

Alan Ayckbourn, *Theaterhandwerk*



Alan Ayckbourn

THEATERHANDWERK

*101 selbstverständliche Regeln
für das Schreiben und Inszenieren*

Aus dem Englischen von
Gustav W. Grumbach



Alexander Verlag Berlin | Köln

Gewidmet den zahllosen Theaterleuten, an deren Seite ich gearbeitet habe und denen vieles von dem, was folgt, zumeist nicht neu vorkommen wird: Autoren, Regisseuren, Produzenten, Bühnen- und Kostümbildnern, Verwaltungsangestellten, Stage-Managern, Technikern, Besetzungschefs und – natürlich – den Schauspielern, die das Ganze letztlich zum Leben erwecken.

Redaktion und Lektorat Katharina Broich und Christin Heinrichs.
Dank an Tosca Hall.

4. Auflage 2013

Die Originalausgabe erschien 2002 unter dem Titel

»The Crafty Art of Playmaking« by Faber and Faber, London

© 2002 by Haydonning Ltd.

© für die deutsche Erstausgabe 2006 by Alexander Verlag Berlin

Alexander Wewerka

Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Die Zitate aus Stücken folgen den deutschen Übersetzungen des Rowohlt Verlags, Reinbek bei Hamburg.

Umschlag Antje Wewerka unter Verwendung eines Photos von Ilse Buhs (Susanne Lothar und Otto Sander in *Ab jetzt [Henceforward]* von Alan Ayckbourn. Deutschsprachige Erstaufführung: 16. 3. 1989, Theater am Kurfürstendamm, Berlin. Regie: Peter Zadek)

Druck und Bindung Interpress, Budapest

Printed in Hungary (September) 2013

ISBN 978-3-89581-144-9

INHALT

- 9 Einleitung
- 11 Kurze Vorgeschichte

SCHREIBEN

- 15 Komödie oder Drama?
- 18 Die Grundidee
- 24 Konstruktion
- 32 Zeit
- 40 Schauplatz
- 48 Figuren
- 58 Countdown
- 60 Dialog
- 102 Aufräumen

INSZENIEREN

- 107 Die Rolle des Regisseurs
- 108 Eine Art Geschichte
- 113 Der Produzent
- 118 Der Autor
- 122 Stars
- 126 Der Bühnenbildner
- 129 Der Kostümbildner
- 130 Der Lighting Designer (Lichtgestalter)
- 132 Der Tonmeister
- 133 Weitere Experten
- 135 Besetzung
- 138 Vorsprechen
- 143 Vor der ersten Probe
- 144 Die Probenzeit
- 145 Der erste Tag
- 149 Untersuchung

151	In der Anfangsphase
156	Wie es weitergeht
158	Kritik
163	Komödie
164	In der Schlußphase
167	Der DSM
168	Technische Proben
173	Kostümpfen
174	Voraufführungen
178	Premiere
179	Danach
183	Alan Ayckbourn – Stücke

1959 lud Stephen Joseph mich ein, bei ihm in Scarborough mein Stück *Die Geburtstagsfeier* zu inszenieren. Am ersten Probenstag befand sich unter den Darstellern ein schmaler, blasser, sensibler Schauspieler namens Alan Ayckbourn. Er spielte den Stanley. Er bat mich, ihm etwas über Stanleys Background zu erzählen: Eltern, Erziehung, Ausbildung usw. Nach seiner Darstellung (einige Jahre später) lautete meine Antwort auf diesen forschenden Satz: »Kümmere dich um deinen eigenen Kram. Sprich einfach die Sätze.« Ich kann kaum glauben, daß ich das tatsächlich gesagt habe, aber die Geschichte ist zu gut für ein Dementi. Als ich hörte, daß er das Spielen aufgegeben und zu schreiben begonnen hatte, hielt ich das für einen schweren Fehler. Er war der geborene Hamlet-Darsteller. Aber jetzt, da er ungefähr dreitausend Stücke geschrieben und das Alter von sechzig erreicht hat, komme ich unweigerlich zu dem Fazit, daß seine Entscheidung richtig war. Das steht wirklich völlig außer Frage.

Was er dem Theater gegeben hat, ist unermesslich. Ich ziehe meinen Hut vor ihm.

Harold Pinter

(In »A Chorus of Approval«, herausgegeben vom Stephen Joseph Theatre zum 60. Geburtstag von Alan Ayckbourn. Deutsch von Dorothea Renckhoff.)

EINLEITUNG

Schon oft bin ich gefragt worden, ob ich nicht Lust hätte, etwas übers Stückeschreiben zu schreiben. Fast ebensooft bin ich gefragt worden, etwas über das Inszenieren zu schreiben. Beides habe ich immer abgelehnt, und zwar aus zwei Gründen.

Erstens: An beide Aufgaben gehe ich mit großem Pragmatismus heran. Ich gehöre nicht zu denen, die viel theoretisieren, und wenn ich es versuche, läuft es auf ein fürchterliches Durcheinander hinaus, wobei ich bestimmt weit mehr angehende Autoren und hoffnungsvolle Regisseure in Verwirrung gestürzt habe, als daß ich ihnen jemals weitergeholfen hätte. Ich betrachte beide Aufgaben als rein praktische Tätigkeiten, die niemals im eigentlichen Sinne »gelehrt« werden können. Bei beiden kommt es letztendlich auf Spontaneität und Instinkt an, etwas, was sich der theoretischen Erörterung entzieht.

Zweitens: Im Laufe dieser vierzig seltsamen Jahre meiner Karriere sind beide Tätigkeiten, Schreiben und Inszenieren, so sehr eins geworden, daß es heute für mich nahezu unmöglich ist, genau zu sagen, wo das eine aufhört und das andere anfängt. Mit anderen Worten, Schreiben bedeutet für mich gewissermaßen nur, vorbereitende Notizen für eine Inszenierung zu machen; Inszenieren ist die Weiterführung und Vervollständigung des Schreibens.

Das folgende ist ein Versuch, diesen doppelten Prozeß, soweit es mir möglich ist, zu beschreiben. Einiges gilt wahrscheinlich nur für mich, und es wäre für andere ausgesprochen unklug, es auszuprobieren und nachzuahmen. Der Rest ist eigentlich nur gesunder Menschenverstand. Aber wenn ich eins gelernt habe, dann, daß es – besonders im Theater – nie schadet, Schauspieler, Regisseure oder Autoren und manchmal auch die Bühnenbildner, Stage-Manager* und Techniker gelegentlich auf das Selbstverständliche hinzuweisen. Ganz zu Unrecht mißtrauen wir oft dem Einfachen. Wir wühlen im sandigen Boden der Kreativität in dem Versuch, unsere Kunst bedeutungsvoller, irgendwie »tiefer« zu machen. Im allgemeinen mit dem einzigen Resultat, daß wir mit dem Kopf im Sand dastehen und dem Publikum den Hintern zeigen.

