

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 30 (1964)

Artikel: Shakespeare auf den Berufsbühnen der deutschsprachenden Schweiz
Autor: Kachler, K.G.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986596>

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: 29.01.2026

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

SHAKESPEARE AUF DEN BERUFSBÜHNEN DER DEUTSCHSPRECHENDEN SCHWEIZ

Von K. G. Kachler

Die Berufsbühnen in der Schweiz bemühten sich in den letzten fünfzig Jahren stets in besonderem Masse, Werke Shakespeares aufzuführen. Die bekanntesten und auch in der Schweiz bis zu einem gewissen Grad populär gewordenen wurden alle paar Jahre in immer wieder anderen Inszenierungen herausgebracht. An der Spitze steht «Hamlet» mit über dreissig Neueinstudierungen, dann folgen «Der Kaufmann von Venedig», «Der Widerspenstigen Zähmung» und «Was ihr wollt» mit über zwanzig; auch «Macbeth» und «Wie es euch gefällt» sind in der vorderen Reihe; «Othello», «Romeo und Julia», «Viel Lärm um nichts» und «Das Wintermärchen» schliessen sich an, dann «Mass für Mass», «Julius Caesar», «König Lear», «Der Sturm», «Die Komödie der Irrungen» und «Die beiden Veroneser». Von den Königsdramen ist an erster Stelle «Richard III.» mit mehr als zehn Inszenierungen zu nennen, dann «Heinrich IV.» (immer beide Teile an einem Abend) mit sieben; wenig erscheinen «Troilus und Cressida», ganz selten «Ende gut alles gut» in den Spielplänen, ebenso «Verlorene Liebesmüh» («Liebes Leid und Lust»), «Cymbeline», «Antonius und Cleopatra», «König Johann», «Heinrich VI.», «Richard II.», «Heinrich V.», «Perikles von Tyrus», «Timon von Athen», auch «Die lustigen Weiber von Windsor», diese wohl deshalb so selten, weil Nicolais Oper und Verdis «Falstaff» das Stück als Libretto verwenden und es somit eher zum Musik-Repertoire der Bühnen gehört. Wenn die Statistiken nicht trügen, wurden «Titus Andronicus» und «Heinrich VIII.» an einem deutschsprachigen Theater in der Schweiz überhaupt noch nie aufgeführt. Im ganzen wurden also mehr als dreissig verschiedene Werke des Dichters gegeben.

Diese schematische Aufzählung allein schon zeigt die Bedeutung Shakespeares für die Schweizer Bühnen. Auch die kleinen Theater wie Chur, das Städtebundtheater Biel-Solothurn und die nach dem Ersten Weltkrieg gegründeten und unterdessen wieder eingegangenen «Vereinigten Bühnen Konstanz-Schaff-

hausen-Winterthur» spielten oft Stücke von ihm. Für manche Theater bildete er die eigentliche Grundlage des Schauspiel-Repertoires und drückte einzelnen Spielzeiten sogar den Stempel auf, z. B. im Stadttheater Basel, insbesondere aber im Schauspielhaus Zürich. Diese Tatsache ist um so erfreulicher, als die finanziellen Mittel, die zur Verfügung standen, verglichen mit anderen deutschsprachigen Bühnen im Ausland, eher bescheiden waren.

Wenn bei der Fülle der deutschen Klassiker und den vielen Uebersetzungen aus der klassischen französischen, spanischen und italienischen Dramenliteratur gerade Shakespeare so bevorzugt wurde, so liegt der Grund wohl nicht allein darin, dass er in seiner Menschlichkeit, in seinen unerschöpflichen, immer noch gültigen, ja heute mehr als je ansprechenden Aussagen und Bezügen dem gegenwärtigen Menschen besonders nahe steht, sondern es ist wohl auch wesentlich, dass er im letzten Jahrhundert mit den sogenannten «Romantiker-Uebersetzungen» unter der Redaktion von Ludwig Tieck für das deutschsprachige Theater adaptiert wurde und so heute mit zum Bestand des klassischen deutschen Theaterrepertoires gehört. Auch die verschiedenen neuen guten Uebersetzungen (Rudolf Alexander Schröder, Richard Flatter) und die eher problematischen und schlechten zehren letzten Endes von dieser Adaption und sind ohne sie nicht zu denken, ja wären ohne sie wohl kaum aufgeführt worden.

Gerade weil Shakespeare durch die Romantiker-Uebersetzungen auch für das deutsche Theater-Repertoire zu einem festen Bestandteil geworden war, wollten es die immer nach Neuem ausschauenden Theaterdirektoren auch einmal mit einem modernen Shakespeare versuchen. So konnte der Name Shakespeare, der dank den Romantikern wohl der bekannteste fremdländische Dichter im deutschen Sprachgebiet geworden war, zum eigentlichen Aushängeschild der Bearbeitungen und Neuschöpfungen eines Rothe werden, die rein dichterisch kaum mehr etwas mit Shakespeare gemeinsam haben, aber zur Auf-führung kommen, weil sie unter seinem Namen angeboten werden.

Auch in der Schweiz wurden die Rotheschen Umarbeitungen zeitweilig gerne aufgeführt, weil man sie «sprechbarer», «unserer Zeit näher stehend» empfand, ohne vorerst zu erkennen,

dass im Grunde nur ein «aufs Moderne frasierter», kein echter Shakespeare gespielt wurde. Es scheint, dass hier gerade in der Schweiz während des letzten Weltkrieges und in den ersten Jahren nachher vorerst auch ein politisches Moment mitspielte. Rothe emigrierte aus Hitlerdeutschland, so dass «seinem» Shakespeare der Mantel eines Freiheitskämpfers umhing. Rudolf Stamm, in seiner Eigenschaft als Shakespeare-Forscher und aus seiner engen Verbundenheit mit dem lebendigen Theater, begann vor Jahren schon mit Erfolg den berechtigten Kampf gegen diesen «modernen Shakespeare». Ausser dem Stadttheater Luzern unter der Leitung seines jetzigen deutschen Direktors hat man wohl nunmehr an den Bühnen in der Schweiz eingesehen, dass es den echten Shakespeare aufzuführen gilt.

Das Suchen nach Neuem auch bei der Shakespeare-Interpretation und die Vorliebe für «aktuelle» Uebersetzungen ist vielleicht noch daraus zu erklären, dass die Theaterdirektoren in der Schweiz der obigen Statistik entsprechend bestrebt waren, gerade durch den grossen Briten das Gemeinschaftserlebnis Theater zu fördern und zu steigern. Dies geschah in den verschiedensten Inszenierungsformen, von verhältnismässig einfachen, die möglichst den Intentionen des Dichters folgen wollten, bis zu kompliziertesten und prunkenden unter Benützung aller Theatermaschinerien und aller erdenklichen Effekte. Allerdings konnte hierbei wiederum Shakespeare für den *Regisseur* oft nur Anlass werden, um sich selber in Szene zu setzen.

Abgesehen von den Uebersetzungen und den Regisseuren ergaben sich andere, vielleicht ebenso wesentliche Probleme aus bestehenden, scheinbar unabänderlichen Gegebenheiten. Vor allem standen die Theatergebäude, in denen Shakespeare aufgeführt werden muss, dem künstlerischen Wollen oft entgegen. Es war auch nicht leicht, die geeigneten Darsteller zu finden, ebenso die entsprechende Musik, da ja keine Aufführung Shakespeares ohne sie zu denken ist.

Im folgenden sollen einige wesentliche Punkte herausgegriffen werden, die sich aus der besonderen Situation der Berufsbühnen in der Schweiz hinsichtlich der Darstellung Shakespeares ergaben und noch ergeben. Dies kann hier nur in der Form von Hinweisen geschehen.

Stellt man zuerst die berechtigte Frage, ob sich bei den vielen möglichen Inszenierungsformen ein eigenständiger, schwei-

zerischer Stil bilden konnte, so wie wir eine typische Art der englischen, italienischen oder auch französischen Shakespeare-Darstellung zu erfassen meinen, so muss dies verneint werden. Dem «Eigenen» standen und stehen die Möglichkeiten, die nun einmal gegebenen Verhältnisse entgegen. Das Berufstheater in der Schweiz lebte und lebt hinsichtlich seiner künstlerischen Mittel in engster Verbindung mit dem deutschen und österreichischen, ja zieht seine Substanz aus ihnen beiden, zumal was die Darstellung und Aufführungsform betrifft. Die Pflege Shakespeares in der Schweiz war und ist ohne die ausländischen Schauspieler und ohne die Strömungen und Absichten, ohne die jeweiligen verschiedenen Interpretationsformen in den anderen deutschen Sprachgebieten nicht zu denken, ja ging und geht im allgemeinen und im besonderen fast immer nur von ihnen aus gleich wie das gesamte andere Berufstheater, und wird auch von der Zeitungskritik fast nur im Vergleichen mit diesen Bühnen beurteilt. Dies alles liegt schon in der Entstehungsgeschichte und im Wesen des Berufstheaters in der Schweiz begründet. Es erwuchs bekanntlich nicht im Lande selber, sondern wurde ganz bewusst vom Ausland eingeführt.

Liberal denkende Persönlichkeiten hatten die an sich löbliche Absicht, die Schweizer Bevölkerung auch an den in Deutschland und in Oesterreich Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts entstandenen Kulturwerten des Theaters, an den Werken grosser deutscher Dichter und grosser Komponisten teilhaben zu lassen, ebenfalls an den Dramen des für Deutschland neu entdeckten Shakespeare. Wohl bestand eine Jahrhunderte alte Volkstheatertradition, wenn sie auch nicht überall kontinuierlich weiter gepflegt worden war. Doch zeigten sich die künstlerischen Anforderungen für Laien einfach zu gross, Werke z. B. Lessings, Goethes, Schillers, Kleists, Grillparzers, Glucks und Mozarts befriedigend darzustellen. Es brauchte und braucht hierfür eine eigentliche Ausbildung als Schauspieler oder Sänger. Dies war in der Schweiz nicht gegeben. So wurde es zur Selbstverständlichkeit, schon bisher in der Schweiz gastierende ausländische Truppen ansässig zu machen und ihnen ein Theatergebäude zur Verfügung zu stellen. Dies konnte nicht ohne grosse Kämpfe geschehen. Dazu waren von der finanziellen Seite her die Verhältnisse in der ersten Zeit ganz unbefriedigend, da kein Fürst wie in Deutschland oder Oesterreich die

Defizite bezahlte, sondern der jeweilige Direktor, der das Theater gegen Entgelt pachten musste, selber für alle Auslagen aufzukommen hatte. Noch Richard Wagner glaubte in seiner Schrift «Ein Theater in Zürich» vom Jahre 1851, durch entsprechende Schulung begabter Laiendarsteller nicht nur im Schauspiel, sondern auch in der Oper die von ihm richtig gesehene und erkannte Freude des Schweizers am Spiel in entsprechende Bahnen leiten zu können. Die Gegensätze wurden aber immer grösser, zumal auch der ausländische höfische Theaterbau übernommen worden war. Immerhin konnte mit den Festspielen seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine neue Tradition des bodenständigen Schweizer Volkstheaters, wie es vor allem im 16. Jahrhundert blühte, wieder aufgenommen und ein engerer Kontakt zwischen Bühnenhandlung und Zuschauern auch in der Anlage der Aufführungsstätten erreicht werden. Damit wurde bewusst oder unbewusst angeknüpft an die Forderungen Rousseaus. In seiner berühmten «Lettre à d'Alembert» vom Jahre 1758 wandte er sich von Genf aus gegen das damalige höfische Barocktheater und seine Bauten, die er «Höhlen» nannte, und verlangte für die Schweiz ein aus dem Volk herausgewachsenes und vom Volk getragenes Theater. Von Genf aus kamen dann auch für das moderne Theater gerade in der deutschsprachigen Schweiz neue Anregungen. Denn Ansätze zu einem eigenen «Shakespeare-Stil», ja zu einem neuen Theaterstil überhaupt, fanden sich in den Inszenierungen des jungen Oskar Wälterlin während der zwanziger Jahre am Basler Stadttheater, und zwar in Verbindung mit den revolutionären Ideen des Genfers Adolphe Appia. Die viel gelobten und sicher sehr verdienstvollen Inszenierungen Alfred Reuckers im Stadt- und im Pfauentheater während des Ersten Weltkrieges in Zürich lagen ganz auf der Linie der deutschen Reformen in der szenischen Verwirklichung Shakespeares schon seit Tieck und Immermann in Dresden, Berlin und Düsseldorf und standen vor allem in engster Verbindung mit den Münchner Bestrebungen des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Reucker und nach ihm Wälterlin suchten nach einer Lösung, Bühne und Zuschauerraum nicht mehr voneinander zu trennen, sie vielmehr einander wieder näher zu bringen, sie gleichsam in einer Einheit zusammenzufassen und so den engen Kontakt zwischen Zuschauern und Darstellung wieder herzustellen, wie

man ihn bei den klassischen Griechen und im elisabethanischen Theater Shakespeares verwirklicht sah.

Da mit dem Anfang der stehenden Berufsbühnen in der Schweiz, im wesentlichen seit den dreissiger Jahren des letzten Jahrhunderts, leider auch der damals übliche höfisch-barocke Theaterbau vom Ausland übernommen wurde — nicht ohne die Opposition klar sehender aber in der Minderheit gebliebener Theaterfreunde — zeigten sich später, als man die Stücke Shakespeares sinn- und sachgemässer darstellen wollte, gerade in unseren Stadttheatern besondere Schwierigkeiten. Der Wille, diese zu überwinden, führte dann allerdings bei Reucker und bei Wälterlin je in ihrer Art zu beachtlichen Lösungsversuchen. Auf die Inszenierungen dieser beiden Theaterdirektoren, Reuckers in Zürich und Wälterlins in Basel und später dann auch in Zürich, dort in Verbindung mit den von ihm engagierten tüchtigen ausländischen Regisseuren, Darstellern und Bühnenbildnern sei deshalb nun hauptsächlich hingewiesen — mit dem Blick auf die anderen Berufsbühnen in der Schweiz.

