

VERSUCH EINER REGIEKONZEPTION

DARGESTELLT AM BEISPIEL VON ZWEI SZENEN AUS „ANORRA“ VON MAX FRISCH

Jedes Theaterstück braucht eine Interpretation. Das klingt zunächst verwunderlich. Ist denn der Sinn, die Aussage, die Botschaft des Stücks nicht von vornherein durch den Text festgelegt? Bei großen, schweren Stücken, so scheint es, mag Interpretation vonnöten sein, aber wird man zumindest bei einfachen Stücken mit unkomplizierter Handlung, wenigen Personen und einer ins Auge springenden Aussageabsicht nicht ohne große interpretatorische Anstrengung auskommen können, da doch der Sinn klar zutage liegt?

Diese Auffassung beruht auf einem Irrtum, der häufig anzutreffen ist, dem Irrtum, Sinn sei irgendwo auf dem Papier festgehalten und man brauche ihn nur „aufzuheben“. Es gilt hingegen: jeder Akt des Verstehens ist gleichzeitig ein Akt des Interpretierens.

Jede Aussage, und sei sie noch so einfach, wird von jedem einzelnen Hörer oder Leser (oder Theaterbesucher) auf seine ganz individuelle Weise aufgenommen und verarbeitet. Auf Grund seines ganz persönlichen Lebensweges mit seiner ureigenen Erfahrung versteht jeder einzelne ein und dieselbe Aussage auf seine eigene Weise. Bei sehr einfachen Sinnzusammenhängen werden viele zu sehr ähnlichen Ergebnissen in ihrer Beurteilung und Einschätzung kommen, weil sie grundlegende Lebenserfahrungen miteinander teilen. Trotzdem sind sie jedoch auch bei den so genannten einfachen Dingen, wo alles von vornherein klar zu sein scheint, auf das eigene Mitdenken, das eigene Nachvollziehen angewiesen, um verstehen zu können. So bedarf also auch jedes Theaterstück der neuschöpferischen Vorstellungskraft aller, die an seiner Verwirklichung beteiligt sind.

Der Regisseur ist aufgerufen, als Leiter des Spiels zwischen Autor und Publikum einerseits, zwischen Schauspieler und Rolle andererseits zu vermitteln. Er hat das Stück dem Zuschauer „nahe“ zu bringen. Das heißt, die Dinge, die er nach sorgfältiger Prüfung im Stück findet, vorsichtig herauszustellen, zu betonen, ohne dabei dem Werk Gewalt anzutun. Die Mitte zu finden zwischen Selbstherrlichkeit und Standpunktlosigkeit gehört zu den herausforderndsten und schwierigsten Aufgaben eines Regisseurs.

Als Beispiel seien zwei Szenen aus Max Frischs „Andorra“ ausgewählt, das dritte und das achte Bild. Zuvor jedoch einige Anmerkungen zu dem Stück als ganzem. „Andorra“ ist ein ideenreiches Stück, es enthält psychologische, politische, historische Dimensionen. Es ist erfüllt von tiefer Bitterkeit und doch nicht hoffnungslos, und es besitzt zweifellos eine ausgeprägte moralisch-pädagogische Absicht, es ist also auch als lehrhafte Dichtung, als Parabel anzusprechen. Selbst diese kurze, unvollständige Aufzählung einiger Aspekte des Stücks zeigt, mit welchen Schwierigkeiten ein Regisseur bei der Erarbeitung einer Interpretation, die die Grundlage für die Regiekonzeption abgibt, zu rechnen hat:

