

Theatertreffen deutschsprachiger  
Schauspielstudierender und Bundeswettbewerb  
zur Förderung des Schauspielernachwuchses

20

Theatertreffen  
deutschsprachiger  
Schauspiel  
Studierender

*Theater ist aus Schnee gemacht.  
Er schmilzt, wenn die Sonne aufgeht  
und hinterlässt keine Spuren,  
keine sichtbaren Spuren.  
Und doch tränkt er den Boden,  
auf dem Neues erwächst.*

**KONSTANTIN SERGEJEW STANISLAWSKI**

## **Inhalt**

**Grußwort der Bundesministerin für  
Bildung und Forschung der  
Bundesrepublik Deutschland  
PROF. DR. ANNETTE SCHAVAN**

**7**

**Grußwort des Bundesrates  
der Schweizerischen Eidgenossenschaft  
MORITZ LEUENBERGER**

**8**

**Grußwort des Bundesministers  
für Wissenschaft und Forschung der  
Republik Österreich  
DR. JOHANNES HAHN**

**11**

**Vorwort der Geschäftsführerin  
der Europäischen Theaterakademie  
»Konrad Ekhof«**

**PROF. MARINA BUSSE**

**13**

## **I. Theatertreffen und Ausbildung**

**PROF. KLAUS ZEHELEIN  
Über die Bedeutung des Theaters –  
besonders in Krisenzeiten**

**17**

**PROF. ULRICH KHUON  
Schauspieler – Menschen mit  
hoher sozialer Kompetenz**

**19**

**PETER DANZEISEN  
Nimm das Geld und schmeiß es  
zum Fenster raus, aber gut.  
Ein Glückwunsch zum Zwanzigsten**

**22**

**DAGMAR SCHMIDT  
Das sogenannte »Junge Theater«**

**26**

**MARTINA VAN BOXEN  
Sein oder Nichtsein ...**

**31**

**Theaterausbildung: gestern, heute,  
morgen.  
Ein Gespräch in Zürich, 12. 12. 2008**

**35**

**SARAH FRANKE  
Interview mit dem Regisseur David Bösch:  
Was wollt ihr von uns?**

**59**

**GEORG HOBMEIER  
Der andere Weg**

**68**

## II. Theatertreffen und Preise

### *Die Preisträger von 1999 bis 2004*

Rostock / 1999 72

Potsdam / 2000 80

Bern / 2001 88

Essen / 2002 96

Graz / 2003 104

Hannover / 2004 112

ANNA KEIL

Interview mit der Schauspielerin  
Anne Ratte-Polle

120

LAURA KOERFER

Interview mit Bruno Cathomas:  
Ich belüge mich nicht mehr,  
auch wenn ich weiterhin nicht die  
Wahrheit sage

123

ROBERT FINSTER

Interview mit der Schauspielerin  
Melanie Lünighöner

126

### *Die Preisträger von 2005 bis 2008*

Frankfurt / 2005 130

München / 2006 138

Salzburg / 2007 146

Rostock / 2008 154

## III. Theatertreffen und Jury

ADOLF DRESEN (†2001)

Rede, gehalten 2000 als Mitglied  
der Jury – erneut verlesen von Andreas  
Dresen als Jurymitglied 2008

165

REINHARD MOHAUPT

Förderpreise für Schauspielstudierende  
der Bundesministerin für Bildung  
und Forschung geben Orientierung

170

REGULA BRUNNER-VONTOBEL

Der Vontobel-Preis. Überlegungen  
einer privaten Stiftung

172

MONA KLOOS

Interview mit der Förderin  
des Preises der Studierenden  
Regine Lutz:  
Als ich stiften ging

175

PROF. HUBERTUS PETROLL

Der Max-Reinhardt-Preis:  
Die öffentliche Hand als Stifter

177

## IV. Theatertreffen und Umfeld

PROF. ROLF NAGEL

*Fazit 1* Der Erfinder. Rückblick  
und Fazit nach 20 Jahren

181

DR. INGE VOLK

*Fazit 2* Die Organisation

183

*Fazit 3* Die Studierenden.

Hauptsache, viel gesehen

185

KARSTEN DAHLEM

*Fazit 4* Einer der Preisträger

186

CRESCENTIA DÜNSSER

*Fazit 5* Erfahrungen aus der Jury.  
Vierundfünfzig

187

PROF. FRANK STROBEL

*Fazit 6* Vorstand »Ständige Konferenz  
Schauspielausbildung«

189

Die ersten 10 Jahre. Ein Abriss

192

### Anhang

Adressen und Kontaktangaben  
zu den Schauspielschulen 198

Leitlinien für den Wettbewerb  
zur Förderung des Schauspiel-  
nachwuchses 200

Autorenverzeichnis 202

Impressum 205

**Grußwort der Bundesministerin für  
Bildung und Forschung der Bundesrepublik Deutschland  
Prof. Dr. Annette Schavan**



Wer als Schauspieler auf der Bühne oder vor der Kamera steht, muss jenes handwerkliche und künstlerische Rüstzeug mitbringen, mit dem Geschichten in ihrer Vielschichtigkeit interpretiert und glaubhaft erzählt werden können. Mit ihrer künstlerischen Gestaltungskraft lassen Schauspielerinnen und Schauspieler Theaterabende oder Filme für den Zuschauer zu einem besonderen Erlebnis werden. Dazu bedarf es einer Ausbildung, die die vorhandene Begeisterung und Leidenschaft für den Beruf intensiv fördert und die gleichzeitig den Studierenden alle sprachlichen, körperlichen, rhythmischen und intellektuellen Mittel an die Hand gibt, die zur Meisterschaft führen.

Mit dem Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender wurde 1990 ein Forum begründet, das sich als wichtiger Baustein in der Ausbildungspraxis der Schauspielausbildungsstätten erweist. Es lässt Ausbildungserfolge sichtbar werden und beflügelt die Auseinandersetzung zu Fragen der Schauspielausbildung an den teilnehmenden Hochschulen immer wieder aufs Neue.

Ich danke allen, die mit Mut und Einfallsreichtum dieses Theatertreffen ins Leben gerufen und es seitdem weitergeführt und profiliert haben. Das Bundesministerium für Bildung und Forschung hat in den vergangenen zwanzig Jahren – tatkräftig unterstützt von den Partnern in Österreich und der Schweiz sowie vielen anderen – gern die Federführung bei der Förderung des Treffens und des Wettbewerbs zur Förderung des Schauspielernachwuchses übernommen. Auch künftig werden wir dieses Vorhaben mit großer Aufmerksamkeit begleiten.

**PROF. DR. ANNETTE SCHAVAN, MdB**  
*Bundesministerium für Bildung und Forschung  
der Bundesrepublik Deutschland*

**Grußwort des Bundesrates  
der Schweizerischen Eidgenossenschaft  
Moritz Leuenberger**

Liebe Leserinnen und Leser, Theater und Politik sind zwei Geschwister. Sie haben beide ein Ziel und sie bedienen sich derselben Mittel, es zu erreichen. Beide wollen sie den Lauf der Welt gestalten. Beide wollen sie andere Menschen überzeugen oder in ihrer Meinung bestätigen. Beide bedienen sie sich dazu der Dramatik. Sie haben einen begrenzten Raum und begrenzte Zeit zur Verfügung, die Bühne, das Rednerpult, das Zeitfenster in Radio und Fernsehen. Um die Botschaft zu vermitteln, bedienen sie sich derselben Stilmittel, nämlich des modulierten Wortes, des Spiels, der Mimik, der Verkürzung, der Übertreibung, der Symbolik.

Dennoch will niemand, dass Theater und Politik identisch sind. Wenn politische Debatten als Theater bezeichnet werden, ist das nicht schmeichelnd gemeint, weshalb meist präzisierend von Affentheater die Rede ist. Und das politische Agitationstheater hat auch nicht eben den besten Ruf.

Von der Politik erwarten die Bürger nüchterne und rationale Stellungnahme – und blenden aus, dass sie durch politische Theatralik verführbar sind und sein wollen. Vom Theater erwarten die Bürger sinnliche Verführung – und verdrängen, dass Theater eben auch ihre Stellungnahme sucht.

Politik und Theater stehen daher immer in einer kontroversen Spannung und sie suchen diese auch. Sie wollen nicht recht zugeben, dass sie einander mögen, und so gleichen sie zwei Geschwistern, die untrennbar verbunden sind und sich gerade deshalb immer wieder voneinander distanzieren müssen.

Es gibt gutes Theater und schlechte Politik. Es gibt gute Politik und schlechtes Theater. Der Theaterwettbewerb dient der Suche nach Qualität und findet heuer zum zwanzigsten Mal statt.

Zu diesem Jubiläum gratuliere ich herzlich. Ich wünsche mir, dass es Anlass sei für ein Theater, das sich auch in Zukunft der Qualität, Professionalität und Ethik verschreibt, Theater, das sich nicht nur am Verkaufswert misst.

MORITZ LEUENBERGER  
*Bundesrat der Schweizerischen  
Eidgenossenschaft*





## Grußwort des Bundesministers

### für Wissenschaft und Forschung der Republik Österreich

**Dr. Johannes Hahn**

Das Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender ist eine kooperative Plattform der Ausbildungsstätten auf Hochschul- und Universitätsniveau. Die Teilnahme stellt hohe Anforderungen an die professionelle Einstellung der Studierenden und setzt große Erwartungen in die Ausbildungsstätten.

Ausbildungsstätten, die Spitzenleistungen anstreben, brauchen nicht nur talentierte Studierende und ausgezeichnete Lehrerinnen und Lehrer, sondern auch anspruchsvolle Lehrpläne bzw. Curricula. Die permanente Anpassung an sich verändernde Lebens- und Arbeitswelten setzt das Erkennen der eigenen Kompetenzen, Stärken und Fähigkeiten voraus.

Für die Studierenden ist die Teilnahme eine Investition in die künstlerische Zukunft. Einer Figur eine ganz persönliche, unverwechselbare Darstellungsform zu geben, einmalig in Sprache und Ausdrucksform zu sein, die persönliche Sichtweise eines Handlungsablaufes aufzuzeigen, eine Gesamtkonzeption eines Stückes, eines performativen Projektes zu erstellen, den geeigneten Hintergrund zu schaffen – all dies und noch viel mehr gehören wohl zum Alltag einer Theaterausbildung. In der Teilnahme am Theatertreffen und der damit verbundenen Wettbewerbssituation wird überdies die Sichtweise auf die eigene Position geschärft – durch die Reflexion der Darbietungen aller das Spannungsfeld der Interpretationen sichtbar.

Die hohe Qualität der praxisnahen Ausbildung wird durch Wettbewerbserfolge dokumentiert. Die Förderpreise als Anerkennung für Ensemble- und Einzelleistungen sollen diese hohe Qualität entsprechend würdigen. Das besondere Niveau wird sich gewiss auch diesmal in den einzelnen Darbietungen widerspiegeln und in die Reaktionen des Publikums einfließen. Das Theatertreffen macht auch die Vielfalt des Theater- und Aufführungswesens sichtbar und gibt Einblick in die Suche nach neuen künstlerischen Wegen. Es ist ein gewichtiger Fixpunkt im deutschsprachigen Raum. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern am 20. Jubiläumstreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender wünsche ich viel Erfolg und Anerkennung auf dem Weg zur großen Karriere.

DR. JOHANNES HAHN

*Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung  
der Republik Österreich*

**Vorwort der Geschäftsführerin  
der Europäischen Theaterakademie »Konrad Ekhof«  
Prof. Marina Busse: Die Karawane zieht weiter ...**

Vor 20 Jahren gab es »die Idee« und in der Folge unglaublichen Einsatz, dieses deutschsprachige Schauspielschultreffen auf die Beine zu stellen. Die Schulen und Hochschulen zu einem Verbund zu vereinigen bedeutete die Gründung der SKS (Ständige Konferenz Schauspiel-ausbildung). Es sind Organisations- und Programmstrukturen entstanden, die es ermöglichen, dass sich jedes Jahr Studierende und Dozenten begegnen. Das Treffen wird bewegt, verändert, gestaltet durch die Studierenden in ihren Ausbildungen, ihrem Können, den Fragestellungen, Methoden, Untersuchungen, ihrer Art zu leben, Theater zu denken, ihren Moden und dem Zeitgeist, dem Willen zu kreieren, Formen zu brechen, Neues zu finden. Es ist ein Wettbewerb, und dennoch ein geschützter Rahmen. Das ist ein Wert, der über all die Jahre immer wieder neu erfahren wurde.

Nach der Freude, dass es nun kein »Ost« und »West« mehr gab, der Neugier füreinander, war in den 90er Jahren sehr erlebbar, wie tief doch der Graben war und, im Vergleich der Arbeitswege und Erlebnisse, erst wurde. Unterschiedlichkeit als Trennendes, Konkurrierendes. Alte und neue (Vor-)Urteile zwischen den Ost-, West- und Südschulen haben die Studierenden manchmal sprach- und mutlos gemacht, den Dozenten die Auseinandersetzungsbereitschaft genommen.

Auch das ist ein Verdienst des Treffens: die Menschen zusammenzubringen, mit der Aufforderung, gemeinsam Theater zu schauen, sich der Werkschau zu stellen, dem Vergleich, der Vielfalt, der Konkurrenz. Miteinander im Theaterraum zu sitzen und zumindest diese Erfahrungen wieder nach Hause mitzunehmen, in die Ausbildung einzubringen.

Die Studierenden haben miteinander geredet. In den ersten Jahren waren die Dozenten dabei und durften mitreden. Aus guten Gründen wurde das abgeschafft, die Dozenten durften nur noch zuhören. Sie konnten erleben, wie die Studierenden in die Gespräche eintraten, die die Dozenten (noch) nicht führen konnten oder wollten.

Dann wurden – ebenfalls mit gutem Grund – die Dozenten ausgesperrt und die Gespräche werden weiterhin wach, offen, hart geführt. Mit der Bereitschaft, sich mit den Fragen auseinanderzusetzen, die einen Theaterabend haben entstehen und erleben lassen. Die Studierenden stellen sich.

Ausgerechnet »Bologna« hat die Dozenten an einen Tisch gebracht. Wir haben begonnen, miteinander zu reden, Begrifflichkeiten zu klären, uns die Schwerpunkte, die Schwachpunkte der Ausbildungen, die Fragen und Zweifel zu beschreiben. In den SKS-Sitzungen über Bologna, die Studienreform, die uns allen – immer noch – so viel Mühe abverlangt, Überwindung von Widerstand gegen Veränderung, gegen Gewohntes, gegen Überflüssiges. Die uns fürchten ließ, dass nun alle Schulen gleich sein werden in Struktur und Inhalt. Wir konnten die Grundlage schaffen für die sachliche Auseinandersetzung.

Das Wissen um das Gemeinsame, die Förderung der Vielfalt und die Übereinkunft, die Qualität unserer Ausbildungen zu schützen und zu sichern, das sind die wesentlichen Ergebnisse der Konferenz.

Und unsere Aufgaben sind zugleich komplexer geworden. Das Theater befindet sich in jeder Beziehung in einem schwierigen Zustand.

Es wird öffentlich darüber nachgedacht, welche Theater man schließen, wie man Fusionen bilden, Ensembles auflösen könnte. Vor 10 Jahren war es für die Absolventen fast selbstverständlich, ein Engagement an einem Stadt- oder Staatstheater zu bekommen.

Das hat sich verändert: 2006 gab es für Schauspielanfänger 263 Vakanzen, im Jahre 2008: 144. 2000 gab es 183 Absolventen der



Hochschulen (einschl. Österreich) und 124 sind in ein Festengagement gegangen, 2008 waren es von 159 Absolventen 81 Festengagements.

In den Medien werden Zahlen über die Verluste an Zuschauern bekanntgegeben, der gesellschaftliche Tod der deutschen Bühnenszene diagnostiziert. Das Theater also einer Gesellschaft gleichgültig?

Die Frage: welches Theater will man denn noch? – gilt den Hochschulen, den Studierenden, den Dozenten ebenso wie den Kultur- und Theaterschaffenden. Was bedeutet die performative Kunst für die

Ausbildungen, die Transdisziplinarität, die Internationalisierung durch Bologna? Dies sind Fragen, denen sich das Schauspielschultreffen zu stellen hat.

Es wollen heute nicht mehr alle Absolventen in ein Festengagement.

Sie suchen die Autonomie auf der Bühne, wollen sich nicht mehr als »Material« zur Verfügung stellen. Sie wollen in anderen Zusammenhängen und Fragestellungen arbeiten. Es werden veränderte Spielweisen im Sinne des Authentischen gesucht. Mit veränderten Vorstellungen und Zielen entstehen, neben der Arbeit vor der Kamera, neue Berufsfelder.

Das Treffen und der Wettbewerb sind die Plattform für den Wissens- und Erfahrungstransfer, Bestätigung unserer Traditionen und zugleich Aufforderung an die Studierenden, an die Dozenten, sich dieser Aufgabe zu stellen, die Zukunft für das Theater und seine zu erzählenden Geschichten mitzugestalten.

Die Förderung durch das Bundesministerium, den Förderern in der Schweiz und Österreich bedeutet Auftrag zur Auseinandersetzung, zur Kreativität, zum künstlerischen Streit, um an der Ausbildung, der Sehnsucht, der Notwendigkeit, der Vielfalt des Theaters weiter zu forschen.

PROF. MARINA BUSSE  
Geschäftsführerin der Europäischen  
Theaterakademie »Konrad Ekhof«



Prof. Klaus Zehelein

Über die Bedeutung des Theaters -  
besonders in Krisenzeiten

Angesichts der gegenwärtigen globalen Finanz- und Wirtschaftskrise wird von Teilen der Gesellschaft das zuerst infrage gestellt, was nicht unmittelbar einem Kosten-Nutzen-Denken gehorchen will: Das sind die Künste, insbesondere jene, die einer Finanzierung durch die Öffentlichkeit bedürfen wie die der Theater. Die Frage nach dem Sinn von Theater, von Theaterausbildung, fordert dann Rechtfertigungsstrategien heraus, welche die aktuelle, sofortige Effizienz von Theaterarbeit erweisen sollen – eine gefährliche Herausforderung. Aber: So wie der Wirtschaftskrise nur begegnet werden kann, indem über die

Theater ist aufgerufen,  
Optionen für die  
Zukunft zu eröffnen

Vergangenheit im  
Hinblick auf die  
schlechte Gegenwart  
anders verhandelt

werden muss, um Zukunft erfolgreich, d. h. menschlicher zu gestalten, so war und ist das Theater schon immer aufgerufen, in der je gegenwärtigen Neubefragung des Vergangenen Optionen für die Zukunft zu eröffnen.

Wir, als Verantwortliche unserer Kunst, und Sie, die zukünftig die Theater mitgestalten werden,

haben eine gemeinsame Aufgabe: erfahrbar zu machen, welche zentrale Bedeutung das Theater hat, besonders in Krisenzeiten, in denen es darauf ankommt, in der Auseinandersetzung mit dem Gewesenen und Gegenwärtigen, dem Übermittelten und neu Geschaffenen, Möglichkeiten für die Zukunft zu entwerfen.

Der Soziologe Dirk Baecker, Lehrstuhlinhaber für Kulturtheorie und Kulturanalyse an der Zeppelin-Universität in Friedrichshafen, beschrieb dies in seinem Buch »Wozu Kultur?«:

Die Kunst sieht, was andere übersehen. Das heißt nicht, dass sie alles sieht, ganz im Gegenteil. Sie sieht ja nur das, was andere übersehen, und nicht das, was sie dabei selbst übersieht. Aber immerhin genügt dies, um zum Träger eines kulturellen Urteils zu werden, das sensibel auf alles reagiert, was unseren Sinnen auffallen kann, ohne dass unsere Gesellschaft außerhalb der Kunst dazu einen Zugang hat.

In diesem Sinne verstehe ich die Aufgabenstellung für eine Schauspielausbildung – nicht nur in Zeiten der Krise. Uns allen obliegt es, uns selbst, unserem Publikum, unseren Trägern und allen anderen, die in unserer Gesellschaft Verantwortung tragen, diesem Vermögen unserer Kunst mit nicht nachlassender Entschiedenheit Gestalt zu verleihen.

Ihnen, den Gestaltern des zwanzigsten Schauspielschultreffens, rufe ich ein kräftiges *toi, toi, toi!* zu.

Prof. Ulrich Khuon

Schauspieler – Menschen mit hoher sozialer Kompetenz

Über »den Schauspieler« im Allgemeinen zu reden, ist einigermaßen sinnlos. Zu vielfältig sind die Erlebnis- und Energielagen, die Gefühlswelten und Sehnsüchte, denen wir hier begegnen. Aber tief eingegraben im Denken der Öffentlichkeit hält sich bis heute hartnäckig das Vorurteil, die Schauspieler seien ein eigentümliches Völkchen, sie würden sich gewissermaßen auf Kosten der Steuerzahler nur um sich selbst drehen, wären launisch, labil und unzuverlässig. Dem lässt sich nur mit harten Fakten begegnen: Im Thalia Theater und im Thalia in der Gaußstraße beispielsweise gibt es über 800 Vorstellungen im Jahr zu sehen.

Diese werden von ungefähr 40 Schauspielern des Ensembles und ein paar wenigen Gästen gespielt. Von diesen über 800 Vorstellungen ist im letzten Jahr eine ausgefallen und bei zweien musste eine

Umbesetzung vorgenommen werden. Auf die einzelnen Schauspieler bezogen bedeutet dies,

dass sie durchschnittlich hundert Vorstellungen und bis zu zehn Rollen parallel spielen. Und das Abend für Abend, manchmal mit ein paar Tagen

dazwischen, und morgens wird geprobt. Und wenn abends nicht gespielt wird, wird ebenfalls geprobt. Wenn wir also über Pflichtbewusstsein oder Pünktlichkeit oder solche Dinge reden, wird deutlich, dass Schauspieler offensichtlich ein hohes Verantwortungsgefühl haben, auch weil sie wissen, dass jeden Abend 600 bis 1000 Zuschauer darauf warten, dass der Vorhang aufgeht. Sie regen uns also nicht nur künstlerisch an, bescheren uns nicht nur interessante und aufregende Theaterabende, sondern sind gleichzeitig soziale Vorbilder, Beispiele gelebter Tugenden – Primär- wie Sekundärtugenden.

Meine vorherrschende Empfindung gegenüber Schauspielern bleibt eine Bewunderung, deren Wurzeln vielleicht in einer letztendlichen Fremdheit und Unfassbarkeit dessen liegt, was sie tun. Das Bemerkenswerteste in diesem Zusammen-

hang ist, dass sie  
 Ich gebe möglichst  
 wenig her, um möglichst  
 viel mitzunehmen  
 zunächst einmal etwas  
 hergeben. Und zwar  
 nicht, wie es in unserer

Wirtschaftswelt so üblich ist, indem sie nach dem Motto tauschen: Ich gebe möglichst wenig her, um möglichst viel mitzunehmen, sondern, sie geben sehr viel her, nicht wissend, was sie zurückbekommen. Sie setzen sich aus, sie spielen mit ihrem Herzblut Rollen auf der Bühne, bieten sie

dem Zuschauer an, ohne zu wissen, was der Zuschauer damit macht, ob er ihnen dankbar ist, ob er sich freut, ob Reaktionen zurückkommen. Diese Verausgabung und diese positive Verschwendung, wenn man das so sagen will, ist

etwas Beispielhaftes.  
 Diese positive  
 Verschwendung ist  
 beispielhaft  
 Denn wenn man  
 gibt, ohne dafür den  
 genauen Tauschwert

zurückzuerwarten, ist das zwar einerseits etwas Singuläres, gleichzeitig aber etwas Belebendes für jede Art von Gemeinschaft.

Peter Danzeisen

*Nimm das Geld und schmeiß es zum Fenster raus,  
aber gut. Ein Glückwunsch zum Zwanzigsten*

*Als es Kulturdezernenten, kaum Dezernentinnen, gab, die zukünftigen Intendanten, wenigen Intendantinnen, gesagt haben sollen, sie möchten bitteschön die ihnen überlassenen Steuergelder für die Kunst aus dem Fenster schmeißen, aber gut und sinnentsprechend; in jener Zeit, als Nachhaltigkeit noch nicht gemessen wurde wie heute, vielleicht vor ungefähr zwanzig Jahren also, hatten auch die Alten zu den Jungen sinngemäß gesagt:*

Theaterausbildung ist Lebensbildung. Wenn einmal eine an einer Theaterschule ausgebildete Person nicht die große Theater- oder Filmkarriere macht, hat sie im Spiel sich selbst und ihre Beziehung zu anderen wahrnehmen gelernt. Das ist schon viel für ein ganzes Erwerbsleben.

*Offen ist so das Tor zu der die Kunst auszeichnenden Freiheit und Fülle, nicht im luftleeren Raum, sondern in Verbindung zu Qualität, Sinn und Erwerbsleben. Gutwerfen heißt Qualität entwickeln. Beim Werfen des Unspunnensteins in Interlaken ist sie messbar. Der Stein wiegt 167 Pfund und wurde zuletzt von Maire Markus aus Plaffeien 4,11 Meter geworfen. Der nächste Versuch findet 2017 statt. Ob gemessene Quoten im Zuschauer-raum, vor Bildschirmen und Leinwänden ein Maßstab für Qualität sind, wird anderenorts in Muße besprochen. Der leere Zuschauerraum*

*ist sicher nur in den gar seltensten Fällen ein Maßstab für Qualität. Sie wird dann halt einfach kaum wahrgenommen. Gute Güter enthalten Mehrwert. Wer misst ihn bei Kulturgütern? Wer*

Wer evaluiert die Zunahme des Verstehens nach einer Spielzeit?

*evaluiert nach einer Spielzeit die Zunahme des Verstehens in einer Stadt? Sinn in*

*zweifachem Zusammenhang: als die Fähigkeit zur Wahrnehmung von dem, was das Gehirn als Realität entwirft und jenem bizarren Einblick in das eigene und die vielen fremden Leben, deren sinnstiftende Ideologien obendrein erschrecken können. Und wenn sich sinnstiftende Denkweisen als Personen begegnen, entsteht das so sehnsüchtig von allen erwartete Verstehen.*

*Das Erwerbsleben der Theatermenschen, die für ihr eigenes Dach-überm-Kopf mit Suppe-im-Topf, ihr Hab und Gut, arbeiten und jene Kunst schaffen, die für die daran Teilnehmenden Bullaugen öffnet, um sich überm Meer der Rätselhaftigkeiten und Dogmen seiltanzen sehen zu können. Dass dieses Erwerbsleben von allen Bürgerinnen und Bürgern, außer den Steuerflüchtlingen, über Abgaben oder von Stiftungskommissionen gelegentlich mittels Börsengewinnen finanziert wird, macht deutlich, welcher Verantwortlichkeit die Hersteller dieser im Team*

hergestellten Produkte ausgesetzt sind. Beim Flop verbrennt die Knete ohne Sinn, das überflüssig Knetbare verschwindet. Wohin, wissen nur die Produzierenden.

Ein vorrangiges Ziel beim Bundeswettbewerb zur Förderung des Schauspielnachwuchses ist es, den Übergang des künstlerischen Bühnennachwuchses in die berufliche Praxis zu erleichtern. Neben dem großartigen deutschsprachigen Theatersystem, wo auf den unzähligen Bühnen allabendlich Versuche von qualitativollen, sinnstiftenden Aufführungen dargeboten werden,

Die roten Teppiche  
sind auch nur  
ein »Lebensraum«

existieren mannigfaltige  
Wirkungsbereiche für  
Schauspielerinnen und  
Schauspieler. Die

roten Teppiche vor Festivals und Preisverleihungen sind auch nur ein »Lebensraum«.

Andere öffnen sich beim Theater mit nicht ausgebildeten Spielenden, beim Spiel, in dem die Grenzen zwischen Sendenden und Empfangenden verwischt werden, alle zu Teilnehmenden am Spiel werden. Die ausgebildeten Theaterfachmenschen nutzen in der Praxis ihr Wissen von menschlicher Wahrnehmung, Motivation und Würde. Sie sind Forschende. Sie erfahren im Augenblick, wie das von ihnen Erfundene wirkt. Wie die Reaktion in einem Teilchenbeschleuniger. Auch bei der

Tour de France 2009 wird das Peloton wieder über den Mont Ventoux geführt. Ob einer der daran Beteiligten wie Petrarca die »Bekenntnisse« von Augustinus dabei haben wird, ist auf der Website nicht ersichtlich. Sie würden dann lesen:

Es ziehen die Menschen dahin, um zu bewundern die Höhen der Berge und die gewaltigen Wogen des Meeres, den breiten Fall der Flüsse, den Umfang des Ozeans, die Kreise der Gestirne, und verlassen sie selbst, ohne sich zu wundern, dass ich das alles, während ich davon redete, nicht mit Augen sah und doch nur von Bergen, Strömen und Flüssen und Gestirnen sprach, die ich gesehen, und vom Ozean, den ich mir nur vorstellte, und schaute es in dem so ungeheuer großen Raume meines Gedächtnisses, als schaute ich es vor mir; und doch, als ich es sah, hat es mir beim Sehen nicht die Augen aufgezehrt; auch sind die Dinge nicht selbst in mir, sondern nur ihre Bilder. Und ich weiß nur, aus welchem Sinne meines Körpers sich mir etwas aufgeprägt hat.

(Confessiones 10/8)

Während die Zeitmesser beim Radrennen zwischen hundertstel Sekunden unterscheiden, aus den vielen Mitfahrenden, die Wasserträgerdienste leisten, einen Sieger bestimmen, wird die Jury beim Theatertreffen im Namen der Vontobel-Stiftung Zürich eine Ensembleleistung prämiieren, die vielleicht auch Reisen zu uns noch unbekanntem Ufern beinhaltet. Sicher werden sie das Geld gut und sinnentsprechend in offene Fenster werfen. *Toi, toi, toi und gute Reise. Das fünfundzwanzigste Treffen darf 2014 gefeiert werden.*

Dagmar Schmidt

Das sogenannte »Junge Theater«

Ob in Berlin, Wien oder Frankfurt: Wo immer ein neuer Intendant zu Beginn seiner Ära Pläne, Projekte und Programme vorstellt, die Sparte »Junges Theater« darf nicht fehlen. Das ist verwunderlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass vor

»Kinder- und Jugendtheater« wurde als No-Go-Area angesehen

einigen Jahren das damals noch als »Kinder- und Jugendtheater« bezeichnete Genre als

No-Go-Area für junge Schauspieler und Regisseure angesehen wurde. Kinder- und Jugendtheater galt als Karriere-Killer und künstlerische Sackgasse. Kinder- und Jugendtheater war Pädagogik im knallbunten Kostüm, die mit Kunst nichts zu tun hatte.

Wer mit skandinavischer, britischer oder holländischer Brille auf die deutsche Situation schaute, der hat sich verwundert die Augen gerieben. In diesen Ländern gab es nie eine Diskriminierung der Kinderkultur. Schauen wir auf die berühmteste Kinderbuch-Autorin unserer Zeit. Astrid Lindgren war eine angesehene Schriftstellerin, die in Schweden immer wieder für den Literatur-Nobelpreis vorgeschlagen wurde, statt sie in den

Kinderbuch-Laufstall zu sperren. Und wer sich die wunderbaren schwedischen Verfilmungen ihrer Bücher vergegenwärtigt, wird sich erinnern, dass dort immer wieder Schauspieler und Schauspielerinnen besetzt waren, die man aus Ingmar-Bergman-Filmen bereits kannte. Und diese Darsteller haben es immer als Gewinn angesehen, mit Ronja Räubertochter oder Michel aus Lönneberga auf Welt-Erkundung zu gehen.

Was die kulturelle Versorgung von Kindern und Jugendlichen betrifft, hinkte man in Deutschland vielerorten dreißig Jahre der europäischen Entwicklung hinterher. Zwar hat niemand öffentlich und laut gerufen, dass es ausreiche, Kinder mit Krippe, Hort und Schule zu versorgen. Aber die gesellschaftliche Erkenntnis, dass die Jugend als zukünftige Avantgarde Zugang zu Musik, Theater, Tanz, bildender Kunst auf höchstem Niveau braucht, hat sich nur zäh durchgesetzt. Und diejenigen Künstler, die sich trotz des negativen Images für Kinderkultur eingesetzt haben, wurden heimlich belächelt. Institutionen wie das Grips-Theater in Berlin oder die Schauburg in München beweisen nicht das Gegenteil, sondern belegen gerade in ihrer Ausnahmestellung diese These. Und den großen etablierten Kinder- und Jugendtheatern in (ehemals) Ostberlin, Dresden, Leipzig und Halle wurde nach der Abwicklung der

DDR keine Vorbildfunktion zugestanden. Kinderkultur im Sozialismus wurde gleichgesetzt mit Indoktrination und Belehrung.

Der schlechte Ruf des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland hat sicher auch mit dem Verständnis der Erwachsenen zu tun. Theaterleute, Lehrer und Eltern glauben hartnäckig an die Vereinfachung, wenn es um den Umgang mit Kindern geht. Für das Theater bedeutet das: einfache Stücke mit einfachen Texten und einfachen Figuren, damit alle Zuschauer am Ende alles verstanden haben. Ein solches Theater hat eine eindeutige Form: laut, grell, bunt. Und ein solches Theater hat zu Recht einen schlechten Ruf.

