



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Das Schauspielstudium in der DDR
und der Einfluss der Deutschen Wiedervereinigung
am Beispiel der Hochschule für Schauspielkunst
„Ernst Busch“ Berlin

Verfasser

Mag. phil. Patrick Breyneck

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

INHALTSVERZEICHNIS

A EINLEITUNG

1. Problemskizze zur Einführung	8
2. Begriffsklärung	9
3. Stand der Forschung	10
4. Zur Abgrenzung und Methode	11

B HAUPTTEIL

KAPITEL 1 DIE GRUNDLAGEN DER KULTURPOLITIK

1.1	Die Kulturpolitik der DDR – Ein Überblick	14
1.2	Die Struktur der Kulturpolitik der DDR	22
1.2.1	Der Verband der Theaterschaffenden	24
1.2.2	Die Gewerkschaft Kunst	24
1.3	Die Ideologie der Kulturpolitik der DDR	26
1.3.1	Der Marxismus-Leninismus in der DDR	27
1.3.2	Das humanistische Menschenbild	30
1.3.3	Der Sozialistische Realismus in der DDR	34
1.4	Der Einfluss der Kulturpolitik auf die Gesellschaft der DDR	39

**KAPITEL 2 DIE FUNKTIONEN DES THEATERS IN DER DDR IM
VERLAUF DER DEUTSCHEN WIEDERVEREINIGUNG**

2.1	Die Funktionen des Theaters in der DDR	40
2.1.1	Die kulturpolitischen Funktionen des Theaters der DDR	40
2.1.2	Die gesellschaftlichen Funktionen des Theaters der DDR	42
2.3	Die Bedeutung des Theaters für den kulturpolitischen Weg bis zur Wiedervereinigung	45

**KAPITEL 3 DIE GESCHICHTE DER HOCHSCHULE FÜR
SCHAUSPIELKUNST „ERNST BUSCH“ BERLIN (HfS)
UND DER EINFLUSS DER POLITIK AUF DAS
STUDIUM**

3.1	Schauspielschule des Deutschen Theaters	49
3.2	Die Staatliche Schauspielschule	53
3.3	Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin	58
3.3.1	Der Rektor Hans-Peter Minetti	58
3.3.2	Der Schauspieler Ernst Busch – „Vorbild des sozialistischen Schauspielers“	61
3.3.3	Der Rektor Kurt Veth	65
3.3.4	Der Einfluss der SED-Politik auf das Schauspielstudium an der HfS und die Umsetzung ihrer kulturpolitischen Ziele.....	67
3.4	Die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin nach der Wiedervereinigung	73
3.4.1	Der Einfluss der Politik der BRD auf das Schauspielstudium der HfS	73
3.4.2	Der Rektor Klaus Völker	77

**KAPITEL 4 DIE GRUNDLAGEN DES SCHAUSPIESTUDIUMS
AN DER HFS UND DIE AUSWIRKUNGEN
DER WIEDERVEREINIGUNG**

4.1	Die Personalstruktur	79
4.1.1	Der Rektor	79
4.1.2	Der Abteilungsleiter Schauspiel	80
4.1.3	Der Mentor	81
4.1.4	Ausbildung und Berufung von Lehrbeauftragten	82
4.1.5	Die Betreuungsdichte der HfS im Vergleich zu Schauspielhochschulen der BRD	84
4.2	Das Aufnahmeprüfungsverfahren	86
4.2.1	Der Einfluss der Politik in der Zeit der DDR	86
4.2.2	Zugangsvoraussetzungen	87
4.2.3	Die Eignung	88
4.2.4	Zulassungsverfahren	90
4.2.5	Der Unterschied zwischen Bewerbern aus den neuen und den alten Bundesländern	92
4.3	Die soziale Sicherheit der Studenten zur Zeit der DDR und der Einfluss der freien Marktwirtschaft	95
4.4	Allgemeine Studienziele der Abteilung Schauspiel	101
4.5	Die Bedeutung von Disziplin für das Schauspielstudium und der Einfluss der Wiedervereinigung	103
4.6	Praxiseinsätze im Kollektiv	106
4.7	Der Studienplan	108
4.7.1	Erstes Studienjahr (1. und 2. Semester)	111
4.7.2	Zweites Studienjahr (3. und 4. Semester)	112
4.7.3	Drittes Studienjahr (5. und 6. Semester)	112

4.7.4	Viertes Studienjahr (7. und 8. Semester) 113
4.8	Der Abschluss des Schauspielstudiums und der Einfluss der Wiedervereinigung 114
KAPITEL 5	DIE THEORIE UND METHODE DES SCHAUSPIELSTUDIUMS AN DER HfS UND DIE VERÄNDERUNGEN DURCH DIE WIEDERVEREINIGUNG	
5.1	Grundlagen der Methodik an der HfS 116
5.2	Schauspielunterricht 122
5.2.1	Grundlagenseminar / Improvisationsseminar 122
5.2.2	Szenenstudium 126
5.2.2.1	<i>Die Auswertungen der Szenenstudien vor und nach der Wiedervereinigung</i> 130
5.2.3	Auswahl der Stücke 132
5.2.4	Wahlrollen 135
5.2.5	Projektarbeit / Studioinszenierungen 137
5.3	Körperausbildende Fächer 139
5.3.1	Bewegungsstudium 139
5.3.1.1	<i>Zentrum und Mitte</i> 142
5.3.1.2	<i>Psychische und physische Eigenschaftsentwicklung</i> 143
5.3.1.3	<i>Spannung – Entspannung</i> 144
5.3.1.4	<i>Atmung</i> 145
5.3.1.5	<i>Verbesserung der Funktion des Bewegungssystems</i> 146
5.3.1.6	<i>Entwicklung des Bewegungssinnes und der Bewegungssensibilität</i> 147
5.3.1.7	<i>Entwicklung der Motorik, der Impulse und der Dynamik</i> 148
5.3.1.8	<i>Entwicklung der rhythmischen Sicherheit</i> 149
5.3.1.9	<i>Entwicklung des Raumgefühls</i> 149

5.3.2	Bühnenfechten	150
5.3.2.1	<i>Grundausbildung</i>	151
5.3.2.2	<i>Zweiter Ausbildungsabschnitt</i>	152
5.3.2.3	<i>Dritter Ausbildungsabschnitt</i>	153
5.3.3	Akrobatik	154
5.3.4	Pantomime	156
5.3.5	Tanz	159
5.3.6	Die methodischen Ziele der körperausbildenden Fächer	160
5.4	Sprecherziehung	163
5.4.1	Körperstimmtraining	168
5.5	Diktion	169
5.6	Musikunterricht	171
5.6.1	Gestaltung des Musikunterrichtes im 1. Studienjahr	173
5.6.2	Gestaltung des Musikunterrichtes im 2. Studienjahr	174
5.7	Der gesellschaftswissenschaftliche Unterricht vor und nach der Wiedervereinigung	176
5.7.1	Gesellschaftswissenschaften zur Zeit der DDR	176
5.7.1.1	<i>Marxismus-Leninismus</i>	178
5.7.1.2	<i>Theaterwissenschaft</i>	180
5.7.2	Gesellschaftswissenschaften nach der Wiedervereinigung	180
5.7.2.1	<i>Kultur- und Kunstgeschichte</i>	181
5.7.2.2	<i>Theaterwissenschaft</i>	182
5.7.2.3	<i>Sozialphilosophie</i>	182
5.8	Die methodische Zielsetzung des Schauspielstudiums und der Einfluss der Wiedervereinigung	184
5.9	Die methodischen Konferenzen	190

C SCHLUSSKAPITEL

1. Die Auswirkungen der Wiedervereinigung auf das Schauspielstudium an der HfS 193
---	-----------

D QUELLENVERZEICHNIS

1. Interviews, geführt vom Verfasser 195
2. Bibliographie 196

E DOKUMENTARISCHER ANHANG

INTERVIEWS

1. Zu den Interviewpartnern 208
1.1 Dieter Mann 210
1.2 Prof. Heinz Hellmich (erstes Interview) 215
1.3 Prof. Heinz Hellmich (zweites Interview) 237
1.4 Prof. Wolfgang Rodler 259
1.5 Prof. Kurt Veth 276
1.6 Prof. Klaus Völker 288
1.7 Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer 297
1.8 Prof. Margarete Schuler 311
1.9 Christa Pasemann 319
1.10 Prof. Dr. Gerhard Ebert 322
1.11 Maxi Biewer 330
1.12 Deborah Kaufmann 345
1.13 Thomas Nicolai 350
1.14 Kay Bartholomäus Schulze 356
1.15 Stephan Richter 360
1.16 Matthias Bundschuh 366
1.17 Heiko Senst 374

A EINLEITUNG

1. Problemskizze zur Einführung

Ein Eiserner Vorhang, der mitten durch Deutschland führt, und die Teilung der Nation in zwei einander gegenüberstehende, unvereinbare politische Blöcke, ist einzigartig im Europa des 20. Jahrhunderts. Während die Bundesrepublik Deutschland (BRD) eine politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung nach den westlichen Wertevorstellungen erfahren hat, wurde die Deutsche Demokratische Republik (DDR) von dieser ausgeklammert. Ihre politische und kulturelle Entwicklung verlief nach dem sozialistischen System. Das bedeutete, dass die Politik, verbunden mit ihrer Ideologie, in allen Bereichen der Gesellschaft allgegenwärtig war. Die zwei Wege und zwei Weltbilder standen historisch gesehen in Konkurrenz zueinander und auf beiden Seiten existierten Meinungsfeldzüge. Daher ist es auch verständlich, dass sich nach dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989 in Deutschland gesellschaftliche und gesellschaftspolitische Verständnisschwierigkeiten – auch im kulturellen Bereich – ergaben. Demzufolge ist die Auseinandersetzung mit den Werten und Einstellungen des DDR-Systems in Bezug auf Kunst und Kultur eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der damaligen Theaterlandschaft.

Die DDR war zum Zeitpunkt des Mauerfalls eines der theaterreichsten Länder der Welt. 1982 waren es 65 Theater mit 178 Spielstätten, bis 1988 erhöhte sich die Zahl der Theater auf 68, die der Spielstätten auf circa 200.¹ Dementsprechend trugen die Schauspielschulen eine hohe Verantwortung und waren gefordert, qualifizierten Nachwuchs auszubilden. Die Politik sah ihren Nutzen darin, die Studenten mit Hilfe des Schauspielstudiums zu sozialistischen Schauspielerpersönlichkeiten auszubilden, die die Ideologie der Staatsführung nicht nur auf der Bühne überzeugend vertreten sollten. Es stellt sich nun die Frage, inwieweit die Regierung der DDR tatsächlich ihren ideologischen Einfluss auf das Schauspielstudium umsetzen konnte.

Mit der politischen und gesellschaftlichen Wende in der DDR 1989 und der darauf folgenden Deutschen Wiedervereinigung 1990 wurde in den neuen Bundesländern

¹ Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hrsg.): *Theaterstatistik*. Köln 1988, S. 60

auch das System der freien Marktwirtschaft übernommen, was eine Neugestaltung des künstlerischen und kulturellen Lebens samt den daraus resultierenden Problemen bedeutete. So entfiel z.B. die Engagementgarantie der Schauspielabsolventen, die nun auch mit einer hohen Konkurrenz arbeitsloser Schauspieler konfrontiert waren. Es ist zu untersuchen, inwieweit sich diese zu DDR-Zeiten unbekannte Problematik nach der Wiedervereinigung auf das Schauspielstudium auswirkte.

Eine wesentliche Neuerung im wiedervereinigten Deutschland war für die Kunsthochschulen der ehemaligen DDR die Übernahme der westdeutschen Hochschulgesetzgebung. Es gilt festzustellen, inwieweit dieses Konsequenzen auf das Schauspielstudium hatte.

Die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin (HfS) in Berlin Schöneeweide mit ihrer traditionsreichen, aber diskontinuierlichen Geschichte dient in dieser Arbeit als Beispiel, um einerseits die Schauspielausbildung in der DDR zu dokumentieren und die in diesem Zusammenhang aufgeworfenen Fragen zu beantworten, andererseits die entstandenen Neuerungen im Bezug auf das Studium an der HfS sowie die gesellschaftspolitischen Umbrüche im Kontext der deutschen Wiedervereinigung zu untersuchen und zu bewerten.

2. Begriffserklärung

1.) Der Begriff „Deutsche Wiedervereinigung“ benennt den Prozess zwischen den Jahren 1989 und 1990, der zum Beitritt der DDR zur BRD am 3. Oktober 1990 führte, und die damit verbundene Überwindung der über vierzig Jahre lang währenden Teilung Deutschlands hin zur Deutschen Einheit. Sie war möglich geworden nach dem Fall der Mauer am 9. November 1989 in Berlin, dem Zusammenbruch des politischen Systems der DDR und nicht zuletzt nach dem Erlangen eines Einverständnisses der vier ehemaligen Besatzungsmächte Sowjetunion, Großbritannien, Frankreich und USA.²

² „Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands (Einigungsvertrag)“ vom 31. August 1990. In: Münch, Ingo (Hrsg.): *Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991, S. 327

Völkerrechtlich wurden nicht die beiden deutschen Staaten vereint, sondern das Deutsche Volk und seine Territorien (Länder) als Teil Gesamtdeutschlands. Staatsrechtlich wird vom „Beitritt zum Geltungsbereich des Grundgesetzes der Bundesrepublik“ gesprochen, politisch und sozioökonomisch von der Vereinigung der DDR mit der Bundesrepublik.³

3. Stand der Forschung

Der Forschungsstand zum Thema „Schauspielstudium in der DDR“ umfasst mehrere Publikationen. 1999 veröffentlichte Steve Earnest „The state acting academy of East Berlin: a history of acting training from Max Reinhardt’s Schauspielschule to the Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch“ (The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, 1999). Die Publikation gibt einen umfassenden Überblick der Geschichte der Schauspielausbildung in Deutschland und legt ihren Schwerpunkt auf die HfS. Eine weitere Veröffentlichung, die sich ausschließlich mit der Geschichte der HfS befasst, ist Gerhard Eberts Band „Schauspieler werden in Berlin.“ (Berlin Information, Berlin, 1987)

Die Publikation „Schauspielen“, erstmals herausgegeben 1981 von Gerhard Ebert und Rudolf Penka und 1998 als 4. überarbeitete Fassung im Henschel Verlag erschienen, gibt durch Texte der Professoren und Dozenten der HfS Einblick in ihre schauspielpädagogische Praxis.

Des Weiteren kam 1969 die Dokumentation „Stockholmer Protokoll“ (Henschel Verlag, Berlin) heraus, die anlässlich des 5. Symposiums des Internationalen Theaterinstituts zu Fragen des Schauspielstudiums im April 1967 entstanden war und die von Professoren und Dozenten der HfS am Symposium gehaltenen Vorträge konspektiert. Die Dokumentation wurde von Rudolf Penka, Hans-Georg Voigt und Heinz Hellmich herausgegeben.

2008 veröffentlichte Anja Klöck ihre Studie „Heißer West- und kalter Ost-Schauspieler?“, in der sie die Klischees von Schauspielern aus den alten und neuen

³ Ebenda

Bundesländern untersucht. Ihr Fokus liegt auf dem Produkt Schauspieler, die vorliegende Arbeit hingegen legt den Schwerpunkt auf den Weg zum Schauspieler.⁴ Darüber hinaus geben die von der HfS jährlich erscheinenden Begleitbücher zum Studium einen Einblick in den Aufbau der Studienfächer und über die Geschichte der Hochschule.

Keines der genannten Werke, die nach 1989 erschienen sind bzw. wiederaufgelegt wurden, geht spezifisch auf den Einfluss der Wiedervereinigung und die damit verbundenen gesellschaftlichen und politischen Auswirkungen auf die Schauspielausbildung ein. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur Bewertung des gegebenen Forschungsstandes und zur Schließung der Forschungslücke in Bezug auf die oben genannten Punkte.

Nach der Wiedervereinigung ging der größte Teil des Archivs der HfS in den Bestand des Bundesarchivs der Bundesrepublik Deutschland über und wurde bis nach Beendigung meiner Recherche noch unter Verschluss gehalten. Die Dokumente standen, mit der Begründung, dass die Bestände erst erschlossen werden müssen, nicht zur Einsicht zur Verfügung. Im Archiv der HfS waren lediglich partiell Unterlagen zur Schauspielausbildung vorhanden.

4. Zur Abgrenzung und Methode

Neben der genannten einschlägigen Literatur wurden von mir geführte Interviews mit ehemaligen und derzeitigen Professoren, Dozenten und Studenten der HfS herangezogen, um die nach der Recherche für diese Arbeit vorhandenen Dokumente des Archivs der Schauspielschule zu ergänzen und als Bewertungsgrundlage für den Einfluss der Wiedervereinigung auf die Schauspielausbildung zu nutzen.

Von der einleitenden Problemskizze ausgehend, teilt sich der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit in die fünf Kapitel des Hauptteils.

Ziel des ersten Kapitels ist die Untersuchung der Struktur der Kulturpolitik der DDR und ihres gesellschaftlichen Einflusses. Im Mittelpunkt steht das Aufzeigen der

⁴ Anja Klöck arbeitet derzeit am Forschungsthema „Fernsehdokumentationen zur Schauspielausbildung in BRD und DDR“. Ihre Ergebnisse werden voraussichtlich im Frühjahr 2012 im Verlag Theater der Zeit veröffentlicht.

propagierten Ideologie der SED und ihre tatsächliche Wirkung auf die Gesellschaft. Als Forschungsgrundlage zur Erörterung ideologischer Ziele dienen hierbei vor allem Vorträge und Publikationen von Kurt Hager, von 1949 bis 1989 Leiter der Abteilung Propaganda und Wissenschaft des Zentralkomitees (ZK) der SED, und von Bernd Bittighöfer, Dozent des Instituts für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. Der ideologische Einfluss auf die Bevölkerung wird anhand der Interviews mit Verantwortlichen und Betroffenen untersucht.

Das zweite Kapitel widmet sich der Analyse der politischen und gesellschaftlichen Funktionen des Theaters der DDR. Inwieweit wirkte sich die Wiedervereinigung auf die Stellung des Theaters in den neuen Bundesländern aus? Die Analyse stützt sich auf die Auswertung einschlägiger Literatur und ein Interview, das ich mit Dieter Mann, von 1984 bis 1991 Intendant des Deutschen Theaters, führte.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht eine Dokumentation der Geschichte der HfS. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf dem Einfluss der SED-Ideologie im Schauspielstudium zwischen 1981 und 1993. Die Dokumentation basiert auf einschlägiger Literatur, Medienberichten, Dokumenten der HfS und von mir geführten Interviews. Die Analyse des ideologischen Einflusses der DDR-Politik ergibt sich aus der Gegenüberstellung der ideologischen Vorgaben und Ziele der SED und den geführten Interviews mit Zeitzeugen. Der politische Einfluss der Wiedervereinigung auf die Schauspielausbildung wird anhand von Interviews mit Professoren, Dozenten und Absolventen der HfS untersucht und ergänzt durch Forschungsergebnisse des Wissenschaftsrates.⁵

Die Struktur des Schauspielstudiums an der HfS wird im vierten Kapitel untersucht. Im Fokus der Untersuchung steht der Einfluss des nach der Wiedervereinigung geltenden Berliner Hochschulgesetzes und die neue marktwirtschaftliche Situation des Schauspielberufes. Es gilt zu betrachten, welche Erfahrungen die Professoren, Dozenten und Studenten der DDR mit den Studienanfängern aus der BRD gesammelt haben und inwieweit sich diese auf das Studium auswirkten. Diese Auswirkungen auf den Alltag der Schauspielschule und des Schauspielberufes werden anhand von Interviews mit ehemaligen und derzeitigen Angehörigen der Hochschule und Absolventen aufgezeigt.

⁵ „Der Wissenschaftsrat berät die Bundesregierung und die Regierungen der Länder der BRD in Fragen der inhaltlichen und strukturellen Entwicklung der Hochschulen, der Wissenschaft und der Forschung.“

Vgl. die Homepage des Wissenschaftsrates unter: www.wissenschaftsrat.de. Zugriff am 28.10.2008

Theorie und Methode der HfS sowie ihre Traditionen bilden den Untersuchungsschwerpunkt des fünften Kapitels. Es gilt das Spezifische der Methode und gegebenenfalls die Einflüsse der Wiedervereinigung herauszuarbeiten. Als Untersuchungsgrundlage dient hier die bereits angeführte Literatur zur Theorie und Methode, diese wird durch Interviews und Diskussionen mit Mitverantwortlichen für die Entwicklung der Methode ergänzt. Diese Arbeit bedient sich der deskriptiv-analytischen Methode.

B HAUPTTEIL

KAPITEL 1

Die Grundlagen der Kulturpolitik

1.1. Die Kulturpolitik der DDR – Ein Überblick

Die Kulturpolitik der DDR orientierte sich an den allgemeinen gesellschaftlichen Umbrüchen, wobei die Entwicklung durch die Lehre des Marxismus-Leninismus in Grundsätzen vorgezeichnet war. In Praxis und Theorie galt es nachzuweisen, dass sich die Gesellschaft seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 von Grund auf erneuerte und zunächst demokratische, dann zunehmend sozialistische Strukturen herausbildete. Dabei orientierte sich die Politik an der Sowjetunion, die ihrerseits Macht und Einfluss der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) politisch und militärisch sicherte.⁶

Aus marxistischer Perspektive befand sich die DDR im Übergang zu einer neuen, qualitativ höher entwickelten Gesellschaftsform, in der die kapitalistischen Züge zugunsten der sozialistischen verblässen sollten. Die Propagandapolitik der SED zielte darauf ab, das Bewusstsein der Bevölkerung mit der Idee der sozialistischen Ordnung zu durchdringen und entsprechende Erfolge in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft aufzuzeigen. Allerdings klafften Ideal und Wirklichkeit stark auseinander.⁷

Die historische Entwicklung der DDR lässt sich in drei zeitliche Abschnitte unterteilen. Die Etappe von Kriegsende bis zur Staatsgründung (1945-1949) galt als *antifaschistisch-demokratische Umwälzung*, gefolgt von der Periode des *Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus* (1949-1961) worauf schließlich die dritte Phase folgte, *Aufbau des Sozialismus*, dem seit dem VIII. Parteitag der SED 1971 die

⁶ Hasche, Christa: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Henschel Verlag, Berlin 1994, S. 163

⁷ Ebenda

Qualität einer *entwickelten sozialistischen Gesellschaft* zugeschrieben wurde.⁸

In dieser letzten Phase, in der ab 3. Mai 1971 Erich Honecker als Nachfolger Walter Ulbrichts Generalsekretär des Zentralkomitees der SED wurde, kam hinzu, dass sich die DDR im Zuge der Entspannungspolitik und als Folge der damit einhergehenden weltweiten Anerkennung des zweiten deutschen Staates genötigt sah, sich dem Westen und damit auch der Bundesrepublik zunehmend zu öffnen. Parallel dazu versuchte aber die SED-Kulturpolitik, die DDR als eigenständigen „sozialistischen deutschen Nationalstaat“ darzustellen. Die Kulturpolitik sollte durch die Entwicklung bzw. Weiterentwicklung einer eigenständigen Nationalkultur der DDR bei der Abgrenzung von der Bundesrepublik ihren Beitrag leisten. Diese Entwicklung war von dem Versuch begleitet, den sogenannten erweiterten Kulturbegriff einzuführen, der seit Anfang der siebziger Jahre als grundlegend galt. Dieser erweiterte Kulturbegriff bedeutete Gleichsetzung von Kultur mit Lebensweise bzw. mit der Gesamtheit der Lebensbedingungen, der materiellen und geistigen Werte, Ideen und Kenntnisse und sollte als Sammelbegriff aller Künste gelten.⁹ Die offizielle Bestimmung des Kulturbegriffs formulierte Kurt Hager¹⁰ auf der 6. Tagung des ZK der SED 1972:

„Die sozialistische Kultur schließt das gesamte intellektuelle, sittliche, ästhetische und emotionale Entwicklungsniveau des Menschen ein, die Gesamtheit seines Wissens, seiner Fähigkeiten, Talente, Verhaltensweisen, Einstellungen und Überzeugungen, seiner sozialen Gewohnheiten und seiner Genüsse. [...] Wir wollen die sozialistische Kultur in allen Lebensbereichen entwickeln, wir brauchen sie in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft in ihrer ganzen Breite und Tiefe.“¹¹

Kultur ist demnach, laut Hager, das Resultat menschlicher Arbeit, geistiger wie materieller, und so einerseits Resultat historischer sozioökonomischer Umstände,

⁸ Ebenda, S. 164

⁹ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. In: Glaeßner, Gert-Joachim (Hrsg.): *Eine deutsche Revolution - Der Umbruch in der DDR, seine Ursachen und Folgen*. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992, S. 94

¹⁰ Kurt Hager war ab 1949 Professor für marxistisch-leninistische Philosophie an der Humboldt-Universität Berlin und zugleich Leiter der Abteilung Propaganda und Wissenschaft des Zentralkomitees (ZK) der SED. Ab 1955 war er Sekretär des ZK und ab 1963 Mitglied des Politbüros. 1979 erhielt er in Würdigung seines Beitrages zur Ausarbeitung der marxistisch-leninistischen Theorien, der gesellschaftlichen Entwicklung und der Probleme des sozialistischen Aufbaus die Karl-Marx-Medaille der Akademie der Wissenschaften der UdSSR.

Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Band II. Dietz Verlag 1987, S.1-2

¹¹ Hager, Kurt: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*. In: Rüß, Gisela (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*. Stuttgart, S. 497

andererseits deren Voraussetzung.¹² Materielle und geistige Reproduktion waren untrennbar miteinander verbunden und zielten auf die Entwicklung zu einem sozialistischen Bewusstsein der Bürger der DDR ab:

„Es geht uns um die Gesamtheit der Lebensbedingungen, der materiellen und geistigen Werte, Ideen und Kenntnisse, durch deren Aneignung die Menschen in Gemeinschaft mit anderen fähigen, gebildeten und überzeugten Erbauern des Sozialismus zu wahrhaft sozialistischen Persönlichkeiten werden.“¹³

Wichtig ist der Wechsel von der Ära Ulbricht zur Ära Honecker auch in Bezug auf die Meinungsfreiheit der Kulturschaffenden. Während Ulbricht in den 1960er Jahren die Grundlagen einer „Kulturpolitik mit harter Hand“¹⁴ forcierte, lenkte Honecker ab 1971 mit einem liberaleren Kurs ein. Wer in der Gesellschaft mit den wesentlichen Zielen übereinstimmte, sollte sich über Missstände kritisch äußern dürfen. Im Vertrauen auf die sozialistische Perspektive war die Lösung von Widersprüchen nur eine Frage der Zeit. Dies verdeutlichte Honecker auf der 4. Tagung des Zentralkomitees der SED am 16. und 17. Dezember 1971:

„Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Frage der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man künstlerische Meisterschaft nennt.“¹⁵

Wie sollte man die Floskel „meines Erachtens“ verstehen? Als Beweis für die Bescheidenheit des neuen Parteichefs? Oder für seine Bereitschaft zum Dialog? Oder waren nicht alle Genossen seiner Meinung? In seinem Standardwerk über Kultur und Politik in der DDR interpretiert Manfred Jäger dies dahingehend, dass hieran der

¹² Berger, Manfred (Hrsg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Dietz Verlag, Berlin 1978, S. 364

¹³ Hager, Kurt: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*. S. 495

¹⁴ Auf der zweiten Bitterfelder Kulturkonferenz 1964 wies Walter Ulbricht darauf hin, dass einzig die Partei die künstlerischen Prozesse zu lenken hat, eine Eigenständigkeit der Kunst schloss er aus. Im Dezember 1965 wurden auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED reihenweise Werke der bildenden Kunst, der Literatur, des Theaters und Films angegriffen. Unter dem Vorwand einer Diskussion über die eventuell neu zu bestimmende Rolle der Künste im Sozialismus wurde gerade dieser Diskussion eine Absage erteilt. In seinem Schlusswort verdeutlicht Ulbricht: „*Einige Genossen versuchten den Eindruck zu erwecken, als ob eine Diskussion über die Fragen der Literatur begonnen hätte. Aber das stimmt gar nicht. Die Diskussion hat über ein ganz anderes Thema begonnen. Die Diskussion begann über die Sauberkeit in der Deutschen Demokratischen Republik.*“

Bergmann, Wolfgang (Hrsg.): *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*. Alexander Verlag, Berlin 2003, S. 98-99

¹⁵ Rüss, Gisela (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971 – 1974*. S. 287

„Testcharakter der modifizierten Leitungstätigkeit“ der liberaleren Kulturpolitik ablesbar sei.¹⁶

Es zeichnete sich zwar ab dem VIII. Parteitag vom 15. bis 19. Juli 1971 eine kulturpolitische Liberalisierung ab, der uneingeschränkte Führungsanspruch der SED blieb aber unantastbar. Die Kulturpolitik stand weiterhin im Einklang mit der staats- und gesellschaftspolitischen Konstellation.¹⁷ Jedoch sollte auf radikale Bevormundung nach Ulbricht'schem Muster verzichtet werden. Stattdessen waren allgemeine Richtlinien vorgegeben, die den Kulturschaffenden mehr Spielraum lassen sollten, und demnach war zwischen 1971 und 1976 ein sachlicherer, von zunehmendem gegenseitigem Vertrauen gekennzeichneter Umgang zwischen Künstlern und Parteifunktionären zumindest teilweise möglich. Auf den in diesem Zeitraum stattfindenden Kongressen der Künstlerverbände herrschte insgesamt eine offene, kritikfreudige Atmosphäre, in der im Rahmen der neuen, toleranteren Kulturpolitik Gegensätze und Konflikte wenigstens beim Namen genannt werden konnten. Dietmar Keller, der vorletzte Kulturminister der DDR, charakterisiert den Zeitraum der frühen 1970er Jahre in seiner Dokumentation „Biermann und kein Ende“ als die letzte Zeitspanne vor Gorbatschow, in der bei der Bevölkerung der DDR soetwas wie Aufbruchsstimmung zu spüren war:

„Es war ein historischer Augenblick, in dem wahrscheinlich letztmals die Mehrheit der DDR-Bevölkerung mit der Überzeugung lebte, dass ihre DDR als die gesellschaftliche Alternative zum anderen Teil Deutschlands dem Vergleich standhalten und so zu eigenen, erstrebenswerten Lebensperspektiven werden konnte. Diese Jahre [...] ließen darauf hoffen, dass mit kritischen Künstlern, Intellektuellen wie Wolf Biermann, Stefan Heym, Robert Havemann u.a. toleranter und produktiver umgegangen würde.“¹⁸

Aber letztendlich sollten die Künstler, die von Anfang an auf Honeckers Rede kritisch und vorsichtig reagierten, Recht behalten. Ian Wallace macht in seinem Aufsatz „Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990“¹⁹ zu Recht darauf aufmerksam, dass in der damaligen Diskussion eine genauere, skeptische Analyse der Rede auch zu gedämpfteren, realistischeren Erwartungen geführt hätte, denn ein weiterer Passus

¹⁶ Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR: 1945-1990*. Verlag für Wissenschaft und Politik, Köln 1994, S. 174

¹⁷ Hasche, Christa: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. S. 164

¹⁸ Keller, Dietmar: *Biermann und kein Ende. Eine Dokumentation zur DDR-Kulturpolitik*. Dietz Verlag, Berlin 1991, S. 86

¹⁹ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. S. 94-108

der Rede macht sehr deutlich, was unter der von Honecker angesprochenen „Position des Sozialismus“ und der „künstlerischen Meisterschaft“ zu verstehen war:

„Künstlerische Meisterschaft zu erlangen erfordert in erster Linie Klarheit über die Rolle der Kunst in den geistigen Auseinandersetzungen der Gegenwart – von der Position des Sozialismus und des unerbittlichen ideologischen Klassenkampfes mit dem Imperialismus – bei aller Feinfühligkeit den Künstlern gegenüber dürfen keine Konzessionen an Anschauungen gemacht werden, die unserer Ideologie fremd sind.“²⁰

Die SED hatte zwar tatsächlich ein Interesse, ein besseres Vertrauensverhältnis zu den Künstlern zu erhalten, jedoch durften die Künstler die Ideologie der Partei nicht in Frage stellen. Angesichts dieser Einladung zur Selbstzensur war der Konflikt geradezu vorprogrammiert, denn viele Künstler wollten sich die Möglichkeiten nicht nehmen lassen, die von der SED in Aussicht gestellten und zum Teil auch real gewordenen Freiheiten wahrzunehmen.²¹

Als die ökonomischen Belastungen Mitte der siebziger Jahre zunahmen und das Tempo bei der von der Bevölkerung erwarteten Verbesserung des Lebensstandards sich verlangsamte, wurde das Projekt einer versuchsweise großzügigeren Handhabung der kulturpolitischen Kontrolle ziemlich abrupt abgebrochen. Dabei spielte sicher auch eine Rolle, dass es nach dem Abschluss des *Grundlagenvertrags mit der Bundesrepublik Deutschland*²² durch die erweiterten Besuchsregelungen immer schwieriger wurde, das ideologische Feindbild vom „gefährlichen Westmenschen“ innenpolitisch erfolgreich aufrechtzuhalten. Ein Großteil der Bevölkerung konnte auch das Fernsehprogramm der BRD empfangen, und Printmedien aus der BRD waren zwar offiziell verboten, aber unter der Hand zugänglich. Bei Schriftstellern und Künstlern schwanden zunehmend Berührungängste gegenüber den westlichen Kollegen, Verlagen und Medien. Das hatte zur Folge, dass ab Herbst 1976 eine neue Phase in der Kulturpolitik begann und

²⁰ Rüss, Gisela (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971 – 1974*. S. 288

²¹ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. S. 97

²² Am 16. August 1972 begannen die offiziellen Verhandlungen über den Grundlagenvertrag, die am 8. November 1972 mit der Unterzeichnung in Ost-Berlin abgeschlossen wurden. Beide Vertragspartner verpflichteten sich, zueinander normale gutnachbarliche Beziehungen auf der Grundlage der Gleichberechtigung aufzubauen, sich von den Prinzipien der UN-Charta leiten zu lassen und gegenseitig auf Gewaltanwendung und die Drohung mit Gewalt zu verzichten. Vgl. die Homepage der deutschen Bundeszentrale für politische Bildung unter: www.deutsche-geschichte.de. Zugriff am 19.10.2008

den großen Erwartungen, die aus der neuen Politik erwachsen waren, ein Ende gesetzt wurde.²³

Als erste Konsequenz wurde Reiner Kunze, der seit 1968 wegen seines Protests gegen die Unterdrückung des Prager Frühlings von der Partei heftig kritisiert worden war, am 29. Oktober 1976 nach der Veröffentlichung seines Kurzprosaabandes „Die wunderbaren Jahre“²⁴ aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen.²⁵

Die offizielle Begründung seines Ausschlusses war, dass Kunze gegen das Statut des Verbandes, insbesondere gegen den dritten Absatz verstoßen hatte:

„Die Mitglieder des Schriftstellerverbandes der DDR anerkennen die führende Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der Kulturpolitik. Sie bekennen sich zur Schaffensmethode des Sozialistischen Realismus. Sie treten entschieden gegen alle Formen der ideologischen Koexistenz und das Eindringen reaktionärer und revisionistischer Auffassungen in die Bereiche der Literatur auf.“²⁶

Diese Passage diente der Einschüchterung, denn sie gab die Möglichkeit, Ausschlussverfahren gegen parteikritische Autoren zu initiieren. Kunze beantragte daraufhin die Genehmigung, mit seiner Familie in die Bundesrepublik übersiedeln zu können, welcher die DDR-Behörden im April 1977 stattgaben.²⁷

Zu einem der größten Eklats für die Verantwortlichen der Kulturpolitik der DDR gehört die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann am 16. November 1976, dem nach einem Konzert in Köln die Rückkehr in die DDR verweigert wurde. Wolf Biermann war Kommunist, lehnte die Gesellschaftsordnung der BRD ab. Er wollte Veränderungen in der DDR, einen demokratischen Sozialismus. Seine Ausbürgerung löste einerseits die wohl bedeutendste Protestbewegung der künstlerischen Intelligenz in der Geschichte der DDR gegen die politische Zensur von Literatur und Kunst aus. Andererseits spalteten Künstler und Kulturschaffende politisch interessierte Bürger aus allen Schichten der Bevölkerung in zwei Lager. Die Entscheidung trafen Erich Honecker und Erich Mielke offensichtlich im Alleingang. Der damalige Minister für Kultur der DDR, Hans-Joachim Hoffmann, erinnerte sich im Mai 1991:

²³ Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR*. S. 159

²⁴ Kunze, Reiner: *Die wunderbaren Jahre*. S. Fischer, Frankfurt/Main, 1976

²⁵ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. S. 97

²⁶ Schriftstellerverband der DDR (Hrsg.): *Protokoll des VII. Schriftstellerkongresses*. Bd. 1, Berlin 1974, S. 291

²⁷ Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR*. S. 161

„Kein Verantwortlicher auf kulturellem Gebiet ist damals danach gefragt worden. Es gab keine Beratungen oder Absprachen. Alle wurden vor vollendete Tatsachen gestellt. Ich glaube, dass diese Maßnahme, wie so viele andere, aus Verärgerung und spontan eingeleitet wurde. Schwere Probleme glaubte man sowieso am wirksamsten mit den Sicherheitsorganen lösen zu können. Geistige Auseinandersetzungen waren in der Führung der SED ohnedies verpönt. Sicher hat hier die geistesfeindliche und sektiererische Grundeinstellung und der Mangel an humanistischer Bildung bei der Mehrzahl der Mitglieder der Partei- und Staatsführung ebenso dazu beigetragen wie die traditionelle Missachtung der Künste und der Künstler in der kommunistischen deutschen Arbeiterbewegung. Vor allem auf diesem Gebiet hat man wohl auch am stärksten die Praktiken der KPdSU unter Stalin und Breschnew kopiert. Jeder Versuch, die Erkenntnisfunktion der Künste zu nutzen, ist in den letzten zwanzig Jahren des Bestehens der DDR meistens gescheitert. Man akzeptierte Kultur und die Künste bestenfalls als Fortsetzung der Agitation und Propaganda.“²⁸

Die Ausbürgerung Biermanns hatte für die Kulturpolitik der DDR schwerwiegende Folgen. Im Mittelpunkt standen die für die SED unerwartet großen solidarischen Reaktionen in weiten Kreisen der Intelligenz.²⁹ 13 Künstler der DDR richteten am 17. November 1976 einen allerdings nur im Westen veröffentlichten Protestbrief an Erich Honecker, dem sich bis zum 21. November 106 DDR-Künstler und Schriftsteller anschlossen. Das bedeutete, dass 28 Schriftsteller (davon 9 Mitglieder der SED), 21 Schauspieler und Theaterschaffende (davon 4 Mitglieder der SED), 11 Film- und Fernsehschaffende (davon zwei Mitglieder der SED), 14 Unterhaltungskünstler, zwei Mitarbeiter des Verlages „Volk und Wissen“ und ein Komponist ihre Bedenken öffentlich machten.³⁰

Die SED reagierte mit unnachgiebiger Härte, und diese Haltung sollte bis zur Wiedervereinigung strikt verfolgt werden: Ausschlüsse, Parteistrafen, Auftrittsverbote, Gegenerklärungen seitens linientreuer Mitglieder der Intelligenz, Bespitzelung und eine neue kulturpolitische Maßnahme, missliebige Kulturschaffende „freiwillig-gezwungen“ in die Bundesrepublik ausreisen zu lassen.³¹

Die Wahl Michail Gorbatschows im März 1985 zum neuen Generalsekretär des Zentralkomitees der *Kommunistischen Partei der Sowjetunion* (KPdSU) leitete tief

²⁸ Zit. nach: Keller, Dietmar: *Biermann und kein Ende. Eine Dokumentation zur DDR-Kulturpolitik*. S. 130-131

²⁹ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. S. 98

³⁰ Keller, Dietmar: *Biermann und kein Ende. Eine Dokumentation zur DDR-Kulturpolitik*. S. 138-139

³¹ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. S. 98

greifende Veränderungen in der Sowjetunion ein, die zu ihrer Auflösung und einer politischen Neuordnung in ganz Osteuropa führte.³²

Gorbatschows Politik verfolgte das Ziel, durch grundlegende Reformen die allgemeine Krise der Sowjetunion zu überwinden und die stalinistischen Strukturen zu verändern. In der Außen- und Sicherheitspolitik folgte die Regierung der DDR der neuen Linie Gorbatschows. Von den innenpolitischen Aspekten des Gorbatschow-Kurses distanzierte sich jedoch die SED-Führung.³³

Gorbatschows Weg der Umgestaltung (Perestroika) beinhaltete auch eine Demokratisierung der Willensbildungs- und Entscheidungsprozesse im öffentlichen Leben, verbunden mit der Verbesserung ihrer Durchschaubarkeit (Glasnost) für die Bürger. Das Ziel der SED war jedoch bis zu ihrer Auflösung nach der Wiedervereinigung die Sicherung ihrer Stellung als Führungsorgan mit uneingeschränktem Machtmonopol, dessen Zuständigkeit sämtliche gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereiche umfasste.³⁴

³² Löw, Konrad (Hrsg.): *Beharrung und Wandel. Die DDR und die Reformen des Michail Gorbatschow*. Schriftenreihe der Gesellschaft für Deutschlandforschung. Band 28. Berlin 1990, S. 11

³³ Ebenda

³⁴ Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR*. S. 252

1.2 Die Struktur der Kulturpolitik der DDR

Die Kulturpolitik der DDR war ein Teil der Gesamtpolitik der SED. Die Inhalte und Aufgaben wurden von der SED definiert und verbindlich vorgegeben. Alle kulturellen Aktivitäten und Entscheidungen unterlagen der Reglementierung und Kontrolle durch die SED. Das Organisations- und Leitungsprinzip beruhte auf dem sogenannten „demokratischen Zentralismus“, der die Kontrolle und Weisungsbefugnis der übergeordneten Staatsorgane gegenüber den jeweils untergeordneten vorgab. Die übergeordneten Volksvertretungen überprüften die nachgeordneten und konnten deren Beschlüsse aufheben, die nachgeordneten Behörden und Vertretungen waren weisungsgebunden und rechenschaftspflichtig. Oberstes Kontroll- und Weisungsorgan war bis Ende 1989 das Zentralkomitee (ZK) der SED.³⁵

Die zentralen bzw. kommunalen Kultur- und Kunstinstitutionen wurden von der SED über den Staatsapparat kontrolliert, während die gesellschaftlichen Organisationen (z.B. der Verband der Theaterschaffenden) über ihre jeweiligen Vorstände an die Leitungsgremien der SED gebunden waren und von dort „Empfehlungen“, die Weisungscharakter hatten, erhielten. Auf dem XI. Parteitag der SED 1986 wurden die Präsidenten der künstlerischen Verbände zu Mitgliedern des Zentralkomitees erklärt und somit noch stärker den offiziellen Richtlinien verpflichtet.³⁶

Die Kulturpolitik wurde von der SED von Anfang an als Instrument der sozialistischen Bewusstseinsbildung verstanden. Sie hatte somit eine gesellschaftlich integrierende und machtsichernde Funktion.³⁷

Die grundlegenden Inhalte und Aufgaben der Kulturpolitik der SED wurden auf dem VIII. und IX. Parteitag der SED 1971 festgelegt und waren bis Ende 1989 verbindlich.³⁸

Übergreifendes Ziel der Kulturpolitik war die Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur in der DDR:

³⁵ Zentralkomitee (ZK): Das formal höchste Organ einer kommunistischen Partei zwischen ihren Parteitagen. Die eigentliche Machtausübung liegt bei dem aus seiner Mitte gewählten Politbüro. Friedrich-Ebert-Stiftung (Hrsg.): *Zur Kulturpolitik der DDR. Entwicklung und Tendenzen. Reihe: Die DDR. Realitäten-Argumente*. Bonn 1989, S. 11

³⁶ Ebenda

³⁷ Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. S. 94

³⁸ Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Bd. II, S. 5

„Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands fördert die sozialistische Kultur in allen materiellen Bereichen und geistigen Sphären der Gesellschaft. Sie setzt sich dafür ein, den Reichtum materieller und geistiger Werte der sozialistischen Kultur umfassend zu mehren und ein vielseitiges anregendes kulturelles Leben zu entfalten.“³⁹

Die Kulturpolitik sollte sich, laut Hager, an folgenden Punkten orientieren:

1. Uneingeschränkte Verbindung zwischen Partei und Kunst- und Kulturschaffenden.
2. Orientierung hin zur Erhöhung des kulturellen Lebensniveaus der Bürger der DDR in unlösbarer Wechselwirkung mit dem Wachstum des materiellen Lebensniveaus.
Kulturelles Lebensniveau sollte in der ganzen Weite und Komplexität seiner Elemente aufgefasst werden:
Von der sozialen Sicherheit und Geborgenheit der Werktätigen, der sozialistischen Arbeitskultur, dem Schutz und der Gestaltung der Umwelt, der Kultur in den menschlichen Beziehungen und im persönlichen Lebensstil, der Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Weltanschauung und ihrer Verbreitung im Volk, der Förderung von Wissenschaft und Bildung, der Pflege und Verbreitung des humanistischen Kulturerbes, der Entwicklung von Kunst und Literatur bis zur Entfaltung aller schöpferischen Begabungen und Talente im kulturellen und künstlerischen Schaffen. Im Mittelpunkt stand dabei immer die Erhöhung des Kulturniveaus der Arbeiterklasse und ihres Beitrages zur Entwicklung einer sozialistischen Kultur und Kunst.
3. Durch die persönlichkeitsbildende Wirkungsweise von Kunst und Literatur wurde erwartet, dass sie zur Festigung sozialistischer Überzeugungen, Wertvorstellungen und Verhaltensweisen, zur Herausbildung kommunistischer Ideale beitragen.⁴⁰

³⁹ Sozialistische Einheitspartei Deutschlands: *Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. IX. Parteitag der SED vom 18. bis 22. Mai 1976*. Berlin 1976, S. 51

⁴⁰ Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Bd. II, S. 105

1.2.1 Der Verband der Theaterschaffenden

Der Verband der Theaterschaffenden wurde 1966 gegründet und hatte die Aufgabe, die Entwicklung der „sozialistischen deutschen Theaterkunst“ zu fördern und dadurch das ideologische und künstlerische Niveau der Theaterarbeit zu erhöhen. Offiziell war der Verband eine selbständige gesellschaftliche Organisation von nicht künstlerischem und künstlerischem Personal, das an den Theatern oder für die Theater der DDR tätig war.⁴¹ Finanziert wurde er zu 90 Prozent durch staatliche Subventionen und zu 10 Prozent durch Mitgliedsbeiträge. Der Verband hatte nur geringen kulturpolitischen Einfluss, weil sich das Ministerium für Kultur nicht an Beschlüsse oder Einsprüche des Verbandes halten musste. Er repräsentierte hauptsächlich die offizielle kulturpolitische Linie der SED und reagierte deshalb sehr zurückhaltend auf Repressionen gegenüber Theaterschaffenden.⁴²

Ergänzend zu den Aufgaben der Gewerkschaft Kunst hatte der Verband die Aufgabe, Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstler zu verbessern und künstlerischen Nachwuchs systematisch zu fördern, dadurch kam es in der Praxis zu Überschneidungen mit den Aktivitäten der Gewerkschaft Kunst.⁴³

1.2.2 Die Gewerkschaft Kunst

Die Gewerkschaft Kunst war dazu angehalten, sich um die arbeitstechnischen und sozialökonomischen Verhältnisse der Mitglieder zu kümmern. Die von den Mitgliedern gewählte Betriebsgewerkschaftsleitung war durch das Prinzip des demokratischen Zentralismus an Weisungen übergeordneter Gewerkschaftsorgane und an die Beschlüsse der SED und der Staatsorgane gebunden und sollte im Sinne der einheitlichen Kulturpolitik handeln.⁴⁴ Heinz Hellmich, von 1981 bis 1989 Leiter der Abteilung Schauspiel an der HfS, war mehrfach Vorsitzender der Gewerkschaftsleitung an der Schule und beschreibt ihre Aufgaben wie folgt:

⁴¹ Verband der Theaterschaffenden der DDR: *Statut*. Sonderdruck. In: *Theater der Zeit*, 2/1967, S. 2

⁴² Roßmann, Andreas: *Unsere Theaterkunst soll der Partei gehören – Zum V. Kongreß des Verbands der Theaterschaffenden der DDR*. In: *Deutschland Archiv*, 12/1985, S. 1262

⁴³ Ebenda

⁴⁴ Gießner, Ulrike: *Theater und Kulturpolitik im Kontext der deutschen Wiedervereinigung*. Dipl. Arbeit, Universität Wien, 1996, S. 23

„Die Gewerkschaft war zwar auch politisch, wir haben uns aber gegenseitig nie genervt. Die Gewerkschaft hat mehr Bedeutung in Betrieben gehabt. Ich war mehrfach der Vorsitzende der Gewerkschaftsleitung in der Schule. Wir unterhielten uns beispielsweise über Disziplinarfragen im Lehrerkreis. Über Dinge, die nicht vor die Studenten gehörten. Wir haben für die Gehaltseinstufung der Lehrer Vorschläge gemacht. Es wurde alle zwei Jahre überprüft, ob es möglich war, die Lehrer höher einzustufen. Ich habe es nie erlebt, dass ein Lehrer zurückgestuft wurde. Es wurde überprüft, was im Rahmen der vorhandenen Mittel möglich und fair war. Ich machte eine Vorlage und diese wurde dann in der Gewerkschaftsleitung diskutiert. Da nahm aus jedem Bereich der Schule ein Vertreter teil. Später haben wir die Ergebnisse dann auch in die Gruppe gebracht.“⁴⁵

Die Gewerkschaft verhandelte zwar die Tarifverträge der Arbeitnehmer mit dem Ministerium, weil sie aber durch die Staatsorgane kontrolliert wurde, standen einander keine autonomen Tarifpartner gegenüber.⁴⁶

⁴⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁴⁶ Gießner, Ulrike: *Theater und Kulturpolitik im Kontext der deutschen Wiedervereinigung*. Dipl. Arbeit, Universität Wien, 1996, S. 23

1.3 Die Ideologie der Kulturpolitik der DDR

Die Kulturpolitik der SED ebenso wie Kultur- und Kunstwissenschaften hatten ihre ideologisch-theoretischen Grundlagen im Marxismus-Leninismus, der in der DDR als Weltanschauung der Arbeiterklasse fungierte, als allgemeiner Maßstab galt und Orientierung vorgab.⁴⁷

Kurt Hager, seit 1963 Mitglied des Politbüros des ZK der SED und der Ideologischen Kommission des Politbüros, hat maßgeblich die Kultur- und Bildungspolitik der DDR mitbestimmt.⁴⁸ Hager hielt am 24. Oktober 1986 an der *Humboldt-Universität zu Berlin* auf einer wissenschaftlichen Konferenz des marxistisch-leninistischen Grundlagenstudiums einen Vortrag über „*Marxismus-Leninismus und Gegenwart*“. Zu Beginn verdeutlicht er die Stellung der Dozenten und Professoren an den Hochschulen der DDR:

„Durch ihre theoretische und politisch-ideologische Arbeit haben die Professoren, Dozenten und wissenschaftlichen Mitarbeiter der Sektion Marxismus-Leninismus einen großen Anteil an der Bildung und Erziehung der sozialistischen Intelligenz unserer Deutschen Demokratischen Republik.“⁴⁹

Das marxistisch-leninistische Grundlagenstudium war fester Bestandteil der Lehre, Ausbildung und Erziehung an den Universitäten und Hochschulen der DDR und somit auch Teil des Lehrplans der HfS. Ziel war, die Studenten aller Fachrichtungen auf die Lehren von Marx und Lenin einzuschwören und mit drei Teilbereichen vertraut zu machen:

- a.) dem *historischen und dialektischen Materialismus*, also Geschichts- und Gesellschaftstheorien, Ontologie und Erkenntnistheorie;
- b.) der *politischen Ökonomie*, und zwar sowohl des Kapitalismus und seiner Entwicklung als auch des Sozialismus, diese geht in den dritten Teilbereich über:

⁴⁷ Berger, Manfred (Hrsg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. S. 405

⁴⁸ Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Band II. S. 1-2

⁴⁹ Hager, Kurt: *Marxismus-Leninismus und Gegenwart*. Vortrag, gehalten auf der wissenschaftlich-methodischen Konferenz des marxistisch-leninistischen Grundlagenstudiums am 24. Oktober 1986 in der Humboldt-Universität zu Berlin, S. 2

c.) den *wissenschaftlichen Sozialismus bzw. Kommunismus*, der die „Gesetzmäßigkeiten“ der praktischen Verwirklichung der historischen Mission der Arbeiterbewegung darlegt. Er bildet die theoretische Basis des Klassenkampfes, der sozialistischen Revolution und des Aufbaus von Sozialismus und Kommunismus.⁵⁰

1.3.1 Der Marxismus-Leninismus in der DDR

Das Grundprinzip des Marxismus-Leninismus in der DDR war die Lehre von der

„[...] historischen Mission der Arbeiterklasse, die kapitalistische Ausbeutungsgesellschaft zu stürzen und die sozialistische Gesellschaftsordnung aufzubauen.“⁵¹

Diese Ideologie war das Fundament der SED und unterlag ihrer Reglementierung und Kontrolle.⁵²

Mit Hilfe der Lehre des Marxismus-Leninismus sollten aktuelle gesellschaftspolitische Fragen diskutiert und beantwortet werden. Sie hatten zugleich eine zukunftsweisende Funktion zu erfüllen:

„Die Größe, Lebenskraft und immerwährende Wirksamkeit des Marxismus-Leninismus besteht darin, dass er die Fähigkeit besitzt und die Forderung an eine wissenschaftliche Theorie erfüllt, auf die neuen Probleme der gesellschaftlichen Entwicklung, auf die Fragen, die das Leben stellt, Antwort zu geben.“⁵³

Bis zum Mauerfall waren das folgende Grundfragen:

1. die Fragen in Bezug auf Krieg und Frieden;
2. die Fragen nach den „Problemen bei der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft“ in der Gegenwart und dem Zeitabschnitt bis zum Jahr 2000 in Wirtschaft, Wissenschaft, Bildung, Kultur sowie bei der Zusammenarbeit der sozialistischen Staaten.⁵⁴

⁵⁰ Hager, Kurt: *Marxismus-Leninismus und Gegenwart*. S. 3

⁵¹ Ebenda, S. 2

⁵² Münch, Ingo von (Hrsg.): *Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands*. S. 1

⁵³ Hager, Kurt: *Marxismus-Leninismus und Gegenwart*. S. 2

⁵⁴ Ebenda

Im Mittelpunkt der Fragen standen seit Beginn der Reformpolitik Gorbatschows 1985 die Stärkung des Sozialismus und die Sicherung des Weltfriedens. Offizielles Ziel der Außenpolitik der DDR war die Schaffung einer weltweiten Gemeinschaft:

„Die DDR und die anderen Staaten der sozialistischen Gemeinschaft fördern durch eine Politik des aktiven Dialogs umfassend die Möglichkeiten für die Herausbildung einer weltweiten Koalition der Vernunft, des Realismus und des guten Willens.“⁵⁵

Diese „Koalition der Vernunft“, die laut Ideologie der SED nur aus den sozialistischen Staaten bestand, richtete sich gegen die Westmächte, sie wurden als Initiator der weltweiten Aufrüstung gesehen:

„Keine Klasse kann ihr spezifisches Interesse verfolgen, ohne das zentrale Menschheitsinteresse am Überleben in Rechnung zu stellen – auch die Monopolbourgeoisie nicht, da auch sie einen Nuklearkrieg nicht überleben würde.

So führt die Ausprägung des allgemeinmenschlichen Interesses eben zu jenem Widerspruch zwischen friedliebender Menschheit und dem militärischen Klüngel, der das Menschheitsinteresse aufs Spiel setzt. Dieser Widerspruch muß im harten Ringen durch die Zurückdrängung und Paralyse der aggressiven Kräfte des Imperialismus gelöst werden.“⁵⁶

Daraus lässt sich das propagierte Bild des „humanistische Wesens“ des Marxismus-Leninismus ab Mitte der 1980er Jahre verdeutlichen: die Schaffung einer friedlichen Gesellschaft, die sich einsetzt gegen einen angeblich von den Westmächten forcierten Nuklearkrieg und somit für das Wohl der gesamten Menschheit.⁵⁷ Erich Honecker erläuterte in diesem Zusammenhang:

„Im Kampf um den Frieden sind die Klasseninteressen des Sozialismus untrennbar mit den ureigensten Interessen der gesamten Menschheit verbunden.“⁵⁸

Durch die Vermittlung dieses humanistischen Wesens des Marxismus-Leninismus sollte auch vermittelt werden, dass die Staaten der sozialistischen Gemeinschaft sich als Vorreiter für Frieden und eine friedliche Koexistenz mit anderen Gesellschaftssystemen einsetzen. Hager verdeutlicht, dass diese „Politik der

⁵⁵ Ebenda S. 5

⁵⁶ Ebenda

⁵⁷ Ebenda

⁵⁸ Neues Deutschland. 14./15. Juni 1986

Vernunft“ durch den Klassenkampf gegen die „aggressiven militärischen Kräfte des USA-Imperialismus“ durchgesetzt werden muss. Der Klassenkampf sollte durch hohe Leistungen im Bereich der Arbeit und des Studiums von jedem einzelnen Bürger der DDR gewonnen werden:

„Der Kampf um die Sicherung des Friedens wird hart und langwierig sein. Jähe Wendungen, konfliktreiche Ereignisse sind in der nach wie vor gespannten internationalen Lage immer möglich. Ihnen muß mit Verantwortungsbewusstsein und Geschick begegnet werden. Vor allem kommt es darauf an, dass jeder seinen Beitrag leistet, an seinem Arbeitsplatz oder beim Studium, durch konkrete Leistungen, durch gute Ergebnisse den Frieden zu stärken und zu schützen.“⁵⁹

Daraus resultiert eine untrennbare Verbindung zwischen Volkswirtschaft und Gesellschaft. Eine wachstumsorientierte Volkswirtschaft sollte das materielle und kulturelle Lebensniveau der DDR schrittweise erhöhen und zur Stärkung der sozialistischen Staatengemeinschaft beitragen, um so die „Aufgaben zum Schutz und zur Verteidigung des Sozialismus“ zu erfüllen. Im Mittelpunkt stand dabei die Intensivierung und Leistungssteigerung in allen Bereichen der Gesellschaft. Es sollte das Bewusstsein einer untrennbaren Verbindung von ökonomischer und sozialer Entwicklung in der DDR entstehen. Das zu steigende dynamische Wirtschaftswachstum diente somit als Fundament politischer, sozialer, geistiger und kultureller Wandlungen, wodurch sich die sozialistische Gesellschaft auszeichnen sollte. Die marxistisch-leninistischen Gesellschaftswissenschaften sollten diese „untrennbare Einheit aller Seiten und Bereiche des gesellschaftlichen Lebens“ ab Mitte der 1980er Jahre theoretisch noch stärker durchdringen. Diese Aufgabe, die in interdisziplinärer Arbeit bewältigt werden musste, nahm einen hohen Stellenwert im marxistisch-leninistischen Unterricht an den Hochschulen und Universitäten ein:

„Wir widmen der geistigen und kulturellen Entwicklung große Aufmerksamkeit, weil es ohne sie keinen gesellschaftlichen Fortschritt, keine Ausprägung der sozialistischen Lebensweise geben kann.“⁶⁰

Die SED hatte das Ziel, durch die Vermittlung der marxistisch-leninistischen Ideologie eine gesteigerte Leistungsbereitschaft in allen Bereichen der DDR-

⁵⁹ Hager, Kurt: *Marxismus-Leninismus und Gegenwart*. S. 3

⁶⁰ Ebenda S. 12

Gesellschaft herauszubilden.⁶¹ Das propagierte Bild stand aber im Widerspruch zur Realität. Die Bevölkerung der DDR war sich zunehmend des Scheiterns der Umsetzung dieser Ideologie bewusst. Am deutlichsten wurde dies durch die ökonomische Stagnation.⁶² Wie aus allen Interviews, sowohl mit Professoren als auch mit Studenten der HfS hervor geht, war besonders ab Mitte der 1980er Jahre der Glaube an eine Umsetzung der sozialistischen Ideale durch die Parteiführung und den Staatsapparat verloren.

1.3.2 Das humanistische Menschenbild

Das humanistische Menschenbild spiegelt die vonseiten der SED geforderte „sozialistische Persönlichkeit“ und ihre Möglichkeit der Selbstverwirklichung im sozialistischen System wider.⁶³ Die Grundwerte dieser Anschauung gehen zurück auf Marx und Engels und ihre humanistischen Ideen.⁶⁴

Bernd Bittighöfer, damaliger Dozent des Instituts für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED, hielt am 27. Januar 1969 im Deutschen Theater in Berlin ein Referat über das humanistische Menschenbild, in dem er das vonseiten der SED propagierte Idealbild der sozialistischen Persönlichkeit verdeutlichte. Dieses sollte sich bis zum Ende der DDR nicht wesentlich ändern.⁶⁵

Bittighöfer versuchte die Verwirklichung der Ideale von Marx und Engels anhand der russischen Geschichte darzustellen und diese als Vorbild für die DDR-Gesellschaft, dem Kapitalismus gegenüber zu rechtfertigen:

„[...] diese [Ideale] wurden vollstreckt in der proletarischen Revolution des großen Oktober 1917 in Russland. Die Arbeiter und Bauern jagten nicht den fiktiven idealen Gütern der Menschheit hinterher, sondern sie verwirklichten das reale Interesse des Volkes an der Beendigung des Krieges und kämpften für die Realisierung der aus der Kenntnis der Wirklichkeit geschöpften Ideale der Arbeiter-

⁶¹ Ebenda

⁶² Jaraus, Konrad: *Die unverhoffte Einheit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 150

⁶³ Berger, Manfred (Hrsg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. S. 481

⁶⁴ Warde, Newell E.: *Johann Peter Uz and German anacreonticism : the emancipation of the aesthetic*. Lang Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 14

⁶⁵ Bittighöfer, Bernd: *Das humanistische Menschenbild*. Vortrag, gehalten am 27. Januar 1969 im Deutschen Theater in Berlin. In: *Schriften des Verbandes der Theaterwissenschaft*, im Anhang von *Theater der Zeit*, 2/1969, S. 1

klasse: alle Menschen von sozialer Ungleichheit, von jeglichen Formen der Ausbeutung und Unterdrückung und von den Schrecken des Krieges zu befreien und hier auf Erden Frieden, Arbeit, Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Glück für alle Völker zu schaffen.“⁶⁶

Die SED-Ideologie propagierte mithilfe des humanistischen Menschenbildes das idealisierte „Grundverständnis des sozialistischen Menschen“ und seine Möglichkeiten sich weiterzuentwickeln.⁶⁷ Die Anschauungen, Eigenschaften, Kenntnisse, Fähigkeiten und Verhaltensweisen, über die jeder Bürger der DDR verfügen sollte, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- **Sozialistisches Klassenbewusstsein in den politisch-ideologischen Grundfragen der Zeit.** Hierbei ging es besonders um die Achtung und Anerkennung der führenden Rolle der Arbeiterklasse und der Partei sowie um eine enge Verbundenheit mit der Sowjetunion und den anderen sozialistischen Staaten.
- **Eine auf der sozialistischen Wissenschaft begründete Weltanschauung und sozialistisches Moralbewusstsein** als Grundlage von Eigenschaften wie: schöpferische Initiative und gesellschaftliche Aktivität, Unduldsamkeit gegenüber Mittelmaßigkeit und Selbstzufriedenheit, Risikobereitschaft und Verantwortungsbewusstsein für das Ganze, Fähigkeit zu systembezogenem und prognostischem Denken, Zielstrebigkeit und Charakterfestigkeit, bewusste Disziplin und Bereitschaft zur ständigen Weiterbildung.
- **Fundierte fachliche und wissenschaftlich-technisches Wissen und Können sowie umfassende moderne Allgemeinbildung** als Grundlage einer vielfältigen produktiven Disponibilität und vielseitiger Interessen.
- **Ökonomisches Denken in volkswirtschaftlichen Maßstäben und Streben nach höchster Effektivität der eigenen und der gemeinschaftlichen Leistungen.**
- **Entwicklung und Bewahrung der körperlichen Tüchtigkeit und Gesundheit** durch aktive Erholung und regelmäßige Teilnahme an Körperkultur und Sport.
- **Musisch-ästhetische Bildung und vielseitige kulturelle Interessen,** Aneignung der sozialistischen Nationalkultur und der aus sozialistischer Sicht gesehenen Weltkultur, sowie

⁶⁶ Ebenda

⁶⁷ Berger, Manfred (Hrsg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. S. 481

künstlerische Selbsttätigkeit, bewusste Lebensgestaltung und sinnvolle Nutzung der verfügbaren Zeit.“⁶⁸

Das humanistische Menschenbild fungierte als zukunftsgerichtetes Modell der sozialistischen Persönlichkeit. Die Grundlagen galten nicht als unerreichbare Ideale, sondern fixierten ein Entwicklungsniveau, das zu einem bestimmten Zeitpunkt tatsächlich erreicht werden sollte.⁶⁹

Die Entwicklung zum „Neuen Menschen“ sollte durch Annäherung an das Leitbild in *„der gesellschaftlichen Praxis, in der produktiven gesellschaftlichen Tätigkeit, in einem oft komplizierten, konfliktreichen und widerspruchsvollen Prozeß in einem Spannungsfeld von Ideal und Wirklichkeit“*⁷⁰ stattfinden.

Basis für die sozialistische Persönlichkeit war das Streben, „klüger, besser vollkommener“ und somit nützlicher für die sozialistische Gesellschaft zu werden.⁷¹

Die ästhetische Umsetzung und die künstlerische Gestaltung dieses Konzeptes in Kunst und Literatur sollten das Wesentliche und das Zukunftsweisende im praktischen Leben unter Berücksichtigung der theoretischen Grundlagen des Marxismus-Leninismus als nachlebbares und nachvollziehbares Leitbild darstellen. Die Künstler hatten sich bei der Gestaltung an folgende Aspekte zu halten:

- 1. kompromisslose Parteilichkeit und Anerkennung der SED** als uneingeschränktes Führungsorgan, daraus ergibt sich:
- 2. politisches Verantwortungsbewusstsein**, das sich vor allem dadurch ausdrückt, dass jede künstlerische Aufgabe in erster Linie als kulturpolitische Aufgabe verstanden und gelöst werden sollte;
- 3. eine überzeugend argumentierende Auseinandersetzung mit dem Klassengegner;**
- 4. die Nutzung aller Möglichkeiten**, die DDR politisch, ideologisch und moralisch zu stabilisieren, um die Bürger der DDR gegen Einflüsse anderer

⁶⁸ Bittighöfer, Bernd: *Das humanistische Menschenbild*. S. 3

⁶⁹ Ebenda S. 3

⁷⁰ Ebenda

⁷¹ Ebenda

Ideologien zu immunisieren.⁷²

Zwar wurde eine die Entfaltung der Kunst von der SED propagiert, aber insofern eingeschränkt, als diese freie Entfaltung sich an die Ideale und Vorgaben der Partei halten musste:

„Freie Entfaltung der Talente und Fähigkeiten heißt im Sinne unserer sozialistischen Verfassung, daß in unserer sozialistischen Gesellschaft die Talente und Fähigkeiten der Bürger nicht zu volks- und friedensfeindlichen Interessen und Zielen mißbraucht werden können, sondern daß jeder seine Kräfte aus freiem Entschluß zum Wohle unserer Gesellschaft und zu seinem eigenen Nutzen in der sozialistischen Gemeinschaft für den menschlichen Fortschritt anwenden und entwickeln kann.“⁷³

Das humanistische Menschenbild in der DDR richtete sich am Sozialistischen Realismus, somit an einer realistischen Darstellungsweise entsprechend der Sichtweise und Vorgabe der SED aus.⁷⁴

⁷² Ebenda S. 5

⁷³ Ebenda S. 6

⁷⁴ Ebenda

1.3.3 Der Sozialistische Realismus in der DDR

Durch die Orientierung der SED nach der sowjetischen Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus⁷⁵ begann ab der Gründung der DDR der offizielle Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur. In einem Sonderdruck von „Theater der Zeit“ in der Juni-Ausgabe 1951 wurde ein Beschluss des ZK der SED mit der Überschrift „*Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur*“ veröffentlicht.⁷⁶

Als Beispiel formalistischer Malerei führte der Beschluss ein Wandgemälde von Horst Stempel⁷⁷ an, welches damals im Bahnhof Friedrichstraße in Berlin gehangen ist und entfernt wurde. Dieses Wandbild löste in der DDR eine Diskussion über die Darstellung von Menschen bzw. Arbeitern aus und darüber, welche künstlerische Formensprache dabei zur Anwendung kommen dürfe:

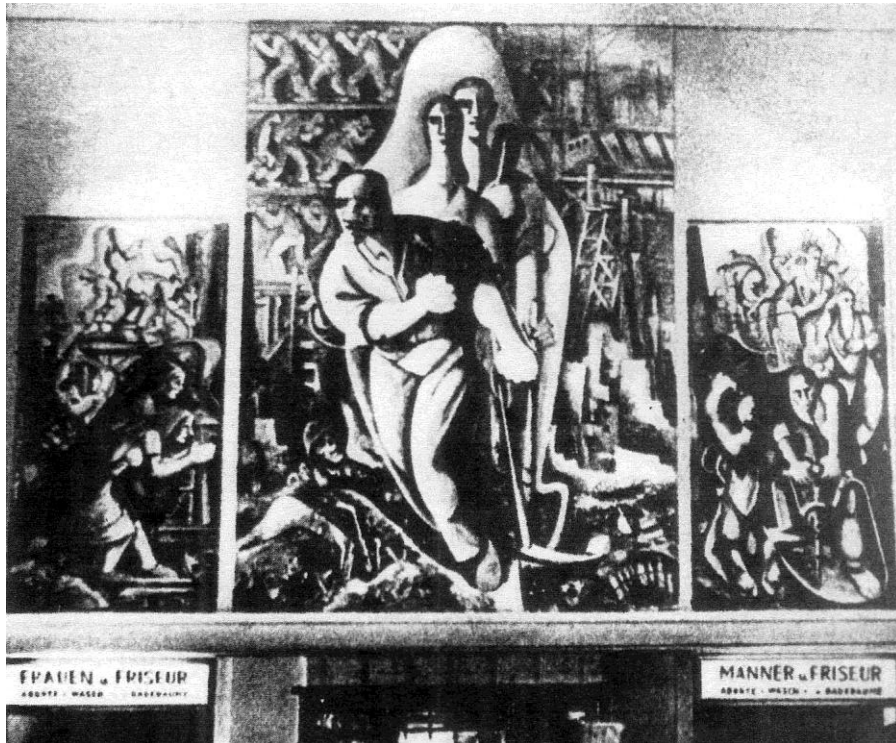
⁷⁵ Der Begriff Sozialistischer Realismus wurde das erste Mal 1934 in einem Beschluss des sowjetischen Schriftstellerkongresses doktrinär verankert, dort wurde der Begriff reduziert auf abbildende Darstellung unter politischer Parteinahme. Die Doktrin bedeutete das Verschwinden künstlerischer Avantgarden in der Sowjetunion, obwohl sie ursprünglich aus dem Geiste einer Öffnung heraus theoretisiert worden war. Nach der Auffassung von Nikolai Bucharin, Maxim Gorki und Karl Radek ging es vornehmlich darum, „den Wünschen eines neuen Publikums zu entsprechen, das den futuristischen Innovationen verschlossen ist, und darum den Dialog mit den Weggefährten wiederaufnimmt.“

Labica, Georges (Hrsg.): *Kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Argument Verlag, Berlin 1988, S. 1214

⁷⁶ „Entschließung des Zentralkomitees der SED auf der Tagung am 15., 16. und 17. März“, Sonderdruck zu *Theater der Zeit*, 6/1951, S. 3

⁷⁷ Horst Stempel war Maler und ab 1947 Dozent an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, dort 1949 Ernennung zum Professor. Zu dieser Zeit entstanden seine wichtigsten Werke, u.a. „Nacht über Deutschland“ und das später entfernte Wandbild „Trümmer weg - Baut auf!“ (1948) im Bahnhof Berlin-Friedrichstraße. Ab 1949 zunehmend politische Schwierigkeiten; u.a. Vorwurf des künstlerischen Formalismus. 1953 Flucht nach Westberlin.