Shakespeare kann ja auf unzählige Arten mehr oder weniger gut aufgeführt werden, wie die Praxis zeigt. Will man dem Werk, dem Dichter selber dienen, meines Erachtens der allein richtige Ausgangspunkt, so darf man ganz allgemein sagen, dass seine Stücke heute nur dann am wirkungsvollsten realisiert werden, künstlerisch ihre grösste Ausstrahlungskraft erhalten, wenn eine Inszenierung aus dem jeweiligen Gehalt des Stückes selber erwächst und nicht von aussen alles Mögliche und Unmögliche heran- und aufgetragen wird. Hätte es auch die Shakespeare-Forschung nicht schon seit langem bewiesen, so ginge schon beim Lesen aus jedem der Stücke hinsichtlich der Aufführungsweise immer klar hervor — dass, abgesehen von umstrittenen Einzelheiten, folgende einfachen Einrichtungen die «szenische Grundlage» der Stücke Shakespeares bildeten und noch bilden: ein in den Zuschauerraum vorspringendes grosses Podium mit Versenkungsmöglichkeiten als Hauptspielfläche, dazu eine balkonartige Oberbühne, diese — wenn nicht immer direkt im Hintergrund so doch wohl auch auf seitlichen Gerüsten, deren untere Partien mit Vorhängen geschlossen oder zur Andeutung von Innenräumen benutzt werden konnten, das heisst mit der Möglichkeit, auf verschiedenen «Ebenen» zu spielen, dazu über dem Podium ein Dach, der «Himmel», mit mehreren Winden

und Zügen, dem heutigen «Schnürboden» entsprechend. Jeder Zuschauer, ob im Parterre, ob in den seitlichen, ringsherumführenden Galerien, hatte zur Zeit Shakespeares beste Bühnensicht bei bestimmt hervorragender Akustik in dem «hölzernen O», wie der Dichter selber im Prolog zu «Heinrich V.» seine Aufführungsstätte nennt. Die Schauspielertruppen waren auf Einnahmen angewiesen und hätten wohl bald keine Zuschauer mehr gehabt, wenn nicht volle Bühnensicht gewährleistet worden wäre. Das «hölzerne O» war ausgesprochen für das Volk geschaffen, eine richtig «demokratische Einrichtung» für alle. Die einstigen kostümlichen und dekorativen Elemente sind hierbei sicher nicht zu unterschätzen. Aber in Prologen, Zwischen-texten und Epilogen — die in den meisten heutigen Aufführungen gewöhnlich gestrichen werden, im Hinblick auf die Brecht-Mode doch höchst modern wirken dürften — überlässt Shakespeare bewusst der Phantasie des Zuschauers Wesentliches, ja regt diese aufs Intensivste an durch symbolische Andeutung der jeweiligen Handlungsorte, durch die sogenannte «gesprochene Kulisse». Wenn eine Szene überhaupt eine Lokalisierung verlangt — dies ist bei Shakespeare längst nicht immer der Fall — wird diese durch den Text selber bestimmt, ebenso die Atmosphäre der Jahres- und Tageszeiten, von Sturm oder von Sonnenschein etc. Unser ganzer heutiger Bühnenzauber liegt im Dichterwort selber und kann vom Darsteller im Zuschauer verlebendigt werden mit einer Anschaulichkeit, bei welcher der Phantasie keine Grenzen gesetzt sind.

Hinsichtlich diesem so künstlerischen, wesentlich ins Innere verlegten Formen und Gestalten kommt es zugleich darauf an, den Handlungsablauf mit den immer wieder wechselnden Spielorten nicht zu hemmen, das dramatische Geschehen in stetigem Flusse zu halten. Die «Shakespeare-Bühne» in vielen möglichen Variationen bietet hierzu die ideale Grundlage, ähnlich wie im klassischen griechischen Theater während des 5. vorchristlichen Jahrhunderts in Athen ohne grosse äussere Hilfsmittel im ebenfalls hölzernen Rund höchste Dichtung mit einfachsten Mitteln immer wieder szenisch neu verlebendigt wurde. Aber es brauchte und braucht besonders begabte Regisseure und Schauspieler, die das Dichterwort zum Leben erwecken können, ohne sich auf irgendwelche Kulissenpracht und rein äussere technische Mittel zu stützen.

Reucker und Wälterlin, jener in der Zeit des Ersten Weltkrieges, dieser im Jahrzehnt darnach, hatten vorerst auf den damaligen kleinbürgerlichen, provinziellen Stadttheaterbühnen in Zürich und in Basel einen Wust von überkommenen und für die verschiedenen Stücke immer wieder gebrauchten Schloss-, Häuser-, Hütten-, Saal-, Zimmer- und Waldkulissen auf die Seite zu räumen, auch einen entsprechend verstaubten Kostümfundus, den die Schauspieler zum Teil noch selber mitschleppten. Dazu kam der Kampf mit den Vorurteilen des Publikums, oft auch der Zeitungskritiker. Den grössten und fast unüberwindbaren Widerstand bildeten aber die im Pseudo-Barock prangenden Zuschauerräume mit ihrer schlechten Sicht in die hinter dem festen Rahmen, im «Guckkasten» versteckte Bühne. Andererseits war mit der Einführung der Drehbühne seit Ende des 19. Jahrhunderts, zumal seit den glanzvollen Shakespeare-Inszenierungen Max Reinhardts, vor allem des «Sommernachtsstraums», die Theaterkulisse als mitspielendes Element neu gefunden worden und drohte das Dichterwort auch von dieser Seite her zu überwuchern.

Als der 31jährige Alfred Reucker, der aus dem Rheinland stammte und bei Angelo Neumann am Deutschen Theater in Prag viel gelernt hatte, im Jahre 1901 die Direktion des Stadttheaters Zürich übernahm, fand er ein verhältnismässig neues Theatergebäude vor. Es war erst im Jahre 1891 eröffnet worden. Nicht ohne grosse Opposition der Zürcher Architektenschaft wurde es nach dem Brand des alten Stadttheaters in aller Eile hingestellt, und zwar von der Wiener Firma Fellner und Hellmer, die damals im kaiserlichen Deutschland und im ebenso kaiserlichen Oesterreich mehrere Theater im konventionellen Hofstil errichtet und nun auch einen solch konfektionierten Theaterbau für Zürich in der Schublade bereit liegen hatte. Er wurde mit einem im Grundriss lyraförmigen Zuschauerraum gebaut, mit Logenrängen, die bis zum Bühnenrahmen herumgeführt sind und auch die fürstlichen Proszeniumslogen nicht entbehren, bei einer Sicht, die von manchen Plätzen aus besser in den Zuschauerraum ist als hinter den Bühnenrahmen. Hoch oben wurde für die weniger bemittelte Bevölkerung immerhin amphitheatralisch ein dritter Rang angelegt, dem aber die Seitenlogen auch nicht fehlen. Das heisst: das Zürcher Stadttheater präsentierte sich dem jungen initiativen Direktor als kaiserlich-

königliches Hofoperntheater mit einem Fassungsraum von 1200 angeblich guten Plätzen. Es galt aber, neben Opern und Operetten ebenfalls Schauspiele aufzuführen. Auch sie wollte Reucker pflegen, moderne und klassische Werke. Ihre Wirkung ging in dem fürstlichen Prunk unter. Da ferner viele der «guten» Plätze unbequem und die Sichtverhältnisse schlecht waren, konnte keine rechte Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum hergestellt werden. Deshalb wurde nach einem intimeren Aufführungsraum gesucht. Man fand ihn im Hotel Pfauen, in einem kleinen primitiven Theater, das bisher als reines Privatunternehmen für Variété-, Operetten- und kleinere Schauspielaufführungen benutzt worden war. Wenn es auch von Anfang an nicht als eine ideale Aufführungsstätte angesehen wurde, so ging das gesprochene Wort darin doch nicht unter. Es bot die Möglichkeit eines engeren Kontaktes zwischen Bühnengeschehen und Zuschauern. Jetzt konnte auch die Pflege Shakespeares erneut einsetzen. In seiner aufschlussreichen, 1951 gedruckten Dissertation «Das Zürcher Stadttheater unter der Direktion Alfred Reuckers 1901—1921» schreibt Guido Frei, dass «die Ära Reucker eindeutig unter dem Zeichen Shakespeares stand. Nicht weniger als 21 Dramen des Engländers erlebten unter Reucker Neuinszenierungen, drei davon sogar Zürcherische Erstaufführungen. Die Dramen Shakespeares waren Reuckers ureigenstes Gebiet». Dieser aktive Theaterdirektor und Regisseur hatte sich in seiner bisherigen praktischen Tätigkeit auch theoretisch mit der Theatergeschichte beschäftigt und zog daraus seine Konsequenzen, im Willen, die künstlerische Form und den menschlichen Gehalt einer Dichtung möglichst werkgerecht zu verwirklichen. Er war es nun auch, der für Zürich und erstmals in der Schweiz in Verbindung mit dem Zürcher Bühnenmaler Albert Isler von der bisherigen Kulissenbühne mit ihrer naturalistischen Dekorations-Konfektion abging. Bisher hatte man die Bühnenbilder gewöhnlich in Wien oder in Berlin bestellt. Die fast gleichen Zimmer-, Wald- und Wiesendekorationen waren auf allen Bühnen zu sehen. Reucker führte für seine Shakespeare-Aufführungen nun aber nicht etwa die «kulissenlose Bühne» ein, wie sie in München von Jozsa Savits in der Nachfolge Karl von Perfalls propagiert wurde als berechtigte Reaktion auf die so erfolgreiche dekorativ und kostümlich naturalistisch-realistische Darstellungsweise der Meininger, da alles

«echt» sein musste; er suchte vielmehr einen Mittelweg. Bei einem unveränderlich bleibenden Rahmen setzte er für den schnellen Wechsel des Handlungsortes verschiedene praktikable dekorative Elemente ein. Schon am 3. März 1908 war er in einer Darstellung von Hebbels «Gyges und sein Ring» vom damaligen Kulissenzauber in der tiefen Guckkastenbühne abgegangen mit der sogenannten «Reliefbühne», einer Inszenierungsform, die das Bühnengeschehen mehr nach vorne gegen das Publikum hin verlegte und die Dekoration nur noch als Andeutung des Orts mit Vorhängen und einigen wenigen Versatzstücken einsetzte, Bestrebungen, die schon auf den genialen klassizistischen Berliner Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) und auf Ludwig Tieck zurückgehen. Im Juni 1908 wandte er die neue vereinfachte Aufführungsform in einer vom Münchner Künstlertheater beeinflussten Inszenierung von Shakespeares «Was Ihr wollt» an. Der namhafte Kritiker Hans Trog schrieb darüber in der «Neuen Zürcher Zeitung»: «Die Pfautheaterbühne hat sich wieder einmal als unvergleichlich kostbarer Besitz unseres Stadttheaters erwiesen. Wie wundervoll bauten sich die szenischen Bilder in ihren eigenen Rahmen ein. Der vordere Teil ganz schmucklos, bildet eine Art Proszenium, zu beiden Seiten je ein mächtiger Pfeiler mit einer Tür. Die beiden Pfeiler (oder Türme) verbunden mit einem Gebälkstück. Von diesem festen Vorbau, der ganz neutral grauschwarz gehalten ist, führen Stufen zu einem erhöhten Podium, an das sich die völlig flächenhafte Dekoration anschliesst, die jeweilen nur das Notwendigste und Wesentlichste der Räumlichkeit andeutet, und dann als abschliessender Prospekt der Himmel und ein Streifen Meeres... Gleich zu Beginn die das Gemach im herzoglichen Palast andeutende Dekoration: auf dem dunkel gehaltenen, erhöhten Bühnenplan der Stuhl für den Herzog; dann die Wand, durchbrochen durch einen grossen Bogen, der durch einen feuerroten Vorhang an blitzender Messingstange halb geschlossen ist, so dass noch ein Stück Meeraussicht genossen werden kann und die kleine Musikantenbande sichtbar wird. Oder die Palastmauer mit dem gelblichen Ton der Quader; wieder eine mächtige Bogenöffnung mit Blick aufs Meer; an der linken Mauerseite ein tiefliegendes vergittertes Fenster, hinter ihm haust der grausam gefoppte Malvolio. Das Schönste von allem aber die Gartenszenerie: eine die Rückwand einnehmende lebende Hecke, in

drei Bogen gegen Meer und Himmel geöffnet; vor dem mittleren die weisse halbkreisförmige Bank. Hier spielt sich die Szene mit dem durch den angeblichen Liebesbrief Olivias genarrten Malvolio ab. Hinter der Bank lauern die beiden Junker und Fabio auf den Effekt des Schreckens: Von Zeit zu Zeit taucht einer der Köpfe oder alle drei hinter der Lehne empor, wie in einem Kasperletheater — eine Wirkung von unendlicher Komik. In einer späteren Szene sitzt auf dieser Bank Olivia in gelbem Kleid; ein rotes Schleiertuch fließt über ihren Hals und ihre Arme — ein Farbeindruck von jubelhafter Schönheit». Der Erfolg beim Publikum war so ausserordentlich, dass 20 Aufführungen stattfinden konnten. In ähnlich vereinfachender Inszenierung folgten 1909 «Macbeth», 1911 «Richard III.» und «Der Widerspenstigen Zähmung», 1912 «König Lear» und «Viel Lärm um nichts». Den gleichen Weg ging Reucker bei der denkwürdigen Inszenierung des Lustspiels «Wie es Euch gefällt». Anlässlich des erstaunlichen Erfolges berichtete er über seine künstlerischen Absichten in den «Mitteilungen» vom 27. April 1916: «Man nehme — wie ich — die Anregungen oder Erfahrungen des Münchner Künstlertheaters, das, wie bekannt, in manchen wesentlichen Punkten auf der alten Münchner Shakespeare- oder wie man es nennen sollte «Perfall-Savitsbühne» fusst, schaffe durch einen doppelten Rundbogen einen Vorderraum, der durch eine Zuggardine und einen Faltenvorhang von neutralen Farben abwechselnd abzuschliessen ist; suche sich im Fundus geeignete Wald-, Hügel- und Seeprospunkte mit entsprechenden Bogen und Hängebäumen, die bei verschiedenartiger, bisweilen silhouettenhaft angewandter Beleuchtungstechnik auch mehrfach zu verwenden sind, suche dem Bühnenboden hinten — mit weichen Grasteppichen bedeckt — eine etwas bewegte Form zu geben und trachte, alles derart ineinander zu schalten, — das ist die Hauptbedingung für den Erfolg des Ganzen — dass alle Verwandlungen auf verdunkelter Bühne offen, leise und blitzartig schnell vor sich gehen». Hier waren also — der Zeit und den Gegebenheiten entsprechend — die dekorativen Elemente, die Reucker einsetzte, durchaus noch die naturalistischen der alten Illusionsbühne, wie die ausdrückliche Erwähnung der «weichen Grasteppiche» und der Hinweis auf die Verwendbarkeit der alten Fundusstücke zeigt. Aber auch jetzt inszenierte er ein Stück Shakespeares, seiner

Struktur und seinem Wesen gemäss, auf verschiedenen «Ebenen» und konnte es so in Zürich erstmals zur besonderen Wirkung bringen.

Durch Reucker war in der Schweiz ein grosser Schritt vorwärts getan zur künstlerisch freien Formgebung im Dekorativen. Dieser neue Wille strahlte von Zürich nicht nur auf andere Schweizer Bühnen aus, sondern auch zurück nach Deutschland und Oesterreich. Das Zürcher Stadttheater gastierte gegen Ende des Ersten Weltkrieges mit Reuckers Inszenierung von Shakespeares «Wie es Euch gefällt» in mehreren deutschen Städten und auch in Wien. Dieses Stück wurde erst durch die Aufführungsform Reuckers zu einem Bühnenerfolg. Vorher war es kaum auf deutschsprachigen Bühnen aufgeführt worden.

Auch das Stadttheater Bern hatte bereits im Dezember 1908 unter der Direktion des Grossherzoglich Mecklenburgischen Hofrats und Herzoglich Sächsischen Kammersängers Benno Koebke eine «Shakespeare-Bühne» eingerichtet, an deren Stelle 1910 eine neue Reliefbühne trat. Aus dem Berner Theateralmach von 1910 ist ersichtlich, dass diese «Neue Reformbühne» von dem damaligen Regisseur Georg Putscher eingeführt wurde, der die neuen Bestrebungen wie Reucker in München kennen gelernt hatte. Von der künstlerischen Formgebung her steckte sie noch ganz im Naturalistisch-Illusionistischen mit den «echten» Säulen des Bühnenrahmens und den mit realen Landschaften bemalten Hintergrundspiegeln und Versatzstücken.

