

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

SYMPOSION
ZUR
SCHAUSPIELERAUSBILDUNG
1985

DISKUSSION

Symposion zur Schauspielerausbildung

**„Kann man die Ausbildung der Schauspieler verbessern,
indem man die Schauspiellehrer aus- oder weiterbildet?“**

am 25./26. November 1985 in München

Diskussionsbeiträge

zu den

Referaten zum „Symposion zur Schauspielerausbildung“
Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band I

Veranstalter:

DEUTSCHER BUHNENVEREIN
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

mit Unterstützung
des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft

Köln 1987

Referate

Lehrer und Lernende

Wie es war und wie es sein könnte

Hans-Reinhard Müller

Intendant i. R., München

Der Standpunkt eines Betroffenen

Prof. Dr. Felix Müller

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst,
Stuttgart

Wenn der Tausendfüßler nicht mehr gehen kann

Die Krise des Schauspielers

Adolf Dresen

Regisseur, Frankfurt/Main

Ausbildung der Ausbilder

Überlegungen zu einem Schlagwort

Dieter Braun und Martin Ankermann

Dozenten an der Westfälischen Schauspielschule Bochum

Was kann die Pädagogik zu einer Verbesserung der
Schauspielausbildung beitragen?

Prof. Dr. Dr. hc. Winfried Böhm

Vorstand des Instituts für Pädagogik der Universität Würzburg

Zusammenhang, Praxis und Ausbildung

Über die Theorie der Darstellung in der Ausbildung zum
Schauspieler

Prof. Felix Rellstab

Direktor der Schauspiel-Akademie Zürich

Zur beruflichen Ausbildung des Theaterlehrers

Prof. Jean-Norman Benedetti

Präsident des Committee for Theatre Education,
London

Für ein neues 1973

Prof. Dr. Hellmuth Matiasek

Intendant des Staatstheaters am Gärtnerplatz,
München

TEILNEHMERLISTE

**Symposion zur Schauspielerausbildung
am 25. und 26. November 1985 in München**

Leitung des Symposions

Generalintendant Prof. August Everding, München

Intendant Prof. Dr. Hellmuth Matiasek, München

Referenten

Intendant i. R. Hans-Reinhard Müller
München

Prof. Dr. Felix Müller
Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart

Regisseur Adolf Dresen
Frankfurt/Main

Prof. Dr. Dr. h.c. Winfried Böhm
Vorstand des Instituts für Pädagogik der Universität Würzburg

Prof. Felix Rellstab
Direktor der Schauspiel-Akademie Zürich

Prof. Jean-Norman Benedetti
Präsident des Committee for Theatre Education, London

Intendant Prof. Dr. Hellmuth Matiasek
Staatstheater am Gärtnerplatz, München

Dozenten der staatlichen und städtischen Schauspielschulen

Hochschule der Künste Berlin, Fachbereich Darstellende Kunst

Prof. Elisabeth Schmitt-Walter

Prof. Dr. Peter Simhandl

Prof. Dr. Andreas Wirth

Prof. Moritz Milar

Westfälische Schauspielschule Bochum

Dozent Dieter Braun

Dozent Martin Ankermann

Staatliche Hochschule für Musik Ruhr

Folkwang-Hochschule für Musik — Schauspiel — Tanz, Essen

Prof. Wolff Lindner

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg

Prof. Ernst-Otto Fuhrmann

Prof. Heinz G. Lück

Hochschule für Musik und Theater Hannover

Prof. Heinz Schlage

Prof. Heinz-Walter Krückeberg

Otto-Falckenberg-Schule, Fachakademie für Darstellende Kunst
der Landeshauptstadt München

Stellv. Direktor Paul Schalich

Prof. Gert Pfafferodt

Hochschule des Saarlandes, Institut für

Darstellende Kunst, Saarbrücken

Direktor Prof. Wolfgang von Stas

Dozent Willkit Greuel

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart

Direktor Prof. Dr. Felix Müller

Prof. Susanna Vetter

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst,

Abteilung Schauspiel, Graz

Hochschulassistent Dr. Michael Balaun

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst,

„Mozarteum“ in Salzburg

Prof. Uwe Berend

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien

o. Prof. Bruno Dallansky

Deutscher Bühnenverein

Intendanten

Generalintendant Jürgen Fabritius, Wuppertal
Direktor Herbert Hauck, Castrop-Rauxel
Intendant Prof. Kurt Hübner, Berlin
Intendant Dr. Tebbe Harms Kleen, Coburg
Generalintendant Mario Krüger, Braunschweig
Generalintendant a. D. Harry Niemann, Oldenburg
Generalintendant Heribert Sasse, Berlin
Intendant Dr. Peter Stoltzenberg, Heidelberg

Mitglieder des Ausschusses für künstlerische Fragen

Generalintendant Prof. August Everding, München
Intendant Prof. Dr. Hellmuth Matiasek, München
Intendant Heiner Bruns, Bielefeld
Intendant Ulrich Brecht, Freiburg
Ministerialdirigent Dr. Dr. Hannes Rettich, Stuttgart
Direktor Jürgen Schitthelm, Berlin
Generalintendant a. D. Prof. Hans Peter Doll, Stuttgart

Hauptgeschäftsstelle

Direktor Dieter Angermann, Vorstand
Rechtsanwalt Freimut Richter-Hansen, Mitarbeiter des Vorstandes
Wolfgang Ruf, Pressesprecher und verantwortlicher Redakteur

Gäste

Ministerialrat Dr. Wilhelm Neufeldt
Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, Bonn
Präsident Hans Herdlein
Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Hamburg
Jürgen Scheller
Vorsitzender der Bundesberufsgruppe Kunst und Medien in der
Deutschen Angestellten-Gewerkschaft, München
Dr. Andreas Johannes Wiesand
Zentrum für Kulturforschung, Bonn
Stephan Runge, Schauspielschüler, Bochum
Tim Peach, Schauspielschüler, Stuttgart

R e f e r a t e
Hans-Reinhard Müller
Felix Müller

HANS-PETER DOLL: Felix Müller hat, wenn auch sehr vereinfacht, und das polemisch gleich an den Anfang gestellt, gesagt, wenn hier eines der Themen sein soll, über die Ausbildung der Ausbilder zu diskutieren, dann kommt mir das so vor, als wenn die SKS Intendanten und Regisseure einladen würde, um mit denen über die Ausbildung von Regisseuren und Intendanten zu sprechen. Und er hat das Analogon gezogen: Wenn schon Leute am Theater arbeiten und viel Geld ausgeben und inszenieren oder Theater leiten, ohne dazu ausgebildet worden zu sein, warum sollten wir armen Lehrer denn dann zum Lehren ausgebildet werden.

Gut. Ich nehme das jetzt aber nicht nur als Polemik, sondern als Faktum und sehe nur den Umkehrschluß, lieber Felix Müller. Ich bin ganz sicher, wenn mehrere meiner Kollegen entweder praxisbezogen das Theaterleiten gelernt hätten oder durch Kurse lernen würden, würden die klimatischen Verhältnisse an den deutschen Theatern innerhalb der Betriebsstrukturen dreimal besser sein und die Kunst auch.

Dieses ist ein Faktum, an das ich immer geglaubt habe und von dem ich auch heute noch ausgehe; auch dies ist auf eine gewisse Weise lehr- und lernbar. Auf eine gewisse Weise! Und so, meine ich, sollte auch z.T. in der Diskussion der Versuch zumindest gemacht werden zu untersuchen, ob nämlich Lehrer nicht auch punktuell oder prinzipiell Ausbildungsnotwendigkeiten oder -chancen haben könnten.

Es wäre auch sinnvoll, das Berufsbild des Schauspielers aufzubessern, damit vielleicht wieder mehr Leute als Lehrer an die einzelnen Schulen gehen. Das würde ich vom Prinzip her sagen, da ich ja zu denen gehöre, die zumindest an Ausbildungsmöglichkeiten für Leitungsberufe glaube.

Das war der erste Punkt, nun der zweite: Ich will mit wenigen Sätzen etwas über diese Akademie noch sagen. Diese Akademie ist ein uralter Gedanke, der in die 20er Jahre zurückgeht und der durch den Bühnenverein über das ganze 70er Jahrzehnt vehement unter Leitung von dem Kollegen Everding im Ausschuß für künstlerische Fragen diskutiert worden ist. Und aus all diesen nicht neuen Überlegungen haben wir zwei klare Prämissen gezogen.

1. Integrierung sämtlicher an dem Theater arbeitenden Berufe in ein Institut. 2. Ein lernfähiges, richtiges, kleines Theater, in dem man praxisbezogen ausgebildet werden kann, muß zur Verfügung stehen. Ausgebildet werden sollen Sänger für das Musiktheater, Schauspieler, Tänzer, Leitungsberufe - über deren

Ausbildungskriterien sind wir noch nicht im klaren, das bedarf weiterer Diskussionen - Bühnenbildner, Dramaturgen und etwas ganz Wichtiges, was den Bühnenverein nun wieder bewegt hat: Auf welche Weise auch immer sollten in einem solchen Hause auch die BTT-Berufe entweder durch Kurse oder kurzfristige Lehrgänge Chancen haben, ausgebildet zu werden: die Leitung, die Maskenbildner die Requisiteure, die Seiten- und Bühnenmeister. Überlegungen dieser Art beinhalten dieses große Modell.

Dieses wollte ich Ihnen sagen. Die SKS hat ja schon einmal für dieses Modell eine Erklärung abgegeben, der Bühnenverein noch nicht, vielleicht tut er das gelegentlich auch. Ich würde das begrüßen für den Fortgang der Dinge und für die jetzt bevorstehende kulturpolitische Entscheidung dieses Modells, wenn wir vielleicht am Ende dieser Tagung ganz grundsätzlich eine Empfehlung geben könnten, daß unter anderem zur Aus- und Weiterbildung unserer jungen Kollegen und Kolleginnen vielleicht auch derer, die eines Tages lehren, eine solche Akademie ein sinnvoller Schritt wäre. Wenn wir dieser Meinung sein sollten, würde ich es sehr begrüßen, wenn wir vielleicht morgen eine entsprechende Empfehlung an die Landesregierung nach Baden-Württemberg weitergeben könnten. Ich danke Ihnen.

R e f e r a t e

Adolf Dresen

Dieter Braun/Martin Ankermann

AUGUST EVERDING: Meine Damen und Herren, ich nehme drei Sätze bei Hans-Reinhard Müller heraus, die mir in der Diskussion, neben den anderen Dingen, die Sie jetzt für die Diskussion vorbringen werden, wert scheinen, überdacht zu werden. Er hat gesagt - ich lasse die Utopien beiseite jetzt, ich spreche von den konkreten Dingen.

1. Es ist unmöglich, daß ein Lehrer selbst nicht mehr spielt.
2. Es ist aber auch unmöglich, daß ein Lehrer weg ist zum Spielen, während der Schüler auf Unterricht wartet. Das kann man nicht voneinander trennen.
3. Schließlich hat er gesagt, es ist unmöglich, daß an einer Schule, die ein Theater hat, die Lehrer BAT-Angestellte und damit unkündbar sind.

Diese drei Sätze stelle ich zunächst nur zur Erinnerung in den Raum für uns alle.

BRUNO DALLANSKY: Ich glaube, es ist eine Schwierigkeit, daß natürlich der Lehrer in der Praxis sein soll und sozusagen am Stand der heutigen Theatersituation sein Wissen überprüfen und erklären oder verändern muß. Das ist eine Sache, die ich auch für unbedingt notwendig halte.

Die zweite Sache ist das Recht der Studierenden, den Unterricht zu haben.

Ich glaube, daß man das über einen sich überschneidenden Unterrichtsbetrieb lösen könnte, so daß die Studierenden die Unterrichtsmöglichkeit haben durch Lehrer, vielleicht nicht ununterbrochen durch einen Lehrer, das haben sie sowieso nicht, d.h. es ist sowieso egal, ob jetzt ein Lehrer oder zwei oder vier arbeiten in einem Jahr, das meine ich.

AUGUST EVERDING: Herr Dallansky, Sie wissen ja selbst besser als ich, daß es ja häufig noch Kontroversen gegeben hat, wenn ein Theater eine Schule gleichzeitig hatte, daß dann die Schule gesagt hat: Wir wollen dieses Theater gar nicht.

BRUNO DALLANSKY: Ja, ich glaube, daß man da schon mit gutem Willen von beiden Seiten zu Möglichkeiten der Zusammenarbeit kommen kann; ich habe es jedenfalls versucht, zeitweilig zu praktizieren. Ich glaube schon, daß das möglich ist, aber es muß der gute Wille von beiden Seiten da sein.

AUGUST EVERDING: Darf ich die Lehrer der Falckenbergschule nach der Entwicklung, die seit der Lösung dieser Schule von dem Theater stattgefunden hat, fragen: Ist es dadurch besser geworden?

PAUL SCHALICH: Dies führte zu einer wirklichen Selbständigkeit und Unabhängigkeit von dem Theater. Schwierigkeiten machte es, Schauspieler, soweit sie an einem Theater sind, wieder als Lehrer an die Schule zu bekommen.

Schauspieler sind heute Tag und Nacht eingesetzt und haben kaum für Unterricht Zeit, außer sie haben Lust daran. Die muß man entweder wecken und muß sie dann auch sehr pflegen. Da gibt es Probleme, da kann ich wirklich einiges noch dazu sagen, aber vielleicht später.

AUGUST EVERDING: Herr Fuhrmann, Sie waren Schauspieler an den Kammerspielen und gleichzeitig Lehrer an der Falckenbergschule. Nach dem, was wir gehört haben, ist das die idealste Voraussetzung.

ERNST-OTTO FUHRMANN: Die "idealste" würde ich nicht sagen, aber ein weitgehendes Ideal ist es schon. Das stimmt mit den Vor- und Nachteilen, die Dallansky eben gesagt hat. Ich habe es eigentlich immer als sehr, sehr gut empfunden.

HELLMUTH MATIASEK: Ich weiß nicht, die Systeme, in denen Schauspieler einerseits, Schauspiellehrer andererseits leben, sind in einem solchen Zusammenhang überhaupt nicht freundlich, das müssen wir doch alle wissen. Die Schauspieler müssen das mühsam und qualvoll über Urlaubsscheine regeln, da protestieren wieder die Regisseure, Intendanten und andere Leute. Und in der Schule ist es auch nicht allzu gern gesehen, wenn Leute so stundenweise vorüberkommen, die im Grunde nicht genügend Zeit haben, womöglich aber dann viel beliebter sind als alle die, die das von Montag bis Freitag durchmachen. Es ist sehr, sehr schwierig. Und vielleicht müßte darin der Ansatzpunkt sein, irgendetwas zu verändern, natürlich auch an den Theatern.

Ich glaube, daß die Theater keineswegs so selbstzufrieden sind, wie das immer klingen mag in den Ohren der Schauspiellehrer. Ich habe mich hier ein bißchen darüber gewundert, daß die Schauspiellehrer selber sagen: Es ist ja alles in Ordnung, und wir brauchen überhaupt über nichts zu reden; das halte ich ja nun für überhaupt keine Haltung. Ich bitte sehr um Entschuldigung.

AUGUST EVERDING: Es wird uns immer wieder gesagt, in Amerika sei die Ausbildung gut, die Sängerausbildung besonders, weil all' die Auszubildenden ein Theater dort dabei haben.

DIETER BRAUN: Ich nehme an, daß Bochum auch gemeint war, wenn von einer zweiten Schule in Kooperation mit einem Theater gesprochen wurde. Im Moment ist das der Fall, und wenn ich mich nicht ganz irre, ist auch der jetzige Intendant Peymann noch künstlerischer Leiter der Schule. Von Peter Zadek weiß ich es genau. Beide haben von diesem Recht eigentlich keinen Gebrauch gemacht. Noch zu Schallas Zeiten war es die Gepflogenheit, daß der Intendant sehr stark in die Schule hineinregiert hat, und die Schule sich dann mit der neuen Leitung eigentlich als erstes jede Art von Kooperation ausbedungen hat, aber die Schule muß ganz, ganz selbständig bleiben.

Und es ist eigentlich die Schwierigkeit zu beobachten, die sowohl Herr Dallansky beschrieben hat als auch Herr Matiasek: Beide Seiten wünschten mit Sicherheit diese Kooperation. Sie haben sie probiert, indem Schauspieler und Regisseure bei uns gearbeitet haben, über zwei Jahre, das war zu Beginn der Peymannschen Ära. Dann haben beide Seiten festgestellt, es kollidieren viel zu viele Dinge vom Unterrichtssystem her und von der Kontinuität der Ausbildung.

Das einzige, was funktionierte, war das Arbeiten an Vorsprechrollen - und das eigentlich auch nicht. Wir haben es eingestellt.

Aber was viel besser funktioniert hat - und ich denke, daß darin etwas Grundsätzliches steckt -: eine Arbeit, die eigentlich im dritten Raum stattfindet, hier wird es mit Lerntheater beschrieben.

Ein interessiertes Theatermitglied - es kann ein Regisseur, es kann ein Schauspieler sein - startet in einer Schauspielschule ein Projekt, auf das man sich einigen kann, und arbeitet über einen längeren Zeitraum mit Schauspielschülern zusammen. Als günstigster Fall hat sich bei uns eine Produktion "Der Schlag" erwiesen, an der Manfred Kaduk mit 5 Schülern und einer Schauspielerin gearbeitet hat.

Die Schüler, die daran in einem relativ späten Zeitpunkt ihrer Ausbildung gearbeitet haben, hatten mit Sicherheit den größten Gewinn, weil sie die Praxiserfahrung gemacht haben. Es wurde aufgeführt im Theater, und gleichzeitig hat sich eigentlich gezeigt, daß für das Theater in der Arbeit mit den Schülern viele, viele Vorurteile über den Ausbildungsstand der Schüler revidiert werden konnten. Wir sind wirklich in einer Stadt, und trotzdem muß man sagen, Kommunikation funktioniert eigentlich erst seit diesem Modell-Versuch. Das ist die Schwierigkeit, es gibt von seiten der Ausbildung Vorurteile, man darf sie nicht unter den Tisch kehren hier in diesem Forum. Aber wir müssen miteinander diesen Dialog führen.

Es gibt sicherlich Ängste, Berührungsängste auch auf seiten der Ausbildung. Ich glaube, das ist aus allem herauszuhören, was hier an Gesprächen bei uns im Gegensatz zur Praxis läuft, und es gibt genau solche Berührungsängste und Vorurteile auf seiten der Theaterpraktiker. Wir müssen sehen, wie wir Möglichkeiten finden, die Vorurteile abzubauen.

GERT PFAFFERODT: Ich habe vorhin schon mit dem Gedanken gespielt, ob ich von dieser Tagung wieder weggehen soll, weil ich mir so fehl am Platz vorkam.

Ich unterrichte jetzt 10 Jahre an der Falckenbergschule, und die beiden Referate, die heute morgen von den anderen, von Stuttgart und von Bochum, gehalten wurden, die laufen von vornherein entweder auf einen Angriff oder auf Animositäten hinaus. Keine dieser Schulen ist in der Lage, sich selbst hier zur Disposition zu stellen. Das ist vielleicht das, was Herr Matiasek so gemeint hat. Ich denke, das ist die erste Voraussetzung, die geliefert werden muß. Wenn wir hier über dieses Thema reden wollen, dann müssen wir das zur Disposition stellen, dann müssen wir in der Lage sein, die Karten aufzudecken.

Dieses "Allgemeine-Ratschläge-geben", im Allgemeinen bleiben, das bringt nichts.

Aber wenn er sagt, der Schauspieler verfehlt seine Emanzipation vom Regisseur, dann haben die Schauspielschulen die Emanzipation von den Theatern schon lange verfehlt. Sie fühlen sich von diesen Theatern so in einen Leistungsdruck gebracht - das kann man überall und immer wieder feststellen -, daß ich einfach glaube, daß die Schauspielschulen ihre Mitte verloren haben. Der einzelne Schauspiellehrer mag diese möglicherweise noch haben, aber die Schauspielschulen haben die Mitte verloren.

Auch dafür können wir sehr schnell irgendwelche Schul-digen finden; dann sagen wir einfach, das ist der Theaterbetrieb, der sich so hektisch dreht. Und wer dreht dadran? Das sind die Kritiker; also einigen wir uns auf die Kritiker. Das kann mit diesem "Schwarzen Peter" so weitergehen, dann kommen wir keinen einzigen Schritt weiter.

Und wenn Herr Dresen den Meister fordert - und dies sei als Phänomen in den Raum gestellt, Herr Müller hat das vorhin auch schon angesprochen -, dann glaube ich, wäre es eine bürokratische Antwort, darauf zu sagen, wir brauchen mehr Lehrer, mehr Räume und eine bessere Bezahlung.

Das sind exakt die Werte, die die Olympischen Spiele von mir aus vertreten können, die uns aber in einem Dialog keinen einzigen Schritt weiterbringen. Das sind Forderungen, die können wir von mir aus ans Ministerium weitergeben. Natürlich, dort sind sie auch gut aufgehoben, aber unter uns muß eine Diskussion ganz anders laufen.

Die Frage, ob das in 10 Jahren an der Falckenbergschule anders geworden ist, muß ich bejahen. Anders ist es auf jeden Fall geworden, weil alle wissen, daß wir an der Falckenbergschule im Moment in der schwierigen Situation sind, ohne Leiter dazustehen. Das kann möglicherweise die Auseinandersetzung sein, um eine Mitte in einer Schule zu finden; und ich hoffe, daß Herr Dorn oder wer auch immer dafür noch verantwortlich ist, uns diesen Zeitraum auch zur Verfügung stellt, eine Mitte zu finden, und zwar erst mal in dem Gespräch der Lehrer untereinander.

Da fällt mir noch ein anderer Begriff ein, der hier so inflationär gehandhabt wird, daß es mich ekelt. Das ist der Begriff des "Handwerklichen". Das ist einfach ein jämmerliches Schlagwort in diesem Kreis, denke ich.

Wenn wir Leute der Handwerkskammer hier hätten, dann

könnte dieser Begriff sicherlich ganz schnell mal definiert werden. Wer einmal auch nur zwei Monate Lehrzeit gemacht hat, der weiß, was evtl. ansatzweise unter Handwerk verstanden werden kann.

Hier ist es im allgemeinen darauf beschränkt, daß man sagt, jemand, der nicht lispelt, jemand der laut reden kann, jemand, der sich einigermaßen frei bewegen kann, der beherrscht sein Handwerk. Aber wenn wir über Handwerk reden wollen im Rahmen einer Schule, dann müssen wir tausend Kriterien erst mal auf den Tisch packen und uns über die einzelnen Kriterien nacheinander unterhalten. Vorher ist das einfach nur ein Wort, mit dem wir uns gegenseitig totdreschen.

PETER SIMHANDL: Mein Vorgänger beklagte den Verlust der Mitte in den Schauspielschulen, das erinnert mich an das Buch der 50er Jahre von dem bekannten Münchner Kunsthistoriker Sedlmeyer "Verlust der Mitte". Ein Freund von mir sagte damals zu dem Buchtitel, "gut, gut, Verlust der Mitte, dann siedeln wir uns doch am Rande an, gucken mal vom Rand in die Mitte". Also wenn Verlust der Mitte, dann ist das wohl nicht mehr auf die Schauspielschulen beschränkt.

Ich will auch auf Ihre Frage noch mal antworten, Herr Everding, und von der Berliner Praxis berichten. Auf der einen Seite haben wir, wenn ich recht zähle, elf festangestellte Lehrer, zum größten Teil Professoren im Bereich des szenischen Unterrichts. Sie haben ihre feste Anstellung und sehen das Dilemma, daß diese Lehrer kontinuierlich unterrichten. Auf der anderen Seite haben wir den Status der Hochschule und haben die Chance, diese Lehrer bis auf die zwei künstlerischen Lehrkräfte in Forschungssemester zu entlassen, und das kann auch mal erweitert werden um ein weiteres Semester unbezahlten Urlaubs.

Die können also draußen ihre Praxis erweitern und tun das auch. Unser Kollege Martin Heupel beispielsweise geht dann nach New York und macht da selber seinen workshop oder inszeniert. Diesem beklagenswerten Umstand, daß man nicht nur in der Schule lehren kann, trägt die Hochschule Rechnung.

Auf der anderen Seite versuchen wir, das Problem dadurch zu lösen, daß wir als selbständige Hochschule selbstverständlich Gäste verpflichten. Wir haben die Chance, als Hochschule einen reichen Etat zu haben, wir haben ja elf Fachbereiche in dieser Schule, von Malerei über Architektur bis zum Film und Design, mit einem 80-Millionen-Etat. Wir haben die Chance, sehr viele Gäste engagieren zu können im Bereich Szene.

Und das passiert zum Beispiel in diesem Semester so, daß wir sehr viel - und eigentlich schon seit Jahren -

mit der Schaubühne zusammenarbeiten und daß wir die Kollegen der Schaubühne zu uns bitten - und kontinuierlich zu uns bitten.

Wir haben als selbständige Theaterschule das Bedürfnis, mit der Praxis zusammenzuarbeiten, und zwar kontinuierlich. Und das können wir machen, indem wir Gastprofessuren für drei Jahre festlegen auf den gleichen Gast, wir können aber auch von Semester zu Semester variieren.

JÜRGEN SCHITTHELM: Ja, nur ein Satz, um mögliche Mißverständnisse zu vermeiden. Das ist also keine Zusammenarbeit zwischen der Schule und der Schaubühne, sondern zwischen der Schule und einzelnen Mitgliedern der Schaubühne. Nur um das richtigzustellen, was nicht heißt, daß wir diese Zusammenarbeit verwehren würden. Das will ich damit auch nicht sagen.

PETER SIMHANDL: Ich meine, es bedarf keiner Richtigstellung, ich sprach von Kollegen der Schaubühne, die auch Verträge von uns bekommen, Gastverträge.

HEINZ SCHLAGE: Ich möchte versuchen, auf die Frage hier einzugehen, die Frage, ob der Lehrende Zeit findet, auch im Theater zu arbeiten.

Für mich ist das vornehmlich eben nicht ein organisatorisches Problem. Wenn man sehr ernst nimmt, daß junge Menschen ihr Leben mit dem Beruf des Schauspielers gestalten wollen, dann ist es nicht eine Frage danach, wie die Institutionen zusammenarbeiten, sondern, wie die Institution mit dem lebendigen Menschen, nämlich dem Schauspieler, umgeht, genauso wie die Theater mit dem Problem des Schauspielers als selbständig Schaffendem umgehen müssen.

Aber da ist eine Veränderung, die in den letzten Jahrzehnten für mich sichtbar geworden ist, daß eigentlich immer mehr die Bestrebung da ist, den Schauspieler als selbständige, künstlerische, mitarbeitende Persönlichkeit zu sehen und mit ihr zusammenarbeiten zu wollen, auch wenn einiges dagegen zu sprechen scheint.

Der Kollege, der in solch einen Lernprozeß bzw. Entwicklungsprozeß involviert ist - man muß dieses Wort sagen, da es sich schlecht ins Deutsche übersetzen läßt -, stellt in einem gegenseitigen Geben und Nehmen mit dem Lernenden seine eigenen Theaterstandpunkte und

Erfahrungen in Frage. Er arbeitet in einer größeren Gruppe von 10 - 12 Studierenden über einen langen Zeitraum, meistens ist es bei uns in der Praxis ein ganzes Jahr lang, so zusammen.

Und hier passiert eine Fülle von Prozessen, die eben nicht unterbrechbar sind. Die Möglichkeit, hierfür jetzt dann auch den Grundzustand Theater, den Bezug Zuschauer-Schauspieler herzustellen, das dann auch praktizieren zu wollen, hat uns dazu gebracht, eben immer stärker eigene Produktionen herauszubringen.

Nun haben aber Produktionen den großen Nachteil, daß an einem bestimmten Punkt des Arbeitens die persönliche Entwicklung für den einzelnen zurückstehen muß vor der Notwendigkeit des Projekts und seiner Wirkungsästhetik für die Leute, die das sehen sollen.

Vom Theater der Jugend in München ist ein Dozent mit einer Semestergruppe und Absolventen hergekommen und hat hier ein Projekt durchgeführt. Wir haben in Niedersachsen mit Braunschweig zusammengearbeitet und haben versucht, mit den Hannoverschen Theatern gemeinsame Projekte zu machen; teilweise hat es vom Theater aus nicht stattfinden können, weil das Theater nicht bereit war, nicht bereit sein konnte, sich auf eine entwickelnde Theaterproduktionsarbeit einzulassen, weil die Zwänge von Terminen, Abonnement usw. dem entgegenstanden.

So ist eine Produktion, die wir gemeinsam mit dem Staatstheater Hannover machen wollten, nämlich das Grips-Stück "Das hältst Du im Kopf nicht aus", ganz einfach von beiden Seiten abgebrochen worden. Es mußte erklärt werden, wir können nicht kooperieren. Wir haben dann schließlich von der Schule aus das Stück alleine gemacht.

Trotzdem finden Produktionen oder auch ab und zu Gastspiele von einzelnen Studenten in den Theatern statt. Und es ist etwas vollkommen anderes, die Produktionsbedingungen in einem Repertoiretheater zu erfahren oder Produktionsprozesse künstlerischer Produktionen zu erfahren. Auch wir können eigentlich hier immer nur versuchen, von uns aus selber solche Praxissituationen herzustellen, in denen dann mehr und mehr die persönlichen Entwicklungsgänge des Spielenden und auch des Anleitenden zu berücksichtigen sind.

MICHAEL BALAUN: Ich spreche aus der Situation von Graz. Geographisch sind wir in einer Alpenrandlage, und natürlich leiden darunter auch die finanzielle und die personelle Ausstattung. Aber wir glauben, daß wir trotzdem ein gutes Modell gefunden haben, unsere Schule so zu führen, daß auch die Intendanten, denen wir unsere Studenten schicken, und auch unsere Studenten ein

großes Maß an Zufriedenheit zeigen.

Die wichtigsten Prinzipien sind Flexibilität und Gespräche der Lehrer untereinander. Was ich mit Flexibilität meine, ist, daß wir z.B. uns offen halten, von Woche zu Woche mit dem Stundenplan sowohl für die Lehrer als auch für die Schüler auf das zu reagieren, was möglich ist.

Wenn der Intendant aus Graz kommt und sagt, er möchte eine Schauspielerin für ein Kinderstück, dann sagen wir o.k., wir werden das möglich machen, daß Sie die bekommen, und außerdem bauen wir den Stundenplan so, daß sie weiterhin einen kontinuierlichen Unterricht bekommen kann.

Wenn jemand von den Lehrern kommt und sagt, er habe nächste Woche drei Drehtage in Hamburg, ich kann nicht von Donnerstag bis Samstag, dann sagt man o.k., dann verlegen wir Ihre Stunden von Donnerstag und Freitag auf Montag und Dienstag. Wir lösen das.

Wenn ein Lehrer länger wegfährt, dann lösen wir das so, daß ein anderer den Unterricht für ihn übernimmt, und dann kann wieder der andere wegfahren. Darum ist es notwendig, daß die sich miteinander unterhalten und daß man sich auch darüber einig ist, was man mit den Schülern vorhat. Das kostet für die Lehrer sehr viel Zeit, das fordert von den Lehrern ein gewisses Maß an kontinuierlicher Mitarbeit.

Aber wir versuchen von der Schule aus, Kristallisationspunkte zu schaffen, an denen man sich verständigt, und dann ein großes Maß an Freiheit zu gestatten. Das ist wahrscheinlich in Berlin, wo die Leute am Ort sind und nicht so weit fahren müssen, noch viel leichter als hier bei uns in Graz, von wo man sieben Stunden mit dem Zug nach München braucht.

Wir haben jemanden, der sich eigentlich hauptsächlich mit Dispositionen befaßt, und ich kann jeder Schule nur wünschen, daß sie jemanden hat, der diese Flexibilität ermöglicht.

Denn unsere Studenten haben wir an vielen Theatern untergebracht, sie spielen während des Studiums kleine Rollen und können hier und dort Erfahrungen sammeln, die wir dann auch als Erfahrungen mit hereinzunehmen versuchen. Wir probieren dann auch aus, ob wir nicht mit den Leuten, die da Theater gemacht haben als Praktiker, ins Gespräch kommen können, und sie fragen: Was meinen Sie zu unseren Schülern, was sind Ihre Anregungen?

Wir haben also ein aus der Not geborenes Modell gefunden, das im Moment funktioniert, manchmal auch nicht; aber wir sind ganz zufrieden, und vielleicht ist man-

ches davon für die Intendanten wie auch für die Schulleiter, die hier sind, übersetzbar, verwendbar.

MARIO KRÜGER: Ich finde es ein bißchen schade, daß wir nicht doch über Utopien sprechen oder zumindest ein bißchen über die Zukunft. Über Zukunft, denn wir tun alle so, als ob das alles an den Schauspielschulen immer so bliebe, und als ob es Entwicklung und Veränderung vielleicht gar nicht gibt. Vielleicht ist es ein Problem - ich habe das wieder gefunden im Vortrag von Herrn Dresen -, daß wir kein Normensystem mehr für unseren kulturellen Bereich haben.

Wenn das so ist, wenn wir gemeinsam keinen Nenner finden können, dann müssen wir schließlich damit leben. Dann bleibt es bei der Explosion, die die Individualität hier nun überall einmal hat, dann bleibt es dabei, daß die Individualität sich immer stärker darstellt.

Ist es vielleicht so, daß die Schauspielschulen viel näher dran sind an dem, was eine jüngere Generation, die auf die Theater zukommt, an Veränderung bereits mit sich trägt?

Ist es so, daß dadurch wir, die wir in den festgefügtten Abonnementssystemen und - ja doch, man muß es einmal sagen - auch Belieferungssystemen stecken, daß wir diese Dinge nicht rasch genug aufgreifen können? Unsere Zusammenarbeit, Herr Krückeberg, war ja gut, wir haben unsere Arbeiten, die wir mit der Hannoveraner Schauspielschule zusammen gemacht haben, auch im Abonnement gezeigt, das war ja auch in Ordnung. Die Arbeit, glaube ich, war aufrichtig.

Ich habe ein anderes Beispiel. Ich habe den Versuch eines Lerntheaters im Opernbereich gemacht, wir haben mit dem Musiktheater in Regielehrgängen in Hamburg zusammengearbeitet, haben mit jungen Sängern zusammengearbeitet und mit jungen Regisseuren.

