Die europäische Funktion des Spielplans. Die Spielzeit 1944/45

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **25 (1956)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

3. DEUTSCHLAND		
Brecht	Galileo Galilei	12
Kaiser	Zweimal Amphitryon	6
Gesamtzahl der Aufführungen		18
4. FRANKREICH		
Claudel	Der seidene Schuh	8
Giraudoux	Sodom und Gomorrha	8
Gesamtzahl der Aufführungen		16
5. ENGLAND		
Coward	Weekend	10
6. SPANIEN		
Lorca	Bluthochzeit	7 [385]
Gesamtzahl der Aufführungen		190

Jedes dieser Werke leistete einen gewichtigen Beitrag zum Thema der Zeit, auch auf dem Nebengeleise der Komödie, und diente mit den Mitteln des Theaters dem internationalen Zusammenklang der Stimmen der Völker und ihrem gegenseitigen Verständnis.

Die Spielzeit 1944/45

Als das Schauspielhaus am 1. September 1944 den Vorhang zur letzten Spielzeit im Kriege hochgehen liess, erlebten die schweizerischen Theater in ihrer bisherigen Geschichte einen Akt tiefer Symbolik: In diesem Augenblick waren sie die einzigen freien deutschsprachigen Theater Europas geworden. Am gleichen Tage waren sämtliche Theater Deutschlands und Österreichs im Zuge des totalen Kriegseinsatzes geschlossen worden. Der letzte Teil der deutschen Katastrophe hatte jetzt seinen Anfang genommen. Während man die Bühnenangehörigen dieser Länder in den Fabrikationsprozess der Rüstungsindustrie einschaltete, versammelte sich zur selben Zeit das kleine Ensemble des Schauspielhauses zu gewohnter Arbeit. Fühlbarer als in den vergangenen Jahren des geistigen Ideenkampfes empfand es jetzt die Isoliertheit seines Wirkens als verpflichtende kulturelle Aufgabe. Zu den 15 männlichen und den 10 weiblichen Mitgliedern des darstellenden Personals der vorigen Saison gesellten sich erneut der vielseitige Chargenspieler Friedrich Braun, der nach einjähriger Tätigkeit am Deutschen Theater in Berlin an seinen al-

ten Platz im Ensemble zurückkehrte, der bisher als Regisseur und Schauspieler in Basel engagiert gewesene Robert Trösch, der junge, aus dem Bühnenstudio Zürich hervorgegangene Fred Tanner, sowie die ebenfalls dem Nachwuchs angehörende Bernerin Ditta Oesch. [386]

Infolge der durch die Schliessung der deutschen Theater verursachten Abwanderung vieler bis zuletzt in den Kriegsländern verpflichtet gewesener Schweizerkünstler in die Heimat entstand dem Schauspielhaus noch im Laufe der Spielzeit unverhoffter Zuwachs. Eine unschätzbare Bereicherung wurde der Zürcher Bühne bereits im Oktober zuteil. Die unvergleichliche Käthe Gold, seit Jahren eine der beseeltesten Schauspielerinnen des deutschsprachigen Theaters, wechselte von Berlin in die Limmatstadt über, und betrat zum ersten Male in Hofmannsthals *Cristinas Heimreise* die Schauspielhausbühne. Ihrem Debut folgte in den Junifestspielen dasjenige Bernhard Wickis, eines eigenwilligen jungen Darstellers, der bisher an den Bayerischen Staatstheatern als Held und Liebhaber wirkte. Eine Gruppe weiterer bekannter Bühnenkünstler, die sich vorerst unter dem Patronat von Bundesrat Karl Kobelt in einer Spielgemeinschaft «Auslandschweizer Schauspieler in der Heimat» sammelten, bestand aus dem Mitglied des Burgtheaters Heinz Woester, dessen Leicester, Posa und Sigismund zu den stärksten Leistungen des Wiener Theaters der letzten Jahre zählte, dem Luzerner Raimund Bucher, welcher ebenfalls als Held und Liebhaber aus München kam, und der Baslerin Elisabeth Barth, die bisher am Staatstheater in Danzig engagiert war. Max Terpis, der verdienstvolle Reformator des Berliner Staatsopernballetts der Jahre 1922 bis 1930, gehörte dem Kollektiv ebenfalls an und übernahm als Regisseur die künstlerische Leitung der Truppe.

Trotz des in den vergangenen Jahren stets lebendig gebliebenen Bewusstseins, eine besondere Aufgabe des deutschsprachigen Theaters zu erfüllen, war das Zusammengehörigkeitsgefühl und der künstlerische Gemeinschaftswille nie stärker in den einzelnen Bühnenmitgliedern ausgeprägt als im Moment, da ringsherum die Stimmen verstummten und das Zürcher Schauspielhaus eines der letzten Sprechtheater deutscher Zunge wurde. Die europäische Bedeutung dieses nicht nur für das zürcherische Bühnenschaffen wesentlichen Ereignisses ist in den Kriegs- und Nachkriegsjahren von überallher, selbst aus Amerika, anerkannt worden. In diesen wertvollen Zeugnissen besitzt die moderne schweizerische Theatergeschichtsschreibung ihre interessantesten Dokumente. Es sei an dieser Stelle lediglich an die zahlreichen Briefe erinnert, die von Dichtern wie Thomas Mann, Carl Zuckmayer, Claude Vermorel und Erich Kästner, von eidge-

