

Die Voraussetzungen und Gegebenheiten des künstlerischen Wirkens

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

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

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

Erstes Kapitel

Die Voraussetzungen und Gegebenheiten des künstlerischen Wirkens

Die allgemeine politische Lage

Als die neu gegründete Gesellschaft, die Neue Schauspiel A. G., unter der künstlerischen Direktion Oskar Wälterlins am 1. September 1938 zum ersten Male den Vorhang des Schauspielhauses zu Shakespeares *Troilus und Cressida* hochgehen liess, geschah es zu einer Zeit, da das europäische Geschehen die schweizerische Ordnung noch nicht zu stören vermochte. Die Verhältnisse im Lande waren ruhig und normal. Noch glaubte keiner, dass die kommenden Monate zu einer erheblichen Verschärfung der weltpolitischen Gegensätze führen könnten. Doch fühlte man sich beunruhigt, als in den Tagen der Angliederung Österreichs und des Sudetenlandes ein neuer Strom von Flüchtlingen einsetzte.

Es bezeugte indessen den zukunftsbejahenden Lebensglauben der Eidgenossenschaft, da Bund und Schweizervolk in jenen ungewissen Tagen an die Vorbereitungsarbeiten der Durchführung der grossen Schweizerischen Landesausstellung 1939 gingen, der ein so überwältigender Erfolg beschieden sein sollte.

Auch die Vorbereitungen für die erste Spielzeit des Schauspielhauses unter der neuen Leitung waren durchaus beseelt von der Hoffnung auf eine glückliche Entwicklung der Dinge. Gerade deshalb aber waren sie auch getragen vom Vorsatz, noch undeutlich wahrnehmbare Realitäten frühzeitig in ihrem Wesen zu erkennen und die geistige Bereitschaft aller zu schärfen. So wirkte es besonders treffend, wenn der Zürcher Universitätsprofessor und Literaturhistoriker Robert Faesi anlässlich der festlichen Eröffnung des Schauspielhauses am 3. September in seiner Ansprache erklärte: «Diese Bretter, mögen sie auch die Welt bedeuten, ruhen auf festen Grundmauern auf ... Bei dieser Sicherheit denke ich nicht bloss an die wirtschaftlichen ...»⁵ «Ich denke vor allem an die geistigen Fundamente. Dieses Theater verstehe es, seinen Beitrag zu der so nötigen Landesverteidigung zu leisten ... Wünsche ich mit weiten Kreisen: dies

Theater sei schweizerisch, so heisst dies aber zugleich, dass es nicht eng und ausschliesslich sein soll, sondern dass es ein weltoffenes Theater sei.»⁶

Schon die Wahl des selten gespielten Shakespearewerkes zeigte, dass man diesem Anliegen Rechnung tragen wollte. Oskar Wälterlin, der die Aufführung inszeniert hatte, hielt es für seine Pflicht, an den Anfang seiner ersten Spielzeit Shakespeare zu stellen, weil er der Überzeugung war, dass gerade dieser Dichter in der Lage sei, «die tiefen Lebenswahrheiten in eine wirksame, unwiderstehliche Form von Schau zu kleiden.»⁷ Ausserdem aber kam diese Dichtung in besonders eindrücklichem Sinne der sogleich von Anfang an erhobenen Forderung nach, bei der Wiedergabe von klassischen Werken das zu betonen, was für den gegenwärtigen Zeitpunkt lebendig geblieben sei. Wälterlin verlangte damit ein Theater der geistigen Aktivität, das mitten im Alltag stehen und die Menschen nur mit dem ansprechen sollte, was für deren unmittelbares Erlebnis von Bedeutung sein könnte. Seine dramaturgische Zielsetzung war somit schon zu Beginn fest umrissen. «Wenn das, was auf der Bühne erlebt wird, uns packen soll, so muss es uns direkt ansprechen. Das Erlebte muss mit der Zeit leben, es muss aus der Zeit sein . . . Dann ist es lebendiges Theater . . . Das lebendige Theater weckt den gestaltenden Menschen, indem es ihm seine Verantwortlichkeit zeigt, seine Möglichkeiten und seine Grenzen so gegeneinander abwägend, dass der Mensch sich nach ihnen richten und sie zu einem Gleichgewicht abstimmen kann.»⁸

Als die Spielzeit eröffnet wurde, hatten die deutschen Truppen Österreich besetzt. Im Westen Deutschlands arbeitete ein Millionenheer an den Befestigungen. Das Thema war demnach schon gestellt, bevor die Diskussion um das Sudetenland die tschechische Krise auslöste und das grosse Erwachen begann. Das Thema hiess: Der Mensch mit seinen Rechten im Gegensatz zu Mächten, die stärker sind als er. In der politischen Sprache jener Zeit ausgesprochen: Das machtlose Individuum bedrängt von der Bedrohung einer Organisation, die den Einzelnen ihren kalten Notwendigkeiten opfert.

Shakespeare zeigte in *Troilus und Cressida* gleichsam als Pamphlet gegen den Krieg den Kampf des Menschen mit dem Zwang. Aber nicht alle vermochten die tiefe Symbolik des Stückes in die Gegenwart zu übertragen. Nur wenige verstanden, was mit dieser Aufführung gesagt sein wollte. So musste die interessante Inszenierung schon am 25. September, nach insgesamt nur acht Vorstellungen, abgesetzt werden. Erst nachdem die Anzeichen einer sich verschlimmernden politischen Krise immer deutlicher wurden, als die politi-

schen Vorgänge keinen Zweifel offenliessen, dass die staatliche Selbständigkeit der Tschechoslowakei durch die sudetendeutsche Frage zunehmend bedroht war, in diesem Augenblick kam auch für die, welche die Dinge bisher nur ausweichend betrachtet hatten, das Erwachen.