Das Stadttheater Basel unter der Direktion von Leo Melitz hatte seit 1911 ebenfalls die «Shakespeare-Bühne» benützt (Abb. 13) und in einer Reihe von Aufführungen erprobt («Julius Caesar», «König Richard III.» u. a.). Diese Vereinfachung entwickelte sich in Deutschland dann nach dem Ersten Weltkrieg zur sogenannten «Stilbühne», gleichfalls mit festem Rahmen, wobei aber fast nur mit Vorhängen und neutralen praktikablen Wänden und dem Licht gearbeitet wurde. Im Stadttheater St. Gallen wurde noch bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges eine solche «Stilbühne» für Aufführungen Shakespeares gebraucht.

Im grossen neubarocken Zürcher Stadttheater selber versuchte Reucker auch, die neue Inszenierungsform zu verwirklichen, von der Bühne her engeren Kontakt mit den Zuschauern zu erhalten, und zwar durch das Spiel auf dem überdeckten Orchesterraum, also gleichsam auf einem in den Zuschauerraum vor-

geschobenen Podium. Aber dies half nichts, weil von sehr vielen Plätzen, zumal im oberen Rang, auch keine Möglichkeit gegeben war, das Bühnengeschehen auf dem Orchesterpodium zu sehen. Im Grunde boten oder bieten nur die mittleren Sitze des Parterres und der ersten Ränge bequeme Bühnensicht, der höfisch-barocken Anlage entsprechend, die auf die mittleren Plätze — die einstige fürstliche Mittelloge — ausgerichtet war, während sich die Proszeniumslogen aus Repräsentationsgründen der Fürstlichkeiten wiederum zum Zuschauerraum hinneigten. Dies zeigte sich deutlich, als Reucker 1912 seine Inszenierung des «Hamlet», sogar mit Alexander Moissi in der Titelrolle, im grossen barocken Haus nicht durchsetzen konnte. Obwohl er die «Reliefbühne» verwendete, war der nötige Kontakt mit dem Zuschauerraum nicht zu erreichen und wurde die Aufführung kein Publikumserfolg. Dieser setzte erst bei der Neuinszenierung 1920 im Pfautheater ein. Mehr äusserliches Interesse erregte 1917 der Einbau der Drehbühne anlässlich der Neuinszenierung des «Timon von Athen», der bereits 1899 zur Zürcher Erstaufführung gekommen war. Wesentlicher war Reuckers Versuch, bei der Neuinszenierung des «Othello» Anregungen des englischen Pioniers der modernen Inszenierung, Edward Gordon Craig aufzugreifen, nachdem dessen Bühnenbildentwürfe neben jenen des älteren Genfers Adolphe Appia in der Zürcher Theaterkunstaussstellung 1914 ausgestellt waren. Trog stellte zwar fest, dass das Erreichte dem Erstrebten nicht ganz entsprach, bekannte jedoch, dass im 4. Akt durch die Kombination der kahlen grauen Wände um einen vierseitigen Pfeiler herum und den Lichteinfall durch einen schmalen Spalt im Hintergrund links eine Wirkung von hohem künstlerischem Reiz erzielt worden sei: «Aus dem Grau leuchteten die weissen Stufen der Treppe auf, über die, rechts im Hintergrund, die Personen auf die Szene herunterstiegen, bald deutlich im Licht sichtbar, bald im Schatten geheimnisvoll eintauchend.» In seinem Willen, Shakespeare den neuen Erkenntnissen gemäss aufzuführen, wurde Reucker in besonderem Masse von seinem Regisseur Richard Révy unterstützt, der z. B. 1916 eine denkwürdige Inszenierung von «Troilus und Cressida» herausbrachte, 1919 von «Mass für Mass» und im Mai 1921, kurz nach Reuckers Rücktritt, noch die Königsdramen «Heinrich IV.» und «Heinrich V.» in Szene setzte.

Shakespeare stand damals an der Spitze aller in Zürich dargestellten Dichter. Die 21 verschiedenen Werke, die während der zwanzigjährigen Aera Reucker aufgeführt wurden, konnten in 287 Vorstellungen gegeben werden. Auch so selten gespielte Stücke wie «Troilus und Cressida» oder «Timon von Athen» waren zu Erfolgen geworden. Diese für damals vorbildliche und einmalige Pflege Shakespeares in Zürich ist der Stabilität der Bühnenleitung Reuckers zu verdanken, denn wie heute wechselten im allgemeinen auch damals die Direktoren an den meisten Bühnen in der Schweiz alle paar Jahre. Die Stadttheater waren gewöhnlich nur Durchgangsstationen für deutsche oder österreichische Bühnenleiter. In der Zeit Reuckers hatte sich mit der szenischen Neugestaltung — gleich wie in Deutschland und in Oesterreich — auch im Betrieb der deutsch-schweizerischen Theaterprovinz eine grundlegende Aenderung vollzogen. Diese zeigte sich darin, dass nun nicht mehr — in gewissem Sinn der einzelne Schauspieler massgebend war, der sich in seinen Repertoirerollen auslebte und sie je in seiner Art herunterspielte. Nicht mehr begnügte sich die Regie mit ein paar wenigen Proben, um die einzelnen Auftritte der Darsteller lediglich zu arrangieren und in die gegebenen Kulissen einzuordnen. Jetzt begann hauptsächlich nach dem Vorbild des in Berlin und in Wien tätigen Max Reinhardt auch die Persönlichkeit des Spielleiters wichtig zu werden, der das aufzuführende Stück einer künstlerischen Gesamtkonzeption unterstellte, die einzelnen Rollen zu einem Ensemblespiel verschmolz und Dekoration, Licht und Musik als koordinierte Mittel zur Schaffung einer Art Gesamtkunstwerks einsetzte. Hierbei wurde auch vom einzelnen Schauspieler mehr verlangt als früher. Die Individualität einzuordnen, setzte zugleich grössere Persönlichkeit voraus, grössere künstlerische Ausdruckskraft im Zusammenspiel mit den gleichwertigen anderen Darstellern. Ferner boten die Kulissen nicht mehr einen realistischen Handlungsort, der dem Schauspieler von vornherein alles gab, jetzt war mit der «Shakespeare-Bühne» und ihren verschiedenen Modifikationen das Dekorative, wenn es in der rechten Zurückhaltung Verwendung fand, nur noch Unterstützung, nur noch Hilfe, mit der die echte Begabung der Darsteller erst recht wirken konnte, die unechte aber versagen musste.

Zu diesen grundlegenden Aenderungen innerhalb der deutschen Theaterkunst trug also Reucker in Zürich auf seine Weise mit

bei, inmitten des konventionellen, provinzlerischen Berufstheaterbetriebes in der sonstigen deutschsprachigen Schweiz. Wurden zwar auch dort Versuche mit der «Shakespeare-Bühne» unternommen, so war es doch möglich, 1903 in Bern, in Basel noch 1909, neue Theater im ausgeprägt höfisch-barocken Stil zu bauen. Die da und dort im damals monarchischen Deutschland, selbst an Fürstenhöfen sich allmählich durchsetzenden Reformbestrebungen im Theaterbau in engster Verbindung mit der neuen Darstellungsform, blieben in der Schweiz unberücksichtigt. Das Berufstheater war immer noch Angelegenheit einer verhältnismässig kleinen Schicht, die sich auch die Schauspielkunst nur in der Form der ausländischen Hoftheaterbetriebe vorstellen konnte. Die bereits von Goethe während seiner mehr als zwanzig Jahre dauernden Direktion am Weimarer Hoftheater begonnenen und dann von seinem viel jüngeren Freunde Schinkel aufgenommenen Bestrebungen — ausgehend von den neuen Ideen der französischen Revolution, auch im Theater eine gewisse mögliche Gleichheit der Zuschauer hinsichtlich guter Bühnensicht und Akustik zu gewährleisten, waren ja von Gottfried Semper weitergeführt worden und realisierten sich erstmals in Richard Wagners ranglosem, amphitheatralisch aufsteigendem Zuschauerraum des Festspielhauses in Bayreuth vom Jahre 1876. Dessen Konzeption war von Wagner und Semper noch während ihrer Zürcher Zeit gefasst worden, wenn auch dieser selber am Bau nicht mehr direkt beteiligt war. Für das Schauspiel, speziell für Shakespeare-Aufführungen, fanden diese Reformbestrebungen ihre konsequente Realisation 1908 im «Münchner Künstlertheater», nachdem z. B. vorher schon im Jahre 1887 mit dem Bau des Volkstheaters in Worms durch den Berliner Architekten Otto March und des Münchner Prinzregenten-Theaters im Jahre 1901 durch den Architekten Max Littmann die neuen Prinzipien durchgeführt und sonst von vielen der namhaftesten Architekten des 19. Jahrhunderts Reformpläne diskutiert und veröffentlicht worden waren. Das im Jahre 1907 ebenfalls von Littmann erbaute Hoftheater in Weimar wies zwar noch zwei grosse Ränge auf, diese wurden aber mit amphitheatralisch angeordneten Sitzen nicht mehr bis zum Bühnenrahmen geführt. Ausserdem war dieser in Verbindung mit dem Zuschauerraum nicht mehr als Guckloch in einen Bühnenkasten angelegt, sondern bildete eine Vorbühne, so dass von

jedem Platz gute Sicht und beim Schauspiel der intimere Kontakt zwischen Darstellung und Zuschauern gewährleistet war, speziell bei Shakespeare-Inszenierungen. In der deutschsprachigen demokratischen Schweiz konnten sich diese Bestrebungen erst nach 1950 in bescheidenem Masse durchsetzen.

Als Oskar Wälterlin im Jahre 1919 mit 24 Jahren, vorerst als Darsteller und Regisseur, an das Theater seiner Vaterstadt Basel engagiert wurde, sah er sich wie Reucker bei seinem Direktionsantritt in Zürich in einen damals auch erst zehn Jahre alten Theaterbau ebenfalls in der Art eines barocken Hofoperntheaters versetzt, nur dass der Ornamentik im Zuschauerraum nicht der überwuchernde Spätbarock Wiens zu Gevatter stand wie an der Limmat, sondern der zurückhaltendere Frankreichs. Dagegen übertraf, was schlechte Bühnensicht anbelangt, der Basler Zuschauerraum den 18 Jahre älteren Zürcher Bau beträchtlich. Obwohl nun hier der Architekt ein Basler war (F. Stehlin-von Bavier) und man hätte erwarten dürfen, dass in einem Neubau die auch in Basel bekannten, auf eine demokratische Anordnung zielenden Reformbestrebungen miteinbezogen würden, entstand ein enger zylindrischer Zuschauerraum mit vier übereinander liegenden Rängen und den üblichen barocken Proszeniumslogen. Ein Drittel der 1200 Plätze hatte schlechte oder gar keine Sicht in die Bühne (wie es heute noch ist!). Zwar musste dank grosser Opposition einsichtiger Theaterfreunde die von der Regierung befürwortete Bauvorlage vor die Stimmbürger; sie wurde mit knappem Mehr angenommen. Die Nachteile wurden nach der Eröffnung gleich erkannt, aber nun war es zu spät. Trotz manchen Umbauplänen und versuchten Verbesserungen bedeutet dieser Theaterbau auch heute den Tod aller Schauspielaufführungen von den oberen und seitlichen Plätzen aus, ganz abgesehen von vielen anderen Mängeln.

In diesem unzulänglichen Theaterbau setzte Wälterlin die modernen Inszenierungsideen im Gegensatz zu Reucker ohne Kompromisse mit der Illusionsbühne durch. Adolphe Appia, schon seit 1891, und nach ihm Craig, waren ganz neue Wege gegangen. Die Szenerie und vor allem das Licht erhielten neue Funktionen, wurden als lebendige künstlerische Elemente eingesetzt und blieben nicht mehr statisch, gleichsam «aufgemalt». Dazu kam die expressionistische Malerei der Kriegs- und Nachkriegszeit, welche das Kompakte, Feste auflöste und die Teile ein-

zeln zur Verstärkung des Ausdrucks verwandte. Auf diese Weise wurde das Bühnenbild mit lebendiger Bestandteil einer Inszenierung. Wie Edmund Stadler in seinem Aufsatz «Adolphe Appia und Oskar Wälterlin» (Neue Zürcher Zeitung Nr. 2138 1963) schreibt, hat Wälterlin schon 1920 den Genfer persönlich kennen gelernt und seine bahnbrechenden Ideen zum Leitbild seiner Operninszenierungen genommen; 1922/23 kamen im besonderen Anregungen für Shakespeares «Hamlet» hinzu. Noch bevor Wälterlin im Jahre 1925 Direktor des Basler Stadttheaters geworden war, setzte er es als Regisseur durch, dass Richard Wagners «Ring» in den damals revolutionären, für die gesamte heutige Inszenierungskunst richtunggebend gewordenen Bühnenbildern und nach den neuen Regieforderungen Appias aufgeführt werden sollte. Mit stilisierten, auf ein Minimum reduzierten Dekorationen und mit Hilfe der Scheinwerfer konnte der Darsteller als Träger der Handlung und des Tons in seiner künstlerisch-plastischen Wirksamkeit gesteigert und das Wesen des aufgeführten Werkes besser zur Geltung gebracht werden. Aber das Basler Publikum wollte «seine» naturalistische Kulissenwelt auf der Bühne sehen. Trotz dem äusseren Misserfolg wurden die Premiere von Wagners «Rheingold» am 21. November 1924 und der «Walküre» am 1. Februar 1925 denkwürdige Daten in der Theatergeschichte. Wälterlin liess sich nicht beirren und brachte bereits am 11. Februar 1925 den «Gefesselten Prometheus» des Aischylos in der Uebersetzung von Lieburg wieder in der neuen Inszenierungsform Appias auf die Bühne des Basler Stadttheaters. Wenn er auch später kein Stück Shakespeares in der direkten Zusammenarbeit mit Appia aufführen konnte, so sind die in den folgenden Jahren von ihm inszenierten Werke des Dichters ohne die grossen Reformbestrebungen seines Genfer Freundes nicht zu denken.

