

DIE BÜCHSE DER PANDORA: **Energie und Intensität**

Alltagsbewegung ist ungleich Bühnenbewegung. Bislang hat uns das nicht allzusehr geschert, aber wenn wir uns jetzt die Energie einer Bewegung anschauen wollen, wird es wichtig.

Warum wir von Intensität, und nicht so sehr von Energie sprechen wollen.

Wir müssen hier fein unterscheiden. Das Wort Energie suggeriert stark, daß wir uns für den tatsächlichen Energiebedarf, der für eine Bewegung benötigt wird, in irgendeiner Weise interessieren.

Tun wir aber nicht.

Der Kalorienbedarf, die Frage, wieviele Stullen ich meinem Spieler per Bewegung verfüttern muß, die Effektivität seines Stullen-in-Drama Konvertierungsapparates sind für uns von nahezu keinerlei Interesse.

Das liegt daran, daß der effektive physikalische Kalorienverbrauch zwar immer vorhanden ist, aber vom Publikum eben nicht direkt gesehen werden kann.

Uns interessiert für die Bühne aber ausschließlich, was direkt gesehen werden kann.

Es geht uns also um den Kraftaufwand, DER DEM PUBLIKUM SUGGERIERT WIRD.

Moment mal! Sollte die Kraft, die das Publikum sieht, und die Kraft, die eingesetzt wird, nicht eigentlich identisch sein? Eben im Exercise hieß es noch, daß man die richtigen Spannungen aufbauen muß, und daß das sehr anstrengend ist.

Ja, **eingesetzter Kraftaufwand und suggerierter Kraftaufwand korrelieren tatsächlich meist...aber eben nicht immer.** Vier Beispiele:

- a) Ein Darsteller trägt einen großen Pappmachéstein über die Bühne.

Er erzeugt dabei die Illusion, der Stein sei schwer, auch wenn das Requisit in Wirklichkeit ganz leicht ist.

Um die Illusion glaubhaft zu machen, muß der Darsteller jenen Widerstand, den ihm das Gewicht des Steines leisten würde, selbst erzeugen; er muß aktiv den Zug des Steines nach unten spielen und gleichzeitig die diesen Zug überwindende Anstrengung der Figur aufbringen.

Er muß sich viel mehr anstrengen, als das leichte Requisit es normalerweise erfordern würde. (Siehe Kräfte und Gewichte, Seite 124 und folgende)

Der Laie mag es nicht glauben, aber dieses gleichzeitige Spielen von zwei entgegengesetzten Kräften ist außerordentlich anstrengend, man kann damit bis an das Maximum der eigenen Muskelkraft gehen. (Es gibt sogar eine Trainingsmethode die genau so funktioniert: isometrisches Krastraining)

In diesem Falle sind eingesetzter und suggerierter Kraftaufwand zwar nicht unbedingt gleich, aber sie korrelieren.

- b) Equilibrist Anatoliy Zalevskiy steht im Schlafanzug auf der Bühne, gähnt herzhaft, und streckt sich.

Er steht: auf einem Arm.

Später "schwebt" er aus dem Spagat zurück in den Stand, ohne sich mit den Händen auch nur im Geringsten zu helfen.

Die besondere Wirksamkeit dieser Nummer besteht in der Leichtigkeit, der scheinbaren Schwere- und Mühelosigkeit, mit der der Artist ungeheuerliche Kraftleistungen erbringt. Gerade daß eingesetzter und suggerierter Kraftaufwand so gar nicht korrelieren, macht die Nummer so wirkungsvoll.

- c) Ein Kungfumeister tippt seinem Gegner an die Nase. Wie vom Donner getroffen fliegt dieser daraufhin quer über die Bühne.
Die Illusion zeigt: der Finger des Meister hat riesige Kräfte. Der tatsächliche Kraftaufwand aber liegt beim Getroffenen; der Darsteller des Meister braucht keinerlei Kraft zu verwenden.

Der suggerierte und der tatsächliche Kraftaufwand sind also auf zwei Personen verteilt und korrelieren bei beiden Darstellern jeweils nicht.

Dieses (natürlich auf die komische Spitze getriebene) Beispiel ist für die Bühnenarbeit allgemein eklatant wichtig:

Ein Mann einsam auf der Bühne, er schnippt. Von allen Seiten kommen Figuren, die Essen auftragen. Der Abstand zwischen der Größe der Aktion und der Größe der Reaktion bestimmt die Machtverhältnisse auf der Bühne.