Schließlich noch eine vorsichtige Bitte um Nachsicht. Die illustrierenden Beispiele in den folgenden Ausführungen stammen überwiegend

* Zur Position des Stage-Managers gibt es am deutschen Theater keine genaue Entsprechung. Zu seinen Aufgaben gehören die des Inspizienten, doch sein Verantwortungsbereich ist deutlich größer, so ist er z. B. auch für die Requisiten verantwortlich. Im modernen westlichen Theater ist der Stage-Manager der für die Durchführung einer Inszenierung verantwortliche Leiter und der Verbindungsmann zwischen den künstlerischen und technischen Bereichen sowie dem Produktionsmanagement. In der angloamerikanischen Tradition ist der Stage-Manager die rechte Hand, Assistent, Schriftführer und Buchhalter des Regisseurs; er erstellt die Probenpläne und betreut den geschäftlichen Teil der Probenarbeit; dokumentiert Bühnenabläufe, das gesamte Bühnengeschehen und markiert Einsätze im Regiebuch; er erleichtert die Zusammenarbeit von Bühnenbildnern und Bühnentechnikern; leitet das Produktionsteam; er bewahrt die

Originalfassung des Regisseurs, wenn die Inszenierung steht und ruft die einzelnen Auftritte während der Aufführung aus. Normalerweise hat der Stage-Manager eine Anzahl von Assistenten. Aufgrund der Komplexität der Bereiche Technik und Produktion ist das Stage-Management fast unentbehrlich im heutigen Theaterbetrieb und gehört zu den höchst dotierten und ständig besetzten Posten. »The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance«, Edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press 2003, New York. Vol. II. S. 1278

gend aus meinen eigenen Stücken. Das ist – mein Wort darauf – kein schlauer Trick, um zukünftige Schüler zum Kauf meiner Stücke zu animieren. Eher ein Eingeständnis, daß meine eigenen Stücke, wenn's darauf ankam, am schnellsten zur Hand und am leichtesten ins Gedächtnis zu rufen waren. Aber leider war ich auch nie besonders gut im Recherchieren. Im entscheidenden Moment sind mir die meisten grundlegenden Fakten gewöhnlich entfallen, und der weite Weg von der Tastatur zum Regal mit den Nachschlagewerken ist mir oft viel zu anstrengend.

Häufig greife ich auf reine Erfindung zurück, denn ich glaube, daß, abgesehen von der einen wesentlichen Wahrheit – der Wahrheit der Figuren –, Theaterwahrheit nichts zu tun haben muß mit irgendwelchen Wahrheiten des wirklichen Lebens; im Gegenteil: Wahrheitsgetreue Fakten wirken sich oft störend auf eine gute Story aus. Shakespeare hat sich jedenfalls selten um so etwas geschert. Oft geht es einfach darum, daß etwas glaubwürdig *erscheint*. Theater hat viel zu tun mit dem *Schein*. Man muß es genau in diesem Moment glauben können.

Also glauben Sie ruhig einiges in diesem Buch, aber nur ja nicht alles.

KURZE VORGESCHICHTE

Ich habe mein erstes Stück 1959 geschrieben, während ich als Stage-Manager, Beleuchter, Lichtgestalter und Toningenieur arbeitete und eigentlich Schauspieler werden wollte. Ich hatte mich Stephen Joseph angeschlossen, der während mehrerer Sommerspielzeiten Theater an einem höchst ungewöhnlichen Ort machte – im ersten Stock der Stadtbücherei von Scarborough im Bezirk North Riding in Yorkshire. Vermutlich, um ein Ventil für etwas zu schaffen, was er ganz zu Recht als zum Scheitern verurteilte Schauspielambitionen erkannte, ermutigte er mich zuerst zu schreiben und wenig später zu inszenieren.

Zunächst bestand zwischen diesen beiden Tätigkeiten keinerlei Verbindung. Ein paar Wochen schrieb und/oder spielte ich; ein paar Wochen führte ich Regie. Meine eigenen Stücke wurden von anderen inszeniert: das erste von Stephen selbst, und die nächsten beiden von Clifford Williams.

Anfangs beschränkte sich meine Regiearbeit auf die Texte anderer, angefangen mit Patrick Hamiltons klassischem Melodrama *Gaslicht*. Aber in den 1960ern, als mein viertes Stück *Standing Room Only* neu inszeniert wurde (und gleichzeitig mein Name immer seltener auf den Besetzungslisten auftauchte), fing ich an, bei meinen eigenen Stücken Regie zu führen; doch erst 1975 habe ich (zusammen mit Peter Hall) zum ersten Mal in London inszeniert, und zwar *Schlafzimmergäste* am National Theatre, danach 1977 die Westend-Produktion von *Das Festkomitee*.

Neben meiner Arbeit als künstlerischer Leiter am Stephen Joseph Theatre in Scarborough jongliere ich seither mit beiden Berufen; allerdings habe ich vor etwa einem Jahr beschlossen, die Dinge etwas langsamer anzugehen und meine Energie mehr auf das Schreiben und Inszenieren meiner eigenen neuen Stücke zu konzentrieren. Je älter ich werde und je länger meine Laufbahn als Autor andauert, desto mehr weiß ich die Tatsache zu schätzen, daß noch immer neue Stücke entstehen.

Aber wo fängt dieser Prozeß nun an? Wie findet ein Stück seinen Weg von einer oft vagen Idee zu einer ausgereiften Bühnenproduktion, bei der Hunderte von Leuten Dutzende von unterschiedlichen Tätig-

keiten ausüben? Denn eins steht fest: Die Erfindung eines bühnenreifen Stücks erzeugt einen Schneeballeffekt, der an sich schon Drama genug ist.

Ich erinnere mich, wie ich vor Jahren im Globe (heute: Gielgud) Theatre in der Shaftesbury Avenue auf den Schnürboden gestiegen bin. Es war die letzte Aufführung von *Das Festkomitee*. Die Dekoration sollte abgebaut und eine neue hergebracht und eingerichtet werden. Diese neue Dekoration war ebenfalls für ein Stück von mir, Spaß beiseite. Drei Tage (und einige Nächte) lang sah ich zu, wie Dutzende von Bühnenarbeitern, Malern, Beleuchtern, Stage-Managern und Requisiteuren auf die Bühne ausschwärmten, erst die eine Dekoration zerlegten und dann die neue aufbauten. Der Regisseur in mir sah fasziniert zu, während der Autor irgendwo tief in mir stumm aufschrie: Mein Gott, was hab' ich da ins Rollen gebracht?

SCHREIBEN

KOMÖDIE ODER DRAMA?

Das ist eigentlich keine Entscheidung, die ich bewußt treffe. Ich setze mich nicht hin und sage: Heute schreibe ich eine Komödie. Einfach nur: Ich schreibe ein Stück. Wie hell oder dunkel die Stimmung am Ende sein wird, wird oft zu Anfang durch das Thema vorgegeben, allerdings nie in dem Maße, daß ich das eine völlig vom andern verdrängt sehen wollte. Es gibt eine alte Schauspielerregel: »Wenn du einen Geizhals spielst, betone seine Großzügigkeit.« Das gleiche gilt sowohl für das Schreiben wie auch für das Inszenieren eines Theaterstücks. Je düsterer das Thema, desto mehr Licht muß man verbreiten. Und umgekehrt. Als ich vor einigen Jahren wieder am Royal National Theatre (RNT) Regie führte, haben wir eine unglaublich erfolgreiche Neuinszenierung von Arthur Millers Tragödie *Ein Blick von der Brücke* herausgebracht. Ich glaube, ich habe in einem Probenraum selten so viel gelacht wie bei den ersten Proben für dieses Stück, als wir sowohl nach dem Licht, also den richtigen passenden Momenten für Lacher suchten – wir fanden eine Menge – als auch nach Möglichkeiten für mehr Tempo. Unsere Version war sichtbar dreißig Minuten kürzer als eine nicht lange zurückliegende New Yorker Inszenierung. Genau umgekehrt war es, als wir uns ein paar Monate später meine eigene »Komödie« *Familiengeschäfte* vornahmen und nach den dunklen Abgründen suchten, die sich hinter der fröhlichen Familienfassade auftaten. (Eigentlich geht es in dieser Komödie um Gier, Erpressung, Ehebruch, Prostitution, organisiertes Verbrechen, sexuelle Perversion, Mord und den Drogentod von Teenagern – allerdings haben wir es so nie angekündigt!) Kein Stück, das etwas taugt, ist ganz ohne Aussage. Tatsächlich dürfte es ziemlich schwierig sein, so etwas hinzukriegen (obwohl ich im Laufe der Jahre einiges gelesen habe, was dem durchaus nahekam). Oft tun wir unsere Lustspiele und Farcen als trivial und nichtssagend ab. Bei den Erfolgsstücken des Genres ist das in der Regel falsch.

