

# Die europäische Funktion des Spielplans. Die Spielzeit 1943/44

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.

## *Die Spielzeit 1943/44*

Dem Bericht über die vorletzte Kriegs-Spielzeit wollen wir einen kurzen Lagebericht voranstellen, wie er sich aus der militärischen Situation in Europa ergab. Es ist dies insofern von Wichtigkeit, als dem wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang von Spielplan und Zeitgeschehen im Verlaufe dieses Kapitels immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Inwieweit der Zürcher Spielplan gerade in dieser Richtung kausale Beziehungen aufzeigte, konnte bereits anlässlich einer grossen Anzahl von Aufführungen dargelegt werden und dürfte gesamthaft für den bisherigen Spielplan nachgewiesen sein.

Verfolgen wir den Kriegsverlauf seit Spätsommer 1942 in groben Zügen. Die für die weitere militärische Entwicklung entscheidende Phase war schon Mitte August durch den Beginn der Entscheidungsschlacht um Stalingrad eingeleitet worden. Der Monat November war sodann gekennzeichnet durch den Beginn der von sechs Armeen geführten Befreiungsoffensive des Generals Timoschenko nördlich und südlich von Stalingrad. Sie endete nach für beide Seiten unvorstellbaren Verlusten mit der Kapitulation der eingeschlossenen deutschen Stalingradarmee, und führte damit eine der kriegsentscheidenden Niederlagen Deutschlands herbei. Seither hatten die sich zu einer schweren Krise der Ostfront verdichtenden Rückschläge der deutschen Armeen, die angelsächsische Offensive in Nordafrika, und die zunehmende Wucht der britisch-amerikanischen Luftangriffe auf deutsches Gebiet den Beweis erbracht, dass die Mobilisierung der Kriegsmacht der angelsächsischen Mächte nicht aufgehalten werden konnte. Die angelsächsischen Vorbereitungen zu neuen Unternehmungen erfuhren bald ihre Bestätigung. Mit der am 3. September 1943 über die Strasse von Messina erfolgten Landung der Alliierten in Italien wurde das seit dem Sturz des faschistischen Regimes am 25. Juli 1943 in einem unübersichtlichen Übergangsstadium befindliche Italien zum direkten Kriegsschauplatz.<sup>294</sup> Die militärische und politische Umwälzung im Mittelmeerraum fand jedoch schon fünf Tage später, am 8. September, ihren Höhepunkt mit der bedingungslosen Kapitulation der italienischen Streitkräfte. Die erste Sofortmassnahme, die nach dem Waffenstillstand zwischen Italien und den Alliierten vom Bundesrat verfügt wurde, war die Verstärkung der Grenztruppen, die am 9. September erfolgte; alle Stellungen an den Alpenübergängen erhielten hierdurch eine erhöhte Sicherheit.<sup>295</sup> Diese Aktionen hatten jedoch keinen Einfluss auf eine Neuordnung des öffentlichen Lebens. Sie gehörten zu den Notwendigkeiten eines

seit fünf Jahren in bewaffneter Neutralität die Ereignisse aufmerksam verfolgenden Kleinstaates. Die unheilvolle Zersplitterung der deutschen Streitkräfte auf zwei Kriegsschauplätze und die zunehmende Tätigkeit des alliierten Luftkrieges verhüteten indessen die Zuspitzung einer Lage, wie sie sich im Sommer 1941 durch die Anschlussabsichten Deutschlands für die Schweiz ergeben hatte.

Die Entfernung der kriegerischen Handlungen von den Landesgrenzen bewirkte eine vorübergehende Entspannung der innenpolitischen Lage, die ein zunehmendes Interesse am Theaterleben begünstigte. Ersten Ausdruck fand diese Entwicklung im Bericht des kaufmännischen Direktors Emil Oprecht, den dieser in der zu Beginn der Spielzeit erscheinenden «Schauspielhaus-Zeitung» über das eben abgeschlossene Geschäftsjahr veröffentlichte.<sup>296</sup> Danach war die Besucherfrequenz der vergangenen Saison 1942/43 die beste seit dem Bestehen der Neuen Schauspielhaus A. G. Es wurden 201 566 Besucher gezählt, was einer ständigen Platzbeanspruchung von annähernd 70 Prozent des Theaterfassungsvermögens entsprach.<sup>297</sup> Obgleich die Spielzeit 1943/44 nochmals einen beträchtlichen Einnahmewachstum brachte — gegenüber dem Vorjahre betrug er rund 34 Prozent<sup>298</sup> — zeigte sich, dass die Hoffnungen auf einen von städtischer Hilfe unabhängigen Theaterbetrieb endgültig begraben werden mussten. Denn in gleicher Masse wie die Einnahmen stiegen, vergrösserten sich die Ausgaben. Die Ursache der zunehmenden Ausgaben war massgeblich bedingt durch die Bemühungen um eine fortlaufende Besserstellung des beschäftigten Personals. Das beginnende Spieljahr 1943/44 war das erste, in dem das gesamte künstlerische Ensemble in den Genuss eines Zwölfmonatsvertrages gelangte.<sup>299</sup> Damit fanden die schrittweisen Anstrengungen, welche in der vergangenen Saison durch die erstmalige Gewährung von Zehneinhalbmonatsverträgen zu einer wesentlichen Verbesserung der Engagementsverhältnisse geführt hatten, ihren krönenden Abschluss. Das soziale Empfinden der Direktion kam in der Verwirklichung dieses von Anfang an erstrebten Zieles schön zum Ausdruck. Aber nicht nur die 38 künstlerischen Mitarbeiter erhielten ihren Jahresvertrag.<sup>300</sup> Noch im gleichen Jahre, am 2. Juni 1944, konnte der Verwaltungsrat die nötigen Beschlüsse fassen, um mit Wirkung vom 1. August 1944 auch das 34 Angestellte umfassende technische Personal und das Verwaltungspersonal in Zwölfmonatsverträgen zu übernehmen.<sup>301</sup> Im Hinblick auf diese Verbesserungen sah sich die Theaterleitung ausserstande, in Zukunft auf die städtischen und kantonalen Subventionen zu verzichten.

Den beweglich bleibenden Jahresrechnungen stand eine beme-

kenswerte Einheitlichkeit des Ensembles gegenüber. Zu Beginn der Spielzeit 1943/44 feierten neun Mitglieder ihr zehnjähriges «Pfauenjubiläum»: Ernst Ginsberg, Heinrich Gretler, Wolfgang Heinz, Kurt Horwitz, Kurt Hirschfeld, Leopold Lindtberg, Leonard Steckel, Teo Otto und Herman Wlach.<sup>302</sup> Um die altbewährten Stützen der Spielgemeinschaft gruppierte sich das bis auf zwei Neuengagements wiederum nur ganz unwesentlich veränderte Ensemble. Der Zürcher Armin Schweizer kam, wie schon erwähnt, aus Berlin und der heute als Kabarettist einen internationalen Namen besitzende Walter Morath als jugendlicher Komiker vom Städtebundtheater Biel-Solothurn.<sup>303</sup> Das Ensemble fand sich nach sechs Wochen Ferien Mitte August zu neuer Probenarbeit zusammen.<sup>304</sup>

Der Saisonbeginn liess sich verheissungsvoll an. Die auf den 4. September angesetzte Eröffnungspremière versprach das grösste Geschichtsdrama der deutschen Literatur: Schillers *Wallenstein*-Trilogie. Mit ihr konnte Oskar Wälterlin die Reihe sämtlicher innerhalb von sechs Jahren gezeigten Schillerdramen abschliessen. Der Zeitpunkt für die Aufführung war günstig aus verschiedenen Gründen. Die letzte *Wallenstein*-Inszenierung des Schauspielhauses hatte noch in der Aera Rieser stattgefunden und lag sieben Jahre zurück, was eine Neuaufnahme in den Spielplan rechtfertigte. Die in den fünften Kriegswinter fallende Einstudierung zeigte erschreckende Parallelen zum Geschehen der Gegenwart. Wälterlins Spielplangestaltung offenbarte mit dieser Inszenierung neuerdings sehr deutlich ihr geistiges Anliegen. Denn das schaudervolle Wort:

«In trüben Massen gäret noch die Welt,  
Und keine Friedenshoffnung strahlt von fern.  
Ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich,  
Verödet sind die Städte, Magdeburg  
Ist Schutt, Gewerb und Kunstfleiss liegen nieder,  
Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles»,

rief mitten hinein in die Apokalypse der Zeit.

