

# Das verschonte Haus



*Das  
Zürcher Schauspielhaus  
im Zweiten Weltkrieg*

*Zürcher* Ammann



Mit Beiträgen von:

Urs Bircher

Hervé Dumont

Hilde Haider

Hans-Rudolf Hilty

Gustav Huonker

Louis Naef

Jean-Rudolf von Salis

Rolf Schneider

Klaus Völker



ISBN 3-250-10089-7

# Das verschonte Haus

*Das Zürcher Schauspielhaus  
im Zweiten Weltkrieg*

Herausgegeben von  
Dieter Bachmann und Rolf Schneider



Ammann Verlag

Herausgeber und Verlag danken der Präsidualabteilung der Stadt Zürich,  
der Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia und der Neuen Schauspiel AG, Zürich,  
für wertvolle Unterstützung bei der Herausgabe dieses Buches.

Umschlagzeichnung von Teo Otto

© 1987 by Ammann Verlag AG, Zürich  
Alle Rechte vorbehalten  
ISBN 3-250-10089-7

Eingelesen mit ABBYY Fine Reader

## *Vorwort*

*Jean-Rudolf von Salis*

### **Die Saga vom Zürcher Schauspielhaus**

Es kamen Flüchtlinge, Schriftsteller, Künstler, Schauspieler, die den Schergen des Dritten Reiches entronnen waren. Die Erfolge Hitlers wurden immer bedrohlicher, sie kulminierten vorerst im Anschluss Österreichs und in der Besetzung der Tschechoslowakei. In der Schweiz wurden die Menschen, die Mitbürger, immer besorgter, die Nazifreunde lauter und dreister. Immerhin habe Hitler «Ordnung gemacht», sagte mir ein biederer Zürcher Geschäftsmann, der von irgendeiner Veranstaltung aus Nürnberg zurückkam. In Küssnacht lebte Thomas Mann, der in seiner Antwort auf einen in Zürich erschienenen Zeitungsartikel, in dem die emigrierten deutschen Schriftsteller schlechtgemacht wurden, sich offen zur Emigration bekannte. Seine Tochter Erika hatte in ihrem Kabarett «Pfeffermühle» mit satirischer Schärfe den Kampf gegen den braunen Obskurantismus geführt – was zu Protesten und Tumulten Anlass gab. Ihre Mitstreiterin Therese Giehse hat die pointierte Sprechart des Kabarets auch in ihre Rollen im Schauspielhaus eingebracht. Heinrich Gretler spielte sowohl im «Cabaret Cornichon» als auch im Schauspielhaus.

Die Atmosphäre in Zürich war in jenen 1930er Jahren ein wenig konfus. Zwar ebnete der sogenannte «Frontenfrühling» im gemässigten Klima der Zwinglistadt nach seinen ersten Exzessen ab; aber die Zeitung der einheimischen Faschisten verkaufte sich nicht schlecht. Seien wir ehrlich: nicht nur in Deutschland, auch ausserhalb der Reichsgrenzen, in der Schweiz, in Frankreich, fanden die beiden Hassparolen des Nationalsozialismus, der Antikommunismus und der Antisemitismus, Anklang. Mit diesen beiden Projektionen auf Feindbilder liessen sich ideologische Geschäfte machen, die in der Politik und in der Presse, im gesellschaftlichen Leben und in der Wirtschaft rentierten.

Ebenso ehrlich muss man feststellen, dass an der Verdächtigung des Schauspielhauses, es sei ein Nest von Emigranten, Juden und Kommunisten, etwas Wahres war. Viele dieser Regisseure und Schauspieler waren Juden – ansonsten hätten sie keinen Grund gehabt zu emigrieren. Einige waren Kommunisten, der militanteste unter ihnen war Wolfgang Langhoff! Er hat-

te in dieser Stadt Zürich in seinem Buch «Die Moorsoldaten» das Leben in einem Konzentrationslager geschildert, dem er, nicht ohne Schaden zu nehmen, entronnen war. Der Schweizerspiegel-Verlag hatte den Mut, dieses Zeitdokument zu veröffentlichen, als noch viele an der Realität von Konzentrationslagern zweifelten. Denn ein wenig Mut brauchte es eben in den Jahren vor dem Kriege doch, offen das Unwesen des Dritten Reiches anzuprangern. Diesen Mut hatte insbesondere der Verleger und Buchhändler Emil Oprecht, der aus seinem Europa Verlag offen und plakativ einen Emigrantenverlag machte. Wer bei Oprecht ein Buch veröffentlichte, und sei es einen Gedichtband, war politisch abgestempelt. Mit «Linken», auch wenn es gebildete und demokratisch gesinnte Sozialdemokraten wie Oprecht waren, pflegte das Bürgertum keine Beziehungen; denn auch jene Bürger, die sich als Demokraten verstanden und grundsätzlich gegen den Totalitarismus der Nazis waren, verkehrten nicht mit Sozialdemokraten; sie mieden kompromittierende Kontakte und beobachteten militante Antifaschisten, die zuviel redeten, vielleicht sogar in der Sowjetunion einen Damm gegen die faschistische Gefahr erblickten und im spanischen Bürgerkrieg für die immer röter werdende Republik Partei ergriffen, mit Argwohn. Die offizielle Politik der Schweiz wollte sich aus diesen gefährlichen Streitsachen möglichst heraushalten.

In diesem Umfeld, in dieser Atmosphäre muss man die Anfänge des Zürcher Schauspielhauses erblicken, und zwar schon unter der Direktion Rieser. Dieser war ein jüdischer Weinhändler, dessen Frau die Schwester von Franz Werfel war. Seine Theaterbegeisterung war echt, gesinnungsmässig stand er naturgemäss den jüdischen Emigranten nahe, und für sein Theaterunternehmen ergriff er die sich bietende Chance, Schauspieler und Regisseure von künstlerischem Rang an seine Bühne zu engagieren. Die Gagen waren miserabel, denn Rieser erhielt keine Subventionen von der öffentlichen Hand. Der Spielplan war überladen – Leopold Lindtberg hat diesen ungewöhnlichen und atemraubenden Theaterbetrieb in einem Rückblick geschildert. Von Anfang an war das Schauspielhaus mit seinen deutschen und österreichischen Künstlern, seinem ziemlich heterogenen Spielplan – es mussten ja die gesamten Ausgaben eingespielt werden – und einigen «Tendenzstücken», die zu Kritik und Protest Anlass gaben, keine alltägliche Sprechbühne. Die Verhältnisse, in denen man in Europa, in der Schweiz lebte, waren seit 1933 ohnehin nicht normal.

Kurt Hirschfeld, Literatur- und Theaterkenner, der als Dramaturg dieser Bühne ihr unverwechselbares Gesicht und dem Repertoire seinen künstlerischen Rang verlieh, sagte mir nach dem Kriege, als die Gefahr vorüber und die Stadt Zürich stolz auf «ihr» Schauspielhaus war, er bewahre unter seinen Sachen sehr abfällige Kritiken, sehr böse Pressekommentare aus den frühen Jahren dieses Hauses. Es ist zwar zu guter Letzt erfolgreich aus den Anfechtungen seiner Frühzeit hervorgegangen – als jedermann zu verstehen begann, dass sein Kampf gerecht und seine künstlerischen Leistungen hervorragend waren. Je mehr die Bedrohung von aussen ferner rückte und die Chancen der Alliierten besser wurden, desto leichter fiel es auch bei uns den Leuten, sich zur «guten Sache», der antifaschistischen und demokratischen, offen zu bekennen. Im Zuschauerraum erhob sich das Publikum von den Sitzen und sprach den Rütli Schwur von Schillers «Teil» mit. –

Eine Wende zum Besseren war für den Theaterbetrieb und das Ensemble eingetreten, als 1938 mit Hilfe der Stadt Zürich die «Neue Schauspiel AG» gegründet wurde. Die juristische Form der Aktiengesellschaft bedeutete nicht, dass jemals auch nur ein Franken Dividende gezahlt wurde – eine Aktie war eine non-valeur, aber ein ideeller Wert und für ihren Inhaber eine Anlage à fonds perdu. Nachdem die nach Amerika ausgewanderte Witwe Rieser ausbezahlt war, bildeten das von wohlhabenden Sympathisanten aufgebrachte Aktienkapital und die vom «Roten Zürich» – Stadtpräsident Klöti war Sozialdemokrat und fand die Unterstützung des Gemeinderates – geleisteten Subventionen eine finanzielle Sicherheit, die auch der künstlerischen Leistung des Hauses zugute kam. Emil Oprecht war der Initiant dieser Neugründung und die Seele des Unternehmens. Der Spielplan konnte auf ein nahezu tragbares Mass reduziert und die Gagen erhöht werden. Mühe und Arbeit gab es noch genug. Das Leben der Ensemble-Mitglieder blieb bescheiden. Die Wahl von Stücken, die im Dritten Reich nicht gespielt werden durften, trug dem Zürcher Schauspielhaus den Ruf ein, die einzige freie Bühne im deutschen Sprachraum zu sein. Oskar Wälterlin, seit 1938 als Direktor, Kurt Hirschfeld als sein Vize (und später sein Nachfolger) prägten für viele Jahre den Stil des Hauses. Sie sorgten für das Niveau des Repertoires und einen gewissen künstlerischen Rigorismus, der die «Pfauen»-Bühne in ihren grossen und schwierigen Spielzeiten ausgezeichnet hat. Aus verschiedenen Elementen, die weltanschaulichen und politischen nicht ausgenommen, setzt sich die Saga des Zürcher Schauspielhauses zusammen.



Es war in einer finsternen Zeit eine moralische Anstalt im besten Sinn des Wortes.

Als Zeuge dieser Vorgänge möchte ich dennoch davor warnen, das, was man die «grosse Zeit» des Zürcher Schauspielhauses nennt, in einem allzu verklärten Licht zu sehen. Die Anforderungen an das Ensemble waren gross, die Arbeit hart, das Gelingen aus dem einfachen Grunde nicht immer befriedigend, weil wegen der vielen Premieren nicht genug Zeit für die Proben vorhanden war. Improvisation und Routine – die besten unter den Regisseuren und Schauspielern waren erprobte Theaterleute – mussten aushelfen, um zeitgerecht über die Runden zu kommen. Die Mittel waren beschränkt, prunkvolle Inszenierungen gab es nicht, und auch die Raumverhältnisse hinter der Bühne und im Direktionsbüro waren unbefriedigend. Dem genialen Bühnenbildner Teo Otto, dem seine rheinländische Munterkeit zugute kam, stand jahrelang kein zweckmässiger Malersaal zur Verfügung; umso erstaunlicher waren die Ergebnisse seiner Kunst und seiner Schaffenskraft. Wie eine Art Doppeladler schwebte die zweiköpfige künstlerische Leitung über dem Haus am Pfauen. Wälterlin, ein Basler mit Fasnachtstradition und einem fast untrüglichen Spürsinn, war kein guter Organisator; eine gewisse Lässigkeit bedrohte ab und zu den Ablauf der Dinge. Aber Oskar war trotzdem ein souveräner Herr über das Geschehen; denn für das Wesentliche, für das, worauf es in einem Theater ankommt, hatte er ein sicheres Urteil. Seine Autorität war unbestritten. Kurt Hirschfeld, Nummer zwei, sagte mir nach Wälterlins Rücktritt, er habe nun lange genug für einen anderen das Bett gemacht; er kandidierte für dessen Nachfolge. Hirschfelds Ordnungssinn, seine Gewissenhaftigkeit, seine Präsenz, eine preussisch anmutende Disziplin waren in diesem etwas turbulenten Treiben unentbehrlich. Seine künstlerischen Kriterien waren streng, an Karl Kraus geschult, was zu einer unerbittlichen und manchmal ungerechten Ablehnung gewisser Stücke führte, damit Rang und Stil des Hauses gewahrt blieben. Beide, Wälterlin und Hirschfeld, der Poet und der Macher, führten auch Regie, der eine mit mehr Phantasie, der andere schulgerecht und perfekt, es mochte Goethes «Tasso» oder Brechts «Puntila» sein.

Ernst Ginsberg hat einmal bemerkt, dass alle, die im Schauspielhaus Regie führten, Werktreue als oberstes Prinzip betrachteten, wobei jeder diesem Bemühen auf seine persönliche Art gerecht geworden sei. Das ist richtig.



Inszenierungen von Steckel, Lindtberg, Ginsberg, Horwitz und anderen waren im Stil verschieden; aber sie dienten, nach Hirschfelds Wort, dem Zweck, das auszudrücken, was das Stück meint. Die Farbigkeit dieser Bühne war der Verschiedenheit von Herkunft, Temperament und Persönlichkeit dieser Künstler zu verdanken. Denn sie waren ja durch die Zufälle der Zeitläufe aus ihren ehemaligen Wirkungsstätten in Deutschland und Österreich vertrieben und nach Zürich verschlagen worden. Einige Schweizer ergänzten dieses Ensemble; der populärste unter ihnen war Heinrich Gretler: unvergesslich als Götz und als Teil. Ellen Widmann, Schweizerin auch sie, gewann unter den Schauspielerinnen ein sehr besonderes Profil. Zu Beginn der Schauspielhaus-Story waren Maria Becker, Angelika Arndts, Anne-Marie Blanc, Grete Heger noch fast Debütantinnen. Es war kurz vor dem Ausbruch des Krieges, als in diesem Kreise die Nachricht, dass Ödön von Horvath in Paris von einem fallenden Baum erschlagen wurde, Bestürzung hervorrief – Horvath war vor seiner Abreise nach Frankreich in Zürich gewesen; im Schauspielhaus wurde sein grausames Ende wie ein böses Omen empfunden. Horvaths Stücke wurden in Zürich wenig gespielt. Hingegen profitierte der Wiener Klassiker des Volkstheaters, Nestroy, von dem Umstand, dass Lindtberg und etliche Mitglieder des Ensembles Wiener waren. Hauptmanns «Biberpelz» führte nach Berlin, inzwischen Hauptstadt des Tausendjährigen Reiches; dieses Lustspiel bot Gelegenheit, in der Figur des Wehrhahn den sturen preussischen Beamten zu verspotten. Aber auch Grillparzer hatte mit «Weh dem, der lügt» ein ergötzliches Stück über das urtümliche Germanentum geschrieben...

Es waren Aufführungen, die gleichgeschaltete Deutsche und ihre schweizerischen Sympathisanten veranlassten, sich über das «antideutsche» Treiben im Pfauen zu empören. Bei Götz von Berlichingen und Wilhelm Tell wären aber andere Leute ungehalten gewesen, wenn jene bräunlichen Zeitgenossen sich erlaubt hätten, sich auch über die freiheitliche Botschaft dieser Stücke zu empören. Gutgesinnte erfreuten sich am Zitat: «Die braune Liesel kenn' ich am Geläut.» Eines Tages erschien die Dichterin Else Lasker-Schüler in Zürich, um der Aufführung ihres «Arthur Aronymus und seine Väter» beizuwohnen; diese berühmte und herzensgute Frau kam eines Tages ins Café Odeon in einer phantastischen Aufmachung.

Giraudoux schickte ein Danktelegramm anlässlich der Aufführung seiner «Undine», die in ihrer elbischen Gestalt von Grete Heger verkörpert wurde – die auch Hauptmanns kindliches «Hannele» mit Ginsberg als Schulmeister spielte.

Zu den genannten Künstlern zählte auch Erwin Kaiser, schon ergraut, aber mit Ausstrahlung, der seinen Text manchmal ein wenig frei hersagte – man verdachte ihm seine Gedächtnislücken nicht. Zu meiner Generation – damals etwa Mitte dreissig – gehörten Wolfgang Heinz, ein ernster, etwas verschlossener Mann, Wolfgang Langhoff, den ich an warmen Sommervormittagen manchmal mit seinem kleinen Sohn Matthias (der heute ein berühmter Regisseur ist) beim Baden im Dolder-Wellenbad traf. Unsere politischen Gespräche in Badehosen betonten weniger das, wofür jeder von uns war, als die Übereinstimmung im gemeinsamen Feindbild. Auch Erwin Parker war eine Stütze des Ensembles. Karl Paryla und sein Bruder Emil Stöhr waren etwas jünger; ich erinnere mich, wie Parylas zierliche Frau an der Hottingerstrasse einen Kinderwagen mit ihrem Sprössling vor sich herschob – auch dieser Sprössling wurde ein berühmter Schauspieler. Paryla gehörte zu den Menschen, die mit ehrlicher Überzeugung an eine Utopie glauben. Kurz nach dem Kriege, als er in der Josefstadt in Wien in einem englischen Stück die Figur eines leidenschaftlichen Utopisten spielte, begleitete er mich nach der Vorstellung nach Hause, wobei wir uns lebhaft über die Möglichkeiten oder die Unmöglichkeit der Verwirklichung von Utopien unterhielten. Im gleichen Frühsommer 1947 traf ich auch Leopold Lindtberg in Wien, wo er «Hamlet» inszenierte. Ich lehrte damals an der dortigen Universität.

Weil jede Geschichte ein Ende hat, endete mit dem Kriege auch das Emigranten-Ensemble am Schauspielhaus. Es hatte tapfer durchgehalten. Doch nun gingen die Grenzen auf, die Künstler konnten wieder auf deutschen und österreichischen Bühnen tätig werden. Langhoff und Wolfgang Heinz gingen für immer nach Ostberlin, Kurt Horwitz wurde Intendant in München, wo er sich der Stücke des jungen Dürrenmatt annahm. In Zürich wurde noch vor Kriegsende Max Frischs ergreifendes Stück «Nun singen sie wieder» uraufgeführt. Bald danach fand mit «Es steht geschrieben» (später «Die Wiedertäufer» betitelt) Dürrenmatts Debüt und ein Theaterskandal statt. Frisch wurde von Kurt Hirschfeld gefördert. Vom anfänglich umstrittenen Friedrich Dürrenmatt sagte damals Oskar Wälterlin zu mir: «Er ist halt

ein Genie» – und behielt damit recht. Man kann sagen, dass der Weltruhm dieser beiden Autoren am Zürcher Schauspielhaus seinen Anfang nahm. Es brachte alle ihre Stücke heraus.

Unsere Befürchtung, dass nach dem Kriege und wegen der für unsere Regisseure und Schauspieler – auch für Teo Otto – sich bietenden Gelegenheiten, auf deutschen und österreichischen Bühnen tätig zu werden, die ruhmvolle Zeit unseres Hauses ein Ende nehmen würde, war unbegründet. Einmal blieben etliche Mitglieder des Ensembles dem Schauspielhaus treu, andre kehrten nach vorübergehenden Engagements im deutschsprachigen Ausland nach Zürich zurück. Sodann war das Ansehen unserer Bühne, insbesondere das Ansehen von Wälterlin und Hirschfeld, in der deutschen Theaterwelt so bedeutend, dass sie neue Kräfte nach Zürich lockten. Gustav Knuth, der 1946 aus Berlin kam, machte ein sensationelles Debüt mit dem Harras in Zuckmayers «Des Teufels General» – Knuth, ein grosser Mime und eine Persönlichkeit von ungemeiner Ausstrahlungskraft, blieb in Zürich und verhalf in 107 Rollen den Stücken zu ihrem Erfolg. Auch Walter Richter kam und blieb, Will Quadflieg war während mehrerer Spielzeiten ein Publikumsliebling. Neu zum Ensemble trat auch Heidemarie Hatheyer. Sie spielten alle in den Stücken von Frisch und Dürrenmatt und in vielen anderen Stücken. Vom bisherigen Ensemble blieb auch Leonhard Steckel dem Hause treu. Maria Becker beherrschte nun alle Register und war neben der Giehse die grösste unter unseren Darstellerinnen. Mit fortschreitenden Jahren erschienen auf der Pfauenbühne neue Talente. Als ein blutjunger Romeo eroberte Peter Brogle alle Herzen im Sturm. Er war eine interessante Erscheinung und verfügte über einen sehr besonderen Ton.

Der Spielplan wurde internationaler. Die neuen Amerikaner und Franzosen erzielten in guten Übersetzungen grosse Erfolge. Der Ruf des Zürcher Schauspielhauses war auch in der übrigen Welt bekannt. Bertolt Brecht lebte nach dem Kriege, ehe er nach Berlin übersiedelte, in einem Haus am Zürichsee. Er wohnte den Proben von «Herr Puntila und sein Knecht Matti» bei – Hirschfeld führte Regie, Steckel spielte den Puntila. Brechts Stücke, insbesondere «Mutter Courage» mit Therese Giehse, waren einer der grossen Gewinne für das Repertoire. Als einmal Brecht eine Inszenierung von Lindtberg lobte, sagte man ihm, das sei aber ganz anders, als was er mache. Wenn es ganz anders ist, entgegnete Brecht, dann ist es auch wieder richtig.

Thornton Wilder liess sich für einige Zeit in Rüschtikon nieder. Sartres Stücke sorgten für Aufsehen. Später kam Ionesco nach Zürich zu einer vorzüglichen Inszenierung von «Der König stirbt». Auch der greise Claudel nahm auf der Bühne den Beifall entgegen.

Die Subventionen, die die Stadt Zürich dem Schauspielhaus leistete, erhöhten sich fast von Jahr zu Jahr, die Ausstattungen wurden reicher, die Gagen grosszügiger. Nicht jede Premiere war perfekt, nicht jedes Stück hatte Erfolg. Dazu kam die Schwierigkeit, den vorgenommenen Spielplan durchzuhalten, weil ein Regisseur eine Absage erteilte oder weil Rollen nicht mit den erwünschten Schauspielern besetzt werden konnten – ihnen boten sich lockende Gelegenheiten, an einem anderen Theater zu spielen oder in einem Film mitzuwirken. Radio und Fernsehen beschäftigten ebenfalls die Künstler, die nach der Enge und den Nöten der Kriegsjahre endlich mehr Freiheit und grössere Verdienstmöglichkeiten hatten. Auch nach Wälderlins Wegzug und plötzlichem Tod, als Kurt Hirschfeld die Direktion übernahm, gelang es, hervorragende Kräfte nach Zürich zu bringen, gute Inszenierungen zu machen, die Stücke lebender und klassischer Autoren aufzuführen. Männer wie Hirschfeld, nach seinem Tode Lindberg als nächster Direktor, wirkten wie Magnete, die ausgezeichnete Künstler zu Gastspielen nach Zürich zogen und moderne Dramatiker in ihrem Wunsch bestärkten, ihre Stücke in unserem Hause herauszubringen. Aber das war schon der Ausklang. Allmählich, dann plötzlich, traten Veränderungen ein. Die «grosse Zeit» war vorüber. Neue Auffassungen von Theater, eine andere Ästhetik, junge Autoren, Regisseure und Dramaturgen ergriffen die Herrschaft auf den deutschen Bühnen. –

Wenn ich mich frage, welche Aufführung in dieser an Episoden reichen Geschichte des Zürcher Schauspielhauses mich am meisten erschüttert hat, dann ist es eine Premiere, bei der Welt- und Theatergeschichte dramatisch in eins flossen. Für das Ende der Spielzeit 1939/40, dem ersten Kriegsjahr, war eine Aufführung von Goethes «Faust Zweiter Teil» eingeplant – bekanntlich eine der schwierigsten Regieaufgaben des deutschen Theaters. Die Inszenierung besorgte Lindberg, Langhoff spielte den Faust, Ginsberg den Mephisto. Es bedurfte vieler Proben. Inzwischen, am 10. Mai 1940, war die deutsche Offensive gegen Holland, Belgien und Frankreich losgebrochen. Zufällig befand ich mich in Paris, Zeuge der beginnenden Katastrophe. Nach Zürich zurückgekehrt, fand ich die Häuser des Zürichberges

verschlossen vor; in wilder Flucht waren ihre Bewohner mit vollbepackten Limousinen an den Genfersee oder ins Tessin gefahren. Eine Panik war ausgebrochen. Sollte das Schauspielhaus seine Tore schliessen? Nein. Wozu? Das Schicksal würde so oder anders seinen Lauf nehmen. Wir sassen etwas bekloffen im Zuschauerraum. «Faust II» ging glanzvoll über die Bühne. Als ob draussen nichts geschehen wäre. Es war aber sehr viel geschehen. Nach Hitlers Siegen waren wir in der Schweiz von der Welt abgeschnitten. Man würde ja sehen. Das Leben und das Theaterspiel gingen weiter. In einem tieferen Sinne bedeuten die Bretter die Welt wahrer, als es die blutige Wirklichkeit tut.

*Von der Vorgeschichte  
zu den Nachwirkungen*

*Louis Naef*

## **Vorn Variété zum Schauspielhaus**

### ***Das Schauspiel in Zürich zwischen den Weltkriegen***

Seit fünfzig Jahren ist das Zürcher Schauspielhaus als kulturelle Institution anerkannt, und berühmt ist die legendäre Epoche, als das Haus am Pfauen die herausragende Stätte des antifaschistischen Widerstandes gegen das Dritte Reich war. 1938 wurde die Neue Schauspiel AG gegründet. Dieser Vorgang gilt allgemein als historischer Einschnitt und als Beginn einer Konsolidierung dieser Bühne, die allerdings schon vorher ihren bedeutenden Beitrag zur Geschichte des deutschsprachigen und schweizerischen Theaters geleistet hatte. Die Zeit vor 1938 ist aber dem öffentlichen Bewusstsein eher weniger und nur noch vage vertraut, trotz verschiedenster publizistischer und wissenschaftlicher Arbeiten – etwa von Curt Riess (1963), Hervé Dumont (1973) –, auch trotz der 1979 in der DDR erschienenen verdienstvollen und grundlegenden Untersuchung von Werner Mittenzwei. Heutigen Lesern dürften am ehesten die Aufzeichnungen von Erwin Parker («Mein Schauspielhaus», 1983) bekannt sein, die auch die Jahre vor 1938 behandeln.

Oft macht es den Anschein, das Schauspielhaus habe vor der Gründung der Neuen Schauspiel AG kaum oder zumindest nicht als seiner späteren Bedeutung entsprechendes Institut existiert. Das mag damit Zusammenhängen, dass die Leistungen des Schauspielhauses vor dem Zweiten Weltkrieg den Zeitgenossen erst allmählich aufgegangen sind – aus welchen Gründen auch immer.

Dabei ist eindeutig festzustellen, dass es dieses Schauspielhaus, wie es sich heute im historischen Rückblick und in seiner aktuellen Erscheinung zeigt, wohl nicht gäbe, wenn nicht der langjährige Direktor des Stadttheaters, Alfred Reucker, seinen fast unerbittlichen Kampf um die Durchsetzung des Sprechtheaters in Zürich gefochten hätte. Und es hätte dieses Schauspielhaus als wichtigste deutschsprachige Bühne des Exils wohl kaum entstehen können, wenn nicht der frühere Weinhändler Ferdinand Rieser sein persönliches Vermögen aufs Spiel gesetzt hätte, um 1926 das Haus am Pfauen in der Form zu bauen bzw. umzubauen, wie es sich bis 1978 präsentierte, weil er es auch als privater Unternehmer leiten und zu einer repräsentativen Bühne entwickeln wollte.



## *Theater in der deutschen Schweiz*

Noch bis nach dem Ersten Weltkrieg war es eine pure Selbstverständlichkeit, vom «deutschen Theater in der Schweiz» zu reden. Die Direktoren waren in der Regel Deutsche oder Österreicher, die Schauspieler ebenso, nur wenige schweizerische Bühnenkünstler hielt es im eigenen Land. Und der Spielplan war nach dem Vorbild der Berliner oder Wiener Bühnen ausgerichtet. Das änderte sich erstmals während des Ersten Weltkrieges, als auch in der Schweiz die eigenständige politisch-kulturelle Bedeutung eines vom Ausland unabhängigen Theaters erkannt wurde. Schon damals wurde vor allem Zürich zur Zufluchtstätte für die im Deutschen Reich nicht aufgeführten Autoren und für geflüchtete Schauspieler (Alexander Moissi zum Beispiel)'

Nach dem Ersten Weltkrieg wirkten deshalb die politischen Behörden dahin, die organisatorisch-politischen Strukturen im schweizerischen Theaterbetrieb zu ändern, um sich zumindest ökonomisch von der deutschen «Vormundschaft» loszulösen, galten doch bislang in der Schweiz automatisch die im Reich unter den Verbänden ausgehandelten Tarifverträge. 1920 erfolgte der organisatorische Zusammenschluss der Bühnen in der Schweiz im «Verband Schweizerischer Bühnen», und die Bühnenkünstler gründeten ihrerseits den «Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz», der erst 1933, durch den Beitritt zum «Verband des Personals öffentlicher Dienst (VPOD)», zum «Schweizerischen Bühnenkünstlerverband» umgewandelt wurde. Ziel *dieses* Verbandes blieb nach wie vor die «Förderung der kulturellen Aufgaben des deutschen Theaters in der Schweiz», wie in den Statuten geschrieben stand. Im Vordergrund dieser Gründungen standen demnach ökonomische und rechtliche Probleme und weniger konzeptionelle Absichten, auch wenn genau zu jener Zeit auch die ersten Forderungen vor allem der Schweizer Dramatiker nach einer spielplanmässigen und personellen «Verschweizerung» der Bühnen an die Öffentlichkeit getragen wurden.

Die Theater der deutschen Schweiz standen nämlich in der unmittelbaren Nachkriegszeit fast ausnahmslos vor dem finanziellen Ruin, so sehr, dass in einigen Städten die Schliessung der Theater erwogen wurde. Noch die letzten Kriegsjahre (wie später im Zweiten Weltkrieg) hatten den Bühnen einen grossen Besucherzuwachs gebracht, der aber im Gefolge der sozialen Auseinandersetzungen nach dem Generalstreik und der Wirtschaftskrise

wieder eminent zurückging. Die privaten Geldgeber, die sich in der gutbürgerlichen, liberalen Tradition des 19. Jahrhunderts als Theatermäzene betätigt hatten, zogen sich vermehrt zurück, der Staat war noch nicht bereit, die Subventionen angemessen zu erhöhen. Das war das fundamentale Dilemma der 20er Jahre, ja, eigentlich hat es das schweizerische Theater bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs durchgehend geprägt, dass der Übergang vom kommerziellen Geschäftstheater zur staatlich geforderten Kulturinstitution nur mühsam und langsam vor sich ging.

Die ordentliche Subvention zum Beispiel des Basler Stadttheaters bewegte sich während der 30er Jahre jährlich um die 400 000 Franken, erhöhte sich in den Kriegsjahren sukzessive und erreichte erst in der Spielzeit 1947/48 die Millionengrenze. Es blieb an allen Theatern der deutschen Schweiz bis zum Ende des Weltkrieges eine leidige Tatsache, dass manche sozialen Besserstellungen der Bühnenkünstler, die ins ausländische Recht eingegangen waren, sich in der Schweiz nicht durchzusetzen vermochten, ja sie wurden 1929 und nochmals 1936 unter dem Druck der wirtschaftlich-sozialen Lage noch verschlechtert. Wolfgang Langhoff, der als politisch handelnder, gewerkschaftlich tätiger Schauspieler bei der Neukonzeption des Vertragswerkes, das 1946 zustande kam, massgeblich beteiligt war, sprach einmal von den früheren Verträgen als einem «schauderhaften, dehnbaren Mischmasch», das Tür und Tor öffnete für ungerechte soziale Behandlung der Bühnenkünstler. Ausser am Zürcher und am St. Galler Stadttheater (hier bedingt durch die Nachsaison in Baden) kannte kein Theater den Jahresvertrag, in Basel dauerte das Engagement 10 Monate, am Schauspielhaus 8-9 Monate (bis 1938), in Bern wurde es in der Spielzeit 1942/43 von 8 auf 9 Monate ausgedehnt. Vor allem aber herrschten Missstände in der Kranken- und Altersversicherung. Pensionskassen kannten nur das Basler und das Zürcher Stadttheater. Zudem erliessen 1933 die eidgenössischen Behörden in der Arbeitslosenversicherung stark einschränkende Sonderbestimmungen für das Theaterpersonal, um den Aufenthalt für ausländische Arbeitnehmer zu erschweren.

Grade weil die schlimme Personal- und Gagenpolitik des Direktors Rieser am Schauspielhaus von den Emigranten und der späteren Geschichtsschreibung, und dies sicher zu Recht, immer wieder heftig kritisiert worden ist, scheint es angebracht, auf diesen Zusammenhang mit der gesamtschweizerischen Situation hinzuweisen. Das Schauspielhaus war als Privattheater

nicht subventioniert, sieht man von den jährlichen Beiträgen für die Volksvorstellungen im Stadttheater einmal ab: darin liegt wohl der Hauptgrund der miserablen sozialen und wirtschaftlichen Stellung der am Schauspielhaus Engagierten – allerdings war die Situation an den mässig subventionierten städtischen Bühnen nicht viel besser. In einem vom VPOD 1944 veröffentlichten Memorandum der Bühnenkünstler wird festgehalten, dass ein gelernter Arbeiter im Durchschnitt ca. 4500 Franken im Jahr verdiente, was von fast der Hälfte der in der Schweiz engagierten Bühnenkünstler nicht im Geringsten erreicht wurde.

Das geringe Verständnis für die soziale Stellung der Bühnenkünstler in der Schweiz mag vor allem auf die sehr späte Integration des schweizerischen Theaters, aber auch, wie es in einem Bericht aus dem Jahr 1930 an die Internationale Union der Bühnengehörigen heisst, darauf zurückzuführen sein, «dass die Bühnenkünstlerschaft in der Schweiz ein sehr fluktuierendes Element darstellt, zu 95% aus Ausländern besteht und daher weder volkswirtschaftlich noch politisch einen Stand darstellt, der im Volk und bei den Behörden ein besonderes Interesse für die sozialpolitischen Forderungen erwecken kann.» Erst die Isolation des schweizerischen Theaters verhalf den schweizerischen Bühnen zu einer gerechteren Behandlung. Viele schweizerische Bühnenkünstler kamen nach 1933 zurück, oder sie blieben jetzt in ihrer Heimat, jedenfalls vergrösserte sich der Anteil der Bühnenkünstler schweizerischer Nationalität in den Ensembles von 5% in der Spielzeit 1932/33 auf über 50% während und unmittelbar nach dem Weltkrieg.

Zusammen mit den emigrierten Bühnenkünstlern, vor allem des Zürcher Schauspielhauses, schufen diese schweizerischen Schauspieler (und Bühnenleiter) im Laufe der Jahre nach Hitlers Machtantritt ein eigenständiges Theater, ein Theater deutscher Sprache, das schweizerisch, d.h. demokratisch, war. So scheint es folgerichtig, dass auch die Öffentlichkeit auf dieses Theater freizügiger reagierte und sich dadurch nach dem Krieg auch die wirtschaftlich-soziale Situation verbessern liess – zugunsten der bislang benachteiligten Bühnenkünstler durch den Abschluss des neuen Gesamtarbeitsvertrages im Jahre 1946 und zugunsten der Theater durch erhöhte Subventionen.

## *Das Schauspielhaus zwischen den Weltkriegen*

Als Alfred Reucker 1901 die Direktion des Stadttheaters übernahm, wollte er für das Schauspiel, das bisher im gemischten Betrieb des Stadttheaters heimatberechtigt war, ein zweites Haus angliedern – eines, das dem Kammerpiel und den zeitgenössischen Stücken besser entsprechen würde; die Klassiker sollten in der Regel nach wie vor auf der grossen Bühne gespielt werden. «Das Schauspiel», schrieb Reucker 1921, am Ende seiner 20jährigen Direktionszeit in Zürich und vor Antritt der Generalintendanz in Dresden, «war armes, vernachlässigtes Stiefkind gewesen. Im sogenannten gemischten Theaterbetrieb war die redende Kunst leider überall gewohnt gewesen, gedrückt zu werden.»

In der Tat gelang es Reucker in einem zähen künstlerischen und materiellen Kampf neben der Oper auch dem Schauspiel in Zürich über die Grenzen hinaus Achtung zu verschaffen; er war es, der in dieser Stadt ein günstiges Klima für das Schauspiel schuf durch seine eigenen Inszenierungen, seine eigenwillige dramaturgische Arbeit und mit einem qualitativ hochstehenden Schauspielereensemble. Er hat sich vor allem in der Klassikerpflege Verdienste erworben und den Naturalismus in der Schweiz durchgesetzt.

Der «Pfauen», der von 1901 an dem Stadttheaterbetrieb angeschlossen wurde, war vorher Variétébühne, ein Gastwirtschaftstheater, immer wieder notleidendes Operetten- und Possenunternehmen und hatte bisher kein besonderes Ansehen genossen. «Als unumgänglich notwendig», beschrieb Reucker später die Situation in diesem Haus, «hatte ich es bezeichnet, mit den Biertischen und Wackelstühlen aufzuräumen – das Haus war sträflich heruntergekommen –, und der abscheuliche Rauchdunst konnte nur bei gründlicher Reinigung weichen; mit der primitiven Bühneneinrichtung wollte ich mich vorerst bis zum äussersten behelfen.»

In der Dépendance am Pfauen begann Reucker zuerst mit heiterer Alltagskost, um schliesslich auch zur ersten Dichtung und zur neuen Dramatik vorzustossen. Mancher junge Schweizer Autor kam schon damals zu Wort; Ibsen, Schnitzler, Wedekind, Gogol, Shaw oder Gourteline wurden den Zürichern erstmals vorgestellt. Auch klassische Stücke wie die beeindruckende Inszenierung von Hebbels «Gyges und sein Ring» wurden gespielt. Damit gelang im «Pfauen» zum erstenmal der Durchbruch der Klassik im Spielplan – das Variété hatte ausgespielt.

Aber es kamen die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit und erzwangen den Rücktritt des lange erfolgreichen Theaterleiters. Aus wirtschaftlichen Gründen verzichtete die Theater AG als Betreiberin des Stadttheaters auf eine Weiterführung der Pfauenbühne und übergab sie einem selbständigen Leiter in Pacht.

Initianten des neuen – privaten – Schauspielunternehmens waren der neue Direktor Franz Wenzler, Ferdinand Rieser, der vormalige Weinhändler als administrativer Leiter mit Vollmacht, und dessen Bruder, Dr. Siegfried Rieser, als Rechtskonsulent und Syndikus. Die kleinen räumlichen Verhältnisse der Bühne waren geblieben (9X6 m), alle vier Tage war anfänglich eine neue Premiere, später dann in einer Abfolge von sechs Tagen. Viele, auch renommierte, Gäste traten auf – die Ensemblepflege kam darob vorerst zu kurz. Der Spielplan war, schon wegen der Gäste, auf die Erfolgstücke in Berlin und Wien ausgerichtet; sie konnten sie hier nach kurzer Probe nachspielen. Der «Pfauen» war wieder reines Privat-, damit Geschäftstheater, eher Amüsierstätte als klassisches Schauspielhaus. Anfänglich wurden pro Spielzeit nur etwa drei bis fünf klassische oder neue literarische Stücke gespielt, gegenüber etwa 30 bis 40 Inszenierungen von Stücken aus der Unterhaltungsbranche. Es gab die ersten Skandale, weil sich die Zürcher Studenten vor allem gegen die seichte Boulevardunterhaltung zu wehren versuchten; später, nach 1933, waren es dann die Fronten, die Schweizer Faschisten, die gegen die politischen Zeitstücke «Professor Mannheim» von Friedrich Wolf und «Die Rassen» von Ferdinand Bruckner mit brachialer Gewalt Sturm liefen. Immerhin bewirkten die Proteste in den 20er Jahren eine Änderung der Spielplanpolitik. Shaws «Heilige Johanna» wurde denn auch mit über 60 Aufführungen zum grössten Erfolg der Ära Wenzler, ernstzunehmende Stücke wie Tollers «Hinkemann» oder Kaisers «Kolportage» erschienen vermehrt auf der Bühne, und auch der Klassikerpflege wurde wieder grössere Aufmerksamkeit zuteil. Auch gelang es Wenzler, anerkannte Künstler wie Peter Lorre ins Ensemble zu holen. Kaum hatte er jedoch eine profiliere Spielplankonzeption für das Theater durchgesetzt, geschah, sozusagen handstreichartig, der grosse Coup: Ferdinand Rieser und sein Bruder hatten die Aktienmehrheit der Pfauengesellschaft erworben und verweigerten der Theater AG die Fortsetzung der Pacht über das Jahr 1926 hinaus. Im Herbst dann war die endgültige Tren-

nung vom Stadttheater vollzogen, nach grossen öffentlichen Auseinandersetzungen, um die sich jedoch die Brüder Rieser nicht scherten.

Neuer Herr im Haus war von jetzt an Ferdinand Rieser (1886-1947), er übernahm als Delegierter des Verwaltungsrates die «Gesamtleitung» des Unternehmens, zunächst, da er nicht «vom Fach» herkam, von den künstlerischen Direktoren Richard Rosenheim und anschliessend Hermann Wlach, der später dem Ensemble als Schauspieler angehörte, unterstützt. Von 1929 an unterstand das Schauspielhaus Ferdinand Rieser dann in alleiniger Verantwortung.

1926 hatten die Gebrüder Rieser mit der damals enormen Summe von über 700000 Franken das Theater umbauen lassen, ganz im Sinne der geplanten Spielplankonzeption, die in erster Linie aufs Boulevardtheater hinauslief, in rotem Plüsch und mit Logen, mit einem auf 1000 Plätze vergrösserten Zuschauerraum und einer etwas grösseren Bühne. Dahinter und darunter blieb's kläglich eng, wie man es in den Berichten der später das Haus bespielenden emigrierten Künstler immer wieder nachlesen kann. «Wir wissen», sagte einmal Leopold Lindtberg, der bedeutendste Regisseur der Rieser-Zeit, auf die Jahre nach 1933 rückblickend, «dass es schönere, elegantere Theater gibt mit moderneren technischen Hilfsmitteln, aber es ist ein unschätzbare Glück für jeden Schauspieler, an einem Theater, auf einem Bretterboden zwischen seinen drei Wänden zu Hause zu sein.»

Vorerst hielt wieder das Unterhaltungsstück nach Wiener oder französischem Muster, die Boulevardkomödie eines Molnar, Fodor, Verneuil oder Sacha Guitry Einzug, und Rieser setzte auf gutaussehende Schauspieler und erotisierende Schauspielerinnen wie den Salonlöwen Theo Shall, der den Frack mit der gehörigen Nonchalance getragen haben soll – eben so, wie es dem neuen Direktor besonders gefiel. Immerhin: die Premierenfolgen wurden auf eine Woche reduziert, sie fanden nun jeweils am Donnerstag statt, vor den zwei publikumsfreundlichen und einnahmeträchtigen Wochenendtagen. Es wäre allerdings ungerecht zu behaupten, das Schauspielhaus sei von nun an zur reinen Unterhaltungsstätte verkommen. Rieser war Geschäftsmann, privater und nicht öffentlich bestellter oder verantwortlicher Theaterleiter in einer dem Theater nicht günstig gesinnten, wirtschaftlich-ökonomisch schwierigen Zeit. Er behalf sich deshalb auch mit damals neuartigen Werbemassnahmen – Reklamelichtbilder in den Pausen, Abende in grosser Toilette mit anschliessendem Bankett oder Ausflug mit dem Schiff

–, um die fehlenden Einspielergebnisse auszugleichen. Rieser war auf der Suche nach seinem eigenen Standort im damals typischen Dilemma zwischen kommerziellem Geschäftsbetrieb und Kunstinstitut. Jedenfalls nahm er auch den in Zürich immer so schwierigen Kampf, die besseren Stücke durchzusetzen, auf, trotz geschäftlicher Einbussen. Edgar Wallace' Krimi «Der Hexer» brachte es mühelos auf 33 Vorstellungen, Kleists «Amphytrion» aber war trotz hervorragender Kritiken besuchermässig ein Flop und veranlasste die Direktion zur Erklärung, dass man künftig nicht mehr so viele Klassiker werde spielen können, weil das Publikum ausbleibe. Immerhin, es gab auch Ansätze zum politischen Revuethater im Sinne Erwin Piscators, es gab schon Uraufführungen des künftigen Hausautors Cäsar von Arx («General Suter» und «Opernball 13»), Schillers «Wallenstein» wurde gespielt, auch schon Shakespeare, der zwischen 33 und 38 zum prägenden klassischen Autor der Rieser-Zeit werden sollte, und es fand eine erste Öffnung statt zum zeitgenössischen Drama: Bruckner, Werfel oder Zuckmayer erschienen zu Beginn der 30er Jahre mit ihren neuesten Stücken in Riesers Spielplan. Jedenfalls erreichte Rieser im Laufe der ersten Jahre seiner Direktionstätigkeit eine erste Konsolidierung des Theaters, die Kritik lobte das schauspielerische Niveau des Ensembles, das so gut spiele «wie kaum je in früherer Zeit».

Würde man freilich das Profil dieses Privattheaters mit jenem der übrigen Stadttheater in der deutschen Schweiz Ende der 20er und zu Beginn der 30er Jahre vergleichen, so ergäbe das spielplanmässig kaum Unterschiede. Auch an den Stadttheatern stand das Unterhaltungsstück an erster Stelle. Rieser hatte sicher die bekannteren Darsteller – aus Geschäftsinteresse. Und, auf das Zeitstück bezogen, war er damals schon mutiger als der Grossteil der anderen Theaterdirektoren der öffentlich unterstützten Institute, war auch politisch bewusst und auffällig hellhörig. Übrigens: Schon Rieser eckte schon in Zürich mit seinen Programmheften an wie Jahrzehnte später die Gruppe um Peter Stein. So etwa, als er noch vor 1933 eine Glosse auf Hitler veröffentlichen liess, was die Neue Zürcher Zeitung zu einer Rüge veranlasste. Auch der problematische Besuch des Präsidenten des Schweizerischen Schriftstellervereins, Felix Moeschlin, 1933 bei hohen Nazistellen im Propagandaministerium, war ihm Anlass genug, dem sozialdemokratischen Nationalrat Hans Oprecht, wie sein Bruder, der Verleger Emil Oprecht, ein demokratischer Antifaschist der ersten Stunde, Platz einzuräu-



men für einen ausführlichen und flammenden Protest gegen das anpasserische Gehabe gewisser Schweizer Schriftsteller. Programmatisch auch die direktoriale Einführung in die Spielzeit 32/33: «Was wird dieses Jahr der Welt bringen? Welche neuen Höllengeister und Plagen erwarten uns? Gute Tage? Schlechte Tage? Man weiss nicht, wohin wir gehen. Politik, Weltnot, die nicht mehr Krise genannt werden kann, sondern eine schleichende böserartige Seuche, die jedes Land ansteckt, erfasst und ins Leid stösst, uferlos und unabsehbar. Und in diesem Jahr werden wir Theater spielen wie immer.»

Rieser hatte wohl einen besonderen Riecher für die unterhaltenden und reisserischen Unterhaltungsstücke, die er brauchte, um das andere auch spielen zu können, aber er hatte auch ein politisches Gespür. Die Saison 1932/33 begann er nicht zufällig, sondern programmatisch mit Lessings «Nathan der Weise». Und sicher auch nicht dem Zufall zu verdanken war der grösste Erfolg dieser letzten Spielzeit, bevor die Emigranten plötzlich wie über Nacht in Zürich ankamen und von Rieser engagiert wurden, Gerhart Hauptmanns «Vor Sonnenuntergang» – ein der aktuellen Stimmung, der eher noch unbewussten Angst vor der kommenden Apokalypse entsprechender Schwanengesang des alten, untergehenden deutschen Theaters.

Diesem von 1933 an zerstörten und verfolgten Theater, den vor den Nazis geflüchteten bedeutenden Bühnenkünstlern hat dieser Privatmann als erster eine Heimstätte geboten und viele vor Terror und Tod bewahrt. Man darf das nicht vergessen, auch wenn man die negativen, ausbeuterischen Seiten dieses Theaterherrschers nicht übersehen kann und will.

### *Ferdinand Rieser*

Wie es möglich wurde, dass von der einen Spielzeit zur andern ein völlig neues, fast nur aus Emigranten und einigen Schweizern zusammengesetztes Ensemble zustandekam, lässt sich in verschiedenen Schilderungen nachlesen – es waren meist gefährliche Aktionen bei Nacht und Nebel, mit denen Rieser und sein Dramaturg der ersten Spielzeit, Kurt Hirschfeld, bedeutende Bühnenkünstlerinnen und -künstler aus Berlin, Düsseldorf, Darmstadt und München, den wichtigsten deutschen Theaterstädten, über die Grenze lotsen.

Rieser erwies sich 1933 als «Mann der Stunde», der auf die politischen

Umstände im Dritten Reich auf seine eigensinnige Art reagierte. Das bisherige Profil des Schauspielhauses veränderte sich auf eine dramatische Weise. Rieser zeigte sich auf der Höhe seiner Aufgabe, auch wenn das Bild, das sich von diesem gewiss widersprüchlichen Theaterleiter immer noch hält, ungerechtfertigterweise mehr in die negative Richtung weist. Er gehöre, schreibt Werner Mittenzwei in seiner gerade dem Theatermann Rieser endlich gerecht werdenden Studie über das Schauspielhaus von 1933 bis 1945, zu den «theatergeschichtlichen Persönlichkeiten», die antifaschistisches Theater im Exil erst möglich gemacht haben. «Er nutzte die historische Chance, aber er nutzte sie als Kaufmann; dass daraus eine Kulturleistung von geschichtlichem Rang wurde, ist eine andere Sache.» Die bisherige Theatergeschichtsschreibung sei diesem «ungewöhnlichen Theaterleiter» nicht gerecht geworden, das Bild habe sich verzerrt, indem man den Ruhm des Hauses auf den Nachfolger, den gegenüber Rieser feinfühligere und auch künstlerisch tätigen Oskar Wälterlin übertragen habe. Rieser, fährt Mittenzwei fort, «besass die Besessenheit, die oft hochtalentierten Künstlernaturen eigen ist, ohne Künstler oder auch nur ein künstlerisch fühlender Mensch zu sein». Und Rieser hatte vor allem politisches Format, was sich in dieser zerrissenen Zeit als besonders gefährlich erwies, denn er war zwar Schweizer, er war aber auch Jude und deshalb den schnöden Angriffen der mit dem Nationalsozialismus sympathisierenden Frontisten besonders heftig ausgesetzt. Sein abrupter Abschied vom Schauspielhaus im Jahre 1938, als er sich über Frankreich nach Amerika absetzte, hatte sicher mit der Gefährdung zu tun, in die er sich durch seine antifaschistische Theaterpolitik begeben hatte. Nicht nur die am Schauspielhaus von ihm engagierten Emigranten, sondern auch er, besonders er, waren von den Nazis von Anfang an als die grossen Feinde deklariert worden – leicht auszumalen, was geschehen wäre, wären sie in die Schweiz einmarschiert.

Rieser war allerdings eher Provokateur als Taktiker. Auf den immer wieder schwelenden öffentlichen Streit um die Spielplanpolitik am Schauspielhaus oder die konfliktreichen Diskussionen über den Gegensatz «privates und städtisches» Schauspielhaus, hat er sich jeweils mit zwar selbstsicheren, aber doch immer auch etwas ungeschickten, weil apodiktischen Antworten eingelassen. Er hatte sich jede Einmischung in seinen Betrieb verboten, ob sie nun von aussen kam oder von innen. Man mag darüber kritisch denken, Konsequenz im politischen Handeln ist ihm nicht abzusprechen. Er

lebte seine Überzeugung und liess sich darin nicht beirren, dass nämlich nur das Privattheater ein freies, unabhängiges Schauspiel ermögliche. «Unter völlig veränderten Verhältnissen, als Privatunternehmen, dessen Initiative der durchgreifende Umbau von Bühne und Zuschauerraum im Pfauen zu verdanken ist, tritt das neue Schauspielunternehmen auf den Plan», mit diesen Worten begrüsst der neue Hausherr 1926 die «Freunde des Schauspiels in Zürich» und umschreibt als «einziges und alleiniges» Ziel seines Theaters, «Zürich ein vollwertiges Schauspiel zu schaffen, das der ernsten, gehaltvollen, problemschweren dramatischen Kunst dient, aber auch dem heitern, leicht beschwingten Spiel, das ob der Unterhaltung freilich auch die literarischen Ansprüche nicht vergessen will.»

Kaum denkbar, dass ein Direktor eines öffentlichen Instituts damals in der Schweiz Kommunisten und überhaupt Emigranten in so grosser Zahl hätte engagieren können. Der Spielplan zur Rieser-Zeit ist denn auch, trotz der immer noch häufigen Unterhaltungsstücke, provokativer und aktueller als die Spielpläne der Stadttheater in der Schweiz, ja, insgesamt auch mutiger als zur Zeit des Weltkrieges am Schauspielhaus. Gewiss, Rieser hatte es nicht leicht mit seinen Zürchern, und die Zürcher hatten es auch nicht leicht mit ihrem Rieser. «Die ‚Zwölf Jahre Rieser‘ brachten», schreibt der Kritiker Hans Wickihalder in einem Nachruf auf den 1947 bei einem Unglücksfall verstorbenen streitbaren und eigenwilligen Theaterleiter, «zu viel Unruhe, zu viel Diskussionen, zu viel Kampf um die Richtung schweizerischer Theaterpolitik – zu viel? War es nicht gut an sich, die Geister in diesem Ausmass für kulturelle Fragen des Theaters mobilisieren zu können?» Und weiter: «Die ‚Zwölf Jahre Rieser‘ sind für Zürich theatergeschichtliche Wirklichkeit und keiner, der gerechten Sinnes und guten Willens ist, wird in Zukunft diese ignorieren können.»

### *Exil-Theater*

Das Theater der deutschen Schweiz war vor 1933 nur Anhängsel des deutschen Theaters, Provinz im eigentlichen Sinne. Hitlers Machtübernahme bewirkte von aussen die Konstituierung einer eigenständigen, nationalen Entwicklung. Aber es waren vor allem die Emigranten aus Hitler-Deutschland, die das neue Selbstverständnis des Schweizer Theaters beeinflussten. Für Kurt Hirschfeld, den bedeutendsten Dramaturgen in der Schweiz, galt

als selbstverständlich, dass sich das Theater wie keine andere Kunst der nationalen, weltanschaulichen und sozialen Stellung seines Publikums anpassen habe. Als deutschsprachige Bühne hatte das schweizerische Theater während der Nazi-Zeit in erster Linie eine bewahrende Funktion, indem es der von der totalitären Ideologie des Faschismus bedrohten demokratischen Produktion während der Zeit ihrer Verfolgung eine Heimstätte bot. Ihre Aufgabe war, wie es Heinrich Mann einmal ganz allgemein als «Sinn dieser Emigration» festgehalten hat, als eine deutsche Bühne «zu lernen, zu denken und Zukunft zu erarbeiten». Dem Schauspielhaus, auch der Rieser-Zeit, ist das in vorbildlichem Masse gelungen. Das Theater im Dritten Reich war von der internationalen Entwicklung fast völlig isoliert. Die neue Dramatik des Westens, aber auch die bedeutendsten Werke der deutschen Exildramatik wurden fast nur noch auf schweizerischen Bühnen, vor allem am Schauspielhaus, gespielt, sie wurden bedeutsam zur Belebung des Spielplans, später auch als Impuls für die eigene Produktion (Frisch und Dürrenmatt) und nach dem Krieg für das deutsche Theater überhaupt als neuer Anknüpfungspunkt für eine während zwölf Jahren unterbrochene Tradition.

Nicht nur die Emigranten, auch Riesers Privattheater kämpfte ums Überleben. Der Konflikt zwischen Kunst und Kommerz bestimmte deshalb weiter den Spielplan. Rieser hatte 1931 in einem grundsätzlichen Artikel eine dreiteilige Konzeption ausgemacht: erstens das Unterhaltungstheater als «Entspannung nach der Arbeits- und Sorgenlast des Alltags»: es blieb sein Lieblingskind, auch wenn er sich als anpassungsfähig erwies, nachdem Leopold Lindtberg als Regisseur auch den Unterhaltungswert und die Volkstümlichkeit des klassischen Lustspiels nachzuweisen gelang. Zweitens das «Bildungstheater» mit vorwiegender Pflege literarischer Traditionen. Dazu kam jetzt, vor allem durch die zeitbezogenen Klassiker-Inszenierungen von Gustav Hartung, dem ehemaligen Darmstädter Intendanten und massgebenden Regisseur des expressionistischen Theaters, eine neue Dimension, indem die Aktualität gerade der Klassiker, zur Rieser-Zeit vor allem Shakespeares, erkennbar und durchsetzbar wurde. Und drittens plädierte Rieser mit der Idee eines «aktiven Theaters» für «das Aufgreifen der brennenden Probleme des Zeitgeistes mit adäquaten Mitteln».

Das Schauspielhaus unter Rieser scheute denn auch nicht die Provokation, setzte trotz massiver Angriffe der Rechten und trotz Einschüchte-

rungsversuchen durch die Propagandamaschinerie des Dritten Reiches immer wieder auf die im Exil entstandenen Zeitstücke. Unter Rieser, bis 1938, kamen 19 Stücke der emigrierten Dramatiker zur Aufführung (unter Wälterlin 11). Die meisten als Uraufführungen – Stücke von Hermann Broch, Ödön von Horvath, Else Lasker-Schüler, Franz Werfel oder Carl Zuckmayer, vor allem aber Ferdinand Bruckners «Die Rassen» und Friedrich Wolfs «Professor Mannheim», die publikumsmässig besondere Erfolge wurden, grade weil sie so umstrittene Reaktionen bewirkten. «Es war der Einbruch der Zeit ins Theater», schrieb später Ernst Ginsberg, der in der Figur des Siegelmann im «Professor Mannheim» 1934 darzustellen hatte, was jüdische Bürger im Deutschland jener Tage zu erdulden hatten.

Rieser war zwar für den Spielplan verantwortlich, aber der Spielplan als geistige und politische Leistung war nicht allein sein Werk. Er wurde von den antifaschistischen Künstlern beraten, die ihr Engagement nutzten, um im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten eine Kunst des Widerstandes, «die operative Ästhetik des Widerstandes», wie Mittenzwei sie umschreibt, gegen den inhumanen Faschismus zu entwickeln. Es war ein künstlerischer Kampf unter erschwerten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen, den die Emigranten zu fechten hatten, sie hatten autoritäre Eigenmächtigkeiten des Direktors zu erdulden, hatten unter miserablen finanziellen, rechtlichen und räumlich engsten Verhältnissen zu leiden. Trotz dieser schlimmen Bedingungen hielten sie zusammen, erlebten sie das Exil als «Gemeinschaftserlebnis». Improvisation ersetzte die Perfektion; trotzdem entstand schon unter Rieser das später so berühmte Ensemble, ein Ensemble, das grosses Theater verwirklichte – durch Könnerschaft und Intensität.

### *Neue Schauspiel AG*

Thomas Mann schrieb ins Eröffnungsprogramm der ersten Spielzeit unter dem neuen Direktor, Oskar Wälterlin: «Kaum war ich Zürcher, als ich schon ein Freund des Zürcher Schauspielhauses war. Ich habe dort unvergessliche Abende verbracht – unvergessliche: denn die Eindrücke des Dramas haften, senken ganz anders sich ins Gemüt als die jenes sensationellen Schattenspiels, die merkwürdig rasch verfliegen.»

Nachdem sich Ferdinand Rieser am Ende der Spielzeit 1937/38 *verabschiedet* und Wälterlin zu Beginn der neuen Spielzeit sein neues Amt über-

nommen hatte, war eine unsichere, durch banges Warten bestimmte Zeit vorbei. Das von Rieser zusammengestellte Ensemble konnte zusammenbleiben und unter immerhin etwas verbesserten sozialen und probenmässigen (statt pro Woche eine Premiere jetzt im zweiwöchentlichen Rhythmus) Bedingungen neu beginnen.

Walter Bringolf, damals sozialdemokratischer Nationalrat und am Schauspielhaus wegen eventueller Gastspiele im bisher von einem kleinen Ensemble bespielten Schaffhauser Stadttheater interessiert, erinnert sich in seiner Lebensbeschreibung an ein Gespräch mit seinen Freunden, dem Verleger Emil Oprecht und dem späteren Nationalrat und Bundesrichter Kurt Düby, die in Bern bei der Fremdenpolizei vorgesprochen hatten, um die durch Riesers Rücktritt entstandene Krise am Schauspielhaus zu klären: «Meinen Freunden und einigen ihrer Bekannten ging es sehr nahe, das Schauspielhaus gewissermassen zu verlieren oder in Hände übergehen zu lassen, von denen niemand zum Vornherein wissen konnte, was sie mit diesem Instrument auf künstlerischem und auch auf propagandistischem Gebiete anfangen würden. Weiter erfuhr ich, dass man im Begriffe war, in Zürich die Neue Schauspiel AG zu gründen. ‚Noch heute‘, so meinte Emil Oprecht, ‚gehen wir zu Richard Schweizer-Langnese, um mit ihm und seiner Frau sowie ihrem Schwager, Rolf Langnese, die Gründung der Neuen Schauspiel AG zu besprechen. Richard Schweizer und seine Frau sind bereit, von dem Aktienkapital von 200‘000 Franken etwa 120‘000 Franken zu übernehmen. Den Rest müssen wir aus privaten und anderen Quellen decken.‘» Retter in der Not waren auch jetzt vor allem private Persönlichkeiten, denen es ein demokratisches Anliegen war, das Schauspielhaus vor dem Zugriff von Handlangern des Dritten Reiches zu retten.

In der Tat war das antifaschistische Schauspielhaus ein Dorn im Auge der nationalsozialistischen Theaterpolitiker. 1938 fanden gerade die propagandistischen Einflussversuche der NS-Theaterpolitik auf die Schweiz ihren Höhepunkt, zur Zeit also, als auch die Frage nach dem weiteren Schicksal des Schauspielhauses besonders akut war. So sollten wie in Österreich und an den deutschen Bühnen der Tschechoslowakei auch die reichsdeutschen Bühnenkünstler in der Schweiz organisatorisch und politisch stärker an die nationalsozialistischen Institutionen im Reich gebunden werden – zwecks besserer Kontrolle. Diese drohende Gefahr der Gleichschaltung der in der Schweiz beschäftigten Bühnenkünstler konnte dank mutiger und selbstbewusster Taktik des VPOD und der ihn beratenden Emigranten –

Wolfgang Langhoff hat sich darum im Hintergrund besonders bemüht – noch rechtzeitig abgewiesen werden. In St. Gallen wurde, nachdem weitere Spitzelaffären von reichsdeutschen Bühnenkünstlern des Stadttheaters den Beweis deutscher Druckversuche erbracht hatten, der nationalsozialistisch gesinnte Direktor Theo Modes (1932-38), der gleichzeitig auch die Nazi-Festspiele in Eger geleitet hatte, seines Amtes enthoben. Über das Schauspielhaus war schon seit einigen Jahren der Boykott verhängt, was bedeutete, dass Künstler, die im Dritten Reich wieder eine Anstellung finden wollten, dort nicht engagiert werden durften. Dieser Boykott war allerdings, auf das Ensemble des Schauspielhauses bezogen, relativ wirkungslos, weil ja niemand ernsthaft daran dachte, zurückzukehren – er wurde denn auch nach Wälterlins Amtsantritt aus taktischen Gründen wieder aufgehoben. Folgeschwerer war der Boykott durch die Reichstheaterkammer für das Stadttheater Basel, der dort wegen des Engagements von Gustav Hartung als Oberspielleiter bis in die ersten Kriegsjahre hinein aufrechterhalten wurde. Zwar waren neben Hartung auch in Basel Emigranten und deutsche Juden engagiert, aber im musikalischen Bereich war das Theater wie alle andern Opernbühnen in der Schweiz immer auch von deutschen Sängern abhängig. Nicht zuletzt aus diesem Grunde war das Zürcher Stadttheater von den Nazis zu einem Theater von «kulturpolitischer Wichtigkeit», das mit kaschierten Zuschüssen unterstützt wurde, deklariert worden. Dessen Leiter, Karl Schmid-Bloss, war zwar kein erklärter Nazifreund, aber er unterhielt von allen Theaterdirektoren in der Schweiz die engsten Beziehungen zu Goebbels Propagandaministerium, obwohl er sich auch mit Uraufführungen von im Reich verbotenen Werken (etwa Alban Bergs «Lulu» oder Paul Hindemiths «Mathis der Maler») hervorgetan hatte. Schmid-Bloss war von den Nazis als neuer Leiter auch des Schauspiels vorgesehen. Das belegt der Reisebericht eines hohen Beamten des Dritten Reiches, Ernst Kühnly, des Leiters der Auslandsvermittlungsstelle im Bühnennachweis, der nach einem Gespräch mit dem Zürcher Stadttheaterdirektor am 22. Juni 1938 folgende Notiz protokollierte: «Schmid-Bloss bemüht sich mit aller Energie, auch das Zürcher Schauspielhaus unter seinen Einfluss zu bekommen. Er glaubt, Aussicht auf Erfolg zu haben, vor allem dann, wenn er im gleichen Masse wie für das Stadttheater deutsche Gäste verpflichten kann. Ich gab ihm die Zusage selbstverständlich, wobei ich natürlich betonte, dass



keinerlei Emigranten dann im Ensemble beschäftigt sein dürfen ... Direktor Schmid-Bloss wird mich im Übrigen über die weitere Entwicklung beim Zürcher Schauspielhaus auf dem Laufenden halten.»

Die Gefahr war also niemals so gross gewesen wie jetzt, dass das Schauspielhaus tatsächlich Propagandainstrument für das Dritte Reich geworden wäre, zumal auch die Fronten nochmals Sturm liefen gegen das «jüdisch-bolschewistische Volksfront-Theater in Zürich».

Zum Glück kam dann alles anders. Es gelang dem Kreis um Emil Oprecht und Kurt Hirschfeld, bei privaten Gönnern das notwendige Aktienkapital zusammenzutragen und, nach langen, komplizierten Verhandlungen im Gemeinderat der Stadt Zürich, die Behörden zu bewegen, das Schauspielhaus durch öffentliche, wenn auch vorerst relativ geringe Subventionierung vor dem wirtschaftlichen und politischen Ruin zu retten. Der Stadtrat hielt fest, dass die Erhaltung eines qualitativ hochstehenden Schauspiels so wichtig sei, dass nicht nur eine Beteiligung am Aktienkapital (80 000 Franken), sondern auch eine Bürgschaft für die an die Pfauengenossenschaft zu entrichtende Miete zu verantworten sei. «Die Frage», schrieb der Stadtrat in einer Weisung ans Parlament, «dürfte in Anbetracht der kulturellen Bedeutung eines hochwertigen Schauspiels, insbesondere auch seiner Situation im Dienste der geistigen Landesverteidigung, und ferner im Hinblick auf die Tatsache, dass Zürich zurzeit keine für die Pflege des Schauspiels so geeignete Bühne wie das Theater am Heimplatz aufweist, bejaht werden.» Mit der Verpflichtung des Schweizer Regisseurs Oskar Wälterlin, früher als Schauspiel- und Opernregisseur und als junger Theaterleiter am Basler Stadttheater beschäftigt, bis 1938 Oberspielleiter der Oper in Frankfurt, wurde schliesslich vom Verwaltungsrat auch das aktuelle, in der theaterpolitischen Auseinandersetzung jener Jahre immer wieder geforderte Postulat einer «Verschweizerung» der Theaterbetriebe erfüllt.

Damit fand kurz vor dem Krieg die während der beiden Jahrzehnte so heftig geführte Diskussion um den privat-kommerziellen Betrieb oder den öffentlichen kulturpolitischen Auftrag des Schauspielhauses (und überhaupt der schweizerischen Bühnen) ein vorläufiges und gutes Ende – oder einen glücklichen Anfang, der schliesslich während der Kriegsjahre zur eigentlichen politischen Integration des Theaters in die schweizerische, demokratische Gesellschaft führte.

Unter Rieser war das Schauspielhaus, geprägt durch die provokativen

Aufführungen von Zeitstücken, wohl eher ein Theater der politischen Aktion, immer wieder umstrittene politische und gezielt antifaschistische Kampfstätte, «zu einseitig negativ» für die bürgerliche Schweiz, «um konstruktiv in die Zukunft zu wirken», wie der neue Leiter die Phase vor seiner Direktion aus späterem historischem Abstand beschrieben hat. Wälterlin wollte ein «konstruktives Theater eigener Schau», zwar mit dem bisherigen, kaum veränderten Ensemble, aber angesichts der unmittelbaren Bedrohung durch den die Schweiz umgebenden Krieg mit einem verbindenden, verbindlicheren Konzept. Ein Theater, das das Publikum nicht mehr spalten, sondern zusammenführen sollte, ein Theater der Sammlung aller demokratischen Kräfte gegen die erlebte Bedrohung. Diese integrierende Kraft seiner Theaterarbeit ist Wälterlins grosses historisches Verdienst nicht nur um das Schauspielhaus, überhaupt um die Entwicklung eines eigenständigen, politisch unabhängigen Theaters in der deutschen Schweiz. «In diesem Augenblick», notierte später Wälterlin, «entstand die Gemeinschaft, die unser Theaterleben zu einem eigenständigen machte, weil es unmittelbar mit dem lebendigen Leben in Zusammenhang kam ... Wir hatten gegeben und ausgesprochen, was man von uns erwartete.»

Quellen:

- Archiv des Schweizerischen Bühnenkünstlerverbandes (VPOD Zürich).  
Bundesarchiv Koblenz.  
Sammlung «Theater im Exil», Akademie der Künste, Berlin (West).  
Walter Bringolf, *Mein Leben*. Bern, München, Wien 1965.  
*Auf der Bühne und im Leben*. Zur sozialen Lage der schweizerischen Bühnenkünstler. Hg. SBKV/VPOD, Basel 1944.  
Hervé Dumont, *Das Zürcher Schauspielhaus von 1921 bis 1938*, (Dissertation), Lausanne 1973.  
Guido Frei, *Das Zürcher Stadttheater unter der Direktion Alfred Reucker 1901-1921*, (Dissertation), Innsbruck 1951.  
Willy Fueter, *Die Berufstheater in der deutschen Schweiz*. Ihr Wirtschaftsbetrieb und ihr Verhältnis zu den Stadtgemeinden. Bern 1935.  
Michael Peter Loeffler, *Oskar Wälterlin*. Basel, Boston, Stuttgart 1979.  
Werner Mittenzwei, *Das Zürcher Schauspielhaus. 1933-1945*. Berlin (DDR) 1979.  
Louis Naef, *Theater der deutschen Schweiz*, in: Hans-Christof Wächter, *Theater im Exil*. München 1973.  
Louis Naef, *Theater der deutschen Schweiz – nationales oder Exil-Theater?*, in: *Theater im Exil 1933-1945*. Akademie der Künste, Berlin (West) 1973.  
Louis Naef, *Theater der deutschen Schweiz und die Einflüsse der Reichstheaterkammer*, in: Lothar Schirmer (Hg.), *Theater im Exil 1933-1945*. Ein Symposium der Akademie der Künste, Berlin 1979.  
Erwin Parker, *Mein Schauspielhaus*, Zürich 1983.  
Curt Riess, *Zürcher Schauspielhaus: Sein oder Nichtsein*. Der Roman eines Theaters. Zürich 1963.  
Schauspielhaus Zürich: *Beiträge zum zwanzigjährigen Bestehen der Neuen Schauspiel AG*. Zürich 1958.  
Schauspielhaus Zürich: *Festakt anl. des 20jährigen Bestehens der Neuen Schauspiel AG*. Zürich 1958.  
*Vom Variété zum neuen Schauspielhaus*. Die Geschichte des Schauspiels in Zürich. Hg. von der Neuen Schauspiel AG, Zürich 1978.  
Günther Schoop, *Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg*. Zürich 1957.  
Peter Stahlberger, *Der Zürcher Verleger Emil Oprecht*. Zürich 1970.

*Hans-Rudolf Hilty*

## **Schauspielhaus Zürich 1939-1945**

### ***Leuchtende Kiesel im Flussbett der Erinnerung***

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose: sagt Gertrude Stein. Das Schauspielhaus ist das Schauspielhaus ist das Schauspielhaus ist das Schauspielhaus: hat man lange in Zürich gedacht, vielleicht geglaubt, im Rückblick auf die «grosse» Zeit, die sich indessen nicht als «tausendjährige» verstand, sondern bewusst und klar und unüberhörbar: als deren Widerspruch. Zweifellos: da war etwas, worauf man stolz sein konnte: als Limmat-Atheiner, als geistiger Schweizer.

Freilich war mit der Zeit neben dem vielen Rühmlichen und Mutmachen- den auch anderes zutage gekommen, in den Akten der Fremdenpolizei zum Beispiel. Und als im Herbst 1969 die «Ara Löffler», kaum hatte sie begonnen, abgewürgt wurde, in einer Art kollektiver Neurose, die an «Teufelsaustreibung» und «Hexenwahn» erinnern musste, betonte Max Frisch in einer Ansprache im Volkshaus: «Was das Publikum selber betrifft, so dürfen wir nicht vergessen, dass ein Teil der Zürcher, die das alte Schauspielhaus nachträglich als ihr Schauspielhaus bezeichnen, sich täuschen: damals (ich erinnere mich) war es ein Emigranten-Juden-Marxisten-Theater. Entdeckt haben sie es als Ruhmesblatt nach dem Krieg: als ‚unser Schauspielhaus‘ liebten sie es, je schwächer es wurde ...»

Also gilt das schöne Wort der Gertrude Stein über die Rose doch nicht ganz für das Schauspielhaus? Es kommt auf den Nebengeschmack an. Nun kann ich hier nicht über Geschmack und Nebengeschmack im kulturellen Leben Zürichs daherreden; andre haben das getan und werden es weiter tun. Ich muss, um für mich die Bedeutung des Zürcher Schauspielhauses zu ermessen, von persönlichen Erinnerungen ausgehen: persönlichen Erinnerungen eines Heranwachsenden, die momentweise jene scharfe Bildhaftigkeit haben – oder besser: Sinnhaftigkeit (denn es gehören auch Töne und Gerüche dazu) –, wie sie Kindheits- und Jugenderinnerungen eigen sein kann. Dass sich an die frühen Bilder auch Gedanken und Fragen des Zurückblickenden anknüpfen, ist selbstverständlich. Aber der Ausgangspunkt zu diesen Zeilen ist doch der: da gibt es Kiesel, die leuchten im Flussbett der Er-

innerung, und die sind identifizierbar: Landschaften, Menschen, Theater. Und unter den hellen Kieseln der Gesteinsart «Theater» jene besonders, die sich aufs Zürcher Schauspielhaus beziehen. Nicht erratische Blöcke, sondern eben nur gerade besonders leuchtend neben andern.

Die erste Aufführung, die ich (als Schüler der zweiten Gymnasklasse an der Kantonsschule St. Gallen) am Zürcher Schauspielhaus sah, war «Götz von Berlichingen» mit Heinrich Gretler im Herbst 1938. Es könnte die Premiere gewesen sein. Denn ich kam in den Herbstferien für ein paar Tage nach Zürich, erstmals ohne elterliche Begleitung. Der familiäre Hintergrund war der: meine Mutter und die Frau des damaligen Zürcher Erziehungsdirektors Robert Briner waren einst Schulkameradinnen gewesen und hatten die Patenschaften für Söhne «übers Kreuz» angenommen; Frau Briner war meine Gotte und meine Mutter die Gotte von Andres Briner, dem spätem NZZ-Musikredaktor (wir haben kürzlich bei einem Empfang der städtischen Kulturkommissionen im Muraltengut diese frühen Erinnerungen aufgefrischt). Der um ein paar Jahre ältere Andres Briner war damals mein Cicerone in Zürich: Altstadt, Zoo, Ütliberg, Forch. Er brachte mich auf den Geschmack jungen Susers (den ich genoss, bis ich mich schliesslich übergeben musste), und er war mein Begleiter beim Besuch des Schauspielhauses.

Von diesem Augenblick an war Heinrich Gretler für meine geistige Entwicklung eine starke Bezugsperson. Dass es spontanen Applaus noch bei offenem Vorhang gab, als Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand in der Schlusszene das Wort «Freiheit» aussprach, unpathetisch, aber bestimmt, das wurde zum Auftakt ähnlicher Kundgebungen während der kommenden Jahre: dem Applaus im Don Carlos, sobald Marquis Posa den König angesprochen hat: «Sire, geben Sie Gedankenfreiheit», und vor allem dem Mitsprechen des Rütli-Schwurs im «Teil».

Doch für mich, den damals knapp Dreizehnjährigen, hiess die grosse Entdeckung: Klassiker können ohne Rhetorik und Kothurn gespielt werden, ohne Deklamation, in eindringlich-direkt ans Publikum gerichteter Sprache. Zwar konnte ich noch nicht ahnen, wie sehr das ein Kennzeichen der Arbeitsgesinnung am Schauspielhaus war, wo selbst das Pathos Schillers menschlich aufklingen konnte. Das Ensemble hat sich damit bewusst gegen die Art, wie damals in Nazi-Deutschland Theater gemacht wurde, abgeho-

ben. «Dort wurde nicht mehr gesprochen», formulierte Hans Mayer rückblickend, «nur noch geschrien ..., wurde das übermenschliche, also unmenschliche Theater gespielt: mit schwingendem Pathos, übergreifender und daher hohler Geste, einem sinnlosen Prunk der Dekorationen. Das alles war in Zürich nicht mehr zu finden. Man konnte dieses Spiel in wesentlichen Punkten als Rückkehr zum Menschen bezeichnen. Es wurde weder geflüstert noch geschrien, sondern gesprochen. Verse wurden nicht zelebriert, sondern vom Inhalt und vom Geist her verstanden.»

Obwohl auch am kleinen Stadttheater St. Gallen an dieser Rückkehr zum Menschen gearbeitet wurde (dafür standen der als Heimkehrer von deutschen Bühnen zurückgekehrte Johannes Steiner wie der einzige politische Emigrant, der Kommunist und jugendliche Liebhaber Fritz Diez), war es für mich, der ich als Kind schon gelernt hatte, in Schiller das «andere», das bessere Deutschland zu sehen, doch während Jahren die immer wieder ermutigende Lehre des Schauspielhauses Zürich: an dieses andere Deutschland in menschlichem Mass zu glauben.

Hier muss ich eine Einfügung machen, die sich nicht auf eine Zürcher Aufführung bezieht, die ich als Schüler gesehen hätte, aber auf einen Mann, den ich von Kind auf kannte: den Dramatiker Werner Johannes Guggenheim, der zehn Jahre zuvor in St. Gallen Dramaturg gewesen war. Er lebte nun in Ascona (wovon das Buch «Neun in Ascona» erzählt, das Werner Johannes Guggenheim zusammen mit seiner Frau Ursula von Wiese geschrieben hat), tauchte aber oft in St. Gallen auf; ich erinnere mich noch genau an die letzte persönliche Begegnung mit ihm, auf der Strasse vor der «Vadiana» (der St. Galler Stadt- und inzwischen auch Kantonsbibliothek); er trug einen Stoss Bücher unterm Arm, trug den Hemdkragen offen (was damals noch eine ungewöhnliche Geste von Unabhängigkeit war), und ich vergesse nicht seine Stimme, diese volle, vitale, entschiedene Stimme eines gebornen Theatermenschen. Sein Festspiel «Der neue Bund», geschrieben 1935 zur Hundertjahrfeier des Gewerbe-Verbandes St. Gallen, gespielt als Freilichtaufführung im St. Galler Stadtpark, blieb für mich das anregendste und aufregendste Festspiel für alle Zeit. Noch früher, während seiner St. Galler Jahre, hatte Guggenheim Regie geführt bei einer Inszenierung der «Antigone» des Sophokles durch Kantonsschüler (mein Vater war als Deutschlehrer an der

Einstudierung beteiligt; drum war das – ausser Marionetten – das erste Theater, das ich miterlebte).

Werner Johannes Guggenheim hat die beiden brisantesten Zeitstücke verfasst, die in den Jahren vor Kriegsausbruch von Schweizern geschrieben wurden. Das eine, «Bomber für Japan», wurde auch in Zürich in der ersten Spielzeit der Neuen Schauspiel AG aufgeführt. Es ist – neben ein paar «Cornichon»-Texten – das einzige literarische Zeugnis für die Problematik des Waffenhandels aus der Schweiz in Staaten, die den Krieg vorbereiteten. Geschrieben im Herbst 1937, stand das Stück noch im Sommer 1938 auf den Spielplänen des Städtebund-Theaters Solothurn-Biel und des Stadttheaters St. Gallen. Am 9. Februar 1939 folgte die Zürcher Aufführung (nachdem Oprecht den Text bereits Ende 1938 auch als gedruckte Broschüre verbreitet hatte). Trotz des hochaktuellen Themas (denn dass mit dem fiktiven Bomber-Geschäft der Waffenhandel insgesamt gemeint war und dass Japan als Chiffre für Deutschland stand, war durchsichtig) blieb das öffentliche Echo gering – denn wegen der Arbeitslosigkeit war der Waffenhandel auch für die Linke fast ein Tabu. Hingegen muss es doch nervöse Reaktionen gegeben haben. Und diese mochten mit daran schuld sein, dass das nächste, 1938 geschriebene Zeitstück von Werner Johannes Guggenheim, «Erziehung zum Menschen», gar nicht erst auf den Spielplan kam (dass es auch Stücke gab, die selbst das Schauspielhaus nicht zu spielen wagte, hat die zur Ikonographie umgeschmolzene Zeitgeschichte verdrängt). Indessen ermutigte Dr. Emil Oprecht, Verleger und Verwaltungsratspräsident der Neuen Schauspiel AG, dem das Werk wichtig war, den Autor, «Erziehung zum Menschen» als Roman umzuschreiben: als die Romanfassung im Buchhandel erschien, Frühjahr 1940, war der Krieg schon ausgebrochen. Als Roman gehörte das Buch zu meinen literarischen Schlüsselerlebnissen.