Vgl. die Homepage der Else Lasker-Schüler-Stiftung unter: www.exil-archiv.de/html/biografien/stempel.htm. Zugriff am 14.08.2008



Der Bericht kritisierte, dass den gemalten Personen die charakteristischen Merkmale „unseres besten, der Sache des Fortschritts treu ergebenden Menschen fehlten“ und die dargestellten Personen „unförmig proportioniert“ und „abstoßend“ wirken.⁷⁹

Kunst und Literatur in der DDR sollten sich an einer „lebensnahen und lebenswahren Kunst“, einer „parteilichen und volksverbundenen Kunst“ des Sozialistischen Realismus orientieren⁸⁰:

„Eine solche Kunst beruht auf tiefer innerer Verbundenheit mit der Wirklichkeit des Sozialismus und dem Leben des Volkes, auf konsequenter Parteinahme und Frieden, Demokratie und Sozialismus, gegen Imperialismus, Aggression und Reaktion. Durch seine künstlerische Kraft, seine Parteilichkeit und Volksverbundenheit, durch seine Weite und Vielfalt vermag das sozialistisch-realistische Kunstschaffen einprägsam auf das Leben des Volkes zu wirken, sozialistische Überzeugungen, Lebenseinstellungen und –beziehungen, den Sinn für Schönheit und die Idee der Arbeiterklasse zu formen.“⁸¹

⁷⁸ Abbildung: Fresko, Mitteltafel ca 500 x 350 cm, Seitentafeln 350 x 170 cm, Berlin, Bahnhof Friedrichstraße, Schalterhalle. In: Sauer, Gabriele: *Nacht über Deutschland. Horst Strempl - Leben und Werke*. Argument Verlag, Hamburg, 1992

⁷⁹ „Entschließung des Zentralkomitees der SED auf der Tagung am 15., 16. und 17. März“, Sonderdruck zu *Theater der Zeit*, 6/1951, S. 3

⁸⁰ Sozialistische Einheitspartei Deutschlands: *Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. IX. Parteitag der SED vom 18. bis 22. Mai 1976*. Berlin 1976, S. 51-52

⁸¹ Ebenda

Der Sozialistische Realismus verkörperte in der DDR eine parteiliche Stellungnahme für den Sozialismus und gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung:

„Er bereichert unser Wissen und unsere Ideale, unser Gefühlsleben, unseren Sinn für Schönheit, die Freude am Leben und die Fähigkeit zum Genießen. Er stärkt unseren Kampfgeist zur Erfüllung der Aufgaben, die wir uns gestellt haben, die unsere Zeit uns stellt. Auf ihre Weise haben alle Künste daran Anteil – auf keine ihrer Möglichkeiten können und wollen wir deshalb verzichten.“⁸²

Wichtig ist, dass der Sozialistische Realismus dabei nicht als Stil, sondern als Erkenntnis und Schaffensmethode verstanden wurde und mit der Forderung an den Einzelnen verbunden war, die Welt als Sozialist zu sehen und zu gestalten.⁸³

Für die Darstellung des Sozialistischen Realismus im Theater bedeutete dies, dass die Schauspieler und Regisseure in allen künstlerischen Fragen vom Standpunkt der Arbeiterklasse als der „herrschenden Klasse“ auszugehen hatten. Dabei war von besonderer Bedeutung, dass die Theaterkünstler die sozialistische Weltanschauung, den Marxismus-Leninismus, verinnerlichten, um alle Vorgänge auf der Bühne vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus beurteilen und darstellen zu können.⁸⁴

Hierbei durfte nicht der Fehler gemacht werden, den Sozialistischen Realismus mit dem Stanislawski-System gleichzusetzen; wenn man dies täte, löse sich nach Ansicht der SED, das Stanislawski-System von der künstlerischen Methode der Arbeiterklasse und mache es zu etwas von der sozialistischen Ideologie Unabhängigem. Durch die künstlerische Methode des Sozialistischen Realismus musste in der Kunst aber immer das ideologische Verhältnis des Künstlers zur sozialistischen Wirklichkeit zum Ausdruck kommen. Das Stanislawski-System war insofern für das sozialistische Theater nur dann von Wert, wenn es half, die Methode des Sozialistischen Realismus in der Theaterkunst zu verwirklichen. Als Vorbild der produktiven Verwendung des Stanislawski-Systems wurde die Theatergeschichte der Sowjetunion und die grundlegende Stellung Stanislawskis herangezogen.⁸⁵ Auf der Stanislawski-Konferenz von 1953, die der Stanislawskis Methode zum Durchbruch

⁸² Hager, Kurt: *Probleme der Kulturpolitik*. Vortrag, gehalten am 26. September 1985 vor dem Vorstand des Schriftstellerverbandes der DDR. In: Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Bd. II, Berlin 1987, S. 120-121

⁸³ Artikel: *Sozialistischer oder Didaktischer Realismus?* In: *Theater der Zeit*, 2/1955, S. 63

⁸⁴ Wagner, Siegfried: *Künstler und Publikum auf dem Weg zu einem Sozialistischen Nationaltheater*. Referat, gehalten an der Parteiaktivtagung der Theaterschaffenden am 28. und 29. Mai 1959. In: *Theater der Zeit*, 12/1959, S. 2

(Siegfried Wagner war Leiter der Abteilung Kultur beim ZK der SED)

⁸⁵ Ebenda S. 19

auf den Bühnen der DDR verhelfen sollte, verdeutlichte sich der Widerspruch zwischen Stanislawskis „Theater des Erlebens“ und der damit verbundenen realitätsnahen Abbildung und Brecht, der durch das Mittel szenischer Verfremdung auf der Bühne die Handlung durchsichtig machen wollte.⁸⁶ Bei Stanislawski hingegen sollte der Schauspieler durch Identifikation mit seiner Rolle maßgeblich eine Illusion von Lebenswirklichkeit hervorrufen.⁸⁷ Bei der Entwicklung der Schauspielmethodik an der HfS war gerade die Arbeit mit beiden gegensätzlichen Ansichten von grundlegender Bedeutung.⁸⁸ Jedoch muss man hierbei bedenken, dass Stanislawski und Brecht zu Propagandazwecken vereinnahmt wurden. Siegfried Wagner beschreibt in seinem Referat beide als Klassenkämpfer, die nach einer Stärkung der sozialistischen Impulse verlangten und stilisiert sie damit zu Vorbildern des Sozialistischen Realismus.⁸⁹

Die Kunstschaffenden sollten in allen Bereichen mit der Verinnerlichung des Sozialistischen Realismus als künstlerische Richtlinie eine auf den Ansichten der SED gründende Abbildung der sozialistischen Wirklichkeit und positive Zukunftsperspektiven des Sozialismus erzeugen. Die sozialistische Kunst in der DDR sollte ideologisch auf Menschen und Gesellschaft einwirken, damit ihr *„geistiges Schöpfungstum mit dem der Arbeiterklasse zu einem einheitlichen Prozeß verschmilzt“*.⁹⁰

Heinz Hellmich erklärt im Rückblick, dass er dem Begriff Sozialistischer Realismus und seiner Darstellungsweise kritisch gegenüberstand und dieser an der HfS keine ästhetische Rolle spielte:

„Der Sozialistische Realismus wurde vor allem inhaltlich als Maßgabe verstanden, sich mit den Figuren des Sozialismus, den in ihre Aufgaben hineinwachsenden Figuren und den Feinden des Sozialismus auseinanderzusetzen. Sich davon ein Bild zu machen und sie in den Mittelpunkt des Interesses der Schauspieler, der Theater und

⁸⁶ Brechts Arbeitsthesen über den Sozialistischen Realismus, Nr. 7, 8, 9, 10. In: Mittenzwei, Werner: *Bertolt Brecht*. Aufbau-Verlag Berlin 1967, S. 269

⁸⁷ *Theater der Zeit*, 8/1954, S. 3

⁸⁸ Vgl. Punkt 5.1 „Grundlagen der Methodik an der HfS“

⁸⁹ Wagner, Siegfried: *Künstler und Publikum auf dem Weg zu einem Sozialistischen Nationaltheater*. Referat, gehalten an der Parteiaktivtagung der Theaterschaffenden am 28. und 29. Mai 1959. In: *Theater der Zeit*, 12/1959, S. 2

(Siegfried Wagner war Leiter der Abteilung Kultur beim ZK der SED)

⁹⁰ Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972 bis 1981*. Dietz Verlag Berlin 1981, S. 37

des Publikums zu rücken. Ästhetisch gesehen hat er nie eine Rolle gespielt. Gorki und andere Schriftsteller, die im Sozialismus geschrieben haben, haben, wenn man es historisch einordnen will, sozialistische Literatur produziert. Aber das heißt nicht, dass das auch auf Ästhetik, ihre Schreibweise, auf ihre Spielweise, ihre Malweise Einfluss hat.“⁹¹

Wolfgang Rodler sieht hingegen einen ästhetischen Einfluss des Sozialistischen Realismus auf den Unterricht an der HfS und verdeutlicht dies wie folgt:

„Die marxistische Ästhetik sah die erste grundlegende Besonderheit der Kunst darin, dass sie die objektive Realität – im Unterschied zur Wissenschaft, die diese in theoretisch verallgemeinerten Formen (Begriff, Urteil, Schluss usw.) widerspiegelt – in Form von sinnlich-konkreten Bildern aktiv und mit künstlerischen Mitteln reproduziert. Ich habe meine Studenten immer dazu angehalten und nachdrücklich aufgefordert, Menschen zu beobachten, Situationen und Verhaltensweisen bewusst zu bemerken (auf dem Bahnhof, im Zug, in der Kneipe, in der Hochschule etc.). Das ist sozusagen das realistische Material, aus dem der Schauspieler ‘schöpft’ und das er verwenden kann. Das war für die Studenten also das ‘wahre’ Leben, zumindest kleine Ausschnitte davon – das war ihre beobachtete Wahrheit. Die kollidierte dann enorm mit der Ideologie, mit dem Dogma, mit dem, was der Staat unter ‘sozialistischem’ Realismus verstand. Aus diesem Konflikt – wenn man es denn geschickt anstellte – entstanden oft wahrhaftige, sehr widersprüchliche Menschendarstellungen. Wir darstellenden Künstler (und zumal an unserer Hochschule) hatten es vergleichsweise gut, wenn ich an Musiker oder gar Maler denke!“⁹²

⁹¹ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁹² Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 27.5.2009

1.4 Der Einfluss der Kulturpolitik auf die Gesellschaft der DDR

Die Kulturpolitik der DDR führte in der Gesellschaft zu einer Verzerrung von Ideal und Wirklichkeit. Im Selbstverständnis der SED standen Kontrolle und Kritik in enger Wechselbeziehung. Das Propagieren einer Ideologie, die in vielen Bereichen im Widerspruch zur Realität stand, löste in der Gesellschaft der DDR Ablehnung und stillen Protest aus. Da aber autorisierte Diskussionen in der Öffentlichkeit nur innerhalb der SED stattfanden, setzte das Politbüro die Grenzen des erlaubten Diskurses.⁹³ Die Folge war, dass sich der einfache Bürger in private Nischen zurückzog, in der Öffentlichkeit regimiekonform verhielt und nur die Möglichkeit hatte, seine Zweifel im Privaten zu äußern. Das Ziel der Kulturpolitik, sozialistische Persönlichkeiten im Sinne der SED-Ideologie zu erziehen, scheiterte an der dogmatischen, diktatorischen Umsetzung durch die Staatsorgane, die keine öffentliche Diskussion und Kritik an der Staatsführung zuließen. Die Bevölkerung der DDR war gezwungen, die Persönlichkeit in eine öffentliche und in eine private Existenz zu spalten und sich gegen das doktrinaire Vermitteln der SED-Ideologie abzuschotten.

⁹³ Jaraus, Konrad: *Die unverhoffte Einheit*. S. 58-61

KAPITEL 2

Die Funktionen des Theaters in der DDR im Verlauf der deutschen Wiedervereinigung

2.1 Die Funktionen des Theaters in der DDR

2.1.1 Die kulturpolitischen Funktionen des Theaters der DDR

Das Theater in der DDR nahm einen hohen Stellenwert in der SED-Propaganda ein, dies lässt sich an der Anzahl der Theater in der DDR verdeutlichen: 1982 waren es 65 Theater mit 178 Spielstätten, davon 36 Schauspiel- und Musiktheater, neun Schauspieltheater, zwei Musiktheater, drei Opern, zwei Operetten, drei- Kinder und Jugendtheater, neun Puppentheater und ein Revuetheater. Bis 1988 erhöhte sich die Zahl der Theater auf 68, die der Spielstätten auf circa 200.⁹⁴

Die Theater der DDR waren eingebunden in die Struktur des Staats- und Parteiapparates der SED. Formell waren die Theater zwar den staatlichen Behörden unterstellt, grundlegende Entscheidungen wurden aber auf Parteiebene getroffen. Zwar war das oberste Kontrollorgan das Ministerium für Kultur, aber es war der Kulturabteilung des ZK der SED rechenschaftspflichtig. In den Theatern wurde die SED durch Parteigruppen und Parteisekretäre vertreten, die die Umsetzung der Forderung nach Popularisierung der Ideen des Marxismus-Leninismus in Bezug auf tagespolitische Fragen kontrollierten.⁹⁵

Die Theater mussten sich ihre Repertoire-Konzeptionen, jeweils für eine Spielzeit, mit Hinweisen auf künstlerische und kulturpolitische Ziele, von der vorgesetzten Behörde bestätigen lassen.⁹⁶

Die Theater der DDR sollten sich nach Auffassung der SED-Politik zu einer „*Theaterkunst des Sozialistischen Realismus*“ bekennen. Diese hatte ihre Grundlage

⁹⁴ Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater: *Theaterstatistik*. S. 60

⁹⁵ Hammerthaler, Ralf: *Die Positionen des Theaters in der DDR*. In: Fiebach, Joachim / Hasche, Christa / Schölling, Traute: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Berlin 1994, S. 187

⁹⁶ Ebenda S. 188

in der Einhaltung der ideologischen und ästhetischen Vorgaben der Kulturpolitik der DDR.⁹⁷

Die sich daraus ableitende grundlegende offizielle Funktion des Theaters der DDR war eine *pädagogisch-politische*. Die Theater sollten die Idee des Sozialismus popularisieren und auf die Gegenwart übertragen. Die Doktrin des Sozialistischen Realismus verpflichtete die Theater zu Parteilichkeit und einer kommunistischen Perspektive im Sinne des Marxismus-Leninismus der DDR. Demnach sollten die Künstler Zuversicht in allen Menschheitsfragen vermitteln und sich nihilistischer Tendenzen der westlichen Kultur verwehren. Die konkrete Aufgabe der Theater war, einen Beitrag zur sozialistischen Persönlichkeitsbildung zu leisten und den Zukunftsglauben der Partei zu propagieren. Gefordert wurden deshalb optimistische, zukunftsweisende Gegenwartsstücke und eine Interpretation des klassischen Repertoires im Sinne des Marxismus-Leninismus. Dementsprechend sollten Fabel und Charakter dargestellt werden. Durch überschaubare Strukturen eines Abbildungsrealismus sollte das Theater berechenbar und erklärbar sein.⁹⁸

In Bezug auf die kommunikative Ebene förderte die Kulturpolitik der SED die Verbindung mit Künstlern und dem allgemeinen Leben. Die Künstler sollten eine an der Realität orientierte Kommunikation mit dem Publikum eingehen, um somit „*die Kunst mit dem Volke, den Künstler mit dem Leben in der sozialistischen Gesellschaft zu verbinden*“.⁹⁹ Es ging den Verantwortlichen der Kulturpolitik darum, dass die Künstler durch Einsicht in die gesellschaftliche Entwicklung wirklichkeitsbezogener werden und dadurch die Volksverbundenheit und ein aktives Verhältnis der Arbeiterklasse zum Theater entwickeln sollten, um deren Verständnis für die Theaterkunst zu fördern.¹⁰⁰ Zu den Maßnahmen zur Förderung einer lebendigen Beziehung zwischen Theater und Publikum gehörten Partnerschaften zwischen Betrieben und Theater, Teilnahme der Arbeiter an Proben und Voraufführungen, Laienspielgruppen, Einführungsvorträge, Spielplandiskussionen und Zuschauerkonferenzen.

⁹⁷ Berger, Manfred (Hrsg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. S. 364

Vgl. Punkt 5.1 „Grundlagen der Kulturpolitik“

⁹⁸ Hammerthaler, Ralf: *Die Positionen des Theaters in der DDR*. S. 187

⁹⁹ Gleiß, Jochen: *Zusammenarbeit schließt Meinungsfreiheit ein*. In: *Theater der Zeit*, 8/1989, S. 9

¹⁰⁰ Ebenda

2.1.2 Die gesellschaftlichen Funktionen des Theaters der DDR

Die meisten Besucher suchten im Theater Unterhaltung und Entspannung und dies stand auch ganz im Einklang mit der Kulturpolitik. Man war der Meinung, dass Freizeitunternehmungen zur Reproduktion der Arbeitskraft beitragen. Durch den hohen Anteil an körperlicher Arbeit in der DDR-Industrie war das Verhältnis von Arbeit und Kultur überwiegend kompensatorisch geprägt.¹⁰¹ Das entscheidende Charakteristikum zwischen sportlicher und kultureller Freizeitgestaltung in der DDR bestand darin, dass die Kunst immer auch gesellschaftlich-politische bzw. ideologische Werte und Richtlinien zu vermitteln hatte:

„Wir müssen die mechanische Trennung von Unterhaltung und Kunst überwinden. Jede Kunst hat zu unterhalten. (...) Aber auch umgekehrt: Eine Unterhaltung, die sich der Mittel der Kunst (...) bedient, ohne jedoch zur Kunst zu streben, bleibt unrettbar in den Bezirken des Kitsches und der Spießbürgerlichkeit – sie ist nicht Unterhaltung, sondern Zerstreung, Ablenkung, Geschmacks- und Kulturverderbnis.“¹⁰²

Das Theater übernahm in der DDR eine spezielle Rolle: Es diente als eine Art Mediensatz für die zensierte Informationspolitik der SED und bot einen kreativen Freiraum, in dem Verständigung und Solidarität mit dem Publikum möglich wurden. Dieter Mann, von 1984-1991 Intendant des Deutschen Theaters in Berlin, verdeutlicht:

„Da wir in der DDR eine Medienlandschaft hatten, die ich mitunter verlogen fand, Dinge wurden verschwiegen oder tabuisiert, war das Publikum im Theater sensibilisiert und hat die Stücke geradezu abgehört, um zu verstehen, was damit gemeint ist. Das Publikum war sensibilisiert für Botschaften. Nehmen Sie beispielsweise Schillers ‘Wallenstein’. Wenn da der Gesandte des Wiener Hofes kommt und dem Wallenstein ziemlich genau über die Schlachten berichtet, die er geschlagen hat, da sagt Wallenstein ‘ersparen sie’s uns, aus dem Zeitungsblatt zu melden, was wir schaudernd selbst erlebt.’ Da kam im Publikum immer ein Lacher.“¹⁰³

¹⁰¹ Hammerthaler, Ralf: *Die Positionen des Theaters in der DDR*. S. 252

¹⁰² Erpenbeck, Fritz: *Aus dem Theaterleben. Aufsätze und Kritiken*. Berlin (Ost) 1959, S. 16

¹⁰³ Interview mit Dieter Mann

Die Bühne entwickelte sich zu einem der wenigen gesellschaftlichen Orte, zu einem Ventil mit einer eigenen Sprache und bestimmten Codes, die in Komplizenschaft mit dem Publikum Kritik an Staat und Partei ermöglichten:

„Die DDR-Bürger hatten gelernt, zweisprachig miteinander zu leben, oder aber eine Sprache zu sprechen und eine andere zu meinen, man konnte das in einem negativen Sinne als die Sklavensprache bezeichnen, die es offensichtlich auch war. Auf diese Weise konnte unter Gleichgesinnten eine Verständigung hervorgerufen werden, mit der man aber nicht aneckte. Anhand eines alten Stücks Machtstrukturen der DDR aufzudecken bzw. die Beschädigung des Individuums durch Machtstrukturen zu erzählen, war bis zur Beendigung der DDR eine vornehme Aufgabe des Theaters, es bildete so eine Art von indirektem Spiegel.“¹⁰⁴

Allerdings muss man bedenken, dass sich die Kritik hauptsächlich gegen die Staatsführung und ihre Politik richtete, nicht aber gegen den Sozialismus und seine Konzepte an sich:

„Es ging primär nicht um eine Infragestellung unseres Gesellschafts-systems. Der Ansatz war, dass wenn das System nicht reformfähig wird, es scheitern muss. Man war mit der Handhabung der Führung des Landes nicht einverstanden. Wir sind ja '89 nicht auf die Straße gegangen, um ab morgen Bundesrepublik zu werden.“¹⁰⁵

Maxi Biewer, Absolventin der HfS, beschreibt die Atmosphäre und die eigene Sprache im Theater der DDR:

„Ich habe z.B. 'Nathan der Weise' im Deutschen Theater in Berlin erlebt, es war 1987/88. Dieter Mann spielte dort. Er stellte in einer Szene seine Schuhe vorn am Bühnenrand ab und ging erhobenen Hauptes von der Bühne. Es stand für 'die DDR verlassen', für Abschied, einen Schlusstrich ziehen. Er ging aber nicht als gebrochener Mann, sondern erhobenen Hauptes. An dieser Stelle gab es im Zuschauerraum eine Stille, dann rasenden Applaus. Jeder hatte verstanden und wollte auf diese Weise seine Sympathie bekunden. Ein Miteinander im Geiste von Schauspieler/Regisseur und Publikum. [...] Man hat in der DDR sehr stark mit dem Untertext gearbeitet, man hat indirekt Kritik geübt. Daher musste man sich andere Dinge einfallen lassen, um das zu sagen, was man sagen wollte. Die Zuschauer waren sensibel genug, die unterschwelligsten Zeichen lesen zu können. Wir bewegten uns auf einem hohen Niveau der

¹⁰⁴ Raab, Michael: *Wolfgang Engel. Reihe Regie im Theater*. Frankfurt am Main 1991, S. 37

¹⁰⁵ Interview mit Dieter Mann

unterschwelliger Verständigung – wie wohl in jeder Diktatur, von Berlin bis Teheran oder Peking.“¹⁰⁶

Für Ralf Hammerthaler hat das Theater in der DDR eine *sozialtherapeutische Funktion*, immerhin artikulierten die Schauspieler über ihre Rollen und Texte Ängste und Unsicherheiten, die das Publikum im Durchschnitt empfand, aber als Privatangelegenheit betrachtete. Das Theater hatte nun die Möglichkeit, diesen Zwiespalt aufzuheben und die soziale Realität zum öffentlichen Thema zu machen. Im Publikum wurde dadurch eine Art Katharsis ausgelöst, die momentane Befreiung von psychischen Problemen, die Auflösung von Anspannung in Gelächter und Erleichterung. Theater wurde somit zu einem Ventil, durch das der angestaute Handlungsdruck entweichen konnte.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Interview mit Maxi Biewer (absolvierte von 1983 bis 1987 ihr Schauspielstudium an der HfS)

¹⁰⁷ Hammerthaler, Ralf: *Die Positionen des Theaters in der DDR*. S. 252

2.2 Die Bedeutung des Theaters für den kulturpolitischen Weg bis zur Wiedervereinigung

Die Reformpolitik Gorbatschows weckte unter den Künstlern und Intellektuellen noch einmal Aufbruchstimmung. Im Mittelpunkt stand der Anspruch, im Namen von Glasnost und Perestroika über die Verfehlungen des Sozialismus aufzuklären. Der damalige Kulturminister, Hans-Joachim Hoffmann, reagierte darauf mit dem Versuch, gegen den Widerstand der SED-Führung eine liberalere Politik im Zeichen von Glasnost und Perestroika durchzusetzen. Die westdeutsche Theaterzeitschrift *Theater heute* veröffentlichte 1988 ein Interview mit Hoffmann, in dem dieser sich von der dogmatischen Kulturpolitik der DDR verabschiedete und für Reformen und Offenheit sowie für kulturelle Freizügigkeit und Annäherungen zwischen den europäischen Staaten plädierte. Hoffmann erklärt darin auch seine Absage an die Doktrin des Sozialistischen Realismus:

„Es gab in den sechziger Jahren und noch bis in die siebziger Jahre hinein ziemlich einfache Vorstellungen über das Betreiben eines Theaters: Es müsse die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln sein. Das ist nur ein ganz geringer Teil der Wahrheit (...) Früher sagte man immer, die Kunst müsse das Leben widerspiegeln. Ich gehe mit dieser These sehr vorsichtig um, denn das ist mir zu passiv: Die Kunst ist selber ein Teil des Lebens. Also muß die Kunst auch sich selber reflektieren.“¹⁰⁸

Die SED Führung kritisierte zwar das Interview, musste aber einsehen, dass man mit Verboten die Künstler nur zu noch größerem Widerstand herausforderte, und gab Hoffmann weiterhin die Möglichkeit, Reformen im Kulturbereich durchzusetzen. Er war mitverantwortlich für die 1988 verabschiedeten liberaleren Aufführungsgenehmigungen. Dies hatte speziell für die Theater die Folge, dass nun zuvor verbotene Stücke zur Aufführung kamen, darunter besonders sowjetische Stücke, die Perestroika und Glasnost zum Inhalt hatten.^{109/110} In der Auseinandersetzung mit der

¹⁰⁸ Merschmeier, Michael/ Becker, Peter von: *Das Sicherste ist die Veränderung. Gespräch mit DDR-Kulturminister Hans Joachim Hoffmann*. Artikel. In: *Theater heute*, 7/1988, S. 10-20

¹⁰⁹ Bergmann, Wolfgang (Hrsg.): *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*. Alexander Verlag Berlin 2003, S. 285

¹¹⁰ wie z.B. „Paris Paris“ von Michael Bulgakow, Regie: Frank Castorf (1988, Deutsches Theater); „Diktatur des Gewissens“ von Michail Schatrow, Regie: Friedo Solter (1988, Deutsches Theater); „Hundeherz“ von Alexander Tscherwinski nach Michail Bulgakow, Regie: Horst Hawemann (1989, Volksbühne Berlin); „Zeit der Wölfe“ von Ulrich Plenzdorfer nach Tschingis Aitmatov, Regie:

DDR-Gesellschaft sind besonders Volker Brauns „Übergangsgesellschaft“ in einer Inszenierung von Thomas Langhoff (1988 am Maxim Gorki Theater in Berlin aufgeführt) und Christoph Heins „Die Ritter der Tafelrunde“ in einer Inszenierung von Klaus-Dieter Kirst (1989 am Staatsschauspiel Dresden aufgeführt) hervorzuheben.

Die „Übergangsgesellschaft“ spielt auf Honeckers Begriff an, den er für den immer weiter in die Zukunft verschobenen Übergang zum Kommunismus benutzte. Das Stück thematisiert den am Boden liegenden Sozialismus in der DDR anhand von Figuren, die nun den Kapitalismus erleben werden, obwohl sie sich nach einer demokratischeren und freiheitlicheren DDR sehnten.

„Die Ritter der Tafelrunde“ ist eine Parabel, die auf die stagnierende DDR-Gesellschaft anspielt. Der eine Teil der Ritter ist zu alt, um den Gral zu suchen, und die anderen, die jüngeren, sind bereits zu desillusioniert.¹¹¹ Die Dresdner Aufführung im Herbst 1989 gilt als aufklärerisches Endspiel über die DDR und war auch gleichzeitig eine politische Manifestation, denn die Schauspieler traten während der Aufführung aus ihren Rollen und verlasen Protestresolutionen:

„Wir treten aus unseren Rollen heraus.
Die Situation in unserem Land zwingt uns dazu.
Ein Land, das seine Jugend nicht halten kann, gefährdet seine
Zukunft.
Eine Parteiführung, die ihre Prinzipien nicht mehr auf Brauchbarkeit
untersucht, ist zum Untergang verurteilt.
Ein Volk, das zur Sprachlosigkeit gezwungen wurde, fängt an
gewalttätig zu werden.
Die Wahrheit muß an den Tag.
Unsere Arbeit steckt in dem Land. Wir lassen uns das Land nicht
kaputtmachen.

Wir nutzen unsere Tribüne, um zu fordern:

1. Wir haben ein Recht auf Information.
2. Wir haben ein Recht auf Dialog.
3. Wir haben ein Recht auf selbständiges Denken und auf Kreativität.
4. Wir haben ein Recht auf Pluralismus im Denken.
5. Wir haben ein Recht auf Widerspruch.
6. Wir haben ein Recht auf Reisefreiheit.
7. Wir haben ein Recht, unsere staatlichen Leitungen zu überprüfen.
8. Wir haben ein Recht, neu zu denken.
9. Wir haben ein Recht, uns einzumischen.

Siegfried Höchst (1989 Volksbühne Berlin); „Dalsch...dalsch...dalsch! Weiter...weiter...weiter!“ von Michail Schatron, Regie: Christoph Schroth (1990, Volksbühne Berlin)

¹¹¹ Ebenda, S. 288

Wir nutzen unsere Tribüne, um unsere Pflichten zu benennen:

1. Wir haben die Pflicht zu verlangen, daß Lüge und Schönheitsfehler aus unseren Medien verschwinden.
2. Wir haben die Pflicht, den Dialog zwischen Volk und Partei- und Staatsführung zu erzwingen.
3. Wir haben die Pflicht, von unserem Staatsapparat und von uns zu verlangen, den Dialog gewaltlos zu führen.
4. Wir haben die Pflicht, das Wort Sozialismus so zu definieren, daß dieser Begriff wieder ein annehmbares Lebensideal für unser Volk wird.
5. Wir haben die Pflicht, von unserer Staats- und Parteiführung zu verlangen, das Vertrauen zur Bevölkerung wiederherzustellen.“¹¹²

Die „Resolution der Unterhaltungskünstler der DDR“ macht deutlich, dass die Künstler nicht das sozialistische Gesellschaftssystem abschaffen wollten, sondern sich für Reformen einsetzten, die einen Sozialismus in der DDR weiterhin möglich machen sollten. Ihr Ziel war Demokratisierung und Erneuerung.¹¹³

Parallel zum Protest auf den DDR-Bühnen kam es im ganzen Land zu Massenkundgebungen und Demonstrationen mit Forderungen nach Reformen in Staat und Gesellschaft, begleitet von der Massenflucht tausender Menschen über Ungarn nach Österreich und Westdeutschland. Einer der Höhepunkt des Protestes war schließlich der 15. Oktober 1989, bei dem Theaterleute sich aus der ganzen DDR im Deutschen Theater in Ostberlin einfanden und eine Resolution gegen das gewaltsame Vorgehen der Sicherheitsorgane gegen friedliche Demonstranten am 7. Oktober 1989, im Rahmen des Nationalfeiertages, und die Durchsetzung der Artikel 27 (Meinungs- und Pressefreiheit) und Artikel 28 (Versammlungsfreiheit) der Verfassung der DDR verabschiedeten. Im Rahmen dieses Treffens planten sie auch die wohl bedeutendste Demonstration der Geschichte der DDR, am 4. November in Ost-Berlin, an der über eine halbe Million Menschen teilnahmen.¹¹⁴

Die SED-Führung erkannte, dass sie die Lage nicht mehr kontrollieren konnte. Als Folge dessen wurde am 18. Oktober 1989 Honecker als Staats- und Parteichef von Egon Krenz abgelöst. Am 7. November 1989 trat die DDR-Führung geschlossen

¹¹² Protestresolution des Ensembles des Staatsschauspiels Dresden vom 6. Oktober 1989. In: Kuberski, Angela (Hrsg.): *Wir treten aus unserer Rolle heraus. Dokumente des Aufbruchs*. Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1990, S. 39

¹¹³ „Resolution der Unterhaltungskünstler der DDR“. In: Kuberski, Angela (Hrsg.): *Wir treten aus unserer Rolle heraus. Dokumente des Aufbruchs*. Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1990, S. 14

¹¹⁴ Ebenda, S. 192-277

zurück und bereits am 9. November 1989 öffneten sich die Grenzübergänge zur Bundesrepublik Deutschland.¹¹⁵

Mit der Öffnung der Grenzen verlor das Theater in der noch für wenige Monate bestehenden DDR schlagartig seine Bedeutung als kritisches Sprachrohr der Bevölkerung. Heinz Hellmich erinnert sich:

„Um zu verstehen, was das Theater zwischen den Zeilen liefern kann, braucht man sich bloß zu erinnern, was mit dem Theater der DDR passierte, als die Wende kam. Wir hatten auf einmal nicht mehr den Gegenspieler und auf einmal konnte die gesamte Kritik der Bevölkerung auf andere Weise geäußert werden. Für das Theater bedeutete das, dass ein Teil des Publikumsinteresses nicht mehr da war. Warum sollten sie sich freuen darüber, dass im Theater gesagt wurde, was sie empfanden und dachten, wenn man es überall sagen kann.“¹¹⁶

Thomas Irmer und Mathias Schmidt analysieren am Ende ihres Buches „Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR“ die Identitätskrise, in die das DDR-Theater bereits kurz vor der endgültigen Wiedervereinigung fiel:

„Das Theater der DDR hatte sein Ziel erreicht und dabei verloren. Es wurde, nach den Vorstellungen und auf den Demonstrationen, für einen Moment eins mit seinem Publikum, das andere Verhältnisse begehrte: demokratischer, offener, unmittelbarer – ja visionärer. Aber das spielte sich nicht mehr auf der Theaterbühne ab. Im Frühjahr 1990 blieben die Theater der noch für ein paar Monate existierenden DDR leer. Ihre spezifische Funktion zwischen staatstragender Aufführung und neuem Menschenbild auf der einen und der kritischen Hinterfragung auf der anderen Seite hatten sie erfüllt – übererfüllt, wenn man so will, mit einem großen Rest für die weitere Gegenwart.“¹¹⁷

¹¹⁵ Helwig, Gisela/ Spittmann, Ilse: *Chronik der Ereignisse in der DDR*. Köln 1990, S. 126

¹¹⁶ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

¹¹⁷ Bergmann, Wolfgang (Hrsg.): *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*. S. 289

KAPITEL 3

Die Geschichte der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin und der Einfluss der Politik auf das Studium

Die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin im Berliner Stadtteil Schöneweide zählt mit insgesamt ca. 170 Studenten zu den drei kleinsten Kunsthochschulen Berlins. Die Schule teilt sich in die Studiengeweige: Schauspiel, Regie, Puppenspiel und Tanz.¹¹⁸

3.1 Schauspielschule des Deutschen Theaters

Die Geschichte der HfS geht zurück auf Max Reinhardts Gründung einer Schauspielschule im Jahre 1905. Als damaliger Direktor des Deutschen Theaters in Berlin gliederte er seiner Bühne eine Ausbildungsstätte für künstlerischen Nachwuchs an. Die Idee, eine Schauspielschule zu gründen, basierte auf seiner Überzeugung:

„Die geniale Begabung kann gewiß zur Not ohne Schule durchkommen, obgleich sie durch sie unbedingt leichter entdeckt und rascher an den ihr zukommenden Platz gefördert werden wird. Aber es gibt in jeder Kunst, auch in der des Theaters, ein Handwerk, das gelernt werden muß und gelernt werden kann. Und es ist nicht nur das Handwerk, es ist Kopfwerk, Augenwerk, Mundwerk, Fußwerk, das Werk des ganzen Körpers, dessen Beherrschung hier gefordert und immer entschiedener gefordert werden wird.“¹¹⁹

Die Deutsche Bühnengenossenschaft bescheinigte Reinhardt später, „*durch gewissenhafte Auswahl der Schüler und eine umfassende Ausbildung in allen Zweigen der Bühnenkunst den deutschen Bühnen einen wirklichen brauchbaren*

¹¹⁸ Vgl. die Homepage der HfS unter: www.hfs-berlin.de, Zugriff am 06.08.2008

¹¹⁹ Fetting, Hugo (Hrsg.): *Max Reinhardt. Ich bin ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. Henschel Verlag, Berlin 1989, S. 427-428

Nachwuchs“¹²⁰ gesichert zu haben.

Die Ausbildungszeit betrug zwei Jahre und das Unterrichtsangebot umfasste schon damals Rollenstudium, Ensemblespiel, Stimmbildung, Sprechtechnik, Tanzen, Fechten, Gymnastik, Schminken, Theater- und Literaturgeschichte, Bühnenbild und Kunstgeschichte.¹²¹

Zu den berühmtesten Absolventinnen gehört Marlene Dietrich, die 1923 ihre Ausbildung beendete. Sie erinnert sich später an ihre Aufnahmeprüfung:

„Es gab eine berühmte Schauspielschule in Berlin, die Reinhardt-Schule. Dorthin ging ich, um vorzusprechen [...] Mehrere ältere Herren saßen in tiefen Sesseln und prüften uns mit strengen Blicken. Es schien uns eine Ewigkeit. Zum Vorsprechen wurde das Gretchen-Gebet aus dem ‘Faust’ gewählt. Als ich an die Reihe kam, riet man mir, mich hinzuknien. Ich hielt es für ziemlich überflüssig, in einem Zimmer niederzuknien, und zögerte. Da warf mir einer der Lehrer ein Kissen vor die Füße. Ich wußte nicht, was das bedeutete, sah den Herrn an und fragte: ‘Warum tun Sie das?’ Er erwiderte: ‘Damit Sie darauf knien können.’ Ich war verwirrt, denn soviel ich wußte, hatte Gretchen kein Kissen zur Verfügung, wenn sie in der Kirche betete. Aber ich kniete und sprach meinen Text, obwohl mich das Kissen störte.“¹²²

In Hinblick auf die Ausbildung sagte sie:

„Die Arbeit wurde uns nie zu viel. Wir bemühten uns, auch den schwierigsten Anweisungen der Lehrer gerecht zu werden und uns ihre Kenntnisse anzueignen. Wir studierten.“¹²³

Die Pädagogen waren Schauspieler des Deutschen Theaters. Die enge Verflechtung mit den Reinhardt-Bühnen hatte den Nachteil, auch ökonomisch von den Theatern abhängig zu sein. So wie die Theater Reinhardts von den Einnahmen abhingen, die durch Kartenverkäufe erzielt wurden, war die Schauspielschule vor allem auf die Gelder angewiesen, die die Schüler als Studiengebühr bezahlten. Deswegen musste der damalige Leiter der Schule, Berthold Held, mehr zahlende Schüler aufnehmen und auf eine angemessene Zahl von Lehrern verzichten. Als Reinhardt sich 1920 von der Direktion des Deutschen Theaters zurückzog, verschlechterten sich die

¹²⁰ Zit. nach: Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Edition Hentrich Verlag, Berlin 1994, S. 7

¹²¹ Ebenda

¹²² Zit. nach.: Seydel, Renate: *Verweile doch. Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin*. Henschel Verlag, Berlin 1984, S. 493

¹²³ Ebenda

Bedingungen der Ausbildung, denn existenziell war für die Schüler notwendig, dass, wenn Statisten und Darsteller für kleine Rollen gebraucht wurden, die Schüler der Schule Vorrang hatten.¹²⁴

Die materielle Ausstattung der Reinhardt-Schule blieb ungesichert und behelfsmäßig. 1928 erhielt die Schule dann geringfügige Zuschüsse von der Genossenschaft der Bühnenangehörigen. Berthold Helds Hauptsorge in den Jahren der Weltwirtschaftskrise galt der Sicherung von Engagements für Absolventen. Die drohende Nichtbeschäftigung veranlasste ihn zur Gründung einer Bühne der Jugend, bei der der Nachwuchs die Möglichkeit der Bestätigung erhalten konnte.¹²⁵

Im Februar 1931 starb Berthold Held. Als Nachfolger setzte Max Reinhardt Woldemar Runge ein, der der Schauspielschule einen Regiekurs angliederte.¹²⁶

Nachdem am 30. Januar 1933 in Deutschland die Nationalsozialisten und Hitler als Reichskanzler an die Macht gekommen waren, schrieb er im Juni 1933 aus England einen Brief an die nationalsozialistische Regierung:

„Das neue Deutschland wünscht jedoch Angehörige der jüdischen Rasse, zu der ich mich selbstverständlich uneingeschränkt bekenne, in keiner einflußreichen öffentlichen Tätigkeit. Ich könnte aber auch, selbst wenn diese geduldet werden würde, in solcher Duldung niemals die Atmosphäre finden, die meiner Arbeit notwendig ist. [...] Deshalb bleibt mir, als bisherigem Eigentümer des Deutschen Theaters, der Kammerspiele und als Anteilhaber des Großen Schauspielhauses nur die eine Möglichkeit, die Übernahme meines Lebenswerkes Deutschland anzutragen. [...] Der Entschluß, mich endgültig vom Deutschen Theater zu lösen, fällt mir naturgemäß nicht leicht. Ich verliere mit diesem Besitz nicht nur die Frucht einer siebenunddreißigjährigen Tätigkeit, ich verliere vielmehr den Boden, den ich ein Leben lang bebaut habe und in dem ich selbst gewachsen bin. Ich verliere meine Heimat.“¹²⁷

Woldemar Runge sicherte das Weiterbestehen der Schule nach dem Ausscheiden Reinhardts, durch Anpassung an die Gegebenheiten des Naziregimes, indem er alle Grundstücksrechte an eine Deutsche Nationaltheater AG übertrug. Erste Voraussetzung für die Zulassung zum Schauspielstudium in dieser Zeit war die arische Abstammung. Ende November 1934 leitete Runge die Schauspielschule im Deutschen Theater als wirtschaftlich selbständige Institution. Lehrer waren nicht

¹²⁴ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 8

¹²⁵ Ebenda

¹²⁶ Ebenda, S. 10

¹²⁷ Hadamowsky, Franz [Hrsg.]: *Max Reinhardt. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*. Georg Prachner Verlag, Wien 1963, S. 96-97

mehr nur Schauspieler des Deutschen Theaters. Der Unterricht verlor an Qualität.¹²⁸ Nach Runges Tod übernahm im September 1937 Hugo Werner-Kahle die Leitung. Kahle musste enge Verbindungen mit dem Referat Berufsberatung und Unterrichtswesen halten. Das Referat ordnete eine weltanschauliche Schulung der Absolventen an, die der Geschäftsführer der Reichstheaterkammer übernahm. Die künstlerische Verantwortung für die Schule hatte Heinz Hilpert, damaliger Intendant des Deutschen Theaters. Mitglieder seines Ensembles waren Lehrkräfte an der Schule, aber der Unterricht fand in den Räumen des Theaters „Die Tribüne“ statt. 1938 bewilligte das Propagandaministerium einen Zuschuss, im Zuge dessen bekam die Reichstheaterkammer das Aufsichtsrecht über die Schauspielschule. Noch bevor, wie vorgesehen, die Schauspielabteilung der Schule in die zu gründende Reichstheaterakademie übergehen sollte, wurden 1944 sämtliche Theater und Schulen in Deutschland geschlossen.¹²⁹

Nach dem Krieg wurde Rudolf Hammacher am 1. Juli 1946 vorläufig Leiter der Schule und der Berliner Magistrat bewilligte eine Subventionierung. Der Intendant des Deutschen Theaters Wolfgang Langhoff ermöglichte, dass der Unterricht wieder in den Räumen des Deutschen Theaters stattfand.¹³⁰

Nach der Währungsreform und der politischen Spaltung der Stadt und unter dem Patronat von Langhoff leitete dann ebenfalls vorläufig Horst Hoffmann die Schule. Die Finanzierung übernahm das Ministerium für Volksbildung. Die Schulzeit wurde von zwei auf drei Jahre erhöht, wobei das dritte Jahr hauptsächlich praktisch in Inszenierungen des Deutschen Theaters absolviert werden sollte. Finanziert wurde die Schule durch Schulgeld, aber die Hälfte der Studenten bekam Stipendien.¹³¹

¹²⁸ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 10

¹²⁹ Ebenda

¹³⁰ Ebenda

¹³¹ Ebenda

3.2 Die Staatliche Schauspielschule

Otto Dietrich, ein ehemaliger Mitarbeiter Langhoffs, wurde 1950 neuer Direktor der Schule. Durch die Verstaatlichung des gesamten Ausbildungswesens der DDR wurden die Schauspielschulen des Landes zusammengelegt zu einer Hochschule für Schauspielkunst in Weimar, einer Staatlichen Schauspielschule Leipzig und der Staatlichen Schauspielschule Berlin. Ab 1954 kam die Deutsche Hochschule für Filmkunst in Potsdam hinzu, die sich auf die Ausbildung von Film- undFernsehschauspielern spezialisierte.

Die Staatliche Schauspielschule Berlin war von nun an in einem ehemaligen Bootshaus im Industriegebiet Berlin Schönweide untergebracht. Der Grund für die Ausgliederung der Schule aus der Innenstadt und weit weg von den Theatern lag in der Übereinstimmung mit der damals offiziell propagierten Nähe der Künste zum Proletariat¹³². In dieser Zeit löste man sich gänzlich von den Reihnhardt'schen Traditionen:

Heinz Hellmich:

„Die Schule war 1951 neu gegründet worden, und man kann nicht von einem methodischen Anknüpfen an die Max-Reinhardt-Tradition seiner Schule des Deutschen Theaters sprechen. Diese Tradition haben wir gar nicht lebendig erlebt. Natürlich haben wir in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg Schauspieler am Deutschen Theater gesehen, die repräsentierten das hohe methodische Niveau, das im Deutschen Theater existiert hat.“¹³³

Die Dozenten der Staatlichen Schauspielschule unterrichteten anfangs ohne grundlegende Gemeinsamkeiten der Methodik. Über Stanislawski wurde unter den Dozenten zwar schon gesprochen, jedoch gab es, laut Heinz Hellmich, nur wenig Material über seine Methodik:¹³⁴

„In dieser Zeit war auch noch nicht viel von Stanislawski greifbar. Wenig war nur aus einer uns nicht ganz glücklich erscheinenden, ein bisschen ins Reißerische, Sensationelle gehenden Übersetzung aus der Schweiz bekannt. Die Herausgabe der Werke von Stanislawski haben wir dann unter der Leitung von Maxim Vallentin gemacht, daran war

¹³² Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 11

¹³³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

¹³⁴ Ebenda

ich sehr stark beteiligt. Die Stanislawski-Methode war etwas, worüber zwar schon an der Staatlichen Schauspielschule gesprochen wurde, auch in der Zeit vor 1960, aber es gab noch keine gemeinsame methodische Sprache. Ich meine, es gab keine wesentliche Gemeinsamkeit, und an einer Schule sollte ein bestimmtes Maß an Gemeinsamkeit in der methodischen Absicht sein. Das widerspricht nicht der Vielgestaltigkeit der Ausprägung der einzelnen Lehrerpersönlichkeit. Damit meine ich nicht nur die Lehrerpersönlichkeit, die sich selbstverständlich sehr stark dem Studenten mitteilt, sondern auch ihre methodische Ausprägung. Jeder hat seine eigenen beruflichen Erfahrungen, und die bringt er natürlich in die Ausbildung ein. Das schließt aber nicht aus, dass man sich an so einem Meister wie Stanislawski schon mal belesen kann. Das war immer mein Wunsch, auch meine eigene Ausbildung im Deutschen Theaterinstitut Weimar lief so ab, dass wir das Wenige, was wir von Stanislawski wussten, ausprobiert haben.¹³⁵

Die von Hellmich angesprochene Übersetzung aus der Schweiz mit dem Titel *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolgs* von 1938, ist eine, laut Stanislawski-Forscher Dieter Hoffmeier, verfälschte Übersetzung von Stanislawskis *Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, die den Anspruch einer ersten Gesamtdarstellung des Stanislawski-Systems erhob. Hoffmeier beurteilt Klaus Roeses Übersetzung von Stanislawskis Autobiographie *Mein Leben in der Kunst* aus dem Jahre 1951 als erste zuverlässige deutschsprachige Quelle. Es folgte 1953 eine Sammlung programmatischer Texte unter dem für Stanislawski zentralen Arbeitsbegriff *Ethik*: 1955 das Fragment *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* und 1961/63 die erste systematische Grundschrift in zwei Bänden *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst Teil I* (1961), ins Deutsche übersetzt von Ingrid Tintzmann, und schließlich 1963 der von Ruth Elisabeth Riedt übersetzte zweite Teil. Durch diese Ausgaben wurde erstmals, vor allem durch Fachtermini und Arbeitsbegriffe, ein authentischeres Textmaterial in deutscher Sprache vorgelegt, das auf einer russischen, achtbändigen Gesamtausgabe von 1954 basierte. Sie gab Einblick in die künstlerische Entwicklung, in die Arbeitsmethodik und die Theaterwerkstatt Stanislawskis am Moskauer Künstlertheater.¹³⁶

Generell ist zur Stanislawski-Forschung zu sagen, dass die große Problematik darin besteht, dass Stanislawski von der sowjetischen Regierung für Propagandazwecke

¹³⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

¹³⁶ Hoffmeier, Dieter: *Stanislavskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspiel*. Urachhaus, Stuttgart 1993, S. 10

benutzt wurde und deshalb viele verfälschte Texte unter seinem Namen veröffentlicht wurden.

Die Gegenposition zu Stanislawskis Theorien stellte die Theaterarbeit von Bertolt Brecht dar. Viele Dozenten der HfS versuchten die Brechtschen Gegenpositionen parallel zu Stanislawski einzubringen und auch den „*komödiantischen aufmüpfigen Spaß*“ nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.¹³⁷ Zur Praxis des Unterrichts gehörte es, im Hauptfach Schauspiel viele und unterschiedliche Lehrkräfte einzusetzen und den Unterricht in kleinen Arbeitsgruppen als Szenenstudien zu gestalten. Sowohl hauptamtliche Pädagogen wie auch arbeitende Schauspieler und Regisseure der Berliner Theater waren an der Schule als Dozenten beschäftigt. Das Szenestudium-Prinzip, mit abschließendem Vorspiel und Auswertung, ging noch auf die Erfahrungen der Zeit von Reinhardt zurück. Dem Stanislawski-System lag das sogenannte Meisterklassen-Prinzip zugrunde, bei dem ein Professor und sein Assistent eine Klasse von sechs bis zehn Studenten das gesamte Studium über ausbilden.¹³⁸

Als im Mai 1953 Otto Dietrich durch die Sprecherzieherin Lore Espey abgelöst wurde, band sie das Stanislawski-Seminar noch stärker in den Lehrplan ein. Dies löste auch Unzufriedenheit unter den Studenten aus. Die damalige Schülerin und spätere Schauspieldozentin Christa Pasemann erzählt:

„Es hat uns weder Freude bereitet, noch glaube ich, dass wir Entchiedenes gelernt hätten. Wir mussten monatelang Stecknadeln sortieren, Öfen heizen, Papier zerreißen, Hemden bügeln und anderes mehr. Alles mit vorgestelltem Gegenstand. Selbst ein Bügelbrett mussten wir uns vorstellen und immer schön auf gleicher Höhe bügeln, dabei Knöpfe und Ärmel akkurat behandeln. Wir verkrampften uns vor angestrenzter Konzentration.“¹³⁹

1954 wurde auf einer Intendantentagung zum einen die Isolierung der Schauspielerschule von der praktischen Theaterarbeit, zum anderen die unzulängliche sprachliche Ausbildung und ihre ausschließlich platt naturalistisch gestaltete Praxis kritisiert. Im Zuge dessen erhöhte Lore Espey die Praxisarbeit der Studenten.¹⁴⁰

Ende 1955 übernahm dann Helmut Zocher, ein Mitarbeiter der Hauptabteilung

¹³⁷ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 11

¹³⁸ Ebenda

¹³⁹ Zit. nach: Ebenda, S. 12

¹⁴⁰ Ebenda

künstlerischer Lehreinrichtungen des Ministeriums für Kultur, die organisatorische Leitung der Schule, für die künstlerisch-pädagogische Schauspielerziehung war von nun an Margit Glaser verantwortlich. Espey wurde Abteilungsleiterin des Faches Schauspiel. Interessengegensätze zwischen der Leitung wirkten sich lähmend auf das Ausbildungsklima aus, so dass man 1958 die künstlerische Leitung der Schule dem Schauspieler und Regisseur des Deutschen Theaters Wolfgang Heinz übertrug. Er erreichte, dass Helmut Zocher 1960 als administrativer Direktor zurücktrat. Wolfgang Heinz wurde Leiter der Schule.¹⁴¹ Im Zuge der Berufung von Rudolf Penka zu seinem Stellvertreter und mithilfe von Margit Glaser konzentrierte er sich auf die Arbeit an der Schauspielmethodik der Schule. Wolfgang Heinz verpflichtete zusätzlich Mitarbeiter des Berliner Ensembles als Dozenten.¹⁴²

Bis zum Jahr 1962 arbeiteten an der Schule Lehrkräfte mit unterschiedlichen methodischen Auffassungen, woraus ein breites, nicht aufeinander abgestimmtes methodisches Konzept entstand. Heinz Hellmich erinnert sich:

„Es gab in dem Zusammenhang heftige Auseinandersetzungen, und da passierte etwas von außen: 1961 wurde die Mauer gebaut. Die Kollegen, die aus Westberlin kamen, und das betraf hauptsächlich Kollegen, die in der Sprecherziehung und im Bewegungsstudium tätig waren, mussten sich entscheiden. Die Sprecherzieher haben sich alle entschieden, im Westteil zu bleiben. Eine sehr gute Bewegungsdozentin, Hildegard Buchwald-Wegeleben wollte gerne weiter hier arbeiten.“¹⁴³

Im Einvernehmen mit Wolfgang Heinz übernahm Rudolf Penka 1962 die Leitung der Schule. Infolgedessen wurde das Grundlagenseminar erstmals als maßgebliche Lehrveranstaltung etabliert, die die Vermittlung der Grundlagen des schauspielerischen Handwerks zum Ziel hatte. Rudolf Penka bekannte sich zu einer soliden Grundlagen-Ausbildung, die für ihn untrennbar mit einem ganzen Komplex von speziellen Trainings- und allgemeintheoretischen Disziplinen verbunden war. Sein pädagogisches Programm hat bis heute Gültigkeit.^{144/145}

Auf Grund der großen Nachfrage in der DDR nach Puppenspielern wurde 1971 ein spezieller Studiengang unter der Leitung von Heinz Hellmich eingeführt und 1972

¹⁴¹ Ebenda

¹⁴² Ebenda

¹⁴³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

¹⁴⁴ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 13

¹⁴⁵ Vgl. Punkt 5.1 „Grundlagen der Methodik an der HfS“

Hartmut Lorenz, der in Prag zum Puppenspieler ausgebildet worden war, zum Fachrichtungsleiter ernannt.¹⁴⁶

Rudolf Penka trat 1975 als Leiter der Schauspielschule zurück. Klaus Völker sieht die Ursache hierfür in dem starken Druck, der vom Ministerium für Kultur zunehmend auf Penka ausgeübt wurde, um ihn von seiner allzu liberalen Haltung abzubringen und dazu zu bewegen, die ideologischen Fächer der Gesellschaftswissenschaften stärker in die künstlerische Ausbildung einzubinden. Als seinen Nachfolger setzte das Ministerium für Kultur den Schauspieler Hans-Peter Minetti ein.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 13

¹⁴⁷ Ebenda, S. 14

3.3 Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin

3.3.1 Der Rektor Hans-Peter Minetti

Hans-Peter Minetti war von 1975 bis 1987 Rektor der HfS. Darüber hinaus war er Mitglied des Zentralkomitees der SED, Vorsitzender der Gewerkschaft Kunst und von 1984 bis 1989 Präsident des Verbands der Theaterschaffenden.¹⁴⁸ Minetti fühlte sich der SED und deren Politik verbunden. Dies lässt sich an einem Beispiel aus seinen Memoiren von 1997 belegen. Hier schreibt Minetti von seiner Sorge, dass er durch die Funktion des Rektors seinen Beruf als Schauspieler vernachlässigen könnte. In der Folge bat er Erich Honecker um einen persönlichen Termin, welchen Honecker ihm prompt einräumte und Minettis Problem löste:

„Honecker hörte mich an und sagte dann den für mich erlösenden Satz ‘Du darfst nicht nur weiter auf der Bühne und im Film agieren, **du musst es!**‘

Mir hätte gereicht: Du darfst. Honeckers Diktum befreite mich von aller Sorge.“¹⁴⁹

Durch seine politischen Funktionen, den damit verbundenen Einfluss auf die Kulturpolitik und seine persönlichen Beziehungen zu den verantwortlichen Politikern der DDR konnte er die Schule finanziell besser situieren und grundlegende Veränderungen erwirken. Heinz Hellmich dazu:

„Minetti wollte schon das Politische verankern, aber es war auch eine Notwendigkeit. Der Lehrstuhl braucht Geld. Und das Geld muss genehmigt werden. Und das Geld wird eher genehmigt, wenn es politisch gerechtfertigt wird.“¹⁵⁰

Unter Hans-Peter Minetti genehmigte das Ministerium für Kultur finanzielle Mittel zur Rekonstruktion und einem teilweisen Neubau des Schulgebäudes. Die Arbeiten wurden im September 1981 fertig gestellt und die Schule bekam den Hochschulstatus, verbunden mit einer Erweiterung des Studiums auf vier Jahre und einer Umbenennung auf *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Die Vorteile des Hochschulstatus verdeutlicht Heinz Hellmich:

¹⁴⁸ Ebenda

¹⁴⁹ Minetti, Hans-Peter: *Erinnerungen*. Ullstein Buchverlag, Berlin 1997, S. 243

¹⁵⁰ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

„Wir hatten größere Möglichkeiten. Als wir nur drei Jahre Studienzeit hatten, waren bereits die Studenten Mitte des zweiten Studienjahres gedanklich bei der Abschlussprüfung und hatten den Drang, nach außen zu wollen. Das ist schädlich für die Ausbildung, weil man wirklich zwei Jahre Ruhe braucht. Der Student braucht die Zeit, um sich ein Fundament seiner Mittel aufzubauen. Es ist nicht gut, vor Ablauf der zwei Jahre einen Studenten permanent hinauszureißen für eine Filmarbeit oder für ein Engagement. Während einem vierjährigen Studium passiert dasselbe im dritten Studienjahr. Das ist auch sehr frühzeitig. Aber wenn man das dritte Studienjahr von Anfang an sehr praxisbezogen konzipiert, das heißt, mit Einsätzen als Studienjahresgruppe oder einzeln im Theater oder im Film, kann es die Ausbildung fördern.“¹⁵¹

Das Institut für Schauspielregie, geleitet von Dieter Hofmeier, wurde an die HfS angegliedert. In Zuge dessen wurde das großzügig ausgestattete *bat*-Studiotheater der HfS „Ernst Busch“ („*bat*“)¹⁵² am Prenzlauer Berg übernommen. Die *Rostocker Schauspielschule* wurde als Außenstelle ebenfalls angegliedert.¹⁵³

Minetti war der Meinung, dass der Schauspieler imstande sein müsse, politisch zu denken. Der Schauspieler sollte über alle politischen Verhältnisse informiert sein und somit nicht bloß ein *Objekt*, sondern ein *Subjekt der Politik* verkörpern:

„Für mich nicht wegzudenken war das Wechselverhältnis von Theater und Politik. [...] Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muß er sich das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klasse mitkämpft. [...] Der Schauspieler soll die Gefahr vermeiden, sich zum Objekt der Politik machen zu lassen, und lieber die Fähigkeiten eines Subjekts in der Politik auf sich nehmen.“¹⁵⁴

Als Rektor der HfS führte Minetti die von Rudolf Penka erarbeitete Tradition der Schauspielmethodik weiter.¹⁵⁵ Er war zwar der Meinung, dass die Methode vom einzelnen Studenten kritisierbar und eine Weiterentwicklung nicht ausgeschlossen

¹⁵¹ Ebenda

¹⁵² In den 60er Jahren wurde das *bat*-Theater von Wolf Biermann und Brigitte Soubeyran als Arbeiter- und Studententheater gegründet. Die ersten Inszenierungen „Berliner Brautgang“ und „George Dandin“ wurden von den Kulturverantwortlichen stark kritisiert, sodass das *bat* schon kurze Zeit nach seiner Gründung geschlossen wurde. Der Name blieb, die Staatliche Schauspielschule konnte hier einige Aufführungen zeigen. 1974 wurde das Haus dann zum Sitz des damals gegründeten Regieinstituts, das 1981 in die HfS integriert wurde. Bis heute studiert hier die Abteilung Regie. Vgl. die Homepage des *bat*-Theaters unter: www.bat-berlin.de. Zugriff am 20.10.2008

¹⁵³ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 14

¹⁵⁴ Minetti, Hans-Peter: *Erinnerungen*. S. 245

¹⁵⁵ Ebenda, S. 244

sei, aber der Schauspielstudent sollte sich zuvor erst den gegenwärtigen Standard aneignen:

„Ich kann nicht negieren ohne Wissen. Wenn Negieren schöpferisch bleiben soll, muß ich das zu Negierende beherrschen. [...] Wir dürfen nicht so tun, als sei etwas der Weisheit letzter Schluß; aber sagen müssen wir: das ist das künstlerische Niveau, das wir zu bieten haben – wir müssen darauf bestehen, dass ihr es euch zu Eigen macht. Was ihr hingegen später damit anfangt, ob ihr es bestätigt, erweitert oder gar verwerft – das ist eure Sache.“¹⁵⁶

Minetti bekannte sich somit zwar zu den, wie er es nannte „*konstruktiven Traditionen*“ der Schule, sowohl politisch wie auch methodisch, aber er kritisierte in seiner Antrittsrede die „*Samariter-Tradition*“, die darin bestand, dass die Studenten „*behütet und beschützt und in Watte gepackt wurden, damit ihre Sensibilität nur ja keinen Schaden nahm*“. Minetti sah in dieser alten Tradition der Schule die Gefahr, dass die Studenten, sobald sie in den Arbeitsalltag des Schauspielers übergangen, einen „Praxisschock“ bekämen. Sein Ziel war es, die Studenten konsequenter an eine nötige professionelle Disziplin, sowie an die Verhältnisse eines normalen Theaterbetriebes zu gewöhnen.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Ebenda, S. 245

¹⁵⁷ Ebenda

3.3.2 Der Schauspieler Ernst Busch – „Vorbild des sozialistischen Schauspielers“

Ernst Busch begann seine Karriere 1927 an der Piscator-Bühne in Berlin. Ab 1928 trat er an der Volksbühne, dem Theater der Arbeiter, und der Piscator-Bühne u.a. in Stücken von Bertolt Brecht, Ernst Toller und Friedrich Wolf auf. Neben dem Theater wirkte er besonders in den Jahren 1929-1933 in zahlreichen Filmen mit, wo er meist als Sänger agierte. Mit der Hauptrolle in Slatan Dudows Film „Kuhle Wampe“ (1932) gelang ihm sein größter Erfolg als Filmschauspieler. Nach dem Machtwechsel durch die NSDAP 1933 ging Busch ins Exil und engagierte sich gegen den Nationalsozialismus, u.a. spielte er in der UdSSR in Gustav von Wangenheims Film „Kämpfer“. 1937 gelangte er zu den Interbrigaden nach Spanien, für die er viele Lieder schrieb und aufführte. Nach dem Zweiten Weltkrieg trat er wieder am Deutschen Theater Berlin und beim Berliner Ensemble auf und gründete den Schallplattenverlag „Lied der Zeit“.¹⁵⁸

Busch war in der Zeit der DDR eine streitbare Persönlichkeit, zum einen hatte er in der Bevölkerung einen hohen Beliebtheitsgrad, zum anderen wurde ihm von Seiten der SED „Proletkult“ vorgeworfen. Von 1953 bis 1971 ruhte Buschs Mitgliedschaft in der SED, bis er nach der Verleihung des Leninfriedenspreises wieder in die Partei aufgenommen wurde. 1956 bekam Busch, auf Empfehlung Bertolt Brechts, den Nationalpreis II. Klasse verliehen. Busch spielte in zahlreichen Brecht-Inszenierungen – allein die Titelrolle *Leben des Galilei* rund 400 Mal. Es war auch seine letzte Rolle, mit der er sich 1961 von der Bühne verabschiedete.¹⁵⁹

Die Umbenennung der Staatlichen Schauspielschule in *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin* galt aus Sicht der SED als Auszeichnung für bisher geleistete Arbeit in der Erziehung und Ausbildung junger sozialistischer Schauspielerpersönlichkeiten und als eine Zielvorgabe für die zukünftige Wirksamkeit des Unterrichts.¹⁶⁰ Den damit verbundenen Anspruch konkretisierte der damalige Minister für Kultur, Hans-Joachim Hoffmann, in seiner Festansprache:

¹⁵⁸ Voit, Jochen: *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch - die Biographie*, Aufbau-Verl., Berlin 2010

¹⁵⁹ Kugli, Ana (Hrsg.): *Brecht Lexikon*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2006, S. 40-41

¹⁶⁰ Artikel „Lernen wir kämpfen...!“ von Wilfried Markert. In: *Theater der Zeit*, 1/1985, S. 10

„Wir erwarten von der Hochschule für Schauspielkunst ‘Ernst Busch’ starke Impulse für die weitere Entwicklung des sozialistischen Nationaltheaters der Deutschen Demokratischen Republik. Dabei geht es vor allem um die noch konsequentere Ausprägung und Propagierung unseres streitbaren humanistischen Menschenbildes.“¹⁶¹

Hans-Peter Minetti umriss in seiner Dankesrede an die anwesenden Vertreter von Partei und Regierung die Verpflichtung, welche die Hochschule, ihre Pädagogen, Mitarbeitern und Studenten, den Namen „Ernst Busch“ zu tragen, übernommen hat:

„Wir wollen das Beispiel Ernst Busch ehren, indem wir es nutzen, benutzen, Gebrauch machen davon, von der menschen-verändernden, menschen-überzeugenden, menschen-begeisternden Kraft seiner Kunst, von der ansteckenden revolutionären, frieden-stiftenden Kraft seiner Kunst: streitbar – immer an der Seite, immer im Bund mit der arbeitenden Klasse und ihrer Avantgarde, ihrer revolutionären Vorausabteilung.“¹⁶²

Demnach sollte die Namensgebung „Ernst Busch“ die Schule zu noch höheren qualitativen Leistungen und zur Übernahme von programmatischen Zielsetzungen verpflichten, in deren „*parteiliche Verantwortung und künstlerische Meisterschaft als Wesensmerkmale der Persönlichkeitsbildung des sozialistischen Schauspielers integriert waren*“.¹⁶³

Ernst Busch war als überzeugter Revolutionär, Schauspieler und Sänger Vorbild, wie Minetti hervorhob:

„Parteilichkeit und künstlerische Meisterschaft, wie sie der Revolutionär, Kommunist, Schauspieler und Sänger Ernst Busch in hohem Maße vereinte und in seinen unvergessenen Rollen-Gestaltungen/Menschen-Darstellungen, in der Vielzahl der Interpretationen von Kampfliedern, Volksliedern, Songs und Chansons zum politischen und künstlerischen Erlebnis werden ließ. Für uns ist es und bleibt es eine verantwortungsvolle Verpflichtung, in der Erziehung und Ausbildung unseren Studenten das revolutionäre Vorbild Ernst Busch nahezubringen, Interesse, Verständnis und Achtung für diesen streitbaren und kämpferischen Kommunisten und Künstler zu wecken und wach zu halten, die Studenten zu befähigen ihm nachzustreben, bewußt und leidenschaftlich.“¹⁶⁴

¹⁶¹ Ebenda

¹⁶² Ebenda

¹⁶³ Ebenda

¹⁶⁴ Ebenda

In seiner Schlussrede auf der V. Hochschulkonferenz der DDR 1980 erläuterte Kurt Hager die Spannweite kommunistischer Erziehung. Zu kommunistischen Verhaltensweisen gehören, so Hager, neben den Erziehungszielen wie proletarischem Internationalismus, Liebe zur Arbeit und Achtung des Menschen auch ausgeprägte berufsethische Haltungen und einfache Normen des Alltags. Diese Verhaltensweisen verkörperte in der DDR-Propaganda Ernst Busch:

“In seinen künstlerischen Gestaltungen verwirklicht Ernst Busch, konsequent und bewußt den immerwährenden Kampf um die Verwirklichung der Ideale der Arbeiterklasse, als einen persönlichen Beitrag, mit den Mitteln seiner Kunst.“¹⁶⁵

Diese parteiliche Grund- und Lebenshaltung manifestiert sich, laut Hager, auch in einem Lied von Ernst Busch „Kämpft wie Lenin“:

„Kämpfen wir so,
daß sie Wirklichkeit werden
Lenins Ideen in unserem Staat.
Kämpfen wir so, daß die Völker auf Erden
mutiger werden durch unsere Tat.
Lernen wir kämpfend
gleich Lenin zu denken,
und so wie Lenin gebrauchen die Macht.
Laßt uns die
blutroten Fahnen schwenken,
siegreich mit Lenin in jeglicher Schlacht.“¹⁶⁶

Für Hager war das „Revolutionäre und das Künstlerische in der Persönlichkeit Ernst Buschs Maßstab und Zielsetzung in der pädagogischen Arbeit.“¹⁶⁷ Er formulierte folgende Forderung an die Studenten:

„Die Forderung, sich ihrer parteilichen, klassenverbundenden Haltung durch hohe Studiendisziplin und -moral, Einsatzfreudigkeit und Leistungsbereitschaft, durch kollektives und gesellschaftliches Engagement, durch große Verantwortlichkeit und beste Studienergebnisse auszuzeichnen. Das bezieht sich nicht nur auf das jeweilige Hauptfach, das ist ebenso relevant in der Aneignung von Wissen und Können im marxistisch-leninistischen Grundlagenstudium wie im Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten in den künstlerisch-

¹⁶⁵ Artikel „Lernen wir kämpfen...!“ von Wilfried Markert. In: *Theater der Zeit*, 1/1985, S. 10

¹⁶⁶ *Kämpft wie Lenin*, Schallplatte, AURORA-Sonderproduktion zu den X. Weltfestspielen Berlin, 1973, Text: Ernst Busch, Musik: Hans Naumilkat

¹⁶⁷ Artikel „Lernen wir kämpfen...!“ von Wilfried Markert. In: *Theater der Zeit*, 1/1985, S. 10

technischen und körperbildenden Disziplinen. Die gesellschaftlich aktivsten und leistungsstärksten Studenten finden wir als Beststudenten wieder. Sie bilden den aktiven Kern, der auch in der Arbeit des Jugendverbandes avantgardistisch in Führungspositionen Vorbildliches leisten.“¹⁶⁸

Die Studenten der Schule sollten sich somit „der Verpflichtung, Student einer Hochschule zu sein, die den Namen Ernst Busch trägt, würdig erweisen“. (Hager)

Auf allen Ebenen und in der Arbeit der gesellschaftlichen Organisationen gab es Unternehmungen, sich mit Leben und Werk Ernst Buschs noch besser vertraut zu machen. Exkursionen in das Busch-Haus in Berlin-Pankow standen im Programm der FDJ-Gruppen und im Lehrplan der Schule.¹⁶⁹

Ein weiterer Schwerpunkt der Vermittlung und Verwirklichung der „revolutionären Lebenshaltung“ von Ernst Busch war es, bei allen Studenten Bereitschaft und Willen zur Verteidigung des sozialistischen Systems zu aktivieren. Das Beispiel Ernst Busch zu nutzen, es zu propagieren, in dem man ihn als Vorbild darstellte, sollte bei den Studenten auch eine klassenbewusste Haltung in der Parteilichkeit, Entscheidungsfreudigkeit, Streitbarkeit, Verantwortlichkeit und Bekenntnis zum sozialistischen Staat der DDR herausbilden. Hans-Peter-Minetti schrieb in seinem Beitrag im Handbuch der Schauspielausbildung „*Schauspielen*“:

„In der Persönlichkeit Ernst Buschs sind Profession und Konfession, sind künstlerische Meisterschaft und politische Hingabe, Talent und Brecht'sches 'Mehr als Talent', sind Kunst und Streitbarkeit, Wissen und Gewissen, Parteinahme und höchste Wirksamkeit aufeinander angewiesen – und darum zur lebendigen Einheit, zu einer Persönlichkeit geworden.“¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ebenda, S. 11

¹⁶⁹ Minetti, Hans-Peter: ...geizen mit der Gegenwart. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1981, S. 32-33 (Hans-Peter Minettis Artikel wurde in der Neuauflage nach der Wende entfernt)

¹⁷⁰ Ebenda, S. 30

3.3.3 Der Rektor Kurt Veth

1987 löste der Schauspieler und Regisseur Kurt Veth, der bereits seit mehreren Jahren als externer Schauspieldozent an der Schule unterrichtete, Minetti als Leiter der Hochschule ab. Veth erinnert sich an seine Beweggründe, Rektor der HfS zu werden:

„Über eine Arbeitsfreundschaft mit Minetti wurde ich ein möglicher Nachfolger von Minetti. Und da ich ja über Jahrzehnte Erfolge an der Hochschule nachzuweisen hatte. Sie wussten, dass ich etwas kann und weiß und sie auch vor Engstirnigkeit und Dogmatismus bewahrt hatte. Ich hatte ein internationales Ansehen. Von meiner Seite aus war es eine Flucht. Ich sagte mir, dann mache ich die letzten Jahre nicht mehr diesen Schwachsinn. Man wollte nichts von mir und so konnte ich dann an der Hochschule Dinge umsetzen. Für mich war aus der Beobachtung der jungen Generation heraus wichtig, welche Bedürfnisse da entstanden.“¹⁷¹

Kurt Veth konnte das bereits angegliederte Regieinstitut unter seinen direkten Einfluss stellen:

„Damit hatte die Hochschule ein Studiotheater und, das wurde später für die Evaluierungskommission wichtig, dieser Fachbereich Regie. Das war sehr wichtig, um den Hochschulstatus behalten zu können.“¹⁷²

Durch das Studiotheater gab es von nun an öfter die Möglichkeit, ausgewählte Szenenstudien vor öffentlichem Publikum zu spielen. Die Studenten sollten an reale Theaterbedingungen gewöhnt werden und ihnen somit ein „Praxisschock“ erspart bleiben. Kurt Veth erklärt sich im Interview zu diesem Thema:

„Bis dahin spielte die Hochschule nur bei einem besonderen Szenenstudium öffentlich. Ich vertrat aber die Meinung, dass die ersten zwei Jahre die Ausbildung der Schauspieler an der Hochschule stattfinden muss und im dritten und vierten Jahr vor Publikum. Dass man das Publikum als entscheidenden Faktor nutzt. Das war nicht einfach. Ich musste einen zweiten stellvertretenden Minister überzeugen. Es gab diese merkwürdigen, fast kafkaesken Verhältnisse in der DDR. Es ging darum, dass sechs, sieben Techniker für diese

¹⁷¹ Interview mit Prof. Kurt Veth

¹⁷² Ebenda

Studiobühne andere Verträge bekommen mussten. Diese Verträge mussten an die Verträge der Berliner Bühnenarbeiter angepasst werden. Es kostete mich mindestens achtzig Sitzungsstunden, um den Status der sechs Bühnenarbeiter zu verhandeln. Diese Änderungen hatten aber auch in der Hochschule Konsequenzen. Es trat Folgendes ein: Ich wollte den sogenannten 'Praxisschock' verhindern. Alle unsere Schauspielstudenten erlebten, wenn sie aus der Schule kamen, früher einen Praxisschock. Davon sind sie jetzt Gott sei Dank frei. Dieser Schock, wenn man plötzlich draußen ist und jeden Abend spielen muss, sollte verhindert werden. Ich wollte, dass die Studenten einmal erleben, wie es ist, Vorstellungen zu spielen. Der Umgang mit der realistischen Praxis des Theaters sollte ihnen vermittelt werden. Zum Beispiel die Tatsache, dass sie abends etwas liefern mussten. Das war für mich der pädagogische Sinn, ein festes Studiotheater und einen festen Spielplan zu haben. Diese Veränderung war organisatorisch nicht einfach umzusetzen, denn in Berlin gab es völlig verschiedene Stadtteile und man musste vom Süden in den Norden hinauffahren. Dann kamen Eitelkeiten der Dozenten hinzu. Wenn wir beispielsweise drei oder vier Produktionen machten, stellte sich die Frage, welcher Pädagoge inszenieren durfte.¹⁷³

Kurt Veth führte auch eine regelmäßige Sitzung ein, in der sich die Abteilungsleiter vom Puppenspiel, dem Regieinstitut und dem Schauspiel unter seinem Vorsitz austauschen konnten. Auch war ihm die Kooperation mit anderen Schauspielhochschulen besonders wichtig:

„Ich habe [...] als ich Rektor wurde, sofort nach meiner Beobachtung und Kenntnis der jungen Generation, die ich da sah, gesagt, wir müssen unbedingt einen Austausch machen. Ich schlug sofort einen Austausch und Studententage, Theatertreffen und Schultreffen mit Moskau, Warschau und Prag vor.
Im Jahr 1988, ein Jahr vor der Wende, gab es einen Studentenaustausch mit Salzburg. Ich nahm Kontakte mit Amerika und Israel auf. Und sofort nach der Wende wurde der Studentenaustausch mit Amerika und Israel durchgeführt.“¹⁷⁴

¹⁷³ Ebenda

¹⁷⁴ Ebenda

3.3.4 Der Einfluss der SED-Politik auf das Schauspielstudium an der HfS und die Umsetzung ihrer kulturpolitischen Ziele

Auf dem XI. Parteitag der SED 1986 wurde ein Fünfjahresplan mit Weisungen für das Hoch- und Fachschulwesen für die Jahre 1986 bis 1990 beschlossen. Im Mittelpunkt standen Erhöhung der Leistungsfähigkeit und gesellschaftliche Wirksamkeit der Universitäten und Hochschulen. Offizielles Ziel der Politik war die dauerhafte Sicherung des Friedens, grundsätzlich ging es aber um die ideologische Stabilisierung des DDR-Staates.¹⁷⁵

Die Hochschulen der DDR hatten die Aufgabe, ein „*qualitativ höheres Niveau der kommunistischen Erziehung, der Ausbildung sowie die wirksamere Gestaltung der politisch-ideologischen Arbeit*“ umzusetzen.¹⁷⁶ Um dieser „wissenschaftsstrategischen Bedeutung der Herausbildung eines hochqualifizierten wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses“ Rechnung zu tragen, war es vorgesehen, konkrete Festlegungen auch durch die Leiter der Hochschulen zu treffen, diese regelmäßig zu kontrollieren und die Verantwortung sowie das persönliche Engagement der Hochschullehrer zu erhöhen. Daraus resultierte, dass der Unterricht noch leistungsorientierter werden sollte.¹⁷⁷

Die tatsächliche Umsetzung dieser Vorgabe an der HfS in der Zeit der DDR sah jedoch anders aus. Aus den geführten Interviews geht hervor, dass sich der politische Druck an der HfS von dem in anderen Bereichen der Gesellschaft unterschieden hat. Exemplarisch hierfür steht die folgende Aussage des Absolventen Thomas Nicolai:

„In meiner Schulzeit war dieser ganze politische Überbau sehr streng, an der Schauspielschule dann aber nicht mehr. Es ist mit diesen politischen Dingen an der Schule wirklich sehr locker, sehr offen und nicht so verlogen wie im Rest der DDR umgegangen worden. Wir haben ja auch alle Westfernsehen geguckt und wussten, wie die Realität aussah.“¹⁷⁸

Die Absolventen Deborah Kaufmann und Thomas Nicolai heben darüber hinaus hervor, dass sie durch das Schauspielstudium an der HfS zu kritisch denkenden

¹⁷⁵ Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.): *Direktive*. Berlin 1987, S. 1

¹⁷⁶ Ebenda

¹⁷⁷ Ebenda S. 10

¹⁷⁸ Interview mit Thomas Nicolai (absolvierte von 1986 bis 1990 sein Schauspielstudium an der HfS)

Menschen erzogen worden sind und es durchaus möglich war, an der Schule zu diskutieren:

Patrick Breynck:

„Aus Sicht der Kulturpolitik sollten an der Schule ‘sozialistische Schauspielpersönlichkeiten’ ausgebildet werden. Hast du einen politischen Druck an der Schule bemerkt?“

Deborah Kaufmann:

„Gar nicht. Im Gegenteil. Wir haben damals, als am Platz des Himmlischen Friedens die Demonstranten erschossen wurden, dagegen protestiert, und man hat uns auch gelassen. Ich hatte nie das Gefühl, dass ich zu einer sozialistischen Persönlichkeit erzogen werden sollte. Wir wurden zu kritisch denkenden Menschen erzogen, die sich auch mit der Politik und der Realität um sich herum auseinander setzten sollten. Durchaus auch kritisch der DDR gegenüber.“¹⁷⁹

Thomas Nicolai:

„An der Ernst-Busch-Schauspielschule waren wir natürlich alle für Gorbatschow, für Glasnost, für Perestroika und gegen Kurt Hager. Alle haben gesagt, auch die Dozenten, dass es so nicht weitergehen kann, die alten Männer müssen weg und es muss was ganz Neues kommen. Das gipfelte an der Schule dann darin, als am Platz des Himmlischen Friedens in China ein Student von einem Panzer überrollt wurde, alle Studenten ein Schreiben aufgesetzt haben, in dem wir zum Ausdruck brachten, dass wir diese Haltung der chinesischen Regierung nicht billigen und wir von der DDR-Führung erwarten, dass sie eine andere Haltung dazu hat. Das haben wir alle unterschrieben und in der Schule ans Schwarze Brett gehängt. Das wusste natürlich dann direkt die Stasi. Daraufhin gab es dann einen Vortrag von Prof. Ernst Schumacher¹⁸⁰, ein Theaterkritiker, der angeblich auch Chinaexperte war, der uns dann erklärte, wie China funktioniert, und unterm Strich sagte, dass es uns nichts angeht und wir unsere Klappe zu halten haben. Weitere Folgen hatte unsere Aktion aber nicht.“¹⁸¹

Die kulturpolitische Funktion des Schauspielstudiums zur Zeit der DDR wird aus dem Statut der HfS deutlich:

¹⁷⁹ Interview mit Deborah Kaufmann (absolvierte von 1986 bis 1990 ihr Schauspielstudium an der HfS)

¹⁸⁰ Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Ernst Schuhmacher war von 1969 bis 1986 Leiter des Lehrstuhls Theorie der darstellenden Künste am Institut für Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin.