Meine Theorie ist, daß man, um als sogenannter komischer Autor in gleichem Maße wie ein ebenbürtiger »ernster« Autor wirklich respektiert zu werden, tot sein muß – am besten schon ein Jahrhundert lang. Unterdessen wird natürlich der größte Teil der Komödie unverständlich, und nur Gelehrte können noch darüber lachen. Machen Sie sich

nichts daraus; freuen Sie sich, denn wenn es Ihnen vergönnt ist, Komödien zu schreiben, wird es Ihnen mit etwas Glück Ihr ganzes Leben lang ganz gut gehen, und scheiß auf die Nachwelt. Obgleich es ironischerweise möglich ist, daß wenn Sie eine Komödie aufrichtig und ehrlich schreiben, das Stück aufgrund der Wahrheit seiner Beobachtungen noch weiterleben wird, lange nachdem die meisten der vordergründigen Witze gestorben sind. Aber das Vorurteil existiert. Ich bin einmal von einer Journalistin gefragt worden, ob ich je den Ehrgeiz gehabt hätte, ein ernstes Stück zu schreiben. Ich glaube, in meinem Gesicht war mehr abzulesen, als mir lieb war, denn sie vertiefte sich gleich wieder in ihr Notizbuch und fragte mich, ob ich Katzen Hunden vorziehe. Von Zeit zu Zeit werde ich einige »Regeln« vorstellen, von denen Ihnen die meisten absolut selbstverständlich erscheinen. Dennoch lohnt es sich, sie zu formulieren, selbst wenn das ganze Buch nur eine einzige enthält, auf die Sie noch nicht selbst gekommen sind.



Selbstverständliche Regel Nr. 1

Blicken Sie niemals auf die Komödie als die arme Verwandte des Dramas herab.

Kein Stück kommt ohne Komik aus. Wie kann man ohne Licht Schatten erzeugen? Das wäre, als würde ein Maler ohne Gelb auszukommen versuchen. Wir sind schon ein seltsames Volk. Ich habe den heimlichen Verdacht, daß wir im Grunde nicht glauben, etwas Lohnendes zu sehen, wenn es nicht gleichzeitig todlangweilig ist. In einer meiner West-End-Kritiken hieß es einmal: »Ich habe schamlos gelacht.« Schamlos? Was um Himmels willen soll das heißen? »Tut mir leid, Leser, ich bin gestern abend ins Theater gegangen und habe herzlich gelacht und das indirekt auf Ihre Kosten.«?

Ich glaube, wenn ich zur modernen Bühnenliteratur irgend etwas beigetragen habe, dann, das Miteinander von Komödie und Drama zu fördern, so wie es in alten Zeiten war. Irgendwie sind die beiden getrennt worden. Wir haben angefangen, bei unseren Autoren zwischen »Verfassern von Komödien« und »Verfassern von Dramen« zu unterscheiden.

In den späten fünfziger Jahren gab es eine Zeit, in der ich in einem Repertoiretheater arbeitete, wo Komödien und Dramen jede zweite

Woche miteinander abwechselten. Eine Woche lang hieß es *Oh, Herr Pfarrer!*, in der nächsten *Düstere Rache* (die Titel sind erfunden, die brauchen Sie nicht nachzuschlagen). Die Komödie wurde so hell wie möglich beleuchtet und laut, derb und sehr, sehr schnell gespielt. »Los! Los! Los! Gebt Gas bis zum Vorhang«, war ein ständiger Lieblingsspruch eines Regisseurs, für den ich damals arbeitete.

In der darauf folgenden Woche verlangte das Drama, daß die Beleuchtung praktisch auf Pechschwarz heruntergefahren wurde. Die Schauspieler sprachen gedämpft und langsam, und es gab viele Pausen, in denen sich niemand bewegte und die Zuschauer vergebens die Dunkelheit absuchten, ob auf der Bühne überhaupt noch jemand da war. Damals kam mir als einfachem Assistenten des Stage-Managers die Idee, ob es nicht schön wäre, wenn jemand eine langsame Komödie schriebe, in der die Schauspieler normal sprechen würden und das Licht gedämpft wäre? Und in der manchmal jemand weinen – oder sogar sterben würde.

Früher existierten diese Elemente nebeneinander. Ich glaube, es kam nicht besonders häufig vor, daß jemand Shakespeare »den bekannten Komödienautor« nannte, obwohl er eine ganze Reihe davon geschrieben hat.

Ich erinnere mich an einen meiner seltenen Inszenierungsabstecher in die klassische Tragödie – in diesem Fall *Schade, daß sie eine Hure ist* am RNT – und wie erstaunt ich über die vielen wirklich komischen Stellen war, mit denen dieser düsterste aller Texte durchsetzt ist. Stellen, vermute ich, die gewisse moderne Regisseure unpassend finden und entweder streichen oder ignorieren.

Aber, wie ich herausfand, ein guter Hinweis darauf, daß man, je düsterer das Drama ist, um so mehr nach der Komödie suchen muß. Wenn Sie die Zuschauer nicht gelegentlich vom Haken lassen, damit sie lachen können, wann Sie wollen, dann hören Sie plötzlich brüllendes Gelächter an Stellen, wo Sie es nicht geplant hatten. Einer der lebenswerten Züge der menschlichen Rasse ist es, daß wir im allgemeinen nicht lange ernst bleiben können. Seien Sie dankbar dafür. Wenn wir es könnten, wären wir wahrscheinlich längst ausgerottet.

DIE GRUNDIDEE

Hier geht es um das, was viele »Inspiration« nennen. Die Eingebung, der Funke, der zündende Moment. Ohne den nichts Feuer fängt.

Überraschenderweise – wenn man bedenkt, daß es hier um etwas geht, das nicht gelehrt werden kann – lautet die Frage, die mir am häufigsten gestellt wird: Wo nehmen Sie Ihre Ideen her? Als hätte ich einen Stapel »Sehr gute Ideen« im Schrank unter Verschuß, direkt gebrauchsfertig. Tatsache ist, daß ich wie jeder andere Romanschriftsteller, der jemals geboren wurde, ständig von der Angst verfolgt werde, die Quelle könnte versiegen. Ideen werden nicht auf Bestellung geliefert, man kann sie nicht bei Bedarf abrufen. Sie kommen einfach und bieten sich an. Oder nicht.

