Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 36-37 (1971-1972)

Artikel: Leopold Lindtberg : Reden und Aufsätze
Autor: Lindtberg, Leopold / Jauslin, Christian
Kapitel: Aus meiner Arbeit
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986697

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Aus meiner Arbeit

Notizen zu einem Vortrag

Ausgangspunkt: Titel, Raum und Art des Anlasses

Reminiszenz Berthold Viertel

Kaum Theorie: Erleben

Schauspieler, Regisseur, Oper, Film, Hörspiel, Drehbuchautor, Dramatischer Lehrer, Leiter einer Filmschule, Lehrauftrag an der Universität

Theaterleiter

Kann man der Theorie entraten?

1. als Künstlerindividualität ganz gewiß, auch als Regisseur
2. als Theaterleiter kaum mehr, weil Linie und Prinzip öffentlich zu vertreten sind
3. als Dozent, Lehrer etc. — nein

Trotzdem heute wenig Theorie

Zurück zu Viertel:
Warum? Erster echter Kontakt mit dem großen Th'zentrum Berlin — Trotz Nichtzustandekommen in entscheidender Weise richtunggebend
Der «normale» Weg nicht verlassen, aber was in der Heimatstadt als Nebengeleise des Th' galt, wird allmählich zur Hauptsache: geistig-politisch orientiertes, engagiertes Theater
Gelingen durch Zufall oder Glück; vielleicht aber doch mehr als dieses, denn es gelingt dreimal und bedeutet dreimal entscheidende Lebensphase Berlin 1924, Berlin 1927, Zürich 1933
Filmaktivität mit eingerechnet sogar öfter als dreimal
Zustandekommen des inneren Engagements: nach erstem Weltkrieg alle intellektuellen Bemühungen von stärksten Emotionen überlagert; fiebriger konvulsivischer Seelenzustand in Literatur, Malerei, Musik. Theorie zählte kaum, aber Theater stand im Mittelpunkt

Bedeutende Männer gingen damals noch zum Theater oder in die Politik, meist beides gleichzeitig (und nicht wie heute zur Physik — Ablöse der Philosophie)

Für bewegte junge Menschen Expressionismus glücklichste und leichteste Form, sich auszudrücken

I. Berlin
Große Begegnungen mit großen Aufführungen (Jeßner; *Faust, Tell, Nicolo* und, dem Expressionismus schon entrückt, *Wallenstein;* Fehling — vor allem erste Shakespeare-Komödien)

Nun Erlernen des Handwerks außerhalb Berlins — Erste Regieversuche und zum erstenmal Auswerten des aus Wien mitgebrachten Eigenbesitzes: Musik, Verantwortlichkeit vor der Sprache, Beziehung Sprache und Ethik, geistige Hygiene geschult an KK, und den Meistern, die er den jungen Menschen seiner Zeit erschlossen hat: Nestroy, Offenbach, Wedekind (dennoch Ratlosigkeit, bis heute nicht behoben gegenüber Kraus' Einstellung zum Theater der Zeit. Kontrast Kraus, der Vorleser—Kraus, der Theaterkritiker)

II. Berlin:
Mit Willen und Zielbewußtsein einen Platz gewählt, mit Glück ihn erreicht; Piscator-Volksbühne, Piscator-Bühne
Persönlichkeit Piscators
Piscators Sendung
Trotz Anwesenheit Brechts in Piscators dramaturgischem Kollektiv wesentlich anders geartete Form des epischen Theaters, besondere Betonung des Dokumentarischen, bewußter Verzicht auf die neue dichterische Form, die von Brecht her wesentlichen Impuls bringen sollte
Piscator-Bühne — Schiffbauerdamm (Engel)
Zweite Piscator-Bühne, Zusammenbruch; dazwischen wichtige Entwicklung der Studiobühnen etc. (Piscator-Bühne, Granachs Novemberstudio)
Wichtige Begegnungen, die in die Zukunft wirkten: Granach, Kalser, Ernst Busch, Traugott Müller; erste entfernte Kontakte mit Brecht
Jeßner, Staatstheater, (27 Jahre), Legal. Auch hier Studioarbeit, erste gemeinsame Arbeit Teo Otto
Teo Otto, Kontakte mit der Studio-Bühne Agnes Straub, Leo Reuß; Bekannte tragische Entwicklung — groteske Begebenheiten — Adieu Berlin