Die besondere Situation des Schauspielhauses, das nach dem Abgang seines bisherigen Direktors Ferdinand Rieser von einer neuen Gesellschaft übernommen werden musste, wenn Zürich nicht seiner einzigen Sprechbühne verlustig gehen wollte, begünstigte die die Nachfolge antretende Theaterleitung in zwei wesentlichen Punkten. Einmal verlangte der Augenblick nach einer Schauspielbühne, die sich als Wahrerin der geistigen Lebensinteressen von Stadt und Land auszuweisen gedachte. Zum anderen bedurfte es seitens der neuen Direktion einer richtigen Wegleitung. Denn das dem Berufstheater immer noch sehr konservativ gegenüberstehende grosse Publikum musste unter Ausnützung der durch die Zeitumstände in allen Schichten des Volkes geschaffenen Gemeinsamkeit in der ideologischen Grundansicht in stärkerem Masse als in früheren Jahren dem Theater zugeführt werden. Der soziologische Zusammenschluss schien einmalig günstig, weil alle Verantwortungsbewussten von der gleichen Sorge um das Schicksal des Landes erfüllt waren.

Was für die Erreichung des nahen Zieles vonnöten war, war demnach ein Spielplan, der auf die neue Situation abstellte und die gleichgestimmten Herzen miteinander verband. Der zunehmende Erfolg des Schauspielhauses bewies seiner Leitung später, dass er nicht nur einer entsprechenden Programmgestaltung, sondern auch einer allen Zuhörern gemeinsamen geistigen Haltung zu verdanken war.

Die äusserst gespannte politische Stimmung fand ihren ersten Ausdruck bei der Premiere einer Neueinstudierung von Goethes *Götz von Berlichingen* am 22. Oktober, sieben Wochen nach der ohne grosses Echo verlaufenen Eröffnungsvorstellung. Wälterlin schildert in seinen Aufzeichnungen diesen denkwürdigen Augenblick des Stellungnehmens der Menschen im Theater mit folgenden Worten: «Als der Held die Frage stellte, was das letzte Wort sein solle, wenn im Verzweiflungskampf das Blut zur Neige gehe, als Georg antwortete ‚es lebe die Freiheit‘, und Götz in stiller, gläubiger, in keiner Weise provozierender Art beschloss: ‚und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben‘, da brach auf offener Szene ein frenetischer Beifall los, der nicht enden wollte. Das Publikum hatte das Gewicht eines Wortes verstanden, das aus der Gegenwart einen lebendigen Inhalt erhielt. Und in diesem Augenblick entstand die Gemeinschaft, die unser Theaterleben zu einem eigenständigen machte, weil es unmittelbar mit dem lebendigen Leben

in engen Zusammenhang kam.»⁹ Aus dieser spontanen Zustimmung ist ohne weiteres abzulesen, in welchem Masse sich das Publikum verstanden fühlte.

Die ausdrücklich betonte Forderung Wälterlins, nur das zu spielen, was im realen Zusammenhang stehe, bestand ihre Bewährungsprobe in ergreifender Weise. Es ist verständlich, dass nach solcher intensiven Fühlungnahme zwischen Bühne und Publikum das Vertrauen in die noch unbekanntem Ziele der neuen Theaterdirektion wachsen musste. Es war ein Kontakt hergestellt, der deshalb so unmittelbar wirkte, weil er weniger durch ein künstlerisches, als vielmehr durch ein näher liegendes, weltanschauliches Kriterium verursacht wurde. Oskar Wälterlin durfte in diesem Bekenntnis mit Recht die Bestätigung für die Richtigkeit seines Repertoires erblicken. Er sah in ihm einen Auftrag, auch wenn er, wie er gelegentlich feststellte, diesen vielleicht erst aus dem Publikum herausgelockt hatte.

Der Forderung nach der Freiheit des Einzelnen in Goethes *Götz* folgte am 26. Januar die nach der Freiheit eines Volkes in Schillers *Tell* und die nach der Freiheit des Bekenntnisses in Lessings *Nathan*.

Welch eine beschämende Fügung des Schicksals, dass es gerade die drei grössten deutschen Dichter Goethe, Schiller und Lessing waren, die, wohl innerhalb ihres Sprachraumes, aber doch ausserhalb ihres Vaterlandes, ihre Stimmen nur noch aus der Enge eines kleinen Fleckens europäischer Erde erheben konnten, um jene unvergänglichen Postulate zu verkünden, die man in ihrer Heimat bereits entthront hatte! Das beeindruckende Echo, das ihren genannten Werken in Zürich beschieden war, bezeugte einmal mehr die Macht einer Sendung, die den Glauben in den Herzen der Menschen neu entzündete. In 88 Aufführungen, das sind mehr als ein Viertel der Gesamtzahl aller während der Saison 1938/39 gegebenen Vorstellungen,¹⁰ gingen allein diese drei Dichtungen über die Zürcher Bühne.¹¹ Davon entfielen 15 auf verbilligte Volksvorstellungen, die somit weit ins breite Publikum hinein wirkten. 88 Aufführungen, das bedeutete für dieses Spieljahr, in dem ausserdem noch fünf weitere Klassikerinszenierungen herauskamen, weit über die Hälfte der Gesamtzahl aller Klassikerdarbietungen. Diese erreichten mit 147 Spieltagen beinahe fünfzig Prozent sämtlicher Saisonvorstellungen.

Das Publikum macht eine Spielgemeinschaft fruchtbar, wenn es sich ihrer Idee hingibt und dieser aus einem echten Verständnis nachlebt. Wie nötig die Besinnung auf den kräftigenden und klärenden Einfluss unverrückbarer Ideale war, sollte schon die allernächste Zeit zeigen.

