

Michael Rossié, *RUHE BITTE! Wir proben!*



Michael Rossié besuchte die Schauspielschule Zerboni in München und übernahm bereits während seiner Schauspielausbildung Regieassistenzen. Er spielte in Klassikern und Komödien, arbeitete als freiberuflicher Regisseur an Theatern und verfaßte Drehbücher für Fernsehserien. Heute arbeitet er als Coach u. a. für Theater- und Filmregisseure, betreut als Sprechtrainer namhafte Filmproduktionen, hält Vorträge und schreibt Bücher zu den Themen Stimme, Sprache und Körpersprache.

Michael Rossié

RUHE BITTE! Wir proben!

Kleines Handbuch für Regieassistenten

Alexander Verlag Berlin

Originalausgabe

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2010

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos von Rolf Arnold.

Satz und Layout: Antje Wewerka

Lektorat/Redaktion: Christin Heinrichs. Dank an Katharina Broich.

Die Abbildungen stammen aus dem Privatarchiv des Autors.

Alle Rechte vorbehalten. Jeder Abdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (April) 2010

ISBN 978-3-89581-219-4

VORWORT

*»Ohne einen guten Assistenten bin ich ängstlich.«
Peter Zadek¹*

Machen Sie eine Ausbildung als Krankenpfleger, erwerben Sie ein Diplom in Psychologie, besuchen Sie einen Heimwerkerkurs, studieren Sie ein paar Semester Literatur und Theatergeschichte, ein wenig Ahnung von Kindererziehung ist auch von Vorteil, am besten noch ein Seminar Zeitmanagement und Organisationsentwicklung, und sorgen Sie dafür, daß Sie sportlich fit sind. Dann noch ein paar Monate in einem fernöstlichen Kloster, wo Sie Demut lernen. Jetzt sind Sie perfekt für Ihre erste Regieassistentenz vorbereitet. Alles weitere erfahren Sie in diesem Buch.

Darüber hinaus sagt es Ihnen, was ein Regieassistent oder eine Regieassistentin wissen sollte. Wie viele Assistenten fangen jede Woche ihre Arbeit an und müssen sich die Informationen, die sie brauchen, mühsam zusammensuchen. Sie lächeln gequält, weil sie viele Begriffe nicht verstehen, und sie lassen sich für Fahrdienste oder Einkäufe mißbrauchen, weil man ihnen sagt, dies sei ihre eigentliche Aufgabe.

Regieassistent ist man manchmal schneller, als einem lieb ist. Aber was macht man dann? Das sagt einem niemand. Wenn man Glück hat, hat man schon ein paar Hospitanzen hinter sich, weiß also wenigstens, was zum Beispiel eine ›heiße Probe‹ ist. Wenn nicht, heißt es sehr oft Spießrutenlaufen und ungerechtfertigte Kritik einstecken.

Und Regieassistent wird man nicht, um es zu bleiben. Assistenten wollen irgendwann Regie führen. Das müssen sie nicht können, das wollen und sollen sie lernen. Aber wer

weiß, wie gut der Regisseur ist, bei dem sie arbeiten? Wer weiß, wieviel er ihnen erklärt?

Wer Regisseur werden will, muß wissen, wie Regie praktisch funktioniert. Das herauszufinden, hilft Ihnen dieses Buch, denn es beschäftigt sich ausgiebig mit der Theaterregie.

Regisseure verraten ihre Geheimnisse nicht. Sie erzählen gern über sich, über die Kunst und die politische Dimension bei Schiller und wie sie schon als Kind den Ton angaben, aber sie sagen immer nur andeutungsweise etwas über den handwerklichen Teil der Regie. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, sagen sie nicht, wie sie es gemacht haben.

In diesem Buch habe ich all das zusammengetragen, was ich während vieler Jahre als Regieassistent und Regisseur gelernt habe. Es enthält alles, was ich über Theater weiß. Es ist wahrscheinlich noch viel zu wenig, aber es soll denen, die übermorgen ihre erste Probe haben, etwas mehr Sicherheit geben und ihnen zeigen, wie Regie funktioniert und wie es gelingt, aus einer Gruppe Schauspieler ein funktionierendes Ensemble zu machen.

Dieses Buch zeigt Ihnen die Grundlagen. Der göttliche Funke aber, der einen einmaligen Theaterabend schafft, der muß von Ihnen kommen.