¹⁸¹ Interview mit Thomas Nicolai (absolvierte von 1986 bis 1990 sein Schauspielstudium an der HfS)

„Die Hochschule für Schauspielkunst ‘Ernst Busch’ Berlin hat die Aufgabe, für die weitere Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft den erforderlichen Bildungsvorlauf durch die Ausbildung und Erziehung hochqualifizierter Kader, denen die marxistisch-leninistische Weltanschauung bei aktiver Auseinandersetzung mit reaktionärer Politik und der Ideologie des Imperialismus umfassend vermittelt wird, zu schaffen.“¹⁸²

Zu DDR-Zeiten organisierte das Ministerium für Kultur einmal im Monat ein Weiterbildungsseminar in Marxismus-Leninismus. Das Seminar sollte den Professoren und Dozenten den neusten Stand der DDR-Ideologie vermitteln und darüber hinaus die Möglichkeit geben, über aktuelle politische Probleme diskutieren zu können. Diese Veranstaltung war eine Pflichtveranstaltung. Den tatsächlichen Einfluss auf die Professoren und Dozenten beschreibt Heinz Hellmich:

„Es gab für Lehrkräfte eine marxistisch-leninistische Weiterbildung. An der habe ich auch teilgenommen. Das war aber nicht von der Gewerkschaft eingerichtet, sondern das organisierte das Ministerium für Kultur, weil es Weiterbildung von uns erwartete. Da wurde man einberufen. Ich weiß nicht, ob manche auch gegen ihren Willen einberufen wurden. Aber das berührt wieder Ihre Frage nach dem Druck. Es war nicht opportun zu sagen, ich will das nicht. Aber es war möglich, während des marxistisch-leninistischen Seminars auf das Niveau einzuwirken, und auf einer ästhetischen und abstrakten Ebene war das Diskutieren durchaus möglich. Solange man nicht bestimmte Leute angriff, konnte man dort schon seine Meinung sagen. Das habe ich wahrgenommen, und ich habe nie erlebt, dass sich jemand getraut hätte, doktrinär vorzugehen.“¹⁸³

In der Praxis an der HfS waren die Professoren und Dozenten der Gesellschaftswissenschaften, wenn sie versuchten, die Ideologie der DDR zu vermitteln, oft mit mangelndem Interesse der Studenten konfrontiert. Aus allen geführten Interviews mit Absolventen, die vor der Wiedervereinigung ihr Studium abschlossen, geht hervor, dass sich viele Studenten über weite Strecken des Realitätsfremden der vermittelten Ideologie bewusst waren, da sie die Realität täglich vor Augen hatten.

„Den gesellschaftswissenschaftlichen Unterricht, also Marxismus-Leninismus, sozialistische Ökonomie, mussten wir natürlich machen.

¹⁸² Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Statut*. Berlin 1987, S. 2

¹⁸³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

Die Grundlage war das humanistische Menschenbild. Und es gab die Gebote der sozialistischen Moral. Im Prinzip haben sie ja der Kirche alles nachgemacht. Das Ziel war, uns zu sozialistischen Persönlichkeiten zu erziehen. Das hat natürlich nicht wirklich gefruchtet. Man konnte mitunter auch diskutieren. Ich kam einmal an einem Plakat vorbei, da stand: 'Die Lehre von Marx und Engels ist allmächtig, weil sie wahr ist', erstens klang es wie ein Spruch aus der Bibel und zweitens war die Beweisführung an sich schon absurd, aber man konnte damit den Dozenten etwas aus der Reserve locken und er musste sich anstrengen, diesen Beweis anzutreten. Wir mussten den ML-Unterricht machen, aber er wurde von uns nicht wirklich ernst genommen. Das real existierende Leben lehrte uns, was Sozialismus wirklich war. Das eine war die graue Theorie, das andere die Praxis. Dieser Unterricht hatte aber auch an der Schauspielschule nicht den Stellenwert, den er in anderen Studienrichtungen hatte. Wir wussten: wir sind hier in unserer kleinen Nische und da wird nichts so heiß gegessen.¹⁸⁴

Um dem Desinteresse der Studenten im gesellschaftswissenschaftlichen Unterricht entgegenzuwirken, institutionalisierte Kurt Veth gemeinsam mit Professoren und Dozenten der Gesellschaftswissenschaften einen sogenannten „Brain Trust“. Diese Einrichtung sollte einer Unterwanderung der kulturpolitischen Vorgaben dienen. Veth vereinbarte nämlich mit deren Mitgliedern, in ihren Fächern Themen abweichend von den geforderten kulturpolitischen Vorgaben zu unterrichten:

„Bei mir waren die entscheidenden Leute die sogenannten Gewi-Leute. Gewi-Leute sind die Vertreter der Gesellschaftswissenschaften. Politische Ökonomie, Dialektischer Materialismus, Marxismus. Mit denen entwickelten wir den Brain Trust, maßgeblich war auch der jetzige Rektor, Dr. Engler, beteiligt. Der Brain Trust war etwas, mit dem ich leben konnte. Im Fach Marxistische Ästhetik knallte es unentwegt zwischen den Studenten und dem Dozenten. Es musste doch etwas geschehen. Was habe ich gemacht? Ich habe die vier Weltreligionen unterrichten lassen.“¹⁸⁵

Hierbei ist zu bedenken, dass den Staatsorganen das Abweichen vom Lehrplan mit Sicherheit nicht entging. Kurt Veth erklärt im Interview, dass er sich darüber bewusst war, wie weit man gehen konnte. Er stand in einem engen Verhältnis zu seinem vorgesetzten Fachminister Dietmar Keller und kannte dessen politische Haltung. Es ist davon auszugehen, dass die Umsetzung der politischen Vorgaben nicht den offiziellen Richtlinien entsprach. Sowohl bei Hans-Peter Minetti als auch bei Kurt

¹⁸⁴ Interview mit Maxi Biewer (absolvierte von 1983 bis 1987 ihr Schauspielstudium an der HfS)

¹⁸⁵ Interview mit Prof. Kurt Veth

Veth spielte die persönliche Beziehung zu ihren Vorgesetzten, durch langjährige Bekanntschaft, eine wichtige Rolle und ermöglichte eine tolerantere Auslegung der geforderten dogmatischen Unterrichtsinhalte:

Kurt Veth:

„Der maßgebliche Grund, die Rektorenposition zu übernehmen, war für mich, ich hätte es sonst nicht gemacht, wenn Dietmar Keller nicht Fachminister gewesen wäre.“¹⁸⁶

Er erklärt im Weiteren, dass die Umsetzung der Weisungen von der Parteiführung nicht konsequent kontrolliert wurde, sie hatten oft lediglich einen formalen Charakter, das ermöglichte den Professoren und Dozenten an der Schule einen freieren Umgang mit den Vorschriften.¹⁸⁷

Die Lehrpläne der künstlerischen und praktischen Fächer wurden von den Schauspieldozenten und -professoren selbst entwickelt und beim Ministerium für Kultur zur Genehmigung eingereicht. Heinz Hellmich erklärt, dass zumindest in der Präambel betont werden sollte, dass an der HfS sozialistische Schauspieler ausgebildet werden. Er betont, dass die verantwortlichen Kulturpolitiker keinen direkten Druck auf die Schauspielschule ausübten, sondern dass es sich um einen indirekten Druck handelte:

„Da die Pläne durchgehend, auch im Bewegungsstudium, der Sprech-erziehung und der Musik etc. von uns selber entwickelt waren, hatten wir an der Hochschule nie Befürchtungen, wenn wir frei mit ihnen umgingen. Das, was wir in der Präambel schreiben mussten, das wurde von uns in der praktischen Arbeit nicht ernst genommen. So deutlich kann ich das sagen. Das ist eben immer so furchtbar schwer zu erklären, vielleicht haben Sie jetzt bei dem, was ich erzähle, den Eindruck, dass ich etwas weiß waschen will. Ich will nichts weiß waschen: Es gab Druck, aber der Druck war nicht in jedem Fall so, dass direkt gesagt wurde, ihr dürft das nicht oder du musst das machen. Der Druck bestand in der gesamten Atmosphäre, man machte das nicht.“¹⁸⁸

Die ideologischen Vorgaben der Politik für das Schauspielstudium an der HfS zur Zeit der DDR wurden widersprüchlich realisiert. Einerseits entsprachen die Professoren und Dozenten formal den Forderungen des Staates, andererseits maßen

¹⁸⁶ Ebenda

¹⁸⁷ Interview mit Prof. Kurt Veth

¹⁸⁸ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

sie der Umsetzung dieser Forderung keine große Bedeutung bei. Der Bürger der DDR geriet mit dem Staat in keinen Konflikt, wenn er formal die Ansicht der SED vertrat. Durch die anerkannte und kompetente Arbeit der Professoren, Dozenten und Studenten genoss die HfS national und international hohes Ansehen. Es ist anzunehmen, dass die DDR-Regierung im Vertrauen darauf den Professoren, Dozenten und Studenten größere ideologische Freiräume gewährte, als es in anderen gesellschaftlichen Bereichen üblich war.

3.4 Die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin nach der Wiedervereinigung

3.4.1 Der Einfluss der Politik der BRD auf das Schauspielstudium an der HfS

Seit der Wiedervereinigung 1990 ist die HfS der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Berlin unterstellt. Die Studienordnung wurde dem Berliner Hochschulgesetz angeglichen. Der Berliner Senat gab im August 1991 beim Wissenschaftsrat¹⁸⁹ eine „Evaluierung der künstlerischen Hochschulausbildung in Berlin“ in Auftrag, in der u.a. die Frage um die „Beibehaltung der Selbständigkeit der vier künstlerischen Hochschulen“ der ehemaligen DDR untersucht werden sollte.¹⁹⁰ Der Wissenschaftsrat setzte eine Arbeitsgruppe ein, die die künstlerischen Hochschulen der neuen Bundesländer untersuchte. Im Rahmen ihrer Untersuchung besuchte die Arbeitsgruppe von September bis Oktober 1991 alle Kunst-, Musik- und Theaterhochschulen der neuen Bundesländer und informierte sich in Gesprächen mit Hochschullehrern, Mitarbeitern und Studenten über Lehre, künstlerische Entwicklung und Forschung, Ausstattung und Vorstellungen der einzelnen

¹⁸⁹ Der Wissenschaftsrat wird von den Regierungen des Bundes und der 16 Länder der Bundesrepublik Deutschland getragen und hat die Aufgabe, die Regierung der Bundesrepublik Deutschland und die Regierungen der Länder zu beraten und „Empfehlungen zur inhaltlichen und strukturellen Entwicklung der Wissenschaft, der Forschung und des Hochschulbereichs zu erarbeiten sowie zur Sicherung der internationalen Konkurrenzfähigkeit der Wissenschaft in Deutschland, im nationalen und europäischen Wissenschaftssystem beizutragen.“ Die Empfehlungen des Wissenschaftsrat sollen „mit Überlegungen zu den quantitativen und finanziellen Auswirkungen und ihrer Verwirklichung verbunden sein; sie sollen den Erfordernissen des sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Lebens entsprechen“. Die Empfehlungen und Stellungnahmen richten sich im Wesentlichen auf zwei Aufgabenfelder der Wissenschaftspolitik: die wissenschaftlichen Institutionen, wie Universitäten, Fachhochschulen und außeruniversitären Forschungseinrichtungen, insbesondere ihre Struktur und Leistungsfähigkeit, Entwicklung und Finanzierung. Zum anderen gibt er Empfehlungen und Stellungnahmen zu „übergreifenden Fragen des Wissenschaftssystems, zu ausgewählten Strukturaspekten von Forschung und Lehre sowie zur Planung, Bewertung und Steuerung einzelner Bereiche und Fachgebiete“. Der Wissenschaftsrat soll in Hinblick auf diese Fragen einen kontinuierlichen Dialog zwischen Wissenschaft und Politik ermöglichen, denn in ihm wirken Wissenschaftler und Repräsentanten des öffentlichen Lebens gleichberechtigt mit den Vertretern von Bund und Ländern. Der Wissenschaftsrat wird als eine „Einrichtung der Politikberatung und ein Instrument des kooperativen Föderalismus zur Förderung der Wissenschaft in Deutschland“ gesehen. Er soll damit eine doppelte „Vermittlungsfunktion“ übernehmen, auf der einen Seite zwischen Wissenschaft und Politik sowie, aber auch entsprechend der „föderalen Struktur der Bundesrepublik – zwischen Bund und Ländern“.

Vgl. die Homepage des Wissenschaftsrates unter: www.wissenschaftsrat.de. Zugriff am 29.10.2008

¹⁹⁰ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen zur künstlerischen Hochschulausbildung in Berlin*. Dresden, 14.05.1993, S. 3

Hochschulen und ihre weitere Entwicklung. Als Ergänzungen dienten schriftliche Angaben der Hochschulen. Aufgrund der Rechtsvereinheitlichung waren strukturelle Anpassungen an die Verhältnisse in den alten Bundesländern unumgänglich.¹⁹¹ Die Ergebnisse der Evaluierung ergaben, dass die künstlerischen Hochschulen der neuen Bundesländer im Vergleich zu den künstlerischen Hochschulen der alten Bundesländer, insbesondere in der Intensität, mit welcher die Studierenden betreut werden, und in Bezug auf die Praxis des Studiums, positiver abschnitten.¹⁹²

„Die Gegebenheiten an künstlerischen Hochschulen der alten Länder können jedoch nicht ohne weiteres das Modell für die weitere Entwicklung der künstlerischen Hochschulen der neuen Länder abgeben, schon deshalb nicht, weil manche Ausbildungsbedingungen und -leistungen an den künstlerischen Hochschulen der DDR vorbildlich waren, insbesondere in den Studiengängen, in denen der Schwerpunkt auf der interpretatorischen Ausbildung lag. Dies betrifft vor allem Betreuungsrelationen, Formen des Praxisbezugs. [...] Insofern ist die Übernahme mancher Ausbildungsbedingungen der künstlerischen Hochschulen der ehemaligen DDR durch die künstlerischen Hochschulen der alten Länder erwähnenswert.“¹⁹³

Die Untersuchung hebt unter dem Punkt „Erneuerungs- und Ergänzungsbedarf“ die hohe Ausbildungsqualität und den Vorbildcharakter der Theaterhochschulen in den neuen Bundesländern hervor:

„Die Ausbildungsqualität an den Theaterhochschulen der neuen Länder ist wegen ihrer Professionalität auch in den alten Ländern anerkannt. Sie wird bestätigt durch Wettbewerbserfolge ihrer Studenten und Absolventen. Der Wissenschaftsrat sieht daher keine Veranlassung, allgemeine Veränderungen an Fächerspektrum und Profil der Theaterhochschulen der neuen Länder zu empfehlen. Er empfiehlt nachdrücklich den Erhalt der Praxiskontakte. Das Prinzip, daß Schauspielstudenten ihr Hauptstudium an Studiotheatern absolvieren und schrittweise in die praktische Theaterarbeit einbezogen werden, ist überzeugend und sollte beibehalten werden.“¹⁹⁴

In Bezug auf die HfS untersuchte die Arbeitsgruppe des Wissenschaftsrats die Möglichkeit einer Zusammenlegung der HfS mit der Hochschule der Künste (HdK)

¹⁹¹ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen für die künftige Entwicklung der Kunst-, Musik-, und Theaterhochschulen in den neuen Ländern und im Ostteil von Berlin*. Berlin, 24.01.1992, S. 5-6

¹⁹² Ebenda

¹⁹³ Ebenda, S. 22-23

¹⁹⁴ Ebenda, S. 47-48

in Westberlin.¹⁹⁵ Die Fachleute sprechen sich auf Grund der unterschiedlichen „Traditionen und Ausbildungskonzepte“ und der großen Entfernung der Hochschulen zueinander dagegen aus:

„Beide Ausbildungseinrichtungen sind unterschiedlichen Traditionen und Ausbildungskonzepten verpflichtet, die sich kaum miteinander vereinbaren lassen. Außerdem würde ihre Zusammenlegung ebenfalls räumliche Probleme verursachen, deren Lösung in absehbarer Zeit kaum zu finanzieren sein dürfte. Auch hier würde es dabei praktisch bei zwei getrennten, weit voneinander entfernten Hochschulen bleiben.“¹⁹⁶

Der Berliner Senat setzte zur Analyse der Strukturen der Kunsthochschulen auf Empfehlung des Wissenschaftsrates eine Hochschulstrukturkommission ein. Diese bestand aus unabhängigen Sachverständigen, dazu zählten Wissenschaftler und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens¹⁹⁷, wobei vorgeschrieben war, dass die Mehrzahl der Mitglieder anerkannte Wissenschaftler sein mussten.¹⁹⁸ Auf Basis der Analyse der Kommission wurde die grundlegende Struktur der HfS beibehalten, lediglich die gesellschaftswissenschaftlichen Fächer wurden erneuert. Die Hochschulstrukturkommission bestätigte auch die hohe Ausbildungsqualität und die finanzielle Ausstattung der Hochschule und die Studienordnung wurden als vorbildlich eingestuft und den schlechter ausgestatteten staatlichen Schauspielern im Westen als Richtlinie empfohlen.¹⁹⁹

Gleichzeitig setzte der Berliner Senat in Absprache mit der Hochschulstrukturkommission weitere Kommissionen ein, um die Berufung der Lehrbeauftragten an künstlerischen Hochschulen der neuen Hochschulgesetzgebung anzupassen. Für die Besetzung der Berufungskommissionen konnten die Hochschulen Vorschläge unterbreiten. Die Berufungskommissionen bestanden jeweils aus sechs Professoren, einem Vertreter der Assistenten, Oberassistenten und Dozenten sowie einem Vertreter der Studenten. Mindestens drei Professoren der Kommission durften dem Lehrstuhl der Hochschule nicht angehören. Die Kommissionen der Hochschulen

¹⁹⁵ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen zur künstlerischen Hochschulausbildung in Berlin*. Dresden, 14.05.1993

¹⁹⁶ Ebenda, S. 89

¹⁹⁷ Erich Thies (Vorsitzender), Doris André, Erika Fischer-Lichte, Mathias Flügge, Wolfgang Körner, Dieter Simon. Vgl. Schriftliche Mitteilung des Berliner Senats vom 28.11.2010

¹⁹⁸ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlung zu Hochschulstrukturkommissionen und Berufungspolitik*. Berlin, 16.11.1990, S. 2

¹⁹⁹ Ebenda

erstellten Berufungslisten mit Vorschlägen. Nur während der Übergangszeit wurde das in der Bundesrepublik an Hochschulen grundlegende „Hausberufungsverbot“ vorübergehend außer Kraft gesetzt und es war möglich Angehörige der eigenen Hochschule bei entsprechender Qualifikation für die Besetzung von Professorenstellen zu berücksichtigen. Die Überprüfung der fachlichen Qualifikationen, der persönlichen Integrität der Dozenten bzw. Professoren und eines möglichen Kontaktes zum Ministerium für Staatssicherheit der DDR (Stasi) war ebenfalls Angelegenheit der Berufungskommission.²⁰⁰ Die Neuberufenen mussten, wie alle Angestellten bzw. Beamten im Öffentlichen Dienst, einen Fragebogen ausfüllen, betreffend Mitgliedschaft oder Mitarbeit bei staatlichen Organisationen, insbesondere der Stasi. Viele der bisherigen Lehrkräfte wurden wieder angestellt, wieder berufen bzw. neu eingestuft, entsprechend dem nun gültigen Stellenplan. Einige Professoren und Dozenten der HfS mussten ausscheiden, weil ihnen eine Tätigkeit für die Stasi nachgewiesen wurde.²⁰¹

Klaus Völker verdeutlicht dies wie folgt:

„Das waren immer schmerzliche Vorgänge, die für Unruhe bei den Studierenden sorgten, weil sie Fragen hatten, denen die Betroffenen sich aber in der Regel nicht stellen wollten.“²⁰²

Nach der Wiedervereinigung entfiel das offizielle Ziel, „hoch qualifizierte sozialistische Schauspieler mit festem sozialistischem Klassenbewußtsein“²⁰³ auszubilden. Das Ziel war nun, „leistungsstarke künstlerische Schauspielerpersönlichkeiten mit hohen handwerklichen Fähigkeiten“ heranzubilden, die das erworbene Wissen und Können in der Berufspraxis wirkungsvoll einbringen und dem Prozess der sich ständig „verändernden künstlerischen, ästhetischen und sozialen Anforderungen“ gewachsen sein sollten.²⁰⁴

Die marxistisch-leninistischen Fächer wurden nach der Wiedervereinigung durch „Kultur- und Kunstgeschichte“, „Theaterwissenschaft“ und „Sozialphilosophie“

²⁰⁰ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlung zu Hochschulstrukturkommissionen und Berufungspolitik*. Berlin, 16.11.1990, S. 2-4

²⁰¹ Interview mit Prof. Klaus Völker

²⁰² Ebenda

²⁰³ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Statut*. Berlin 1987, S. 1-2

²⁰⁴ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin, 1990 + 2008, S. 3 und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 1

ersetzt. Einer der neuen Professoren der Gesellschaftswissenschaften war Klaus Völker:

„Ich habe mich 1992 auf die Stelle des Professors für ‘Schauspielgeschichte und Dramaturgie’ beworben und bin dann berufen worden. Ich hatte eine Menge theatergeschichtliche und literaturwissenschaftliche Publikationen vorzuweisen, aber kein imponierendes akademisches Vorleben. Nur eine zehnjährige Tätigkeit als Lehrbeauftragter beim Theaterwissenschaftlichen Institut der FU. Dafür aber eine langjährige Berufspraxis als Dramaturg an großstädtischen Bühnen. Das wurde damals als Vorzug bewertet. Ich war Theatermensch, kein Theaterwissenschaftler bzw. kein Kommunikationswissenschaftler.“²⁰⁵

3.4.2 Der Rektor Klaus Völker

Gegen Ende des Studienjahres 1991/92 trat Kurt Veth als Rektor der Hochschule zurück und im Januar 1993 übernahm Klaus Völker die Leitung.²⁰⁶

Der Namenszusatz „Ernst Busch“ und die damit verbundene Vorbildfunktion blieben bis heute bestehen. Klaus Völker begründet dies wie folgt:

„Ernst Busch wurde immer als ‘der alte Handwerker aus Kiel’ bezeichnet. Er hatte auch eine politische Haltung, was für einen Schauspieler wichtig ist; generell ist eine Haltung haben sehr wichtig. Das Auffinden der wahren Haltung ist schon der halbe Beruf. Busch war sicher ein Kommunist, aber kein dogmatischer.“²⁰⁷

1996 fasste der Berliner Senat, entgegen der Empfehlung des Wissenschaftsrates aus dem Jahre 1993, den Beschluss, die HfS mit der HdK zusammenzulegen. Durch Protestaktionen von Seiten der Professoren, Dozenten, Studenten und Absolventen und Solidaritätsbekundungen namhafter Theaterschaffender wurde der Beschluss zurückgezogen. Klaus Völker erinnert sich:

„Von den Studierenden und den Dozenten wurden enorme Leistungen im schönsten Miteinander in der Zeit vollbracht. Wir haben 14 Tage lang open end im *bat* gespielt. Es kam zum Beispiel Leander

²⁰⁵ Interview mit Prof. Klaus Völker

²⁰⁶ Ebenda

²⁰⁷ Ebenda

Hausmann aus Bochum mit seinem Ensemble, die aus Verbundenheit mit der HfS eine ganze Inszenierung mitbrachten und im *bat* zeigten. Viele bekannte Schauspieler sind damals, um ihre Solidarität zu bekunden und um weiterhin eine gute Ausbildung und die Eigenständigkeit der Hochschule zu fordern, bei uns aufgetreten.“²⁰⁸

Der Berliner Senat erkannte die Eigenständigkeit der Methode der HfS an. Für die Entscheidung erwies sich als Vorteil, dass die HfS ein anderes Profil hatte, da sie die Studiengänge Schauspiel, Regie, Puppenspielkunst und Tanz anbot und anbietet.²⁰⁹ Die Studiengänge der HdK sind hingegen Schauspiel, Musical und Szenisches Schreiben.²¹⁰

²⁰⁸ Ebenda

²⁰⁹ Ebenda

²¹⁰ Vgl. die Studiengänge der Universität der Künste Berlin:
www.udk-berlin.de/sites/content/themen/studium/studien_gaenge/index_ger.html.
Zugriff am 18.08.2008

KAPITEL 4

Die Grundlagen des Schauspielstudiums an der HfS und die Auswirkungen der Wiedervereinigung

4.1 Die Personalstruktur

4.1.1 Der Rektor

Die HfS wird von einem Rektor geleitet. Zu DDR-Zeiten wurde er vom Ministerium für Kultur bestimmt, war diesem unterstellt und rechenschaftspflichtig, sein direkter Dienstvorgesetzter war der Fachminister für Hoch- und Fachschulwesen. Der Rektor trug die Verantwortung für die geltenden Rechtsvorschriften und die Durchführung der Weisungen. Er war weisungsberechtigt gegenüber allen Hochschulangehörigen.²¹¹

Seit der Wiedervereinigung muss der Rektor der HfS aus der Gruppe der Professoren der HfS vom akademischen Konzil der Hochschule gewählt und vom Senator für Wissenschaft ernannt werden. Klaus Völker, der erste Rektor der HfS nach der Wiedervereinigung, erklärt, dass eine zu DDR-Zeiten übliche „Rektorenstelle“ an der HfS abgeschafft wurde. Der Rektor behält seine Professur, wird aber in der Zeit der Rektorentätigkeit vom Unterricht befreit. Klaus Völker hatte in der Zeit seiner Rektorentätigkeit auf diese Freistellung verzichtet, um den Kontakt zu den Studenten nicht zu verlieren:

„Mich hätte aber die Leitung auch nicht interessiert, wenn ich dann keinen Kontakt mehr zu den Studenten – das ist der Unterricht – gehabt hätte. Da man keinen ‘Ersatz’-Dozenten für Dramaturgie und Schauspielgeschichte holen und bezahlen musste, konnte dieses gesparte Geld für Gäste im Schauspielunterricht eingesetzt werden.“²¹²

²¹¹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Statut*. Berlin 1987, S. 3

²¹² Interview mit Prof. Klaus Völker

4.1.2 Der Abteilungsleiter Schauspiel

Die einzelnen Abteilungen Schauspiel, Regie, Puppenspiel und Choreografie der HfS werden von Abteilungsleitern geleitet. Zu DDR-Zeiten sollte das Prinzip der Einzelleitung und der kollektiven Beratung auf Grundlage des demokratischen Zentralismus verwirklicht werden.²¹³ Somit waren die Abteilungsleiter dem übergeordneten Vorgesetzten rechenschaftspflichtig und für die „*Einhaltung der sozialistischen Gesetzlichkeiten und Wahrung der Staatsdisziplin*“ verantwortlich:

„Die Leiter haben zu sichern, dass die sozialistische Demokratie in allen Arbeitsbereichen konsequent weiterentwickelt wird, um die schöpferische Initiative der Hochschullehrer, der künstlerischen und der wissenschaftlichen Mitarbeiter, Studenten, Arbeiter und Angestellten bei der Planung, Leitung, Durchführung und Kontrolle der Aufgaben in Erziehung, Ausbildung, Weiterbildung und Forschung zu entfalten.“²¹⁴

Wolfgang Rodler, er unterrichtet an der HfS seit 1981 und war von 1989 bis 1991 und von 1993 bis 1995 Leiter der Abteilung Schauspiel, beschreibt im Interview das Arbeitsklima zwischen den Kollegen und den Umgang mit den Studenten:

„Mit dem Begriff ‘Leitungsprinzip’ hab ich so meine Schwierigkeiten, denn die Hochschule hatte überwiegend eine demokratische Tradition im Umgang der Kollegen untereinander und auch im Umgang der Kollegen zu den Studierenden und umgekehrt. Ich habe jedenfalls als Leiter immer versucht, dieser Tradition zu genügen: ein respektvoller und kameradschaftlicher Umgang, der keineswegs hierarchisch-autoritär war.“²¹⁵

Die grundlegenden Aufgaben des Leiters der Schauspielabteilung der HfS haben sich nach der Wiedervereinigung nicht geändert. Die Unterschiede zu einer regulären Dozenten- oder Professorenstelle liegen vor allem in administrativer und studienorganisatorischer Arbeit. Hinzu kommt integratives Organisieren, bei dem der Leiter die Zusammenarbeit mit anderen Studiengängen der Hochschule und den Austausch der Dozenten und Professoren fördern sollte. Darüber hinaus hat der Leiter ein Einspruchsrecht auf die vom Mentor erstellten Spielpläne der einzelnen Studienjahre. Wolfgang Rodler dazu:

²¹³ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Statut*. Berlin 1982, S. 5

²¹⁴ Ebenda, S. 6

²¹⁵ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

„Ich habe mir diese Pläne – bei allem Vertrauen zu den jeweiligen Mentoren – genau angeschaut, ob die Rolle für den Studierenden richtig ist, und wenn ich etwas zu monieren hatte, mich mit den Kollegen freundschaftlich beraten.“²¹⁶

4.1.3 Der Mentor

Die Funktionen des Mentors sind vergleichbar mit denen eines Klassenlehrers. Der Mentor betreut einen Studienjahrgang, in der Regel ca. 20 bis 25 Studenten, von Anfang bis zum Ende ihres Studiums. Er hat großen methodischen Einfluss auf das Studium, weil er für das Zusammenstellen der Spielpläne der Szenenstudien verantwortlich ist. Wolfgang Rodler begleitete vor und nach seiner Tätigkeit als Leiter der Schauspielabteilung als Mentor eine Vielzahl von Studienjahrgängen. Rodler zur Tätigkeit des Mentors:

„[...] ich [habe] mir sorgfältig überlegt, was dieser oder jener Studierende jetzt spielen muss, damit sie/er jeweils hohe schauspielerische Förderungen bekommt, also welche Szenenstudien in welcher Kommilitonenzusammensetzung bei welchem Dozenten geplant werden müssen.“²¹⁷

Der Mentor betreut die Studenten darüber hinaus auch in Bezug auf persönliche Probleme während des Studiums:

„Oft ist man als Mentor Ansprechpartner der Studierenden für ihre Befürchtungen, Sorgen und Nöte – gelegentlich auch im privaten Bereich. Dieser Beruf ist ja, wenn man ihn ernst nimmt und einigermaßen sensibel ist, doch dazu angetan, dass man pausenlos in Krisen fällt, reale Krisen, weil man meint, man genüge den Anforderungen für den Beruf nicht, man schafft es nicht, Menschen so darzustellen, dass sie wahrhaftig und glaubhaft sind ... Wie geht man mit Kritik um? Wie mit Erfolg? Mit Misserfolg? – Diese emotionalen Amplituden muss man natürlich auffangen, relativieren und/oder stringent verstärken.“²¹⁸

²¹⁶ Ebenda

²¹⁷ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

²¹⁸ Ebenda

Wolfgang Rodler betont in diesem Zusammenhang die große Bedeutung des Mentors für das Schauspielstudium, weil er die künstlerische, berufliche und menschliche Entwicklung der Studenten beeinflusst. Der Mentor solle, laut Rodler, den Studenten als „kompetenter, strenger, verständnisvoller und vertrauenswürdiger Ansprechpartner“ zur Seite stehen.²¹⁹

4.1.4 Ausbildung und Berufung von Lehrbeauftragten

Rudolf Penka erklärt in seinem Aufsatz „Monolog des Schauspielprofessors“, es sei für die Qualität des Schauspielstudiums von großer Bedeutung, dass die Lehrbeauftragten an der HfS selbst das Schauspielstudium durchlaufen, oder zumindest als Assistenten bei einem Professor der Schule ausgebildet werden. Andernfalls sieht er die Gefahr des Verlustes der schauspielmethodischen Traditionen.²²⁰

Dem amerikanischen Theaterprofessor Steve Earnest fiel in seiner Untersuchung über die Geschichte der HfS Anfang der 1990er Jahre auf, dass die meisten Lehrbeauftragten der Schule ihr Studium an derselben absolviert hatten:

„In America, that practise is occasionally referred to as ‘academic incest’, but at the HFSK it is known as the preservation of a tradition of acting.”²²¹

Vor der Wiedervereinigung bestand an der HfS die Möglichkeit einer zweijährigen Aspirantur. Diese war so aufgebaut, dass der Aspirant in den unterschiedlichsten Schauspiel-fächern hospitierte, um so methodische Erfahrungen zu sammeln. Darüber hinaus belegte er zahlreiche theoretische Fächer an der HfS und legte zu unterschiedlichen theoretischen Themenbereichen Prüfungen ab. Den Abschluss der Aspirantur bildete eine öffentliche Lehrprobe.²²²

Mit dem Berliner Hochschulgesetz nach der Wiedervereinigung wurde die

²¹⁹ Ebenda

²²⁰ Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielprofessors*. In: Penka, Rudolf: *Versuch eines Arbeitsporträts*. HfS, Berlin 1983, S. 13

²²¹ Earnest, Steve: *The state acting academy of East Berlin: a history of acting training from Max Reinhardt's Schauspielschule to the Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“*. The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York 1999, 2. Auflage, S. 159

²²² Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

Möglichkeit einer Aspirantur abgeschafft, es gibt heute lediglich eine unentgeltliche Hospitantz.²²³

Vor der Wiedervereinigung hatte der Rektor das Recht, neue Professoren oder Dozenten dem Ministerium für Kultur vorzuschlagen. Das Ministerium genehmigte dann im Regelfall den Vorschlag und berief den neuen Professor oder Dozenten.²²⁴ Aber auch das änderte sich durch das Berliner Hochschulgesetz nach der Wiedervereinigung grundlegend. Die neuen Professoren und Dozenten müssen nun von einem Berufungsgremium vorgeschlagen werden. Dieses Gremium besteht aus Professoren, akademischen Mitarbeitern und Studenten der Hochschule.²²⁵ Das Gremium hat dem für Hochschulen zuständigen Mitglied des Berliner Senats einen Berufungsvorschlag mit drei Namen von Bewerbern vorzulegen, aus denen dieser den neuen Professor bzw. Dozenten beruft. Bei Berufungen auf eine Professur dürfen Dozenten der eigenen Hochschule nicht berücksichtigt werden, sie müssen zuerst an einer anderen Hochschule eine Professur erhalten und mindestens für zwei Jahre absolviert haben, erst danach können sie wieder zurückkehren.²²⁶

Durch diese Unterbrechung entsteht für die HfS die Gefahr, dass die Wahrung der methodischen Tradition nicht mehr unbedingt garantiert ist. Die Schauspielprofessorin Margarete Schuler macht darauf aufmerksam, dass ein Ausbildungs- bzw. Weiterbildungssystem für Dozenten an der Schule fehlt, und dass durch ein Verbot der Hausberufung zu einer Professur viele unterschiedliche Professoren an der Schule tätig werden, die sich den methodischen Traditionen der HfS nicht mehr ausreichend verpflichtet sehen:

„Ein großes Problem ist, dass die methodische Tradition mehr und mehr verloren geht. Ich war ja damals noch Assistentin von Frau Prof. Drogi, sie hat mir die Methode weitergegeben. Es wird heute nicht mehr so sorgfältig darauf geachtet, dass die methodische Tradition weitergegeben wird. Früher gab es eine Grundidentifikation mit der Schule, diese geht mehr und mehr verloren. Heute arbeitet jeder Dozent ganz für sich. Eine Ausbildung zum Dozenten gibt es an der Schule nicht. Ich hatte meine Ausbildung, weil ich an der Schule war und mir Frau Prof. Drogi das noch gegeben hat, danach ist nur kaltes Wasser. Es fehlt ein Ausbildungssystem.“²²⁷

²²³ Ebenda. Und: Interview mit Prof. Klaus Völker

²²⁴ Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.): *Direktive*. Berlin 1987, S. 4

²²⁵ Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung (Hrsg.): *Berliner Hochschulgesetz*. Berlin 2006, S. 18-19

²²⁶ Ebenda S. 41

²²⁷ Interview mit Prof. Margarete Schuler

4.1.5 Die Betreuungsdichte der HfS im Vergleich zu Schauspielhochschulen der BRD

Der Wissenschaftsrat untersuchte 1990 die Personalstruktur der Theaterhochschulen der neuen Bundesländer und zeigte ein im Vergleich zu den alten Bundesländern erheblich günstigeres quantitatives Verhältnis zwischen der Zahl der hauptamtlich Lehrenden und Studierenden in den neuen Ländern. Die Betreuungsrelation der Theaterhochschulen der neuen Länder lag 1990 bei etwa 1:4 (Mitarbeiter/Student), in den alten Ländern bei 1:20.²²⁸ Die Betreuungsrelation der HfS lag sogar unter dem Durchschnitt, bei 1:2,1.²²⁹ Entsprechend intensiv war die individuelle Betreuung der einzelnen Studierenden. Der Wissenschaftsrat empfahl sogar, die Betreuungsrelationen der Theaterhochschulen der neuen Bundesländer als Vorbild für westdeutsche Theaterhochschulen heranzuziehen:

„Die Theaterhochschulen der neuen Länder halten eine derartige Betreuung wegen der besonderen Anforderungen der Schauspiel-
ausbildung für notwendig und deshalb für bewahrenswert und für
sachangemessener als die Ausbildungsverhältnisse an vergleichbaren
Hochschulen der alten Länder. Von Sachverständigen der alten
Länder werden sie hierin unterstützt. In dieser Beziehung können die
Ausbildungsbedingungen der Theaterhochschulen der neuen Länder
denen der alten als Vorbild dienen.

Der Wissenschaftsrat empfiehlt daher den neuen Ländern, an der
Betreuungsintensität und an den Praxiskontakten der Schauspiel-
ausbildung festzuhalten und sie bei der Personalausstattung zu
berücksichtigen.“²³⁰

Die Personalstruktur der HfS im Wintersemester 1989/90 bildete einen breiten Mittelbau, bestehend aus einer kleinen Gruppe von Hochschullehrern, unter denen die Dozenten zahlreicher waren als die Professoren und Lehrpersonal in überwiegend unbefristeten Beschäftigungsverhältnis. Ein erheblicher Teil der Lehre wurde vom Mittelbau getragen.²³¹

²²⁸ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen für die künftige Entwicklung der Kunst-, Musik-, und Theaterhochschulen in den neuen Ländern und im Ostteil von Berlin*. Berlin, 24.01.1992, S. 49

²²⁹ Ebenda, S. 17

²³⁰ Ebenda, S. 49

²³¹ Ebenda, S. 14

Personalstruktur der HfS, Wintersemester, 1989/90²³²

Professoren	Dozenten	Assistenten	Freie Lehrer	Mitarb. Gesamt	Studenten Gesamt	Relation Mit./ Stud.
9	14	15	25	63	135	1: 2,1

Nach der Wiedervereinigung (WS 1991/92) hat sich der Lehrkörper verkleinert und die Studentenzahl erhöht, somit sank die Betreuungsdichte auf 1:2,6 (Student/Mitarbeiter).

Personalstruktur der HfS, Wintersemester, 1991/1992²³³

Professoren	Dozenten	Assistenten	Freie Lehrer	Mitarb. Gesamt	Studenten Gesamt	Relation Mit./ Stud.
4	16	26	10	56	148	1: 2,6

²³² Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen für die künftige Entwicklung der Kunst-, Musik-, und Theaterhochschulen in den neuen Ländern und im Ostteil von Berlin*. Berlin, 24.01.1992, S. 70

²³³ Ebenda

4.2 Das Aufnahmeprüfungsverfahren

Der Ablauf des Aufnahmeprüfungsverfahrens für Schauspielstudenten an der HfS hatte sich im Zuge der Wiedervereinigung nicht geändert, jedoch die regionale Herkunft der Bewerber. Über 50 Prozent waren im WS 1991/92 aus den alten Ländern der BRD. Nahezu gleich war in diesem Semester die Verteilung zwischen ost- und westdeutschen Studienanfängern.²³⁴

4.2.1 Der Einfluss der Politik in der Zeit der DDR

Heinz Hellmich erklärte im Interview, dass ein Beauftragter der Staatssicherheit zu DDR-Zeiten die Schule regelmäßig besuchte und der Leitung Empfehlungen gab, bestimmte Bewerber nicht zum Studium aufzunehmen:

„Der soziale Status hat bei der Aufnahme eine Rolle gespielt, in der pädagogischen Arbeit mit den Studenten war er aber nicht von Bedeutung. Der Beauftragte der Staatssicherheit für die jeweilige Schule – es gab für jede Einrichtung einen Beauftragten – kam gelegentlich und sagte ‘den möchten wir euch sehr warnen aufzunehmen’. Es war theoretisch so, dass die Staatssicherheit Empfehlungen gab und der Direktor dann Anweisungen gab. Aber die Empfehlungen der Staatssicherheit wurden in der Regel beachtet. Ich bin Gott sei Dank nie in die Situation gekommen, dass ich einen hochbegabten Menschen, weil er Pfarrerskind war, nicht annehmen konnte. Die Abkömmlinge von Pfarrersfamilien waren nicht erwünscht. Weil die unter Umständen in die junge Gemeinde eintreten würden oder eine Sektion der jungen Gemeinde an der Schule eröffnen könnten und eine oppositionelle politische Gruppierung an der Schule entstehen lassen – das war gar nicht erwünscht.“²³⁵

Auf der anderen Seite protegierte die Staatssicherheit, laut Heinz Hellmich, nicht die Aufnahme von Bewerbern, es gab lediglich Fälle, bei denen Personen aus dem Kunst- und Kulturbereich versuchten, Einfluss auf die Prüfungsergebnisse auszuüben:

²³⁴ Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen für die künftige Entwicklung der Kunst-, Musik-, und Theaterhochschulen in den neuen Ländern und im Ostteil von Berlin*. Berlin, 24.01.1992, S. 71

²³⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

„Ich weiß, das es Fälle gegeben hat, wo ein Mann aus dem Kunstbereich, ein Dirigent, oder auch eine Schauspielerin, die im Kunstbereich eine Rolle spielte, dass die sozusagen dahin gewirkt haben, dass ihr Enkelkind, oder ihr Kind, in die Ausbildung reinkommen konnte. Da gab es schon so was, aber das nahm zahlenmäßig nicht überhand, wir waren nicht eine Schule von Protektionisten. Über die Aufnahme entschied das Ergebnis der Eignungsprüfung.“²³⁶

Eine Voraussetzung für die männlichen Bewerber der DDR-Zeit war der geleistete Militärdienst. Es war aber auch Wehrdienstverweigerern möglich, zum Studium an der HfS zugelassen zu werden. Der damalige Student Stephan Richter erinnert sich:

„Wir hatten in der DDR aber auch sogenannte Spatensoldaten. Das waren die Kriegsdienstverweigerer, die gesagt haben, wir nehmen keine Waffe in die Hand. [...] Die wurden an der Schule auch angenommen.“²³⁷

Grundsätzlich ist zu bedenken, dass bei gleicher Begabung zweier Bewerber der Kandidat mit geleistetem Wehrdienst vorgezogen wurde.

4.2.2 Zulassungsvoraussetzungen

Die offiziellen Zulassungsvoraussetzungen zum Studium im Studiengang Schauspiel haben sich nach der Wiedervereinigung insofern geändert, als von den männlichen Bewerbern vor Beginn des Studiums nicht mehr der geleistete Wehrdienst bzw. Wehersatzdienst verlangt wird. Die Voraussetzungen sind:²³⁸

- Besondere künstlerische Begabung und berufsspezifische Anlagen und Fähigkeiten.
- Ein unbedenklicher Gesundheitszustand.
- Ein phonetisches Gutachten.

²³⁶ Ebenda

²³⁷ Interview mit Stephan Richter (absolvierte von 1989 bis 1993 sein Schauspielstudium an der HfS)

²³⁸ Die Zugangsvoraussetzungen sind entnommen aus einem Vergleich folgender Bestimmungen: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Bedingungen für die Bewerber zum Studium in der Abteilung Schauspiel*. Berlin 2008, S. 1; und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel*. Berlin 1990, S. 1; und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel*. Berlin 1988, S. 1

- In der Regel sollte der Bewerber ein Mindestalter von 18 Jahren nicht unter- und ein Höchstalter von 28 Jahren nicht überschreiten.
- Die abgeschlossene Schulpflicht.
- Ausländische Bewerber müssen die deutsche Sprache beherrschen.

Für die Zulassung zur Eignungsprüfung muss der Bewerber einen Zulassungsantrag einreichen. Dem Antrag müssen ein Lebenslauf, das letzte Schulzeugnis, ein ärztliches Attest über einen unbedenklichen Gesundheitszustand und den Anforderungen des Studiums entsprechende allgemeine körperliche Leistungsfähigkeit, ein phonetisches Gutachten und drei Passbilder beigelegt sein.²³⁹

4.2.3 Die Eignung

Die wesentlichste Voraussetzung eines Bewerbers für ein Schauspielstudium ist generell eine ausreichende Begabung für den Beruf des Schauspielers. Das Berliner Hochschulgesetz schreibt vor, dass an Kunsthochschulen

- „1. eine künstlerische Begabung oder
- 2. eine besondere künstlerische Begabung“²⁴⁰

Voraussetzung zum Studium ist. Hier stellt sich die Frage, wie diese Begabung festzustellen ist. Die Beurteilung der Begabung eines Bewerbers ist subjektiv und von Schauspielschule zu Schauspielschule unterschiedlich.

Ottofritz Gaillard, von 1969 bis 1989 Dozent für Schauspiel an der HfS, versucht in seinem Aufsatz „Die Eignung“ Antworten zu geben.

Gaillard betrachtet es als wesentlich, dass bei den Eignungsprüfungen ein möglichst entspanntes Arbeitsklima herrscht:

„Ohne Spaß kann man nicht Theater spielen, ohne Lockerheit nicht probieren. Ohne Lust und Liebe kann man nicht herangehen an diese ernste, schwere, physisch und psychisch anstrengende, verantwortungsvolle Arbeit, die der Schauspieler leistet.“²⁴¹

²³⁹ Ebenda

²⁴⁰ Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung (Hrsg.): *Berliner Hochschulgesetz*. Berlin 2006, S. 8

²⁴¹ Gaillard, Ottofritz: *Die Eignung*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung, S. 50

Die Prüfungskommission sucht beim Bewerber nach Impulsen zu Aktionen und ihrer Weiterführung in der Handlung. Dabei erkennt man, meint Gaillard, die Konzentrationsfähigkeit, Kraft und Vitalität des Spielers:

„Ein Blick, eine Bewegung erzählen vielfach mehr und Richtigeres als eine noch unbewältigte Rede. Wir beobachten, ob sich der Spieler Zeit lässt, um zum Wort zu kommen (Vor-Denken), ob er aktives Gespür für das hat, was eine Figur zu ihrem Text führt (Motivation, Impuls).“²⁴²

Die Eigenschaften, an denen sich das Talent eines Bewerbers erkennen lässt, benennt Gaillard wie folgt:

- **Die Fähigkeit, eine Situation und ihre Vorgänge spielen zu können.** Dabei ist zunächst gleichgültig, ob das durch Hineinversetzen, Nachahmen oder Demonstrieren geschieht.
- **Die Fähigkeit des Bewerbers, sich einen fremden Text zu Eigen zu machen.** Dabei ist wichtig, dass er nicht aufsagt, rezitiert, deklamiert, sondern dass das gesprochene Wort aus der Durchführung eines Handlungsvorgangs organisch entsteht.
- **Ausgeprägte Vorstellungskraft:** Die Vorstellungskraft des Bewerbers soll nach den Erfordernissen der von ihm gewählten Szene spontan zu der entsprechenden Handlungs-Spannung und -Entspannung führen. Wie geht die vom Bewerber dargestellte Figur in die Szene hinein? Wie geht sie aus der Szene heraus? Es geht darum, dass der Bewerber im Spiel konkret die Vorgänge und ihre Dramaturgie erfasst.
- **Schauspielerischer Instinkt:** Hat der Bewerber instinktiv ein Gefühl für Veränderungen in der Situation, in der Haltung der Figur? Hat er ein Gefühl für den Rhythmus einer Szene? Führt ihn sein schauspielerischer Instinkt zu einer Steuerung der Emotionen und Vorgänge? Hat er eine Partnervorstellung, wenn der Partner imaginär bleibt? Tritt er situationsgerecht auf?
- **Bildhaftes, sinnliches Denken:** Ein Denken, das sich durch Gesten und Worte auf den Zuschauer überträgt.²⁴³

Die einzelnen Punkte gehen teilweise ineinander über, überschneiden und ergänzen

²⁴² Ebenda, S. 51

²⁴³ Ebenda S. 51-52

sich. Alle zusammen ergeben erst das schauspielerische Talent. Gaillard betont, dass es undenkbar ist, bereits alle diese Eigenschaften beim Bewerber zu erkennen:

„An ihnen [den Eigenschaften] wird jeder Schauspieler sein ganzes Leben lang arbeiten müssen, um sie zu entwickeln, sie immer feiner, kräftiger, reicher zu machen, um sie jederzeit ‘abrufen’ zu können, zur Verfügung zu haben. Alle sind Bausteine der schauspielerischen Begabung.“²⁴⁴

Gaillard räumt ein, dass es auch immer wieder Fehltriteile und Fehleinschätzungen gibt. Es ist nicht auszuschließen, dass ein Talent nicht erkannt wird oder Bewerber aufgenommen werden, die sich dann in der Ausbildung nicht in der erhofften Weise entwickeln.²⁴⁵

4.2.4 Zulassungsverfahren

Das Zulassungsverfahren besteht aus zwei Prüfungen, dem „Eignungstest“ und der „Zugangsprüfung“. Der Eignungstest entscheidet über die Zulassung zur Zugangsprüfung.²⁴⁶

Eignungstest und Zugangsprüfung umfassen diverse Prüfungsteile, in denen die Eignung für das Schauspielstudium an der HfS festgestellt wird.²⁴⁷

In der Zulassungskommission sind Kollegen des Fachbereichs vertreten. Als stimmberechtigte Mitglieder können Professoren, Dozenten, Hochschulassistenten, Oberassistenten, künstlerische und wissenschaftliche Mitarbeiter zugelassen werden. Die Kommission hat eine ungerade Zahl von stimmberechtigten Mitgliedern. Die Mehrheit der Stimmen vertreten hauptberufliche Professoren oder Dozenten der HfS, und auch der Vorsitzende und sein Stellvertreter müssen hauptberuflich an der Schule tätig sein.²⁴⁸

²⁴⁴ Ebenda S. 52

²⁴⁵ Ebenda

²⁴⁶ Die Zugangsvoraussetzungen sind entnommen aus einem Vergleich folgender Bestimmungen: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Bedingungen für die Bewerber zum Studium in der Abteilung Schauspiel*. Berlin 2008 S. 1-3; und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel*. Berlin 1990, S. 1; und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel*. Berlin 1988, S. 1

²⁴⁷ Ebenda

²⁴⁸ Die Zugangsvoraussetzungen sind entnommen aus einem Vergleich folgender Bestimmungen:

Der Bewerber hat für den Eignungstest zwei oder drei gegensätzliche Rollenausschnitte, ein Lied, einen Song oder ein Chanson, ein Gedicht, eine Ballade oder einen Prosatext vorzubereiten.²⁴⁹ Acht bis maximal zehn Studenten werden zwei Mitgliedern der Zulassungskommission zugeteilt und spielen Ausschnitte aus ihrem Repertoire. Als literarische Grundlage des Rollenausschnitts wird ein Werk der klassischen und ein Werk der nicht klassischen Literatur empfohlen. Die einzelnen Szenen dauern ca. vier Minuten. Im Anschluss an das Vorspiel beraten die Professoren und Dozenten über die Zulassung zur Zulassungsprüfung. Stellen die Begutachter genügend schauspielerisches Potenzial fest, wird der Bewerber zur Zulassungsprüfung geladen. Diese unterscheidet sich vom Eignungstest dadurch, dass der Bewerber vor der gesamten Prüfungskommission vorspielt und es eine Aufwärmphase gibt, bei der die körperliche Eignung überprüft wird. Die Sprecherzieher haben die Möglichkeit, das nötige Stimmvolumen zu kontrollieren.²⁵⁰ Die Ergebnisse der Eignungsprüfung und der Zugangsprüfung werden jedem einzelnen Bewerber in einem ausführlichen Gespräch mit einem oder mehreren Mitgliedern der Prüfungskommission begründet.²⁵¹

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Bedingungen für die Bewerber zum Studium in der Abteilung Schauspiel*. Berlin 2008 S. 4; und:

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel*. Berlin, 1990, S. 4; und:

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel*. Berlin 1988, S. 4

²⁴⁹ Ebenda

²⁵⁰ Interview mit Prof. Heinz Hellmich. Und: Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

²⁵¹ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

4.2.5 Der Unterschied zwischen Bewerbern aus den neuen und den alten Bundesländern

Zu DDR-Zeiten war es von der SED-Führung nicht erwünscht, dass Staatsbürger der BRD an der HfS studierten, deshalb geschah das eher selten. Ausländische Studenten hatten, im Gegensatz zu DDR-Bürgern, eine Studiengebühr zu bezahlen.²⁵²

„Es gab pro Jahr ca. zwei bis vier ausländische Studierende, wobei die Studenten aus der damaligen Bundesrepublik Deutschland und in einem Fall auch aus West-Berlin finanztechnisch ebenfalls als Ausländer galten; die Studiengebühren waren – meiner Erinnerung nach – für jedes Jahr (also für zwei Semester) mit 6000 bis 7000 US-Dollar beziffert.

Ich erinnere mich an Studenten aus der Schweiz, aus Österreich, aus Norwegen, aus England, aus Frankreich; aus Westdeutschland und Westberlin, aber auch aus Chile und der damaligen Volksrepublik Ungarn.

Es galt jedoch – wie ich mich erinnere – die Vereinbarung, dass zumindest ein geringer Betrag der o.g. Summe eingezahlt werden musste, der weitaus größere Rest wurde gestundet und sollte aus den ersten Gagen zurückbezahlt werden. Die Chilenen mussten überhaupt nichts bezahlen; das waren meist Kinder von Widerstandskämpfern, die gegen das Pinochet-Regime gekämpft hatten und in die DDR emigriert waren – das erledigte sich durch Solidarität des DDR-Staates mit diesen Menschen.“²⁵³

Den ersten Kontakt mit einer großen Zahl von Bewerbern aus den neuen Bundesländern hatten die Professoren und Dozenten der HfS bei der ersten Eignungsprüfung nach dem Mauerfall. Wolfgang Rodler war in der ersten Prüfungskommission. Nach der Eignungsprüfung wird an der HfS traditionell mit jedem einzelnen Bewerber über sein Prüfungsergebnis gesprochen. Rückblickend beschreibt Rodler, dass sich das Motiv, warum die Bewerber Schauspieler werden wollten, bei den Bewerbern aus neuen Bundesländern im Vergleich zu den Bewerbern aus den alten Bundesländern oft unterschied:

„Aus meiner Sicht war der prägende Unterschied der, dass man bei den Studierenden, die zu DDR-Zeiten kamen und den Beruf des Schauspielers ergreifen wollten, gemerkt hat, dass sie hundertprozentig davon überzeugt waren, Schauspieler werden zu wollen.

²⁵² Interview mit Prof. Heinz Hellmich

²⁵³ Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 13.4.2009

Diese Grundmotivation war viel deutlicher ausgeprägt als heute. Heute kommen die ‘Schnüffler’, die immer mal ins Studium reinschnüffeln wollen. Das geht schon so mit Unachtsamkeiten in der Sprache los: Man spricht nicht vom Schauspiel, man spricht von der Schauspielerei. Sie sehen das doch heute selbst: Jeder, der auf der Straße läuft, ein interessantes Äußeres hat, extravagant gekleidet ist oder nicht und in irgendeiner Weise auffällig wird, denkt, er kann Schauspieler/in werden.²⁵⁴

Rodler erklärt im Weiteren, dass es zur Zeit der DDR üblich war, dass die Bewerber angaben, ein guter Theaterschauspieler werden zu wollen. Bei Bewerbern aus den neuen Bundesländern hörte er hingegen überwiegend:

„‘Ich möchte Schauspieler werden, weil ich schnell berühmt werden und schnell viel Geld verdienen will.’ Oft sagen sie: ‘Theater interessiert mich eigentlich nicht, ich will zum Film oder zum Fernsehen.’ Diese Motivation, warum man Schauspieler werden will, war zu DDR-Zeiten eher unüblich oder sie wurde zumindest nicht geäußert. Zu DDR-Zeiten haben die Bewerber oft gesagt: ‘Ich möchte Schauspieler werden, weil ich daran Freude habe, mich zu verwandeln oder in andere Menschen einzusteigen.’²⁵⁵

Rodler schließt zwar den Wunsch nach Popularität bei den Bewerbern aus den alten Bundesländern nicht aus, denn er sieht es als etwas Grundsätzliches, in der Natur des Schauspielers Verankertes, dass er

„[...] auch bekannt sein und [...] Erfolg haben und den Applaus hören [will]. Im Unterschied dazu habe ich auch Studierende kennen gelernt, die sowohl eine unverbindliche Haltung dem Studium gegenüber, als auch dem Beruf gegenüber einnehmen. Der stringente Wunsch, mit Leidenschaft gedacht und empfunden, den Beruf des Schauspielers zu erlernen und zu ergreifen, ist bei vielen Studenten nicht vorhanden. Allerdings habe ich auch aktuell Studenten kennen gelernt, die diesen Beruf mit großem Engagement erlernen wollen. Ich vermute aber, dass sie sich in der Minderheit befinden.²⁵⁶

Mathias Bundschuh war einer der ersten Bewerber aus den neuen Bundesländern, die an der HfS immatrikuliert waren. Er beschreibt, dass die Studenten erst lernen mussten, miteinander umzugehen:

²⁵⁴ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

²⁵⁵ Ebenda

²⁵⁶ Ebenda

„Was man als erstes verspürte war, dass man zwar deutsch, aber trotzdem unterschiedliche Sprachen sprach. Das heißt, das erste Jahr war durchsetzt von Zerwürfnissen und Missverständnissen, man stritt sich häufig. Das war dadurch zu erklären, dass man Sprache anders verstand. Das war wirklich verblüffend, der Jahrgang hat sich dann sehr gut sortiert und ist sehr gut zusammen gewachsen. Überhaupt zu verstehen, dass es am Umgang mit der Sprache lag, nicht anders ausgesprochen, sondern anders gemeint, das war schon eine große Erkenntnis für uns. Es ging nicht um die Sprache auf der Bühne, die haben wir ja an der Schule erst gelernt, sondern im Reden miteinander. Dazu kommt noch, dass die Ostdeutschen und die Westdeutschen einfach andere Gedankenwelten hatten: Wo teilweise ein westdeutscher Student versuchte, etwas lediglich differenziert darzustellen, wirkte das für einen ostdeutschen Studenten dann oft gestelzt, affektiert und arrogant.“²⁵⁷

²⁵⁷ Interview mit Matthias Bundschuh (absolvierte von 1990 bis 1994 sein Schauspielstudium an der HfS)

4.3 Die soziale Sicherheit der Studenten zur Zeit der DDR und der Einfluss der freien Marktwirtschaft

Alle Studenten der Hoch- und Fachschulen der DDR hatten den Anspruch auf ein Grundstipendium für die Dauer ihres Studiums. Das Grundstipendium betrug monatlich 200 Mark. Studenten, die vor dem Studium einen dreijährigen Wehrdienst geleistet hatten, bekamen zusätzlich 100 Mark. Studenten, die vorher drei Jahre als Facharbeiter berufstätig gewesen waren, 80 Mark. Studenten mit Kindern pro Kind zusätzlich 50 Mark. Studenten an Berliner Hoch- und Fachschulen erhielten, auf Grund der höheren Lebenshaltungskosten in der Hauptstadt, 15 Mark Zuschuss.²⁵⁸ Zum Grundstipendium kam die Möglichkeit hinzu, ab dem zweiten Studienjahr ein Leistungsstipendium zu erhalten, dieses lag zwischen 60 und 150 Mark im Monat. Die Leistungsstipendien wurden jährlich für die Dauer eines Studienjahres vergeben. Die Entscheidung über die Vergabe des Leistungsstipendiums traf die Hochschulleitung.²⁵⁹ Alle Studenten waren sozialversichert und hatten die Möglichkeit, für einen geringen Betrag in einem staatlich geförderten Wohnheim zu wohnen.²⁶⁰ Die Mittel, die den Studenten der DDR durch das Grundstipendium zur Verfügung standen, sicherten sie finanziell ab, sie musste neben dem Studium nicht mehr arbeiten. Der Absolvent Kay Bartholomäus Schulze dazu:

„Positiv war sicherlich, dass die Studenten zur Zeiten der DDR ein Stipendium bekommen haben, mit dem konnte man gut leben, man brauchte nicht neben dem Studium arbeiten, und dieses Stipendium musste auch nicht zurückgezahlt werden. Ich bekam sogar zu den 200 Mark noch 100 Mark mehr, weil ich drei Jahre bei der Armee war. Heute bekommt nicht jeder Student BAFöG und viele müssen neben dem Studium arbeiten. Das war natürlich für den Studenten zur Zeit der DDR eine Erleichterung, man konnte sich mehr auf das Studium konzentrieren.“²⁶¹

²⁵⁸ Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.) : *Verordnung über die Gewährung von Stipendien an Direktstudenten der Hoch- und Fachschulen der Deutschen Demokratischen Republik*. Gesetzesblatt Teil I, 11. Juni 1981
S. 230-231

²⁵⁹ Ebenda

²⁶⁰ Ebenda

²⁶¹ Interview mit Kay Bartholomäus Schulze (absolvierte von 1984 bis 1991 sein Schauspielstudium an der HfS)

Seit der Wiedervereinigung können Studenten aus einkommensschwachen Familien, auf Grundlage des Bundesförderungsgesetz (BAföG) eine finanzielle Unterstützung beantragen. Das BAföG steht aber nur den Studenten zu, deren Erziehungsberechtigte eine festgelegte Einkommens- und Vermögensgrenze unterschreiten.²⁶²

Wolfgang Rodler erklärt, dass die finanzielle Unterstützung durch das BAföG für viele Studenten zum Leben nicht ausreicht und dass sie seit der Wiedervereinigung neben dem Studium arbeiten müssen – mit dem Nachteil einer geringeren Leistungs- und Konzentrationsfähigkeit im Unterricht:

„Ein anderer wesentlicher Punkt, der sich geändert hat, ist der, dass die Studenten zu DDR-Zeiten nicht genötigt waren, neben dem Studium Geld zu verdienen. Das Stipendium reichte vollkommen aus. Heute ist es oft notwendig, dass Studenten, trotz BAföG, einen Teil ihrer freien Zeit dazu nutzen müssen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ich empfinde diese Tatsache, neben anderen Bedenken, auch für den Unterricht sehr erschwerend, denn als Dozent nimmst du natürlich Rücksicht, wenn du z.B. montags um 9 Uhr 30 ein Szenenstudium beginnst und du weißt genau, der Student hat am Wochenende z.B. im Krankenhaus z.B. Nachtdienst geschoben.“²⁶³

Vor der Wiedervereinigung hatten die Studenten der HfS die Garantie, nach ihrem Studium ein Engagement an einem Theater der DDR zu bekommen.²⁶⁴ Eine „Absolventeneinsatzkommission“ vermittelte jedem Absolventen ein Engagement für mindestens drei Jahre. Heinz Hellmich war über viele Jahre hinweg Mitglied dieser Kommission, er beschreibt ihre Aufgaben wie folgt:

„[...] in der DDR Zeit gab es eine so genannte Absolventeneinsatzkommission. Die bestand aus den Mitgliedern unterschiedlicher Schulen. Das waren Leute aus dem Lehrkörper, auf jeden Fall der jeweilige Bereichsleiter Schauspiel und dann noch vielleicht der Mentor des Studienjahres mit dem der Student hauptsächlich gearbeitet hatte. Wir waren verpflichtet, jedem Studenten ein Engagement zu vermitteln. Das ist eine völlig andere Situation als heute oder je in der BRD oder überhaupt auf der Welt.“²⁶⁵

²⁶² Vgl. das „Bundesförderungsgesetz“ der Bundesrepublik Deutschland. Einzusehen auf der Homepage des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter: www.bafoeg.bmbf.de. Zugriff am 17.09.2008

²⁶³ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

²⁶⁴ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

²⁶⁵ Ebenda

Für Hellmich besteht durch die Sicherheit der Studenten, am Ende des Studiums ein Engagement zu bekommen, geringeres Konkurrenzdenken untereinander und somit Konzentration auf das Wesentliche des Studiums:

„Die größere Sicherheit gab Ruhe während des Studiums. Anders, wenn man schon sehr früh an den Konkurrenzkampf denkt, wenn ich schon sehr früh weiß, dass ich mich vielleicht für die Arbeitslosigkeit ausbilde, dass ein gutes Engagement nicht nur eine Frage des Talents, sondern auch des Glücks ist. Schließlich muss sich jemand finden, der gerade mich brauchen kann. Also, das ist natürlich beunruhigend. Und es wirkt sich aufs Studium aus. Sie wussten als Schauspieler in der DDR, sie würden vielleicht nicht immer das Engagement bekommen, das sie sich wünschten, aber man bekam eines.“²⁶⁶

Alle befragten Absolventen, die die HfS zur Zeit der DDR abschlossen, beschreiben, dass die Tatsache, dass sie sich in ihrer Studienzeit keine Sorgen um ein Engagement machen mussten, und der Anspruch auf ein Stipendium es ihnen ermöglichte, sich im vollem Umfang auf das Studium zu konzentrieren. Deborah Kaufmann, exemplarisch für die befragten Absolventen, führt an:

„Dadurch, dass man wusste, dass man am Ende des Studiums ein Engagement bekommt, hatte man eine große Sicherheit. Es kann viel mehr um die Sache gehen. Wenn es immer nur um dich geht und ob du am Ende auch eine Arbeit bekommst, dann konzentrierst du dich möglicherweise nur darauf, der Beste zu sein. Es geht natürlich an der Schule auch darum, sehr gut sein zu wollen, aber es war einfach keine existentielle Angst dahinter, auch bekam jeder ein Stipendium und man musste nicht nebenbei arbeiten gehen. Durch diese Tatsachen konnten wir uns voll und ganz aufs Studium konzentrieren.“²⁶⁷

Die Schauspielschulen der DDR bildeten nur so viele Schauspieler aus, wie in den Theatern und der Fernseh- und Filmindustrie benötigt wurden. Der Beruf des Schauspielers war darüber hinaus ein geschützter Beruf und es durften nur ausgebildete Schauspieler verpflichtet werden.

