre 1938 Oskar Wälterlin berief, verblieb weitgehend in privaten Händen. Um so schwerer wiegt ihr Verdienst, dass es ihrer künstlerischen Leitung, der sechsten innerhalb von 45 Jahren, gelang, aus einem einstigen Interessentheater ein Kunstinstitut zu machen, das weit über den Rahmen der Stadt hinaus zu einem feststehenden Begriff wurde.<sup>421</sup>

Die Forderung nach einem schweizerischen Nationaltheater wurde seit der Helvetik immer wieder erhoben. Sie wird nicht zuletzt durch den föderalistischen Charakter des schweizerischen Bundesstaates, der ein freiwilliger Zusammenschluss dreier verschiedener Sprachgemeinschaften ist, für ihre Befürworter kaum je zu verwirklichen sein. Immerhin: Das «westschweizerische Bayreuth», als welches man das

1908 ganz aus der nationalen Festspielidee entstandene Théâtre du Jorat in Mezières bezeichnete, dürfte im Zürcher Schauspielhaus auf deutschschweizerischem Boden eine weitgehende Entsprechung gefunden haben. Erwuchs seine Geltung auch nicht aus dem gleichen Hochflug des Gedankens, so beruhte sie doch nicht minder auf nationalem Bewusstsein. Die geistige Haltung des Schauspielhauses war in den Jahren des zweiten Weltkrieges in einem grosszügigen Sinne schweizerisch. Sie wurde in erster Linie bestimmt durch die europäische Funktion des Spielplans, der bereits im ersten Abschnitt der Wälterlinschen Theaterleitung einen der Hauptgrundsätze des schweizerischen Staatsgedankens auf den kulturellen Bereich übertrug: Vermittelnd und bewahrend zu wirken im Streite der Meinungen und Anschauungen.

Zürich, seit Antistes Breitingers und Gessners Kanzelreden die Stadt der leidenschaftlichsten Theatergegner, bestätigte aufs neue seine schon zu Beginn dieses Jahrhunderts übernommene Führungsstellung im einheimischen Theaterleben. Die erste Blütezeit war gekennzeichnet durch das aufopferungsvolle Wirken von Charlotte Birch-Pfeiffer, die von 1837 bis 1843 die Geschicke des alten «Aktientheaters» leitete. In ihrer vom 21. April 1841 datierten und bei J. J. Ulrich gedruckten Schrift «Einige Worte an das kunstliebende Publikum Zürichs über den Stand des hiesigen Theaters» hatte sie mit Stolz verkündet: «Ich darf es ohne Anmassung sagen, dass das Repertoire der hiesigen Bühne sich mit dem eines jeden deutschen Hoftheaters messen kann, ja, dass ich Städte von 30 000 bis 40 000 Einwohnern kenne, in denen es eine Direktion nicht wagen dürfte, mein Repertoire für Sonn- und Feiertage nachzuahmen.»

Der zweite Höhepunkt stellte sich mit Alfred Reucker, dem Ehrendoktor der Zürcher Universität, ein, welcher in zwanzigjähriger Direktionszeit von 1901 bis 1921 die Grundlagen zu einer von modernen Ideen erfüllten Klassikererneuerung legte und seine ersten, weiterwirkenden Versuche mit der stilisierten Reliefbühne unternahm.

Als einer der bedeutungsvollsten Abschnitte in der bisherigen Geschichte des selbständigen Zürcher Sprechtheaters darf jedoch schon heute die erste Zeit der Wälterlinschen Theaterleitung angesprochen werden, die in die Jahre des zweiten Weltkriegsgeschehens fiel. Carl Spitteler's pessimistische Befürchtung, dem deutschen Theater in der Schweiz seien allenfalls noch drei Jahrzehnte gegeben<sup>422</sup>, hat sich somit nicht bestätigt. Vor allem wohl deswegen nicht, weil Spitteler trotz mancher, namentlich im Hinblick auf das schweizerische Theaterpublikum trefflicher Urteile, die Welt der Bühne von einem sehr

persönlichen Standpunkt aus betrachtete. Sein am 27. Februar 1887 erschienener Aufsatz im «Der Bund», Bern, «Über den Wert des Theaters für das poetische Drama» belegt dies auf sinnfällige Weise. Eugen Müller — verdienstvoller Verfasser der ersten grundlegenden Schweizer Theatergeschichte — meint in bezug auf diese Einstellung Spittelers mit Recht, wobei er die Darstellung Hugo Martis über «Das Schweizer Theater» zu Rate zieht<sup>423</sup>, dass sich inzwischen «ein Ausgleich und eine geistige Neuorientierung vollzogen habe».<sup>424</sup>

Für die praktische Theaterleitung Wälterlins waren diese historischen Überlegungen nicht von Belang. Ihm ging es um die Durchführung eines Programms, in dessen Vordergrund eine vom lebendigen Geist der Zeit erfüllte Klassikerpflege und die Förderung des modernen nationalen sowie internationalen Dramas standen. Das klassische schweizerische Freiheitsdrama *Wilhelm Tell*, Lessings *Nathan der Weise* — beide Werke waren in Deutschland mit dem Aufführungsverbot belegt — traten neben Goethes *Götz* bereits 1938 für die drei unwandelbaren Freiheiten ein.<sup>425</sup> Die *Faust*-Spiele der Saison 1939/40, die Königsdramenreihe und die schweizerische Erstaufführung der *Orestie* 1941/42, der Zyklus «Der junge Schiller» im darauffolgenden Jahr, die *Wallenstein*-Trilogie in der Spielzeit 1943/44 sowie der auf systematischer Basis durchgeführte Einsatz für Shakespeare<sup>426</sup>, bedeuteten für das schweizerische Theater Ausserordentliches. Der klassischen Seite der Spielplanpflege stand eine vortreffliche Auslese des modernen internationalen Dramas gegenüber. Der erste Versuch einer dramaturgischen Bilanz, von Kurt Hirschfeld 1945 unternommen<sup>427</sup>, berichtet vom Reiz der Mannigfaltigkeit, der sich ergab, als es galt, «das Gespräch mit einem nach wirtschaftlicher Lage, Herkommen, Bildung und geistigem Bedürfnis völlig differenten Publikum herzustellen». Leicht sei das Einverständnis mit dem Publikum bei Steinbecks *Der Mond ging unter* herzustellen gewesen, weil «sich hier von der Bühne die Lage eines okkupierten Landes zeigte». Grössere Schwierigkeiten habe es schon bereitet, den «katholischen Dichter Claudel neben den Marxisten Brecht zu stellen, den Humanisten Wilder neben den existentiellen Analytiker Sartre..., den Dichter Hofmannsthal... neben Georg Kaiser..., den Apokalyptiker Karl Kraus, dessen grandios erschreckende Visionen erst jetzt Wirklichkeit wurden, neben Giraudoux' letzten Aufruf zur vielleicht schon zu späten Umkehr; die Dichtung des im spanischen Bürgerkrieg ermordeten Garcia Lorca neben des jungen Schweizer Dichters Max Frisch ‚Requiem‘, ... das Wege der Verständigung für morgen suchte.»<sup>428</sup>

Die imponierende Gesamtzahl von 24 Uraufführungen, 25 deutsch-

sprachigen und 11 schweizerischen Erstaufführungen — das entspricht rund einem Drittelpunkt der während dieser sieben Jahre inszenierten Stücke<sup>429</sup> — beweist auf das eindrücklichste, welche lebendige Fülle der Ideen der Spielplan besaß. In ihr drückt sich am klarsten die Lösung des oft diskutierten Problems der schweizerischen Theaterpflege aus. Der 1942 verstorbene Schriftsteller Konrad Falke hat am Schlusse seines Aufsatzes, der 1924 zur Gründung der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker» führte, in einem das bisherige Schaffen des Schauspielhauses bestätigenden Sinne ausgerufen: «Was wir wollen, das ist ein lebendiges Theater, das sich mit den Fragen der Gegenwart und der Zukunft auseinandersetzt, und das ein anderes Lied zu singen weiß, als immer nur ‚Lasst hören aus alter Zeit‘...»<sup>430</sup> Falke hat den Nachweis darüber, was an diesem erstrebten Theater der Zukunft als «schweizerisch» zu gelten habe, späteren Literaturhistorikern überlassen. Für den Theaterhistoriker scheint indessen im Rückblick auf die während des zweiten Weltkrieges von den inländischen Bühnen geleistete Theaterarbeit die Notwendigkeit eines besonderen Nachweises ihres geistigen Standortes bereits überholt zu sein. Ergibt er sich doch in dem Augenblick von allein, wo die europäischen Bezüge eines einheimischen Theaterspielplans klar hervortreten und damit von selbst Zeugnis ablegen von seiner schweizerischen Gesinnung.

## Drittes Kapitel

### Das innere Schaffen

#### *Die Grundprinzipien der Regie*

Das vorhergehende Kapitel hat einen ausführlichen Bericht über das Spielplanprogramm Oskar Wälterlins vermittelt. Das sich nun anschliessende soll sich mit dem inneren Schaffen befassen. In erster Linie mit der Regie, denn erst diese gibt dem Werk durch den Schauspieler die künstlerische Form. Bei der Spielplananalyse sind immer wieder die Inspizierbücher und die Presseberichte als Dokumentationsmittel herangezogen worden, einerseits, um Wirkung und Gestaltung der einzelnen Aufführung zu beleuchten, anderseits, um die den Inszenierungen zugrunde liegenden Regieabsichten herauszuheben. Die an den betreffenden Stellen gemachten Ausführungen über die jeweiligen Grundprinzipien der Regieführung sollten dabei lediglich die Voraussetzung schaffen für eine eingehendere Würdigung der auf ganz verschiedenen Gesichtspunkten beruhenden Arbeitsweisen.

Die theaterleiterische Zielsetzung Oskar Wälterlins drückte seinen eigenen Inszenierungen, und darüber hinaus der künstlerischen Richtung des gesamten Theaterbetriebes, einen unverkennbaren Stempel auf. Aber daneben besass die Regieleistungen Leopold Lindtbergs und Leonard Steckels durchaus persönliches Format. Neben dem Stilwillen des Direktors drängten somit noch andere künstlerische Ausdrucksformen zur Entfaltung. Ihre Verschiedenartigkeit gewährleistete eine ungemein farbige und lebendige Wiedergabe des Spielplans. Bevor wir die im letzten Kapitel besprochenen Inszenierungen der drei Hauptregisseure im Rahmen einer von der persönlichen Arbeitsweise ausgehenden Analyse betrachten, und somit deren künstlerische Quellen freilegen, wollen wir in wenigen Worten den allgemeinen Aufgabenbereich der Regie berühren, ohne jedoch ihre geschichtliche Entwicklung zu erörtern.

Was ist demnach die Aufgabe der Regie? Sie besteht darin, eine Dichtung in der Sphäre der Bühne nachzuschaffen und den Plänen des Dichters getreu zur Darstellung zu bringen. Hier tut bereits eine

Grunderkenntnis not. Jede Dichtung hat ein Grundthema, um dessentwillen sie geschrieben wurde. Dieses Thema kann Idee oder Handlung sein. Sichtbar wird beides in den dramatischen Personen durch die Grundstimmung. Diese beiden Erkenntnisse — Thema und Stimmung — bilden den Ausgangspunkt aller Regie. Das nähere Verhältnis der Dichtung wird sodann bestimmt durch ihren Raum und durch die Zeit. Ihre räumliche Stellung ergibt sich aus der Umwelt, der Landschaft des Stücks und den Beziehungen der handelnden Personen zu diesen beiden Faktoren. Ihre zeitliche Stellung ist festgelegt durch den historischen Abschnitt, in dem sie spielt, und durch die Art und Weise, mit dem die handelnden Personen diesen historischen Abschnitt entweder erzeugen oder beherrschen. Hieraus ergibt sich die Geisteshaltung des Werkes und damit auch die Idee. Nun erhebt sich die Frage, inwieweit die Form mit dem Inhalt übereinstimmt und wie die Form beschaffen ist. Ist sie beantwortet, so sind für den Regisseur die geistigen Voraussetzungen geschaffen, unter denen er zur Inszenierung schreiten kann. Er sieht sich jetzt den Gegebenheiten der Dichtung einerseits und den seines Theaters anderseits gegenübergestellt.

Die Dichtung ist bis zu einem gewissen Grade stabil. Unveränderlich sind und müssen bleiben: Ihr Grundgedanke und ihre Grundstimmung, ihre räumliche und zeitliche Lage, sowie ihre Weltanschauung, die alle zusammen ihren Gehalt bilden. Die Form der Dichtung kann teilweise den Gegebenheiten des Theaters und des Publikums angepasst werden, sofern es sich um Kürzung von textlichen Längen oder dramaturgischen Eingriffen handelt, die ihren Gehalt nicht sinngemäss verändern oder abschwächen. Die Gegebenheiten des Theaters und des Publikums sind indessen labil. Der Personalbestand des Theaters kann erhöht, sein technischer Apparat ergänzt oder ausgebaut werden. Das Publikum kann durch Vorbereitungen in der Presse oder im Programmheft auf besondere Erfordernisse eines Werkes hingewiesen werden. Erst wenn alle diese Überlegungen angestellt und gegeneinander abgewogen worden sind, ist der Regisseur bereit, mit der Probenarbeit zu beginnen.

Beide — Schauspieler und Regisseur — nähern sich der Erfüllung ihrer Aufgabe, die Dichtung zur Darstellung zu bringen, von verschiedenen Standpunkten aus. Der des Regisseurs ist ein universeller. Ihm geht es um das ganze Werk, für das er den Einsatz des gesamten Theaters, seine geistigen und technischen Möglichkeiten, benötigt. Dem Schauspieler jedoch geht es um die Rolle, und zwar zunächst nur um seine eigene. Seine Aufgabe ist Spezialisierung, Beschränkung auf eine einzige Figur, um den ganzen Reichtum seiner

Persönlichkeit zu entfalten und in die Anforderungen seiner Rolle einordnen zu können. Bei der Besetzung ist deshalb der Regie die Aufgabe zugewiesen, die Rolle mit den Möglichkeiten des Schauspielers in Einklang zu bringen. Hat die Regie das geistige und körperliche Zusammenspiel der wirkenden Kräfte sorgsam aufeinander bezogen, so kann sie sich über das harmonische Gleichgewicht des Ganzen Rechenschaft ablegen. Denn nur eine Gemeinschaftsleistung löst beim Publikum ein Gemeinschaftserlebnis aus.

Zwei Gefahrenpunkte des Theaters müssen also von vornherein durch die Regie ausgeschaltet werden: Die falsche Ausdeutung des Werkes durch die Selbstinszenierung und die Sprengung des Ensembles durch gemeinschaftsfeindliche Schauspieler. Beide Gefahrenherde sind umgehbar: Der erste bei der Erkenntnis der Grundlagen der Dichtung, der zweite bei der Besetzung und der Einrichtung des Stückes. Mit dem theoretischen Wissen ist allerdings noch nichts über die praktische künstlerische Gestaltung gesagt. Diese kann von verschiedenen Anschauungen abgeleitet werden. So unbestritten der Regisseur von aussen betrachtet und von innen bestätigt eine Kollektivbegabung von schauspielerischer, pädagogischer, technischer, musikalischer, malerischer und bildungsmässiger Zuständigkeit darstellt, so unterschiedliche Ausgangspunkte kann sein künstlerisches Vorgehen haben. Wer zum Grundprinzip der Regie die geistige Verhandlung mit dem Dichter und die kristallklare Durchleuchtung seiner Sprache erhebt, wird die Regiemethode eines Heinrich Laube als grossartiges Vorbild anerkennen müssen. Neben der «Wortregie» Laubes besitzt jedoch die malerisch-dekorative «Bildregie» eines Franz von Dingelstedt oder die phantasievoll-beschwingte «Schauspielerregie» eines Max Reinhardt nicht weniger Gleichberechtigung, und es wäre vom Standpunkt des lebendigen Theaters aus betrachtet sicherlich falsch, sie geringer einzuschätzen. Dieser Vergleich grundsätzlich verschiedener Regieauffassungen soll lediglich zeigen, dass es sich bei der Besprechung von künstlerischen Methoden nicht um eine graduelle Bewertung handeln kann, sondern nur um das Bestreben, ihre Grundlagen und Ziele zu erkennen.

Als die Neue Schauspiel A. G. ihre Arbeit aufnahm, besass sie in Oskar Wälterlin, Leopold Lindtberg und Leonard Steckel drei Regisseure, die während ihrer früheren Tätigkeit an grossen deutschen Bühnen über einen Theaterapparat verfügten, der ihnen in jeder Hinsicht die Verwirklichung ihrer Werkvorstellung ermöglicht hatte. Die viel einfachere Bühnentechnik des Schauspielhauses bedeutete für ihre Regiearbeit eine beträchtliche Einschränkung bisheriger Entfaltungsgewohnheiten. Das war jedoch kein ausgesprochener Nach-

teil für die Gestaltung. Denn je weniger Möglichkeit bestand, durch technische Effekte und grosszügige Ausstattung zu blenden, desto selbstverständlicher wurde die Suche nach dem inneren Gehalt des Werkes. Sowohl Lindtberg wie Steckel hatten unter der abgetretenen Direktion Rieser den Arbeitsbetrieb des Schauspielhauses gründlich kennengelernt. Beide waren bei der Übernahme des Theaters durch die neue Gesellschaft mit den Verhältnissen aufs beste vertraut und auf dem vorhandenen Bühnenapparat eingespielt. Ihre Theatererfahrung war das Ergebnis eines pausenlosen Probenbetriebes. Inwieweit der Probenplan Riesers eine wirkliche künstlerische Sammlung verunmöglichte, mag aus der Tatsache hervorgehen, dass für die Einstudierung eines Stückes, gleichviel ob Klassiker oder modernes Drama, zumeist nicht einmal acht volle Arbeitstage zur Verfügung standen. So musste Lindtberg für seine erste, am 6. Mai 1937 einstudierte *Faust*-Inszenierung mit weniger als 14 Probentagen auskommen. Sieben Hauptrollenträger, darunter Kurt Horwitz, der die Titelrolle und Leonard Steckel, der den Mephisto spielte, waren zudem bis zum 22. April mit den Probenarbeiten zum vorhergehenden Stück, *Menschen auf der Eisscholle* von Werner, beschäftigt.<sup>431</sup> Sie alle, voran die beiden Hauptrollenträger, hatten also nicht einmal Zeit, sich vor dem Probenbeginn eingehender mit ihren Riesenrollen zu beschäftigen. Ähnlich lagen die Verhältnisse auch bei der am 23. April 1936 anlässlich des zehnjährigen Direktionsjubiläums Ferdinand Riesers vorgenommenen Einstudierung von Ibsens *Peer Gynt*.

Obwohl sich mit dem Antritt Wälterlins die Probeneinteilung noch nicht grundlegend änderte, war doch von Anfang an die Absicht unverkennbar, neue Voraussetzungen zu schaffen und die arbeitsmässigen Bedingungen stetig zu verbessern. Die fortschrittliche Entwicklung der Probenzeiten wird am deutlichsten erkennbar anhand einer vergleichenden Übersicht. Legen wir die verbindliche Vertragsdauer in Tage um und dividieren sie durch die Anzahl der Inszenierungen pro Spielzeit, so ergibt sich bei einem Mittelwert von 30 Tagen pro Monat folgender Durchschnitt an Probentagen für die einzelne Inszenierung:<sup>432</sup>

Direktion Oskar Wälterlin				Direktion Ferdinand Rieser			
	Vertrags- dauer in Monaten	Stück- zahl	Proben- tage		Vertrags- dauer in Monaten	Stück- zahl	Proben- tage
1939/40	10	29	10,3	1925/26	8	37	6,4
1942/43	10 <sup>1/2</sup>	24	13,1	1937/38	9	35	7,7 <sup>433</sup>
1943/44	12	24	13,7				

Die Übersicht zeigt, dass der Wälterlinsche Probenbetrieb im ersten Jahre der Berichtszeit gegenüber dem des Vorgängers im letzten Jahre seiner Direktion immerhin ein durchschnittliches Mehr von rund zwei Probentagen pro Inszenierung ausweist. Die Sonntage wurden, wie aus der Grundzahl von 30 Tagen pro Monat hervorgeht, miteinbezogen, da sie, wenn auch nicht als ausgesprochene Probentage, so doch als wichtige Lerntage ins Gewicht fielen. Die 14-Tage-Première wurde demnach erstmals in der Spielzeit 1942/43 verwirklicht. Gleichzeitig veranschaulicht die Gegenüberstellung auch die zunehmende finanzielle Besserstellung des gesamten Personals. Rieser schloss im Laufe seiner dreizehnjährigen Theaterleitung nur Acht- oder Neunmonatsverträge ab. Die neue Gesellschaft verpflichtete die Künstler anfangs für zehn, 1942/43 für zehneinhalb Monate und konnte schliesslich 1943/44, im sechsten Jahre ihres Bestehens, die ersten Zwölfmonatsverträge unterschreiben, in denen vorbildliche Ferienzuteilungen inbegriffen waren.

Hinsichtlich der Probeneinteilung trat mit der Direktion Wälterlin eine bedeutsame Wendung ein. Die unter Rieser übliche Probenzeit von täglich 9 Uhr 30 bis 18 Uhr und länger, bei der das Recht auf eine vertraglich geregelte Mittagspause nicht festgelegt war, stellte eine enorme körperliche und geistige Beanspruchung des einzelnen Künstlers dar. Die neue Einteilung schaffte auch hier Abhilfe.<sup>434</sup> Die Probenordnung Wälterlins von 9 Uhr 30 bis 16 Uhr, mit einer einstündigen Ruhepause von 13 Uhr bis 14 Uhr, setzte damit zum ersten Male einen Hauptparagraphen des Gesamtarbeitsvertrages im Schauspielhaus in Kraft.<sup>435</sup> Aus praktischen Gründen ging die Direktion in der Spielzeit 1943/44 dazu über, die Mittagspause abzuschaffen und bis zum Probenende um 14 Uhr durchzuarbeiten.<sup>436</sup>

Es entsprach einem Bekenntnis zu verantwortungsbewusstem Schaffen, wenn der Theaterleiter Oskar Wälterlin die Probenzeit für die einzelne Inszenierung schrittweise auf 14 Tage ausdehnte. Obwohl eine Probenzeit von zwei Wochen im Vergleich zum normalen Arbeitsprogramm anderer Schauspielhäuser für die Hervorbringung einer gültigen Leistung kaum ausreichend erscheint, darf doch nicht vergessen werden, dass mit dieser Neuerung in Zürich überhaupt erst der entscheidende Schritt von der kommerziell betriebenen privaten Schauspielbühne zum auf nationale Geltung abzielenden Theater getan wurde. Innerhalb des gesamten Personals musste sich die Verlängerung der Probenzeit im Sinne einer Befreiung von Improvisationen und Zeitnot auswirken. Schöpferische Kräfte des Ensembles, die sich bisher infolge des ständigen Termindrucks nicht voll entfalten konnten, wurden jetzt frei, weil sich allen am Werk Befindlichen die

wichtigste Voraussetzung für einen erfolgreichen Einsatz bot: Die Möglichkeit der Sammlung. Wohl musste das einzelne Ensemblemitglied die übernommene Rolle noch immer in verhältnismässig kurzer Zeit zur Gestalt ausreifen lassen. Aber die ihm zugestandene Zeit der Sammlung schloss jetzt nicht mehr seine volle geistige und künstlerische Selbstverantwortlichkeit aus.

### *Die impressionistische Regie Oskar Wälterlins*

Gemäss dem berühmt gewordenen Wort des einstigen Burgtheaterdirektors Heinrich Laube, dass die wichtigste Arbeit der Direktion diejenige auf der Bühne sei, sucht auch Oskar Wälterlin seine künstlerischen Zielsetzungen in erster Linie als Regisseur zu verwirklichen. Dem 1895 in Basel Geborenen wurde eine schnelle Karriere zuteil. Nachdem er 1919 als Dramaturg, Schauspieler und Regisseur an das Theater seiner Vaterstadt verpflichtet worden war, übernahm er bereits als 30jähriger, im Jahre 1925, die Leitung dieser Bühne, der er bis 1932 vorstand. Im Jahre 1933 verliess er Basel und folgte einer Berufung als Oberspielleiter an die Frankfurter Oper.<sup>437</sup>

Eines seiner grössten Verdienste in Basel war die Heranziehung des bedeutenden Genfer Bühnenreformators Adolphe Appia, des europäischen Begründers der stilisierten Raumbühne, in dessen Bühnenbildern er 1925 die ersten zwei Teile des Wagnerschen «Rings» herausbrachte.<sup>438</sup> Als Oskar Wälterlin nach seiner Rückkehr vom Frankfurter Opernhaus in die Schweiz im Jahre 1938 die künstlerische Direktion in der Neuen Schauspielhaus A. G. anvertraut wurde, brachte er sein inneres Verhältnis zum Aufgabenbereich des Theaters in der Zeit der beginnenden Bedrängnis klar zum Ausdruck: «Die Jahre der Prüfung hatten bereits begonnen, als ich noch in Deutschland tätig war . . . Für uns, die wir noch draussen arbeiteten, war unser spezieller Wirkungskreis ebenfalls eine Insel. Mit einigen anderen, die die Dinge sahen wie sie waren und die ihren stillen Kampf weiterkämpften, durfte ich auf einem Gebiet tätig sein, in das die Irrlehre kaum Einlass fand, weil es in eine andere Welt gehörte, auf dem Gebiete der Musik, in der Oper. . . . Aber auf die Dauer konnte es nicht befriedigen, ein Sonderdasein zu führen in einer Katakomben, die sich abschied von einer über sie hinwegschreitenden Lebensart. Die Oper wurde zu einem sinnlosen Spiel der Ablenkung. . . . Abseitsstehen musste beunruhigen. Immer mehr zeichnete sich der Wunsch ab, einzugreifen, mitzureden, wenn auch nur in Bildern und Gleichnissen. Das Theater musste sich mit dem

Leben verbinden, es nachzeichnen und spiegeln oder ihmfordernd vorangehen. Das konnte es aber nur mit dem gesprochenen Wort im Schauspiel. Als nach der Gleichschaltung Österreichs eine neue Gesellschaft den Betrieb des Zürcher Schauspielhauses übernahm und mir die Leitung anvertraute, wurde, was bisher ersehnte Aufgabe war, zur Forderung und Notwendigkeit.»<sup>439</sup> Das Bekenntnis zum Schauspiel als «Leben und Theater verbindendes Glied» zeigt nicht nur, welche Aufgabe Oskar Wälterlin in ihm sehen wollte, sondern auch, welche grundsätzliche Richtung er ihm zu geben entschlossen war. Sogleich umriss er auch sein künstlerisches Ziel: «Und wie die Darstellung bestrebt ist, einfach und rein zu sein, so soll die Inszenierung dieser Darstellung Relief geben. Sie soll Unterlage sein und Hintergrund. Sie soll sich nicht scheuen vor dem Ungewöhnlichen, wenn es am Platze ist, aber sie soll nicht das Ungewöhnliche suchen, wo das Natürliche die beste Resonanz hervorruft... Wir wollen nicht trockene Sachlichkeit aus Laune, wir brauchen sie, um das Menschliche im Theater zur Geltung zu bringen... Und wenn im gestrigen Theater noch darüber diskutiert wird, ob das formale Pathos und die Rhetorik dem Realismus gegenübergestellt werden sollen, wenn von faszinierenden Schauspielern und von glanzvollen Regietaten, von hinreissenden Bühnenbildern und Bühnenmusiken die Rede ist, so treten diese Dinge als Selbstverständlichkeiten zurück an einem Theater, das seine Aufgabe und Wirkungskraft hat in einem Leben, das einen Weg suchen muss aus Gespaltenheit zu neuer Einigung, aus der Gefahr der Vernichtung und Sünde zu der Zuversicht von Glaube und Liebe.»<sup>440</sup> Als Theaterleiter notwendigerweise von einem höheren Standpunkt ausgehend, zeigt die rein künstlerische Bewältigung seiner Arbeit als Regisseur ganz und gar unprogrammatisches Gepräge.

Wälterlin, der in seiner Person die Möglichkeit der schriftstellerischen Aussage — seiner Feder entstammen mehrere dramatische und Prosawerke<sup>441</sup> — mit dem Talent der musikalischen Einfühlung verbindet, ist im besten Sinne Künstlerpersönlichkeit. Er verkörpert eine glückliche Vereinigung von schöpferischer Intuition und bildhafter Vorstellung. Im ausgleichenden Gegensatz zu Leopold Lindtberg und Leonard Steckel, die von entgegengesetzten Richtungen an die Lösung ihrer Aufgabe herangehen, stellt die künstlerische Artung Wälterlins eine entsprechende Ergänzung dar. Sein Sinn für das Atmosphärische einer Dichtung beruht auf einer äusserst behutsamen Erfassung des dichterischen Gehaltes und führt zu einer mehr intimen als packenden Formgebung. Die dramatische Spannung seiner Inszenierungsabläufe entsteht daher auch nicht aus der souveränen

Handhabung äusserer theatralischer Gestaltungsmittel, sondern mehr aus der inneren Entwicklung einer impressionistischen Einstellung. Im Gegensatz zu Leonard Steckel, dessen komödiantische Beweglichkeit die Werkvorstellung von der schauspielerischen Vision herbezieht, bleibt Wälterlins Regieschaffen weitgehend esoterisch. Es wird von innen bestimmt und von aussen bestätigt, und nicht wie bei Steckel, von aussen festgelegt und von innen bejaht. Seine Regieweise wird am besten dort zur Geltung kommen, wo seinem Verfeinerungsvermögen — wir erinnern an Hofmannsthal, von dem er drei Stücke inszenierte — die Möglichkeit psychologisch-feinsinniger Einfühlung gegeben ist. Er ist daher als Regisseur mehr Lyriker als Dramatiker und am Schauspielhaus der berufene Meister kammerspielhafter Werkgestaltung. Seine ungemein sichere Einfühlung in die dem Stück zugrunde liegende dichterische Erlebniswelt und ihre Übertragung in die szenische Realität wird vom Verstand kontrolliert, aber vom Gefühl geleitet. Wälterlin ist stets auf der Suche nach der Übereinstimmung der äusseren Form mit dem inneren Grundgehalt. Aber er gelangt weder durch akademisch-literarische Überlegungen noch durch eine schauspielerisch oder intellektuell ausgerichtete Werkvorstellung zur Inszenierung, sondern mittels einer dem inneren Gesetz künstlerischer Verhandlung folgenden Intuitionskraft. Die Folge und das Charakteristische dieser Regiearbeit ist, dass ihr am Anfang etwas äusserst Zaghaftes, nach Ausdruck Suchendes zu eigen ist. Jener typische Zug künstlerischen Tastens, der stets dann als schöpferisches Element auftritt, wenn die Vereinigung von persönlicher musischer Empfindung mit dem dichterischen Gedankengut einerseits, und die Berührung dieser Erkenntnis gewordenen Symbiose mit dem lebendigen Atem der Bühne anderseits, den Akt der Verwirklichung einleitet.