Für mich war das Ziel, den ausgelernt habenden jungen Sänger oder jungen Regisseur zum erstenmal mit der Wirklichkeit des Theaters zu konfrontieren, also mit einem Technischen Direktor, mit Kostümwerkstätten, mit Werkstätten überhaupt, mit einer Disposition, damit er weiß, was auf ihn zukommt nach dem etwas klinisch-analytischen Freiraum, den die Schule ihm ja gewähren konnte und auch gewähren sollte. Solches Lerntheater/-Lehrtheater hatte ich mir vorgestellt; nach Möglichkeit nicht mehr mit den Lehrern, mit den Begleitern aus der Schule, sondern mit Mitarbeitern des Hauses, damit Bühnenpraxis und Wirklichkeit unseres heutigen Theaters gelernt werden können.

Und meine Erfahrung war, daß es unserem Betrieb fast nicht gelingt, die Festschreibungen in Theatern den jungen Leuten von den Schulen, den Regisseuren, den Sängern, den Schauspielern klar und deutlich zu machen als eine notwendig zu erfüllende Norm, weil wir in unserem System so arbeiten müssen zur Zeit. Und hier lag für mich die Schwierigkeit.

Ich habe das noch nicht aufgegeben, es schläft zur Zeit. Ich würde es gern wieder in Gang bringen, weil ich meine, daß natürlich von den jungen Leuten, die unter der Führung der Schauspielschule ausgebildet werden, sicherlich letztlich ja die neuen Kräfte kommen, die den theatralen Bereich der Zukunft gestalten werden. Die kommen nicht aus der älteren Generation. Da es ja niemals etwas ganz Neues gibt, sondern alles auf dem Vorherigen aufbaut, wäre es doch wichtig, sich darauf einzustellen.

Und nun sind wir sofort an der Frage der Finanzierung. Und da hapert es doch, das müssen wir für unsere Theater sagen. Wie will man einem Lerntheater einen Raum anmieten, Gelder für zusätzliche Arbeitsstunden in der Technik und den Werkstätten beschaffen? Hier könnte man noch natürlich ganz klar tätig werden und sagen, das muß jetzt sein. Aber darüber kann man sich - wenn man sich im vorhergehenden Bereich einig ist - doch schnell verständigen.

HEINZ G. LÜCK: Ein Versuch, der in Hamburg stattgefunden hat, nimmt möglicherweise das mit und bringt Praxis und Ausbildung zueinander und auch Nachprüfbares. Jürgen Flimm - nicht als Intendant, sondern als er noch Regisseur war - hatte sich bereit erklärt, bei der Inszenierung von "König Ubu" mit der Schule zusammenzuarbeiten, d.h., ein Dozent ging mit bestimmten Studenten ins Thalia Theater, alle nahmen an gemeinsamen Leseproben, theoretischen Proben teil; dann trennte man sich, die Schule übernahm es, bestimmte Szenen zu probieren, das Theater probierte weiter. Nun kam ein Vergleich, welche Ergebnisse habt ihr, welche haben wir erreicht? Und hier, finde ich, war so ein guter Ansatz, daß sich wirklich Praxis und Ausbildung berührten. Das würde die Frage des Herrn Müller vielleicht - vielleicht die zweite Möglichkeit hier - beantworten, denn der Dozent, der Lehrer, der da mitgegangen ist, hat gleichzeitig mitgelernt, aber an der Praxis.

Ich glaube, daß Flimm zu einem solchen Versuch wieder bereit ist. Und Zadek könnte möglicherweise mit Studenten das gleiche probieren.

Also das hängt gar nicht so sehr mit den Kosten zusammen. Und Lerntheater, das ist für mich auch Lehrtheater gewesen. Auseinandersetzung mit den Schauspielern,

alle mit dem gleichen Vorwissen, alle mit der gleichen Information, bevor der Probenprozeß losging.

JÜRGEN SCHITTHELM: Wir müssen uns davor hüten, den Begriff des Lernens hier als einen neuen Begriff einzuführen. Man muß sich einfach einmal daran erinnern an die Vergangenheit, an die 50er-60er Jahre, als wir das Lerntheater in der Bundesrepublik weitgehend durch ein funktionierendes Studententheater an den Universitäten hatten. Dazu muß man sagen, daß damals aber Universitäten und auch Kunsthochschulen noch Lehranstalten und keine Verwaltungsapparate, was sie heute sind, waren - insofern ist die Situation schwieriger.

Nur damals ist es so gewesen, daß Studierende der verschiedensten Theaterberufe außerhalb und innerhalb der Universitäten - die Hochschulen resp. Schauspielschulen waren ja völlig eigenständig damals - zusammengekommen sind, teilweise mit Lehrenden in Kombination mit Schauspielern, die bereits im Beruf standen, teilweise mit Bühnenbildnern von draußen, Regisseuren und gemeinsam innerhalb der Universitäten Theater gemacht haben in den 50er und 60er Jahren.

Das Studententheater, das ist damals ein funktionierendes System gewesen; es gab eine Hauptstadt des Studententheaters, das war das jährliche internationale Festival in Erlangen. Und wenn man mal rekapituliert, was damals alles passiert ist, und zwar als Ergänzung des Spielplans, denn das Theaterexperiment - damals gab es die Werkstätten noch nicht in dem Ausmaß wie heute - fand dort statt. Es wurde nicht nur gespielt für das Publikum, für die Studierenden der Hochschulen, sondern es war auch ein anderes Publikum, und es hat sich aus dieser Zeit heraus der gesamte oder ein Großteil des Theaternachwuchses rekrutiert.

Die Leute haben teilweise durch die Erfahrung am Studententheater das Studium abgebrochen, sind aus dem Studententheater direkt ans Berufstheater engagiert worden; nicht die schlechtesten, die meisten davon gibt es heute noch als Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner, Kostümbildner usw., und auch als Intendanten.

So sind damals auch, weil die Funktion wirklich eine bundesweite war, Theater entstanden. Der Ursprungsgedanke des Anti-Theaters stammt von Fassbinder. Die Schaubühne 62 ist auch aus dem Studententheater hervorgegangen. Da gab es mal ein funktionierendes System, es war eine sinnvolle Ergänzung.

Daß viele dann weg waren in den 60er Jahren, Mitte der 60er Jahre das Ganze abbrach, bedingt einmal durch die Bürokratisierung der Hochschulen, dann auch natürlich durch die Zeit der außerparlamentarischen Opposition - eine ganz gegenläufige Haltung -, das ist vergessen worden.

Ich bedauere sehr, daß von seiten der Hochschulen - das betrifft die Universitäten, an denen die Theaterwissenschaften gelehrt werden, aber dann auch die Kunsthochschulen - nicht wieder der Versuch gemacht wird, so etwas ins Leben zu rufen, weil da wirklich gelernt worden ist, die Studierenden hatten einen eigenen Etat im Lehrkörper, man hat wirklich von der Pike auf Theater gelernt. Das Spannende daran war: immer in Verbindung mit Leuten, die bereits im Beruf standen.

KURT HÜBNER: Ich möchte eigentlich nur auf einen Punkt hinweisen. Ganz abgesehen davon, daß doch relativ häufig das, was nach sehr langen Ausbildungsjahren vorgeführt wird als das Ergebnis einer Ausbildung, mich und viele andere - und das sind in der Regel sehr erfolgreiche und an sehr wesentlicher Stelle praktizierende Theaterleute - entsetzt und verzweifelt gemacht hat.

Ich wurde vor 14 Tagen angerufen von Peter Zadek, der mich bat, eine Laudatio zu halten für einen Schauspieler, der einen Preis bekommt in Hamburg als begabtester Nachwuchsdarsteller. Und als ich sagte, Peter, warum ich, ich bin nicht sehr geschickt in solchen Sachen, weil ich zu kritisch bin und dann vielleicht unmäßige Anmerkungen mache, die die Leute entsetzen; da sagte er, nein, nein, mein Lieber, Du hast den ja entdeckt.

Und als ich dann wiederum sagte, Peter, was verstehst Du denn verdammt nochmal unter "entdecken", das sind andere gewesen, die haben ihn vorher entdeckt. Ich habe diesen Schauspieler nur im Fernsehen gesehen. - Wir suchten einen ganz bestimmten jungen Schauspieler für eine ganz große, schwierige Rolle in "Ghetto" -. Als ich einen von Verhoeven gedrehten Fernsehfilm sah - "Liebe Melanie" hieß er, vielleicht haben einige von Ihnen den gesehen - über die mir sehr vertraute und von mir schon von der Schauspielschule her, weil sie da auch lehrte, verehrte alte Horoschowski war ein Fernsehfilm gedreht worden, und zwar zum Teil dokumentarisch, zum Teil Erfindung -, da zündete es plötzlich bei mir, da trat ein Junge auf als Schüler, der spielte einen Schauspielschüler. Den eine zeitlang beobachtend, war ich mir im selben Augenblick klar, da ist der, den wir suchen. Nicht, weil der etwa die Rolle spielte, in der er nachher bei uns auftreten sollte, sondern weil ich spürte, da ist eine Vielfalt von Sensibilitäten, von Eigentümlichkeiten, von Unverwechselbarkeiten, die in dieser Fülle zu finden sehr selten ist, und er war bei Peter Stoltzenberg engagiert.

Das war natürlich sehr unangenehm, weil der ihn entdeckt hat; denn der kam eigentlich von einer Schauspielschule und ... - ich muß allerdings etwas kritisch sein, Herr Müller, ich habe Ihre mir fast selbstgefällig erscheinende Erörterung eben mit großer Verblüffung wahrgenommen.

Er sagte beispielsweise, als ich sagte, Du bist ja doch von Stoltzenberg dort von der Schule geholt worden, das ist nicht der Fall.

Ja, sage ich, Du hast doch drei Jahre auf dieser Schule gelernt.

"Gelernt?" sagt er, "das war der reinste Terror."

Ich fragte ihn dann, was der Terror war, und er bezeichnete als Terror die Kompetenz der Leute, die dort lehrten, das Vage des ganzen Lehrplans, das Unmaß an Lehrprogrammen, die alle nur - zum Teil dilettantisch - seiner Meinung nach erhöht wurden.

Als ich ihm sagte, ja wo hast Du das her, was ja auch mit technischem Können zu tun hat - der Mann ist, was das technische Können anbelangt, Student -, da sagte er, habe ich mir selber erworben, weitgehend, ich habe zugehört, also ich habe genommen, wo ich nehmen konnte, aber ich bin so eine Art Autodidakt.

Wo hast Du denn gelernt, Saxophon zu spielen und Klavier zu spielen und zu singen und Dinge zu können, die ja doch immerhin gelernt sein müssen?

Meine Eltern fanden es für wichtig, daß ich Klavier spielen lernte, und das war doch eine Voraussetzung, und hätten meine Eltern das nicht für richtig gefunden, dann hätte ich es von mir aus getan, weil ich dieses Fachgebiet der Musik oder das Erlernen eines Instrumentes, das gehört doch zum Leben, ohne das kann man doch nicht leben; und so habe ich mir die Leute gegriffen, ohne daß ich sie bezahlen mußte, wie auch immer, hab' schließlich selber eine Band aufgestellt, und da habe ich das alles gelernt. Nicht auf der Schule.

Ich komme wieder zu einer mir immer wieder aufstoßenden Erkenntnis - wir lernen nicht auf der Schule, sondern im Leben. Diese Erkenntnis, daß ja eigentlich derjenige nur was am Theater zu suchen hat, der sich nicht darauf verläßt, daß ihm was beigebracht wird, sondern der leidenschaftlich davon ergriffen ist, sich selber etwas beizubringen, Anregungen aufzunehmen, der arbeitet, irgendwo sich selber in den Wind oder auf die bewegte Szene des Lebens stellt, vielleicht erst ungeschickt rudert, aber dann das lernt, was zu dieser Art von künstlerischer Seefahrt gehört.

Und immer wieder erlebe ich junge Schauspielschüler, mit denen ich dann - es gibt bei uns kein Vorsprechen, es gibt eine Arbeit von 2-3 Stunden - versuche durchzuprüfen, welche Art von Flexibilität, welche Art von Sensibilität, welche Art von Unverwechselbarkeit, welche Art von Möglichkeit, seine Phantasie zu entfalten, jemand besitzt. Dann stelle ich immer wieder fest - es ist zum

großen Teil so, und darüber sind wir uns von Zadek über Neuenfels und Noelte klar -, daß wir gezwungen sind, wenn wir mit diesen Leuten arbeiten, nicht nur die Verschüttung wegzuräumen, die die Zivilisation, unsere alles konsumierende, ständig das kreative Denken immer zum Konsumieren verführende Zivilisation normalerweise schon auf das Talent legt, sondern auch noch die Verschüttung wegzuräumen, die die Schulen wieder über sie gebreitet haben.

Und wir sagen es immer wieder, und wir sagen es jedesmal entsetzt, was ist, was hat eigentlich diese ungeheuer lange Ausbildung an tatsächlichen Effekten gebracht? Und ist da nicht etwas Schreckliches passiert, daß diese jungen Leute vollkommen aus dem Auge verloren haben, daß dieser Beruf ja gewisse Normen hat, die erfüllt werden müssen, u.a. auch zeitliche Normen, weil innerhalb einer bestimmten Zeit etwas vonstatten gehen muß. Dazu gehört ein ungeheurer Fleiß, und dazu gehört auch die Überwindung jeder Art von Trägheit.

Und gerade die Schulen, stellen wir immer wieder fest, sind die Instrumente gewesen, die ein Fabelhaftes oder Schreckliches bewirkt haben, daß die Trägheit, die sowieso in jedem Menschen drin ist, noch auf eine ganz ungewöhnliche Weise, diese Sehnsucht nach Bequemlichkeit, durch die Methodik der Schule gefördert wird.

Ich wundere mich immer, daß es so viele Professoren an den Schauspielschulen gibt, von denen ich sonst noch nie etwas gehört habe. An den Universitäten sollten idealerweise doch wohl diejenigen Professoren sein, die außerordentliche Leistungen auf ihren Gebieten erbracht haben, sei es in der Medizin, in Jura oder in sonstigen Fachgebieten. Und diese Leute entdecke ich an den Schulen fast gar nicht. Einige schon, die Ausnahmen bestätigen aber meiner Meinung nach die Regel.

Aufgrund meines Alters habe ich vielleicht gewissermaßen das Recht auf eine gewisse Narrenfreiheit erworben, und ich muß doch sagen, ich stehe sprachlos davor, daß da überall eine hohe Zahl von Leuten sitzt, denen ich jede Kompetenz abspreche. Und die sind Lehrer, aber den Professoren an den Hochschulen spreche ich dagegen keine Kompetenz ab. Denn sie haben ja durch ganz besondere Leistungen gezeigt, daß sie an dieser hohen Stelle auch die richtigen sind, um Auszubildende zu sein, weil sie Maßstäbe setzen können und weil sie gleichzeitig wohl auch ein wenig von dem sind, was der Dresen da eben sagte - "Meister".

Wenn ich die Schauspielschüler höre, nachdem ich oder der Neuenfels zwei Stunden mit denen gearbeitet habe, und die total verblüfft sind über das, was sie in dieser kurzen Zeit an Erfahrung gewinnen, die sie noch niemals - behaupten sie jedenfalls - erlebt haben auf den Schulen, dann muß doch da was faul sein im Staate Dänemark.

Das hat vielleicht mit den sog. Lehrenden oder mit den Lehrkräften zu tun. Sind das wirklich die Kapazitäten, die man fordern müßte? Und wenn es nicht erreichbar ist, daß diese Kapazitäten auf den Schulen sind, müssen wir uns dann nicht fragen, ob es nicht besser ist, dann lieber zu sagen: Wir brauchen ja am Theater nur die Unverwechselbaren, die Leidenschaftlichen, die Besessenen. Wenn einer nicht die Besessenheit hat, sich das, wie auch immer, anzueignen und sich die richtigen Leute auch herauszuspicken - zu denken -, dann brauchen wir ihn eigentlich gar nicht am Theater. Und ich glaube, die Besessenen finden die bestimmten Leute, von denen sie diese Erfahrungen holen, die sie brauchen, so wie z.B. der Müller zu Kayßler gelaufen ist.

Daß es nötig ist, Handwerk zu lernen - Sprache, Sprechtechnik usw. -, dafür gibt es Leute. Sie sollten wir auch hoch achten, und die brauchen wir. Aber was das künstlerische Hineingehen dieser Ausbildung angeht, da glaube ich, maßen sich auf den Schulen viele an, etwas lehren zu können, für das sie untauglich sind. Und wie wir das Problem lösen können, weiß ich nicht. Diese sind zum Teil beamtete Professoren für ihr Leben, sie haben ihre Pfründe für ihr Leben bekommen, sie sind nicht ablösbar; ich würde sagen, man sollte sie auszahlen ihr Leben lang, wenn man das nicht schon gemacht hat, und soll sie in Ruhe lassen und ihre mehr oder weniger oder wenig gut verdienten Pensionspfründe genießen lassen, aber man sollte doch darüber nachsinnen, wie man zu anderen Systemen kommt.

FELIX MÜLLER: Mich würde interessieren - deshalb war ich hergekommen -, wie sich das konkret darstellt, was hier mit Unzulänglichkeit einfach von Ihnen zunächst formuliert worden ist.

Und ich möchte, da es doch auch einen sehr persönlichen Punkt angeht, jetzt doch versuchen, darauf zu antworten.

Das von Herrn Hübner vorgetragene Beispiel erscheint mir charakteristisch für die Situation. Man sucht einen bestimmten Darsteller, sucht diesen auf einer Schauspielschule, reißt diesen aus seiner Ausbildung heraus und gibt ihm evtl. eine große Rolle beim Film oder Theater. Ich frage mich, wie verkraftet er, wenn er zurückkommt, das, was da an Erfahrung war, und vor allen Dingen ...

EINWURF: Das ist doch seine Sache ...

FELIX MÜLLER: Moment, die Schüler sind zunächst an der Schule - wie soll ich sagen - ähnlich engagiert wie an einem Theater: Man muß schon miteinander reden, wenn man miteinander umgehen will, wenn man eine

Zeitlang miteinander arbeiten will, darüber, was der einzelne dann macht. Es ist seine Sache, wenn er den Film macht, ob er dann die Schule verläßt und den Film macht. Aber wenn er ein Interesse hat, die Schule wieder zu besuchen, dann muß er mit der Schule sprechen, ob er den Film machen kann.

Und ich frage mich auch, ob es vielleicht viel sinnvoller wäre, Ulrich Tukur erst einmal in kleinen Rollen zu sich selbst kommen zu lassen und seine Persönlichkeit entwickeln zu lassen.

KURT HÜBNER: Lieber, das ist doch alberne Theorie, was Sie da sagen.

FELIX MÜLLER: Das ist keine Theorie, das ist genau die Praxis.

Und dann, wenn die Theater sich auf solche Leute stürzen, im Grunde nur das Genie an den Schulen suchen, dann kommt dann das zurück, was die Theater den Schulen vorwerfen, von wegen, daß sie schlecht ausbilden.

Ich könnte auch noch andere Beispiele nennen: Wenn Leute sich für Schauspielschulen interessieren, dann interessieren sie sich im Grunde überhaupt nicht für das, was in den Schauspielschulen gemacht wird, sondern, ob auf dieser Schauspielschule ein Genie ist. Als der Peymann bei uns war, hat er die Frau Römer rübergeschickt und hat gesagt, daß auf bei der Aufnahmeprüfung, wenn da ein guter dabei ist, schick' den sofort runter.

KURT HÜBNER: Ja, warum denn nicht, natürlich, nur die können wir ja am Theater gebrauchen, wenn wir in Zukunft Theater spielen wollen.

FELIX MÜLLER: O.k. Dann plädieren Sie doch offen dafür, daß man die Schulen abschafft.

KURT HÜBNER: Dieser Ausbildungsgang an der Schule beträgt jetzt 3 1/2 bzw. 4 Jahre, der ist viel zu lang, denn Sie können nach einem Jahr, nach eineinhalb, nach zwei Jahren spätestens sehen, ob da jemand ist, dessen Fähigkeit, dessen Talent - wie man so schön sagt - groß genug ist, um sich jetzt gewissermaßen von der Schule zu verselbständigen und auf das wild bewegte, tückische Meer der Praxis zu begeben.

FELIX MÜLLER: Da sind wir schnell beieinander; ich war als letzter der Schulen in der Bundesrepublik dafür, daß wir das vierte Jahr, das uns von oben diktiert wurde, einführen.

KURT HÜBNER: Von wem?

FELIX MÜLLER: Vom Staat, weil nämlich die Hochschulen nur dann ein volles Studium anerkennen, wenn man vier Jahre auf so einer Schule ist.

KURT HÜBNER: Das ist ja unsere Hochstapelei, daß Ihr alle Hochschullehrer seid.

WOLFF LINDNER: Ja, ich will nur kurz sagen, ich fand diesen Rundumschlag von Herrn Hübner ein bißchen pauschal. Ich meine, ich kann Ihren Zorn verstehen, ich stehe auch in der Praxis. Nur eines, die Frage nach den Kapazitäten an den Hochschulen. Wenn ich dafür ein Beispiel geben darf. Wir haben eine Stelle auszuschreiben im Moment, die Stelle Regie; und von den von Ihnen angeführten Kapazitäten hat sich niemand gemeldet. Sie müßten einmal die Liste der Bewerber sehen, die kommen wollen.

KURT HÜBNER: Wir haben Regisseure, die dauernd bei uns tätig sind, die sind begierig zu lehren und Leute um sich zu haben, die von dem, was sie machen, profitieren, und auch mit denen zu diskutieren.

WOLFF LINDNER: Offensichtlich sind sie aber nicht bereit, kontinuierlich an einer Hochschule zu arbeiten. Es ist machbar, zumindest mit zwei Inszenierungen im Jahr, außerhalb der Hochschule gibt es die langen Semesterferien. Und man kann auch so disponieren, daß es möglich ist, denn wir arbeiten auch in der Praxis. Ich kann für Essen sprechen, weil es die absolute Notwendigkeit ist.

KURT HÜBNER: Für die Regisseure, jedenfalls um die es sich handeln müßte, ist das unmöglich. Die sind mit Vorbereitungen für das, was sie zu machen haben, intensiv beschäftigt, und sie brauchen auch ihre Freizeit, wo sie angeblich nichts machen; sie bereiten sich ja auf etwas vor. Die brauchen sie für sich, für die Vorbereitung dessen, was sie machen wollen, aber sie können daran teilnehmen lassen. Ich habe auch nicht die Mittel, um zum Beispiel die Schüler oder diejenigen, die es wollen, zu bezahlen. Denn die Eleven, die etwa jetzt bei uns Hans Neuenfels anschleppt, und das ist ein großer Schwarm, unter denen vielleicht zwei, drei Begabungen stecken, von denen sagt er: Kurt, denen muß Du aber was geben, die müssen ja von was leben. Vollkommen richtig natürlich, leider habe ich nicht die Mittel, denen etwas zu geben, und ich komme in das größte Dilemma dabei.

AUGUST EVERDING: Die Hochschulen hätten evtl. die Mittel.

WOLFF LINDNER: Bitte, ja sicher. Wir sind ja auch bereit zur Zusammenarbeit mit den Theatern, aber worauf läuft denn das hinaus: Alle die vorhin genannten Fälle sind doch reine Zufälligkeiten in der Zusammenarbeit mit den Theatern.

EINWURF: Nein.

WOLFF LINDNER: Ihr habt doch wieder aufgehört, es schläft doch alles.

EINWURF: Nein, es stimmt nicht.

WOLFF LINDNER: Also, wir erleben das auch immer wieder, daß die Regisseure aus den Theatern sich bei uns melden: Wir brauchen da mal so'n jungen Mann oder so, könnt ihr uns da helfen? Und da sind wir sehr skeptisch, weil das Interesse doch dann lediglich zur Bedienung einer gerade zufällig entstehenden Lücke genommen wird.

Und das Interesse der Theater - ich kann nur für die aus unserem Raum sprechen - an der Zusammenarbeit mit der Hochschule ist nicht sehr groß. Doch wir gehen mit unseren Veranstaltungen an die Theater heran, um das Interesse zu wecken, um eigentlich das Interesse des Zuschauers an unserer Arbeit zu wecken.

HEINER BRUNS: Ja, ich hab' so viel, daß ich versuche, das ganz kurz und ganz stichwortartig zu machen.

Herr Müller, dieser Verschulungsprozeß der Schauspielerschüler gleicht dem Gymnasium. Daß also praktisch jemand, der auf eine Schauspielschule gehen darf, seine drei Jahre erst einmal machen muß, und daß die Schauspielschule oder daß die Lehrer die Herren sind - und so war das früher bei meinem Gymnasium -, die dann beurteilen, wann ich auf einen Tag oder zwei Tage weg sein darf oder nicht weg sein darf.

Ich meine - da würde ich Herrn Hübner Recht geben -, der einzelne Schüler trägt die Verantwortung für sich selber. Das hat nämlich etwas mit dem Prozeß seiner Persönlichkeitsbildung zu tun, wie immer es ihm dann geht. Aber ich glaube nicht, daß es das Recht der Schauspiellehrer ist, zu sagen: Du darfst, Du darfst nicht, bei Dir vielleicht. Das ist für mich eine Anmaßung. Dies 'mal provokativ in den Raum gestellt.

Es geht aber nicht nur um die Ausbilder, mich hat auch folgendes erschreckt:

Mitte der 70er Jahre hatten manche Schauspielschulen in der Bundesrepublik große Schwierigkeiten, die 6, 8, 10 und 12 Stellen mit Schülern zu füllen, die sie pro Semester zur Verfügung hatten. Seit es die Lehrlingsarbeitslosigkeit in der Bundesrepublik gibt, bewerben sich an jeder Schauspielschule 500 bis 600 pro Semester, weil sie sich sagen, wenn wir in der Wirtschaft nicht unterkommen, dann gehen wir mal lieber zur Schauspielschule, als daß wir überhaupt keine Ausbildung haben.

Da liegt also auch bei den Studierenden für mich etwas wahnsinnig im Argen, daß nämlich die Motivation, warum man Schauspieler werden will, offensichtlich eine ist, die primär von ökonomischen Verdienstmöglichkeiten bestimmt wird und nicht von diesem Beruf her.

Eine Idee, die mir gekommen ist bei dem, was Herr Hübner sagte: Alle Schauspielschulen machen ihre Aufnahmeprüfungen selbst, das soll ihnen auch so gestattet sein auf den an sie ergehenden Bewerbungen. Wenn aber Regisseure wie Neuenfels, wie Stein - und es gibt eine ganze Menge anderer - die jungen Leute entdecken, die einfach Spaß am Theater haben, die sie vielleicht als Statisten, als Eleven brauchen, und wenn sie zwei, drei Begabungen darunter entdecken, warum können die nicht an die Schauspielschulen zunächst einmal kommen, die von sich aus schon Motivation haben, schon in der Praxis geprüft sind, daß sie möglicherweise in ihrem Interesse weitergehen als vielleicht manche andere, die aus den vorhin geschilderten Gründen nur an die Schauspielschule kommen. Interessant ist ja dieser ZEIT-Artikel, ich weiß nicht, wer von Ihnen den gelesen hat, der kürzlich erschien über die Erfahrungen bei der Aufnahmeprüfung an der Schauspielschule Hamburg. Danach sollen viele von denen, die sich jetzt bewarben, noch nie in einem Theater gewesen sein. Ein absolut erschreckender Vorgang, dieser zentrale Punkt, ob jemand schon mal im Theater war, der spielte bei der Aufnahmeprüfung angeblich keine Rolle.

Ich wollte noch anknüpfen an das, was Herr Schitthelm gesagt hat. Dieses System der Studententheater, das wir ja in den 50er, 60er Jahren hatten, haben die Amerikaner ja noch heute. Dort gibt es keine High-School, kein College, kein Gymnasium, worin Lehre und Paxis im Bezug eines eigenen Theaters nicht zusammenarbeiten, und das meistens auch mit Schauspielern oder mit Sängern, die schon jahrelang im Beruf stehen. Wir merken das immer an den Sängern - an den Schauspielern nicht, weil die sprachgebunden halt dann nur drüben bleiben -, das ist ein völlig anderes Ausbildungssystem, wenn ich als Theaterleiter spreche, ein offensichtlich für das Theater produktiveres als das, was bei uns in der Bundesrepublik

abläuft. An die Adresse der Schauspielschulen: Bei uns ist feststellbar: Am schlimmsten ist der sog. Praxis-schock für einen Anfänger, der von einer Schule ans Theater kommt. Der Praxis-schock hängt wesentlich damit zusammen, plötzlich nicht mehr sich sagen zu können, ich gehe dann mit einer Rolle auf die Bühne, wenn ich innerlich damit fertig bin; und ob dieses 4, 6, 8, 10 Wochen oder 5 Monate sind, diese Beurteilung liegt bei mir, sondern plötzlich feststellen zu müssen, ich habe 6 Wochen, 6 Wochen dafür, und in diesen 6 Wochen muß ich es schaffen.

Da gibt es viele, die sagen, wenn mir das einmal auf der Schule erzählt worden wäre, wenn ich einmal den Vorgang durchlaufen hätte, tatsächlich mit einer Rolle innerhalb von 6 Wochen fertig sein zu müssen, das wäre etwas gewesen, was für mich wichtig gewesen wäre, weil ich damit im Moment nicht fertig werde. Und erst recht deswegen werde ich nicht fertig, weil mich möglicherweise der Regisseur nicht genügend motiviert hat.

Ich habe eigentlich wenig Lust, ständig mit Schauspielern arbeiten zu müssen, die motiviert werden wollen und eigentlich nicht von sich aus motiviert sind zu diesem Beruf. Der Verdacht kommt mir, daß die Schulen - und das dürfen sie haben - eine sehr eigenständige Vorstellung von der Art haben, wie Theater sein sollte. Wir Theaterleute haben diese Vorstellung auch, und wir wünschen uns, wir könnten es immer wieder mitgeben, denn am Theater, so wie es ist, ist furchtbar vieles nicht in Ordnung. Nur zwischen der Realität des Theaters und den Eigenvorstellungen der Schulen von einem Theater, dazwischen werden in meinen Augen die Schüler oft zerrieben, weil sie letztlich doch an dieses Theater kommen, so wie es im Moment ist. Und sie sollen ihre Träume mitbringen und ihre Utopien, um mitzuhelfen, dieses "so seiende" Theater zu verändern in zukünftigen Jahren, weil das für mich der einzige Weg ist.

WOLFF LINDNER: Ich will nicht generell widersprechen, weil ich nur für Essen sprechen kann. Unsere Schüler stehen sehr wohl in Aufführungen, die zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt geschafft werden müssen, und kommen so an die Praxis heran. Keiner von uns hat einen Schock, wenn er an die Theater geht. Warum auch? Er wird ja auf diese Praxis hin vorbereitet. Nur muß man sich fragen, ob diese Praxis generell so in Ordnung ist, wie sie an den Theatern ist. Das ist aber eine ganz andere Diskussionsfrage.

Zu diesen Aufführungen, Herr Bruns, werden auch eine Reihe von Intendanten eingeladen mit dem Ergebnis, daß entweder null kommen oder sehr wenig. Das muß ich dazu sagen.

GERT PFAFFERODT: Also, jetzt ist es sehr leicht, hier einzusteigen und zu antworten. Erstens, weil Herr Hübner so gerantet hat, und zweitens, weil durch die Art und Weise, wie Herr Bruns auch gerade sich geäußert hat, die Kluft deutlich wird.

Herr Dresen hat das heute morgen formuliert in einem Referat, in dem er gesagt hat, das Zentrale scheint ihm diese Persönlichkeitsbildung. Und was bei Herrn Bruns so deutlich geworden ist, daß er natürlich von seiner Position aus vollkommen richtig argumentiert und natürlich ständig vergißt, daß seine eigenen moralischen Wertungen - und seien sie nur praktischer Art - auch schon darin liegen und sich vehement äußern. Bei Herrn Hübner - der hat es so deutlich gemacht durch dieses Wort "Entdeckung". Jetzt streiten sich - ich weiß nicht - fünf Regisseure, wer einen Schauspieler entdeckt hat, der jetzt Karriere macht. Es ist auch eine Qualität des Lehrers, unter 600 einen Begabten herauszufischen, der vielleicht begabter ist als er selbst.

KURT HÜBNER: Aber wieviele sind nicht entdeckt worden?

GERT PFAFFERODT: Ja, genau, und die, die nicht entdeckt worden sind, die sind irgendwo am Rande.

Der Prozeß der vier Jahre dauernden Ausbildung ist keineswegs zu lang.

Wenn eben gesagt worden ist, die Leute waren noch nicht im Theater. Sie können sich sicherlich an Ihr erstes Theaterstück erinnern, aber auch selbstverständlich an Ihren ersten Film, den Sie gesehen haben. Die meisten können sich erinnern, weil wir eine andere Generation sind. Fragen Sie einen Zwanzigjährigen, welchen ersten Film er gesehen hat, und er nennt Ihnen hundert. Das ist etwas ganz anderes. Die Begegnung mit dem Schauspieler findet von vornherein auf einer anderen Ebene statt. Das Phänomen kristallisiert sich ganz woanders heraus, und deswegen ist es immer noch der richtige Moment, dann zu entscheiden, wenn jemand mit achtzehn, neunzehn oder zwanzig an eine Schauspielschule geht und für die Bühne ausgebildet werden möchte, ob er jetzt in die Lage kommen kann, sich diesem Phänomen zu stellen. Das braucht nicht - obwohl das natürlich ein toller Glaube ist - mit vier, mit sechs oder mit zwölf stattgefunden haben.

Und dieses Argumentieren mit Namen zeigt auf der einen Seite die Diskriminierung der Schauspielschule, indem man einfach behauptet, das ist ja ein Name, den hab ich noch nirgendwo gehört. Was soll das denn? Das andere Gegenbeispiel hat Berlin geliefert, die sagen dort: Elitären Unterricht gibt's bei uns auch. Auch das wird sich herausstellen, ich weiß es nicht, ich will jetzt Frau Clever überhaupt nicht Unrecht tun, aber ob Frau Clever eine gute Lehrerin ist, das wird sich an den

Studenten zeigen, an dem, was als Ergebnis herauskommt. Und, wer von Ihnen kennt denn den Namen des Lehrers von Isaac Perlmann oder, was weiß ich. Nehmen Sie einfach die Violinspieler.

AUGUST EVERDING: Oder Gesangsausbildung.

GERT PFAFFERODT: Gesangsausbildung. Wer von Ihnen kennt die denn?

BRUNO DALLANSKY: Die Kriterien bei der Gesangsausbildung sind halt einfacher zu lösen.

AUGUST EVERDING: Deswegen sitzen wir zusammen.

KURT HÜBNER: In den entsprechenden Kreisen kennt sie jeder!