Dieter Mann:

„Zu DDR-Zeiten wurden nur so viele Schauspielstudenten ausgebildet wie gebraucht wurden. Der Student wusste deshalb, dass er mit dem Abschluss des Studiums ein Engagement an einem Theater des

²⁶⁶ Ebenda

²⁶⁷ Interview mit Deborah Kaufmann (absolvierte von 1986 bis 1990 ihr Schauspielstudium an der HfS)

Landes bekommt. Es waren dann nicht immer die besten Theater, aber er hatte eine Sicherheit, dass er nach dem Studium nicht auf der Straße steht. Früher war der Schauspielberuf ein geschützter Beruf mit dieser Sicherheit, heute müssen die Studenten lernen sich zu verkaufen.²⁶⁸

Dieter Mann sieht auch eine mögliche negative Seite der sozialen Absicherung der Studenten:

„Es kann auch dahin führen, wo die unkündbaren Verträge am Theater hingeführt haben: Es gab bei uns am Deutschen Theater Schauspieler, die froh waren, wenn sie nicht besetzt werden. Zu DDR-Zeit gab es Gesetze, die verhinderten jemanden zu kündigen, wenn der nicht gekündigt werden darf. Ich hätte mitleidlos 25 Kolleginnen und Kollegen sofort entlassen.

Beim Schauspielstudium könnte dasselbe passieren, wenn der Student weiß, dass er sowieso ein Engagement bekommt. Aber es ist dem Studenten ja nicht egal, zu welchem Theater er kommt.²⁶⁹

Seit der Wiedervereinigung sind die Absolventen der HfS der freien Marktwirtschaft unterworfen. Der Beruf des Schauspielers ist in der BRD kein geschützter Beruf. Es gab zwar bis 1991 eine freiwillige Bühnenreifeprüfung, die man vor der Paritätischen Kommission (Deutscher Bühnenverein und Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger – GDBA) ablegen konnte, diese war aber keine Voraussetzung für ein Engagement und galt lediglich als Referenz.²⁷⁰ An der HfS reagierte man auf diese neue Situation der Engagementfindung mit Vorträgen für die betroffenen Jahrgänge, in welchen den Studenten die Bedeutung der Vermarktung ihrer eigenen Person und von Netzwerkbildung erläutert wurde.²⁷¹

In der BRD ist es auch möglich, sich an einer Privatschule zum Schauspieler ausbilden zu lassen. Dieter Mann sieht darin folgende Problematik:

„In der DDR gab es im Gegensatz zur BRD keine Privatschulen. Ich habe immer wieder, wenn dieses Thema diskutiert wurde, gesagt, ich hätte nichts dagegen, aber die Prüfungen müssen vor einer staatlichen Kommission abgelegt werden. Weil ich den Schauspielschüler sonst nicht davor schützen kann, dass er in die Hände eines Scharlatans gerät, der fünf Jahre lang abkassiert, und der Schüler hat am Ende aber

²⁶⁸ Interview mit Dieter Mann

²⁶⁹ Ebenda

²⁷⁰ Schriftliche Mitteilung Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger vom 23.11.2010

²⁷¹ Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 20.11.2010

nichts gelernt. Aus dieser Problematik entsteht heutzutage ein Heer von schlecht ausgebildeten Schauspielern.²⁷²

Thomas Nicolai leitet neben seiner Schauspielertätigkeit einen Weiterbildungskurs für arbeitslose Schauspieler am Institut für Schauspiel-, Film- und Fernsehberufe (iSFF) in Berlin. Ihm fällt in seinen Kursen oft auf, dass eine große Anzahl der Schauspieler schlecht ausgebildet sind:

„Die nennen sich alle Schauspieler. Ich frage mich dann wirklich oft, was sind das für Schauspielschulen, was für Lehrer, wieso dürfen die sich so nennen. Worauf ich letztendlich hinaus will ist, dass das Reglement in der DDR so streng war, dass sie darauf geachtet haben, dass, wenn sich eine Schule ‘Schauspielschule’ nennt, die Dozenten dort auch Fachkräfte sind. Jeder kann sich heute Friseur nennen und schneidet dir die Haare. Früher war ‘Friseur’ und auch ‘Schauspieler’ ein geschützter Beruf. Heute nennt sich jeder Schauspieler, der Vorteil ist, dass sich jeder ausprobieren kann, der Nachteil ist die oft schlechte Qualität, das Defizit im Handwerk. Was ich dann erlebt habe ist, dass du es oft mit Leuten zu tun hast, die kein Raumgefühl, kein Bühnengefühl haben, die nicht sprechen können, die eine Rolle nicht selbstständig erarbeiten können, die nicht klar denken können. An der ‘Ernst Busch’ haben sie uns in einem positiven Sinne gedrillt und vorbereitet für diesen Beruf.²⁷³

Margarete Schuler betont, dass der Schauspieler Verantwortung gegenüber der Gesellschaft habe und dass deshalb eine qualitativ hochwertige und verantwortungsbewusste Ausbildung notwendig sei:

„Wenn man den Beruf schützt, dann kann man sich gegen Scharlatanerie wehren. Ein Arzt muss ein Diplom haben. Jetzt stellt sich die Frage, ob ein Schauspieler eine gesellschaftliche Verantwortung hat oder nicht? Wenn er keine hat, wenn es eh wurscht ist, was ein Schauspieler macht, dann kann es jeder machen. Wenn man aber sagt, der Schauspieler ist jemand, der in der Öffentlichkeit etwas vertritt, wenn man sagt, er habe eine gesellschaftliche Verantwortung, er kann auch, wenn er Mist baut, Schaden anrichten, dann denke ich, muss er den Beruf auch lernen.²⁷⁴

Schuler erklärt, dass durch die neue marktwirtschaftliche Situation nach der Wiedervereinigung viele Studenten der HfS schon während des Studiums einen

²⁷² Interview mit Dieter Mann

²⁷³ Interview mit Thomas Nicolai (absolvierte von 1986 bis 1990 sein Schauspielstudium an der HfS)

²⁷⁴ Interview mit Prof. Margarete Schuler

Agenten haben. Als Nachteil sieht sie darin, dass unter den Studenten mehr Konkurrenzdenken entsteht und der Markt stärker in das Studium eingreifen kann. Studenten werden nun schon während des Studiums für Film- und Theaterengagements verpflichtet. Dadurch konzentrieren sie sich oft nicht mehr im erforderlichen Maße auf den Unterricht und werden, bevor sie die nötigen Grundlagen erworben haben, verantwortungslos in Theater- und Filmproduktionen eingesetzt. Das kann, Schulers Meinung nach, so weit gehen, dass die Studenten körperlich beeinträchtigt werden:

„[...] Manche Studenten haben bereits während des Studiums ein Engagement. [...] Plötzlich haben manche richtig viel Geld, weil sie einen Zwanzigteiler drehen. Karoline Herfurth fährt in ihrer S-Klasse vor, die sie gesponsert bekommt. Du siehst sie bei jeder deutschen Filmpreisverleihung. Und die hat dann einen Schrank neben dir, du bist ja neben ihr in der Umkleidekabine. Das sind dann schon Shootingstars und das ist dann problematisch.

Ein Problem, das auch daraus entstehen kann, lässt sich gut an einem Beispiel erklären: Wir haben bei uns eine junge Studentin im zweiten Studienjahr, sie spielt jetzt bei dem Stück 'Die Ratten' beim Theatertreffen mit. Michael Thalheimer will sie auch immer wieder besetzen, gut, aber dann hat sie Knötchen auf dem Stimmband. Die nehmen jetzt das Mädchen solange sie so jung aussieht, beuten sie in ihrer Persönlichkeitswirkung aus. Sie hat Erfolg und bekommt Geld, wird aber verfeuert. Jetzt ist die Frage die Haltung der Schule. Die Sprecherzieher bei uns weigern sich, sie weiter auszubilden, weil sie wegen ihrer Proben keine Zeit hat, sich die Techniken anzueignen, die sie braucht, um ihr Material, das heißt, ihre Stimmbänder, so einzusetzen, dass die ein Schauspielerleben lang durchhalten. Sie ruiniert sich in einem Stadium, in dem sie noch eine begabte Laiin ist und keine Zeit hatte sich das Handwerk anzueignen, das sie braucht, um sich selbst zu schützen. Das ist den Theaterleuten, die sie jetzt ihrer Wirkung willen als Typ einsetzen und verkaufen, aber egal. Wenn sie dann kaputt ist, wird man sie abstoßen. Saatfrüchte sollen aber nicht zermahlen werden, sonst kann aus ihnen nichts mehr wachsen. Früher durften die Studenten im Grundstudium eigentlich nicht ein Engagement annehmen, aber das ist heute schwer durchzuhalten. Sag mal einem Studenten, du spielst nicht bei Thalheimer. Wir versuchen jetzt Regeln einzuführen, dass es bei einer bedeutenden Produktion sein muss, eine nennenswerte Rolle usw., aber das ist schwierig. Die Marktmechanismen verhindern eine solide, verantwortliche Ausbildung.“²⁷⁵

²⁷⁵ Interview mit Prof. Margarete Schuler

Durch die autoritäre Führung der HfS zur Zeit der DDR konnte die Schulleitung den Studenten klar vorschreiben, zu welchem Zeitpunkt und in welcher Theaterproduktion sie mitwirken durften. Das nach der Wiedervereinigung in Kraft getretene Berliner Hochschulgesetz gibt der Leitung der HfS nicht mehr die gesetzlichen Möglichkeiten, die Mitwirkung in einer Theater-, Film- oder Fernsehproduktion zu verbieten. Die Entscheidung liegt seit der Wiedervereinigung im Ermessen des Studenten. Die Professoren und Dozenten können dem Studenten bei seiner Entscheidung lediglich beratend zu Seite stehen.²⁷⁶

4.4 Allgemeine Studienziele der Abteilung Schauspiel

Unabhängig vom politischen Einfluss auf das Schauspielstudium an der HfS bleiben die offiziellen künstlerischen Ziele des Studiums vor und nach der Wiedervereinigung gleich.²⁷⁷

Das Schauspielstudium an der HfS legt Wert auf *„hohe handwerkliche Fähigkeiten, sowie auf die Förderung leistungsstarker künstlerischer Persönlichkeiten, die das erworbene Wissen und Können in der Berufspraxis wirkungsvoll einbringen und den Prozess der sich ständig verändernden künstlerischen, ästhetischen und sozialen Anforderungen gewachsen sind.“*²⁷⁸

Die Grundlage des Studiums bildet eine *„undogmatischen Handhabung der Methode Stanislawskis, Brechts²⁷⁹ und anderer progressiver Theaterschaffenden und der Homogenität der unterschiedlichen Fachrichtung“*.²⁸⁰ Lehre und Studium im Fach

²⁷⁶ Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung (Hrsg.): *Berliner Hochschulgesetz*. Berlin 2006

²⁷⁷ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 3 und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 2008, S. 1 und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 1

²⁷⁸ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991 S. 3 und: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 2008, S. 1 und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 1

²⁷⁹ Vgl. das Kapitel 5 „Die Theorie und Methode der Schauspielausbildung an der HfS und die Veränderungen durch die Wiedervereinigung“

²⁸⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 3 und:

Schauspiel an der HfS haben folgende offizielle Ziele:

- „1. Den handelnden, erzählenden und gebildeten Schauspieler auszubilden.
2. Erlernen der Fähigkeit, Kunst und künstlerische Prozesse zu erkennen und zu Prozessen der Wirklichkeit in Beziehung zu setzen.
3. Aktivierung szenischer Phantasie; Beschreibung und Analyse von Stück- und Fabelvorgängen, Analyse der Stückfiguren; Aneignung handwerklicher Mittel und methodischer Fähigkeiten für das Erfassen von Spielvorgängen.
4. Aneignung der Fähigkeit, die gesamte Physis bewusst als Arbeits- und Ausdrucksinstrument schauspielerisch handelnd einzusetzen.
5. Fähigkeit, sich im gesamten theatralischen Prozess einer Inszenierung einzuordnen, sich als Bestandteil eines Ensembles zu begreifen und das schauspielerische Können für das Publikum und in Wechselwirkung mit diesem einzusetzen.“²⁸¹

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 2008, S. 1 und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 1

²⁸¹ Zit. nach: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 3 und:

Zit. nach: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 2008, S. 1 und: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 1

4.5 Die Bedeutung von Disziplin für das Schauspielstudium an der HfS und der Einfluss der Wiedervereinigung

Aus den mit Professoren, Dozenten und Absolventen geführten Interviews geht hervor, dass Disziplin eine grundlegende Eigenschaft für das Schauspielstudium an der HfS ist. Klaus Völker und Heinz Hellmich begründen diese These durch einen Vergleich des Studiums mit dem Beruf des Schauspielers.

Klaus Völker:

„Disziplin ist für das Theater sehr wichtig. Wenn ein Schauspieler nicht pünktlich zur Probe erscheint, belastet es die Arbeit der anderen. Auch im Spiel sind Verabredungen einzuhalten. Selbst Improvisation erfordert Disziplin. Sonst wird das Unvorhersehbare zum bloßen Zufall. Die Vorstellungen beginnen auch pünktlich, deshalb ist Disziplin und Pünktlichkeit sowohl im Theater wie auch schon in der Schauspielausbildung unverzichtbar.“²⁸²

Heinz Hellmich:

„Ein Schauspieler muss lernen, dass es nicht sein freier Wille ist, ob er zur Vorstellung kommt und wann er kommt, sondern er muss eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung da sein, das braucht das Ensemble, damit es die Sicherheit hat, die Sache kann über die Bühne gehen. Und der Schauspieler muss sich vorbereitet haben, er muss sich eingesprochen haben, er muss fit sein. Undiszipliniertheit darf man an einer Schule nicht erlauben. Ich finde es gut für das künftige Berufsleben, den Unterricht straff und streng zu organisieren, zu strukturieren. Und ich finde nicht, dass das die Persönlichkeit einschränkt.“²⁸³

Hellmich führt außerdem an, dass ein konsequentes Abverlangen von Disziplin die künstlerische Freiheit des einzelnen Studenten nicht ausschließt, er sieht Disziplin als grundlegende Eigenschaft, um die eigene künstlerische Freiheit des Studenten für den Beruf nutzbar zu machen.

„Struktur, Ernsthaftigkeit, die Strenge des Ablaufes und die Freiheit sowohl in der Handlung, als auch in der Entwicklung, schließen einander nicht aus. Die freie Entwicklung ist überhaupt erst möglich, wenn es die Struktur gibt, denn wenn es die Struktur nicht gibt, dann

²⁸² Interview mit Prof. Klaus Völker

²⁸³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

verflattert alles, dann wird man zum Schmetterling und nicht zur Biene.²⁸⁴

Die Studenten wurden somit vor der Wiedervereinigung zu diszipliniertem Arbeiten erzogen. Maxi Biewer macht den straff organisierten Arbeitsalltag an der HfS deutlich:

„Disziplin war und ist natürlich sehr wichtig, denn ohne Disziplin braucht man den Beruf gar nicht zu betreiben. Die Disziplin an der Schule ging früh um 8.00 Uhr im Vorlesungsraum mit Anwesenheitskontrolle los, oder früh um 8.00 Uhr beim Fechten, das war immer mit einem Partner, da konnte einfach niemand fehlen. Also wer nicht da war, fiel auf, denn entweder waren wir in kleinen Gruppen von zehn Leuten, es gab die Anwesenheitsliste in den Vorlesungen oder man hatte Einzelunterricht. Das Studium ging die ersten zwei Jahre von acht bis acht, mit einer kleinen Mittagspause. Samstag hatten wir meist Proben von 10.00 bis 14.00 Uhr. Wir hatten schlicht und ergreifend die ersten zwei Jahre keine Zeit, ins Theater zu gehen. Zu Hause musste man natürlich noch Text für die Szenenstudien lernen. Alle sechs Wochen war ein Vorspiel.“²⁸⁵

Wolfgang Rodler ist der Meinung, dass nach der Wiedervereinigung im Unterricht der Liberalismus auf Kosten der Disziplin zugenommen habe. Den Grund sieht er in der nach der Wiedervereinigung aufgekommenen geänderten Studienmotivation einiger Studenten²⁸⁶ und in den fehlenden Sanktionsmöglichkeiten durch die geänderte Studiengesetzgebung:

„Der Liberalismus hat zugenommen. Zu DDR-Zeiten war das, bei aller Fürsorge, rigider, es war einfach strenger. Man hat heute, das sage ich völlig wertfrei, keine Sanktionsmöglichkeiten und fühlt sich demokratisch legitimiert, wenn man demokratistisch denkt, fühlt und handelt. Wenn ein Studierender heute nicht will, dann will er einfach nicht! Früher, wenn er nicht wollte, dann musste er gehen. Es ist jedoch, meiner Erinnerung nach, ganz selten jemand aus disziplinarischen Gründen exmatrikuliert oder relegiert worden, weil die Studenten eine ganz andere Studienmotivation hatten.“²⁸⁷

²⁸⁴ Ebenda

²⁸⁵ Interview mit Maxi Biewer (absolvierte von 1983 bis 1987 ihr Schauspielstudium an der HfS)

²⁸⁶ Vgl. Punkt 4.2.5 „Der Unterschied zwischen Bewerbern aus den neuen und den alten Bundesländern“

²⁸⁷ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

Für Wolfgang Rodler hat das Verantwortungsgefühl für die Studenten nach der Wiedervereinigung auffallend nachgelassen. Die ihm begegnete Disziplinlosigkeit habe sich im hohen Maße negativ auf den Unterricht ausgewirkt, sagt er:

„Zu DDR-Zeiten fühlte ich mich für die Studenten verantwortlicher als heute: Wenn ich merke, dass ein Student eine lässig-lockere Haltung dem Studium gegenüber einnimmt, dann entspricht meine Arbeit dieser Haltung. Manchmal kriege ich ihn aus dieser Haltung raus, aber manchmal auch nicht, und dann sage ich ihm: ‘Tja, lieber Freund, es ist dein Leben, es ist dein Schicksal, du musst sehen, wie du nachher in der Praxis fertig wirst. Da draußen ist ein Meer, da drinnen sind lauter Haifische und du musst dich behaupten.’ Es kam sogar vor, dass ich, wenn ein Student nicht auf die Probe vorbereitet war, die Probe aus pädagogischen Gründen und nicht aus denen der persönlichen Bequemlichkeit ausfallen ließ. Eine kostbare Probe.“²⁸⁸

²⁸⁸ Ebenda

4.6 Praxiseinsätze im Kollektiv

Zu DDR-Zeiten gab es an der HfS so genannte „Praxiseinsätze im Kollektiv“, dazu gehörte auch von ca. 1972 bis 1986, dass die Studenten am Anfang ihres Studiums zusammen mit einem Professor oder Dozenten sechs Wochen in den Tagebau geschickt wurden und dort in den unterschiedlichsten Berufen Erfahrungen sammeln sollten. Darüber hinaus war es bis zum Ende der DDR üblich, dass der zukünftige erste Studienjahrgang vor Beginn des Studiums für zwei Wochen als Erntehelfer die Landwirtschaft unterstützte.²⁸⁹

Beim „Praxiseinsatz im Bergbau“ studierten die Studenten, neben ihrer Tätigkeit in den unterschiedlichsten Berufen, ein Programm ein, dass sie den Arbeitern des Bergwerks an verschiedenen Abenden vorspielten. Einen Teil dieses Programms führten sie nach den sechs Wochen als „Einstand“ in der Schule auf.²⁹⁰

Die ehemalige Schauspielprofessorin Gertrud-Elisabeth Zillmer erklärt, dass die „Praxiseinsätze im Kollektiv“ den Studenten die Möglichkeiten geben sollten, Lebenserfahrungen zu sammeln. Zillmer hebt hervor, dass die Studenten zur Zeit der DDR meist gleiche Lebensläufe hatten, und dadurch oft auch ähnliche Erfahrungen. Durch die „Praxiseinsätze im Kollektiv“ konnten die Studenten sich einen größeren Erfahrungsschatz aneignen, der eine wesentliche Grundlage für die Improvisationen des Grundlagenseminars darstellt:

„In der DDR gab es ganz feste, meist immer gleiche Biografien. Die Mädchen haben ihr Abitur gemacht und sind dann auf die Schauspielschule und die Jungs haben erst ihr Abitur gemacht und gingen dann zur Armee und kamen dann zur Schauspielschule. Die Biografien haben sich unheimlich geähnelt. Die Studenten hatten auch kein soziales Material mit dem sie arbeiten konnten. Alle hatten ähnliche Erfahrungen gemacht, dadurch ist auch eine Gleichförmigkeit entstanden. Das war ein Nachteil der sozialistischen Gesellschaft. Ein Beispiel: Innerhalb des Grundlagenseminars haben

²⁸⁹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 2. Und:

Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer. Und:
Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 10

²⁹⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 2. Und:

Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer. Und:
Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 10

wir Improvisationen, in denen der Student verschiedene soziale Situationen erfinden soll. Die Jungs haben immer alles, was in der Armee passiert ist gespielt. Ich bin bald wahnsinnig geworden. Anfang der 70er Jahre habe ich dann eingeführt, dass am Anfang die ganze Klasse sechs Wochen in Braunkohlewerke gingen. Weil ich dachte, dass die mehr erleben müssen als Abi, Armee, Schauspielschule. Die sechs Wochen in der Braunkohle haben die Studenten richtig gearbeitet. Der Vorteil lag im Kennenlernen anderer sozialer Verhältnisse und das Sichkennnenlernen außerhalb des abgeschotteten Schulrahmens.²⁹¹

Als 1986 die Arbeitseinsätze zum Erfahrungsschatzsammeln im Braunkohlewerk nicht mehr stattfanden, blieb jedoch der zweiwöchige Ernteeinsatz vor Beginn des Studiums bestehen. Alle befragten Absolventen sprechen sich für die Praxiseinsätze aus und begründen dies mit der Möglichkeit, dass sie sich ohne den Druck der Schule kennen lernen konnten. Der ehemalige Student Stephan Richter beschreibt den positiven Charakter wie folgt:

„Das Studium hat im September begonnen, und dann gab es gleich am Anfang 14 Tage Ernteeinsatz. Es war ganz lustig, denn man lernte die zukünftigen Mitstudenten kennen. Das wirklich Gute daran war, dass man zum einen auf den Boden kommt und zum anderen sich kennen lernt. Ich fand das total gut.“²⁹²

Der ehemalige Professor für Gesellschaftswissenschaften Gerhard Ebert verdeutlicht den Aspekt, dass die Studenten durch diese „Lebensnähe“ realitätsbezogen blieben und sich nicht als privilegiert in der Gesellschaft empfanden:

„Gelegentlich dachten angenommene Bewerber, sie hätten sozusagen schon alles erreicht, seien etwas ‘Besonderes’ als Schauspielstudenten. Solche ‘Kandidaten’ wurden meist dort in dieser Gemeinschaft, in dieser Realität, wieder auf den Boden geholt.“²⁹³

²⁹¹ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

²⁹² Interview mit Stephan Richter (absolvierte von 1989 bis 1993 sein Schauspielstudium an der HfS)

²⁹³ Interview mit Prof. Dr. Gerhard Ebert

4.7 Der Studienplan

Die Kunsthochschulen der DDR planten auf Grundlagen der staatlichen Pläne die Aufgaben in Erziehung, Ausbildung, Weiterbildung und Forschung, konnten aber ihre Lehrpläne in den künstlerischen Fächern selbst gestalten. Die daraus resultierenden „Perspektiv- und Jahrespläne“ reichten die Hochschulen beim Ministerium für Kultur zur Genehmigung ein, wurden dann, vom Ministerium überarbeitet, zu Weisungen.²⁹⁴ Die Lehrpläne in den Gesellschaftswissenschaften konnten im Gegensatz zu den Lehrplänen der künstlerischen Fächer von den Dozenten und Professoren nicht selbst gestaltet werden, das Ministerium gab diese vor, und sie waren verbindlich.²⁹⁵

Nach der Wiedervereinigung wurden die marxistisch-leninistischen Fächer im Lehrplan durch „Kultur- und Kunstgeschichte“, „Theaterwissenschaft“ und „Sozialphilosophie“ ersetzt. Der übrige Studienplan hat sich nach der Wiedervereinigung nicht wesentlich geändert. Sowohl Fächerzusammenstellung als auch Studienregelzeit sind nahezu gleich geblieben.²⁹⁶

Das Schauspielstudium gliedert sich in Grundstudium und Hauptstudium. Die Regelzeit des Grundstudiums an der HfS beträgt vier Semester und endet mit einer Diplom-Vorprüfung, das Hauptstudium nach weiteren vier Semestern mit der Diplomprüfung.

Das Studium teilt sich in folgende Bereiche: Schauspielunterricht, Körperausbildende Fächer, Sprecherziehung, Diktion, Musikunterricht, Gesellschaftswissenschaften und Wahlfächer.

²⁹⁴ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Statut*. Berlin 1987, S. 1

²⁹⁵ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Grundzüge für die Durchführung des 4-jährigen Studiums*. Berlin 1985

²⁹⁶ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, 11.07.1985, S. 1

Studienplan HfS 1989 (Semesterwochenstunden)

	1. Sem.	2. Sem.	3. Sem.	4. Sem.	5. Sem.	6. Sem.	7. Sem.	8. Sem.
Grundlagen-Seminar	16							
Szenenstudium		15	15	18	18	18	18	18
Wahlfächer					5	9	7	3
Sprech-Erziehung	1,5	1,5	3	3	4,5	4,5	1	1
Körperstimmtraining			1	1				
Diktion	5	5	2	2	PROJ 1	EKT 1	BEZO	GEN
Musik	2	2	2	2	PROJ 3	EKT 3	BEZO 1	GEN 1
Dialektischer u. hist. Materialismus	2	2						
Politische Ökonomie			2	2			P R O J E K T B E Z O G E N E R U N T E R R I C H T (6)	S T U D I O - I N S Z E N I E R U N G (6)
Kulturtheorie			2	2				
Wissensch. Sozialismus					4	4		
Marxis. Ästhetik					2	2		
Theater- Geschichte	2	2	2	2	2	2		
Theatertheorie	2	2						
Russisch	2	2						
Bewegung	4	4	2	2	2	2		
Tanz			2	2	P 2 R	B 2 E		
Fechten	2	2	2	2	O 3 J	Z 3 O		
Akrobatik	2	2	2	2	E 4 K T	G 4 E N		
Pantomime			2	2				
GESAMT	41,5	39,5	39	42	50,5	54,5	33	29

Schauspiel	Gesellschafts- Wissenschaften	Diktion	Musik	Sprecherziehung Körperstimmtr.	Bewegung	Wahlfächer
------------	----------------------------------	---------	-------	-----------------------------------	----------	------------

Studienplan HfS 1994 (Semesterwochenstunden)

	1. Sem.	2. Sem.	3. Sem.	4. Sem.	5. Sem.	6. Sem.	7. Sem.	8. Sem.
Grundlagen-Seminar	16							
Szenenstudium		15	15	18	18	18	18	18
Wahlfächer					5	9	7	3
Sprech-Erziehung	1,5	1,5	3	3	4,5	4,5	1	1
Körperstimm-Training			1	1				
Diktion	5	5	2	2	PROJ 1	EKT 1	BEZO	GEN
Musik	2	2	2	2	PROJ 3	EKT 3	BEZO 1	GEN 1
Theaterwissenschaft	4	4	4	4	2	2		
Kunstgeschichte	2	2	2	2				
Kulturgeschichte	3	3					P R O J E K T B E Z O G E N E R	S T U D I O - I N S Z E N I E R U N G (6)
Kultursoziologie			2	2				
Bewegung	4	4	2	2	2	2		
Tanz			2	2	2	2		
Fechten	2	2	2	2	3	3		
Akrobatik	2	2	2	2	4	4		
Pantomime			2	2				
GESAMT	41,5	40,5	41	44	45,5	48,5	33	29

Schauspiel	Gesellschafts-Wissenschaften	Diktion	Musik	Sprecherziehung Körperstimmtr.	Bewegung	Wahlfächer
------------	------------------------------	---------	-------	-----------------------------------	----------	------------

4.7.1 Erstes Studienjahr (1. und 2. Semester)

Der Aufbau des Schauspielstudiums an der HfS blieb nach der Wiedervereinigung unverändert. Es beginnt mit dem Grundlagenseminar, auch Improvisationsseminar genannt, bis zum Ende des ersten Semesters. Im ersten und zweiten Semester steht auch die Frage der Eignung für den Beruf im Blickwinkel der Professoren und Dozenten.²⁹⁷

Ab dem zweiten Semester konzentriert sich das Studium auf die ersten zwei Szenenstudien²⁹⁸. Darüber hinaus erarbeitet der Student selbständig seine erste Wahlrolle²⁹⁹.

Wolfgang Rodler beurteilt das zweite Semester als eines der härtesten im Schauspielstudium, weil bis zu vier Szenestudien erarbeitet werden. In diesem Prozess sind, laut Rodler, die unterschiedlichen Begabungen der Studenten besonders deutlich erkennbar:

„Da differenziert sich das dann schon unter den Studenten und es wird u.a. merkbar, wer besonders begabt ist, und bei wem ein gewisses Mittelmaß der Begabung oder des Talents vorherrscht.“³⁰⁰

Rodler führt an, dass sich der Studienjahrgang durch die Differenzierung der Begabungen in unterschiedliche Interessengruppen aufteilt und das Gefühl, sich als einheitliche Schauspielgruppe zu sehen, nachlässt. Zunehmend treten Einzelinteressen der Studenten in den Vordergrund:

Es ist dann nicht mehr dieses einheitlich verbrüdete Studienjahr, sondern durchaus schon ein durch unterschiedliche Interessen und Vorlieben geprägtes und zersplittertes. Der Mentor hat dann die Aufgabe, das irgendwie zusammenzuhalten. Auf der einen Seite Einzelinteressen zu fördern, aber auch gleichzeitig den Ensemblegedanken aufrechtzuerhalten.“³⁰¹

²⁹⁷ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Überlegungen zum Lehrplan*. Berlin, 14.10.1986, S. 3

²⁹⁸ Vgl. Punkt 5.2.2 „Szenenstudium“

²⁹⁹ Vgl. Punkt 5.2.3 „Wahlrollen“

³⁰⁰ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

³⁰¹ Ebenda

4.7.2 Zweites Studienjahr (3. und 4. Semester)

Ab dem zweiten Studienjahr konzentriert sich der Unterricht auf die Szenenstudien. Die selbständige Arbeit des Studenten wird durch zwei weitere Wahlrollen im Laufe des Studienjahres gefördert. Spätestens bei der Abschlussprüfung am Ende des dritten Semesters müssen die Professoren und Dozenten eine Entscheidung für die Weiterführung des Studiums oder eine Exmatrikulation treffen.³⁰²

4.7.3 Drittes Studienjahr (5. und 6. Semester)

Mit dem dritten Studienjahr ist die Grundausbildung in Diktion, Musik, Tanz, Fechten, Akrobatik und Pantomime abgeschlossen. Es folgt ein projektbezogener Unterricht (Werkstatt Projekte) mit zwei Szenenstudien. Das sechste Semester erhält seinen besonderen Akzent durch ein Berufspraktikum von ca. acht bis zehn Wochen. In dieser Zeit sammeln die Studenten Bühnenerfahrung am Theater. Im günstigsten Fall können sie dort eine Inszenierung miterarbeiten. Am Ende des sechsten Semesters wird ein spezielles Szenenstudium mit individuellen Aufgabenstellungen unterrichtet. In diesem wird besonders darauf Wert gelegt, dass eine Szene mit möglichst vielen kleinen Rollen in der Gruppe gestaltet wird. Dies kann eine Ensembleszene aus beispielsweise einem Stück von Brecht oder auch eine Chorszene aus einem Stück der Antike sein.³⁰³

³⁰² Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 3 und:

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 11

³⁰³ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 3 und:

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 10

4.7.4 Viertes Studienjahr (7. und 8. Semester)

Ab dem siebten Semester konzentrierte sich das Studium auf die Vorbereitungen und Durchführung des Vorspiels für die Intendanten und Oberspielleiter der Theater. Die Arbeit findet von nun an in projektgebundenen Arbeitsgruppen an jeweils einem Stück statt. Die Professoren und Dozenten wählen aus, welche dieser Projekte zu einer Studioinszenierung werden.³⁰⁴

³⁰⁴ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Strukturanalyse zum Studienablauf*. Berlin, 11.07.1985, S. 4 und:
Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 12

4.8 Der Abschluss des Schauspielstudiums und der Einfluss der Wiedervereinigung

Die am Ende des vierten Studienjahres stattfindenden Absolventenvorstellungen geben den Theatern, seit der Wiedervereinigung auch Castingagenturen, die Möglichkeit, die Absolventen und ihre schauspielerischen Fähigkeiten kennenzulernen. Zuvor gab es darüber hinaus die bereits behandelte „Absolventeneinsatzkommission“, die aus Mitgliedern aller Schauspielschulen der DDR bestand und die Aufgabe hatte, jedem Absolventen ein Engagement für mindestens drei Jahre zu vermitteln.³⁰⁵

Heinz Hellmich:

„[Die] Intendanten kamen entweder selber zur Absolventenvorstellung oder schickten ihre Regisseure oder Oberspielleiter, damit diese schon eine Option aussprechen können. Und wir boten dann auch an, dass sie nach der Vorstellung mit dem einen oder anderen Absolventen in einem der Arbeitsräume noch arbeiten konnten. Nicht jeder Student bekam nach dem Vorspiel direkt ein Engagement, denn ein Oberspielleiter geht natürlich auch erst nach Hause in sein Theater und berichtet, wen er gesehen hat.

In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass die Absolventeneinsatzkommission nicht nur an die Studenten unserer Schule dachte, sondern auch an die aller Schulen. Natürlich kämpfte jeder für ein gutes Engagement für seine Studenten, das ist ja klar. Und Provinz hieß bei uns auch Dresden, auch Weimar, auch Magdeburg.“³⁰⁶

Seit der Wiedervereinigung ist die Garantie auf ein Engagement am Ende des Studiums nicht mehr gegeben. Deshalb kümmern sich viele Studenten bereits während des Studiums um ihre Karriere.^{307/ 308}

Zur Zeit der DDR war ein abgeschlossenes Schauspielstudium Voraussetzung für ein Engagement beim Theater.³⁰⁹

In der freien Marktwirtschaft braucht der Schauspieler keinen Abschluss mehr, um seinen Beruf auszuüben.³¹⁰ Entscheidend ist das Vorsprechen bei Theater-, Film-

³⁰⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³⁰⁶ Ebenda

³⁰⁷ Vgl. Punkt 4.3 „Die soziale Sicherheit der Studenten zur Zeit der DDR und der Einfluss der freien Marktwirtschaft“

³⁰⁸ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³⁰⁹ Vgl. Punkt 4.3 „Die soziale Sicherheit der Studenten zur Zeit der DDR und der Einfluss der freien Marktwirtschaft“

oder Fernsehproduktionen. Viele Studenten verzichten deshalb seit der Wiedervereinigung auf den Abschluss ihres Schauspielstudiums.³¹¹

Laut Berliner Hochschulgesetz gilt für die Berliner Kunsthochschulen das System der leistungsorientierten Mittelzuteilung. Da der Studienabschluss das Diplom ist, sind Studierende, die vorzeitig die Hochschule verlassen, sogenannte „Studienabbrecher“, welche die Leistungsbilanz der Hochschule im Vergleich zu vor der Wiedervereinigung verschlechtern.³¹²

Klaus Völker sieht die dringende Notwendigkeit, dass von der Schule die, oft von den Studenten vernachlässigte, Diplomarbeit schon früher als Prüfungsgrundlage verlangt wird. Darüber hinaus fordert Völker, dass die Theater wieder verstärkt auf Ausbildungsnachweise als Arbeitsgrundlage Wert legen:

„Es wäre auch vom Künstlerischen her gesehen richtiger und besser, wenn die, die über ein Engagement entscheiden, die gegebene Ausbildungsqualität der Schauspieler mehr zur Kenntnis nehmen müssten. Regisseure sind ja keine Könige, und sie haben oft vom Schauspieler viel zu wenig Ahnung. Sie können jede ‘Zufallsbegabung’, jedes Gesicht, das ihnen gefällt, engagieren. Wenn sich hier nichts ändert, niemand mehr beurteilen kann oder weiß, was den professionellen Schauspieler insgesamt ausmacht, können die Ausbildungsinstitute zumachen.“³¹³

³¹⁰ Bis 1991 gab es in der BRD zwar eine freiwillige Bühnenreifeprüfung vor der Paritätischen Kommission (Deutscher Bühnenverein und Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger), diese war aber für ein Engagement am Theater keine Voraussetzung und galt lediglich als Referenz. Vgl. Punkt 4.3 „Die soziale Sicherheit der Studenten zur Zeit der DDR und der Einfluss der freien Marktwirtschaft“

³¹¹ Interview mit Prof. Klaus Völker

³¹² Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung (Hrsg.): *Berliner Hochschulgesetz*. Berlin 2006

³¹³ Interview mit Prof. Klaus Völker

KAPITEL 5

Die Theorie und Methode des Schauspielstudiums an der HfS und die Veränderungen durch die Wiedervereinigung

5.1 Grundlagen der Methodik an der HfS

Die Grundlagen der Methodik des Schauspielstudiums an der HfS wurden von Rudolf Penka gelegt und haben ihre Gültigkeit bis heute, wie dies auch Klaus Völker bestätigt:

„Die Busch-Methode geht auf den großen Schauspielpädagogen Rudolf Penka zurück. Frau Zillmer und Frau Drogi haben dessen Methodik in den Jahren, in denen ich die Schule geleitet habe, wirkungsvoll verkörpert und immer produktiv vergegenwärtigt.“³¹⁴

Rudolf Penkas methodische Neuerung bestand in der Entwicklung des Grundlagenseminars. Das Grundlagenseminar verbindet die speziellen Trainings- und allgemeintheoretischen Disziplinen für das Schauspielstudium. Es besteht aus der Vermittlung praktischer Grundlagen der Schauspielkunst (Improvisation, Konzentrationsübungen, Partnerspiel, Sensibilisierungsübungen etc.) in Absprache mit den fächerspezifischen Übungen im Bewegungsunterricht und der Sprecherziehung.³¹⁵

„Im Grundlagenseminar geht es mir zunächst wenig um Training der Gefühle – wer zum Theater will, hat sowieso einen Überschuss daran –, sondern um erste Schulung der Mittel für genauen Ausdruck.“³¹⁶

Die Methode der HfS fußt, laut Penka, auf der Voraussetzung, dass der Schauspieler bestrebt sein muss, innere Vorgänge bewusst nach außen zu bringen, um diese für den Zuschauer sichtbar machen zu können. Penka ist der Meinung, Talent eines Schauspielers reiche dafür allein nicht aus, er müsse sein „Instrument“, nämlich seinen Körper, für diesen Beruf gezielt und bewusst trainieren:

³¹⁴ Interview mit Prof. Klaus Völker

³¹⁵ Penka, Rudolf: *Arbeits Erfahrungen mit Stanislawski und Brecht*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 39

³¹⁶ Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielprofessors*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Versuch eines Arbeitsporträts*. HfS 1983, S. 13

„Eine große Lüge ist der scheinbar tröstende Zuspruch alten Stils: Junge was machst du dir Sorgen, du bist begabt; wenn du die richtigen Gefühle hast und damit auf die Bühne gehst, wird alles gut. Nun, wir sind in unseren Anfangsjahren so auf die Bühne gegangen – und wussten nicht, ob wir den rechten oder den linken Fuß vorsetzen sollten. Uns fehlte Körperbewusstsein!“³¹⁷

Rudolf Penka erachtet es als existentiell für den Schauspieler, die Dialektik des Menschseins zu erkennen und zu vermitteln: „Ratio und Emotio“. Ein Gedanke löst ein Gefühl aus, ein Gefühl einen Gedanken und genau das, meint Penka, muss auf der Bühne in geeigneter Dosierung geschehen, damit eine Handlung durchgeführt, ein Vorgang gespielt werden kann. Zu dieser Grundsätzlichkeit der Methodik soll jede Fachrichtung der HfS beitragen. Hierfür gibt Penka ein Beispiel aus dem Bewegungsunterricht:

„Bewegung darf nicht gymnastische Übung ‘an sich’ vermitteln, sondern Körperbewusstsein, das sich auf der Bühne gestisch umsetzen lässt. Vielmaliges mechanisches Hochdrücken auf die Fußspitzen bringt höchstens äußerliche Gewandtheit. Sobald man dem Studenten dazu ein Bild gibt, wird die Sache zum Vorgang und damit zweckerfüllt: Hier steht ein Zaun, auf der anderen Seite befinden sich deine Freunde, jetzt begrüßt du sie. Der Student drückt sich hoch auf die Fußspitzen, um die Bretterwand zu überspähen. Es macht ihm plötzlich Spaß, er hat eine sinnvolle, zu seinem Berufsziel in direkter Beziehung stehende und konkret bewertbare Aufgabe.“³¹⁸

Die Arbeitsergebnisse der einzelnen Fächer fließen im Szenenstudium zusammen und unterstützen damit die dortige Arbeit.³¹⁹ Es muss, nach Penkas Meinung, eine integrative Zusammenarbeit der einzelnen Lehrbereiche stattfinden. Deshalb ist besonders der Austausch der Professoren und Dozenten untereinander von großer Bedeutung:

„Wenn die Arbeitsergebnisse aus verschiedenen Fächern im Szenenstudium zusammenfließen, sind dort hospitierende Dozenten der Bewegung, der Sprecherziehung und so weiter sehr willkommen. Sie beobachten, wie die Studenten Gelerntes umsetzen und wo es zu unterstützende Stärken oder abzubauenen Schwächen gibt.“³²⁰

³¹⁷ Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielprofessors*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Versuch eines Arbeitsporträts*. S. 13

³¹⁸ Ebenda

³¹⁹ Ebenda

³²⁰ Ebenda

In Hinblick auf die methodischen Übungen bezieht sich Penka hauptsächlich auf schauspielmethodische Erkenntnisse von Konstantin S. Stanislawski und Bertolt Brecht, die den Professoren und Dozenten der Hochschule als Ergänzung zu ihrer eigenen Methode dienen sollten:

„Im Lehrprogramm unserer Schauspielschule gibt es eine genügende Anzahl von Trainingsübungen, die direkt von Stanislavski übernommen sind, als auch Übungen, die die Forderungen Brechts an den Schauspieler beinhalten und jedem Pädagogen gestatten, sie nicht zu kopieren, sondern sie in Abstimmung mit seiner Methode zu interpretieren.“³²¹

Es soll kein Kompendium aus Übungen von Brecht und Stanislawski zusammengestellt, sondern Brechts und Stanislawskis Erkenntnisse sollen als Ansätze und Orientierung für eine Weiterentwicklung der eigenen Methode herangezogen werden.³²² Heinz Hellmich dazu:

„Es gab methodisch interessierte Leute, die gesagt haben, Stanislawski und Brecht sind nie miteinander zu verbinden. Da sage ich – ja, ihr habt Recht. Einen Mischmasch machen, einen Brei machen aus Stanislawski und Brecht, ist ganz schlecht. Damit schaden wir beiden, und nützen keinem, keinem Schauspieler, keinem Regisseur, keinem Dramaturgen. Es ist zu überlegen: Was kann ein moderner Schauspieler heute von Stanislawski und Brecht lernen, auch in der Nutzung der Mittel, die unbedingt notwendig sind.“³²³

Das Einfühlen in eine Rolle, in Anlehnung an Stanislawski, sieht Penka zwar als legitimes Mittel des Schauspielers, er fordert aber, im Brechtschen Sinn, einen aktiven Schauspieler, der sich nicht auf einen vorgefassten Gefühlszustand festlegt, mit dem er dann ein ganzes Stück durchspielt. Es geht ihm um einen Darsteller, der sich unablässig in der „Kunst der Beobachtung“ vervollkommnet und dem Mitmenschen mehr Aufmerksamkeit widmet als sich selbst.³²⁴

„Stanislavskis Kunst der Einfühlung (als legitimes Mittel des Schauspielers) wurde ergänzt durch Brechts ‘Kunst der Beobachtung’. Diese Forderung führte aus der missverstandenen Selbstbetrachtung heraus zum aktiven Interesse für die Umwelt.“³²⁵

³²¹ Ebenda

³²² Penka, Rudolf: *Arbeitserfahrungen mit Stanislavski und Brecht*. S. 38

³²³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³²⁴ Ebenda, S. 14

³²⁵ Penka, Rudolf: *Arbeitserfahrungen mit Stanislavski und Brecht*. S. 38

Bei der Vorbereitung der Rolle soll der Schauspieler sich nicht direkt in die Figur einfühlen, sondern den Bezug zu ihr durch Beobachtung und Analyse entwickeln.³²⁶ Brecht schreibt über das Beobachten in seiner Schrift „Kleines Organon für das Theater“:

„Die Beobachtung ist ein Hauptteil der Schauspielkunst. Der Schauspieler beobachtet den Mitmenschen mit all seinen Muskeln und Nerven in einem Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozeß ist. Denn bei bloßer Nachahmung käme höchstens das Beobachtete heraus, was nicht genug ist, da das Original, was es aussagt, mit zu leiser Stimme aussagt. Um vom Abklatsch zur Abbildung zu kommen, sieht der Schauspieler auf die Leute, als machten sie ihm vor, was sie machen, kurz, als empfahlen sie ihm, was sie machen, zu bedenken.“³²⁷

Die Studenten sollen sich, laut Penka, einen „Beobachtungsfonds“ aneignen. Um die „Kunst des Beobachtens“ zu entwickeln, stellte Penka den Studenten Aufgaben, durch die sie lernen, Situationen genau zu beobachten, und rät ihnen:

„Macht das Beobachten zu eurem Hobby, und wenn ihr 100 Jahre alt werdet! Ihr und alle Menschen müssen wieder lernen, verborgene, sich nicht laut und überdeutlich anbietende Schönheit zu entdecken. Der Käfer am rissigen Baumstamm ist mindestens so wichtig wie das neueste Automodell auf der Straße. Werdet sensibler für Dinge, die das Leben reicher machen! Der Schauspieler ist ja dazu berufen, vieles neu zu vermenschlichen, was die Technik manchmal ein-ebnet.“³²⁸

Aus der „Kunst des Beobachtens“ leitet Penka einen weiteren methodischen Grundsatz her: Die sogenannte Partnerbeziehung. Unter Partnerbeziehung versteht Penka die Kommunikation zwischen den Schauspielern auf der Bühne. Diese Kommunikation setzt sich aus folgenden Bestandteilen zusammen:

- Hinschauen/ Hinhören
- Aufnehmen
- Bewerten

³²⁶ Penka, Rudolf: *Arbeitserfahrungen mit Stanislavski und Brecht*. S. 37

³²⁷ Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater. Schriften zum Theater 7*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 40

³²⁸ Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielprofessors*. S. 14

- Reagieren³²⁹

Als Basis der Rollenanalyse führt Penka die von Stanislavski formulierten „W-Fragen“ an:

- Wer bin ich?
- Was will ich?
- Warum will ich das?
- Wo bin ich?
- Wann spielt das?³³⁰

Die hier aufgeführten schauspielmethodischen Aspekte werden im Laufe des Schauspielstudiums vertieft und sind für Penka, bevor ein Schauspieler die Bühne betritt, obligatorisch. Darüber hinaus sieht er es als unerlässlich an, dass die Studenten im Laufe ihres Studiums Stanislavskis „Ensemblegedanken“ verinnerlichen.³³¹

„Die ethischen Prinzipien, die Stanislavski für das Theater entwickelt, durchziehen zutiefst seine gesamten Überlegungen und führen zu dem Begriff und Erlebnis eines Ensembles, wie wir es schon nicht mehr oder noch nicht kennen. Auf diesem Boden wuchsen keine Stars, sondern Vorstellungen, die ein vielgestaltiges Eigenleben hatten. Stanislavski arbeitete sein ganzes Leben lang an der Gemeinschaft der Schauspieler.“³³²

Stanislavski schrieb über den Ensemblegedanken in der „Ethik“:

„Einer ist in dieser Arbeit [auf der Bühne] für alle und alle sind für einen verantwortlich. Es gehört dazu eine Gesamthaftung, und derjenige, der der gemeinsamen Sache schadet, wird zum Verräter. Trotz meiner Begeisterung für einzelne große Talente erkenne ich das Gastspielsystem nicht an. Das kollektive Schaffen, auf das sich unsere Kunst gründet, verlangt unbedingt ein Ensemble. Und wer es durchbricht, begeht ein Verbrechen, nicht nur gegenüber den

³²⁹ Ebenda, S. 15

³³⁰ Ebenda

³³¹ Penka, Rudolf: *Arbeitserfahrungen mit Stanislavski und Brecht*. S. 37

³³² Ebenda

Kollegen, sondern auch gegenüber der Kunst selbst, der alle dienen.“³³³

Es ergeben sich folgende grundlegende Orientierungspunkte für das Schauspielstudium an der HfS:

- Körperbewusstsein entwickeln. (Penka)
- Das Einfühlen in eine Rolle als legitimes Mittel des Schauspielers. (Stanislawski)
- Die Forderung nach einem aktiven Schauspieler, der sich nicht auf einen vorgefassten Gefühlszustand festlegt. (Brecht)
- Die Kunst des Beobachtens entwickeln (Brecht) und einen Beobachtungsfond anlegen. (Penka)
- Die W-Fragen stellen. (Stanislawski)
- Den Ensemblegedanken bewusst machen. (Stanislawski)

Das Grundlagenseminar an der HfS ist die fundamentale Voraussetzung für ein erfolgreiches Studium der Schauspielkunst.³³⁴

³³³ Stanislavskij, Konstantin: *Ethik*. Henschel Verlag, Berlin 1953, S. 49

³³⁴ Penka, Rudolf: *Arbeitserfahrungen mit Stanislawski und Brecht*. S. 40

5.2 Schauspielunterricht

Im Fach Schauspiel an der HfS bildet die Erziehung der Persönlichkeit und die Ausbildung der schauspielerischen Fähigkeiten eine Einheit, ist Ausgangs- und Zielpunkt. Der Student soll Eigenverantwortung für seine Entwicklung und die der Gruppe entwickeln. Durch Erkennen des untrennbaren Zusammenhangs aller Fächer und ihrer Bedeutung füreinander erhält er die Möglichkeit, zum bewussten Subjekt seines Studiums zu werden.³³⁵

Der Schauspielunterricht wird während des gesamten Studiums hauptsächlich als Gruppenarbeit durchgeführt. Selbst die vom Studenten eigenständig erarbeitete Wahlrolle wird am Schluss des Semesters aus der Einzelarbeit in die kollektive, seminaristische Auswertung geführt.³³⁶

5.2.1 Grundlagenseminar / Improvisationsseminar

Das Grundlagenseminar (Improvisationsseminar) ist Hauptgegenstand des ersten Semesters. Es dient zur Entdeckung des eigenen Talents und der elementaren Vermittlung schauspielerischen Handwerks.³³⁷ Hier werden die Weichen für das gesamte Studium gelegt. Die einzelnen Schritte werden vom Ziel ausgehend konzipiert. Nach „Spielübungen in der Gruppe“, bei denen Konzentration, Wahrnehmung, Beobachtung, Sensibilität, Nachahmung und Impulsivität entwickelt werden, erfolgt der Übergang zu „Übungsspielen“. Die Grundregel für die „Spielübungen in der Gruppe“ und die „Übungsspiele“ ist:³³⁸

„Beobachten, Beschreiben, Bewerten, Reagieren.“³³⁹

Gertrud-Elisabeth Zillmer verdeutlicht diese Regel an zwei Übungen.

³³⁵ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Überlegungen zum Lehrplan*. Berlin, 14.10.1986, S. 3

³³⁶ Ebenda

³³⁷ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung*. Berlin 1990, S. 10

³³⁸ Zillmer, Gertrud-Elisabeth: Privater Aufsatz über das Grundlagenseminar. Privatbesitz von Gertrud-Elisabeth Zillmer, S. 2-7

³³⁹ Zit. nach: Ebenda S. 5

Übung 1 zur „Spielübung in der Gruppe“:³⁴⁰

- Zwei Spieler sitzen einander gegenüber und beobachten einander wechselseitig → Spieler 1 wendet sich an die Gruppe und beschreibt was er gesehen hat → bei Unsicherheiten beim Erinnern hilft die Gruppe durch Fragen → Spieler 1 bewertet nun das Beobachtete und teilt es der Gruppe mit. In die Bewertung fließen nun auch emotionale Impulse und Untertexte ein, die zu einer Aktion drängen → Spieler 1 wird immer wieder angehalten, seine Bewertungen ausschließlich zu berichten, um dadurch den Prozess im Bewusstsein zu verankern.

Diese Übung hat ihre Grundlage in Brechts „Kunst des Beobachtens“.³⁴¹

Übung 2 zum „Übungsspielen“:³⁴²

- Spieler 1 betritt die Bühne und entwickelt spielerisch eine Ausgangssituation.
- Gruppe beschreibt das Gesehene.
- Spieler 1 wiederholt sein Angebot mit eventuellen Änderungen.
- Spieler 2 kommt dazu und entwickelt mit Spieler 1 die Geschichte weiter oder beide erfinden gemeinsam etwas ganz anderes (noch weitgehend ohne Text).
- In dieser Übung kommen durch das Fragen der „W-Fragen“ neue Elemente hinzu: Wer bin ich? Was will ich? Warum will ich das? Wo bin ich? Wann spielt das?³⁴³

Im nächsten Komplex des Unterrichts werden die Improvisationen thematisch an besuchte Orte und die damit verbundenen Erfahrungen gebunden. Durch gemeinsames Aufsuchen von Orten wie z.B. Gemäldegalerien, Schulhöfen oder

³⁴⁰ Die „Übung 1“ ist entnommen: Zillmer, Gertrud-Elisabeth: Privater Aufsatz über das Grundlagenseminar. S. 5-6

³⁴¹ Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater. Schriften zum Theater 7*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 40

³⁴² Die „Übung 2“ ist entnommen: Zillmer, Gertrud-Elisabeth: Privater Aufsatz über das Grundlagenseminar. S. 6-7

³⁴³ Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielers*. S. 15

Bahnhöfen sollen die Studenten einen „Phantasievorrat“ anlegen.³⁴⁴ Zur Zeit der DDR gehörten die bereits beschriebenen „Praxiseinsätze im Kollektiv“ ebenfalls zu den Mitteln, die den Erfahrungsschatz der Studenten erweitern sollten. Den Studenten werden vom Professor bzw. Dozenten angelehnt an die thematischen Erfahrungen, für die Improvisation, erfundene Situationen oder Konflikte vorgegeben.

Gertrud-Elisabeth Zillmer:

„Die Studenten stellen in diesem Komplex ihr Talent, ihre Empfindsamkeit, aber auch ihre noch Unfertigkeit zur Verfügung. Unsicherheiten müssen aufgefangen, Stärken gestärkt werden. Ein behutsamer Umgang miteinander ist unabdingbar, um Verletzungen zu vermeiden. Die spezifischen Aufgaben müssen für jeden einzelnen jeden Tag neu formuliert werden, um so Spielerfahrung und Bewusstheit zu stabilisieren.“³⁴⁵

Im letzten Arbeitskomplex des Grundlagenseminars lernt der Student einen Text richtig zu lesen. Zillmer beschreibt, dass an diesem Punkt Brecht und seine Dramaturgie bedeutend sind. Das Entdecken von Widersprüchen in den Szenen, in den Figuren, das Auffinden von Drehpunkten, das Bestimmen der Fabel sind hier entscheidend. Den Studenten soll bewusst werden, dass jede gut gebaute Fabel die Figur bewegt. Das ganze Instrumentarium der dialektischen Dramaturgie rückt ab diesem Zeitpunkt ins Zentrum des Unterrichts. Zillmer dazu:

„Unser erster Versuch, den Stoff in theoretischen Seminaren zu vermitteln, ging schief. Die Studenten haben sich verweigert, wollten sich nicht ‘theoretisieren’ lassen. Sie wollten die Begriffe und die dahinter liegenden Verfahren spielerisch entdecken und dabei erfahren, dass das ihrem Spiel hilft.“³⁴⁶

Die Methodik ein Stück zu lesen gliedert sich wie folgt:

- Eine Szene wird gelesen und von der Gruppe nacherzählt.
- Eine andere Szene wird gelesen und jeder Student improvisiert seine Assoziationen.
- Wieder eine andere Szene wird gelesen und analysiert.

³⁴⁴ Zillmer, Gertrud-Elisabeth: Privater Aufsatz über das Grundlagenseminar. S. 7

³⁴⁵ Ebenda

³⁴⁶ Ebenda, S. 9

- Dazu werden Vor- und Nebengeschichten improvisiert.³⁴⁷

Das Material bildet aber immer das Stück samt den darin handelnden Personen. Dem Studenten muss ab diesem Zeitpunkt bewusst werden, dass er seine Phantasie nun der Figur im Stück zur Verfügung stellen muss. Kurz gesagt: Die Figur handelt, der Schauspieler spielt. Der Student muss lernen, diese Distanz/Differenz zu steuern.³⁴⁸

Thematisch-zeitlicher Aufbau eines Grundlagenseminars:³⁴⁹

- **Ca. drei Wochen:** Beobachtung, Konzentration, Vorstellung, Wahrnehmen, durch Partnerspiele und Übungen.
- **Ca. drei Wochen:** Training und Trennung von Elementen, Außerkräftsetzen von Automatismen, Haltung, Situation, Raum, Phantasie durch Spiele und Übungen mit Gängen und Texten und erzählten Lebensläufen als Material.
- **Ca. vier Wochen:** Sozialer Gestus und Status als Element von Einzel- und Partnerimprovisationen; freie Spielerfindungen, Fabulieren.
- **Ca. eine Woche:** Zusammenfassung der wichtigsten Erfahrungen, Zwischenauswertungen.
- **Ca. vier Wochen:** Texte lesen und hinterfragen; Assoziationen improvisieren; Improvisationen von Vor- und Nebengeschichten; Versuche, szenische Erfindungen und Handlungslinien wiederholbar zu machen.

³⁴⁷ Ebenda, S. 8

³⁴⁸ Ebenda, S. 9

³⁴⁹ Den „Thematisch-zeitlichen Aufbau“ erklärt Gertrud-Elisabeth Zillmer in: Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 35

5.2.2 Szenenstudiums

Das Szenenstudium soll den Studenten dazu befähigen, ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem Stück, der Szene und der Rolle, Situationen und Vorgänge im Spiel zu entdecken, für das Entdeckte gestisches Material zu finden, eine Handlungslinie aufzubauen und in einer wirkungsbewussten mit vielfältigen Assoziationen und reichen Gefühlen und Gedanken verknüpften Form zu äußern.³⁵⁰

Gertrud-Elisabeth Zillmer:

„Der Schauspieler muss die Assoziationen, die er beim Findungsprozess des Ganzen hatte, wieder mobilisieren, damit die Äußerungen auf der Bühne als Ergebnis der Assoziationen herauskommen. Es geht in unserer Ausbildung nicht um die mechanische Wiederholbarkeit, sondern um die prozessuale Wiederholbarkeit. Das hat dann wieder was mit ihm selber zu tun: Wie viele Gefühle, wie viele Bilder hatte er, als er an die Geschichte heranging. Durch welche Bilder hat er es gefunden und wie kann er diese Bilder wieder hervorrufen. [...] Es geht darum, dass der Schauspieler weiß, was er vermitteln will. Es ist ja nicht so, dass er, z.B. in der ‘Mutter Courage’, wenn der Genosse kommt und sagt, ‘dein Sohn ist erschossen worden’, da kann er ja nicht nur Gesten machen, denn das ist ja erst einmal ein emotionaler Schlag, und den muss er sich erfüllen als Schauspieler. Jede Empfindung löst auch einen Impuls aus, und diesen Impuls muss der Schauspieler bei sich selber fühlen und ihn wiederholbar machen.

Wichtig ist aber zu verstehen, dass er sich nicht in die Person und ihr Schicksal einfühle. Einfühlung ist nur ein Moment, oder mehrere Momente, aber es ist nicht die Methode. Als Schauspieler beurteile ich diese Person und ihre Konfliktsituation. Ich muss abwägen, wie würde ich reagieren und wie reagiert dieser Mensch. Um dieses Feld dreht es sich. Es dreht sich nicht darum, wie fühle ich als Mensch, als ‘Ich’ eine solche Situation. Ich muss mir als Schauspieler ein Assoziationsfeld schaffen. Z.B. Es wird doch auf der Bühne ein großer emotionaler Moment nicht immer gleich gespielt, sondern jeder Schauspieler spielt ihn anders. Z.B. Ferdinand entdeckt, als er den Brief findet, dass Luise ihn betrügt. Da hat jeder erst einmal den Schlag, den er selber in so einer Situation empfinden würde, aber er hat auch das Wissen, wie andere reagieren, bei denen er es beobachtet hat. Da kommt dann auch die Phantasie mit ins Spiel, wie man reagieren könnte, und es gibt ja viele Möglichkeiten. In jeder Möglichkeit steckt natürlich auch das Gefühl, das ein Mensch in

³⁵⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin (Hrsg.): *Informationen über die Hochschule und ihre Bereiche*. S. 10 und:

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 5

diesem Moment hat, aber ich muss es auch nach außen bringen und ich muss es wiederholbar machen.

Wenn ich mich nur einfühle, dann können sehr starke emotionale Momente herauskommen, aber ich verenge diesen szenischen Moment auf mich.“³⁵¹

Gleichzeitig soll der Student die Kenntnisse erwerben, mit welchen verschiedenen Spiel- und Darstellungsmethoden bzw. -techniken die Aufführung am besten zu realisieren ist.³⁵²

Das Szenenstudium lässt die Anwendungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten der in den anderen Fächern erlernten Fähigkeiten als Bedürfnis im Studenten entstehen. Er entwickelt Strukturserfahrungen im Umgang und Verfolgen der Situation, dem Aufbau der Rolle, und macht sich mit unterschiedlichen Methoden und Handschriften der Theaterarbeit bekannt.³⁵³

Im Unterricht des Szenenstudiums wird kein ganzes Stück erarbeitet, nur einzelne Szenen. Gegen Ende des zweiten Studienjahres werden Szenenfolgen, die möglichst den Bogen der Rollen erfassen, herangezogen.³⁵⁴

Die Arbeitsmethoden hängen von der Individualität der Studenten, der Professoren und Dozenten und der Art des Stückes, an dem gearbeitet wird, ab. Trotzdem gibt es methodische Grundvoraussetzungen, die die Basis des Szenenstudiums bilden.³⁵⁵

Die Studenten sollen lernen, in dem vorgegebenen Text eines Stückes die Rollenaufgaben und Handlungsabsichten der Figur zu entdecken. Dabei helfen ihnen die schon im Gundlagenseminar verwendeten „W-Fragen“³⁵⁶ nach Absicht der Figur und ihrer Funktion in der Szene. Aus ihnen ergeben sich folgende spezifische Fragen, die der Student sich in Bezug auf das Stück stellen soll:

- Welche Voraussetzungen aus der Vorgeschichte des Stückes oder aus vorhergehenden, von uns nicht gespielten Szenen brauche ich für meinen Auftritt?

³⁵¹ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

³⁵² Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin (Hrsg.): *Informationen über die Hochschule und ihre Bereiche*, Berlin 1991 S. 10 und:

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 5

³⁵³ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1990, S. 10-11

³⁵⁴ Gaillard, Ottofritz: *Aufgaben und Methoden*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 153

³⁵⁵ Ebenda

³⁵⁶ Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielers*. S. 15

- Auf welcher Stufe ihrer Gesamtentwicklung befindet sich die Figur?³⁵⁷

Die Studenten müssen begreifen, dass jede Szene zur Gesamtaussage des Stückes gehört und ein Baustein der Fabel ist. In der gemeinsamen Vorbesprechung geht es dann um die Fabel und ihren Aussagewert. Im Anschluss um die ersten Schritte auf der Bühne, um den ersten Bezug zur Rolle.³⁵⁸

Folgende aus den „W-Fragen“ abgeleitete Fragen sollten den Studenten helfen, unbefangen auch an berühmte, oft kommentierte Stücke heranzugehen:

- Was will meine Figur, wenn sie die Bühne betritt?
- Was tut sie?
- Warum tut sie es?
- Wie tut sie es am besten, um ihre Absicht zu erreichen?
- Was erfährt meine Figur in der Szene neu?
- Wie bewertet sie das Erfahrene?
- Welche Schlussfolgerung zieht sie?
- Verhält sie sich jetzt anders als vorher? (Ja – Warum? Nein – Warum?)
- Wie verändert sie sich durch die Szene?
- Verlässt sie als Sieger oder Verlierer die Bühne?³⁵⁹

Durch diese konkreten Fragen entdeckt der Student die durchgehende Handlung der Szene, gesehen mit den Augen der Figur. Er findet außerdem heraus, in welcher Weise seine Figur von ihrem Partner abhängig ist, wie weit sie selbst die Szene führt oder in der Szene geführt wird, wie weit sie sich durchsetzt oder nicht, welche Siege oder Niederlagen sie in der Begegnung mit ihrem Gegenspieler erlebt.

Diese Herangehensweise ermöglicht es dem Studenten, auf der Bühne selbständige Spielangebote zu machen.³⁶⁰

Für das Schauspielstudium ist von grundlegender Bedeutung, dass die Studenten lernen, im Text enthaltenes, mitunter verborgenes schauspielerisches Material zu entdecken.³⁶¹

³⁵⁷ Gaillard, Ottofritz: *Aufgaben und Methoden*. S. 153

³⁵⁸ Ebenda

³⁵⁹ Ebenda

³⁶⁰ Ebenda, S. 153-154

Ottofritz Gaillard:

„Wir wollen keine ‘Regie Ideen’, keine von außen kommenden ‘Einfälle’ in das Stück hineinlegen oder dem Text aufzwingen.“³⁶²

Die Studenten sollen eine genaue Handlungsanalyse und deren schauspielerische Umsetzung lernen. Sie müssen auch die Gedanken der Figur herausfiltern können, die zwischen den Texten verborgen sind und zu den Haupttexten führen.

Ottofritz Gaillard:

„Eine Figur denkt oft etwas anderes als sie sagt. Das muss gespielt werden. Wir nennen das die Suche nach dem Untertext, aus dem wiederum die Handlungsimpulse entstehen. Die Studenten müssen einen Text schauspielerisch lesen lernen, sie müssen Drehpunkte in der Szene entdecken oder, anders gesagt, die ‘Runde’ in der Kampfbewegung mit der anderen Figur.“³⁶³

Besonders wichtig ist die Entwicklung von Neugier für das Verhalten einer dichterischen Figur. Die Studenten müssen lernen, die Widersprüche innerhalb einer Figur zu entdecken und zu begreifen und ein „leidenschaftliches Verhältnis“ zu ihrer Rolle zu finden.³⁶⁴

Ottofritz Gaillard:

„Die Studenten müssen die Figur lieben, beklagen, sich über sie ärgern können oder sie vielleicht hassen. Aber sie eben doch tief verstehen. Ohne eine solche ‘emotional-parteiliche’ Beziehung für oder gegen die Figur kann man sie nicht spielen.“³⁶⁵

Genauso wie am Theater Schauspieler durch die zu ihrer Entwicklung passende Besetzung aufgebaut werden können, gehört es zur Methodik der HfS, die Ausgestaltung der schauspielerischen Fähigkeiten der Studenten durch Rollen, die ihrer Persönlichkeit entsprechen, zu festigen, ihre Fähigkeiten zu erweitern und die schauspielerischen Mittel durch steigende künstlerische Anforderungen zu entwickeln. Auch konträre Besetzungen können in manchen Fällen pädagogisch nützlich sein. Denn dadurch lernen sie auch Rollenaufgaben zu lösen, die zunächst nicht ihrer Veranlagung entsprechen, und ihre Vorstellungskraft durch richtige

³⁶¹ Ebenda, S. 154

³⁶² Ebenda

³⁶³ Ebenda

³⁶⁴ Ebenda

³⁶⁵ Ebenda

Assoziationen in Bewegung zu setzen, sie produktiv zu machen, sodass das für sie notwendige „leidenschaftliche“ Verhältnis zur Rolle entsteht.³⁶⁶

5.2.2.1 Die Auswertungen der Szenenstudien vor und nach der Wiedervereinigung

Die Auswertungen der Szenenstudien finden unmittelbar nach einem Vorspiel statt. Sie haben die Aufgabe, die Fragen zu diskutieren, inwieweit sich der jeweilige Student entwickelt hat und was der nächste günstige Schritt in seinem Studium ist.³⁶⁷ Zu DDR-Zeit war es vorgeschrieben, dass alle Kollegen der Fachrichtung Schauspiel an den Auswertungen teilnahmen. Wichtig war immer der methodische Austausch der Kollegen untereinander und dass sie sich gemeinsam über die Entwicklung der Studenten berieten. Wolfgang Rodler erklärt die Atmosphäre wie folgt:

„Die Szenenstudien wurden im Kollegenkreis ausgewertet. Da kommen dann die jeweiligen Szenenstudienleiter, also die Dozenten, die mit den zwei oder vier oder mehr Studenten gearbeitet haben, erst einmal zu Wort. Es wurde die Entwicklung des einzelnen Studierenden während der Arbeit beschrieben. Dann wurde im Kollegenkreis besprochen, welche nächste Rolle für den Studierenden als sinnvoll erachtet wurde, mit welchem Kommilitonen er im nächsten Szenenstudium zusammenarbeiten sollte und wie der Studierende schauspiel-pädagogisch weiter geführt werden müsste. Gelegentlich kam es vor, dass sich Kolleginnen und Kollegen – getragen von ihrer subjektiven Sicht auf den Studierenden – ganz schützend vor ihn gestellt haben. Ich verstehe das, weil man ja grade an den Menschen hängt, die ein bisschen schwierig sind, und weil man ja hauptsächlich mit denen über die Gebühr beschäftigt ist. Aber: Das darf nicht dazu führen, dass man zu rücksichtsvoll in seiner Forderung dem Studierenden gegenüber wird. Schauspieler zu sein ist ein Beruf mit hohem Leistungsanspruch und kein psychotherapeutisches Versuchsfeld.“³⁶⁸

Grundlegenden Fragen bei den Auswertungen waren:

- Ist der Student im Studium einen Schritt weiter gekommen?

³⁶⁶ Ebenda, S. 156

³⁶⁷ Interview mit Prof. Dr. Gerhard Ebert

³⁶⁸ Interview mit Prof. Margarete Schuler

- Welche Rolle muss man ihm als nächstes anbieten?
- Mit welchem Professor oder Dozent sollte der Student im nächsten Szenenstudium zusammenarbeiten?³⁶⁹
- Mit welchem Kommilitonen sollte er besetzt werden?³⁷⁰

Die Auswertungen geben den Professoren und Dozenten darüber hinaus die Möglichkeit, parallel zu den methodischen Konferenzen³⁷¹, über die Schauspielmethodik der HfS zu diskutieren und das übergreifende methodische Konzept weiterzuentwickeln.³⁷²

Gerhard Ebert erklärt, dass die Auswertungen auch immer eine Prüfung für externe Dozenten waren, ob diese sich in den Kollegenkreis eingearbeitet hatten.

„Es kam zwar selten, aber immerhin vor, dass wir einem Gastdozenten gedankt haben, aber auch gesagt haben, dass seine Arbeitsergebnisse unseres Erachtens nicht für unsere Schule reichen.“³⁷³

Seit der Wiedervereinigung ist es nicht mehr vorgeschrieben, dass alle Professoren und Dozenten der Fachrichtung Schauspiel an den Auswertungen teilnehmen, bestätigen Margarete Schuler, Gertrud-Elisabeth Zillmer und Wolfgang Rodler.

