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

Artikel: Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg
Autor: Schoop, Günther
Kapitel: Die europäische Funktion des Spielplans. Die Spielzeit 1941/42
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: 03.07.2025

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

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

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

Die Spielzeit 1941/42

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

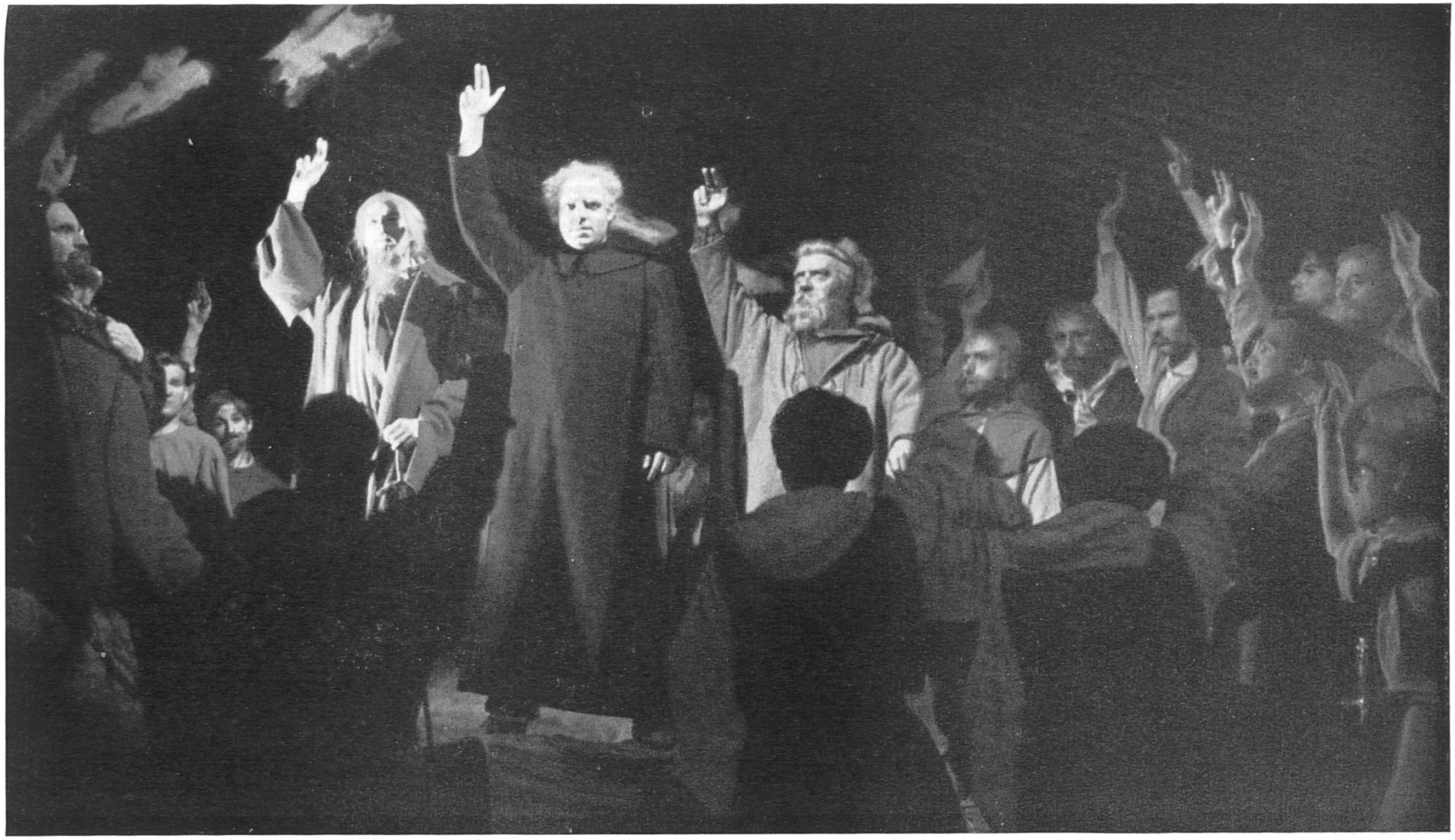
eigentlichen Hausstreites liegenden *König Johann* und begann mit dem unmittelbar ins historische Geschehen einführenden *Richard II.* Weiterhin verzichtete er auf den an innerem Wert zurückstehenden *Heinrich VIII.* und auf den ersten Teil von *Heinrich VI.*, der durch die Schillersche *Jungfrau von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

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

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

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

Selbst in dieser Anlage muss festgestellt werden, dass trotz der



Schiller: «Wilhelm Tell» Inszenierung: Oskar Wälterlin Bühnenbild: Robert Furrer

Bert Brecht: «Mutter Courage» Inszenierung: Leopold Lindtberg Bühnenbild: Teo Otto Sitzend: Therese Giese