nössischen und kantonalen Magistraten wie Bundesrat Nobs, Regierungsrat Briner und dem damaligen Zürcher Stadtpräsidenten Dr. Lüchinger an das Schauspielhaus gerichtet wurden. Aber auch die Diplomatie mit dem damaligen Schweizer Gesandten in Paris, Carl J. Burckhardt, dem amerikanischen Generalkonsul Sam Woods, dem Vertreter der Tschechoslowakischen Republik beim Völkerbund, Dr. Kopecky, dem holländischen Presseattaché J. B. Braaksma, um nur einige wenige zu nennen, bezeugten der Zürcher Bühne in persönlichen Äusserungen ihre übernationale Sendung. [387] Leopold Lindtberg hat im August 1945 in einem «notwendigerweise unter dem Eindruck einer zwölfjährigen Emigration stehenden Aufsatz» den allen Äusserungen gemeinsamen Grundgedanken folgendermassen formuliert: «Das Zürcher Schauspielhaus ... wurde mit den Ereignissen der Zeit zur letzten geistigen Provinz, die der deutschen Dichtung noch Asyl bieten konnte, es wurde darüber hinaus zu einem Podium geistiger Auseinandersetzungen, auf dem Dichter aller Sprachen zu Wort kamen, ein Schnittpunkt lebendig gebliebener Bewegungen, deren Boten selbst in den Jahren der völligen Isoliertheit über die verschlossenen Grenzen zu uns fanden.» [388]

Unbeirrt durch die fortschreitende Entwicklung des Krieges, der im Westen den alliierten Angriff bis an die Ardennen und im Osten bis nach Warschau und in die Balkanländer getragen hatte, trat der erste Teil der letzten Kriegsspielzeit nochmals für die europäische Freiheitsdichtung ein. Des dänischen Freiheitskämpfers, des Dichterpfarrers Kaj Munk nationales Vermächtnis, sein absichtsvoll historisierender *Niels Ebbesen,* eröffnete in geschichtlicher Wendestunde am 7. September, mit Gretler in der Titelrolle, als deutschsprachige Erstaufführung die Spielzeit. [389] Wälterlins *Egmont*-Inszenierung vom 26. September, mit Langhoff (Egmont), Heinz (Oranien), Horwitz (Alba) und Raky (Klärchen) in den Hauptrollen, wollte eher die Reihe der Zeitstücke fortführen als jene der Klassiker erweitern. Zum ersten Male seit Beginn der *Egmont*-Tradition im Stadttheater, die auf der betonten Entfaltung der Massenszenen und der vom grossen Orchester wiedergegebenen Bühnenmusik beruhte, verzichtete Wälterlin auf die festlich-feierliche Musik Beethovens. Bereits die letzte, am 5. November 1936 von Lindtberg gestaltete Aufführung hatte den Beweis erbracht [390], dass mit der kleinen Besetzung, die im schmalen Orchesterraum des Schauspielhauses Platz fand, die Aufgabe nur unbefriedigend zu lösen war. So konzentrierte sich die neue Wiedergabe auf die herrliche Wortdichtung, die der Regisseur, bis auf die gestrichene zweite Szene bei der Regentin, in beinahe ungekürzter Fassung ausschwingen liess. [391]

Mit Jean-Paul Sartres Schauspiel *Die Fliegen* sahen die Zürcher am 12. Oktober bereits die dritte deutschsprachige Erstaufführung der Saison.[392] Das Atridendrama *Die Fliegen* enthüllte einen neuen Gesichtspunkt im Schaffen des bisher nur als Epiker und Philosoph hervorgetretenen Dichters. Neben das ästhetische trat das ethische Thema. Wie schon bei Giraudoux handelte es sich auch hier um ein Drama der Götterdämmerung. Auch bei Sartre geht es um Elektra und Orest wie in Giraudoux' grösster Dichtung «Electre», die sieben Jahre früher verfasst wurde. J. P. Samson glaubt die Beeinflussung durch Giraudoux bis in die Wahl des Titels nachweisen zu können. Er deutet darauf hin, dass an einer Stelle des französischen Originals, das leider für eine Nachprüfung dieser Behauptung nicht erreichbar war, von den Erinnyen als von: «on dirait des mouches» die Rede sei.[393] Die Auffassung des Stoffes beruht bei Sartre auf einer gänzlichen Umwertung der ethischen Begriffe. Weder Elektra noch das schuldbeladene Gewissen des Muttermörders stehen im Brennpunkt dieser auf ausweglosser Weltsicht begründeten Handlung, sondern die von allen menschlichen und göttlichen Bindungen befreiende Tat Orests. Die in der modernen französischen Literatur eine grosse Rolle spielenden Entlehnungen antiker Stoffe — man denke nur an Gide, Anouilh, Cocteau und Camus — wurden mit Sartres Stück um eine neue Variante bereichert. Der unentwirrbaren Verflechtung von göttlichem und menschlichem Schicksal in der antiken Dichtung des Aischylos wurde hier nach dem physischen und metaphysischen Determinismus der modernen *Elektra*-Dramen ein Werk gegenübergestellt, in dessen Mittelpunkt das Problem einer sehr weit gefassten Freiheit gerückt war. Durch Sartres Dichtung lernte das Zürcher Publikum den jüngsten Versuch der Neugestaltung des *Elektra*-Mythos kennen, nachdem es ihn in der Spielzeit 1941/42 in der aischyleischen Form und in der Umdichtung Hofmannsthals, sowie ein Jahr später in der Fassung O'Neills unter dem Titel *Trauern muss Elektra* erlebt hatte. Nach der aus triebhaften Zusammenhängen empfundenen Dichtung O'Neills, die Steckel seinerzeit mit äusserster Strenge inszenierte, übernahm es der Regisseur jetzt, den atheistischen Bau des Werkes plastisch herauszuarbeiten. Teo Otto steuerte sehr stark an kubischen Formen orientierte Bühnenbilder bei.[394] In Maria Becker und Ernst Ginsberg standen Steckel zwei Darsteller zur Verfügung, die im Studium des Atridenmythos spezialisiert waren. Die glänzenden Leistungen der Künstler in der *Orestie* sowie in der *Elektra*-Bearbeitung von Hofmannsthal und O'Neill erfuhren eine interessante Ausweitung.[395] «Man hat Ginsberg ... noch kaum je auf solcher Höhe des Gestaltungsvermö-

gens gesehen», schrieb der «Tages-Anzeiger» vom 14. Oktober, und gab das Lob an Maria Becker weiter, als er feststellte, ihre Elektra «reihe sich den grössten Leistungen dieser elementaren Tragödin an».