Gertrud-Elisabeth Zillmer dazu:

„Was eine richtige Katastrophe ist, dass auch zu den Auswertungen der Szenestudien nur noch der Mentor des Studienjahres und der Dozent, der gearbeitet hat, hingehen. Die Dozenten gucken sich die Szenestudien nicht mehr untereinander an. Vor der Wende haben alle Schauspielstudenten auch alle Szenestudien gesehen. Alle Schauspieldozenten haben dann auch gemeinsam die Auswertungen gemacht. Die Auswertungen gehörten zur Pflicht der Dozenten, waren Teil der gemeinsamen Verantwortung.“³⁷⁴

Das daraus resultierende Problem ist ein fehlender Austausch der Professoren und Dozenten untereinander. Schuler, Zillmer und Rodler erklären, dass es dadurch kein

³⁶⁹ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³⁷⁰ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

³⁷¹ Vgl. Punkt 5.9 „Die methodischen Konferenzen“

³⁷² Ebenda

³⁷³ Interview mit Prof. Dr. Gerhard Ebert

³⁷⁴ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

übergreifendes methodisches Konzept mehr gibt, jeder Dozent unterrichtet nach seiner eigenen Lehrmeinung.³⁷⁵

Gertrud-Elisabeth Zillmer:

„Es gibt keinen Austausch über die Methodik mehr. Jeder macht es so wie er es für richtig hält. Das ist auch gefährlich für die Studenten, denn es entsteht eine Beliebigkeit. Die Schule verliert so ihr Profil.“³⁷⁶

Es wird deutlich, dass durch den fehlenden Austausch der Professoren und Dozenten untereinander zunehmend unterschiedliche Lehrkonzepte im Unterricht angewendet werden. Daraus könnte resultieren, dass die Schule ihre methodische Tradition verliert. In Punkt 5.9 „*Die methodischen Konferenzen*“ wird weiter auf dieses Problem eingegangen.

5.2.3 Auswahl der Stücke

Zu DDR-Zeit wurden von der offiziellen Kulturpolitik sogenannte „Produktionsstücke“ als Unterrichtsgrundlage gefordert. Produktionsstücke waren optimistische, zukunftsweisende Gegenwartsstücke. Darüber hinaus sollte das klassische Repertoire im Sinne des Marxismus-Leninismus interpretiert werden. Entsprechend sollten Fabel und Charakter dargestellt werden.³⁷⁷ Wolfgang Rodler beschreibt diese Stücke wie folgt:

„Sogenannte Produktionsstücke, die von Arbeitsmoral, vom Kollektiv und vom Parteisekretär in einem Betrieb und ihren moralischen Haltungen – Stichwort: Sozialistische Moral – handelten. Langweilige und oft die gesellschaftliche Wirklichkeit beschönigende, das sozialistische Menschenbild idealisierende, moralinsaure Stücke.“³⁷⁸

Heinz Hellmich erklärt, dass an der Schule nicht in dem Maße wie im Theater der DDR die Stückauswahl kontrolliert wurde, es gab die Möglichkeit, in der Stückauswahl auszuweichen:

³⁷⁵ Interview mit Prof. Margarete Schuler. Und: Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

³⁷⁶ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

³⁷⁷ Hammerthaler, Ralf: *Die Positionen des Theaters in der DDR*. S. 187

³⁷⁷ Ebenda S. 250-251

³⁷⁸ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

„Die Kritik auf allen Gebieten [der Kulturpolitik] richtete sich immer gegen eine Darstellungsweise, die nicht genügend optimistisch den sozialistischen Helden in den Vordergrund stellte. Der Erbauer der neuen Gesellschaft musste gewürdigt werden, gestärkt werden und als Vorbild hervorgehoben werden. Das war das Ziel der Kulturpolitik in Bezug auf die praktische Anwendung der Schauspielerei. Und überhaupt auf dem Gebiet der Kunst. Und wurde das nach der Meinung derer, die es abnahmen, die die Mustervorführungen sahen, nicht geleistet, dann wurde den Leitungen nahe gelegt, das Stück abzusetzen, oder es wurde im Extremfall sogar verboten. Das war in der Schule nicht so extrem. Wir haben die Schule und die Studenten und uns nicht in solche Situationen geführt. Ich kann in der Schule immer auf andere Stücke ausweichen. Wenn ich einen jungen Menschen entwickeln will, und der hat das Zeug dazu, Leuchtkraft zu kriegen, eine Figur zu werden, mit der sich das Publikum identifiziert, suche ich eine geeignete Rolle. Wenn ich ahne, dass wir ein solches Talent haben, muss ich das nicht unbedingt an einem Stück entwickeln, das nicht gewünscht ist. Ich drücke mich einmal so aus: Ich kann mit ihm an 'Kabale und Liebe' arbeiten. Da kann er alle die Persönlichkeitselemente in sich entdecken, die für so eine Figur erforderlich sind. Ich habe immer die Ausweichmöglichkeit, ich muss das Verbot nicht provozieren.“³⁷⁹

Heinz Hellmich, Wolfgang Rodler, Gertrud-Elisabeth Zillmer und Gerhard Ebert erklären im Interview, dass es die geforderten „Produktionsstücke“ zwar auch an der Schule gab, diese aber nur einen geringen Anteil einnahmen. Auch wurde das klassische Repertoire nicht im Sinne des von der Kulturpolitik geforderten Marxismus-Leninismus interpretiert.

Hellmich und Rodler beschreiben, dass die Professoren und Dozenten bei der Auswahl der Gegenwartsstücke immer darauf achteten, dass diese Stücke zumindest historisch und sozial determiniert waren. Rodler dazu:

„Wichtig war uns immer, dass wir Dramen für die Erarbeitung mit den Studierenden aussuchten, die künstlerisch anspruchsvoll und sowohl historisch als auch sozial determiniert waren. Ich jedenfalls mochte keine Literatur, die – wie heute oft üblich – in irgendeinem historisch und sozial nicht definierten luftleeren Raum spielte.“³⁸⁰

Gertrud-Elisabeth Zillmer führt an, dass im ersten Studienjahr Stücke ausgewählt werden sollten, die möglichst von den Wirklichkeitserfahrungen und Geschichtskennnissen der Studenten erfassbar sind. Wichtig ist, dass der Fabelverlauf sich

³⁷⁹ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³⁸⁰ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

übersichtlich, reich an Vorgängen und Drehpunkten gestaltet und die Texte der Stücke Assoziationsmaterial enthalten, das das Spielen in Gang setzt. Die Studenten müssen im Anschluss an das Grundlagenseminar lernen, die Texte mit den Handlungsabsichten zu vereinen. Zillmer erklärt, dass die erste Begegnung mit Texten bei vielen Studenten zunächst zu einem Abbau der Phantasie und Ursprünglichkeit führt. Ziel ist es die Studenten zu befähigen, die Improvisation als Hilfsmittel auf der Suche nach der Figur und deren Handlungen zu benutzen.³⁸¹

Ab dem zweiten Studienjahr steigert sich der Schwierigkeitsgrad der auszuwählenden Stücke. Die Studenten lernen, z.B. mit der deutschen Klassik, mit der Antike, mit Shakespeare umzugehen, um dann im dritten Studienjahr zur Gegenwartsdramatik zurückzukehren.

Gertrud-Elisabeth Zillmer:

„Die praktische Aneignung wesentlicher Figuren aus vielen Bereichen der Weltliteratur ist für den angehenden Schauspieler natürlich sehr wichtig. Er übt unterschiedlichen Umgang mit Stücken und erwirbt so Fähigkeiten. Er lernt auch, mit alten Stücken etwas für heute zu erzählen.“³⁸²

Die Dramenarbeit änderte sich seit der Wiedervereinigung insofern, als neue Professoren und Dozenten hinzukamen, die im Gegensatz zur gewohnten Methode an der HfS anhand nicht historisch und sozial determinierter dramatischer Literatur unterrichten. Die Folge ist, dass die Studenten nicht mehr im nötigen Umfang lernen können, Stücke historisch und sozial zu determinieren.³⁸³

Wolfgang Rodler:

„Es kam [nach der Wiedervereinigung] eine andere dramatische Literatur hinzu, mit der man mit der oben genannten Methode nicht immer zurecht kommt. Ich musste konstatieren, dass das vom Dichter erdachte Figuren und Situationen sind, die irgendwie in den Raum gesetzt sind und von denen man nicht weiß, woher sie kommen, wo sie hingehen und welche Absichten sie haben.“³⁸⁴

Rodler führt als Beispiel Samuel Becketts *Warten auf Godot* an. Die Schwierigkeit bei Stücken des Absurden Theater sieht er darin, dass eine Rollenanalyse nicht

³⁸¹ Zillmer, Gertrud-Elisabeth: *Auswahl der Szene*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 165

³⁸² Ebenda

³⁸³ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

³⁸⁴ Ebenda

eindeutig oder gar nicht möglich ist. Die Studenten müssen deshalb die Hintergründe ihrer darzustellenden Figuren aus dem Text heraus interpretieren oder gänzlich neu erfinden. Ein wesentliches Ziel der ursprünglichen Methode an der HfS war es aber, dass die Studenten die Grundlagen der Rollenanalyse klassischer dramatischer Literatur erlernen.

5.2.4 Wahlrolle

Die Wahlrolle gilt als Selbststudium für den Studenten. Im Laufe seiner Studienzzeit stellt der Student ca. drei Rollen vor. Die Wahlrolle wird von ihm selbständig erarbeitet und soll sein gewachsenes methodisches Verständnis aufzeigen.³⁸⁵

Heinz Hellmich:

„Die Studenten bekamen den Auftrag, sich selber ein Stück und eine Rolle auszusuchen und die alleine zu erarbeiten, wobei es ihnen freistand, einen Studienkollegen oder den Sprecherzieher zu bitten, es sich mal anzuschauen. Es war üblich, dass da nicht Probenarbeiten durchgeführt wurden, sondern es war wirklich eine Rolle, die sich der Student selbst ausgewählt hatte.“³⁸⁶

An der Wahlrolle lässt sich erkennen, inwieweit der Student von sich aus eine Rolle erarbeiten kann und mit welchen Mitteln er einen ersten Entwurf zu einer Szene und Figur auf die Bühne bringt. Die Wahlrolle zeigt darüber hinaus oft verborgene schauspielerische Möglichkeiten des Studenten.³⁸⁷

Heinz Hellmich:

„Manchmal förderte sie Überraschendes zu Tage, eine Seite, die durch das Angebot, das die Schule dem Studenten machte, noch nicht herausgekommen war, oder die eine Liebe von ihm zeigte, einen Wunsch von ihm artikulierte. Ob er nun gelungen war in der Ausprägung oder nicht, das ist egal. Die Wahlrolle wurde auch ausgewertet, aber natürlich unter einem etwas anderen Aspekt, denn da wurde nicht gewünscht, dass der Student wie im Szenenstudium einen Schritt gemacht haben muss, sondern da wurde gesagt, zeig mal, wie siehst du die Dinge jetzt an, und es wurde sehr bestätigt und

³⁸⁵ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 11

³⁸⁶ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³⁸⁷ Gaillard, Ottofritz: *Aufgaben und Methoden*. S. 161

gelobt, wenn einer was Neues entwickelt hatte und sich der Ansatz zeigte, dass er dafür auch seine Mittel zu organisieren verstanden hatte. Wenn das nicht der Fall war, dann war es eben eine Wahlrolle, ein Versuch.³⁸⁸

Es ist auch möglich, dass die Wahlrolle am Ende des Studiums für das Absolventenvorsprechen ausgewählt wird.

Heinz Hellmich:

„Es kam vor, dass eine Wahlrolle, die ein Student erarbeitet hat, bei den Absolventenvorspielen den Intendanten und den Agenturen vorgestellt wurde, weil da eine Seite des Studenten sichtbar wurde, die alle anderen Szenenstudien nicht bieten konnten. Oder auch nur deswegen, weil sich hier in einer komprimierten Form Möglichkeiten des Studenten zeigten. Wenn man die in einer Szene vorgestellt hätte, hätte man viele Partner mobilisieren müssen. Es kam auch die rein praktische Frage dazu, dass die Studenten sich nicht nur an der Schule mit ihrem jeweiligen Partner vorstellen, sie müssen auch reisen und allein zu den Theatern fahren, um sich dort vorzustellen.“³⁸⁹

Die Auswertung der Wahlrolle findet unter der Leitung eines oder mehrerer Professoren oder Dozenten in der Gruppe der Studenten statt.³⁹⁰ Den Arbeitsweg erklärt Gertrud-Elisabeth Zillmer wie folgt:

Die Gruppe beschreibt das Gesehene, vergleicht es mit den formulierten Absichten des Studenten und bewertet sein gefundenes gestisches Material. Danach werden Fehlerquellen untersucht und die Gründe für Nichtbewältigtes aufgezeigt. Hierfür lassen sich folgende Fragen stellen:

- Lag es an der falschen oder mangelnden geistigen Aneignung?
- Lag es an der ungenügenden szenischen Realisierung?
- Lag es an einer falschen Auswahl des Stückes?
- Lag es an schauspielerischen und/oder technischen Mängeln?³⁹¹

³⁸⁸ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

³⁸⁹ Ebenda

³⁹⁰ Zillmer, Gertrud-Elisabeth: *Auswahl der Szenen*. S. 168

³⁹¹ Ebenda

5.2.5 Projektarbeit/ Studioinszenierung

Die Projektarbeit findet in den letzten beiden Semestern des Studiums im *bat* vor öffentlichem Publikum statt und ermöglicht den Studenten die konkrete sinnliche Erfahrung unter folgenden Aspekten:

- vom Rollenfragment zur Rolle,
- von der Szene zum Stück,
- vom Vorspiel zur öffentlichen Vorstellung,
- von der Szenenstudiengruppe zum Ensemblestück.

Die Studenten sollen die Fähigkeit erhalten, über eine intensive Wirkungskontrolle und Wirkungsreflexion gegenüber dem Publikum zu verfügen.³⁹² Durch die Studioinszenierungen sammeln sie darüber hinaus Praxiserfahrungen, damit ihnen, wie bereits unter Punkt 3.3.3 „Der Rektor Kurt Verth“ erklärt, ein späterer „Praxischock“ erspart bleibt. Wolfgang Rodler:

„Ich kam seinerzeit aus der Praxis, war Oberspielleiter in einem Theater, das in der Regel Absolventen engagierte. Da habe ich gemerkt – ich will jetzt nicht vom ‘Praxischock’ reden –, dass natürlich der Student, wenn er aus dieser behütenden, fürsorglich umwölkten, quasi in ‘blaue Wolldecken’ eingewickelten Atmosphäre der Hochschule ans Theater kam, wo ganz andere Kriterien, wie zeitliche Ökonomie und künstlerische Effektivität und selbständige Rollenangebote, wichtig waren, dass der Student eine gewisse Zeit benötigte, sich an andere Leistungskriterien als an diejenigen der Hochschule zu gewöhnen.“³⁹³

Die Projektarbeit erfolgt in Studioinszenierungen, in denen die Studenten vom Szenenausschnitt zur Fabel und durchgehenden Rollengestaltungen geführt werden. Konzeptionelle Vorarbeit zur Ermittlung der Absichten und ästhetischen Möglichkeiten bilden den Ausgangspunkt und führen über Arbeitsweisen, die zunehmend an der Theaterarbeit in der Berufspraxis orientiert sind, zu individuellem Verhalten im Ensemble und den ersten Erfahrungen mit einem öffentlichen Publikum. Der Umgang mit den Nachbarkünsten und der Theatertechnik lässt den

³⁹² Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung*. Berlin 1991, S. 6

³⁹³ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

Studenten Theater als einen kollektiven Arbeitsprozess begreifen.³⁹⁴

³⁹⁴ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung*. Berlin 1991, S. 11

5.3 Körperausbildende Fächer

5.3.1 Bewegungsstudium

Im Bewegungsstudium werden die Studenten durch die Methode des Entdeckens und Ausprobierens zu einer qualitativen Verbesserung des Bewegungsvermögens und zur Sensibilisierung des Körpers geführt. Der Unterricht soll die in jedem Studenten angelegten körperlichen Möglichkeiten freisetzen, bereichern und dadurch die darstellerischen Mittel erweitern.³⁹⁵

Das Bewegungsstudium hat, laut Heinz Hellmich, eine ebenso große Bedeutung wie der Schauspielunterricht. Maßgeblichen Einfluss in der Entwicklung des Bewegungsunterrichts hatte die Bewegungsdozentin Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„[Der Bewegungsunterricht] wurde von uns als gleichrangig mit dem Schauspielunterricht gewertet. Der Schauspielunterricht muss natürlich inhaltliche Vorgaben machen. Hildegard Buchwald-Wegeleben konnte im Bewegungsstudium ganz wesentliche Arbeit leisten: Das eigentliche Ziel war, dass der Körper ausdrucksfähig wurde. Das war in diesem Bewegungsstudium der Fall.“³⁹⁶

Buchwald-Wegeleben betrachtet den Körper als das „Instrument“ des Schauspielers, er muss lernen seine Ausdrucksfähigkeit so gut zu schulen, dass seine Absichten für den Zuschauer transparent werden.³⁹⁷ Die Ausdrucksfähigkeit ist, laut Buchwald-Wegeleben, nicht erlernbar, sie gehört zum Talent des Studenten:

„Ich werde auch heute oft gefragt, ob ich ‘körperliche Ausdrucks-schulung’ lehre. Ich sage nein. Der Ausdruck ist nicht etwas raffiniert zu Lehrendes, das am Ende wie eine Sauce über den Pudding gegossen wird. Ausdrucksfähigkeit ist ein Teil des Talents.“³⁹⁸

Das Bewegungsstudium sollte, laut Buchwald-Wegeleben, keine speziellen Ausdrucksmittel für den Schauspieler erfinden, sondern „körperliches Handwerk“

³⁹⁵ Ebenda, S. 6

³⁹⁶ Ebenda

³⁹⁷ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Zum Fach Bewegung*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969, S. 58

³⁹⁸ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Bewegung*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 199

lehren. Das bedeutet, dass der Schauspielstudent während seines Studiums weit mehr erlernen muss als das, was in einer Rolle für den Zuschauer sichtbar wird.³⁹⁹ Der Student erlernt durch die Erarbeitung vielfältiger und phantasiereicher Bewegungsmöglichkeiten „körperliche Aktivitäten“, dazu zählen:

- technische Verbesserung der Bewegungsfähigkeit;
- Körperkonzentration;
- Motorik und Bewegungssteuerung;
- Abbau von unwillkürlichen Bewegungen;
- Elastizität;
- Steigerung der Impulse;
- eine sich gleichmäßig steigernde Fähigkeit sowohl bezüglich Kraft als auch Lockerheit;
- Spannungs- und Entspannungsvermögen in dynamisch unterschiedlichen Abläufen.⁴⁰⁰

Am Anfang des Studiums muss sich der Student, laut Buchwald-Wegeleben, seines gegenwärtigen Standes der Nutzung oder Verkümmern seines Bewegungsapparates bewusst sein. Er muss erkennen, wo seine körperlichen Schwächen liegen, denn dadurch kann im Laufe der Zeit das Bewegungspotential funktionell erweitert werden.⁴⁰¹

Für Buchwald-Wegeleben ist wichtig, dass der Student seine eigene Lust zur Bewegung entdeckt. Der Professor oder Dozent darf ihn nicht kanonisieren, vielmehr muss er Vorschläge machen, die den Studenten zur körperlichen und geistigen Mitarbeit anregen. Die Voraussetzung hierfür ist, dass der Student sich auch mobilisieren lässt und neben seinem Talent auch ein leidenschaftliches Interesse am Suchen, Finden, Verändern und „In-Frage-Stellen“ mitbringt.⁴⁰²

„Die Übungen müssen für den Studenten individuelle, aus Motivierung handelnde Bewegungsvorgänge werden, ein motiviertes Tun, mit dem man spielen kann, damit der Arbeitsprozess erhalten bleibt und die Bewegungsphantasie gefördert wird. Jede Übung, die Selbstzweck

³⁹⁹ Ebenda

⁴⁰⁰ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Zum Fach Bewegung*. S. 58-59

⁴⁰¹ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Bewegung*. S. 205

⁴⁰² Ebenda, S. 201

bleibt, würde ihre Aufgabe nicht mehr bedienen, wenn nur immer gleich ablaufende Bewegungsmechanismen trainiert würden.“⁴⁰³

Eine große Rolle bei der Lernfähigkeit des Körpers spielt für Buchwald-Wegeleben das Bewegungsbewusstsein des Studenten, denn die Übungen sollen dem Studenten die Möglichkeit der Körpererfahrung bieten. Da aber weder die bewusste noch die unbewusste Erfahrung des Studenten eine stabile Größe ist, muss dialektisch bedingt auch die Aufgabenstellung einer Übung so variabel sein, dass sich immer wieder neue Reizpunkte für das Bewegungsbewusstsein und die Mobilisierung gegen die Gefahr der Mechanisierung ergeben.⁴⁰⁴

Durch unterschiedliche „körperliche Absichten“ entstehen Kommunikationsprozesse, Antizipationsvermögen, räumliche Orientierung und Bewegungsrhythmen. Sie entwickeln das Bewegungsbewusstsein des Studenten. Durch das Bewegungsbewusstsein wird der Spieltrieb des Körpers angeregt und das körperliche Angebot des Studenten in den Szenestudien wird hemmungsfreier und erfindungsreicher, aber auch rationaler. Ziel ist es, dass der Student lernt, körperliche Mängel zu beseitigen, und körperliche Fähigkeiten erwirbt, die für eine Rollengestaltung notwendig sind.⁴⁰⁵

Wichtig bei allen Übungen ist, führt Buchwald-Wegeleben an, dass man den Körper an seiner momentanen Leistungsgrenze etwas abverlangt:

„Ohne bewusste Provokation an den Grenzen seiner Bewegungsfähigkeit tut man nicht mehr als der Körper gegenwärtig sowieso herzugeben bereit ist. Man muss dem Körper – und wenn es nur Bruchteile von Millimetern sind – an seiner momentanen Leistungsgrenze etwas abverlangen wollen.“⁴⁰⁶

Buchwald-Wegeleben gibt ein anschauliches Beispiel für den Bereich des Schultergürtels:

Der Student streckt die Arme senkrecht nach oben, seine Schultern bleiben unten. Wenn jetzt mit den Händen der Zug nach oben angesetzt wird, ziehen sie mit zunehmender Höhe den Schultergürtel sekundär mit nach oben.

⁴⁰³ Ebenda

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 202

⁴⁰⁵ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Zum Fach Bewegung*. S. 59

⁴⁰⁶ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Bewegung*. S. 202

Ursache: Hände

*Wirkung: Schultern*⁴⁰⁷

Von besonderer Bedeutung ist für Buchwald-Wegeleben, dass die Aufgabenstellungen flexibel bleiben und Neues dazuerfunden wird. Aus den folgenden Fragestellungen lassen sich viele Varianten für jede Übung ableiten:

- Hebelfunktion oder Direktansatz
- Peripherer oder zentraler Bewegungsansatz
- Ursache – Wirkung
- Mit- oder Gegenbewegung
- Widerspruch oder Bereitschaft zum Nachgeben
- Wie wirkt sich die Veränderung meiner Absicht auf den Rhythmus aus?⁴⁰⁸

5.3.1.1 Zentrum und Mitte

Die Voraussetzung für die Stärkung der individuellen Fähigkeiten des Studenten ist, laut Buchwald-Wegeleben, die Konzentration und Entwicklung seines „Ichs“. Der Student muss sein Zentrum, seine Mitte finden, sein „Ich“ erkennen. Er muss sich seiner Gewohnheiten des Denkens, Fühlens und Handelns, seiner eigenen Proportionen und damit seines unaustauschbaren Handlungsantriebs und seiner Äußerungen bewusst werden.⁴⁰⁹ Buchwald-Wegeleben nennt dies das „sinnliche Zentrum“:

„Solange ein Mädchen, das groß, kräftig und vital ist, lieber klein, zerbrechlich und rehäßig wäre und diese Wunschträume in seiner psychisch-physischen Verhaltensweise zu realisieren versucht, hat sie ihr eigentliches Pfund, das sie einzubringen hat (ihr Zentrum), noch nicht erkannt. In diesem Fall würde beispielsweise eine nur auf äußeres Ergebnis ausgerichtete Bewegungsforderung (Anmut, Leichtigkeit, Eleganz) eine dezentrierende Wirkung haben. Das Mädchen würde sich ständig verstellen müssen – oder was noch schlimmer wäre – Minderwertigkeitskomplexe bekommen, weil das

⁴⁰⁷ Ebenda

⁴⁰⁸ Ebenda, S. 203

⁴⁰⁹ Ebenda, S. 208

für den Schauspieler so wichtige körperliche Selbstwertgefühl sich nicht aus ihrem sinnlichen Zentrum entwickeln würde.“⁴¹⁰

Darüber hinaus muss sich der Student seines „körperlichen Zentrums“ bewusst sein. Zu finden ist es bei jedem Menschen im Becken und dient dem Oberkörper als Basis und schafft eine Verbindung zu den Beinen. Das körperliche Zentrum gleicht alle Schwerpunktverschiebungen aus. Es bietet dem Menschen die Möglichkeit, zentral zu reagieren.⁴¹¹

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Ein Körper, der dieses koordinierende Zentrum nicht hat, zerfällt in viele Einzelteile, ist in seiner Fähigkeit, zentral zu reagieren, beschädigt und sammelt keine Erfahrungen. Gerade diese Erfahrungen sind es, die die Möglichkeit eines bewussten Umgangs mit körperlichen Mitteln in den Gestaltungsbereich der Figuren einbeziehen.“⁴¹²

Der Student soll lernen, durch Beobachten für seine unterschiedlichen darzustellenden Figuren körperliche Gestaltungsvarianten zu erfinden, die oft stark rhythmisch und optisch von seiner eigenen persönlichen Verhaltensweisen abweichen. Deshalb muss der Student die fremden Bewegungsvarianten in sein körperliches Zentrum aufnehmen, dann kann er die neuen Bewegungen verinnerlichen, sie wirken damit auf der Bühne realistischer.⁴¹³

5.3.1.2 Psychische und physische Eigenschaftsentwicklung

Buchwald-Wegeleben führt an, dass im Bewegungsunterricht die Wechselwirkung zwischen Gehirn und Organismus für die Entwicklung genutzt werden muss. Indem körperliche Bewegungsreize richtig dosiert werden, im Einklang mit der geistigen Mitarbeit des Studenten, kann sein gesamter Denkprozess angeregt werden. Das fördert das Erkennen von Zusammenhängen, das Kombinieren, die Assoziations-

⁴¹⁰ Ebenda

⁴¹¹ Ebenda

⁴¹² Ebenda. S 209

⁴¹³ Ebenda

fähigkeit, die Gedächtnisleistung und den Ausbruch aus dem Kreis der eigenen Gewohnheiten:⁴¹⁴

„Die Überwindung des toten Punktes oder auch der Trägheit kann das Gefühl für Zwang aufheben, und über eine freiwillige Disziplinierung wird eine neue Qualität der Arbeitshaltung entwickelt.“⁴¹⁵

Dadurch, dass der Student lernt seinen Körper zu organisieren, wird auch, nach Meinung von Buchwald-Wegeleben, seine generelle Fähigkeit, sich zu organisieren, gefördert.⁴¹⁶

5.3.1.3 Spannung - Entspannung

Der Student erlernt durch den ganzen Körper beanspruchende Spannungs- und Entspannungsaufgaben induktiv aus dem Besonderen der Bewegungstechnik zu allgemeingültigen Ableitungen zu kommen. Diese dienen auch wieder dem Sammeln schauspielerischer Erfahrungen.⁴¹⁷

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Selbst in der optisch nicht sichtbaren Bewegung, in der Ruhe, stehen die Kräfte Spannung und Entspannung in einem Verhältnis zueinander. Denn auch Ruhe ist Bewegung, sobald sie etwas vermitteln will, etwa Ruhe des Zuhörens, des Beobachtens, des Lesens und so weiter.

In der breit ausgefächerten Bewegungsskala von der Ruhe bis zur turbulentesten Bewegung wird immer wieder dieses richtige Verhältnis zwischen Spannung und Entspannung ein Kriterium sein, an dem eine Aufgabenstellung als bewältigt und stimmig erkannt wird.“⁴¹⁸

Buchwald-Wegeleben verdeutlicht, dass in jeder Entspannung der Trend zur Schläffheit und in jeder Schläffheit der Trend zur Verkrampfung liegt, deshalb brauchen einander beide gegenseitig. Die Totalspannung sieht sie als einen Zustand

⁴¹⁴ Ebenda

⁴¹⁵ Ebenda

⁴¹⁶ Ebenda

⁴¹⁷ Ebenda S. 212

⁴¹⁸ Ebenda

ohne Flexibilität, ohne Bereitschaft zur Veränderung. Für Buchwald-Wegeleben ist jede Spannungsveränderung ein Spiel, in dem sich Spannung und Entspannung untrennbar in ihrer Einheit ökonomisch in ein Verhältnis zueinander setzen. Im Bewegungsunterricht wird deshalb mit bewussten Teilspannungen gearbeitet und parallel immer die Auswirkungen auf den übrigen Körper kontrolliert. Man untersucht sehr genau, wie einzelne Körperteile im Widerspruch oder in Einheit zum Gesamtverhalten des Körpers stehen, und man untersucht, wie es sich anfühlt. Durch dieses „sinnliche Fühlen“ entstehen auf Grund der Wechselwirkung zwischen innerer Einstellung und äußerer Verhaltensweise des Körpers bereits aktive Spielhandlungen.⁴¹⁹ Buchwald-Wegeleben erklärt dies an einem Beispiel:

„Wenn das Skelett beispielsweise bewusst seine Stabilität gegen die schleudernde Bewegung eines entspannten Beines verteidigt, entsteht die Spielhandlung: Man leistet sich ein entspanntes Bein. Oder wenn dieses entspannte Bein versucht, den ganzen Körper bis auf das Standbein in die Entspannung einzubeziehen, wird das Gleichgewicht provoziert, und es entsteht die Spielhaltung: Leichtsinn, Lust am Risiko.“⁴²⁰

5.3.1.4 Atmung

Der Student lernt im Bewegungsunterricht, seine muskulären Atembewegungen aus dem Bereich des Unterbewussten in seine bewusste Wahrnehmung zu heben, damit lernt er seine Atmung zu kontrollieren. Die Voraussetzungen hierfür konkretisiert Buchwald-Wegeleben wie folgt:

„Notwendig ist vorher ein bildhaftes Erkennen der anatomischen Zusammenhänge zwischen Atemkapazität und Körperbereitschaft. Ich sage bewusst ‘bildhaft’, denn ein nur trockenes theoretisches Wissen im Gehirn über diese Zusammenhänge wird kaum die sinnliche Wahrnehmung eines Schauspielers anregen. Er muss über innere Bilder spüren, wie es sich anfühlt.“⁴²¹

⁴¹⁹ Ebenda S. 210-211

⁴²⁰ Ebenda S. 211

⁴²¹ Ebenda S. 212

Buchwald-Wegeleben erklärt im Weiteren, dass ein Regelmechanismus im Gehirn das Maß der Einatmung steuert. In den Alltagssituationen des Menschen funktioniert er automatisch, er reagiert aber auch auf Vorstellungskraft und Phantasie. Zum einen kann eine bewusste Atmung helfen Konzentrationsschwächen abzubauen, zum anderen kann sie als künstlerisches Mittel, als hinweisender Auftakt für eine Handlungsabsicht eingesetzt werden.⁴²²

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Die unsichtbare Einatmung ist wesentlich, wenn es gilt, einen über mehrere Ein- und Ausatmungen gesprochenen Spannungsbogen komplex zu vermitteln. Dazu gehört eine hervorragende Technik der Atemmuskulatur.

Das Maß der Ausatmung ist vom Grad der Technik abhängig. Die Ausatmung ist für den Schauspieler kein Abfallprodukt des Körpers, sondern sein kostbarstes Kapital, mit dem er Gedanken und Assoziationen bewusst gesteuert an das Publikum vermitteln kann.“⁴²³

5.3.1.5 Verbesserung der Funktion des Bewegungssystems

Das Bewegungssystem des Studenten wird durch vielseitige Inanspruchnahme seiner Muskulatur weiterentwickelt. Durch Teilübungen wird im Unterricht die Leistungsfähigkeit der einzelnen Muskeln trainiert. Die Muskulatur des Studenten soll in ihrer Elastizität, das heißt, der Fähigkeit sich zusammenzuziehen (Kontraktion), und ihrer Dehnfähigkeit (Relaxation) gleichwertig beansprucht werden. Ziel ist es, ein ausgewogenes Maß von Rückenkraft bis Wirbelsäulenbiegsamkeit, von Flankenkraft bis Flankenbeweglichkeit, von Bauchmuskelkraft in der Haltefunktion bis Bauchmuskelbeherrschung in der geführten Dehnung, von Beinkraft bis Leichtigkeit und Eleganz in den Beinen, von Armkraft bis Leichtigkeit und Eleganz in den Armen zu entwickeln.⁴²⁴

Der bedeutendste Teil des Körpers ist die Wirbelsäule, denn sie ist die Zentrale, zu der sich alle Teilbewegungen des Körpers in ein Verhältnis setzen müssen.

⁴²² Ebenda S. 213

⁴²³ Ebenda S. 213-214

⁴²⁴ Ebenda S. 215-216

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Eine bewusst gespürte Wirbelsäule und ein sensibilisiertes Rückengefühl sind für ein sicheres Körpergefühl und damit auch für eine körperliche Präsenz auf der Bühne unerlässlich. Wir benutzen die einzelnen Technikgruppen, wie Lockerungsübungen, Kraftübungen, Bodenübungen, Gleichgewichtsübungen, aktive Dehnung, Sprünge, Drehungen, Bewegungsverbindungen. Sie werden aber nicht als Selbstzweck vermittelt, sondern an ihnen sollen sich mit harter körperlicher Arbeit schauspielerische Grundeigenschaften wie voller Persönlichkeitseinsatz, Vermittlung der Absicht, Direktheit und so weiter entwickeln können.“⁴²⁵

5.3.1.6 Entwicklung des Bewegungssinnes und der Bewegungssensibilität

Buchwald-Wegeleben verdeutlicht, dass die Muskulatur eines Menschen im täglichen Leben eine Vielzahl unbewusster Bewegungskoordinationen leistet, sie sind für jeden Menschen Gewohnheitsbewegungen. Das Problem ist, je eingefleischer die Gewohnheitsbewegungen, umso weniger sind die beteiligten Muskeln bereit, für andere Koordinationsmöglichkeiten zur Verfügung zu stehen. Deshalb muss der Student durch neue körperliche Erfahrungen und kontrollierte Bewegungsverbindungen ein differenzierteres Körpergefühl entwickeln. Die Bewegungsnerven müssen aktiviert werden, um sich zum vielseitigen Koordinationsgefüge und immer neuen Mustern zusammensetzen. Der Student muss einen erweiterten Bewegungssinn entwickeln, damit er in der Lage ist, für eine Figur einen anderen körperlichen Bewegungsrhythmus als seinen eigenen zu finden.⁴²⁶

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Mit dem Bewegungssinn entwickelt sich eine differenzierte Bewegungsnervigkeit. Denn vieles, was der Zuschauer nicht über das Ohr, sondern über das Auge von einer durch den Schauspieler verkörperten Figur erfahren kann, vermittelt ein entwickeltes sensibles körpervigiges Verhalten, das kleinste psychische Nuancen ohne großen Körpereinsatz transportiert und für den Zuschauer sichtbar macht.

⁴²⁵ Ebenda

⁴²⁶ Ebenda S. 216

Der Körper muss lernen, ohne dass er primär bewegungsmäßig arrangiert wird, auf psychische Vorgänge zu reagieren. Die Körpervorgänge müssen den Wechsel konkreter schauspielerischer Haltungen aufnehmen, zum Beispiel von aufsteigender Freude zur Betroffenheit, von Skepsis zur Erwartung, von Siegesbewusstsein zur Ratlosigkeit.⁴²⁷

5.3.1.7 Entwicklung der Motorik, der Impulse und der Dynamik

Auf der Motorik aufbauend entwickeln sich Impulse und Dynamik, vorausgesetzt, sie werden nicht in ihren Entwicklungsmöglichkeiten beschnitten. Laut Buchwald-Wegeleben ist bei vielen erwachsenen Menschen erkennbar, dass sie sich lediglich auf ihre gewohnten automatisierten Bewegungsäußerungen beschränken, mit der Folge eines Verzichts auf Spontaneität und einer in ihrer Entwicklung eingeschränkten Motorik.⁴²⁸

Im Bewegungsunterricht wird die Entwicklung der Impulse und Dynamik aufbauend auf der Motorik gefördert und weiterentwickelt. Dadurch kann auf das, durch das Talent vorhandene, Äußerungsbedürfnis des Studenten insofern positiv eingewirkt werden, dass er von körperlichen Hemmungen befreit und sein individuelles Vermögen, Neues zu schaffen, geweckt wird.⁴²⁹

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Das Äußerungsbedürfnis braucht im Bewegungsstudium nicht die Form, die es noch nicht bewältigen kann, sondern befreit sich zunächst in kreativen Bedürfnissen. – Dadurch wird die ungenutzte, aber vorhandene Motorik wieder benutzt. – Die Motorik, gepaart mit produktiver Neugier, entdeckt neue Bewegungsimpulse. Neue Impulse leiten neue Handlungen ein (bewusst und unbewusst).

Die Triebkraft einer Handlung ist die Dynamik; sie entsteht aus dem Weiterhandeln und lässt sich nicht durch eine aufgesetzte Rasananz ersetzen.“⁴³⁰

⁴²⁷ Ebenda S. 216-217

⁴²⁸ Ebenda S. 217-218

⁴²⁹ Ebenda S. 215-216

⁴³⁰ Ebenda S. 217-218

5.3.1.8 Entwicklung der rhythmischen Sicherheit

Buchwald-Wegeleben erklärt, dass Rhythmus durch Handlung entsteht, weil jede sich verändernde Handlung eine Veränderung ihres Rhythmus zur Folge hat. Die Bewegungen, die durch Handlung Rhythmus werden, tragen dazu bei, den Eigenrhythmus eines Menschen freizulegen, und dadurch wird er für den Rhythmus seiner Umwelt aufgeschlossener, kann besser reagieren. Diese „rhythmische Sicherheit“ wird im Bewegungsunterricht vom unbewussten zum bewussten rhythmischen Handeln entwickelt.⁴³¹

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Durch vielseitige rhythmische Aufgaben, die den ganzen Körper beanspruchen können, wird ein typischer Arbeitsprozess für den Schauspieler trainiert: Der Weg vom ‘Begreifen im Kopf’ über ‘Anstrengung der Konzentration’ bis zum ‘Sinnlichen Tun’ und ‘Sichwohl-Fühlen’.“⁴³²

5.3.1.9 Entwicklung des Raumgefühls

Der Student muss ein Raumgefühl entwickeln, damit er seinen Absichten entsprechend sicher reagieren kann. Für die Entwicklung des Raumgefühls werden im Bewegungsunterricht Aufgaben gestellt, die choreographische Abläufe und die Begegnungen mit oder ohne Partner und Gruppen beinhalten. Der Student soll ein sicheres Raumgefühl in Verbindung mit seinem Körpergefühl entwickeln.⁴³³

Hildegard Buchwald-Wegeleben:

„Der Schauspielstudent muss nicht nur lernen, sondern auch spüren: Hier muss ich aufstehen; jetzt kann ich mich setzen; dieser Gang ist leer; hier bin ich meinem Partner zu dicht auf den Leib gerückt (auch im Partnerspiel gibt es etwas Ähnliches wie bei den Raubtieren, die Beachtung der Distanzkreise). Der Körper muss fühlen, wenn sein Verhältnis zum Raum und zu den Vorgängen im Raum nicht stimmt.“⁴³⁴

⁴³¹ Ebenda S. 218

⁴³² Ebenda S. 219

⁴³³ Ebenda

⁴³⁴ Ebenda S. 220

5.3.2 Bühnenfechten

Im Fach Bühnenfechten lernt der Student die Technik des Scheinkampfes. Diese soll zum einen die Sicherheit der Schauspieler garantieren und zum anderen auf der Bühne den Anschein eines spontanen Kampfes vermitteln. Der Scheinkampf findet ohne ein Übermaß an Emotionen statt, damit der Schauspieler nicht die Kontrolle über die Handlung verliert. Jede Bewegung muss rhythmisch organisiert ausgeführt werden, um sie dadurch wiederholbar zu machen. Der Scheinkampf ist die Ausführung einer Kette zielgerichteter, kraftvoller, plastischer Bewegungen, die dadurch für den Zuschauer anschaulich sind. Der Student muss sich sensibel an einen oder mehrere Partner anpassen können, Verabredungen mit höchstmöglicher Exaktheit einhalten lernen und seine Konzentrationsfähigkeit sowie die Fähigkeit, ständig zwischen Spannung und Entspannung zu wechseln, ohne in eine private Entspannung abzufallen, trainieren.⁴³⁵

Darüber hinaus muss der Student auch historische Bewegungsformen mit Selbstverständlichkeit, Eleganz und Genauigkeit darstellen können. Er muss in der Lage sein, durch ein übersichtliches Repertoire an fechterischen Mitteln in einer Inszenierung einen Fechtkampf, unter Vorgabe eines fechterfahrenen Trainers, zu gestalten.⁴³⁶

Der Ausgangspunkt des Bühnenfechtens ist das Sportfechten. Die dort erlernbaren Paraden, Beinbewegungen und Körperhaltungen sind Grundbasis des Bühnenfechtens. Die Zielsetzung und Methode von Sport- und Bühnenfechten unterscheiden sich aber deutlich voneinander. Der Sportfechter erlernt alle Bewegungsvorgänge mit der Prämisse, dass sie dem Gegner möglichst unauffällig bleiben, dessen Reaktionsschwelle unterschreiten oder ihn zu täuschen versuchen. Die Zielsetzung des Schauspielstudenten beim Fechten ist demgegenüber konträr, denn ihm wird beigebracht, alle Angriffs- und Verteidigungsbewegungen in Übereinkunft mit dem Partner auszuführen. Er muss durch das Erlernen der Technik seine kämpferischen Impulse so darstellen, dass parallel dazu immer die Sicherheit des Partners garantiert ist. Alle seine Bewegungen müssen für den Partner Signalwirkung haben und seine

⁴³⁵ Walther, Christoph: *Zum Fach Bühnenfechten*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. S. 64 (Christoph Walther war von 1959 bis 1994 Dozent für Bühnenfechten an der HfS.)

⁴³⁶ Ebenda

Absichten für das Publikum deutlich und plastisch erkennbar sein.⁴³⁷ Im Fechtunterricht ist der Student ständig angehalten den Partner zu beobachten und die Situation zu bewerten, er befindet sich dadurch in einem ständigen Denkprozess. Heinz Hellmich verdeutlicht das wie folgt:

„Beim Fechtunterricht wird gleichzeitig sein Geist [des Studenten] ausgebildet, denn im Fechtunterricht wird nicht nur der Fechtvorgang trainiert, sondern es wird auch die Beobachtung des Partners trainiert.“⁴³⁸

5.3.2.1 Grundausbildung

In der Grundausbildung des Fechtens im ersten und zweiten Semester wird der Student in den Grundelementen der Beinbewegung, der Hiebführung, der Stoßführung und der Paraden gegen Hiebe und Stöße unterrichtet. Hierbei liegt der Schwerpunkt auf dem Hiebfechten, weil es dem Schauspieler die Möglichkeit bietet, sich plastischer, temperamentvoller und vielfältiger auszudrücken.⁴³⁹

Wichtig bei den ersten Partnerübungen ist, dass alle Bewegungen streng rhythmisch ausgeführt werden. Der Lehrer gibt das Tempo und den Rhythmus vor. Ziel ist es, dass die Abläufe für den Studenten überschaubar und wiederholbar werden. Die Sicherheit hat bei den Partnerübungen oberste Priorität, die Klingen dürfen den Partner nicht berühren. Hierfür lernen die Studenten, wie sie zu schlagen und zu stoßen haben, ohne unabsichtlich zu treffen.⁴⁴⁰

Der Student muss ein Gefühl für die Reichweite seines Armes bekommen, weil dieser durch die Klinge verlängert ist. Dieses Distanzgefühl muss sich auf die eigene, wie auch auf die Bewegungen des Partners beziehen. Oberstes Gebot ist von Anfang an die Exaktheit der Ausführungen der Bewegungsvorgänge. Der Student erlernt im Unterricht Schritt für Schritt die Probleme des Demonstrationscharakters des Bühnenfechtens. Dazu zählt:

- Sich darüber bewusst zu werden, dass es ein reiner Scheinkampf ist.

⁴³⁷ Walther, Christoph: *Fechten*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 222-223

⁴³⁸ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁴³⁹ Walther, Christoph: *Fechten*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 224

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 224-225

- Der Scheinkampf wirkt nur überzeugend, wenn der eigene Antrieb sich deutlich genug mit dem Körper ausdrückt und wenn er konkret auf den Partner gerichtet ist.⁴⁴¹

Methodische Mittel der Grundausbildung sind: Kurze Aktionsfolgen wählen. Den Ablauf in Zeitlupe vorführen lassen und Phase für Phase den Bewegungsinhalt mit Worten erklären. Den Ablauf phasenweise ansagen und ausführen zu lassen. Dafür sollte der Lehrer sich in einer klaren Kommandosprache ausdrücken und die Studenten konkret korrigieren.⁴⁴²

Ziel ist, dass der Student lernt, in jeder beliebigen Phase seiner Bewegungen innehalten zu können und unwillkürliche, reflexartige Bewegungen auszuschalten.⁴⁴³

5.3.2.2 Zweiter Ausbildungsabschnitt

Im dritten und vierten Semester liegt der Unterrichtsschwerpunkt in der Ausbildung der Mobilität und spielerischen Aktivität des Studenten. Auf der Basis der bereits gelernten Technik der Bewegungsabläufe soll der spielerische Charakter des Fechtens als Partner- und Impulsübung besonders berücksichtigt werden. Der spielerische Charakter liegt im gegenseitigen Messen der körperlichen Geschicklichkeit, im Ausfüllen des Rahmens der gegenseitigen Verabredungen mit variablen Antrieben und Akzenten und das Abschleifen der oft noch schulmäßigen Bewegungsausführung. Der Student soll erkennen, dass das Bühnenfechten Schauspielen am Rande einer Gefahr bedeutet, was höchste Konzentration, Spannung und Körperbeherrschung erfordert. Darüber hinaus soll er entdecken, dass das Bühnenfechten ein körperlicher wie auch geistiger Dialog ist.⁴⁴⁴

Ziel dieses Ausbildungsabschnittes ist es, dass der Student in der Lage ist, den Widerspruch zwischen Spontaneität und Kontrolle als eine Einheit körperlich zu bewältigen. Er muss lernen, für einen verabredeten Bewegungslauf sich eigene Antriebe und Impulse zu schaffen und diese sowohl mit einem wie auch mit

⁴⁴¹ Ebenda, S. 225

⁴⁴² Ebenda

⁴⁴³ Ebenda, S. 226

⁴⁴⁴ Ebenda

mehreren Partnern so reproduzieren zu können, dass beim Zuschauer der Eindruck entsteht, die Vorgänge entstünden spontan im Moment des Kampfes.⁴⁴⁵

5.3.2.3 Dritter Ausbildungsabschnitt

Ab dem fünften Semester werden die Übungen durch einen Exkurs in das sportliche Fechten ergänzt. Der Student soll Erfahrungen sammeln, den Partner auch als Gegner zu begreifen, der zum Ziel hat, ihn im Rahmen eines sportlichen Reglements mit der Klinge zu treffen. Anhand des Exkurses ins sportliche Fechten lässt sich überprüfen, ob der Student das nötige Beobachtungsvermögen für den Partner und das nötige Feingefühl für den Umgang mit der Waffe entwickelt hat.⁴⁴⁶

Durch den Fechtunterricht werden im Studenten auch allgemeine Fähigkeiten weiterentwickelt. Er lernt die Fähigkeit zur Körperkontrolle und zur Kontrolle der Exaktheit der Bewegungen im spielerischen Vorgang. Die Fähigkeit, die eigenen Arm- und Beinbewegungen miteinander zu koordinieren, unter der Berücksichtigung der Bewegung eines oder mehrerer Partner. Die Fähigkeit, die Bewegungsverabredungen mit höchstmöglicher Exaktheit einzuhalten, ohne dabei mechanisch zu werden. Die Fähigkeit, sich plastisch und rhythmisch im Raum zu bewegen. Und schließlich die Fähigkeit, zwischen Spannung und Entspannung zu spielen, ohne in eine private Entspannung abzufallen.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 227

⁴⁴⁶ Ebenda, S. 228-229

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 229

5.3.3 Akrobatik

Im Akrobatikunterricht werden artistische Elemente trainiert, d.h. stark formbetonte, stilisierte und artifizielle Gestaltungsmittel.⁴⁴⁸

Der Akrobatikunterricht an der HfS hat mit den artistischen Berufsgenres wie z.B. Wettkampfabrobatik oder „Kleinkunst“ wenig gemeinsam, vielmehr werden durch den Unterricht beim Schauspielstudenten allgemeine Fähigkeiten und Fertigkeiten unter artistisch-akrobatischem Aspekt im Sinne schauspielerischer Effektivität entwickelt.⁴⁴⁹ Akrobatisch-artistische Fähigkeiten und Fertigkeiten sollen dem Studenten als handhabbares Material für eine szenische Gestaltung und Darstellung auf der Bühne zur Verfügung stehen.⁴⁵⁰ Der Student lernt sich stark formbetont, stilisiert und artifiziell zu bewegen und einige akrobatische Elemente spielerisch zu beherrschen.⁴⁵¹ Der Lehrplan umfasst Geschicklichkeits- und Gewandtheitstraining, Bodenakrobatik (Kopfstand, Handstand, Überschläge, Luftrollen), Sprungtraining, Gleichgewichtstraining, Konzentrations- und Reaktionsübungen, Fall- und Sturzübungen und nichtfechterische Bühnenkämpfe wie Judo, Ringen und Boxen.⁴⁵² Diese Bewegungskategorien werden immer im Sinne schauspielerischer Handhabbarkeit entwickelt. Es geht dabei nicht um stereotype Körperübungen, alle Übungen sollen aus einer inhaltlichen Motivation und mit Phantasie entwickelt werden.⁴⁵³ Folgende Grundsätze sind dabei zu beachten:

- Es wird immer von normalen menschlichen Handlungen und Einzelbewegungen ausgegangen. Im Unterricht werden ergänzend auch geeignete Bewegungsabläufe und Körperhaltungen von Tieren als Trainingsgegenstand und als Gestaltungselement verwendet.⁴⁵⁴
- Die akrobatischen und artistischen Bewegungsweisen des Schauspielers sollen dazu beitragen, beim Zuschauer bestimmte Gedanken, Emotionen und

⁴⁴⁸ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 6-7

⁴⁴⁹ Beeck, Horst: *Zum Fach Akrobatik*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. S. 60 (Horst Beeck unterrichtete seit 1964 an der HfS)

⁴⁵⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 6-7

⁴⁵¹ Beeck, Horst: *Akrobatik und Artistik*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 233

⁴⁵² Beeck, Horst: *Zum Fach Akrobatik*. S. 60

⁴⁵³ Beeck, Horst: *Akrobatik und Artistik*. S. 234

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 233-244

vor allem auch ästhetische Empfindungen auszulösen.⁴⁵⁵

- Der Akrobatikunterricht hat zum Ziel, die schauspielerische Körperlichkeit des Studenten zu verbessern, Expressivität zu trainieren und Sicherheit im Bewegungsverhalten unter komplizierten szenischen Bedingungen zu erlangen und das darstellerische Bewegungsrepertoire durch eine Vielfalt akrobatisch-artistischer Trainingserfahrungen sowie durch das Erlernen disponibel handhabbarer Technik zu erweitern.⁴⁵⁶
- Wie in allen Bewegungsfächern der HfS werden erst grundlegende „Bewegungseigenschaften“ beim Studenten entwickelt, dazu zählen Kraft, Schnelligkeit, Ausdauer, Gewandtheit, Geschicklichkeit und Beweglichkeit. Des Weiteren werden „Bewegungsfähigkeiten“ wie z.B. Konzentration, Reaktion, Koordination, Rhythmusempfinden, Spannungs- und Entspannungsfähigkeiten trainiert. Darüber hinaus erlernt der Student durch eine spezielle akrobatische Bewegungstechnik Bewegungsfertigkeiten.⁴⁵⁷

Dem Studenten werden im Unterricht Möglichkeiten eröffnet, die es ihm erlauben, durch eine erlernte schauspielerische Akrobatik und ein spezifisch entwickeltes Bewegungsgefühl zum Wesentlichen vorzudringen und dadurch Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit auf der Bühne zu erzeugen. Horst Beeck verdeutlicht:

„Wie peinlich ist es beispielsweise, wenn in einer hochdramatischen Erstechungsszene der Betroffene zunächst noch die letzten zwei Stufen der Treppe hinunter steigt, sich dann setzt oder kniet und schließlich tot zu Boden legt! Selbstverständlich kann eine solche Lösung, in anderen szenischen Situationen, als parodierendes Element zum Beispiel, genau richtig und zweckentsprechend sein. Jedoch verlangen viele schauspielerische Bewegungsaktionen und Reaktionen eben eine ganz bestimmte Technik, ohne deren sichere Beherrschung [...] eine Szene für den Zuschauer vollkommen unglaubwürdig werden kann.“⁴⁵⁸

Beeck erklärt im Weiteren, dass es nicht möglich ist, den Schauspielstudenten konkret auf alle artistisch-akrobatischen Aufgaben, die ihm in seinem späteren Beruf begegnen können vorzubereiten. Deshalb soll der Student im Akrobatikunterricht

⁴⁵⁵ Ebenda

⁴⁵⁶ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 39

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 233-234

⁴⁵⁸ Ebenda, S. 235

Möglichkeiten erlernen, sich vielseitige artistisch-akrobatische Handlungsbefähigungen anzueignen, auf deren Grundlage er selbständig weiterarbeiten kann.⁴⁵⁹

5.3.4 Pantomime

Der Pantomimeunterricht an der HfS lehrt die Studenten, sich mit grundlegenden pantomimischen Gesetzmäßigkeiten und Techniken so auseinanderzusetzen, dass sie ihren Körper bei speziellen schauspielerischen Anforderungen als Instrument bewusst, phantasievoll und differenziert einsetzen können.⁴⁶⁰ Heinz Hellmich beschreibt die Funktion der Pantomime für das Schauspielstudium wie folgt:

„In Bezug auf die Pantomime kann es Situationen geben, dass plötzlich ein Schauspieler einen Baum spielen soll, und da kann das pantomimische Element sehr brauchbar sein. Die Pantomime hat auch die Funktion, die Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers zu erhöhen, weil die Pantomime übt, einen Vorgang nach dem anderen zu spielen, nichts zu verschmieren, denn das begreift kein Zuschauer. Die Pantomime kann nur alles nacheinander entwickeln, nichts gleichzeitig. Marcel Marceau sagte immer, ‘es ist eine Kunst, die die Worte überflüssig macht’, d.h. das was in dem Menschen vorgeht, und das, was er will, erzählt er durch das Körpermittel, geschult in der Pantomime.“⁴⁶¹

Der Pantomimeunterricht an der HfS beginnt erst ab dem zweiten Studienjahr. Ab diesem Zeitpunkt haben sich die Studenten bereits im Bewegungsunterricht mit ihrem Körper auseinandergesetzt und konnten schon eine Reihe von Fähigkeiten im gesamten körpertechnischen Bereich erwerben. Sie beginnen bereits, sich ihres individuellen Körperausdrucks bewusst zu werden. Der Vorteil der Pantomime ist, dass die Studenten dadurch weniger anfällig für Verführungen zu Manierismen sind und bereits die stilisierenden Mittel der Pantomime von ihren eigenen Bewegungsverhaltensweisen unterscheiden können.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Ebenda

⁴⁶⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 7

⁴⁶¹ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁴⁶² Otte, Volkmar: *Pantomime*. Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 247

Die Pantomime verlangt in erster Linie artistische Körperbeherrschung, aber im Gegensatz zur Akrobatik geht es darum, dass der Student lernt, mit imaginären Situationen umzugehen. Brigitte Soubeyran gibt hierfür ein anschauliches Beispiel:

„Bei der Schwebebalkenübung der Artisten besteht der Schwierigkeitsgrad vor allem darin, das Gleichgewicht trotz Laufens auf einem Balken in einer natürlichen Anmut zu halten, also möglichst so zu gehen wie auf ebenem Boden. – Die pantomimische Übung verlangt das Gegenteil. Der Schauspieler befindet sich auf sicherem Boden, er muss den Schwierigkeitsgrad, das Balancieren auf dem imaginären Seil, selbst erschaffen; er muss einen ständigen Kampf mit seinem Gleichgewicht künstlich erzeugen.“⁴⁶³

Der Pantomimeunterricht an der HfS teilt sich, laut Soubeyran, in zwei Bereiche, die zunächst voneinander getrennt sind: Körpertechnik und Improvisation.⁴⁶⁴

Im Bereich Körpertechnik wird die Konzentration des Studenten durch Erlernen und Trainieren von Übungen ausschließlich auf den Körper gerichtet. Im Bereich Improvisation liegt der Schwerpunkt auf der Schulung der Phantasie, des Rhythmus, dem Raum und dem Partnerzusammenspiel. Beide Bereiche verschmelzen im Laufe des Unterrichts zur eigentlichen Arbeit, der Pantomime.⁴⁶⁵

Im gesamten Prozess des Pantomimenunterrichts werden folgende Fähigkeiten des Studenten weiterentwickelt:

- die Mobilisierung der Vorstellungskraft und ihre praktisch-sinnliche Umsetzung;
- die analytische Beobachtungsfähigkeit;
- das Abstraktionsvermögen;
- die analytische Körperbeherrschung;
- Formbewusstsein und ein Formgefühl;
- das Gefühl für den aus der Wirklichkeit bezogenen Rhythmus einer Bewegung;
- Stilisierungsvermögen.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Soubeyran, Brigitte: *Zu einer Übung aus dem Fach Pantomime*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. S. 60-61

⁴⁶⁴ Soubeyran, Brigitte: *Zum Fach Pantomime*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. S. 86

⁴⁶⁵ Ebenda

⁴⁶⁶ Otte, Volkmar: *Pantomime*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 246-247

Darüber hinaus werden die Studenten während des Pantomimenunterrichts an der HfS mit grundlegenden Bereichen des pantomimischen Arbeitens vertraut gemacht:

- Formgebung vorgestellter Gegenstände;
- Technik für die Gestaltung von Tätigkeiten;
- Darstellung besonderer physischer Konditionierungen einer Figur;
- Bewegungsverhalten von Tieren;
- Darstellung von Naturelementen und besonderen Umweltbedingungen;
- Erschaffen der Dimensionen Raum und Zeit nur mit Mitteln des Körpers;
- Besonderheiten des Bewegungsverhaltens beim Spielen mit Masken.⁴⁶⁷

Die Pantomime nutzt aus der Wirklichkeit gewonnene Abstraktionen, deshalb wird bei der Erarbeitung einer pantomimischen Technik zunächst der reale Vorgang bezüglich seiner charakteristischen Merkmale analysiert. Dabei stehen das Verhalten der einzelnen Körperteile zueinander, der Einsatz der Atmung und das Verhältnis von Spannung und Entspannung im Vordergrund. Wichtig ist, dass der Student Notwendiges von Zufälligem unterscheidet. Durch die gewonnenen Erkenntnisse kann der originale Vorgang nachgeahmt werden. In diesem Prozess findet durch Verstärkung des Wesentlichen und Reduzierung des Unwesentlichen, durch das genaue Nacheinander der einzelnen Teilvorgänge, durch Präzisierung und Rhythmisierung die Stilisierung eines naturalistischen Vorgangs statt. Sobald ein Student diese pantomimische Technik erlernt hat, muss er sich mit der schauspielerischen Anwendung auseinandersetzen. Hierbei sollte er lernen, den pantomimischen Vorgang mit einer konkreten inneren Haltung zu verbinden. Sobald der Student diese Technik verinnerlicht hat, kann er sie für die schauspielerische Darstellung einer Figur nutzen, auch im Zusammenspiel mehrerer Partner und unter vorgegebenen erschwerenden äußeren Einflüssen.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Ebenda, S. 247

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 248

5.3.5 Tanz

Durch die Tanzausbildung soll der schauspielerische Äußerungswille verbunden mit einem hohen Formanspruch gereizt und diszipliniert werden. Das Fach bedient sich dabei der Elemente des klassischen Exercise, des historischen und folkloristischen Tanzes.⁴⁶⁹

Die Tanzausbildung an der HfS beginnt ab dem zweiten Studienjahr. Im Bewegungsstudium lernen die Studenten bereits einige Elemente des Tanzes kennen, und somit ist den Studenten zu Beginn des Unterrichts das tänzerische Verhalten nicht mehr fremd.⁴⁷⁰

Den Schwerpunkt des Unterrichts bildet, laut Buchwald-Wegeleben, ein kontrolliertes Arbeiten an einer Stange. Dies dient der Haltungskontrolle, um von dort ausgehend den bewussten Gebrauch der Muskulatur zu erreichen. Der Student erlernt die Grundhaltungen beim Stangenexercise in gemäßigter Form. Die Dehnung darf nicht weiter geführt werden, als sie vom Hüftgelenk herstellbar ist, ohne dass sich das Becken aus der Achse löst. Wichtig ist dabei, dass die Durchlässigkeit der Achse für Atmung und Stimme erhalten bleibt. Das Brustbein darf nicht so hoch gezogen werden, dass der Student zur Hochatmung verleitet wird.⁴⁷¹

Die Erfahrungen an der Stange führen den Studenten über das Körperverhalten zum Stilempfinden für historische Tänze. Im Tanzunterricht werden lediglich die Grundlagen der Tänze vermittelt, damit der Student die Möglichkeit hat, seine tänzerischen Fähigkeiten zu entwickeln und auf der Bühne anwenden zu können.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 6

⁴⁷⁰ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Tanz*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 252

⁴⁷¹ Ebenda

⁴⁷² Ebenda, S. 253

5.3.6 Die methodischen Ziele der körperausbildenden Fächer

Buchwald-Wegeleben erklärt, dass der Schauspielstudent, wenn er die HfS verlässt, seine eigene körperliche Arbeitsmethode finden muss. Dabei ist es von besonderer Bedeutung, dass er verantwortungsbewusst mit seinem „Instrument Körper“ umgeht.⁴⁷³

Methodisch ist für Buchwald-Wegeleben des Weiteren wichtig zu betonen, dass es für den fertigen Schauspieler nicht ausreicht, wenn dieser sich lediglich an körperliche Übungen erinnert, sein Training muss immer sowohl eine geistige als auch eine körperliche Komponente haben.⁴⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es im Bewegungsstudium an der HfS nicht nur darum geht, den Körper des Studenten zu trainieren, vielmehr sollte der Student lernen, seinen Körper als Instrument schauspielerischen Ausdrucks zu begreifen, ihn schulen, um ihn bewusst auf der Bühne einsetzen zu können. Diese Ziele, die in ihrem Grundkonzept auf Hildegard Buchwald-Wegeleben zurückzuführen sind, fassen Heinz Hellmich, Gertrud-Elisabeth Zillmer und Wolfgang Rodler zusammen:

Heinz Hellmich:

„Ihr [Hildegard Buchwald-Wegeleben] Grundkonzept war immer, dass das Bewegungsstudium nicht Gymnastik, nicht Sport, nicht Krafttraining sein kann, sondern dass das Bewegungsstudium ein spezielles Studium für Schauspieler ist, das sie lehrt, sich zu entspannen und angemessen zu spannen. Sie lehrte die Reaktionsfähigkeit zu entwickeln, alle möglichen Bewegungsabläufe aus inneren Prozessen heraus zu entwickeln, weil das auf der Bühne gefragt ist. Man soll nicht Akrobatik zeigen, auch nicht kunstvolle oder dezente Akrobatik, denn die Bewegung muss immer aus inneren Prozessen kommen, der Körper ist ein hervorragendes, vielleicht das hervorragendste Ausdrucksmittel, um innere Prozesse zu zeigen.“⁴⁷⁵

Gertrud-Elisabeth Zillmer:

„Der Schauspieler muss seinen Körper reaktionsfähig machen für das Einatmen und das Ausatmen. Das heißt, für die Spannung und die

⁴⁷³ Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Bewegung*. S. 220

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 221

⁴⁷⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

Entspannung. Jeder szenische Verlauf hat diesen szenischen Prozess von 'Spannung und Entspannung'. Das sind wichtige Voraussetzungen, überhaupt spielen zu können. Wenn ein Körper falsch atmet, dann ist der Körper nicht ausdrucksfähig. Ich kriege ja sonst die Empfindung und Gedanken nicht raus. Der Körper muss fähig sein, Gedanken und Gefühlimpulse zu 'verkörpern'. Das heißt, der Körper und der Atem spielen mit. [...] Es heißt ja 'Schauspielen', also muss ich Fähigkeiten entwickeln etwas schaubar zu machen und schaubar ist etwas mehr als sichtbar."⁴⁷⁶

Wolfgang Rodler:

„Den Kern des körpertechnischen Studiums innerhalb der Schauspielausbildung bilden die Pflichtfächer Bewegung, Fechten, Pantomime, Tanz und Akrobatik.

Der Student soll seinen Körper als Instrument schauspielerischen Ausdrucks begreifen, erkennen, schulen und bewusst einsetzen. Er wird durch immer genaueres Körperbewusstsein lernen, seinen Körper für Gedanken, Empfindungen und Gefühle durchlässig zu machen. Immer besser beherrschte Techniken und wachsendes Stilempfinden werden ihn zunehmend befähigen, seinen Körper in unterschiedlichsten inszenatorischen Zusammenhängen qualifiziert und mündig einzusetzen.

Der zukünftige Schauspieler wird umso phantasievoller, mutiger und freier mit seinem Körper spielerisch arbeiten können, je höher sein technischer Stand ist.

Es geht nicht darum, möglichst perfekt ausgeführte, letztlich aber genormte und somit austauschbare künstlerische Fertigkeiten zu trainieren. Ziel aller Arbeit ist der schauspielerische Vorgang, der immer an die einmalige und unverwechselbare Persönlichkeit des Studenten, aber auch an Wesen und Physis einer Figur (Rolle) gebunden ist.

Wir wollen also keine Pantomimen, Tänzer oder Akrobaten ausbilden, sondern Schauspieler, die wesentliche Elemente dieser körperbildenden Fächer im Sinne ihres schauspielerischen Ausdrucks verwenden."⁴⁷⁷

Eva-Maria Otte, seit 1993 Professorin für Bewegungslehre an der HfS erklärt, dass man sich auch heute noch an das methodische Grundkonzept hält:

„Der zukünftige Schauspieler wird um so phantasievoller und freier mit seinem Körper spielerisch arbeiten können, je höher sein technischer Stand ist. Es kann aber nicht darum gehen, möglichst perfekt ausgeführte, aber letztlich genormte und somit austauschbare künstlerische Fertigkeiten zu trainieren. Ziel aller Arbeit ist der

⁴⁷⁶ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

⁴⁷⁷ Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 13.4.2009

schauspielerische Vorgang, der immer an die einmalige und unverwechselbare Persönlichkeit des Studenten, aber auch an Wesen und Physis einer Figur gebunden ist, der es darüber hinaus erfordern kann, unterschiedliche Körpertechniken miteinander und mit dem gestalteten Text zu verbinden.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 41

5.4 Sprecherziehung

Im Unterricht der Sprecherziehung an der HfS erarbeiten die Studenten den schauspielerisch-gestischen Umgang mit Autorentexten in bühnen- und medienwirksamer Form.⁴⁷⁹ Heinz Hellmich betont, dass es hierbei nicht bloß um das Trainieren der Fähigkeiten der Stimme geht, sondern vielmehr um die Wirkung des Sprechens:

„Die Sprecherzieher haben auch das Sprechen nicht als ein losgelöstes Sprechen, das im Wesentlichen der Rhetorik untergeordnet ist, empfunden, sondern die haben das Sprechen verstanden als einen Vorgang, wo Menschen aufeinander einwirken, sich austauschen. Das Sprechen entsteht daraus, dass ich eine Sprechnotwendigkeit, eine Aussagenotwendigkeit, eine Handlungsnotwendigkeit verspüre, und deswegen rede ich auf den anderen ein.“⁴⁸⁰

Die ehemalige Sprecherzieherin der HfS, Hildegard Pürzel-Roth, veranschaulicht dieses Ziel:

„Die wichtigste Forderung ist: Der Schauspieler muss gestisch sprechen! Dass die Stimme sitzt, dass gut artikuliert wird, hat leider noch gar nichts mit ins Szenische umgesetzter schauspielerischer Ausdruckskraft zu tun. Der Schauspieler muss zum Beispiel auch lachen und weinen können. Er soll die verschiedensten Tonfälle beherrschen. Er muss schnell, langsam, laut, leise – und das in ganz verschiedenen Verhaltensweisen – sprechen und auch flüstern können. Sofort muss ihm die Stimme gehorchen, und er soll imstande sein, sie ökonomisch einzusetzen. Die stimmlichen Mittel müssen zu Ausdrucksmitteln realistischer Gestaltungsabsicht werden.“⁴⁸¹

Das dem Sprechunterricht an der HfS zugrunde liegende gestische Sprechen ist auf Bertolt Brecht zurückzuführen. Brecht bezeichnet mit dem Begriff *Gestus* den Zusammenhang zwischen innerer Einstellung, gesamtkörperlicher Haltung und sprachlicher Äußerung.⁴⁸² Brecht dazu:

⁴⁷⁹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 7

⁴⁸⁰ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁴⁸¹ Pürzel-Roth, Hildegard: *Zu einigen Aufgaben des Sprechunterrichts*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. S. 89

⁴⁸² Klawitter, Klaus/ Minnich, Herbert: *Sprechen*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 258

„Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welche ein oder mehrere Menschen an einen oder mehrere Menschen richten.“⁴⁸³

Als gestische Äußerung bezeichnen Klaus Klawitter und Herbert Minnich eine unter Berücksichtigung der Situation motivierte, gesamtkörperlich vollzogene Äußerung. Durch die gestische Äußerung kann die zu vermittelnde Information des Schauspielers in ihrem vollen Sinn deutlich werden.⁴⁸⁴ Somit steht die Äußerung immer in Bezug zur gegenwärtigen Situation der Rolle und zur Handlung des Stückes. Heinz Hellmich beschreibt dies wie folgt:

„Das Sprechen verrät die Handlungsabsicht durch die Art, wie gesprochen wird. Es ist nicht nur die Diktion, sondern auch die Art, wie Beziehungen zur Partnerfigur transportiert werden. Das Timbre, ist anders, wenn ich jemandem freundlich entgegentrete, als wenn ich ihm aggressiv gegenüber trete, oder wenn ich ihn sogar zusammendonnern will, oder wenn ich ihn bezirzen will. Diese Dinge, die stehen alle im Dienste einer bestimmten Handlung.“⁴⁸⁵

Klawitter und Minnich sehen die Sprechkunst eines Schauspielers vor allem darin, dass dieser in der Lage sein sollte, mit einem fremden Text schauspielerisch-gestisch umgehen zu können, und dass er die den schauspielerischen Gestus tragenden sprachlichen Mittel beherrscht:

„Erst der schauspielerisch-gestische Umgang mit fremdem Text, das ist die Fähigkeit der schauspielerischen Vermittlung von Sinn, Sprechabsicht und Situation, deren individueller und sozialer Bindung in der Figur, macht den auf der Bühne vorgeführten Vorgang zwischen Menschen zum Ereignis für den Zuschauer. Sprech-erziehung des Schauspielers lehrt die bewusste Verfügbarkeit von Atem, Stimme und Artikulation in ihrem Zusammenwirken als Mittel der schauspielerisch-gestischen Äußerung.“⁴⁸⁶

Der Student an der HfS erlernt sprecherische Grundfertigkeiten im Bereich der „Atemschulung“, der „Stimmbildung“, der „Artikulationsschulung“ und des „sprechtechnischen Umgangs mit Texten“.⁴⁸⁷

Im Bereich der Atemschulung lernt der Student die Beherrschung der kombinierten

⁴⁸³ Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater. Band 4*. Berlin und Weimar, 1964, S. 32-33

⁴⁸⁴ Klawitter, Klaus/ Minnich, Herbert: *Sprechen*. S. 258

⁴⁸⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁴⁸⁶ Klawitter, Klaus/ Minnich, Herbert: *Sprechen*. S. 258

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 260

Atmung und des Stützvorgangs. Die kombinierte Atmung ist die sinnvolle Kombination der Muskelbewegungen, die die Atmung ermöglichen (Bewegung des Zwerchfells), der Bauchmuskulatur und der Zwischenrippenmuskulatur. Der Stützvorgang reguliert die Ausatmungsdauer und den Atemdruck in Abhängigkeit mit der geforderten sprachlichen Leistung.⁴⁸⁸

Im Bereich der Stimmbildung lernt der Student die Beherrschung der mittleren Sprechstimmlage, des Stimmeinsatzes und des Absetzens der Stimme, des Sprechstimmumfangs, der Lautstärke und die Beherrschung der Klanggestaltung im oberen Kehlräum, Rachen-, Mund- und Nasenraum.⁴⁸⁹

Im Bereich der Artikulation soll der Student die Beherrschung der Lautbildung nach den Normen der Standardaussprache der Deutschen Sprache und des Artikulations-tempos lernen. Die Aufgaben dieses Bereiches sind die Beseitigung von Aussprachefehlern bei der Bildung einzelner Laute und die Korrektur von dialektbedingten Abweichungen von der sprachlichen Norm. Die Beherrschung der sprachlichen Norm ist für den Schauspieler, laut Klawitter und Minnich, notwendiges Handwerk.⁴⁹⁰

In Bezug auf den sprechtechnischen Umgang mit Texten lernt der Student seine persönliche Ausdrucksmöglichkeit zu finden und zu entwickeln, angeregt von Gedanken und Anliegen der literarischen Vorlage. Der Ausdruckswille des Studenten und die Arbeitsmotivation soll sich aus der Spannung Anliegen — Wirkung ergeben.⁴⁹¹

Klaus Klawitter und Herbert Minnich:

„Damit der Wille zum Ausdruck, das Einwirkenwollen auf den Partner groß wird, ist es erforderlich, das Wissen des Studenten anzureichern. Genauso wichtig ist es, seine Gefühle zu aktivieren durch eine Arbeitsmethode, die nicht nur erklärt, sondern sinnlich ist.“⁴⁹²

Klawitter und Minnich halten das Trainieren der Impulsfähigkeit des Studenten für besonders wichtig, weil dadurch am besten die Intensität der Äußerung entwickelt werden kann. Sie bezeichnen als *Impuls* einen Willensakt des Schauspielers, der in

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 261

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 263-264

⁴⁹⁰ Ebenda, S. 267

⁴⁹¹ Ebenda, S. 269

⁴⁹² Ebenda

der Folge eine Handlung auslöst. Dieser Willensakt bestimmt wesentlich den Handlungsverlauf, seine Geschwindigkeit, Stärke, Gewandtheit und seinen Rhythmus. Der Körper des Schauspielers muss handlungsbereit sein, damit der Handlungsimpuls für den Zuschauer erkennbar ist. Minnich und Klawitter bezeichnen den methodischen Weg der Sprecherziehung als gestisch, weil aus ihrer Sicht dieser Begriff am deutlichsten das Gefüge von innerer Einstellung des Sprechenden, Haltung, Partnerorientierung, Situationsbezug und den Vollzug der Äußerung benennt und somit den Sprechvorgang in seiner sozialen Determinierung erfasst.⁴⁹³

Der Unterricht der Sprecherziehung findet überwiegend im Einzelunterricht statt. Lediglich das Körperstimmtraining wird in der Gruppe unterrichtet.⁴⁹⁴

Zusammenfassend lassen sich folgende Schwerpunkte der Sprecherziehung benennen:

- Atemschulung
- Stimmbildung
- Artikulationsschulung
- Ausdrucksschulung
- gestische Arbeit am Text
- projektbezogene Arbeit
- Körperstimmtraining⁴⁹⁵

Die im Unterricht verwendeten literarischen Texte werden unter den Gesichtspunkten ausgewählt, inwieweit sie die Anwendung und die Entwicklung sprecherischer Ausdrucksmittel begünstigen und die Texte mit den Aufgaben in der künstlerisch-praktischen Ausbildung (Szenenstudium) korrespondieren.⁴⁹⁶

Barbara Bismark, seit 1966 Sprechdozentin an der HfS, fasst das übergreifende Ziel der Sprecherziehung wie folgt zusammen:

⁴⁹³ Ebenda, S. 261

⁴⁹⁴ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 7

⁴⁹⁵ Ebenda

⁴⁹⁶ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Lehrprogramm für das Lehrgebiet Sprecherziehung*. Berlin 1987, S. 5-6

„Das Hauptziel aller Stimm- und Sprecherziehung ist, Schauspielstudenten das situative Sprechen, das Sprechen aus unterschiedlichen Haltungen, herauszulocken – auch kurz gestisches Sprechen genannt.“⁴⁹⁷

In Sonderkursen lernt der Student die Befähigung zur rhetorischen Kommunikation, zur TV-Moderation, zum Mikrofonsprechen, zur Gestaltung literarischer Programme.⁴⁹⁸

Die Tradition der Sprecherziehung der HfS geht zurück auf das Hallenser Sprecherzieher-Studium an der Martin Luther Universität Halle-Wittenberg. Dieses Studium wird bis heute angeboten.⁴⁹⁹

Zur Zeit der DDR unterstützte die HfS die Nachwuchssicherung ihrer Sprecherzieher durch die Möglichkeiten, Teile des Studiums auch durch Praktika an der HfS zu verbinden und Professoren bzw. Dozenten der Hochschule zur Betreuung von Diplomarbeiten zur Verfügung zu stellen. Dies wird aus folgendem Beispiel, entnommen dem Arbeitsplan Abteilung Sprecherziehung 1989/90, deutlich:

„Die Universität Halle, WB Sprechwissenschaft, wird dahingehend unterstützt, dass ihre Studenten ein Praktikum bei uns absolvieren können. Mit der Studentin C. Krawutschke, unserer zukünftigen Kollegin, wurde ein Sonderstudienplan zwischen der HfS und der Universität Halle vereinbart, der ein geplantes Hineinwachsen in den Beruf sichert. Ihr Abschlußpraktikum wird sie an unserer Hochschule absolvieren. Die Diplomarbeit wird u.a. vom Abteilungsleiter Sprecherziehung betreut.“⁵⁰⁰

Die zitierte ehemalige Sprechdozentin der HfS Hildegard Pürzel-Roth sowie die immer noch an der HfS unterrichtenden Sprechdozenten Barbara Bismark, Klaus Klawitter und Herbert Minnich sind in Halle als Diplom-Sprechwissenschaftler ausgebildet worden.