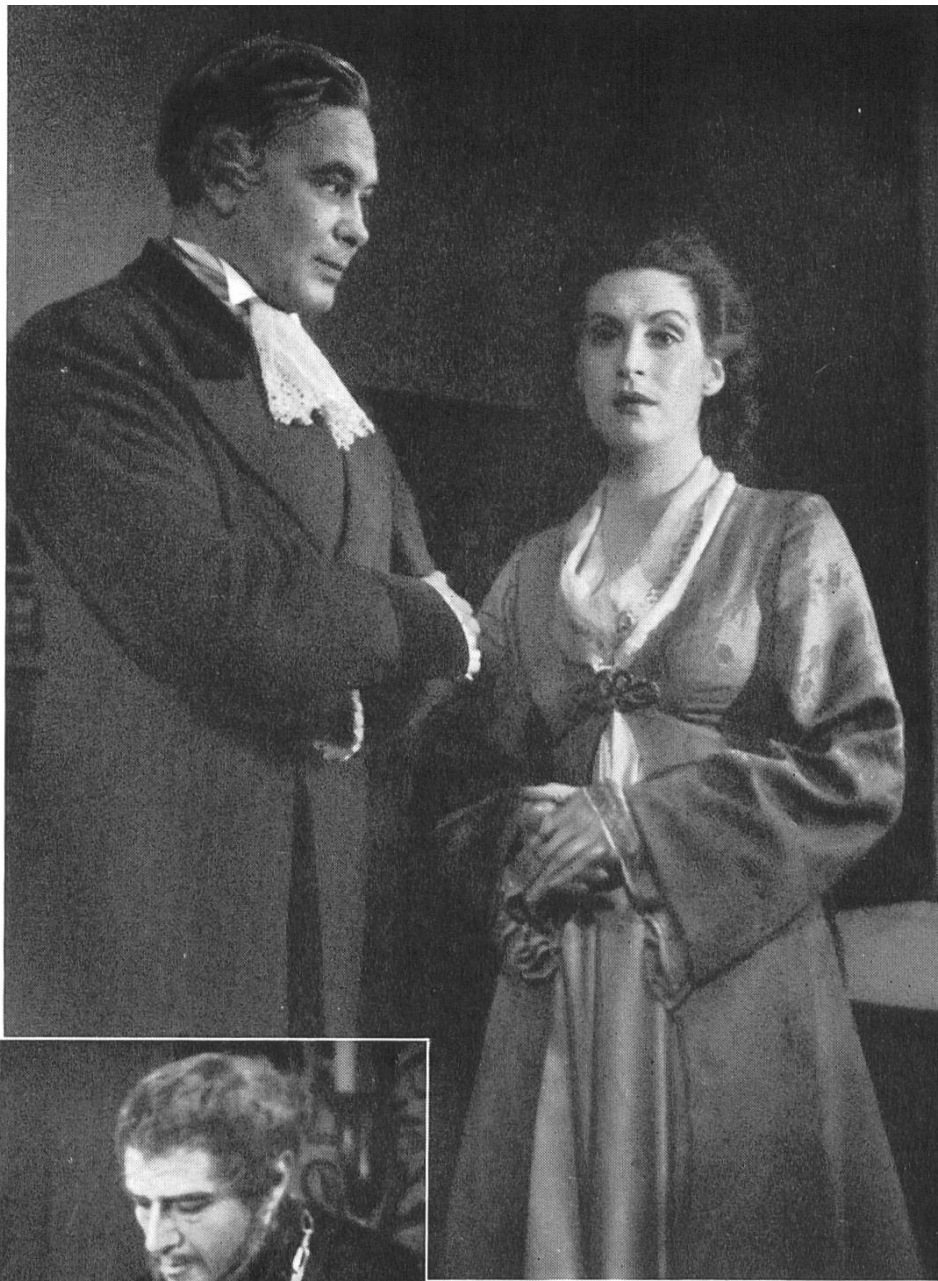
Ein wesentlicher Maßstab für die erfolgreiche Aufführung der *Wallenstein*-Tragödie war von jeher die Frage der dramaturgischen Bearbeitung des Riesenwerkes für die Bühne. Wir wollen daher die jüngste Schauspielhaus-Einrichtung des *Wallenstein* einer Betrachtung unterziehen. Wir möchten dies schon deshalb tun, weil die bisherige Zürcher Auseinandersetzung mit dem Werk wechselnde Gesichtspunkte erkennen liess. Es ist notwendig, dass wir vorerst einige allgemeine Hinweise über die Praxis der *Wallenstein*-Bearbeitungen und deren Methoden vorausschicken.

Zuerst einmal ist festzustellen, dass es gewissermassen zwei Tra-

Paul Claudel:  
«Der Bürge»

Inszenierung:  
Kurt Horwitz

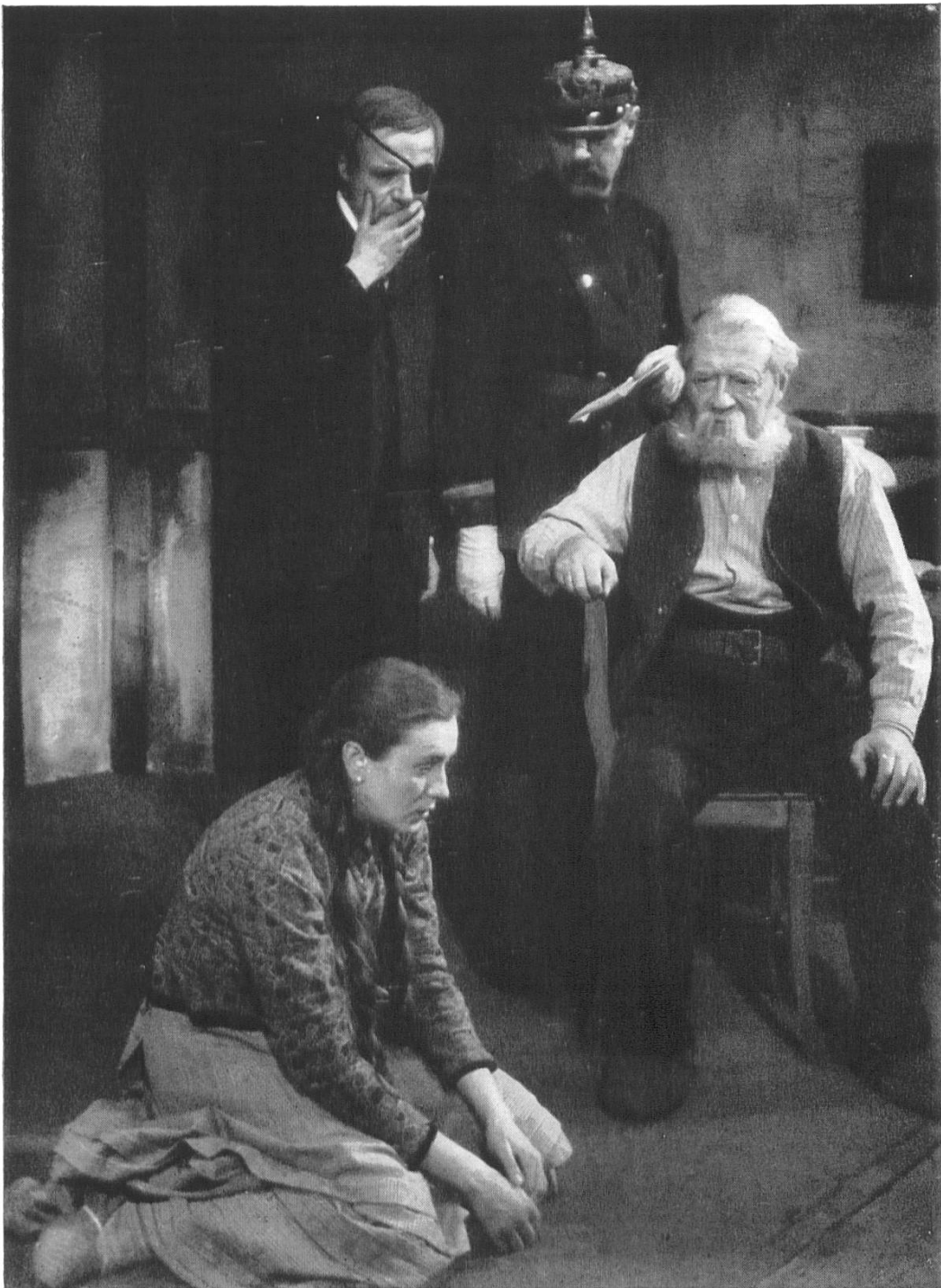
Heinz Woester  
Maria Becker



Cäsar von Arx:  
«Land ohne Himmel»

Inszenierung:  
Leopold Lindtberg

Wolfgang Langhoff  
Fritz Delius



Gerhart Hauptmann «Rose Bernd»

Inszenierung: Leonard Steckel Bühnenbild: Robert Furrer

Rose: Käthe Gold

ditionen der *Wallenstein*-Darstellung gibt. Die eine fordert den einteiligen Wallenstein, das heisst die Zusammenziehung der drei Teile in einen einzigen, an einem Abend spielbaren. Die andere beruht in der zweiteiligen Aufführungspraxis, wobei das «Lager»-Vorspiel und die «Piccolomini» auf einen, «Wallensteins Tod» auf einen folgenden Vorstellungstag verteilt werden. Eine Kompromisslösung stellte der Versuch dar, das grösste historische Drama der deutschen Bühne dadurch dauernd zu sichern, dass man die drei Schauspiele an einem Tage zur Aufführung brachte. Franz von Dingelstedt unternahm dieses Wagnis erstmals in Weimar am 11. November 1863, als er das «Lager» vormittags 11 Uhr, die «Piccolomini» um 2 Uhr nachmittags und «Wallensteins Tod» um 6 Uhr abends spielte.<sup>305</sup> Während nun die Bemühungen Dingelstedts wegen der für Schauspieler und Publikum überlangen Spieldauer problematisch waren, waren es andererseits diejenigen der Meininger ebenfalls.<sup>306</sup> Ihr Versuch, die Trilogie an zwei aufeinanderfolgenden Tagen in der erwähnten Einteilung zu spielen, blieb fragwürdig, da der unorganische Abbruch der Trilogie nach den «Piccolomini» bis auf den heutigen Tag unzulänglich erscheint.<sup>307</sup> Obwohl der zweiteiligen Aufführungsform gegenüber der Gesamtauführung an einem Tag begrifflicher Weise der Vorzug gegeben wird, hat sich daneben die einteilige Bühnenbearbeitung nicht zuletzt deshalb bewährt, weil sie auf die ursprünglichen Absichten Schillers zurückgeht.<sup>308</sup> Wir wollen auch diese kurz darlegen.

