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: Vom Recht des Regisseurs
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: 01.07.2025

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

> Höre, alter Freund, könnt Ihr die Ermordung Gonzagos spielen?
> Ja, gnädiger Herr.
> Gebt uns das morgen. Ihr könntet im Notfall eine Rede von ein Dutzend Zeilen auswendig lernen, die ich abfassen und einrücken möchte? Nicht wahr?
> Ja, gnädiger Herr, sehr wohl.

Der erste Schauspieler im *Hamlet* ist der Leiter einer hochrenommierten Theatergruppe, die einst bessere Zeiten gesehn hat. Dichtung und Schauspielkunst stehn bei ihm hoch in Ehren. Dennoch erhebt er nicht den kleinsten Einwand gegen Hamlets Adaptierungsvorschlag. Denn Hamlet ist nicht nur der Prinz, er hat sich als erfahrener Theatermann ausgewiesen und seine Bearbeitung wird sich — was immer ihr Zweck sein mag — nahtlos in die aufzuführende Tragödie einfügen. Noch heute zanken die Philologen darüber, welche Stelle in der *Mausefalle* von Hamlet stammen mag.

Hamlets berühmte Rede an die Schauspieler ist tausendfach als gültiger Beweis für die hohe Kunstauffassung des elisabethanischen Theaters zitiert worden, aber dieses kleine, für die Bearbeitungspraxis der Zeit nicht minder aufschlußreiche Detail hat wenig Beachtung gefunden. Mir scheint es gerade in der Beiläufigkeit, mit der ein damals offenbar alltäglicher Vorgang skizziert ist, besonders bezeichnend. Die Unbedenklichkeit, mit der zu jener Zeit verlängert, verkürzt, bearbeitet wurde, mit der man Stücke aus verschiedener Hand ineinander vermengt aufgeführt und sogar gedruckt hat, würde heute, selbst an den Usanzen der Filmindustrie gemessen, noch als haarsträubend erscheinen.

Werktreue ist ein sehr moderner Begriff. Es ist bekannt, in welcher oft entsetzlich verstümmelten Form Shakespeare einst einem deutschen publico übermittelt worden ist. Noch Ludwig Tieck — mangelnden Respekts vor Shakespeare gewiß unverdächtig — widerriet Heinrich Laube, den *Lear* mit dem tragischen Ende von Lear und Cordelia aufzuführen. Zu Laubes Ehre sein hinzugefügt, daß er sich

durch Tiecks Autorität nicht abschrecken ließ. 1851 ging in Wien *König Lear* zum ersten Mal mit dem echten, dem tragischen Schluß über die Bühne.

Die Spannung zwischen Schaffenden und Nachschaffenden hat immer bestanden. Aber immer schon haben die Rollen überraschend gewechselt. Wie übel wurde Schiller mitgespielt! In der Bühnenfassung der *Räuber* zwar gibt es großartige Einzelheiten, die seither mit Gewinn dem Original vorgezogen werden. Welche Kapitulation aber muß das Happy End des *Fiesco* für den Dichter bedeutet haben! Nun — er hat es den Direktoren heimgezahlt. Seine Bühnenfassung von Goethes *Egmont* kann nicht ganz ohne Revanchegedanken entworfen worden sein. Goethe seinerseits hat es später Kleist entgelten lassen und den *Zerbrochnen Krug* durch Aufteilung in drei Akte vollends zertrümmert.

Seither sind die Dramen schwächer und die Dramatiker empfindlicher geworden. Indes wird in der heutigen Theaterpraxis sorgsamer und respektvoller mit dem Dichter umgegangen als früher. Man kann, denke ich, in einer ernsthaften Diskussion die schlimmen Auswüchse, die krassen, stil- und lieblosen Eingriffe, die sturen Zensurstriche, wie sie ehedem an der Tagesordnung waren und heute, in einer Zeit wirksamen Autorenschutzes, zur Ausnahme geworden sind, ebenso beiseite lassen, wie man fairerweise von der Sorte Stücke schweigen wird, die man am sichersten mordet, indem man sie unverändert aufführt.

