

Fu Li Hofmann

Bühnenpräsenz

Anhaltspunkte für Spielen im Jetzt

Wenn man die Ausstrahlung von Schauspielerinnen und Schauspielern auf das Publikum beschreiben will, dann stößt man immer wieder auf Metaphern des Unbegreiflichen: Das Publikum lässt sich vom Spiel eines Protagonisten „verzaubern“. „Gebannt“ folgt es den Bewegungen einer Schauspielerin. „Die Magie“ des Theaters ergreift die Zuschauer, wenn eine Szene besonders gut umgesetzt wird. Oder sie fehlt eben, wenn alle gelangweilt auf ihren Sitzen herumrutschen.

Aber worin liegt der Zusammenhang zwischen all diesen Wahrnehmungen und der Bühnenpräsenz, einem Begriff, der von der Wortbedeutung her zunächst auf „Gegenwart“ verweist? Und wie nähert man sich als Theaterpädagoge dieser „Magie“ im Literatur-und-Theater-Unterricht? Kann man sie einem Schauspielensemble begreifbar machen?

Immerhin scheinen sich die Fachleute einig darin zu sein, dass Präsenz für das Theater einen besonderen Stellenwert innehat, denn auch der Bildungsplan für „Literatur und Theater“ misst dem Begriff eine hohe Bedeutung bei. Dort heißt es: „Das wichtigste Ausdrucksmedium des Schauspielers in der performativen Praxis ist der eigene Körper. Die Schülerinnen und Schüler nehmen in Übungen den eigenen Körper wahr, entwickeln und erproben körperliche Ausdrucksmöglichkeiten im Zusammenspiel mit anderen und kommen damit zu einer klaren Bühnenpräsenz.“¹

Diese Formulierung scheint von einem eindeutigen Zusammenhang auszugehen, der es einem leichtmachen könnte. Es scheint, als könne man mithilfe entsprechender Übungen in Erfahrung bringen, was Bühnenpräsenz ausmacht. Und dieses Vorhaben erscheint keineswegs abwegig, denn schließlich ist es das Ziel jeglicher Schauspielansätze und Trainingsmethoden, die Zuschauerinnen und Zuschauer auf die eine oder andere Weise in den „Bann“ des Gespielten zu ziehen, selbst dann, wenn man die „Verzauberung“ gelegentlich bewusst durchbricht, wie das zum Beispiel beim Brecht-Theater der Fall ist.² Wenn es zutrifft, dass die Frage, was Bühnenpräsenz sei, schon im allgemeinen Schauspieltraining beantwortet wird, dann wären theoretische Erörterungen unnötig. Man könnte sich damit begnügen, die Wirkung auf das Publikum zu beobachten.

Dennoch lohnt es sich, zumindest einige Facetten des Begriffs zu klären, schließlich kann man dem eigenen Unterricht dadurch eine klarere Linie geben und auch den Schülerinnen und Schülern Kriterien an die Hand geben, mithilfe derer sie Szenen beurteilen oder selbst entwickeln können.

¹ Fachplan „Literatur und Theater“, S. 11 (Gestaltungsfeld Körper).

² Hofmann, Fu Li: Alle Fragen offen? Brecht im theaterpädagogischen Unterricht. Landesbildungsserver Baden-Württemberg 2017.

Annäherung

Eine erste Annäherung findet man über das „schwache“ Konzept der Präsenz³, das zunächst nichts anderes besagt, als dass alle performativen Künste durch die gleichzeitige Anwesenheit von Künstler/innen und Publikum an genau diesem Ort zu genau dieser Zeit bestimmt sind. Ganz anders als zum Beispiel beim Filmschauspiel, wo kreatives Tun oft erst Monate später und in aufbereiteter Form wahrgenommen wird, agieren Bühnenschauspielerinnen und -schauspieler in dem steten Bewusstsein, in ihrem jeweils aktuellen Tun wahrgenommen zu werden, live und direkt. Die Menschen vor und auf der Bühne teilen also denselben Moment, sie sind ko-präsent.

