

# Die europäische Funktion des Spielplans. Die Spielzeit 1939/40

Objektyp: **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.

## Zweites Kapitel

### Die europäische Funktion des Spielplans

#### *Die Spielzeit 1939/40*

Vor dem Beginn der ersten Kriegsspielzeit im September hatte vom 24. bis 31. August eine achttägige Gastspiel-Vorsaison mit der Uraufführung des schweizerischen Volksstückes *Gilberte de Courgenay* von Bolo Mäglin stattgefunden.<sup>39</sup> Das Stück bildete insofern einen passenden Auftakt, als es eine unmittelbare Brücke zur Gegenwart schlug, in der die schweizerische Grenzbesetzung Wirklichkeit geworden war. Der Basler Autor erinnerte sich dabei jener freundlichen Wirtstochter aus Courgenay, die sich zur Zeit der jurassischen Grenzbesetzung im Jahre 1916 bei den dortigen schweizerischen Truppen allgemeiner Beliebtheit erfreute, und deren Popularität durch Hans Indergands frisches Soldatenlied «*C'est la petite Gilberte*» begründet worden ist. Das teilweise mit träfem Witz geschriebene Stück erlebte acht sehr beifällig aufgenommene Aufführungen, an denen die in humorvolle Bahnen gelenkte Männlichkeit des hervorragenden Charakterdarstellers Leopold Biberti entscheidenden Anteil hatte.

Die auf den 7. September angesetzte Vorstellung der *Komödie der Irrungen* bezeichnete die eigentliche Saisonpremière des Schauspielhauses. Oskar Wälterlin stellte damit, wie schon in der vorigen Spielzeit, Shakespeare erneut an den Anfang des neuen Arbeitsjahres. War es zuletzt das in seiner Tiefsinnigkeit von vielen unverstandene Schauspiel *Troilus und Cressida* gewesen, so wählte er jetzt eine seiner frühesten und launigsten Komödien. Aber Wälterlin wusste sehr genau, warum er im Zeitpunkt ernster Ereignisse gerade nach einem solchen Werk griff. Die nach dem Kriegsausbruch notwendig werdenden Umstellungen im vorbereiteten Programm, die ihren Grund darin hatten, dass einzelne zur Aufführung vorgesehene Stücke unversehens ihren aktuellen Sinn verloren hatten, erforderten eine schnelle Umschau nach Dichtungen, die der veränderten Situation Rechnung trugen.

Das grosse Spielplanthema wurde deswegen nicht beeinflusst. Dieses stand vielmehr in seinem klaren Bekenntnis zum Humanitäts-

gedanken nach wie vor fest. Aber die Zeit der inneren Bedrückung verlangte danach, herauszuhören, mit welchen Mitteln das durch die beängstigende Wirklichkeit gelähmte Interesse der Menschen am Theater wachzurufen war. «Was konnte da heilender wirken als der Humor, und welcher Humor konnte heiterer, reicher und weiser sein als der William Shakespeares . . . ?»<sup>40</sup>

Wie recht Wälterlin mit dieser Annahme hatte, zeigte sogleich das Echo der ersten Kriegspremière. Die freisinnige «Neue Zürcher Zeitung» stimmte nicht nur der Stückwahl zu, die das Schwere der Zeit habe vergessen lassen, sondern äusserte sich auch begeistert über die Regieleistung Leonard Steckels.<sup>41</sup> Uneingeschränktes Lob spendete sie auch den Interpreten des Brüderpaares Karl Paryla und Emil Stöhr. Die Besetzung dieser beiden Rollen musste sich als ein besonderer Glücksfall erweisen. Waren die beiden Künstler doch nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben Brüder und von seltener Übereinstimmung in Statur und Gesichtszügen. Der Umstand, dass sie auch in ihrer schauspielerischen Artung sehr verwandt waren, fügte sich allerdings nicht immer so harmonisch ins Gesamtbild ein wie hier.

Die neue Fassung Hans Rothes fand freilich bei der Presse weit weniger Anklang als die Aufführung, die der «Tages-Anzeiger» als «phantasievoll-elegante» Kunstleistung pries. Aber der Erfolg dieser ersten Inszenierung war dazu angetan, für die Aufgabe der Zürcher Bühne zu werben. Am 14. September, also nur sieben Tage nach der Eröffnungsvorstellung, folgte unter der Regie Wolfgang Langhoffs die deutschsprachige Erstaufführung des Schauspiels *Die Zeit und die Conways* vom englischen Dichter und Sozialkritiker J. B. Priestley. Es gelangte damit nach dem klassisch-heiteren Spielzeitauftakt ein Werk zur Darstellung, dessen Thema ein modernes Zeiterlebnis zugrunde lag.

Wälterlins dramaturgische Auswahl stand im Zeichen des Mahnrufes: Bereitschaft. Er hatte unter diesem Titel im ersten Programmheft der Spielzeit versprochen, dass «unser Programm von vornherein im Zeichen dessen steht, was durch den Begriff Humanität am besten umschrieben wird. Unser Thema ist der Mensch im Ringen mit allen Kräften, die ihn hinabziehen in die Abgründe unbeherrschter Leidenschaften und hinaufziehen in das klare Gebiet der Weisheit und der Liebe, wo das Göttliche Meister wird über die Natur.» «Wenn wir immer wieder zeigen können», erläuterte er wenig später, «dass auch ein einmaliges Unterliegen den Mut zu diesem Ringen nicht ertöten kann, . . . dann stehen auch wir an dem Platze, der uns in dieser Stunde zugewiesen ist.»<sup>42</sup>

Es lag auf der Hand, dass die Suche nach der Kraft des Geistes vor allem in den Werken der Klassiker erfolgreich sein musste. Wälterlins Bestreben war es darüber hinaus, diesen Grundsatz ebenfalls bei der Berücksichtigung der modernen Autoren in Anwendung zu bringen. Einerseits sollten nur jene klassischen Dichtungen gespielt werden, in denen das Handlungsmotiv mit der Zeitforderung in Einklang gebracht werden konnte. Andererseits sollte das Tagesgeschehen in wechselseitiger Beziehung zum Spielplan stehen. Bei dieser Zielsetzung wurde jedoch ein Mangel deutlich erkennbar. Bei der Suche nach dem Drama der Zeit, das in der Lage sein musste, das menschliche Erleben in gültiger Form zur Schau zu stellen, gelangte man nämlich sehr bald zur Feststellung, dass ein solches noch gar nicht vorhanden war.

Wälterlin war sich dieser Tatsache durchaus bewusst. Es ging dies aus seinem zu Beginn der Spielzeit gehaltenen Vortrag hervor, in dem er über diesen Punkt ausführte: «Abgesehen davon, dass in dieser ersten Zeit der Verwirrung alle Kraft verwendet werden muss, das Nächstliegende zur Erhaltung der Existenz oder der Kampffähigkeit in Ordnung zu bringen, wo ist die schöpferische Potenz, die nach Überwindung der ersten Unruhe das Ungeheure um uns bereits erfassen könnte, das Ungeheure, von dem wir alle nur ahnen, dass es das Ringen um irgendeine letzte Entscheidung werden könnte?»<sup>43</sup>

Man musste sich also vorerst damit begnügen, jene Stücke auszuwählen, die wenigstens mit der Zeit in Berührung kamen. Bei Priestleys Dichtung war dies der Fall. Sie hinterliess einen nachhaltigen Eindruck, trotzdem bei nur vier Wiederholungen von keinem Publikumserfolg gesprochen werden konnte. Sein späteres Stück *Und ein Tor tat sich auf*, dessen deutschsprachige Erstaufführung im Jahre 1945 am Stadttheater Bern stattfand, und das im gleichen Jahre auch in den Spielplan des Schauspielhauses aufgenommen wurde,<sup>44</sup> vermochte sich noch weniger durchzusetzen und stiess auf weit schärfere Kritik.

Priestleys Zeitstück *Die Zeit und die Conways* erhielt seine Bedeutung vor allem durch seine dichterische Auseinandersetzung mit dem Problem der Entwicklung. Es führte zu der Erkenntnis hin, dass die Gnade der Gegenwart, nicht zu wissen, was die Zukunft bringt, die hohe Verpflichtung in sich schliesse, durch das Bedenken der Gegenwart, den Gang der Zukunft im guten vorauszubestimmen. Wolfgang Langhoff, der sich mit einer gepflegten Inszenierung von Curt Goetz' Einaktern am Ende der vergangenen Spielzeit erstmals als Regisseur vorgestellt hatte, verhalf diesem englischen Gegenwartsdrama zu einem starken Premierenenerfolg.<sup>45</sup> Es war übrigens bereits

für die vergangene Spielzeit zur Aufführung vorgesehen gewesen, musste dann aber wegen Besetzungsschwierigkeiten zurückgestellt werden.

Bei dieser Gelegenheit soll ein arbeitsmässiger Vorgang nicht unerwähnt bleiben, weil er in den ersten Jahren der Theaterleitung Wälterlins zum normalen Probenbetrieb des Schauspielhauses gehörte. Die Ensemblemitglieder Grete Heger, Wolfgang Heinz, Ernst Ginsberg, Erwin Parker und Emil Stöhr waren in der *Komödie der Irrungen* massgeblich beschäftigt gewesen. Sie mussten bereits am Tage nach der Premiere auf die neue Arrangierprobe, da für die Einstudierung des Priestley-Stückes nur acht Tage zur Verfügung standen.<sup>46</sup> Dieses anstrengende Arbeitspensum konnte nur bewältigt werden, wenn alle Mitschaffenden mit grösster Disziplin und Konzentration am Werke waren. Nach dem Gegenwartsdrama Priestleys folgte ein problematisches Stück der deutschen Literatur, das jedoch in sichtbarer Weise in den Spielplangedanken eingebaut war. Sollte das Thema «der Mensch im Ringen mit allen Kräften, die ihn hinabziehen in die Abgründe unbeherrschter Leidenschaften und hinaufziehen in das klare Gebiet der Weisheit» sein, so liess sich diese Zielsetzung bei der am 21. September stattfindenden Inszenierung von Hebbels *Judith* noch erweitern in die Opferidee des Einzelnen für eine Gemeinschaft und daraus rückdeuten in eine erweiterte Humanität.

Der norddeutsche Dichter erschien damit erstmals wieder nach langjährigem Unterbruch im Zürcher Spielplan. Das Denkerisch-Konstruierte seiner Tragödien mag der Grund dafür sein, dass man sich in Zürich seiner Werke nur mit grosser Zurückhaltung bediente. Wenn Wälterlin zum Frühwerk des 27jährigen Dichters griff, das vor beinahe genau hundert Jahren in Berlin aus der Taufe gehoben worden war, dann war dieser Umstand kein Zufall. Tatsächlich lag der Wahl eine zweckentsprechende dramaturgische Überlegung zugrunde. Denn mit dieser Dichtung wurde ein Werk zur Darstellung bestimmt, das mit unerhörter Eindringlichkeit Gegebenheiten der Zeitsituation widerspiegelte.

Der Parallelismus zum Tagesgeschehen, die Verwandlung der Tragödie in eine Offenbarung des Urkampfes zwischen Gut und Böse, wurde fühlbar. Das Spröde von Hebbels Dialektik verblasste gegenüber der gleichnishaften Auseinandersetzung zwischen dem Urbild des Gewalttätigen und jener Macht, die sich im Göttlichen selbst manifestiert. Hebbel wollte beweisen, seine ganze Tragödie sei darauf basiert, «dass in ausserordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und ungeheure Taten

durch Menschen, die sie aus eigenem Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen lässt.»<sup>46</sup>

Wälterlin benutzte für seine Inszenierung eine dramaturgische Einrichtung, die das anspruchsvolle Werk auf zweieinhalb Stunden beschränkte und es durch teilweise grosszügige Striche von unwichtigem gedanklichem Beiwerk befreite.<sup>47</sup> Allerdings fand dieses Bemühen den geteilten Beifall der Kritik. Vor allem wurde der Eingriff Wälterlins, der den ganzen Originalschluss der Tragödie, die nach der Ermordung des Holofernes wiederum in der belagerten Stadt spielende zweite Hälfte des fünften Aktes, ausmerzte, als zu weitgehende Veränderung des wohldurchdachten Gesamtbaues empfunden.<sup>48</sup> Auch die Besetzung der beiden Hauptrollen durch Karl Paryla und Maria Becker gab Anlass zu Vorbehalten. Doch beeinträchtigten diese kaum den wuchtigen Eindruck einer äusserst intensiv durchgestalteten Aufführung, die das eindrücklich miterlebende Publikum immer mehr in ihren Bann zog. Bei besonders aktuell wirkenden Sentenzen, wie etwa jener zynischen des Holofernes, dass der, welcher sich aus der Welt wegdenken und seinen Ersatzmann nennen könne, nicht mehr in sie hineingehöre, kam es zu lebhaften Beifallskundgebungen des Publikums.<sup>49</sup> Der schon vergessen geglaubten Tragödie erwuchs eine beklemmende Durchschlagskraft, welche die wenigsten von ihr erwartet hatten. Der künstlerische und publikumsmässige Erfolg war eindeutig. Acht Vorstellungen für einen in Zürich weitgehend unpopulären Dichter bewiesen, dass er seinen Zuhörern etwas Wesentliches zu sagen gehabt hatte.