⁴⁹⁷ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 43

⁴⁹⁸ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 7

⁴⁹⁹ Vgl. die Homepage des Instituts für Slawistik und Sprechwissenschaften der Martin Luther Universität Halle-Wittenberg unter: www.sprechwiss.uni-halle.de. Zugriff am 16.08.2008

⁵⁰⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Arbeitsplan Abteilung Sprecherziehung*. Berlin 1989, S. 2

5.4.1 Körperstimmtraining

Im Körperstimmtraining wird in einem Gruppentraining stimmbildendes Übungsmaterial aus dem Fach Sprecherziehung mit Übungsabläufen der körperausbildenden Fächer Bewegungsstudium und Akrobatik kombiniert. Die Studenten sollen in Unterricht lernen, den Körper und die Stimme in ihrer Abhängigkeit zueinander zu begreifen und diese in wechselseitiger Beeinflussung unter vielfältigen Bewegungsanforderungen auf der Bühne einzusetzen. Im Mittelpunkt der Übungen stehen die Absichten der Äußerungen und die Zielgerichtetheit der Bewegungen.⁵⁰¹

Der theoretische Ansatz des Körperstimmtrainings liegt in der bereits im Kapitel Sprecherziehung erklärten Erkenntnis, dass jede sprachliche Äußerung der Studenten von einem Impuls bzw. Willensakt, der eine körperliche Aktivierung (Haltung) auslöst, vorbereitet werden muss. Im Körperstimmtraining soll durch das Training der körperlichen Aktivierung die Konzentration des Studenten auf das Handeln im schauspielerischen Prozess verbessert werden. Dadurch soll vermieden werden, dass der Student spielt und dazu spricht oder sich beim Spielen ständig zuhört. Alle Übungen trainieren zunächst Funktionsabläufe, bei denen die Bewegungen des Studenten nicht von der Stimme begleitet, sondern die körperlichen Aktionen die Genauigkeit des Stimmsitzes befördern sollen. Die Übungen müssen dem Studenten Raum lassen, die erworbenen artikulatorischen und stimmlichen Funktionen vielfältig und variabel einzusetzen und auszuprobieren.⁵⁰² Die methodischen Schwerpunkte des Körperstimmtrainings richten sich nach denen der Sprecherziehung und liegen auf

- den Funktionsabläufen der Atmung,
- den Funktionsabläufen der Stimmbildung,
- und auf den Bewegungsabläufen der Artikulation unter betont körperlichen Arbeitsbedingungen.⁵⁰³

⁵⁰¹ Honigmann, Ingeburg: *Körperstimmtraining*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 274

⁵⁰² Ebenda, S. 275

⁵⁰³ Ebenda, S. 274

Im Unterricht werden dem Studenten konkrete Motivationen gegeben, die körperliche Ausdrucksmöglichkeiten erfordern und hervorrufen. Der Student lernt: Je deutlicher er sich mit einer konkreten Absicht an den Partner wendet, desto deutlicher dienen sein Körper und seine Stimme der Ausdrucksabsicht. Das Körpertraining hat somit die Aufgabe, über das Funktionstraining die individuellen sprecherischen Ausdrucksmöglichkeiten des Studenten zu fördern, und leistet damit einen Beitrag dazu, seine Ausdrucksmittel weiterzuentwickeln.⁵⁰⁴

5.5 Diktion

Diktion wird seit der Wiedervereinigung an der HfS „Deutsche Verssprache/ Versgeschichte“ genannt. Der Student lernt in diesem Fach anhand von dramatischen, lyrischen und Prosatexten das Umsetzen eines definierten Schriftbildes in ein analoges Klangbild.⁵⁰⁵ Karl Mickel unterrichtet Diktion seit 1978 an der HfS. Die Bedeutung des Unterrichtes erläutert er wie folgt:

„Ich unterrichte an der Hochschule für Schauspielkunst ‘Ernst Busch’ praktisch das, was man, abstrakt gefasst, das Wesen der Kunstsprache nennen könnte. Wie kommt es, dass ein Ungeschulter ein Gedicht, wenn es gut gesprochen ist, beim einmaligen Hören besser versteht, als wenn er es mehrmals liest? Warum habe ich die Gedichte von Johannes Bobrowski und Erich Arendt erst verstanden, nachdem ich sie von Bobrowski und Arendt gesprochen gehört hatte? Offenkundig sprechen die Dichter, was sie geschrieben haben; der Vers ist eine Notierung, die zusätzliche Informationen, über den Sinn der Wörter und syntaktische Einheiten hinaus, chiffriert – technisch gesprochen. Das Dechiffrieren, das Lesen, ist ein umständlicher – von Konventionen geregelter – Prozess, in dessen Verlauf das Wie des Sprechens zum Was des Gesprochenen hinzuschlägt, das heißt: den wesentlichen Gehalt artikuliert.“⁵⁰⁶

Im Fach Diktion lernen die Studenten folgende Grundlagen zur sprechkünstlerischen Erarbeitung von Dichtung:

⁵⁰⁴ Ebenda

⁵⁰⁵ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 7-8

⁵⁰⁶ Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. S. 8

1. Sie lernen literaturwissenschaftliche Analysen durchzuführen, indem sie die sprechkünstlerisch zu gestaltende Dichtung und die Aussagen des Dichters zu seinem Werk studieren. Dabei ist es erwünscht, Sekundärliteratur mit weiteren Informationen über die Dichtung heranzuziehen. In Hausarbeiten erarbeiten die Studenten die aktuellen Bezüge der Dichtung. Die gewonnenen Ergebnisse lernen sie dann auszuwerten.
2. Durch sprachwissenschaftliche Analysen lernen die Studenten die Sprechsituationen, die Realisierung des Kommunikationsvorganges eines Textes zu verstehen und somit dem Zuschauer tiefer greifende Einsichten in die inneren und äußeren Verhaltensweisen der Figur zu vermitteln.
3. In der Analyse von Tonaufnahmen lernt der Student realistische Interpretationen von Schauspielern aus Vergangenheit und Gegenwart sowie zur Gegenüberstellung eine nichtrealistische Interpretation, um die Gegensätze zu erkennen und kenntlich zu machen.⁵⁰⁷

Maxi Biewer fasst diese Zielsetzungen zusammen:

„Wir haben im Diktionsunterricht über die Herkunft der Worte gesprochen und wir wurden über die Geschichte der deutschen Sprache unterrichtet. Vom Althochdeutsch bis zur modernen deutschen Sprache, weil man ja auch Lessing oder Kleist spielen musste, und da sind Worte, die man heute so nicht mehr benutzt. Wir haben versucht, die Schönheit der deutschen Sprache auszukosten. Zum Beispiel: Worte wie *Ungeziefer* kennt man. Aber was ist *Geziefer*? Geziefer sind alle Nutztiere. Das sind Worte, die heute ‘aus dem Schwange gekommen sind’, aber in der klassischen Literatur durchaus vorkommen. [...]

Die Diktion machte uns auf die Feinheiten der deutschen Sprache aufmerksam, und natürlich besprachen wir auch die unterschiedlichen Versformen vom ‘Gemeinen Knittelvers’ (wie im *Faust*) bis zum klassischen Alexandriner. Wo liegen die Zäsuren, wie werden die Verse gesprochen.“⁵⁰⁸

Die in der Diktion gewonnenen Erkenntnisse dienen somit dem Studenten zur Weiterbildung seiner sprecherischen Ausdrucksqualitäten.

⁵⁰⁷ Markert, Wilfried: *Diktion*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 291-292

⁵⁰⁸ Interview mit Maxi Biewer (absolvierte von 1983 bis 1987 ihr Schauspielstudium an der HfS)

5.6 Musikunterricht

Im Musikunterricht an der HfS wird Rhythmus und Intonation, die Ausbildung der Singstimme und der Umgang mit dieser im Sinne des gestischen Singens unterrichtet und trainiert. Der Musikunterricht umfasst vier Semester und findet im ersten Studienjahr in der Gruppe und im zweiten Studienjahr im Einzelunterricht statt.⁵⁰⁹

Die Bedeutung des Musikunterrichts für das Theater definiert der Lehrplan des Musikunterrichtes von 1988:

„Der umfassend gebildete Schauspieler braucht ein Vertraut-Sein mit allen Künsten, somit ist auch eine enge Bindung zur Musik erforderlich: Musik kann im Theater in spezifischer Weise wirken, sofern die Theaterkonzeption die Musik als strukturelles Moment zulässt und sie nicht zur Nur-Inzidenzmusik degradiert. Sie kann, nutzt sie heutige Möglichkeiten, dem Schauspieler neue Akzente hinzufügen, benötigt aber dazu musikalisch ausgebildete und auch mit neuer Musik vertraute Schauspieler.“⁵¹⁰

Die daraus abzuleitende Bedeutung des Musikunterrichts für den Absolventen der HfS verdeutlicht Heinz Hellmich:

„ [Der Musikunterricht] war uns sehr wichtig, weil da auch wieder die Zeit eine Rolle spielte. Das war im deutschen Theater bis 45 nicht so wichtig gewesen, Marlene Dietrich war eine Ausnahmeerscheinung, war etwas ganz Besonderes. Man komponierte und textete für sie extra musikalisch vorbereitete Chansons. Aber sie war keine Massenerscheinung. Heutzutage muss ein Schauspieler das können, und zwar praktisch, weil es in einem kleineren Theater für Musical kein Personal gibt. Und die Spieler müssen auch mal ein Couplet singen können. Also praktisch hat es Bedeutung. Und Bedeutung hat es auch, um einfach den Radius zu erweitern.“⁵¹¹

Der Unterricht teilt sich in folgende vier Komponenten:

- a) die musikerzieherische
- b) die musikästhetische
- c) die stimmbildnerische

⁵⁰⁹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 8

⁵¹⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Lehrprogramm für das Lehrgebiet Musik*. Berlin 1988, S. 1

⁵¹¹ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

d) die interpretatorische⁵¹²

Die allgemeinen Aufgaben des Musikunterrichtes lassen sich wie folgt skizzieren:

- Veranschaulichung der Merkmale musikalischer Elementarphänomene, wie Ton, Tondauer und die Eigenschaft, die den Schall charakterisiert, wie Schallhöhe, Schallfarbe, Schallstärke, Geräusche, fixierter und unfixierter Ton;
- Rhythmusübungen (improvisatorische und nach Notenbild), unter Benutzung der vielfältigsten Rhythmusinstrumente und der menschlichen Stimme;
- Erarbeitung der unterschiedlichen Intervalle und Zusammenklänge.
- Das Kennenlernen formbildender Elemente und Bausteine und der historischen Phänomene Tonsystem, Kadenz, Sonanzcharakteristika usw.;
- Erlernen elementarer musikalischer Formen, wie Bar-, Reihung- und Reprisesform oder amorphes Klangfeld und Ereignisfolgen.
- Erlernen der musikalischen Ausdrucksmittel Dynamik, Tempo, Artikulation und Agogik;
- Vertrautmachen mit der Notenschrift, die als Orientierungshilfe dienen soll.⁵¹³

Die dargestellten Aufgaben sollen vorwiegend „praktisch musizierend“ vollzogen werden und eine „künstlerisch-produktive Auseinandersetzung“ mit aktuellen Möglichkeiten des Umgangs mit Tönen, Klängen und Rhythmus bewirken.⁵¹⁴

Die vorrangig zu behandelnden musikästhetischen Probleme sind Bedeutung und Funktion der Musik im Schauspiel und die unterschiedlichen Merkmale der Lied-, Chanson-, Song- und Musical-Kompositionen.⁵¹⁵

Die wichtigsten stimmbildnerischen Aufgaben sind:

⁵¹² Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Lehrprogramm für das Lehrgebiet Musik*. Berlin 1988, S.1

⁵¹³ Ebenda, S. 1-2

⁵¹⁴ Ebenda, S. 2

⁵¹⁵ Ebenda

- beim Studenten eine Grund- oder Bereitschaftshaltung zu erarbeiten, die auch eine Voreinstellung auf die Singleleistung und die Phänomene wie Formung des Ansatzrohres, Vorstellung von Tonhöhe, Melodienverlauf usw. berücksichtigt;
- Erarbeitung der für das Singen notwendigen Atemtechnik;
- Beseitigung fehlerhafter Singgewohnheiten und Erreichung einer „hygienischen Stimmgebung“.
- Kultivierung und behutsame Erweiterung des Tonumfanges der Singstimme.⁵¹⁶

Besonders trainiert wird der Übergang vom Sprechen zum Singen und umgekehrt; der Umgang mit unterschiedlichen Genres; der Umgang mit dem musikalischen Gegenstand, wobei eine schauspielerische Haltung bestimmend wirkt; und die Verbindungen zwischen Bewegung/Tanz und Singen. Angestrebt ist ein „gestisches Singen“, wie im Lehrplan von 1988 erklärt wird:

„Angestrebt wird das ‘gestische Singen’, wobei wir uns der Tradition des ‘singenden Schauspielers’, deren bedeutendste Vertreter Lotte Lenia, Marlene Dietrich und Ernst Busch sind, verpflichtet fühlen.“⁵¹⁷

5.6.1 Gestaltung des Musikunterrichtes im 1. Studienjahr

Im ersten Jahr lernen die Studenten im Gruppenunterricht, ihr Gehör zu kultivieren und aufeinander zu hören. Durch theoretische und praktische Übungen werden ihnen die Voraussetzungen zum chorischen und solistischen, ein- und mehrstimmigen Singen vermittelt. Geübt wird der Gesang anfangs an Chorliedern, die chorisch erarbeitet werden. Darüber hinaus üben sie den Umgang mit einfachen und komplizierten Rhythmusinstrumenten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem teilweise oder ganz eingesetzten eigenen Körper als Rhythmusinstrument.⁵¹⁸

In dem zu erarbeitenden chorischen Liedprogramm sind ein Volkslied, ein inter-

⁵¹⁶ Ebenda

⁵¹⁷ Ebenda

⁵¹⁸ Krebs, Maria: *Musik*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. S. 293-94

nationales Volkslied, mindestens zwei Lieder aus Theaterstücken und ein chorisches Lied aus einem Musical enthalten. Zur Zeit der DDR wurde auch noch ein Lied aus dem Repertoire der Arbeiterbewegung oder ein anderes politisches Lied verlangt.⁵¹⁹

5.6.2 Gestaltung des Musikunterrichtes im 2. Studienjahr

Ab dem 2. Studienjahr findet nur noch Einzelunterricht statt, basierend auf den methodischen Übungen des ersten Studienjahres und den Ergebnissen der Studenten. Der Unterricht kann nun gezielt auf die Individualität des einzelnen Studenten eingehen. In der Einzelarbeit werden möglichst Lieder aus unterschiedlichen Epochen und Genres als Übungsgrundlagen verwendet. Dabei soll der Student sich auch mit Fragen über den Komponisten und seine Zeit auseinandersetzen. Ziel des Einzelunterrichtes ist es, die Fähigkeiten zu erlernen, in der Praxis alle Genres der theatergeschichtlichen Epochen musisch interpretieren zu können. Maria Krebs beschreibt dieses Ziel:

„Es ist uns nie darauf angekommen, in der Einzelarbeit möglichst viele Titel ‘draufzuhaben‘. Viel wichtiger scheint uns, die verschiedenen Genres, vor allem die zeitnahen und ganz aktuellen, in ihrer technischen, ästhetischen und historischen Besonderheit zu erkennen, zu bewerten, zu beherrschen.“⁵²⁰

Daraus ergeben sich folgende Zielsetzungen:

- Die Studenten sollen in der Lage sein, stilistisch unterschiedliche Lieder mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln überzeugend zu interpretieren.
- Der Student muss am Ende des Studienjahres gelernt haben, bestimmte gesangstechnische Probleme, die sich beim Lied bzw. Chansonstudium ergeben, selbständig zu lösen.
- Die individuelle Neigung und Begabung des Studenten muss erkannt und gefördert werden. Mögliche instrumentale Fertigkeiten sollten in die

⁵¹⁹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Lehrprogramm für das Lehrgebiet Musik*. Berlin 1988, S. 2

⁵²⁰ Krebs, Maria: *Musik*. S. 295-296

Unterrichtsgestaltung einbezogen werden.

In dem zu erarbeitenden individuell festgelegten Liedprogramm ist ein altes Volkslied, ein Kabarettchanson, ein Lied eines zeitgenössischen Komponisten, ein Lied aus einem Theaterstück und ein Lied aus einem Musical enthalten.⁵²¹

⁵²¹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Lehrprogramm für das Lehrgebiet Musik*. Berlin, 1988, 1988, S. 2-3

5.7 Der gesellschaftswissenschaftliche Unterricht vor und nach der Wiedervereinigung

5.7.1 Gesellschaftswissenschaften zur Zeit der DDR

Der gesellschaftswissenschaftliche Unterricht an der HfS vor der Wiedervereinigung war in die Bereiche „Marxismus-Leninismus“ und „Theaterwissenschaft“ unterteilt.

Die spezifische Zielsetzung zur Zeit der DDR beschreibt Gertrud-Elisabeth Zillmer:

„Die Namen der Unterrichtsfächer und die Begriffsbildungen sind ja alles Formalisierungen, die, wenn ich sie aufknappe, natürlich auch positive Inhalte haben können. Dieser Begriff ‘sozialistische Schauspielerpersönlichkeit’ heißt ja erst einmal nur: ein politisch denkender Schauspieler, der an den Auseinandersetzungen der Gegenwart teilnimmt.

Die Studenten haben durch die Unterrichte an der Schule dialektisch denken gelernt. Die theoretischen Fächer haben das vorbereitet und wir haben das dialektische Denken, also das in Widersprüchen Denken, auch in den Schauspielunterricht gefördert. Ich finde, dass das zu den Grundlagen der Schauspielerei gehört. Was den Studenten von den politischen Pflichtfächern zu viel war, haben sie ohnehin ausgeblendet.“⁵²²

Heinz Hellmich erklärt darüber hinaus, dass viele Schauspielstudenten sich lediglich für den praktischen Teil des Schauspielstudiums interessierten, Gesellschaftswissenschaften wurden oft als sekundär eingestuft:

„In den Theorieunterricht gab es natürlich auch Drückereien. Aber das entspricht der Mentalität des Schauspielers. Das interessiert ihn nicht so sehr, und er spürt manchmal erst sehr spät, wie stark er das brauchen kann, sozusagen den Dramaturgenanteil, der in jedem Schauspieler sein sollte, weil er nämlich eine Rolle aufbauen muss. Die meisten Studenten sagen am Anfang des Studiums: *‘Ich will spielen! Sagt mir, welche Situation ihr habt, dann mach ich los, gebt mir Text, den lern ich und dann spiel ich.’*“⁵²³

Hellmich führt zudem an, dass es Lehrbeauftragte gab, die versuchten, den Unterricht durch philosophische Diskussionen, auch aus dem Bereich der Dramaturgie, interessanter zu gestalten. Hellmich erzählt von einem damaligen

⁵²² Ebenda

⁵²³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

Kollegen, zu der Zeit als Minetti Rektor der HfS war, der auf Grund einer breit gefächerten Unterrichtsgestaltung nicht mehr an der Schule unterrichten durfte, er bekam eine andere Tätigkeit im Kulturbereich, ohne Lehrfunktion:

„Die Dozenten in diesen Fächern bekamen manchmal mangelndes Interesse der Studenten mit. Sie haben versucht, der Geschichte entgegenzusteuern, indem sie von sich aus zum intellektuellen Niveau und zu den emotionalen Interessen ihrer Hörer Kontakt gesucht haben. Das natürlich auch durch Beispiele aus der Dramatik. Dieser Punkt wurde dann von den Oberen außerhalb der Schule kritisiert. Sie sagten, dass der wissenschaftliche Unterricht nicht wissenschaftlich genug durchgeführt wurde. [...] Ein Dozent für Philosophie fasste dann eben den Stoff breiter, weil er die Schmalspurausbildung nicht für gut und vernünftig hielt. Philosophisches Interesse haben Studenten eher als gesellschaftswissenschaftliches. Die gewann er dadurch und er ließ auch Referate machen. Sie haben sehr oft zu Beginn mit einem kleinen Referat begonnen. [...] [Dieser Dozent] wurde aus dem Lehrberuf herausgenommen. Er hat eine andere Stelle im Kulturbereich bekommen.“⁵²⁴

Wie in Kapitel 3.3.3 bereits dargestellt, hat Kurt Veth in seiner Rektorenzeit mit Erfolg versucht, die Gesellschaftswissenschaften für die Studenten interessanter zu gestalten, hierbei gelang es ihm, die vorgegebenen Weisungen zu unterlaufen. Veth kritisierte, dass die Studenten in den Gesellschaftswissenschaften zu DDR-Zeiten zu wenig ihre eigene Persönlichkeit einbringen konnten und, wie auch Heinz Hellmich, dass der Unterricht zu berufsfremd konzipiert war. Er ließ deshalb die Weltreligionen unterrichten, weil er Kenntnisse in diesem Bereich für eine Rollengestaltung als relevant betrachtete:

„Als ich Rektor wurde, waren Mängel vorhanden, die es den jungen Leuten erschwerten, ihre Persönlichkeit in die Zeit einzubringen. Deshalb machten wir damals, um bei den theoretischen Fächern zu bleiben, den Versuch der Unterwanderung mit den vier Weltreligionen, was aber auch Gründe hatte. Wenn ich zum Beispiel in ‘Maria Stuart’ als Mortimer zu sagen habe ‘Im finsternen Herz des Papsttums aufgesaugt’, dann muss ich zunächst einmal darüber Bescheid wissen. Man kann dann nicht den Regisseur fragen. Man muss etwas wissen über die katholische Kirche, über das Judentum, über die Thora und den Koran. Das ist doch wichtig. Dass dieses Wissen zum Beispiel über den Koran wichtig ist, hat sich schließlich gezeigt.“⁵²⁵

⁵²⁴ Ebenda

⁵²⁵ Interview mit Prof. Kurt Veth

5.7.1.1 Marxismus-Leninismus

Der Bereich Marxismus-Leninismus gliederte sich in die Fächer „didaktischer und historischer Materialismus“, „Politische Ökonomie“, „Wissenschaftlicher Sozialismus“, „Marxistische Ästhetik“ und „Kulturtheorien“.⁵²⁶

Die Professoren und Dozenten sollten sich in ihrer Lehrplangestaltung an die Weisungen des Ministeriums für Hoch- und Fachschulwesen halten.^{527/528} Die thematische Grundlage bildete die Ideologie der Kulturpolitik der DDR. Die Schwerpunkte für den Unterricht werden im Arbeitsplan für das Studienjahr 1987/88 wie folgt formuliert:

„Schwerpunkt der Tätigkeit ist die Umsetzung des überarbeiteten Lehrprogramms ‘Grundlagen des Marxismus-Leninismus’ auf Grundlage einer zielgerichteten und systematischen lehrkonzeptionellen Arbeit der Lehrkräfte, insbesondere zur Krieg-Frieden-Problematik und anderen globalen Menschheitsproblemen, zum Verhältnis von Politik und Ideologie, zur Dialektik von Individuum und Gesellschaft, zu Triebkräften und Werten des Sozialismus, zur ökonomischen Strategie der Partei, zum politischen System des Sozialismus – vor allem zur Rolle der Partei der Arbeiterklasse –, zu Wesen und Erlebbarkeit der sozialistischen Demokratie.“⁵²⁹

Der Lehrplan der Marxismus-Leninismus-Fächer konnte, im Gegensatz zum Lehrplan der Schauspielabteilung, von den Professoren und Dozenten nicht selbst gestaltet werden, er wurde vom Ministerium vorgegeben und war an allen Hochschulen der DDR verbindlich.⁵³⁰ Kurt Veth dazu:

„Wenn Sie zum Beispiel Medizin studierten, hatten Sie in der DDR, Polen oder anderen sozialistischen Ländern trotzdem auch Vorlesungen über den dialektischen historischen Materialismus und über politische Ökonomie. Das waren die sogenannten

⁵²⁶ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Grundzüge für die Durchführung des 4-jährigen Studiums*. Berlin 1985

⁵²⁷ Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.): *Weisung zur Durchführung der Vorbereitungen auf das Studienjahr 1985/86 an Universitäten*. Berlin 1985

⁵²⁸ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Grundzüge für die Durchführung des 4-jährigen Studiums*. Berlin 1985

⁵²⁹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Arbeitsplan für das Studienjahr*. Berlin 1988, S. 2

⁵³⁰ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Grundzüge für die Durchführung des 4-jährigen Studiums*. Berlin 1985

Gesellschaftswissenschaften. Die 'Ernst Busch' hatte diese Fächer auch.⁵³¹

Heinz Hellmich kritisiert an dieser Tatsache, dass der Unterricht nicht auf das Studienfach abgestimmt war.

„Der wissenschaftliche Unterricht war nicht als Zulieferung zum Beruf konzipiert, sondern er war als eine staatsbürgerliche Einrichtung konzipiert. Als etwas, das jeder Student der DDR lernen muss, damit er sich als Staatsbürger in der DDR zurechtfindet und sich aus Überzeugung auf die Seite der Arbeiterklasse schlagen kann. Das war berufsfremd konzipiert.“⁵³²

Das Fach „didaktischer und historischer Materialismus“ behandelte die Philosophie von Marx und Engels. Die „Politische Ökonomie“ war in die „Ökonomie des Kapitals“ (nach Karl Marx) und die „Ökonomie des Sozialismus“ unterteilt. Im „Wissenschaftlichen Sozialismus“ wurde die sozialistische Gesellschaftsform thematisiert.⁵³³ Hierbei ging es, laut dem langjähriger Professor für Gesellschaftswissenschaften an der HfS, Gerhardt Ebert, um utopische Fragestellungen:

„Der Wissenschaftliche Sozialismus hatte zum Gegenstand, wie eine sozialistische Gesellschaft beschaffen sein sollte oder könnte, das heißt, das war eine ziemlich utopische Angelegenheit, wo man auch sehr auf die Phantasie angewiesen war, wenn man sich vorzustellen versuchte, wie die Ökonomie einer Gesellschaft ohne menschliche Ausbeutung aussehen könnte. Es gab ja über die aktuelle nicht-kapitalistische Gesellschaft keine abgesicherten Lehrbücher. Man hatte die Möglichkeit, die Klassiker zu studieren, also Marx, Engels, Lenin und Stalin, und Ausführungen von Leuten, die gewissermaßen als Vordenker forschten und schrieben. Man konnte deren Vorgaben übernehmen oder versuchen, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen, also einen Zusammenhang und schlüssige Antworten zu finden. Die jeweils unumstößlich gültigen Antworten für die Gegenwart waren allerdings immer die Beschlüsse des Parteitages.“⁵³⁴

⁵³¹ Interview mit Prof. Kurt Veth

⁵³² Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁵³³ Interview mit Prof. Dr. Gerhard Ebert

⁵³⁴ Ebenda

5.7.1.2 Theaterwissenschaft

Im Fach Theaterwissenschaft lag der Schwerpunkt auf der Theatergeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, aufgeteilt auf drei Jahre und vorwiegend an Dramatik und am Kennenlernen von Stücken orientiert. 1981 kam das Fach Schauspieltheorie dazu und galt als theoretische Ergänzung der praktischen Erfahrungen und Erlebnisse im Improvisations-Seminar.⁵³⁵

5.7.2 Gesellschaftswissenschaften nach der Wiedervereinigung

Die marxistisch-leninistischen Fächer wurden nach der Wiedervereinigung vom Lehrplan gestrichen und durch „Kultur- und Kunstgeschichte“, „Theaterwissenschaft“ und „Sozialphilosophie“ ersetzt. Das Ziel, den Studenten zum dialektisch denken hinzuführen, blieb bestehen. Klaus Völker war der erste Gesellschaftswissenschaftsprofessor an der HfS nach der Wiedervereinigung. Die Zielsetzung des Unterrichts und die damit verbundenen Probleme fasst Völker zusammen:

[Die Studenten] sollten eine Allgemeinbildung mit Schwerpunkt auf der Theatergeschichte besitzen. Das ist leider heute in der schnelllebigen Zeit immer schwieriger zu vermitteln. Was nicht gerade in den Medien Thema ist, das ist oft schon wieder aus den Köpfen verschwunden. Das ist schade, denn es ist wichtig, dass der Student sich am Theater z.B. in Bezug auf das Stück und dessen Zeit auskennt. Das Theater gehört selber nicht zu diesen Schnellschaltmedien, es ist vielschichtiger und hat eher mit der Schule der Konzentration und Langsamkeit zu tun.⁵³⁶

⁵³⁵ In Bezug auf die Informationen dieses Absatzes berufe ich mich auf eine inhaltliche Ergänzung von Herrn Prof. Dr. Ebert per E-Mail am 07.10.2008.

⁵³⁶ Interview mit Prof. Klaus Völker

5.7.2.1 Kultur- und Kunstgeschichte

Im Fach „Kultur- und Kunstgeschichte“ werden den Studenten übergreifende Kenntnisse der Kultur- und Kunstgeschichte vermittelt.⁵³⁷

Folgende thematischen Schwerpunkte sind Unterrichtsgrundlagen:

- ***Kulturgeschichtliche Beispiele*** der Entstehung und Herausbildung sozialer und kultureller Lebensformen von der Antike bis zur Gegenwart.
- ***Darstellung der jeweiligen Kunstepochen*** mit ihren philosophischen und ästhetischen Denkinhalten, ihren Stilelementen, ihren kulturellen Formen des Alltags in Sitten, Lebensweise und Mode.
- ***Kulturgeschichte der Weimarer Republik*** als eine die europäische Kultur- und Kunstgeschichte entscheidend prägende Periode und eine Kultur- und sozialhistorische Biografik.
- ***Funktion der Sozialisation von Künstlern und ihrer Organisation***
- ***Formen der materiellen und sozialen Abhängigkeit der Kunstproduzenten***, (Sozialgeschichte der Schauspieler, Regisseure und Choreographen).
- ***Die Wechselbeziehung der deutschen und europäischen Kulturentwicklung***, Tendenzen der Internationalisierung der kulturellen Lebensformen und ihr Einfluss auf die Künste.⁵³⁸

⁵³⁷ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 8

⁵³⁸ Ebenda

5.7.2.2 Theaterwissenschaft

Der Theaterwissenschaftliche Unterricht trägt dazu bei, die methodischen Kenntnisse und Fertigkeiten durch wissenschaftliche Einsichten und Übungen zu vertiefen. Darüber hinaus gibt der Unterricht den Studenten die Möglichkeit, die eigene künstlerische Praxis in theatergeschichtlichen und -ästhetischen Zusammenhängen zu begreifen, damit sie sich an Traditionslinien, Theaterprofilen und Wirkungsstrategien urteilsfähig orientieren können.⁵³⁹

Unterrichtsschwerpunkte sind:

- Die Geschichte des deutschen Schauspiel-, Volks- und Puppentheaters von 1730 bis zu Gegenwart;
- Theaterkulturen anderer Länder in unterschiedlichen Geschichtsepochen;
- „Tätigkeit – Handeln – Schauspielen“ – eine Einführung in die schauspielerische Tätigkeit;
- Grundwissen zur Beschreibung von Aufführungen;
- Dramaturgische Methodik für Schauspieler (insbesondere Text- und Rollenanalyse);
- Theater- und Medienkunde.⁵⁴⁰

5.7.2.3 Sozialphilosophie

Die Sozialphilosophie thematisiert, ausgehend vom Standpunkt der Professionalität und der nationalen und internationalen Wettbewerbsfähigkeit von Kunstproduzenten, folgende sozialwissenschaftliche Handlungskonzepte:

1. Das zivilisationstheoretische Handlungskonzept: Es stellt die Ablösung großkollektiver Verhaltensstile (von Höflingen, Bürgerlichen, mittelständischen Intellektuellen) als ungeplanten, gleichwohl aber gerichteten sozialen Langfristprozess dar.

⁵³⁹ Ebenda, S. 9

⁵⁴⁰ Ebenda

2. Das kultursoziologische Handlungskonzept: Es hebt die symbolische Dimension ins Bewusstsein, die aus dem Wettbewerb und der Konkurrenz zwischen einzelnen kollektiven Verhaltensstilen resultiert.

3. Das ethnologische Handlungskonzept ist auf die Untersuchung der Situationsabhängigkeit sozialen Handelns spezialisiert.

4. Das künstlerische Handlungskonzept befasst sich mit den genannten Rückwirkungen.

5. Das linguistische Handlungskonzept erforscht den unmittelbaren Handlungscharakter des Sprechens.⁵⁴¹

Diese Handlungskonzepte wurden nach der Wiedervereinigung vom Lehrkörper zusammengestellt und gelten u.a. als soziale, sozial-historische und kulturhistorische Aspekte bei der Erarbeitung eines Stückes oder einer Rolle.⁵⁴²

⁵⁴¹ Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin: *Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Berlin 1991, S. 9-10

⁵⁴² Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 27.6.2009

5.8 Die methodischen Zielsetzungen des Schauspielstudiums und der Einfluss der Wiedervereinigung

Die sich aus der dargestellten Methodik der HfS ableitende übergreifende methodische Zielsetzung ist die Ausbildung eines Schauspielers, der die Fähigkeiten besitzt, eine darzustellende Figur, ihre inneren Prozesse, ihre Willensäußerungen, ihre Absichten und Motive glaubhaft darzustellen. Heinz Hellmich betont in diesem Zusammenhang, dass der Schauspieler auf der Bühne nicht „zeigen“ sollte, sondern, dass sich die vom Schauspieler darzustellende Figur „verrät“:

„Wichtig ist mir zu sagen, dass nicht ‘gezeigt’ werden soll. Es geht nicht um ein Zeigetheater, sondern der Schauspieler ‘verrät’, die Figur verrät sich. Der Betrunkene wird immer abstreiten, dass er betrunken ist. Und er zeigt nicht, dass er betrunken ist. Sondern, ich sehe, dass er betrunken ist. Es geht um ein Theater, wo etwas entsteht.“⁵⁴³

Um diese methodische Zielsetzung umsetzen zu können, sollten die Absolventen der HfS über das nötige „Handwerk“ verfügen. Als Handwerk bezeichnet man an der HfS die im bereits dargestellten Umfang zu erlernenden Fähigkeiten des Bewegungsunterrichts, der Sprechtechnik und des Schauspielunterrichts. Darüber hinaus gehört, laut Gertrud-Elisabeth Zillmer, zum Grundwissen eines guten Schauspielers, eine Rolle eigenständig gestalten zu können:

„Helene Weigel sagte immer ‘Jeder Schauspieler muss sein eigener Dramaturg sein’, das heißt, er muss Stücke lesen können, er muss eigene Vorstellungen für seine Figur entwickeln, er muss wissen, wie sich eine Fabel im Stück bewegt, das gehört einfach zum Grundwissen des Schauspielers dazu.“⁵⁴⁴

Über die „handwerklichen Fähigkeiten“ hinaus ist es aber von existentieller Bedeutung für den auszubildenden Schauspieler, dass er ein Gefühl für Partner, Bühne und Publikum entwickelt, weil dies der ausschlaggebende Faktor ist, der es ihm erst ermöglicht, sein Publikum emotional zu erreichen, wie Heinz Hellmich erläutert.

„Es geht entscheidend darum, dass es einmal das Handwerkliche gibt, man sieht, der Schauspieler kann sehr gut sprechen, der kann sich

⁵⁴³ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁵⁴⁴ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

bewegen. Aber kann er auch Inhalte transportieren? Rührt er das Herz des Zuschauers?⁵⁴⁵

Hierbei ist von grundlegender Bedeutung, dass der fertige Schauspieler sich als Ensembleschauspieler begreift und somit gelernt haben sollte, seinen gedanklichen Radius nicht nur auf seine eigene Persönlichkeit zu beschränken, sondern dass er im Sinne des Ensembles interagiert und seine Gedanken auf die Bedürfnisse des Ensemblespieler konzentriert, wie im Folgenden Gertrud-Elisabeth Zillmer konkretisiert:

„Es spielt in der Ausbildung keine Rolle, dass der Student sich die Fragen stellt ‘Wer bin ich’, ‘Was fühle ich’. Uns geht es ja um ein Ensemble, deshalb fängt die Grundlagenarbeit ja auch mit Ensemblearbeit an.“⁵⁴⁶

Die Persönlichkeitsfindung des Studenten als Ausbildungsschwerpunkt wird von allen befragten Professoren als sekundär eingestuft. Die Professoren begründen das damit, dass sie die Ausbildungszeit in vollem Umfang dafür nutzen möchten, die handwerklichen Mittel des Studenten auszuprägen, denn diese sehen sie als unverzichtbare Grundlage für den Beruf des Schauspielers. Eine Persönlichkeitsentwicklung erfährt der Student, laut den durch die Interviews gewonnenen Meinungen, durch seine allgemeine Lebenserfahrung. Exemplarisch Margarete Schuler dazu:

„Wir müssen uns doch in der Schauspielausbildung auf das Vermitteln von Handwerk konzentrieren, denn wenn wir uns auf die Persönlichkeitsfindung konzentrieren, dann ist der Student zwar eine Persönlichkeit, aber wann soll er das Handwerk lernen? Die Persönlichkeit bildet sich durch die Lebenserfahrung. Der fertige Schauspieler braucht aber besonders die Mittel, denn es geht ja um die Wiederholbarkeit, denn es reicht nicht wenn er einmal etwas Großes schafft, er muss die Rolle, wenn verlangt, zwanzigmal wiederholen können.“⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁵⁴⁶ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

⁵⁴⁷ Interview mit Prof. Margarete Schuler

Wolfgang Rodler zeigt auf, dass es vor der Wiedervereinigung üblich war, überdurchschnittliche Talente, in Hinblick auf den Ensemblegedanken, zu nivellieren:

„Wissen Sie, die Studenten vor der Wende waren leistungsmäßig fast auf dem gleichen Niveau. Jedoch ist ein Kriterium der Begabung, dass es auch außergewöhnliche Talente gibt, und ich vermute, dass man zur Zeit der DDR das alles nivellierte. Die Studenten, die besonders gut waren, hat man eher auf Kosten ihres Talenten auf das Niveau des Durchschnitts gebracht, damit man ein kollektiv annehmbares Niveau hatte.“⁵⁴⁸

Infolge dessen war es somit durchaus möglich, hochbegabte Talente unter den Studenten dazu zu nutzen, leistungsmäßig Schwächere zu verbessern, anstatt ihr Talent besonders zu fördern:

„Wissen Sie, wenn ich Szenenstudien zu DDR-Zeiten zusammengestellt habe, dachte ich manchmal, das ist ein so toller, begabter Student, sperre ich den jetzt in einem Szenenstudium mit einem Studenten zusammen, der nicht so begabt ist? Das hat ja auch Vorteile: Der Hochbegabte kann den minderbegabten ziehen. Manchmal aber erreicht man das Gegenteil: Der Hochbegabte stellt sich einsichtig zur Verfügung, hat aber von seiner Arbeit in dem Szenenstudium wenig. Der andere schon, der ist weitergekommen. Das hat man zu DDR-Zeiten aus so ‘solidarischen’ Gründen gemacht – ‘einer für alle, alle für einen!’. Die spezielle individuelle Förderung war in der Ausbildung zu DDR-Zeiten wenig ausgeprägt. Ich hatte aber auch immer im Hinterkopf, der Hochbegabte setzt sich dann eh in der Praxis durch.“⁵⁴⁹

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit die Individualität des einzelnen Schauspielstudenten im Unterricht eine Rolle spielt. Heinz Hellmich erklärt dazu, dass durch das Studium nicht die persönliche Individualität des Studenten ausgeprägt werden sollte, sondern sich seine Individualität weiterentwickelt, indem er im Laufe des Studiums die Darstellung unterschiedlicher Rollen erarbeitet.

„Die Hauptursache ist für mich, dass wir gesagt haben, die Qualität realisiert sich nicht dadurch, dass ein Schauspieler seine Individualität auszuprägen sucht, sondern realisiert sich dadurch, dass sich seine Individualität ausprägt, indem er die Individualität unterschiedlichster

⁵⁴⁸ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

⁵⁴⁹ Ebenda

Figuren sucht. Ich wachse, indem ich mich für die dritte Sache interessiere und nicht für mich.“⁵⁵⁰

Ein Nachteil dieser Haltung ist, dass die spezifische Begabung des Studenten, auf Grund der an der HfS zu erlernen Vielseitigkeit der Rollengestaltung, nicht besonders gefördert wird. Der Absolvent Thomas Nicolai kritisiert diese Problematik. Er wollte, dass durch das Schauspielstudium an der HfS sein komödiantisches Talent weiterentwickelt wird, stattdessen musste er sich hauptsächlich mit konträren Rollengestaltungen auseinandersetzen:

„An der Ernst-Busch-Schule haben sie versucht, mich in ihr Schema zu drücken und mir meine Individualität auszutreiben. Was ihnen aber zum Glück nicht gelungen ist. Das hat sich darin manifestiert, dass ich in den ersten zwei Studienjahren mit internen Dozenten zu tun hatte, die versucht habe, mich umzuerziehen, mir eine Art zu spielen beizubringen, die nichts mit mir zu tun hatte. Die Art, wie ich laufe, wie ich lache und mich bewege, wie ich denke, wie ich die Rollen angehe, passte einfach nicht in das intellektuell anspruchsvolle DDR-Schauspielerschema, weil ich gesagt habe, dass, wenn ich die Wahl hätte zwischen Heiner Müller und Kermit dem Frosch, dann stehe ich total auf Kermit den Frosch, nicht weil Kermit toller ist, sondern weil das mir näher steht. Es wurde an der Schule einfach nicht auf das Spezifische des Talenten und die Persönlichkeit des Studenten eingegangen.“⁵⁵¹

Die fehlende Förderung der persönlichen Individualität des Studiums stellt die HfS zunehmend vor Schwierigkeiten. Zu DDR-Zeiten unübliche Theaterformen, wie z.B. das Performancetheater, erwarten oft individuelle Schauspielerpersönlichkeiten, die sich besonders durch ihre persönliche Eigenart auszeichnen. Diese Forderung kann man durch das traditionelle Schauspielstudium der HfS nicht bedienen. Margarete Schuler dazu:

„Die großen methodischen Linien sind gleich geblieben, sie gehen immer noch auf Penka zurück. Da stellt sich aber jetzt die Frage, wie man damit auf modernes Theater reagiert. Daraus entsteht nun langsam für uns ein Problem. Also mit diesen völlig neuen Theaterformen, die es jetzt gibt. Es gibt z.B. Regisseure, die sagen, sei privat, sei du selber, sag das mal ganz privat. Regisseure, die das

⁵⁵⁰ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

⁵⁵¹ Interview mit Thomas Nicolai (absolvierte von 1986 bis 1990 sein Schauspielstudium an der HfS)

andere überhaupt nicht mehr interessiert. Da wird es jetzt wirklich schwierig.“⁵⁵²

Schuler erklärt im Weiteren, dass die Studenten ihre Individualität oft über die darzustellende Rolle stellen. Das Problem, das daraus entstehen kann ist, laut Schuler, dass die Studenten sich in ihrer schauspielerischen Entwicklung einschränken.

„Heute kommen die Leute mit zwei Sachen: Das eine ist, dass du einen künstlerischen Beruf nicht mehr trennen kannst von dem Anspruch auf Selbstverwirklichung, weil alle jetzt diesen Anteil mitbringen. Das war früher nicht. Das heißt, die Studenten kommen und sie bestehen darauf, als selbstbewusste Menschen behandelt zu werden. Sie wollen, dass in dieser Rolle etwas von ihrer Vorstellung drin sein soll. Sie wollen es aus sich heraus entwickeln. Was das Problem ist, dass sie dann über den privaten Horizont und ihre privaten Gefühlchen nicht hinauskommen. Sie denken, das reicht aus für so gigantische Figuren von z.B. Lady Macbeth. Früher haben die Studenten versucht Konstrukte zu erfüllen, die ihnen oft fremd oder einfach ein paar Nummern zu groß waren, heute musst du sie dazu zwingen, überhaupt irgendetwas von außen anzunehmen, weil sie denken, das reicht was sie haben. Sie denken, sie müssen sich nichts mehr aneignen, wenn sie Hamlet spielen, weil sie der Meinung sind, sie können das alles aus sich schaffen. Das ist ein fataler Irrtum und bringt die Studenten um den Genuss, über sich selbst hinauszuwachsen.“⁵⁵³

Der seit der Wiedervereinigung gewachsene Anspruch der Studenten auf Selbstverwirklichung und die vom Markt zunehmend geforderten individuellen Schauspielerpersönlichkeiten führen dazu, dass beim Schauspielstudium an der HfS die Förderung der spezifischen Begabung eines Studenten an Bedeutung gewinnt.

Wolfgang Rodler:

„Ich glaube, nach der Wiedervereinigung ist das Interesse, die spezifische Begabung eines Studenten zu erkennen und noch mehr zu fördern, verstärkt in den Vordergrund der pädagogischen Bemühungen getreten. Diese unverwechselbare Eigenart eines Studierenden zu kultivieren ist heute größer als zu DDR-Zeiten.“⁵⁵⁴

⁵⁵² Interview mit Prof. Margarete Schuler

⁵⁵³ Ebenda

⁵⁵⁴ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

Es entspricht zwar der methodischen Tradition der HfS, offen für neue methodische Ansätze zu sein, aber es gilt dennoch abzuwägen, inwieweit sich die Schule den temporären Bedürfnissen des Marktes, auf Kosten bereits erfolgreich erprobter Lehrmethoden und Ideale, anpassen muss. Das Konzentrieren auf das Fördern der spezifischen Begabung der Studenten könnte dazu führen, dass diese sich nur noch auf ihre eigene Entwicklung konzentrieren, das Ziel, einen Ensembledanken zu entwickeln, könnte somit verloren gehen.

5.9 Die methodischen Konferenzen

Vor der Wiedervereinigung gab es an der HfS in regelmäßigen Abständen methodische Konferenzen. Die Termine für die Konferenzen wurden vom Leiter des Bereichs Schauspiel in Absprache mit den Kollegen koordiniert.

Die Konferenzen gaben dem Lehrerkollegium des Schauspielbereiches die Möglichkeit, sich methodisch, politisch und organisatorisch auszutauschen:

„Die methodischen Konferenzen sind eine Zusammenkunft aller Kollegen der Abteilung (dazu gehören auch und vornehmlich die Sprecherzieher, die Bewegungsdozenten, die Musiker und die Kollegen der theoretischen Fächer) unter einem bestimmten Thema. Auch an so einer kleinen Hochschule ist der Alltag, wenn man konkret arbeitet, so angefüllt mit der eigenen Tätigkeit, dass es zum Austausch der Kollegen untereinander oft nicht kommt. Die methodischen Konferenzen befriedigen das Bedürfnis aller Kollegen, sich zu bestimmten Zeitpunkten oder aus aktuellem Anlass künstlerisch, methodisch, politisch, und aber auch in erster Linie über die Studierenden und ihre Leistungen auszutauschen.“⁵⁵⁵

Die methodischen Konferenzen wurden bis 1988 vom Schauspielprofessor Ottofritz Gaillard geleitet, danach vom Leiter der Abteilung Schauspiel. Die Konferenz begann mit einem zehn- bis fünfzehnminütigen Eingangsreferat über ein methodisches Thema, das Gaillard, später der Leiter der Abteilung Schauspiel, vorgeschlagen hatte. Im Mittelpunkt stand ein freier Austausch der unterschiedlichen methodischen Ansätze der Professoren und Dozenten.⁵⁵⁶

Heinz Hellmich:

„[Es gab] keine dominierende Meinung, denn es gab niemanden, der das Sagen hatte und alle anderen schwiegen, dadurch entstand immer wieder die gemeinsame Zielsetzung über das Zusammenwirken bei der Entwicklung der Studenten. Es war völlige Redefreiheit. Jeder sagte, wie er das methodische Problem beurteilen würde. Folglich gab es auch nicht irgendeine Art von Konsens, dass man eingeschworen wurde auf eine Methode. Es wurde akzeptiert, dass jeder seine persönliche Art gehabt hatte, um sich methodisch zu entwickeln. Ein Lehrer muss sich methodisch entwickeln, denn wenn einer nur vor-

⁵⁵⁵ Ebenda

⁵⁵⁶ Interview mit Prof. Heinz Hellmich

spielt und zeigt, wie er es macht, dann kann er niemanden unterrichten. Das habe ich in der Schule aber auch nicht erlebt.“⁵⁵⁷

Der Austausch bei den methodischen Konferenzen und bei den Auswertungen der Szenenstudien gab den Professoren und Dozenten die Möglichkeit, sich zum einen methodisch weiterzuentwickeln und zum anderen eine gemeinsame methodische Zielsetzung für jeden einzelnen Studenten zu überlegen.

Heinz Hellmich:

„Es entstanden durch gemeinsames Gespräch divergierende Meinungen, und die wurden einander mitgeteilt und unter Umständen gab es auch, dass, ausgesprochen oder unausgesprochen, sich eine Erkenntnis bildete. Und dadurch entstand allmählich eine Gemeinsamkeit. Diese Gemeinsamkeiten waren nicht nur auf die Schauspiel-
dozenten begrenzt, sondern es waren auch die Sprecherzieher einbezogen und auch die Kollegen, die in den Bewegungsfächern unterrichteten – Akrobatik, Tanz und spezielles schauspielerisches Bewegungstraining und so weiter – waren einbezogen. Also letzten Endes eine Art Homogenität im Ergebnis, die war ablesbar an den Szenenstudien.

Die methodischen Konferenzen helfen zur Verallgemeinerung dessen, was praktiziert wird. Und indem die Verallgemeinerung in der Gruppe der Dozenten zustande kommt, entsteht auch allmählich eine Homogenität in den erzieherischen, ausbildnerischen Absichten.“⁵⁵⁸

Hellmich betont, dass ein Austausch der Professoren bzw. Dozenten und Gemeinsamkeiten in der methodischen Absicht für den Unterricht an einer Schauspielschule unverzichtbar sind. Er führt an, dass dadurch Freiheiten in der Unterrichtsgestaltung der Lehrbeauftragten nicht ausgeschlossen sind:

„An einer Schule sollte ein bestimmtes Maß an Gemeinsamkeit in der methodischen Absicht sein. Das widerspricht nicht der Vielgestaltigkeit der Ausprägung der einzelnen Lehrerpersönlichkeit. Damit meine ich nicht nur die Lehrerpersönlichkeit, die sich selbstverständlich sehr stark dem Studenten mitteilt, sondern auch ihre methodische Ausprägung. Jeder hat seine eigenen beruflichen Erfahrungen, und die bringt er natürlich in die Ausbildung ein.“⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Ebenda

⁵⁵⁸ Ebenda

⁵⁵⁹ Ebenda

Gertrud-Elisabeth Zillmer erklärt in diesem Zusammenhang, dass man an der HfS immer offen für neue methodische Wege war, es aber parallel dazu immer eine gemeinsame Zielsetzung der Professoren und Dozenten an der HfS gab:

„Abschließend ist mir noch wichtig zu sagen, dass die ursprüngliche Methode der 'Ernst Busch' sich nicht hinter Brecht und Stanislawski verschanzt, sondern sie war immer offen für andere Wege. Wir waren uns aber auch bei unterschiedlichen Handschriften immer über die Zielsetzung einig.“⁵⁶⁰

Nach der Wiedervereinigung wurden die methodischen Konferenzen kontinuierlich seltener, bis sie nahezu gar nicht mehr stattfanden. Wolfgang Rodler erinnert sich:

„Schon zu der Zeit, als ich noch Leiter war [ließen die Konferenzen nach], weil es zunehmend Koordinierungs- und Zeitprobleme gab.“⁵⁶¹

Ein Fehlen der methodischen Konferenzen trägt dazu bei, dass eine Beliebigkeit der Schauspielmethodik entsteht und die HfS ihre methodische Tradition verlieren könnte.

⁵⁶⁰ Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

⁵⁶¹ Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

C Schlusskapitel

1. Die Auswirkungen der Wiedervereinigung auf das Schauspielstudium an der HfS

Die Politik der SED übte enormen Einfluss auf die Gesellschaft und die staatlichen Institutionen aus. Offener Widerstand konnte auf Grund der totalitären Staatsführung nicht stattfinden. Nichtsdestotrotz erkannte ein Teil der Bevölkerung einen Widerspruch in der Ideologie und organisierte sich individuell, im stillen Widerstand. Dieser Widerstand wird dadurch belegt, dass sich in der Gesellschaft und in der Öffentlichkeit eine Sprache herausbildete, die die Unterwanderung der politischen Doktrin und ihrer Ideologie unterstützte. Die Sprache fungierte als geheimer Code, der nur von Betroffenen verstanden wurde. Im Theater trat dieses Phänomen stärker auf als im Privaten. Das Theater wurde zum Ort, an welchem das Unausgesprochene mit Hilfe des sogenannten Geheimcodes kommuniziert wurde. Somit wurde das Theater automatisch zu einem Ort, an welchem die Politik und die Ideologie eine entscheidende und existentielle Rolle spielte. Deswegen ist es verständlich, dass nach der Wiedervereinigung eben dieses Theater seine Existenzberechtigung verlor.

In der HfS herrschte der in der gesamten Gesellschaft vorhandene Druck. Dieser Druck ist allerdings differenziert zu betrachten. Der staatlich-ideologische Einfluss beschränkte sich vorwiegend auf die gesellschaftswissenschaftlichen Fächer und die Verwaltung. In den künstlerischen Fächern hatte die Ideologie formalen Charakter, denn nach außen hin wurde systemkonform gelehrt, nach innen aber unterwanderte man die Systemkonformität. Diese Systemkonformität wurde durch die allgemeinen semioffiziellen Strukturen des DDR-Staates gewährleistet.

Mit der Wiedervereinigung wurde das totalitäre Gesellschaftssystem der DDR gegen das liberale der Bundesrepublik ersetzt. Der aufkommende Liberalismus wirkte sich auf das Schauspielstudium überwiegend negativ aus. Der fehlende Austausch der Lehrbeauftragten der HfS über eine gemeinsame methodische Richtung und die daraus resultierenden unterschiedlichen Lehrmeinungen der einzelnen Professoren und Dozenten kann dazu führen, dass eine Beliebigkeit der Methodik an der HfS entsteht. Es besteht die Gefahr eines Verlustes der methodischen Tradition. Diese

Gefahr wird verstärkt durch das Kunsthochschulsystem der BRD, in welchem kein Ausbildungssystem für Lehrbeauftragte vorgesehen ist und Hausberufungen von Professoren verboten sind. Die Begründung, es gehe um geistige Freiheit und Vielfalt, ist durchaus an einer gesellschaftswissenschaftlichen Hochschule nachvollziehbar, jedoch an einer Schauspielhochschule, wo es gerade darum gehen sollte, Beliebigkeit im Unterricht zu vermeiden und dem Studenten ein methodisches Fundament zu vermitteln, ist die Gemeinsamkeit in der Methodik und der Austausch der Professoren und Dozenten unumgänglich, in diesem Zusammenhang ist die Grundsätzlichkeit des Hochschulgesetzes in Bezug auf die Kunsthochschulen zu kritisieren. Sicherlich sollte der Schauspielstudent auch unterschiedliche methodische Ansätze kennen lernen, um so auch auf die Praxis mit unterschiedlichen Regisseuren vorbereitet zu sein, aber dies wird durch Gastprofessoren und die unvermeidliche Eigenart des einzelnen Lehrbeauftragten abgedeckt.

Die nach der Wiedervereinigung aufgekommene Tatsache, dass durch die freie Marktwirtschaft die Studenten sich schon während des Studiums auf ihre berufliche Zukunft konzentrieren müssen, stellt ein zunehmendes Problem dar. Die Konzentration auf die berufliche Zukunft wirkt sich negativ auf die Konzentration im Unterricht aus. Der soziale Halt des Schauspielstudenten durch finanzielle Unabhängigkeit und die Tatsache, dass dem Absolventen nach dem Studium die Garantie auf ein Engagement zugesichert wurde, unterstützte das konzentrierte Arbeiten im Studium zur Zeit der DDR. Das mögliche Gegenargument, diese Sicherheit könnte dazu beitragen, dass die Motivation und Leistungsbereitschaft der Studenten im Studium nachlasse, wird dadurch entkräftet, dass es den Studenten nicht egal war, an welchem Theater sie nach dem Studium engagiert wurden. Dadurch war die Bereitschaft der Schauspielstudenten, sich weiterzuentwickeln, das gesamte Studium hindurch gegeben.

Die vom Theater- und Unterhaltungsmarkt zunehmend geforderte Individualität und Persönlichkeit eines Schauspielers verleitet die Schule dazu, ihre methodische Tradition zu Gunsten der aktuellen Theaterströmungen aufzugeben. Der im Mittelpunkt der Methode stehende Ensembledanke läuft dadurch Gefahr, an Bedeutung zu verlieren. Die Theaterarbeit ist eine kollektive Arbeit, gemeinsames Schaffen und keine individuelle Selbstverwirklichung des Einzelnen. Man muss sich bewusst werden, dass ein Verlust des Ensembledankens negative Auswirkungen auf die Qualität der darstellenden Kunst mit sich bringt.

D QUELLENVERZEICHNIS

1. Interviews, geführt vom Verfasser

Alle Interviews wurden mit Tonband aufgezeichnet und von den Interviewpartnern schriftlich autorisiert.

Kay Bartholomäus Schulze	16. Mai 2008
Maxi Biewer	12. April 2008
Matthias Bundschuh	12. Mai 2008
Prof. Dr. Gerhard Ebert	16. Mai 2008
Prof. Heinz Hellmich	12. März 2007 und 14. Juli 2007
Deborah Kaufmann	15. Mai 2008
Dieter Mann	14. Mai 2008
Thomas Nicolai	17. Mai 2008
Christa Pasemann	14. Juli 2007
Stephan Richter	16. Mai 2008
Prof. Wolfgang Rodler	15. Mai 2008
Heiko Senst	13. Mai 2008
Prof. Margarete Schuler	16. Mai 2008
Prof. Kurt Veth	18. Juli 2007 und 19. Mai 2008
Prof. Klaus Völker	14. Mai 2008
Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer	18. Mai 2008

2. Bibliographie

- Beeck, Horst: *Akrobatik und Artistik*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Beeck, Horst: *Zum Fach Akrobatik*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Berger, Manfred (Hrsg.): *Theater in der Zeitenwende*. Band 1 und Band 2. Henschel Verlag, Berlin 1972
- Berger, Manfred (Hrsg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Dietz Verlag, Berlin 1978
- Bergmann, Wolfgang (Hrsg.): *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*. Alexander Verlag, Berlin 2003
- Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung (Hrsg.): *Berliner Hochschulgesetz*. Berlin 2006
- Bittighöfer, Bernd: *Das humanistische Menschenbild*. Vortrag, gehalten am 27. Januar 1969 im Deutschen Theater in Berlin. In: *Schriften des Verbandes der Theaterwissenschaft*, im Anhang von *Theater der Zeit*, 2/1969
- Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater. Schriften zum Theater 7*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964,
- Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater. Band 4*. Suhrkamp Verlag, Berlin und Weimar 1964
- Brecht, Bertolt: *Über den Beruf des Schauspielers*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1970
- Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Bewegung*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung,
- Buchwald-Wegeleben, Hildegard: *Tanz*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung

- Buchwald-Wegeleben, Hildegard:
Zum Fach Bewegung. In: Penka, Rudolf (Hrsg.):
Stockholmer Protokoll. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Busch, Ernst:
 AURORA-Sonderproduktion zu den X. Weltfestspielen
 Berlin 1973
- Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater:
Theaterstatistik. Köln 1988
- Ebert, Gerhard:
Improvisation und Schauspielkunst. Henschel Verlag,
 Berlin 1989
- Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.):
Schauspielen. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4.
 überarbeitete und ergänzte Fassung
- Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.):
Schauspielen. Henschel Verlag, Berlin 1981
- Ebert, Gerhard:
Schauspieler werden in Berlin. Berlin Information 1987
- Ebert, Gerhard:
*ABC des Schauspielers. Talent erkennen und
 entwickeln.* Henschel Verlag, Berlin, 2004
- Earnest, Steve:
*The state acting academy of East Berlin: a history of
 acting training from Max Reinhardt's Schauspielschule
 to the Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch.*
 The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, 1999,
 2. Auflage
- Erpenbeck, Fritz:
Aus dem Theaterleben. Aufsätze und Kritiken. Berlin
 (Ost) 1959
- Fetting, Hugo (Hrsg.):
*Max Reinhardt. Ich bin ein Theatermann. Briefe,
 Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus
 Regiebüchern.* Henschel Verlag, Berlin 1989
- Fiebach, Joachim / Hasche, Christa / Schölling, Traute:
Theater in der DDR. Chronik und Positionen. Berlin
 1994
- Friedrich-Ebert-Stiftung (Hrsg.):
*Zur Kulturpolitik der DDR. Entwicklung und
 Tendenzen. Reihe: Die DDR. Realitäten-Argumente.*
 Bonn 1989

- Gaillard, Ottofritz: *Aufgaben und Methoden*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Gaillard, Ottofritz: *Die Eignung*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Gießner, Ulrike: *Theater und Kulturpolitik im Kontext der deutschen Wiedervereinigung*. Dipl. Arbeit, Universität Wien, 1996
- Glaeßner, Gert-Joachim (Hrsg.): *Eine Deutsche Revolution – Der Umbruch in der DDR, seine Ursachen und Folgen*. Verlag Peter Lang, Berlin 1992
- Gleiß, Jochen: *Zusammenarbeit schließt Meinungsfreiheit ein*. In: *Theater der Zeit*, 8/1989
- Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Band II. Dietz Verlag 1987
- Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972 bis 1981*. Dietz Verlag, Berlin 1981
- Hager, Kurt: *Marxismus-Leninismus und Gegenwart*. Vortrag auf der wissenschaftlich-methodischen Konferenz des marxistisch-leninistischen Grundlagenstudiums am 24. Oktober 1986 in der Humboldt-Universität zu Berlin
- Hager, Kurt: *Probleme der Kulturpolitik*. Vortrag, gehalten am 26. September 1985 vor dem Vorstand des Schriftstellerverbandes der DDR. In: Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik*. Bd. II, Berlin 1987
- Hager, Kurt: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*. In: Rüß, Gisela (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*. Stuttgart
- Hammerthaler, Ralf: *Die Positionen des Theaters in der DDR*. In: Fiebach, Joachim / Hasche, Christa / Schölling, Traute: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Berlin 1994
- Hasche, Christa: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Henschel Verlag, Berlin 1994

- Hadamowsky, Franz [Hrsg.] *Max Reinhardt. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern.* Georg Prachner Verlag, Wien 1963
- Helwig, Gisela/ Spittmann, Ilse:
Chronik der Ereignisse in der DDR. Köln 1990
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Ablaufplan 4-jähriges Studium. Berlin 1984
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Arbeitsplan Abteilung Sprecherziehung. Berlin 1989
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Arbeitsplan Abteilung Sprecherziehung. Berlin 1985
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Arbeitsplan Diktion. Berlin 1985
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Arbeitsplan für das Studienjahr. Berlin 1988
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Arbeitsplan für das Studienjahr. Berlin 1987
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Arbeitsplan für das Studienjahr. Berlin 1984
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Bedingungen für die Bewerber zum Studium in der Abteilung Schauspiel. Berlin 2008
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Führungskonzept für das Studienjahr. Berlin 1989
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Führungskonzept für das Studienjahr. Berlin 1986
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Grundzüge für die Durchführung des 4-jährigen Studiums. Berlin 1985
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Lehrprogramm für das Lehrgebiet Musik. Berlin 1988
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Lehrprogramm für das Lehrgebiet Sprecherziehung. Berlin 1987

- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Rahmen-Studien-Plan für die Durchführung des 4-jährigen Studiums. Berlin 1984
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Statut. Berlin 1987
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Statut. Berlin 1982
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Strukturanalyse zum Studienablauf. Berlin, 11.07.1985
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Berlin 2008
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Studienordnung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Berlin 1990
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Berlin 2008
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Studienordnung für den Fachbereich Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Berlin 1991
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin (Hrsg.):
Informationen über die Hochschule und ihre Bereiche. Berlin 1991
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Überlegungen zum Lehrplan. Berlin, 14.10.1986
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Vorschläge der Arbeitsgruppe „Strukturanalyse“ zum Studienablauf. Berlin 1985
- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel. Berlin 1990

- Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
Zulassungsordnung des Studienganges Schauspiel.
Berlin 1988
- Hoffmann, Ludwig: *Ernst Busch.* Henschel Verlag, Berlin 1987
- Hoffmeier, Dieter: *Stanislawskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspiel.* Urachhaus, Stuttgart 1993
- Honigmann, Ingeburg: *Körperstimmtraining.* In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen.* Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Ihering, Herbert: *Ernst Busch.* Henschel Verlag, Berlin 1965
- Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR: 1945-1990.* Verlag für Wissenschaft und Politik, Köln 1994
- Jaraus, Konrad: *Die unverhoffte Einheit.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995
- Keller, Dietmar: *Biermann und kein Ende. Eine Dokumentation zur DDR-Kulturpolitik.* Dietz Verlag, Berlin 1991
- Klawitter, Klaus/ Minnich, Herbert:
Sprechen. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen.* Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Klöck, Anja: *Heiße West- und kalte Ost-Schauspieler?.* Theater der Zeit, Berlin 2008
- Krebs, Maria: *Musik.* In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen.* Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Frank-Lothar Kroll: *Kultur, Bildung und Wissenschaft im 20. Jahrhundert.* Wissenschaftsverlag, Oldenbourg 2003
- Kahry, Thomas: *Sprachgestaltung im künstlerischen Bildungsprozess unter besonderer Berücksichtigung des Kunstgesanges.* Diplomarbeit, Universität Wien, 2008
- Kuberski, Angela (Hrsg.): *Wir treten aus unserer Rolle heraus. Dokumente des Aufbruchs.* Zentrum für Theaterdokumentation und – information 1990
- Kugli, Ana (Hrsg.): *Brecht Lexikon.* Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2006

- Kunze, Reiner: *Die wunderbaren Jahre*. S. Fischer, Frankfurt/Main 1976
- Labica, Georges (Hrsg.): *Kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Argument Verlag Berlin 1988
- Löw, Konrad (Hrsg.): *Beharrung und Wandel. Die DDR und die Reformen des Michail Gorbatschow*. Schriftenreihe der Gesellschaft für Deutschlandforschung. Band 28. Berlin 1990
- Markert, Wilfried: *Diktion*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Merschmeier, Michael/ Becker, Peter von: *Das Sicherste ist die Veränderung. Gespräch mit DDR-Kulturminister Hans Joachim Hoffmann*. Artikel. In: *Theater heute*, 7/1988
- Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.): *Direktive*. Berlin 1987
- Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.): *Weisung zur Durchführung der Vorbereitungen auf das Studienjahr 1985/86 an Universitäten*. Berlin 1985
- Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR (Hrsg.) : *Verordnung über die Gewährung von Stipendien an Direktstudenten der Hoch- und Fachschulen der Deutschen Demokratischen Republik*. Gesetzesblatt, Teil I, 11. Juni 1981
- Minetti, Hans-Peter: *...geizen mit der Gegenwart*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Minetti, Hans-Peter: *Erinnerungen*. Ullstein Buchverlag, Berlin 1997
- Mittenzwei, Werner: *Bertolt Brecht*. Aufbau-Verlag Berlin 1967
- Münch, Ingo (Hrsg.): *Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991

- Otte, Volkmar: *Pantomime*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Penka, Rudolf: *Monolog des Schauspielprofessors*. In: Penka, Rudolf: *Versuch eines Arbeitsporträts*. HfS, Berlin 1983
- Penka, Rudolf: *Arbeitserfahrungen mit Stanislavski und Brecht*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Penka, Rudolf: *Versuch eines Arbeitsporträts*. HfS, Berlin 1983
- Piens, Gerhard: *Die Staatliche Schauspielschule Berlin*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Pürzel-Roth, Hildegard: *Zu einigen Aufgaben des Sprechunterrichts*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Raab, Michael: *Wolfgang Engel. Reihe Regie im Theater*. Frankfurt am Main 1991
- Roßmann, Andreas: *Unsere Theaterkunst soll der Partei gehören – Zum V. Kongreß des Verbands der Theaterschaffenden der DDR*. In: Deutschland Archiv, 12/1985
- Ruß, Gisela (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*. Stuttgart
- Schriftstellerverband der DDR (Hrsg.): *Protokoll des VII. Schriftstellerkongresses*. Bd. 1, Berlin 1974
- Seifert, Karl-Dieter: *20 Jahre Deutsche Demokratische Republik. Bilanz des 1. deutschen Arbeiter- u. Bauern-Staates*. Zeit im Bild Verlag, Dresden 1969
- Seydel, Renate: *Verweile doch. Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin*. Henschel Verlag, Berlin 1984

- Soubeyran, Brigitte: *Zu einer Übung aus dem Fach Pantomime*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Soubeyran, Brigitte: *Zum Fach Pantomime*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Sozialistische Einheitspartei Deutschlands:
Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. IX. Parteitag der SED vom 18. bis 22. Mai 1976. Berlin 1976
- Stanislavskij, Konstantin: *Ethik*. Henschel Verlag, Berlin 1953
- Stanislavskij, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst..* Henschel Verlag, Berlin 1999
- Stanislavskij, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. Henschel Verlag, Berlin 1999
- Stanislavskij, Konstantin S.: *Mein Leben in der Kunst..* Henschel Verlag, Berlin 1991
- Stuber, Petra: *Spielräume und Grenzen*. Ch. Links Verlag, Berlin 1998
- Verband der Theaterschaffenden der DDR (Hrsg.):
Statut. Sonderdruck. In: *Theater der Zeit*, 2/1967
- Voit, Jochen: *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch - die Biographie*, Aufbau-Verl., Berlin 2010
- Völker, Klaus: *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*. Edition Hentrich Verlag, Berlin 1994
- Wagner, Siegfried: *Künstler und Publikum auf dem Weg zu einem Sozialistischen Nationaltheater*. Referat, gehalten an der Parteiaktivtagung der Theaterschaffenden am 28. und 29. Mai 1959. In: *Theater der Zeit*, 12/1959
- Wallace, Ian: *Die Kulturpolitik der DDR 1971-1990*. In: Glaeßner, Gert-Joachim (Hrsg.): *Eine deutsche Revolution – Der Umbruch in der DDR, seine Ursachen und Folgen*. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992

- Walther, Christoph: *Fechten*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Walther, Christoph: *Zum Fach Bühnenfechten*. In: Penka, Rudolf (Hrsg.): *Stockholmer Protokoll*. Henschel Verlag, Berlin 1969
- Warde, Newell E.: *Johann Peter Uz and German anacreonticism : the emancipation of the aesthetic*. Lang Verlag, Frankfurt am Main 1978
- Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlung zu Hochschulstrukturkommissionen und Berufungspolitik*. Berlin, 16.11.1990
- Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen für die künftige Entwicklung der Kunst-, Musik-, und Theaterhochschulen in den neuen Ländern und im Ostteil von Berlin*. Berlin, 24.01.1992
- Wissenschaftsrat (Hrsg.): *Empfehlungen zur künstlerischen Hochschulausbildung in Berlin*. Dresden, 14.05.1993
- Zillmer, Gertrud-Elisabeth: *Auswahl der Szene*. In: Ebert, Gerhard/ Penka, Rudolf (Hrsg.): *Schauspielen*. Henschel Verlag, Berlin 1998, 4. überarbeitete und ergänzte Fassung
- Zillmer, Gertrud-Elisabeth: Privater Aufsatz über das Grundlagenseminar.
Privatbesitz von Gertrud-Elisabeth Zillmer

Printmedien

Neues Deutschland:

14. Juni 1986

15. Juni 1986

Theater der Zeit:

6/1951

8/1954

2/1955

12/1959

2/ 1967

2/1969

1/1985

7/1988

8/1989

Schriftliche Mitteilungen

Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 13.5.2009

Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 27.6.2009

Schriftliche Mitteilung von Prof. Wolfgang Rodler vom 20.11.2010

Schriftliche Mitteilung Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger
vom 23.11.2010

Schriftliche Mitteilung des Berliner Senats vom 28. 11.2010

Internet-Links

Homepage des deutschen Bundesministeriums für Bildung und Forschung:
www.bafoeg.bmbf.de

Homepage der deutschen Bundeszentrale für politische Bildung:
www.deutshegeschichte.de

Homepage der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin:
www.hfs-berlin.de

Homepage des *bat*-Studiotheaters der HfS:
www.bat-berlin.de

Homepage des Instituts für Slawistik und Sprechwissenschaften
der Martin Luther Universität Halle-Wittenberg:
www.sprechwiss.uni-halle.de

Homepage des Wissenschaftsrates:
www.wissenschaftsrat.de

Homepage der Else Lasker-Schüler-Stiftung:
www.exil-archiv.de

Homepage der Universität der Künste Berlin:
www.udk-berlin.de

Abbildung

Strempl, Horst: Fresko, Mitteltafel ca 500 x 350 cm, Seitentafeln 350 x 170 cm, Berlin, Bahnhof Friedrichstraße, Schalterhalle.
Abgebildet in: Sauer, Gabriele: *Nacht über Deutschland. Horst Strempl - Leben und Werke.*
Argument Verlag, Hamburg 1992

E DOKUMENTARISCHER ANHANG

INTERVIEWS

1. Zu den Interviewpartnern

Dieter Mann war von 1984 bis 1991 Intendant des Deutschen Theaters in Berlin und ist seit 1964 Mitglied des Ensembles. Darüber hinaus unterrichtet er als Gastprofessor an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin (HfS).