Dabei wurde vergessen, dass das Theater Kindern und Jugendlichen die gleichen Impulse geben sollte wie erwachsenen Kunstliebhabern, Feuilletonlesern und Abonnement-Absitzern: ein Theater, das es den Zuschauern ermöglicht, sich mit den komplexen Zusammenhängen, die unsere Zeit prägen, auseinanderzusetzen, sie zu durchschauen und zu begreifen. Komplex denken heißt, das Ganze, den Zusammenhang sehen. Dies ist eine Schlüsselqualifikation, die erlernt werden kann. Je früher, umso leichter. Wer als Kind damit nicht beginnt, wird sich im späteren Leben schwertun. Dabei kann Theater eine wichtige Rolle übernehmen.

Wenn die Geschichten, die auf der Bühne erzählt werden, Tiefe und Violdimensionalität besitzen und übergeordnete Ideen in sich tragen, wenn sie symbolische Kraft haben und Glaubwürdigkeit besitzen, dann können sie Kreativität und Explorationslust fördern.

Dies gilt für Zuschauer jeden Alters wie für Darsteller gleichermaßen. Wer als Schauspieler beteiligt sein darf an Geschichten, die neue

Kinder wie erwachsene  
Kunstliebhaber brauchen  
die gleichen Impulse

Wahrnehmungsdimensionen eröffnen, der erlebt in der Arbeit eine große Bereicherung

und Weiterentwicklung. Und dann stellt sich die Frage nach dem Alter des Publikums nicht mehr.

Inzwischen haben alle Theater bemerkt, dass sie sich um die nächste Zuschauer-Generation kümmern müssen. Das Theater-Abonnement wird nicht mehr als selbstverständliches Accessoire einer normalen Mittel- und Oberschichtsbioografie gesehen. Die neuen Medien sind eine große Konkurrenz für die Theater geworden. Sie bieten in unermesslichem Ausmaß Zerstreuung und Unterhaltung. Der Diskurs über theatralische Sensationen und Tiefpunkte ist fest in der Hand von Insidern, die den normal interessierten Zuschauer längst ausschließen.

»Junges Theater« ist ein Schlüssel, um die Türen

zum Theater für junge Zuschauer zu öffnen. Das Hamburger Schauspielhaus unter der Leitung von Friedrich Schirmer hat als eines der ersten die Kraft und Chancen der neuen Sparte erkannt und gefördert. Der Leiter des dortigen Jungen Schauspielhauses, Klaus Schumacher, legt in der Spielplan-Ankündigung für 2009/10 dar, warum es so interessant ist, für junge Menschen Theater zu machen: »Vielleicht liegt der Grund dafür, dass wir am Jungen Schauspielhaus so gerne für junges Publikum arbeiten, darin verborgen, dass wir hier – wie nirgends sonst – vieles wie zum ersten Mal angehen dürfen. Mit diesem und für dieses Publikum bekommt vieles eine neue Gültigkeit. Die Fragen, die sich stellen, sind genauso wenig abgenutzt wie die Figuren, die Erfindungen oder neuen Perspektiven.«

Es muss nicht extra betont werden, dass diese unverbrauchte Sichtweise auf Texte, Geschichten und Themen eine große Chance ist für junge Schauspieler. Hier können sie ihre eigene Weltwahrnehmung einbringen. Hier können sie die Welt mit neuen, mit den eigenen Augen sehen und zeigen.

Martina van Boxen

Sein oder Nichtsein ...

Traumberuf Schauspieler! Nach der Ausbildung, für die man sich so abgerackert hat, auf der Bühne im Rampenlicht stehen, mit großen Regisseuren und berühmten Kollegen arbeiten, vom Publikum geliebt werden, Rollen und Texten Leben einhauchen. Texten wie: »Sein oder Nichtsein? Das ist hier die Frage!«

Oft folgt die Enttäuschung der Ausbildung auf dem Fuß und es bleibt bei dem Satz, man gestatte die arg verkürzte Übertreibung: »Herr Graf, die Pferde sind gesattelt.« Und dann stellt sich die Frage: »Sein oder Nichtsein?« ganz direkt. Was bedeutet es für einen Schauspieler, zu sein, oder eben nicht zu sein? Was ist aus den ehrgeizigen Plänen, den schönen Träumen geworden? Wollte man nicht auch ein bisschen die Welt verändern? Gedanken freisetzen? Etwas bewegen? Zumindest die Herzen! Das nennt man Idealismus. Vielleicht ein veralteter Begriff, aber für Schauspieler immer noch von Bedeutung.

Nun gibt es nicht nur die Staats-, Stadt- und Landestheater. (Wo man ja sowieso nicht hinwill. Obwohl man dort noch am ehesten den schönen Satz »Sein oder ...« sagen dürfte.) Die Theater-

landschaft in Deutschland ist vielfältig wie in keinem anderen Land dieser Erde. Wie lange noch, das weiß man nicht. Vielerorts überlegt man: Brauchen wir bei unseren immensen Problemen das Theater noch? Worin besteht seine Existenzberechtigung? Wäre das Geld anderswo nicht besser angelegt? Soziales kontra Kultur?

Eine Existenzberechtigung für das Theater liegt in dem Stichwort: kulturelle Bildung. Womit wir beim Kinder- und Jugendtheater wären. Dort, wo sich Kultur und Soziales auf wunderbare Weise mischen. Das Kinder- und Jugendtheater hat sich in den letzten Jahrzehnten extrem gewandelt. Schon lange geht es nicht mehr um das obligatorische Weihnachtsmärchen. Es gibt in Deutschland Hunderte von professionellen Kinder- und Jugendtheatern. Freie, städtische und integrierte Modelle. Es gibt eine Heerschar von Autoren, die nur für Kinder und Jugendliche schreiben. Witzig,

Kulturelle Bildung  
– Existenzberechtigung  
für das Theater

poetisch oder auch hart.  
Die Themen bearbeiten,  
die sich mit der Lebens-  
situation der Kinder und  
Jugendlichen auseinandersetzen. Die nach  
Gründen für Selbstmord und Amoklauf suchen, die  
Fragen über Rassismus und Integration stellen.  
Der Anspruch ist hoch, inhaltlich und ästhetisch. Die  
Kinder- und Jugendtheater verstehen sich auch

als Schmiede für neue Formen des Theaters. Immer auf der Suche nach spannenden und auch genreübergreifenden Umsetzungen. Nirgendwo sonst findet man so vielfältige Verbindungen von Tanz, Musik, Medien und bildender Kunst. Kunst für Kinder! Es wird nicht nur für Kinder und Jugendliche gearbeitet – sondern auch mit ihnen. Produktionen mit Hauptschülern, Gymnasiasten, Behinderten, Strafgefangenen, Arbeitslosen, Jugendlichen mit Migrationshintergrund: Das ist Integration, das ist kulturelle Bildung mit allen Sinnen. So wird soziale Verantwortung übernommen.

Auch gibt es viele Freie Theater, die sich im Erwachsenenbereich brisanten, gesellschaftspolitisch relevanten Themen widmen. Freies Theater. Das bedeutet: finanzielle Unsicherheit, permanenter Kampf ums Überleben. Dagegen steht: freie Wahl der Arbeitszusammenhänge und der Themen, die man bearbeitet. Finanzielle Sicherheit kontra selbstbestimmtes Handeln? Schwierige Frage? Einfache Antwort: Finanzielle Sicherheit gibt es auf Dauer sowieso nicht mehr. Nirgendwo.

Schön wäre doch, wenn man als Schauspieler sagen könnte: Da, wo ich bin, da bewege, da verändere, da erreiche ich was. Da bin ich mit meinem Idealismus gut aufgehoben. Da darf ich als Schauspieler sein!

### Teilnehmer

- Prof. Marina Busse** [Schauspielerin], Folkwang Hochschule, Studiengang Schauspiel Essen; Professorin für Grundunterricht, Szenenstudium
- Marc Letzig** [Schauspieler], Dozent an der Theaterakademie Hamburg. Seit 2007 Koordinator und stellv. Fachgruppensprecher
- Prof. Hubertus Petroll** [Schauspieler], Institutsvorstand Max-Reinhardt-Seminar Wien; Professor für Sprech-erziehung. Studiendekan
- Prof. Jochen Schölch** [Regisseur], Leiter des Studiengangs Schauspiel an der Bayerischen Theaterakademie »August Everding« / Hochschule für Musik und Theater München, Intendant des Metropoltheaters München
- Prof. Margarete Schuler** [Schauspielerin], Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin; Professorin für Schauspiel
- Prof. Frank Strobel** [Schauspieler und Regisseur], Professor für Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. 1996–2008 Sprecher des Instituts für Schauspiel; 2004–08 Prorektor der HMT; seit 2005 Vorstandsvorsitzender der SKS
- Prof. Mani Wintsch** [Regisseur], Professor für Improvisation, Szenenstudium und Schauspielmethoden an der Schauspiel-Akademie Zürich. Studiengangsleiter Bachelor of Arts in Theater
- Dr. Inge Volk** [Kulturmanagement], Organisation des Theatertreffens seit 1990
- Hartmut Wickert** [Regisseur und Dramaturg], Direktor des Departements Darstellende Künste und Film an der Zürcher Hochschule der Künste

**Theaterausbildung: gestern, heute, morgen.**

**Ein Gespräch in Zürich, 12.12.2008**

**Die Idee entstand beim Treffen 2008 in Rostock.**

**Das Gespräch geht den Fragen nach: Wofür bilden wir aus?**

**Was sind die Kriterien für eine Ausbildung in der Gegenwart?**

**Gibt es das Gemeinsame in den unterschiedlichen Ansätzen**

**und Systemen? Können wir uns verständigen? Was bedeutet**

**die Studienreform für das Ausbildungsziel?**

### 1. Das Schauspielschultreffen:

#### Austausch oder Abgrenzung?

Das Gespräch begann mit einem Austausch über die Erfahrungen mit dem Schauspielschultreffen. Auch die Teilnehmer, die schon eine geraume Zeit miterlebt haben, betonen einhellig die Bedeutung dieses Wettbewerbs für die Schauspielstudierenden. Ein Solopreis scheint für die Gewinner eine langwährende Bedeutung zu haben. Inwieweit der Diskurs durch die Begegnungen mit anderen Konzepten, ästhetischen Auffassungen, Qualitätsfragen; inwieweit also diese Treffen Einfluss haben auf die Ausbildungen, bleibt offen. Dass die Diskussionen, Abgrenzungen, Beurteilungen wichtig sind und sich Bahnen suchen in die Heimatschulen, ist unbestritten.

Das Schauspielschultreffen ist ein Aufeinandertreffen der Ausbildungsstätten und ihrer Repräsentanten: Dozierenden und Studierenden. Ausbildung sollte das Thema dieses Treffens sein und ihre Qualitätsstandards. Die Suche nach diesen Standards, jenseits der ästhetischen Geschmacksbildung, prägt die Kultur der Schulen. Denn diese wollen ihre oberste Aufgabe erfüllen: die Fähigkeiten junger Menschen ausbilden, in einer sich rasch entwickelnden und wandelnden (Berufs-)Welt Karriere zu machen.

### 2. Vorbildung und Ausbildungszeit

Ist für diesen immerwährenden Prozess des Künstlerdaseins eine vierjährige Ausbildung lang genug? Oder vielleicht zu lang? Was ist das für ein Ausbildungsabschnitt, den die Schulen verantworten

und der für die Künstlerinnen und Künstler doch nur schwer zu fassen ist? Der sich nicht in ausbildungstechnische Begriffe wie »Berufsbefähigung« fassen lässt.

Sollten die Studierenden nicht mehr mitbringen als den unbedingten Willen, auf der Bühne zu stehen, sie zu gestalten und auf ihr ein Werk zu schaffen? Wie wäre das vorstellbar? Sollte ein Vorstudium für Theaterstudierende kreiert werden, wie es in den gestalterischen Berufen gang und gäbe ist: in der Tanzausbildung nötig, in der Musikausbildung unabdingbar? Was müssen die Studierenden mitbringen?

**STROBEL** Ein Vorstudium wäre wünschenswert, natürlich. Unserer Erfahrung nach kommen Leute zu uns, die nicht nur nicht ins Theater gehen, sondern die auch ganz wenig lesen. Und nicht nur

keine Stücke lesen, sondern überhaupt nicht lesen. Ich kann mir schwer vorstellen, wie das organisiert werden müsste. Ob es

da ein Vorauswahlverfahren geben sollte? Und: Wer finanziert das; unter welchem Dach würde es stattfinden? Aber wünschenswert wäre es.

Ich hätte gern, dass der Begriff »handwerklich« nicht immer negativ besetzt wird – nicht unter uns, aber es ist ja immer noch so, dass es da heißt: »Jaja, dein Handwerk beherrscht du«, und da klingt immer mit, aber ...

**SCHULER** ... ein Künstler bist du nicht ...

**STROBEL** Ja. Wir wissen doch, was alles dazugehört. Das Handwerk allein macht es nicht aus. Selbst die schönste Präsenz, das grösste Charisma – wenn der Studierende nicht in der Lage ist, das zuzulassen ... dieses Spielen ist ja ein ganz weiter Begriff. Es folgt ja nicht nur irgendwelchen traditionellen Mustern. Einen Vorgang zu untersuchen, das bedeutet Freilegung schauspielerischer Fantasie. Und so ein Vorgang ist ja nicht immer eine Geschichte, die von A nach B oder von A nach C über B läuft. Die Freilegung schauspielerischer Fantasie ist, glaube ich, etwas Wichtiges. Und natürlich müssen die Mittel beherrscht werden. Um zum Ausdruck bringen zu können, was die Studierenden originär meinen, was sie persönlich wollen. Wir bieten ihnen eine gewisse Zeitspanne, ungefähr

dreieinhalb Jahre, eine Wiese, an der sie sich ausprobieren können. Wir begleiten sie dabei nach unseren Möglichkeiten. Das beginnt mit Vorgaben, an denen sie sich reiben müssen, aber: Probier es aus, damit du die Erfahrung gemacht hast. Und alles andere wird nicht in erster Linie unter dem Gesichtspunkt des Erfolges gesehen. Wir lassen sehr viel Unterschiedlichkeit zu, auch weil wir mit sehr vielen Lehraufträgen arbeiten. Die unterschiedlichsten Leute arbeiten da. Die Studierenden haben, wenn sie die Schule verlassen, verschiedene Sachen gemacht: Selbsterarbeitetes, Prüfungsrollen, Szenestudien, Projekte. Sie sind nicht zum Erfolg verpflichtet. Natürlich gibt es eine Auswertung. Und plötzlich ist man da gescheitert mit so einem Projekt. Und das hängt einem das ganze Semester noch an? Nein, da startet am nächsten Tag schon wieder das nächste. Also eine Spielwiese. Das entlässt uns nicht aus der Verantwortung, diesen Prozess zu begleiten durch Vorgaben – nicht nur ästhetische Vorgaben, sondern auch die Forderung, sich bereitzustellen für diesen Beruf. Auf diese Verantwortung dürfen wir nicht verzichten.

**WICKERT** Gibt es Differenzen zwischen der Ausbildung und den Anforderungen der künstlerischen Praxis, die ich jetzt mit »Pollesch« oder »Kriegenburg« zu benennen versuche? Kriegenburg hat mit unseren Masterstudierenden ein Projekt gemacht. Da werden Formen des Spiels und Werkzeuge benutzt, die von den Dozenten sehr kritisch gesehen werden. Trotzdem sehe ich bei dieser Arbeit die Schauspielstudenten so, wie ich sie drei Jahre lang nicht gesehen habe. Und damit meine ich Qualität. Auch an anderen Schulen arbeiten Leute aus der Praxis, die für bestimmte Stilrichtungen stehen. Nicht nur Pollesch, Schleef wird auch gern zitiert in

Ausbildungszusammenhängen. Er schöpft aus sich, aber doch bezogen auf etwas Konkretes. Chorisches Sprechen z. B. – das sind ja oft neue Formen gegenüber dem psychologischen Spiel, das lange Zeit über die vordringliche Bestimmung des Schauspiels gewesen ist.

**BUSSE** Was wir hier selbstverständlich »Handwerk« nennen und wovon wir annehmen, wir meinen ungefähr das Gleiche mit diesem Begriff, das verändert und erweitert sich vielleicht gerade? Wir können nicht alles lehren und anbieten wie in einem

Supermarkt. Es braucht ein Fundament. Dennoch müssen wir alle denkbaren – und vielleicht auch undenkbar – Lern- und Spiel-Erfahrungen ermöglichen und erforschen.

Handwerk kann auch bedeuten: Durchlässigkeit. Die Befähigung, sich auf unterschiedlichste Spielformen einzulassen und Mut zur

Umsetzung. Den künstlerischen  
 Die Durchfallquote kalkuliere ich ein –  
 oder ... ?  
 Prozess über das Ergebnis zu  
 stellen. Auf welchen Menschen,  
 auf welchen Körper, trifft ein

Konzept, ein Text oder eine Bewegung? Oder wir beschränken uns und gehen mit Mamet, der sagt, ein gut ausgebildeter Körper mit einer gut ausgebildeten Stimme und einem richtig guten Text ist ausreichend für einen guten Schauspieler ...

**WICKERT** ... und Castorf sagt, der Schauspieler solle gut sprechen und möglichst nicht gegen die Möbel stoßen!

### 3. Bild / Bilder des Schauspielers

**BUSSE** Wir befinden uns doch in einer Veränderung des Bildes vom Schauspieler. Wir wollen nicht mehr den exzentrischen »Ich-Ich-Ich-Künstler«, den »nur ich und meine Intuition«- oder den »ich bin mein eigenes Universum«-Schauspieler ausbilden.

Durch die Studienreform sind wir angehalten worden, über Kompetenzen zu sprechen, die sich mit Autorenschaft, Eigenproduktionen, Jugendarbeit, sozialer Verantwortung, Coaching, Weitergabe des Erlernten etc. befassen. Wir sind an einem Punkt angelangt, wo tatsächlich ein verändertes Schauspielerbild entsteht. So scheint es auch hier in der Diskussion auf: Wir sprechen auch über »Kompetenzen« und nicht nur vom »Spieler und seiner Begabung«.

**SCHULER** Wobei dieses Bild vom Schauspieler ein sehr westliches ist. Als ich 1989 mit einem westlich sozialisierten Ich an die »Ernst Busch« kam, da ging es darum: Der Schauspieler ist ein soziales Wesen. Er hat und stellt sich der sozialen Verantwortung. Er schöpft zwar aus sich, aber doch bezogen auf etwas Konkretes; nicht aus einer subjektivistischen Genialität, die in der Ausbildung auch noch gefördert wird. Das hätte man da immer eher in den Bereich von Selbsterfahrung oder Psychotherapie gesetzt. Okay, es gibt diese

Persönlichkeit, mit der arbeiten wir, aber die vertiefen wir nicht als Persönlichkeit, sondern eben als Transporter für sozialpolitische Werte oder Mitteilungen. Dieses Bild gab es im Westen gar nicht.

**WICKERT** Inwieweit übernimmt ein Ausbildungsbereich auch eine Verantwortung für dieses Life-long-Learning? Wenn ich schaue, wie viele Menschen nach der Ausbildung aus der Berufszielerspektive rausfallen und sich irgendwie durchwurschteln – dann muss ich entweder sagen: Ja, diese Durchfallquote, die kalkulieren wir mit ein; die Stärkeren setzen sich durch. Oder wir diskutieren, inwieweit wir beides miteinander verbinden können: Eine starke grundständige Ausbildung und die zweite Ebene, wo wir an der Persönlichkeitsentfaltung auf Basis der handwerklichen Fähigkeiten arbeiten. Dazu haben wir zu wenig Zeit. Die Ausbildung ist zu kurz. Dieses extrem komplizierte Feld Schauspielerei hat auch etwas mit Weltverständnis, Autorschaften und Selbstverantwortung zu tun. Wie kann ich das lehren oder herausbilden helfen? Das sind Fragen, die wir mit unserer mehrgliedrigen Ausbildung beantworten wollen. Ob das gelingt, weiß ich nicht. Aber diese Fragen finde ich wesentlich.

**PETROLL** Ich möchte dem »zu kurz« widersprechen. Schölch hat vorhin gesagt hat, eigentlich reichen zwei Jahre Grundausbildung. Wir haben eine vierjährige Ausbildung – das ist meiner Meinung nach zu all der üblichen Arbeit – an der Rolle, am Text, am Körper – genügend Zeit. Die Menschen verändern sich ja auch in diesen vier Jahren an unserem Institut. Und diese Krankheitsgeschichten; da kann ich nur sagen: Das geht mich nichts an! Ich interveniere nicht in irgendwelchen medizinischen Dingen. Ich habe auch keine Lust mehr, mit einem bulimiekranken jungen Mann irgendwelche Diskussionen zu führen. Da wird etwas verwechselt bei der Schauspielerei und dem Künstlertum. Und das geht mich nichts an.

**WICKERT** Na ja. Der Körper ist aber das Instrument des Darstellers. Defekte, Krankheiten fließen in jede Form des Unterrichts ein. Im Bereich der Ausbildungstätigkeit muss ich mich fachmännisch damit auseinandersetzen.

**SCHÖLCH** Wir versuchen gerade, auf die Konfliktunfähigkeit zu reagieren. Im Grundlagenseminar, das sind alles technische Fächer, hospitieren die Lehrer regelmäßig in allen Unterrichten. Das

gestaltet sich wirklich gut. Dieses Ausweichen ist nicht mehr möglich. Es geht um Kontinuität. Oft erleben wir ja im Rollenstudium, dass ein Grenzbereich erreicht wird – auch psychisch: »Was ist mit dem los? Wo ist der unterwegs?« Das ist nicht nur Handwerk, sondern viele Blockaden und Ängste kommen dazu. Wenn die Studierenden dann nicht ausweichen können, dann kommen wir sehr viel weiter. Was wir nicht gelöst haben, das ist natürlich der Übergang zu Sebastian Ludwig – den Schock. Und den versuchen wir jetzt etwas geschmeidiger zu gestalten. Wir machen jetzt erst einmal zwei, drei Szenenstunden noch mit den fest angestellten Schauspielern. Die sprechen noch die gleiche Sprache wie im Grundlagenunterricht.

**PETROLL** Manche Studierende setzen sich natürlich auch mit dem System Theater auseinander. Die sagen: »Ab nächsten Juni habe

Verantwortung für das Erlernte und eigenverantwortliche Umsetzung

ich Vorproben und dann geht es los«. Die sagen ganz bewusst, dass sie nach dem Vorsprechen in einem Fach auch noch

mal zurückgehen und sich noch einmal intensiv, als letztes kleines Sprungbrett, damit beschäftigen, bevor sie weggehen.

**SCHÖLCH** Und auch wenn sie schon wissen, dass sie dann ...

**PETROLL** ... ja. Gerade im vierten Jahr. Bei denjenigen, die ein bisschen nachdenken, funktioniert es so. Wer eh keine Lust hat, mit seinem alten Lehrer noch einmal über Kleist oder Nietzsche zu reden ... na gut, dann hat auch Zwang keinen Sinn.

**STROBEL** So ist es. Ich möchte es nur kurz ergänzen. Es ist immer wieder der Wunsch zu hören, gerade von Studierenden des siebten und achten Semesters, wenn sie dann Zeit haben, noch einmal Grundlagen zu machen. Noch einmal, mit den Erfahrungen, die sie in der Zwischenzeit gesammelt haben, eine bestimmte Form von Grundlagen zu bearbeiten. Natürlich nicht auf dem ganz niedrigen Niveau. Aber noch einmal an die Wurzeln zurückgeführt zu werden. Das ist ein verständlicher Wunsch.

**WINTSCH** Das funktioniert ja zyklisch; man kann es nicht linear betrachten. Wenn die Studierenden dieses Zyklische früh entdecken, dann sind sie auch immer wieder bereit, Fragen aufzuwerfen, die aus früheren Zusammenhängen bereits bekannt sind. Die werden dann noch einmal in einer anderen Weise vertieft.

Das ist anzustreben: Fragen noch einmal stellen, anders stellen, dadurch eine andere Perspektive gewinnen, eine andere Tiefenschärfe. Irgendwann nach dieser Zeit muss wahrscheinlich ein Schnitt kommen: dann ist der erste Schritt der Ausbildung abgeschlossen. Es geht woanders weiter – und manches kommt wieder zurück.

**SCHÖLCH** Leipzig betreibt das im Prinzip so. Zwei Jahre Grundausbildung und dann gehen wir wirklich an die Theater, in die Studios, wo die Studierenden noch betreut werden, aber im Repertoire-Betrieb arbeiten.

**WICKERT** Das funktioniert und funktioniert auch wieder nicht. Es hängt stark von den Theatern ab. Wenn die Vernetzung zwischen Schule und Theater nicht funktioniert ... man ist angewiesen auf eine Verantwortungsübernahme durch diese Institutionen.

**BUSSE** Verantwortung für das Erlernte und eigenverantwortliche Umsetzung – unser Ausbildungsziel hat sich bislang immer auf ein klares Theaterbild bezogen. Aber diese Theater gibt es immer weniger, und es wird an allen Ecken und Enden gespart. Wie stärken wir die notwendige Widerstandskraft, den Widerstandsgeist, Auseinandersetzungsbereitschaft?

**LETZIG** Bei uns in Hamburg treffen Lehre und Praxis sehr produktiv aufeinander. Es ist für die Studierenden merkwürdig. Sie proben acht Wochen, sind der Chor, stehen immer rum und erleben auch unsere Dozenten plötzlich als Schauspieler. Das nehmen sie sehr bewusst wahr. Sie werden, was ich gut finde, auch renitenter gegen die Regisseure. Im Theater, diesem für mich schwierigen hierarchischen Gebilde, in dieser kompletten Alkoholiker-ausbildung, sollen sie in ihrer Überforderung nicht sofort in diese Falle gehen. Sie sollen ein Standing entwickeln und sagen: »Ich mache nicht alles mit und es gibt hier zwei Künstler: den Regisseur und den Schauspieler.« Diese Auseinandersetzung findet bei uns gerade statt. Das ist anstrengend für die Regisseure.

**WICKERT** Wieder eine problematische Frage, bei der es ja auch um Ablehnung geht. Was heißt in diesem Zusammenhang Respektlosigkeit? Eine gewisse positive Respektlosigkeit sollte gepflegt und unterstützt werden. Andererseits braucht jede Ausbildung aber eine gewisse Form von Bereitschaft zum Zuhören

und zur Aufnahme, ohne gleich bewerten zu wollen: Bereitschaft, sich der anderen Seite zu stellen.

**PETROLL** Bei der Auseinandersetzung mit Ausbildungszielen und -bedingungen habe ich mir überlegt: Was können wir dazu beitragen, außer den üblichen Dingen? Jetzt erfahre ich hier in der Runde, dass es allen gleich geht.

Man muss die Studierenden die ganzen vier Jahre lang an die Hand nehmen. Dann geht das. Ich glaube nicht, dass es mit der zweijährigen Grundausbildung vorbei ist. Es geht bis zum vierten Jahrgang und auch darüber hinaus.

Bei einer Unifeier hat ein elfjähriges Mädchen in Wien Geige gespielt, göttlich! Ja, die macht das, seit sie fünf ist. Sie hat nicht nur die technische Fähigkeit, sondern auch mit ihren elf Jahren schon eine musikalische Seele. Ich überlege mir, wie das ist mit Schauspielern?

**WICKERT** Ja, das finde ich eine ganz substanzielle und existenzielle Frage.

**SCHÖLCH** Als ich in Salzburg die Theaterakademie vorgestellt habe, habe ich davon berichtet, dass wir eine Schauspielschule für Kinder gründen. Bei uns in München ist das ein großes Thema, das von der Politik unterstützt wird. Wir haben ausprobiert, wie wir die Kinder nicht zu früh belasten. Haltungsschäden, die ja auch zu Stimmschäden führen, müssen vermieden werden.

**WINTSCH** Ich möchte zur Produktion von Andreas Kriegenburg etwas sagen. Die Studierenden wurden in einer ganz besonderen Weise vom Regisseur abgeholt. Sie hatten mehr Freiraum, das anzubieten, was sie zu diesem Thema für sich erarbeitet hatten. Sie wurden nicht in eine Form hineingeführt: »So oder so muss es sein« oder »So macht man das« oder »Das ist der Inszenierungsstil«. Darin, glaube ich, lag ein Hauptgrund für die großen Entwicklungen, die da stattfinden konnten.

**WICKERT** Jetzt könnte man sagen, das gelingt auf Grundlage einer funktionierenden Grundausbildung. Aber mich interessiert auch die Erfahrung, ob Menschen aus der künstlerischen Praxis die Ausbildung als hinderlich empfinden und sagen: »Was du da gelernt hast, das vergiss mal. Das musst du aufgeben, um das zu realisieren, was ich ...«

Ich hatte mit Hamburger Studenten eklatante Schwierigkeiten. Die wollten keine Verantwortung für eine Figur übernehmen, die nicht durch einen Theatertext vorgegeben ist. Zum Teil wurde es abgelehnt; zum Teil, wenn es nicht psychologisch fundiert war, lief es auf eine Form des Erzählens hinaus. Dafür war ein bestimmtes Selbstverständnis hinderlich.

Ich kann nicht verlangen, dass alles in der Ausbildung schon ausprobiert wurde – aber eine Offenheit für Erfahrungen und Zusammenhänge, von denen ich nicht genau weiß, wohin sie führen – das ist eine ganz wichtige Voraussetzung. Eine stundenplanorientierte Fortsetzung der Schule verhindert das. Das ist mein Einwand gegen das curriculare Lernen, das in den ersten zwei Jahren sicherlich seine Berechtigung hat.

**PETROLL** Pollesch, sage ich jetzt einfach mal so, ist Mode. Wir haben vor Jahren mit Pollesch angefangen zu arbeiten. Das führte zu der heftigen Auseinandersetzung und Beschimpfung beim Treffen in Hannover. Das haben auch unsere Pollesch-Leute nicht begriffen, warum sie derart wüst angegriffen worden sind.

Jetzt steht bei euch Andreas Kriegenburg auf der Matte. Der hat bei uns auch schon mal unterrichtet. Aber: Ist Kriegenburg ein Ergebnis eures Studienplanes und einer Überlegung (Wie sieht das mit der Weiterentwicklung der Studierenden aus?) – oder ist es eine – ich bitte um Entschuldigung! – zufällige Geschichte; weil Sie den Kriegenburg kennen; weil der gerade Zeit hat und gut passt? Was sind das für inhaltliche Entscheidungen?

**WICKERT** Das ist ganz und gar strategisch und Ausdruck unserer Zielrichtung nach außen. Wir behaupten, im Master müssen bestimmte Fähigkeiten ausgebildet werden: In der praktischen Konfrontation mit Ansagen aus der Berufspraxis werden Abwägfähigkeiten und ästhetisches Urteilsvermögen gefördert. Bei Kriegenburg ist das eine sehr körperliche, ensembleorientierte – und trotzdem auf die Autorschaft des Einzelnen setzende – Arbeitsweise. Kriegenburg sagt ja: »Du hast jetzt fünf Minuten Zeit. Es ist deine Sache, wie du den Monolog machst!« Das sind Komponenten, die für die Ausrichtung unseres Masterstudiengangs substanziell sind.

Mir wäre es am liebsten, wenn der jedes Jahr so eine Initial-Inszenierung anbieten würde! Und zwar genau er!

**PETROLL** Was passiert, wenn der jetzt sagt: »Ich gehe für zwei oder drei Jahre nach Tahiti?« Wer kommt dann, wenn das eine inhaltliche Ausrichtung des Studiengangs ist?

**WICKERT** Dann müssen wir eine entsprechende Person finden, die genau das vermittelt.

**SCHÖLCH** Wir haben dieses Paradox in der Ausbildung: Auf der einen Seite müssen wir so starke Strukturen schaffen, dass die Studierenden sich an den Grenzen reiben. Viele der jungen Leute haben keine Erfahrung mit Grenzen. Dadurch findet natürlich eine Persönlichkeitsentwicklung statt. Auf der anderen Seite sollen sie möglichst viel Chaos in die Ordnung bringen. Mit diesem Widerspruch haben wir es zu tun.

**BUSSE** Manchmal bedenken wir noch etwas – aber, weil wir so verschult sind, setzen wir es selten in die Tat um: nämlich ein Bewusstsein zu schaffen. Wir brauchen die strenge Ausbildungsform zwar, aber lassen zu wenig Raum für den Transfer des Erlernenen.

Wir sind am Rande der Studierbarkeit mit unserem Plan

Wir haben keine Zeit, wir geben keine Zeit: nicht für den Blick hinaus, auf Gesellschaft, Politik, andere Künste. Gleichzeitig vermissen wir die Auseinandersetzungsbereitschaft, die Fragen, die inneren Beschäftigungen jenseits des »Ich«. Wir Lehrer haben keine freien Valenzen, um Räume zu geben, die sich nicht nur an Machbarkeit und Ergebnis orientieren. Das würde wirklich in die Grundlagen der Ausbildung gehören. Viele der Studierenden sind des Lesens nicht nur etwas entwöhnt, sondern waren nie daran gewöhnt. Wie schaffen wir den Transfer von Erfahrungen von »Hier habe ich mein Szenestudium«, »hier habe ich den Kriegenburg«, »hier sogenannte technische Unterrichte«, »hier das Spielen«? Das ist die immer wiederkehrende Unsicherheit. Diese Prozesse finden bei vielen Schulen nicht statt – einfach weil Kapazitäten dafür fehlen. In der Studienreform liegen hier vielleicht Chancen, etwas zu verändern, wenn man es denn will!

