

Nachwort

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Nachwort

Die hier gesammelten Theater- und Filmaufsätze sind nicht von einem Theoretiker, sondern von einem Regisseur geschrieben — zumeist aus Anlaß einer bestimmten Inszenierung, oder doch in mehr oder weniger unmittelbarem Zusammenhang mit der eigenen Theater- und Filmarbeit. Wenn wir sie zu seinem 70. Geburtstag gesammelt in Buchform vorlegen, so scheint es angebracht, Herkunft und Entwicklung des Regisseurs Leopold Lindtberg wenigstens in groben Zügen nachzuzeichnen. Über die Entstehung der einzelnen Beiträge und die theatergeschichtlichen Zusammenhänge, welche einem breiteren Leserkreis nicht immer bekannt sein dürften, geben jeweils die Anmerkungen Auskunft.

Für die frühen Jahre ziehen wir die autobiographischen Stichworte zum Akademie-Vortrag *Aus meiner Arbeit* heran (S. 163 f.; Zitate aus den Texten dieses Buches im folgenden *kursiv*). Dort werden drei entscheidende Etappen genannt: *Berlin 1924, Berlin 1927, Zürich 1933*.

Berlin I: In Wien geboren, erhält Lindtberg dort auch seine Ausbildung als Schauspieler; sein Lehrer ist Josef Danegger. Schon früh erreicht er Berlin, damals Mittelpunkt deutschsprachigen Theaters: zweiundzwanzigjährig tritt er in Wilhelm Dieterles kurzlebigen «Dramatischen Theater» in der Uraufführung von Georg Kaisers *Gilles und Jeanne* auf. *Große Begegnung mit großen Aufführungen* bringt für ihn diese Berliner Zeit. Es ist die letzte Phase des Expressionismus, dessen Autoren zunächst vorwiegend in der Provinz gespielt worden waren und in Berlin erst noch durchgesetzt werden mußten. Eben dies tat Dieterle in seinem «Dramatischen Theater» — wenn es ihm auch nur für einige Monate gelang. Als theatralisches Ausdrucksmittel freilich, als Regiegrundlage, hatte der Expressionismus in Berlin zu Beginn der zwanziger Jahre mit Leopold Jeßners Klassiker-Aufführungen seine Höhe erreicht. Wie Lindtberg festhält, war dieser Regisseur mit seiner *Wallenstein*-Inszenierung (Oktober 1924) dem *Expressionismus schon entrückt*. Neben der Begegnung mit dem ausklingenden Expressionismus, der *glücklichsten und leichtesten Form, sich auszudrücken*, war es vor allem das *geistig-politisch orientierte, engagierte Theater*, das in Berlin wichtig wurde.

Mit diesen beiden Erfahrungen konnte Lindtberg als Regisseur an das *Erlernen des Handwerks* außerhalb Berlins gehen. Zwar hatte er schon in Wien seine ersten Regieversuche gewagt, doch darf man die Bielefelder Inszenierung von Wedekinds *Liebestrank* an den Anfang der hauptberuflichen Laufbahn stellen. Trotz den entscheidenden Berliner Eindrücken hat er seine Heimatstadt nicht verleugnet: *Auswerten des aus Wien mitgebrachten Eigenbesitzes: Musik, Verantwortlichkeit vor der Sprache*. Es sind diese beiden Elemente, die im Grunde Lindtbergs Arbeitsweise kennzeichnen und sich auch immer wieder in den eigenen Reflexionen niederschlagen.

Mit Willen und Zielbewußtsein einen Platz gewählt — dies die Notiz zu *Berlin II*. Und der Platz: Erwin Piscator. Dessen Versuch, die Volksbühne zu einem politischen Theater zu machen, war soeben gescheitert. Ehm Welks *Gewitter über Gottland* führte zum Bruch zwischen Piscator und der Volksbühnenleitung, der trotz einer gewaltigen Kundgebung aller bedeutenden

Berliner Theaterleute nicht rückgängig zu machen war. «Piscator darf nicht abgebaut werden — er ist eine der stärksten Persönlichkeiten des Theaters» rief Staatstheater-Intendant Leopold Jeßner, leider vergeblich.