Dieses Vorgehen hat über das ihr Wesenseigene hinaus noch eine andere Bezogenheit. Wälterlin kommt von der Oper. Die Genauigkeit, die dort durch die Musik gegeben ist und jeden Affekt hinter der mathematischen Präzision der Musik zurücktreten lässt, setzt die Fähigkeit, «hineinhören» zu können voraus. Wälterlin überträgt nun diese durch die Komposition gegebene Voraussetzung ohne weiteres auf die Welt des Dramas. Das heisst: Er nimmt die Melodie des Schauspielers auf und vermahlt sie mit der des Dramas. Bei ihm liegt die Festlegung des Tones und der Gebärde nicht am Anfang, sondern am Ende; sie ist nicht die Voraussetzung der Probe, sondern ihr Ergebnis. Das bedeutet wiederum: Der impressionistischen Gestaltung des Kunstwerkes entspricht die intuitive Führung der Schauspieler. Ihr Wesen beruht in einer Anleitung ohne jeden Zwang, einem

Sich anpassen an die Möglichkeiten des Darstellers, einem stillen Aufspüren seiner Kräfte und der Einordnung seiner Rolle in den eigenen Inszenierungsgedanken. Wälterlin kann zuhören, kann klären und ordnet zugleich. Ohne die Tugend menschlicher Güte, die erkannt hat, dass alles im Fluss ist und der Mensch in diesem ewigen Prozess immer ein Werdendes bleibt, liesse sich nichts erreichen. Die gewonnene Erkenntnis schafft neue Produktivität. Denn das Wesen der Verantwortung am Theater liegt im Zurücktreten des Einzelnen vor einem betonten Anspruch. Jeder hat seinen Platz in einem Ganzen, erfüllt seine Aufgabe nach bestem Bemühen und wartet auf sein Stichwort. Erhält er es, so taucht er gerade solange aus einer Gemeinschaft empor, als der Dichter ihm erlaubt, als ein Gleichnis zu wirken. Im Augenblick erhöhter Verantwortung versucht er sein Bestes zu geben, um die einmalige Gegenwart durch seine lebensvolle Persönlichkeit auszufüllen. Hier verlangen Takt und Gewissen Zurückhaltung. Die anmassende Regie wird fühllos eingreifen. Die betreuende wird zuhören und die Grenze zu finden wissen, an der die Verselbständigung von der Lenkung, der eigene Gestaltungswille von der Beeinflussung abgelöst werden muss. «... und schon daraus, dass ich ebenso oft sagen musste, was nicht getan, als was getan werden soll, ist zu ersehen, wie schwer es ist, den Anforderungen an eine lebendige Darstellung mit Worten beizukommen. Jede Festlegung ist verhängnisvoll, da sie sofort zu einem Dogma führt, und gerade die Dogmatisierung ist in der Kunst Erstarrung, Dürre und Tod.»<sup>442</sup>

Wälterlins Regie ist eine Regie der Empfindsamkeit. Sie passt sich dem Schauspieler an, folgt ihm und macht ihren Einfluss eher psychologisch und technisch, als mimisch und erklärend geltend. Sie baut Brücken und wirkt vermittelnd. Sie besitzt einen unschätzbareren Wert: Menschlich zu sein. Wie sehr diese Art Ausdruck seiner ganzen Persönlichkeit ist, belegt auf treffende Weise der anlässlich seines 25jährigen Bühnenjubiläums in der Spielzeit 1943/44 von seinem Dramaturgen Kurt Hirschfeld im Programmheft verfasste Gedenkaufsatz. Dort heisst es: «Was aber jenen Teil der Persönlichkeit angeht, den wir aus dem ‚Betrieb‘ kennen... so ist er schwerer beschreibend zu fassen. Wir meinen damit die ‚Ausstrahlung‘. Wir meinen damit die ‚Atmosphäre‘, die Oskar Wälterlin um sich zu verbreiten versteht und die ausstrahlt: menschliches Verständnis, Güte des Herzens und impressibles Künstlertum... Im Umgang mit Mitarbeitern und Freunden, mit Publikum und Ratsuchenden sind alle diese Wesenseigenschaften aktiv da, und jeder, der mit ihm in der einen oder anderen Weise zu tun hat, weiss zu berichten von der unausgesprochenen Bitte, von liebenswürdiger Entgegennahme auch

des schwer erfüllbaren Wunsches und von dem geduldigen Ohr für das kaum Auszudrückende.»<sup>443</sup>

Das einfühlsame Vorgehen Oskar Wälterlins erlaubt eine wirksame Selbstkontrolle. Die Herausarbeitung dramatischer Umrisse und eines bei aller Lockerheit der schauspielerischen Führung klar hervortretenden Regiewillens, lassen ihn nie die Übersicht verlieren und bewahren ihn stets vor dramatischen und schauspielerischen Übersteigerungen. Gerade weil er die Fähigkeit des Zuhörens in hohem Masse besitzt, ist er der Lautheit und Artistik sehr abgeneigt. Er klopft die Sprache auf ihren reinen Umriss hin ab und bleibt sich dabei bewusst, dass die Mimik ihr vorausgeht, dass erst diese eine Wirklichkeit schafft, aus der heraus der darstellende Mensch etwas zu sagen hat. «Der Sinn der festgelegten Sprache muss zuerst zurückübersetzt werden in die persönliche Aktion in Körper und Seele, und zuerst aus dieser heraus entsteht dann wieder die Rede sekundär, welche das Primäre war, bevor der Arbeitsprozess begonnen hat.»<sup>444</sup> Es verwundert nicht, dass bei einem Künstler, der sich bei solcher Überlegung der Grundlagen seines Schaffensgebietes voll bewusst ist, kein Platz für grobe Wirkungen und ausgeklügelte Lösungen sein kann. Wälterlin geht auch bei den Klassikern jeder Übersteigerung aus dem Wege. Es kommt ihm mehr auf innere Ausgeglichenheit, auf ein Messen der seelischen Kräfte an, als auf die Betonung der vorhandenen Dramatik. Schiller, von dessen neun gespielten Werken er sechs selbst inszenierte, verliert seinen grossen Schwung, erhält dafür aber eine grössere schauspielerische Realität. Indem er ihn «entzaubert», psychologisiert er ihn zugleich. Dort aber, wo das Gesamtkunstwerk im Vordergrund steht, wo sich Wort, Ton, Gebärde und Bild zu einem gleichnishaften Abbild des Lebens verdichten, erreicht die lyrisch-musikalische Begabung Wälterlins eine letzte Sinnhaftigkeit. Die einprägsame Inszenierung von Hofmannsthals *Das grosse Welttheater* in der Spielzeit 1939/40 sei dafür als überzeugendes Beispiel angeführt.

Der absichtsvoll erdachte «Regieeinfall» spielt in Wälterlins Schaffen keine Rolle. Er gehört nicht zur Gruppe der wirkungsbeflissen Regisseure, die, in bewusster Verkennung der dichterischen Grundlagen, zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit einen möglichst originellen «Regieeinfall» nehmen. Denn Wälterlin weiss, dass er meist allzu anmassend wirkt und in der Lage ist, eine dramatische Situation in ihr Gegenteil zu verkehren oder die Bedeutung der betreffenden Szene zu verzerren. Sofern er dem «Regieeinfall» allerdings eine erläuternde, symbolisierende oder ausschmückende Aufgabe zuweisen

kann, die dem Zusammenhang dient und nicht der Ablenkung, entpuppt sich Wälterlin als kluger Beobachter.

Wälterlin hat als Regisseur zum Expressionismus keinerlei Beziehung. Wie könnte das auch jemand haben, der an der grossen Form des Musikdramas geschult wurde. Angeboren ist ihm als Basler ein ausgeprägter Sinn für Humor, der sich jedoch weniger satirisch als gemütvoll-ironisch äussert und den Anspielungen die verletzende Spitze nimmt.

Heinz Hilpert hat einmal gesagt, dass derjenige der beste Regisseur sei, den man gar nicht merke. Vielleicht sieht Wälterlin im Wissen um diesen Erfahrungssatz den Zweck seiner Aufgabe nicht in der «Inszenierung», sondern in der «Identifizierung». In keinem Fall erscheint sie ihm als «Repräsentationsangelegenheit». Wohl aber als eine schöpferische Auseinandersetzung der künstlerischen Überzeugungen mit der persönlichen Lebensanschauung. Und sofern jene andere Ansicht zu Recht besteht, nach welcher der Beruf des Regisseurs nicht ergreifbar sei, sondern man von ihm ergriffen werde, weil er das Endresultat einer Lebensführung sei, ist das aus innerer Erlebniskraft geformte Werkbild dieses Regisseurs in seltener Harmonie mit seinem Weltbilde verbunden. Wenn die künstlerische Eigenart des Deutschen Steckel charakteristisch für Berlin, und die des Österreicher Lindtberg typisch für Wien ist, so darf man das Naturell Oskar Wälterlins als durchaus schweizerisch bezeichnen. Bei ihm findet sich der dem Schweizer auch im Künstlerischen wesenseigene Zug von nüchterner Zurückhaltung wieder. Hier jedoch vereinigt mit einer Geistigkeit, die fernab von trockenem Intellektualismus die seelische Beweglichkeit in schöpferische Substanz umsetzt und einen harmonischen Ausgleich schafft zwischen Schilderung der Rolle und Fortgang der Handlung, indem die Charakteristik sich nicht vor die Persönlichkeit, der Gehalt sich nicht vor das Wesen drängt.

### *Der mimische Gestaltungswille Leonard Steckels*

Die Hauptaufgabe der Regie überhaupt, soweit sie sich auf den Schauspieler bezieht, ist: Ihm die Situation zu entwickeln, in der die Gestalt sich befindet, ihm den Vorgang anzudeuten, der auf die Rolle einwirkt oder der von der Rolle bestimmt wird. Diese Aufgabe setzt schauspielerische Einfühlung, bestenfalls schauspielerische Ausdruckskraft voraus. Sie ist die unmittelbarste, weil zentrale Aufgabe der Regie. Sie orientiert sich direkt an dem ausschlaggebenden Element des Theaters: An dem nacherlebenden Menschen, dem Schauspieler.

Sie anerkennt ihn als die ursprüngliche Kraft und bemächtigt sich seiner Gestaltungsmittel. Der Schauspieler ist nichts, die Schauspielkunst alles. Dieser Gedanke steht bewusst oder unbewusst über den ganz anders gearteten Inszenierungen, zu denen sich Leonard Steckel bekennt. Der schauspielerische Ausdruck ist ihm so wichtig, dass hinter ihm alles andere zurückzustehen hat. Steckel ist die angriffigste Kraft des Zürcher Schauspielhauses. Ein aufbrausendes Temperament verbindet sich bei ihm mit einem besessenen Arbeitswillen. Seine kleine, gedrungene Erscheinung verbirgt eine urwüchsige Theaterbegabung. Man kann sich keinen grösseren Gegensatz denken zu dem besonnenen und abgeklärten Oskar Wälterlin als Leonard Steckel.

Steckel ist in allererster Linie «Schauspieler»-Regisseur. Er gehört zu jenen, denen der Rahmen der Regie von Zeit zu Zeit zu vielgesichtig wird, die sich dann in eine grosse Rolle flüchten müssen, um von dort aus an die Quelle zurückzufinden, aus der ihnen die Berufung zuströmte. Seine von elementarem Schauspielertum erfüllten Leistungen als Caliban, Richard III., Heinrich VIII. und Philipp bezeugen diese Verbundenheit sehr eindrücklich. Steckels Regie empfindet schauspielerisch. Ihre Gestaltungsmittel sind mimische. Steckel rollt die Dichtung von einer ganz bestimmten schauspielerischen Vorstellung her auf. Er inszeniert somit von der Rolle zum Werk und geht damit genau den umgekehrten Weg, den Wälterlin beschreitet. Vollzieht sich die innere Annäherung zum Werk bei Oskar Wälterlin durch psychologische Einfühlung, so vollzieht sie sich bei Steckel durch einen optischen Vorgang, mimisch. Das Resultat ist einmal geistige Deutung, das andere Mal eine grossartige Verdichtung des schauspielerischen Ausdruckes. Steckel erhebt damit innerhalb seines Schaffens mit so eindeutiger Klarheit den Mimus in den Mittelpunkt des Theaters — und damit durchaus seine ureigenste Kraft —, dass die Bezogenheit seines Kästneriums ebenso deutlich in Erscheinung tritt wie sogleich auch die Gefahr dieses komödiantischen Ansturms für die Dichtung. Steckel will alles auf einen schauspielerischen Nenner bringen. Die Geburtsstunde jeder seiner Inszenierungen ist daher eine mimische Vision. Ihr unterordnet er alles, was als Hilfsmittel noch in Frage käme. Vor allem die Maske. Er bedient sich ihrer in souveräner Weise und führt sie nicht nur auf ihren antiken Sinn zurück. Er führt sie über das Typische hinaus ins Allgemeingültige und verwendet sie ganz bewusst als wesentliches Gestaltungsmittel. Da er in der vielgesichtigen Erscheinungsform des menschlichen Antlitzes zugleich die Hintergründe des Spiels aufleuchten lassen will, ist er stets um letzte Verdeutlichung dieser

mimischen Gehalte bemüht. Er erstrebt die Sichtbarmachung des geistigen Vorgangs durch den lebendigen Mimus.

Statt nun aber die Sprache des Dichters als Gegebenheit hinzunehmen, welche dem Schauspieler den Schlüssel zur Rolle in die Hand gibt, versucht Steckel ein übriges. Er schält den Wortsinn aus seiner sprachlichen Umhüllung heraus und stellt ihn in eine von barocken Schnörkeln und Zutaten befreite rationale Welt der Bedeutungen. Er lässt also nicht wie Wälterlin den Fassungen Schlegels und Tiecks ihre ursprüngliche Gestalt. Er bearbeitet und übersetzt neu. Dabei scheut er sich nicht, die Sprache restlos zu entzaubern, ganz gleich, ob es *Diener zweier Herren*, *Macbeth*, *Perikles von Tyrus* oder *Der eingebildete Kranke* ist. Der Wille zur sprachlichen Vereinfachung entspringt bei Steckel aber keiner intellektuellen Zielsetzung, die in seinem Schaffen als formbildendes Element zu verstehen wäre. Denn Steckel ist alles andere als geistreicher Theoretiker. Er schafft visuell und bezieht seine Wirkungen aus dem sicht- und fühlbaren Bereich des sinnlichen Theaters.

Wenn der unbändige schöpferische Wille mit dem Drama in Wettstreit tritt, wenn der Regisseur sich mit dem Dichter auf dessen ursigenstem Gebiet auseinanderzusetzen beginnt, gelangt Steckel zu den Grenzen der Regie. Denn Steckel glaubt auch dann noch dem Dichter zu dienen, wenn er zeitweilig recht eigenwillig mit seinem Werk umgeht. Er ist von seinem Recht um so mehr überzeugt, als seine Absichten ein bestimmtes künstlerisches Ziel verfolgen. So liegt es im Wesen seiner Bemühungen, dass die gefährliche Klippe des «Über-den-Dichter-hinaus» oft sehr nahe liegt.

Steckel ist von einem leidenschaftlichen Drange beseelt, dramatische Umrisse zu schaffen, feste Grundlagen zu geben, akzentuierte Abläufe zu vermitteln. Er will die drohende Gefahr der Unklarheit durch ein Höchstmass straffer Formulierung im Sprachlichen und Mimischen bannen. So kann es passieren, dass die Kraft des Vorsatzes die Dichtung aus den Angeln hebt. Doch wo viel gewagt wird, wird auch viel gewonnen. Steckel geht nicht mit einem persönlichen Geltungsanspruch an seine Arbeit heran, sondern ordnet sein Vorgehen immer einer höheren Verantwortlichkeit unter: Der Strahlungskraft lebendiger Schauspielkunst. In ihr sieht er den absoluten Sinn des Theaters. Daher fühlt er sich am wohlsten, wenn er durch ein Minimum an szenischen Vorschriften gebunden ist, wenn er seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen kann: Bei Shakespeare.

Die grosse Reihe seiner temperamentvollen Shakespeare-Inszenierungen, die alle mit einem hochentwickelten Sinn für Bewegung und Komik gestaltet waren, boten eine lehrreiche Lektion dafür, was

Steckel unter Theater versteht. *Wie es euch gefällt* (1942/43), *Mass für Mass* (1943/44) und *Der Widerspenstigen Zähmung* (1944/45) müssen hier in erster Linie als Zeugnisse schöpferischer Aufführungs-kunst erwähnt werden. Wo der Schauspieler am ungehemmtesten dem Mimus zurückgegeben ist, setzt Steckel den Hebel seiner Arbeitsweise am sichersten an und stellt ihn kraft seiner Grundkonzeption in das darstellerische Zentrum des Werkes. Er ähnelt in diesem Vorgehen dem deutschen Regisseur Jürgen Fehling. Wie dieser nähert er sich dem Schauspieler nicht zaghaf, sondern zupackend.

Bedingt ein derartiger Anspruch gegenüber dem Werk nicht immer zartfühlende Rücksichtnahme, wenn eine künstlerische Erkenntnis als richtig befunden wird und der Wille zu ihrer Durchsetzung sich gefestigt hat, so wird dieser Wille auch gegenüber dem Schauspieler unbeugsam sein. Die schauspielerische Grundkonzeption der Inszenierung — mit ihrer unausgesprochenen Anerkennung der Vormachtstellung der Schauspielkunst — verlangt im Kampf der Meinungen die widerspruchslose Einordnung des Schauspielers in den Regieplan. Steckel anerkennt den Schauspieler also nur insoweit, als dieser seinerseits das zur Verwirklichung stehende Prinzip der Schauspielkunst als das dem höheren Willen des Regisseurs unterstellte Kompetenzbereich betrachtet, in dem sich wohl die Kräfte treffen und befruchten, in dem aber die persönliche Rollenvorstellung des Schauspielers gegenüber der universellen Werkvorstellung des Regisseurs an Bedeutung zu verlieren hat. Eine solche Regieführung setzt vom Schauspieler ein gutes Mass von Disziplin voraus. Schon deshalb, weil der Schauspieler ja zumeist immer nur in den Dimensionen seiner eigenen Rolle denkt.

Steckel strebt seinem Ziel zu, indem er bemüht ist, alles in schauspielerische Tätigkeit und körperliche Bewegung aufzulösen. Die Rollengestaltung Steckels begnügt sich nicht mit Andeutungen. Sie versucht der Flüchtigkeit des vergehenden Theateraugenblicks dadurch entgegenzuarbeiten, dass sie nach dem stärksten Ausdruck sucht. An erster Stelle muss daher ein restloser Einsatz stehen, eine letzte Hingabe des Schauspielers an seine Aufgabe. Schon bei der ersten Stückprobe liegt bei ihm das Gesicht der Rolle fest. Fest liegt auch das andere Gesicht, welches den Schauspieler erst in einem äusseren Sinn in den anderen verwandelt: Die Maske. Die Maske unterstützt von aussen, was von innen gezeigt werden soll: Den Charakter. Maskenbild und Rollenbild sind untrennbar miteinander verbunden. Das eine könnte nicht ohne das andere sein.

Steckels schauspielerische Bildhaftigkeit vermittelt bereits in der Maske einen ganz typischen Grundzug des dargestellten Menschen.



Oskar Wälterlin



Leonard Steckel in der Titelrolle von Shakespeares «Richard III»

Die Maske erhält aber erst ihre Verlebendigung, wenn sie den Rahmen gibt für das eigentliche Bild, das entstehen soll: Für die Rolle. Steckel unterordnet seine Schauspieler ganz diesem Ziel. Er legt die mimischen Möglichkeiten der Rolle frei. Er erstrebt also nicht die Interpretation der Rolle im Sinne eines psychologisierenden Deutungsversuches, sondern ihre Inkarnation im Sinne ihrer wesensmässigen Grundlagen. Das Wesen der Rolle ist jedoch vielschichtig. Es kommt ganz darauf an, welcher Zug der Rolle betont werden soll. So heisst Festlegung auch hier: Beschränkung auf eine ganz bestimmte, von der Rolle ableitbare und durch die Rolle gegebene schauspielerische Charakteristik. Dort nun, wo die subjektive schauspielerische Vorstellung Steckels den Nerv der Rolle genau trifft, erreicht er eine wirkungsvolle Verdichtung des Ausdrucks. Da jedoch, wo die Festlegung sich als Begrenzung erweist, erscheint dieses gestalterische Prinzip als Nachteil, indem jeweils nur eine Möglichkeit der Rolle ausgeschöpft wird, was zu einer einseitigen Übersteigerung des Charakterbildes führen kann.

Dies wird anschaulich, wenn man die Arbeitsweise Steckels beobachtet. Steckel «macht vor». Er erklärt keine Situationen, er gibt keine literarischen Einführungskurse. Bei ihm wird überhaupt nicht diskutiert. Er kennt nur ein einziges Mittel der Verständigung: Die schauspielerische Anleitung. Die schauspielerische Richtung wird unmissverständlich angegeben. Sie führt den Schauspieler zur betreffenden Szene. Die Gefahr der Übersteigerung liegt nun darin, dass der Schauspieler die schauspielerischen Anweisungen oftmals nicht sofort in seine Möglichkeiten zu übertragen versteht. Er hält sich an sein Vorbild und schreitet unter Verleugnung seiner eigenen Weisensanlagen die Rolle nicht nach persönlichen, sondern fremden Voraussetzungen aus. Wird das eigene Mass aber nicht durch strenge Selbstkontrolle gefunden, dann verliert der Schauspieler seine Sicherheit und beginnt zu übersteigern.

Die Gestaltungsart Steckels birgt noch eine weitere Gefahr in sich. Sein schauspielerisches «Leitmotiv» setzt schon beim fertigen Schauspieler ein hohes Mass von Anpassungsfähigkeit und Wendigkeit voraus, um zum Rahmen der Steckelschen Anleitung das Gesamtbild der Rolle zu finden. Den unfertigen, gehemmten Anfänger stellt er demzufolge vor eine nur schwer lösbarer Aufgabe. Dessen tastendes künstlerisches Gefühl bedarf des freundlichen Zuspruchs, um seine Kräfte auszuloten, um seine Seele zu finden. Steckels Arbeitsweise verträgt indessen keine Hemmungen. Sein pulsierendes Theaterblut fordert das Ganze. Steckel braucht das nackte Antlitz der Rolle, um zu den Grundlagen zu kommen. Jede Fragwürdigkeit muss da-

her bekämpft werden. Er stellt den Schauspieler mitten hinein in die Szene und zwingt ihn, allen Ballast abzulegen. Der souveränen Regie Steckels entspricht daher am besten der souveräne Schauspieler. Derjenige, welcher auf Anhieb zu spielen vermag, der Anleitungen sofort umzusetzen versteht. Da Steckel aber als Fordernder auch vor den unerfahrenen Anfänger hintritt, erschwert er ihm, sich selbst und die Rolle zu finden. Er macht den Werdenden unsicher, weil er verlangt, dass dieses so oder so, aber nicht anders zu spielen ist. Der Darsteller, welcher — über die ihm gesetzten Grenzen hinaus — unter der Führung eines aus innerer Bildhaftigkeit gestaltenden Regisseurs eine ihm fern liegende schauspielerische Welt suchen muss, geht das Risiko ein, sich auf unbekanntem Pfad zu verirren.

Genau so gründlich wie sich Steckel mit dem Dichter auseinandersetzt, befasst er sich mit dem Schauspieler. Beide Male kann es zu Meinungsverschiedenheiten kommen. Vor allem, wenn der souveräne Regiewille mit dem Eigenwillen des selbständigen Schauspielers zusammenprallt. Dies geschieht meist dann, wenn der unter dem zupackenden Arm der Regie die künstlerische Selbstkontrolle verlierende Darsteller der Umklammerung zu entgehen versucht. Aber Steckel ist Anwalt in eigener Sache. Er kämpft um seinen Standpunkt. Doch geht es ihm dabei weniger um die dem künstlerischen Erlebnis übergeordnete geistige Schicht des Dramas, sondern um die gesamthafte schauspielerische Durchdringung des Stoffes. Immer bleibt es bei ihm das Bildhafte, das die Dichtung formt, nicht das Formbildende des Verstandes. Das Rationale vollzieht sich stets ausserhalb des Raumes der Bühne: Bei der dramaturgischen Einrichtung des Werkes. Im Augenblick der Berührung mit der Bühne wird die Rolle des bewusst bearbeitenden Theoretikers sofort an den nur noch schauspielerisch denkenden Praktiker abgegeben. Diese in ihrem Nutzeffekt praktisch ausgerichtete Arbeitsweise ist vielleicht das auffälligste Merkmal in Steckels Wirken, wenn wir eine aktive schauspielerische Lenkung als angewandte Regie bezeichnen wollen.

Dass die Heimat der befruchtende Boden für das weiterreichende Werk bleibt, wird auch bei Steckel offenbar. Er wurde 1901 in Berlin geboren und besitzt — trotz seiner ursprünglich ungarischen Abstammung — jenen schlagfertigen, märkischen Mutterwitz, dem nicht so sehr das Lyrisch-Beseelte als das Realistisch-Unverblümte zu eigen ist. Seine künstlerische Einflussnahme vollzieht sich nicht zurückhaltend, sondern gebieterisch. Neben den Komödieninszenierungen Shakespeares und phantasievollen Goldoni- und Molièreaufführungen erreicht er vor allem in angriffigen, satirisch gefärbten Milieuschilderungen des Naturalismus, wie Hauptmanns *Ratten* und

*Biberpelz*, dichteste schauspielerische und dramatische Atmosphäre. Sein sprühendes Temperament treibt ihn gelegentlich zu Übersteigerungen, die einerseits Ausdruck seiner überbordenden Persönlichkeit sind, anderseits aber den Nachklang des künstlerischen Erbes eines am Berliner Expressionismus geschulten Herkommens darstellen.<sup>445</sup> Steckel kann aber auch ein ebenso beherrschter wie formenstrenger Spielleiter sein. Seine eindrücklichen Sartre-, O'Neill- und Steinbeck-Inszenierungen beweisen es. Leonard Steckel ist zweifellos der interessanteste Regisseur des Zürcher Sprechtheaters, weil er von der mimischen Vision kommt und doch auf geistige Wirkung abzielt; weil sich aus diesem scheinbaren Widerspruch ein künstlerischer Wirkungsgrad ergibt, dessen Umschmelzung in eine geistige Landschaft zwar nicht immer gelingt, der aber für das Vorhandensein einer aus unerschöpflichem Fundus gestaltenden Phantasie spricht.

### *Die rationale Spielführung Leopold Lindtbergs*

Leopold Lindtberg, der mit nicht weniger als 43 Inszenierungen den Hauptanteil der Regieaufgaben während der sechs Kriegsjahre zu tragen hatte, ist in mancher Beziehung ein äusserster Gegensatz zu Steckel. Das Explosive, Expressive, Komödiantische ist ihm fremd. Lindtberg ist klar und logisch. Wo Steckel mit schauspielerischen Visionen beginnt und sie verdichtet, geht Lindtberg vom begrenzten Vorgang aus. Er erläutert zuerst sich selbst und dann dem Schauspieler die Voraussetzungen der Situation. Er analysiert den Charakter ohne ihn psychologisch zu komplizieren. Die Vernunft ist das Zeichen seiner Kunst. Lindtbergs Fähigkeit ist, klar zu disponieren und die Gliederung trotzdem nicht zu unterstreichen. Seine Arbeitsweise ist auf den dramatischen Ablauf gerichtet, also eine dramaturgische. Sie verlangt den Fluss, das Weiterschreiten, somit auch den Rhythmus. Sie schafft im Gegensatz zu Steckel, der eine mimische Realität schafft, eine geistige. Was bei jenem nur Mittel zum Zweck der Verwirklichung einer auf der Grundlage der Sprache aufgebauten Schauspielkunst ist, wird bei diesem als formbildendes Element anerkannt. Für Steckel ist es nur Hilfsmittel, für Lindtberg ist es Ausgangspunkt.

Lindtbergs Verhältnis zur dichterischen Sprache ist bedingt durch den Willen zu unbedingter Werktreue. Steckel gibt der Sprache die glatteste Basis, um den Mimus zu verselbständigen. Er läuft dabei Gefahr zu übersehen, dass die Sprache von sich aus bereits einen

«mimischen Raum» schafft, der lediglich noch in die ihm gemässे körperliche Aktion umgesetzt werden muss. Lindtberg hingegen ist sich gerade dieser Tatsache voll bewusst. Indem er den Zusammenhang aufdeckt, bleibt ihm die Sprache der äussere Maßstab, welcher den Grad des schauspielerischen Ausdrucks zu bestimmen hat. Er geht damit auch in dieser Hinsicht einen entgegengesetzten Weg wie Steckel. Steckel erhebt den mimischen Ausdruck über die Sprache, Lindtberg unterordnet ihn ihr. Er weiss, dass die Sprache Gebärde und körperliche Bewegung festlegt, dass sie formend wirkt und situationsschaffend ist. Lindtberg ist sich auch bewusst, dass in dem Augenblick, wo die Sprache mimisch zersetzt und aufgelöst wird, ihre Bindungen zerreissen. Seinem Regiewillen ist es aus diesem Grunde immer um das Drama an sich zu tun. Er verliert sich nicht in äusserlichen Wirkungen, sondern bleibt gegenüber dem Werk durchaus sachlich. Er sieht es in seiner Gesamtheit und verteilt sorgfältig Licht und Schatten, ohne sich bei der Einzelheit aufzuhalten. Lindtbergs logische Szenenführung ist auf den einfachen Vorgang gerichtet und gewährleistet eine einheitliche Linie. Da seine verantwortungsbewusste Methode eine unmittelbar wirkende Verbindung von Genauigkeit und Gliederung darstellt, verbreitet sie fühlbare Autorität. Es ist ein besonderes Merkmal dieser Regie, dass sie bei ihrer grundsätzlichen Bemühung, sich der höheren Erkenntnis des Dichters unterzuordnen, ein wahrnehmbares Fluidum von Unpersönlichkeit ausstrahlt. Aber aus dieser Kühle erwächst eine neue Sicherheit. Die geistige Distanz, die Lindtberg dem Werk gegenüber bewahrt, die Unmöglichkeit, sich in ihm zu verlieren, schafft ihm das Bewusstsein, stets «über» der Dichtung zu stehen und im Besitze seiner Objektivität zu bleiben. Seine Inszenierungen sind daher nie sensationell und einseitig, auch nicht auf Wirkung bedacht, sondern sie haben eine geistige Mitte, um die sich alles gruppiert.

Lindtbergs Verhältnis zur Sprache garantiert die Individualität des Schauspielers. Da er die Tiefe einer Rolle nicht vorwiegend nach ihren mimischen Möglichkeiten, sondern nach ihrer geistigen Verankerung im Stück und der dramaturgischen Bedeutung auslotet, wird sie immer nur soweit aus dem Gesamtgefüge herausragen, als dies im Interesse der Dichtung liegen kann. Lindtberg fordert vom Schauspieler nicht diese oder jene schauspielerische Auslegung, sondern überlässt ihn weitgehend seiner eigenen Gestaltungsfreude. Dadurch aber, dass er ihn an die Sprache bindet, gibt er ihm die Anleitung zur schauspielerischen Ausführung in die Hand. Dabei bleibt die Spielleitung dort, wo der Schauspieler um die einmalige Ausdrucksform ringt, nachgiebig und freiheitlich, da aber, wo es um

Sinn und Aufbau der Dichtung geht, ist die inszenatorische Linie streng und ohne Zugeständnisse.

Die dramaturgische Methode Lindtbergs anerkennt die Wortregie als eine ihrer Voraussetzungen. Es geht ihm jedoch nicht um die Deutung des Wortes in einem philologischen Wörtlichkeitssinn, sondern um den geistigen Gehalt. Die Kühle wird somit zur Helle. Seine Klassikerinszenierungen sind von kritischem Erkenntniswillen getragen und lassen die geistige Idee deutlich heraustreten. Doch Lindtberg entzaubert darum nicht die dunklen Bilder der Dichtung. Er lässt ihnen ihr Geheimnis. Aber er stellt das Werk in eine räumliche Gestaltung der Bühne, in der die Sprache ihre richtige Schwingung findet.

Lindtberg entwickelt den Raum nicht aus einem zweckgebundenen bühnenbildnerischen Einfall, sondern aus der Atmosphäre der Dichtung und ihrem symbolischen Hintergrund. Die Schauplätze, auf denen sich das Schicksal seiner Helden vollzieht, verzichten zumeist auf Glanz und Pomp. Es sind nützliche Räume, in denen das Leitmotiv des Werkes anklingt. Seine Mutter Courage im gleichnamigen Bühnenstück von Bert Brecht wird zum Menetekel für alle Beheimateten, wenn sie im stampfenden Rhythmus des Liedes ihren Marketenderkarren über die verdunkelte, fahrende Drehbühne zieht. Hier ist alles auf die knappste Form gebracht. Der völlig entkleidete Raum wird zum Symbol der Verstossenheit des Menschen und erhält durch die nächtige Landschaftsprojektion des Hintergrundes eine erschütternde Ausweitung ins Gleichnishaft. Die Verwendung der Projektion als einziges bühnenbildmässiges Gestaltungsmittel bleibt ganz dramaturgische Funktion. Die szenische Gestaltung ist nicht dekorativ gemeint, sondern wirkt unmittelbar raumbildend.