Gräfelfing, im Februar 2010

Michael Rossié

INHALT

- 5 Vorwort
- 11 Einführung

- 13 **Beruf: Regieassistent**
- 13 Ausbildung
- 14 Fähigkeiten
- 15 Bewerbung
- 15 Bezahlung
- 16 Hospitanz
- 16 Dauer

- 18 **Theater in der Theorie**
- 18 Die Vereinbarung
- 27 Eine Theaterszene
- 33 Tragödie und Komödie

- 39 **Schauspielerische Techniken**
- 39 Anfänge der Regie
- 40 Stanislawski
- 44 Strasberg
- 46 Brecht

- 49 **Vor der ersten Probe**
- 49 Sich vorbereiten
- 56 Die Figuren entwickeln
- 60 Kostüme
- 63 Maske
- 63 Bühnenbild
- 68 Requisiten
- 73 Den Stücktext vorbereiten
- 79 Besetzung

82	Die erste Probe
84	Die Leseprobe
86	Probenplan
89	Verpflegung
91	Aufenthaltsraum
93	Theaterregie
93	Regie führen
94	<i>Umgang mit Schauspielern</i>
102	<i>Kritik</i>
106	<i>Fallen und Fettnäpfchen</i>
108	Regisseur und Regieassistent
111	Regieassistentz
119	Soufflieren
122	Die Stellprobe
123	Inszenieren
128	<i>Gesten</i>
132	Miteinander spielen
137	<i>Reagieren</i>
140	<i>Liebe und Kampf</i>
143	Dialogregie
143	<i>Stimme</i>
145	<i>Sprache</i>
147	<i>Betonung</i>
149	<i>Pausen</i>
151	<i>Melodie und Subtext</i>
156	<i>Pointen</i>
161	Besonderheiten
164	Hauptproben
167	Der erste Durchlauf
169	Bühne und Requisite
172	Maske

172	Licht
175	Ton
177	Der Vorhang
179	Die Generalprobe
180	Video
181	Tournee
181	Publikum
182	Verbeugungs- oder Applausordnung
186	Die Premiere
187	Die Premierenvorstellung
188	Die Premierenfeier
188	Nach der Premiere
190	Nachwort
191	Anmerkungen
	Anhang
198	Merk- und Checklisten
198	Erste Probe (Leseprobe)
199	Erster Durchlauf
200	Generalprobe
201	Abstecher und Tourneen
202	Theaterbegriffe
213	Theaterjargon
215	Theaterwitze
218	Literaturverzeichnis
223	Dank

EINFÜHRUNG

*»Erster Schauspieler: ›Geh doch mal nach unten und
schau, ob ich in der Mitte stehe.«
Der zweite Schauspieler ging und blieb für immer unten.«
Beliebte Schauspieleranekdote*

Viele große Regisseure haben gegen alle Regeln verstoßen und damit etwas ganz Neues, Einmaliges geschaffen. Für alles, was es in diesem Buch an Tips gibt, gibt es Gegenbeispiele. Es gibt unendlich viele Arten von Theater, und manchmal ist gerade der Regelbruch das Interessantere. Aber Sie sollten wissen, welche Regel Sie brechen.

Ich werde also nicht in jedem Abschnitt darauf hinweisen, daß man alles auch anders sehen kann. Das sei gleich zu Anfang gesagt. Es geht nicht um Vorschriften, sondern um das Bewußtmachen von Gesetzmäßigkeiten, die anschließend voller Lust ignoriert oder unterlaufen werden können. Theater sollte zu jeder Zeit ein kreativer Prozeß sein.

Es gibt für Regisseure und Regieassistenten je nach Größe oder Organisation des Theaters ganz unterschiedliche Aufgaben. Gibt es einen Requisiteur oder einen Inspizienten oder einen Souffleur, oder arbeitet er mit einer freien Gruppe und muß alle Aufgaben selbst erledigen? Hier geht es darum, daß ein perfekter Regieassistent im Zweifelsfall weiß, wie er die jeweilige Aufgabe bewältigt.

Jedes Thema habe ich in kurze Abschnitte unterteilt, so daß Sie alles überspringen können, was Sie nicht für relevant halten.

Einführung

Übrigens dürfen perfekte Regieassistenten ruhig Fehler machen. Perfekt heißt in diesem Fall nicht »alles können«, sondern sich an alles heranzuwagen. Also los! Gleich ist Probe!

BERUF: REGIEASSISTENT

»Ein kurzes Zwischenwort zu dem anspruchsvollen Begriff ›Regieassistent«. Selbstverständlich war das damals keine Berufsbezeichnung, und schon gar nicht eine bezahlte Stelle. Meistens wurde dafür ein Schauspieler abkommandiert, der sowieso in dem betreffenden Stück eine kleine Rolle spielte. (...) Ein Regieassistent war damals ›Mädchen für alles«. Ein bitteres Los. Er mußte über alles Bescheid wissen und hatte an allen Orten gleichzeitig zu sein. Alles Undankbare wurde ihm zugeschoben, und er hatte für alles, was schiefging, den Kopf hinzuhalten. Seine Arbeitszeit kannte keine Stunden, und alle durften die Nerven verlieren, nur er nicht. Und das, was ihm sicherlich auf der Seele brannte, nämlich einen Regievorschlag zu machen oder eine Idee zu äußern, das hätte nur eine allgemeine, geradezu minutenlange Sprachlosigkeit hervorgerufen. Dazu war ein Regieassistent nun tatsächlich zuallerletzt da.«
Regine Lutz²

Ausbildung

Normalerweise wird für den Beruf eines Regisseurs ein Studium von acht bis neun Semestern an einer Hochschule oder Universität vorausgesetzt. Dabei handelt es sich in der Regel um Diplom-Studiengänge. Außerdem gibt es im Bereich Spielleitung und Regie Aufbau- oder Zusatzkurse. Das praktische Wissen erwirbt man in der Assistenz. Es gibt auch Regisseure, die ohne Studium vom Regieassistenten zum erfolgreichen Regisseur aufgestiegen sind, oder auch Regisseure, die nie eine Assistenz gemacht haben. Aber das sind Ausnahmen.