Nachdem sich Schiller, wie wir aus seinem Schreiben an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796 wissen<sup>309</sup>, endgültig für die Wallensteintragödie entschlossen hatte, war es ihm von Anfang an klar, dass die Dichtung eine organische Einheit bilden müsse. Der Brief an seinen Freund Körner vom 23. Januar 1797 bestätigt dies eindeutig: «Auf den Moment freue ich mich schon im voraus, wenn ich Dir dieses Kunstganze werde vorlegen können. Es soll ein Ganzes werden, dafür stehe ich Dir, und leben soll es auch in seinen einzelnen Teilen.»<sup>310</sup> Das Schreiben vom 1. Februar 1797 an Johann Friedrich Cotta bezeugt erneut den Willen, den Stoff auf ein fünfaktiges Drama zu beschränken. Es stellt auch den organischen Zusammenhang von Drama und Vorspiel ausser Frage, wenn wir dort lesen: «Er wird 15 Bogen gerade füllen, denn ausser dem Trauerspiel ist noch ein dramatisches Vorspiel von 2 Bogen dabey, welches zu jenem wesentlich gehört und einen Teil seines Inhaltes ausmacht.»<sup>311</sup> Erst im Verlaufe der weiteren Arbeit, als der Umfang des Werkes mächtig anschwell, und Goethe ihm auf seine diesbezüglichen Bedenken hin die verhängnisvolle Anregung erteilte:

«Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen einen Cyklus von Stücken aufzustellen?»<sup>312</sup>, entschloss sich Schiller nach längeren Unterredungen mit Goethe schliesslich zur Zweiteilung der Tragödie. Wie sehr aber dieses Zugeständnis im Widerspruch zu seiner eigenen Überzeugung gestanden hat, belegt der wenige Wochen nach der erstmaligen dreiteiligen Weimarer Aufführung<sup>313</sup> an den Übersetzer Georg Heinrich Nöhden geschriebene Brief, in dem Schiller gleichsam widerruft: «Auch die Wallensteinischen Schauspiele bin ich gesonnen, in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas unbefriedigendes erhält. In ein Stück vereinigt bilden beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück, wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat.»<sup>314</sup> Bedauerlicherweise hat der allzu frühe Tod des Dichters die Ausführung dieses Planes vereitelt. An Bemühungen, den einteiligen Wallenstein wiederherzustellen, hat es aber in der Folge nicht gefehlt. Auch die bedeutendsten Schillerforscher der letzten Jahrzehnte, von denen hier lediglich Jakob Minor, Albert Köster und Eugen Kühnemann genannt seien, haben den einteiligen Theater-Wallenstein gefordert.<sup>315</sup> Es hat indessen sehr lange gedauert, bis der feinsinnige und verdienstvolle Dramaturg Eugen Kilian mit einer ganz den ursprünglichen Absichten des Dichters folgenden Rekonstruktion des einteiligen Wallenstein das Drama in dieser Form dem Theater zurückeroberte.<sup>316</sup> Kilian selbst hat sich über sein Vorgehen bei der Wiederherstellung der einteiligen Bühnenfassung in seiner 1908 bei Georg Müller in München und Leipzig erschienenen Schrift «Schillers Wallenstein auf der Bühne» grundlegend geäussert.<sup>317</sup> Für uns sei hier abschliessend festgestellt, dass das Studium dieser Schrift für jede dramaturgische Auseinandersetzung mit dem Theater-Wallenstein von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Tatsache ist auch, dass alle späteren dramaturgischen Anstrengungen um den einteiligen Wallenstein von der charaktervollen Bearbeitung Kilians mehr oder weniger stark beeinflusst wurden, weil sie, wie Modes zu Recht begründet, «bis auf das nicht genügende Mass der Kürzungen, das leicht eingeschränkt werden kann, alle Hauptfragen einer einteiligen Zusammenfassung nach den ursprünglichen Absichten des Dichters in vorbildlicher Weise gelöst und dadurch dem einteiligen Theater-Wallenstein aus den Kinderschuhen eines literarischen Experimentes zu einer festbegründeten Bühnenexistenz verholfen hat.»<sup>318</sup> Kilians *Wallenstein*-Einrichtung wurde erstmals am 10. November 1909 von Karl Hagemann in Mannheim als Grundlage für eine ein-



teilige *Wallenstein*-Aufführung benutzt.<sup>319</sup> Sie setzte sich in der Folge immer stärker auf der Bühne durch.

In der Schweiz gelangte sie durch die Bearbeitung des Brünner Theo Modes, der von 1919 bis 1923 dem St. Galler Stadttheater als Direktor vorstand, ebendort zur erfolgreichen Erstaufführung.<sup>320</sup> Sie stützte sich dabei, wie in seiner erwähnten Schrift ausgeführt wird, ganz auf die «unübertrefflichen Anweisungen Kilians und war bestrebt, die restliche Ergänzung seiner Textkürzungen für eine vierstündige Spieldauer durchzuführen».<sup>321</sup> Kilians rücksichtsvolle einteilige Fassung hatte nämlich, im Gegensatz zu Schillers bekannter Äusserung gegenüber dem damaligen Burgtheatersekretär Kotzebue, «es könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besonderen Theaters es erforderte, in ein einziges grosses, vierstundenlang spielendes Stück zusammengezogen werden»<sup>322</sup>, an einer sechsstündigen Spieldauer festgehalten. Modes berücksichtigte nun auch diesen Vorschlag Schillers und verringerte den Textumfang auf die entsprechende Spieldauer. Seine Bearbeitung war es, die am 24. September 1927 anlässlich der Spielzeiteröffnung der Berner Inszenierung durch Direktor Hans Kaufmann als Vorlage diente. Über die einstimmige Anerkennung dieser einteiligen Berner *Wallenstein*-Aufführung kann man auf Seite 109/10 der Schrift von Modes nachlesen.

Dem unbestrittenen Erfolg der Berner Inszenierung wird es zuzuschreiben sein, wenn man sich nun auch in Zürich an den einteiligen *Wallenstein* heranwagte. Mit ihm eröffnete am 12. September 1930 das Zürcher Schauspielhaus seine Spielzeit.<sup>323</sup> Modes dürfte richtig gehen in der Annahme, dass der von den Städtischen Bühnen Breslaus von Ferdinand Rieser ans Schauspielhaus engagierte Karl Zistig den entscheidenden Anstoss zu dieser *Wallenstein*-Aufführung gegeben haben wird. Denn Zistig verwendete für seine Antrittsinszenierung die Breslauer Bearbeitung von Paul Barnay, unter dessen Spielleitung er die Titelrolle verkörpert hatte.<sup>324</sup> Modes weist auf Seite 122 seines Buches den zwiespältigen Eindruck, den diese kaum auf drei Stunden zusammengestrichene und keineswegs dem Beispiel Kilians nach-eifernde Barnay-Bearbeitung in Zürich hervorrief, durch ausführliche Pressekommentare nach. So war es nicht verwunderlich, wenn die einteilige Inszenierung Zistigs bald wieder aus dem Spielplan verschwand. Die Schuld daran hatte lediglich die rücksichtslose Bearbeitung Barnays. Der einteilige *Wallenstein*, von Theo Modes in St. Gallen durchgesetzt, in Bern freudig bestätigt, scheiterte in Zürich beim ersten Versuch nicht an der Verständnislosigkeit des Publikums, sondern an der Art und Weise wie dem Gesamtbau der Dichtung durch die Bearbeitung Schaden zugefügt wurde.

Das missglückte Experiment Zistigs machte unsicher. Und es ist begreiflich, dass seine Nachfolger, 1937/38 Leopold Lindtberg und 1943/44 Oskar Wälterlin, wieder auf die ältere, aber die ursprünglichen Absichten Schillers ausser acht lassende Zweiteilung der Tragödie zurückgriffen.<sup>325</sup> Wälterlins Einrichtung zog demnach «Wallensteins Lager» und die «Piccolomini» nach bekanntem Vorbild auf einen Theaterabend von zweidreiviertel Stunden Spieldauer zusammen<sup>326</sup>, wobei das nach Schillers ausdrücklichem Hinweis untrennbar zum Trauerspiel gehörende «Lager» durch eine Pause von den «Piccolomini» abgetrennt wurde.<sup>327</sup> Das Vorgehen Wälterlins war insofern verständlich, weil die mangelhaften technischen und räumlichen Verhältnisse der Schauspielhausbühne einer Kompromisslösung riefen: Ohne den Einschnitt hätte der Umbau zum 1. Akt der «Piccolomini» nicht bewerkstelligt werden können. Durch sein Eigenleben gestaltete sich der knüttelversfrohe Lagerbetrieb wieder ausladender, obgleich gerade dieser Umstand von Schiller als Nachteil empfunden worden war, zu dessen Beseitigung er bedeutende Kürzungen erwogen hatte. Im Rahmen der Wälterlinschen Einrichtung wurde auf Striche verzichtet, weil die dramaturgische Absicht nicht auf einen einteiligen *Wallenstein* gerichtet war, sondern auf die möglichst texttreue Wiedergabe des ersten Teiles, der kurz darauf, am 14. Oktober, die von gleichen literarischen Gesichtspunkten geleitete Inszenierung des zweiten Teiles, «Wallensteins Tod», folgte.<sup>328</sup> Auch dieser war auf eine Spieldauer von zweidreiviertel Stunden eingerichtet.<sup>329</sup> Wie sehr es Wälterlin auf eine werktreue Darstellung der einzelnen Teile ankam, wurde am Sonntag, den 17. Oktober, ersichtlich, als er das Wagnis zahlreicher Vorgänger wiederholte und die gesamte Trilogie, mit einer eineinviertelstündigen Pause zwischen den «Piccolomini» und «Wallensteins Tod», zur Gesamtauführung brachte.<sup>330</sup> Er begann um 14 Uhr 30 mit den beiden ersten Stücken und liess «Wallensteins Tod» von 18 Uhr 30 bis 21 Uhr 15 in Szene gehen. Es zeigte sich jetzt erneut, dass eine dreiteilige Gesamtdarstellung wegen ihrer zeitlichen Ausdehnung nur sehr schwer beim Publikum durchzusetzen war. Die gesamte Trilogie konnte in dieser Form nur insgesamt dreimal, am 24. Oktober, am 7. November und am 11. Dezember wiederholt werden. Der erste *Wallenstein*-Abend mit dem «Lager» und den «Piccolomini» erzielte, ohne Berücksichtigung der vier Gesamtauführungen, 17, der zweite Abend mit «Wallensteins Tod» 11 Vorstellungen.