Durchaus im gleichen Sinne ist seine *Danton*-Inszenierung aus der Spielzeit 1939/40 zu verstehen. Auch sie übersetzte die räumliche Stimmung zurück in eine geistige Landschaft. In seiner *Richard III.*-Aufführung beschränkte er sich ebenfalls auf die Symbolkraft des raumbildenden Elementes. Bühnenbildner Teo Otto errichtete ihm drei riesige schmucklose Mauern und stellte in die Mitte ein ragendes Monument von Thron, unter dessen Baldachin das Ungeheuer Richard zu einer ins Apokalyptische vergrösserten Kreatur des Blutrausches wurde. Der erhöhte Thron: Mahnmal der grenzenlosen Vereinsamung. Der leblose Raum: Wahrzeichen der entseelten Umgebung. Diese Lindtbergschen Schauplätze besitzen starke Ausdruckskraft und erhalten, wenn Teo Otto sie geschaffen hat, einen besonderen szenischen Akzent. Freilich: Die Wesen und Gegenstand durchdringende Intelligenz Lindtbergs entfaltet sich am besten, wenn

der geistige Ordnungswille sich ungehemmt betätigen kann. Seine auf den dramatischen Gesamtablauf gerichtete Methode verlangt den geradesten Zuschnitt. Das Ruhende und Verweilende ist ihr daher fremd. Das Pathos der klassischen Sprache wird von ihm mehr als innere Antriebskraft, denn als äusserer Formalismus verstanden. Von hier aus will seine *Iphigenie*-Inszenierung (1940/41) aufgefasst werden. Was dieser Aufführung bis auf einige wenige Stellen fehlte, war der idealistische Gedankenflug der klassischen Welt, der am Schlusse des Werkes im hochgemuten Abschiedswort noch einmal die ganze Goethesche Humanitätsidee zusammenfasst. Demgegenüber wurde aber eine schauspielerische Verlebendigung erreicht, durch die man das menschliche Schicksal in ergreifender Weise in den Vordergrund gerückt sah.

Lindtbergs künstlerische Veranlagung drückt sich im Willen zur geistigen Klärung aus. Man könnte dieses Streben allerdings kaum aus der Anlage seiner Regiebücher herauslesen. Im Gegenteil. Wollte man aus dem Studium dieser Bücher, die nach allgemeiner Ansicht genauen Einblick in die Arbeitswelt eines Regisseurs vermitteln, die Prinzipien seiner Inszenierungsweise ableiten, so käme man schnell in Verlegenheit. Man gelangte bestenfalls zu interessanten dramaturgischen Erkenntnissen dieser Werkgestaltung, wie sie sich durch die jeweilige Einrichtung des Stückes ergibt. Der künstlerische Gesamtaufbau, bestehend aus Rollenauffassung, Gruppierungen, Dialoganweisungen, Gebärden, Bühnenbildskizzen und vielen anderen Einzelheiten, blieb, bis auf einige Pausenvermerke, unersichtlich, weil schriftliche Eintragungen so gut wie keine vorhanden sind. Lindtbergs Regiebücher bilden für ihn selbst nur die gedankliche Grundlage, das geistige Medium zwischen schöpferischer Vorstellung und endgültiger Bühnenform. Hat er sich mit der Dichtung gründlich auseinandergesetzt, ist Aufbau und Ablauf des Werkes gedächtnis- und verstandesmässig so fest verankert, dass eine vollständige Verschmelzung mit der Textvorlage eintritt. Er ist dann weitgehend unabhängig vom Textbuch und braucht dieses kaum noch einmal in die Hand zu nehmen. Die geistige Substanz des Werkes ist in ihm aufgegangen und diese ist es, welche seine weiteren Handlungen bestimmt.

Zugleich mit dem verstandesmässigen Bild ist aber auch das künstlerische entstanden, das stets an die geistige Vorstellung gebunden bleibt und die persönliche Bereicherung der Rolle durch den Schauspieler einkalkuliert. Lindtbergs Schauspielerführung bleibt freiheitlich und wird nur soweit gehen, als der Grad der Beeinflussbarkeit des betreffenden Schauspielers es zulässt. Kann dieser von sich aus die Rolle vertiefen, so wird er die erhaltene künstlerische Anregung

gern mit seinen eigenen Zielen in Einklang bringen. Lindtbergs zusammenfassende Denkweise führt zu einer sehr persönlichen Konsequenz seiner Regie. Da alle Fäden in seinem Kopfe zusammenlaufen und dort sehr fest verknüpft sind, zieht er sich von der ersten Stückprobe an in den Zuschauerraum zurück, denn seine Unvoreingenommenheit braucht Abstand. Die Entfernung schärft den Geist für die zum Leben erwachenden Bilder der Dichtung. Aus der Anonymität des verdunkelten Parketts gibt er seine Anweisungen auf die Bühne und kontrolliert mit höchster Aufmerksamkeit die Vorgänge des künstlerischen Werdens. Seine Probenarbeit vermittelt den Eindruck scheinbarer Mühelosigkeit. Indessen trifft das Gegenteil zu. Seine Methode setzt ausserordentliche Konzentrationskraft voraus. Die sinnliche Empfindlichkeit ist gesteigert und das wachsame Ohr reagiert feinnervig auf die Nebengeräusche der Übertreibung. Lindtbergs Arbeitsweise besitzt noch einen weiteren Vorteil. Sie ist pädagogisch. Da er nämlich dem Schauspieler nur den eng umgrenzten Rollen- oder Situationshinweis gibt und jede praktisch vorgespielte Auslegung der Szene ablehnt, zwingt er den Darsteller zum schöpferischen Mitdenken und schenkt ihm die Möglichkeit der natürlichssten Entfaltung seiner Begabung.

Gerade am Wiener Leopold Lindtberg wird der Gegensatz zwischen Berliner und Wiener Theater besonders deutlich. Auch Lindtberg erlebte, wie Leonard Steckel, die Fortführung des expressionistischen Theaters bei Erwin Piscator in Berlin. Bei ihm, dem vielbefehdeten Verkünder eines zu seiner Zeit revolutionär wirkenden Dramen- und Darstellungsstiles, ging er in die Schule. Piscator — für kurze Zeit zum Sammelpunkt einer Anzahl der bedeutendsten unabhängigen Berliner Bühnenkünstler werdend — gab dem jungen Österreicher schon bald im Rahmen seines Studiotheaters Gelegenheit, sich seine ersten Spuren als Regisseur zu verdienen. Lindtberg tat es auf imponierende Art. Die vierte Inszenierung, welche unter der Verantwortung des «Studios» herauskam, Erich Mühsams *Judas*, verhalf ihm zu einem starken Regieerfolg. Die Aufführung fand in der Öffentlichkeit soviel Anerkennung, dass sich die noch vor dem finanziellen Zusammenbruch Piscators gebildete Künstlernotgemeinschaft entschloss, die Vorstellung in den Abendspielplan zu übernehmen.<sup>446</sup>

Obgleich das künstlerische Naturell Lindtbergs nicht als typisch wienerisch angesprochen werden kann — dazu ist es zu verstandesbezogen — bleibt es dennoch dem Wesen der Heimat eng verbunden. Die Tatsache, dass Leopold Lindtberg am Schauspielhaus zum unübertrefflichen Verwalter des Wiener Volksschauspiels Raimunds

und Nestroy geworden ist, vermag zu belegen, wie lebendig das Geisteserbe in ihm geblieben ist. Diese Inszenierungen sind es denn auch, in denen er sich zu einer übersprudelnden Theaterfreude wienischer Prägung bekennen darf, die in seinem ernsten Bühnenschaffen sonst nur wenig Spielraum erhält. Lindtbergs Humor bleibt dabei ohne Härten, scheint stets gemütvoll abgeschwächt und ist voller Wärme. Als Musterbeispiele solch heiterer Aufführungskunst dürfen hier vor allem seine glänzenden Wiedergaben von *Lumpazivagabundus* (1939/40), *Einen Jux will er sich machen* (1941/42), *Der Zerrissene* (1943/44) und *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1945/46) gelten, in denen dem Regisseur mittels einer vom Geist der Stücke inspirierten Musik Paul Burkards und Rolf Langneses die Verbindung von österreichischer Lebensart und witziger Zeitglosse in vollkommener Weise glückte.

So verkörpert dieser auf den ersten Blick geheimnislose Künstler, der dem Schweizer Film gerade aus seiner rationalen Grundgesinnung heraus einige seiner besten und international erfolgreichsten Streifen geschenkt hat, eine Wesensmischung, die sich viel eher ergänzt als widerspricht: Werkdienender Dramaturg und gemütvoller Unterhalter, hintergründiger Symbolist und gegenständlicher Erzähler, geistiger Ordner und gestaltender Künstler.

### *Das Ensemble*

Die abwechselnde Spielleitung Wälterlins, Steckels und Lindtbergs — sie wurde durch Inszenierungen von Wolfgang Heinz, Kurt Horwitz, Karl Paryla, Wolfgang Langhoff, Franz Schnyder ergänzt — verlangte vom Ensemble ein Höchstmaß von schauspielerischer Beweglichkeit, um den verschiedenen Anforderungen der Regie zu genügen. Es kam ja nicht nur darauf an, eine Fülle von Rollen zu spielen, sondern diese künstlerischen Aufgaben auch in einer sehr kurz bemessenen Probenzzeit zu bewältigen. Im Spielplankapitel wurde bereits darauf hingewiesen, welcher Einsatz nötig war, bis mit der 14-Tage-Première in der Spielzeit 1942/43 ein erstes, für das innere Schaffen wichtige Ziel erreicht war.<sup>447</sup>

Das darstellende Personal musste somit bei durchschnittlich 30 Stücken pro Saison ausserordentliche Lernleistungen vollbringen. Der im Vergleich zu anderen Bühnen sehr kleine Mitgliederbestand des Ensembles bedeutete für den Einzelnen ein pausenloses Eingespanntsein. Bedenkt man noch, dass neben den täglichen Vorstellungen — sonntags fanden zwei statt — die freien Nachmitten vollständig

dem Studium der neuen Rollen vorbehalten bleiben mussten, so begreift man, welcher Konzentration es bedurfte, um das geforderte Pensem zu schaffen. Auch erwiesen sich die Hoffnungen, das Ensemble nach der finanziell so erfolgreich abschliessenden ersten Spielzeit zu erweitern, als trügerisch, da die mit Kriegsausbruch einsetzende Teuerung kaum die Weiterführung des Theaters, geschweige denn eine Vergrösserung des künstlerischen Personals erlaubte. Zudem verabschiedeten sich zwei Künstler, die schwer schliessbare Lücken im Ensemble hinterliessen. Der Nestor der deutschen Schauspielkunst, der greise Albert Bassermann, welcher noch im Spieljahr 1938 dem Schauspielhaus als Guest angehörte, verliess die Schweiz, die ihm nach seiner Abkehr vom Dritten Reich, das seine charaktervolle Haltung auch mit glanzvollen Angeboten nicht hatte erschüttern können, zur zweiten Heimat geworden war. Er wählte, in diesem Jahre ein Dreundsiebzigjähriger, nochmals das Exil, um eine letzte Zuflucht vor dem vorausgeahnten Unheil in Amerika zu finden. Wer hätte gedacht, dass er acht Jahre später, ein unfassbar jung Gebliebener, zurückkehren und auf der gleichen Bühne sein berühmtes Organ er tönen lassen würde, von der herab es zuletzt in deutscher Sprache erklungen war? Als Hjalmar Ekdal verabschiedete sich Bassermann von Zürich, als Baumeister Solness kehrte er wieder. Auch Erwin Kalser, seit 1933 ein geschätztes Mitglied des Schauspielhauses, schiffte sich nach Amerika ein. Wie Bassermann sollte er einer der ersten sein, die sich nach dem Kriege erneut dem Ensemble eingliederten.

Das männliche Personal umfasste demnach in der Saison 1940/41 13, das weibliche nur noch 11 fest engagierte Kräfte. In der letzten Kriegsspielzeit 1944/45 hatte sich die Anzahl der Darsteller auf 18 erhöht, während die der Darstellerinnen unverändert blieb.<sup>448</sup> Lernmässig war das Spieljahr 1940/41 das anstrengendste. Es wurden 34 Stücke aufgeführt. Eine Zahl, die in den nachfolgenden Jahren nicht wieder erreicht wurde. Der arbeitsmässige Anteil des einzelnen Darstellers — in der Anzahl der von ihm während dieser Spielzeit bestrittenen Vorstellungen ausgedrückt — ergibt für die Spielzeit 1940/41 die auf den Seiten 172—175 folgende Beschäftigungsstatistik.

Ein Durchschnitt von 155 Vorstellungen pro Spielzeit und Darsteller bedeutet, dass rund 48 Prozent der gesamten Saisonaufführungen von jedem Mitglied gespielt werden mussten. Dieser Mittelwert ergibt sich ohne grosse Abweichung auch für die anderen Spielzeiten, da in jeder Saison etwa 30 Werke zur Aufführung kamen und die Gesamtaufführungszahlen selbst bei einer kleineren Anzahl einstudierte Stücke nur wenig voneinander abweichen. Wie die Tabellen

WEIBLICHES

	Becker	Blanc	Carlsen	Danegger
Julius Cäsar . . . . .	11		11	
Romeo und Julia . . . . .			9	
Die lustigen Weiber von Windsor	21			
Dame Kobold . . . . .				
Kaffeehaus . . . . .	16			
Figaros Hochzeit . . . . .	11		11	
Faust I. . . . .	5	5		
Faust II. . . . .	7	7	7	7
Iphigenie . . . . .	20			
Maria Stuart . . . . .	27			27
Don Carlos . . . . .	18			
Puppenspiel Dr. Faust . . . .	2	2		
Bauer als Millionär . . . . .	11		11	11
Spiel im Schloss . . . . .				
Das Konzert . . . . .		12	12	
Gespenster . . . . .				
Die Ratten . . . . .	14		14	14
Strassenmusik . . . . .				1
Der Soldat Tanaka . . . . .			5	5
Mutter Courage . . . . .			10	
Heinrich VIII. und seine 6. Frau				20
Am hellichten Tage . . . . .				
Bunbury . . . . .			5	
Magie . . . . .				
Feine Leute . . . . .				6
Romanze in Plüscht . . . . .	5		5	5
Die Fassade . . . . .				3
Irgendwo in der Schweiz . . . .		6		
Die Ehe ein Traum . . . . .		6	6	
Der Lügner und die Nonne . . . .			18	
Frymann . . . . .		6		
Der Schatten . . . . .				
Onkel Wanja . . . . .			1	
<i>Anzahl der Vorstellungen</i> . . . .	168	44	125	99
<i>Anzahl der Stücke</i> . . . . .	13	7	14	10

Eine Darstellerin spielte im Durchschnitt in 115 Vorstellungen.

PERSONAL

	Denzler	Fries	Giehse	Heger	Perrin	Pesch	Raky
			9	9	9		9
21	21	21	21	21	21		
	7			7	7		7
			16			16	
	11		11				
		5				5	
		7	7	7	7	7	
27				27	27		
18	18			18			
		2	2		2		2
		11	11	11	11	11	
							7
12	12	12	12	12	12		
		13				13	
14	14	14	14				
			1				
			5	5	5		
		10			10		
20						20	
			4			4	
5		5	5				
			6			11	
						6	
5	5			5	5		
						3	
6					6		
	6			18	18	18	
3					1	1	
		1					
69	144	116	136	140	104	122	
6	11	13	14	11	11	15	

Eine Darstellerin spielte im Durchschnitt in 11 Stücken.

MÄNNLICHES

	Braun	Ginsberg	Gretler	Heinz	Horwitz
Julius Cäsar . . . . .	11	11			11
Romeo und Julia . . . . .	9	9		9	
Die lustigen Weiber von Windsor		21	21	21	21
Dame Kobold . . . . .				7	
Kaffeehaus . . . . .	16	16			16
Figaros Hochzeit . . . . .	11	11		11	11
Faust I. . . . .	5	5		5	
Faust II. . . . .	7	7		7	7
Iphigenie . . . . .		20			20
Maria Stuart . . . . .	27	27		27	27
Don Carlos . . . . .	18	18		18	18
Wilhelm Tell . . . . .	6	6	6	6	6
Puppenspiel Dr. Faust . . . . .	2	2		2	
Bauer als Millionär . . . . .	11	11	11		
Spiel im Schloss . . . . .				7	
Das Konzert . . . . .					12
Gespenster . . . . .		13		13	13
Die Ratten . . . . .	14	14		14	14
Strassenmusik . . . . .			1	1	
Der Soldat Tanaka . . . . .	5			5	
Mutter Courage . . . . .	10	10		10	10
Heinrich VIII. und seine 6. Frau	20	20		20	20
Am helllichten Tage . . . . .					
Bunbury . . . . .	5				
Magie . . . . .				11	11
Feine Leute . . . . .	6	6	6	6	
Romanze in Plüscht . . . . .	5			5	
Die Fassade . . . . .					
Irgendwo in der Schweiz . . . . .	6				
Die Ehe ein Traum . . . . .				6	6
Der Lügner und die Nonne . . . .	18				
Frymann . . . . .	6				6
Der Schatten . . . . .		3			3
Onkel Wanja . . . . .				1	
<i>Anzahl der Vorstellungen</i> . . .	218	230	45	212	232
<i>Anzahl der Stücke</i> . . . . .	21	19	5	22	18

Ein Darsteller spielte im Durchschnitt in 155 Vorstellungen.

PERSONAL

Kübler	Langhoff	Paryla	Parker	Putz	Steckel	Stöhr	Wlach
11	11	11	11		11	11	11
	9	9	9				9
			21			21	21
	7	7					
			16			16	
		11	11		11	11	11
	5	5	5	5		5	5
7	7	7	7	7		7	7
						20	
		27	27			27	27
		18	18		18	18	18
6	6	6	6	6		6	6
	2		2	2		2	2
11		11	11			11	11
	7		7			7	7
			12				12
		14	14				14
		1		1		1	
		5	5			5	
10	10	10				10	10
			20		20	20	20
			4			4	
5	5	5					5
11			11				11
		6					6
			5				5
						3	
			6			6	
18			18				18
6						6	6
							3
1	1						1
35	105	166	249	21	60	217	246
4	14	18	23	5	4	21	24

Ein Darsteller spielte im Durchschnitt in 15 Stücken.

zeigen, waren Erwin Parker und Hermann Wlach mit 249 und 246 Vorstellungen die meistbeschäftigtten Schauspieler des Ensembles. Wlach, ein hervorragender Künstler von grosser Disziplin und Gestaltungskraft, erreichte darüber hinaus die Höchstzahl von 24 gespielten Stücken.

Die Beanspruchung der weiblichen Ensemblemitglieder war nicht ganz so stark, was ohne weiteres darin seine Erklärung findet, dass die Schauspieler eines Theaters durch das Übergewicht der vorhandenen Männerrollen immer auch den grösseren Arbeitsanteil zu tragen haben. Die junge Maria Becker war mit 168 Vorstellungen die meistbeschäftigte Schauspielerin der Saison. Ihr Rollenrepertoire erforderte vielseitiges Talent. Grossartig war die bezwingende künstlerische Anlage ihrer Iphigenie, mit der sich die reifende Tragödin ankündigte. Neben der Portia in *Julius Cäsar*, der Frau Fluth in den *Lustigen Weibern*, der Elisabeth in *Maria Stuart* und der Eboli in *Don Carlos* spielte sie die ganz anders gearteten Rollen der Kammerzofe Susanna in Beaumarchais' *Figaros Hochzeit* und der Placida in Goldonis *Kaffeehaus*. Die Durchschnittszahl der auf die einzelne Schauspielerin entfallenden Vorstellungen betrug 115. Die Durchschnittszahl der Stücke belief sich auf 11.

Diese wenigen aus den Tabellen herausgegriffenen Beispiele zeigen, dass der in allen Masken heimische Verwandlungskünstler im Zürcher Ensemble in hohem Kurs stand. In der Anzahl der vom Einzelnen gespielten Stücke zeigte sich seine Vielseitigkeit. Das Risiko von Fehlbesetzungen nahm die Direktion auf sich, weil es oft wichtiger schien, ein Stück überhaupt zu spielen, als gar nicht. Oskar Wälterlin wusste indessen, dass er sich auf Künstler stützen konnte, die nicht nur für die verschiedensten Aufgaben verwendbar waren, sondern die auch ein ausgeprägtes Gemeinschaftsgefühl zusammenhielt. Niemals hätte das Ensemble eine derartige Einheit bilden können, wenn nicht das Gefühl des Dienens für eine gemeinsame Sache in allen lebendig gewesen wäre. Jeder spielte mit dem gleichen Pflichtbewusstsein Haupt- und Nebenrollen. Es wurde nicht mehr nach der künstlerischen Virtuosität einer Einzelleistung gefragt, sondern nur noch nach der Leistung des Einzelnen im Dienste der ganzen Aufführung.

Kurt Horwitz war nicht nur ein bedeutender Wallenstein und Kreon. Er wusste auch die kleine Rolle des Gecken Kleps in der *Maikäferkomödie* und die komische Charge des Grumio in Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* auf unübertreffliche Art zu verkörpern. Karl Paryla spielte den Oedipus, den Marquis Posa, den Holofernes und den Romeo. Wer geglaubt hätte, dass damit seine

Möglichkeiten erschöpft gewesen seien, sah sich durch seinen Truf-faldino und seinen Schneider Zwirn eines Besseren belehrt. Dieser vielseitige Schauspieler war in seinem Element, wenn er seinen Phantasiereichtum in den Dienst grosser Rollen stellen durfte. Aber er konnte seinen Platz auch ausfüllen, sofern es um die Gestaltung einer Nebenrolle wie etwa der des Vansen im *Egmont* ging. Wolfgang Langhoffs Robespierre, Faust, Egmont und Dr. Jura überzeugten das Zürcher Publikum gleichermassen wie Therese Giehse, wenn sie ihre überragende Menschendarstellung der Mutter Courage oder einer winzigen Rolle in Silones Zeitstück *Und er verbarg sich* lieh. Heinrich Gretler wurde in diesen Kriegsjahren nicht nur als Tell und Götz zu einem «grossartigen Bollwerk der Demokratie und Freiheitsliebe», es gelang seiner Kunst ebenfalls, komische Rollen wie den Falstaff und den Schuster Knieriem zu unvergesslichen Figuren zu prägen. Im langen Rollenverzeichnis Ernst Ginsbergs findet sich neben dem Tasso und Mephisto der Couplet singende Kammerdiener Wolf aus dem *Verschwender* und die komische Charaktercharge des Anwalts Schaal aus *Heinrich IV*. Der dialektische Wolfgang Heinz stellte einen harten Danton auf die Bühne und begnügte sich wenig später mit den Versen des Erdgeistes. Der junge Lukas Ammann bewies als Fiesco und Riccaut nicht weniger Gestaltungskraft und die-nendes Einordnen wie Robert Freitag, der einem draufgängerischen Petruchio einen dümmlich stotternden Philipp Nestroys gegenüberstellte. Nach einer überraschenden Kunstleistung Hortense Rakys als Gretchen begegnete man der zarten Schauspielerin in einer Anzahl kleiner Rollen, so etwa als Iris in Shakespeares *Sturm*, wo sie nur einige wenige Sätze zu sprechen hatte. Und Leonard Steckel, viel-elleicht die stärkste Darstellerpersönlichkeit des Schauspielhauses, der zumeist dann das Regiepult mit dem Schminktisch vertauschte, wenn es eine grosse schauspielerische Aufgabe zu meistern galt, stand als Teiresias in Sophokles' *Oedipus* und als Casca in *Julius Cäsar* gleichfalls in typischen kleinen Rollen auf der Bühne. Das berühmte Wort Stanislawskys, dass es keine grossen und kleinen Rollen, sondern nur kleine und grosse Schauspieler gebe, wurde somit vom Zürcher En-semble in jeder Hinsicht bestätigt.

Es könnten weitere Beispiele bei den Mitgliedern des weiblichen Ensembles angeführt werden. Diese mögen genügen, um die Absichten der Wälterlinschen Ensemblepflege zu verdeutlichen, der es stets darum zu tun war, das Zusammenspiel der Künstler in immer neuen Kombinationen zu erproben und eine ständige Verfeinerung der Ensemblekunst zu erzielen. «Wir versagen nicht die Anerkennung dem grossen Mimen. Wir verbeugen uns tief vor seiner Kunst. Aber

ist nicht gerade das seine fast symbolhafte Sendung, in einer Zeit, da alle Rahmen gesprengt erscheinen, sich selbst, sein grosses Können und seine unwiderstehliche Wirkungskraft einzuspannen in einen Rahmen, durch den die Gaben des Einzelnen erst den Zweck erfüllen, für den sie verliehen worden sind. Schönheit, Glanz und Eitelkeit sind so menschlich und allgemein, wie alle Tugenden und Untugenden. Aber es ist göttlich, sich darüber hinwegsetzen zu können, und macht das Talent zum Genie.»<sup>449</sup> Die Schaubühne widmet sich nicht mehr dem Triumph der Effekte, sondern dem Dienst am Leben. «Die beste Kontrolle bietet dem Darsteller das Ensemblespiel, das bewusste Ensemblespiel, gepflegt durch den über der Sache stehenden Regisseur.»<sup>450</sup> Der Star hat zurückzutreten in die Reihe aller Spieler. Wenn ein Temperament da und dort über die Grenze des Ensembles tritt, so korrigiert sich das nach einiger Zeit von selber, «und sei es nur dadurch, dass der Betreffende das, worin er zu weit ging, als vergrössertes Zerrbild gespiegelt sieht in der Nachahmung eines andern.»<sup>451</sup> Oskar Wälterlin forderte einen Gesamtwillen im Ensemble, der in erster Linie durch den Bühnenleiter, ein paar Schauspieler oder durch den Regisseur zu wirken habe. «Durch diesen Willen wird in strenger Probenarbeit versucht, das bei richtigen Individualitäten verschiedener Prägung natürliche Widerspiel auszubalancieren und in ein höchstmögliches Gleichgewicht zu bringen.»<sup>452</sup> Aber nicht nur in der sorgsamen Pflege des bewährten Mitarbeiterstabs sah Oskar Wälterlin seine vordringliche Aufgabe als Bühnenleiter. Auch auf die Zuführung neuer schweizerischer Kräfte richtete er sein besonderes Augenmerk. Er versuchte damit einer Forderung des nationalen Theaterschaffens Nachachtung zu verschaffen, das den begabten einheimischen Kräften die nötigen Entfaltungsmöglichkeiten gegeben sehen wollte. Denn genau so wie auf dem Gebiete der Literatur und der Musik regten sich in der Schweiz auch schauspielerische Talente, die nach vorn drängten. Über wieviele ausgezeichnete Bühnenkünstler die kleine Schweiz in Wirklichkeit verfügte, zeigte die nach dem deutsch-österreichischen Zusammenbruch erfolgte Rückwanderung vieler bisher im Ausland tätig gewesener Schauspieler und Schauspielerinnen.

In der ersten Kriegsspielzeit umfasste das festengagierte Personal zusammen mit den Bühnenvorständen, den Bühnenbildnern sowie der künstlerischen und kaufmännischen Leitung bei 19 Ausländern nur 11 Schweizer. In der letzten Kriegsspielzeit standen 20 Schweizern nur noch 17 Ausländer gegenüber.<sup>453</sup> Der prozentuale Anteil der Schweiz hatte sich somit von rund 36,5 Prozent auf annähernd 54 Prozent erhöht. Der österreichische Anteil verringerte sich seit der Spiel-



Leopold Lindtberg



Teo Otto



Bühnenbildskizze  
von Teo Otto  
zu Goethes «Faust» 2. Teil

zeit 1939/40 von neun auf sieben Künstler, während der deutsche unverändert bei sieben Engagements verblieb.

Das Ensemble hatte am europäischen Aufstieg des Schauspielhauses entscheidende Verdienste. Aber nicht nur der einzelne Schauspieler entwickelte sich — abseits des einengenden Fachbegriffs — zum Menschendarsteller, sondern auch der Bühnenbildner musste ein Allesköninger werden. Der Maler, Plastiker und Architekt Teo Otto, dessen unermüdliche Helferdienste ein Kapitel Zürcher Bühnen geschichte allein füllen würden, hat selbst ausgesprochen, welcher Art die Anforderungen waren, die an ihn gestellt wurden. «Dem Bühnen bildner stand bei aller Mehrarbeit für 30 Stücke ein Betrag zur Verfügung, mit dem er bisher eine Ausstattung bestritten hatte. Wollten wir diesen enormen Anforderungen körperlich und seelisch gewachsen sein, ohne unser künstlerisches Niveau zu senken, so waren wir auf engste Zusammenarbeit angewiesen.»<sup>454</sup> Otto erzählt begeistert vom Reiz der Zürcher Bühne, an der er seit 1933 wirkte, und für die im Laufe von 12 Jahren an die tausend, stets voneinander abweichende Grundrisse entstanden seien. «Der Fluss der Formen und Zeiten, der Wechsel der Dinge finden auf diesen wenigen Brettern ihren sichtbaren Ausdruck. Welche Wirkungen liegen im Spiel von Hell und Dunkel, von Schatten und Lichtern, von kalten oder warmen Tönen, bewegten und geraden Linien, Horizontalen und Vertikalen, verwinkelten und gradlinigen Grundrissen. Welche verschiedenen Stimmungen lassen sich mit einem hohen oder niedrigen, zerissenem oder luftigen Plafond erzielen, und wie sehr kann eine Stufe, ein Podest oder ein gegliederter Bühnenboden eine Szene stützen, einen Satz hervortreten lassen.»<sup>455</sup> In den hier behandelten sechs Jahren schuf Otto nicht weniger als 104 der stilistisch verschiedensten Bühnenausstattungen. Sein schweizerischer Kollege Robert Fur rer brachte es auf 50 und erfüllte damit bei einem Durchschnitt von acht Ausstattungen pro Spieljahr ein Arbeitsprogramm, das manchem Staatstheater Ehre gemacht hätte.

Bei einer im günstigsten Fall vierzehntägigen Premierenfolge konnte nicht Rücksicht auf die individuelle Schaffensart genommen werden. Der Probenbetrieb erforderte angestrengtes Lernen und grosse Arbeitsfreude. In den seltensten Fällen war es möglich, dem Träger einer Hauptrolle das Recht einzuräumen, in der nächsten Inszenierung zu pausieren. Die dem Spielplan gegenüber bestehenden Verpflichtungen der Theaterleitung verboten es ihr, auf persönliche Wünsche einzugehen. Es wiederholte sich im Gegenteil sehr oft, dass am Morgen nach erfolgreich überstandener Première der Hauptdarsteller mit dem Textbuch für die neue Rolle in der Hand bereits

wieder auf der Stellprobe erschien. Auch passierte es, dass vor Beendigung einer Inszenierungsarbeit der unbeschäftigte Teil des Ensembles mit den Proben für das nächste Stück begann, um zusätzlich ein oder zwei Probentage zu gewinnen. Wenn solche Fälle auch nicht zu den Regelmässigkeiten gehörten, und die Leitung alles tat, um das Ensemble durch geordnete Probenzeiten zu schonen, so konnten dem einzelnen Mitglied derartige Belastungen doch nicht erspart bleiben.

Ein von der Theaterleitung bewusst angewandtes Mittel zur Festigung des Ensemblegedankens lag in der Methode wechselnder Regieführung. Oskar Wälterlin ging öfters dazu über, befähigten Schauspielern Regieaufgaben anzuvertrauen. Aus der Gewohnheit, einen eben noch Gleichgestellten als Vorgesetzten anzuerkennen, ergab sich eine kameradschaftliche Form des Gefolgschaftleistens, welche das Ensemblegefühl auf der menschlichen Seite erheblich vertiefte.

Die bevorzugte Pflege der Klassiker stellte die kleine Spielgemeinschaft bei den Aufführungen der personenreichen Werke vor Aufgaben, die vom festen Ensemble allein nicht gelöst werden konnten. Es bildete sich daher sehr bald der Brauch, einen Kreis bewährter Zürcher Schauspieler und Schauspielerinnen beizuziehen, die von Rolle zu Rolle als «Externisten» verpflichtet wurden. So trat nicht nur für das ständige Ensemble eine begrüssenswerte Entlastung ein, sondern es wurde die Spielgemeinschaft durch Künstler ergänzt, die sich bald harmonisch einfügten. Mehr und mehr benutzten die Regisseure diese Gelegenheit auch, um junge Kräfte des Zürcher Bühnenstudios auszuprobieren und sie in kleinen Rollen für ihre zukünftige Aufgabe vorzubereiten. Aus dem fruchtbaren Kontakt zwischen Schauspielschule und Theater, der schon dadurch bedingt war, dass die Hauptlehrkräfte Mitglieder des Schauspielhausensembles waren, entstand eine Wechselwirkung, die in der Folge nicht selten zu einem festen Engagement führte. Auf diese Weise wuchs das erweiterte Ensemble zu einer künstlerischen Einheit zusammen, die sich aus dem Willen zum gemeinsamen Werk bildete und in der auch der Zuzüger nicht abseits stand.