BRUNO DALLANSKY: Es sind so viele Probleme, daß ich gar nicht weiß, wo ich anfangen soll. Erstens hat sich die Struktur der Ausbildung - meines Wissens nach - in den letzten zehn Jahren sehr verändert. Die Schulen haben sich jetzt mehr oder weniger gefunden und haben bereits ihr eigenes Gesicht. Ich glaube, daß jetzt weniger darauf geachtet wird, Leute herauszubringen, die schon ein bißchen Voraussetzung für diesen Beruf haben, d.h., daß sie zumindestens die ersten zwei Jahre überstehen. Das ist heute ganz wesentlich, und ich glaube, daß alle Schulen dabei sind, das zu tun. Daß es bei den Lehrern oder den Lehrkörpern in den letzten Jahren den einen oder anderen Schwachpunkt gibt, das ist nicht zu vermeiden.

Noch eine wesentliche Sache ist das mit dem Praxis-schock. Das vierte Jahr!

Also, als ich an der Schule war, gab es Theater, in denen Intendanten waren, die die Leute gepflegt haben, die gesagt haben, du spielst heute das und morgen das und übermorgen das. Aber heute: Wenn einer einen Mißerfolg hat, an vielen Theater ist er ja weg, und was macht er dann, dann ist er eben verheizt, nicht?

Also, da ist sehr viel Übles geschehen, das hängt immer mit der Intendantenpflege zusammen. Deswegen versuchen wir, dieses vierte Jahr oder dieses erste oder zweite Anfängerjahr in die Schule zu bringen. Das ist furchtbar für die Praxis, ich weiß es. Aber es gibt den Studierenden eine bessere Überlebenschance, als sie sie haben, wenn sie heute bei diesen vielen Anforderungen, die an die gestellt werden, nur ein oder ein und ein halbes Jahr gelernt haben.

Noch ein letztes Wort: Ich bedaure sehr diesen Zustrom zu den Aufnahmeprüfungen, der kaum mehr bewältigt werden kann und wo auch selbstverständlich Irrtümer geschehen. Aber jede Schule wird versuchen, von sich aus die beste Qualität herauszubringen.

HERIBERT SASSE: Mir persönlich hat etwas imponiert an Ihnen, Herr Hübner, nämlich die Leidenschaft Ihres Vortrags. Die werden wir sowohl in der Ausbildung als auch am Theater dringend brauchen. Ich kenne zwei, drei Schauspielschulen ganz gut, das ist das Reinhardt-Seminar in Berlin, das Reinhardt-Seminar in Wien und die Falckenberg-Schule. Dort gehe ich seit sechs Jahren hin und schau mir was an. Ich muß Ihnen sagen, ich weiß manchesmal nicht, wie man überhaupt auf die Idee kommt, die Schüler, die da vorsprechen, vorspielen, wie man überhaupt auf die Idee kommt, diese Leute in dem Glauben zu lassen, in unserem Beruf ihr täglich Brot zu finden. Das kann doch nicht sein, und das merke ich dann im Gespräch mit den Leuten. Es kann doch nicht wirklich sein, daß Leute diesen Beruf ergreifen, um zur Selbstfindung zu gelangen.

Dieser Beruf ist so schwer, daß sie schon eine gehörige Portion Selbstsicherheit brauchen, um überhaupt zu überleben. Und wenn mir dann Leute, die total gebrochen sind, die total kaputt sind, etwas vorspielen und glauben, aus dieser Kaputtheit ergibt sich eine interessante Person, dann, muß ich sagen, sind die Schauspielschulen auf dem Holzweg, wenn sie das auch noch in gruppendynamischen Prozessen fördern. Aber Moment, wissen Sie eigentlich, was für ein zehrender Beruf dies ist, wissen Sie das eigentlich?

Ich habe am Renaissance-Theater ein en suite-Theater gehabt und trotzdem habe ich versucht, ein Ensemble zu finden. Und habe immer auch mit denselben Leuten gearbeitet, was viel schwerer ist, denn, wenn da jemand versagt, geht das ja oft auch bis an die Grenze des Machbaren für das Theater im wirtschaftlichen Sinn. Trotzdem habe ich diesen Mann oder die Frau immer wieder genommen, um ihnen den Durchbruch zu geben. Das ist mir beispielsweise mit Claudia Kment gelungen in Berlin, nur um ein Beispiel zu nennen. Die habe ich an der Falckenberg-Schule durch Zufall entdeckt, und ganz zum Schluß durfte sie auch, weil sie sich vorgedrängt hat, vorsprechen. Die wär mir gar nicht aufs Tablett geraten. Ganz zum Schluß hieß es, wir haben da immer noch jemanden, wenn Sie noch Zeit haben, die hat sich aber nicht richtig angemeldet und so. Die war's dann. Also, wenn das Insistieren von mir nicht gewesen wäre, hätt' ich die Dame gar nicht gesehen.

Am Reinhardt-Seminar in Berlin geht den ganzen Tag das Vorsprechen, ellenlang und - es tut mir leid, ich

möchte es mal ganz klar sagen -, es verliert sich in Beiläufigkeit. Ich sehe nichts, und wenn ich dann mit ihnen rede und sage, hör' mal zu, das ist ja ganz nett, daß Du rückwärts runterrollen kannst vom Tisch, das ist sehr schön, aber was spielst Du denn da? Und wenn es nur die Obsessionen, mit denen man sich als Schauspieler sowieso immer herumschlagen muß im Leben, die Obsessionen der Regisseure, wenn es die Obsessionen der Lehrer schon sind, dann wird es aber dramatisch. Da sehe ich, was hier angeboten wird, und ich kann nur sagen, wenn das die Stätten sind, wo man eigentlich schon von vornherein Arbeitslose produziert, von vornherein, weil sie sich nicht durchsetzen können, dann ist das einfach unverantwortlich. Ich hätte es schwer in einer Schauspielschule, 12 oder 15 wirkliche Begabungen zu finden, die sie im Jahr aufnehmen, sehr schwer. Mir reichen, wir wären glücklich, wenn's fünf wären.

KURT HÜBNER: So ist es, aber dann rechtfertigt sich nicht der ungeheure finanzielle Aufwand, alle die Professoren zu bezahlen.

HERIBERT SASSE: Es ist so, und vielleicht wollen Sie es alle nicht hören, die Sie ausbilden. Und natürlich trifft es den einen oder anderen von Ihnen - ich kenne Sie ja nicht alle, so wie Sie mich kennen - vielleicht trifft es den einen oder anderen nicht, das ist auch nicht persönlich direkt an irgendeine Adresse, sondern ich kann nur von der großen Masse sprechen. Und die große Masse, die mir da entgegenkommt, besonders aus den staatlichen Schauspielschulen - die privaten sind sowieso eine Katastrophe, das sowieso, aber das ist noch viel zu ordentlich ...

EINWURF: Auch ein Vorurteil!

HERIBERT SASSE: Ja, natürlich gibt's den einen oder anderen, der halt dann nicht sein tägliches Brot damit verdient, nur möglichst viele Stunden zu geben, sicher gibt's das.

DIETER BRAUN: Kurze Zwischenfrage: Heribert Sasse, kannst Du mir sagen, warum von den 14 Produktionen, mit denen Du jetzt gerade das Schiller-Theater eröffnet hast nach Deiner Auskunft, die Du mir vor einer halben Stunde gegeben hast, nur drei wirklich gute Inszenierungen sind?

HERIBERT SASSE: Das kann ich Dir sagen.

DIETER BRAUN: Weißt Du, warum ich das frage? Die Schauspielschule nimmt doch ein Recht für sich in Anspruch, etwas nicht zu wissen, nämlich, ob unter den zehn Leuten, die sie aufnimmt, wirklich die darunter sind, nach denen wir hier schreien.

HERIBERT SASSE: Ja, dann soll sie sie früher schmeißen.

DIETER BRAUN: Nein, das kann sie nicht. Du mußt auch fragen, warum sie es nicht tut: weil sie natürlich bei vielen - und das ist die Erfahrung, die hier beschrieben worden ist - entdeckt hat, wie lange es dauern kann, wie sehr man irren kann. Ihr tut so, als könnte man und dürfte man sich nicht irren.

KURT HÜBNER: Wie ist folgendes möglich: Ich war neulich auf der Falckenberg-Schule beim Vorsprechen. Ich möchte sagen, 80 Prozent, das ist noch gering gesagt, betrifft solche Leute, von denen ich sage, da hat die Schauspielschule, die Falckenberg-Schule, ihrer Fürsorgepflicht entgegen, arbeitslose Schauspieler ausgebildet.

DIETER BRAUN: Es war klar, daß das Beurteilen von Arbeit der heikelste Punkt sein wird, über den wir heftig streiten werden. Dann muß man das auch tun, wobei Ihr heftig reagiert habt. Aber auch Eure Arbeit muß beurteilt werden.

HERIBERT SASSE: Wieso denn "Eure"?

DIETER BRAUN: Die Arbeit der Leute, die in einer kurzen Vorsprechzeit alles beurteilen wollen.- Eben wurde gesagt: Zwei Stunden - zwei Stunden widmen wir denen, gucken sie an. Wir bilden drei Jahre etwas aus, Ihr wollt in zwei Stunden etwas entdecken, wie gnädig.

Wer aus der Praxis geht mal einen längeren Zeitraum in die Schulen? Das wird das Dilemma unserer Diskussion sein.

KURT HÜBNER: Was soll er denn da hilflos zuschauen, wie da dilettantisch zum Teil die Leute verbraten werden?

ANDREAS WIRTH: Herr Hübner, wann waren Sie zuletzt in Berlin in einer Vorstellung der Schauspielschule, wann?

MORITZ MILAR: Es wurde in Stuttgart eigentlich ein sehr typischer Fall beschrieben - auch wir kennen den -: der Student, der Schüler, der in permanenter Opposition zu der Institution durch die Ausbildung geht und der die Ausbildung auch ertragen muß. Das gehört auch zu diesem Paradoxon, das Herr Dresen vorhin angesprochen hat, zu den Paradoxien der Ausbildung, daß sie mit solchen Personen, solchen Persönlichkeiten fertig werden müssen.

Wenn ich sage, "aushalten", dann meine ich nicht Ertragen im Sinne von Leiden ertragen, sondern aushalten heißt, das alles, was auch von so einer Person kommt, in die fruchtbare Auseinandersetzung auch als kreatives Potential innerhalb der Ausbildung zu verwerten und umzusetzen. Also, das ist etwas, mit dem wir in der Regel bei fast jedem Jahrgang zu tun haben. Es sind dann oft auch Studenten, die nach der Ausbildung kein gutes Haar an der Ausbildung lassen.

Ich frage mich nur, warum - mag polemisch klingen - verläßt ein solcher Student oder ein solcher Schüler, wenn er so in Opposition ist zu der Ausbildung und der Institution, sie nicht? Niemand hindert ihn, niemand bindet ihn an. Ich hab' vorhin mit Herrn Hübner gesprochen und auch mit Herrn Sasse. Für mich als Lehrer und auch als Betroffener in Aufnahmeverfahren und Zulassungsverfahren, die jährlich - die Zahlen sind ja genannt worden - sechs- bis achthundert Bewerber umfassen, mit denen man konfrontiert ist, für mich ist immer der schwierigste Akt der, wenn ich meine Hand hebe für eine Aufnahme. Nicht der Akt, wenn ich die ablehne, und zwar deswegen, weil ich weiß, wie schwierig eine solche Ausbildung ist, mit wie vielen Imponderabilien sie ausgestattet ist, durch wie viele Krisen - da es sich um eine gesamtpersonale Entwicklung handelt - durch wie viele Krisen man mit dem Studenten, mit dem Schüler gehen muß, wieviel Vertrauensverlust und Ringen um Vertrauen das beinhaltet, und wie schwierig es ist, auch mit Hypotheken fertig zu werden, die vielleicht der Bewerber, der Schüler selbst gar nicht zu verantworten hat, die mit der Vorgeschichte, der Erziehung zusammenhängen, die die allgemeine Sozialisation eigentlich zu verantworten hätte.

Zu diesem Problem der Aufnahmeprüfung: Es ist eine Anregung gemacht worden, ob nicht die Möglichkeit besteht, Personen aus der Praxis, Regisseure und Intendanten, Theaterleute, in einem Kooperationsbemühen, einem Kooperationsversuch auch in die Aufnahmeprüfungen der Schulen hinein zu nehmen. Wir haben über diesen Vorschlag, über diese Möglichkeit über viele Jahre immer 'mal diskutiert. Der Vorschlag ist immer 'mal wieder aufgegriffen worden. Wir haben es auch so praktiziert, daß Regisseure, die bei uns an der Schule unterrichtet haben, in den Aufnahmeprüfungen selber gesessen haben.

Aber spätestens, wenn sie 30, 40, 200, 300, 400 Bewerber gesehen haben, haben dieselben Regisseure gesagt: "Laßt uns draußen". "Ich kann nur sagen, ich finde den ganz gut, aber die Verantwortung übernehmen, den auch auszubilden, das traue ich mir nicht zu". Das heißt, es ist sehr schnell wieder an die Ausbilder, an diejenigen, die die Schule vertreten und die Schule machen und die eigentliche konkrete Ausbildung machen, delegiert worden.

Es ist immerhin gesagt worden, warum nehmt ihr so viele auf? Bangen da vielleicht einige Professoren, daß möglicherweise ihnen die Kündigung ins Haus steht? Mal abgesehen davon, daß immer wieder apostrophiert wird, daß diese Professoren unkündbare Beamte sind, gerade an den Hochschulen. Übrigens sind nicht alle Schauspielerschulen, nicht alle diese neuen Hochschulen mit diesem Status des unkündbaren Professors oder Lehrers ausgestattet.

Ich will auch hier noch etwas korrigieren. Es ist vorhin gesagt worden in bezug auf die Berliner Schule, daß es neun unkündbare Professoren im szenischen Bereich, im szenischen Unterricht gibt. Das stimmt nicht. Es sind drei. Die anderen sechs bzw. sieben sind alles Professoren, die in den technischen Fächern, nämlich Sprache, Stimme, Bewegung unterrichten. Und bei der Unsicherheit des Marktes und gerade bei einer Ausbildung, die sehr auf Kontinuität in dem technischen Feld gehen muß, finde ich eine Festanstellung sehr gerechtfertigt.

Da wir schon bei den Zahlenspielen sind: zum Beispiel zur Relation von Gästen aus der Berufspraxis zu den Lehrern: Ich spreche jetzt vom Hauptstudium, nicht von der Basisausbildung, für die wir bis zu einem gewissen Grad den professionellen Pädagogen, Schauspielpädagogen, beanspruchen. Im Hauptstudium, in dem eine zunehmende Annäherung an die Berufspraxis geleistet werden soll, ist das Verhältnis bei den reinen Unterrichtsstunden 3:1, ein Teil Dozenten aus dem Institut, drei Teile aus der Berufspraxis. Dazu gehören - vorhin ist Frau Klever genannt worden - in der Regel immer Schauspieler der Berliner Bühnen; und zur Projektarbeit im eigenen Lehrtheater, das wir haben, gehören auch Regisseure aus der Berufspraxis, die unter Vertrag genommen werden.

Nun komm' ich zu dem anderen, das vorhin auch apostrophiert worden ist: Ich kann Ihnen die Briefwechsel zeigen, ich könnte Ihnen dazu auch Telefonrechnungen vorlegen, die darüber Auskunft geben, wie schwierig, wie langwierig es ist, Regisseure aus der Theaterpraxis, die noch "in" sind, die noch nicht zu denen gehören, die von der Entwicklung dieses Theaters hinter

sich gelassen worden sind, die noch das Theater und seine Entwicklung maßgeblich bestimmen, dazu zu bekommen, daß sie an einer Schule arbeiten, die - wie die Berliner - mit einem Theater komplett ausgestattet ist, mit technischen Einrichtungen, wie es wahrscheinlich wenige mittlere Stadttheater gibt, mit einer Bühnemannschaft, mit eigenen Werkstätten und mit dem großen Reiz, Bühnenbild, Kostüm, alle Bereiche von jungen Leuten machen zu lassen, die in der Ausbildung sind, Schauspieler, Musiker, bis zu Leuten, die das Programmheft drucken, es sind alles Studenten mit all' ihren jungen Ideen.

Und ich verstehe es nicht, daß die Regisseure aus der Berufspraxis nur in ganz, ganz geringen Fällen den Anreiz verspüren - obwohl sie immer darüber klagen, daß der Nachwuchs so schlecht ist, und behaupten, daß sie sich so sehr dafür interessieren -, vielleicht mal zwei Monate lang mit jungen Schauspielern an diesem Phänomen Theater, an diesem unglaublich spannenden Phänomen Theater zu arbeiten.

Ja, und diese Schule geht sogar noch weiter; die Schule ist in der Lage, den Regisseur sogar von einem Arbeitsdruck, von Produktionsverhältnissen, wie sie teilweise an den professionellen Theatern existieren und beklagt werden, zu befreien. Natürlich kann die Schule nicht das Regiehonorar bieten, das unsere Star-Regisseure in der Berufspraxis verlangen können und auch bekommen. Aber wenn man die Kosten für einen Gast-Professor an einer Hochschule - weil wir mit den Hochschulen zu tun haben - umrechnet auf eine Produktionszeit von zwei Monaten, dann sieht das nicht so schlecht aus. Damit wäre auch der Forderung Rechnung getragen, dem jungen Schauspieler nur eine limitierte, praxisbezogene Einstudierungszeit zu geben. Den jungen Schauspieler unter diesen Praxiszwang, diese Praxisbedingung zu stellen, das wäre die Möglichkeit. Für den Regisseur kommt immerhin dann eine Gage heraus, die nicht ganz mithalten kann mit großen Theatern, aber doch irgendwie in die Nähe kommt.

HERIBERT SASSE: Peter Löscher arbeitet jetzt.

MORITZ MILAR: Peter Löscher ist der nächste, der bei uns arbeitet. Ich frage mich auf der anderen Seite immer wieder: Warum sind die Leute, die in der Berufspraxis große Inszenierungen machen, die dort wirklich praktische Arbeit machen, professionelle Arbeit machen, warum sind die plötzlich, wenn sie in der Schule arbeiten, nicht mehr professionell? Warum arbeiten sie dort nicht mehr praxisnah?

Luc Bondy hat drei Monate lang an unserer Schule gearbeitet mit den Studenten. Er hatte diese Auseinandersetzung mit den Studenten drei Monate lang. Er ist gekommen. Er war auch da. Er ist auch dageblieben. Er ist nicht nur 'mal' zum Gastspiel gekommen, nur um ein paar Anekdoten zu erzählen. Die Erfahrung haben wir auch gemacht. Aber das bringt den Studenten nichts. Das bringt ihnen, daß sie sagen: Ja, ja ein "dolles Fossil". Aber es bringt ihnen in Wirklichkeit, in der Auseinandersetzung, bringt es ihnen nichts, und für ihre Entwicklung bringt es ihnen auch nichts.

Ich hab' mal versucht, den Punkt zu markieren, wie eine Entwicklung, wie eine Ausbildung laufen kann. Eine solide Grundausbildung, die sich mit der Entwicklung, mit der Ausbildung des ganzen Menschen, ja seiner Persönlichkeit, mit all den Imponderabilien, mit all den Schwierigkeiten, auch mit diesem Risiko zum Scheitern, auseinandersetzt.

Was wir vielleicht noch nicht gelernt haben und was unsere Schwäche ist, nach einem Jahr Ausbildungszeit und Beobachten und Probieren da auch ganz hart zu sagen, vielleicht sollten wir doch Schluß machen, vielleicht sollten wir uns doch trennen; das ist unser Problem.

Das muß aber auch zu verstehen sein aus den Erfahrungen heraus, die wir gerade mit jungen Leuten gemacht haben. Es gibt eine beträchtliche Anzahl Spätentwickler, und gerade junge Leute, die heute an den großen Theatern - auch bei Ihnen, auch bei Herrn Hübner, auch in der Schauühne - bewundernswerte Debüts haben oder unter Vertrag genommen worden sind, mit großen Rollen besonders hervorgetreten sind, sind Leute, die in der Ausbildung teilweise sehr sehr spät gestartet sind. Wenn wir nach einem Jahr Schluß gemacht hätten, okay, Sie haben vorhin gesagt mit Recht, vielleicht hätten sie sich trotzdem durchgesetzt.

Zwischenrufe: "Bestimmt", "mit Sicherheit".

MORITZ MILAR: Es wäre vielleicht auch anders gegangen, umständlicher gewesen. Aber warum soll ihnen die Möglichkeit zur Entwicklung nicht eingeräumt werden? Da ist - halten zu Gnaden - vielleicht auch die Schwäche oder die Stärke, wie man es will. Das ist ein Widerspruch derjenigen, die Ausbildung professionell betreiben. Es ist richtig, es kann nicht ohne Praxis gemacht werden.

Ich will es noch einmal aufgreifen, was vorhin gesagt worden ist. Warum, warum kommt die Praxis, warum kommen die Möglichkeiten des Aufeinanderzugehens nicht wirklich zum Greifen? Warum sind auf der einen Seite auch die Theater so schwerfällig, daß sie Schwierigkeiten dabei haben, sich z. B. mit Lehrern aus den Schulen,

die ja alle aus der Praxis kommen, zusammensetzen. Ich kenne eine ganze Reihe von hervorragenden Pädagogen, die hervorragende Schauspieler und hervorragende Regisseure waren, die nur abgehängt worden sind, die gar nicht mehr die Praxis wahrnehmen konnten, weil der Beruf des Pädagogen eine so große Eigendynamik entwickelt hat und so viel verlangt hat - auch Pädagogik kann man mehr und mehr professionell betreiben.

Es gibt zwar kein Studium dafür, das man verordnen kann, das man an irgend einer Universität studieren kann. Aber die jahrelange Beschäftigung, die stößt auf immer neue Probleme, die mit der Entwicklung von jungen Menschen zu tun haben und im besonderen mit jungen Schauspielern, im besonderen mit dem Bewußtsein der Entwicklung des Theaters, das ist auch etwas, was bildet, ist im Grunde ein Studium an der Praxis, ein Studium an der Entwicklung des Theaters in der Zeit. Also, man sollte das nicht so ohne weiteres unter den Tisch kehren. Ich bin sehr wohl der Meinung, daß Möglichkeiten vielleicht gesucht werden sollten, wie wir zu anderen, zu besseren Kooperationsformen kommen.

Ich frage Sie, warum Lehrer und Trainer, die an den Schulen arbeiten - ob das jetzt für psychotechnische Dinge ist, ob das für Stanislavski Grundlagenarbeit ist, ob das für Vorgangsarbeiten ist, ob das für Stimme, Sprache ist, ob das für Bewegung ist - sehr wohl eingeladen werden nach Frankreich, nach Amerika, nach Spanien, nach Italien. Warum sollen die nicht auch an oder in der Verbindung mit Theatern arbeiten können?

HERIBERT SASSE: Weil ich an meinem Theater, das muß ich Ihnen sagen, einfach den Etat für den Psychotherapeuten nicht finde.

MORITZ MILAR: Wir haben keinen einzigen Psychotherapeuten, davon war auch nicht die Rede. Also, ich finde es eine Begriffsverwirrung. Wenn wir hier von Psychotechnik sprechen, dann muß man das Standardbuch von Stanislavski kennen - seit hundert Jahren ist dieser Begriff bekannt. Wie der mit Psychotherapie verwechselt werden kann, verstehe ich nicht. Auf diesem Hintergrund ist fast keine Diskussion mehr möglich.

Also, ich nehme das jetzt sehr polemisch, ich sag' das jetzt einmal so: Der Psychotherapeut hat keinen Platz in der Schule.

HERIBERT SASSE: Aber nehmen Sie Herrn Löscher - ich hab' nichts gegen Herrn Löscher -, der macht Gruppendynamik .

MORITZ MILAR: Aber wir haben ja auch Herrn Axer eingeladen, und wir haben ja auch Herrn Ciulli da, wir haben ja auch, ich weiß nicht, wen noch ...

FELIX MÜLLER: Aber er macht ja auch eine hervorragende Theaterarbeit und nicht nur Gruppendynamik. Ich bitte, das zur Kenntnis zu nehmen; ich finde das als Argument einfach nur polemisch und ganz sinnlos.

MORITZ MILAR: Der Appell geht doch nur in diese Richtung, Herr Sasse, daß man versucht, über die teilweise zufällig praktizierten Modelle und Fälle hinaus, in denen das immer wieder 'mal versucht worden ist - meistens aus einem Bedürfnis des Theaters heraus -, zu einer Kooperation zu kommen. Für uns fehlt tatsächlich nur ein Schritt.

Wir haben andererseits auch schlechte Erfahrungen mit dieser unarmenden Praxis gemacht. Wir haben - um es mal zugespitzt zu sagen - auch die Erfahrung gemacht, daß oft Studenten und Schüler ein bißchen mißbraucht worden sind in der Theaterpraxis, weil man sie halt gebraucht hat. Aber es stand kein pädagogisches Interesse dahinter. Ich kann mir sehr gut Formen vorstellen, in denen dieses pädagogische Interesse, welches das Theater vielleicht nicht erfüllen kann, begleitend in einer Beobachtung aus der Schule sehr wohl wahrgenommen werden kann.

Ich kann Ihnen aber auch noch Modelle vorstellen, die tatsächlich Studenten, Absolventen, die im vierten Ausbildungsjahr sind, mit der Theaterpraxis so zusammenbringen, daß eine Aufführung mit Leuten aus gestandenen Schauspielern, wie wir sagen, mit erfahrenen Schauspielern und Studenten gemacht wird.

AUGUST EVERDING: Wir haben doch die Aufgabe, daß sich Vorurteile nicht gegenseitig noch verstärken, daß wir uns nicht noch mehr entfernen, sondern zusammenkommen. Das versuchen wir doch, da hat es gar keinen Sinn, daß wir unsere Standpunkte verhärten. ...

Ich finde es schade, daß Sie, wenn so ein Satz fällt: "die Theater brauchen die Schauspieler, die jungen Schauspieler", dann sehr schnell daraus das Wort Mißbrauch gemacht haben. Da zucke ich gleich zusammen und sage: Seien Sie doch froh, daß die Theater die jungen Schauspieler brauchen.

MORITZ MILAR: Ich habe es ganz bewußt als polemisch apostrophiert.

HERIBERT SASSE: Verzeihung, ich habe nur eine ganz kurze Zwischenbemerkung, wir haben schon gesprochen darüber, und da haben Sie ja selber gesagt, Sie seien über die Lösung nicht ganz glücklich:

Ich meine, ich bin doch beim Theater und nicht bei der Post. Daß ich vier Jahre Dienstzeit brauche, um Theaterspielen zu können, das stimmt doch nicht. Das ist einfach praxisfremd. Es ist durchaus möglich, daß einer in einem Jahr besser ist als einer, der fünf Jahre an der Schauspielschule herumturnt. Da muß es doch Möglichkeiten geben; und wenn ich jemanden bei Euch, der ein Jahr da ist, sehe, und sage, laßt ihn doch auch bei mir spielen, wir können dann ja miteinander arbeiten und uns auch darüber unterhalten, wie das weitergehen soll, dann muß doch das möglich sein. Man kann doch dann dem Mann nicht sagen: "Sie müssen sich entscheiden; wenn Sie zum Theater gehen, nur können Sie bei mir nicht mehr weiter bleiben".

Einwurf: Das stört aber die Schulordnung.

AUGUST EVERDING: Das ist Wahnsinn, wenn der bei Ihnen gespielt hat, geht der doch nicht mehr länger zur Schule.

DIETER BRAUN: Das bringt uns doch nicht weiter, das geht an der Praxis der Schulen vorbei. Dies ist doch - stellen Sie sich das doch konkret vor: Da ist eine Klasse, eine Gruppe von Leuten, von erwachsenen Menschen, die arbeiten miteinander. Theater ist immer noch ein kollektives Ereignis. Die arbeiten miteinander, und sie und viele Schulen haben den Vorteil des Gruppenunterrichts erkannt. Das hat viele, viele Vorteile, wie man sich vorstellen kann. Aus dieser Gruppe von Leuten werden ein, zwei herausgebrochen. Wie man den wieder integrieren kann, wenn der dort ein halbes Jahr gearbeitet hat und zurückkommt, erscheint mir problematisch.

JÜRGEN SCHITTHELM: Eine Frage: Ist es wirklich so, daß von seiten der Schulen - bleiben wir jetzt mal in Berlin - die Kooperation mit dem Theater gesucht wird? Oder ist es nicht vielmehr so, daß man immer wieder nur einzelne Leute aus den Theatern haben möchte, die dann innerhalb der Schule etwas machen?

Ich vermute das. Was wir vermissen in Berlin - und das geht unserem Haus wie anderen - ist, daß die Schule noch nie gekommen ist und gefragt hat: Gibt es nicht - Herr Stein kommt nicht dorthin, um zu arbeiten, er arbeitet in der Schaubühne - eine Möglichkeit, vielleicht mal zwei, drei Studierende für drei Monate bei einer Inszenierung hospitieren zu lassen. Chéreau schickt z. B. Schüler zu uns nach Berlin aus dem skandinavischen Raum von den Schulen, weil die gemerkt haben, daß man vielleicht, wenn man drei Monate die Chance - bei den Schauspielschülern im zweiten Jahr, auch im ersten Jahr - hat, dabei zu sein, den Probenprozeß beim Peter Stein mitzumachen, daß man da eine ganze Menge lernen kann.

Er gibt keinen Schauspielunterricht, das ist klar, der Schüler sitzt nur mit dabei. Aber wir bilden uns halt ein, daß man auch dadurch - bei sogenannten Meistern - was lernen kann. Dieses Angebot von seiten der Theater ist eigentlich da. Und jemanden wie Luc Bondy aus dem Apparat herauszulösen, daß sie sich mal drei Monate einlassen auf eine Arbeit in der Schule, ist ungeheuer schwer, das wissen wir, das wird kaum funktionieren, nur in Sonderfällen. Das kann sich jemand wie Luc Bondy nur leisten, wenn er dann 'mal wirklich einen langen Zeitraum frei ist, denn es ist ja nicht damit getan, die Arbeit für zwei, drei Monate zu unterbrechen.

Wenn jemand eine Premiere zustande bringt und geht drei Monate später in die nächste oder zwei Monate später in die nächsten Proben als Regisseur, dann muß er die Zeit dazwischen nutzen, um sich darauf vorzubereiten. Freizeit für den Regisseur gibt es doch eigentlich nicht, um sich dann auf so etwas einzulassen.

Zwischenruf: Warum gibt's das nicht?

JÜRGEN SCHITTHELM: Jemand, der ein Theater hat, das er zu leiten hat und an dem er auch noch inszeniert, der hat keine Zeit.

Zwischenruf: Aber in der DDR ist das Usus!

JÜRGEN SCHITTHELM: Ja, da sind wir aber in einem anderen Theatersystem, in einer anderen Struktur, die etwas für sich hat. Nur, das ist ein völlig anderes Theatersystem, das muß man dabei sehen. Das ist eine andere Situation. Wenn jemand pro Jahr drei Inszenierungen macht, dann hat er kaum die Zeit, noch zwischendurch zwei, drei Monate etwas anderes zu machen, wenn er die Arbeit vorbereiten muß.

FELIX RELSTAB: Ja, es ist nicht ganz einfach anzufangen, wenn man soviel gehört hat, und auch wenn man von draußen kommt, und man will ja nicht einfach nur predigen. Was ich auch nicht mag, ist, daß wir gegeneinander aufrechnen, was wir alles so Tolles machen.

Ich möchte also von Pannen sprechen, die bei uns passieren, und ich möchte da vielleicht zeigen, wo es hakt und wie es halt so bei uns ist.

Bei uns arbeiten alle Lehrer, die Schauspielunterricht geben, am Theater, die meisten am Schauspiel.

Das sieht jetzt zum Beispiel so aus, daß ein Lehrer im Totentanz eine Rolle - den Edgar - spielt, und er hat eine Klasse verantwortlich zu führen. Er kommt zu mir und sagt: Ich kann jetzt zehn Tage nicht, es geht nicht mehr.

Und dann, was mach' ich? Ich rede mit den Leuten, und die sagen: "Wir warten. Da geht's jetzt gut". Aber es ist nicht gut eigentlich für die Leute. Die sind sonst gut in Pflege, bei der Sprecherziehung und so weiter, aber eigentlich ist es nicht gut. Wenn ich aber frage: "Wollt Ihr nicht mehr mit dem Schauspieler arbeiten?" sagen alle: "Doch, wir wollen". Also, das ist eine Unsicherheit, die wir da haben.

Dann haben wir ein großes Problem - ich werde morgen kurz davon reden -, das ist ein ganz allgemeines Problem: Die Ausrichtung der Schule, mehr traditionell oder mehr ins Neue - da gibt's Auseinandersetzungen, wir sind nicht derselben Meinung, wie Improvisation im ersten Jahr sein soll, das ist ganz problematisch. Ich weiß es selber nicht. Wir versuchen einfach, mit den Schauspielern zusammen, die in der Praxis sind, zu sagen, was ist eigentlich in erster Linie wichtig? Was müßten sie erlebt haben, damit sie nachher Rollen spielen können?

Dann die Frage nach dem Urlaub. Was nicht angesprochen wurde: Ich finde keinen verantwortungsbewußten Regisseur und Schauspieler aus dem Metier, der erlaubt, daß aus einer Arbeitsgruppe pausenlos Leute beurlaubt werden. Er wird nicht mehr kommen. Also, wir haben die Qualität der Leute, weil die wissen, wenn die bei uns sind, wird keiner herausgezogen, auch nicht der Begabteste. Sie können sich darauf verlassen. Also, das ist praxisfremd, wenn man das verlangt, daß man einfach kommen kann und jemand 'rausdrücken kann. Ich glaube auch nicht, daß die Leute gehen.

Dann wurde gesagt, daß man keinen Kontakt hätte mit dem Theater. Manchmal müssen wir uns erwehren - wir haben jetzt mit Bern eine Produktion gehabt, die wollen halt alle Räuber haben. Ich habe mal eine Männerklasse gehabt, die wollten sie sämtlich als Räuber haben. Wie geht es dann? Dann gibt man die Leute frei, und da kommt einer nachher und sagt:

In drei Wochen ist Premiere, und ich habe heute den Karl bekommen, als Umbesetzung. Also, der ist vollkommen überfordert, muß das eigentlich aus dem Stand allein spielen; das ist gar nicht gut, besonders für ihn. Er schafft es dann zwar schon, aber, das ist ein Problem. Das ist nicht ganz so einfach, wenn er von der Praxis da genommen wird. Ich habe die Aufführung gesehen, ich weiß nicht, wie wir denken würden, wäre es in pfleglicher Behandlung gewesen, hätte der mehr für sich gewonnen.