Der springende Punkt ist, sie zu erkennen, wenn sie auftauchen, denn sehr häufig kommen sie nicht in ihrer endgültigen Gestalt – siehe, hier bin ich, ein fertiges abendfüllendes Stück, komplett mit Pause nach dem ersten Akt. Im Gegenteil, sie kommen als unansehnliche, nicht zusammenpassende Splitter, denen man kaum ansieht, was eigentlich in ihnen steckt. Trotzdem tun Sie gut daran, sie willkommen zu heißen, denn sie sind zu kostbar, um ignoriert zu werden – selbst die, die auf den ersten Blick nach rein gar nichts aussehen. Prüfen Sie eine Idee, jede Idee und jedes Thema mit Achtung und Sorgfalt. Vielleicht ist es am Ende nicht Ihnen, sondern einem anderen bestimmt, darüber zu schreiben. Doch überlegen Sie gut, was Sie verwerfen. Heben Sie es auf. Es könnte sein, daß dieses häßliche junge Entlein sich später in schwanengleicher Schönheit von neuem anbietet.



Selbstverständliche Regel Nr. 2

Fangen Sie nie ein Stück an, wenn Sie keine Idee haben.

Das klingt völlig selbstverständlich, doch Sie wären überrascht, wie vielen angehenden Autoren ich begegnet bin, die genau das versuchen. Sie nehmen vermutlich an, daß wenn sie die Reise antreten, vielleicht unterwegs auch eine Idee auftaucht. Vielleicht kommt ja auch eine Karte mit eingezeichneter Reiseroute durchs Autofenster hereingeflattert. Meiner Erfahrung nach passiert das nie. Man bricht auf, und nach ein

paar Kilometern landet man wieder genau da, wo man angefangen hat: vor der eigenen Haustür auf Seite eins.

Es hat keinen Sinn, sich in eine Szene mit zwei Figuren zu stürzen – und sei der Dialog der beiden noch so spritzig –, wenn Sie nicht die geringste Ahnung haben, was als nächstes passieren könnte. Als Schreibübung möglicherweise ganz interessant, doch völlig ungeeignet, um jemals ein abendfüllendes Stück zusammenzukriegen.

Bevor ich die Cameron-Mackintosh-Professur für zeitgenössisches Theater in Oxford übernahm, hatte ich Theaterautoren – gleich wie alt oder erfahren sie waren – eingeladen, Arbeiten vorzulegen, die entweder noch im Entstehen oder gerade fertiggestellt waren. Aus den vierzig oder fünfzig Einsendungen wählte ich ungefähr ein Dutzend Autoren aus, die mir irgendwie vielversprechend erschienen. Mir schwebte vor, sie im Lauf des Jahres mit Geduld dazu zu bringen, daß sie ihre Fähigkeiten entfalteten und ihre Arbeit Früchte trug, und mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln zwei oder drei der besten Stücke mit professionellen Schauspielern zu inszenieren. Am Ende schrieb überhaupt niemand mehr etwas, was irgendwie von Bedeutung gewesen wäre, mit einer Ausnahme. Dabei handelte es sich um einen Studenten, der – offensichtlich im Zeitraum von ein paar Tagen – ein ausgesprochen vielversprechendes Fünfzigminutenstück schrieb, das ich tatsächlich am Old Fire Station Theatre inszenierte. Nun ja, eine Erfolgsquote von eins zu zehn war doch nicht schlecht, redete ich mir ein. Doch einen Tag nach der Premiere meines einzigen Triumphs eröffnete mir der junge Autor, daß er überhaupt nicht daran interessiert sei, weiterhin zu schreiben, und seine Zukunft als Korrespondent beim Fernsehen sehe. Ach, na ja.

Selbstverständliche Regel Nr. 3

**Wenn Ihnen die grundsätzliche Inspiration fehlt,
legen Sie den Bleistift weg, stellen Sie den Federhalter
zurück ins Glas, schalten Sie den Computer aus
und gehen Sie statt dessen den Garten umgraben.**

Zu der Gruppe gehörte auch eine junge amerikanische Studentin, die drei Viertel einer äußerst vielversprechenden ersten Szene von etwas geschrieben hatte, was am Ende ein abendfüllendes Stück werden sollte.

Tatsächlich hatte ich sie auf Grund dieser wenigen Seiten eingeladen, bei uns mitzumachen. Alle zwei bis drei Wochen traf ich Mitglieder der Gruppe in einer Reihe von Einzeltutorien, wo sie von ihren Fortschritten berichteten und über die ungefähre Richtung ihrer gegenwärtigen Arbeit sprachen. Ziemlich früh stellte ich zu meinem Entsetzen fest, daß gerade diese Studentin keine Ahnung hatte, wohin es mit ihrem Stück – den Figuren, der Story, dem Thema, einfach allem – gehen soll. Zuerst versuchte ich, mögliche Entwicklungen vorzuschlagen. Im Lauf des Jahres kam ich mit Dutzenden Vorschlägen an. Ich ermunterte sie, Ideen zu entwickeln. Sollte sie eine dritte, vierte, ja eine fünfte Figur einführen? Sollten sich die beiden, die sie bereits auf der Bühne hatte, ausziehen und auf der Stelle Liebe machen? Vielleicht würde das den Funken entzünden. Sollte sie sie aufeinander schießen lassen? Irgend etwas!

Daß es schlußendlich keine Lösung gab, war unvermeidlich. Trotz meiner Bitten und der Überzeugung, es gäbe bestimmt irgendwo einen Ausweg aus ihrer selbsterrichteten kreativen Sackgasse, weigerte sie sich, mit einem anderen Projekt noch einmal neu anzufangen. Ich habe den Verdacht, daß sogar jetzt, fast zehn Jahre später, ihre beiden Figuren immer noch in ihrer imaginären New Yorker Wohnung sitzen und bei dem Gedanken erzittern, die Schwelle zum bedeutungsvollsten Abenteuer ihres erstarrten Lebens zu überschreiten. Die-beste-Geschichte-die-nie-erzählt-wurde.

Andererseits, wie schon gesagt, weisen Sie keine Idee zurück, nur weil sie auf den ersten Blick zu schwächlich erscheint. Alle Ideen sind kostbar, und wer sind wir schon, daß wir wählerisch sein dürften? Oft wartet eine winzige Idee vielleicht nur darauf, daß andere unentwickelte Ideen zu ihr stoßen, und dann auf einmal, siehe da!, stehen sie dort, eine auf den Schultern der anderen, und ergeben zusammen eine große Idee.

Auf der anderen Seite ist es ein gewöhnlicher Anfängerfehler, so sehr von Inhalten besessen zu sein, daß man Gefahr läuft, etwas hervorzu bringen, das zu schwerfällig ist, um sich noch irgendwohin zu bewegen. Mit anderen Worten: In einem Stück kann es zu viele Ideen geben. Das Ergebnis kann ein Stück sein, das zwar allen Übeln dieser Welt tapfer zu Leibe rückt – den Mißständen des globalen Kapitalismus, der Brutalität in einigen Polizeistaaten, der Klimakatastrophe, der Ausbeutung

der Dritten Welt, den Gefahren von Rassismus, Sexismus und Homophobie –, in dem aber nur eine Menge diskutiert wird und in Wirklichkeit nicht viel passiert. Es dauert stundenlang, führt zu nichts und deprimiert jeden.