Eine grundsätzliche Betrachtung mag dieses Kapitel abschliessen. Es ist in der Vergangenheit von berufenen Autoren — und gerade darin liegt das Schwerwiegende ihrer Aussage — des öfteren erklärt worden, der Schweizer sei bühnenfremd und eigne sich kaum zum guten Schauspieler. In dieser Hinsicht hat sich Carl Spitteler in seiner 1889 veröffentlichten Schrift über die gezählten Tage des «deutschen Theaters in der Schweiz» recht deutlich — und irrig — ausgesprochen. Auch Reinhold Rüegg, dem wir die 1884 erschienene treffliche Schrift «Fünfzig Jahre Zürcher Stadttheater» verdanken<sup>456</sup>,

würde sich wohl wundern, wenn er heute feststellen müsste, dass seine Ansicht, «dramatische Künstler hätten in der Schweiz nie recht gedeihen können», nicht am Leben erhalten hat. Sicherlich hat Rüegg die Dinge schon zu seiner Zeit schwärzer gesehen als sie es waren. Paul Trede, der Nachfolger Alfred Reuckers in der Direktion des Zürcher Stadttheaters, ist denn auch im Jahre 1923 der Rüeggschen Meinung mit überzeugendem Beweismaterial entgegengetreten.<sup>457</sup> Wer sein Augenmerk auf die Tatsache richtet, dass eine beachtliche Anzahl von Schweizer Schauspielerinnen und Schauspielern in den Nachkriegsjahren zu internationalem Ruhm und Ansehen gelangt sind und die guten Leistungen der anderen Schweizer im Rahmen der einzelnen Ensembles berücksichtigt, muss ohne weiteres zugeben, dass die Schweiz in bezug auf begabten Nachwuchs und vollwertige Theatertalente nicht schlechter dran ist als andere Länder. Freilich hat es der einheimische Musensohn schwer, seine angeborene Mundart zur wohltonenden Bühnensprache zu veredeln. Aber ihm deshalb das Talent zum Schauspieler von vornherein absprechen zu wollen, geht nicht an. Viele fühlen sich berufen, doch wenige sind auserwählt. So heisst es auch hier.

Es mag indessen sein, dass es noch einige stille Kantone in der Schweiz gibt, wo — wie Rüegg es sarkastisch ausdrückt — «ein Tragöde, und hätte er ganze Lorbeerwälder abgeholt, doch nur als veredelter Bärentreiber gewertet wird.» Der materielle Nützlichkeitsgedanke des Bürgertums deckt sich hierzulande nicht ohne weiteres mit den ideellen Zielen des Künstlers. Das Zürcher Publikum hat indessen seinem Ensemble die Treue gehalten. Es hat ihm während sechs Kriegsjahren eine oft geradezu erstaunlich anmutende Begeisterungsfähigkeit bezeugt, wenn es galt, eine Idee weiterzutragen oder eine Leistung zu würdigen. Mit seinem nüchternen Sinn für das Echte und Natürliche hat es zwischen künstlerischem Sein und Schein zu unterscheiden gewusst und dadurch an der Weiterentwicklung der Ensembleidee massgeblich mitgewirkt, die es immer dann in den Vordergrund zu stellen gilt, wenn sich nach Religion, Rasse und Nationalität verschiedene Menschen im Dienste der Kunst und des Geistes treffen.

## *Die künstlerische Zielsetzung*

Wie das Kapitel über den Spielplan zeigte, stand bei seiner Gestaltung stets die Idee einer zeitnahen Themastellung im Vordergrund. Ihre Zielsetzung sei hier abschliessend einer zusammenfassenden Begriffsbestimmung unterzogen.

Kurt Hirschfeld umriss die Forderungen der Spielplangestaltung wie folgt: «Es galt, das Theater wieder als wirkende kulturelle Institution einzusetzen, seinen geistigen Ort zu bestimmen und seine Funktionen zu restituieren in einer Zeit, in der das deutsche Theater lediglich Propagandawaffe war. Es galt, künstlerische, ethische, politische und religiöse Probleme zur Diskussion zu stellen in einer Zeit, in der Diskussion durch blinde Gefolgschaft abgelöst schien. Es galt, das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu wahren und zu zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus zu schaffen. Es galt, gegen den aufrufenden und gewalttätigen Stil des offiziellen deutschen Theaters einen nüchternen, humanen Stil auszubilden, der die Inhalte der Werke vermittelte und die Diskussion über sie anregen und fördern konnte.»<sup>458</sup>

In der Öffentlichkeit war die Forderung nach einem im geistigen Sinne schweizerischen Theater wiederholt ausgesprochen worden. Es wäre kaum denkbar gewesen, dass Oskar Wälterlin seine Bestrebungen mit dieser Notwendigkeit nicht in Einklang gebracht hätte. Gerade die Eigenart des schweizerischen Staatswesens musste zu gemässen künstlerischen Folgerungen führen. «Das Berufstheater muss bei uns in erster Linie national sein, nicht in einem völkischen Sinn, sondern gemäss der Idee unseres Staatswesens, das ja auf gemischter völkischer Basis eines Bundes Verschiedener sich aufbaut und in dem jeder gleiche Rechte und Freiheiten hat.»<sup>459</sup> Mit Recht weist Wälterlin im gleichen Zusammenhang darauf hin, dass man sich hüten müsse, aus dem schweizerischen Sprechtheater ein Propagandainstrument zu machen. Das propagandistische Theater werde in der Schweiz zum Misserfolg verurteilt sein, wenn es in einseitiger Weise für bestimmte politische Ideologien werben wolle. «Die autoritäre Grossmacht stellt es in ihren Dienst, sei es um durch circensische Spiele abzulenken, sei es um für die eigenen Zwecke zu werben. Das Theater wird dort als nationales Programminstrument gelenkt und künstlich und zwangsweise geformt. Bei uns sprechen das Publikum und seine Bedürfnisse mit.»<sup>460</sup> Das Theater des geistigen Widerstandes durfte sich darum nicht mit einem blossen Cassandrauf begnügen, sondern es musste seine Richtung, gestützt auf die unzerstörbaren Pfeiler ethischer Grundansichten, weltan-

schaulich klar bestimmen. Das menschliche Motiv sollte das politische Bewusstsein auslösen, nicht umgekehrt.

Die Zielsetzung machte eine literarische Gestaltung des Spielplans notwendig. Es konnten für ihn nicht mehr politische Tendenzstücke wichtig werden, auf die noch im Spielplan des Vorgängers des öfteren Wert gelegt wurde, sondern es gewannen jene Werke an Bedeutung, die in der Lage waren, mit dichterischen Mitteln Helle in das Dunkel der geistigen Verwirrung zu tragen. Es musste unter Werken ausgelesen werden, die nicht in einem politischen Lippenbekenntnis gipfelten, wohl aber in einem überzeugenden menschlich-geistigen Grundgehalt. Es war richtig, dass sich die Theaterleitung nicht auf ein bestimmtes dichterisches Programm verpflichtete, sondern in möglichst umfassender Schau alle Stimmen der Völker zu Wort kommen liess. Man bemühte sich von Anfang an um europäische Weite, die in dem Augenblick ganz bedeutungsvoll werden sollte, da nach der Schliessung der deutschen Theater im Jahre 1944 das Schauspielhaus die einzige deutschsprachige Bühne von Rang wurde.

Ein anderer Umstand kam noch hinzu. Die Unsicherheit der Gegenwart, der beängstigende Eindruck des Zeiterlebnisses, das um sich greifende Misstrauen und die beginnende Erschütterung eines bisher unbeeinflussbar geglaubten Weltbildes hatte die Menschen verwirrt und zum Teil zutiefst ratlos und pessimistisch gemacht. Auch das Theater geriet in diese entwurzelnde Entwicklung und man konnte nicht verlangen, dass es auf alle die auftauchenden weltanschaulichen, sozialen und geistigen Zeitprobleme eine verbindliche Antwort zur Hand hatte. Dies konnte um so weniger der Fall sein, als es selbst auf schwankendem Boden stand und erst aus eigener Kraft der Erkenntnis den rechten Weg finden musste. Schliesslich war es in einem entscheidenden Sinne abhängig von jenen, welche die Gedanken zu formulieren, den Standort anzugeben hatten: Den Dichtern. Ihrer waren jedoch nicht allzu viele und ihr Standort war ein verschiedener. So blieb als Spielplanforderung bestehen: Werke zu spielen, die die Probleme der Zeit aufzeigten oder doch zumindest berührten, und dennoch ein Spiegelbild höheren Lebens vermittelten. «Die Auswahl der Werke der Weltliteratur», so schrieb Wälterlin in seiner bereits zitierten Schrift über die «Verantwortung des Theaters», «die den Menschen im Kampf gegen Übermächte zeigen, musste so geschehen, dass sie immer in direkter Beziehung zu der Zeit standen, dass der Hörer immer verstehen konnte, weshalb das Werk gewählt worden war, dass es ihm leicht fiel, das Ferne und Überhöhte auf die Sorgen der

eigenen Gegenwart zu projizieren, und dass er umgekehrt durch die Projektion seines eigenen Erlebens und dessen seiner Umwelt und seiner Gegenwart das wiedergegebene Werk mit einem unmittelbaren Leben erfüllte, durch das es an ihn herangerückt wurde und das Riesenmass der Ewigkeit sich plötzlich seinen persönlichen Maßstäben fügte.»<sup>461</sup>

Auch die Art der Darstellung musste ihre eigenen Wege suchen. Die Darstellungsform liess sich selbstverständlich nicht durch theoretische Bestimmungen festlegen. Sie sollte «nach und nach von selber aus einer bestimmten Weltanschauung und der ihr entsprechenden Haltung» entstehen. «Vor allem müssen wir eingedenk sein, dass an den Toren der Theater neue Menschen warten, denen die Beziehung zum Erinnerungsbild fehlt, zu denen wir in ihrer Sprache zu sprechen haben, wenn wir sie erfassen wollen... Die konventionelle Darstellung hat für Menschen, die in erster Linie von ihrem Recht, ein eigenes Leben zu leben und es nach eigenen Grundsätzen zu gestalten, herkommen, leicht etwas Abstossendes, Befremdendes. Die Werke unseres zu verwaltenden Kulturgutes werden den Jungen zwar im grossen und ganzen in ähnlicher Weise vermittelt wie uns. Aber diese treten den Werken doch aus neuen Gesichtspunkten gegenüber.»<sup>462</sup> Nicht, dass Wälterlin der Meinung gewesen wäre, dem nüchternen Jungen fehle der Sinn für das festliche Theater. Den feierlichen Sonntag der Dichtung, wie er es nannte, ihn wollte er durchaus nicht missen. Was es unter Berufung auf die Theatergeneration der Zeit zu erreichen galt, war eine Wiedergabe, die in der Befreiung von allem Überschwang den Blick für das Darzustellende schärfen und den künstlerischen Ausdruck dem Lebensgefühl der jungen Generation anpassen konnte. Der Ausgangspunkt seiner Überlegungen lag hierbei in folgendem Gedanken: «Jede Absicht führt zur Manier und muss darum zurücktreten vor einem einfachen, unbefangenen, der Natur entwachsenden Realismus, ... der aber weder in das leere Tönen eines missverstandenen Klassikerstils verfällt, ... noch in den Aufschrei übersteigerter Seelennot der expressionistischen Schule, ... noch in das melodielose Schnarren einer überbetonten Sachlichkeit... Dieser Realismus hat seine eigene Musikalität... Er hat auch seine Dynamik, aber keine aufdringliche... Nicht die Tirade beherrscht die Bühne, sondern der Mensch und seine Situation, und aus ihr und seinem Charakter heraus spricht der Mensch in erster Linie den Menschen an... Das bedeutet nicht, dass der Darsteller das Wort nicht meistern soll. Im Gegenteil, die Meisterschaft muss um so grösser sein, je weniger sie uns bewusst werden darf.»<sup>463</sup>

Freilich hatte dieses Prinzip auch seine Gefahren. Das Bekenntnis

zum Realismus musste sich begreiflicherweise bei den Klassikern nachteilig auswirken. Das Hervorkehren des Menschlichen brach dem Werk die idealistische Spitze und hemmte seinen Schwung. Die Angst vor der temperamentvollen Tirade und der Wille, ihr die Rhetorik zu nehmen, führte oft unvermittelt in jene künstlerische Unzulänglichkeit, die Wälterlin nicht zuletzt zu verhindern suchte: In die Versachlichung des Theaters.

Mit einer von allen zierenden Zutaten entblößten Darstellungsart bemühte sich Wälterlin in erzieherischer Weise zurückzuwirken auf das Publikum. Seine künstlerische Absicht schloss mit seiner pädagogischen einen Kreis. «Wenn wir mit nichts als der Wahrheit dessen, das wir darzustellen haben, an unser Publikum herankommen, ohne eine tendenziöse Färbung des Darzustellenden aus unserer Meinung, so überlassen wir es ihm, unbefangen eine eigene Meinung zu äussern. Wir stellen es einem von Formen und Absichten ungetrübten Geschehen gegenüber, ohne es zu beeinflussen, und tragen so bei zu seiner Selbständigkeit. Es wird sein eigenes Urteil finden und die Verantwortung dafür übernehmen.»<sup>464</sup>

Wälterlin war sich aber auch bewusst, dass jede Festlegung verhängnisvoll ist, und dass das Ziel «der scheinbar ungebundenen Form» eine Idealforderung sei, die nie ganz erfüllt werden könne. Das Anstreben eines bestimmten Stiles bleibt für denjenigen eine fragwürdige Angelegenheit, der sich von Berufs wegen ständig in einer Vielheit wechselnder künstlerischer Formen bewegt. Aus ihren Verschiedenartigkeiten, die keineswegs immer auf den gleichen Gegenstand anwendbar sind, ein gültiges Prinzip für die eigene Arbeit abzuleiten, ohne diese nicht schon von Anfang an in eine fruchtbare Schematisierung zu zwängen, ist ein zweifelhaftes Unterfangen. Gerade das Theater, und in ihm der sich ständig wandelnde und immerfort wandelbar bleibende Prozess der schauspielerischen Darstellung, verträgt am wenigsten die Festlegung auf einen bestimmten Stil. Was Wälterlin erstrebte, darf somit auch nicht als starre Begrenzung betrachtet werden. Er setzte sich vielmehr für eine Idealforderung ein, die sich aus der besonderen Aufgabe ergab. «Stil» bedeutete für ihn die darstellerische Grundhaltung, die sich als Konstante in einem wechselnden Ablauf durch die Rückkehr zum Menschen manifestierte. Der Schauspieler fühlte sich dabei nicht mehr als Exponent eines selbstherrlichen Künstlertums, sondern ordnete sich um seiner selbst willen einer Gemeinschaft freier Menschen dienend ein und gelangte zu dem Bewusstsein, dass seine menschliche Besinnung die Grundlage für die Idee einer weiter wirkenden Humanität schuf. Die begriffliche Formulierung dieses Strebens

könnte in die Stilbestimmung «realistischer Humanismus» gefasst werden. Sah Oskar Wälterlin doch das Stilproblem in erster Linie gegeben durch die sich laufend erneuernde antithetische Wechselwirkung von Realismus und Idealismus, wenn er ausführt: «Eine Kunst, deren Thema der Mensch und deren Instrument der menschliche Körper, gespielt vom menschlichen Geist, ist, wird sich wie das menschliche Leben immer vom Suchen nach der Harmonie zwischen Stoff und Idee beherrschen lassen müssen, und da das Suchen eine ständige Bewegung ist, wird das Schwanken zwischen den beiden Polen Realismus und Idealismus nie aufhören.»<sup>465</sup> Da die Suche nach der schauspielerischen Wahrheit in einem ethischen Moment beruht, sieht er sich ausserdem in die vorgezeichneten Ideale des Humanismus des 18. Jahrhunderts gestellt. Lessing hatte sie mit seiner Forderung, die darstellende Kunst sei die Vollendung der Natur und müsse durch die Verbindung von Wahrheit und Schönheit die charakteristische Form ergeben, ästhetisch begründet und ethisch durch die Bezeichnung des Theaters als Kanzel zugleich auch erfüllt. Aber: «Die absolute Wahrheit ist eine unerreichbare Idee. Aber der Wille zur Wahrheit könnte wohl unserer Arbeit als einheitlicher Charkter, als die verknüpfende Kraft bei allen Gegen-sätzen zuerkannt werden. Wille zur Wahrheit als ästhetischer Stil, und darüber hinaus, wenn ich mir diese Wortzusammensetzung erlauben darf, auch als ethischer Stil.»<sup>466</sup>

Wälterlins Stilbestimmung bleibt so auch im Geistigen eine durchaus persönliche Zusammenfassung bestimmter Erkenntnisse, die er jedoch theoretisch nicht bindend festzulegen gedenkt, weil das Wesen des Theaters aus vielseitigen und ständig in Fluss befindlichen Elementen besteht. Um jedoch seiner eigenen theoretischen Anschauung eine praktisch anwendbare Grundlage zu schaffen, greift er für die tägliche Theaterarbeit zurück auf eine Gegebenheit: Die Technik des Schauspielers. Denn er weiss: «Bevor das entsteht, was wir nachher als Stil feststellen können, muss das Handwerk da sein im Können der Ausübenden. Bevor wir von einer Schule reden können, müssen wir die Schulung verlangen. Das Temperament allein macht kein Kunstwerk.»<sup>467</sup>

So ist Wälterlins Stilprinzip über die geistig auslegbare Theorie hinaus eines, das sich keinesfalls vom Handwerklichen trennen will, eines, das praktisch anwendbar bleibt. Auf den Schauspieler bezogen, der für Oskar Wälterlin die alles bewegende Achse des Phänomens «Theater» darstellt, bedeutet es: Stil kann nur das werden, was von ihm keine Verleugnung natürlicher Hindernisse verlangt. Auf die Sprache übertragen heisst das: Zurückübersetzung ihres fest-

gelegten Sinnes in die persönliche Aktion von Körper und Seele. Auf das Drama angewandt will es besagen: Dämpfung des bloss Theatralischen auf ein verhaltenes Spiel von innen.

In Zürich wurde damit eine Theaterkunst gepflegt, die sich vom Stil der ausländischen Bühnen wesentlich unterschied und ein eigenes Lebensgefühl bekundete. Hans Mayer, der feinsinnige Kenner des deutschen und französischen Theaters, charakterisierte sie nach zwölfjährigem Erlebnis mit den Worten: «Es wurde weder geflüstert, noch geschrien, sondern gesprochen. Verse wurden nicht zelebriert, sondern vom Inhalt und vom Geiste her verstanden und neu geordnet, ohne doch in Prosa zu verfallen. Die Dekorationen waren sachgemäß, vom Sinn her aufgebaut. Man gab die richtigen Bühnenbilder zum *Faust*, aber man gab nicht nur Bühnenbilder in einer *Faust*-Aufführung. Hinter diesem Stil, der durchaus nicht naturalistisch oder eintönig war, sondern die ausgelassenste Heiterkeit und Grazie Goldonis, der spanischen Komödie oder der österreichischen Volkskomödie in sich einschloss, stand im Grunde ein deutliches Bekenntnis zur Humanität und zum Menschen als dem Mass einer neuen Gesellschaft.»<sup>468</sup> Es war ein Theater der geistigen Auseinandersetzung, das diesseits und jenseits der Rampe keine geringen Anforderungen stellte.

Wenn das künftige Schaffen des Zürcher Schauspielhauses eines Leitsatzes für die Zukunft bedürfte, so entspräche dem am sinnfälligsten jener Ausspruch, der das Ziel seines bisherigen und ferneren Wirkens treffend umreisst und der sich am Ende des ersten Dreijahresberichtes der Neuen Schauspiel A. G. findet: «So sehen wir einer unsicherer Zukunft mit Zuversicht entgegen, weil wir das Bewusstsein haben, dass wir eine Aufgabe erfüllen dürfen, die ihren Sinn hat im Rahmen des Aufbaues einer neuen Zeit.»



## Anhang

## Anmerkungen und Quellennachweise

<sup>1</sup> Vgl. *Paul Trede*: «Der Kampf um das Aktientheater 1830—1834» im Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters 1925/26. (Antistes Gessner: «Ein Wort an das Zürcher Publikum»), S. 18—37.

<sup>2</sup> Vgl. *Eugen Müller*: «Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters: Charlotte Birch-Pfeiffer», Zürcher Dissertation, Zürich, Orell-Füssli 1911, S. 30.

<sup>3</sup> Vgl. *Eugen Müller*: «Schweizer Theatergeschichte», Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich, Nr. 2. Verlag Oprecht, Zürich/New York 1944, S. 290—313. Vgl. auch: *Max Fehr*: «Richard Wagners Schweizer Zeit», Bd. I, Aarau/Leipzig 1934.

<sup>4</sup> Vgl. I. Kapitel, S. 18.

<sup>5</sup> Vgl. I. Kapitel, S. 14. — Die bisherige Theaterleitung bezog keinerlei städtische oder kantonale Subvention. Sie war reines Privatunternehmen der Gebrüder Rieser.

<sup>6</sup> Vgl. Programmheft Nr. 5/1938 in der Sammlung des Schauspielhauses.

<sup>7</sup> Vgl. Programmheft Nr. 2/1938, S. 5: «Aus einer Ansprache von Dr. Oskar Wälterlin».

<sup>8</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Verantwortung des Theaters», Pontes-Verlag, Berlin 1947, S. 64.

<sup>9</sup> Vgl. ebenda S. 19.

<sup>10</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>11</sup> «Götz von Berlichingen» wurde 32, «Wilhelm Tell» 40 und «Nathan der Weise» 16 Mal gespielt. — S. auch: Spielplanübersichten.

<sup>12</sup> Akte im Besitze der Direktion des Schauspielhauses.

<sup>13</sup> Laut Protokoll der Verwaltungsrats-Ausschußsitzung vom 4. Oktober 1939.

<sup>14</sup> Am 17. Juni 1940, anlässlich der Schlussveranstaltung der Spielzeit, hielt Vizedirektor Richard Schweizer einen Vortrag, in dem er die technischen Helferdienste des Ensembles bei der «Faust»-Aufführung erwähnte.

<sup>15</sup> Vergleiche Zürcher Presse-Berichte.

<sup>16</sup> Neben der jungen, aus Vevey gebürtigen Anne-Marie Blanc, die später eine bekannte Filmkünstlerin wurde, betraf dies die aus dem Zürcher Bühnenstudio hervorgegangene Erika Pesch. Die deutsche Schauspielerin Angelika Arndts wurde in dieser Spielzeit ebenfalls dem Schauspielhaus gewonnen, an dem sie schon seit 1938 keine Unbekannte war.

<sup>17</sup> Vgl. das Personalverzeichnis in der zu Beginn der Saison erschienenen Broschüre des Schauspielhauses, S. 5.

<sup>18</sup> Vgl. ebenda.

<sup>19</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1938/39 bis 1940/41), S. 13.

<sup>20</sup> Vgl. ebenda.

<sup>21</sup> Vgl. auch die *Weisung Nr. 15 des Stadtrates an den Gemeinderat vom 28. Mai 1938* betreffend: «Beteiligung am Grundkapital einer neuen Schauspielhausgesellschaft und Sicherstellung des Mietzinses für das Schauspielhaus am Heimplatz».

<sup>22</sup> Vgl. *Dreijahresbericht a. a. O.* S. 3.

<sup>23</sup> Vgl. ebenda S. 13.

<sup>24</sup> Vgl. ebenda S. 20.

<sup>25</sup> Vgl. ebenda.

<sup>26</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1941/42 bis 1943/44), S. 22.

<sup>27</sup> Vgl. «Das neue Haus» in «Neue Zürcher Zeitung» vom 1. Oktober 1926; «Neues Winterthurer Tagblatt» vom 18. Oktober und die «Zürcher Post» Nr. 248 vom 18. Oktober 1926.

<sup>28</sup> Vgl. Kantonales Brandassekuranzlagerbuch Hottingen, Bd. V.

<sup>29</sup> Vgl. *David Bürklis «Zürcher Kalender»*, 1890, S. 6. Im Stadtarchiv Zürich.

<sup>30</sup> Vgl. Eintrag im Brandassekuranzlagerbuch Hottingen, Bd. V, Pag. 699, Nr. 726 (Zeltweg 3).

<sup>31</sup> Vgl. ebenda.

<sup>32</sup> Vgl. *Weisung Nr. 15 des Stadtrates an den Gemeinderat*, a. a. O. S. 1.

<sup>33</sup> Vgl. Pressebericht über den Vortrag Dr. Siegfried Riesers anlässlich der am 15. Oktober 1926 erfolgten Führung durch das umgebaute Pfauentheater in «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1678 vom 18. Oktober. — Rieser führte in seinem Vortrag «Über die Entstehungsgeschichte des Schauspielhauses» hinsichtlich des vom ehemaligen Stadtpräsidenten Billetter befürworteten Projektes aus, dass durch Architekt Streiff bereits die nötigen Pläne entworfen worden seien. Allerdings nicht in dem dann durch die Brüder Rieser durchgeführten Umfange.

<sup>34</sup> Vgl. die Einladungskarte zur Besichtigung der Ideenentwürfe in der Pressemappe Ferdinand Riesers.

<sup>35</sup> Vgl. die Baupläne für die Direktion Rieser.

<sup>36</sup> Seitdem der Betrieb des Schauspielhauses durch die Neue Schauspiel A. G. übernommen worden war, bestand zwischen ihr und der Schauspielhaus A. G. ein Mietverhältnis, das jeweils nach Ablauf erneuert werden musste. Die neue Gesellschaft befand sich demnach stets in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Vermieter-Gesellschaft, und musste damit rechnen, dass der Vertrag eines Tages aus irgendwelchen Gründen nicht verlängert werden würde.

<sup>37</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1944/45 bis 1946/47), S. 28.

<sup>38</sup> Die hier angeführten Größenverhältnisse und technischen Einrichtungen basieren sämtlich auf genauen Angaben des technischen Leiters des Schauspielhauses, Ferdinand Lange.

<sup>39</sup> Alle in dieser Arbeit verwendeten Aufführungsdaten wurden aus den Theaterzettelsammlungen der Neuen Schauspiel A. G. ermittelt. Sie befinden sich in der Direktion des Schauspielhauses.

<sup>40</sup> Vgl. «Aus einem Vortrag Oskar Wälterlins» im Programmheft Nr. 9/1939. — Die Programmhefte sind spielzeitweise gebunden und befinden sich in Sammelbänden auf der Direktion des Schauspielhauses.

<sup>41</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» vom 9. September 1939.

<sup>42</sup> Vgl. Programmheft Nr. 2/1939, S. 1.

<sup>43</sup> Vgl. «Aus einem Vortrag Oskar Wälterlins» im Programmheft Nr. 9/1939, S. 1.

<sup>44</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung.

<sup>45</sup> Die Presse anerkannte einstimmig die gelungene Aufführung. So schrieb der «Tages-Anzeiger» in seiner Nr. 218 vom 16. September: «Die

Aufführung selbst war ausgezeichnet». Die katholische Zeitung «Neue Zürcher Nachrichten» vom 18. September hob vor allem die Ensembleleistung hervor, wenn sie schrieben: «Unter der Leitung Langhoffs erfährt das Stück eine fein getönte Wiedergabe, an der das gefügte Zusammenspiel besonders wohltuend wirkt.»

<sup>46</sup> Vgl. Besetzungsangaben und Terminfolge anhand der Theaterzettel.

Vgl. Hebbels Werke, herausgegeben von Theodor Poppe, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart, Band 9, S. 239 (Brief an Madame Stich vom 23. April 1840).

<sup>47</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 36 N/1939 in der Bibliothek des Schauspielhauses. — Es erwies sich, dass die Beibringung der eigentlichen Regiebücher auf Schwierigkeiten stiess. Einmal erhoben sich seitens der Regisseure grundsätzliche Vorbehalte, zum anderen hatte sich ergeben, dass nur in sehr wenigen Fällen ihr Studium zu aufschlussreicherem Erkenntnissen geführt hätte als sie die Inspizierbücher vermittelten. Es bestätigte sich damit eine alte Erfahrungstatsache des praktischen Theaters, dass nämlich die sogenannten Regiebücher von ihren Einrichtern zum allergrössten Teil selbst nur als eine allgemeine Arbeitsgrundlage betrachtet wurden. Demgegenüber zeigten sich die Inspizierbücher als die nützlicheren Helfer. Dem Charakter ihrer besonderen Aufgabe entsprechend, wiesen sie zumeist in zusammenhängender Folge sämtliche technischen, beleuchtungsmässigen und schauspielerischen Anweisungen auf, die für den Ablauf der Vorstellung zu beachten waren und die alle ihren Ursprung beim Regisseur nahmen. Insofern durfte das Inspizierbuch als zuständiges Regiebuch angesehen werden. Denn es enthielt die eigentliche «Einrichtung» der Aufführung, wie sie seitens der Regie gesamthaft festgelegt wurde.

<sup>48</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» vom 23. September: Das Blatt begrüßt wohl die in den weitschweifigen Reden vorgenommenen Kürzungen, empfindet aber das Streichen der ganzen letzten BethulienSzene als «zu teuer erkauft». Auch die Nr. 223 der «Neue Zürcher Nachrichten» vom 25. September ist mit Wälterlins dramaturgischem Eingriff keineswegs einverstanden: «Schade nur, dass die letzte Szene, Judiths Rückkehr nach Bethulien, wegfiel; bildet sie doch den logischen, die Handlung rundenden Schluss des Dramas.»

<sup>49</sup> Der bekannte Zürcher Kritiker Carl Seelig bemerkte in der Nummer 224 des «Tages-Anzeiger» vom 23. September, dass im Moment, da Karl Paryla als Holofernes diesen Satz herausgeschleudert hatte, minutenlanger Applaus die Szene unterbrochen habe.

<sup>50</sup> Vgl. Nr. 222 «Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee» vom 23. September: «Am Publikum liegt es nun, diesen Wagemut durch zahlreichen Besuch ... zu belohnen.» Und in der Nr. 224 des «Volksrecht» findet sich der Hinweis: «Mit der Aufnahme von „Judith“ dürften nun auch die Besucherzahlen steigen.»

<sup>51</sup> Vgl. «Volksrecht» Nr. 242 vom 14. Oktober 1939.

<sup>52</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>53</sup> Jene Lustspielinszenierungen, die im Gegensatz zum literarischen Programm der Saison reines Unterhaltungstheater vermittelten, waren: «Das schöne Abenteuer» von Caillavet de Flers und Rey, «Stiftsdamen» von Axel Breidahl, «Friedliche Hochzeit» von Esther Mc Cracken, «Jenny und der Herr im Frack» von Georg Zoch, «Glück im Haus» von Jean de Letraz und «Strassenmusik» von Paul Schurek. Schureks «Strassenmusik» mit 14

und Zochs «Jenny und der Herr im Frack» mit 13 Vorstellungen blieben am erfolgreichsten.

<sup>54</sup> Vgl. «Aus einem Vortrag Oskar Wälterlins» im Programmheft Nr. 9/1939, S. 3. Die Ausführungen verstanden sich im Hinblick auf die für später angekündigte Aufführung des «Bruderzwistes».

<sup>55</sup> Vgl. ebenda.

<sup>56</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 257 vom 4. November 1939.

<sup>57</sup> Auf der nach Zürich verlegten Generalversammlung der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker», die Ende März 1940 stattfand, und die wichtige schweizerische Theaterprobleme, vor allem die gebührende Berücksichtigung der einheimischen Autoren im Spielplan, zur Debatte stellte, hatte Vizedirektor Richard Schweizer den unbefriedigenden Besuch des Schauspielhauses bestätigt. Er wies in diesem Zusammenhang auch auf die Wichtigkeit des Ausbaus der Besucherorganisationen hin, und erwähnte die guten Erfolge, die mit den geschlossenen Vorstellungen, die unter Mithilfe des Arbeitsamtes und den verbilligten Vorstellungen, die einzelne Firmen der Lebensmittelbranche organisierten, gemacht wurden. (Vgl. den Bericht über diese Generalversammlung im «Tages-Anzeiger» vom 2. April 1940.)