Dann sagt man immer wieder, wir seien praxisfremd. Ich hab' mir schnell aufgeschrieben die Produktionen, die wir gemacht haben in den letzten Jahren. Viele von Ihnen haben ja gesehen, daß wir dies' phantastische Tram-Depot haben, in dem wir viel machen können. Wir haben zuerst eine Produktion gemacht, bei der die Leute eigentlich selber entwickelt haben, wie sie zum Theaterspielen gekommen sind; es ist eine Schülervorstellung mit 20 Vorstellungen, die sie den Schülern gezeigt haben. Danach kam "Leoncé und Lena", und da haben freiwillig sämtliche Leute mitgemacht, obwohl einige, etwa sechs oder acht, auch Statisterie machen mußten. Mit denen hat ein Schauspieler daneben tolle Szenen gemacht, indem sie einen lustigen Vormittag gemacht haben im Theater, aber alles ganz seriös gearbeitet. Danach haben wir eine Uraufführung gemacht von einem Schweizer Autor. Wir haben das Stück mit ihm entwickelt, mit Hansjörg Schneider. Dann wären zwei Produktionen gekommen, die eine wäre mit dem Schauspielhaus zusammen gewesen; wir hätten produziert, und das Schauspielhaus hätte einen Teil der Schauspieler gestellt. Die Männer, die wir da nicht gebraucht hätten, wären in Bern gewesen; also eine ganz große Kooperation; wegen der unmäßigen Forderungen des Regisseurs mußte ich ein Veto einlegen.

Es ging nicht, ich konnt's nicht verantworten, weil er ständig neue Bedingungen gestellt hat. Am Schluß gipfelte es dadrin, daß die drei Männerrollen, die wir hatten, von erwachsenen Schauspielern gespielt werden sollten.

Es ist ganz klar, von dem Mann wurde die Schule benützt, um eben eine interessante Inszenierung in dem phantastischen Raum machen zu können. Abgelehnt haben es zuerst die Schüler; das wollten sie nicht, sie waren solidarisch, nicht die einen dürfen spielen, die anderen nicht, sondern wenn, dann so, wie verabredet, nämlich alle.

Dann die Verpflichtung von fremden Leuten, die von außen kommen. Wir gehen noch weiter, momentan arbeitet bei uns Ladislav Smotchek, einer der strengsten und genauesten Regisseure, den ich kenne, und der will mit uns auch einen anderen Maßstab setzen in unserer Arbeit. Er ist so genau; und so auf den Punkt verlangt er alles; unser ganzer Betrieb muß sich einstellen. Der fängt beim Ton an, bei der Vorbereitung usw.

Wir müssen höchst professionell arbeiten! Die ganze Einstellung von der Probenzeit, was es alles am Theater gibt -, genau das ist höchst professionell.

Und ich sehe eigentlich auch die Probleme, die wir mit dem Theater haben, nicht so: Wir haben nicht so große Probleme mit dem Theater - vielleicht auch, weil ich selber z. T. daneben ein Theater geleitet habe. Ich habe den Wahnsinn begangen, das Theater am Neumarkt neben der Schule aufzubauen. Aber ich glaube, es ist nötig, daß wir auf der anderen Seite Schulen haben. Es braucht den Raum, in dem ganz sensible, schwierige Menschen sich entwickeln können, und da will ich nicht, daß sie 'rausgerissen werden. Und andere gibt es, denen schadet es nicht. Es ist gut, wenn sie 'rausgehen. Das muß die Schule entscheiden dürfen und nicht der, der von draußen ein Bedürfnis hat und irgendeinen will.

ANDREAS JOHANNES WIESAND: Herr Schitthelm hat erwähnt: Die Erneuerung der Theater durch das Studententheater. Ich kann ihm etwas Tröstliches sagen, denn vor etwa fünf Jahren hat diese Arbeit der Studententheater wieder begonnen. Ich weiß nicht, ob das dazu führen wird, daß wir wieder eine Art Erneuerung erleben werden, aber wir haben wieder regelmäßige Theatertreffen, wir haben wieder eine interessante, sich entwickelnde Hochschultheaterkultur; wir haben gerade für das Bildungsministerium eine Untersuchung darüber gemacht, da kann wieder etwas kommen.

Eine andere betrifft - es ist schon zitiert worden - diese Meister-Idee, die hier schon eine Weile in der Diskussion spukt. Ich habe gestern nachmittag zufällig "Ehret Eure Deutschen Meister" gehört und abends, im Theater, dieses etwas vernackstückte Stück "Burgtheater" (von Elfriede Jelinek - Anm. d. Red.), in dem uns die Meister der Nazizeit, im Wiener Bereich präsentiert wurden. Da kann einem dann vielleicht schon ein bißchen die Lust vergehen, diese Meister als sozusagen ideale Vorbilder für die Generationen anzusehen; denn wer bewertet, wer der Meister ist, das ist dann schon eine Frage.

Zudem haben wir ja das Problem, daß in einem bestimmten Bereich unserer Kunstausbildung dieses Meisterprinzip eingeführt ist. Wir können es da ein bißchen kontrollieren. Wir haben an vielen Kunstakademien dieses Prinzip, und das erinnert mich auch ein bißchen an die Geschichte mit dem Zauberer und dem Kaninchen aus dem Hut; soeben war es noch da, und nun ist es plötzlich wieder weg. Meistens sind sie weg, die Meister, d. h. die Studenten haben nicht sehr viel davon, das ist nur so eine Erfahrung aus einem anderen Bereich, dem der bildenden Kunst.

Ein weiteres betrifft die Berufspraxis. Es wurde angedeutet, es kämen oft Leute zu den Aufnahmeprüfungen, die noch nie im Theater waren; sicher, ein Sonderfall. Aber es gibt dann auch welche, die haben vielleicht etwas im Fernsehen gesehen und wollen das nun auch so machen. Da muß man sich 'mal überlegen, daß hier in dieser Runde eine ganze Menge gestandener Theatermacher sitzen, die gar nichts dabei finden oder sogar sehr viel dabei finden, etwas für's Fernsehen zu machen oder für den Film? - Ich muß ehrlich sagen, zu den Berufschancen eines Darstellers heute - in Zukunft noch viel mehr - wird es doch unbedingt gehören, auch noch davon etwas zu verstehen, - vom Hörspiel will ich gar nicht reden, das gilt ja noch sozusagen als satisfaktionsfähig - vom Fernsehen, vom Film; wenn er irgendwie überleben will auf Dauer, wird er auch etwas damit zu tun haben müssen; da sind wir vielleicht einig.

Und dann muß man sich fragen, ob die Hochschulen darauf vorbereitet sind. Die Analyse der Lehrpläne, die wir gerade gemacht haben, ergibt, daß sie das nicht sind. Nicht, daß sie das nicht wollen, das will ich nicht unterstellen, aber die Voraussetzung technischer Art, die sie dazu bräuchten, diese Kooperationsmöglichkeit, diese Erfahrung, diese Leute, die das können, die scheinen da nicht zu sein. Das Theater wiederum stellt sich die Frage, wie soll es künftig mit diesen Medien arbeiten, wie soll es kooperieren, und deswegen müßte die Frage eigentlich auf den Tisch kommen, was müssen die Leute dafür können?

Es kann sein, daß wir, wenn wir über die Ausbildung hier reden, eigentlich einen großen Fehler machen. Vielleicht gibt es diese Ausbildung, diese Theorie, die bekämpfte oder befürwortete oder verteidigte Theaterausbildung, Darstellungsausbildung eigentlich gar nicht. Auch die, die die Theater lieben oder damit zu tun haben, müßten das eigentlich wissen, daß es da ein breites Feld von Arbeit später gibt und daß es vielleicht auch gar nicht die Hochschule gibt, die so und so und nur so aussehen kann, sondern solche, die sich

etwas stärker auf die eine, etwas stärker auf die andere Richtung spezialisieren. Und zu dem einen kann dann auch eine umfassendere Konzeption mit Einbeziehung der Medien gehören und zu dem anderen - siehe Theaterakademie als Modell -, daß die eine ganz bewußte, gezielte Konzentration auf die Bedürfnisse der Theater vornehmen. Es wäre ja denkbar. Ich würde mir wünschen, daß es vielleicht so diskutiert wird.

KURT HÜBNER: Was ich eben hörte, halte ich für unfassbar, denn wir brauchen uns ja nur 'mal ein bißchen mit der Historie von Schauspielern zu befassen, dann werden wir erkennen, daß sie ohne Ausbildung für diese Medien, die es ja immernin nun schon eine lange Zeit gibt, arbeiten, einfach weil sie Schauspieler waren, weil sie leidenschaftlich einen Beruf ergriffen, gelernt und mit ungeheuerem Fleiß auch etwas erweitert haben, sich dann auch auf die neuen Medien einstellen konnten, ohne daß sie dafür erst eine lange Ausbildungszeit brauchten.

Und ich glaube, es gibt keine hervorragenden Schauspieler, die nicht einfach aufgrund ihrer Flexibilität und ihrer Fähigkeiten imstande waren, da auch ein neues Medium zu begreifen und zu erfassen, wenn sie es noch nicht kennengelernt hatten und darin Erfolg haben. Da muß doch nicht ein langer Ausbildungsvorgang voran gehen, da müssen wir uns doch gar keine Sorgen d'rüber machen.

Glauben Sie, daß die ersten jungen Leute, die wir kennen, daß die - ich weiß nicht, Bruno Ganz etwa - jemals eine Ausbildung auf der Schule für's Fernsehen oder so 'was gehabt hatten? Ich könnte Beispiele en masse auführen. Die konnten dann das eben; sie wurden vor ein Medium gesetzt, und es wurde ihnen auch gesagt: "Kuck 'mal, schau 'mal, das darfst Du nicht machen, das kommt im Theater an, das braucht die große Gebärde, die großen Ausdrücke, auf die Entfernung. Hier geht das nicht, da mußst Du das verkleinern". Sie begriffen sehr schnell. Aber da brauchen sie doch keine Ausbildungsvorgänge.

ANDREAS WIRTH: Ich möchte nochmals die Aufmerksamkeit lenken auf das, was Herr Dresen heute morgen angesprochen hat. Ich fand so wichtig, daß er von unserer gesellschaftlichen Situation gesprochen hat, in der wir uns alle befinden, Theater wie Schulen. Und manchmal kommt mir die Kluft, die hier aufgerichtet wird, einigermaßen fiktiv vor. Ich glaube, daß die Interessenlage verschieden ist, und das muß man zugeben. Wenn Herr Rellstab sagt, sein Interesse ist, daß die Inszenierung, für die er einen Regisseur engagiert

hat, auch tatsächlich mit den Schülern stattfindet, die der Regisseur zuerst angetroffen hat, kann ich das verstehen. Auf der anderen Seite, wenn Herr Sasse sagt, ja, ich habe hier diesen Mann im ersten Jahr, den möchte ich gerne haben, finde ich das erwägenswert, falls er zurückkehren kann, in der Tat also kursorisch bei uns die anderen Unterrichte wahrnehmen kann.

Das stellt eine Schule vor ganz große Probleme, nicht zuletzt psychologischer Natur; aber da muß ich meine Kollegen von den Schulen fragen, ob wir da nicht manchmal zu sehr den Gruppenfetisch allzu hoch hängen und für zu hoch als heiliges Gut erklären. Ich glaube, man könnte durchaus auch im ersten Jahr mit sehr viel kleineren Gruppen, auch mit 2er und 3er Gruppen, arbeiten, und dann ist das Problem sehr viel weniger akut, dieses psychologische Problem, was vorhin mit Recht von Herrn Braun moniert wurde.

Ich möchte 'mal davon sprechen, daß ich knappe vier Jahre an dieser Schule bin, in Berlin, und daß ich in dieser kurzen Zeit eigentlich erstaunliche Veränderungen innerhalb der Studenten wahrgenommen habe. Ich habe einen Jahrgang miterlebt, den vierten Jahrgang im Jahre 1981, der gerade abging. Und das war sozusagen die letzte schwappende Welle der 68er Bewegung, die ich da erlebt habe. Von diesem 4. Jahrgang wollte kein Mensch an die Stadttheater gehen. Die ZBF kam zu uns ins Haus und fand sich einer geschlossenen Front von Studierenden gegenüber, die sich weigerten, als Einzelwesen vermittelt zu werden. Sie wollten nur als Gruppe vermittelt werden. Bitte sehr, diese Gruppe hat es geschafft, sie existiert heute noch, natürlich mit personellen Änderungen; sie gibt es heute als ein quasi professionelles Theater in Berlin, das "Theater zum westlichen Stadtviertel".

Heute sieht die Situation völlig anders aus. Wenn ich heute den 3. Jahrgang bei uns, der gerade das ZBF-Vorsprechen hinter sich hat, frage, wo die Berufsaspirationen sind, da sagen mir alle - bis auf vielleicht einen -, daß sie zum Stadttheater gehen wollen. Also, ich meine nicht, daß die entscheidende Wandlung innerhalb der letzten fünf Jahre passiert ist, sondern selbstverständlich datiert das aus den letzten Zukunngen von '68, die '81 noch im Schwange waren, und unsere Schule ist ja eine, die ganz wesentlich in der Reform von '73 - Theaterkongreß - Impulse aus dieser Bewegung aufgenommen hat. Da hat sich vieles verändert, und ich glaube, daß einfach mal wir zusehen müssen, daß wir beide Partner in der gleichen Situation erst 'mal leben. Wir sollen doch nicht so tun, als wenn wir nicht in einer restaurativen, neokonservativen Epoche leben, und damit müssen wir leben.

Wir dürfen auf der anderen Seite auch nicht diese 500 oder 600 Menschen vergessen, die zu uns kommen und Theater spielen wollen, da gibt's doch vitales Potential, das vorher sich revolutionär nannte - oder wie auch immer - und in den Freien Universitäten Platz fand, sich auszuagieren. Das findet heute in Workshops Platz, die fast jeder dieser Studierenden, der zu uns kommt, absolviert hat; die haben kein Theater gesehen - und das ist kein Einzelfall-, die haben auch in den selteneren Fällen das Theater von innen gesehen als Zuschauer, die haben aber drei Workshops hinter sich, in Berlin insbesondere, und sie sind selbstverständlich auch innerhalb des Studiums dann bei uns, wenn sie dann 'mal aufgenommen sind, außerordentlich anfällig für das Modische. Die Aufgabe der Schulen ist - und da sind Sie als Theater genauso angesprochen -, etwas zu entwickeln, was nicht dem Augenblick gehorcht, dem Augenblicksinteresse.

Und da muß ich dem verehrten Herrn Hübner auch etwas sagen: Ich habe ganz großen Respekt und Verehrung für das, was Sie für das Theater getan haben mit Ihrer Nase. Aber wenn Sie auf der anderen Seite sagen, wir brauchen von den Schulen nicht die Kunst, nicht den künstlerischen Geschmack, wir brauchen das, was in den Kursen geht, sprich Handwerk, dann meine ich, greifen Sie zu kurz und denken nur instrumental.

Und dann möchte ich die Theater außerordentlich davor warnen, daß sie allzu schnell verwerten. Sie haben als Intendanten genauso erfahren, daß Sie auch verwertbar sind von Kollegen, von Schauspielern, die sehr rasch Erfolg gehabt haben und Sie verlassen. Umgekehrt passiert das - für uns schmerzlicher -, sehr viel häufiger, daß Schauspielschüler ein, zwei, drei Sachen machen und einiges in den Sand setzen und dann nicht mehr gesehen werden.

Geben Sie der Schule einen gewissen Schutzraum, der muß nicht 4 Jahre dauern, er kann 1 1/2 Jahre dauern, und dann - das ist Praxis bei uns - ab dem 3. Jahr sind die Schüler sowieso selbst verantwortlich, was sie tun und lassen, zu welchen Lehrern sie gehen, welche Projekte sie wählen, oder ob sie überhaupt die Schule verlassen. Es hindert sie auch keiner, nach dem 1. Semester zu gehen - wie Sie wissen, das passiert durchaus.

Ich möchte nur davor warnen, daß wir zu schnell das essen, was uns schmeckt, zu schnell. Sonst geraten wir eigentlich in das System, was Herr Dresen so wunderbar beschrieben hat heute morgen: Wir haben in der Tat im Augenblick eine Situation der Kritik und der Theater, die der Kritik aus dem Mund fressen, weil die Kritik ihnen genau sagt, wie sie punktuell - nicht normativ, wie Herr Dresen es formuliert hat - zu arbeiten haben.

Und ich warne die Theater, in der gleichen Weise vorzugehen. Und geben Sie den Schauspielschulen eine gewisse Zeit der Ruhe.

Die Anforderungen, das Verwerten kommt früh genug, kommt sehr schnell. Und Sie wissen, daß die Schnellschüsse auch an dem Theater gefährlich sind - auch an einem Schiller-Theater muß man mit einem längeren Atem hoffentlich arbeiten. Dieser längere Atem, diese Kontinuität verlangt allerdings eine Haltung. Wir haben keine begründeten Haltungen für das, was wir tun. Es fehlt uns an der Notwendigkeit. Wir arbeiten unendlich punktuell und deswegen letztlich beliebig. Wir sind sehr ausgeliefert der Subjektivität der Regisseure - das wissen wir - und der Kritiker. Und die Ruhe, die wir brauchen, ist in der Tat eine Ruhe nicht des Friedhofes, sondern der Konzentration, die sowohl die Theater wie die Schulen brauchen.

AUGUST EVERDING: Ich darf in diesem Zusammenhang, meine Damen und Herren, an eine Utopie von Hans-Reinhard Müller erinnern, der heute morgen sagte, auch die Schulen sollten nicht meinen, alle Probleme könnten durch Ausbildung gelöst werden. Der Drang ist verständlich, aber nicht alles kann dort ausgeführt werden.

STEPHAN RUNGE: Ich möchte 'mal durch mich einen Schauspielschüler zu Wort kommen lassen.

Es heißt: Symposium zur Schauspielausbildung, und da bin ich ja direkt Betroffener als zum Schauspiel Ausgebildeter oder im Prozeß der Ausbildung, ich bin also sozusagen die Zukunft des Theaters, Ihr Material, also Material für Ihre Wünsche und Vorstellungen vom Theater. Verschiedentlich ist es so angeklungen. Damit kann ich auch etwas anfangen, daß hier Theater auch heißt: Fortschritt, ständiges Infragestellen, neue Versuche, Auseinandersetzungen. Damit jetzt auch 'mal alle wissen, daß das auch in diesem Falle hier geschieht, daß gesehen wird, daß zugehört wird, daß ausgetauscht wird, daß auch eine Auseinandersetzung zwischen Interessengruppen stattfindet, müßten mehr Schüler hier sein, und da finde ich es eigentlich sehr schade, daß ich als einziger Schülervertreter bin, und ich fände es gut, wenn da eine größere Auseinandersetzung mit den Schülern stattfinden würde.

AUGUST EVERDING: Zwischenfrage: Liegt das an uns, haben wir keine Schüler eingeladen?

DIETER ANGERMANN: Wir haben absprachegemäß - Sie wissen ja, wer den Bühnenverein bei den Vorbereitungen beraten hat - den Kreis auf 50 Personen beschränken wollen. Ich glaube, daß die Entscheidung richtig war. Die Resonanz auf die Einladung war ganz enorm, sehr, sehr groß. Ich hätte auch 150 oder 200 einladen können, aber wir wollten bei 50 bleiben, wir haben das so abgegrenzt: Intendanten und Dozenten und Sie, Herr Runge, sind mit Herrn Braun zusammen als Vertreter der SKS mit dabei. Eine andere Entscheidung war nicht möglich. Wir hätten ja auch 10 von den Schauspielschulen einladen können, aber das hätte das ganze System durchbrochen.

Einwurf: Einer wenigstens fehlt, Herr Wuttke aus Frankfurt.

HERIBERT SASSE: Entschuldigen Sie, ich habe eine Frage an Sie, von welcher Schauspielschule kommen Sie?

STEPHAN RUNGE: Bochum. Es wurde schon 'mal angesprochen, daß z. B. Filme und Kino heutzutage also die Konzentration auf das Theater verhindern und die Schule dafür da wäre, erst 'mal auf die Theater hinzuführen, und da kam auch direkt die Zwischenfrage: Stimmt das überhaupt? Ich meine, das ist doch schon ein Zeichen genug dafür, daß da auch Informationslücken bestehen.

Dann geistern da irgendwelche Gerüchte über Schauspielschulen herum, wo Herr Sasse zum Beispiel gesprochen hat von gruppodynamischen Prozessen und Selbstfindungen in den Schulen usw., wovon ich bei meiner Ausbildung eigentlich noch nichts gemerkt habe.

KURT HÜBNER: Na ja, ich meine, da hat sich ja natürlich etwas sehr Entscheidendes verändert.

AUGUST EVERDING: Das gau's aber.

STEPHAN RUNGE: Daß sich natürlich Arbeitsprozesse verändern und daß neue Ideen in die Schulen eingehen, das ist ganz normal, und das hängt meiner Meinung nach mit der allgemeinen Veränderung der Gesellschaft und der Möglichkeiten in der Gesellschaft mit neuen Ansprüchen zusammen. Daß in unserem Beruf auch neue Formen des Lernens, neue Formen im Umgang der Menschen überhaupt entstehen, das ist eigentlich immer so gewesen. Ich denke, daß die Theater gar nicht mitkommen, und

das ist vielleicht das heutige Problem oder die Krise, die angesprochen wurde.

Ich bin eigentlich sehr froh, daß ich in einer Schule auf meine beruflichen Möglichkeiten vorbereitet werde, nicht nur aus Theatersicht, sondern auch im Hinblick auf andere Medien, und aber auch auf die Anforderungen vorbereitet werde, die - denke ich - sehr groß sind heutzutage. Für mich entsteht immer mehr der Eindruck: Theater als Produktionsmaschine, und da ist - glaube ich - auch gerade in der Jugend, überhaupt der jüngeren Generation, immer mehr Kritik dran.

AUGUST EVERDING: Einwurf: Sie meinen, obwohl wir immer weniger produzieren, es wäre immer noch zu viel? Es wird ja immer weniger. Ich will das erläutern: Mein Vorgänger hat 11 Premieren gehabt, ich habe noch vier (in der Oper). Das meinen Sie doch!

STEPHAN RUNGE: Produktionen im Hinblick auf hierarchische Strukturen und wie weit ich mir vorstellen kann, für mich als Individuum, mich in diesen Arbeitsprozeß einzugliedern als junger Schauspieler. Und da bin ich eigentlich froh, daß ich auf der Schule bin und mich darauf vorbereiten kann und mit diesen Problemen auseinandersetzen kann, um dann bewusst entweder ins Theater zu gehen oder nicht - oder nur teilweise - und nicht, wie es z. B. Herr Hübner will, als Jünger von irgendwelchen Stars abhängig eine bestimmte Form des Theaters übernehmen, kopieren, sondern kritisch reflektieren, etwas neu schaffen kann, verändern kann.

KURT HÜBNER: Ich schätze, daß Sie mich da mißverstanden haben, aber sei es drum.

HEINZ SCHLAGE: Als erstes möchte ich eines sagen: Was mir bei den Einlassungen einiger Theaterpraktiker, die wohl vor allem als Regisseure tätig waren und sind, ganz stark aufstößt, ist, daß sie anscheinend doch den Schauspieler nicht gut kennen. Ich kenne nicht einen Schauspieler, der nicht für sich entwickelt hat und lebensnotwendig Abend für Abend braucht: Techniken der Konzentration, der Atemführung, der körperlichen Flexibilität des Zusammenhanges von Reizbarkeit und Gestaltbarkeit, die er sich entweder im Eigen-Training, das er auch aus Büchern hat, oder von Kollegen sich angeeignet hat oder sich von Lehrern hat aneignen können, oder der

auch zu uns von der Praxis zurückkommt und sich bei uns wieder in die Konzentration eines Eigen-Trainings be-
gibt. Dieses braucht der Schauspieler für sich und
entwickelt es auch Abend für Abend; und er arbeitet Tag
für Tag neben den Proben daran. Das wissen offenbar
viele Regisseure nicht, und sie pflegen daher die
Schauspieler nicht.

Die SKS - Herr Ankermann - hat da 'mal eine Unters-
suchung gemacht, aufgrund der sich herausstellte, daß
also 99 % der bei Privatlehrern oder autodidaktisch
ausgebildeten Schauspieler nach Jahren von den Bühnen
weg sind, daß 70 % etwa von den Privatschulen nach
7 Jahren weg waren, daß aber nur 18 % etwa, die weg
waren, von den Hochschulen und der öffentlichen Ausbil-
dung herkommen.

Jetzt will ich dies sagen: Vorhin ist der böse Satz
gefallen, wir von den Hochschulen würden uns nicht
selbst in Frage stellen. Ich finde den Lernort Akade-
mie, Hochschule mit den unnatürlichen Semesterpausen,
überhaupt nicht einen idealen Lernort. Und ich sage
auch nicht, daß dies der ideale Lernort ist für den,
der einen künstlerischen Beruf sein Leben lang ausüben
will. Wir haben es gehabt, daß jemand von uns aus dann
auch die Empfehlung bekommen hat: "Geh' weg, mach' es
nicht länger. Der Lernort Akademie ist für Dich der
falsche Ort. Du reißt Dich zu Tode auf". Und deswegen
haben wir damals - als wir die SKS in München hatten -
durchaus dafür plädiert, daß die Privatschulen, daß
eine private Ausbildung bestehen bleibt, auch unter
verschärften Kriterien, die teilweise die Ausstattung
der eigenen Hochschulen sehr erheblich betroffen ge-
macht hatten.

Daß hier und heute vor allen Dingen die Hochschulen und
die hochschulähnlichen öffentlichen Ausbildungsinstitu-
te eingeladen sind, ist nun einmal so; und wir suchen
hier jetzt mit Ihnen gemeinsam Wege dafür, wie wir den
zukünftigen Schauspielern etwas geben können, das sie
in einem Lebensweg, in einem Lebenslauf, in einem
künstlerischen Beruf überlebensfähig macht.

Ich bin sehr froh darüber gewesen, daß in den letzten
Jahren im deutschen Theater eine Gruppenbildung um
Regisseure herum zu verzeichnen gewesen ist. Es gab
etwas von dem, was ich in den Moskauer/Leningrader
Theaterschulen gelernt habe, nämlich die Bildung von
Schulen in einem Sinne, wie es dies schon bei
Stanislawski und Meyerhold gab -, Meyerhold wollte
keinen haben, der von Stanislawski ausgebildet war und
umgekehrt. So streng ist es bei uns nicht. Aber inzwi-
schen haben sich die einzelnen Hochschulen in ihrer
Eigenart und ihrem Profil so entwickelt, daß sie

erkennbar sind. Deswegen bitte ich, in Zukunft für die Gespräche hier - wir haben hier, ich glaube 9 Schulen - nicht pauschal von der Ausbildung zu sprechen. Genauso aber haben wir auch nicht mehr das Theater, sondern ich verzeichne in Hannover, daß einfach eine Reihe von Regisseuren bei uns ihren Nachwuchs anschauen, ob sie ihn von uns bekommen können. Die kommen immer wieder. Also hier bildet sich so etwas wie eine Gemeinschaft von Leuten, die sich verstehen, die sich auch in der Art dessen, was sie künstlerisch tun, was sie vom Schauspieler erwarten, besser miteinander verständigen können. Und das ist nicht nur auf die Bundesrepublik beschränkt, das geht über die Grenzen weit hinaus.

Jetzt kommen wir zu dem, was Herr Pfafferodt gesagt hat: die sog. technischen Fächer, die hier so einfach als Handwerk angeführt werden.

Das ist doch nicht möglich, Herr Sasse, daß man nach einem Jahr jemandem sagt: "Du bist zu begabt, jetzt geh' raus". Wer tatsächlicher Schauspieler ist, der weiß, wie lange es dauert, vor allen Dingen auch unter dem Aspekt, daß wir für schauspielerische Ausbildung in den Schulen seit den Nazis keine kontinuierliche Pflege mehr haben.

In den 20/30er Jahren war das Laienspiel ganz große Tradition in den Schulen. Wir haben es nicht mehr. Und hier kommen Leute, mit Vorstellungen von nicht entfremdeter Arbeit, sie wollen in einem Beruf tätig sein, in dem sie "ja" zu sich selbst sagen können. Verteufeln wir doch nicht immer die Selbsterfahrungsgruppen, was für eine Diffamierung von menschlichen Hoffnungen ist denn das? Da werde ich wütend. Weil Sie keine Ahnung von Menschen haben, und Sie gehen mit den Menschen schlecht um, wenn Sie so etwas sagen.

Solch eine Entwicklung körperlicher Durchlässigkeit, körperlicher Beweglichkeit, Reizbarkeit, Flexibilität, stimmlicher Mittelbarkeit. Wenn ich heute einem Fachlehrer für Stimmbildung, und die Stimmen- und Bewegungslehrer sind die fachlich hochqualifiziertesten bei uns, sage, "mache dem einen Lispelfehler weg, das ist doch eine sprechtechnische Sache", dann lacht er mich aus, weil er wissenschaftlich weiß, daß Lispeln eben keine Sache der Sprechtechnik ist, sondern der Persönlichkeitsbildung mit sehr vielen tiefen Wurzeln in der Sozialisation des Menschen. Und dies nenne ich dann "pfleglich umgehen mit Material".

Und dieses bedeutet auch, langfristig sich jemandem zur Verfügung zu stellen, als Pädagoge in dieser Ausbil-

dung, sich für ihn zur Verfügung zu halten, wenn er in dem Beruf irgendwo steht, damit er wieder zurückkommen kann zu dem, zu dem er auch Vertrauen gefunden hat in der Entwicklung seiner eigenen schauspielerischen - ich nenne es mal - Techniken. Es hat mit der Person zu tun, es ist nicht zu methodisieren als eine Ausbildung von Sprechtechnik oder Körpertechnik, sondern es ist von der Person immer wieder neu zu entwickeln und zu erfinden, was an psychologisch-geistigen Zusammenhängen in der darstellerischen Umsetzung, in der Verkörperung von Figuren oder szenischen Situationen, auch unter den verschiedenen Ansprüchen von dem, was Theater will, verlangt wird.

Herr Hübner, es ist einfach, die Schauspielausbildung in ihrer Geschichte, ihrer Jahrhunderte alten Geschichte von Konrad Ekhof über Caroline Neuber über Ludwig Devrient, zu diffamieren, wenn wir sagen, die Schauspieler kommen aus ohne Bildung. Es waren die ersten Forderungen bei der Gründung der ersten Deutschen Theaterakademie 1753 von Konrad Ekhof über Riccoboni und Lessing zu sagen: Bildung, Unterrichtung muß her, für das beste deutsche Theater.

Ich glaube nicht, daß ein Teil der Schauspielausbildungszeit vergeudet ist, weil ich einfach sehe, wie stark der Schauspieler in den Produktionsbetrieben des deutschen subventionierten Theaters überfordert, an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit und zum Überschreiten der Leistungsfähigkeit gebracht wird. Warum gibt es denn Alkoholismus in deutschen Bühnenkantinen?

Ich möchte jetzt noch zu etwas ganz anderem kommen.

Ich glaube, daß wir, als die, die sich der Ausbildung von Schauspielern professionell verschrieben haben, dann auch Verzicht getan haben auf eine ganze Reihe künstlerischer Erfüllung, und ich sehne mich danach, daß ich endlich ausgezahlt werde, Herr Hübner.

Ich finde, das Theater ist eine notwendige Langzeitarbeit, aber nicht in sechs Wochen. Ich möchte auch einmal Zeit haben, wie die Schaubühne oder wie Stanislawski da etwas tun zu können. Wir müssen uns, wenn wir mit Menschen und der Entwicklung ihrer Fähigkeiten umgehen wollen, pädagogisches Wissen aneignen. Die pädagogische Qualifikation kann sich jeder Lehrer nur in der Tätigkeit holen. Aber pädagogische Information ist erforderlich. Hier sind dringende Notwendigkeiten, uns untereinander auszutauschen. Und ich glaube auch, unseren Kollegen von der Bühne, den Regisseuren, hierfür etwas mitzugeben, damit sie auch verstehen,

warum Schauspielschüler, die ausgebildet sind, von uns da einfach nicht Bediener sind, sondern auch Zeit brauchen, um etwas wirklich Gründliches hervorbringen, produzieren zu können.

Als letztes möchte ich sagen: Diese Möglichkeit der Fortbildung sowohl für den Schauspieler, aber auch die Möglichkeit einer Entwicklung von Theaterpädagogik schien es vor sechs, sieben Jahren endlich auf Bundesebene zu geben: mit der Schaffung der 3. Bundesakademie. Die 3. Bundesakademie, nach Trossingen für die Musik, nach Remscheid für die sozialpädagogische Arbeit, mit dem Standort Niedersachsen - Wolfenbüttel - in dem herrlichen Schloß und den anderen schönen Gebäuden - hätte die Möglichkeit, mit dem Schwerpunkt Theater und den sinnvoll zugeordneten Bereichen Literatur, Tanz, Bildende Kunst und Vokalmusik und dazu auch Museumspädagogik, Fortbildung anzubieten. Der Deutsche Musikrat hat hier inzwischen schon längst zugeschlagen und usurpiert Felder, die für unsere Fortbildung notwendig waren, und wir, der Deutsche Bühnenverein und die Deutsche Bühnengenossenschaft, die bisher die einzigen, die Theaterleute vertretenden Kräfte waren, haben dieses Wegschnappen durch den Deutschen Musikrat anscheinend nicht verhindert. Ich möchte dringend die Alarmglocke schlagen und hier die anwesenden Vertreter von Bühnenverein und Genossenschaft bitten, dafür zu sorgen, daß uns diese Fortbildungsstätte nicht verloren geht. Wir brauchen sie.

HANS 'PETER DOLL: Meine Damen und Herren, als wir uns vorhin vorstellten, habe ich die 40 Jahre davor nicht genannt, sondern als Lernender von meinem neuen Job kurz gesprochen, über den ich jetzt nicht viel sagen will. Ich bin ein unabhängiger Mann! Ich bin weder der Chef der Staatlichen Schauspielschulen Baden-Württembergs noch der Theater in Baden-Württemberg. Ich versuche, aufgrund meiner Erfahrung ein paar Dinge zu sagen. Und zu den wichtigen Dingen gehört:

Erstens, Ausbilder und Theaterleute zusammenzubringen.

Zweitens, es geht gar nicht so sehr um die Theater - wie gut oder wie schlecht sie geleitet werden -, es geht um etwas völlig anderes: Von denen reden wir den ganzen Tag fast überhaupt nicht, von denen, die auszubilden sind. Um die geht es! Wir beschimpfen uns dauernd und reden von dem eigentlichen, von den Jungen, gar nicht. Da liegt der Punkt: Und da liegt auch die Gemeinsamkeit. Und es ist mir völlig klar - und dieses Symposium hat es erneut bewiesen -, weder die Schulen

alleine, noch die Theater alleine können die jungen Leute ausbilden. Wir können das nur zusammen machen, das ist die einzige Chance, die wir für die Zukunft haben. Das ist für mich völlig und unmißverständlich klar, davon müssen wir ausgehen.