Er muß unter einer Vielzahl von Gesichtspunkten denjenigen herausfinden, der sowohl dem Stück als auch der Aufführungssituation gerecht wird. Ein Theaterabend ist kein Seminar und keine Vorlesung. Es kann nicht darum gehen, in möglichst akkurater, fleißiger Manier

alles zusammenzutragen, was wissenschaftliche Gründlichkeit an Textinterpretationen geliefert hat. Allerdings ist eine genaue Kenntnis dieser wissenschaftlichen Literatur, wenn möglich ihre theoretische Aufarbeitung zusammen mit dem Dramaturgen in der Vorbereitungsphase einer Inszenierung, von großem Wert. Denn auf der sicheren Grundlage eines umfassenden Überblicks kann der Regisseur am ehesten den Aspekt des Stücks herausfinden, der an einem bestimmten Aufführungsort, zu einer bestimmten Aufführungszeit der wesentliche zu sein scheint, das heißt derjenige, der für uns heute bedeutsam ist. Es zeigt sich nämlich, daß in Werken, die Größe und Bestand haben, durch die Jahrhunderte immer wieder Neues entdeckt wurde, weil eine andere Zeit gewissermaßen mit anderen Augen liest.

Doch nun zu den zwei Szenen:

Das dritte Bild zeigt Andri, den angeblichen Juden, bei seinem vergeblichen Versuch, durch Anpassung an die Umwelt, durch Leistung die Vorurteile gegen ihn zu durchbrechen und Anerkennung und Aufnahme in die Gemeinschaft zu erlangen. Im ersten Dialog entlarvt sich die Freundschaft des Arbeitskollegen als eine Mischung aus Gewinn- und Renommiersucht, die bei der ersten Belastungsprobe kläglich zusammenbricht und Andri durch Verschweigen der Wahrheit feige der Willkür des Vorgesetzten preisgibt.

Andris Vorgesetzter, der Tischlermeister Prader, weiß nur zu gut, daß er Andri Unrecht tut, aber er will, ja er kann sich von seinen Vorurteilen nicht lösen, und sei es auch auf Kosten von Wahrheit und Anstand. Er ist subjektiv überzeugt, das Richtige zu tun, wenn er Andri in den Verkauf bringt. Er ist Sklave seiner fixierten, phantasiearmen Vorstellung. Das Leiden des ihm Anvertrauten übersieht er geflissentlich, ganz zu schweigen von dessen offensichtlicher handwerklicher Begabung, nur damit seine Vorstellung von Ordnung - im Gegensatz zur handgreiflichen Wirklichkeit! - realisiert werden kann.

Es kann hier ein erschreckend deutliches Exempel eines ideologisch verengten Bewußtseins aufgezeigt werden. Meiner Meinung nach ist die einsichtsfördernde Wirkung der Szene erst und gerade dann zu erzielen, wenn der Regisseur mit den Schauspielern sich bemüht, die Alltäglichkeit der Verhaltensweisen, ihre gedankenlose „Normalität“ herauszustellen. Bewußt ausgespielter Sadismus könnte dem Zuschauer erlauben, sich zu distanzieren. Der Regisseur sollte jedoch bestrebt sein, die Gefährdung eines jeden von uns dem Publikum „nahe“ zu bringen.

Das achte Bild führt die Andorraner Gesellschaft im Augenblick einer äußeren Bedrohung vor. So erschreckend die einzelnen Mitglieder auch wirken mögen, es handelt sich hier doch nur um den typischen Fall einer Angstpsychose einer Gruppe mit den verschiedenen Ausdrucksformen wie Imponiergehabe (Soldat), Opportunismus (Wirt), Selbstbeschwichtigung (Doktor), Zynismus (Jemand), Mitläufertum (Tischler, Geselle). Auch die Rangplatzordnung wird vorgeführt: der Doktor als bramarbasierender Anführer und Andri als Sündenbock der Gruppe. Die stumme Rolle des Idioten nimmt eine Sonderstellung ein. Ich sehe in ihm ein personifiziertes Zerrbild der andorranischen Gesellschaft. Äußerlich-formal ist es zwar Andri selbst, der durch gezielte Provokation den Anlaß zur Schlägerei gibt, er entspricht damit aber unbewußt nur einem tiefsitzenden Bedürfnis der Andorraner, die durch die äußere Bedrohung verursachte Spannung nach innen an den Schwächsten, den „Sündenbock“, weiterzugeben. Selbstverständlich hat man für ein so ordinäres Bedürfnis einen Handlanger, einen Stellvertreter: Peider.