Der sorgsam gepflegte Kontakt zwischen Bühne und Publikum wurde durch die Aufführung des Stückes aktiviert. Das Werk sollte zur Diskussion anregen und dazu beitragen, Stellung zu den aufgeworfenen Problemen des Lebens zu nehmen. Selten hat eine öffentliche Versammlung das Für und Wider so gleichmässig verteilt, wie der am 19. Oktober vom rührigen Zürcher Theaterverein unter Leitung seines Vizepräsidenten Eugen Müller im Kammermusiksaal des Kongresshauses einberufene Diskussionsabend. [396] Sartres Problem der Freiheit, das die Franzosen während der Besetzung besonders beschäftigen musste, besass vieldeutige und umstrittene Ausblicke. Für ihn selbst bestand es in der Forderung, die Menschen sollten sich nur noch vor dem eigenen Gewissen verantwortlich erklären und die Bindungen zu Gott selbstherrlich lösen. Damit, so folgert er, werde zwar die Gemeinschaft frei, nicht aber das Einzelwesen. Für dieses allerdings sei die Gewissenspein eine Lebensnotwendigkeit. Denn erst jenseits der Verzweiflung beginnt, nach Sartre, das menschliche Leben.

Am 26. November fand das bereits erwähnte Auftreten Käthe Golds in Hofmannsthals selten gespielter Komödie *Cristinas Heimreise* statt. «Die Regie Wälterlins bewies ein feines Sensorium», meinte die «Neue Zürcher Zeitung» vom 28. Oktober. Sie schloss mit der Bemerkung: «In Zürich hat vor allem mit dem *Traum ein Leben* die Renaissance des reinen Dichters Hugo von Hofmannsthal rühmlich begonnen, und mit Wälterlins Inszenierung von *Cristinas Heimreise* ist sie faszinierend nach der Komödienseite zu neuer Berechtigung legitimiert.» Der Aufführung wurde die erstmals mit dem vierten Akt versehene, neue Hofmannsthal-Ausgabe des Bermann-Fischer-Verlages in Stockholm zugrunde gelegt. Käthe Gold eroberte die zurückhaltenden Zürcher im Sturm. «Das unverhofft beglückende Ereignis einer vollendeten Personifizierung der Komödie selbst, war diese bis ins letzte Wort und bis in die letzte Gebärde unberührte, unbefangene, wahrhaft menschlich-natürliche Cristina Käthe Golds.» [397] Ihr wienerischer Partner Karl Paryla kam mit seinem Florindo gegenüber der sich bescheiden und ungezwungen ins Ensemble einfügenden Künstlerin bedeutend schlechter weg. Ein Teil der Presse war darüber aufgebracht, dass er den Stil der Inszenierung gesprengt habe, und warf ihm, der zu Übersteigerungen und Eigenwilligkeiten neigte, «hektische Unausgeglichenheiten», «forcierte Originalität» [398], und sogar «raffiniertestes Virtuosentum» vor. [399]

Das wegen seiner Einseitigkeit umstrittene Zeitstück *Jakobowsky und der Oberst* von Franz Werfel fand wenig Anklang. Es veranlasste auch das «Israelitische Wochenblatt» vom 8. Dezember zu dem Einwand: «Wir sind empfindlich, wenn wir von der Bühne herab unsere Fehler gezeigt bekommen; werden wir aber als Edelmenschen dargestellt... dann finden wir, es sei zu stark aufgetragen, etwas mehr Zurückhaltung wäre dienlicher...» [400]

Dafür hatte Wälterlins *Minna von Barnhelm*-Inszenierung, die am 23. November mit Langhoff als Tellheim, Margarethe Fries als Minna und Grete Heger als Franziska im Spielplan erschien, einen grossen Erfolg. Die gleiche Anzahl von 24 Vorstellungen erreichte nur noch die kabarettistisch übersteigerte Wiedergabe von *Der Widerspenstigen Zähmung*, die dank Steckels Regieeinfällen nach dem 22. Februar mit Maria Becker in der Titelrolle ebenfalls ausverkaufte Häuser brachte. Steckels Regiebuch wies im Gegensatz zu seinen früheren Shakespearebüchern diesmal keine durchgreifende Textbearbeitung und nur eine wesentliche Kürzung auf, nämlich die des gesamten Schelmenvorspiels. [401] Seine Freude am Theaterulk löste einen ganzen Sturzbach vergnüglicher und possenhafter Einfälle aus. Den Freier Petruchio und dessen Diener Grumio liess er auf Steckenpferdchen auf die Bühne galoppieren, wodurch die köstliche Schilderung Biondellos von den anrückenden Reitern parodistische Nachwirkung erhielt. Die Rolle des Petruchio verhalf Robert Freitag zum vielbeklatschten schauspielerischen Durchbruch.