Aber auch von anderer Seite erhielt Wälterlin noch Anregungen für seine Shakespeare-Aufführungen, nämlich von Jacques Copeau und dessen Interpretation des britischen Dichters im Pariser «Théâtre du Vieux Colombier». In seinen «Randglossen zur Shakespeare-Inszenierung», erschienen 1957 im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, schreibt Wälterlin hierzu folgendes: «Wegleitend wurde mir die praktische Zusammenarbeit mit Adolphe Appia, der seit den neunziger Jahren ein Rufer in der Wüste war. Sein Genie hat vieles vorausgenom-

men, was später kaum mehr eingeholt werden konnte. Er führte mich auch zu den Entwürfen von Gordon Craig. Beide haben sich mit Shakespeare beschäftigt, Craig in viel weiterem Mass als Appia. Aber seine genialen Entwürfe sind mehr Paraphrasen zu dem Werk des britischen Dichters, die bei einer Realisierung leicht von dem zeichnerischen Charme einbüßen. — Appias bleibende Tat ist die aus der erneuerten Tanzbühne, in der der Mensch das Mass aller Dinge ist, gewonnene Erkenntnis, dass der Darsteller, d. h. der Träger der Handlung und reproduzierende Deuter der Dichtung, im Mittelpunkt steht, und dass ihm alles zu dienen, dass alles zur Hebung seines Tuns zu geschehen hat» . . . «Unterdessen hatte die Theatergeschichte ihre Kenntnisse über die ganz anders als unsere Guckkastenbühne geformte Bühne Shakespeares in Umlauf gebracht.» Wälterlin schreibt dann über die bisherigen Aufführungsformen und fährt fort: «Nachdem ich als junger Regisseur allen Einflüssen offen war, während ich die eigenen Absichten durch die Praxis erprobte, wie durch eigenwillige Versuche bereicherte und klärte, war es eine Inszenierung aus Frankreich, die entscheidend wirkte und vielem zum Durchbruch verhalf, was auf Bestätigung wartete. Einer der Vorkämpfer der Modernisierung oder, besser gesagt, der Belebung des französischen Theaters, Jacques Copeau, kam mit seinem «Vieux Colombier» und zeigte «Was ihr wollt». Er brachte auch, wie es für die Reise und für seine äusserlich ohnehin bescheidenen Mittel notwendig war, einen szenischen Versuch mit, der die notwendige Lösung ohne Anlehnung an historisches Wissen aus den gebotenen Bedürfnissen gefunden hatte. Quer über die Bühne lief eine Brücke, von der auf der einen Seite eine Treppe auf den Bühnenboden herabführte. Unter der Brücke war ein Durchgang, durch welchen man in die Bühnentiefe gelangen konnte. Dieser Durchgang war je nachdem durch einen Vorhang zu schliessen. Auch nach oben hin konnte der Schauplatz auf der Brücke gegen den Horizont abgedeckt werden, so dass ein Innenraum entstand. Ausserdem konnte das Ganze durch eine Gardine verdeckt werden. Auf der Bühne selbst wurde jede mögliche Oeffnung in das Spiel einbezogen, z. B. das Türchen im Bühnenrahmen für die Feuerwehr oder der Souffleurkasten. Nichts täuschte romantische Illusionen vor; alles, was da war, diente vor allem anderen der Bewegung des Spiels. Die obere Ebene des bei der alten Shakespearebühne ab-

geschlossenen Balkons fügte sich dem unteren Spielplan hinzu. Diese Lösung war das Sprungbrett zu allem, was ich später versuchte, in Basel wie in Zürich. Heute wird immer mehr und öfter die Forderung laut nach dem Raumtheater, das in den Saal hineinspielt, statt sich mit dem Podium innerhalb des hergebrachten Guckkastens zu begnügen. Die Architekten nehmen darauf Rücksicht. Auch für mich galt es, die Spielflächen nach vorn zu erweitern. So kam es bald dazu, dass das Orchester mit seiner Auftrittsmöglichkeit aus der vorderen Tiefe in das Spiel einbezogen wurde und den üblichen Rahmen sprengte. So wurde das Aktionskreuz vervollständigt und zur Querachse jeder Aktion, die von links nach rechts verläuft, gab es nicht nur eine halbe Tiefenachse, die im Hintergrund verläuft, sondern eine vollständige, die gleichsam aus dem Saal heraufkommt, oder also in diesem Fall aus dem Orchester».

Wälterlin hatte somit auch ganz bewusst die Absicht, speziell bei der Inszenierung Shakespearescher Stücke, eine Einheit von Bühne und Zuschauerraum, einen engeren Kontakt zwischen Darstellung und Publikum zu finden und die gegebene Guckkastenbühne zu überwinden, den Bühnenrahmen zu sprengen, soweit dies überhaupt möglich war.

Als er 1960 erneut zum Direktor des Basler Stadttheaters gewählt worden war, hoffte er, seine in einer langen Theaterpraxis erprobten Ideen im vorgesehenen Neubau in Basel verwirklichen zu können. Sein Tod bedeutet für Basel auch in dieser Hinsicht einen unersetzlichen Verlust.

Wälterlin sah in Shakespeare zeitlebens einen Grundpfeiler des Theaters. Schon in seinem ersten Basler Direktionsjahr 1925/26 führte er drei Stücke von ihm auf: «Der Widerspenstigen Zähmung», den «Kaufmann von Venedig» und als Freilichtaufführung auf der Batterie den «Sommernachtstraum». Unter seiner Leitung brachte das Schauspielhaus Zürich dann in einer Saison manchmal bis zu vier Werke wie z. B. 1941/42 den «Sturm», «König Johann», «Heinrich IV.» und «Richard III.» Für die gleiche Spielzeit war noch «Richard II.» geplant. Doch hielt er sich bei allen eigenen Inszenierungen nicht an ein Schema, immer aber an die von ihm selber aus dem Wesen der Stücke Shakespeares aufgestellte Forderung: «dass die Bewegung und der Ablauf dem Werk und seiner Interpretation inner-

stes Gesetz, und dass alles, was ihnen entgegensteht, unangebracht ist.»

Wie souverän er seine Absichten verwirklichte und künstlerisch umsetzte, geht aus den folgenden Ausführungen hervor im Anschluss an die von ihm als eine regieliche Tat erlebte *Brücke* von Copeau; sie sollte «nicht zu einem fesselnden Prinzip werden. In «Romeo und Julia» war sie architektonischer Mittelpunkt. In «Troilus und Cressida» haben wir sie in die verschiedenen Stellungen gedreht; einmal stand sie quer, einmal führte sie von hinten nach vorn, einmal stand sie diagonal. In den ersten Inszenierungen von «Was ihr wollt» beherrschte sie noch die Bühne (Abb. 14), während sie in den letzten zu einem schiebbaren, spielerischen, zierlichen Brücklein zusammengesetzt wurde, dessen beide Teile auch als kleine Treppenansätze auf beiden Seiten der Bühne einzeln oder zusammen spielen konnten, immer wieder verschoben von den als Komparserie dienenden Pagen, die mit kleinen kostümlichen Verwandlungen ihrerseits — immer dieselben — in jeder Gesellschaft Gefolge, Tänzer, Musiker und Verwandler der Dekorationen waren. In «Mass für Mass» blieb die Brücke durch leichte Drehungen oder durch Verschiebung beweglich. Im «Othello» war sie wie im letzten «Was ihr wollt» verwendet, natürlich ohne die nur in die Komödie passende spielerische Leichtigkeit. Im «Hamlet» barg sie einst in ihren Wölbungen verschiedene kleine Wagen, die vorgeschoben werden konnten, während in der späteren Zeit solche technischen Raffinements wegblieben, bis die Brücke einem nur wenig erhöhten Podest Platz machte. In «Cymbeline» verwandelte sie sich immerzu, während sie in «Antonius und Cleopatra», in «König Lear», in «König Johann» und in «König Heinrich V.» keine Verwendung fand». Dass Wälterlin aber in der Inszenierung Shakespeares auch andere, mehr aufs Aeusserliche, aufs Nur-Wirksame gerichtete Wege gehen konnte, zeigte seine Freilichtaufführung des «Sommernachtstraums» im Zürcher Rieterpark. Sie war ganz auf Schau angelegt und ging bewusst nicht vom Werk, sondern von den Oertlichkeiten des grossartigen Parkes aus; sie wollte keine Deutung der Dichtung sein, sondern eine rein festliche Veranstaltung. In den Beleuchtungseffekten kam er hierbei einem eher zum Kitschigen neigenden Publikums-geschmack entgegen.

In Zürich fand Wälterlin einen besonderen Helfer in dem seit

1933 am Schauspielhaus wirkenden, aus Hitlerdeutschland emigrierten Bühnenbildner Teo Otto, der unterdessen neben seiner Tätigkeit in der Schweiz an fast allen bedeutenden Bühnen des Auslands zugezogen wird. Wie Teo Otto in seinem Artikel «Shakespeare-Aufführungen und Bühnenbild» (auch im Shakespeare-Jahrbuch 1957 der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) schreibt, kam und kommt es ihm immer darauf an, «Diener des Werkes zu sein». «Was wollte Shakespeare mit dem Werk sagen? Auf welchem kulturellen und politischen Hintergrund spielte es? Wie erfasst man die Figuren am besten?» Für Teo Otto ist Shakespeare der unerschöpfliche Dichter: «sein Wissen um den Menschen, seine Einsichten in die geheimnisvollsten Winkel der menschlichen Seele sind in ihrer einmaligen Grösse fast erschreckend. Glückliche, wer ihm nahe kommt. Bei allem Mut wird es ein ‚Etwa‘ bleiben, bei aller hinreissenden Zuneigung, frei von Pose und dekorativen Mätzchen, tritt dieser Genius jeder Zeit neu und herausfordernd entgegen. Wird jede Zeit und jede Generation um ihre Antwort bemüht sein müssen». Mit variablen Prospekten und Versatzteilen will Teo Otto den Stücken zur wirksamen Realisierung helfen. Allerdings bleibt er im «Rahmen», ist für ihn zusammen mit den meisten seiner Regisseure wenigstens in Zürich die gegebene Guckkastenbühne verpflichtend.

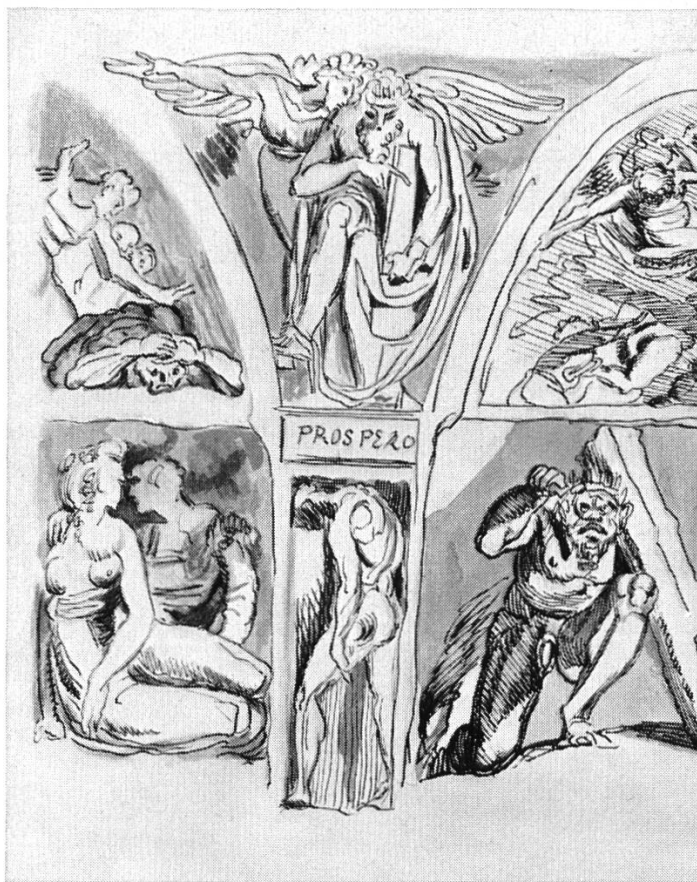
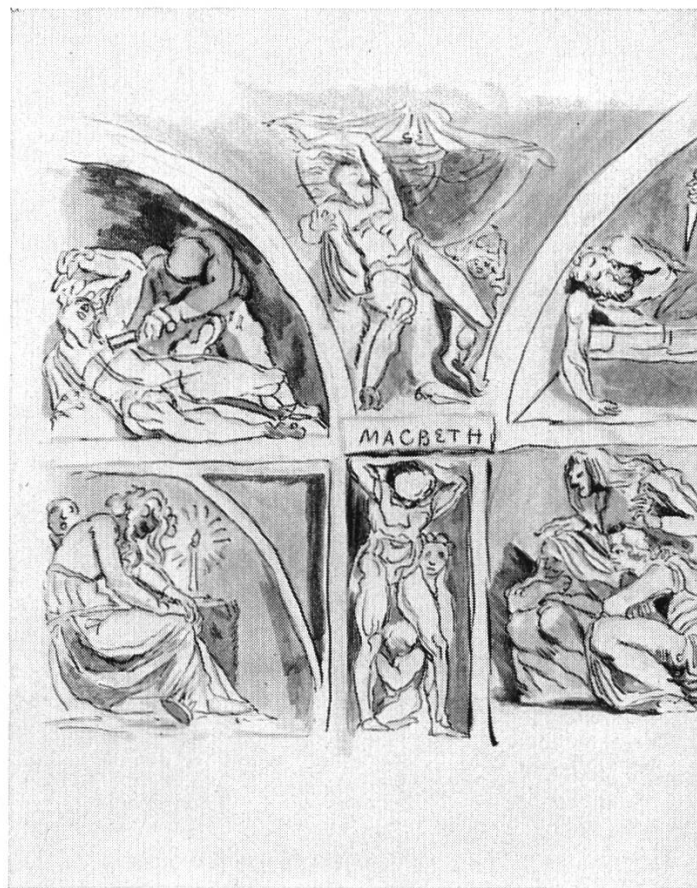
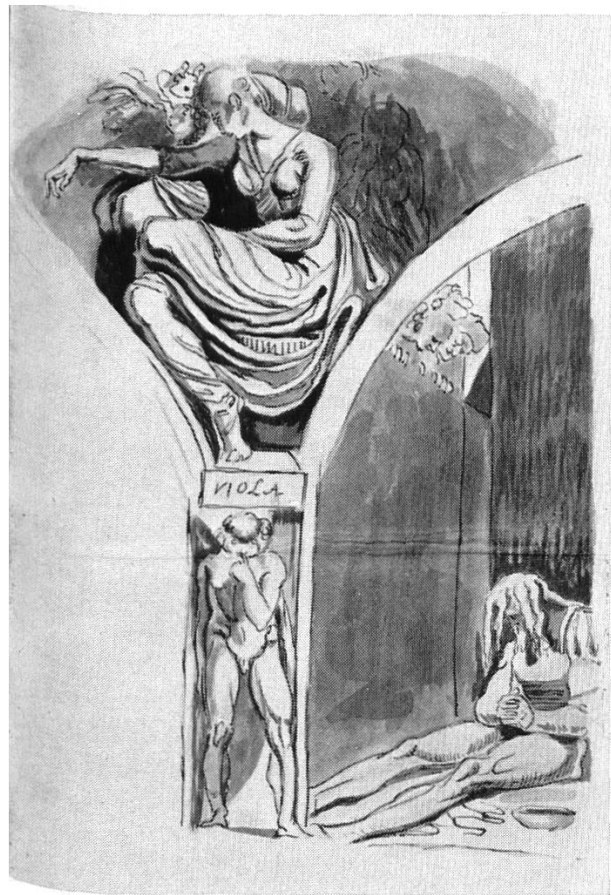
Sein folgender Bericht über die Mitarbeit bei den verschiedenen Shakespeare-Inszenierungen am Schauspielhaus zeigt die Arbeitsweise dieses grossen Künstlers, der mitbestimmend wurde für die besondere Pflege Shakespeares in Zürich und damit in der Schweiz überhaupt. Viele junge Bühnenbildner lernten von ihm; er zog eine ganze Reihe Schweizer heran, die heute nach seinen Intentionen, aber je auf ihre Weise an anderen Schweizer Bühnen und auch im Ausland tätig sind. Teo Otto führt aus: «Jede Inszenierung beginnt wie am ersten Tag, mit einem leeren Blatt. ... Jede Zeit hat ihre eigene Art zu sehen und zu hören. In dieser Hinsicht sind am interessantesten die gestrichenen Stellen in den Textbüchern vergangener Generationen. Sie sind ausserordentlich aufschlussreich für das Lebensgefühl ihrer Zeit, so wie Grundriss und szenische Skizze Aufschluss geben über die Art einer Zeit, Shakespeares Welt zu sehen. Als z. B. in der Saison 1933/34 ‚Richard III.‘ am Schauspielhaus unter der Regie von Gustav Hartung aufgeführt werden sollte, stellte

sich heraus, dass in dem Textbuch der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ganze Szenen als lächerliche Moritaten gestrichen waren. Es schien unglaublich und war für diese Zeit zu grotesk, was in ‚Richard III.‘ geschah. Als nach 1933 diese Striche dann aufgemacht wurden, hatten sie vor dem Hintergrund der totalitären Staaten die grösste Aktualität. Die politische Welt exerzierte dem Theater sozusagen ‚Richard III.‘ vor. Wie musste nun die Szene aussehen, in der dieses Stück spielte. Sollte Raum und Farbe das Beklemmende und Entsetzliche der dramatischen Vorgänge begleiten, oder sollte der Raum dem Geschehen entgegengesetzt sein, d. h. repräsentativ, glanzvoll, strahlend in der Farbe. Wir entschlossen uns damals zu einem Einheitsraum, in dem lediglich auf einer Schräge die Situation durch Möbel angegeben wurde. Der Raum war begrenzt durch rotschwarze Wände, die Möbel waren kostbar und farbig; alles war auf das Notwendigste beschränkt. Seitdem ist diese Art der Lösung auf vielen Bühnen benutzt worden.