Viele Schauspieler oder Studenten der Theaterwissenschaft interessieren sich nach dem Studium für den Beruf des Re-

gisseurs. Und auch erfahrene Schauspieler bekommen oft Lust, sich als Regisseur zu versuchen.

Eine private Ausbildung zum Regisseur wird inzwischen auch in vielen Großstädten in Verbindung mit einer Schauspielschule angeboten. Die Ausbildung an Theater- und Schauspielschulen sowie Akademien dauert drei bis vier Jahre.

Regieassistent/in ist ein eigenständiger Beruf, den man ein Leben lang ausüben kann. Oft wird er jedoch als Vorstufe für die Arbeit als Regisseur betrachtet. Die geringe Bezahlung ist oft ein Versprechen auf eine spätere Regie. Regisseure und Möchtegernregisseure gibt es viele, gute Assistenten jedoch wenige. Eine geregelte Ausbildung gibt es in Deutschland nicht. Ein guter Regieassistent muß seinen »Job können«. Für den angehenden Regieassistenten heißt das learning by doing.

In jedem Fall ist es ratsam, vorher selbst Regieversuche zu machen, z. B. bei einer Laienbühne oder in einer Schauspielschule.

Fähigkeiten

Es gibt viele Fähigkeiten, die Sie als Regieassistent mitbringen müssen. Manchmal sucht ein Regisseur einen Privatsekretär, der sich um ihn kümmert (weil er z. B. in einer fremden Stadt inszeniert), manchmal freut sich das Ensemble über jemanden, der gut gelaunt Kaffee kocht und für eine entspannte Stimmung sorgt. Die wichtigste Voraussetzung ist Zuverlässigkeit, unmittelbar gefolgt von der Bereitschaft, anderen Menschen helfen zu wollen. Ein Regieassistent gibt nicht den Ton an, sondern achtet darauf, sich nützlich zu machen.

Bewerbung

Sie können sich bei Theatern, Festspielen oder Tourneebühnen und Regisseuren bewerben. Die Adressen finden Sie zum Beispiel im Internet oder im Deutschen Bühnen-Jahrbuch³. Aber auch Amateurtheatergruppen oder Theatergruppen an Schulen sind sehr gut geeignet für den Anfang, da sich die technischen Abläufe einer Aufführung nicht allzu sehr voneinander unterscheiden. Ein Theater beschäftigt einen Assistenten ohne Erfahrung in der Regel nur ungern. Wer Erfahrung mitbringt – und wenn das Theater noch so klein war, bei dem er sie gesammelt hat –, wird bevorzugt eingestellt.

Bezahlung

Regieassistenten werden (meist schlecht) bezahlt. Manchem Regieassistenten ist allerdings die Ehre, dabei gewesen zu sein, Lohn genug. Oft wird die Regieassistentenz einfach von einem Praktikanten übernommen und teilweise überhaupt nicht honoriert.

Die vorgeschriebene Mindestgage an Theatern, die Mitglied im Deutschen Bühnenverein sind, beträgt 1.550 Euro monatlich (brutto). In großen Häusern gibt es bis zu 2.000 Euro und für erfahrene Regieassistenten noch ein paar 100 Euro mehr.

Ein guter Regieassistent, der seinen Job kann, sollte also immer versuchen, eine höhere Gage auszuhandeln, denn er ist sein Geld wert: Während eines oft mehr als 14stündigen Arbeitstages nimmt er dem Regisseur sehr viel organisatorische Arbeit ab, so daß dieser sich ganz auf die künstlerische Arbeit konzentrieren kann.

Für Regisseure gilt dieselbe Mindestgage, doch normalerweise erhält er pro Inszenierung 8.000 bis 10.000 Euro. An einem großen Theater sind auch Honorare von 30.000 bis 40.000 Euro durchaus üblich, und einzelne Regiestars erhalten sogar sechsstellige Spitzengagen.

Hospitantz

Vor allem an größeren Häusern macht man zuerst eine Hospitantz, d. h. ein unbezahltes Praktikum. Man darf bei den Proben dabei sein und zugucken. Mit ein bißchen Glück und wenn man sich gut anstellt, wird man in die Produktion mit eingebunden. Meine erste Arbeit am Theater war die Stelle eines zweiten Hospitanten, die ich vor allem deswegen bekam, weil ich für die Regisseurin Fahrdienste übernommen hatte. Aber gerade durch die Gespräche im Auto habe ich eine Menge von ihr über Theater und unsere Inszenierung gelernt.

Wenn Sie eine Hospitantz absolvieren wollen, wählen Sie den Regisseur sorgsam aus (Sehen Sie sich seine Inszenierungen an!) und sorgen Sie dafür, daß Sie bei den Proben dabei sein können und nicht den ganzen Tag Requisiten besorgen oder Schauspieler abholen müssen.