Gültige Regeln lassen sich zwar für diese Wechselbeziehung nicht aufstellen, es haben sich aber in der modernen Praxis bestimmte Grundprinzipien herausgebildet, die als ein nicht niedergeschriebener Code angesehen werden können. Zunächst gilt es, zwischen den Kategorien zu unterscheiden. Nicht jedes Theaterstück ist eine Dichtung, nicht jedes dramatische Gedicht ein Theaterstück. Es gibt gottlob das Naturschutzgebiet der großen Dichtung und hier steht für rodende Regisseure die Warnungstafel: Das Wort, sie soll'n es lassen stahn! Gewiß nicht jedes Wort, wird man einschränkend hinzufügen dürfen. Respektvolle Kürzungen erträgt selbst die *Iphigenie,* ertragen *Carlos, Nathan, Penthesilea* und *Danton* und noch in jenen höchsten Höhen, wo «die Aussicht frei, der Geist erhoben» ist, muß mit den Grenzen der Aufnahmefähigkeit einer erschütterten Gemeinde gerechnet werden.

In einer anderen Kategorie, der komödiantischen dagegen, ist phantasievolle Improvisation nicht nur erlaubt, sie ist geboten. Wem zu Shakespeares Rüpelszenen, bei Goldoni, Gozzi, Nestroy und Offenbach nichts einfällt, der muß sich auf seine Werktreue nicht allzu

PICCOLO BOLLETINO No. #1.
L.L. from TNW

Thursday night
June 20

HOTEL ZUM STORCHEN ZÜRICH

TELEPHON: (051) 27 55 10 TELEGRAMME: STORCHENHOTEL ZÜRICH
DIREKTION: E. C. HELFENBERGER

HIER IRRT GOETHE = some comments by the old Professor

I am very happy with what I have seen. And especially grateful to you for the splendid way you manage to keep it moving without losing the emotion. And for your superb sightness in "theatre position" and picture.

x

Now what do we have to watch out for?

x

The danger of Act One is lack of color; and the danger of Act Two (up to the entrance of Herakles, which I have not seen) is lack of intensity.

x

Act One = the element of color that I speak of lies in Teiresias and the first Herdsman. I'm sure this Teiresias is an admirable actor but his Fach is the Padre Nobile: I doubt if we can ever get from him either the crazy quality or the authority. I shall add a few notes about that in a minute.

And the Herdsman: he is almost Apollonian; and that is exactly what we do not want. Of all the four, he should be the one least likely to be the candidate for Apollo.

x

Because of these two rôles what is missing in Act One is the Unheimliches Schaudern: the fascination, the Terribiltà, the puzzlement of the Supernatural. The entrance of the four Herdsmen should be a moment that turns your blood cold. (Should a few fall on their knees; a few fall on their faces; a girl start to scream and then stifle her scream? I don't know; but

Brief von Thornton Wilder zur *Alkestiade*

The speeches of Admetos ~~are~~ that follow are greatly helped if the audience has felt that the Boden ist heiss. (In Edinburgh, Tanya Moiseiwitsch made the floor ochre-to-brick-red — to scarlet.)

× ×

Act Two = I am eternally grateful that this is free of all false lyricism and Pinakothek-glyptothek. That it is human and rapid and warmly recognizable — but there is the danger, also, that it does not release all the intensity of which it is capable. [But we talked about that with Frau Becker yesterday: Alkestis does not only play to Admetos — alas, she is also terribly alone in her decision, in her sacrifice, in her death — the surface is almost bürgerliche gesellschaft Komödie — but the Abgründe müssen auch gespürt ~~werden~~ sein.

× ×

Our Admetos is excellent. I applauded your directing him — at the close of Act One — to try for more youthful verve.

We must keep in mind the basic characterization of Admetos = "beinah ein Hirt" — plain — clear — candid — and inarticulate. And without pathos in regard to himself. I think I made a great mistake in sending Helitschka that fragment of the opera ("He who has once been happy, etc). As solo-aria (secret meditation) in an opera — Ramm sein. But in a drama it is very unlike Admetos.