Einen bedeutenden Theatererfolg, der mit 27 Wiederholungen zu den eindrücklichsten der vergangenen Jahre zählte, errang am 9. Dezember die *Nora*-Inszenierung von Wolfgang Heinz mit Käthe Gold. Auch als Rose Bernd (25. Januar) und als Clara in Hebbels *Maria Magdalena* (28. April), ihrer letzten Spielzeitrolle, erntete sie begeisterten Beifall und gewann sich einen rasch zunehmenden Publikumskreis.

Grosse Freude löste am 14. Dezember die Uraufführung eines schweizerischen Dialektstückes aus, das aus der Feder des Zürcher Schriftstellers Paul Wehrli entstammte. *De Zürcher Buebechrieg* [402] beruhte auf einer historischen Begebenheit. Er erzählte eine interessante Zürcher Lokalepisode aus den Jahren vor dem ersten Weltkrieg, als die Eingemeindung der städtischen Vororte scharfe Rivalität zwischen «Neubürgern» und «Altbürgern» erzeugte. Vor allem unter der Jugend führte dies zu organisierten Händeln, wobei sich die «Quartiere» mit Knütteln und Stecken regelrechte Strassenschlachten lieferten. Die Aufführung wollte erstmals den Versuch unternehmen, «eine Vorstellung für die Jugend unter aktiver Mitwirkung der Ju-

gendtheatergemeinde in den jugendlichen Rollen zu veranstalten.» [403] Die Aufführung, die man Robert Trösch als Regisseur anvertraute, gelang über Erwarten gut und fand in 16 Wiederholungen den dankbaren Beifall der Zürcher Schuljugend.

Nach der Silvesterpremière, welche die in den letzten beiden Jahren abgerissene Raimund-Nestroy-Tradition mit einer erstmals von Steckel inszenierten *Zu ebener Erde und erster Stock*-Aufführung fortsetzte [404], ragten zwei Werke aus dem Spielplan hervor: Am 11. Januar Claudels *Der Bürge* und am 29. März die Uraufführung des dramatischen Erstlingswerkes *Nun singen sie wieder* des Zürchers Max Frisch.

Mit Claudels *Der Bürge,* der 1911 als erster Teil einer Trilogie entstand und als sein klassisches Drama gilt [405], erschien in der Übersetzung Albrecht Josephs innerhalb einer Spielzeit das zweite und zugleich problematischste Werk des Dichters. Auch diesmal gingen die Meinungen aus religiösen und weltanschaulichen Gründen auseinander. Das monarchische Gottesgnadentum Claudels, das in diesem Drama zugunsten kirchlicher Interessen die Forderung nach Verzicht auf persönliches Glück erhebt, um die Autorität des Papstes gegenüber den revolutionären Kräften wiedereinzusetzen, musste namentlich die protestantischen Kreise zum Widerspruch reizen. Denn ihrer Anschauung nach steht der persönliche Lebensanspruch über dem der Kirche, deren sinnvollste Aufgabe sie im Walten der Toleranz sehen und nicht, wie Claudel scheinbar zeigen will, in der Machtentfaltung über die menschliche Seele. Im Opfer, das der Pfarrer Badilon von der adligen Synge verlangt, erblickten die Protestanten den Beweis für die Starrheit eines Glaubensbegriffes, der auch dann noch den Papst als Stellvertreter Gottes auf Erden anzuerkennen bereit ist, wenn er als ein irdisches, gebrechliches Gefäss einer unirdischen Substanz erscheint. Die Diskussion um das Stück war sehr weitreichend. Es konnte nicht überraschen, dass die nichtkatholischen Kreise mit teilweise heftiger Ablehnung reagierten. Bedeutsamer war es schon, wenn zahlreiche Stimmen aus den eigenen Reihen kritische Vorbehalte äusserten. Der hervorragendste schweizerische Claudelkenner, Hans Urs von Balthasar, der Übersetzer von *Der seidene Schuh,* hatte bereits am 11., 12. und 13. Januar in den katholischen «Neue Zürcher Nachrichten» die fragwürdigen Spekulationen des Dramas, vor allem die hier versuchte Angleichung eines Menschen an den gekreuzigten Sohn Gottes durch Sünde und menschlichen Verrat» herausgehoben. [406] Es war dem führenden Zürcher Katholikenblatt hoch anzurechnen, dass es noch nach der Zürcher Première am 11. Januar kritischen Einwänden ei-