Schon nach der Premiere des ersten *Wallenstein*-Abends war bei der kritischen Auseinandersetzung der Presse mit der jüngsten Zürcher Aufführung erneut die Frage nach der einteiligen Bühnenfas-

sung laut geworden. Die unvergessene Aufführung von 1930 forderte angesichts der neuerlichen Zweiteilung zum Vergleich heraus und rief einmal mehr das Ungenügende ins Gedächtnis, das jeder dramaturgischen Teilung des Werkes anhaftete. Es war besonders Jakob Welti, der langjährige Kritiker der «Neue Zürcher Zeitung», welcher sich zur einteiligen Bühnenfassung bekannte. Welti war bereits für die Zistig-Inszenierung von 1930 eingetreten<sup>331</sup>, obwohl gerade dieser der Vorwurf eigenmächtigsten Vorgehens nicht erspart werden konnte. Welti schrieb im Hinblick auf die Wünschbarkeit des einteiligen *Wallensteins*: «Dieses dramaturgische Experiment ist öfters schon gemacht worden — wir erlebten es 1930 in Zürich und fanden, dass seine Vorzüge die Nachteile überwogen. Vor sechs Jahren ist man bei uns aber wieder zur traditionellen Zweiteilung zurückgekehrt, zu der sich auch der Regisseur der jüngsten Inszenierung, Direktor Oskar Wälterlin, bekennt. Seine Treue zum Werk, seine literarische Gewissenhaftigkeit ist zu loben... Aber auch diese gepflegte Inszenierung vermag das Empfinden nicht zu verwischen, dass man am Schluss des Abends mitten aus dem grossen ganzen, das *Wallenstein* heisst, mit einer ‚Fortsetzung folgt‘ entlassen wird, und zwar gerade dann, wenn das dramatische Herzklopfen so richtig einsetzt. Dass die Lösung des höchst kunstvoll exponierten Konflikts dem Theaterbesucher zudem erst in einigen Wochen gezeigt werden soll, ist ein Grund mehr zu leiser Unzufriedenheit. Damit drängt sich die Frage auf, ob nicht durch eine Zusammenfassung der ‚Piccolomini‘ und des ‚Todes‘ — unter Weglassung des auf der heutigen Schauspielhausbühne allzu kümmerlich wirkenden ‚Lagers‘ — Schiller und dem Zuschauer besser gedient wäre, als mit dieser leidigen Aufspaltung des Gesamtwerkes in zwei dramatisch ungleiche Hälften.»<sup>332</sup> Welti stellte sich mit dieser Ansicht in die grosse Reihe jener Schillerfreunde, die im einteiligen *Wallenstein* die würdigste Lösung des Aufführungsproblems sehen. Freilich können wir ihm hinsichtlich des Vorschlages, das «Lager» wegzulassen, nicht beipflichten, da dieses zur Schillerschen Grundkonzeption gehört.

Teo Otto versuchte, dem empfindlichen Raummangel vor allem in den «Piccolomini» wirksam entgegenzutreten. Er stellte die Innenräume des Rathauses von Pilsen in eine Rahmenbühne, die durch geschickt wechselnde Zutaten szenische Verwandlungsmöglichkeiten erhielt.<sup>333</sup> Die schauspielerische Gestaltung unterordnete sich Wälterlins dämpfendem Stilwillen, der wie immer eine realistische Mitte anstrebte und bewusst dem grossen Schwung aus dem Wege ging. Im Mittelpunkt dieses grandiosen Zeitbildes, das im wohlüberlegten Rahmen der Regieauffassung «den Gluthauch der Dichtung in ein

vornehmes Kaminfeuer verwandelte»<sup>334</sup>, stand ein verhaltener Wallenstein von Kurt Horwitz.<sup>335</sup> Wenn die *Wallenstein*-Einrichtung Wälterlins auch durch die anstrengungsreiche Zusammenfassung aller Teile auf einen einzigen Vorstellungstag nicht als Ideallösung bezeichnet werden durfte, so bleibt doch zu bemerken, dass der zweiteiligen Fassung ein eindeutiger Erfolg beschieden war.<sup>336</sup>

Weder das neue Brecht-Schauspiel *Galileo Galilei*, welches der Verfasser als dritte Neuheit zur Uraufführung aus Amerika nach Zürich geschickt hatte, noch die problematische *Königin Christine* von Strindberg, die in Maria Becker eine schillernde Verkörperung fand, kamen annähernd an den Publikumserfolg des *Wallenstein* heran.<sup>337</sup> Wohl aber gab es zwei Stücke, die noch vor Jahresfrist als Spielzeiterfolge von sich reden machten. Ab 30. September ging Tolstois erschütternde, in Form eines vieraktigen Fragmentes vorliegende Selbstbeichte *Und das Licht leuchtet in der Finsternis*, dank hervorragender Leistungen von Wolfgang Heinz und Margarethe Fries in 23 Vorstellungen erfolgreich über die Bretter.<sup>338</sup> In der vergangenen Spielzeit hatte man seinen *Lebenden Leichnam* gegeben.

Der andere Grosse Erfolg hatte sensationellen Charakter.<sup>339</sup> Schon vor der ausverkauften Premiere am 2. Dezember und nach den ersten Wiederholungen konnte kein Zweifel darüber bestehen, dass das Zeitstück *Der Mond ging unter* des Amerikaners John Steinbeck das aufsehenerregendste Theaterereignis der letzten Jahre werden würde. Die Vorstellungen waren Tage vorher ausverkauft, und es verursachte grosse Schwierigkeiten, im Vorverkauf Eintrittskarten zu bekommen. Dabei handelte es sich um ein Stück, das im Hinblick auf die strengen Forderungen und Gesetze der Dramaturgie, in manchen Belangen schwach anmutete. Es stellte die unbeholfene Dramatisierung eines vielgelesenen Romans dar, dessen entscheidende Dialoge einfach ins Drama übertragen worden waren und deren Ausdruckskraft keineswegs durch literarisches Gewicht erhöht wurden. Wenn dieses unheldische, aber in seiner menschlichen Schlichtheit packende Werk in einem bisher nie erlebten Masse die Herzen und Gemüter in über 70 Aufführungen zutiefst ergriff, worin lag dann seine Anziehung? Zweifellos hatte Steinbecks gleichnamiger Roman, der 1943 in deutscher Sprache erstmals in der Schweiz erschienen war, weiteste Kreise der Bevölkerung noch vor dem Erscheinen des Theaterstückes mit dem Inhalt bekanntgemacht und dadurch ein ausserordentliches Interesse für das Drama erweckt. Die Hauptursache seiner Wirkung aber lag in der Themastellung. Die Handlung des Romans wie des Stückes zeigt den Kampf eines kleinen, überrumpelten Volkes gegen die fremde Besetzungsmacht, die durch

Verrat den Weg ins Land gefunden hat. Äusserlich wird das Volk besiegt, innerlich jedoch ist es unbesiegbar. Denn «das Volk will nicht besiegt werden, also wird es nicht besiegt werden. Freie Menschen können keinen Krieg beginnen, aber ist er einmal begonnen, dann können sie auch in der Niederlage weiterkämpfen. Herdenmenschen können das nicht. Und deshalb sind es immer die Herdenmenschen, die die Schlachten gewinnen, und die freien Menschen, die die Kriege gewinnen.»<sup>340</sup> So heisst das ergreifende Bekenntnis des still in den Hinrichtungstod gehenden Bürgermeister Ordens, womit gleichzeitig das Anliegen des Dichters ausgesprochen ist.

Wir wissen, dass sich Oskar Wälterlin für das eindeutige politische Zeitstück nur unter sehr wesentlichen Einschränkungen einzusetzen bereit war, und wir führten Steinbecks dokumentarische Bilderfolge *Der Mond ging unter* bereits an anderer Stelle als einziges Beispiel für das Auftreten eines ganz offen Stellung beziehenden Kampfstückes im Zürcher Spielplan an. Wir wiesen im gleichen Zusammenhang auch auf die Zurückhaltung des Zürcher Publikums gegenüber Tendenzstücken hin, die sich in allzu leichtfertiger Weise in den Dienst irgendeiner politischen Anschauung stellten. Steinbecks Zeitdrama hätte sicher nicht diese aufrichtige und stürmische Anteilnahme gefunden, wenn der Handlung nicht jene jenseits von Gut und Böse stehende menschliche Gestaltung widerfahren wäre, die schon den Roman auszeichnete. Sie zeigte alle handelnden Menschen als die Werkzeuge der hinter ihnen stehenden Mächte, in deren Kampf die Brutalität dem Geist unterliegt.

Mit Steinbecks *Der Mond ging unter* hatte das schweizerische Theater sein bedeutungsvollstes Zeitstück gefunden. In ihm kamen die tieferen menschlichen Gründe der unvermeidlichen und unlösbaren Konflikte zwischen einer Besetzungsmacht und einem besetzten Lande ohne einseitige Anklage zur Sprache.<sup>341</sup> Trotz der sauberen Haltung des Dramas lag jedoch die Gefahr nahe, dass seine leidenschaftslose, aber klare Sprache neutralitätswidrige Kundgebungen veranlassen und diplomatische Beziehungen belasten könnte. Obwohl es während des zweiten Weltkrieges kaum ein Theaterereignis gegeben haben dürfte, das an entscheidenden Dialogstellen so regelmässig von spontanem Szenenapplaus unterbrochen wurde, kam es in Zürich doch nie zu wirklichen Kundgebungen im Theater. Abgesehen von jener mehr harmlosen als ernst zu nehmenden Einzelaktion eines Jungkommunisten, von der die Zürcher Presse am 12. Juni berichtete.<sup>342</sup> An diesem Abend hatte sich der Betreffende mit immerhin bemerkenswerter Zivilcourage in einer kurzen Zwischenpause von seinem Galeriestuhl erhoben und die merkwürdige Be-

hauptung in den Saal gerufen, es herrschten in der Schweiz ähnliche Zustände wie in diesem Schauspiel. Nachdem sich nach kurzer Zeit ergab, dass diese «Olymp-Philippika» eine völlig ungerechtfertigte Verteidigungsrede für zwei in Luzern inhaftierte Kommunisten darstellen sollte, griff der Hüter der Ordnung ein und nahm den Ruhestörer mit.