**SCHULER** Wir haben ja nun wirklich ein sehr verschultes Studium. Trotzdem ist es so, dass am Ende des zweiten Studienjahres

sechs Leute ins Engagement gegangen sind: Die einen zu Thalheimer gleich am Deutschen, die anderen gehen jetzt mit dem Perceval

Auf den Ernstfall Praxis sind die Studenten nicht vorbereitet

nach Hamburg und zwei sind zu Andrea Breth nach Wien. Alle sechs haben das wunderbar gemeistert. Und von Perceval

zu Breth ist ja nun wirklich ein großer Unterschied von der Arbeitsmethodik her.

**WICKERT** Wissen denn die Studenten, was diese Entscheidung bedeutet, zu Thalheimer zu gehen oder zu Andrea Breth?

**SCHULER** Nein, die werden da hineingeschmissen und reagieren.

**WICKERT** Aber das hat ja auch mit einer Ausbildung zu tun. Will man ihnen sagen: »Das ist eine Befähigung, die du weiter ausbilden solltest« oder eben: »Du solltest alles können«.

**SCHULER** Zum Teil sagen die pragmatisch: Das eine ist das Deutsche Theater, das andere das Burgtheater. Und dann gehen die da hin. Das ist nicht so künstlerisch.

**WICKERT** Ja gut, das ist ja auch legitim.

**WINTSCH** Auf der einen Seite wollen wir schon bei den Grundlagen ein Ausbildungssetting schaffen, in dem die Studierenden selbstständig ausprobieren können, was sie schon begriffen haben. Wo wir Dozenten stilbildend oder Methode einfordernd tätig sind. Wo wir also einen Raum öffnen, in dem wir nachher beobachten, welche Ergebnisse der Input erzeugt. Wir sind natürlich zeitlich sehr limitiert. Diese Versuche können wir nur selten machen.

Das sind ja immer wieder andere Menschen mit immer neuen Geschichten

**WICKERT** Bern ist da sehr avanciert. Die machen es folgendermaßen: Dozierende sind aufgefordert, Projekte anzubieten, zum Beispiel ein Semester »Schwimmen im Keller«, und da können sich Studierende, egal aus welchem Jahrgang, einschreiben. Die versuchen ein Modell zu praktizieren, in dem sukzessive der Aufbau von Grundlagen ersetzt wird.

**LETZIG** Studierende, die uns brav erscheinen und sich zu Material machen lassen, tun das eher aus einer Überforderung

heraus. Denn aus dem Überangebot entsteht Erschöpfung. Das beschreibe ich mit »Suchtstrukturen«, die wir schaffen. Wir sind eigentlich am Rande der Studierbarkeit mit unserem Plan. Die haben im Schnitt 80 Wochenstunden.

Was ist aus den ehemaligen Studierenden nach einigen Jahren Berufspraxis geworden?

**BUSSE** Viele der Studierenden, wenn sie ans Theater gegangen sind, sind nach zwei, drei Jahren traurig, mutlos und enttäuscht. Das, was sie in den Schulen an Aufforderung erlebt haben

Sie unterrichteten ein Theater, das nicht mehr existent war  
(»Sei selbstständig, du bist nicht nur Material, du bist auch ein künstlerischer gestaltender Mensch!«), erleben sie

im Theateralltag nicht. Auf den »Ernstfall Praxis« sind sie nicht vorbereitet. Ist das nicht unsere Pflicht?

**PETROLL** Es gibt ja auch einige, die sich als Youngsters an mittleren städtischen Theatern durchsetzen und sagen: »Ich bestehe darauf, dass hier noch was passiert.«

**WICKERT** Wir haben andeutungsweise über den Einfluss aus der Berufspraxis gesprochen. Aber es gibt auch andere Faktoren, die Einfluss darauf haben, wie Schauspielausbildung stattfindet. Wie weit reicht denn das Selbstverständnis der Dozierenden für die Veränderbarkeit der Ausbildung? Wir erleben ja die Welt, nehmen Veränderungen wahr und setzen uns mit Künsten auseinander. Wie weit hat das einen Einfluss auf die Ausbildung, wie weit kann das überhaupt einen Einfluss haben. Und was bringen die Studierenden ein? Das sind ja immer wieder andere Menschen, mit immer neuen Erfahrungen und Geschichten und Weltverständnissen. Das müsste ja etwas mit uns machen!

**STROBEL** Jeder und jede von uns reagiert nach bestem Wissen und Gewissen. So einfach ist das. Wir nehmen die Einflüsse auf. Ich kann vernünftigerweise nur das anbieten, von dem ich glaube, dass ich es kann, dass ich es verstehe. Ich versuche, dem, was ich sehe, offen zu begegnen. Versuche, keiner Mode zu folgen. Und ich möchte, dass die Studierenden nicht mir folgen, sondern ihren Blick offen halten, neugierig bleiben, ihre Fantasie spielen lassen; auch die

soziale Fantasie: Was passiert da, aus welchen Umständen heraus, warum ist das so und wie lässt sich das in ein Spiel umwandeln? Die Bildung zum Schauspiel ist ja mit der Schule nicht abgeschlossen. Sie sollen alles tun, sie sollen denken, sie sollen fühlen und sie sollen spielen. Alles drei soll vorkommen. In welcher Art auch immer, bei mir so, bei den anderen so ... Aber selbstverständlich hat sich auch mein Unterricht verändert.

**BUSSE** Als ich anfang zu unterrichten, gingen die meisten der Dozenten nicht ins Theater. Für die Gegenwart des Theaters interessierten sie sich gar nicht mehr oder waren enttäuscht. Sie unterrichteten nach ihrem inneren Bild ein Theater, das wahrscheinlich nicht mehr existent war. Wir sind heute anders gefragt in dem, was wir vorleben und vermitteln und initiieren.

Auch in Lehrproben für Schauspiel erlebe ich diesen Künstlergeist mit schönen Theaterbiografien und großer Intuition. Spätestens da sollten wir über Können und Wissen sprechen, über Theaterbewusstsein, Methodenkenntnis und -erfahrung, Hier hat sich das Lehrerbild und die Anforderungen an Dozenten, die ja zugleich über künstlerische Eignung verfügen müssen, extrem verändert. Wenn ich mir unsere modularisierten Curricula anschau, wenn wir denn nicht geschummelt und das Vorhandene einfach nur flott umgerechnet haben, sind die Anforderungen an Bewusstsein, künstlerischer und pädagogischer Kompetenz darin enthalten und sehr hoch.

**WICKERT** Wir haben über Vorbildung gesprochen. Was in diesem Zusammenhang auch wesentlich ist für die innere Verfassung der Schulen, ist der Weiterbildungsbereich. In Zukunft muss das Alumnipflege heißen.

Wie stark sind wir noch eine verpflichtende Institution für Ehemalige? Wir fangen jetzt an, Master of Advanced Studies anzubieten: Weiterbildungsstudiengänge, die nach zwei Jahren mit einem Diplom enden. Die reichen in den dritten Bildungszyklus hinein, von da aus sind in Kooperation mit Universitäten auch Promotionen möglich. Wir sind ein Kompetenzzentrum, das immer auf dem aktuellen Stand der Anforderungen der Berufswelt steht und diesen Stand weitervermittelt. Das sollte eine vordringliche Aufgabe der Schulen sein. Insbesondere wenn sie

nicht von der Grundbildung abgetrennt ist. Die Dozierenden müssen in allen drei Stufen unterrichten: in der Vorbildung, in der grundständigen Lehre, in der Weiterbildung. Dadurch müssen sie sich in allen Bereichen kundig machen. Sonst disqualifizieren sie sich selbst.

**SCHÖLCH** Wir haben das Mittwochsforum, da wird öffentlich gearbeitet. Eine Ehemalige, die ihr Engagement wechseln wollte, ist für ihre Vorsprechrollen zu uns zurückgekommen. Sie hat in diesem Forum gearbeitet und ihre Fragen gestellt, obwohl sie schon vor vier Jahren weggegangen ist. Sie haben die Möglichkeit – und kommen manchmal zurück.

#### Konfliktfähigkeit und Konfliktsuche

Ich bin da immer ratlos. Eines der Hauptprobleme der Ausbildung ist ja das Ausweichen vor Schwierigkeiten. Die jungen Leute sagen dann einfach: »Okay, dann mache ich was anderes oder wechsele den Dozenten«. Im Grunde wird von meinem Selbstverständnis her eine Ausbildung gerade dann interessant, wenn die Studierenden auf die Widerstände zugehen und die Frage stellen: »Warum ärgert mich diese Form so? Vielleicht macht es etwas mit mir, wozu ich noch nicht bereit bin? Vielleicht wäre es interessant, darauf zuzugehen?« Das führt zur Konfliktfähigkeit, die stark abgenommen hat. Ich weiß nicht, wie es euch geht. Aber in der Soziologie sagt man ja, wir leben in einer Zeit ohne Generationenkonflikt. Ich beobachte das auch. Und der Generationenkonflikt ist der wichtigste Motor für gesellschaftliche Entwicklungen.

Wenn Studierende ins Theater gehen, wählen sie dann Sebastian Nübling, Andreas Kriegenburg, Andrea Breth. Es geht um den Namen. Nübling ist in. Sie setzen sich aber nicht wirklich mit dem Theater des Nübling auseinander, sondern sie wollen einfach einen großen Namen – in der Hoffnung, dass der sich mal erinnert, wenn er dann in Berlin mal einen jungen Schauspieler sucht.

**WICKERT** Das ist der Verlust der entscheidenden Konfliktsituationen, die ja entscheidend sind für die Herausbildung einer Persönlichkeit.

**SCHÖLCH** Ich empfinde das als eine große Herausforderung.

**STROBEL** Das ist so. Aber mitunter sollten wir auch unseren

eigenen Erinnerungen misstrauen. Denn diese Scheu vor Konflikten könnte mit unseren Ausbildungszielen zusammenhängen. Ist sie nicht auch eine Überlebensstrategie? Es wird von ihnen verstärkt verlangt, dass sie zu funktionieren haben. Sie sind abhängig im Theatergefüge. Nur wenn sie sich verstehen mit ihrem Regisseur, werden sie wieder besetzt. Und wenn der Regisseur einen entsprechenden Namen hat, dann ist ihnen alles recht. So nach dem Motto: »Ich kann nichts, mache alles.« Das ist eine gefährliche Geschichte.

**WICKERT** Ist das die Natur des zum Schauspiel drängenden Menschen?

**STROBEL** Da müssen wir unsere Absolventen fragen, wie sie damit umgehen.

Aber wie ist denn die Rückmeldung von den Theatern? Meinen die, dass wir falsch ausbilden? Ausdrücklich höre ich das nicht. Explizit benannt wurde bei der Tagung Theater und Ausbildung in Bonn: »Mehr singen! Die musikalische Ausbildung sollte qualitativ höher sein.«

**SCHÖLCH** Es gibt Regisseure, die sagen: »Mich nerven diese gesunden Stimmen.« Das gibt es. [Lachen von allen] Es ist alles so clean, so gut ausgebildet und so richtig. Im *Spiegel* stand ein großer Artikel, dass sie immer mehr Laien auf die Bühne bringen. Im Fernsehen gibt es das schon länger. Das Theater reagiert ja immer ungefähr zehn Jahre später. Und da ist die Seele, das Kind, eben nicht so clean, so sauber, so gut ausgebildet. Es geht um den Begriff der Authentizität. Darüber muss man vielleicht auch noch einmal sprechen. Was heißt das denn eigentlich? Bedeutet es wirklich, Figuren glaubwürdig darzustellen? Oder geht es nicht eher um die Tendenz, sich selbst als Persönlichkeit zur Verfügung zu stellen und nicht als »Figur«? Früher war es klar, dass ein Schauspieler sich verwandeln musste. Und das sah man auch im Hollywood-Kino. Die großen Stars wie Robert de Niro konnte man eigentlich gar nicht wiedererkennen. Heute ist das anders. Man muss sie wiedererkennen, sie sollen immer so nah bei sich sein wie möglich. Was im Kino und Fernsehen schon lange praktiziert wird, das kommt jetzt im Theater an. Die Münchener Kammerspiele gehen extrem in diese Richtung.

## Weiterbildung der Dozierenden

**LETZIG** Natürlich muss man darüber reden, ob die jetzige Elterngeneration eine Gegenposition einnimmt. Aber es gibt keine klaren Kampflinien mehr. Ich würde das nicht nur negativ bewerten. Darin liegt eine Chance. Man kann auch beklagen, dass die Studenten nicht mehr lesen und Widerständen ausweichen: Aber dieses Thema gibt es schon zehn Jahre und länger. Ich weiß nicht, wie man das lösen kann.

**BUSSE** Die positive Seite der Auflösung der Kampflinien erleben wir ja zunehmend beim Schauspielschultreffen und bei den SKS-Sitzungen: Dozenten sprechen offener miteinander, nicht nur in kleinsten Gruppierungen von Gleichgesinnten.

**WINTSCH** Wir haben die Vernetzung sehr stark ausgebaut. Die Dozenten gehen gegenseitig in die Unterrichte. Jetzt haben wir das sogar noch eine Stufe weitergetrieben: Im ersten Jahrgang unterrichten drei Dozenten in drei Gruppen die Grundlagen. Jetzt wird ein Nachmittag gemeinsam gestaltet: Ein Dozent leitet an, die anderen schauen zu. Gemeinsam werten sie aus. Ziel ist die Absprache über einen Teil der Grundübungen. Darauf können sich die Kollegen dann beziehen. Also kein Unterricht, wie wir ihn früher selbst erlebt haben. Hier wird ein Kernthema ins Zentrum gestellt und dann von verschiedenen Richtungen her untersucht – mit den verschiedenen Kompetenzen. Der Dozent verhält sich zu dieser Frage sowohl als Lernender wie auch als Wissender. Wenn wir das schaffen, dann kommen wir in einen anderen Austausch mit den Studierenden.

**WICKERT** Wie sieht das aus an den unterschiedlichen Schulen? Wie groß ist die Verpflichtung für Dozierende, sich weiterzubilden und neue Entwicklungen mitzumachen? Nicht nur aus einem persönlichen Bedürfnis heraus, sondern auch aus schulischer Vorgabe heraus?

**SCHÖLCH** Das hängt von den Personen ab. Es gibt natürlich auch Dozenten, die schon immer gewusst haben, wie es geht, und es auch immer wissen werden.

**WICKERT** Und was macht man mit denen? Die pflegt man, die erhält man?

**BUSSE** Wir haben jetzt die »Interdisziplinären Studien«

in die Studienverlaufspläne als Pflichtfächer integriert. Das heißt, alle Studierenden des 1. Jahrgangs des Fachbereichs Darstellende Kunst haben einmal in der Woche bei wechselnden Lehrern aus allen Studiengängen Unterricht; Arbeitstitel »Spielwiese«. Es betrifft jeden festangestellten Dozenten ungefähr einmal im Jahr. Und dennoch ist es fast unmöglich durchzusetzen. Manche Dozenten sind nicht bereit, mehr zu tun, als ihr Fach ihnen aufgibt. Auch von der Bereicherung für die Studierenden wollen sie nichts wissen. Wir können es nicht einfordern – sondern wir können nur motivieren.

**PETROLL** Das ist bei uns genauso. Die Freiheit von Lehre und Forschung ... [allgemeines Gelächter] Mit jedem neuen, jungen Engagement von Lehrenden – da gibt es manchmal Leute Ende zwanzig, Mitte dreißig – funktioniert es hervorragend. Bei den Jüngeren ist eine andere Art zu erkennen, mit den Studierenden, mit der Zeit, mit den Anforderungen umzugehen. Da gibt es eine große Vernetzung. Manche von ihnen tauschen sich permanent aus. Aber das ist nur eine Insider-Gruppe, die sich aus Sympathie oder Zufall gefunden hat – durch Anordnung funktioniert es nicht.

**WICKERT** Wie sieht das an der »Ernst Busch« mit der Dozierendenkommunikation aus?

**SCHULER** Grundsätzlich stimmen sich die Grundlagen-seminare ab, so dass die gleichen Begrifflichkeiten verwendet werden. Natürlich hospitiert jeder bei jedem – nicht so sehr die Schauspielleute untereinander, sondern die Sprecherzieher, die Bewegungsleute, die Musiker. Das ist immer eine ganz große Grundlage von der »Ernst Busch« gewesen. Deshalb arbeiten die Leute auch alle zusammen an einem Studenten, was für den oft anstrengend ist: Er bekommt in den verschiedenen Unterrichten dann immer Ähnliches zu hören. Die Kommunikation im Moment – ja, die ist schwierig. Wir stehen gerade vor einer großen Ablöse. Sehr bedeutende Professoren gehen in Rente. Das ist schwierig. Auch wir haben Professoren, die nicht mehr in diese verderbte Anstalt Theater gehen. Eine jüngere Generation setzt hoffentlich anders an. Im Moment ist es ein Stillstand. Zu Weiterbildungen werden wir nicht verpflichtet. Diskussionen über Theaterformen finden eigentlich auch nicht statt.

**BUSSE** Findet das auch nicht freiwillig statt?

**SCHULER** Doch, wir können uns gern an die Hand nehmen und mit drei Dozenten ins Theater gehen und danach ein Bier trinken. Aber nicht in einem organisierten Zusammenhang. Ich denke, dass sich das sehr bald ändern wird.

#### Fluch oder Segen von Bologna

**WICKERT** Die zweigliedrige BA/MA bietet ideale Voraussetzungen für eine Studienorganisation, bei der drei Jahre Grundausbildung mit einem Angebot korrespondieren, für das sich jeder Studierender selbst entscheiden kann: Noch einmal anderthalb bis fünf Jahre in einem Bereich zu studieren, wo der Erwerb von Spezialkompetenzen möglich ist.

**SCHULER** Der Wille ist da, aber wer deckt dieses fortgesetzte Studium ab?

**WICKERT** Es gibt da keine festen Dozierenden mit curricularem Unterricht, sondern nur Verantwortliche für die einzelnen Vertiefungen und Spezialisierungen – Vertiefungsleiter heißt das hier. Michael Simon ist der Vertiefungsleiter für Bühnenbild. Der hat seine drei Studierenden – er ist der Ansprechpartner – und befördert sie in den künstlerischen Projekten, die sie in ihrem Masterstudium realisieren. Daneben macht er mit ihnen auch einen individuellen Studienplan: mit Dozierenden, die hier für drei Wochen unterrichten. So erhalten die Studierenden Spezialkompetenzen, entweder direkt für ihre Projekte oder für ihre weitere Ausbildung. Das finde ich ein gutes Modell, auch wenn ich nicht weiß, ob es funktioniert.

Muss denn nach drei Jahren ganz schnell ein Engagement gefunden werden? Ich finde das eine eigenartige Zielrichtung.

**LETZIG** Wir haben in Rostock darüber gesprochen. Ich fand das eine tolle Vorstellung: nach drei Jahren die Freiheit zu haben, sich forschend noch einmal als Künstler zu betätigen. Von wem wird das genutzt? Oder wie entgeht man dem Mechanismus, dass die Guten ans Theater gehen, der Rest ... Das ist ja eine Problematik. Wie geht man damit um?

**WICKERT** In fünf Jahren werden im MA-Studiengang 50 % BA-Absolventen studieren und 50 % Leute, die vielleicht zwei Jahre

irgendwo gespielt haben und dann sagen: »Ich will noch mal eine Ausbildung; will mich noch einmal mit Lernen oder experimentellen Arbeiten auseinandersetzen.«

**BUSSE** Egal für welche Struktur, BA/MA oder Diploma, wir uns entschieden haben – die Frage bleibt: Wie kommen wir dahin, dass die Studierenden aus einem inneren Bedürfnis heraus kommen, aus einer Selbstbefragung heraus studieren – und nicht denken: »Ich bin da. Macht was mit mir«?

#### Voneinander lernen

**WICKERT** Ich wünsche mir mehr Austausch zwischen den Schulen: zwischen Dozierende und Studierenden. Mehr Zusammenarbeiten und weniger Abgrenzung: Wir sind die bessere oder die schlechtere Schule ... Denn an anderen Schulen existieren Kompetenzen, die sind vielleicht stärker ausgeprägt als bei uns. Das brauchen wir also nicht anzubieten, dafür gehen die Studierenden dann z. B. ein halbes Jahr nach Hamburg. Wir müssen den Horizont für alle Bereiche erweitern durch Kontakte mit anderen Ausbildungsorten, die wiederum über andere Kontakte zur Berufswelt verfügen. Das ist eine Aufgabe für die SKS. Wir hätten mehr Chancen, wenn es mehr Institute gäbe, die ähnlich ausbilden. Mit denen Austausch möglich wäre. Da liegen, glaube ich, viele gemeinsame Entwicklungsmöglichkeiten. Ich finde es gut, dass wir uns hier so auf einer inhaltlichen Ebene begegnen.

Bevor wir aufhören, möchte ich das Thema Regie- und Schauspielerausbildung ansprechen. Die Regiestudenten übernehmen ja eine Verantwortung in dem Moment, wo sie mit Schauspielstudierenden zusammenarbeiten. Wie wird damit umgegangen? Ist das etwas Positives, oder müsste man die Regieausbildung stärker trennen von der Schauspielerausbildung?

**SCHÖLCH** Ich glaube, da gibt es Unterschiede. Bei uns ist beides getrennt. Und das macht uns auch Schwierigkeit. Zwei getrennte Studiengänge mit getrennter Leitung – das ist ein Problem.

**WICKERT** Aber die Schauspielstudierenden arbeiten mit den Regiestudierenden in einem Projekt zusammen?

**SCHÖLCH** Ein System ist nur dann gut, wenn die Personen miteinander können. Die Regiestudenten kommen zu uns und

sagen: »Nächste Woche habe ich Probenbeginn und brauche vier Leute«. Dann muss ich erst mal woanders suchen.

In der Kooperation wird natürlich überhaupt keine Rücksicht darauf genommen, wie der Entwicklungsstand meiner Studenten ist, was denen guttun könnte. Die Stücke werden im Grunde auch nicht nach Visionen ausgesucht, sondern danach, was aus dem Verständnis der Regiestudenten heraus innovativ ist. Es geht nicht darum, ob da mein Theaterherz brennt – es muss etwas Neues sein, damit es Aufmerksamkeit erregt.

**LETZIG** Ich finde es trotzdem einen relativ lustvollen Prozess auf beiden Seiten, mit ganz vielen Problemen. Natürlich ist der Druck problematisch, der auf jedem Regisseur lastet. Beide Gruppen sind jetzt in manchen Grundunterrichten zusammen. Es ist manchmal sehr befruchtend. Und ich finde es ganz großartig. Hoffentlich haben wir dann auch 2012 einen gemeinsamen Campus.

**SCHULER** Und die es nicht kriegen, aber wollen?

**LETZIG** Das hat politische Gründe. Ich als Schauspieldozent bekomme dann einen viel direkteren Zugriff und Austausch. Weil die Institute sehr weit auseinanderliegen, ist das jetzt schwierig. Ich schaffe es zeitlich einfach nicht, auch noch ein Regieprojekt zu betreuen – wozu ich durchaus Lust hätte. Ich finde das eine spannende Perspektive, die da entsteht. Für mich läuft es auch über eine räumliche Verbindung. Es muss aber auch eine konzeptionelle Abgleichung geben, die noch problematisch ist.

Wenn die einen handwerklich wenig angefasst werden in der Ausbildung und die anderen sehr stark, dann entsteht eine Diskrepanz. Die Regisseure fordern etwas; sie wollen künstlerischer sein als es ihr Handwerk vermag. Und wenn das nicht gut betreut wird, dann ...

**BUSSE** ... dann kracht es!

**LETZIG** Dann kracht es. Das finde ich aber nicht einmal so schlimm.

**WICKERT** Die Frage der Betreuung – das ist noch einmal ein Nachmittag. Also wie sieht Betreuung von Regieprojekten aus? Was ist das? Hochkompliziert.

**BUSSE** Darüber wird in Hamburg beim Regieschultreffen diskutiert werden. Bei uns gibt es ein Jahr lang gemeinsamen

Grundunterricht, so dass die gleiche Sprache vermittelt wird. Erst danach beginnen die Regiestudierenden, sich zu spezialisieren. Bei uns gibt es eine Diskussion darüber, ob Kommunikation und Umgang mit Schauspielern etwas ist, was ein Regisseur lernen kann und sollte. Von den Regiestudierenden kommt da ein für mich erstaunlicher Widerstand.

Schauspieler müssen unentwegt an sich und ihrem Körper arbeiten, an ihrer Ensemblefähigkeit, Kritikfähigkeit. Warum können sich Regisseure so leicht hinter das Konzept »Macht«, hinter ihre Nicht-Kommunikation zurückziehen?

**WICKERT** Ich habe einmal ein Semester lang fatalerweise die Verantwortung für die BA-Ausbildung der Regiestudenten übernehmen wollen. Ich sehe da ein Brachfeld. Da herrscht eine große Ungeduld, eine Unfähigkeit zu lernen. Und wenn sie es dann mit Schauspielstudierenden zu tun haben, wird es noch schlimmer.

**WINTSCH** Bei uns war und ist das so: Das erste Jahr lernen Regie und Schauspiel gemeinsam. Die Regiestudierenden sind auch im zweiten Jahr mindestens in einem Szenenstudium als Spieler mitgelaufen und haben beim zweiten und dritten Szenenstudium einzelne Regie-Aufgaben gekriegt. Ich habe plötzlich festgestellt, dass sich da etwas verschiebt. Sie waren plötzlich interessierter, wie Schauspieler sich entwickeln und kümmerten sich plötzlich mehr um die Ausbildung der Schauspieler, als sich auf ihr Kerngeschäft zu konzentrieren, also die Aufgaben der Regie wahrzunehmen. Das ist ein wichtiger Punkt, den wir noch weiter untersuchen müssen.

Jetzt überlegen wir, ob wir sie ein Semester lang trennen, damit sie Zeit haben für die Vertiefungen.

**LETZIG** Die Frage ist dann: Wie viel darf ein Regiestudent vom Schauspieler verstehen? Diese Diskussion haben wir in Hamburg auch immer. Es kann auch schädlich sein, wenn er alles immerzu versteht und deswegen sein Konzept in der Regie nicht durchzieht.

**WINTSCH** Er soll schon viel verstehen, aber er soll sich nicht nur um diesen Aspekt kümmern. Er soll nicht ans Futter vom Kleid gehen, sondern sich wirklich um das Kleid kümmern.

**PETROLL** Man merkt doch bei einer Dritbjahresinszenierung

meistens nicht wirklich etwas von dem Konzept. Das Hauptproblem sind Besetzungen. Und da sie so eng zusammenarbeiten, werden die Schauspieler von den Regisseuren in einem langen Prozess eingesulzt: »Ja, dich brauche ich und du musst es sein.« Es wird nicht über Inhalte geredet oder über eine Konzeption – sondern über persönliche Geschichten. Und wenn das erst einmal sechs Wochen läuft, ist da schon etwas in den Brunnen gefallen.

Ein Hauptproblem für mich ist, dass ein Regielehrer, so wie wir in Wien arbeiten, eigentlich hauptberuflich und voll und ganz da sein muss. Es gibt so viele Katastrophen, sowohl für die Regisseure als auch für die Schauspieler, dass der nicht sagen kann: »Ich bin jetzt halt vier Wochen in Hamburg und inszeniere.« Das ist das wahnsinnige Problem: Wo kriegt man einen jungen, attraktiven Regisseur her, der auch noch sagt, ich verzichte auf das große Theater und mache Lehre?

**WICKERT** Noch eine Frage: Die Dozierenden – sind das Fachleute aus der Berufspraxis oder sind das nicht ganz andere Menschen? Wer bildet unsere Ausbilder aus? Woher haben Szene-Dozierende ihre Kompetenzen? Na gut, aber das müssen wir jetzt nicht diskutieren.

**LETZIG** Das ist abendfüllend.

**WICKERT** Machen wir also nochmals eine Sitzung.

**SCHULER** Bei »Ernst Busch« sind es zwei Institute. Die Grundausbildung läuft ein halbes Jahr lang zusammen. Und dann kommen sie zwei Jahre auseinander; danach kommt ein Projekt. Wenn es funktioniert, dann machen die so eine Art Pubertät durch. Wenn es nicht funktioniert, dann ist es so, dass die Schauspielstudenten sich benutzt, missbraucht, nicht gefördert fühlen und aussteigen. Unsere Lösung ist jetzt: Wir haben dieses Drittljahresprojekt nicht in den Lehrplan Schauspiel hineingeschrieben. Das wird jedes Mal neu verhandelt. Und die Studenten haben das Recht zu sagen, ich möchte unbedingt mit einem Regiestudent oder lieber mit Prof. Engelmann arbeiten.

**WICKERT** Ein Thema ist ausgeblieben: die Zukunft. Was ist eigentlich in zehn Jahren in der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern ein Thema? Werden nicht auch andere Tätigkeitsfelder für Schauspielerinnen und Schauspieler eine

Rückwirkung auf die Ausbildungsstrukturen haben? Wie weit verfolgt jede Institution die Wege der Absolventinnen und Absolventen? Was ist aus denen so geworden? Wo bewegen die sich?

**WINTSCH** Der Bereich Filmproduktion ist stark zurückgegangen. Schauspieler, die sich ganz dem Film zugewandt haben, müssen sich nach anderen Arbeitsfeldern umsehen. Auch werden weniger TV-Filme produziert – dafür mehr Soaps. Das wird ein Thema für die Weiterbildung. Wenn sich das subventionierte Theater weiter verändert, die Mittel weiter reduziert werden, wird es noch stärkere Bewegungen geben. Aber ich weiß nicht, wohin.

**STROBEL** Ich glaube nicht, dass man das sagen kann. Keine Ahnung, was in zehn Jahren ist. Es kann wieder eine Renaissance des totesagten Theaters geben, die Konzentration kann wieder weggehen vom Regietheater, das neuerdings so negativ behandelt wird. Alle Verantwortlichen müssen ihre Herzen und ihre Augen offen lassen – und ihre Ohren auch.

**BUSSE** Nach diesem Gespräch bin ich sicher, dass in den letzten 10 Jahren beim Treffen eine Öffnung stattgefunden hat. Das deutschsprachige Theater verändert sich, weil wir europäischer denken. Darin liegt auch ein Auftrag.

**WINTSCH** Das Theater muss auf diese veränderte Gesellschaft reagieren, also wird es nicht mehr nur national orientiert sein.

**SCHÖLCH** Wir haben es immer mehr mit einer inszenierten Wirklichkeit zu tun. Mich beschäftigt das sehr, dieser Begriff des Authentischen. Ich finde, dass wir genau das Richtige tun: Wir fangen an, darüber zu reden und uns in die Karten gucken zu lassen.

**LETZIG** Wenn sich auch die Lehrenden zur Disposition stellen und ihre Unterrichte öffnen, dann entsteht daraus eine Kompetenz und eine Autorität – nicht aus einer Verordnung. Theater kann sich in so einer Zeit wieder Räume schaffen, um emotionale Geschichten zu erzählen – die wir völlig ans Kino abgegeben haben. Da blicke ich lustvoll in die Zukunft. Wenn ein Austausch klappt – unsere Studenten sind jetzt schon in Barcelona, in Frankreich –, wobei die Studierenden nicht verwechselbar werden, aber die Erfahrungen breiter gefächert werden ...

**STROBEL** Theater wird nicht sterben.

**LETZIG** Im Gegenteil, der Traum muss überleben.

**WICKERT** Ein Statement, Herr Petroll, aus österreichischer Sicht?

**PETROLL** Uns geht es zurzeit immer noch gut. Grundsätzlich sind die Theater in Österreich, auch auf dem Land, ziemlich voll. Ich bin im Augenblick optimistisch.

**SCHULER** Bei uns ist, wie gesagt ...

**WICKERT** ... der Generationenwechsel ...

**SCHULER** ... Generationenwechsel, ja. Der ist gut. Andererseits sind manche der älteren Kollegen starr vor Schrecken: Wie sollen denn diese stilprägenden Persönlichkeiten jemals ersetzt werden?

**WICKERT** Jetzt beende ich das. Es war anregend. Es wäre schön, wenn wir Zeit fänden, auch in weiteren Zusammenhängen miteinander zu reden.

**VOLK** Dazu noch einen Satz. Ich kenne ja diesen Verein 19 Jahre und eine so klare inhaltliche Auseinandersetzung habe ich noch nie erlebt wie heute Vormittag. Noch nie. Das war so toll, auch die Akzeptanz untereinander. Das habe ich so konfliktfrei noch nie erlebt. Ich fand das unglaublich spannend und lehrreich.

**WICKERT** Das wird mit aufgenommen, das steht dann auch im Buch.

Sarah Franke

Interview mit dem Regisseur David Bösch:

Was wollt ihr von uns?