Bereits diese Besonderheit hat für das theaterpädagogische Schauspieltraining erhebliche Konsequenzen. Man muss sich auf das Jetzt einlassen, man kann vermeintliche „Fehler“ nicht rückgängig machen, man kann die Szene kein zweites Mal spielen oder später „herausschneiden“. Hier gilt: Was ist, das ist.

Gleichwohl wäre mit diesem Präsenzbegriff noch nicht allzu viel gewonnen, schließlich reicht es für die „Magie“ des Theaters keineswegs aus, dass Künstler/innen und Zuschauer/innen gleichzeitig am selben Ort sind – eine Erfahrung, die alle im Publikum teilen können, die eine Aufführung gähnend langweilig fanden und sich insgeheim schon eine Stunde vor dem letzten Vorhang nach Hause auf ihr Sofa gewünscht haben.

Für ein „starkes“ Konzept von Präsenz muss man auch qualitative Kriterien benennen können, die derartig frustrierende Theatererlebnisse verhindern. Und dies gelingt dann, wenn man sich klarmacht, dass „Präsenz“ auch den Aspekt der (wechselseitigen) Wahrnehmung beinhaltet. Denn man erlebt die Gegenwart eines anderen Menschen nur dann, wenn man überhaupt Notiz von ihm nimmt.⁴

Im Theater kommt es dadurch zu einem Feedback-Prozess, den die Beteiligten oft eher unbewusst durchlaufen. In einem ersten Schritt sorgen die Akteure auf der Bühne durch ihr Verhalten dafür, dass sie die größtmögliche Aufmerksamkeit des Publikums erhalten. Was ihnen hierbei die volle Konzentration auf den Moment abverlangt, überträgt sich auf die Zuschauerinnen und Zuschauer, denn auch sie werden durch diesen besonderen Wahrnehmungsprozess gefordert.⁵ Auch sie müssen „Präsenz“ herstellen. Im Idealfall blenden sie hierbei alles andere aus und konzentrieren sich ganz auf die jeweiligen performativen Prozesse. Diesseits und jenseits der Bühnenkante also kommt es zu Augenblicken besonderer Konzentration und beide Seiten erleben somit einen inneren Zustand, der so ungewöhnlich ist, dass sie ihn kaum mit Worten beschreiben können. Das ist es, was hinter der vermeintlichen „Magie“ liegt, von der sie dann vielleicht im Anschluss an die Vorstellung erzählen werden.

³ In Anlehnung an eine begriffliche Unterscheidung der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte. Siehe: Güssow, Veit: Die Präsenz des Schauspielers. Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente. Berlin 2013, S. 30-33.

⁴ In diesem Sinne spricht man zum Beispiel von „Präsenz zeigen“.

⁵ Die Neurowissenschaften können derartige Prozesse mithilfe der Aktivierung von Spiegelneuronen belegen – wodurch der „Zauber“ der Bühnenpräsenz zumindest teilweise erklärbar wird.

Techniken

Sofern man im Rahmen eines theaterpädagogischen Schauspieltrainings an der Bühnenpräsenz der Spielerinnen und Spieler arbeiten will, geht es also um ganz einfache Fragen: Wie erreiche ich die höchstmögliche Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer? Und wie erzeuge ich – jenseits einer erzählten Geschichte – Spannung auf der Bühne?

Offenheit

Der erste und entscheidende Aspekt ist die Offenheit der Situation, die den Schauspieler oder die Schauspielerin dazu zwingt, aus dem Jetzt heraus zu agieren: Sofern nämlich eine künftige Entwicklung nicht absehbar ist, muss man besonders aufmerksam sein, um dennoch zurechtzukommen. Das ist auch im Leben jenseits allen Theaters so. *Im* Theater aber nutzt man diese Notwendigkeit von jeher, um Kreativität zu befördern und Präsenz zu erreichen, und zwar durch Improvisation.