Auch für den Spielplan selbst wurde die *Judith*-Aufführung zum gewichtigen Ereignis. Die Kritiker konnten die Hoffnung aussprechen, das Publikum würde die Wiederholungen dazu benutzen, die Reihen des Schauspielhauses dichter als bisher zu füllen.<sup>50</sup> Tatsächlich hatten die bisherigen Vorstellungen der Saison noch keinen regen Zuspruch gefunden. Ein Umstand, der allerdings durch den Kriegsausbruch und die Mobilisation ausreichend begründet war und das Provisorium des probeweise wieder aufgenommenen Theaterbetriebes allen Bühnenangehörigen recht deutlich ins Gedächtnis rief.

Aus dieser Tatsache erklärt sich wohl auch, dass Wälterlin vorerst durch einige Lustspielinszenierungen den nötigen Kassenrückhalt zu erlangen versuchte. Nach dem am 28. September erschienenen Lustspiel *Ein Glas Wasser* von Scribe entschloss er sich zur Aufführung von Grillparzers *Weh dem, der lügt*, obwohl in der Spielplananzeige ursprünglich *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* vorgesehen gewesen war. Da dieses Versprechen nicht eingelöst wurde, blieb mit dieser Komödie immerhin ein klassisches Lustspielniveau ge-

wahrt. Die sozialdemokratische Presse ging jedoch mit dieser Ersatzwahl nicht einig. Sie warnte vor einer Flucht in die Komödie, wo allein das ernste Stück in der Lage sei, «einen rechten Zug in den Besuch zu bringen.»<sup>51</sup> Das Echo der Aufführung gab aber den in diesem Fall sicher nicht uneigennütigen Überlegungen der Theaterleitung recht. Die Inszenierung Leopold Lindtbergs, die dem Publikum nach den wenigen und sehr gleichgültig aufgenommenen Vorstellungen von Scribes *Ein Glas Wasser* die echte Freude an einem wirklichen Komödienabend wiederschenkte, wurde in der Presse sehr beifällig vermerkt. Die 15 Wiederholungen, davon zwei als Gastspiele in Winterthur und Schaffhausen,<sup>52</sup> wurden nur von den 16 Spielabenden der *Komödie der Irrungen* übertroffen.

Speziell auf die Regieleistung Lindtbergs soll mit wenigen Worten eingegangen werden. Die Kritik, und nur diese bietet uns auf Grund ihrer vergleichsweisen Überprüfung neben dem Studium der Regie- und Inspizierbücher die Möglichkeit, aus den sich ergänzenden Kommentaren einen Gesamteindruck abzuleiten, äusserte sich über seine Inszenierung ausnahmslos in Worten der grössten Anerkennung. Das «Volksrecht» vom 14. Oktober schrieb in seiner Nr. 242: «Das Grossartige der *Weh dem, der lügt*-Inszenierung liegt in der Harmonie, die die ganze Aufführung beseelt.» Auch im «Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur» wird als das eigentliche Verdienst Lindtbergs die mit unverkennbarem Stilgefühl gemeisterte Gegenüberstellung der lyrischen und drastischen Partien des Werkes hervorgehoben. Das «Schaffhauser Intelligenzblatt» berichtete nach dem Gastspiel am 1. November: «Bild und gesprochenes Wort sind eine willkommene Einheit in bewusster Naivität und gekonnter Vollendung der Form. Dass aber dem Ganzen... sein Reiz erhalten blieb, war Lindtbergs alleiniges Verdienst, der sich bemühte, die Grundidee nicht vom burlesken Gestrüpp der Barbarenszenen überwuchern zu lassen.»

Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird anlässlich der Analyse der verschiedenen Regieweisen darauf hingewiesen werden, dass Lindtbergs logische Spielführung vor allem darauf gerichtet war, den geistigen Mittelpunkt des inszenierten Werkes deutlich herauszuheben. Seine auf den dramatischen Ablauf und damit auf die dramaturgische Gliederung abzielende Arbeitsweise bemühte sich stets, die Grundschichten der Dichtung freizulegen.

Dieser ausgleichenden Methode war es zuzuschreiben, dass neben den romantisch-poetischen Bildern gleichermassen jene glückten, in denen das Derb-Komische im Vordergrund stand. Die «Neue Zürcher Zeitung» vom 9. Oktober fasste das Ergebnis gesamthaft zusam-

men in dem Urteil: «Wir können uns an keine Zürcher Aufführung erinnern, die den Ausgleich so glücklich getroffen hat wie die jüngste, von Leopold Lindtberg besorgte. Sie weicht dem Drastisch-Komischen keineswegs aus, steigert es vielmehr im Lokalkolorit der Rheingauer Szenen, in Maske und Gehaben der wilden Teutonen, zu zwerchfellerschütternder Anschaulichkeit. Aber diese Partien erhalten ihr vollwertiges Gegengewicht in den nicht minder liebevoll herausgearbeiteten Rahmenakten, in denen die Weisheit des Dichters das gewichtige, entscheidende Wort hat, das ganze Spiel Auftakt und Ausklang findet.» Wenn das angesehene Zürcher Blatt seine anerkennende Besprechung mit der Hoffnung schloss, dass sich kein Schauspielfreund diesen Genuss «einer kultivierten, glanzvollen Interpretation» entgehen lassen dürfe, so sollte es sich nicht enttäuscht sehen.

Weder die am 12. Oktober in Szene gehende Premiere des sensationellen englischen Kriminalstückes *Die Nacht wird kommen* von Emlyn Williams, noch die folgenden Lustspiele zeitgenössischer französischer, dänischer, deutscher und österreichischer Autoren erreichten annähernd die Vorstellungszahl dieser neben Kleists *Zerbrochenem Krug* und Lessings *Minna von Barnhelm* wohl edelsten Perle der deutschen Lustspielliteratur.<sup>53</sup>

Nicht einmal Shakespeares *Viel Lärm um Nichts*, am 9. Dezember ebenfalls von Lindtberg herausgebracht, konnte Grillparzers Dichtung überflügeln. Es spricht für die Qualität dieser Aufführung. Denn die Shakespeare-Komödien erreichten sonst immer die grössten Aufführungsziffern.

Der grosse Erfolg von *Web dem, der lügt* lässt bedauern, dass die Theaterleitung in den nächsten Jahren nicht öfters den Versuch unternahm, Grillparzer zum Durchbruch zu verhelfen. Die Beweggründe für diese Zurückhaltung bleiben unklar. Zumal Wälterlin die einzigartige Bedeutung Grillparzers für ein zeitnahe Theater besonders hervorhob und ihn gelegentlich sogar für die speziellen Bedürfnisse des schweizerischen Theaters als wegweisend betrachtete. «Darum habe ich Grillparzer aufgespart, weil in ihm das Thema am reinsten zutage tritt, das wir heute brauchen für eine moderne, heutige, für die Zeit bereite Bühne, für eine Bühne von freiem Geist, eine schweizerische Bühne. Es ist das Thema: Überwindung der Gewalt durch die geistige Kraft. Eine schweizerische Bühne kann heute nichts anderes bedeuten, als eine Bühne von freiem Geist.»<sup>54</sup> Liess dieses klare Bekenntnis zu Grillparzer auch auf den Willen schliessen, ihn organisch in den Spielplan einzufügen, so hätte an sich schon die äussere Tatsache, dass er noch unter der Direktion

Ferdinand Riesers gänzlich unbeachtet blieb, genügen müssen, um sich planmässig für ihn einzusetzen. In Maria Becker hätte eine ausgezeichnete Medea und Sappho zur Verfügung gestanden. Mag sein, dass der Umstände Zwang, wie er beim Theater häufig eintritt, Wälterlin gerade bei Grillparzer-Vorhaben hemmte. Tatsache ist, dass die gegebenen Möglichkeiten auch in kommenden Jahren nicht voll ausgeschöpft wurden.

Unmittelbar nach der Premiere von *Weh dem, der lügt* musste Lindtberg an die Vorbereitung seiner nächsten Inszenierung gehen. Diesmal hatte er sich mit einem Stück auseinanderzusetzen, das ihn aus der einfältigen Märchenwelt Grillparzers in die ironisch-respektlose des Iren Bernard Shaw führte.

In kurzem Abstand nach der im Vorjahre gegebenen Neuaufführung von Schillers *Jungfrau von Orléans*, mit der Maria Becker ihre erste grosse Rolle bekommen hatte, ging am 26. Oktober Shaws *Heilige Johanna* über die Schauspielhausbühne. Sicher nicht zuletzt in der Absicht, der romantischen Jungfrau Schillers die realistische Johanna des zeitgenössischen Dramatikers gegenüberzustellen und ausserdem noch den Reiz der gleichen Hauptrollenbesetzung zu bieten. Aber nicht nur die interessante Möglichkeit einer Einheitsbesetzung beider Rollen, sondern auch die Tatsache, dass Shaws berühmtes Gegenstück in Zürich durch die grazile Elisabeth Bergner und die frische Else Rambašek erfolgreich eingeführt war, dürfte die Theaterleitung veranlasst haben, das Stück wiederum zu inszenieren. Jedoch gab es, neben diesen äusseren Momenten, auch noch eine andere Überlegung, die zur Spielplanaufnahme bewog.

In seinem bereits zitierten Vortrag über die Notwendigkeiten der Repertoiregestaltung in der beginnenden Saison, führte Wälterlin, direkt Bezug nehmend auf die Dichtung Shaws, aus: «... Vor allem hoffen wir, dass die *Heilige Johanna* für unsere Tage einen neuen Aspekt bietet.»<sup>55</sup> Dieser aber konnte nur in der zentralen Idee des Stückes liegen: In dem Konflikt zwischen persönlichem Gewissen und übergeordneter Autorität. Die Aufführung, deren Premiere in die letzten Vorbereitungen zum wichtigsten innenpolitischen Ereignis der Schweiz, den am 29. Oktober stattfindenden Nationalratswahlen, fiel, erlebte diesmal nicht den Serienerfolg vergangener Jahre. Sie brachte es nur auf 10 Spielabende. Es war dies aber keineswegs auf die Aufführung zurückzuführen. Wohl auch nicht auf die diesmal ablehnende Haltung, die die katholische Presse gegenüber Autor und Stück im allgemeinen und gegenüber der Auslegung Shaws, «dass Johanna eine protestantische Heilige sei, weil sie das Gewissen höher achte als die Kirche», im besonderen einnahm.<sup>56</sup> Es lag in er-

ster Linie an dem zurückhaltenden Theaterbesuch überhaupt.<sup>57</sup> Wenn die Aufführung trotzdem zu einem bedeutsamen künstlerischen Anlass wurde, so war dies neben der atmosphärischen Regie Lindtbergs vor allem Maria Becker zu danken, die der seelenvollen Romantikerin Schillers ein zielbewusstes Landmädchen Shaws gegenüberstellte.<sup>58</sup>

Während die Spielzeit in ihren dritten Monat eintrat, schienen sich auch für das Zürcher Theaterleben günstigere Aussichten zu ergeben. Am 30. Oktober war die grosse Schweizerische Landesausstellung zu Ende gegangen. Sie hatte mit ihrem weitläufigen Unterhaltungspark und ihren stets wechselnden Programmen den Zürcher Theatern allerhand zu schaffen gemacht. Nachdem dieses Gemeinschaftswerk, das in ernster Zeit für die friedliche Idee des schweizerischen Gedankens geworben hatte, seine Tore schloss, durften die Theater hoffen, dass sich das vielseitig abgelenkte Interesse der Zürcher nun wieder stärker ihnen zuwenden würde.

Auch ein zweiter Umstand schien diese Erwartung zu begünstigen. Das wichtigste innenpolitische Ereignis dieses Herbstes, die alle vier Jahre stattfindenden Nationalratswahlen, waren ausgetragen worden und ohne Überraschung verlaufen. Am bisherigen Gleichgewicht der politischen Lage hatten sie nichts zu ändern vermocht. Der Block der bürgerlichen Traditionsparteien unter Führung der Freisinnigen gab dem Rat der Nation auch für die nächste Amtsperiode sein entscheidendes Gepräge. So konnte das Zürcher Organ des schweizerischen Freisinns, die «Neue Zürcher Zeitung», am 2. November mit Genugtuung feststellen: «Die Geringfügigkeit der eingetretenen Verschiebungen ist ein Beweis für die Unerschütterlichkeit der parteipolitischen Hauptposition und damit der Position der Schweiz inmitten des Wirbels politischer Umwälzungen und Umwertungen.» Ausserdem durfte es die berechtigte Prognose stellen: «Es liegt darin die Gewähr, dass in der neuen Amtsperiode der eidgenössischen Räte die Tätigkeit und der Kampf der Parteien sich in entscheidenden Augenblicken stets dem einen Gebot unterordnen werden, das da lautet: Erhaltung der schweizerischen Demokratie, der freien und unabhängigen Eidgenossenschaft.»