Wie auch immer, ich bin der Überzeugung, daß das Theater solche Themen zwar berühren und unsere Aufmerksamkeit auf diese Fragen lenken, uns im Idealfall sogar dazu bringen kann, mitzuempfinden, für ein bis zwei Sekunden mitzuerleben, wie dies oder jenes sich anfühlen muß –, daß diese Erfahrung jedoch emotional und selten objektiv ist. Im Theater hat man es mit Menschen zu tun, Herrgott noch mal, und ob sie nun hinter Masken versteckt oder bis zum Hals im Sand vergraben sind, sie lassen sich nicht zu unbelebten Objekten machen. Wir als Zuschauer, mit unseren persönlichen Vorurteilen und irrationalen Vorlieben, sind schon von Natur aus voreingenommen und unweigerlich mehr daran interessiert, wie sie etwas sagen, als was sie eigentlich sagen. Wir suchen nach identitätsstiftenden Eigenschaften, nach Anhaltspunkten, die uns mit den Darstellern verbinden. Selbst Marionetten statten wir mit so etwas wie Menschlichkeit aus. Wenn Sie ungeschminkte, ungetrübte Fakten wollen, lesen Sie bitte das Buch zum Stück.

Dort, wo es am erfolgreichsten ist, betrachtet das Theater die Dinge von einem menschlichen Standpunkt aus. Schließlich ist es das menschlichste aller darstellenden Medien. Und für mein Empfinden ist das auch eine gute Ausgangsbasis für den Dramatiker: die menschliche Ebene. Vielleicht haben Sie als Bühnenautor die Absicht, ein Vehikel zu schaffen, das uns zu den Sternen trägt. Aber überzeugen Sie sich auch davon, daß Sie Menschen an Bord haben.

Die Initialzündung kommt in allen möglichen Gestalten und Größenordnungen. Vor vielen Jahren hatte ich eine winzige Idee für eine Situation, in der ein junger Mann einen älteren fragt, ob er dessen Tochter heiraten darf. Der Witz dabei war, daß der ältere Mann keine Tochter hatte.

Nicht eben viel als Grundlage, aber immerhin etwas. Später baute ich die Idee ein wenig weiter aus. Was, wenn die Tochter, die gar keine Tochter war, in Wirklichkeit die Geliebte des älteren Mannes wäre? Jetzt ergaben sich allmählich die Voraussetzungen für eine recht vielversprechende Situation.

Ich machte weiter: Was, wenn der ältere Mann eine Frau hat, die nichts davon weiß, und was, wenn der jüngere Mann die Frau zuerst kennenlernte und anfinge, über ihre nichtexistente Tochter zu sprechen? Und was, wenn die Tochter, entsetzt, daß der junge Mann überhaupt dort ist, die Lüge übernehmen müßte, der ältere Mann sei ihr Vater, aus Angst, den jüngeren Mann sonst zu verlieren? Und die Ehefrau hat keine Ahnung, was vor sich geht.

Allmählich nahm der Plot Gestalt an. Eine ziemlich vielversprechende Situations- und Verwechslungskomödie.

Andererseits bot sich einige Jahre später ein weitaus gehaltvolleres Thema an. Es ging um die Frage, die ich mir im Lauf der Zeit schon oft gestellt hatte: Wie kommen gewisse Leute in unserer Gesellschaft zu dem Schluß, sie seien fürs Regieren wie geschaffen? Wieso kommen manche mit der Überzeugung auf die Welt, sie seien die geborenen Führer, während anderen so etwas nie einfällt? Und außerdem, selbst wenn es einige gibt, die berufen und befugt sind, die Führung zu übernehmen, so sind doch viele – Politiker, Stadtverordnete, Industriekapitäne, Theaterdirektoren – völlig ungeeignet dafür. Wie kommen sie überhaupt auf die Idee, an der Spitze zu stehen?

Umgekehrt kann man wahrscheinlich mit derselben Berechtigung sagen, daß ausgerechnet einige von denen, die am besten geeignet wären, unsere Führung zu übernehmen, sich für ein geruhames Leben entschieden haben und es ablehnen, sich zu erheben und den Führungsanspruch anzumelden. Das erklärt bis zu einem gewissen Grad, warum skrupellose Diktatoren, Fanatiker und Größenwahnsinnige so oft die Zügel an sich reißen: weil die Mehrheit von uns – all die schweigenden, nicht wählenden, passiven Beobachter – nichts unternimmt, um sie daran zu hindern. Sobald man durch Gleichgültigkeit die Entstehung eines politischen Vakuums zuläßt, öffnet man dem Extremismus Tür und Tor. Der Wunsch nach einem ruhigen, ichbezogenen Leben verleitet viele dazu, jedem zu folgen, der zu wissen vorgibt, was sie zu tun haben und in welche Richtung wir alle gehen sollten. Denken Sie nur an die letzten Jahrzehnte britischer Politik.

Für mich war das Theater in gewisser Hinsicht immer eine Spiegelung des Lebens in etwas kleinerem Maßstab. Ich habe erlebt, wie Schauspieler, arglose Gemüter, selbstsicher wirkenden Regisseure, die

für sich den Anspruch erhoben, im Besitz der letzten Geheimnisse zu sein, durch Klippen von Inkompetenz folgten, an denen Selbstvertrauen und oft auch berufliches Ansehen der Darsteller zu zerschellen drohten. Und das nur, weil der Regisseur »so aussah, als wüßte er Bescheid«.

Ein Schauspieler erzählte mir von einer Gruppe erfahrener Darsteller, die mit einem neuen jungen *Enfant terrible* arbeiteten. Als sie eines Morgens in den Probenraum kamen, stellten sie fest, daß das Stage-Management eine große flache, mit scharfkantigem Kies gefüllte Holzkiste aufgestellt hatte. Der Maestro wies die Schauspieler an, die Schuhe auszuziehen und sich gemeinsam barfuß und schweigend in die Kiste zu stellen, solange sie den Schmerz ertragen konnten. Gehorsam standen sie einige Minuten lang nur unter gelegentlichem unterdrücktem Stöhnen da. Nichts war zu hören außer den Schritten des Regisseurs, der (nicht barfuß!) im Raum auf und ab wandelte.

Schließlich flüsterte die Hauptdarstellerin ihrem Partner ins Ohr: »Das ist nicht auszuhalten. Der Mann ist ein Idiot. Warum machen wir das mit, verdammt noch mal?« Worauf ihr Kollege nach einer kleinen Pause antwortete: »Ja, aber was, wenn er recht hat?«

Doch wie überträgt man diese Art Vorstellung von Führerschaft ins Theatralische? Zwei Leute in Schwarz, die zu beiden Seiten der Bühne an Pulten sitzen und das Problem diskutieren? Wohl kaum. Ein geschichtlicher Abriss des 20. Jahrhunderts in fünfunddreißig Szenen mit vierzig Darstellern in Doppelrollen als Vietnamgegner und russische Führer im Kalten Krieg? Wenn Sie nicht gerade einen heißen Draht zum National Theatre, einen Auftrag und eine Produktionsgarantie haben, ist das auch nicht die beste Lösung. Und daß es von einem kommerziellen Theater oder – heutzutage – sogar von einem subventionierten Theater übernommen wird – träumen Sie weiter!

Besser denkt man über die Frage nach, wie diese umfassende, aufs Allgemeingültige zielende Idee auf einen kleineren, menschlicheren Maßstab zu reduzieren ist. Wodurch das Stück übrigens auch viel theatralischer, direkter und packender würde, als die Darstellung einer Reihe weltpolitischer Ereignisse aus einem ganzen Jahrhundert mit Dutzenden von Doppelrollen es jemals sein könnte. Nebenbei bemerkt, der Film kann so etwas meist besser.

Wie Sie sehen, hatte ich hier die Voraussetzungen für zwei ganz un-

terschiedliche Stücke: Das eine basierte auf der recht groß angelegten Frage nach dem Wesen von Herrschaft, das andere war eine rein private, im Grunde leichtgewichtige Idee von einer falsch verstandenen Vater-Tochter-Beziehung. Beide noch ganz im Anfangsstadium.