Dauer

Bevor man nicht ein paar Inszenierungen als Regieassistent miterlebt hat, sollte man sich nicht fest anstellen lassen. So hat man immer noch die Möglichkeit, sich nach der Premiere für einen anderen Beruf zu entscheiden. Erst wenn man weiß, worauf man sich einläßt, sollte man sich längerfristig binden.

Um erste Erfahrungen beim Theater zu sammeln, ist die Tatsache, daß die Probenzeit begrenzt ist, von Nutzen. Mit ein bißchen Glück ist so auch bereits während der Schul- oder Semesterferien eine Mitarbeit möglich.

THEATER IN DER THEORIE

*»Die erste Regel des Theaters ist die,
daß es keine Regeln gibt.«
Dario Fo⁴*

Bevor ich auf die praktische Arbeit eingehe, ist es wichtig, das Prinzip Theater zu verstehen. Für die Begegnung einer Reihe von Menschen auf einer Bühne mit einer zahlenmäßig größeren Gruppe von Zuschauern gibt es bestimmte Regeln und Gesetzmäßigkeiten, deren Verständnis für das Gelingen eines Theaterabends absolut notwendig ist.

Die Vereinbarung

*»Theater, idealstes Theater und vorbildliche
Schauspielkunst. Und dabei das klare und immer gegenwärtige
Bewußtsein, daß alles nur Spiel ist, ein Spiel, das mit heiligem
Ernst geführt wird, das Zuschauer fordert, Zuschauer, die
stumm ergeben und andächtig mitspielen.«
Max Reinhardt⁵*

Situationen im Alltag sind kein Theater. Wenn Sie jemanden in einem Straßencafé beobachten oder wenn Sie spielenden Kindern zusehen, ist das kein Theater.

Damit Theater entstehen kann, müssen beide Seiten (Zuschauer und Akteure) eine Vereinbarung treffen. Die Spielenden machen klar, daß sie spielen, aber so tun, als sei es die Wirklichkeit. Die Zuschauer wiederum akzeptieren, daß auf der Bühne ein Spiel stattfindet, aber auch sie tun so, als sei es die Wirklichkeit. Erst wenn diese Vereinbarung zustande kommt, dann ist Theater möglich.⁶

Wird auf der Bühne also etwas Echtes gezeigt (zwei Darsteller verprügeln sich wirklich, oder es wird ein echtes Huhn geschlachtet), so ist das nicht nur kein besonders gutes Theater (wie einige Regisseure vermuten), sondern überhaupt kein Theater. Sobald das echte Huhn geschlachtet wird, wird ein Großteil des Publikums wütend den Zuschauerraum verlassen, weil die Vereinbarung einseitig gebrochen wurde. Auch wenn sich Zuschauer für Ritterspiele mit vielen Kämpfen begeistern, das Wichtigste für sie ist, absolut sicher zu sein, daß niemandem etwas passiert. Sonst hört der Spaß augenblicklich auf.

Zuschauen ist aktiv

*»Die Zuschauer akzeptieren alles, woran
zu zweifeln sie keinen Grund haben.«
David Mamet⁷*

Wenn der Zuschauer bereit ist, diese Vereinbarung einzugehen – egal ob bei den Profis oder bei einer Laienbühne –, erträgt er später eine Menge, um seine Vorstellung einer realen Situation zu erhalten: Blaue Müllsäcke als Flüsse, ein Haus aus Pappkartons oder Holzstücke als Geigen. Auch wenn die Schlägerei hinter der Bühne stattfindet und der Zuschauer nur die Geräusche hört, ist er voller Sorge. Er stellt sich die Schlägerei in seiner Phantasie womöglich viel schlimmer vor, als sie auf der Bühne je gezeigt werden könnte.

Für den Zuschauer, der sich auf das Geschehen bewußt einlassen will, ist das alles kein Problem. Im Gegenteil. Der Regisseur Peter Brook schreibt: »Leere im Theater gestattet der Phantasie, die Lücken zu füllen. Paradoxerweise ist die Phantasie um so glücklicher, je weniger man sie füttert, denn sie ist ein Muskel, der gerne Spiele spielt.«⁸

Zuschauen beim Theater ist also ein aktiver Prozeß. Wenn jemand auf der Bühne behauptet, daß der eben eingetretene Herr der König sei, dann glaubt es der Zuschauer und sieht die Figur mit anderen Augen. Das Schlachten des Gummihuhns mit Tomatenketchup oder Theaterblut wird der Zuschauer, wenn es gut gemacht ist, atemlos verfolgen.

Ich bin fast immer gegen echte Requisiten, z. B. echte Antiquitäten, Bäder aus echtem Marmor oder handgeschriebene Briefe des wirklichen Lebenspartners. Das ist nicht nur überflüssig, sondern es behindert. Das Theater ist nicht das Leben.