Der Gedanke der «wehrfähigen Neutralität», der seit Kriegsausbruch immer stärker als politische Zielsetzung in den Mittelpunkt der schweizerischen Innenpolitik gerückt worden war, hatte zur Übereinstimmung der Regierungsparteien in der gemeinsamen Wahlparole geführt. Es hatte sich eine Festigung des inneren Kurses ergeben, der sich bei den kommenden europäischen Ereignissen auch aussenpolitisch auswirken sollte.

Nach den Wahlen konzentrierte sich die Aufmerksamkeit erneut auf das Geschehen auf dem europäischen Kriegsschauplatz. Von der polnischen Tragödie, die mit dem vollständigen militärischen Zusammenbruch Polens durch die Kapitulation Warschaws am 27. September ihren Abschluss gefunden hatte, wandten sich die Blicke nach dem Westen. Der bevorstehende Winter liess vermuten, dass die eintretende Kampfpause zu wichtigen Entschlüssen im Lager der Gegner benutzt werden würde.<sup>59</sup> Man war kaum geneigt, anzunehmen, dass durch diplomatische Schritte eine plötzliche Wendung zum Guten eintreten und damit Europa vor weiterem Kriegsunheil bewahrt werde. Schon am Ende des Monats November trat der Krieg in eine neue Phase, als mit Russlands militärischem Angriff gegen Finnland der Krieg im Nordosten neu entflammte.<sup>60</sup>

Wenn die Schauspielhausleitung gehofft hatte, dass nach der Schliessung der Landesausstellung ein vermehrter Zuzug in ihr Haus am Heimplatz einsetzen werde, so sollte sich diese Hoffnung vorerst noch als trügerisch erweisen. Calderons *Richter von Zalamea*, am 22. November in einer vorzüglichen Inszenierung von Leonard Steckel mit dem grossartigen Heinrich Gretler in der Titelrolle herausgebracht, vermochte trotz ausgezeichneter Besprechungen noch immer nicht die nötige Steigerung der Besucherzahlen zu bewirken.

Die katholische Presse, zur *Heiligen Johanna* Shaws noch gänzlich negativ eingestellt, pflichtete diesmal dem Werk eines Dichters bei, der selbst aus dem Geist des spanischen Katholizismus emporgewachsen war und mit dessen besonderem Begriff des Tragischen, dem Versagen des Menschen gegenüber der ihm unverrückbar gestellten moralischen Aufgabe, auch bereits seine Lösung in Gott gegeben ist.

Die Dichtung fügte sich dem Spielplan vortrefflich ein. Der für die Gegenwart so beängstigende Konflikt zwischen Recht und Macht, in Hebbels *Judith* anklingend, in Shaws *Heiliger Johanna* sich abwandelnd, und in Sophokles' *Antigone* sich gewaltig steigernd, erfuhr hier eine vom Religiösen her ergreifende Gestaltung. Empfundener aus der Gedankenwelt des katholischen Barock, bekundete das Werk: Recht geht vor Macht, heute und morgen, im Sinne des göttlichen Geistes und des höchsten Richters.

Sicherlich hatte Wälterlin das Beispiel des zur Selbsthilfe greifenden Bauern Pedro vor Augen, als die Dichtung zur Aufführung bestimmt wurde. Und möglicherweise wurde dieser Entschluss der unmittelbare Anlass zu seiner Aussage: «Wie wir uns in Zeiten wie der heutigen auf den Schutz unseres Landes und seiner Freiheit einrichten müssen, so brauchen wir auch unseren Selbstschutz.»<sup>61</sup>

Nach dieser Einstudierung Leonard Steckels, die als «grosser Erfolg der gepflegten Kunst des Schauspielhauses» bezeichnet wurde, folgte zunächst am 20. November ein Gastspiel der Genfer Compagnie Pitoëff mit Ibsens *Nora*. Es war vor allem sehenswert wegen seiner Hauptdarstellerin Ludmilla Pitoëff. Auch in den folgenden Jahren bekam diese Gastspieltruppe noch zu wiederholten Malen Gelegenheit, im Schauspielhaus aufzutreten.

Das regelmässige französische Gastspiel wurde überhaupt zu einer beliebten und verdienstvollen Einrichtung. Es entsprach dem Wunsche weiter Bevölkerungsteile Zürichs, die gern von der Möglichkeit Gebrauch machten, einen französisch gesprochenen Theaterabend zu geniessen. Es liess sich damit auch eine künstlerische Fühlungnahme mit den welschen Landsleuten herstellen, die in mehr als einer Hinsicht anregend und aufschlussreich war. Diese Gastspiele fanden meistens an Montagen und Dienstagen statt, an denen das eigene Ensemble in Winterthur und Schaffhausen zu Gast weilte. Sie entfielen somit auf Tage, die erfahrungsgemäss für den normalen Theaterbesuch wenig günstig waren. Der Anziehungskraft, die auswärtige Ensembles auslösten, taten sie aber keinen Abbruch.<sup>62</sup>

Neun Tage nach der am 16. November angesetzten Premiere der neunbildrigen Komödie *Stiftsdamen* von dem Dänen Axel Breidahl,<sup>63</sup> erschien am Samstag, den 25. November, ein neues amerikanisches Stück im Spielplan. Seine deutschsprachigen Erstaufführungsrechte hatte sich das Schauspielhaus rechtzeitig gesichert. Diesmal sollte es nicht um der Diskussion ästhetischer Probleme willen geschehen sein, wie das ein Jahr früher noch bei Thornton Wilders *Kleine Stadt* der Fall gewesen war. Es war offensichtlich nicht die Absicht Robert Sherwoods, eine «amerikanische Tragödie» zu schreiben, als er seine grosse, historische Szenenfolge schuf, die er *Lincoln, ein Kampf für die Freiheit* nannte. Nach dem Urteil des als Lincoln-Biographen anerkannten Carl Sandburg kann sie Anspruch auf völlige historische Treue erheben.<sup>64</sup>

Erneut stand die bewegende Idee der Freiheit im Mittelpunkt des Zürcher Spielplans. Aber gemäss dem Grundsatz der Schauspielhausleitung, dass es Pflicht sei, sich freizuhalten von einem einengenden Nationalismus, drängte sich der Grundgedanke des Stückes nicht tendenziös in den Vordergrund.<sup>65</sup> Er blieb angeschlagener Ton eines Werkes, das geeignet war, dem Anliegen des Theaterleiters zu entsprechen, weil das Weltanschauliche hinter der Herausarbeitung der menschlich-privaten Seite zurücktrat.

Der junge Franz Schnyder, den Militärdienstpflichten von seiner bisherigen Wirkungsstätte bei Heinz Hilpert am Deutschen Theater



Ibsen: «Die Wildente»

Inszenierung: Wolfgang Heinz    Bühnenbild: Robert Furrer  
Mitte: Albert Bassermann



Schiller: «Maria Stuart»

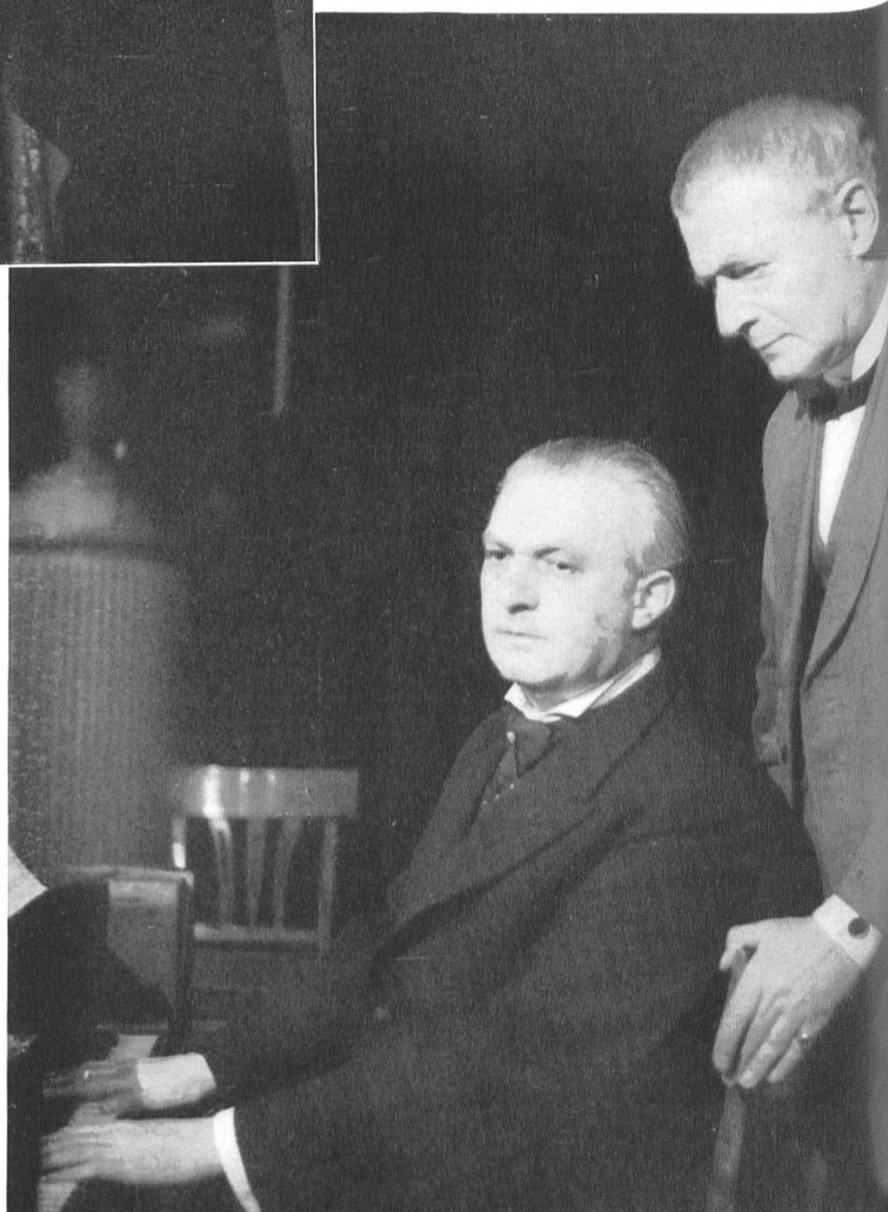
Inszenierung:  
Oskar Wälterlin

Margarethe Fries  
Maria Becker

Hans Reinhart:  
«Der Schatten»

Inszenierung:  
Oskar Wälterlin

Kurt Horwitz  
Hermann Wlach



in Berlin in die Heimat zurückgerufen hatten, zeichnete für die Aufführung verantwortlich. Es kam, unterstützt von den das amerikanische Kolonistenmilieu famos andeutenden Bühnenbildern Ottos, eine Aufführung zustande, die durch geschlossene Einheitlichkeit auffiel. Das ständige Ensemble, das nicht ausreichte, um die annähernd 30 Sprechrollen zu besetzen, war mit über 10 Zuzüglern ergänzt worden.<sup>66</sup> Im Mittelpunkt stand Wolfgang Langhoff, der durch seine menschlich-warmherzige Darstellungsart als Abraham Lincoln und in einer Maske von täuschender Ähnlichkeit hervorragte. Es mag für diesen Künstler eine Ehrenpflicht gewesen sein, diese Rolle mit persönlichem Leben zu erfüllen. Das kostbare Gut der Freiheit hat er nach seiner abenteuerlichen Flucht aus Deutschland im Jahre 1934 am Ende einer fünfjährigen Emigrationszeit besonders empfinden müssen.<sup>67</sup>

Das Lincoln-Drama konnte zwölfmal wiederholt werden. Dagegen erzielte die glaubenstarke Dichtung Hofmannsthals, *Das grosse Welttheater*, nach ihrer Zürcher Erstaufführung am 2. Dezember erstaunlicherweise nur neun Vorstellungen.