<sup>58</sup> Das «St. Galler Tagblatt» vom 10. November gibt zur schauspielerischen Verkörperung Maria Beckers den Kommentar: «... Sie wird von Maria Becker mit grosser Hingabe, oft mit herzzerreissender Innigkeit gespielt — nein erlebt.» Der «Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur» vermittelt am 1. November den gleichen Eindruck: «Maria Becker spielt nicht nur eine Heilige, sie ist es auch; mit all ihrer freudigen Erregtheit, mit ihren ‚Stimmen‘ und ihrer unmittelbaren Gottgläubigkeit.» Während die zürcherische katholische Presse grundsätzlich gegen das Stück eingestellt war, und dies auch durch ausführliche Erklärungen zu begründen versuchte, bekennt sich der Literaturkenner Bernhard Diebold in Nr. 254 in «Die Tat» vom 28. Oktober zu Maria Beckers Schillerscher Jungfrau.

<sup>59</sup> Betr. «Warschau» vgl. *Der neue Brockhaus*, Leipzig 1942, 4. Band, S. 647.

<sup>60</sup> Vgl. *Schweizer Lexikon*, Encyclios Verlag A. G., Zürich 1946, 3. Band, S. 389.

<sup>61</sup> Vgl. «Aus einem Vortrag Oskar Wälterlins» a. a. O. S. 3.

<sup>62</sup> Vgl. Spielplanübersichten im Anhang.

Die Anzahl der auswärtigen Gastspiele, die auf fest eingegangenen Verpflichtungen gegenüber den in den betreffenden Städten gebildeten Theatergemeinden beruhten, betrug 1938/39 insgesamt zwei. Bereits in der Saison 1939/40 belief sie sich auf 12 Vorstellungen und steigerte sich im Kriegsjahre 1942/43 bis auf 29 auswärtige Gastspielabende.

<sup>63</sup> Die zuerst in Deutschland herausgekommene Komödie trug dort den Titel «Aufruhr im Damenstift» und wurde später auch verfilmt.

<sup>64</sup> Das Lebensbild des nächst George Washington populärsten Präsidenten der amerikanischen Union ist seltsamerweise zuerst von den Romanziern nachgezeichnet worden. So vor allem durch die als authentische Biographie anerkannte Lebensschilderung Carl Sandburgs. Sodann von C. Schurz, dessen Biographie in deutscher Übersetzung 1908 und die von Graf Montgelas, die 1925 erschien. Erst 1918 kam der Engländer John Drinkwater mit seinem sechsbildrigen Bühnenstück «Abraham Lincoln» heraus, das mit der Annahme der Präsidentschaftskandidatur beginnt und mit sei-

ner Ermordung durch den Schauspieler Booth in einem Washingtoner Theater am 14. April 1865 endete (s. Kürschners Konversationslexikon aus dem Jahre 1885).

<sup>65</sup> Es finden sich in der Presse zahlreiche Hinweise, dass das Publikum mit Sicherheit an den Stellen mit dankbarem Beifall quittierte, wo Sherwoods schlichte Worte für die Freiheit wie ein Signal für die Gegenwart wirkten. Die «Neue Zürcher Zeitung» bestätigte dies in ihrer Ausgabe vom 27. November (Nr. 2013) mit den Worten: «Von Herzen kommender Beifall brach immer wieder los und unterstrich die Kernpunkte des aus tiefster Menschlichkeit aufsteigenden politischen Glaubensbekenntnisses Abraham Lincolns.» «Die Weltwoche» vom 1. Dezember vermerkte mit einem Unterton von Stolz, dass sogar in Zürich «ein vollbesetztes Haus getrampelt habe.»

<sup>66</sup> Vgl. Personalverzeichnis im Programmheft zur Aufführung.

<sup>67</sup> Vgl. Wolfgang Langhoff: «Die Moorsoldaten», Schweizer-Spiegel Verlag, Zürich 1935. — Der Verfasser schildert in diesem Buch Umstände und Beweggründe seiner Flucht aus Deutschland im Sommer des Jahres 1934.

<sup>68</sup> Die strenge kirchliche Inszenierung vor der Stiftskirche in Einsiedeln stammte von Oskar Eberle und Peter Erkelenz. Sie behielt die konsequente dogmatische Form des dichterischen Vorwurfs bei. Das Stift kann innerhalb der schweizerischen Theatergeschichte als Träger einer in der katholischen Innerschweiz gepflegten Theaterkultur betrachtet werden, deren Anfänge bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen. Eines der bedeutendsten Stücke für das Einsiedler Stift wurde das aus dem Jahre 1576 stammende «Meinradspiel» von Ulrich Wittwiler und Felix Büchser. — Vgl. Rafael Häne: «Das Einsiedler Meinradspiel von 1576» in «Schriften der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur», Band II.

<sup>69</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 283 vom 5. Dezember 1939.

<sup>70</sup> Vgl. die Grundrisszeichnung zur Aufführung. Im Besitze der technischen Leitung des Schauspielhauses; s. a. Szenenphotomappe.

<sup>71</sup> Vgl. «Die Weltwoche» Nr. 317 vom 8. Dezember 1939.

<sup>72</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 285 vom 4. Dezember 1939.

<sup>73</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung. — Die kurze Aufeinanderfolge der Stücke ergab sich in erster Linie aus der Abonnement-Ordnung. Es wurden zwei Kategorien von Abonnements ausgegeben. Eines der Klasse A, das bei 20prozentiger Billettermässigung zu monatlich zweimaligem, eines der Klasse B, das bei 30prozentiger Billettermässigung zu monatlich viermaligem Besuch berechtigte. Da der Abonnentenkreis in den ersten Kriegsjahren noch verhältnismässig klein war, ergab sich die Notwendigkeit einer schnellen Stückfolge. Bis zur Spielzeit 1942/43 (s. Probenstatistik S. 138), in welcher der Betrieb praktisch erstmals auf die 14-Tage-Première umstellte, gelangten demnach jeden Monat mit ziemlicher Sicherheit vier, auf jeden Fall aber drei Stücke zur Aufführung.

<sup>74</sup> Gemeint sind Maria Becker und Emil Stöhr.

<sup>75</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 70 vom 22. Dezember 1939: «... Wolfgang Heinz spielte an diesem atmosphärisch dichten Abend seine stärkste Rolle.» Vgl. auch «Tages-Anzeiger» Nr. 300 vom 21. Dezember: «... Uns aber gab sie vor allem einmal Gelegenheit, Wolfgang Heinz... mit einer Rolle betraut zu sehen, die der gestalterischen Kraft dieses ungewöhnlichen Schauspielers grösste Möglichkeiten, sich zu entfalten, bot.»

<sup>76</sup> Ausgenommen die Spielzeiten 1942/43 und 1943/44, an deren Silve-

sterabenden «Diener zweier Herren» von Goldoni und Ammann/Tschudis Cabaretrevue «Pfauenfedern» gegeben wurden.

<sup>77</sup> Vgl. Spielplanübersichten im Anhang.

<sup>78</sup> «Zu Sylvester hatte sich der böse Geist Lumpazivagabundus als ein wahrhaft guter Geist erwiesen. Nicht nur, dass er das Theater bis auf den letzten Platz zu füllen vermochte, er animierte auch das Publikum zu den stürmischsten Heiterkeitsausbrüchen, die alle Jahreswende-Sentimentalitäten hinwegfegten» («Tages-Anzeiger» Nr. 1 vom 2. Januar 1940).

<sup>79</sup> Laut Personalkartei des Schauspielhauses; vgl. auch Personalverzeichnis der Werbebroschüre 1939/40. — Hans Putz schied in der Spielzeit 1941/42, Alois Soldan bereits 1940/41 aus, so dass sich der österreichische Anteil weiterhin verringerte.

<sup>80</sup> Vgl. Carl Seelig: «Mathilde Danegger — vom Wunderkind zur Volkschauspielerin» im «Tages-Anzeiger» Nr. 62 vom 14. März 1942.

<sup>81</sup> Vgl. III. Kapitel, S. 176—177.

<sup>82</sup> Vgl. «Die Tat» vom 3. Januar 1940.

<sup>83</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 40, N/1940.

<sup>84</sup> Vgl. ebenda.

<sup>85</sup> «Die moussierende Aufführung, die von vielen Meisterszenen durchflochten ist, zeigt uns, wie sehr das Schauspielhaus-Ensemble über Universalmimen verfügt...», liess sich das sozialdemokratische «Volksrecht» in Nr. 5 vom 6. Januar vernehmen. — Die «Neue Zürcher Zeitung» hebt hervor: «Die Zürcher Neuinszenierung bewies, dass diese Kunst beim hochwertigen Ensemble des Schauspielhauses, das sich auch gesanglich in bester Form zeigte, noch mit persönlichem Charme gepflegt wird.» Ganz felsenfest vom Riesenerfolg überzeugt war auch «Die Weltwoche», die in Nr. 321 vom 5. Januar feststellte: «... und es ergibt sich, dass ‚Lumpazivagabundus‘, wie das die Spatzen jetzt von den Dächern pfeifen mögen, ein ganz grosser, ein bezaubernd mächtiger Erfolg wurde.»

<sup>86</sup> Vgl. Oskar Wälterlin: «Betrachtungen zur Saison im Schauspielhaus» im Programmheft Nr. 21/1940, S. 4.

<sup>87</sup> Vgl. ebenda S. 5.

<sup>88</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 38 N/1940.

<sup>89</sup> Das theaterwissenschaftlich anerkannte Hilfsmittel der Bildinterpretation schaffte die Voraussetzung, eine Auswertung des zahlreichen, in Szenenphotomappen geordneten Bildmaterials hinsichtlich der regielichen und bühnenbildnerischen Gestaltung der einzelnen Aufführung vorzunehmen. Es erwies sich in der Folge als hervorragende Quelle.

<sup>90</sup> Auf Grund dieses Photos der Jacobinerclubszenen, das im Vordergrund Robespierre auf dem Rednerpult bei seiner Ansprache zeigte, liess sich die Lindtbergsche Bühnenbildabsicht besonders eindrücklich nachweisen. (Vgl. Szenenphotomappe zu «Dantons Tod» auf der Direktion des Schauspielhauses.)

<sup>91</sup> Die Kritik in «Die Tat» vom 10. Februar 1940 (Nr. 35) gibt ein anschauliches Bild ihres Rezensenten Bernhard Diebold über die szenische Gestaltung der Aufführung. Sie verdient nachfolgend zitiert zu werden, weil sie zum gleichen Ergebnis wie die Bildinterpretation kommt: «Der zweite Kranz aber, nicht minder gewichtig und ehrenvoll, steht dem bildgewaltigen Teo Otto zu, der das Unzulängliche seiner kleinen Bühne zum Ereignis monumentalier Tribunale, Plätze mit Portalen und Gittern, Salons, Boudoirs und Fassaden werden liess. Aus der Schwärze eines Goyaschen

Hintergrundes leuchteten die einzelnen Bilder grell heraus, hoben die Hauptspieler als Lichtflecken, versanken nach der Tiefe hin in tragischer Düsternis. Matte Fenster dämmern, die Nacht spukt über dem Balkon, auf dem Danton sein Gewissen ausschreit; durch ein Kerkergitter oben in der Mauer sehnen sich Camilles Augen nach dem Weibe seiner Liebe, das wie ein Irrlicht ihm entschwindet in ein dunkles Nichts. In greller Grausamkeit reckt sich die Guillotine und lässt vor unseren entsetzten Augen das tötende Messer fallen... Unvergessliche Bilder, aus einer geheimnisvollen laterna magica gezaubert als eine Augenpoesie, die der redenden Dichtung weit mehr als ‚Hintergrund‘ schuf: nämlich den Grundton und die Luft der Tragödie.»

<sup>92</sup> Auch «Die Weltwoche» vom 16. Februar 1940 sieht in ihrer Ausgabe Nr. 327 in den hervorragend gelösten Massenszenen eine grossartige Regieleistung: «... Noch nie sahen wir hier... eine Statisterie, die nicht einen Herzschlag lang aufhörte zu sein, was sie schien.»

<sup>93</sup> Laut Theaterzettelsammlung der Direktion Ferdinand Rieser fand die letzte Neuinszenierung von «Dantons Tod» unter der Regie Herbert Wanicks am 16. März 1933 statt.

<sup>94</sup> «Eine kraftgenialische Natur, die von dem Wissen um die Brüchigkeit ihres Weltbildes gefällt wird, so stellt Heinz seinen Danton dar, womit er dem historischen Urbild näher kommen mag als Moissis anders geartete faszinierende Leistung aus dem Jahre 1915.» («Neue Zürcher Nachrichten» in ihrer Nr. 35 vom 10. Februar.) «Die Weltwoche» vom 16. Februar äusserte: «Schon einmal versuchte das Schauspielhaus eine ‚Danton‘-Inszenierung. Es war eine empfindsamere, schier in Musik gesetzte Ballade. Danton trug sozusagen einen Blumenkranz um die Stirn. Singend bestieg er das Schafott. Es war Moissi, der sang. Härter wie die härtere Zeit ist jetzt ein neuer Danton gekommen. Ein besserer, der richtige.» Auch die «Neue Zürcher Zeitung» stand auf der Seite von Heinz, wenn sie feststellte: «Wolfgang Heinz ist Danton. Keine strahlende Erscheinung, aber auch kein melancholischer Aristokrat wie Moissi, sondern ein stämmiger Mann aus dem Volke...» (Vgl. Nr. 201 vom 10. Februar 1940.)

<sup>95</sup> Es fanden in dieser Saison auch sechs geschlossene Schülervorstellungen des «Tell» statt. (Vgl. Spielplanübersicht.)

<sup>96</sup> Vgl. Programmheft Nr. 22/1940, S. 6.

<sup>97</sup> Vgl. Guido Frei: «Die Aera Reucker am Zürcher Stadttheater 1901 bis 1921», Zürcher Dissertation 1949. Vgl. auch: Guido Frei: «Eine Zürcher ‚Faust‘-Inszenierung vor vierzig Jahren» in «Neue Zürcher Zeitung» vom 27. August 1949, Nr. 1732.

<sup>98</sup> Vgl. Programmheft Nr. 9/1939, S. 1.

<sup>99</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1937/38 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>100</sup> Vgl. Stück- und Terminfolge auf den Theaterzetteln.

<sup>101</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 32 N/1940, S. 11.

<sup>102</sup> Vgl. ebenda S. 15—18, bzw. S. 20—22.

<sup>103</sup> Vgl. Personalverzeichnis in der Programmbroschüre 1937/38 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>104</sup> Vgl. die Mappe «Dekorationspläne Faust I und II» im Besitze der technischen Leitung des Schauspielhauses. — Es finden sich hier neben den Grundrissen jeder einzelnen Szene auch die Grundrisszeichnungen für die Gesamteinrichtung der dreifach verwendeten Drehscheibe.

<sup>105</sup> Vgl. das Berliner Programmheft vom 25. Oktober 1941 (im Besitz der Theaterzettelsammlung des Verfassers) und das Inspizierbuch Nr. 32 N/1940 des Zürcher Schauspielhauses.

<sup>106</sup> Obwohl die Aufführungsdauer im Programmheft und auf den Theaterzetteln mit 3<sup>3</sup>/<sub>4</sub> Stunden angegeben war — nicht zuletzt wohl aus propagandistischen Gründen — dauerte die Première doch bis nach Mitternacht. (Vgl. auch u. a. «St. Galler Tagblatt» Nr. 164 vom 8. April 1940.)

<sup>107</sup> Vgl. den diesbezüglichen Aufführungsplan im Inspizierbuch nebst der Zeittafel.

<sup>108</sup> Vgl. *Theo Modes*: «Goethes „Faust“ auf der deutschen Bühne», Leykam-Verlag, Graz 1925.

<sup>109</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 45 N/1940.

<sup>110</sup> Vgl. «Die Tat» vom 21. Mai 1940; die Basler «National-Zeitung» Nr. 238; «Neue Zürcher Nachrichten» vom 4. Juni 1940; «Neue Zürcher Zeitung» vom 20. Mai 1940 u. a.

<sup>111</sup> Vgl. Szenenphotomappe.

<sup>112</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 701 vom 10. Mai 1940. — Die Generalmobilmachung wurde angeordnet angesichts des am Vortage erfolgten Einmarsches der deutschen Truppen in Belgien und Holland.

<sup>113</sup> Laut persönlicher Mitteilung des technischen Leiters Ferdinand Lange. Technisch wurde die Aufführung genau so gelöst wie beim ersten Teil.

<sup>114</sup> Vgl. S. 49/50.

<sup>115</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» vom 6. April 1940.

<sup>116</sup> Vgl. ebenda.

<sup>117</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 880/1940.

<sup>118</sup> Vgl. Anmerkung Nr. 119.

<sup>119</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 880/1940 und «Tages-Anzeiger» Nr. 143 vom 20. Juni 1940.

<sup>120</sup> Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>121</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1939/40.

<sup>122</sup> In der Spielzeit 1942/43 übernahm Oskar Wälterlin neben der Leitung des Zürcher Schauspielhauses auch noch für zwei Jahre die Schauspieldirektion des Basler Stadttheaters.

<sup>123</sup> Es waren dies Silvia Denzler, Yette Perrin und Jörn Kübler.

<sup>124</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>125</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Schiller und das Publikum», Basler Dissertation 1918.

<sup>126</sup> Vgl. die Ausführungen Oskar Wälterlins anlässlich der Herausgabe der Spielzeitbroschüre 1940/41 auf S. 1.

<sup>127</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Entzaubertes Theater», Schriftenreihe des Schauspielhauses Nr. 8, Verlag Oprecht, Zürich/New York 1945.

<sup>128</sup> Vgl. ebenda S. 34.

<sup>129</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 72 N/1939.

<sup>130</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 223.

<sup>131</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1935/36 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>132</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 161 N/1940 in der Bibliothek des Schauspielhauses; vgl. auch die Theaterzettelsammlung.

<sup>133</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 27/1941.

<sup>134</sup> Vgl. «Zürichsee-Zeitung» vom 6. Februar 1941.

<sup>135</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang. — Was mit den Schüleraufführungen des «Tell» begonnen wurde, sollte mit der im Frühjahr 1939 ge-

gründeten Jugendtheatergemeinde auf breiter Basis fortgeführt werden. Für deren Förderung setzten sich der damalige Präsident des Zürcher Theatervereins, Verkehrsdi rektor Dr. A. Ith, und Prof. Dr. E. Müller als Vizepräsident in verdienstvoller Weise ein. Die Jugendtheatergemeinde, eine Nebensektion des lokalen Theatervereins, hatte sich in den wenigen Monaten ihres Bestehens bereits glänzend bewährt und zählte schon über 1300 Mitglieder. Beitreten konnte jeder Jüngling und jedes Mädchen im Alter von 15 bis 20 Jahren. Auf Vorzeigen der ausgegebenen Legitimationskarte erhielt jedes Mitglied für bestimmte gute Platzkategorien Billette für einen, zwei und drei Franken, sowohl im Vorverkauf als auch an der Abendkasse. So wurde der schöne Versuch unternommen, die Jugend über das pflichtmässige «Tell»-Erlebnis hinaus, das in erster Linie als vaterländischer Geschichts- und Ursprungsunterricht wirken sollte, am Theater weiter zu interessieren. Der Zürcher Theaterverein wurde 1918 gegründet und feierte im Jahre 1943 sein 25jähriges Jubiläum. (Vgl. «25 Jahre Zürcher Theaterverein», herausgegeben vom Zürcher Theaterverein, Zürich 1943.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch: *Paul Wehrli: «Jugendtheatergemeinde» im Programmheft Nr. 27/1942/43*. Vgl. auch: *Schweizer Theateralmanach 1947/43*, Volksverlag Elgg, S. 116.

<sup>136</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 58 N/1941.

<sup>137</sup> Vgl. a. a. O. S. 39/40 bzw. S. 61/62.

<sup>138</sup> Sehr offenherzig sprach sich das «Neues Winterthurer Tagblatt» in seiner Nr. 120/1941 gegen die Allüren Parylas aus: «Paryla, der seinen Part nach sattsam bekanntem Muster nicht nur zerfaserte, sondern geradezu triebhaft zerfetzte und weniger als Aufwiegler denn als lauter Schreier Eindruck zu machen versuchte, war vielmehr St. Just und Robespierre als römischer Marc Anton.» Vgl. auch «National-Zeitung», Basel, Nr. 235.

<sup>139</sup> Vgl. «Die Weltwoche», Nr. 385/1941; «Tages-Anzeiger», Nr. 69/1941; «Actualis», Nr. 69/1941; «Neue Zürcher Nachrichten», Nr. 70/1941; «Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur», Nr. 78/1941; «Neues Winterthurer Tagblatt», Nr. 70/1941.

<sup>140</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 62 N/1941.

<sup>141</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung des Stadttheaters.

<sup>142</sup> In den Monaten Juni und Juli 1941 ging das Schauspielhaus mit dieser Inszenierung und Ibsens «Gespenstern» auf eine grosse Schweizer Tournee, die für die Gastspielstädte zu einer unvergesslichen Kundgebung wurde. In 24 Vorstellungen, die in 17 Städten der Deutschschweiz, des Welschlandes und des Tessins stattfanden, festigte das Zürcher Ensemble im ganzen Lande seinen hervorragenden Ruf.

<sup>143</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 2/1941.

<sup>144</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>145</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1938/39 bis 1940/41) a. a. O. S. 4.

<sup>146</sup> Der Ausdruck stammt von Bernhard Diebold, dem bekannten Zürcher Theaterkritiker von «Die Tat», welcher schon in seinem 1924 in Frankfurt erschienenen Buch «Der Denkspieler Georg Kaiser» den Versuch unternommen hatte, das Kaisersche Dramenschaffen eingehend zu analysieren.

<sup>147</sup> «Der Soldat Tanaka» erschien 1940 mit den im gleichen Jahre veröffentlichten Dramen «Alain und Elise» und «Rosamunde Floris» im Verlag Oprecht, Zürich/New York.

<sup>148</sup> Der Eindruck der Dichtung bei der Zürcher Presse war absolut einmütig. Das sozialdemokratische «Volksrecht» vom 9. November (Nr. 265) sah vor allem «in der eminent sozialrevolutionären menschlichen These» des Dramas den Grundzug «eines Gesinnungsstückes erster Ordnung». Es sei darüber hinaus ein Stück, das «seine Geburtszeit überleben und für alle ernsthaften Dramatiker und Kritiker wegweisend» bleiben werde. — Die unabhängige Zeitung «Die Weltwoche» bekennt sich begeistert zum Menschen Kaiser, wenn sie in Nr. 365 ihrer Ausgabe erklärt: «Unser aller Freund soll er sein, denn er hat ein herrliches, klares, tapferes Stück geschrieben.» Auch sie möchte dieses neue klassische Beispiel der Kaiserschen Dramenkunst am liebsten zum Lehrstück für künftige Dramatiker erheben. «Die Dramatiker sollen sich's ansehen, sie können lernen... dass man denken muss, unerbittlich und bis ans Ende.» Der berufene Kenner des Kaiserschen Schaffens, Bernhard Diebold, konnte schliesslich aus der Fülle seiner Erkenntnisse über diesen Dichter feststellen: «Wie immer, so auch hier: Kaiser stellt sich eine Denkaufgabe in drei Akten. Der erste zeigt die eine Seite. Der zweite die andere Seite. Der dritte bringt die tragische Synthese. Durchsichtig wie ein Glashaus steht die dramatische Konstruktion. Aber im Innern des geistigen Laboratoriums wird am lebendigen Menschen Vivisektion getrieben. Der Körper wird vom wissenden Messer des Operateurs geöffnet und wir sehen — ein blutendes, zuckendes Herz.»

<sup>149</sup> Laut Schreiben des Direktors des Zürcher Schauspielhauses Dr. Oskar Wälterlin an den Verfasser vom 22. Juni 1949.

<sup>150</sup> Vgl. *Grimmelshausens Courasche*, Abdruck der ältesten Originalausgabe (1670), herausgegeben von J. H. Schulte, Halle 1923.

<sup>151</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 66 N/1941.

<sup>152</sup> Sie gastierte als Mutter Courage auch in den Stadttheatern von Basel und Bern.

<sup>153</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 608/1941.

<sup>154</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 92/1941.

<sup>155</sup> Vgl. Programmheft Nr. 6/1940, S. 1; die Buchausgabe des Stückes erschien 1918 im Verlag Oesterfeld & Co., Berlin.

<sup>156</sup> Vgl. ebenda S. 2. Faesi nimmt hier zur Wiederaufführung seines Lustspiels Stellung.

<sup>157</sup> Vgl. a. a. O. S. 4. — «Und so hatte ich mir meinerseits herausgenommen, als junger Dichter 1919, genau hundert Jahre nach seiner Geburt, dem grossen Zürcher Meister ein happy end anzudichten und ihn in aller Stille zu „verheiraten“.»

<sup>158</sup> Neben seinen dramatischen Werken veröffentlichte Robert Faesi auch eine grössere Anzahl von Gedichten, die in zwei Sammlungen erschienen. Die erste datiert aus dem Jahre 1926 und kam unter dem Titel «Der brennende Busch» im Grethlein-Verlag in Leipzig heraus. Die zweite Sammlung nennt sich «Über den Dächern» und ist jüngeren Datums. Sie wurde 1946 vom Bühl-Verlag in Herrliberg bei Zürich publiziert. Auch als Romancier verdiente sich Faesi Anerkennung. Seinem 1941 im Atlantis-Verlag in Zürich erschienenen Buch aus der Zürcher Geschichte «Die Stadt der Väter» folgten 1944 als zweites grosses Romanwerk «Die Stadt der Freiheit» und wenige Jahre später — als Abschluss der Trilogie — «Die Stadt des Friedens».

<sup>159</sup> Vgl. *Gottfried Kellers Bettagsmandate*. Neuauflage 1940, Verlag Albert Züst, Zürich, S. 12/13.

<sup>160</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 1425 vom 2. Oktober 1940.

<sup>161</sup> Vgl. *Hans Reinhart*: «Der Garten des Paradieses», dramatische Rhapsodie, Albert Hoster-Verlag, Winterthur 1909; s. a.: *Hans Reinhart*, Gesammelte Werke, 4 Bände, Rotapfel-Verlag 1921—1923, Erlenbach-Zch.

<sup>162</sup> Hans Reinharts klangschöne Sprache, die er auch in den Dienst der Übersetzung stellte, und die in den Nachdichtungen des «König David» von René Morax, «Die Geschichte vom Soldaten» von C. F. Ramuz und des alten «St. Galler Weihnachtsspiel von der Kindheit Jesu» beispielhaften Ausdruck fand, wurde immer wieder zum Anreger von Vertonungen. So bildeten Reinharts Worte die Grundlage der grossen, gleichnamigen Komposition Arthur Honeggers und zur Vertonung des von Reinhart 1935 in deutsche Schriftsprache übertragenen «St. Galler Weihnachtsspiel von der Kindheit Jesu» durch Robert Blum.

<sup>163</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 70 N/1940; s. a.: «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 249 vom 2. November 1940.

<sup>164</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 61 N/1940.

<sup>165</sup> Erschienen im Volksverlag Elgg 1941.

<sup>166</sup> Vgl. Programmheft Nr. 19, S. 1 (Vorwort von Max Gertsch zur Uraufführung); s. a.: Inspizierbuch Nr. 54 N/1941.

<sup>167</sup> Vgl. u. a.: «Volksrecht» Nr. 9/1941 und «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 9/1941.

<sup>168</sup> Vgl. *Hans Kägi*: «Cäsar von Arx», Verlag Oprecht Zürich/New York 1945, S. 6.

<sup>169</sup> Es war sein erstes Gesellschaftsstück dieser Art.

<sup>170</sup> Vgl. *Hans Kägi*: «Cäsar von Arx» a. a. O. S. 38: 1. «Die Geschichte vom General Johann August Suter»; Uraufführung: 18. Januar 1930. Regie: Herbert Waniek. 2. «Opernball 13» (Spionage); Uraufführung: 12. März 1931. Regie: Emil Schulz-Breiden. 3. «Der Verrat von Novara»; Uraufführung: 6. Januar 1934. Regie: Leopold Lindtberg. 4. «Der heilige Held»; Uraufführung: 5. März 1936. Regie: Leopold Lindtberg. 5. «Der kleine Sündenfall»; Uraufführung: 29. September 1938. Regie: Leonard Steckel. 6. «Romanze in Plüschi»; Uraufführung: 1. März 1941. Regie: Leopold Lindtberg. — Sämtliche Dramen gingen über die meisten schweizerischen Bühnen. Den grössten Erfolg hatte von ihnen «Der Verrat von Novara». Er wurde seit seiner Uraufführung in über zweitausend Aufführungen und in sieben Sprachen gespielt. Er ging über eine Vielzahl deutscher und österreichischer Bühnen. Sodann wurde er in der Tschechoslowakei, Jugoslawien, Litauen, Lettland, Finnland, Frankreich und Luxemburg aufgeführt.

<sup>171</sup> Vgl. *Josef Nadler*: «Literaturgeschichte der deutschen Schweiz», Grethlein & Co., Leipzig/Zürich 1932, S. 464.

<sup>172</sup> Gehris Stück, das im französischen Original «Quelque part en Suisse» hieß, und das von den Zürchern Albert Rösler und Arthur Welti ins Schweizerdeutsche übertragen worden war, umfasste drei heitere Episoden aus der Zeit der schweizerischen Grenzbesetzung in den Jahren 1870, 1914 und 1940.

<sup>173</sup> Vgl. «Der Bund», Bern, Nr. 261/1941.

<sup>174</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1938/39 bis 1940/41), a. a. O. S. 4.

<sup>175</sup> Vgl. ebenda S. 3.

<sup>176</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>177</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1938/39 bis 1940/41), S. 13.

<sup>178</sup> Vgl. ebenda.

<sup>179</sup> Vgl. Broschüre zur Spielzeiteröffnung 1940/41, S. 1.

<sup>180</sup> Vgl. ebenda.

<sup>181</sup> Vgl. ebenda.

<sup>182</sup> Vgl. «*Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die antide mokratische Tätigkeit von Schweizern und Ausländern im Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen 1939—1945 (Motion Boerlin)* vom 28. Dezember 1945», erschienen im «*Bundesblatt*» Nr. 1 v. 4. Januar 1946. — Der Dokumentarbericht gibt ein anschauliches Bild über die Grösse der Gefahr, in der sich die auf die Erhaltung ihrer Unabhängigkeit bedachte Schweiz befand. Er vermittelt genaue Aufschlüsse über den Willen der deutschen Führung, die Schweiz dem deutschen Lebensraum einzuordnen. Deutscherseits wurde dabei die «*Nationale Bewegung der Schweiz*» als Werkzeug ihrer gegen das Land gerichteten Politik benutzt. Insbesondere traf dies auch für den sogenannten «*Alemannischen Arbeitskreis*» zu, der dem Geschäftsbereich des die Schweiz behandelnden Amtes VI des Reichssicherheitshauptamtes untergeordnet war. Seine Aufgabe bestand darin, die Schweiz in militärischer, wirtschaftlicher, politischer und kultureller Hinsicht auszukundschaften. So bestanden bei ihm planmässig angelegte Karteien über «*Reichsfeinde*» und «*Reichsfreunde*», die eine vollständige Dokumentation über alle wichtigen Persönlichkeiten auswiesen. Anhand ihres Materials hätten mit dem Tage des Einmarsches die geplanten Verhaftungen sofort vorgenommen werden können.

<sup>183</sup> Vgl. «*Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Verfahren gegen nationalsozialistische Schweizer wegen Angriffs auf die Unabhängigkeit der Eidgenossenschaft vom 30. November 1948*», im «*Bundesblatt*» Nr. 48 vom 2. Dezember 1948.

<sup>184</sup> Vgl. ebenda S. 1024.

<sup>185</sup> Vgl. «*Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die antide mokratische Tätigkeit*» a. a. O. S. 32.

<sup>186</sup> Der 1. August als Nationalfeiertag der Schweiz wurde in diesem Gründungsjahr im gesamten Land weihevoll begangen. Allerorts fanden Festspiele statt. Das bedeutendste dieser Art war die Schwyzer Freilichtaufführung des im Auftrage des Bundesrates von Cäsar von Arx verfassten «*Bundesfeierspieles zum 650jährigen Jubiläum der Eidgenossenschaft*». (Vgl. Hans Kägi, «*Cäsar von Arx*» a. a. O. im Anhang).