Versuche im Ausland: Paris, Warschau, Tel Aviv
Zürich, zwei Jahre mit unausgepackten Koffern
Gewissermaßen Fortsetzung von Berlin unter gänzlich veränderten Voraussetzungen, aber doch ähnlicher Besetzung
a) Zusammensetzung des Ensembles

b) Eroberung des Spielplans
c) Entwicklung eines Stils, rein aus der Notwendigkeit von Ort und Zeit

Entwicklung über viele Jahre: «Humanistischer Realismus»
Erleichterung der Arbeitsbedingungen durch die politische Entwicklung, die von den Kräften des Schauspielhauses früh erkannt und vorausgezeichnet wird

Kriegsende. Entscheidende Frage: Beisammenbleiben oder Auseinandergehen?
Besondere Ermutigung durch erstes Auslandgastspiel mit *Mutter Courage* in Wien
In die gleiche Entwicklung fällt Filmtätigkeit, die sich nach kindlichen Anfängen pionierartig entwickeln ließ. Engagiertes Theater — engagierter Film

Erste Nachkriegsjahre Reisen (Besuch bei Brecht in Kalifornien)
Neue Wirkungsplätze
Langsame Entwicklung einer Zusammenarbeit mit dem Burgtheater

In Zürich indessen bedeutende Phase durch Bert Brechts Aufenthalt in der Schweiz (*Organon, Antigone, Puntila,* politische Gespräche, erste vorsichtige Überlegungen, die Klassiker betreffend: *Coriolan, Faust*)

Großer Sprung. Von heute aus gesehen erweist sich damaliges Gespräch, damalige Diskussion um Inhalte und Ziele, nicht Stile, als besonders aufschlußreich. Nach ca. anderthalb Jahrzehnten klaffen tiefe Abgründe zwischen den Vertretern einer organischen, vom Thema und persönlichsten Engagement getragenen Stilentwicklung einerseits und forcierter Stilentwicklung um des Stiles willen andrerseits. Erbfolge: Nazizeit — Neoexpressionismus — mündet im Treten an der Stelle, Provokation, Nihilismus, l'art pour l'art.
Was nie zu erwarten war: bei Brecht, dessen epische Theorien immer kontrovers geblieben, von ihm selbst kontrovers behandelt, findet sich Aufschluß über die Frage, wie Klassiker zu spielen seien.

Brecht *(Aus einem Brief an einen Schauspieler)*

> Natürlich müssen auf der Bühne eines realistischen Theaters lebendige, runde, widerspruchsvolle Menschen stehen, mit all ihren Leidenschaften, unmittelbaren Äußerungen und Handlungen . . .
> Es gibt jedoch ein völliges Aufgehen des Schauspielers in seiner Figur, das zur Folge hat, daß er sie so selbstverständlich, so gar

nicht anders zu denken erscheinen läßt, daß der Zuschauer sie einfach hinzunehmen hat, wie sie eben ist, und es entsteht ein ganz unfruchtbares «alles verstehen ist alles verzeihen», wie wir es besonders stark beim Naturalismus hatten.

Bei Brecht allerdings finden sich Übereinstimmungen mit frühen humanistischen Theatertheorien, auf die ehedem nie hingewiesen wurde Brechts Beziehung: fernöstliches Theater, allenfalls europäisches Mittelalter — nicht aber deutscher Humanismus, der von ihm erst bei näherer Beschäftigung, zumal mit *Faust,* überraschend rühmend und respektvoll behandelt wird (vgl. Brechts respektlose Behandlung *Maria Stuart, Hamlet* Jahre zuvor).
Vgl. nunmehr *Organon — Messina-Vorrede*

Brecht (*Organon*)
zwar: (über frühere Effekte der Verfremdung)

> die gesellschaftlichen Zwecke dieser alten Effekte waren von den unsern völlig verschieden. (§ 42)

und:

> Wir brauchen Theater, das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet *und erzeugt,* die bei der *Veränderung des Feldes* selbst eine Rolle spielen. (§ 35)

und:

> Unser Theater muß die *Lust* am Erkennen erregen, den *Spaß* an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren.

Schiller:

> Das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.

a. gl. O.

> Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu *machen,* und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als roher Stoff auf uns lastet, als blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.