Für Oskar Wälterlin mochte bei der Aufführung des Stückes die Überlegung ausschlaggebend gewesen sein, dass es nach den kritischen innenpolitischen Ereignissen der Jahre 1940 und 1941 klärend wirken müsse, den Gegenkräften der Demokratie mit diesem Drama vor Augen zu führen, welches der schweizerische Standpunkt zu sein hätte, wenn das vaterländische Geschick den Schweizerbürger vor die gleiche Entscheidung stellen würde wie den norwegischen. Denn dieser bildete, ohne von Steinbeck irgendwo genannt zu werden, den Mittelpunkt des während der deutschen Besetzung in Norwegen spielenden Stückes.<sup>343</sup>

Tatsächlich erwiesen sich die Bedenken, die Aufführung könnte diplomatische Schritte zur Folge haben, nicht als unbegründet. Kurz vor der deutschsprachigen Uraufführung, die am 27. Oktober 1943 unter Wälterlins Regie am Basler Stadttheater stattfand, wandte sich das Deutsche Generalkonsulat in Basel telephonisch an Oskar Wälterlin nach Zürich und protestierte offiziell gegen die Aufführung.<sup>344</sup> Aber genau so wenig wie die Einsprache der Japanischen Gesandtschaft in Bern drei Jahre vorher die Zürcher Uraufführung von Georg Kaisers *Soldat Tanaka* zu beeinflussen vermochte, konnte es diesmal die deutsche Einmischung. Darauf unternahmen die deutschen Stellen Schritte beim kantonalen Erziehungsdepartement Basel und beim Politischen Departement in Bern. Der bereits erwähnte «Bericht des Bundesrates über die antidemokratische Tätigkeit in der Schweiz» widmet diesem Umstand einen besonderen Abschnitt und ergänzt auf dokumentarische Weise die schriftlichen Mitteilungen von Oskar Wälterlin. Es heisst dort: «Sowohl vor als auch nach der Uraufführung des Stückes legte der deutsche Generalkonsul in Basel beim Chef des kantonalen Erziehungsdepartementes Basel Protest ein. Seine Interventionen wie auch die in der Folge von der Deutschen Gesandtschaft in Bern beim Politischen Departement unternommenen Schritte blieben erfolglos.»<sup>345</sup>

Die unter Anzeichen des Protestes erscheinende Inszenierung erlebte in Basel einen Sensationserfolg, der monatelang den Spielplan bestimmte. Es kam zu insgesamt 47 Wiederholungen des Stückes.<sup>346</sup> Nicht ein einziges Schauspiel hat während der sechs Kriegsjahre auch nur annähernd die Aufführungsziffern von *Der Mond ging un-*

ter erreicht. Und es gab keines, das mit ähnlicher Wirkung über sämtliche Schweizer Berufstheater gegangen wäre. Auf Grund der Tatsache, dass Steinbecks Stück auf Tournen in die hintersten Winkel des Landes und durch Gratisvorstellungen in den Kreis ganzer Belegschaften getragen wurde<sup>347</sup>, leistete es einen der bedeutendsten Beiträge zur geistigen Landesverteidigung der Schweiz während des zweiten Weltkrieges.

Mit dem Basler Serienerfolg war der schweizerische Siegeszug des Dramas gesichert. Wälterlin übernahm es im Dezember in den Zürcher Spielplan und beauftragte mit der Inszenierung Leonard Steckel. Dieser traf mit grosser Sicherheit den dokumentarischen Grundton des Stückes und brachte eine auf innerer Spannung beruhende, fugenlose Kammerspiel-Inszenierung zustande. Auch im Kostümlichen verzichtete er bewusst auf jede Tendenz. Die Angehörigen der Besatzungsmacht traten in khakibraunen Phantasieuniformen auf, an denen lediglich die Rangabzeichen auf Achsel und Rockaufschlag traditionelle Bindungen besassen.<sup>348</sup> In dramaturgischer Hinsicht wies Steckels Inszenierung gegenüber der von Wälterlin nur einen wesentlichen Unterschied auf. Während in der Dramafassung, die Wälterlin für seine Basler Inszenierung benutzte, die den Einfluss Thornton Wilders verratenden Erläuterungen des «Betrachters» von einer handelnden Person gesprochen werden, liess Steckel diese wieder ganz in die eigentliche Spielhandlung zurücktreten. Er übergab an ihrer Stelle die Erzählerfunktion einem das Spielgeschehen selbständig begleitenden «Kommentator», dessen Part er selbst sprach.<sup>349</sup> Das Drama gewann dadurch wieder an Geschlossenheit und wurde nicht durch wechselnde Spielformen des gleichen Darstellers im Stil beeinträchtigt.

Die Zürcher Aufführung bekam durch Wolfgang Langhoffs menschlich einnehmenden Oberst Lanser und Heinrich Gretlers stillergreifenden Bürgermeister Orden schauspielerisches Gewicht. Ihr war ein in seinem Ausmass beispielloser Erfolg beschieden.<sup>350</sup> Ohne diese Behauptung hier besonders zu belegen, kann mit Bestimmtheit gesagt werden, dass Steinbecks Zeitstück, dessen Bedeutung für die dramatische Weltliteratur unerheblich ist, die höchste Aufführungszahl erreicht hat, die jemals ein Schauspiel innerhalb einer Saison an einem schweizerischen Theater mit wechselndem Spielplan erzielte. Der finanzielle Ertrag dieser Inszenierung — sie brachte Einnahmen von über Fr. 225 000.—<sup>351</sup> — war für das Schauspielhaus so entscheidend, dass es möglich wurde, die Jahresrechnung 1943/44 «ohne erheblichen Verlustsaldo aus früheren Jahren abzuschliessen».<sup>352</sup> Dies trotz dem Umstande, dass die Spielzeit infolge einer Statutenänderung in der Generalversammlung vom 5. Dezem-

ber 1943 durch die Verschiebung des Geschäftsjahres auf den 1. August bis 31. Juli einen zusätzlichen 13. Monat ausschliesslich mit Ausgaben ohne Einnahmen erhielt.<sup>353</sup>

Zum ersten Male seit 1939 beherrschte ein einziges Stück sichtbar den Zürcher Theaterspielplan. Am 24. Juni, acht Tage vor Spielzeitabschluss, führte man es zum letzten Male auf. Heinrich Gretlers Bürgermeister, der im Augenblick, da er seiner kleinen Gemeinschaft das leuchtende Beispiel geben muss, zu wirklicher Grösse fähig ist, wurde in einundsiebzig Aufführungen im Theater am Heimplatz einmal mehr zum Symbol der Freiheit. Der schlichte Künstler mit dem runden Bauernschädel und den ruhigen Gesten, hinter denen sich urwüchsige Kraft verbirgt, hat neben seinem Tell und Götz sicher niemals reiner sein Volksschauspielertum unter Beweis stellen können als in der Rolle des norwegischen Bürgermeisters Orden.

Aber nicht nur durch die künstlerische Gestaltung erlangte die Aufführung schicksalhafte Bedeutung. Mitten hinein in die Hauptprobe vom 1. Dezember fielen die Nachrichten einer neuen Aktion der Besetzungsmacht in Norwegen, die der Schweizer Tagespresse über Schweden zugehen. Dem Stockholmer Bericht war zu entnehmen, dass am Dienstag, den 30. November, um 10 Uhr 30, zu einer umfassenden Verhaftungswelle gegen die studentische Jugend und Dozentschaft in Oslo ausgeholt worden war. In ihrem Verlauf wurde die Universität geschlossen und bekanntgegeben, dass sämtliche Verhafteten, ungefähr 1200 bis 1500 Studenten und Dozenten, nach Deutschland deportiert werden würden, wo «sie eine bessere Behandlung als gewöhnliche politische Gefangene erhalten sollten».<sup>354</sup> Die Reaktion auf dieses Ereignis war in der Schweizer Öffentlichkeit, namentlich bei der akademischen Jugend, so tief, dass noch am Donnerstagabend, den 2. Dezember, die Studentenschaft der Zürcher Hochschulen eine Sympathiekundgebung für den nächsten Tag beschloss. Am Freitagmorgen, um 10 Uhr, füllten Hunderte von Studenten die Aula der Zürcher Universität und fassten nach einer von brüderlicher Verbundenheit beseelten Ansprache des Rektors, Prof. Dr. Emil Brunner<sup>355</sup>, folgende Resolution an ihre norwegischen Kommilitonen: «Die Studentenschaft beider Hochschulen Zürichs, kräftig unterstützt durch eine grosse Zahl ihrer Dozenten und Studenten, hat mit Empörung von der Verhaftung und Deportation der Dozenten und Studenten der Universität Oslo Kenntnis genommen. Mit der Verurteilung dieses Schlages gegen die Lehr- und Gedankenfreiheit verbinden sie die aufrichtigen Glückwünsche an ihre norwegischen Kommilitonen zu ihrem mutigen Kampf um die Freiheit und Unabhängigkeit ihres Landes. Die Zürcher Studenten versichern



die Studenten der Universität Oslo ihrer vollen Sympathie.»<sup>356</sup> Es war, als ob die Premiere am 2. Dezember diesem Ereignis als Herold vorausgehen und ihm Wortführer sein wollte. Das enge Verhältnis von Spielplan und Zeitgeschichte war nie deutlicher spürbar als in diesen Dezembertagen, da das Schauspielhaus mit Steinbecks Drama kündend und mahnend in leidvollster Gegenwart stand.

Der bisher beinahe vollständig aus klassischen und gehaltvollen modernen Werken bestehende Spielplan erfuhr erstmals am 16. Dezember eine Auflockerung mit der Uraufführung der dreiaktigen Komödie *Neues aus der sechsten Etage* des Waadtländers Alfred Gehri. Der Verfasser übertraf mit dieser Fortsetzung seines früheren Erfolgsstückes *Sechste Etage* den seinerzeitigen Saison Erfolg und erreichte mit 22 Aufführungen eine Vorstellungsanzahl, die sonst nur den Komödien Shakespeares vorbehalten war.

Die Silvesterpremiere erwies sich als regelrechter Misserfolg. Hinter dem amüsanten Titel *Pfauenfedern* verbarg sich eine lokalpatriotische Kabarettrevue, die Lukas Ammann, den begabten Charakterdarsteller des Ensembles, und Fridolin Tschudi, zu Autoren hatte. Die erste Januar-Premiere vermittelte wieder ein grosses künstlerisches Erlebnis. Am 15. Januar ging Lindtbergs eindruckliche *Othello*-Inszenierung mit Leopold Biberti in der Titelrolle in Szene. Der grosse Charakterspieler erhielt damit eine Aufgabe gestellt, deren meisterhafte Bewältigung zu den unvergesslichen Leistungen seiner Künstlerlaufbahn zählte. Bibertis *Othello*-Darstellung gehört noch heute zum stärksten, was das schweizerische Theater durch seine Spitzenkünstler zu vermitteln hat. Shakespeares *Othello* wurde erst durch Bibertis schöpferische Gestaltung zu einem regelmässigen Repertoirestück des einheimischen Theaters. Aber nicht nur dieses sah ihn in seiner berühmt gewordenen Rolle auf beinahe allen Bühnen. Als der Krieg zu Ende ging, war es als erstes das Théâtre des Célestins, das diesen wunderbaren Menschendarsteller, der ein hervorragender Kenner der französischen Bühnensprache ist, 1947 nach Lyon rief.