Was jetzt?

KONSTRUKTION

Vorbereitung ist lebenswichtig für jede Stückentwicklung. Ein Dramatiker muß gewisse Grundsatzentscheidungen treffen. Manchmal liegen die Lösungen von vornherein auf der Hand, in anderen Fällen bedarf es sorgfältiger Überlegung.

Folgende Fragen sind zu stellen: Wie, wann, wo und mit wem wollen Sie Ihre Geschichte erzählen? Mit anderen Worten: Erzählweise, Zeit, Schauplatz, Figuren. Diese Entscheidungen werden in keiner bestimmten Reihenfolge getroffen und überschneiden sich häufig. Manche, wie gesagt, ergeben sich schon aus der Grundidee.

Bis zu einem gewissen Grad ist es oft die Erzählweise, die das Wo und Wann bestimmt. Wenn Ihre Story etwa Aufstieg und Fall einer Familiendynastie umfassen soll, dann folgt daraus, daß die Ereignisse sich über mehrere Epochen erstrecken müssen. Und wenn Sie nicht außergewöhnlich geschickt sind, müssen Sie sich eine ganze Reihe verschiedener Schauplätze überlegen. Sind beide Entscheidungen einmal getroffen, hat das weitreichende Auswirkungen, wie ich noch zeigen werde. Man sollte sie also mit großer Umsicht treffen.

Sehen wir uns meine erste Idee an, die mit der Vater-Tochter-Beziehung, aus der sich später *Halbe Wahrheiten* entwickeln sollte. Hier, bei einer Situations- und Verwechslungskomödie, waren die Entscheidungen eher einfach. Da der jüngere Mann, Greg, beide kennenlernen mußte, den älteren Mann, Philip, und dessen Frau, Sheila, war es sinnvoll, die Handlung im Haus des älteren Paares spielen zu lassen. Jetzt mußte nur noch ein Einfall her, um auch das junge Mädchen, Ginny, dorthin zu bekommen. Vielleicht war sie da, um ihre Beziehung mit Philip endgültig zu beenden? Denkbar. Das warf alle möglichen Probleme auf, aber erst einmal würde es als Arbeitsgrundlage genügen.

Einige Probleme sahen zumindest so aus, als würden sie sich von selbst lösen: vor allem Personenkonstellation und Umfang der Besetzung. Das Stück schien sich recht günstig als Quartett anzubieten.

Selbstverständliche Regel Nr. 4

Benutzen Sie so wenige Figuren wie möglich.

Im modernen Theater besteht eine direkte, umgekehrt proportionale Beziehung zwischen der Größe der Besetzung und der Wahrscheinlichkeit und Häufigkeit von Produktionen. Das hat so gut wie nichts mit der jeweiligen Qualität der Stücke an sich und viel mit den Kosten zu tun.

Aber es geht nicht nur um Kosten. In fast jedem Bereich des Theaters ist Beschränkung oft gleichbedeutend mit besserer Kunst. Je weniger Schauplätze, je knapper der Zeitrahmen, je weniger Figuren, je weniger Dialog, je weniger Ausstattung, je weniger von allem – desto besser.

Um auf die erzählerischen Probleme zurückzukommen: Es war wichtig, daß Greg das Haus in der Überzeugung betrat, es gehöre Ginnys Eltern. Wie kommt es dazu? Offensichtlich muß sie es ihm gesagt haben. Warum sollte sie das tun? Weil sie vorhat, ihre Beziehung mit Philip zu beenden, und nicht will, daß Greg erfährt, wohin sie tatsächlich geht. Eine Notlüge aus der Situation heraus, um den Freund von der Spur abzubringen.

Wo sagt sie es ihm? Wir brauchen ein Vorspiel, einen Prolog, ehe wir die Geschichte in Gang setzen können. Mit ein bißchen Glück könnte dieser Prolog mehr als einen Zweck erfüllen. Darüber später mehr.

Aber wie gelangt er dorthin, zu dem Haus? Antwort: Er folgt ihr. Aber wenn er ihr folgt, bedeutet das, daß er zwangsläufig nach ihr ankommen muß. Doch wegen der anfänglichen Verwechslung der Identität ist es wichtig, daß er zuerst ankommt. In diesem Fall ist es wichtig, daß sie zwar zuerst aufbricht, so daß er glaubt, er folge ihr, dann aber aufgehalten wird, so daß er zuerst ankommt. (Die Entwicklung des Plots wird langsam ganz schön kompliziert.)

Aber das bedeutet, daß Greg den Weg zum Haus der angeblichen Eltern findet, ohne ihr zu folgen. Was bedeutet, daß er die Adresse bereits kennt. Wieso kennt er die Adresse? Weil er sie irgendwo in ihrer Wohnung notiert findet, deshalb. Was glücklich erklärt – nur Geduld –,

warum Ginny ihm sagt, es sei die Adresse ihrer Eltern. Was keine besonders geschickte Lüge ist, denn warum um Gottes willen sollte jemand die Adresse seiner Eltern aufschreiben? Was ihn mißtrauisch macht, weshalb er ihr folgt. Die Sache nimmt Gestalt an.

Klar, wenn er hinkommt und diese nette Frau mittleren Alters, Sheila, antrifft, dann schließt er daraus, daß Ginny doch nicht gelogen hat und daß es wirklich das Haus ihrer Eltern ist.

Als Nebeneffekt des Ganzen ist die Frage nach dem Schauplatz gelöst. Ein Stück mit zwei Schauplätzen: am Anfang Ginnys Wohnung, dann das Haus von Philip und Sheila. Na gut, ein einziger wäre besser gewesen, aber ...

Um aus der Not eine Tugend zu machen: Da der Plot zwei Schauplätze erfordert, gibt uns der Prolog in der Wohnung aber die Möglichkeit, die Beziehung zwischen Greg und Ginny anzulegen. Sobald sich die komplizierten Verwicklungen des Verwechslungsplots einmal abzuspielen beginnen, wenn erst er und dann sie bei den Eltern eintreffen, bleibt nicht groß Zeit und Gelegenheit, eine Beziehung anzulegen. Die Ereignisse folgen zu rasch aufeinander.



Selbstverständliche Regel Nr. 5

Die Zuschauer müssen Anteil an Ihren Figuren nehmen. (Sie selbst sollten es auch.)

Zuschauer, die nicht Anteil nehmen, hören irgendwann nicht mehr zu. Ja, möglicherweise verlassen sie sogar das Theater. Es ist schwierig, bei jedem einzelnen Anteilnahme zu wecken, und manche Figuren widersetzen sich dem völlig, aber die, für die Sie die Unterstützung des Publikums haben wollen, müssen über Eigenschaften verfügen, an denen Zuschauer Anteil nehmen. Sicher, sie können Fehler haben – sollten es sogar –, doch sie brauchen eine gewisse Unschuld, ein Vertrauen, eine Freimütigkeit, die in uns den aufrichtigen Wunsch entstehen lassen, daß am Ende alles gut für sie ausgeht. Ob es dann auch so kommt, ist eine andere Frage.

Stephen Joseph (kein Mann der vielen Worte) definierte Komödie einmal als Stück, in dem jemand sich etwas wünscht und es schließlich bekommt, und Tragödie als Stück, in dem er es nicht bekommt.