Die politische Entwicklung nahm in der Folge einen schnellen Ver-

lauf und steuerte blitzartig ihrer Katastrophe entgegen. Der Kriegsausbruch, noch unabsehbar in seinen späteren Auswirkungen, brachte durch die Kriegszustandserklärung der deutschen Reichsregierung an Polen durch den Tagesbefehl Hitlers an die deutsche Wehrmacht am 1. September 1939 mit einem Schlage die letzten Vorbereitungen zur Eröffnung der neuen Theaterspielzeit zum Stillstand. Noch am gleichen Tage erfolgte der Anschluss der Freien Stadt Danzig ans Deutsche Reich, und bereits am nächsten Morgen, am 2. September, verfügte der schweizerische Bundesrat in Wahrung seiner staatlichen Interessen die Mobilmachung der schweizerischen Armee. Mit dem zweiten Septembertag standen somit die Grenzschutztruppen unter den Waffen und sicherten ringsum die Landesgrenzen gegen die Gefahr eines Handstreichs oder Überfalls.

Im Bewusstsein dieser Wachsamkeit schritt das Schweizervolk am Tage nach dem ersten militärischen Aufgebot auch zur staatspolitischen Mobilisation. Durch die Vertretung des Volkes und der Stände, der Bundesversammlung, gab es dem Bundesrat die nötigen Vollmachten zur Bewältigung einer ausserordentlichen Lage, und der Armee den verantwortlichen Führer, den General. Mit der Wahl General Guisans zum Oberkommandierenden der Armee und mit dem am 4. September eintretenden Kriegszustand zwischen Deutschland und den Westmächten, folgten den staatspolitischen und militärischen Notverordnungen unmittelbar darauf bereits die entsprechenden der Wirtschaft und des gesamten öffentlichen Lebens. Die Kriegsstimmung war nun in den privaten Bereich des einzelnen Staatsbürgers hineingetragen worden.

Der Stand der künstlerischen Arbeit

Für die sorgfältig vorbereitete Spielzeit, der zweiten Oskar Wälterlins, ergab sich eine äusserst veränderte Sachlage. Gezwungen durch den Gang der Ereignisse, sah sich die Direktion mit dem Tage des Kriegsausbruchs veranlasst, sämtliche Personalverträge zu kündigen und den Theaterbetrieb einzustellen. Die Mobilmachung und die damit in Stadt und Land eintretenden persönlichen Veränderungen zogen eine vollständige Beanspruchung des Einzelnen nach sich. Sie lenkten sein Interesse so grundlegend vom Theater ab, dass die Gesellschaft zu der Überzeugung gelangte, in der kommenden Zeit für den gesicherten Weiterbestand ihres Unternehmens nicht mehr die Verantwortung übernehmen zu können. Zudem rissen die innerhalb von wenigen Stunden sich mehrenden Einrückungsbefehle beim künst-

lerischen und technischen Personal solche beträchtlichen Lücken, dass an eine normale Spielzeiteröffnung kaum zu denken war.

Auf Grund dieser verwirrenden Personaleinbussen waren denn auch das Stadttheater und das Corsotheater gezwungen, ihre Tore zu schliessen. Der Ruf an die Waffen und die allgemeine Unruhe liessen die Durchführung eines geordneten Theaterbetriebes als unmöglich erscheinen. Aber schon am 5. September versammelte sich in einer einberufenen Sitzung der Vorstand des Verbandes Schweizerischer Bühnen, um der Ratlosigkeit der Theaterleiter zu steuern und einen über Schliessung oder Öffnung ihrer Häuser entscheidenden Beschluss zu fassen. In der Nummer 1615 vom 8. September veröffentlichte die «Neue Zürcher Zeitung» einen Bericht über diese Zusammenkunft. Darin heisst es, in seiner Sitzung vom 5. September habe der Vorstand des Verbandes Schweizerischer Bühnen beschlossen «in der Überzeugung, dass es in dieser schweren und gefahrvollen Zeit vermehrte Pflicht sei, die Kulturgüter der Welt zu hüten und dem schweizerischen Volk zur seelischen Erhebung und Befreiung nahezubringen», seinen Mitgliedern die Fortführung ihrer Betriebe zu empfehlen. Dieser Aufforderung ihrer obersten Verbandsbehörde leisteten die beiden Zürcher Bühnen, Stadttheater und Schauspielhaus, Folge. Sie waren gewillt, ihre in den ersten Mobilisationstagen zum Stillstand gekommene Arbeit wieder aufzunehmen und zunächst einmal probeweise die Vorstellungen in beiden Theatern durchzuführen. Der Bericht führte weiter aus, dass dieser Entschluss dadurch ermöglicht werde, dass das Personal der beiden Bühnen auf einen bedeutenden Teil seiner vorher vertraglich gesicherten Gehälter verzichtet habe. Der September werde nun der Schicksalsmonat für das Zürcher Theaterleben sein! Wenn der Besuch der beiden Theater mit seinem Erlös die eingeschränkten Ausgaben nicht zu decken vermöge, so könnte es auch die Stadtverwaltung in diesen Zeiten nicht verantworten, länger helfend einzuspringen. Man glaube mit den verantwortlichen Leitern des Stadttheaters und des Schauspielhauses an den guten Willen des Zürcher Publikums. Man hoffe, die Theaterfreunde würden ihre Bühnen nicht im Stich lassen.

Das Schauspielhaus hatte tatsächlich am 7. September mit Shakespeares *Komödie der Irrungen* seine Saison eröffnet. Das Stadttheater war seinem Beispiel gefolgt und ebenfalls zu einem probeweisen Arbeitsbetrieb übergegangen. Wenig später begann auch das St. Galler Stadttheater wieder zu spielen. Nach verhältnismässig kurzer Zeit waren alle schweizerischen Theater erfüllt vom Rhythmus intensiven künstlerischen Schaffens.

