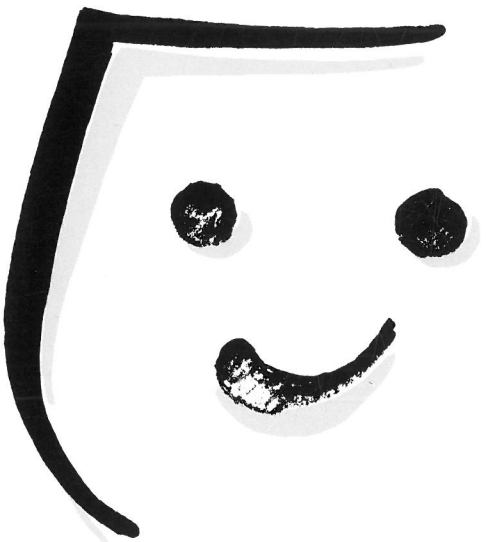
DOKUMENTATION



Theatertreffen
Deutschsprachiger Schauspielstudenten
und
Wettbewerb zur Förderung des
Schauspielnachwuchses
Hamburg 1990

Theatertreffen
Deutschsprachiger Schauspielstudenten
und
Erster Bundeswettbewerb des
Bundesministers für Bildung und Wissenschaft
zur Förderung des Schauspielnachwuchses

vom 9. bis 16. Dezember1990
Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Hamburg

DOKUMENTATION

Marilen Andrist (Text)
Bernd Uhlig (Fotos)

Veranstalter:
Europäische Theaterakademie "Konrad Ekhof" GmbH

Leitung: Prof. Rolf Nagel

Organisation:
Cultur Consortium, Dr. Ingeborg Volk

Treffen und Wettbewerb wurden finanziert vom
Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft

EINGELADENE HOCHSCHULEN

Hochschule der Künste
Fasanenstraße 1
1000 BERLIN 12

Hochschule für Schauspielkunst
"Ernst Busch"
Schnellerstraße 104
(O) 1190 BERLIN

Konservatorium für Musik und Theater
Schauspielschule Bern
Sandrainstrasse 3
CH - 3007 BERN

Westfälische Schauspiel-Schule
Lohring 20
4630 BOCHUM 1

Folkwang-Hochschule
Musik, Theater, Tanz
Klemensborn 39
4300 ESSEN 16

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Eschersheimer Landstraße 33
6000 FRANKFURT / MAIN

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Leonhardstraße 15
A - 8010 GRAZ

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Harvestehuder Weg 12
2000 HAMBURG 13

Hochschule für Musik und Theater
Emmichplatz 1
3000 HANNOVER 1

Theaterhochschule "Hans Otto"
Schwägrichenstr. 3
(O) 7010 LEIPZIG

Otto-Falckenberg-Schule
Hildegardstraße 3
8000 MÜNCHEN 22

Hochschule für Film und Fernsehen
"Konrad Wolf"
Karl-Marx-Straße 33/34
(O) 1591 POTSDAM-BABELSBERG

Außenstelle Rostock
der Hochschule "Ernst Busch" Berlin
Augustenstr. 116 - 117
(O) 2500 ROSTOCK

Musikhochschule des Saarlandes
Schauspiel
Bismarckstraße 1
6600 SAARBRÜCKEN 3

"Mozarteum"
Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Mirabellplatz
A - 5020 SALZBURG

Staatliche Hochschule für
Musik und darstellende Kunst
Urbansplatz 2
7000 STUTTGART 1

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
"Max Reinhardt - Seminar"
Penzingerstraße 9 / Palais Cumberland
A - 1140 WIEN

Schauspiel - Akademie
Winkelwiese 4
CH - 8001 ZÜRICH

Von diesen 18 eingeladenen Hochschulen
nahmen 16 teil, davon 12 mit eigenen Produktionen.

VORWORT

Wer die Entwicklung der Bemühungen um eine Transparenz der Schauspieler-Ausbildung seit dem Theaterpädagogischen Kongreß 1974 verfolgt hat, mit allen Schwierigkeiten psychologischer und materieller Natur, kann nur mit einer gewissen Befriedigung auf das Theatertreffen der Schauspielstudenten 1990 zurückblicken.

Der Wettbewerb, der mit soviel Skepsis angesehen wurde, hat durch die Entscheidungen der Jury eine sehr große Akzeptanz gefunden, und ich hoffe, daß sich zukünftige Jury-Mitglieder an diesen Entscheidungen orientieren werden.

Das Besondere am Theater ist immer noch die Begegnung der Schauspieler mit dem Publikum. Diese Unmittelbarkeit hat ja das Theater trotz der Medien Funk, Film und Fernsehen zu neuer Blüte geführt und die skeptischen Prognosen der 50er Jahre widerlegt. Deshalb ist für mich nach wie vor das wichtigste Ziel, immer wieder die unmittelbare Anschauung von Theaterarbeit möglich zu machen. Dieser künstlerische Austausch junger Theaterschauspielerinnen und -schauspieler hat für mich absolute Priorität.

Wenn das Theatertreffen, verbunden mit dem Bundeswettbewerb, auch in der Öffentlichkeit eine breitere Aufmerksamkeit findet, wäre dies zum Nutzen aller Beteiligten und insbesondere der Schauspielstudierenden.

In den vorliegenden Leitlinien zur Durchführung des Bundeswettbewerbs steht noch der Satz: "Eine Ausweitung des Teilnehmerkreises auf die DDR ist angestrebt." Daß bereits im Dezember 1989 Vertreter der DDR Theaterhochschulen an den Vorgesprächen teilnahmen, war eine willkommene Überraschung, daß aber die Teilnahme der Theaterhochschulen aus Leipzig mit dem Studio Dresden, aus Berlin-Ost mit der Außenstelle Rostock, sowie die Filmhochschule Babelsberg so selbstverständlich wurde, war ein Glücksfall. Die Schauspielausbildungsinstitute der ehemaligen DDR haben das Theatertreffen ganz entschieden bereichert. Daß wir alle mit den Kommilitonen und Kollegen so selbstverständlich umgegangen sind, als ob sie schon immer dabeigewesen wären, hat mich erst im Nachhinein verblüfft. Ich hoffe sehr, daß sich dieses so wertvolle Potential von Instituten mit ihren Pädagogen und Begabungen in bisherigem Umfang aufrecht erhalten läßt.

Als Veranstalter bin ich dankbar für die Kritik, die Anregungen und den Zuspruch, der mir von den Teilnehmern zugegangen ist. Ich hoffe, daß das "Theatertreffen Deutschsprachiger Schauspielstudenten 1991" erneut eine breite Zustimmung findet.

Prof. Rolf Nagel

ZU DIESER DOKUMENTATION

Vorab: Diese Dokumentation will und soll kein wissenschaftliches Werk sein. Sie möchte vielmehr in möglichst anschaulicher Form wiedergeben, was sich während des Theatertreffens vom 9. - 16. Dezember 1990 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg abgespielt hat. Nicht nur auf der Bühne, sondern auch "drumherum". Dieser Bericht soll einen Eindruck vermitteln von den gezeigten Produktionen und von den Workshops. Aber ebenso von der Atmosphäre, in der dieses Treffen stattgefunden hat - und vor allem von den Menschen, die daran teilgenommen haben. Denn nicht umsonst stand dieses Treffen in erster Linie unter dem Zeichen des Kennenlernens, des Austauschs und der Kommunikation.

Einen Schwerpunkt bilden selbstverständlich die gezeigten Produktionen, die wir hier in Wort und Bild nochmal Revue passieren lassen. Auch wenn wir bewußt versucht haben, uns jeder Wertung zu enthalten, so ist die Sicht der Dokumentare natürlich zwangsläufig subjektiv. Wichtig erschienen uns auch Vorgeschichte und Bedingungen, unter denen die Produktionen zustande gekommen waren. Die Informationen dazu lieferten uns zum Teil die Schulen, in den meisten Fällen ergaben sie sich jedoch bei den - oftmals sehr anregenden - Gesprächen, die wir mit den Darstellern und ihren Kollegen vor oder meist nach den Aufführungen geführt haben.

Die Workshops können hier nicht im einzelnen dargestellt werden. Doch versuchen wir, das Hauptanliegen und den speziellen Ansatz der vier Workshopleiter zumindest skizzenhaft vorzustellen. Die Grundlage bildeten der erste, spontane Eindruck einer Übungsstunde sowie ausführliche Interviews mit den Workshopleitern.

Um eine möglichst präzise Einschätzung des Treffens durch seine Teilnehmer - Studenten und Dozenten - zu erhalten und nicht Gefahr zu laufen, die eigenen Eindrücke als allgemeinen Tenor zu mißdeuten, wurde im Januar eine Umfrage gestartet, die via Schulleiter an die Studenten und Dozenten der einzelnen Institute gerichtet war. Inhalt: Fragen zum Treffen allgemein, zum Wettbewerb, zu den Workshops, verbunden mit der Bitte um möglichst konstruktive Kritik, Anregungen und Vorschläge. Die Resonanz war sehr erfreulich. Fast alle Schulen haben sich, zum Teil äußerst ausführlich und präzise, zu den Fragen geäußert. Es sollte daraus allerdings keine statistische Erhebung werden - wer wollte das schon lesen! Deshalb haben wir die Ergebnisse im Abschnitt "Resümee - Fazit - Anregungen" in konzentrierter Form zusammengefaßt.

Wir hoffen, daß diese Dokumentation für die "Insider", also alle Teilnehmer des Treffens 1990, ein schönes Erinnerungsstück ist und gleichzeitig "nach außen" zeigt, was ein solches Treffen samt Wettbewerb den Beteiligten an positiven Erfahrungen bringen kann. Das heißt, wie sinnvoll und begrüßenswert die Fortsetzung solcher Treffen ist.

Zum Schluß möchten wir uns bei den Studenten und Dozenten für die gute Zusammenarbeit und vor allem für die vielen offenen, aufschlußreichen Gespräche bedanken. Auch für uns, die "Beobachter", war es eine sehr anregende Woche, in der uns die Arbeit viel Spaß gemacht hat.

Marilen Andrist

INHALT

	Seite
Eingeladene Hochschulen	4
Vorwort	5
Zu dieser Dokumentation	6
Inhalt	7
Programm	8 / 9
Erste Begegnung	10 / 11
Eröffnung	12
Der Wettbewerb	13
Der Gruftwächter/Die Wächter, Dresden	14 - 16
Akt ohne Worte II, Graz	17 / 18
Tagträumer, Wien	19 / 20
Bent - Rosa Winkel, Hannover	21 - 23
Victor oder Die Kinder an der Macht, München	24 / 25
Lovely Rita, Rostock	26 / 27
Simplex Deutsch, Hamburg	28 / 29
Friedrichs schweißige Träume, Berlin-Ost	30 / 31
Torquato Tasso, Stuttgart	32 / 33
Entwurzelt, Berlin-West	34 / 35
Dom Karlos, Potsdam-Babelsberg	36 / 37
Frühlingserwachen, Zürich	38 / 39
Preisverleihung / Schlußfeier	40
Die Preisträger	41 - 43
Jürgen Flimm und die Preisvergabe	44
Workshops	45
Workshop I, Prof. Tian	46 / 47
Workshop II, Prof. Droznin	48 / 49
Workshop III, Prof. Veres	50 / 51
Workshop IV, Charles Lang	52 / 53
Vortrag Wolfgang Krell	54 / 55
Resümee - Fazit - Vorschläge	56 - 62
Die Schulen und ihre Profile	63 - 68
Teilnehmerliste	69 - 72
Bericht in "Theater Heute"	73
Impressum	74

PROGRAMM

Sonntag

Anreisetag - abends erstes Zusammentreffen

Mo.-Fr.

10.30 - 13.30 Uhr WORKSHOPS: Prof. Tian, Prof. Veres, Prof. Droznin
15.00 - 18.00 Uhr WORKSHOP: Charles Lang

TECHN. EINRICHTUNGEN UND PROBEN (auch Sa.)

Montag

18.45 Uhr
ERÖFFNUNG DES THEATERTREFFENS
Begrüßung:
Dr. Ewald Giese
Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft
Prof. Hermann Rauhe
Präsident der Hochschule für Musik und darstellende Kunst

19.00 Uhr
"Gruftwächter / Wächter" von Franz Kafka/Peter Dehler
Theaterhochschule "Hans Otto" Leipzig, Studio Dresden

21.00 Uhr
"Akt ohne Worte II" von Samuel Beckett
Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz

Dienstag

15.00 Uhr Sitzung der Ständigen Konferenz Schauspielausbildung(SKS)

19.00 Uhr
"Tagträumer" von William Mastrosimone
"Max Reinhardt-Seminar" Wien

21.00 Uhr
"Bent - Rosa Winkel" von Martin Sherman
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Mittwoch

14.00 Uhr Vortrag: Wolfgang Krell
"Aspekte von Körper und Bewegung
aus sportwissenschaftlicher Sicht"

15.00 Uhr Sitzung der Ständigen Konferenz Schauspielausbildung(SKS)

19.00 Uhr
"Victor oder Die Kinder an der Macht" von Roger Vitrac
Otto-Falckenberg-Schule München

21.00 Uhr
"Lovely Rita" von Thomas Brasch
Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Rostock

Donnerstag

15.00 Uhr Sitzung, Ständigen Konferenz Schauspielausbildung (SKS)

19.00 Uhr
"Simplex Deutsch" von Volker Braun
Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg

21.00 Uhr
"Die Räuber" von Friedrich von Schiller
"Friedrichs schweißige Träume"
Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin-Ost

Freitag

19.00 Uhr
"Torquato Tasso" von Johann Wolfgang v. Goethe
Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Stuttgart

21.00 Uhr
"Entwurzelt" Szenenfolge
nach Ibsens "Peer Gynt" 1. Teil
Hochschule der Künste Berlin

Außer Konkurrenz:
20.00 Uhr
Versuch mit Schillers "Carlos "
Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf",
Potsdam-Babelsberg

Sonnabend

10.30 Uhr Gemeinsames Gespräch zusammen mit den Referenten der Workshops über die Möglichkeit der Ausbildung von pädagogischem Nachwuchs für Körpertraining - Körperausdruck.

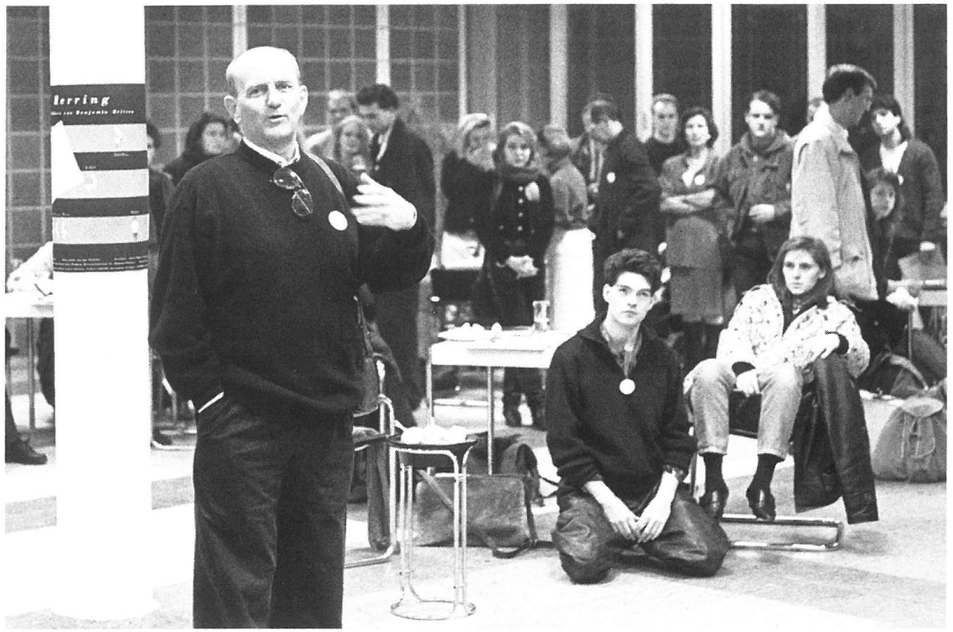
13.00 Uhr Sitzung SKS - Vorbereitung der Theatertreffen 1991 - 1993

18.00 Uhr
"Frühlingserwachen" von Frank Wedekind
Schauspiel-Akademie Zürich

19.00 Uhr Abschlußsitzung der Jury

20.30 Uhr
Abschlußveranstaltung
Preisverleihung durch
Bürgermeister Prof. Dr. Ingo von Münch
Ansprache: Jürgen Flimm, Thalia Theater Hamburg

Abschlußparty



ERSTE BEGEGNUNG

Forum der Musikhochschule,
Sonntag, 9. Dezember 1990, 19.00 Uhr:

Ein erstes, zwangloses Treffen stand auf dem Programm. Eine Veranstaltung zum Gucken, um die allerersten Kontakte mit Kollegen anderer Schulen zu knüpfen oder (vor allem unter Dozenten, die sich zum Teil schon von den vorangegangenen Treffen her kannten) wieder aufzunehmen. Es bot die Möglichkeit, sich mit dem Ort vertraut zu machen, an dem man den Großteil der kommenden Woche verbringen würde. Aber auch, um sich bei einem leckeren Willkommens-Buffet von den Reisestrapazen zu erholen.

Für viele war es der erste Besuch in Hamburg, für die meisten Teilnehmer aus den neuen Bundesländern die erste Reise in den "Westen" überhaupt und damit auch der erste Kontakt mit Schauspielstudenten - und Theater - außerhalb der ehemaligen DDR. Die Gäste aus Leipzig, Dresden, Rostock und Berlin-Ost wirkten denn auch besonders neugierig, ihre Erwartungen besonders klar: "Gucken, was die andern machen. Feststellen, wo wir selber stehen. Viel dazulernen, in jeder Beziehung." (Student aus Leipzig)

Die Erwartungen der anderen Studenten gingen grundsätzlich in dieselbe Richtung, obschon bei ihnen der Spaß an Kennenlernen und Austausch mehr im Vordergrund zu stehen schien, als bei den eher arbeitsorientierten ostdeutschen Kollegen.

Ein paar typische Kommentare:

Student aus Bern: "Am meisten freue ich mich aufs Kennenlernen, vor allem bei den Workshops."

Studentin aus Bern: "Ich bin vor allem gespannt auf die Produktionen der anderen Schulen."

Studentin aus Berlin-West: "Mich interessiert sehr, wie die Leute an anderen Schauspielschulen ausgebildet werden, wo die stehen, wo wir stehen. Ich möchte aber auch Kontakte knüpfen - und Spaß haben."

Studentin aus Zürich: "Sicher ist das Treffen eine gute Informationsquelle. Obschon ich mein Studium in einem Jahr beenden werde, habe ich bisher kaum Ahnung vom Beruf, davon, was sich draußen so tut."

Der Großteil der Studenten aus Deutschland-West, Österreich und der Schweiz waren jedoch hinsichtlich des bevorstehenden Wettbewerbs recht skeptisch und sahen diesem Teil des Treffens mit sehr gemischten Gefühlen entgegen.

Die Mitteilung des Veranstaltungsleiters, Prof. Rolf Nagel, daß bedauerlicherweise aus Platzgründen nicht für alle Studierenden Workshop-Plätze zur Verfügung stünden, drückte vorübergehend auf die Stimmung. Doch insgesamt wurde der Abend zu einem positiven, fröhlichen Auftakt zum Theatertreffen 1990.

ERÖFFNUNG

Sehr geehrter Herr Prof Rauhe,
liebe Studentinnen und Studenten,
meine sehr geehrten Damen und Herren,

zur Eröffnung dieses Theatertreffens Deutschsprachiger Schauspielstudenten begrüße ich Sie ganz herzlich. Ich freue mich, daß es nach langwierigen und schwierigen Bemühungen gelungen ist, diesen Wettbewerb zur Förderung des Schauspielnachwuchses ins Leben zu rufen und daß wir heute hier in Hamburg dieses Theatertertreffen eröffnen können.

Die 80er Jahre sind in der Bundesrepublik Deutschland geprägt von einer deutlich gestiegenen Aufmerksamkeit für Kunst und Kultur und von einem wachsenden Interesse der Menschen an kultureller Begegnung und aktiver kultureller Teilhabe. Dieses neue Interesse an Kultur zeigt das zunehmende Bewußtsein unserer Gesellschaft, daß neben Bildung und Wissenschaft eben auch Kunst und Kultur entscheidende Elemente sowohl des individuellen wie gesellschaftlichen Lebens darstellen, weil auch und gerade im künstlerischen Prozeß Wirklichkeit erfahren, dargestellt, verarbeitet und verändert werden kann. In Kunst und Kultur liegen wesentliche Potentiale zur Bewältigung der Zukunftsaufgaben.

Allerdings werden Kunst und Kultur erst als Bestandteil allgemeiner Bildung zu konstitutiven Elementen unserer Gesellschaft. "Kulturelle Bildung für alle" ist daher eine wichtige bildungspolitische Forderung; denn Erziehung, Bildung und pädagogische Vermittlung legen die Grundlage dafür, wie Menschen Kunst und Kultur wahrnehmen, begreifen, nutzen und aktiv gestalten.

Ausgehend von diesen Überlegungen hat der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft seit Anfang der 80er Jahre seine kulturellen Aktivitäten im Bildungsbereich sehr bewußt und gezielt ausgebaut. Neben der Förderung der allgemeinen kulturellen Bildung steht gleichrangig die Verbesserung der Aus- und Weiterbildung in kulturellen Berufen und insbesondere die Förderung des künstlerischen Nachwuchses in den verschiedenen künstlerischen Sparten.

Dabei spielen Wettbewerbe und Treffen, wie dieser Bundeswettbewerb des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft zur Förderung des Schauspielnachwuchses und das damit verbundene Theatertreffen Deutschsprachiger Schauspielstudenten, eine wichtige Rolle.

Die alljährlich stattfindenden Treffen sollen vor allem den praktischen Erfahrungsaustausch der Schauspielstudenten und Hochschullehrer untereinander und mit Schauspielern, Regisseuren, Autoren und Dramaturgen aus der Berufspraxis fördern. Ich freue mich deshalb, daß es für das Leitthema der diesjährigen Workshops "Körpertraining für Schauspieler" gelungen ist, so herausragende internationale Referenten zu gewinnen. Ich begrüße Sie ganz besonders herzlich.

Mit dem Begriff "Wettbewerb" wird häufig eine "Leistungsschau" assoziiert. Nichts liegt uns ferner als das. Unser Ziel - ich betone dies noch einmal - ist die Förderung des Schauspielnachwuchses.

Gefördert werden sollen auch der mit diesem Treffen mögliche Austausch und die Begegnungen, das Schau-Spiel und der Spaß daran. Hier soll keine einheitliche Meßlatte angelegt werden, hier geht es nicht um die Vereinheitlichung der Schauspielerausbildung oder dergleichen. Was für die allgemeinbildenden Hochschulen gilt, gilt erst recht für die künstlerischen Ausbildungsstätten: Unterschiedliche Profile sind wesentliche und daher notwendige Merkmale.

Als 1988 die ersten Gespräche zu diesem Wettbewerb aufgenommen wurden, war es auch selbstverständlich, die Schauspielschulen der damaligen DDR einzubeziehen. Niemand ahnte seinerzeit die zwischenzeitlich eingetretenen politischen Entwicklungen.

Nochmals also ein herzliches Willkommen an Sie alle. Dies ist Ihr Treffen, nehmen Sie es in Besitz und erfüllen Sie es mit Schauspiel und Theater, mit Arbeit und Geselligkeit. Ich wünsche Ihnen allen eine schöne, erfüllte und erfolgreiche Woche.

Dr. Ewald Giese, Ministerialdirektor,
Bundesministerium für Bildung und
Wissenschaft
(Rede, gekürzte Fassung)

DER WETTBEWERB

Zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses, insbesondere zur Erleichterung des Übergangs in die künstlerische Praxis, vergibt der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft jährlich Preise für hervorragende künstlerische Leistungen in Höhe von insgesamt

DM 50.000,--.

Der Preis trägt den Namen

Förderpreis für Schauspielstudenten des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft

und wurde erstmals anläßlich des Theatertreffens Deutschsprachiger Schauspielstudenten 1990 in Hamburg vergeben.

Aus Wettbewerbs- und technischen Gründen wurde die Dauer für sämtliche Aufführungen auf 60 Minuten festgesetzt.