Eine ganz andere Lösung wurde in ‚König Johann‘ — Inszenierung Oskar Wälterlin — erzielt. Graue, etwas undefinierbare Wände wurden belebt durch knappe, einfache Projektionen. Das Dekorative bestand vorwiegend aus symbolischen Elementen, z. B. wurde der Krieg durch zwei realistische Steinschleudermaschinen angedeutet. Diese Inszenierungslösung hat ihre volle Berechtigung. Sie fusste ganz auf dem dramatischen Geschehen des Werkes, und ihr Ausgangspunkt war wie bei ‚Richard III.‘ der Realismus. Beide Inszenierungen trugen das Zeichen des Ungewöhnlichen.»

Zusammen mit Teo Otto waren es unter der Direktion Oskar Wälterlins neben verschiedenen Gästen vor allem zwei ständige Regisseure, die beide in ihrer Art Shakespeare interpretierten: Leonard Steckel und Leopold Lindtberg.

In ihrem kritischen Bericht «Shakespeare-Pflege am Schauspielhaus Zürich 1939—1952» im Shakespeare-Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom Jahr 1953 bezeichnet Elisabeth Brock-Sulzer Wälterlin als den eher «vermittelnden, dem Kammerspiel zuneigenden Regisseur, der dem Schauspieler grösstmögliche Freiheit gewährt, nicht der Mann des Entweder-Oder, sondern des Sowohl-als-auch», während sie in Steckel einen «Gegenpol» sieht, der «komödiantisch» die Schauspieler und die Gesamtkonzeption «überformt», sich in seinen Inszenie-

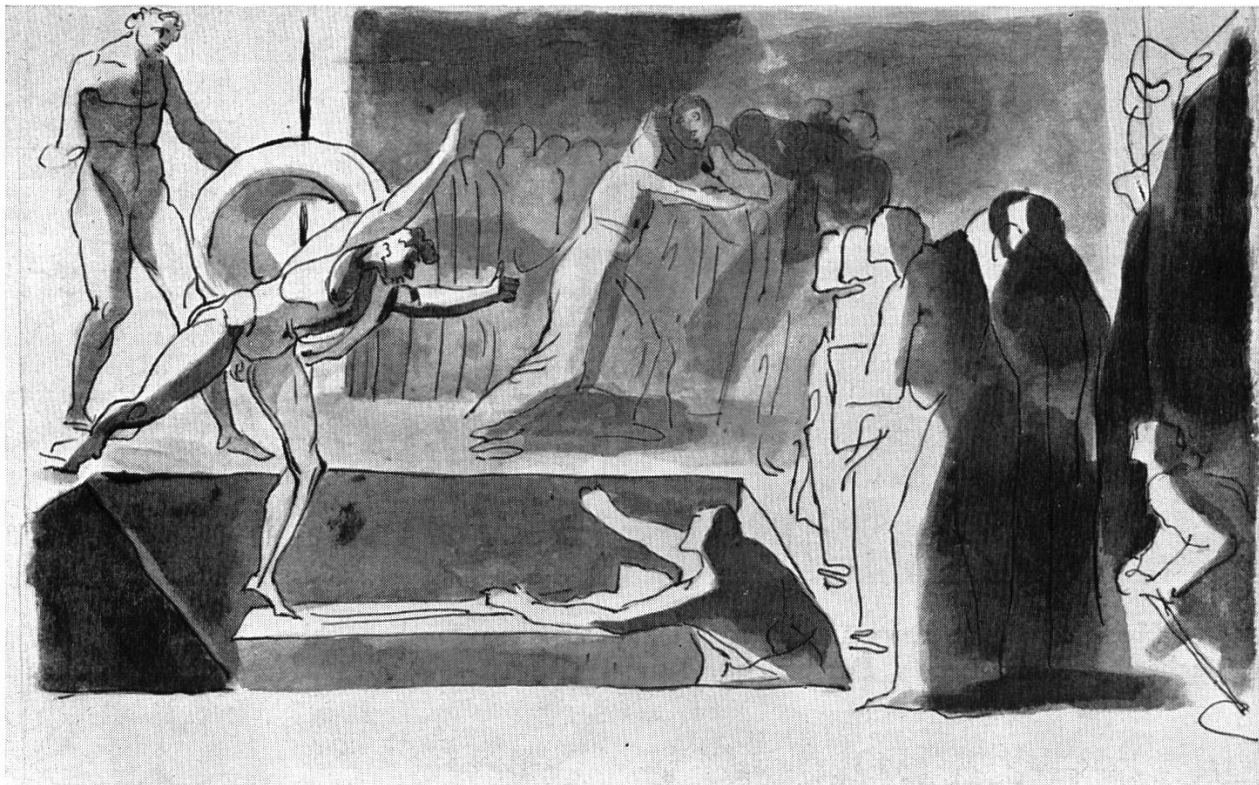


1 Joh. Heinrich Füssli. Entwürfe zum Shakespeareschen Freskenzyklus (Was ihr wollt / Macbeth / König Lear / Der Sturm). Rom 1777. British Museum



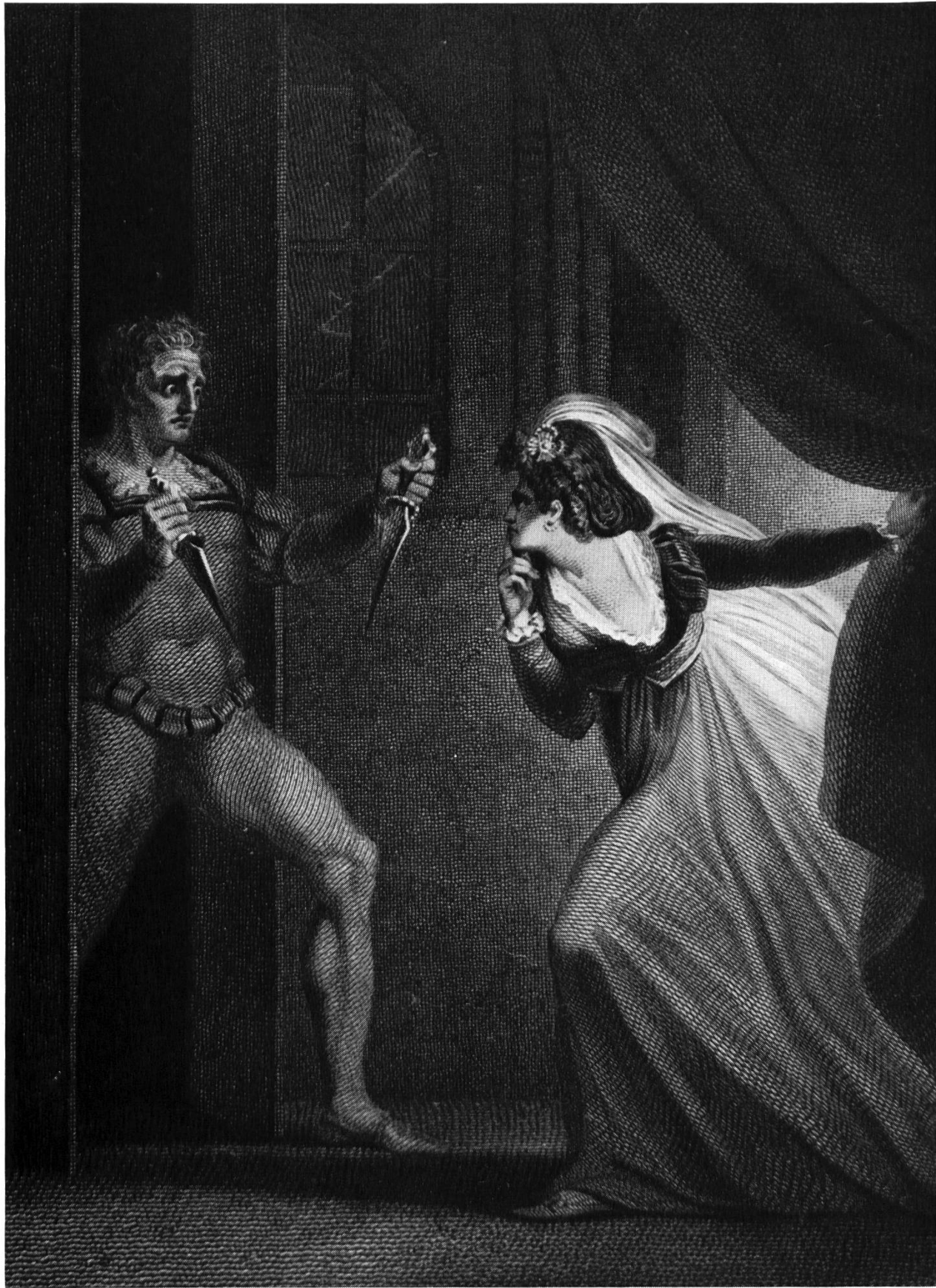
2 Joh. Heinrich Füssli. Edgar auf den von Kent und dem Narren gestützten Lear im Sturm zueilend. Putney Hill 1815. Kunsthaus Zürich

3 Joh. Heinrich Füssli. Grabesszene im «Hamlet». Rom vor 1778. British Museum

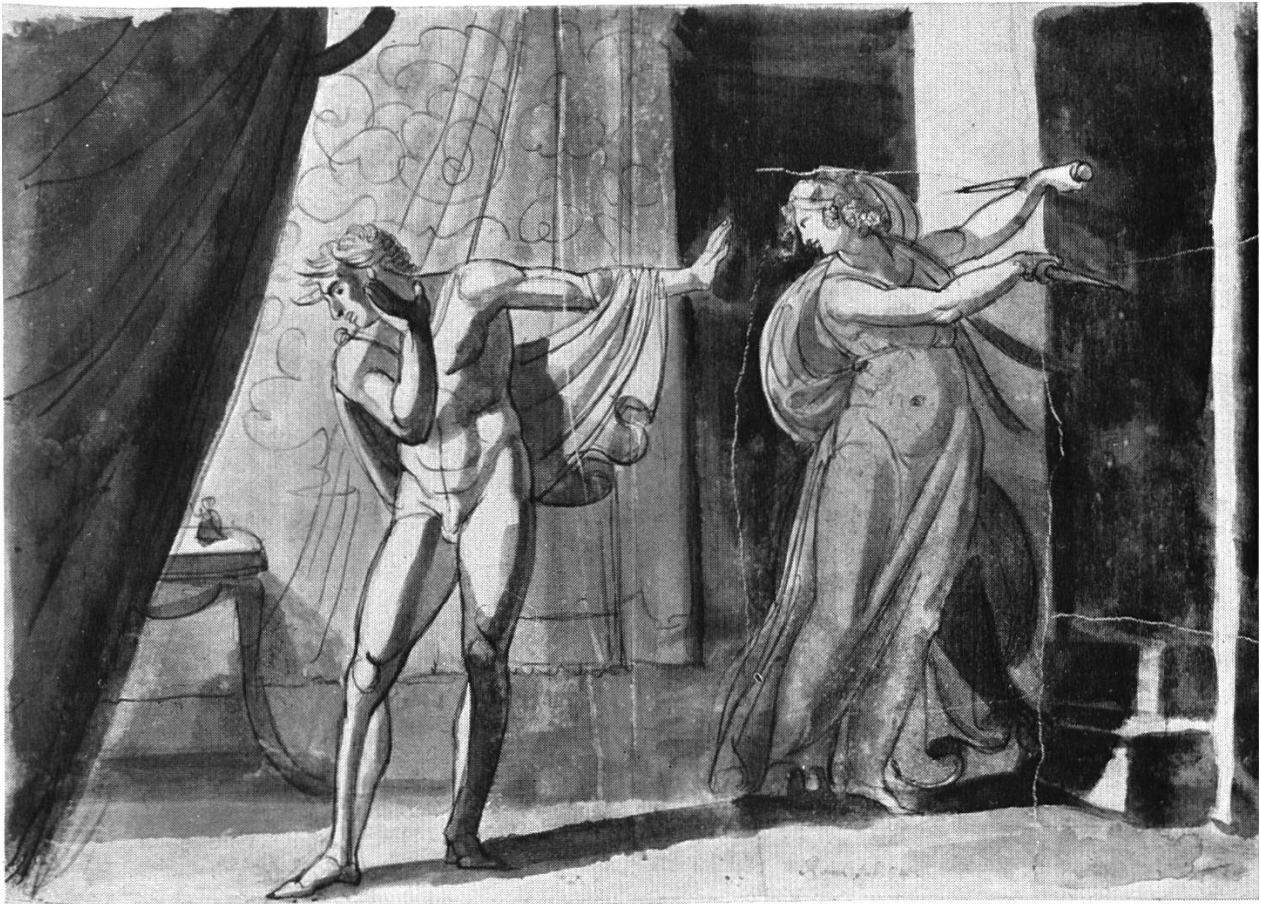




⁴ «Ich hab die Tat getan» (Macbeth II 2). Garrick und Mrs. Pritchard als Macbeth und Lady Macbeth. London 1766. Kunsthhaus Zürich