Beurteilte das Publikum Hofmannsthals Werk etwa nach Calderons Vorbild? Calderon, dessen riesenhafter Schatten auch bei unvoreingenommener Betrachtung von Hofmannsthals Dichtung immer wieder unsichtbar über die Bühne huschen wird, gehörte allerdings einer Zeit an, die in metaphysischen Dingen aus dem Vollen schöpfte. Sie empfand den gesamten Kosmos als grandiose Einheit und erlebte darum das grosse Welttheater auch mit ganz anderer seelischer Inbrunst als der Dichter des 20. Jahrhunderts. Wälterlins Inszenierung musste zudem einem Vergleich standhalten, dem die im übrigen hervorragende Gestaltung am wenigsten aus dem Wege gehen konnte: Dem Vergleich mit der mehrere Sommer hindurch auf dem nächtlichen Platz vor der herrlichen Barockfassade der Einsiedler Stiftskirche dargebotenen Sakramentshandlung des grossen spanischen Dichters.<sup>68</sup>

Es ist Wälterlins Verdienst, sich mit ganzem Einsatz an die unter diesen Umständen um so schwerer zu bewältigende Aufgabe herangewagt zu haben. Hofmannsthals Dichtung in der Adventszeit zu spielen, hiess: den Sinn für das religiöse Theater neu wecken. «Deshalb ist uns auch dieser Calderon in der Variante Hofmannsthals willkommen. Sie führt uns aus rationalistisch versandeter Weltbetrachtung ebenfalls in reine Höhen, die vom Lichte der Ewigkeit überstrahlt werden.»<sup>69</sup>

Der ständig beschäftigte Teo Otto entwarf für diese Aufführung den szenischen Rahmen. Er verlieh der dreigeteilten Bühne eine ba-

rocke Gestaltung. Aus der Dunkelheit des ins Spiel einbezogenen Orchesterraums stiegen die zu Gleichnissen gewordenen Gestalten empor in den Halbdämmer der Weltbühne, die auf einem einfachen Gerüst basiert war und von der eine barock geschwungene Treppe zu einer lichtüberfluteten Oberbühne führte. Deren als Empore wirkender Mittelpunkt gab den Blick zur Pforte des Paradieses frei.<sup>70</sup> Der nicht sichtbare, unter der musikalischen Leitung des Komponisten Robert Blum stehende Zürcher Madrigalchor begleitete die Ent-rückung der Abberufenen bis in das Toderlebnis mit überirdischen sphärischen Gesängen. Der sich zusammen mit den schauspielerischen Leistungen aus diesen Gestaltungsmitteln ergebende Gesamteindruck liess eine Aufführung entstehen, die das Wagnis zum tiefen Erlebnis machte. Die trefflichen Interpreten waren: Therese Giehse (Welt), Erwin Parker (Vorwitz), Friedrich Braun (Tod), Ernst Ginsberg (Wider-sacher), Wolfgang Langhoff (König), Eleonore Hirt (Schönheit), Ma-rion Wünsche (Weisheit), Wolfgang Heinz (Reicher), Herman Wlach (Bauer). Unter ihnen einer, dessen «verklärtes Gesicht man nicht vergisst»<sup>71</sup> und «dessen erschütternde Gestaltung des Bettlers ohne Frage eine der stärksten Figuren dieses bedeutenden Künstlers war: Heinrich Gretler.»<sup>72</sup> «Es war ein Feierabend grosser Kunst und hin-reissender Augenblicke der Darstellung», schrieb die «Neue Zürcher Zeitung» vom 4. Dezember unter dem Eindruck dieser im Zürcher Spielplan des zweiten Weltkrieges einen überragenden Platz einneh-menden Inszenierung.

Nach der weihevollen Dichtung Hofmannsthals tat eine Auflocke-rung not. Shakespeare bekam zum zweiten Male in dieser Saison das Wort mit der Komödie *Viel Lärm um Nichts*. Am 9. Dezember ging sie mit einer beschwingten Musik Paul Burkhardts unter Lindt-bergs Regie über die Bretter und bereitete herzliches Vergnügen.

Erstaunlich war wiederum ein äusserer Arbeitsvorgang. Am Sams-tag, den 2. Dezember, hatte die Première der Dichtung Hofmanns-thals stattgefunden. An ihrem erfolgreichen Gelingen hatten alle mit der grössten Hingabe gearbeitet und sie kostete manche Anstren-gung. Bereits am darauffolgenden Montag begannen die Proben zu Shakespeares Komödie, für die somit nur volle sechs Arbeitstage zur Verfügung standen, da diese Première schon auf den bevorste-henden Samstag, den 9. Dezember, geplant war.<sup>73</sup> Um in dieser Frist eine künstlerische Leistung zu vollbringen, bedurfte es vom Re-gisseur einer mustergültigen Arbeitseinteilung und von den Schau-spielern einer bewunderungswürdigen Verwandlungsfähigkeit. Denn aus dem dialektischen Widersacher Hofmannsthals wurde ohne wei-teres ein griesgrämiger Intrigant, aus dem verhaltenen König ein

hagestolzer Benedikt, und der grossmächtige Reiche entpuppte sich als ein würdiger Leonato. Der gelenkige Vorwitz verwandelte sich in einen schwarzen Bösewicht, der eindringliche Tod in einen dubiosen Galgenvogel, der hadernde Bauer in einen stillen Mönch. Aus den entrückten Engeln schlüpfen ein komischer Schlehwein und eine köstliche Beatrice.<sup>74</sup>

Nach diesem Spass steuerte das Schauspielhaus einem noch bezaubernderen entgegen. Bevor wir jedoch zu diesem Ereignis kommen, das am 31. Dezember mit der Silvesterpremière eintrat und das unmittelbar an der Jahreswende dem Schauspielhaus endlich den für seine Kasse «bahnbrechenden» Serienerfolg brachte, müssen wir noch von einer Aufführung Vermerk nehmen, die sich wie eine Seltsamkeit im Spielplan ausnahm. Sie stand ganz für sich und wollte keinen rechten Zusammenhang mit dem Leitgedanken aufweisen.

Diese in einem eigenen Licht erstrahlende Dichtung, die Schwermut und nördliche Mystik verbreitete, hiess *Der Kaiser von Portugalien* und stammte aus der Feder der grossen schwedischen Erzählerin Selma Lagerlöf. Sie erschien am 20. Dezember als schweizerische Erstaufführung im Spielplan. Sie blieb mit ihren drei Wiederholungen der eigentliche dichterische Aussenseiter der Saison und wirkte doch als bedeutender Beitrag des Nordens zur europäischen Weite des bisherigen Programms. Die Wahl des Werkes, scheinbar ganz ausserhalb auslegbarer Zielsetzung liegend, sprach für den literarischen Pioniergeist der Theaterleitung. Sie gedachte auch in dem Augenblick keine wesentlichen Zugeständnisse an die Kasse zu machen, als ihre Rapporte es hätten verzeihlich erscheinen lassen. Im Rahmen der rührenden Schönheit eines Werkes, das vielmehr episch als dramatisch gestaltet war, bot Wolfgang Heinz in der Rolle des Vaters, der aus verzehrender Sehnsucht nach seinem einzigen und fernen Kinde irre wird, eine tiefe poetische Leistung. Dem sonst eher in Kraftrollen eingesetzten Künstler wurde damit die erste wirklich grosse Aufgabe dieser Spielzeit geschenkt.<sup>75</sup>

Nach dem Abstecher in die seelisch-versponnene Traumwelt der Nobelpreisträgerin von 1909 machte der Spielplan einen grossen Sprung nach Süden in die heiteren Regionen des österreichischen Volkstheaters. Als ob er damit belegen wollte, dass das eine das andere beim lebendigen Theater nicht ausschliesse, dass erst aus den Gegensätzen eine umfassende Gesamtschau entstehen könne.

Es war eine glänzende Idee, für den Jahresausklang das vielleicht fidelste Dokument des Wiener Humors auszuwählen: Nestroys *Lumpazivagabundus*. Mit dieser Aufführung setzte zugleich eine sehr verdienstvolle Nestroy-Raimund-Silvestertradition ein, die in ununter-

brochener Reihenfolge bis zum Ende dieser Berichtsepoche dauerte.<sup>76</sup> Dem *Lumpazivagabundus* gehörte dabei unbestritten die Siegespalme dieser Aufführungsreihe. Denn mit seiner Rekordzahl von 24 Vorstellungen schlug er alle Konkurrenten seines Genres.<sup>77</sup>

Zum ersten Male in dieser Spielzeit erlebte das Schauspielhaus einen wahren Zuschauerstrom. Der Premiere, die lange vorher ausverkauft war, wurde ein Jubel zuteil, der für die sonst sehr zurückhaltenden Zürcher selbst überraschend gewesen sein muss.<sup>78</sup> Bei genauer Betrachtung hatte dieser Grosserfolg aber eine sehr einfache und solide Ursache. Das Schauspielhaus stand von jeher dem österreichischen Wesen aufgeschlossen gegenüber. Nicht zuletzt aus dem Grund, weil das heiter-liebenswürdige Lebenselement des österreichischen Charakters dem gefühlsgemmteren des Deutschschweizers schon durch die verwandtere Sprachfärbung näher lag als das härtere deutsche Idiom. Es verfügte zudem in seinem Ensemble über einige österreichische Künstler, welche die komödiantische Beweglichkeit des Spielkörpers erweiterten und die Voraussetzungen schufen, eine liebevolle Pflege der beiden Wiener Volksdramatiker zu beginnen. Neben Regisseur Lindtberg waren es folgende Kräfte, die Herz und Zunge stets mit Erfolg in den Dienst dieser lustigen Unternehmungen stellten: Grete Heger, Hortense Raky, Wolfgang Heinz, Karl Paryla, Hans Putz, Alois Soldan, Emil Stöhr und Herman Wlach.<sup>79</sup> Mathilde Danegger, die Tochter des ehemaligen Oberregisseurs am Stadttheater Zürich, Josef Danegger, und Spross einer der bekanntesten österreichischen Theaterfamilien, darf in diesem Kreise nicht vergessen werden. Sie hatte durch die Ehe mit Walter Lesch, dem künstlerischen Leiter des 1934 gegründeten Cabarets «Cornichon», seit Jahren die schweizerische Staatsbürgerschaft erworben.<sup>80</sup> Der österreichische Anteil des Ensembles war somit in der Saison 1939/40 nur um weniges geringer als der schweizerische. Der deutsche überragte sogar noch etwas den schweizerischen Anteil.<sup>81</sup>

Die bildnerische Phantasie des Berliners Leonard Steckel neigte in der Komödie zu einer scharf profilierenden Gesellschaftssatire, die sich auflockern konnte bis ins Kabarettistische. Des Wieners Leopold Lindtberg Artung kam schon wegen seiner Herkunft Nestroy entgegen. Er war deshalb für den *Lumpazivagabundus* der rechte Mann, weil sein gemütvolleres Naturell die Dinge mit einem wärmeren Lichte erhellen konnte.

Er hatte die Nestroy-Couplets durch Aktualitäten-Chansons ersetzt, deren Treffsicherheit nichts zu wünschen übrig liess. Sie entfesselten vor allem dort Lachstürme, wo die Schauspieler zur vernünftigen Selbstpersiflage gezwungen wurden. Etwa in dem köstli-

chen Couplet, das die treffliche Menschendarstellerin Therese Giehse als aufgedonnerte Signora Palpiti zum Besten gab. Der sonst so beredte Bernhard Diebold streckte angesichts dieser Unvorstellbarkeit den gespitzten Federkiel und bekannte entwaffnet: «Die Giehse singt, was sich nicht sagen liesse.»<sup>82</sup>

Lindtberg hatte die Musik Müllers durch Paul Burkhard ergänzen und musikalisch bereichern lassen. Paul Burkhard und Valeska Hirsch trugen sie an zwei Flügeln vor. Er erzielte durch die Verwendung der Drehbühne einen wirbelnden Ablauf der Handlung, der noch einen zusätzlichen parodistischen Reiz dadurch erhielt, dass vom Schnürboden und aus den Seitengassen Dekorationsteile und Versatzstücke zur offenen Verwandlung herabschwebten und herausfuhren.<sup>83</sup> Die dramaturgische Funktion der Drehbühne bewährte sich vor allem im ersten Akt glänzend. Als sie von der Landstrasse (2. Bild) direkt ins fidele Wirtshaus (3. Bild) eindrehte, wurde durch diesen Effekt eine der lustigsten künstlerischen Wirkungen ausgelöst.<sup>84</sup>

Die Presse begrüßte die Inszenierung mit Enthusiasmus.<sup>85</sup> Besonders kehrt in den Kritiken die Hervorhebung einer Szene immer wieder, der man allgemein das Verdienst zuerkennt, das übermütigste Vergnügen bereitet zu haben. Es war dies im 2. Akt die zu einer grotesken Opernpersiflage aufgebauchte Chorszene der Gesellschaft im Hause Zwirns. Das gesamte Ensemble, zum Teil in mehrfacher Verwandlung auftretend, und erweitert durch eine Reihe von Zuzüglern, war an der Aufführung beteiligt. Ihr Mittelpunkt war ein grossartiges Stromerterzett, das durch Heinrich Gretler als Knieriem, Karl Paryla als Zwirn und Emil Stöhr als Leim gebildet wurde. Gretler, dessen monumentaler Knieriem nicht in Wien, sondern in Zürich geboren worden war, liess diese Tatsache ganz vergessen. Was ihm an wienerischer Zungenfertigkeit fehlte, machte er durch souveräne Schauspielkunst wett. Mit Nestroys Posse hatte das Schauspielhaus endlich sein Zugstück gefunden, ohne seinen Stil zu verletzen. Mit dem Beifall der in Scharen gekommenen Zürcher manifestierte sich jenes Bedürfnis nach unbeschwerter Freude, das sich immer dann besonders regt, wenn ernste Zeitläufe den Humor zum Verstummen bringen möchten. Der lang erhoffte Publikumsandrang stellte sich, als ob das die gute Fee Amorosa höchst persönlich veranlasst habe, ziemlich genau eine Stunde vor Neujahr ein. Der Theaterleitung mochte es gleich sein, mit welchem Stück sich die Theaterfreunde wieder enger an ihre Schauspielbühne anschlossen; Hauptsache war, dass sie es taten.