Gezeigte Aufführungen:

Dresden
Der Gruftwächter - Franz Kafka
Die Wächter - Peter Dehler

Graz
Akt ohne Worte II - Samuel Beckett

Wien
Tagträumer - William Mastrosimone

Hannover
Bent-Rosa Winkel - Martin Sherman

München
Victor oder Die Kinder an der Macht
Roger Vitrac

Rostock
Lovely Rita - Thomas Brasch

Hamburg
Simplex Deutsch - Volker Braun

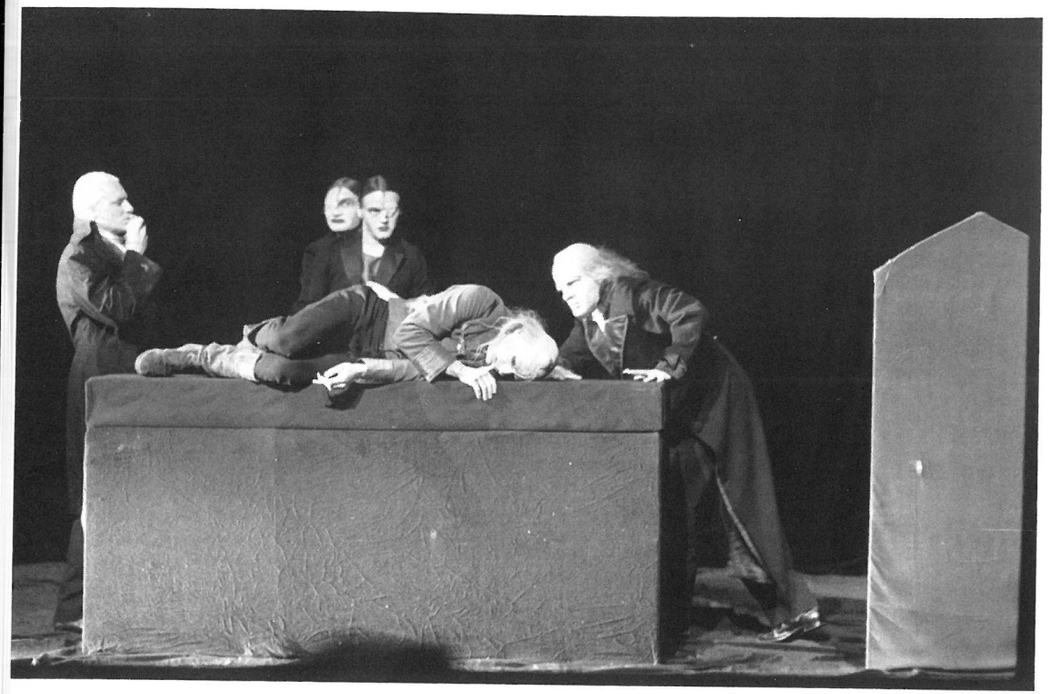
Berlin-Ost
Die Räuber
(Friedrichs schweißige Träume)
Friedrich von Schiller

Stuttgart
Torquato Tasso
Johann Wolfgang v. Goethe

Berlin-West
Entwurzelt Szenenfolge nach
Henrik Ibsens "Peer Gynt" 1. Teil

Zürich
Frühlingserwachen
Frank Wedekind

Außer Konkurrenz:
Potsdam-Babelsberg
Versuch mit Schillers "Carlos"



Der Gruftwächter

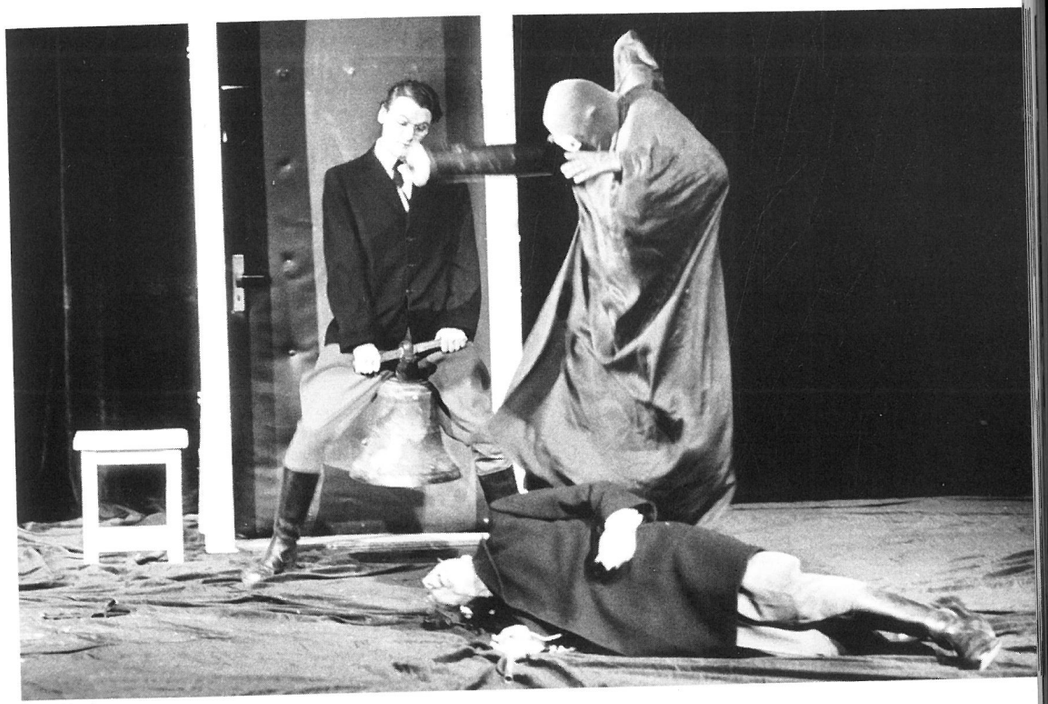
Theaterhochschule "Hans Otto"
Leipzig, Studio Dresden

Franz Kafka
DER GRUFTWÄCHTER
DDR-Erstaufführung

Wächter	:	Uwe Steimle
Fürst	:	Peter Donath
Kammerherr	:	Frank Panhans
Obersthofmeister	:	Thomas Mehlhorn
Diener	:	Ralf Bockholdt/ Dirk Hempel
Fürstin	:	Heike Pfeiffer

Peter Dehler
DIE WÄCHTER
Uraufführung

Kazimir	:	Dirk Hempel
Konstantin	:	Frank Panhans
Konrad	:	Ralf Bockholdt
Kaspar	:	Thomas Mehlhorn
Regie, Inspizienz und Ausstattung	:	Matthias Nagatis



Die Wächter

ZUR PRODUKTION:

Bei dieser Produktion handelt es sich um eine Aufführung von Studenten des Schauspielstudios Dresden (einer Abteilung der Theaterhochschule "Hans Otto" Leipzig), die auf der Probebühne des Staatsschauspiels Dresden am 4. 2. 1989 Premiere hatte. Seither steht das Stück regelmäßig auf dem Spielplan. Es wurde ursprünglich von einer anderen Studentengruppe gespielt und dann von diesen Studenten im 3. Ausbildungsjahr (heute sind sie im 4.) übernommen. Nur Uwe Steimle spielt "als Gast" mit. Er hat seine Ausbildung abgeschlossen und ist inzwischen u.a. Mitglied des Kabaretts "Die Herkuleskeule". Nach Angabe der Studenten handelte es sich in Hamburg um die 33. Aufführung in dieser Besetzung.

Aus einem Interview mit Matthias Nagatis:

"Unser Hauptstück ist Peter Dehlers "Die Wächter". Es handelt sich um ein Auftragswerk. Man wollte in Dresden junge DDR-Autoren zur Aufführung bringen, da stießen wir auf Peter Dehler, der ja selbst Schauspieler, Regisseur und Autor ist. Das Stück wurde von uns allerdings stark bearbeitet. Es ist ein sehr politisches Stück, war es jedenfalls zu der Zeit, als wir es uraufgeführt haben. Natürlich hat es an Brisanz verloren, seit die Mauern gefallen sind.

Weil das Stück zu kurz war, hat die Schulleitung entschieden, Kafkas Fragment "Der Gruftwächter" dazuzupacken; auch das wurde von uns bearbeitet. Unser eigentliches Anliegen ist jedoch der zweite Teil der Produktion, also das Dehler-Stück."

DER GRUFTWÄCHTER

Dunkle Bühne, schwarz in schwarz. Das sparsame Bühnenbild: Zwei Kisten. Quergestellt und im Verlauf der Vorführung geschickt als zweite Spielfläche genutzt die eine; hochkant und einen Grabstein (den Eingang der Gruft) suggerierend die andere. Es ist Nacht und wir befinden uns auf einem Friedhof oder "im Schloßpark bei der Gruft".

Es beginnt ein absurd-groteskes Spiel, ein Machtkampf zwischen lemurenhaften Gestalten, die direkt dem Horrorkabinett eines Dr. Caligari entstiegen sein könnten: Schwarze Gewänder (nur der Gruftwächter trägt ein zerschlissenes, rotes Jackett), schlohweißes Haar, kalkweiße, zum Teil durch Narben entstellte Gesichter. Der "Fürst" will die Bewachung der Gruft (wessen Gruft?) verstärken. Warum? Aus Angst vor was? Vor wem? Lapidare Antwort: "Eine blosse Formalität, eine Notwendigkeit." Der bisherige Gruftwächter hat sich in aufopfernder, übereifriger Ausübung seines Amtes im Laufe der Jahre zu einem menschlichen Wrack entwickelt. Die nächtlichen "Ringkämpfe" mit den Toten, die die Gruft verlassen wollen, haben ihre Spuren hinterlassen.

In der eigenwilligen Bearbeitung des Kafka-Textes besteht der Konflikt nicht mehr zwischen dem Menschen und einem nicht identifizierbaren, bedrohlichen anderen, sondern ganz konkret zwischen der Willkür des Mächtigen und dem servilen, blinden Gehorsam des Untertans.

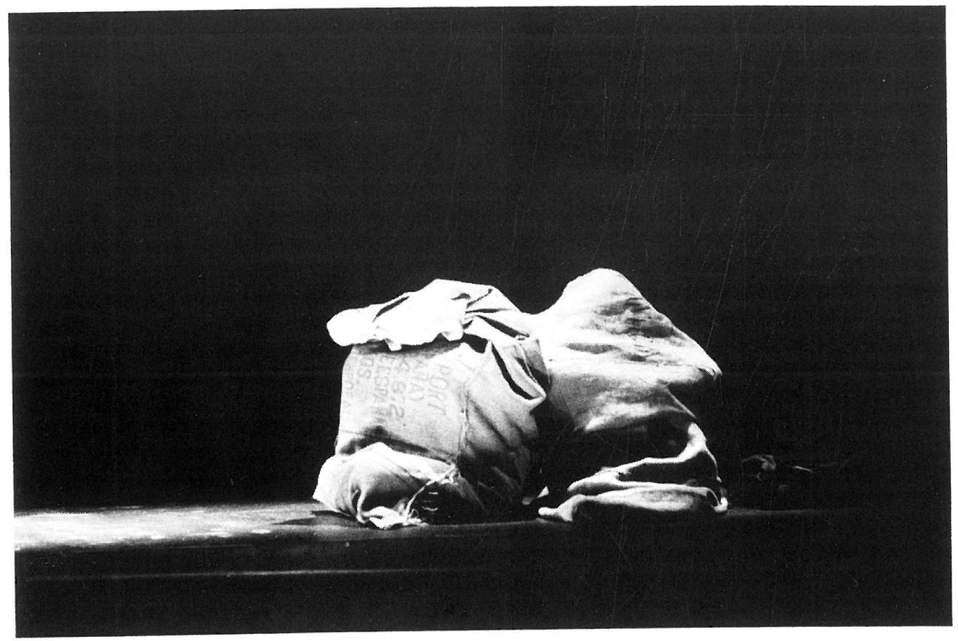
Die Schauspieler ziehen alle Register (es wird geschrien, getobt, gespukt und gebissen). Aus dem Kafka-Fragment wird ein klamaukiger Spuk, ein expressionistisches Gruselkabinett mit komischen Momenten und zum Teil gekonnten Slapsticknummern. Makaber. Grotesk. Absurd. Eine Parabel für die DDR vor dem Herbst 1989?

DIE WÄCHTER

Szenenwechsel. Im schwarzen Raum steht ein weißer Türrahmen. Davor zwei kleine Hocker, eine Riesenglocke, ein dreibeiniger Tisch.Was sich hinter der geheimnisvollen Tür verbirgt, weiß keiner. Auch die alten Wächter Konrad und Konstantin nicht, die zusammen mit ihren jungen Kollegen Kazimir und Kaspar abwechselnd Wache schieben. Eine völlig sinnentleerte Aufgabe, die die Alten mit ebenso sinnlosen Ritualen füllen ("Such die Glocke!") und an die Jungen weitergeben wollen. Die neue Generation ist aber nicht so leicht für dumm zu verkaufen und wehrt sich gegen die Vereinnahmung...

Peter Dehler hat versucht, seine Botschaft dramaturgisch geschickt rüberzubringen, das "so schwer Durchschaubare... in etwas Einfaches zu übersetzen", in "Komödiantisches, von vielen nachvollziehbar". Das Resultat ist eine Groteske mit viel Situationskomik und Wortwitz, die den Schauspielstudenten eine hervorragende Möglichkeit bietet, das Gelernte zu zeigen. Eine Polit-Farce, die Schauspielern und Zuschauern gleichermaßen Spaß brachte.

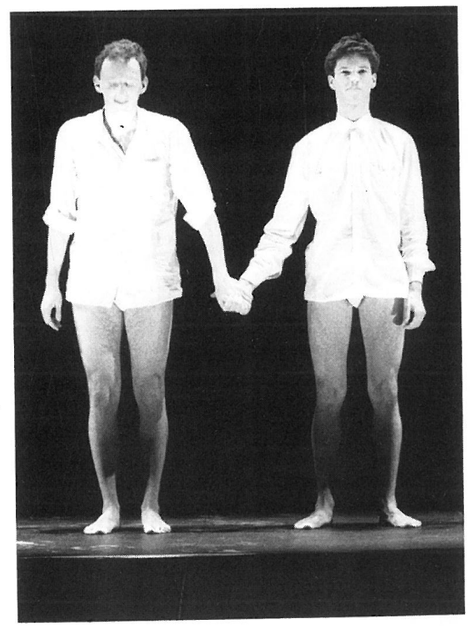
Nach der kräftig beklatschten Aufführung der Dresdner war die Stimmung des Publikums ambivalent. Die meisten hatten sich vor allem während des zweiten Teils bestens amüsiert, aber das Gezeigte hatte sie auch etwas verunsichert. "Ganz schön professionell, die Jungs", war der meistgehörte Kommentar. Die Meßlatte schien hoch angesetzt; wie würden sich die eigenen Produktionen damit vergleichen lassen?



Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz

Samuel Beckett
AKT OHNE WORTE II

A	:	Werner Strenger
B	:	Hartmut Ehler
Inszenierung	:	Ali Abdullah
Ausstattung	:	Rochus Kahr



AKT OHNE WORTE II

Es war sicher Zufall und wirkte doch wie von den Veranstaltern programmiert. Auf die turbulenten, laut- und wortstarken Darbietungen des Dresdner Ensembles folgte das totale Kontrastprogramm: Becketts "Akt ohne Worte II", eine, wie der Titel sagt, stumme Geschichte, bei der sich alles auf das Spiel der Schauspieler konzentriert.

Auf der Bühne zwei Jutesäcke. Regungslos. Ein riesiges, kalt schimmerndes Stahlrohr mit einer Pfeilspitze schiebt sich von unsichtbarer Hand (Maschinerie) gelenkt von links ins Bild, stößt den ihr zugewandten Sack an, einmal, zweimal und zieht sich zurück. Dann, langsam und zögerlich, beginnt´s sich im Sack zu rühren. Zum Vorschein kommt, Stück für Stück, ein menschliches Wesen. Ein Mann, halb bekleidet, im weißen Hemd. Langsam, fast in Zeitlupe, krabbelt er hervor, kniet sich hin, schlägt das Kreuz, betet, bekreuzigt sich erneut, steht auf, zieht sich an. Der Gesichtsausdruck: ungläubiges Staunen. Oder völlige Indifferenz? Dann, am Ende dieses Rituals, greift er sich den anderen Sack, versucht, ihn über die Schulter zu werfen und fortzutragen. Er ist zu schwer; nach zwei, drei Schritten gibt er auf - ohne irgendeine Gemütsregung wie Ärger, Bedauern oder Resignation zu zeigen. Der Film spult zurück: Der Mann zieht sich wieder an, vollzieht dieselben Rituale in umgekehrter Reihenfolge, kriecht zurück in seine Behausung. Ende Teil I.

Die Stahlspitze schlägt wieder zu, sie berührt Sack Nummer 2. Sofort kommt Bewegung auf, ein junger Mann, diesmal Typ dynamischer Jungmanager, springt förmlich heraus, macht seine morgendlichen Turnübungen, das Ritual des Aufstehens und Anziehens wiederholt sich, nur in einem anderen Tempo, einer anderen Variante. Es gipfelt ebenfalls im erfolglosen Bemühen, den anderen Sack mit sich fortzutragen. Wieder Rückspulen zur Ausgangssituation. Bis das Schicksal unerbittlich die nächsten Signale sendet und alles von vorn beginnt.

"Akt ohne Worte II", geschrieben 1961, reiht sich ein in Becketts Endspiele, der (Horror-) Vision eines Lebens ohne Ziel und Zweck, das seinen Lauf nimmt, ohne daß jemand wüßte, warum und wozu. Sinnlos, gnadenlos. Die Deutung bleibt, wie immer bei Beckett, jedem selbst überlassen.

Das Stück ist eine Aufgabe für zwei erstklassige Darsteller. Es ist aber auch eine anspruchsvolle Übung und eine Herausforderung für angehende Schauspieler. Denn nirgendwo könnte der Schauspieler schutzloser sein als hier: Der Blick des Zuschauers wird durch nichts abgelenkt, er registriert jede "falsche" Bewegung, jeden Tempofehler, jeden Spannungsbruch. Sich dem auszusetzen erfordert Mut. Die Grazer haben den "Courage-Preis" allemal verdient!

ZUR PRODUKTION:

"Akt ohne Worte II" ist die Semesterabschlußarbeit eines Regiestudenten, der sich damals (im Sommer 1989) am Ende des 4. Semesters befand. Die ausführenden Studenten standen zu der Zeit am Ende ihres 2. Semesters. Die Arbeitsprobe wurde an der Hochschule in Graz 1989 eher hochschulintern vorgezeigt, zusammen mit Arbeiten (Szenen) anderer Schauspiel- und Regiestudenten.

Hochschule für Musik und
darstellende Kunst
Max Reinhardt-Seminar Wien

William Mastrosimone
TAGTRÄUMER

Rose	:	Nicole Marischka
Cliff	:	Tim Kramer
Regie	:	Boris von Poser (Regieklasse)

ZUR PRODUKTION:

Das Stück wurde vor einem Jahr von einer Schauspielschülerin, einem Schauspielschüler (beide im 6.Semester) und einem Regiestudenten (als Zwischenprüfung im 5. Semester) erarbeitet. Für das Theatertreffen mußte die Spieldauer "brutal von 90 auf 60 Minuten reduziert werden". (Regisseur) Die Original-Inszenierung war für eine Studiobühne konzipiert; sie wurde in Wien nie in einem den Hamburger Verhältnissen entsprechenden Raum probiert. Die Schauspieler hatten daher nach eigener Aussage Mühe, sich "in so kurzer Zeit auf die ungewohnt große Bühne umzustellen". Das Resultat konnte sich jedoch trotzdem sehen lassen.

TAGTRÄUMER

Die Situation ist klassisch: Die kleine, romantische Verkäuferin und der verwegene Fernfahrer. Sie verletzlich, weltfremd, mit Angst vor der Realität (und den Männern); er robust-schnoddrig, Typ harte Schale, weicher Kern.

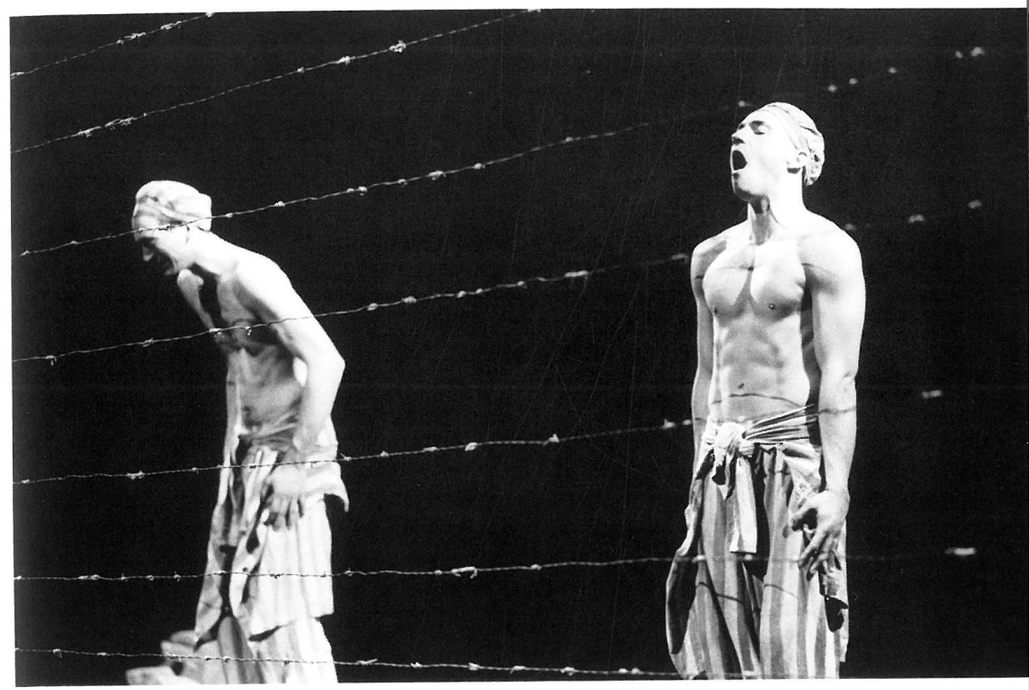
Rose hat Cliff zu sich eingeladen. Sie versuchen, einander näher zu kommen, doch während die mädchenhaft-schüchterne Rose Wärme und Zärtlichkeit sucht, geht es Cliff zumindest zunächst vorwiegend um "das Eine". Nicht nur in dieser Hinsicht trennen die beiden Welten: Mit den rüden, naßforschen und dabei nicht mal unwitzigen Sprüchen des Jungen kann Rose wenig anfangen; ihn irritiert ihre Verletzlichkeit. Doch nach und nach wird ihnen klar, was sie gemeinsam haben. Es ist die Sehnsucht nach einem besseren Leben, die "Tagträume", mit deren Hilfe der Alltag erträglich wird.

Mastrosimones Zweipersonenstück ist eine psychologisch einfühlsame Studie über zwei Verlierer, die für die Verwirklichung ihrer Träume kämpfen.

In der Aufführung der Wiener Studenten werden aus Rose und Cliff keine Klischee-Typen, sondern Menschen, mit deren Verhaltensweisen sich wohl besonders ein junges Publikum unschwer identifizieren kann. Denn Tagträumer müssen weder Verkäuferinnen noch LKW-Fahrer sein ...

"Beim Schauspielschultreffen in der Musikhochschule überraschen Schauspielschüler durch erfrischend unroutinierte Profi-Reife. Beispielhaft rufen sie in Erinnerung, daß packendes Theater auch ohne enormen Aufwand auskommt, aber handwerkliches Können erfordert, klug und ehrlich eingesezte Spiel-Kraft und -Lust.

In Mastrosimones "Tagträumer" zeigten Nicole Marischka und Tim Kramer humorvoll, subtil und unverkrampft die Begegnung der empfindsam-scheuen Verkäuferin Rose und des abgebrühten LKW-Fahrers Cliff. Regiestudent Boris von Poser stimmte seine behutsame Inszenierung auf die Darsteller ab, brachte die klare Emotionalität Marischkas und Kramers lässig-trockene Komik überzeugend zur Wirkung."
HAMBURGER MORGENPOST, 13.12.1990



Hochschule für Musik und Theater
Hannover

Martin Sherman
BENT - ROSA WINKEL

Horst, Wolf, Mann am Klavier	:	Michael Fuchs
Max	:	Jürgen Hartmann
Rudi, SS-Aufseher	:	Michael Hasenfuß
Gestapo-Offizier, Greta, SS-Offizier	:	Christoph Wehr

Regie: Gemeinschaftsarbeit der Darsteller

ZUR PRODUKTION:

"Bent - Rosa Winkel" wurde von vier Schauspielstudenten des 5. Semesters in den Sommerferien 1990 vollkommen selbständig erarbeitet. Die Regie ist eine Gemeinschaftsarbeit der Darsteller. Das Stück wurde auch, aber nicht nur, für das Theatertreffen produziert. Da es den Studenten unmöglich erschien, eine einstündige Fassung von "Bent - Rosa Winkel" zu erstellen, in der Inhalt und Problematik des Stückes in angemessener Weise zur Geltung kommen, entschieden sie sich ("nach heißen Diskussionen") dazu, eine Auswahl von Szenen zu zeigen und auf die an alle Zuschauer verteilte Inhaltsangabe des gesamten Stückes zu verweisen. Ein Vorgehen, daß sich , den Umständen entsprechend, als optimale Lösung erwies.