Und wir müssen auch eines einmal sehen: Es hat sich doch nun mit Sicherheit, zumindest seit den 70er Jahren, etwas geändert. Sehr gute Leute haben eben sehr früh angefangen, sich auch mit Ausbildungsfragen zu beschäftigen und haben zum Teil auf mögliche Karrieren zu einem Zeitpunkt, in dem das noch möglich war, verzichtet, um auszubilden. Das muß man sehen, und dieses Flämmlein, das noch nicht ganz hoch brennt, das kann man nicht einfach so negieren, als wäre da gar nichts. Es hilft nur auf Dauer, das Berufsbild zu stärken und einen Sinn für die Ausbildung zu haben.

Und immer wieder ist die alte Kiste, immer wieder wird über Ausbildung an sich, über Ausbildungsfragen bei den Schauspielern gesprochen; bei der Oper, beim Ballett, da existiert die Frage überhaupt nicht.

Bei uns spricht man immer von Genies. Wir haben in den letzten 20 Jahren viele junge Talente entdeckt und entwickelt. Nur auf der Schule waren die alle. Aber haben wir Genies entdeckt? Wir haben gute und sehr bedeutende Schauspieler entdeckt. Genie ist einer oder er ist keines; und deswegen lassen Sie mich doch einmal ein paar Gedanken sagen: Man muß auch begreifen, daß man auf den Schulen nach meiner Sicht keine Begabungen ausbilden, keine Begabungen lehren kann. Begabung ist nicht lehrbar, Handwerk ist lehrbar.

Begabung, du lieber Gott, was heißt Begabung? Ich möchte einmal meinen Freund Bonthaus zitieren, den ich fragte: "Was machst du mit Taktik und so"? "Ach, Peter, ich kann denen ein bißchen Handwerk beibringen, wie man Fußball spielt, kann ich denen gar nicht beibringen. Was willst Du, Taktik, Raumdeckung? Wenn Du Beckenbauer beobachtest beim Laufen, da gibt's keine Taktik mehr". Ich will das gar nicht nivellieren. Ich will ein paar konkrete Dinge sagen: Und dies geht doch nur, wenn wir einfach unsere Erfahrungen zusammentun, wenn wir alle auch voneinander lernen wollen und nicht nur verhärtet sind, sondern sagen: Gut, das machen wir falsch. Es sind ja nicht die Talentlosesten, die Kritik üben.

Und ich will auch Zahlen nennen, denn die sind ja zum

Teil vornin gefallen: Es ist doch nach meinen Erhebungen - es ist etwa 1 1/2 Jahre her - so, daß etwa 80 bis 100 Schüler pro Jahr ausgebildet und mit Abschlüssen die staatlichen und städtischen Schulen verlassen. Und es gibt etwa 100 bis 180 Stellen pro Jahr für Anfänger, und zwar deswegen wechselnd, weil die Anfängerzeit ja auch eine Lehrzeit ist - das ist ja mit der Genossenschaft festgelegt -, die etwa an die 2 Jahre dauert. Wer in die Schule aufgenommen wird, sie durchsteht, hat auch die Chance, diese 2 Jahre zu erreichen.

90 % derjenigen, die auf staatlichen und städtischen Schulen waren, erhalten danach Engagements; die anderen 10 % der Anfängerstellen werden an Schüler der privaten Schulen vergeben.

Schließlich möchte ich noch zwei Dinge sagen: Auch Ihr Lehrer müßt Euch da und dort ausbilden lassen, und zwar auch im Hinblick auf Didaktik, d.h. Einteilen von Stoffen, von Plänen und das sich entsprechend Vorbereiten. Und dabei ist immer von der Praxis, von den ganz realen und konkreten Dingen, auszugehen.

Als letztes möchte ich noch darauf hinweisen, daß es Ideen eines kleinen Kreises gibt, wieder einmal einen Schulkongreß, wie es ihn seit Jahren nicht mehr gegeben hat, vielleicht auch mit internationaler Beteiligung und mit Unterstützung des Ministeriums und mit Beobachtern des Deutschen Bühnenvereines, zu veranstalten.

MARTIN ANKERMANN: Ich bin sehr dankbar, daß der Peter Doll die Diskussion wieder zu dem zurückgeführt hat, was wir machen. Auch auf der Bühne - hat Hübner gesagt - ist Handwerk nötig.

Die Frage ist: Was ist Handwerk? Dazu höre ich viel zu wenig aus der Praxis. Natürlich gibt es dann kontroverse Meinungen.

Wir müssen festhalten, es gibt nicht die Ausbildung, die Schulen. Sicher bilde ich für ein ganz spezielles Theater aus, was mir eine große Qualität zu haben scheint. Und ich habe bestimmte Vorbilder. Nur meine ich, erst jemand, der so ausgebildet ist und solche Erfahrungen gemacht hat, ist auch in der Lage, andere Ansätze zu verstehen und aufzunehmen. Erst wenn ich ein Angebot machen kann als Schauspieler, als junger Schauspieler - und es wird sehr viel heute von einem jungen

Schauspieler verlangt, wenn er auf die Probe kommt, sie müssen ganz schöne Fähigkeiten haben, das wollen wir nicht verschweigen, und sie kriegen sehr wenig Hilfe -, also erst, wenn ich als junger Schauspieler ein Angebot machen kann auf der ersten Probe, werde ich auch das Angebot verstehen, was mir da entgegen kommt. Sonst kann ich es nicht verstehen, bin ich ausgeliefert.

Selbstverständlich ist die Ausbildung ein Emanzipationsvorgang, und der läuft über das Handwerk. Natürlich will ich nicht den Techniker, den Handwerker - wer will den -, natürlich ist die schauspielerische Persönlichkeit mit ihren Sensibilitäten und mit ihren Eigenheiten, die Individualität - ganz selbstverständlich - das Wichtigste, nur die kann ich nicht ausbilden. Die ist da, oder sie ist nicht da.

Deswegen gibt es natürlich das Phänomen, hat es immer gegeben, daß eine Naturbegabung kommt, und die braucht natürlich keine Ausbildung. Es ist doch eine Selbstverständlichkeit, daß er die Schauspielschule nach einem Jahr verlassen kann. Er tut's nur meistens nicht. Weil er meistens weiß - das ist unsere Erfahrung -, daß auch er ganz schön viele Dinge mitnehmen muß. Es kamen ja die Leute, die sagten: "Nun Junge, was lernst Du schon auf der Schauspielschule, nun komme mal zu mir auf die Probe und guck mal zu, da lernst Du viel mehr". Sie gingen nicht auf die Probe, und sie guckten nicht zu - und das aus sehr guten Gründen. Trotzdem kann man jungen Schauspielschülern nur empfehlen zuzugucken; dadurch kann man enorm viel lernen. Wunderbar, wenn man - wie in Bochum - die Möglichkeit hat, als Schauspielschüler jeden Abend ins Theater zu gehen und auch hervorragende Aufführungen zu sehen. Dafür muß man den Schauspieler nicht nur einmal, sondern 10 - 20mal beobachten. Ich kann ihn allerdings nur beobachten, wenn ich selber in der Sparte arbeite, wenn ich selber mich auskenne, sonst kriege ich bestimmte Sachen nicht mit, sonst kriege ich nur mit, daß er wunderbar, ganz toll ist. Ich imitiere ihn.

Und das ist eine ganz wichtige Sache, die man auch als Lehrer haben muß, natürlich: Klar, ich kann einen Workshop machen, dann habe ich die große Kleinigkeit, wo sie alle ganz begeistert sind und glauben, daß sie alle die ganz großen Erfahrungen machen. Nein, es nützt ihnen überhaupt nichts, sie waren im Moment euphorisch; es ist etwas in Bewegung gekommen.

Es gibt aber Sachen, die kann man in fünf Minuten lehren, es gibt Sachen, die lehre ich in einer Stunde, es gibt Sachen, die lehre ich in einem Monat, und es gibt

Sachen, die lehre ich erst in anderthalb Jahren oder auch sogar noch länger.

Und sicher, wenn jemand sich fertig fühlt, kann er gehen; die Schwierigkeit, die die Ausbildung vorher hatte, war die, daß die ganze Grundausbildung zu kurz kam, weil bereits nach anderthalb Jahren angefangen werden mußte mit sogenannten Vorsprechnummern. Das ist nun wirklich die unkünstlerischste Arbeit, die es gibt, das hat mit Ausbildung kaum noch etwas zu tun. Da geht es nur um das Verkaufen.

Und wenn wir aufhören würden, die Vorsprechsachen überzubewerten - was wir dankenswerterweise auch ein bißchen tun -, dann werden wir die tollen Erfahrungen machen; wenn man anfängt zu arbeiten mit den Leuten, dann wird man es ja auch sehen.

Nur, daß man zu unterschiedlichen Ergebnissen kommt, ist doch klar; selbstverständlich finden Sie irgendeinen, der also nichts gelernt hat, und vom anderen sagen Sie, der kann das, der ist prima, den finde ich also interessant, den finde ich spannender.

AUGUST EVERDING: Sie werden finden, daß der eine Intendant ihn abgelehnt hat, der andere ihn großartig findet.

MARTIN ANKERMANN: Klar, der eine sagt, das ist mir zu perfekt, und der nächste am selben oder einen Tag später sagt, diesen Dilettantismus kann ich nicht gebrauchen.

Wiederum, wenn mit ihm gearbeitet werden muß, mit einer gewissen Regelmäßigkeit - ich wette: Geben Sie eine Gruppe einem Regisseur - wir haben das gehabt -, und lassen Sie ihn mit denen arbeiten, zwei, drei, vier davon sind sofort engagiert.

AUGUST EVERDING: Muß die Gruppe sein?

MARTIN ANKERMANN: Nein, es muß keine Gruppe sein, oder den umgekehrten Fall - auch unlängst gehabt -: Keiner wollte etwas von einem Schauspieler wissen, alle fanden ihn langweilig, weil er nichts konnte; aber ein sehr prominenter Kollege hat sich für ihn interessiert und ihn engagiert. Sofort wurde er noch 'mal hingestellt und nochmal mit ihm gearbeitet; denn da mußte ja wohl 'was dran sein.

Also, sie sind in einer miesen Situation, die Anfänger da. Und da bitte ich wirklich also nicht nur die Theater, auch die ZBF, wirklich etwas vorsichtiger zu sein und behutsamer zu sein und auch um die Relativität des eigenen Urteils zu wissen! So einfach liegen die Dinge nicht. Aber deswegen kann man nicht, meine ich, auf Ausbildung verzichten.

Jetzt noch ein letztes dazu, weil es zur Sprache kam: Es ist sehr schön, daß wir so viele Bewerbungen haben an den Schauspielschulen, 500 oder 600 und mehr. Das hat natürlich den Grund in der Arbeitsmarktlage, aber ich kann Ihnen nur aus meiner Erfahrung sagen, auch das Angebot an qualifizierter Begabung ist wesentlich gewachsen. Es kommen heute Leute zu uns, die hervorragend sind, besser im Schnitt als vor Jahren; und wir können nicht die, die wir für qualifiziert halten, bei denen man sagt, das Risiko einer Ausbildung muß man eingehen, die können wir nicht alle nehmen. Wir müssen sie wegschicken, weil wir zu wenig Plätze haben. Das ist seit den letzten Jahren unsere Erfahrung, wenn andere Schulen andere Erfahrungen haben - ich bin gerne bereit, diese auszutauschen. Ich bin gerne bereit, Leute zu nennen, bei denen es mir leid tut, daß ich sie nicht ausbilden kann.

Ich wäre sofort sehr begeistert, wenn Theaterleute zu den Prüfungen kämen. Das wäre wunderbar, wir haben es auch gehabt, es war außerordentlich gut und anregend; nur die Schwierigkeit ist: Wer hat denn Zeit von den Theaterleuten? Dafür brauchen Sie nicht einen Tag, nicht zwei Tage, dafür brauchen Sie mehr, mindestens drei/vier Wochen.

KURT HÜBNER: Ich habe sehr provokativ geredet - das ist vielleicht ein großer Fehler von mir -, aber ich habe versucht, etwas anzustoßen, zwei Tage sehr aufmerksam, sogar begeistert zugehört, ich gebe dem vollkommen Recht, ich weiß das und Peter, Du gehörst ja auch dazu. Aber darum geht es ja jetzt: eine Synthese zu finden. Wir entdecken doch tatsächlich, daß da Mangelstellen oder Schadstellen sind, und die sind nicht unerheblich. Und da eine sogenannte Synthese zu finden, das ist ja wohl der Zweck unserer Zusammenarbeit.

HANS PETER DOLL: Nur geht das nicht einseitig.

KURT HÜBNER: Was meinst Du mit einseitig?

HANS 'PETER DOLL: Die Synthese geht nicht einseitig.

KURT HÜBNER: Wir wollen doch 'mal von den Talenten reden, nicht? Daß die Talente eine ungeheure Pflege brauchen, daß man sich um diese Talente bemühen muß, sie ausbilden muß, daß sie ihr Handwerk lernen müssen, daß Ihr Geduld damit habt, das setzte ich als selbstverständlich voraus. Aber nicht, daß man diese Talente dahin kriegt, daß sie unlustig werden, weil sie das Gefühl haben, mit ihnen wird etwas getrieben, was total überflüssig ist.

MARTIN ANKERMANN: Dann können sie doch jederzeit weggehen, das haben sie auch gemacht; es war doch toll, wenn die abhauten.

KURT HÜBNER: Die müssen doch gesetzlich...

MARTIN ANKERMANN: Nein, ach was, wenn ich zum Theater will, gehe ich durch die Barrikaden und gehe ich auch ohne die Schule oder mit der halben Schule zum Theater. Das hat aber nichts damit zu tun, daß man die Ausbildung braucht.

AUGUST EVERDING: Nein, wir sind uns ja auch einig, daß Begabung und Phantasie nicht lehr- und lernbar sind, aber es gibt ja auch verschüttete und verkorkste Phantasien, die freigelegt werden müssen.

TEBBE HARMS KLEEN: Man darf nicht die Sonderfälle - Genie oder Talent genannt - zum allgemeinen Maßstab der Ausbildung machen.

AUGUST EVERDING: Ich habe nur eine Frage: Herr Müller, Sie haben gefragt, was will der Deutsche Bühnenverein? Das kann nicht nur einfach als Frage stehen bleiben. Und Sie haben ein ausgezeichnetes Zitat aus dem Jahre 1976 zitiert; wir stehen weiterhin zu dem Zitat, wir wiederholen es heute. Der Deutsche Bühnenverein ist ein so heterogener Verein, daß man nicht sagen kann, der will den und den Schauspieler. Das wäre auch unsinnig.

Im Deutschen Bühnenverein, da gibt es Intendanten, da gibt es Rechtsträger, da gibt es - das wissen Sie selbst - fünf Gruppen. Wir werden nie einen Konsens herbeiführen wollen, was der Deutsche Bühnenverein für einen Schauspieler will, das wäre dummes Zeug. Das können wir auch gar nicht.

Darum darf ich überleiten zu Herrn Dresen. Herr Dresen, Sie haben mit Recht gesagt, es gibt gar nicht mehr den Schauspieler, den hat es auch noch nie gegeben. Ich erinnere so sehr, Kutscher hat uns differenziert gelehrt: Den "Ich-Schauspieler", "Er-Schauspieler", und was es alles gab.

ADOLF DRESEN: In der Praxis gab es aber doch eine viel weiterreichende Identität als heute.

AUGUST EVERDING: Ja, das ist richtig. Aber zu sagen, die Schauspielschule lehrt so, bringt den Schauspieler heraus, diese auch andere usw. - das ist eine Vielfalt, die eigentlich sehr gut ist.

MARTIN ANKERMANN: Stimmt aber auch nicht. Sie haben eine solche Vielzahl an Talenten, die eine bestimmte Ausbildungsrichtung haben, aber die Talente differieren in ihren Potenzen und tendieren zu sehr verschiedenen Theaterstilen.

AUGUST EVERDING: Ja, ich sag' ja, die Vielfalt ist grad' das Schöne. Nur hat Herr Dresen etwas gesagt, danach müssen sich einige der anwesenden Herren erschließen, denn er hat gesagt: Ausbilder werden nur ausgebildet durch die Reintegration im Theater. So habe ich das verstanden.

ADOLF DRESEN: So habe ich es gemeint.

AUGUST EVERDING: Ja, also, den Satz müssen wir auch noch irgendwo diskutieren. Das ist ein wichtiger Satz für Sie, meine Herren, ich find' es sehr schön, daß Doll das zusammengefaßt hat, was ich jetzt nur nachtragend sagen kann: Es wurde bisher eines schon erreicht: Gegensätze wurden formuliert, leider waren es alte Gegensätze. Wir haben nichts davon, denn - pathetisch - die lebendige Praxis, die Petrifizierung der Schulen beweist es. Wir haben auch nichts davon, wenn

die fürsorglichen Schulen uns die Schludrigkeiten nachweisen. Beides trifft. Ich glaube, in der letzten Stunde ist da 'was passiert -, ich danke, daß Sie über die Technik gesprochen haben, daß Sie gesprochen haben aus der Technik, aus dem Bauch, dieses voluminöse Wort, aus dem angelsächsischen Raum.

Wenn die da, die aus dem Bauch spielen, nicht eine hervorragende Technik hätten, könnten die nicht 3000mal hintereinander "Cats" spielen. Ob das gut ist oder schön, das ist eine andere Frage. Aber mit einer enormen Technik, leider auch mit Mikrophon, das ist richtig.

Aber in der letzten Stunde ist ein Satz gefallen, was wie eine kleine Brücke für uns begangbar ist, nämlich es wurde gesagt von Herrn Wirth: "Geben Sie uns den Schutzraum der Schule". Das scheint für mich ein Punkt zu sein, auf dem wir weiterdenken müssen. Den Schutzraum - sie nannten zwei Jahre -, wo wir den Schüler erst bewahren müssen vor den Attraktionen der Theater, denn die alle, die Abgebrochenen, wissen ja auch, bei was sie abgebrochen haben, und was sie nie mehr nachgeholt haben.

Einwurf: Sehr richtig.

R e f e r a t
Winfried Böhm

AUGUST EVERDING: Danke für die Analyse, auch für das Beschreiben der drei Gruppen.

Kann man das denn wirklich, den Menschen in diese drei verschiedenen Modelle einteilen, außer in der Analyse? Ist der Mensch denn nicht wirklich von Natur aus begabt und ist er nicht auch ein soziales Wesen, das durch die Begegnung erst zu sich selbst findet? Ist denn das, was Sie gemacht haben, nicht nur eine wunderbare Spielerei?

WINFRIED BÖHM: Wenn ich direkt antworten darf, würde ich sagen, es ist eine Spielerei in dem Sinne, in dem jede Wissenschaft Spielerei ist. Jede Wissenschaft ist in dem Sinne Spielerei, daß sie eine Wirklichkeit interpretiert. Ich habe von drei Modellen gesprochen, nicht von dem, was der Mensch in Wirklichkeit ist, sondern wie er gesehen werden kann, und ich glaube, die entscheidende Frage ist die: Worin sieht man das Wesentliche?

Wenn man eben den Menschen als eine Marionette sieht, wird man ihn pädagogisch anders behandeln, als wenn man in ihm, als was man ihn behandelt, eine Persönlichkeit sieht.

Und die Frage, die ich nicht beantwortet habe und die ich an Sie geben wollte, lautet: Wie sieht man eine künstlerische Persönlichkeit? Welches dieser drei Modelle erscheint Ihnen für diese Aufgabe der Ausbildung am angemessensten?

FELIX RELLSTAB: Ich möchte, obwohl Prof. Böhm gesagt hat, man könnte nicht von den Details der Ausbildung reden, genau dort etwas sagen.

Wenn wir als Ausbilder beispielsweise mit Sprache zu tun haben, gibt es gewisse Normen, die wir erreichen müssen. Wir müssen Normen finden für das, was wir als Anforderung des Berufes sehen.

Man verlangt von Schauspielern nicht - wie in amerikanischen Theatern -, daß sie ihren Typ spielen können, sondern sie müssen Verschiedenes spielen können. Man verlangt also auch, daß sie sich dann einordnen auf eine bestimmte Richtung, auch eine von Regisseuren angegebene, daß sie Wachs seien. Hinzu kommt die Praxis, die so große Ansprüche verschiedenster Art stellt und die fordert, daß sie als Persönlichkeit funktionieren. Also, wir können, glaube ich, nicht nur entscheiden, was wollen wir für einen Menschen, oder wie wollen wir sie haben, sondern müssen auch fragen, was die Anforderungen des Metiers sind.

AUGUST EVERDING: Es wurde heute in der Diskussion sehr klar gesagt, daß eins fehlt: eine Haltung. Wir arbeiten nur noch punktuell.

Wir selbst, die wir ausbilden, gehen ja auch von einer Haltung aus: daß wir den Menschen in einem bestimmten Menschenbild sehen oder nicht sehen. Denn für mich war die Ausführung von Herrn Böhm absolut - das können wir nicht leugnen - eine politische Ausführung, eine politisch-theologische. Und das kann man an drei Mustern sofort beziffern, das will ich jetzt nicht, wäre zu einfach, aber es sind rein politische Muster.

ANDREAS WIRTH: Müßten wir da nicht in der Tat zwischen Schulen und Theatern unterscheiden?

Wir erleben es durchaus, daß der Wilde gefordert ist und der Barbar gefordert ist, und daß der wilde Maler angesagt ist, wie Sie sagen. Aber, da ist es in der Tat an uns, mit unserem Selbstbewußtsein dagegen zu halten und z.B. der Schule zu sagen, nein, wir haben uns diesem verschrieben.

Wir müssen das auch begründen können und dazu stehen. Und wenn die Wogen um uns herum Turbulenzen schlagen, da kann man trotzdem sagen, ja, ihr macht ja dann doch, was ihr wollt: aber wir hoffen, daß der Wilde, der euch in die Hände gefallen ist, und in dem nun das Wilde an ihm sich sehr wohl erinnert, daß er auch barbarische und geobildete Zustände bei uns erfahren hat.

Denn, wovon Sie nicht gesprochen haben, Herr Professor, ist ja, daß es auch bei Schiller eine historische Dimension dessen gibt, wovon Sie gesprochen haben. Schiller rechnet ja damit in seinen hochgemuten Ausführungen, daß es in der Tat der Schritt der Historie ist, vom naiven über den sentimentalischen zu jenem idyllischen Menschen. Das kann man politisch wenden, vom Wilden über den Barbaren, der notwendigerweise in die Arbeitsteilung geschickt wird und am Fließband produzieren muß, zu jenem Wesen, das er umfassender, totalitärer gebildet sehen will. Das hat selbstverständlich auch einen politisch-geschichtlichen Hintergrund.

Und in dem Dreischritt ist ja Vielfaches zu erkennen. Ich glaube, da, genau da sind wir gerufen, nicht allein nach dem Lautstand zu fragen, nicht bei dem Lautstand stehen zu bleiben. Wir müssen das immer überschreiten. Wir müssen bekennen, wo wir zu Hause sind. Unsere Haltung ist da in der Tat gefragt.

ADOLF DRESEN: Ja, ich denke, es ist sehr glücklich, diese Unterscheidungen so drastisch und so deutlich vor sich zu haben. Es gibt eigentlich keine andere Entscheidung.

Wenn Sie es ernst meinen mit dem Schauspieler als einem mündigen Wesen, als einem politischen Bürger, der zugleich Schauspieler ist, als einem, der eben sich nicht manipulieren läßt, der nicht Wachs in den Händen ist, gleich, wie berühmt der Regisseur ist.

Ich glaube, das ist die einzige Chance, die eine Schule überhaupt hat in dieser Welt, in diesem Umfeld vom Theater. Ich glaube, daß man sich das sagen muß und daß das keine Alternative ist: die Persönlichkeit und dann das Handwerk - oder umgekehrt. Das ist gar nicht die Frage, sondern ich denke, in den Instituten, die Sie vertreten und in denen Sie einen Weg suchen müssen, glaube ich, haben Sie gar keine Wahl.

Es werden Ihnen viele Leute nahe legen, den ersten Weg zu wählen, weil es einer Mode entspricht, das zu machen. Es entspricht morgen der entgegengesetzten Mode. Die eine Einsichtigkeit löst die nächste immer jeweils ab. Und dann werden Sie mit Ihrem Institut ganz schnell ein solches modeabhängiges Institut sein, und die Mode wird immer schneller, Sie werden vor Kreiseln überhaupt nicht mehr hinterherkommen. Ich denke, das bringt überhaupt nichts, und das ist ja auch Ihre eigene Erfahrung. Wenn ich aus Ihren Reaktionen das erschließen darf, haben Sie Ihr Votum ja längst abgegeben. Und das kann meiner Ansicht nach nur das sein für den selbstbewußten Bürger, der Schauspieler ist, und der als dieser Schauspieler ist, und der seine eigene Meinung auf der Bühne sagt und nicht die irgendeines anderen und der in dieser Meinung geübt ist - und weiter nichts.

PETER STOLTZENBERG: Es gibt in einem der berühmtesten englischen Colleges, in Cambridge, dem traditionsreichsten des Landes, eine Wand. An dieser Wand hängen seit Erfindung der Photographie jeweils die Gruppenbilder der Jahrgänge, und daneben ist eine kleine Messingtafel. Und auf dieser Messingtafel sind die Namen der berühmten Politiker oder Großen des Empires aufgezeichnet, die dieses College gefeuert hat. Das sind Churchill und dann eine Reihe anderer angesehener Leute. Unter diesen Namen steht folgender Text: "Diese Tafel ist dazu da, daran zu erinnern, daß die Aufgaben dieses "Colleges" nicht ist, Genies zu produzieren, sondern den qualifizierten Durchschnitt zur Erhaltung des Empires auszubilden."

JÜRGEN FABRITIUS: Und was ist aus dem Empire geworden?

PETER STOLTZENBERG: Was ich eigentlich fragen möchte, weil ich es sehr, sehr wohlthuend fand, daß Herr Böhm uns von dem anekdotischen Meinungsanstausch weggebracht hat. Denn, daß die eine Seite sagt, wir haben die und die Einzelerfahrungen gemacht, und die sind

negativ, und dann sagt die andere Seite, wir haben die und die Erfahrung gemacht, und die sind auch negativ, das ist nur insofern zu begrüßen, als daß es endlich hier 'mal angesprochen wird. Aber es bringt uns nicht sehr viel weiter. Es ist doch nicht so, daß Sie nicht die gleichen Sorgen und die gleichen Probleme haben wie wir, Sie mühen sich und sorgen sich um die Persönlichkeitsentwicklung des Schauspielers, des Anfängers, und keiner der Kollegen, die ich kenne, ist so töricht, das nicht zu tun. Das Problem, das wir hier immer wieder haben, ist eigentlich unendlich viel banaler. Wir haben es immer wieder zu tun mit jungen Kollegen, die - jetzt komme ich auf etwas ganz Plattes, deswegen wollte ich ja das Empire-Beispiel an den Anfang stellen - im Bereich der Fertigkeiten zu wenig wissen und zu wenig können und zu wenig - und jetzt erlauben Sie mir für einen Augenblick das schreckliche Wort - trainiert, getrimmt worden sind.

Ich habe gerade eine Aufführung gemacht mit einem Schauspieler, der hat als 41jähriger den "Menschenfeind" gespielt und mir gesagt: "Ich habe noch nie in meinem Leben auf dem Theater Verse gesprochen, das habe ich auch auf der Schule nicht gelernt." Ja, das kann er nicht, so fangen wir an.

Dann kommt die Frage nach dem gruppenspezifischen Feld, nach dem Körpertraining und nach dem Tanztraining. Alles das soll in einer Produktion aufgeholt werden. Und das geht natürlich nicht.

Ich möchte die Kollegen, ich sage bewußt: die Kollegen, von den Schauspielschulen etwas fragen: Gibt es bei Ihnen einen ganz banalen, nennen Sie es Normenkatalog? Ich lasse ganz bewußt die Frage der Persönlichkeit des einzelnen außer acht, gibt es einen Normenkatalog dessen, was ein junger Schauspieler können muß, wenn er bei Ihnen die Schule verläßt? Damit meine ich jetzt nicht nur die Frage der Sprecherziehung oder der Stimmführung, sondern Fragen wie: Wie behandle ich einen Vers, wie behandle ich einen Vers bei Goethe oder wie bei Molière, und das sind verschiedene Arten der inneren Haltung. Gibt es Fragen des Tanzenkönnens, des Fechtenkönnens?

Ich kriege nie mehr - und jetzt ist das vielleicht eine unzulässige Verallgemeinerung -, ich kriege nie mehr junge Schauspieler, denen ich sagen kann: "Würden Sie bitte 'mal eben mit dem Herrn Müller das Florett in die Hand nehmen und mir sagen, mir signalisieren, ob ich, wenn ich "Hamlet" mit 17 Leichen am Ende aufführen will, vorher drei Monate Fechtunterricht geben muß, damit ich mich an das Stück überhaupt rantrauen kann." Und dieses als pars pro toto gemeint.

Ich wäre dankbar, wenn es eine Antwort auf die Frage nach den banalen Fertigkeiten zur Erhaltung des deutschen Theaters gäbe.

ANDREAS WIESAND: Wenn Sie in den Ausbildungskatalogen der Hochschulen nachsehen, werden Sie welche finden, die dieses für besonders wichtig halten. Sie werden z.B. finden, daß in Berlin 25 Wochenstunden vom 2. bis 8. Semester Fechten und Akrobatik angeboten werden. Es gibt andere Hochschulen, die das eben nicht so machen. Da kann man sich ja die Leute - wenn das ein besonderer Bedarf ist - aus denen holen, die das tun sollen. Das wäre immernhin möglich.

KURT HÜBNER: Ja, aber entschuldigen Sie, die Voraussetzungen sind so ungeheuer viele, ich denke, ich kann Ihnen ein praktisches Beispiel nennen. Lause mußte bei uns einen Bauchredner spielen, er hat in seinem ganzen Leben nie Bauchreden studiert. Aber er brachte es fertig, innerhalb von 6 Wochen ein perfekter Bauchredner zu sein. Das war sein Fleiß, seine Bemühung, seine Leidenschaft und sein Talent, sich in eine Aufgabe hineinzustürzen, die unlösbar erschien, und er hat sie, mit Hilfe eines Bauchredners allerdings, geschafft.

ADOLF DRESEN: Man sollte nicht vergessen, daß dann, wenn Sie den mündigen Schauspieler, den emanzipierten und selbstbewußten Schauspieler haben wollen, also den des 3. Modells, die härtesten Anforderungen an die Ausbilder gestellt werden. Man muß überlegen, warum diese Anforderungen so wenig erfüllt werden. Als Ausbilder brauchen wir dann den Meister, eben ein Vorbild, das den Lehrer übersteigt, weil er eine Kommunikation mit dem Schüler eingeht, die jenseits der rationalen Kommunikation liegt. Da muß man sich überlegen, wie das zu machen ist, ob durch Ausbildung der Ausbilder oder Rückbindung der Ausbilder an die Praxis oder wodurch sonst. Auf jeden Fall aber durch etwas, was ganz außergewöhnlich ist, und was an Sie außerordentlich harte Anforderungen stellt.

Und der 2. Punkt ist die Rückbindung überhaupt der Schulen an die Praxis. Und ich möchte hier jemanden zitieren, der auch kompetent ist und von einer musikalischen Fraktion kommt, der ein guter Komponist und Musiklehrer war, nämlich Busoni hat den großen Satz gesagt: "Kunstschulen sind Schulen, die sind deswegen nötig, weil sie zum Unterhalt ihrer Lehrer da sind." Das scheint mir ein sehr böser, aber auch sehr erfahrener Satz zu sein, gerade an Schulen, die mit dem Handwerk so sehr befaßt sind. Mir scheinen solche Tendenzen an den Schauspielerausbildungsstätten der Bundesrepublik sehr wohl vorhanden zu sein. Sie sollten selbst mit diesen ins Gericht gehen.

ANDREAS WIESAND: Ich habe eine Frage an Professor Böhm: Warum erweist sich eigentlich eine besonders funktional ausgerichtete Ausbildung - wie z.B. auf den Kadettenschulen in den USA - als disfunktional in Bezug auf die Praxis?

WINFREID BÖHM: Ich glaube, die Frage, warum eine funktionalistische Ausbildung sich letztlich als disfunktionaler Ausbildung erweist, das scheint mir recht einfach zu beantworten zu sein, denn jede funktionalistische Ausbildung setzt voraus, daß ich über das Endprodukt, das dann verwendet werden soll, sehr genaue Vorstellungen habe. Das erweist sich aber bei allen lebendigen Zusammenhängen, in jeder dynamischen Gesellschaft und wohl auch beim Theater als unhaltbar.

Ich glaube, es erweist sich auch - das hat z.B. die Bildungspolitik der letzten 15 Jahre meines Erachtens deutlich gezeigt - allein auch deshalb als unrealistisch, weil man sich überhaupt nicht dieses klare Bild verschaffen kann. Das ist in technischen Prozessen möglich, weil man sagen kann, hier fehlt ein Schraubchen, und dieses wird auch, wenn die Maschine gleich bleibt, in 10 Jahren wieder ausgewechselt werden müssen, aber das ist in allen lebendigen Vorgängen eigentlich nicht möglich.

Und so kommt es eben, daß ein Ausbildungsvorgang, der vielleicht 4 oder 5 Jahre dauert und der am Anfang noch sinnvoll im Hinblick auf eine Funktion sein kann, sich am Ende aber bereits als sinnlos erweist, weil diese Funktion gar nicht mehr in dieser Form gefragt ist.

UWE BEREND: Herr Dresen hat es eben sehr klar formuliert. Hier ist in schneller Einmütigkeit und sehr glatt und direkt das 3. Modell gewählt worden, und ich frage mich, ob wir eigentlich alle da so ohne weiteres so tun konnten, oder in welchem Verhältnis wir vielleicht dazu stehen, ohne das jetzt zu hinterfragen.

Ich möchte 'mal bekennen, ich bin ein großer Freund der Wilden. Ich habe sehr viel übrig für die Apotheose der Spontanität. Ich halte es für sehr wichtig, zunächst 'mal zu sehen, was einer mitbringt in seiner Persönlichkeit, zu sehen, was aus dieser Persönlichkeit zur Entfaltung gelangen könnte. Ich meine damit, das, was hier als wild beschrieben ist, birgt auch eine große Kraft in sich. Ich stell' 'mal für mich ganz einfach fest, daß ich natürlich gerne den Schauspieler will, der ganz frei, selbst entscheiden kann, selbst Verantwortung tragen kann als künstlerische Persönlichkeit, das wäre ein Credo, damit könnte man, glaube ich, gut

arbeiten, aber andererseits weiß ich auch sehr genau, daß diese 1. These eine sehr wichtige These für mich ist. Also, die These der Wilden. Das beides zu verschmelzen zu einem Ziel, würde mir persönlich ein großer Fortschritt bedeuten für meine Arbeit.