In diesem Stück hier würden sie wahrscheinlich irgendwann bekom-

men, was sie wollen, aber bis dahin hätten sie wohl noch einen ziemlichen Weg vor sich.

Also schien sich eine Konstruktion aus zwei Szenen für den ersten Akt anzubieten:

Junge-Mädchen-Beziehung anlegen.

Junge findet Adresse.

Junge – mißtrauisches Wesen anlegen – verdächtigt das Mädchen, ihm etwas zu verheimlichen. Vielleicht anlegen, daß sie eine etwas dunkle Vergangenheit hat. Dunkler jedenfalls als seine.

Mädchen versucht sich rauszureden, indem sie sagt, es sei bloß die Adresse ihrer Eltern.

Junge noch mißtrauischer. Warum hat sie die Adresse ihrer Eltern aufgeschrieben?

Ihr Taxi kommt nicht – sie beschließt, zu Fuß zum Bahnhof zu gehen.

Sie geht los.

Das Taxi kommt.

Junge beschließt, ihr zu folgen.

Er nimmt das Taxi.

Ende der Szene.

Anmerkung für später: In der zweiten Szene erklären, wie er den Zug erwischt, während sie ihn versäumt.

Zweite Szene: das Haus, oder vielleicht draußen vor dem Haus: engt weniger ein als ein Innenraum und macht es leichter, Figuren loszuwerden, die in bestimmten Szenen nicht gebraucht werden – sie können entweder ins Haus gehen oder in einen anderen Teil des Gartens hinüberschlendern. Das ist das Schöne an Gärten. Menschen spazieren einfach herum, ohne daß man ihre Handlungen groß erklären muß. Bei diesem Plot würde man sowieso noch einige Geschicklichkeit beim Hin- und Herschieben der Figuren brauchen.

Anmerkung: Es ist schönes Wetter.

Und so weiter. Diese Art von Stück verlangt äußerste Genauigkeit bei der Entwicklung des Plots. Er beruht auf Zufällen, auf Dingen, die nicht gesagt oder manchmal gesagt und mißverstanden werden. Ganz abgesehen von der Handlung an sich ist es wichtig, daß wir in jedem Augenblick Bescheid wissen über die Einstellung jeder der vier Figuren

zueinander und wie jeder einzelne die Situation gerade einschätzt. Die Ehefrau beispielsweise, Sheila, versteht während des ganzen Stücks so gut wie nichts. Greg versteht ein bißchen. Ginny und Philip, die schuldigen Parteien, verstehen alles. Und beide versuchen in unheiliger Allianz verzweifelt, die Charade aufrechtzuerhalten.

Es schien allerdings wichtig, daß gegen Ende der Spieß umgedreht wird.

Noch eine weitere Entscheidung wurde an diesem Punkt getroffen, die über die Zeitstruktur. Das Stück ließ sich günstig in einer sauber abgegrenzten, kurzen Zeitspanne abwickeln. Vom frühen Morgen bis zum frühen Abend. Ausgezeichnet.

Als das Stück in den sogenannten Swinging Sixties im West End uraufgeführt wurde, hat man mich komischerweise gebeten, die erste Szene auf den Tag vorher zu verlegen, auf etwa vier Uhr nachmittags – mit der Begründung, ein junges unverheiratetes Paar am Nachmittag zusammen aufwachen zu sehen würde die Zuschauer weniger schockieren als am frühen Morgen. Ich muß gestehen, die dahintersteckende Logik hat mich verblüfft. Sollte das heißen, am Nachmittag konnten sie nicht miteinander geschlafen haben? Es hing wohl zusammen mit dem damals noch üblichen Aushang der Vermieterin von Studentenzimmern: »Kein Besuch auf dem Zimmer nach 22 Uhr.« So viel zu den traditionellen drei Einheiten. Mit dieser hat Aristoteles vermutlich nicht gerechnet.

Wie auch immer, das Stück, oder zumindest seine erste Hälfte, nahm allmählich Gestalt an. Bis dahin aber, wohlgemerkt, ohne ein Wort Dialog. Ich werde hier die übrigen Entscheidungen zum Plot nicht weiter besprechen. Wenn Sie das Endergebnis lesen möchten, müssen Sie sich eine Ausgabe von *Halbe Wahrheiten* kaufen. (Tut mir leid, ich hatte versprochen, so etwas nicht zu tun.)

Im Grunde genommen gilt jedoch für diese Art von – fast ausschließlich vom Plot vorangetriebenen – »Uhrwerk«-Stücken: Hat man den ersten Akt erst mal aufgezogen, dann fällt der zweite wesentlich leichter, weil sich die Feder wieder abspulen kann. Die Figuren werden hier teilweise von den Erfordernissen des Plots bestimmt. Sheila, die Ehefrau, mußte beispielsweise eine zerstreute, scheinbar vertrauensselige Frau sein, nicht ganz von dieser Welt – auch wenn sie das letzte Wort

haben sollte. Greg, ein unschuldiger, impulsiver junger Mann – mit einem ausgeprägten Sinn für richtig und falsch. Ginny, schwieriger zu vermitteln, denn sie mußte mit älteren Männern herumbumsen und unseren jungen Helden betrügen und sich dennoch unsere Anteilnahme bewahren. Erfordert eine Schauspielerin mit viel Charme. (Charme ist sehr schwer zu schreiben.)

Weitere Anmerkung für später: Sie muß ein bißchen von der Suppe auslöffeln, die sie sich eingebrockt hat. Vielleicht sind die Zuschauer eher bereit, ihr zu verzeihen, wenn sie sehen, daß sie für ihre Fehler büßen muß (nur ein kleines bißchen).

Ebenso bei Philip, ihrem Exliebhaber. Wichtig, daß er als ganz sympathischer Schlawiner erscheint. (Obwohl er sich selbst wahrscheinlich nicht so sieht.) Gewiß kein weltgewandter, seinen Schnurrbart zwirbelnder Verführer. Auch ihm muß ein gewisses Maß an Mitgefühl sicher sein – also setzen Sie auch ihn ein bißchen unter Druck.

Wegen seiner ausgetüftelten Konstruktion kommt *Halbe Wahrheiten* – auch wenn es immer als Lustspiel angekündigt wurde – technisch einer Farce nahe, der Stückgattung, die am schwierigsten zu schreiben ist. Aus irgendeinem Grund fanden die Produzenten damals in den Sechzigern die Farce als ein bißchen unter Niveau, weshalb *Halbe Wahrheiten* den Stempel »Lustspiel« aufgedrückt bekam.

Bei einer Farce hat selbstverständlich vieles mit Konstruktion zu tun – damit, das Unwahrscheinliche zumindest zeitweilig glaubhaft zu machen, wichtige Informationen so beiläufig und mühelos wie möglich zu vermitteln, um auszusperrn, was man den Korridor des Zufalls nennen könnte.

Gleichzeitig jedoch – und zu guter Letzt – möglichst sicherzustellen, daß die Zuschauer den Tanz nicht leid werden, was mit Sicherheit passiert, wenn sie den Faden der Handlung oder die Anteilnahme an den Figuren verlieren – mit anderen Worten, wenn sie nicht mehr verstehen oder wissen wollen, wie die Sache ausgeht.

Kein Wunder, daß die Farce als Genre für ältere Dramatiker gilt. Sie verlangt die Beherrschung außerordentlicher Techniken. Nur ein junger Mann von sechsundzwanzig hätte die Frechheit, so etwas einfach zu versuchen. Heute weiß ich es besser.