**Sarah Franke ist Studentin an der Folkwang Hochschule in Essen. Sie war zuletzt mit »Work, Sex and Politics« im kleinen Haus des Bochumer Schauspiels zu sehen. David Bösch (Jahrgang 1973) studierte in Zürich bis 2004 Theaterregie. Er inszeniert seitdem u. a. am Hamburger Thalia Theater, am Schauspielhaus Bochum, am Stadttheater Bern und am Schauspielhaus Zürich. Seit der Saison 2005/06 ist Bösch Hausregisseur am Essener Grillo-Theater.**

**FRANKE** Schauspielschultreffen Graz 2003, wie war's für dich?

**BÖSCH** Es ist natürlich schwierig, was man da zeigt. Klar kann man Szenenstudien zeigen. Aber ich finde es nicht falsch, wenn man dafür Regisseure holt. Natürlich soll man sich da zeigen, und es muss aus dir kommen, aber das sollte ja im Theater auch so sein, wenn man dann mit den Realitäten einer »normalen« Produktion konfrontiert ist, finde ich das auch nicht so schlecht. Bei uns in Graz war das dann schon ein bisschen extrem, so dass sie gesagt haben, alles, was ein bekannter oder arrivierter Regisseur gemacht hat, oder was zu sehr nach Inszenierung aussieht, bekommt nichts. Das finde ich in der Form schon wieder schwierig. Die Frage ist ja ohnehin: Was soll eine Ausbildung bewirken? Ein Kollege, der selbst unterrichtet, meinte neulich zu mir, dass zwei Jahre Schauspiel-schule eigentlich reichen müssten. Denn das, was man an

Schauspieler sind  
das härteste Publikum,  
das es gibt

»Handwerk« lernen kann, ist auch  
in zwei Jahren möglich. Den Rest  
im Theater zu lernen, ist vielleicht  
gar nicht so falsch. Auf der

anderen Seite ist es sicher gut, einen sanften Übergang zu haben, dass sich die Dinge überschneiden, man sich nicht direkt im freien Markt durchsetzen muss.

Ich finde auf diesen Treffen interessant, welche Leute an welchen Schulen genommen werden. Man sieht auf jeden Fall Unterschiede, erkennt die verschiedenen Ansätze.

Schauspieler sind das härteste Publikum, das es gibt. Ich finde die Kritik sowohl in der Schule als auch am Schauspielschul-Treffen heftig. Es ist manchmal wirklich erbarmungslos. Das ist okay, weil jeder etwas will. Jeder hat eine sehr polemische Meinung und fühlt stark emotional. Alle wollen sich ausdrücken und glauben natürlich auch, dass ihre Art, etwas zu machen, richtig ist.

**FRANKE** Hattest du Jobangst?

**BÖSCH** Na ja, ich kann nicht sagen, dass ich davor Angst hatte. Ich muss ehrlich sagen – ich hatte keine Ahnung, was man nach der Schule macht. Ich dachte: Man assistiert und es wäre toll, wenn man irgendwo schon was kleines Eigenes machen könnte. Ich hatte wirklich keine Vorstellungen.

Durch das Treffen sind Kontakte entstanden, die bis heute tragen

Aber durch das Schauspielerschultreffen und durch die Möglichkeit, sich dort zu zeigen, sind Kontakte entstanden,

die bis heute tragen. Über eine Empfehlung durch die Jury traf ich Anselm Weber, der mir die Chance gegeben hat, fest ans Haus zu kommen und auch drei der Schauspieler zu engagieren, die in meinem Stück mitspielten. Da sind das Schauspielschul- und das Regieschul-Treffen schon tolle Foren.

Natürlich gibt es überprüfbare Fähigkeiten. Aber es kommt eben auch darauf an, wo man sich wie zeigt: ob man in einer Inszenierung auf einen Regisseur trifft, mit dem man kann und der mit einem kann, wo das Besondere oder das Eigene, was man hat, gefragt ist, man Freiheiten bekommt und sich als der Schauspieler, der man ist, ausleben kann. Wenn das nicht möglich ist, ist es gleich schwierig. Bei »überprüfbaren« Faktoren wie dem Vorsprechen sieht man oft sehr viel weniger als in einer Inszenierung, in die sich jeder selbst einbringen kann.

**FRANKE** Was muss ein Schauspieler können oder mitbringen, womit ich nicht das reine Handwerk meine? Wenn man deine Inszenierungen sieht, wirkt es ja eher wie: »Ich sehe jemanden und habe dazu eine Fantasie.« Was ist das Kriterium, wonach du sagst: »So besetze ich« oder »Mit der Person will ich arbeiten«?

**BÖSCH** Das ist nicht einfach zu beantworten. Es gibt keine wirkliche Faustregel. Ich glaube, es ist so ein Gefühl, dass man eine

Fantasie für jemanden hat, dass man denkt: »Der kann was damit anfangen.« Trotzdem würde ich sagen, dass das alleine nicht reicht. Klar fällt einem zu einem Schauspieler manchmal nichts ein. Aber man kann von einem Schauspieler genauso wenig erwarten, dass er zu den verschiedensten Regieansätzen oder Systemen einen Zugang findet. Deswegen finde ich es nur normal, dass auch ein Schauspieler sagen sollte: »Diesem Regisseur fällt nichts zu mir ein – aber mir fällt auch zu dieser Spielweise nichts ein.«

Ich würde schon sagen, dass es so was wie ein »Protagonisten-Gen« gibt: Leute, die eher dazu geeignet sind, protagonistisch zu spielen. Dazu gehört dann tatsächlich mehr als nur eine gute Bindung zum Regisseur.

**FRANKE** Was meinst du, was das »dazu gehört mehr« ist? Ist das Talent, Durchhaltevermögen, mehr Investition oder Kraft?

**BÖSCH** Ich glaube, es hat nichts damit zu tun, die Ellenbogen auszufahren und zu sagen: »Ich will immer an der Rampe stehen.« Aber es ist schon eine Art, sich Dinge zu nehmen und sich zu behaupten. Damit will ich nicht sagen, dass man nicht auch dahingeführt werden kann, oder dass man ab der Schauspielschule

Ich würde sagen,  
es gibt ein  
Protagonisten-Gen

»der Protagonist« oder »der lustige Geselle« bleiben muss. Manche bringen allerdings von sich aus schon mehr mit. Natürlich

schaffen die einen es und die anderen nicht. Manchmal ist es vielleicht einfach nur die Verbindung zwischen der Persönlichkeit und der einen Rolle. Aber ich frage mich auch erst im letzten Jahr: »Warum spielt denn wer wo groß?« Meine Hauptprotagonistin der letzten Jahre würde jetzt auch nicht überall so besetzt werden.

Für mich ist auf jeden Fall Humor sehr wichtig, nicht im Sinne von Virtuosität im Setzen der Pointen, sondern im Sinne von Spielfreudigkeit. Natürlich gilt das nicht immer. Ich muss als Regisseur jedes Mal abwägen: »Der passt super für die Rolle, aber ich komme mit dem nicht so gut klar (in der Arbeit). Der ist schwierig oder den muss ich viel mehr in Ruhe lassen, weil er schon ein Star ist.« Manchmal denkt man auf der anderen Seite: »Der passt eigentlich gar nicht für diese Rolle im klassischen Sinne. Der kann vielleicht gar nicht so viel, nichts anderes, aber da kommt man

bestimmt auf überraschende Weise irgendwohin. Das weiß man jetzt noch gar nicht.« Mist, ich komme nicht mehr auf diese zwei Worte, die ich mal gefunden habe, wie ein Schauspieler für mich sein muss ...

**FRANKE** Meinst du, wenn man deine Inszenierungen betrachtet, vielleicht im besten Sinne eine Uneitelkeit? ( Kostüme, Spielweise, der Umgang mit dem Publikum)

**BÖSCH** Das stimmt, ja, das beschreibt es vielleicht ganz gut. Ich mag Leute sehr, die flexibel sind, die einfach machen, risikobereit sind. Uneitel oder schamlos im Sinne einer Bereitschaft, Dinge auszuprobieren, wieder wegzuschmeißen, auszuprobieren, wieder wegzuschmeißen. Das ist eigentlich der Punkt, der mit manchen Schauspielern geht, mit anderen nicht. Das hat nicht nur mit dem Schauspieler zu tun, sondern auch mit einem selbst, wie man auf ihn eingeht. Aber mit manchen traut man sich mehr, oder sie trauen sich mit einem mehr, denn man strahlt ja auch aus, was man gemacht hat. Bei bestimmten Schauspielern kann man nicht einfach sagen: »Du, heute machen wir das mal so und übermorgen gilt das nicht mehr.« Für mich ist das aber der spannendste Weg. Manchmal verändere oder streiche ich Figuren zusammen oder entwickle eine ganz andere Idee zu der Szene und dann braucht es schon Leute, die einem vertrauen und nicht daran festhalten aus Angst, die Figur oder den Text herzugeben. Manchmal hab ich eine Idee oder eine Lösung und weiß aber auch noch nicht, was die genau bedeutet. Es muss möglich sein, diese Idee umzuspinnen, ohne es schon zu wissen. Wenn dann Leute da sitzen und fragen: »Was heißt das?«, kann ich das noch nicht sagen. Es braucht dafür, wie gesagt, ein großes Vertrauen und hat wohl schon mit einer eher unpsychologischen, unintellektuellen Denkweise zu tun. Das Manko daran zeigt sich, wenn man diesen Leuten sagt: »Ich kann

Es hat zu tun mit unpsychologischem, un-intellektuellem Denken mich jetzt nicht um dich kümmern, du tauchst in Szene eins und dann wieder in fünf und sieben auf. Und einmal guckst du da ja kurz rein, da passiert bestimmt auch irgendwas, bau dir deine Figur da selbst.« Das wird dann eher ein Problem, weil diese Art, Theater zu machen und zu denken, woanders herkommt.

Weniger aus einer Psychologie oder einem Intellekt, sondern mehr aus einer Energie, einer Wahrheit im Moment, im Körper und der Emotion; mehr aus einer theatralen Wahrheit als aus einer psychologischen Kopfwahrheit. Ich arbeite gerne mit Schauspielern, in die man reinkommt. Das ist natürlich mit jungen immer besser. Einer meiner Hauptschauspieler ist zum Beispiel immer so in der Sache drin, dass ich sagen kann, was ich will, und er macht es. Womit ich nicht meine, dass ich der Regisseur bin und er mein ausführender Gehilfe, sondern eher, dass man eine gemeinsame Energie, einen gemeinsamen Atem findet, auf dem viel passieren kann. Dafür bin ich bei einem Schauspieler dankbar und im besten Fall er auch.

**FRANKE** Also ist für dich wichtig, dass der Schauspieler keine prinzipielle Angst vor »Unmündigkeit« hat?

**BÖSCH** Ja, auf jeden Fall. Es ist aber natürlich auch klar, dass ich, wenn ich so arbeite, ein Bewusstsein dafür haben muss, die Schauspieler zu leiten und damit nicht alleine zu lassen. Für mich gibt es nicht die Trennung: Das ist die Aufgabe des Regisseurs und das ist die Aufgabe des Schauspielers. Ich finde diese Trennung auch in Kritiken eher befremdlich. Man bedingt sich ja gegenseitig. Ich bin davon überzeugt, dass mit einem anderen Schauspieler eine Szene gleich eine ganz andere wäre.

Man muss die Offenheit behalten, zu schauen, was für eine Geschichte man erzählt. Wenn zum Beispiel der Schauspieler davon ausgeht: »Diese Figur spielt man so, das mach ich dir schon«, dann wüsste ich gar nicht, wo die Aufgabe des Regisseurs liegt.

Wahrscheinlich beschreibt es das ganz gut, dass man keine Angst vor »Unmündigkeit« in meiner Arbeit haben sollte, sondern gemeinsam sucht, erst mal weniger über Psychologie, Logik oder Realität als mehr über eine Wahrheit auf der Probe. Ich mag immer Schauspieler, die gut mit Sprache umgehen können. Das ist für mich einer der wesentlichsten Punkte der Ausbildung. Das kam bei uns sowohl bei Schauspielern als auch bei Regisseuren zu kurz. Wenige Schauspieler können ihre sprachlichen Defizite als Markenzeichen leben.

Für mich ist es schon zweitrangig, was jemand vorher gemacht hat. Ich kann z. B. eine Rolle nicht so besetzen wie geplant. Also suche ich nach Alternativen. Dann finde ich eine, die ich interessant

finde, eine sehr junge Schauspielerin. Es wäre für sie fast die erste Rolle am Theater. Daraufhin sagt der Intendant: »Oh, das finde ich gefährlich, überlegt euch das sehr gut. Aber wenn ihr das wollt, macht es.« Er bringt auf jeden Fall das Argument der Fürsorgepflicht ein: Ist sie dem gewachsen, packt sie das – oder nicht? Natürlich macht man sich solche Gedanken auch. Dann kommt ein Vorschlag der Dramaturgie und ich denke mir: »Ah, die kenn ich schon, mit der habe ich schon mal gearbeitet, das ist doch so ein Typ, die kommt aus der Ecke, das passt nicht.« Dann sag ich eher kategorisch nein. Ich fahre aber noch mal hin und sehe sie in einem Stück und denke mir: »Toll! In drei Jahren hat sie sich enorm entwickelt. Sie hat große Rollen gespielt und nicht nur die, für die sie oft besetzt wurde. Die ist gewachsen, vielleicht geht das ja doch!«

**FRANKE** Wie wichtig ist für dich »Theaterfamilie«?

**BÖSCH** Ich glaube, es ist sehr gut, wenn man sich vertraut und kennt. Was nicht heißt, dass man auf der Probe sitzt und einfach Spaß hat. Ich meine die Bereitschaft, zusammenzuarbeiten.

Es ist wichtig, den Leuten, mit denen man gut, gerne und häufig

zusammenarbeitet, immer wieder  
Es ist wichtig,  
immer wieder Freiraum  
zu geben  
Freiraum zu geben  
aber auch mit einem anderen  
Regisseur funktionieren, oder

auch ich muss mit anderen Leuten arbeiten und klarkommen.« Irgendwann nach der Schule denkt man: »Man hat ja hoffentlich ein paar Jahrzehnte in dem Beruf.« Man muss die Konstellationen immer ein bisschen verändern und deswegen ist es nicht das »wir müssen jede Arbeit zusammen machen, weil wir nur dann gut sind und das machen können, was wir machen wollen.« Es geht auch darum, Erfahrungen zu sammeln: Vielleicht mal nur mit relativ eitlen Schauspielern zu arbeiten. Das gilt für Schauspieler auch: mal mit Thalheimer, Kriegenburg und Gotscheff arbeiten, bevor man merkt: »Ich funktioniere am besten auf diesem Weg.« Obwohl das nicht generell gilt. Es gibt auch Beziehungen zwischen Schauspielern und Regisseuren, die von Anfang an zwingend sind. Mir fallen zu Sarah (Sarah Viktoria Frick) z. B. bestimmte Dinge nur ihretwegen ein. Manche Dinge fallen mir auch mehr für die Schauspielerin als für die Figur ein, weil es da ein anderes Schnittverhältnis zwischen

Schauspielerin und Figur gibt. Es ist dann eine andere Antigone, ein anderes Käthchen.

Das Theater profitiert von den verschiedenen Regie- und Schauspielerfamilien, von dem Austausch. So entstehen keine Enklaven.

**FRANKE** Wie gehst du mit Kritik um, angefangen bei den Professoren in deiner Ausbildung bis hin zur Presse?

**BÖSCH** Es gibt immer so Sätze, die man behält: »Benutz deine Arme nicht so viel oder am besten gar nicht. Die nehmen alles ein.« Solche Sätze können verheerend sein. Und dann fordert man diesen Schauspieler dazu auf, die Arme wirklich bewusst und möglichst viel einzubringen und auf einmal wird das virtuos. Joachim Meyerhoff, der jetzt Schauspieler des Jahres ist, hat auch in einem Interview gesagt, dass er fünf Jahre im Spiel blockiert war, bis er sich von so einem Satz befreit hat. Fritzi Haberlandt wurde gesagt: »Du kannst alles spielen, nur Lulu wirst du nie spielen.« Und sie war die beste Lulu, die ich je gesehen habe.

Die Schwächen sind eben auch Stärken und die Stärken auch wieder Schwächen. Das ist das, was ich meine bei der sogenannten Offenheit oder der spielerischen Intelligenz als Stärke. Da kann ich nicht einfach sagen: »Jetzt bau dir mal psychologisch die Rolle durch.« Das geht dann nicht. Das kann man aber niemandem vorwerfen, weil dafür ist das andere da. Ich habe auch meine »Sätze«, die mich wahrscheinlich noch viele Jahre begleiten. Die haben aber natürlich auch mit einer großen Wahrheit zu tun. Sie fordern jeden noch einmal auf, ein ganz anderes Bewusstsein für Schwächen und Stärken zu entwickeln.

Kritik durch die Presse ist wichtig und oft auch fruchtbar.

Trotzdem können sich wohl  
Kritik durch die Presse  
ist wichtig  
und oft auch fruchtbar  
wenige Leute davon freisprechen,  
dass es auch beeinflusst. Ich  
habe immer wieder in den Proben  
Situationen, wo ich entscheiden muss: »Schmeiße ich etwas raus,  
oder lasse ich es drin? Denn da werden sie eh wieder sagen: ›Ja, ja,  
der Bösch.« Meistens lasse ich es drin, weil ich es liebe und es  
auch wichtig finde für das Publikum und das Stück, diese Seite des  
Schauspielers zu zeigen.

Man muss, denk ich, eine Balance finden. Es gibt die zwei radikal falschen Sachen, 1.: »Was? Die haben doch keine Ahnung und tun mir Unrecht« und 2.: »Klar, die haben total recht, natürlich!« Klar tut es weh, wenn man in eine Schublade gesteckt oder immer durch die gleiche Brille gesehen wird. Da versucht man sich zu schützen oder entwickelt an manchen Stellen einen gewissen Zynismus. Aber ich hoffe ja immer noch, dass man mit dem Alter freier wird. Kollegen bestätigen mich darin nicht: »Vergiss es, das hört nie auf!«

**FRANKE** Was würdest du sagen: Freunde und Förderer, Connections, zur rechten Zeit am rechten Ort oder: Talent setzt sich eh durch?

**BÖSCH** Ich denke, das Wichtigste ist schon, dass man gefördert wird, dass es Menschen gibt, die einen erkennen in der Arbeit und verstehen, was man will. Man muss die Chance bekommen und die geben einem nur diese Leute. Das gilt für Regisseure sowie für Schauspieler.

**FRANKE** Gibt es Provinz?

**BÖSCH** Ja!

**FRANKE** Wo siehst du die Unterschiede zwischen großen und kleinen Häusern, wie viel hat mit einem großen Namen zu tun?

**BÖSCH** Ich glaube, dass ein Theater schon sehr lebt vom Aushalten unterschiedlichster, extremer Regie- und Schauspielerbehauptungen. Das Thalia Theater ist für mich ein sehr gutes Beispiel. Die prägenden Regisseure wie Kriegenburg, Thalheimer, Kimmig, Petras sind komplett verschieden. Theater wird

Schauspieler sind keine Automaten, die Emotionen produzieren gut, wenn es diesen Mut hat, verschiedenste Formen zuzulassen. Da unterscheiden sich die Häuser schon.

**FRANKE** Hoffnung für das Theater, für dich?

**BÖSCH** Dass ich weiter das, was ich mache, so machen kann, wie ich will und es weiterhin Leute geben wird, die das verstehen und sehen wollen. Das wäre schon viel!

**FRANKE** Noch etwas zum Schauspieler?

**BÖSCH** Schauspieler sind keine Automaten, die Emotionen produzieren. Ich kann es absolut verstehen, wenn jemand seine Grenzen zieht. Du spielst meinetwegen die Hedda, die Lulu,

die Karoline, Luise, Penthesilea ... was sich jede Schauspielerin wünscht. Irgendwann kannst du auch nichts mehr leisten oder geben. Da haben Schauspieler auf gewisse Weise mehr zu kämpfen als Regisseure. Trotzdem, da bezieht es sich wieder auf das Durchhaltevermögen, erwarte ich, dass man sich auf der Probe immer zu 100% reinschmeißt und nach Hause kommt wie nach dem Fußballtraining und eine Dusche möchte.

**FRANKE** Belastbarkeit ist also auch ein sehr wichtiger Aspekt?

**BÖSCH** Ja! Das hat auf jeden Fall mit dem sogenannten »Protagonisten-Gen« zu tun. [Er lacht.] Das verändert sich aber auch mit dem Alter oder mit Familie, aber bis 35 kann man das schon mal machen [lacht wieder].

Georg Hobmeier

Der andere Weg

*Ich bin freischaffender Performer, Choreograph und Kunstschaffender. Gelernt habe ich es erstmal anders. Als erste Station meiner Suche verschlug es mich ans »richtige« Theater, das ich unter großen Mühen am Mozarteum Salzburg (an einer anderen Schule wäre es mir wohl ähnlich ergangen) studierte. Trotz vieler metaphysischer Erkenntnisse, vor allem beim aktiven Studium der Lehren Tschechovs und Grotowskis, wurde ich mit den für mich belastenden Unzulänglichkeiten des Theaters und seiner Organisationsformen konfrontiert. Zum einen waren für mich die vormodernen Formen und Begrifflichkeiten künstlerischer Natur untragbar, zum anderen die Erkenntnis, dass es zumeist egal war, was ich überhaupt über das Theater dachte. Die Ausbildung an den normalen Hochschulen zielt nicht darauf ab, Menschen für die künstlerische Arbeit auf der Bühne vorzubereiten, sondern, etwas polemisch formuliert, kreierte ein Instrument für den Regisseur, den kreativen Nukleus des Theaters. Dieser Theaterform kehrte ich bewusst und ohne Zögern nach dem Diplom den Rücken, mein Heil in postdramatischen und technologieaffinen Formen suchend. Zudem versuchte ich immer*

*wieder mit kollaborativen Strukturen zu arbeiten, interdisziplinäre Arbeitsweisen zu erforschen und mein Werk in immer neue Disziplinen zu tragen. Dieser Prozess war chaotisch, nomadisch, verwirrend, frustrierend, berauschend, kurzweilig. Nach 8 Jahren in der freien Wildbahn blicke ich zurück auf eine choreographische Zusatzausbildung, zahlreiche Bühnenstücke, interaktive Installationen für Museen, die Entwicklung eines Computerspiels, Performancearbeiten für den öffentlichen Raum, Vorträge an Universitäten und eine konstante Bewegung zwischen unterschiedlichsten Betätigungsorten. Diese Ruhelosigkeit hat*

*Ich glaube nicht an die Renovierung existierender Strukturen* *sowohl in mir als in der Welt ein dichtes Netzwerk von Informationen, Informanten, Kollaborateuren und Interessengebieten gesponnen, das mich mehr und mehr trägt.*

*Ich glaube nicht an die Renovierung der existierenden Strukturen, an die alte Mär, dass neue Texte neues Theater schaffen. Die Kunst ist Spiegel der Gesellschaft und ihrer selbst, und so entstehen Neues und neue Formen nur durch neue Strukturen. Diese Strukturen müssen flach in ihren Hierarchien, gleichberechtigt, demokratisch und der Zukunft zugewandt sein.*



## Rostock / 1999

### Jury

**Gabriele Gysi**, Regisseurin, Köln

**Prof. Heinz-Gerhard Lück**, Schauspieler und ehemaliger Dozent an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*

**Dr. Günther Rühle**, Theaterkritiker und Kulturjournalist. Ehrenpräsident der *Deutschen Akademie der Darstellenden Künste* und ehemaliger Intendant am *Schauspiel Frankfurt*

**Leonie Stein**, Regisseurin und Leiterin der *Hochschule für Theater Bern*

**Bettina Woerle**, Regisseurin, Köln

### Ensemblepreise

Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin mit *Schnitt ins Fleisch* von XAVIER DURRINGER 01/99

Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg mit *Platonow* von ANTON TSCHECHOW 02/99

Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt am Main mit *Phaidras Liebe* von SARAH KANE

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz mit *Weiningers Nacht* von JOSHUA SOBOL 03/99

### Solopreise

**Mareile Blendl**, Westfälische Schauspielschule Bochum, als Model in *Blut am Hals der Katze* von RAINER WERNER FASSBINDER 04/99

**Alexander Flache**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als Horace / Dorante in *Dann danken wir dem Himmel, der alles weise lenkt. Molière. Ein Spiel*

**Sophia Harrison**, Hochschule für Musik und Theater Hannover, als Gil in *Komik oder die letzte Nummer. Stück* von ANDREAS KRIEGENBURG

**Anne Ratte-Polle**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als Uranie in *Dann danken wir dem Himmel, der alles weise lenkt. Molière. Ein Spiel* 05/99

**Andreas Uhse**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, als Stationsvorstand Thomas Hudetz in *Der jüngste Tag* von ÖDÖN VON HORVÁTH 06/99

**Nadine De Zanet**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als Climène in *Dann danken wir dem Himmel, der alles weise lenkt. Molière. Ein Spiel* 07/99

### Vontobel-Preis

Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig mit *Cymbelin* von WILLIAM SHAKESPEARE

### Preis der Freunde und Förderer der Hochschule für Musik und Theater Rostock

**Uwe-Moritz Eichler**, Westfälische Schauspielschule Bochum, als Lehrer in *Blut am Hals der Katze* von RAINER WERNER FASSBINDER

**Daniela Voß**, Folkwang Hochschule Essen, als Iphigenie in *Iphigenie in Aulis* von JEAN RACINE





04  
09



01  
09



02  
99



03  
99

08  
99



## Potsdam / 2000

## Jury

**Frank Beyer**, Regisseur, Berlin

**Verena Buss**, Schauspielerin und Regisseurin, Stuttgart

**Adolf Dresen**, Regisseur, Berlin / Leipzig

**Gabriele Gysi**, Regisseurin, Köln

**Dr. Günther Rühle**, Theaterkritiker und Kulturjournalist. Ehrenpräsident der *Deutschen Akademie der Darstellenden Künste* und ehemaliger Intendant am *Schauspiel Frankfurt*

## Ensemblepreise

**Hochschule für Musik und Theater**

**Hamburg** mit *Der Schatten eines Rebellen* von SEAN O'CASEY 01/00

**Folkwang Hochschule Essen** (vormals Westfälische Schauspielschule Bochum) mit *Willst du schon gehn ...?*

**Hochschule für Musik und Theater Rostock** mit *Die Trauung* von WITOLD GOMBROWICZ

**Folkwang Hochschule Essen** mit *Das Traumkissen* von YUKIO MISHIMA

**Theater Hochschule Zürich** mit *Mauskröten* nach J. M. R. LENZ 02/00

## Solopreise

**Katja Bürkle**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, als junge Frau in *Reigen* von ARTHUR SCHNITZLER 03/00

**Aleksandar Djelosevic-Tesla**, Max-Reinhardt-Seminar Wien, als Kurt in *Feuergesicht* von MARIUS VON MAYENBURG

**Jacob Jensen**, Bayerische Theaterakademie »August Everding« München, in *Aujurd'hui / Heute* von MICHEL DEUTSCH

**Hans Löw**, Otto-Falckenberg-Schule München, als Zanetto und Tonino in *Die venezianischen Zwillinge* von CARLO GOLDONI 04/00

**Katja Müller**, Bayerische Theaterakademie »August Everding« München, in *Aujurd'hui / Heute* von MICHEL DEUTSCH

**Hannah von Peinen**, Hochschule für Musik und Theater Hannover, als Leonore von Este in *Torquato Tasso* von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

**Michael Pyter**, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, als Franz von Moor in *Räuber nach Schiller*

**Katharina Quast**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt am Main, als Charlotte in *Don Juan* von MOLIÈRE 05/00

**Hinnerk Schönemann**, Universität der Künste Berlin, als Professor in *Operette* von WITOLD GOMBROWICZ

**Lisa Wallmann**, Max-Reinhardt-Seminar Wien, als Olga in *Feuergesicht* von MARIUS VON MAYENBURG

**Roman Weltzien**, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, als Roller in *Räuber nach Schiller* 06/00

## Max-Reinhardt-Preis

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin** für *Die Perser* von AISCHYLOS

03  
0004  
00







## Bern / 2001

## Jury

**Roland Schimmelpfennig**, Autor und Dramaturg, Berlin  
**Ulrike Kahle**, Journalistin, Hamburg  
**Felix Prader**, Regisseur, Plaisir  
**Ingrid Andree**, Schauspielerin, Berlin  
**Mathias Habich**, Schauspieler, Paris / Zürich

## Ensemblepreise

**Theater Hochschule Zürich** mit *Pausen-Rehe & Platz-Hirsche* mit Texten von DÖRTHE BRAUN, LUKAS HOLLINGER, GUY KRNETA, KASPAR MANZ und PAUL STEINMANN <sup>01/01</sup>  
 [bei der Preisverleihung mit Regine Lutz]  
**Folkwang Hochschule Essen** mit *Vier Variationen über eine Szene aus »Krieg«* von RAINALD GOETZ <sup>02/01</sup>

## Solopreise

**Alexander Gannitzer**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, als Lobkowitz in *Mein Kampf* von GEORGE TABORI  
**Mira Bartuschek**, Otto-Falckenberg-Schule München, als das Mädchen in Szenen aus *Roberto Zucco* von BERNARD-MARIE KOLTÈS  
**Bernd Färber**, Institut für Schauspiel und Regie der Universität Mozarteum Wien, als Billy in *Stags and Hens* von WILLY RUSSELL  
**Maarja Jakobsen**, Universität der Künste Berlin, als Marina in *Lieber Anton Pawlowitsch*, TSCHECHOW-Etüden  
**Georg Jungermann**, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, als Grigori Stepanowitsch Smirnow in *Tschechow, ein Studienprojekt* <sup>03/01</sup>  
**Cathérine Seifert**, Studiengang Schauspiel Bochum der Folkwang Hochschule Essen, als Creszenz in *Früchte des Nichts* von FERDINAND BRUCKNER <sup>04/01</sup>  
**Tillbert Strahl-Schäfer**, Bayerische Theaterakademie »August Everding« München, als Hans in *Ganze Tage – ganze Nächte, Chroniques I*, von XAVIER DURRINGER <sup>05/01</sup>

## Vontobel-Preis

**Hochschule für Musik und Theater Rostock** mit *Siegfried. Frauenprotokolle 2001* nach VOLKER BRAUN <sup>06/00</sup>

## Preis der Studierenden

**Theater Hochschule Zürich** mit *Pausen-Rehe & Platz-Hirsche* mit Texten von DÖRTHE BRAUN, LUKAS HOLLINGER, GUY KRNETA, KASPAR MANZ und PAUL STEINMANN <sup>01/01</sup>







04  
04



05  
04



02  
04



02  
04

## Essen / 2002

## Jury

**Ingrid Andree**, Schauspielerin, Berlin  
**Uwe B. Carstensen**, Dramaturg,  
 Theaterverlag S. Fischer, Frankfurt am  
 Main  
**Ulrike Kahle**, Kulturjournalistin,  
 Hamburg  
**Felix Prader**, Regisseur, Plaisir  
**Roland Schimmelpfennig**, Autor und  
 Dramaturg, Berlin

## Ensemblepreis

**Otto-Falckenberg-Schule München** für  
*Wegen zu geschlossen* 01/02

## Ensemblesonderpreis

**Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock** für *Nichtsgenauess-  
 mannicht* 02/02

## Szenepreise

**Bayerische Theaterakademie »August  
 Everding« München** für *Belgrader  
 Trilogie* von BILJANA SRBLJANOVIĆ  
**Hochschule für Film und Fernsehen  
 »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg** für  
*Bezahlt wird nicht* von DARIO FO 03/02

## Solopreise

**Aline Staskowiak**, Hochschule für  
 Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin,  
 als Hebamme Smejulina in  
*DuDaDerDuDaDieDa* und *Die Hochzeit*  
 von ANTON TSCHECHOW 04/02  
**Joanna Kitzl**, Hochschule für Musik und  
 Theater Hamburg, als Nastassja in *Die  
 letzte Nachricht des Kosmonauten an die  
 Frau, die er einst in der ehemaligen  
 Sowjetunion liebte* von DAVID GREIG  
 05/02  
**Leopold Hornung**, Bayerische  
 Theaterakademie »August Everding«  
 München, als Jovan in *Belgrader  
 Trilogie* von BILJANA SRBLJANOVIĆ  
 06/02  
**Hülya Karahan**, Hochschule für Musik  
 und darstellende Kunst Frankfurt am  
 Main, als Becca in *Fluchtpunkt* von  
 JESSICA GOLDBERG  
**Agnieszka Piwowska**, Hochschule für  
 Musik und Theater »Felix Mendelssohn  
 Bartholdy« Leipzig, in *Studierende  
 am Deutschen Nationaltheater Weimar  
 am Rande des Nervenzusammenbruchs*  
 mit einem Monolog aus *Die Falle* von  
 TADEUSZ ROZEWICZ

## Max-Reinhardt-Preis

**Universität für Musik und darstellende  
 Kunst Graz** für *Übergewicht, unwichtig:  
 Uniform* von WERNER SCHWAB 07/02

## Preis der Studierenden

**Universität für Musik und darstellende  
 Kunst Graz** für *Übergewicht, unwichtig:  
 Uniform* von WERNER SCHWAB 07/02  
**Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock** für *Nichtsgenauess-  
 mannicht* 02/02









## Graz / 2003

## Jury

**Florian Boesch**, Regisseur, München  
**Ursula Karusseit**, Schauspielerin, Berlin  
**Prof. Ulrich Khuon**, Intendant Thalia  
 Theater Hamburg  
**Swetlana Schönfeld**, Schauspielerin,  
 Berlin  
**Lilian Naef**, Regisseurin, Schauspielerin,  
 Bern

## Ensemblepreise

**Theater Hochschule Zürich** für *Leonce und  
 Lena – A Better Day* nach GEORG  
 BÜCHNER 01/03

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin** für *Die Gerechten* von  
 ALBERT CAMUS 02/03

**Universität für Musik und darstellende  
 Kunst Graz** für *Wir spielen die  
 Zauberflöte* nach dem Opernlibretto  
 von EMANUEL SCHIKANEDER 03/03