Der bisherige Spielplan musste ein wenig improvisiert durchgeführt werden, weil man sich zu Beginn der Spielzeit auf eine Anzahl Stücke

eingrichtet hatte, die vom Tempo der Zeit eingeholt worden waren. «Wir können heute hoffen», kündigte Wälterlin im Januar an, «dass der für den Rest der Spielzeit vorliegende Plan in seinen Eckpfeilern feststeht.»<sup>86</sup>

Diese Eckpfeiler sollten weiterhin die Klassiker sein, denn ihnen wäre die Macht gegeben, «zu erheben und den Menschen . . . zu läutern.»<sup>87</sup> Erster Beweis dieses Versprechens war die am 11. Januar in Szene gehende *Emilia Galotti* unter Wälterlins Leitung. Am 18. Januar schloss sich mit der Uraufführung der *Pioniere* von Jakob Bühner ein zeitgenössisches schweizerisches Werk an. Das Stück war der historischen Figur des schweizerischen Flugpioniers Oskar Bider gewidmet, mit dem der Autor befreundet war und dessen jäher Fliegertod den Anlass zur Niederschrift des Dramas lieferte. Das Publikum brachte dem Stück kein Interesse entgegen. So fiel das Datum der nächsten *Première*, des in der angelsächsischen Welt durchschlagenden Komödienenerfolges *Friedliche Hochzeit* von Esther Mac Cracken, bereits auf den 25. Januar.

Aber schon am 8. Februar wurde mit Büchners *Dantons Tod* eine neue Saite angerissen. Der junge deutsche Dichter war bekanntlich eng dem Geistesleben Zürichs verbunden. Er hatte in Darmstadt sein Revolutionsstück kaum vollendet, als er auf nächtlichen Wegen seine Zuflucht in die Schweiz nehmen musste. An der Spiegelgasse 12 in Alt-Zürich erinnert an der Fassade des Hauses, in dem 79 Jahre später der russische Emigrant Lenin in schweigsamer Zurückgezogenheit seine für Europa ungleich folgenschwerere Revolution aussann, eine Gedenktafel an das Sterben dieses leidenschaftlichen Feuerkopfes. Mit seiner am 5. November 1836 an der Zürcher Universität gehaltenen Vorlesung «Über die Schädelnerven der Fische» hatte sich der 22jährige als Privatdozent für vergleichende Anatomie habilitiert.

Der in die Zeit einer unerhört gesteigerten Aktivität hinein gestellte Widerspruch von Idee und Leben, verkörpert durch Robespierre und Danton, war ein Thema, das für das europäische Geschehen dieser Tage von grösster Lebendigkeit war. Für das Ensemble des Schauspielhauses gewann es dadurch an menschlicher Bedeutung, weil das Leben Büchners einzelnen Mitgliedern Anlass zu schicksalhaften Vergleichen gab und ihnen, über das Persönliche hinaus, die unveränderte geistig-politische Sonderstellung der Schweiz einmal mehr ins Gedächtnis rufen musste.

Leopold Lindtberg, der nach der Jakob Bühner-Uraufführung vom 18. Januar sofort an die dramaturgische Vorbereitung dieses für eine kleine Bühne äusserst schwer zu bewältigenden Werkes heranging,

hatte diesmal 14 Tage Zeit, um die grosse Aufgabe zu meistern. Schon aus diesen Umständen geht hervor, welchen Wert die Theaterleitung auf das restlose Gelingen dieses künstlerischen Unternehmens legte. Büchners Dichtung wurde für Lindtberg zur ersten gewichtigen Inszenierungsaufgabe dieser Saison. Die Anstrengungen, die das Theater für eine würdige Einführung der Dichtung im Publikumskreis unternahm, kam in einer Rede des Zürcher Theaterkritikers Bernhard Diebold zum Ausdruck, der auf Einladung der Schauspielhausdirektion am Montag, den 29. Januar, im Schauspielhaus über Georg Büchner sprach.

Standen die Vorbereitungen bereits im Zeichen grosser Umsicht, die darauf hindeuteten, dass *Dantons Tod* einen fesselnden Höhepunkt des Spielplans darstellen würde, so sollte das Resultat noch aussergewöhnlicher sein. Lindtbergs dramaturgische Einrichtung wies diesmal, im Gegensatz zu seinem übermütigen Nestroyspass, bei dem er die Vorlage durch einige witzsprühende Ergänzungen köstlich aufplusterte, seine ganz auf den dramatischen Ablauf gerichtete Bearbeitungsmethode auf. Zugunsten der Konzentration auf das Wesentliche verzichtete sie auf alles hemmende Beiwerk. Das Revolutionsdrama war auf 20 Bilder beschränkt worden, die seine Handlung in unvermindertem Tempo zu den Höhepunkten im Jakobinerclub und Nationalkonvent hinjagte. Er verzichtete auf die zweite Szene des 1. Aktes, deren Weglassung einen sofortigen Übergang in den Jakobinerclub ermöglichte.<sup>88</sup> Die Szenen des 2. Aktes, «Eine Promenade», «Freies Feld» und «Strasse vor Dantons Haus», wurden ebenfalls gestrichen. Im 3. Akt blieb die Szene zwischen Fouquier-Tinville und Herman unberücksichtigt, was gerechtfertigt war, da die Intrige gegen Danton durch den Gang der Handlung ohnehin zutage trat. Einen ausgezeichneten Beleg für die dramaturgische Absicht Lindtbergs bildete schliesslich der unmittelbare Übergang der ersten Szene des Revolutionstribunals im 3. Akt zur Conciergerie. Die dazwischen liegenden Szenen mit Dillon und Laflotte im «Kerker» und die des «Wohlfahrtsausschusses» wurden weggelassen. Zweifellos blieb die Streichung der letzteren die wesentlichste der Lindtbergschen Einrichtung. Sie konnte aber weitgehend gutgeheissen werden, weil Lindtberg damit einen prägnanten dramatischen Zusammenhang zwischen der fulminanten Verteidigungsrede Dantons vor dem Tribunal und dem in seiner Einrichtung unmittelbar an diese Worte anschliessenden Szenenbeginn der «Conciergerie» herstellte, die mit dem Ausruf Lacroix' beginnt: «Du hast gut geschrien, Danton». Es wurde in diesem Fall eine Einheit der Handlung erzielt, die das genialische Werk vor einer Zersplitterung seines dramati-

schen Aufbaues in teilweise grossartig gesehene, aber den Handlungsablauf hemmende Nebenszenen bewahrte. Den 4. Akt liess Lindtberg, bis auf das Weglassen der fragmentarischen zwei Auftritte zu Beginn, unverändert. Die sich aus dieser dramaturgischen Einrichtung ergebenden 20 Bilder sicherten seiner Aufführung einen flüssigen Ablauf, der durch kein Beiwerk gestört wurde und dessen szenische Bewältigung, wie nachfolgend noch gezeigt werden wird, ausserordentlich war.

Eine Meisterleistung stellten die bühnenbildnerischen Lösungen Teo Ottos dar. Sie verliehen der Inszenierung einen verblüffenden Raumeffekt. Die «Konservenbüchse», wie ein Kritiker treffend die Bühne des Schauspielhauses bezeichnete, bildete für die 20 Bühnenbilder das am schwersten zu lösende Problem. Die Dichtung, in der das flackernde Feuer einer chaotischen Zeit sich widerspiegelte, verlangte die Vertiefung ins Hintergründige. Lindtbergs Schauplätze erstrebten auch hier die bildhafte Verwirklichung der dem Werke zugrunde liegenden Idee. Sie waren räumlich empfunden und erfüllten eine dramaturgische Funktion. Auf verblüffende Weise schuf Teo Otto dazu die Grundlagen.<sup>89</sup>

Die kleine Bühne wurde bis in die hintersten Winkel ausgenutzt. Ein die Raumillusion verstärkendes Halbdunkel wurde über die Szene gebreitet, das gleichsam den Blick aufsog, das Gefühl der Tiefe aber steigerte. Die scheinbare Tiefe gliederte Otto durch einzelne grosse Pfeiler und Galerien, die in schemenhaften Umrissen meist mehr spürbar als sichtbar waren. Das Spielgeschehen selbst konzentrierte sich auf eng begrenzte «Spielfelder», die durch Scheinwerfer ausschnittartig erfasst wurden. So zauberte die Beleuchtung im Jakobinerclub ein beklemmendes Raumgefühl dadurch hervor, dass aus dem im Dunkel verschwimmenden Hintergrund die Umrisse eines einzelnen Pfeilers durch einen auf seinen Oberteil gerichteten schwachen Scheinwerfer eben noch angedeutet erschienen, während sein unterer Teil bereits im tiefsten Schatten lag.<sup>90</sup> Derartige Tricks erzeugten auf einer dekorationsarmen und geschickt ausgeleuchteten Bühne stärkste räumliche Eindrücke.

Das dramatische Geschehen spielte sich im Mittelpunkt der Szenen ab, wo auf einem mannshohen Rednerpodest, angestrahlt von einem grellen Scheinwerfer, Robespierre seine von intellektueller Beredsamkeit durchglühte Rede hielt. Seine Anhänger, erfasst vom zwielichtigen Helldunkel der einen starken Lichtquelle, gehörten bereits wieder halb dem düsteren Hintergrund an. Licht und Schatten wurden in dieser Inszenierung Lindtbergs ganz bewusst als Hilfsmittel zur Überwindung der Raumnot verwendet.<sup>91</sup> Die Aufführung erlangte durch die beziehungsvolle Gestaltung grundsätzliche Bedeu-

tung und wurde zu einem künstlerischen Ereignis. Ihre Originalität beruhte in der Sichtbarmachung des geistigen Hintergrundes der Dichtung durch symbolhafte, aber souverän beherrschte szenische Mittel. Die Würdigung der Aufführung nahm in der Presse einen breiten Raum ein. Lindtberg, der mit einer selten erlebten Meisterschaft die Massenszenen verlebendigt hatte — auf die Einstudierung der Marseillaise wurde besondere Mühe verwendet — fand besonders auch für diese Szenen den vollen Beifall der Kritik. Das «Volksrecht» schrieb in Nr. 36 vom 12. Februar: «Lindtberg ist es gelungen, mit einer geradezu klassischen Spielführung die Büchner'sche Absicht zu illustrieren. Die Massenszenen sind diesmal in ihrer ganzen Labilität, in ihren Zügen und Gegenzügen... überzeugend. Es ist wohl die sicherste Massenregie, die dem Meisterregisseur während seines Zürcher Schaffens bis jetzt gelungen ist.» Nach einer längeren Auseinandersetzung mit Büchners Werk kam das Blatt schliesslich zur Meinung, dass das Schauspielhaus mit seiner einätzenden Neuinszenierung der Theaterstadt Zürich einen der denkwürdigsten Marksteine gelegt habe.<sup>92</sup> Vor allem auch im Hinblick auf die leidenschaftliche Ensembleleistung aller seiner Mitglieder. Der mächtige Danton von Wolfgang Heinz, der Robespierre Wolfgang Langhoffs, der St. Just Karl Parylas und die Julie Maria Beckers wurden besonders hervorgehoben. Der Danton von Heinz wurde zudem in Vergleich gesetzt zu Alexander Moissis Gestaltung der Rolle. Dessen Danton war nicht nur von Max Reinhardts Zürcher Gesamtgastspiel aus dem Kriegsjahr 1915, sondern auch noch aus der letzten, vom damaligen Schauspielhausregisseur Herbert Waniek betreuten Inszenierung aus dem Jahre 1933 in guter Erinnerung.<sup>93</sup> Die Presse neigte zu der für Heinz sehr ehrenden Ansicht, dass seine Verkörperung der Moissis vorzuziehen sei, weil sie stärker dem Zeitgefühl und dem historischen Urbild entsprochen habe.<sup>94</sup>

Die sorgfältigen Bemühungen des Schauspielhauses waren also mit einem durchschlagenden Erfolg belohnt worden. Das Thema der Dichtung hatte die Zuschauer, weil es um die Frage der Freiheit ging, bereit gefunden. Sie brachten dem Werk des Flüchtlings Büchner, dessen letzte Ruhestätte auf dem Zürichberg die Worte seines Schicksalsgefährten Carl Herwegh trägt:

«Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab,  
Der Verse schönsten nimmt er mit hinab»

in 15 Vorstellungen leidenschaftliches Interesse entgegen.

Nur acht Tage später wurde ein neues Werk in den Spielplan aufgenommen, das nicht nur eines der bedeutendsten Denkmäler der Antike, sondern nach Wälterlins Voraussage zugleich der zweite

Markstein der letzten Spielzeithälfte sein sollte. Das Lied der Freiheit, das Büchner angestimmt hatte, verstummte nicht. Im Augenblick, da ein kleines Brudervolk im Norden Europas seinen letzten heroischen Widerstand leistete, erscholl noch einmal in anderer Formulierung der Ruf nach menschlicher Selbstbestimmung. Mit der Aufführung der *Antigone* von Sophokles in der Übersetzung Emil Staigers wurde der Kreis, den der diesjährige Spielplan um die Idee der Freiheit abgeschritten hatte, geschlossen. Wälterlin, der nach der vorjährigen Inszenierung des *König Oedipus* auch diese antike Dichtung als Regisseur leitete, bot somit eine Auswahl internationaler Freiheitsdichtung, die neben die deutschen Bekenntnisse Schillers<sup>95</sup>, Lessings, Hebbels und Büchners die dichterischen Zeugnisse Spaniens, Griechenlands, Englands und Amerikas stellte.