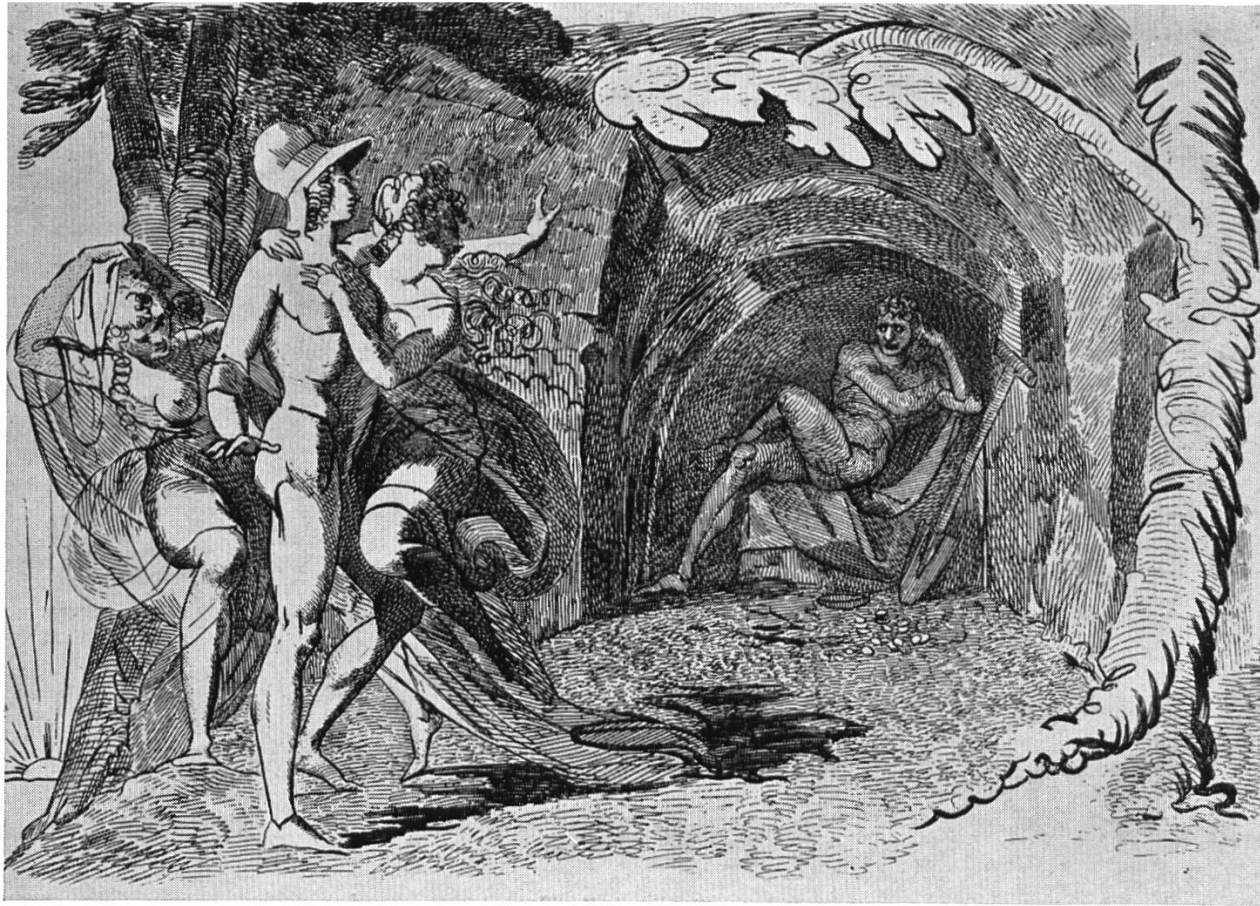
5 Joh. Heinrich Füssli. «Ich hab die Tat getan» (Macbeth II 2). London etwa um 1804.
Gestochen von J. Heath. Stockdales Ausgabe von Shakespeares Dramat. Werken 1807



6 Joh. Heinrich Füssli. «Gib mir die Dolche» (Macbeth II 2). Rom 1774. British Museum

7 Joh. Heinrich Füssli. Macbeth und das bewaffnete Haupt (Macbeth IV 1). Rom vor 1778. British Museum





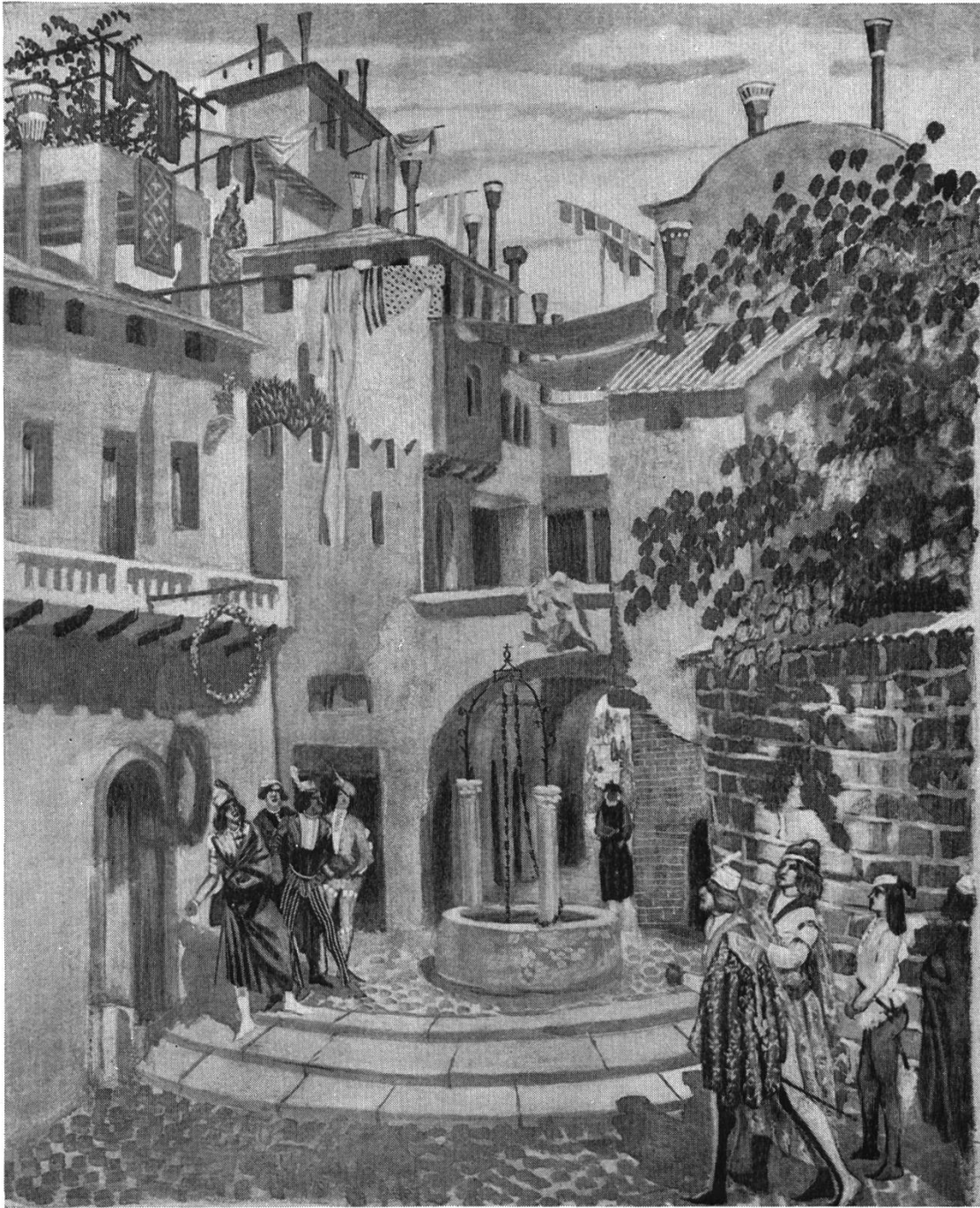
8 Joh. Heinrich Füssli. Timon von Athen IV 3. Unveröffentlichter Stich Blakes vom Jahre 1790.
British Museum

9 Karl Walser. Entwurf zum Sommernachtstraum. Regie: Max Reinhardt. Münchner Künstlertheater 1909.
Schweizerische Theatersammlung





10 Karl Walser. Figurine zu *Wie es euch gefällt*. Regie: Max Reinhardt. Deutsches Theater Berlin 1925. Schweizerische Theatersammlung



11 Karl Walser. Entwurf zu Romeo und Julia. Inszenierung auf der Drehbühne: Max Reinhardt. Deutsches Theater Berlin 1906. Schweizerische Theatersammlung



12 Macbeth. Inszenierung auf der alten Kulissenbühne. Kollegi-Theater Einsiedeln 1948.

13 Shakespearebühnen-Modell Basel 1911.

Schweizerische Theatersammlung





14 Was ihr wollt. Inszenierung: Oskar Wälterlin. Stadttheater Basel 1926.

15 Ein Sommernachtstraum. Höhere Töchterschule Zürich 1925.



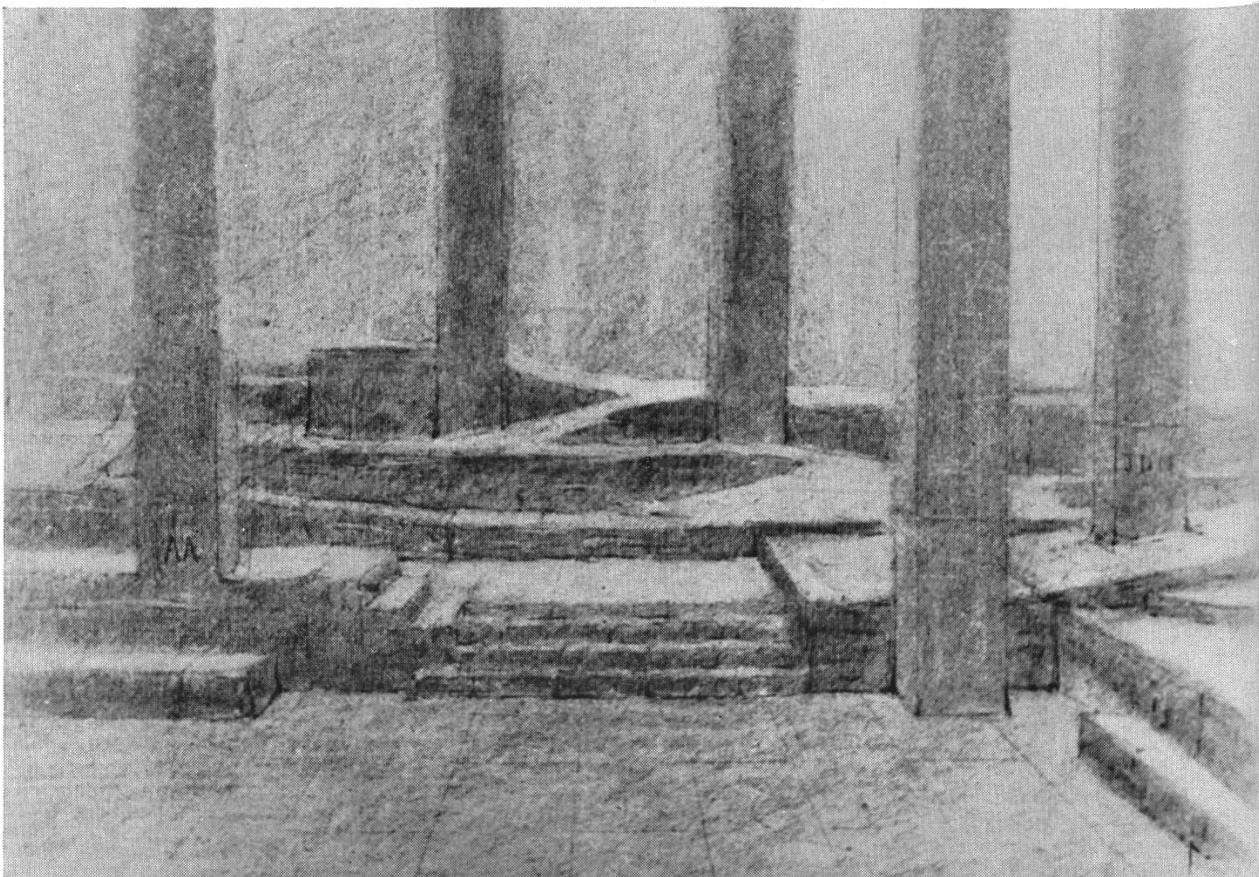


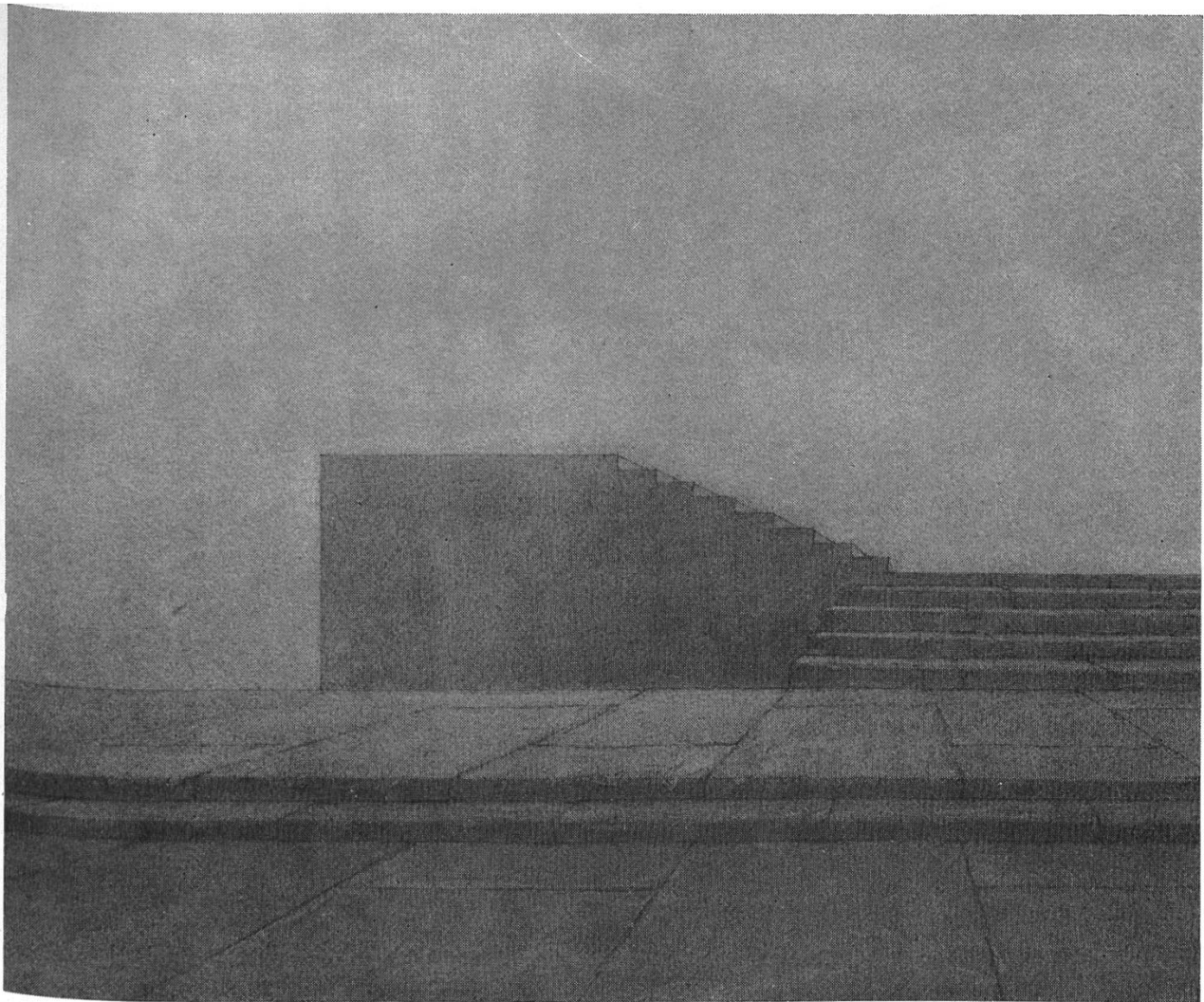
16 Romeo und Julia. Bearbeitung von René Morax. Regie: Jean Mercier. Bühnenbild: Gaston Faravel. Théâtre du Jorat Mézières 1929.