Was Bibertis *Othello* völlig neu erscheinen liess, war der Umstand, dass er von den drei Varianten des Mohrencharakters weder die Würde des Generals noch die gutmütige Kindlichkeit des Naturkindes noch den krankhaften Eifersüchtigen des Morgenlandes zum Hauptmotiv seiner Darstellung erhob, sondern den reinen Liebenden, dessen naive Glaubenskraft an der Schlechtigkeit der Welt zerbricht. Der Theaterkenner Bernhard Diebold empfand diesen nie gespielten Zug des *Othello* am deutlichsten. In seiner glänzend durchdachten «Tat»-Kritik vom 17. Januar setzt er sich mit Bibertis Leistung

recht interessant auseinander und entwirft von ihr ein anschauliches Bild. «Da steht im weissen Beduinenmantel eine Art weiser Scheik, der auf leisen Pantherfüssen sich wiegt und mit gedämpfter Stimme jene unheimliche Ruhe gewisser Exoten zeigt, hinter der wir Gefährliches wittern; zumal wenn diese diskret verhaltenen Töne nicht gerade der Liebe zu Desdemona dienen, sondern voll böser Ahnung in ein tierhaftes Fauchen übergehen; wobei die Lippen sich zuspitzen und in den Augen glühende Kohlen glimmen. In dieser hochinteressanten und in jedem Detail durchgearbeiteten Gestalt Bibertis erscheint viel weniger ein Afrikaner im Urelement seiner Natur als ein hochkultivierter Asiate, der durch des Verleumders Jago Seelenfolterung in seinem besseren Ich geschändet wird; sich zum Horcher an der Wand herabwürdigt, ja selbst sein Weib im Angesicht der Gesandten schlägt: nicht mehr ein Ausbruch seines schwarzhäutigen Barbarentums, sondern ein bis zur Entartung seines edelsten Wesens zerfetztes Opfer der Intrige.» Diebold kommt zu der Feststellung: «Mit dieser mehr passiven Auffassung spart der souveräne Schauspieler die Häufigkeit der Ausbrüche und regelt die nach dem Rache schwur fast unspielbaren Steigerungen... Und aus dieser weniger elementaren Auffassung des mehr von Leid zerriebenen als von Leidenschaft getriebenen Menschen hoher Artung erklärt sich dann zum Schluss viel leichter auch die fast unbegreifliche Ruhe des tötenden Richters, der da sagt: ‚Die Sache will’s... sonst betrügt sie andere.‘ Dieser unerbittlichen Objektivität aber genügen die meisten Othello spieler nicht...» Dem stürmischen Beifall für die Leistung Bibertis gesellte sich hohes Lob für den Jago von Wolfgang Heinz und für die unerwartet gelungene Desdemona der zarten Annemarie Blanc bei.<sup>357</sup>

Untersucht man den Spielplan des Schauspielhauses im Hinblick auf den geistigen Gehalt seiner Gegenwartsdramen, so ergibt sich, dass das moderne Drama in grösserer Klarheit als etwa der Roman oder das Gedicht in der Lage war, die neuen Wahrheiten und Probleme des Zeitalters auszusprechen. Wenn man die Betrachtung auf die Spielzeit 1943/44 beschränkt, die ihr Profil durch eine Vielzahl zeitgenössischer Dichter erhielt, dann fällt besonders eine Gruppe von vier Dramatikern auf, deren Werke, obwohl von grundverschiedenen Geistern geschaffen, dennoch eine einheitliche Grundidee verband. Die Deutschen Georg Kaiser und Bertold Brecht und die Amerikaner John Steinbeck und Thornton Wilder sind nach Form und Inhalt sicherlich in nichts miteinander verwandt. Kaisers idealistischer Wille in *Zweimal Amphitryon* und Brechts materialistische *Galilei*-Dialektik weisen ebenso wenig gemeinsame Grundzüge auf,

wie Wilders christliche Ethik in *Wir sind noch einmal davongekommen* und Steinbecks radikaler Restaurationsgedanke seines Besetzungsdramas *Der Mond ging unter*. Menschenbild und Stilform sind bei diesen Dramatikern durchaus verschieden. Und trotzdem wurzeln ihre Dramen im gleichen Boden: Gemeinsam verkünden sie den Glauben an die Kraft des Geistes.

Ausserhalb dieser die amerikanische mit der europäischen Dramatik verbindenden Vorstellungswelt befindet sich als Pessimist der glänzende Dichtergeist des Franzosen Jean Giraudoux. Für ihn gibt es weder Einheit in der Zweiheit noch gemeinsames Glück. Sein Glaube gründet sich nicht auf die Schöpferkraft der Liebe. Er anerkennt keine gemeinschaftliche Bindung. So bleibt er letztlich unfruchtbar und hoffnungslos. Sicherlich brauchte es das bittere Erlebnis des französischen Zusammenbruchs, um dieses ernste Drama, das Weltuntergangsstück *Sodom und Gomorrha*, zu schreiben, das am 27. Januar, zwei Tage vor dem Tode des 62jährigen Dichters, am Schauspielhaus unter Steckels Regie zur deutschsprachigen Erstaufführung gelangte.<sup>358</sup> Die Apokalypse der Zeit fand in dem selbstquälerisch-leidvollen Werk eine eigenwillige, aber auch anfechtbare Gestaltung. Denn Giraudoux' absoluter Jungfräulichkeitskult lässt die innigste Geist-Körper-Bindung zwischen Mann und Frau, das Kind, vollständig unberücksichtigt. Er verfiicht seinen Standpunkt in einem atemraubenden Wechsel von Witz und Zynismus, und versucht dabei, die vertretene These wirksam zu unterbauen. Wir pflichten Hans Mayer bei, wenn er die Gedanken Giraudoux' als Ausdruck eines Dichtertums empfindet, bei dem «Glück durch Erwählung, aber niemals durch Tun und Wollen der Menschen zustandekommt».<sup>359</sup> «Die unmenschliche Welt des französischen Dichters kennt nur Glück oder Fluch, Mann oder Weib, Wahrheit oder Untergang. Ihr letztes Wort ist Untergang. Auch in ihr spricht Wahrheit unserer Tage.»<sup>360</sup> Besonders in diesem letzten Sinne erfüllte das dramatische Vermächtnis Giraudoux' im Zürcher Spielplan dieser Tage ein echtes geistiges Anliegen.

Mit Cäsar von Arx' neuem Schauspiel *Land ohne Himmel*, das am 12. Februar in Lindtbergs Regie und Furrers Bühnenbild als siebente Uraufführung des Dichters vor ausverkauftem Hause aus der Taufe gehoben wurde, stellte sich das Schauspielhaus zum zweiten Male in dieser Spielzeit in den Dienst des Schweizer Dramas. Das nach dem erbarmungslosen Weltuntergangsstück Giraudoux' mit ungeheurem Beifall aufgenommene Drama erschloss der einheimischen Bühne, wenn auch wohl ohne ursprüngliche Absicht des Dichters, einen eigentlichen «Zyklus der Waldstätte».<sup>361</sup> Spielt doch sein

*Verrat von Novara* in Uri, *Der heilige Held* in Unterwalden und *Land ohne Himmel* in Schwyz. Nach seinem letzten Drama, dem Gesellschaftsstück *Romanze in Plüsch* kehrte von Arx wieder zum grossen vaterländischen Schauspiel zurück, dem er mit *Land ohne Himmel* zweifellos das Packendste seines bisherigen Schaffens schenkte.<sup>362</sup> Die vielen und ausführlichen Pressestimmen, die sich aus der gesamten Schweiz zu dieser Uraufführung meldeten, bezeugten nicht nur das nationale Interesse, das jedem Werk des bekanntesten schweizerischen Dramatikers entgegengebracht wurde, sondern lieferten auch den Beweis, wie stark man das Dramenschaffen von Arx' als Äusserung schweizerischen Geistes empfand. Die zahlreichen Privatbriefe, die der Dichter aus berufener Hand erhielt, sprachen ebenfalls in Worten hoher Anerkennung über sein jüngstes Schauspiel. Der Zürcher Historiker Karl Meyer schrieb am 31. Dezember 1943 tief beeindruckt an den Dichter: «... Indem Sie dartun, welch hohen Preis die Freiheit, wenn sie gewonnen werden soll, vom Menschen fordert, schaffen Sie auch den Willen zur Bereitschaft, das von den Ahnen so hart erkämpfte Gut mit höchstem Einsatz zu behaupten. So haben Sie dem ältesten im Original überlieferten urschweizerischen Freiheitsbrief, jenen der Schwyzer vom Dezember 1240, zur Grösse eines Symbols verholfen.» Auch der Genfer Theologe Adolf Keller bekannte sich nach der Lektüre des Dramas rückhaltlos zur Idee der Dichtung, als er in einem am 12. Januar 1944 an von Arx gerichteten Schreiben die Überzeugung ausdrückte: «... Wenn heute vom Theater her so tief in letzte Probleme hineingezündet wird, dann steht auch dort eine Kanzel, von der herab ein weiches, verwöhntes Geschlecht zu einem letzten, harten Selbst aufgerufen werden kann, das nur im Kampf um die Wahrheit gefunden wird.»<sup>363</sup>

Das Drama behandelt den Kampf der Schwyzer um den Freiheitsbrief von 1240<sup>364</sup>, der ihnen von Kaiser Friedrich II. als Belohnung für ihre entschlossene Haltung während seines Konfliktes mit dem Papst verliehen wurde. Im Mittelpunkt des historischen Schauspiels steht der Gewissenskonflikt der Schwyzer, entweder auf den Freiheitsbrief zu verzichten oder den als Vergeltung gegen sie ausgesprochenen Kirchenbann des Papstes auf sich zu nehmen. Die trostlose Lage des gläubigen Volkes, das in der Bannzeit ein «Land ohne Himmel» ist, veranschaulicht der Dichter an einem Einzelnen, am Landammann Hunn, dem Haupt der Freiheitsbewegung. Hunn hat durch sein menschliches Beispiel vorzuleben, dass für die Freiheit kein Opfer zu gross sein darf, auch wenn die Bindungen der Familie dabei einer äussersten Prüfung unterzogen werden.<sup>365</sup>

Die von Lindtbergs Regie strahlend und wuchtig herausgearbei-

tete Freiheitsidee, von Furrers folkloristischen Szenenbauten vorzüglich umrahmt<sup>366</sup>, löste lebhaftige Begeisterung aus. Diese beschränkte sich aber nicht nur auf die Premiere, sondern teilte sich ebenfalls den folgenden 18 Wiederholungen mit. Lindtbergs Anteil am Erfolg war bedeutend und seine lebendige Einfühlungsgabe in schweizerische Geschichte, die er schon bei der Inszenierung einer grossen Anzahl von Dramen bewiesen hatte<sup>367</sup>, mag nicht zuletzt dem Dichter selbst als Lindtbergs Hauptverdienst erschienen sein. Denn war Cäsar von Arx' Dankschreiben vom 15. Februar auch an alle Beteiligten der Aufführung gerichtet, so mochte der Hauptdank doch in erster Linie dem Zürcher Inszenator seiner Dramen gelten. Dieser «An alle Mitwirkenden im *Land ohne Himmel*» adressierte und so viel menschliche Bescheidenheit ausstrahlende Brief lautete:

«Hochverehrte Damen, hochgeehrte Herren!