In der Selbstverteidigung des Doktors, in der er - da ohne äußere Anschuldigung! - offensichtlich innere Skrupel beschwichtigt, verdichtet sich die ganze Jämmerlichkeit der andorranischen Gesellschaft wie unter einem Brennglas. Jedoch ist meines Erachtens auch hier bei der Erarbeitung des Gleichgewichts der Szene streng darauf zu achten, daß über dem Vorzeigen der Erbärmlichkeit der Menschen nie vergessen wird aufzuzeigen, wie sie dazu geworden sein können. Das heißt: Nicht einem rührseligen Mitleid möchte ich das Wort reden, sondern der Möglichkeit, Menschen in ihrer Schwäche, Angst, Feigheit und Unwissenheit, aus denen heraus sie unmenschlich handeln, verständlich zu machen, um vielleicht - vielleicht! - hier und da Anstöße für ein geschärfteres Bewußtsein zu geben.

Aus dem Vorangehenden ist hoffentlich ansatzweise schon eine bestimmte persönliche, von eigenen Maßstäben und Wertvorstellungen geprägte Regiekonzeption deutlich geworden. Es kann hier selbstverständlich nicht darum gehen, Eigenes für allgemeinverbindlich zu erklären oder als Rezept anzubieten, wenn auch der Verfasser für sich von den angedeuteten Prinzipien überzeugt ist. Das Aufzeigen eines persönlichen Zugangs zu zwei ausgewählten Szenen sollte hingegen als konkretes Beispiel für die eingangs abstrakt formulierten Bedingungen dienen, unter denen sich eine Regiekonzeption entwickelt.

Eine Regiekonzeption ist jedoch nicht fertiggestellt, wenn die Vorüberlegungen zum Stück abgeschlossen und eventuell in einem kurzen Regiekonzept niedergelegt sind. Der Schlußstrich wird erst am Ende der Probenzeit gezogen. In der Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Schauspielern, Bühnenbildner, Kostümbildner, Maskenbildner, Tonmeister und Beleuchter kann sich erst erweisen, ob die erdachte Konzeption tragfähig und fruchtbar ist. Dazu mehr im nächsten Abschnitt.

DIE PHASEN DER REGIE

DARGESTELLT AM BEISPIEL VON ZWEI SZENEN AUS „ANDORRA“ VON MAX FRISCH

Wie im Vorhergehenden angedeutet kann das Erstellen einer Interpretation und einer darauf fußenden Regiekonzeption eines Stückes als die allererste Phase der Regie angesehen werden. Selbstverständlich sind damit die Vorarbeiten vor dem ersten Probenstag noch nicht abgeschlossen. Hand in Hand mit den theoretischen Überlegungen zu einem Stück (warum dieses Stück überhaupt, warum an unserem Theater, warum gerade jetzt?) gehen die praktischen Vorentscheidungen, vor allem die der Besetzung, des Bühnenbildes und der Kostüme. Die Besetzung der Rollen mit den richtigen Schauspielern ist die wichtigste Entscheidung, die der Regisseur vor dem eigentlichen Probenbeginn zu treffen hat.

Es leuchtet sicher unmittelbar ein, daß auch der beste Regisseur nicht viel ausrichten kann, wenn der „falsche“ Schauspieler die Hauptrolle spielt. Das heißt der „falsche“ Schauspieler braucht nicht unbedingt ein schlechter Schauspieler zu sein. Kein Schauspieler kann wirklich alle Rollen gleich gut spielen. Jeder Schauspieler hat seiner eigenen Natur, seinem Charakter, seinem sozialen Herkommen und natürlich nicht zuletzt seinem Aussehen entsprechend ein spezielles Rollengebiet, für das er besonders geeignet ist. Diese speziellen Rollengebiete sind in eigens dafür geschaffenen Bezeichnungen, so genannten „Rollenfächern“, zusammengefaßt. (Zum Beispiel: „Jugendlicher Liebhaber und Bonvivant“ oder „Komiker“, „Sentimentale“ oder „Muntere“, „Held“ oder „Charakterspieler“ und viele