(Es handelt sich hier um eines der stärksten und grundsätzlichen Mittel für Regie und Dramaturgie überhaupt. Beinahe jeder Status äußert sich auf irgend einer Ebene in einem Mißverhältnis zwischen Aktion und Reaktion. Hochstatus tut (für seine Verhältnisse) wenig und bewirkt viel. Tiefstatus hingegen müht sich an einem (für unsere Verhältnisse) trivialen Problem mit großem Einsatz ab. Und wenn sie sich begegnen, dann löst Hochstatus mit wenig Aufwand eben viel Reaktion vom Tiefstatus aus. Und da klare Machtverhältnisse, bzw. klar unklare Machtverhältnisse für die Bühne so unendlich wichtig sind, ist auch dieses Mittel so unendlich wichtig.)

- d) Im Vordergrund agiert die Hauptfigur. Im Hintergrund jedoch gibt es Nebenfiguren.
Obwohl diese Figuren sich scheinbar "normal" bewegen, zum Beispiel den Tisch decken, beschädigen sie den Fokus auf die Hauptfigur nicht. Dies gelingt den Darstellern, indem sie große Bewegungen, Akzente und Gegenspannungen vermeiden, die Geschwindigkeiten der Bewegungen aneinander angleichen und allgemein verringern. Um sich auf diese Art und Weise unauffällig verhalten zu können, fahren die Darsteller auch ihren tatsächlichen Kraftaufwand zurück.

Wir haben hier also eine Korrelation, und zwar im genauen Spiegelbild zu a).
Eine eventuell anfallende anstrengende Tätigkeit muß wie bei b) mit sehr niedrigem suggerierten Kraftaufwand gespielt werden.

Da man auf der Bühne Kontrast und Ruhe für die Hauptaktion schaffen möchte, ist auch der Wert dieser Methode nicht hoch genug zu schätzen.

Es ist also sinnvoll, den für Bühnenbelange mißverständlichen Begriff Energie zu meiden, und stattdessen von Tatsächlichem Kraftaufwand / Kalorienverbrauch und Suggestivem Kraftaufwand / Intensität zu reden.

Warum Intensität nicht inhärent gut ist.

Umgangssprachlich ist man leider oft versucht, "intensiv" mit "gut" gleichzusetzen. Gerade in der Bühnensprache steht "das war aber ein intensive Szene!" häufig für "gut gemacht!". Diese Verwendung des Wortes beißt sich mit der von uns angestrebten Genauigkeit.

Wir wollen, wenn wir ein Werturteil abgeben wollen, also nicht von Intensität, sondern von "Wirkung" sprechen. "Eine sehr wirkungsvolle Szene!"

Dem Einwand, daß eine Szene auch wirkungsvoll miserabel sein kann, wollen wir folgendermaßen ausweichen: "Wirkungsvoll" bedeutet, daß genau die Wirkung erzielt wurde, die Regie und Spieler auch beabsichtigt haben. Wir hoffen schlicht, daß niemand absichtlich eine schlechte Szene inszeniert, und das dann wirkungsvoll.

Aber Moment mal! Sind denn nicht alle intensiven Szenen auch gut?

Hauen sie sich mit dem großen Hammer auf den kleinen Finger. Das Gefühl, das entsteht, ist vermutlich als intensiv zu bezeichnen. Aber ist es gut?

Genau so fühlen sich manche Szenen an.

Intensität ist zunächst wertfrei, ob sie gut ist, kommt auf den inhaltlichen Zusammenhang an.



Da ich vermutlich niemandem erklären muß, weshalb Intensität wichtig ist, beschränke ich mich hier darauf, zu beschreiben, wann und warum sie störend wirken kann.

Sehr leicht ist Intensität inhaltlich einfach falsch. Eine Überraschung, die zu intensiv gespielt wird, wird sofort unglaubwürdig, intensive Fröhlichkeit wirkt leicht manisch. Man muß sehr genau schauen, daß der Inhalt, den man transportieren möchte, überhaupt mit einer hohen Intensität kompatibel ist.

Oft steckt hinter übertriebener Intensität der Wille des Darstellers, es besonders gut zu machen, oder er findet keine Mittel und rettet sich deshalb in die Intensität.

Dies letztere führt typischerweise zu dem dramaturgischen Problem mit überhoher Intensität. Mancher Regisseur weiß sich nicht anders zu behelfen: immer wenn er merkt, daß eine Szene langweilig wird, gibt er "jetzt werd mal richtig laut" als Anweisung.

Dauerlautstärke, Dauergefuchtel und Grimassieren sind der einfachste Weg, eine Szene langweilig werden zu lassen, und unser Regisseur weiß sich bald nicht anders zu behelfen...
(Siehe Seite 62, Akzent, beim Ausrufezeichen; Seite 73 Mitte, Dynamik)