MICHAEL BALAUN: Wenn ich das zusammenfasse, was von den Intendanten gefordert worden ist, was die Schauspielschulen nicht mehr genug bringen, dann waren das also auf der einen Seite biegbares Material und auf der anderen Seite Genies. Es waren also Leute, die als Material unzureichend ausgebildet sind, angesprochen, auf der anderen Seite hat man gesagt, ihr macht uns die Genies kaputt. Das sind jetzt sehr extreme Formulierungen.

Und wenn ich das verfolge, was die Schulen formuliert haben - wieder so eine Generalisierung -, dann haben die Schulen eigentlich gesagt, wir würden so gerne Zeit haben, den autonomen selbständigen Menschen auszubilden, der dann als Künstler in einen selbständigen Prozeß entlassen wird.

Das sind Standpunkte, die, wenn man das so modellhaft verstehen will, wie das in dem vorhergehenden Referat ausgesprochen worden ist, unvereinbar sind.

Ich glaube aber, daß wir als Partner, die Lehrenden mit den Intendanten, wissen sollten, daß die Qualität des jeweils anderen in seiner Freiheit oder in seiner Bedingtheit auch liegt, und die Freiheit der Schulen ist, daß sie eben nicht unter dem Zwang stehen, die Besucherzahl vorzuweisen, sondern daß sie unter dem Zwang stehen, ihre Leute entsprechend auszubilden.

Sie stehen auch in dem unguuten Zwang, diese Leute alle ins Engagement bringen zu müssen, denn sonst werden die Studenten sagen, wofür waren wir denn da?

Die Intendanten stehen in der sehr unguuten Situation, daß sie vor allen Dingen die Besucherzahlen erfüllen müssen und sagen: "Wir können uns nicht lange mit Pädagogik aufhalten, sondern wir brauchen Material, wir müssen Leute haben, die wir sofort brauchen können."

Wir wollen Partner sein. Ich glaube, wir sollten mit dem, was jeder als seinen Teil von der gleichen Münze bearbeiten kann, leben und die Intendanten sollten - ich spreche da jetzt als Partei - den Schulen die Freiheit und auch die Zeit zugestehen, daß wir unsere Leute im Sinne eines Menschenbildes fördern, und wir wollen den Intendanten gern zugestehen, daß wir ihnen Leute liefern, die bestimmte Materialqualitäten ohne jede Diskussion bringen, und dann können wir einander finden.

WOLFF LINDNER: Herr Böhm hat uns ja mit einer Frage allein gelassen. Welchen Schauspieler wollen wir denn?

Die Praxis an den Theatern ist ja doch eigentlich die des Wachsens. Und das widerspricht doch eigentlich dem, wozu wir uns spontan hin entwickelt haben, nämlich zu dem 3. Modell. Ich finde auch, es ist ein Bißchen rasch gegangen, und dies ist wirklich die Praxis. Sieht es so an den Theatern aus, daß ein eigenständiger, frei entscheidender Künstler, natürlich innerhalb eines Ensembles integriert, gewollt wird oder nicht?

AUGUST EVERDING: Herr Böhm wird in einem Schlußwort dazu etwas sagen. Es gibt ja auch Stufen, man kann sich entwickeln.

HEINZ SCHLAGE: Bei der Frage nach den drei Modellen und auch meiner Entscheidung für eines der drei Modelle, fängt die Sache für mich erst an.

Habe ich mich also für das 3. Modell entschieden, dann bin ich sehr schnell mit meinen Kollegen in der Quadratur des Kreises, wenn ich daraus den von Herrn Stoltzenberg geforderten Normenkatalog entfallen und entwickeln will. Denn tatsächlich ist es so, daß wir mit dieser allgemeinen pädagogischen Modellansammlung nicht viel weiter kommen als zu einer Grundsatzentscheidung.

Als Beispiel: Wir haben einmal in der Zirkusschule vom Alexis Krus in Paris hospitiert und haben da eine Trapezelevin erlebt, die 2 Stunden lang am Boden auf einem Gummikissen im Kopfstand verbracht hat.

Sie trainierte eine Umstellung ihrer Physis darauf, auf dem schwingenden Trapez im Kopfstand, frei, ohne sich festzuhalten, arbeiten zu können. Wir entdeckten damals, daß eine Reihe der schauspielerischen Fertigkeiten tatsächlich dieses geduldige, instrumentelle Training ausmachen muß, dieses geduldige Experiment.

Es kann nicht schnell gehen, es braucht Zeit, Zeit, viel Zeit, wie uns die Zirkusleute zeigen konnten. Und so ist das ein Teil dessen, was wir in der Ausbildungszeit wirklich dann Training nennen, das heißt Umstellung unserer physischen-psychologischen Fähigkeiten und geistigen Wechselwirkungen auf die Antwort, wie wir sie selbst als Darstellende geben.

Wie ein Kleist-Vers, ein Brecht-Vers oder ein Molière-Vers gesprochen wird, das ist nicht trainierbar. Dies geschieht vielmehr auf der Basis trainierter sprech-technischer Dinge. Weil es in der experimentellen Ausbildung dann um Inhaltliches geht, kommen wir in einer vierjährigen Ausbildung nicht dazu, von allem etwas anbieten zu können.

Wir sind nämlich gar nicht fähig, innerhalb von vier Jahren Ausbildung von jeder möglichen Form von Theater und Literatur und deren theatralischer Umsetzung etwas anbieten zu können und tatsächlich den Schauspieler so auszubilden; daß er eine Aufgabe, die er sich vorher nicht denken kann, nämlich einen Bauchredner darstellen zu können, sich neu erarbeiten und für sich gültig umsetzen kann. Das heißt also, nicht alle Fertigkeiten sind auf der Schule zu lernen. Es geht nicht darum, Schiller-Vers, Shakespeare-Vers, Molière-Vers, alles 'mal gehabt zu haben, sondern der Schauspieler muß dann in der Berufspraxis aufbauen auf diesem einen Erlernten und Erfahrenen, umgehen können mit den neuen Anforderungen der Inszenierung, der Übertragung, der Wirkmachung für's Publikum.

JÜRGEN FABRITIUS: Wir alle bejahen, glaube ich, den jungen Schauspieler als einen möglichst mündigen Schauspieler, der in seiner Ausbildung, auch in seiner Persönlichkeit, sehr weit gereift ist. Die Frage ist natürlich: Wie weit können die Schauspielschulen diese junge Persönlichkeit ausbilden, zusätzlich eben oder integriert zur beruflichen Ausbildung, die wir heute im Laufe des Tages des Öfteren mit dem Schlagwort "Handwerk" bezeichnet haben, wie weit fordert das Theater welchen Schauspieler an? - Ich will mich ganz klar für den mündigen Schauspieler entscheiden, und ich glaube, daß er im weiten Maße auch Praxis am Theater ist. Das hat etwas zu tun mit jungen Leuten, mit ihrem Wollen und mit ihren Vorstellungen. Das hat auch eine Menge zu tun mit der Entwicklung an den Theatern. Sie finden heute, und ich bitte, es auch auf der Seite der Schauspiellehrer zu akzeptieren, heute keinen Schauspieler, der Wachs in der Hand eines Regisseurs ist. Sie finden heute keinen wilden Schauspieler.

Zwischenruf: Bestimmte Regisseure suchen genau den Wilden.

JÜRGEN FABRITIUS: Unsere Frage ist doch: Wie können wir uns gegenseitig - also die Schulen und die Theater - einfach nur die Freiheiten lassen?

Das war ja bis gestern so, und das wollen wir ändern. Wie können wir ansetzen mit praktischen Überlegungen, diesem jungen Schauspieler eine bessere Ausbildung zu geben und auch eine bessere Möglichkeit innerhalb des Theaters gerade während seiner ersten Berufsjahre zu einer Weiterentwicklung seiner Persönlichkeit zu geben? Denn wir im Theater stehen oft vor der Schwierigkeit, daß dieser junge Mensch, der etwas ganz Konkretes will, der, wie Herr Dresen das heute morgen gesagt hat, erkennt, daß innerhalb der Theaterarbeit diese Flamme immer kleiner wird und sie dann Gefahr läuft, ebenso klein zu werden wie das Feuerchen der Darstellungsbeamten. Das will ja wohl niemand, daß die jungen Schauspieler von den Schulen integriert werden auf dieses Maß.

AUGUST EVERDING: Bitte ein Schlußwort, Herr Böhm.

WINFRIED BÖHM: Ich erlaube mir, vielleicht punktuelle Bemerkungen zu den letzten Beiträgen zu machen. Zu der ersten Frage, die Sie gleich geäußert hatten, Herr Everding, wie das mit Anlage und Umwelt steht, müßte ich ein zweitägiges Referat halten. Zu dieser Frage können Sie jede beliebige Meinung vertreten, die ist wissenschaftlich überhaupt nicht beantwortbar. Jede Meinung ist recht, Sie können die Meinung meines Biologielehrers vom Gymnasium vertreten, daß die Familie Bach ein untrüglicher Beweis dafür ist, daß Musikalität erblich ist; Sie können die gleiche These meines späteren Psychologieprofessors vertreten, für den die Familie Bach der untrügliche Beweis dafür war, daß Musikalität nur durch die Umwelt bewirkt wird. Das ist also Ihrer Beliebigkeit völlig überlassen.

Das zweite war, ich teile natürlich Ihr Plädoyer für die Wilden. Ich respektiere sie, aber Sie kommen natürlich dann in Schwierigkeiten, wenn Sie mit jemand über Didaktisierung, über Technisierung der Ausbildung reden. Sie können sich eigentlich mit ihm nur verständigen, wenn Sie von der gleichen Ausgangsbasis aus operieren.

Was ich tun wollte, war lediglich zu sagen, das sind drei mögliche Orientierungsmuster, die in einem verworrenen Gespräch möglicherweise etwas klare Schneisen schlagen können. Mehr wollte ich nicht tun.

Die Ausbildung, über die Sie hier sprechen, hat eine sehr große Parallele zur Ausbildung von Lehrern. Auch dabei kann man sich fragen, will man den sich selbst verwirklichenden, den "wilden" Lehrer? Will man den

Unterrichtsbarbaren, der dann sich versteht als Lern-Ingenieur, als der Organisator für optimale Lernprozesse? Oder will man die politisch mündigen Lehrer-Persönlichkeiten? Und wenn ich sage "man", dann verschleihere ich eigentlich das eigentliche Problem, denn wer ist dieses "man"? Will der Staat die politisch mündige Lehrer-Persönlichkeit, will sie die Gesellschaft, will sie die Schulverwaltung? In all' diesen drei Fällen hätte ich Bedenken, ohne weiteres "ja" zu sagen.

KURT HÜBNER: Aber was ist mündig, frage ich da, denn ich fühle mich noch nicht mündig, fühle mich auch zum Teil meines Wesens noch als infantil. Ich bewundere, daß jemand glaubt, man könne vollkommen mündig sein.

WINFRIED BÖHM: Nein, ich glaube, das wäre wider-natürlich und etwas schwierig, das zu erläutern. Ich glaube nicht, daß man jemals völlig mündig wird, sondern dies ein schrittweiser, stufiger Prozeß ist, wobei ich allerdings sagen würde, man wird wohl niemals mündig, wenn einem nicht von frühester Kindheit an diese Mündigkeit zumindest zugestrahlt wird.

KURT HÜBNER: Und wenn man sie nicht selber sucht, nicht wahr?

WINFRIED BÖHM: Natürlich, natürlich. Das dritte betrifft das Selbstverständnis der Schulen. Die Schulen müssen über ihre Aufgaben nachdenken. Ist es ihre Aufgabe, ein Material zu produzieren, das verwendbar ist, oder eben darüber hinaus auch eine politisch-gesellschaftliche Verantwortung zu wecken? Darin, meine ich, ist sicherlich eine wesentliche Aufgabe der Schulen zu sehen.

Und das wäre mein letzter Punkt. Herr Everding hat ja sehr scharfsinnig bemerkt, daß meine drei Modelle eigentlich politisch-theologische Modelle sind. Selbstverständlich, und da halte ich mit meiner Meinung nicht hinter dem Berg, ist jede pädagogische Überlegung, wenn Pädagogik nicht nur ideologischer Gehilfendienst sein will, politisch, anders ist das nicht möglich. Sie ist politisch und muß politisch auch grundsätzlich Stellung nehmen, und ich glaube, wenn ich hier drei Modelle nebeneinander gestellt habe, so ist ja allein schon aus der dramaturgischen Anordnung deutlich geworden, welchem dieser drei Modelle meine Sympathie gehört.

R e f e r a t e
Felix Rellstab
Jean-Norman Benedetti

HANS PETER DOLL: Sie haben gesagt, Sie bilden Schauspieler für die Zukunft aus, warum nicht für heute?

FELIX RELSTAB: Das habe ich nicht gesagt, ich bilde Schauspieler für die Zukunft aus. Ich will ein Beispiel sagen, damit Sie mich recht verstehen:

Kürzlich wurde von Hochschullehrern gefragt: Wofür bildet Ihr eigentlich die Leute aus? Jemand antwortete, ein Drittel seiner Tätigkeit bestünde darin, den Leuten das Wissen beizubringen, ihnen den heutigen Wissensstand zu vermitteln. Das zweite Drittel seiner Tätigkeit bestünde darin zu erreichen, daß versucht wird, dieses Wissen anzuwenden, daß sie darin selber Praxis haben und sicher werden. Und ein Drittel ist Forschung, etwas Neues zu versuchen, zu probieren.

Und ich meine, daß die Schulen diesen Auftrag schon haben. Dies zeigt sich einerseits an der bisherigen Zusammenarbeit. Die Schulen haben gute Impulse gebracht, ich denke da z.B. an das Gruppenverständnis.

Allerdings könnten wir vieles in den Theatern verbessern, wenn die Schauspieler mehr wüßten, wenn sie genauere Kenntnisse ihres Berufes hätten. Wir machen natürlich auch Dinge, die am Theater nicht so üblich sind, z.B. Körperunterricht, Stimmunterricht, so daß man Stimmen als etwas eigenes entwickelt in den Stunden und damit dann versucht, Ausdruck zu schaffen. Da, glaube ich, gehen dann schon Impulse ins Theater, aber ohne das Fundament dessen zu verlieren, was wir tatsächlich haben. Das ist ja immer das schlechte Bild, was wir bieten, das langweilige Bild beim Vorsprechen, da zeigen wir die ersten zwei Drittel. Den Zukunftsgerechten zeigen wir nichts.

Ich meine, Grundausbildung sollte diese umfassende Körpererziehung der Schauspieler sein.

Was will ich im ersten Jahr? Daß sie zu sich selber "ja" sagen können, wenn sie da stehen, daß sie ganz ihren Körper annehmen, ausfüllen und ganz körperlich sich bewegen. Der Atemlehrer will im ersten Jahr erreichen, daß die Schauspielanfänger zu ihrer eigenen Stimme kommen, daß sie zu ihrer eigenen Sprache finden, daß sie tief atmen, daß sie ganz körperlich, wenn sie da stehen, auch so reden, daß da Ansätze zu spüren sind,

was in dieser Richtung geht. Wenn ich denn Rollen nenne und Improvisation will, will ich, daß die aus ihrer eigenen Erfahrung heraus versuchen zu reagieren und zu spielen.

Bei der Sprecherziehung versuche ich, ihnen beizubringen, daß sie ihre eigene Melodie haben sollen, sei es im Schwyzerdütsch oder im Hochdeutsch.

Also, zum Eigenen zurückfinden. Das geht nicht, ohne daß ich dieses Bewußtsein habe. Es ist eben eine verteilte Sache, daß man immer meint, wenn man denkt, würde man nicht mehr spontan sein können. Das ist unauflöslich ineinander verwoben. Man kann nicht sagen, Denken ist gegen Spontanität, denn auch Spontanität sind jene Vorgänge. Wir müssen uns doch davon trennen zu sagen, daß das nicht im Hirn vorgeht. Aber wenn wir nachher dann einzelne Leute ausbilden wollen, dann müssen wir vielleicht so klug sein, bei der Sprecherziehung einzelne Funktionen herauszunehmen. Aber das geht für mich dann immer zusammen.

BRUNO DALLANSKY: Es gibt Schauspieler, bei denen alles stimmt, die denken und fühlen können, wo das eins ist, das ist kein Problem. Die werden dann überall ihre Sache gut machen und werden sehr gefragt sein, auch als Anfänger schon.

Dann gibt es welche, die das sehr mit dem Kopf machen, also sehr verstandesmäßig und sich sehr gut damit auseinandersetzen mit den jeweiligen Gegebenheiten und auch umsetzen können und es auch gut machen können und auch genommen werden.

Und da gibt es welche, die wohl die Dinge verstehen und sich erst damit auseinandersetzen, so ernsthaft, daß sie gar nichts tun können, ohne es in irgendeiner Weise in den Körper gebracht zu werden, und die sind schwierig. Und die sind schon als Anfänger schwierig. Und einen solchen Anfänger nehmen wir dann nicht mehr, und der wird dann weggedrängt, obwohl er eine gute Ausbildung hat und von uns her aus gesehen, in den Beruf gehen könnte, weil er ja kompliziert und schwierig ist und Schwierigkeiten macht. Man nimmt ihn nicht, weil es umständlich ist. Und die Folge ist, daß diese Leute dann nicht mehr engagiert werden können. Sie kommen gar nicht dazu, sich auszuprobieren und scheitern, obwohl sie, wenn man sich mit ihnen auseinandersetzen würde, das Zeug dazu möglicherweise hatten.

TEBBE HARMS KLEEN: Wir wissen zuwenig voneinander. Und ich denke, das soll unbedingt ein Ziel und ein Ergebnis dieser Zusammenkunft sein, den Vorsatz zu fassen, mehr voneinander wissen zu wollen. Ich glaube, daß wir Intendanten mehr von den Schulen wissen

sollten. Ich würde gern eingeladen werden in Schulen - ich weiß, daß ich wenig Zeit habe und auch zu Vorgesprächen nicht gekommen bin. Solche Besuche sollten stattfinden, es sollten vielleicht auch Rückkoppelungen stattfinden, wenn wir Studenten, Anfänger engagieren, Rückkoppelungen mit ihren Lehrern, um herauszufinden, was ich als Intendant verkehrt mache, wenn ich mit einem Anfänger nicht zurecht komme.

Ich denke aber auch, das Informationsbedürfnis der Professoren an den Schulen über den Zustand des deutschen Theaters - nicht nur in Frankfurt - sollte ein bißchen größer sein. Ich lade Sie herzlich ein, Vorstellungen anzusehen bei uns, auch auf die Gefahr hin, daß Sie zu dem Schluß kommen, daß Sie da keinen mehr hinschicken wollen.

Ein Punkt in dieser Debatte war der Praxisbezug, und ich habe erfahren, wie viel Lerntheater mit Praxisbezug - durch Gastieren französischer Schauspielschulen in Bern oder in Braunschweig als Beispiel - stattgefunden hat. Trotzdem möchte ich ein Beispiel, das nicht so leicht übertragbar ist auf unsere Verhältnisse, noch einmal nennen: Ende der 70er Jahre bin ich an der Schauspielschule in San Francisco gewesen und habe da zugeschaut. Die ist so aufgebaut, daß sie mit Haut und Haaren am Theater attachiert ist, daß sie im ersten Jahr technischen Unterricht gibt, im zweiten Jahr die Schüler durch kleine Rollen in den Theaterbetrieb einbezieht, im dritten Jahr durch mittlere Rollen, also eine absolute Einbeziehung der Schüler in die Theaterpraxis.

Ich komme auf ein anderes Thema: Wenn so viel darüber geklagt wird, daß vier Jahre zu lang seien, dann sollte man an eine Ausdehnung des Praxisbezuges denken. Herr Dresen hat aus seiner Erfahrung heraus sehr gute Dinge gesagt, und er hat gestern Abend den Akzent etwas positiver gesetzt, als er es morgens in seinem Referat getan hat, da war der Zweifel an der Entwicklung des Schauspielers im deutschen Theater.

Morgens klang das sehr skeptisch, als sei da Hopfen und Malz verloren. Manchmal ist man zu solchem Defaitismus geneigt, aber ich finde, wir müssen unter allen Umständen uns alle dazu bekennen - und zwar täglich -, daß natürlich die Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer das Zentrum unserer Arbeit sein muß. Und deswegen hat ja auch ein Regisseur in der Premiere nichts mehr zu suchen.

Ich möchte auch der Meinung entgegentreten, die an Schauspielschulen verbreitet zu sein scheint, daß die deutschen Regisseure generell das "Regieschaf" wollen.

Der Ausdruck "Wachs" ist ja immer wieder gebraucht worden. Ich hoffe nicht, daß die Mehrzahl der deutschen Regisseure so dumm ist. Denn sie sind doch darauf angewiesen, daß der Schauspieler, mit dem sie arbeiten, den Inhalt der Arbeit auf der Bühne schließlich selbständig vertritt. Wir können doch gar kein Interesse daran haben, daß das, was er dann schließlich tut, "geordert" wird so wie der Ausführende eines fremden Willens, und es muß doch eine Identifikation mit der inneren Absicht zustande kommen.

Nächstes Thema: Auch Herr Dresco hat von einer Verlotterung der Technik gesprochen. Und meine Erfahrung ist, daß das weitgehend zutrifft, und daß da viel geschehen muß.

Das Modell, das wir von Professor Böhm gehört haben, ist ja verführerisch, und wir sind der Verführung ein bißchen zu schnell erlegen, u.a. auch deshalb, weil der Aufbau in drei Modelle so hübsch klang, als sei das dritte nach berrümtem dialektischem Muster die Synthese der beiden vorhergehenden. Das trifft ja nicht zu. Das muß wohl ganz deutlich gesagt werden. Das Harmoniebedürfnis wird nicht durch die Tatsache befriedigt, daß wir denken, das dritte ist eigentlich das hübscheste, weil es alle vorhergehenden zusammenfaßt. Ich denke, daß für den Ausnahmefall, für das Besondere, der Wilde erhalten bleiben muß und ihm ein Reservoir, eine Möglichkeit, alle Normen zu durchstoßen, bewahrt bleiben muß. Ich denke aber auch, daß das zweite Modell nicht einfach so weggeworfen werden muß. Das geschieht manchmal, indem gesagt wird, wir wollen mündige Schauspieler - und damit kein Mißverständnis auftritt, das möchte ich auch -, aber wir wollen mündige Schauspieler mit der Schlußfolgerung, Mündigkeit setzt uns instand, den Fleiß und die Disziplin, die für manche handwerklichen Dinge notwendig sind, zu überspringen. Das heißt, wenn ich mündig bin, brauch' ich ja gar nicht sprechen zu können. Ich sage das mit Absicht so überspitzt. Ich denke, daß Nummer zwei der Modelle von Herrn Böhm zutreffend bleiben muß für die Disziplinen, in denen Genie zu 95 % aus Fleiß besteht. Ich wünsche mir schon Schauspieler, die besser sprechen, sich besser bewegen. Ich stelle bei der Arbeit immer wieder fest, daß Schauspieler in ihrer Phantasie ungeheure Schwierigkeiten haben mit einem ganz bestimmten Punkt, und zwar mit dem, was ich die geteilte Aufmerksamkeit nenne, also zwei Dinge gleichzeitig zu tun. Das ist eine Sache der Phantasie-Entwicklung, und da haben sie große Schwierigkeiten mit. Das zur Praxis.

Also, ich meine, der Verlotterung der Technik sollte entgegengetreten werden, da ist Fleiß notwendig. Das bedeutet nicht, daß wir dabei stehen bleiben, sondern natürlich sollten wir dem dritten, verlockenden Modell uns näher fühlen. Schauspieler haben ja einen Ausdruck, ihre Lebenstätigkeit zu bezeichnen. Sie sagen, ich will gefordert werden (Sie können auch auf das "o" Pünktchen machen). Ich will gefordert, das heißt natürlich manchmal, ich will jetzt eine große Rolle haben. Aber wenn wir das 'mal beiseite lassen, dann bedeutet es doch, daß sie wirkliche Arbeit suchen, und das heißt, die Auseinandersetzung mit einem künstlerischen Willen, dem sie etwas entgegensetzen dürfen, mit dem sie sich wirklich auseinandersetzen dürfen. Sie wollen durchaus auch die produktive Auseinandersetzung, den produktiven Streit.

Herr Dresen hat auch einen Punkt erwähnt, der natürlich nicht in diesen Zusammenhang gehört, der aber nicht ganz vergessen werden kann. Ich sage das an die Adresse des Ministeriums. Ich meine den grauenvollen Zustand der musikalischen Bildung in den Schulen.

Ich will noch einmal zurückkommen auf das, was Herr Bruns gestern gesagt hat: Der Praxisschock ist vorhanden. Die jungen Leute wissen sehr wenig über die Praxis an den Theatern, wenn sie zu uns kommen. Auch da, meine ich, wäre viel mehr Information notwendig.

MARTIN ANKERMANN: Ich bin froh über das Referat von Herrn Reilstab und dessen Betonung der Theorie, d.h. über den richtigen Stellenwert, den er der Theorie gegeben hat, die erst der zweite Schritt ist. Er hat ferner deutlich gemacht, daß es sich um eine Theorie des Handwerks und nicht um eine allgemeine Theatertheorie handelt. Und das meinte, glaube ich, Herr Benedetti, als er sagte: Wir müssen sehen, daß die Leute mehr wissen, was sie wissen. Seit 1979 ist wirklich eine Änderung festzustellen, ich bitte die Theaterpraxis, diese zur Kenntnis zu nehmen. Seit 1973 hat sich nicht nur etwas getan in Experimenten, wie Gruppendynamik und Selbstfindung und ähnlichem, was uns immer wieder vorgeworfen wird. Es waren lediglich ein paar Erscheinungen, die mit ganz anderen Dingen zusammengehen.

Da ist etwas passiert, was nach meiner Erfahrung vorher nicht da war. Es gab bis etwa 1960 wirklich theoretische, ernstzunehmende Überlegungen über das Handwerk innerhalb der Ausbildung so gut wie überhaupt nicht. Sie sind von den Schulen in hohem Maße geleistet worden. Und das hört man auch hier in der Unterhaltung. Wenn Herr Reilstab, Herr Schlage oder ich uns über das Handwerk äußern, sprechen wir offensichtlich von total

anderen Hintergründen und mit total anderem Vokabular als das, was uns aus der Praxis entgegenkommt. Ich würde vorschlagen, daß man zu einem ähnlichen Symposium zusammenkommt, um 'mal die Begriffe des Handwerks zu klären, damit wir uns nicht immer wieder darüber auseinandersetzen müssen, was "besser Sprechen" bzw. "besser Bewegen" ist. Von da beantwortet sich auch die Frage nach dem Denken und der Spontaneität. Herr Reilstab hat z.B. auf Kleist hingewiesen. Nun ist Kleist ein sehr allgemeiner Hinweis. Trotzdem stehen da ganz grundsätzliche Dinge, und die sind auch offensichtlich heute untermauert sowohl durch Theorien als auch durch schauspielerische Praxis, also die Praxis in der Ausbildung.

TEBBE HARMS KLEIN: Ich möchte es ein bißchen kürzer formulieren: Für die Schauspielkunst ist wichtig, daß Denken und Fühlen dasselbe ist.

WINFRIED BÖHM: Wenn Sie mir erlauben, würde ich gerne zwei Dinge sagen: Zuerst möchte ich Herrn Klein danken, daß er darauf hingewiesen hat, daß dieses dritte Modell von mir nicht einfach als eine harmonisierende Synthese der beiden ersten gemeint war. Es ist selbstverständlich so, daß wir immer Wilde und Barbaren bleiben, selbst wenn wir gebildet werden, und daß diese Elemente als Polaritäten bestehen bleiben - ich stimme Ihnen völlig zu. Ich glaube allerdings - das Wittgenstein-Wort, das Herr Benedetti zitiert hat, aufgreifend -, sagen zu können, in dem dritten Modell bleiben wir zwar Wilde, aber wir wissen dann, daß wir Wilde sind. Und wir bleiben Barbaren, aber wir wissen es.

Ich bin auch völlig Ihrer Meinung, daß dies' zweite Modell seine relative Berechtigung behält. Ich wurde gestern gefragt, warum ich nicht über Didaktik gesprochen habe, und die zweite Frage, ob man das nachlesen könnte, was ich gesagt habe. Die Begriffe Theorie und Praxis, die in beiden Referaten so zentral waren, bereiten uns aus folgendem Grund Schwierigkeiten: Wir gebrauchen sie häufig in dem Sinne, in dem sie Napoleon verunglimpft hat. Napoleon hat nämlich die Theoretiker als böse, nutzlose Ideologen beschimpft und ihnen gegenüber die Praktiker als die Männer der Tat gefeiert. Das ist ein Wortgebrauch, der bis heute unser Reden über Theorie und Praxis belastet.

Wenn Sie mir ein klärendes Wort erlauben, so sollte ich darauf hinweisen, daß diese Begriffe "Theorie" und "Praxis" in verschiedenem Sinne gebraucht werden können.

Im alten griechischen Sinne meinte Theorie die interessenlose Schau, Praxis meinte das verantwortliche Handeln. Und die Griechen unterscheiden klugerweise noch eine dritte Affinität, die Poiesis, und damit meinten sie das handwerklich-technische Machen. Diese Begriffsfassung ist uns verloren gegangen.

In der Neuzeit, mit dem Aufkommen der modernen Naturwissenschaft, verstehen wir Theorie meistens ganz anders. Wir verstehen Theorie als das Studium von Gesetzmäßigkeiten, von Prozessen, die wir in der Naturwissenschaft erforschen, um sie in der Technik anwenden zu können. Man studiert die Gesetze der Atomspaltung, um sie in der Atomkrafttechnik zu verwenden oder gar, um Atombomben zu haben, um effektiv zu sein. Technik muß effektiv sein. In beiden Fällen kann sie sehr effektiv sein. Es ist also so, daß wir Theorie in diesem naturwissenschaftlichen Sinne meistens als ein know-how, als ein operationales Wissen verstehen. Praxis ist aber da nicht mehr ein verantwortliches Handeln, sondern ist Technik, ist Anwendung. Ich glaube, es liegt auf der Hand, daß dieses Verständnis doch nur zulässig ist, wo wir es mit Dingen zu tun haben, mit Gegenständen, aber doch nicht mit Menschen. Und selbst gegenüber der Natur ist es heute höchst fragwürdig, wie Sie alle wissen, ob dieses Verhältnis des Menschen zur Natur unser Überleben nicht gefährdet, und ob wir nicht auch gegenüber der Natur ein anderes Verhältnis eingehen müssen.

Hinsichtlich der menschlichen Bereiche - also dessen, was die Humanwissenschaften beschäftigt - muß man ein ganz anderes Theorieverständnis haben: Dort kann Theorie nichts anderes sein, als immer Reflexion über eine schon existierende Praxis.

Beispiel: Musikwissenschaft kann erst einsetzen, wenn es Musik gibt, und kann diese Musikpraxis wissenschaftlich erhellen. Ich kann niemals einem Komponisten sagen, wie er gefälligst seinen musikalischen Einfall zu gestalten habe. Da gibt es keine Technik. Ich kann ihm aber sagen: Musik hat diese und diese Probleme, und du solltest sie kennen, wenn du schöpferisch tätig sein willst. So auch in der Pädagogik, Pädagogik als Wissenschaft kann erst einsetzen, wenn es schon Erziehung gibt, und zum Glück erziehen die Menschen ohne Pädagogik. Wie schlimm wäre es, wenn alle nach pädagogischen Gesetzmäßigkeiten erziehen würden.

Infolgedessen ist in diesem Humanbereich Theorie nichts anderes als Reflexion, kritische Reflexion über eine Praxis. Und wenn wir also von Theorie sprechen, sollte man immer klar auseinanderhalten: Meinen wir jetzt die Erforschung von Gesetzmäßigkeiten? Ich glaube, das ist bei den Themen, über die wir sprechen, gar nicht möglich, sondern Theorie kann nur Reflexion über eine Praxis sein, die natürlich um der Verbesserung dieser Praxis willen geleistet wird. Und dann wird man auch diese Verunglimpfung des bloßen Theoretikers, der über den Wolken denkt, und dann natürlich zum Schulmeister oder Zuchtmeister der Praktiker werden will, ebenso aufgeben wie die Beschimpfung des bloßen Praktikers, den man dann unterstellt, er könne nicht denken und dergleichen mehr. Dies ist eine enge Verflochtenheit, und ich glaube, dessen sollte man sich immer bewusst sein, wenn man über Theorie und Praxis in verschiedenen Bereichen spricht.

Ich habe gestern nicht über Didaktik gesprochen, weil Didaktik mir den ganzen Diskurs, den wir hier führen, zu vertechnisieren droht. Das ist der Grund, warum ich Didaktik für eine Fragestellung halte, die unser Denken in eine bestimmte Richtung lenkt.

Und jetzt zu der letzten Frage. Ich habe ein Buch geschrieben, das heißt: Theorie und Praxis, Verlag Königshausen und Neumann Würzburg, 1985.

JEAN-NORMAN BENEDETTI: Es gibt ein linguistisches Problem bei der Übersetzung meines Textes: Die Übersetzung des deutschen Wortes "Praxis" ins Englische lautet: "practice". "Praxis" in englischer Sprache ist "praxis-reflexion" und "Aktualität". Wenn ich "practice" in meinem Papier schreibe, meine ich nicht Praxis im deutschen Sinne, sondern in der Bedeutung des Wortes in der griechischen Sprache. Wir sprechen hier von der Entwicklung der Praxis als einer unauflöselichen Einheit von Theoretischem und Praktischem. Wichtig ist, was Stanislawski die "psychisch-physische Technik" nennt und wenn er sagt: "Kein Handeln ohne Denken und kein Denken ohne Handeln."