Lindtberg trat der neu gegründeten «Piscator-Bühne im Theater am Nollendorfplatz» als Darsteller bei. Unter anderem spielte er in Tollers *Hoppla, wir leben* zwei Rollen und in der *Rasputin*-Aufführung den Dr. Lizawer. Entscheidend ist indessen die Arbeit im Studio. All das, was heute von jungen Theaterleuten gefordert wird, nämlich Kollektivarbeit und Weiterbildung innerhalb bestehender Ensembles, um eben diese Ensembles zu festigen und das Verständnis für die politischen Zusammenhänge zu fördern — Erwin Piscator hat es in jenen Jahren bereits vorweggenommen. Im Gründungsprotokoll vom 16. Oktober 1927 steht die Forderung: «Die Mitglieder sollen aus der losen Form, die sie durch Verträge an das Theater bindet, zu einer geistigen Verbundenheit geführt werden, . . .». Innerhalb dieser Studio-Arbeit konnte Lindtberg zum erstenmal in Berlin inszenieren (Auf dem Theaterzettel stand allerdings *Kollektivregie*). Damals ergaben sich auch *erste entfernte Kontakte mit Brecht*.

Während der folgenden Spielzeit inszenierte er in Koblenz, aber der Freund Alexander Granach erwirkt seine Rückkehr an die «Piscator-Bühne». Und nun gelingt auch der Sprung an das Staatstheater, wo Jeßner ihm *Kabale und Liebe* anvertraut (1929). Der Piscator-Schüler verleugnet seinen Lehrer nicht: der Raum wird aufgebrochen. Dies ist wörtlich zu verstehen. Nach der Brief-Szene (III,6) zerrt Wurm die Luise auf die (Drehbühnen-)Straße, drückt sie an die Wand und schleift sie zur Kirche, damit sie «das Sakrament drauf nehme». Fritz Engel schrieb im Berliner Tagblatt dazu: «Das macht Leopold Lindtberg aus der Piscator-Schule . . . dem Meister nahe, ihm hier überlegen, weil er nicht Brimborien und Verblüffungen ausspintisiert, weil er 'im Werk' bleibt. Er zerstört es auch nicht, wenn er am Schluß, hinter der Szene, Volkswut arrangiert, beinahe Revolution. Damit wird das 'Bürgerliche Trauerspiel' in seiner Richtung vertieft. Es wird uns genähert, ohne sich selbst zu verlieren. Es empfängt einen Anhauch der Gegenwart, ohne in sie hingezerrt zu werden. Der Begriff 'Zeittheater' verliert den falschen Anspruch, ein Primäres zu sein, und wird dennoch nicht außer Kraft gesetzt.» Hier wird schon früh treffend Lindtbergs Art charakterisiert, Zeittheater zu machen, das sich nicht auf oberflächliches «Aktualisieren» beschränkt.

Ein weiteres Provinz-Jahr folgt, diesmal in Breslau als Oberspielleiter. Dann wieder Berlin, nun fast ausschließlich am Staatstheater. Aus dieser Zeit nur soviel: «Und wenn man das Schiller-Theater, so lang es ist, von oben bis unten durchschüttelt: so fällt nichts heraus, was diesem Abend gleichkommt. Es war sein größter.» So Berlins meistgefürchteter Kritiker, Alfred Kerr, über die Aufführung der *Endlosen Straße*. Und das Prädikat, das dem Regisseur zugesprochen wurde: «Leopold Lindtberg: Ehrenname». Dies war Februar 1932. Kerr wußte um die drohende Gefahr und schrieb: «Treibt die Wähler in dieses Stück. Treibt die Schüler in dieses Stück. Das ist nicht ein Kriegsstück: das ist der Krieg. Wir alle wußten das Mehrste von ihm, als er aus war. Hier ist er noch einmal. Damit er nicht noch einmal sei.»