mehr.) Wenn nun eine Rolle eines bestimmten Fachgebietes mit einem Schauspieler einer gänzlich anderen Fachrichtung besetzt wird, so kann es passieren, dass dieser Schauspieler - und mit ihm vielleicht die ganze Inszenierung! - „durchfällt“. Ein guter und richtig besetzter Schauspieler kann im umgekehrten Fall nicht selten einem Regisseur, der mit einem Stück Schwierigkeiten hat, aus der Klemme helfen. Denn der Schauspieler ist zwar auf den Regisseur dringend angewiesen, um von ihm über seine eigene Wirkung unterrichtet zu werden. Er kann sich nämlich selbst meist nicht genügend sicher beurteilen, da er sich und die Mitspieler nicht „von außen“ sieht, da er selbst, kurz gesagt, Werkzeug und Werk in einer Person ist und somit der Abstand zur eigenen Arbeit fehlt. Aber gerade darum ist es die vornehmste Pflicht des Regisseurs, mit dem Schauspieler zusammen und durch ihn das Stück aus der geschriebenen Literatur in gespieltes Theater zu überführen. Somit ist ein Regisseur gut beraten, wenn er auch auf die Vorstellungen und Empfindungen eines guten, erfahrenen Schauspielers hört, denn Theater ist in erster Linie Spiel. Das Spiel mag noch so ernsten Charakter haben, es mag philosophische Botschaften transportieren, aber es bleibt doch Spiel, und es wird getragen, ja erst ermöglicht vom Spieler. Dieser Grundtatsache hat der Regisseur Rechnung zu tragen. Und darum ist die Besetzung also ein wichtiger, oft ausschlaggebender Schritt auf dem Wege zu einer überzeugenden Inszenierung.

Zu den weiteren wichtigen Vorarbeiten des Regisseurs gehört das „Einstreichen“ des Textes. Manche Stücke sind so lang, dass sie den Rahmen eines Theaterabends sprengen würden, wenn sie nicht gekürzt würden. Bei anderen Stücken (siehe „Regiekonzeption“) kommt es darauf an, durch behutsames Streichen des minder Wichtigen, des Entbehrlichen oder manchmal auch des Veralteten ein Stück geistig zu straffen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers so auf das Wesentliche zu lenken. Natürlich gibt es auch Stücke, die keine Striche benötigen. Diese Entscheidung trifft der Regisseur.

Nach den Vorgesprächen mit dem Bühnen- und Kostümbildner, die in Übereinstimmung mit den Vorstellungen des Regisseurs eigenständige Entwürfe ausarbeiten und gegebenenfalls den im Laufe der Probenzeit sich herausstellenden Änderungen der Inszenierung neu anpassen müssen, kommt endlich der erste Probenstag. Er gehört selten zu den glücklichsten der ganzen Probenzeit. Oft herrscht eine gedämpfte Stimmung der Unsicherheit, die je nach Temperamentslage überspielt wird. Der Regisseur gibt ausgehend von seiner Sicht des Stückes einen kurzen Abriss seiner Vorstellungen: er charakterisiert die Rollen, er gibt das Ziel seiner Stückinterpretation an, er erläutert das Bühnenbild, das auf der Bühne im Grundriss eingezeichnet ist.

Anschließend findet die erste Probe statt, die Leseprobe. Die Schauspieler, die die eingestrichenen Textbücher möglichst schon seit zwei bis vier Wochen in Händen gehabt haben und somit alle ihre eigenen Ansichten in die Arbeit gleich miteinbringen können, gehen das Stück erst einmal gemeinsam mit dem Regisseur beim Lesen und/oder beim gemeinschaftlichen ersten Gedankenaustausch über Rolle und Stück durch. Bei Theatern mit kurzen Probenzeiten fällt diese Phase oft weg und man beginnt gleich mit der sogenannten Stellprobe. Der Regisseur hat ein „eingeschossenes“ Textbuch, das heißt zwischen jeder Textseite ist eine weitere dünne, freie Seite, auf der er alles Notwendige, woran er vor Probenbeginn gedacht hat, vorgemerkt hat: vor allem die Positionen und Gänge der Schauspieler während des Ablaufs der einzelnen Szenen. Die Arbeit der Stellprobe besteht nun darin, dass der Regisseur den Schauspielern auf der Bühne, die ihre Rollenbücher und Bleistifte in Händen halten, zeigt, wo sie zu stehen (oder zu sitzen, zu