<sup>187</sup> Vgl. Rolf Roenneke: «*Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater*», Greifenwald 1912, S. 103.

<sup>188</sup> Vgl. Ernst Leopold Stahl: «*Shakespeare und das deutsche Theater*», W. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart 1947, S. 656/57. — Da Stahl die Darstellung der Shakespeare-Aufführungen über Deutschland hinaus auch die Schweiz in seine Betrachtungen einschliesst, was angesichts des Titels seines Buches erstaunt, erscheint ein grundsätzlicher Einwand gerechtfertigt. Obwohl Stahl ein gewaltiges Material verarbeitete, wofür ihm hohe Anerkennung gebührt, entbehrt seine Darstellung der Shakespeare-Pflege in der Schweiz der Ausführlichkeit. Wenn wir uns nur auf die Zürcher Verhältnisse beschränken würden, so zeigt sich, dass Stahl diese, bis auf eine kurze Erwähnung der Reuckerschen Direktionszeit, ganz übergeht. Es entsteht damit der irrite Eindruck, die Auseinandersetzung mit Shakespeare

sei für das schweizerische Theater von ganz nebensächlicher Wichtigkeit gewesen. Tatsache ist aber, dass allein von 1834 bis 1934, also seit der Begründung des ersten stehenden Zürcher Theaters unter Ferdinand Deny bis in die letzten Jahre der Rieserschen Direktionszeit, 555 Shakespeare-Aufführungen stattfanden. (Vgl. *Wilhelm Bickel*: «100 Jahre Zürcher Stadttheater», Zürich 1934, S. 13.) Shakespeare war hinter Schiller der meistgespielte Dramatiker dieser Zeitspanne. Das lebendige Interesse an Shakespeare stand also seit den Anfängen des Zürcher Sprechtheaters im Vordergrund seiner künstlerischen Bemühungen. Noch gewichtiger wird die Zürcher Shakespeare-Pflege mit Beginn der Aera Wälterlin im Jahre 1938, welche von Stahl unbegreiflicherweise vollständig übergangen wird. In der hier behandelten Zeitfolge von 1939 bis 1945 setzt sich Shakespeare eindeutig an die Spitze des Spielplans, wobei über 10 Prozent aller in diesem Zeitraum gespielten Aufführungen auf seine Werke entfallen. Der neue Stilwille Oskar Wälterlins — nunmehr auch bei der Shakespeare-Darstellung angestrebt — sowie die vorläufige Krönung der Shakespeare-Pflege mit dem ersten Königsdramenzyklus in der Spielzeit 1941/42, gehören nicht nur in den Vordergrund einer gesamtschweizerischen Spielplanbetrachtung, sondern dürften schon wegen ihrer Parallelität zu gleichgerichteten Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Pflege in einem Buch wie demjenigen Stahls keineswegs unerwähnt bleiben.

<sup>189</sup> Das Kriegsgeschehen des zweiten Halbjahres 1941 stand im Zeichen des am 22. Juni seitens des Dritten Reiches begonnenen Krieges gegen Russland, mit dem ein Nichtangriffspakt und andere Beistandsverpflichtungen eingegangen worden waren.

<sup>190</sup> Vgl. «Volksrecht» Nr. 222/1941.

<sup>191</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 96 N/1941.

<sup>192</sup> Vgl. ebenda S. 13—30 bzw. S. 30—48.

<sup>193</sup> Vgl. «Die Nation» Nr. 50; «Volksrecht» Nr. 222; «Die Weltwoche» Nr. 411 und «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1475.

<sup>194</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1475: «... Direktor Wälterlin hat dem in Zürich noch nie gespielten Aussenseiter der Königsdramen eine Inszenierung angedeihen lassen, die den Einsatz reichlich lohnt...» Vgl. auch «Die Tat» Nr. 221: «In dieser künstlerisch hochwertigen Präparation fand die alte Staatsaktion... eine theatralisch hochergiebige Erneuerung und den ihr würdigen Beifall.» Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 220: «... Der Beifall, den diese erste grosse Shakespeare-Aufführung des Winters fand, darf wohl dahin gedeutet werden, dass das Publikum Oskar Wälterlin dorthin gefolgt war, wo sein schöpferisches Genie Befruchtung und die Kraft zu dieser Leistung gefunden hatte — zu Shakespeare.»

<sup>195</sup> Vgl. u. a. «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 219.

<sup>196</sup> Vgl. Broschüre zur Spielzeiteröffnung 1941/42, S. 4.

<sup>197</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung der Direktion Rieser. — Schon 1934 war in einer Inszenierung Gustav Hartungs der Versuch unternommen worden, die beiden Teile «Heinrich IV.» an einem Abend zu spielen.

<sup>198</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 294/1941.

<sup>199</sup> Vgl. Inspizierbücher Nr. 79 N/1941, 1. und 2. Teil.

<sup>200</sup> Vgl. ebenda S. 6—99, 2. Teil.

<sup>201</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 295 vom 16. Dezember 1941.

<sup>202</sup> Vgl. Carl Seelig in «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 2048 vom 15. Dezember 1941.

<sup>203</sup> Gretler hatte diese Rolle in der Version der «Lustigen Weiber» bereits in der vergangenen Spielzeit mit grossem Erfolg verkörpert.

<sup>204</sup> Bernhard Diebold anerkannte das anspruchsvolle Bemühen Steckels und des Ensembles mit den Worten: «Das Schauspielhaus hat wieder ausgezeichnete Arbeit getan» («Die Tat» Nr. 295). Auch die übrige Zürcher Presse zollte der Aufführung Anerkennung, wenn auch wiederholt das Bedauern über das Ausmass der für diesen Rahmen notwendig gewordenen Streichungen zum Ausdruck kam.

<sup>205</sup> Vgl. S. 157.

<sup>206</sup> «Komödie der Irrungen», «Die lustigen Weiber von Windsor».

<sup>207</sup> Ein Musterbeispiel für eine derartig einschneidende Bearbeitungstendenz stellt seine «Macbeth»-Einrichtung aus der Spielzeit 1946/47 dar, die eine vollständig von der Schlegelschen Übersetzung losgelöste eigene Textgestaltung enthält und auch als solche beurteilt werden muss. — Vgl. Inspizierbuch Nr. 249 N/1946 zu «Macbeth» in der Bibliothek des Schauspielhauses.

<sup>208</sup> In der erwähnten Einrichtung bezeichnet diese Szene das 12. Bild (Inspizierbuch Nr. 79 N/1941, 1. Teil).

<sup>209</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 93 N/1942.

<sup>210</sup> Vgl. ebenda S. 42—44, S. 70—73 und S. 93.

<sup>211</sup> Vgl. Premierenprogramm Nr. 30/1942 zu «Richard III.» in der Sammlung des Schauspielhauses, S. 5.

<sup>212</sup> Vgl. vor allem seine «Sturm»-Einrichtung Nr. 129/N/1942.

<sup>213</sup> In der vergangenen Saison hatte Steckel schon in der Titelrolle der Komödie «Heinrich VIII. und seine sechste Frau» den Erfolg dieser Aufführung bestimmt.

<sup>214</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1933/34 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>215</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 68 vom 21. März 1942.

<sup>216</sup> Vgl. «Volksrecht» vom 25. März 1942.

<sup>217</sup> Vgl. Besetzungsliste im Programmheft der Aufführung.

<sup>218</sup> Das Ensemble blieb in dieser Spielzeit beinahe unverändert. Die einzigen Ergänzungen bestanden in Neuengagements dreier junger Schweizer Nachwuchskräfte: Robert Bichler kam vom Städtebundtheater Biel-Solothurn, Lukas Ammann vom Stadttheater St. Gallen und Robert Freitag hatte soeben das Reinhardtseminar in Wien absolviert.

<sup>219</sup> Vgl. Programmheft Nr. 5/1941/42.

<sup>220</sup> Vgl. «Leuchtfeuer», Schauspiel in drei Akten von Robert Ardrey, Neuer Bühnenverlag Zürich, S. 146.

<sup>221</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1613; «Die Weltwoche» Nr. 414.

<sup>222</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 241: «...Dieses Phantom einer menschlichen Ruine, einer pompösen Leiche, spielte die wenig mehr als zwanzigjährige Maria Becker — ihr junges Blut verleugnend und vergiftend, eine lebende Mumie, ein ‚Fall‘ für Psychiater, ein Meisterwerk schauspielerischer Intuition und Selbstverwandlung.»

<sup>223</sup> Vgl. «Schaffhauser Zeitung» vom 31. Oktober 1941; «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 645 vom 18. Oktober und «Tages-Anzeiger» Nr. 245 vom 18. Oktober.

<sup>224</sup> Vgl. das Schaffhauser und das Winterthurer Gastspielprogramm in der Kritikenmappe der Aufführung.

<sup>225</sup> Am 27. Oktober 1936 gastierten Mitglieder des Wiener Burgtheaters mit Gerasch in der Titelrolle. Das künstlerisch bedeutendere «Tasso»-Erleb-

nis vermittelte jedoch Alexander Moissi am 18. Januar 1931. — Vgl. Theaterzettelsammlungen 1931/32 und 1936/37 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>226</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 265 vom 11. November 1941 bzw. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1798 vom 11. November 1941. — In diesem Zusammenhang: Am Freitagabend, den 21. November, fand eine geschlossene Veranstaltung für die Jugendtheatergemeinde statt, in der durch einen Vortrag von Prof. Dr. Karl Schmid in den Problemkreis des «Tasso» eingeführt wurde.

<sup>227</sup> Vgl. Spielplanübersichten im Anhang.

<sup>228</sup> Vgl. Spielplanübersichten im Anhang.

<sup>229</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 269 vom 15. November 1941.

<sup>230</sup> Vgl. «Schaffhauser Arbeiter-Zeitung» vom 21. November 1941: «Schauspielerisch ergreifend wusste der Künstler diesen am Leben gescheiterten Menschen wiederzugeben ...» Die «Neue Zürcher Zeitung» vom 15. November schrieb: «... Er setzt sich mit höchster Konzentration für einen Tasso ein, der von allem Anfang an in fiebernder Spannung ist, tragisch durchschauert und in seiner Sehnsucht nach Glück von Misstrauen und Melancholie überschattet ...»

<sup>231</sup> Vgl. «Berner Tagblatt» vom 3. Juli 1941.

<sup>232</sup> Vgl. ebenda.

<sup>233</sup> Als das Basler Schauspiel 1942/43 für die Dauer von zwei Jahren der Leitung Oskar Wälterlins unterstellt wurde, fand auf dessen Initiative hin ein Austauschgastspiel statt. Am 11. Januar 1943 absolvierte das Basler Ensemble im Zürcher Schauspielhaus ein Gastspiel mit Wilders «Eine kleine Stadt». In der darauffolgenden Saison erwiderten die Zürcher den Besuch durch die einmalige Aufführung von Giraudoux' «Sodom und Gomorrha» am 17. April 1944 im Küchlintheater.

<sup>234</sup> «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1870 und «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 274 und «Die Weltwoche» Nr. 420.

<sup>235</sup> Die Leistungen der beiden Künstler wurden in der Presse besonders herausgestrichen.

<sup>236</sup> Vgl. Besetzungsliste im Programmheft der Aufführung.

<sup>237</sup> Vgl. Programmheft Nr. 23/1942, S. 1.

<sup>238</sup> Im Jahre 1936 war Schnitzlers «Fräulein Else» aufgeführt worden.

<sup>239</sup> Vgl. Programmheft Nr. 23/1942, S. 1.

<sup>240</sup> Vgl. im Anhang die Aufführungsziffern zu «Soldat Tanaka» von Georg Kaiser 1940/41, «Mutter Courage» von Bertold Brecht 1940/41, «Sodom und Gomorrha» von Jean Giraudoux 1943/44, «Eine kleine Stadt» von Thornton Wilder 1938/39, «Leuchtfeuer» von Robert Ardrey 1941/42, «Wir sind noch einmal davongekommen» von Thornton Wilder 1943/44 und «Der gute Mensch von Sezuan» von Bertold Brecht 1942/43.

<sup>241</sup> Vgl. Oskar Wälterlin: «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 19.

<sup>242</sup> Gemeint ist die unmittelbar dem tödlichen Duell vorausgehende Abschiedsszene zwischen Christine und Fritz im 2. Akt.

<sup>243</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 49 vom 27. Februar 1942.

<sup>244</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 95 N/1942.

<sup>245</sup> Vgl. «Die Weltwoche» Nr. 432 vom 20. Februar 1942.

<sup>246</sup> Vgl. Frank Wedekind, Ges. Briefe, hg. von F. Strich, 2 Bände, 1924, Nr. 85, S. 217, im Georg Müller Verlag, München.

<sup>247</sup> Vgl. Basler «National-Zeitung» Nr. 204 vom 6. März 1942; «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 692 vom 2. Mai 1942; «Die Weltwoche» Nr. 443 vom

8. Mai 1942; «Tages-Anzeiger» Nr. 102 vom 2. Mai 1942; «Die Tat» Nr. 103 vom 2. Mai 1942; alle diese Blätter rühmen der Neuinszenierung grosse Meisterschaft nach und heben vor allem das Verdienst Lindtbergs hervor, dem jüngsten Zürcher Bühnennachwuchs eine Chance gegeben zu haben.

<sup>248</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1936/37 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>249</sup> Vgl. Spielzeitbroschüre 1939/40, S. 7.

<sup>250</sup> Vgl. «St. Galler Tagblatt» vom 23. April 1942: «Wer Frankreich und seine Menschen liebt, der wird dieser Tage im Zürcher Schauspielhaus französisches Fühlen und französische Menschen erleben, wie es, wenn auch Welten zusammenstürzen, in ihrer Art ewig bleibt. Dass uns das Pfauentheater in diesen Zeiten der geschlossenen Grenzen ein köstliches Stück Frankreich nach Zürich bringt und in einer beglückenden Aufführung die Atmosphäre des französischen Südens so prachtvoll gestaltet, dafür wollen wir ihm herzlich dankbar sein.»

<sup>251</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 129 N/1942.

<sup>252</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 124 vom 30. Mai 1942; «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 849 vom 30. Mai 1942; «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 124 vom 30. Mai 1942.

<sup>253</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 125 vom 30. Mai 1942.

<sup>254</sup> Vgl. ebenda.

<sup>255</sup> Die Kritik Peter Schmids in «Die Weltwoche» gab zu einer Polemik zwischen Leonard Steckel und diesem Blatt Anlass. Der Kritiker Schmid hatte in seiner Rezension vom 5. Juni (Nr. 447) der Regieführung Steckels vorgehalten, sie habe die «schlichte Innigkeit» und «die unpsychologische Typik des Märchens» zur «naturalistischen, das Wunderbare ironisierenden Parodie» umgebogen. Steckel fühlte sich durch diese Betrachtungsweise in seiner künstlerischen Absicht missverstanden und gelangte deshalb mit einem Brief an die Redaktion des Blattes, dessen Wortlaut von dieser am 12. Juni veröffentlicht wurde.

<sup>256</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung und Inspizierbuch Nr. 82 N/1942.

<sup>257</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung des Stadttheaters im Archiv des Stadttheaters. — Max Reinhardt hatte auf seiner Gastspielreise im Kriegsjahr 1917 im Stadttheater Zürich den Zürchern das «Orestie»-Erlebnis vermittelt. Allerdings blieb seine Inszenierung Aischylos Wesentliches schuldig, da er auf den dritten Teil der Trilogie «Die Eumeniden», der erst den Dichterkreis schliesst, verzichtete.

<sup>258</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 983/1942.

<sup>259</sup> In dieser Spielzeit fanden noch sieben französische Gastspielabende statt, die erwähnt werden müssen. Dem alljährlichen Besuch des Théâtre Municipal de Lausanne mit Pagnols «Topaze» vom 16. Februar folgte die Lausanner Compagnie Jean Hort, welche am 23. März François Mauriacs «Asmodée» nach Zürich brachte. Das Genfer Théâtre Jean Bard spielte am 10. November «Joies des femmes» des Waadtländers William Thomi und am 19. Mai Théodore de Beauvilles «Gringoire» sowie Molières Einakter «Le médecin malgré lui». Vor allem war aber das Gastspiel des Pariser Théâtre Antoine vom 11. Mai bedeutsam. — Es verdiente in erster Linie Beachtung durch das von Berthe Bovy von der Comédie Française dargebotene Monodrama «La voix humaine» Jean Cocteaus. — Der 5. Mai vermittelte noch ein Wiedersehen mit der bekannten französischen Künstlerin Françoise Rosay, die in vier von ihrem Gatten Jacques Feyder verfassten Sketschs einen neuen Beweis ihrer suggestiven Darstellungskunst

erbrachte. — Einen vielversprechenden Erfolg errang auch die neu gegründete «Anglo-American-Theatre Guild» am 10. Februar mit Shaws Komödie «Pygmalion». Edward Stirlings beliebte Gastspiele, die bis in die Spielzeit 1937/38 in Zürich die Tradition des englisch gesprochenen Theaters aufrecht erhielten, fanden hier eine begrüssenswerte Fortsetzung.

<sup>260</sup> Vgl. den ausführlichen Bericht über die Stadtratsvorlage vom 13. Juni im «Volksrecht» Nr. 145 vom 24. Juni 1942.

<sup>261</sup> Vgl. Briefwechsel der Neuen Schauspiel A. G. mit dem Zürcher Stadtrat in den Akten des Schauspielhauses.

<sup>262</sup> Vgl. Protokoll der 10. Gemeinderatssitzung vom Mittwoch, den 8. Juli, 17 Uhr, unter dem Vorsitz des Präsidenten A. Achermann in der «Neue Zürcher Zeitung» vom 9. Juli 1942, Nr. 1086.

<sup>263</sup> Vgl. Bericht und Begründung des Stadtrates über seine Vorlage an den Gemeinderat vom 13. Juni im «Volksrecht» vom 24. Juni, Nr. 145.

<sup>264</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G. 1941/42 bis 1943/44, Bemerkungen zu den Jahresrechnungen*, S. 14.

<sup>265</sup> Vgl. *Eugen Müller: «Schweizer Theatergeschichte»* a. a. O. S. 385.

<sup>266</sup> Vgl. ebenda a. a. O. S. 385/86.

<sup>267</sup> Vgl. ebenda a. a. O. S. 387.

<sup>268</sup> Vgl. Oskar Wälterlins Vorwort in der anlässlich der Spielzeiteröffnung 1942/43 publizierten Broschüre, S. 2.

<sup>269</sup> Die Fassung dieser Aufführung stützte sich nach Angabe des Programmheftes auf die teilweise sehr eigenmächtige szenische Einrichtung und sprachliche Erneuerung von Karl Kraus, der seinem Manuscript die Übersetzung Dorothea Tiecks zugrunde legte.

<sup>270</sup> Vgl. «Die Weltwoche» Nr. 469 vom 5. November 1942. Peter Schmid urteilt über die Leistung von Maria Becker: «... Das ist schon nicht mehr ‚Kunst‘, d. h. Können, sondern... mystische Identifikation mit dem Dargestellten...»

<sup>271</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» Nr. 508 vom 29. März 1943.

<sup>272</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 123 N/1943.

<sup>273</sup> Vgl. Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>274</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 130 N/1942.

<sup>275</sup> Vgl. «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 24 vom 4. Januar. Jakob Welti meinte in seiner Kritik, Paryla sei «ein von Spielfanatismus und Theaterleidenschaft getriebener Motor» gewesen, der «auf volle Touren kommt und mit seinem Tempo die ganze Umwelt hinreisst».

<sup>276</sup> Verlag Benno Schwabe & Co., Klosterberg, Basel, 1942. Im Zürcher Atlantis-Verlag erschienen 1945 sämtliche von Emil Staiger übersetzten Sophoklestragödien in Buchform.

<sup>277</sup> Vgl. Spielplanübersichten im Anhang.

<sup>278</sup> Vgl. Statistik S. 225.

<sup>279</sup> Nicht ohne Einfluss auf diese erfreuliche Entwicklung war die im Jahre 1924 erfolgte Gründung der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker» unter der Präsidentschaft von Werner Johannes Guggenheim. Am Schauspielhaus wachte über die Interessen der schweizerischen Dramatiker ein von der Gründungsversammlung der Neuen Schauspiel A. G. in den Verwaltungsrat gewähltes Mitglied, der Zürcher Schriftsteller Walter Lesch.

<sup>280</sup> Vgl. Oskar Wälterlin: «Das Theater in Kriegszeit» in der «Schweizer Illustrierten» vom 21. Oktober 1942.

<sup>281</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 131 N/1942.

<sup>282</sup> Der französische Titel des Stücks ist: «La guerre de Troie n'aura pas lieu». Die Inszenierung fand am 21. Januar 1937 statt. (Vgl. Theaterzettelsammlung 1936/37 der Direktion Ferdinand Rieser.)

<sup>283</sup> Vgl. Basler «National-Zeitung» Nr. 258 vom 8. Juni 1943.

<sup>284</sup> Vgl. Programmheft Nr. 40/1943, S. 1.

<sup>285</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 149 N/1943.

<sup>286</sup> Vgl. «Zur Uraufführung von ‚Der gute Mensch von Sezuan‘» im Programmheft Nr. 23/1943, S. 3.

<sup>287</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» Nr. 31 vom 6. Februar 1943.

<sup>288</sup> Oskar Wälterlin hatte den Satz zu Beginn der Spielzeit geprägt, als er in der Programm Broschüre die Ziele der beginnenden Spielzeit umriss.

<sup>289</sup> Vgl. Heinrich Straumanns Ausführungen über «Trauern muss Elektra» im Programmheft Nr. 28/1943, S. 2.

<sup>290</sup> Vgl. ebenda.

<sup>291</sup> Vgl. Theaterzettel und Inspizierbuch Nr. 133 N/1943 in der Bibliothek des Schauspielhauses.

<sup>292</sup> Vgl. Zürcher Einrichtung S. 104.

<sup>293</sup> Beide Romane erschienen im Schweizer-Spiegel Verlag: «Riedland» 1938, «Wilder Urlaub» 1941.

<sup>294</sup> Vgl. *Schweizer Lexikon* a. a. O. S. 1282, VII. Band.

<sup>295</sup> Vgl. Amtlicher Bericht über die Truppeneinheiten in «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1427 vom 14. September 1943.

<sup>296</sup> Vgl. «Schauspielhaus-Zeitung», Jahrgang 1943/44. Hg. von der Neuen Schauspiel A. G., S. 3. — Die Zeitung wurde von dieser Spielzeit an zur festen Einrichtung und ersetzt die bisher üblich gewesenen Spielzeitbroschüren. Sie erschien jeweils einmal zu Beginn der Saison.

<sup>297</sup> Vgl. ebenda; vgl. auch *Dreijahresbericht* (Rückblick auf die Spielzeiten 1941/42 bis 1943/44), S. 18.

<sup>298</sup> Vgl. ebenda: Die Posten der eigenen Einnahmen ohne subventionelle Zuschüsse von Stadt und Kanton.

<sup>299</sup> Laut Protokoll der Verwaltungsratssitzung wurde der betreffende Beschluss am 31. Mai 1943 gefasst. — Vgl. auch «Rückblick auf die Spielzeiten 1941/42 bis 1943/44», S. 15.

<sup>300</sup> Laut Protokoll der Verwaltungsratssitzung gleichen Datums.

<sup>301</sup> Vgl. *Emil Oprecht*: «Vom Haushalt des Theaters» in der «Schauspielhaus-Zeitung» 1943/44, S. 3.

<sup>302</sup> Vgl. «Schauspielhaus-Zeitung», Jahrgang 1943/44, S. 4.

<sup>303</sup> Vgl. ebenda S. 2.

<sup>304</sup> Vgl. *Dreijahresbericht* (Rückblick auf die Spielzeiten 1941/42 bis 1943/44), S. 15. — Durch eine Statutenänderung wurde in der Generalversammlung vom 5. Dezember 1943 die Dauer des Geschäftsjahres, die früher vom 1. Juli bis 30. Juni währte, auf den 1. August bis 31. Juli verschoben. Um die Verschiebung zu ermöglichen, erhielt das laufende Geschäftsjahr einen zusätzlichen 13. Monat ausschliesslich mit Ausgaben ohne Einnahmen.

<sup>305</sup> Vgl. *Rolf Roenneke*: «Franz von Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater», Greifswald 1912 (S. 107: Bericht von Bamberg über die Aufführung).

<sup>306</sup> Vgl. *Max Grube*: «Geschichte der Meininger», Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart/Berlin/Leipzig 1926.

<sup>307</sup> Vgl. ebenda.

<sup>308</sup> Vgl. *Theo Modes*: «Die Urfassung und einteiligen Bühnenbearbeitungen von Schillers *Wallenstein*», Verlag Gebr. Stiepel G. m. b. H., Leipzig-Reichenberg-Wien 1931.

<sup>309</sup> Vgl. *Schillers Briefe*, hg. von Fritz Jonas, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart/Berlin/Leipzig/Wien 1893. Band IV., Nr. 1024, S. 434.

<sup>310</sup> Vgl. a. a. O. Band V (1896), Nr. 1154, S. 146.

<sup>311</sup> Vgl. a. a. O. Band V (1896), Nr. 1158, S. 151.

<sup>312</sup> Vgl. *Goethes Briefe*, ausgewählt und in chronologischer Folge mit Anmerkungen herausgegeben von Eduard von der Hellen. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart/Berlin, Band IV, Nr. 799, S. 4.

<sup>313</sup> Vgl. *Heinz Kindermann*: «Theatergeschichte der Goethezeit», H. Bauer-Verlag, Wien 1948, S. 628/635/639. — Am 12. Oktober 1798 erfolgte die Uraufführung von «*Wallensteins Lager*» anlässlich der Eröffnung des umgebauten Theaters. Am 30. Januar und 20. April schlossen sich die Uraufführungen von «*Die Piccolomini*» und von «*Wallensteins Tod*» an.

<sup>314</sup> Vgl. *Schillers Briefe*, hg. von Fritz Jonas, a. a. O. Band VI (1895), Nr. 1464, S. 40.

<sup>315</sup> Vgl. *Jakob Minor*: Ausgabe des «*Wallenstein*» in der Cottaschen Säkularausgabe der sämtlichen Werke Schillers, Band V. — *Albert Köster*: Ausgabe des «*Wallenstein*» in Witkowskis Meisterwerken der deutschen Bühne, Band II und III, Leipzig 1903. — *Eugen Kühnemann*: «*Schiller*», Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1920.

<sup>316</sup> Vgl. *Theo Modes* a. a. O. S. 80—85.

<sup>317</sup> Vgl. auch: *Eugen Kilian*: «Der einteilige *Wallenstein*». In Band XVIII der *Forschungen zur neueren Literaturgeschichte* von Dr. Franz Muncker. Verlag A. Duncker, Berlin 1901, S. 94.

<sup>318</sup> Vgl. *Theo Modes* a. a. O. S. 85.

<sup>319</sup> Vgl. ebenda S. 85/86.

<sup>320</sup> Vgl. ebenda S. 103.

<sup>321</sup> Vgl. ebenda.

<sup>322</sup> Vgl. *Schillers Briefe* a. a. O. Band V, Nr. 1407, S. 461.

<sup>323</sup> Vgl. *Theo Modes* a. a. O. S. 119.

<sup>324</sup> Vgl. *Theaterzettelsammlung* 1930/31 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>325</sup> Vgl. *Theaterzettelsammlung* 1937/38 der Direktion Ferdinand Rieser. — Die Aufführung des ersten Teils fand am 25. November 1937 um 20 Uhr bis zirka 23 Uhr, die des zweiten Teils am 13. Januar 1938 von ebenfalls 20 Uhr bis zirka 23 Uhr statt.

<sup>326</sup> Vgl. Vorstellungsbeginn und -ende auf dem *Theaterzettel*.

<sup>327</sup> Vgl. *Schillers Brief* vom 1. Februar 1797 an Johann Fr. Cotta.

<sup>328</sup> Vgl. *Inspizierbücher* Nr. 163 N/1943 zu «*Wallensteins Lager*» und «*Die Piccolomini*» sowie Nr. 166 N/1943 zu «*Wallensteins Tod*».

<sup>329</sup> Vgl. Vorstellungsbeginn und -ende auf dem *Theaterzettel*.

<sup>330</sup> Vgl. *Theaterzettelsammlung*.

<sup>331</sup> Vgl. «*Neue Zürcher Zeitung*» vom 15. September 1930.

<sup>332</sup> Vgl. «*Neue Zürcher Zeitung*» Nr. 1389 vom 6. September 1943.

<sup>333</sup> Vgl. *Szenenphotomappe* zu «*Die Piccolomini*» im Besitze der Direktion des Schauspielhauses.

<sup>334</sup> Vgl. «*Neue Zürcher Nachrichten*» vom 23. Oktober 1943.

<sup>335</sup> Horwitz war schon der Titelrollenträger der Lindtberg-Inszenierung aus dem Jahre 1937/38 gewesen.

<sup>336</sup> Auch Ferdinand Rieser hatte in seinem letzten Direktionsjahr 1937/38, wie aus seiner Theaterzettelsammlung hervorgeht, einige Gesamtaufführungen des «Wallenstein» an einem Tage veranstaltet.

<sup>337</sup> Die Première von «Königin Christine» fand unter Karl Parylas Spielleitung am 11. November statt. Die Aufführung erreichte nur 10 Vorstellungen.

<sup>338</sup> Vgl. Bernhard Diebold in «Die Tat» Nr. 232 vom 2. Oktober 1943: «Für diese Tolstoi-Rolle war in Wolfgang Heinz die ideale Besetzung vorhanden. Alles, was diesen Künstler auszeichnet, spielte sich hier aus: der fanatische Ernst, der Drang zum sprecherischen Sichausgeben, die hartstirnige Intelligenz und der Ausdruck der Qual im Kampf und Krampf der Seele in sich selber...» Das Lob, welches Margarethe Fries für ihre Leistung fand, lässt sich am besten wiedergeben mit den Worten Jakob Weltis in «Neue Zürcher Zeitung» vom 2. Oktober: «Herz und Tränen — mit einem Schuss weiblicher Klugheit — sind die Waffen der bildschönen Gattin Sarynzs, die Margarete Fries mit feinster Nuancierung spielt, für Auge und Ohr ein Genuss.»

<sup>339</sup> Die unter Steckels Regie stehende Aufführung, deren musikalische Leitung Paul Burkhard innehatte, nannte sich «3 × Offenbach» und brachte die drei Einakter «Die Verlobung unter der Laterne», «Der Regimentszauberer» und «Die Insel Tulipatan». Das Schauspielhaus setzte damit die Pflege des musikalischen Lustspiels fort, das allerdings mit Nestroy- und Raimundposse weit grösseren Erfolg erzielte.

<sup>340</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 147 N/1943, S. 73.

<sup>341</sup> In der Objektivität der Gesinnung und der menschlichen Überzeugungskraft übertrifft Steinbecks Drama bei weitem Ferdinand Bruckners «Die Befreiten», ein Schauspiel, das auf einer verwandten Thematik aufbaut und in der Spielzeit 1945/46 am Schauspielhaus uraufgeführt wurde.

<sup>342</sup> Vgl. «Die Tat» und «Neue Zürcher Nachrichten» vom 13. Juni 1944.

<sup>343</sup> Die deutsche Besetzung Norwegens wurde am 9. April 1940 vollzogen.

<sup>344</sup> Laut schriftlicher Mitteilung von Direktor Dr. Oskar Wälterlin vom 22. Juni 1949 an den Verfasser. — Der Umstand, dass die Regie der Basler Uraufführung in den Händen von Oskar Wälterlin lag, erklärt sich dadurch, dass dieser neben der Leitung des Zürcher Schauspielhauses mit der Spielzeit 1942/43 auch die Schauspieldirektion des Basler Stadttheaters übernahm. Im Zuge der Reformierung der dortigen Theaterverhältnisse wurde erstmals 1942 der Gesamtleitung Egon Neudeggs eine Schauspieldirektion angegliedert, zu deren Führung sich Oskar Wälterlin bereit erklärte. Nach einer zweijährigen Leitung, die Basel bereits einen sichtbaren Aufschwung brachte, kehrte Wälterlin mit der Spielzeit 1944/45 wieder ganz nach Zürich zurück. Sein Nachfolger in Basel wurde Franz Schnyder, bis 1941 Regisseur des Schauspielhauses. (Vgl. dazu: Bericht der Generalversammlung der Basler Theatergenossenschaft in der Basler «National-Zeitung» vom 3. Dezember 1943.)