HANS PETER DOLL: Es gibt ja ein Problem, das uns ja seit fast 30 Jahren beschäftigt und was ich mit Ihnen besprechen möchte, zu dem ich Ihre Meinung hören möchte. Nach meinem Modell für die Ausbildung nicht nur für die Schauspieler, sondern auch für die Schauspiellehrer gibt es doch zur Stunde zwei Etappen - die Schule und beide ersten, die Anfängerjahre. Das Problem, das da als Praxisschock z. T. moniert worden ist,

ist der Übergang von der Schule an das Theater. Ich fände es wichtig, das gehört zu meinem Idealmodell der Ausobildung, wenn in diesen beiden ersten, den Anfängerjahren, die Schule nicht mehr weg wäre, total abgeschnitten, sondern dann noch begleitet und dabei wäre. Das ist nicht nur Theorie, sondern das ist auch eine praktische Erfahrung. Zu Schallas Zeiten schüttete der Rundfunk in NRW an die Theater pro Jahr zusätzlich zu deren Etat DM 150.000,- aus. Zwei Jahre lang haben wir mit diesem Geld folgendes gemacht: Fünf Schauspieler oder Schauspielerinnen, die ihren Abschluß gemacht hatten, wurden jeweils für ein Jahr engagiert. Sie haben gespielt - kleine und mittlere Rollen -, haben hospitiert, zugesehen und sind dieses ganze Jahr hindurch weiter ausgebildet worden. Nach zwei Jahren gab es kein Geld mehr, das Modell war beendet. Merkwürdigerweise hat sich dieses Modell nirgendwo mehr fortgesetzt.

Auf dieser Idee fußend, findet nun, zumindest für das nächste Jahr, in Baden-Württemberg ein ähnliches Modell statt. Es gibt Stipendien für acht oder neun Sänger, Tänzer oder Schauspieler, die an ein Theater in Baden-Württemberg engagiert werden können. Durch den Landesbeauftragten bekommt das Theater 13mal DM 1.200,- für jeden dieser jungen Künstler. Den Rest auf die Anfängergage zahlt das Theater selbst. Das Modell sieht vor, daß dies nicht ein Anfängerjahr ist, sondern eine Art Elevenjahr, ein Übergangs- und Einlernjahr. Begleitet werden die jungen Künstler in diesem Jahr noch von der Schule. Die Hochschule sollte sich verpflichten, daß sie zwei-, drei- oder viermal je nachdem, ob das ein Sänger oder Tänzer ist, überprüft und dann aufgrund dessen, was da geschieht, und Rücksprache mit dem Regisseur oder dem Theaterleiter nimmt und noch weiterhin ausbildet. Mich interessiert nun: Wie stehen Sie zu einem solchen Modell und würden Sie, wenn in Ihrer Stadt oder in Ihrem Land so etwas passierte, das für richtig finden? Hätten Sie Zeit und Lust, Ihre Schüler dann zwei-, drei- oder viermal im Jahr in Aufführungen zu sehen und in Absprache mit den Theaterleuten das, was noch nicht ganz entwickelt ist, gemeinsam mit diesen zu entwickeln?

HELMMUTH MATIASEK: Vielleicht sollten wir diesen Vorschlag aufgreifen, aber ein bißchen später.

MORITZ MILAR: Ich habe zunächst Anmerkungen zu dem, was Herr Klein gesagt hat, zum Thema "Informationen übereinander" zu machen. Nach meinen Gesprächen, die ich hier geführt habe, habe ich den Eindruck, daß zu wenig voneinander gewußt wird. Wo weniger gewußt wird, wo mehr gewußt wird, dazu ein paar Sätze: Ich

glaube, daß man es differenzieren muß: Mir ist auch aufgefallen, daß immer sehr schnell von der Ausbildung gesprochen wird, und zwar von einer Ausbildung, die man offensichtlich - und das hat sich gestern gezeigt - nicht genügend kennt.

Mir ist etwas sehr deutlich in Erinnerung, was Sie berichtet haben: Sie waren in Amerika und haben sich dort in einer amerikanischen Schule aufgehalten. Was dort gemacht worden ist, hat Sie beeindruckt. Sie haben Einblick gewonnen in Arbeitsprozesse, in Auseinandersetzungsprozesse, auch in das, was Herr Reilstab angeführt hat mit diesem Theorie-Praxis-Arbeiten, mit dieser Theorie-Praxis-Relation. Dort fließt die Theorie, obwohl dort ganz sicherlich auch mit wissenschaftlichen Kategorien gearbeitet wird, in die Praxis ein, sie orientieren sich am Handeln und Tun und begründen solche. Dort ist Theorie plötzlich kein Schimpfwort mehr. Ich weiß von kaum einem Fall, in dem Intendanten oder auch die Wortführer, die die Ausbildung so schnell und pauschal abqualifizieren, sich längere Zeit über Ausbildung in den Institutionen informiert haben, oder unabhängig vom Vorsprechen, das sie wahrnehmen, nicht nur Absolventen-Aufführungen besuchen, sondern auch 'mal zu szenischen Vorführungen von Arbeitsergebnissen und Unterrichtsdemonstrationen in der laufenden Ausbildung kommen mit der Möglichkeit, auch dort in Diskussionen eintreten zu können.

KURT HÜBNER: Man erfährt ja nicht, wann so etwas stattfindet.

MORITZ MILAR: Ich will nur versuchen, immer wieder dazu aufzufordern und mache dies publik. Ich glaube, daß in anderen Schulen ähnliche Bemühungen im Gange sind. Wir sind interessiert an dieser Auseinandersetzung, an dieser Rückkoppelung, diesem feed-back durch die Praxis. Ich stelle es nur 'mal fest, es passiert eigentlich nur durch die Personen, die unsere Aufforderung annehmen und lehrend in die Ausbildung hineingehen und sich dort notgedrungen, weil sie einfach berührt werden von den Problemen der Ausbildung, dann auch mit Ausbildung beschäftigen.

Wir wissen auch eine ganze Menge über die Schwierigkeiten der Ausbildung, die heute ganz sicherlich anders ist als vor 30 Jahren oder vor 40 Jahren. Wir können nicht so tun, als ob Geschichte nicht gewesen wäre und wir uns nicht entwickelt hätten. Aus dieser Tatsache, daß Geschichte ist, resultiert ja auch so etwas wie die Idee des mündigen Schauspielers, des emanzipierten

Schauspielers. Daß ein Schauspieler meint, er weiß, was er tut, und verantworten kann, was er tut, in welche theatralischen, theoretischen oder ideologischen Systeme er sich einspannen läßt, das ist untrennbar verbunden mit dem Bewußtsein auch von Handwerk.

Zum Stichwort Informationen: Die SKS ist eine Einrichtung der Schauspielschulen seit 1973. Die Schauspielschulen treffen sich auf der SKS, und es findet eine permanente Auseinandersetzung statt über Inhalte, Methoden und Theorien der Ausbildung. Und das bedeutet Auseinandersetzung mit der Praxis. Wir müssen doch wissen, für was wir ausbilden, und glauben Sie doch nicht, daß jeder der Lehrer, selbst wenn er nicht mehr in der Berufspraxis als Schauspieler oder Regisseur tätig ist, sich nicht laufend und permanent über die Praxis informiert und mit der Praxis auseinandersetzt. Und dies geschieht, behaupte ich, ich stelle das hier einfach als These auf, sicherlich mehr und intensiver und fundierter und umfassender, als es umgekehrt der Fall ist.

Wir bilden aus für das Theater und versuchen, auch mit den Studenten in die Praxis zu gehen, mit den jungen Schauspielern Kontakt zu halten und dort Rückkoppelungen zu erreichen. Das führt aber zu einer permanenten Auseinandersetzung, einer permanenten dialektischen Befruchtung und Veränderung der Ausbildung durch die Praxis.

Ich möchte noch etwas sagen zu dem Problem der Ausbildungszeiten. Oft heißt es, vier Jahre Ausbildung seien zu lang. Das kann auch für eine zweijährige Ausbildung gelten. Wenn wir den mündigen Schauspieler ernst nehmen, dann glaube ich, daß in dem Maße, in dem er Bewußtsein für sein Handeln, sein Handwerk, für seine Profession entwickelt, daß dann, wenn man das auch als untrennbar von der Entwicklung seiner gesamten Persönlichkeit versteht, zwei Jahre Ausbildung zu kurz sind. Der Schauspieler wird im Laufe seiner Ausbildung mit einer Fülle von Inhalten und Vorgängen konfrontiert, die er nur durch hohen Einsatz seiner Kräfte bewältigen kann. Auch die Begriffserklärung ist sehr notwendig. Ich glaube, es ist tatsächlich so, daß mit den Worten Theorie und Praxis viele Dinge ineinander geworfen werden, die man trennen muß. Das mindeste, was ich von einem Schauspieler verlange, ist, daß er weiß, was er tut. Und das Wissen um das, was er tut, ist noch keine Theorie, hat mit Theorie noch gar nichts zu tun. Es hat mit ihm zu tun, mit dem lebendigen, handelnden, aktiven, spielenden, darstellenden, gestaltenden Menschen. Wenn er ein Bewußtsein bekommen hat, dann fängt er an, das vielleicht auch in Zusammenhang zu bringen.

Und wenn ich daran gehen will, zu lehren und Zusammenhänge zu vermitteln, aus denen das Phänomen Spiel, Theater entsteht, dann komme ich tatsächlich nicht mehr aus ohne die Erarbeitung von Erklärungszusammenhängen, und dann haben wir es mit Theorie zu tun.

JÜRGEN FABRITIUS: Unsere Theaterinformanten über die Schauspielschulen sind bisher eben die Absolventen der Schauspielschulen gewesen. Daran kristallisiert sich dann sozusagen also ein positives oder abgeschwächteres oder negatives Urteil. Es gibt spezielle Schulen und spezielle Theaterauffassungen, bei denen offensichtlich - ich kann das von Wuppertal aus bestätigen, ich sage das auch in Bezug auf Hannover - Theaterarbeit mit einer bestimmten Schularbeit korrespondiert.

Und ein zweites: Es ist sehr gut, daß die Schulen die Intendanten oder die Schauspiel Direktoren zu den Absolventenkursen bzw. zu den Aufführungen, die sie machen, einladen. Ich weiß aber nicht, wie viele der Kollegen in der Lage sind, überhaupt dort überall hinzufahren. Ich kann von Wuppertal aus sagen, wir nehmen das eine oder andere wahr, aber wir können bei weitem nicht alles wahrnehmen.

Jetzt möchte ich einen Punkt ansprechen, den wir überhaupt noch nicht erörtert haben. Wir bekommen die Absolventen der Schauspielschulen demonstriert durch die ZBF, und hier ist wieder ein Filter zwischengeschaltet, denn ich kann nicht alle Schauspielschul-Absolventen kennenlernen, sondern ich filtere sie schon - bezogen auf mein Ensemble - heraus durch die Information der ZBF.

MORITZ MILAR: Uns allen ist das leidige Vorsprechen, diese Vorsprechsituation bekannt. Das Vorsprechen besteht aus Szenen, die aus dem Zusammenhang herausgerissen sind. Es kann nur ein ganz abgekürzter Eindruck eines jungen Menschen vermittelt werden, an den sich dann vielleicht das Interesse, ihn näher kennenzulernen, anknüpft. Ich weiß mich auch einig mit all meinen Kollegen - wir sind nicht daran interessiert, den fertigen Schauspieler vorzustellen, sondern, das Beste, was wir überhaupt schaffen können, ist eine Entwicklung in Gang zu bringen und dem jungen Schauspieler neben einigen Fähigkeiten, die sich auch zu Fertigkeiten entwickeln können, vor allem die Fähigkeit in ihm zu entwickeln, lernen zu lernen. Das heißt, sich auf Gegebenheiten einzulassen und an ihren Bedingungen, sich die Fähigkeiten und vielleicht auch die Fertigkeiten anzueignen, die die jeweilige Arbeitsaufgabe in einem größeren Zusammenhang verlangt.

MARIO KRÜGER: Ich würde so gerne nach Hause fahren mit etwas Praktischem, auch wenn ich gestern gesagt habe, ich möchte gerne über Utopien und Sehnsüchte sprechen. Ich habe sehr vieles gelernt: Wer viele Jahre einen Beruf betreibt, der ist natürlich immer in Gefahr, daß er auf der einen Seite sagt, bei uns ist alles in Ordnung. Und auf der anderen Seite wird auch gesagt: Bei uns ist alles in Ordnung. Ich bin bereit zu lernen. Es heißt, mein Lerntheater sei eingeschlafen -, ja, das habe ich auch selber gesagt, wir wollen es dann schnell wieder in Gang bringen. Wie stehen Sie dazu, ein Lerntheater zu benutzen, wenn ein Theater die Möglichkeit hat, es einzurichten? Wie könnte man so etwas tun?

Etwas zweites habe ich von Herrn Benedetti gelernt oder erstmals gehört: Lehren ist lernbar. Gibt es nicht doch Wege, daß wir uns einander annähern, daß wir ihnen die praktische Möglichkeit geben und sie auch lernen lassen, damit junge Menschen unter Umständen in den Kategorien, in denen wir alle denken, nicht mehr denken? Dadurch kommen schon Veränderungen auf uns zu.

Ein anderer, mich interessierender Bereich, der vielleicht dem praktischen allabendlichen Theater ferner steht, ist aber für uns entscheidend wichtig:

Herr Reilstab, Sie bilden Theaterpädagogen aus, Menschen, die eigentlich mit dem professionellen Theater nachher nichts zu tun haben, sondern die in die Randbereiche der Gesellschaft und der Städte gehen und dort arbeiten mit jungen Menschen. Niedersachsen überlegt, in Wolfenbüttel eine dritte Bundesakademie für kulturelle Bildung einzurichten. Da soll dieser Bereich Theaterpädagogik eingearbeitet werden. Es ist uns sehr wichtig, daß wir hier auch mit der SKS zusammenkommen und uns dort ein kräftiges Standbein für Fortbildung in diesen Bereichen der Theaterpädagogik erwerben. Im Augenblick schläft das ein bißchen so. Der Deutsche Musikrat, der ja wesentlich straffer organisiert ist als wir, die wir im Sprechbereich arbeiten, der macht das viel schneller und besser. Wir müssen zügig und schnell handeln, wenn wir das wollen. Wir müssen es wollen, weil wir sonst, glaube ich, einen Zug verpassen, der abfährt, auch für unsere Theaterzukunft. Es bleibt nicht immer alles so, wie es ist. Vielleicht sollten wir Kontakt mit der SKS bekommen - Herr Schlage, Sie sind ja nah dran und können dazu vielleicht etwas sagen - damit wir dann mit einsteigen.

Es gibt dann den Plan - darüber können Herr Doll und Herr Matiassek reden -, eine Akademie zu gründen, auf der auch das Lehren lernbar gemacht werden soll.

Ich glaube, es gäbe Dinge, wo wir uns annähern können. Ich komme noch 'mal zurück auf die Frage: Welche Theater können denn Möglichkeiten geben, mit einer Klasse, mit einer Schule, mit einem Lehrer der Schule zusammenzuarbeiten, damit das, was wir immer als Praxisschock bezeichnen, in der praktischen Arbeit in einem vierten Jahr am Theater gemacht wird? Welches Theater könnte das machen? Das sind ja Wege und Möglichkeiten. Wir hier sollten beschließen, daß wir so miteinander zusammenarbeiten wollen. Sonst erwägen wir immer hin und her, ob der eine hier vielleicht zu theoretisch oder der andere dort zu praktisch denkt und arbeitet.

Ich habe noch einen ganz praktischen Wunsch, der sich auf das Vorsprechen bezieht, an die Schulen: Wenn die Schüler vorsprechen, und sie kommen mit 25 Schülern, das schaffen wir nicht.

ANDREAS WIRTH: Ich möchte sofort auf Herrn Krüger eingehen. Natürlich ist das sehr gut. Ich würde sofort zustimmen, wir machen alles mit, was Sie vorschlagen. Nur frage ich mich, ob sich nicht ein zu euphorisches Denken dahinter verbirgt. Ich meine, es ist wichtig, daß Schule und Theater nicht zu früh und nicht zu schnell immerfort Frieden miteinander machen. Wir dürfen nicht vergessen, daß wir Unterschiedliches meinen. Wir müssen zuerst die Unterschiede sehen und auf diesen Unterschieden bestehen, um eine tragbarere, ehrlichere Gemeinsamkeit zu erreichen. Die Gemeinsamkeit ist doch uns allen klar, wir sollen doch nicht so tun, als ob der Schüler in dem Moment, in dem er die sogenannte Schwelle überschreitet, ein anderer ist. Warum sollen wir dem Schüler diesen Praxisschock ersparen? Wir alle machen in unserem Leben tagtäglich oder in bestimmten Phasen unseres Daseins die Erfahrungen, daß sich ohne Schmerzen nichts bewegt. Das wissen wir. Und unser Beruf ist schwierig und schmerzlich. Ihre Arbeit ist genauso schwierig und schmerzlich, weil Sie mit den gleichen Menschen zu tun haben. Es ist eine Scheinkluft, die wir so oft aufrichten.

KURT HÜBNER: Schmerzlich ist die nicht. Sie ist vielleicht schmerzhaft.

ANDREAS WIRTH: Das ist ein semantisches Problem - gemeinsam ist uns doch so vieles: Der Schüler ist doch nicht fertig, wenn er zu Ihnen kommt. Er wird doch bei Ihnen und durch Sie weiter ausgebildet.

Es ist doch nicht so, daß wir uns die Schüler aussuchen können. Wir haben ganz verschiedene Jahrgänge, und jeder hat seine eigene Geschichte und sein eigenes Bild, und das hängt nicht zuletzt von den Lehrern ab, mit denen er jeweils umgeht.

Also, an Gemeinsamkeiten fehlt es nicht. Wir müssen nur ehrlich sein und akzeptieren, daß wir tatsächlich verschiedene Interessen haben.

Hier wurde von dem Wort "fertig" gesprochen. Herr Milar sagte, wir haben bei uns in der Schule unsere Probleme mit dem Vorgesprochen, warum? Weil es darauf ankommt, daß hier etwas "fertig" gemacht wird und vorzeigbar ist. Auf diese Fertigkeit legen Sie mit Recht Wert. Aber, es wäre ein Irrtum zu glauben, daß es damit zu Ende wäre. Diese Fertigkeiten werden ja weiter entwickelt.

Ich möchte für unsere Schulen reklamieren, daß wir vielleicht weniger Schwierigkeiten haben sollten mit diesen "Fertigkeiten", und von Ihnen könnte man vielleicht erwarten, daß Sie es mit der "Handlichkeit" der Ihnen von den Schulen zur Verfügung gestellten Schauspieler nicht so weit treiben. Aber ich bin Realist im phantastischen Augenblick. Ich muß Ihnen sagen, wenn ich Sie als Intendanten anschau, was können Sie denn eigentlich machen? Beschreiben wir doch noch einmal bitte realistisch den Ist-Zustand, der interessiert mich: Sie als Intendanten stehen ja in so vielen Zwängen und wollen sich noch ein Hospitantenjahr aufladen, in dem Sie die Betreuung von Studierenden übernehmen vice versa mit den Schulen. Was bedeutet das für ein Theater? Die Intendanten haben ja nicht 'mal Zeit, zu uns zu kommen, und das versteht man. Also, Sie wollen sich eine Tutorenschaft, eine Mentorschaft aufladen. Das ist wunderbar gedacht, und ich wäre der erste, dem zu folgen. Nur, haben Sie am Theater mit seinem Betrico, mit den Zwängen die Zeit?

Wir müssen einfach zugucken, daß der Schnitt scharf ist zwischen der Schulwelt und der Intendanten- oder Praxiswelt. Wir müssen einfach von diesem Ist-Zustand ausgehen und um diesen "Praxisschock" nicht herumreden. Wir können vieles davon dem Schüler überhaupt nicht ersparen, indem wir etwa die Schule zu früh auf die Theaterpraxis instrumental formen oder andererseits, daß das Theater freundlicherweise zu uns hereinkommt.

Man kann da etwas machen, sicherlich, aber mir ist es wohler, wenn man zugibt, daß die Interessenlage notwendigerweise über bestimmte Jahre verschieden sein muß. Wir als Schulen müssen daran interessiert sein, daß der Schüler nicht sofort in allen seinen Qualitäten

vereinnahmbar ist. Dagegen müssen Sie, gerade weil Sie unter dem Zwang der Regisseure stehen, ein Interesse daran haben, daß der Schüler - auch als Ware - benutzbar ist. Ich möchte jetzt lieber die Gegensätze verschärfen, als zu früh zu einer Feieler zu kommen.

Noch ein Wort zu den Kontakten. Ich halte am meisten von persönlichen Kontakten und weniger von Papieren. Ich finde es wunderbar, daß wir hier zusammensitzen, und das sollten wir öfter machen und nicht im Abstand von 5 oder 10 Jahren.

HANS PETER DOLL: Uns trennen in einem Punkt ziemliche Welten, nämlich wenn Sie der Meinung sind, daß wir andere Aufgaben haben. Wir haben eine einzige Aufgabe: die Schauspieler bestens auszubilden. Wir müssen hierfür gemeinsame Wege finden.

ANDREAS WIRTH: Ich sehe das Gemeinsame.

Ich möchte aber betonen, daß wir mit der Gemeinsamkeit nur gut umgehen können, wenn wir wissen, daß wir verschiedene Aufgaben haben. Und die Praxis sieht verschieden aus. Und dann können wir ehrlicher von der gemeinsamen Aufgabe sprechen, die in der Tat die ist, diese Schüler auszubilden, und zwar nicht nur vier Jahre, sondern - wie ich hoffe - ,daß an den Theatern noch Zeit dafür ist. Oft ist es nicht viel Zeit. Wir wissen doch so genau, daß nicht einmal der sorgsamste Intendant Verantwortung haben kann für das bestehende Ensemble, und dann kommen noch junge Leute dazu. Diese Zeit und diese Geduld, die können wir uns eher nehmen. Ich würde es wünschen, daß wir in der Theaterpraxis mehr Zeit haben, aber die Wirklichkeit sieht anders aus.

HANS PETER DOLL: Es geht um das Respektieren von unserer Arbeit. Es geht um die Information. Wir alle haben zu lernen.

ANDREAS WIRTH: Noch ein Wort zu den persönlichen Kontakten. Ich finde, es ist sehr gut, daß es die ZBP gibt. Aber sie ersetzt bei Gott nicht die persönlichen Kontakte. Wenn ein Dramaturg oder Regisseur am Theater arbeitet und gleichzeitig in der Schule seine Aufgaben wahrnimmt als Gastprofessor, dann merken wir das doch sofort in der Vermittlungspraxis. Da gibt es Kontakte, die nicht zu ersetzen sind durch irgendeine Agententätigkeit. Und genau darauf kommt es an, daß wir einfach miteinander durchlässiger umgehen. Und da ist der wichtigste Weg, nicht das Papier, sondern die gegenseitigen Besuche.

HELLMUTH MATIASER: Danke schön. Das sind viele Fragen. Übrigens, ansatzweise gibt es das tatsächlich. Jeder der Bayerischen Staatstheater hat vier Regiestudenten für zwei Jahre am Haus. Wir werden von den Erfahrungen berichten.

WOLFF LINDNER: Ich habe die zwei Anfängerjahre am Theater als Ausbildungsjahre betrachtet. Ich glaube, daß sich da vielleicht einiges verändert hat unter dem Gesichtspunkt der Benutzbarkeit und nicht der Förderung. Das soll kein Vorwurf sein, sondern nur ein Denkanstoß, ob nicht Änderungsmöglichkeiten bestehen. Was das gegenseitige Informationsbedürfnis angeht, wollen wir verstärkt die Intendanten und Regisseure zu uns einladen, ich hoffe nur, daß davon Gebrauch gemacht wird.

HARRY NIEMANN: Ich habe zwei schlichte Lernfragen. Erstens, Herr Prof. Rellstab, Sie haben gesagt, daß Sie nach Bern gegangen sind mit Ihrem Ensemble und dort produziert haben. Wer bezahlt das?

Entschuldigen Sie, wenn ich so pragmatisch frage. Wir haben es ja 'mal in Hamburg exerziert, daß die Hamburger Hochschule sich mit ihrer Arbeit dem Publikum im Großen Haus vorgestellt hat. Das war für viele, glaube ich, eine nützliche Erfahrung, die Geld gekostet hat, und das Geld gibt es nicht mehr.

Eine zweite Frage: Ich bin Vorsitzender der Paritätischen Prüfungskommission in Hamburg. Teilweise gibt es Landesverbände, die das nicht mit dem nötigen Ernst betreiben. Ich bin der Meinung, daß wir es sehr ernsthaft betreiben haben. Was heute überhaupt noch nicht angesprochen wurde, sind die Privatschulen, und es werden ja 150 Leute von uns im Jahr geprüft. Wie ernst nimmt man das? Ich würde z.B. sehr gerne Kontakt mit der Hamburger Hochschule aufnehmen; das scheiterte bisher immer daran, daß eine gewisse Abschottung der Schule stattfand. Denn es wurde dort alles immer sehr elitär betrieben. Also, das muß ich den Vertretern der staatlichen Schulen sagen. Wir werden als eine Art Unterwelt, eine Art Prüfungsunterwelt behandelt.

Ich wäre sehr dankbar, wenn ich von der Hochschule etwas lernen könnte.

FELIX RELSTAB: Ja, nur ganz kurz zu den Kosten. Es sind zwei verschiedene Dinge. Wenn wir selber produzieren, da bekommt jeder pro Vorstellung 6 Franken, d.h. das ist ein Essen, und so der 13. Vorstellung

- das ist auch die Verlockung, daß sie länger spielen - erhalten sie 20 Franken. Das ist in Bern etwas anders. Das Berner Theater trat an uns heran, um eine Gruppe von Schülern zu erhalten. Es wurde ein Vertrag gemacht, diese Rollen zu spielen für 5000 Franken pauschal, und weil das dann länger lief, bekam der, der den "Karl" spielte, 7000 Franken. So haben sie dann den Schluß des Studiums sich verdient.

ANDREAS WIESAND: Es ist bereits mehrfach zur Sprache gekommen, daß, wenn wir es nicht schaffen, daß sich die Leute vor der Ausbildung bzw. vor dem Theaterbesuch mit Theater befassen, alles schiefgehen wird. Unsere Pläne für Wolfenbüttel allein werden das Problem der Theaterpädagogik sicherlich nicht lösen, aber sie werden immerhin ein Schritt dahin sein. Vielleicht gibt es jetzt auch bei einigen der sich jetzt bildenden Landesakademien für kulturelle Bildung Möglichkeiten, diese Dinge mit hinein zu integrieren. Insofern wäre die Frage rückzukoppeln hier an den Schauspielschulen, ob auch sie vorbereitet sind, so wie es offensichtlich in anderen Ländern passiert, diese Art Theaterpädagogen mitaufzunehmen in den Studiengang. Selbst wenn es am Anfang nur wenige sein werden, weil es nur wenige Hochschulen sind, die das tun wollen, ergibt sich die Frage, ob Sie diese Leute ausbilden wollen. Das müßte man ja dann fragen.

Herr Doll, ich kann Ihnen eine günstige Mitteilung machen, ich glaube, daß, was Sie vorschlagen, deckt sich 100 % mit der Forderung, wie sie auch in anderen künstlerischen Versuchen nicht nur erhoben, sondern auch praktiziert wird. Diese Form der Volontariate, der Übergangsmöglichkeit vom Studium in den Beruf mit An-koppelung an die Hochschulen, ist sozusagen Allgemein-gut. Es verwundert mich eigentlich, daß sie am Theater, gerade im Sprechtheater, nicht längst praktiziert wer-den. Ich kann Sie informieren, daß wir vor 2 1/2 Jahren eine Konferenz über die Ausbildung und Praxis der Mu-siktheater hatten. Zu den zentralen Forderungen gehör-ten eben diese Hochschuloptionen einerseits während des Studiums und im Anschluß daran so etwas wie ein gradu-iertes Stipendium, was gleichzeitig auch von der Hoch-schule begleitet wird.

Die einzige Lösung liegt meines Erachtens darin, daß eben statt der unreflektierten Praxis, wie sie früher war, und der rein theoretischen Ausbildung eben eine Anschlußbasis im Anschluß an das Studium gesucht wird, die beides miteinander verbindet.

ANDREAS WIRTH: Ihr Stichwort, den Übergang von der Schule zur Praxis zu erleichtern, bedeutet doch, daß etwas nicht stimmt. Und die Frage ist: Warum stimmt es nicht? Verschiedene Schulen haben ganz verschiedene Erfahrungen. Eine Schülerin in Frankfurt hatte enorme Schwierigkeiten mit der Rolle "Fräulein Julie", die im wesentlichen mit der Art des Inszenierens dieses Kollegen Benjamin Korn zusammenhing. Es gibt da aber andere Kollegen und andere Schüler, die bei ihrem Zusammentreffen eine ganz gute, konzentrierte Erfahrung machen.

Also, bitte diesen Punkt doch nicht aus den Augen zu verlieren; man sollte doch nicht zuviel Krücken bauen und Geländer. Es gibt sehr verschiedene Individualitäten an den Theatern, die sehr verschieden brachial 'mal und 'mal didaktisch klüger miteinander umgehen, und das kann man nicht ohne weiteres kanalisieren. Das hängt von der Begegnung, von Persönlichkeiten ab.

PETER SIMHANDL: Otto Sander und Bruno Ganz haben ihren Film mit Curt Bois und Minetti "Gedächtnis" genannt. Ich glaube, daß in diesem Wort Gedächtnis etwas aufgehoben ist, was ebenso wie Leidenschaft, sehr viel mit Theater zu tun hat. Darum möchte ich auch als einer der an der Vorbereitung des Theaterpädagogischen Kongresses 1973 wesentlich Beteiligten einige wenige Stichworte, die mehr Benennung als Beschreibung sein können, unter dieses Stichwort "Erinnerung" stellen.

Es waren im wesentlichen drei Prinzipien, die am Theaterpädagogischen Kongreß eine Rolle gespielt haben, an die zu erinnern vielleicht heute von Bedeutung sein kann, die vielleicht auch eine Perspektive für das weitere Vorgehen geben können.

Es ist zum einen über Modelle wie das Technische Modell, was auch hier in den Vordergrund gestellt worden ist, zum anderen über das Thema des Verhältnisses von Theorien - Praxis, Wissenschaften - Praxis, zum dritten vom Erziehungsziel, vom Bildungsideal gesprochen worden.

Was den Bereich der Modelle betrifft, war die Rede konkret von Regieausbildung; es war von einem erweiterten Berufsfeld die Rede. Man sprach damals sehr stark von der Kooperation mit dem pädagogischen Bereich. Man sprach damals mit großer Vehemenz vom freien Theater und von der Ausbildung der Ausbilder. Der Unterschied zwischen der damaligen und der heutigen Diskussion besteht darin, daß die Bezugfelder noch größer und komplexer geworden sind - z.B. hat die Theaterpraxis der Schauspieler und Regisseure auch für die Ausbildung der Theaterpädagogen wieder Bedeutung gewonnen -, und daß die Bezugswissenschaften sich weiterentwickelt haben und eine größere Herausforderung darstellen.

Ganz wesentlich ist auch, daß ein neues Fach auch im deutschsprachigen Raum entstanden ist, nämlich die sogenannte Theaterpädagogik, verstanden als die Ausbildung von Lehrern in den allgemein bildenden Schulen mit dem Medium Theater und zum Modientheater hin.

In diesen Bereichen wurden an den verschiedensten Schauspielschulen Versuche unternommen. Ich kann nur davon berichten, welche Erfahrungen wir in einer relativ großzügigen und komplexen Institution in Berlin gemacht haben: Die kleinsten Schritte zu einer Realisierung dieser Modelle erfordern eine ungeheure Kraft. Je größer sich die Modelle entwickeln, um so erstarrter sind sie geworden. Das gilt etwa für unsere Kooperation mit den Theaterpädagogen in täglichen gemeinsamen Seminaren von Schauspielern, Schauspielstudenten, Theaterpädagogikstudenten. Da Gemeinsames zu finden, da den fruchtbaren Austausch zu ermöglichen in der Praxis, ist Knochenarbeit.

Es gilt ebenso für die Kooperation, um die wir uns sehr intensiv kümmern, zwischen der Ausbildung im Bühnenbild- und Kostümbereich auf der einen Seite und dem Schauspieler auf der anderen Seite. Auch da platzen mir die Sitzungen, auch da platzt die Arbeit an dem Problem. Im Modellstadium ist alles sehr leicht zu lösen.

Dasselbe gilt auch für den Bereich der Regieausbildung, wo wir Versuche unternehmen, zu kooperieren mit dem Institut für Theaterwissenschaft in Berlin - ein Kapitel für sich, das eine Kraft kostet -, und was heraus kommt, ist minimal. Es sind zuerst einmal überhaupt über Jahre von uns Vorurteile abgebaut worden, ehe irgendeine produktive Wirkung zustande gekommen ist.

Der zweite Aspekt des Verhältnisses Theorie - Praxis. Ich denke, daß das theoretische Niveau - und vor allem das terminologische, rhetorische Niveau unseres Gespräches - auch ganz wesentlich gestiegen ist seit 1973, daß tatsächlich die Herausforderungen vorhanden sind und von den Bezugswissenschaften in viel höherem Maße aufgenommen werden.

Das eigentliche Problem scheint mir darin zu liegen, daß wir die Verengung des Wissenschaftsbegriffes in der Theaterpädagogik wieder ausweiten, daß wir uns nicht darauf einlassen, nur das als Bezugstheorie wichtig zu nehmen, was der Optimierung der Ausbildung dient. Ich meine, daß es ganz wichtig ist, auch in diesem Bereich zur gedanklichen Selbständigkeit der Studenten beizutragen, und daß es heute immer wichtiger ist - wichtiger als es 1973 gesehen worden ist -, daß ganz praktische handwerkliche Kenntnisse auf den theaterkundlichen Bereich vermittelt werden, was die Institution Theater, das ästhetische Phänomen Theater, betrifft.

Ein Aspekt, der hier auch genannt werden muß, ist die Entwicklung der Produktionsdramaturgie, die nicht in den Schauspielschulen vor sich geht, sondern in der Theaterpraxis. Ich meine, daß die Schauspielschulen noch immer in der Herausforderung stehen, dieses Prinzip aufzunehmen im Sinne einer angewandten Wissenschaft, einer Theorie, die selbst schon wieder Praxis ist. Hier besteht ein Nachholbedarf der Schauspielschulen.

Zum dritten: Auch hier beziehe ich mich auf die Ausführungen vom Kollegen Böhm. Das dritte Modell, das dramatische Erziehungsideal, hat allgemeinen Beifall gefunden, doch bei den Vertretern der Theaterpraxis, wenn ich es richtig gesehen habe, Widerspruch.