Es war zu lesen als Nachricht vom Schicksal Gleichaltriger. Unter den Schülern eines Landeserziehungsheims in der Schweiz (Typus Glarisegg) gibt es junge Deutsche, die von ihren Vätern – gegen ihren Willen – in die Schweiz verschickt wurden, um sie von der Hitlerjugend fernzuhalten, aber auch solche, die als Juden in die Schweiz in Sicherheit gebracht wurden. Wie oft in Stücken, die für eine als Zeitereignis noch unentschiedene Frage eine dramaturgische Lösung finden müssen, endet «Erziehung zum Menschen» melodramatisch. Dass das Zeitstück erst nach Kriegsende überhaupt

gespielt wurde (Uraufführung am Stadttheater St. Gallen 1945) bleibt für mich ein blinder Punkt auch und gerade in der Geschichte des Schauspielhauses.

Nach dem Waffenstillstand holte Werner Johannes Guggenheim übrigens nochmals zu einem Zeitstück aus, das die Überwindung der Restbestände nationalsozialistischen Ungeists, die Chance einer Läuterung des Menschen in solcher «Bewältigung» im Auge hatte. Er hatte nur noch die Kraft, den ersten Akt ins reine zu bringen. «Stunde der Entscheidung» wurde als Fragment im Rahmen einer Gedenkmatinee im Juni 1946 aufgeführt. Guggenheim hat den kollegialen Wettstreit mit der nun aufsprudelnden jüngeren Generation, also vor allem mit Max Frisch, so wenig mehr aufnehmen können wie Cäsar von Arx, der immerhin in der «klassischen» Schauspielhauszeit mit dem «Kleinen Sündenfall» die Form der bänkelliedgestützten Farce eingebracht, mit der «Romanze in Plüsch» die pirandelleske Linie aufgenommen und mit seinem letzten Stück «Brüder in Christo» das Wiedertäufer-Thema angeschlagen hatte, das dann der Gegenstand von Dürrenmatts Erstling werden sollte.

Im Schauspielhaus-Spielplan erschien Werner Johannes Guggenheim Ende 1940 mit dem Schauspiel «Frymann»: das war eine freie deutsche Nachdeutung und Dramatisierung des Romans «Farinet ou La fausse monnaie» von Charles-Ferdinand Ramuz. Frymann ist Farinet; das Stück war 1939 am Städtebundtheater Solothurn-Biel uraufgeführt worden. Es wirkte während des Krieges als Bekenntnis zum Eigensinn des unbändigen Einzelnen aus den Bergen auch dem Staat mit seinen «Gesetzen der Ebene» gegenüber. Schade, dass bei der Wiederentdeckung von Max Häufners Film «Farinet/L'or dans la montagne 1939» nicht auch der unabhängig davon und gleichzeitig entstandenen Dramenfassung des Stoffs durch Werner Johannes Guggenheim gedacht worden ist; die Gegenüberstellung wäre spannend. Im Übrigen stand in der gleichen Spielzeit wie «Frymann» schon die Brecht-Uraufführung «Mutter Courage und ihre Kinder» im Spielplan, ebenso – auch als Uraufführung – «Der Soldat Tanaka» von Georg Kaiser; da hatte das in die Zeit des Krieges gesprochene Drama eine neue Stringenz und Qualität erreicht. Beim «Soldat Tanaka» ist übrigens die Chiffre «Japan» für «Deutschland» wieder aufgenommen worden wie ein paar Jahre zuvor in «Bomber für Japan»; diesmal nun erhob die Kaiserlich-japanische Botschaft in Bern Einspruch gegen die Verunglimpfung des göttlichen Ten-



no, wovon sich aber Wälterlin und das Ensemble nicht beeindrucken liessen.

Wieder Scherben der unmittelbaren Erinnerung. Eine Woche vor der Uraufführung von Guggenheims «Bomber für Japan» am 26. Januar 1939 hatte am Schauspielhaus Schillers «Teil» mit Heinrich Gretler in der Hauptrolle Premiere. Gretlers Teil blieb der Teil meiner Jugendjahre. Während an den Schulzimmerwänden Reproduktionen von Hodlers «Teil» selbstsicher bedrohend Armbrust und Hand hochreckten, hielt Gretler die Armbrust nachdenklich, mit beiden Fäusten umklammert, vor sich hin: kein Heros, sondern ein Schutzgeist der Heimat. Und eben wieder (wie als Götz) – und das wog angesichts der hohen Rhetorik der Schillerschen Verse umso mehr: nicht pathetisch, sondern in verhaltener, rational gezähmter Emotionalität. So hat er als Gast 1941 auch in einer «Tell»-Inszenierung des Stadttheaters gespielt, und er hätte wohl während der nächsten Jahre in der ganzen Schweiz nur immer überall den Teil geben können. Dass er sich dadurch nicht von neuen eindringlichen Leistungen, von immer neuen Aufgaben zurückhalten liess, zeugt für die Arbeitsgesinnung dieses grossen, von Eitelkeit freien Darstellers.

An der «Tell»-Aufführung des Schauspielhauses hat mich damals auch die Besetzung der Rolle des Landvogts Gessler gefesselt: kein «Bösewicht vom Dienst», sondern der «jugendliche Held» Wolfgang Langhoff – ein intellektueller Machtspieler, sadistische Anzeichen durch Adligkeit verhüllend; also auch keine Vergleichsfigur zu den theatralisch-schreienden grossen Schurken der Zeit, kein Hitler oder Goebbels, aber vielleicht einer vom Typus jener Gau- und Lagerleiter, die Kammermusik und die Folterung von Häftlingen gleichzeitig genüsslich kosten konnten; Langhoff mochte sie (was ich als Gymnasiast höchstens vage mir vorzustellen versuchte) kennen. In St. Gallen, bei der Aufführung mit Gretler als Gast, spielte das «Pendant» Langhoffs, der jugendliche Held (und Kommunist) Fritz Diez den Melchtal. In der Bewegung «Neues Deutschland» sollte Diez dann mit Langhoff zusammenarbeiten; er ging bei Kriegsende nach Weimar wie Langhoff nach Berlin – Weimar-Berlin, das entsprach damals vielleicht in der Grössenordnung St. Gallen-Zürich.

Ich glaube mich zu erinnern, dass es den «Bösewicht vom Dienst» im Schauspielhaus-Ensemble überhaupt nicht gegeben hat. Es illustriert die

Menschlichkeit und den Geist dieses Theaters, dass Darsteller, die sonst durchaus als Sympathieträger vors Publikum traten, auch «Bösewicht»-Rollen glaubhaft ausformten, wie Ernst Ginsberg den Mephisto.

Zu Gretlers Teil scheint mir im Rückblick noch etwas nachzutragen zu sein: Gretler erzählte, wie er Berlin verliess, als er im «Teil» in der Rolle des Pfarrers Rösselmann den Rütlichschwur vorsprach und ihm darauf nicht die Schwurfinger der nächtlich Verschworenen, sondern zum Hitlergruss gereckte Hände entgegenzeigten. Man hat den «Teil» in Nazideutschland gleichwohl bald verboten. Zum Entsetzen wohlmeinender Schweizer hat aber später ein deutscher Regisseur (Hansgünther Herne in Wiesbaden 1966) die in der gespenstischen Hitlergruss-Rütlizene, Gretlers Abschiedsvorstellung in Deutschland, angedeutete Linie weitergetrieben: da wurde der Rütlichschwur dann zu den Rhythmen des Horst-Wessel-Liedes skandiert, wurden die Worte «Boden», «Reich», «Tausendjähriger Besitz», «Land» nach Goebbelsschem Muster ins Publikum geschrien, da diente die Parricida-Szene dazu, Teils Tyrannenmord als eindeutige Mordtat erscheinen zu lassen. Man kann über diese extreme Interpretation denken, wie man will; jedenfalls gereicht es dem Schauspielhaus zum höchsten Ruhm, durch die Besetzung mit Gretler als Teil und Langhoff als Gessler im Ansatz verhindert zu haben, dass der «Teil» zum «Blut-und-Boden-Stück» verkomme – was man nicht von allen Ausprägungen der «geistigen Landesverteidigung» sagen kann. Wie leichtfertig wurde da doch manchmal das Alemannische gegen das Germanische aufgeboten, eine helvetische Spielart von «Blut und Boden».

Allerdings war auch da manches besser als sein Ruf Die neue Erarbeitung schweizerischer Lehrbücher, die neue Blüte schweizerischer Jugendbücher; auch die neu gepflegte Mundartdichtung brauchte nicht Heimatvergoldung zu sein. Dafür gaben übrigens Ensemble-Mitglieder vom Schauspielhaus am Landi-Theater ein eindruckliches Beispiel: «Steibruch» von Albert J. Welti: ein Stück über (wie man heute sagen würde) zwei Randexistenzen: einen Säufer, der die Familie verlassen hat, einen Gesetzlosen also fast wie Farnet/Frymann, und einen mongoloiden Bub, den «Näppi», der sein Kind ist. Und auch hier wieder Heinrich Gretler in der Hauptrolle. Das Stück wurde im Frühjahr 1940 in den Schauspielhaus-Spielplan übernommen, 1942 verfilmt – immer mit Gretler als dem heimgeholten Aussenseiter.

Damals war Gretler auch schon als «Wachtmeister Studer» (nach Friedrich Glauser, in der Regie von Leopold Lindtberg) als ganz der Zeit und gleichzeitig ganz dem humanen Spielverständnis des Schauspielhauses entsprechende Filmfigur populär geworden. Er war seit Jahren der «typische Schweizer» in zahlreichen Nummern des Cabarets Cornichon. Das Netzwerk, das in sieben Jahren zwischen Ensemblearbeit am Pfauen, Gastspielen, Film und Cabaret geknüpft war, kam in keiner Persönlichkeit so profiliert und sichtbar zum Ausdruck wie in Heinrich Gretler (während manche Emigranten «Nebenbeschäftigungen» noch lange gegenüber der Fremdenpolizei verstecken mussten).

Es entsprach meiner Existenz als Schüler eines humanistischen Gymnasiums, dass ich, bevor ich im Herbst 1944 in Zürich zu studieren begann, von St. Gallen aus am häufigsten Klassikeraufführungen besuchen konnte, so einmal (mit dem Griechischlehrer) die «Orestie» des Sophokles, einmal an einem Sonntag den ganzen «Wallenstein», nachmittags «Wallensteins Lager» und «Die Piccolomini», am Abend «Wallensteins Tod». Maria Becker gastierte als «Antigone» in St. Gallen – das war schon nach dem Ende des Kriegs.

Aber den stärksten Eindruck hat mir die noch so junge Schauspielerin bei einer Vorstellung gemacht, die ich als Schüler der sechsten Gymnasialklasse in Zürich besuchte: in Thornton Wilders «Wir sind noch einmal davongekommen» (im März 1944). Das war die Begegnung mit einer Theaterpersönlichkeit von überwältigendem Rang und in eins die Begegnung mit einer Theater-Stilform, die mich überraschte, erregte, entzückte. Wälterlin hatte ja schon «Unsere kleine Stadt» kurz nach der amerikanischen Uraufführung in Zürich zur deutschsprachigen Erstaufführung gebracht; das hatte ich damals noch nicht wahrnehmen können, aber jetzt, in «Wir sind noch einmal davongekommen» erlebte ich, spontan und kaum vorbereitet, wie sich aus einer ganz und gar nicht «klassischen» Theaterkonzeption eine neue, unpathetische Form eines demokratischen Humanismus entfalten konnte. «Wilhelm Tell» mit Heinrich Gretler und «Wir sind noch einmal davongekommen» mit Maria Becker waren für mich als Gymnasiast die leuchtenden Brennpunkte der Arbeit des Schauspielhauses; sie sind die leuchtenden Kiesel im Flussbett der Erinnerung geblieben, auch als ich später mehr kennenlernte, mehr sah, erfuhr und erfasste von Leistung von Direktion, Regie, Dramaturgie, Kollegen.

Im Zürcher Schauspielhaus könne der humane Geist der deutschen Dichtung gewissermassen überwintern, war eine oft gehörte Kennzeichnung der Theaterarbeit am Pfauen. Die Weite des Horizontes, europaweit und weltweit, stand dem aber nicht nach. Man muss sich nur immer wieder gegenwärtig halten, wie viele Stücke aus «Feindstaaten» des Nazireichs hier den Weg zu offenen Ohren fanden: Shaw und Lorca, Ustinov und O'Casey, Eliot und Giraudoux, Beckett, Cocteau, Sartre, Faulkner, Steinbeck, Wilder, Camus – man kann die Namen, die den Horizont der Weltliteratur vor der Jahrhundertmitte andeuten, wie an einer Perlenschnur aufreihen.

Dass bei Kriegsende die Schweiz, der man jahrzehntelang nachgesagt hatte, sie bringe zwar grosse Erzähler hervor, aber keine Dramatiker, plötzlich mit zwei Dramatikern, Frisch und Dürrenmatt, dastand, erklärt sich zu einem guten Teil aus der Arbeit des Schauspielhauses, aus seiner Weltoffenheit wie aus seiner Werkstattgesinnung (bei Frisch gab es auch die direkte Aufmunterung durch Kurt Hirschfeld). Hier hatte unser Land einen Beitrag an die geistige Präsenz der Gegenwart (oder: an die Präsenz des Geistigen in der Gegenwart) geleistet – nicht aus einer als «Igelstellung» missverstandenen «geistigen Landesverteidigung» heraus, nicht in Abgrenzung und Autarkie, sondern in der lebendigen und luziden Zusammenarbeit von schweizerischen Theaterleuten und solchen, die auf der Flucht vor Ungeist und Verfolgung zu uns gekommen waren. Da hatte sich manifestiert, dass schweizerische Existenz umso gültiger zur Werkstatt der Freiheit wird, je entschiedener die Grenzen offengehalten, der weiteste Horizont im Auge behalten wird.

Und um zu schliessen, indem ich nochmals so insistent wie möglich die Lebenserfahrung des damaligen Kantonsschülers hinterfrage: bei allem Bruchstückhaften, auch Pubertären, wurde für mich in diesen Jahren das Theater ein Medium des Ahnungsvollen. Das unirdische Licht der Bühne als Ab-Glanz und Vor-Schein: so, vielleicht so liess sich jung sein und die Liebe lernen, auch in deutscher Sprache, mit deutscher Sprache, zu deutscher Sprache – und durch die deutsche Sprache hindurch zu der Sprache des Menschen in dieser dunklen Welt.

*Rolf Schneider*

## **Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in der Bundesrepublik**

Der DDR-Historiograph des Zürcher Schauspielhauses, Werner Mittenzwei, bilanziert die Nachwirkungen der Pfauenbühne auf den Theaterbetrieb nach 1945 wie folgt:

«Aus historischem Abstand lassen sich zwei deutliche Traditionslinien verfolgen, die von der Theaterarbeit des Schauspielhauses während der Jahre 1933 bis 1945 ausgehen. Die eine Linie führt zur deutschsprachigen Dramatik der Schweiz in der Nachkriegsperiode, die durch die Namen Frisch und Dürrenmatt repräsentiert wird, die andere Linie mündet in die sozialistische Theaterkultur der Deutschen Demokratischen Republik. Beide Traditionslinien sind unterschiedliche Ausprägungen der realistischen Theaterkunst, wie sie das Zürcher Schauspielhaus 1933 bis 1945 praktizierte.»

Wie verhielt es sich aber mit dem Territorium der späteren Bundesrepublik Deutschland? Hierzu Mittenzwei:

«Die fortschrittliche Exiltradition des Hauses hatte im bürgerlichen Theater der Nachkriegszeit keine Chance mehr. Das westdeutsche Theater schirmte sich davon ab... Innerhalb der Strategie des kalten Krieges wurde ein unpolitischer Modernismus manipuliert, um der starken realistischen Strömung in Kunst und Literatur entgegenzuwirken ... In den fünfziger Jahren war den restaurativen Kräften in Westeuropa jedes Mittel recht, selbst das schäbigste, um die realistische Kunst, um die operative Ästhetik des Widerstandes einzudämmen. Diese Strategie ging auch auf»

Harsche Worte. Kann man sie so stehen lassen? Die etwas manichäische Behandlung der beiden Deutschländer in diesem Betreff mit ihrer selbstgefälligen Beurteilung des Territoriums von Mittenzweis Herkunft muss sich das Argument gefallen lassen, dass der kalte Krieg eine Sache auf Gegenseitigkeit war und eindimensionale Schuldzuweisungen die Wirklichkeit nötigen; das Theater in der DDR hat einiges getan, um die präbünderten Traditionszusammenhänge mit dem Zürcher Schauspielhaus mutwillig zu zerstören. Ausserdem gab es auch direkte Einwirkungen des Zürcher Schauspielhauses auf das westdeutsche Theater, die nicht immer und nicht

zwangsläufig in Restriktion oder Verteufelung enden mussten. Dass der Einfluss der Pfauenbühne aufs westdeutsche Theater vergleichsweise schwach war, darf bestätigt werden; die Gründe dafür sind gleichermaßen in der damaligen politischkulturpolitischen Situation des Landes zwischen Rhein und Elbe zu suchen wie in der inneren Befindlichkeit des Zürcher Schauspielhauses selbst.

Denn die radikalsozialistischen Aktivisten wie Langhoff, Heinz, Otto, Paryla, Brecht stellten bloss einen Teil des Ensembles; und die rechtsradikalischen Innerschweizer Anfeindungen vor 1945, die das Haus am Pfauen generell als Bolschewistenbühne disqualifizieren wollten, haben ihrerseits vergessen lassen, wie sehr es sowohl unter dem Direktor Rieser als auch unter dem Direktor Wälterlin immer eine höchst pluralistische Sache gewesen ist: im Spielplan, in der Zusammensetzung des Ensembles, im Selbstverständnis. Die allgemeine politische Grundhaltung lautete Antifaschismus, und der liess Positionen zu von der katholischen bis zur kommunistischen. Kurt Hirschfeld hat nach dem Kriege die Kurzformel vom «humanistischen Realismus» gefunden; eingedenk des Umstandes, dass sowohl Humanismus als auch Realismus entschieden dehnbare Passepartout-Begriffe sind, lässt sich diese Formel eben wegen ihres sehr ungefähren Inhalts für das Haus am Pfauen ausgezeichnet verwenden.

1947 äusserte sich Oskar Wälterlin ausführlich über Vergangenheit und mögliche Zukunft des von ihm geführten Hauses:

«Darum war es in den Kampfzeiten und bleibt es auch heute in einem Augenblick, in dem man sich der Ungewissheit aller menschlichen Einrichtungen bewusst sein muss, dringende Forderung, auch den Deutern des Lebens zu folgen, die uns in die lichtlosen Tiefen führen. Ihre Werke können eingebettet sein in die ewigen Werke, die durch ihre Kraft und ihre menschliche Wahrheit die Vergänglichkeit überdauert haben, können begleitet sein von heutigen Stimmen des Glaubens, so dass Ja und Nein dosiert und abgewogen einander das Gleichgewicht halten. Es gibt Grund genug, zu klagen und anzuklagen, zu enthüllen und Strafergericht zu halten, aber es erstehen auch Taten und Haltungen in der Welt, aus denen Zuversicht Brücken baut zur Überzeugung, dass der Unsinn im Leben vom Sinn besiegt werde... Die Prüfungen der letzten Jahre hatten das Bestreben aller gleichgerichtet, die nicht verstrickt waren in das Werk der Zerstörung. Sie arbeiten sich in ei-

nem engen Tunnel vorwärts, fiebrig und mit letzter Kraft, mit dem einen Ziel, durchzubrechen an die Sonne. Der Tunnel ist durchstossen. Vor uns liegt eine unbegrenzte Weite. Die bisher zusammengearbeitet haben, können in ungezählte Richtungen auseinandergehen. Das Licht blendet, und die Luft wird dem Ungewohnten zum beissenden Wind. Die Freiheit ist kein Schlaraffenland.»

Hier wird nicht bloss der sich schon deutlich konturierende Zerfall der Truppe einschliesslich der politischen Dislozierung richtig beschrieben, auch die künftigen Konflikte werden erahnbar. Vor allem aber ist hier die Behauptung eines allgemein Menschlichen in der Kunst bemerkenswert, zumal hinsichtlich der sprachlichen Gestalt: wir haben da ein frühes, noch dazu externes Beispiel für einen Jargon der Eigentlichkeit und Innerlichkeit, der das Kulturleben in der Bundesrepublik Deutschland bis zum Ende der Sechziger Jahre so nachdrücklich bestimmen würde.

Er war die Evokation von Zuständen, deren Kennzeichen Restauration und Beliebigkeit hiessen. Beides sind Surrogat-Begriffe, Restauration steht, wo Veränderung hätte stehen müssen, wie Beliebigkeit anstelle von Demokratie stand. Die Geburtsumstände des Staates Bundesrepublik Deutschland (wie jene des Staates DDR) fallen in die Zeit des kalten Krieges und sind deren Ausdruck. Mit entsprechenden Zügen kam das Geschöpf zur Welt.

Was davor gewesen war und dazu hingeführt hatte, die politische Realität in den drei Westzonen, war gerade in den das Theater einbeschliessenden Bereichen von Bildungs- und Kulturpolitik eine Verlängerung von Administrationsmassnahmen der Besatzungsmächte gewesen. Anfangs hatte das auf Umgestaltung hingewollt, auf Entnazifizierung, gesellschaftliche Reform, auf Demokratie und Aufklärung. Schon 1948/49 würde das alles enden; zwar blieben die Vokabeln die nämlichen, aber Reibungsfläche war jetzt die kommunistische Gegenwart, nicht länger die nazistische Vergangenheit. Die Nürnberger Prozesse liefen aus, verurteilte Kriegsverbrecher wurden amnestiert und rehabilitiert, ehemalige Faschisten und Antifaschisten rückten zusammen, um gemeinsam gegen Stalin zu sein.

Dieses Klima aus Aggressivität, Verlogenheit, Vergesslichkeit und, bald auch, wirtschaftlichem Erfolg hat die westdeutschen Gründerjahre unter Konrad Adenauer beherrscht und vergiftet. Auf viele Emigranten, gerade solche aus der Kulturszene, wirkte das so irritierend, dass sie nicht oder zu-

nächst nicht, nach Deutschland zurückkehren mochten; dies unterschied den deutschen Westen vom deutschen Osten, wo, wie Langhoff oder Wolf, die Exilanten sehr rasch und nachdrücklich zurückkehrten aus Gründen der politischen Neugierde, der inneren Verpflichtung oder ganz einfach im Parteauftrag.

Ein Ensemble-Mitglied der Pfauenbühne wie der gebürtige Berliner Ernst Ginsberg ging niemals gänzlich aus Zürich fort. Als er 1946 das Haus wechselte, zog er nach Basel; erst nach 1952 hat er häufig in Deutschland gespielt, da sein Zürcher Ensemble-Kollege und Freund Kurt Horwitz in München Intendant wurde; er gastierte dann auch in Berlin (bei Piscator), bei den Salzburger Festspielen. Er blieb aber bis 1962 fest im Zürcher Engagement, und er ist zwei Jahre später in Zürich gestorben. Kurz vor seinem Tode, schon schwer gelähmt, hat er das Resümee seines Lebens so ausformuliert: «Ich habe einem freundlichen Schicksal zu danken, das mir in 40 herrlichen Theaterjahren – 30 davon in Zürich – jeden, wirklich jeden Wunsch erfüllte, der mich mit 18 Jahren zum Theater trieb.» Hier hatte einer nicht heimkehren wollen nach Deutschland, da er inzwischen in der Schweiz heimisch geworden war.

Der gebürtige Preusse Kurt Horwitz war einer der wichtigsten Schauspieler und Regisseure der Pfauenbühne gewesen. Er wurde 1946 Intendant in Basel, 1953 übernahm er die Leitung des Residenztheaters in München und trat 1958 von diesem Amt zurück, vorgeblich aus Gründen der «Schwierigkeiten bei der Ensemblebildung». Er ist immerhin in München geblieben. Gelegentlich hat er noch an den Kammerspielen darstellerische Aufgaben übernommen. Er starb 1974. Seine grösste und erfolgreichste Theaterzeit ist die in Zürich gewesen.

Der gebürtige Österreicher Leopold Lindtberg, vor 1933 ausschliesslich in Deutschland beschäftigt, ist nach 1945 zunächst lange in der Schweiz geblieben. Wenn er ausserhalb der Grenzen arbeitete, geschah es in seinem Geburtsland. Kurt Hirschfeld schliesslich, gebürtiger Niedersachse, hat bis zu seinem Tode in Zürich gewirkt, zuletzt war er Direktor des Schauspielhauses.

Ein überaus bizarres Nachkriegsschicksal aber hatte Leonard Steckel.

Er war, als 1901 geborenes Kind jüdischer Eltern und ausgestattet mit einem unüberhörbaren Berliner Akzent, in der Weimarer Zeit an verschiedenen Bühnen, deren wichtigste jene Erwin Piscators gewesen war, zu einiger Prominenz gelangt. Er emigrierte 1933 nach Zürich, am Schauspiel-



haus war er häufiger Regisseur denn Darsteller. Was mit ihm nach dem Krieg geschah, hat Werner Mittenzwei so aufgeschrieben: «Steckel ging das erste Mal 1946 nach Deutschland. Er folgte einer Einladung des amerikanischen Theater-Officer Capt. Doubensky. Man wollte Steckel die Leitung des Theaters in Darmstadt übertragen, doch Steckel hatte bereits Vereinbarungen mit dem Intendanten des Berliner Hebbel-Theaters getroffen. Als sich das zerschlug, kehrte er wieder nach Zürich zurück. Am 24. Januar 1949 erhielt er dann eine Einladung von Brecht. Brecht schrieb ihm, dass er im nächsten Jahr moderne Stücke am Theater am Schiffbauerdamm aufführen wolle. Es sei auch an Gastspiele gedacht. Er verfüge über kein schlechtes Ensemble und verwies auf Regisseure wie Engel, Viertel und auf ihn ... Steckel spielte dann auch den Puntila in der berühmten Inszenierung Brechts am Berliner Ensemble. Helene Weigel hatte sich um die Einreise-Formalitäten gekümmert. Steckel erhielt eine Flugkarte nach Berlin über Prag. Im Januar 1951 entschloss sich Steckel, Zürich zu verlassen und in die BRD überzusiedeln. Er stellte einen Antrag und löste seinen Haushalt in Zürich auf. Doch zu seiner Überraschung wurde der Antrag in Bern abgelehnt. Auch das westdeutsche Konsulat eröffnete ihm, es sehe keine Möglichkeit, seinen Antrag zu unterstützen. Wenn man bedenkt, dass Steckel damals auf der Höhe seines Ruhms stand und zwischen Zürich und Hamburg zu den gefragtsten Regisseuren und Darstellern gehörte, musste eine solche Auskunft selbst den in Pass- und Visa-Fragen an manche schmerzliche Erfahrung gewohnten Steckel verwundern ... Steckel bekam kein bundesdeutsches Visum, er bekam nicht einmal die Gründe mitgeteilt, warum er keines erhielt. Er wandte sich an die verschiedensten Stellen. Doch keine fühlte sich imstande, auch nur eine befriedigende Auskunft zu geben oder ihm gar Hoffnung zu machen. Steckel befand sich in einer kafkaesken Situation. Er beteuerte, dass er sich nie politisch betätigt habe und keiner Partei angehöre, selbst von seiner Frau, die politisch aktiv gegen den Faschismus aufgetreten war, lebe er seit geraumer Zeit getrennt. Das alles half nichts. Nunmehr schalteten sich eine Reihe von Persönlichkeiten des Kunstlebens ein, um Steckel zu helfen. Barlog in Berlin, Hans Schweikart in München, Emil Oprecht in Zürich, der amerikanische Journalist Curt Riess wandten sich an die höchsten Stellen. Schweikart schrieb in Sachen Steckel an McCloy. Steckel selbst wandte sich in einem Brief vom 20. Juni 1951 an Reuter, den damaligen Oberbürgermeister von West-Berlin. In diesem Brief heisst es:

heisst es: bin Theatermensch, war niemals in einer Partei, habe mich niemals politisch betätigt – und stehe vor dieser rätselhaften Ausschliessung. Ich habe meinen Hausstand in Zürich aufgelöst, habe in der Schweiz nur kurzfristige Abmachungen getätigt, bin reisefertig, jedoch ohne Papiere, ohne Reisemöglichkeit.' Aber alle Interventionen nutzten nichts. Steckel wurde amtlicherseits nicht die geringste Andeutung gemacht, was eigentlich gegen ihn vorliege... Inzwischen hatten aber Freunde Steckels herausgefunden, dass die amerikanische Besatzungsmacht «schwarze Listen führte. Steckels Name müsse aus nicht einsehbaren Gründen auf eine der Listen gekommen sein. Amerikanische Staatsbürger wurden bemüht, den Fall Steckel dem amerikanischen Hohen Kommissar John McCloy zu Gehör zu bringen. Endlich wurde doch eine Entscheidung herbeigeführt. Boleslaw Barlog telegraphierte an Steckel: «Lieber Stecki. Die Listen sind aufgehoben. Meine Arme weit geöffnet. Kommst du jetzt.»

Steckel spielte dann allerlei törichte Rollen in westdeutschen Nachkriegsfilmen. Er war für eine Zeit, 1958/59, Intendant des Westberliner Volksbühnen-Theaters und resignierte rasch. Eine seiner Rollen, in denen er Triumphe feierte, war der Handlungsreisende Willy Loman in Arthur Millers Stück; der stirbt, wie man weiss, durch einen Verkehrsunfall. Der grosse, lärmende, genialische Schauspieler Leonard Steckel kam, den 9. Februar 1971, durch einen Verkehrsunfall bei einem Zugunglück in den Schweizer Alpen ums Leben.

War das Klima der Restauration im westdeutschen Kulturleben Ursache oder Folge des Fortbleibens von politischen Emigranten?

Man wird aufs erste halten müssen. Denn die Rückkehr von Exilanten (wenn auch nicht aus Zürich) ins westdeutsche Theaterleben gab es durchaus. Vor allem aus dem angelsächsischen Bereich: Deutsch, Kortner, Piscator, die Mannheim, die Mosheim, die Bergner kehrten zurück, fanden ihren Platz und brachten es verschiedentlich zu bemerkenswerten Leistungen. Sie waren eine Farbe unter vielen. Sie markierten eine Tendenz unter anderen und keinesfalls die stringenteste.

Eben dies war es aber. Hinter dem Schutzschild des Pluralismus durften Progressives und Reaktionäres nebeneinanderher existieren zum höheren Ruhm der behaupteten Freiheit von Äusserung und Meinung; begünstigt wurde es alles durch den staatlichen Föderalismus in Kulturdingen, durch das Fehlen einer in artibus massstäblichen Metropole. Es gab die herkömm-

liche Theaterstruktur mit ihren irgendwie über den totalen Krieg und dessen Ende gelangten Schauspielern. Berthold Viertel, ehemaliger Expressionist, ein Lyriker und Theatermann, erlebte bei seiner Rückkehr aus amerikanischer Emigration an den westdeutschen Bühnen einen ausgesprochenen «Reichskanzleistil»: «eine seltsame Mischung: eine wurzellose Ekstase oder eine kalt prunkende Rhetorik, die das Offizielle, Repräsentative der Darstellung betonte und überbetonte, in jäher Abwechslung mit einer sich ins allzu Leise, Private und Unterprivate flüchtenden Diskretion.»

Heimliche Könige der so gestimmten westdeutschen Theaterlandschaft waren Sellner, Schalla, Stroux, Hering, Barlog, Schuh, vor allem aber Gustaf Gründgens. Alles Leute, die das Dritte Reich des Adolf Hitler in Deutschland erlebt hatten, mit äusserlichen Kompromissen und inneren Reservationen, in der Regel privat hochanständig und gediegene Spezialisten ihres Fachs. In ihren Biographien konnte sich die Mehrheit des westdeutschen Staatsvolks wiedererkennen, und entsprechend war, was sie in Kunststücken erzeugten, auf den Konsens mit ihresgleichen erfolgreich angelegt.

Statt sich über die eigene unheilige Vergangenheit herzumachen, wich man, schliesslich unfähig zu trauern, zu bereuen, sich zu erinnern, ins Menschlich-Allgemeine aus, mal religiös, mal absurd. Vorzugsautoren waren Claudel, Fry, Anouilh, Ionesco. Man war nach innen gekehrt, modern, düster, feierlich. In den besten Fällen entstand vorzügliches Schauspielertheater.

Dies war freilich ein Stil, wie er am Pfauen auch immer wieder gepflegt wurde in jenen Jahren, und umgekehrt liessen die durchaus aufklärerisch gemeinten Texte der neuen Schweizer Dramatiker Frisch und Dürrenmatt die westdeutschen Theater auf ihrem Siegeszug nicht aus. Aber dort existierten genügend ideologische Filter, um bei der Wiedergabe wie bei der Rezeption die gehörige Unverbindlichkeit doch noch herzustellen.

Es gab in dieser überwiegend auf Ablenkung und Affirmation angelegten Theaterlandschaft immerhin drei Personen, die für Unruhe sorgten.

Sie waren alle drei Remigranten. Zwei kamen aus Amerika zurück. Der eine, Fritz Kortner, schaffte mit seinem unerbittlichen Moralismus und seinem auf äusserste Qualitäten setzenden Kunstverstand Leistungen, die dem Absinken des westdeutschen Theaterbetriebs in die gepflegte Beliebigkeit

zuwiderliefen; sein Schüler Peter Stein wurde dann zu einem der Innovatoren des westdeutschen Theaters nach 1968. Der zweite war Erwin Piscator. Es gelang ihm kurz vor seinem Tode noch einmal, an die eigenen Traditionen der Zeit vor 1933 anzuknüpfen; als Uraufführungs-Regisseur von Hochhuth und Peter Weiss hat er die Renaissance eines politischen Theaters in den sechziger Jahren eingeleitet.

Der dritte der genannten Remigranten war dann Bertolt Brecht.

Er wirkte weniger durch seine Person als durch sein Werk. Die Bemühungen konservativer Kulturverantwortlicher, ihn aus dem westdeutschen Theater auszugrenzen, waren vielfältig und hatten verschiedene Anlässe: die Rückkehr ins östliche Berlin; die Ereignisse des 17. Juni 1953 und Brechts Haltung dazu; die Entgegennahme des Stalin-Friedenspreises durch Brecht 1955; die Ereignisse vom August 1961. Bei diesem letzten Geschehnis war Brecht zwar längst tot, aber eine ohnmächtige politische Wut entlud sich auf alles, was mit der DDR anders denn gegnerisch assoziierbar war.

Die Anti-Brecht-Kampagne konnte groteske Züge annehmen wie im Falle des Vergleichs zwischen Brecht und Horst Wessel durch einen westdeutschen Spitzenpolitiker; sie kannte auch deprimierende Äusserungen wie den Satz von Kurt Hirschfeld vom Jahre 1953: «Brecht, wahrscheinlich die grösste dramatische Potenz seit Hauptmann, ist lebendigen Leibes tot.» Das alles mündete schliesslich in einen förmlichen Brecht-Boycott, den sich die westdeutschen (und auch die österreichischen) Theater auferlegten. Die von Brecht erzeugte Unruhe ergab sich zunächst durch die ständigen plärenden Debatten um diesen Boycott wie um jene, die aus diesem Boycott ausscherten.

Dazu gehörte ein so vergleichsweise unprominenter Theaterleiter wie der Nürnberger Generalintendant Karl Pschigode, der, da er als Komödiant in der Rolle des Mackie Messer erfolgreich gewesen war, vom Erfinder des Mackie Messer nicht lassen mochte. Er spielte trotzig Brecht, mitten im kalten Krieg, und hatte damit Erfolg.

Pschigode war übrigens kein Antifaschist. Er war in Hitlers Drittem Reich gewesen, was man einen müden Mitläufer nennen darf. Ähnlich war die politische Vergangenheit jenes Mannes beschaffen, der in Frankfurt am Main, Hauptstadt des westdeutschen Bankkapitals und Erscheinungsort einflussreicher Tageszeitungen, dem Brecht-Boycott trotzte. Die Rede ist von Harry Buckwitz.

Er war von 1951 bis 1968 Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt. Er hat, erstmals 1952, Brecht an seinem Hause inszeniert: «Der gute Mensch von Sezuan». Er hat zwei Brecht-Uraufführungen ausgerichtet: «Die Gesichte der Simone Machard» (1957) und «Schweyk im Zweiten Weltkrieg» (1959). Er hat fast alle wichtigen Stücke Brechts an seinem Hause spielen lassen, und jedesmal war der Bühnenbildner Teo Otto.

Hier existierte eine deutliche und ungebrochene Traditionslinie der Pfauenbühne im westdeutschen Nachkriegstheater. Die andere ist dann mit einer Stadt benennbar, München, und dort vornehmlich mit einem Hause, den Kammerspielen.

Es war jene Bühne, an der auch Brecht vor 1933 uraufgeführt worden war und die mit ihrem wichtigsten Prinzipal, Otto Falckenberg, den Geist des Theaters der ersten deutschen Republik besonders mutig, besonders konsequent über die braunen Jahre brachte. Der erste Nachkriegsintendant war Erich Engel, ihm folgte 1947 Hans Schweikart, der, ebenso wie Engel, über die Hitlerei als Hersteller von Unterhaltungskino gekommen war. Die Kammerspiele wurden unter Schweikarts Leitung ein Ort des gesellschaftskritischen und realistischen Theaters. Schweikart brachte Brecht, er lud Kortner ein, der hier bis 1962 zwölf Regiearbeiten ablieferte. Die Kammerspiele waren jenes Haus, an dem, nach ihrem Weggang aus der DDR, Hortense Raky und Karl Paryla spielten, zwei linke Veteranen des Zürcher Schauspielhauses. Die Münchener Kammerspiele waren das Haus, von dem die Giehse fort in die Emigration nach Zürich gegangen war; hierher ist sie nach dem Kriege immer wieder zurückgekehrt.

In ihrer Person war die Verbindung zwischen Pfauenbühne und dem Theater in den beiden Deutschländern gegeben, solange sie lebte. Sie spielte die «Courage» Brechts bei der Uraufführung und bei Inszenierungen in Frankfurt, an den Münchener Kammerspielen, übrigens auch an der Scala in Wien. Sie spielte in den Stücken Dürrenmatts: in Zürich, in Deutschland. Sie reiste mit einem Programm von Brecht-Texten durch beide deutsche Staaten, und sie spielte Brechts «Mutter» in der Schaubühne Peter Steins, als sich dieses Theater in West-Berlin etablierte, um dann für ein paar Jahre zur wichtigsten Theatergruppe des deutschsprachigen Raumes zu werden.

Therese Giehse hat zu ihrer Biographin Monika Speer Sätze gesagt, die, auch für heute gültig, die Essenz aller Arbeit am Pfauen transportieren als

Zeugnis, als Programm, als allzeit beschwöbares Credo der Herstellung von Theater:

«Das wichtigste ist, dass man verstanden wird, die erste Voraussetzung dafür, dass man verständlich ist. Jeder ernsthafte Künstler hat die Verpflichtung, verständlich zu sein. Er darf sich nicht wichtiger nehmen als das Wort, das er spricht.»

Hilde Haider

## Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in Österreich

«Es war wie eine Erlösung für uns alle, als im letzten Sommer die ersten Botschaften zu uns kamen, als Hände sich uns entgegenstreckten, die von uns nehmen wollten, was wir hatten bewahren dürfen. Das Vertrauen hat uns verpflichtet. Es bildeten sich bei unseren Mitarbeitern, die zu einem nicht kleinen Teil aus Österreich stammten, schnell Hilfskomitees, die dafür sorgten, dass Bücher und Manuskripte hinübergelangen in das Nachbarland, mit dem uns eine langwährende Freundschaft verbindet. Es waren Ernten vieler Jahre, die wir hinüberfließen lassen konnten zur freien Wahl. Wir hatten aus Ländern der verschiedensten Sprachen Wesentliches ausgesucht und übersetzen lassen. Und nun ist der Spielplan der Wiener Bühnen plötzlich angefüllt mit den Werken, die bei uns während langer Zeit Trost und Stärkung waren für ungeduldig Wartende, und wir begegnen in Wien einer neuen Interpretation der Dichter vergangenen Kampfes.» *{Oskar Wälterlin: Erwachen des Theaters, Mai 1946*  
In der Monatsschrift für österreichische Kultur «Der Turm»

Im Sommer 1945 fand Dr. Viktor Matejka, erst kurz zuvor als (kommunistischer) Kulturstadtrat eingesetzt, auf seinem Schreibtisch im Wiener Rathaus ein Paket mit elf maschinengeschriebenen Bühnenmanuskripten. Absender: jene Gruppe österreichischer Theaterschaffender, die auf der Flucht vor dem NS-Terror am Zürcher Schauspielhaus eine Wirkungsstätte gefunden hatten, die ihnen über eine ausreichende, wenn auch nicht fürstliche Existenzsicherung hinaus die Möglichkeit künstlerisch befriedigender Arbeit im Sinne einer «operativen Ästhetik des Widerstandes» (Werner Mitzenwei) eröffnete.

Matejka, der bereits 1938 von der Gestapo festgenommen und mit dem ersten von Wien abgehenden Transport als politischer Häftling ins KZ Dachau gebracht wurde, ist zeitlebens ein mutig für seine Überzeugungen eintretender Unbequemer geblieben, ein «Unorthodoxer», der lieber seinen kritisch-humanistischen Fortschrittsidealen als einer Parteilinie die Treue hielt. Seine Beamtenfunktion übte er über vier Jahre hinweg ebenso unbürokratisch wie effizient aus: «Wenn ein Theater Nägel brauchte, hab' ich

Nägel besorgt. Wenn die Schauspieler Kerzen brauchten, damit sie in der Nacht ihre Rollen lernen konnten, hab' ich ihnen Kerzen besorgt.»

Und als die Theaterdirektoren Stücke brauchten, die «unter Hitler verboten» und «in Wien nicht greifbar» waren, besorgte er diese eben kurzerhand von den «Österreichern am Zürcher Schauspielhaus». Unter den derart nach Wien gelangten Texten befand sich auch Bert Brechts am 4. Februar 1943 in Zürich uraufgeführtes Parabelstück «Der gute Mensch von Sezuan», den Matejka dem damals von Rudolf Steinboeck geleiteten Theater in der Josefstadt richtiggehend zuteilte, da ihm Paula Wessely als Idealbesetzung für die Shen Te erschien.

Brecht selbst teilte diese Meinung überhaupt nicht. Doch ungeachtet seiner geharnischten Proteste aus dem fernen Kalifornien setzte Viktor Matejka diese erste Wiener Brecht-Aufführung nach dem Krieg zielstrebig durch. Rudolf Steinboeck führte selbst Regie, und die Premiere (29. März 1946) wurde von der Kritik als «neuer Meilenstein» in der Geschichte dieser traditionsreichen Wiener Bühne bejubelt, deren noble, dem Teatro Fenice in Venedig nachempfundene Ausgestaltung seit der Übernahme durch Max Reinhardt (1924) den passenden Rahmen für den hier vorrangig gepflegten distinktierten Konversationsstil bildete.

Übrigens hatte Steinboeck selbst bereits in den letzten Kriegsjahren Verbindungen zur Schweizer Szene aufgenommen, um sich hierorts untersagte Texte der zeitgenössischen Dramatik zu verschaffen. Dank dieser Kontakte konnte er dann als neuernannter Direktor des Theaters in der Josefstadt bereits im Juni 1945 Priestleys «Die Conways und die Zeit» herausbringen, die in Wien mit insgesamt 115 Wiederholungen offensichtlich weitaus tieferen Eindruck hinterliessen als bei ihrer deutschsprachigen Erstaufführung in Zürich (1939/40).

Gleichfalls an der Josefstadt konnte das Wiener Publikum schon wenige Wochen nach der Premiere des «Guten Menschen von Sezuan» eine vielgerühmte Produktion des Zürcher Schauspielhauses im Original bewundern. Vom 25. bis 27. April gastierten die Zürcher mit Leopold Lindtbergs Inszenierung der «Mutter Courage», deren szenische Lösungen auch Brechts Zustimmung fanden, mit Therese Giehse in dieser «Rolle ihres Lebens». Die übrige Besetzung war nicht mit jener der Uraufführung identisch – so fehlten u.a. die Namen von Karl Paryla, Emil Stöhr und Wolfgang Langhoff auf dem Theaterzettel –, sondern deckte sich grossteils mit jener der Zürcher Wiederaufnahme vom November 1945.

Bei diesem Ereignis handelte es sich laut Viktor Matejka um das «erste



ausländische Gastspiel in Österreich überhaupt. Es war vorher nicht einmal eine ausländische Fussballmannschaft da.»

Bei Durchsicht der Kritiken – «schlechthin vollkommene Aufführung», «ein Erlebnis» – deutet noch nichts darauf hin, dass diesem Brecht-Enthusiasmus alsbald jene unrühmliche, zum regelrechten Boykott ausartende Hetze gegen den im Kalten Krieg als Politikum hochgespielten Autor folgen sollte. Im Gegenteil: «Kaum jemals sah ein Wiener Theater solch eine Begeisterung wie diesmal. Sie galt der Darstellung und nicht weniger dem Werk. Sie entsprang zuletzt auch der Erkenntnis, dass es eine beglückende Internationale der Kunst, im Grossen gesehen, gibt» (Wiener Theateralmach auf das Jahr 1946). Und man wollte angesichts dieses hierorts ungewohnten und aufregend neuen Theaterstils von Leopold Lindtberg, dem gebürtigen Wiener, natürlich erfahren, «wie das Züricher Schauspielhaus in den vergangenen Jahren als einzige freie deutschsprachige Bühne gearbeitet» hätte. Lindtbergs Antwort war klar und unmissverständlich: «Wir haben seit 1933, als die ersten Emigranten aus Deutschland zu uns kamen – 1938 folgten ihnen viele österreichische Kollegen nach –, eine streng antifaschistische Stellung bezogen und in unserem Spielplan, der vom Klassiker über das Konversationsstück bis zur literarischen Uraufführung reicht und einen ungemein interessanten Querschnitt durch das geistige Leben der Länder darstellt, ein Stück Demokratie verwirklicht» (Neues Österreich, 25. April 1946).

Anlässlich dieses Gastspiels wurde Dr. Egon Hilbert, der Leiter der österreichischen Bundestheaterverwaltung, auf Lindtberg aufmerksam und setzte es sich in den Kopf, ihn trotz seiner (verständlichen) «Reserve gegen die alte Heimatstadt» langfristig ans Burgtheater zu binden. Und Hilbert überwand mit der ihm eigenen Energie nicht nur im Fall Lindtberg erfolgreich alle Widerstände.

Im Gegensatz zu anderen Künstlern strebte Lindtberg nämlich keine endgültige Rückkehr nach Österreich an, sondern fühlte sich mittlerweile seinem Gastland so eng verbunden, dass er sich um die Schweizer Staatsbürgerschaft bemühte, die ihm 1951 schliesslich zuteilwurde. Zugleich war er aber noch immer gelernter Wiener genug, um realistisch einzuschätzen, was ihn am Burgtheater, dieser von ihm hochgeschätzten und liebevoll als «Schnittpunkt zwischen Tempel und Schmiere» definierten Institution, wohl erwartete: «Ich wurde sozusagen als Hecht im Karpfenteich engagiert. So was bleibt nicht lange geheim.»

Zu seinem grossen Erstaunen zerstreute ausgerechnet Brecht bei einem Zusammentreffen in Hollywood seine letzten Bedenken; er empfahl ihm, an der Burg Aristophanes und Wedekind zu inszenieren und deponierte als speziellen Wunsch eine Einstudierung seines «Leben des Galilei» mit Fritz Kortner in der Titelrolle. (Ironie der Theatergeschichte: als es 1966 endlich zur ersten Brecht-Aufführung in der Geschichte des Burgtheaters kam, fiel die Wahl in der Tat auf den «Galilei»-gespielt wurde er jedoch von Curd Jürgens, und Regie führte nicht Lindtberg, sondern Kurt Meisel.)

Leopold Lindtbergs Bindung ans Burgtheater wurde im Laufe der Jahre immer enger und riss bis zu seinem Tod (1984) nicht ab. Kam er in der Zeit des Wiederaufbaues nur in unregelmässigen Abständen nach Wien, so wurde er etwa ab 1956 zum vielbeschäftigten Hausregisseur, der mehrere Inszenierungen pro Jahr betreute, bis schliesslich im Lauf der siebziger Jahre angesichts der – in Wien allerdings nur sehr abgeschwächt spürbaren – Tendenz zum «Regietheater» das Interesse an seinem «werkgetreuen» Inszenierungsstil allmählich abflaute.

Dabei hatte Lindtberg einige Zeit hindurch sehr wohl frischen Wind ins Haus gebracht. Bei seinen Arbeiten ging es allerdings nicht um eine Revolutionierung des Spielplans – Gegenwartsdramatik fiel da bis zuletzt kaum ins Gewicht –, er setzte hingegen, oft gemeinsam mit Teo Otto als Bühnenbildner, neue Massstäbe für Klassiker-Inszenierungen, die er nicht mehr als ehrfurchtsvolle Pflichtübungen des Bildungstheaters zelebrieren liess, sondern entstaubt und entschlackt als aufregend «gegenwärtige», jedoch nie tagesaktualisierte Ereignisse interpretierte. Er sah in der szenischen Umsetzung eines Stückes kein Um-, sehr wohl aber ein schöpferisches Weiterdichten. Und häufig setzte er auch radikal den Rotstift an, so dass die Zuschauer oftmals vergeblich auf liebgewordene «geflügelte Worte» warteten.

Der älteren Garde der Burgschauspieler fiel es zunächst gewiss nicht leicht, auf effektvoll überhöhte Theatralik und veräusserlichte Pathetik zu verzichten, dafür aber die den Handlungen zugrundeliegenden Motivationen mit modern-realistischen Darstellungsmitteln derart aufzudecken, als wären die klassischen Helden und Heldinnen Menschen von heute.

Bereits seine erste Wiener Inszenierung, nämlich der «Hamlet» (1947) mit Albin Skoda in der Titelrolle, beeindruckte durch die «starke Konturie-

rung der Charaktere» und irritierte ein wenig durch den in Klassiker-Aufführungen der Burg ungewohnten «Edelrealismus». Ansonsten bangte die Tageskritik trotz aller Anerkennung des künstlerischen Konzeptes um das (damals angeblich noch funktionierende) und für den Burgtheaterstil charakteristische Ensembleprinzip, da man befürchtete, der vielgefragte «Sensationsregisseur» würde seine Wiener Verpflichtungen nur so nebenher – ohne die Darsteller genügend zu kennen und noch dazu mit einem minimalen Zeitaufwand für die Probenarbeit – erledigen. Diese Besorgnisse erwiesen sich als grundlos. Freilich war Lindtberg von Zürich her aus äusseren Zwängen an eiliges, doch nicht eilfertig improvisierendes Produzieren gewöhnt. Doch eben diese Zürcher Bedingungen, mit einem kleinen Ensemble ein anspruchsvolles und abwechslungsreiches Repertoire zu bestreiten, dürften ihn auch für die mögliche Spannweite schauspielerischer Begabungen besonders hellhörig gemacht haben. Und so erschloss gerade er einigen Publikumslieblingen unter den Burgschauspielern, die einer für die sogenannte Schauspielerstadt Wien typischen Gepflogenheit zufolge auf eine einmal erfolgreiche Linie festgelegt schienen, durch seine unkonventionelle Besetzungsstrategie neue Aufgabenbereiche. Als besonders prägnante Beispiele seien nur Inge Konradi und Josef Meinrad angeführt. Selbstredend setzte er die beiden als schlichtweg exemplarische Nestroy-Darsteller ein, die bis in unsere Tage als unübertroffenes «Traumpaar» für den quirlig-frechen Lehrbuben Christopherl und den feschen Kommiss Weinberl auf ihrer heimlichen Vergnügungstour in «Einenjux will er sich machen» (1956) gelten.

Doch Lindtberg sah sie nicht nur als typisch wienerische Volksschauspieler, sondern holte sie auch für Shakespeare- und Schiller-Rollen heran. Inge Konradi bezauberte als Rosalinde in «Wie es euch gefällt» (1957) und verblüffte als allen romantisierend-heroischen Clichébildern widersprechende «Jungfrau von Orleans» (1959), während Josef Meinrad u.a. in «Wallensteins Lager» (1959) als Kapuziner auftrat, mit dem «König Heinrich VI.» (1964) Beachtung erregte und mit der tragikomischen Studie des Captain Fluellen in «König Heinrich V.» (1961) in Lindtbergs Augen die bemerkenswerteste und persönlichste Gestaltung einer Shakespeare-Rolle überhaupt bot.

Bei den einen zeitgemässen Klassiker-Stil verfechtenden Burgtheater-Inszenierungen Lindtbergs handelt es sich fast durchwegs um eine Weiterentwicklung von zuvor am Zürcher Schauspielhaus erprobten Regiekonzepten.

Dies gilt für den «Hamlet» ebenso wie für «Wie es euch gefällt» und das grosse Projekt des im Shakespeare-Jahr 1964 vollendeten Königsdramen-Zyklus, es gilt für die «Maria Stuart» (1956) und für die «Wallenstein-Trilogie» (1959), um nur die markantesten Abende herauszugreifen.

Eigenartig genug, dass sogar der Umgang mit der eigenen Tradition – für ein Staatstheater wie die Burg gewissermassen offizieller Auftrag – via Zürich neue Impulse empfing. Leopold Lindtberg hatte bereits ab 1933, später dann durch die neuangekommenen Emigranten aus Österreich massiv unterstützt, die österreichische Dramatik, insbesondere Nestroy, Raimund und Grillparzer an der Pfauenbühne aufgeführt. Dies scheint umso erwähnenswerter, als man bis heute nur zögernd gewillt ist, diesen Autoren Welttheaterrang zuzugestehen. Kein Geringerer als Karl Kraus degradierte Grillparzer noch ironisch zu «Österreichs Klassiker für die reifere Jugend», Raimunds Zaubermärchen hielt man gerade gut genug für Heranwachsende, und Nestroy galt bis vor gar nicht langer Zeit als Autor spassiger, doch im Grunde belangloser Possen im Wiener Dialekt, mochte der in diesem Fall mit mehr Verständnis urteilende Karl Kraus noch so vehement gegen eine solche Fehleinschätzung ankämpfen.

Einige der von Lindtberg in Wien wiederaufgenommenen Interpretationen dieser spezifisch österreichischen Klassiker wurden am Burgtheater als beispielgebend begrüsst. So wirkte die Inszenierung des Lustspiels «Weh dem, der lügt» (1958) trotz der Grillparzer-Tradition der Burg wie eine Neuentdeckung – im scharfen, doch nicht lieblosen Kontrast der drastisch ausgespielten prae-zivilisatorischen Komik, poetisch-weiser Besinnlichkeit und dem heiteren Gefühlswirrwarr dreier junger Leute, deren äussere Abenteuer sich allmählich auch als solche der Seele erweisen.

Ebenso erfrischend und zugleich burgtheatergeeignet mutete die Art an, wie Lindtberg Nestroy spielen liess: überzeugt davon, der geniale Schauspielerdramatiker gehöre «den Komödianten, nicht den Literaten», ging es ihm um Turbulenz, Tempo und Exaktheit, um die Vermeidung von Leerläufen, um überraschende und in Commedia-Tradition lustvoll ausgekostete Lazzi und um sprachliche Prägnanz. Allerdings setzte Lindtbergs Nestroy-Stil im Lauf der Zeit Patina an, verweigerte er doch bis zuletzt hartnäckig jede bewusst politische oder sozialkritisch intendierte Ausdeutung.

Als das Zürcher Ensemble im Juli 1945 an zwei Abenden eine von Lindtberg zusammengestellte und geleitete szenische Lesung der «Letzten Tage der Menschheit» von Karl Kraus darbot, kam dies einem Bekenntnisakt mit starker Symbolkraft gleich. Den Österreichern unter den Mitwirkenden – u.a. Grete Heger, Karl Eidlitz, Eugen Jensen, Karl Paryla, Emil Stöhr und Hermann Wlach – stand endlich die Rückkehr in die Heimat offen, ihre Hoffnungen auf einen Neuaufbau des Kultur- und Theaterlebens schienen einlösbar geworden. Die den Irrwitz des (Ersten) Weltkriegs spiegelnde Dichtung mit ihren von der Wirklichkeit eingeholten Schreckensvisionen wirkte wie ein Aufruf, sich tatkräftig für die Sicherung des Friedens einzusetzen. Beinahe zwei Jahrzehnte später wagte sich Lindtberg bei den Wiener Festwochen im Theater an der Wien an die szenische Uraufführung dieses, wie Kraus meinte, einem «Marstheater» vorbehaltenen Werkes. Die gemeinsam mit Heinrich Fischer erstellte Einrichtung für einen Abend bot notgedrungen nur ein aufs gerade noch verantwortbare Minimum reduziertes Szenen-Spektrum. Auf der Besetzungsliste aber fanden sich die Namen so mancher Künstler, die während der Hitler-Zeit als Emigranten in der Schweiz oder im fremdsprachigen Ausland im Exil lebten; u.a. Margarethe Fries, einst Mitglied des Schauspielhauses, in Wien dann am Volkstheater im damenhaften Fach unentbehrlich; Richard Duschinsky, vor dem Krieg ein vielgefragter Schauspieler-Dramatiker, der in England und den USA überlebte und der in Österreich trotz mehrerer Versuche nicht mehr so recht Fuss fassen konnte; Otto Tausig, von dem noch die Rede sein wird.

Die Tätigkeit Leopold Lindtbergs, der nicht nur am Burgtheater, sondern auch immer wieder bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen inszenierte, entfaltete sich also auf dem Feld der vom Staat getragenen Repräsentationskultur. Wie lässt es sich aber erklären, dass gerade er in Wien von Beginn an, wie er einmal in einem Gespräch betonte, auf «offene Türen, offene Herzen, offene Ohren» stiess, während sich fast alle anderen der aus Zürich Zurückgekehrten nicht eben mit optimalen Arbeitsbedingungen konfrontiert sahen?

Lindtberg hatte es schon deshalb einfacher, weil er gar nicht «remigrieren» wollte. Als ständiger Gast, den man andrerseits bei Bedarf stolz als Wiener vereinnahmen konnte, liess er sich in den Wiederaufbau des österreichischen Theaters integrieren, die von ihm gesetzten Neuerungen waren rein theaterästhetische Innovationen, in erster Linie für Klassiker. Ihm lag

jede Absicht fern, in Österreichs kulturpolitische Strukturen verändernd einzugreifen.

Dieses Verhalten stand im Gegensatz zu den Bemühungen jener Wien-Heimkehrer, denen es nicht um einen unreflektierten Wiederaufbau, sondern um einen dezidierten Neuaufbau des österreichischen Kunst- und Geisteslebens zu tun war. Noch während des Krieges schmiedeten österreichische Künstler verschiedener Sparten ausführliche Pläne, wie ein derartiger Neuaufbau inhaltlich und organisatorisch zu bewerkstelligen sei und welche Vorbereitungen während der Zeit des Wartens auf die Wiederherstellung von Österreichs Freiheit und Selbständigkeit getroffen werden könnten. In einem «Plattform-Vorschlag zur Gründung eines Künstler-Komitees in der Schweiz» wurden die Richtlinien programmatisch fixiert. Grundsätzliches Ziel war natürlich eine vom Faschismus befreite österreichische Kunst, was zugleich die Ausmerzungen aller nationalsozialistischen Relikte beinhaltete. Man forderte ein Selbstbestimmungsrecht der Künstler, Volksverbundenheit des künstlerischen Schaffens, Wiederherstellung oder Neugründung von Berufsvertretungen, Zusammenarbeit mit anderen Berufsorganisationen sowie den gewerkschaftlichen Vereinigungen, und man träumte von einer Art «parlamentarischer Körperschaft», die als Zentrum der kulturellen Bestrebungen eines ganzen Volkes dem «Bestimmungsrecht der ausübenden Künstler auf dem Gebiet der Künste die kulturellen Bedürfnisse des Volkes» gegenüberstellen und eine Verbindung zwischen beiden Gruppen schaffen sollte... Man suchte Kontakt zu anderen in alle Welt verstreuten Emigranten und schliesslich auch zu den in der Heimat im Widerstand engagierten Kunstschaffenden, um sie zur Bildung «Vorbereitender Komitees» zur späteren Verwirklichung all dieser Zielsetzungen zu ermuntern.

Karl Paryla, der zusammen mit seiner Gattin Hortense Raky aus politischen Gründen Wien nach dem Einmarsch der Hitler-Truppen freiwillig verlassen hatte, und der gleichfalls aus Wien stammende Wolfgang Heinz, der als Jude 1933 von Berlin aus in die Schweiz geflüchtet war – beide vom Kommunismus als Humanitätsideal überzeugt –, entwickelte in einem zehneitigen Manifest «Für die österreichischen Künstler» beeindruckende und zukunftsweisende Gedanken zur Neustrukturierung einer durch pluralistische Vielfalt gekennzeichneten Theaterlandschaft. Das grosse repräsentative Staatstheater von Burg und Oper als Pflegestätten bester Tradition –

nicht zu verwechseln mit aus Bequemlichkeit und Schlamperei tradierter Ewiggestrigkeit! –, daran angeschlossen kleinere, für das Experimentelle offene Häuser, teilsubventionierte Volksbühnen mit gut funktionierenden Besucherorganisationen, mit einem aus klassischen Werken und Volksstücken zusammengesetzten Repertoire auf die Erfüllung der «kulturellen Bedürfnisse der Arbeiter, kleinen Angestellten und bäuerlichen Werktätigen» ausgerichtet, weiters Landesbühnen in den Hauptstädten der Bundesländer, ambulante Truppen für den ländlichen Raum, Betriebsbühnen, ein «Theater der Kinder» und ein «Theater der Jugend», dazu niveauevolle Privattheater, die durch Steuerfreiheit oder pachtfreie Überlassung des Theatergebäudes gefordert werden könnten – all diese unterschiedlichen Theaterformen sind vorgesehen, um über das herkömmliche Publikum hinaus zielgruppenartig möglichst alle Bevölkerungsschichten mit spezifisch für sie geeigneten Kulturangeboten zu versorgen.

Diese von Zürich aus an Emigranten-Kollegen im Ausland versandte und nach Kriegsende auch an Künstler in Österreich übermittelte Schrift fand so gut wie überall positives Echo. Doch schon wenige Monate nach Kriegsende, ganz genau gesagt am 24. Juli 1945, warnte der Burgschauspieler Fritz Lehmann, Mitglied der katholischen Widerstandsgruppe, voll Besorgnis seine «lieben Kollegen in der Schweiz» brieflich, sich nicht in trügerischen Hoffnungen auf ein klagloses und baldiges Konkretwerden ihrer Utopie zu wiegen. «Ich fürchte, Ihr werdet bald mit Heimweh an Euer ‚Exil‘ denken. Denn für den Antifaschisten in Österreich ist es gar nicht so leicht, und manche sind bei Euch draussen besser bekannt als in der Heimat. Die ehemaligen Nazis erscheinen in Tarnungskappen immer wieder auf Posten und Sesseln, schaffen sich Beziehungen und ‚gute Freunde‘ und verstehen es viel besser als wir, sich auch jetzt wieder in den Vordergrund zu spielen.»

Darüber hinaus war auch die äussere Notsituation im schwer bombengeschädigten, von den Alliierten in vier Besatzungszonen geteilten Nachkriegs-Wien nicht zu unterschätzen. Zwar hatten die Theater, nicht zuletzt auf den ausdrücklichen Wunsch der Sowjets hin, bereits am 1. Mai 1945, also nicht einmal einen Monat nach den letzten Kampfhandlungen, ihren Betrieb erstmals nach der am 1. September 1944 von Hitler anbefohlenen totalen Theatersperre wieder aufgenommen – unter heute fast unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten und teilweise in notdürftig und eilig adap-

tierten Ausweichquartieren: so spielte das Burgtheater im ehemaligen Variété Ronacher und die Staatsoper im Theater an der Wien.

Die Brüder Karl Paryla und Emil Stöhr, Hortense Raky und nicht lange nach ihnen Wolfgang Heinz liessen sich von der Rückkehr trotzdem nicht abhalten. Obwohl Paryla und Heinz von Günther Haenel, von 1945 bis 1948 Direktoren des Volkstheaters, legten sie die im Exil entwickelten Pläne keineswegs ad acta.

Exposés für Theaterneugründungen wurden skizziert und den Behörden vorgelegt: und zwar dachte man da (unter Einbeziehung bereits vorhandener Voraussetzungen wie etwa mögliche Spielstätten) an eine grosse österreichische Volksbühne und an ein kleineres (in der Folge nicht zustandekommes) Theater der Werktätigen in einem Arbeiterbezirk.

Darüber hinaus wandte sich Paryla in Zeitungsartikeln an die Öffentlichkeit, um sein Projekt breiteren Kreisen bekannt zu machen. Für eine Volksbühne schien ihm das leerstehende, von der sowjetischen Besatzungsmacht nur fallweise für eigene Veranstaltungen genützte Scala-Gebäude im vierten Bezirk gut geeignet: 1908 als Operettenbühne (Johann-Strauss-Theater) eröffnet, 1930 zum Kino umgewidmet, ab 1933 wieder zum Theater umgewidmet, diesmal jedoch zu einem mit volksbildnerischen Ambitionen dank der (unbelohnten) Initiative von Rudolf Beer, der nach der Annexion Österreichs durch Hitler-Deutschland Selbstmord beging, während der Kriegsjahre als «UFA-Kino» geführt, wurde das rund 1200 Zuschauer fassende, zwar leicht desolate, doch immerhin mit Drehbühne und Versenkung ausgestattete Haus von den Sowjets 1945 als «deutsches Eigentum» beschlagnahmt.

Gemeinsam mit dem Schauspieler und Regisseur Friedrich Neubauer erarbeitete Paryla als Diskussionsgrundlage ein Programm für ein «genossenschaftliches Theater in Wien». Neben dem engeren Kreis der Proponenten – dazu gehörten noch Wolfgang Heinz, Emil Stöhr, Hortense Raky – bekundeten damals u.a. auch Therese Giehse, Teo Otto und Maria Becker für die beabsichtigte Theaterneugründung reges Interesse.

Einen Entwurf für ein «demokratisches Theater in Wien» legte Paryla bereits im Februar 1946 zusammen mit einem Konzessionsansuchen für eine «Theatergemeinschaft österreichischer Antifaschisten» Kulturstadtrat Viktor Matejka vor. Das künstlerische Programm und die demokratische Organisationsstruktur des späteren Scala-Theaters sind hier auf dem Papier



bereits in elf Punkten festgelegt. Geplant war ein Künstler-Theater unter der Leitung eines Direktionskollegiums. Die Konzession sollte nur für eine genossenschaftliche Leitung Gültigkeit haben, auf alle Fälle müsste die künstlerische Idee über jedes geschäftliche Interesse dominieren. Juristische und wirtschaftliche Belange, ein mögliches Zusammenwirken mit Künstlern anderer Wiener Bühnen, der Wahlmodus für das Direktorium, Rechte und Pflichten der einzelnen Mitglieder sowie fallweise beschäftigter externer Kollegen waren ausführlich und wohl überlegt niedergeschrieben. Offenlegung, Durchschaubarkeit, Überprüfbarkeit und ständige Überprüfung des Erreichten wurden durch eine für Wien völlig neue Idee von verantwortlicher Zusammenarbeit in allen Bereichen mit viel Idealismus anvisiert. Theaterproduzierende, Dramatiker, Kritiker und Zuschauer sollten organisatorisch verankerte Möglichkeiten vorfinden, in permanentem Zusammenwirken Wünsche und Kritik vorzubringen und derart die Entwicklung des Unternehmens mitzubestimmen. Diese programmatischen Ansprüche – gewiss schwerer praktizierbar als auf dem Papier formulierbar – erscheinen in der Nachlese eigentlich wie ein vorweggenommenes Modell für Mitbestimmung und Transparenz, lange bevor dieser Begriff als modisches Schlagwort auftauchte.

Kaum eine andere Theatergründung hat je derart lebendige Unruhe und Verunsicherung in die Wiener Kulturszene gebracht wie das am 16. September 1948 schliesslich als ‚Theater zu Kinopreisen‘ mit Nestroys «Höllenangst» eröffnete Neue Theater in der Scala. Schon vom Selbstverständnis der Gründer her kein mit interesselosem Wohlgefallen zu betretender Kunsttempel, vielmehr ein Künstler-Unternehmen mit dem Ziel, auf soziokultureller Basis hochqualifizierte Volksbildung zu leisten, wurde die Scala von Anbeginn an zu einem Politikum im weitesten Sinn des Wortes. Als «Burgtheater des kleinen Mannes» gepriesen, als «Russentheater» oder «Kommunistenpuff» verächtlich gemacht oder schlichtweg totgeschwiegen – fast unmöglich, Pressestimmen als objektive Berichte, soweit dies überhaupt möglich ist, über die Scala heranzuziehen. Die jeweilige Blattlinie beeinflusst die Wertung und muss stets mitreflektiert werden. Verdrängung, Legendenbildung und ein spätes, staunendes Wiederentdecken der acht Jahre hindurch an der Scala erbrachten Leistungen kann man auch in der Theatergeschichtsschreibung über die Nachkriegszeit finden.

Nun war wohl das Neue Theater in der Scala schon von den äusseren

Umständen her ganz gewiss kein Theater wie andere auch. Am prägnantesten drückt dies wohl Ernst Fischer, brillanter Literaturtheoretiker, selbst Literat und feinnerviger Übersetzer, erster Unterrichtsminister der Zweiten Republik, bis 1969 KPÖ-Mitglied, in seiner Lebensbilanz vom «Ende einer Illusion» (1973) aus: «... ein noch so gutes von Kommunisten geleitetes Theater musste im Wien des Kalten Krieges sich und seine Mitglieder isolieren.» Ob Fischer diese Meinung schon damals vertreten hat, ist fraglich. Angeblich gehörte er zu den uneingeschränkten Befürwortern des Scala-Projektes, und auch sein (noch im Sinn des Stalinismus abgefasstes) Schauspiel «Der grosse Verrat» wurde an der Scala uraufgeführt. Viktor Matejka hingegen nahm unter den marxistischen Intellektuellen eher eine skeptische Haltung ein, weil er es bevorzugt hätte, dass die von ihm hochgeschätzten Theaterleute mit ihren künstlerischen und kulturpolitischen Vorstellungen durch Engagements an bereits bestehenden Bühnen auf breiterer Basis Einfluss aufs Wiener Kulturleben nehmen sollten.

Die Scala war nämlich tatsächlich auf die finanzielle Unterstützung der kommunistischen Partei angewiesen. Und das Gebäude, das noch dazu etwas abseits vom Zentrum lag, war von der sowjetischen Besatzungsmacht zur Schaffung eines «allgemein zugänglichen, hochkünstlerischen Volkstheaters für die Wiener Bevölkerung... leihweise zur Verfügung» gestellt – so Generaloberst Kurassow in einem Schreiben vom 1. April 1948 –, nachdem Wolfgang Heinz folgendermassen darum angesucht hatte: «Eine Anzahl Wiener Bühnenkünstler plant die Gründung einer Wiener Volksbühne. Diese Bühne soll ein unabhängiges und demokratisches, in keiner Weise parteimässig gebundenes und vor allem ein österreichisches Theater sein.»

Dieses in aller Deutlichkeit definierte Bekenntnis war denn auch für das Team der Scala verbindlich. Von den Mitgliedern des Direktionskollegiums gehörten damals zwar die meisten der KPÖ an, doch es lag ihnen fern, ihr Theater nur als Forum parteipolitischer Agitation zu gebrauchen. Diesem Grundsatz blieben sie durchaus treu. So war es alles andere als ein blosses Lippenbekenntnis, wenn Emil Stöhr nach dem ersten Spieljahr die Gesichtspunkte erläuterte, nach welchen man sich bei der Auswahl der aufs Repertoire gesetzten Stücke richtete: «Das Publikum soll neben dem Erlebnis ihrer dichterischen Schönheit auch die aktuelle Bedeutung erkennen, die ihnen allen zugrunde liegt: nämlich die Forderung nach Freiheit und Humanismus.»

Ebenso erinnern sich die an der Scala engagierten Schauspieler – die ständigen und die externen – wohl daran, dass an diesem Haus zumeist mit einer in der Alltagsroutine des Bühnenbetriebs anderswo kaum spürbaren, wahrhaftigen künstlerischen Besessenheit gearbeitet wurde, von parteipolitischer Gehirnwäsche aber haben und hatten sie nichts zu vermelden. Diese persönlichen Aussagen lassen sich dokumentarisch bekräftigen, wenn etwa im «Kleinen Volksblatt» – einem Organ der (bürgerlichen) Österreichischen Volkspartei – eine Meldung Raum bekam, in der Scala-Mitarbeiter – u.a. Friedrich Neubauer, Fritz Imhoff, Dorothea Neff, Friedrich Lobe, Veit Relin, Erika Thomasberger, Lilly Schmuck, Ludwig Blaha – ihre Solidarität mit dem Theater zum Ausdruck brachten, mit dem Hinweis, nicht der KPÖ anzugehören (1952). Und Fritz Zecha vermerkte in einem anderen Blatt aus der Sicht des Anfängers: «Niemand wird im Neuen Theater in der Scala gezwungen... sich an politischen Demonstrationen zu beteiligen, niemandem nahegelegt, der KPÖ beizutreten, widrigenfalls er auf Reengagement nicht mehr zu rechnen brauche. Ich bin trotz meiner unpolitischen und oft sogar oppositionellen Haltung wieder engagiert worden. Hinzufügen möchte ich noch, dass ich dem Neuen Theater in der Scala sehr verbunden bin, weil es für junge Schauspieler wirkliches Interesse an ihrer künstlerischen Entwicklung zeigt und für die Probleme des jungen Menschen im Beruf ein grosses Entgegenkommen beweist.»

Von einer Weisungsgebundenheit an die das Theater mitfinanzierende Partei kann also gewiss nicht die Rede sein. Wie weit dann und wann in einigen Entscheidungen Wünsche erfüllt wurden, scheint im Grossen und Ganzen recht irrelevant. Denn gerade angesichts des demokratischen Verständnisses von Kunst war es im mehrgleisigen Spielplanangebot durchaus berechtigt, hin und wieder Stücke mit erkennbarer parteipolitischer Tendenz zur Diskussion zu stellen, gleichgültig ob man dies nun als Pflichtübung oder als Verpflichtung sehen möchte. (Zu einem Publikumserfolg wurde keines dieser Werke.)

Wolfgang Heinz meint dazu rückblickend: «Die Scala war kein kommunistisches Theater, sondern sie war ein fortschrittliches, ein sehr linkes Theater, das sich nicht geniert hat, seine Freundschaft mit der Sowjetunion zum Ausdruck zu bringen, mit Stücken, die leider nicht alle gut waren.» In der Scala gab es also keine politische Diskriminierung. Sehr wohl aber gab es eine Diskriminierung der Scala, wobei zur öffentlichen Meinungsbildung nicht überprüfbare Argumente ins Treffen geführt, sondern Emotionen ge-

schürt und Vorurteile bestärkt wurden. Österreich war, wie erinnerlich, bis 1955 ein von den vier Siegermächten besetztes Land. Und die Scala befand sich nun einmal in der sowjetischen Besatzungszone. In der Zeit des Kalten Krieges wurde dieses Faktum nun von der anderen Seite dahingehend ausgelegt, hier würden unter dem Tarnmantel der Kulturarbeit agitatorisch die Weichen zur Umwandlung Österreichs in eine Volksdemokratie gestellt. Die den Westmächten verpflichteten oder nahestehenden Medien – die Tageszeitung «Wiener Kurier» und die Sendegruppe «Rot-Weiss-Rot» waren US-Gründungen – nahmen die Scala, soweit es eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den künstlerischen Leistungen und Absichten betrag so gut wie überhaupt nicht zur Kenntnis. In manchen Blättern strich man sie sogar aus den Spielplanankündigungen. Aber auch die sozialistische Partei Österreichs schätzte das Unternehmen als demokratiegefährdend ein. Die «Arbeiterzeitung», Zentralorgan der SPÖ, betrieb mit regelrechten Hetzartikeln üble Stimmungsmache und triumphierte dann anlässlich der Schliessung: «Die Dolchstösse der ‚Kul-tura‘ gingen ins Leere (...) Die Kommunokapitalisten werden sich nicht länger an Gewerkschaftsvermögen bereichern. (...) In der Scala bleiben sie nicht. Gewerkschaftsgut bleibt nicht länger auf Grund «sibirischer Verträge’ in kommunistischen Händen!» (25. Februar 1956).

Die bürgerliche Presse mobilisierte schon bei der Eröffnung des Theaters unterschwellige Ängste, um die Bewohner der von den Westmächten besetzten Bezirke vor dem als gefährvolles Abenteuer dargestellten abendlichen Ausflug in die Favoritenstrasse zu warnen: «Zu den vielleicht nicht beabsichtigten Sensationen gehört am Heimweg ein kleiner Überfall durch Unbekannte. So verliert man zuerst den Humor, dann die Uhr und schliesslich alle Lust, dieses Theater weiterhin zu besuchen» («Wiener Tageszeitung», 25. September 1948).

Ein Vertrag mit der Scala galt unter solchen Voraussetzungen nicht unbedingt als Befürwortungsschreiben. Dies bekamen Mitglieder und Externe – gleichgültig ob KP-Mitglied oder nicht – immer wieder zu spüren, wenn sie nach anderweitigen oder auch nur zusätzlichen Betätigungsmöglichkeiten – im Theater, im Hörfunk, bei Lesungen, bunten Abenden etc. – Ausschau hielten. Karl Paryla etwa, der 1952 als Teufel für den allsommerlichen «Jedermann» der Salzburger Festspiele verpflichtet worden war, setzte sich vergeblich gegen die von offiziellen Stellen verlangte (und weltanschaulich-ökonomisch motivierte) Stornierung seines Engagements zur

Wehr. Die Repressionen betrafen aber auch, wie gesagt, jene Künstler, die parteipolitisch nicht gebunden waren. Da nützte nicht einmal das beachtliche internationale Renommé etwas, das sich die Scala in den wenigen Jahren ihres Bestehens erworben hatte. Zwar bestätigte Kurt Horwitz, damals Intendant des Bayrischen Staatsschauspiels, in einer öffentlichen Solidaritätserklärung (1956), ein Engagement an dieser Bühne gelte in der Tat als Empfehlung für jeden jungen Schauspieler, doch die Situation an den großen österreichischen Bühnen sah noch langhin anders aus. Besonders jenen, die nach der endgültigen Sperre des Theaters in die DDR gingen, wurde die spätere Rückkehr nach Österreich nicht leichtgemacht. Vor allem Otto Tausig und Karl Paryla könnten darüber manches berichten.

Dass das Neue Theater in der Scala unter solchen Auspizien von den österreichischen Behörden kaum auf tatkräftige Hilfe hoffen durfte, bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Die Verlängerung der Konzession ging nicht immer klanglos vonstatten, von dem zu Subventionszwecken von der Stadt Wien ab 1949 eingehobenen «Kultur Groschen» – eine von den Veranstaltern rein kommerzieller Unterhaltungen abzuführende Sonderabgabe – erhielt die Scala entweder gar nichts oder einen spürbar geringeren Anteil als andere Wiener Privattheater, obwohl sogar Kontrahenten ihrer literarisch anspruchsvollen Spielplangestaltung widerwillig Anerkennung zollten.

Obwohl sich die Scala programmatisch vom Kommerztheater unterscheiden wollte und auch deutlich unterschied, war man trotzdem besonders stark auf die Einnahmen aus dem Kartenverkauf angewiesen. Da man jedoch neue Bevölkerungsschichten für das Theater gewinnen wollte, wurden die Eintrittspreise bewusst niedrig gehalten. Sie lagen etwa 30%-40% unter denen der anderen Wiener Bühnen. Aber allein der Fassungsraum des Hauses machte eine zufriedenstellende allabendliche Auslastung eigentlich von vornherein unmöglich. Während sich manche Inszenierungen zu echten Publikumserfolgen entwickelten, fanden andere nur geringen Anklang, so dass man, wie sich Scala-Schauspieler erinnern, manchmal vor gähnend leerem Zuschauerraum spielen musste.

Otto Tausig: «Nur wenn weniger als zwölf waren, haben wir abgesagt. Aber es sassen in diesem Haus für 1500 Leute ohne Weiteres 30, 40 oder

50 Leute... Es war ein Boykott von allen Seiten. Es wurde alles gemacht, dass dieses Theater nicht besucht wurde, das gelang auch sehr gut.»

Allerdings nicht auf Dauer. Denn allmählich trugen die von Anfang an rege betriebenen Aktivitäten zur Heranbildung eines Stammpublikums doch Früchte. Die Besucherzahlen stiegen und «im letzten Jahr war's voll bis ausverkauft, fast täglich.»

Mit der Theatergründung war nämlich die Konstituierung einer Publikumsorganisation parallel gegangen. Diese «Theaterfreunde» bekamen die gleichnamige Theaterzeitschrift, die regelmässig als Beilage der marxistischen Kulturzeitschrift «Österreichisches Tagebuch» erschien, und konnten als Abonnenten eine Reihe von Vergünstigungen in Anspruch nehmen. Im Rahmen der Dachorganisation wurden in mehreren Wiener Bezirken Bezirksgruppen aufgebaut, Schauspieler erschienen höchstpersönlich in so manchen Industriebetrieben, um während der Mittagspause oder nach Arbeitsschluss Werbung für ihr Theater zu machen. Und natürlich bemühte man sich um die Kooperation mit volksbildnerischen Organisationen. Der volksbildnerische Auftrag wurde überhaupt mit unkonventionellen Mitteln in die Tat umgesetzt. Es gab Einführungsveranstaltungen mit Informationen über Stück, Autor, kulturhistorischen Hintergrund und Intention der Inszenierung, darüber hinaus Werkstattgespräche über die Theaterarbeit hinter den Kulissen, und bei «Wirtshausabenden» versuchte man, potentielle Zuschauer direkt anzusprechen und ihnen derart die Schwellenangst vor dem Kulturkonsum zu nehmen. Die Schauspieler der Scala erhielten dafür keine Sonderhonorare. In der Gasthausatmosphäre boten sie in Alltagskleidung literarische Rezitationen, ausgewählte Szenen (oft solche aus Stücken, die gerade probiert wurden) und immer wieder Nestroy- und Raimund-Couplets.