In Formen des freien Improvisationstheaters, in denen Spielerinnen und Spieler völlig ohne Plan und Ziel auf die Bühne kommen, um aus dem Nichts heraus eine Szene zu entwickeln, wird diese Herausforderung gegenüber dem Publikum offensiv herausgestellt. Die Zuschauer/innen sind also „gebannt“, weil sie innerlich mitfiebern, wie es nun aus dem Augenblick heraus weitergehen könnte. Aber auch, wenn der Improvisationsprozess stärker im Verborgenen abläuft, erfasst das Publikum die Energie, die eine Schauspielerin oder ein Schauspieler aufbringen muss, um in dem jeweiligen Live-Moment zu bestehen.

Improvisationstraining ist somit sicherlich wesentlich für die Entwicklung von Bühnenpräsenz. Und festgelegte Choreografien, Texte oder Regieanweisungen stellen für präsenten Agieren auf der Bühne prinzipiell eine Herausforderung dar, was leider insbesondere bei unerfahrenen Spielerinnen und Spielern zum Problem werden kann: Sie verlieren die Wachsamkeit für den Moment, weil sie ihre gesamte Energie darauf richten, sich Absprachen von gestern in Erinnerung zu rufen. Ihr Spiel bleibt dann möglicherweise auf den ersten Blick zwar ohne Fehler, wirkt aber leblos und unstimmig, eben nicht präsent.

Dennoch wäre es natürlich voreilig zu schließen, dass Bühnenpräsenz nur in der freien Improvisation erreichbar ist. Denn auch Inszenierungen, die einem Dramentext folgen und das Ergebnis eines langen vorbereitenden Probenprozesses sind, können den hier gesuchten „Zauber“ verströmen, den man mit der Präsenz des Schauspielensembles in Verbindung bringt. Einerseits, weil erfahrene Akteure die jeweiligen Vorgaben als „Regeln“ eines komplexen Spiels auffassen können, innerhalb dessen sie sich die erforderlichen Freiräume für das Jetzt suchen. Andererseits, weil über mittelfristige Trainingsprozesse Fertigkeiten so internalisiert wurden, dass sie aus der Sicht der Schauspielerinnen und Schauspieler wie von selbst ablaufen und sie darum ihre Wachsamkeit auf die jeweils konkrete Situation richten können.

Reduktion der Mittel

Der zweite Aspekt, der die Entstehung von Bühnenpräsenz begünstigt, bildet im Grunde das Gegenstück zur Offenheit des Spiels, es sind nämlich die Grenzen und Regeln, die

jedem Spiel unvermeidlich zugrunde liegen.⁶ Erst durch eine selbst auferlegte Beschränkung, erst durch eine Reduktion der Mittel, kommt man zur Intensität des Spiels, die Zuschauerinnen und Zuschauer ergreift. In Proben- und Trainingsprozessen lässt sich dieser Zusammenhang oft und leicht erkennen. Eine erste szenische Improvisation wirkt möglicherweise fahrig und kraftlos. Sobald sich jedoch das Ensemble selbst in irgendeiner Weise beschränkt, steigt die Aufmerksamkeit auf der Bühne und somit die Wirkung auf das Publikum. Aus einer Flut von Wörtern wird ein prägnanter Satz, die Fülle der Gesten und Positionen wird ersetzt durch präzise Bewegungen. Manchmal bekommt eine Szene erst dann wirklich Energie, wenn sie zwischenzeitlich mit Neutralmasken gespielt wurde, mit Taucherflossen an den Füßen oder mit verbundenen Augen. Hier gilt als Faustregel: Weniger ist mehr.