gener Glaubensangehöriger Raum zu Diskussionen gab. Die gewichtigste Stimme unter ihnen war die des Bischofs von Basel und Lugano, Dr. Franziskus von Streng, der im gleichen Blatt am 29. Januar bekannte: «Ich bedaure nicht, der Einladung gefolgt zu sein und freue mich, wenn die geistig regsamen Kreise der katholischen Bevölkerung Basels und Umgebung den kommenden Aufführungen alles Interesse entgegenbringen ... Die dramatisch unerhört tragische Ausgestaltung ist für denjenigen, der das Stück zuvor nicht gekannt hat, eine ungeahnte Überraschung, die zu ernstem Nachdenken, aber auch ... zu geteilter Auseinandersetzung in Fragen vorab ethischer und religiöser Natur Anlass geben.» [407] Völlige Einmütigkeit herrschte bei Presse und Publikum in bezug auf die grossartige schauspielerische Gestaltung der Aufführung. Maria Becker (Synge), Heinz Woester (Coufontaine) und Leopold Biberti (Turelure) standen erstmals zusammen im Zürcher Ensemble und ergaben einen künstlerischen Dreiklang von selten erlebter Harmonie. Woester, der nach der Schliessung des Burgtheaters am 9. November 1944 als Kandaules im Stadttheater St. Gallen ein sehr erfolgreiches schweizerisches Bühnendebut absolviert hatte und in dieser Rolle auch mit dem Ensemble der «Auslandschweizer Schauspieler» am 16. und 30. Januar 1945 im Zürcher Schauspielhaus gastierte [408], war Gelegenheit geboten, seine aussergewöhnliche Begabung voll einzusetzen. Zweifellos war zu bedauern, dass die beiden in ihrer Begabung zwar grundverschiedenen, in ihrer künstlerischen Ausstrahlung aber gleichermassen bedeutenden Schauspieler erst zwei Jahre später wieder in einem Ensemble vereinigt wurden. Der Zufall wollte es dann, dass sie in einem ebenfalls die französische Revolution zum Hintergrund besitzenden Stück erneut die gegensätzlichen Vertreter von Tradition und Revolution zu verkörpern hatten. [409] Trotz der konfessionellen Meinungsverschiedenheiten bedeutete die neue Claudel-Inszenierung, von der Bernhard Diebold behauptete, sie sei «den grössten geistigen Leistungen des Schauspielhauses zuzuzählen» [410], ein mit grösster Teilnahme aufgenommenes künstlerisches Ereignis.

Eine ähnliche Publikumswirkung verursachte, wenn auch mit ganz anderen Mitteln und im Rahmen eines Zeitstückes, der «Versuch eines Requiems in sieben Bildern» des damals 33jährigen Max Frisch. Sein Erstling *Nun singen sie wieder* war in der Reihe der zahlreichen schweizerischen Zeitdramen das erste, welches in unmittelbarer Beziehung zum gegenwärtigen Kriegsgeschehen stand und sich mit ihm auf neutraler Ebene auseinandersetzte. Es war kein Drama im handwerklichen Sinn. Das letzte Bild, das die Welt der Toten mit der Welt der Lebenden in Beziehung setzt, lässt deutlich den Einfluss

von Wilders *Kleiner Stadt* erkennen. Das tiefernste Spiel, dessen Ende mit einem drückenden Pessimismus belastet ist, versuchte das Weltringen, in das auch das schweizerische Schicksal miteinbezogen war, ohne Hass und Anklage im Sinne einer auf den Gegensatz von Gewalt und Geist gestellten Auseinandersetzung neu zu bestimmen. «Denn wir haben es nicht einmal mit Augen gesehen, und man muss sich fragen, ob uns ein Wort überhaupt ansteht. Der einzige Umstand, der uns vielleicht zur Aussage berechtigen könnte, liegt darin, dass wir, die es nicht am eigenen Leibe erfahren haben, von der Versuchung aller Rache befreit sind.» [411] Mit der Uraufführung vom 29. März, der Kurt Horwitz ein gefühlvoller Gestalter war, trat eine neue eigenwillige Begabung in den Kreis der einheimischen Dramatiker. [412] Bereits in den nächsten Jahren schrieb Frisch eine Anzahl weiterer Dramen, die seinen literarischen Ruf im ganzen Lande festigten und seinen Namen auch auf zahlreichen Bühnen des Auslandes bekanntmachten. [413] Das in der Idee beachtliche Weltuntergangsdrama *Rebell in der Arche* des Berner Dramatikers Arnold H. Schwengeler fiel gegenüber Frischs Stück ab. Die Fehde, die darauf in der Presse entbrannte, schob die Schuld zu gleichen Teilen der Regie Tröschs sowie dem Autor zu. Schwengelers Werk, welches schon 1935 am Stadttheater St. Gallen seine Uraufführung erlebt hatte [414], kam in Zürich in neuer Fassung heraus. Es machte mit einem Werk bekannt, das den Mythos der Sintflut und von Noah in ein sinnfälliges Gleichnis kleidete. Hintergrund der Handlung bildete die sündige Welt, welcher der nahende Prophet den Untergang verkündet. Noah baut darauf mit den Seinen die Arche, um mit steigender Flut noch einen Ankömmling aufzunehmen: Den Gotteslästerer Gog. Schwengeler setzt sich nun mit dem Problem des Bösen auf breiter weltanschaulicher Basis auseinander, gelangt aber mit seiner Schlussfolgerung kaum über das hinaus, was schon am Anfang gegeben ist und offenbart dadurch eine Schwäche in der dramatischen Anlage, welche die Bezwingung des im übrigen gewaltigen Vorwurfs nicht ganz geglückt erscheinen liess. Die Symbolkraft der Handlung jedoch vermittelte trotzdem eine starke Anschauung dessen, was Schwengeler in einer ausführlichen Selbstanalyse seines Werkes im Programmheft niederlegte: «Gog und Noah, die Sintflut und die Arche sind Gleichnisse. Sie stehen für Kräfte und Vorgänge, die uns nicht weniger vertraut sind, als den Urvätern vor Jahrtausenden. In diesem Sinne ist *Rebell in der Arche* ein zeitloses Drama ... ein Gleichnis auch für unsere Gegenwart und ihre menschliche Not.» [415]

Nach einem bereits zur Gewohnheit gewordenen, betont literari-

schen Programm klang die Spielzeit in den Juniwochen festlich aus. Die letzten Premièren galten dem von Lindtberg betreuten italienischen Widerstandsstück *Und er verbarg sich* des seit 1928 in Frankreich und in der Schweiz lebenden sozialistischen Emigranten Ignazio Silone, der Steckel-Inszenierung des hinsichtlich seiner Shakespeare-Echtheit höchst fraglichen *Perikles von Tyrus* und der deutschsprachigen Erstaufführung des Dreisphärenspiels *Die Familienfeier* des englischen Dichterphilosophen Thomas Stearns Eliot durch Oskar Wälterlin. Letzteres wurde an Stelle des bereits 1941/42 angekündigten Schauspiels *Mord in der Kathedrale* auf den Spielplan gesetzt. Am 9. Juni ging dann noch Raimunds *Verschwender* mit Leopold Biberti als Flottwell in Szene. Leopold Lindtberg leitete mit der Raimund-Inszenierung erst seine zweite Spielzeitaufführung, da er bis in die Apriltage mit den Dreharbeiten zum neuen Schweizer Flüchtlingsfilm *Die letzte Chance* beschäftigt war, dem ein Welterfolg beschieden sein sollte.

