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

Artikel: Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg
Autor: Schoop, Günther
Kapitel: 3: Das innere Schaffen
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: 20.08.2025

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

Drittes Kapitel

Das innere Schaffen

Die Grundprinzipien der Regie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Direktion Oskar Wälterlin				*Direktion Ferdinand Rieser*			
	Vertragsdauer in Monaten	Stückzahl	Probentage		Vertragsdauer in Monaten	Stückzahl	Probentage
1939/40	10	29	10,3	1925/26	8	37	6,4
1942/43	10½	24	13,1				
1943/44	12	24	13,7	1937/38	9	35	7,7 [433]

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

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

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

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

Die impressionistische Regie Oskar Wälterlins

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

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

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

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

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

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

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

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

des schwer erfüllbaren Wunsches und von dem geduldigen Ohr für das kaum Auszudrückende.» [443]

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

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

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

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

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

Der mimische Gestaltungswille Leonard Steckels

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

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

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

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

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

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

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

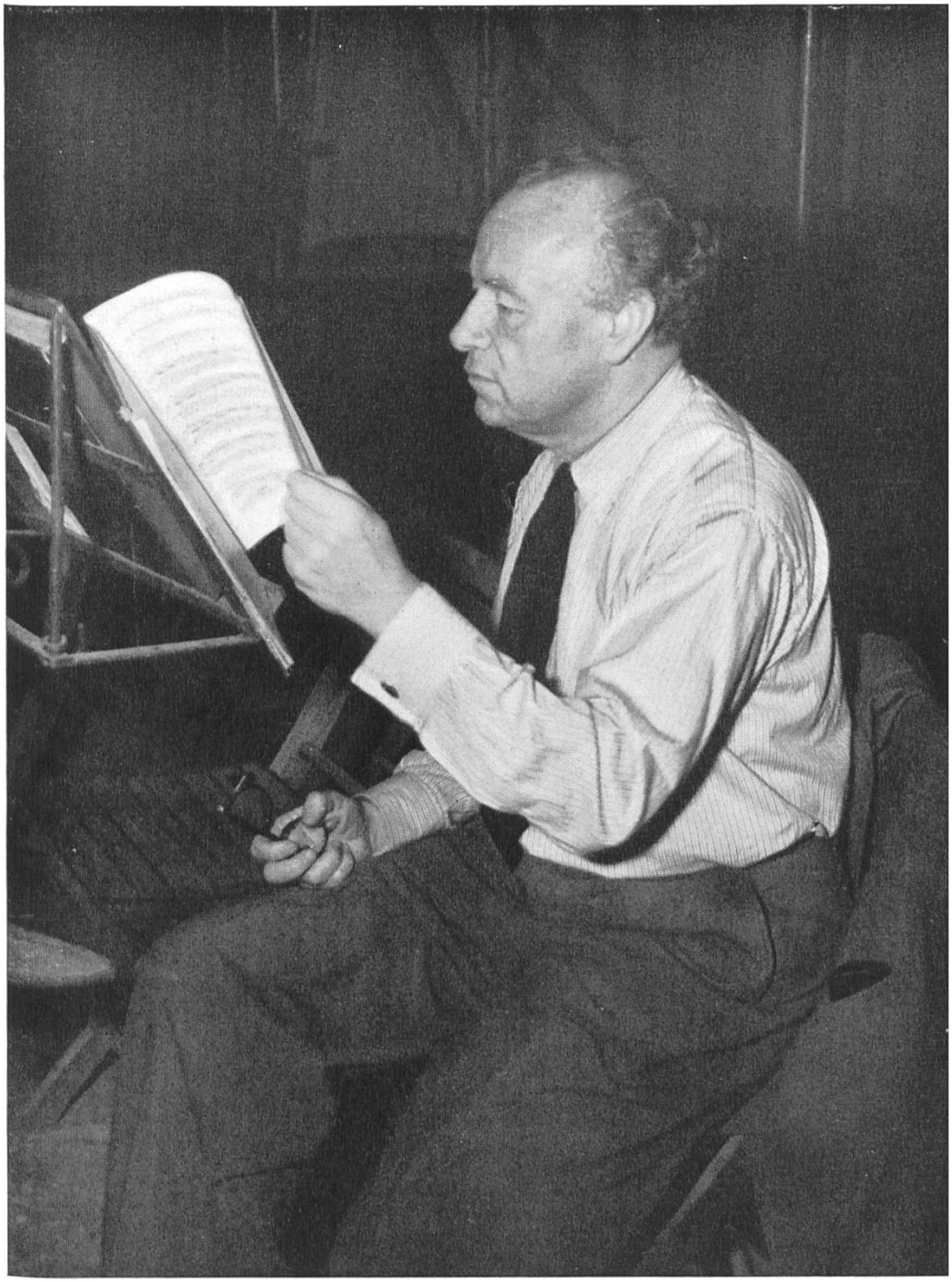
Die grosse Reihe seiner temperamentvollen Shakespeare-Inszenierungen, die alle mit einem hochentwickelten Sinn für Bewegung und Komik gestaltet waren, boten eine lehrreiche Lektion dafür, was