liegen) beziehungsweise, wohin sie zu gehen (zu laufen, zu schlendern) haben. Es erscheint klar, dass diese erste Arbeit auf der Bühne mit zu den schwierigsten zählt. Der Schauspieler muss sich mit den Auffassungen des Regisseurs und der Kollegen vertraut machen, der Anfang vom Sprechen zum körperlichen Spielen einer Rolle muss oft unter großen Mühen gefunden werden. Der Regisseur hingegen muss die jeweiligen Möglichkeiten (und Grenzen!) der einzelnen Darsteller rasch erfassen und sie nahtlos in sein Konzept zu integrieren versuchen.

Auf die Stellprobe folgt die Stückprobe, das heißt die Schauspieler haben inzwischen die Grundpositionen und -gänge des Stücks in den Rollenbüchern eingetragen und sich zu Hause zusammen mit dem Text fest eingepägt und beginnen nun einige Probenstage später, ohne Buch mit Unterstützung der Souffleuse den gelernten Text und die verabredeten Gänge zu verbinden, um ein zusammenhängendes Ganzes, die lebendige Rolle zustande zu bringen. Der Übergang zwischen Stell- und Stückprobe ist fließend oder fällt ganz weg. Dann nämlich, wenn es ein Regisseur vorzieht, schon von Anfang an tiefer in das Geflecht von psychologischen Motivationen und Beziehungen des Bühnengeschehens einzudringen, das heißt, wenn er sich nicht darauf beschränkt, zuerst nur die reinen Gänge und Auftritte anzugeben, sondern gleichzeitig zusammen mit den Schauspielern nach deren Verwirklichung - und dabei oft deren Verbesserung! - zu suchen.

Die zu Haus am Schreibtisch erdachten und festgehaltenen Positionen und Gänge der Schauspieler erweisen sich nämlich oft bei näherem Zusehen auf der Bühne, beim „Probieren“, was schließlich nichts anderes als ausprobieren bedeutet, als verbesserungswürdig, manchmal als völlig ungeeignet. Manche Regisseure legen deshalb Positionen und Gänge nur sehr provisorisch vor der Probe fest, manche unterlassen es ganz und verlassen sich allein auf ihre Phantasie und Inspiration während der Arbeit.

Man kann sagen, dass das wesentliche Merkmal der Probe ihre Vorläufigkeit ist, das prozesshafte Voranschreiten auf der Suche nach den angemessenen Mitteln zur Vergegenständlichung einer Idee, zur körperlichen Sichtbarmachung der dem Spiel zugrundeliegenden Anschauungen. Hierin unterscheidet sich die Probenarbeit in nichts von jeder anderen geistigen oder körperlichen Arbeit: auch die Probenarbeit ist ein Prozess der Annäherung auf dem Wege von Versuch und Irrtum an ein gültiges, zufriedenstellendes Ergebnis, dessen Form und Inhalt in Übereinstimmung miteinander stehen.

Wie lassen sich diese Prinzipien nun auf das eingangs gewählte praktische Beispiel anwenden? Ich beschränke mich auf das dritte Bild, da der Personenreichtum des achten den Rahmen dieses Beitrages sprengen würde.

Das dritte Bild beginnt mit dem kurzen Dialog zwischen Andri und dem Gesellen Fedri. Es gilt, zuerst immer die grundlegende Beziehung zwischen den Bühnenfiguren zu erarbeiten, dann Schritt für Schritt zu den komplizierteren, subtileren Motivationen für die Handlungen der Personen voranzuschreiten. Die Grundsituation ist, dass Andri um Anerkennung durch und Aufnahme in die Gemeinschaft kämpft. Fedri ist der Umworbene, derjenige, der genüsslich seine Großmannssucht ausspielen kann, indem er Andri seine Protektion anbietet, dafür aber sofort seinen Tribut in Form von Unterwürfigkeit und Geld fordert. Diese Situation: bitten und - unter Bedingungen - gewähren muss szenisch und körperlich verstanden und umgesetzt werden.