In Zürich wurde vor allem das Ensemble des weitgehend aus pri-

vaten Mitteln lebenden Schauspielhauses zu einschneidenden Verzicht genötigt. Schon wenige Tage nach der mit Kriegsausbruch erfolgten Kündigung der Verträge war es auf Initiative des Ensembles zwischen diesem und der Direktion zu einer Zwischenlösung gekommen. Ihr zufolge erklärte sich die Spielgemeinschaft bereit, weiterhin und selbst unter weitreichenden finanziellen Einschränkungen, mit der Direktion zusammen zu arbeiten und den Betrieb des Theaters aufrecht zu erhalten. So einigten sich, laut Protokoll der Verwaltungsrats-Ausschußsitzung vom 4. September 1939, alle Ensembleangehörigen auf eine Einheitsgage.¹² Die Verheirateten begnügten sich mit einer Gage von Fr. 380.—, die Ledigen mit einer solchen von Fr. 250.—. Am 17. September wurden die Sätze auf Fr. 400.— und Fr. 300.— erhöht.¹³

Die Gagenregelung, welche angesichts der vollständigen Ungewissheit der wirtschaftlichen Zukunft des Theaters überhaupt erst die Voraussetzung zu dessen Weiterführung bot, erfuhr bereits einen Monat später, am 4. Oktober, eine erfreuliche Neuregelung. Sie muss auf den wider Erwarten recht zufriedenstellenden Theaterbesuch des ersten Monats zurückgeführt werden. Der an diesem Tage vom Verwaltungsrats-Ausschuss getroffene Entscheid besagte, dass ab 1. Oktober, vorläufig für die Dauer eines Monats, unter Berücksichtigung eines 20prozentigen Abstrichs an sämtlichen Gagen, alle Mitglieder in ihre zu Beginn der Spielzeit vertraglich geregelten Anstellungsverhältnisse wieder eingesetzt würden. Der Entscheid erklärte ferner, dass im Falle einer günstigen Betriebsrechnung am Spielzeitende der Septemбераusfall nachbezahlt werde. Der freiwillige Zusammenschluss von Ensemble und Direktion zu einer Notgemeinschaft, ein erstes schönes Beispiel für die geistige Haltung des zürcherischen Theaters zu Beginn des zweiten Weltkrieges, hatte dem Theater die Existenz gerettet.

Die durch die Mobilisation bedingten Ausfälle, namentlich im technischen Personal, wurden durch eine beispielhafte Gesinnung überbrückt: Der darstellende Künstler übernahm die Umbauverpflichtung. Die *Faust*-Première wurde nur möglich, weil alle Hand anlegten, Kulissen schleppten, umbauten, Beleuchtungsaufgaben erfüllten.¹⁴ Der Dramaturg Kurt Hirschfeld berichtete von ihr: «Gespenstisch steht noch heute jene Nacht nach der Generalprobe vor unseren Augen, in der die langen Autoreihen Evakuierender an uns vorüberzogen, und auch wir das Gefühl hatten, zum letzten Male des grössten Dichters grösstes Werk gehört zu haben.»¹⁵

Lies der Ernst der Stunde ein persönliches Geldopfer vielleicht nur geringfügig erscheinen gegenüber der allgemeinen Existenzfrage,

so muss betont werden, dass die Gagenkürzungen im Moment einer bevorstehenden Teuerung dem Einzelnen doch beträchtliche Beschränkungen auferlegten. Das Bewusstsein der gleichen Lebenslage milderte aber die Härte und führte zu einer für die kommende Zeit entscheidungsvollen Stärkung der künstlerischen Gemeinschaftsidee. Das plötzliche Erkennen, dass es um mehr ging, als einfach weiterzuspielen, dass man aus einer eben noch künstlerisch bedingten Gemeinschaft zu einer schicksalshaften vereinigt worden war, führte dem Ensemblegeist eine letzte und ausschlaggebende Kraft zu. Nur dann vermag diese fruchtbar zu werden, wenn eine besondere Wendung zu einem gemeinsamen Erlebnis hinleitet, dessen Gleichheit allen dieselben Notwendigkeiten auferlegt und das gleiche Ziel absteckt.

Die neue Direktion übernahm im wesentlichen das unveränderte Ensemble des früheren Leiters. Mit Recht wollte er die zum Teil langjährigen Verdienste dieses Spielkörpers dadurch gewürdigt sehen, indem er seine Mitglieder beim Direktionsantritt übernahm. Ausserdem musste sich der Theaterpraktiker in ihm sehr wohl bewusst sein, welche denkbar günstige Grundlage für den eigenen Beginn ein vollkommen aufeinander eingespieltes Ensemble abzugeben vermochte. Er scheute deshalb Engagements, die das bereits bestehende Gleichgewicht der künstlerischen Kräfte hätte stören können und beschränkte sich auf wenige Ergänzungen durch junge einheimische Kräfte.¹⁶ Das darstellende Personal setzte sich aus einer Mehrzahl deutscher und österreichischer Künstler zusammen, die teils als Emigranten und Flüchtlinge vor der nationalsozialistischen Macht ergreifung von bekannten Bühnen des Reichs und Wiens nach Zürich gekommen waren. Es bestand bei Anfang der Spielzeit 1939/40 aus insgesamt 24 fest engagierten Darstellern und Darstellerinnen.¹⁷ Das Ensemble bestand aus je 12 weiblichen und männlichen Mitgliedern. Hinzu kamen noch vier Bühnenvorstände, von denen die Regisseure Leonard Steckel und Wolfgang Heinz als Künstler mit Spielverpflichtung bereits im Darstellerstab inbegriffen waren. Letzterer wirkte in erster Linie als Schauspieler, so dass neben ihnen nur noch zwei Kräfte figurierten: Leopold Lindtberg, der mit Oskar Wälterlin ausschliesslich Regie führte, und Kurt Hirschfeld, der als Dramaturg tätig war.¹⁸ Das gesamte Ausstattungswesen lag in den Händen der beiden Bühnenbildner Teo Otto und Robert Furrer, die somit eine Hauptlast der künstlerischen Arbeit während einer Saison zu tragen hatten. War bei der Verteilung der Regieaufgaben mindestens vierfache Abwechslungsmöglichkeit gegeben, so konnte der eine Bühnenbildner jeweils nur vom anderen abgelöst werden.