Wir wissen es heute: Die Warnung kam zu spät. Im Sommer 1932 wechselte Lindtberg als Oberspielleiter nach Düsseldorf, was Herbert Ihering in der Kritik der letzten Berliner Inszenierung (Holbergs *Jeppe vom Berge*) mit Bedauern verzeichnete. Es war nicht ganz die letzte. Im April 1933 konnte noch eine folgen — allerdings nicht mehr unter eigenem Namen. «Ein PG, der damit einverstanden war, mir den Regenschirm zu halten» (Brief an den Herausgeber), zeichnete für die Regie. Doch dann folgte endgültig *die bekannte tragische Entwicklung*.

Diese führte Lindtberg auf Umwegen nach Zürich, wo er am Schauspielhaus einer der wichtigsten Regisseure des Emigrantens- und Heimkehrer-Ensembles

wurde. Bis zum Kriegsende 1945 hat er rund ein Drittel aller Aufführungen dieses Hauses einstudiert, daneben jährlich einen Film gemacht, mit denen er aufs schönste bewies, wie gut er sich in die für ihn neue Umwelt der Schweiz einfühlen konnte. Das Filmschaffen haben in der von Hans Rudolf Hilty unter dem Titel *Regiearbeit Leopold Lindtberg* herausgegebenen Festgabe zu seinem 60. Geburtstag Martin Schlappner und Hans Winge gewürdigt.

Die Bedeutung, die Lindtberg für das Schauspielhaus erlangt hat, ist — wie die Geschichte dieses Hauses — oft genug dargestellt worden, am ausführlichsten in Günther Schoops Buch *Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Erinnert sei nur an das Stichwort, unter welches Schoop die Regiearbeit Lindtbergs stellte: Die rationale Regie. — Von der Arbeit aus dieser Zeit zeugen auch die ersten der hier abgedruckten Aufsätze (abgesehen von dem ganz frühen Beitrag zu Shaw, einer Gelegenheitsarbeit aus Koblenz, 1928). Es sind die Berichte über die Uraufführung von *Arthur Aronymus und seine Väter* und über die Zürcher *Faust*-Inszenierung.

Wendepunkt — dies die Überschrift einer Standortbestimmung nach dem Krieg. *Dem kulturellen Wiederaufbau stellt sich ein einziges, ein brennendes Problem: die Erziehung. Nie war die sittliche Aufgabe des Theaters bedeutender.* In diesem Sinne hatte man am Schauspielhaus Zürich in der Spielzeit 1945/46 die Inszenierung der Uraufführung von Bertolt Brechts *Mutter Courage* wieder aufgenommen. Sie konnte als Gastspiel in Lindtbergs Heimatstadt gezeigt werden. Von nun an wurde Wien eine seiner wichtigsten Wirkungsstätten: Lindtbergs *Hamlet* (1947) machte den Anfang einer Reihe von Shakespeare-Inszenierungen, denen bald auch die deutschen Klassiker folgten. Friedrich Torberg gab seiner Kritik der *Maria Stuart* (Wien 1956) die Form eines Gespräches mit seinem Enkel: «Lindtberg, mein Kind. Leopold Lindtberg. Der konnte das. Der konnte auf überraschungslose Sicherheiten verzichten, ohne deshalb gleich zu experimentieren. Der konnte Pathos so bändigen, daß es weder zu dröhnendem Leerlauf noch zu läppisch unterspieltem Konversationston mißriet, sondern als reine, klassische Substanz spürbar wurde. Und noch etwas konnte er: aus Nebenrollen Hauptrollen machen und aus Schauspielern ein Ensemble.»