Mit leicht adaptierbaren Inszenierungen kam die Scala auch dann und wann direkt aufs Publikum zu. Man tingelte damit in den Wiener Randbezirken und in niederösterreichischen und burgenländischen Ortschaften. (Diese Vorgangsweise wurde später von einer anderen Wiener Bühne erfolgreich aufgegriffen und offizialisiert: Ab Jänner 1954 erweiterte das Volkstheater mit Unterstützung der Arbeiterkammer und des Kulturamts der Stadt Wien sein Programmangebot durch eigens für die bis heute fortgeführte Tournee-Aktion «Volkstheater in Aussenbezirken» konzipierte Inszenierungen.)

Andererseits eröffnete ein von den «Theaterfreunden» organisierter Au-

tobus-Transfer den Bewohnern der Stadtrandgebiete öfters die Möglichkeit, Produktionen der Scala im Stammhaus zu sehen.

Besonders attraktiv waren die Jugend- und Studentenabonnements. Da kosteten in der Spielzeit 1954/55 die Karten nicht mehr als ein bis sechs Schilling! (Zum Vergleich: für eine Kinokarte zahlte man damals in Wien etwa drei Schilling, im Burgtheater betrug nach der Wiedereröffnung des Hauses am Ring im Herbst 1955 der Preis für den billigsten Sitzplatz auf der Galerie acht und für eine Karte im Stehparterre fünf Schilling.) Und tatsächlich wuchs die Publikumsorganisation im Laufe der Jahre auf 8'000 Mitglieder an, die sich mit ihrem Theater eng verbunden fühlten. So setzte man Aktionen, um die Zuerkennung des «Kulturroschens» oder eine Befreiung von der Vergnügungssteuer zu erwirken. Und als 1956 der Weiterbestand der Scala gefährdet war, wurden Unterschriften gesammelt, und man konnte bei einer Demonstration zum Rathaus am 24. März 1956 dem damaligen Wiener Bürgermeister (und nachmaligem Bundespräsidenten) Franz Jonas die ausdrückliche Bitte von mehr als 22000 Wienern übermitteln, für die Erhaltung der Scala zu sorgen. (Was letztlich ebensowenig nützte wie die Appelle prominenter Theaterschaffender des In- und Auslandes. Doch davon später.)

Wie sah aber nun das Programmangebot der Scala aus, und wie wurde es verwirklicht? Wolfgang Heinz fungierte von Anbeginn an als Konzessionsinhaber «zur Aufführung von Sprechstücken und Singspielen mit Abschluss von Operetten». Die ersten beiden Spielzeiten hielt man an der Idee der kollektiven Leitung durch eine Sozietät fest, der als Gründungsmitglieder neben Heinz noch Karl Paryla, Friedrich Neubauer, Emil Stöhr, Günther Haenel (von 1945 bis 1948 Direktor des Wiener Volkstheaters) und Gustav Manker angehörten. Letzterer, langjähriger Bühnenbildner, Regisseur und von 1969 bis 1979 Direktor des Volkstheaters, verliess das Kollegium jedoch noch knapp vor Eröffnung des Neuen Theaters in der Scala.

Dass ein Kollektiv bei allen idealen Ansprüchen – und angesichts der enormen (künstlerischen, administrativen, gruppendynamischen und emotionalen) Arbeitsbelastung – gewiss nicht immer konfliktfrei funktioniert, ist wohl unvermeidlich. Die Erinnerungen der Beteiligten divergieren demnach, inwieweit die Alltagswirklichkeit des Theaterbetriebs den programmatischen Postulaten tatsächlich nahekam. Ab Herbst 1950 amtierte jedenfalls – um, wie es hiess, die Sozietäre von Verwaltungsaufgaben zu entlas-

ten – der (nicht eben profilierte) Journalist Martin Rathsprecher als Direktor, eine Entscheidung, die Günther Haenel zufolge «Wille der Partei, nicht Wille der Scala» war. Haenel, der sich damals für den Austritt aus dem Direktionskollektiv entschied, verwies noch viel später rückblickend auf seine Enttäuschung, dass die Sozietäre sehr wohl Sondervorteile – hohe Gagen, keine Nebenrollen, Urlaubsregelungen usw. – für sich beansprucht hätten. Was ihn aber nicht hinderte, in der Folge doch wiederum an der Scala zu arbeiten – allerdings nicht mehr als Sozietär. Schon nach einer Spielzeit löste Wolfgang Heinz den ungeliebten Martin Rathsprecher als Direktor ab; er selbst charakterisiert mehr als zwanzig Jahre später seine Direktionsführung in der Weise: «Es erwies sich, dass eine Einzelverantwortung einer Kollektivverantwortung vorzuziehen sei. So übernahm ich als Konzessionär die Leitung. Dass ich ohne Zustimmung der wesentlichen Sozietäre nichts entschied, ist einleuchtend... Selbstverständlich gab es Auseinandersetzungen innerhalb der Sozietät, über Struktur-, Repertoire- und Ensemblefragen. Es gab aber keine einander ausschliessende Positionen.»

Wie auch immer: die künstlerische Linie wurde wohl weitgehend durch die starken Persönlichkeiten von Wolfgang Heinz und Karl Paryla bestimmt, die beide sowohl als Darsteller als auch vom Regiepult her den Stil der Scala entscheidend prägten. In den Augen von Eva Zilcher – heute Burgtheater, damals vielversprechender Nachwuchs – war das Zusammenwirken der zwei ein ausgesprochener Glücksfall: «Wolfgang Heinz bog alles zu Theatralische Parylas geschickt ab, Paryla lenkte das zu sehr Theoretische, Philosophische von Heinz ins Theatralische.»

Den Scala-Leuten war es überhaupt um eine methodische und theoretische Fundierung des theatralischen Schaffens zu tun. Bereits in Zürich war «Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst» von K. S. Stanislawski (1938 unter dem viel gefälligeren Titel «Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges» erschienen) von Hand zu Hand gegangen, und man hatte, natürlich nur in Ansätzen und privatinitiativ, daraus Anregungen für die eigene praktische Arbeit geschöpft. An der Scala wollte man sich nun systematisch in Theorie und Praxis mit den methodischen Grundlagen der Schauspielkunst beschäftigen. Zu diesem Zweck wurde dem Theater ein Studio angegliedert, das nicht als Schauspielschule, sondern als Übungsstätte für bereits



ausgebildete Schauspieler geführt wurde. Zu dieser Studio-Arbeit traf man sich jeden Morgen etwa eine Stunde vor dem eigentlichen Probenbeginn. Gelegentlich profitierten sogar Schauspieler anderer Theater von diesem Unterricht, an dem sie (genauso wie die Scala-Mitglieder) auf freiwilliger Basis teilnehmen konnten. Man diskutierte da Stanislawskis Schriften, analysierte Stücke im Sinne seiner Methode, strebte mit körperlichem Lockerungstraining sowie Atem- und Stimmübungen eine Perfektionierung der schauspielerischen Mittel an und schulte in Situationsspielen die schöpferische Phantasie. Die Leitung des Studios lag in den Händen von Wolfgang Heinz, sein Assistent (und Nachfolger) war Otto Tausig. Der gebürtige Wiener, Jahrgang 1922, hatte – als Halbwüchsiger völlig auf sich selbst gestellt – die NS-Jahre in England überlebt, während sich seine Eltern nach Shanghai retten konnten. Nach Wien zurückgekehrt, absolvierte er das Reinhardt-Seminar, begeisterte sich – in ideologischer und künstlerischer Übereinstimmung mit Karl Paryla und Wolfgang Heinz – für das Scala-Projekt und wurde auch gleich als Anfänger engagiert: «Eine amerikanische Zigarette kostete damals sieben Schilling und ich hatte im Monat zweihundert Schilling und kein Glas in den Fenstern, sondern Pappendeckel, aber jedenfalls das Gefühl, dass man jetzt zu einer neuen Zeit und neuen Welt aufräche. Und dass das das richtige Theater für mich sei, was es übrigens auch war.»

Tausig gehörte dem Scala-Ensemble also von der ersten Stunde weg bis zum Schluss an. Bald schon wurden ihm, seiner Begabung fürs Komödiantische gemäss, grosse Rollen im Lustspiel und in der (Volks-) Komödie anvertraut. Gleichzeitig profilierte er sich schon damals als Regisseur.

Die Ergebnisse der Studio-Arbeit kamen dann im Theaterbetrieb künstlerisch zum Tragen. Ein deutliches Beispiel davon liefert die von Wolfgang Heinz und Karl Paryla gemeinsam realisierte Inszenierung von Gorkis «Kleinbürgern» (1950). Für jene Szene, in der Tatjana (Eva Zilcher) nach ihrem misslungenen Selbstmordversuch fürs Publikum unsichtbar in einem Nebenzimmer liegt, liessen die beiden Regisseure diesen Raum hinter der Bühne aufbauen und stilgerecht mit Bett, Waschtisch und Sessel ausstatten, ja man erfand sogar einen eigenen Text für das Geschehen in diesem Zimmer. (Übrigens gestalteten Paryla, der den Lokomotivführer Nil spielte, und Heinz, der den Kirchensänger Teterew verkörperte, Gorkis Werk zehn Jahre später neuerlich am Deutschen Theater in Berlin: Werner Mittenzwei zu-

folge wurde diese Aufführung zu einem «Höhepunkt von theatergeschichtlicher Bedeutung» für eine «eigenständige Richtung sozialistisch-realistischer Theaterkunst».)

Vom Repertoireangebot her offerierte die Scala fraglos den literarisch konsequentesten Spielplan aller Wiener Bühnen: Klassiker des Welttheaters – von Shakespeare, Calderon, Lope de Vega und Molière über Goethe und Schiller hin zu Ibsen und Tolstoi, Gogol und Gorki –, zeitgenössische Dramatik (u.a. Jean-Paul Sartre, Clifford Odets, Elmer Rice und den an den übrigen österreichischen Theatern damals boykottierten Brecht) und dazu eine lebendige Aneignung der österreichischen «klassischen» Tradition in der Beschäftigung mit Grillparzer, Raimund, Anzengruber und insbesondere Nestroy. Zeitgenössische Volksstücke waren trotz allem guten Willen bedeutend schwieriger aufzutreiben. Ausser der Uraufführung der tragischen Posse «Der Bockerer» von Peter Preses und Ulrich Becher (2. Oktober 1948) mit Fritz Imhoff als Wiener Fleischhauer, der in Schwejk-Manier mit listig-naiver Renitenz dem Hitler-Regime Trotz bietet, gibt es nichts Erwähnenswertes zu verzeichnen. Betont avantgardistische oder experimentelle Ambitionen fehlten überhaupt, und es gab auch keine das Profil des Gegenwartstheaters wesentlich bestimmenden Uraufführungen. Es handelte sich vielmehr entsprechend den volksbildnerischen Intentionen um eine Art von verantwortungsbewusstem Stadttheaterrepertoire, das aber Boulevardeskes und Operettenhaftes von vornherein ausklammerte.

Betrachtet man den Spielplan des Zürcher Schauspielhauses in c|en Jahren des Zweiten Weltkrieges, so findet man eine ganze Reihe der dort gespielten Stücke im Programm der Scala wieder.

Die Raimund- und Nestroy-Abende an der Scala führten dem Publikum keine verspielt-herzige Biedermeier-Welt vor Augen, sondern man bemühte sich um eine realistische, witzige, überaus komödiantische und zugleich sozialkritische und politische Bezüge aufdeckende Deutung. Die Bearbeitungen und so manche Zusatzstrophen für die Couplets betonten die aktuelle Botschaft für die Gegenwart. So brachte Paryla bei der Eröffnungspremiere der Scala als Wendelin in Nestroys «Höllenangst» die Hoffnungen und Erwartungen der Theatergründer in wahrhafter Nestroy-Manier zum Ausdruck:

*Viele meinen, das Publikum wär<sup>3</sup>  
Fürs Theater heut gar nimmer mehr.*

*Andre glaub X wenn ma d' Madeln ausziagt,  
Dass ma dann erst a Publikum kriagt.  
Manche Kritiker schimpfen sich krumm,  
Sagen: ‚Das Publikum wär'eben z' dumm,  
Nur den Kitsch tät' es leider goutieren,  
Und die Kunst einfach ganz ignorierens  
Doch i glaub ', dass was man da annimmt  
Punkto Publikum aber nicht stimmt.  
Wenn's Theater nur geht mit der Zeit,  
Dann wird es schon gehn mit der Zeit.  
I lass' mir mein' Theaterglaub 'n  
Durch ka Kunstkrise raub 'n,  
's is jetzt schön überhaupt,  
Wenn ma ans Theater glaubt.*

Die einfallsreichen Dekorationen – «bilszenische Aphorismen» (Otto Basil) – für die von Friedrich Neubauer inszenierte Aufführung stammten von Teo Otto, der in der Anfangszeit der Scala öfters als Bühnenbildner in Erscheinung trat und mit sparsamen Mitteln optimale Wirkungen erzielte. Mit dem «Lumpazivagabundus», der in Zürich in Lindtbergs Inszenierung 1939 den Auftakt zum jährlichen Silvester-Nestroy des Schauspielhauses gegeben hatte, feierte in Wien Otto Tausig sein Debüt als Regisseur. Emil Stöhr, in Zürich der Tischlergeselle Leim, brillierte diesmal als windiger Schneider Zwirn, den am Pfauentheater vormals sein Bruder Karl Paryla gespielt hatte.

Paryla war bereits unter Lindtberg (1944) im «Zerrissenen» der Herr von Lips gewesen, und er behielt diese Rolle auch an der Scala in der Inszenierung von Friedrich Neubauer (1951) bei, der in seiner Bearbeitung Nestroys zeitverhaftete Anspielungen eliminierte und durch gegenwartsbezogene ersetzte. Wolfgang Heinz hingegen, vormals als Gluthammer Inhaber der Scholz-Rolle, trat diese Aufgabe in Wien an Rudolf Rhomberg ab.

Der Weinberl, eine weitere Eigenrolle des Schauspieler-Dramatikers Nestroy, in «Einenjux will er sich machen» (1952) war für Karl Paryla nicht neu. Sein Regisseur war allerdings nicht mehr wie elf Jahre zuvor Leopold Lindtberg (der dieses Werk dann 1956 fürs Burgtheater aufpolierte), sondern Emil Stöhr. Ebenso stand «Zu ebener Erde und im ersten Stock» in Zürich (1944) wie in Wien (1955) auf dem Spielplan.

Man begnügte sich aber im Rahmen dieser regelrechten Nestroy-Renaissance keineswegs nur mit neuen Variationen von bereits in Zürich gespielten Stücken, sondern brachte darüber hinaus weitere, zum Teil weniger bekannte Titel auf die Bühne, etwa «Das Mädel aus der Vorstadt» (1950), «Die schlimmen Buben in der Schule» und «Häuptling Abendwind» (1952), in der Regie von Karl Paryla, während sich Emil Stöhr bei «Nur keck!» (1953), «Theaterg'schichten» (1954) und «Eulenspiegel» (1953) als Nestroy-Spezialist bewährte, der obendrein die spezifische Begabung seines Bruders für Nestroy-Rollen zu nützen wusste. Über den «Eulenspiegel», zu dem übrigens Hanns Eisler die Musik beisteuerte, kann man in einer Kritik lesen: «Unvergesslich ist die Komik der Szenen Eulenspiegels mit der mannstollen Witwe Cordula, in denen Paryla und Dorothea Neff in freigiebigster Weise einen Einblick in ein Raritätenkabinett hoher Schauspielkunst, Abteilung Grotteskkomik, gewähren» («Volksstimme», 4. April 1953).

Unter den drei Raimund-Inszenierungen der Scala konnte in einem Fall ebenfalls an bereits in Zürich Vorgegangenes angeknüpft werden. Wie schon 1944 bewährte sich – diesmal nicht unter Lindtberg, sondern unter Tausig – Emil Stöhr als der unhinterfragt zu seinem Herrn Flottwell stehende Diener Valentin im «Verschwender». Im «Diamant des Geisterkönigs» (1951), in Szene gesetzt von dem damals bereits aus der Sozietät ausgeschiedenen Günther Haenel, amüsierten sich die Zuschauer über die Mächtigen der Geisterwelt, die in ihren Steireranzügen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit österreichischen Regierungsbeamten zur Schau stellten.

Eine nicht ganz so glückliche Hand zeigte Karl Paryla im Umgang mit einem modern aufbereiteten Grillparzer, dessen dramatisches Märchen «Der Traum ein Leben» als «verunglückte, aber bemerkenswerte Aufführung» (O.M. Fontana) über die Bretter der Scala ging. Die Inszenierung sollte verdeutlichen, dass «des Innern stiller Frieden» für den einzelnen nur als Konsequenz eines allgemeinen Weltfriedens möglich sei. Diesbezüglich nahm Paryla Textveränderungen vor und liess in der Schlusszene den alten Massud gemeinsam mit seinem geläuterten Neffen Rustan (Emil Stöhr) mit geschulterten Sensen zum Tagwerk schreiten. Was Paryla als «Anwendung des historischen Materialismus im künstlerischen Schaffen» («Tagebuch», 15. September 1951) begriff, stiess bei den Rezensenten auf wenig Verständnis: «Die realistischen Szenen wurden durch Hantierungen mit Krug,

Brunnen, Essgeräten, Rechen, Sensen, durch das Ausweiden eines Wildes und das Herzeigen der mit Blut besudelten Hand mehr als verdeutlicht. Die Traumszenen dagegen waren bis zum Paroxysmus übersteigert.»

In ähnlicher Weise transportierte Paryla auch in «Figaros Hochzeit» das revolutionäre Anliegen in die Jetzt-Zeit. Die Titelrolle dieser Beaumarchais-Komödie hatte er bereits unter der Regie von Oskar Wälterlin 1940 in Zürich verkörpert, an der Scala fungierte er zehn Jahre später als Hauptdarsteller und Regisseur zugleich, der beim Aufmarsch des Schlosspersonals vor der Hochzeit sein rotes Halstuch abriß und wie eine Fahne schwenkte, am Schluss die Marseillaise ertönen liess und dazu ausrief: «Die junge Generation kann nicht länger warten!» (Diese Inszenierung zeigte die Scala übrigens bei ihrem ersten Gastspiel in der DDR, für den Figaro sprang, da Paryla erkrankt war, Otto Tausig ein.)

Klassiker-Aufführungen erfreuten sich bei den «Theaterfreunden» besonderer Beliebtheit und wurden so und so oft auf deren ausdrücklichen Wunsch hin angesetzt. Verständlich, dass man mehrfach auf Zürcher Erfahrungen zurückgriff Karl Paryla besetzte in Lope de Vegas Komödie «Was kam denn da ins Haus?» (1949) die Hauptrollen mit denselben Schauspielern wie vordem in Zürich – Hortense Raky war die Dona Angela, Emil Stöhr der Fähnrich Leonardo – und bediente sich auch in Wien der musikalischen Einrichtung von Paul Burkhard. Mit Calderons «Dame Kobold» (1956) führte er eine weitere Mantel- und Degenkomödie zum Erfolg. Hatte er in Zürich einst unter der Anleitung von Leopold Lindtberg als Cosme noch selbst alle Register entfesselter Komödiantik gezogen, so reichte er nun diese wirkungssichere Dienerrolle an seinen Bruder weiter. Stöhr inszenierte seinerseits den «Richter von Zalamea» (1955) mit Wolfgang Heinz als Pedro Crespo, den Steckel vormals an der Pfauenbühne mit Heinrich Gretler besetzt hatte. Weitere Parallelen zu Zürich erkennt man bei Molières «Schule der Frauen» (1954 in der Inszenierung von Emil Stöhr) und bei Goldonis «Diener zweier Herren» (1951): am Schauspielhaus war der Truffaldino eine Paraderolle für Paryla gewesen, der «wie ein von Spielfanatismus und Theaterleidenschaft getriebener Motor» («Neue Zürcher Zeitung», 4. Jänner 1943) mit seinem Tempo alle anderen mitgerissen hatte, in Wien hingegen erregte Otto Tausig als adäquater Paryla-Nachfolger in Friedrich Neubauers Inszenierung wahre Lachstürme bei den Zuschauern.

Hatte Wolfgang Heinz in Zürich im «Othello» den Jago verkörpert, so fiel ihm an der Scala (1949) die Titelrolle – neben der Desdemona von Hor-

tense Raky – zu. Wolfgang Heinz ging es nicht nur in diesem Fall um eine realistische Klassiker-Interpretation, die Werktreue nicht als verszählendes Bewahren, sondern als Aufdecken der historischen Bedingtheit aus der Sicht der Gegenwart verstand. Besonders hervorzuheben sind da seine Inszenierungen des «Hamlet» (1954), dessen Gestaltung durch Karl Paryla allerdings etwas zu eigenwillig gewesen sein dürfte, der «Maria Stuart» (1955) mit Hortense Raky (Elisabeth) und Erika Pelikowski (Maria) und ganz besonders des «Wilhelm Teil» (1956); die Titelrolle spielte Paryla, Heinz selbst trat als Stauffacher auf, den er als den eigentlichen politischen Helden des Werkes begriff. Obwohl sich diese Inszenierung – wie übrigens einige andere Klassiker-Abende der Scala – mit einer (zitatentreu-heroischen) Burgtheater-Aufführung überschneidet, fand sie regen Publikumszuspruch.

Ein ganz besonderes Anliegen war dem Ensemble der Scala die Pflege der russischen Dramatik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Gorki war mit den Feinden (1948), den bereits erwähnten «Kleinbürgern» (1950) und dem «Nachtasyl» (1952) vertreten, wobei Wolfgang Heinz für alle drei dieser als vorbildlich gelobten Inszenierungen die (Mit-)Verantwortung als Regisseur trug. Von Ostrowski zeigte man «Wölfe und Schafe», von Tolstoi als deutschsprachige Erstaufführung die vom Moskauer Künstlertheater vorgenommene Dramatisierung der «Auferstehung» (1951) unter der Leitung von Karl Paryla, ferner eine szenische Einrichtung von «Krieg und Frieden» (1955) in der Regie von Otto Tausig und den «Lebenden Leichnam» (1955), in dem Paryla als Fedja das Wiener Publikum ebenso beeindruckte wie Jahre zuvor das Zürcher. Um die Prolongierung eines Zürcher Erfolges handelte es sich auch bei der Wiener Premiere von Gogols «Revisor» (1951); unter Parylas Leitung traten Wolfgang Heinz als Stadthauptmann und Emil Stöhr als der vermeintliche Revisor auf Sogar Hans Weigel – damals bereits einer der Wortführer im Brecht-Boykott und nicht gerade ein Befürworter der Scala – rang sich ein «beschämtes, einigermaßen neidisches ‚Bravo‘» ab und rühmte «besten Komödiengeist und eine echte Ensembleleistung» («Welt am Montag», 24. Dezember 1951).

Die Brecht-Abende der Scala bilden in der Tat ein ganz besonderes Kapitel der Wiener Theatergeschichte. In der ersten Spielzeit war nämlich, zumindest dem äusseren Anschein (und den Zeitungen) nach, noch durchaus Verständigungsbereitschaft vorhanden. Leopold Lindtberg blickte zwar bereits auf seine erste Regie-Arbeit am Wiener Burgtheater zurück, doch er

fand überhaupt nichts dabei, auch an der Scala zu inszenieren. Und so kam hier im Dezember 1948 eine vom Team der Uraufführung neu erarbeitete Aufführung der «Mutter Courage» zustande, mit Therese Giehse – «vollendetstes Wunder einer Schauspielerin» (Peter Loos) – wie vormals an der Josefstadt als «Ereignis im Kulturleben unserer Stadt, wie man es in solcher Intensität und Vollkommenheit nur selten antrifft» enthusiastisch gefeiert und mit regem Publikumszuspruch quittiert. Zu diesem Publikumserfolg trug natürlich die Persönlichkeit von Therese Giehse das Ihrige bei. Sie war vom darstellerischen Können der Scala-Leute insgesamt und auch von der künstlerischen Entwicklung ihrer ehemaligen Kollegen vom Schauspielhaus aufrichtig beeindruckt und übernahm neben der Courage noch eine zweite, allerdings völlig anders geartete Gastrolle: nämlich die höchst agile greise Jubilarin in Jean Sarments Lustspiel «Ihr 106. Geburtstag».

Von der späterhin eingetretenen Entfremdung zwischen Lindtberg und seinen Kollegen aus der Exil-Zeit war bei dieser Inszenierung der «Mutter Courage» noch nichts zu bemerken, er versicherte sie vielmehr seiner vollen Solidarität: «Ein Theater, an dem so vorbildlich gespielt wird, braucht keine Zukunftssorgen zu haben (...) Wer für das Volk spielt, hat die Krise besiegt» («Österreichische Zeitung», 1. Dezember 1948). Welche Krise? Die Erklärung blieb ohne weitere Konsequenzen.

An der Scala hingegen leistete man dem Brecht-Boycott tatkräftig Widerstand. Im September 1950 gastierte hier das Berliner Ensemble mit der Brecht-Einrichtung des «Hofmeisters» von J.M.R. Lenz. Dieser ersten Konfrontation mit einem für Wien völlig neuen Theaterstil folgte im Herbst 1953 eine weitere Begegnung von historischer Tragweite. Brecht schickte den blutjungen Manfred Wekwerth voraus, um nach dem Modell des Berliner Ensembles mit den Proben zu einer Inszenierung der «Mutter» zu beginnen, die Brecht dann persönlich zu Ende führte. Helene Weigel spielte die Wlassowa, Ernst Busch war als Semjon Lapkin zu sehen, die übrigen Rollen verkörperten Mitglieder der Scala. Brecht selbst befand sie für «gut, aber an Psychologie und Diskussion gewöhnt».

Und ein Brecht-Stück wurde schliesslich zur letzten Premiere des Neuen Theaters in der Scala überhaupt, nämlich die österreichische Erstaufführung des «Leben des Galilei» am 9. Juni 1956. Regie führte Wolfgang Heinz,

den Galilei gab Karl Paryla, der zwei Jahrzehnte später dazu erklärte: «Es war eine interessante Aufführung insofern, als wir am Stanislawski-System geschulten Schauspieler uns ehrlich bemühten, den Ansprüchen des Brecht-Stils gerecht zu werden. Ob uns das gelungen ist, wird man kaum mehr feststellen können, da in der damaligen Zeit aufgrund der Boykott-Massnahmen gegenüber Brecht eine objektive Auseinandersetzung der Kritiker mit Brechts künstlerischen Ideen nicht stattgefunden hat.»

Das Ende des Scala-Theaters markiert nicht eben eine ruhmvolle Leistung der österreichischen Kulturpolitik. Auf der einen Seite feierte man die Wiedereröffnung der neu aufgebauten Ringstrassen-Paläste von Burg und Oper (Herbst 1955) als symbolischen Staatsakt der kulturellen Manifestation von Österreichs endlich wiedergewonnener, im Staatsvertrag besiegelter Freiheit. Und gleichzeitig wurde in der Theaterstadt Wien unter Berufung auf die juristisch äusserst komplizierten Besitzverhältnisse des (schliesslich abgerissenen) Scala-Theaters einem engagierten, hochqualifizierten, wenn auch nicht von allen offiziellen Kulturverwaltern geschätzten Ensemble die Möglichkeit zur Fortführung seiner künstlerischen Arbeit entzogen, gerade als sich das Resultat der langjährigen volksbildnerischen Bestrebungen unübersehbar einstellte. So erlebten die in der Scala Tätigen in der Spielzeit 1955/56 nach dem Abzug der Besatzungsmächte aus Österreich wohl die Genugtuung, dass sich mehrere Inszenierungen – etwa der «Wilhelm Tell» trotz der Burgtheater-Konkurrenz – zu regelrechten Serienerfolgen entwickelten, volle, oft ausverkaufte Häuser einbrachten und auch, von Ausnahmen abgesehen, als künstlerische Leistungen Anerkennung bei der Kritik ernteten. Hinter den Kulissen aber herrschte im Ensemble angesichts der ungewissen Zukunft Verunsicherung. Alle Bemühungen, eine Verlängerung des Mietvertrages für die nächste Spielzeit zu erwirken, schlugen fehl. Und vom gesicherten Spielort hing wiederum die Weiterbestätigung der Konzession ab...

Wolfgang Heinz und sein Team liessen sich vorerst, so verworren und aussichtslos die Situation auch schien, nicht entmutigen, trafen Vorbereitungen für die nächste Saison und nahmen mit Energie und Zähigkeit den Kampf ums Überleben auf. Im Vertrauen auf die internationale Solidarität der Kulturschaffenden schickten die Scala-Leute einen die bedrohliche Lage schildernden Hilferuf in die Welt. Und sie täuschten sich nicht. Fernab jeder parteipolitischen Strategie trafen Sympathieerklärungen, Proteste und



Interventionen bei den verantwortlichen Stellen in Wien ein, um den Fortbestand des Theaters zu sichern. Daraus nur eine kleine Auswahl.

Bert Brecht schrieb am 27. Februar 1956 aus Berlin (DDR) an den (sozialistischen) Stadtrat Hans Mandl, der seit 1949 als Nachfolger von Viktor Matejka amtierte: «... wie ich höre, soll das über die Grenzen Österreichs hinaus bekannte NEUE THEATER IN DER SCALA am Ende dieser Spielzeit geschlossen werden. Darf ich Sie darauf aufmerksam machen, dass eine solche Schliessung auch Bestürzung und Bedauern über die Grenzen Österreichs hinaus erregen müsste. Dieses Theater, gegründet von bedeutenden Schauspielern, die während der Hitlerzeit in die Schweiz emigriert waren, hat einen geradezu vorbildlichen Spielplan und ermöglicht durch seine niedrigen Preise auch der Arbeiterschaft den regelmässigen Besuch künstlerisch hochstehender Aufführungen. Ich hoffe, Sie finden eine Möglichkeit, dieses Theater, das zu den besten Europas gehört, weiterzuführen.»

Therese Giehse: «Dieses Theater steht in der ersten Reihe aller deutschsprachigen Bühnen, vielleicht aller literarischen Bühnen überhaupt. Ich habe dort unvergessliche Aufführungen erlebt und empfinde es als eine grosse Ehre, in meiner künstlerischen Laufbahn zwei Stücke dort gespielt zu haben (...) es täte mir weh, wenn diese Stadt – diese Theaterstadt! – ein solches Institut verlöre (...) retten sie eine Stätte edelster Theaterkunst...»

Lion Feuchtwanger (Kalifornien): «Selbst hier in Amerika haben Sachverständige oft und nachdrücklich auf die Aufführungen gerade dieser Bühne hingewiesen.»

Erwin Piscator (Berlin-West): «Der Spielplan des Neuen Theaters wie die Zusammensetzung seines Ensembles zeigen Ernst und Verantwortung und ergänzen bisher das Bild von der Kulturstadt Wien um einen wertvollen Zug, ohne den dieses Bild gewiss ärmer sein würde.»

Erich Engel (Berlin/DDR): «... oft war eine Aufführung an diesem Ort das Beste, was Wien an künstlerischem Eindruck vermitteln konnte... eines der wertvollsten und sympathischsten Theaterunternehmen deutscher Zunge... nicht nur für Wien, sondern für das ganze deutschsprachige Theater – ein unersetzbarer Verlust...»

Oskar Wälterlin (Zürich): «Der Arbeitsgeist der Scala erschien mir einzigartig und die Intensität zwang zu grösstem Respekt.»

Diesen Stimmen schlossen sich u.a. noch das Ensemble der Berliner

Volksbühne, das Berliner Ensemble, das Maxim-Gorki-Theater (Berlin/DDR), das Teatr Narodowy (Warschau), das Brüner Staatstheater, Kurt Horwitz (Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels), Hans Schweikart (Intendant der Münchner Kammerspiele), Heinz Hilpert für das Deutsche Theater in Göttingen, Paolo Grassi für das Piccolo teatro della città di Milano, Jean Darcant (Präsident der internationalen Schauspielergewerkschaft), zahlreiche prominente österreichische Künstler – unter ihnen zum Beispiel Ernst Lothar, Paula Wessely, Ewald Balsler, Hermann Thimig –, volksbildnerische und berufsständische Organisationen und, teils von den «Theaterfreunden» mobilisiert, tausende einfach kulturinteressierte Österreicher aus allen Bevölkerungsschichten an.

Doch alle Proteste blieben vergeblich. Stadtrat Mandl äusserte zwar öffentlich als seine persönliche Meinung, die Scala hätte sich «in den letzten Jahren von einem politischen Parteitheater zu einer künstlerisch hochstehenden Bühne gewandelt»; umso glaubwürdiger konnte er daraufhin argumentieren, es handle sich keineswegs um ein «Kultur-», sondern um ein leidiges «Konzessionsproblem». (Die Terminologie der «Arbeiterzeitung» lautete freilich aggressiver und lässt erkennen, dass die Schliessung der Scala weitgehend den Interessen der damaligen sozialistischen Kulturpolitik entsprach.)

Die schliesslich doch noch erkämpfte Konzessionsverlängerung auf ein weiteres Jahr nützte Wolfgang Heinz und seinem Ensemble nichts mehr. Die über das Scala-Gebäude verfügbaren Institutionen beharrten auf der Räumung. Am 30. Juni 1956 fand die endgültig letzte Vorstellung statt. 1959 wurde das Haus abgerissen, bis 1977 blieb das Areal ein ungenutzter Bauplatz.

Ins Exil gezwungene österreichische Künstler, die in Zürich Aufnahme fanden, haben ein wichtiges und bedeutendes Kapitel der Schweizer Theatergeschichte mitgestaltet. Die schon so oft gewürdigten Leistungen jener Jahre sind nicht folgenlos geblieben. Vom Schauspielhaus haben Impulse ausgestrahlt, die die Entwicklung des österreichischen Nachkriegstheaters unmittelbar beeinflusst haben und (manche auf recht verschlungenen Linien) noch bis in die Gegenwart hinein merkbar sind.

In welcher Masse die Wiener Theaterdirektoren knapp nach dem Krieg den Nachholbedarf an zur Hitlerzeit verbotener Dramatik, sowohl

Exilliteratur als auch Übersetzungen betreffend, tatsächlich aus dem Zürcher Spielplan-Reservoir abgedeckt haben, lässt sich mangels detaillierter Analysen bisher nur vermuten. Diesbezügliche Wünsche und bereitwillige Aufgeschlossenheit gab es jedenfalls auf beiden Seiten. Burgtheater-Direktor Raoul Aslan etwa bekundete sein Interesse (z.B. für Claudels «Seidenen Schuh») ebenso wie Rudolf Steinboeck von der Josefstadt; auch der spätere Volkstheater-Direktor Leon Epp, damals Leiter der konsequent als «Theater der Dichtung» geführten Insel, bemühte sich um Spieltexte aus Zürich, und darüber hinaus funktionierte das Büro von Stadtrat Matejka als unbürokratische, dafür umso effizientere Vermittlungsstelle.

Aus Zürich kommende Theaterschaffende setzten bald nach Kriegsende auf der Basis ihrer im Exil geleisteten künstlerischen Arbeit in völlig unterschiedlichen Bereichen wesentliche Akzente im österreichischen Kulturleben. Der eine Weg, den Leopold Lindtberg und nicht lange nach ihm Teo Otto einschlugen, führte ziemlich direkt ans Burgtheater und damit in die institutionalisierte Kulturrepräsentation. Es war der Weg des Wiederaufbaus.

Die Scala-Gründer wählten einen anderen Weg. Sie glaubten an einen Neuaufbau. Im Verfolgen der bereits in der Schweiz entwickelten Programme realisierten sie als «Remigranten» einige Jahre hindurch etwas für Wien völlig Neues, nämlich eine Volksbühne mit literarischem und sozialkritischem Anspruch, wo grosses Theater zu kleinen Preisen nicht das Bildungsbürgertum, sondern neue Publikumsschichten ansprechen und gewinnen wollte – und tatsächlich gewann. Hier wurde, lange bevor der Terminus in den Alltagswortschatz der Kulturpolitiker einfloss, nicht nur auf dem Papier erfolgreich echte «Zielgruppenarbeit» geleistet. Die erzwungene Schliessung der Scala aber unterbrach einen sichtbar eingeleiteten soziokulturellen Prozess. Otto Tausig erinnert sich an einige zufällige Begegnungen mit «Leuten auf der Strasse, die mit Tränen in den Augen sagten: Jetzt ist die Scala weg. Jetzt gemma nimmer ins Theater’.»

Künstlerischer Leitfaden für Regie und schauspielerisches Schaffen war die Methode Stanislawskis, um mit den Mitteln seiner Psychotechnik erlebt durchgestaltete, komödiantische Inszenierungen zu bieten, die zugleich das gesellschaftliche und politische Umfeld des gespielten Stückes verdeutlichen. Darüber hinaus brachten Gastspiele erstmals die Konfrontation mit

dem demonstrierenden Spielstil des Brecht-Theaters nach Wien – eine andere Art, Theater zu spielen und trotzdem kein anderes Theater.

«In mancher Hinsicht war die Scala das Gegenteil des von Bertolt Brecht geleiteten «Berliner Ensembles» – und dennoch die gemeinsame Intention, das Publikum nicht mit Gefühlen abzufuttern, sondern es zum Denken und, wenn irgend möglich, zur Aktion anzuregen» (Ernst Fischer: «Das Ende einer Illusion», 1973).

Mit dem endgültigen «Aus» für die Scala sahen dann gerade die kontinuierlich als Leitfiguren für das künstlerische Profil des Theaters verantwortlichen Künstler in Österreich keine adäquaten Beschäftigungsmöglichkeiten mehr. Wolfgang Heinz, Erika Pelikowsky, Emil Stöhr, Karl Paryla und Hortense Raky entschlossen sich, eine Einladung ans Deutsche Theater (Berlin/DDR) anzunehmen, das seit 1946 von Wolfgang Langhoff, seit den Tagen des Zürcher Exils Kollege und bewährter Freund, geleitet wurde. Ans Deutsche Theater ging weiters der bereits 67jährige österreichische Schauspieler und Regisseur Friedrich Lobe (gest. 1958), der während der Emigration in Tel Aviv und Jerusalem am hebräischen Theater gearbeitet hatte und dann an die Scala nach Wien heimgekehrt war. Mit einiger Verzögerung folgte ihnen auch Otto Tausig in die DDR. Wolfgang Heinz und Erika Pelikowsky sind hier sesshaft geworden, während die übrigen nach einiger Zeit wieder zurückkamen, mochten sie zunächst auch auf Misstrauen stossen. Doch im Laufe der Jahre wurden sogar Karl Paryla und Otto Tausig für «burgtheaterwürdig» erachtet... wo übrigens Günther Haenel bereits seit 1958 wirkte.

Von den übrigen Schauspielern der Scala, Ensemble-Mitgliedern und Externen, Anfänger die einen, andere bereits damals arriviert, findet man eine grosse Zahl schliesslich-teilweise auf dem Umweg über die Kellertheater-Szene – an den «etablierten» Bühnen Burg, Josefstadt oder Volkstheater wieder, einige von ihnen durchaus in vorderster Reihe. Verwiesen sei nur auf Fritz Imhoff, Rudolf Rhomberg, Dorothea Neff, Josef Krastel, Guido Wieland, Carl Fochler, Curt Eilers und den alsbald zur breitenwirksamen Kommerzunterhaltung abgedrifteten Fritz Eckardt, der an der Scala immerhin in Haenels Inszenierung der «Weber» in eindrucksvoller Manier den Ausbeuter-Fabrikanten Dreissiger charakterisiert hatte... Von den damals ganz jungen Nachwuchskräften machten so manche (nicht nur) im österreichischen Theater Karriere, etwa Eva Zilcher, Heinrich Schweiger,

Walter Langer, Michael Kehlmann, Aladar Kunrad oder Hans Putz... Und auf dem Theaterzettel des «Galilei» findet man in der Rolle des Andrea Sarti Gerhard Klingenberg verzeichnet, nachmals Direktor des Burgtheaters und des Zürcher Schauspielhauses!

Als Bühnen- und Kostümbildner wirkten u.a. Erika Thomasberger, Wolfram Skalicki und Hill Reihs-Gromes, während Marcel Rubin mehr als einmal für die musikalische Gestaltung verantwortlich zeichnete.

Zwar nicht als Mitwirkender, sondern als faszinierter Zuschauer empfing Conny Hannes Meyer – vor allem im Zuge der öffentlich abgehaltenen Proben zur «Mutter» – an der Scala bleibende künstlerische Impulse, die sein eigenes Theaterverständnis und -schaffen entscheidend prägten. Als Leiter und Regisseur der «Komödianten» sorgte Meyer in den sechziger Jahren im Keller mit aggressivem, kritischem, darstellerisch ebenso eigenwilligem wie perfektem Theater für eine echte Alternative im Wiener Bühnenleben, schaffte anfangs der siebziger Jahre den Aufstieg zur Mittelbühne mit der Übernahme des völlig neu und multifunktional adaptierten Theaters im Künstlerhaus, bis das hier mit wechselndem Glück agierende ambitionierte Team allmählich zerfiel und 1985 am Ende resignierte bzw. resignieren musste ...

Was Oskar Wälterlin im Wien von 1946 zukunftsgläubig und mahnend zugleich vom verantwortungsbewussten Aufnehmen und Weiterwirken der Zürcher Theaterleistungen erhoffte, hat im österreichischen Theaterleben weit über die unmittelbare Nachkriegszeit hinaus deutliche Zeichen gesetzt. Und seine Worte muten heute um nichts weniger aktuell an als damals: «Und dennoch – das Theater kann an den kritischen und abbauenden Werken nicht vorbei, die aufräumen, was an Schutt herumliegt. Auf dem Schutt kann nicht aufgebaut werden. Er muss zunächst entfernt sein. Die jetzt als Kritiker des Vergangenen erscheinen, sind nicht negative Kräfte (...) Wir müssen denen folgen, die die Wahrheit suchen, und selber prüfen und beurteilen lernen, ob ihre Wahrheit auch für uns eine ist, oder ob sie uns hilft, eine eigene zu finden. Wir können nicht auf das Vollkommene warten. Auch das Unvollkommene muss uns der Betrachtung wert sein. Es wird ein Steinchen sein im Mosaik, eine Farbe im Kaleidoskop des Vollkommenen.»

*Rolf Schneider*

## **Zürcher Schauspielhaus und DDR-Theater**

### *Aussichten*

Kurt Hirschfeld, der kluge Dramaturg des Zürcher Schauspielhauses, verfasste 1945, nach dem Ende der Hitlerei, nach dem Ende auch der heroischen Periode seines Theaters, einen Text, den er «Dramaturgische Bilanz» nannte und worin er die Leistungen der vergangenen Jahre am Pfauen aufzulisten gedachte:

«Es galt, das Theater wieder als wirkende kulturelle Institution einzusetzen, seinen geistigen Ort zu bestimmen und seine Funktionen zu restituieren in einer Zeit, in der das deutschsprachige Theater lediglich Propagandawaffe war. Es galt, künstlerische, ethische, politische und religiöse Probleme zur Diskussion zu stellen in einer Zeit, in der Diskussion durch blinde Gefolgschaft abgelöst schien. Es galt, das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu wahren und zu zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus zu schaffen. Es galt, gegen den aufrufenden und gewalttätigen Stil des offiziellen deutschen Theaters einen nüchternen, humanen Stil auszubilden, der die Inhalte der Werke vermittelte und die Diskussion über sie anregen und fördern konnte... Das Spiel war da, um Korrektiv und Kontrolle des verleiteten Fühlens, des verwirrten Denkens und des gefährdeten Lebens zu sein ... Das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit, mit allen ihm geschenkten Möglichkeiten, aus allen nur möglichen Perspektiven gesehen, wurde immer wieder zur Diskussion gestellt. Wir dürfen vielleicht heute sagen, dass es zumindest gelungen ist, dieses Gespräch zu beginnen.»

Dies ist, nimmt man das schöne Pathos und die zarte Selbstverliebtheit der Sätze fort, als Bilanz ein sonderbares Ungefähr. Es ist ein Bekenntnis zu Menschlichkeit, Antifaschismus und Pluralität; es ist die Absicht, mit dem Publikum zu einem Dialog zu gelangen. Mehr steht da nicht, mehr war auch in der Realität nicht, Hirschfeld hat keinesfalls untertrieben. Der DDR-Theaterwissenschaftler Werner Mittenzwei, von dem die bisher gründlichste Arbeit über das Zürcher Schauspielhaus zwischen 1933 und 1945

stammt, formuliert das Thema nicht viel anders, bloss vergleichsweise nüchtern:

«Wenn es in Europa ein Theater der richtig verstandenen Volksfrontpolitik, nämlich der Verteidigung des Menschen vor der faschistischen Barbarei gab, so war es das Zürcher Schauspielhaus. Ausgerichtet auf dieses Ziel, brauchte das Theater weder das Nationale noch das Soziale zu verleugnen. Mit allen künstlerischen Mitteln und mit den vielfältigen schauspielerischen Leistungen den Widerstand gegen die faschistische Bedrohung geweckt zu haben, darin besteht das Verdienst des Schauspielhauses.»

War davon etwas über das Datum des Weltkriegsendes zu retten, und wenn: wie sollte und konnte das geschehen, durch wen und wohin?

Der Antifaschismus war eine Haltung, die sich über ihren historischen Anlass hinaus nicht beliebig verlängern liess; ausserdem: in ihr versammelten sich Positionen, die auf Zeit koordinierbar sein konnten, die aber nicht durchweg verwandt, schon gar nicht kompatibel waren. Eine Weile mochten die gemeinsamen Schwüre nach dem Ende des Unheils, mochten das Pathos der Gemeinschaft und die Kraft der kollektiven Erinnerungen tragen; einer neuen, gänzlich anders gearteten Belastung würde das alles nicht standhalten können, wie sich nur zu bald erwies.

Ansonsten verblieben aus der theatralischen Bilanz des Zürcher Schauspielhauses vor 1945: eine bestimmte Arbeitspraxis, diktiert durch kommerzielle Zwänge. Eine durch diese mitbestimmte Inszenierungs- und Spielpraxis. Ein ausserdem durch jene mitbestimmter, aus Klassischem und Zeitgenössischem publikumsfreundlich gemischter Spielplan. Ein vorwiegend mit Emigranten bestücktes künstlerisches Ensemble.

Perpetuierung der ökonomischen Zwänge wo immer konnte sich niemand wünschen. Dass die Emigranten in ihre Herkunftsländer zurückkehren würden, war 1945 abzusehen, Hirschfelds Text mit seinem finalisierenden Titel versteht sich von eben daher. Was aber würden sie mitnehmen können? Würden sie überhaupt etwas mitnehmen können ausser einer allmählich sich verklärenden Erinnerung?

Die Dialektik von Kontinuität und Brüchen ist das natürliche Schicksal jeglicher Art von Theater. Beinahe jede Vorstellung, gewiss jede Neuproduktion kann das bisher Geleistete in Frage stellen, so gut es darauf basiert.

Fluktuation von Schauspielern und Regisseuren sind Theateralltag; das Ensemble des Zürcher Schauspielhauses war durch die politische Ausnahme-situation zusammengehalten worden, nicht primär durch künstlerische Grundsätze und Einsichten. Mutationen eines Ensembles können auch Innovationen bedeuten.

Mittenzwei redet in diesem Zusammenhang von der Unausweichlichkeit der Preisgabe, der Umwege und Verluste bei theatralischen Entwicklungen: «Nur wer in mechanischen Kontinuitätsvorstellungen befangen ist, nur wer meint, dass sich das eine immer schöner aus dem anderen entwickeln müsse, kann darüber erstaunt sein.»

Mit solchen Einschränkungen testiert er dem Theater der DDR, das Erbe des Zürcher Schauspielhauses besonders nachdrücklich gewahrt zu haben.

Man wird sehen, wie sich die Dinge im einzelnen verhielten.

### *Beneckendorff. Andere*

Wolf von BeneckendorffJ 1891 geboren, debütierte als Schauspieler 1909. Er war an verschiedenen Berliner Bühnen, er war in Köln und München engagiert. 1933 emigrierte er, leiblicher Verwandter des damaligen deutschen Reichspräsidenten (sein vollständiger Name lautete von Beneckendorff und von Hindenburg), in die Schweiz, wo er unter anderem am Zürcher Schauspielhaus arbeitete, etwa in der (vom Theater so annoncierten) «deutschen Uraufführung» des «Mamlock»-Stückes von Friedrich Wolf 1949 kehrte Beneckendorff nach Berlin zurück und arbeitete vorwiegend bei Bertolt Brecht. Er war der lange, spindeldürre Obrist in der «Courage», ein Fürst im «Kreidekreis», der alte Kardinal im «Galilei». Er spielte ausserdem am Deutschen Theater und wiederholt in dem von Fritz Wisten geleiteten Theater am Schiffbauerdamm: ein glänzender, einprägsamer Darsteller schriller und seniler Charaktere. Wolf von Beneckendorff starb im Jahre 1960.

Mathilde Danegger, 1903 geboren, entstammte einer alten österreichischen Schauspielersfamilie; Vater und Bruder wurden bei Max Reinhardt engagiert. Sie stand bereits als Kind auf der Bühne, in Maeterlincks «Blauem Vogel»; nach dem Ersten Weltkrieg war sie am Burgtheater, am Wiener Deutschen Volkstheater, am Theater in der Josefstadt engagiert, 1928 für zwei Jahre in Zürich, hernach für ein Jahr am Deutschen Theater Berlin, ab 1933 wieder in Zürich am Schauspielhaus. Sie blieb dort bis 1946. Sie spiel-



te, unter anderem, zusammen mit Therese Giehse in Giraudoux' «Die Irre von Chaillot», zusammen mit Wolfgang Langhoff in Gorkis «Nachtasyl». 1946 ging sie zurück nach Deutschland. Sie war zunächst in Wiesbaden engagiert und kam dann in die sowjetisch besetzte Zone. Sie gehörte zum Berliner Ensemble, dann zum Deutschen Theater in der Schumannstrasse, wo sie mehr als drei Jahrzehnte blieb, als eine allzeit verlässliche Darstellerin, «herausragend in Volksgestalten», wie ihr das DDR-Theaterlexikon nachrühmt, «besonders Mütterfiguren», ausserdem: «kritikwürdige Figuren zeigt sie mit aller notwendigen kritischen und satirischen Schärfe, dabei als ganze Figuren». Gelegentlich tritt sie heute noch auf Sie wurde vielfach geehrt und ist hoch geachtet.

Robert Trösch, Schweizer vom Geburtsjahrgang 1911, war als Theatermann Autodidakt, in seinem politischen Engagement radikaler Sozialist. Seine Schauspieleraufbahn begann er in der «Truppe 31», einer der KPD verbundenen freien Schauspielervereinigung, die Gustav von Wangenheim leitete; der war auch ihr wichtigster Autor mit Texten wie «Die Mausefalle» und «Wer ist der Dummste»; in beiden Stücken übernahm Robert Trösch Rollen. 1933 ging er wieder in die Schweiz, war ein Jahr lang an Erika Manns Kabarett «Die Pfeffermühle» engagiert; später spielte er in Bern und Basel, hauptsächlich aber am Zürcher Schauspielhaus. 1946 ging er erneut nach Berlin, wurde Chef einer kurzlebigen Theatergruppe, spielte am Theater am Schiffbauerdamm, am Deutschen Theater und engagierte sich nachdrücklich am Ost-Berliner Kabarett, das erst «Frischer Wind», später «Die Distel» hiess. Trösch wurde dann vor allem zum gesuchten Sprecher von Lyrik; er bevorzugte Majakowski, dessen zumal in der deutschen Adaption schwierige Verse er beeindruckend vortrug, ein hochgewachsener Mensch mit schneidender Stimme und der Fähigkeit zu ausgreifendem Pathos. 1986 ist er gestorben.

Wege von drei Darstellern des Zürcher Schauspielhauses in die DDR und in der DDR. Wer bei ihnen Verbindungslinien von der Emigrantenbühne zum Theaterleben im sozialistischen deutschen Staat sucht, wird sie finden; aber die drängen sich nicht auf.

## *Brecht*

Die letzte Uraufführung eines Stückes von Bertolt Brecht am Zürcher Schauspielhaus zu Brechts Lebzeiten war: «Herr Puntila und sein Knecht Matti» im Jahre 1948, der Regisseur hiess Kurt Hirschfeld. Mit eben diesem Stück eröffnete Bertolt Brecht am 12. November 1949 sein eigenes Theater, das Berliner Ensemble, das bis zum Einzug in ein eigenes Gebäude (1954) ständiger Gast des Deutschen Theaters in der Schumannstrasse blieb. Regisseur war diesmal Bertolt Brecht selbst, in Zusammenarbeit mit Erich Engel.

Brecht hatte es vermocht, aus dem Zürcher Ensemble drei erhebliche Darsteller für diese Produktion nach Berlin zu holen: Leonard Steckel, Interpret der Titelrolle; Regine Lutz, Darstellerin des Kuhmädchens; Therese Giehse war ab 1950 die Schmuggler-Emma. Als Viehdoktor trat alternierend ein junger Theatermann namens Benno Besson auf, gebürtiger Schweizer, seit 1943 Regieassistent Steckels am Zürcher Schauspielhaus. Das Bühnenbild des Berliner «Puntila» stammte von Caspar Neher, Brechts altem Freund. Neher hatte seit 1946 am Zürcher Schauspielhaus gearbeitet.

Das Berliner Ensemble – Intendantin war Brechts Frau Helene Weigel, Brecht selbst war künstlerischer Leiter – entstand durch Gründung des Ministeriums für Volksbildung der DDR; es versuchte laut eigener Definition «mit seiner Theaterarbeit zum Aufbau eines neuen Deutschland und eines nationalen Theaters beizutragen». Zur Ensemblepolitik hiess es in Brechtscher Lakonie: «Neben grossen Schauspielern, die, zum Teil aus der Emigration kommend, zum ersten Male wieder in Berlin auftraten, treten auch Nachwuchsspieler erstmalig auf» Die Intention war eindeutig: es sollte hier, mit den grösseren materiellen Mitteln und sozialen Absicherungen eines der Theaterkunst geneigten Staates, eine erhebliche Traditionslinie der Pfauenbühne ausgezogen und fortgeführt werden. Die dankbare Reverenz des Theaters vor den sozialen Umwälzungen des Landes, in welchem man spielte, wurde mit dem vorgestellten Stück gleich eingelöst. Auf dem Territorium, das seit ein paar Wochen DDR hiess, waren Veränderungen auf dem Lande geschehen. Man hatte den Grossgrundbesitz enteignet. Die kritische Ausstellung des «estatum possessor», eines Tieres, das, «verfressen und unnützlich», eine «arge Landplage» sei (Brecht im Prolog), lieferte eine komödiantische Rechtfertigung der Bodenreform post festum.

Die zweite Inszenierung des Berliner Ensembles schloss gleichfalls an eine Zürcher Produktion an: «Wassa Schelesnowa» von Maxim Gorki; das Schauspielhaus hatte hier die deutschsprachige Erstaufführung ausgerichtet, Dezember 1947, Regisseur war Claude Maritz gewesen. Diesmal, Dezember 1949, hiess der Regisseur Berthold Viertel, er war Österreicher und Amerika-Remigrant; das Bühnenbild schuf Teo Otto, die Titelrolle spielte wie zuvor am Pfauen Therese Giehse.

Noch die folgenden Produktionen des Brecht-Theaters hielten an der Verbindung zum Zürcher Schauspielhaus demonstrativ fest. Die bravouröse Bearbeitung des Lenzschen «Hofmeister» hatte in Hans Gaugier einen Schweizer Hauptdarsteller, die Lutz spielte, Neher war neben Brecht Regisseur, er lieferte auch die Ausstattung. Ähnlich dem Aktualbezug des «Puntila» für die DDR war hier wieder die Mitsprache bei einer sozialen Massnahme gewollt, der Schulreform.

Therese Giehse würde ausser der Wassa und der Schmuggler-Emma noch weitere bedeutende Rollen spielen: Mutter Wolfen in der Bearbeitung von Hauptmanns «Biberpelz» und «Rotem Hahn» für einen Abend (1951; Regie Egon Monk), ausserdem Marthe Rull in Kleists «Zerbrochenem Krug», wo die Giehse selbst Regie führte.

Regine Lutz spielte ausserdem die Lagerhure Yvette in der ersten Berliner Inszenierung von «Mutter Courage», mit der Weigel in der Titelrolle, Regie Brecht/Engel; die Premiere hatte Januar 1949 im Deutschen Theater stattgefunden, in einer Neuaufführung war diese Produktion 1951 ins förmliche Repertoire des Berliner Ensembles eingebracht worden, mit der berühmten Ausstattung von Teo Otto.

Das Berliner Ensemble und sein künstlerischer Leiter Brecht schienen auf widerspruchslosen Erfolg programmiert: am Orte, wo es angesiedelt war, nicht anders als jenseits der Grenzen. Dieser Erfolg sollte sich später auch einstellen. Der Weg dorthin war so problemlos nicht.

Schwierigkeiten erwachsen sowohl innerhalb als ausserhalb der DDR.

Die ersten Widerstände waren, schien es, bloss ästhetischer Natur. Die formalen Mittel von Brechts epischem Theater waren ungewohnt. In ebenso höflicher wie grundsätzlicher Gestalt wurden öffentliche Einwände vorgebracht, in der DDR-Zeitschrift «Theater der Zeit», deren Gründer und verantwortlicher Redakteur Fritz Erpenbeck war, ein Moskau-Remigrant. Man gewann als prominente Verfechter einer Gegenposition den nach Brecht bekanntesten DDR-Heimkehrer unter den Dramatikern, Friedrich Wolf, auch

er ehemaliger Moskau-Exilant. Anlässlich der «Courage» gerieten die beiden in einen grundsätzlichen Disput, der indessen so verbindlich in der Form, so erhellend und geschickt im Inhalt war, dass Brecht ihn problemlos in seinen Materialienband «Theaterarbeit» von 1952 übernehmen konnte.

Erheblicher wurde die Kontroverse um Brechts «Lukullus»-Oper, Musik Paul Dessau, die nach der Uraufführung an der Staatsoper sofort abgesetzt werden musste, da ihr Inhalt, so die Vorwürfe, pazifistisch sei. Brecht reagierte mit der ihm eigenen Biegsamkeit, indem er ein paar Änderungen anbrachte, deren drastischste dem Titel galt; «Verhör des Lukullus» wurde zu «Verurteilung des Lukullus». Schmerzhafter waren die irreversible Absetzung des «Urfaust» am Berliner Ensemble und die öffentliche Polemik gegen die Faustus-Oper von Brechts Freund und musikalischem Mitarbeiter Hanns Eisler. In beiden Fällen wurde die Demontage eines als sakrosankt geltenden Goethe-Bildes verurteilt, namens einer kulturpolitischen Überzeugung und Praxis, die, als «Pflege des nationalen Kulturerbes», auf die Kanonisierung ästhetischer Standards vom Ende des 19. Jahrhunderts hinauslief. Von daher wurde auch die künstlerische Avantgarde Europas attackiert, der sich Brecht in vielerlei Form zugehörig wusste. Das negative Kennwort lautete hier: Formalismus.

Es war dies alles aus der sowjetischen Kulturpraxis jener Jahre bezogen, und es darf bestätigt werden, dass es die DDR nur gemildert und gefiltert erreichte, dank des persönlichen Einsatzes sowjetischer Kulturoffiziere, von denen einer, Ilja Fradkin, ein alter Anhänger Brechts war; auch Johannes R. Becher, erster DDR-Kulturminister, hat hier vieles ausrichten können, und er hat sich immer wieder vor Brecht gestellt.

Auf manche von Brechts Mitarbeitern wirkten solche Auseinandersetzungen immer noch abschreckend genug. Teo Ottos Tagebuch «Nie wieder», Vorwort Brecht, wurde «Dekadenz» und «Volksfeindlichkeit» vorgeworfen; Otto, während der Emigration mit Langhoff und Wolfgang Heinz Mitglied der KPD-Zelle im Zürcher Schauspielhaus, zog sich für immer aus der DDR zurück. Leonard Steckel würde ausser dem Puntila keine Rolle mehr im Berliner Ensemble übernehmen. Die Giehse, schon während ihrer Tätigkeit in Ost-Berlin weiterhin in Zürich, Wien und München tätig, stellte ihre Arbeit an Brechts Theater ein. Selbst Caspar Neher zog sich auf immer zurück.

Neben den politisch-kulturpolitischen Restriktionen war ein anderer Vorgang entscheidend für das weitere Schicksal Bertolt Brechts und seines Theaters: der Kalte Krieg.

Er war eigentlich schon im Gange zur Zeit von Brechts Rückkehr nach Berlin. Man pflegte ihn anzusetzen mit der vollständigen Übernahme der Prager Regierung durch die KPÖ 1948. Weitere wichtige Ereignisse waren der Ausbruch des Korea-Krieges und jene Kontroverse um Berlin, die üblicherweise Blockade heisst; mit ihr hatte der Konflikt zwischen den Alliierten des Zweiten Weltkrieges endgültig das Territorium des ehemaligen Gegners eingeholt.

Gemeinsam mit Johannes R. Becher trat Brecht in West-Berlin bei politischen Podiums-Diskussionen auf; die Veranstaltungen endeten tumultuös. An westdeutschen Bühnen griff ein Brecht-Boycott um sich, dem sich nur wenige Theaterleiter verweigerten. Der, wie sich später erweisen sollte, vom amerikanischen Geheimdienst ausgehaltene «Kongress für kulturelle Freiheit» mit seiner dezidiert antikommunistischen Tendenz fand in Brecht seinen heimlichen Ideal-Feind; bestückt war er vorzüglich mit Leuten, die Antifaschisten gewesen waren. Spätestens hier zerbrach die alte Solidarität unter den Hitler-Emigranten.

Alle diese Ereignisse haben das Berliner Ensemble am Ende nicht nachhaltig beschädigen können. Es setzte seine Arbeit fort, in immer wieder glänzenden Produktionen; mit den Gastspielen beim Pariser Theater der Nationen 1954 und 1955 begann endgültig der Weltruhm des Hauses wie auch seines Leiters. Die materiellen Zuwendungen an Brechts Theater durch die offizielle DDR waren zu keiner Zeit gefährdet. Was schliesslich durch die Ereignisse gründlich gelitten hatte, dauerhaft und irreparabel, war der alte Nexus zum Zürcher Schauspielhaus.

Brechts Theater wurde eines aus eigenem Recht und eigenen Traditionen. Möglicherweise wäre es das in jedem Fall geworden.

### *Langhoff*

Ohnehin war Brecht bloss eine wiewohl erhebliche Überlieferung gewesen aus der Praxis des Hauses am Pfauen. Die multiplen Bemühungen des Zürcher Schauspielhauses, unter Einbeschluss auch der Pflege des Werkes von Brecht, wurden in der DDR vor allem fortgesetzt durch Wolfgang Langhoff und das von ihm geleitete Theater.

Langhoff, 1901 geboren, kam 1919 zur Bühne. Über verschiedene Engagements in Königsberg, Hamburg und Wiesbaden gelangte er 1928 nach Düsseldorf ans dortige Schauspielhaus; im gleichen Jahr trat er der KPD bei und gründete eine revolutionäre Agitprop-Gruppe. 1933 wurde er von Hitlers Polizei verhaftet; über seinen Aufenthalt im Konzentrationslager Börgermoor würde er 1935 sein Buch «Die Moorsoldaten» veröffentlichen. 1934 wurde Langhoff freigelassen, unter anderem hatten sich Leopold Lindtberg und Emil Oprecht für ihn verwendet; er ging in die Schweiz und wurde Mitglied von Ferdinand Riesers Zürcher Schauspielhaus. Seine erste Rolle hier war der Karl Moor in Schillers «Räubern», seine zweite ein Arbeiter in der deutschsprachigen Erstaufführung jenes Friedrich-Wolf-Stückes, das zunächst «Professor Mannheim», später «Professor Mamlock» hiess.

Langhoff spielte bis zum Herbst 1945 am Zürcher Schauspielhaus: fleissig, gewissenhaft, ein verlässlicher Darsteller und bald ein ausgesprochener Publikumsliebbling. Bernhard Diebold, Kritiker der Zürcher «Tat», schrieb über ihn: «Er ist ein Schauspieler des Kopfes, ein Redner und Überzeuger, so dass ihm das klassische Jahrhundert neben den ‚Charakterrollen‘ das Fach der klügsten ‚Raisonneure‘ überwiesen hätte-jener, die die Raison des Dichters vertreten und mit der stärksten Überzeugungslogik demonstrieren. Wenige Schauspieler sprechen die Sätze derart getreulich im Auftrag ihres Sinnes – so wie er. Dabei ist er bei Gott kein ‚Sprecher‘ aus der deklamatorischen Schule. Der Klang gilt ihm nur wenig – am ehesten noch als Tonfall einer die logische Strenge begütigenden Jovialität. Auch seine Mimik wird kein Selbstzweck wie beim Komödianten. Der Buchtext wird von ihm nicht mimisch überspielt, sonder von jedem Nebenton gereinigt, gedeutet und geklärt. Alles Verstandesmässige wird noch verständlicher in seinem Munde: alles Lyrische wird konkretisiert. Sein ‚Faust‘ – eine schauspielerisch kaum jemals voll zu verkörpernde Rolle – wird zum tiefsinnigen Kommentar eines leidenschaftlichen Selbsterklärers – aber eines leidenschaftlichen! Sein Octavio Piccolomini redet aus vollendeter Vernunft und dennoch mit der Wärme eines Vaters. Diese Doppelwirkung ergibt das Leben der Figur.»

Langhoffs Rollenumfang war ausserordentlich, wie bei allen Mitgliedern des Ensembles; in einem beliebig herausgegriffenen Jahr, 1942, spielte er in insgesamt 14 Neuproduktionen. Er war Peer Gynt und Gessler, er war Teilheim, Egmont, Franz Moor und der Eilif in Brechts «Courage». Von

den prominenten Mitgliedern des Pfauen-Ensembles würde er der erste sein, der Abschied nehmen sollte, um nach Deutschland heimzukehren. Der Zürcher Stadtpräsident schrieb ihm, und man darf es als viel mehr als eine höfliche Geste ansehen:

«Die Bevölkerung Zürichs, aber auch Ihre Kollegen und Mitarbeiter am Theater, für die Sie immer ein mutiger und entschlossener Kämpfer für ihre Interessen waren, nehmen von Ihrem Entschluss mit tiefem Bedauern Kenntnis. Der aufrichtigen Dankbarkeit für all das, was Sie bisher geleistet haben, dürfen Sie versichert sein.»

Langhoff ging nach Düsseldorf um die dortige Generalintendanz zu übernehmen. Bereits ein Jahr später, August 1946, war er in Berlin und wurde Intendant des Deutschen Theaters in der Schumannstrasse.

Dieses Haus, von l'Arronge begründet, von Brahm und vor allem Max Reinhardt zu höchstem künstlerischen Ruhm gebracht, war zunächst ein Privattheater gewesen, bis 1933 im Besitze Reinhardts; die Nazis führten eine Art kalter Enteignung durch. Ab 1934 hiess der Intendant Heinz Hilpert, der das Haus in Zusammenarbeit mit Erich Engel und Caspar Neher leidlich intakt über die braunen Jahre brachte. 1945 war es eines der wenigen Berliner Theatergebäude, die das Kriegsende unbeschädigt überstanden hatten; das nahe Staatstheater war bloss noch Ruine, und so wuchs das Deutsche Theater allmählich in die Rolle eines anderen Staatstheaters hinein.

Die Wiedereröffnung nach dem Zusammenbruch geschah am 7.9.45, mit der Premiere von «Nathan der Weise», in der Titelrolle Paul Wegener, der Regisseur aber war Fritz Wisten: ein jüdischer Theatermann, der noch bis 1941 am Theater des jüdischen Kulturbundes mitten im Berlin der Nazis gearbeitet hatte; zuletzt war er Häftling im KZ Sachsenhausen gewesen. Die «Nathan»-Premiere muss ein bewegendes Ereignis gewesen sein, alle Berichte sind sich darüber einig. Intendant war zu jener Zeit Gustav von Wangenheim, Moskau-Heimkehrer, der ehemalige Chef der Truppe 31.

Er war rasch amts müde geworden; Langhoff wurde sein Nachfolger, und er blieb Intendant des Deutschen Theaters bis zum Ende der Spielzeit 1962/63. Er spielte in dieser Zeit 15 Rollen an seinem Haus, und er verantwortete 34 Inszenierungen; der unbestrittene Ruhm des Theatermannes Wolfgang Langhoff in der DDR gründete sich vornehmlich auf die Regiearbeiten. Dies war nicht selbstverständlich nach Langhoffs Zürcher Zeit, die fast ausschliesslich im Zeichen des Darstellers Langhoff gestanden hatte.

Eigene Inszenierungen lieferte er an der Pfauenbühne gerade zwei ab: drei Einakter von Curt Goetz (1939), «Jenny und der Herr im Frack» (1940), also unerheblichste Boulevard-Konfektion.

Die Regieaufgaben an der Schumannstrasse mochten mit den üblichen Übernahme-Verpflichtungen begonnen haben, wie sie jedem Theaterleiter drohen; bald erwies sich Langhoffs eminente inszenatorische Begabung. Seine erste Inszenierungsarbeit war eine Uraufführung, «Ein jeder von uns», der Autor Hansjörg Schmitthener wurde später Hörspiel-Verantwortlicher beim Bayerischen Rundfunk in München; eine Rolle in dieser Produktion übernahm Robert Trösch. Überblickt man die Gesamtheit von Langhoffs Berliner Inszenierungen, so könnte vieles, das meiste, auch der Spielplan Oskar Wälterlins gewesen sein: «Faust I» (1949 mit Werner Hinz, 1954 mit Ernst Busch als Mephisto); zweimal, 1949 und 1954, Büchners «Woyzeck»; «König Lear», «Wilhelm Teil», «Kabale und Liebe», «Egmont», «Iphigenie auf Tauris». Die Regieleistungen Langhoffs bei Klassikern waren bemerkenswert. Seine Biographen Kranz und Funke rühmen deren «modellhaften Charakter».

Dies gelang besonders nachdrücklich bei der Inszenierung von Lessings «Minna» 1960, einer Arbeit, die berühmt geworden ist. Nochmals Kranz/Funke:

«Der Regisseur versuchte, die klassischen Texte ‚zum ersten Male‘ zu lesen, liess sich von Traditionen und zählebigen Konventionen nicht beirren, strebte nach Frische, Ursprünglichkeit, Naivität; suchte und fand den besonderen Punkt, von dem aus die neue Interpretation der klassischen Stücke nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig war... Er setzte den Lessingschen Text zunächst einmal ganz naiv in Szene, liess aber dann die Darsteller die Kritik an den Figuren mitspielen und schuf damit gleichsam eine satirische Überhöhung, eine zweite, ins Grotteske gesteigerte Handlungsebene, auf die die einzelnen Figuren dann geführt werden, wenn sie ihre ursprüngliche Menschlichkeit ausser acht lassen, wenn sie Prinzipien und hohlen Ehrbegriffen nachjagen. Wohl zum ersten Male verstand es Langhoff den spezifisch-temporärem Gehalt des Lustspiels, von dem Goethe geschrieben hatte, auf der Bühne wirklich deutlich zu machen. Heinrich Kilger baute ein fades, mitgenommenes, unter den unmittelbaren Folgen des Siebenjährigen Krieges deutlich leidendes Wirtshaus auf die Szene, das nicht nur die Brüchigkeit der Verhältnisse, sondern auch das Wagnis der Reise



Minnas in einem eben gewonnenen, noch nicht gefestigten Frieden verdeutlichte. In diesem Raum entfaltete Langhoff unerschöpfliche inszenatorische Phantasie... Kilger schlug eine Bühnengestaltung im Stil alter Stiche vor und erlangte auch die Zustimmung des Regisseurs zum ‚Einkleben‘ der Kriegszerstörungen in den ‚Gasthof‘ durch Fotos.»

Auch Langhoffs kontinuierliche und inständige Pflege zeitgenössischer Dramatik folgte Zürcher Tradition. Langhoff inszenierte Odetts und Vailland; Brechts «Furcht und Elend des Dritten Reiches» war, Januar 1948, der erste Brecht überhaupt in Ost-Berlin; Langhoff inszenierte Friedrich Wolf («Tai Yang erwacht» und «Thomas Müntzer»), und er entdeckte, mit Erfolg, für sein Theater einen jungen, zunächst in München beheimateten Dramatiker namens Peter Hacks. Ein paarmal, zuletzt 1950, gelang es ihm, Teo Otto für Ausstattungen zu gewinnen. Seinen Einstand als Darsteller gab er mit der Rolle des Kreon im sophokleischen «Ödipus», Interpret der Titelrolle war Gustav Gründgens. Er spielte späterhin Thaos, Tschechows Werschenin, Octavio Piccolomini und Sternheims Christian Maske.

Er hatte ausser seinen eigenen Produktionen als Darsteller und Regisseur die Verantwortung für die Gesamtarbeit des Hauses an der Schumannstrasse. Anders als Brecht sah er sich sehr unmittelbar in die politische Verantwortung genommen: er war eingeschriebener Kommunist in, zunächst, hohen Parteiämtern.

Bereits im zweiten Jahr seiner Arbeit an der Schumannstrasse begann eine Kontroverse, die zu einer Entzweiung in der damals noch einigermaßen homogenen Theaterszene Gesamt-Berlins führte. Wolfgang Langhoff spielte dabei seine Rolle.

Am 3. Mai 1947 würde im Deutschen Theater ein Stück des sowjetischen Autors Konstantin Simonow Premiere haben, Titel: «Die russische Frage». Das Stück spielte in den USA, im Presse-Milieu; ein Journalist soll von einem Zeitungszaren zu antisowjetischen Bekundungen gebracht werden, wider besseres Wissen; der Mann weigert sich, macht seine Wahrheit öffentlich und wird daraufhin von dem Tycoon erbarmungslos gejagt. Das Stück, literarisch kein Meisterwerk, stellte andererseits kaum eine Verfälschung US-amerikanischer Verhältnisse dar; als sowjetisch lizenzierte Theaterproduktion mitten im besiegten Deutschland war es freilich ein Politikum eige-

ner Art: Theater wie Publikum erhielten sinnliche Kenntnis von aufgebrochenen Gegensätzen zwischen den Alliierten und hatten sich zu verhalten. Eine Reihe von Schauspielern gaben ihre Rollen zurück und verliessen das Ensemble; die Westberliner Presse fiel über die Produktion her.

Im Jahr darauf ergab sich die Möglichkeit zur Revanche. Am Hebbeltheater, der führenden Bühne in den Westsektoren, wurde Sartres «Fliegen» gespielt, in der Regie von Jürgen Fehling. Hier erfolgte ein Schrei des Abscheus durch die Presseorgane Ost-Berlins. Auch Wolfgang Langhoff äusserte sich laut und voll Ekel. Die deutschsprachige Erstaufführung der «Fliegen» war am Zürcher Schauspielhaus erfolgt, als Langhoff dort engagiert war; mit seiner öffentlichen Äusserung zerschneit er, darf man sagen, von sich aus die Verbindung zu seiner Vergangenheit.

Tat er es freiwillig? Zweifel sind angebracht. Ursache für die rüden Attacken des Ostens wider Sartre dürfte dessen damals letztes Stück gewesen sein, «Die schmutzigen Hände», abbildend Zustände in einer Volksdemokratie; das Stück wurde als Sartres Bruch mit dem Kommunismus begriffen. Eine Antwort auf diesen Text war auch das Stück des Österreicher Ernst Fischer «Der grosse Verrat»; es handelte sich um ein Anti-Tito-Pamphlet. Das Deutsche Theater spielte dieses Stück ab Juni 1950. Der Regisseur hiess Wolfgang Langhoff

Man hüte sich vor allzu rascher moralischer Wertung. So wie der kalte Krieg selbst in Sachen Kultur kein einseitig westliches Geschäft war, gab es im allgemeineren Zusammenhang dieses Kalten Krieges osteuropäische Ereignisse, für die kein politischer Feind auf der anderen Seite verantwortlich zu machen war. Der Bruch Stalins mit Tito gehört hierher, und es gehören hierher die blutigen Gerichtsverfahren gegen Rajk und andere in Ungarn, gegen Slansky und andere in Prag. Bei den Opfern handelte es sich häufig um Juden, immer um ehemalige politische Emigranten in Westeuropa oder den USA. In der DDR wurde eine erste Liste potentieller Opfer im August 1950 veröffentlicht. Man las die Namen Paul Merker, Leo Bauer, Willy Kreikemeier, Lex Ende; man las den Namen Wolfgang Langhoff

Für die meisten Betroffenen bedeutete dies Parteiausschluss, Verlust der Ämter, Untersuchungshaft. Wolfgang Langhoff kam vergleichsweise glimpflich davon. Er verlor nicht seine Parteimitgliedschaft. Er blieb weiterhin Intendant des Deutschen Theaters Berlin. Er versah seine Arbeit wie bisher, gewissenhaft, manchmal resignativ; er wurde nicht zum politischen

Renegaten, er wurde nicht zum gebrochenen Mann. Sein unerschütterlicher Gehorsam gegenüber der oft unbegreiflichen Parteiräson versteht sich nicht als Opportunismus, sondern als eingebaute Disziplin eines, der seit zwanzig Jahren eingeschriebener Kommunist war.

Die künstlerische Glanzzeit des Deutschen Theaters in den sechziger Jahren wurde durch ihn unmittelbar vorbereitet. Obschon in den politischen Marasmen der ausgehenden Stalin-Ara so ziemlich alles verschüttet zu werden drohte, wofür die Arbeit am Zürcher Schauspielhaus einmal gestanden hatte, konnte Wolfgang Langhoff vieles davon gleichwohl aufheben.

### *Heinz*

Am 12. März 1957 fand in den Kammerspielen des Deutschen Theaters eine Premiere von Maxim Gorkis Stück «Die Kleinbürger» statt. Der Regisseur war Wolfgang Heinz, der auch eine der Hauptrollen spielte, den Teterew. Andere Darsteller waren Mathilde Danegger, Hortense Raky, Karl Paryla, Emil Stöhr, und der Intendant, natürlich, war Wolfgang Langhoff. Die publizierte Kritik entdeckte an dieser Produktion ausserordentliche Qualitäten; ihre Bedeutung für die Karriere des Dramatikers Maxim Gorki auf deutschen Bühnen war gross; der Vorwurf des matten Tschechow-Epigonens verschwand. Zugleich entdeckte man, dass es sich bei dieser Produktion, ausweislich der beteiligten Mitarbeiter, ausweislich Stil und künstlerischem Rang der Aufführung, um eine Arbeit aus dem reinen Geist des Zürcher Schauspielhauses handelte.

1956 war das Jahr, in welchem das Wiener Theater an der Scala schliessen musste, nach neunjähriger und überaus erfolgreicher Arbeit. Ein Grossteil der Schauspieler des Zürcher Emigranten-Ensembles, sofern österreichischer Herkunft, hatte an der Scala gespielt: Heinz, die Brüder Paryla und Stöhr, Parylas Frau Hortense Raky. Im Verlauf der Arbeit war eine Reihe weiterer profiliertester Darsteller der Truppe zugewachsen: Otto Tausig, Rudolf Wessely, Erika Pelikowsky. Die allermeisten brachen nach dem Ende der Scala nach Ost-Berlin auf, um an dortigen Häusern zu spielen.

Es war dies nicht die erste Verbindung zwischen Scala und Ost-Berlin. Wiederholt hatten Ensembles der DDR-Hauptstadt an der Scala gastiert;

gastiert; umgekehrt hatte Wolfgang Heinz, erstmals im August 1951, in Ost-Berlin gearbeitet, als Regisseur, auch als Darsteller.

Wolfgang Heinz war die prägende Figur des Scala-Ensembles. Geboren als Wolfgang Heinz Hirsch im Jahre 1900 in Pilsen, wuchs er in Wien auf und ging 1917 zum Theater, um nicht Soldat werden zu müssen in einem verabscheuten Krieg. Er spielte in Wien, Berlin, Hamburg, zuletzt am Staatlichen Schauspielhaus Leopold Jessners; dort wirkte er mit bei der Uraufführung von Brechts «Mann ist Mann». Unter dem Einfluss des Schauspielers Hans Otto wurde er Kommunist; nach dem Machtantritt Hitlers war für ihn das klerikal-faschistische Österreich keine Alternative des Aufenthalts, er ging in die Schweiz und war ab der Spielzeit 1934/35 Ensemble-Mitglied am Zürcher Schauspielhaus. Seine erste Rolle wurde Heinrich IV. von Shakespeare, in der ersten Saison übernahm er insgesamt 11 zum Teil stücktragende Rollen; es war der übliche Output am Pfauen, und es würde dabei bleiben. Die erste Heinz-Inszenierung wurde, zu Beginn der Ara Wälterlin, «Frau Warrens Gewerbe» von Shaw, mit der Giehse in der Titelrolle. In der gleichen Saison 1938/39 leistete Heinz noch drei weitere Inszenierungen und spielte daneben dreizehn Bühnenrollen. Die Gesamtzahl seiner Regiearbeiten an der Pfauenbühne beträgt 107, stärker gefordert war allemal der Darsteller Heinz. Seine letzte Inszenierung bei Wälterlin war «Clavigo» mit Bernhard Wicki, Premiere im Mai 1946.