## Solopreise

**Sarah v. Frick**, Theater Hochschule Zürich,  
 als Lena in *Leonce und Lena – A Better  
 Day* nach GEORG BÜCHNER 01/03

**Roman Hemetsberger**, Universität für  
 Musik und darstellende Kunst Graz, als  
 Papageno in *Wir spielen die Zauberflöte*  
 nach dem Opernlibretto von EMANUEL  
 SCHIKANEDER 03/03

**Pauline Knof**, Hochschule für Musik  
 und Theater Rostock, als Esther in  
*Victor oder Die Kinder an der Macht*  
 von ROGER VITRAC 04/03

**Leonie Schubert**, Hochschule für Musik  
 und Theater Rostock, als Thérèse  
 Magneau in *Victor oder Die Kinder an  
 der Macht* von ROGER VITRAC 05/03

**Ina Tempel**, Max-Reinhardt-Seminar  
 Wien, als Grünkäppchen und Seherin  
 vom Dorf in *Tragédie Camique* 06/03

## Max-Reinhardt-Preis

**Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock** für *Victor oder Die Kinder an der  
 Macht* von ROGER VITRAC 07/03

## Preis der Studierenden

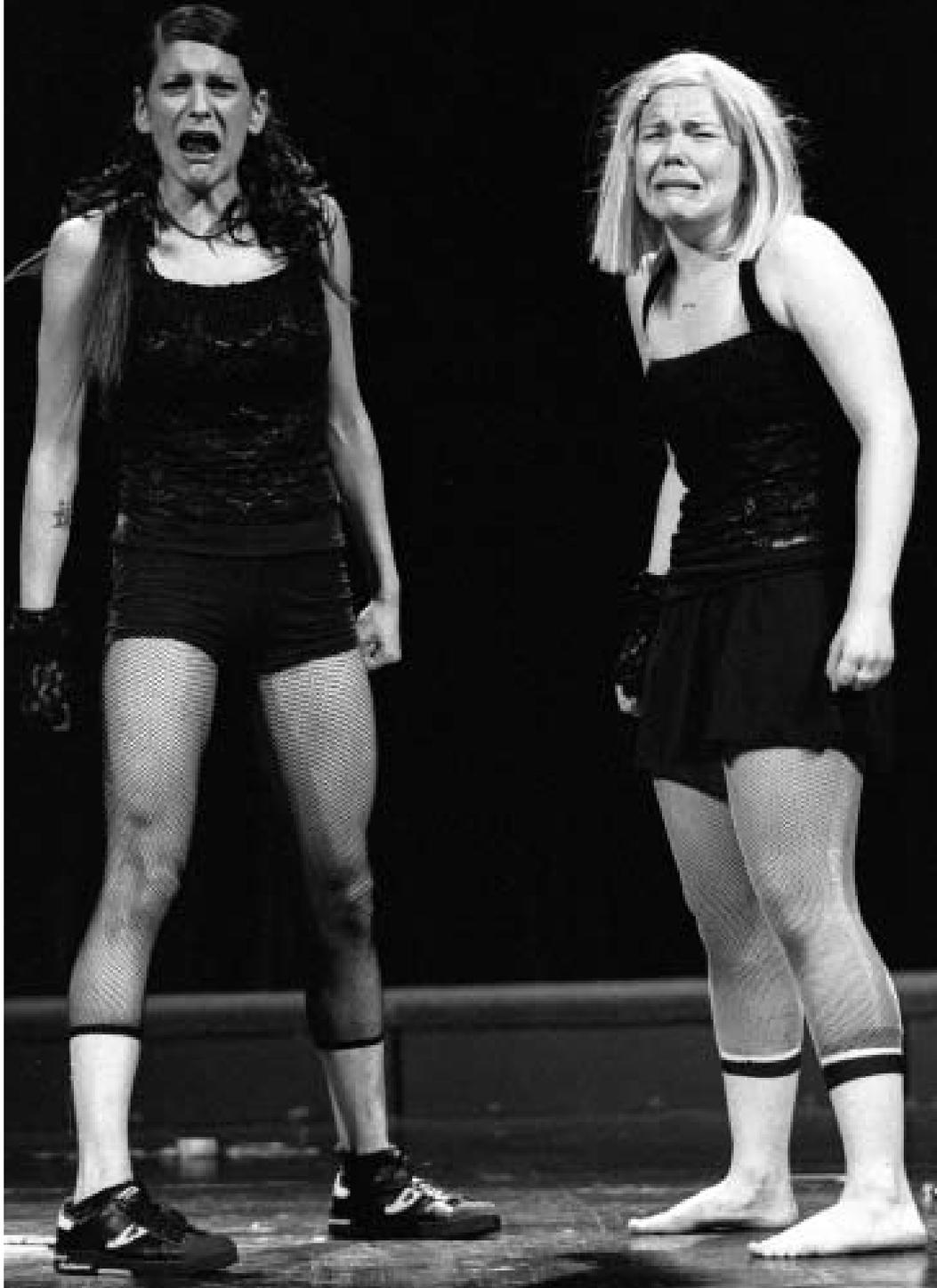
**Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock** für *Victor oder Die Kinder an  
 der Macht* von ROGER VITRAC 07/03

**Hochschule für Schauspielkunst  
 »Ernst Busch« Berlin** für *Die Gerechten*  
 von ALBERT CAMUS

**Theater Hochschule Zürich** für *Leonce  
 und Lena – A Better Day* nach GEORG  
 BÜCHNER 01/03



07/03



01  
03

04  
05



02  
03





07  
03

08  
07

## Hannover / 2004

## Jury

**Wilfried Schulz**, Intendant, Hannover  
**Lena Stolze**, Schauspielerin, Berlin  
**Rita Thiele**, Dramaturgin, Düsseldorf  
**Thomas Birkmeier**, Regisseur, Wien  
**Crecentia Dünsser**, Schauspielerin, Zürich

## Ensemblepreise

**Hochschule für Musik und Theater**  
 »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig  
 für *zeit zu lieben zeit zu sterben* von  
 FRITZ KATER <sup>01/04</sup>

**Theater Hochschule Zürich** für *Parzivality Show*

**Hochschule für Schauspielkunst**  
 »Ernst Busch« Berlin für *Die Choephoren*  
 von AISCHYLOS

**Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt am Main** für *Die Gesänge des Maldoror* von COMTE DE LAUTRÉAMONT <sup>02/04</sup>

## Solopreise

**Lina Beckmann**, Studiengang Schauspiel  
 Bochum der Folkwang Hochschule  
 Essen, als Harlekin in *Commedia*

**Stefko Hanushevsky**, Universität der Künste Berlin, als Buddy in *Peanuts* von FAUSTO PARAVIDINO

**Rika Weniger**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als Wlas in *Sommergäste* von MAXIM GORKI

**Julia Nachtmann**, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, als Olivia in *Was ihr wollt* von WILLIAM SHAKESPEARE

**Christian Friedel**, Otto-Falckenberg-Schule München, als Siegfried von Niederland in *Die lustigen Nibelungen* von OSCAR STRAUS <sup>03/04</sup>

## Vontobel-Preis

**Max-Reinhardt-Seminar Wien**  
 für *Liebe mich irgendwie! ...* von  
 RENÉ POLLESCH <sup>04/04</sup>

**Preis der Studierenden Hochschule für Musik und Theater Hamburg** für *Was ihr wollt* von WILLIAM SHAKESPEARE

**Theater Hochschule Zürich** für *Parzivality Show* <sup>05/04</sup>

**Hochschule für Film und Fernsehen**  
 »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg  
 für *MörderMutterMörder*



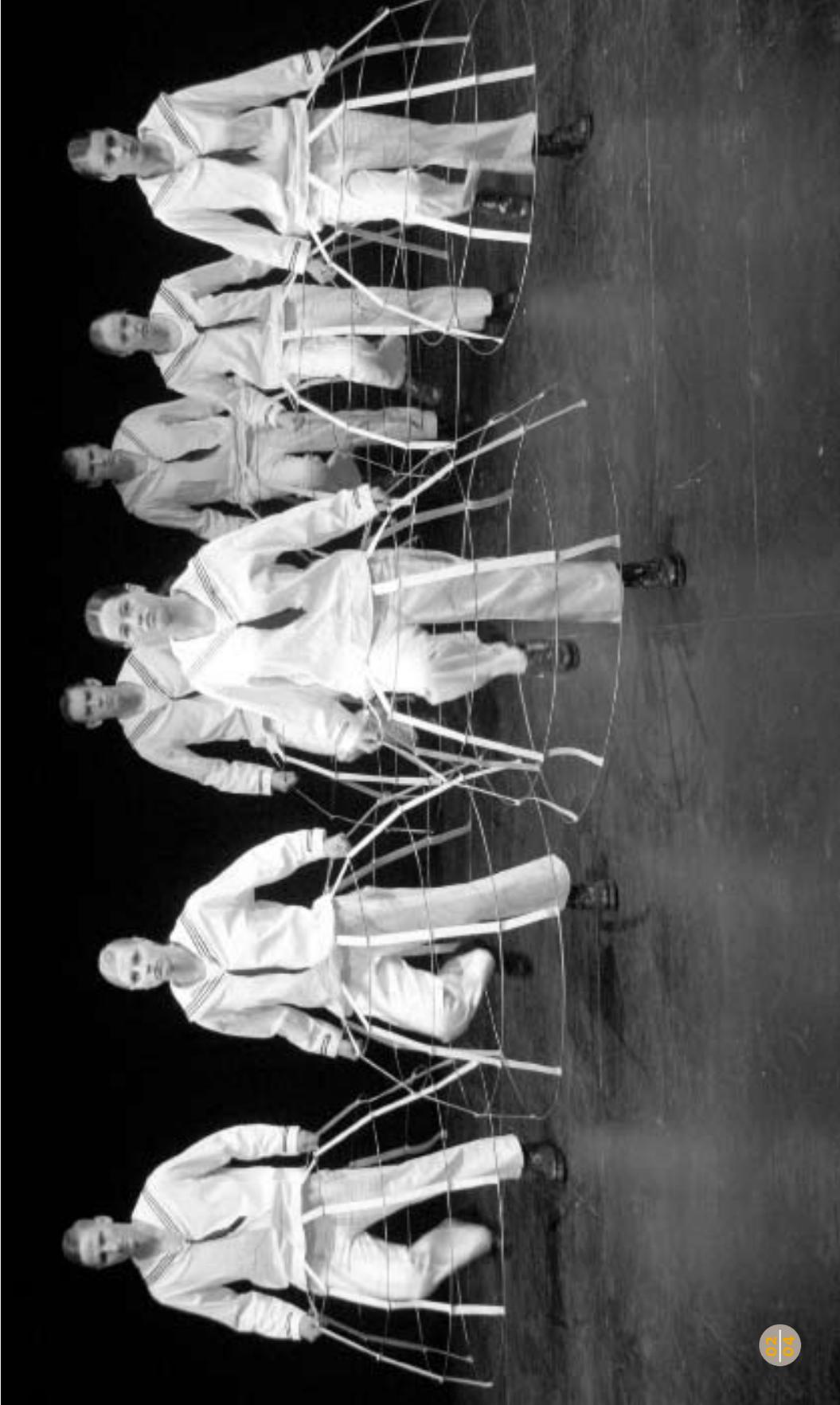
03/04



01  
04



03  
04





Anna Keil

Interview mit der Schauspielerin

Anne Ratte-Polle

**Anna Keil ist Studentin im 2. Studienjahr an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Sie war zuletzt in »Die Möwe« im Volkstheater Rostock zu sehen. Anne Ratte-Polle (Jahrgang 1974) studierte ebenfalls in Rostock. Ihre ersten Engagements hatte sie am Staatstheater Cottbus, an der Volksbühne Berlin und im Schauspielhaus Düsseldorf. In einer Produktion des Deutschen Theaters war sie 2006 auf den Salzburger Festspielen zu sehen. Anne Ratte-Polle arbeitet auch für Film und Fernsehen.**

**KEIL** Hältst du eine Ausbildung für Schauspielerinnen bzw. Schauspieler für nötig?

**RATTE-POLLE** Ja! Es ist in jedem Fall hilfreich.

**KEIL** Welches waren deine entscheidenden Erfahrungen beim Übergang von der Ausbildung zur Praxis?

**RATTE-POLLE** Ich wollte raus aus der Schule und endlich spielen. Deshalb habe ich mich vor dem ZBF-Vorspiel um Vorsprechen und Agenturen bemüht. Damals kamen zu dem ZBF-Vorspiel in Rostock kaum Regisseure oder Intendanten, weshalb ich mich darauf nicht verlassen wollte. Dadurch habe ich während des 4. Studienjahrs Theater gespielt und gedreht, was natürlich mit viel Arbeit und Rumfahrerei verbunden war. Aber ich war sehr froh, endlich ganze Stücke, nicht nur einzelne Szenen, spielen zu können. Als dann endlich die »Entscheidungsarbeit« (Wo gehe ich hin?) geleistet war, dachte ich, nach der Schule mehr Zeit zu haben. Es fielen ja Unterrichtsfächer weg. Das war aber irgendwie nicht der Fall. Im Gegenteil. Ich war fest im Ensemble und habe neben den angesetzten Stücken Übernahmen gespielt oder an freien Tagen gedreht. Das hat alles viel Spaß gemacht und ich habe mich schnell weiterentwickeln können, aber ich habe später dann schon manchmal den Bewegungs- oder Stimmunterricht vermisst.

**KEIL** Was hast du an der Ausbildung vermisst?

**RATTE-POLLE** Ich hätte gerne schon früher, während der

Ausbildung, die Möglichkeit gehabt, am Theater zu spielen und Kontakte zu Regisseuren oder Intendanten aufzubauen. Dies war in meinem Jahrgang jedoch nicht möglich.

Mehr Informationen über die aktuelle Theaterlandschaft wären gut gewesen: Was wird wo und wie gespielt? Ich erinnere mich, dass wir aufgefordert wurden, überall hinzufahren und Theater zu gucken. Das war von Rostock aus nicht so einfach. Ebenso hätte ich es sehr begrüßt, wenn es mehr Raum für Film gegeben hätte. Wir hatten damals nur einen Filmkurs. Das war eher ein Hineinschnuppern in die Arbeit vor der Kamera. Das Thema Film hätte dann auch im Kopf eine andere Wertigkeit bekommen und mehr Lust und Interesse geweckt.

Was mir in Bezug auf meine stimmliche Ausbildung damals gefehlt hat, war eine ausreichende Gesangsausbildung. Die halte ich für sehr wichtig hinsichtlich Stimmbildung und Atemtechnik. Ich habe erst vor ein paar Jahren begriffen, dass ich überhaupt singen kann und noch dazu Sopran bin. Ich hatte mich eher im Alt vermutet.

Ich hätte es begrüßt, wenn es mehr Raum für Film gegeben hätte

Es ist gut, während der Ausbildung auf »Markt-Gedanken« gebracht zu werden, auch wenn man sie vielleicht so lang wie möglich von sich fernhalten sollte. Aber zu wissen, wie wichtig z. B. Fotos sind, wie man Verträge macht, was die Arbeit einer Agentur ist – das kann von Nutzen sein.

**KEIL** Hat dich die Schule ausreichend auf die Praxis vorbereitet?

**RATTE-POLLE** Ich habe auf jeden Fall ein »Handwerk« gelernt, ja! Schnelligkeit, Impulse aufzunehmen und zu senden, Wachheit in Kopf und Körper, Umgang mit der Sprache, Widersprüche in Figuren zu suchen und eine eigene Herangehensweise an die Arbeit einer Rolle zu finden. Ich habe gelernt, Kritik zu suchen. Sie bringt einen weiter. Wir wurden aufgefordert, die Schulzeit zum Ausprobieren zu nutzen und nicht auf Ergebnis und Wirkung zu zielen. Wir sollten stattdessen ohne Druck nach dem suchen, was wir selbst wollten. Hierfür waren auch die »Wahlrollen« sehr wichtig. Was mir auch besonders positiv in Erinnerung geblieben ist, sind die Ensembletrainingskurse. Zu erfahren, wie man unabhängig von

einem Stück in einem Ensemble agiert und was die eigenen Stärken und Schwächen sind, war eine gute Vorbereitung auf die Praxis.

**KEIL** Welche Erinnerungen hast du an das Theatertreffen?

**RATTE-POLLE** Das war eine sehr lustige Zeit mit vielen Feiern und guten Begegnungen. Nach nun neun Jahren treffe ich immer noch Kollegen, die ich daher kenne, aber zwischendurch nicht

Eine sehr lustige Zeit  
mit vielen Feiern  
und guten Begegnungen

gesehen habe. Außerdem war es für mich das erste Mal, im Theater vor einer Öffentlichkeit zu spielen und auch von Regisseuren und

Castern gesehen zu werden. Ich konnte viele Kontakte sammeln, sowohl zu Regisseuren als auch zu anderen Studenten, die man in der »kleinen« Welt des Theaters später immer wieder trifft.

**KEIL** Hatte die Auszeichnung mit einem Solopreis für dich irgendeine Bedeutung, war sie vielleicht sogar wichtig für deine berufliche Laufbahn?

**RATTE-POLLE** Es war mein heimliches Ziel bei dieser Veranstaltung. Deswegen habe ich mich natürlich sehr gefreut. Natürlich liest sich sowas auch ganz gut auf einer Vita, aber ich weiß nicht, ob es meine berufliche Laufbahn direkt beeinflusst hat.

**KEIL** Kennst du dazu noch andere, auch extrem abweichende Meinungen?

**RATTE-POLLE** Zu der ersten Frage, ob es nötig ist, eine Ausbildung zu machen, um SchauspielerIn bzw. Schauspieler zu werden, kenne ich sehr unterschiedliche Meinungen. Für manche stellt ein Schulsystem in Verbindung mit Schauspiel generell ein Problem dar. Andere sehen eine Ausbildung als negativ, die die eigene Persönlichkeit nicht stärkt, sondern verformt. Letztendlich gibt es viele Wege, diesen Beruf zu erlernen und auszuüben. Wichtig ist es, Erfahrungen zu sammeln und Begegnungen zu suchen, die einem weiterhelfen, den eigenen Weg zu finden. Damit in einer Gemeinschaft anzufangen, finde ich sehr gut.

Laura Koerfer

Interview mit Bruno Cathomas:

Ich belüge mich nicht mehr, auch wenn ich weiterhin nicht die Wahrheit sage

**Laura Koerfer studiert im zweiten Jahr Regie an der Züricher Hochschule der Künste. Bruno Cathomas (Jahrgang 1965) studierte an der Schauspiel-Akademie Zürich. Er arbeitete u. a. mit den Regisseuren Christoph Marthaler, Frank Castorf und Leander Haußmann. Seit 2002 spielt Cathomas vor allem an der Berliner Schaubühne. Neben der Arbeit für das Theater spielt Cathomas auch regelmäßig in Kino- und TV-Produktionen.**

**KOERFER** Herr Cathomas, Sie haben 1980 als Erster den Schauspielernachwuchspreis in Hamburg am deutschen Schauspielerschultreffen gewonnen. Wie wichtig war es für Ihre Karriere, diesen Preis zu erhalten?

**CATHOMAS** Sehr wichtig. Denn die ersten drei Jahre nach der Schauspielschule sind die wichtigsten. Wenn man diese Jahre überlebt, nicht in einem fachlichen, sondern eher in einem psychologischen Sinne, dann bleibt man wahrscheinlicher in diesem Beruf tätig. Der Preis hat mir vor allem Vorsprechen in Deutschland verschafft.

**KOERFER** Haben Sie damit gerechnet?

**CATHOMAS** Nein. Auch habe ich wenig von dieser frühen Selektion gehalten. Und aus Protest habe ich das ganze Preisgeld nach Russland gespendet.

Aus Protest habe ich  
das ganze Preisgeld  
nach Russland gespendet

Nur das Diplom hab ich  
angenommen. In der Zwischenzeit habe ich eine andere

Meinung. Alle Preise, die ich je bekommen habe, haben meinen doch sehr unsicheren Weg der Schauspielerei bestätigt und so etwas wie Stationen in meinem Leben abgesteckt.

**KOERFER** Erinnern Sie sich an etwas Besonderes?

**CATHOMAS** An den Sex danach. Die ganze Woche war ich allein und als ich den Preis bekommen habe, hatte ich die ganze Nacht Sex. Das war toll.

**KOERFER** Wie war die Woche in Hamburg vor der Preisverleihung?

**CATHOMAS** Die Stimmung war politisch, da erstmals auch Schulen aus der DDR dabei waren. Wir haben uns natürlich gegenseitig ausgelacht, aber auch viel über mögliche Schauspielmethoden diskutiert und gestritten.

**KOERFER** Gab es Nachteile, den Preis zu gewinnen?

**CATHOMAS** In der Klasse gab es Neid untereinander. Doch habe ich schnell gelernt, dass Neid die aufrichtigste Anerkennung bedeutet und habe mich damit abgefunden.

**KOERFER** Was geschah nach dem Preis?

**CATHOMAS** Ich bin direkt bei Castorf gelandet und in den ersten acht Monaten an der Volksbühne habe ich alle erdenklichen Kinderkrankheiten noch einmal durchlebt.

In der Klasse gab es Neid. Neid ist die aufrichtigste Anerkennung

Den Anspruch der Schule, jeden Spielvorgang auch psychologisch begründen zu können, den musste ich erst mal begraben. Mich selbst ernst zu nehmen in einem großen Betrieb – damit fühlte ich mich sehr allein. Ich war hauptsächlich damit beschäftigt, diese neue Realität auszuhalten.

**KOERFER** Was bedeutete Ihnen die Ausbildung an der Zürcher Schauspielschule?

**CATHOMAS** Für mich als Junge aus den Schweizer Bergen war die Schule eine Art Pubertät. In den ersten zwei Jahre ist alles, was mir als Welt bekannt war, über mir zusammengebrochen. Danach hab ich mich langsam wieder aufgebaut. Entscheidend ist also nicht die Schule an sich, sondern auch der Lebensabschnitt, in dem sie besucht und erlebt wird. Wichtig ist auch, dass die Ausbildung nicht im Konsens endet. Wie in allen Dramen, macht erst der Konflikt die Dinge erfahrbar.

**KOERFER** Welche Fragen sind geblieben?

**CATHOMAS** Die Prozesse und Fragestellungen ändern sich nie. Nur die Art, damit umzugehen. In der Schule habe ich gedacht, ich sei groß, blond und blauäugig. Erst wenn ich authentisch als Bruno Cathomas auf der Bühne stehen kann, erst dann kann ich auch Hamlet spielen.

Diese Arbeit an einem wachen Selbstbewusstsein, die betreibe ich immer noch.

**KOERFER** Wann spielen Sie?

**CATHOMAS** Eigentlich gar nicht mehr. Ich belüge mich nicht mehr, auch wenn ich weiterhin nicht die Wahrheit sage. Wenn ich spiele, dann weiß ich es jetzt.

**KOERFER** Wonach streben Sie heute, wenn Sie auf der Bühne stehen?

Das Im-Moment-Sein: eine pure, religiöse Angelegenheit

**CATHOMAS** Ich bewege mich auf der Bühne in Figuren und fremden Texten. Gerade in diesem künstlichen Konstrukt

ist das Im-Moment-Sein eine pure, aber eben auch religiöse Angelegenheit. In diesen Momenten sind Raum und Zeit aufgelöst. Heute passiert mir das noch ein paar Minuten im Jahr. Doch seit ich diesen Zustand kenne, jage ich ihm hinterher.

**KOERFER** Wem würden Sie einen Preis verleihen?

**CATHOMAS** Ich bewundere formale Künstler, aber technisches Können würde ich nicht auszeichnen. Unmittelbarkeit und Erotik überwältigen mich. Unter diesen Umständen würde ich auszeichnen.

Robert Finster

Interview mit der Schauspielerin

Melanie Lünighöner

**Die gebürtige Leverkusenerin Melanie Lünighöner absolvierte ihre Schauspielausbildung von 2002 bis 2006 am Max Reinhardt Seminar in Wien. Seitdem ist sie Ensemblemitglied am Theater Freiburg. Für Martin Crimps »Angriffe auf Anne« wurde ihr der Solo- und Ensemblepreis beim Schauspielschultreffen 2005 in Frankfurt zugesprochen. Mit ihr sprach Robert Finster aus Graz, der in seinem zweiten Jahr am Max Reinhardt Seminar Schauspiel studiert.**

**FINSTER** Glaubst du, dass sich die Theatertreffen-Auszeichnung vor vier Jahren auf deinen Werdegang ausgewirkt hat? Wenn ja, wie? Wenn nicht, warum nicht?

**LÜNINGHÖNER** Ich habe über diese Auszeichnung keine direkten Jobangebote bekommen, glaube aber auch nicht, dass das Sinn der Sache sein sollte. Allerdings hab ich zum Beispiel eine Casterin kennengelernt, die ich immer noch sehr schätze. Ich treffe noch heute Leute, die ich vom Schauspielschultreffen kenne. Und das ist super. Es kreierte ein Netz.

**FINSTER** Welche Bedeutung hat der Preis für dich persönlich? Welche Erinnerungen ruft er wach?

**LÜNINGHÖNER** Ehrlich gesagt hat der Ensemblepreis für mich auch im Nachhinein eine größere Bedeutung gehabt. Das finde ich fantastisch an diesem Treffen. Es werden Ensembles ausgezeichnet. Das scheint mir dem Theater näher zu sein, als Einzelleistungen herauszustellen. Ich kann nur gut sein, wenn mein Team gut ist. Natürlich würde ich lügen, wenn ich sagen würde, der Einzelpreis hat mich nicht gefreut. Denn das hat er, ich habe sehr gefeiert an dem Abend, aber zwei Tage später hab ich wieder angefangen zu arbeiten, und dieser Preis ist eine Erinnerung und ein Punkt in meinem Lebenslauf von vielen.

Erinnerungen an dieses Treffen habe ich massenweise. Und zwar ziemlich gute. Ich hab eine Menge dabei gelernt, mit meinen Leuten darüber zu reden, welche Stücke man mag, welche nicht und warum. Wir haben gemeinsam beschlossen, dass es einige Schulen gibt, die wirklich fantastische Leute haben, vor denen man Respekt hat, nämlich dann, wenn sie sich hergeben und Spaß und Kraft auf der Bühne haben, aber auch einige Stücke, die unsagbar feige und langweilig waren.

Es gab dort einen Moment, der mich viel mehr berührt hat als der Preis: Bevor ich in Wien angenommen wurde, bin ich an einer anderen Schule in der Endrunde rausgeflogen. Das war ein kleiner Weltzusammenbruch für mich, und ich dachte, ich werd das nie schaffen. Da sagte einer meiner Mitstreiter, den sie genommen hatten: »Du bist toll und ich versprech' dir, wir sehen uns auf

dem Schauspielschultreffen in vier Jahren.« Und als der dann beim Schauspielschultreffen tatsächlich vor mir stand und

sagte: »Siehst du, hab ich doch gesagt!« und ein Lehrer von dieser Schule sagte: »Da haben wir wohl damals nicht genau hingekuckt«, da haben sich auf einmal so viele Dinge relativiert für mich. Und da bin ich dann ein bißchen stolz auf mich gewesen, weil mir bewusst wurde, was ich in vier Jahren erreicht habe. Nicht einen Preis, sondern eine Ausbildung genau an der Schule, wo ich hingehört habe.

**FINSTER** Welche persönlichen Aha-Erlebnisse in und seit der Ausbildung haben dir gezeigt, wie Theater für dich funktionieren kann, soll oder muss?

**LÜNINGHÖNER** Darüber könnte man ein Buch schreiben – oder sagen: Ich weiß nicht, wie es funktioniert. Ich habe ein Riesenglück gehabt. Ich habe fantastische Lehrer gehabt, die mich sowohl menschlich als auch schauspielerisch haben wachsen lassen. Mit denen konnte ich kämpfen; sie haben mir beigebracht, dass Theater eine Gruppensache ist. Und dann bin ich in meinem ersten Engagement in eine Gruppe gekommen, die das genauso sieht. Ich bin wieder Teil eines Ensembles, über das ich sehr glücklich bin. Ich glaube, das ist das Wichtigste.

Über Theatermittel und Ästhetik kann man dann streiten bis zum Umfallen.

**FINSTER** Bist du mit der heutigen Theaterentwicklung und -arbeitswelt einverstanden?

**LÜNINGHÖNER** Ich kann nur sprechen über den Ort, an dem ich bin. Und da bin ich sehr einverstanden. Ich glaube nicht, dass es »die« Theaterwelt oder »die« Arbeitswelt gibt. Wo man versucht, Theater zu verallgemeinern, wird es langweilig. Man kann nur mit den Leuten reden, die vor einem stehen, und im Kleinen versuchen, Dinge zu verändern, wenn sie einen stören.

**FINSTER** Hast du das Treffen als Wettkampf empfunden, oder als Spiel-Spaß-Beisammensein?

**LÜNINGHÖNER** Es ist ein Wettkampf mit Spiel-Spaß-Beisammensein. Als wir am ersten Tag alle zusammenkamen dachte ich kurz: »Mein Gott, die werden alle zur gleichen Zeit wie ich einen Job suchen.« Auf einmal wird einem bewusst, was das allein in einem Jahr für eine Riesenmasse ist. Und eventuell wird einem ein bißchen

Theater darf nur nicht  
uninspiriert, lang-  
weilig, belanglos sein

übel. Aber wenn man dann die Stücke anschaut, dann denkt man bei manchen: »Ok, du hast mit mir so viel zu tun wie ein Wal mit 'ner Currywurst« oder: »Dich find ich super. Hoffentlich kriegst du einen guten Job.« Aber dabei empfinde ich keinen Neid, denn gute Schauspieler sind begeisterungswürdig.

**FINSTER** Hat dir in deiner Ausbildung etwas gefehlt?

**LÜNINGHÖNER** Vielleicht manchmal mein eigener Kopf. Über meine Ausbildungszeit kann ich nur schwärmen. Natürlich haben wir während der Zeit gemotzt über dies und jenes. Aber ich habe es geliebt, in dieses Gebäude zu gehen. Ich habe dort, im Nachhinein, ein Stück Heimat gefunden. Ich kann selbstständig arbeiten, meinen Kopf und mein Herz benützen, und ich kann kommunizieren. Und das hab ich dieser Schule zu verdanken.

**FINSTER** Was darf Theater nicht? Oder darf Theater alles?

**LÜNINGHÖNER** Theater darf alles, außer langweilig, belanglos oder uninspiriert sein.

**FINSTER** Was willst du im Theater nicht sehen?

**LÜNINGHÖNER** Intellektuelle Hirnforschung.

**FINSTER** Was würdest du auf der Bühne nicht tun, obwohl es dein Regisseur verlangt?

**LÜNINGHÖNER** Dinge, die ich nicht verstehe, denn dann kann ich sie nicht lebendig machen. Solange mir ein Regisseur erklären kann, warum er etwas will und es mir nachvollziehbar ist, würde ich alles machen. Regisseure, die wirklich etwas wollen, gibt

es nicht so viele, d. h. man sollte froh sein, wenn man auf so jemanden trifft. Es ist mal wieder die Kommunikation,

Ich glaube daran,  
dass ich etwas zu  
erzählen habe

die wichtig ist. Man muss den Punkt finden, wo man sich miteinander trifft und etwas Gemeinsames zu erzählen hat.

**FINSTER** Und die originellsten Fragen zum Schluss: Warum wolltest du Schauspielerin werden?

**LÜNINGHÖNER** Als ich das während meiner Aufnahmeprüfung in Wien gefragt worden bin, hab ich gesagt: »Weil ich daran glaube, dass ich was zu erzählen habe.« Und das trifft noch immer so zu.

**FINSTER** Warum bist du jetzt Schauspielerin?

**LÜNINGHÖNER** Interessant, diese beiden Fragen voneinander abzukoppeln. Weil ich daran glaube, dass man Menschen berühren und mit Gedanken und Empfindungen nach Hause schicken kann, die ihr Leben reicher machen. Wenn das passiert, dann gibt es nichts Besseres. Und deshalb ist dieser Beruf so fantastisch.