Die Arbeit in Wien hatte zwei Schwerpunkte: Shakespeares Königsdramen und das Werk Grillparzers. Die Königsdramen als Gesamtzyklus waren der Beitrag zum 400. Geburtstag Shakespeares, von Lindtberg über vier Jahre hinweg vorbereitet in eigenen dramaturgischen Einrichtungen der mehrteiligen Stücke. Peter Hall hat in England den Zyklus 1963/64 ebenfalls inszeniert, auf sieben Abende aufgeteilt. Lindtberg hatte bereits 1960 begonnen, und die Vermutung darf ausgesprochen werden, daß diese erfolgreichen Wiener Inszenierungen nicht ohne Einfluß auch auf Strehler und Palitzsch geblieben seien, die den grandiosen Beitrag dieser Werke zum Problem der Macht ebenfalls erkannten und in späteren Jahren ihre eigenen Montagen des *Heinrich VI.* aufführten. Lindtberg scheint überhaupt in mancher Hinsicht zum Vorläufer bestimmt zu sein. Wenn etwa Kritik und Publikum bei Hansgünther Heymes *Wallenstein*-Aufführung (Köln 1969), die das Stück als Antikriegsstück verstand, mit Staunen feststellten, daß hier nicht nur eine Charaktertragödie vorliegt, so wird der Leser in Lindtbergs *Wallenstein*-Aufsatz von 1960 leicht erkennen, daß schon dort die Trilogie ganz auf den Hintergrund des «Lagers», das heißt auf den Krieg bezogen wird.

Bedeutend an der Wiener Tätigkeit ist vor allem auch das Ringen um eine moderne Inszenierungsform für die Dramen Grillparzers, das am Burgtheater begann und sich über Zürich bis zu den Festspielen auf Burg Forchtenstein fortsetzte. Wien wußte diese Bemühungen zu honorieren. Zum 100. Geburtstag von Josef Kainz 1958 stiftete die Stadt eine Kainz-Medaille für die beste Darstellung oder Regie an einer Wiener Bühne. Als erster konnte Lindtberg diese Auszeichnung für seine *Weh dem der lügt*-Inszenierung entgegennehmen. Im folgenden Jahr verlieh

ihm der Österreichische Bundespräsident den Professor-Titel; 1964 empfing er zugleich mit Gerhard F. Hering den neu gestifteten Grillparzer-Ring, mit welchem laut Stiftungs-Verordnung «bei Leistungen auf dem Theater eine mehrmalige verdienstvolle Bemühung um das Werk Grillparzers prämiert werden soll». Neben Wien wurde Salzburg eine wichtige Station, besonders seit den sechziger Jahren. Höhepunkt dürfte dabei die *Jedermann*-Aufführung (1969) gewesen sein, in der es erstmals in der Nachkriegszeit gelang, die ursprüngliche Inszenierung Max Reinhardts, welche von verschiedenen Regisseuren aufgefrischt worden war, von Grund auf zu erneuern und mit Ernst Schröder in der Hauptrolle eine zeitgemäße Aufführung in Brecht-Nähe zu verwirklichen.

Gehen wir nochmals zurück zu den Nachkriegsjahren. Damals hatte man sich auch in Berlin wieder an Lindtberg erinnert. Als Herbert Ihering 1948 einen Almanach *Theaterstadt Berlin* herausgab, schrieb Hanns Minnich einen Beitrag über Leopold Lindtberg und sprach den Wunsch aus, «ihn auch bald wieder hier in Berlin zu sehen, in einem Stück am Deutschen Theater, denn hier wäre sein Platz.» Auch Brecht hätte ihn gerne zur Mitarbeit gewonnen, wie sein Brief belegt.

Als Lindtberg nach Berlin kam, war die Stadt geteilt, und seine Tätigkeit beschränkte sich auf die Bühnen im Westen. Berlin dankte ihm 1958 für eine Reihe erfolgreicher Inszenierungen am Schloßpark-Theater mit der Aufnahme in die Akademie der Künste.