Noch immer, im wahrhaften Sinne des Wortes, im ‚Banne‘ der hinreissenden Aufführung stehend, finde ich die Worte nicht, um Ihnen allen gebührend zu danken. So muss ich Sie bitten, begnügen Sie sich mit einem bescheidenen, aber aus vollem Herzen Ihnen zugerufenen: Vergelt's Gott!

Mit ergebensten Grüssen verbleibe ich

Ihr Schuldner  
Cäsar von Arx». <sup>368</sup>

«Die Nation» in Bern widmete dem Ereignis der Uraufführung eine ausführliche Abhandlung. In einem Artikel vom 17. Februar nahm sie Veranlassung, mit dem 12. des Monats den Augenblick der Geburtsstunde eines neuen Nationaldramas zu feiern: «Wir haben bis heute den jungen Staatsbürgern und Staatsbürgerinnen Schillers ‚Wilhelm Tell‘ als Hohelied der Freiheit vorgeführt. In Zukunft darf es keinen jungen Menschen geben, der Cäsar von Arx, den schweizerischen Dichter und seine Botschaft *Land ohne Himmel* nicht kennt. Man wolle es für alle Zukunft so halten und — man läute die Glocken!»

Die Spielzeit, welche bisher im Zeichen einer dichten Folge von Uraufführungen und Erstaufführungen stand, erneuerte am 15. Februar das Wiedersehen mit den «Anglo American Players», die, diesmal unter der künstlerischen Oberaufsicht von Therese Giehse, Shaws *Candida* spielten. Am 29. Februar und 7. März wurde die Aufführung wiederholt. Montag, den 21. Februar fand die seit Jahren gepflegte Gastspieltradition des Goetheanums in Dornach erstmalig mit einer Eurythmie-Darbietung ihre Fortsetzung.<sup>369</sup> Die zweite Februarpremière vermittelte mit der schweizerischen Erstaufführung

der von Hans Schlegel übersetzten Lope de Vega-Komödie *Was kam denn da ins Haus?*, die wenig früher am Deutschen Theater in Berlin einen grossen Publikumserfolg zu verzeichnen hatte, eine weitere Neuheit. Am 6. März lud der Zürcher Theaterverein wieder zu einer Veranstaltung ins Schauspielhaus ein, die der Einführung in ein neues Werk dienen sollte. Oskar Wälterlin sprach an diesem Abend «Zum neuen Werk Thornton Wilders», dessen *Wir sind noch einmal davongekommen* (The skin of our teeth) am 16. März unter seiner Regie zur deutschsprachigen Erstaufführung gelangte.

Mit der Aufführung dieses Stückes verband sich ein persönlicher Festtag: Oskar Wälterlin beging sein 25jähriges Bühnenjubiläum. Die Wahl dieses Werkes zur Feier seines wichtigen Lebensabschnittes war nicht zufällig, sondern vielmehr «für die geistige Haltung Oskar Wälterlins zum Theater und zur Existenz bezeichnend». <sup>370</sup> Der Dramaturg Kurt Hirschfeld sieht das Typische dieser Haltung vor allem in der Gegebenheit des geistig-menschlichen Naturells Wälterlins. «Es ist das Bekenntnis zu einer Gesinnung, die im eminenten Sinne eine geistige ist und die über die Grenzen des Theaters hinausgeht, weil sich in ihr ein Zustand der Welt spiegelt, den aufzufangen und wiederzugeben Sinn einer modernen und verpflichteten Theaterexistenz ist.»

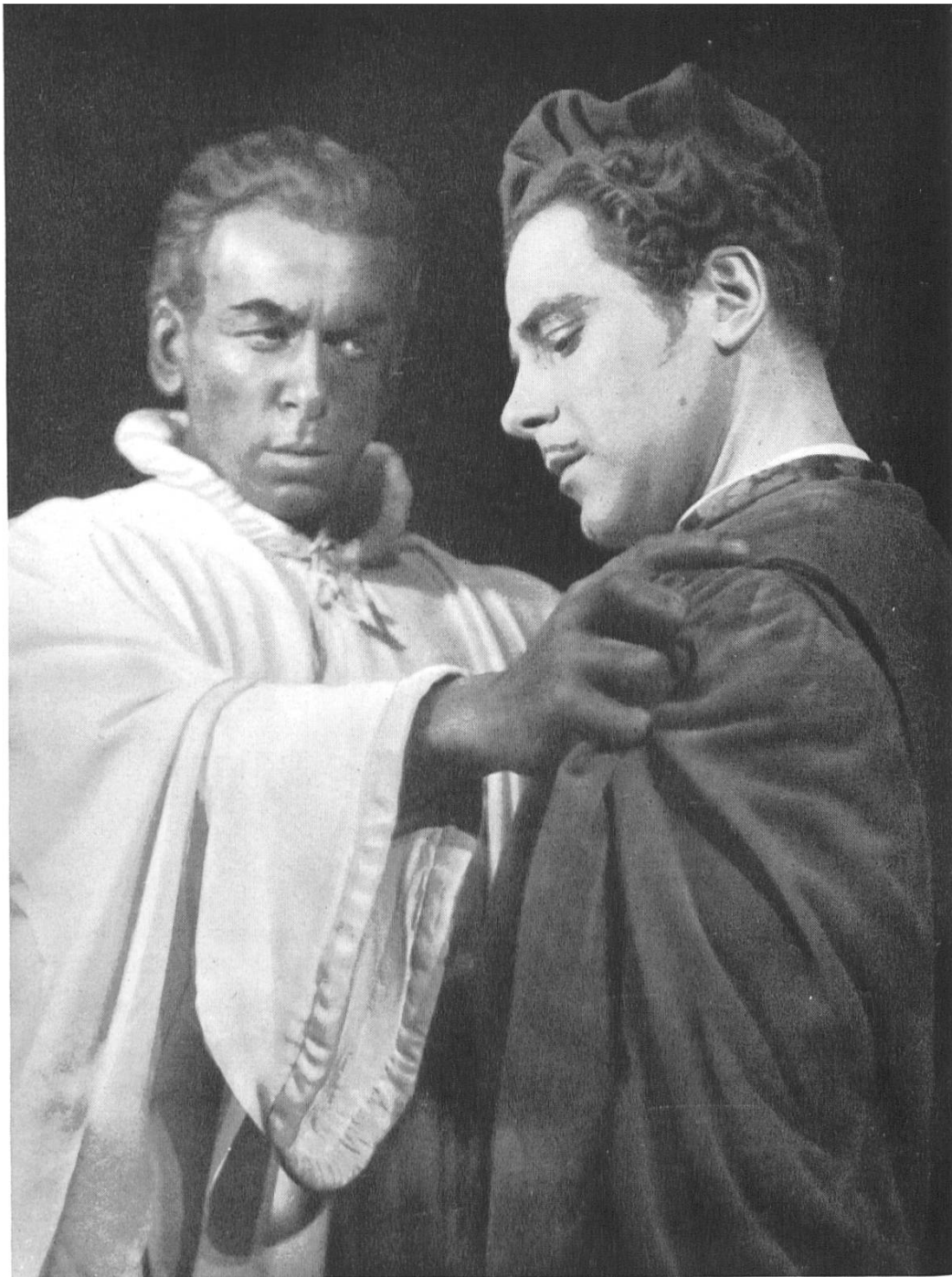
Wir haben im Verlaufe der Spielplanbetrachtung immer wieder die Verbindungslinien aufzuzeigen versucht, die von Wälterlin zur Spielplangestaltung führten. Es bot sich dazu um so mehr Gelegenheit, als seine wesentlichen Zielsetzungen und Begriffsbestimmungen von ihm schriftlich niedergelegt und in zusammengefasster Form veröffentlicht wurden. <sup>371</sup> Auch im Hinblick auf die Aufführung von Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen* begründete Wälterlin Sinn und Absicht im Rahmen des Spielplans. In seinem vor dem Theaterverein gehaltenen Einführungsvortrag vom 6. März erklärte er: <sup>372</sup> «Das Wesentliche eines Theaters, das an einer werdenden Zeit mitbauen hilft, ist seine innere Haltung, seine Einstellung zum Menschen, zu seinem Leben und zu seinem Glauben... Heute, da Hass und Leidenschaft noch das Wort haben, suchen wir eine Stätte, wo die im Verborgenen aufkeimenden überparteiischen Kräfte des ungetrübten Betrachtens und Erkennens, des Verstehens und der Gerechtigkeit in aller Stille und ohne die Präention unduldsamer Absolutheit in weiteste Kreise getragen werden können.» <sup>373</sup> Wälterlin hat ein Jahr später sein Verhältnis zu Wilder in seiner Schrift «Entzaubertes Theater», die auf in Basel, Wädenswil und Zürich gehaltenen Vorträgen basierte, noch besonders betont, und den amerikanischen Dichter als Ausgangspunkt für seine Stilbestrebungen be-