<sup>345</sup> Vgl. «Ergänzungsbericht des Bundesrates betreffend die antidemokratischen Umtreibe (Motion Boerlin) vom 25. Juli 1946». Abgedruckt im «Bundesblatt» Nr. 17 vom 15. August 1946, Band II, S. 1112.

<sup>346</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung des Stadttheaters Basel auf der dortigen Direktion. Vgl. auch die schriftlichen Mitteilungen des Basler Stadttheaters an den Verfasser vom 21. Juni 1949.

<sup>347</sup> Es seien an dieser Stelle lediglich die Gratisvorstellungen bzw. die verbilligten Vorstellungen erwähnt, die der «Lebensmittelverein Zürich» für seine Mitglieder im Schauspielhaus veranstaltete. (Vgl. hierzu: «Genossenschaftliches Volksblatt» Nr. 5.)

<sup>348</sup> Vgl. Szenenphotomappe zu «Der Mond ging unter» auf der Direktion des Schauspielhauses.

<sup>349</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 150 N/1943, S. 1, 14, 26, 35, 40, 49, 61.

<sup>350</sup> Die Gesamtzahl der Aufführungen betrug 71, wobei je vier Gastspiele auf Winterthur und Schaffhausen entfielen.

<sup>351</sup> *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G. 1941/42 bis 1943/44* a. a. O. S. 15.

<sup>352</sup> Vgl. ebenda S. 15.

<sup>353</sup> Vgl. ebenda.

<sup>354</sup> Vgl. u. a.: «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1905 vom 1. Dezember 1943.

<sup>355</sup> Vgl. den Wortlaut dieser Ansprache in «Neue Zürcher Zeitung», Nr. 1932 vom 5. Dezember 1943.

<sup>356</sup> Vgl. «Die Tat» Nr. 236 vom 4./5. Dezember 1943.

<sup>357</sup> Vgl. u. a.: «Tages-Anzeiger» Nr. 13 und «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 100 vom 17. Januar 1944; «St. Galler Tagblatt» vom 7. Februar und «Der Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur» vom 18. Februar.

<sup>358</sup> Die Uraufführung hatte im November 1943 im Théâtre Hébertot in Paris stattgefunden. Vgl. dazu: Bericht zur Uraufführung in «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 1803 vom 15. November 1943.

<sup>359</sup> Vgl. Hans Mayer: «Von der dritten zur vierten Republik», Ähren-Verlag Affoltern a. A. 1945, S. 47/48.

<sup>360</sup> Vgl. a. a. O. S. 50.

<sup>361</sup> Sämtliche schweizerischen Kritiken berichten einstimmig von einem im nüchternen Zürich kaum je erlebten Beifallssturm, der die Uraufführung zu einem besonderen Ereignis gemacht habe. — So schrieben «Neue Zürcher Nachrichten» in der Nr. 39 vom 14. Februar: «... Mit einem halben Hundert Vorhängen rief das Publikum Autor, Regisseur und Bühnenbildner, nicht zuletzt aber auch Gretler und seine Spieltrabanten immer wieder auf die Bühne.» Walter Richard Ammann, der im Programmheft eine von grosser Sachkenntnis getragene Betrachtung über das von Arxsche Dramenschaffen veröffentlichte, äusserte in seiner ausführlichen Rezension im «Oltner Tagblatt» Nr. 33 vom 18. Februar: «Das ausverkaufte Haus gab seiner Begeisterung schon nach dem zweiten Akt in stürmischem Beifall, einem Beifall, den man im Zürcher Schauspielhaus kaum je einmal erlebte, Ausdruck, und das Ende war eine Ovation ...»

<sup>362</sup> Als Buch erschienen im Verlag Sauerländer & Co., Aarau 1943.

<sup>363</sup> Diese beiden Briefe befinden sich im Privatbesitz des Dichters und wurden von diesem dem Verfasser liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt.

<sup>364</sup> Das Original des Freiheitsbriefes von 1240 befindet sich im Bundesbriefarchiv von Schwyz.

<sup>365</sup> Heinrich Gretler spielte die Rolle des Landammann Hunn. Wolfgang Langhoff als Kaiser Friedrich war sein Gegenspieler.

<sup>366</sup> Vgl. Szenenphotomappe zu «Land ohne Himmel» auf der Direktion des Schauspielhauses.

<sup>367</sup> Vgl. Anmerkung Nr. 170.

<sup>368</sup> Das Schreiben, das allen Mitgliedern am «Schwarzen Brett» bekanntgegeben wurde, befindet sich im Besitze des Schauspielhauses.

<sup>369</sup> Schon am 16. November hatte ein erstes Gastspiel des Goetheanums stattgefunden. Unter der Leitung von Marie Steiner, der Vorsteherin der «Sektion für redende und musiche Künste», war Schillers ungekürzte «Braut von Messina» gespielt worden.

<sup>370</sup> *Kurt Hirschfeld*: «Oskar Wälterlin zum 25jährigen Bühnenjubiläum» im Programmheft der Aufführung, S. 5.

<sup>371</sup> Gemeint sind vor allem seine Schriften «Entzaubertes Theater» und «Verantwortung des Theaters».

<sup>372</sup> Der am 11. April 1918 im Zunfthaus «Zur Waag» gegründete Theaterverein, dessen Leitung bis 1928 der bekannte Zürcher Schriftsteller Ernst Zahn innehatte, feierte 1943 ebenfalls sein 25jähriges Jubiläum. Aus der Festschrift «25 Jahre Zürcher Theaterverein» war die erfreuliche Tatsache zu entnehmen, dass die finanziellen Zuwendungen an Stadttheater und Schauspielhaus während dieser Zeit Fr. 200 000.— erreichten.

<sup>373</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Thornton Wilders „Wir sind noch einmal davongekommen“», ist im Programmheft der Aufführung auf S. 7 abgedruckt.

<sup>374</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Entzaubertes Theater» a. a. O. S. 52.

<sup>375</sup> Das Stück bricht bekanntlich mit der herkömmlichen Form der Bühnenillusion und lässt Requisiten und Gegenstände aus der Gestik und Mimik der Schauspieler entstehen.

<sup>376</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Die letzte Probe» in der schweizerischen Monatsschrift «Du», Nr. 10, Jahrgang 1942, S. 66.

<sup>377</sup> Wälterlin erwähnt in dem gleichen Aufsatz, der Andrang zu dem Diskussionsabend sei derartig gewesen, dass man erst ein neues Versammlungslokal habe suchen müssen, um alle Teilnehmer unterzubringen.

<sup>378</sup> Vgl. Heinrich Straumanns Einführungsaufsatz im Programmheft S. 1.

<sup>379</sup> Die restlichen zwei Inszenierungen galten Racines «Phädra» und Shakespeares Komödie «Mass für Mass». Der am 27. Mai unternommene Versuch, die klassische Tragödie der Franzosen neu zu beleben, scheiterte. Hingegen erntete Steckels neue Shakespeareinszenierung enthusiastischen Beifall. Sie wurde als letzte Festwochenaufführung am 28. Juni herausgebracht, viermal angesetzt und in der nächsten Spielzeit nochmals 18 mal wiederholt.

<sup>380</sup> Vgl. Personenverzeichnis im Programmheft.

<sup>381</sup> Die Uraufführung von Claudels «Der seidene Schuh» fand in der ersten Dezemberhälfte 1943 kurz nach derjenigen von Giraudoux' «Sodom und Gomorrha» statt.

<sup>382</sup> Laut Theaterzettel dauerte die Première vier Stunden, von 19 Uhr bis 23 Uhr.

<sup>383</sup> Vgl. *Schweizer Lexikon* a. a. O. S. 1282, Band VII.

<sup>384</sup> Vgl. S. 150 die Probenstatistik.

<sup>385</sup> Vgl. auch Spielplanübersicht im Anhang.

<sup>386</sup> Personalverzeichnis in der Spielzeitbroschüre 1943/44.

<sup>387</sup> Auszüge aus diesen Zuschriften wurden erstmals in der «Schauspielhaus-Zeitung» der Jahrgänge 1945/46 und 1947/48 unter den Rubriken «Die Meinung» und «Aus dem Gästebuch des Schauspielhauses» veröffentlicht.

<sup>388</sup> Vgl. *Leopold Lindberg*: «Wendepunkt» in «Theater», Schriftenreihe «Über die Grenzen» a. a. O. S. 23.

<sup>389</sup> Kaj Munk wurde am 4. Januar 1944 von Nationalsozialisten ermordet. Seine Lebenserinnerungen brachte der Zürcher Artemis-Verlag im Herbst 1944 unter dem Titel «Fragment eines Lebens» heraus.

<sup>390</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1936/37 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>391</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 188 N/1944.

<sup>392</sup> Zuvor hatte am 14. September die deutschsprachige Erstaufführung von A. J. Cronins Gesellschaftsstück «Jupiter lacht» stattgefunden.

<sup>393</sup> Vgl. *J. P. Samson*: «Die Fliegen». Im Programmheft der Aufführung S. 2/3.

<sup>394</sup> Vgl. Szenenphotomappe der Aufführung. — Vor allem das Bühnenbild zum ersten Akt, der auf dem Platz von Argos spielt, zeigt die bühnenbildnerische Absicht recht deutlich.

<sup>395</sup> Ernst Ginsberg hatte in der «Orestie» den Orest und Maria Becker die Kassandra gegeben. In Hofmannsthals «Elektra» verkörperte sie die Rolle der Klytämnestra, während der junge Robert Bichler als ihr Bruder seine erste bedeutende Aufgabe erhielt. In O'Neill's Dichtung spielten Maria Becker und Ernst Ginsberg wieder Elektra und Orest.

<sup>396</sup> Vgl. die ausführlichen Berichte über den Diskussionsabend in «Neue Zürcher Nachrichten» vom 23. und im «Tages-Anzeiger» vom 21. Oktober 1944.

<sup>397</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» vom 28. Oktober 1944.

<sup>398</sup> Vgl. «Tages-Anzeiger» vom 28. Oktober 1944.

<sup>399</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» vom 28. Oktober 1944.

<sup>400</sup> Die deutschsprachige Erstaufführung erfolgte in der zweiten Oktoberhälfte unter der Regie von Franz Schnyder mit Leopold Biberti als Oberst im Stadttheater Basel. In Buchform erschien das Stück 1944 im Bermann-Fischer Verlag, Stockholm.

<sup>401</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 190 N/1945, S. 13.

<sup>402</sup> Das Stück stellte eine Dramatisierung eines Kapitels aus Wehrli's Zürcher Bubenroman «Martin Wendel» dar.

<sup>403</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G.* (Rückblick auf die Spielzeiten 1944/45 bis 1946/47), S. 7.

<sup>404</sup> Die einzige Spielzeit, in der keiner der beiden Dichter zu Wort kam, war die von 1942/43.

<sup>405</sup> Die Trilogie besteht aus den Dramen: «L'Otage», «Le Pain dur» (1918) und «Le Père humilié» (1920).

<sup>406</sup> Vgl. «Neue Zürcher Nachrichten» vom 29. Januar 1945.

<sup>407</sup> Die deutschsprachige Erstaufführung war bereits am 4. Januar unter der Regie von Kurt Horwitz, der auch die Zürcher Aufführung leitete, mit den gleichen Hauprollenträgern im Stadttheater Basel durchgeführt worden.

<sup>408</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung des St. Galler Stadttheaters, bzw. Theaterzettelsammlung des Zürcher Schauspielhauses.

<sup>409</sup> Dies war der Fall anlässlich der nach dem 28. Oktober 1947 unter der Spielleitung des Verfassers über die wichtigsten Schweizer Bühnen gehenden Gastspielinszenierung von Heinz Coubiers geistreicher Revolutionskomödie «Aimée oder der gesunde Menschenverstand». Die Titelrolle verkörperte die später durch ihren Grosserfolg in Paul Burkards und Jürg Amsteins «Der schwarze Hecht» (Feuerwerk) auf Schweizer und ausländischen Bühnen bekannt gewordene Rita Wottawa.

<sup>410</sup> Vgl. «Die Tat» vom 13. Januar 1945.

<sup>411</sup> Vgl. Inspizierbuch Nr. 171 N/1945.

<sup>412</sup> Als Epiker trat Frisch schon 1940 mit seinen «Blättern aus dem Brotsack», 1944 mit seinem Roman «J'adore ce qui me brûle» hervor. 1945 erschien neben seinem ersten Drama die Erzählung «Bin oder Die Reise nach Peking» im Zürcher Atlantis-Verlag.

<sup>413</sup> Es waren dies: «Santa Cruz», «Die chinesische Mauer» und «Als der Krieg zu Ende war». Sie wurden alle im Schauspielhaus uraufgeführt.

<sup>414</sup> Vgl. Programmheft der Aufführung S. 1.

<sup>415</sup> Vgl. ebenda S. 8.

<sup>416</sup> Vgl. Zeitangaben auf dem Programmzettel.

<sup>417</sup> Vgl. Angaben des Theaterzettels.

<sup>418</sup> Vgl. *Dreijahresbericht 1944/45 bis 1946/47* a. a. O. S. 6.

<sup>419</sup> Vgl. *Eugen Müller: «Schweizer Theatergeschichte»* a. a. O. S. 231.

<sup>420</sup> Vgl. *Weisung Nr. 15 des Stadtrates an den Gemeinderat vom 28. Mai 1938* a. a. O. S. 2 folgende.

<sup>421</sup> Offiziell unterstand die gesamte Theaterleitung seit dem Jahre 1926 Ferdinand Rieser. Nur übertrug er bis zur Saison 1929/30 die künstlerische Führung des Betriebes einem eigens eingesetzten Direktor. Mit dem Jahre 1929 schaffte er diese Instanz jedoch ab und widmete sich in seiner Eigenschaft als Generaldirektor nunmehr auch ganz der künstlerischen Leitung. Wenn wir Alfred Reuckers Tätigkeit am «Pfauen» mitberücksichtigen, dann ergibt sich folgende Reihenfolge der künstlerischen Direktoren:

1. Alfred Reucker	1901—1921
2. Franz Wenzler	1921—1926
3. Richard Rosenheim	1926—1927
4. Herman Wlach	1927—1929
5. Ferdinand Rieser	1929—1937

<sup>422</sup> Vgl. *Carl Spitteler: «Das deutsche Theater in der Schweiz»* in «Unsere Zeit», Jahrgang 1889, 1. Band, Leipzig 1889.

<sup>423</sup> *Hugo Marti: «Schweizer Theater»*, Sonderdruck aus dem «Kleinen Bund», Bern 1935.

<sup>424</sup> Vgl. *Eugen Müller: «Schweizer Theatergeschichte»* a. a. O. S. 381.

<sup>425</sup> Vgl. S. 214.

<sup>426</sup> Vgl. Statistik S. 227.

<sup>427</sup> Vgl. *Kurt Hirschfeld: «Dramaturgische Bilanz»* in «Theater», Schriftenreihe «Über die Grenzen», Ährenverlag Affoltern a. A. 1945, S. 7—10.

<sup>428</sup> Vgl. ebenda.

<sup>429</sup> Vgl. Spielzeitübersichten im Anhang und Statistik.

<sup>430</sup> Vgl. *Konrad Falke: «Zur Hebung des Schweizerischen Dramas»* in der Zeitschrift «Der Geistesarbeiter», 23. Jahrgang, Juni 1944, Nr. 6, S. 91.

<sup>431</sup> Vgl. Theaterzettelsammlung 1936/37 der Direktion Ferdinand Rieser.

<sup>432</sup> Die Schüleraufführungen des «Tell» wurden mitberücksichtigt, da die von Jahr zu Jahr notwendig werdenden Umbesetzungsproben die Aufrechterhaltung eines Probenbetriebes erforderlich machten.

<sup>433</sup> Vgl. *Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G. 1941/42 bis 1943/44*, S. 15.

Vgl. Theaterzettelsammlungen.

Vgl. die Engagementsverträge auf dem Zürcher Sekretariat der Schauspielhaus A. G.

Es ist hierzu zu bemerken, dass eine Neunmonatsspielzeit immer nur für einen kleinen Teil des Rieserschen Ensembles in Betracht kam, da Rieser die

Gewohnheit hatte, den stets auf acht Monate lautenden Vertrag nur den Mitgliedern um einen Monat zu verlängern, die er für den zusätzlichen Spielmonat benötigte. Um den günstigsten Durchschnitt zu errechnen, wurde der Übersicht eine Neunmonatsspielzeit zugrunde gelegt.

<sup>434</sup> Vgl. *Erwin Parker*: «Kleiner Toast in eigener Sache» in der Schauspielhaus-Zeitung 1948/49, S. 2.

<sup>435</sup> Gemeint ist der zwischen dem Verband Schweizerischer Bühnen und dem Schweizerischen Bühnenkünstlerverband, Sektion VPOD, am 15. Dezember 1936 abgeschlossene Gesamtarbeitsvertrag.

<sup>436</sup> Laut Mitteilung des «Lokalverband Schauspielhaus» des Schweizerischen Bühnenkünstlerverbandes.

<sup>437</sup> Ausführliche Betrachtungen über Oskar Wälterlins bisherigen Werdegang finden sich vor allem in den anlässlich seines 25jährigen Bühnenjubiläums veröffentlichten Artikeln der Zürcher Tagespresse. So in «Neue Zürcher Nachrichten» vom 16. März und in «Die Weltwoche» vom 10. März 1944; s. a.: «Neue Zürcher Zeitung» vom 28. Juni 1938 und das Programmheft zu Wilders «Wir sind noch einmal davongekommen» aus der Spielzeit 1943/44, S. 5/6.

<sup>438</sup> Appia hat in seinem 1899 erstmals in deutscher Übersetzung erschienenen Buche «Der Mensch und die Inszenierung», gedruckt bei F. Bruckmann in München, Voraussetzungen und Ziele seiner der modernen Opern- und Schauspielregie neue Wege weisenden Bühnenform niedergelegt.

<sup>439</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Zum Geleit» in «Theater» a. a. O. S. 7/8.

<sup>440</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 70/71.

<sup>441</sup> Von seinen Bühnenwerken hob das Stadttheater Basel am 1. Dezember 1931 das historische Schauspiel «Papst Gregor VII.», am 7. März 1936 die Komödie «Wenn der Vater mit dem Sohne» und die Oper «Vreneli ab em Guggisberg» (Musik Ernst Kunz) am 28. Februar 1937 aus der Taufe. In den letzten Jahren waren es vor allem die feinsinnige, 1943 im Bühl-Verlag erschienene Novelle «Das andere Leben», und sein zweites historisches Schauspiel «General Dufour», uraufgeführt am Schauspielhaus in der Spielzeit 1948/49, die seinen schriftstellerischen Ruf festigten.

<sup>442</sup> Vgl. «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 25.

<sup>443</sup> Vgl. Gedenkaufsatz «Oskar Wälterlin zum 25jährigen Bühnenjubiläum» im Programmheft zur Aufführung von Wilders «Wir sind noch einmal davongekommen» 1943/44, S. 8.

<sup>444</sup> Vgl. «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 50.

<sup>445</sup> Vgl. *Erwin Piscator*: «Das politische Theater», Adalbert Schultz Verlag, Berlin 1929, S. 220.

<sup>446</sup> Vgl. ebenda S. 224—226.

<sup>447</sup> Vgl. S. 150.

<sup>448</sup> Vgl. Personenverzeichnis in der Broschüre der Spielzeit 1940/41, S. 3, sowie das in der Broschüre 1944/45, S. 4.

<sup>449</sup> Vgl. «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 71.

<sup>450</sup> Vgl. ebenda S. 54.

<sup>451</sup> Vgl. ebenda.

<sup>452</sup> Vgl. ebenda S. 55.

<sup>453</sup> Die Zahlen wurden auf Grund von Personalunterlagen der Direktion des Schauspielhauses errechnet.

<sup>454</sup> Vgl. *Teo Otto*: «Gedanken» in «Theater» a. a. O. S. 20.

<sup>455</sup> Vgl. ebenda S. 20.

<sup>456</sup> Neu herausgegeben vom Zürcher Theaterverein, Zürich 1925.

<sup>457</sup> Vgl. *Paul Trede*: «Schweizer Bühnenkünstler» im Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters 1923/24, S. 15.

<sup>458</sup> Vgl. *Kurt Hirschfeld*: «Dramaturgische Bilanz» in «Theater» a. a. O. S. 15.

<sup>459</sup> Vgl. «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 21.

<sup>460</sup> Vgl. ebenda.

<sup>461</sup> Vgl. ebenda S. 22.

<sup>462</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Entzaubertes Theater» a. a. O. S. 35/36.

<sup>463</sup> Vgl. *Oskar Wälterlin*: «Verantwortung des Theaters» a. a. O. S. 23.

<sup>464</sup> Vgl. ebenda S. 24.

<sup>465</sup> Vgl. ebenda S. 44.

<sup>466</sup> Vgl. ebenda S. 56/57.

<sup>467</sup> Vgl. ebenda S. 46.

<sup>468</sup> Vgl. *Hans Mayer*: «Eine Stimme aus dem Zuschauerraum» in «Theater» a. a. O. S. 58.

## Rückblick auf die Spielzeit 1938/39

Die Gesamtzahl der eigenen Aufführungen bei 32 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 327 \*\*

	Titel des Werkes	Gesamtzahl der Aufführungen	davon Volksvorstellungen	davon in Winterthur und Schaffhausen
<i>Klassiker</i>				
Shakespeare	Troilus und Cressida	8	1	—
Molière	Schule der Frauen	10	3	—
Sophokles	König Oedipus	12	3	—
Goethe	Götz von Berlichingen	32	4	—
Schiller	Wilhelm Tell	40	9	—
Lessing	Nathan der Weise	16	2	—
Schiller	Jungfrau von Orléans	18	2	—
Molière	Tartuffe	11	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		147	24	—
<i>Österreich</i>				
Heller	<sup>1</sup> Das Ministerium ist beleidigt	7	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		7	—	—
<i>Deutschland</i>				
Zuckmayer	<sup>2</sup> Belmann	5	—	—
Grötzsch	Dyckerpotts Erben	3	—	—
Hauptmann	Hanneles Himmelfahrt	5	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		13	—	—
<i>Skandinavien</i>				
Ibsen	Wildente	9	1	—
Gesamtzahl der Aufführungen		9	1	—
<i>England</i>				
Shaw	Frau Warrens Gewerbe	7	1	—
Shaw	Helden	10	—	—
Horne	<sup>3</sup> Ja und Nein	11	2	2
Hare	<sup>3</sup> Frl. Dr. med. Lawrence	9	—	—
Saville	<sup>3</sup> Erinnerst Du Dich?	6	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		43	3	2

*Amerika*

Wilder	<sup>3</sup> Eine kleine Stadt	10	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		10	—	—

*Frankreich*

Géraldy	<sup>3</sup> Duo	3	—	—
Dumas	Die Kameliendame	5	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		8	—	—

*Russland*

Tolstoi	Macht der Finsternis	7	1	—
Dostojewski	<sup>1</sup> Schuld und Sühne	8	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		15	1	—

*Schweiz*

von Arx	<sup>2</sup> Der kleine Sündenfall	10	1	—
Haggenmacher	Die Venus vom Tivoli	4	1	—
Lesch	<sup>2</sup> Jedermann 1938	4	—	—
Gehri	<sup>3</sup> Sechste Etage	20	1	—
Guggenheim	Bomber für Japan	5	—	—
Gertsch	Sir Basils letztes Geschäft	4	—	—
Burkhard/				
Amstein	<sup>2</sup> Der schwarze Hecht	11	—	—
Kesser	Talleyrand und Napoleon	13	—	—
Goetz	Die tote Tante	4	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		75	3	—

## Rückblick auf die Spielzeit 1939/40

Die Gesamtzahl der eigenen Aufführungen bei 31 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 323

*Klassiker*

Shakespeare	Komödie der Irrungen	16	2	1
Shakespeare	Viel Lärm um Nichts	11	3	2
Sophokles	Antigone	7	1	1
Sophokles	König Oedipus *	3	—	—
Lessing	Emilia Galotti	10	3	—
Goethe	Faust I	25	2	—
Goethe	Faust II	15	—	—
Schiller	Wilhelm Tell *	8	6 Schülervst.	—
Hebbel	Judith	8	3	—
Büchner	Dantons Tod	15	4	2
Calderon	Der Richter von Zalamea	12	2	—
Gesamtzahl der Aufführungen		130	26	6

*Österreich*

Grillparzer	Weh dem, der lügt	15	3	2
Nestroy	Lumpazivagabundus	24	5	—
Schurek	Strassenmusik	14	—	—
Hofmannsthal	Das grosse Welttheater	10	2	1
Gesamtzahl der Aufführungen		63	10	3

*Skandinavien*

Breidahl	<sup>3</sup> Stiftsdamen	12	—	—
Lagerlöf	<sup>1</sup> Kaiser von Portugalien	4	—	—
Ibsen	Ein Volksfeind	5	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		21	—	—

*Deutschland*

Zoch	Jenny und der Herr im Frack	13	2	—
Gesamtzahl der Aufführungen		13	2	—

*Amerika*

Sherwood	<sup>3</sup> Abe Lincoln	12	1	—
Gesamtzahl der Aufführungen		12	1	—

*England*

Shaw	Die heilige Johanna	10	1	—
Priestley	<sup>3</sup> Die Zeit und die Conways	4	—	—
Mc Cracken	<sup>3</sup> Friedliche Hochzeit	11	1	1
Williams	<sup>3</sup> Die Nacht wird kommen	12	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		37	2	2

*Frankreich*

Giraudoux	<sup>3</sup> Undine	10	1	—
Scribe	Ein Glas Wasser	6	—	—
de Letraz/	Glück im Haus	11	1	1
Caillavet		7	—	—
de Flers/Rey	Das schöne Abenteuer			
Gesamtzahl der Aufführungen		34	2	1

*Schweiz*

Bolo Mäglin	<sup>2</sup> Gilberte de Courgenay	8	—	—
Bührer	<sup>2</sup> Pioniere	2	—	—
Welti	Steibruch	3	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		13	—	—

## Rückblick auf die Spielzeit 1940/41

Die Gesamtzahl der eigenen Aufführungen bei 33 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 326

### Klassiker

Shakespeare	Julius Cäsar	11	—	—
Shakespeare	Romeo und Julia	9	—	—
Shakespeare	Die lustigen Weiber von Windsor	21	2	—
Calderon	Dame Kobold	7	—	—
Beaumarchais	Figaros Hochzeit	11	2	—
Goethe	Faust I *	5	—	—
Goethe	Faust II *	7	—	—
Goethe	<sup>4</sup> Iphigenie auf Tauris	20	1	1
Schiller	Maria Stuart	27	5	1
Schiller	Don Carlos	18	3	1
Schiller	Wilhelm Tell *	6	6	—
	Puppenspiel vom Dr. Faust	2	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		144	19	3

### Österreich

Raimund	Der Bauer als Millionär	11	—	—
Schurek	Strassenmusik *	1	—	1
Molnar	Das Spiel im Schloss	7	1	1
Bahr	Das Konzert	12	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		31	1	2

### Skandinavien

Ibsen	Die Gespenster	13	1	2
Gesamtzahl der Aufführungen		13	1	2

### Deutschland

Hauptmann	Die Ratten	14	1	2
Kaiser	<sup>2</sup> Der Soldat Tanaka	5	—	2
Brecht	<sup>2</sup> Mutter Courage	10	—	—
Feiler	<sup>1</sup> Heinrich VIII. und seine 6. Frau	20	—	—
Hellwig	<sup>1</sup> Am hellichten Tage	4	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		53	1	4

### Italien

Goldoni	Das Kaffeehaus	16	2	1
Gesamtzahl der Aufführungen		16	2	1

*England*

Wilde	Bunbury	5	—	—
Chesterton	Magie	11	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		16	—	1

*Amerika*

Shaw, Irwin	<sup>3</sup> Feine Leute	6	1	—
Gesamtzahl der Aufführungen		6	1	—

*Schweiz*

von Arx	<sup>2</sup> Romanze in Plüscher	5	—	—
Faesi	Die Fassade	3	—	—
Gehri	<sup>2</sup> Irgendwo in der Schweiz	6	—	—
Gertsch	<sup>2</sup> Die Ehe — ein Traum	6	1	—
Goetz	Der Lügner und die Nonne	18	—	1
Guggenheim	Frymann	6	1	—
Reinhart	Der Schatten	3	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		47	2	1

## Rückblick auf die Spielzeit 1941/42

Die Gesamtzahl der eigenen Aufführungen bei 31 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 341

*Klassiker*

Aischylos	<sup>1</sup> Orestie	6	—	—
Calderon	Dame Kobold *	8	3	—
Goethe	Torquato Tasso	23	—	9
Schiller	<sup>4</sup> Die Braut von Messina	20	2	2
Schiller	Wilhelm Tell *	12	7 Schülervst.	—
Shakespeare	<sup>5</sup> Der Sturm	11	1	—
Shakespeare	König Heinrich IV.	13	—	—
Shakespeare	König Johann	10	1	—
Shakespeare	König Richard III.	12	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		115	14	11

*Österreich*

Hofmannsthal	Elektra	2	—	—
Nestroy	Einen Jux will er sich machen	17	2	—
Rössner	Karl III. und Anna v. Österreich	9	—	—
Schnitzler	Liebelei	12	—	2
Gesamtzahl der Aufführungen		40	2	2

### Spanien

Lope de Vega	Der Ritter vom Mirakel	11	2	—
Gesamtzahl der Aufführungen		11	2	—

### England

Ardrey	<sup>3</sup> Leuchtfeuer	21	1	2
Hodge	Regen und Wind	5	—	1
Shaw	Major Barbara	17	2	2
Shaw	Man kann nie wissen	7	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		50	3	6

### Deutschland

Hauptmann	Fuhrmann Henschel	17	1	2
Wedekind	Frühlings-Erwachen	8	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		25	1	2

### Skandinavien

Ibsen	John Gabriel Borkman	9	1	2
Gesamtzahl der Aufführungen		9	1	2

### Amerika

Hart/				
Kaufmann	<sup>3</sup> Hier schließt George Washington	5	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		5	—	—

### Frankreich

Berr u. Verneuil	Meine Schwester und ich	11	—	1
Bourdet	Das schwache Geschlecht	11	—	—
Pagnol	Marius	19	2	2

### Einakter-Abend

Molière/Tolstoi/	Heirat wider Willen / Er ist an			
Courteline	allem schuld / Mimensiege / Ein			
	ruhiges Heim	5	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		46	2	4

### Russland

Tolstoi	Der lebende Leichnam	14	—	—
Tschechow	Onkel Wanja	5	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		19	—	—

*Schweiz*

Widmann	<sup>2</sup> Maikäfer-Komödie	4	—	—
Goetz	Ingeborg	11	2	1
Frank/Lenz	<sup>6</sup> Mira-Bell	6	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		21	2	1

Rückblick auf die Spielzeit 1942/43

Die Gesamtzahl der eigenen Aufführungen bei 28 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 318

*Klassiker*

Shakespeare	Wie es euch gefällt	23	4	2
Shakespeare	Timon von Athen	4	—	—
Shakespeare	Der Sturm *	2	—	—
Sophokles	<sup>7</sup> Aias	7	—	2
Schiller	Die Räuber	19	3	—
Schiller	Kabale und Liebe	18	1	—
Schiller	Die Verschwörung des Fiesco zu Genua	15	1	—
Schiller	Wilhelm Tell *	3	3 Schülervst.	—
Goethe	Iphigenie auf Tauris *	1	—	1
Kleist	Penthesilea	22	2	3
Gesamtzahl der Aufführungen		114	14	8

*Österreich*

Grillparzer	Ein Bruderzwist im Hause Habsburg	9	—	—
Hofmannsthal	<sup>1</sup> Der Turm	7	—	—
Anzengruber	Das vierte Gebot	10	1	1
Treichlinger	<sup>2</sup> Göttin, versuche die Menschen nicht	9	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		35	1	2

*Skandinavien*

Ibsen	Der Bund der Jugend	12	2	—
Gesamtzahl der Aufführungen		12	2	—

*Deutschland*

Hauptmann	Schluck und Jau	9	—	—
Brecht	<sup>2</sup> Der gute Mensch von Sezuan	20	2	2
Gesamtzahl der Aufführungen		29	2	2

*Russland*

Gogol	Der Revisor	17	—	2
Gesamtzahl der Aufführungen		17	—	2

*England*

Shaw	Cäsar und Cleopatra	12	1	—
Williams	<sup>3</sup> Der Morgenstern	10	—	2
Gesamtzahl der Aufführungen		22	1	2