Von den zahlreichen Aufführungen, die Lindtberg nach dem Krieg in Zürich machte — bis hin zur eigenen Direktionszeit, in der seine Aufführungen *Die Ratten*, *Der Meteor*, *Durch die Wolken*, *Johanna der Schlachthöfe* Höhepunkte darstellten — sei noch an die Uraufführung von Faulkners *Requiem für eine Nonne* (1955) erinnert. Es war dies übrigens nicht das einzigmal, daß ein amerikanisches Stück in Zürich am Schauspielhaus zur Uraufführung gelangte. Auch Wolfes *Willkommen in Altamont* und Wilders Satyrspiel *Die beschwipsten Schwestern* sind dort erstmals in Lindtbergs Inszenierung von einer Berufsbühne gegeben worden. Der Erfolg der Faulkner-Aufführung läßt sich an den Einladungen ablesen, sie andernorts zu wiederholen. Sie hat aber auch zu einem der seltenen Beispiele geführt, daß ein Kritiker, Albert Schulze Vellinghausen, der das Stück zunächst abgelehnt hatte, nach Lindtbergs Düsseldorfer Inszenierung «sich nunmehr zu einer beträchtlichen Revision gezwungen» sah. In Siegfried Melchingers *Theater der Gegenwart* (1956), dem ersten großen Versuch einer Standortbestimmung des Theaters nach dem Zweiten Weltkrieg, wird die Zürcher Aufführung dieses Stückes geradezu als beispielhaft erwähnt. An Jouvets Inszenierung der *Schule der Frauen* und an Strehlers *Diener zweier Herren* hatte Melchinger «das Moderne in Vorstellungen zu zeigen versucht, die sich vom Stück her von selbst dem Spiel näherten». Um es auch im «Drama moderner Menschen» aufzuweisen, führt er die Zürcher Aufführung des *Requiem für eine Nonne* an und kommt nach Analyse der Inszenierung zu der Folgerung: «Die moderne Ausdrucksweise unterscheidet sich von der früheren dadurch, daß sie Worte wie Masken zu tragen vermag und diese Masken gleichzeitig durchscheinend machen kann in große Tiefen.» Melchinger erinnert dabei auch an die Berliner Aufführung Lindtbergs: «Giraudoux's *Elektra* wies in seiner Berliner Inszenierung eine ähnliche Spannung zwischen spielerischer Poesie und existenzieller Konzentration auf, wie sie Jouvets Giraudoux-Inszenierung nachgerühmt wird. Und in der Regie von Anouilh's *Schule der Väter* war die Verwandtschaft mit Strehlers und Jouvets modernem Komödienspiel ganz unverkennbar.»

Diese Hinweise mögen das Verständnis der vorliegenden Texte erleichtern. Es sind, wie gesagt, Texte eines Regisseurs. *Der Regisseur muß gründlich sein, das heißt er muß begründen können oder es zumindest versuchen* lesen wir in dem Nachruf auf Richard Schweizer. Fast jeder dieser Texte ist ein

solcher Versuch, das eigene Schaffen zu begründen. Man könnte den Satz ergänzen: der Regisseur muß auch sich eine Grundlage schaffen. So widerlegen etwa die Shakespeare-Beiträge die immer noch verbreitete Meinung, daß Regisseure sich in literaturwissenschaftlichen Diskussionen nicht auskennen oder sie nicht zur Kenntnis nehmen. Die wiederholten Einladungen an Lindtberg zur Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zeigen übrigens, daß man auch dort erkannt hat, wie fruchtbar der Dialog zwischen Philologen und Theaterpraktikern sein kann.

Zweierlei hat Lindtberg selbst als Wiener Erbe gekennzeichnet: Musikalität und Sprachbewußtsein. Damit zusammen hängt seine besondere Neigung zu den Mundarten. So konnte es zu dem Kuriosum kommen, daß ein Wiener in Berlin das klassische Stück der hessischen Mundart aufführte (*Datterich*, 1931), so konnte der Regisseur den Schauspieler Hans Otto dazu bewegen, den *infolge einer stumpfsinnigen Konvention als ein Reservat der Komiker* geltenden sächsischen Dialekt zu verwenden. Von dieser Basis führt der Weg über das durchgeistigte Wienerisch Nestroys bis hinauf zur kunstvollen Sprache der Klassiker, und es ist kein Zufall, daß Lindtberg dabei zur Zusammenarbeit mit Ellen Widmann und ihrem ganz auf der Sprache aufbauenden «Kammersprechchor» gelangte (*Faust*-Inszenierungen, *Aias*, *Johanna der Schlachthöfe*). Dies erklärt auch Lindtbergs Neigung, selbst auf Proben oder Regiesitzungen im Gespräch mit Schweizern immer von sich aus die Mundart zu wählen.