Der junge Schweizer Paul Burkhard, dessen musikalische Komödie *Der schwarze Hecht* mit einem Libretto von Jürg Amstein in der vergangenen Spielzeit seine erfolgreiche Uraufführung erlebt hatte, und der in der Folge noch mehrmals als talentvoller Komponist origineller Operetten hervortrat, ergänzte schliesslich auf der künstlerischen Seite das Ensemble als Hauskomponist.

Die finanziellen Verhältnisse

Selbstverständlich bildete auch die wirtschaftliche Situation des Schauspielhauses eine wesentliche Voraussetzung seines künstlerischen Wirkens. Denn ein Theater bleibt neben allen seinen Bestrebungen letzten Endes auch ein Geschäftsunternehmen, das einen sozialen Pflichtenkreis zu erfüllen hat.

Als Ferdinand Rieser für die Spielzeit 1938/39 einen Mieter der Theater-Liegenschaft suchte, gründete sich am 27. Juli 1938 die Neue Schauspiel A. G., um den Betrieb des Schauspielhauses mit dieser Gesellschaft weiterzuführen. Ihr Interessenvertreter bei den Verhandlungen mit der Stadtbehörde und der Schauspielhaus A. G. war der Zürcher Verleger und Buchhändler Emil Oprecht, der zugleich als Delegierter des Verwaltungsrates der Gesellschaft amtierte. Die Voraussetzung zu dieser Gründung war ein dreijähriger Mietvertrag mit der von den Brüdern Rieser vertretenen Schauspielhaus A. G., mit dem Recht, den Vertrag um weitere zwei Jahre zu verlängern.

Das Aktienkapital von Fr. 200 000.— wurde voll einbezahlt. Die Stadtgemeinde Zürich erwarb für Fr. 80 000.— Aktien.¹⁹ Ausserdem ging sie in Anbetracht der ungewissen Zukunft des neuen Unternehmens gegenüber der vermietenden Schauspielhaus A. G. eine Bürgschaftsverpflichtung für die Mietzinszahlungen in Höhe von Fr. 50 000.— ein.²⁰

Da die Miete im ersten Geschäftsjahr den ansehnlichen Betrag von Fr. 112 582.— ausmachte, hätte im Falle finanzieller Unrentabilität des Unternehmens die städtische Bürgschaftsverpflichtung lediglich knapp die Hälfte der entstehenden Mietzinsforderung gedeckt. Man sieht: der «städtische Sicherheitspfeiler», von dem Robert Faesi in seiner anlässlich der Eröffnung des Schauspielhauses gehaltenen Ansprache noch freudig Vermerk genommen hatte, war keineswegs so fest einbetoniert, als dass er genug Schutz für einen allfälligen «Erd-rutsch» hätte bieten können.

Aber auch in dieser Form durfte die Unterstützung der Stadt Zürich gegenüber einem Theater, das in den vergangenen Jahren in er-

ster Linie Privatinteressen gedient hatte, als hochehrfreuliches Zeichen gelten. Konnte man doch aus dieser Bereitschaft den kulturellen Willen der verantwortlichen Magistraten erkennen, die einzige Sprechbühne der grössten Stadt des Landes mehr dem Bewusstsein seiner Bürger zu erschliessen, und wenn möglich, zur Schaffung gedeihlicher Grundlagen für ein Theater beizutragen, dessen Erfolg in hohem Masse zurückwirken musste auf das Ansehen der Stadt.²¹ Wie sehr sich Stadt und Kanton in den nächsten Kriegsjahren den zunehmenden Bemühungen der neuen Schauspielhausleitung verpflichtet fühlten, sollte noch deutlich aus den wachsenden Subventionsgeldern hervorgehen, die ihr in der Folgezeit zur Verfügung gestellt wurden.

Finanziell betrachtet liess der Abschluss der ersten Vorkriegsspielzeit für die Zukunft noch das Beste erhoffen. Er erweckte den Anschein, als ob es tatsächlich möglich sein würde, den Betrieb des Theaters ohne wesentliche öffentliche Beihilfe aus den eigenen Einnahmen zu bestreiten. Einnahmen und Ausgaben erbrachten den Beweis der Rentabilität. Es war nicht zuletzt das Ziel der neuen Leitung, «aus einem privaten Unternehmen, das geschäftlich unabhängig war, ein Kulturinstitut zu machen, das der Stadt Zürich, die kein anderes Schauspielunternehmen besitzt, würdig ist, ohne sie erheblich zu belasten.»²²

Der Betriebsrechnung für die erste Spielzeit 1938/39 standen bei Totalerinnahmen in der Höhe von Fr. 709 124.75 ein Betrag von Fr. 705 928.10 als Totalausgaben gegenüber. Die Saison schloss somit mit einem Reingewinn von Fr. 3196.65 ab, der mehr moralisch als finanziell ins Gewicht fiel.²³

Dem künstlerischen Anfangserfolg wurde dadurch aber der finanzielle beigegeben. So konnte in sorgfältiger Überprüfung der gesammelten Erfahrungen die Theaterleitung an die Vorbereitungen der neuen Spielzeit gehen, die anfangs September durch den Kriegsausbruch noch einmal für kurze Zeit unterbrochen werden sollten.