Ich habe allerdings Unbehagen bei dem Beifall empfunden. Mein Zentralerlebnis hier ist dies: Was 1973 mit Vehemenz und Kraft durchgesetzt werden mußte gegen Widerstände, und was als Ergebnis des Theaterpädagogischen Kongresses formuliert worden ist, wird heute in einer ganz anderen historischen Situation einfach akzeptiert und verliert dadurch auch an Kraft. Ich glaube, daß dieses Ideal des mündigen Schauspielers, des konzeptionellen Schauspielers - so haben wir es in Berlin genannt -, tatsächlich in Erinnerung gerufen werden muß und wieder leben muß. Und Leben gewinnt es dadurch, daß wir uns auf die Widersprüche einlassen, die der Verwirklichung dieses Ideals entgegenstehen und die ich persönlich zumindest als sehr schmerzlich täglich in meiner Arbeit empfinde. Der Drang zum individuellen Selbstaussdruck, zum unkontrollierten Selbstaussdruck im Sinne des lyrischen Modells erfordert eine ungeheure starke Persönlichkeit, an der sich dieser Drang abarbeiten kann. In diesem Sinne begreife ich auch den Meister-Begriff, den Herr Dresen in die Diskussion gebracht hat. Ich denke, daß dem Ideal des mündigen Schauspielers in der Praxis auch entgegensteht, was von Herrn Dresen gemeint worden ist, die Tatsache, daß sich unser Theater seit dem Theaterpädagogischen Kongreß immer stärker zu einem Regietheater, zumindest das institutionalisierte Theater, zu einem ausgesprochenen Regisseurtheater entwickelt hat, wenn auch das Verhältnis Regisseur - Schauspieler sicher ein anderes geworden ist als in den 50er oder 60er Jahren, und insofern sich das Ideal des mündigen Schauspielers realisiert hat, wenn es auch nicht institutionalisiert worden ist.

Die eigentliche Herausforderung scheint noch im Raum zu stehen: Wie sind die Schwierigkeiten zu lösen, daß der Schauspieler einerseits eigenständiger Künstler sein muß - heute stärker denn je -, seine persönlichen Visionen realisieren, andererseits sich selbst als ein

optimal funktionierendes und konditioniertes Material in den Dienst der Visionen stellen muß? Vor dieser Herausforderung stehen wir, aber ich sehe diese Herausforderung als eine produktive, die das Ideal des mündigen Schauspielers wieder zu beleben hilft.

GERD PFAFFERODT: Es scheint mir hier so deutlich, daß eine Chance, die in diesem Symposium liegt, verspielt wird. Ich vermisse die Fähigkeit, aufeinander zuzugehen. Ein Kompromiß scheint etwas sehr Negatives zu sein, auch überhaupt nicht im Bereich einer Lösung zu stehen. Diesen Animositäten, die ich gestern den Schauspielschulen vorgeworfen habe, die mich so ärgerlich machen, steht dieses väterliche Gebraue der Intendanten einfach gegenüber. Was meine ich mit "väterlich"? Väterlich heißt, daß Leute ausstrahlen, sie hätten Wirklichkeit wirklich erfahren, und zwar in ihrer vollen Härte ausgekostet. Sie vernachlässigen einfach, daß die Wirklichkeit verschiedene Ebenen hat. Es ist sehr einfach, sich eine Ursache herauszunehmen und sie so genau in diese Umstände einzupassen, daß sie nahtlos erscheinen.

Diese Versimplifizierung von einer Wirklichkeit, indem ich mir eine Ebene herauspicke, die führt bei den Intendanten dazu, sich auf das Argument der Wirtschaftlichkeit zurückzuziehen. Mit der Frage der Wirtschaftlichkeit, der Effektivität scheint vieles gelöst zu sein. Ich widerspreche dem einfach, weil damit meiner Meinung nach überhaupt nichts gelöst ist. Diese ganzen monokausalen Erklärungen decken unsere Widersprüchlichkeit nur zu.

Wir müssen konkret am Detail ausmachen, welche Schauspielschule in welchem Theater zu welchem Zeitpunkt arbeitet, welche Produktion mit welchen Schauspielern und mit welchem Regisseur. Ich habe gedacht, es geht um solche Annäherungen und um solche Möglichkeiten überhaupt. Statt dessen zieht sich jeder auf seine Jungfräulichkeit zurück und will sie auch gewahrt wissen.

Ich bin auch nicht der Meinung der Berliner Hochschule, die sagt: Gebt uns nur ja diesen Schutzraum, damit ist auch schon wieder vieles getan.

Nein, wir müssen uns zusammentun und z.B. einfach 'mal so eine Möglichkeit ins Auge fassen, wie Herr Krüger sie genannt hat: Sechs Studenten einer Schauspielschule kommen an ein Theater und arbeiten dort zwei Monate mit den Schauspielern, ohne daß diese Studenten als billige Statisten mißbraucht werden, sondern sie arbeiten gezielt unter diesem Aspekt des Modells, das wir gestern

alle bejudet haben. Wenn wir dort in konkrete Arbeit gingen, würden die Funken stieben, und diese Funken, die dort entstehen, der Krach, diese Form der Auseinandersetzung, ist aber wohl die einzige Möglichkeit, die wir noch haben, um zusammenkommen zu können, um auch 'mal Fraktur zu reden, Tacheles zu reden, um wirklich etwas über die Schwierigkeiten zu erfahren.

Ich merke das auch, wenn ich diesem Gespräch folge, welche Animositäten auf beiden Seiten sitzen, wenn man sich zuhört. Die Schauspielschulen kriegen zuviel, wenn Herr Hübner redet, und die Intendanten kriegen zuviel, wenn von den Dozenten hier Referate gehalten werden.

Ich komme von einer Schauspielschule, wo es selbstverständlich so ist, daß die Rollenlehrer in der Praxis arbeiten, alle Rollenlehrer an der Falckenberg-Schule sind Regisseure oder Schauspieler. Deswegen bekomme ich das, glaube ich, hier mit, weil ich in so einer Zwischenposition sitze, wie groß eigentlich die Verständigungsschwierigkeiten sind. Wenn eine Schule das Wort Persönlichkeitsbildung gebraucht, dann ist das für einen Intendanten schon ein Reizwort, und er beschließt aufzuhören. Und umgekehrt ist es mit der Effektivität bei den 6 Wochen Probenzeit auch so.

Im Gespräch bin ich sicher, selbst wenn wir noch so wohlwollend miteinander umgehen, werden wir das nicht lösen. Wir müssen diese Kompromisse erarbeiten, und deswegen habe ich gedacht, daß vielleicht Wuppertal, Heidelberg oder Braunschweig konkret solche Möglichkeiten auf den Tisch legen können.

Wenn wir schon so kaufmännisch denken, wie Intendanten verpflichtet sind, es zu tun, dann sollten sie auch wie richtige Kaufleute in die richtige Quelle investieren, nämlich dorthin, woraus sie sich auch speisen, d.h. aus den Studenten und aus den Schulen. Die Intendanten können nicht einfach sagen, da müssen die Schulen halt zu uns kommen. Es ist gestern tatsächlich wieder so gefallen. Nein, die Intendanten müssen sich genau so um die Schule kümmern. Wir müssen auf diese Konfrontation zuarbeiten, das ist meiner Meinung nach die einzige Möglichkeit, die sich hier auf tun könnte, um dieses Drehen auf dem eigenen Standpunkt, dieses Beteuern, daß man alles ja schon versucht hat und sich nichts verändert hat, zu beenden.

HELLMUTH MATIASEK: Ich hoffe, daß Sie damit nicht auch jetzt wieder ein neues Klischee vom Intendanten aufbauen wollten. Es gab ja auch ganz unterschiedliche Schulreaktionen und ganz unterschiedliche Intendantenreaktionen.

TEBBE HARMS KLEEN: Ich danke, für so ausgeschlossenen halte ich das, was Herr Doll vorgeschlagen hat, nicht.

Wir sind dankbar für das Mitleid über unsere Überbeschäftigung als Intendanten. Ich halte es aber für möglich, daß diese Aufgaben, sich um einen guten Schauspieler, eine gute Schauspielerin zu kümmern, zu delegieren ist an einen Oberspielleiter, der vielleicht nicht ganz so viel zu tun hat, oder auch an einen Schauspieler, der dafür geeignet ist, oder eine Schauspielerin.

Ich möchte auch noch die Bemerkung machen, daß ich sehr häufig Urlaubsscheine unterschreibe von Sängern, vorzüglich amerikanischen, die nach München oder nach Italien fahren, um ihre Technik zu repetieren, zu verbessern und auszuweiten, niemals aber einen Urlaubsschein für einen Schauspieler zu unterschreiben habe, der 'mal ein Wochenende zu einem Sprechlehrer fahren will oder ähnliches machen möchte.

Was das Vorsprechen angeht, so danke ich, teilt es sich in zwei Beobachtungspunkte. Ich halte es mit der Rigorosität, was die Erfüllung der technischen Voraussetzungen angeht. Sie hören das Wort nicht gerne, ich meine es im umfassenden Sinne. Ich muß mich darauf verlassen können, daß jemand zwei Jahre durchhält, echt durchhält. Ich halte es aber mit der Entdeckerfreude, was die Persönlichkeit angeht. Ich möchte allen Gelegenheit geben, 25 Minuten vorzusprechen oder eine Stunde vorzusprechen, wenn ich nur zwei Sekunden an der einen oder anderen Stelle mitkriege, daß da etwas Entwicklungswürdiges ist. Dann würde ich daran auch gerne 2 Jahre arbeiten.

HELLMUTH MATIASER: Das Stichwort von der gemeinsamen Verantwortung sollten wir jetzt beibehalten.

HEINZ SCHLAGE: Ich meine, daß wir, die wir uns so lange Zeit professionell der Schauspielpädagogik mit Leidenschaft verschrieben haben, in diesen zwei Tagen gelernt haben, daß diese Dinge des Handwerkes der darstellerischen Umsetzung ganz eng verknüpft sind mit dem Menschen- und Gesellschaftsbild, das wir haben. Ich will überhaupt nicht dafür plädieren, jetzt eine ideologische Auseinandersetzung zu führen. Ich sehe mit Erschrecken, daß dann, wenn Sie Herr Kleen, von Sprechen und Bewegen reden, so gar nichts von Ihrer eigenen Theatermachererfahrung herauskommt, daß doch Sprechen und Bewegen von einer ganzen Reihe von Vorentscheidungen in der Persönlichkeit abhängen. Ich meine noch

nicht einmal die schwierigen ästhetischen Entscheidungen. Ich möchte das mit einem Beispiel belegen: Es gibt ein Publikum, das einem gegenüber sitzt, so kritisch, daß man als Schauspieler nicht 'rüber kommt. Das Sprechen, Theaterspielen, Vermitteln von Phantasien und Vorstellungen sind ja kommunikative Prozesse, für die der Schauspieler erst einmal eine Art Technik der Konzentration, der Entspannung, des Aufbaus positiver Energien entwickeln muß. Dies alles muß er für sich erst einmal erlernen und bereitstellen, es ist mir nämlich gerade nicht gelungen - auch jetzt wieder nicht -, meine Stimme zu dem mir gewohnten sonoren Klang herunterzuzwingen. Und der Schauspieler muß es auf der Bühne tun, muß dafür Fähigkeiten entwickeln. Das ist dann nicht nur mehr ein technisches Problem, das ist ein schauspiel-handwerkliches Problem, darüber hinaus auch ein gesellschaftlich-menschliches Problem. Deswegen muß die Ausbildung so lange dauern.

Auch bei der Forderung nach den Standards lassen wir einfach außer acht, daß wir in einer Zeit und in einer Gesellschaft mit dem historischen Bruch von allen unseren Traditionen leben. Nach diesem Bruch scheuen wir uns, Wörter zu nennen, Techniken zu nennen, sie zu brauchen, weil sie mißbraucht worden waren. Wir müssen wieder anfangen, für uns neues zu entdecken und zu entwickeln. Vielleicht ist deswegen bei uns dieser Pluralismus herausgekommen, der dazu führt, daß Schauspieler, wenn sie plötzlich außerhalb der Schule mit anderen Leuten zusammenarbeiten, einen Schock bekommen. Das hat aber nicht etwas zu tun mit dem einfach anderen technischen Arbeiten, sondern mit Grundvorstellungen menschlichen Seins und gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Deswegen glaube ich, daß es richtig ist, das vierte Jahr als ein Praxisjahr mit Produktionsbedingungen, mit einer Serie von Aufführungs- und Publikumerfahrungen an die Schauspielausbildung anzuhängen und damit also Arbeitsbedingungen zu schaffen, die Kontinuität für die Schauspieler bieten, und es dadurch möglich machen, auch die Theatersituation, wie sie bei uns herrscht, wieder real zu machen, denn die Theater haben ja gar keine Zeit dafür und wollen es auch zum großen Teil nicht, Anfängerjahre als Lernjahre zu nehmen, sondern sie werden sehr häufig nur dafür verwandt, die Jungendlichkeit und die Spontaneität für große Aufgaben auszunutzen. Und deswegen ist es richtig, daß wir wollen, daß es eben keine Anfängerverträge mehr gibt, sondern daß es sofort die Fachverträge nach der Ausbildung gibt, wenn die Ausbildung den Praxisbezug verantwortungsvoll aufgenommen hat.

Aber auch wir, die wir in der Ausbildung stehen, sind ja nicht irgendwelche Automaten, die beliebig in dieses oder jenes Beobachtungsfeld für pädagogische Prozesse gesetzt werden können, sondern wir nehmen ebenfalls sehr lebendig teil an der geistigen und kulturellen Entwicklung. Wir unterliegen ebenfalls Strömungen, vollziehen sie teilweise nach, greifen ihnen aber auch vor.

Deswegen ist es sinnvoll, wie es uns in Braunschweig ermöglicht worden ist, mit einem Dozenten und einer Studentengruppe an einem Stoff, dem von uns dann auch zugestimmt wurde, und der von den Studenten akzeptiert werden konnte, in der Institution Theater zu arbeiten. Das scheint mir sehr viel praktischer zu sein als der Vorschlag der Vereinzelungen wieder, wie es das Modell von Hans Peter Doll für Baden-Württemberg herausbringt.

Ich habe immer dafür plädiert, doch das, was an Potenz in der Ausbildung in den Gruppen, in den Schauspiel-schulen vorhanden ist, doch im Theater zu nutzen, aber auch dafür zu nutzen, daß diese Gruppen auch für solche Aufgaben herangezogen werden, die zunehmend den Stadt-theatern mit zugeschoben werden: also nicht nur einen Spielplan zu produzieren, sondern auch Aufgaben in der Animation zu übernehmen, die Arbeit im Randgebiet der Bevölkerung der Stadt, etwa auch mit Kindern und Jugendlichen zu arbeiten oder für sie Theater zu machen. Dies sind Aufgaben, die für all' die, die wir ausbilden, noch dazu kommen und für die wir auch quali-fizieren müßten, für die wir auch Grundlagen legen müßten - ,und das alles in kurzer Zeit. Wir tun uns deswegen sehr schwer, nun Standards von uns aus zu benennen, weil eigentlich das Feld immer differenzierter und komplizierter geworden ist. In den Schauspiel-schulen darf eben nicht nur die Fabrikation von tech-nisch gut ausgebildeten Darstellerinnen und Darstellern betrieben werden, sondern muß zum Teil - wie auch Rellstab gesagt hat - auch experimentell in die Zukunft gegriffen werden, was auch für das Theater günstig sein kann. Ein Beispiel: Wir haben in Hannover über mehrere Jahre einmal mit Kinder- und Jugendtheatern gearbeitet, das ergab dann eine Zusammenarbeit mit dem Jugendthe-ater in München.

Wir haben dann längere Jahre immer wieder Annäherungen an Shakespeare versucht. Wir haben gefragt, wie ein Schauspieler heute so etwas sich aneignen und damit arbeiten kann. Tatsächlich hat aber dann - und das ist unsere Schuld, ebenso wie die des Staatstheaters - das Staatstheater mit Herrn Kreppel ein Projekt gemacht, drei Shakespeare-Stücke vom selben Ensemble erarbeiten zu lassen, eine aufregende und spannende Geschichte.

Aber die Erfahrung, die wir über mehrere Jahre mit der Annäherung an Shakespeare gemacht haben, haben wir gegenseitig nicht austauschen können, obwohl eine Reihe von Absolventen von uns dort als Fachschauspieler in Vertrag waren. Das bedauere ich, und ich weiß auch nicht, wie sich das bessern soll, weil wir eben beide in unseren Arbeitsfeldern eng involviert sind und kaum noch raus können. Es wäre schön, wenn sich da etwas öffnen könnte über so praktische Wege wie die Vorschläge, wie sie aus Braunschweig gekommen, und die von Hans Peter Doll zu einer Weiterentwicklung des Ensemblegedankens bei einem Übergang in die Berufspraxis aufgegriffen sind. Es ist wirklich für den Schauspieler nicht gut, als Einzelkämpfer irgendwo in neue Umfelder zu kommen, sondern es ist besser, als Ensemble irgendwohin zu kommen. Das hat sie künstlerisch belastbar gemacht.

TESBE HARMS KLEEN: Halten Sie uns für so dusselig? Wenn wir von Technik sprechen, dann meinen wir natürlich nicht, daß der Schauspieler ein Bißchen sprechen können muß, sondern wir meinen alles das, was Sie jetzt sehr umfassend dargestellt haben. Das ist uns sehr wohl dabei bewußt. Mir jedenfalls.

HANS PETER DOLL: Zwei Anmerkungen: Wir sollten uns nicht in Einzelfragen über Modelle auseinanderdiskutieren. Es gibt nicht sehr viel Modelle, und ich habe einen ganz konkreten Vorschlag gemacht. Man sollte das tun und dann darüber reden. Es geht nicht nur um Schauspieler, sondern auch um Sänger und Tänzer. Ich sehe von den Schauspiellehrern nur die Arbeitsergebnisse, sie selbst sehe ich nicht, jetzt habe ich ein paar von ihnen kennengelernt und das war sehr wertvoll, und deswegen sollten wir so weitermachen. Ich danke.

KURT HÜBNER: Ich habe gestern dem Herrn Müller versprochen, etwas wieder gut zu machen. Ich fand es sehr sehr gut, daß wir uns auch noch persönlich treffen konnten und daß wir Gespräche geführt haben, und ich glaube, diese Gespräche werden auch zu ganz bestimmten neuen Kommunikationen führen. Ich glaube auch, daß hier Kommunikation in Gang gebracht worden ist dadurch, daß man sich kennt, was von außerordentlicher Wichtigkeit ist. Ich finde, das ist ein sehr wesentliches Ergebnis.

Wenn ich gesagt habe, ich fühle mich nicht voll mündig in dem Sinne, daß ich glaube, total fertig zu sein, glaube ich, mich leidenschaftlich zu bemühen, flexibel zu sein trotz meines Alters. Ich muß auch flexibel bleiben, sonst würde ich mein Theater gar nicht mehr erfolgreich leiten können. Ich muß permanent versuchen, auch neue Erfahrungen auf mich zu nehmen.

Was Felix Müller betrifft, so habe ich mich gestern mit ihm unterhalten. Ich verstehe, daß ich ihm sehr weh getan habe. Dieser hochbegabte Schauspieler, über den ich eine Laudatio halten soll, hat gar nichts von Herrn Müller gesagt, er hat nur grundsätzlich gesagt, daß er so ungeheuer viel tote Zeit gehabt hätte bei dieser langen Periode und daß er diese Vergewaltigung von Zeit als eine Art Terror empfunden hätte. Müller hat mich korrigiert und gesagt, Hübner, wieso sind Sie denn so begeistert von vielem, was dieser Mann kann? Nicht etwa, daß er Plastilin in den Händen von Regisseuren sein kann, sondern er hat eine außerordentliche starke Persönlichkeit und hat sie voll und ganz eingesetzt, deshalb liebt man den auch. Aber er hat auch ein ungeheures Maß an Können. Das hat er auf dieser Schule erlernt.

Seine Frustration beruht darauf, daß er eben nicht früh genug dazu kam zu beweisen, was er schon kann, sondern daß er zu der Zeit gewissermaßen pflichtgemäß etwas tun mußte, über das er schon hinaus war. Daß er das als Terror empfand, das ist das Terrorschmerzempfinden dieses ganz besonderen Jungen. Das hat ganz gewiß nichts mit der Arbeit zu tun, die Müller gemacht hat.

Ich meine, daß hier ein Beginn einer neuen Kommunikation einsetzt. Alles das ist doch - wir wollen nun nicht selbstgefällig sein und uns unbedingt loben - ein Ansatz schon, der uns hoffen läßt und daß man die Hoffnung nicht aufgibt, daß man zu einer Utopie kommt oder der Verwirklichung eines utopischen Zieles näherkommt. Das, was wir eigentlich möchten, gewissermaßen die probate Lösung für all das, was wir uns wünschen, in die Finger zu bekommen, das gibt es ja nicht.

Aber dieses Aufeinander-Zugenen finde ich prima, und ich habe in mehreren Gesprächen auch gemerkt, daß da ein Zueinander möglich ist.

BRUNO DALLANSKY: Die Sitzung heute ist meines Wissens nach die erste, auf der Theaterintendanten mit Leuten von Theaterschulen über längere Zeit zusammen sind und verschiedene Objekte besprochen haben. Wenn ich das vergleichen darf mit der Sitzung von 1973, als die Schauspielschulen zum ersten Mal zusammen waren, endete diese mit dem Auszug eines Teils der Schauspielschulen. Das hat heute nicht stattgefunden, und damit finde ich das schon sehr, sehr positiv.

Aber es ist schön, daß diese ausgezogenen Schauspielschulen - es handelte sich, glaube ich, um die österreichischen und die schweizerischen Schulen und Essen -, die sich absolut nicht auf gemeinsame Ziele mit den übrigen damals einigen konnten, wieder mit dabei sind. Das war die erste Schwelle, die es zu überwinden galt.

Die zweite Schwelle war wieder, weil sich die Standpunkte natürlich nicht wesentlich verändert haben: Theorie und Praxis sind aufeinander geprallt. Wir haben dann dank Hans Peter Doll und Stuttgart einen ganz, ganz großen Schritt gemacht, so daß wir viel mehr Einsehen hatten in die Notwendigkeit der Theorie, und die anderen Schulen eben einsehen konnten, daß also Praxis nicht unwesentlich ist. Also, da ist wirklich ungeheuer viel geschehen.

Jetzt, was geht weiter? Es ist gestern im Referat von Herrn Dresen etwas gesagt worden, was mich beeindruckt hat: Das Theater muß sich verändern. Und wie verändert sich das Theater? Das Theater kann sich nicht verändern. Das Theater besteht aus Menschen, das heißt die Menschen sollen sich verändern, und da wird es schon problematisch. Aber gut, lassen wird das stehen. Es ist seit 1973 in der Ausbildung sehr viel geschehen, es sind neue Wege gegangen worden. Es ist teilweise gebrochen worden mit dem, was vorher war.

Wenn ich jetzt von mir persönlich ausgehe, so bin ich motiviert zum Theater gegangen, und zwar motiviert durch verschiedene Menschen, z.B. durch Hilpert, der einen Aufsatz geschrieben hat: "Was ich will". Dieser Aufsatz hat einen solchen Eindruck auf mich gemacht, weil er auf einer so tiefen menschlichen Basis fundierte, von der ich dann später gemerkt habe, daß sie natürlich sehr stark mit der Ethik von Stanislawsky zusammenhängt. Gibt es eine neue Ethik am Theater?

DIETER BRAUN: Ich möchte zunächst meinen persönlichen Eindruck über dieses Symposium kundtun und dann versuchen, für die SKS konkrete Vorschläge über das weitere procedere zu finden, denn es wäre schade, wenn wir auseinandergingen und nicht wissen, wie es wirklich weitergehen kann.

Ich finde das hier erst 'mal wirklich einen ganz positiven kommunikativen Vorgang, den ich vielleicht erhofft hatte, von dem ich aber befürchtet hatte, daß er uns nicht gelingt.

Wie soll es jetzt weitergehen? Ich habe mich ein bißchen bei meinen Kollegen umgehört, soweit das möglich war, und wenn ich jetzt hier spreche, so denke ich es auch in ihrem Sinne zu tun.

Sie wissen alle, daß wir bis zum letzten Jahr das oft angesprochene Schauspielschultreffen in Stuttgart hatten, und die verdienstlichsten dieses Schauspielschultreffens sind immer wieder - zu Recht finde ich - beschworen worden. Was dort an Möglichkeiten der Kommunikation der Schulen untereinander stattfand, kann man nicht in

kurze Worte fassen. Wir haben aus einer Reihe von Gründen, die vielleicht im Moment nicht so einfach zu erklären wären, mehrheitlich beschlossen, daß wir mindestens im nächsten Jahr, das heißt also in 1986, dieses Schauspielertreffen nicht mehr in Stuttgart machen wollen, unter anderem auch, weil wir eine Phase der Selbstreflexion für uns selber für nötig hielten. Es war ein Ritual, dieses SKS-Treffen, dieses Schauspielerschulertreffen, sie fielen uns sozusagen wie die gebratenen Tauben in den Mund, das muß man wirklich sagen; wir dachten, wir müssen versuchen, es aus uns selber heraus wieder zu leisten. Wir müssen beispielsweise auch fragen, wo stehen wir nach 12 Jahren des Theaterpädagogischen Kongresses, wo stehen wir in der Beziehung Praxis zur Ausbildung?

Ein Vorschlag von seiten der SKS an den Bühnenverein geht dahin, mit uns gemeinsam das nächste Schauspielerschulertreffen, bei dem wir im Gespräch mit der Berliner Hochschule sein werden, in Berlin abzuhalten. Die SKS und der Bühnenverein sollten sich überlegen, wie es im einzelnen strukturiert wird und auf welche Themen wir uns dort konzentrieren wollen. Das müßte baldmöglichst in einer Arbeitsgruppe eruiert werden. Die SKS, und wenn ich es richtig kolportiere, auch die Berliner Hochschule, wären bereit, gegen Ende des Jahres, etwa im November 1986 ein solches Forum - Schauspielerschulertreffen plus - wie immer man es nennen will - in Berlin abzuhalten.

Dieser Antrag will gleichzeitig ein Antrag der Studentenschaft sein. Wie Sie wissen, ist die SKS Gott sei Dank nicht nur eine Ansammlung von Dozenten, sondern sie wird mehrheitlich von den Studenten getragen. Wir waren uns alle klar darüber, daß ein Schauspielerschulertreffen nur mit und für die Studenten sinnvoll ist. Das wäre ein Forum 1986, an dem die Studenten anwesend sein werden, die hier in München fehlten.

HELLMUTH MATIASSEK: Wir sind sehr dankbar für das, was Sie gesagt haben. Sie haben uns Gott sei Dank daran erinnert, daß Sie ja die Studenten vertreten, umso lieber haben wir das gehört, was Sie jetzt gesagt haben. Der Deutsche Bühnenverein wird diesen Fall gerne auffangen, und wir werden uns auf kurzem Wege darüber verständigen.

DIETER BRAUN: Die SKS ist zu kurz gekommen. Ich muß am Ende auch daran erinnern, daß es Anträge zu Wolfenbüttel, daß es das Thema Stuttgarter Akademie gibt. Ich denke, auch hier sollte man nicht auseinander gehen, ohne darüber entweder eine Abstimmung oder eine kurze Diskussion geführt zu haben.

Ich hoffe, daß es in diesem Kreise ein gestärktes Interesse gibt, das Angebot Wolfenbüttel - als ein Fortbildungsinstrument für die Ausbildung angeboten -, von seiten des Bühnenvereins und von seiten des Ministeriums so nachhaltig zu unterstützen, daß wir in Zukunft als Ausbilder dort partizipieren können.

Der Bühnenverein sollte auch etwas zu der Akademie in Baden-Württemberg sagen. Die Stellungnahme des SKS ist klar: Wir begrüßen die Neugründung einer solchen Akademie unter der Voraussetzung, daß der Hochschulstatus des Stuttgarter Instituts beibehalten wird. Die übrigen Institute sind allerdings nicht daran interessiert, wenn diese Akademie sozusagen zu einem Super-Ausbildungshirn wird. Sie sollte vielmehr zu einer Art - wie uns der Kollege Benedetti aus England gesagt hat - "National Council" werden, zu einer Bindung von Interessen zu einem Institut, wo man hingehen kann, von dem große Anregungen ausgehen. Aber wir haben Vorbehalte gegen eine Theaterakademie in Baden-Württemberg, die sozusagen ein "Überinstitut" wäre, das aus vielen, vielen Gründen auf Kosten anderer Institute ginge.

HELLMUTH MATIASSEK: Ich rate zur schriftlichen Form, es ist ein komplexes Thema, was ist ein Überinstitut?

DIETER BRAUN: Das müßten wir bei der Fortführung dieses Dialogs diskutieren.

HANNES RETTICH: Ihre vielen, vielen Gründe, die würden sich natürlich auch interessieren, aber präzise natürlich.

DIETER BRAUN: Ja, dann sollten wir einen Dialog darüber führen. Wir haben hier nicht die Zeit gehabt, das Thema ausdiskutieren.

HANNES RETTICH: Wenn Sie jetzt eine Resolution fassen, dann bedauere ich, wenn da drin steht: "aus vielen, vielen Gründen" haben Sie etwas gegen die Theater-Akademie. Das wäre nicht gut für die Sache, aber auch nicht für Sie, weil Sie nämlich nicht präzise artikuliert hätten.

HELLMUTH MATIASSEK: Das ist nicht ganz das Thema dieser Zusammenkunft gewesen, so wichtig das für uns ist, verstehen Sie.

DIETER BRAUN: Herr Doll hat es permanent erwähnt. Wir haben keine ausreichende Gelegenheit gehabt, darauf zu reagieren, weil viele fachbezogene Fragen wichtig waren, ich verstehe das. Dennoch kann es nicht eintrach im Raum stehen bleiben, ohne daß wir darauf reagieren. Die mangelnde Zeit zwingt mich dazu, das hier zugegebenermaßen nur oberflächlich ansprechen zu können. Ich bin gerne bereit, über die Vorhaltungen, die ich von den Kollegen gehört habe, zu berichten.

HANS PETER DOLL: Die Akademie ist zu wichtig, jetzt in Kürze dazu Stellung zu nehmen. Die Schulen sollten sich das überlegen und beim nächsten Gespräch Stellung nehmen.

DIETER BRAUN: Das hat den Konsens auch der anderen Schulen. Es sollte mit der SKS Kontakt aufgenommen werden.

HANNES RETTICH: Es ist folgender Ablauf vorgesehen: Es gibt eine Kommission, die hat getagt, diese ist fertig mit ihrer Arbeit, es liegt eine Empfehlung seit wenigen Tagen vor.

Wenn das Kabinett die Empfehlung dem Grunde nach annehmen sollte, dann werden wir so verfahren, wie wir das in der Regel bürokratisch bei Gesetzen tun. Es werden nämlich alle potentiell Interessierten angehört. Wir schicken diesen die Empfehlung zu und werden sie um ihre schriftliche Meinung bitten. Wir werden das dann auswerten. Zu den potentiell Interessierten gehört selbstverständlich die SKS in vorderster Front.

HANS PETER DOLL: Ich bitte um einen Satz zu Wolfenbüttel.

DIETER BRAUN: Wir warten seit einem halben Jahr auf Resonanz aus dem Ministerium. Von der SKS gibt es eine schriftliche Stellungnahme, daß sie die Einbeziehung der Schauspielausbildung für sehr wichtig hält, weil auch dies zur musischen Ausbildung zählt. Aus diesem Kreise sollte eine offizielle Stellungnahme nach Hannover geschickt werden.

MORITZ MILAR: Ich will etwas zum Schauspielschul-treffen 1986 sagen. Wir haben uns doch eigentlich darauf verständigt, daß wir - die beiden Seiten, die hier sitzen - eigentlich nicht zwei Seiten sind, sondern

Partner sein müssten mit verschiedenen Aufgaben in einem gemeinsamen Zusammenhang. Aus dieser Utopie oder aus diesem Verständnis heraus erklären wir uns bereit, als Notwendigkeit in modifizierten Formen der SKS-Arbeit weiterzuarbeiten.

Wir stellen uns ein theaterpädagogisches Treffen in Berlin vor, und zwar im Dezember 1986. Es scheint sehr langfristig zu sein, aber wir meinen, daß es notwendig ist, um die Sache wirklich sinnvoll, seriös und fundiert vorbereiten zu können. Dies ist ein Grund, warum wir erst gezögert haben, und Sie haben mit gutem Grund darauf hingewiesen, es sei außerordentlich schwierig, das zu leisten. Wir sind uns auch darüber im klaren, daß wir allein aus unseren eigenen Möglichkeiten heraus das nicht auf die Beine stellen können. Wir sind darauf angewiesen, daß wir ganz konkret finanzielle Unterstützung und personelle Unterstützung bekommen vom Bundesministerium für Erziehung und Wissenschaft und vom Bühnenverein. Wir sind auch - auch das ist uns klar - auf die Unterstützung der Berliner Hochschule als Großinstitution angewiesen. Das wäre ein konkreter Wunsch - wir sind auch auf die Kooperation mit den Berliner Theatern angewiesen. Das wäre nach meinem Verständnis auch ein erster Schritt, uns aus dieser Partnerschaftlichkeit heraus an einen nächsten Arbeitsschritt zu führen, so daß endlich einmal dieses "Nebeneinander" auch konkret in der Arbeit miteinander überwunden wird, mit all dem Trennenden - was ich vorher benannt habe - und mit den verschiedenen Aufgaben. Wir müssen aufeinander zugehen.

FELIX RELSTAB: Wir brauchen ständig den Begriff "Theaterpädagogik". Es gibt etwa dreierlei verschiedene Definitionen:

Theaterpädagogik ist Schauspielunterricht.

Theaterpädagogik in dem Sinne, wie wir es jetzt gerade gehört haben von Braunschweig. Ähnlich definieren wir es. Wir sagen: Bühnenkünstler, Schauspieler oder Regisseur, die sich auch auf die Techniken der Animation verstehen.

Dann gibt es noch das, was Laien machen, Lehrer, dies würde ich dann eher zur Spielpädagogik rechnen. Mit Theaterpädagogik hat das meiner Ansicht nach nichts zu tun. Wenn ein Musiklehrer, der unmusikalisch ist, Musikunterricht gibt, nennt man das auch nicht Musikunterricht.

Dann zum Schauspielschuitreffen. Wir sind gerne bereit, von der Schweiz aus mitzumachen. Das würde heißen gegenüber 1973: Vorbereitende Gespräche und daß man sich dann nachher an das hält, was man vorher besprochen hat, und dies nicht nachher ändert, ohne uns etwas zu sagen. Zweitens, muß eine Führung des Kongresses, so wie wir das hier und jetzt gesehen haben, gegeben sein, so daß Konsens zustande kommen kann. Auch Minderheiten - ich denke da an die Österreicher - müssen dann zu Wort kommen können.

R e f e r a t
Hellmuth Matlusek

E n d e

