

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 1942/43
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: 09.01.2026

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

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.²⁵⁸ Es erzielte insgesamt 12 Vorstellungen, wovon 8 in die neue Spielzeit übernommen wurden, und liess die in jeder Beziehung hochgelungene Spielzeit besinnlich ausklingen.²⁵⁹

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.»²⁶⁰ 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.²⁶¹ 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.²⁶² 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.²⁶³

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.²⁶⁴

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*).²⁶⁵ 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*).²⁶⁶ 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.²⁶⁷

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.»²⁶⁸

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.²⁶⁹ 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.²⁷⁰

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.»²⁷¹ 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.²⁷² 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.²⁷³

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.²⁷⁴ Karl Paryla bildete als Truf-faldino den Mittelpunkt der wirbligen Aufführung.²⁷⁵

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.²⁷⁶ 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.²⁷⁷ 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.²⁷⁸ 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.²⁷⁹

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»²⁸⁰, folgte am 14. November 1942 die Uraufführung der ironischen Komödie in 25 Bildern *Göttin, versuche die Menschen nicht* von Wilhelm M. Treichlinger.²⁸¹ 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.²⁸² 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.»²⁸³ 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.»²⁸⁴ 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.²⁸⁵

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.»²⁸⁶ 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 Erzählung 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 angehört. 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.»²⁸⁷

Vergleichen wir das österreichisch-deutsche mit dem englisch-amerikanischen Drama, so sehen wir, dass ihr gemeinsamer Spielplananteil 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 Zeitstück 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.»²⁸⁸

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.»²⁸⁹ 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.²⁹⁰ Laut Zeitangabe des Inspizierbuches benötigte sie über drei Stunden, weshalb der Vorstellungsbeginn schon auf 19.30 Uhr angesetzt war.²⁹¹ 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.»²⁹²

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.²⁹³ 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.