Die Vereinbarung eingehen

*»Stellt euch vor, der Vorhang geht auf, eine junge Schauspielerin zeigt sich auf dem Balkon und beginnt:
»O Romeo! Warum bist du Romeo? Leg deinen Namen ab.«
Die Leute würden sich verwirrt umschauen: Sie ist verrückt!
Nur dank der Situation, die uns vorweg erklärt worden ist,
akzeptieren wir dieses Paradox.«
Dario Fo⁹*

Besonders zu Beginn einer Inszenierung ist es wichtig, daß der Zuschauer sich entscheidet, »mitzugehen«. Wenn Sie im Fernsehen beim Zappen in die melodramatische Schlußsequenz geraten, in der sich der Held umbringt, lachen Sie herzlich. Andere Zuschauer, die über zwei Stunden sein Schicksal verfolgt haben, weinen herzerreißend um ihn. Auch für das Mitleiden muß ich mich entscheiden, deshalb braucht der Zuschauer eine gewisse Zeit, um sich in Situation und Geschehen einzufühlen.

Die Bereitschaft der Zuschauer, sich am Theatergeschehen zu beteiligen, ist besonders groß, wenn sie sich in mindestens einer Figur auf der Bühne wiedererkennen.

Wenn mir Freunde von Theaterstücken berichten, die sie sehr ergriffen oder fasziniert haben, dann meistens deswegen, weil sie sich mit einer Figur oder Handlung identifizieren konnten.

Ein guter Regisseur sorgt dafür, daß seine Protagonisten etwas mit den Menschen zu tun haben, die zuschauen.

Logik

»Eine plausible Unmöglichkeit ist einer unplausiblen Möglichkeit vorzuziehen.«¹⁰

Der Zuschauer glaubt, was für ihn logisch ist. Und die handelnden Personen müssen mit ihm daran glauben. Es gibt Stücke, deren Protagonisten durch die Zeiten springen, deren Hauptfigur hellseherische Fähigkeiten hat und in denen Tiere sprechen.

Wenn das Geschehen logisch und folgerichtig ist und die Personen entsprechend handeln, wird der Zuschauer nicht danach fragen, ob das, was er sieht, möglich ist.

Verstöße gegen die Vereinbarung

Die Bereitschaft, einem Theaterabend zu folgen, kann der Zuschauer jederzeit zurückziehen. Wenn es zu unlogisch wird, wenn Schauspieler schlecht spielen, wenn etwas verstörend Realistisches passiert, dann »steigt der Zuschauer aus«. Bei Bertolt Brecht ein gewollter und geplanter Vorgang.

Wie offen der Zuschauer für die Inszenierung ist, hängt von sehr vielen Faktoren ab. Fernsehzuschauer von Billigserien halten einen kleinen Bühnenausbruch für großes Theater und sind ganz fasziniert, Abonnenten in Tourneetheatern werden von aufwendigen Bühnenbildern beeindruckt, und Samstagzuschauer wollen lachen, auch wenn es nicht ganz so komisch ist. Inszenieren Sie also Ihr Stück für Ihr Publikum.

Die Vereinbarung aufgeben

*»Welche Wirkung wir erzielen, können wir nicht wissen. Sie liegt nicht in unserer Macht.«
David Mamet¹¹*

Trotz sorgfältiger Planung und Inszenierung bleibt der Zuschauer stets das unbekannte Wesen. Wie oft lachen Zuschauer bei der Generalprobe, wo sie weinen sollen, und bleiben stumm, wenn die beste Pointe des Abends abgefeuert wird.

Aber schuld ist nie der Zuschauer. Der Samstagzuschauer ist nicht dümmer als der Montagzuschauer, und die Leute in der Stadt X sind nicht intelligenter als die in der Stadt Y. Wenn die Zuschauer nicht so reagieren, wie man es geplant hat, muß man wieder an die Arbeit. Es läßt sich nie genau voraussagen, wie sich der Zuschauer verhalten wird. Und es gehört viel Erfahrung dazu, die Reaktionen des Zuschauers zumindest teilweise zu antizipieren.

Es gibt auch Stücke, in denen es der Regisseur bewußt darauf anlegt, daß die Zuschauer türensclagend den Theaterraum verlassen. Aber sicher planen läßt sich auch das nicht.

Deus ex machina

*»Man kann nicht ein geladenes Gewehr
auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat,
einen Schuß daraus abzugeben.«
Anton Tschechow¹²*

Deus ex machina heißt wörtlich »Gott aus der Maschine«. In verschiedenen griechischen Komödien wurden Konflikte durch einen Spruch eines mit Hilfe einer kranähnlichen Hebemaschine, der sogenannten Theatermaschine, erscheinenden Gottes gelöst. Auch heute noch bezeichnet man eine Konfliktlösung, die überraschend von außen kommt, als Deus ex machina.

Im schlechten Krimi zum Beispiel wird uns in der letzten Minute das unscheinbare und bisher unverdächtige Hausmädchen als Mörderin serviert.

Wenn es vorher gar keine Anhaltspunkte dafür gab, daß sie die Täterin sein könnte, ärgert uns diese Auflösung. Wir kündigen die Vereinbarung, weil wir nicht mehr glauben, was wir hören und sehen.