Zum ersten Male erhielten die diesjährigen Theaterwochen durch die Gastspiele der Comédie Française und des Théâtre de L'Atelier de Paris internationales Gepräge. Am 3. Juni zeigte das französische Nationaltheater zwei Komödien von Marivaux, *Les fausses confidences* und *L'Epreuve,* und am 4. Juni in der Inszenierung Jean-Louis Barraults François Mauriacs Dreiakter *Les Mal-Aimés.* Der 28. Juni blieb dem durch eine glänzende Regieleistung André Barsacqs auffallenden Gastspiel des Théâtre de L'Atelier de Paris vorbehalten, das Anouilhs *Antigone* mit Henry Monniers *L'Enterrement* vereinigte. Die offizielle Spielzeit — am 7. und 8. fanden noch zwei Gastspiele des Goetheanums Dornach mit einer fünfeinviertelstündigen *Jungfrau von Orléans*-Aufführung statt [416] — schloss jedoch am 6. Juli mit dem Wort eines prophetischen Dichters, dessen Stimme in dem eben verstummten Schlachtenlärm die längst vorausgeahnte Katastrophe verkündete. In Karl Kraus' Dichtung *Die letzten Tage der Menschheit* war das Erlebnis der Zeit in visionärer Schau zusammengefasst. Bei ihrer am 4. und 6. Juli in zwei Teilen erfolgten Wiedergabe, die sich auf je zweieinhalb Stunden Vortragsdauer beschränkte [417], wurde «eine ausdrucksstarke Synthese von Vorlesung und schauspielerischer Darstellung versucht.» [418]

Die letzte Spielzeit im Krieg hatte damit ihren Abschluss gefunden. Auch diesmal hatte sie einen Spielplan verwirklicht, der keine Zugeständnisse an das Unterhaltungstheater machte, der die geistigen Landschaften echter Dichtung liebte und die Gemeinplätze des Schwankes mied. Das Spielzeitende fiel, bis auf einen Monat, mit dem Tag der europäischen Waffenruhe zusammen, der nach der Kapi-

tulation aller deutschen Truppen auf den 8. Mai angesetzt wurde. Der zeitgeschichtliche Abschnitt, welcher sich in diesem Augenblick nicht nur für die Schweiz im allgemeinen, sondern im Rahmen einer sechsjährigen Kulturarbeit für ihr Theaterleben im besonderen vollendete, bezeichnete in der wenig mehr als hundertjährigen Geschichte des Zürcher Sprechtheaters einen neuen Höhepunkt. Die grosse Aufgabe, die sich die Neue Schauspiel A. G., zusammen mit ihrer Direktion gestellt hatte, durfte als gelöst betrachtet werden. Ein universaler Spielplan hatte die Strömungen europäischen Geistes gesammelt und durch vielseitige Ausstrahlung zu lebendiger Geltung gebracht. Der Mannigfaltigkeit in der Einheit, für deren stete Erhaltung Gottfried Keller gemäss der nationalen Eigenart des Bundes schon in seiner Fähnleinsrede der «Sieben Aufrechten» eingetreten war, widerfuhr im Kriegstheaterschaffen des Schauspielhauses neue Geltung.

Die europäische Bezogenheit des Spielplans stiess freilich nicht immer auf die Gewogenheit der einheimischen Dramatiker, die sich in ihren Rechten beschnitten fühlten und mehr als einmal betonten, wenn nicht das Recht zur Aufführung, so doch zumindest das zum Durchfall zu besitzen. Die ständigen Bemühungen Oskar Wälterlins um das Schweizer Drama lassen jedoch in bezug auf das Schauspielhaus diesen Vorwurf als völlig ungerechtfertigt erscheinen. Der Anteil des Schweizer Dramas am Gesamtspielplan setzt in erster Linie jene ins Unrecht, die während der Kriegsjahre auf das Aschenbrödeldasein der Schweizer Dramatik hinweisen zu müssen glaubten. Der Anteil des einheimischen dramatischen Schaffens am Spielplan der bedeutendsten Schauspielbühne des Landes berichtigt auch ein seit langem geäussertes Allgemeinurteil. Die Zahl von 31 innerhalb von sieben Jahren in Zürich aufgeführten Schweizer Dramen bezeugt nämlich das Vorhandensein eines Schaffens, das zu dem angeblich nur episch orientierten Kunstbemühen des inländischen Schriftstellers in klarem Widerspruch steht.