Wollte man sich allerdings nach dem zugkräftigsten Autoren der Spielzeit erkundigen, so hiesse er: Goethe. Das alles andere überstrahlende Ereignis dieser Klassikersaison war die Gesamtaufführung der beiden *Faust*-Teile. Sie bildeten den Anlass zu einer alles bisherige Mass übersteigenden Kraftanstrengung des Theaters, das sich damit zum ersten Male in der Zürcher Theatergeschichte an das gewaltige Wagnis einer Gesamtaufführung machte. Wälterlin begründete das Vorhaben in seinen Betrachtungen zur Saison im Schauspielhaus: «Dass wir zum ersten Male in Zürich es unternehmen, Goethes *Faust I* und *II* zu spielen, scheint auf den ersten Augenblick wenig mit dem heutigen Zeitgeschehen zu tun zu haben. Aber ich glaube, das scheint nur so. Dieses Gedicht des Entsagens und Überwindens, das mit dem jugendlichen Feuer eines titanischen Geistes einsetzt, das das Erlebnis in den tiefsten und höchsten Sphären sucht, um über jedes hinwegzuschreiten zu immer Neuem, ist vielleicht gerade das, was man heute braucht.»<sup>96</sup>

Die Bemühungen des unermüdlichen Ensembles mussten nochmals gesteigert werden, und das in einer Weise, die das Unzulängliche zum Ereignis gestaltete. Es kündigte sich nicht nur das literarische, künstlerische und gesellschaftliche Hauptereignis Zürichs an, sondern ein ausserordentliches der Schweizer Theatergeschichte. Denn abgesehen von den anthroposophischen Aufführungen des Dornacher Goetheanums sollten zum ersten Male in der Schweiz beide Teile der Dichtung in unmittelbarer Folge von einem Berufstheater inszeniert und dem Zuschauer gesamthaft vorgeführt werden. Der theatergeschichtlich interessante, dichterisch jedoch kaum vertretbare Versuch Alfred Reuckers, die beiden *Faust*-Teile in den Jahren 1909 bis 1919 an einem Abend durchzusetzen, brachte wohl dem Werk einen starken Publikumserfolg ein. Er war aber mit viel zu grossen Opfern

erkauft, als dass er mit der jetzt geplanten Gesamtaufführung hätte verglichen werden können.<sup>97</sup> Der Griff nach dem Höchsten, was das deutsche Theater mit Goethes *Faust*-Dichtung zu vergeben hat, wurde gerechtfertigt durch das Versprechen Wälterlins, als Schweizer Theater Treuhänder zu sein für die Bewahrung der echten Werte. «Unsere Aufgabe ist es, das überlieferte Kulturgut unseres Kontinentes und überhaupt der ganzen Welt, das man in Kampfländern leicht vernachlässigen könnte . . . zu pflegen und so in seiner Reinheit zu erhalten über jede einseitige, verengernde oder gar entstellende und fälschende Einstellung hinweg.»<sup>98</sup> Mit dem wagemutigen Einsatz für Goethes tiefstes Werk konnte die Ehrlichkeit dieses Willens in der würdigsten Weise unter Beweis gestellt werden. Es ist daher nötig, den näheren Begleitumständen und der Art der künstlerischen Bewältigung einige ausführlichere Betrachtungen zu widmen. Handelte es sich doch um eine künstlerische Tat, die innerhalb der Zürcher Theatergeschichte etwas Einmaliges, bisher Unerreichtes darstellte.

Die neue *Faust*-Inszenierung Lindtbergs — seine erste stammte aus der Spielzeit 1937 und fiel noch in die Aera Rieser<sup>99</sup> — war keineswegs eine Neueinstudierung im Rahmen der alten. Sie ging sowohl in der Besetzung der Hauptrollen als auch in der dramaturgischen Einrichtung neue Wege. «Neu in der Besetzung der Hauptrollen, neu im Bühnenbild, darf sie als prächtiges, dankenswertes Beispiel für das ‚lebende Theater‘ gelten, wie es in unserem Schauspielhaus gepflegt wird nach dem Grundsatz, dass man auch bewährte Werkeinrichtungen nicht als ‚stehendes‘ Gut weiterbenützen, sondern . . . durch frische Inszenierungen ersetzen soll», schrieb der langjährige Kritiker der «Neue Zürcher Zeitung», Jakob Welti, in seiner Rezension vom 6. April 1940.

Entscheidend für die neue Gesichtspunkte vermittelnde Gestaltung wurde vor allem die längere Probezeit, die Lindtberg zur Verfügung stand. Musste er 1937 mit kaum 14tägigen Proben vorlieb nehmen, so hatte er diesmal drei Wochen zur Verfügung.<sup>100</sup> Die längere schöpferische Besinnung, die damit geboten war, führte zu einer umfassenderen dramaturgischen Einrichtung, welche die bereits gewonnenen Erkenntnisse nochmals geistig umwandelte und zu neuer Werkchau verdichtete. Es konnte nicht verwundern, dass er, ganz im Sinne einer sich aufs neue mit der Dichtung auseinandersetzenen Betrachtungsweise, diese anders erlebte, und im Willen, sie ausschliesslicher zu bewältigen, künstlerisch ausholender als das erste Mal festlegte.

Am 8. Februar hatte Lindtberg mit *Dartons Tod* seine letzte Regieaufgabe gelöst. So konnte er mit Bedacht an die Vorbereitungs-

arbeiten zum *Faust* gehen. Er tat dies mit dem an ihm gewohnten, grösstmöglichen Respekt vor der Autorität des Dichters. Basierend auf seiner früheren Einrichtung entstand eine noch umfänglichere Textgrundlage, die den Wegen der Dichtung in 22 Bildern beinahe szenenvollständig folgte und die grosse Tragödie nur unter Opferung entbehrlichster Teile wiederzugeben suchte. Wie bei keinem anderen Werk fühlte er hier die Verpflichtung, den Gesamtbau möglichst unangetastet zu lassen. Und wenn es sonst ohnehin seine Gewohnheit war, den Rotstift nur widerstrebend zu gebrauchen, so hatte es den Anschein, als ob er ihn diesmal ganz auf die Seite legen wollte. Wenn seine von der Gesamtkonzeption her gesehene, grossartig und würdig geglückte *Faust*-Inszenierung problematisch war, so war sie es allenfalls durch ihren beachtlichen Umfang. Die von der üblichen Aufführungspraxis stark abweichende Wiedergabe des Prologs im Himmel durch sichtbare, teils sprechende, teils musizierende Engelsgruppen, fiel daneben kaum ins Gewicht, obwohl die barocke Stilistik gerade dieser Szene in den Rahmen der strengen mittelalterlichen Gotik, die das Bühnenbild Ottos hervorragend herausarbeitete, wenig passen wollte. Der Auftakt bekam dadurch zweifellos etwas Opernhafes. Dieser Eindruck wurde noch unterstrichen durch die musikalische Unterstützung von Geigen, Lauten, Harfe und Flöte.<sup>101</sup> Es verursachte dies einen bei Lindtberg zwar ungewöhnlich anmutenden Stilbruch in der Grundlinie des Werkes, konnte die Inszenierungsanlage aber nicht ins Wanken bringen.

Die für die Premiere am 4. April einstudierte Aufführung umfasste nach dem Prolog im Himmel, bis auf geringfügige Auslassungen, in weit ausholendem Schwunge das ganze Riesenwerk. Der grosse Anfangsmonolog Fausts mit seinen 125 Versen erlitt eine Einbusse von nur 31, die nach der Geisterscheinung folgende, 580 Verse umfassende Wagnerszene, einen Abstrich von 103 Versen.<sup>102</sup> Den Osterspaziergang liess er mit Fausts Monolog «Vom Eise befreit sind Strom und Bäche» beginnen, so dass an dieser Stelle der erste grössere, knapp dreiseitige Strich einsetzte. Bis zu Auerbachs Keller verlief das dramatische Geschehen wiederum gradlinig und begnügte sich mit wenigen Zusammenziehungen. Die Schülerszene blieb bis auf ganze 28 Zeilen ungekürzt. Nach Auerbachs Keller, der sogleich den Eintritt Fausts und Mephistos in die Zechgesellschaft brachte und auf das Vorspiel verzichtete, übergang er in der Hexenküche das Zwischenspiel Mephistos mit den Meerkatzen. Er komprimierte die Szene auch hier, indem lediglich das für die Handlung Wichtige berücksichtigt wurde. Die nächsten Szenen, «Strasse», «Ein kleines reinliches Zimmer», «Spaziergang», «Der Nachbarin Haus», die grosse «Garten-

szene», die Lindtberg mit dem «Gartenhäuschen»-Bild zu einer übergangslosen Einheit verband, kamen bis zum Schluss mit sparsamsten Textkürzungen aus. Dazwischen geriet lediglich die zweite «Strassen»-Szene, die der Überredung Fausts durch Mephisto dient, in Fortfall. Neben dem «Walpurgisnachtstraum» und der winzigen Szene «Nacht, offen Feld» ist sie die einzige, die keine Aufnahme fand. Die «Walpurgisnacht» selbst wies, sofern sie in den meisten Aufführungen nicht ganz weggelassen wird, auch bei Lindtberg die meisten Striche auf, was nicht zuletzt als Zugeständnis an die beschränkten Raumverhältnisse der Bühne aufzufassen war.

Das zeitliche Resultat dieser 22 Bilder umfassenden Inszenierung war eine Aufführungsdauer von annähernd fünf Stunden. Die räumliche Beschränkung der Bühne mit ihrem Mangel an Tiefe und Breite und dem Fehlen maschineller Vorrichtungen stellte der Abwicklung der Aufführung die grössten Hindernisse entgegen. Die Überwindung dieser Schwierigkeiten durch die technische Leitung bezeugte auf eindrückliche Weise, wie unwesentlich im Grunde ein vollkommener Bühnenapparat werden kann, wenn an seine Stelle eine schöpferische Phantasie tritt. Ferdinand Lange, von Rieser im Jahre 1937 vom Deutschen Volkstheater in Wien als technischer Leiter nach Zürich geholt<sup>103</sup>, war der um keine Lösung verlegene Theatergeist, welcher im Rahmen der Lindtbergschen Werkauffassung das bisher anspruchsvollste künstlerische Vorhaben der neuen Leitung meisterte. In vier Wochen angestrengtester Schreiner- und Malerarbeit, die nur unter Heranziehung von zehn zusätzlichen Arbeitskräften geleistet werden konnte, entstanden die Dekorationen, deren schweres, plastisches Gefüge auf der Drehbühne Verwendung finden sollte.

Die technische Einrichtung auf der neun Meter im Durchmesser betragenden, auflegbaren Drehscheibe erfolgte durch dreifache Umbauten. Dies war so zu verstehen, dass bei Benützung einer einzigen Drehscheibe auf dieser so viele Szenen aufgebaut wurden, als Platz fanden. Waren diese jeweils sechs bis acht Räume abgedreht, so wurde eine entsprechende Vorstellungspause eingeschoben und der nächste Umbau vorgenommen. Auf diese Weise konnten die 22 Szenen mit «drei Drehscheiben» bewältigt werden.<sup>104</sup>

Vergleicht man die dramaturgische Einrichtung dieser *Faust*-Inszenierung, die, schon im Hinblick auf den bereits angekündigten zweiten Teil, das bürgerliche Schauspiel der Gretchentragödie dem höheren geistigen Standpunkt der Fausttragödie unterordnete, mit der von ähnlichen Überlegungen ausgehenden, wegweisenden Berliner Inszenierung Gustaf Gründgens' aus dem Jahre 1941, dann fin-

det man eine erstaunliche Übereinstimmung in gewissen Grundlinien. Auch Gründgens hob in seiner *Faust I*-Inszenierung die geistige Tragödie der Dichtung sehr klar heraus. Er stellte Faust, den Mann mit den zwei Seelen, sowohl gegen seine geistige, wie gegen seine vital-sensuelle Existenz. Er gab ihm seinen Platz zwischen Gretchen und Mephisto, wobei er ihn nicht mit Mephisto gemeinsam, sondern ganz allein der Welt gegenüberstellte. So hiessen die Pole der Tragödie auch bei Gründgens: Gretchen und Mephisto. Die Tragik des gefallenen Engels bekam ihr Spiegelbild in der Tragik des gefallenen Mädchens. Allerdings ging Gründgens in Auswertung dieser Erkenntnis noch einen entscheidenden Schritt weiter als Lindtberg: Sein Mephisto war von Anbeginn der gefallene Engel. Im Prolog im Himmel erschien er mit langen blonden Locken, und gab damit zu erkennen, dass er sich der himmlischen Welt immer noch zugehörig fühlte.

Die Behandlung der Gretchen-Tragödie als erschütterndes, aber nicht allmächtiges Teilstück der grösseren Fausttragödie, war indessen bei beiden Regisseuren der Ausgangspunkt ihrer dramaturgischen Überlegungen. Sie führten zu nahezu deckender Szeneneinteilung.<sup>105</sup> Die oftmals üblichen Einschnitte zwischen den Faustmonologen und den Gretchenszenen wurden überbrückt. Auf die Szene in «Marthes Garten» folgte bei Gründgens «Wald und Höhle» die bei Lindtberg ein Bild später unmittelbar an die Szene «Am Brunnen» angeschlossen wurde. Beide Male, wenn auch nicht ganz genau in der Folge übereinstimmend, wurde somit die gleiche Idee verwirklicht: Der Rückgriff auf Faust, den Unbehausten. Beide Inszenierungen hatten dadurch von Anfang an den höheren geistigen Standort. Sie wahrten den Titelsinn der Tragödie und erhoben die Gretchentragödie nicht zum Selbstzweck des Theaters.