Die Arbeitsintensität von Wolfgang Heinz blieb auch späterhin beeindruckend, und auch in Ost-Berlin, wie vorher an der Scala, blieb er gleichermaßen Regisseur und Darsteller. Einige Produktionen, an denen er mitwirkte, haben DDR-Theatergeschichte gemacht: «König Lear», er spielte hier die Hauptrolle unter Langhoffs Regie; «Wallenstein», Regie Karl Parryla, er spielte die Titelrolle, Langhoff den Octavio Piccolomini. Fast prägender als der Darsteller wurde der Regisseur Wolfgang Heinz. Seine Vorliebe galt Tschechow und Gorki; er hat diese Autoren, was während der Sechziger Jahre noch keinesfalls als selbstverständlich gelten konnte, für das deutschsprachige Theater endgültig durchgesetzt, in zum Teil massstäblichen Inszenierungen. Über seine Regie-Arbeit vermerkt seine Biographin Renate Waack:

«Wolfgang Heinz gehört zu denjenigen Regisseuren, die das künstlerische Spiel des Schauspielers als eine Möglichkeit betrachten und nutzen, genau durchdachte, konzeptionell gezielte, künstlerisch komponierte Abbil-

der der Realität zu geben, die versuchen, die Variationen im Rahmen der verabredeten Konzeption zu halten und das Wachsen, die Verbesserung der künstlerischen Qualität der Aufführung zu organisieren.»

Zu Beginn der Sechziger Jahre wuchs ihm eine Aufgabe zu, die er de facto schon in Wien an der Scala innegehabt hatte: er wurde Intendant. Zunächst, Januar 1962, an der durch den Tod von Fritz Wisten verwaisten Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin, dann, ab 1963, verursacht durch Langhoffs schwere Erkrankung, am Deutschen Theater. Es sollte die glanzvollste Zeit dieses Hauses nach dem Kriege werden.

Umstände und Voraussetzungen waren eher nachteilig. Das benachbarte Berliner Ensemble, anderthalb Jahrzehnte lang gewohnt, die Aufmerksamkeit der gesamten Theaterwelt auf sich zu ziehen, geriet in einen Zustand progredierender Erstarrung; man begann von Brecht-Museum, wenn nicht Brecht-Mausoleum zu reden. Ein paar wichtige Kräfte waren vom Schiffbauerdamm zur Schumannstrasse gewechselt, darunter der Regisseur Benno Besson.

Die Massnahmen vom 13. August, die Errichtung der Berliner Mauer, waren für einen Grossteil der alten Scala-Truppe Anlass gewesen, die DDR zu verlassen, darunter Hortense Raky, Karl Paryla, Emil Stöhr. Infolge derselben Massnahmen entstand bei Teilen der künstlerischen Intelligentsia in der DDR die Vorstellung, man könne nunmehr, bei deutlich verringerter Einflussnahme von draussen, zu freierem und keckerem ästhetischen Tun ausschreiten. Die Vorstellung hielt bis zum Dezember 1965, wo eine Plenartagung des Zentralkomitees der staatstragenden SED damit nachhaltig ins Gericht ging; Folge war, wie der Politologe Hermann Weber formuliert, «eine Verödung des kulturellen Lebens».

Die Verödung war unzweifelhaft, aber sie war nicht total. Ausgerechnet in dieser Zeit liefen am Deutschen Theater Produktionen, die das Haus zu einer Bühne von unbestrittenem Weltrang machen sollten.

Es handelte sich zunächst um Besson-Inszenierungen: Schwarz' «Der Drachen» und Sophokles' «Ödipus Tyrann». Es handelte sich um Produktionen, an denen Wolfgang Heinz direkt beteiligt war: «Nathan der Weise» (als Darsteller), Goldonis «Trilogie der Sommerfrische» (als Regisseur), «Faust I» (als Co-Regisseur). Adolf Dresen, der andere Inszenator des «Faust», setzte seine Karriere fort mit einer vorzüglichen Produktion von

Babels «Maria». Höchst/Sagert inszenierten eine grandiose «Donna Rosita» von Lorca.

Wolfgang Heinz trat 1969 von der Intendanz des Deutschen Theaters zurück; er hatte das Alter. Er blieb noch eine Weile ein beehrter Darsteller, zuletzt als Galilei in Brechts Stück, am Berliner Ensemble: er kam, wenn man so will, aus dem Bannkreis seiner Zürcher Jahre nicht heraus und wollte dies wohl auch nicht. Mit seinem Tode verstarb einer der letzten Zeugen aus der grossen Zeit des Schauspielhauses am Pfauen in der DDR; Benno Besson hatte dem Land inzwischen den Rücken gekehrt. Ohnehin war der Mythos der Pfauenbühne im Bewusstsein der DDR-Theateröffentlichkeit immer diffuser und unklarer geworden; am Ende, für die jüngeren Generationen, blieb er bloss noch ein theatergeschichtlicher Begriff von allenfalls lexikalischer Relevanz.

Es ist das unentrinnbare Schicksal theatralischer Vorgänge, dass sie sich nicht konservieren lassen. Theater ist auch darin ein transitorisches Geschäft. Man darf dies beseufzen. Es ist aber so.

## II

### *Die Einzelheiten*

## **Emigranten – Wege, Schicksale, Wirkungen**

«Leopold Lindtberg: Ehrenname» befand Alfred Kerr im Februar 1932 im «Berliner Tageblatt» nach der Premiere des heute vergessenen Weltkriegsstücks «Die endlose Strasse», das Lindtberg im Schillertheater inszeniert hatte. Ausstattungschef der Preussischen Staatstheater in Berlin war seit 1931 Teo Otto; zu den beliebtesten Mitgliedern der Münchner Kammerspiele gehörten Therese Giehse und Kurt Horwitz; Gustav Hartung war Intendant des Hessischen Landestheaters in Darmstadt – die 1933 aus Deutschland verjagten, nach Zürich geflüchteten Theaterleute waren fast durchweg erste Kräfte, zum Teil kamen sie aus Spitzenpositionen. Sie hatten Ansehen genossen und bei vernünftigen Arbeitsbedingungen anständig verdient. In seinem Wiedergutmachungsantrag vom Juli 1958 an die Behörden der Bundesrepublik Deutschland wies Leonard Steckel für das Jahr 1932 aus seiner Tätigkeit an der Berliner Volksbühne und beim Film eidesstattlich dreifach höhere Gagenbezüge nach als für die ersten Jahre am Zürcher Schauspielhaus.

Wie es für die Anfänge des Exils typisch war, hielten gleich Politikern und Schriftstellern auch viele Bühnenkünstler 1933 ihre Emigration für ein kurzes Provisorium, weil sie ein rasches Ende von Hitlers Regime erwarteten. Daher betrachteten, wie Leopold Lindtberg sich noch 1982 erinnerte, er und seine Kollegen das Zürcher Engagement als Durchgangsstation, die man «bald und dankbar wieder verlassen würde». Es gehört daher ins Reich der Legenden, dass sich 1933 politisch oder aus Rassengründen verfolgte Bühnenkünstler zielbewusst zur Bildung eines Emigrantentheaters in Zürich zusammengefunden hätten. Dieser Eindruck mochte im Nachhinein entstanden sein, weil sich etliche der Neuen von ihren bisherigen Arbeitsstätten her gut kannten, nun dasselbe Flüchtlingsschicksal teilten und in Zürich unter der Last der Zeit alsbald am selben Strick zogen, oder, um mit Lindtberg zu sprechen, weil sich «der Ausdruckswille des einzelnen einem grossen gemeinsamen Gedanken unterordnete» – eine «grosse Seltenheit in der Theatergeschichte»!



Schon bald nach dem Reichstagsbrand führte Direktor Rieser Vertragsverhandlungen mit Bühnenkünstlern, die ihm von früher bekannt waren oder von dritter Seite empfohlen wurden. Anfang August 1933 traf der Mann zur neuen Spielzeit ein, den Rieser nur widerstrebend engagiert hatte: Kurt Hirschfeld. Riesers neuer erster Regisseur, «Kulturbolschewist» Gustav Hartung, hatte darauf bestanden, seinen Darmstädter Dramaturgen nach Zürich mitzubringen. Die braunen Machthaber wollten Intendant Hartung allenfalls am Hessischen Landestheater belassen, wenn er den Spielplan nach den Parteilinien gestalten und mehrere Ensemblemitglieder entlassen würde, darunter den Kommunisten Karl Paryla und die Juden Hirschfeld und Ginsberg. Hartung lehnte zornig ab, floh über Basel nach Paris und unterschrieb bei Rieser; Hirschfeld kam vorerst unangemeldet bei Freunden in Berlin unter. Der 1902 in Lehrte bei Hannover geborene Kaufmannssohn Kurt Hirschfeld kannte Hartung von Berlin her, als dieser das Renaissance-Theater leitete. Hartung gehörte zu den modernen, dem Expressionismus verpflichteten Regisseuren Deutschlands. Er engagierte Hirschfeld als Dramaturgen, als er 1931 zum zweitenmal das Darmstädter Theater, damals eine der progressivsten deutschsprachigen «Provinzbühnen», übernahm. Hirschfeld hatte als jüngster Kollege Herbert Iherings Theaterkritiken für den «Berliner Börsen-Courier» geschrieben und für den Rundfunk u.a. eine Radiobearbeitung von Joyces «Ulysses» geliefert. In Darmstadt liess ihn Hartung auch Regie führen – noch am 2. März 1933 hatte Hirschfelds Inszenierung von Calderons «Der Richter von Zalamea» mit Lilli Palmer und Ernst Ginsberg Premiere; zehn Tage darauf wurde er vom neuen Ministerpräsidenten, einem fanatischen Antisemiten, davongejagt.

Drei Wochen nach Hirschfeld traf Leopold Lindtberg aus Paris in Zürich ein und kam vorerst bei Walter Lesch und seiner Gattin Mathilde Danegger unter. Rieser hatte sich schon 1929 für den damaligen Oberspielleiter in Koblenz interessiert, Lindtberg trat aber vom Vertrag zurück und ging wieder zu Piscator, der einen zweiten Anlauf in Berlin nahm. Lindtbergs Regisseurlaufbahn hatte 1923 in einem Wiener Volksbildungsheim begonnen – 61 Jahre später endete sie im Zürcher Hechtplatztheater mit Esther Vilars «Die amerikanische Päpstin». Über Düsseldorf und Bielefeld war der fünf- undzwanzigjährige Lindtberg 1927 an die Piscatorbühne am Noliendorfplatz gekommen, ins wagemutigste und politisch bekennnisthaffteste Zen-

trum des Zeittheaters linker Prägung. Lindtberg inszenierte «Judas» und «Sacco und Vanzetti» von Erich Mühsam; er arbeitete bei Piscator mit spätem Zürcher Kollegen wie Erwin Kaiser, Heinz Greif und Sybille Binder zusammen; mit Ernst Busch und andern Mitgliedern der Piscator-Truppe wirkte er bei Veranstaltungen der Linken mit, bei der Zehnjahrfeier der KPD oder in einer Max Hölz-Matinee. Als Piscator im September 1931 mit Carl Credés Abtreibungsstück «§ 218» zum Verdruss der «Neuen Zürcher Zeitung» auch im Schauspielhaus gastierte, war wohl Heinz Greif nicht aber Lindtberg dabei, der nun schon an den Berliner Staatstheatern inszenierte, mehrmals in Bühnenbildern Teo Ottos und mit Wolfgang Heinz im Ensemble. Die letzten sieben Monate vor Hitlers Machtergreifung war Lindtberg Oberspielleiter in Düsseldorf, wo auch Wolfgang Langhoff und Erwin Parker spielten. Bei seiner letzten Premiere in Berlin am 28. März 1933 durfte Lindtberg nicht mehr als Regisseur genannt werden – «ein PG war damit einverstanden, mir den Regenschirm zu halten», ironisierte Lindtberg später, Heinz Schwamborn hiess der wackere Mann! Ehemaliges Mitglied der bestgehassten Piscator-Bühne und obendrein Jude, da blieb auch Lindtberg nur die Flucht. Hirschfeld machte ihn in Paris für Rieser ausfindig, am 12. September hatte Lindtberg in Zürich erstmals Premiere: ein verschollenes Boulevardstück «Im Trüben fischen», mit der Giehse und Kaiser allerdings erstklassig besetzt – wie andere seiner Gattung, die Lindtberg in Zürich inszenieren musste!

Die Akten aus Riesers Direktionstätigkeit sind bisher nicht zum Vorschein gekommen, seine Engagementspraxis von 1933/34 bleibt daher im Detail ungeklärt. Fest steht, dass Hartung, Hirschfeld und Lindtberg ihm eine Reihe früherer Kollegen empfahlen, die im Reich nicht mehr auftreten konnten: Kurt Horwitz, Erwin Kaiser (der übrigens über C.F. Meyer dissertiert hatte), Therese Giehse, Teo Otto, Karl Parylas Bruder Emil Stöhr und Leonard Steckel, der Rieser auch von seinem einstigen Schauspielerfreund Arnold Kübler empfohlen ward. Nicht für alle gab es Saisonverträge: Ginsberg wurde auf jeweils 14 Tage engagiert, Parker und Paryla erhielten vorerst nur Rollenverträge. Einige der Neuen waren früher schon als Gäste am Pfauen aufgetreten, so Kaiser, Horwitz, Ginsberg – und Hermann Wlach gar war hier von 1927-29 künstlerischer Direktor, bis Rieser als «Generaldirektor» alleiniger Herrscher zu sein wünschte. Für manche blieb Zürich wie für Hartung selber Durchgangsstation: für Sybille Binder und Maria Schanda,

für Albert Bassermann, Carl Ebert, den spätem Mitbegründer und Leiter der Opernfestspiele von Glyndebourne, den Kommunisten Heinz Greif, der schon 1934 in die Sowjetunion weiterzog, und für den Sozialdemokraten Alfred Braun, Chefsprecher und Leiter der literarischen Abteilung des Berliner Rundfunks. Das Zürcher Engagement hatte ihn aus wochenlanger Haft im Konzentrationslager Oranienburg befreit. Braun gelangte dann über das Stadttheater Basel an die deutsche Schauspielakademie von Ankara, kehrte aber bei Kriegsbeginn ins Reich zurück. Er lieferte Drehbücher für Veit Harlan, arbeitete nach Kriegsende als Kommentator am Radio in der sowjetischen Besatzungszone und brachte es noch bis zum Chef des Senders «Freies Berlin» – wahrlich die chamäleonhafteste Laufbahn eines Mitglieds des Rieser-Ensembles !

Rieser reiste zu Vertragsverhandlungen auch selber nach München, nach Wien. Dort sprach ihm im Hotel Bristol im Frühling 1934 der vorübergehend am Volkstheater beschäftigte Wolfgang Heinz vor; Rieser verpflichtete ihn für die neue Saison. Heinz kam vom Staatlichen Schauspielhaus Berlin; Teo Ottos Bruder Hans hatte seinen Kollegen und Freund dort schon 1930 für die KPD geworben. Als beide am 27. Februar 1933 die Kündigung erhielten, vereinbarten sie, dass wechselweise der eine im Reich illegale KP-Arbeit verrichten, der andere zum Geldverdienen im Ausland gastieren solle. Hans Otto lehnte daher den von Rieser angebotenen Jahresvertrag nach Zürich ab. Heinz ging zuerst auf Tournée. In Holland erfuhr er, dass sein Freund in die Fänge der Gestapo geraten war und im November nach grässlichen Folterungen aus dem vierten Stock ihres Hauptquartiers gestürzt wurde. Nach Berlin zurückgekehrt, entdeckte Heinz, dass auch er gesucht wurde. Er floh in seine österreichische Heimat.

Ein Jahr darauf kam es zu einer ersten kommunistischen Aktion vom Schauspielhaus aus. Wolfgang Heinz und Wolfgang Langhoff orientierten zum Todestag Hans Ottos mit einer Brief- und Postkartenaktion die in Unwissenheit gehaltenen Kollegen im Reich über die Ermordung Ottos, im Haus selber veranstalteten sie eine Gedenkfeier. Mit einer Reihe ähnlicher Veranstaltungen wollte man ganz Bewusst das Publikum politisch hellhörig machen, und es darf Direktor Rieser hoch angerechnet werden, dass er sein Theater dafür zur Verfügung stellte. Eduard Behrens, der in Deutschland mehrmals verhaftete und schliesslich ausgewiesene Korrespondent der Bas-

ler «National-Zeitung», sprach am 19. Juni 1935 offenherzig über «Zwei Jahre Drittes Reich». Da «Hunderte keine Billette erhalten konnten», wurde der Vortrag noch dreimal wiederholt! Mit seiner Rede «Abessinien, was es ist und bedeutet» nahm Emil Ludwig im Herbst 35 zu Mussolinis Raubkrieg Stellung; in derselben Saison kam nochmals Behrens über die deutsche Aufrüstung zu Wort: «Will Deutschland den Krieg?» und eine Matinée galt der Auseinandersetzung zwischen «Christentum und Germanentum». Auf den 22. Mai 1938 luden die Europa-Union, die Liga für Menschenrechte, die Religiös-Soziale Vereinigung und andere Gruppierungen zu einer Gedenkfeier für den kurz zuvor verstorbenen Friedensnobelpreisträger Carl von Ossietzky ein, bei der Mathilde Danegger, Heinrich Gretler, Klaus Mann und Irma Schaichet mitwirkten. Wer Ohren hatte zu hören, konnte längst wissen, wie aktiv sich das Schauspielhaus seit 1933 in den antifaschistischen Kampf eingereicht hatte – in der Nach-Rieserzeit wurde es, mindestens nach aussen, deutlich zurückhaltender, auch in den Spielplänen.

Wie üblich brachte die «NZZ» auch im Sommer 1933 eine Saisonvorschau, in der als neues Ensemblemitglied Wolfgang Langhoff aufgeführt war – der aber sass in diesen Augusttagen seit Monaten schon im Emsland-Konzentrationslager Börgermoor ein. Die Falschmeldung gehörte zu Riesers beharrlich verfolgter Absicht, Langhoff durch einen Zürcher Vertrag aus der Gefangenschaft zu befreien. Schon Mitte Juli hatte Rieser den für Kunst und Wissenschaft zuständigen preussischen Staatskommissar Hans Hinkel brieflich ersucht, sich für Langhoff zu verwenden, «da uns der Schauspieler vom Fach des Langhoff fehlt». Rieser bekundete mit seinem Schreiben geradezu Schwejsche Hintergründigkeit und gab sich politisch völlig naiv – wenige Monate später zeigte sein Haus mit der Uraufführung von Bruckners «Rassen» unmissverständlich Flagge! Riesers Brief blieb ohne Echo; Langhoff kam erst am 31. März 1934 im Zuge einer «Osteramnestie» frei.

Hirschfeld und Lindberg hatten Rieser auf den ihm unbekanntem Langhoff aufmerksam gemacht, Lindberg hatte ihn im Düsseldorfer Ensemble und kannte ihn auch als unerschrockenen Gewerkschafter in der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Die Not der Zeit und Lenins Schriften bewogen den 1901 als Sohn eines Berliner Herrenkonfektionärs geborenen Langhoff 1928 zum Eintritt in die KPD-Niederrhein. Im Sommer 1930 gründete er mit Arbeitern aus Grossbetrieben des Ruhrgebiets die Agitproptruppe «Nordwest ran» für Politarbeit in Fabriken und auf dem flachen

Land; die meisten Texte und Lieder verfasste er selbst. Auch in der Partei war er Aktivist, verteilte Flugblätter, stand Streikposten, agitierte in den Wohnungen für die Parteipresse, rezitierte und hielt Vorträge. Er war Gewerkschaftsobmann seines Theaters und Führungsmitglied der Revolutionären Gewerkschaftsopposition. Seine Berufstätigkeit litt unter solcher Doppellast nicht; in Düsseldorf wie in den elf Zürcher Jahren begeisterte er das Publikum als jugendlicher Held und Charakterdarsteller.

Der unerschrockene Einsatz für die Linke machte Langhoff bei den Nazis schwer verhasst. Als sie dann die Macht in Händen hielten, wurde «der rote Hund» am Tag nach dem Reichstagsbrand von seiner kranken Frau weg verhaftet. Nach Langhoffs Entlassung aus dem KZ, dreizehn Monate später, hielt Rieser sein Vertragsangebot aufrecht, doch Langhoff wollte in Deutschland bleiben. Auftrittsverbote und die Warnung vor erneuter Verhaftung bewogen ihn schliesslich zur Flucht – ein Pass war ihm verweigert worden. Von Badenweiler aus, wo der in Freiburg i. Br. aufgewachsene Langhoff sich bei Freunden verborgen hatte, brachten ihn der Cabaretautor C.F. Vaucher und der Architekt Artaria schwarz über die Grenze. Schillers Melchtal war seine erste grosse Zürcher Rolle – zuvor musste er sich beim treuen Freund des Schauspielhauses, dem Theaterfotografen und Zahnarzt Doktor Leisinger, – auf Kosten Riesers – ein Gebiss machen lassen, Folterknechte der SS hatten ihm im Bunker die Zähne eingeschlagen.

Mit fünfzehn Neuengagements, denen zwanzig Abgänge gegenüberstanden, fand 1933 am Pfauen zwar eine beachtliche Rotation statt, sie ging aber nur wenig über die Wechsel früherer Jahre hinaus. Die politische Konjunktur nützend, hatte Rieser diesmal zu deutlich tieferen Gagen hochqualifizierte Kräfte einstellen können. Sein beharrlicher Einsatz für Langhoff verriet aber, dass neben Geschäftstüchtigkeit auch Menschlichkeit und hellstichtige Überlegung das Handeln des Juden und Hitlergegners Rieser bestimmten. Eine markante Korrektur erfuhr seine Engagementspolitik schon im Frühjahr 1934: er entliess seinen Dramaturgen Hirschfeld. Dieser hatte sich selbstverständlich nicht mit Programmheftarbeit oder der Stilisierung von Riesers marktschreierischen Inseraten begnügt. In Übereinstimmung mit Lindtberg und anderen neuverpflichteten Kollegen setzte er sich bei Rieser entschieden für die Klassiker und das aktuelle Zeitstück ein. Der Spielplan der Saison 1933/34 verrät, dass sich Hirschfeld und seine Verbündeten gar

nicht so übel durchsetzen; sie mussten das Ringen übrigens nicht «bei Null» beginnen. So sehr Rieser im Interesse der abendlichen Kassenrapporte auf Wiener und Budapester Erfolge, auf leichtgeschürzte französische Boulevardkomödien und elegante Frackstücke setzte – ausschliesslich Amüsiertheater hatte es bei ihm auch bisher nie gegeben. In seiner Direktionszeit vor 1933 hiessen die meistgespielten Autoren Shaw und Shakespeare, dann folgten der ungarische Boulevardier Ladislaus Fodor und auf Platz vier Friedrich Schiller. Die Ranglistenspitze von 1933-38 lautete Shakespeare, Schiller, Shaw. Vor 1933 machten die Klassiker 10, nachher 18% aller Inszenierungen aus, ihre Werke hatten allmählich auch längere Laufzeiten. Riesers letzte Saison konnte wegen «dauernder Nachfrage» bis zum 19. Juni 1938 verlängert werden; diese Nachfrage galt «Minna von Barnhelm». «Die ,zwölf Jahre Riesen sind für Zürich theatergeschichtliche Wirklichkeit, und keiner, der gerechten Sinnes und guten Willens ist, wird in Zukunft diese ignorieren können», hiess es im Juli 1947 in einer wegen Erkrankung nicht gehaltenen, aber in der «NZZ» veröffentlichten Trauerrede auf Ferdinand Rieser.

Gustav Hartungs Eröffnungspremière im September 1933 war «Mass für Mass». Das bittere Stück stand für beides: es gehörte zum klassischen Repertoire, rief aber mit der Gestalt des tyrannischen Renaissancefürsten Angelo brisanten aktuellen Vergleichen, wie auch «Richard III.» mit dem Emigranten Albert Bassermann in der Titelrolle als letzte der acht Klassikerinszenierungen dieser Saison. Dass mit anspruchsvollem Theater gutes Geld zu verdienen sei, erlebte Rieser an Lindtbergs erster Zürcher Klassikerinszenierung. Der Abend mit Kleists «Zerbrochenem Krug», in den Hauptrollen Gretler und die Giehse, und Molières «Der eingebildete Kranke» mit Leonard Steckel brachte es auf fünfzehn Vorstellungen! Mit gar 19 Aufführungen hatten Bruckners «Rassen» Rieser bewiesen, dass mit angrieffiger Programmierung womöglich noch mehr Publikum ins Haus zu bringen war! Wenn es trotzdem zum Bruch mit dem erfolgreichen Dramaturgen der Saison 1933/34 kam, mochte neben persönlicher Unverträglichkeit vor allem Riesers Abneigung mitspielen, einen kompetenten «starken» Mann neben sich zu dulden. Hirschfeld weigerte sich auch, in der Kollegenschaft als verlängertes Ohr des Direktors zu dienen, und er verwahrte Kündigungen, die Rieser in allerdings rasch wieder verrauchendem Zorn häufig ausfallte, in seinem Schreibtisch, statt sie weiterzuleiten, was Rieser während einer Krankheitsabwesenheit Hirschfelds entdeckt haben soll. «Leider

ist sogar noch ein guter Bekannter, gegen den gar nichts zu sagen ist, an seiner Stelle engagiert worden, es ist dumm», schrieb Lindtberg seiner späteren Gattin Valeska Hirsch nach Hirschfelds Hinauswurf Es war Felix Gasparra, einstiger Chef dramaturg bei Piscator. Rieser duldet auch ihn nicht lange, musste aber erfahren, dass an unumschränkt direktoriale Herrschaft über den Spielplan nicht mehr zu denken war. Da die rund 35 Saisonpremièren fast ausschliesslich mit hauseigenen Kräften produziert wurden, gab es keine langfristigen Terminrückichten: der Spielplan entstand zum Teil während der laufenden Saison. Nach Hirschfelds Entlassung nahm eine Gruppe antifaschistischer Ensemblemitglieder vermehrt dramaturgische Aufgaben wahr, weil politische Beeinflussung von der Bühne aus – wenn überhaupt – am wirksamsten durch den Spielplan zu erzielen ist. Wolfgang Heinz erzählte 1976 Werner Mittenzwei, dass er, Langhoff, Steckel, Lindtberg, Parker, Paryla und die Giehse regelmässig den Spielplan berieten, Besetzungen diskutierten und auch kollektive Massnahmen gegen das «barbarische Arbeitstempo» vorbereiteten, das Heinz drastisch ausmalte: «Wenn ein junger Schauspieler zu uns kam, ging er kaputt. Nach kurzer Zeit war der erledigt. Eine einzige hat es geschafft, das war die Maria Becker.» Die als «Gentleman-Agreement» verstandene «Kabinettpolitik» dieses inneren Kreises blieb der übrigen Kollegenschaft und Direktor Rieser verborgen. In der zähen Auseinandersetzung zwischen Ensemble und Direktion um kontroverse Auffassungen vom Theater, der Hirschfeld 1934 als «Speerspitze» des Ensembles zum Opfer gefallen war, kam es «zu einem Kompromiss, der zwar keine der beiden Seiten befriedigte, aber doch zu beachtlichen Resultaten führte», erinnerte sich Lindtberg. Der Spielplan habe zwar weiterhin eine «nahezu groteske Buntheit» verraten, doch seien auch «in zunehmendem Masse anspruchsvollere Literatur, Klassiker und Problemstücke zeitkritischen Inhalts aus allen Teilen der Welt in durchaus respektablen Aufführungen gespielt worden».

Von 1933-38 waren auch insgesamt 19 Stücke von Exilautoren zu sehen, die Österreicher schon eingerechnet, weil ja dem autoritären Dollfuss-Schuschniggregime weder ein Broch noch ein Horvath genehm waren. Hermann Brochs hartes Zeitstück «... denn sie wissen nicht, was sie tun» über die Jahre der deutschen Wirtschaftskrise und des «kleinen Bürgerkriegs» liess die Zürcher vor Teo Ottos doppelstöckiger Simultanbühne und mit Hartungs Filmprojektionen einen Hauch Piscator-Bühne erleben: die Ur-

aufführung von Else Lasker-Schülers «Arthur Aronymus und seine Väter» wollte ihnen die Botschaft der Toleranz zwischen Rassen und Religionen vermitteln, aber das Publikum fiel 1936 vor dem poetischen Stück durch, «die wenigsten waren im Lärm der Zeit hellhörig genug, im zarten Gleichnis die Gewalt der Prophetie zu vernehmen», bedauerte 1945 Ernst Ginsberg, der Dichterin treuester Freund in Zürich. Auch Franz Werfel, Direktor Riechers Schwager, setzte sich für die Aufführung von Werken seiner Exilgefährten am Schauspielhaus ein; aber weder sein historisches Schauspiel «Juarez und Maximilian» noch Zuckmayers «Katharina Knie» und «Der Schelm von Bergen», auch nicht Franz Theodor Czokors Antikriegsstück «3. November 1918» oder Leichtgewichte wie Bruno Franks «Der Sturm im Wasserglas» vermochten Publikum und Presse so zu bewegen wie Bruckners «Rassen» und Wolfs «Professor Mannheim». Von 1938-45 kamen noch elf Werke von acht Exilautoren zur Aufführung, darunter die drei berühmten Brechtstücke der Kriegsjahre, Georg Kaisers «Soldat Tanaka», gegen den 1940 die japanische Gesandtschaft wegen Beleidigung des Tenno Einspruch erhob, Werfels «Jakobowski und der Oberst» und, drei Tage vor Kriegsende, die Uraufführung von Ignazio Silones «Und er verbarg sich» – da war der langjährige Emigrant längst wieder in seiner italienischen Heimat. Bei der Spielplangestaltung dieser Jahre war Hirschfeld als Dramaturg wieder massgeblich beteiligt – es bestehen kaum Zweifel, dass er inoffiziell auch von 1934-38 beim «Gentleman-Agreement» Weichen stellen half

Seine Entlassung hatte ihn vor schwierige Existenzprobleme gestellt. Grosszügige Zürcher Freunde, verständnisvolle Amtsstellen und eigene vielfältige Initiative halfen dem stellenlosen Emigranten über vier kritische Jahre. Den Sommer 1934 verbrachte Hirschfeld in Moskau, wo er sich im Theaterbetrieb umsah und bei Meyerhold, «dem ewigen Experimentator», als Regieassistent arbeiten konnte. «Sie können sich keinen Begriff machen, wie die Leute hier probieren können», teilte er Lindtberg mit – in einem seiner drei ausführlichen Berichte für die «NZZ» über die Moskauer Theater-Festspiele hiess es dazu mit unmissverständlichem Seitenblick auf die Pfauenbühne: «Die Bedingungen, unter denen all diese Theater arbeiten, sind ... für den westlichen Theatermann märchenhaft und fast unbegreiflich. Dass die Theater es sich leisten können, in einem Jahr nur zwei bis vier Stücke herauszubringen, dass sich das Meyerhold-Theater sogar mit einem



Stück begnügen darf, klingt für uns wie ein schöner Traum...» Über seine Eindrücke vom Moskauer Theater sprach Hirschfeld im Januar 1935 auch auf einer Schostakowitsch-Matinée des Stadttheaters im Grossen Tonhalle-saal, im November zuvor hatte er mit einem Vortrag über das naturalistische, das expressionistische und das entfesselte Theater der Stanislawski, Meyerhold und Tairow die Reihe der berühmten «Rabenhause-Abende» bei Rudolf Jakob Humm eröffnet.

In Moskau wohnte Hirschfeld bei Friedrich Wolf Beide verfolgten im Herbst 34 eifrig die Vorbereitungen für die Zürcher Aufführung von Wolfs neuestem Stück. «Lieber Lindtberg, also Sie haben Wort gehalten!» freute sich der Dichter und bat darum, «unsere Sache» bei Rieser zu vertreten: «Das Stück heisst Mamlock, der Autor Fr. W.» Wolf wusste, warum er insistierte: Alexander Granach hatte den «Mamlock» bei der Warschauer Ur-aufführung in jiddischer Sprache unter dem Titel «Der gelbe Fleck» gegeben, und bei Lindtbergs Inszenierung an der Habima in Tel Aviv vom Sommer 1934 war der Autor pseudonym als Hans Scheer verschlüsselt! In Zürich bekannte man sich zu Wolfs Namen, wählte für die deutschsprachige Erstaufführung aber den Titel «Professor Mannheim», vermutlich aus Rücksicht auf den jüdischen Zürcher Schauspieler Emil Mamelok, der nach langen Jahren 1933 aus Deutschland zurückgekehrt war und seit Kurzem am Stadttheater Luzern arbeitete.

Im Frühjahr 1936 erhielt Hirschfeld die fremdenpolizeiliche Bewilligung, als Gastregisseur am Berner Stadttheater das Stück eines andern Emigranten uraufzuführen: Julius Hays Volksstück «Der arme Mann im Toggensburg» mit Liedern auf Texte von Walter Lesch zur Musik Robert Blums, womit – damals wichtig – neben dem Emigrantenpaar auch zwei Schweizer Mitschöpfer auf dem Programmzettel standen! Der «Bund» schrieb zwar von einem «unzweifelhaften Erfolg» und lobte Hirschfelds «sehr originelle» Regie; am Bräker-Stück des ungarischen Emigranten schieden sich aber die Geister. Hay war im Schweizer Exil Untermieter bei Humm im Rabenhaus gewesen; einen seiner Zimmernachfolger, Albin Zol-linger, kränkte «der Unglauben dieser Theaterleute, die meinen, dem Worte des Epikers helfend unter die Arme greifen zu müssen». Er hielt die Lebenschronik des Näbis-Ueli «so ziemlich für das herrlichste Schweizerbuch» und lehnte Hays Dramatisierung als «Missbrauch eines unüberbietbaren Urbildes» ab.

Emil Oprecht verschaffte Hirschfeld Lektoratsarbeiten und bestellte ihn

im Sommer 1938 als Gutachter für den Erstling eines unbekanntes Autors: Hans Mayer, Emigrant wie Hirschfeld und von diesem sogleich eingenommen – «meine eigene Mischung aus Ironie und Trauer, marxistischer Doktrin und geheimer Skepsis». Hirschfeld trat entschieden für Mayers Essay «Georg Büchner und seine Zeit» ein; die für das Frühjahr 1940 geplante Buchausgabe kam widriger Umstände halber jedoch erst 1946 bei Oprecht heraus. Mit dessen Erfolgsautor Silone verband Hirschfeld eine gute Freundschaft; über Oprechts Theaterverlag, wo ja die «Schriftenreihe des Schauspielhauses» erschien, und dank alter persönlicher Bindungen stand Hirschfeld auch von 1934-38 mit dem Haus am Pfauen in stetem Kontakt. «Mit K. und Medi zum Abendessen bei Oprechts. Silone, Kahler, Hirschfeld, später die Giehse und Kaiser», liest man in Thomas Manns Tagebuch vom 26.5.1937.

Zu Hirschfelds Freunden gehörte auch Rolf Liebermann, damals mit Liselotte Wilke liiert, die in kleineren Rollen am Schauspielhaus beschäftigt war. Hirschfeld soll ihr das Pseudonym Lale Andersen erfunden haben, als sie im April 1935 «wegen dauernden Schuldenmachens» für ihren damals ziemlich abgebrannten Freund aus der Schweiz ausgewiesen wurde. Natürlich war Hirschfeld in den vier stellungslosen Jahren auf substantielle Unterstützung angewiesen. Oprechts halfen, auch Richard und Ruth Schweizer-Langnese, bei denen Hirschfeld während Jahren wohnen konnte. Als es 1938 nach Riesers Rückzug um die Weiterexistenz des Schauspielhauses ging, war Hirschfeld der aktive und kundige Vermittler zwischen den finanziell und politisch für das Haus engagierten Kreisen.

Mit dem neuen Direktor kam Hirschfeld 1938 wieder als Dramaturg ans Schauspielhaus. Sein unermüdliches Wirken in der Stille, die unaufdringliche, restlose Hingabe an das Haus, seine «aktive Dramaturgie», deren weltweit sichtbarste Frucht das Aufspüren des Dramatikers Max Frisch war, sind von vielen Berufenen gewürdigt worden, in ungekünstelter Dankbarkeit von Oskar Wälterlin im Gespräch mit Teo Otto: «Du glaubst nicht, wie ich Hirschi brauche. Erstens, weil er dem Theater erstaunlich dient. Zweitens menschlich und künstlerisch, und drittens als freundschaftlichen, kritischen und gescheiterten Widersacher. Wir sind ohne einander nicht zu denken.»

Nicht nur der stellenlose Hirschfeld, auch viele Mitglieder des Hauses waren wegen der knappen und nur während 8 oder 9 Monaten ausbezahlten Gagen über hilfsbereite, gütige Menschen in ihrem Umfeld froh. Beliebt wa-

ren die sonntäglichen Mittagstische bei Lilly Reiff, die Gastfreundschaft Wladimir und Aline Rosenbaums an der Stadelhoferstrasse, willkommen die Unterstützung durch die israelitische Kultusgemeinde oder die Hilfe Emil Oprechts bei der Beschaffung von Arbeitsbewilligungen für den einen oder andern Nebenverdienst. Für Emigranten fiel zwar wenig an, die notorische Überbelastung im Beruf liess auch kaum Zeit. Erwin Kaiser gehörte seit den Anfängen im April 1937 zur Leitung des «Bühnenstudios Zürich»; Wolfgang Heinz, Erwin Parker, später Maria Becker erhielten dort Lehraufträge, Lindtberg fand beim Film Beschäftigung. Ende August 1938 ersuchte Direktor Wälterlin beim immer wieder hilfsbereiten Oskar Düby von der eidgenössischen Fremdenpolizei für Ernst Ginsberg «um die Genehmigung zur Unterrichtserteilung für Fräulein Hirt (hat einen kleinen franz. Akzent) und Herrn Thyssing (weil er einen Berner Akzent hat)» – womit sich Wälterlin gleichzeitig als ein Theaterdirektor, der auch Schweizer engagierte, bei der Amtsstelle in Erinnerung brachte! Auch nach der Gründung der Neuen Schauspiel AG dauerte die wirtschaftliche Bedrängnis der Schauspielhausmitglieder an, ja bei Kriegsbeginn kam es zu einem beträchtlichen Gagenabbau.

Als Ferdinand Rieser 1933/34 zu vorteilhaften Konditionen seine erstklassigen Bühnenkräfte engagierte, war er einigermassen im Bild darüber, wo sie politisch standen. Als gutbürgerlicher Kaufmann hatte er für den Kommunismus gewiss nichts übrig, als Jude und liberaler Theatermann war ihm aber der kompromisslose Antifaschismus seiner neuen Ensemblemitglieder keineswegs unsympathisch. Ein Glück, dass das Schauspielhaus damals ein nur bescheiden subventioniertes Privattheater war – kein städtisches Unternehmen in der Schweiz hätte es sich erlauben können, ein politisch so eindeutig profiliertes Ensemble von Ausländern zu engagieren. Die betrüblichen Machenschaften 1934 zur Verhinderung einer Direktion Hartung am Berner Stadttheater, die Streitigkeiten 1937/38 um Hartungs Position als Oberspielleiter in Basel, die mit seinem vorzeitigen Abgang endeten, verrieten deutlich, wie städtische Kulturbetriebe damals dem Druck bürgerlich-konservativer Kreise, den Boykottdrohungen der deutschen Gesandtschaft und der Reichstheaterkammer gegenüber weit anfälliger waren als der Privatmann Rieser. Dieser hielt als selbstherrlicher und oft launischer Brotherr sein Ensemble zwar unerbittlich knapp, war er doch selbst keineswegs finanziell auf Rosen gebettet, aber er ging mit ihm zusammen loyal

und tapfer politische Wagnisse ein, liess seine kommunistischen Schauspieler auch Stücke kommunistischer Autoren spielen. Wie dereinst das gut bürgerliche Zürich das in seiner Mehrheit sozialistischem Gedankengut verpflichtete Ensemble feiern und in nostalgisch verklärter Erinnerung bewahren sollte, war in den Anfängen nicht vorauszuahnen. Rieser war damals nicht nur brutalen Angriffen der Frontier und dem Druck aus Norden ausgesetzt, er bekam auch das kühle Misstrauen der bürgerlichen Presse zu spüren, als sein Haus Ende November 1933 mit Bruckners «Rassen» erstmals politische Zeitauswüchse scharf anprangerte, und noch im Jahre darauf forderte die «NZZ» von den Emigranten am Pfauen und in der «Pfeffermühle» unwirsch: «Mehr Takt!»

Riesers Lage war umso unkomfortabler, als das Schauspielhaus noch immer ein von der breiten Öffentlichkeit weitgehend isoliertes Theater war. Nicht aus Lust an hektischer Betriebsamkeit setztea Rieser, wie schon seine Vorgänger, fast jede Woche eine Premiere an. Es geschah aus wirtschaftlichem Zwang: ein bedenklich kleines Stammpublikum, vorwiegend aus der begüterten Oberschicht, darunter auch viele Deutsche und Mitglieder der jüdischen Gemeinde, zwang zu fleissigem Spielplanwechsel. «Zürich hat leider Gottes keine geistige Elite, die imstande ist, das Theater allabendlich zu füllen», schimpfte Jakob Bühler, der seit Langem das schweizerische Theaterleben kritisch beobachtete. Zu Saisonbeginn warb Rieser jeweils um Abonnenten, mit Freikarten für standesgemässe Eröffnungsfeste «in allen Räumen des Grandhotels Dolder»! 1933 lautete das Werbeinserat: «Um zwischen dem künstlerischen Personal des Schauspielhauses und den Abonnenten gleich zu Beginn der Spielzeit einen engeren Kontakt herzustellen, veranstaltet die Direktion des Schauspielhauses Donnerstag, 7. September, eine gemeinsame Dampferfahrt auf dem Zürichsee. Bei ungünstiger Witterung findet die Veranstaltung im Hotel Baur au Lac statt.» Rieser war sehr daran gelegen – und er wusste sich dabei mit dem neuen Ensemble einig –, aus der Isolierung auszubrechen, «aus unserem Theater das Theater Zürichs zu machen, auf das wir alle stolz sein wollen», mit ihm «das beste' Zürich auf unserer Seite zu haben», wie er im Saisonprospekt für 1934/35 optimistisch verkündete. Rieser gewann in dieser Saison zumindest das engagierteste Publikum, auf das er je hatte zählen können, auch das zahlreichste, und wie noch nie zuvor war das Schauspielhaus Gesprächsstoff in der Stadthalle und im Volkshaus, im Stadtrat wie im Gemeindeparlament!

Die Ursache war Friedrich Wolfs «Doktor Mamlock», eine leidenschaftliche Anklage gegen braune Rassenhetze und die Praktiken nationalsozialistischer Judenverfolgung. Schon seine Entstehungsgeschichte verrät, wie Wolfs «Schauspiel aus dem Deutschland von heute» bewusst auf unmittelbar aufrüttelnde politische Wirkung hin gearbeitet war. Im Frühling 1933 stiess Wolf während seines vorübergehenden Schweizer Exils auf eines der wirkungsvollsten kommunistischen Agitproptheater, auf Gustav von Wangenheims «Truppe 1931», die eben auf Schweizer Tournée war. In Zürich vereinbarte man, dass Wolf der Truppe ein neues Zeitstück schreiben solle, doch als er wenige Monate später in Paris «Doktor Mamlock» beendete, hatte sich Wangenheims Truppe schon aufgelöst. Eins ihrer Mitglieder, der von Kurt Frühs «Volksbühne Zürich» kommende Schweizer Robert Trösch, schloss sich der «Pfeffermühle» an, trat später im «Cornichon», am Schauspielhaus und an andern Schweizer Bühnen auf, ging bald nach dem Krieg in die DDR und war dort als Theaterleiter, Schauspieler und Fernsehautor tätig. Bis kurz vor seinem Tod 1986 war Trösch auch der gefragteste Majakowskij-Rezitorator.

Wie schon in Bruckners «Rassen» konnten trotz Drohungen des Deutschen Generalkonsulats auch in «Professor Mannheim» («Doktor Mamlock») gewisse Rollen sozusagen «authentisch» mit deutschen Juden und Kommunisten besetzt werden. «Der klassenbewusste Arbeiter, der diesen Weg geht, weil er der einzige Weg ist: Wolfgang Langhoff Sein Auftritt wird zum Ereignis und Beifallssturm», schrieb das «Volksrecht». Der «NZZ» passte gerade solcher Beifall nicht: in ihrem «Mehr Takt» überschriebenen Artikel rügte sie, Wolfs «leidenschaftliche Aufforderung zur Parteinahme» gäbe Gelegenheit zu «unnötigen demonstrativen Kundgebungen». Das Publikum der 42 Vorstellungen fand seinen Beifall durchaus nicht unnötig – der gewaltige Zulauf und die Zustimmung, die sich in häufigem Szenenapplaus äusserte, waren deutliche politische Willenskundgebungen gegen Hitlerdeutschland. Nicht umsonst reagierten die Nationale Front und andere Hitlertrabanten mit wütendem Protest, der auf der Rämistrasse, vor dem Stadttheater anlässlich einer Volksvorstellung von «Professor Mannheim» und vor dem Kursaal, wo im selben November Erika Mann und Therese Giehse mit dem den Braunen ebenso verhassten Cabaret «Pfeffermühle» gastierten, zu brutalem Schlägerterror ausartete. Der perfid apostrophierte, persönlich bedrohte Direktor Rieser bewies auch in diesen

Novemberwochen Zivilcourage, auch der mächtigen «NZZ» gegenüber, der er auf ihre Polemik antworten liess: «... Glücklicherweise leben wir in einem Lande, zu dessen fundamentalen Grundsätzen das Recht der freien Meinungsäusserung und der freien Darstellung in Schrift und Kunst innerhalb der Grenzen des Gesetzes gehört. Es sind dies die Grundsätze des Fortschritts, der Demokratie und der Humanität. Aus eben diesem Geiste heraus hat sich das Schauspielhaus entschlossen, ein Stück wie «Professor Mannheim' auf den Spielplan zu setzen.» Die städtischen Behörden schritten energisch gegen die frontistischen Hetzer und Randalierer ein, auf einer Kundgebung des Bildungsausschusses der Sozialdemokratischen Partei sprachen im grossen Volkshaussaal Fritz Brupbacher, Jakob Bühler, Eduard Zellweger und Chariot Strasser: «Für das freie Wort des Künstlers. Gegen den Terror der geistigen Gleichschaltung.» Leopold Lindtberg mochte unter anderem die Novemberereignisse von 1934 im Auge haben, wenn er später schrieb: «Unsere Arbeit fand Anerkennung, sie wurde diskutiert und stiess wohl mitunter auf Ablehnung, aber auch die feindseligen unter unsern Kritikern konnten den «Leuten ohne Heimatschein' Ernst und hohes Niveau nicht absprechen. Unter denen, die uns zustimmten, fanden wir keine enthusiastischen Anbeter, aber eine zuverlässige Gemeinde. Das Zürcher Schauspielhaus wurde keine Mode, sondern eine kulturpolitische Tatsache.» Dazu als Stimme aus der Zeit der Anerkennungsbrief des Regierungsrates zur Feier von Riesers zehnjähriger Direktionstätigkeit im April 1936: «... Ihnen hat es die zürcherische Bevölkerung in erster Linie zu verdanken, dass Zürich heute ein erstklassiges Schauspielhaus besitzt, das zu einem wichtigen Kulturfaktor unserer Stadt geworden ist.»

Es war in derselben Saison ein Buch, welches das Schauspielhaus noch dauerhafter jenen Bevölkerungsschichten ins Bewusstsein brachte, die es vordem nicht zur Kenntnis genommen oder mit Misstrauen und Ablehnung als Institution für die oberen Zehntausend betrachtet hatten: Wolfgang Langhoffs Konzentrationslagerbericht «Die Moorsoldaten». In der Arbeiter- und Angestelltenkolonie, in der ich aufwuchs, war das Schauspielhaus im Gegensatz zum gern besuchten Stadttheater überhaupt kein Gesprächsstoff Dies änderte sich mit dem Erscheinen der «Moorsoldaten», vor allem mit ihrem Abdruck in der Zeitung des VPOD. Die säuberlich herausgetrennten Feuilletonspalten des «Öffentlichen Dienstes» gingen von Hand zu Hand, und schon bei uns Halbwüchsigen tauchte der Wunsch auf, den Autor

auf der Bühne zu sehen. Leopold Lindtberg erinnerte sich fast ein halbes Jahrhundert später noch an «das ungeheure Aufsehen», das Langhoffs Buch erregte – und an die Wende, die es im Verhältnis der Zürcher Bevölkerung zum Schauspielhaus bewirkte: «Den Mann, der das erlebt und aufgezeichnet hatte, konnte man sehen, leibhaftig und allabendlich. Er war ein einfacher, klarer, gut aussehender junger Mann, kein Jude, keiner, den man als Intellektuellen bezeichnet hätte. Es war ‚der‘ Langhoff vom Schauspielhaus.»

Langhoff und sein Bericht bestätigten und bestärkten aufs glaubwürdigste, was mit Stücken wie «Die Rassen» und «Professor Mannheim» in diesem Haus schon als Zeitdichtung zu hören und zu sehen war. Damit wuchs das Schauspielhaus endgültig in seine von breiteren Bevölkerungsschichten anerkannte Rolle im kulturpolitischen Abwehrkampf gegen die faschistische Bedrohung hinein – und Langhoff war neben Heinrich Gretler bald das bekannteste und beliebteste Mitglied des Hauses. Im Frühjahr 1935, gerade als sein Buch Furore zu machen begann, spielte er die Hauptrolle in einem der damals beliebten, wenn auch mässig bedeutungsvollen Arztstücke: «Menschen in Weiss» von Sidney Kingsley. Es wurde zum Kassenschlager, konnte in die folgende Spielzeit hinübergenommen werden und erlebte am 16. Oktober die 50. Aufführung – Tausende waren offenbar erstmals ins Schauspielhaus gegangen. Im Langhoff-Nachlass der Akademie der Künste der DDR in Ostberlin liegt ein unadressierter Briefentwurf Langhoffs, in dem er gerührt von wesentlich andern als den bisher gewohnten Zuschriften junger Verehrerinnen berichtet, von Zuschriften aus allen Bevölkerungskreisen: «Hier in der Schweiz hat fast jedermann die ‚Moor-soldaten‘ gelesen. Kürzlich erschien bei mir ein alter ssojähriger Herr, der... sich zu mir in die Stube setzte und mit Tränen in den Augen erzählte, dass er extra von auswärts hergereist sei, um mich und meine Frau zu sehen. Zum Schluss zog er ein altes Grossvater-Portemonnaie heraus und gab mir fünf Franken, weil er meinte, man solle sein Mitgefühl nicht nur platonisch, sondern auch durch die Tat beweisen. Und ich habe auch wie ein dankbarer Enkel vom Grosspapa die 5 Frs. angenommen.» Lilly Reiff, die generöse Gastgeberin und Nothelferin vieler Schauspielhausmitglieder, die Sozialistin Anna Siemsen, die Wiener Pädagogin Eugenie Schwarzwald schrieben Langhoff zu seinem Buch, und die Frau des Schriftstellers C.A. Loosli kam

auf einen entscheidenden Punkt, wenn sie in ihrer Zuschrift hofft, dass nun auch «die Ober- und Mittelschicht unseres Volkes von Ihren Ausführungen ergriffen wird, da Sie Ihr Buch politisch neutral gehalten haben. Diese Volksteile haben ja die Berichte der Deutschen roter oder auch nur rötlicher Färbung nie geglaubt, und viele, die Ihr Buch lasen, stehen nun vor einer Erscheinung, die bestimmt ist, die Gewissen aller aufzurütteln. In diesem Sinne ist Ihre Arbeit einfach unbezahlbar.» Andere Briefschreiber wünschen, die Schweiz möge Langhoff zur zweiten Heimat werden, und «zur Zeit der gewaltsamen Entführung des deutschen Emigranten Jacob schrieben mir fast täglich Leser meines Buches ‚Lieber Herr Langhoff steigen Sie in kein Auto ein‘». Berichten von Kollegen zufolge, so auch von Jo Mihaly, soll tatsächlich ein Entführungsversuch in der Nähe von Langhoffs Wohnung an der Dufourstrasse versucht worden sein.

Aus Rücksicht auf den durchaus bürgerlichen Schweizer Spiegel Verlag und das Asylland trägt Langhoffs Buch den irreführenden Untertitel «Unpolitischer Tatsachenbericht». Als wirkungsvolles antifaschistisches Kampfbuch ist es ein eindeutig politisches Zeitdokument, es befasst sich ja auch mit der Geschichte des verhängnisvollen Zerwürfnisses innerhalb der Arbeiterbewegung der Weimarer Republik, was die damaligen Leser in der Schweiz allerdings kaum bewegte. Man las Langhoffs Buch hierzulande nicht als kommunistisches Bekenntnis, sondern als aufrüttelnde Anklage des sadistischen Nazi-Regimes. Im Dritten Reich wie bei der eidgenössischen Fremdenpolizei erkannte man jedoch rasch die politische Brisanz der «Moorsoldaten». In der Begründung von Langhoffs Ausbürgerung 1936 hiess es denn auch, der «fanatische Vorkämpfer und Funktionär der KPD» habe «nach der Entlassung aus der Schutzhaft» Deutschland verlassen. «Er veröffentlichte in Broschüren und in der Emigrantenpresse Berichte über die Verhältnisse in Deutschland, die eine gemeine Hetze gegen das Reich enthalten.» Nach Erscheinen der «Moorsoldaten» trat Langhoff mit Lesungen und Vorträgen auf Als eine Tournée in mehrere Kantone bevorstand, verbot die Bundesanwaltschaft nach Befragung von Kantonsregierungen weitere Veranstaltungen mit Langhoff, was «keine Ablehnung gegenüber der Person und dem Inhalt der Vorträge» bedeute, sondern «hauptsächlich vom Gesichtspunkt der Beziehungen zum Nachbarstaat» anzusehen sei!

Wohl war mit Langhoffs in über 30 000 Exemplaren verkauften Buch,



durch die Aufführung angriffig-aktueller Stücke wie «Professor Mannheim» oder Walter Leschs Satire «Cäsar in Rüblikon», aber auch durch die rüden Angriffe der Frontier auf das «jüdische Volksfronttheater» das Schauspielhaus weiteren Kreisen zum Begriff geworden als je, doch blieb die Publikumsbasis immer noch bedenklich schmal. In der Saison 1938/39, der ersten der Neuen Schauspiel AG, betrug die durchschnittliche Platzausnutzung nur gerade 50%; Massnahmen zur Verbesserung der Situation drängten sich auf, umso gebieterischer, als mit Kriegsausbruch noch stärkerer Publikumsausfall drohte. Während sich schweizerische Behörden und Amtsstellen seit 1933 durch eine restriktive Flüchtlingspolitik wenig Anerkennung verdienten, gab es auf allen Ebenen einzelne Beamte mit Zivilcourage, die sich notfalls über unmenschliche Bestimmungen hinwegsetzten. Es fanden sich darunter auch künstlerisch Interessierte, die früher als andere erkannten, wie wertvolle Impulse das schweizerische Kulturleben durch die Integration der Emigranten empfangen konnte. Oskar Düby von der eidgenössischen, Elisabeth Birsinger von der kantonalen Fremdenpolizei und Mario Gridazzi, Vorsteher des städtischen Arbeitsamtes, gehörten dazu. Ihnen hatten die ausländischen Mitglieder des Schauspielhauses vieles zu danken, zum Beispiel die Befreiung von der althergebrachten Bestimmung, dass ausländische Schauspieler mit Saisonverträgen die Schweiz zwischen den Spielzeiten jeweils für drei Monate zu verlassen hatten, sie galten als Saisonarbeiter. Im Herbst 1939 riet der eng mit der Gewerkschaftsbewegung verbundene Gridazzi zu einem, wie sich erweisen sollte, fruchtbaren Versuch, um dem Schauspielhaus aus der theaterscheuen Arbeiter- und Angestelltenschaft neue regelmässige Besucher zuzuführen. Theater zu Kinopreisen, hiess die Parole; am 21. November boten die Sektion Städtische des VPOD, die Lokalsektionen des SMUV, des VHTL und die Büchergilde Gutenberg ihren Mitgliedern für eine geschlossene Vorstellung von Shaws «Die heilige Johanna» Billette zu Fr. 1.10 bis 2.20 an. Bis Saisonende fanden drei weitere Vorstellungen im selben Rahmen grossen Anklang, darunter «Dantons Tod» von Georg Büchner. «Der Versuch... ist so gut gelungen, dass wir uns entschlossen haben, der Sache einen Namen zu geben und sie in eine Vereinsform zu bringen», las man schon im Februar 1940 im «Öffentlichen Dienst», der, absolutes Novum in der schweizerischen Gewerkschaftspresse, nun ein paar Jahre lang regelmässig Kritiken der wesentlichen Schauspielhauspremièren veröffentlichte. «Schauspiel-Union» hiess die neuartige

Publikumsorganisation, der, so Leopold Lindtberg, «das Schauspielhaus Entscheidendes zu danken hat». In der letzten Kriegsspielzeit übernahm die Schauspiel-Union schon 27 Vorstellungen; die Platzausnutzung des Hauses war auf 64% angestiegen.

Nicht wirtschaftliche Überlegungen, sondern ideelle Verbundenheit bestimmte die Betreuung einer andern Besuchergruppe. Hans Mayer berichtete darüber bei Kriegsende: «Es war rührend zu sehen, wie Abend für Abend die Flüchtlinge mit ihren ‚Urlaubscheinen‘ an der Kasse erschienen, um ein paar Stunden einer anderen Welt teilhaftig zu werden, bevor sie in ihre Arbeitslager zurückkehren mussten. Es ist schön, heute sagen zu dürfen, dass keiner jemals vergeblich an der Kasse erschien. Immer gab es für ihn entweder freien Eintritt oder wenigstens sehr billige Preise – und dann konnten sie jene Stücke sehen, die sehr häufig eigens für sie selber geschrieben schienen: ‚Leuchtfeuer‘ oder ‚Mutter Courage‘, ‚Der Mond ging unter‘ oder Tolstois in der Finsternis leuchtendes Licht. Es waren Stücke der Hoffnung für viele Hoffnungslose.» Emigranten wurden auch als Statisten eingesetzt. Weil sie wegen des Arbeitsverbotes für Flüchtlinge keine Gagen erhalten durften, bekamen sie Freikarten, «die sie dann zum herabgesetzten Schwarzmarkt-Preis von Fr. 2.50 an irgendwelche Käufer losschlugen ... Wieweit die diensttuenden Polizisten auf Anweisung hin bei diesem rund um die Abendkasse sich abwickelnden Geschäft ein bis zwei Augen zuge-drückt haben, entzieht sich meiner Kenntnis», erzählt Erwin Parker in seinen launigen Erinnerungen. Freikarten gingen übrigens auch an Doktor Gridazzi zur Verteilung an Arbeitslose.

Trotz ihrer unmässigen beruflichen Belastung wirkten die Mitglieder des Schauspielhauses auch bei der kulturellen Betreuung der Emigranten mit. Sie rezitierten an spielfreien Abenden in Flüchtlings- und Arbeitslagern, halfen bei Inszenierungen von Lagertheatern, veranstalteten am Pfauen auch Matineen und Nachtvorstellungen zugunsten der Flüchtlingshilfe. Als Michael Tschesno, Hans Mayer, Stephan Hermlin, der Zeichner Werner Saul und andere Emigranten vom November 1944 an im Schulungs- und Werkstättenlager Walliseilen die von der Zentraleitung der Arbeitslager geforderte Monatsschrift «Über die Grenzen. Von Flüchtlingen für Flüchtlinge» herausbrachten, erhielten sie auch Beiträge von Wolfgang Langhoff, Therese Giehse, Erwin Parker, Leopold Lindtberg und Oskar Wälterlin, Gedichte und Erzählungen von Jo Mihaly, eine Deckblattzeichnung Teo Ottos.

In «Theater», der vierten Broschüre der von der Zeitschrift herausgegebenen Schriftenreihe, teilten viele Mitglieder des Zürcher Schauspielhauses ihre «Meinungen und Erfahrungen» mit, Kurt Hirschfeld zog seine «Dramaturgische Bilanz», Hans Mayer meldete sich als «Stimme aus dem Zuschauerraum» – das Heft «Theater» zählt zu den unmittelbar aussagekräftigsten Quellen über das Schauspielhaus der Jahre 1933-45.

Auch die überparteiliche, überkonfessionelle «Kulturgemeinschaft der Emigranten», die sich vorzüglich als Organ der kulturellen und gesellschaftlichen Betreuung der internierten Flüchtlinge begriff, konnte auf die Mitarbeit der Schauspielhausmitglieder zählen. Jo Mihaly, die Gattin Leonhard Steckels, hatte 1942 mit Carl Seelig, Maximilian Goldstein und unter Mitarbeit von Levin Goldschmidt, Maria von Ostfelden, Rudolf Spira und andern die Kulturgemeinschaft gegründet, die bis 1945 mit Konzerten, Vorträgen, Autorenabenden, Rezitationen und einer Art Volkshochschule für Emigranten in den Räumen der israelitischen Kulturgemeinschaften an der Lavaterstrasse das Leben der Flüchtlinge zu bereichern und sie auf das Leben nach dem Krieg in ihren Heimatländern vorzubereiten trachtete. Die Kollegen am Schauspielhaus rühmte Jo Mihaly später: «Jeder war zu jeder Rolle, zu jedem Auftritt bereit.»

Gegen Hitler waren alle am Pfauen – die weltanschaulichen Standpunkte gingen jedoch beträchtlich auseinander. Die engagierteste Gruppe waren die Kommunisten. Erinnerungen, Akten und Forschungsberichte belegen, dass einzelne oder Gruppen von Emigranten in der Schweiz von 1933-45 trotz fremdenpolizeilicher Wachsamkeit in beträchtlichem Ausmass politisch aktiv, ja sogar nachrichtendienstlich tätig waren. Das hat seine innere Logik: viele der im Reich Verfolgten waren ausgesprochene Kämpfernaturen, nicht dazu geschaffen, im Exil jahrelang stillzuhalten. Sie, die Entkommenen, mochten sich auch gegenüber den in der Heimat Gequälten und Ermordeten zur Fortsetzung des Kampfes gegen die Unterdrücker besonders in Pflicht genommen fühlen.

Am Zürcher Schauspielhaus befand sich von 1935 an eins der tatkräftigsten Zentren illegaler Tätigkeit für die kommunistische Partei Deutschlands. Ein anderes war von 1940 an das Arbeitslager Gordola, wo die «Politischen» interniert waren. Wie in andern Nachbarländern Deutschlands hatte die KPD auch in der Schweiz ein geheimes Netz von Emigrationszel-

len gebildet, die seit 1935 der «Abschnittsleitung Süd» unterstanden. Diese war für Baden, Württemberg und Bayern zuständig und hatte ihren Sitz in Zürich, dann in den Lagern Gordola und Bassecourt. Gordola verwandelte sich «unter den Augen der Schweizer Behörden in eine Parteischnule», berichtete später Hans Karl Bergmann, einer der jüngsten Aktivisten des Lagers, der zeitweise zum Studium in Zürich beurlaubt war. Die Kommunisten waren in Gordola in grosser Überzahl; sie hielten «strengste Disziplin», schikanierten Abtrünnige oder als «Trotzkisten» Verschiedene und nutzten das Lager als richtige «Kaderschniede» für einen künftigen kommunistischen Neuaufbau Deutschlands.

Die meisten der zu Hunderten nach Hitlers Machtergreifung in die Schweiz geflohenen Kommunisten waren schwarz über die Grenze gekommen, lebten hier teilweise im Untergrund, in Wechselquartieren bei Genossen und Sympathisanten; sie waren in ihrer Tätigkeit behindert und stets gefährdet. Von 1933-39 wæs die eidgenössische Fremdenpolizei 70 deutsche Kommunisten wegen Missbrauchs des Asyls aus. Als arbeitsfähigste, am besten gesicherte, vor Ausweisungsdrohung und Haussuchungen allerdings auch nicht völlig bewahrte Zelle erwies sich die «sehr aktive Parteigruppe am Zürcher Schauspielhaus ... Die emigrierten Theaterschaffenden ... entfalteteten sozusagen hinter den Kulissen unermüdlich illegale politische Aktivität», berichtete Hans Teubner, der 1939 vom ZK der KPD in Paris als verantwortlicher Funktionär in die Schweiz delegiert wurde. Politischer Leiter der Schauspielhauszelle und damit Kontaktperson zur Abschnittsleitung Süd war Wolfgang Langhoff Seine Frau Renate, Teo und Berta Otto, Jo Mihaly, Erwin Parker und die Österreicher Wolfgang Heinz, Karl Paryla, Emil Stöhr und Hortense Raky waren die Zellenmitglieder. «Die Aufgaben, die sich die Zelle stellte, waren folgende: Ideologische Schulung und Weiterbildung, Einflussnahme auf den Betrieb und Spielplan, finanzielle Unterstützung der Partei und ihrer Aktionen, finanzielle Unterstützung und Paketsendungen an die Spanienkämpfer in den französischen Internierungslagern (Auskunft Friedrich Wolf, Franz Dahlem), Gewerkschaftsarbeit im Rahmen des Schweizerischen Bühnenkünstlerverbandes (VPOD).» So Langhoff in seinem «Bericht über die Tätigkeit in der Emigration in der Schweiz 1933-1945», den er Anfang der fünfziger Jahre auf Befehl der Kontrollkommission der SED abfassen musste, als diese ihn und die Zürcher Emigrationsgruppe des Trotzkismus und der Zusammenarbeit mit

Agenten der USA beschuldigte. Neben konspirativer Kleinarbeit wie Quartiervermittlung für Illegale, die Organisation unverdächtiger Treffs und der Herstellung von Flugblättern, die von wagemutigen deutschen und schweizerischen Boten nach Süddeutschland geschmuggelt wurden, schleusten Zellenmitglieder gefährdete Genossen ein oder leiteten von Ausschaffung durch die Schweizer Behörden Bedrohte in ein sichereres Asylland weiter. Einer von ihnen, Jesse Thoor, anarchokommunistischer Schriftsteller aus dem Kreis um Erich Mühsam, erinnert in dem Sonett «Dankrede» an Zellenmitglieder, die ihm 1938 nach London halfen: «... und Dame Jo..., die mich verborgen... die meine Flucht vorbereitet hat. Und Wolfgang Langhoff..., der mir Geld und gute Worte mitgegeben hat...»

Der Widerstandsgruppe Schulze-Boysen/Harnack, der sogenannten «Roten Kapelle», der auch der mit Langhoff befreundete Schriftsteller Günther Weisenborn angehörte, diente Langhoff als Mittelsmann. Er leitete das von Geheimkurieren aus Berlin erhaltene, für die Sowjetunion bestimmte Nachrichtenmaterial an die Abschnittsleitung Süd weiter. Eine Anlaufstelle der Kuriere war die Buchhandlung Stauffacher von Edgar Woog. Dieser, Willi Trostei von der Roten Hilfe, Mentona Moser, laut Langhoffs Bericht auch Rechtsanwalt Ernst Rosenbusch und Dr. Hans von Fischer, Gründer und Leiter der Centrale Sanitaire Suisse, waren verlässliche schweizerische Helfer im antifaschistischen Kampf. Neben kollegialen und künstlerischen Beziehungen liefen zu verschiedenen Zeitpunkten über Mathilde Danegger, Robert Trösch, C.F. Vaucher und Katharina Renn auch politische Kontakte zum Cabaret «Cornichon».

Der Öffentlichkeit, auch dem Publikum des Schauspielhauses, blieb die Zellentätigkeit Langhoffs und seiner Genossen natürlich verborgen; im Haus selber wusste man Bescheid. Es kam darob wohl zu Spannungen und Auseinandersetzungen im menschlichen und politischen Bereich, wobei sich auch künstlerisch auseinandergehende Ansichten offenbarten, nie aber zu hassvollem Streit – und zu Verrat schon gar nicht. Die liberalen Katholiken Horwitz und Ginsberg, die Linken ohne Parteibindungen wie Lindtberg, Hirschfeld, Steckel und die Giehse wussten sich in ihrer antifaschistischen Gesinnung mit den Kommunisten einig. Der von den Fröntlern als Beschimpfung verwendete Begriff von der «Volksfront» am Pfauen griff im Grunde gar nicht daneben – im Gegensatz zu den notorischen, nicht abreis-

senden Querelen diverser «Flügel» innerhalb der deutschen Emigration von Prag und Paris bis New York bot das damalige Schauspielhausensemble ein Beispiel fruchtbarer Toleranz. Mit Direktor Wälterlin und, wie sich Frau Lindberg heute noch lebhaft erinnert, «mit dem von allen geliebten und als Autorität anerkannten Heinrich Gretler» wirkten auch ausgleichende Vermittler im Haus; Gretlers Name «ist uns ein Synonym für Rechtschaffenheit und Geradlinigkeit geworden», bekannte Erwin Parker noch Jahrzehnte später.

Mit der nach Stalingrad deutlich erkennbaren Kriegswende verstärkte sich die Aktivität der deutschen Kommunisten in der Schweiz. Am 13. Juli 1943 hatten Emigranten, kriegsgefangene Offiziere und Soldaten auf Betreiben der Sowjetregierung in Krasnogorsk bei Moskau das «Nationalkomitee Freies Deutschland» gegründet. Wenige Tage danach befahl die KPD-Leitung in Gordola die Bildung von Schweizer Gruppen. Weil «die günstigsten Bedingungen» für diese Ausweitung illegaler Politarbeit «am Schauspielhaus bestanden», erhielt Langhoff den Auftrag zur Schaffung der ersten Schweizer Gruppe des «Freien Deutschland». Gründungsmitglieder waren kommunistische und parteilose Ensemblemitglieder, darunter die gebürtige Wienerin Mathilde Danegger, die schon während ihrer «Cornichon»-Zeit in den dreissiger Jahren als «geschulte Kommunistin» galt, aber erst kurz vor ihrem Wegzug aus Zürich Ende der vierziger Jahre in die Partei eintrat. Sie wurde ein linientreues Mitglied, das später als Parteisekretärin des Deutschen Theaters in Berlin die oft kritische Situation ihres Hausherrn Langhoff nicht erleichterte.

Noch im Juli 1943 erschien Bruno Goldhammer, Agitations- und Propagandachef der Abschnittsleitung Süd, in Zürich. «In der Wohnung der Genossin Jo Mihaly an der Gemeindestrasse» organisierte er die Herausgabe der Zeitschrift «Freies Deutschland», Wolfgang Langhoff war bis Mitte 1944 Chefredaktor; im Atelier des Malers Varlin wurde hektografiert. Die erste Nummer in 300 Exemplaren umfasste 14 Seiten; Langhoffs Leitartikel trug den Titel «Deutschland muss leben, deshalb muss Hitler fallen». Die Auflage erreichte bald 2'000, auf dem Höhepunkt 5'000 Exemplare, die gestreut, verkauft und auch ins Reich geschmuggelt wurden. Von der Doppelnummer Oktober/November 1944 an konnte man drucken: «Illegal gesetzt, gedruckt und geheftet wurde die Zeitschrift – ein Witz der Geschichte – beim

rechtssozialdemokratischen ‚Volksrecht‘, ohne dass es der Chefredaktor und die Polizei gewahr wurden,» freute sich Langhoffs einstiger KP-Chef Hans Teubner noch drei Jahrzehnte später. Die Kommunisten zogen die Bewegung «Freies Deutschland» nach der ihnen seit Willi Münzenberg bestens geläufigen Methode auf: sie entschieden und bestimmten im Hintergrund, für die nominelle Führung gewannen sie «fellow-travellers» der verschiedensten Lager ausserhalb der Partei: als Vorsitzenden den schweizerisch-deutschen Doppelbürger Rechtsanwalt Dr. Wilhelm Abegg, in der Weimarer Republik Staatssekretär beim preussischen Innenminister Severing. Abeggs Büro an der Bahnhofstrasse diente der Bewegung als Sekretariat. Kontakte liefen auch zur Centrale Sanitaire Suisse und nach deren Gründung im Frühjahr 1944 zur PdA, mit der das «Freie Deutschland» in der Stadthalle gemeinsam die Maifeier 1945 durchführte; Robert Trösch hatte dazu eine Politrevue einstudiert. Nach altbewährter Tarnpraxis rief das «Freie Deutschland» auch eine «selbständige» Kulturorganisation ins Leben: die «Gesellschaft der Freunde freier deutscher Kultur». Unter den Mitinitianten und Mitgliedern hatten die Kommunisten viel politisch mehr oder weniger stubenreine Prominenz vereinigt: Max Rychner, Cäsar von Arx und Konrad Farner, Hans Erni, Professor Karl Schmid, Karl Barth, W.R. Corti, Hermann Scherchen und laut Jo Mihaly auch Max Frisch.

Hauptaufgabe von Bewegung und Zeitschrift war es, die vom Moskauer Nationalkomitee ausgehenden Forderungen zu verbreiten und zu erläutern. Der Sender des Nationalkomitees, der in der Schweiz fast ungestört zu empfangen war, gab täglich bis zu siebenmal Nachrichten und Kommentare durch, sie lieferten den Kernstoff der Zeitschrift, so konnte sie im August 1944 auch erstmals – unter dem Titel «Methodischer Wahnsinn» – detaillierte Enthüllungen über das Todeslager Auschwitz-Birkenau veröffentlichen.

Den schweizerischen Behörden blieben die Aktivitäten des «Freien Deutschland» nicht verborgen; man verschloss, kurz vor Kriegsende, zwar Augen und Ohren, lehnte aber trotz Drängens von Bundesrat Nobs und der Nationalräte Bringolf, Maag-Socin und Oeri eine Legalisierung ab. Erst als auch der Nachrichtendienst der Armee aus der Tätigkeit des FD Nutzen zu ziehen glaubte, wurde die Bewegung samt ihrer Zeitschrift im April 1945 offiziell zugelassen. Sie konnte nun Mitgliederbeiträge erheben und öffentlich auftreten, am 6. Mai 1945 mit einer grossen Feier in der Tonhalle – «fremdenpolizeilich wird gegen die Mitwirkung des ungarischen Staatsan-

gehörigen Wolfgang Langhoff (ehemals deutscher Reichsangehöriger) nichts eingewendet», er habe sich aber «jeder politischen und tendenziösen, die Neutralität der Schweiz gefährdenden Äusserung zu enthalten», hiess es ängstlich besorgt wie je aus dem Kaspar-Escher-Haus. Man kann Langhoffs damalige Rede heute noch nachlesen, in der vom Europa Verlag in 7000 Exemplaren herausgegebenen Broschüre «Die Bewegung ‚Freies Deutschland‘ und ihre Ziele», die in kurzer Zeit vergriffen war. Langhoff forderte in seiner mit «tosendem Beifall» aufgenommenen Rede die Einheit Deutschlands «bei freier Entfaltung der deutschen Länder im Innern», sprach von freier Wirtschaftsinitiative und forderte die «Wiederherstellung aller demokratischen Grundrechte, Rede-, Presse- und Versammlungsfreiheit, Religions- und Meinungsfreiheit für alle aufbauwilligen Kräfte und Schichten des Volkes». Er versicherte, die Kommunisten verfolgten beim politischen Wiederaufbau Deutschlands keinen ausschliesslichen Führungsanspruch, das «Koalitionsrecht für alle demokratischen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Organisationen» müsse gewahrt werden. Wie weit diese Rede von Gutgläubigkeit oder aber von parteipolitischer Taktik diktiert war, bleibe dahingestellt. Die Bestrebungen des Freien Deutschland in der Schweiz, sich betont überparteilich demokratisch zu geben, lässt sich deutlich an den Programmen der in vielen Städten wiederholten Kundgebung ablesen. Neben dem Hauptredner Langhoff liess man freie Gewerkschafter, Militärinternierte, Sozialdemokraten und Künstler auftreten: in der Zürcher Tonhalle hatte Ernst Ginsberg packende Zeugnisse des deutschen Widerstands vorgelesen, darunter die letzte Predigt Pastor Niemöllers vor seiner Verhaftung. Die Zeitschrift bekannte etwas deutlicher Farbe, ihre Berichte über Deutschland vermittelten ein überaus positives Bild von den Zuständen in der sowjetischen Besatzungszone. Am 16. Dezember 1945 löste sich die Bewegung «Freies Deutschland» im Restaurant «Karl der Grosse» in Zürich selbst auf; die letzte Nummer der Zeitschrift erschien im Januar 1946.

Je näher das Kriegsende rückte, umso intensiver begannen sich auch die politischen Aktivisten im Schauspielhausensemble um ihre und die Zukunft des Kulturlebens in den Heimatländern zu kümmern. Die Kommunisten im Schweizer Exil setzten damals angesichts der unaufhaltsam auf Berlin vorstossenden russischen Armeegruppen euphorische, wie sich bald erweisen



sollte illusorische Hoffnungen in den Neuaufbau Deutschlands in ihrem Sinn. «Um Deutschlands nächste Zukunft» hiess der Titel von Hans Teubners in 5'000 Exemplaren gedruckten, in den Buchhandlungen zu 50 Rappen verkauften Broschüre der KPD. Die Schweizer Behörden schritten gegen diese offene «politische Tätigkeit von Emigranten» nicht ein; viele Zeitungen rezensierten die rasch vergriffene Schrift mit dem Untertitel «Tod dem Nationalsozialismus! Frieden!»

Ihre Landeskonferenzen zur Festlegung der künftigen Arbeit hielt die KPD aber doch streng geheim. Die zweite vom 24./25. März 1945 war von rund 40 Delegierten aus allen Arbeitslagern besickt: von Bassecourt, wohin die «Abschnittsleitung Süd» der KPD inzwischen verlegt worden war, bis Walliseilen; vom «Freien Deutschland» und von illegal in den Städten Untergetauchten. «Gut gesichert fand die Konferenz auf dem Dachboden einer Wohnung in der Nähe des Platzes Bellevue statt. Die Wohnung gehörte der Schauspielerin Katharina Renn», schildert Hans Teubner den Rahmen. Unter den Delegierten befanden sich Bruno Fuhrmann, Fritz Sperling, Bruno Goldhammer und weitere spätere Opfer der Säuberungen in der DDR. Von der Schauspielhauszelle waren Wolfgang und Renate Langhoff, Wolfgang Heinz und Jo Mihaly delegiert; unter den wenigen Gästen war Anni von Fischer von der Centrale Sanitaire Suisse. Viele der Delegierten lernten sich hier erstmals kennen, unter dem bisherigen konspirativen Regime fand Zusammenarbeit für die meisten nur innerhalb der eigenen Zelle statt. Die Konferenz delegierte einige Mitglieder zur sofortigen Parteiarbeit in Süddeutschland. Gleich nach Kriegsende bereitete die Parteiführung ihre Rückkehr für Ende Juni vor und beschloss, dass «nach dem Weggang der Leitung ins Land» Wolfgang Langhoff und drei weitere Genossen deren Arbeit in der Schweiz zu übernehmen hätten.

Die Wiederbelebung zweier von den Nazis zerschlagener Organisationen betrachteten Mitglieder der Schauspielhauszelle als vordringlich: Jo Mihaly betrieb seit Herbst 1944 die Gründungsvorbereitungen für den Schutzverband Deutscher Schriftsteller (SDS), Wolfgang Langhoff, Gewerkschaftsobmann auch im Exil, die Neugründung der Genossenschaft der deutschen Bühnengehörigen. Die Gründungsversammlung des SDS fand am 25. Mai 1945 im Restaurant «Pfauen» statt. Nachdem Jo Mihaly misstrauische Kollegen geschickt beruhigt hatte, nicht die Kommunisten, sondern «eine geistige Einheitsfront» von Kollegen vom linken bis zum religiösen Flügel

stehe hinter der Neugründung, wurde sie zur Vorsitzenden des Verbandes gewählt, in den Vorstand kamen u.a. Hans Mayer, Stephan Hermlin und Bruno Schönlink. Der als Verbandspräsident vorgesehene Georg Kaiser verschied Anfang Juni plötzlich an einer Embolie. Jo Mihaly verliess die Schweiz im Oktober im Auftrag des «Freien Deutschland»; sie überbrachte die Bücher- und Schreibwarenspende der schweizerischen und emigrierten Schriftsteller für die Kollegen im Reich. Am 15. Oktober waren Wolfgang Langhoff und Teo Otto zu Präsidenten der Bühnengewerkschaft gewählt worden; die rund 60 Anwesenden beschlossen, die schon im Mai von Langhoff, Otto, Steckel und weiteren Kollegen begonnene Hilfsaktion für die zerstörten deutschen Theater, der sich auch der Schweizerische Bühnenverband angeschlossen hatte, mit einer Sofortaktion für München und Stuttgart fortzusetzen. Bühnenbilder, Requisiten, Kostüme, Text- und Notenmaterial gingen noch im Herbst 45 an die notleidenden Bühnen ab, um deren Spielbetrieb für die anbrechende Saison sichern zu helfen. Die von den Emigranten nicht vorausgesehene rasche Spaltung Deutschlands bereitete ihren Verbandsneugründungen aber ein rasches Ende: anstelle der im Zürcher Exil hochgemut ins Auge gefassten gesamtdeutschen, kam es in Ost- und Westdeutschland zu eigenen selbständigen Organisationen.

Wie aber sollte es mit dem eigenen Leben, mit der beruflichen Tätigkeit nach Kriegsende weitergehen? Heimkehren oder in Zürich bleiben? Die Emigranten am Pfauen reagierten unterschiedlich. Schon im Sommer 1945 verliessen Hortense Raky und Karl Paryla Zürich; Paryla wollte in Wien den langgehegten Wunsch eines genossenschaftlichen Theaters für Werktätige verwirklichen. Mit Hilfe der KPÖ und der russischen Besatzungsmacht konnten er und der 1947 aus Zürich zurückgekehrte Wolfgang Heinz im September 1948 ihren Plan im alten Johann Strauss-Theater in Favoriten verwirklichen. Ihr «Neues Theater in der Scala» wurde trotz Kinopreisen von den meisten Wienern boykottiert; es galt als Russen- oder «Usia-Theater»: Usia-Betriebe hiessen die von den Russen beschlagnahmten Fabriken und Handelshäuser. Ich habe in der «Scala» ausgezeichnete Aufführungen gesehen, häufig aber in gespenstischem Rahmen: von den gut 1'200 Plätzen des Hauses keine 200 besetzt, und diese zum Teil von russischen Offizieren. Keiner meiner Wiener Freunde begleitete mich je; sie sahen mich wegen der

Besuche in der «Scala» schein an, mir aber ging's ums Wiedersehen mit den in Zürich heiss verehrten Heinz, Paryla und Stöhr!