× ×

There is one more aspect of the production which I shall suggest to you in tomorrow's Bulletino No. #2. Viz: isn't the play — through the cutting — in danger of getting a little thin? merely a rapid story (lots of situations, lots of plot) — a sort of a picture-book narrative?

viel zugute tun. Doch gerade hier hat ein waches Gefühl für Stil und Dimensionen die Grenzen des Geschmacks zu wahren.
Die wichtigste Funktion des modernen Regisseurs ist seine dramaturgische. Sie erschöpft sich aber nicht in der Einrichtung eines Stückes, sie wird aus dieser nicht einmal immer erkennbar sein; sie bestimmt vielmehr die Richtlinien für alle andern Teilfunktionen der theatralischen Realisierung und kann aus der szenischen Lösung, dem Arrangement, der Instrumentation, dem Tempo, vor allem aber der geistigen Spannung einer Aufführung abgelesen werden. Nur die dramaturgische, auf den Kern des Werkes zielende Interpretation vermag ein Drama aus der Welt der Gedanken in die Dimension des Theaters zu übertragen. Die Übertragung kann Fesselung, sie kann Befreiung bedeuten. Was bei diesem Prozeß in die neue Dimension umgesetzt werden kann, ist echtes, edles Material, was sich dabei als Schlacke erweist, soll weggelassen werden, und wo sich bei dem neuen Bau Lücken im Material zeigen, mag auch Neues erfunden werden. Denn das Material des Regisseurs ist unbegrenzt. Es erschöpft sich nicht in den Dialogsätzen und szenischen Anweisungen des Autors, es setzt sich zusammen aus Atem und Blick, aus Raum und Licht, Ton und Bewegung. Eine szenische Realisierung, die — selbst ohne eine Silbe des Textes zu verändern — das Stück nicht weiterdichtet, ist an dem Stück vorbeigegangen. Konsequent ausgedrückt heißt das: im Grunde ist jede Inszenierung eine Bearbeitung.
Die Beziehungen zwischen Autoren und Regisseuren sind in Tat und Wahrheit lange nicht so gespannt, wie manche Kritiker, vor allem solche, die im Hauptberuf Philologen sind, ihren Lesern gern glaubhaft machen möchten. Es ist ein äußerst seltener Fall, den ich einmal vor vielen Jahren in einer Première der Berliner Volksbühne erleben konnte, als die stürmisch akklamierte Autorin eines eben uraufgeführten Stückes tränenüberströmt vor den Vorhang trat und dem Publikum mitteilte, man habe in dem Stück gegen ihren Willen und ohne ihr Wissen zwei Szenen gestrichen. Im allgemeinen herrscht jenes gesunde gegenseitige Vertrauensverhältnis, dem das beim Theater übliche Maß von Skepsis und Aberglauben a priori beigemengt ist.
Der in Filmen und Theaterromanen so gern geschilderte Idealzustand, in dem Autor und Regisseur einträchtig die Realisierung besorgen, stellt sich schon darum selten ein, weil die Schauspieler während der Proben meist berechtigte Hemmungen vor dem anwesenden Autor empfinden; nicht, daß seine Gegenwart sie im wohltuenden Schimpfen auf Stück und Rolle behinderte, nein, diese Hemmung ist von diffizilerer Art. Welcher Arzt operierte gern ein

Kind vor den Augen der Eltern? Ich persönlich habe aber oft den glücklichen Fall erleben dürfen, in welchem der Dramatiker die abgeschlossene Umsetzung seines Werks in die Dimension des Theaters als eine Steigerung empfand und die Nahtstellen, die durch dramaturgische Eingriffe entstanden waren, gar nicht bemerkte, oder besser, nicht bemerken wollte. Es sind hohe und beglückende Freundschaften, welche auf diese Weise entstehen können. Sie halten oft ein Leben lang, mindestens aber bis zur nächsten gemeinsamen Generalprobe. 1967