Sogar die Pausenfolge hätte übereingestimmt, wenn Lindtberg nicht aus technischen Gründen gezwungen gewesen wäre, die grosse Pause vor die Walpurgisnacht einzuschieben. Die erste kleine Pause fand laut Programmzettel bei beiden Inszenatoren nach dem 7. Bild (Hexenküche) statt. Gründgens setzte die zweite Pause im Anschluss an die Valentinszene, nach dem 18. Bild, an. Dies hatte gerade den umgekehrten technischen Grund wie bei Lindtberg. Mit diesem Einschnitt im Inszenierungsablauf vermochte Gründgens nämlich einen seiner grössten dramatischen Triumphe auszuspielen. Er sparte sich das technische Instrumentarium seines riesigen Bühnenapparates als Ausdruck und Steigerung ganz bewusst für den Augenblick auf, da er unmittelbar aus der Schauermesse des *Dies irae* in die Teufelsmesse der Walpurgisnacht überblenden und Drehbühne,

Versenkung, die totale Maschinerie, zu einem gewaltigen Bühneneffekt entfesseln konnte.

Abgesehen von der verschiedenen künstlerischen Bewältigung der Dichtung, die bei beiden Spielleitern eine durchaus persönliche war, musste sich die Möglichkeit eines grossartigen Einsatzes des technischen Apparates als besonderer Vorteil erweisen. Während Gründgens die Gegebenheiten seiner Bühne voll auswertete und Drehbühne sowie Versenkung im besten Sinne als dramaturgische Mittel verwenden konnte, war Lindtberg in diesem Punkte weitgehend behindert. In welchem Masse er diesen Nachteil aber mit Hilfe des Bühnenbildners Otto und des technischen Leiters Lange durch die auflegbare Drehscheibe zu überwinden verstand, vermag auf eindruckliche Weise ein Vergleich der beiden Aufführungszeiten darzulegen.

Wenn Gründgens zum Abspielen seiner Einrichtung, wie wir auf Grund des Programmzettels belegen können,  $4\frac{1}{2}$  Stunden benötigte, so schaffte Lindtberg das gleiche Pensum bei einem unvergleichbar unzureichenderen Bühnenapparat in annähernd  $4\frac{3}{4}$  Stunden.<sup>106</sup> Berücksichtigt man dabei, dass der textliche Umfang der Fassung von Gründgens nur eine ganz geringfügige Erweiterung erfuhr, indem er «Auerbachs Keller» und die «Hexenküche» beinahe ungekürzt gab, und zusätzlich lediglich die winzige Szene «Nacht, offen Feld» brachte, ergibt sich für die Zürcher Aufführung neben der in jeder Hinsicht bedeutenden Berliner Inszenierung eine hervorragende Leistung.

Die mangelnde technische Beweglichkeit der Bühne, welche Lindtberg trotz der mit grösstmöglicher Geschicklichkeit gehandhabten Drehbühne beträchtliche Schwierigkeiten entgegensetzte, veranlasste ihn freilich nach der mit stürmischer Begeisterung aufgenommenen Premiere zu einigen nachträglichen Kürzungen. Es handelte sich hierbei um ein unfreiwilliges Zugeständnis an das Publikum, das man schon aus praktischen Erwägungen heraus nicht bis nach Mitternacht beanspruchen konnte. Da die Vorstellung bereits um 19 Uhr 30 angesetzt war, kam eine nochmalige Vorverlegung des Vorstellungsbegins nicht in Frage. So musste sich Lindtberg entschliessen, das 6. (Auerbachs Keller), 7. (Hexenküche) und 16. Bild (Wald und Höhle) aus seinem universalen Inszenierungsplan zu streichen, um eine vierstündige Aufführungsdauer zu gewährleisten.<sup>107</sup>

Die Inszenierung des ersten Teiles setzte ein gewaltiges Mass an Arbeit und Hingabe voraus. Die Mühen für die schon am 18. Mai folgende Aufführung des zweiten Teiles übertrafen aber die vorausgegangenen nochmals bedeutend. Seit Alfred Reucker im Jahre 1909 im Stadttheater Zürich das auf dem deutschen Theater erstmalige,

künstlerisch jedoch äusserst fragwürdige Experiment einer Aufführung beider *Faust*-Teile an einem Abend unternahm<sup>108</sup>, vergingen volle 31 Jahre, bis der zweite Teil als selbständiges Werk auf der Zürcher Bühne erschien. Auch diese Inszenierung Lindtbergs wurde durch den Choreographen Max Terpis und den Komponisten Paul Burkhard unterstützt. Sie war mit ihren 18 Bildern ebenfalls spürbar auf die Fülle der Gesichte der Dichtung ausgerichtet.<sup>109</sup> Sie betonte den barocken Reichtum der Farben und Gestalten beim kaiserlichen Maskenfest, in der klassischen Walpurgisnacht und im mystischen Ausklang.

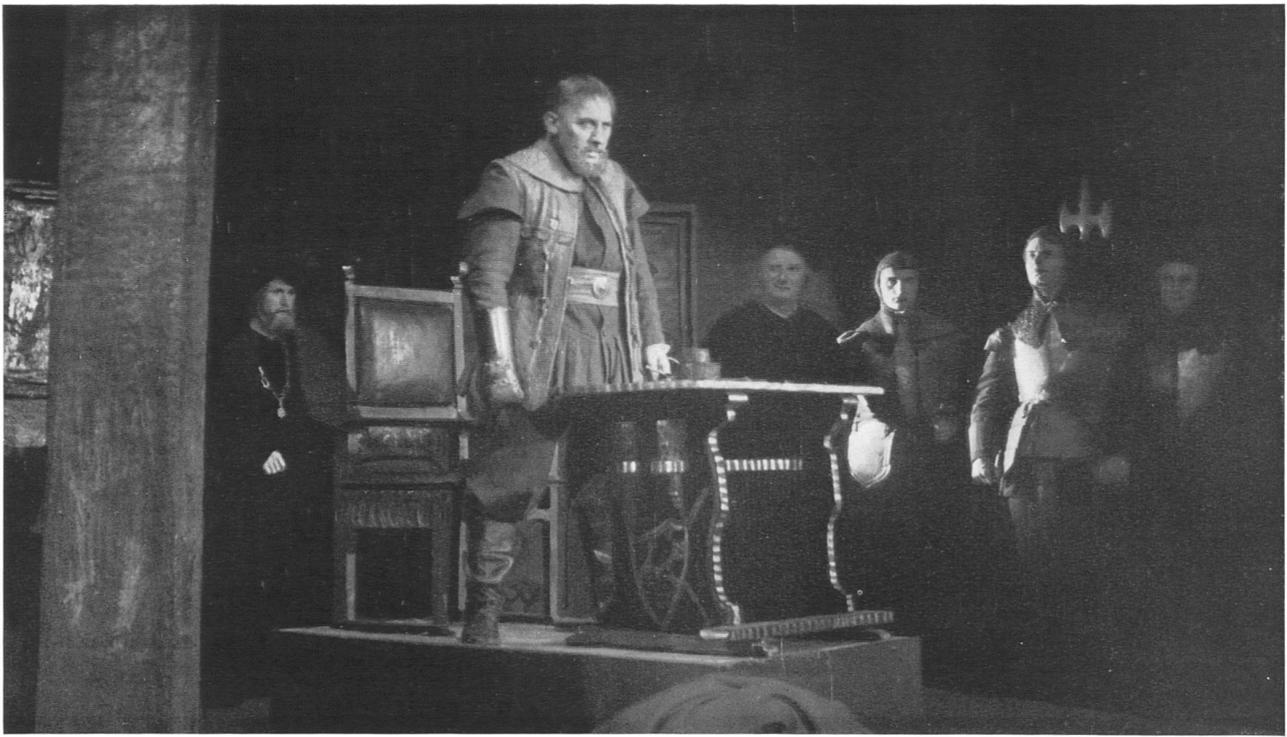
Dieser Teil geriet zeitlich noch ausgedehnter als der erste. Übereinstimmenden Presseberichten zufolge dauerte er an der Premiere 5½ Stunden, bis nach 0 Uhr 30.<sup>110</sup> Die zutiefst packende Gestaltung nannte das «Volksrecht» eine «grossartige Volkstheater-Schöpfung» und die «Neue Zürcher Nachrichten» eine «Kulturtat allerersten Ranges». Lindtberg hatte das Werk um sechs Hauptschauplätze gruppiert: Um jene der tanzerfüllten Hofszenen, der Schattenwelt, aus der Helena und Paris heraufbeschworen werden, der klassischen Walpurgisnacht, der Helena-Episode mit dem Chor der Trojanerinnen, Fausts Tätigkeit beim Kanalbau und der verklärenden Erlösung, die im jubelnden Chorus mysticus ausklingt. Wie das bereits durch die Einrichtung des ersten Teiles angekündigt worden war, konzentrierte er in bewusster gedanklicher Verknüpfung die Gesamtinszenierung auf die vier Hauptgestalten Faust, Mephisto, Gretchen und Helena. Lindtberg hatte damit der Dichtung, dem schweizerischen Theater und dem Publikum einen hohen Dienst erwiesen, indem er zwischen der Erhabenheit des Werkes, dem Anrecht des Theaters und der Fassungskraft des Zuschauers das beste Einvernehmen herstellte. Wenn die Dichtung, entlastet von allem bildungsmässigen Ballast, und statt dessen angereichert mit Szenen, in denen Sinnbild und Versinnlichung übereinstimmten, ihre zwingende Wirkung übte, dann war viel geschehen: Eines der tiefsten Ergebnisse deutschen Denkens, das als theaterfern zu gelten hatte, rechtfertigte sich mit den minimalsten, aber souverän gebrauchten Mitteln des Theaters.

Bernhard Diebold würdigte treffend Lindtbergs Werkschau. In seiner «Tat»-Kritik vom 21. Mai erklärte er: «Lindtbergs geistige Leistung gipfelte in der Bearbeitung des Textes, dessen siebeneinhalbttausend Verse um mehr als die Hälfte gestrichen werden mussten. Dass der Handlungsfaden noch erkennbar blieb — das ist meisterliche Dramaturgie.» Daneben hebt er als einen der stärksten Regieeinfälle die mehrfache Einbeziehung der «vierten Wand», nämlich



Georg Büchner: «Dantons Tod»

Inszenierung: Leopold Lindtberg Bühnenbild: Teo Otto Wolfgang Langhoff



Goethe: «Götz von Berlichingen»

Inszenierung: Leopold Lindtberg    Bühnenbild: Teo Otto    Heinrich Gretler

der offenen vor dem Zuschauerraum, hervor. Wenn der Regisseur im Theatersaal des Kaisers, beim «mythologischen Spiel vom schönsten Mann und dem schönsten Weibe», die Hofgesellschaft mit dem Gesicht zum Publikum aufstelle, sei eine unmittelbar wirkende Raumillusion entstanden.

Was die Ausstattung anbetrifft, so legte sich die Bühnenphantasie Teo Ottos, den vielseitigen Gesichtspunkten des Werkes entsprechend, auf keinen einheitlichen Stil fest, sondern verband Gotik, Barock und Antike zu lebendig-anschaulichen, oft nur sparsam andeutenden Bühnenbildlösungen.<sup>111</sup> Die Projektion, die bei der kleinstädtischen Enge des ersten Teiles weniger wesentlich war, erhielt im Rahmen des zweiten Teiles stärkere Bedeutung.

Die Gesamtauführung des *Faust* bezeichnete für Zürich eines der grössten künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignisses. Besonders auch deshalb, weil sie in eine militärisch und politisch äusserst kritische Zeit fiel. Es war nur dem wirklich beispielhaften Gemeinschaftsgeist von Direktion und Ensemble zu verdanken, dass die Auführung im letzten Augenblick überhaupt noch zustande kam, ja, dass das Theater in dieser denkwürdigen ersten Kriegssaison nicht zum zweiten Male geschlossen werden musste. Vor diese entscheidende Frage sah sich die Direktion wiederum gestellt, als am 11. Mai, acht Tage vor dem angesetzten Premièretermin, und drei Wochen nach begonnener Arbeit am zweiten Teil, die Generalmobilmachung ausgerufen wurde.<sup>112</sup> Von einer Stunde auf die andere war das Theater seines gesamten technischen Personals beraubt. Es befand sich in einer derart hilflosen Lage, dass es zum zweiten Male keinen anderen Ausweg zu geben schien, als das Theater zu schliessen. In dieser kritischen Situation schlug der technische Leiter Lange eine ebenso kühne wie fragwürdige Notlösung vor. Er erklärte sich auf Anfrage der künstlerischen Leitung, ob er eine Schliessung oder Weiterführung des Theaters befürworte, bereit, mit einer entsprechenden Anzahl von Hilfskräften die Vorstellung zu wagen. Und das Unzulängliche, es wurde tatsächlich zum Ereignis. Mit 25 ausländischen, völlig bühnenunkundigen Studenten der zürcherischen Hochschulen, die dem Aufruf begeistert Folge leisteten, exerzierte der initiative Ferdinand Lange in achttägigen «Nachtvorstellungen» den überaus komplizierten und vielfältigen Szenenablauf des *Faust* bis in die frühen Morgenstunden solange, bis das neue technische Personal auf seine ungewohnte Beschäftigung eingespielt war.<sup>113</sup> Aber auch die Schauspieler legten Hand an, übernahmen Umbauarbeiten und Beleuchtungsaufgaben. Alles half mit, um die Vorstellung sicherzustellen. Vizedirektor Richard Schweizer berichtete erst-

mals an der Schlussveranstaltung der Spielzeit, dem «Post Faustum»-Abend am 17. Juni, über diese weiten Kreisen unbekannt gebliebenen Helferdienste von Direktion und Ensemble.<sup>114</sup> Es war darum mehr als ein blosses Lob, wenn er vor den zahlreich erschienenen Theaterbesuchern namens der Direktion dem Ensemble seinen Dank für die geleistete Arbeit abstattete. Dieser Dank war als aufrichtige Treuekundgebung gegenüber einer in gemeinsamer Arbeit erprobten Theatergemeinschaft zu verstehen.