Für Hortense Raky und Paryla nahm Direktor Wälterlin Bernhard Wicki und Agnes Fink unter Vertrag – sie waren nicht die ersten Neuen aus Grossdeutschland. Als Spätheimkehrer war 1943 der Reinhardt-Schüler Armin Schweizer, der Bruder von Richard Schweizer, vom Deutschen Theater Berlin an den Pfauen gekommen. Nach der allgemeinen Theaterschliessung im Zuge von Goebbels' «totalem Krieg» erschien im Herbst 1944 die durch Heirat 1926 Schweizerin gewordene Wienerin Käthe Gold, eine der gefeiertesten Darstellerinnen des Berliner Staatsschauspiels. Im Januar 1945 war der bis vor Kurzem am Burgtheater engagierte Auslandsschweizer Heinz Woester erstmals auf der Pfauenbühne zu sehen. Wieder hatte also das Schauspielhaus als Folge politischer Umbruchzeiten eine Reihe hervorragender Schauspieler aus Deutschland und Österreich gewonnen; bald sollten ihnen ein Gustav Knuth, Wilfried Seyferth, der Regisseur Heinz Hilpert und andere mehr folgen. Das Zürcher Publikum nahm sie mit Begeisterung auf. Den 1933 Vertriebenen und Geflüchteten im Schauspielhausensemble forderte es Grösse und Selbstüberwindung ab, nun auch mit Kolleginnen und Kollegen loyal zusammenzuarbeiten und Erfolge zu teilen, die während der tausend braunen Jahre im Hitlerreich gut verdient hatten und zum Teil, wie etwa Käthe Gold, nicht nur auf der Bühne, sondern auch bei repräsentativen Festlichkeiten mit höchster Naziprominenz zusammen geehrt worden waren.

Der am stärksten beachtete, besonders bitter empfundene Abschied fand mit der Premiere von Gorkis «Nachtasyl» im September und einem vom «Freien Deutschland» veranstalteten Rezitationsabend mit deutscher Freiheitsdichtung «Die Stimme, die nie verstummt» im Oktober 1945 statt. In «Nachtasyl» hatte Wolfgang Langhoff in der Rolle des Schauspielers, im Kaufleutesaal als Rezitator vom Zürcher Publikum Abschied genommen. «Die Partei hatte die Parole ausgegeben, dass jeder Genosse dorthin zurückkehren solle, wo er die letzte Parteitätigkeit in Deutschland ausgeübt hatte. Deshalb entschloss ich mich, nach Düsseldorf zu gehen», heisst es in Langhoffs Rechenschaftsbericht über sein Exil. Keiner ist wie er von Zürich verabschiedet worden: Der Stadtrat überreichte ihm eine Barspende von 1'000 Franken; der sozialdemokratische Stadtpräsident Lüchinger schrieb dazu: «... der gute Ruf, den unser Schauspielhaus im deutschen Sprachgebiet geniesst, ist nicht zuletzt auf ihre Leistungen zurückzuführen.

Aber nicht nur auf der Bühne haben Sie sich Freunde erworben; auch Ihre schriftstellerische Tätigkeit ist Zeugin Ihrer mutigen politischen und geistigen Haltung, und Ihr Werk ‚Die Moorsoldaten‘ wurde zu einem der grössten schweizerischen Bucherfolge. Nur ungern sehe ich Sie von Zürich und unserem Schauspielhaus scheiden...» Direktor Wälterlin durfte Langhoff mitteilen: «... Da wir aber hörten, dass bei Ihrem Weggang viele wirtschaftliche Verpflichtungen zu erledigen sind, nehmen wir an, es wird Ihnen angenehmer sein, wenn wir Ihnen eine kleine Geldspende überreichen. Im Auftrag des Verwaltungsrates erlaube ich mir darum, zuhanden Ihres Defizites Fr. 200 – beizulegen. In bleibender Verbundenheit Ihr...» Wälterlins Brief drückt neben dem Dank an den Schauspieler auch den Respekt vor dem Gewerkschafter aus: «... auch als Obmann waren Sie... ein weitsichtiger Vertreter des Personals, der gerade durch Elastizität Ausserordentliches zu erreichen wusste. Ihre Verhandlungsführung war ausserordentlich loyal und verständnisvoll, und wenn Sie sich versteift haben, so war es wohl im richtigen Moment... Die Theaterleitung fühlte sich nicht bedrängt, und das Personal erreichte, was es brauchte.»

So herzlich dankbar wie von seinen Zürcher Anhängern, mit so ehrlich respektvoller Anerkennung wie von seinen Vorgesetzten und den obersten Behörden in Zürich ist Langhoff nie mehr verabschiedet worden!

Wie einst die Einreise vollzog er Ende Oktober auch seine Ausreise mit einem schwarzen Grenzübertritt. Über Heidelberg und Wiesbaden erreichte er mühsam die neue Arbeitsstätte; er blieb aber nur wenige Monate Generalintendant der städtischen Bühnen Düsseldorf; im Sommer 1946 folgte er dem Ruf ans Deutsche Theater in Berlin. Als Intendant, Regisseur und Schauspieler übernahm er zusammen mit Parteiämtern und wichtigen Funktionen im Kulturleben ein weiteres Mal eine ungeheure Arbeitslast – jahrzehntelanger Raubbau an Geistes- und Körperkräften war eine Hauptursache für Langhoffs verhältnismässig frühen Tod mit 65 Jahren.

Die Berliner Zeit brachte Langhoff strapaziöse Wechselbäder von Erfolg und Verfolgung; seine Intendantentätigkeit vollzog sich als heikle Gratwanderung zwischen Ehrungen – vom Nationalpreis III. Klasse bis zum Professorentitel – und scharfen Angriffen. Das Deutsche Theater gehörte mit Langhoffs verantwortungsbewusst-subtiler Aktualisierung der Klassiker zu

den Massstäbe-setzenden Bühnen der DDR, es war aber auch Zielscheibe bösartiger Kritik als «Zentrum bürgerlich-intellektueller Kunstpraxis», in dem allzu wenig sozialistische Stücke allzu routinemässig aufgeführt wurden. Im Spätsommer 1950 und Anfang 1953 verloren bei den Stalinschen Säuberungswellen in den Satellitenstaaten Bruno Goldhammer, damals Chefredaktor des Senders Berlin, und praktisch die ganze ehemalige kommunistische Führung im Schweizer Exil ihre Stellungen und Ämter; nach ihrem Parteiausschluss wegen «Geheimbündelei, Sabotage und Spionage für den Westen» kamen sie jahrelang ins Gefängnis. Wie Rajk in Ungarn und Slansky in der Tschechoslowakei beschuldigte man sie der Zusammenarbeit mit dem «US-Agenten» Noël Field. Dieser war keineswegs «eine Kreatur Allan Dulles», wohl aber ein tapferer, uneigennütziger Hitler-Gegner, der während des Krieges mit Geldern der amerikanischen Unitarierkirche die emigrierten Antifaschisten in der Schweiz unterstützte, mit seiner Frau zusammen Kurierdienste zwischen Emigrationszellen in der Schweiz und Widerstandsgruppen in Frankreich leistete und nach Kriegsende die rasche illegale Einreise deutscher Kommunisten in die westlichen Besatzungszonen organisierte. Fields Anlaufstellen in Zürich waren von 1941 an Jo Mihaly und Wolfgang Langhoff. Dieser kam bei den Säuberungen in der DDR mit einem blauen Auge davon: der beliebte Schauspieler und Autor der berühmten «Moorsoldaten» verlor «nur» alle Partei- und Ehrenämter, so das Präsidium der Akademie der Künste, blieb aber Intendant und Parteimitglied. Mit einer vorher sicher scheinenden politischen Karriere war es allerdings vorbei.

Im April 1957 musste Langhoff auf einer von der SED einberufenen Intendantenkonferenz sich und andere Kollegen rüffeln, sie hätten in ihren Spielplänen die Entstalinisierung zu weit in Richtung «friedlicher Koexistenz zwischen bürgerlicher und sozialistischer Kunst» vorgetrieben; zwei Jahre später hatte er seinen als «Revisionisten» gebrandmarkten Chefdramaturgen Heinar Kipphardt zu entlassen. Kulturminister Kurella warf Langhoff vor, er setze «subjektive Kunstauffassungen an die Stelle marxistisch-leninistischer Ästhetik», und der Schriftstellerverband beschuldigte ihn, «den jungen sozialistischen Gegenwartsdramatikern die Bühne zu versperren». In seiner Selbstkritik bekannte Langhoff Klarheit über die «ideologischen Wurzeln» gewonnen zu haben, die zur Fehlentwicklung seiner Spielpläne geführt hätten; er versprach, eine Zeitlang in einer staatlichen

Fabrik zu arbeiten, um «seine Beziehungen zur Arbeiterklasse zu festigen». Bittere Ironie des Schicksals: ausgerechnet sein entschiedener Einsatz für das neue Stück eines DDR-Dramatikers, für «Die Sorgen und die Macht» von Peter Hacks, brach ihm endgültig das Genick. Die mittlere Funktionärschicht fühlte sich auch noch von dessen dritter Fassung angegriffen, die Langhoff am Deutschen Theater im Herbst 1962 uraufgeführt hatte. Die Partei verfügte die Absetzung des Stücks und veranlasste Langhoff, auf den Juli 1963 um seinen Abschied als Intendant einzukommen. Offiziell schob man Krankheitsgründe vor. Seine letzten Klassikerinszenierungen beliebs man im Spielplan des Deutschen Theaters; den «Teil» habe ich später noch gesehen. Langhoffs Nachfolger wurde wieder ein «Zürcher»: Wolfgang Heinz, den Langhoff nach dem Ende des Wiener «Scala»-Experiments 1956 als Oberspielleiter geholt hatte. Mit ihm waren auch andere Mitglieder der «Scala»-Mannschaft ans Deutsche Theater gekommen, so Emil Stöhr und Karl Paryla. Seine letzten Auftritte als Schauspieler hatte Langhoff nicht am ehemals eigenen Haus; eine Aufführung von Brechts «Die Tage der Commune» im Theater am Schiffbauerdamm, bei der Langhoff den besonnenen alten Communarden Pierre Langevin gab, war 1964 für mich ein bewegender Abschied von unvergesslichen jugendlichen Theatererlebnissen am Pfauen. Die peinlichen und ungerechten Verfolgungen Langhoffs sind heute in der DDR kein Tabu mehr. Das Deutsche Theater ehrte den 1966 Verstorbenen im Herbst 1986 mit einer Foyer-Ausstellung zum 85. Geburtstag, und in einem von der Zeitschrift «Theater der Zeit» veranstalteten Rundtischgespräch fielen bemerkenswert deutliche Worte über Langhoffs Leidensweg als Theaterleiter in der DDR. «Ganz sicher ist die letzte Wahrheit da noch nicht geschrieben, und ich hoffe, wir können das einmal so ehrlich aufarbeiten, wie es nur irgend möglich ist», stellte Christoph Funke fest – das hätte dann auch etliche Retouchen an seiner eigenen Langhoff-Biografie von 1969 zur Folge.

Mit Ausnahme von Hortense Raky, Karl Paryla und Wolfgang Langhoff war das Emigrantenensemble des Schauspielhauses bis am Ende der Saison 1945/46 beisammengeblieben – keine Rede also von einer «scharfen Zäsur» in personeller Hinsicht bei Kriegsende. Allerdings war mit dem Ende des Hitler-Regimes die das Ensemble einigende Klammer des gemeinsamen Abwehrkampfes gesprengt; im harschen Klima des Kalten Krieges brachen

vorher hintangestellte politische Gegensätze auf, es kam zu Missverständnissen, ja Zerwürfnissen – das schlägt bis in Parkers späte Erinnerungen durch. Nicht unprophetisch hatte Leopold Lindtberg im August 1945 seinen Beitrag zum Heft «Theater» unter den Titel «Wendepunkt» gestellt. Dort steht auch der kluge Satz: «Man kann ohne Vorhang und Kulissen Theater spielen, aber nicht ohne Ideen.»

Eine grössere Zahl von Abgängen erlebte das Schauspielhaus im Sommer 1946. Am 1. Juli gaben 13 alte und neuere Mitglieder des Hauses bis gegen Mitternacht einen von dankbarem Publikum beklatschten Abschiedsabend. Von den Emigranten verabschiedeten sich Kurt Horwitz, Ernst Ginsberg, Emil Stöhr, Angelika Arndts, Margarethe Fries und Grete Heger, von den Schweizern und jüngeren Mitgliedern Margarete Lendi, Ditta Oesch, Lukas Ammann, Walter Morath, Robert Trösch, Bernhard Wicki und Erika Pesch. Horwitz war als Schauspielregisseur nach Basel berufen worden, er nahm Ginsberg und Wicki mit; einigen hatte die Theaterleitung einen Wechsel nahegelegt, andere fühlten selber das Bedürfnis nach Veränderung oder Heimkehr wie Margarethe Fries. Von Veränderung und Blutauffrischung im Ensemble haben die Bühnen immer wieder profitiert; dass der Wechsel im Sommer 1946 eine so grosse Zahl betraf, fand besonders Beachtung, weil Ähnliches seit 1933 am Schauspielhaus nicht mehr geschehen war. Es bedeutete wohl das definitive Ende einer hervorragend eingespielten Notgemeinschaft, hauptsächlich bei der österreichischen Gruppe, doch wurde damit keineswegs eine unmittelbare Krisensituation eingeläutet. Mit Direktor Wälterlin und seinem Dramaturgen Hirschfeld, der den ihm angebotenen Intendantenposten am Berliner Schillertheater ausschlug, blieb dem Haus die Leitung erhalten; Lindtberg, Otto, Steckel, die Giehse und Maria Becker arbeiteten zwar nun auch in Wien, Berlin oder München, kehrten aber für zahlreiche wichtige Aufgaben ans Schauspielhaus zurück oder behielten es als Stammhaus. Traute Carlsen, Erwin Parker und Hermann Wlach blieben für immer; Ernst Ginsberg kehrte 1950 zurück. Damit wirkten massgebliche Kräfte aus der Emigration weiter in Zürich, mit den Neuzugängen gewiss kein verschworenes Ensemble mehr, aber doch eine Mannschaft, die dem Zürcher Schauspielhaus auf Jahre hinaus noch den Rang einer der wichtigsten deutschsprachigen Sprechbühnen sicherte.

1982 hielt Leopold Lindtberg seine letzte grosse Rede über das Schau-

spielhaus der dreissiger und vierziger Jahre. Vor dem 1941 von ihm, den Sängern Marko Rothmüller und Max Lichtegg und dem Musikerehepaar Irma und Alexander Schaichet zur Pflege jüdischer Kunst gegründeten Verein «Omanut» zog er eindrücklich Bilanz über eine bis über das Kriegsende hinausreichende fruchtbare Zeitspanne. Für uns Zeitgenossen jener tapfersten Jahre des Schauspielhauses geriet sie zum Schluss doch zu eingeschränkt, wenn Lindtberg aus altersweiser Distanz und in nobler persönlicher Bescheidenheit bekannte:

«Es bleibt der grosse Stolz des Zürcher Schauspielhauses, dass Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt uns ihre ersten Theaterstücke anvertraut haben und über viele Jahre die vertrauten Freunde und Hausautoren unseres Theaters blieben. Ich persönlich betrachte dieses Geschenk als den grossen Glücksfall und die einzige bleibende Wirkung unserer Arbeit.»



Louis Naef

## Harmlosigkeit als Zeitkrankheit

### *Zur schweizerischen Dramatik 1933-45*

«Als blutjunger Mensch, d.h. 1899, hatte ich im Sinn, die Schlacht bei Sempach zu dramatisieren. Ein Literat, dem ich die Absicht mitteilte, riet mir davon ab, indem er mir vorschlug, vom historischen Stoff abzusehen und lieber etwas aus dem Inwendigen zu dichten ...» Was Robert Walser hier in seinem Prosastück «Die Knaben» (1918) für sich pointiert zusammenfasst, lässt sich auch als historische Entwicklungslinie auf die in der Schweiz geschriebene und von 1933 bis 1945 am Schauspielhaus und an den andern Theatern der deutschen Schweiz aufgeführten Dramatik übertragen. Einerseits Cäsar von Arx, Hausautor des Schauspielhauses in der Rieser- und Wälterlin-Zeit, meist gespielter Schweizer Dramatiker vor Frisch und Dürrenmatt, der mit den meisten seiner Stücke dieser Zeit für den historischen Stoff steht, andererseits Max Frisch, der am Ende des Krieges mit seinem «Nun singen sie wieder» mit einem neuen, klagenden und anklagenden Ton den Vorgänger ablöste, war auch ein Dichter, der «aus dem Inwendigen» sprach: «Es war keine ‚Schau‘. Die Kargheit der Dekoration wies uns aufs Hören und Denken. Kaum unterschied man mehr zwischen ‚Freund‘ und ‚Feind‘ – so innerlich war vom Dichter und vom Regisseur das schlechthin Menschliche gegeben», schreibt der bedeutende frühere Kritiker der «Frankfurter Zeitung», vor den Nazis 1934 in seine Geburtsstadt zurückgekehrte Bernhard Diebold, 1945 über die Zürcher Uraufführung von Frischs «Versuch eines Requiems».

Diebolds Sätze lesen sich fast wie ein Testament, eine Art Urteil auch über das, was vorher die Dramatik in der Schweiz ausmachte: sie war mehr äusserliche «Schau», handwerklich gemacht, und sie war in der Regel auch: Schwarzweissmalerei; das Leise, die Zwischentöne gingen ihr fast völlig ab. Bernhard Diebold war in seinen Zürcher Jahren der einzige kritische Begleiter der schweizerischen Dramatik, der, wenn auch wohlwollend, sich immer wieder grundsätzlich mit der einheimischen Dramatik auseinandersetzte, und er war, nach seinen langjährigen Erfahrungen mit dem Berliner Theater der zwanziger Jahre, auch kompetent, darüber zu reden.

## *Die Angst vor dem Drama*

Wo die Dramatiker selber ihr eigenes Unbehagen immer wieder wortreich auf die angeblich fremden, nicht im Volk verwurzelten Bühnen und die ausländischen Theaterdirektoren absoben, es nur nicht bei sich selber suchten, analysierte Diebold das Problem als ein soziales und psychologisches – als eigentliche «Angst vor dem Drama». Als Hauptgründe für das Scheitern führte Diebold auf erstens die Scheu vor dem Konflikt, zweitens die um jeden Preis gehütete Fiktion des Gewöhnlichen und drittens das Verdrängen jeder Selbstanalyse und der psychologischen Diskussion. «Der erfolgreiche Dramatiker unseres Volkes hat dem Schweizer immer wieder nur den Schweizer vorzustellen, und diese Selbstdarstellung am liebsten am historischen Stoffgehalt der Heimat in einer lebendigen Chronik zu verklären – vom Orgetorix bis Marignano und zum General Suter. Hier wird die Selbstdarstellung zur Romantik ohne schwindelhafte Fernç. Man schwingt sich ins Erhabene, ohne ‚ausser sich‘ zu sein.»

Schon Carl Spitteier, auf dessen «Ästhetische Schriften» sich die Dramatiker immer wieder beriefen, wenn es darum ging, das «schweizerische Drama» herbeizuwünschen, monierte noch vor dem Ersten Weltkrieg, dass es im Schweizer Drama von Waldmännern und kühnen Karlen nur so wimmle: «Unbelehrt hat jedes Volk die Neigung, die Kunst in den Dienst des Patriotismus oder Nationalismus einzuladen oder zu nötigen, also von den Künstlern patriotische Stoffe zu verlangen, und zwar selbstverständlich in einer Behandlung, welche einer Verherrlichung der nationalen Eigentümlichkeit gleichkommt.»

Nun ist festzuhalten, dass die schweizerische Dramatik der dreissiger Jahre und des Zweiten Weltkrieges zwar in erster Linie, aber nicht ausschliesslich dem historischen Stoff verpflichtet war. Es gab Ansätze zum realistischen Volksstück (Albert J. Weltis «Steibruch»), es gab, von Cäsar von Arx, unter seinen Historienstücken, mit «Romanze in Plüsch», eine tiefer greifende Diskussion über Schein und Sein des Lebens, es gab die aktuellen, auf schweizerische, politische und soziale Verhältnisse bezogenen Zeitstücke des «Cornichon»-Autors Walter Lesch («Cäsar in Rüeblikon»), es gab auch das internationale Erfolgsstück «Sechste Etage», ein Milieustück des Westschweizers Alfred Gehri, und es gab erfolgreiche Fortsetzungen des Revue-Theaters, das in den zwanziger Jahren im Zürcher «Corso» Urständ feierte («Der schwarze Hecht»). Dennoch: die Leidensge-

schichte der schweizerischen Dramatik beruht auf einer fatalen, national und patriotisch bestimmten Auseinandersetzung mit den Stoffen der schweizerischen Geschichte. Eine sogenannte «Gesinnungsdramatik» im historischen Gewand. Flucht in die Geschichte als Flucht vor der Aktualität. Nochmals Diebold: «Hier ergiesst sich im Schein historischer Wirklichkeit der romantische Drang, der im alltäglichen oder im geistigen Leben sich nicht äussern will – aus Angst vor dem ‚Schwindel‘ aller offiziellen Theatralik.»

Bis 1933 fand das schweizerische Theater ausserhalb der institutionalisierten Theater statt, im Festspiel und im Volkstheater der Laien, in den Sälen der Wirtschaften oder im Freien. Auch Cäsar von Arx schrieb Festspiele (u.a. das «Bundesfeierspiel», 1941, zur 650-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft) und für das Volkstheater (die Dialektkomödie «Vogel friss oder stirb») wie sein Vorfahre, Arnold Ott, der eben an dem Dilemma, dass er eigentlich für die Berufsbühne schreiben wollte und sich schliesslich (nach Aufführungen seiner Stücke durch die «Meiniger») mit der Volks- und Festspielbühne begnügen musste, zugrunde gegangen ist. Dieser Zwiespalt hat Tradition: Arnold Kübler hat 1934 darüber, aus der Perspektive des Schauspielers, einen Roman verfasst, «Der verhinderte Schauspieler», worin er autobiografisch den Weg eines jungen schweizerischen Bühnenkünstlers nachzeichnet, der sich zuerst auf der Laienbühne seines Dorfes umgetan hat, um dann in der deutschen Provinz und in Berlin das Handwerk des Schauspielers zu lernen, am Widerspruch zwischen Mundart und Bühnendeutsch zerbrechend – um gescheitert zurückzukehren. Der Anteil der Bühnenkünstler schweizerischer Nationalität war vor 1933 an den Theatern der deutschen Schweiz verschwindend klein, aber an den Bühnen im Reich, in Österreich und den deutschen Gebieten der Tschechoslowakei waren um 1930 etwa 120 schweizerische Bühnenkünstler engagiert. Das änderte sich erst 1933, wegen der politischen Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, als viele schweizerische Schauspieler wie Heinrich Gretler heimkehrten.

1933 war also ein tiefer historischer Einschnitt auch im schweizerischen Theater. Das Zürcher Schauspielhaus wandelte sich zur Tribüne des Exil-Theaters, ein neues Ensemble von Emigranten, die vor den Nazi-Schergen geflohen waren, und einigen politisch bewussten Schweizer Schauspielern fand sich da zusammen, während die Theater der andern Städte in der deut-

schen Schweiz zu kämpfen hatten mit dem Anspruch, nationale Bühnen zu werden, wo sie doch vorher nichts mehr und nichts weniger waren als deutsche Provinzbühnen in einem politisch selbständigen Land. Das ging nicht ohne politische Auseinandersetzungen ab, waren doch in diesen Stadttheatern neben Emigranten und zurückgekehrten Schweizern auch noch reichsdeutsche Bühnenkünstler engagiert, die, wenn sie ins Reich zurückkehren wollten, unbedingt der Reichstheaterkammer anzugehören hatten, was schliesslich nachweisbar nationalsozialistischen Druckversuchen Tür und Tor öffnete: so wie das Schauspielhaus wurde auch das Basler Stadttheater von der RTK boykottiert, solange Gustav Hartung, der frühere Darmstädter Intendant, der 1933 eine anklagende Rede über die Theatersituation im Dritten Reich über den Landessender Beromünster (!) gehalten hatte, dort Oberspielleiter war.

### *Distanz und Isolation*

Die Emigranten wurden in der Schweiz angehalten, sich nicht politisch zu betätigen. Eine Rede, gehalten auf einem Theaterkongress in Zürich 1933 über den Zustand im deutschen Theater, beginnt Alfred Kerr, der berühmte Kritiker des Theaters der Weimarer Republik, mit den Worten: «Der neue Zustand im Theater Deutschlands hängt zwar mit der neuen Politik zusammen: aber ich soll auf diesem Kongress durchaus nicht Politik reden... Schön. Nicht Urteile, nur Tatsachen ... Dieses Theater ist heute ein Schutthaufen.»

Diese Sätze wurden in der Schweiz gesprochen, einem Land, dessen Bühnen bislang von den politischen Auseinandersetzungen, die das Theater der Republik bewegten, verschont geblieben waren. Die «Anarchie im Drama», Titel eines repräsentativen Buches über die neue Dramatik, von Bernhard Diebold 1920 veröffentlicht, hatte hier jedenfalls nicht stattgefunden. Zwar hatte Jakob Bühler, der sozialistische Dramatiker, der Aussenseiter bleiben musste, eben weil er Tendenzstücke verfasste, mit der «Freien Bühne», einer Wandertruppe, die hauptsächlich aus Laien bestand, zeitkritische Dialektstücke gespielt, wie seine das «Cornichon» vorwegnehmenden kabarettistischen Szenen «Das Volk der Hirten», aber abseits von den bürgerlichen Institutionen der Stadttheater. Und Cäsar von Arx war mit seinen ersten Stücken für das professionelle Theater, die moderner, eben auch:

anarchischer anmuten als seine späteren Historienstücke, schon einigermaßen erfolgreich auf ausländische, deutsche Bühnen vor allem, vorgestossen. Aber ansonsten herrschte die Idylle. Bühler hat das seinen Kollegen 1931, als er als Präsident der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker» zurücktrat, sehr deutlich vorgehalten: «Keiner hat die Not der Zeit gesehen, keiner hat sie dargestellt... Ihr flüchtet in die Vergangenheit und gebt dem Volke nicht, was es braucht.»

Ja, die schweizerische Dramatik hatte sich schon vorher isoliert, indem sie sich, trotz des Wunsches, auf der Berufsbühne Fuss zu fassen, auf die nationale Tradition des Festspiels zurückgezogen hatte, statt am Puls der Zeit sich zu bewähren. «Vaterländischer Erdenstoff und historisch beglaubigte Wirklichkeit» (Diebold) waren vorherrschend, die Erfahrung von Ibsen und Sternheim hatte nicht stattgefunden, die Scheu vor dem Konflikt führte zur Flucht ins Kostüm, in die Historie, weit weg vom «Kampfplatz» der Probleme, wie Diebold anfügt. Das Festspiel wurde zum Dramenersatz, mit entsprechenden Folgen für Inhalt und Dramaturgie: Schau-Spiel anstelle von psychologischer Ausbreitung der Konflikte, Vereinfachung des Charakters zum Typus, Helden statt Charaktere, historisierende Rückschau statt poetischer Entwurf.

Zur Isolation, zur Abgrenzung nach aussen, gesellt sich ein zweites Merkmal: Geschichte wird in der räumlichen Ferne begriffen, daraus ergibt sich eine geradezu typische Distanz zur Aktualität, die «draussen» stattfindet: der Schweizer als unbeteiligter Zuschauer, als Zaungast, also letzten Endes eine apolitische Haltung.

Um so mehr fand Politik ausserhalb der Stücke statt. Gerade 1933, als durch die Präsenz der Emigranten in der Schweiz die Bedrohung des deutschsprachigen Theaters insgesamt sichtbar und erlebbar wurde, verweigerten sich die Autoren der so notwendigen Solidarität. Primär war für sie der Anspruch, auf den einheimischen Bühnen gespielt zu werden, und er äusserte sich polemisch, gegen die «fremden» Bühnen und die Emigranten gerichtet. Der «Frontenfrühling» war näher als das durch die Gleichschaltung bedrohte deutsche Theater, dem zuerst das Schauspielhaus und dann, zaghaft zwar, aber mit der Zeit auch die anderen Bühnen der deutschen Schweiz, eine Heimstätte bot. Gegen dieses Exil-Theater in der Schweiz grenzten sich die Dramatiker ab, indem sie das nationale Theater, «das wir endlich haben wollen», durch eine Flut von Eingaben an die Behörden,

durch polemische Pamphlete in Zeitungen und Zeitschriften und in öffentlichen Versammlungen «durchzustieren» versuchten, wie von Arx einmal vermerkte, er, der sich so ziemlich als einziger von dieser nationalsozialistisch-völkischen Welle distanzierte.

Das Schauspielhaus und ihr (jüdischer, wenn auch schweizerischer) Direktor Ferdinand Rieser wurde auf einer öffentlichen Versammlung mit der Forderung, ab sofort acht (!) schweizerische Stücke in den Spielplan aufzunehmen und einen schweizerischen Dramaturgen anzustellen, sozusagen erpresst. Das Postulat der Dramatiker, Schweizer Autoren zu spielen, hatte er allerdings schon in der vorherliegenden Spielzeit erfüllt, und auch in der Saison 33/34 wurden Stücke von Schweizer Autoren gespielt.

Die fremdenfeindliche Zielrichtung der Agitationen vornehmlich der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker» erweist sich in der bedenklich zynischen Äusserung, die der Präsident der Gesellschaft, der Dramatiker und Übersetzer Werner Johannes Guggenheim, einer Eingabe der Dramatiker an den Bundesrat anfügte, einem Postulat, worin der Bundesrat aufgefordert wurde, die verschärften Bestimmungen der den Arbeitsmarkt regelnden Verordnungen für ausländische Arbeitnehmer mit sofortiger Wirkung auch für die Bühnen der deutschen Schweiz in Kraft zu setzen. Der Zustrom der im Dritten Reich aus politischen und rassistischen Gründen arbeitslos gewordenen Bühnenkünstler, schreibt Guggenheim, müsse «unterbunden» werden, es gäbe nur noch die «radikale Lösung». Als Richter über die nationalistische Theaterideologie wurde obendrein gar noch Goebbels zitiert: «Die Kunst wird umso grösseren internationalen Wert haben, je tiefer sie aus dem Volkstum steigt.»

Nein, die Isolation, in der sich die Dramatiker der Schweiz seit jeher befanden, sie war nicht gleichzusetzen mit der Situation des Exils, worin sich das noch kämpfende deutsche Theater und damit eigentlich auch das deutschsprachige Theater der Schweiz befand. Cäsar von Arx, in seiner demokratischen, antifaschistischen Gesinnung wirklich unanfechtbar, wurde im Dritten Reich mit seinen Stücken noch gespielt, bis er sich, im Herbst 1938, weigerte, der Reichsschrifttumkammer beizutreten. Die musikdramatischen Werke von Othmar Schoeck und Heinrich Sutermeister wurden noch zur Kriegszeit im Reich (ur-)aufgeführt.

Die Theater der deutschen Schweiz, damit auch ihre Autoren und Bühnenkünstler, waren 1933 bis 1945 in völliger Isolation gefangen, sie befan-

den sich zwar ausserhalb des physischen Machtbereiches des Nationalsozialismus, aber innerhalb des gleichen Sprachbereichs und immer am Rande der Gefahr. Das hatten die Emigranten und die politisch bewussten schweizerischen Bühnenkünstler rechtzeitig erkannt. Die Dramatiker hingegen, die von der deutschen Berufstheatertradition im grossen Ganzen ausgeschlossen waren, blieben lange, allzu lange, hängen an ihrer autark-nationalen Ideologie einer «Verschweizerung» des Theaters und erwiesen sich eben in dieser kulturellen Igelhaltung als auf die Provinz bezogen. Statt den Faschismus demokratisch zu widerlegen und sich darin zusammenzutun mit den emigrierten Bühnenkünstlern, was die der Not entsprechende Chance gewesen wäre, ergaben sie sich dem Paradox einer schweizerisch-nationalen Theaterideologie, von der Max Frisch, auf den Begriff der «Geistigen Landesverteidigung» bezogen, die viele ihrer Stücke prägte, einmal schrieb, dass sie sich dem «Völkischen, diesem verlogenen wie verfänglichen Etikett des Faschismus, völkisch sich widersetzte» – und gerade dadurch dem Einfluss von aussen verhängnisvoll erlag. Es scheint mir kein Zufall, dass die Dramatik in der Schweiz später Bedeutung erlangte, gerade weil Frisch und Dürrenmatt sich auf die Weltoffenheit des Spielplans des Exiltheaters und auf die Erfahrung der emigrierten Bühnenkünstler am Schauspielhaus eingelassen hatten.

Eine «geistige Verengung» hatte Bernhard Diebold auf die schweizerische Dramatik der dreissiger Jahre bezogen diagnostiziert: «Dringender als andere Theaterländer, in denen die dramatische Hochkunst populär werden konnte, bedürfen wir der Erweiterung des geistigen Weltbilds im Drama. Auch möge der einheimische Dramatiker sich nicht allein durch seine schweizerische Stoffwahl als Schweizer erweisen.»

### *Eine Fülle von Stücken*

Die schweizerische Dramatik von Arnold Ott bis Cäsar von Arx, vor dem eigentlichen «Ereignis», als Frisch und Dürrenmatt die Pfauenbühne betreten, zu ordnen, gar zu würdigen, ist letzten Endes ein aussichtsloses Unterfangen. Zu viele Stücke wurden geschrieben und auch aufgeführt. 200 Uraufführungen von Stücken schweizerischer Autoren während der 12 Jahre von Hitlers Herrschaft auf den paar wenigen Berufsbühnen der deutschen Schweiz! Am Schauspielhaus selber wurden von 1933 bis 1945 über 20 Stü-

cke von Schweizer Autoren uraufgeführt, über 30 Stücke, die an anderen Bühnen zuerst herauskamen, nachgespielt. Quantität anstelle von Qualität. Wenige Stücke haben überlebt, die meisten modern in Archiven und Bibliotheken. Eine kurzlebige Dramatik jedenfalls.

Paul Lang, der nationalistische Propagandist der Frontenbewegung und Chefideologe der schweizerischen Theaterbewegung, hat darüber ein dickes Buch geschrieben, das von der «Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur» 1944 veröffentlicht worden ist. «Das Schweizer Drama 1914-1944», das einen nach der Lektüre mit diffusen Eindrücken ratlos entlässt, so sehr er auch versucht, Ordnung ins Chaos zu bringen, dies allerdings mit einer stark ideologisch gefärbten Brille – in eine Sackgasse führend, weil der synkretistische Zug seiner Weltanschauung, in der nationalistisch-patriotisches «Gedankengut», Irrationalismen und Mystifizierung sich zu einem unsäglichen Ideenbrei mischen, eine differenzierte, objektivierbare Betrachtungsweise schon gar nicht zulässt. Über Jakob Bühler zum Beispiel, als sozialistischer Antipode schon deshalb nicht objektiv gewürdigt, schreibt Lang: «Von Mal zu Mal rechthaberischer werden diese Thesenstücke dieses «marxistischen Internationalisten». Um dafür umso mehr das kultisch-kollektivistische, mit eindeutig faschistischer Tendenz belegte Theater eines Max Eduard Liehburg noch 1944 zu beweihräuchern. Über 100 Dramatiker mit etwa 400 Stücken werden von Lang «behandelt», ob sie nun für die Dorfbühne, fürs Berufstheater oder für die auffällig vielen Festspielveranstaltungen jener Zeit geschrieben haben. Die Statistik, denke ich, wird stimmen.

Eine unerhörte Fülle von Autoren und Stücken, fast immer auch gespielt – aber was ist davon geblieben, was bleibt an repräsentativem Rest davon übrig, wenn man versucht, über den «Zeitgeist» hinaus Spuren zu entdecken, die kenntlich machen könnten, ob es denn vor Frisch und Dürrenmatt, über die reine Feststellung der Quantität hinaus, Stücke und Autoren gegeben hat, welche «Wegbereiter» einer schweizerischen Dramatik genannt werden dürften?



## *Schauplatz Schweiz*

Friedrich Dürrenmatt konstatierte in einer Umfrage unter einheimischen Dramatikern kurz nach dem Krieg sozusagen tabula rasa: «Der Dramatiker von heute muss aus dem Leeren neu aufbauen. Es braucht eine neue, eindeutige Basis. Nur von hier aus kann die schweizerische Theaterfrage verstanden werden.» Auch Max Frisch distanzierte sich in derselben Umfrage von der Tradition: «Schweizerisch» bedeute nicht ein Thema, sondern eine Haltung.

«Ich bin Schweizer», schrieb Max Frisch später in «Öffentlichkeit als Partner», «und begehre nichts anderes zu sein, mein Engagement als Schriftsteller gilt nicht der Schweiz, überhaupt keinem Land.» Der Schauplatz Schweiz war nicht mehr interessant genug, die Grenzen wieder offen – endlich konnte der so fragwürdig gewordene nationale Ballast auf den Müllhaufen der Geschichte geworfen werden.

Cäsar von Arx, sozusagen als erratischer Block in die neue, verwandelte Szene hineinwirkend, empfand sich angesichts der neuen Stücke von Max Frisch selber als Gescheiterter: «Dieses Stück von Frisch ‚Nun singen sie wieder‘ ist einfach schön. Warum fällt mir nie so etwas ein, so schlicht und ruhig und tief, so dichterisch. Mit meinem historischen Zeugs. Es ist bitter, zur Erkenntnis kommen zu müssen, dass man sich selber überlebt.»

Sein späterer Selbstmord, denke ich, hat mit dieser tragischen Erkenntnis des eigenen Scheiterns auch zu tun. Von Arx, der bedeutendste und erfolgreichste Dramatiker seiner Zeit, hat nach eigenem Bekunden sich selber überlebt: seine bittere und mit der Zeit auch verbitterte Existenz scheint mir exemplarisch zu sein in ihrer traurigen Bilanz. Mehr noch als seine doch auch vielfältige Dramatik, mit den phantasievollen, auch formal interessanten, expressionistischen Stücken der zwanziger Jahre bis hin zu den wohl typischsten Ausprägungen einer schweizerischen Historiendramaturgie, mehr noch also als seine Dramen ergibt seine biografische Existenz Aufschlüsse über die tatsächlich zwiespältige Situation des Schweizer Dramatikers in der Zeit vor und bis nach dem Zweiten Weltkrieg.

In der kürzlich herausgekommenen Werksausgabe der «Dramen 1915-1932» (Werke I) kann man den ersten (erfolgreichen) Teil seiner Biografie jetzt nachlesen. Cäsar von Arx (1895-1949) war zuerst eine kurze Zeit als Dramaturg und Regisseur beim Theater (Leipzig und Zürcher Schauspiel-

haus) tätig und entschied sich dann für eine freie berufliche Existenz als Dramatiker und war damit zunächst auch international erfolgreich. Der «Verrat von Novara» zum Beispiel, in neun Sprachen übersetzt, erlebte gegen 3000 Aufführungen. Als sich ihm die Bühnen im Dritten Reich verschlossen und er während des Zweiten Weltkrieges nur noch von den schweizerischen Bühnen gespielt wurde, verarmte er. Sein persönlicher, verdienstvoller Einsatz für jüdische Flüchtlinge (u.a. für Georg Kaiser) ehrt ihn deshalb umso mehr.

Cäsar von Arx wollte einmal der «erste Dramatiker der Schweiz» werden. Aber sein Ziel war eigentlich nicht in erster Linie der «schweizerische» Dramatiker. Wenn er schrieb, dann für die Bühne, zuerst für die Bühne des deutschsprachigen Raums und schliesslich für die Theater auch der fremdsprachigen Länder. Dass er schliesslich am schweizerischen Stoff festkleben blieb, hatte äussere Gründe. Er brauchte lange, um sich mit der Situation abzufinden, nur noch in der Schweiz gespielt zu werden, der Druck der politischen Umstände und die Enge der zugeschnürten Heimat machten ihm zu schaffen: «So ein armer Teufel wie ich, dem eine ganze Welt, seine Welt versank. Denn die deutsche Kulturwelt, das deutsche Sprachgebiet, das war meine Welt, während die Schweiz meine Heimat, die geliebte, ist und bleibt. Jeder Schaffende aber hat in sich den Drang und den Zwang, aus seiner Heimat in die Welt zu wirken, so wie der Baum aus der Erde, darin er wurzelt, zum Himmel strebt. Ich komme mir wie ein Baum vor, den man über der Wurzel abgesägt hat.»

Der abgesägte Baum: ein genaues Wort für die Existenz des Dramatikers, dem zu wirken verweigert wird. Es hatte, scheint es, seine Folgerichtigkeit, dass sich der Autor auf das Thema Schweiz versteifte.

Die Grabrede für Bernhard Diebold, den «gescheitesten Kritiker des deutschen Sprachgebietes unserer Zeit», hielt Cäsar von Arx. Der «verhinderte» Dramatiker sprach über den durch die Nazis «verhinderten» Kritiker. Von der (schweizerischen) «Angst vor dem Drama» hatte der eine gesprochen, der andere, der Autor, einmal gesagt: «Jedes Stück ein Martyrium.» Er meinte damit vordergründig seine Schwierigkeiten, sich dulddend an seinen Stoff heranzutasten. Vor dem Hintergrund der tragischen Existenz dieses Schweizer Dramatikers wird deutlich, dass der Dramatiker an der eigentlich dramatischen Existenz in seiner Zeit zerbrach, fragt sich nur, ob daraus auch «existentielle» Dramatik geworden ist.

«Alle Probleme, seien sie politischer, wirtschaftlicher, religiöser oder philosophischer Natur, sind auf der Bühne nicht zu diskutieren, sondern schaubar zu machen in ihrer Wirkung auf den Menschen, der mit ihnen ringt, an ihnen leidet, sie löst oder an ihrer Unlösbarkeit zerschellt.» Diese Worte stammen aus von Arx' «Bekennnis zum Theater», 1946 geschrieben.

### *Rückzug in die Historie*

1932 hatte von Arx in einem Brief notiert: «Ich schreibe an einem Stück, ‚Der Verrat von Novara‘, das ein ausgesprochenes Schweizerstück sein wird, dann folgt ein ‚Bruder Klaus‘ und dann ein Pestalozzischauspiel. Für diese kaltschnäuzigen Grossstadtjuden soll ein anderer schreiben, ich habe die Nase voll.» Der Misserfolg mit dem «General Suter», am Berliner Schiffbauerdamm, veranstaltet durch einen Theaterdirektor, der am nächsten Tag mit voller Kasse untertauchte, hatte von Arx im Innersten verletzt. Dickschädel, der er auch war, zog er sich zurück – igelte sich ein in der schweizerischen Geschichte. Darin lag sein Scheitern begründet.

Die Wende zum historischen Schweizerdrama beruht bei ihm auf einer frustrierenden Erfahrung mit der grossen und bedeutenden Theaterstadt Berlin. Berlin, die Grossstadt, blieb von Arxens Trauma bis zu seinem Tod, seine Bemerkung über die «Grossstadtjuden» ist vor diesem Hintergrund zu verstehen, sie ist nicht antisemitisch gemeint, sondern aus Wut und Verzweiflung gesprochen.

Alfred Kerr hatte in seiner schon zitierten flammenden Rede auf dem Theaterkongress in Zürich gesagt: «Also, Dramatiker, wenn ihr Stücke liegen habt, die auf keinen Fall gespielt werden: die besten Aussichten gibt noch die Diktatur.» Von Arx hatte sich der Diktatur verweigert auf seine Art, mit der Faust im Hosensack.

Ironie des Schicksals: Der am Schauspielhaus 1934 unter der Regie von Leopold Lindtberg mit Kurt Horwitz, Leonard Steckel, Leopold Biberti und Heinrich Gretler, zwei Emigranten und zwei Schweizern, in den Hauptrollen uraufgeführte «Verrat von Novara» wird nicht nur am Burgtheater uraufgeführt (als erste Aufführung eines Schweizer Autors), sondern auch in der Tschechoslowakei und in anderen slawischen Ländern, in Schweden, Finnland, Luxemburg und Frankreich gespielt und, unter dem Motto der «Blut und Boden»-Parole, auch auf den Bühnen des Dritten Reiches. Und

Eugen Keller, später, von 1937 bis 1946, (schweizerischer) Direktor des Berner Stadttheaters, damals Intendant des Würzburger Theaters, stellt als «verantwortlicher Schriftleiter» das Stück in der «Würzburger Theaterschrift» unter dem Titel «Zum Geburtstage des Führers und Reichskanzlers» vor und lässt Teile daraus abdrucken – im Anschluss an die Geburtstagsrede eines NS-Gefolgsmannes an die «Volksgenossen, gesprochen vor der Aufführung» (April 1935).

Es gab eine relativ grosse Anzahl von schweizerischen Bühnenkünstlern, die es bis zur Schliessung der Theater im Dritten Reich aushielten, Cäsar von Arx immerhin hatte 1938 den Mut, öffentlich und politisch zu reagieren, indem er nicht bereit war, die Erklärung, nichts Nachteiliges über das Reich und den Führer zu sagen, zu unterschreiben und die Einladung zum Beitritt in die Reichsschrifttumkammer postwendend zurückgeschickt hatte. Cäsar von Arx hat sich mit dem Dritten Reich nie angebiedert wie andere Schweizer Schriftsteller (Felix Moeschlin oder John Knittel zum Beispiel); das Dritte Reich hat von sich aus versucht, den «Verrat von Novara» an sich und seine Ideologie zu binden.

Seine Antwort als Dramatiker auf diese Vereinnahmungsversuche gab er mit dem 1936 entstandenen «Dreikampf», einem ideologisch im historisch-kritischen Rückblick allerdings eher fragwürdigen, zweifelhaften «Zeitstück», das die politischen Auseinandersetzungen in einem nicht genau lokalisierten diktatorischen «Volkland» auf der individuellen Ebene eines Kampfes der «Seelen» abhandelt, das Dritte Reich immerhin zu einem Verbot (nach der Basler Aufführung 1938) des Stückes provozierte.

Von Arx war ja wirklich empfindlich gegenüber den völkischen Ideologien seiner dichtenden Zeitgenossen. Liebhurgs Massenwahn und Riesenhaftigkeit war ihm ein Greuel. «Unmöglich und unmoralisch» nannte er John Knittels Stück «Via Mala», das am Schauspielhaus und an den anderen Bühnen der deutschen Schweiz ein Renner war. Er kenne wenige Stücke, schrieb er damals, «die so grobschlächtig und psychologisch verlogen sind wie dieses».

Neben der Historien-Trilogie mit «Verrat von Novara», «Der heilige Held» (ein Friedens-Stück um die Gestalt des «Bruder Klaus»), «Land ohne Himmel» (ein «Freiheitsdrama» über die Loslösung der Eidgenossenschaft vom Kaiserreich) und dem nach dem Krieg uraufgeführten «Brüder in Christo» (Auseinandersetzung Zwingli mit den Wiedertäufern) hat Cäsar

von Arx mitten im Krieg mit seiner «Romanze in Plüsch» (1941 am Schauspielhaus uraufgeführt) nochmals an seine anarchischen Anfänge anknüpft und ein Stück vorgelegt, das Bernhard Diebold an die «Gedankenspielerien» des Georg Kaiser erinnerte: «Solche tiefere Problemstellung hatte die schweizerische Dramatik allzulange vermieden. Sie liess sich von der klassischen Geistigkeit der Goethe, Schiller und Kleist sowenig befruchten wie von der Psychologie Hebbels, vom Symbolismus Ibsens oder vom Naturalismus Hauptmanns. So blieb das Drama in einer hemdsärmelig biedereren Tradition stecken, die die ‚Lebenswahrheit‘ von anno Sempach oder Seldwyla auch für den Sittenstand einer schweizerischen Grossstadt vortäuschte, um mit dem gegenüber Farben und Noten allzu deutlichen Wort die Geister ja nicht durch neuen Geist in Aufregung zu bringen.»

Typisch für die Zeit und den in den Stücken zum Vorschein kommenden Zeitgeist aber sind und bleiben, in einem exemplarischen Sinne, die historischen Dramen, die von Arx zwischen 1934 und 1947 geschrieben hat.

#### *«Der Verrat von Novara»*

In «Der Verrat von Novara» lässt von Arx die Mutter sagen: «Unseriner, der zeitlebens nicht über die eigene Kuhweide hinaus kommt, weiss von der Welt, was ein Ochs von einem Brettspiel.» Das hat durchaus seinen paradigmatischen Sinn. Mutter Helvetia wirkt als Sprachrohr der (verschlüsselten) Kritik auch am damaligen Zustand der Enge, des vom Autor existentiell erfahrenen Rückzugs aus dem grösseren kulturellen Zusammenhang, allerdings im historischen Gewand. Die Frauenfiguren waren in der Regel, auch bei von Arx, durch ihre dulddende Funktion bestimmt. Es gibt in der schweizerischen Dramatik jener Zeit kaum eine Frau, die rebelliert. Ausnahmen wie etwa die frecheren, aufmüpfigen Frauenfiguren in den Volksstücken von Walter Lesch, dem «Cornichon»-Autor und -Mitbegründer, oder das Mädchen in Albert J. Weltis 1939 zur Landi-Ausstellung uraufgeführtem «Steibruch» bestätigen nur die Regel. Den Steinbruch, anderes, modellhaftes Bild für die zugemauerte Schweiz, beschreibt Weltis «Maiti» als «Garte mit hööche, hööche Muure drum. Me gseht niene hi und niemer luegt äim ine. 's ist, wie wäm me ganz eläigen uf der Wält wär.» Auch hier, beim Kind, der resignative, melancholische, der traurige Ton. Das Erlebnis des

Leidens, des Erduldens steht im Zentrum dieser Dramatik, «Furcht und Mitleid» also, das Kategorienpaar der antiken Tragödie, und nicht «Trotz und Hoffnung», die antizipierenden Begriffe, die Ernst Bloch im «Prinzip Hoffnung» als die revolutionären tragischen Affekte dagegenstellt. Man sieht nirgends hin und niemand schaut herein: der Rückzug aus der Geschichte, die Abwendung von den politischen Händeln, das ist auch das Thema vom «Verrat von Novara».

Das Stück handelt, wie so viele Theatertexte dieser Zeit, von einer Geschichte aus der frühen, fernen Eidgenossenschaft, als die Schweizer Reisläufer waren und sich, engagiert in den französischen und italienischen Heeren, beinahe im Bruderkampf vernichtet hätten. Die Wende bringt eine Art umgekehrter Winkelried, ein tief verschuldeter Urner Bauer, der für Judaslohn bereit ist, den Herzog von Mailand an die Franzosen zu verraten. Die drei Akte laufen, motivreich verknüpft, wie ein unabänderliches Räderwerk ab, eine Dramaturgie des offensichtlichen Kalküls, das Elemente einer Familientragödie mit denen der Schicksalsdramatik effekthascherisch verknüpft, indem sie das private Schicksal einer Urner Bauernfamilie mit dem ränkevollen Spiel der grossen Welt verbindet. Eine düstere, schwere Stimmung lastet über dem Ganzen, dem auch die bleierne, mit auffällig vielen Helvetismen durchsetzte Sprache entspricht. Extreme Konfliktsituationen wechseln ab mit ekstatischen Momenten, Theatralik der Gefühle und wenig Stille – es gibt wenig Stellen, die an das «Verwurge» der Figuren in Paul Hallers früheren, wohl bis heute nicht übertroffenen Dialektragödie «Marie und Robert», ihre innere Verzweiflung und zerstörerische Hilflosigkeit, erinnern. Auf die Düsternis des Geschehens hat schon der Kritiker der Uraufführung, Jakob Rudolf Welti, ebenfalls Dramatiker («Fahnen über Doxat», «Die Venus vom Tivoli») und kluger Feuilletonredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung», hingewiesen: «Das bedeutet hier nicht Aufhellung, sondern Steigerung des Grauens ins Phantastisch-Unwirkliche», schreibt er über den ins Mythische gesteigerten Schluss.

Von Arx ist weniger am inneren Konflikt seiner Figuren interessiert als vielmehr an dessen szenischen Veräusserungen im dramatisch-spannenden Bild. Er versteht sich, das betont er in seinen theoretischen Äusserungen zu seinem Werk immer wieder, auch in seiner geradezu verbissenen Ablehnung des episch-politischen Theaters von Bertolt Brecht, als Dramatiker:

«Für mich ist die Bühne nicht Tribüne, für mich ist die Bühne immer Schau-  
bühne, d.h. der Ort, wo Probleme nicht diskutiert, sondern schaubar erlebt  
werden.» Auf den dramatischen Konflikt, immer auf der persönlich-individuellen Ebene, ist sein Theater ausgerichtet, es zeigt den Kampf der Gefühle ziemlich hemmungslos. Auf diesen dramatisch-demonstrativen, illustrierenden Zeigecharakter verweisen u.a. die vielen szenischen Angaben: die Mutter sitzt «immer auf Kohlen», sie «mahnt in höchster Angst», schaut «mit scheuem Blick nach Turmann». Turmann steht gerade «vor dem Ausbruch, das Blut im Gesicht», er reißt Amei «wortlos, mit brutalem Griff, die Oberkleider vom Leib und die Kette vom Hals»: das schafft aber schauspielerisch nicht Distanzierung, wie das Brecht vorgeschwebt hat, sondern eine Theatralik der Gefühle durch Übertreibung des psychologischen Vorgangs. Die theatralische Form dieser Stücke, scheint mir, macht sie heute unaufführbar.

Dabei wurde im historischen Gewand doch auch deutlich zum Politischen geredet, und darin liegt wohl der damalige Erfolg dieser Dramatik. Da wird sozusagen unverhüllt auf den Uniformenkult der Fronten und Faschisten angespielt, wenn Turmann den für ihn fastnächtlich verkleideten Gylg auslacht, weil der «als Hansnarr verkleidet» in der Welt herumlaufe. «Sacrebleu», erwidert darauf Gylg, «das ist die neueste Reisläufertracht!» Auf die aktuelle Wirtschaftskrise wird reflektiert mit dem Hinweis, dass es den Bauern miserabel gehe, dass sie katastrophal verschuldet seien. Und politisch wird die neutralistische Haltung vieler Eidgenossen aufs Korn genommen, so, wenn Gylg sagt: «Wir halten den einen durch den andern in Schach – so sind wir nicht in der Gefahr, aus einem Verbündeten ein Vasall zu werden. Die Oberen heißen das:

„Die Politik der freien Hand“.»

Das Stück ist zur Hauptsache im bäuerlichen Milieu angesiedelt, und so kommt denn auch das Bodenständige nicht zu kurz: «Wir wollen sie gar nicht beherrschen – eigener Herr und Meister sein auf eigenem Grund und Boden, das wollen wir – sonst nichts.» Und auch nicht die volkstümliche Sentenz: «Turmann (endgültig): Ich geh nicht ab dem Hof, sie tragen mich denn hinaus – die Füße voran!» Die Sprache der Schweizer wird als «wilde Sprache» verklärt. Und von Turmann heisst es einmal, er sei einer der ganz «Besessenen», ein «alteingesessener Bauer», der «an seiner Scholle klebt».

Es waren diese «tragisch blutigen Schatten des ‚Helden‘», die der politi-

sche Dramatiker Friedrich Wolf einmal als Kennzeichen einer völkischen Dramatik ausmachte, das bäuerliche und volkstümliche Milieu, das Ausweichen auf den historischen Stoff und auch der fatalistische Zug dieses Stückes, das es für die NS-Theaterpropaganda benutzbar machen liess, trotz andersgemeinter Zielrichtung durch den Autor. «Nicht Schweizer im engeren, politischeren Sinne», so wurde das Stück von den Nazis 1934 in einem Artikel des «Theater-Tageblattes» für ihre Ideologie usurpiert, «sind die Figuren dieses wuchtigen Schauspiels, sondern nationale Menschen überhaupt.» Die Nazis wussten ja auch den «Teil» für ihre Zwecke propagandistisch umzumodeln, und es klingt wie Hohn, wenn von Arx' Stück mit dem von Schiller verglichen wird, weil auch hierin «die nationalen, stärker aber noch die gefühlsmässigen Mächte von Blut und Boden ihre Gewalt erweisen» würden.

Das muss auf von Arx, in seiner eigenen Sprache gesagt, «wie ein rotes Tuch auf den Muni» gewirkt haben – ein Satz, den er 1939 über die «vielzitierte und pathetisch geforderte ‚Geistige Landesverteidigung‘ notiert hatte. Und später schrieb er, auf die Nazis bezogen, dass die Welt kaputtgehe, weil man verlernt habe, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, «dass man mit den Schuften lächelte, statt ihnen jederzeit die Faust in die Fresse zu hauen».

In seinen privaten und öffentlichen Äusserungen von entwaffnender, demokratischer Direktheit erlag von Arx in seinen historischen Gestaltungen dennoch dem irrationalistisch geprägten Zeitgeist, wurde benutzt für Zwecke, die nicht die seinen waren: darin liegt die Tragik dieses so besessenen Dramatikers unter anderem begründet.

### *Die pädagogische Provinz*

Die historischen Stoffe standen in der schweizerischen Dramatik im Vordergrund, in allerdings noch fragwürdigeren Stücken als bei von Arx. In eher riesenhafter, überdimensionaler Gestaltung bei Arnold H. Schwengeler («Bibracte») oder in der eher konstruiert wirkenden, lehrhaften Dramatik von Max Gertsch: so sein idealistisch geprägtes Schauspiel «Menschenrechte» über den Waadtländer Erzieher und Freiheitskämpfer César de La harpe.

Politische Zeitstücke waren selten, aber auch zu diesem «Genre» trug Max Gertsch eine eher belanglose, boulevardeske Glosse über Korruption



im demokratischen Parlamentsbetrieb bei, die Komödie «Diktatur». Schärfere, wirklich konkret schweizerische politische Dimensionen erreichte eigentlich nur Walter Lesch mit seinen an die Tradition des Volksstücks anknüpfenden, an die aktuelle Brisanz seiner «Cornichon»-Szenen und -Texte erinnernden Stücke wie «Die tödliche Ordnung», «Cäsar in Rüeblikon» oder «Jedermann 1938», ebenfalls vom Schauspielhaus uraufgeführt.

«Cäsar in Rüeblikon» ist eine auch soziologisch interessante, bissige Satire über schweizerisches Kleinbürgertum und Frontenseligkeit. Die Handlung dreht sich um einen dörflichen Gemeindepräsidenten, der gerade vom Anschauungsunterricht aus dem Dritten Reich nach Hause kommt und die neuen Verhältnisse auch hierzulande einzuführen gedenkt: «Die Formen von da draussen lehnen wir ab. Wir übernehmen nur den Inhalt», verkündet er in der typischen schweizerischen Hochsprache der Politiker. Ansonsten wird Dialekt gesprochen, und zwar so, wie den kleinmütigen und grossmäuligen Dörfnern der Schnabel gewachsen ist. Eigentlich seltsam, dass einem gerade dieses Volksstück, bester Tradition folgend, wie eine rabiate Vorahnung von Frischs «Biedermann und die Brandstifter» oder Dürrenmatts «Herkules oder Der Stall des Augias» erscheint, auch wenn es dramaturgisch nicht durchgehend gut gezimmert ist. Um so konkreter und lebensnaher sind in diesem politischen Gebrauchsstück die Charaktere gezeichnet. Wo einem sonst in anderen «Zeitstücken» das Idealistische, ja Schulmeisterliche der Figuren besonders auffällt, wird hier mit falschen Idealen und hehrem Geschichtspathos gründlich abgerechnet. «Und ich darf sagen», erieferte sich der selbsternannte Dorf-Hitler, «ich fühle mich stark genug, diesen Augias-Stall auszumisten. Wenn es sein muss, mit einem eisernen Besen.» Dagegen versucht der Lehrer, eine im Gegensatz zu anderen vergeistigten Schulmeister- und Erzieherfiguren eher hilfeschuchende als besserwisserische Gestalt, Geschichte, und zwar aktuelle Geschichte, als «Lehrblätz» zu vermitteln: Die Schweiz, betont er schlicht und einfach, sei eine Demokratie, «und wer in einer solchen Demokratie meint, er kann machen, was er will, und die andere würded sich's gefalle laa, dä isch im lätze Strumpf... Führer! An der Nase geführt seid Ihr vo dene wo noch rycher sind als Ir und sich gern vo allem welle drucke und Eu gege die no Ärmere loslaa.»

Da ist keine Angst vor den Konsequenzen, welche die erzieherisch im Sinne der «Geistigen Landesverteidigung» gemeinten Stücke von Werner

Johannes Guggenheim beherrscht. Wie abstrakt klingen da die Worte des jungen Mitinhabers einer schweizerischen Flugzeugfabrik in seinem Stück «Bomber für Japan», der, flüchtend vor der Tat, das Geschäft mit einem kriegsführenden Land zu verhindern, bei einem Flug über die Alpen heroisch abstürzt: «Unser Land ist klein, es hat keine andere Macht als eine geistige, eine sittliche, und keine stärkere Waffe als das Recht.» Nicht minder befremdlich wirkt der konstruierte Schluss von Guggenheims «Gesinnungsdrama», einer Art Thesenstück zur «Geistigen Landesverteidigung», betitelt: «Erziehung zum Menschen», wo sich in idealistischer Manier der verhasste jüdische Zögling der Schlossbergschule unter dem sanften Zwang des politisch völlig naiven Erziehers und Schulleiters mit dem gewalttätigen, darin auch noch heroisch gezeichneten Nazijüngling versöhnt. Pädagogische Provinz, die Augenwischerei betreibt. Konflikte werden, wie in einem banalen Konversationsstück, wortreich geführt, um sie idealistisch, «erzieherisch» zu lösen: Fiktionen anstelle von facts – ein fatales Grundmerkmal, das diese selbsternannte «Gesinnungsdramatik» auszeichnet.

Wiederum war es Bernhard Diebold, der die Problematik dieser schulmeisterlichen Dramatik auf den Punkt brachte: «Aussere Not, nicht Überzeugungskraft bewirkten die Wandlung zum Menschen. Und daran krankt die Lösung von dem Problem des Titels.»

### *«Steibruch» – Bild für die Enge*

Noch ein Stück, 1939 in der legendären Darstellung von Heinrich Gretler an der Landi und anschliessend am Schauspielhaus gespielt und später auch verfilmt, wiederum anknüpfend an die für die Schweiz so wichtige Tradition des Volksstückes (wie Ramuz/Strawinskys «Geschichte vom Soldaten», Inglin's «Robbenkönig» oder Hallers «Marie und Robert»), verweist in seiner Thematik auf ein späteres Stück von Frisch, «Andorra». Es ist der «Steibruch», «Spiil i feuf Akte», von Albert J. Welti, des in Genf lebenden Zürcher Malers und Autors. Murer, die Hauptfigur, ein des Mordes fälschlich Verdächtigter, der sich deshalb in den Steinbruch zurückgezogen und dort von der Umwelt abgekapselt lebt, wird, nach den Worten des Autors, «von allen gemieden», ist «ein gezeichneter Mann». Über Murer wird gesagt: «Er het öppis Ighaagets i siim Wäse, en Art hochmüetigi Demuet, wonen de Lüüte ungemüetli macht.»

Und wiederum dieses sinnfällige Bild für die damalige Schweiz: Stacheldraht baut sich Murer um sein Gehäuse, um sich noch mehr abzuschirmen, noch mehr einzuigeln. Und wiederum dieses Herauswürgen der Sprache, wie bei Haller. Der Murer redet wenig, eine sprachlose Existenz, dafür eine gestische Figur. Ein beredtes Schweigen: «De Murer steckt d'Händ i d'Hosensäck und stuunet vor sich ane.» Er handelt nicht, es wird über ihn verhandelt – von Spiessern. Daher der manchmal auch parodistische Ton und die übertriebene Haltung der ihn umgebenden Erzieherfiguren. In Weltis «Steibruch» herrscht, ähnlich wie bei Lesch, der schlimme, der kleinbürgerliche Mief der «pädagogischen» Provinz. Über den Lehrer Kiburz schreibt Welti in einer szenischen Anmerkung: Er «ist bifange und redt drum i däm affektierten und gliich halbe ggurglete Hochtüütsch, wie's d'Schwiizer gern vürechnorzed, sobald sie in eren Umgäbig reded, wo nu es Bitzeli nach Öffentlichkeit usgseht.» Pestalozzi als tragische Figur!

In der Deus-ex-machina-Figur des Befreiers aus Amerika wird zwar auch die ferne Aussenwelt kenntlich gemacht, und auch sie keineswegs heroisierend, allerdings wirkt dann der letzte Akt, nachdem geklärt ist, dass die beiden Kinder, das Maiti und der verblödete Näppi, ihm zugehören, in der gar sentimental aufgelöst ebenfalls idyllisch. Der szenisch grandiose Entwurf einer engen Welt endet auch hier harmlos. Tribut des schweizerischen Dramatikers, den die existentielle Enge selber gefährdet?

Wie dem auch sei, trotz diesem misslungenen Schluss, Weltis Stück zeigt ein realistisches, wenn auch bildhaft-mythisches Bild jener Schweiz der dreissiger Jahre und des Weltkrieges, an der so viele Autoren gescheitert sind. Murer grenzt sich, wie die Dramatiker auch, selber von der Umgebung ab, so wie er von seiner Umgebung und seiner Geschichte ebenfalls eingegrenzt, begrenzt wird. Der «Steibruch» als Sinnbild für die totale politische und kulturelle Isolation der Schweiz damals – ein trauriges, eben gar nicht zeittypisch heroisch-idealistisches Sinnbild, allerdings auch ein poetisches Bild, das den meisten Stücken der damaligen Zeit so offenkundig fehlt. Die Realität, wie sie ist, das Verzweifelte und das Kaputte: hier wird es sichtbar im Aussenseiter.

## *Epilog*

Als Frischs «Nun singen sie wieder» 1945 am Schauspielhaus uraufgeführt wurde, nach vielen anderen Stücken der bislang so sorgsam gepflegten schweizerischen Dramatik, wurde das vom Publikum, der Kritik und auch von den bisher gespielten Autoren als Ereignis anerkannt. Es war der undramatische, der lyrische Ton dieses «Versuchs eines Requiems», der beeindruckte oder verstörte. Bernhard Diebold schrieb darüber, kurz vor seinem Tod, darin habe «ein Poet verinnerlichte Fragen vorgelegt, die uns auch nach dem Theater tief beschäftigen». «Nun singen sie wieder» war denn auch das erste Drama aus der Schweiz, das der von Diebold früher diagnostizierten «Angst vor dem Drama» entschieden entgegenstand: Der Autor war nicht mehr Zaungast, sondern am Zeitgeschehen beteiligt. «Wie unwillkürlich, wie unausweichlich das Zeitereignis auch von uns erlebt wird, die es nicht mit Augen sehen und die es nicht unmittelbar betrifft, das zeigt uns übrigens der eigene Traum; fast jede zweite Nacht verrät er uns als Genossen einer grauenhaften Zeit.» Das schreibt Max Frisch unter dem Titel «Über Zeitereignis und Dichtung» ins Programmheft der Zürcher Uraufführung und kündigt damit, anknüpfend an den weltoffenen Spielplan des Schauspielhauses, eine neue Richtung an für die Dramatik, die jetzt in der Schweiz entsteht – nach dem Ende der Isolation.

Cäsar von Arx resigniert, er schein immer zu früh oder zu spät gewesen zu sein: «Jetzt, da ich festgefügte Dramen schreibe, ist man besoffen vom ‚epischen‘ Theater eines Brecht und vom ‚lyrischen‘ eines Max Frisch. Ich kann aber nicht episches oder lyrisches Theater machen.»

Die Kulissen in «Nun singen sie wieder» sollten «auf keinen Fall eine Wirklichkeit vortäuschen» – das ist völlig anders als früher. Die schweizerische Dramatik von Frisch war kulissenhaft, hermetisch und «ohne schwindelnde Ferne», wie Diebold vermerkt hatte, ungebrochen dramatische Handlung und am besten dann, wenn sie sich der Kulissen bediente, diesem sympathischen Überbleibsel des Volkstheaters. Modellhaft noch die Szenenanweisung in Weltis «Steibruch»: «D’Bildschale vu der Handlig zäigt en alte Sandstäibruch. Ufallne Siite stöhd höchi, sänkrächti und fast glattghauenü Wänd us grau-grüenlicher Molasse. Nu an e paar Stelle lueget no en Sträife Himmel obedrii...»

«Nun singen sie wieder» verzichtet auf die äussere Dramatik des Kriegsgeschehens, aber nahm es erstmals direkt auf in der Schweiz, es kennzeich-

nete im Leid und in den Konflikten der Figuren ihre «Inwendigkeit», illustrierte nicht mehr nur das theatralisch Konstruierbare. Die «Historie», dieses «Zeitstück in der Tarnung» (Max Frisch), hatte ausgedient.

### ***Zitate aus folgenden Quellen:***

*Cäsar von Arx-Walter Richard Ammann, Briefwechsel 1929-1949.* Hg. Armin Arnold. Texte und Studien zur Literatur der deutschen Schweiz, Band 3, 1985. Verlag Peter Lang, Bern, Frankfurt a. M., New York.

*Rolf Röhliberger, Die Festspiele des Schweizer Dramatikers Cäsar von Arx (1899-1949).*

Texte und Studien ... s. o. Band 1, 1984.

*Cäsar von Arx. Werke I. Dramen 1915-1932.* Walter Verlag, Olten 1986.

*Bernhard Diebold, «Die Angst vor dem Drama»,* Vortrag 1935 (Manuskript).

*Bernhard Diebold, «Zweierlei Schweizer Theater»,* in «Die Tat» vom 5.10.1939. Und weitere Kritiken aus «Die Tat».

*Max Frisch, Über Zeitereignis und Dichtung.* Erstdruck im Programmheft des Schauspielhauses Zürich, 29. März 1945. Jetzt in «Gesammelte Werke in zeitlicher Folge», Bd. H/i, Suhrkamp Frankfurt 1976.

*Arnold Kübler, Der verhinderte Schauspieler,* Leipzig 1934.

*Alfred Kerr, Der Zustand im deutschen Theater,* in: Die Sammlung, Hg. Klaus Mann, 1. Heft, Amsterdam, Sept. 1933.

*Paul Lang, Das Schweizer Drama 1914-1944,* Jahrbuch der «Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur», 1944.

*Carl Spitteier, Ästhetische Schriften,* Gesammelte Werke, 7. Bd. (1957).

*Robert Walser, Die Knaben.* Verstreute Prosa (1907-1919), in: Das Gesamtwerk VIII, Werkausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978.

### **Weitere Quellen:**

*Archiv der «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker»* (Archiv des «Schweizerischen Schriftstellervereins», Zürich).

*Schweizerische Theater Sammlung, Bern.*

### **Stücktexte:**

Die zitierten Werke liegen gedruckt vor, sind aber nur noch in Bibliotheken erhältlich.

Urs Bircher

«O, über die verstunkene Schweiz»\*

*Politisches Cabaret und Zürcher Schauspielhaus, 1933-45*

In Basel, Bern, Zürich und andernorts sprossen zwischen 1933 und 1945 politische Cabarets wie Pilze aus dem Boden. Doch wie Pilze blieben sie kurzlebig, und ihre Wirkung war lokal beschränkt. Nur zwei, «Die Pfeffermühle» und «Das Cornichon», erlangten nationale, ja internationale Bedeutung. Sie wurden moralisch und künstlerisch zum Vorbild für eine ganze Cabaretistengeneration, zu Leuchtzeichen einer Zeit, die in finstere Barbarei versank. Zusammen mit dem Schauspielhaus machten sie Zürich für zwölf Jahre zur Theaterhauptstadt Europas.

*Die Pfeffermühle*

*oder «Der Schwanengesang der Deutschen Republik» (Thomas Mann)*

1. Januar 1933. Noch ist Hitler nicht Reichskanzler, doch die politischen Wetterfahnen stehen auf Sturm. Viele kritische Zeitgenossen zerbrechen sich den Kopf über Deutschlands Zukunft. Exil oder ‚innere Emigration‘ heimliche Opposition oder Anpassung, Hoffnung auf eine Wende im letzten Augenblick oder Resignation – die Alternativen sind allemal miserabel.

Erika Mann (1905-1969), Tochter des weltberühmten Schriftstellers und Ex-Gemahlin des späteren Staatstheaterintendanten Gustaf Gründgens, gehört zu den Ausnahmen. Sie wagt den offenen Angriff und gründet zusammen mit dem Musiker Magnus Henning, mit Therese Giehse und Bruder Klaus Mann das «literarische Cabaret» «Die Pfeffermühle». Premiere ist am 1.1.33 in der Münchner «Bonbonnière», in Hörweite zur Nazihochburg, dem Hofbräuhaus.

Namensgeber soll Thomas Mann gewesen sein: Als am Familientisch die Frage aufkam, welcher Name der Schärfe des geplanten Unternehmens wohl angemessen sei, soll er seiner Tochter wortlos die Pfeffermühle gereicht haben. *Se non e vero, ben' trovato*. Erika Mann hatte zu jener Zeit be-

\* Erika Mann

reits zehn Jahre Bühnenerfahrung an ersten Häusern, hatte Kinderstücke und Drehbücher geschrieben und anlässlich der Uraufführung von Klaus Manns Stück «Die Geschwister» (1930) den Meinungsterror der Nazis hautnah erfahren. Ab 1932 – sie war am internationalen Frauenkongress für Frieden und Freiheit in München aufgetreten – stand sie als «pazifistische Friedenshyäne» auf der braunen Boykottliste. Kein Theater getraute sich mehr, sie zu engagieren. «Noch ehe er (Hitler) da war, hatte ich keinerlei Lust mehr am blossen Theaterspielen, sondern wünschte, mich gegen ihn zu betätigen.»

Das erste Programm hält sich formal im üblichen Brettl-Rahmen, mischt literarische Parodie mit Lyrik, Alltagsphilosophie mit Grundsätzlichem. Kühn ist nicht die Form, jedoch die militant antinazistische Stossrichtung. «Während Hitler brüllte, schwiegen wir nicht. Wir schwiegen auch nicht an jenem Februarabend, da im Hofbräuhaus der ‚Führer‘ seine Antrittsrede als Reichskanzler hielt. In unserem wie immer überfüllten Saal befand sich Herr Frick (1933-43 Reichsinnenminister, 1946 gehenkt), eifrig kritzelnd. Er stellte seine schwarze Liste her.»

Hitlers Machteinsetzung tat der Mühle keinen Abbruch. Im Gegenteil. «Da unser Sälchen zu klein geworden war, hatten wir mit dem ehrwürdigen ‚Serenissimus‘ in Schwabing abgeschlossen. Nach dem Reichstagsbrand aber hatten die ersten Massenverhaftungen stattgefunden. Von unseren Freunden sassen bereits viele im KZ. Ein Wunder, dass wir noch frei waren. Ich ging zum Besitzer des ‚Serenissimus‘, um unseren Vertrag zu lösen. Der Mann war ausser sich. Politik hin oder her. Er sei alter Pg (Parteigenosse), und niemals würden seine Parteigenossen zulassen, dassergeschäftlichermassengeschädigt werde. Einen SA-Saalschutz würde er uns stellen, und wir sollten gefälligst nicht vertragsbrüchig werden, sonst würde er dafür sorgen, dass wir eingelocht würden ...

Ich versprach alles – und wir reisten ab.»

Es charakterisiert ebenso den Stumpfsinn des deutschen Mittelstands in den ersten Wochen unter Hitler wie den politischen Scharfsinn Erika Manns, dass ein geschäftstüchtiger Pg mit einer dezidiert antinazistischen Truppe unter SA-Saalschutz seinen Profit machen will und diese Truppe sich nur durch listige Flucht der tödlichen Umarmung entziehen kann. Die Dummheit und Brutalität der Macht gegen die Ohnmacht der Moralität und Klugheit – das ist das Spannungsfeld, in dem das Exilcabaret der kommenden Jahre seine Gefechte austragen wird.

Am 13.3.33 fliehen Erika und Klaus Mann Richtung Schweiz, nachdem sie die Eltern – sie hielten sich gerade in Arosa auf – eindringlich vor der Rückkehr in das inzwischen gleichgeschaltete Bayern gewarnt hatten. Von nun an sind auch Thomas und seine Frau Katia Exilanten. In einer lebensgefährlichen Nacht- und Nebelaktion reist Erika nochmals nach München, um einiges aus dem von den Nazis bereits observierten Münchner Haus der Manns zu retten. Kurz darauf wird der Familienbesitz konfisziert.

Mitte April ist Erika in Paris. Sie plant, hier die «Pfeffermühle» neu zu eröffnen «und bis dahin, seis in Wien, seis doch vorübergehend in Kotz-Zürich, zu gastieren». Die Haltung zur Schweiz ist kritisch. Argwöhnisch beobachten die Manns die Tendenzen zur Annäherung ans Reich, das Duckmäusertum, das sich staatspolitisch klug geriert.

Doch die Pariser Pläne zerschlagen sich. Im Herbst ist Erika in Zürich. Sie sucht eine Unterkunft für die Eltern und schmiedet Cabaretpläne. Um Geld zu verdienen, gestaltet sie eine Modenschau für das Warenhaus Globus.

Der Erfolg ist gross, doch ebenso der Neid und das Misstrauen der einheimischen Künstler. «Die Arbeitsbewilligung, die schon so gut wie erteilt war, ist aufs härteste in Frage gestellt. Denn gegen Denunziation ist auch hier kein Kraut gewachsen, und was ein Schweizer lügt, ist immer noch besser als das, was ich Wahres sage... Man kennzeichnet das, was etwa nachteilig hier ist und was die Schweiz in Gegensatz zu allen anderen Ländern stellt, am besten damit, dass es hier im Allgemeinen etwas degradierend und entwertend ist, in Deutschland nicht mehr leben zu können oder auch nur zu wollen ... die allgemeine und von der Zürcher Zeitung (...) angegebene Stimmung ist *gegen* ‚Emigranten‘, und nicht etwa, weil es deren zu viele gäbe, sondern mit einem anderen Akzent, den sie sonst nirgends hat und der einfach den Unfrieden mit der Naziregierung meint. Mit einer *Regierung* ist man nicht in Unfrieden – da könnte man ja ebensogut das Mütterliche angreifen.»

Diese von Erika Mann fein erspürte Mischung aus Neid, Angst, Anpasserei, Ignoranz und biederer Überheblichkeit bildet den mentalen Boden, aus welchem der «Pfeffermühle», aber auch dem Schauspielhaus und dem «Cornichon» noch unzählige Schwierigkeiten erwachsen werden.

Am 1. Oktober 1933 ist es trotz aller Schwierigkeiten soweit: im Saal des Restaurants «Zum Hirschen», unweit dem Ort, wo knapp zwanzig Jahre zuvor Hugo Ball und Emy Hennings ihr Dadaistencabaret «Voltaire» geführt



hatten, beginnt die «Pfeffermühle» mit einem neuen Programm ihre Exilzeit. Der Erfolg ist von Beginn weg gross. Der politische Inhalt des angeblich bloss «literarischen» Cabarets zündet beim Publikum. Doch die Presse verschweigt ihn geflissentlich.

Typisch die NZZ. Vom «neuen Bänkelsängerstil», von «edler Kunst» ist die Rede, nicht aber von Politik. «Es gibt gelegentlich literarische Zeitcabarets, die, wenn sie ihre politischen Kröpfe leeren, Galle speien; dies aber ist traurig schönes, singendes, geistwarmes Überbrettli.»

Gewiss, die «Pfeffermühle» ritt keine offenen politischen Attacken – wie sollte sie auch. Zum einen ist Cabaret die Kunst des verschmitzten Hintersinns (der Misserfolg des ersten «Cornichon»-Programms war zum Gutteil seinen zu plump direkten Texten geschuldet), zum andern waren ringsherum Rücksichten zu nehmen: Ausländern waren (und sind noch immer) politische Stellungnahmen, geschweige praktische Aktivitäten in der Schweiz verboten. Seit Mai 1933 aktivierte zudem das deutsche Auswärtige Amt seine Botschaften, um öffentliches Auftreten politisch oppositioneller Exilanten durch Interventionen bei den entsprechenden Regierungen zu unterbinden. Auch die «Pfeffermühle» wurde auf diese Weise systematisch denunziert und unter Druck gesetzt. Bald schon operierten Nazi-Härscher mit Mord und Entführungen auch im Ausland, wenn sie das schmutzige Geschäft nicht durch befreundete Organisationen, wie der Schweizer Fronten-Bewegung, besorgen liessen. Schliesslich war da noch der berühmte Vater, der zögerte, endgültig mit Deutschland zu brechen. Klugerweise bevorzugten daher Erika Mann (sie schrieb rund 85 Prozent der Texte selbst), aber auch Texter wie Klaus Mann und Franz Mehring literarische Verbrämungen, Märchen und Parabelformen.

«Wir waren Fremde überall – nur zur Not geduldet von Behörden, die sich gehalten sahen, uns jede direkte politische Betätigung zu untersagen. Zu nah und mächtig war rundum das Nazireich. Die Machthaber zu reizen, sie gar von flüchtigen deutschen Aufwieglern reizen zu lassen, das verbot sich durchaus. ‚Immer indirekt!‘ hiess also unsere Losung.»