Wenn wir aber am Ende entdecken, was wir übersehen haben, ein winziges Detail zum Beispiel, das uns hätte auf die Spur bringen können, oder wenn wir schon früh geahnt haben, daß mit der Figur etwas nicht stimmt, lassen wir uns gespannt auf die Handlung ein und freuen uns über die Lösung. Und um das zu erreichen, legt ein guter Regisseur Fährten.

Der kluge Zuschauer

*»Das Publikum muß informiert werden, wann immer es möglich ist. Ausgenommen, wenn die Überraschung wirklich dazugehört, wenn das Unerwartete der Lösung das Salz der Anekdote ist.«
Alfred Hitchcock¹³*

Der Zuschauer liebt Überraschungen. Wenn etwas verblüffend oder überraschend ist, dann freut er sich. Aber es muß vorstellbar sein.

In den meisten Fällen ist es wichtig, daß der Zuschauer mehr weiß als die Protagonisten auf der Bühne. Sein Spaß oder seine Spannung ist größer, wenn er weiß, daß eine Verwechslung vorliegt, daß sich gleich herausstellen wird, daß der Geiger nicht Geige spielen kann oder der Mörder schon hinter dem Baum wartet.

Wenn der Zuschauer den Schauspielern immer eine Nasenlänge voraus ist, erhöht das sein Vergnügen. Das sind dieselben Prinzipien, die uns schon im Kasperletheater dazu gebracht haben, Kasperle vor dem Krokodil zu warnen.

Verdichtete Handlung

*»Alles, was auf der Bühne geschieht, muß zu irgend etwas gut sein.«
Konstantin Stanislawski¹⁴*

Wenn irgend etwas gezeigt wird, geht der Zuschauer immer davon aus, daß es für das Verständnis des Stückes notwendig ist. Sonst hätte man es ihm nicht gezeigt.

Jede Reaktion, jedes Ausstattungsdetail, jedes Hintergrundgeräusch dient dem Ziel, die Geschichte des Stücks zu erzählen und die Wirkung oder die Atmosphäre zu verstärken.

Geschieht dies nicht, fühlt sich der Zuschauer betrogen. Ein Requisit, das nicht bespielt wird, wirkt wie ein Fremdkörper, und eine Andeutung, die nicht aufgelöst wird, ärgert den Zuschauer. Auch ein böser Blick oder ein höhnisches Lachen, die nicht begründet werden, verwirren und beschäftigen den Zuschauer, der nach der Vorstellung ratlos nach Hause geht.

Bühnenzeit

*»Das Leben im Theater ist leichter zu entschlüsseln
und intensiver, weil es konzentrierter ist.
Der Vorgang, den Raum einzugrenzen und die Zeit
zu verdichten, schafft ein Konzentrat.«
Peter Brook¹⁵*

Auf der Bühne wird alles Überflüssige weggelassen. Umständliche Begrüßungen, Small talk und viele Nebenthemen würden enorm stören. Alles, was auf der Bühne geschieht, muß direkt mit der Handlung zu tun haben. Die Zeit für ein Theaterstück ist kurz, und alles Unnötige wird einfach gestrichen.

Die Zeit auf der Bühne vergeht viel schneller als in Wirklichkeit. Daß eine reale Stunde einer 15minütigen Bühnenzeit entspricht, kollidiert nicht nur mit allen naturalistischen Tätigkeiten, sondern sollte auch nicht allzu wörtlich genommen werden.

Wenn angekündigt wird, daß der Onkel in einer Stunde da sein wird, dann kann er auch nach sieben Minuten auftauchen. Aber Vorsicht, es darf nicht zu ungläubwürdig sein. Eine Nummer in New York durch Drücken dreier Tasten zu wählen, eine Sekunde zu warten und dann ohne Begrüßung ein Gespräch zu beginnen, das ärgert mich als Zuschauer. Andererseits muß Theater sehr ökonomisch sein.

Die Vierte Wand

Die Vierte Wand ist die zum Publikum hin offene Seite auf einer Guckkastenbühne. Sie zu respektieren gehört zu der Vereinbarung zwischen Schauspieler und Zuschauer. Beide Seiten betrachten das Bühnengeschehen als abgeschlossenen Raum, obwohl er für den Zuschauer einsehbar ist und die Schauspieler sich der Beobachtung durch das Publikum bewußt sind.

Es gibt Aufführungen, bei denen die Schauspieler während des gesamten Stückes die Vierte Wand als Wand behandeln, weder durch sie hindurchblicken noch durchschreiten, und es gibt Aufführungen, wo sie einmal oder mehrmals von ihnen durchbrochen wird, z. B. bei einem Monolog.

Daß die Vierte Wand die Bühnenverhältnisse abwandelt, daran hat sich der Zuschauer gewöhnt. Es ist also für ihn ganz natürlich, wenn Menschen zu viert um einen Tisch sitzen, wobei die dem Zuschauer zugewandte Seite frei bleibt, oder daß z. B. im Hintergrund sechs Türen nebeneinander benutzt werden, wohingegen es Richtung Zuschauerraum keine Türen gibt.