*Amerika*

O'Neill	<sup>1</sup> Trauern muss Elektra	10	—	2
Raphaelson	Jugend im Herbst	9	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		19	—	3

*Italien*

Goldoni	Diener zweier Herren	36	2	1
Benedetti	Zwei Dutzend rote Rosen	7	—	2
Gesamtzahl der Aufführungen		43	2	3

*Schweiz*

Widmann	Maikäfer-Komödie *	8	1	1
Kesser	<sup>2</sup> Prof. Intermann	5	1	1
Besson	<sup>3</sup> Haus in der Wüste	5	—	—
Guggenheim	<sup>2</sup> Der sterbende Schwan	9	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		27	2	2

## Rückblick auf die Spielzeit 1943/44

Die Gesamtzahl der eigenen Vorstellungen bei 26 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 344

*Klassiker*

Schiller	Kabale und Liebe *	1	—	1
Schiller	Wallensteins Lager/			
	Die Piccolomini	21	5	1
Schiller	Wallensteins Tod	15	2	2
Schiller	Wilhelm Tell *	7	7 Schülervst.	—
Shakespeare	Othello	16	2	1
Shakespeare	Mass für Mass	5	—	—
Racine	Phädra	6	1	—
Molière	Der Misanthrop	8	1	1
Gesamtzahl der Aufführungen		79	18	6

*Österreich*

Hofmannsthal	Der Turm *	4	—	—
Nestroy	Der Zerrissene	20	2	—
Gesamtzahl der Aufführungen		24	2	—

*Spanien*

Lope de Vega	Was kam denn da ins Haus?	8	—	—
Lorca	<sup>3</sup> Bluthochzeit	7	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		15	—	1

*Deutschland*

Brecht	<sup>2</sup> Galileo Galilei	12	1	—
Kaiser	<sup>2</sup> Zweimal Amphitryon	6	—	—
Offenbach	Die Verlobung unter der Laterne/ Die Insel Tulipatan/Der Regimentszauberer	10	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		28	1	—

*England*

Coward	Weekend	10	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		10	—	1

*Skandinavien*

Strindberg	Königin Christine	10	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		10	—	1

*Amerika*

Steinbeck	Der Mond ging unter	71	4	8
Wilder	<sup>3</sup> Wir sind noch einmal davon-gekommen	19	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		90	4	9

*Russland*

Tolstoi	Und das Licht leuchtet in der Finsternis	23	2	2
Gesamtzahl der Aufführungen		23	2	2

*Frankreich*

Giraudoux	<sup>3</sup> Sodom und Gomorrha	8	—	1
Claudel	<sup>3</sup> Der seidene Schuh	8	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		16	—	1

### *Schweiz*

Gehri	<sup>3</sup> Neues aus der sechsten Etage	22	2	1
Ammann/				
Tschudi	<sup>2</sup> Pfauenfedern	3	—	—
von Arx	<sup>2</sup> Land ohne Himmel	19	—	3
Keller	<sup>2</sup> Camping	5	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		49	2	4

## Rückblick auf die Spielzeit 1944/45

Die Gesamtzahl der eigenen Aufführungen bei 27 Stücken inklusive der Volksvorstellungen betrug 358

### *Klassiker*

Goethe	Egmont	21	4	3
Schiller	Wilhelm Tell *	7	7	Schülervst. —
Shakespeare	Mass für Mass *	18	—	—
Shakespeare	Der Widerspenstigen Zähmung	24	2	—
Shakespeare	<sup>1</sup> Perikles von Tyrus	11	1	—
Lessing	Minna von Barnhelm	24	1	3
Hebbel	Maria Magdalena	12	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		117	15	6

### *Österreich*

Raimund	Der Verschwender	11	—	—
Nestroy	Zu ebener Erde und erster Stock	20	1	—
Hofmannsthal	<sup>1</sup> Cristinas Heimreise	13	—	—
Werfel	Jacobowsky und der Oberst	11	1	—
Kraus	<sup>8</sup> Die letzten Tage der Menschheit	2	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		57	2	—

### *Deutschland*

Hauptmann	Rose Bernd	19	1	2
Gesamtzahl der Aufführungen		19	1	2

### *England*

Cronin	<sup>3</sup> Jupiter lacht	13	1	2
Shaw	Kapitän Brassbounds Bekehrung	14	—	1
Eliot	<sup>3</sup> Die Familienfeier	4	—	—
Gesamtzahl der Aufführungen		31	1	3

*Russland*

Tschechow	Der Kirschgarten	9	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		9	—	1

*Frankreich*

Claudel	Der seidene Schuh *	3	—	—
Sartre	<sup>3</sup> Die Fliegen	7	—	—
Claudel	Der Bürge	14	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		24	—	1

*Dänemark*

Munk	<sup>3</sup> Niels Ebbesen	16	3	2
Gesamtzahl der Aufführungen		16	3	2

*Skandinavien*

Ibsen	Nora	27	3	3
Gesamtzahl der Aufführungen		27	3	3

*Irland*

Synge	Der Held des Westerlands	11	1	2
Gesamtzahl der Aufführungen		11	1	2

*Italien*

Silone	<sup>2</sup> Und er verbarg sich	10	1	—
Gesamtzahl der Aufführungen		10	1	—

*Schweiz*

Frisch	<sup>2</sup> Nun singen sie wieder	15	1	3
Wehrli	<sup>2</sup> De Zürcher Buebechrieg	16	—	—
Schwengeler	Rebell in der Arche	6	—	1
Gesamtzahl der Aufführungen		37	1	4

\*\* Die in sämtlichen Rückblicken verwendeten Zahlen wurden den über die einzelnen Spielzeiten berichtenden Dreijahresberichten der Neuen Schauspiel A. G. entnommen. Es wurden nur in einzelnen Fällen Umgruppierungen und Ergänzungen angebracht.

\* Wiederaufnahme.

1 Schweiz. Erstaufführung.

2 Uraufführung.

3 Deutschsprachige Erstaufführung.

4 1 Radiosendung.

5 Zürcher Erstaufführung.

6 Deutschschweizerisch, bearbeitet von Max W. Lenz.

7 Deutsche Übersetzung von Dr. Emil Staiger.

8 Lesung des Ensembles.

*Der Anteil der einzelnen Länder am Spielplan von 1938—1945 einschliesslich Klassiker in Vorstellungszahlen\**

	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	1944/45	Vor- stellungen	Stückzahl
1. Klassiker	147	130	144	115	114	79	117	846	51
2. Schweiz	75	13	47	21	27	49	37	269	32
3. Österreich	7	63	31	40	35	24	57	257	22
4. England	43	37	16	50	22	10	31	209	21
5. Deutschland	13	13	53	25	29	28 <sup>1</sup>	19	180	17
6. Amerika	10	12	6	5	19	90	—	142	8
7. Frankreich	8	34	—	46	—	16	24	128	14
8. Skandinavien	9	21	13	9	12	10	43	117	10
9. Russland	15	—	—	19	17	23	9	83	7
10. Italien	—	—	16	—	43	—	10	69	4
11. Spanien	—	—	—	11	—	15	—	26	3
12. Irland	—	—	—	—	—	—	11	11	1

\* Büchner, Kleist und Hebbel wurden den Klassikern beigeordnet, Grillparzer der Spalte «Österreich».

<sup>1</sup> Jacques Offenbach ist in der Spalte «Deutschland» berücksichtigt.

*Der prozentuale Anteil der einzelnen Länder am Spielplan von 1938—1945 einschliesslich Klassiker bei einer Gesamtaufführungszahl von 2337 eigenen Vorstellungen*

	Gesamtzahl der Aufführungen von 1938/39 — 1944/45	Prozentualer Anteil
1. Klassiker	846	ca. 37,0 %
2. Schweiz	269	ca. 11,5 %
3. Österreich	257	ca. 11,0 %
4. England	209	ca. 9,0 %
5. Deutschland	180	ca. 8,0 %
6. Amerika	142	ca. 6,0 %
7. Frankreich	128	ca. 5,5 %
8. Skandinavien	117	ca. 5,0 %
9. Russland	83	ca. 3,5 %
10. Italien	69	ca. 3,0 %
11. Spanien	26	ca. 1,0 %
12. Irland	11	ca. 0,5 %

*Rangfolge der zwölf meistgespielten klassischen Dichter von 1938—1945*

	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	1944/45	Vorstel- lungszahl	Stückzahl
1. Schiller	58	8	51	32	55	44	7	255	10
2. Shakespeare	8	27	41	46	29	21	53	225	16
3. Goethe	32	40	32	23	1	—	21	149	6
4. Lessing	16	10	—	—	—	—	24	50	3
5. Sophokles	12	10	—	—	7	—	—	29	3
6. Molière	21	—	—	—	—	8	—	29	3
7. Calderon	—	12	7	8	—	—	—	27	2
8. Grillparzer	—	15	—	—	9	—	—	24	2
9. Kleist	—	—	—	—	22	—	—	22	1
10. Hebbel	—	8	—	—	—	—	12	20	2
11. Büchner	—	15	—	—	—	—	—	15	1
12. Aischylos	—	—	—	6	—	—	—	6	1

*Rangfolge der zwölf meistgespielten nichtklassischen Dichter von 1938—1945*

	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44	1944/45	Vorstel- lungszahl	Stückzahl
1. Nestroy	—	24	—	17	—	20	20	81	4
2. Shaw	17	10	—	24	12	—	14	77	7
3. Ibsen	9	5	13	9	12	—	27	75	6
4. Steinbeck	—	—	—	—	—	71	—	71	1
5. Hauptmann	5	—	14	17	9	—	19	64	5
6. Goldoni	—	—	16	—	36	—	—	52	2
7. Gehri	20	—	6	—	—	22	—	48	3
8. Tolstoi	7	—	—	14	—	23	—	44	3
9. Brecht	—	—	10	—	20	12	—	42	3
10. Hofmannsthal	—	10	—	2	7	4	13	36	4
11. von Arx	10	—	5	—	—	19	—	34	3
12. Goetz	4	—	18	11	—	—	—	33	3

*Rangfolge der acht erfolgreichsten Stücke*

<i>Klassiker</i>	<i>Titel des Stückes</i>	<i>Anzahl der Vorstellungen</i>	<i>Spielzeit</i>
1. Schiller	Wilhelm Tell	40*	1938/39
2. Goethe	Götz von Berlichingen	32	1938/39
3. Goethe	Faust I	30	1939/40; 40/41
4. Schiller	Maria Stuart	27	1940/41
5. Lessing	Minna von Barnhelm	24	1944/45
6. Shakespeare	Der Widerspenstigen Zähmung	24	1944/45
7. Goethe	Tasso	23	1941/42
8. Shakespeare	Mass für Mass	23	1943/44; 44/45
<i>Nichtklassiker</i>			
1. Steinbeck	Der Mond ging unter	71	1943/44
2. Goldoni	Diener zweier Herren	36	1942/43
3. Ibsen	Nora	27	1944/45
4. Nestroy	Lumpazivagabundus	24	1939/40
5. Tolstoi	Und das Licht leuchtet in der Finsternis	23	1943/44
6. Gehri	Neues aus der 6. Etage	22	1943/44
7. Ardrey	Leuchtfeuer	21	1941/42
8. Brecht	Der gute Mensch von Sezuan	20	1942/43



## Personen- und Titelregister

- Aias (Sophokles) 102  
 Aischylos 98  
 Ammann, Lukas 105, 123, 175  
 Amstein, Jürg 14  
 Antigone (Anouilh) 142  
 Antigone (Sophokles) 31, 42  
 Appia, Adolphe 153  
 Arx, Cäsar von 73—74, 126—128
- Balthasar, Hans Urs von 139  
 Barnay, Paul 115  
 Barrault, Jean-Louis 142  
 Barsacq, André 142  
 Barth, Elisabeth 134  
 Bassermann, Albert 69, 70, 85, 109, 169  
 Becker, Maria 29, 30, 41, 54, 58, 81, 86, 87, 89, 94, 96, 98, 101, 108, 109, 118, 136, 137, 140, 170, 174  
 Bergner, Elisabeth 29  
 Biberti, Leopold 22, 73, 102, 123—124, 140, 142  
 Bibra, von 77  
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 2, 145  
 Blanc, Anne-Marie 102, 125, 170  
 Blum, Robert 34  
 Bluthochzeit (Lorca) 130, 132  
 Boléro (Duran) 131  
 Braun, Friedrich 34, 133, 172  
 Brecht, Bert 63, 66, 67, 106—107, 124, 146  
 Breitinger, Antistes 145  
 Brunner, Emil 122  
 Bucher, Raimund 134  
 Büchner, Georg 38  
 Burckhardt, Carl J. 134  
 Burkhard, Paul 14, 34, 37, 48, 68, 102, 168  
 Bürkly, Georg 1
- Calderon 33  
 Camping (Keller) 130, 132  
 Candida (Shaw) 127  
 Carlsen, Traute 170  
 Cäsar und Cleopatra (Shaw) 107  
 Claudel, Paul 76, 130—131, 138, 146  
 Comédie Française 142
- Cristinas Heimreise (Hofmannsthal) 133, 137  
 Cymbeline (Shakespeare) 18
- Dame Kobold (Calderon) 61, 78  
 Danegger, Mathilde 36, 170  
 Dantons Tod (Büchner) 38, 43, 165  
 Das grosse Welttheater (Hofmannsthal) 33, 87, 100, 156  
 Das Kaffeehaus (Goldoni) 61  
 Das schwache Geschlecht (Bourdet) 95  
 Das vierte Gebot (Anzengruber) 104  
 Deny, Ferdinand 1, 2, 4  
 Denzler, Sylva 171  
 Der Bauer als Millionär (Raimund) 61  
 Der Biberpelz (Hauptmann) 163  
 Der Bürge (Claudel) 138, 139  
 Der gute Mensch von Sezuan (Brecht) 105  
 Der Kaiser von Portugalien (Lagerlöf) 35  
 Der lebende Leichnam (Tolstoi) 95, 97, 118  
 Der Lügner und die Nonne (Goetz) 74  
 Der Mond ging unter (Steinbeck) 92, 118—122, 125, 132, 145  
 Der Richter von Zalamea (Calderon) 31, 100  
 Der Ritter vom Mirakel (de Vega) 90  
 Der Schatten (Reinhart) 70  
 Der Schwarze Hecht (Burkhard/Amstein) 14  
 Der seidene Schuh (Claudel) 130, 132  
 Der Soldat Tanaka (Kaiser) 63, 64—65, 120  
 Der sterbende Schwan (Guggenheim) 109  
 Der Sturm (Shakespeare) 96  
 Der Turm (Hofmannsthal) 104, 132  
 Der Verschwender (Raimund) 142  
 Der Widerspenstigen Zähmung (Shakespeare) 137, 160  
 Der Zerrissene (Nestroy) 130, 168

- De Zürcher Buebechrieg (Wehrli) 138  
 Diebold, Bernhard 37, 39, 48, 56, 57, 58, 83, 93, 97, 123—124, 140  
 Die Braut von Messina (Schiller) 94, 96, 98, 100  
 Die Dreigroschenoper (Brecht) 67, 106  
 Die Ehe — ein Traum (Gertsch) 73  
 Die Fassade (Faesi) 69  
 Die Familienfeier (Eliot) 141  
 Die Fliegen (Sartre) 135  
 Die Geschichte vom Soldaten (Ramuz) 87  
 Die heilige Johanna (Shaw) 29, 31  
 Die Jungfrau von Orléans (Schiller) 29, 142  
 Die letzten Tage der Menschheit (Kraus) 142  
 Die lustigen Weiber von Windsor (Shakespeare) 59  
 Die Nacht wird kommen (E. Williams) 28  
 Diener zweier Herren (Goldoni) 102, 159  
 Die Rassen (Bruckner) 4  
 Die Ratten (Hauptmann) 63, 90, 162  
 Die Räuber (Schiller) 101  
 Die sechste Etage (Gehri) 74, 123  
 Die verhängnisvolle Faschingsnacht (Nestroy) 168  
 Die Zauberflöte (Mozart) 1  
 Die Zeit und die Conways (J. Priestley) 23—24  
 Dingelstedt, Franz von 79, 80, 113, 149  
 Don Carlos (Schiller) 54, 57—58  
 Düby, Kurt 16  
 Dünner, Willy 16  
 Eberle, Oskar 70  
 Egmont (Goethe) 135  
 Ein Bruderzwist im Hause Habsburg (Grillparzer) 26, 101, 103, 104  
 Eine kleine Stadt (Wilder) 32, 140  
 Einen Jux will er sich machen (Nestroy) 90, 168  
 Ein Glas Wasser (Scribe) 26, 27  
 Ein ruhiges Heim (Courteline) 95  
 Elektra (Hofmannsthal) 87, 98, 108, 136  
 Emilia Galotti (Lessing) 38  
 Er ist an allem schuld (Tolstoi) 95  
 Es kommt nicht zum Krieg (Giraudoux) 104  
 Faesi, Robert 6, 14, 53, 69, 70  
 Falke, Konrad 146  
 Faust (Goethe) 12, 42—52, 54, 79, 88, 145, 150  
 Fehling, Jürgen 160  
 Fiesco (Schiller) 101  
 Figaros Hochzeit (Beaumarchais) 61  
 Flagstad, Kirsten 96  
 Floratheater 16—17  
 Freitag, Robert 101, 138, 175  
 Friedliche Hochzeit (Mac Cracken) 38  
 Fries, Margarethe 54, 57, 72, 89, 108, 118, 137, 171  
 Frisch, Max 145  
 Früh, G. H. 106  
 Frühlings Erwachen (Wedekind) 94, 95  
 Frymann (W. J. Guggenheim) 72  
 Fuhrmann Henschel (Hauptmann) 90  
 Furrer, Robert 13, 102, 125, 127, 177  
 Furtwängler, Wilhelm 96  
 Galileo Galilei (Brecht) 118, 132  
 Gauchat, Pierre 91  
 Gertsch, Max 73  
 Gespenster (Ibsen) 62, 89  
 Gessner, Antistes 1, 145  
 Giehse, Therese 34, 37, 51, 68, 69, 81, 127, 171, 175  
 Gilberte de Courgenay (B. Mäglis) 22, 74  
 Ginsberg, Ernst 25, 34, 50, 51, 72, 83, 88, 89, 94, 98, 108, 112, 136, 172, 175  
 Goethe, J. W. von 114  
 Goetz, Curt 74  
 Gold, Käthe 133, 137, 138  
 Göttin, versuche die Menschen nicht (Treichlinger) 104  
 Götz von Berlichingen (Goethe) 8, 88, 100, 145  
 Gretler, Heinrich 31, 34, 37, 59, 83, 90, 91, 96, 102, 105, 112, 121, 122, 135, 172, 175

- Grillparzer, Franz 26, 28  
 Gründgens, Gustaf 45, 46, 47, 51
- Hagemann, Karl 114  
 Haus in der Wüste (Besson) 109  
 Hebbel, Friedrich 25—26  
 Heger, Grete 25, 36, 65, 81, 90, 107, 137, 171  
 Heinrich IV. (Shakespeare) 81, 82, 84, 85, 86  
 Heinrich VIII. und seine sechste Frau (Feiler) 60, 158  
 Heinz, Wolfgang 13, 25, 34, 35, 36, 41, 51, 53, 88, 89, 97, 101, 107, 108, 112, 118, 125, 135, 138, 168, 172, 175  
 Hier schließt George Washington (Hart/Kaufmann) 91  
 Hilpert, Heinz 32, 109, 157  
 Hirsch, Valeska 37  
 Hirschfeld, Kurt 12, 112, 128, 145, 155, 180  
 Hirt, Eleonore 34  
 Hofmannsthal, Hugo von 33, 70, 87, 104, 105, 136, 137, 155  
 Holberg, Ludwig 62  
 Hort, Jean 131  
 Horwitz, Kurt 54, 60, 72, 81, 83, 88, 89, 97, 101, 105, 107, 112, 118, 130, 135, 141, 150, 168, 172, 174  
 Hürlimann, Heinrich 16  
 Hürlimann, Heinrich Albert 17
- Indergand, Hans 22  
 Ingeborg (Goetz) 90  
 Iphigenie auf Tauris (Goethe) 61, 89, 166  
 Irgendwo in der Schweiz (Gehri) 74
- Jakobowsky und der Oberst (Werfel) 137  
 Jeanne d'Arc au Bûcher (Honegger/Claudel) 96  
 Jedermann (Hofmannsthal/Eberle) 70  
 Jenny und der Herr im Frack (Zoch) 62  
 John Gabriel Borkmann (Ibsen) 87  
 Jouvet, Louis 75, 76, 131  
 Judas (Mühsam) 167
- Judith (Hebbel) 25—26, 31  
 Jugend im Herbst (Raphaelson) 107  
 Julius Cäsar (Shakespeare) 59
- Kabale und Liebe (Schiller) 102  
 Kaiser, Georg 63, 67, 124  
 Kalser, Erwin 169  
 Karl III. und Anna von Österreich (Rössner) 96  
 Kästner, Erich 134  
 Kaufmann, Hans, 115  
 Keller, Adolf 126  
 Keller, Gottfried 143  
 Keller, Leo 77  
 Kesser, Hermann 109, 110  
 Kilian, Eugen 114, 115, 116  
 Klöti, Emil 15  
 Knock ou le Triomphe de la Médecine (Romaine) 75  
 Kobelt, Karl 134  
 Komödie der Irrungen (Shakespeare) 11, 22, 27  
 Königin Christine (Strindberg) 118, 132  
 König Johann (Shakespeare) 78, 81, 82, 86  
 König Oedipus (Sophokles) 42, 100  
 Königsdramenzyklus (Shakespeare) 78—86, 145  
 Köster, Albert 114  
 Kübler, Jörn 173  
 Kühnemann, Eugen 114
- Land ohne Himmel (von Arx) 125—127, 132  
 Landolt, Emil 16  
 Lange, Ferdinand 20, 45, 47, 49  
 Langhoff, Wolfgang 23, 24, 33, 34, 50, 53, 60, 81, 83, 94, 105, 108, 121, 135, 137, 168, 173, 175  
 Langnese, Rolf 16, 168  
 Laube, Heinrich 149, 153  
 L'Avare (Molière) 131  
 L'Ecole des Femmes (Molière) 75  
 L'Enterrement (Monnier) 142  
 Lenz, Max Werner 78  
 Le Pain dur (Claudel) 75  
 Le Professeur Klenow (Bramson) 131  
 Lesch, Walter 15, 36

- Les fausses Confidences (Marivaux) 142  
 Les Mal-Aimés (Mauriac) 142  
 Leuchtfeuer (Ardrey) 86—87  
 Liebelei (Schnitzler) 91, 93  
 Lifar, Serge 96  
 Lincoln (Sherwood) 32  
 Lindtberg, Leopold 13, 27, 28, 29, 30, 34, 36, 37, 38—40, 41, 43—48, 51, 52, 53, 57, 59, 61, 62, 68, 85, 86, 91, 94, 96, 97, 98, 101, 102, 112, 116, 123, 125, 126, 127, 130, 134 f., 141, 142, 149, 150, 153, 163—168 ff.  
 Linnebach, Prof. 18, 19  
 Littmann, Prof. 18  
 Lorenz, Max 96  
 Lüchinger, Adolf 16, 134  
 Lumpazivagabundus (Nestroy) 35, 168  
 Macbeth (Shakespeare) 159  
 Maikäfer-Komödie (Widmann) 96, 98  
 Major Barbara (Shaw) 86  
 Man kann nie wissen (Shaw) 86  
 Mann, Thomas 134  
 Maria Magdalena (Hebbel) 138  
 Maria Stuart (Schiller) 54, 56, 100  
 Marius (Pagnol) 95  
 Marti, Hugo 145  
 Mass für Mass (Shakespeare) 160  
 Mayer, Hans 125, 185  
 Meine Schwester und ich (Benatzky) 91  
 Meininger, Die 113  
 Meyer, Karl 126  
 Mimensiege (Courteline) 95  
 Minna von Barnhelm (Lessing) 137  
 Minor, Jakob 114  
 Modes, Theo 114, 115  
 Moissi, Alexander 41  
 Morath, Walter 112  
 Morgenstern (Williams) 107  
 Müller, Eugen 4, 94, 109, 136, 145  
 Müthel, Lothar 98  
 Mutter Courage (Brecht) 63, 66, 105, 106, 166  
 Nathan der Weise (Lessing) 9, 145  
 Nestroy, Johann 35—36  
 Neue Schauspiel A. G. 20, 53, 99, 111, 149, 153  
 Neues aus der 6. Etage (Gehri) 75, 123, 132  
 Niels Ebbesen (Munk) 135  
 Nobs, Ernst 16, 99, 134  
 Nora (Ibsen) 32, 138  
 Nun singen sie wieder (Frisch) 139, 140, 146  
 Oesch, Ditta 133  
 O'Neill, Eugene 108—109  
 Onkel Wanja (Tschechow) 78  
 Ophüls, Max 60, 61  
 Oprecht, Emil 14, 16, 63, 111  
 Orestie (Aischylos) 96, 97, 98, 100, 108, 136, 145  
 Othello (Shakespeare) 123—124  
 Otto, Teo 13, 33, 40, 44, 47, 49, 53, 81, 91, 102, 106, 112, 117, 136, 165, 177 ff.  
 Parker, Erwin 25, 34, 51, 173, 174  
 Paryla, Karl 23, 36, 37, 41, 56, 58, 60, 61, 65, 81, 87, 90, 92, 95, 102, 105, 137, 168, 173, 174  
 Pasteur (Guitry) 76  
 Peer Gynt (Ibsen) 150  
 Penthesilea (Kleist) 101, 103  
 Perikles von Tyrus (Shakespeare) 141, 159  
 Perrin, Yette 171  
 Pesch, Erika 171  
 Petyrek, Felix 71  
 Pfauenfedern (Ammann/Tschudi) 123, 132  
 Pfauengenossenschaft 17  
 Pfauentheater 16, 18  
 Pfleghart, Otto 18  
 Pioniere (J. Bührer) 38  
 Piscator, Erwin 167  
 Pitoëff, Ludmilla 32, 75, 76  
 Priestley, J. B. 24, 25  
 Professor Intermann (Kesser) 109  
 Professor Mannheim (Wolf) 4  
 Putz, Hans 36, 173  
 Raimund, F. 35—36, 61  
 Raky, Hortense 36, 50, 51, 60, 135, 171, 175  
 Rambausek, Else 29  
 Ramuz, C. F. 72, 87  
 Rebell in der Arche (Schwengeler) 141

- Regen und Wind (Hodge) 95  
 Reinhardt, Max 41, 97, 98, 149  
 Reinhart, Hans 70, 71, 87, 96  
 Reucker, Alfred 2, 17, 19, 42, 47, 143, 145, 179  
 Richard II. (Shakespeare) 81  
 Richard III. (Shakespeare) 81, 85, 86, 158, 165  
 Rieser, Ferdinand und Siegfried 3, 4, 8, 14, 17, 19, 21, 43, 45, 112, 115, 144, 150, 151, 152  
 Romanze in Plüsch (von Arx) 73, 126  
 Romeo und Julia (Shakespeare) 59, 61  
 Romeo und Julia (Sutermeister) 61, 70  
 Rose Bernd (Hauptmann) 138  
 Rosenheim, Richard 18  
 Rothe, Hans 23, 59, 60, 84  
 Rüegg, Reinhold 178, 179  
 Rychner, Max 104
- Samson, J. P. 135  
 Schell-von Noë, Margarethe 87  
 Scherchen, Hermann 87  
 Schiller, Friedrich von 113—114  
 Schluck und Jau (Hauptmann) 105  
 Schlusnus, Heinrich 96  
 Schmid-Bloss, Karl 96  
 Schmitt, Saladin 80  
 Schnyder, Franz 32, 53, 54, 65, 105, 168  
 Schweizer, Armin 105, 112  
 Schweizer, Richard 16, 49, 51, 105  
 Schweizer-Langnese, Ruth 16  
 Seelig, Carl 83, 104  
 Shaw, Bernard 29, 107  
 Sodom und Gomorrha (Giraudoux) 125, 132  
 Soldan, Alois 36  
 Spitteler, Carl 178, 188  
 Staiger, Emil 42, 88, 102  
 Steckel, Leonard 13, 23, 31, 32, 36, 52, 53, 59, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 96, 101, 103, 105, 106, 108, 112, 121, 125, 130, 136, 137, 141, 149, 150, 153, 157—164 ff., 167, 168, 173, 175  
 Steinbeck, John 119—120, 124  
 Stiftsdamen (A. Breidahl) 32
- Stöhr, Emil 23, 25, 36, 37, 83, 97, 173  
 Sturzenegger, Max 16
- Talleyrand und Napoleon (Kesser) 109  
 Tanner, Fred 133  
 Tasso (Goethe) 88, 89, 96  
 Terpis, Max 48, 134  
 Théâtre de l'Atelier de Paris 142  
 Timon von Athen (Shakespeare) 101, 103  
 Trauern muss Elektra (O'Neill) 108, 136  
 Trede, Paul 2, 180  
 Troilus und Cressida (Shakespeare) 6, 7, 22, 100  
 Trösch, Robert 133, 138, 141
- Und das Licht leuchtet in der Finsternis (Tolstoi) 118, 132  
 Und er verbarg sich (Silone) 141
- Vaucher, Charles 70  
 Vermorel, Claude 134  
 Viel Lärm um Nichts (Shakespeare) 28, 34  
 Vollmoeller, Karl 98
- Wagner, Richard 2, 143, 153  
 Wallenstein (Schiller) 112—118, 145  
 Wälterlin, Oskar 4, 5, 7, 8—9, 13, 19, 23, 24, 26, 29, 31, 33, 38, 42, 52, 53, 54, 55, 56, 65, 71, 76, 78, 79, 81, 86, 87, 88, 92, 93, 101, 102, 107, 112, 116, 117, 118, 120, 121, 128, 135, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 152—157 ff., 158, 168, 171, 174, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184—185  
 Waniek, Herbert 41  
 Was kam denn da ins Haus? (Vega) 128  
 Weber, Ludwig 96  
 Wedekind, Frank 94—95  
 Weekend (Coward) 132  
 Weh dem, der lügt (Grillparzer) 26, 28  
 Welti, Jakob 43, 117, 118

- Wenzler, Franz 2, 3, 18, 144  
Wicki, Bernhard 133  
Widmann, Ellen 94  
Widmann, J. V. 98, 99  
Wie es Euch gefällt (Shakespeare)  
101, 160  
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich v.  
98  
Wilder, Thornton 124  
Wilhelm Tell (Schiller) 9, 59, 90,  
145  
Wir sind noch einmal davon gekom-  
men (Wilder) 125, 128, 129, 132  
Witzmann, Prof. 18  
Wlach, Herman 34, 36, 51, 72, 112,  
173, 174  
Woester, Heinz 134, 140  
Wünsche, Marion 34  
Zimmermann, Wilhelm 130  
Zistig, Karl 115, 116, 117  
Zuckmayer, Carl 134  
Zu ebener Erde und erster Stock  
(Nestroy) 138  
Zweimal Amphitryon (Kaiser) 124,  
130, 132

Interpretation fanden, welche tausenden von Besuchern Besinnung und Ansporn zugleich vermittelte.

Der Autor würdigt die Fülle der einzelnen Inszenierungen, er würdigt die schauspielerischen Leistungen, die in jeder Aufführung zur Geltung kamen und immer widmet er sich auch, und mit besonderer Sorgfalt, der Aufnahme der Stücke durch Publikum und Presse. Er wäre nicht der gewissenhafte Chronist, der er ist, wenn er dabei nicht stets auch über die Kulissen der Bühne hinaus in die Welt schauen und das gewaltige, so oft tragisch zerstörende Geschehen der Kriegsjahre in seine Betrachtung einbeziehen würde. So ist ein Buch entstanden, das dem Theaterfreund wie dem Historiker ein fast überreiches Gebiet zeitgenössischer Schauspielkunst zugänglich macht, Schauspielkunst als hohes sittliches Erlebnis, geboten vor dem Hintergrund eines beispiellosen Ringens zerstörerischer Kräfte, deren Gewaltaktionen zwar knapp vor den Schweizergrenzen Halt machten, deren immanente Gefährdung aller bestehenden Werte aber gerade in der Schweiz miterlebt und erlitten wurde.