Ab Januar 1933 verloren zudem alle Exilanten, die «deutsche Belange schädigten», die Staatsbürgerschaft und damit den überlebenswichtigen Pass.

Wenn allerdings die Giehse, die tragende Säule des Ensembles, in ihrer berühmten Nummer «Die Prophetin» die geistig minderbemittelte Frau

Motzknödel spielte, die mit dem Telefon nicht zurechtkam und diese «zer-setzende Einrichtung» für alle Übel der Welt verantwortlich machte, wobei sie zunehmend den wutschäumenden Tonfall Hitlers annahm, so verstand jedermann, wer und was da gemeint war. Auch Erika Manns Conféren-zen, ihre Fähigkeit, «das Publikum... gleichzeitig zu überzeugen und zu verfüh-ren» (Th. Giehse), waren unmissverständlich. Nicht nur für die zahlreichen Freunde der «Pfeffermühle», sondern auch für die noch zahlreicheren Geg-ner.

Bomben- und Gewaltdrohungen trafen ein. Am 16. n. 34 kam es zum Eklat. Zürcher Frontistengruppen versuchten gewaltsam, die Vorstellung zu spren-gen: «... die Saalschlacht tobte, es wurde scharf geschossen – einen Monat lang zog allabendlich die motorisierte Polizei von Zürich Schutzringe um unser Lokal, ohne doch die gefährlichsten Krawalle verhindern zu können (sic!). Wir fanden – die Giehse und ich – keine Unterkunft mehr in den Ho-tels, wohin die «Patrioten uns steinwerfend folgten. Meine Eltern wohnten in Küsnacht. Unterwegs dorthin – dies war amtlich bekannt – lauerten Ent-führer, wir sollten ,heim ins Reiche Der Ford fiel also aus. Blieb der Bus. Und der Küsnachter Schutzmann, der uns abzuholen hatte an der Station. Der Gute. Und wenn... nun von unseren ‚Gönnern‘ auch nur zwei oder drei bewaffnet anrückten? ...»

«Jeder von uns», so Werner Kruse, «hatte (während der Vorstellung) sei-nen Gummiknüppel in der Tasche.»

Auch die Rechtspresse blies nun zum Halali. James Schwarzenbach, der spätere Republikaner- und NA-Häuptling, denunzierte Erika Mann als an-gebliches Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands, und die NZZ war infam genug, diesen mörderischen Unsinn am 19. 11. 34 zu publizieren. Erika Mann: «Die NZZ ist weit ekliger als die Fronten.»

«Jene Demonstranten», so Hans Mayer in den Erinnerungen an seine Schweizer Exilzeit, «gegen das politische Kabarett der Erika Mann und der Therese Giehse, gegen Juden und Emigranten, Überfremdung und Kultur-bolschewismus handelten im Auftrag des Grossen Bruders, das war unbe-streitbar. Ausserdem drückte man ihnen in manchem wohlausgerüsteten Bürgerhaus heimlich die Hand, um etwas hineinzutun. Auch in der eidge-nössischen Bürokratie wurde, hinter viel berechtigter Vorsicht, einige Sym-pathie spürbar mit dem «erwachendem Deutschland. Den Stempel ‚J‘ in den

Pässen deutscher Juden, das weiss man heute, hatten sich Berner Fremdenpolizisten ausgedacht.» (Allen voran ein Herr Rothermund, der uns im Zusammenhang mit den Repressalien gegen das «Cornichon» noch einmal begegnen wird.)

Es kennzeichnet die politische Haltung der offiziellen Schweiz jener Jahre, dass die Zürcher Regierung nicht etwa massiv gegen die Faschisten vorging, sondern umgekehrt die berühmte «Lex Pfeffermühle» erliess, die «ausländischen Cabarets mit politischer Tendenz» das Auftreten untersagte. Damit war der «Pfeffermühle» der Boden entzogen. Andere Orte in der Schweiz sagten Gastspiele ab, in selten entlarvender Offenheit der Davoser Gemeinderat, um die Gefühle der «wohl grössten deutschen Kolonie in einer Schweizer Stadt nicht zu verletzen». Davos war das Schweizer Nazi-Zentrum, mit Gustloff an der Spitze.

Auch Auslandsgastspiele in Österreich, Holland, der CSR platzten aus vergleichbaren Gründen. Die holländische Regierung setzt der feigen Dummheit die Krone auf als sie der «Mühle» politische Aussagen verbot mit dem Ansinnen, «unser Erfolg... sei so gross, dass wir der leidigen Politik gewiss entraten könnten. Auch als reines Amüsiertheater könnten wir ohne Weiteres ... Wir lehnten dankend ab, und damit war unseres Bleibens in Europa nicht länger.»

Ein letzter Auftritt vor geladener Prominenz fand auf Einladung Max Reinhardts am 4.8. 1936 im Salzburger Schloss Landskron statt, anschliessend emigrierte das wohl bedeutendste deutsche Exilcabaret nach Amerika.

Amerika wurde zum Fiasko. Die fremde Sprache (die Giehse konnte kaum englisch), die schlecht übersetzten Texte, die durch Girlrevues geprägten Erwartungshaltungen, vor allem aber die Ignoranz der Amerikaner gegenüber den europäischen Vorgängen liessen die «Pfeffermühle» im anderen Kontinent nicht Fuss fassen. Die Truppe löste sich auf, die Manns blieben in den Staaten, einige Truppenmitglieder reisten zurück. Der Komponist Eugen Auerbach wurde 1940 in Paris von den Nazis gefasst und vergast. Andere konnten untertauchen – u.a. beim «Cornichon».

Therese Giehse, «die grösste Schauspielerin Europas» (Brecht), traf Anfang Februar 1937 «sehr traurig und verärgert» wieder in Cherbourg ein, wo sie ein telegrafisches Angebot des Schauspielhauses Zürich vorfand. Zwar ein dürftiges Angebot – Direktor Rieser verstand die Notlage der Emigran-

ten ohne Skrupel auszunützen –, doch es bedeutet Arbeit und Überleben. Giehse's Kommentar: «Das nennt man Anschluss.»

In den vier Jahren ihres Bestehens spielte die «Pfeffermühle» 1034 Vorstellungen in sieben Ländern. Zum Ensemble gehörten im Laufe der Zeit ausser der Giehse auch Lotte Goslar, Sibylle Schloss, Cilly Wang, Paul Lindberg, Igor Pahlen sowie die Schweizer Robert Trösch, Fritz Pfister und Valeska Hirsch. (Bereits im ersten Programm gab es daher auch schweizerdeutsche Nummern.) Als Komponisten und Begleiter fungierten u.a. Magnus Henning, Werner Kruse (ebenfalls Schweizer) und Eugen Auerbach.

Die politische Wirkung der «Pfeffermühle» im Kampf gegen «Faschismus, aber auch gegen bürgerliche Indolenz und blinde Selbstzufriedenheit» hatte weit mehr als Signal- und Symbolwirkung. «Sie machen zehnmal mehr gegen die Barbarei als wir alle Schriftsteller zusammen», schrieb Joseph Roth, und Erika Mann erfuhr 1940 in London von Emigranten: ««Wiszen Sie, warum wir geflohen sind?» Ich sagte: «Doch weil diese Nazis eure Länder besetzt haben», worauf sie erklärten: «Ja, natürlich, deshalb. Aber wir sind rechtzeitig geflohen. Weil wir jedes Jahr in Ihrer Pfeffermühle waren, und weil keine Zeitung und kein Bericht es uns so lebendig, klar und deutlich gemacht hat, was es bedeutet, unter dem Naziregime leben zu müssen»

Gewiss gab es in den dreissiger Jahren Köpfe, die politisch schärfer hinter die Kulissen des braunen Spuks blickten als die «Pfeffermühle»; Heinrich Mann gehörte dazu. Doch in ihrer künstlerischen Eindringlichkeit und antinazistischen Moralität war die «Mühle» unübertroffen und wurde zum Vorbild für zahlreiche andere Cabarets. Ihre Kämpfe gegen Nazifreunde und behördlichen Opportunismus schufen zudem wertvolle Präzedenzen.

Schliesslich gab es einige enge personale Verbindungen zum Schauspielhaus. Kurt Hirschfeld war ein gern gesehener «Mühlen»-Gast. Die Giehse und Robert Trösch haben an beiden Bühnen gespielt. Zahlreiche Schauspielhauskollegen kannte man noch aus gemeinsamer Arbeit in Deutschland, kamen doch ein halbes Dutzend allein von den Münchner Kammerspielen, mehr noch von den verschiedenen Berliner Bühnen. Eine feste, gar programmatische Zusammenarbeit fand, trotz gemeinsamer antifaschistischer Interessen, freilich nicht statt. Zu verschieden waren die Bühnen, die

Aufgaben, und Pfauendirektor Rieser war, obschon Jude, an antinazistischem, politischem Theater nicht sonderlich interessiert.

«Politische Betätigung im Betrieb wird nicht geduldet», schrieb er in seinem berühmten Brief an Hinkel. Das war mehr als bloss Taktik. Sein Ziel hiess Kasse. Wenn allerdings antifaschistische Stücke wie Bruckners «Rasen» oder Wolfs «Professor Mannheim» (Mamlock) zum Renner wurden, hielt er auch politischen Pressionen stand. So kam es zwischen Herbst 1934 und Sommer 1935 zu einem spontanen Schulterschluss zwischen Schauspielhaus und «Pfeffermühle», als Schweizer Faschisten versuchten, sowohl die Vorstellungen der «Pfeffermühle» wie die des Schauspielhauses («Mannheim» und ein «Dreigroschenoper»-Gastspiel) zu sprengen. Die Hassparolen der Frontisten machten keinen Unterschied: Kampf gegen «das jüdische Emigrantenkabarett ‚Pfeffermühle‘, in dem alles Nationale und Vaterländische in den Schmutz gezogen wird», gegen «Professor Mannheim, der auf der Bühne des Zürcher Schauspielhauses sein jüdisches Gift verspritzt», gegen «das Avantgardetheater des Kulturbolschewismus». Dass Rieser diesem Angriff nicht wich, kam auch der «Pfeffermühle» zugute. Es entstand, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven, ein Stück praktischer antinazistischer Solidarität.

### ***Das Cornichon***

*oder «Eine kleine ätzende Gegensäure, um das glückvolle Dasein in der Schweiz  
nicht in den Himmel wachsen zu lassen.» (Max Werner Lenz)*

Die «Pfeffermühle» war ein Exilcabaret. Ihr Hauptziel hiess Kampf gegen faschistische Barbarei in Deutschland, durch Aufklärung und Agitation im Ausland. Ihr geistiges Fundament waren die Traditionen des fortschrittlichen Bildungsbürgertums der Weimarer Republik.

Hauptziel und geistiger Hintergrund des «Cornichon» sahen anders aus. Die Kritik an den profaschistischen, den autoritären und den vielfältig opportunistischen Entwicklungen im eigenen Land, in der eigenen Bevölkerung stand im Vordergrund. Angst, Dummheit, Sorglosigkeit, Feigheit und Anpassertum waren zentrale Themen. Bei Jakob Bühler und der Basler Schnitzelbanktradition fand man spezifische literarische Quellen. All das, nicht der Schärfeunterschied zwischen Pfeffer und Essiggurken, differenzierte von Beginn weg die beiden Cabarets.

Ein Blick auf das Konzept der «Geistigen Landesverteidigung» verdeutlicht einige Zusammenhänge und Widersprüche. Seit Bundesrat Eppers «Kulturbotschaft» 1939 war «Geistige Landesverteidigung» Staatsideologie, propagiert wurde sie bereits seit 1934. Der Begriff Verteidigung ist irreführend. Es ging nicht bloss um die Abwehr ausländischer faschistischer Gedanken, es ging um ein in sich oft widersprüchliches Konglomerat offensiv propagierter Identifizierungs- und Integrationsangebote, um «geistige Aufrüstung», «nationalen Schulterschluss». Ziel war die Schaffung eines «Helvetischen Totalitarismus» (Johst, Kreis, Hitz) unter Führung des konservativen Bürgertums. Soziale Antagonismen – z.B. zwischen Kapital und Arbeit –, die in den zwanziger Jahren auch in der Schweiz virulent waren, sollten durch die neue Gemeinschaftsideologie überwölbt, zurückgedrängt, vertuscht werden. Parallelen zur faschistischen Volksideologie sind uns schwer erkennbar. Hauptfrucht der Bemühungen war die Integration der SPS von der Klassenpartei zur loyalen Opposition innerhalb der bürgerlichen Staatsordnung, folgerichtig das Verbot nicht integrierbarer Parteien wie der KPS (1939) und diverser frontistischer Organisationen (1940). Es ging dabei nur vordergründig um eine «symmetrische Repression» linker und rechter Totalitarismen (weder die Fronten noch die KPS hatten staatsgefährdende Macht), es ging primär um die Machtstabilisierung des hündisch und autoritär orientierten Bürgertums, um die Ausweitung der politischen Neutralität zu einem Gesinnungsneutralismus, um eine geschäftsorientierte Überlebensstrategie unter den beginnenden Kriegsbedingungen. Das «Cornichon» hat sich solcher Gesinnungslumperei zu Recht widersetzt: «Ein gutes Cabaret muss ‚tendenziell‘, muss ‚oppositionell, muss ‚politisch‘ sein» (Lesch).

Im Zeichen der «Geistigen Landesverteidigung» nahm die Schweiz Abschied von ihrem alten Stolz, Schnittpunkt dreier grosser Kulturen zu sein, und regredierte zum kulturellen Chauvinismus. Das typisch Schweizerische in der Kultur – bis heute weiss niemand, was das ist – war nun gefragt, was zur blamablen Situation führte, dass nicht nur die faschistischen Fronten, sondern in unheiliger Allianz mit ihnen auch diverse Schweizer Kulturbünde gegen «Pfeffermühle», «Cornichon» und Schauspielhaus Sturm liefen – die einen aus faschistischen, die anderen aus national-chauvinistischen Gründen. Weg mit den ausländischen Bühnenkünstlern und der artfremden Kunst, hiessen die gemeinsamen Parolen.

«Man muss den helvetischen Totalitarismus weniger als Anpassung an den Faschismus denn vielmehr als ein Umschlagen der Geistigen Landesverteidigung... in einen autoritären, bürgerlichen Nationalismus schweizerischer Prägung auffassen.» (Doswald)

Das «Cornichon» stand daher in einem komplexen Kritikzusammenhang: griff es ausländische Faschismen an, traf es nicht nur die inländischen, sondern auch Aspekte der hausgemachten Staatsideologie; zielte es auf diese, traf es Aspekte des militanten Faschismus; verulkte es Nazikunst, verhöhnnte es damit zugleich die biedereren Bestrebungen zur «echt nationalen Schweizerkunst»; sagte es Hitler und Chamberlain, hörten feinere Ohren die Namen Motta und von Steiger.

Ein Grossteil der Texte befasste sich allerdings unverblümt mit dem Schmutz im eigenen Haus. Zahlreiche «Cornichon»-Nummern lesen sich heute wie spassig-harmlose Karikaturen sogenannter Schweizer Mentalität. Sie waren damals scharfe Auseinandersetzungen mit der geheiligten Staatsideologie. Nur wenige Nummern – zum Rüstungsgeschäft, zur Krise, zum Fremdenhass – sind heute noch, oder wieder, so aktuell, dass die ätzende Säure spürbar wird.

Es wäre zu einfach, die vielen politischen Interventionen gegen das «Cornichon» allein der Willfährigkeit der Regierung gegenüber den Achsenmächten zuzurechnen; manchem Politiker waren diese ein willkommener Vorwand, eine unbotmässige Stimme im Wunschkonzert der «Geistigen Landesverteidigung» zum Schweigen zu bringen. Dabei verfilzten sich aussen- und innenpolitische Motive. Seit 1939 wurde das «Cornichon» systematisch observiert. Der Schriftverkehr zwischen den faschistischen Botschaften und den zuständigen Bundesbehörden füllt Hunderte von Seiten und liest sich zuweilen selbst wie eine Cabaretnummer: «Das Cornichon», klagt Bundesrat Pilet-Golaz 1943, «hat unser Departement so oft beschäftigt, dass es nicht übertrieben scheint, von einer eigentlichen Belastung zu sprechen.»

Faschisten und Überwachungsbehörden argumentieren nicht selten erstaunlich gleichlautend. «Das Programm ... muss allgemein betrachtet unbedingt als neutralitätswidrig und als eine Herabwürdigung unserer Bundesbehörden bezeichnet werden...», schreibt ein Polizeinachrichter seinem vorgesetzten Leutnant mit Namen Hammer. «Ich habe gehört, da soll ein unerhörter Saustall in Zürich sein, da soll man in frechster... Weise den Führer beleidigt haben ..., und das ... in einem sogenannten neutralen Land», wettet von Bibra, NSDAP-Gruppenleiter Schweiz. Und Pilet-Gol-

laz katzbuckelt: «Solche Darbietungen, die darauf ausgehen, auf Kosten der Schweizer Aussenpolitik Applaus zu ernten, sind verwerflich und gefährlich. Die Reaktion der deutschen Gesandtschaft beweist es.» (sic!)

Von Steiger schliesslich, der Innenminister, eruiert die Möglichkeiten, das «Cornichon» bürokratisch zu eliminieren, indem er bei seinem Polizeichef nachfragt, ob dieser Lesch, der «Cornichon»-Leiter, nicht etwa Ausländer sei, den man abschieben könne. Der Polizeichef – derselbe Dr. Rothermund, der den J-Stempel für die deutschen Judenpässe zu verantworten hat – ist ein Studienfreund von Lesch. Er schmettert den Angriff ab, mit dieser an Adornos «kritische Affirmation» gemahnenden These: «... dass diese Leute ständig gegen den Stachel locken, gehört zu ihrer Aufgabe ... Das ist meines Erachtens auch sehr nützlich und kann für manche *Gewitterstimmung* als *Blitzableiter* dienen.»

Gleichzeitig verteidigt er Lesch bei der deutschen Gesandtschaft als «echten Arier».

Die meisten Zensurmassnahmen gegen das «Cornichon» erfolgten aufgrund faschistischer Interventionen aus dem Ausland. Doch wie sie vollzogen oder abgewimmelt wurden, zeigt auch, dass nicht Mut, Moral und Achtung, sondern ein Filz okkasioneller Windungen, Anpassungen und Standpunktlosigkeiten die Zensurpolitik bestimmten.

Seine Ursprünge reichen ins Jahr 28. Damals gründeten der Konditor und Laienschauspieler Emil Hegetschweiler und der Kaufmann Dr. Walter Lesch (zwei Stützen des späteren «Cornichon») zusammen mit dem Maler-Architekten Max Bill, den Tänzerinnen Trudi Schoop, Marie-Eve Kreis und der Cabaretistin Katja Wulf (sie war schon im dadaistischen «Voltaire» dabei) in Zürich das Cabaret «Der Krater». Die «Krater»-Eruptionen verpufften erfolglos, und bald schon machte, sinnigerweise, die Feuerpolizei dem Unternehmen ein Ende.

Die Initianten gaben nicht auf Rückblickend erzählt Lesch: «Zuerst wurde zwei Jahre lang geredet. In der Hauptsache über das Urprinzip und die umliegenden Ortschaften. Und im Frühjahr 33 wurde dann sogar probiert.» Jedoch «die Premiere gelangte nur bis dicht vor die Absage». Grund: es fehlte am Geld. Der Hirschen-Saal musste an die «Pfeffer mühle» abgetreten werden. Deren Erfolg gab neuen Auftrieb. Es war ein Deutscher, der ehemalige Dramaturg und Direktionssekretär des Zürcher Schauspielhauses, Dr. Otto Weissert, der das nötige Startkapital für das erste Schweizer Cabaret zusammenbrachte.



Der Name soll ein Zufall sein. Bei den Beratungen in Hegetschweilers Konditorei wurden Sandwiches gereicht, deren besondere Würze in eingeklemmten Cornichons bestand. Dies zündete.

Das erste Programm schrieben Lesch, Albert Ehrismann, Hegetschweiler, die Deutschen Karl Schnog und Hans Sahl. Alois Carigiet schuf die Bühnenbilder, Billy Weilemann die Musik. Auf der Bühne standen, ausser Hegetschweiler, Mathilde Danegger, Toni von Tuason, Fritz Pfister (von der «Pfeffermühle»), Dora Gerson (von der Münchner «Katakombe») und aus Wien Ludwig Donath. Die Liste prominenter Namen, die im Laufe der Jahre auf der «Cornichon»-Bühne auftraten, ist so lang, dass nur die wichtigsten genannt sein können: Heiri Gretler, Ruedi Walter, Voli Geiler, Margrit Rainer, Max Werner Lenz, Alfred Rasser, Elsi Attenhofer, Traute Carlson, Schaggi Streuli, Werner Belmont, Zarli Carigiet, Peter W. Staub.

Über die Hälfte der Truppe bestand aus Amateuren. C.F. Vaucher und Max Werner Lenz profilierten sich auch als Texter und Regisseure. Am Klavier sassen u.a. Rolf Liebermann, Cedric Dumont, Tibor Kasics, Arthur Honegger und Paul Burkhard.

Es erscheint rückblickend wie ein böser Scherz, dass dieses einmalige Zentrum Schweizer Kleinbühnenkunst beinahe über sein erstes Programm zu Tode gestolpert wäre. Die Premiere am 1. Mai 1934 im Hirschen war ein glatter Misserfolg. Die Presse sah ihr Vorurteil bestätigt, dass plumpe Schweizer das leichte, spitze, flinke Cabaretflorett nicht handhaben könnten. Das Publikum blieb aus, was schlimmer wog, denn Dutzende «Cornichon»-Leute waren auf die Einnahmen bitter angewiesen. Schuldzuweisungen, innere Spannungen, Selbstzweifel, Depressionen taten ein übriges. Da raffte sich das Ensemble auf und schrieb, komponierte, malte, probte innerhalb zweier Wochen ein neues Programm. Zwei Drittel der Nummern waren neu oder stark geändert. Die Premiere am 17. Mai wurde ein durchschlagender Erfolg. Was war geschehen? Lesch schrieb später über das missglückte erste Programm: «Der weltschmerzliche, anklägerische Ton dominierte, der Angriff war zu düster, zu ‚direkt‘; wir wollten noch zuviel und konnten noch zuwenig. Auch das spezifisch schweizerische Element kam noch zu kurz.»

Da dominierten noch Lyrismen, statt Ironie und Selbstironie; moralischer Tiefsinn, statt hintergründiger Anspielungen; Wut, statt listigbösem Lächeln. Es gab noch nicht die grundlegende Einsicht: «Man kann dem frem-

den Unsinn nur dann mit auf die Füße treten, wenn man den Unsinn im eigenen Land mit unter die Lupe nimmt» (Ehrismann).

Es fehlte auch der virtuose Umgang mit der eigenen Sprache, den Dialekten, worin das «Cornichon» erst im Laufe der Zeit meisterhaft wurde. «Das Cornichon hat die Schweizer Dialekte bühnen- und literaturfähig gemacht. Mundart auf dem Theater, das gab es bisher nicht oder nur in Bauernschwänken und Heimatschutztheatern.» (Tibor Kasics)

Es fehlte an der Zuschauergunst, denn das Publikum erwartete das bekannte deutsche und österreichische Amüsiercabaret.

Mit dem Texter und Schauspieler Max Werner Lenz, der ein halbes Jahr später zur Truppe stiess, mit seinen erzschweizerischen Figurenchansons, hinter- und mehrfachsinnigen Conférencen und Kurzsketchen nach Jakob Bühler, fand das «Cornichon» seinen Stil. Aus den reinen Nummernrevuen der ersten Programme entwickelten sich mit der Zeit Rahmenprogramme und durchgestaltete Handlungsprogramme.

Zuweilen gelangten dem Autorenkollektiv höchst raffinierte Gebilde, z.B. das Programm «Limmat-Athen» (1940). Hier wurde die Lage der ringsum eingeschlossenen Schweiz durch die Optik des im Peloponnesischen Krieg umzingelten Athens focussiert. Travestie und Zeitsprung gaben ironische Distanz. Geschickt wurden die aristophanischen Komödien geplündert, Lysistrate und Sokrates als Personifikationen aktueller Haltungen revitalisiert, der Kampf zwischen Demokratie und Anpassung in gräzistischer Verkleidung ausgefochten. Zugleich zeigte dieses Programm auch Wirkungsgrenzen. Obschon die Presse jubelte, war der Publikumsbesuch schlecht. Anspielung und Ironie, die Grundmittel des Cabarets, funktionieren nur, wenn sie im Wissens- und Bildungshorizont der Zuschauer stattfinden, von diesem also «entschlüsselt» werden können. «Limmat-Athen» sprengte solchen Horizont.

Aufs Ganze gesehen lag die Stärke des «Cornichon» nicht in der Schöpfung neuer, sondern in der virtuoson Aneignung traditioneller Cabarettformen wie Nummernrahmen und Handlungsprogramm für die jeweils aktuellen Belange im eigenen Land. In den siebzehn Jahren seines Bestehens (1934-51) hat das «Cornichon» viele Dutzend Programme gezeigt. Es ist kaum möglich, die Fülle zu gliedern, Entwicklungslinien auszumachen. Das jeweilige «Wort zur Stunde» (Weissert), aktuelles Tagesgeschehen prägte das Programm.

Bis zum Kriegsausbruch waren aus- und inländischer Faschismus ein

Hauptthema, aber auch die zunehmend autoritäre Entwicklung im eigenen Land, die Beschwörung längst abgelebter Traditionen, die Selbstbeweihräucherung und Selbstgenügsamkeit, der Abbau humanitärer Traditionen in Politik, Moral und Kunst. Als ab 1940 die Schweiz von den faschistischen Mächten umzingelt war, verschwand für einige Zeit die Kritik an den eigenen politischen Institutionen, etwa am Bundesrat, aus den Programmen. Man verlegte sich auf die «Schweizer Niedertrachtenschau» (Lenz), sprich Defätismus, Opportunismus, Kriegsgewinnlertum, politische Spaltungstendenzen, Gesinnungsneutralismus. Mut und kritische Anspielungen auf das faschistische Ausland waren unter der Kriegszensur (seit 1939) nur noch sehr verschlüsselt möglich. Doch das Publikum verstand das Unverständliche. Das Motto von Karl Kraus: «Kritik, die die Zensur versteht, wird zu Recht verboten», war bittere Realität geworden.

Nach 1943, als der Kriegsausgang abzusehen war, wurde die Kritik des «Cornichon» nach aussen wie innen wieder offener und frecher. (Das erste Programm nach Stalingrad hatte den bezeichnenden Titel «Schöni Uussicht».) Die schwer kompromittierten Bundesräte Motta und Pilet-Golaz gerieten nun ins Schussfeld. «Me soll der Pilet goh-la» (gehen lassen), wurde zum populären «Cornichon»-Aperçu. Interessanterweise unterband Golaz in diesem Fall den Zensureingriff. Er fürchtete, dieser könnte ihm als Schwäche oder, wenn er zu spät erfolgte, als Schlampigkeit ausgelegt werden. Er zeigte damit Gespür für den Umschlag der politischen Grosswetterlage und antizipierte das berühmte Fink-Bonmot: «Es braucht heute mehr Mut, eine politische Nummer zu verbieten, als sie zu spielen.»

Nach dem Krieg ging es mit dem «Cornichon» langsam, doch stetig bergab. Mit der Niederlage des Faschismus war der gemeinsame, damit der gemeinschaftsstiftende Gegner weggefallen. Das homogene Interessens- und Verständnisfeld innerhalb des Ensembles, aber auch zwischen ihm und dem Publikum, zerfiel. Die Maskeraden der Harmlosigkeiten verloren ihren subversiven Hintersinn. Zentrifugale Kräfte nahmen überhand.

Lesch, Kasics, Danegger und Vaucher hatten enge Verbindungen zur Arbeiterbewegung, Lenz und Attenhofer waren bürgerlich orientiert, Carigiet und Gretler indifferent; Weissert versuchte zwischen den «Fraktionen» zu vermitteln. Als dann mit Beginn des Kalten Krieges der ideologische Druck stieg und Kritik am eigenen Wirtschaftswunderstaat als kommunistisch dif-

famiert wurde, brach das «Cornichon» endgültig auseinander. Weissert gründete mit Lenz und Zarli Carigiet noch vor Ende der «Cornichon»-Zeit das eher bürgerlich-konservative «Cabaret Fédéral», und Rasser begann seine Solokarriere als plebejischer «Theophil Lälli». Andere gingen andere Wege.

Wie schon bei der «Pfeffermühle» kam es auch beim «Cornichon», trotz der vielen persönlichen Verbindungen, nie zu einer Kooperation mit dem Schauspielhaus. Gretler, Danegger und Carlsen wechselten zwar von der Cabaret- zur Pfauenbühne. Burkhard und Liebermann komponierten für beide Theater, doch diese Verbindungen blieben punktuell. Erst lange danach, 1960, fand man zusammen, als Wälterlin «Die kleine Niederdorfer» von Lesch und Burkhard mit manchen ehemaligen «Cornichon»-Leuten inszenierte.

Trotz gemeinsamer antifaschistischer Ziele waren die strukturellen und kulturellen Differenzen für eine feste Zusammenarbeit wohl zu gross. Alle drei Bühnen, «Pfeffermühle», Schauspielhaus und «Cornichon», litten unter ihrem spezifischen Produktions- und Finanzdruck.

Auch die unterschiedlichen kulturellen Ziele und Auffassungen bildeten eine Barriere. Das internationale Exil- und Tourneecabaret «Pfeffermühle» mit seinem zentralen Thema Deutschland und seinem europäischen Bildungsbürgerpublikum, das landesspezifische «Cornichon» mit seinem Schwerpunkt Schweiz und seinem kleinbürgerlich-intellektuellen, lokalen Besucherkreis und schliesslich das Schauspielhaus mit seiner, vor allem von Wälterlin gepflegten, Ausrichtung auf die Verteidigung der grossen traditionellen humanistischen Werte, sie differierten zu sehr in Aufgaben und Kulturverständnis, als dass Integrationen möglich, wohl auch erwünscht sein konnten. Persönliche Spannungen kamen dazu. Erika Mann reagierte recht unwirsch, als der Musiker Kruse von der «Pfeffermühle» zum «Cornichon» wechselte, und manchem Schauspielhausmitglied galt das «Cornichon» als künstlerisch fragwürdige Laientruppe.

Vielleicht hätte eine sinnvolle Zusammenarbeit der drei Ensembles die politische Wirkung vervielfacht, die künstlerische Resonanz gesteigert und manche Schikane besser abgeblockt. Doch retrospektive Spekulationen sind müssig. Bestehen bleibt die Tatsache, dass «Pfeffermühle», «Cornichon» und Schauspielhaus auf ihre Weise dazu beigetragen haben, dass Zürich in den Jahren 33-45 zur antifaschistischen Theatermetropole Europas heran-

wuchs – ein bisschen wegen, zum Gutteil trotz der offiziellen Kultur- und Fremdenpolitik der Schweiz jener Zeit.

### **Literaturauswahl**

- Archiv: Schweizerisches Cabaret-, Chanson- und Pantomimenarchiv, Hans-Ueli von Allmen, Gwatt bei Thun.
- Attenhofer, Elsie: Cornichon – Erinnerungen an ein Cabaret, Bern 1975.
- Bonjour, Edgar: Schweizerische Neutralität, Basel, Stuttgart 1978.
- Budzinski, Hermann: Pfeffer im Getriebe, München 1982.
- Bütler, Heinz: «Wach auÇ Schweizervolk». Die Zeit zwischen Frontismus, Verrat und Selbstbehauptung, 1914-1940, Bern 1980.
- Doswald, Cornel: Politisches Cabaret und geistige Landesverteidigung, Lizentiatsarbeit am Historischen Seminar der Universität Basel, 1981.
- Frischknecht, Jürg; Hafner, Peter; Haldimann, Ueli; Niggli, Peter: Die unheimlichen Patrioten, 5. Aull., Zürich 1984.
- Giehse, Therese: Ich hab nichts zu sagen. Gespräche mit Monika Sperr, München, Gütersloh, Wien 1973.
- Greul, Heinz: Bretter die die Zeit bedeuten – Die Kulturgeschichte des Kabarets, München 1971.
- Hippen, Reinhard, Hrg.: «Sich fügen – heisst lügen». 80 Jahre deutsches Kabarett, Mainz 1981.
- Keiser, César: Herrliche Zeiten 1916-1976. 60 Jahre Cabaret in der Schweiz, Bern 1976.
- Kreis, Georg: Helvetischer Totalitarismus. In: Basler Magazin Nr. 4, Basel 7. Januar 1979.
- Lesch, Walter: Mein Weg zum Cornichon und dessen Geschichte. In: Schweizer Spiegel XIX. Jhg. Nr. 4, Januar 1944.
- ders.: Grundsätze des Cabarets. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 589, 13. März 1954.
- Mann, Erika: Briefe und Antworten, 2 Bd., München 1984-85.
- Mann, Thomas: Tagebücher, Bd. 2 und 3, Frankfurt a. M. 1978-78.
- Mittenzwei, Werner: Das Zürcher Schauspielhaus 1933-45, Berlin DDR 1979.
- Naef, Louis: Theater in der deutschen Schweiz. In: Wächter, Hans Christoph: Theater im Exil, München 1973.
- Otto, Rainer; Rösler, Walter: Kabarettgeschichte, Berlin DDR 1977.
- von Salis, Jean-Rodolphe: Weltchronik 1939. 1945, Zürich 1966.
- Vaucher, C.F: Die Cornichon-Story. In: Zürcher Woche Nr. 37-44, Sept./Okt. 1964.
- Weissert, Otto, Hrg.: Das Cornichon-Buch 1934-1944, Basel 1945.

*Hervé Dumont*

## **Zürcher Schauspielhaus und Schweizer Film im Zweiten Weltkrieg**

Die Beziehungen des Schauspielhauses zum Film gehen schon auf den Ersten Weltkrieg zurück, als der damalige Direktor Alfred Reucker im Frühling 1917 Mitglieder seines «Pfauenhaus»-Ensembles – den populären Komiker Bruno Wünschmann, Regisseur Richard Révy, Michael Xantho, Wilhelm Karstens-der beginnenden Zürcher Filmproduktion (Joseph Langs kurzlebiger Iris-Films Co.) für einige Zelluloidpossen zur Verfügung stellte.

Der darauffolgende Intendant, Franz Wenzler, ein Berliner, der sich in den zwanziger Jahren mit dem expressionistischen Drama an der Limmat durchsetzte, verschrieb sich später ebenfalls dem Film, allerdings nicht dem einheimischen, sondern Hitlerdeutschlands gleichgeschalteter Kinoindustrie; der karrieresüchtige Regisseur zeichnete z.B. für schlimme und weitgehend erfolglose propagandistische Machwerke wie die Horst-Wessel-Apologie «Hans Westmar, einer von vielen» (1933) oder das Napoleon-Spektakel «Die hundert Tage» (Buch: Benito Mussolini, 1935), bevor er bei Goebbels in Ungnade fiel. Nach eigenen Aussagen verdankte Wenzlers junger Protégé Peter Lorre seine glänzende Filmkarriere dem Zürcher Engagement 1925/26: Wenzler nahm ihn anschliessend mit nach Wien und Berlin, wo ihn Fritz Lang für «M» entdeckte. Auch andere Grössen des internationalen Films haben vor den «dunklen Zeiten» vorübergehend auf den Zürcher Brettern gestanden, so etwa die späteren Hollywood-Regisseure Wilhelm Dieterle (1917/18) und Otto Preminger (1926/27), die ätherische Leinwanddiva Elisabeth Bergner (1916-18), der Salonlöwe Theo Shall (1926-32) und die pikante Leny Marenbach (1928-34).

Bekanntlich brachte Hitlers Machtergreifung die grosse künstlerische Wende – nicht nur für das Schauspielhaus, sondern erst recht für den hiesigen Film. Das forcierte Zurückfluten einheimischer Talente und die Emigration aus «Altösterreich, Ex-Tschechoslowakei und Undeutschland» (Rudolf Frank) schufen paradoxerweise die Grundlagen zu einer nationalen Filmblüte. Nun war Zürich als ökonomische Hauptstadt des Landes und gleichzeitig aktivster Sitz des Theaterlebens geradezu prädestiniert, ein lo-

kales Filmzentrum zu werden. Der Grossteil der Verleihfirmen und der bescheidenen Werbe- oder Dokumentarfilmgesellschaften hatte von jeher seinen Sitz an der Limmat: eine rein technisch-wirtschaftliche Infrastruktur bestand also bereits. Berufliche Filmdarsteller gab es jedoch nicht und konnte es mangels fortlaufender Spielfilmproduktion auch gar nicht geben. Mithin wurden Schauspieler entweder aus den Nachbarländern importiert oder (meist für kleinere Rollen) den lokalen Theatern und Kabarettis entliehen. Das neubesetzte Schauspielhaus mit den renommiertesten Namen der deutschsprachigen Bühne bot nun – nebst der dynamisch-aggressiven «Cornichon»-Truppe – einen unverhofften Mimenfundus. Regisseure, Cutter, Kameramänner mit spezifisch filmtechnischer Erfahrung, die ihren Schweizerpass nicht gegen eine deutsche Reichsfilmkammer-Mitgliedschaft hatten eintauschen wollen, blieben zwar bis 1938/39 aus, da sie noch in Wien, später in Prag bzw. Budapest ergiebige Arbeitsmöglichkeiten vorfanden als in ihrer Heimat. Erst die Kriegsgefahr führte zu einer zwangsläufigen Konzentration auf Zürich und damit zu einer wahrhaft produktiven Konstellation. Ein umso wirkungsvollerer Umstand, als die Tenöre der geistigen Landesverteidigung kurz vorher das Filmschaffen in ihr Programm einbezogen hatten und die siebente Kunst somit als ideologische Waffe im Dienste des eidgenössischen Nationalismus über Nacht salonfähig wurde. Am 28. April 1938, gleich nach dem «Anschluss» Österreichs, wurde die schweizerische Filmkammer aus der Taufe gehoben, mit dem kaum versteckten Ziel, die mehrfrontige Infiltrationspolitik der Achsenmächte durch eine intensive Gegenpropaganda abzuwehren.

Auf rein privatwirtschaftlicher Ebene hatte dieser Politisierungsprozess im Zürcher Filmschaffen jedoch schon einige Jahre früher eingesetzt, wenn auch für den Nicht-Eingeweihten kaum wahrnehmbar. Lazar Wechsler, Gründer und Direktor der seit 1924 bestehenden Praesens-Film AG, hatte nationalsozialistischer Umtriebe wegen seine hoffnungsvolle Berliner Filiale 1932/33 schliessen müssen, als der von ihm in Deutschland produzierte Antikriegsfilm «Tannenberg» von seinem Regisseur, dem nazifreundlichen Heinz Paul, drastisch umfunktioniert worden war: Die Zürcher Firma hatte treuherzig eine militaristische Hindenburg-Verherrlichung finanziert! Als nun, gleich nach der Errichtung der braunen Diktatur, die Berliner Terra-Film unter der Leitung der Zürcher Scotoni-Gruppe sich anschickte, in der

Schweiz – und teilweise mit Schweizer Geldern – getarnte NS-Propaganda herzustellen (Wilhelm Teil und Gottfried Keller berlinerisch verbrämt), antwortete Wechsler mit den allerersten Dialektfilmen, unmissverständlich einheimischen Produkten.

Im Winter 1933 erschien «Wie d'Warret würkt», unter der Regie des antifaschistischen «Cornichon»-Vaters Walter Lesch und des Haus-Drehbuchautors Richard Schweizer (späterer Vize-Direktor des Schauspielhauses). Gewiss ein linkisch zusammengebastelter Schwank, der aber von einem dezidierten Willen zur (Film-)Autarkie zeugte. Die frisch aus dem Reich heimgekehrten Künstler Heinrich Gretler, Mathilde Danegger, Max Werner Lenz und Robert Trösch (alle vorübergehend am Schauspielhaus tätig) wirkten mit, und sogar der Emigrant Felix Bressart tauchte in einer kleinen Rolle auf «Leo Lindtberg vom Zürcher Schauspielhaus» (so der Titelvorspann) inszenierte das darauffolgende Dialektlustspiel «Jä-soo!» im Jahre 1935. Auf Drängen Direktor Riesers musste die Bühne diesmal gleich nominell erhalten, als gelte es, die enge Verbundenheit seines Hauses mit dem aufkeimenden Filmschaffen zu dokumentieren. Wechsler produzierte wiederum eigenständig, ohne Hinzuziehung der ihm zu wenig neutralen Banken (staatliche Subventionen gab es damals nur in Diktaturen). Die Filme zeigten Urwüchsig-Bodenständiges aus dem Zürcher Kleinbürgermilieu und bildeten in ihrer ergötzlichen Dialektfärbung an sich bereits ein nicht zu unterschätzendes Politikum.

Die direkteste Verbindung zwischen Theater und Film in diesem ideologengeschwängerten Jahrzehnt gewährleistete selbstverständlich Leopold Lindtberg, der sich – als Ausnahmefall – in beiden Sätteln erstaunlich sicher fühlte. Doch entsprachen Lindtbergs Abstecher hinter die Kamera mehr der Neugierde des allen Ausdrucksformen empfänglichen Künstlers denn einer tieferen, kreativen Notwendigkeit. Als Piscator-Schüler hatte er sich Ende der Zwanziger beiläufig mit dem neuen Medium bekanntgemacht, ja 1932 in Berlin selbst einen Kurzspielfilm («Wenn zwei sich streiten») zustande gebracht. Ausserdem hielt er sich filmkünstlerisch auf dem Laufenden und zählte Renoir zu seinen Vorbildern. Wechslers Angebot, fortan Hausregisseur der Praesens zu werden, reizte ihn, zumal die Arbeitsluft auf Riesers Privatbühne nicht immer rein war.

«Füsilier Wipf», eigentlicher Ausgangspunkt der Praesens im Rahmen des nationalen Filmes, erweist sich auch als Markstein hinsichtlich der Be-



ziehungen zum Schauspielhaus. Drehbeginn des Militärstreifens und Gründungsdatum der «Neuen Schauspiel AG» stimmen auf den Monat (Juni 1938) genau überein; Richard Schweizer, der eben mit persönlichen Mitteln der «Neuen Schauspiel AG» auf die Füsse geholfen hatte, übernahm die Adaption einer verstaubten Novelle Robert Faesis aus dem Grenzdienst 1914-18; die Praesens witterte darin einen Stoff, dem die Umstände zugute kommen könnten, da der Kriegsausbruch unmittelbar bevorzustehen schien: Rührung über die Uniformen von einst würde der eidgenössischen Gegenwart den Schrecken austreiben. Der politisch viel wachere Lindtberg sah dem Unternehmen eher skeptisch entgegen, hatte er doch drei Jahre zuvor ein ähnliches, von Wechsler/Schweizer vorgeschlagenes Thema strikte abgelehnt: «(Die Gründe sind, dass) ich persönlich keinerlei Beziehung zu einem Film haben kann, der zu einem bedeutenden Teil ein optimistischer Militärfilm sein muss, zum andern zwar volkstümlich, aber betont vaterländisch (ich fühle mich in diesem Punkt betont als Ausländer)» (Brief an Wechsler vom 13.8. 1935). Aus Angst vor den ihm feindlich gesinnten Ultras im Armeekommando griff Wechsler zum Kompromiss: der Möchtegern-Regisseur und etablierte Schweizer Cutter Hermann Haller übernahm offiziell die Verantwortung für den «Füsilier Wipf», während Lindtberg hinter den Kulissen als hervorragender Schauspielerführer für die eigentliche Regie sorgte. Haller zeichnete für den hurrapatriotischen Teil, Lindtberg betreute diskret das Kammerspiel. Bei Aussenaufnahmen musste der als «Jude, Kommunist und Flüchtling» verschriene Wiener seine Anweisungen aus dem Versteckten geben; in der Presse erschien sein Name erst nach Fertigstellung des Filmes. Der Name seines Wiener Assistenten Maximilian Schulz wurde sogar im Vorspann verschwiegen.

Ohne es wirklich zu wollen, fing «Füsilier Wipf» den Zeitgeist ein und stellt von daher einen wahren Ideenkatalog zur geistigen Landesverteidigung dar. Mit entwaffnender Naivität skizziert das Werk – eine Fundgrube für Historiker – den «echten» Schweizer gemäss der 1939 durch die «Landi» verbreiteten Typologie. Heinrich Gretler, neuer Stern am Schweizer Theaterhimmel (gleich nach Drehschluss sollte er den Götz von Berlichingen im Schauspielhaus interpretieren), verkörpert Wipfs «Modellvater»: den Kompanieältesten Leu, einen knurrig-soldatischen Musterbürger, wohlwollend paternalistisch, bodenständig und hartköpfig zugleich. Den Titelhelden spielt der Schauspielhaus-Zögling Paul Hubschmid (Saison

1937/38). Ironische Überzeichnungen oder kabarettistisch chargierte Ausbrüche im Coiffeurladen zeigen bisweilen, dass der Regisseur und seine (meist aus der «Cornichon»-Clique stammenden) Komödianten mit ganzem Herzen Faesis einfaltige Vorlage parodieren und gleichzeitig vorgeben, sie zu respektieren. Als ausgeprägt witzig erweist sich Lindtberg, indem er die Rolle des «schlechten Schweizers» (undisziplinierter Soldat, ehemaliger Sozialist und Vater eines unehelichen Kindes) einem anderen Kollegen vom Schauspielhaus anvertraut, dem in der Sowjetunion geschulten Zürcher Kommunisten Robert Trösch.

Immerhin: der politisch engagierten Stellung des Wälterlin-Ensembles gemäss hatte Lindtberg die Funktion als Co-Regisseur von «Füsilier Wipf» nur unter der Bedingung angenommen, dass er dessen Handlung im Hinblick auf die Ereignisse von 1938 dramatisieren dürfe. Die ganze Schweiz müsse auf der Leinwand zur Darstellung kommen, denn der Film sollte das Gefühl einer allseitigen Bedrohung der Landesgrenzen vermitteln – eine für 1914-18 historische Absurdität. Zahlreiche anachronistische Elemente verwandeln die beschwörende Darstellung von Geschichte in Zeitbezogenheit. Auf der visuellen Ebene machen, von der zweiten Hälfte des Filmes an, die alten graublauen Uniformen mit Käppi jenen noch bis in die vierziger Jahre zur Ausrüstung gehörenden mit Helm Platz; die Silhouettenbilder des Wachaufzugs auf dem verschneiten Alpengipfel gehören bereits zur Ikonografie von 1939-45. Auch Infanterist Leus Schlüsselrede, mit der er Patriotismus und Widerstandsgeist seiner deprimierten Kameraden wiedererweckt, vermittelt aktuelle Themen aus der geistigen Landesverteidigung; die Episode ist natürlich in der 1915 verfassten Novelle nicht enthalten. Mit Bezug auf die Schlusszene von Renoirs «La grande illusion» erfand Lindtberg die – sowohl historisch wie auch geografisch unwahrscheinliche – Sequenz mit den tschechischen Kriegsgefangenen, die durch Schnee und Felsen und unter dem tödlichen Feuer der Italiener die Grenze überqueren. Der Regisseur benutzte sie, um ein negatives Bild der Italiener (als einzige sichtbare Gegner) zu zeichnen. Für die Tschechen hingegen wollte er Mitgefühl wecken (einige Monate vor der tschechischen Krise); er besetzte ihre Rolle mit tatsächlichen Opfern des Faschismus, nämlich mit seinen Schauspielhauskollegen Ludwig Donath und Wolfgang Heinz. Die symbolische Einstellung der ausgestreckten Hände auf die Fahne des «Asyllandes» nimmt

den Schluss der «Letzten Chance» vorweg. Gleichzeitig beinhaltet diese Episode auch eine unausgesprochene Kritik: Wipf und seine Kameraden sind machtlose Zeugen des Dramas, das nicht einmal kommentiert wird – die uniformierten Eidgenossen hüllen sich in ein Schweigen prophetischer Schwere, während Leu zur Handorgel greift. Durch diese Wendung erhält «Füsilier Wipf» antizipierenden Charakter: er wird zu einem schon «vorher» gedrehten Film über den Zweiten Weltkrieg!

Berlin erfasste übrigens die ideologische Färbung des Werkes sehr wohl; in der Fachzeitschrift «Film-Kurier» wurde ihm der Vorwurf gemacht, es zeige «eine deutliche Spitze gegen Deutschland» – als stelle die Bereitschaft zur Grenzverteidigung an sich schon einen Akt der Aggression dar.<sup>1</sup> In der Schweiz verliehen die anfänglich irritierten Behörden (das EMD verweigerte jede Mitarbeit) der Produktionsgesellschaft einen schmachvollen Status; ihr Ton ähnelte dem der Fremdenpolizei, wenn sie mit Wälterlins «Emigrantentpack» umging. Über Wechsler (einen 1923 eingebürgerten Polen) schrieb Oberstbrigadier Masson: «Das mindeste, was man über dieses Individuum sagen kann, ist, dass es sich um einen ausländischen Juden handelt, der sich des Autors Faesi bedient hat, um ein kommerzielles Geschäft zu erzielen.»<sup>2</sup> Erst im Nachhinein, dank dem Segen General Guisans und dem triumphalen Publikumserfolg-jeder dritte Schweizer hat das Werk gesehen –, wurde «Füsilier Wipf» zum nationalen Prestigefilm.

Mit ihrem nächsten Produkt wichen Wechsler, Schweizer und Lindberg nur scheinbar von der drohenden Aktualität ab, indem sie Friedrich Glausers Detektivroman «Wachtmeister Studer» auf die Leinwand brachten. Das Schauspielhaus wurde diesmal massiv eingesetzt; Bühnenbildner Robert Furrer (schon beim «Wipf» aktiv) betreute fortan die Atelierbauten sämtlicher Praesens-Filme, der pfiffige Berliner Garderobier Hans Prüfer («Prüft») war nunmehr für Kostüme und Ausstattung verantwortlich. Selbstverständlich konnten nur Dialekt sprechende Darsteller für den Film berücksichtigt werden: Gretler, Trösch, Adolf Manz, Ellen Widmann, Mathilde Danegger sowie Wälterlins jüngste Schauspieler Anne-Marie Blanc und Lukas Ammann.

Der im Juni-August 1939 fertiggestellte «Wachtmeister Studer» bedient sich der verzwickten kriminalistischen Verwicklung nur als Vorwand. Den Filmschaffenden ging es darum, anhand von Studers Entdeckungen die Rolle von Recht und Unrecht sowohl am kleinsten Platz in einer Gemeinschaft wie auch generell in einer Demokratie aufzuzeigen. Der wirkliche

Mörder (den Studer übrigens nur dank Kompetenz-Überschreitung und Insubordination entlarven kann) gehört zu den Drahtziehern, im persönlichen und im politischen Sinne. Gerade in jener Zeit, erzählt Lindtberg, war es wichtig, dass am kleinen Platz die Dinge stimmten. «Wenn es beim kleinen Bezirksgericht nicht stimmt, dann stimmt es auch beim Bundesgericht nicht.»<sup>3</sup> In der Schlusszene kommentiert Studer/Gretler auf dem Spitalbett: «S'hät emal eine gseit: Rächtisch, was eus nützt (Goebbels-Anm. d. A.). Ja-umkehrt isch au gfahre: Nütze tuet eus, was rächt iscK» Der Film hatte seine Premiere sechs Wochen nach Kriegsausbruch und blieb dreieinhalb Monate in den Zürcher Kinos.

Kurz vor Kriegsbeginn wurden Mitarbeiter des Schauspielhauses noch in ein ganz anderes Filmprojekt einbezogen. Vorwiegend österreichische, von der Gestapo gesuchte Theaterleute – Rudolf Frank (Drehbuch), der Piscator-Assistent Ernst Lönner (Regie), Maria von Ostfelden (Darstellerin) – drehten im Frühling-Sommer 1939 auf dem «Landi»-Gelände in Zürich den geheimnisumwitterten Emigrantestreifen «Thank Switzerland». Es sollte ein erzählerisch-geschichtlicher Abriss des Exils und der Schweizer Asylpolitik mittels nachgestellter historischer Szenen werden und reichte von der Renaissance (dem Humanisten Ulrich von Hutten) bis hin zur dramatischen Gegenwart. Der Kultur-Spielfilm «von der ewigen Flucht und der Zuflucht» war als Dank der Emigranten an ein Land gedacht, «das unter keinen Umständen untergehen darf, solange es humanitären Grundsätzen dient» (Frank). Das von Liedern in brechtscher Manier durchzogene Werk klang mit den Versen aus: «Wir trinken den Regen / der Nacht und die Winde, / Wir schlucken die Tränen, wir / essen den Schnee. / Wir kauen das Riedgras, die / Wurzeln, die Rinde. / Die Knechtschaft, Knechtschaft / fressen wir nicht.» An Ausführung und Finanzierung waren viele (anonym gebliebene) Schweizer sowie Mitglieder der Zürcher Emigrantengemeinschaft beteiligt. Die Kostüme stammten aus dem Fundus des Schauspielhauses (Hans Prüfer), die Dekorationen wurden direkt von Flüchtlingen in ihren Umschulungswerkstätten angefertigt. Regisseur Lönner, ein Freund Lindtbergs, soll den möglicherweise unbeendeten und bis heute verschollenen Film im Februar 1940 nach Kalifornien mitgenommen haben. So ging ein einzigartiges Dokument zur antifaschistischen Bewegung in Zürich verloren.

Wenn die meisten Bühnenschauspieler in der Filmerei lediglich einen lu-

krativen und nicht allzu ermüdenden Broterwerb sahen, bedeutete diese Ausdrucksform für die Regisseure am Heimplatz eine Art faszinierende Herausforderung. Lindtberg hatte den Sprung gewagt und sich bewährt. So zögerte Leonard Steckel kaum, als ihm Wechsler im Frühjahr 1940 die Regie des Ehebruch-Melodrams «Fräulein Huser» übertrug, wohlwissend, dass sein Kollege vom Schauspielhaus den wertlosen Stoff abgelehnt hatte. Der Produzent suchte nach einer Alternative zu Lindtberg, dessen künstlerische Kompromisslosigkeit ihm auf die Dauer zu einschränkend schien. Nun befand sich unter den heimkehrenden Schweizern nur ein einziger fachgerecht geschulter Filmregisseur, der Thurgauer Edmund Heuberger; dieser hatte seit 1914 in Berlin an rund 100 Spielfilmen mitgearbeitet und war zur Zeit bei der Konkurrenz (Gotthard-Film AG, Zürich) unter Vertrag. So blieb denn keine andere Wahl, als renommierte Theaterleute für den Film zu mobilisieren. Da Steckel vielleicht einen zweiten Lindtberg hergeben konnte, räumte ihm Wechsler diesen wenig aufwendigen Testfilm ein. Der temperament- und phantasievolle Inszenator träumte seit jeher von der Kamera und soll sogar insgeheim ein Heftchen mit «Filmideen» geführt haben. Er brachte gleich zwei seiner Schauspielerinnen, Yette Perrin und Eleonore Hirt, ins Studio mit (gedreht wurde in den Dekors von «Wachtmeister Studer»). Nach den beiden «Männerfilmen» «Wipf» und «Studer» beabsichtigte die Praesens auch das weibliche Publikum mit einem helvetischen Bestseller anzusprechen: Rösy vonKaenels populäre Romanschnulze «Im Namen der Liebe» wurde von Schweizer und dem Neuling Kurt Guggenheim zu «Fräulein Huser» verarbeitet, d.h. gewissenhaft verharmlost. Klassenantagonismen und Selbstmord wurden gefällig übergangen, die ausser-eheliche Liebesaffäre löste sich im zuckrigen Happy-End auf

Vergebens bemüht sich Steckel, den tugendhaften Konformismus der Vorlage durch eine dem Drehbuch zuwiderlaufende karikierende Darstellung des Kleinbürgertums umzukehren. Dazu erweist sich deutlich, dass er nicht über Lindtbergs Doppelbödigkeit verfügt; er vermag zwar aus seinen Schauspielern bemerkenswerte Leistungen herauszuholen, doch seine Gesamtauffassung bleibt erbarmungslos an die Bretter gebunden. Für seine übersprudelnden inszenatorischen Einfälle findet er keine visuellen Entsprechungen. Kurz, «Fräulein Huser» wurde ein künstlerischer Fehlschlag, der Steckels Karriere bei der Praesens besiegelte. (Wechsler hat sich vierzig

Jahre lang bemüht, auch die Erinnerungen daran auszulöschen, und soll das Negativ nach der Auswertung zerstört haben.)

In der exzessiven Filmkonjunktur der Jahre 1940-42 (36 Schweizer Langspielfilme!) erhielt der Regisseur eine zweite Chance, als ihm im Sommer 1941 die neue, unerfahrene Zürcher Filmkunst AG eine Biographie des Luftpioniers und Gründers der eidgenössischen Militäraviatik Oskar Bider anbot. Der nationalpolitisch wichtige Stoff – die Erstüberfliegung der Alpen – war schon im Januar 1941 im Schauspielhaus durch Lindtberg zur Darstellung gekommen, mit Jakob Bührers Drama «Pioniere (Osgi der Flieger)». Auf Verlangen der Fremdenpolizei und der Filmkammer hatte Max Werner Lenz als Schweizer Sekundant die Dialogregie inne. Wiederum wurden diverse Schauspielhauskollegen beigezogen, wie der Anfänger Robert Freitag (etwas blass in der Titelrolle), Lukas Ammann, Ellen Widmann, Carl Delmont usw. Entgegen allen Erwartungen und trotz seines voraussehbaren Handlungsschemas wurde «Bider der Flieger», formal gesehen, eine angenehme Überraschung. Der Handlungsablauf ist flüssig, die Ausstattung ist ungewöhnlich überzeugend (nochmals Schauspielhaus: Hans Prüfer, Fritz Butz); ganz besonders berückt der erste Teil mit seinen wiederholt originellen Bildkompositionen und dem schnellen Schnitt. Bloss trägt Steckel dafür keine Verantwortung: hinter dem Rücken der Behörden hatten die Produzenten die rein filmische Gestaltung «Biders» dem griechisch-russischen Eisenstein-Schüler Georges C. Stilly anvertraut, der die gesamte Herstellung mangels Arbeitsbewilligung inkognito überwachte. Zu guter Letzt fiel auch dieser Film beim Publikum durch, und Steckel kehrte zur Bühne zurück.

Inzwischen hatte der Schauspielhaus-Direktor persönlich, Oskar Wälterlin, ebenfalls Atelierluft geschnuppert – allerdings mit noch erheblicherem Missgeschick. «Der achti Schwyzer» sollte den Fremdenhass gewisser Bevölkerungsschichten in jener Zeit nationalistischer Engherzigkeit anprangern. Der Titel bezieht sich auf eine in der Landesausstellung illustrierte Statistik, nach der jeder achte Schweizer eine Ausländerin heiratete. «Wird sie ihm freudiger Kinder schenken als die ledig bleibende, vielleicht auch zu viele Sicherheiten heischende, achte Schweizerin?» befragte ein zumindest symptomatischer Kommentar die Schaulustigen. Der Film, der sich mit diesem gefährlichen Slogan auseinandersetzen wollte, wurde von einem emigrierten deutschen Juden in Basel produziert (Jura-Film) und von einer

österreichischen Regisseurin, Maria Stephan, im April 1940 in Angriff genommen. Leopold Biberti verkörperte darin einen «chaibe Usländer». Während der zweiten Mobilmachung im Mai brannte aber Frau Stephan nach Italien durch, so dass die ratlose Jura-Film überstürzt beim Schauspielhaus um Aushilfe anklopfte, nachdem zunächst Wilfried Scheitlin (Regisseur am Basler Stadttheater) ergebnislos versucht hatte, den Film zu übernehmen. Wälterlin, den das ihm allzu vertraute Thema Xenophobie verständlicherweise reizte, liess sich am Heimplatz durch Richard Schweizer ersetzen und siedelte für fast zehn Wochen in seine Heimatstadt Basel um.

«Der achti Schwyzer» war nun in Schweizer Hand, was eine Umorientierung mit fatalen Folgen nach sich zog. Wälterlin und der hinzugezogene Kabarettist Alfred Rasser schrieben nämlich Frau Stephans Drehbuch um, ja veränderten die Handlung von Grund auf (Biberti spielte nur noch eine Nebenrolle). Nun drehte sich die Geschichte um einen Bäcker österreichischer Abstammung, der das Opfer einer in ihrer Eitelkeit verletzten, zänkischen Basler Schullehrerin wird; letztere diskreditiert den «Halbschweizer» (der sie nicht zur Frau nehmen will) bei den Nachbarn, organisiert eine regelrechte Hetzkampagne und boykottiert schliesslich die Bäckerei. Da die Filmschaffenden aber nur eine satirische Sittenkomödie anvisierten, endet alles in Versöhnung. Zwei Tage vor der Premiere, am 19. Dezember, wurde die Vorführung von «Der achti Schwyzer» im ganzen Land untersagt. Ein Rekurs wurde am 4. Januar abgewiesen. Angeführter Grund der Zensurbehörden: «Film der Art, eine völlig unerwünschte Feindseligkeit gegen eine bestimmte Kategorie von Schweizer Bürgern zu provozieren und eine fremdenfeindliche Bewegung heraufzubeschwören, die mit den aussenpolitischen Interessen der Schweiz nicht zu vereinbaren ist.»

Die Bundesbehörden befürchteten vermutlich nicht zu Unrecht, dass durch die zu grosse Verbreitung des Films der «achte Schweizer» zu einem Slogan mit verheerenden Auswirkungen auf das innere Klima des Landes werden könnte. Man war auch darauf bedacht, die Beziehungen zu Nazi-Deutschland nicht unnötig dadurch zu trüben, dass man die tatsächlich vorhandene Germanophobie dokumentierte: die quasi einstimmige Ablehnung eines nicht-schweizerischen Ehegatten hätte Berlin vor den Kopfstossen können. Die Zensurkommission wollte um jeden Preis öffentliche Stellungnahmen und Diskussionen über die ethnische Diskriminierung verhindern –

was andererseits beweist, dass Wälterlin einen besonders empfindlichen Nerv der öffentlichen Meinung traf Tatsächlich stellt der Film des Schauspielhaus-Intendanten den einzigen Versuch der Kriegsjahre dar, ein mit dem Zivilleben verbundenes aktuelles Thema aufzugreifen, und erntete damit das traurige Privileg, der einzige einheimische Film zu sein, der unwiderrufflich von der Zensur verboten wurde.

Hinzu kommt, dass Wälterlin seinen Hochseilakt aus Unerfahrenheit – Kurzsichtigkeit kann ihm wohl kaum vorgeworfen werden, ihm, der sich ganz der Emigrantensache verschrieben hat! – durch Selbstzensur (genannt «Verantwortungsgefühl») sabotierte. Die Bäckerei-Affäre wird im Film zwar als bedauerlicher, aber isolierter Fall dargestellt, was infolgedessen die Fremdenfeindlichkeit als Erfindung der Statistiker entlarvt; Chauvinismus und Rassismus werden auf die Hirngespinnste einer eifersüchtigen Megäre reduziert. Schliesslich tendiert der ganze Streifen dazu, nur den diffamierten «Halbschweizer» zu rehabilitieren – und nicht die Vorurteile gegenüber einem ausländischen Ehepartner auszuräumen. So verschleiern allzu viele, zeitbedingte Kompromisse die konstruktive Botschaft des Filmes – der übrigens formal nichts bietet, was sich über das Niveau eines gepflegten, aber geschwätzigten Boulevardvergnügens erheben würde. Das Verbot lähmte im Voraus andere Filmprojekte Wälterlins, so «Der Taugenichts» nach einer Novelle von Eichendorff Ein Jahr darauf beauftragte die Jura-Film Alfred Rasser, das belichtete Material völlig umzuarbeiten; der Kabarettist führte seinen senilen Professor Cekadete in die Handlung ein und brachte das Flickwerk unter dem Titel «De Wyberfind» heraus; als Co-Regisseur zeichnete im Vorspann ein gewisser Arnold Winkler – ein Pseudonym für Wälterlin.

Noch weniger zum Zuge kam der ehemalige Star-Regisseur des Schauspielhauses, Gustav Hartung. Infolge seiner öffentlichen Stellungnahme (am Radio) gegen den Nationalsozialismus wurde der exilierte Preusse unter dem Druck der deutschen Kolonie und des deutschen Konsulats am Ende der Spielzeit 1939/40 vom Basler Stadttheater entlassen. Daraufhin übertrug ihm die antifaschistisch eingestellte Frobenius-Film in Basel offiziell die Regie des düsteren Gift- und Erbschaftsdramas «Weyherhuus» (mit Ellen Widmann). Wenige Tage vor Drehbeginn – im September 1940 – verschärfte jedoch die nach «Agitatoren» Ausschau haltende Fremdenpolizei die Kündigung des Theaters, indem sie Hartung kurzerhand die Arbeitsbe-



willigung für den Film verweigerte. Der stümperhafte und extravagante Basler René Guggenheim sprang ein – mit absehbaren Folgen.

Eine weitere Episode der Emigrationsgeschichte verdient hier Beachtung. Der Saarländer Max Ophüls, langjähriger Freund Lindtbergs, hatte sich 1933 nach Frankreich abgesetzt und in der Pariser Filmindustrie einen kleinen Platz an der Sonne gefunden. Wiederholt versuchte er jedoch, bei Rieser in Zürich ein Engagement zu erhalten, und bat «Lindi» um Fürsprache. «Ich habe solche Sehnsucht nach deutscher Sprache und deutschen Schauspielern und nach Theater», schrieb er ihm aus Paris am 22.10.1937. Vergeblich. Erst nach dem Zusammenbruch Frankreichs gelang es Lindtberg, dem flüchtigen Freund eine Arbeit als Gastregisseur am Schauspielhaus zu verschaffen, wo dieser «Heinrich VIII. und seine 6. Frau» von M.C. Feiler (5.12.1940) und Shakespeares «Romeo und Julia» (20.3. 1941) inszenieren durfte. In diese kurze Zeitspanne fiel auch Ophüls einziger Filmversuch in der Schweiz. Louis Jouvet, der eben mit «Knock» und Molières «L'école des femmes» in den wichtigsten Städten des Landes umherzog, bat den Cinéasten, die Molière-Inszenierung inklusive Originalbesetzung und -bauten (Christian Bérard) für die Leinwand zu verewigen. Der von einer kleinen Neuenburger Produktionsgesellschaft finanzierte Streifen wurde in Basel und in Bern begonnen und unvermittelt – nach etwa 10 Tagen – aufjouvet's Einsprache hin wieder abgebrochen. Der berühmte Komödiant war erschrocken, da Ophüls nicht daran dachte, das Stück «L'école des femmes» passiv abzufotografieren, sondern Publikum und Bühnenarbeiter filmisch in den Handlungsablauf einbezog. So blieb der heute verlorene Film leider ein Torso. Zurück in Zürich gedachte Ophüls, für die Praesens Wolfgang Langhoffs autobiografischen KZ-Bericht «Die Moorsoldaten» zu adaptieren; Langhoff und der «Staatenlose» Horst Budjuhn verfassten eine gemeinsame Drehbuchskizze – die vom verängstigten Wechsler abgewiesen wurde. Der fertige Film mit seiner vernichtenden Kritik an der deutschen Diktatur wäre ja auch nie von der Zensur genehmigt worden. Trotz Eintreten des Verlegers Emil Oprecht musste dann Ophüls auf Verlangen der Fremdenpolizei die Schweiz wieder verlassen. Wechsler und Wälterlin, die schon Sorgen genug hatten mit «ihren» Emigranten, konnten ihn nicht zurückhalten. Der Filmregisseur schiffte sich im Juli 1941 via Lissabon nach den Vereinigten Staaten ein.

Lindtbergs Verdienst war es wiederum, wenn sich das Schauspielhaus

indirekt auf der Leinwand bewährte – und zwar mit einem «coup d'éclat», das der kleinen Schweiz beim Festival von Venedig gleich die höchste Auszeichnung einbrachte. Als die Praesens sich anschickte, während der sommerlichen Theaterpause 1940 Gottfried Kellers Novelle «Die missbrauchten Liebesbriefe» (mit Gretler, Hubschmid, Anne-Marie Blanc, Rasser u.a.m.) auf die Leinwand zu zaubern, verursachte die Meldung in Bern eine gewisse Unruhe. Nach Steckels enttäuschenden Leistungen liess nämlich Wechsler dort wissen, dass er ein so heikles Unternehmen nur produzieren werde, wenn der Flüchtling Lindtberg das Projekt betreue. Die Filmkammer legte ihr Veto ein und schlug den einheimischen Regienovizen Franz Schnyder vor, der vorübergehend ebenfalls am Schauspielhaus (1939-1941) wirkte. Wechsler war natürlich überzeugt, dass zur Sicherstellung des Erfolgs dem Talent vor dem Pass der Vorzug zu geben sei, und liess seinen Antrag vom Kanton Zürich prüfen; nach einer stürmischen Sitzung zwischen Praesens, Fremdenpolizei, dem Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit (BIGA) und Vertretern der Filmkammer trug Wechsler den Sieg davon, unter der ausdrücklichen Bedingung, seine nächste Produktion – «Gilberte de Courgenay» (1941) – einem Schweizer anzuvertrauen und auch in Zukunft auf die Dienste Lindtbergs zu verzichten... Ironischerweise durfte sich Lindtberg mit der «Coppa Mussolini» trösten, die ihm in Venedig die Faschisten der mächtigen deutschen Delegation zum Trotz zusprachen! Gleichzeitig festigte dieser unverhoffte Preis für die «Liebesbriefe» die Stellung des Regisseurs in der Praesens wie im Schauspielhaus.

Besondere Aufmerksamkeit verdient diese poetisch-charmante Filmkomödie auch durch die ungewöhnliche Mitarbeit des Bühnenbildners Teo Otto (der mit Prüfer und Furrer für das plüschartige Seldwyla sorgte) und diejenige der grossen Therese Giehse in einer Nebenrolle. Ausserdem gaben Richard Schweizer, Horst Budjuhn und Lindtberg der harmlosen Vorlage einen politischen Anstrich, indem sie sich der kellerschen Ironie bedienten, um die Hochstapler der neuen deutschen «Kultur» aufs Korn zu nehmen. So bauten die Drehbuchautoren den ganzen Film auf dem Gegensatz von authentisch und künstlich, von Sein und Schein, von Greifbarem und Hirngespinnsten, von «echten» und «falschen» Werten auf. Die Unterscheidung erfolgt sowohl optisch – Störteilers unmöglicher Aufzug – als auch akustisch durch eine köstliche Gegenüberstellung der Mundart mit ihrem schwerfälli-

gen Klang und einer gekünstelten Hochsprache. «Cha dä nümm dütsch?» fragt sich ein Seldwyler, als er den «nordischen» Akzent des Schreiberlings Störteler (Rassers Glanzrolle) vernimmt. Störteler steht für den schwülstigen Phrasendrescher, der von der «ausländischen Hauptstadt» indoktriniert wird. Mit arrogantem Gehabe trägt dieser «verdammte Künstler» wie ein gewisser Diktator idealistische Absichten zur Schau, die durch seine we-sensmässigen, sehr materiellen Bestrebungen widerlegt werden. Der Dialekt wird – einmal mehr – zum Garant des Wahrheitsgehalts. Folgerichtig hat Störteler in Seldwyla keinen Platz; von der Bevölkerung boykottiert, muss er das Land bei Nacht und Nebel verlassen, um sich jenseits der Grenze seinesgleichen anzuschliessen.

Verärgert stellt der Korrespondent der «Frankfurter Zeitung» in Venedig fest: «(Störteler) gerät zwischen die Bohème einer Metropole, im Film ist daraus inzwischen Berlin geworden, und hier sieht man, wie die Satire für das Schweizer Publikum einen politischen Nebensinn hat, und dass mit dem Witz seiner modernen Pointe gegen das Reichsdeutschtum halb versteckt Kellers Autorität angerufen werden soll. Sie mögen es immerhin ... Es ist unfreiwilliges Seldwylatum innerhalb dieses Filmes, dessen Regisseure dadurch zu den kleingeistigen Helden der Geschichte in eine merkwürdige Parallele geraten.»<sup>4</sup>

Im darauffolgenden Sommer griff die Praesens ohne Umschweife einen politischen Stoff auf und lieferte somit ihren gewichtigen Beitrag zur geistigen Landesverteidigung. Bereits die Themenwahl dokumentiert eine gewisse ideologische Kontinuität zwischen dem zeitbedingten Schauspielhaus-Repertoire und dem diskret hitlerfeindlichen Programm der Filmgesellschaft. Denn zweifellos lässt sich von Lindtbergs Inszenierungen der historischen Dramen eines Cäsar von Arx bis hin zu Gretlers Götz von Berlichingen- oder Wilhelm Teil-Verkörperungen eine Linie ziehen. Nicht umsonst wurde die Titelrolle des patriotischen Historienspektakels «Landammann Stauffacher» Gretler genau auf den Leib geschrieben, einem Schauspieler, der inzwischen sowohl auf der Bühne wie im Film zur nationalen Galionsfigur herangewachsen war.

Nach der französischen Kapitulation, die im Lande eine Welle des Defätismus auslöste und den Bundespräsidenten Pilet-Golaz gar zu kollaborationistischen Tönen verleitete, liess General Guisan seine 650 Truppenkommandanten auf der mythischen Rütliwiese den Fahneneid erneuern. Von nun an verkörperte der Oberbefehlshaber den Unabhängigkeitswillen, und die symbolträchtige Demonstration des «Rütlichwurs» hellte die politische

Atmosphäre in der Schweiz spürbar auf Unter dem Eindruck der dadurch aufgeworfenen konkreten Fragen – Widerstand oder Anpassung? – entschieden sich Lindtberg und Schweizer für ein Drehbuch, das auf die allererste Krise der Eidgenossen vor der Schlacht bei Morgarten (1315) ausgerichtet war, als die Waldstätte zwischen der Unterwerfung unter Friedrich von Habsburg und dem Zusammenprall mit seiner zahlenmässig überlegenen Armee wählen mussten. Schweizer konzentrierte seine Erzählung auf den legendären Schwyzer Landammann Werner Stauffacher, den er zum militärischen Vorfahren und Wortführer von Guisan machte. Trotz der abweisenden Haltung Pilet-Golaz dem Projekt gegenüber gelang es der Praesens, das Patronat der «Schweizerischen Nationalspende» zu erlangen; die Sektion Film des Generalstabs hingegen, die von persönlichen Feinden Wechslers geleitet wurde, verweigerte so lange die Dreherlaubnis – Techniker, Schauspieler und Komparsen warteten vollzählig tagelang an den Ufern des Lauerzensees –, bis der General nach mehreren Telegrammen persönlich einschreiten musste und das grüne Licht erteilte. Wie zweckmässig «Landammann Stauffacher» war, beweist sein lokaler Erfolg: Zürich allein verbuchte über 91000 Zuschauer nach 13 Wochen Laufzeit. Der Film spielte zwar seine enormen Kosten nicht ein (Robert Furrers mittelalterliches Freiluftdekor stempelte ihn zur teuersten Produktion der Dekade), für die Praesens und ihre Mitarbeiter indes erwies sich der Prestigegewinn als unermesslich. Mehr als andere hat gerade dieses Werk fälschlicherweise eine Art stillschweigendes Einverständnis zwischen der Praesens und den Bundesbehörden vermuten lassen, wie wenn der Staat – und besonders das EMD – Auftraggeber gewesen wäre. (Verständlicherweise hat die Produktionsfirma dieses scheinbare Einvernehmen später in ihrer Werbung ausgeschlachtet.) Dass dem nicht so war, sollte die Affäre der «Letzten Chance» zur Genüge zeigen!

Bern schickte 1942 den «Landammann Stauffacher» als offiziellen Beitrag der Eidgenossenschaft nach Venedig, und zwar auf Kosten des qualitativ weitaus überlegenen «Romeo und Julia auf dem Dorfe». Lindtbergs Filmdiskurs war diesmal eher hölzern und statisch ausgefallen, seine stets sorgfältige Regie zu sehr an die emphatisch-demagogische Botschaft gebunden; seine Wirkung zieht der Film in erster Linie aus der starken Ausstrahlung des Hauptdarstellers. Die Bundesinstanzen legten aber Wert darauf, den Achsenmächten einen Streifen vorzulegen, der eindeutig den Wi-

derstandswillen des Landes bekundete. Da jedoch die Schweiz sich kurz vorher geweigert hatte, der Goebbels-hörigen «Internationalen Filmkammer» beizutreten, verlangte Berlin sozusagen als Strafe, dass dieses den totalitären Staaten feindlich gesinnte und gar von Juden fabrizierte Werk vom Festivalprogramm abgesetzt werde. Die Direktion der Mostra setzte einen Kompromiss durch, indem «Landammann Stauffacher» ausser Wettbewerb zur Vorführung kam. Dass der Film auch im eigenen Land nicht nur auf Wohlwollen stiess, geht aus dem folgenden Brief hervor, den Gretler nach der Premiere von Frontistenführer René Sonderegger erhielt: «... Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, um für die völlige Verständnislosigkeit der jüdischen Psyche unserer Eigenart gegenüber, dem Volke die Augen zu öffnen, so hat dieser Film diesen Mangel endgültig behoben. (...) Ich habe geglaubt, der Film sei in Lodz oder sonst in einem Ghetto gedreht worden, und wenn die anzüglichen Verfertiger glauben, das Schweizervolk werde für diesen Geist, der darin wühlt, zur letzten Entscheidung antreten, so befinden sich diese literarisch-szenarischen Brüder in einem verhängnisvollen Irrtum. (...) Was, um Gottes Willen, haben Sie mit diesen Schmierern zu tun, die unsere Geschichte, unser Volk und unsere Heimat so entstellen? Mit Schweizergruss.»<sup>5</sup>

Lindbergs nächstes Werk, «Der Schuss von der Kanzel» (1942), bedeutete einen behutsamen Schritt zurück in die Nationalliteratur – diesmal zu Conrad Ferdinand Meyer. Schöne Kostüme, idyllische Dekors, herrlich fotografierte und ausgeleuchtete Bilder (mehr Vermeer denn Frans Hals verbunden) verliehen der gediegenen Adaption einen Anstrich gehobener Qualität: ein Film für das schmunzelnde Bürgertum. Vom Schauspielhaus kamen das blutjunge Liebespaar Fred Tanner und Irene Naef, dazu u.a. der temperamentvolle Biberti (General Werdmüller) und sein nuancierter Gegenspieler Adolf Manz (der waffenliebende Pastor), die der netten Komödie etwas Charakter einjagen. Oft waren die Dreharbeiten der Theaterproben wegen auf Terminschwierigkeiten gestossen (Lindberg hatte z.B. den «Füsilier Wipf» nicht zu Ende drehen können); erstmals mussten jetzt die Mitarbeiter am Heimplatz Urlaub verlangen (anstatt im Sommer wurde im Herbst gekurbelt), was für den wachsenden Status der Praesens zeugte: die Bühne verlor ihren absoluten Vorrang.

Das Abdrehen dieses risikolosen Filmchens fiel mit der allgemeinen Krise im einheimischen Filmschaffen zusammen (die Produktion sank auf

drei Streifen für das Jahr 1943 herab). Das Publikum warder militaristischen Reden überdrüssig, selbst der hochsubventionierte Armeefilmdienst schien ausser Atem; nach Stalingrad verloren die senkrechten Patrioten der geistigen Landesverteidigung an Zuhörerschaft, weil die Geschehnisse jenseits der Grenze die Bevölkerung langsam aus ihrer Isolation herauszogen. Nun galt es, eine Umorientierung aufzeitbezogene und endlich auch zeitkritische Stoffe zu bewerkstelligen.

Die Bande mit dem Schauspielhaus wurden enger geknüpft, als Wechsler im Februar 1943 nebst Richard Schweizer den Emigranten-Verleger Oprecht und Mario Gridazzi vom kantonalen Arbeitsamt in seinen neuen Verwaltungsrat aufnahm.

Ein erster Versuch der Praesens in Richtung Zeitbezogenheit, Franz Schnyders «Wilder Urlaub» (1943), misslang, weil das EMD das von Kurt Guggenheim erdichtete Fahnenfluchtdrama einer rücksichtslosen Umarbeitung unterzog, ja Komplexe neu filmen liess, und auch weil das Publikum den Deserteur (Robert Trösch) nicht anhören wollte. Lindtberg indessen wandte sich erstmals dem Los der Flüchtlinge zu, vorsichtigerweise allerdings noch den «kleinen» Opfern des Krieges, den Kindern: «Marie-Louise» (1943) erzählt die Geschichte eines jener unterernährten Franzosenkinder, die sich mit Hilfe des Roten Kreuzes drei Monate lang in einer Schweizerfamilie erholen durften. Der Film entgeht nicht einer heute peinlichen Sentimentalität und nationalen Selbstbeweihräucherung («Schlaraffenland Helvetia»), doch gelingt es dem Regisseur bisweilen, die Schrecken der deutschen Bombardierung oder das panikartige Trauma des Mädchens in wirkungsvollen, fast dokumentarhaften Bildern hervorzuheben. Die Rollenbesetzung – Gretler als Kapitalist und Familientyrann Ruegg, seine lieben Töchterlein Anne-Marie Blanc und Margrit Winter – führte jedoch zum Missverständnis: Anstatt, wie von Schweizer beabsichtigt, die unbedachten Annexionsversuche der Familie Ruegg (die nicht wenig zu Marie-Louises Verwirrung beitragen) mit kritischer Distanz zu messen, identifizieren sich die Zuschauer vorbehaltlos mit ihren gewohnten Filmmodellen. «Marie-Louise» wurde ein geradezu sensationeller Erfolg, nach dem Krieg auch im Ausland (sechs Wochen in London). 1945 verlieh Hollywood Richard Schweizer (Drehbuch) einen Oscar, den allerersten, den ein nichtamerikanischer Film erhielt.