Eine Theaterszene

Wenn die Vereinbarung zwischen Zuschauer und Schauspieler getroffen worden ist und sich beide Seiten für einen Theaterabend entschieden haben, müssen für gutes Theater drei Dinge zusammenkommen: Eine bestimmte Figur verfolgt in einer bestimmten Situation ein bestimmtes Ziel. Nur so kann eine fesselnde Theaterszene entstehen. Ein Mann mit Zahnschmerzen ergibt noch keine Theaterszene. Auch ein Choleriker oder jemand, der berühmt werden will, ist noch kein Theater. Umgekehrt ist auch eine Zahnarztpraxis voll wartender Patienten noch kein Theater. Genausowenig wie ein Briefträger, die Aushändigung eines Kündigungsschreibens oder eine Prozession auf einem Friedhof.

Wenn man aber jetzt den Mann mit Zahnschmerzen in die übervolle Zahnarztpraxis stellt und ihm das Ziel gibt, sofort drankommen zu wollen, kann sich sofort eine Theaterszene ergeben. Auch die weinende Frau auf der Beerdigung ihrer kleinen Tochter, die unbedingt mit ihrem Exmann reden will, oder der Choleriker, der das Kündigungsschreiben erhält und sich dagegen wehren will, ergeben dankbare Theaterszenen.

Spannung

Noch interessanter wird es, wenn man Figur und Szene in ein Spannungsverhältnis bringt. Ein Mann mit Zahnschmerzen in einer Zahnarztpraxis ist nicht unbedingt spannend. Spannender ist es, wenn die Zahnschmerzen einen Ministerpräsidenten plagen, der gleich die alles entscheidende Rede zu halten hat. Oder stellen wir eine weinende Frau nicht auf einen Friedhof, sondern auf eine fröhliche Cocktailparty oder auf die Bühne einer Striptease-Bar – die Spannung erhöht sich

deutlich. Nach diesem Muster lassen wir den Choleriker die Geburtstagsfeier seines Chefs sprengen oder lassen ihn mit seiner Frau in einer voll besetzten Kirche diskutieren. Jetzt kann sich richtig spannendes Theater entwickeln.

Wenn Sie Glück haben, gibt Ihnen Ihr Stück die Szenen so vor. Ansonsten sollten Sie anfangen, zu inszenieren.

Reibung

Je unterschiedlicher die Figuren in einer Szene, desto besser. Theater entsteht durch Reibung und Widerspruch. Ist der Ehemann sehr aufgeregt, läßt ein guter Regisseur den Liebhaber sehr langsam antworten. Ist die Braut voller Liebe und Energie, reagiert ihr Bräutigam eher verzögert oder zerstreut. Bockt der Zeuge und ist schweigsam, dann kann der Kommissar mit mehr Druck fragen.

Auch in Bezug auf Lautstärke und Geschwindigkeit wird eine Szene stärker, je unterschiedlicher die Stimmungen sind, die aufeinandertreffen.

Entwicklung in der Szene

Jede Szene hat im Gesamtzusammenhang einen bestimmten Sinn, den herauszuarbeiten Aufgabe der Regie ist. Warum ist diese Szene an dieser Stelle sinnvoll? Wie bringt sie die Geschichte weiter?

In einer guten Szene geht die Figur anders heraus, als sie hineingegangen ist.

Stellen Sie sich vor, man würde Ihr Leben verfilmen oder daraus ein Theaterstück machen. Der Autor würde die Szenen auswählen, an denen sich etwas in Ihrem Leben verändert hat, die Wendepunkte.

Wenn er zum Beispiel zeigen wollte, was bei Ihrem Schul-

abschluß herauskam (zweifellos für die meisten Menschen ein wichtiger Punkt im Leben), würde er Ihre ungeduldige Erwartung zeigen und Ihre Enttäuschung oder Ihren Jubel nach Bekanntgabe der Ergebnisse. Kontrollieren Sie, ob mindestens eine Ihrer Personen in jeder Szene eine Entwicklung macht.

Statuswechsel

Die Entwicklung, die eine Person in der Szene durchmacht, kann auch sehr viel subtiler sein. Manchmal genügt eine Änderung der Haltung, der Stimmung oder des Verhältnisses anderen gegenüber. Die Person wechselt ihren Status.

Stellen wir uns vor, ein Chef macht seine Sekretärin fertig. Er hat einen Hochstatus, sie einen Tiefstatus. Am Ende der Beschimpfung sagt ihm die Sekretärin lächelnd, daß sie von der Geliebten des verheirateten Chefs weiß. Er ist verblüfft. In dieser Szene hat sich gerade der Status geändert. Sie hat jetzt Hochstatus, er Tiefstatus.

Untersuchen Sie gute Theaterstücke oder Fernsehserien auf diese Statuswechsel. Sie werden kaum eine Szene finden, die ohne auskommt. Der Kommissar, der sicher ist, etwas zu erfahren, und der dann doch nichts rauskriegt. Oder der Mann mit dem Heiratsantrag, der abgewiesen wird.

Ein Statuswechsel kann aber auch durch einen Einfall entstehen oder ein Requisit, das ich entdecke. Der Protagonist findet z. B. einen Liebesbrief, oder ihm fällt eine unbezahlte Rechnung ein.