Prof. Heinz Hellmich war von 1981 bis 1989 Leiter der Abteilung Schauspiel der HfS. Er unterrichtete an der Hochschule von 1962 bis 1989.

Prof. Wolfgang Rodler war von 1989 bis 1991 und von 1993 bis 1995 Leiter der Abteilung Schauspiel der HfS. Er unterrichtete an der Hochschule von 1981 bis 2005 hauptberuflich und ist bis heute regelmäßiger Gastprofessor.

Prof. Kurt Veth war von 1987 bis 1992 Rektor der HfS.

Prof. Klaus Völker war von 1993 bis 2005 Rektor der HfS und unterrichtete Gesellschaftswissenschaften.

Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer unterrichtete von 1965 bis 1987 Schauspiel an der HfS. 1987 erfolgte ihre Emeritierung. Bis 2003 hatte sie zahlreiche Lehraufträge an der HfS.

Prof. Margarete Schuler studierte von 1990 bis 1994 an der HfS Schauspiel. Sie war von 1999 bis 2002 Gastdozentin und ist seit 2002 Professorin der Abteilung Schauspiel an der HfS.

Christa Pasemann war von 1978 bis 1997 Dozentin der Abteilung Schauspiel der HfS.

Prof. Dr. Gerhard Ebert unterrichtete von 1963 bis 1990 Gesellschaftswissenschaften an der HfS.

Maxi Biewer absolvierte von 1983 bis 1987 ihr Schauspielstudium an der HfS.

Deborah Kaufmann absolvierte von 1986 bis 1990 ihr Schauspielstudium an der HfS.

Thomas Nicolai absolvierte von 1986 bis 1990 sein Schauspielstudium an der HfS.

Kay Bartholomäus Schulze absolvierte von 1984 bis 1991 sein Schauspielstudium an der HfS.

Stephan Richter absolvierte von 1989 bis 1993 sein Schauspielstudium an der HfS.

Matthias Bundschuh absolvierte von 1990 bis 1994 sein Schauspielstudium an der HfS.

Heiko Senst absolvierte von 1990 bis 1994 sein Schauspielstudium an der HfS.

1.1 Interview mit Dieter Mann

Berlin, 14. Mai 2008

Patrick Breyneck (P. B.):

Welche Funktion hatte das Theater für die Kulturpolitik der DDR?

Dieter Mann (D. M.):

Die Regierung hatte ein großes Interesse am Theater, denn sie wollten eine geistige und emotionale Bereicherung der Bevölkerung. Menschen bekommen im Theater Gesellschaftsmodelle vorgeführt, ob das „*König Lear*“ oder „*Nathan der Weise*“ ist. Die Menschheit muss scheinbar immer wieder, jede Generation für sich, erkennen, dass es Probleme gibt, die Menschen nicht lösen werden. Das entbindet die Kunst aber nicht davon, immer wieder darauf hinzuweisen, dass es das Problem nach wie vor gibt. An den archaischen Eigenschaften des Menschen hat sich gar nichts geändert: Hass ist Hass geblieben, Eifersucht ist Eifersucht geblieben, die Gier nach Geld lebt nach wie vor. Da hat sich nichts geändert.

P. B.:

Sie waren von 1984 bis 1991 Intendant des Deutschen Theaters in Berlin. Mussten Sie zu DDR-Zeit die Spielpläne beim Ministerium für Kultur einreichen?

D. M.

Ja, die Spielpläne wurden beim Ministerium für Kultur eingereicht und bestätigt. Man muss dazu sagen, dass das DDR-Kulturministerium zentralistisch geführt war. Es gab einen Kulturminister, und der Kulturminister hatte wieder einen Fachminister für Theater, einen für Film, einen für Museen usw. In der Zeit, in der ich Intendant des Deutschen Theaters war, ist mir nicht ein Stück untersagt oder verboten worden.

P. B.:

Sie wussten wahrscheinlich schon, welche Stücke Sie nicht im Spielplan einreichen?

D. M.

Nein, das wusste ich nicht. Ich wollte den „Kaufmann von Venedig“ spielen und habe den Vorschlag eingereicht. Da hat mich der Kulturminister zu sich gebeten und gesagt, dass das Stück zwar nicht auf dem Index steht, es aber seit 1962 nicht mehr gespielt wurde und problematisch ist. Es ist immer eine Frage, wie man einen Shakespeare liest und ihn inszeniert. In diesem Stück besteht ein Jude vor Gericht darauf, das Stück Fleisch, um das er gewettet hat, herauszuschneiden. Das Stück wurde in der Nazi-Zeit als antisemitisches Stück inszeniert. Als wir das Stück im Spielplan ankündigten, hat mir die Jüdische Gemeinde Berlin einen Brief geschrieben, mit der Bitte, diese Entscheidung noch mal zu bedenken. Der Kulturminister hat es nicht verboten, er hat nur gesagt, es kann problematisch werden. Wir haben es gespielt. Thomas Langhoff hat es inszeniert, natürlich nicht antisemitisch. Das war der einzige Versuch, wo man sich mit mir beraten hat.

P. B.:

Was können Sie mir zur „unterschwellig“ Sprache im Theater der DDR sagen?

D. M.

Da wir in der DDR eine Medienlandschaft hatten, die ich mitunter verlogen fand, Dinge wurden verschwiegen oder tabuisiert, war das Publikum im Theater sensibilisiert und hat die Stücke geradezu abgehört, um zu verstehen, was damit gemeint ist. Das Publikum war sensibilisiert für Botschaften. Nehmen Sie beispielsweise Schillers „Wallenstein“. Wenn da der Gesandte des Wiener Hofes kommt und dem Wallenstein ziemlich genau über die Schlachten berichtet, die er geschlagen hat, da sagt Wallenstein „*ersparen Sie's uns, aus dem Zeitungsblatt zu melden, was wir schaudernd selbst erlebt*“. Da kam im Publikum immer ein Lacher. Im Theater wurde unterschwellig und manchmal sogar offen Kritik an der Politik geäußert. Es ging primär nicht um eine Infragestellung unserer Gesellschaftssystems. Der Ansatz war, dass wenn das System nicht reformfähig wird, es scheitern muss.

Man war mit der Handhabung der Führung des Landes nicht einverstanden. Wir sind ja '89 nicht auf die Straße gegangen, um ab morgen Bundesrepublik zu werden.

P. B.:

Was änderte sich für das Theater nach der Wiedervereinigung?

D. M.

Es war ein neuer Haushalt. Als ich an das Deutsche Theater kam, war ich 24 Jahre alt, da hatte das Haus 94 Schauspieler mit festen Verträgen. Nach der Wende war mein Stellenplan als Intendant noch relativ satt, denn wir übernahmen 72 Schauspieler. Mit festem Vertrag sind es jetzt noch 25, der Rest sind Gäste oder Schauspieler mit Einjahresverträgen, Stückverträgen oder Zweijahresverträgen.

Die Theaterkarten waren zu DDR Zeiten stark subventioniert. Der theoretische Ansatz hierfür war, dass gesagt wurde, wir sind ein Land der Arbeiterklasse und Theater muss sich jeder leisten können. Das ist zwar ein guter Ansatz, aber das Problem war, dass oft die Theater zwar ausverkauft, aber trotzdem halb leer sein konnten. Die Preisgestaltung war realitätsfern.

Geht heute jemand ins Deutsche Theater und will sehr gut sitzen, dann zahlt er 43 Euro für die Karte. Arbeitslose und Hartz-IV-Empfänger können sich nur noch die billigen Plätze leisten, wenn überhaupt. Das finde ich natürlich auch nicht richtig.

P. B.:

Sie haben sowohl vor als auch nach der Wiedervereinigung immer wieder an der HfS gearbeitet. Was hat sich aus ihrer Sicht an der Schule geändert?

D. M.

Ich sehe, dass an der Schule in unzumutbaren Räumlichkeiten gearbeitet werden muss. Die Schule müsste dringend saniert werden. Eigentlich bräuchten sie ein neues Schulgebäude.

Vor der Wiedervereinigung hatte die Schule keine finanziellen Sorgen. Wenn sie bautechnische Sorgen hatten, dann waren diese nicht finanziell begründet, es war dann immer eine Frage der Kapazitäten.

In der DDR gab es im Gegensatz zur BRD keine Privatschulen. Ich habe immer wieder, wenn dieses Thema diskutiert wurde, gesagt, ich hätte nichts dagegen, aber

die Prüfungen müssen vor einer staatlichen Kommission abgelegt werden. Weil ich den Schauspielschüler sonst nicht davor schützen kann, dass er in die Hände eines Scharlatans gerät, der fünf Jahre lang abkassiert, und der Schüler hat am Ende aber nichts gelernt. Aus dieser Problematik entsteht heutzutage ein Heer von schlecht ausgebildeten Schauspielern.

Zu DDR-Zeiten wurden nur so viele Schauspielstudenten ausgebildet wie gebraucht wurden. Der Student wusste deshalb, dass er mit dem Abschluss des Studiums ein Engagement an einem Theater des Landes bekommt. Es waren dann nicht immer die besten Theater, aber er hatte eine Sicherheit, dass er nach dem Studium nicht auf der Straße steht. Früher war der Schauspielberuf ein geschützter Beruf mit dieser Sicherheit, heute müssen die Studenten lernen, sich zu verkaufen.

Die Schule nach der Wende wird dafür bezahlt, wie viele Studenten absolvieren, also nach ihrer Erfolgsquote. Die Schule muss deshalb so viele Studenten wie möglich durchbringen.

P. B.:

Wirkte sich die Tatsache, dass der Student am Ende des Studiums ein Engagement zugesichert bekommt, auch negativ auf manche Studenten aus?

D. M.

Es kann auch dahin führen, wo die unkündbaren Verträge am Theater hingeführt haben: Es gab bei uns am Deutschen Theater Schauspieler, die froh waren, wenn sie nicht besetzt wurden. Zu DDR-Zeit gab es Gesetze, die verhinderten jemanden zu kündigen, wenn der nicht gekündigt werden darf. Ich hätte mitleidlos 25 Kolleginnen und Kollegen sofort entlassen.

Beim Schauspielstudium könnte dasselbe passieren, wenn der Student weiß, dass er sowieso ein Engagement bekommt. Aber es ist dem Studenten ja nicht egal, zu welchem Theater er kommt.

P. B.:

Sie sagten, nach der Wende musste der Student „lernen, sich zu verkaufen“, entstand dadurch bei den Studenten ein stärkeres Karrieredenken?

D. M.

Ja, das denke ich schon. Ich würde das mit dem gesellschaftlichen System begründen. Es trägt wesentlich dazu bei. Wir dürfen aber nicht übersehen, dass es, als ich zur Schauspielschule ging, nur einen Ost- und einen Westfernsehsender gab. Heute gibt es eine Vielzahl. Es ist eine Industrie heran gewachsen, die Futter braucht. Wenn ich drei Tage drehen gehe, dann habe ich meine Monatsgage vom Deutschen Theater verdient. Die Verhältnisse sind nicht mehr gesund. Man muss sich entscheiden, welcher der ethische Anspruch an den Beruf ist.

Da gerät der Schauspieler in eine ungute Situation. Die meisten gehen dahin wo das meiste Geld ist. Das gab es zu meiner Ausbildungszeit und bis '89 nicht.

Viele Schauspieler müssen heutzutage auch schauen, wo sie unterkommen. Am Theater ist es heute oft so, dass Intendanten versuchen, von den preiswertesten Schauspielern die besten zu bekommen. Und das System der Schauspielschule spuckt jedes Jahr gut ausgebildete Anfänger aus, mit denen machen sie dann einen Zweijahresvertrag, und wenn der abgelaufen ist „raus“ und den nächsten Absolventen „rein“. Denn dann muss man nur die Absolventengage zahlen und die anderen nicht erhöhen.

Zur Zeit der DDR war es anders, da machten sich einige Intendanten gegenseitig auf gute Schauspieler aufmerksam, um deren Entwicklung zu fördern. Die heutige, oft gehandhabte Strategie, von den Preiswerten die Besten zu nehmen, wirkt sich auf die Qualität aus. Heute muss man als Schauspieler auch jemanden kennen, der jemand kennt, sonst wird man nichts.

1.2 Interview mit Prof. Heinz Hellmich (erstes Interview)

Berlin, 12. März 2007

P. B.:

Wo lagen die Schwerpunkte der Schauspielausbildung an der HfS?

Heinz Hellmich (H. H.):

Ich bin seit 1962 hauptamtlich an der Schule gewesen, habe dort vorher aber schon als externer Dozent gearbeitet. Als ich 1962 anfang, war die Schule in einem großen methodischen Umbruch begriffen. Die Schule war 1951 neu gegründet worden und man kann nicht von einem methodischen Anknüpfen an die Max-Reinhardt-Tradition seiner Schule des Deutschen Theaters sprechen. Diese Tradition haben wir gar nicht lebendig erlebt. Natürlich haben wir in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg Schauspieler am Deutschen Theater gesehen, die repräsentierten das hohe methodische Niveau, das im Deutschen Theater existiert hat.

In dieser Zeit war auch noch nicht viel von Stanislawski greifbar. Wenig war nur aus einer uns nicht ganz glücklich erscheinenden, ein bisschen ins Reißerische, Sensationelle gehenden Übersetzung aus der Schweiz bekannt. Die Herausgabe der Werke von Stanislawski haben wir dann unter der Leitung von Maxim Vallentin gemacht, daran war ich sehr stark beteiligt. Die Stanislawski-Methode war etwas, worüber zwar schon an der Staatlichen Schauspielschule gesprochen wurde, auch in der Zeit vor 1960, aber es gab noch keine gemeinsame methodische Sprache. Ich meine, es gab keine wesentliche Gemeinsamkeit, und an einer Schule sollte ein bestimmtes Maß an Gemeinsamkeit in der methodischen Absicht sein. Das widerspricht nicht der Vielgestaltigkeit der Ausprägung der einzelnen Lehrerpersönlichkeit. Damit meine ich nicht nur die Lehrerpersönlichkeit, die sich selbstverständlich sehr stark dem Studenten mitteilt, sondern auch ihre methodische Ausprägung. Jeder hat seine eigenen beruflichen Erfahrungen, und die bringt er natürlich in die Ausbildung ein. Das schließt aber nicht aus, dass man sich an so einem Meister wie Stanislawski schon mal belesen kann. Das war immer mein Wunsch, auch meine eigene Ausbildung im Deutschen Theaterinstitut Weimar ab

1945 lief so ab, dass wir das Wenige, was wir von Stanislawski wussten, ausprobiert haben.

1961 war gerade noch Wolfgang Heinz, damals gleichzeitig Direktor des Deutschen Theaters, Leiter der Schauspielschule. Aber da das für ihn ein Aufgabenkreis wurde, der zu viel war, wählte er einen Kollegen, den Regisseur und Schauspieler Rudolf Penka, der ein Studienkollege von mir war, zu seinem Stellvertreter und Nachfolger. Penka hat mich dann gleich 1962 engagiert. Von dieser Zeit her überblicke ich das und da kriegte ich noch mit, dass die methodische Sprache an der Schule sehr unterschiedlich war. Penka, der ebenfalls wie ich wesentliche methodische Erfahrung in seiner Ausbildung in der Durcharbeitung des stanislawskischen Erbes gewonnen hatte, baute nun, daran war ich auch wieder beteiligt, ein Grundlagenseminar neu auf, und zwar, indem wir wieder versuchten Stanislawski aufzunehmen, aber auch weiterzuentwickeln.

P. B.:

Das war sozusagen das Stanislawski-Seminar der Schule?

H. H.:

Ja. Wir haben das an der Schule nie Stanislawski-Seminar genannt. Wir haben es Improvisationsseminar genannt. Stanislawski-Seminar, das wäre uns sofort als eine Einengung erschienen, denn es ging nicht darum, einen Lehrer zu ehren, der es allerdings verdient hätte, aber es wäre nicht die richtige Form, ihn zu ehren. Es ging darum, das Arbeitsmittel zu beschreiben, und das war eben halt die Improvisation. Die Arbeit an Szenen aus Stücken, die kam erst später. Das hieß und heißt auch heute noch Szenenstudium.

Im Improvisationsseminar arbeiteten Gruppen von ungefähr zehn bis zwölf Studenten unter der Leitung eines Pädagogen und probierten zunächst die Improvisationen aus. Das Improvisationsseminar war der Anfang des Studiums und wir haben nach einem dreiviertel Jahr des Studiums bereits begonnen, Texte von nicht dramatischen Autoren hinzuzuziehen. Es wurden zum Beispiel Szenen aus Stefan Zweigs Erzählungen genommen. Wir haben versucht, dass der Student in der Improvisation etwas aus seiner Lebenserfahrung, aus seiner Beobachtung, aus seiner jungen Individualität dazutun kann, zu dem, was als Fabel vielleicht entstehen könnte, oder wie reich er die Fabel entwickeln könnte, indem er diese Möglichkeiten

ausschöpft. Dadurch kommt er auch zur Entdeckung seiner selbst, erfährt Dinge über sich, die er noch gar nicht gewusst hat. Wiederum spiegelt sich darin auch die gegenwärtige soziale Situation, in der der Student lebt, die prägt ganz stark seine Lebenserfahrung. Der Student bringt mehr mit als nur Text. Wir haben überhaupt in der Improvisation nie Text vorgegeben, sondern der Text wurde von den Studenten improvisiert.

Wir haben sogar darauf geachtet, das war sozusagen einer unser Arbeitshinweise, kein methodischer Hinweis, sondern ein Arbeitshinweis, dass wir gesagt haben: *„Redet nicht, sondern handelt! Setzt euch auseinander mit dem Partner, erzählt nicht, was ihr denkt, sondern setzt das handelnd um, was ihr denkt und wollt.“* Die wichtigsten Fragen waren, *„woher kommst du?“* und *„was willst du?“*, wenn du auf die Bühne kommst. Woher kommst du, fragt nach dem Ausgangspunkt, Umfeld, Hintergrund, aus dem heraus ein Mensch handelt, und was willst du, fragt danach, was er verändern will, dem Partner gegenüber, der da auf der Bühne steht. Das waren wichtige Fragen, die übrigens auch schon Stanislawski gestellt hat, das waren seine „W-Fragen“.

P. B.:

War dieser methodische Ansatz ausschließlich von Stanislawski oder auch von Brecht?

H. H.:

Das ist eine wichtige Frage, aber darauf möchte ich eigentlich erst später kommen. Seit 1962 arbeiteten Penka und ich sehr stark an der Entwicklung des Improvisationsseminars. Es ergibt sich aus den Fragen *„woher kommt eine Figur und was will sie“*, eine Art Grundanliegen, das eine Figur, die vom Autor gezeichnet ist, haben muss, nur das beschreibt der Autor meistens nicht mit Worten. Wenn ein Autor große Beschreibungen macht, was vorkommt, dann sind die oftmals wenig hilfreich, um gerade diese Fragen zu beantworten, die muss der Student selbst beantworten, da beginnt sein Schöpferisches.

Das hatte nun auch Konsequenzen für die Aussprachen der Lehrer über die Entwicklung der späteren Studienjahrgänge. Es führte dazu, dass die Aussprachen zunehmend zielgerichteter wurden. Es ging um die Fragen, was der Student für einen Schritt gemacht hat im Szenenstudium. Wo ist er vielleicht noch nicht

vorangekommen und was muss man ihm für eine Aufgabe anbieten, damit er eine Quelle in seiner Persönlichkeit erschließen kann, dass er wachsen kann, dass er reicher und reifer wird.

Es gab zum Teil Auseinandersetzungen, weil natürlich jeder Lehrer darum kämpft, dass die Arbeit seines Schülers anerkannt wird. Und wenn es von seinen Kollegen nicht so recht anerkannt zu werden scheint, dann kämpft er natürlich, das ist menschlich. Aber wir fanden uns in diesem Prozess. Dann kamen jüngere Dozenten dazu, Absolventen unserer Schule, die Schauspieler gewesen waren, die zunächst Assistenten wurden, in einem Seminar als Assistenten mitgingen, das Seminar kennenlernten, und so vergrößerte sich der Kreis der Lehrkräfte, die das Seminar leiten konnten. Bis zum Jahr 1961 war eine sehr breit gefächerte Schar von Lehrkräften tätig gewesen. Darunter waren auch Wiener Kollegen und die Kollegen, die in Westberlin ansässig waren. Jeder einzelne vertrat seine persönliche Methode. Das ergab für die Ausbildung ein außerordentlich breites und nicht aufeinander zugehendes methodisches Konzept. Es gab in dem Zusammenhang heftige Auseinandersetzungen, und da passierte etwas von außen: 1961 wurde die Mauer gebaut. Die Kollegen, die aus Westberlin kamen, und das betraf hauptsächlich Kollegen, die in der Sprecherziehung und im Bewegungsstudium tätig waren, mussten sich entscheiden. Die Sprecherzieher haben sich alle entschieden, im Westteil zu bleiben. Eine sehr gute Bewegungsdozentin, Hildegard Buchwald-Wegeleben wollte gerne weiter hier arbeiten. Ich kann Ihnen gar nicht mal die Beweggründe sagen, ich weiß nur, dass sie methodisch sehr gefesselt war und sehr zu dem methodischen Konzept strebte, das Penka und ich vertraten. Ich kann nicht sagen, ob sie persönliche Gründe dazu hatte. Sie war seit 1951 an der Schule tätig, blieb hier und baute das Bewegungsstudium für Schauspieler auf. Ihr Grundkonzept war immer, dass das Bewegungsstudium nicht Gymnastik, nicht Sport, nicht Krafttraining sein kann, sondern dass das Bewegungsstudium ein spezielles Studium für Schauspieler ist, das sie lehrt, sich zu entspannen und angemessen zu spannen. Sie lehrte die Reaktionsfähigkeit zu entwickeln, alle möglichen Bewegungsabläufe aus inneren Prozessen heraus zu entwickeln, weil das auf der Bühne gefragt ist. Man soll nicht Akrobatik zeigen, auch nicht kunstvolle oder dezente Akrobatik, denn die Bewegung muss immer aus inneren Prozessen kommen, der Körper ist ein hervorragendes, vielleicht das hervorragendste Ausdrucksmittel, um innere Prozesse zu zeigen.

P. B.:

Das heißt, dass das Bewegungsstudium eine große Bedeutung in der Ausbildung hatte?

H. H.:

Ja absolut, es wurde von uns als gleichrangig mit dem Schauspielunterricht gewertet. Der Schauspielunterricht muss natürlich inhaltliche Vorgaben machen. Hildegard Buchwald-Wegeleben konnte im Bewegungsstudium ganz wesentliche Arbeit leisten: Das eigentliche Ziel war, dass der Körper ausdrucksfähig wurde. Das war in diesem Bewegungsstudium der Fall. Daneben gab es natürlich körperlich bildende Fächer, die auf Fertigkeiten aus waren, Fertigkeiten wie zum Beispiel Bühnenfechten und klassischer Tanz. Den muss der Student in dem Maße erlernen, wie ihm das im Rahmen seines Studiums möglich ist, aber auch moderner Tanz, dazu auch Gesellschaftstänze und vor allem historische Tänze. Das war ausgesprochenes Handwerkszeug, genau wie Bühnenfechten. Ein Schauspieler muss in der Lage sein, sich auch in einem historischen Stück angemessen zu bewegen. Das wirkt sich dann auch auf das Tragen der Kleidung aus. Er kann sich nur richtig verhalten, wenn er von dem Gehabe, den Umgangsformen der vergangenen Zeiten Ahnung hat und diese Ahnung so trainiert, dass es eben nicht linkisch aussieht, wenn er einen Tanz hinlegt. Pantomime und Akrobatik kamen später dazu.

In Bezug auf die Pantomime kann es Situationen geben, dass plötzlich ein Schauspieler einen Baum spielen soll, und da kann das pantomimische Element sehr brauchbar sein. Die Pantomime hat auch die Funktion, die Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers zu erhöhen, weil die Pantomime übt, einen Vorgang nach dem anderen zu spielen, nichts zu verschmieren, denn das begreift kein Zuschauer. Die Pantomime kann nur alles nacheinander entwickeln, nichts gleichzeitig. Marcel Marceau sagte immer, „*es ist eine Kunst, die die Worte überflüssig macht*“, d.h. das was in dem Menschen vorgeht und das was er will, erzählt er durch das Körpermittel, geschult in der Pantomime.

Alle körperbildenden Fächer erarbeiten nicht nur Fertigkeiten, sondern auch Fähigkeiten: Körperbewusstsein, Konzentration, Aufmerksamkeit, Partnerbeziehung und vieles mehr.

P. B.:

1961 wurde die Mauer gebaut, das hieß, die Lehrer aus dem Westen fielen plötzlich weg?

H. H.:

Nicht unbedingt, aber für uns fielen eine ganze Menge Dozenten weg.

P. B.:

Das heißt, es hat sich im Laufe der 60er Jahre eine methodische Richtung herausgebildet, die dann weitergehend prägend war?

H. H.:

Ja. Nun muss ich aber auch zu Brecht kommen, denn Brecht hatte '48 sein Berliner Ensemble gegründet und dort zwei großen Inszenierungen erarbeitet. Groß deswegen, weil sie von ihrem künstlerischen Wert und ihrem Aussagewert bedeutend waren: Das waren „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ und „Mutter Courage und ihre Kinder“. Bei seiner Arbeit waren auch Assistenten und Schauspieler anwesend, und wir waren daran interessiert, solche Kollegen einzuladen, um mitzubekommen, was Brecht, obwohl er nicht speziell für Schauspieler, sondern für Regisseure geschrieben hat, dem Schauspieler geben konnte.

P. B.:

Es geht also im Grunde darum, dass eine Methodenvielfalt auf der Schule etabliert wurde, und dazu hat man sich auch nicht gescheut, den Brecht hinzuzuziehen?

H. H.:

Wir hatten wirkliches Interesse an Brecht, wir wollten ihn nicht nur hinzuziehen oder zulassen, nein, ich habe ganz genau gewusst, dass der Brecht eine methodische Seite entwickelt hat, die der Stanislawski gar nicht entwickeln konnte. Stanislawski lebte in einer Zeit, als die Psychologie anfang eine große Rolle zu spielen, Freud eine große Rolle spielte. Stanislawski empfand das Theater seiner Zeit als ungenügend gestützt durch innere Prozesse der Figuren auf der Bühne, und genau diese inneren

Prozesse wollte er durch seine Methodik hervorlocken, die Psychologie der Figuren sollte transparent gemacht, sichtbar gemacht werden.

Brecht hat etwas Neues hinzugefügt, entdeckt oder ausgewählt. Das war von Anfang an sein Ansatz: Die Bühne tut nicht genug, indem sie über Menschen berichtet, den Zuschauer dazu verleitet, sich in einen Menschen einzufühlen. Brecht wollte, dass auch begriffen wird, dieser Mensch hat eine Haltung, die bestimmt ist von seinem gesellschaftlichen Umfeld, und das hat er, auf das Stück bezogen, den Gestus genannt. Der Gestus ist eine Haltung, in der ein Stück erzählt wird. Auf die Figuren bezogen hat Brecht ebenfalls von einer Haltung gesprochen: Die Figur hat eine Haltung zu anderen Figuren, zu Ereignissen, und diese Haltung bestimmt mehr oder weniger, je nach Situation, ihr Bühnenverhalten gegenüber den anderen Figuren.

P. B.:

Inwieweit hatte denn die Politik an der Schule Einfluss? Wir waren gestern im Bundesarchiv und konnten ein paar Studienpläne aus den verschiedenen Jahrgängen sehen, und daraus geht hervor, dass gezielt Marxismus-Leninismus unterrichtet wurde.

H. H.:

Ja, das gehörte zu den Schulfächern und war uns von der Volksbildungseinrichtung und dem Ministerium für Kultur vorgegeben. Die Lehrpläne für die künstlerischen und die praktischen Fächer haben wir zwar selber entwickelt, aber sie mussten vom Ministerium für Kultur bestätigt werden und waren dann verbindlich. Wobei ich nie mitgekriegt habe, dass in Bezug auf die Ausbildung in Schauspiel, in Bewegungsstudium, im Musikunterricht und in der Sprecherziehung die methodische Substanz beeinflusst wurde. Allerdings war die Situation so, dass man immer, wenigstens in der Präambel, in irgendeiner Form betonen musste, dass es sich um die Ausbildung sozialistischer Schauspieler handelt.

Wir waren gegenüber dem Ausdruck „*Den Sozialistischen Realismus entwickeln*“ sehr skeptisch, da wir der Meinung waren, Realismus hat was mit Gestaltung der Wirklichkeit, Beziehung zur Wirklichkeit zu tun. Man kann allerhöchstens, sagen wir mal, ihn als theatergeschichtliche Kategorie einbauen. Man kann z.B. sagen, Gorki ist sozialistischer Realist. Aber das sind im Grunde genommen lediglich historische Zuordnungen, die nichts über den Inhalt sagen können. Aber es sollte uns mit dem

Sozialistischen Realismus inhaltlich etwas aufgedrückt werden. Es konnte aber nicht aufgedrückt werden, weil das nicht geht. Das geht einfach nicht. Man kann einen Schauspieler ausbilden und man kann gleichzeitig einen Staatsbürger ausbilden, das geschah auch in dem Unterricht Marxismus/Leninismus, oder auch in den Fächern Kulturpolitik und politische Ökonomie. Die Fächer gab es aber nicht die ganze Zeit gleichmäßig, wie alles was mit DDR-Entwicklung zusammenhing, und wenn ihnen Leute etwas anders erzählen, glauben Sie es nicht.

P. B.:

Wenn die Lehrpläne vom Ministerium für Kultur bestätigt waren, wurden sie dann aufgenommen wie ein Dogma, oder konnte man da noch abweichen?

H. H.:

Da die Pläne durchgehend, auch im Bewegungsstudium, der Sprecherziehung und der Musik etc. von uns selber entwickelt waren, hatten wir an der Hochschule nie Befürchtungen, wenn wir frei mit ihnen umgingen. Das, was wir in der Präambel schreiben mussten, das wurde von uns in der praktischen Arbeit nicht ernst genommen. So deutlich kann ich das sagen. Das ist eben immer so furchtbar schwer zu erklären, vielleicht haben Sie jetzt bei dem, was ich erzähle, den Eindruck, dass ich etwas weiß waschen will. Ich will nichts weiß waschen: Es gab Druck, aber der Druck war nicht in jedem Fall so, dass direkt gesagt wurde, ihr dürft das nicht oder du musst das machen. Der Druck bestand in der gesamten Atmosphäre, man machte das nicht.

P. B.:

Ich bin der Meinung, dass sich in totalitären Regimen in der Kunst eine unerschwellige Ebene mit einer unerschwelligen Sprache entwickelt. Eine Parallel-Ebene, die nur diejenigen verstehen können, die eben in diesem System leben.

H. H.:

Ich würde es vielleicht ein bisschen anders formulieren. Wenn ein Zuschauer eine Inszenierung eines Stückes, sagen wir von Wampilow, sieht und als Zeitgenosse natürlich spürt, was das eigentlich an Kritik für ihn und für unsere Zeit enthält, dann

würde ich sagen, das ist eine unterschwellige Mitteilung, die das Theater dem Publikum macht.

Besucher, die später in größerer Zahl aus Westdeutschland zum Berliner Ensemble oder in andere Theater kamen, die konnten nur eingeschränkt verstehen, nur in dem Umfang, in dem sie Kenntnis von dem Leben in der DDR hatten, realisieren, was an Unterschwelligem mitgeteilt wurde. Es gab im Theater Lacher an Stellen, wo eigentlich nur einer lachen kann, der in der DDR lebte, die anderen verstanden gar nicht, was gemeint war.

P. B.:

Wie war das mit dem Selbststudium der Studenten?

H. H.:

Als Selbststudium wurde in allen Studienjahren die sogenannte Wahlrolle am Ende eines Semesters gewünscht, gefordert, erbeten. Das heißt, die Studenten bekamen den Auftrag, sich selber ein Stück und eine Rolle auszusuchen und die alleine zu erarbeiten, wobei es ihnen freistand, einen Studienkollegen oder den Sprecherzieher zu bitten, es sich mal anzuschauen. Es war üblich, dass da nicht Probenarbeiten durchgeführt wurden, sondern es war wirklich eine Rolle, die sich der Student selbst ausgewählt hatte. Manchmal förderte sie Überraschendes zu Tage, eine Seite, die durch das Angebot, das die Schule dem Studenten machte, noch nicht herausgekommen war oder die eine Liebe von ihm zeigte, einen Wunsch von ihm artikulierte. Ob er nun gelungen war in der Ausprägung oder nicht, das ist egal. Die Wahlrolle wurde auch ausgewertet, aber natürlich unter einem etwas anderen Aspekt, denn da wurde nicht gewünscht, dass der Student wie im Szenenstudium einen Schritt gemacht haben muss, sondern da wurde gesagt, zeig mal, wie siehst du die Dinge jetzt an, und es wurde sehr bestätigt und gelobt, wenn einer was Neues entwickelt hatte und sich der Ansatz zeigte, dass er dafür auch seine Mittel zu organisieren verstanden hatte. Wenn das nicht der Fall war, dann war es eben eine Wahlrolle, ein Versuch.

Es kam vor, dass eine Wahlrolle, die ein Student erarbeitet hatte, bei den Absolventenvorspielen den Intendanten und den Agenturen vorgestellt wurde, weil da eine Seite des Studenten sichtbar wurde, die alle anderen Szenenstudien nicht bieten konnten. Oder auch nur deswegen, weil sich hier in einer komprimierten Form

Möglichkeiten des Studenten zeigten. Wenn man die in einer Szene vorgestellt hätte, hätte man viele Partner mobilisieren müssen. Es kam auch die rein praktische Frage dazu, dass die Studenten sich nicht nur an der Schule mit ihrem jeweiligen Partner vorstellen, sie müssen auch reisen und allein zu den Theatern fahren, um sich dort vorzustellen.

P. B.:

War das auch so zu DDR-Zeiten?

H. H.:

Ja, das war auch so zu DDR-Zeiten. Aber nicht so häufig, sondern in der DDR-Zeit gab es eine sogenannte Absolventeneinsatzkommission. Die bestand aus den Mitgliedern unterschiedlicher Schulen. Das waren Leute aus dem Lehrkörper, auf jeden Fall der jeweilige Bereichsleiter Schauspiel und dann noch vielleicht der Mentor des Studienjahres, mit dem der Student hauptsächlich gearbeitet hatte. Wir waren verpflichtet, jedem Studenten ein Engagement zu vermitteln. Das ist eine völlig andere Situation als heute oder je in der BRD oder überhaupt auf der Welt.

P. B.:

Das heißt, die Schauspieler wurden, ich sag mal, auch in die Provinztheater geschickt?

H. H.:

Ja, aber geschickt ist nicht der richtige Ausdruck, sondern die Intendanten kamen entweder selber zur Absolventenvorstellung oder schickten ihre Regisseure oder Oberspielleiter, damit diese schon eine Option aussprechen können. Und wir boten dann auch an, dass sie nach der Vorstellung mit dem einen oder anderen Absolventen in einem der Arbeitsräume noch arbeiten konnten. Nicht jeder Student bekam nach dem Vorspiel direkt ein Engagement, denn ein Oberspielleiter geht natürlich auch erst nach Hause in sein Theater und berichtet, wen er gesehen hat.

In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass die Absolventeneinsatzkommission nicht nur an die Studenten unserer Schule dachte, sondern auch an die aller Schulen. Natürlich kämpfte jeder für ein gutes Engagement für seine Studenten, das ist ja klar. Und Provinz hieß bei uns auch Dresden, auch Weimar, auch Magdeburg.

P. B.:

Hat bei der Aufnahmeprüfung der soziale Status des Bewerbers eine Rolle gespielt?

H. H.:

Der soziale Status hat bei der Aufnahme eine Rolle gespielt, in der pädagogischen Arbeit mit den Studenten war er aber nicht von Bedeutung. Der Beauftragte der Staatssicherheit für die jeweilige Schule – es gab für jede Einrichtung einen Beauftragten – kam gelegentlich und sagte „*den möchten wir euch sehr warnen aufzunehmen*“. Es war theoretisch so, dass die Staatssicherheit Empfehlungen gab und der Direktor dann Anweisungen gab. Aber die Empfehlungen der Staatssicherheit wurden in der Regel beachtet. Ich bin Gott sei Dank nie in die Situation gekommen, dass ich einen hochbegabten Menschen, weil er Pfarrerskind war, nicht annehmen konnte. Die Abkömmlinge von Pfarrerrfamilien waren nicht erwünscht. Weil die unter Umständen in die junge Gemeinde eintreten würden oder eine Sektion der jungen Gemeinde an der Schule eröffnen könnten und eine oppositionelle politische Gruppierung an der Schule entstehen lassen, das war gar nicht erwünscht.

P. B.:

Gab es das auch umgekehrt, das heißt, wo Sie gesehen haben, der taugt gar nichts, aber die Staatssicherheit die Empfehlung gab ihn aufzunehmen?

H. H.:

Nein, von Seiten der Staatssicherheit habe ich das nie erlebt. Ich weiß, dass es Fälle gegeben hat, wo ein Mann aus dem Kunstbereich, ein Dirigent, oder auch eine Schauspielerin, die im Kunstbereich eine Rolle spielte, dass die sozusagen dahin gewirkt haben, dass ihr Enkelkind, oder ihr Kind, in die Ausbildung reinkommen konnte. Da gab es schon so was, aber das nahm zahlenmäßig nicht überhand, wir waren nicht eine Schule von Protektionisten. Über die Aufnahme entschied das Ergebnis der Eignungsprüfung.

P. B.:

Gab es in den 70er und 80er Jahren einen Austausch zwischen den Lehrern, zum Beispiel mit denen aus der Sowjetunion oder bzw. aus Ländern, ich sag mal, aus sozialistischen Ländern bzw. befreundeten Ländern?

H. H.:

Erstmal muss ich sagen, dass gerade für die Sprecherziehung, die nach dem Mauerbau ganz verwaist war, inzwischen von einem sehr guten sprecherzieherischen Institut der Universität Halle, viele nachgewachsen waren. Sie waren bei uns zum Teil Assistenten gewesen und konnten mit gutem Gewissen sofort als Lehrkräfte tätig werden. Und die haben nun wiederum etwas gemacht, was früher Kollegen nicht konnten. Die haben einen ähnlichen Prozess eingeleitet, wie ich Ihnen beim Bewegungsstudium beschrieben habe: Die Sprecherzieher haben auch das Sprechen nicht als ein losgelöstes Sprechen, was im Wesentlichen der Rhetorik untergeordnet ist, empfunden, sondern die haben das Sprechen verstanden als einen Vorgang, wo Menschen aufeinander einwirken, sich austauschen. Das Sprechen entsteht daraus, dass ich eine Sprechnotwendigkeit, eine Aussagenotwendigkeit, eine Handlungsnotwendigkeit verspüre, und deswegen rede ich auf den anderen ein.

Beim Fechten war es mit dem Nachwuchs an Dozenten ähnlich. Die Sportbewegung in der DDR war recht groß, und da ergab sich immer wieder, dass jemand abzweigte von den berufssportlichen Richtungen und sich fürs Theater interessierte.

Dozenten für Pantomime waren aus dem Prozess, den ich beschrieben habe, auch nachgewachsen. Eine Gastprofessur aus der Sowjetunion habe ich nur einmal erlebt. Aber nach '89, nach der Wende, kamen Kollegen, die wiederum angelockt wurden von dem Niveau, das unsere Schule methodisch hatte, und die wissen wollten, was machen die eigentlich.

P. B.:

Die Ausbildung hatte erst drei Jahre gedauert und später dann vier Jahre ...

H. H.:

Bis '81, da wurden wir Hochschule, und dann wurden es vier Jahre.

P. B.:

Wie streng wurde die Disziplin der Studenten kontrolliert?

H. H.:

Das Wort Kontrolle ist nicht richtig, das Wort Strenge ist richtig. Wir waren schon streng und daran interessiert, dass die Studenten durchhalten und absolvieren, wenn ein Student nicht von uns gesagt bekam: *„Du, mit dir wird das nichts, wir müssen dich leider von der Ausbildung ausschließen.“* Aber das haben wir versucht, möglichst nach dem ersten Semester, spätestens bis zum Ende des ersten Studienjahres zu entscheiden. Wir haben das von unserer Seite aus gemacht, weil wir das Studienergebnis beurteilt haben. Das war auch eine Korrektur an dem, was wir bei der Aufnahmeprüfung gesehen hatten, was wir glaubten gesehen zu haben. Es war auch Selbstkritik, nicht nur Kritik. Das Ausschließen eines Studenten wurde aber nie begründet mit Lässigkeit im Studium, das hab ich nie erlebt.

Die Studenten waren zumindest im Schauspielunterricht meist glücklich, in den Theorieunterricht gab es natürlich auch Drückereien. Aber das entspricht der Mentalität des Schauspielers. Das interessiert ihn nicht so sehr, und er spürt manchmal erst sehr spät, wie stark er das brauchen kann, sozusagen den Dramaturgenanteil, der in jedem Schauspieler sein sollte, weil er nämlich eine Rolle aufbauen muss. Die meisten Studenten sagen am Anfang des Studiums: *„Ich will spielen! Sagt mir, welche Situation ihr habt, dann mach ich los, gebt mir Text, den lern ich und dann spiel ich.“*

Es gab Situationen, wo der Film kam und sagte, wir brauchen dringend einen jungen Menschen. Wir haben uns da schon einen vor dem Studium ausgeguckt, könnt ihr uns den nicht geben, wir geben ihm auch Unterricht und er kriegt einen Sprecherzieher von uns. Da haben wir meistens gesagt: *„Machen wir klare Verhältnisse. Wenn es eine große Rolle ist und ihr wollt um ihn kämpfen, dann nehmt ihn für ein Jahr, dann fängt er ein Jahr später an zu studieren.“* Das war die eine Variante, oder wir haben gesagt, wir setzen ihn für ein Szenenstudium aus, er muss sehen, wie er mit den anderen Fächern Schritt hält. Und seine Weiterbildung in den Theoriefächern, die kann er, wenn er will, im Selbststudium erledigen.

P. B.:

Wie wichtig ist die Strenge?

H. H.:

Die Strenge an der Schule ist sicherlich zu einem Großteil für die Qualität der Schule verantwortlich. Einmal begreift fast jeder, dass nur Konsequenz und Regelmäßigkeit den Studienerfolg sichern. Ich habe sogar erlebt, dass Studenten, die nicht ein gewisses Gerüst haben, ein Schauspieler muss ungeheuer viel trainieren, das sagen schon die Fächer Bewegungsstudium, Sprechen, Musik, Pantomime, Akrobatik, die müssen einfach trainiert werden, wer da nicht bereit ist, dieses Training wöchentlich auf sich zu nehmen, der wird nichts erreichen. Das spüren die Studenten. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es produktiv ist, wenn man es einem Studenten weitgehend überlässt, ob er zum Unterricht kommen will oder nicht. Das kann vielleicht ein Sprecherzieher, der nur mit einem Studenten arbeitet, verkraften. Aber eine Gruppe, in der drei sitzen, die nicht arbeiten können, weil einer nicht da ist, das ist schon katastrophal. Das bedeutet den Ausfall einer Probe. Wir haben für ein Szenenstudium 45 bis max. 60 Proben angesetzt, und wenn einer ausfällt, ist das einfach unmöglich. Da muss schon die zukünftige Theatererziehung etabliert werden. Ein Schauspieler muss lernen, dass es nicht sein freier Wille ist, ob er zur Vorstellung kommt und wann er kommt, sondern er muss eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung da sein, das braucht das Ensemble, damit es die Sicherheit hat, die Sache kann über die Bühne gehen. Und der Schauspieler muss sich vorbereitet haben, er muss sich eingesprochen haben, er muss fit sein. Undiszipliniertheit darf man an einer Schule nicht erlauben. Ich finde es gut für das künftige Berufsleben, den Unterricht straff und streng zu organisieren, zu strukturieren. Und ich finde nicht, dass das die Persönlichkeit einschränkt.

Ich weiß, dass es andere Konzeptionen gibt. Ich weiß, dass es die Konzeption von einer Schule gibt, auf der der Student vor allen Dingen erfahren soll, sich selbst zu befreien, sich selbst zu äußern, und dafür werden Wege gesucht, die nicht fixiert sind an ein Stück. An der HfS waren damals alle der Meinung, ein Schauspieler findet sich selbst, indem er unterschiedliche Rollen sucht, indem er unterschiedliche Rollenmöglichkeiten realisiert. Dabei findet er die Möglichkeiten, die er hat, und dabei findet, was in ihm ist, da bekommt er auch Lust zu entdecken, was er noch

nicht gefunden hat, und dann merkt er vielleicht auch, was nicht in ihm ist. Er merkt vielleicht auch, was ein Irrweg ist.

P. B.:

Würden Sie auch sagen, dass diese Strenge von der sozialistischen Seite mitgetragen wurde?

H. H.:

Die Strenge entsprach dem Gesamtgefüge der sozialistischen Ausbildung in der DDR. Denn solche Straffheit wurde auch in anderen künstlerischen Studienrichtungen verlangt.

Das allgemeine Niveau rechtfertigte auch für Außenstehende, was wir vom Inhaltlichen und von den vorgegebenen Studiennotwendigkeiten an der Schule her gemacht haben, und wir bekamen von der Regierung „Schützenhilfe“. Es hatte auch einen negativen Aspekt, das habe ich nicht verschwiegen. Ich kann schon sagen, dass im Prinzip das, was ich für mich vertrat, anerkannt wurde, ob es immer durchgeführt wurde, weiß ich nicht, aber es wurde anerkannt. Insbesondere wurde auch anerkannt, dass sowohl Stanislowski als auch Brecht herangezogen wurden. Struktur, Ernsthaftigkeit, die Strenge des Ablaufes und die Freiheit sowohl in der Handlung als auch in der Entwicklung schließen sich nicht aus. Die freie Entwicklung ist überhaupt erst möglich, wenn es die Struktur gibt, denn wenn es die Struktur nicht gibt, dann verflattert alles, dann wird man zum Schmetterling und nicht zur Biene.

P. B.:

Würden Sie sagen, dass sich die Qualität der Abschlussvorstellungen, im Vergleich zu vor der Wende, verändert hat?

H. H.:

Die Eigenart hat sich verändert, die Qualität nicht. Die Qualität heißt, das methodische Kapital, die methodische Art des Herangehens, das heißt Situationen aufspüren, in Situationen handeln lernen, das heißt umfänglich mit allen Mitteln, Körpersprache usw., umgehen können. Vor allem Gedanken im Zuschauer wecken können durch das, was man macht, das heißt nicht, Gedanken spielen. Aber das Spiel

muss so assoziativ sein, dass es die Zuschauer zum produzieren von Assoziationen und nachfolgend von Überlegungen anstiftet.

Die Qualität ist unverändert hoch. Das belegen auch die Zeugnisse, die der Schule ausgestellt werden. Bei den Treffen aller deutschsprachiger Schulen, (Deutschland, Österreich, Schweiz) bekommt sie oft Auszeichnungen, oder Studenten werden eingeladen zu Gastspielen. Die Qualität ist absolut erhalten, das Methodische ist auch im Prinzip erhalten. Man findet es immer wieder, weil es genügend Kollegen gibt, die es aus eigener Erfahrung von früher mitbringen, auch jüngere Kollegen. Besonders die aus Österreich kommenden neuen Kollegen haben das assimiliert und mit ihrem verbunden, und dann gibt es natürlich auch Versuche, die ganz anders sind, aber warum nicht? Man kann das durchaus zulassen, wenn man bereit ist, es richtig zu verstehen und einzuordnen. Ich würde niemals sagen, das ist DIE Schauspielkunst, richtig ist zu sagen, das ist auch eine.

P. B.:

Welche Sachen haben sich verändert? Also wenn Sie jetzt die Abschlussvorstellung sehen und diese mit denen der 70er oder 80er Jahre vergleichen ...

H. H.:

Positiv hat sich etwas weiterentwickelt, das wir schon seit 1962 begonnen haben, und was auch übrigens eine Wirkung der Gastspiele von Marcel Marceau war, unsere Entdeckung, was die Körpersprache alles vermitteln kann. Wir haben uns abgesetzt gegenüber einem Theater, das hauptsächlich auf das Wort orientiert war. Ich gebe zu, dass das auch mit gewissen Verlusten verbunden war, dass die Schönheit der Sprache nicht mehr so dominierte, sondern der Handlungsgehalt der Sprache. Wir haben seit 1962 immer wieder zu entdecken und zu realisieren versucht, was sich alles über den Körper vermittelt, über Erfindungen an Handlungen, auch an originellen, eigenartigen Handlungen, an aussagekräftigen Handlungen, nicht alltäglichen Handlungen, die man nicht überall auf der Straße beobachten kann, sondern die genauso extrem sind wie die Situation, die der Autor beschreibt. Die ist im Idealfall auch extrem. Diesen Weg sind wir schon seit 1962 gegangen, der wird aber weiter gegangen. Zum Teil gibt es Versuche, wo das extrem behandelt wird, die gröber ausgehen, wo unnötig auf Möbeln rumgetobt wird oder Sachen mit Kostümen veranstaltet werden, die aufhören, etwas zu erzählen. Ich bin mir bewusst, dass ich

selbst in einem Alter bin, dass ich eine eigene künstlerische Biographie habe, die mein ästhetisches Bild bestimmt, und dass ich unter Umständen gar nicht das Organ habe, um ästhetische Muster und Erscheinungen, die in einem Jahr 2000 entwickelt werden, noch angemessen zu würdigen. Darum verknäuf ich mir ein öffentliches Urteil darüber.

P. B.:

Die Ästhetik ändert sich per se immer, sonst wäre sie ja tot.

H. H.:

Eben. Ja.

P. B.:

Gibt es außer Ästhetik noch Sachen wo Sie sagen, zu meiner Zeit wäre es nie gegangen ...

H. H.:

Nein, ich würde es anders sagen. Wir hätten, wenn Sie so wollen, um es zugespitzt auszudrücken, verrückte Experimente auch als verrückte Experimente bezeichnet und das auch in der Auswertung mit den Studenten in angemessener Form, ohne die Autorität des Lehrers zu beschädigen, zum Ausdruck gebracht. Wir hätten solche verrückten Experimente auf keinen Fall in der Absolventenvorstellung vorgestellt, so wie das heute passiert, vor allem nicht vor einem öffentlichen Publikum, oder in einer anderen Form öffentlich. Wir hätten sie nicht verboten, aber wir hätten sie, um es grob zu sagen, dem Dozenten, der es ausgewählt hat, madig gemacht.

Es spielt auch eine große Rolle, mit welchem Jahrgang man das Experiment macht. Wenn man ein erstes oder zweites Studienjahr in so was reinjagt, dass die Studenten nicht mehr wissen, wo oben und unten ist, dann hätten wir das damals nicht akzeptiert. Wir haben einmal mit einem dritten Studienjahr so einen Versuch gemacht, die können das schon verkraften. Die können das vielleicht auch schon rechtfertigen. Man kann extreme Sachen durch einen inneren Prozess rechtfertigen, das kann einer im ersten Studienjahr noch nicht. Dann sagen wir dazu, wenn er das machen will, überhebt er sich daran. Und wenn der Regisseur, der mit ihm gearbeitet hat, ihm auch noch vorgespielt hat, und er dressiert worden ist, na dann ist er

überwältigt worden. Ob das irgendwann mal klappt und ihm nützt, wenn er in was reingepresst worden ist, was ihm eigentlich nicht steht? Also mit anderen Worten, wir haben ein extremes Experiment zwar unter Bedingungen im Studienprozess zugelassen, aber nie veröffentlicht.

P. B.:

Was würde denn in Ihren Augen unter extremes Experiment fallen?

H. H.:

Ein Experiment, bei dem die menschliche Substanz der Figur nicht mehr berücksichtigt wird. Wo nur noch eine Form, die sich der Regisseur ausgedacht hat, realisiert wird. Und wo der Student nicht den Weg findet, Vorgänge zu erarbeiten. Der Schauspieler muss sich sehr anstrengen, um Handlungen zu finden. Das ist auch nur begrenzt möglich. Wenn der Student vom Dozenten nicht auf den Weg geführt wird, dieses geistige Geflecht zwischen den Figuren herzustellen, dann würde ich sagen, das nützt nichts. Das muss man wenigstens anstreben. Es muss nicht immer gelingen, dafür sind es Studienarbeiten. Wenn der Dozent sagt, ich hab es probiert, es ist uns nicht gelungen, schlägt mich tot, ich weiß nicht ob es mein Fehler war, dass die Studenten es nicht geschafft haben – gut, das haben wir immer akzeptiert. Das muss man akzeptieren, weil nicht jeder Versuch im Studium gelingen kann. Auf dem Theater gelingt ja auch nicht jeder Versuch. Das hätten wir nicht verdammt, aber ich hätte nicht bejaht, wenn einer von Anfang an drauf aus war, nur sein Ding, was er sich ausgedacht hat, draufzudrücken und dem Studenten sagt, „*sieh zu, wie du damit klar kommst*“. Damit wäre ich nicht einverstanden, das hätte ich dem Kollegen auch gesagt.

P. B.:

Sie meinen, so was passierte nach der Wende an der Schule?

H. H.:

Ja natürlich. Das passiert aller Orten, und nicht erst nach der Wende. Das kann man auch gar nicht verhindern, weil ein Regisseur, der an der Schule unterrichten will, immer die Grundidee hat, seinen inneren Entwurf zu realisieren. Und ein Regisseur muss sich da in gewisser Weise zurücknehmen und auf das Angebot des Studenten

eingehen. In anderer Weise muss er auch stärker die Fähigkeit entwickeln, auf das einzugehen, was der Student braucht. Das hat nicht jeder Regisseur. Ein großartiger Regisseur muss kein großartiger Pädagoge sein, weil er eben diese Ecke nicht in sich entdecken kann. Gut, da gibt es natürlich Kollegen, die wir gerne bei uns zum Arbeiten gebeten haben, auch die, bei denen wir vorher wussten, dass der eine oder andere erstmal sein Regiekonzept im Auge haben wird. Warum soll das nicht dem Studenten auch was nützen? Wenn der Regisseur gleichzeitig die Fähigkeit hat, dieses Regiekonzept mit dem lebendigen Menschen, dem Schauspieler, zu realisieren, warum nicht. Der Schauspieler muss sowieso später in seinem Beruf Konzepte realisieren, die nicht von ihm erdacht sind.

P. B.:

Eigentlich bin ich schon am Ende meiner Fragen ...

H. H.:

Ich möchte am Schluss noch etwas zu Brecht und Stanislawski sagen. Es gab methodisch interessierte Leute, die gesagt haben, Stanislawski und Brecht sind nie miteinander zu verbinden. Da sage ich – ja, ihr habt recht. Einen Mischmasch machen, einen Brei machen aus Stanislawski und Brecht, ist ganz schlecht. Damit schaden wir beiden und nützen keinem, keinem Schauspieler, keinem Regisseur, keinem Dramaturgen. Es ist zu überlegen: Was kann ein moderner Schauspieler heute von Stanislawski und Brecht lernen, auch in der Nutzung der Mittel, die unbedingt notwendig sind.

Bei der Bewegung habe ich es mal ausgeführt, bei dem Punkt, was alles notwendig ist, damit der Körper ausdrucksfähig wird.

Was kann ich von Stanislawski lernen, was kann ich von ihm lernen im Bezug auf den Aufbau einer Situation, in Bezug auf die Fragen, woher kommt die Figur, wohin geht sie, was will sie, was bringt sie für ein inneres Gepäck mit. Was kann ich von ihm lernen in Bezug auf den Aufbau einer Rolle und auf die Ökonomie, die beim Aufbau einer Rolle vom Schauspieler gefunden werden muss, damit er nicht beim 4. Akt aus der Puste ist und ihm keine neuen schauspielerischen Mittel mehr zur Verfügung stehen. Nicht jede Episodenfigur hat eine Entwicklung, da brauch ich keine neuen Mittel erfinden. Aber eine stücktragende Figur sollte immer eine Entwicklung haben. Wenn eine neue Situation kommt, sollte der Spieler den

Zuschauer mit was Neuem überraschen. Ich muss die Rolle so bauen, dass ich am Ende noch zu einer Steigerung fähig bin. Also, die Ökonomie des Schauspielers und der Rolle, so nennt Stanislawski das, ist was ganz Wichtiges. Oder zu entdecken, dass es innerhalb eines Aktes Etappen gibt, Abschnitte, und dass der Schauspieler innerhalb der einzelnen Abschnitte der Figur unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen hat. Das ist einfach Kapital, was uns Stanislawski in die Hand gegeben hat, und wozu wir nicht nein sagen können.

Das andere Kapital, das uns Brecht gegeben hat, das hab ich schon kurz erwähnt, das ist entdecken, was eine Haltung ist. Inwieweit ist das, was vom gesellschaftlichem Umfeld gegeben ist, in der individuellen Ausprägung der Figur enthalten. Ich habe nie für gut befunden, das gab es mal eine Zeit lang, dass diese Haltung extra geliefert und von der Figur getrennt wurde, bis irgendwann nur noch die Haltung gezeigt wird und gar nicht mehr die Figur. Das hat Brecht auch nicht vorgegeben in seinen Inszenierungen. Brecht hatte verschiedene Mittel der Verfremdung. Beim Heraustreten aus der Handlung lag es natürlich nahe, dass ein Schauspieler dieses Heraustreten verabsolutiert. Besonders als Brecht nicht mehr da war, und nicht mehr selber inszenierte. Als er inszenierte, war das nie der Fall. Ich habe die meisten seiner Inszenierungen gesehen.

P. B.:

Kann es sein, dass der Schauspieler das missverstanden hat?

H. H.:

Sowohl das, aber es ist auch eine Frage des Könnens. Und auch eine Frage der umfangreichen Ausbildung. Ein guter Schauspieler, der zusätzlich noch die Haltung der Figur mit Brecht erarbeitete, der kam nicht dazu, nur eine Haltung zu spielen.

Es gibt auch Schauspieler, die nicht durch die Schule des alten Theaters gegangen sind, und die entflammt waren von den Gedanken Brechts, diese verabsolutiert haben und nicht genügend von Brecht verstanden hatten. Talente machten sich auch selbstständig, die in das gespannt waren und das forcierten. Das darf man nicht unterschätzen, Schauspieler entwickeln auch eine Liebe zu bestimmten Ausdrucksmitteln.

P. B.:

Meinen Sie, die Talente haben sich verselbstständigt?

H. H.:

Ich weiß nur, zum Beispiel Heinz Rühmann, der hat erzählt, wie er seine Art zu sprechen gefunden hat. Als junger Schauspieler hatte er eine kleine Rolle eines Kellners, der nur etwas auf die Bühne bringen sollte. Und das hat er in nachlässigem Ton gesagt: *„Ja, bitte schön, Ihr Kaffee“*. Das Publikum hat rasend applaudiert. Damit war der Rühmann-Ton gefunden. Und diesen etwas scheinflachen Ton, den hat er lange Zeit praktiziert. Der gab so eine gewisse Saloppheit, das war dann seine Eigenart. Ganz krass haben etwas Ähnliches Schauspieler, die nicht aus ihrem Dialekt rauskommen, das auch gar nicht wollen. Sie werden geliebt dafür. Oder Schauspieler, die in Nestroy-Stücken gegläntzt haben. Die werden immer ein bisschen das, was sie tausendfach bestätigt bekommen haben durch den Dialekt und den Kontakt mit dem Publikum, in eine andere Rolle hineinragen.

P. B.:

Und Sie meinen, das ist ein Mangel an Handwerk?

H. H.:

Nein, das mein ich nicht. Ich meine, dass es unvermeidlich ist. Ich meine, dass das einfach ein Ergebnis davon ist, dass ein Schauspieler in seiner Art sich zu äußern tausendfach bestätigt worden ist. Er weiß, mein Publikum liebt mich in diesem Ton – muss ihm nicht bewusst sein – das kann einfach sozusagen eingeatmet werden durch den dauernden Kontakt mit dem Publikum. Er wird nach diesen Mitteln greifen, und wenn er nicht das Glück hat, einen Regisseur zu finden, der sagt: *„Du warst prima, 50 Aufführungen hab ich gesehen, aber wenn du das jetzt wieder machst, bist du ganz schlecht. Also fang von vorne an. Tue mal so als ob du ein Schüler wärst.“* Wer das als Beleidigung empfindet, der wird den Weg nicht gehen können. Aber ein anderer sagt: *„Mensch, du bist mein Freund, du hast ein paar Stücke inszeniert, wo ich groß rausgekommen bin, an deiner Kritik wird was dran sein. Ich spür es zwar noch nicht, und du mach mich nicht zur Minna auf der Probe, ja? Sag das nicht in der Öffentlichkeit.“* Dann wird der Regisseur schlau sein und den Star führen und wird sagen, heut lass ich keine Besucher zur Probe zu. Der Regisseure wird mit dem Mann allein arbeiten und dann wird der Mann vielleicht, wenn er so klug und

intelligent und talentiert ist, eine neue Art finden eine Figur zu bauen und sich zu äußern. Wenn das gelingt, wird das eine großartige Leistung werden. Das andere, was er nicht mehr will, bleibt als Widerspruch unterschwellig irgendwie da und wird das, was er neu erarbeitet hat, zusätzlich reich machen. Damit hat er nicht nur ein einziges Ausdrucksmittel in seiner Tasche, sondern aus dem Vielen, das er in seinem Wesen, in seinem Körper, in seinem künstlerischen Verstand und Ausdruck hat, kann er eine neue Auswahl treffen. Und das macht seine Gestaltung reich.

1.3 Interview mit Prof. Heinz Hellmich (zweites Interview)

Berlin, 14. Juli 2007

P. B.:

Ich möchte mit Ihnen noch einmal vertiefend über die Schauspielmethodik an der Hochschule sprechen. Zu Anfang über Stanislawski ...

H. H.:

Der methodische Anknüpfungspunkt für die Schauspielausbildung in Bezug auf Stanislawski liegt in seinen Forschungen, die er zum größten Teil in seinen Arbeiten niedergelegt hat und über die seine Schüler berichtet haben. Ich persönlich habe mein Studium im Dezember 1945 begonnen, als es die Literatur über Stanislawski noch nicht so umfangreich gab. Ich glaube, ich habe erzählt, dass es nur die eine reißerische Ausgabe aus der Schweiz gab. Wir haben 1950 unter der Leitung von Maxim Vallentin angefangen, und daran war ich beteiligt, seine und die Arbeiten seiner Schüler zu publizieren, und haben dabei selber gelernt. Das war in den ersten Jahren schon ein Mangel an Originalliteratur bei der Ausbildung, die ich gemacht habe, aber auch ein großer Anreiz. Ich glaube, ich habe erwähnt, dass wir eigentlich studiert haben, indem wir seit 1946 die Vorschläge von Stanislawski improvisierend ausprobiert haben. Wir haben uns, von unserem damaligen Wissensstand ausgehend, das vorgenommen, was er im ersten Band „*Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*“ dargestellt hat, und dieser steht unter dem Motto: „*Die Kunst des Erlebens*“. Wir wussten und haben auch praktiziert, dass man von der Beobachtung ausgeht, von der Beobachtung der Wirklichkeit. Wir bekamen dazu ein Thema oder einen Widerspruch vorgeschlagen, aber das ganze Fleisch der Improvisation entstand natürlich aus unseren täglichen Beobachtungen. Nichtsdestotrotz sage ich, unser Hauptgedanke war immer, das Wichtigste des Schauspielers ist das Erleben. Das heißt, seine Figur zu erleben.

Das Beobachten ist obligatorisch, aber es wurde didaktisch nicht so in den Vordergrund gerückt, wie ich das später gemacht habe, sowohl in meiner eigenen Bühnenarbeit als auch in meiner Unterrichtspraxis. Dabei hat uns der Brecht sehr geholfen, denn mit seiner Praxis und seinen Thesen, dass das soziale Sein des

Menschen sehr stark auch sein individuelles mitbestimmt, dass da ein Wechselspiel entsteht, das ist einfach ein Aspekt, der wesentlich und bereichernd ist.

Stanislawski hat seine großen philosophischen Anregungen von Freud, von der Zeit der entstehenden Psychologie bekommen. Brecht hat seine großen Anregungen vom Marxismus und von dem Erleben des Ersten Weltkrieges, von der Zeit der Inflation und der Weimarer Republik bekommen, und später hat er auch den Faschismus erlebt.

Ich muss Ihnen sagen, mich schmerzt es sogar, was wir in der heutigen Zeit oft auf den Bühnen sehen. Dass andere Wege gesucht werden, ist wunderbar, man kann nicht stehen bleiben. Das ergibt eine Konserve, und das ist gar nicht gut. Das führt zur Stagnation. Aber dieses ziellose Suchen unter Verzicht auf wesentliche Inhalte. Wenn wesentliche neue Aspekte, Sichten auf das Leben gesucht werden, einverstanden. Aber wenn es nur darum geht, sich neuer Moden zu bedienen, dann kann ich nicht mehr mitziehen. Solange einer die verrücktesten Sachen macht, aber ich spüre ein Anliegen, sage ich gut, ich bin zu alt, es ästhetisch zu verstehen, aber ich achte dein Anliegen. Aber wenn einer nur mitmacht, dann kann ich das nicht mehr verstehen.

P. B.:

Was können Sie mir zu den Auswertungen sagen?

H. H.:

Die Auswertungen waren bei uns immer sehr umfangreich. Da wurde über die Perspektive eines jeden Studenten, der gespielt hatte, gesprochen, ob er nach unserer Meinung ein Stück vorangekommen war, ob sich was andeutete, und was man tun könnte, welche Rolle man ihm anbieten müsse. In welche Kombination Studenten/Lehrer man ihn am besten geben müsste, damit er ein Stück weiter käme. Das war sehr zielgerichtet auf die Individuen. Und dann gab es praktische Auseinandersetzungen. Da war immer die Arbeit des Dozenten impliziert, und das machte die Sache unter Umständen schwierig, weil der sich auch manchmal getroffen fühlte, wenn seine Studenten nicht so gut beurteilt wurden. Dann bekamen sich manchmal welche in die Haare. Fingen sich zu streiten an über das Konzept, das sie bei einem bestimmten Szenenstudium gehabt hatten. Das ist menschlich. Und das

ist auch in gewissem Sinne gut, weil man sich durchaus auch über ein Konzept streiten kann.

P. B.:

Was können Sie mir zu den methodischen Konferenzen sagen?

H. H.:

Die methodischen Konferenzen waren in ihrer besten Zeit ein Mal im Monat. Es wurde immer ein Thema vorbereitet. Die Konferenzen wurden von Ottofritz Gaillard, einem Professor, der auch mein Lehrer gewesen war, geleitet. Er hat seit 1969 bis 1988 an der Schule gearbeitet. Es gab auch kurze Eingangsreferate von wechselnden Kollegen, ca. zehn bis fünfzehn Minuten über ein bestimmtes Thema, das Gaillard vorgeschlagen hatte.

Die methodische Konferenz hatte den Zweck, über die methodische Ebene zu diskutieren. Der Ansatzpunkt war immer ein methodisches Problem.

P. B.:

Haben Sie sich da auf eine übergreifende Methodik geeinigt?