Die Inszenierung des zweiten Teiles versammelte das gesamte Ensemble nochmals zu einem Grosseinsatz. Der Theaterzettel vermerkte 62 Einzelrollen. Mehrere Schauspieler und Schauspielerinnen mussten drei bis fünf verschiedene darstellerische Aufgaben übernehmen.

Im Mittelpunkt dieser *Faust*-Spiele standen die Mitglieder Langhoff, Ginsberg und Raky als Faust, Mephisto und Gretchen. Obwohl Wolfgang Langhoff nach Gestalt und stimmlicher Kraft nicht von vornherein für diese Rolle geeignet schien, «glückte es seinem Bemühen, uns einen Faust zu geben, der gelten durfte, der dort, wo er allein mit sich ringt, sogar schönste Erfüllung bot».<sup>115</sup> Auch wenn seine Leistung weniger einheitlich dastand wie die Ernst Ginsbergs als Mephisto, so konnte dies an seinem persönlichen Verdienst nichts schmälern. Denn Ginsbergs Mephistodarstellung war derart meisterhaft, und entsprach so sehr den Ausdrucksmöglichkeiten dieses sensiblen Künstlers, dass sich ihr gegenüber der Partner, welcher sich seine Rolle erst erarbeiten musste, von Anfang an in einem gewissen Nachteil befand. Die Mephisto-Gestaltung Ginsbergs folgte allerdings in der Betonung des «Hinkefusses» noch einer überalterten Tradition. Aber sie war in ihren darstellerischen Einzelzügen eine fesselnde, von modernem Geist erfüllte Leistung. Das vielfältig Schillernde der Figur war deutlich herausgearbeitet, ohne dass ihr Gestalter sie eindeutig als dialektischen Spiegelfechter, Seelenfänger oder Kuppelpelz angelegt hätte. Ein Quentchen von all diesen Charaktereigenschaften wurde in die Rolle aufgenommen. Sie blieb dadurch in ihrer Anlage universell, und liess keinen Augenblick vermissen, dass es sich hier nicht nur um einen betrogenen Betrüger, um einen überlisteten Teufel handelte, sondern um die Auferstehung des Bösen in einem umfassenden Sinne. Da Ginsberg seinen Mephisto als Intellektuellen mimte, hinter dessen verneinender Weltanschauung das Böse stets in grösserem Format, nämlich als Ausdruck der Gottgegnerschaft, sichtbar wurde, bekannte er sich zu jener durchgeistigten Mephistodarstellung, die im Rahmen des modernen deutschsprachigen Theaters durch die geniale Neudeutung Gustaf Gründgens' massgeblich mitbestimmt worden ist.

Die gesamte schweizerische Presse zollte dieser «wahrhaft vollkommenen Gestaltung des Geistes, der stets verneint»<sup>116</sup>, begeisterten Beifall. Es war zu erwarten, dass Presse und Publikum dem Gretchen Hortense Rakys neben ihren starken Partnern nur geringe Chancen einräumen wollte. Denn man hatte, so sympathisch und reizvoll diese junge Österreicherin namentlich schon in modernen Mädchenrollen wirkte, doch kaum anzunehmen gehofft, dass ihr eine überzeugende Darstellung der Gretchenrolle glücken werde. Die Besetzung dieser Rolle mit ihr musste denn auch als das schauspielerische *Faust*-Experiment Lindtbergs angesehen werden. Was jedoch die meisten nicht für möglich gehalten hatten, gelang der umsichtigen und sicheren Regieführung Lindtbergs. Der Sprung ins klassische Fach geriet der Künstlerin so überraschend gut, dass ihr bereits in der nächsten Saison, in einer allerdings missglückten Inszenierung, die Julia, und wenige Jahre später, das Klärchen im Egmont übertragen wurde.

Nach den gewaltigen Anstrengungen, welche die 25 Aufführungen des ersten und die 15 des zweiten Teiles von Goethes *Faust* mit sich gebracht hatten, klang die wahrlich klassische Spielzeit 1939/40 aus mit einer Schlussvorstellung am 17. Juni, die sich «Post Faustum — ein Abend um Faust» nannte. Die Sonderveranstaltung, deren Einnahmen dem Personalfonds des Ensembles zuflossen, bot Gelegenheit zu einer letzten erstaunlichen Metamorphose seiner Künstlerschar. Der erste Teil des Abends war in die Form einer literarischen Matinée gekleidet, und vermittelte ein Stück *Faust*-Philologie. Leopold Lindtberg, der hingebungsvolle Gestalter der ersten Zürcher *Faust*-Spiele, wurde bei seinem Erscheinen auf der Bühne mit begeistertem, demonstrativem Beifall überschüttet, bevor er Goethes «Zueignung» und «Abschied» wie «stille Visionen dichterischer Rückschau»<sup>117</sup> sprach. Therese Giehse beschwor Goethe als Interpreten seiner Dichtung. Wolfgang Heinz las Stellen aus einer Goetherede Thomas Manns, Ernst Ginsberg liess Teile des Faustkapitels aus Gottfried Kellers «Der grüne Heinrich» erstehen. Dann nahten sie wieder, «die schwankenden Gestalten», der ideale Theaterdichter von Heinz, der praktische Theaterdirektor Wlachs sowie die lustige Person Erwin Parkers, und holten das gestrichene «Vorspiel auf dem Theater» nach. Darauf erschien Richard Schweizer und hielt eine Ansprache, die vornehmlich der Danksagung an das unermüdlich tätig gewesene Ensemble gewidmet war.<sup>118</sup>

Der zweite Teil der Veranstaltung brachte das Hauptereignis. Es war ein höchst origineller Einfall, und hiess das Fausterlebnis Goethes gleichsam an seinen Ausgangspunkt zurückführen, wenn sich

die gleichen Schauspieler der Lindtbergschen Inszenierung nochmals unter der Leitung Leonard Steckels zusammenfanden, um sich mit der Aufführung des alten «Puppenspiels vom Doktor Faust» den Spass eines lebendigen Marionettentheaters zu leisten. Uneingeschüchtert durch die Gegenwart der überwältigenden Dichtung entstand ein mit erstaunlichem Aufwand an Selbstverleugnung und Bewegungsstilistik aufgezogenes Spektakelstück. Das Erstaunliche für das Publikum lag darin, dass die mittelalterliche Welt dieses Legendenspiels vollkommen in die gleichen Darsteller eingegangen war, die soeben noch die Dichtung Goethes nachgestaltet hatten. Der Guckkastenzauber behielt aber seinen Hintergrund über die derbe Witzwirkung des Kasperlitheaters hinaus: Hinter ihr brach die Quelle auf, an der Goethe selber sass bei der Niederschrift seiner Haupttragödie. Die unbedeutende Puppenspielfabel, berichtet er, habe gar vieltönig in ihm geklungen und gesummt. So blieb das artistische Experiment der Gedankenwelt des Werkes verbunden und ergänzte auf köstliche Weise den Problemkreis der Fausttragödie.

Mit dieser Faustbeschwörung klang eine glanzvolle Spielzeit aus, die im würdigsten Sinne eine Klassikersaison gewesen war. Keine der folgenden Direktionsjahre Wälterlins wird ein gleiches literarisches Programm aufweisen. Es hatte den Anschein gehabt, als ob die neue Leitung im zweiten Jahrgang ihres Wirkens, nachdem sie im ersten die Möglichkeiten erkundet und sich das Ziel gesteckt hatte, sogleich mit vollen Händen die Schätze heben wollte, die für das deutschsprachige Theater zu erhalten waren. Die europäische Weite des Programms war unverkennbar. Die Leitung des Schauspielhauses hatte eine Auswahl getroffen, die die Gewichte gleichwertig verteilte, standen auch Sophokles, Büchner, Shakespeare und Goethe im Vordergrund. Den alles überragenden Mittelpunkt des Spielplans bildeten die beiden *Faust*-Inszenierungen. Sie blieben einem Zeitpunkt verhaftet, in dem faustisches Zweifeln und mephistophelische Verneinung immer mehr die Oberhand behielten, in dem das Kriegsgeschehen bereits durch Frankreich eilte und in bedrohliche Nachbarschaft der Schweizer Grenzen rückte. Der Spielplan brachte insgesamt 31 Stücke zur Aufführung. Unter ihnen befanden sich eine schweizerische Erstaufführung, zwei Uraufführungen und sechs deutschsprachige Erstaufführungen. 12 Stücke, also beinahe 39 Prozent, entfielen auf klassische Werke.<sup>120</sup> Diese erreichten allein 145 Vorstellungen. Es entsprach dies rund 45 Prozent sämtlicher 321 Spielzeitaufführungen.

Die Arbeitsleistung des Ensembles war bei wöchentlich einer Premiere und durch die literarische Spielplangestaltung ausserordentlich.

Jeder einzelne Darsteller hatte die vielseitigsten Aufgaben zu erfüllen und war mit geringen Ausnahmen pausenlos beschäftigt. Besonders auffallend war das Arbeitsprogramm der Regisseure Wälterlin, Lindtberg und Steckel. Auf ihnen ruhte, ausgenommen sechs Inszenierungen, die Franz Schnyder, Wolfgang Langhoff und Wolfgang Heinz leiteten, die Hauptarbeitslast der Regieaufgaben. In die verbleibenden 22 Inszenierungen teilten sich Leonard Steckel mit 5, Oskar Wälterlin mit 6 und Leopold Lindtberg mit 10. Letzterer stand damit nicht nur künstlerisch, sondern auch arbeitsmässig an der Spitze dieser denkwürdigen Spielzeit.<sup>121</sup>

Ein unglaubliches Arbeitspensum erfüllte der schöpferische und allen Aufgaben immer wieder aufs neue gewachsene Teo Otto. Er besorgte für nicht weniger als 23 Inszenierungen die gesamte Ausstattung. Welche umfassende Kenntnisse der Kunst- und Kostümgeschichte vorhanden sein mussten, um diese erdrückende Fülle ständig wechselnder Bühnenbildaufgaben zu bewältigen, wird um so deutlicher, wenn man bedenkt, dass auf Grund der sich laufend folgenden Premieren kaum jemals Zeit bestand, eingehende Stilstudien zu betreiben.

Über die Betriebsrechnung der zu Ende gegangenen Saison meldete der erste Dreijahresbericht der Neuen Schauspiel A. G. auf Seite 13: «Der Ausbruch des Krieges Ende August 1939 liess für die Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes das Schlimmste befürchten. Trotz grösster Einsparungen und Opfer, die das gesamte Personal auf sich nahm, waren im zweiten Geschäftsjahr die ordentlichen Ausgaben Fr. 124 235.97 grösser als die Einnahmen.» Bereits im zweiten Geschäftsjahr war die Zürcher Sprechbühne somit gezwungen, von der seitens der Stadt Zürich bereitgestellten Bürgschaftsgarantie Gebrauch zu machen. Der «Sicherheitspfeiler», von dem Robert Faesi anlässlich der Eröffnung des Theaters 1938 mit Genugtuung gesprochen hatte, musste also sehr bald seine Tragfähigkeit zeigen. Die mit Kriegsausbruch eintretende Teuerung verunmöglichte es der wagemutigen Theaterleitung, den erneuten Beweis der Existenzfähigkeit aus den eigenen Einnahmen zu erbringen. Die kaufmännische Leitung musste demzufolge in ihrem Geschäftsbericht feststellen: «Die Inanspruchnahme der Bürgschaftsgarantie der Gemeinde Zürich für die Bezahlung des Mietzinses in der Höhe von Fr. 50 000.—, ein Betrag des Kantons Zürich in der Höhe von Fr. 30 000.—, weitere kleine Zuwendungen von Fr. 6380.30, insgesamt Fr. 86 380.30, und die Verrechnung des Gewinnes des ersten Geschäftsjahres ermöglichten einen Abschluss für das zweite Geschäftsjahr mit einem Verlustsaldo von Fr. 34 659.02.»