Statuswechsel planen

Damit ein solcher Statuswechsel gut funktioniert, sollte eine Szene »von hinten« geplant werden. Wenn ich weiß, daß die

Hauptfigur der Szene sich am Ende freuen wird, dann lasse ich sie die Szene in einer negativen Stimmung anfangen. So wird der Moment, in dem die Figur die freudige Nachricht erhält, um so stärker. Die Kamera würde diesen Moment in Großaufnahme zeigen, wo das verzweifelte Gesicht sich (langsam, ganz langsam) zu einem Freudenschrei verzieht. Wie sollte jemand, der bestens gelaunt ist, die überbordende Freude über einen Lottogewinn spielen? Das würde sehr wahrscheinlich kitschig werden, und die Bedeutung des Ereignisses wäre sehr viel geringer.

Wenn umgekehrt die Hauptfigur eine schlechte Nachricht bekommt, geht sie am besten energiegeladen und gut aufgelegt in die Szene.

Ein Detektiv, der den Fall am Ende doch nicht löst, tritt zu Beginn siegessicher in der Szene auf. Je größer die Fallhöhe für eine Person ist, desto stärker wird die Szene.

Die Aufgabe der Regie besteht jeweils darin, die verschiedenen Emotionen auch zu begründen. Niemand ist zu Beginn einer Szene einfach ohne Grund traurig oder nervös.

Steigerung

Eine Szene, die in einem emotionalen Ausbruch endet, muß langsam anfangen. Wenn die Figur schon schreiend zur Tür hereinkommt, wie soll sie dann noch am Ende der Szene einen Ausbruch spielen?

Der Regisseur weiß, wie eine Szene endet, und baut sie entsprechend auf.

Dabei ist mit Szene natürlich nicht immer die vom Autor vorgegebene Theaterszene gemeint. Manchmal ist es nötig, aus langen Szenen kleinere Einheiten zu machen oder Szenen zusammenzufassen, besonders wenn gekürzt werden muß.

Die entscheidenden Momente

Die entscheidenden Momente des Stückes müssen auf der Bühne stattfinden und nicht hinter den Kulissen. Wenn jemand merkt, daß er betrogen oder geliebt wird, möchte ich den Moment sehen, in dem ihm das bewußt wird.

Ich kann die Szene, in der eine Figur von der Begegnung mit einem tollen Menschen erzählt, ja auch so erzählen, daß sie erst auf der Bühne begreift, wie einschneidend die Begegnung war. Und sie verliebt sich genau in dem Augenblick in die unsichtbare Person, in dem sie einem Dritten davon erzählt.

Ärgern Sie Ihr Publikum nicht! Figuren, die hinter den Kulissen eine Idee haben oder Minuten vor dem Auftritt erkennen, daß sie hereingelegt wurden, betrügen die Zuschauer um den entscheidenden Moment, weil die ihn nicht auf der Bühne erleben.

Konflikt

Theater hat oft mit dem Extrem, der Katastrophe, der größtmöglichen Fallhöhe zu tun. Je elementarer etwas für die Protagonisten ist, desto spannender und mitreißender für die Zuschauer. Tod ist besser als Verletzung, die Existenz zu verlieren ist besser, als hundert Euro liegen zu lassen.

Je größer der Konflikt, je größer die Auseinandersetzung, desto stärker die Bereitschaft des Zuschauers, sich einzulassen. Am besten: Es geht um alles.

Auch scheinbare Kleinigkeiten, die für den Zuschauer unter Umständen eine Lächerlichkeit darstellen, wie der Verlust eines Gegenstandes oder eine gemeine Bemerkung, lösen bei den Protagonisten am besten die größtmöglichen Gefühle aus.

Scheitern

*»Ich finde das Scheitern eines Menschen
interessanter als sein Glücklichein.«*

Susanne Lothar¹⁶

Auch wenn ein Theaterstück gut ausgeht: Es unterhält uns nur dann, wenn der Held vorher scheitert. Jemand, der die Liebe seines Herzens ohne große Probleme bekommt oder den sein Volk zum König macht, weil er der Beste ist, langweilt uns.

Erst wenn der Held lange genug gelitten und gekämpft hat, wenn er am Ende viele Male gescheitert ist, wird es Zeit für das Happy-End (oder auch nicht).

Dialoge

Dialoge sollen wirken, als hörten wir Menschen zu, die wir kennen. Trotzdem sind Dialoge alles andere als realistisch. Sie sind künstlich verdichtet. Es wäre viel realistischer, Dialoge mit Füllwörtern zu garnieren, Ähs einzubauen und manchen Satz in einem unverständlichen Gebrummel enden zu lassen.

Aber auch hier macht der Zuschauer aus der künstlichen Situation die Wirklichkeit. Es stimmt also nicht, daß der Zuschauer sich am leichtesten einläßt, wenn es besonders realistisch ist.

Stellen Sie sich einmal vor, das Kriminalstück ginge schlecht aus oder die Komödie würde am Ende nicht aufgelöst. Das wäre zwar realistisch, würde aber die Vereinbarung mit dem Zuschauer durchbrechen und ihn verärgern.