Ihren Arbeitsansatz definieren die vier Studenten wie folgt: " In der Arbeit gingen wir weder von konzeptionellen noch von eindeutig anklagenden "Vor-Urteilen" aus. Die Unbegreiflichkeit der Vorgänge im III. Reich zwangen uns dazu, uns forschend, probierend und fragend den Situationen, Charakteren und Handlungen auszusetzen. "Rosa Winkel" beschränkt sich nicht auf eine antifaschistische Polemik, sondern beschreibt wie kaum ein anderes Stück die Problematik des menschlichen Zusammenlebens unter extremen Bedingungen."

ZUM STÜCK:
Ein Aufriß von Christoph Wehr

Dieses Stück beschreibt zunächst die Verfolgung und Ermordung Homosexueller im Dritten Reich. Im weiteren zeigt es die, nach wie vor bestehende, Doppelwertigkeit von Sexus und Moral..

"Rosa Winkel" unterscheidet sich von anderen Stücken ähnlicher Thematik durch seine geschickte Dramaturgie. Es lenkt den Zuschauer auf scheinbar offensichtliche, vorurteilsbesetzte Gleise, um ihn immer wieder zu enttäuschen. Das Spiel mit "Typen" entwikkelt sich zur Beschreibung von Charakteren. Das "Anormale" wird zum "Natürlichen"; das soziale Umfeld, hier bis zum Extrem KZ entwickelt, zwingt den Menschen in bestimmte Bahnen.

Das Stück beginnt am 1. 7. 1934, dem Morgen nach dem sog. "Röhm Putsch". Max, die Hauptfigur, ein schwuler Macho, der mit dem Tänzer Rudi zusammenlebt, hat in der vergangenen Nacht zufällig einen leitenden SA-Mann abgeschleppt, der von der Gestapo in der Wohnung gestellt und erschossen wird.

Max und Rudi können flüchten. Bei "Greta", dem Nachtclubbesitzer, bei dem Rudi arbeitet, finden sie, trotz dessen Verrat an die SS, Mittel zur Flucht.

Sie treiben durch Deutschland. Der ebenfalls homosexuelle Onkel von Max will (nur) seinen Neffen unterstützen. Aber sie werden in scheinbarer Sicherheit gefaßt. Im Transportzug nach Dachau muß Max seine Beziehung zu Rudi leugnen, er muß ihn - der als Brillenträger keine Chance hat, den Zug lebend zu überstehen - sogar als "Gegenbeweis" zu Tode prügeln. Er lernt den "Rosa Winkel" und Krankenpfleger Horst kennen, dank dessen Hilfe er den Zug überlebt. In Dachau angekommen, wird Max als Jude eingewiesen. Erneut begegnet er Horst und erzählt ihm, wie er sich auf bestialische Weise den Stern erkaufen konnte.

Max zeichnet sich durch bedingungslosen Überlebenswillen ohne moralische Skrupel aus. Durch sexuelle Dienste an einem SS-Offizier erreicht er Vorteile für sich und Horst. All das ist nur aufgrund seines Sterns und der Hierarchie im KZ möglich. Der Konflikt zwischen ihm und Horst, dem Hirschfeld-Anhänger (Magnus Hirschfeld, Jude und Homosexueller, verfaßte 1927 eine Petition für die Gleichberechtigung Homosexueller) ist unausweichlich.

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit und der schier unüberwindlichen Hindernisse und Schikanen, entwickelt sich zwischen Max und Horst eine tiefe Beziehung, anhand der sich Sexus und Moral neu definieren.

Die Überlebenschance dieser Beziehung scheint sich entgegen der äußeren Umstände zu vergrößern...

" Ich liebe Dich, ist das nicht verrückt? Es hilft mir, aufzustehen. Es hilft mir, einen Platz in der Latrinenschlange zu kriegen. Es hilft mir, die ständigen Schlägereien in der Baracke zu ertragen. Zu wissen, daß ich Dich sehe. Auch wenn´s nur aus den Augenwinkeln ist, im Vorbeigehn. Es ist ein Grund zu leben." (3. Akt)

"Bent - Rosa Winkel" beim Schauspielschul-Treffen bejubelt

Neidlosen Jubel von den Kollegen erntete die erstaunlich präzise kalkulierte, bestürzend dichte Aufführung von Martin Shermans "Bent - Rosa Winkel" durch die Theaterschule Hannover. Michael Fuchs (Horst) und Jürgen Hartmann (Max) ergriffen und begeisterten durch unsentimentales Gefühl und rückhaltlose Gestaltungskraft als von den Nazis im KZ zu Tode geschundene Schwule.
HAMBURGER MORGENPOST, 13.12.1990

Dieser Kritik ist wenig hinzuzufügen. Sie entspricht auch sehr genau der Reaktion des Publikums.

Otto-Falckenberg-Schule, München

Roger Vitrac

VICTOR oder DIE KINDER AN DER MACHT

Victor, neun Jahre	:	Markus Gertken
Victor auf der Tür	:	André Eisermann
Charles Paumelle	:	Volker Schmidt
Emilie Paumelle	:	Karina Schieck
Lili, ihr Mädchen	:	Ina Weisse
Esther, sechs Jahre	:	Patricia Schäfer
Antoine Magneau	:	Waldemar Kobus
Thérèse Magneau	:	Isabel Hindersin
Der General	:	Joachim Meyerhoft
Ida Totemar	:	Anja Lais
Der Arzt	:	Anja Lais
Regie	:	Anna Badora
Bühne und Kostüme	:	Klaus Hellenstein
Regieassistentin	:	Anja-Henriette Christner

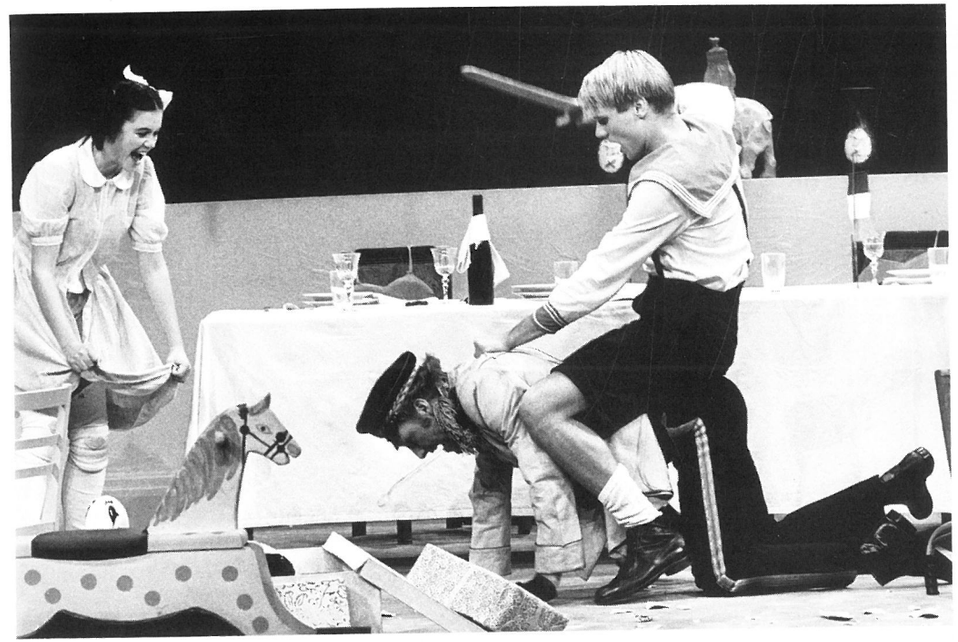
ZUR PRODUKTION:

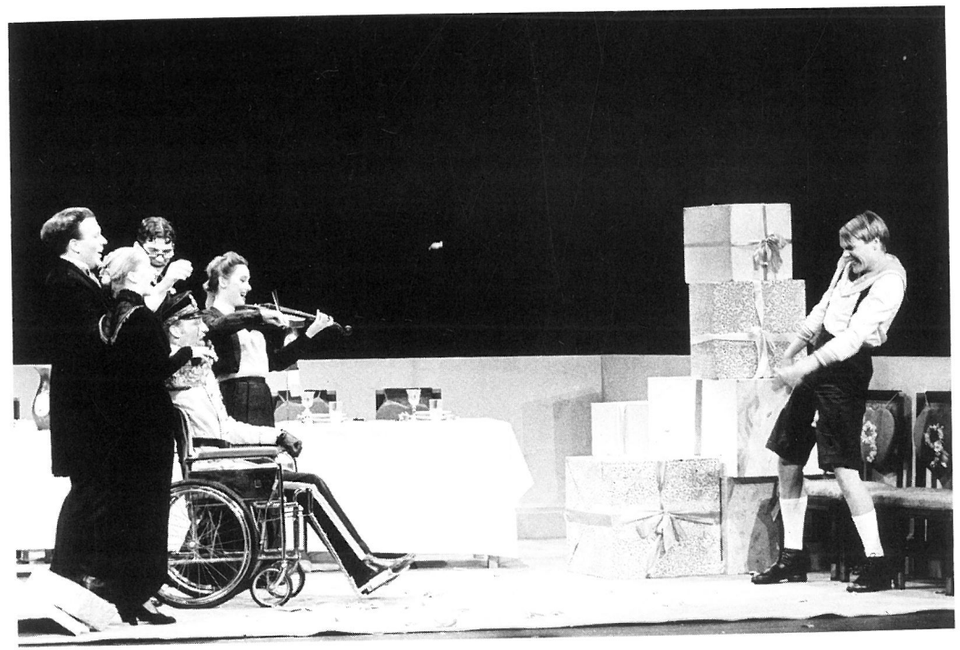
Bei diesem "Bürgerlichen Schauspiel in drei Akten" handelt es sich um eine Produktion des 3. Jahrganges. Die Premiere fand am 6. Juli 1990 im Werkraum der Münchner Kammerspiele statt. Die Originalinszenierung hat eine Spieldauer von zweieinhalb Stunden. In Hamburg wurden Ausschnitte von insgesamt 1 Stunde gezeigt.

Auf der mit überdimensionalen Geschenkkartons geschickt einfach dekorierten Bühne ist der Teufel los. Der hat die Gestalt von Klein-Victor, einer Mischung aus Mustersohn und Monsterbaby, der die Welt der Erwachsenen mut- und böswillig durcheinanderwirbelt. An seinem Geburtstag beschließt Victor die totale Anarchie: Er will nicht mehr der süße kleine, brave, angepaßte, gehorsame Musterknabe sein und verwandelt sich in eine kleine Kanaille. Er schikaniert das Dienstmädchen, brüskiert die Eltern, lügt wie gedruckt und führt sich auf wie - eben wie ein Erwachsener. Zumindest führt er den Erwachsenen vor, vergrößert, vergröbert - so wie er ihn aus der Sicht des Kindes lange genug erlebt hat. Die kleine 6-jährige Esther, Tochter des mit seinen Eltern über kreuz verbandelten Ehepaares, gewinnt er als Komplizin; sie spielt das Spiel mit, und zu zweit bringen sie eine heillose Unordnung in das verlogene Leben der beiden Spießerfamilien.

Das Ungewöhnliche an der Inszenierung ist die Aufsplittung der Hauptfigur in zwei egos: Während das Riesenbaby auf der Bühne das Geschirr zerschlägt, den Frauen an den Busen grapscht und Leute in den Selbstmord treibt, sitzt Victors alter ego wie ein altes Kind-Monster auf dem Türrahmen, dirigiert die Aktionen, stachelt an, kommentiert und freut sich diebisch über jeden gelungenen Streich. Diese Teilung des Charakters hat den Vorteil, daß sich zwei Studenten die große Victor-Rolle teilen können, bringt es aber mit sich, daß die darstellerischen Möglichkeiten des aktiven Parts stark reduziert werden.

1928 wurde "Victor oder Die Kinder an der Macht" als bitterböse Gesellschaftssatire und Vorläufer des absurden Theaters zum Shocker. Eine Provokation ist dieses Stück heute bestimmt nicht mehr. Vielleicht war das der Grund, warum es die Münchner als Klamauk und turbulentes Vaudeville servierten.





Hochschule für Schauspielkunst
"Ernst Busch" Berlin
Außenstelle Rostock

LOVELY RITA

Szenische Montage
nach Thomas Brasch

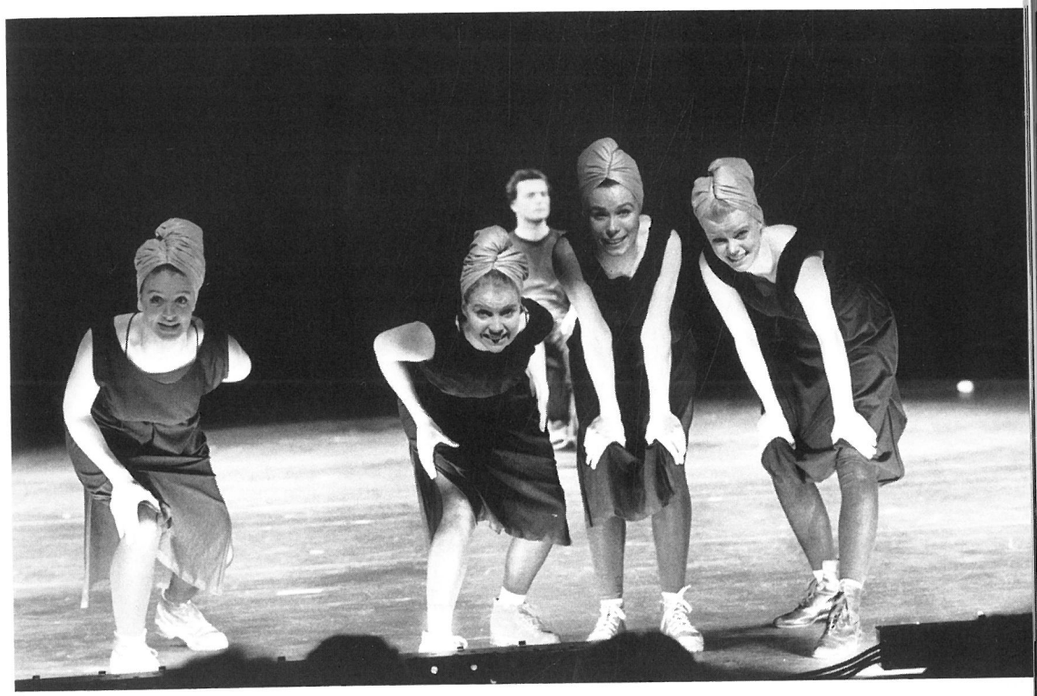
Spieler	:	Antje von der Ahe HeideDomanowski Gunda Ebert Jana Rudwill Axel Holst
Inszenierung und Ausstattung	:	Joachim Lemke
Kostüme	:	Kollektiv

"Eine gekürzte eigenwillige Fassung unter Benutzung des Stückes" nennen die Studenten ihre Produktion. Das Stichwort ist "eigenwillig". Darin liegt auch der Reiz dieser Aufführung. Thomas Braschs Szenencollage ist ein offener Text, der viel Freiraum für Assoziationen und Interpretationen läßt. Die Rostocker haben ihn geschickt genutzt. Statt den Text zu "bebildern", was bei Braschs expressionistisch-pathetischer Sprache meist schiefgeht, haben sie den Autor beim Wort genommen: Die Sprache ist das Zentrum der Aufführung. Bühnenbild und Musik entfallen und werden ersetzt durch eine optisch wie akustisch stark rhythmisierte Szenenfolge. Die 13 Personen des Stücks wurden reduziert auf eine 4-fache Rita und einen Mann. Auch das eine Verdichtung, die dem Stück gut bekommt. Lovely Rita mit all ihren Verwundungen, Sehnsüchten und Rachegelüsten gibt sich hier in vier verschiedenen Facetten, die, wenn gebündelt, zu einer powervollen Konzentration kommen. Die vier "Lovelies" wirken bald wie ein griechischer Chor, bald wie die Hexen aus Macbeth. Sie rezitieren, deklamieren und skandieren den Text. Sie flüstern und schreien. Einzeln, im Kanon, im Chor. Sehr akzentuiert, sehr deutlich - eine Demonstration geglückter Sprecherziehung.

Anrührend sind diese Ritas, knallhart und gnadenlos. Ihre Sehnsucht ("Ich geh zum Film") ist unüberhörbar. Doch sie sind hart geworden durch das Leben und haben sich ihre eigene Philosophie zusammengezimmert: "Für Leute mit Verstand gibt es nur zwei Möglichkeiten: Künstler oder Krimineller." Rita träumt sich in die Glimmerwelt Hollywoods. Als daraus nichts wird, zieht sie ohne mit der Wimper zu zucken die Konsequenz: Sie erschießt ihren Geliebten. Ein Ritual der Selbstbefreiung von jeder Form der Unterdrückung. Ein schönes Symbol für die Emanzipation sind auch Anfangs- und Schlußszene: Die Frauen sitzen an der Rampe, hinter ihnen geht der Mann mit großen, den Rhythmus klopfenden Schritten auf und ab. Er gibt den Text vor, den Ton an - die Vier sprechen ihn in Chor nach. Der Text ist willkürlich zerhackt, deformiert, sinn-los. Am Schluß sitzen die Frauen wieder auf der Bühne. Den Mann haben sie soeben beerdigt. Sie sprechen den Anfangstext. Ohne Vorgabe, in sinnvollem Rhythmus, harmonisch. Ende der Vorstellung.

ZUR PRODUKTION:

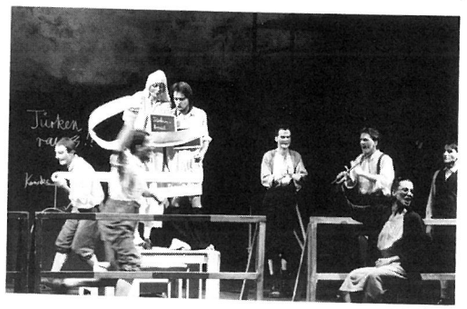
Es handelt sich um eine Arbeit der Studenten mit vielen eigenen Vorstellungen unter Anleitung eines Dozenten. Sie wurde im 4. Semester in etwa 4 bis 5 Wochen für das Treffen produziert. Der Regisseur ist externe Lehrkraft.



Hochschule für Musik und
darstellende Kunst Hamburg

Volker Braun
SIMPLEX DEUTSCH
Szenen über die Unmündigkeit

Spieler	:	Julia Amme Anette Daugart Anna Polke Erdogan Atalay Tobias Beyer Christian Bruhn Konstantin Graudus Ralf Grawe Jost Grix Dietmar König Robert Lohr Jan Pröhl Dirk Waanders
Regie	:	Ulrich Heising
Ausstattung	:	Saskia Zschoch
Musikalische Leitung	:	Joachim Kuntzsch
Assistenten	:	Christian von Treskow Christian Mertineit Susanne Witt Matthias Bötsch

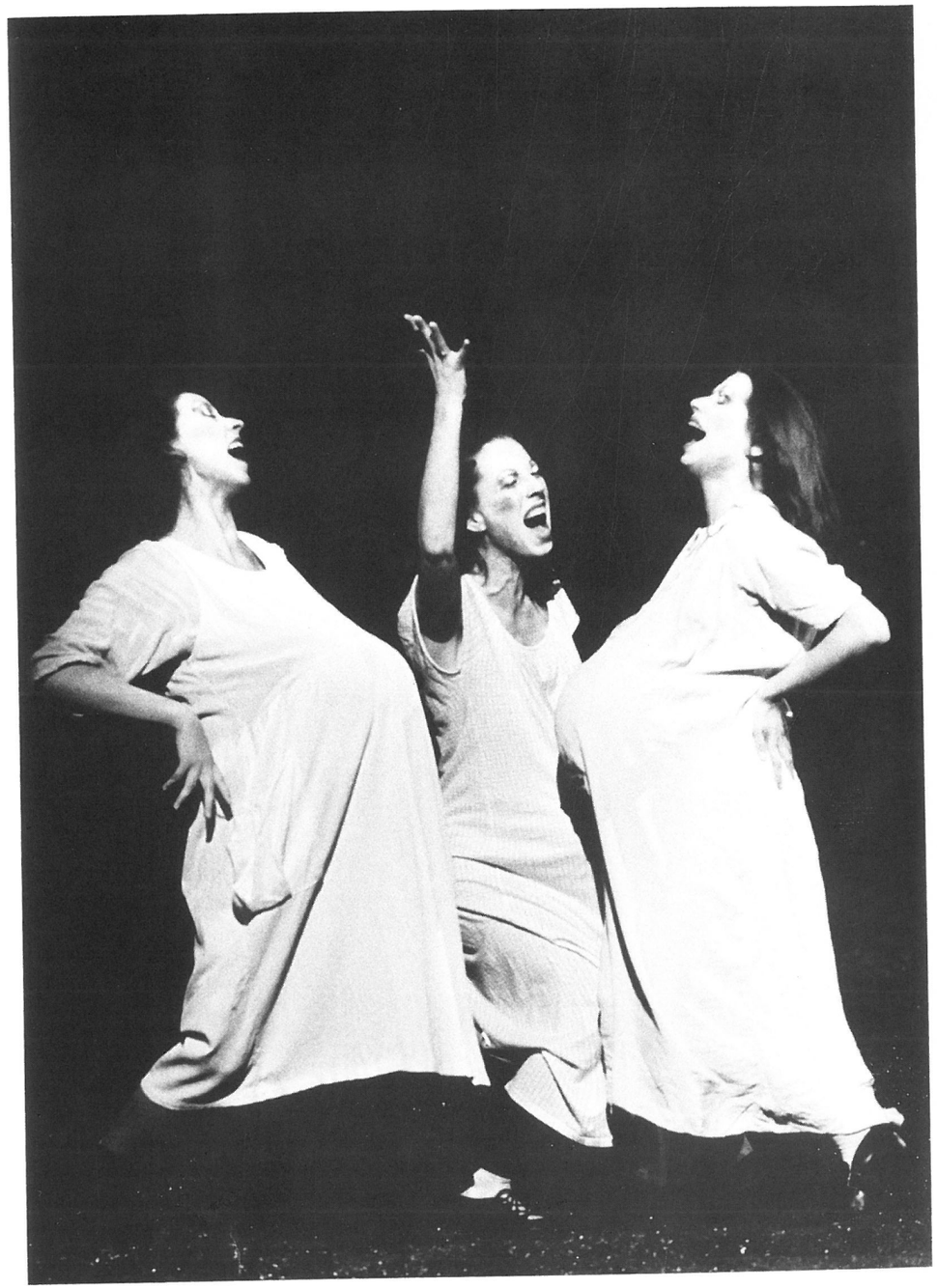


Volker Brauns Collage, 1980 am Berliner Ensemble uraufgeführt, hat trotz Mauerabbau und Wiedervereinigung kaum an Aktualität verloren. Angeklagt werden Verhaltensweisen, die sich, wie man weiß, nicht von einem Tag auf den andern verändern lassen und zudem leider allgemein übertragbar sind. Gezeigt und gegeneinander abgesetzt werden die sozialistischen und die kapitalistischen Verhältnisse. Die Schlüsse daraus zu ziehen, bleibt dem Zuschauer überlassen.

Volker Brauns "Szenenfolge gegen die Unmündigkeit" steht unübersehbar in der Tradition Brechts, auch Heiner Müller läßt zwischendurch grüßen. Ein durchgehender Handlungsablauf fehlt. Die vermeintliche Titelfigur Simplex Deutsch setzt sich aus verschiedenen Personen, Haltungen und Charaktereigenschaften zusammen. Zeit- und Stilebenen wechseln ständig und werden - zumindest in der Aufführung der Musikhochschul-Studenten - oft unterbrochen bzw. kommentiert oder konterkariert durch Musikeinlagen (Brecht/Eisler). Unübersehbar, daß der Schwerpunkt der Hamburger Hochschule im Musikbereich liegt; zumindest verfügt sie mit Joachim Kuntzsch über einen hervorragenden musikalischen Leiter, was sich auf die Arbeit der Studenten positiv auswirkt. Das bunte, böse, pessimistische Potpourri ging denn auch schwungvoll und fast schon profihaft über die Bühne. Unverständlich blieb allerdings, daß sich dieses aus Einzelszenen zusammengebaute Stück nicht auf eine Stunde reduzieren ließ, wie es für den Wettbewerb vorgesehen war.