Der Kampf gegen das zu wenig nationale Theater, welcher mit Richard Wagners Schrift «Ein Theater in Zürich» in der deutschen Schweiz 1851 begann, darf mit dem Hinweis auf die führende Rolle, die das schweizerische Drama im Spielplan des Zürcher Sprechtheaters einnahm, als erfolgreich fortgesetzt betrachtet werden. Die Hoffnung der Helvetik allerdings, dass «die helvetische Bühne ... unter Aufsicht unserer Obrigkeiten und dazu verordneter Zensoren ein wohltätiges Mittel in den Händen des Staates würde», hat sich erfreulicherweise bis heute nicht verwirklicht. [419]

Wenn die Schweiz nie ein sogenanntes «Staatstheater» gehabt hat,

so liegt das nicht daran, dass sie kein nationales Drama hatte. Der Grund dafür besteht vielmehr in der Tatsache, dass mit der bundesstaatlichen Verfassung von 1848 das Theaterleben, genau wie Schule und Kirche, nicht Bundessache, sondern nach wie vor eine Angelegenheit der Kantone blieb, die ihm gegenüber, gemäss der Verschiedenartigkeit von Konfession und Sprache, eine verschiedene Stellung einnahmen. Die Abspaltung der ehemaligen «Pfauenbühne» vom Stadttheater nach dem Weggange Alfred Reuckers im Jahre 1921, und die Beschränkung dieser Bühne auf Oper und auch auf Operette, leitete zudem für das Zürcher Schauspiel eine ganz neue Epoche ein. War bisher die Pflege des Schauspiels einer städtisch subventionierten Bühne in einem gemischten Betrieb übertragen gewesen, so wurde diese mit dem Spieljahr 1921/22 erstmalig einem privaten Theaterunternehmer, dem Berliner Franz Wenzler, zur Pflicht gemacht, indem die Stadttheater A. G. die Bühne am Heimplatz an diesen weitervermietete. Von diesem Moment an bestand zwischen den beiden Theatern nur noch eine geschäftliche Bindung, wie sie sich aus dem Verhältnis von Mieter und Vermieter von selbst ergibt. Bei einem jährlichen Mietzins von Fr. 25 000.— war Wenzler lediglich an eine künstlerische Vorschrift gebunden. [420] Er musste die Verpflichtung übernehmen, die im Subventionsvertrag zwischen der Stadttheater A. G. und der Stadt Zürich vorgesehenen Schauspielvorstellungen, Volksvorstellungen und Schülervorstellungen durchzuführen.

Viel schwieriger liessen sich die gegenüber der Stadt bestehenden Schauspiel-Verpflichtungen einhalten, als die Pfauengenossenschaft 1926 finanziell in anderen Besitz überging und damit die Brüder Rieser im selben Jahre eine private Schauspielhausgesellschaft gründeten. Die Neue Schauspiel A. G., die nach der aus persönlichen Gründen erfolgten Niederlegung der Direktion durch Ferdinand Rieser im Jahre 1938 Oskar Wälterlin berief, verblieb weitgehend in privaten Händen. Um so schwerer wiegt ihr Verdienst, dass es ihrer künstlerischen Leitung, der sechsten innerhalb von 45 Jahren, gelang, aus einem einstigen Interessentheater ein Kunstinstitut zu machen, das weit über den Rahmen der Stadt hinaus zu einem feststehenden Begriff wurde. [421]

Die Forderung nach einem schweizerischen Nationaltheater wurde seit der Helvetik immer wieder erhoben. Sie wird nicht zuletzt durch den föderalistischen Charakter des schweizerischen Bundesstaates, der ein freiwilliger Zusammenschluss dreier verschiedener Sprachgemeinschaften ist, für ihre Befürworter kaum je zu verwirklichen sein. Immerhin: Das «westschweizerische Bayreuth», als welches man das

1908 ganz aus der nationalen Festspielidee entstandene Théâtre du Jorat in Mezières bezeichnete, dürfte im Zürcher Schauspielhaus auf deutschschweizerischem Boden eine weitgehende Entsprechung gefunden haben. Erwuchs seine Geltung auch nicht aus dem gleichen Hochflug des Gedankens, so beruhte sie doch nicht minder auf nationalem Bewusstsein. Die geistige Haltung des Schauspielhauses war in den Jahren des zweiten Weltkrieges in einem grosszügigen Sinne schweizerisch. Sie wurde in erster Linie bestimmt durch die europäische Funktion des Spielplans, der bereits im ersten Abschnitt der Wälterlinschen Theaterleitung einen der Hauptgrundsätze des schweizerischen Staatsgedankens auf den kulturellen Bereich übertrug: Vermittelnd und bewahrend zu wirken im Streite der Meinungen und Anschauungen.

Zürich, seit Antistes Breitingers und Gessners Kanzelreden die Stadt der leidenschaftlichsten Theatergegner, bestätigte aufs neue seine schon zu Beginn dieses Jahrhunderts übernommene Führungsstellung im einheimischen Theaterleben. Die erste Blütezeit war gekennzeichnet durch das aufopferungsvolle Wirken von Charlotte Birch-Pfeiffer, die von 1837 bis 1843 die Geschicke des alten «Aktientheaters» leitete. In ihrer vom 21. April 1841 datierten und bei J. J. Ulrich gedruckten Schrift «Einige Worte an das kunstliebende Publikum Zürichs über den Stand des hiesigen Theaters» hatte sie mit Stolz verkündet: «Ich darf es ohne Anmassung sagen, dass das Repertoire der hiesigen Bühne sich mit dem eines jeden deutschen Hoftheaters messen kann, ja, dass ich Städte von 30 000 bis 40 000 Einwohnern kenne, in denen es eine Direktion nicht wagen dürfte, mein Repertoire für Sonn- und Feiertage nachzuahmen.»

Der zweite Höhepunkt stellte sich mit Alfred Reucker, dem Ehrendoktor der Zürcher Universität, ein, welcher in zwanzigjähriger Direktionszeit von 1901 bis 1921 die Grundlagen zu einer von modernen Ideen erfüllten Klassikererneuerung legte und seine ersten, weiterwirkenden Versuche mit der stilisierten Reliefbühne unternahm.