«Die letzte Chance» (1944/45), Lindtbergs letztes Werk der Kriegsjahre, kann als eine Art filmisches Schauspielhaus-Manifest angesehen werden,

weil es im humanistischen wie auch im antifaschistischen Sinne den supranationalen Geist des Wälterlin-Hauses widerspiegelt, dazu das Flüchtlingsproblem und die traurige Asylpolitik der Eidgenossenschaft indirekt unter die Lupe nimmt. Über diesen Film, der die tragische Flucht verfolgter Juden unter Anführung dreier alliierter Soldaten von Norditalien in die Schweiz schildert, ist bereits viel geschrieben worden. Mit bemerkenswerter visueller Einfühlung haben Lindtberg und sein Kollektiv einen erschütternden Vorläufer des italienischen Neorealismus geschaffen. Man weiss heute auch<sup>6</sup>, wie unwillkommen der Flüchtlingsstoff im Bundeshaus war, welchen Druck die Behörden während über zehn Monaten auf die Filmschaffenden ausgeübt haben, wie sehr die Praesens den perfiden Abschreckungsmanövern des EMD ausgesetzt war. Vom wiederholten Drehverbot unter den dünnsten Vorwänden, von der permanenten polizeilichen Kontrolle bis zur Konfiskation der belichteten Spulen, alles wurde unternommen, um die Praesens von ihrem Vorhaben abzubringen oder zumindest die Fertigstellung des Filmes bis nach der Kapitulation Deutschlands zu verzögern. Das Drehbuch zur «Letzten Chance» war im Mai 1944 fertig, gedreht wurde jedoch erst im November, und der Streifen kam Ende Mai des darauffolgenden Jahres zur Uraufführung! Nun, da sich die Furcht vor einer möglichen Kriegswende erübrigte, bemängelten gewisse Bundesräte zähneknirschend, der Film vermittele ein wenig schmeichelhaftes Bild des Landes. Man sehe darin drei angelsächsische Helden, sogar sympathische Italiener – einige opferten sich für die Flüchtlinge-, und nach so viel Leiden und Blut einen kleinen Schweizer Offizier (Biberti), der an der landeseigenen Bürokratie Anstoss nehme, weil Juden am Grenzposten warten müssten. Besonders ärgerlich sei, dass der Film die Kunst der Schweizer Ärzte in ein schiefes Licht rückte, nachdem man den verwundeten Engländer nicht einmal habe retten können ... Aus solchen Vorwürfen lässt sich ersehen, was der Staat von einem «guten» Film erwartete-was auch die wiederholte Realitätsferne einer ganzen Produktion erklärt. Bekanntlich hat aber «Die letzte Chance» mit seiner ungeschminkten, wenn auch leicht entschärfen Darstellung des Flüchtlingsdramas, mehr für das nach dem Krieg schwer angegriffene moralische Ansehen der Schweiz im Ausland bewirkt als alle diplomatischen Ansprachen des Bundeshauses. Der Streifen – in dem auch Therese Giehse nebst anderen Emigranten und richtigen britisch-amerikanischen Offizieren mitwirkte – blieb in Zürich 14 Wochen auf dem Spiel-

plan, in Paris vier Monate, in London drei. Die Metro-Goldwyn-Mayer kaufte das Werk für die Vereinigten Staaten, wo die «New York Times» «The Last Chance» zum besten Film über den Zweiten Weltkrieg krönte. Internationale Preise in Cannes, New York, Hollywood, Florenz usw. bestätigten den einmaligen Triumph.

So kann festgestellt werden, dass das Schauspielhaus für den lokalen Film sowohl vor wie hinter der Kamera eine unentbehrliche Talentgrube bedeutet hat. Ohne die Wälterlin-Truppe wäre z.B. die Produktionspolitik der Praesens – als privilegierte Gesprächspartnerin der Zürcher Bühne – nicht denkbar gewesen. Dank der Vermittlerrolle eines Richard Schweizer, der wie Lindberg und Furrer in beiden Häusern daheim war, konnte Wechsler etwa das opportune Soldatenkomödchen «Gilberte de Courgenay» nach der kassenträchtigen Theaterpremiere für seine Firma sicherstellen.

Für die kritische Zeitspanne 1933-1945 wurden die permanent oder vorübergehend zum Schauspielhaus-Ensemble gehörenden Komödianten wie folgt vom Schweizer Film beansprucht: als Meistbeschäftigter trat Heinrich Gretler in 11 Filmen auç Mathilde Danegger und Lukas Ammann in 10, Leopold Biberti und Robert Trösch in 8, Adolf Manz und Armin Schweizer in 7, Anne-Marie Blanc in 6, Therese Giehse und Traute Carlsen in 5, Carl Delmont in 4, Fred Tanner und Sylva Denzler in 3, Robert Freitag in 2. Eindeutig benachteiligt waren die im Dialekt nicht bewanderten Deutschen; die Giehse mit ihrem bayrischen Einschlag mochte noch hingehen, aber Wolfgang Heinz erschien nur kurz im «Wipf» und Maria Becker in einer winzigen Nebenrolle in «Dilemma» (1940). Kurt Horwitz war 1932 («Die Herrgotts-Grenadiere»), Käthe Gold und Hermann Wlach waren erst respektiv 1951 («Palace Hotel») und 1957 («Der 10. Mai») in einer einheimischen Produktion als «Ausländer» zu sehen. Besonderes Pech hatte Wolfgang Langhoff, der im März 1943 bei der Praesens unter Vertrag stand und für den Film «Matto regiert» – nebst Gretler als Wachtmeister Studer – die Rolle des Dr. Laduner hätte übernehmen sollen. Leider wurden die Dreharbeiten nach einer Woche infolge Buchschwierigkeiten und der Inkompetenz des auferzwungenen Regisseurs Haller abgebrochen. Lindberg verfilmte den Stoff 1946/47, musste jedoch den nach Deutschland zurückgekehrten Langhoff durch Heinz Woester ersetzen.



Bleibt die Frage, was das Filmen dem legendären Theater-Ensemble wohl bringen mochte. Zum einen kam Wechslers Versuch, nach amerikanischem Vorbild ein schweizerisches «Star-System» aufzubauen, den im Theater unterbezahlten Schauspielern besonders gelegen: gedreht wurde nach Möglichkeit während den Sommermonaten, wenn die Theater geschlossen waren, was für alle eine zusätzliche Erwerbsquelle bedeutete (will man von dem eventuellen Popularitätsgewinn durch das Kino absehen). Rollenmässig konnte der Film kaum mit dem Bühnenrepertoire konkurrieren. Zum anderen bedeutete die siebente Kunst für die Regisseure eine neue kreative Verantwortung, die sich diesmal auf die ganze rhythmische Bildgestaltung erstreckte (ein Bild, in dem der Schauspieler eine Komponente unter anderen ist). Dass auf der Leinwand nicht so offen Stellung zu den Weltgeschehnissen genommen werden konnte wie im begrenzten Theatersaal, hängt mit der unvergleichbar grösseren Verbreitung des Films zusammen, der nicht nur eine geistige Elite anspricht, sondern seine starke Wirkung direkt auf die Massen ausübt.

Natürlich hätten viele Kompromisse nicht sein dürfen. Dazu Lindtberg: «Das Praesens-Team bestand in der Hauptsache aus lauter anständigen, rechtlich gesonnenen Leuten, die aber ausnahmslos von durchschnittlicher bürgerlicher Gesinnung waren. Irgendwelche kühnere Aussagen hätten sich in diesem Rahmen nicht nur nicht durchsetzen lassen, sie hätten sogleich erhebliche innere Konflikte ausgelöst.»<sup>7</sup> Die Drehbuchautoren waren jeweils gezwungen, ihren Diskurs – sofern er den Rahmen der geistigen Landesverteidigung überschritt – zu tarnen, denn was auf der Bühne an Kritik an den Behörden gerade noch toleriert wurde, hatte im Kino nicht die geringste Chance: das Filmwesen – und alle, die damit zu tun hatten – wurde einer viel strengeren ideologischen Kontrolle unterzogen (Militärzensur). Auch die kommerziellen Kompromisse sind dadurch zu erklären, denn infolge der beschränkten Kapitalien der hiesigen Produktionsgesellschaften hing die Fertigstellung eines Filmes buchstäblich von den Einnahmen des vorhergehenden ab: wollte man Weiterarbeiten, so «musste» der Streifen möglichst vielen gefallen. Theaterkünstler wie Lindtberg haben sich trotz dieser schwerwiegenden Einschränkungen immer wieder vom Massenmedium Film angezogen gefühlt, weil zumindest die Praesens wie das Schauspielhaus im Rahmen des Möglichen einen identischen Kampf gegen Dik-

tatur im Ausland, gegen Intoleranz und Emigrantenfeindlichkeit im eigenen Land führte.<sup>8</sup>

**Anmerkungen:**

- 1) vgl. «Die Tat», 21.4. 1939.
- 2) Bundesarchiv, Bestand EL 7/Nr. 4404.
- 3) Hervé Dumont, «Leopold Lindtberg und der Schweizer Film», Verlag Günter Knorr, Ulm 1981, S. 167.
- 4) zit. nach «National-Zeitung», 14. 9. 1941.
- 5) Privatsammlung des Verfassers.
- 6) David Wechsler, «Kulturpolitik mit Geheimdossiers», in: «Morgarten kann nicht stattfinden», Europa Verlag, Zürich 1966, S. 62-93.
- 7) «Leopold Lindtberg und der Schweizer Film», op. cit., S. 176.
- 8) Eine eingehendere Analyse zu diesem Thema enthält: Hervé Dumont, «Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965», Verlag Schweizer Filmarchiv, Lausanne. Erscheinungstermin: Herbst 1987.

*Rolf Schneider*

## **Die Befreiung der Phantasie durch die Not**

*Der Bühnenbildner Teo Otto*

### *1*

Der Klassikersatz vom Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze flechte, sagte zu keiner Zeit die unvermischte Wahrheit. In unserer Epoche, mit dem während eines Vierteljahrhunderts nach ihrem Tod ständig und multimedial anschwellenden Ruhme der Marilyn Monroe, formuliert er ohnehin die allerbilligste Heuchelei; aber auch schon vorher, also vor Film und Elektronik, gab es Darsteller wie Kean und Debureau, Enghaus, Schratt, Girardi, Kainz, die, aus welchen Gründen immer, sich einem allgemeineren Kulturbewusstsein unverlierbar mitgeteilt haben und damit die sehr bescheidenen Rahmen theaterwissenschaftlicher Spezialseminare deutlich sprengten.

Das für den Mimen geprägte Wort galt wohl eher für den Scenografen. Das «flüchtigste aller Kunstwerke: das Bühnenbild» benannte einer, der es wissen musste, da er der Zunft zugehörte; die Begründung dafür beschrieb er so: «Das Wissen um die Vergänglichkeit seiner Kunst und die Gabe, vergessen zu können, sind seine Stützen.» Selbst das griff, da es formuliert wurde, schon neben die Wirklichkeit. Das Gegenbeispiel stellte eben die eigene Person.

Denn es gibt von Teo Otto zwei Bühnenbildarbeiten, die einem breiteren Publikum gegenwärtig sind bis zum heutigen Tag; das ist nun beinahe schon zwei Jahrzehnte nach seinem Tode; die Transmission erfolgt auch hier durch die Verfahren der technischen Reproduzierbarkeit. Es handelt sich um die Scenografien zu Brechts «Mutter Courage und ihre Kinder» sowie zum ersten Teil von Goethes «Faust» in der Regie von Gustaf Gründgens am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Zwei Arbeiten wollen wenig erscheinen bei einer Gesamtzahl von Ausstattungen, die fast tausend beträgt; aber während die Vorläufer, sie hiessen nun Graig oder Roller, nach ihrem Ableben herabsanken zu lexikalisch wiederholten Namen eines Sonderzweigs der Kulturhistorie, hat Teo Otto, im hymnischen Vers seines Freundes Brecht oder in der ästhetischen Wirkung auf die gesamte Scenografie

seiner Zeit, bleibende Spuren hinterlassen. Indem er, anders als Craig und Roller, nichts war als ein Bühnenbildner, hat er diesen Berufsstand und seine Bedeutung für das Gesamtkunstwerk Theater gründlich revolutioniert.

## 2

Er kam aus niederen Verhältnissen. Sein Vater war Bergarbeiter. Geboren wurde er am 4. Februar 1904 im Ruhrgebiet, in Remscheid. Friedrich Dürrenmatt hat die visuelle Prägung durch die Landschaft der Geburt auf eine hübsche Formulierung gebracht: «... als ich einmal durchs Ruhrgebiet fuhr, kam ich mir vor wie in einem Bühnenbild von ihm. Ein Gewirr von Eisen, Feuer und Rauch umgab mich, und die Sonne war eine rote Scheibe, obgleich sie hoch stand. Dazwischen lagen Bauerndörfer wie hingeträumt, eine Riesenwerkstatt mit gespenstischen Winkeln. Ich begriff, weshalb er die Farbe des Rostes so oft anderen Farben vorzieht, aber auch seine Liebe zu den Materialien.»

Teo Otto durchlief seine schulische Ausbildung in Remscheid, er begann dort auch mit einem Studium an der Maschinenbaufachschule. 1923 ging er nach Kassel, an die dortige Kunstakademie, sein Studium musste er sich durch Werkarbeit verdienen. Infolge eines Zufalls, bei einer Begegnung in der Mensa, lernte er die Leute einer avantgardistischen Theatergruppe aus Kassel kennen. Die nannte sich «Proletkult», der Name sagt gleich aus über Engagement und ästhetische Herkunft: man bekannte sich zu dem politischen Revolutionstheater des Russland nach der sozialistischen Oktoberrevolution. Für «Proletkult» entstanden Ottos erste Ausstattungsarbeiten. Daneben erhielt er bald Aufträge vom Staatstheater Kassel, das damals übrigens der Intendanz der preussischen Staatstheater unterstand. Teo Otto schuf die Ausstattung zu Lion Feuchtwangers «Vasantasena», der Adaption eines altindischen Stoffes.

Es gab einen Studienaufenthalt in Paris; 1927 ging Teo Otto gemeinsam mit seinem wichtigsten Lehrer, Erwin Düllberg, nach Weimar. Düllberg war von Hause aus Architekt. Er gehörte zum Kreis um das von Gropius 1919 in Weimar gegründete, 1925 nach Dessau verjagte Bauhaus; damit war der ästhetische Bezugsraum vorgegeben, der einer auf handwerkliche Sorgfalt und klare Funktionalität gegründeten Kunst. Teo Otto stellte Arbeiten aus auf der deutschen Theater-Ausstellung 1927 in Magdeburg. Im

gleichen Jahre folgte er seinem Lehrer Düllberg als Bühnenbildassistent in die Reichshauptstadt.

Sein wichtigster Wirkungsort wurde die Krolloper, jenes aus dem Geist der Volksbühnenbewegung gegründete und sowohl im Spielplan wie in den Produktionen den vergleichsweise konservativen Opernhäusern Unter den Linden und in Charlottenburg vorausseilende Musiktheater im Tiergarten. Der musikalische Leiter war Otto Klemperer. Bei ihm arbeiteten, als Ausstatter, auch Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer und Giorgio de Chirico, also bestimmende Leute der damaligen bildkünstlerischen Avantgarde. Es finden sich daneben die Namen Gliese, Traugott Müller und Caspar Neher, Ausstatter mithin, deren Beruf nichts als die Szenografie war und bleiben sollte.

Caspar Neher war, wie man weiss, ein Jugendfreund von Bertolt Brecht. Die Bekanntschaft mit dem Augsburgers Dramatiker, der durch seine «Dreigroschenoper» zu beträchtlichem Erfolg gelangt war, wurde gleichsam unausweichlich. Sie kam zustande mit der Inszenierungsarbeit an der «Massnahme», Brechts formal blendendem und inhaltlich bedenklichem Lehrstück über revolutionären Gehorsam; die Uraufführung geschah 1930, in der Philharmonie, mit Slatan Dudow als Regisseur und Teo Otto als Ausstatter. (Otto: «Es war ein Vergnügen.») Die drei, Brecht, Dudow, Otto, kooperierten dann nochmals bei dem Spielfilm «Kule Wampe».

1931 schuf Teo Otto das Bühnenbild zu einer Inszenierung von «Figaros Hochzeit» an der Krolloper. Der Dirigent war Klemperer, der Regisseur war Gründgens. Diese Arbeit wurde Teo Ottos Durchbruch: «Ottos Ausstattung bestach durch räumliche Klarheit, die nicht zuletzt Frucht vorausgegangener dramaturgischer Überlegungen war. Er erreichte eine Reduktion auf das Wesentliche – Einzelelemente aus der Realität durch einen Prozess der Rückführung auf das Typische gewonnen, standen für das Ganze –, ohne auch nur einen Moment karg oder einfallsarm zu erscheinen. Der Reduktionsprozess wurde gleichsam sichtbar gemacht... Die technische Einfachheit des technischen Praktikers erlaubte überdies stupend rasche Verwandlungen. Das Barock (nicht Rokoko!) seines ‚Figaro‘, mit seinen leicht verkommenen Interieurs und unmodisch wirkenden Kostümen hatte durchaus realistische Qualitäten, ihm fehlte gänzlich die Elegance des galanten Zeitalters ...» (Wolfgang Greinegger).

1932 wurde Teo Otto als Ausstattungsleiter an die Staatstheater berufen,

unter dem Intendanten Ernst Legal, der die Nachfolge Leopold Jessners angetreten hatte. Jessners Rückzug war aus politischen Gründen erfolgt, auf Druck der Rechten; das Ende der Republik von Weimar zeichnete sich überdeutlich ab. Eine der letzten Ausstattungen Teo Ottos in Berlin geschah bei dem Regisseur Gustav Lindemann, Gründgens' Düsseldorfer Lehrer, für Goethes «Faust II», mit Gründgens und Werner Krauss als Darstellern; wiederum war Ottos Prinzip jenes der schnell auswechselbaren Dekorations-teile, er verwendete Projektionen, er verwendete Licht- und Schatteneffekte. «Die Bühnenbilder von Teo Otto sind hervorragend», jubelte Kritiker Herbert Ihering. «Noch nie hat Otto diese Einfachheit erreicht.»

3

Kam der Januar 1933, Teo Otto ging in die Emigration. Der Arbeitersohn aus Remscheid, der Mitarbeiter Brechts und Dudows war Sozialist, er war es sui generis. Er ging nach Zürich ans Schauspielhaus; es wurde der Ort seiner entscheidenden bildkünstlerischen Verwirklichung, und das Zürcher Schauspielhaus wurde auch durch ihn zur ersten Bühne des deutschsprachigen Theaters in finsterner Zeit.

Die Arbeitsbedingungen, es ist oft beschrieben worden, waren erbärmlich, auch für den Ausstatter. Dürrenmatt: «Teo Otto malte in einem niedrigen Raum unter der Bühne mit wenigen Mitarbeitern, in einem kleinen Keller, von Ratten umpfiffen (die Wahrheit klingt wie eine Sage). Nach der Premiere, nachts, wurde schon das neue Stück entworfen, am nächsten Morgen begann die Ausführung. Und dennoch entstand grosses Theater.»

In Teo Ottos eigenen Worten liest es sich kaum anders:

«Eine gesundheitspolizeilich verbotene Arbeitsstätte, eine Art Waschküche ohne Tageslicht, voller Dreck, mit Platz für einen halben Prospekt. Das war der Keller des Schauspielhauses. Was stand mir an Geld zur Verfügung? 200 bis 500 Franken pro Inszenierung. Zwischen dieser Spanne bewegten sich die Dekorationsausgaben. Was war an Material da? Ein paar alte Kulissen, einige alte Leinwände, ein paar Vorhänge, Farbe, Holz, Gewebe, viel Lumpen, viel Abfall. Aber es gab an diesem Theater erstklassige Mitarbeiter: Tischler, Maler und das technische Personal. Ihnen allen ist die Existenz des Schauspielhauses mit zu verdanken, da sie mit unwürdigen

Arbeitsbedingungen fertig wurden... Alle zehn bis vierzehn Tage musste Premiere sein. Die unüberbrückbare Spannung zwischen der künstlerischen Absicht des einzelnen und den minimalen Möglichkeiten, die der Verwirklichung dienen konnten, gab den Aufführungen oft etwas seltsam Euphorisches, etwas Hochgestimmtes ...»

Die erste Ausstattung schuf Teo Otto kurz nach seinem Eintreffen in Zürich für Gustav Hartung. Noch im gleichen Monat erfolgte die erste Zusammenarbeit mit Leopold Lindtberg; die beiden kannten sich aus Berlin.

Die Gesamtzahl der von Teo Otto in Zürich gefertigten Bühnenbilder beträgt um die 500. Darunter ist die Modellausstattung für Brechts «Mutter Courage», sind die Ausstattungen für andere Brecht-Produktionen: «Herr Puntila und sein Knecht Matti», «Galileo Galilei» und «Der gute Mensch von Sezuan», sind die Ausstattungen für die Uraufführungen von Stücken Frischs und Dürrenmatts, für Grossprojekte wie Schillers «Wallenstein» und, immer wieder, die Tragödien und Komödien Shakespeares. Er arbeitete mit allen wichtigen Regisseuren des Hauses zusammen: Wälterlin, Heinz, Steckel, Horwitz, Hirschfeld.

Als der Krieg vorüber ist und das Theaterwunder am Pfauen über die Grenzen von Stadt und Kanton Zürich hinaus bekannt wird, avanciert Teo Otto zum, mit Leopold Lindtberg, «begehrtesten Bühnenbildner der Welt».

#### 4

Teo Otto hatte die Grundzüge seiner Theaterästhetik mit nach Zürich gebracht. Die Situation des Zürcher Schauspielhauses war von der Art, dass eine andere Theaterästhetik als jene Ottos hier nicht zu realisieren war, aus zwingendem ökonomischem Grund. Teo Ottos Wirken in Zürich ist der verblüffende Idealfall einer vollkommenen Identität von Gegebenheiten und Überzeugung, wobei gleichsam das eine vom anderen profitierte. «Not befreite die Phantasie und beflügelte die schöpferische Leistung» (Otto).

Er bediente den Stil des vorgegebenen Ortes, zugleich entsprach er dem Stil der Zeit. Die grosse Revolution der Bildenden Kunst im ersten Quartal des Jahrhunderts, benennbar mit den Vokabeln Symbolismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Surrealismus, war zunächst ausgestanden und hatte Auswirkungen auch aufs europäische Theater ge-

habt. Als Hitler zur Macht kam (und, ausgerechnet, im Gebäude der Krolloper sein Ermächtigungsgesetz durchbrachte), hatte sich als letzte bildästhetische Überzeugung jene gemässigte Gegenständlichkeit begeben, die als «Neue Sachlichkeit» auftrat und der man, rechtens oder nicht, auch Bertolt Brecht zuschlug. Das abgebildete realistische Objekt stand für sich selbst wie auch für seine Bedeutung; kühle Klarheit herrschte, frei von Zufälligkeit und Gerank. Man findet vieles von Ottos Bühnenbildern hier wieder.

Es gibt ein paar Grundsätze, die seine scenografische Arbeit bestimmen und die sich in seinem Lebenswerk immer wiederfinden: «Eine gelungene, stimmende Dekoration ist immer das Ergebnis einer lebendigen Auseinandersetzung zwischen Regisseur und Bühnenbildner, das Resultat der Zusammenarbeit, in der sich die Grenzen des Berufs verwischen und alles der Aufführung, dem Dichter dient.»

Was hier wie ein Gemeinplatz klingen mag, ist in Wahrheit die strenge, die disziplinierte Arbeitsteiligkeit; sie weist dem Bühnenbild seinen Standort zu, es ist jener der strikten Unterordnung. Der Bühnenbildner hat Raum zu schaffen: für den Schauspieler; und Wirkung: für das Stück. «Missverständene Ästhetik als Selbstzweck und spekulative Originalität sind gefährliche Feinde des Bühnenbildners.» Sagt Teo Otto und fügt ein paar Sätze hinzu, die, auch in ihrer sprachlichen Stringenz, wie ein Organon aller Scenografen klingen: «Die Liebe des Bühnenbildners hat allen Farben, allen Tönungen, allen Möglichkeiten zu gehören. Er muss vorbehaltlos dem Leben gegenüber offen sein, unabhängig von Moral und Kritik. Er ist Ingenieur, Architekt, Maler, Bildhauer, Erfinder, Sucher, Träumer. Ein Bühnenbildner als monogamer Spezialist ist nicht denkbar. Die unerschöpfliche formale Fülle der künstlerischen Welt sollte er vorbehaltlos begrüßen und massvoll verwenden ... Die Welt des Theaters muss ihm ein Laboratorium sein. In ihr steht das Experimentieren obenan. Er soll erfinden und gleichzeitig wissen, dass das Theater auch ohne Technik auskommen kann. Aber er soll sich der Technik bedienen und sie zurückführen auf ihre eigentliche Bestimmung, wie der Schauspieler mitzuspielen und sich zu verwandeln. Die Verwandlung ist das künstlerische Mittel der Technik. Tausende und Abertausende von Vorstellungen spielen sich auf dem Rechteck der Bühne ab. Das Rechteck der Bühne ist ein Wunder lebendiger Geometrie. Tausende nie wiederholte Grundrisse fanden dort ihren Niederschlag. Dramatisch erlebt, in Bewegung abgeschritten, abgelaufen im Hin und Her der



Dialoge, zeichnete hier die Kunst des Schauspielers eine Ornamentik besonderer Art.»

Wichtige Elemente Ottoscher Szenografie sind: das Fortlassen, die Ausparung. Sie sind Voraussetzung eines anderen wichtigen Elements: der raschen Verwandlungen. Fortlassen bedeutet nicht Kargheit, armes Theater um jeden Preis. Teo Otto hat Sinn für die Schönheit und opulente Einmaligkeit einzelner Objekte, Beispiel: der Wagen der Courage bei Brecht. Wenn, vor dem Rundhorizont, die Dramenfigur der Anna Fierling mit ihren Kindern, später allein, diesen Wagen über die rotierende Drehbühne ziehen lässt oder zieht, treffen wir auf ein mustergültiges Beispiel von Teo Ottos scenografischer Intention: Leere, die Fülle ist; bedachtsam eingesetzte Technik; Genauigkeit des im Spiel benötigten Objekts; es alles miteinander von jener ästhetischen Qualität, die wir schön nennen.

Zu Teo Ottos Szenografie gehört das anmutige Nebeneinander des Objekts, das benutzbares Objekt ist, und jenes Objekts, das Zeichen ist; Übergänge vom einen zum anderen können mannigfach sein. Zu Teo Ottos Szenografie gehört der gleichermassen funktionelle und ästhetische Einsatz des Lichts; Otto fand hierfür den Ausdruck «Lichtplastik»: «Verbissen muss der Bühnenbildner die Wirkungen untersuchen, die im Spiel von hell und dunkel, von Schatten und Licht, von kalten und warmen Tönen, bewegten und geraden Linien, Horizontalen und Vertikalen liegen. Er muss sehen, welches Material Licht fangt, Licht reflektiert, Licht durchlässt, Licht bündelt. Welche Lichtwerte lassen sich mit räumlich bewegten Elementen erzielen?»

Zu Teo Ottos Szenografie gehört schliesslich eine eigene Materialästhetik.

Sie war ursprünglich aus der wirtschaftlichen Not des Zürcher Schauspielhauses geboren; sie liess diese weit hinter sich. Von Teo Otto selbst benannte Beispiele: «Mit etwas Farbpulver, Leimwasser, Lack, mit etwas Holz und Gewebe und mit dem Mut zu verwenden, was an Materialien zu erreichen ist, entsteht eine neue Dekoration. Das Auge streift einen Abfallkübel, voll mit ausgebranntem Koks, alten Holzspänen, Seegras und alten Lappen. Wir bewerfen die Wände damit und fügen Leim und Wasser hinzu. Wir mischen in den Leim ein wenig Farbe. Wir heben die Wände an den Kanten hoch und lassen die Farben durcheinanderlaufen. Die Wände trocknen langsam, verkrusten und erhalten eine seltsame Struktur. Nun wird wie-

der Wasser und Leimbrühe hineingeschwemmt, Schwarz und Rot werden in grossen Flecken verteilt. Tachistische Zufallswirkungen entstehen...»

Als nach dem Kriege die wirtschaftlichen Fesseln des Zürcher Schauspielhauses zwischen 1938 und 1945 gesprengt wurden, gesprengt werden konnten, erwies sich, dass es alles, Materialästhetik, Ästhetik des Objekts, auch des Zeichens, zu immer neuen und fruchtbaren Lösungen führen konnte, deren Richtigkeit gleichermassen unbestritten war wie ihre Genauigkeit und ihre Schönheit. Wieder Teo Otto, mit einem Beispiel aus der Arbeit an «Faust II», Regie Gründgens, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg:

«Die bisherige Lösung bestand darin, dass der Darsteller des Chiron ein Fahrgestell angeschnallt bekam, eine Art Bügelbrett mit Rädern. Dieses Gestell war verkleidet mit einer Pferdeattrappe. Diese Form war zu klein, zu lächerlich und nicht mehr glaubhaft. Warum nicht bei Chiron eine Lösung finden wie bei den Sphinxen und Greifen? Nun gut, er musste sich bewegen. Ein Schauspieler geht zivil, unkostümiert und spricht den Text. Er zieht ein Fahrgestell hinter sich, auf dem der Faust sitzen kann und das ein Pferdesymbol trägt... Nun hatten wir wieder die Wahl, die Freiheit der formalen Gestaltung. Fragen der Ästhetik tauchen auf: Wie ist der Chiron-Sprecher gekleidet? Kostüm, Zivil, Arbeitsanzug? Ist er geschminkt? Was trägt er auf dem Kopf? Was kann als Pferde- beziehungsweise als Zentaurenandeutung dienen? Nur Beine und Kruppe als Hals, Mähne, Vorderfusse? Sollen diese Elemente aus Fell, Stoff, Papiermaché, Metall oder Kunststoff sein? Wie sind Geste und Bewegung des Pferdes? Die besten Reiterstandbilder der Welt wurden zur Betrachtung herangezogen ... Endlich war es soweit: eine neue Chiron-Lösung war gefunden, sie war sauber, plausibel und neu. Sie war Triumph der Ästhetik über die Naivität. Sie war der Verzicht auf die Bildwerdung.»

5

Wenn Teo Otto nach 1945, wie zitiert, zum begehrtesten Bühnenbildner der Welt werden konnte, so ist die Ursache dafür denkbar simpel: er befand sich auf der ästhetischen Höhe der Zeit. Selbstverständlich war das nicht, bedenkt man Voraussetzungen und Umstände; es war aber so. Dass man inmitten des Theaterwunders Zürcher Schauspielhaus den scenografischen Magier Teo Otto entdeckte, geschah auch deswegen, da er sich mit Mitteln

und Materialien artikulierte, welche die Sprache der damals zeitgenössischen Bildenden Künste waren.

Man erinnert sich Teo Ottos Wendung von den tachistischen Zufallswirkungen; es war gerade die Zeit des Tachismus. Es war die Zeit der informellen Malerei Jackson Pollocks, der ready-mades Marcel Duchamps, der Monochromie von Yves Klein; Teo Otto hatte etwas von alledem, häufig unabsichtlich, manchmal geradezu antizipierend. Man trat aus den Avantgarde-Galerien ins Theater und sah das eben als unerhört Besichtigte wieder, zum Hintergrund geworden für eine Bühneninszenierung. Hier ist das Geheimnis von Teo Ottos schliesslicher Weltwirkung.

Er wurde gleichsam zur ästhetischen Mitte, auf der sich so auseinanderliegende Theaterprovinzen wie Zürich und Tel Aviv, Ost-Berlin und New York zu treffen vermochten.

## 6

Er wurde das, konnte das werden, da in seinem scenografischen Stil auch alle Strömungen des damaligen Welttheaters materialisierbar wurden: Brecht so gut wie Claudel, das Theater von Gründgens, Buckwitz und Oscar Fritz Schuh, Wiener Burg, Berliner Ensemble und Strehlers Piccolo Teatro.

Seine Ausstrahlung, prägend, stilbeherrschend, wurde durch seine Lehrtätigkeit verstärkt: ab 1952 in Kassel, der Stadt seiner eigenen Anfänge, ab 1958 in Düsseldorf

In Ottos scenografischen Stil fand das so gründlich auseinanderdriftende Theater in den beiden Deutschländern eine letzte Gemeinsamkeit, durch die jeweils dominierenden Ausstatter, etwa Karl von Appen im Osten, Jürgen Rose im Westen.

Teo Otto starb am 9. Juni 1968 in Frankfurt, mitten bei der Arbeit. 1968 war das Jahr der grossen Wirtschaftskrise im prosperierenden Westdeutschland, die Grosse Koalition zeichnete sich ab, die Studenten gingen auf die Strasse: in Paris, in San Francisco, in Ottos Sterbeort Frankfurt; die erste Etappe des Nachkriegs nahm ihr scherbenklirrendes Ende. Mit den jugendlichen Demonstranten entstand eine neue Ästhetik, die das Theater nicht auslassen würde.

Max Frisch hat in bezug auf Teo Otto gesagt: «Ist nicht ein Bühnenbild, das schon beim Aufgehen des Vorhangs beklatscht wird, nur weil es unseren

Geschmack befriedigt, schon verfehlt?» Wenn Frisch recht hätte, müsste Karl-Ernst Herrmann ein schlechter Bühnenbildner sein; nun, er ist es nicht. Mit ihm, wie mit Minks, Freyer, Wonder, Sagert, Wilson, hat sich der scenografische Stil nach 1968 gründlich gewandelt, hin zu einem neuen Sensualismus, hin zu inszenierten Räumen, in denen selbst der Schauspieler bloss noch Objekt unter Objekten werden kann. Diese Scenografie stimmt völlig zu den jüngsten Strömungen des bellartistischen Zeitgeistes mit ihren Environments und ihrer hyperrealistischen Gegenständlichkeit.

Auch die hier genannten Ausstatter sind primär nur dies: Ausstatter. Vor Otto hat es immer wieder, von Schinkel bis Picasso, Ausflüge grosser Bildender Künstler in die Scenografie gegeben; da man es nicht anders wusste, war dies, und nur dies, der Anschluss der Bühnenausstattung an die zeitgenössische Hochkultur. Mit Teo Otto leistet das die Scenografie aus eigenem, um es nie mehr zu verlieren. Das ist sein bleibendes Verdienst.

*Klaus Völker*

## **Brecht in Zürich**

### *1*

Die Schweiz war 1933 für viele deutsche Emigranten eine erste Anlaufstation; die kleine Republik hatte Tradition als Aufenthaltsland für politische Verfolgte, viele deutsche Autoren hatten hier bereits schon einmal während des Ersten Weltkriegs Zuflucht gesucht und von schweizerischen Druckereien ihre Zeitschriften herstellen lassen, die, wie «Die Weissen Blätter» René Schickeles oder der «Sirius» von Walter Serner, als kompromisslose Zeugnisse edler dichterischer Gesinnung und aufklärerischer Vernunft von sich reden machten.

Zürich besonders hatte den Vorteil, schon Ausland, aber doch noch eine Stadt zu sein, in der deutsch gesprochen wurde, in der deutsche Schauspieler auftreten, deutsche Schriftsteller ein Publikum finden konnten. Für einen Autor wie zum Beispiel Max Herrmann-Neisse, der aus der Enge seiner Heimatstadt Neisse einst entflohen war und ihr gegenüber erst in der Kälte der Grossstadt Berlin auch Heimatgefühle empfand, die sich in der Fremde des Exils zur sprachgewaltigen Sehnsucht steigerten – für diesen Autor bedeutete Zürich, das ihn leider nur als zahlenden Gast, aber nicht als Flüchtling akzeptierte, ein fast vollwertiger Ersatz für die verlorene Heimat; die Stadt an der Limmat behagte ihm wegen «ihrer Naturnähe und ihrer Mischung aus Kleinparis und Neisse». Max Herrmann-Neisse war glücklich, wenn er am See entlangspazieren, im Schauspielhaus deutschsprachiges Theater sehen, im Corso-Theater oder im «Hirschen» Variété- und Kabarettvorstellungen miterleben und anschliessend mit den Künstlern an den Stammtischen in der «Kronenhalle», im «Vorderen Sternen», in der «Reblaub» oder im «Kropf» sitzen konnte. Und Max Hermann-Neisse schrieb auch wunderbare Gedichte aus Anlass seiner Aufenthalte, Reisen und Wanderungen in der Schweiz, jener für ihn kostbaren Wochen fast nicht erlaubten Glücks in finsterner Zeit.

Bertolt Brecht, wie Max Herrmann-Neisse kein Jude, jedoch entschiedener Nazi-Gegner, empfand gewiss nie eine derartige Zuneigung zu der

Schweiz oder einer ihrer Städte. Er war in ganz anderer Weise dem «Dickicht» einer Grossstadt wie Berlin verhaftet; er brauchte die Stadt nicht als Landschaft, sondern als intellektuelles Klima. Die Stadt in Sonntagsstimmung, Villenvororte waren ihm verhasst. Er bevorzugte die hässlichen, die nach Industrie riechenden Viertel, die Bordellstrassen, das «Schlachtfeld» Stadt. Als Ausgleich und Refugium suchte er sich dann Feriendomizile, wo er arbeiten, aber doch möglichst auch seinen Mitarbeiterstab und befreundete Autoren zu Diskussionen um sich versammeln konnte. Auch Brecht tauchte noch im März 1933, nach kurzen Zwischenstationen in Prag und Wien, in Zürich auf nicht an politisches Asyl denkend, sondern auf der Suche nach einem preisgünstigen Quartier, das ihm ermöglichte, in gewohnter Weise an seinen Projekten weiterzuarbeiten.

Für Brecht war die politische Entwicklung in Deutschland 1933 nichts Überraschendes, aber sie traf ihn als Autor genau in jenem Moment, als er einen bestimmten Standard dramatischer Techniken, zu einem guten Teil auch schon vor einem neuen Publikum, erreicht hatte. Sein Erfolg mit der «Dreigroschenoper» versetzte ihn finanziell in die Lage, den materiell kaum Gewinn versprechenden Weg zu dem von ihm angestrebten «Theater der Grossen Pädagogik» zu gehen. Die mit den Aufführungen «Die Massnahme» und «Die Mutter» eingeschlagene Richtung wollte er mit «Die Rundköpfe und die Spitzköpfe» und dem «Fatzer»-Stück sowie dem Lehrstück «Die Ausnahme und die Regel» (einer Fassung mit Chören) weiterführen. Lehrer und Schüler zugleich sein, war der Grundgedanke des Brechtschen Werkes. Ein Stück war für ihn erst gut, wenn Änderungen es verbessert hatten. Auch das Theater oder das zu spielende Stück sollte Lehrer im Sinne von Brecht sein, es musste «offen» sein und hinzulernen können.

Durch die Machtübernahme der Nazis im Februar 1933 wurde der Stückeschreiber gezwungen, seine Versuche, die Form der Lehrstücke zu vervollkommen, abzubrechen. Das Theater erhielt nun wieder eine kurzfristigere Aufgabenstellung, es musste aufklärerisch wirken und die Zuschauer direkt agitatorisch beeinflussen. Vom formalen Ansatz, aber auch in politischer Hinsicht, musste Brecht zurückgehen. Diese «Zurücknahme» seines Standards und seiner Erkenntnisse, die er nicht sofort zu vollziehen bereit war, die er erst mit der Zeit als notwendig erkannte, erklärt gewiss auch, wieso Brecht von 1933-1936 als Bühnenautor so gut wie nicht auftauchte, während Friedrich Wolf oder Ferdinand Bruckner sofort mit den «richti-

gen» Stücken in Erscheinung traten und in den Metropolen rund um Nazi-deutschland gespielt wurden.

Brecht, in dessen literarische Produktion die politischen Verhältnisse nun ganz unmittelbar eingegriffen hatten, hoffte 1933, in der Schweiz vielleicht einen geeigneten Ort zu finden, wo er sich zunächst einmal eine Art zweiten Wohnsitz einrichten und seine schriftstellerische Arbeit fortsetzen könnte. Sein Ziel war, möglichst viele Autoren und Wissenschaftler, mit denen er seine Projekte diskutierend entwickeln konnte, in seine Nähe zu locken. An die entscheidenden Fragen, ob man ihm politisches Asyl gewähren, eine Aufenthalts- oder gar eine Arbeitsbewilligung erteilen würde, dachte er damals überhaupt nicht. Er stellte sich lediglich die Frage, ob er sich die Schweiz finanziell leisten konnte.

An Helene Weigel, die noch bei ihrer Familie in Wien geblieben war, schrieb Brecht Ende März aus Lugano über seinen kurzen Zürcher Aufenthalt und die weiteren Pläne: «In Zürich, in aller Frühe, lese ich in der Zeitung, dass Döblin nachmittags irgendwo Bücher signiert. Ich rufe ihn an. Da fragt aus dem Zimmer nebenan eine Stimme: Ist das denn Brecht? Ich sage: Nur eventuell. Da ist es Kläber Kurt. Sie fahren nach Lugano vormittags, haben da ein Haus am See. Ich traf noch Döblin und die Seghers mit Mann. Wir beschlossen, für alle was am Luganer See zu suchen. Kläbers wollen es in die Hand nehmen. Es soll sehr billig sein. Heute gehe ich hin. (Ich fuhr abends nach Lugano.) Feuchtwanger kommt morgen her. Bitte, schreib Lugano postlagernd, das Hotel ist zu teuer, ich ziehe raschmöglichst um – vielleicht zu Kläber. Aber das ist etwas weg von Lugano, wo Feuchtwanger sein will, in Carona... Ich hoffe, in 2-3 Tagen was zu haben. Jedes Übernachten im Hotel usw. ist furchtbar teuer. Ihr müsst gleich in was Festes kommen! Und kaufen kann man hier auch nichts. Also lieber alles aus Berlin kommen lassen!»

Brecht notierte damals alle Lebensmittelpreise, rechnete die Schulwege aus und erkundigte sich nach Fahrgelegenheiten. Kläbers Domizil gefiel ihm sehr, aber es lag ihm doch zu weit von der Stadt entfernt, ohne Auto war es bequem nicht erreichbar, und Lugano war nicht einmal eine «deutsche Stadt». Zürich hatte er wegen der zu hohen Lebenskosten schon verworfen, nun schilderte ihm ein Brief Brentanos auch Basel als «sündhaft teuer». Ein Leben im Tessin konnte sich Brecht nur vorstellen, wenn sich dort auch Brentano, Fritz Sternberg, Karl Korsch, Feuchtwanger niederlassen würden. Auch Anna Seghers und ihren Mann, den Wirtschaftswissenschaftler Johann Lorenz Schmidt, wollte er als Gesprächspartner vorfinden:

«Wenn wenigstens die noch herkämen! Der Schmidt ist zwar kein Marx, aber immerhin...»

Allenfalls drei Wochen lang hielt Brecht an seinen schweizerischen Plänen fest, dann war er in aktuelle politische Debatten und den Auftrag, ein Ballettlibretto zu schreiben, verwickelt und überliess seiner Frau die Quartiersuche. Der damals noch mit der Kommunistischen Partei verbundene Kläber und seine Frau Lisa Tetzner gewährten weiterhin grosszügig Gastfreundschaft; man besuchte den in der Nähe lebenden Hermann Hesse und die in Carabetta wohnende Olly Jacques (bei der Ferdinand Hardekopf und Sita Staub Unterschlupf fanden). Ein festes Quartier wurde aber schon sehr bald nicht mehr in Erwägung gezogen, und auch der politische Zusammenhalt der Genossen um Kläber und Bernard von Brentano fing bereits an zu zerbröckeln. Brecht spürte, dass die «Vollmachten», die Kläber von der «Firma» (der Partei) hatte, in der Tessiner Abgeschiedenheit kaum in Anwendung zu bringen waren. Paris, wohin er im April von Carona aus einen Abstecher gemacht hatte, schien ihm bald verlockender, Eisler und Anna Seghers planten dort Wohnung zu nehmen, und für Theaterproduktionen schien man viel leichter Interessenten mobilisieren zu können als in den Städten Prag, Wien und Zürich, wo die massgeblichen Schauspieldirektoren seine Theaterauffassung ignorierten. An Margot Brentano schrieb Brecht nach seiner Rückkehr aus Paris im April 1933: «Die Schweiz ist zu teuer, hat keine Städte und ist eine Theaterdekoration (aber ohne Bühnenarbeiter).» Helene Weigel fuhr also zurück nach Wien und folgte einer Einladung von Karin Michaelis, nach Thurö in Dänemark zu kommen – und von dort erkundete sie dann ein Haus in Skovbostrand bei Svendborg auf der Insel Fünen als Zufluchtsort und Arbeitsstätte für den Stückeschreiber in einer Gegend, die keine Theaterdekoration war, aber einige Bühnenarbeiter hatte (die dann sogar Brechts Stücke spielten).

Brecht verliess die Schweiz wieder im Mai 1933 in Richtung Paris, um von dort, nach Jahren des Exils in Dänemark, Schweden, Finnland und den USA, am 5.11.1947 nach Zürich zurückzufahren. Im Gegensatz zur Situation von 1933 war die Schweiz in der Zwischenzeit ein Land geworden, das nun aufgeschlossene Bühnen und Theaterleute hatte, denen Brechts Stücke etwas bedeuteten.



Als Brecht 1933 in der Schweiz war, gab es dort keinerlei Bühnen oder Ensembles, für die er als Autor oder als Regisseur Bedeutung gehabt hätte. Ferdinand Rieser betrieb seit 1926 am Pfauen in Zürich mehr oder weniger eine mittelmässige Boulevardbühne, nutzte aber nach dem Machtantritt Hitlers die Chance, ein Ensemble erstklassiger Schauspieler, die in Deutschland nicht länger arbeiten konnten, billig einzukaufen, und er bewies dann durch die Verpflichtung von Gustav Hartung und Leopold Lindtberg als Regisseuren sowie von Kurt Hirschfeld als Dramaturg, dass er diesem Ensemble auch einen profilierten Spielplan und wesentlichere Rollen zu geben gewillt war.

Dass Brecht nicht gespielt wurde, sondern Ferdinand Bruckner, Friedrich Wolf, Carl Zuckmayer, Anna Gmeyner, Wilhelm Speyer, Franz Theodor Czokor und schliesslich Else Lasker-Schülers «Arthur Aronymus und seine Väter», hing gewiss nicht mit einer Abneigung Riesers gegen Brecht zusammen. Eher vorstellbar ist, dass Leopold Lindtberg und einige Schauspieler Brechts Stücke für nicht genügend zeitgemäss hielten und da, wo diese Stücke politisch argumentierten, sie ihrer antifaschistisch-demokratischen Gesinnung als zu radikal oder zu abstrakt erschienen. Wahrscheinlicher ist aber, dass in den Jahren 1933-36 von Brecht auch gar keine Anstrengungen unternommen wurden, mit Bühnen wie dem Zürcher Schauspielhaus in Berührung zu kommen. Die Stücke, an denen ihm lag, hätten sie nicht gespielt, und wenn sie sie doch gespielt hätten, wären sie in einer Weise aufgeführt worden, die er nur ablehnen konnte. Um Aufführungen seiner alten Stücke (wie «Dreigroschenoper») bemühte er sich schon gar nicht, weil er nicht in den Genuss der Tantiemen gekommen wäre, die noch von der deutschen Bühnenvertriebsagentur reklamiert wurden.

Im Sommer 1935 allerdings zog sich Ferdinand Rieser wieder einmal den Zorn der schweizerischen Hitler-Anhänger zu, als er die Prager Inszenierung der «Dreigroschenoper» von E. F. Burian als Gastspiel nach Zürich holte. Die Frontisten entfesselten eine Hetzkampagne gegen das «jüdische Theater» und erzwangen lauthals den Abbruch des «Zuhälterstücks». Es ging da kaum noch um Brecht oder dessen Stück, die Proteste sollten Rieser zum Aufgeben und die Fremdenpolizei zum Einschreiten gegen die «Emigrantenbude» zwingen. Der Kaufmann Rieser war ja der einzige Schweizer Bühnenleiter in diesen Jahren, der unabhängig und mutig genug war, auch

mit «Kommunisten» zusammenzuarbeiten. Möglicherweise hätte gerade dieser Theaterunternehmer Brecht doch sehr imponiert, wenn er von seinem Wirken Näheres gewusst hätte. Rieser hatte etwas vom Wesen eines Puntila oder Azdak. Die Schauspieler bewunderten seinen Mut und genossen seine Gastgebergrosszügigkeit, hassten aber umso mehr den Unternehmer, von dem sie abhängig waren und der ihnen die denkbar schlechtesten Gagen zahlte.

Der Stückeschreiber indessen hatte sich nach Dänemark zurückgezogen, schrieb einen Roman, bemühte sich um Filmaufträge und setzte auf Theaterproduktionen antifaschistischer Spieltrupps oder von Arbeiterbühnen in Paris, Kopenhagen und der Sowjetunion. Nachdem Brecht aber 1935 in Moskau, der Metropole einer neuen, alles verändernden Gesellschaftsform, kaum mehr Spuren eines progressiven proletarischen Theaters vorgefunden hatte, suchte er verstärkt wieder in westlichen Ländern nach Möglichkeiten für seine theatralischen Unternehmungen. Da wirklich epochemachende und umwälzende Versuche ohne staatliche Zuschüsse gar nicht durchzuführen waren, kamen vorläufig nur Kompromissformen in Betracht. Brecht wollte nicht einsehen, dass der einzige Unterschied des proletarischen zum bürgerlichen Theater die politische Aussage sein sollte. Immer noch war er der Auffassung, dass das junge proletarische Theater politische Wirkungen nur durch eine veränderte artistische Haltung erreichen würde. Seine ganze Hoffnung richtete sich deshalb auf die New Yorker Aufführung der «Mutter», die die «Theatre Union», das bedeutendste amerikanische Arbeitertheater, Ende 1935 herausbrachte. Der totale Misserfolg dieser Unternehmung, sein und Eislers vergeblicher Versuch bei den Proben, im Sinne ihrer Vorstellungen von politisch-eingreifendem Theater auf Regie und Darstellung Einfluss zu nehmen, zugleich die bittere Lehre, dass mit einem dramaturgisch unkonventionellen Stück wie «Die Mutter» nicht einmal in Gestalt einer die unkonventionellen Züge völlig verdeckenden Spielweise ein Arbeiterpublikum zu mobilisieren war, veranlasste Brecht, seine ästhetisch-politischen Prinzipien im Sinne der aktuellen Gegebenheiten zu überdenken. Und diese Erfahrung wiederholte sich für ihn 1936 noch schmerzhafter in Dänemark, wo er sehr lange auf den Probenbeginn von «Die Rundköpfe und die Spitzköpfe» hatte warten müssen, und wo dann die Bereitschaft der ihm bisher wohlgesinnten dänischen Künstler, ihn wenigstens misszuver-

stehen, immer geringer wurde, als er rigoros gegen ihre «naturalistische» Spielweise polemisierte und bei den Proben darauf bestand, Satz für Satz auf seinen gesellschaftlichen Gestus hin zu überprüfen. In den wichtigsten Punkten immerhin folgte ihm der Regisseur Per Knutzon, und Brecht hatte keinen Anlass, sich grundsätzlich vom erreichten Ergebnis zu distanzieren. Die Reaktionen in den dänischen Zeitungen lehrten ihn ein weiteres Mal, dass er mit seinen Experimenten nicht da unbeirrt fortfahren konnte, wo ihn die Nazis unterbrochen hatten. Er verlangte zuviel. Die Haltungen und Konflikte seiner Bühnenfiguren vermittelten sich nur abstrakt. Er lieferte nur Anschauungsmaterial. Die Zuschauer erwarteten Vorbilder.

Brecht, dem es doch auf die Wirkung in der Gegenwart ankam, sah sich genötigt, seine Produktion umzustellen und Stücke zu verfassen, in denen «Emotionen» eine Rolle spielen durften. Er musste für bürgerliche Kritiker wieder zu einem Dichter werden, zum «wahren Dramatiker», um überhaupt politisch zu Wort kommen zu können. Die Schauspiele «Die Gewehre der Frau Carrar» und «Leben des Galilei» bedeuteten die Zurücknahme der Postulate des Theaters der Pädagogik; in dramaturgischer Hinsicht bezeichnete er sie selbst als «allzu opportunistisch». Besonders «Die Gewehre der Frau Carrar» und die für Arbeiterbühnen praktikablen Einakter der Szenenfolge «Furcht und Elend des Dritten Reiches» wurden bereitwillig begrüßt, Brecht spielte nun als Theaterautor wieder eine zentrale Rolle. Sowohl die «Carrar» als auch «Furcht und Elend» konnten unter damals optimalen Bedingungen in Paris uraufgeführt werden: der aus dem Brecht-Kreis stammende Slatan Dudow führte Regie, und Helene Weigel wirkte zentral als Darstellerin mit und sorgte sogar dafür, wie ihr Mann bewundernd konstatierte, dass «die epische Spielweise» weitergebildet wurde.

Von Svendborg aus versandte nun Brecht seine neuen Stücke an seine Verbindungsleute in der Schweiz, an Kurt Kläber in Carona und an Fritz Lieb in Basel. 1933 hatte man Brechts Stücke als zu abstrakt empfunden – was er jetzt lieferte, war für die schweizerischen Verhältnisse aber zu konkret. Helene Weigel versuchte durch persönliche Kontaktaufnahme in Zürich und Basel, als sie von Paris nach Prag fuhr, um auch dort die Carrar zu spielen, zu Aufführungen der «Gewehre der Frau Carrar» zu ermuntern. Nicht einmal ein Gastspiel der Pariser Inszenierung war durchzusetzen. Fritz Lieb bekam nur Absagen, auch ein Treffen von Helene Weigel mit einem Mitarbeiter des Basler Theaters, das er vermittelte, bewirkte nichts,

die Sache scheiterte aus «Schiss» vor der Zensur. Auch im Fall von «Furcht und Elend des Dritten Reiches» verliefen alle Bemühungen im Sande. Nach der ersten schweizerischen Aufführung, 1947 im Basler Stadttheater, schrieb die Basler «Arbeiter-Zeitung»: «Aber machen wir uns nichts vor: Hätte es damals eine schweizerische Bühne gewagt, das Stück auf ihren Spielplan zu setzen, so wäre Herr von Bibra (der deutsche Generalkonsul) im Eiltempo auf dem Politischen Departement erschienen, und bevor auch nur eine erste Probe stattgefunden hätte, wäre die ganze Sache durch ein Mottasches Machtwort verboten gewesen.»

Dass man im Zürcher Schauspielhaus erst 1941 Brecht spielte, hing ebenfalls mit der Vorsicht zusammen, die man in einem an Nazideutschland angrenzenden Staat, dessen Geschäftsleute und Künstler ausserdem ihren reichsdeutschen Absatzmarkt nicht gefährdet sehen wollten, walten lassen musste. Vorrangig war für den nach Riesers Weggang zum Direktor des Schauspielhauses gewählten Oskar Wälterlin, das Theater als eine Zufluchtstätte von Emigranten zu erhalten und mit ihrer Arbeit jeden Spielraum für freiheitliches Denken zu nutzen. Nur das Zürcher Schauspielhaus war von der künstlerischen Zusammensetzung her bereit, einen Autor wie Brecht zu spielen, andererseits musste man politisch sehr vorsichtig operieren, um der Fremdenpolizei keine Handhabe gegen die Emigranten zu liefern.

Teo Otto berichtete, dass er das Stück «Mutter Courage und ihre Kinder» 1940 von Kurt Kläber erhalten und sofort begeistert an die Kollegen weitergegeben hätte; allerdings hatte Brecht inzwischen auch in Kurt Reiss einen Agenten für die Vermittlung seiner Stücke an die Bühnen gefunden. Auf die Nachricht hin, dass man am Schauspielhaus wahrscheinlich die «Courage» spielen werde, schrieb Brecht am 1.2.1941 an den Bühnenverleger: «Ich freue mich sehr auf eine Aufführung und bitte Sie, meine Freunde am Zürcher Theater von mir herzlich zu grüssen.» Erst im Februar 1941 stand definitiv fest, dass man die Aufführung von «Mutter Courage und ihre Kinder» wagen würde.

Zwischen dem Autor und den an der Produktion Beteiligten gab es damals keinerlei Meinungs austausch über Fragen zum Stück oder Inszenierungsprobleme. Die kurze Probenzeit von knapp vierzehn Tagen liess wohl auch keine derartige Verständigung zu. Brecht, der in jenen Monaten in Finnland den «Arturo Ui» schrieb und auf die amerikanischen Einreisevisa wartete, hätte sich dennoch gerne mit den Zürcher Theaterleuten über die

Realisierung seines Stücks verständigt, um nicht weiterhin «ins Leere» zu schreiben. Denn nicht nur die «Courage», auch «Galilei» und vor allen Dingen «Der gute Mensch von Sezuan» hatte er in mehreren Exemplaren an Freunde in der Schweiz verschickt, ohne dass ein einziger Brief über diese Arbeiten bei ihm eingetroffen wäre.

Drei Tage nach der Uraufführung der «Courage» am 19.4.41 aber vermerkte Brecht in seinem Journal: «Heut kommt ein Telegramm von der Direktion und eines von Giehse, Lindtberg und Otto, dass die Premiere erfolgreich war. Es ist mutig von diesem hauptsächlich von Emigranten gemachten Theater, jetzt etwas von mir aufzuführen. Keine skandinavische Bühne war mutig genug dazu.»

Brecht nahm die Aufführung mit Freude zur Kenntnis und anerkannte, dass es ein widrigen Verhältnissen abgetrotzter Erfolg war. Die Anekdote, die zu wissen vorgibt, Brecht habe damals Lindtberg zurücktelegraphiert: «Stück sofort absetzen!», ist ein allzu törichter Witz, dem die späteren Beurteilungen dieser Aufführung zugrundeliegen, der Brecht keinen Modellcharakter zubilligen wollte. Ein Publikumserfolg wie 1934 «Die Rassen» oder «Professor Mannheim» wurde die Uraufführung der «Courage» nicht, aber allen, die an wesentlichem Theater Anteil nahmen, war doch bewusst, dass sie das wahrscheinlich wichtigste Antikriegsstück dieser Jahre erlebt hatten. Die Inszenierung bewirkte Erschütterung, keine Diskussionen. Brecht, der «Dichter», wurde gefeiert, nicht der Vorkämpfer des epischen oder dialektischen Theaters, und selbstverständlich war man gerührt von diesem Leidensweg einer Mutter, bewegend von der Giehse dargestellt, die dem «harten Leben» zu trotzen hatte. Bernhard Diebold, alle «Anarchie» des Dramas mehr denn je verwerfend, schrieb anerkennend in der «Tat»: «Aber Therese Giehse stand mit ihrem grossen Mutterherzen jenseits aller historischen Ansprüche schlechthin im Ewigen. Mochte sie noch so respektswidrige Dinge gegen das ‚Höhere‘ maulen und ihre Geschäftstüchtigkeit spielen lassen – sie wurde doch nie zur «Hyäne des Schlachtfelds»; und die von den rauhen Umständen geforderte Rauheit der Marketenderin trat fast zu stark zurück hinter der Strahlung ihres Gefühls und ihres ergreifenden Schmerzes, wenn sie die Kinder, eines nach dem andern, verlieren muss.»

Erst nach dem Krieg, als er das Stück selbst inszenierte, distanzierte sich Brecht ausdrücklich von der «Niobetragedie», änderte er auch den Text,

viele Haltungen der Courage-Figur verdeutlichend. Die Giehse, den grossen Anderer Brecht schätzend, bestand darauf, dass nicht nur die Uraufführung unzulänglich, sondern auch der Text von damals Schwächen hatte: «In manchen Szenen ging's ja zu wie bei Ganghofer.»

Bereits wenige Tage nach der «Courage»-Premiere konnte dann Brecht einen weiteren Zürcher Erfolg verbuchen: im Volkshaus hatte Sigfrid Steiner, der in der «Courage» den Feldprediger spielte, gleichzeitig mit einer Gruppe junger Darsteller und mit Mitgliedern eines Arbeiterchors «Die Mutter» einstudiert. Die Premiere am 27.4.1941 mit Maria von Ostfelden als Pelagea Wlassowa, Fred Tanner als Iwan und Sigfrid Steiner als Lehrer fand «vor 1200 mitgehenden Zuschauern» statt, der Bildungsausschuss der SP Zürich immerhin erwartete von den Lesern des «Volksrechts» auch für die Wiederholungsvorstellung «einen vollen Saal».

So einhellig begeistert wie bei der «Courage» war das Schauspielhaus-Ensemble beim nächsten Stück Brechts dann nicht mehr, das zur Uraufführung gelangen sollte. «Der gute Mensch von Sezuan» missfiel laut Ernst Ginsberg dem kommunistischen Teil der Kollegen, und auch Leopold Lindtberg zeigte sich an der Regie nicht besonders interessiert. Leonard Steckel hingegen war ziemlich begeistert und bereitete sich mit Teo Otto sorgfältig auf die Inszenierung vor. Man setzte sich mit chinesischen Alltagsgewohnheiten, Sitten und Gebräuchen sowie mit ostasiatischen Theaterformen auseinander, vermied aber bewusst jede Chinoiserie. Die Kritiker reagierten irritiert, oft wieder mit den alten Vorurteilen gegenüber «Theorie», sparten aber, da es die Aufführung nicht an Tempo und Witz fehlen liess, dem Regisseur und der in der Titelrolle brillant reüssierenden Maria Becker gegenüber nicht an Lob. Steckel wiederholte seine Inszenierung dieses Stücks 1944 am Stadttheater Basel und brachte zuvor noch, im September 1943, auf der Pfauenbühne «Leben des Galilei» zur Uraufführung. Ohne eine bewusst epische Spielweise anzustreben, bemühte sich Steckel hier, der auch die Titelrolle spielte, um eine auf den Gedanken und die Verteidigung der Vernunft gestellte Galilei-Darstellung. Er vermied jeden Beigeschmack eines historischen Stücks, um die Situation eines modernen Intellektuellen hervorzukehren.

Das Schauspielhaus verstand sich als politische und moralische Anstalt in den schweren Jahren des Krieges und der ständigen Bedrohung durch die Nazis. Brecht war auf der Pfauenbühne in den 40iger Jahren der neben Ge-

org Kaiser am häufigsten gespielte deutsche zeitgenössische Autor. Das Stück freilich, das er unmittelbar gegen die Verhältnisse in Nazideutschland geschrieben hatte, «Furcht und Elend des Dritten Reiches», wagte man vor Kriegsende auch am Schauspielhaus nicht zur Aufführung zu bringen. Oskar Wälterlin konnte manches nicht mehr riskieren, wozu Ferdinand Rieser in anderen Zeiten und als reiner Privatunternehmer eben seinerzeit noch in der Lage gewesen war.

### 3

Als Brecht 1947 die USA verliess, hatte er sich für alle Fälle ein «recenter-permit» besorgt, obwohl die Rückkehr nach Berlin für ihn so gut wie feststand. Eine Einladung von Wolfgang Langhoff und von Herbert Ihering, am Deutschen Theater zu inszenieren, lag vor. Doch Brecht wollte nicht vorbehaltslos zurückkehren, sondern sich erst einmal über die Lebensbedingungen und Arbeitsvoraussetzungen genauere Informationen beschaffen. In Amerika hielt ihn nichts mehr, seine künstlerischen Vorstellungen hatten dort kaum eine Chance, und nach dem Verhör vor dem Ausschuss für unamerikanisches Verhalten, dem er sich im Oktober 1947 stellen musste, hatte er mit politischen Schwierigkeiten und Schikanen zu rechnen. Als Alternative zu Berlin spielte er kurze Zeit mit dem Gedanken, sich in Oberitalien niederzulassen. Er wählte als erste feste Station auf dem europäischen Kontinent Zürich, um von dieser «residence ausserhalb Deutschlands» die nötigen Verhandlungen einzuleiten, verschiedene Möglichkeiten gegeneinander abzuwägen und mit Freunden die weiteren Schritte zu beraten.

Brecht blieb dann fast ein ganzes Jahr in Zürich, in neue Arbeiten und Projekte verwickelt, in dauernder Bemühung um die richtigen Aufenthaltspapiere und Reisedokumente. Er war jetzt Staatenloser mit amerikanischem Reisepass, seine Aufenthaltserlaubnis für die Schweiz war immer kurz befristet und wurde nur auf Grund von Fürsprachen und Eingaben jeweils verlängert. Brecht wollte in die «russische Zone» Deutschlands (von dort lag eine Einreisegenehmigung vor), er musste allerdings auf dem Umweg über Österreich und die Tschechoslowakei nach Berlin, weil er keine Genehmigung für die Einreise in die Westzonen erhielt. Um wieder in die Schweiz zurückreisen zu können, mussten alle Visaanträge in Abstimmung mit den

Berner Behörden abgewickelt werden. Gottfried von Einem in Salzburg, der Brecht als Autor und Regisseur für die Festspiele in Salzburg gewinnen wollte, intervenierte bei den österreichischen Stellen und verschaffte Brecht sogar die begehrte österreichische Staatsangehörigkeit, die ihm allerdings erst bewilligt wurde, als er sich längst für die DDR entschieden hatte, ihm aber doch noch sehr gelegen kam, während von Einem seine Salzburger Stellung verlor, als die Sache 1951 publik wurde.

Mit dem Schauspielhaus hatte Brecht, bevor er nach Zürich kam, keinerlei Absprachen getroffen. Aber selbstverständlich war man von seinem Kommen unterrichtet worden durch Gaspar Neher, der seit 1946 als Bühnenbildner dem Ensemble angehörte und mit dem Brecht nach Kriegsende bald wieder Verbindung aufgenommen hatte, um ihn in seine Pläne einzubeziehen, denn Theater «ohne seine Bilder» konnte er sich nur schwer vorstellen.

Neher war, wie viele deutsche Bühnenkünstler damals, der besseren Lebensbedingungen wegen in die Schweiz gekommen. Nach dem Zusammenbruch wollte er nun nicht einfach so weitermachen wie bisher. Er sah an den deutschen Bühnen überall nur Leute am Werk, die alles einfach wieder «in alter Scheusslichkeit» aufbauen wollten. Die Arbeitsbedingungen im Schauspielhaus entsprachen allerdings überhaupt nicht seinen Erwartungen; Schlamperei und diktatorische Selbstherrlichkeit bestimmten seiner Meinung nach die Arbeit der Regisseure weit mehr als Können, ein entschiedener künstlerischer Wille vermochte sich hier nicht zu manifestieren. Am 1. 12. 1946 schrieb Neher in sein Tagebuch: «Wir haben die Zerstörung Europas erlebt. Sie ist über uns hinweggegangen, und hier in der Schweiz macht man das älteste Theater, was man sich denken kann. Nichts wird gedacht.» Unzufrieden mit der Routine, die ihm hier abverlangt wurde, beklagte er nach einer Serie mehr oder weniger mittelmässiger Inszenierungen das unproduktive Arbeitsklima: «Es entsteht nichts ausser was schon da ist.»

Mit allzu hohen Erwartungen dürfte also Brecht dem Theater Oskar Wälterlins nicht begegnet sein. Am Tage seiner Ankunft, er war im «Hotel zum Storchen» abgestiegen, feierte er herzlich Wiedersehen mit dem «Nehercas», und zu später Stunde gesellte sich Wälterlin zu den beiden in alten Augsburger Erinnerungen Schwelgenden, um den Dichter zu begrüßen, den man weiterhin zu spielen (im Sinne von «pflegen») unbedingt bereit war. Am folgenden Morgen fand dann sofort im Schauspielhaus ein Treffen



mit Kurt Hirschfeld und dessen Mitarbeiter Uz Oettinger statt, bei dem hauptsächlich praktische Probleme wie Wohnungssuche und Aufenthaltspapiere besprochen, aber auch schon die Möglichkeiten einer neuen Brecht-Aufführung noch in der laufenden Spielzeit angeschnitten wurden. Brecht zog in das preisgünstigere und näher am Schauspielhaus gelegene Hotel «Urban» um und bezog dann ein paar Tage später eine Atelierwohnung, Gartenstrasse 38, die ihm Uz Oettinger für einige Monate überliess. Auch die Frage einer passablen Unterkunft für die Familie war bald geklärt. Das junge Ehepaar Reni und Hans-Walter Mertens, an die Brecht durch Bekannte im Café Odéon vermittelt wurde, stellte eine kleine Dachwohnung im Haus der Eltern in Feldmeilen oberhalb des Bahndamms mit Blick auf den Zürichsee zur Verfügung.

Nach den deprimierenden amerikanischen Erfahrungen empfand er, bei allen Vorbehalten in politischer Hinsicht, die allgemeinen Lebensbedingungen in der Schweiz als ungeheuer wohltuend. Er war wieder in Europa, die Natur erschien ihm weniger künstlich, die Farben kamen ihm viel frischer vor: «Die Planung ist nicht durchmathematisiert wie die der Ziergärten oder Plantagen Kaliforniens. Und die Villen bedeuten zumindest ältere Sünden.» Im «Kropf», der prachtvollen bayrischen Bierhalle mit Deckengemälden, konnte er Erinnerungen auffrischen und heimatliche Gefühle entwickeln.

Um seine finanzielle Basis zu verbessern, versuchte Brecht, wie in den anderen Gastländern seines Exils, einen Filmauftrag zu bekommen. Schon bei der Niederschrift eines Filmentwurfs nach Gogols Erzählung «Der Mantel» im Frühjahr 1947 rechnete er sich dafür Verkaufschancen in der Schweiz aus. Er dachte hauptsächlich daran, mit Lazar Wechsler, dessen Zürcher Praesens-Firma sich 1931 bei der Herstellung von «Kuhle Wampe» finanziell beteiligt hatte, zu einem Abschluss kommen zu können. Aber weder «Der Mantel» noch die neu skizzierte Geschichte «Der grosse Clown Emaël», über die er dann mit Basler Filmleuten verhandelte, konnten realisiert werden. Brechts Aufenthalt blieb auf kleine Aktivitäten beschränkt: Auf eine Lesung in der Kellerbuchhandlung des Zürcher Volkshauses, bei der Max Frisch einleitende Worte sprach und Therese Giehse und Helene Weigel Gedichte rezitierten, auf Diskussionen mit Arnold Niederer und Konrad Farner (die die Zeitschrift sozialistischer Studenten, «Bewusstsein und Sein», redigierten und dort den Stockholmer Vortrag Brechts «Über

experimentelles Theater» druckten), auf Streitgespräche mit jungen Zürcher Intellektuellen, Autoren, Journalisten, Architekten, unter ihnen Max Frisch, François Bondy, Hans-Walter Mertens und Felix Schwarz, der um 1945 mit Freunden der Arbeitsgruppe für sozialistischen Aufbau, «Weiterbauen», eine erste schweizerische Brecht-Publikation mit Texten aus den damals erreichbaren Exilzeitschriften und Bühnenmanuskripten als Privatdruck hergestellt hatte. Ausserdem war Zürich um 1947/48 ein beliebter Treffpunkt für Autoren, Verleger und Bühnenleute, die alte Verbindungen entweder erneuern oder neue Verträge und Vereinbarungen abschliessen wollten. So stiess Brecht in jenen Tagen mehr oder weniger zufällig auf Carl Zuckmayer, Erich Kästner, Horst Lange, Franz Theodor Czokor, Günther Weisenborn, Henry Goverts, Alexander Lernet-Holenia, Werner Bergengruen, Fritz Kortner und Hans Albers.

Brecht hoffte, am Schauspielhaus eines seiner Stücke inszenieren zu können. So unterbreitete er in den ersten Tagen seines Aufenthalts die Idee, den «Galilei» herauszubringen, und zwar in der neuen, mit Laughton erarbeiteten amerikanischen Fassung, deren Übersetzung er gleich in Angriff genommen hatte. Die kurzen fünf Jahre jedoch, die seit der Zürcher Uraufführung verstrichen waren, betrachteten Wälterlin und Hirschfeld als ein Hindernis. Seinen Inszenierungswünschen begegneten die Verantwortlichen am Pfauen bei aller Freundschaft äusserst skeptisch, Brecht drohte ein zu eingreifender Störfaktor zu werden. Für die Weigel hatte man keine Rolle. War das Vorsicht, Taktik, Angst oder einfach Ignoranz? Eine dem Experiment aufgeschlossene Haltung hatte, ausser den Bühnenbildnern Teo Otto und Caspar Neher, die Brecht sofort in Arbeiten einzubeziehen verstanden, hier offensichtlich niemand. Dabei ging es dem Stückeschreiber nicht zuletzt auch darum, durch Theaterarbeit mit deutschen Schauspielern sich und die Weigel wieder «fit» zu machen.

Die Gelegenheit, «eine Art Preview für Berlin» zu veranstalten, wie er es in einem Brief an seinen Sohn Stefan ausdrückte, bot ihm dann Hans Curjel, der ehemalige Dramaturg Otto Klemperers an der Berliner Kroll-Oper, der nun in Zürich lebte und das kleine Churer Stadttheater leitete. Nach Erwägung mehrerer Stücke einigte man sich auf die Sophokleische «Antigone». Brecht wählte die Übertragung Hölderlins als Grundlage seiner Bearbeitung. Was in Zürich wesentlich besser hätte erarbeitet und ab-

gesichert von einem funktionierenden Spielbetrieb hätte entwickelt werden können, trotzte nun Curjel der wenig flexiblen Churer Bühne ab.

Die Umstände, unter denen die Churer Inszenierung zustande kam, waren denkbar ungünstig. Mehrere Male tauchten zwischen Brecht, Neher und Curjel Unstimmigkeiten auf, die aber durch neue Arbeitsergebnisse immer wieder beigelegt werden konnten. Die ersten Proben fanden noch im Zürcher Volkshaus statt, am 16. Januar 1948 fuhr man dann nach Chur, wo abwechselnd auf der Bühne und im dortigen Volkshaussaal probiert wurde. Die Arbeit wurde noch dadurch erschwert, dass die Schauspieler alle paar Tage nach Arosa oder woanders auf Abstecher fahren mussten. Dennoch hob Brecht später das grosse Interesse der beteiligten Schauspieler hervor. Besonderen Gefallen hatte er an Hans Gaugier, der den Kreon spielte und erst am 20. Januar die Rolle übernommen hatte, für die lange keine Besetzung gefunden worden war. Zuvor hatte man Gustav Knuth oder Walter Richter als Kreon besetzen wollen, doch beide Darsteller hatten andere Termine.

Während Brecht das Improvisieren gewohnt war und aus jeder Not jeweils einen produktiven Ausweg fand, neigte Neher schnell zum Kapitulieren. Nach der Bauprobe notierte er: «Das Theater ist abends zwei- oder dreimal zum Kino degradiert und ist in einem Zustand wie kein Theater in Deutschland. Wenn dort auch Zerstörungen viel Unheil angerichtet haben, so ist das Improvisierte besser, als das durch schlechte Führung heruntergekommene Haus. Man soll hier einen Striese hersetzen, der mehr leisten könnte als literarisch ambitionierte Gestalten wie Curjel, der von der Unzulänglichkeit aufgeessen wird. Obwohl das Theater sehr passabel spielt, ist es doch nur halb voll, was bei dem kleinen Einnahmeetat eine Menge ausmacht.»

Auch Brecht fluchte oft laut mit, anerkannte dennoch gleichzeitig die Leistung dieses Nicht-Striese, liess ihn ruhig in Chur «Hans Dampf in allen Gassen» spielen und schlug ihn, seine Fähigkeiten anerkennend und für seinen Einsatz dankend, den Salzburger Verhandlungspartnern als Dramaturg vor. Er nahm die Provinzklitsche in Kauf, denn die Arbeit war immer interessanter als die Schwierigkeiten, und zudem ertränkte er seinen Arger mit Lachen über die Komik des geschätzten Schauspielers Curt Goetz, mit dem er die Bühne zu teilen hatte und dem er manchmal zusah, um dann auch noch den einen oder anderen Churer Abend kurzweilig in einem Gasthof mit

ihm zu verbringen. Eine ambitioniert verfehlte Klassiker-Inszenierung hielt er fürs Publikum so gefährlich wie Rauschgift, eine Curt-Goetz-Aufführung liess er aber in seiner Vorschule ästhetischer Erziehung des Publikums unbedingelt gelten.

Eine knappe Woche vor der offiziellen Premiere, an seinem 50. Geburtstag, den er als Arbeitstag wie jeden anderen vorübergehen liess, veranstaltete man im Rathaussaal einen Einführungsabend. Da man Reaktionen testen wollte, waren die letzten Proben öffentlich. Ein interessiertes Publikum sass da, trotz parallel laufendem Fastnachtstreiben, von dem sich Brecht nicht weiter gestört fühlte. Bei den Diskussionen mit Zuschauern betonte er, dass die «Antigone» nicht als moralisches Stück aufzufassen sei, man solle über die brave Maxime «Verbrechen macht sich nicht bezahlt» hinausdenken. Viel wichtiger in seiner Bearbeitung war ihm der Punkt, der deutlich macht, dass die Mobilisierung «moralischer Reserven» den Untergang des Staates beschleunigt. Grausamkeit wollte er auf die «Dummheit» zurückgeführt sehen: «Damit ist das Moralische in Zusammenhang gebracht mit dem Unpraktischen, wodurch es das Absolute, Starre, im Übersinnlichen Thronende verliert.»

Die «Antigone»-Inszenierung nutzte Brecht auch als Gelegenheit, seine Arbeit modellhaft zu überliefern. Seine Freundin und Mitarbeiterin Ruth Berlau traf gerade noch rechtzeitig aus New York ein, um die notwendigen Fotos aufzunehmen. Die Modelle seiner Inszenierungen sollten von den Benutzern natürlich nicht als Kopiervorlage betrachtet, sondern als solide Grundlage für Weiterentwicklung genutzt werden: «Die Abänderungen, richtig vorgenommen, haben selber modellhaften Charakter, der Lernende verwandelt sich in den Lehrer, das Modell ändert sich.» Das «Antigone-Modell», zu dessen Druck sich der Berliner Verleger Weiss sehr schnell entschloss, lieferte einen ersten Vorgeschmack auf eine Theaterarbeit, wie Brecht sie dann mit dem Berliner Ensemble realisieren konnte. Ihr experimenteller Charakter beinhaltete die Forderung, den individuellen Schöpfungsakt in einen kollektiven Schöpfungsprozess umzuwandeln und damit ein «Kontinuum dialektischer Art» zu stiften.

Der experimentelle Charakter der «Antigone»-Bearbeitung wurde erst viel später erkannt, die Aufführung 1948 blieb so gut wie unbemerkt und wurde lediglich im Zürcher Freundeskreis diskutiert. Sie wurde insgesamt viermal in Chur gezeigt, und Mitte März gab es an einem Sonntagvormittag

noch eine Matineevorstellung im Zürcher Schauspielhaus. Brecht war ziemlich enttäuscht, dass Oskar Wälterlin und Kurt Hirschfeld nicht einmal nachträglich etwas mehr Zutrauen in diese wichtige Arbeit setzten und nur eine Vorstellung ermöglichten. Caspar Neher fand jetzt in Zürich die Aufführung, die er in Chur wegen anderer Verpflichtungen nur bis zur technischen Einrichtung verfolgt hatte, «merkwürdig gut» und konnte stolz auf Brechts Lob sein, das er nach der ersten Probe mit Publikum aus Chur erhalten hatte: «Deine ‚Antigone‘-Bühne (inklusive Kostüme und Requisiten und Grundgruppierungen) ist exemplarisch und muss beibehalten werden, umso mehr als sie jede Variation verträgt. Auch deine Chorlösung gehört meines Erachtens zu deinen Dauerkontributionen. Ich bin sehr froh, dass wir diese Sache machen konnten.»

Noch während der Arbeit an «Antigone» hatte Kurt Hirschfeld mit Brecht definitiv vereinbart, die Komödie «Herr Puntila und sein Knecht Matti» im Schauspielhaus uraufzuführen. Als Darsteller für die Titelrolle dachte Brecht zuerst an Hans Albers, der aber in der fraglichen Zeit nicht frei war. An Albers schätzte Brecht den vulgären Charme, «nicht ohne Gewalttätigkeit». Dieser Darsteller hatte für ihn alle Qualitäten eines Volksschauspielers. Diese Auffassung, die aus Filmen resultierte, sah er beim «Liliom»-Gastspiel bestätigt. Sofort erwog er für ihn den Plan eines Eulenspiegel-Stücks (das er mit Günther Weisenborn skizzierte) und förderte dann entgegen seiner Absicht, Aufführungen des Werks in Deutschland vorerst nicht mehr zuzulassen, eine Tournee-Inszenierung der «Dreigroschenoper» mit Albers als Mackie Messer.

Bei der Suche nach dem geeignetsten Darsteller für die Puntila-Rolle entschied sich Brecht aber schliesslich für Leonard Steckel, den er bald als ideale Besetzung empfand. Nachdem gemeinsam eine Konzeption festgelegt worden war und schon viele Skizzen vorlagen, stand Neher, der in Italien und Salzburg Operausstattungen übernommen hatte, plötzlich nicht mehr zur Verfügung. Um die Arbeit nicht zu unterbrechen, wandte sich Brecht an Teo Otto, dessen «Courage»-Bühnen-Lösung ihm von den Zeichnungen und Bildern her ausgezeichnet gefiel und die er für seine Berliner Inszenierung zu übernehmen beschlossen hatte. Als dann Neher unvorhergesehen doch Zeit erübrigen konnte, hielt Brecht an Otto fest, bat aber doch um weitere Blätter zu «Puntila» und verwickelte ihn in die Arbeit an einem neuen

Stück, «Der Wagen des Ares», eine satirische Revue über die politische Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, die auf die hohe Warte abzielte, «von der aus die Schweizer (Intellektuellen) die Misere betrachten».