Die Theaterverwaltung

Die administrative Verantwortung der Gesellschaft lag in den Händen des Verwaltungsrates. In seiner Gründungsversammlung konstituierte er sich wie folgt: Als Vertreter der Stadtbehörden wurden gewählt Stadtpräsident Dr. Emil Klöti und Stadtrat Dr. Kunz, sodann Dr. Walter Lesch, der gleichzeitig auch die Interessen der schweizerischen Schriftsteller und Dramatiker am Schauspielhaus zu

vertreten hatte. Ferner gehörten dem Verwaltungsrat noch an Willy Dünner als Vertreter einer Interessentengruppe aus Winterthur und Schaffhausen. Weiterhin Ruth Schweizer-Langnese, Rechtsanwalt Kurt Düby, Rolf Langnese, Kapellmeister Max Sturzenegger und Dr. Emil Oprecht.²⁴ Der Verwaltungsrat hatte Vollmacht für drei Jahre. Als kaufmännischer Direktor wurde Richard Schweizer verpflichtet. Schweizer trat im Jahre 1940 jedoch von der Leitung zurück, um sich mehr dem Schweizer Film widmen zu können, zu dessen späteren Welterfolgen er durch seine Drehbücher zu den Praesens-Filmen *Marie-Luise*, *Die letzte Chance* und *Die Gezeichneten* entscheidend beitrug. Er blieb jedoch als Mitglied des Verwaltungsrats-Ausschusses dem Unternehmen noch weiterhin seine Dienste. Als Verwaltungsratspräsident zeichnete Emil Oprecht, der im Jahre 1940, nach dem Ausscheiden Richard Schweizers, auch die kaufmännische Leitung des Theaters übernahm.²⁵ Ebenfalls ersetzt wurden die Vertreter der Stadtbehörden Dr. Klöti und Dr. Kunz, die nach ihrem Austritt im Mai 1942 durch Stadtpräsident Ernst Nobs und Stadtrat Dr. E. Landolt, nach der Berufung von Ernst Nobs Ende 1943 in den Bundesrat, durch den neu gewählten Stadtpräsidenten Dr. Adolf Lüchinger abgelöst wurden.²⁶

Die baugeschichtliche Entwicklung des «Pfauentheaters» und seine Bühnentechnik

Neben den politischen, künstlerischen, wirtschaftlichen und administrativen Gegebenheiten sind es vor allem noch die technischen des inneren Theaterbetriebes, denen Erwähnung getan werden muss. Bestimmen sie doch wesentlich die künstlerische Arbeit und oft auch den Grad der Theaterwirksamkeit des Bühnenwerkes. Ein kurzer historischer Rückblick auf die bauliche Entwicklung des auch heute noch recht unzureichenden Theaters, das seinen ehemaligen Namen dem auf gleichem Terrain gelegenen Gasthaus «Zum Pfauen» verdankte, dürfte daher im Interesse der Arbeit liegen.

Der gesamte Baukomplex entstand in seiner heutigen Form Ende der 1880er Jahre. Sein Erbauer war der damalige Dolderwirt Heinrich Hürlimann. Vor dem Jahre 1889 war der Platz mit einer Reihe von verwinkelten, ineinandergeschachtelten Gebäulichkeiten überbaut, in deren Mitte sich das «Floratheater» befand.²⁷ In den Büchern der kantonalen Brandassekuranz erscheint das Haus als «Theaterhalle» erstmals im Jahre 1884, was ungefähr sein Entstehungsdatum sein dürfte.²⁸ Genaue Daten fehlen allerdings. Im Jahre 1888

wurde das «Floratheater», also zwei Jahre vor dem Brand des «Aktientheaters» an den Oberen Zäunen, und drei Jahre vor der Eröffnung des neuen «Stadttheaters» am See, mit den übrigen Gebäuden des Häuserblocks abgebrochen. Innerhalb seines Hofraumes, der durch die noch heute unverändert bestehenden Wohnhäuser an der Hottingerstrasse, am Zeltweg und am Heimplatz begrenzt wird, entstand das nach den Plänen des Architekten Chiodera gebaute «Pfauentheater». ²⁹ Dieser Neubau wurde jedoch nicht als eigentliches Theatergebäude, sondern als Saalbau erstellt, der in der Hauptsache Unterhaltungszwecken dienen sollte.

So kam es, dass das Theater keineswegs nach künstlerischen und theatertechnischen Gesichtspunkten errichtet worden war. Nach einem in den Einzelheiten nicht mehr kontrollierbaren Umbau — Rieser vermutet, es habe sich um die Herabsetzung der Kuppeldecke aus akustischen Gründen gehandelt — verkaufte der bisherige Besitzer der Liegenschaft diese an den Brauereieinhaber Heinrich Albert Hürlimann. ³⁰ Das Verdienst, die Pfauenbühne ihrer heutigen Bestimmung zugeführt zu haben, kommt jedoch der Pfauengenossenschaft zu, in deren Besitz der Gebäudekomplex 1904 übergang. ³¹

Indessen waren es die ganz unzulänglichen Bühnenverhältnisse des Gebäudes, die auf die Dauer die Einrichtung eines vollwertigen Schauspielhauses verunmöglichten. Seitdem das «Pfauentheater» im Jahre 1901 vom damaligen Stadttheaterdirektor Alfred Reucker für einige Monate versuchsweise als Schauspielbühne in Miete genommen worden war, ³² bemühten sich Magistraten und Theaterfreunde in der Folge immer wieder, durch einen Erweiterungsbau zufriedenstellendere Zustände zu schaffen. Als das 1891 neu eröffnete Stadttheater am See nach einem vierjährigen Unterbruch in der Spielzeit 1905/06 sich erneut die Pfauenbühne, und diesmal bis zum Jahre 1920/21, angliederte, trat die Umbaufrage in ein neues Stadium.

Bereits 1909 befürwortete der damalige Stadtpräsident Billeter in seiner Eigenschaft als Verwaltungsrat der Stadttheater A. G. ein umfassendes Projekt. Dessen Verwirklichung zerschlug sich jedoch endgültig 1912, nachdem die langwierigen Verhandlungen zu keinem positiven Ergebnis führten. ³³ Erst im Jahre 1923 wurde die Idee der baulichen Verbesserung wieder aufgenommen. Diesmal von der Pfauengenossenschaft.