ZUR PRODUKTION:

"Simplex Deutsch" ist eine Abschlußarbeit, die im April 1990 bereits mehrfach im Forum der Musikhochschule gezeigt wurde. Regie führte der Regisseur Ulrich Heising.



Friedrich Schiller
DIE RÄUBER
"Friedrichs schweißige Träume"
(Fassung bat)

Hochschule für Schauspielkunst
"Ernst Busch" Berlin-Ost

Spieler	:	Cornelia Schirmer
		Arnim Beutel
		Rainer Frank
		Robert Hummel
		Jon-Kaare Koppe
		André Nicke
		Steffen Pietsch
		Sebastian Reusse
Regie	:	Peter Schroth/Peter Kleinert
Bühnenbild	:	Helga Leue
Kostüme	:	Cornelia Tysiak
Musik	:	Christoph Schambach

ZUR PRODUKTION:

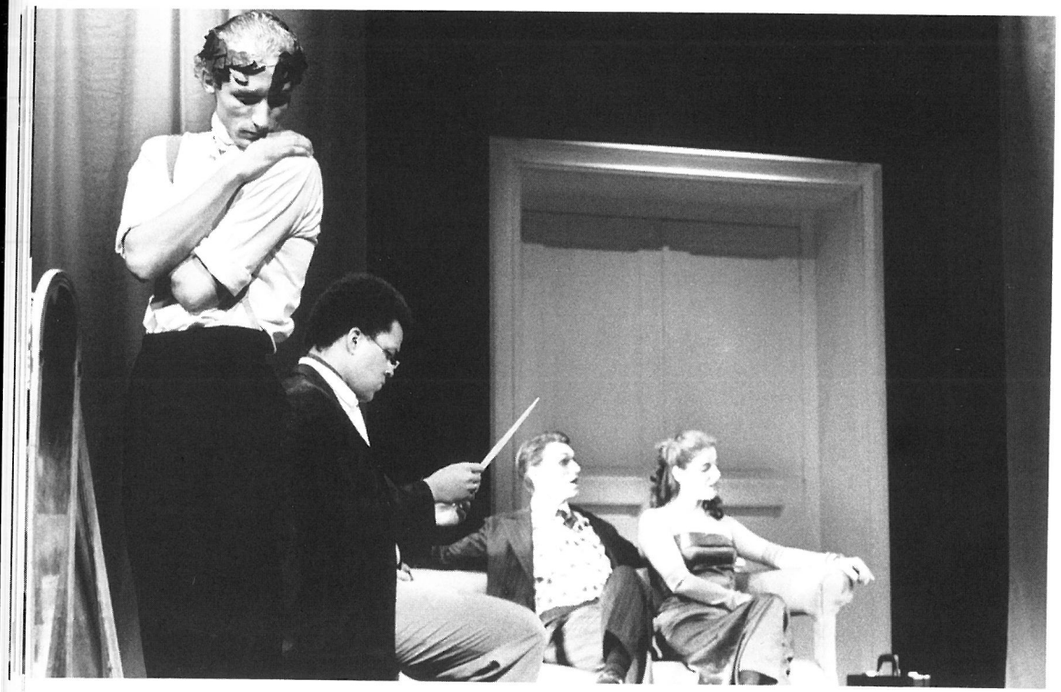
Studioinszenierung des 3. Studienjahres, Premiere am 1. Februar 1990. Seither Aufführungen an verschiedenen deutschen Bühnen. In stark an Improvisation orientierter Arbeitsweise entstand im Herbst 1989 eine Spielfassung in 8 Szenen (2 Stunden, 40 Minuten). In Hamburg wurden die ersten 4 Szenen gezeigt.

Respektlos, schrill und unverfroren sind sie, diese schweißigen Träume des guten Friedrich. Ob er sich im Grabe wälzt oder über diese anarchische Entstaubungsaktion freut, wird ewig ein Rätsel bleiben. Sicher ist, daß das Publikum einen Heidenspaß hatte an dieser ebenso gekonnten wie intelligenten Spurensuche, in der die Originaltexte eigentlich nur noch als Rohmaterial dienten, um die eigene Befindlichkeit "im Geiste Schillers" auszudrücken.

Die Anfangsszenerie: Ein verfallener Friedhof, welke Blätter, Urnen, Grabstelen, verwehtes Papier, Holzkreuze. Stalins Kopf schwankt auf schiefem Sockel, daneben, alles überragend, Schillers Büste. Das Käuzchen schreit, die Knochen klappern. Und siehe da, neues Leben blüht aus den Ruinen. Aus den Gruften steigen sie, die Moors und die Mitglieder der Räuberbande, und auch Amalie ist plötzlich da, die endlich eine Rolle spielt in diesem ganzen Männerzirkus.

Fragment reiht sich an Fragment und puzzelt sich im Kopf des Zuschauers zu einem individuellen Ganzen. Natürlich macht das Spektakel umsomehr Spaß, je besser man seinen Schiller kennt. Da wird mit Zitaten jongliert, da werden Tatbestände verfremdet - aber alles zugleich mit einer solchen Dreistigkeit und Treffsicherheit, daß man aus dem Staunen und dem Lachen kaum mehr herauskommt. Vieles ist reiner Slapstick - aber auch das will bekanntlich gelernt sein.

Die Räuber der Berliner waren ein sattes Vergnügen. Selbst konservative Dozenten, die sich von der Aufführung hinterher schnell wieder distanzierten, konnten nicht verhindern, daß sie sich vor Lachen ausschütteten.



Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart

Johann Wolfgang von Goethe
TORQUATO TASSO

Alfons der Zweite	:	Nikolaus Schlieper
Leonore von Este	:	Ursula Buschhorn
Leonore Sanvitale	:	Anne Wild
Torquato Tasso	:	Michael Schenk
Antonia Montecatino	:	Bruno Winzen
Inszenierung	:	Felix Müller
Ausstattung	:	Kerstin Paulsen
Inspizienz	:	Josua Besmens
Technik	:	Andreas Bohlig

ZUR PRODUKTION:

Gezeigt wurden Szenen aus einer Aufführung im Wilhelma Theater Stuttgart, die am 24. Oktober 1990 Premiere hatte. Angaben zu Studiensemester der Darsteller und Produktionsweise fehlen.

Nach Schiller nun Goethe. Nochmals ein Klassiker, zumal einer, der im Ruf steht, heute fast unspielbar zu sein. Torquato Tasso, Goethes Schauspiel um die Problematik des Dichters in der Gesellschaft, sei, so die weitverbreitete Meinung, heute höchstens noch mit einer ganz neuen Sichtweise, einer völlig ungewöhnlichen (aber dennoch in sich stimmigen) Interpretation beizukommen. Als einer der Letzten hat sich im Herbst 1990 Hans Neuenfels in Hamburg auf das Wagnis eingelassen - mit Spitzenstars wie Ulrich Wildgruber und Elisabeth Trissenaar. Der Erfolg war mäßig; das Publikum konnte der Thematik selbst in der Inszenierung des großen Profis wenig abgewinnen.

Umso erstaunlicher, daß sich die Stuttgarter Schauspielschule ausgerechnet dieses Stück als Arbeitsprobe ausgesucht hatte. Sie zeigten einen sogenannt "werkgetreuen" Tasso, wie man ihn sich an einem beliebigen Stadttheater vorstellen könnte.

Da war der Salon des Herzogs von Ferrara (mit einem veritablen Flügel im Vordergrund), da waren die Figuren aus der Zeit der Renaissance, die in Blankversen sprachen: Das Drama des Dichters, der die Sprache der Oberen mißversteht, sich in deren Welt nicht zurechtfindet, sich in seinen Idealen und seiner Sehnsucht nach Dazugehörigkeit verheddert und zugrunde geht.

Die Darsteller gaben ihr Bestes. Gerade deshalb würde man sich wünschen, sie ein nächstes Mal mit einer Produktion zu sehen, die ihnen mehr Raum für den freien Umgang mit einem Thema und einer eigenständigen, selbstbestimmten Gestaltung gibt.

Hochschule der Künste Berlin-West

ENTWURZELT

Szenenfolge nach Henrik Ibsens
Peer Gynt 1. Teil

Spieler	:	Jean-Claude Mawila Iris Minich Martina Reuter Arne Rehbein Jens Wachholz Özlem Soydan Joana Schümer Hanno Friedrich Dagmar Sitte Dorothea Müller Steffen Wink Andreas Hutzel
Leitung	:	Wolfgang Wermelskirch
Mitarbeit	:	Charles Lang (Bewegung) Thomas v. Fragstein (Sprecherziehung)
Kostüme	:	Bettina Meyer (Kostümstud., 3. Sem.)
Beleuchtung	:	Susanne Reinhardt

ZUR PRODUKTION:

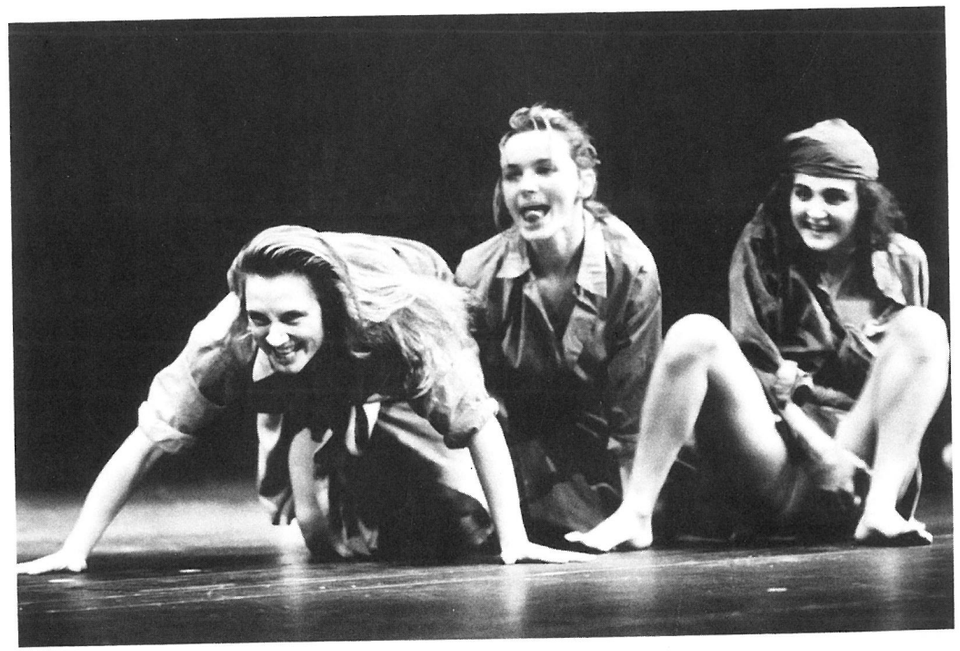
"Entwurzelt" ist eine Arbeit des 4. Semesters (Abschluß Grundstudium), die im Rahmen des "exemplarischen Projektstudiums" im WS 90/91 für das Hamburger Treffen erarbeitet wurde. Gearbeitet wurde im Team, fach- und studiengangsübergreifend, unter Einbeziehung von Bühnenkostüm und Grafik (Tomma Abts, 5. Semester: Plakat).

"Die Geschichte des jungen Peer ist in unserer Lesart der schmerzhafte Prozeß einer ENTWURZELUNG: Konfrontation mit und Loslösung aus der elterlichen Bindung; der Prozeß der Gärung und der mehr oder minder chaotischen ersten Partnerbeziehung; Konfrontation mit gesellschaftlichen Normen - albtraumartig erlebt - ; der Verlust von Heimat; die häufig blinden und aktionistischen Versuche der Orientierung und Selbstfindung. - Mit der wieder und wieder gemachten Erfahrung, daß Wirklichkeit sich dem eigenen übersteigerten Anspruch keineswegs beugt, entfaltet sich in Peer nur umso machtvoller eine innere Welt der Bilder und Entwürfe, das Reich der Fantasie und Poesie. Korrespondiert Peers Geschichte nicht mit dem Weg der Studierenden, die sich mit dem Schauspielerberuf einer Welt des Imaginären zuwenden, in der diese Widersprüche fruchtbar zu Neuem verarbeitet werden?

Beabsichtigt ist, komprimiert, plastisch, holzschnittartig diese Geschichte zu erzählen und dies in unaufwendiger, zentral auf die darstellerische Arbeit abgestellter, am Comic orientierter Form."

(W. Wermelskirch)

Das Resultat war eine dynamische, frische Szenenfolge voll jugendlichen Ungestüms, das dem Thema und dem Charakter Peer Gynts durchaus gerecht wurde. Es gab, meist turbulente, Massenszenen, in denen das Ensemble geschlossen auftrat. Die Besucher des Workshop IV konnten dabei unschwer die Handschrift Charles Langs erkennen. Es waren aber auch stillere Zweier- und Dreier-Szenen, wobei die Figuren Peers, Aases, Solveigs und der Grünen abwechselnd von unterschiedlichen Darstellern gespielt wurden, was jedem der zwölf Schüler des Jahrgangs eine "große" Rolle und den Zuschauern reizvolle Vergleichsmöglichkeiten bot.



Hochschule für Film und Fernsehen
"Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg

Friedrich Schiller
DOM KARLOS
Hamburger Bühnenfassung 1787

Karlos	:	Gunnar Teuber
Elisabeth	:	Cathlen Gawlich
Marquis von Posa	:	Thomas Lawincky

gearbeitet von Peter Zimmermann

ZUR PRODUKTION:

Es handelt sich um eine Arbeit von Schauspielschülern des 3. Studienjahres, die außer Konkurrenz gezeigt wurde.

Als "Versuch mit Schillers Carlos" wurde die Babelsberger Produktion ursprünglich angekündigt. Um einen Versuch handelt es sich tatsächlich, denn es ist schwer vorstellbar, daß der legendäre Ludwig Schröder in der Hamburger Uraufführung 1787 den Karlos in der hier vorgeführten Form gespielt hat ..

Das Drama findet in einer mit schwarzer Lackfolie ausgeschlagenen Bühne statt. Die vierte Hauptrolle neben Karlos, Elisabeth und dem Marquis von Posa spielt der Kassettenrecorder. Er liefert die fetzige Musik, zu der sich die junge Königin von Spanien (hier immer im Aerobic-Outfit), den offensichtlichen Frust aus dem Leib tanzt. Karlos ist ein schwärmerischer, bis zur Lächerlichkeit verliebter Schwächling, Posa die eigentliche Hauptfigur und Elisabeth von Valois eine höchst "unkönigliche" Königin, die Karlos quält und verhöhnt und dafür seinem Freund Posa schöne Augen macht und an die Wäsche geht.

Zumindest ist das die Interpretation, die sich nach Betrachten der drei Einzelszenen ergibt. Zwar geben die gezeigten Ausschnitte keine präzise Auskunft über die Stimmigkeit der Dramaturgie des Gesamtstückes, doch eine interessante, eigenständige Version bieten die Babelsberger Studenten auf jeden Fall.

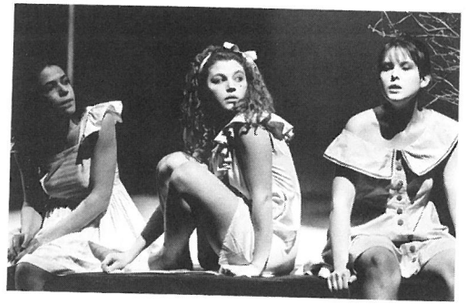
Schauspiel-Akademie Zürich

Frank Wedekind
FRÜHLINGSERWACHEN

Spieler	:	Noemi Gradwohl Miriam Japp Beatrice Kümin Marie Thérèse Mäder Sylvie Rohrer Bruno Cathomas Lukas Holzhausen Christoph Oswald Matthias Rüegg Benjamin Zelouf
Regie	:	Hans-Jörg Betschart
Raum	:	Peter Bissegger
Technik	:	Dominik Fedier/ Alex Stierli
Schauspieler-training	:	Paul Haizmann
Regieassistenz	:	Simone Blattner

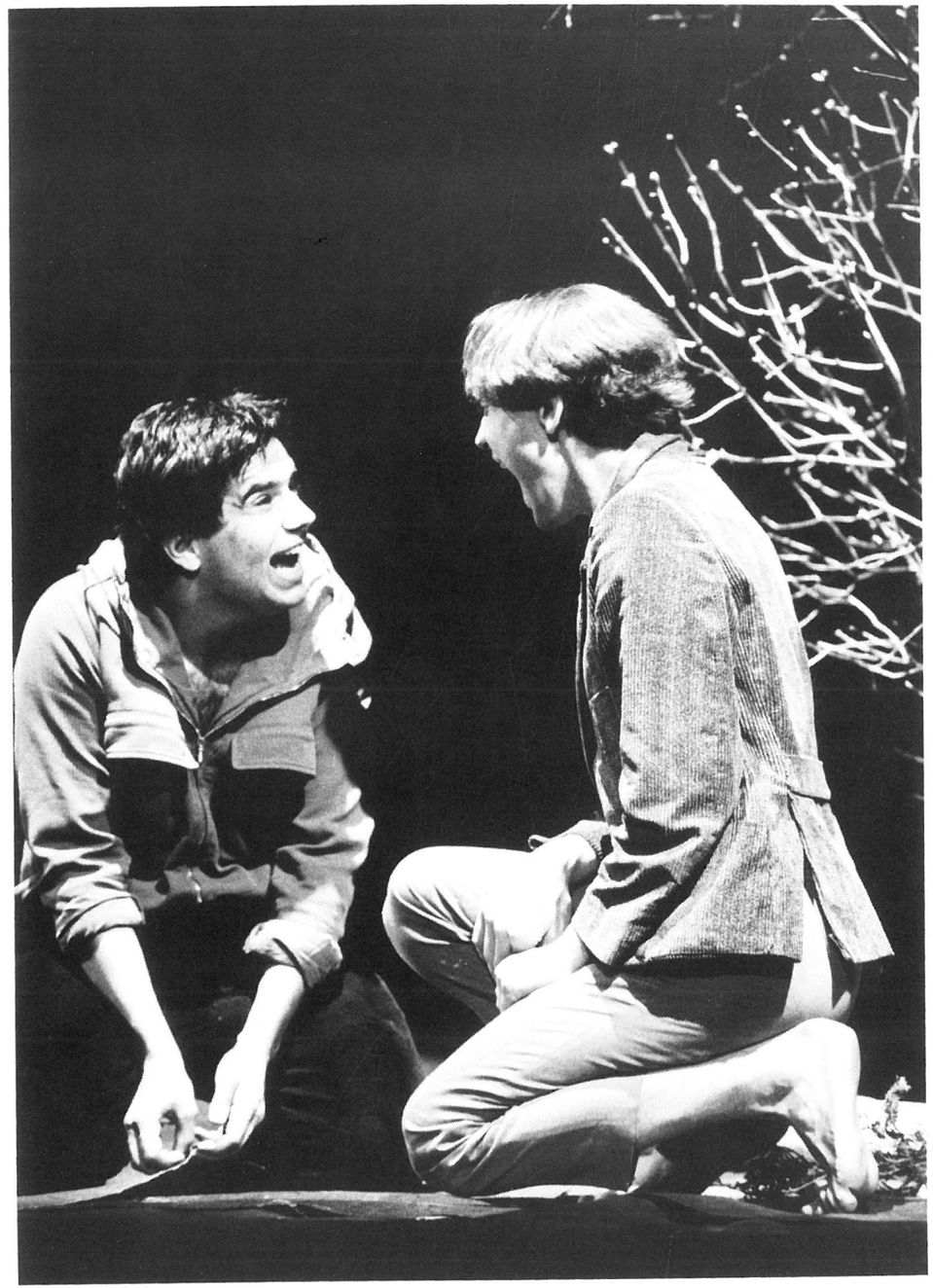
ZUR PRODUKTION:

"Frühlingserwachen" ist eine Produktion des 5. Semesters. Sie wurde in ca. 2 Monaten unter der Leitung eines schul-externen Regisseurs speziell für dieses Treffen erarbeitet. Im Oktober 1990 stellten die Studenten in Zürich ihre Arbeit der Öffentlichkeit vor. In Hamburg wurde die 1. Hälfte des Stückes gezeigt.



Die Jugendlichen in "Frühlingserwachen" sind alleingelassen. Sie müssen sich die Antworten auf die Fragen nach dem Sinn des Lebens selber suchen. Sie ahnen das erwachsene Leben, das ihnen bevorsteht, und sie wollen die Freiheiten ihres Kinderlebens nicht verlieren, das sie noch nicht ganz hinter sich haben. Ein schönes Beispiel der Zürcher Inszenierung für diesen "Schwebezustand" ist die Schaukel, auf der Wendla sitzt, bevor sie ihre Mutter anfleht, das Kinderkleidchen doch noch einen Sommer tragen zu dürfen ...

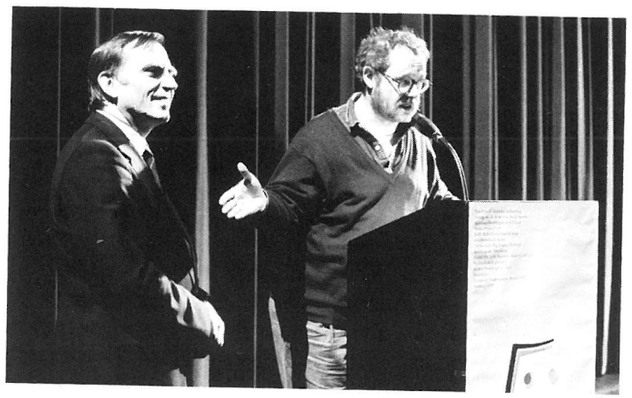
Natürlich ist Wedekinds "Frühlingserwachen" der Staub der 100 Jahre anzumerken. Zum einen, was die sexuellen Tabus angeht, die heute weitgehend gebrochen sind. Und zum andern die Sprache, die manchmal arg antiquiert daherkommt. Aber an den generellen Nöten der Jugendlichen mit den Zwängen der Gesellschaft, der Anpassung an die Erwachsenenwelt, der Suche nach Sinn - daran hat sich wahrlich nichts geändert. Und die ersten Annäherungsversuche der Geschlechter sehen auch heute nicht viel anders aus - sie finden nur viel früher (und ohne so viele Ängste) statt. Die Zürcher Studentinnen und Studenten spielten mit viel Engagement und Einfühlungsvermögen und zeigten zum Teil sehr genaue Charakterstudien. So gespielt, ist "Frühlingserwachen" nach wie vor aktuell.



PREISVERLEIHUNG/SCHLUSSFEIER

DIE JURY:
Jürgen Flimm
Manfred Karge
Jutta Hoffmann
Prof. Dr. E. Schuhmacher
Dieter Braun

Jürgen Flimm
und
Bürgermeister
Prof. Dr. Ingo von Münch
bei der Preisverleihung



ZUR JURY:

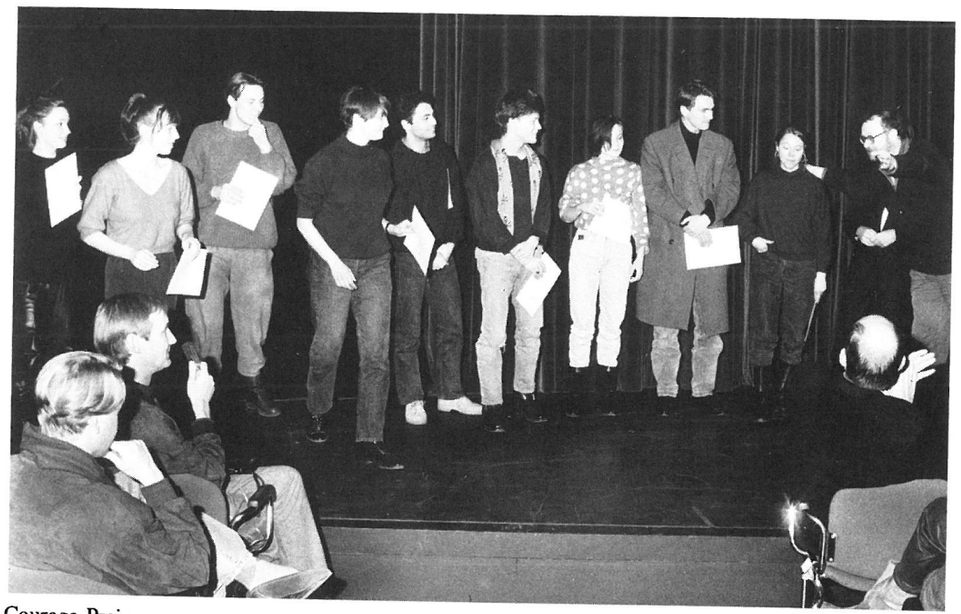
Jede teilnehmende Schule hatte die Möglichkeit, ein Jurymitglied vorzuschlagen. Aus der Liste der benannten Personen sollten anschließend die Mitglieder gewählt werden, wobei die Mehrheit der benannten Personen und bei Stimmgleichheit das Los ausschlaggebend sein sollten.