Als einer der bedeutungsvollsten Abschnitte in der bisherigen Geschichte des selbständigen Zürcher Sprechtheaters darf jedoch schon heute die erste Zeit der Wälterlinschen Theaterleitung angesprochen werden, die in die Jahre des zweiten Weltkriegsgeschehens fiel. Carl Spittelers pessimistische Befürchtung, dem deutschen Theater in der Schweiz seien allenfalls noch drei Jahrzehnte gegeben [422], hat sich somit nicht bestätigt. Vor allem wohl deswegen nicht, weil Spitteler trotz mancher, namentlich im Hinblick auf das schweizerische Theaterpublikum trefflicher Urteile, die Welt der Bühne von einem sehr

persönlichen Standpunkt aus betrachtete. Sein am 27. Februar 1887 erschienener Aufsatz im «Der Bund», Bern, «Über den Wert des Theaters für das poetische Drama» belegt dies auf sinnfällige Weise. Eugen Müller — verdienstvoller Verfasser der ersten grundlegenden Schweizer Theatergeschichte — meint in bezug auf diese Einstellung Spittelers mit Recht, wobei er die Darstellung Hugo Martis über «Das Schweizer Theater» zu Rate zieht [423], dass sich inzwischen «ein Ausgleich und eine geistige Neuorientierung vollzogen habe». [424]

Für die praktische Theaterleitung Wälterlins waren diese historischen Überlegungen nicht von Belang. Ihm ging es um die Durchführung eines Programms, in dessen Vordergrund eine vom lebendigen Geist der Zeit erfüllte Klassikerpflege und die Förderung des modernen nationalen sowie internationalen Dramas standen. Das klassische schweizerische Freiheitsdrama *Wilhelm Tell,* Lessings *Nathan der Weise* — beide Werke waren in Deutschland mit dem Aufführungsverbot belegt — traten neben Goethes *Götz* bereits 1938 für die drei unwandelbaren Freiheiten ein. [425] Die *Faust*-Spiele der Saison 1939/40, die Königsdramenreihe und die schweizerische Erstaufführung der *Orestie* 1941/42, der Zyklus «Der junge Schiller» im darauffolgenden Jahr, die *Wallenstein*-Trilogie in der Spielzeit 1943/44 sowie der auf systematischer Basis durchgeführte Einsatz für Shakespeare [426], bedeuteten für das schweizerische Theater Ausserordentliches. Der klassischen Seite der Spielplanpflege stand eine vortreffliche Auslese des modernen internationalen Dramas gegenüber. Der erste Versuch einer dramaturgischen Bilanz, von Kurt Hirschfeld 1945 unternommen [427], berichtet vom Reiz der Mannigfaltigkeit, der sich ergab, als es galt, «das Gespräch mit einem nach wirtschaftlicher Lage, Herkommen, Bildung und geistigem Bedürfnis völlig differenten Publikum herzustellen». Leicht sei das Einverständnis mit dem Publikum bei Steinbecks *Der Mond ging unter* herzustellen gewesen, weil «sich hier von der Bühne die Lage eines okkupierten Landes zeigte». Grössere Schwierigkeiten habe es schon bereitet, den «katholischen Dichter Claudel neben den Marxisten Brecht zu stellen, den Humanisten Wilder neben den existentiellen Analytiker Sartre..., den Dichter Hofmannsthal... neben Georg Kaiser..., den Apokalyptiker Karl Kraus, dessen grandios erschreckende Visionen erst jetzt Wirklichkeit wurden, neben Giraudoux' letzten Aufruf zur vielleicht schon zu späten Umkehr; die Dichtung des im spanischen Bürgerkrieg ermordeten Garcia Lorca neben des jungen Schweizer Dichters Max Frisch ‚Requiem', ... das Wege der Verständigung für morgen suchte.» [428]

Die imponierende Gesamtzahl von 24 Uraufführungen, 25 deutsch-

sprachigen und 11 schweizerischen Erstaufführungen — das entspricht rund einem Drittel der während dieser sieben Jahre inszenierten Stücke [429] — beweist auf das eindrücklichste, welche lebendige Fülle der Ideen der Spielplan besass. In ihr drückt sich am klarsten die Lösung des oft diskutierten Problems der schweizerischen Theaterpflege aus. Der 1942 verstorbene Schriftsteller Konrad Falke hat am Schlusse seines Aufsatzes, der 1924 zur Gründung der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker» führte, in einem das bisherige Schaffen des Schauspielhauses bestätigenden Sinne ausgerufen: «Was wir wollen, das ist ein lebendiges Theater, das sich mit den Fragen der Gegenwart und der Zukunft auseinandersetzt, und das ein anderes Lied zu singen weiss, als immer nur ‚Lasst hören aus alter Zeit' . . .» [430] Falke hat den Nachweis darüber, was an diesem erstrebten Theater der Zukunft als «schweizerisch» zu gelten habe, späteren Literaturhistorikern überlassen. Für den Theaterhistoriker scheint indessen im Rückblick auf die während des zweiten Weltkrieges von den inländischen Bühnen geleistete Theaterarbeit die Notwendigkeit eines besonderen Nachweises ihres geistigen Standortes bereits überholt zu sein. Ergibt er sich doch in dem Augenblick von allein, wo die europäischen Bezüge eines einheimischen Theaterspielplans klar hervortreten und damit von selbst Zeugnis ablegen von seiner schweizerischen Gesinnung.