Körperliche Energie

Der dritte Aspekt beruht auf der Beobachtung, dass eine Figur oft genau dann als „präsent“ wahrgenommen wird, wenn der Schauspieler oder die Schauspielerin die jeweilige Handlung mit gesteigerter körperlicher Energie ausführt. Wie kann man sich das vorstellen? Alltagshandlungen sind durch das Bestreben nach größtmöglicher Effizienz bestimmt, man wendet oft nur die muskuläre Kraft auf, die man zur Lösung eines Problems braucht. Phasen, in denen man kein Problem hat oder keine Lust, eines anzupacken, nutzt man intuitiv zur Entspannung. Man trinkt eine Tasse Tee, während man aus dem Fenster schaut. Man „chillt“ gewissenmaßen. Doch das ist für den Schauspieler, der eine Bühnenpräsenz aufbauen will, von vornherein tabu. Auf der Bühne chillt niemand – auch dann nicht, wenn die Figur so wirken soll, als schaue sie gelangweilt aus dem Fenster. Auch dann nicht, wenn sie etwas vermeintlich Alltägliches erledigt. Denn hier wird die Effizienz aufgegeben, man stattet die Bewegung beim Anheben der Teetasse mit verschwenderisch viel Energie aus, indem man sie durch eine hemmende Gegenkraft ständig einbremst.⁷ Auf Zuschauer/innen wirkt die vermeintlich unwichtige Bewegung plötzlich bedeutungsvoll und fesselt ihre Aufmerksamkeit. Sie wird als etwas Neues wahrgenommen, das sich von Alltagsroutinen unterscheidet. Somit tritt der körperliche Mehraufwand keineswegs in Konflikt mit der Forderung nach Reduktion, im Gegenteil. Die Bewegung wird bewusst vollzogen und jederzeit kontrolliert, so dass alles wegfällt, was nicht benötigt wird. Man könnte die Faustregel also erweitern: Weniger ist mehr und das Wenige wird intensiver.

Achtsamkeit

Direkt damit verbunden ist der vierte Aspekt der Bühnenpräsenz, nämlich eine besondere innere Achtsamkeit der Spielenden. Diese ist mit den bisherigen Aspekten natürlich eng verbunden. Denn eine Wachsamkeit gegenüber einer offenen Spielsituation, eine Konzentration auf das Wesentliche und eine besondere körperliche Intensität sind auf diese Achtsamkeit angewiesen. Dennoch kann es für ein theaterpädagogisches Schauspieltraining im Literatur-und-Theater-Kurs hilfreich sein, auch diesen Aspekt gezielt in den Blick zu nehmen, insbesondere, wenn man mit Schauspieltechniken

⁶ Zum Spielbegriff: Hofmann, Fu Li: Theaterpädagogisches Schauspieltraining. Ein Versuch. Bielefeld 2014, S. 134-152.

⁷ Ähnliche Wirkungen erzielt man bei der Bewegung in Slow-Motion, bei der Umsetzung von Meyerholds Biomechanik oder anderen Formen nonverbalen Theaters. Selbst Standbilder profitieren von diesem zusätzlichen muskulären Aufwand.

arbeitet, die vom Innenleben der Figur ausgehen. Aber auch eine allgemeine schauspielerische Grundhaltung ist von dieser gesteigerten Achtsamkeit geprägt. Wenn man sie erreicht, kann man im Grunde auch völlig nichtssagende Spielhandlungen zu faszinierenden performativen Ereignissen machen: Jemand öffnet die rechte Hand, betrachtet die darin zum Vorschein kommende Münze und verschließt sie wieder – man kann im Einzelfall darüber streiten, ob die Szene dramaturgisch sinnvoll ist oder nicht. Sofern aber der betreffende Schauspieler mit voller Hingabe auf die tatsächlichen oder imaginierten Wahrnehmungen reagiert, die mit dieser Miniszene verbunden sind, kann er damit in jedem Falle ein Publikum „verzaubern“.