Brecht aus *Einschüchterung durch Klassizität*

> Dagegen (gegen die Langeweile, erzeugt durch Denk- und Fühlfaulheit der Routiniers) nun richten sich die Bestrebungen oft talentierter Regisseure oder Schauspieler, neue, bisher nicht gesehene, sensationelle Effekte auszudenken, die jedoch rein formalistischer Art sind, das heißt dem Werk, seinem Inhalt und seiner Tendenz aufgesetzt und aufgedrängt werden, sodaß es sogar zu noch schlimmeren Schädigungen kommt als bei traditionsgebundenen Aufführungen; denn hierbei wird Inhalt und Tendenz des klassischen Werks nicht nur verdunkelt und verflacht, sondern direkt verfälscht. Die formalistische «Erneuerung» der klassischen Werke ist die Antwort auf die traditionsgebundene, und es ist die falsche Antwort. Das schlecht konservierte Fleisch wird sozusagen nur durch scharfe Gewürze und Saucen wieder schmackhaft gemacht.

(«Tu recht viel Pfeffer dran, daß er den Gestank nicht merkt». Mutter Courage drückt sich drastischer aus und meint das gleiche.)

Dazu eigene *Einschüchterung durch Stildiktatur*

> Es hat sich aber leider auf unseren Bühnen eine Art von Kult der Pseudoproblematik entwickelt, die im Bereich der Produktion sowohl wie der Wiedergabe zu einer betrüblichen Erstarrung und Einfrostung geführt hat.
>
> All die verdienstlichen Bestrebungen um Entrümpelung der Bühnen, Rückführung auf das Strukturelle einer Aufführung, Verfremdungseffekte, globale Räume, szenische Abstraktionen, absolutes Theater und wie alle die schönen Tendenzen heißen mögen in Ehren — die Grundelemente des Theaters, die Freude am Spiel, die Unbefangenheit jeder neuen schauspielerischen Aufgabe gegenüber, die Bereitschaft, jede Bühnensituation zunächst einmal als Herausforderung an die lebendigen Ausdruckskräfte lebendiger Menschen anzusehen, ja schließlich und nicht zuletzt die Lust am Komödiantischen dürfen nicht verloren gehen. Wir sind so supergescheit, so problembefangen, so snobistisch geworden, daß wir uns den Weg zur gesündesten Form des Theaters, zum Volkstheater, verrammelt haben. Ich glaube nicht, mich hier vor Mißverständnissen schützen und umständlich erklären zu müssen, daß damit nichts Triviales, nichts Ungestaltetes, nichts Sentimentales und nichts Rohes gemeint ist. Volkstheater ist nicht Theater für die Anspruchslosen. Es ist einfach Theater, das ohne stilistische Gebrauchsanweisung konsumiert werden kann. Shakespeare und Molière, der *Faust* und der *Peer Gynt,* Büchner, Hauptmann, Wedekind,

Brecht, Giraudoux, Frisch und Dürrenmatt sind Volkstheater, und manche Dramatiker von weit geringerem geistigen Anspruch sind es nicht.

Giraudoux:

Bei den Königen glücken Experimente, die den Unscheinbaren nie glücken: der reine Haß, der reine Zorn. Und immer ist es ein Stück Reinheit. Denn nichts anderes ist die Tragödie mit ihren Inzesten und Königsmorden als Reinheit, mit einem Wort, Unschuld. Ich weiß nicht, ob Sie sind wie ich; aber mir, mir bedeutet die Pharaonin, die sich in der Tragödie umbringt, Hoffnung; der Marschall, der verrät, Glaube; der Graf, der mordet, zärtliche Liebe. Sie ist ein Akt der Liebe, die Grausamkeit . . . verzeihen Sie, ich wollte sagen: die Tragödie.

Dürrenmatt:

und dies hat ein Bühnenschriftsteller immer anzustreben: daß es in seinem Theater Momente gibt, in denen die Gestalten, die er schreibt, Sprache werden und nichts anderes.

ds.

Doch gibt es immer wieder Einfälle, denen man nicht widerstehen darf, auch wenn sie drohen, den mühsam erreichten Plan über den Haufen zu rennen. Neben der Vorsicht den Einfällen zu widerstehen, muß auch der Mut vorhanden sein, sich ihnen auszusetzen.

(L. L. Das gilt beim Regisseur auch für die Einfälle der anderen)

Wilder *(The Long Christmasdinner)*

90 Jahre sollen in diesem Stück durchmessen werden, das in gerafftem Geschehen 90 Weihnachtsmahlzeiten in der Familie B. vorführt.

Wenn Zeit, etwas über Klassiker, Shakespeare als politischer Dramatiker, Wichtigkeit der historischen Fixierung (siehe Dalbergs *Räuber* zur Zeit von *Götz von Berlichingen*)

Abschluß: Diskussion bleibt offen — Hinweis auf Berlin III

Electre, etc.

Filmauszeichnungen, Nollendorfplatz, Akademie der Künste. Danksagung an dieselbe. 1966