Es war vereinbart, daß sich die Hochschulen vorab der Bereitschaft der Vorgeschlagenen versichern sollten. Leider waren zwei der ursprünglich gewählten Jurymitglieder, George Tabori und Barbara Sukowa, verhindert. In dankenswerter Weise haben sich Jutta Hoffmann und Dieter Braun unbürokratisch und spontan als Ersatz zur Verfügung gestellt.

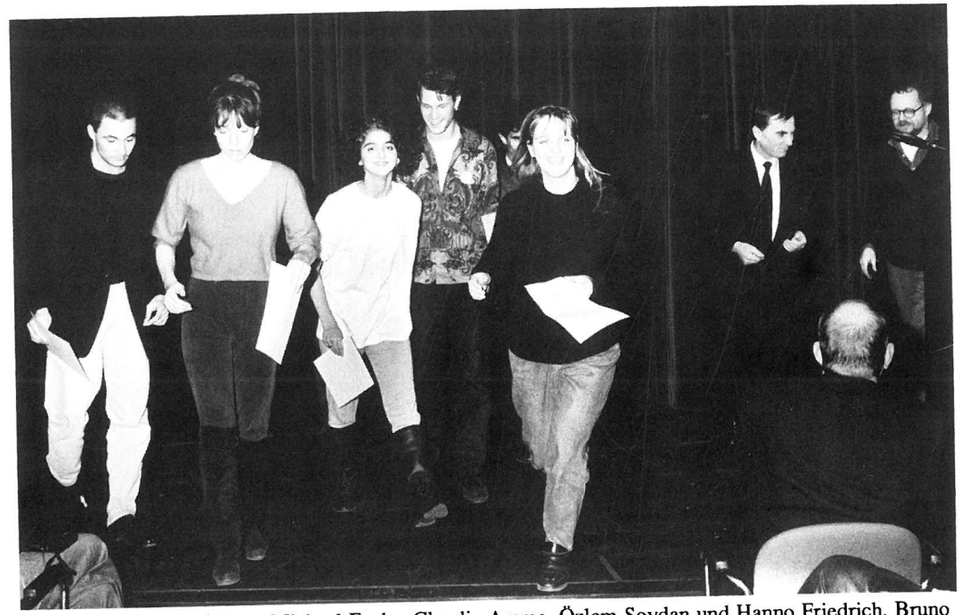
DIE PREISTRÄGER

COURAGE-PREIS je DM 1.000,--	Dresden	Der Gruftwächter / Die Wächter
	Graz	Akt ohne Worte II
	Wien	Tagträumer
	München	Victor oder Die Kinder an der Macht
	Hamburg	Simplex Deutsch
	Stuttgart	Torquato Tasso
	Berlin-West	Entwurzelt, Szenen nach Peer Gynt
	Zürich	Frühlingserwachen
	Babelsberg	Dom Karlos (außer Konkurrenz)
ENSEMBLE-PREIS je DM 10.000,--	Berlin-Ost	Die Räuber
	Hannover	Bent - Rosa Winkel
	Rostock	Lovely Rita
SOLO-PREIS je DM 2.200,--	Michael Fuchs	Bent - Rosa Winkel
	Cornelia Schirmer	Die Räuber
	Bruno Cathomas	Frühlingserwachen
	Julia Amme	Simplex Deutsch
SZENE-PREIS DM 2.200,--	Özlem Soydan Hanno Friedrich	Wie Peer die geraubte Braut verstößt aus Entwurzelt

Ensemble-Preis: Berlin-Ost, Rostock, Hannover (v.l.n.r.)

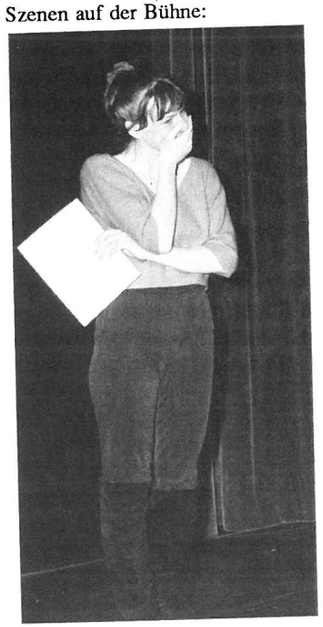


Courage-Preis



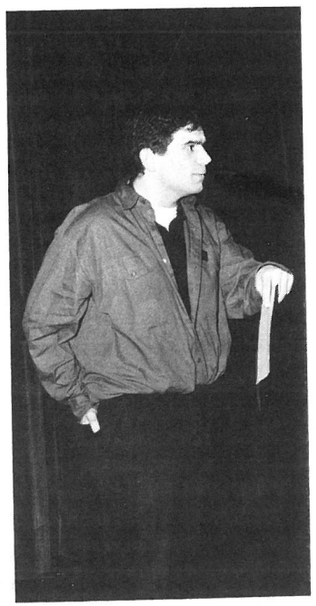
Solo-Preis und Szene-Preis: Michael Fuchs, Claudia Amme, Özlem Soydan und Hanno Friedrich, Bruno Cathomas (verdeckt), Cornelia Schirmer (v.l.n.r.)

Szenen auf der Bühne:



Julia Amme

Özlem Soydan, Hanno Friedrich



Bruno Cathomas

JÜRGEN FLIMM UND DIE PREISVERGABE

Unbestrittener Höhepunkt des Theatertreffens war - wie unschwer vorauszusehen - die Preisvergabe. Daß daraus eine hochvergnügliche Angelegenheit wurde, ist Jürgen Flimm zu verdanken, der als Sprecher der Jury die Abschlußveranstaltung - trotz allen "Ernstes" - zu einer fast kabarettistischen Einlage werden ließ.

Die weise Entscheidung der Jury, die Preise möglichst breit zu streuen, war nicht nur pädagogisch sinnvoll, sie trug auch dazu bei, die Wettbewerbsfrage generell zu entschärfen. Das Erfreulichste an dieser so atypischen Preisverleihung war die gute Stimmung ohne jedes erkennbare Zeichen von Neid oder Mißgunst. Daß die Jury-Entscheidungen die volle Zustimmung der Studenten hatten, war unüberhörbar - der Applaus nach der Nennung der Preisträger nahm fast kein Ende.

Bevor Flimm das Geheimnis lüftete - was er spannungserhöhend und dramaturgisch gekonnt immer wieder hinauszögerte - , gab er zu bedenken, daß eine Jury "zwangsläufig ungerecht" sein müsse. "Theater ist eine subjektive Sache", so Jürgen Flimm, "deshalb gibt es auch keine objektiven Kriterien." Daraus folgte schlüssig, daß auch die Jury "selbstverständlich subjektiv" gehandelt habe.

Die Jury hatte sich also einstimmig dazu entschlossen, "eine Vielfalt sich widersprechender Preise zu vergeben". (Flimm)

1. Der "Courage - Preis" in Höhe von DM 1.000,--. "Weil wir finden, daß Mut dazu gehört, wenn junge Leute zum ersten Mal eine Bühne betreten."

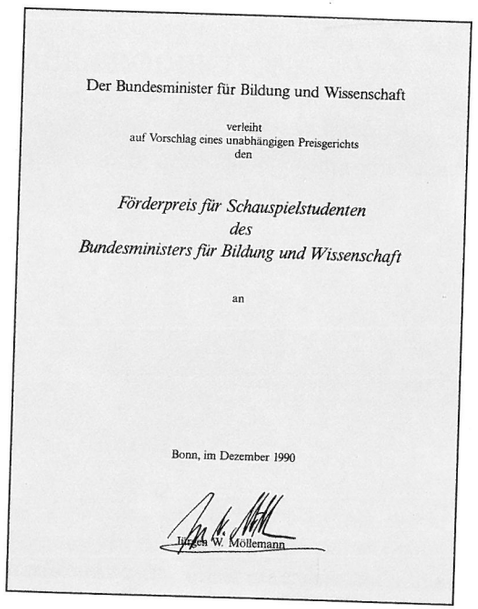
2. Der "Ensemble-Preis" von je DM 10.000,-- ("Friedrichs schweißige Träume", "Lovely Rita", "Bent - Rosa Winkel"). Ob wohl die Jury ihre Entscheidungen eigentlich nicht begründen wollte, gab Jürgen Flimm folgende Erklärung:

"Wir fanden diese Produktionen deshalb so gut, weil sie aus dem Geist der Schüler entstanden sind. Da haben sich Schauspielschüler von einem Lehrer, einer Schule oder was auch immer emanzipiert..."

3. Der "Szene-Preis" von DM 2.200,-- ("Wie Peer die geraubte Braut verstößt", Özlem Soydan und Hanno Friedrich). "Für eine Szene, die uns besonders gut gefallen hat."

4. Der "Solo-Preis" von je DM 2.200,-- (Julia Amme, Bruno Cathomas, Michael Fuchs, Cornelia Schirmer). "Weil wir wußten, daß es ihn geben muß."

Und für alle, die insgeheim gehofft hatten, selbst einen Ensemble- oder Solo-Preis zu gewinnen, mögen Jürgen Flimms tröstende Worte gelten: "Grämt Euch nicht, Kinder, das Leben geht weiter!"



Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft

verleiht
auf Vorschlag eines unabhängigen Preisgerichts
den

Förderpreis für Schauspielstudenten
des
Bundesministers für Bildung und Wissenschaft

an

Bonn, im Dezember 1990

Jürgen W. Möllemann

WORKSHOPS

Zusammenfassung des Gesprächs mit den Referenten der Workshops über die Möglichkeit der Ausbildung von pädagogischem Nachwuchs für Körpertraining und Körperausdruck.

Es wurde versucht, die Arbeit der Pädagogen der o.a. Fächer im Zusammenhang der sonstigen Ausbildungsfächer zu beschreiben. Dabei wurde sehr schnell deutlich, daß eine isolierte Betrachtung nicht sachgerecht ist. So wurde insbesondere über eine mangelnde Zusammenarbeit zwischen Lehrern für den sog. "dramatischen Unterricht" und den Lehrern für Fächer des Körpertrainings geklagt (von Ausnahmen abgesehen!). Die Pädagogen für die Fächer Körpertraining sollten umfassendere Ausbildungen anstreben und auch angeboten bekommen. Der Pädagoge, der für die Entwicklung der körperlichen Ausdruckskraft des angehenden Schauspielers oder der Schauspielerin verantwortlich sein soll, braucht ein breites Spektrum an methodischen und didaktischen Mitteln, die von sog. "technischen" Trainingsteilen bis zu Übungen der Fantasie und Vorstellungskraft, von anatomischen Kenntnissen bis zum Verständnis psychisch-geistiger Prozesse bei der Gestaltung reichen.

Ein wünschenswerter Typ ist der Pädagoge, der für die Ausbildung des Körperausdrucks verantwortlich ist und ein, auch vom künstlerischen Standpunkt aus, völlig gleichwertiger Partner des traditionellen Typs des Schauspielpädagogen ist. Die anwesenden Workshopleiter sind Beispiele für solch breitgefächerte Kompetenz - abgesehen von ihren durch Geographie und kulturelles Umfeld geprägten, Verschiedenheiten.

Abgesehen von Einzeldarstellungen lassen sich verschiedene, aber von allen getragene Wünsche formulieren.

- Der Lehraufbau sollte mit Experten (Sportmedizin), die von außerhalb des Theaters kommen, und Theaterspezialisten zusammen diskutiert werden. (W. Krell)

- Curriculumentwürfe sind gemeinschaftlich auf ihre Angemessenheit entsprechend dem Studienfortschritt zu überprüfen. (Ch. Lang)

- Überwindung des Spezialistentums (als Körpertrainer) nicht erst im Laufe der pädagogischen Tätigkeit. Schaffung von Angeboten der Ausbildung.

- Einrichtung von Assistenzstellen für die Ausbildung, um das vorhandene Wissens- und Erfolgspotential zu nutzen. (Ch. Lang)

- Einrichtung eines internationalen Zentrums, um die vorhandenen Erfolgs- und Erkenntnispotentiale für die Fortbildung zu nutzen. (Droznin)
Dazu der Hinweis auf das in Moskau existierende Zentrum.

- Änderung der Stellenbeschreibung und -anforderung, um das Fach "Ausbildung des Körperausdrucks" als Hauptfach zu etablieren.

VORSCHLAG:

Errichtung eines europäischen Zentrums. Als Vorstufe dazu die Einrichtung einer Sommerakademie, in der Schauspieler, Sprecherzieher und Lehrer für Körperausdruck in gemeinsamen Seminaren lehren und lernen. Dabei sollten die Kollegen der Hochschule sich kostenlos zur Verfügung stellen.

Zeit: August/September. Ort: Wien oder Dresden. Der Geschäftsführer der SKS wird sich über die Möglichkeit der Realisierung informieren.

Prof. Rolf Nagel

WORKSHOP I

Frau Prof. Tian Zhen Kun
Central Academy of Drama
Beijing, VR China

Frau Prof. Tians Ausbildungsziel ist die Entwicklung der schauspielerischen Ausdruckskraft durch Körpertraining. Elemente des jahrtausendealten chinesischen Theaters verbindet sie mit einer ganzheitlichen Methode der Ausbildung von Atem, Körper und Fantasie.

Frau Prof. Tian ist Tänzerin. Bis vor 15 Jahren stand sie in Beijing als Primaballerina auf der Bühne. Bereits mit 30 Jahren widmete sie sich - neben dem Tanzen - der Ausbildung junger Tänzerinnen und Tänzer. Seit ca. 12 Jahren arbeitet sie ausschließlich mit Schauspielern und Schauspielschülern.

Ihre eigene Ausbildung war ungewöhnlich vielseitig: alter chinesischer Tanz mit seinen vielen regional unterschiedlichen Formen und seit Jahrtausenden überlieferten Choreografien; russischer Tanz (eine sehr spezifische Form des Volkstanzes); und dann vor allem Ballett, das heißt, westlich-klassischer Tanz, wobei sie sich zunehmend mit den modernen westlichen Tanzformen beschäftigte. In den 50er Jahren wurde sie zur begeisterten Anhängerin Mary Wigmans, zu ihren Vorbildern gehört auch Martha Graham. Selbst der Flamenco fand in der chinesischen Tänzerin eine "aficionada".

Diese Vielseitigkeit, diese Erfahrung mit so unterschiedlichen Tanzformen und Bewegungselementen ist auch die Grundlage ihrer heutigen Arbeit, die sie definiert als "Förderung von Schauspielern in ihrer Bewegung und Beweglichkeit". Nach ihren eigenen Worten liegt das Spezielle ihrer Lehre darin, daß sie nicht einer bestimmten "Schule" folgt, sondern einzelne Elemente aus den ihr geeignet scheinenden Tanzformen herauspickt und für ihre Zwecke verwendet. Das können ebensogut bestimmte Schulterbewegungen aus den alten Tänzen der Ming-Zeit sein wie Beintraining und Stretching aus dem westlichen Ballett.

Ein wichtiger Begriff ihrer Arbeit ist das "body-shaping". Das Muskeltraining dient dazu, den Körper zu formen, ihm die gewünschte (aesthetische) Form zu geben. Und ihn dadurch zu einem bestimmten Ausdruck auf der Bühne zu befähigen: "Erst das Körpertraining macht es einem Menschen, der ja vorher nur seine eigene Dimension kannte, möglich, in eine Rolle zu schlüpfen."

Da Frau Prof. Tian vom Tanz kommt, beschäftigte sie sich zu Beginn ihrer Arbeit mit Schauspielschülern zunächst einmal zwei Jahre intensiv mit Theater, um ihre Lehrmethoden den Bedürfnissen des Theaters anpassen zu können. Die Unterschiede skizziert sie wie folgt: "Im Ballett sind die Beine von entscheidender Bedeutung. Man macht seine Pirouetten, man schwebt über der Bühne, man springt - und allein diese Muskelkraft und -beherrschung zu haben, ist sehr wichtig. Im Theater ist das völlig anders. Da muß man nicht in Bildern sprechen, da werden Menschen ganz realistisch dargestellt. Allerdings reicht es keineswegs, auf der Bühne "natürlich" zu sein, wenn man "realistisch" spielen will. Der Körperausdruck muß pointierter sein. Als klar abgesetzte Bewegung müssen Handlungen, die im Innern schon vorweggenommen sind, sich nochmal im Körper ausdrücken. Der Schauspieler muß sich die Bewegung bewußt machen und genau auf den Punkt bringen, sonst bleibt sie beliebig und damit ohne Wirkung." Und sie bringt es ihrerseits auf den Punkt: "Wenn ein Schauspieler kein Körpertraining gemacht hat und unkontrolliert - er würde sagen, ganz natürlich - auf der Bühne steht, ist er nicht zu einem tieferen Ausdruck fähig. Der Körper muß ihm das Gerüst geben, um innere Vorgänge ausdrücken zu können."

Ein typisches Merkmal der Körperarbeit Prof. Tians: Die einzuübenden Bewegungen, Bewegungsabläufe und Haltungen werden meist an konkreten Situationen und Figuren festgemacht. So werden ihre Schüler mal zur unnahbaren Prinzessin, mal zum stolzen Reitersmann. Im Laufe der Ausbildung wird ein umfangreicher Katalog von Bewegungen eingeübt, auf den der Schauspieler später bei der Darstellung von Figuren und inneren Vorgängen zurückgreifen soll.

Die Dozentin betont, daß sie ganz klar zwischen ihrer Arbeit und der des Regisseurs unterscheidet. "Ich leiste nur die Vorarbeit. Ich präpariere die Körper, damit sie in einer entsprechenden Situation sofort reagieren können. Was der Regisseur dann damit macht, das ist seine Sache."

Der Regisseur, zumal der chinesische, wird also auf ein Repertoire zurückgreifen können, das der Schauspieler internalisiert hat und auf Abruf bereithält. Ganz unübersehbar spielt hier die Tradition der Pekingoper eine große Rolle, wo jeder Figur, jeder Charaktereigenschaft und jeder Gemütsbewegung ein Kanon von Bewegungen zugeordnet ist. Inwieweit sich Prof. Tians Methode, die sich stark am formalistischen Theaterverständnis der Chinesen orientiert, auf die westliche Ausbildung von Schauspielern übertragen läßt, wäre ein interessantes Thema für begleitende Seminare, Symposien oder ein gewinnbringendes Abschlußgespräch.

WORKSHOP II

Prof. Andrei B. Droznin
Schtschukin Theaterhochschule
des Wachtangov Theaters
Moskau, UdSSR

Prof. Droznin ist als Pädagoge international bekannt und hat eine eigene Methode zur Ausbildung des körperlichen Ausdrucks des Schauspielers aus Elementen der Akrobatik und der Pantomime entwickelt.

Aus einem Interview:

Herr Prof. Droznin, steht Ihre Arbeit in einer bestimmten Tradition?
Mit Tradition hat meine Arbeit wenig zu tun. In Russland hatten wir zwar einmal eine große Tradition, doch unser Wissen um die Möglichkeiten des Körpertrainings haben wir nahezu vollständig verloren. Es wurde alles zerstört, die "Bewegungstheater" verschwanden wie alle nicht systemkonformen Theater von der Bildfläche. Es gab eine lange Zeit nur noch literarische Theater, Sprechtheater, wo dem Körperausdruck keinerlei Wichtigkeit beigemessen wurde. Wir mußten also fast von vorne beginnen. Ich habe sehr intensiv nach den Wurzelt gesucht und dann mein eigenes System entwickelt.

Sind oder waren Sie selbst auch Schauspieler?
Ich bin eigentlich Ingenieur. Aber schon während des Studiums interessierte ich mich fürs Theater, machte Jazzdance, Akrobatik, Pantomime etc. Aber immer als Amateur. Einige Jahre später entschloß ich mich, zum "richtigen" Theater zu gehen - allerdings nicht als Schauspieler. Ich wurde "Stage director for movement", das ist bei uns ein Regisseur, der für alles, was auf der Bühne mit Bewegung zu tun hat, zuständig ist. Da habe ich festgestellt, daß unser professionelles Theater bei weitem nicht so professionell war, wie ich gedacht hatte. Zumindest, was die Ausbildung der Schauspieler im körperlichen Ausdruck betrifft. Und somit hatte ich meine Aufgabe gefunden ... Mein Vorteil ist heute, daß ich beide Seiten kenne. Ich kenne die Anforderungen des Theaters und die Probleme des Körpers. Die meisten Bewegungspädagogen kommen ja aus anderen Berufen: Dem Sport, der Akrobatik, dem Tanz. Natürlich muß man angehende Schauspieler auch in diesen Disziplinen unterrichten. Aber vor allem muß man ihnen helfen, ihren eigenen, individuellen Körperausdruck zu finden und zu entwickeln.

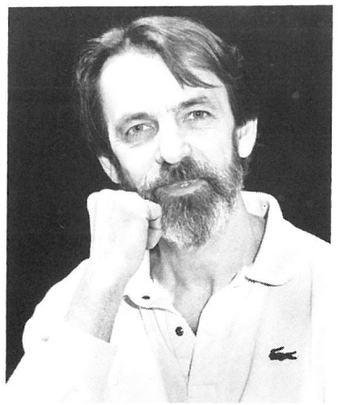
Was war das Ziel dieses Workshops?
Hier in Hamburg wollte ich den Studenten nur zeigen, wie sie ihren Körper warm machen können (warm up); aber eben nicht nur die Muskeln, sondern Geist *und* Körper (mind *and* body) gleichzeitig. Denn Geist und Körper dürfen nicht getrennt werden, sie sind eine Einheit. Der Körper hat die Kraft und der Geist die Energie. Ich wollte einen Impuls geben und sagen: Versucht, Euch bewußt zu machen, was Ihr tut! Versucht, Euren eigenen Weg zu Eurem Körper zu finden!

Unterscheidet sich Ihre Methode stark von anderen, nicht-russischen Ansätzen?
Ich glaube schon. Ich habe viele Theaterhochschulen kennengelernt, aber meistens sehe ich nur sehr interessante Übungen, sehr interessante Ideen - aber keine Methode.

Was verstehen Sie denn unter Methode?
Ich meine eine systematisierte Methode des Lehrens. Für mich ist Methode, wenn ich mit einem absoluten Anfänger beginne zu arbeiten - erster Schritt, zweiter Schritt, dritter Schritt -, und ich erkennen kann, wie er seine Möglichkeiten stufenweise entwickelt. Natürlich gibt es, im engeren Sinne, Methoden: Die Alexander-Technik zum Beispiel, oder die Laban-Methode. Aber die empfinde ich alle als zu einseitig. Ich halte es für sehr gefährlich, im Theaterbereich einseitige Methoden anzuwenden. Es gibt zur Zeit auch russische Pädagogen, die es mit fernöstlichen Techniken versuchen. Sicher gewinnt man dadurch auch etwas - aber ich kann mir nicht vorstellen, wie jemand mit dieser Technik Dostojewskj spielen soll. Wir müssen unsere eigene Methode für die Ausbildung dramatischer Schauspieler entwickeln. Eine Methode, die ihnen hilft, ihren Körper als Teil ihrer Individualität zu begreifen und einzusetzen.

Und diese Methode wäre dann in jeder Art von Theater anwendbar?
Natürlich. Denn es geht um Technik, nicht um Ästhetik. Die Technik kommt zuerst, und ich arbeite nur daran. Man muß Technik und Ästhetik trennen. Das ist für mich sehr wichtig. Bei Stanislawski sind zum Beispiel Technik und Ästhetik miteinander verquickt. Das Problem ist nun, daß seine Ästhetik mittlerweile überholt ist, die Technik jedoch nach wie vor aktuell. Die beiden Dinge auseinanderzuhalten, ist sehr schwierig.

Sie machen den Körper also zum Instrument?
Absolut. Genau das ist meine Aufgabe.



WORKSHOP III

Prof. Frantisek Veres
Theaterabteilung der Universität
Göteborg, Schweden

Prof. Veres ist einer der Gründungsprofessoren der Göteborger Theaterhoch - schule. Er lehrt dort eine Methode der Entwicklung des schauspielerischen Ausdrucks, die er von seinem Lehrer Yat Malmgreen vom Drama Centre London übernommen hat, die jedoch ursprünglich von dem deutschen Tanzpädagogen Rudolf von Laban entwickelt wurde. Meistens entwickeln sich solche Methoden durch die Persönlichkeit des Pädagogen weiter, so auch in diesem Fall. Prof. Veres wird von seinem Lehrer, Yat Malmgreen, als bester Vertreter dieser Richtung der Theaterpädagogik bezeichnet.