Was bis zum Jahre 1912 den Verhandlungspartnern nicht gelungen war, glückte nunmehr der Pfauengenossenschaft noch im gleichen Jahre: Das erforderliche Bauland konnte erworben werden. Und drei Jahre später, am 1. April, begann die soeben ins Leben gerufene Schauspielhaus A. G., deren Hauptgründer Ferdinand Rie-

ser war, mit dem aus eigenen Mitteln bestrittenen Umbau. Es fand damit zugleich eine monatelange heftige Theaterdebatte ihren Abschluss, die das Stadttheater, den Zürcher Stadtrat, die neue Schauspielhaus A. G. und den bisherigen Direktor des «Pfauentheater», Franz Wenzler, gleichermassen beschäftigt hatte. Sie endete mit einem eindeutigen Sieg der persönlichen Unternehmerinitiative und legte die zukünftige Pflege des Zürcher Schauspiels ganz in private Hände.

Schon am 10. September 1924 waren die Ideenentwürfe der beauftragten Theaterarchitekten Prof. Littmann, München, dem Erbauer des dortigen Prinzregententheaters und des Berliner Schiller-Theaters, sowie des Wiener Prof. Witzmann im Zunfthaus zur Zimmerleuten ausgestellt worden. Ihre Projekte erwiesen sich jedoch als zu kostspielig. Mit einem Kostenaufwand von über Fr. 700 000.— übertrugen schliesslich die wagemutigen Brüder Rieser den Neubau dem Zürcher Architekten Otto Pflughart, der die definitiven Pläne entworfen hatte.³⁴ Nur das eigentliche Bühnenhaus errichtete Pflughart nach den Plänen des Münchner Spezialisten Prof. Linnebach.

In sechs Monaten, vom 1. April bis zum 30. September 1926, vollzog sich darauf in einer Rekordzeit der gänzliche Umbau. Bei der Eröffnungsvorstellung mit *Cymbeline* am 30. September, die der neue künstlerische Direktor des Hauses, der bisherige Intendant des Königsberger Landestheaters, Richard Rosenheim, leitete, zeigte sich das «Schauspielhaus» den erstaunten Zürchern in vollständig veränderter Gestalt.

Schon als die Theaterbesucher den ihnen vertrauten Theaterhof vom Heimplatz her betreten wollten, machten sie die freudige Feststellung, dass ein grosser Stein des Anstosses entfernt worden war. Durch die Überbauung des bisherigen Wirtschaftsgartens des Pfauenrestaurants, der den Eingang zum Theater ungastlich gestaltet hatte, war Raum gewonnen worden für ein Vestibül mit beidseitigen Garderoben, der Kasse, sowie einem zweiteiligen Treppenaufgang zur ausgebauten Galerie. Bedenkt man, welche Unbequemlichkeiten das Durchschreiten dieses Hofes bei schlechtem Wetter verursacht hatte, zumal der Standort der Kasse ein Anstehen unter freiem Himmel erforderte, so begreift man, welche ungeteilte Zustimmung diese Neuerung bei den Zürcher Theaterfreunden fand.

Ein Bericht, der sich im «Tages-Anzeiger» vom 17. Juli 1925 findet, vermittelt ein anschauliches Bild von den kuriosen Voraussetzungen, die vor dem Umbau noch mit einem Besuch der «Pfauenbühne» verbunden waren. Der Korrespondent fasste die unerquickliche Situation, der sich der damalige Theaterbesucher bei schlechtem Wetter gegenüber sah, in die treffenden Worte zusammen: «... Bei schlech-

tem Wetter aber ist der Eingang geradezu unerträglich. In den Durchgangsbogen von der Strasse in den Hof ist bei gutbesuchten Vorstellungen ein peinigendes Gedränge. Dieser schmale Durchgang muss für das Schauspielhaus eben das Vestibül ersetzen... Gelangt man dann in den Hof, ist man wieder dem Regen ausgesetzt, und was noch schlimmer ist, ist die furchtbare Unebenheit des Betonweges, auf dem man immer wieder in ziemlich tiefe Pfützen tritt.»

Aber nicht nur das Äussere des Theaters, sondern auch das Innere und der Zuschauerraum war festlich verwandelt. Die bedrückende Nüchternheit, die bisher geherrscht und die Reucker durch die Anbringung von Holzverschalungen an den Seitenwänden des vorderen Teiles nur geringfügig hatte vermindern können, war einer intimen Behaglichkeit gewichen. Dem Zuschauerraum, der durch den Ausbau der Galerie um zirka 300 Sitzplätze vergrössert worden war, und der jetzt knapp über 1000 Personen fasste, verliehen rote Seidentapeten und eine gleichfarbige Plüschbestuhlung des ansteigend angelegten Parketts einheitliche Atmosphäre.

Nicht weniger grundlegend als der Erweiterungsbau des Zuschauerraumes gestaltete sich der des eigentlichen Bühnenhauses. Nach Entwürfen des Münchner Theaterarchitekten Prof. Linnebach war die bisherige Tiefe der Bühne von reichlich sechs auf maximal zwölf Meter erweitert worden, was einer Verdoppelung der Grundfläche entsprach.³⁵ Es erwies sich aber schon bald, dass diese Raumverhältnisse noch am ehesten den Zielsetzungen der Theaterleitung Riesers entsprachen, der es vor allem auf die Pflege eines guten Unterhaltungstheaters ankam. Nicht aber den Plänen der die Nachfolge antretenden Direktion Oskar Wälterlins, deren Hauptanliegen die Verwirklichung eines weitgesteckten Klassikerprogramms war.