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rich IV.-Teile in nur 18 Bilder, so umfasste die Einrichtung des *Richard III.* von Leopold Lindtberg immer noch 21. Trotzdem hatte er sich diesmal umfangreicherer Striche bedient, als dies sonst bei ihm üblich war. [209] Doch rechtfertigten sich diese, weil sich das den Erfordernissen der modernen Illusionsbühne nur äusserst schwer einzufügende Stück als der eigentliche Koloss unter den Königsdramen ausnimmt. Das Übermass der Dichtung wurde von Lindtberg gestrafft, erlitt aber keine dichterische Einbusse, da er bis auf die Bürgerszene des 2. Aktes und dem 1. sowie 5. Auftritt des 4. Aktes den gesamten Ablauf des Werkes brachte. [210] Es erhellt aus dieser Tatsache, dass Lindtberg sich im wesentlichen auf geschickte Textstriche beschränken wollte, die dem dramatischen Ablauf dienten, und eine Aufführungsdauer von zirka 3¼ Stunden gewährleisteten. [211]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Monat November stand im Zeichen eines überragenden künst-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

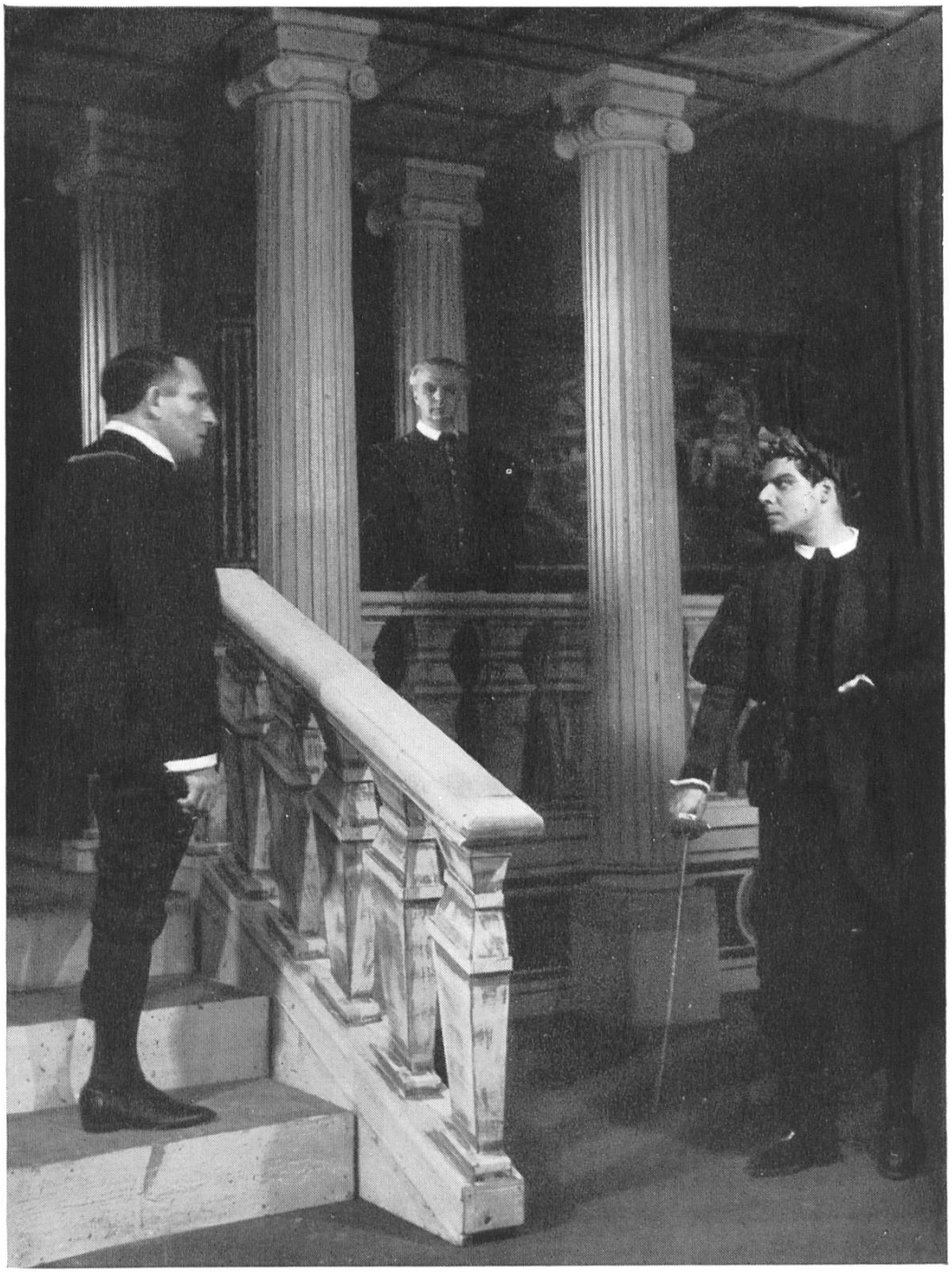
Zwar hatte das Spielplanprogramm von 1939/40 seinen *Liebestrank* versprochen. Aber der Plan blieb unausgeführt.[249] Die Darstellung von *Frühlings Erwachen* war der einzige Beweis der Verbundenheit, den das Schauspielhaus dem in der Schweiz aufgewachsenen Dichter entgegenbrachte. Erinnern wir uns.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

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

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

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

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



Goethe: «Torquato Tasso»

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

Shakespeare: «Die lustigen Weiber von Windsor»

Inszenierung: Leonard Steckel
Maria Becker, Margarethe Fries

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

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

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

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

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

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

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

Die Spielzeit 1942/43

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

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