*

Die zweite Idee, das »Themen«-Stück *Stromaufwärts*, das ich sechzehn Jahre später in Angriff nehmen sollte, war vollkommen anders. Eine einfache Lösung bot sich nicht ohne weiteres an – weder für den Zeitrahmen noch für den Spielort, nicht einmal für die Personenkonstellation.

Am Ende brachte, ganz untypisch, der Schauplatz, die Wahl des Spielorts, die Lösung. Ich hatte mit meinen beiden Söhnen ein paar leicht katastrophale Bootsferttage auf den Norfolk Broads und der Themse gemacht. Damals hat es mich sehr amüsiert, wie jeder typische Engländer sich (oft ohne jeden erfindlichen Anlaß) als wahrer Nachkomme Nelsons oder Drakes sieht. Ich beobachtete übergewichtige Männer mittleren Alters mit Schiffermütze am Steuer irgendeines Mietboots, die ihrer zunehmend verzweifelten Familie widersprüchliche Befehle zubrüllten. Natürlich gerieten die meisten dieser Wochenend-Seebären, um die Wahrheit zu sagen, in Bruchteilen von Sekunden in totale Panik, wenn sie versuchten, sich seitlich durch eine Schleuse zu manövrieren, und gegen tückische Gegenströmungen ankämpften, die sie über das nah gelegene Wehr zu spülen drohten. Erstaunlicherweise sahen diese Väter und Ehemänner es dennoch als ihr gottgegebenes Recht an, das Ruder zu übernehmen.

In der Zwischenzeit fanden sich die unglücklichen Ehefrauen widerwillig damit ab, den Großteil ihrer kostbaren Ferien unter Deck zu verbringen, zu kochen und hinter der »Crew« herzuräumen. Alles wie gehabt.

Das Problem, wo das Stück spielen sollte, war so mit einem Schlag gelöst und damit genau die Verkleinerung auf die menschliche Ebene gefunden, nach der ich gesucht hatte. Das brachte gleichzeitig immense technische Herausforderungen mit sich, da ich mir zudem vorgenommen hatte, das Stück so naturalistisch und realitätsnah wie möglich zu machen – wenigstens am Anfang. Ich hatte den Eindruck, daß sich das Thema ab einem bestimmten Zeitpunkt aus eigener Kraft ausweiten und ins Surreale entwickeln würde. Das Stück würde im wahrsten Sinne des Wortes eine Reise stromaufwärts sein – am Anfang eine Fabel und am Ende eine Phantasie. Wenn diese Wandlung eintrat, müßte – genau wie in der Farce – das Publikum zuverlässig mit den Figuren im gleichen Boot sitzen und bereit sein, dort zu bleiben.

Was die Figuren betrifft, hielt ich mich an das bekannte Gesetz des Minimums und entschied mich zunächst für fünf. Der selbsternannte Skipper, der auch an Land ein »geborener Anführer« war – vielleicht Geschäftsführer irgendeines Unternehmens. Nennen wir ihn Keith. Die zweite männliche Figur, Alistair, wäre sein Partner, der sozusagen die schweigende, schlafende Mehrheit vertritt, die zwar an ähnliche Macht gelangen könnte (er hätte ebensogut Skipper sein können), sie aber lieber anderen überläßt. Alistairs Frau, Emma, wäre die Frau, der man den Schwarzen Peter zugeschoben hat, widerwillige Galeerensklavin und Mädchen für alles; insgeheim hofft sie, ihr Mann wäre eines Tages bereit, für sich selbst oder für sie oder für irgend etwas einzustehen. Das vierte Crewmitglied, June, die Frau von Keith, wäre der verwöhnte, reiche Widerspruchsgeist, auf Kriegsfuß mit ihrem Mann, diejenige, die die bloße Vorstellung von Bootsferien verabscheut, die sich weigert, auch nur einen Finger krumm zu machen, und viel lieber ins Hotel gegangen wäre. Schließlich noch Mrs Hatfield, die Chefsekretärin von Geschäftsführer Keith, um eine Verbindung zur realen Welt aufrechtzuerhalten. Wir brauchten sie. Die Ereignisse in der abgeschlossenen Welt des Boots mußten in der realen Welt jenseits der Bühne widergespiegelt werden. Doch ebenso, wie diese reale Welt entschwindet, würde sie als Figur es auch tun.

So weit – so gut, aber alles, was ich bis dahin hatte, war natürlich erst eine Situation, die darauf wartete, daß etwas passierte.

Was jetzt hergestellt werden mußte, war das Vakuum, in das etwas oder jemand ziemlich Unangenehmes, ziemlich Bedrohliches hineinplatzen konnte. Ein Katalysator, etwas, was den zunehmend zerbrechlichen Status quo bedrohen und schließlich auf den Kopf stellen würde. Während Keiths Inkompetenz – in bezug auf das Boot, das Geschäft, auf seine Ehe, auf einfach alles – immer deutlicher wird und während sein Partner Alistair sich noch weigert, das Kommando zu übernehmen; während die Ehefrauen – die eine bockig, die andere gleichgültig – sich weigern, einzugreifen oder überhaupt etwas zu tun; Auftritt einer neuen Figur, die – anfangs durch Charme und Sexappeal, später durch reine physische Drohung – das Kommando an sich reißt und die Dinge auf ihre Weise regelt, Keith absetzt, Alistair überwältigt und die Frauen mit großer Brutalität behandelt. Auftritt Vince.

Wenig später kam eine letzte Figur hinzu – Fleur. Als eine Art weiblicher Paladin von Vince konnte sie für die Beziehung zwischen Alistair und Emma zu einer interessanten sexuellen Bedrohung werden, während Vince für Keith und June zuständig war.

Von da an trieben mehr oder weniger die Figuren den Plot voran. Und sobald Vince und Fleur an Bord waren, trudelte alles in ein schreckenerregendes Paralleluniversum.



Selbstverständliche Regel Nr. 6

Es gibt keine verbindliche Regel, welches Konstruktionselement an erster Stelle steht.

Kein Stück ist wie das andere. Wie wir gesehen haben, wurde *Halbe Wahrheiten* vom Plot vorangetrieben, wobei die Figuren bis zu einem gewissen Grad auf die Erfordernisse des Plots zugeschnitten waren. *Stromaufwärts* wird, auch wenn die Initialzündung von der Wahl des Spielorts kam, eigentlich von Themen und Figuren vorangetrieben.

Doch bis jetzt haben wir von beiden Stücken noch kein Wort geschrieben. Sollten wir auch nicht. Zuerst müssen noch andere wichtige Entscheidungen getroffen werden.

ZEIT

Das ist ein Bereich, über den meines Erachtens selten so viel gesprochen wird, wie es nötig wäre. Für mich ist dies eine der Grundsatzentscheidungen bei der Konstruktion eines Stücks.

Auch wenn man »Zeitstücke« beiseite läßt – wie etwa die von J. B. Priestley (*Die Zeit und die Conways*, *Gefährliche Kurve*, *Hier war ich schon einmal* etc.) oder meine eigenen Ausflüge in dieses Genre (*Glückliche Zeiten*, *Doppeltüren*, *Ab jetzt* usw.) –, muß für jedes Stück eine Entscheidung über die Zeit getroffen werden.

VERSTRICHENE ZEIT

Es gibt während einer Theateraufführung zwei parallel verlaufende »Zeitströme«: *Bühnenzeit* und *Real(Theaterfoyer-)zeit*. Nach der Uhr im Foyer kann ein Stück zwei Stunden und fünfundzwanzig Minuten