Spannung halten

Der fünfte Aspekt ist eigentlich eine Banalität: Spannung kann nur dann entstehen, wenn man Spannungsabbau vermeidet – auch für Laien ein kaum überrascher Zusammenhang. Für die schauspielerische Praxis aber erweist es sich als hilfreich, auch diesen Aspekt im Training und bei Proben gezielt in den Blick zu nehmen, um die erforderliche Präsenz zu erreichen. Denn jede Variante des Distanznehmens lässt Spannung aus einer Szene entweichen wie Luft aus einem Ballon: ein Blick, der das Gespielte ironisiert, Kommentare auf der Meta-Ebene. Brecht hat genau dies genutzt, um die kritische Distanz der Zuschauer/innen gelegentlich ganz bewusst zu erzeugen, und für Schauspielensembles in seinen Inszenierungen ist es eine stetige Herausforderung, hierbei präsent zu bleiben. Aber Brecht und Präsenz ist ein besonderes Kapitel der Schauspielerei. In der Regel liegen die Probleme anderswo. Insbesondere unerfahrene Spielerinnen und Spieler bauen kunstvoll erzeugte Spannungen auf der Bühne unreflektiert ab, zum Beispiel indem sie in (entspannendes) Gelächter verfallen. Die Herausforderung besteht also darin, auf derartige Reaktionen zu verzichten. Und an dieser Stelle wird auch der Unterschied zu anderen Formen des Spielens deutlich, zu Gesellschaftsspielen oder Sportspielen etwa, bei denen das Lachen ja geradezu erwünscht ist.

Der Rahmen

Der letzte Aspekt: Das Publikum ist an der Entstehung von Präsenz beteiligt. Darum erleben ein Schauspieler oder eine Schauspielerin die Aufführung an verschiedenen Tagen jeweils unterschiedlich, selbst wenn auf der Bühne scheinbar alles gleich läuft. Abgesehen davon also, dass das Ensemble bei seinem Spiel auch immer die Atmosphäre im Zuschauerraum wahrnehmen muss, kann man sich auch gelegentlich vom Druck entlasten, eine „magische“ Szene erzeugen zu *müssen*. Manchmal ist das nämlich fast unmöglich. Sofern der Saal voller Schülerinnen und Schüler ist, die zum Besuch dieser Vorstellung verpflichtet wurden, die keinerlei Theatererfahrung haben und auch keine Bereitschaft mitbringen, sich auf die Szene einzulassen, kann man es fast vergessen.

Aber auch für solch ein vermeintlich „schwieriges“ Publikum gilt: Der Rahmen ist ungeheuer wichtig! Stuhlreihen in einer nicht verdunkelbaren Turnhalle, deren miese Akustik auch nicht durch Headsets ausgeglichen werden kann, der Geruch nach alten Turnschuhen und eine überdimensionierte Guckkastenbühne, von der die Zuschauerinnen und Zuschauer weit entfernt sind – wie soll hier die Atmosphäre aufkommen, die einem den Atem raubt? Befinden sich die Gäste dagegen in einer schwarzen Studiobühne, in der man jede Regung der Figur, jeden Atemzug unmittelbar

wahrnimmt, dann kann man auch ein vermeintlich desinteressiertes Publikum erreichen und begeistern.

Und auch die Zeit spielt eine Rolle. Schauspielerinnen und Schauspieler müssen den Zusehenden Zeit geben, eine Spannung überhaupt erst aufkommen zu lassen, oft viel mehr, als sie es selbst für möglich halten! Der Griff zum Telefonhörer, eine kleine Bewegung, in der sich das gesamte Leben einer Figur ändern kann, darf nicht allzu schnell erfolgen. Er muss „ausgespielt“ werden, um die entsprechende Wirkung zu entfalten. Auch darum wirken Techniken des nonverbalen Theaters (zum Beispiel Standbilder oder Slowmotion-Bewegungen) oftmals so intensiv. Sie sind für beide Seiten mit der Energie aufgeladen, die man für Bühnenpräsenz benötigt. Oder anders gesagt: Verzaubern kann man nicht so nebenher.