Regie bei «Puntila» führte offiziell Kurt Hirschfeld, da Brecht keine Arbeitserlaubnis hatte und man Schwierigkeiten mit der Fremdenpolizei vermeiden wollte. Dass Brecht wirklich der Regisseur war und sich auch dafür hielt, bekundet der Eintrag in seinem Journal am 5.6.1948: «Puntila und sein Knecht Matti im Schauspielhaus inszeniert, assistiert von Hirschfeld.» Auch viele Jahre später hatte man im Schauspielhaus weder den Mut noch den Stolz, sich zu Brechts Regietätigkeit zu bekennen. Weil die Aufführung ein Erfolg war, schmückte sich Kurt Hirschfeld damit und glaubte hernach selber, wie die Giehse spottend erklärte, «dass er den Puntila tatsächlich inszenierte».

Auch die «Puntila»-Arbeit betrachtete der Stückeschreiber als Vorübung, bei der er nur Grundarrangements zur «Entfesselung» der Schauspieler ausprobieren konnte. Unter solchen Bedingungen war es notwendig, die «Diskussionszeit» auf drei Minuten in vier Wochen zu reduzieren. Dennoch wurden erstaunliche künstlerische Ergebnisse erzielt, die «Landschaft» der Komödie kam trotz des unvollkommenen Beleuchtungsapparates sehr gut zur Wirkung. Seit langer Zeit hatten Publikum und Kritik nicht mehr so zustimmend seiner Arbeit gegenüber reagiert. Glücklicherweise über diesen Erfolg, liess Brecht einmal seine Scheu beiseite und zeigte sich auf der Bühne, im «Werktagskleid», wie der Kritiker der Basler Nationalzeitung leicht schockiert feststellte.

Die Uraufführung im Beisein des Dichters und die schon erwähnte Lesung in der Buchhandlung des Volkshauses waren die einzigen «offiziellen» Auftritte Brechts. Sonst blieb sein Aufenthalt in Zürich so gut wie unbemerkt. Brecht machte sich keine Hoffnungen auf eine Niederlassung in der Schweiz; er genoss die Annehmlichkeiten dieses Landes, hielt es aber auf längere Sicht nicht für geeignet, seine Fähigkeiten zur Entfaltung zu bringen. In der Schweiz wurden Brecht nicht nur keine Möglichkeiten geboten, ein seinen Interessen und seinem Talent entsprechendes Theater aufzubauen, er hatte hier auch nie das Gefühl, dass er «gebraucht» wurde. Aber er wollte nicht mehr «Gast» in einem fremden Land sein, er wollte endlich zu den «Köchen» gehören beziehungsweise dort arbeiten, wo seine künstlerische Arbeit eine gesellschaftspolitische Bedeutung haben würde. Brecht seinerseits sah sich in Zürich aufmerksam um, sammelte Talente, interessierte sich für die Arbeit der Künstler, die sich ihm aufgeschlossen näherten,

und manchem machte er dann konkrete Vorschläge und Arbeitsangebote für Berlin. Er handelte Gastspielverträge mit Therese Giehse, Leonard Steckel, Caspar Neher und Teo Otto aus (die alle langfristiger Verträge und wichtige Lehraufträge in Ostberlin hätten haben können), und er nahm die jungen Schweizer Schauspieler Regine Lutz, Hans Gaugier und Benno Besson mit ans «Berliner Ensemble». Benno Besson aus Yverdon, der mit einer französischen Theatergruppe «Die Ausnahme und die Regel» einstudiert hatte, gehörte zu den verschiedenen inoffiziellen Gesprächsrunden, die sich bei den Brechts in Feldmeilen oder im «Odéon» um Brecht versammelten, in jener Zentrale der Zürcher Intellektuellen, die im Frühjahr 1949 besondere Bedeutung hatte, als der Neubeginn in Ostberlin Wirklichkeit geworden war.

Im September 1948 hatte Brecht endlich Reisepapiere in der Hand, die ihn in die Lage versetzten, nach Salzburg und anschliessend nach Ostberlin zu fahren. Die Wohnung in Feldmeilen wurde aufgelöst, Tochter Barbara blieb vorläufig noch in Zürich, wo sie noch Abitur machen wollte. Am 18. Oktober 1948 verliess Brecht mit Helene Weigel Zürich. In den folgenden Monaten, während der Arbeit an der Inszenierung von «Mutter Courage und ihre Kinder» im Deutschen Theater, wurde in Ostberlin die Gründung einer eigenen Truppe, um deren organisatorische Leitung sich Helene Weigel kümmerte, durchgesetzt – gegen heftige Widerstände mittelmässiger Theaterleute, die ihre Ansprüche bei der «Partei» geltend gemacht hatten. Brecht kehrte Ende Februar 1949 für ein knappes Vierteljahr noch einmal nach Zürich zurück, um in Ruhe sein Stück «Die Tage der Commune» zu schreiben und um von der «günstiger» gelegenen Schweiz aus Gespräche zu führen, Briefe und Telegramme loszuschicken mit dem Ziel, befreundete und geschätzte Autoren, Regisseure, Schauspieler für Ostberlin zu interessieren, wo er in grossem Stil und auf breitester Front etwas in Bewegung bringen wollte: «Der Zeitpunkt ist gut, es sollte nicht viel später sein, jetzt ist alles noch im Fluss und seine Richtung wird bestimmt werden durch die vorhandenen Potenzen.»

Wenige Tage nach seiner Ankunft – er nahm nun Wohnung im Haus «Au bien être» an der Hottingerstrasse 25 – meldete er Helene Weigel in Berlin, dass die «Courage»-Aufführung Wellen bis nach Zürich geschlagen habe. Der damalige Berlin-Korrespondent des «Tages-Anzeigers», Gody Suter, hatte Günstigstes über die Inszenierung geschrieben. – Brecht aus Zürich:

«Dem neuen Unternehmen schaut man mit wirklichem Interesse entgegen, besonders da hier sich alles auflöst. Die Bindungen Giehses und Steckels werden immer dünner, Knuth ist längstenteils in München, Seyferth geht ganz weg. Kein Regisseur. Hauptdarsteller Quadflieg... Ich komme so schnell zurück als möglich.»

Brecht hatte sich lange sehr offen und neugierig dem Haus am Pfauen gegenüber verhalten, weil es von der Haltung her antifaschistisch eingestellt war und seine Stücke während des Krieges gespielt hatte. Nachdem er jetzt aber seitens der verantwortlichen Regisseure so wenig Interesse und eher Abwehr gegenüber seiner Arbeit verspürt und deren Praxis nur als dürftiges Arrangieren von «Trümmern der Schauspielkunst» miterlebt hatte, erschöpfte sich seine Geduld, und er bestätigte Nehers Missvergnügen gegenüber behäbiger Glätte und eitler Selbstüberschätzung: «Die Arbeit selbst vollzieht sich in gewohnter Routine und immer wieder kommt dabei nichts heraus.»

Max Frisch hat in seinen Erinnerungen an Brecht den Wutausbruch geschildert, den der Stückeschreiber nach seinem ersten Theaterbesuch in Deutschland nach dem Krieg hatte. Das Vokabular der Schauspieler des «Deutschen Theaters Konstanz», ihre Wichtigtuerei und Arroganz liess ihn verstummen, bis ihn eine Bemerkung von Wilfried Seyferth, der aus Zürich mitgekommen war, zum Bersten brachte. Max Frisch berichtet: «Das Deutsche Theater befinde sich in Berlin, meinte er, nicht in Konstanz, nur weil Heinz Hilpert heute in Konstanz sitze. Seyferth verstand nicht, was mit Brecht los war. Das Vokabular dieser Überlebenden, wie unbelastet sie auch sein mochten, ihr Gehabe auf der Bühne, ihre wohlgemute Ahnungslosigkeit, die Unverschämtheit, dass sie einfach weitermachten, als wären bloss ihre Häuser zerstört, ihre Kunstseligkeit, ihr voreiliger Friede mit dem eigenen Land, alldies war schlimmer als befürchtet.» Brecht hatte es geahnt, und seit jenem Augusttag des Jahres 1948 wusste er es: Man konnte nicht da anknüpfen, wo er 1933 aufgehört hatte. Man musste wirklich ganz von vorne anfangen.

Fritz Kortner hatte sich mittlerweile in Berlin und München Theater angesehen, kam im Frühjahr '49 nach Zürich und schimpfte noch viel heftiger. Und auch der von Brecht als umsichtiger Handwerker hochgeschätzte Bertold Viertel, der Ende 1948 zwei Stücke am Schauspielhaus inszeniert hatte, urteilte ganz ähnlich: «Ein kaltes Pathos wird hörbar, das erfroren klingt, eine falsche Sachlichkeit, die vom Redestil der Nazizeit übriggeblie-



ben ist. Das ist arg genug. Aber vielleicht noch problematischer ist das Spielerische, das äusserlich vollendete, das Choreographische, das eine sauber geordnete Welt, eine glatte Maschinerie der Illusion in Bewegung setzt: eine Welt ohne Perspektive, ohne Zwischentöne, malerisch aufgefasst und durchgepinselt; sich, vogelgewichtig leicht, in Ekstasen aufschwingend, die der Koketterie nicht entbehren. Es fehlt diesem Spiel an Realität, an durchdringender Motivierung und Charakterisierung, an kräftiger und wuchtiger Aussage.»

Diese Art von Theater, das sich der gesellschaftlichen Realität der Zeit verweigerte, bestimmte nach Brechts Auffassung auch zunehmend den Charakter der Inszenierungen Lindtbergs und Wälterlins im Schauspielhaus, dem inzwischen viele der politisch bewussten Darsteller den Rücken gekehrt hatten. Insbesondere «Torquato Tasso» und schliesslich «Faust I» mit Will Quadflieg als Titeldarsteller fand er ärgerlich und langweilig; es erschien ihm bald als reine Zeitverschwendung, sich mit derlei Kunstübung auseinanderzusetzen. Es war allenfalls glattes «Theater der Vollendung» oder nur Bildungsschmiere – kein Theater des Aufbruchs, des Risikos, der Suche, des Experiments, und eben deshalb auch ein Theater ohne «Vergnügen».

Brecht gab dem «Theater» der Basler Fasnacht, an der er am 6. und 7. März 1949 teilnahm, den Vorzug. Ruth Berlau forderte er auf, die grossen Pappköpfe und Masken zu fotografieren. Notizen und Entwürfe zu einem Stück «Der Tod von Basel» oder auch «Basler Fastnacht» entstanden damals, die an den früheren Stückplan «Der Pestkaufmann» anknüpften und ins nachfolgende Projekt «Der Salzburger Totentanz» übernommen wurden.

Ein letzter Besuch im Schauspielhaus erfolgte dann auf Bitte Carl Zuckmayers zur Generalprobe «Barbara Blomberg», inszeniert von Oskar Wälterlin. Nach der Probe, berichtet Ernst Ginsberg, schlenderte Brecht, halb belustigt, halb verlegen auf die Bühne. Zuckmayer hielt das Schweigen nicht aus und fragte: «Na, Bert, wie gefällt es dir?» Brecht ging auf eine Ritterrüstung zu, setzte sich den Helm auf, liess das Visier herunter und verkündete: «Mir als altem Ritter gefällt es vorzüglich!» Im Klartext hiess das: «Hier ist Hopfen und Malz verloren.» Neher sah die Angelegenheit weniger belustigt: «Schlechtes Stück, schlecht gemacht von allen Seiten... Gymnastienarbeit... Da es unpolitisch ist, ist es schlimmste Gartenlaube.»

Mit Max Frisch traf Brecht gerne zusammen, dessen literarisches Schaf-

fen verfolgte er mit neugieriger Zuwendung, mehr aber noch interessierte ihn dessen Tätigkeitsfeld als Architekt. Frisch zeigte dem Stückeschreiber, der sich über die Möglichkeiten und Ergebnisse der sogenannten «sozialen» Wohnungsbauweise informieren wollte, die Baustellen am Letziggraben, Brecht kritisierte die winzigen Gefängniszellen mit «Komfort», «Räumchen zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft, verbesserte Slums». Mit Vergnügen betrachtete er Frischs Plan für ein städtisches Schwimmbad, «den der Bau dann austilgt». Brecht trauerte dem Schwimmen in der Augsburger Lech nach und schien zu ahnen, dass der nächste Schritt der Stadtplaner die Überbauung der Sihl sein könnte.

Die fremdenpolizeilichen Bestimmungen verpflichteten Brecht zu äusserster politischer Zurückhaltung. Nur in privatem Kreis kam es gelegentlich auch zu politischen Debatten oder zu Streitgesprächen mit linken Gewerkschaftlern oder einem Mitglied der Schweizer KP.

Brecht und die Schweiz: Beide hatten wohl aneinander wenig Gefallen. Die Schweiz hat dem marxistischen Dichter dabei wahrscheinlich weniger vertraut als er dem alles in allem gastfreundlichen Land. Als Brecht im Mai 1949 seine Zelte abbrach, behielt er, der er über den Wert des Geldes und der Pässe viel gelernt hatte, sein Bankkonto in der Schweiz bei, über das später die absurdesten Spekulationen verbreitet wurden und aus dessen Existenz man sogar erneute Emigrationsabsichten ableiten wollte. Exil in der Schweiz? Doch wohl nur in der märkischen Schweiz, in Buckow.

Caspar Neher, den die «Friedhofsruhe» des freundlichen Alpenlandes zeitweise existenziell bedrückte, hat im Februar 1949 aufgezeichnet, was in etwa auch Brechts Eindruck damals war: «In keinem Land empfindet man so die Station seines Daseins wie hier. Die Leute werden geboren, fressen sich voll und sterben. Alles andere ist Kleinkram, um ernstere, wichtigere Dinge scheint es nicht zu gehen. Mag sein, dass hier noch seit alters her der Begriff der Erbschaft – das etwas zu hinterlassen – eine bedeutende Rolle spielt, die sich in anderen Ländern langsam abgeschliffen hat. Es wird hier noch an den Bestand des Besitzes geglaubt, wie man nirgends mehr ans Evangelium glaubt. Das ist der einzige Halt und von hier aus sind auch alle Reaktionen und moralischen Begriffe zu verstehen. Das Veruntreuen oder Schuldenmachen ist eine grössere Sünde als etwa jemand psychisch zu zerstören. Darauf steht höchstens die psychoanalytische Behandlung. Auf dem

ersteren aber mehrere Jahre Gefängnis. Aber diese Betrachtungen führen letzten Endes doch nur dahin, dass man zum Schlusse kommt, auf die Dauer hier nicht seine Zelte aufbauen zu können, es sei denn im Süden, wo die Landschaft bereits jenen herrlichen italienischen Charakter annimmt, von dem man immer wieder begeistert ist.»

### III

#### *Stimmen der Beteiligten*

### *Ernst Ginsberg*

Ich bemühte mich, in Wien, sei es an der Bühne, sei es am Radio, Anschluss zu finden. Aber jeder Versuch schlug fehl. Meine Berliner Art stiess auf Ablehnung, zumal sich in Österreich ja schon damals eine starke nazistische Strömung bemerkbar machte. Ich war verzweifelt, denn meine letzten Gelder schmolzen zusammen, und ich hatte ja eigentlich beabsichtigt, Frau und Kind nachkommen zu lassen. Ich konnte nicht ahnen, dass dieses Unglück mein allergrösstes Glück war; denn hätte ich in Wien Boden gefasst, hätte ich spätestens bei Hitlers Einmarsch ein zweites Mal emigrieren müssen, und wer weiss, ob ich dann in Zürich noch ein Engagement gefunden hätte! Als die Not am grössten war, erhielt ich auf Veranlassung Kurt Hirschfelds das Telegramm von Gustav Hartung, in der Uraufführung «Die Rassen» von Bruckner in Zürich den jungen Juden zu spielen, und damit war mein Schicksal für die nächsten dreissig Jahre besiegelt. Wer von uns, die im Jahre 1933 und später aus Berlin, Wien und München von der Sturmflut der Ereignisse an das rettende Ufer getragen wurden, hätte gedacht, dass uns die kleine Bühne des Zürcher Schauspielhauses für so viele Jahre zur zweiten künstlerischen Heimat werden sollte, ja mehr: dass hier jedem Einzelnen von uns, neben einem Übermass an Arbeit und mancherlei ernsten Sorgen, auch Stunden echten und unvergesslichen Glücks bevorstanden? Wenn es Glück ist, mit dem Einsatz der ganzen Kraft einer guten Sache dienen zu dürfen, wenn es Glück ist, in Zeiten des Unterganges an der Bewahrung alter Werte mitzuwirken, in Zeiten der Unmenschlichkeit und der Geistesvernichtung für den Menschen uns für den Geist zeugen zu dürfen, und wenn es Glück ist, um die Bewältigung solcher Aufgaben in Freiheit ringen und ihr in seltenen Stunden sogar nahekommen zu können, dann waren wir, wie nur wenige Bevorzugte in dieser Zeit, manches Mal wahrhaft glücklich.

Wir krankten, wie jede Bühne dieser Zeit, an mancher Unsicherheit und Zwiespältigkeit in Fragen des Stils, an mancher Armut der Mittel, an mancher Unausgeglichenheit in der menschlichen Gemeinschaft. Überblickt man aber das Ganze dieser Jahre und vergleicht man die Schwierigkeiten mit dem Erreichten, so bleibt bei aller Kritik und Selbstkritik für jeden Einzelnen von uns zu erkennen, dass wir für manche Erfüllung zu danken haben.

Es kann nicht Sinn dieser Zeilen sein, den für ein Theater dieser Jahre wohl einzigartigen, von Aischylos bis Hauptmann, von Claudel bis Karl Kraus reichenden Spielplan unseres Dramaturgen Kurt Hirschfeld wiederzugeben, der in diesen Jahren alle entscheidenden Uraufführungen von Giraudoux, Wilder, Sartre, Brecht und anderen brachte, oder die vielen Momente zu schildern, in denen wohl jedem von uns bewusst wurde, wo wir standen und was in unsere Hand gegeben war: etwa jene Götze-von-Berlichingen-Première, in der nach dem von Heinrich Gretler ohne laute Emphase gesprochenen Trinkspruch «Es lebe die Freiheit! – Und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben!» der dichterische Funke anderthalb Jahrhunderte übersprang und minutenlange Beifallsstürme auslöste, wie sie das stille Zürcher Theater wohl selten erlebt hat... Oder jene Faust-11-Première, trotz unbeschreiblichen technischen Schwierigkeiten durchgeführt, während draussen, unter der panischen Angst vor dem stündlich erwarteten Einmarsch der Deutschen, die vollbepackten Autos der Evakuierenden durch die Strassen davonrasten ...

Kurz bevor Brecht Zürich verliess, spielten wir am Zürcher Schauspielhaus ein historisches Stück von Carl Zuckmayer: «Der Schelm von Bergen», keines seiner besten Stücke. Brecht, der auf der Generalprobe war, kam danach auf die Bühne geschlendert, die Hand in den Taschen, mit einem halb lustigen, halb verlegenen Gesicht. Was würde er Zuckmayer sagen? Zuckmayer ging Brecht auch sofort mit der heiklen Frage an: «Na, Bert, wie gefällt es dir?» Brechts Augen irrten über die Bühne und fanden eine zum Stück gehörende Ritterausrüstung. Er eilte darauf zu, setzte sich den Helm auf, liess das Visier herunter, und so hörte man ihn hinter dem Blech scharf und akzentuiert sagen: «Mir als altem Ritter gefällt es vorzüglich!» Womit wirklich alles gesagt war.

Ich hatte das seltene Glück, all das spielen zu dürfen, was einem so auf der Schulbank lockend vorgeschwebt hatte, alles, wirklich alles, was das Herz begehrte: Orest (den antiken und den von Goethe und last not least den von O'Neill), Tasso, Carlos, Hamlet, Marc Anton, Franz Moor, Mortimer, Cyrano, Posa, Wurm, Bleichenwang, Leontes, Robespierre, Angelo, Malvolio, Harpagon, Tartuffe, Arnolphe, Philipp, Mephisto (allein diese Rolle im ersten Teil in vier verschiedenen Inszenierungen und dreifach im zweiten Teil des «Faust») und zahllose andere klassische und moderne Herrlichkeiten. Und nun soll einer mir helfen und sagen, welche einzelne all dieser Rollen schöner ist als alle anderen, welche zur «Lieblingsrolle» erklärt werden dürfte? Eine unmögliche Frage!...

Aber, seltsam genug, nun muss ich gestehen, dass es für mich doch so etwas wie eine Antwort auf diese unmögliche Frage gibt, freilich erst seit wenigen Jahren. Ja! Unter all meinen Rollen wurde für mich wirklich eine wie durch einen Blitz gezeichnet und, wohl für immer, aus allen anderen herausgehoben ...

Dr. Erich Brock – Dank sei ihm! – sagte eines Tages in Zürich zu meinem Freunde Horwitz: «Sie sollten sich einmal mit Molières viel zu wenig gespieltem ‚Misanthrope‘ befassen. Sie haben jemand für den Alceste im Ensemble.» Er meinte mich.

Wir lasen das Stück. Wir kannten es nicht, nein, wir kannten dieses von Goethe so tief geliebte Stück nicht! Wir waren fasziniert. Und nun begannen wunderschöne Wochen, in denen wir in Horwitz' Zürcher Wohnung, umgeben von allen uns zugänglichen älteren und neueren Übersetzungen des Werks, jene deutsche Textfassung herstellten, der gemäss wir das Stück dann stets gespielt haben ...

Unser erster Versuch, diese Dichtung auf die Bühne zu bringen (Zürich, 1943), glückte nur halb. Ich war viel zu stark von Alcestes tragischen Seiten beeindruckt, und es gelang mir nicht, jenes Gleichgewicht zwischen Tragischem und Komischem zu finden, das Molière in so einzigartiger Weise gemeistert hat. Est als wir das Stück zum zweiten Male zusammen arbeiteten, diesmal in Basel und, wie seither immer, mit Agnes Fink als Célimène und, wie von Anbeginn, in dem herrlichen Bühnenbild Teo Ottos, kamen wir der Lösung des Problems nahe. Als wir uns dann zum drittenmal gemeinsam an den «Misanthrope» machten, in München, nach sechzehn Jahren zum erstenmal wieder in Deutschland, da gelang die Aufführung endlich ganz...

Nun kehrten wir wieder ins alte Zürich zurück. Und hier, bei der vierten Inszenierung der immer mehr geliebten Dichtung, konnten wir nun endlich auch in Zürich den «Misanthrope» so zeigen, wie er uns seit je vorge-schwebt hatte.

(Ernst Ginsberg: Abschied. Zürich, 1965)

### *Therese Giehse*

Ich bin kein gläubiger Mensch.

Das Schönste an der Bibel ist für mich die Bergpredigt, die fehlt aber im jüdischen Glauben. Deshalb bin ich früh aus der Glaubensgemeinde ausgetreten. Da war ich 16 Jahre alt...

Während der Nazi-Zeit wäre ich nie ausgetreten. Ich wollte nach Hitler sogar wieder eintreten in die Glaubensgemeinde, nicht des Glaubens wegen, aus Solidarität. Das habe ich dann aber doch sein lassen; alle Religionen sind so unwahr.

Brecht hatte diese flache Mütze, die «Brecht-Mütze»; die könnt er wunderbar vorziehen über die Augen, und niemand sah's dann, wenn er schlief. Das war für ihn sehr angenehm, aber ich hatte eine solche Mütze ja nicht. Ich hab mich schon recht geärgert, wenn er auf langweiligen Proben so wunderbar friedlich vor sich hin geschlummert hat und ich nicht wusst, wie ich's anstellen sollt, dass ich auch unbemerkt zum Schlafen komm. – Manchmal gelang's. Nach der Generalprobe von «Tasso» in Zürich hat der Brecht der Helli eine Karte geschickt: «Habe heute in der Generalprobe von ‚Tasso‘ mit Therese geschlafen.»

Einmal hab ich dem kleinen Buben vom Ginsberg was besonders Gutes antun wollen. Da bin ich mit ihm in den Zirkus gegangen, weil ich ihm den Grock zeigen wollt. Hab extra Plätze ganz vorn in der ersten Reihe genommen, damit der Bub den Grock schön deutlich sehen könnt. Aber der hat sich für den Grock nicht im Geringsten interessiert. Die ganze Zeit hat er sich nur nach den Scheinwerfern hinten umgeschaut. Wir sassen auf den völlig falschen Plätzen.

(Therese Giehse: Ich hab nichts zum Sagen. München, 1973)



## *Kurt Hirschfeld*

Ich dachte, da macht jemand einen schlechten Witz mit mir. Stellen Sie sich vor: auf der einen Seite des Kabels in Berlin des gerade «erwachenden Deutschland» ein junger Mann, der politischer Gründe wegen soeben aus seiner prominenten Position am avantgardistisch verrufenen Theater in Darmstadt herausgeworfen worden ist, auf der anderen Seite ein redlicher Schweizer Theaterdirektor, der mir beweisen will, ich sei der rechte Mann für ihn. Meine Antwort war: «Ich komme, wenn Sie mir das Reisegeld innerhalb von drei Stunden telegrafisch überweisen.» Das Geld kam pünktlich.

Ich war zu den Bühnen-Werkstätten in den Keller des Theaters hinuntergestiegen, um mir anzusehen, was da für die Ausstattung hergestellt wurde. Das Ergebnis fand ich erschreckend. Hartung beschloss, das Stück vor schwarzen Vorhängen zu spielen. Da wurde ich ans Telefon gerufen, Herr Otto wünsche mich zu sprechen. Ich erinnerte mich nicht gleich, wer das war; während ich die Kellertreppe hinaufstieg, fiel mir aber ein, dass es an der Kroll-Oper in Berlin den begabten jungen Bühnenbildner Teo Otto gegeben hatte; ich war ihm nie begegnet. Neugierig nahm ich den Telefonhörer. «Hier Otto, guten Tag», sagte jemand, als handele es sich um einen alten Bekannten. «Wie ist es mit unserm Vertrag?» – «Ach, Sie sind von der Kroll-Oper», antwortete ich und begriff aus eigener Erfahrung, in welcher Situation dies Ferngespräch geführt wurde. «Wann kommen Sie endlich? Ihr Vertrag ist längst unterzeichnet. Wir warten nur auf Sie! Besorgen Sie sich ein Textbuch von *Was Ihr wollt* und kommen Sie unverzüglich.» Shakespeares Stück wurde bereits in Ottos Szenarium gespielt.

Verbindung von Klassischem und Zeitgenössischem wurde Grundlage jenes Gesprächs, das auf der Bühne begann und auf der Strasse sich fortsetzt. Dieses Gespräch wurde mit jedem neuen Stück wieder aufgenommen. Es drehte sich dabei immer um die gleiche Grundsituation – um den Menschen, der von Knechtschaft und Vernichtung bedroht war. Er musste gerettet werden.

Es bildete sich ein Spielstil, der vom Privaten ins Allgemein-Menschliche vorstieß. Es gelang die Verlebendigung der vorgezeichneten Figur, ihre

Wiedergabe in einer Art, die dem Schauspieler und der Rolle angemessen ist, die allen Intentionen des Dichters nachzuspüren sich bemüht. Wir versuchten, mit der darzustellenden Figur zugleich ihre soziale Bestimmung und ihre soziologische Beziehung zu spiegeln.

... endlose Autokolonnen die Landstrasse am See entlang: viele Zürcher flohen ins Innere des Landes. Angst und Nervenanspannung, die ohnehin zwischen Generalprobe ohne Zuschauer und Premiere unvermeidbar sind, machten die Stunden unerträglich. Wir kannten Hitler und ahnten, was uns bevorstehen würde. Abends nahmen wir ins Theater den Rucksack mit – eher als Talisman, kaum zu einem ernsteren Zweck. Einer hörte das Radio ab, um gegebenenfalls das Zeichen zum Abbruch der Vorstellung zu geben, zur Flucht. An der Abendkasse drängte sich das Publikum. Es war, als fürchteten die Leute, die letzte Theatervorstellung ihres Lebens zu versäumen. Hunderte drängten sich vor dem Theater; die Vorstellung war längst ausverkauft, aber niemand wollte gehen. Die Menge vermehrte sich von Minute zu Minute. Da liess ich auf Anregung von Emil Oprecht die Türen zum Zuschauerraum öffnen und sagte den Wartenden, wer wolle, könne auch ohne Bezahlung eintreten. Nie wieder habe ich so eine einzigartige *Faust*-Aufführung erlebt. Die Zuschauer standen in den Logen, in den Gängen, wo immer nur Platz war; jede Anspielung, die auf die gespannte Lage hinwies, begleiteten sie mit frenetischem Beifall. Goethes Dichtung war zum aktuellen Stück geworden. Ich glaube, seit diesem Tag ist in dem alten Haus, zwischen den Wänden aus gemalter Pappe und dem erschütterten Publikum, das europäische Zentrum des geistigen Widerstandes geboren worden. Es hat den Krieg überdauert und künstlerisch fortgewirkt.

Frisch hatte in der Neuen Zürcher Zeitung ziemlich respektlose Glossen veröffentlicht. Er nannte sie *Briefe aus dem Brotsack*. Ich suchte die Bekanntschaft ihres Autors. Eines Tages traf ich mich dann vor dem Theater mit einem jungen Mann, der sein Fahrrad vor sich her schob, während er mich die Strasse hinunter zum See begleitete. «Wollen Sie nicht einmal etwas für die Bühne schreiben?» Frisch schien skeptisch, reichte aber nach einigen Monaten *Santa Cruz* ein. Wir hatten schon beschlossen, das Stück zu spielen, als er widersprach. Er hätte da noch etwas anderes, aktuelleres, das zuerst aufgeführt werden sollte: *Nun singen sie wieder*. Frisch wohnte

den Proben bei. Bald entwickelte sich eine persönliche, später eine Theater-Freundschaft. *Andorra* ist weder Max Frisch noch dem Zürcher Schauspielhaus in den Schoß gefallen. Jahre enger Zusammenarbeit haben zum Erfolg geführt.

Früher wollten Regisseure und Dramaturgen den Autor vor der Uraufführung nicht sehen. Ich finde aber, dass die Autoren immer noch am besten wissen, was sie mit dem Text erreichen wollten. Deshalb kommt man nicht darum herum, ihn mit dem Verfasser zu diskutieren, falls man anderer Meinung ist als er. Dürrematt ändert mit Leidenschaft, wenn er seinem Stück einmal auf den Proben begegnet ist. Mit Brecht habe ich vor der Uraufführung von *Pantaleone* auch so gearbeitet. Brecht sass im Zuschauerraum, ich leitete die Proben. Brecht machte sich Notizen. Nachher, gegen vierzehn Uhr, trafen wir uns. Brecht kritisierte, lobte, diskutierte, wie dies und jenes zu ändern sei, machte Vorschläge, um diese und jene Szene auf ihren Kern zu bringen. Wir überlegten, ob die Schwierigkeiten beim Stück, bei der Regie oder im Text zu suchen waren. Trotz dieser gründlichen Arbeit ging es schnell. Nach drei Wochen waren wir am Ziel. Dabei ist der einfallsreiche Teo Otto unentbehrlich gewesen. Sein Bühnenbild entsprach genau unsern Visionen. Gutes Theater beruht nicht nur auf zwei Augen. Es beruht auf mehreren mit gleicher Sehschärfe.

Lange Zeit meinte ich, einer von uns beiden, Wälterlin oder ich, sollten neutral bleiben, um den anderen kritisieren zu können. Man ist doch voreingenommen von Regisseur zu Regisseur. Je mehr Regie man macht, desto eher ist man geneigt, den Stil des andern Regisseurs abzulehnen. Enthält man sich, bleibt man frei. Ich sass im Büro und dachte nicht selten, die Arbeit auf der Bühne ist doch das schönste am Theater. Ich bin nicht zum Theater gegangen, um mein Leben am Schreibtisch zu verbringen. Dann habe ich doch mehr und mehr inszeniert...

Worin besteht denn Freundschaft? Sich gegenseitig tolerieren – das ist etwas, das sich zur Freundschaft entwickeln kann.

(Arthur Joseph: Theater unter vier Augen. Köln, 1969)

## *Teo Otto*

Das entscheidende Moment beim modernen Bühnenbild ist, dass es den Zuschauer vom Aufziehen des Vorhangs an in die Stimmung des Stücks versetzt.

Manchmal frage ich mich, ob ein Mensch überhaupt die Gabe besitzt, alles zu verwirklichen, was er als bildnerische Vorstellung zu einem Theaterstück besitzt. Ein kreativer Bühnenbildner braucht eine Portion Neugier und die Fähigkeit, lebloses Material in bühnengerechtes zu verwandeln. Beim Betrachten formbarer Materialien eröffnen sich gelegentlich neue Perspektiven. Ich kann ein Stück Schlacke in die Hand nehmen und es mit der gedankenlosen Bemerkung «Schlacke – na ja» weglegen. Ich kann das gleiche Stück aber von der formalen Seite her betrachten, und dann wird sich der figürliche Umriss zeigen, wird dieser Schlackeklumpen Farbe annehmen, dann formen sich in meiner Hand und vor meinen Augen Höhen und Tiefen dieses Körpers zur Szenerie für eine griechische Tragödie.

Es gibt nur diese Alternativen: Entweder spiele ich das Werk, verzichte auf Selbstdarstellung, oder ich komme zu einem autorlosen Theater, wo geniale Darsteller von höchster Sensibilität dann zur wirklichen Selbstdarstellung gelangen, indem sie praktisch auf Zuruf oder aufgrund der Situation das hingeworfene oder freigewählte Thema am Abend improvisatorisch abspielen...

Mir war ja die Tendenz Brechts von der *Massnahme* her bekannt, die ich in Berlin mit ihm gemacht hatte – ein geniales Werk übrigens, wenn nicht sein bestes. Ich darf sagen, dass unser Einfühlungsvermögen oder besser unser Einfühlungsbemühen so weit ging, dass Brecht, als er nach Zürich kam, die Aufführung grundrichtig nannte. Andererseits hat er dem *Puntilla* so genaue Anweisungen beigegeben, dass die Arbeit schon im Anfang, bei den ersten Skizzen, schwierig wurde. Ich reduzierte, liess manches fort, aber wir hatten noch nicht den Grundstoff für die Bühnenbilder gefunden. Und dann kam mir unvermittelt «der Einfall». Finnland – dachte ich und sah plötzlich die Landschaft, sah Wälder, Birken, in den Blättern spielte der Wind. Das Grundmaterial für die szenische Struktur war gefunden: Holz! Und hier

tauchten mit der Anregung die Bühnenbilder auf, die Umriss der Szenen und damit die Personen und Kostüme.

Bei *Puntilla* zogen sich die Diskussionen über Wochen hin. Wir gingen von der szenischen Situation aus, und langsam verdichtete sich das. Die Gespräche wurden unterbrochen durch Betrachtungen über die politische Lage, über das, was war, über den dialektischen Materialismus, über Möglichkeiten und Fragen der Kunst. Die Fragestellung: was wollten Sie – was wollte Brecht? wäre nicht ganz richtig. Denn es ging darum, wir wollten beide das gleiche finden – die dem Stück gemässe Zeit.

Gustav Hartung war ein ausgesprochener Theatermann, fast möchte ich sagen: genial – von jenem Wissen oder besser von jener wunderbaren Synthese von Wissen und Emotion, die weitgehend auf dem Emotionellen beruht. Gespräche mit ihm waren immer grosse Ausflüge in die Welt der Phantasie. Und so kam es auch, dass er einmal hinreissende Inszenierungen zustande brachte und dann wieder solche, die völlig daneben gingen. Jedenfalls war er sehr dynamisch und vital-emotionell. Er war es auch, der in der Schweiz weite Kreise anregte, sich für Ossietzky einzusetzen, Briefe zu schreiben, damit Ossietzky den Friedens-Nobelpreis erhielt. Ich habe mit ihm den «Hans-Otto-Brief» nach Deutschland geschickt, ein Künstler, der als erster von den Nazis erschlagen wurde. Hartung war ein unberechenbarer Mensch, aber von zauberhaftem Charme, gemischt mit Phantasie. Hinter jeder Arbeit stand eigentlich ein Fragezeichen. Jede Arbeit mit ihm war ein Abenteuer. Er ist das Gegenteil von Brecht und Gründgens gewesen. Aber er hatte seinen Reiz, weil dahinter eine atemberaubende Risikofreudigkeit stand. Sie dürfen nicht vergessen: dieser Mann, der am Theater einen grossen Namen hatte, in Berlin, in Darmstadt und auch ausserhalb Deutschlands, der stand nach seiner Emigration in Zürich oft vor der Aufgabe, innerhalb von acht Tagen eine ganze Inszenierung von A bis Z auf die Bühne zu stellen. Da ging er dann mit einer Bravour, mit einer Emphase ans Werk, wie ich sie sonst kaum beobachtet habe. Und alles hatte seinen Stil.

Die Visionskraft nährt sich von langen Wurzeln. Sie schiebt jedes überkommene Klischee beiseite; mir ist dabei manchmal zumute, als leite mich eine fremde Hand. Zuweilen führt der Weg zurück in die Kindheit. Meine frühen

Träume sind gefasst in die Konturen einer Fabrikstadt, im Industriegebiet. Zu den geistigen Paten neuer Bühnenbilder gehören auch die Kameraden meiner Schulklasse, deren Bilder die Jahre nicht verwischen konnten. Ein vergilbtes Kommunionbild erinnert mich an das Pfeifen der Fabriksirenen, ans Donnern der Hämmer, ans Kreischen der Walzwerke in den Strassen meiner Vaterstadt Remscheid. Das war zu jeder Stunde vernehmbar – die Stuben, die Bäckerläden, das Geschäft des Grünkrämers sind ohne diese Geräusche undenkbar gewesen. Dort begegnete ich den Männern und Frauen, die mit den Bildern des Quartiers den Begriff meiner Heimat bilden.

Ich meine, dass der Bühnenbildner offen sein muss für die Zeit, für den Regisseur, wenn er von Bedeutung ist, und dass er dann, was er geschaffen hat, so schnell wie möglich vergessen muss.

(Arthur Joseph: Theater unter vier Augen. Köln, 1969)

### *Oskar Wälterlin*

Nun erhielt überall da, wo das feie Wort noch gestattet war, das Theater einen eigenen neuen Sinn. Es musste sich freimachen aus einer dienenden Stellung, in der es am Rande des menschlichen Lebens zur Zerstreuung und als Reizmittel beansprucht wurde. Es konnte aus dem Werkzeug eines Teils der menschlichen Gesellschaft zum Sprachrohr werden der ganzen gekränkten Menschheit.

Zunächst waren die treibenden Elemente, wie so oft in der Schweiz, Emigranten und Réfugiés, die aus ihrem Kampfgeist heraus ein neues Wirkungsfeld suchten. Das antifaschistische Zeitstück beherrschte den Spielplan und gab ihm das Gesicht. Eine Inselfestung entstand, die gefüllt war mit geistigen Explosivstoffen. Aus ihr flogen die Geschosse gegen den Feind. Die Position war für das Gastland nicht ungefährlich. Nicht weil sich ihretwegen der böse Wille der Nachbarn auf die Schweiz richtete, die allerhand Umtrieben ein Asyl gab. Nein, die Gefahr war eine innere. Das Theater erschien in den Augen der Allgemeinheit, wenn es auch nicht mehr Provinz des Auslandes war, wiederum als das Spezialinstrument einer Clique, die wohl mit den freiheitlichen Ideen des Landes übereinstimmte, diese aber

doch tendenzmässig für ihre eigenen Zwecke benützte. Dieses antifaschistische Theater schuf eine Kampfgemeinschaft und gab dieser sogleich ein scharfes Profil.

Wir eröffneten im Herbst 1938 das Zürcher Schauspielhaus unter neuer Leitung mit Shakespeares «Troilus und Cressida». Die deutschen Truppen hatten Österreich besetzt. Im Westen wurde unter Zuhilfenahme aller Kräfte die Siegfriedlinie befestigt. Die Diskussion ging um das Sudetenland. Einige Wissende verstanden, was wir mit Shakespeares Pamphlet gegen den Krieg und verlogenes Heldentum sagen wollten. Aber der «homo qualunque» interessierte sich nicht dafür. Er dachte nicht an den Krieg. Erst als die tschechische Krise sich zuspitzte, als man von der ersten Mobilisation von Grenztruppen sprach, als die Menschen in Massen auf Extrablätter warteten, als ein kleines Brudervolk in Gefahr war, seine Freiheit zu verlieren, erst dann erwachte man. Die Premiere einer Neueinstudierung von Goethes «Götz von Berlichingen» gab das Signal. Als der Held die Frage stellte, was das letzte Wort sein solle, wenn in Verzweiflungskampf das Blut zur Neige gehe, als Georg antwortete «es lebe die Freiheit» und Götz in stiller, gläubiger, in keiner Weise provozierender Art beschloss: «und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben», da brach auf offener Szene ein frenetischer Beifall los, der nicht enden wollte. Das Publikum hatte das Gewicht eines Wortes verstanden, das aus der Gegenwart einen lebendigen Inhalt erhielt. Und in diesem Augenblick entstand die Gemeinschaft, die unser Theaterleben zu einem eigenständigen machte, weil es unmittelbar mit dem lebendigen Leben in engen Zusammenhang kam.

Es war ein Plebiszit des Publikums, das uns die Verantwortung ins Bewusstsein brachte. Wir hatten gegeben und ausgesprochen, was man von uns erwartete. Man wollte nicht in eine Bilderwelt geführt sein, die ablenkte. Man wollte nicht in einen Phantasieraum entrückt sein. Man suchte eine Kraftquelle, die den Mut gab, nicht zu weichen vor einer Überrumpelung, in der das Individuum weggeschwemmt werden sollte, sondern mit allen Mitteln zu widerstehen.

Und als dann der Krieg entfesselt wurde, und unser Theater schliesslich das letzte deutsche Sprechtheater war, das noch frei blieb, als auch unsere Hörer immer mehr nach Klärung suchten für ihre geistige Ausrichtung, da erwuchs

uns eine Ausrichtung, da erwuchs uns eine Aufgabe, die schweizerisch war im Sinn einer aktiven und konstruktiven Neutralität.

Die Auswahl der Werke der Weltliteratur, die den Menschen im Kampf gegen Übermächte zeigen, musste so geschehen, dass sie immer in direkter Beziehung zu der Zeit standen, dass der Hörer immer verstehen konnte, weshalb das Werk gewählt worden war, dass es ihm leicht fiel, das Ferne und Überhöhte auf die Sorgen der eigenen Gegenwart zu projizieren, und dass er umgekehrt durch Projektion seines eigenen Erlebens und dessen seiner Umwelt und seiner Gegenwart das wiedergegebene Werk mit einem unmittelbaren Leben erfüllte, durch das es an ihn herangerückt wurde und das Riesenmass der Ewigkeit sich plötzlich seinen persönlichen Massstäben fügte.

Die scheinbar ungebundene Form, die in der Wirklichkeit nur bestehen kann, wenn sie mit der höchsten Disziplinierung vereint ist, in der es keinen Zufall gibt, ist eine Idealforderung, der wir unentwegt mit der letzten Intensität nachstreben sollten, ob wir auch wissen, dass schon im Begriff der Idealforderung liegt, dass sie nie ganz erfüllt wird.

Wir wählten nach besten Treuen an Werken aus, was die Augen offen hielt, und wir versuchten, eine Darstellungsform zu finden, der man folgte, weil sie das Leben wiedergab ohne Schnörkel und ohne Pomp, ohne betechen oder betäuben zu wollen, in einer Einfachheit, die von Mensch zu Mensch spricht, soweit dies in unserem Vermögen war. Wir sind uns bewusst, dass unser Wirkungskreis ein verhältnismässig kleiner war. Wir wissen auch, dass wir unserer Arbeit nur Geltung verschafften mit Hilfe einer Auswahl schöpferischer Kräfte, die wir von aussen aufnahmen, die sich zu uns retten konnten auf der Flucht vor der Vernichtung.

Das Theater ist auch heute Revolution.

(Oskar Wälterlin: Verantwortung des Theaters. Berlin, 1947)



## *Maria Becker*

Das Zürcher Schauspielhaus war das einzige freie deutsche Theater. Unsere interessantesten Aufführungen wurden durchschnittlich achtmal gespielt. Wenn ein Stück fünfzehnmal gegeben wurde, war das eine Art Bestseller.

Ich habe gar nicht mit einem Fach begonnen. Ich bin zuerst immer als Utility engagiert worden und glaube auch gar nicht, dass es so etwas wie ein Fach gibt. Ich wehre mich ganz und gar dagegen, dass man mich als eine Tragödin festlegen will. Es hat mich immer sehr gekränkt, so als sei ich immer auf hohem Kothurn herumgelaufen. Im Grund bin ich mir selbst nicht klar darüber, was ich eigentlich bin, und würde eben sagen, ich bin eine Charakterschauspielerin. Ich kann alles spielen, auch komische Rollen. Ich habe als junges Mädchen nur gezwungenermassen tragische Rollen gespielt, obwohl sie mich damals kaum gelockt haben. Ich habe übrigens viele Rollen spielen müssen, die mich nicht gereizt haben; an die Iphigenie bin ich ausserdem viel zu früh, mit neunzehn Jahren, geraten ... Diejungfrau schon als junges Mädchen mit Leidenschaft – ja, ebenso die Heilige Johanna, die Dona Paeza im *Seidenen Schuh*, die Antigone.

Ich weiss noch, dass ich Wälterlin damals mit vielen Briefen beschworen habe, er möge mich doch in Anbetracht meines Alters von dieser Rolle (Schillers Elisabeth von England) befreien. Da habe ich immer so viel geheult vor der Probe, dass ich ganz geschwollene Augen hatte – aus Verzweiflung. Ich war der Rolle doch nicht gewachsen!

Anfangen habe ich mit einer Gage von Fr. 180.-. Wie ich damit auskam? Mein Zimmer kostete Fr. 60.-, und so konnte ich mir natürlich nichts Besonderes zum Anziehen kaufen. Manchmal habe ich auch etwas geschenkt gekriegt zum Anziehen. Dann hatte ich nette Kollegen, die luden mich gelegentlich ein, aber in meiner ersten Zürcher Zeit konnte ich mir wirklich nicht viel leisten.

Natürlich hätte ich gern mehr Geld zur Verfügung gehabt, ich hätte mir gern öfter dies und das gekauft. Aber in dieser Zeit hat man gar nicht so viel Sinn für Geld gehabt wie heute. Es schien nicht so nötig. Ausserdem hatte ich wenig Zeit für mich, ich hatte viel zu viel zu tun.

Die Gagen wurden nicht etwa zwölf Monate bezahlt – keine Rede, sondern nur zehn. Dann musste man Vorschuss nehmen aus irgendeiner Kasse, da musste man ein Briefchen schreiben und bitten, damit man auf diese Weise den Sommer hinter sich bringen konnte...

Ich finde, Verstand ist nie ein Fehler. Seele ist nie ein Fehler. Mangel an Technik ist immer ein Fehler. Wer Theater spielen will, muss sprechen können, sich zu bewegen verstehen und das Handwerk beherrschen. Es gibt viel zu erarbeiten. Man muss immer an sich arbeiten. Man lernt immer nur so viel, wie man lernen will.

(Arthur Joseph: Theater unter vier Augen. Köln, 1969;  
Curt Riess: Sein oder Nichtsein. Zürich, 1963)

### *Ferdinand Lange*

Die Nachtstunden wurden bei Rieser nicht bezahlt. Es gabja noch keine Gewerkschaften. Die Leute mussten 75 bis 80 Stunden pro Woche arbeiten. Von Zeit zu Zeit sagte man dann den Leuten, jetzt kommt ein leichtes Stück, nur eine Dekoration, da könnt ihr dann zu Hause bleiben. Aber es kam praktisch nie dazu. Denn wenn ein Stück mit nur einer Dekoration gemacht wurde, dann hat man schon das nächste Stück vorgenommen, und das hatte es dann meist in sich.

Ich musste lange suchen, bis ich das richtige Personal fand. Das war nicht leicht, denn Zürich ist keine Theaterstadt. Es hat ja nur das Stadttheater und das Schauspielhaus. In Berlin oder Wien zum Beispiel ruft man die Gewerkschaft an: «Bitte schicken Sie mir Leute her!» Die sind zumindest ausgebildet, waren schon beim Film oder Theater. Die Leute wissen sofort, wo Gott wohnt, sie können sich auf der Bühne bewegen, sie kennen die Gegenstände, mit denen sie arbeiten müssen, die Ausdrücke, sie sind mit der Technik einigermassen vertraut. Das war hier in Zürich nicht so, und ich habe Jahre gebraucht, bis ich endlich eine Equipe zusammen hatte. Wir hatten zum Beispiel Annoncen in die Zeitung gegeben, wir suchen jüngere Kräfte, die sich für einen Theaterbetrieb interessieren. Es haben sich Leute gemeldet, zum Beispiel Tapezierer oder Schreiner. Sagte ich: «Sie, ich möchte Sie als erstes fragen, waren Sie schon einmal an einem Theater oder einem ähn-

lichen Betrieb?» «Nein», war die Antwort, «ich bin Chauffeur.» «Ja», sagte ich, «haben Sie überhaupt Lust, zum Theater zu kommen? Sie müssen sich das zuerst einmal ansehen! Sie haben keine geregelte Arbeitszeit bei uns, so wie das in anderen Betrieben ist, es ist ein sehr interessanter Posten, aber Sie müssen wissen, jede Woche gibt es drei Tage, wo Sie nicht nach Hause kommen. Das ist bei der langen Probe, das ist bei der Hauptprobe und bei der Generalprobe. Da sind Sie 14 bis 15 Stunden im Theater. Das wird Ihnen natürlich entschädigt, aber es ist nicht jedermanns Sache. Überlegen Sie sich das. Vor allem: sind Sie verheiratet?» «Nein», sagt er, «ich habe eine Braut.» Da sage ich: «Sehen Sie, das ist der wunde Punkt. Wo arbeitet Ihre Braut?» Sagt er: «Entschuldigen Sie, was geht Sie das an?» «Ja!» sag' ich, «die indiskrete Frage müssen Sie mir schon beantworten, denn es ist ein wichtiger Faktor.» Er sagt: «Bei Jelmoli ist sie Verkäuferin!» «Und dann hat sie am Samstag abend frei und am Sonntag auch?» Sagt er: «Ja.» «Na», sag' ich, «sehen Sie, da wird Ihre Braut gerade dann frei sein, wenn für Sie die strengste Zeit ist, denn der Samstag und der Sonntag sind am Theater die wichtigsten Tage. Sie sind ein junger Mensch, Sie wollen heiraten, da wird Ihre Braut nicht sehr zufrieden sein und sagen, du bist ja keinen Sonntag zu Hause.» Sagt er: «Nein, da hat meine Braut überhaupt nichts zu sagen.» «Nun», antworte ich, «wie Sie wollen.» Nach zwei, drei Wochen kam der Mann zu mir und sagte: «Also, es geht halt doch nicht, meine Braut ist nicht einverstanden, denn wenn sie abends von der Arbeit kommt, bin ich im Theater. Wenn ich nachmittags einmal frei bin, ist sie beschäftigt. Wir sehen uns praktisch nie.» Es ist eben ganz zufällig, dass ich so einem Mann an einem Sonntag einmal frei geben kann. Das ist die schwierige Sache bei uns ...

(Curt Riess: Sein oder Nichtsein. Zürich, 1963)

### *Mathilde Danegger*

Ich habe mich immer schon eine halbe Stunde vorher fertiggemacht, obwohl ich als Bäuerin erst gegen Ende des Stücks dran war, um von der ersten Kulisse aus der Giehse als Courage zuzuschauen. Ich muss sagen, wer die Giehse nicht als Courage gesehen hat, der kennt das Stück nicht. Wenn die das «Lied von der grossen Kapitulation» gemacht hat, da hat man sich ge-

schämt; weil du so bist, darum ist die Welt so. Nein, das kann man nicht beschreiben, wie diese Frau in dieser Rolle war. Ich habe sie mir in jeder Vorstellung immer wieder angeschaut.

Ich bin zu ihm hingegangen und habe gesagt: Bist Du verrückt, Du kannst doch nicht die letzte Strophe streichen. Das ist doch gerade das Wesentliche: der Feldzug ist noch nicht zu End. Das heisst doch, es wird noch immer weitergekämpft. Lindtberg meinte, das wird doch hinter der Bühne gesungen, das versteht ja doch keiner und ausserdem dauert es viel zu lang. Da hab ich gesagt, entschuldige mal, dann wirst Du Dich in die erste Gasse hinstellen, ich werde mich neben Dich stellen, und wir werden zusammen die letzte Strophe so singen, dass man sie draussen versteht. Da war er aber nicht dagegen. Wir haben das dann gemacht. Ich hatte nämlich erst den Verdacht, er streicht es aus Feigheit. Als er aber sofort bereit war, mit mir zusammen die Strophe zu singen, musste ich meine Meinung innerlich wieder revidieren. Er hatte es nicht aus Feigheit gestrichen.

Zu den Erinnerungen an grossartige Schauspielkunst gehört auch Steckel in der Rolle des Mr. Gibbs. Er spielte den Vater des Mädchens Rebecca. Er hatte da eine Szene, in der sich gar nichts ereignete. Er sitzt nur im Zimmer. Es fällt kein Wort. Aber man hat genau gespürt, was in diesem Vater vor sich geht, der über seine Tochter nachdenkt, die heiraten wird. Alles, was diesen Mann bewegte, brachte der einfach nur so dasitzende Steckel zum Ausdruck. Wie der das gemacht hat, das habe ich bewundert. Das war grosse Schauspielkunst.

Der Heinz ist der erstaunlichste Maskenkünstler. In Zürich hat er die Maskenbildner unterrichtet. Der Heinz konnte Bärte knüpfen, Perücken machen, alles konnte der Heinz. Das war wirklich phänomenal, und das alles hat er den Maskenbildnern beigebracht.

Biberti, ein wunderschöner Mann, war bei den Zürchern sehr beliebt. Als Othello trug er eigene Kostüme, ein weisses und ein schwarzes, in anderen wäre der gar nicht aufgetreten. Er gurgelte nur so seine Arien herunter. Und zu unserem Entsetzen: Das Publikum war begeistert. Als der Vorhang fiel,

sagte der Heinz zu mir: «Wir haben auf dieser Bühne zehn Jahre umsonst Theater gespielt.»

Schön war vieles, reif nichts.

(Werner Mittenzwei: Das Zürcher Schauspielhaus. Berlin, 1979)

### *Wolfgang Langhoff*

Unsere erste «Don Carlos»-Inszenierung wurde als hochpolitisches Stück vom Publikum leidenschaftlich akklamiert, weil man den Kampf Marquis Posas gegen Philipp als den Kampf des humanistischen Deutschlands gegen Hitler verstand ... Dabei gab es nicht die geringste flache Aktualisierung, sondern der Stoff selbst wirkte so zündend, dass die Schweizer merkten, hier wird von einem Ensemble etwas verfochten – etwas angegriffen und auch etwas verteidigt-, was zur Sicherung ihrer eigenen Demokratie beitragen konnte.

Es war die Antwort auf die Theatralik und das falsche Pathos, das von jenseits des Rheins aus Nazideutschland herüberschallte. So wurde bei uns beispielsweise das Wort Freiheit nicht herausgeschrien, sondern so ergriffen, einfach und leise gesagt, wie es der Grösse des Begriffs entspricht. Es war der Versuch, alle bisherigen Schablonen zu zerbrechen, den Menschen ohne «falschen Dampf», leise, einfach zu zeigen. So entstand ein realistischer Stil für die Klassik.

Ich habe den Peer Gynt, die an Textumfang vielleicht grösste Rolle, in drei Nächten gelernt. Dann konnte ich sie aber auch fliessend. Das war möglich dank des ständigen Trainings und einer gewissen Technik, die man sich eignete, aber auch dank der Hilfe unserer geplagten Frauen, die uns soufflieren und abhören mussten.

Wir spielten das Stück «Die erste Legion», das unter Jesuitenpatern spielt, ein unerhört frommes, katholisches Wunderstück, das die protestantischen Schweizer merkwürdigerweise sehr liebten. Den zu Beginn der Handlung gelähmten Pater Strelsky spielte Ernst Ginsberg, mit dem Rieser einen besonders ungünstigen Vertrag abgeschlossen hatte. Er war auf vierzehn Tage kündbar. Einer der Höhepunkte des Stücks besteht nun darin, dass plötzlich

der gelähmte Pater die Treppe herunterläuft und dem sicher auch ergriffenen Publikum und uns auf der Bühne versammelten Patres mitteilt, dass ihm durch die Kraft seines Gebets Jesus Christus erschienen sei und ihm gesagt habe, er solle aufstehen, und darauf hätte er nun gehen können. Ginsberg wusste nicht, dass an diesem Tag unser Kollege Wolfgang Heinz total heiser war und nur im tiefsten Bass und im höchsten Diskant sprechen konnte, aber eine Mittellage nicht mehr auf seinen Stimmbändern hatte. Wolfgang Heinz musste nun in den Ruf «Ein Wunder! Ein Wunder ist geschehen!» ausbrechen. Aber das hörte sich an diesem Abend krächzend und mit sich überschlagender Stimme etwas merkwürdig an. Ginsberg taumelte die Treppe herunter und bekam unaufhaltsam einen Lachanfall. Und nun konnte er (als sehr gläubiger Mensch) unmöglich die Geschichte erzählen, wie ihm unser Herr Jesus erschienen sei. Es entstand eine irrsinnige Pause, während Ginsberg schluchzend und sich schüttelnd und wir anderen ratlos um den grossen Tisch sassen, weil wir nicht über die Szene hinausgehen konnten. Sie war einfach unentbehrlich für den Handlungsablauf. Nachdem die Pause für Bühnenbegriffe ganz untragbar geworden war, stürzte Ginsberg plötzlich ohnmächtig zu Boden. Wir sahen sofort, dass er eine Ohnmacht fingierte. Der Vorhang musste fallen, und mein Kollege Horwitz und ich, wir stürzten auf Ginsberg zu und redeten leise und schnell auf ihn ein: «Um Gottes willen durchhalten! Bleibe jetzt bei der Ohnmacht!» Denn wir waren überzeugt, dass er sofort fristlos entlassen worden wäre, wenn Rieser erfahren hätte, dass wegen Lachens auf der Bühne in dieser Aufführung der Vorhang fallen musste. Das hätte sein Ende bedeutet. Also, der blieb bei der Ohnmacht und liess sich von uns hinter die Bühne tragen. Ich trat vor den Vorhang und erklärte: «Infolge eines plötzlichen Unwohlseins von Herrn Ginsberg musste die Vorstellung unterbrochen werden» (ein bedauerndes Raunen ging durch das Publikum), «aber er hat sich schon wieder erholt, und wir können in wenigen Minuten das Stück fortsetzen.» Riesenbeifall, Bravorufe, Akklamationen für Ginsberg, den braven, tapferen, der trotz seines Zustands weiterspielte. – Die Sache hatte ein kleines Nachspiel. Wir gaben uns alle das Ehrenwort, keinem Menschen von dem Vorfall zu berichten, um die Existenz unseres Kollegen nicht zu gefährden. Am Ende der Spielzeit verhandelte Ginsberg mit Direktor Rieser um eine kleine Gagerhöhung von 50 Franken und argumentierte: «Herr Direktor, ich spiele

Ihnen doch so viel, und Sie können sich immer auf mich verlassen.» Darauf schaut ihn Rieser durchdringend an und entgegnete: «Aber Ihre epileptischen Anfälle?» Ginsberg bekam die 50 Franken nicht!

Die «Courage» wurde als grosses Antikriegsstück verstanden, wobei die Dialektik der Titelrolle, dass nämlich die Mutter Courage auf der einen Seite den Krieg verflucht, auf der anderen Seite Geschäfte mit ihm macht, nicht erfasst wurde. Die Giehse spielte die Courage damals mehr als eine moderne Niobe, die ihre Kinder verliert und trotzdem vital weiterlebt. Als Lindberg Brecht unsere Inszenierung in einem Brief schilderte, soll ein Telegramm zurückgekommen sein: «Bitte das Stück sofort absetzen!»

... wir sollen keine Angst haben, wenn wir Politik und Kunst in einem Zusammenhang nennen. Beides sind zwei sehr gute Dinge. Beide Dinge gehören zusammen. Nur im Zusammenwirken dieser beiden Dinge kann eben das entstehen, was auch die Menschen ergreift und die Menschen vorwärtsführt.

(C. Funke/D. Kranz: Wolfgang Langhoff Berlin, 1969)

### *Leonard Steckel*

Ich lebte viel weniger zu Hause als in meiner Garderobe. Mit Kaiser, der neben mir sass, konnte ich mich unterhalten. Mit meiner Frau? Wenn ich nach Hause kam, schlief sie schon; wenn sie aufwachte, musste ich noch schlafen. Beim Frühstück sassen wir uns dann allerdings gegenüber – aber sie musste mir meine Rollen abhören. Nur bei Premieren sah ich sie. Da trug sie ihr Seidenes ...

(Curt Riess: Sein oder Nichtsein. Zürich, 1963)

### *Wolfgang Heinz*

Ich erinnere mich noch genau, wie ich dem Herrn Direktor Ferdinand Rieser in einem Zimmer des Hotels Bristol vorsprach. Er sass auf seinem Bett. Ich zog drei Meter entfernt von ihm alle Register. Anscheinend gelang es mir, ihm einzureden, dass ich Talent hätte. Beurteilen konnte er das nicht. Er war Weinhändler.

Rieser versuchte natürlich, seinen Unternehmer-Grundsätzen folgend, zu sparen, wo er nur sparen konnte. Während den Boulevard-Darstellern am Zürcher Schauspielhaus vor unserer Ara Gagen zwischen 1'700 und 2'200 Franken gezahlt wurden, erhielten wir Emigranten zwischen 450 und 1'000 Franken, was in keinem Verhältnis zur geforderten Leistung stand. Erst nach Jahren zäher Anstrengungen bekamen schliesslich alle wesentlichen Kräfte eine «Höchstgage» von 1000 Franken... Diese Monatsgagen erhielten wir aber nicht für das ganze Jahr. Rieser schloss nur Achtmonatsverträge ab. Während der vier Sommermonate waren wir ohne Engagement und ohne Einkommen.

Am Donnerstag war Premierentag. Am Freitag war man um 9.00 Uhr da, auch wenn man nach der Premiere bis vier Uhr gesoffen hatte. Am Freitag war die Arrangierprobe. Dabei unterbreitete der Regisseur gewöhnlich schon einige Vorschläge und entwickelte das Skelett seiner Inszenierungsabsicht. Am folgenden Tag fand die Stückprobe statt. Das hiess, man musste den Text beherrschen. Mindestens aber einen Akt. Es wurde ein Akt probiert und völlig durchgespielt. Sonnabend kam der zweite Akt. Und Montag probierte man den dritten Akt, beziehungsweise den letzten Teil. Am Montag musste das Stück durchprobiert sein. Bei grösseren, umfangreicheren Stücken wurde jedoch der Dienstag noch hinzugenommen. Meistens wurde man aber nicht fertig.

Am Dienstag fand auch noch die Durchlaufprobe statt. Dabei kam es oft vor, dass sich am Dienstag herausstellte, der Durchlauf ist nicht gelungen. Dann wurde der letzte Akt noch einmal vor der Hauptprobe durchgenommen, die am Mittwoch stattfand. Donnerstag war Generalprobe und Premiere. In der ersten Stückprobe wurde sehr genau, sehr präzise gearbeitet. Danach musste man wissen, das muss ich mir merken, das muss ich mir selbst noch erarbeiten. Denn der erste Akt kam ja bis zur Durchlaufprobe nicht wieder dran. Die Hausarbeit an diesem Theater war enorm. Je mehr man zu Hause gearbeitet hatte, desto besser war man dann bei der Premiere. Dass man sich auf der Probe quälte, um etwas echt zu bekommen, das gab es doch nicht. Das hat der Regisseur nicht geduldet! Da fiel der Hinweis: «Das ist doch nicht echt, sieh zu, dass Du es kriegst.» Für klassische Stücke bekamen wir manchmal zehn Tage Probenzeit. Aber nur, indem Kollegen, die in einem anderen Stück spielten, aber schon frei waren, für die neue Insze-



nierung herangezogen wurden. Die anderen kamen dann hinzu. Später, unter Wälterlin, hatten wir nicht mehr vier Premieren im Monat, sondern nur drei. Es gab sogar Monate, in denen nur zwei Premieren stattfanden. Das empfanden wir schon als königlich.

Das Zürcher Schauspielhaus war das einzige Theater der Welt, wo man nicht um grosse, sondern um kleine Rollen intrigierte.

Einmal sollten fünf Schauspieler, deren sozialistische Einstellung bekannt war (darunter Langhoff und ich), aus der Schweiz ausgewiesen werden. Das geschah in der Urlaubszeit, und zu allem Unglück waren einige Kollegen, die es betraf, nach Österreich gefahren, was zu dieser Zeit noch möglich war. Rieser, der einen Wink bekommen hatte, bevor die Aktion offiziell anlief, informierte die Betreffenden telegrafisch. Sie reisten sofort nach Zürich zurück. Einen Tag später hätte man sie vielleicht schon nicht mehr über die Grenze gelassen. Solange die Gefahr bestand, nahm uns Rieser alle fünf in seinem Haus in Kilchberg auf. Durch die Intervention wichtiger Persönlichkeiten wurde schliesslich erreicht, dass wir bleiben durften. Allerdings erhielten wir nicht mehr die Aufenthaltsbewilligung, sondern wurden nur noch «toleriert». Dieser Status machte unsere Lage unsicherer als die unserer Kollegen.

Wenn ein junger Schauspieler zu uns kam, ging er kaputt. Nach kurzer Zeit war er erledigt. Eine einzige hat es geschafft, das war die Maria Becker.

Erwin Kaiser, dieser feine, differenziert spielende Darsteller, hatte einen Fehler, er hatte kein sehr gutes Gedächtnis. Er konnte nicht so schnell die Rollen lernen wie wir. Auch war er einer der Älteren, eigentlich der Älteste unter uns. Er konnte sich einfach die Texte nicht so merken. Denn jede Woche mussten wir eine neue Rolle erarbeiten. Einmal, bei einer Hauptprobe, blieb Kaiser mehrmals stecken. Rieser sass unten und rief auf die Bühne hinauf: «Herr Kaiser, wenn Sie Urlaub machen wollen, Sie können den Vertrag sofort mit mir lösen.» Und nachher sagte er zu dem Regisseur: «Den Mann dürfen Sie nicht beschäftigen.» In der ersten Spielzeit pflegte Rieser über Kaiser zu sagen: «Das ist doch kein Schauspieler, der spricht doch so wie im Leben.»

Wir gingen damals noch nicht mit der Vorstellung an unsere Rolle heran, dass es uns gelingen müsse, zugleich auszudrücken, was ich alles über die Gestalt aus meiner Einsicht wusste und wie diese Gestalt dachte. Wir suchten Einsichten mehr aus der Figur selbst, aus ihrer Denkweise sichtbar zu machen. Deshalb war ich als Gestalter des Danton auch völlig in meinem Recht, von meinem richtigen Standpunkt gegenüber Robespierre überzeugt. Das ist ja wichtig für einen Schauspieler, um in die Rolle hineinzukommen

...

Ich wollte zeigen, wie ein Mensch, der die Gefahr spürt, der den Tod auf sich zukommen sieht, plötzlich Gewissensbisse bekommt, aber auch in der Lage ist, ein wenig über sich selbst hinauszuschauen. In den Kerker Szenen habe ich einen Danton gespielt, der trotz seines früheren Heldenmuts angesichts des Sterbenmüssens wie ein armseliges Tier von Todesangst geschüttelt wird. Wie in dieser Stunde nichts mehr hilft, nicht Bildung, nicht dies und das, aller Halt ist verloren, alles ist aus, nichts ist mehr da, worauf man noch bauen könnte. In einer solchen Situation hilft einem Menschen eventuell Überzeugung; Überzeugung wofür man stirbt, aber die hatte er nicht mehr. Das waren dann auch sehr wirkungsvolle Szenen. Ich habe mich in diesen Szenen so verausgabt, habe derartige Anfälle gehabt, dass sich bei mir alles drehte.

Ein Regisseur muss schauspielerische Einfälle anbieten können, die die Fabel bedienen, die den Schauspieler anregen, eine Haltung phantasievoll zu spielen, eine solche schauspielerische Phantasie, die hatte Leonard Steckel.

Ich hatte Hemmungen, einem Kollegen, von dem ich doch etwas hielt, überhaupt etwas zu sagen. Dabei besass ich genaue Vorstellungen über die Arrangements. Aber es widerstrebte mir einfach zu sagen, du musst dich hier hinstellen und nach dort abgehen, was man halt so sagen muss, um ein Arrangement auszuprobieren. Ich habe es dann doch gemacht. Aber jedesmal war es eine Qual für mich. Ich sagte mir dann, das machst du nicht wieder. Ich habe es dann aber doch wieder gemacht, und später hatte ich sogar einigen Spass daran.

Interessant ist, dass nach dem Kriegsende diese durch den antifaschistischen Kampf zusammengehaltene Gemeinschaft in kürzester Zeit zerfiel.

Sie hatte nur so lange gehalten, wie das existierte, gegen das man gewesen war. Das damals einzigartige Ensemble ging auseinander.

(Renate Waack: Wolfgang Heinz. Berlin, 1980;  
Werner Mittenzwei: Das Zürcher Schauspielhaus. Berlin, 1979;  
Curt Riess: Sein oder Nichtsein. Zürich, 1963)

### *Leopold Lindtberg*

Die folgenden Überlegungen stehen notwendigerweise unter dem Eindruck einer zwölfjährigen Emigration. Der Wert unserer Erfahrungen ist für uns schwer bestimmbar. Von den Emigranten in der Schweiz, die im Wesentlichen auf den kulturellen Kontakt untereinander angewiesen waren, neigen begreiflicherweise viele dazu, ihre eigenen Erfahrungen gering zu schätzen. Diese Zurückhaltung hat ihre Gründe in der tiefen Niedergeschlagenheit über die vermeintlich verlorenen Jahre und in dem Respekt vor dem Leid der schwerer Betroffenen. Wenn es freilich dem Verschonten, der in relativer Sicherheit den Untergang der Heimat miterlebt, wohl ansteht, jenen das Wort zu überlassen, deren jahrelanges Schweigen durch die nie verstummende Todesdrohung erzwungen war, würde es doch Undank gegenüber der eigenen Bewahrung bedeuten, die Erkenntnisse dieser schweren Jahre für nichts zu achten. Nicht alle Emmigranten waren zum Nichtstun verurteilt, nicht alle liessen sich dazu verurteilen und wer gar, wie die Privilegierten, die als Künstler lebendigen Kontakt mit dem Gastland aufnehmen konnten, unter Gleichgesinnten arbeiten durfte, der hat die Verpflichtung, seine Erfahrungen zur Diskussion zu stellen.

Emigrierte Künstler haben in Zürich ein Betätigungsfeld und Entwicklungsmöglichkeiten gefunden, die sie hier kaum erwartet hatten. Das Zürcher Schauspielhaus, das in früheren Jahren den Namen eines guten Provinztheaters hatte, wurde mit den Ereignissen der Zeit zur letzten geistigen Provinz, die der deutschen Dichtung noch Asyl bieten konnte, es wurde darüber hinaus zu einem Podium geistiger Auseinandersetzung, auf dem Dichter aller Sprachen zu Wort kamen, ein Schnittpunkt lebendig gebliebener Bewegungen, deren Boten selbst in den Jahren der völligen Isoliertheit über die verschlossenen Grenzen zu uns fanden.

Unsere Arbeit fand Anerkennung, sie wurde diskutiert und stiess wohl mitunter auf Ablehnung, aber auch die feindseligen unter unseren Kritikern konnten den «Leuten ohne Heimatschein» Ernst und hohes Niveau nicht absprechen. Unter denen, welche uns zustimmten, fanden wir keine enthusiastischen Anbeter, aber eine zuverlässige Gemeinde. Das Zürcher Schauspielhaus wurde keine Mode, sondern eine kulturpolitische Tatsache.

Die Einheitlichkeit der Bemühung war mit den Jahren manchen Belastungsproben unterworfen. Innere Krisen, die an die Substanz des Ensembles griffen, waren schwerer zu überwinden als Angriffe von aussen. Das Zürcher Schauspielhaus, das kein Emigrantentheater, sondern ein demokratisches, schweizerisches Kulturinstitut ist, hätte heute die Möglichkeit, sich in den Dienst des Wiederaufbaus des deutschsprachigen europäischen Theaterlebens zu stellen. Die Schwierigkeiten, die sich dieser Aufgabe entgegenstellen, sind nicht grösser als die Probleme, denen sich jede andere organisierte Hilfe aus dem vom Kriege verschonten Gebiet gegenübersteht. Gewiss würde es sich auch bei einer solchen Aktion nur um eine «erste Hilfe» handeln, denn der kulturelle Wiederaufbau der befreiten Länder wird, wenn die ersten, allerschwersten materiellen Hindernisse überwunden sind, von innen her und nach eigenen Gesetzen erfolgen müssen, doch wäre ein Ensemble, das, nachweisbar frei von jedem faschistischen Einfluss, im Kontakt mit der internationalen Produktion gewirkt hat, von welcher die unterdrückten Völker gänzlich abgeschnitten lebten, wohl in der Lage, einen wesentlichen und wohltätigen Einfluss auf das desorientierte Theaterleben dieser Völker auszuüben.

Dem kulturellen Wiederaufbau stellt sich ein einziges, ein brennendes Problem: die Erziehung. Nie war die sittliche Aufgabe des Theaters bedeutender. Als die Machthaber des Dritten Reiches vor einem Jahr alle deutschen Theater schlossen, vollzogen sie einen Akt von tragischer Symbolik. Das kriegswirtschaftliche Plus, das einige Zehntausend Arbeitskräfte in den Dienst der staatlichen Maschine stellte, war geringfügig angesichts des geistigen Bankrotts, der mit dieser Massnahme erklärt wurde. Das deutsche Theater hatte dem deutschen Volke nichts mehr zu sagen.

Nun stehen wir wieder am Anfang. In den kommenden Jahren wird es sich erweisen, ob das Theater seinen Rang im geistigen Leben eines Volkes bewahrt oder verloren hat. Wir müssen ohne Illusion an die neue Aufgabe treten. Wir können nicht einmal sagen: nun geht der Vorhang wieder auf. Wenn die Theater wieder spielen, werden keine Vorhänge da sein. Eine Armut, die wir uns nicht vorstellen können, wird alles Leben beherrschen. Wir werden im wahrsten Sinne aus der Not eine Tugend machen müssen. Doch über materielle Schwierigkeiten ist das Theater immer noch hinweggekommen, aus Improvisationen und Experimenten entstehen neue Stile. Man kann ohne Vorhang und Kulissen Theater spielen, aber nicht ohne Ideen. Die verhängnisvolle Ideologie der faschistischen Erziehung beruhte auf einem falsch verstandenen Kollektivismus. Das Führerprinzip entthronte den Einzelnen der Verantwortung und nahm ihm sein menschlichstes Recht: in sittlicher Gebundenheit nach eigener Erkenntnis zu handeln. Gerade die Propaganda, die nicht lärmend genug vor der Gleichmacherei des Sozialismus warnen konnte, führte zu einer sturen Uniformierung der Geister, die alle Superlative verdiente, die eben diese Propaganda für ihre sonstigen Leistungen in Anspruch nahm.

Wenn der vernünftige Ausgleich zwischen individueller Freiheit und kollektiver Bindung das Prinzip eines demokratisch regierten, politisch reifen Volkes ist, muss jede erzieherische Tätigkeit diesem Prinzip untergeordnet werden. Dieser Maxime wird auch das Theater folgen müssen. Nicht Starprinzip und nicht Massenkult werden das Theater beherrschen; nicht abseitige esoterische Probleme und nicht gewalttätige lärmende Parolen; wir werden menschliche Beziehungen mit Sorgfalt und Würde zur Diskussion stellen, den Erschöpften und Verbitterten das Leben wieder nahe bringen müssen, um sie zu überzeugen, dass es ergreifend, beglückend und befreiend für den Menschen ist, sich mit menschlichen Dingen auseinanderzusetzen.

aus: Leopold Lindtberg, Wendepunkt.  
In: Theater-Meinungen und Erfahrungen.  
Schriftenreihe «Über die Grenzen» (4),  
Affoltern/A 1945

## *Erwin Parker*

Wir lebten jetzt in Zürich statt dort, wo wir aus Geborenheit, Geborgenheit und nach unserer Begabung geglaubt hatten, zugehörig zu sein. Wohl waren diejenigen Kollegen, die Familie hatten, d.h. eine Frau und ein Kind (manche auch erst ein zu Erwartendes), mit allem Umzuggut hierhergekommen. Doch war das nur äusserlich; innerlich lebten die meisten von uns mit leichtem Gepäck, waren auf- und abbruchbereit für den Augenblick, da der «Spuck drüben» ein Ende gefunden hätte. Denn dass «das» nicht von Dauer sein konnte, war uns allen klar.

Es waren ausgeprägte Individualitäten, die sich da im Zürcher Schauspielhaus als neues Ensemble zusammenfanden. Schon dem landsmannschaftlichen Herkommen nach waren sie recht verschieden: es gab unter uns Berliner, Münchner, Rheinländer, Hessen. Auch «Wiener», obwohl einige von ihnen aus Kärnten, der Steiermark, dem Tirol oder sonst irgendwoher aus der einstigen Donau-Monarchie stammten. Das Publikum aber machte da keine Unterscheidung: wer «österreichisch» sprach, galt kurzweg als «Wiener», was durchaus eine positive Einstufung war, zumal seine heimatliche Sprechmelodie dem Schweizer Ohr vertrauter und damit wohlgefälliger klang als etwa das ein wenig kaltschnäuzige Berliner Idiom; das erst dem, der es recht zu hören weiss, ein dahinter verborgenes warmblütiges Herz offenbart.

Viele Kollegen waren Juden, wobei ein Unterschied zwischen der Konfession und der – (damals gängig, aber falsch so bezeichneten) – Rasse zu machen ist. Es gab Protestanten und Katholiken, von denen einige es auf eifrige, man könnte sagen militante Weise waren.

Politisch waren wir höchst unterschiedlich eingestellt. Dass keiner von uns ein Nazi war, verstand sich schon aus Geblüt und Gemüt.

Es gab auch einige «Neutrale», nirgendwo Zugehörige. Ich möchte sie als «Albinos der Gesinnung» bezeichnen. Sie wussten selbst in diesen Zeitläuften nicht, wohin sie gehörten, sie waren sich selber genug, und das mag für sie genügt haben.

Ist eine Gemeinschaft fest gefügt, resorbiert sie mühelos solche Outsider, oder sie werden ausgeschieden, wenn sie es nicht vorziehen, sich auf eigenen Wunsch zurückzuziehen. Unser Ensemble war stark genug, auch Abseitsstehende in seinen Reihen zu haben.

Was uns verband und zusammenhielt, war vor allem unsere Gegnerschaft gegen die Barbarei in Deutschland und überall, wo diese Pest sich ausbreitete. Bei aller Verschiedenheit war uns eines gemeinsam: wir waren Antifaschisten, und unsere Abscheu galt vor allem der deutschösterreichischen Variante, dieser völkischen Weltanschauung: dem Nationalsozialismus.

Es war nur natürlich, dass Menschen, die ein gleiches Schicksal erlitten hatten, zusammenhielten und zu Gegnern der Nationalisten und ihres «Führers» wurden.

Es gab noch andere – und recht gewichtige – Gründe, die uns zu einer Gemeinschaft werden liessen. Zuvörderst wäre die Fremde zu nennen, die Fremdheit, die Befremdung, die ein Grossteil der Bevölkerung für uns – will sagen gegen uns – empfand. Wir waren Ausländer und bekamen die Gleichung Ausland = Elend nachhaltig zu spüren. Wir waren Ausländer, schlimmer noch: viele von uns waren Deutsche.

Bei aller täglichen Nähe musste man sehen, mit seinem eigenen Schicksal fertig zu werden. Überleben war eines jeden ureigenste Sache. Wir wussten zwar viel über einander, doch wenig von einander. Der auf das Eiland Verschlagene hat seine eigene Palme, auf die er heimlich klettert, um Ausschau zu halten. Jeder hat seine eigene Himmelsrichtung, auf die er seine Hoffnung setzt.

aus: E. Parker, Dein Schauspielhaus, Zürich 1983

## Inhalt

<i>Zur Einführung</i>	
Jean-Rudolf von Salis, Die Saga vom Zürcher Schauspielhaus	5
 <b><i>Teil I: Von der Vorgeschichte zu den Nachwirkungen</i></b>	
Louis Naef, Vom Variété zum Schauspielhaus	17
Hans-Rudolf Hilty, Schauspielhaus Zürich 1939-1945	35
Rolf Schneider, Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in der Bundesrepublik	45
Hilde Haider, Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in Österreich	55
Rolf Schneider, Zürcher Schauspielhaus und DDR-Theater	87
 <b><i>Teil II: Die Einzelheiten</i></b>	
Gustav Huonker, Emigranten – Wege, Schicksale, Wirkungen	107
Louis Naef, Harmlosigkeit als Zeitkrankheit	141
Urs Bircher, O, über die verstunkene Schweiz	163
Hervé Dumont, Zürcher Schauspielhaus und Schweizer Film im Zweiten Weltkrieg	179
Rolf Schneider, Die Befreiung der Phantasie durch die Not	201
Klaus Völker, Brecht in Zürich	211
 <b><i>Teil III: Stimmen der Beteiligten</i></b>	
Ernst Ginsberg	237
Therese Giehse	240
Kurt Hirschfeld	241
Teo Otto	244
Oskar Wälterlin	246
Maria Becker	249
Ferdinand Lange	250
Mathilde Danegger	251
Wolfgang Langhoff	253
Leonard Steckel	255
Wolfgang Heinz	255
Leopold Lindtberg	259
Erwin Parker	262