17 Georges Pitoëff. Entwurf zu Macbeth. Regie: Georges Pitoëff. Théâtre Pitoëff Genf 1921.

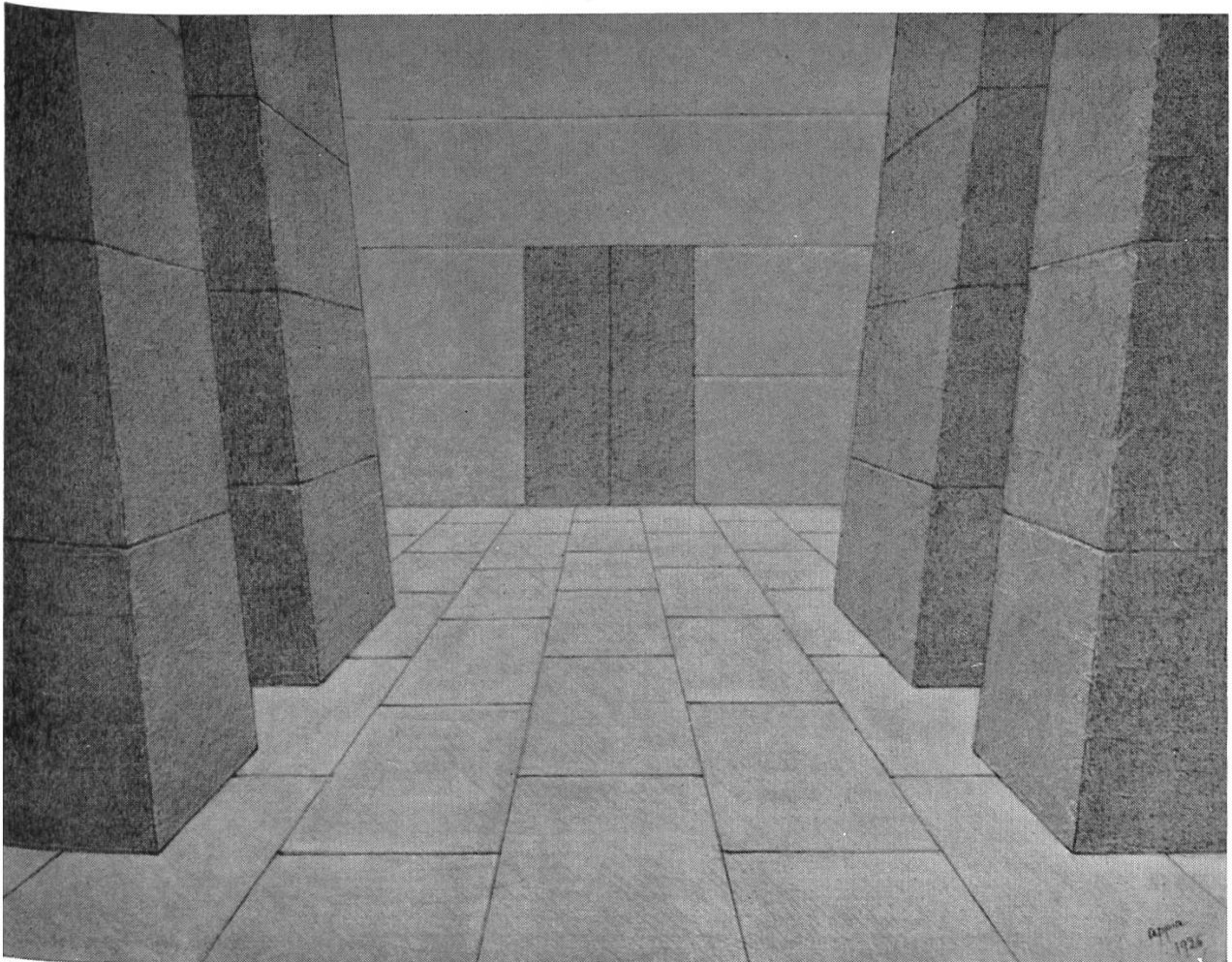
18 Adolphe Appia. Ein Sommernachtstraum 1921.





19 Adolphe Appia. Hamlet V 2 1922.

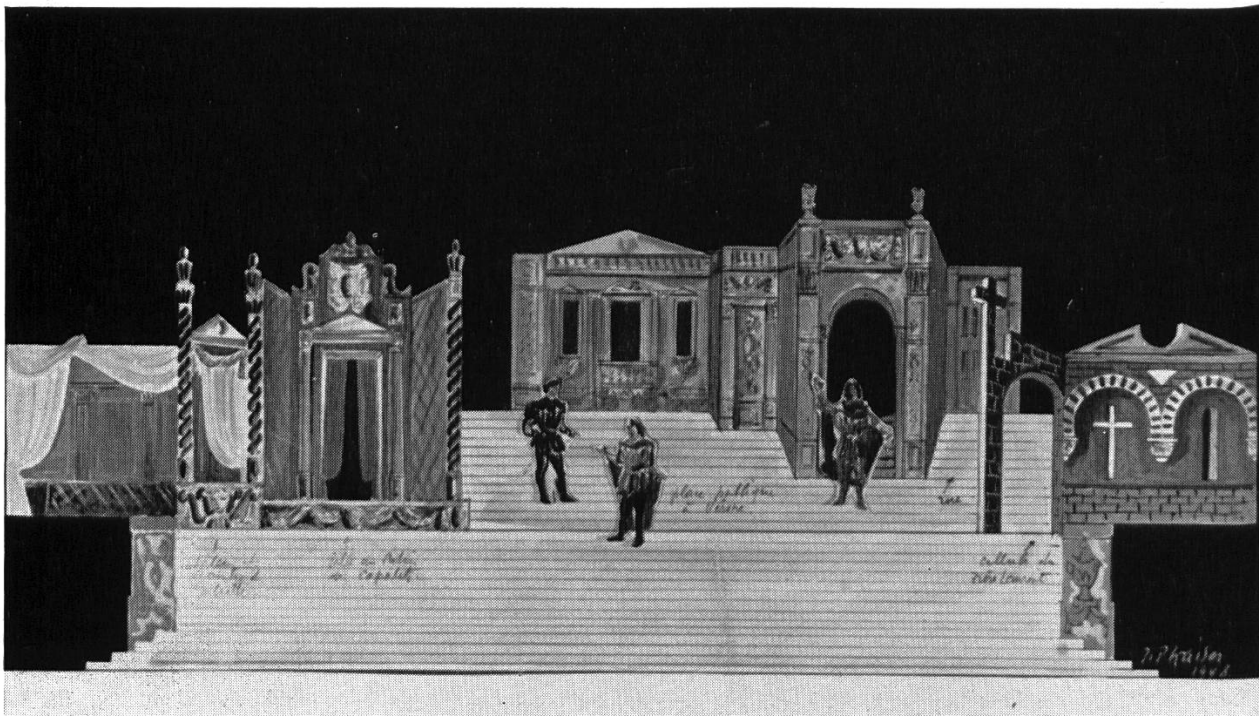
20 Adolphe Appia. König Lear I 1 1926.

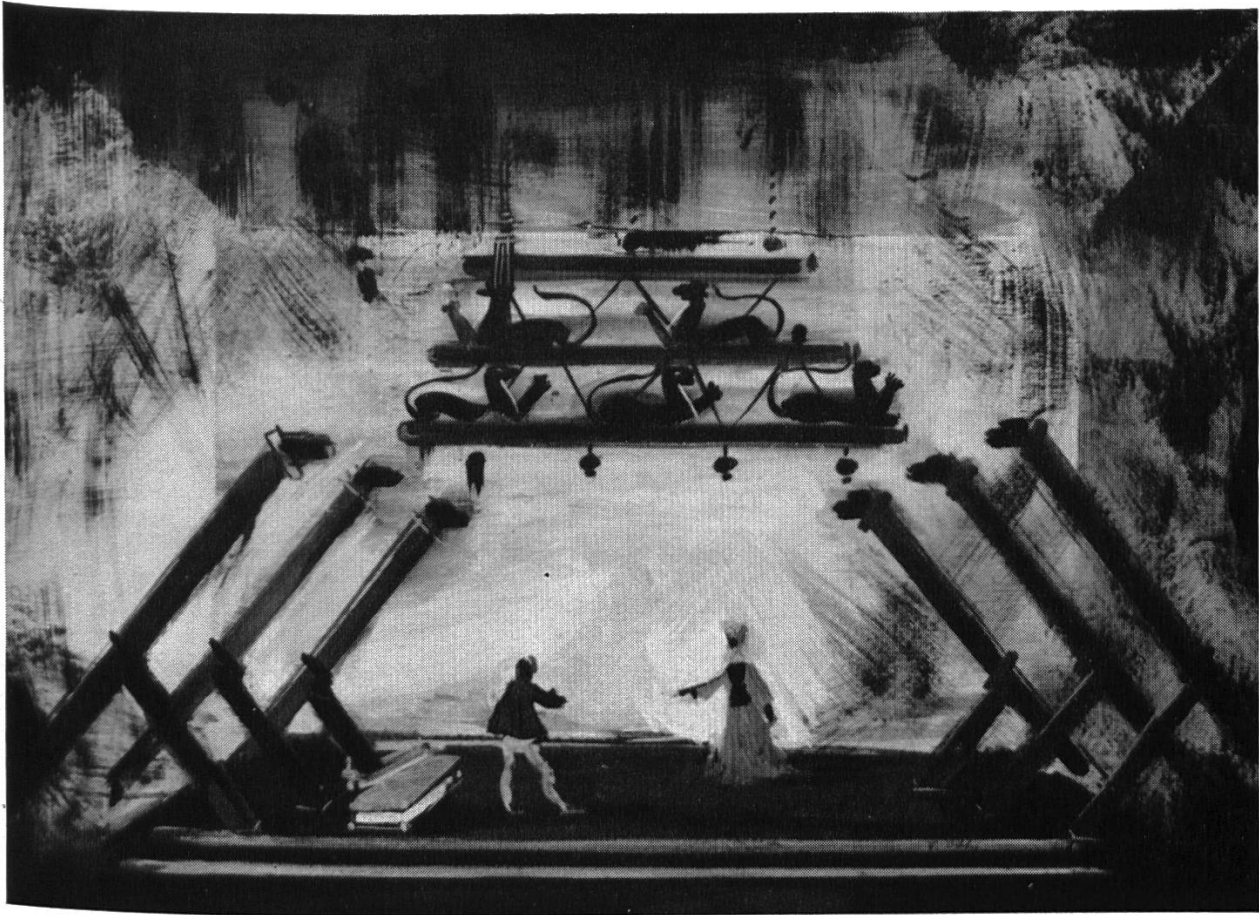




21 Eric Poncy. Entwurf zu Antonius und Cleopatra. Regie: R. Speaight. Grand Théâtre Genf 1947.

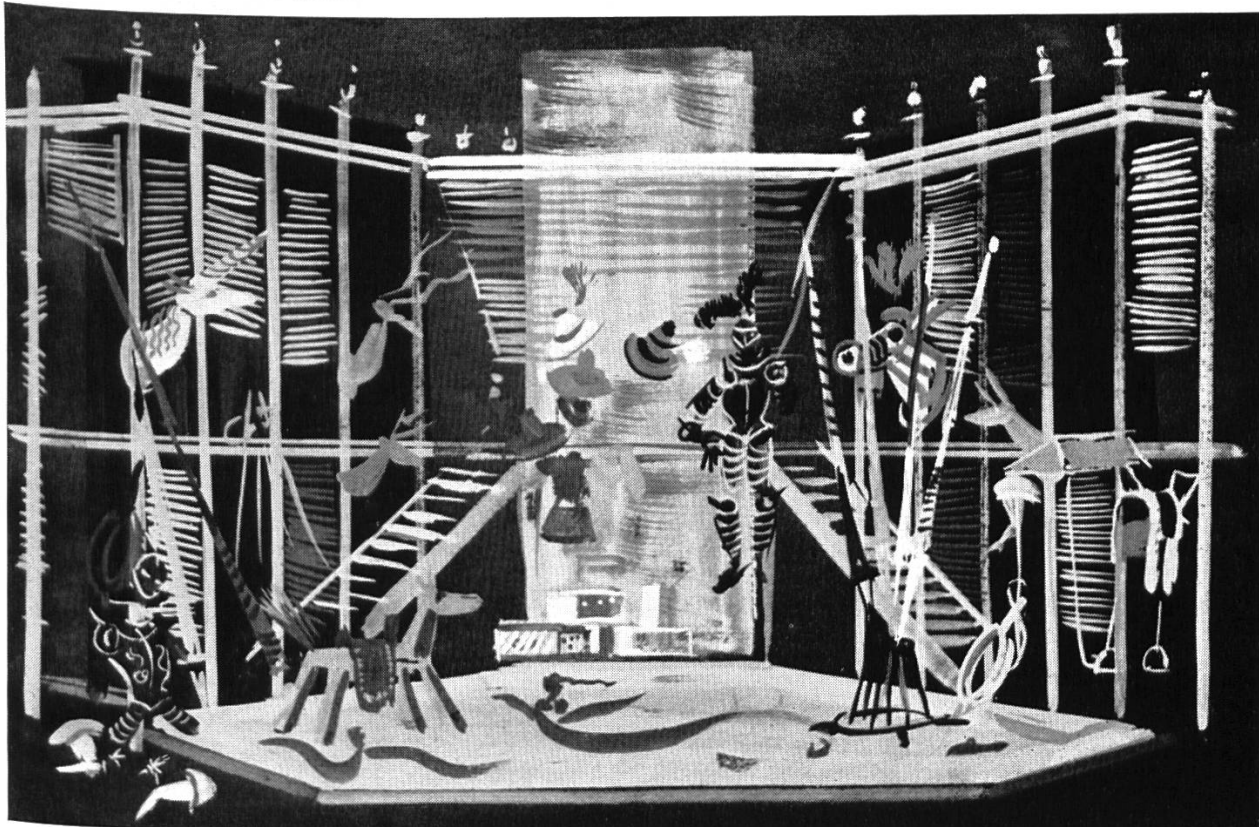
22 Jean Pierre Kaiser. Entwurf zu Romeo und Julia. Regie: Paul Pasquier. Théâtre du Château Lausanne 1948.





23 Teo Otto. Entwurf zu Hamlet. Regie: Kurt Horwitz. Stadttheater Basel 1948.

24 Teo Otto. Entwurf zu Der Widerspenstigen Zähmung. Regie: Werner Kraut. Schauspielhaus Zürich 1952.





25 André Perrottet. Entwurf zu Julius
Caesar. Regie: Albert Wiesner.
Stadttheater Luzern 1951.

rungen individuell «ausspielt». Lindtberg ist für sie der Regisseur, dessen Shakespeare-Inszenierungen «vor allem durch seine Darsteller in der Erinnerung haften. Die Hauptdarsteller treten unter seiner Führung alle stark hervor, allerdings als das, was sie sind, *getragen* von ihrem Regisseur, was schon viel ist, nicht eigentlich *geformt* von ihm.»

