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

Artikel: Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg
Autor: Schoop, Günther
Kapitel: Die europäische Funktion des Spielplans. Die Spielzeit 1940/41
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: 07.01.2026

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

Die Spielzeit 1940/41

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 Schauspieldirektor des Basler Stadttheaters an. [122] So blieben, abgesehen von einigen Neuengagements junger schweizerischer Nachwuchskräfte [123], 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. [124]

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 [125], 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» [126], 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 Gehaben 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.» [127] 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 vortäuschten, 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 überlieferter 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» [128], 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. [129] «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 Vorstoss 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 eigensinnige 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?» [130] 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 [131], 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 3½stündiger Spieldauer, welche die Aufführung in 19 Bilder zusammenfasste. [132] 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 Kammerspiel: 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.» [133] Aber schon anlässlich der *Maria Stuart*-Inszenierung hatte er den mit der Tradition brechenden Darstellungsstil als neuartig und aspekterweiternd bezeichnet. Auch jetzt bestätigt er, dass «diese Regieübersetzung aus dem monomentalen ins intime Theater» gleichwohl «gewirkt» und in den Prosaszenen, 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. [134]

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. [135]

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 bäurisch-schlichte 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. [136] 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. [137] 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. [138]

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. [139] 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. [140]

Es war im Hinblick auf die Seltenheit einer Zürcher *Romeo und Julia*-Aufführung sehr zu bedauern, dass von den drei Shakespeareinszenierungen 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. [141] 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 vollendeter Ausdruck einer sich erlösenden Welt sein wollte. [142]

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 tiefsinnigen Allegorien Raimunds in märchenhaftem Licht erscheinen zu lassen.» [143]

Der österreichische Spielplananteil hatte sich gegenüber dem Vorjahre 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 Spieljahre 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 Vorjahre hatten beide Länder je vier Dramen, mit 37 und 34 Aufführungen, beigesteuert. [144]

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.» [145]

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 [146], 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 unversiegbare 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. [147]

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 erführe, 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 zerrissen 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 Premièrenbeifalls 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 Paryla bot in der Titelrolle eine sehr disziplinierte und verinnerlichte Leistung, wirkungsvoll in Gegensatz gestellt zu Grete Hegers zartgefügiger Schwester Yosiko. [148]

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 Stückes, weil sie es als gegen die Autorität und Würde des japanischen Kaiserhauses gerichtet betrachte. [149] 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 Verbindungslinie 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 Entrükkung 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 Stückes, 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 Marcketenterin, Musquetiererin und letztlich eine Zigeunerin abgegeben.» [150] 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 Gegenspieler 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.[151] 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 düsterballadesk 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[152], 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» [153], «eine Bühnengestalt von wahrhaft shakespearescher Grösse» [154], 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. [155] *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» [156], 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. [157] Der über das Geistesleben der Stadt Zürich hinaus als Literaturhistoriker und Schriftsteller bekannte Autor gelangte durch die freudig entgegengenommene 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. [158]

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. [159] 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 vieldiskutierte Première stattgefunden. [160] 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 Sprachidiom 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.* [161] 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 leibhaftigen 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. [162] 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 wesensgemässe 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 «Nachtstükkes», 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 Schleiervorhang spielen liess.[163] 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 Première 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.[164]

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. [165] 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.» [166] 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. [167]

Die letzte und zugleich wichtigste Uraufführung in der Reihe der Schweizerdramen folgte am 1. März mit Cäsar von Arx' dreiaktigem Schauspiel *Romanze in Plüsch.* 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» [168], auf eine Ebene zwischen Traum und Wirklichkeit vor. Es war seit 1930 die sechste Uraufführung, die das Schauspielhaus besorgte. [169] Im Gegensatz zu den bisherigen Uraufführungen blieb dem Schauspiel diesmal die durchschlagende Wirkung versagt, die den grossen vaterländischen Geschichtsdramen des Dichters immer beschieden war. [170] 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. [171]

Fragt 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 Spötteleien 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 unverhohlener Ablehnung. [172] 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. [173] 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». [174] 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.» [175] Sie wurden in den Spielzeiten 1938 bis 1941 mit 33 Werken und in 451 Vorstellungen aufgeführt. [176] 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 Jouvets 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 Jouvets führte dazu, den Glauben 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 Gastspieles in Zürich sorgsam zu pflegen, erhielten aber auch diese Aufführungen grundsätzliches Interesse.

Das am 30. Juni 1941 abgelaufene Geschäftsjahr brachte dem Schauspielhaus gegenüber dem Vorjahre 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. [177] 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.» [178]

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. [179] Zu Beginn der neuen Saison stellte er in der Spielzeitbroschüre fest, dass «das Schifflein unseres kleinen Welttheaters den Gefährdungen nicht erlegen sei». [180] Die Aufgabe, «durch die Sturmflut der Ereignisse zu den gefestigten Ufern einer überparteilichen Schau zu führen» [181], sei erfüllt worden. Der berechtigte Stolz, der aus diesen Worten sprach, schien den Eindruck zu erwecken, als ob für die Erreichung des Zieles 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