## Frankfurt / 2005

## Jury

**Crescentia Dünsser**, Schauspielerin,  
Regisseurin, Zürich  
**Katrin Grumeth**, Schauspielerin,  
Frankfurt  
**Phillip Hauß**, Schauspieler, Wien  
**Ulrich Matthes**, Schauspieler,  
Regisseur, Berlin  
**Swetlana Schönfeld**, Schauspielerin,  
Berlin

## Ensemblepreise

**Studiengang Schauspiel Bochum der  
Folkwang Hochschule Essen** für  
Ausschnitte aus *Ein Sommernachts-  
traum* von WILLIAM SHAKESPEARE  
01/05

**Max-Reinhardt-Seminar Wien** für *Angriffe  
auf Anne* von MARTIN CRUMP 02/05

**Hochschule für Musik und Theater  
Hamburg** für *Nit-wits* nach JAMES  
STERN

## Paarpreis

**Till Wonka und Katharina Schmidt**,  
Hochschule für Musik und Theater  
»Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig,  
als Giovanni und Annabella in *Schade,  
dass sie eine Hure war* von JOHN FORD  
03/05

## Solopreise

**Sven Fricke**, Hochschule für Musik und  
Theater Hamburg, als Fritz Gruber und  
amerikanischer Soldat in *Nit-wits* nach  
JAMES STERN

**Robert Gwisdek**, Hochschule für Film und  
Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-  
Babelsberg, als Macbeth I in *Macbeth  
tötet den Schlaf* nach WILLIAM  
SHAKESPEARE 04/05

**Melanie Lüninhöner**, Max-Reinhardt-  
Seminar Wien, in *Angriffe auf Anne* 05/05

**Jörg Pohl**, Studiengang Schauspiel  
Bochum der Folkwang Hochschule  
Essen, als Lysander in *Ein Sommer-  
nachtstraum* von WILLIAM SHAKE-  
SPEARE

**Taner Sahintürk**, Hochschule für Musik  
und darstellende Kunst Stuttgart,  
als Misa Pestrov, Holzfäller, Wachtmeister,  
Pathologe, Arzt und Gerichtssekretär  
in *Weihnachten bei Ivanovs* von  
ALEXANDR VVEDENSKIJ 06/05

**Silvia Weiskopf**, Studiengang Schauspiel  
Bochum der Folkwang Hochschule  
Essen, als Hermia in *Ein Sommernachts-  
traum* von WILLIAM SHAKESPEARE

## Vontobel-Preis

**Hochschule für Musik und darstellende  
Kunst Stuttgart** mit *Weihnachten bei  
Ivanovs* von ALEXANDR VVEDENSKIJ  
06/05

## Preis der Studierenden

**Studiengang Schauspiel Bochum der  
Folkwang Hochschule Essen** für  
Ausschnitte aus *Ein Sommernachts-  
traum* von WILLIAM SHAKESPEARE  
01/05

01  
0501  
0501  
05





04  
05

05  
05





02  
05



06  
05

## München / 2006

## Jury

**Crescentia Dünsser**, Regisseurin,  
Schauspielerin, Zürich  
**Sissy Höfferer**, Schauspielerin, München  
**Christoph Schroth**, Regisseur, Berlin  
**Katharina Schubert**, Schauspielerin,  
München

## Ensemblepreise

**Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart** für *Merlin oder Das wüste Land* von TANKRED DORST 01/06  
**Folkwang Hochschule Essen** für *Katzelmacher* von RAINER WERNER FASSBINDER 02/06

**Max-Reinhardt-Seminar Wien** für *Überlebensgroß Herr Krott* von MARTIN WALSER

## Solopreise

**Lisa Arnold**, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, als Franz Moor in *Schiller nochmal*

**Julian Greis**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, als Parzival, König von Cornwall und Sir Persant in *Merlin oder Das wüste Land* von TANKRED DORST

**Stefan Haschke**, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, als Franz Moor in *Schiller nochmal*

**Maria Munkert**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, als Ginevra, Sir Seagramur und Sir Beauface in *Merlin oder Das wüste Land* von TANKRED DORST

**Maria Prüstel**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als Guste in *Die junge Ehe* aus *Die Ehe* von ALFRED DÖBLIN

**Julia Schubert**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als Tochter in *Die große Familie* aus *Die Ehe* von ALFRED DÖBLIN 03/06

**Ingo Tomi**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, als König Gunther in *Die lustigen Nibelungen* von OSCAR STRAUS

## Sonderpreis

**Alexander Koll**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, als 1. Arbeiter, Vater und Bobbie in *Die Ehe* von ALFRED DÖBLIN 03/06

## Max-Reinhardt-Preis

**Hochschule der Künste Bern** für *Living in Oblivion* 04/06

## Preis der Studierenden

**Hochschule der Künste Bern** für *Living in Oblivion* 04/06

04  
06







## Salzburg / 2007

## Jury

**Sylvia Anders**, Schauspielerin, Hamburg  
**Birgit Doll**, Schauspielerin, Regisseurin,  
 Wien  
**Annelore Sarbach**, Schauspielerin,  
 Regisseurin, Berlin  
**Tanja Schleiff**, Schauspielerin,  
 Düsseldorf, München  
**Jürgen Tarrach**, Schauspieler, Berlin

## Ensemblepreise

**Otto-Falckenberg-Schule München** für  
*Der Wolf ist tot* nach den GEBRÜDERN  
 GRIMM

**Studiengang Schauspiel Bochum der  
 Folkwang Hochschule Essen** für *Die  
 Kleinbürgerhochzeit* von BERTOLD  
 BRECHT 01/07

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin** für *Personenkreis 3.1* von  
 LARS NORÉN

## Szenepreise

**Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock** für die Chorszene in *Die  
 Stühle / Triumph des Todes* von EUGÈNE  
 IONESCO 02/07

**Bayerische Theaterakademie »August  
 Everding« München** für Franziska Beyer  
 und Tristan Seith in *Der Hausherr –  
 Sieben Türen. Bagatellen* von BOTHO  
 STRAUSS

## Solopreise

**Martin Vischer**, Hochschule für Musik  
 und Theater »Felix Mendelssohn  
 Bartholdy« Leipzig, als Fiesco II in  
*Fiescos Traum* nach FRIEDRICH  
 SCHILLER 03/07

**Stefan Graf**, Theater Hochschule Zürich,  
 als Biedermann in *Biedermann und die  
 Brandstifter* von MAX FRISCH

**Lou Bihler**, Theater Hochschule Zürich,  
 als Eisenring in *Biedermann und die  
 Brandstifter* von MAX FRISCH

**Annika Enders**, Hochschule der Künste  
 Bern, als Dornröschen in *Grimm*

**Barbara Hirt**, Hochschule für Musik und  
 Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«  
 Leipzig, als Berta und Leonore in  
*Fiescos Traum* nach FRIEDRICH  
 SCHILLER

**Philipp Moschitz**, Bayerische  
 Theaterakademie »August Everding«  
 München, als das Nichts in *Sieben  
 Türen. Bagatellen* von BOTHO STRAUSS  
 04/07

**Milva Stark**, Universität der Künste Berlin,  
 als Amme in *Romeo und Julia* von  
 WILLIAM SHAKESPEARE

## Vontobel-Preis

**Max-Reinhardt-Seminar Wien** für  
*Bambiland* von ELFRIEDE JELINEK

## Preis der Studierenden

**Studiengang Schauspiel Bochum der  
 Folkwang Hochschule Essen** für *Die  
 Kleinbürgerhochzeit* von BERTOLD  
 BRECHT 01/07

02  
07







03  
07



04  
07

## Rostock / 2008

## Jury

**Andreas Dresen**, Regisseur, Berlin  
**Nicole Heesters**, Schauspielerin,  
 Hamburg  
**Michael Neuenschwander**, Schauspieler,  
 Basel  
**Gertrud Roll**, Schauspielerin, Wien  
**Christiane Schneider**, Regisseurin,  
 Mannheim

## Ensemblepreise

**Theater Hochschule Zürich** für *You must remember this* 01/08

**Bayerische Theaterakademie »August Everding« München** für *Paare. Schritte* 02/08

**Universität der Künste Berlin** für *Seid hingerissen von euren tragischen Verhältnissen* von RENÉ POLLESCH 03/08

## Szenepreise

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin** für Katrin Röver und Lena Zipp in *Elektra* von HUGO VON HOFMANNSTHAL

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin** für Laura Tratnik und Johann Jürgens in *Push up* von ROLAND SCHIMMELPFENNIG 04/08

## Solopreise

**Nora Abdel-Maksoud**, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg, als Miranda in *Der Sturm* von WILLIAM SHAKESPEARE

**Jan Krauter**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, als Woyzeck in *Woyzeck* von GEORG BÜCHNER 05/08

**Elias Arens**, Theater Hochschule Zürich, in *UNvollkommen* 06/08

**Pascal Goffin**, Theater Hochschule Zürich, in *UNvollkommen* 06/08

**Dimitrij Schaad**, Bayerische Theaterakademie »August Everding« München, in *Paare. Schritte* 02/08  
**Max-Reinhardt-Preis**

**Folkwang Hochschule Essen** für *T-A-N-N-Ö-D* nach ANDREA MARIA SCHENKEL

## Preis der Studierenden

**Theater Hochschule Zürich** für *You must remember this* 01/08

**Theater Hochschule Zürich** für *UNvollkommen* 06/08







02  
08



04  
08





Adolf Dresen (†2001)

Rede, gehalten 2000 als Mitglied der Jury -  
erneut verlesen von Andreas Dresen 2008

**Es ist nicht leicht, in einem solchen Wettbewerb Entscheidungen zu treffen und Preise zu vergeben. Ein Jurymitglied meinte, es sei etwa so, als müsse man Skilanglauf und Stabhochsprung miteinander vergleichen. Die Diskussionen in der Jury waren oft heiß, und ein Konsens konnte, obwohl gegenseitige Wertschätzung und Respekt immer gegeben waren, nicht immer erreicht werden.**

Natürlich spiegeln hier die Schulen nur das wider, was auch an den Theatern der Fall ist. Eine für alle mehr oder weniger verbindliche Sprache scheint es nicht mehr zu geben, Normen welcher Art auch immer sind obsolet, in einem allgemeinen Run auf

<p>Wir müssen gemeinsam um Maßstäbe, Normen und Regeln kämpfen</p>	<p>Originalität scheint das wechselweise Verstehen zum Problem zu werden – ein babylonisches Defizit der</p>
--	--

besonderen Art. Es ist natürlich der Idealfall, dass die Berechtigung von Auszeichnungen auch von denen anerkannt wird, die sie nicht erhalten. Das wird jedoch umso weniger der Fall sein, als ein Konsens über Maßstäbe nur noch schwer zustande kommt.

Natürlich sind auch wir Jurymitglieder nur Menschen und fehlbar. Wir sind uns darüber klar, dass auch unser Urteil beurteilt werden wird. Hier geht es jedoch auch um ein objektives Problem. Wir müssen gemeinsam um Maßstäbe, sogar um Normen und Regeln überhaupt erst wieder kämpfen – auch wenn wir wissen, dass Kunst letztlich nicht nach Normen und Regeln gemacht wird.

Bewertet werden sollen hier die Leistungen der Studenten. Wir haben es als schwierig empfunden, das vom Einfluss der Regie und vom integralen Einwirken der Schule überhaupt zu trennen. Die Frage, ob ein Regisseur die Schüler entwickelt oder verdeckt, ob er versucht, sie zu autonomen Künstlern zu entwickeln oder sie als Mittel für seine Zwecke benutzt, war für uns oft schwer entscheidbar. Das entspricht durchaus der Rolle, die der Regisseur im deutschen Theater inzwischen einnimmt, ob man das nun beklagt oder nicht.

Wir sind hier nicht aufgefordert, zu tadeln, sondern zu loben und Preise zu vergeben. Wir tun das natürlich gern. Wir möchten das aber doch mit einer Bitte oder einem Appell verbinden, der mit diesem Problem zu tun hat.

Wir appellieren zunächst an Sie, die Lehrer und Dozenten der Schauspielschulen. Wir meinen, dass es in diesem Wettbewerb

Sie werden nur Freude  
geben, wenn sie  
selbst Freude haben

weniger darauf ankommt,  
Regiefähigkeiten unter Beweis zu  
stellen oder originelle Inszenie-  
rungsleistungen zu erbringen,

Modetrends und den Einfluss der Medien sichtbar werden zu lassen ...

Der Wettbewerb selbst aber scheint uns sehr wichtig. Die Schulen sind, hier ein wenig im Gegensatz zu den Theatern, immer verleitet, sich nach außen abzuschließen und im eigenen Saft zu schmoren. Sie können die Öffnung nach außen durchaus vermeiden und damit auch die Kritik der Öffentlichkeit. Das kann zur Pfründenbildung führen, zum Einstecken hoher Professorenengagen ohne das entsprechende Engagement. Es wirkt solchen Tendenzen entgegen, wenn die Arbeit der Schulen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und der Kritik ausgeliefert wird – mit den Einschränkungen, die eine Schule auch verlangen kann. Wir bitten die Veranstalter des Wettbewerbs um eine Überprüfung der Möglichkeiten, die Teilnahme der Schulen nicht in deren Belieben zu stellen, sondern die Vorzüge eines solchen Wettbewerbs allen gegenüber geltend zu machen. Eine Schule, die den offenen Wettbewerb scheut, diskreditiert sich nach unserer Meinung selbst ...

Schauspieler ist nicht ein Beruf wie jeder andere, er setzt ein hohes existenzielles Engagement voraus. Das muss unserer Meinung nach an den Schulen vorgelebt werden: Sie brauchen eine hohe moralische Integrität.

Es bleibt uns übrigens unverständlich, dass die professionellen Theater die Möglichkeit, hier an der Arbeit der Schulen und des Nachwuchses unmittelbar teilzunehmen, kaum nutzen. Das ist ein Vorwurf an die Theaterleiter und spiegelt unter anderem den inneren Zustand der Theater wider.

Wir appellieren aber vor allem an die Schauspiel-Studenten

selbst. Dies ist Ihr Wettbewerb, Sie sollten sich dessen bewusst sein und ihn auch dafür nehmen ...

Natürlich müssen Sie in diesem Beruf lernen, über Ihren eigenen Schatten zu springen und auf der Bühne mehr von sich preiszugeben, als andere Menschen das gewöhnlich tun. Eine Grenze dafür ist schwer bestimmbar, doch hat jeder sie letztlich in der eigenen Brust. Diese innere Stimme sollten Sie nicht abtöten, Sie sollten auf Ihr Schamgefühl hören, Sie sollten sogar die Verlegenheit und die Peinlichkeit, in die Sie vielleicht kommen mögen, nicht einfach beiseite schieben. Sie werden sie oft überwinden müssen – nichts aber ist schlimmer als ein schamloser Schauspieler. Hilflosigkeiten, Unfertigkeiten, auch innere Schwierigkeiten sollten Sie lieber zugeben, als sie hinter kraftmeierischer Chuzpe oder einer angenommenen Routine zu verstecken. Sie werden dem Zuschauer Freude nur geben, wenn Sie selbst bei Ihrer Arbeit Freude empfinden. Das wird durch Dressur ebenso ausgeschlossen wie durch szenische Anarchie. Formales ist in allen Künsten wichtig, und

Wir verhehlen nicht  
unsere Sorge  
um die Ausbildung

es ist eben das, was man erlernen  
kann. Ebenso wichtig ist es,  
dass es bei der Ausführung der  
Formen nicht bleibt, sondern dass

sie durch die Persönlichkeiten der Schauspieler und durch deren inneres Engagement gedeckt, gelegentlich auch gesprengt werden. Solche Sprengung allein aber ist kein Qualitätskriterium und kein Anzeichen für Genialität.

Wir haben auch beobachtet, dass das Soziale, das in vielen Stücken eine Rolle spielte, zugunsten rein kreatürlicher, ja exhibitionistischer Aktionen vernachlässigt wurde. Da das etwas Symptomatisches hatte, möchten wir auf den sozialen Zug vieler Stücke ausdrücklich hinweisen und auch darauf, dass die Solidarität mit den Deklassierten und Ausgegrenzten jeder Art ein wichtiges sinngebendes Moment aller künstlerischen Arbeit ist.

Wir verhehlen nicht unsere Sorge um die Ausbildung – sie ist aber Teil einer Sorge um die Rolle des Theaters und der Kunst in unserer Gesellschaft überhaupt. Sie werden die Probleme Ihres – unseres – wunderbaren Berufs aber nur lösen können, wenn Sie mehr Probleme lösen als Ihre unmittelbar eigenen.

Wir erinnern an einen Satz von Bertolt Brecht, der jenseits aller Theaterstile und -richtungen seine Gültigkeit behält. »Nicht durch besonders leichte Aufgaben«, beschrieb er einmal seinen eigenen Neuanfang, »konnte das verkommene Theater wieder gekräftigt werden, sondern nur durch die allerschwersten. Kaum mehr imstande, seichteste Unterhaltung herzustellen, hatte es noch eine letzte Aussicht, wenn es sich Aufgaben zuwandte, die ihm nie gestellt worden waren; unzulänglich in sich selbst, als Theater, musste es sich anstrengen, auch noch seine Umwelt zu verändern. Es konnte hinfort seine Abbildungen der Welt nur noch zu gestalten hoffen, wenn es mithilfe, die Welt selbst zu gestalten.«

Die Welt selbst gestalten – das mag manchem ein großes Wort scheinen. Die Welt aber fängt immer vor unserer Türe an, oder, wie die chinesischen Weisen sagten: Die längste Reise beginnt mit dem ersten Schritt.

Liebe Kollegen, liebe Gäste, diese Rede ist fast 10 Jahre alt. Gestern wurde ich daran erinnert, dass mein Vater, der Theaterregisseur Adolf Dresen, bereits im Jahr 2000 einmal Mitglied ebendieser Jury war. Er ist 2001 gestorben, ich habe seine Dokumente auf meinem Rechner gespeichert und dort heute früh verblüfft diese damals geschriebenen Worte gefunden, nachdem wir seit einigen Tagen bereits dabei waren, ganz Ähnliches zu formulieren. Wir haben uns entschlossen, die alte Rede noch einmal zu verlesen, weil sie auch auf erschreckende Weise zeigt, wie wenig sich ganz offensichtlich geändert hat.

Was für ein magischer Ort kann eine Bühne sein! Ein paar Bretter, etwas Licht und vor allen Dingen: die Menschen darauf. Schauspieler, die mit Fantasie und Leidenschaft diesen spartanischen Ort verwandeln: in ein Dorf in Bayern, ein Feldlager, eine Insel, ein Unternehmen, eine Vorstadtsiedlung, vor allem aber –

Was für ein magischer Ort kann die Bühne sein	jenseits von Geografie – in einen Spiegel menschlicher Höhen- flüge und Abgründe, von Liebe, Hass, Gewalt oder Zärtlichkeit.
---	---

Immer wieder haben sich in den vergangenen Tagen diese Bretter verwandelt, manchmal verführerisch, manchmal aber leider auch lähmend.

In den schönsten Momenten haben wir unsere Aufgabe vergessen, haben wir vergessen, dass wir im Theater sitzen. In den schönsten Momenten haben Schauspieler ihre Figuren zum Leben erweckt, hatten sie die Leichtigkeit, die alle Arbeit vergessen ließ, war das Theater plötzlich die Welt.

Dafür, für diese Momente, möchte die Jury an diesem Abend an die Studenten ihre Preise vergeben.

Reinhard Mohaupt

Förderpreise für Schauspielstudierende der Bundesministerin  
für Bildung und Forschung geben Orientierung

**Seit 20 Jahren ist das Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender mit dem Wettbewerb zur Förderung des Schauspielernachwuchses verbunden. Ebenso lange benennt das Bundesministerium für Bildung und Forschung auf Vorschlag der Ausbildungsstätten eine fünfköpfige aus Theaterfachleuten bestehende Jury.**

18 Wettbewerbsbeiträge – vorgestellt vom Schauspielernachwuchs aus der Schweiz, aus Österreich und Deutschland – gilt es jährlich zu begutachten. Den Mitgliedern der Jury ist die schwierige Aufgabe anvertraut, bemerkenswerte schauspielerische Leistungen zu identifizieren und ihre Wahl auch mit der Vergabe von Ensemble-, Szene- und Einzelpreisen öffentlich zu dokumentieren. Dafür stellt das Bundesministerium für Bildung und Forschung jährlich € 20 000 bereit. Es war eine gute Entscheidung der Begründer des Treffens und des Wettbewerbs, die Jury auch die Anzahl der Preise und die Höhe des jeweiligen Preisgeldes jährlich neu festlegen zu lassen. Dieses Verfahren bietet die Chance, differenzierter auf das Gezeigte und Gesehene einzugehen und Maßstäbe für die Preisvergabe aus der Arbeit heraus zu finden. Die Auslobung

Maßstäbe für die Preisvergabe werden aus der Arbeit heraus gesucht

von Ensemble- und Solopreisen orientiert sich an einem Wesenszug der darstellenden Künste. Theaterproduktionen

leben davon, wie individuelle Fähigkeiten sich zu einem Ganzen fügen, wie jeder auf den anderen eingeht und sich auf den anderen verlassen kann.

Mit Spannung werden zum Schluss eines jeden Treffens die kritischen Anmerkungen der Jury erwartet. So bietet die Preisvergabe willkommene Gelegenheit für eine Zusammenschau über die Vielfalt der unterschiedlichen Wettbewerbsbeiträge. Erfahrene Schauspieler und Regisseure verdeutlichen mit ihren generellen Einschätzungen und den einzelnen Begründungen für die Preisvergabe, worauf es

ankommt in diesem besonderen Beruf, in dem sich Talent und Beobachtungsgabe, Disziplin und Hingabe, Individualität und Teamgeist, Genauigkeit und Expressivität ohne verbindliche Rezepte mischen müssen, um Herz und Verstand der Zuschauer zu erreichen.

Ensemble- und Solopreise würdigen Leistungen, wie sie während des Wettbewerbs zu sehen sind. Sie lenken den Blick auf besonders gelungene Arbeiten in der Schauspielausbildung und geben damit auch Orientierung. Sie sind kein Garant für die Zukunft, aber sie können ermutigen und den Übergang in den Beruf positiv begleiten. Anerkennung setzt bei den meisten Menschen Kräfte frei, sich der selbst gewählten Aufgabe noch intensiver zu widmen.

Der uneingeschränkte Jubel und die Begeisterung, mit der die Preisträger während der Abschlussveranstaltung gefeiert werden, zeugen von dem respektvoll-freudigen Umgang mit der Leistung der künftigen Kolleginnen und Kollegen. Insofern bildet der Wettbewerb auch einen wichtigen Aspekt der künftigen Berufssituation ab. Konkurrenz und Kritik gehören zu den Alltagssituationen der Schauspielerinnen und Schauspieler. Es bedarf einiger Erfahrung, produktiv damit umzugehen.

Das Treffen, der Wettbewerb und die Förderpreise bilden in ihrer Einheit eine wichtige Schnittstelle zwischen Ausbildung und Berufspraxis. Es bleibt zu wünschen, dass staatliche Förderung und die aktive Beteiligung der Hochschulen auch künftigen Jahrgängen dieses Erlebnis ermöglicht.

Regula Brunner-Vontobel

Der Vontobel-Preis

Überlegungen einer privaten Stiftung

**Der Vontobel-Preis für die beste Ensembleleistung wurde erstmals für das Stück »Das Schürz« an die Schauspielstudenten der Hochschule für Musik und Theater in Rostock 1997 überreicht und ist seither im Turnus von 2 Jahren abwechselnd mit dem österreichischen Max-Reinhardt-Preis verliehen worden. Hinter dem Vontobel-Preis steht kein Gemeinwesen und keine öffentliche Institution, sondern die privatrechtliche »Familien-Vontobel-Stiftung«. Zu Recht stellen Sie sich die Frage: »Welches Interesse hat eine schweizerische private Stiftung, deren Wurzeln keineswegs im Kunstbereich zu suchen sind, regelmäßig einen Schauspielpreis zu spenden?«**

Für diese Kontinuität möchte ich drei ganz gewichtige Gründe anführen: Ensemblegedanken, überzeugendes Konzept des Treffens und spannendes Finale.

**1. Der Ensemblegedanke** Der Preis geht an junge, hoffnungsvolle Leute am Anfang ihrer sehr beschwerlichen Berufslaufbahn: Eine

Eine gute Theater-  
aufführung entsteht nur  
dank der Gemeinschaft

Anerkennung in Form eines  
Preisgeldes soll die angehenden  
Künstler ermutigen, weiterhin  
ihren dornenvollen, steinigen Weg

zu gehen. Der Preis geht aber nicht an den einzelnen Schauspielstudenten, sondern an eine ganze Mannschaft. Schauspieler sollen und dürfen keine »Einzelkämpfer« sein, sie sind »Teamplayer«. Das Erlernen des »Teamgeistes« ist ein außerordentlich wichtiger Bestandteil in der Ausbildung eines Schauspielers und sollte ein Schauspielleben lang nachwirken. »Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr!« Eine gute Theateraufführung entsteht nur dank einer Gemeinschaft, in einem gegenseitigen Unterstützen und Mittragen mehrerer oder gar vieler Personen im Interesse eines gelungenen Schauspiels. Dazu werden Eigenschaften wie Sozialkompetenz, Rücksichtnahme, Verantwortungsgefühl und Anpassungsfähigkeit benötigt. Die Realität mit ihrem harten

Konkurrenzdruck und Daseinskampf widerspricht scheinbar diesen zu vermittelnden Charaktereigenschaften. Träumt nicht jeder junge Schauspieler nach Jahren harter Arbeit, Verzicht und Entbehrung davon, möglichst allein oder wenigstens in einer herausragenden Rolle im Rampenlicht zu stehen, wo er bis ans Lebensende verweilen möchte?

Leider wird nur einer Minderheit der Schauspieler dieser Platz je zuteil. Wie ergeht es der Mehrheit der übrigen, ebenfalls gut ausgebildeten Schauspieler? Zum Glück haben sie mit der Schauspielschule eine Schule für das Leben erhalten, die sie lebensstüchtig, aufgeschlossen und anpassungsfähig gemacht hat. Es braucht nicht nur Schauspieler auf der Bühne, sondern auch anderswo. Zudem gibt es auch branchenfremde Berufe, in denen eine Schauspielausbildung von Nutzen ist. Nicht zu unterschätzen ist in einer kleinen Stadt wie Zürich die »Mundpropaganda«: Schauspieler, denen ein verträglicher, kollegialer Charakter nachgesagt wird, finden leichter einen Broterwerb.

**2. Das Konzept** Das Konzept des Schauspielertreffens hat sich seit 20 Jahren trotz immensem Arbeitsaufwand vonseiten der Organisatoren bewährt. Jungen Leuten bietet sich bei diesem Treffen eine einmalige Chance, Erfahrungen auszutauschen, Gleichgesinnten zu begegnen, erstes Networking zu betreiben, aber auch eigene Schwächen und Stärken kennenzulernen. Im Vordergrund bei diesem Treffen steht nicht die Gegensätzlichkeit, sondern die Gemeinsamkeit durch die Verwendung der gemeinsamen Sprache. Dieses einwöchige Treffen ist eine ganze Schatztruhe mit vielen Kostbarkeiten, die, im richtigen Moment angewandt, eine Bereicherung des zukünftigen (Schauspieler-)Lebens darstellen.

**3. Das Finale** Das spannungsgeladene Finale: Erst nach dem letzten Wettbewerbsbeitrag findet sich die Jury, um über die Preise zu befinden, während die anderen Teilnehmer ihr letztes Abendbrot am Austragungsort zu sich nehmen. Bei Erscheinen der Jury kann die aufgeladene Spannung im gedrängt vollen Theatersaal beinahe mit Händen ergriffen werden. Wenn die Namen der Preisträger fallen, kommt es selten zu Buh-Rufen durch die Verlierer. Im Gegenteil! Die jungen Leute anerkennen neidlos und großzügig die besseren Leistungen und freuen sich mit den Siegern. Im

174 Anschluss an die Preisverteilung finden sich die Studenten wie eine große Familie zu einer gemeinsamen Party. – Das angespannte Mitfiebern bei der Preisverkündung und die gute, ausgelassene Stimmung danach sind eindruckliche Erlebnisse, die auch Stiftungsräte einer privaten Stiftung immer wieder von Neuem bezaubern. Es wäre jammerschade, sich ein derartiges Highlight entgehen zu lassen!

Mona Kloos

Interview mit der Förderin des Preises der Studierenden

Regine Lutz: Als ich stiften ging

**Treffpunkt Düsseldorfer Hauptbahnhof: Regine Lutz, von Brecht für das Theater entdeckt, empfängt mich mit offenen Armen. Die folgenden 10 Minuten Fußweg sind auch eine Reise durch ihre Theaterbiografie. Auf fast 60 Jahre Erfahrung blickt sie zurück.**

Nicht nur ihre Liebe zum Beruf ist spürbar, sondern auch ihre Begeisterung für junge Menschen und heranwachsende Schauspieler. Seit 16 Jahren, mit Erscheinen ihres Buches *Schauspieler, der schönste Beruf*, verfolgt sie jedes Jahr das Schauspielerschultreffen der deutschsprachigen Schauspielhochschulen und stiftet den Preis der Studierenden seit 1994.

**KLOOS** Frau Lutz, in Stuttgart 1993 saßen Sie in der Jury und haben zum ersten Mal ein solches Schauspielerschultreffen miterlebt – was hat Sie am meisten beeindruckt?

**LUTZ** Die vielen jungen Menschen – die Studierenden untereinander. Wissen Sie, damals waren die Diskussionsrunden ja noch offen, auch für Jurymitglieder, Kritiker und Lehrende – das war für mich sehr spannend mitzuerleben, wie die Studierenden über ihre Arbeiten gesprochen und diskutiert haben.

Was sie von Theater wollen und in welcher Art und Weise, das war für mich ein großer Reiz zu erfahren. Das ist ja eine ganz neue Generation.

Leider wurde dann entschieden, dass diese Diskussionsrunden außerhalb der Öffentlichkeit stattfinden sollen, damit die Studierenden keine Angst vor Blamage haben müssen und frei reden können. Das war sehr schade, war das doch schon sehr interessant.

**KLOOS** Was gab den Anstoß, den Studenten einen von Ihnen gestifteten Preis zur Verfügung zu stellen?

**LUTZ** Nun, wie Sie wissen, war ich ja ebenfalls in der Jury und wir haben uns beraten und Preise vergeben. Aber meiner Meinung nach ist das ein »Festival der Studenten« und ich finde, deren Meinung ist viel wichtiger als die der Erwachsenen. Deshalb wollte ich einen Preis stiften, der nur von Studenten an Studenten vergeben

wird. Wichtig ist doch, was die jungen Menschen wollen. Sie sollen äußern, was ihnen gefällt und warum.

**KLOOS** Wie erleben Sie denn »unsere« Zeit, die jetzige Generation?

**LUTZ** Erst einmal eine generelle Freundlichkeit und dass sie charakterlich stärker sind. Bei dem Festival sehe ich keine Eifersucht oder negativen Gefühle, und das rührt mich. Wissen Sie, der Schauspielerberuf ist doch eitler, egozentrischer, sehr arroganter ... – ja, ein a-sozialer Beruf. Sie sind keine Krankenpfleger! Sie tun das nicht für andere, nein, das ist nur für einen selbst. Ich traf in meiner Zeit als Dozentin einen zarten Jungen, der mir als Rollenvorschlag Franz Moor nannte – da dachte ich, nun gut, dann muss er das wohl machen und muss das ausleben. Dann habe ich mit ihm die Rolle erarbeitet. Der eine muss bestimmte Gefühle rauslassen, der andere will berühmt werden ... jeder hat seine Gründe.

**KLOOS** Also der Schauspieler immer egozentrisch und selbstsüchtig?

**LUTZ** Ja. Aber ich habe Gnade mit den jungen Menschen. In meiner Generation wollte niemand den Beruf des Schauspielers, alles lag in Trümmern, wir waren im Aufbruch und haben nach Aufgaben gesucht. Sie haben es viel schwerer heute – so viele möchten Schauspieler werden in einer Zeit des Umbruchs. Die Mittel, derer sie sich bedienen können, sind so vielfältig, sie sind durch so vieles beeinflusst – sie befinden sich meiner Meinung nach auf der »Suche«. Sie müssen sich ständig entscheiden zwischen »Was können wir tun?« und »Was wollen wir?«.

Sie sitzen in einer so reichen Welt – und wenn ich das »Staunen« der jungen Menschen sehe, rührt es mich. Wie Wunder und über die lass ich nichts kommen!

Nein, über die »lässt sie nichts kommen« und sie lässt mich auch erst gehen, als ich verspreche, eine Packung Schokoladenkekse für die Rückfahrt mitzunehmen. Und auch an diesem Abend wird sie wieder auf der Bühne stehen und auf ihre spezielle Art und Weise den Raum füllen.

Prof. Hubertus Petroll

**Der Max-Reinhardt-Preis:**

**Die öffentliche Hand als Stifter**

*Künden Sie die wahre Kunst des Theaters. Diese Kunst ist eine gemeinschaftliche Kunst, eine Ensemblekunst, und nur im Ensemble, in dem einer für alle und alle für die Sache wirken, blüht das unverwelkliche Wunder des Theaters.*

MAX REINHARDT

Diesem Ensemble-Kunst-Gedanken hat sich 1993 auch das österreichische Ministerium für Wissenschaft und Forschung verpflichtet gefühlt und den Max-Reinhardt-Preis gestiftet. Der damalige Veranstalter, Prof. Rolf Nagel, sprach von einem »sichtbaren Beweis einer erfolgreichen Entwicklung«, weil damit erstmalig nicht nur von Seiten der Teilnehmer, sondern auch von Seiten der Förderer ein erster Schritt zur »Europäisierung« der Veranstaltung gemacht wurde.

In der Eröffnungsrede des damaligen Vizekanzlers und Bundesministers für Wissenschaft und Forschung, Dr. Erhart Busek, hieß es: Max Reinhardt verbindet uns durch die große Rolle, die er für das Theater in Österreich, aber auch Berlin, ja dem ganzen deutschsprachigen Raum gespielt hat, durch sein Genie und seine Begabung ... Theater ist Sehnsucht, etwas besseres zu sehen ... Theater berührt den Menschen.

Auch der jetzige Bundesminister für Wissenschaft und Forschung, Dr. Johannes Hahn, hat sein großes Interesse bekundet, den Wettbewerb zur Förderung des Schauspielernachwuchses weiterhin zu unterstützen. Unter dem Titel »Zeit der Muße, Zeit der Musen« schreibt Hans-Dieter Bahr: In der Verneinung des Musischen, in der Unbildung oder im A-musischen sah die griechische Antike den sicheren Weg in den Untergang jeder Polis. Wer an der Muse nicht teilhabe, werde schwach, taub und blind. meint Sokrates in Platons »politheia«, und vom gänzlich Muse-losen heißt es dort, er wisse alles nur noch mit Gewalt und Wildheit auszurichten, lebe im Unverstand, taktlos und ohne Anmut.