Mit dieser Charakterisierung trifft Elisabeth Brock-Sulzer das Wesentliche. Günther Schoop ergänzt diese Ausführungen in seinem Buch «Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg» vom Jahre 1957 noch sehr fein dahin, wenn er von Wälterlin als dem eher «impressionistischen», dem «psychologisch einfühlsamen» Regisseur schreibt, dem es nicht «wirkungsbeflissen» auf den Regieeinfall ankommt, sondern eher auf eine «intime» als auf eine «packende Formgebung». Dies im Gegensatz zu Steckel, der «von einem leidenschaftlichen Drange beseelt, dramatische Umriss zu schaffen, akzentuierte Abläufe zu vermitteln» sich «mimischer Gestaltungsmittel» bedient, da es ihm auf die expressive Wirkung ankommt, und der, um sein Ziel zu erreichen, z. B. in seiner Inszenierung «Heinrichs IV.» 1941 von den 36 Szenen des Rothescen Textes alle bis auf 18 strich und durch weitere eigene Bearbeitung Falstaff zur zentralen Figur machte. Bei Lindtberg sieht Schoop die «vernunftgemässe», die «rationale Spielführung» im Vordergrund, die eine «geistige Realität» schaffen will. So zeichnet sich seine Inszenierung «Heinrichs IV.» vom Jahre 1954 nach Schoop «durch einsichtsvolles Masshalten» aus. Wenn auch er beide Teile des Stückes für die Aufführung an *einem* Abend zusammenzog, dann doch so, «dass der Ernst und die Würde des Königsspiels und die Falstaffszenen als gleichberechtigte Teile eines grossen Ganzen erschienen». Ausserdem griff Lindtberg auf die Romantiker-Uebersetzung zurück. Schoop führt dann treffend aus: «Wenn die künstlerische Eigenart des Deutschen Steckel charakteristisch für Berlin und die des Oesterreichers 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». Elisabeth Brock-Sulzer zieht den Schluss für die Zeit von 1939 bis 1952 dann so: «Mit seiner Shakespeare-Pflege hat Zürich nicht Ruhm, wohl aber hohe Achtung verdient.». Sie hat bestimmt auch damit recht. Und ihre Ansicht gilt bis zur Ge-

genwart. Denn nicht mehr geschah unter der Direktion Wälterlin am Zürcher Schauspielhaus etwas Vorwärtsdrängendes, Zukunftsweisendes in der Inszenierungsform wie noch in Basel. Wälterlin ging im Prinzip nicht über Reucker hinaus, probierte zwar den Rahmen hie und da zu sprengen mit Auftritten aus dem kleinen Orchesterraum, wie er selber beschreibt, aber er trat nicht aus dem Schauspielhaus hinaus, um z. B. in einem Saal Shakespeare aus dem Bühnenrahmen heraus zu lassen. Wenn jemand, dann hätte *er* in der Schweiz dank seiner Autorität «revolutionär» wirken können. Aber das war seinem Wesen in späterer Zeit nicht mehr gemäss. Er wahrte zusammen mit seinen Mitarbeitern die nun einmal gegebenen Beschränkungen im Zürcher Schauspielhaus und liess gleichsam nur durchblicken, dass er bei Gelegenheit anders könnte und auch gerne anders möchte.

Völlig neu gegenüber Reucker wurden jetzt in künstlerisch freier Form aber die *szenischen* Mittel — wenn auch im Guckkasten — eingesetzt und waren an kein Schema der «Shakespeare-Bühne» mehr gebunden, so dass jede Inszenierung schon rein äusserlich einen vollkommen anderen Aspekt bot. Hierzu kam noch der Wille zur je anderen Formung durch die ausgeprägte Individualität der Mitarbeiter. Auf jeden Fall präsentierte sich die Zürcher Shakespeare-Pflege unter Wälterlin als sehr beachtlich.

Kann man — im Anschluss an das bei Schoop erwähnte «Schweizerische» in den Shakespeare-Inszenierungen Wälterlins — nun aber so etwas wie einen «schweizerischen Stil» erkennen? Für die frühe Tätigkeit in Basel, als er den Intentionen Appias nahe stand, darf gesagt werden: in der Abkehr von der Illusionsbühne, in der Absicht, den Darsteller, den Menschen und seine Aussage in den Mittelpunkt einer Inszenierung zu stellen, ihn aus dem Uebergewicht der Kulissen, aus der Diktatur der konventionellen Gegebenheiten zu befreien, damit zugleich eine Gemeinschaft Gleichgesinnter, dem Werk Dienender, vom Zuschauer her gesehen auch: Gleichberechtigter zu schaffen, ohne Prunk, ohne äusserliche Repräsentation, sondern in bewusster Einfachheit, in diesem künstlerischen Willen kann etwas «Schweizerisches» gesehen werden.

Innerhalb der Konventionen des Berufstheaters, so wie es sich in der Schweiz entwickelt hatte, *spielte* Wälterlin also sou-

verän, im besten und weitesten Sinne, und liess sich gleichsam die Möglichkeit offen, vielleicht doch noch einmal «auszubrechen». Darin blieb er jugendlich.

Bei den vielen Festspielen, die er inszenierte und denen er immer eine besonders frische Form der Darstellung zu geben wusste, mit seiner Ausschau auf freiere Möglichkeiten der Regie, womit vielleicht auch seine späte Lösung vom Schauspielhaus und sein Blick auf ungebundenere künstlerische Bahn wieder in Basel zusammenhing, hatte er schon vorher — wenn auch nicht direkt — doch sicher aus inneren wechselwirkenden Zusammenhängen, die neue Baukonzeption vorgezeichnet, die der zwanzig Jahre jüngere André Perrottet von Laban konsequent weiter und über ihn hinausgehend mit seinem «Rundtheater» verwirklichen wollte, einem in allen Teilen beweglichen Theaterbau, in welchem durch leichte technische Veränderungen sowohl auf einer Arena inmitten der Zuschauer, im Rund, dann auch auf einer «Shakespeare-Bühne» mit in den Zuschauerraum vorspringendem Podium, oder aber auch, z. B. für Opernaufführungen hinter einem Rahmen, im Guckkasten, hätte gespielt werden können. Perrottet hatte gerade bei den vielen Shakespeare-Inszenierungen, die er an den verschiedenen Theatern der Schweiz als Bühnenbildner zu formen hatte, erfahren, wie schwer es ist, den grossen britischen Dichter werkgerecht aufzuführen. Seine Bemühungen um eine neue Theaterbau-Konzeption waren insbesondere auch hierauf gezielt. Im Basler Stadttheater hatte er bei einigen Shakespeare-Inszenierungen zusammen mit dem heutigen Filmregisseur Franz Schnyder versucht, ganz konsequent die Einheit von Bühne und Zuschauerraum herzustellen und den grossen Hauptvorhang, das hauptsächlichste Trennungsmittel, vollständig ausgeschaltet. Bei Shakespeare gab es ihn ja auch nicht. In der Aufführung des «Sturms» wurde 1944 der überdeckte Orchesterraum ganz in die feste Einheitsdekoration miteinbezogen, d. h. das Bühnenbild stiess aus dem Guckkastenrahmen in den Zuschauerraum vor. Aber da zeigte es sich — wie schon ein Vierteljahrhundert vorher bei den Versuchen Reuckers in Zürich — dass der barocke Zuschauerraum dafür völlig ungeeignet war. Wohl konnte mit dem Parterre und den vordersten Rangplätzen ein engerer Kontakt hergestellt werden, aber die übrigen Zuschauer sahen überhaupt nichts.

Zusammen mit dem Basler Albert Wiesner versuchte er, als

dieser kurz vor seinem Tode Direktor des Basler Stadttheaters geworden war, im Jahr 1953 «Julius Caesar» auch vorhanglos auf einer die ganze Bühnenbreite einnehmenden Treppe zu spielen und die Einheit von Bühne und Zuschauerraum wiederum zu verwirklichen. So grossartig die Aufführung regielich konzipiert war, so sehr zeigten sich auch hier die unüberwindbaren Mängel des barocken Basler Zuschauerraums und seiner schlechten Sichtmöglichkeit zumal von den seitlichen Rangplätzen. Deshalb suchte er nach einer neuen theaterbaulichen Konzeption im Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum. Nur rechnete er hierbei nicht mit der Konvention, die in der Schweiz in Belangen des Berufstheaters viel stärker ist als etwa heute in Deutschland. Perrottets geniale Pläne, die baureif vorliegen, hätten an der Landesausstellung in Lausanne verwirklicht werden sollen. Dass es nicht dazu kam, ist eine der grossen verpassten Gelegenheiten auch im Blick auf die Shakespeare-Darstellung in der Schweiz.

Wälterlin und Perrottet sind tot — Perrottets letzte Bühnenbilder wurden noch für eine Inszenierung Wälterlins geschaffen — und es ist müssig, heute zu fragen, ob beide — die oft und gut zusammengearbeitet haben, sich bei einer möglichen Realisierung des Rundtheaters im wesentlichen ganz getroffen hätten. Auf jeden Fall kamen sich beide in *dem* «schweizerischen Sinn» nahe, dass sie — wie dies im Theater Shakespeares als in einem echten Volkstheater weitgehend verwirklicht war, mit den heutigen Mitteln jedem Zuschauer in demokratischem Sinne die Möglichkeit echten Theater-Erlebens schenken wollten bei Ueberwindung der jetzt noch gegebenen Schranken.

Diese bestehen ja auch in den zum Teil so schlechten optischen und akustischen Verhältnissen des gegenwärtigen Zürcher Schauspielhauses. Zwar wurde es im Jahre 1926 umgebaut und präsentiert sich heute natürlich bedeutend besser als zur Zeit Reuckers. Aber es ist alles andere als eine ideale Aufführungsstätte.

Wie weit man in Zürich gegenwärtig bereits von Wälterlin abgekommen zu sein scheint und die Konvention willentlich behauptet, geht daraus hervor, dass in den Wettbewerbsvorschriften für ein neues Schauspielhaus nach Zeitungsberichten ausdrücklich die Ausrichtung auf die Guckkastenbühne verlangt wird.

Im Hinblick auf die heutige Situation ist es wohl überhaupt

illusorisch, von den Berufsbühnen in der Schweiz, so wie sie sich in den letzten Jahrzehnten unter massgeblich ausländischem Einfluss entwickelt haben, eine «schweizerische Tendenz» zu verlangen in «shakespearescher Richtung», wie sie bei Wälterlin und insbesondere bei Perrottet vorhanden war, zumal Schweizer Dramatiker wie Frisch und Dürrenmatt ihrem künstlerischen Willen nach ganz bewusst das Konventionelle, den gangbarsten Weg bevorzugen.

Diese Konvention, mit allen Mitteln am: im *wörtlichen* Sinn Einmal-Hergebrachten festzuhalten, scheint auch deshalb beim Berufstheater in der Schweiz zu einer solchen Verhärtung und Verfilzung geführt zu haben, weil es in langen Kämpfen und Auseinandersetzungen allmählich seinen Standplatz erringen musste, nicht zuletzt hinsichtlich der heutigen beträchtlichen Subventionen.

Es wäre noch auf andere Versuche in der Schweiz hinzuweisen, Shakespeare die konforme Inszenierung zu geben, so z. B. auf den interessanten Versuch der beiden Schweizer Adolf Spalinger und Max Bignens ähnlich wie Perrottet im Basler Stadttheater «Wie es euch gefällt» ohne Vorhang, bei offener Bühne zu spielen (1957/58). Auch der Schreibende suchte zusammen mit Perrottet, in verschiedenen Aufführungen im kleinen Stadttheater St. Gallen einige «Durchbrüche» zu erreichen. Dort stand ebenfalls die — wenn auch in den Ausmassen kleine — barocke Anlage des Zuschauerraums hindernd entgegen. Bei einigen Versuchen wurde konsequent vom «Grossen Vorhang» abgesehen, wie z. B. bei einer Hamlet-Inszenierung oder bei Massingers «Eine neue Weise, alte Schulden zu bezahlen» —, dem reizenden Lustspiel eines jüngeren Zeitgenossen Shakespeares. Doch sei dies nur am Rande vermerkt. Weiter wirkende Bedeutung wurde damit nicht erreicht. Immerhin hat die Schweizer Architektin Lisbeth Sachs, angeregt durch den allzufrüh verstorbenen, in Zürich tätig gewesenen Basler Architekten E. F. Burckhardt-Blum, im 1952 (!) eröffneten, allerdings verhältnismässig kleinen Kurtheater in Baden eine gute Lösung in fortschrittlichem Sinne gefunden und endlich einmal auch realisieren können. Der amphitheatralisch aufsteigende, kreissegmentförmige Zuschauerraum mit dem hinten sich über die ganze Breite hinziehenden Rang bietet von allen Plätzen gute Sicht, ferner besondere Kontaktmöglichkeit mit dem Bühnengeschehen.

Der Orchesterraum kann durch eine mechanische Vorrichtung gedeckt und bei Shakespeare-Aufführungen als in den Zuschauerraum vorspringendes Podium benutzt und der Bühnenrahmen auf beiden Seiten eingezogen werden, so dass Spielfläche und Zuschauer sich im einheitlichen Raum befinden. Doch scheuen sich die meisten Regisseure immer noch davor und bleiben mit ihrer Inszenierung lieber hinter dem Bühnenrahmen. Es ist konventioneller und regiemässig leichter und einfacher. Auch im kleinen neuen Schaffhauser Theater wurde eine ähnliche Lösung versucht.

Die neue Basler «Komödie», die 1962 mit «Hamlet» eröffnet wurde, kann hier nur bedingt genannt werden, weil sie theaterbaulich ein wohl nicht in allen Teilen gelungener Kompromiss zwischen barockem Hoftheaterstil und heutigen Erfordernissen ist. In Genf dagegen wurde bereits 1913 mit dem Bau der «Comédie» die damals schon in Deutschland und auch in England realisierten Reformbestrebungen zum Vorbild genommen, nach dem Zweiten Weltkrieg auch weitgehend im grösseren «Théâtre du Beaulieu» in Lausanne.

In Basel wurden die seinerzeit von dem aus Frankfurt am Main stammenden Direktor Otto Henning begründeten und von Oskar Wälterlin weitergeführten Freilichtspiele des Stadttheaters nun auch von der Komödie Egon Karters wieder aufgenommen. Auf verschiedenen Plätzen der Stadt sind speziell unter Karter eine Reihe Werke Shakespeares gespielt worden. Hierbei zeigte sich auch die besondere Wirkung in der Einheit von Bühne und Zuschauerraum. Allerdings ging kein Regisseur vom konventionellen reinen Gegenüber der Zuschauer und Darsteller ab. Mit dem Shakespearschen O wurde nie ein Versuch unternommen, auch nicht im Sinne Perrottets.

Einige der ausgesprochen profilierten schweizerischen Shakespeare-Darsteller seien wenigstens noch genannt: so vor allem Alfred Lohner, dessen Hamlet auch am Wiener Burgtheater Aufsehen erregte, und Leopold Biberti, dem mit seinem Othello eine einmalige Formung gelang, ebenso wie Heinrich Gretler mit seinem Falstaff.

Als Ergebnis dieses an sich unvollständigen Ueberblicks kann immerhin folgendes festgestellt werden: Die Pflege Shakespeares auf den Berufsbühnen der deutschsprechenden Schweiz ist hinsichtlich der vielen verschiedenen, immer wieder in den Spiel-

plänen erscheinenden Werke erfreulich, auch der Wille zu einer guten, künstlerisch verantwortungsvollen Darstellungsweise, obwohl sie in der gegebenen Konvention verharret. Doch diese hat nicht nur eine negative, sondern durchaus auch eine positive Seite.