Prof. Veres ist gebürtiger Tscheche. Er war schon früh vom Theater fasziniert und begann in seiner Heimat mit Pantomime - vor allem aus politischen Gründen, denn damit ließ sich alles ausdrücken, was sich damals verbal nicht sagen ließ. 1968 flüchtete er zusammen mit seiner Theatergruppe. Sie landeten in Göteborg und versuchten, dort weiterhin zusammen Theater zu spielen. Nach knapp einem Jahr gaben sie auf. Für Pantomime gab es damals in Schweden offensichtlich noch wenig Interesse - wohl auch deshalb, weil eine entsprechende Tradition fehlte. Veres war kurz davor, seinen Traum vom Theaterspielen aufzugeben, als er eine (stumme) Rolle am Göteborger Theater angeboten bekam und kurz darauf Yat Malmgreen vom Drama Centre London kennenlernte. Von seinen Ideen war er so begeistert, daß er ihm nach England folgte. Nach zwei Studienjahren in London kehrte er nach Göteborg zurück und begann, selbst zu unterrichten. Neben seiner Lehrtätigkeit an der Theaterhochschule inszeniert und choreografiert Veres auch selbst - vor allem, um den Kontakt mit dem Theater nicht zu verlieren. Er arbeitet auch als Schauspieler, unter anderem fürs schwedische Fernsehen.

Wer aufgrund der Ankündigung erwartet hatte, dieser Workshop hätte direkt etwas mit Tanz oder Tanztheater (Stichwort Laban) zu tun, wurde enttäuscht. Körpertraining im herkömmlichen Sinn stand nicht auf dem Programm. Prof. Veres ging es vielmehr darum, bei den Studenten einen Bewußtseinsprozeß in Gang zu setzen, der nach seiner Überzeugung die Vorstufe für jedes schauspielerische Handeln ist. Der "Unterricht" war entsprechend theoretisch, die Umsetzung in Körpersprache und -bewegung fiel den Studenten offensichtlich nicht leicht. Unter den Teilnehmern gab es denn auch zwei sehr klare Meinungen. "Viel Gerede, wenig Praxis", konstatierten die einen und stiegen aus. Während sich die anderen auf das Angebot einließen - und begeistert waren. "Mir bringt das sehr viel", meinte ein Student. "Es geht eben um eine ganze Lebensauffassung und nicht nur um eine Ausdruckstechnik." Ein anderer räumte ein: "Natürlich kann ich das im Moment nicht alles kapieren und schon gar nicht konkret umsetzen. Aber ich kriege eine Ahnung, in welche Richtung es geht. Es ist für mich ein Anstoß, mich selbst zu verstehen."

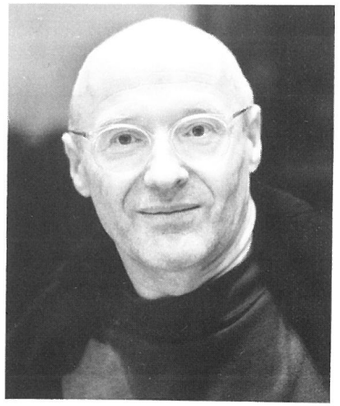
Auszüge aus einem Gespräch mit Prof. Veres, in dem er versuchte, in Kurzform seinen Ansatz zu erklären:

"Ich möchte den Studenten in diesem Workshop nur einen Anstoß geben, nichts lehren. Ich kann nur Angebote machen, indem ich mein Wissen und meine Erfahrung zur Verfügung stelle und meine Art der Wahrnehmung sichtbar mache. Ob sie etwas davon für sich verwenden können, ist ihre Sache; wir können uns nur gemeinsam um ein Thema herumbewegen, wobei ich sie vielleicht dazu anregen kann, ihre eigene Perspektive zu finden.

Die Grundlage des Schauspielens sind zwei Dinge: 1. Stellung beziehen und 2. auf den anderen zugehen (take stand and adress). Wobei der andere der Partner, der Regisseur, das Publikum sein kann - grundsätzlich jedes Gegenüber. Ganz wesentlich ist also zunächst, seine eigene Position zu finden. Sich klar zu werden, wer man ist, sich selbst als Zentrum zu begreifen. Um von da aus zu handeln. Nach dem Motto: " Hier bin *ich*. Wer bist *Du*? " Das gilt für beides, das Leben und das Theater.

Der Schauspieler ist ein Geschichtenerzähler. Er muß sich zunächst selbst über ein Thema, einen Charakter, eine Situation klarwerden und Position beziehen. Erst wenn er einen Sinn gefunden und für sich selbst ganz klar definiert hat, wird er in der Lage sein, ihn sichtbar und hörbar zu machen. Theaterspielen heißt immer: etwas klarmachen. Erst sich selbst und dann dem Publikum.

Ich möchte, daß die Studenten realisieren, wie wichtig es ist, daß sie sich ihrer selbst bewußt sind. Es geht immer um den eigenen Standpunkt. Was das genau ist, kann mir keiner sagen. Es ist meine Persönlichkeit. Das, wozu ich fähig bin. Selbst wenn es über meinem Horizont liegt, so ist es doch das, was ich mit meinen Möglichkeiten erreichen kann."



WORKSHOP IV

Charles Lang
Hochschule der Künste Berlin

Charles Lang, als Schauspieler an der Schauspielabteilung der Hamburger Hochschule ausgebildet, ist inzwischen ein anerkannter und vielgefragter Experte in Bühnenfechten und anderen theatralischen Kampfsport-Arten. Er hat mit nahezu allen berühmten Regisseuren des deutschen Theaters zusammengearbeitet und Kampf-Szenen-Choreografien entwickelt.

Den Ausschlag für Charles Langs Spezialisierung in Richtung Bühnenfechten gab seine Begegnung mit dem englischen Fechtmeister und Film- und Bühnenexperten William Hobbs. Charles Lang war Mitte der sechziger Jahre gerade frischgebackener Regie-Assistent bei Kurt Hübner in Bremen. Eigentlich wollte man ihn, als er dort vorsprach, als Schauspieler engagieren. Doch dagegen hatte er sich, wie er noch heute amüsiert erzählt, "erfolgreich gewehrt". Denn spätestens seit Abschluß der Schauspielschule wußte er, daß er auf gar keinen Fall Schauspieler werden wollte ...

In Bremen arbeitete er also als Assistent des Regisseurs und damit zwangsläufig auch für und mit dem Fechtmeister. "Und da hatte ich das Glück, William Hobbs zu treffen und zu lernen, was Bühnenfechten wirklich heißt. Nämlich kämpfen mit historischen bzw. der Historie nachgebildeten Waffen. Also z.B. mit Schwert und Degen, die im Mittelalter benutzt wurden und mit denen nicht gestochen, sondern geschlagen wird. Diese Waffen sind dann eben so schwer, daß man eine eigene Technik entwickeln muß, damit man sie einerseits in die erforderliche Beschleunigung versetzen und andererseits verhindern kann, daß sie todesgefährlich sind - auch wenn es natürlich so aussehen soll."

Sein Lehrmeister lehrte ihn also das Kämpfen mit Dolch und Degen; den Umgang mit allen nur denkbaren alten Waffen brachte sich Charles Lang in der Waffenkammer des Bremer Theaters durch ständiges Üben und Ausprobieren selbst bei und entwickelte so, rein autodidaktisch, seine eigene Technik. Dabei kam ihm auch die Idee, das Kämpfen, vor allem mit den langen, scharfen Waffen, erstmal mit Stöcken einzuüben. Daraus entstand nach und nach seine heutige Arbeitsweise.

Die für Charles Lang so typische "Stockarbeit" dient ihm heute einerseits zur Vorbereitung für das Fechten mit Blankwaffen. Aber nicht nur das: "Neben dem Stellen von Kampfsituationen eignen sich die Stöcke auch hervorragend für Koordinationsübungen. Damit läßt sich eine ungeheuer organische Bewegung lernen. Denn jede unharmonische, nicht koordinierte Bewegung überträgt sich automatisch auf den Stock als Verlängerung des Armes und wird dadurch sehr viel deutlicher."

In der Schule beginnt er mit der Stockarbeit im 4. Semester, um dann im 5. Semester auf die Blankwaffen überzugehen. "Die Arbeit mit Stökken ist die beste Übung, um die Gelenke geschmeidig zu machen, für die Koordination von Bewegungen und um ein Gefühl zu kriegen vom

Körper im Raum und die Distanz zum Partner. Das ist ja im Beruf nachher sehr wichtig, auch beim Sprechen; denn ob man einen Meter oder zwei voneinander entfernt steht, bedingt eine ganz andere Art von Ton und natürlich auch eine ganz andere Art von Körperspannung. Ganz abgesehen davon, daß später beim Einsatz von scharfen Waffen dieses Gefühl für Distanz, Raum und Reaktion fast lebenswichtig ist."

Für Charles Langs Körpertraining sind zwar die Stöcke ein Markenzeichen. Er benutzt aber auch andere Trainingselemente, die auf Bewegungsbewußtheit, Bewegungswahrnehmung und Körperwahrnehmung abzielen, kurz: Auf die Ausbildung des kinästhetischen Sinns (Muskelbewegungs- und Zuordnungssinns). Eine wichtige Voraussetzug für den Beruf sieht er auch in der Fähigkeit des Schauspielers, seine Verspannungen lösen zu können. Denn, so Lang, eine Rolle läßt sich nur von einem "neutralen Standpunkt" aus gestalten. Dazu gehört eine gewisse harmonische Grundspannung, die jedoch nur herstellbar ist, wenn die körpereigenen Verkrampfungen gelöst sind. Auch dieser Faktor wird in seinem Ausbildungsprogramm berücksichtigt.

Neben seiner Tätigkeit als Dozent an der Berliner Hochschule arbeitet Charles Lang noch immer viel am Theater, studiert Fechtszenen ein oder trainiert die Schauspieler. So macht er zum Beispiel schon seit Jahren das Körpertraining bei allen Inszenierungen Peter Zadeks. Nach den vielen Jahren ununterbrochener Regietätigkeit (z.B. lange Zeit als Oberspielleiter in Bremen, dann wieder bei Hübner an der Volksbühne Berlin, später als freier Regisseur), genießt er seine jetzige Situation. Weder möchte er nur noch am Theater arbeiten, noch ausschließlich unterrichten. "Ich finde diesen Wechsel sehr wichtig. Zum einen kann ich an der Schule praxisorientiert arbeiten und zum anderen kann ich so auch dazu beitragen, daß die Theater später die richtigen Studenten für die richtige Arbeit finden..."

ASPEKTE VON KÖRPER UND BEWEGUNG AUS SPORTWISSENSCHAFTLICHER SICHT

Vortrag von Wolfgang Krell,
Diplom-Sportlehrer (Kurzfassung)

Körper- und Bewegungserziehung sind wesentliche Bestandteile der Schauspielausbildung. Dazu gehören Fächer, die eine Vorstellung der Bewegungsinhalte zulassen (Akrobatik, Fechten, Tanz, Jazz-Dance, Judo, Gymnastik, Tai Chi) und Fächer, die eher übergeordnete Ziele beschreiben (körperbildende Techniken, Körper- und Bewegungsarbeit, Körpertraining, Bewegungsgestaltung, Konditionstraining).
Hier wird die Körper- und Bewe- gungserziehung betrachtet als Lehr-Lern-Prozess, der auf die Entwicklung des Körpers und der Bewegung abzielt.

1. BEWEGUNG

Bewegungslernen läßt sich in zweifacher Weise deuten:
- als Lernen von Bewegung
- als Lernen mittels Bewegung.

Beide Aspekte lassen sich zwar nicht trennen, aber die Schwerpunktsetzung hat Konsequenzen für die Praxis.
Das Lernen von Bewegung meint, daß die Bewegungsformen, Bewegungsmuster, Bewegungsabläufe, die mehr oder weniger komplex sein können, mehr oder weniger perfekt gelernt werden sollen.
Das Lernen mittels Bewegung will die menschliche Bewegungsfähigkeit als Mittel nutzen, um andere Dinge zu vermitteln, z.B. Abstimmung mit den Raumgegebenheiten, Interaktion mit PartnerInnen, meditative Konzentration, u.v.m..

1.1 LERNEN VON BEWEGUNG

Das "Lernen von Bewegung" ist unbestritten ein zentrales Handlungsfeld der Sportwissenschaften. Die Analyse von Zusammenhängen der Bewegungssteuerung und auch die Erarbeitung von Vermittlungsmodellen gehören zu den selbstgestellten Aufgaben der Sportwissenschaften, die sich dabei eindeutig als Anwendungs- bzw. Handlungswissenschaften verstehen, die die erarbeiteten Modelle und Theorien in der jeweiligen Praxis überprüfen und wenn notwendig auch verändern.

Neue Erkenntnisse (Beispiele):
- "Muskelkater": Muskelkater ist ein Symptom für kleine Verletzungen in der belasteten Muskulatur und keine positive oder wünschenswerte Begleiterscheinung des Trainingsprozesses. Muskelkater sollte durch angemessene Belastungsdosierung vermieden werden; tritt er dennoch auf, sollte der schmerzende Muskel geschont werden.
- Steigerung der körperlichen Leistungsfähigkeit durch Überschreitung der "Leistungsgrenze": Auch für den Bereich der Schauspielausbildung ist eine solche Forderung falsch. Eine Belastung bis zur Erschöpfung kann insbesondere im Bereich der Bewegungskoordination kontraproduktiv sein.
- Veraltete Bewegungsübungen: Alle Übungen, die zu einer Überstreckung des Halses in Nackenrichtung (Hyperlordosierung der Halswirbelsäule, z.B. beim Kopfrollen) führen. Gefahr einer Schädigung der Halswirbelsäule.
- Die "Klappmesser-Übung" sollte durch effektivere und schonendere Übungen ersetzt werden.
- Dehnungsübungen: Gegen die wippenden und federnden Übungen im Grenzbereich der Dehnungsfähigkeit hat sich das Streching durchgesetzt, das sich auch für Erfahrungen des Anspannens und Entspannens und damit als Körperwahrnehmungsübung eignet.

Auch das Lernen neuer Bewegung stellt sich aus sportwissenschaftlicher Sicht anders dar, als es in der Bewegungspraxis vermittelt wird. Viele Bewegungen sind aufgrund ihrer Erscheinungshäufigkeit bereits automatisiert und damit im Kleinhirn abgespeichert. Vieles läuft daher situationsabhängig "unbewußt" ab.
Beim Lernen neuer Bewegungen können diese automatisierten Muster stören in ihrem Bestreben, sich gegenüber bewußten Bewegungsentwürfen immer wieder durchzusetzen. Diese Tatsache ist eine notwendige und sinnvolle Begleiterscheinung der hierarchisch organisierten Bewegungssteuerung. Für die Praxis des Bewegungslernens ergibt sich somit die Notwendigkeit, neueBewegungsformen nicht gegen alte Bewegungsmuster machtvoll durchsetzen zu wollen. Vielmehr sollte die Hierarchie der Bewegungsteuerung zum Bewegungslernen genutzt werden.Ein anderer Weg, neue Bewegungsformen zu lernen, besteht darin, vorhandene Bewegungsautomatismen zu nutzen.

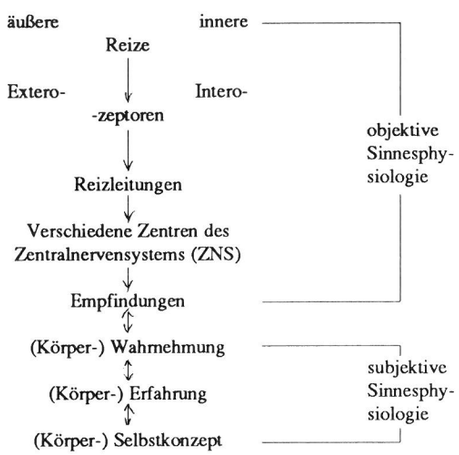
1.2 LERNEN MITTELS BEWEGUNG

Teildisziplinen der Sportwissenschaften arbeiten seit Anfang der 80er Jahre an den gleichen "Themen", die bislang als Domänen östlich-asiatischer Bewegungssysteme galten und vielfach heute noch gelten, z.B.:
- Körperwahrnehmung, Körpererfahrung, Selbsterfahrung, Sensibilisierung.

Dies sind auch zentrale Themen der Körper- und Bewegungserziehung in der Schauspielausbildung.

2. KÖRPER

Über Körperwahrnehmung, Körpererfahrung, Körperbild, Körperschema ist schon sehr viel geschrieben worden. Eine Sichtweise von "Körperwahrnehmung" und "Körpererfahrung" (Klinke, 1986) als Überblick:



Es ist wichtig, zwei Phasen zu unterscheiden:
- die Phase der Reizaufnahme bis zum Moment der Empfindung (objektive Sinnesphysiologie),
- die Phase der Wahrnehmung (subjektive Sinnesphysiologie).

Die Phase der Wahrnehmung (auch des eigenen Körpers) ist ein höchst subjektiver, "gestaltender Akt". Über den Weg der (Körper-)Wahrnehmungen schafft sich der Mensch ein subjektives Bild von sich und der Welt. Dieses Bild dient ihm dann als Grundlage seines Handelns. Der "subjektive" Aufbau der Selbst- und Weltsicht geschieht nicht abgeschlossen und losgelöst von der Umwelt. Vielmehr ist die eigene Konstruktion der Wirklichkeit ein sozial vermittelter Prozeß, der lebenslang anhält, wenn auch die Beeinflußbarkeit der eigenen Sichtweisen mit dem Grad der Selbständigkeit abnimmt.
Die Körperwahrnehmung ist an den raum-zeitlichen Moment, an das Hier-und-Jetzt gebunden. Sie ist direkt und unmittelbar erlebbar.
Die Körpererfahrung dagegen ist vom Augenblick des Erlebens losgelöst und von daher eine der Körperwahrnehmung übergeordnete Kategorie. Sie integriert die jeweiligen Wahrnehmungen in das Wissen um den eigenen Körper, in Gefühlsströmungen und subjektive Einstellungen.

Auf die Körpererfahrungen baut das Körperkonzept als "Theorie des eigenen Körpers und der eigenen Körperlichkeit" auf, das wiederum in das Selbstkonzept eingebettet ist. Alle in die Körper- und Bewegungserziehung involvierten Personen verfügen implizit über ein solches "Körperkonzept". Auf dessen Grundlage wählen sie die pädagogische Vermittlungspraxis aus. Der Erfolg der Vermittlungsbemühungen wird erheblich davon beeinflußt, wie weit die "Körperkonzepte" der Lehrenden und Lernenden kompatibel sind.
Die pädagogische Bedeutung der Körperwahrnehmung liegt darin, daß Körperwahrnehmungsübungen einen Hier-und-Jetzt-Einstieg in das Körperkonzept der Lernenden ermöglichen. Die Körperwahrnehmung ist der spürbare, erlebbare, unmittelbare Teil des Lehr-Lern-Prozesses.

3. LEHR-LERN-PROZEß

Wie können Körperwahrnehmungen und Körpererfahrungen vermittelt werden? Einige Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten, die im sportlichen Handeln liegen:
- Wärme- und Kälteempfindungen,
- Spannung und Entspannung (strecken, beugen, dehnen)
- Spannungsaufbau und Entladung (werfen, springen, stoßen),
- Beschleunigungswechsel (schaukeln, gleiten, rutschen, fallen),
- kinästhetische Wahrnehmungen,
- Körperkontakte.

Der große Vorteil dieser Wahrnehmungs und Erfahrungsmöglichkeiten liegt darin, daß sie in fast beliebig komplexe Bewegungszusammenhänge eingebettet werden können. Denn erst die Möglichkeit der bewußten Veränderung von Wahrnehmungen des Körpers ermöglicht einen hohen Einfluß auf das Handeln.
Ich halte es für selbstverständlich, daß Sport als Inhalt des Lehr-Lern-Prozesses für SchauspielstudentInnen didaktisch-methodisch speziell aufbereitet werden muß. Es wäre ein didaktisches Modell zu entwickeln, das auf die spezifischen Belange der Schauspielausbildung zugeschnitten sein muß.
Die didaktischen Forderungen an die Vermittlung von Körperwahrnehmung/Körpererfahrung lassen sich vereinfacht zusammenfassen unter die Begriffe:
- Abkehr von der LehrerInnen-Zentrierung,
- prozeßorientiertes, erfahrungsoffenes Lernen,
- Einbeziehung gruppendynamischer Prozesse,
- weniger Bewegungsangebote mit längeren Reflexionsphasen.

RESÜMEE - FAZIT - VORSCHLÄGE

FAZIT

Das Fazit vorweg: Das 7. Theatertreffen Deutschsprachiger Schauspielstudenten in Hamburg war ein voller Erfolg! Das ließ sich an den Gesichtern der teilnehmenden Studenten ablesen, das hörte man aus Gesprächen und Kommentaren aller Anwesenden. Bestätigt wurde dieser Eindruck auch durch das Resultat der nach dem Treffen veranstalteten schriftlichen Umfrage. Der einstimmige Tenor bei Studenten, Dozenten und Leitern der Ausbildungsinstitute: Es war eine interessante, gewinnbringende Woche mit viel Anregung und Motivation für die weitere Arbeit.

Im Vordergrund stand, wie angekündigt, das Kennenlernen, der Austausch, die Kommunikation. Die Erwartungen der Teilnehmer an das Treffen (zwischen "sehr hoch" und "möglichst gering") wurden in fast allen Fällen erfüllt oder im positiven Sinn übertroffen. Die mit dem Wettbewerb verbundenen Vorbehalte und Ängste waren einer breiten Akzeptanz gewichen und wohl keiner der Teilnehmer fuhr nach Hause, ohne neue Erfahrungen gemacht oder weiterführende Kontakte geknüpft zu haben. Das Theatertreffen, zusammen mit dem Bundeswettbewerb, hatte sich als eine Angelegenheit erwiesen, deren alljährliche Wiederholung mehr als nur wünschenswert ist.

ERWARTUNGEN UND GESAMTEINDRUCK

Als besonders erfreulich bewerteten die Studenten die "positive, konstruktive Atmosphäre des Treffens" und die "offene, interessierte, faire Stimmung unter den Studenten". Ebenso geschätzt wurde der Kontakt zu anderen Studenten und Dozenten, die "zum Teil beeindruckenden Aufführungen, die Anregungen und Motivation für die eigene Arbeit gaben", sowie die Organisation des gesamten Treffens.

Während die Studenten der ganzen Veranstaltung mit einer eher allgemeinen offenen Neugier gegenüber standen, waren die Erwartungen der Dozenten und Schulleiter differenzierter. Sie wollten, neben der im Mittelpunkt stehenden Kommunikation, die didaktischen Schwerpunkte ihrer Kollegen kennenlernen, den Anspruch der Ausbildungsmethoden verschiedener Institute mit der Realität vergleichen und vor allem den Standort ihrer eigenen Schule überprüfen. Die Pädagogen aus den neuen Bundesländern versprachen sich von dem Treffen außerdem eine Informationsmöglichkeit über Fachfragen, Ausbildungsstand und -methoden, Organisationsstrukturen

und Vergleichsmaßstäbe. Die Lehrenden sahen ihre Erwartungen ebenfalls "im wesentlichen" erfüllt. Österreicher, Schweizer und die Schulen aus den alten Bundesländern waren zudem speziell von der "professionellen Organisation" angetan, die Dozenten aus der ex-DDR zeigten sich besonders von der "herzlichen Aufnahme" und "unkomplizierten Aufgeschlossenheit" der westlichen Kollegen beeindruckt.

WETTBEWERB

1990 stand das Theatertreffen zum ersten Mal im Zeichen eines Wettbewerbs. Das hatten sich allerdings weder die Organisatoren noch die einzelnen Institute ausgedacht - geschweige denn die Studenten. Es war eine Bedingung des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft, ohne deren Erfüllung das Theatertreffen - mangels finanzieller Unterstützung - nicht hätte stattfinden können.

Die Idee des Wettbewerbs stieß von Anfang an auf erhebliche Widerstände, vor allem von Seiten der direkt Betroffenen, der Studenten. Fast alle äußerten sich dazu eindeutig negativ. Sie befürchteten einen kommunikationsbehindernden Konkurrenzkampf und wollten sich nicht schon während der Ausbildung dem später sowieso unvermeidbaren Leistungsdruck aussetzen. Zudem: Wie ist Kunst zu messen? Wo sollten die Kriterien liegen?