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

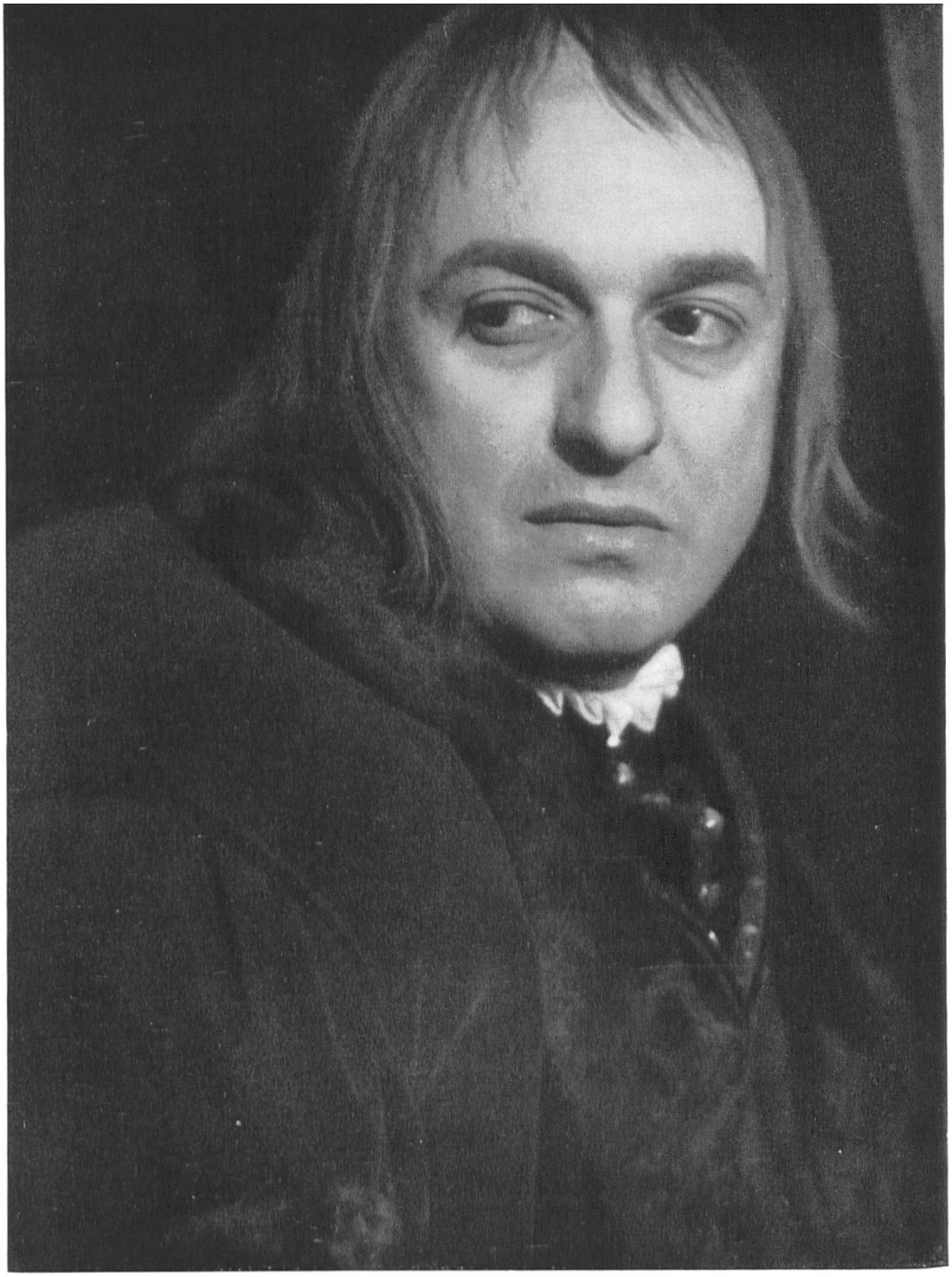
Bedingt ein derartiger Anspruch gegenüber dem Werk nicht immer zartfühlende Rücksichtnahme, wenn eine künstlerische Erkenntnis als richtig befunden wird und der Wille zu ihrer Durchsetzung sich gefestigt hat, so wird dieser Wille auch gegenüber dem Schauspieler unbeugsam sein. Die schauspielerische Grundkonzeption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

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

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



Oskar Wälterlin



Leonard Steckel in der Titelrolle von Shakespeares «Richard III»

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

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

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

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

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

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

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

Die rationale Spielführung Leopold Lindtbergs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Ensemble

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

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

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

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

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

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

Eine Darstellerin spielte im Durchschnitt in 115 Vorstellungen.

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

Eine Darstellerin spielte im Durchschnitt in 11 Stücken.

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

Ein Darsteller spielte im Durchschnitt in 155 Vorstellungen.

PERSONAL

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

Ein Darsteller spielte im Durchschnitt in 15 Stücken.

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

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

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

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

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

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

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

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

Leopold Lindtberg

Teo Otto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die künstlerische Zielsetzung

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

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

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

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

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

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

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

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

Freilich hatte dieses Prinzip auch seine Gefahren. Das Bekenntnis

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

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

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

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

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

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

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

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

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