Reichte die Bühne mit einer Spielfläche von 9×9 Meter vollkommen aus, um ein modernes Salonstück oder Kammerspiel auf grosszügige Weise auszustatten, so bereitete sie dem technischen Betrieb bei einer Klassikerinszenierung schon die grössten Schwierigkeiten. Denn trotz des Umbaus genügten die Bühnenmasse nicht den Anforderungen einer modernen Schauspielbühne. Obwohl der Privatinitiative der Brüder Rieser, denen der ganze Umbau zu verdanken war, das bisher grösste Verdienst um die Erstellung eines selbständigen Zürcher Schauspielhauses zugeschrieben werden musste, die Raumnot hatte sie nicht zu bannen vermocht.

Seit der Übernahme der künstlerischen Leitung durch Wälterlin wurde denn auch die Frage nach einem angemessenen Ansprüche erfüllenden Haus immer dringlicher. Die steigenden Zuschauerzahlen

und die ungenügenden Raumverhältnisse bildeten ihren Hauptanlass. Von seiten der Behörden wurden manche Stimmen laut, die die Notwendigkeit eines Neubaus befürworteten. So durfte es die Neue Schauspiel A. G. in ihrem letzten Dreijahresbericht unternehmen, einmal mehr daran zu erinnern, dass zu hoffen sei, die Stadt Zürich werde in absehbarer Zeit die Möglichkeit finden, ihrem Schauspiel ein eigenes Theater zur Verfügung zu stellen.³⁶ Denn das Haus am «Pfauen», erklärte sie, «bietet dem Publikum nicht alle jene Annehmlichkeiten, die von einem modernen Theater erwartet werden dürfen: die Garderobenverhältnisse entsprechen nicht den hygienischen Anforderungen; vor allem aber stellen die unzulänglichen technischen Einrichtungen der Bühne, der Mangel an Lagerräumen, das Fehlen eines Malersaales und einer Probephöhne etc. der Durchführung einer jeden Inszenierung grosse, oft beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Ein neues Schauspielhaus ist aus diesen Gründen sowohl für das Publikum als auch für den Theaterbetrieb je länger je mehr eine dringliche Frage.»³⁷

Während der Schnürboden mit seinen dreissig Zügen, wovon allerdings vier auf Beleuchtungssoffitten entfielen, noch einen gewissen Anspruch auf Geräumigkeit erheben konnte, war die Raumfläche der Bühne gering. Von der maximalen Bühnentiefe von 12 Metern ging 1 Meter durch die auflegbare Drehscheibe verloren, die, vom technischen Leiter Ferdinand Lange 1936 konstruiert, auf der Hinterbühne abgestellt wurde. Da es dem Theater zudem an Dekorationsmagazinen und Abstellmöglichkeiten mangelte, musste die viel zu kleine Hinterbühne ausserdem als ständiger Abstellraum benutzt werden. Als eigentliche Spielfläche kam daher nur der bereits erwähnte 9×9 Meter umfassende Bühnenboden in Betracht. Bei einer Bühnenbreite von 14 Metern verblieben günstigsten Falls auf jeder Bühnenbreite zirka 2,50 Meter freier Raum, vorausgesetzt, dass die Spielfläche voll ausgenutzt war. Der Proszeniumsausschnitt ermöglichte in der Höhe eine Einstellung auf 4,50 Meter, in der Breite war er von 6,40 Meter auf 8,40 Meter verschiebbar.³⁸

Die Raumverhältnisse der Bühne zogen Folgen für die Spielplangestaltung nach sich. Das Fehlen von Unterstellmöglichkeiten für Dekorationen in eigenen Magazinen des Theatergebäudes liessen eine Repertoiregestaltung von mehr als drei oder höchstens vier Stücken nicht zu. Es kam daher des öfteren vor, dass ein gutgehendes, aber noch nicht abgepieltes Stück frühzeitig vom Spielplan abgesetzt werden musste, da die neuen Dekorationen der nächsten Inszenierung nicht im Theater untergebracht werden konnten. So besass man auch nicht die Möglichkeit, auf alte Dekorationen zurückzugreifen,

sondern war gezwungen, jede Ausstattung immer wieder vollständig neu zu malen und zu bauen.

Ganz ähnlich lagen die Dinge für die Prospektaufbewahrung. Verfügbare andere Theater bei entsprechender Lagermöglichkeit über mindestens 20 Prospekte, so hatte die technische Leitung des Schauspielhauses aus den gleichen Gründen höchstens deren sechs zur Verwendung bereit.

Eine ebenfalls ganz unzureichende Einrichtung überliess die abgehende Theaterleitung Rieser ihrer Nachfolgerin mit der Beleuchtungsanlage. Diese stellte ein wahres Sorgenkind des Theaters dar. Sie war nicht nur in ihrer Kapazität ungenügend. Das Vorhandensein von nur vier Beleuchtungssoffitten bereitete vor allem der Ausleuchtung der Mittel- und Hinterbühne Schwierigkeiten. Sie war auch durch die ganz ungewohnte Anordnung der Beleuchterloge auf der äussersten linken Bühnenseite ausgesprochen unglücklich platziert. Bei montierter Drehscheibe war dem Beleuchter aus seinem 20 Zentimeter hohen Sehschlitz die Kontrolle der Bühne so gut wie unmöglich.

Die technische Einrichtung der Bühne, wie sie nach dem Umbau durch die Brüder Rieser im Jahre 1926 vorhanden war, verursachte der nach anderen künstlerischen Gesichtspunkten arbeitenden Direktion Wälterlin wesentliche Hemmnisse. Das Klassikerprogramm musste den Erfordernissen der Raumnot angepasst werden, und es liess sich dabei nicht vermeiden, dass manchem Werk dadurch gewisse Wirkungen genommen wurden. Auf der anderen Seite wird sich bei der nun folgenden dramaturgischen Analyse des Spielplans zeigen, in welcher vorbildlicher Weise die technische Beschränkung durch eine schöpferische Bühnenbild- und Regiekunst überwunden und ein Programm verwirklicht wurde, das mit einem Mindestaufwand maschineller Hilfsmittel ein Höchstmass künstlerischer Ausdruckskraft erzielte.