Die Dozenten waren in zwei Lager geteilt. Die einen zeigten sich als konsequente Gegner (was soweit ging, daß sie sich gemeinsam mit ihren Schülern weigerten, einen eigenen Beitrag zu zeigen), die meisten fanden die Idee zumindest zweischneidig. Die neuen Bundesländer hatten keine Einwände; sie waren durchaus interessiert an einem Vergleich und der damit verbundenen Einordnung der eigenen Leistung.

Doch die Diskussion Wettbewerb/Nichtwettbewerb erübrigte sich von selbst. Die Tatsachen sprachen für sich: Ohne Wettbewerb kein Theatertreffen. Der Wettbewerb fand also statt - und entwickelte sich ganz anders, als erwartet.

Die anfängliche Nervosität und Verkrampfung der Studenten wich bereits nach den ersten Aufführungen einer relativen Gelassenheit. Denn ganz wider Erwarten erwiesen sich die Kommilitonen und angehenden Berufskollegen als Spitzenpublikum. Sie verfolgten das Bühnengeschehen mit Interesse, reagierten spontan, und es herrschte von Anfang an eine gelöste, freundschaftliche Stimmung. Die Aufführungen wurden überaus herzlich und mit ehrlicher Begeisterung aufgenommen - der Konkurrenzgedanke rückte immer weiter in den Hintergrund. Natürlich fragte sich mancher heimlich: "Bringe ich das auch?" Aber die Darbietungen wirkten auch irgendwie beruhigend. "Wenn die das können, dann schaffe ich das auch!" machten sich die Darsteller Mut,

die als Nächste an der Reihe waren. Und natürlich schafften sie es. Es ging ja nicht darum, absolute, ausgefeilte Spitzenleistungen zu zeigen. Es ging um Arbeitsproben! Vergleichbar waren die Aufführungen sowieso nicht. Einmal standen Studenten vom 4. Semester auf der Bühne, ein andermal ging es um Abschlußarbeiten, die bereits mehrmals öffentlich gezeigt worden waren. Ein gemeinsamer Nenner war kaum auszumachen. Aber das war ja schließlich das Problem der Jury.

Gezeigt wurden 12 Produktionen, wie sie unterschiedlicher nicht hätten sein können und die durchaus einen Eindruck von den Ausbildungsschwerpunkten der jeweiligen Schule lieferten. Es gab "brave" Inszenierungen, wo die Hand des Regisseurs oder Dozenten klar zu erkennen war, wo die Darsteller mit dem Gezeigten ganz offensichtlich persönlich nicht das Geringste zu tun hatten - was nicht ihnen anzulasten war. Es gab Projekte, die schon fast zu glatt und professionell wirkten und trotzdem - oder gerade deshalb - ins Leere liefen. Und es gab Aufführungen, die, wie Jürgen Flimm so schön formulierte, "aus dem Geist der Schauspieler" entstanden waren; die mit so viel Kraft, Engagement und Spielfreude über die Rampe kamen, daß man dafür gut und gern seinen Platz im Privat- oder Staatstheater drangegeben hätte. Daß die Jury ausgerechnet diese Leistungen prämiierte, fand denn auch die neidlose Zustimmung der jugendlichen Zuschauer, denn sie hätten höchstwahrscheinlich dieselbe Wahl getroffen ...

Daß der Wettbewerb allen anfänglichen Widerständen zum Trotz ein voller Erfolg wurde, war eindeutig das Verdienst der Jury. Sie vermied es geschickt, "Gewinner" gegen "Verlierer" auszuspielen und dennoch eine (allgemein akzeptierte) Wertung vorzunehmen. Die breite Streuung der Preise, die lockere Art der Preisverleihung und die ermutigenden Worte des Jury-Vorsitzenden Jürgen Flimm trugen endgültig dazu bei, daß der Wettbewerb angenommen wurde. Bleibt zu hoffen, daß eine nächste Jury ähnlich pädagogisch handelt.

STUDENTEN ZUM WETTBEWERB

Eine rückwirkende Beurteilung des Wettbewerbs ergibt sich aus den Antworten von Studenten auf die Frage nach einer möglichen Auswirkung auf die eigene Einschätzung und die zukünftige Arbeit:

"Es war spannend zu sehen, wie unterschiedlich die verschiedenen Arbeiten waren und wie bei einigen Schulen eine klare "Handschrift" der Regisseure abzulesen war. Ich glaube jedoch, daß meine zukünftige Arbeit von mir selbst abhängt,und auch abhängen soll." (Bern)

"Die Möglichkeit, so viele total verschiedene Arbeiten in so kurzer Zeit zu sehen, war sehr fruchtbar und motivierend. Führte bei mir zu konkreten Arbeitsprojekten, die ich nun auf meine Weise umzusetzen versuche." (Bern)

"Das Treffen hat mir einen enormen Motivationsschub gegeben." (Bochum)

"Die Arbeiten haben mir gezeigt, wie wichtig der Vergleich (nicht der Wettbewerb!) ist. Es gibt Schulen, die ein "Profil" aufzeigen, andere können es nicht. Eine wichtige und gute Erfahrung bleibt für mich, mit meiner Ausbildung den "richtigen Weg" zu gehen... und das habe ich wahrlich nicht immer gedacht." (Hannover)

"Der Lernprozeß ist enorm." (Wien)

"Wir sind durch diesen Wettbewerb in der Lage, unseren Leistungsstand besser zu beurteilen." (Rostock)

"Total spannend zu sehen, wo in anderen Schulen die Schwerpunkte liegen. Das war guter Diskussionsstoff für Gespräche mit den jeweiligen Schülern. Es half mir bei meiner eigenen Standortbestimmung. Ein Lichtblick aus dem Schulghetto." (Zürich)

"Habe die deutschen Schulen zum Teil überschätzt und war froh, irgendwie "mithalten" zu können, dazuzugehören. Es hat den Blick erweitert auf neue Stücke und neue Arten zu spielen." (Zürich)

"Einige Arbeiten haben mich sehr angeturnt, Theater zu spielen." (Bern)

"Die wichtigste Erfahrung ist die Erkenntnis, daß die Arbeit, ohne zu wissen wofür, nichts bringt. Man muß sich immer wieder fragen: Was ist es, was ich zu sagen habe. Das macht auch Lust auf Theater." (Bochum)

"Ich habe an den Darstellungen und an den Schauspielern und Schauspielerinnen deutlich gesehen, wieviel es ausmacht in der Wirkung, wenn eine gewisse Einstellung zum Theater da ist und wenn man etwas zu sagen hat durch seine Rollen. Das hat mir einen neuen Anstoß für die Arbeit gegeben. Man muß die Leute packen, dazu muß man etwas zu sagen haben. Ohne das finde ich das Theater sinnlos." (Bern)

"Einige Arbeiten haben mich sehr angeregt. Ich habe oft eine größere Freiheit und Frechheit gesehen, die ich an meiner Schule vermisse, auch an meiner eigenen Arbeit. Doch das ist positiv für die zukünftige Arbeit. Leider habe ich von Seiten vieler Lehrer weitaus mehr Arroganz gegen schlechtere Darbietungen gespürt als von Seiten der Schüler..." (Bern)

Die Liste der Zitate ließe sich beliebig verlängern. In sämtlichen Antworten der Studenten kommt die motivierende, anregende und eigene Unsicherheiten abbauende Wirkung des Treffens /

des Wettbewerbs klar zum Ausdruck.

DOZENTEN ZUM WETTBEWERB

Die Dozenten bezeichneten den Wettbewerb und die gezeigten Aufführungen ebenfalls als gewinnbringend, vor allem mit Bezug auf die Einschätzung der eigenen Arbeit. Die Produktionen der anderen Schulen wirkten in den meisten Fällen anregend und boten Anlaß, die eigene Arbeitsweise einmal aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten - und eventuell sogar kritisch zu überdenken.

Unterschiedliche Ausbildungsansätze waren ihrer Meinung nach durchaus erkennbar, vor allem zwischen Ost- und West-Schulen. Allerdings wurde auch vor Verallgemeinerungen nach Betrachten nur einer Arbeitsprobe gewarnt.

KRITIK UND ANREGUNGEN

Was von Studenten wie Dozenten schmerzlich vermißt wurde, waren begleitende Fachgespräche oder Diskussionsangebote zu den jeweiligen Aufführungen. So blieb die Chance ungenutzt, Hintergrundinformationen zu den Produktionen zu erhalten oder im Gespräch zu klären, inwieweit das Gezeigte für Methodik und Stil der jeweiligen Schule charakteristisch war. Auch die Studenten untereinander hätten sich gern in größeren Runden ausgetauscht. So blieb jeweils nur das eher zufällige Gespräch in kleinen Gruppen in der Kneipe, während ein Austausch im größeren Kreis (nicht formell, sondern zwanglos) sinnvoll und wünschenswert gewesen wäre.

Anregungen für das nächste Treffen:
- Forum, wo sich nach der Vorstellung alle Interessierten treffen können, um über die Aufführung zu diskutieren
- Eventuell offenes Diskussionsangebot zu den Aufführungen am folgenden Tag
- Eventuell tägliches Podiumsgespräch (Fachfragen)
- Unbedingt: Abschlußgespräch

Überdies wäre es sinnvoll, wenn beim nächsten Treffen auf dem Besetzungszettel jeweils auch die wichtigsten Angaben zur Entstehung der Produktion (z.B. Studienjahr/Semester, Zeitraum der Erarbeitung, Datum der ersten Aufführung, etc.) enthalten wären.

Ein wiederholt vorgetragener Wunsch von Studenten und Dozenten: Aus Gründen der Fairneß gegenüber den Kollegen ist in Zukunft darauf zu achten, daß der festgelegte Zeitraum von 60 Spielminuten von keiner Schule überschritten wird.

WORKSHOPS

Anders als bei den bisherigen Theatertreffen standen diesmal die Workshops nicht im Mittelpunkt. Trotzdem waren sie ein wichtiger Bestandteil. Das übergreifende Thema der vier angebotenen Workshops war die in der Schauspielausbildung oft vernachlässigte Bewegungslehre (Körpertraining für Schauspieler). Es konnten vier international anerkannte Experten gewonnen werden: Frau Prof. Tian, Prof. Droznin, Prof. Veres, Charles Lang. Sie versuchten, den Studenten einen ersten Eindruck ihres Ausbildungsansatzes zu vermitteln. Ein 5-tägiger Workshop kann notgedrungen nur ein erster Anstoß sein.

Die meisten Studenten, die die Chance hatten, einen der Workshops zu besuchen, waren begeistert. Zum einen durch die neuen Erfahrungen, zum anderen ergaben sich naturgemäß in der engen Zusammenarbeit die schnellsten und vielleicht ergiebigsten Kontakte.

KRITIK UND ANREGUNGEN

Die Workshops waren aber auch die Crux des diesjährigen Treffens. Bei einer Teilnehmerzahl von ca. 250 Studenten (die interessierten Dozenten aus dem Fachbereich Bewegungslehre nicht eingerechnet) reichten vier Workshops bei weitem nicht aus, um jedem Interessierten die Möglichkeit zur Teilnahme zu geben. Dazu kamen räumliche Probleme, die trotz aller Anstrengungen der Veranstalter unlösbar blieben.

Ein zusätzliches Problem stellte die Gleichzeitigkeit der Workshops dar. Das hatte zur Folge, daß es den Workshopleitern nicht möglich war, sich gegenseitig zu besuchen, d.h. einen Eindruck von der Arbeit der Kollegen zu erhalten. Dies bedauerten die Dozenten außerordentlich; ein fruchtbarer Austausch zwischen den Kapazitäten aus der Sowjetunion, China, Schweden und Deutschland kam dadurch leider nicht zustande.

Anregungen für das nächste Treffen:
- Nach Möglichkeit genügend Workshops (durchaus auch von hochschulinternen Dozenten), um jedem Studenten einen Platz anbieten zu können; ausreichende Raummöglichkeiten
- Zeitlich nicht deckungsgleiche Übungszeiten, damit die Dozenten die Chance haben, auch die Arbeit ihrer Kollegen kennenzulernen
- Unbedingt: begleitende Kolloquien, Podiumsgespräche oder Arbeitstreffen (für Dozenten und andere Interessierte)
- Vorstrukturiertes Abschlußgespräch mit Vor- und Gegenüberstellung der verschiedenen Ausbildungsansätze durch die Experten (Workshopleiter)

ORGANISATION

Fast einhellig gelobt wurde die Organisation des Treffens, das zum ersten Mal in diesem Umfang stattfand - und zudem während des normalen Schulbetriebs der Hochschule! Die Bühne des Forums für diese Zeit freizuhalten, die erforderlichen Techniker freizustellen, die Räumlichkeiten für Workshops und Gesprächsrunden (SKS) zu organisieren - das war schon ein nicht zu unterschätzendes Kunststück. Und wer Hamburg kennt, weiß, was es heißt, 250 relativ kostengünstige, zentral gelegene Unterkünfte aus dem Hut zu zaubern. Für das leibliche Wohl wurde in einem Zelt auf dem Vorhof der Hochschule gesorgt - eine gute Idee, wenn auch in der kalten Jahreszeit manchmal etwas unwirtlich.

Ein großes Lob gilt dem immer einsatzbereiten Organisationsbüro, das ständig bemüht war, die Wünsche der Teilnehmer sofort und vor allem unbürokratisch zu erfüllen. Auch der wirklich reibungslose Ablauf der Aufführungen wurde sehr positiv bewertet. Ein Lob auf die Technik (die Techniker!), die oftmals Unmögliches möglich machte(n).

KRITIK UND ANREGUNGEN

Das heißt natürlich nicht, daß bei den nachfolgenden Treffen nicht einiges zu verbessern wäre. Anregungen:

- Punkt Nummer eins und von allen Teilnehmern, Studenten und Dozenten vermißt und für ein nächstes Treffen gewünscht: Ein Aufenthaltsort, in dem zwanglos Gespräche geführt, Meinungen ausgetauscht und Diskussionen durchgeführt werden können. Vor allem nach den Aufführungen. Ideal wäre eine Art "Nachtcafe", wo diskutiert, aber auch Musik gehört und vielleicht sogar getanzt werden könnte. Also kein Forums-Foyer oder Zelt, das kurz nach der Vorstellung dichtgemacht wird und die Besucher sich selbst überläßt. Das "Nachtcafe" als Idealvorstellung, der man sich vielleicht beim nächsten Treffen annähern könnte ...
- Der Wunsch nach vermehrten Diskussionsangeboten wurde bereits erwähnt (Wettbewerb, Workshops).
- Kleine Ansteckschildchen mit Name und Hochschule würden das Ansprechen und die Zuordnung der einzelnen Teilnehmer erleichtern.

ZUM SCHLUSS

Abschließend noch einmal: Im großen und ganzen war das 7. Theatertreffen Deutschsprachiger Schauspielstudenten ein voller Erfolg! Das nächste Treffen findet vom 22. bis 29. September 1991 statt. Noch einmal in Hamburg. Für 1992 ist Berlin-Ost, für 1993 Wien vorgesehen.

DIE SCHULEN UND IHRE PROFILE

HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERLIN

Aus der renommierten Berliner Max-Reinhardt-Schule wurde im Jahre 1975 der Studiengang Schauspiel der eben gegründeten Hochschule der Künste.

Der Studiengang ist Teil des Fachbereichs "Darstellende Kunst", der mit den Nachbarfächern Gesang/Musiktheater, Musical/Show, Bühnenbild, Bühnenkostüm und Szenisches Schreiben besondere Möglichkeiten fachbezogener Zusammenarbeit bietet. Regelstudienzeit 8 Semester, Abschluß staatliches Diplom.

Besonderes Gewicht wird auf die Ausbildung der Fähigkeit zu verantwortlicher Mitbestimmung des künstlerischen Prozesses in seiner Gesamtheit gelegt, auf die Entwicklung der selbständigen und selbstbewußten künstlerischen Persönlichkeit und dementsprechend auch auf einen gewissen Methodenpluralismus und eine kritische Praxisorientierung.

HOCHSCHULE FÜR SCHAUSPIELKUNST "ERNST BUSCH" BERLIN

Die Geschichte der Hochschule reicht zurück auf Max Reinhardt, der 1905 als neuer Hausherr des Deutschen Theaters die erste deutsche Schauspielschule als Ausbildungsstätte eröffnete. Nach der grundsätzlichen Trennung der Schauspielschule vom Deutschen Theater entstand 1951 die Staatliche Schauspielschule in Berlin-Niederschöneweide, die 1981 den Status einer Hochschule erhielt und nach dem Schauspieler und Sänger Ernst Busch benannt wurde.

Heute wird eine Ausbildung in den Bereichen Schauspiel, Puppenspiel, Regie und Choreographie angeboten. Das Studium umfaßt 4 Jahre und schließt mit einem Diplom ab.

Grundlage der Ausbildung sind die Erkenntnisse und Ergebnisse der Arbeiten Stanislawskis und Brechts.

Zur Hochschule zählt weiterhin das Studiotheater "bat" im Berliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg.

KONSERVATORIUM FÜR MUSIK UND THEATER SCHAUSPIELSCHULE BERN

Die Schauspielschule ist eine Abteilung des staatlich subventionierten Konservatoriums für Musik und Theater Bern.

1965 als Halbtagsschule gegründet, ist sie heute eine ganztägige Berufsschule und bildet die Studierenden zu professionellen Schauspielern für Theater, Film und Fernsehen aus. Für das 8-semestrige Studium stehen jährlich 12 Studienplätze zur Verfügung.

Grundlegende Ausbildung in den Bereichen Stimme, Körper, Darstellung und Theorie. Danach Praktikumsjahr mit eigenen Projekten und in Zusammenarbeit mit Berufsbühnen. Internationale Filmseminare. Abendschule für Performance und Darstellendes Spiel im Aufbau.

WESTFÄLISCHE SCHAUSPIELSCHULE BOCHUM

Träger des öffentlichen Instituts ist die Stadt Bochum.

Die 3 1/2 - jährige Ausbildung hat den Status des Studiums einer staatlichen Kunsthochschule. Abschlußzertifikat der Bühnenreife, jährliche Zulassung ca. 10 Studenten.

Auftrag der Schule ist die Ausbildung zum Beruf des Schauspielers. Spezielle Angebote - wie Ausbildung zum Regisseur, Musical-Interpreten, Pantomimen, Rundfunksprecher etc. - sind nicht vorgesehen.

Enge Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus Bochum. Betreutes Praktikum für Studierende des Abschlußjahrganges an verschiedenen Theatern.

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST GRAZ

Seit 1963 ist an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz das Studium des Schauspiels und der Regie möglich.

1970 wurde die Akademie in eine Hochschule mit den Studienrichtungen Schauspiel und Regie umgewandelt. Durch eine neue Studienordnung wurde 1986 eine Studienrichtung "Darstellende Kunst" mit den Studienzweigen Schauspiel und Regie installiert. Die Studiendauer beträgt jeweils acht Semester.

Beide Studienzweige absolvieren im 1. und 2. Semester ein gemeinsames Grundstudium als Probejahr mit Schwerpunkt auf den künstlerischen Fächern (Entwicklung der darstellerischen, sprecherischen, körperlichen und musikalischen Fähigkeiten).

Die theoretische Untermauerung der künstlerischen Fächer wird in den folgenden Semestern vor allem für den Studienzweig Regie verstärkt. Über vier Semester wird eine intensive praktische Erarbeitung der künstlerischen Probleme in den Medien Hörfunk sowie Fernsehen und Film angestrebt.

Den Studienabschluß bilden sowohl drei vollständig erarbeitete (möglichst öffentlich gespielte) Rollen (Schauspiel) bzw. eine Diplomregie (Regie) sowie eine schriftliche theoretische Arbeit, womit der akademische Grad "Magister artium" erworben werden kann.

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST HAMBURG

Die ehemalige Schauspielschule ist heute Teilbereich der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, Fachrichtung Schauspiel. Sie wurde 1940 von Eduard Marks - damals Ensemblemitglied des Deutschen Schauspielhauses - und seiner Frau Anne Marks gegründet. Die ursprünglich private Schule wurde 1943 mit der Schauspielschule des Deutschen Schauspielhauses und dem Hamburger Konservatorium zur Schule für Musik und Theater zusammengelegt und genießt heute den Status einer Hochschule. Die Ausbildung umfaßt ein 4-jähriges Studium und schließt mit dem Diplom ab.

Studienstruktur: 2-semestriges Grundstudium plus 6 Semester Hauptstudium, wobei im 4. Jahr die enge Zusammenarbeit mit einem Regisseur und die Entwicklung einer Aufführung im Teamwork im Vordergrund steht. Die Hochschule hat ein eigenes Theater mit 260 - 500 Plätzen (FORUM).

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER HANNOVER

Gegründet 1945 als "Hannoversche Schauspielschule" durch Hans-Günther von Klöden, angeschlossen an die "Kammerspiele Hannover" (Jürgen von Alten). 1950 in die "Akademie für Musik und Theater Hannover" eingegliedert, die seit 1958 Hochschule und seit 1973 "Künstlerisch-wissenschaftliche Hochschule für Musik und Theater" ist.

Die ersten 4 Semester umfassen das Grundstudium. Im Mittelpunkt soll die Entdeckung und die Entwicklung der schauspielerischen Persönlichkeit und des schauspielerischen Instrumentes stehen.

Zu Entspannung, Eutonie, Bewegungsarbeit, Atem- und Stimmbildung, Textarbeit und Sprachgestaltung kommen spezielle Übungen im sensorischen und imaginativen Bereich. Gleichzeitig werden in improvisatorischen Übungen und an Hand von erzählerischen Texten Versuche zur szenischen Situation gemacht. Daran schließt vom 5. bis 8. Semester das Hauptstudium an, in dem mindestens zwei große Theaterprojekte erarbeitet werden.

Es ist ein Grundanliegen, Studenten soweit wie möglich zu selbständiger Arbeit anzuleiten in der Hoffnung, daß sie als Schauspieler die komplizierten Wege und Prozesse zu ihrer Figur schließlich im wesentlichen selbst gehen und initiieren können. Studentische Alleinarbeit zur Überprüfung der eigenen Selbständigkeit wird in allen Phasen des Studiums angeregt.

THEATER-HOCHSCHULE "HANS OTTO" LEIPZIG

Gründung 1953 durch Zusammenlegung der Abteilung Schauspiel des Deutschen Theaterinstituts Weimar-Belvedere mit der Leipziger Schauspielschule.

Ausbildungsstruktur: Grundstudium - 1. und 2. Studienjahr an der Hochschule - plus Fachstudium - 3. und 4. Studienjahr - an den der Hochschule unterstehenden und von ihr finanzierten Schauspielstudios bei führenden Theatern - z.B. Staatsschauspiel Dresden.

Jährliche Zulassung 15-20 Schüler, Hochschulabschluß "Diplom-Schauspieler". Bisherige Ausbildung vorwiegend für die Ensemble- und Repertoire-Theater.

Spezialisierungsmöglichkeit im Bereich Musical, Kabarett, Rundfunk, Film/TV, Regie, Theaterleitung und Theaterpädagogik.

OTTO-FALCKENBERG-SCHULE MÜNCHEN

Fachakademie für Darstellende Kunst der Landeshauptstadt München. Die 1946 gegründete und 1948 nach dem verstorbenen Intendanten Otto Falckenberg benannte Schule ist den Münchner Kammerspielen angegliedert.

Ausbildungszeit 4 Jahre, jährliche Zulassung 10-15 Schüler. Berufsqualifizierendes Abschlußzeugnis.

Im Vordergrund steht die sinnvolle Wechselbeziehung zwischen Ausbildung für das Theater und dessen Praxis. Vorgesehen ist, daß Studierende des 2. und 3. Jahrgangs bei Aufführungen der Münchner Kammerspiele mitwirken.

In Produktionen für das Theater oder den Werkraum sowie in Projektarbeiten leisten sie ihr "gelenktes Praktikum".

HOCHSCHULE FÜR FILM UND FERNSEHEN "KONRAD WOLF" POTSDAM-BABELSBERG

1954 als Deutsche Hochschule für Filmkunst in kooperativer Nachbarschaft der DEFA-Studios gegründet.

Spezialisierte Studiengänge für Regie, Kamera, Schauspiel, Produktion, Dramaturgie bzw. Film- und Fernsehwissenschaft, Schnitt, Animation, Ton.