John Steinbeck: «Der Mond ging unter»

Inszenierung: Leonard Steckel

Bühnenbild: Robert Furrer



Shakespeare : «Othello»

Inszenierung: Leopold Lindtberg  
Leopold Biberti, Emil Stöhr



zeichnet.<sup>374</sup> Wälterlins Interesse für Wilder erwachte 1938, als er *Eine kleine Stadt*, die fern von Amerika in einer idyllischen Seegemeinde nahe Zürichs, in Rüschnikon, entstand, zur deutschsprachigen Erstaufführung brachte. Damals erregte das in Stil und Form völlig neuartige Stück in den literarischen Kreisen Zürichs beträchtliches Aufsehen. Über die Aufnahme des ersten Wilder-Stückes findet sich ebenfalls ein schriftliches Zeugnis Wälterlins: «... Zur Premiere waren Freunde des Dichters aus seiner Heimat, wohin Wilder inzwischen zurückgekehrt war, gekommen. Sie waren der frohen Überzeugung, dasselbe Echo zu finden, wie bei ihren Landsleuten. Zwei Akte ging alles programmgemäss, nur dass sich die überraschten Zuschauer ein wenig zu sehr amüsierten über das im übrigen absichtlich dezente Spiel mit den Dingen, die nicht vorhanden waren.<sup>375</sup> Obwohl bis zur Pause schon allerhand Bemerkungen über die Bitterkeit unseres unvollkommenen Lebens gefallen waren, lähmte nachher im letzten Akt die Auseinandersetzung mit der höheren Welt der Toten, die sich immer mehr von irdischen Bindungen befreien, die Freude des Auditoriums. Und als das Werk in einem unendlich reinen und schönen poetischen Ausklang geendet hatte, wehte eine bedenklich kühle Luft aus dem Zuschauerraum heraus.»<sup>376</sup> Damals setzte nach der Premiere eine bewegte Debatte ein, die einen zahlreich besuchten Diskussionsabend veranlasste.<sup>377</sup>

Im Verlag Oprecht erschien das neue Stück des Dichters, das der Zürcher Anglist Heinrich Straumann einen «amerikanischen Jedermann» nannte.<sup>378</sup> Die Aufführung im Schauspielhaus verhalf der zweiten Weltuntergangstragödie der Spielzeit in dieser Fassung in Zürich zum Durchbruch. Die Meinung der Öffentlichkeit ging zwar erneut auseinander. Es war vor allem die philanthropische Grundhaltung des Werkes, die versöhnte, und die im Gegensatz zu Giraudoux' tiefem Pessimismus die Menschheit nicht aus dem Register strich, sondern ihr nach drei Katastrophen noch eine letzte Chance gab. *Wir sind noch einmal davongekommen* blieb von März an für den Rest der Spielzeit die zugkräftigste Inszenierung, wenn wir von der Nestroyposse *Der Zerrissene* absehen wollen, die es nach dem 30. März auf 20 Vorstellungen brachte.

Unter den insgesamt sechs Inszenierungen, die bis zum Spielzeitende noch einstudiert wurden, befanden sich wiederum vier Neuerscheinungen.<sup>379</sup> Uraufführungen waren: Hans Wilhelm Kellers Schauspiel *Camping*, das aus dem zu Beginn der Saison ausgeschriebenen Dramenwettbewerb als Sieger hervorging, und Georg Kaisers fünftaktiges Drama *Zweimal Amphitryon*. Letzteres hob Leopold Lindtberg am 29. April, ersteres Leonard Steckel am 11. Mai aus der

Taufe. Als wertvolle deutschsprachige Erstaufführungen galten: Die am 15. April erfolgte Aufführung von Federico Garcia Lorcas spanischer Liebestragödie *Bluthochzeit*, und die in die Junifestwochen eingefügte Inszenierung von Paul Claudels *Der seidene Schuh*. Claudels Werk ging in der deutschen Übersetzung von Hans Urs von Balthasar, und in einer auf 33 Bilder beschränkten Bühnenfassung von Kurt Horwitz, am 10. Juni mit einem um 17 Schauspieler erweiterten Ensemble in Szene.<sup>380</sup> Nur kurze Zeit nach der französischen Uraufführung im Dezember 1943 in Paris erlebte somit das grösste katholische Weltanschauungsdrama der Gegenwart seine erste deutschsprachige Wiedergabe.<sup>381</sup> Die vielfältigen Aspekte der Dichtung und die gewaltige Kraftanstrengung der technischen und künstlerischen Leitung hinterliessen einen tiefen Eindruck. Wilhelm Zimmermann, der Kritiker der katholischen «Neue Zürcher Nachrichten», schrieb am 13. Juni 1944 in seinem Blatt: «Man war erschöpft und doch hingerissen, man spürte die Weite der Geistesräume und die Schönheit der Erde... Wir standen zu später Stunde im Parkett und dankten ergriffen für diesen ungewöhnlichen, wahrhaft festlichen Abend, der uns in dieser schwarz verhängten Nacht als leuchtendes Fanal erschien.»<sup>382</sup>

Wenig zahlreich waren in der abgelaufenen Spielzeit die fremdsprachigen Gastspiele. Vor allem machte sich das Fehlen französischer Ensembles bemerkbar, was sich aus der militärisch-politischen Lage erklärte. Waren schon die letzten Gastspiele, vor allem die Louis Jouvets aus der Spielzeit 1940/41, auf erhebliche Schwierigkeiten gestossen, so hatten die deutschen Besetzungsbehörden in der Folge jede Tournéetätigkeit in der Schweiz unterbunden. Als dann in der Nacht vom 5. auf den 6. Juni 1944 aus südeuropäischen Häfen die Invasion der Alliierten begann<sup>383</sup>, erlitt die kulturelle Fühlung mit dem westlichen Nachbarn erneut Einbusse. Während dieser Zeit hielten die westschweizerischen Theater allein die Tradition des französischsprachigen Gastspiels in Zürich aufrecht. Doch kam es nur zu drei Besuchen. Die Lausanner Compagnie Jean Hort, die in Zürich bereits einen Freundeskreis besass, gastierte am 29. November 1943 mit einem Schauspiel *Le Professeur Klenow* von Karen Bramson, das Théâtre Municipal de Lausanne am 14. März 1944 mit der Komödie *Boléro* von Michel Duran, und die Comédie de Genève am 3. April mit Molières *L'Avare*.

Vergleichen wir abschliessend die zu Ende gegangene Spielzeit mit der Saison 1940/41 dann fallen vor allem zwei Tatsachen ins Auge. Die eine besteht im Rückgang der aufgeführten Werke von 33 in der Spielzeit 1940/41 auf 26 in der Saison 1943/44. In diesem Um-

stand drückt sich nicht nur die erheblich angestiegene Besucherfrequenz aus, welche es ermöglichte, die einzelnen Inszenierungen gründlicher abzuspielen und mehr Zeit zur Vorbereitung neuer Aufführungen zu gewinnen<sup>384</sup>, sondern auch eine glückliche dramaturgische Auslese. Die andere Tatsache beruhte im Übergewicht des zeitgenössischen Dramas, das diesmal ganz deutlich im Vordergrund des Spielzeitprogramms stand. Waren die vergangenen Jahre mit ihren durchschnittlich 10 bis 12 Klassikerinszenierungen regelrechte Klassikerspielzeiten gewesen, so könnte man die Saison 1943/44 mit ebensolchem Recht als eine Spielzeit des modernen Dramas bezeichnen. Denn von insgesamt 26 gespielten Stücken entfielen nicht weniger als 12 auf Dramatiker der Gegenwart. Zwei deutsche und drei schweizerische Werke erlebten ihre Uraufführung; ein amerikanisches, ein spanisches, ein schweizerisches und zwei französische feierten ihre deutschsprachige Erstaufführung. Wahrlich, eine eindrucksvolle Bilanz, wenn man bedenkt, dass diesem Anteil nur acht Klassikerinszenierungen gegenüberstanden.

Würde man das Drama des ausgehenden 19. und das des beginnenden 20. Jahrhunderts hinzuzählen, dann ergäbe sich durch Tolstois *Und das Licht leuchtet in der Finsternis*, Strindbergs *Königin Christine* und Hofmannsthals *Turm* ein noch klarerer Vorrang des modernen Schauspiels. Lassen wir die drei zuletzt erwähnten Dichtungen unberücksichtigt, dann entsteht, in Länderanteilen ausgedrückt und ohne Klassiker, folgende Rangliste des zeitgenössischen Dramas:

#### 1. AMERIKA

|                             |                                       |           |
|-----------------------------|---------------------------------------|-----------|
| Steinbeck                   | Der Mond ging unter                   | 71        |
| Wilder                      | Wir sind noch einmal<br>davongekommen | 19        |
| Gesamtzahl der Aufführungen |                                       | <u>90</u> |

#### 2. SCHWEIZ

|                             |                              |           |
|-----------------------------|------------------------------|-----------|
| Gehri                       | Neues aus der sechsten Etage | 22        |
| von Arx                     | Land ohne Himmel             | 19        |
| Keller                      | Camping                      | 5         |
| Ammann/Tschudi              | Pfauenfedern                 | 3         |
| Gesamtzahl der Aufführungen |                              | <u>49</u> |

|                             |                    |                        |
|-----------------------------|--------------------|------------------------|
| 3. DEUTSCHLAND              |                    |                        |
| Brecht                      | Galileo Galilei    | 12                     |
| Kaiser                      | Zweimal Amphitryon | 6                      |
| Gesamtzahl der Aufführungen |                    | <u>18</u>              |
| 4. FRANKREICH               |                    |                        |
| Claudiel                    | Der seidene Schuh  | 8                      |
| Giraudoux                   | Sodom und Gomorrha | 8                      |
| Gesamtzahl der Aufführungen |                    | <u>16</u>              |
| 5. ENGLAND                  |                    |                        |
| Coward                      | Weekend            | <u>10</u>              |
| 6. SPANIEN                  |                    |                        |
| Lorca                       | Bluthochzeit       | <u>7<sup>385</sup></u> |
| Gesamtzahl der Aufführungen |                    | <u><u>190</u></u>      |

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

### *Die Spielzeit 1944/45*

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