Hier erscheint es angebracht, etwas Grundsätzliches zum Verhältnis einer szenischen Idee zu ihrer körperlich-dinglichen Verwirklichung zu sagen. Ohne versuchen zu wollen, auf diesem Wege irgend jemandem Schauspielunterricht zu erteilen (das ist ohne Praxis unmöglich), sei hier doch etwas Grundlegendes angemerkt, das nicht nur von Laien immer wieder außer Acht gelassen wird: der Gedanke geht dem Wort voraus, und dem Gedanken geht noch der Impuls voraus. Das heißt: der Impuls ist das ursächlich Bewegende, das Auslösende. Diese motorische Energie, die das Fundament des Geistigen bildet, zeigt sich im und am Körper des Menschen, und es gehört zu den wichtigsten Aufgaben von Regisseur und Schauspieler, diesen „unter“ und „vor“ dem Text liegenden körperlichen Ausdruck, der einer bestimmten Situation, einer bestimmten Beziehung, einer bestimmten Figur angemessen ist, zu erfassen und darzustellen.

Für unser Beispiel bedeutet das: es muss eine Lösung gefunden werden, die der Grundsituation - bitten und gewähren - sinnfälligen, körperlichen Ausdruck verleiht. Also wird Fedri so etwas wie ein ruhender Pol sein, seine Bewegungen werden etwas betont Gönnerhaftes, Langsames haben. Seine Art zu gewähren lässt keinen Augenblick vergessen, wer der „Kepten“ ist und bleibt. In seiner Art, Freundschaft anzubieten, liegt gleichzeitig eine Rangplatzordnung: Fedri oben, Andri unten, also nicht gleiche Partner in der Freundschaft, sondern Herr und Diener. Andri ist der Werbende, der Ringende, also der körperlich Bewegte, der Unruhige. Natürlich wirkt seine Freude über den scheinbaren Erfolg etwas übertrieben, etwas unecht-aufgesetzt, weil er selbst nicht ganz daran zu glauben wagt. Er „tänczelt“ beinahe um Fedri herum, will ihm zeigen, wie gut er Fußball spielen kann. Er übertreibt, weil ihn die anderen nicht „normal“ sein lassen. Das ist die Grundsituation.

Schlagartig verändert sich diese Situation beim Eintreten des Meisters: Fedri wird nervös, er hat als mittelmäßiger Tischlergeselle allen Grund dazu, seine Angeberei verwandelt sich blitzartig in Feigheit, und er, der sich gegenüber einem Schwächeren groß aufspielt, wird gegenüber dem Stärkeren devot-unterwürfig: die klassische Radfahrernatur, nach oben buckeln, nach unten treten. Andri hingegen erweist sich als der eigentlich Starke, denn er nimmt den Kampf mit dem Stärkeren um seine Anerkennung furchtlos auf.

Der Meister ist fraglos der Stärkste von den dreien. Also haben seine Bewegungen, Gänge, Blicke die selbstverständliche Ruhe und Gelassenheit der Autorität. (Im Gegensatz zur aufgesetzt-angemaßten Autorität Fedris gegenüber Andri.) Er ist wirklich Herr im Haus und kann schalten und walten, wie er will. Und das tut er ja auch ausgiebig. Er ist also behäbig, er leistet sich als der Stärkere eine gewisse herablassende Jovialität, er stopft sich in aller Gemütsruhe die Pfeife, überhört auch gnädig die respektlosen Bemerkungen Andris und entscheidet natürlich am Ende genau so, wie er will. Er besitzt eine falsche Freundlichkeit, die sich um den wirklichen Zustand seines Untergebenen nicht schert.