Wenn der Staat das Musische fördert, ist ihm zu danken – und er ist zu preisen.



Prof. Rolf Nagel

**Fazit 1: Der Erfinder. Rückblick und**

**Fazit nach 20 Jahren**

Als 1974 Prof. Simhandl und das Max-Reinhardt-Institut in Westberlin durch die Veranstaltung eines theaterpädagogischen Kongresses eine längst fällige Diskussion über die Ausbildungsziele und Methoden der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern, unter Einbeziehung aller Institute im deutschsprachigen Raum, in aller Öffentlichkeit initiierten, bedeutete das den Beginn eines Austauschs über zum Teil sehr kontroverse Ansätze in der Berufsausbildung für das Theater.

Es war das Verdienst der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater, durch die Einladung an die Lehrenden und Studierenden zu Workshops, durch die Präsentation von Arbeitsergebnissen und durch Gespräche diesen Austausch weiter gefördert zu haben.

Erste Gespräche 1988 mit dem Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft führten dann im Dezember 1990 zum ersten Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender verbunden mit dem Wettbewerb zur Förderung des Schauspiel Nachwuchses in Hamburg. Ausgangspunkt war also zunächst das Bedürfnis der Lehrenden, sich Orientierung zu verschaffen, Positionen zu verdeutlichen, Fragen zu stellen.

Die Studierenden begriffen das Theatertreffen und den Wettbewerb als eine Chance, den Blick aus dem von der Philosophie ihrer Lehrer bestimmten Raum hinaus auf andere Räume zu tun. Die Voraussetzungen dafür waren günstig. Sie konnten die praktischen Ergebnisse der Arbeit ihrer Kommilitonen unvoreingenommen besichtigen und sich selbst vorbehaltlos mit ihrer eigenen Arbeit präsentieren. Es lag in der Natur der Sache, dass sich die Lehrenden zunächst mehrheitlich dem Wettbewerb, der eine *Conditio sine qua non* für die Etablierung des Theatertreffens war, widersetzen. Sollten die Ergebnisse der Arbeit ihrer Studierenden nicht den gewünschten Erfolg im Wettbewerb haben, so ließe

sich doch daraus ein Urteil über ihre eigene Arbeit herleiten. Eine Einstellung, welche die Beziehung von Lehrer und Schüler beziehungsweise Regisseur und Schauspieler zumindest diskussionswürdig sein lässt. Bezeichnenderweise haben die Studierenden den Wettbewerb, dem sie sich ja sehr persönlich stellten, nie so problematisiert. Sie haben als Schauspielerinnen und Schauspieler ihre Kollegen zwar kritisch beobachtet, aber auch begeistert gefeiert. Sie haben in den anschließenden Gesprächen, ohne Beisein ihrer Lehrerinnen und Lehrer, die Ergebnisse ihrer Arbeit auf eine faire Weise hinterfragt, sich nach den Wegen erkundigt, Erfahrungen ausgetauscht. Aus diesen Gesprächen sind Anregungen, Wünsche und Forderungen an ihre Institute erfolgt, die so auf eine sehr pragmatische Weise Defizite angegangen sind und Perspektiven eröffnet haben. So hat sich in den vergangenen 20 Jahren vielleicht eine ständige Studienreform ereignet, nicht in spektakulären Schritten, aber immerhin.

Die Diskussionen werden nie beendet sein, das Theater ist eine äußerst lebendige Kunstform. Und so steht auch die Ausbildung dafür in einer ständigen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der sie im Idealfall reflektierenden Schauspielkunst. Das deutschsprachige Theater, welches im größten zusammenhängenden Sprachraum Europas seine Wirkung entfaltet, verfügt mit dem Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender über ein einmaliges Instrument zur Entwicklung von Studienzielen und Methoden in der Ausbildung seiner Schauspielerinnen und Schauspieler. Einmalig nicht nur wegen der problemlosen Zusammenarbeit von staatlichen oder städtischen Institutionen Österreichs, der Bundesrepublik und der Schweiz, sondern auch wegen der Rückkopplung mit Theaterpraxis, die durch das Urteil der Jury die Ergebnisse der Studierenden, und damit auch der Ausbildungsinstitute, kritisch oder lobend begleitet.

Letztendlich entscheiden aber die Intelligenz und der Enthusiasmus, die Energie und die Arbeit der Studierenden über den Erfolg der Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender.

Dr. Inge Volk

### Fazit 2: Die Organisation

Vor über 20 Jahren fragte Rolf Nagel, ob ich mit ihm das »Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudenten« organisieren würde – ja, so war das damals noch: Es ging darum, sich passende Mitstreiter zu suchen. Gemeinsam das Wagnis, etwas Neues zu beginnen, einzugehen. Nichts mit Ausschreibung, Bewerbung, Stundenzettel und Zuständigkeiten. Gefragt waren Begeisterung und Freude an der Sache.

Nun ist meine Einleitung schon so geraten, wie man es von einem Fossil nicht anders erwartet: Damals war alles besser. Nein, so ist es nicht. Aber: Fossil stimmt schon. Als einzige Aktive, die jedes dieser Treffen von Anfang bis Ende er- und durchlebt hat.

Hamburg 1990, die Teilnehmer aufgeteilt auf kleine Hotels. Detlef Jacobsen, zu der Zeit Leiter der Saarbrücker Hochschule, kommt schmunzelnd zur Vorstellung: »Ich hatte nur gebeten, man möge die Toilette mal putzen – heute hatte ich eine komplett neue Schüssel.«

Weil ich grade bei Saarbrücken bin: 1997, Treffen in Zürich. Auch hier Verteilung auf 9 Hotels. Mitten in der Nacht der Anruf von Jacobsen: »Inge, du hast unsere Studentinnen in einem Puff untergebracht!« Es war so, bei der Vorbesichtigung hatte man das nicht erkennen können. Die Mädels wurden umquartiert, die Saarbrücker Techniker wollten gern dort bleiben.

1995 Stuttgart, das Hotel gerade neu eröffnet. Der Abend war lau, der Neckar floss ruhig dahin. Die Studierenden gingen ans Wasser, nahmen die Kissen aus der Hotel-Lobby mit und rasteten am Ufer. Dann kam ein Platzregen. Die jungen Leuten flohen ins Hotel, die Kissen blieben liegen, waren perdu.

1998 München, Muffathalle. Hotel Mercure gegenüber. Am dritten Morgen zitiert mich der Hoteldirektor zu sich: »Wenn sich Ihre jungen Leute nicht besser benehmen, fliegen sie raus.« »Warum? Was haben sie getan?« »Dass sie sich Chips und Wein bei Aldi kaufen und in unserer Lobby krümeln, trinken und die Beine

auf die Tische legen, ist schon schlimm genug, aber dass sie nachts die Internationale singen, das geht zu weit.«

2004 Hannover, Luxus-Hotel auf dem Expo-Gelände. Der Hoteldirektor bittet zum Gespräch: »Würden Sie bitte darauf hinweisen, dass in unseren Räumen nicht gekiffert wird?« Meine diesbezügliche Ansage am Abend vor der Vorstellung war mein größter Heiterkeitserfolg.

2005 Frankfurt, Hotel Mercure. Der Nachtportier weckt mich gegen 5 Uhr morgens wegen ruhestörenden Lärms der Studierenden. Im Schlafanzug zu den Übeltätern, die quietschvergnügt auf den Zimmerbalkonen zechten. Morgens lag einer vor einem fremden Zimmer, wurde bewusstlos in irgendein Bett gelegt, ich mußte ihn identifizieren. Große Entschuldigung seinerseits, kleinlaut, lieb, »nie wieder, ehrlich«. Nächste Nacht wieder der Portier, Ruhestörung. Und wer mittendrin? »Nie wieder, ehrlich.«

Das sind die mehr oder weniger spaßigen Momente gewesen. Aber ganz ernsthaft ist es immer wieder schön, in den Theatern jungen Schauspielern zu begegnen, deren Anfangsschritte man miterleben durfte. Und toll, wenn sie sich dann voller Nostalgie an die Treffen erinnern.

### Fazit 3: Die Studierenden.

#### Hauptsache, viel gesehen

Einen spannenden Überblick darüber, wer sich da gerade mit mir auf den Abschluss des Studiums vorbereitet und dann mit mir ans Theater gehen wird. Somit auch ein Vorgeschmack auf die Kollegen

*Ich bin manchmal so in mein eigenes Studium und meine eigene Schule vergraben, dass ich keine Ahnung habe, was andere*

*Schulen machen. Welche Möglichkeiten und Konzepte es noch gibt*

Kritik und Lob in Diskussionen auszutauschen. Meinungen über die eigene Arbeit zu hören und gegenüber anderen zu entwickeln ist eine ungewöhnliche, neue Erfahrung. Auch beruhigend zu sehen, dass die anderen auch nur mit Wasser kochen

*Dass unsere Ausbildung in Rostock bloß eine Richtung*

*und Theatermeinung ist*

Viel Diskussionsstoff

*Nach drei Jahren relativ geschlossener Schauspielausbildung der*

*Vergleich mit anderen Studenten und deren Ausbildungen*

Freude über die sehr kollegialen Kontakte

*Die Kraft und Spielfreude, mit der sich die jungen Schauspieler den bearbeiteten Themen gestellt haben*

Inszenierungen als Diskussionsgrundlage sehen

– und nicht als »fertige Ergebnisse«

*Diskussion und Positionierung zu verschiedenen*

*Herangehensweisen an Stücke und Schauspielrichtungen*

Feste feiern

*Überblick über die Schauspieler der eigenen Generation*

Theater sehen

*Hoffnung*

Karsten Dahlem

**Fazit 4: Einer der  
Preisträger**

Die Theatertreffen in Potsdam und Bern gehörten für mich, neben dem inoffiziellen Treffen in Leipzig, sicher zu den Highlights des Studiums ... Wir hatten das Glück, gleich zweimal zu fahren: nach Bern und nach Potsdam. Beide Male war es ein voller Erfolg: der Austausch und das Wiedersehen mit Studierenden, die ich zuletzt bei Vorsprechen gesehen hatte. Die vielen, vielen Hotelzimmerpartys mit ebenso vielen interessanten und sinnlosen Gesprächen. Dann herausfinden, was aus ihnen geworden ist, wie sie jetzt denken und was sie können.

Mit unseren sehr eigenwilligen Arbeiten haben wir beide Male einen Ensemblepreis geholt, der uns in unserer Arbeit mit den Dozenten deutlich bestätigte. In Potsdam haben wir ein Kabuki/No-Stück gespielt, das im Vorfeld, aber auch auf dem Theatertreffen, kontrovers diskutiert wurde. Das hörte mit dem Ensemblepreis und der anschließenden Einladung zum Gitis-Treffen nach Moskau sofort auf. In Bern haben wir verschiedene Varianten einer (!) Kroetz-Szene gezeigt, eine Arbeit aus dem Szenestudium.

Vor allem haben wir viel Theater gesehen. Wichtige Momente waren die verpflichtenden Diskussionen, denen sich jeder Jahrgang stellen musste.

Die schöne Schweiz bot noch viele andere Erlebnisse: tägliches Schwimmen in der Aare; nächtelange alkoholgeschwängerte Diskussionen über Theater, Kunst, Fußball, Sex und wie wir das Theater revolutionieren, wenn die großen (und nur die großen!)

Am Abend wurde über  
irrsinnige Bewertungen  
der Jury gestritten

Bühnen dieses Landes sich um  
uns reißen werden ... Und am  
letzten Abend wurde über  
»irrsinnige« Bewertungen der Jury

gestritten. Das Preisgeld haben wir zusammen mit Bochumer Studenten verfeiert, mit dem Geld aus Potsdam haben wir unsere Reisekosten nach Moskau beglichen.

Crescentia Dünsser

**Fazit 5: Erfahrungen aus der Jury.  
Vierundfünfzig**

**Dreimal 18 Produktionen. In Hannover, Frankfurt und München war ich eingeladen, an der Jury teilzunehmen. Dreimal im Gespräch mit vier Kolleginnen und Kollegen über die gezeigten Projekte und die Frage, ob, wie und wem man einen Preis geben kann. Das allein ist eine gute Gelegenheit, die eigene Haltung zur Theaterarbeit zu überprüfen.**

In Hannover bewegte mich vor allem der Satz eines Professors am Ende des Treffens, da einige Juryentscheidungen die Lehrerschaft zu spalten schienen: »Ein Riss geht durch die Welt.« Das meinte: perfekte Verwandlungskunst versus chaotische Selbstdarstellung, mehr in den Schulen als an den Theatern; eine Front zwischen den »Handwerkern« und, wie soll ich es sagen, den »Einfühlern«, diesen zwei Polen der Schauspielkunst.

Schwierig war und wird immer bleiben, dass allein die Arbeiten der Studentinnen und Studenten und nicht die Regieleistungen bewertet werden sollen. Wie soll das gehen? Natürlich ist ein guter Stoff mehr als nur eine Vorlage, eine passende Musik mehr als reine Atmo, eine einfühlsame Regie mehr als Beiwerk. Allein der Humor auf der Bühne, von der Regie genauso leicht zu stoppen wie zu fördern, öffnet das Herz und macht uns geneigt. Wohingegen eine allzu ehrgeizige Regiehandschrift uns verstimmt.

Wenn ich die Intentionen oder Anliegen der Studierenden in den Arbeiten wahrnehmen konnte, hat mich das immer besonders beeindruckt. Wenn es etwas mit ihnen zu tun hatte, die Haltung, der Stoff, ein Wunschregisseur oder eine Musik. Eine Arbeit strahlt immer aus, ob Studierende mit oder ohne Bewusstsein durch einen Abend führen, stolpern oder tanzen.

Was mich in den drei Jahren meiner Jurytätigkeit zunehmend beschäftigte, war der Eindruck, die Gleichberechtigung von Männern und Frauen auf der Bühne sei mehr Show als Realität. Früher waren die Frauen Püppchen und wussten das nicht, heute sind sie Tussen und wissen es. Macht sie das emanzipierter? Das Frauenbild

188 erschien mir deutlich eingeschränkt im Vergleich zur Fantasie und  
Fazit 5 Vielzahl der männlichen Erscheinungsbilder. Waren wir nicht schon  
weiter? Frauen kleben an ihren äußeren Reizen, oder wer klebt da?  
Ich weiß es nicht. Wie erfrischend wäre es, wenn in den Schulen  
gemeinsam und laut über dieses Thema nachgedacht würde. Ist viel  
verlangt, aber ein reizvoller Gedanke. Oder interessant wären auch  
folgende übergreifende Fragen: Wohin orientieren sich die Schulen  
in Zeiten der Internationalisierung? Wofür bilden sie aus? Welche  
Inhalte braucht das Theater der Zukunft? Kann man im  
Schauspielstudium Persönlichkeiten ausbilden, die nicht alles mit  
sich machen lassen, nicht nur kompatibel sind für Theater und Film,  
sondern Kunst und Inhalt bedingungslos einfordern können?

Herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag! Danke für die  
wertvolle Zeit, die ich bei den Treffen verbringen durfte! Auf ein  
langes Leben und eine blühende Fantasie!

Prof. Frank Strobel

**Fazit 6: Vorstand »Ständige Konferenz  
Schauspielausbildung«**

**Seit einigen Jahren wurde in vielen Gesprächen mit Lehrerinnen  
und Lehrern an den staatlichen Schauspielausbildenden Hoch-  
schulen deutlich, wie groß das Interesse an einem Gedanken-  
austausch über die Ausbildung im gesamten deutschsprachigen  
Raum ist.**

Die Studienreform, die auch die Struktur der Ausbildung  
beeinflusst, bringt neue Herausforderungen, die besser bewältigt  
werden, wenn unsere Schulen miteinander einen Kontakt pflegen,  
der von Interesse, Neugier und gegenseitiger Achtung geprägt  
ist. Mit der Arbeitsgruppe Bologna konnte aus einem konkreten  
Anlass ein Forum geschaffen werden, das Begegnung und  
Gedankenaustausch ermöglichte.

Ich stelle mir eine »Ausbildungslandschaft« vor, die vielfältig ist.  
Die den zu erwartenden Veränderungen im Berufsfeld Schauspiel mit  
kreativen Konzepten begegnet, die sich an der konkreten Situation,  
so gut es möglich ist, orientieren, aber immer auch ihre eigenen  
pädagogischen und künstlerischen Maßstäbe bewahrt. Und auf diese  
Weise zu einem ernster zu nehmenden Partner z. B. der Theater wird.

Leider ist es nicht gelungen, eine an allen unseren Schulen  
unmittelbarer zu vergleichende Studienstruktur zu schaffen,  
was sich auch in der unterschiedlichen Studiendauer und in den  
Abschlüssen zeigt. Aber vielleicht ist auf diese Weise auch ein  
Wettbewerb um die effektivste Studienform entbrannt, an dessen  
Ende Erkenntnisse für neue Entscheidungen politisch  
verantwortlicher Gremien stehen.

Es sollte viele Gespräche zwischen den Lehrenden der unter-  
schiedlichsten Schulen geben. Gespräche, in denen mit gegen-  
seitigem Respekt gestritten wird, wo wir feststellen, was uns trennt  
und was uns verbindet. Und dass wir das Trennende nicht über-  
bewerten, uns aber auch nicht in gemütlicher Harmonie baden.

Ich wünsche mir, dass unsere Schulen miteinander konkurrieren,  
um die bestmögliche Ausbildung, dass wir uns aber alle miteinander

solidarisch zeigen, wenn irgendwo die zu wünschende Ausbildung gefährdet ist. Dass wir niemals vergessen, weshalb und für wen wir unsere schöne Arbeit tun.

Ich wünsche mir, dass viele Lehrende die Möglichkeit wahrnehmen können, an anderen Hochschulen zu hospitieren und sich mit den konkreten Bedingungen der jeweiligen Ausbildung vertraut zu machen. Und ich wünsche mir, dass wir alle die Kontakte der Studierenden zu den Studentinnen und Studenten anderer Hochschulen wohlwollend unterstützen.

Es ist unbedingt nötig, von Zeit zu Zeit darüber nachzudenken, welche Aufgaben und möglicherweise welche Verantwortung die SKS als Arbeitsgemeinschaft in diesem Prozess haben sollte.

Bei diesen Überlegungen müssen die Wünsche und Vorstellungen unserer Mitgliedsschulen unbedingt einbezogen werden.

Und dann wünsche ich mir regelmäßige Kontakte zwischen den Ausbildungsinstituten und Vertreterinnen und Vertretern der Berufspraxis. Es ist ungemein wichtig, dass wir uns gegenseitig besser kennenlernen, um auf jede lediglich geschmäckerliche Betrachtung unserer Arbeit verzichten zu können.

Unsere Verantwortung für die Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender werden wir gern weiter wahrnehmen. Dieses Treffen ist eine unverzichtbare Möglichkeit zur Begegnung der Schauspielstudierenden.

## Jury

Jürgen Flimm, Regisseur  
 Manfred Karge, Dramatiker  
 Jutta Hoffmann, Schauspielerin  
 Prof. Dr. F. Schumacher  
 Dieter Braun, Regisseur

## Courage-Preis

Hochschule für Musik und Theater  
 »Felix Mendelssohn Bartholdy« mit  
*Der Gruftwächter / Die Wächter*  
 Universität für Musik und darstellende  
 Kunst Graz mit *Akt ohne Worte II*  
 Max-Reinhardt-Seminar Wien mit  
*Tagträumer*  
 Otto-Falckenberg-Schule München mit  
*Victor oder Die Kinder an der Macht*  
 Hochschule für Musik und Theater  
 Hamburg mit *Simplex Deutsch*  
 Hochschule für Musik und darstellende  
 Kunst Stuttgart mit *Torquato Tasso*  
 Hochschule der Künste Berlin mit  
*Entwurzelt, Szenen nach Peer Gynt*  
 Theater Hochschule Zürich mit *Frühlings-  
 erwachen*  
 Hochschule für Film und Fernsehen  
 »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg mit  
*Dom Karlos* (außer Konkurrenz)

## Ensemblepreise

Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin mit *Die Räuber*  
 Hochschule für Musik und Theater  
 Hannover mit *Bent – Rosa Winkel*  
 Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock mit *Lovely Rita*

## Solopreise

Michael Fuchs, Hochschule für Musik und  
 Theater Hannover, in *Bent – Rosa Winkel*  
 Cornelia Schirmer, Hochschule für Schau-  
 spielkunst »Ernst Busch«, in *Die Räuber*  
 Bruno Cathomas, Theater Hochschule  
 Zürich, in *Frühlingserwachen*  
 Julia Amme, Hochschule für Musik und  
 Theater Hamburg, in *Simplex Deutsch*

## Szenepreise

Özlem Soydan / Hanno Friedrich, Hoch-  
 schule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin, in *Wie Peer die geraubte  
 Braut verstößt* aus *Entwurzelt*

## Jury

Klaus Witzeling, Journalist und Theater-  
 kritiker  
 Rotraud de Neve, Schauspielerin und  
 Regisseurin  
 Peter Danzeisen, Schauspieler  
 Karl Paryla, Schauspieler und Regisseur

## Courage-Preis

An alle am Wettbewerb teilnehmenden  
 Schulen

## Ensemblepreise

Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin mit *Die Palästinenserin*  
 Hochschule für Theater Bern mit *Nackt  
 steh ich vor Euch / Unter Aufsicht*  
 Hochschule für Musik und Theater »Felix  
 Mendelssohn Bartholdy« Leipzig mit  
*Katzelmacher*  
 Westfälische Schauspielschule Bochum  
 mit *Hirsche und Hennen*

## Szenepreise

Petra Hartung / Nils Düwell, Hochschule  
 für Schauspielkunst »Ernst Busch«  
 Berlin, in der *Clown-Szene* in *Die  
 Palästinenserin*  
 Antje Weber / Michael Meister, Hochschu-  
 le für Schauspielkunst »Ernst Busch«  
 Berlin, in der *London-Szene* in *Die  
 Palästinenserin*  
 Guido Lambrecht, Hochschule für Musik  
 und Theater »Felix Mendelssohn  
 Bartholdy« Leipzig, in *Katzelmacher*  
 Tom Ryser / Martin Schenkel / Andreas  
 Sigrist, Hochschule für Theater Bern, in  
*Unter Aufsicht*  
 Helena Barreleiro, Hochschule des  
 Saarlandes für Musik und Theater, in  
*Schuldig geboren*

## Sonderpreis

Universität der Künste Berlin mit *Märchen  
 – Rouge & Noir*

## Jury

Peter Palitzsch, Regisseur Berlin  
 Dr. Richard Erny, Kulturdezernent  
 Ursula Karusseit, Schauspielerin  
 Fritz Marquard, Regisseur  
 Detlef Jacobsen, Regisseur Saarbrücken

## Ensemblepreise

Otto-Falckenberg-Schule München mit  
*Die zween edle Veroneser*  
 Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin mit *Masada*  
 Hochschule für Musik und Theater  
 Rostock mit *Pioniere in Ingolstadt*

## Szenepreise

Katrin Pollitt / Dietmar König / Carsten  
 Böhme / Nicola Thomas / Jost Grix,  
 Hochschule für Musik und Theater  
 Hamburg, in *Abschiedssouper in  
 Halbzei*  
 Christina Große / Peter Atanassow,  
 Hochschule für Film und Fernsehen  
 »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg, in  
 der *Hamlet / Ophelia-Szene* in *Shakes-  
 peares Werkstatt*

## Darsteller-Preise

Regina Stötzel und Susanne Schneider,  
 Max-Reinhardt-Seminar Wien, als  
 Solange und Claire in *Die Guten – Das  
 Spiel von den Zofen*  
 Stephan Grossmann, Hochschule für Film  
 und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-  
 Babelsberg, in *Shakespeare-Werkstatt*

## Anerkennungspreis

Hochschule für Theater Bern mit  
*Suspektakel*

1993

## Jury

**Prof. Oleg P. Tabakov**, Theaterleiter  
**Erika Pluhar**, Schauspielerin  
**Prof. Axel Corti**, Regisseur  
**Bettina Woernle**, Regisseurin  
**Dr. Gerhard Blasche**, Künstler. Betriebsdi-  
 rektor Burgtheater Wien

## Ensemblepreise

**Hochschule für Musik und Theater**  
 Rostock mit *Der Bürgergeneral*  
**Hochschule für Musik und Theater**  
 Hamburg mit *Ab heute heißt Du Sara*  
**Hochschule für Musik und Theater**  
 »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig  
 mit *Sprachstörungen*

## Szenepreise

**Anja Marlene Korpiun / Miriam Köhler**,  
 Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin, in *Weißer Ehe*  
**Michael Härle / Christoph Jacobi**,  
 Hochschule für Schauspielkunst »Ernst  
 Busch« Berlin, in *Vermummte*  
**Janine Kress / Tilmar Günther**, Hochschu-  
 le für Musik und Theater »Felix  
 Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, in  
*Sprachstörungen*  
**Doreen Kähler / Thomas Arnold**, Hoch-  
 schule für Musik und Theater Rostock,  
 in *Der Bürgergeneral*

## Solopreise

**Jörg Meister**, Hochschule für Musik und  
 Theater Rostock, in *Der Bürgergeneral*  
**Jörg Hartmann**, Hochschule für Musik  
 und darstellende Kunst Stuttgart, in  
*Ching Ling*

## Anerkennungspreis

**Universität für Musik und darstellende**  
**Kunst Graz** mit *Die Eindringlinge*

## Max-Reinhardt-Preis

**Hochschule für Musik und Theater**  
 »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig  
 mit *Sprachstörungen*

1994

## Jury

**Erni Mangold**, Schauspielerin  
**Francois Florent**, Theaterleiter  
**Nikola Weisse**, Schauspielerin  
**Ulrich Khuon**, Intendant  
**Christoph Schroth**, Intendant

## Ensemblepreise

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst**  
**Busch« Berlin** mit *Dreyfus*  
**Hochschule für Theater Bern** mit *Heimat*  
 – oder ein Stück von mir  
**Otto-Falckenberg-Schule München** mit  
*Krach in Chioggia*

## Solopreise

**Thomas Dannemann**, Hochschule für  
 Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin,  
 in *Dreyfus*  
**Ralf Jaroschinski / Rene Schack**, Hoch-  
 schule für Musik und Theater Hanno-  
 ver, in *Wie kann man den Himmel*  
*besitzen*  
**Jan Jochymski / Johannes Mager**, Hoch-  
 schule für Musik und Theater »Felix  
 Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, in *Der*  
*Dieb*  
**Jesko Stubbe**, Hochschule für Theater  
 Bern, in *Heimat – oder ein Stück von mir*  
**Elina Benecke / Nicole Jenhs / Roman**  
**Knitzka / Thomas Hilmar Loibl / Jens**  
**Ochlast / Silvia Rhode / Alexander**  
**Simon**, Westfälische Schauspielschule  
 Bochum, in *Brennende Finsternis*  
**Miriam Gruden / Maximilian Reiser**,  
 Universität der Künste Berlin, in *Man*  
*hat oft so eine Sehnsucht in sich*  
**Sandra Schmitz**, Hochschule für Musik  
 und Theater Rostock, in *Jubiläum*  
**Maria Steurich**, Hochschule für Musik  
 und Theater Rostock, in *Tötespiel*

1995

## Jury

**Martin Linzer**, Herausgeber *Theater der*  
*Zeit*  
**Gerhard Meyer**, Schauspieler und  
 Regisseur  
**Swetlana Schönfeld**, Schauspielerin  
**Shireen Strooker**, Schauspielerin und  
 Regisseurin

## Ensemblepreise

**Hochschule für Theater Bern** mit *Wenn du*  
*auf einem Platz sitzt, halt die Füße still*  
**Hochschule für Film und Fernsehen**  
 »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg mit  
*Die Kannibalen*  
**Theater Hochschule Zürich** mit *Bis es*  
*Euch gefällt*  
 Westfälische Schauspielschule Bochum  
 mit *Clownerien*

## Solopreise

**Elisabeth Breckner / Christian Baus**, Folk-  
 wang Hochschule Essen, in *Die Heirat*  
**Rainer Galke**, Folkwang Hochschule  
 Essen, in *Der Revisor*  
**Claudia Vogt**, Hochschule für Musik und  
 Theater Hannover, in *Quartett*  
**Dirk Ossig / Peter Jordan**, Hochschule für  
 Musik und Theater HH, in *Hamlet proben*  
**Thorsten Loeb**, Universität für Musik und  
 darstellende Kunst Graz, in *Glanz der*  
*Boheme*  
**Bjarne I. Mädel**, Hochschule für Film und  
 Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-  
 Babelsberg, in *Die Kannibalen* und  
*Zoogeschichte*  
**Imke Trommler**, Folkwang Hochschule  
 Essen, in *Der Revisor*  
**Andreas Lichtenberger**, Hochschule für  
 Musik und darstellende Kunst Stutt-  
 gart, in *Berenike*  
**Fabian Gerhardt**, Hochschule für Musik  
 und Theater Hannover, in *Quartett*  
**Karin Huke / Marcus Schoenen**, Hoch-  
 schule für Musik und Theater »Felix  
 Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, in  
*Red Ryder*  
**Tjadke Biallowons**, Max-Reinhart-Seminar  
 Wien in *Der Pelikan*  
**Olaf Danner**, Otto-Falckenberg-Schule  
 München, in *Die Irrungen*

**Birte Marquardt**, Hochschule für Musik  
 und darstellende Kunst Frankfurt, in  
*Von verlassenem Plätzen*  
**Miriam Gruden / Angelika Krautzberger**,  
 Universität der Künste Berlin,  
 in *Weißer Ehe*

## Max-Reinhardt-Preis

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst**  
**Busch« Berlin** mit *Die Maßnahme*

1996

## Jury

**Beatrix Bühler**, Dramaturgin  
**Hille Darjes**, Schauspielerin  
**Annette Paulmann**, Schauspielerin  
**Felix Rellstab**, Regisseur  
**Dr. Günther Rühle**, Präsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste

## Ensemblepreise

**Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig** mit *Brennende Finsternis*  
**Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart** mit *Die gelehrten Frauen*  
**Universität der Künste Berlin** mit *Nordische Heerfahrt*  
**Hochschule für Musik und Theater Rostock** mit *Wachsamkeit*  
**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin** mit *Werkstatt Shakespeare*

## Szenepreis

**Fatma Genc / Oliver Meskendahl**, Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater, in *Furcht und Elend des Dritten Reiches*

## Solopreise

**Stefanie Kampe**, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, in *Brennende Finsternis*  
**Elisabeth Schorn**, Mozarteum Salzburg, in *Transit*  
**Stefanie Schmidt**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, in *Die gelehrten Frauen*  
**Silja Bächli**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, in *Die gelehrten Frauen*  
**Andreas Spaniol** in *Hab nachgedacht* Bern  
**Christiane von Poelnitz**, Universität der Künste Berlin, in *Nordische Heerfahrt*  
**Kerstin Höckel**, Universität der Künste Berlin, in *Nordische Heerfahrt*  
**Claudia Hübbecker**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, in *Maß für Maß*  
**Christian Nickel**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, in *Richard III*

1997

## Jury

**Verena Buss**, Schauspielerin  
**Martin Linzer**, Herausgeber *Theater der Zeit*  
**Regine Lutz**, Schauspielerin  
**Friedrich Schirmer**, Schauspielregisseur  
**Ferruccio Soleri**, Schauspieler und Regisseur

## Ensemblepreise

**Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater** mit *Die kahle Sängerin / Die Unterrichtsstunde*  
**Universität für Musik und darstellende Kunst Graz** mit *Rose und Regen, Schwert und Wunde*

## Projektpreise

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin** mit *Löst mir das Herz, daß ich das Eure rühre*  
**Hochschule für Theater Bern** mit *Mehr Mensch als weniger Affe*

## Solopreise

**Aljoscha Stadelmann**, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, in *Nach dem Regen*  
**Björn Grundies**, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, in *Clavigo*  
**Cordelia Wege**, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, in *Clavigo*  
**Josef Wolf**, Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater, in *Die kahle Sängerin*  
**Nils Nelleßen**, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg, in *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM*  
**Christoph Theussl**, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, in *Rose und Regen, Schwert und Wunde*  
**Andreas Grötzinger**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, in *Das Schmürz*

## Vontobel-Preis

**Hochschule für Musik und Theater Rostock** mit *Das Schmürz*

1998

## Jury

**Beatrix Bühler**, Dramaturgin  
**Hille Darjes**, Schauspielerin  
**Heinz-Gerhard Lück**, Schauspieler  
**Dr. Günther Rühle**, Präsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste

## Ensemblepreise

**Westfälische Schauspielschule Bochum** mit *Cirko*  
**Hochschule für Musik und Theater Hamburg** mit *Pioniere in Igelstadt*  
**Bayerische Theaterakademie »August Everding« München** mit *Das Kaffeehaus*