Von 1971 - 78 Unterbrechung der Schauspielausbildung, da die Studienplätze den damaligen Plänen entsprechend für weitere künstlerisch-technische Fernsehmitarbeiter genutzt wurden. Die "schauspiellose" Zeit wirkte sich zunehmend negativ auf die Ausbildung von Spielfilmregisseuren aus. Deshalb seit 1978 wieder Direktstudium Schauspiel, Dauer 4 Jahre, Abschluß staatliches Diplom. Besonderheiten: Während des gesamten Studiums werden neben der theatergerechten Ausbildung gemeinsam mit Regie- und Kamerastudenten Film-, TV- und Video-Beiträge erarbeitet; die "Hürde" Medien also bereits im Studium genommen.

HOCHSCHULE FÜR SCHAUSPIELKUNST "ERNST BUSCH" AUSSENSTELLE ROSTOCK

Die 1968 gegründete Staatliche Schauspielschule Rostock war seit 1981 Außenstelle der damals neu entstandenen Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin. Mit der Jahreswende 1990/91 wurde sie aus der Berliner Hochschule wieder ausgegliedert und als vorübergehend selbständige Ausbildungsstätte vom neuen Bundesland Mecklenburg-Vorpommern übernommen (Hochschule für Schauspielkunst Rostock). Es ist vorgesehen, sie als eigenständig funktionierenden Fachbereich in die zu gründende Kunsthochschule des Landes einzufügen. Das Ausbildungsprogramm der Rostocker Schauspielschule wurde in über 20 Jahren durch vielfältige Experimente zu einem eigenständigen Modell entwickelt. Grundlage sind die deutschen und internationalen Traditionen der humanistisch-realistischen Schauspielkunst und Schulpädagogik.

Gesamtstudium 8 Semester. Die Grundausbildung (4 Semester) umfaßt einen einführenden Kurs des psychologischen Trainings, ein wochenlanges Improvisationsseminar, ein Novellenseminar und eine Reihe von Szenenstudien. Im Verlauf der immer schwierigere Aufgaben stellenden szenischen Arbeit und der selbst zu erarbeitenden Wahlrollen wird durch zunehmende Auftritte in der Öffentlichkeit, durch Werkstattveranstaltungen und Theaterpraktika zugleich die kontinuierliche Begegnung mit den Zuschauern organisiert. Erfahrungen bei Dreharbeiten für Film- und Fernsehproduktionen werden ebenfalls vermittelt. Zu den unterrichteten Fächern gehören: Bewegung, Tanz, Akrobatik, Pantomime, Fechten; Sprecherziehung, Stimmbildung, Chanson; Musiktheorie, Fremdsprachen, Philosophie, Ästhetik und Theaterwissenschaft. Eine theaterwissenschaftliche Arbeit ist Bestandteil der Abschlußarbeit.

MUSIKHOCHSCHULE DES SAARLANDES STUDIENBEREICH DARSTELLENDE KUNST SAARBRÜCKEN

Die Schauspielschule in der Musikhochschule des Saarlandes in Saarbrücken liegt im Dreieck Saar - Lor - Lux, und damit in unmittelbarer Nachbarschaft Frankreichs. Die räumliche Lage gibt viele Möglichkeiten der Begegnung mit anderen Theaterkulturen und das Festival "Perspectives du Théatre" stellt die Nähe her zu den Entwicklungen des französischen Theaters.

Das Lehrangebot ist ganz allgemein darauf gerichtet, daß die StudentInnen das "Handwerk" (kennen) lernen im Hinblick auf Körper, Bewegung, Sprechen und die Auseinandersetzung mit Lyrik und Prosa, beim Rollenstudium eine der leitenden Fragen,

Darüberhinaus werden Fragen aufgegriffen, die sich mit den Kommunikationsprozessen beschäftigen, die sich während der Probenarbeit entwickeln. Hierfür wurde das Lehrangebot um den Bereich rhetorische Kommunikation erweitert.

Aufgenommen werden einmal pro Jahr 6 - 8 StudentInnen.

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST MOZARTEUM SALZBURG

Ausbildung in den Studienrichtungen Darstellende Kunst, Studienzweige Schauspiel und Regie, sowie Bühnengestaltung.

Die Abteilung Schauspiel wurde 1948 gegründet und 1972 in den Hochschulstatus erhoben.

Die Studierenden des Studienzweiges Schauspiel absolvieren gemeinsam mit den Regiestudenten ein einjähriges Grundstudium im zentralen künstlerischen Fach Dramatischer Unterricht, umfassend u.a. die Entwicklung der darstellerischen, sprachlichen, körperlichen und musikalischen Fähigkeiten. Nach bestandenem Grundstudium wird in den drei folgenden Studienjahren dieser Unterricht in Richtung Rollenstudium, Szenische Arbeit sowie Ensemble-Arbeit erweitert und vertieft.

Ferner Unterricht in Bühnentanz, Bühnenfechten, Gymnastik, Dramaturgie, Hörspiel-, Film- und Fernseharbeit.

Mindestens drei Rollen hat der Studierende während seines Studiums zu erarbeiten, mindestens eine weitere ist in einer öffentlichen Aufführung zu zeigen. Der Studienerfolg wird permanent im praktischen Verlauf der Arbeit überprüft. Eine schriftliche Abschlußarbeit ist Bestandteil der Diplomprüfung, die mit dem Magister abgeschlossen werden kann.

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST STUTTGART

Die Stuttgarter Schauspielschule wurde im November 1942 gegründet. In der heute gültigen Studien- und Prüfungsordnung heißt es: "Der Studiengang Schauspiel bereitet auf den Beruf des Schauspielers vor. Er bildet vorwiegend den Nachwuchs für die bestehenden Theater aus. Er berücksichtigt deshalb deren Anforderungen. Die Diplomprüfung bildet den berufsqualifizierenden Abschluß des Studiums. Die Regelstudienzeit beträgt acht Semester (vier Jahre) einschließlich der Diplomprüfung. Die Mitwirkung in einer öffentlichen Aufführung kann als Prüfungsleistung anerkannt werden."

Im Durchschnitt werden jedes Jahr 10 BewerberInnen aufgenommen. Seit drei Jahren betreibt die Schauspielschule ein hochschuleigenes Theater, das 1840 erbaute und 1987 restaurierte Wilhelma-Theater (320 Plätze). Ab dem 3. Ausbildungsjahr lernen die Studierenden durch die hier stattfindende Projektarbeit Theater als Vorgang kennen.

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST MAX REINHARDT SEMINAR WIEN

Die Abteilung für Schauspiel und Regie der Hochschule trägt den Namen Max Reinhardts, unter dessen Leitung 1929 ein staatliches Hochschulseminar für Regie und Schauspielkunst im Schönbrunner Schloßtheater eingerichtet wurde.

Angestrebt wird eine möglichst umfassende Erarbeitung sprachlicher, theoretischer, körperlicher und musikalischer Fähigkeiten, die sich in der zentralen Arbeit an Stück und Rolle realisieren sollen.

Die normale Studiendauer beträgt 8 Semester. Die beiden ersten Semester (Grundstudium), die der Elementarausbildung dienen, werden für Studierende des Schauspiels und der Regie gemeinsam absolviert. Die Trennung nach Studienzweigen erfolgt erst nach dem zweiten Semester. Das vierte Studienjahr ist - neben dem Rollenstudium - verstärkt als Spieljahr konzipiert. Als Spielstätten dienen das Schönbrunner Schloßtheater, das älteste noch in Betrieb befindliche Theater Wiens, die im Seminar befindlichen Bühnen (Arenabühne und Studio), sowie die neue Studiobühne (Eröffnung 1991), deren technische und räumliche Gegebenheiten sämtlichen Anforderungen moderner Theaterarbeit entsprechen.

Das Max-Reinhardt-Seminar bietet dem Studierenden eine breite Palette von Fächern und künstlerischen Methoden sowie den intensiven Kontakt zu vielfältigen Persönlichkeiten des Theaterlebens. Ziel des Studiums ist eine Ausbildung, die den angehenden Schauspielern und Regisseuren handwerkliches Können, Handlungsfähigkeit und intellektuelle Kompetenz für eine sich ständig wandelnde Theaterrealität verleiht.

Künftig ist eine verstärkte Zusammenarbeit mit zahlreichen Theatern des In- und Auslands geplant.

SCHAUSPIEL-AKADEMIE ZÜRICH

Die 1937 gegründete Schauspiel-Akademie Zürich (SAZ) wurde ursprünglich für die Schauspieler-Ausbildung konzipiert. Seit 1971 ergab sich eine beträchtliche Erweiterung durch die Ausbildungsrichtungen Regie und Theaterpädagogik sowie einen eigenen Theaterbetrieb.

Die SAZ versteht sich als Ausbildungsstätte, die schauspielerisch Begabte für die Tätigkeit auf der Bühne, bei Radio, Film und Fernsehen vorbereitet.

Das 1. Ausbildungsjahr dient der Grundausbildung in den darstellenden Künsten, das 2. und 3. Jahr ist für die berufsspezifische Ausbildung vorgesehen.

Seit 1988 ist der Schauspiel-Akademie das "Kitz - Junges Theater Zürich" angegliedert. Es spielt im eigenen Theater für Kinder und Jugendliche und gastiert mit 2 - 3 Produktionen in den Schulen von Stadt und Kanton Zürich mit insgesamt ca. 200 Vorstellungen pro Jahr.

TEILNEHMERLISTE

HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERLIN

Dorothea Müller	Studentin
Iris Minich	"
Martina Reuter	"
Joana Schümer	"
Dagmar Sitte	"
Hanno Friedrich	Student
Andreas Hutzel	"
Jean-Claude Mawila	"
Arne Rehbein	"
Özlem Soydan	"
Jens Wachholz	"
Steffen Wink	"
Wolfgang Wermelskirch	Dozent
Thomas v. Fragstein	"
Charles Lang	Workshopleiter
Oliver Archut	Beleuchter
Susanne Reinhardt	Beleuchterin
Bettina Meyer	Kostümbildnerin

HOCHSCHULE FÜR SCHAUSPIELKUNST "ERNST BUSCH" BERLIN

Cornelia Schirmer	Schauspielstudentin
Arnim Beutel	Schauspielstudent
Rainer Frank	"
Robert Hummel	"
Jon - Kaare Koppe	"
Andre Nicke	"
Steffen Pietsch	"
Sebastian Reusse	"
Christoph Schambach	Musikstudent
Prof. Kurt Veth	Rektor der Hochschule
Wolfgang Rodler	Leiter Schauspiel
Klaus Klawitter	Dozent
Peter Kleinert	Regisseur
Prof. Peter Schroth	"
Andreas Becker	Technischer Direktor
Knut Polster	Beleuchter
Ingmar Steinfurth	Tontechniker
Ilse Schmidt	Requisiteuse

KONSERVATORIUM FÜR MUSIK UND THEATER SCHAUSPIELSCHULE BERN

Monika Dierauer	Studentin
Ingrid Müller-Farny	"
Regula Imboden	"
Christine Marx	"
Bettina Stucky	"
Markus Amrein	Student
Matthias Fankhauser	"
David Jeker	"
Peter Müller	"
Philippe Nauer	"
Luise Gaugler	Sprecherzieherin
Leonie Stein	Bewegung, Tanz, Akrobatik

WESTFÄLISCHE SCHAUSPIELSCHULE BOCHUM

Katharina Abt-Meyer	Studentin
Magdalene Artelt	"
Stephanie Lang	"
Thomas Gimbel	Student
Michael Kessler	"
Andreas Nickl	"
Martin Skoda	"
Jacques Ullrich	"
Ellen Kelm-Kästner	Dozentin
Dieter Braun	Dozent
Klaus Boltze	"

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST GRAZ

Anna Böttcher	Studentin
Claudia Buser	"
Silvia Fink	"
Susanne Fischer	"
Anita Iselin	"
Ali M. Abdullah	Student
Thomas Braus	"
Hartmut Ehler	"
Nele Mueller-Stöfen	"
Werner Strenger	"
Prof. Kurt Sterneck	Dozent
Peter Kabosch	"
Heimo Podvrsnik	"
Cäcilia Kuhs	Dozentin
Monika Schmidt	"

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST HAMBURG

Julia Amme	Studentin
Anette Daugardt	"
Anna Polke	"
Susanne Witt	"
Erdogan Atalay	Student
Tobias Beyer	"
Christian Bruhn	"
Ralf Grawe	"
Konstantin Graudus	"
Johst Grix	"
Dietmar König	"
Robert Lohr	"
Jan Pröhl	"
Christian von Treskow	"
Dirk Waanders	"
Ulrich Heising	Dozent
Joachim Kuntzsch	Dozent
Prof. Rolf Nagel	Dozent
Matthias Bötsch	Assistent

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER HANNOVER

Michael Fuchs	Student
Jürgen Hartmann	"
Michael Hasenfuß	"
Wolfram	"
Thomas Limpinsel	"
Johnny Müller	"
Christoph Wehr	"
Maike Bollow	Studentin
Nathalie Cellié	"
Christina Hagedorn	"
Eva Huber	"
Prof. Ute Birnbaum	Dozentin
Stephan Hintze	Dozent
Prof. Jürg Holl	"
Diego Leon	"
Prof. Peter Meinhardt	"
Prof. Heinz Schlage	"

THEATERHOCHSCHULE "HANS OTTO" LEIPZIG

Daniela Hoffmann	Studentin
Chiaretta Schörnig	"
Mathias Engel	Student
Henning Peker	"
Tom Wolter	"
Steffen Krause	"
Wolfgang Fleischmann	FB-Leiter Schauspiel
Ursula Haibel	Ltrn. Sprecherziehung
Gisela Schramm-Fröhlich	Schauspieldozentin

STUDIO DRESDEN

Ralf Bockholdt	Student
Peter Donath	"
Dirk Hempel	"
Thomas Mehlhorn	"
Frank Panhans	"
Uwe Steimle	"
Heike Pfeiffer	Studentin
Moutlak Osman	Studioleiter Dresden
Matthias Nagatis	Regisseur
Bernd Guhr	Stellv. FB-Leiter Schauspiel
Claus Großer	Ltrn. Bewegung, Akrobatik, Fechten
Kerstin Wirrmann	Maskenbildnerin
Bianca Kopp	"
Georg Rauh	Theatermeister
Irmgard Jursch	Beleuchtungsmeisterin
Christoph Schmädicke	Beleuchter
Ann-Kristin Böhme	Ankleiderin
Rainer Langanki	Maskenbildner
Detlev Beate	Kraftfahrer

OTTO-FALCKENBERG-SCHULE MÜNCHEN

Isabel Hindersin	Studentin
Anja Lais	"
Patricia Schäfer	"
Karina Schieck	"
Ina Weisse	"
André Eisermann	Student
Markus Gertken	"
Waldemar Kobus	"
Joachim Meyerhoff	"
Volker Schmidt	"
Anja Henriette Christner	Regieassistent
Margarete Adler	Dozentin
Monika König	"
Ahmad Hodjati Mohseni-Mast	Dozent
Hans-Gert Pfafferodt	"

HOCHSCHULE FÜR FILM UND FERNSEHEN "KONRAD WOLF" POTSDAM-BABELSBERG

Cathlen Gawlich	Studentin
Christina Große	"
Anne Rathsfeld	"
Ilka Teichmüller	"
Eduard Burza	Student
Thomas Lawincky	"
Ronny Marzillier	"
Christoph Müller	"
Frank Schulte	"
Torsten Traue	"
Gunnar Teuber	"
Markus Winterbaum	"
Dr. Anneliese Priewe	Fachbereichsleiterin
Dr. Michael Schenk	Musikdozent
Peter Zimmermann	Lehrbeauftragter für Schauspiel
Günter Jeschonnek	"
Ingolf Collmar	Lehrbeauftragter für Tanz

HOCHSCHULE "ERNST BUSCH" BERLIN AUSSENSTELLE ROSTOCK

Antje von der Ahe	Studentin
Heide Domanowski	"
Gunda Ebert	"
Jana Rudwill	"
Axel Holst	Student
Thomas Linz	Inspizient, Souffleur
Karlheinz Adler	Leiter der Außenstelle
Joachim Lemke	Dozent
Thomas Vallentin	"

MUSIKHOCHSCHULE DES SAARLANDES SCHAUSPIELSCHULE SAARBRÜCKEN

Suzan Amir Azimi Nili	Studentin
Helena Barreleiro	"
Diana Greenwood	"
Lilly Repplinger	"
Anne Schwöbel	"
Katharina Voss	"
Wolfgang Harrer	Student
Jens Schleicher	"
Prof. Margit Reinhard-Hesedenz	Dozentin
Ute Münz	"

MOZARTEUM SALZBURG

Matthias Flückiger	Student
Steffen Hoeld	"
Nicole Kamer	Studentin
Felicitas Kielinger	"
Daniela Kranz	"
Alexandra Posch	"
Prof. Uwe Berend	Dozent
LB Ursula Baur-Pantoulier	Dozentin
LB Irmela Beyer	"
LB Anna Hauer	"

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST STUTTGART

Josua Besmens	Student
Andreas Bohlig	"
Enrique Keil	"
Michael Schenk	"
Nikolaus Schlieper	"
David Steffen	"
Frank Stöckle	"
Bruno Winzen	"
Ursula Buschhorn	Studentin
Kersten Paulsen	"
Katharina Seraphim	"
Julia Wieninger	"
Anne Wild	"
Susanne Vetter	Dozentin
Dr. Felix Müller	Dozent

MAX REINHARDT - SEMINAR WIEN

Nicole Horny	Studentin
S. B. Korth	"
Nicole Marischka	"
Luise Kristina Poustka	"
Thomas Jircik-Clemens	Student
Tim Kramer	"
Boris von Poser	"
Thomas Schweiberer	"
Kim Walterskirchen	"
Ramin Yegani-Fard	"
Prof. Dr. Nikolaus Windisch-Spoerk	Leiter des Seminars
Prof. Hermann Kutscher	Leiter der Regieklasse
Prof. Susanne Granzer	Rollenlehrerin
Prof. Samy Molcho	Leiter der körperlichen Gestaltung
Prof. Müller-Karbach	Technische Leitung
V.Ass. Caspar von Rex	Assistent

SCHAUSPIEL - AKADEMIE ZÜRICH

Noémi Gradwohl	Studentin
Miriam Japp	"
Beatrice Kümin	"
Marie-Thérèse Mäder	"
Sylvie Rohrer	"
Bruno Cathomas	Student
Lukas Holzhausen	"
Christof Oswald	"
Mario Portmann	"
Matthias Rüegg	"
Benjamin Zelouf	"
Felix Rellstab	Direktor der Akademie
Hansjörg Betschart	Regisseur
Peter Bissegger	Bühnenbildner
Alex Stierli	Techniker
Dominik Fédier	"
Paul Haizmann	Dozent
Paul Lohr	"
Simone Blattner	Assistentin

SCHWEISSTRÄUME

Ein Erfolg: das Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudenten in Hamburg

Um sieben «Torquato Tasso» fast vom Blatt; um neun eine frech-erotische Studie zu Schillers «Don Karlos»; um zehn eine energiegeladene Szenenfolge aus Ibsens «Peer Gynt»: Unterschiedlicher hätten die Produktionen nicht sein können, mit denen sich Schauspielstudenten aus allen deutschsprachigen Ländern beim 1. Bundeswettbewerb zur Förderung des Schauspielnachwuchses in Hamburg vorstellten.

Angetreten waren zwölf Schulen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Unter ihnen das Wiener Max Reinhardt Seminar, die Münchner Otto-Falckenberg-Schule, die Zürcher Schauspiel-Akademie sowie aus der ehemaligen DDR die Hochschule für Schauspielkunst «Ernst Busch» Berlin, die Theaterhochschule «Hans Otto» Leipzig und die Hochschule für Film und Fernsehen aus Potsdam-Babelsberg.

Der vom Bundesminister für Bildung und Wissenschaft ausgeschriebene und mit ansehnlichen 50 000 Mark dotierte Wettbewerb war Teil des erstmals öffentlich geförderten «Theatertreffens deutschsprachiger Schauspielstudenten». Die einwöchige Veranstaltung, die bislang in unregelmäßigen Abständen und in weit kleinerem Rahmen erst in Stuttgart, dann in Hamburg stattgefunden hatte, soll vor allem dem Kennenlernen dienen und Anregungen vermitteln, die gerade bei einer künstlerischen Ausbildung für Schüler (und Dozenten!) unverzichtbar sind. Darüberhinaus verspricht sich die SKS (Ständige Konferenz Schauspielausbildung), ein loser Zusammenschluß der staatlichen deutschsprachigen Schauspielschulen, von einer engeren Zusammenarbeit die Möglichkeit, gemeinsame Interessen (gegenüber Behörden, Theatern etc.) besser durchsetzen zu können. Gerade unter diesem Aspekt gewann das diesmalige Treffen, an dem erstmals auch die Institute aus dem neuen Osten teilnahmen, besonderes Gewicht.

Gastgeber war die Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg; 16 der insgesamt 18 eingeladenen Hochschulen waren gekommen. Nur Frankfurt zeigte kein Interesse, und die Essener Folkwang-Schule unter der Leitung Hansgünther Heymes zog ihre Anmeldung kurz nach Festlegung des demokratisch gewählten Standortes zurück. Doch so groß Neugier und Lust auf die vielseitigen Begegnungen bei den über 200 Studenten und ihren Dozenten waren, so groß war auch das Unbehagen gegenüber dem Wettbewerb. Obwohl einzelne Stimmen durchaus für eine frühzeitige Gewöhnung an den unerbittlichen Konkurrenzkampf plädierten, sträubte sich die Mehrheit vor allem der Schauspielschüler gegen die Idee, eine «Leistungsschau» produzieren und schon während der Ausbildung gegeneinander antreten zu müssen. Die Devise war jedoch klar: Ohne Wettbewerb kein Geld, ohne Geld kein Treffen. Und so bissen denn die meisten in den sauren Apfel und stellten sich dem geforderten Vergleich, der dann ebenso erfreulich wie unerwarteterweise zu einer höchst konstruktiven Sache geraten sollte.

Schiller für 1 Stunde, Courage allerorten

An sechs aufeinanderfolgenden Abenden wurden durchschnittlich zwei einstündige Produktionen/Arbeitsproben gezeigt. Daß diese zeitliche Begrenzung die Teilnehmer vor große Probleme stellen würde, war klar: Wie reduziert man einen Schiller auf eine Stunde? Die Studenten reagierten auf die Herausforderung: Sie wählten entsprechend kurze Stücke, versuchten eine konzentrierte Fassung, zeigten ausgewählte Szenen oder bearbeiteten ein Thema durch Improvisation. Die Qualität des Gezeigten war naturgemäß sehr unterschiedlich – sie reichte vom Fast-Profihaften bis zum (Noch)-Amateurtheater.

Erstaunlich war die Atmosphäre, in der dieser Wettkampf, der im herkömmlichen Sinne keiner war, stattfand. Daß das Treffen trotz der anfänglichen Skepsis ein Erfolg wurde, ist vor allem der Jury zu verdanken, die es geschickt vermied, Sieger und Verlierer gegeneinander auszuspielen. Ein fünfköpfiges, von den Schulen selbst vorgeschlagenes Gremium (Jürgen Flimm, Manfred Karge, Ernst Schuhmacher, Jutta Hoffmann, Dieter Braun) verfiel auf die pädagogisch kluge Idee, die Preise möglichst breit zu streuen. So verteilte denn Jürgen Flimm während seiner launigen Rede zur Preisverleihung zunächst einmal das, was die Jury den «Couragepreis» nannte: 1000 DM für jede Produktion, die nicht speziell prämiert wurde. Als Belohnung fürs Mit- und als Ansporn fürs Weitermachen. Drei Preise für «hervorragende Ensembleleistungen» (je 10 000 DM) wurden vergeben für die fulminant-respektlose Produktion «Die Räuber – Friedrichs schweißige Träume» (Ostberlin), «Bent – rosa Winkel» von Martin Sherman (eine bestürzend einfühlsame Eigenproduktion von vier Studenten der Hochschule Hannover) und die ebenso originelle wie technisch überzeugende Szenencollage zu Thomas Braschs «Lovely Rita» (Rostock). Hinzu kamen ein Szene-Preis und vier Auszeichnungen für besondere Einzelleistungen.

Theatertreffen und Wettbewerb sollen zu einer festen Einrichtung werden. Die nächsten Termine: September 1991 in Hamburg, 1992 in Berlin, 1993 voraussichtlich in Wien.

Marilen Andrist

IMPRESSUM

Herausgeber: Europäische Theaterakademie GmbH "Konrad Ekhof"
Harvestehuder Weg 12, 2000 Hamburg 13
Konzept, Redaktion, Gesamtproduktion: Marilen Andrist
Fotos: Bernd Uhlig, Hamburg/Berlin
Satz: Cultur Consortium
Druck: Albert Schnell GmbH, Hamburg