Ihm gegenüber befinden sich Andri und Fedri grundsätzlich auf derselben Stufe, mit dem einen Unterschied, der allerdings alles entscheidet!, dass Andri „Jud“ ist. Aber im Bewusstsein, gute Arbeit geleistet zu haben, tritt Andri furchtlos auf. Seine Haltung wird für kurze Augenblicke ruhiger, selbstbewusster, während Fedris ganzes Gebaren Unsicherheit, ja Angst ausdrückt. Seine Sätze kommen stockend, beinahe stotternd, vor den Trümmern seines eigenen Stuhls steht er hilflos. Da wirft ihm der Meister ein Seil zu, an dem er sich festklammert, und so verrät er Andri, sogar ohne ausdrücklich zu lügen. In der

Lehrlingsprobe wird Andris Glauben an die Kraft der Wahrheit, an die Gerechtigkeit zerstört. Sein Aufbegehren, sein Trotz, sein Schmerz verwandeln sich zum Schluss in reglose, versteinerte Trauer. In der Lehrlingsprobe wird Andris Glauben an die Kraft der Wahrheit, an die Gerechtigkeit zerstört. Sein Aufbegehren, sein Trotz, sein Schmerz verwandeln sich zum Schluss in reglose, versteinerte Trauer.

Der Vergleich mag vielleicht verwunderlich klingen: das Neugeborene kann nach etwas greifen, lange bevor es „gib“ sagen kann. Etwas von den früheren Entwicklungsphasen der Kindheit und Jugend, ja sogar aus den Anfangszeiten der Menschheit ist in jedem Menschen lebendig. Auf diese psychologischen Gesetze muss alle Schauspielkunst und jede Regie achtgeben, um natürlich, um glaubwürdig zu wirken. Die Bausteine selbst für die kompliziertesten Ideen und Aussagen sind immer ganz einfach, es kommt nur auf ihre Zuordnung zueinander an. In diesem 'nur' steckt allerdings das ganze Geheimnis des Theaters, und nicht nur des Theaters. In diesem angedeuteten Rahmen vollzieht sich also der Probenprozess. Die so genannte Stückprobe nimmt den weitaus größten Teil der gesamten Probenzeit ein.

Je nach Theatergegebenheit erhalten die Schauspieler eine Woche vor der Premiere oder eher Gelegenheit, in den fertigen Dekorationen, mit den richtigen Requisiten und den passenden Kostümen zu probieren. Ausgehend von den kleinsten Einzelabläufen hat der Regisseur in den Probenwochen den Bogen immer größer, immer weiter geschlagen, bis am Ende der Probenzeit, das nötige Glück, das zum Gelingen gehört vorausgesetzt, vom Anfang bis zum Ende des Stücks ein einheitlicher natürlicher Spannungsbogen errichtet ist. Man spricht auch vom „einheitlichen Atem“ einer Inszenierung, womit sehr theatergemäß umschrieben wird, dass alle Darsteller bei all ihrer natürlichen Verschiedenheit von einem geistigen Band, dem „Atem“ der Inszenierung umschlossen werden. Das geschieht, auch an großen professionellen Bühnen, längst nicht bei jeder Inszenierung.

In den letzten Tagen vor der Premiere, wird nicht mehr an einzelnen Auftritten und Akten geprobt. Jetzt finden die Durchläufe statt, das heißt, das gesamte Stück wird im Ablauf geprobt. Die allerletzten Durchläufe nennt man Hauptprobe und Generalprobe. Korrekturen werden nur noch zwischen den Akten und nach der Probe angesagt. Ton und Licht sind an einem der letzten Abende in der technischen Probe ohne Schauspieler festgelegt worden. Jetzt werden die Wirkungen von Kostüm und Maske bei der festgelegten Bühnenbeleuchtung, das Verhältnis von Geräuschen und Musik zum Stücktext zum letzten Mal überprüft und nötigenfalls korrigiert.

Der Abend der Premiere ist der aufregendste während der gesamten Proben und Aufführungsdauer. Erst am Abend der Premiere erweist sich, ob sich die ganze Arbeit gelohnt hat. Erst in der Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum, zwischen den lebenden Menschen auf und vor der Bühne vollzieht sich Theater.