## Szenepreis

**Hochschule für Musik und Theater Rostock** mit *... auf jeden Fall: Sie werden plaziert*

## Solopreise

**August Diehl**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, in *Höllenangst*  
**Julia Schmidt**, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, in *Pioniere in Igelstadt*  
**Robert Joseph Bartl**, Max-Reinhardt-Seminar Wien, in *Rabenthal*  
**Kai Börner**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, in *... auf jeden Fall: Sie werden plaziert*  
**Katharina Eckerfeld** in *Pioniere in Igelstadt* Hamburg  
**Julia Kreusch** in *Ein Augenblick vor dem Sterben* Leipzig  
**Markus Meyer**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, in *Höllenangst*  
**Michael Rothmann**, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin, in *Höllenangst*  
**Markus Schneider**, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, in *Hast Du auch schon darüber nachgedacht, ...*  
**Tibor Taylor**, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, in *Hast Du auch schon darüber nachgedacht, ...*

## Max-Reinhardt-Preis

**Universität der Künste Berlin** mit *Käte, du sollst blau tragen*

1999

## Jury

**Gabriele Gysi**, Regisseurin  
**Heinz-Gerhard Lück**, Schauspieler  
**Dr. Günther Rühle**, Präsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste  
**Leonie Stein**, Regisseurin, Leiterin der Hochschule Bern  
**Bettina Woernle**, Regisseurin

## Ensemblepreise

**Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin** mit *Schnitt ins Fleisch*  
**Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg** mit *Platonow*  
**Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt** mit *Phaidras Liebe*  
**Universität für Musik und darstellende Kunst Graz** mit *Weiningers Nacht*

## Solopreise

**Mareile Blendl**, Westf. Schauspielschule Bochum, in *Blut am Hals der Katzen*  
**Alexander Flache**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, in *Dann danken wir dem Himmel, der alles weise lenkt. Moliere. Ein Spiel*  
**Sophia Harrison**, Hochschule für Musik und Theater Hannover, in *Komik oder die letzte Nummer. Stück*  
**Anne Ratte-Polle**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, in *Dann danken wir dem Himmel ...*  
**Andreas Uhse**, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, in *Der jüngste Tag*  
**Nadine De Zanet**, Hochschule für Musik und Theater Rostock, in *Dann danken wir dem Himmel ...*

## Vontobel-Preis

**Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig** mit *Cymbelin*

**Preis der Freunde und Förderer der Hochschule für Musik und Theater Rostock**

**Uwe-Moritz Eichler**, Westf. Schauspielschule Bochum, in *Blut am Hals der Katze*  
**Daniela Voß**, Folkwang Hochschule Essen, in *Iphigenie in Aulis*

## Adressen und Kontaktangaben zu den Schauspielschulen

### Universität der Künste Berlin

Studiengang Schauspiel  
Prof. Karl-Ludwig Otto (Leitung)  
Fasanenstraße 1b, D-10623 Berlin  
Tel.: +49.30.3185-2321  
Fax: +49.30.3185-2689  
schauspiel@udk-berlin.de  
www.udk-berlin.de

### Hochschule für Schauspielkunst

»Ernst-Busch« Berlin  
Prof. Dr. Wolfgang Engler (Rektor)  
Schnellerstraße 104, D-12439 Berlin  
Tel.: +49.30.6399.7512  
Fax: +49.30.6399.7575  
rektorat@hfs-berlin.de  
www.hfs-berlin.de

### Hochschule der Künste Bern

Fachbereich Oper / Theater  
Florian Reichert (Leitung)  
Wolfram Heberle (Leitung)  
Studienbereich Theater)  
Sandrainstrasse 3, CH-3007 Bern  
Tel.: +41.31.3121280  
Fax: +41.31.3123885  
florian.reichert@hkb.bfh.ch  
wolfram.heberle@hkb.bfh.ch  
www.hkb.bfh.ch

### Folkwang Hochschule Studiengang Schauspiel Bochum

Prof. Hans-Ulrich Becker  
Leitung Prof. Johannes Klaus  
Lohring 20, D-44789 Bochum  
Tel.: +49.234.3250444  
Fax: +49.234.3250446  
hans-ulrich.becker@t-online.de  
joh.klaus@arcor.de  
www.folkwang-hochschule.de

### Folkwang Hochschule Essen Studiengang Schauspiel

Prof. Marina Busse (Studiengangsbeauftragte)  
Klemensborn 39, D-45239 Essen  
Tel.: +49.201.4903-119  
Fax: +49.201.4903-108  
m.schmidt@folkwang-hochschule.de  
www.folkwang-hochschule.de

### Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Diplomstudiengang Schauspiel  
Prof. Marion Tiedtke (Ausbildungs-  
direktorin)  
Eschersheimer Landstraße 29-39,  
D-60322 Frankfurt  
Tel.: +49.69.154007-203  
Fax: +49.69.154007-108  
friederike.vogel@hfmdk-frankfurt.de  
www.hfmdk-frankfurt.de  
www.hessische-theaterakademie.de

### Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Institut 9, Schauspiel  
Prof. Evelyn Deutsch-Schreiner (Vorständin)  
Leonhardstr. 15, A-8010 Graz  
Tel.: +43.316389-3093  
Fax: +43.316389-3091  
margitta.kaltenegger@kug.ac.at  
www.kug.ac.at

### Theaterakademie Hamburg

Hochschule für Musik und Theater  
Prof. Michael Börgerding (Direktor)  
Marc Letzig Studiengang Schauspiel  
(Koordination)  
Harvestehuder Weg 12, D-20148 Hamburg  
Tel.: +49.40.428482-408  
Fax: +49.40.428482-666  
michael.boergerding@hfmt-hamburg.de  
marc.letzig@hfmt-hamburg.de  
www.musikhochschule-hamburg.de

### Hochschule für Musik und Theater Hannover

Studiengang Schauspiel  
Prof. Stephan Hintze (Sprecher des  
Studiengangs)  
Expo Plaza 12, D-30512 Hannover  
Tel.: +49.511.3100-416 (Sekretariat)  
Tel.: +49.511.3100-417 (Hintze)  
Fax: +49.511.3100-441  
stephan.hintze@hmt-hannover.de  
petra.buchwald@hmt-hannover.de  
www.hmt-hannover.de

### Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig

Fachrichtung Schauspiel  
Prof. Silvia Zygouris (Leitung)  
Postfach 100 809, D-04008 Leipzig  
Tel.: +49.341.2144-901  
Fax: +49.341.2144-902  
bromby@hmt-leipzig.de  
www.hmt-leipzig.de

### Bayerische Theaterakademie August Everding im Prinzregententheater München

Studiengang Schauspiel  
Prof. Jochen Schölch (Leitung)  
Prinzregentenplatz 12, 81675 München  
Tel.: +49.89.2185-2842  
Fax: +49.89.2185-2843  
schauspiel@theaterakademie.de  
www.prinzregententheater.de

### Otto-Falckenberg-Schule München

#### Fachakademie für darstellende Kunst der Landeshauptstadt München

Jochen Noch (Direktor)  
Falckenbergstr. 2, D-80539 München  
Tel.: +49.89.23337-082/3  
Fax: +49.89.23337-084  
andrea.mueller@muenchen.de  
www.otto-falckenberg-schule.de

### Hochschule für Film und Fernsehen

#### »Konrad-Wolf« Potsdam-Babelsberg

Fachbereich 1  
Medienspezifisches Schauspiel  
Prof. Dieter Berner (Prodekan)  
Marlene-Dietrich-Allee 11,  
D-14482 Potsdam  
Tel.: +49.331.6202-271  
Fax: +49.331.6202-549  
d.berner@hff-potsdam.de  
h.sensenhauer@hff-potsdam.de  
www.hff-potsdam.de

### Hochschule für Musik und Theater Rostock

Institut für Schauspiel  
Prof. Olaf Umlauf (Sprecher)  
Beim St. Katharinenstift 8,  
D-18055 Rostock  
Tel.: +49.381.51082-23  
Fax: +49.381.51082-01  
olaf.umlauft@hmt-rostock.de  
www.hmt-rostock.de

### Universität Mozarteum Salzburg

Abteilung für Schauspiel und Regie  
Prof. Uwe Berend (Leitung)  
Schranngasse 10a, A-5020 Salzburg  
Tel.: +43.662.6198-3121  
Fax: +43.662.6198-5819  
schauspiel@moz.ac.at  
uwe.berend@moz.ac.at  
www.moz.ac.at/schauspiel

### Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart

Studiengang Schauspiel  
Prof. Franziska Kötz (Leitung)  
Urbanstraße 25, D-70182 Stuttgart  
Tel.: +49.711.212-4725  
Fax: +49.711.212-4736  
franziska.koetz@mh-stuttgart.de  
bettina.roeser@mh-stuttgart.de  
www.mh-stuttgart.de

### Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien

Institut 10 Max Reinhardt Seminar  
o. Univ.-Prof. Hubertus Petroll (Leitung)  
Penzinger Strasse 9, A-1140 Wien  
Tel.: +43.1.71155-2801  
Fax: +43.1.71155-2899  
mrs@mdw.ac.at  
www.maxreinhardtseminar.at

### Zürcher Hochschule

#### Der Künste ZHdK

Departement Darstellende Künste  
und Film  
Prof. Hartmut Wickert (Direktor)  
Gessnerallee 11, CH-8001 Zürich  
Tel.: +41.43.446-5326  
Fax: +41.43.446-5327  
hartmut.wickert@zhdk.ch  
ursula.rey@zhdk.ch  
www.zhdk.ch

## Leitlinien für den Wettbewerb zur Förderung des Schauspielnachwuchses

Das Bundesministerium für Bildung und Forschung fördert im Einvernehmen mit den Ländern den alljährlich stattfindenden Bundeswettbewerb zur Förderung des Schauspielnachwuchses.

Vorrangige Ziele des bundesweiten Wettbewerbs sind:

- hervorragende Ensemble- und Einzelleistungen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen,
- den Übergang des künstlerischen Bühnennachwuchses in die berufliche Praxis zu erleichtern,
- die Zusammenhänge von Berufsausbildung und Berufspraxis sichtbar zu machen und
- die Öffentlichkeit auf die Bedeutung einer qualifizierten künstlerischen Berufsausbildung für das Theater und damit dessen Aufgaben in einer demokratischen Gesellschaft aufmerksam zu machen.

1.2 Teilnehmer des Wettbewerbs können alle Schauspielstudierenden der in der Ständigen Konferenz Schauspielausbildung (im Folgenden sks genannt) vertretenen Ausbildungsstätten sein. Jede teilnehmende Ausbildungsstätte kann eine szenische Arbeit (Produktion) von Schauspielstudierenden, die sich in einem höheren Semester befinden sollen, zum Wettbewerb vorschlagen. Die Ausbildungsstätten bestimmen eigenverantwortlich das interne Auswahlverfahren. Eine mehrmalige Teilnahme von Schauspielstudierenden soll nur in Ausnahmefällen möglich sein.

1.3 Außer den Mitwirkenden in einer Produktion können die Ausbildungsstätten auch weitere Schauspielstudierende zur Teilnahme am praktischen Erfahrungsaustausch während des Treffens benennen. Die Gesamtzahl der daran teilnehmenden Dozentinnen, Dozenten und Studierenden kann (bezogen auf Inhalte und Veranstaltungen sowie das Finanzvolumen) detailliert bestimmt werden.

1.4 In den Wettbewerb können Ensemble- und Soloproduktionen eingebracht werden.

1.5 Im Zusammenhang mit dem Wettbewerb wird alljährlich ein »Schauspielstudierenden-Theatertreffen« der öffentlichen Schauspielausbildungsstätten durchgeführt, bei dem alle für den Wettbewerb gemeldeten Produktionen vorgestellt werden. Das alljährliche Treffen dient vor allem:

- dem praktischen Erfahrungsaustausch in Seminaren, Workshops und Arbeitsgesprächen der Schauspielstudierenden und Hochschullehrerinnen bzw. Hochschullehrer untereinander und mit Schauspielerinnen, Schauspielern, Regisseurinnen, Regisseuren, Autorinnen, Autoren, Dramaturginnen und Dramaturgen aus der Berufspraxis,
- der Auseinandersetzung mit den technisch-ästhetischen Medien und der Abstimmung der Weiterentwicklung des Wettbewerbs mit der sks;
- im Rahmen des Treffens findet die Mitgliederversammlung der sks statt.

2. Träger des Wettbewerbs ist bis auf weiteres die Europäische Theaterakademie »Konrad Ekhof« GmbH Hamburg, deren Geschäftsführer für die Planung und Durchführung des Treffens entsprechend den Rahmenvorgaben des deutschen Bundesministeriums für Bildung und Forschung und der Expertenkommission der sks verantwortlich ist.

In einem mindestens alljährlich stattfindenden Gespräch zwischen dem Vorstand der sks, dem Geschäftsführer und dem einladenden Bundesministerium für Bildung und Forschung werden alle grundsätzlichen Fragen im Zusammenhang mit dem Wettbewerb, wie u. a. Programmplanung, Wahl des Veranstaltungsortes, Zusammensetzung der Jury, Art der Vergabekriterien beraten und ein allgemeiner Erfahrungsaustausch über Ausbildungsfragen, Nachwuchsförderung, Probleme des Arbeitsmarktes durchgeführt.

Zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses, insbesondere zur Erleichterung des Obergangs in die künstlerische Praxis, stiftet die Bundesministerin für Bildung und Forschung jährlich Preise für

hervorragende künstlerische Leistungen in Höhe von insgesamt € 20 000. Der Preis erhält den Namen:

Förderpreis für Schauspielstudierende der Bundesministerin für Bildung und Forschung

Für die Verleihung der Förderpreise gelten folgende Richtlinien:

5.1 Träger eines Förderpreises können Schauspielstudierenden-Ensembles oder einzelne Schauspielstudierende sein, deren künstlerische Leistung besonders förderungswürdig ist und in deren Produktion zum Ausdruck kommt, dass auch bedeutsame künstlerische Anstöße von ihnen zu erwarten sind.

5.2 Der künstlerische Beitrag darf nicht länger als 60 Minuten sein. Bei Überschreitung der Dauer wird die Aufführung abgebrochen und der Beitrag durch die Jury nicht bewertet.

5.3 Durch die Verleihung des Förderpreises sollen die Empfänger die Möglichkeit erhalten, sich künstlerisch weiter zu entwickeln.

5.4 Die Preisträgerinnen und Preisträger erhalten eine Verleihungsurkunde sowie einen Betrag in bar, der im Falle einer Einzelleistung € 4 000 nicht überschreiten soll.

5.5 Eine unabhängige Jury wählt aus dem Kreis der am Wettbewerb teilnehmenden Produktionen die Preisträgerinnen bzw. Preisträger aus. Die Entscheidungen der Jury sind unanfechtbar. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

5.6 Die Jury besteht aus fünf Personen, die das Bundesministerium für Bildung und Forschung auf Vorschlag der Ausbildungsstätten benennt. Die Jury soll sich u. a. zusammensetzen aus Schauspielerinnen, Schauspielern, Regisseurinnen, Regisseuren, Theaterleiterinnen, Theaterleitern, Theaterkritikerinnen oder Theaterkritikern. Ausnahmsweise kann der Jury ein Mitglied einer Ausbildungsstätte angehören, vorausgesetzt, diese hat selbst keinen Beitrag zum Wettbewerb angemeldet. Der Geschäftsführer der Europäischen Theaterakademie »Konrad Ekhof« GmbH Hamburg als Veranstalter schlägt den teilnehmenden Instituten eine Liste mit Jurymitgliedern vor. Diese Liste, ggf. durch mehrheitlich gefasste Änderungsvorschläge ergänzt, soll dem

Bundesministerium für Bildung und Forschung der Bundesrepublik Deutschland zur Ernennung vorgeschlagen werden.

5.7 Die Preisverleihung erfolgt anlässlich der Abschlussveranstaltung des Treffens durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung der Bundesrepublik Deutschland.

5.8 Weitere Preise können von anderen Institutionen und Personen auf der Grundlage von Vereinbarungen mit der Europäischen Theaterakademie und in Abstimmung mit dem deutschen Bundesministerium für Bildung und Forschung sowie der sks gestiftet werden.

Das Treffen sollte nach Möglichkeit an jährlich wechselnden Orten stattfinden. Die Länder werden gebeten, sich darum zu bemühen, die im Wettbewerb gezeigten Produktionen in anderen Städten vorzustellen.

Das Treffen wird in einer Dokumentation festgehalten und ausgewertet. Der Geschäftsführer der Europäischen Theaterakademie »Konrad Ekhof« GmbH Hamburg trägt, in Zusammenarbeit mit der Expertenkommission der sks, für die Dokumentation die Verantwortung. Es wird angestrebt, dass während des Treffens alle Produktionen durch Video aufgezeichnet werden.

Für den Fall, dass die Leitlinien einer wesentlichen Änderung bedürfen, lädt das Bundesministerium für Bildung und Forschung der Bundesrepublik Deutschland die Vorstandsmitglieder der sks und die Europäische Theaterakademie »Konrad Ekhof« GmbH Hamburg nach Bonn ein.

Fassung Januar 2008

**Aisenbrey, Marc** Professor für Sprech-  
erziehung. Studium im Fach Sprech-  
erziehung und Sprachkunst in  
Stuttgart, Dozent an der dortigen  
Hochschule. Dozent an der *Folkwang  
Hochschule*, Studiengang Schauspiel  
Bochum. Sprecher und Sänger. Seit  
2007 Professor an der *Hochschule für  
Musik und Theater, Hamburg*

**van Boxen, Martina** Regisseurin. Studium  
der Visuellen Kommunikation an der *FH  
Düsseldorf*. Schauspielerausbildung an  
der *Hochschule für Musik und Theater  
Hannover*. Gastengagements als  
Regisseurin und Schauspielerin an  
verschiedenen Theatern, u. a. in  
Ingolstadt und St. Gallen. Seit 1992  
Künstlerische Leiterin und Geschäfts-  
führerin der *Theaterwerkstatt Hanno-  
ver*. Geehrt mit zahlreichen Festival-  
und Theaterpreisen. Seit 2006 Leiterin  
*Junges Schauspielhaus Bochum*

**Bösch, David** geb. in Lübbecke. Erste  
Theatererfahrungen am *Theater Total*  
in Bochum. Studium *Athanos Akademie*,  
Burghausen. Wechsel zur *Hochschule  
der Künste Zürich*, Studiengang  
Theaterregie. Regisseur am *Hamburger  
Thalia Theater, Schauspielhaus Bochum,  
Stadttheater Bern, Schauspielhaus  
Zürich*. Seit 2005 ist Bösch als Haus-  
regisseur am Essener *Grillo-Theater*. In  
seiner Inszenierung *Leonce und Lena*  
gewannen die Schauspieler den  
Ensemblepreis beim Schauspielschul-  
treffen 2003 in Graz. Preis des *Körper  
Studio Junge Regie* Hamburg 2003

**Cathomas, Bruno** Schweizer Theater- und  
Filmschauspieler. Nach einer Schlosser-  
lehre Studium an der *Schauspiel-Akade-  
mie Zürich*. Solopreis Schauspielschul-  
treffen 1990. Engagements an der  
*Berliner Volksbühne am Rosa-Luxem-  
burg-Platz*. Arbeiten u. a. mit Andreas  
Kriegenburg, Christoph Marthaler,  
Johann Kresnik, Frank Castorf, Leander  
Haußmann, Martin Kušej Engagements  
am *Theater Basel, Maxim Gorki Theater*,  
Berlin. Seit 2004 gehört er zum  
Ensemble der *Berliner Schaubühne*.  
Zahlreiche Kino- und Fernsehproduk-  
tionen

**Dahlem, Karsten** Schauspieler, Regisseur.  
Ausbildung als Polizeianwärter bei der  
Bereitschaftspolizei, Schauspielstudium  
an der *Folkwang Hochschule Essen*.  
Ensemblepreise bei Schauspielschul-  
treffen 2002 und 2002. Engagements  
am *Staatsschauspiel Dresden, Volks-  
theater München, Volkstheater Wien,  
Schaubühne Berlin, Maxim Gorki  
Theater*. TV-Produktionen, Regiearbei-  
ten, Drehbücher, Lehrtätigkeit

**Danzeisen, Peter** Schauspieler, Professor.  
Mitglied des *Direktoriums* in Frankfurt  
(1972–80). Zusammenarbeit mit  
Palitzsch, Flimm, Gosch, Neuenfels,  
Bondy, Minks, Dresen, Langhoff.  
Direktor der *Schauspiel Akademie  
Zürich / Theater Hochschule Zürich*,  
Rektor der HMT, Direktor des Departements  
Theater. Seit 2006 in Pension

**Dresen, Andreas** Regisseur, freier Autor.  
Geb. in Gera. Wehrdienst NVA. Ton-  
techniker am *Schweriner Theater*.  
Volontariat bei der DEFA. 1986  
Regiestudium an der *Hochschule für  
Film und Fernsehen »Konrad Wolf«  
Potsdam-Babelsberg*. Seit 1992 ist  
Dresen als freier Autor und Regisseur  
tätig. Mitglied der *Akademie der Künste  
Berlin-Brandenburg* und der *Deutschen  
Filmakademie*. Opern- und Theater-  
inszenierungen. Träger nationaler und  
internationaler Fernseh- und Filmprei-  
se, u. a. des Grimme-Preises

**Dünsser, Crescencia** Schauspielerin,  
Regisseurin. Studium an der *Hochschu-  
le für Theater und Musik in Bern*. Mit  
Otto Kukla gründete sie 1986 das *Zelt  
Ensemble Theater*. Intendantin am  
*Neumarkt Theater Zürich*. Gastinszenie-  
rungen am *Staatsschauspiel Stuttgart,  
Schauspielhaus Hamburg, Staatstheater  
Karlsruhe*. Lehrtätigkeit an Theater-  
hochschulen in München, London,  
Zürich, Berlin. TV-Arbeiten und  
Dokumentarfilme

**Finster, Robert** geb. in Graz. Student im  
2. Studienjahr Schauspiel am *Max-Rein-  
hardt-Seminar Wien*

**Franke, Sarah** geb. in München. Studen-  
tin der *Folkwang Hochschule Essen* im  
4. Studienjahr, Gast im Musical  
*Marigold* und *Mamet Projekt* am  
*Schauspielhaus Bochum*, Gast am *Maxim  
Gorki Theater* ab Sommer 2009.

**Hobmaier, Georg** geb. in Innsbruck,  
Studium am *Mozarteum Salzburg*.  
Interdisziplinäre Ausbildungen in  
Holland und Österreich. Praxis und  
Lehre im Bereich performativer  
Kunstformen. Gastprofessor an der  
*Royal Academy of Music and Drama* in  
Glasgow, Arbeit im Künstlernetzwerk  
*Sweet & Tender*

**Khuon, Ulrich** Intendant, Dramaturg,  
Professor. Geb. in Stuttgart. Studium  
der Rechtswissenschaft, Theologie und  
Germanistik. Theater- und Literatur-  
kritiker. Ab 1980 Chef dramaturg und  
Intendanten am *Stadttheater Konstanz,  
Staatstheater Hannover, Hamburger  
Thalia Theater*. Zur Spielzeit 2009/10  
Intendant des *Deutschen Theaters Berlin*

**Keil, Anna** geb. in Bad Waldsee. Studium  
ADK Ulm. Studentin an der HTM  
Rostock im 2. Studienjahr

**Kloss, Mona** geb. Bergisch-Gladbach.  
Studentin der *Folkwang Hochschule  
Essen* im 4. Studienjahr, Gast am *Grillo  
Theater* Essen; im Musical *Marigold* am  
*Schauspielhaus Bochum*, Regie und  
Choreografie mit Inhaftierten in der  
JVA Köln

**Koerfer, Laura** geb. in Zürich. Regie-  
Studentin im 2. Studienjahr an der  
*Hochschule der Künste Zürich*

**Lünighöner, Melanie** Schauspielerin,  
geb. in Leverkusen. Ausbildung am  
*Max-Reinhardt-Seminar Wien*. Solo- und  
Ensemblepreis Schauspielschultreffen  
2005 in Frankfurt. Seit 2006 Engage-  
ment an den Bühnen des *Theaters  
Freiburg*. Filmtätigkeit

**Lutz, Regine** Schweizerische Schauspiele-  
rin, geb. in Basel. Sie erhielt 18jährig  
ein Engagement am *Schauspielhaus  
Zürich*. Bei der Uraufführung von *Herr  
Puntilla und sein Knecht Matti* 1948 als  
Kuhmädchen Lisa lernte sie Bertolt  
Brecht kennen, der sie 1949 an sein  
*Berliner Ensemble* holte. Dort spielte sie  
u. a. Yvette in *Mutter Courage*, in *Leben  
des Galilei*, *Arturo Ui* und Polly in  
*Die Dreigroschenoper*. Ab 1968 Engage-  
ments in Basel, München, Hamburg  
und Berlin. Seit 1985 freischaffende  
Schauspielerin, zahlreiche TV- und  
Filmproduktionen. Dozentin für Rollen-  
arbeit an der *Bayerischen Theaterakade-  
mie München* und an der *Hochschule für  
Musik und Theater Rostock*. Autorin des  
Buches *Schauspieler, der schönste Beruf*

**Mohaupt, Reinhard** Diplomkulturwissen-  
schaftler. Studium der Kultur- und  
Theaterwissenschaften an der *Humboldt-Universität* zu Berlin. Seit 1991  
Referent im Referat Kulturelle Bildung  
des *Bundesministeriums für Bildung und  
Forschung*

**Nagel, Rolf** Schauspieler, Professor; geb.  
in Hamburg. 1949–51 Ausbildung zum  
Schauspieler an der *Hochschule für  
Musik und Theater Hamburg*. Engage-  
ments am *Theater im Zimmer* und am  
*Hamburger Thalia-Theater*. Professor an  
der *Hochschule für Musik und Theater  
Hamburg*. Leiter der Schauspielabtei-  
lung, Gründungsmitglied der *Ständigen  
Konferenz Schauspielausbildung* 1973  
und einer der Initiatoren des *Theater-  
treffens deutschsprachiger Schauspiel-  
studierender* 1989. Erster Geschäftsfüh-  
rer der *Europäischen Theaterakademie  
»Konrad Ekhof«*. TV-Arbeiten

**Petroll, Hubertus**, Schauspieler, Profes-  
sor. Institutsvorstand am *Max-Rein-  
hardt-Seminar Wien*, Studiendekan

**Schindhelm, Michael** Schriftsteller;  
Dramaturg, Theaterintendant. Studium  
der Chemie an der *Universität Worone-  
sch* (Russland). Seit 1990 tätig als  
Übersetzer, Autor und Dramaturg.  
Generalintendant des *Theater Alten-  
burg-Gera*, Intendant des *Theater Basel*.  
Generaldirektor der *Opernstiftung* in  
Berlin. Z. Zt. Kulturdirektor der *Dubai  
Culture and Arts Authority*

**Schmidt, Dagmar** Chemiestudium, Fremdsprachenkorrespondentin, Mitarbeiterin beim *Theaterkollektiv »Rote Grütze«*, Dramaturgin *Städtische Bühnen Nürnberg*. Nach 1980 Chefdramaturgin an der *Schauburg – Theater der Jugend München*

**Ratte-Polle, Anne** Schauspielerin, geb. in Peheim. Studium an der *Hochschule für Musik und Theater Rostock*. Solo-preisträgerin Schauspielschultreffen 1999 in Rostock. Engagements am *Staatstheater Cottbus*, der *Volksbühne Berlin*, am *Schauspielhaus Düsseldorf*, am *Staatsschauspiel Hannover* und am *Deutschen Theater Berlin*. TV- und Filmtätigkeit

**Konstantin Sergejewitsch Stanislawski** Russischer Schauspieler, Regisseur, Theaterreformer, Lehrer. 17.01.1863 (Moskau) – 07.08.1938 (Moskau). Unser aller Lehrer!

**Strobel, Frank** Schauspieler, Regisseur, Professor. Studium an der *Staatlichen Schauspielschule Berlin* (heute: *Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«*). Engagements am *Theater Görlitz/Zittau*, Annaberg und am *Theater Eisleben*. Regiearbeiten. Seit 1996 Professor an der *Hochschule für Musik und Theater Rostock*. Dort ist er Sprecher des Instituts und Prorektor. Strobel unterrichtet als Gastlehrer an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz*. Seit 2005 ist er Vorstandsvorsitzender der Ständigen Konferenz Schauspielausbildung (SKS)

**Volk, Inge, Dr.** Kulturjournalistin, tätig im Bereich Kulturmanagement. Organisation des *Theatertreffens deutschsprachiger Schauspielstudierender* seit 1990

**Wickert, Hartmut** Regisseur, Dramaturg, Professor. Studium der Germanistik, Soziologie und Publizistik in Bochum und Göttingen. Tätigkeit als Dramaturg und Regisseur. Intendant des *Tübinger Zimmertheaters*. Freier Regisseur an verschiedenen Häusern: *Staatsschauspiel Hannover*, *Theater Basel*, *Weimar*, *Staatstheater Karlsruhe*. 2003 Leitung des *Schauspielstudios Weimar* der *Hochschule für Musik und Theater Mendelssohn-Bartholdy Leipzig*. Seit 2007 Direktor des Departements Darstellende Künste der *Zürcher Hochschule der Künste und Film*

**Witzeling, Klaus** Freier Kulturjournalist u. a. für das *Hamburger Abendblatt*. Theater- und Tanzkritiker, Dokumentarist des *Theatertreffens deutschsprachiger Schauspielstudierender* seit 2002.

**Zehelein, Klaus** Dramaturg, Professor, Akademiepräsident, Intendant. Geb. in Frankfurt a. M. Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie. Dramaturg am *Theater Kiel*, *Oldenburgischen Staatstheater*, an den *Städtischen Bühnen Frankfurt*. Künstlerischer Direktor des *Hamburger Thalia Theaters*. Opernintendant an der *Staatsoper Stuttgart*. Seit Herbst 2006 Präsident der *Bayerische Theaterakademie August Everding im Prinzregententheater München*. Gastprofessuren in Gießen, München und in den USA. Präsident des *Deutschen Bühnenvereins*

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen CO8THEAS09 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren

**Herausgeber** Europäische Theaterakademie »Konrad Ekhof« GmbH, Hamburg.

Prof. Marina Busse in Zusammenarbeit mit dem Vorstand der Ständigen Konferenz Schauspielausbildung (SKS)

**Redaktion** Prof. Marina Busse, Dr. Inge Volk. Für die Textbeiträge zeichnen die Autoren verantwortlich.

**Korrektorat** Julian von Heyl, Köln

**Fotografie** Gerald Uhlig, Friedemann Simon

**Gestaltung** Folkwang Hochschule Essen Fachbereich Design; Prof. Ralf de Jong, Jana-Lina Berkenbusch

**Druck** Ph. Reinheimer, Darmstadt

**Veranstalter des Theatertreffens deutschsprachiger Schauspielstudierender** ist die *Europäische Theaterakademie »Konrad Ekhof« GmbH*, Hamburg

Prof. Marina Busse  
c/o Folkwang Hochschule  
Klemensborn 39, D-45239 Essen  
Tel.: +49.201.4903-119  
Fax: +49.201.4903-108  
schauspielschultreffen@folkwang-hochschule.de

**Organisation** Dr. Inge Volk  
Winterhuder Weg 18, D-22559 Hamburg  
Tel.: +49.201-4903-119  
Fax: +49.201-4903-108  
inge.volk@culturvolk.de

Die Herausgeber danken den Fotografen Gerhard Uhlig und Friedemann Simon herzlich: Ohne ihr Engagement und ihre unkomplizierte wie uneigennützig unterstützte wäre diese Publikation nicht möglich gewesen



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

**Geschäftsführer der Europäischen Theaterakademie »Konrad Ekhof«:**

- 1990 bis 2002 Prof. Rolf Nagel  
Hochschule für Musik und Theater,  
Hamburg
- 2002 bis 2008 Prof. Thomas Valentin;  
Hochschule für Musik und Theater,  
Rostock

**Vorsitzende des Vorstands »Ständige Konferenz Schauspielausbildung«**  
seit 1990:

- Prof. Felix Müller, Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart
- Prof. Kurt Veth, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«
- Prof. Klaus Völcker, Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«
- seit 2005 Prof. Frank Strobel, Hochschule für Musik und Theater, Rostock

**Mitglieder des Vorstands u. a.:**

- Prof. Nikolaus von Windisch-Spoerck
- Dieter Braun
- Prof. Marina Busse
- Sigrid Herzog
- Prof. Leonie Stein  
seit 2008:
- Prof. Hubertus Petroll
- Marc Letzig
- Prof. Jochen Schölch
- Prof. Hartmut Wickert
- Mona Kloos
- Bernhard Meindl
- Thomas Hof

Seit 1990 liegt durchgehend eine Dokumentation des jährlichen Treffens vor. Zum 10-jährigen Bestehen des Treffens ist eine Broschüre erschienen. Die Dokumentationen seit 1995 sind abrufbar unter: [www.theatertreffen.com](http://www.theatertreffen.com)

*Der Schauspieler steht in einer schweren Stunde der Entscheidung. Reiht er sich unter die Soldaten der Globalisierung, des Wachstums, des Fortschritt-Glücks, hilft er mit, die Zentrifuge weiter zu beschleunigen, oder hütet er sich vor Flucht und Amok, bremst er herunter bis zum Stillstand, macht er sich auf, die erotische Zeit der Gegenwart zu entdecken, entwickelt er eine Technik des Loslassens, des Nicht-mehr-höher-schneller-weiter-teurer-sein-Wollens und -Müssens, der Selbstbescheidung und der Selbstbefreiung vom Terror der Möglichkeiten. Milan Kundera sagt: »Die Quelle der Angst liegt in der Zukunft, und wer von der Zukunft befreit ist, hat nichts zu befürchten.«* MICHAEL SCHINDHELM, 2002