Musikalität ist das zweite Erbe. Lindtberg hat zweimal — in Frankfurt am Main und in Zürich — den Zyklus der Meisterwerke Mozarts erarbeitet. Es ist wohl auch diese Begabung, die ihn antrieb, vor allem die Komödien Shakespeares immer wieder zu inszenieren, welche vom dramaturgischen Aufbau her nur schwer zu bewältigen sind, denen vielmehr allein ein sicheres Gefühl für Melodie und inneren Rhythmus der Stücke beikommt.

Theater ist nicht die Kunst eines Einzelnen. *Wir werden menschliche Beziehungen mit Sorgfalt und Würde zur Diskussion stellen, denn es ist ergreifend, beglückend und befreiend für den Menschen, sich mit menschlichen Dingen auseinander zu setzen.* Mit diesen Worten schließt der Aufsatz *Wendepunkt*. Wie sehr Lindtberg auch in der Arbeit immer wieder die Hilfe des Kollegen zu schätzen weiß, davon zeugen die Beiträge, die unter dem Titel *Aus dem Freundeskreis* diesen Band beschließen. Davon könnten auch seine Mitarbeiter während der Zürcher Direktionszeit (1965—1968) Zeugnis ablegen. Der Brief an die Leiterin seines Betriebsbüros und der Text der Ansprache bei der Verleihung des Hans Reinhart-Ringes sind als Hinweis auf die Atmosphäre jener Jahre gedacht.

Das Inszenierungsverzeichnis gibt Auskunft über die vielseitige Tätigkeit Lindtbergs als Regisseur. Neben Shakespeare stehen besonders Schiller und Brecht im Vordergrund und in hoher Zahl Ur- oder Erstaufführungen zeitgenössischer Stücke.

Die Auswahl der Texte geschah in enger Zusammenarbeit mit dem Autor, der die meisten Beiträge stilistisch überarbeitet hat. Schwerer Zugängliches oder längst Vergriffenes hatte dabei den Vorzug vor Arbeiten jüngeren Datums, die noch leichter aufzufinden sind; diese werden in einem besonderen Verzeichnis nachgewiesen. Herrn Dr. Daniel Bodmer vom Atlantis Verlag und Herrn Dr. h. c. Hans-J. Weitz sei für geduldig-kritische Beratung bei der Auswahl ebenso herzlich gedankt wie den zahlreichen Einzelnen und Institutionen, welche um Auskunft gebeten werden mußten. Von letzteren sei das Institut für Theaterwissenschaft der Universität zu Köln besonders genannt, mittels dessen Programmheft- und Kritiken-Archiv das Inszenierungsverzeichnis und die Anmerkungen zusammengestellt wurden.

Für das Inszenierungsverzeichnis konnte nur teilweise auf die originalen Besetzungszettel zurückgegriffen werden. Gelegentliche Lücken ließen sich hier wie auch bei den Anmerkungen leider nicht vermeiden. Sie erklären sich aus der Tatsache, daß viele deutsche Theaterarchive den Zeitereignissen zum Opfer gefallen oder infolge der heutigen politischen Lage nicht zugänglich sind. Die Daten sind jeweils nach den Angaben im *Deutschen Bühnenspielplan* wiedergegeben, soweit sie dort erwähnt sind, oder es wurde versucht, sie aus anderen Quellen möglichst genau zu ermitteln. Für vielfache Mithilfe, nicht nur bei dieser Kleinarbeit für die Jahre 1933—38, sei Herrn Professor Dr. Edmund Stadler besonders gedankt.

C. J.