H. H.:

So würde es zu einfach sein, so darf man das nicht ausdrücken. Sondern, unter anderem durch die methodischen Konferenzen und dadurch, dass man dort auch konträre Meinungen austauschte, und dadurch, dass es keine dominierende Meinung gab, denn es gab niemanden, der das Sagen hatte, und alle Anderen schwiegen, dadurch entstand immer wieder die gemeinsame Zielsetzung über das Zusammenwirken bei der Entwicklung der Studenten. Es war völlige Redefreiheit. Jeder sagte, wie er das methodische Problem beurteilen würde. Folglich gab es auch nicht irgendeine Art von Konsens, dass man eingeschworen wurde auf eine Methode. Es wurde akzeptiert, dass jeder seine persönliche Art gehabt hatte, um sich methodisch zu entwickeln. Ein Lehrer muss sich methodisch entwickeln, denn wenn einer nur vorspielt und zeigt, wie er es macht, dann kann er niemanden unterrichten. Das habe ich in der Schule aber auch nicht erlebt. Es entstanden durch gemeinsames Gespräch divergierende Meinungen und die wurden einander mitgeteilt, und unter Umständen gab es auch, dass, ausgesprochen oder unausgesprochen, sich eine

Erkenntnis bildete. Und dadurch entstand allmählich eine Gemeinsamkeit. Diese Gemeinsamkeiten waren nicht nur auf die Schauspieldozenten begrenzt, sondern es waren auch die Sprecherzieher einbezogen und auch die Kollegen, die in den Bewegungsfächern unterrichteten - Akrobatik, Tanz und spezielles schauspielerisches Bewegungstraining und so weiter – waren einbezogen. Also letzten Endes eine Art Homogenität im Ergebnis, die war ablesbar an den Szenenstudien.

Die methodischen Konferenzen helfen zur Verallgemeinerung dessen, was praktiziert wird. Und indem die Verallgemeinerung in der Gruppe der Dozenten zu Stande kommt, entsteht auch allmählich eine Homogenität in den erzieherischen, ausbildnerischen Absichten.

P. B.:

Was waren die methodischen Parallelen?

H. H.:

Es war uns allen wichtig, dass alle Ausdrucksmittel des Schauspielers, also die körperlichen und sprecherischen, dem Wunsch und dem Ziel des Spielers folgen, die inneren Prozesse, das heißt die Willensäußerung der Figuren, ihre Absichten und ihre Motive für das Publikum spürbar zu machen. Wichtig ist mir zu sagen, dass nicht „gezeigt“ werden soll. Es geht nicht um ein Zeigetheater, sondern der Schauspieler „verrät“, die Figur verrät sich. Der Betrunkene wird immer abstreiten, dass er betrunken ist. Und er zeigt nicht, dass er betrunken ist. Sondern, ich sehe, dass er betrunken ist. Es geht um ein Theater, wo etwas entsteht. Das trifft sich mit dem, was Brecht wollte. Es ging ihm darum, das Publikum zu Erkenntnissen zu führen, er wollte die Figuren und ihre Motive durchschaubar machen. Brecht hatte dafür das sogenannte Mittel der Verfremdung, was immer wieder diese Distanz des Zuschauers zur Figur provoziert. Der Zuschauer sollte immer befähigt werden, klüger zu sein als die Figur, oder klüger zu werden, oder Einsichten zu gewinnen, auf jeden Fall eine Distanz zur Figur und zu deren Horizont haben. Da gibt es ein Treffen, eine Verknüpfung. Dieser Wunsch, dass sich die Figur durch ihr Handeln verrät, war zum Beispiel ein solches methodisches Prinzip der Hochschule.

P. B.:

Inwieweit sind die Methoden von Stanislawski und Brecht zusammengefließen?

H. H.:

Nein, das würde ich auch wieder nicht sagen. Besonders wenn ausländische Gäste da waren, wurde immer die Frage gestellt: „*Kann man denn nicht einfach beides?*“ Sozusagen ein Kompendium von Brecht und Stanislawski machen. Ein neues methodisches Buch schreiben. Nein, da bin ich nicht dafür. Beide haben historisch zu verstehende, verschiedene Ansatzpunkte, und beide haben von ihrem Ansatzpunkt aus Entdeckungen und Vorschläge gemacht. Der Brecht hat das sogar gesagt. Es solle auf seinem Grabstein stehen: Er hat Vorschläge gemacht, wir haben sie angenommen.

Die Methoden darf man nicht mischen, sondern jede für sich stehen lassen, aber lernen von beiden.

P. B.:

Was war von besonderem Interesse?

H. H.:

Da kann einem der Brecht selber helfen. Denn er hat gesagt, in der Phase der Arbeit an der Rolle soll der Schauspieler ruhig, das erlaube ich ihm, seine Figur erleben. Aber dann muss er den nächsten Schritt tun und die Mittel suchen, um die Distanz zur Figur beim Publikum hervorzurufen. Und das ist der entscheidende Kniff. Und beim Suchen der Substanz, der psychischen Substanz, ist eben das, was Stanislawski entwickelt hat, ungeheuer hilfreich und wichtig. Und wenn man das aufgibt und gleich mit der Distanz anfängt, dann entstehen keine Menschen mehr, sondern dann entstehen Plakate. Oder sagen wir Schattenrisse. Zum Beispiel im Laientheater. Ich kann von einem Laien nicht erwarten, dass er dieses tiefere Eindringen in die Substanz der Figur mitbringt. Der Laie hat seine Substanz, die bietet er an und die kann sehr reich sein. Ein guter Laie hat eine Qualität, die halt nicht jeder Laie hat, nämlich, er wird nicht irritiert dadurch, dass er wie ein Profi improvisieren soll, dass er Proben hat und dass er Vorstellungen hat. Ein normaler Laie wird sich ungeheuer schnell abnutzen, weil er nicht gelernt hat, seine Substanz immer wieder zu mobilisieren, und nicht die Wege erarbeitet hat, um an Handlungen heranzukommen.

Es ist ein großer Glücksfall, wenn ein Laie einmal etwas Wunderbares schafft, wenn eine Deckung zwischen ihm und der Figur zu Stande kommt. Aber er wird es nur ein Mal schaffen. Er wird es nicht wiederholen können. Ein Schauspieler muss mehrere Vorstellungen spielen können.

Ich komme auf Ihre Ausgangsfrage zurück: Handeln. Dieses Handeln, um zu verraten, was in der Figur vorgeht. Selbst das Sprechen verrät die Handlungsabsicht durch die Art, wie gesprochen wird. Es ist nicht nur die Diktion, sondern auch die Art, wie Beziehungen zur Partnerfigur transportiert werden. Das Timbre ist anders, wenn ich jemandem freundlich entgegentrete, als wenn ich ihm aggressiv gegenüber trete, oder wenn ich ihn sogar zusammendonnern will, oder wenn ich ihn bezirzen will. Diese Dinge, die stehen alle im Dienste einer bestimmten Handlung. Auch sein körperlicher Ausdruck. Der Student wird keine Faxen machen, sondern er wird sich körperlich so ausdrucksfähig machen und schulen, dafür der körperliche Unterricht, dass sich durch seinen Körper die Handlungsabsicht möglichst zwanglos mitteilt. Und wir akzeptieren als Lehrer, dass das der Student nicht sofort kann. Der Student kommt als ein begabter Laie und den Schritt zur Professionalität vollzieht er im Studium. Er wird sich seiner Mittel bewusst werden und sie in den Dienst einer Aussage stellen, die er treffen will, in den Dienst seiner Figur. Das geht nicht nahtlos. Zum Beispiel auf dem Gebiet der Sprecherziehung sagt man dann „*er spricht gerade mit frisierter Schnauze*“, das heißt, er denkt im Moment beim Sprechen dauernd an das, was er in der Sprecherziehung gelernt hat, und ehe das dann wieder zu einer zweiten Natürlichkeit wird, das dauert. Und dafür ist das Studium da.

P. B.:

Und was soll der Absolvent am Ende des Studiums gelernt haben? Was macht ihn als Schauspieler aus?

H. H.:

Er soll gerade diese Fähigkeiten haben. Er soll eigene Vorschläge machen können, was den Inhalt betrifft, weil er sich selber mit der Rolle und dem Stück auseinandersetzt. Vor allen Dingen soll er sich nicht verstehen als Diskutant, er soll die Proben nicht belasten mit Streitgesprächen mit dem Regisseur, sondern er soll die Vorschläge praktisch machen. Er soll dem Regisseur etwas anbieten können.

P. B.:

Und ideologisch?

H. H.:

Der Schauspieler sollte die progressiven Kräfte in der Gesellschaft erkennbar machen für den Zuschauer. Die grobe Kulturpolitik wollte, dass der Schauspieler sozialistische Helden schafft. Aber das ist nicht das, was wir den Studenten eingetrichtert haben. Wir suchten nach der Vielgestaltigkeit, der Widersprüchlichkeit in den Figuren.

P. B.:

Die ideologischen Lehren waren vorgegeben, und Sie haben es nicht so ausgeführt?

H. H.:

Ja, es war vorgegeben, aber nicht als Unterrichtsprogramm im Detail, das haben wir selber entwickelt. Der Schauspieler soll werten können. Das finde ich nach wie vor richtig, dass der Schauspieler wertet. Nicht richtig ist, dass der Schauspieler sich hauptsächlich auf die progressiven Kräfte konzentriert. Der Schauspieler muss auch die nicht progressiven Tendenzen in der Gesellschaft entdecken, aufspüren und kenntlich machen.

P. B.:

Kommen wir zur unterschweligen Sprache des Theaters der DDR ...

H. H.:

Um zu verstehen, was das Theater zwischen den Zeilen liefern kann, braucht man sich bloß erinnern, was mit dem Theater der DDR passierte, als die Wende kam. Wir hatten auf einmal nicht mehr den Gegenspieler und auf einmal konnte die gesamte Kritik der Bevölkerung auf andere Weise geäußert werden. Für das Theater bedeutete das, dass ein Teil des Publikuminteresses nicht mehr da war. Warum sollten sie sich freuen darüber, dass im Theater gesagt wurde, was sie empfanden und dachten, wenn man es überall sagen kann.

P. B.:

Was waren die Ziele der Kulturpolitik im Bezug auf die Schauspielerei?

H. H.:

Die Kritik auf allen Gebieten richtete sich immer gegen eine Darstellungsweise, die nicht genügend optimistisch den sozialistischen Helden in den Vordergrund stellte. Der Erbauer der neuen Gesellschaft musste gewürdigt werden, gestärkt werden und als Vorbild hervorgehoben werden. Das war das Ziel der Kulturpolitik in Bezug auf die praktische Anwendung der Schauspielerei. Und überhaupt auf dem Gebiet der Kunst. Und wurde das nach der Meinung derer, die es abnahmen, die die Mustervorführungen sahen, nicht geleistet, dann wurde den Leitungen nahe gelegt, das Stück abzusetzen, oder es wurde im Extremfall sogar verboten. Das war in der Schule nicht so extrem. Wir haben die Schule und die Studenten und uns nicht in solche Situationen geführt. Ich kann in der Schule immer auf andere Stücke ausweichen. Wenn ich einen jungen Menschen entwickeln will, und der hat das Zeug dazu, Leuchtkraft zu kriegen, eine Figur zu werden, mit der sich das Publikum identifiziert, suche ich eine geeignete Rolle. Wenn ich ahne, dass wir ein solches Talent haben, muss ich das nicht unbedingt an einem Stück entwickeln, das nicht gewünscht ist. Ich drücke mich einmal so aus: Ich kann mit ihm an „*Kabale und Liebe*“ arbeiten. Da kann er alle die Persönlichkeitselemente in sich entdecken, die für so eine Figur erforderlich sind. Ich habe immer die Ausweichmöglichkeit, ich muss das Verbot nicht provozieren.

P. B.:

Was änderte sich denn für die Schauspielschule nach der Hochschulreform 81, als es zum Hochschulstatus kam?

H. H.:

Wir hatten größere Möglichkeiten. Als wir nur drei Jahre Studienzeit hatten, waren bereits die Studenten Mitte des zweiten Studienjahres gedanklich bei der Abschlussprüfung und hatten den Drang, nach außen zu wollen. Das ist schädlich für die Ausbildung, weil man wirklich zwei Jahre Ruhe braucht. Der Student braucht die Zeit, um sich ein Fundament seiner Mittel aufzubauen. Es ist nicht gut, vor Ablauf der zwei Jahre einen Studenten permanent hinauszureißen für eine Filmarbeit oder

für ein Engagement. Während einem vierjährigen Studium passiert dasselbe im dritten Studienjahr. Das ist auch sehr frühzeitig. Aber wenn man das dritte Studienjahr von Anfang an sehr praxisbezogen konzipiert, das heißt, mit Einsätzen als Studienjahresgruppe oder einzeln im Theater oder im Film, kann es die Ausbildung fördern.

P. B.:

Wie war der Ablauf der Aufnahmeprüfung?

H. H.:

Wir haben die Bewerber alle erst einmal angeschaut, uns ihr Programm zeigen lassen, und mit allen hinterher einzeln gesprochen. Immer in Gruppen zu zehn Leuten, die einander zugesehen hatten. Es gab vier, fünf, sechs Gruppen von Lehrkräften, ein Schauspieldozent und dazu ein Sprecherzieher oder ein Bewegungsdozent, also erfahrene Leute, die den Bewerber ansahen und ihn kennen lernten. Und dann entweder sagten: *„du wir glauben nicht, dass du dich darauf spezialisieren solltest, und wir möchten dich nicht zur Eignungsprüfung vorschlagen“*, oder: *„wir werden Dich zur Aufnahmeprüfung einladen“*. Da fielen schon eine ganze Menge raus und es blieben ca. sechzig bis achtzig übrig. Und die wurden an einem anderen Tag zur Eignungsprüfung gebeten. Meist wurden 15 bis 18 je nach vermuteter Eignung zum Studium vorgeschlagen.

Es gab auch die Fälle, wo z.B. ein junges Mädchen von 17 Jahren kam und den Kammerdiener aus *„Kabale und Liebe“* vortrug, einen Mann von sechzig Jahren, der berichtet, dass seine Söhne vom Herzog nach Amerika als Kanonenfutter exportiert werden. Da kann sich nur im Extremfalle ein geniales Talent äußern. Aber ein normales Talent äußert sich da nicht mehr, weil der Bewerber keinen Bezug zum Leben seiner Figur hat. Dann sagt man dem Bewerber, du mach das lieber nicht. Wir haben ihm ein Stück und eine Rolle vorgeschlagen, die zu ihm passen. Möglichst auch noch zwei oder drei zur Auswahl gegeben und gesagt: *„In zwei Monaten kommst du wieder, dann probieren wir das mit dir und du zeigst, was du damit anfangen kannst.“*

P. B.:

Sie waren ja auch als Schauspieler tätig. Was für eine gesellschaftliche Stellung hatte denn der Schauspieler? Also in den 80er Jahren.

H. H.:

In der Meinung der Bevölkerung waren wir privilegiert. Es gab schon eine breite gesellschaftliche Anerkennung, aber die war anders als der Starrummel, der jetzt in Zeitschriften gemacht wird. Diese entsetzliche Schlüsselloch-Guckerei, die gab es nicht. Der Schauspieler wurde zwar auch in der Zeitung hervorgehoben, aber das bewegte sich auf der Ebene seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Bedeutung. Es bewegte sich nicht auf der Ebene seines Privatlebens.

Der Kern des Privilegs in Bezug auf die Politik bestand darin, dass man weniger Druck auf uns ausgeübt hat. Dass man irgendwie wusste, bei den Künstlern kommt gar nichts mehr raus, wenn man die unter Druck setzt.

P. B.:

Wie war es in den 80er Jahren mit dem „Druck“?

H. H.:

Der allgemeine Druck erhöhte sich, und man bekam das auch mit. Sie kennen sicher die Geschichte um die Ausbürgerung von Biermann und das anschließende Problem mit den Kollegen, die gegen die Ausbürgerung protestiert hatten. Die sind entschieden unterdrückt worden. Ich weiß zum Beispiel von Kollegen, die plötzlich keine Filme mehr bekommen haben. So einfach ging das. Die Arbeitserlaubnis wurde sozusagen eingeschränkt, die Arbeitsmöglichkeit wurde reduziert. Und der eine oder andere durfte noch an einem Provinztheater weiterarbeiten. Der eine oder andere bekam gar kein Engagement, wenn er vorher nicht an einem Theater gewesen war. Dem sagte der Staat ganz kalt, ja warum. Tut mir leid, es ist kein Angebot da.

P. B.:

Was ist für die Schauspielausbildung produktiver, wenn die Studenten wissen, dass sie am Ende sicher ein Engagement bekommen, oder wenn sie möglicherweise den Druck haben, nach dem Studium auf der Straße zu stehen?

H. H.:

Man kann nicht sagen, entweder oder. In der Kunst ist ein Streben nach Lernen von dem Besseren immer positiv. Und sich zur Ruhe setzen und sagen, ich habe mein Engagement in der Tasche, ist auf jeden Fall negativ. Aber ganz so war es nun auch in der DDR nicht. Aber die größere Sicherheit gab Ruhe während des Studiums. Anders, wenn man schon sehr früh an den Konkurrenzkampf denkt, wenn ich schon sehr früh weiß, dass ich mich vielleicht für die Arbeitslosigkeit ausbilde, dass ein gutes Engagement nicht nur eine Frage des Talents, sondern auch des Glücks ist. Schließlich muss sich jemand finden, der gerade mich brauchen kann. Also, das ist natürlich beunruhigend. Und es wirkt sich aufs Studium aus. Sie wussten als Schauspieler in der DDR, sie würden vielleicht nicht immer das Engagement bekommen, das sie sich wünschten, aber man bekam eines.

P. B.:

Frau Pasemann hat erzählt, dass sich das soziale Verhalten der Schüler auch auf den Bereich des Szenenstudiums auswirkte. Die westdeutschen Studenten, die kamen, haben den sozialen Faktor im Szenenstudium nicht berücksichtigt. Haben Sie das auch erlebt?

H. H.:

Ja, das habe ich auch erlebt. Allerdings nicht nach der Wende. Da war ich bereits emeritiert und habe im Wesentlichen nicht mehr unterrichtet. Die Mehrzahl der von außen gekommenen Studenten haben natürlich begriffen, was es ihnen gibt, wenn sie versuchen, die Figur in ihrem sozialen Wesen zu verstehen. Aber man merkte deutlich, dass ihre Erlebniswelt von anderen gesellschaftlichen Erlebnissen gespeist war, und dass sie bestimmte Vorschläge nicht begriffen, oder dass man ihnen diese auf andere Weise nahe bringen musste. Man musste anders an ihre Erlebniswelt anknüpfen.

P. B.:

Was können Sie zum Thema „Meisterschüler“ sagen?

H. H.:

Eine Meisterklasse an der Schule gab es nicht als Unterrichtseinheit. Alle Studenten wurden gleichmäßig ausgebildet und bekamen die gleichen Chancen. Zu Meisterschülern wurden ein paar später ausgewählt, die nach dem Studium in die Meisterklasse des Theaters im Palast wechselten und dort weiter gefördert und in den Spielplan eingebunden wurden. Sie halfen dadurch dem Theater, das kein festes Ensemble hatte, eine Art jungen Stamm zur Verfügung zu haben. Die Intendantin des Theaters im Palast Vera Oelschlägel, Frau des damaligen SED-Bezirkschefs Konrad Naumann, hatte mit dem Rektor Minetti eine gute Beziehung. Es war ein bisschen eine linke Tour, denn es war nicht der gerade Weg, sondern es wurde eine Möglichkeit geschaffen, um die Bedürfnisse des Theaters im Palast zu befriedigen und gleichzeitig Studenten weiter zu entwickeln. Das Theater hatte so eine Art Vorkaufsrecht. Das war aber nur eine kurze Erscheinung unter Minetti. Die betreffenden Studenten sind später zusammen geblieben und haben sich gut zu einem Ensemble entwickelt.

P. B.:

War es wichtig für einen Schauspielschüler, in der FDJ zu sein?

H. H.:

Man erwartete das von allen, nicht nur Schauspielschülern, von allen Schülern, das ging ja schon mit den Pionieren los. Die FDJ gehörte zum guten Ton und man machte das. Und man musste damit auch seine Staatstreue beweisen. Wenn nun womöglich sogar ein Pfarrerskind sich weigerte, in die FDJ zu gehen, dann bekam es unter Umständen keinen Studienplatz. Diese Zugehörigkeit zur FDJ brachten unsere Studenten mit in die Schule. Und da gab es sicher auch eine FDJ-Gruppe. Die hat als Gruppe nie eine entscheidende Rolle gespielt. Die künstlerischen Einheiten haben die entscheidenden Rollen gespielt.

P. B.:

Was können Sie zu den theoretischen Fächern sagen?

H. H.:

Die Dozenten in diesen Fächern bekamen manchmal mangelndes Interesse der Studenten mit. Sie haben versucht, der Geschichte entgegenzusteuern, indem sie von sich aus zum intellektuellen Niveau und zu den emotionalen Interessen ihrer Hörer Kontakt gesucht haben. Das natürlich auch durch Beispiele aus der Dramatik. Dieser Punkt wurde dann von den Oberen außerhalb der Schule kritisiert. Sie sagten, dass der wissenschaftliche Unterricht nicht wissenschaftlich genug durchgeführt wurde. Der wissenschaftliche Unterricht war nicht als Zulieferung zum Beruf konzipiert, sondern er war als eine staatsbürgerliche Einrichtung konzipiert. Als etwas, das jeder Student der DDR lernen muss, damit er sich als Staatsbürger in der DDR zurechtfindet und sich aus Überzeugung auf die Seite der Arbeiterklasse schlagen kann. Das war berufsfremd konzipiert. Ein Dozent für Philosophie fasste dann eben den Stoff breiter, weil er die Schmalspurausbildung nicht für gut und vernünftig hielt. Philosophisches Interesse haben Studenten eher als gesellschaftswissenschaftliches. Die gewann er dadurch, und er ließ auch Referate machen. Sie haben sehr oft zu Beginn mit einem kleinen Referat begonnen.

P. B.:

War das jener Lehrer, der dann auch von der Schule gehen musste?

H. H.:

Richtig.

P. B.:

Wo gesagt wurde, das geht nicht in unsere Richtung.

H. H.:

Ja. Der wurde aus dem Lehrberuf herausgenommen. Er hat eine andere Stelle im Kulturbereich bekommen.

P. B.:

Wurde der Druck gegen Ende der DDR von Seiten der Politik schärfer?

H. H.:

Ja, es wurde zum Beispiel erwartet, dass alle Studenten zur Wahl gingen. Da hatte man dann die Idee, dass in der Schule ein Wahllokal eingerichtet wurde. Nun waren die auswärtigen Studenten kontrollierbar und die Lehrkräfte konnte man auch auffordern, als Wahlhelfer tätig zu werden. Mich haben sie nie aufgefordert, aber sicher den einen oder anderen. Das ist bestimmt passiert. Insofern wurde der Druck schärfer.

P. B.:

Hat sich die Politik auch mehr in die Ausbildung eingebracht?

H. H.:

Weniger in die Ausbildung. Weniger ins Detail, eher wenn das allgemein Staatliche in die Schule hineinspielte. Wie eben bei so einer Wahl. Und dann wurde vielleicht sogar angemerkt, wer von den Studenten in die Wahlkabine ging.

P. B.:

**Wie stark hat die Gewerkschaft bei den Schauspielern eine Rolle gespielt?
Waren alle Schauspieler in einer Gewerkschaft?**

H. H.:

Die Schauspiellehrer waren alle in der Gewerkschaft der Schauspieler organisiert. Und viele im Theaterverband. Aus der Gewerkschaft heraus wurde ein Verband gegründet.

P. B.:

Wie wichtig war es, im Verband zu sein?

H. H.:

Im Verband der Theaterschaffenden sind nicht alle gewesen, aber man konnte erwarten, dass ein leitendes Mitglied sich für die Entwicklungen der Theater in unserem Land interessierte. Und der Gewerkschaft anzugehören, war eigentlich nie ein Problem. Die Gewerkschaft war zwar auch politisch, wir haben uns aber gegenseitig nie genervt. Die Gewerkschaft hat mehr Bedeutung in Betrieben gehabt.

Ich war mehrfach der Vorsitzende der Gewerkschaftsleitung in der Schule. Wir unterhielten uns beispielsweise über Disziplinarfragen im Lehrerkreis. Über Dinge, die nicht vor die Studenten gehörten. Wir haben für die Gehaltseinstufung der Lehrer Vorschläge gemacht. Es wurde alle zwei Jahre überprüft, ob es möglich war, die Lehrer höher einzustufen. Ich habe es nie erlebt, dass ein Lehrer zurückgestuft wurde. Es wurde überprüft, was im Rahmen der vorhandenen Mittel möglich und fair war. Ich machte eine Vorlage, und diese wurde dann in der Gewerkschaftsleitung diskutiert. Da nahm aus jedem Bereich der Schule ein Vertreter teil. Später haben wir die Ergebnisse dann auch in die Gruppe gebracht.

P. B.:

Gab es eine Weiterbildung für Dozenten der Schule?

H. H.:

Es gab für Lehrkräfte eine marxistisch-leninistische Weiterbildung. An der habe ich auch teilgenommen. Das war aber nicht von der Gewerkschaft eingerichtet, sondern das organisierte das Ministerium für Kultur, weil es Weiterbildung von uns erwartete. Da wurde man einberufen. Ich weiß nicht, ob manche auch gegen ihren Willen einberufen wurden. Aber das berührt wieder Ihre Frage nach dem Druck. Es war nicht opportun zu sagen, ich will das nicht. Aber es war möglich, während des marxistisch-leninistischen Seminars auf das Niveau einzuwirken, und auf einer ästhetischen und abstrakten Ebene war das Diskutieren durchaus möglich. Solange man nicht bestimmte Leute angriff, konnte man dort schon seine Meinung sagen. Das habe ich wahrgenommen, und ich habe nie erlebt, dass sich jemand getraut hätte, doktrinär vorzugehen. Zumindest ist er damit nicht bei mir gelandet.

P. B.:

Wie oft fanden die marxistisch-leninistischen Weiterbildungsseminare statt?

H. H.:

Die Seminare fanden einmal im Monat statt, mit Ausnahme aller Semesterferien und anderer Freizeiten. Entschuldigung war möglich.

P. B.:

Was wurde da vermittelt?

H. H.:

Ich erinnere mich an ein Thema: „Kann ein Kunstwerk Erkenntnisse vermitteln oder ist das ausschließlich der Wissenschaft vorbehalten?“ Teilnehmer waren Kollegen aller künstlerischen Hochschulen in Berlin, also auch der Musik- und Kunsthochschulen.

Der Unterricht war breit gefächert. Die Weiterbildung war nicht schulmäßig aufgebaut, sondern in Bezug auf die ausbildnerische Praxis. Oftmals mit dem moralischen Hinweis, was man den Studenten nahebringen muss, worauf es ankomme und worauf man die Studenten hinlenken sollte. Es gab auch Diskussionen. Ich könnte mir zum Beispiel eine Diskussion über den Sozialistischen Realismus vorstellen.

P. B.:

Wie wurde der Sozialistische Realismus in der DDR verstanden? Gab es da Unterschiede?

H. H.:

Das bezog sich zum Beispiel in der bildenden Kunst auf die Wahl der Themen, im Theater auf die Wahl der Stücke. Ein Arbeiterschriftsteller hat ein Stück aus dem Arbeitermilieu geschrieben, und deswegen wurde es gespielt.

P. B.:

Der Sozialistische Realismus in der DDR wurde also nicht anders verstanden als in der Sowjetunion?

H. H.:

Der Sozialistische Realismus wurde vor allem inhaltlich als Maßgabe verstanden, sich mit den Figuren des Sozialismus, den in ihre Aufgaben hineinwachsenden Figuren und den Feinden des Sozialismus auseinanderzusetzen. Sich davon ein Bild zu machen und sie in den Mittelpunkt des Interesses der Schauspieler, der Theater und des Publikums zu rücken. Ästhetisch gesehen hat er nie eine Rolle gespielt.

Gorki und andere Schriftsteller, die im Sozialismus geschrieben haben, haben, wenn man es historisch einordnen will, sozialistische Literatur produziert. Aber das heißt nicht, dass das auch auf Ästhetik, ihre Schreibweise, auf ihre Spielweise, ihre Malweise Einfluss hat.

P. B.:

Ist es richtig, dass das Bewegungsstudium zirka siebenzig Prozent des Unterrichts einnahm?

H. H.:

So pauschal kann man das nicht sagen. Es gab kein starres Programm. Im 1. und 2. Studienjahr war unser Ziel Regelmäßigkeit. Zu den körperbildenden Fächern gehörten außer dem Bewegungsstudium das Fechten, die Pantomime, der Tanz, Akrobatik und Artistik. Die Sprecherziehung im Einzelunterricht (4 Wochenstunden) wurde ergänzt durch das Körperstimmtraining, ein bei uns entwickeltes Gruppentraining, das die Steuerung von körperlichen und stimmlichen Impulsen schulte, das künstlerische Wort, auch Diktion, Versbehandlung oder Vortrag genannt. Musikunterricht hieß Chorgesang im 1. Studienjahr und Chanson und Liedinterpretation vom 2. Studienjahr an.

In allen Fällen wurde niemand „geschunden“. Es war klar, dass alles Lernen nur dann fruchtbar ist, wenn es Freude macht. Das schließt ernste Arbeit nicht aus. Entsprechend haben sich alle Lehrkräfte verhalten, auch die, die selber nicht als Schauspieler tätig waren oder die sogenannten Theoriefächer betreuten. Aus Ihrer wiederholt gestellten Frage höre ich die Vermutung heraus, dass seelenloser Drill bei uns herrschte. Weit gefehlt! Frohe Absolventen haben die Hochschule verlassen. Mit Prozentrechnung bekommt man keine Vorstellung von dem Umfang der Belastung durch ein von den Studenten selbst gewünschtes Training.

P. B.:

Wenn die Schüler acht Stunden in der Schule verbracht haben, haben sie ca. sechs Stunden an ihrem Körper gearbeitet?

H. H.:

In dem eben beschriebenen umfassenden Sinne haben sie mehrere Stunden am Tag an sich gearbeitet. Das Programm verteilte sich über das ganze Studium. Die genaue tägliche Belastung ergibt nur die Einsichtnahme in den Stundenplan aller vier Studienjahre. Oft war sie groß. Dann waren sie selbstverständlich fertig. Ruhigere Tage gab es auch.

Von 1962 bis 1989, dem Jahr meiner Emeritierung, und nur über diesen Zeitraum kann ich etwas sagen, gab es selbstverständlich Entwicklungen. Sie entsprachen den sich verändernden Erfordernissen des Theaters. Der methodische Grundsatz blieb erhalten. Das betrachte ich als eine Leistung der sehr erfahrenen Lehrkräfte.

P. B.:

Jeden Tag sieben Stunden körperliche Arbeit, das ist im Grunde mit der Ausbildung eines Profisportlers vergleichbar.

H. H.:

Ja! Nur nicht so einseitig.

P. B.:

Inwieweit ist das körperliche Training für den Erfolg der Schule von Bedeutung?

H. H.:

Das körperliche Training spielt eine große Rolle, denn der Student wird dadurch disponibel. Er wird durch die Fertigkeiten, die er erwirbt, sicherer, zum Beispiel dadurch, dass er in einem großen Raum sprechen kann, dass er tanzen kann, fechten kann, dass er eine Rolle bauen kann. Er erwirbt sich aber auch die Kondition, die Belastung auf der Bühne durchzuhalten.

P. B.:

Basiert der Erfolg der Schule darauf, dass man körperlich gut ausgebildet ist?

H. H.:

Das würde ich so nicht sagen. Der Erfolg der Schule basiert darauf, dass der Schauspieler umfassend ausgebildet wird. Auch im Sprechen, auch im Musikunterricht. Beim Fechtunterricht wird gleichzeitig sein Geist ausgebildet, denn im Fechtunterricht wird nicht nur der Fechtvorgang trainiert, sondern es wird auch die Beobachtung des Partners trainiert. Das körperliche Training ist insofern nur bedingt mit dem Training eines Sportlers zu vergleichen.

P. B.:

Woran, glauben Sie, liegt es, dass die Ernst-Busch-Schule oder Schulen in der DDR und in Russland diese erstklassige Ausbildung in der darstellenden Kunst haben?

H. H.:

Es gibt viele Ursachen dafür. Die Hauptursache ist für mich, dass wir gesagt haben, die Qualität realisiert sich nicht dadurch, dass ein Schauspieler seine Individualität auszuprägen sucht, sondern realisiert sich dadurch, dass sich seine Individualität ausprägt, indem er die Individualität unterschiedlichster Figuren sucht. Ich wachse, indem ich mich für die dritte Sache interessiere und nicht für mich. Das ist ein großer Unterschied zur Hochschule der Künste in Berlin West. Die finden, dass die Studenten bei uns einen Druck gespürt haben. Natürlich ist ein Ausbildungsdruck da. Es ist ein gewisser Druck da, den Stundenplan mitzumachen.

Ein weiterer Grund ist, dass wir uns weder der Methode, die uns Stanislawski vermittelt, oder die wir uns erarbeiten, wenn wir seine Vorschläge praktisch ausprobieren, verschließen, noch uns Brecht und seinen Vorschlägen für die Arbeit des Schauspielers verschließen. Das ist auch ein methodischer Grund. Und ein dritter methodischer Grund ist, dass wir in jedem Fall versuchen etwas zu realisieren, indem ich einen Inhalt realisiere. Das ist nicht nur positiv für den Einzelnen, sondern das ist auch positiv für die ganze Gruppe, dass sie sich gemeinsam um einen Inhalt bemühen.

P. B.:

Kam es vor, dass man in den ersten Studienjahren versucht hat, den Studenten zu brechen?

H. H.:

Es war kein Ausbildungsziel, den Studenten zu brechen. Das ist ganz streng verboten. Das wäre ein Gegenstand für eine methodische Konferenz. Der Dozent, der das im Unterricht versucht, würde nicht wieder beschäftigt werden. Das gibt es nicht. Wohl gibt es, dass man einem Studenten sagt, „*Du hör mal, Du hast viel im Kopf, aber du wirst im Theater auch lernen müssen, was der Regisseur im Kopf hat, also heb dir das auf, mach einen Entwurf in deine Richtung, aber nun mach auch mal das, was ich dir vorschlage.*“ Wer das aber schon als Brechen bezeichnet, wenn man dem Studenten sagt, „*probier mal was anderes*“, der sieht den Beruf falsch. Sehr wohl wird dem Studenten gesagt, dass er später auch auf den Regisseur wird hören müssen.

P. B.:

Wie begründet sich die hohe Qualität der Schauspielausbildung in sozialistischen Staaten?

H. H.:

Ich kann nur von uns sprechen. Das liegt einmal im sogenannten handwerklichen Bereich, ob sich einer entsprechend bewegen kann. Ob ein Schauspieler seine Mittel beherrscht. Zum anderen, ob er in der Lage ist, eine tragende Idee, seinen Anteil an der tragenden Idee, den seiner Rolle, die der Handlung oder der Gegenhandlung angehört, zu realisieren. Das kann man auch im Szenenstudium üben.

Es geht entscheidend darum, dass es einmal das Handwerkliche gibt, man sieht, der Schauspieler kann sehr gut sprechen, der kann sich bewegen. Aber kann er auch Inhalte transportieren? Rührt er das Herz des Zuschauers?

Das ist schwerer festzustellen. Und da unterliegt man Irrtümern. Man sieht einen Schauspieler ein Mal und denkt, das ist wunderbar. Am nächsten Abend sieht man ihn in einer anderen Rolle, da sagt man, der spielt ja die Rolle genau so, wie er die gestern gespielt hat. Da merkt man, dass ihm die Rolle lag, der konnte er alles geben ohne Anstrengung, ohne Mühe. Das war seine Rolle. Aber alle anderen Rollen müsste er sich erarbeiten. Kann er aber nicht, hat er nie gelernt.

Wer sich nur auf seine zwanzig Prozent Talent verlässt, der wird sehr bald merken, dass er nicht weiter kommt. Der wird dann vielleicht verbraten als Type im Film. Der kann sogar reich werden damit, sofern er ein Typ ist, der gefragt ist, der immer

wieder eingesetzt werden kann. Aber er entwickelt sich nicht als Schauspieler weiter. Und wird nicht die Herzen bewegen können. Also, wenn er das will, dann muss er arbeiten.

Unter Hunderttausenden gibt es vielleicht ein Genie. Aber auch Genies erschöpfen sich.

P. B.:

Sollte der gute Schauspieler eine Mischung aus dem Handwerklichen und aus dem, was Stanislawski gesagt hat, „der Schauspieler verrät sich“, sein?

H. H.:

Für die russischen Schauspieler könnte das zutreffend sein.

P. B.:

Und an der „Ernst-Busch-Schule“?

H. H.:

Bei uns kommt dazu, dass wir uns auch noch mit dem von Brecht Vorgeschlagenen beschäftigen.

P. B.:

Hat das harte Arbeiten der Studenten in der Ausbildung etwas mit Handwerk zu tun?

H. H.:

Das hat etwas mit Handwerk zu tun, aber auch etwas mit der Bereitschaft, ein gebildeter Mensch zu werden, ein allseitig gebildeter Mensch in dem vorhin besprochenen Sinne. Nicht nur wissenschaftlich. Ein Mensch, der die Fähigkeit gewinnt, und das muss der Schauspieler begreifen, wie er das Material, das ihm die Wissenschaft bietet, zum emotionalen Material machen kann, das er als Schauspieler verwertet. Er muss es zum Motor für seine Gestaltung machen.

P. B.:

Wie wichtig war der Musikunterricht?

H. H.:

War uns sehr wichtig, weil da auch wieder die Zeit eine Rolle spielte. Das war im Deutschen Theater bis 45 nicht so wichtig gewesen, Marlene Dietrich war eine Ausnahmeerscheinung, war etwas ganz Besonderes. Man komponierte und textete für sie extra musikalisch vorbereitete Chansons. Aber sie war keine Massenerscheinung. Heutzutage muss ein Schauspieler das können, und zwar praktisch, weil es in einem kleineren Theater für Musical kein Personal gibt. Und die Spieler müssen auch mal ein Couplet singen können. Also praktisch hat es Bedeutung. Und Bedeutung hat es auch, um einfach den Radius zu erweitern.

P. B.:

Wollte Minetti die Politik in der Schule verankern?

H. H.:

Minetti wollte schon das Politische verankern, aber es war auch eine Notwendigkeit. Der Lehrstuhl braucht Geld. Und das Geld muss genehmigt werden. Und das Geld wird eher genehmigt, wenn es politisch gerechtfertigt wird.

1.4 Interview mit Prof. Wolfgang Rodler

Berlin, 15. Mai 2008

P. B.:

In welchem Zeitraum waren Sie an der HfS beschäftigt?

Wolfgang Rodler (W. R.):

Von 1980 bis 2005, bis zu meiner Emeritierung. Von 1980 bis 1981 habe ich als externer Dozent an der Hochschule gearbeitet und ab 1981 wurde ich fest angestellt. Ich erwähne das deswegen, weil ich österreichischer Staatsbürger war und bin und es deshalb nicht so einfach war, eine sogenannte feste Anstellung in diesem Metier in der DDR zu bekommen. In dieser Zeit war Hans-Peter Minetti Rektor der Hochschule. Er hat im wesentlichen meine Einstellung in den dafür verantwortlichen Gremien betrieben und mich an die Schauspielschule geholt.

Von 1989 bis 1991 und erneut seit 1993 bis 1995 war ich Leiter des Bereichs bzw. der Abteilung Schauspiel. Noch vor dem Fall der Mauer wurde ich von dem damaligen Rektor Prof. Kurt Veth als Leiter berufen und nach der sogenannten Wende sowohl von den Kolleginnen und Kollegen der Abteilung Schauspiel als auch von den Studierenden einstimmig gewählt.

P. B.:

Welche Stücke sollten, aus Sicht der Kulturpolitik, für die Szenenstudien herangezogen werden?

W. R.:

Das waren Stücke des kulturellen Erbes – Antike, Shakespeare, deutsche Klassik, Dramen des internationalen bürgerlichen Theaters, antifaschistische Dramen der Weltliteratur, in der Sowjetunion und in den Volksdemokratien, selbstverständlich auch in der DDR entstandene Dramen. Auch sogenannte Produktionsstücke, die von Arbeitsmoral, vom Kollektiv und vom Parteisekretär in einem Betrieb und ihren moralischen Haltungen – Stichwort: Sozialistische Moral – handelten. Langweilige und oft die gesellschaftliche Wirklichkeit beschönigende, das sozialistische

Menschenbild idealisierende, moralinsaure Stücke. Dieses Repertoire sollte die Studierenden auf die Theaterpraxis vorbereiten.

Im übrigen wurde die Hochschule gelegentlich von Absolventen in der Rückschau auf ihr Studium als "Insel der Glückseligen" bezeichnet, weil wir uns eher mit Tschechow, Shakespeare, den anderen Klassikern und bewahrten bürgerlichen Dramatikern (auch mit denen der DDR) beschäftigt haben, trotz der zeitweiligen kulturpolitischen Verwerfungen und Wirrungen in der DDR.

Wir haben natürlich in der Beschäftigung mit dieser Dramenliteratur über die Kulturpolitik und den Zustand der DDR-Gesellschaft diskutiert, das war durchaus, bis zu einem gewissen Grad, möglich – jedenfalls in der Offenheit der Auseinandersetzung eher möglich als in anderen Arbeitsbereichen der Gesellschaft. Wichtig war uns immer, dass wir Dramen für die Erarbeitung mit den Studierenden aussuchten, die künstlerisch anspruchsvoll und historisch als auch sozial determiniert waren. Ich jedenfalls mochte keine Literatur, die – wie heute oft üblich – in irgendeinem historisch und sozial nicht definierten luftleeren Raum spielte.

P. B.:

Wie war es nach der Wiedervereinigung?

W. R.:

Es kam eine andere dramatische Literatur hinzu, mit der man mit der oben genannten Methode nicht immer zurande kommt. Ich musste konstatieren, dass das vom Dichter erdachte Figuren und Situationen sind, die irgendwie in den Raum gesetzt sind, und von denen man nicht weiß, woher sie kommen, wo sie hingehen und welche Absichten sie haben.

P. B.:

Was haben Sie als Leiter der Schauspielabteilung im Vergleich zu Prof. Hellmich anders gemacht, hatten Sie ein anderes Leitungsprinzip?

W. R.:

Im Prinzip gar nichts. Mit dem Begriff "Leitungsprinzip" hab ich so meine Schwierigkeiten, denn die Hochschule hatte überwiegend eine demokratische Tradition im Umgang der Kollegen untereinander und auch im Umgang der Kollegen

zu den Studierenden und umgekehrt. Ich habe jedenfalls als Leiter immer versucht, dieser Tradition zu genügen: ein respektvoller und kameradschaftlicher Umgang, der keineswegs hierarchisch-autoritär war.

Ich hatte gelegentlich eher den Eindruck, dass die Kollegen und zumal auch die Kolleginnen sich wie fürsorgliche Mütter um die meisten der Studierenden bemühten, und zwar derart intensiv, dass ich als Leiter in einer methodischen Konferenz – natürlich mit einigen anderen Kollegen gemeinsam – forderte, die Studierenden mehr zur Selbständigkeit zu erziehen. Bei allem Engagement für und bei aller Sorge um die Studierenden, was ich ja ebenfalls vor- und mitgelebt habe, denn ich war auch Mentor und habe Studienjahrgänge über jeweils vier Jahre quasi als Klassenlehrer betreut und methodisch verantwortlich geführt, musste die Eigenverantwortung des Studierenden mehr gefordert und gefördert werden. Selbstverständlich enthob das nicht den Mentor seiner Verantwortung für die künstlerische Entwicklung der Studierenden, indem ich mir sorgfältig überlegte, was dieser oder jener Studierende jetzt spielen muss, damit sie/er jeweils hohe schauspielerische Förderungen bekommt, also welche Szenenstudien in welcher Kommilitonenzusammensetzung bei welchem Dozenten geplant werden müssen. Oft ist man als Mentor Ansprechpartner der Studierenden für ihre Befürchtungen, Sorgen und Nöte – gelegentlich auch im privaten Bereich. Dieser Beruf ist ja, wenn man ihn ernst nimmt und einigermaßen sensibel ist, doch dazu angetan, dass man pausenlos in Krisen fällt, reale Krisen, weil man meint, man genüge den Anforderungen für den Beruf nicht, man schafft es nicht, Menschen so darzustellen, dass sie wahrhaftig und glaubhaft sind ... Wie geht man mit Kritik um? Wie mit Erfolg? Mit Misserfolg? – Diese emotionalen Amplituden muss man natürlich auffangen, relativieren und/oder stringent verstärken.

Ich finde, der Mentor ist für die künstlerische, berufliche und auch menschliche Entwicklung des Studierenden ein wichtiger Mensch, denn es ist meiner Meinung nach unerlässlich, den Studierenden einen kompetenten, strengen, verständnisvollen und vertrauenswürdigen Ansprechpartner an die Seite zu stellen. All diese o.g. Eigenschaften sollen aber auch dazu genutzt werden, seine Ensemblefähigkeit bei großem individuellen Können, sein Selbstbewusstsein und seine Verantwortung für das eigene Tun und Handeln zu stärken.

P. B.:

Warum haben Sie in der methodischen Konferenz das Behüten der Studenten kritisiert?

W. R.:

Ich kam seinerzeit aus der Praxis, war Oberspielleiter in einem Theater, das in der Regel Absolventen engagierte. Da habe ich gemerkt – ich will jetzt nicht vom "Praxisschock" reden –, dass natürlich der Student, wenn er aus dieser behütenden, fürsorglich umwölkten, quasi in "blaue Wolldecken" eingewickelten Atmosphäre der Hochschule ans Theater kam, wo ganz andere Kriterien, wie zeitlich Ökonomie und künstlerische Effektivität und selbständige Rollenangebote, wichtig waren, dass der Student eine gewisse Zeit benötigte, sich an andere Leistungskriterien als an diejenigen der Hochschule zu gewöhnen. Ich will das Behüten natürlich nicht übertrieben darstellen. Strenge war natürlich auch immer da. Alle sechs Wochen gab es mit dem Szenenstudium kleine künstlerische Prüfungen. Diese Szenenstudien wurden im Kollegenkreis ausgewertet. Da kommen dann die jeweiligen Szenenstudienleiter, also die Dozenten, die mit den zwei oder vier oder mehr Studenten gearbeitet haben, erst einmal zu Wort. Es wurde die Entwicklung des einzelnen Studierenden während der Arbeit beschrieben. Dann wurde im Kollegenkreis besprochen, welche nächste Rolle für den Studierenden als sinnvoll erachtet wurde, mit welchem Kommilitonen er im nächsten Szenenstudium zusammenarbeiten sollte und wie der Studierende schauspiel-pädagogisch weiter geführt werden müsste. Gelegentlich kam es vor, dass sich Kolleginnen und Kollegen – getragen von ihrer subjektiven Sicht auf den Studierenden – ganz schützend vor ihn gestellt haben. Ich verstehe das, weil man ja grade an den Menschen hängt, die ein bisschen schwierig sind und weil man ja hauptsächlich mit denen über die Gebühr beschäftigt ist. Aber: Das darf nicht dazu führen, dass man zu rücksichtsvoll in seiner Forderung dem Studierenden gegenüber wird. Schauspieler zu sein ist ein Beruf mit hohem Leistungsanspruch und kein psychotherapeutisches Versuchsfeld.

P. B.:

Was waren denn die Aufgaben des Leiters der Schauspielabteilung?

W. R.:

Die Funktionsbeschreibung des Leiters umfasst unter anderem viel integratives Organisieren, z.B. die Zusammenarbeit mit den anderen Studiengängen der Hochschule (Regie-Institut, Puppenspiel, Choreografie), administrative und studienorganisatorische Arbeiten. Hinzu kam die Verantwortung für die kontinuierliche künstlerische Entwicklung der Studierenden. Der Leiter hatte auch Einspruchsrecht in Bezug auf die Spielpläne der Szenenstudien in den einzelnen Studienjahren. Der von mir schon erwähnte Mentor war immer für sein Studienjahr verantwortlich; der Mentor hat nach einem sechswöchigen Szenenstudienturnus innerhalb von zwei bis drei Tagen einen neuen "Spielplan" für die nächsten sechs Wochen erarbeitet, in dem die Studenten anders gemixt waren, andere Dozenten engagiert wurden, sodass der Studierende vielfältige Begegnungen in seinem eigenen Studienjahr mit seinen Kommilitonen als Partner, aber auch mit ständig wechselnden Dozenten hatte. Darum kümmerte sich der Mentor. Bevor dieser Szenenstudienplan in den jeweiligen Studienjahren veröffentlicht wurde, bekam es der Abteilungsleiter. Ich habe mir diese Pläne – bei allem Vertrauen zu den jeweiligen Mentoren – genau angeschaut, ob die Rolle für den Studierenden richtig ist, und wenn ich etwas zu monieren hatte, mich mit den Kollegen freundschaftlich beraten.

P. B.:

Wie wichtig waren die methodischen Konferenzen?

W. R.:

Ich glaube, Rudolf Penka und seine Kollegen haben diese Tradition in der Hochschule begonnen. Die methodischen Konferenzen sind eine Zusammenkunft aller Kollegen der Abteilung (dazu gehören auch und vornehmlich die Sprecherzieher, die Bewegungsdozenten, die Musiker und die Kollegen der theoretischen Fächer) unter einem bestimmten Thema. Auch an so einer kleinen Hochschule ist der Alltag, wenn man konkret arbeitet, so angefüllt mit der eigenen Tätigkeit, dass es zum Austausch der Kollegen untereinander oft nicht kommt. Die methodischen Konferenzen befriedigten das Bedürfnis aller Kollegen, sich zu bestimmten Zeitpunkten oder aus aktuellem Anlass, künstlerisch, methodisch, politisch, und aber auch in erster Linie über die Studierenden und ihre Leistungen

auszutauschen. Nach 1989 wurde der bis dahin nur aus Kollegen bestehende Kreis um Vertreter der Studierenden erweitert.

P. B.:

Wie war es dann nach der Wende?

W. R.:

Direkt nach der Wende bemühte ich mich, diese Konferenzen kontinuierlich stattfinden zu lassen: Dass man sich alle acht Wochen zu einem bestimmten Thema trifft. Das war mir wichtig, weil die Konferenzen die Atmosphäre in der Hochschule konstruktiv hielten. Man tauscht sich zwar auch im Zweiergespräch aus, aber es war für mich von großer Bedeutung, den versammelten Sachverstand der Erfahrungen aller Kollegen im Austausch zu nutzen.

P. B.:

Ab wann ließen denn die Konferenzen nach?

W. R.:

Schon zu der Zeit, als ich noch Leiter war, weil es zunehmend Koordinierungs- und Zeitprobleme gab.

P. B.:

Hat sich methodisch nach der Wende etwas verändert?

W. R.:

Die großen methodischen Linien haben sich nicht verändert. Wissen Sie, die Studenten vor der Wende waren leistungsmäßig fast auf dem gleichen Niveau. Jedoch ist ein Kriterium der Begabung, dass es auch außergewöhnliche Talente gibt, und ich vermute, dass man zur Zeit der DDR das alles nivellierte. Die Studenten, die besonders gut waren, hat man eher auf Kosten ihres Talentes auf das Niveau des Durchschnitts gebracht, damit man ein kollektiv annehmbares Niveau hatte.

Ich glaube, nach der Wiedervereinigung ist das Interesse, die spezifische Begabung eines Studenten zu erkennen und noch mehr zu fördern, verstärkt in den Vordergrund der pädagogischen Bemühungen getreten. Diese unverwechselbare Eigenart eines

Studierenden zu kultivieren ist heute größer als zu DDR-Zeiten. Wissen Sie, wenn ich Szenenstudien zu DDR-Zeiten zusammengestellt habe, dachte ich manchmal, das ist ein so toller, begabter Student, sperre ich den jetzt in einem Szenenstudium mit einem Studenten zusammen, der nicht so begabt ist. Das hat ja auch Vorteile: Der Hochbegabte kann den Minderbegabten ziehen. Manchmal aber erreicht man das Gegenteil: Der Hochbegabte stellt sich einsichtig zur Verfügung, hat aber von seiner Arbeit in dem Szenenstudium wenig. Der andere schon, der ist weitergekommen. Das hat man zu DDR-Zeiten aus so "solidarischen" Gründen gemacht – "einer für alle, alle für einen!". Die spezielle individuelle Förderung war in der Ausbildung zu DDR-Zeiten wenig ausgeprägt. Ich hatte aber auch immer im Hinterkopf, der Hochbegabte setzt sich dann eh in der Praxis durch.

Das hat sich nach 1989 auch aufgrund der Marktlage verändert. Jetzt versuche ich – zurzeit mach ich ja grade als Gast ein Szenenstudium an meiner Hochschule – Studierende – annähernd gleichen Niveaus, hochbegabt oder durchschnittlich, in einer Gruppe zu haben. Natürlich ist das keine schematische methodische Ausrichtung, ich gehe da auch im Interesse der Studierenden gelegentlich Kompromisse ein.

P. B.:

Zu DDR-Zeiten wurden nur so viele Schauspieler ausgebildet, wie benötigt wurden. Mit der Wende kommt dann die schwierige ökonomische Situation der Schauspieler im Westen hinzu. Wie hat sich das auf die Ausbildung ausgewirkt?

W. R.:

Aus meiner Sicht war der prägende Unterschied der, dass man bei den Studierenden, die zu DDR-Zeiten kamen und den Beruf des Schauspielers studieren wollten, gemerkt hat, dass sie hundertprozentig davon überzeugt waren, Schauspieler werden zu wollen. Diese Grundmotivation war viel deutlicher ausgeprägt als heute. Heute kommen die "Schnüffler", die immer mal ins Studium reinschnüffeln wollen. Das geht schon so mit Unachtsamkeiten in der Sprache los: Man spricht nicht vom Schauspiel, man spricht von der Schauspielerei. Sie sehen das doch heute selbst: Jeder, der auf der Straße läuft, ein interessantes Äußeres hat, extravagant gekleidet ist oder nicht und in irgendeiner Weise auffällig wird, denkt, er kann Schauspieler/in werden. Ich will das nicht verallgemeinern. Der Beruf des Schauspielers war in der

DDR wesentlich geschätzter als heute. Ich weiß, fähige und bewährt-erprobte Schauspieler sind natürlich immer noch geachtet, aber unsere an den Schauspielschulen ausgebildeten Jungschauspieler haben es heute sehr schwer, weil die Konkurrenz durch so viele Castingbüros und auch dilettantische Pseudoschauspielausbildungsstätten enorm hoch ist. Der Ruf des Schauspielers ist heute inflationiert durch so viele Laien und auch dadurch, dass jeder sagen kann, er sei Schauspieler. Das entspricht der gesellschaftlichen Norm, die heute existiert: "Mehr Schein als Sein".

P. B.:

Was hat sich aus Ihrer Sicht an der Schule nach der Wende, im Vergleich zu DDR-Zeiten, geändert?

W. R.:

Der Liberalismus hat zugenommen. Zu DDR-Zeiten war das, bei aller Fürsorge, rigider, es war einfach strenger. Man hat heute, das sage ich völlig wertfrei, keine Sanktionsmöglichkeiten und fühlt sich demokratisch legitimiert, wenn man demokratistisch denkt, fühlt und handelt. Wenn ein Studierender heute nicht will, dann will er einfach nicht! Früher, wenn er nicht wollte, dann musste er gehen. Es ist jedoch, meiner Erinnerung nach, ganz selten jemand aus disziplinarischen Gründen exmatrikuliert oder relegiert worden, weil die Studenten eine ganz andere Studienmotivation hatten. Natürlich gibt es auch heute viele, die gut motiviert sind, Schauspieler zu werden. Aber die Motive, warum man Schauspieler werden will, haben sich verändert. Auch hier füge ich vorsorglich gleich hinzu, dass ich nicht – auch aus eigener Erfahrung – generalisieren möchte. Bei den Aufnahmeprüfungen hängen wir am Ende, wie an anderen Hochschulen mitunter üblich, keine Nummern aus, unter denen der Kandidat ersehen kann, ob er aufgenommen wurde oder nicht, sondern wir reden mit jedem einzelnen Bewerber und erklären ihm, warum er abgelehnt oder angenommen wurde. In diesen Gesprächen hört man dann oft: "Ich möchte Schauspieler werden, weil ich schnell berühmt werden und schnell viel Geld verdienen will." Oft sagen sie: "Theater interessiert mich eigentlich nicht, ich will zum Film oder zum Fernsehen." Diese Motivation, warum man Schauspieler werden will, war zu DDR-Zeiten eher unüblich oder sie wurde zumindest nicht geäußert. Zu DDR-Zeiten haben die Bewerber oft gesagt: "Ich möchte Schauspieler werden, weil

ich daran Freude habe, mich zu verwandeln oder in andere Menschen einzusteigen." Das dennoch der Wunsch nach Popularität dabei war, ist ganz natürlich. Man will in diesem Beruf ja auch bekannt sein und will Erfolg haben und den Applaus hören. Im Unterschied dazu habe ich auch Studierende kennen gelernt, die sowohl eine unverbindliche Haltung dem Studium gegenüber, als auch dem Beruf gegenüber einnehmen. Der stringente Wunsch, mit Leidenschaft gedacht und empfunden, den Beruf des Schauspielers zu erlernen und zu ergreifen, ist bei vielen Studenten schwach ausgeprägt. Allerdings habe ich auch aktuell Studenten kennen gelernt, die diesen Beruf mit großem Engagement erlernen wollen. Ich vermute aber, dass sie sich in der Minderheit befinden.

Zu DDR-Zeiten fühlte ich mich für die Studenten verantwortlicher als heute: Wenn ich merke, dass ein Student eine lässig-lockere Haltung dem Studium gegenüber einnimmt, dann entspricht meine Arbeit dieser Haltung. Manchmal kriege ich ihn aus dieser Haltung raus, aber manchmal auch nicht, und dann sage ich ihm: "Tja, lieber Freund, es ist dein Leben, es ist dein Schicksal, du musst sehen, wie du nachher in der Praxis fertig wirst. Da draußen ist ein Meer, da drinnen sind lauter Haifische und du musst dich behaupten." Es kam sogar vor, dass ich, wenn ein Student nicht auf die Probe vorbereitet war, die Probe aus pädagogischen Gründen und nicht aus denen der persönlichen Bequemlichkeit ausfallen ließ. Eine kostbare Probe.

Ein anderer wesentlicher Punkt, der sich geändert hat, ist der, dass die Studenten zu DDR-Zeiten nicht genötigt waren, neben dem Studium Geld zu verdienen. Das Stipendium reichte vollkommen aus. Heute ist es oft notwendig, dass Studenten, trotz BAföG, einen Teil ihrer freien Zeit dazu nutzen müssen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ich empfinde diese Tatsache, neben anderen Bedenken, auch für den Unterricht sehr erschwerend, denn als Dozent nimmst du natürlich Rücksicht, wenn du z.B. montags um 9 Uhr 30 ein Szenenstudium beginnst, und du weißt genau, der Student hat am Wochenende z.B. im Krankenhaus z.B. Nachtdienst geschoben.

P. B.:

Zu DDR-Zeiten hatten die Studenten die Sicherheit, nach dem Studium ein Engagement an einem Theater zu bekommen. Seit der Wende müssen sie sich der freien Marktwirtschaft stellen. Gibt es dadurch unter den Studenten einen stärkeren Konkurrenzdruck?

W. R.:

Es war auch schon zu DDR-Zeiten so, dass die Studierenden im ersten Studienjahr eine "Friede-Freude-Eierkuchen-Atmosphäre" verbreiteten, die zum Ausdruck brachte "Wir sind alle Kumpels und wir verstehen uns alle", oft sogar auch ehrlich gemeint. Die Schauspielausbildung schließt ja mit ein, dass eine Menge Entdeckungen gemacht werden, ganz objektiv, an sich selbst und am Partner. Man wird pausenlos dazu angehalten, den anderen immer im Visier zu haben, dazu gibt es meiner Erinnerung nach einen von Rudolf Penka geprägten Satz, der schauspielmethodisch richtig ist: "Man ist auf der Bühne immer so stark wie einen der Partner macht!" Ich halte diesen Satz für einen der wichtigsten in der Ausbildung und für die Ausübung des Berufs. Er sollte den Studenten meiner Meinung nach immer wieder ins Bewusstsein gerufen werden. Im ersten Semester haben die Studenten Improvisationsseminare, das sind so kleine Gruppen von zehn bis zwölf Studenten. Man lernt sich auch privat kennen, man erzählt sich viel, man checkt den Partner ab.

Im zweiten Semester erfolgen dann die ersten zwei Szenenstudien. Die Studierenden freuen sich, aus dem Improvisationsseminar mit den ganzen Sensibilisierungs- und Konzentrationsübungen rauszukommen und endlich spielen zu dürfen. Das zweite Studienjahr ist in der Regel das härteste, weil dort bis zu vier Szenenstudien erarbeitet werden. Da differenziert sich das dann schon unter den Studenten und es wird u.a. merkbar, wer besonders begabt ist und bei wem ein gewisses Mittelmaß der Begabung oder des Talents vorherrscht. Es ist dann nicht mehr dieses einheitlich verbrüderete Studienjahr, sondern durchaus schon ein durch unterschiedliche Interessen und Vorlieben geprägtes und zersplittertes. Der Mentor hat dann die Aufgabe, das irgendwie zusammenzuhalten. Auf der einen Seite Einzelinteressen zu fördern, aber auch gleichzeitig den Ensemblegedanken aufrechtzuerhalten. Das ist heute genauso wie früher, auch wenn der Ensemblegedanke gelegentlich verpönt wird. Ohne Ensemble kann man kein ordentliches Theater machen. Ich sage meinen Studenten immer, "Null plus Null plus Null = Null", also wenn ich in einem Ensemble lauter Nullen habe, dann kann ich kein ordentliches Theater machen, aber "Eins plus Eins, also eine Persönlichkeit plus Eins, noch eine Persönlichkeit, dann hab ich unterschiedlich ausgeprägte Persönlichkeiten, dann hab ich also auch ein starkes Ensemble". Ich setze da natürlich voraus, dass diese einmaligen

Persönlichkeiten untereinander interagieren. Wir brauchen am Theater individuelle Persönlichkeiten und keine opportunistischen Arschkriecher, keine Ja-Sager und Obrigkeits-Abnicker. Wir brauchen Schauspieler, die eine Haltung haben. Theater ist immer gerade dann interessant, wenn man solche Persönlichkeiten agierend auf der Bühne sieht. Gert Voss z.B., er bezieht seine Wirkung am Burgtheater nicht nur deswegen, weil er ein handwerklich gut ausgebildeter Schauspieler ist, sondern – wie zu vermuten ist – weil er auch als Persönlichkeit Haltungen zum Leben entwickelt hat.

Ich denke also, dass sich der Konkurrenzdruck heutzutage erhöht hat. Ich denke gleichzeitig, dass derjenige Studierende dieser Konkurrenz gewachsen ist, der neben den dem Beruf immanenten Kriterien wie Glück und Gelegenheit – und Begabung vorausgesetzt – eindeutige Haltungen sowohl im Alltäglichen als auch insbesondere im Beruf einnimmt und kultiviert.

P. B.:

Was ist denn das Ziel der Schauspielausbildung? Das Klischee über die Schule sagt oft, dass dort "Sprechmaschinen" ausgebildet werden.

W. R.:

Zu einem gut ausgebildeten Schauspieler gehört, neben einigen anderen Attributen, selbstverständlich dass er gut sprechen und sich gut bewegen kann. Darüber hinaus sollte er fähig sein, das, was er an Gedanken und Gefühlen hat, durch seinen Körper gehen zu lassen. Das Publikum ist ja – wenigstens bis jetzt – nicht in der Lage, ihm ins Hirn und ins Herz zu gucken, also muss er seine Befindlichkeiten und seine Gedanken nach Möglichkeit spezifiziert zum Ausdruck bringen und nicht allgemein. Das ist eine technische Voraussetzung, die er erlernen kann und sollte. Zum Handwerk gehört aber mehr, zum Handwerk gehört auch der Kopf, das, was man denkt, und das Herz, das Herz gehört unbedingt dazu. Alles, was mit Emotionen zu tun hat. Ratio und Emotio als Kriterien AUCH fürs Handwerk, das ist eine Einheit. Das – etwas leger gesagt – ist das Ziel der Ausbildung. Ziel ist aber auch, in der Ausbildung Persönlichkeiten zu entwickeln und heranzubilden. Ich will in diesem Zusammenhang und bei dieser Gelegenheit keinen Exkurs zum Thema Persönlichkeitserziehung und sämtliche psychologische Voraussetzungen dazu erörtern.

Zurück zum Thema "Sprechmaschine". Da die Kollegen unterschiedliche Persönlichkeiten sind, wird es immer mal wieder Verlagerungen geben. Einer wird mehr dazu neigen, dass er den ausgezeichneten sprechenden Schauspieler haben möchte, ein anderer achtet mehr auf das Körperliche, aber ich denke, allen gemeinsam ist, dass sie von der Einheit und der Widersprüchlichkeit des Gedankens und der Gefühle ausgehen. Dialektik also.

Schauspieler sein heißt meiner Meinung nach, konkret denken und fühlen zu können, nicht nur allgemeines Zeug, sondern – was den Schauspieler von anderen Berufen unterscheidet – dass er fähig ist, das Besondere im Allgemeinen zu beobachten, darüber nachzudenken und Empfindungen zu produzieren. Diese soll er einem gezahlthabenden Publikum auf der Bühne sinnlich und plausibel vorstellen. Dazu benötigt man ein besonders geschultes, ausgebildetes und kultiviertes Instrumentarium, welches man allgemein als Handwerk bezeichnet. Das kann und muss er trainieren und dazu muss er auch ständig angehalten werden. Ein Beispiel: In einem Tschechow-Stück sagt eine männliche Figur zu einer weiblichen Figur: "Ich hasse dich!" Gleichzeitig aber bringt er nonverbal zum Ausdruck, dass er grade log. Wie sollte man diese widersprüchliche Haltung glaubhaft spielen können, wenn man sein Handwerk nicht beherrscht?

P. B.:

Ist es richtig, wenn ich behaupte, dass die Herangehensweise der Schule handwerklich ausgerichtet ist, im Gegensatz zu Schulen, die in ihrer Ausbildung das Psychologische in den Mittelpunkt stellen?

W. R.:

Richtig ist, dass sowohl von der Tradition der Schule her, aber auch aus historisch-gesellschaftlichen Gründen mehr das Handwerkliche im Mittelpunkt stand. Das schließt überhaupt nicht aus, dass auch schon zu DDR-Zeiten, abhängig von der jeweiligen dramatischen Literatur, denken Sie an Ibsen, Tschechow beispielsweise auch, die Psychologie in der Erarbeitung einer Figur durchaus ihren angemessenen wichtigen Stellenwert hatte.

Ich habe nach 1995 als Gastprofessor an einer Schauspielschule in der Schweiz unterrichtet. Die Kollegen dort hatten das Psychologische insofern in den Mittelpunkt ihrer Ausbildung gestellt, dass sie die Schauspielausbildung – grob und

vereinfachend gesagt – als Vehikel zur psychischen Festigung ihrer Studenten benutzten. In vielen Auseinandersetzungen mit dieser Auffassung vertrat ich den Standpunkt, dass eine Schauspielschule eine Schauspielschule ist, und keine therapeutische Anstalt. Diese ewigen Selbstfindungsprozesse sind – zumal sie Laien praktizieren, denn die Kollegen dort waren keine ausgebildeten Psychologen oder Psychotherapeuten – sehr anzuzweifeln. Ich lehne sie ab. Schauspieler zu sein ist ein Beruf und keine wie immer geartete Abfolge psychologischer Selbstfindungsorgien. Studenten sollten so ausgebildet werden, dass sie psychologische Mechanismen verstehen und zur Versinnbildlichung ihrer Figuren benutzen können.

Der Selbstfindungsprozess der Studenten findet, ob wir das nun steuern oder nicht, sowieso statt, weil der Student, wenn er während des Studiums mit allen neuen Kriterien an einer künstlerischen Hochschule konfrontiert ist, gar nicht verhindern kann, sich immer wieder zu befragen, zu analysieren, und sich ins gelegentlich auch psychologische Verhältnis zum Partner setzen muss. Im Übrigen meine ich, dass das Kriterium, ob Studenten psychologisch gefestigt sind oder nicht, immer die konkrete Arbeit an einen künstlerischen Gegenstand ist.

P. B.:

Ich betrachte die psychologische Herangehensweise als eine andere Methode, aus der auch große Schauspieler hervorgehen können.

W. R.:

Ich will mit Ihnen nicht darüber streiten. Ich kenne auch eine Reihe von Schauspielern, die offensichtlich so ausgebildet wurden und die großartig sind, deren künstlerische Leistung ich bewundere. Aber die Grundausbildung muss doch mehr darauf aus sein, dass ich dem jungen Menschen vorwiegend die Mittel mitgebe, damit er in der Praxis besteht. Das schließt nicht aus, dass sich der angehende Schauspieler, wenn er denn Menschendarsteller werden will, sich natürlich mit der Psychologie und mit psychischen Prozessen beschäftigen muss. Was ich moniere ist – wie ich höre und selbst erfahren habe – die verwendete Zeit dafür. In einem eh schon kurzen Studium kann man es sich, wie ich glaube, nicht leisten, fast ein Jahr, das sind zwei Semester, mit sogenannten psychischen Selbstfindungsprozessen zu verschwenden. Dass man das im Improvisationsseminar mal zwei Wochen

praktiziert, finde ich akzeptabel, und wenn ein Student daran besonderes Interesse hat, kann er sich ja auch privat außerhalb der Ausbildung damit beschäftigen.

Die von Ihnen erwähnten und auch von mir bewunderten Schauspieler haben diese psychologischen Aspekte vermutlich nicht in ihrer Ausbildung genossen, sondern überwiegend durch die Praxis, durch den Umgang mit anderen Kollegen, den Umgang mit anderen unterschiedlichen Regisseuren, aber – so vermute ich – hauptsächlich durch das Leben und ihre Reflexionen darüber erfahren.

P. B.:

Welche Elemente der Lehre Stanislawkis sind für die Schauspielausbildung an der Schule von Bedeutung?

W. R.:

Hauptsächlich die Übungen, die die Phantasie behandeln. Es ging Stanislawski um die Präzision vorgestellter Dinge, damit der Schauspieler seine Phantasie verstärkt in Bewegung setzt. Im Unterschied zu Brecht bedient Stanislawski eher die einführende Seite in der schauspielerischen Arbeit. Bei Brecht steht das Historische und das Soziale mehr im Vordergrund. Ich denke hierbei auch an die berühmten sogenannten W-Fragen, die der Schauspieler für seine Figuren, Situationen, etc. beantworten muss. Ich lasse z.B. immer Rollenanalysen anfertigen.

Ich glaube, dass der Schauspieler einerseits verhindern sollte, dass er die Figur zu sich herunterzieht, und andererseits verhindern sollte, sich allzu sehr und ausschließlich der Figur zu nähern. Er sollte irgendwie die Mitte treffen. Wenn das gelingt, dann ist der Schauspieler meiner Meinung und meiner Erfahrung nach am interessantesten.

P. B.:

Wie wichtig ist es, dass der Schauspieler eine politische Haltung hat?

W. R.:

Darüber kann man sich streiten. Ich vertrete eindeutig die Meinung, dass er eine solche haben sollte, damit er nicht wie ein Grashalm im Winde hin und her geweht wird. Opportunistische Haltungen sind mir zuwider.

P. B.:

Was war denn in der Wendezeit von besonderer Bedeutung für die Schule?

W. R.:

In der sogenannten Wendezeit waren die gesellschaftlichen Umbrüche und Veränderungen auch für unsere Schule und für jeden einzelnen Studierenden und Kollegen, das ist ja die Schule, von enormer Bedeutung. Luftholen einerseits, Aufbruch zu Neuem, aber auch Befürchtung und Bewahrung positiv empfundener Werte und Traditionen. Große Aktivitäten der Studierenden und des Kollegiums, den Erhalt der Schule zu sichern.

In der unmittelbaren Nachwendezeit war ich zusammen mit den Leitungsmitgliedern der Hochschule auf vielen Konferenzen, die nunmehr gesamtdeutsch stattfanden. Wir haben viel Zuspruch von unseren altbundesbürgerlichen Kollegen erfahren, aber auch Neid und Herabsetzung. Es gab beispielsweise aktive Unternehmungen, mit der HdK, heute UdK zusammengelegt zu werden. Studierende, Kollegen, Schauspieler sowohl der alten als auch der neuen Bundesländer und auch – meiner Erinnerung nach – klug vorausschauende Mitarbeiter der Senatsverwaltung haben das verhindert. Die Autonomie der Hochschule wurde gewährt. Auch bemühten wir uns sehr, keinesfalls in den Ruf zu kommen, dass wir abgeschottet und verschlossen wären und niemandem unsere erfolgreichen Arbeitsmethoden zeigen. Wir öffneten uns und bekamen aus fast allen Schulen des deutschsprachigen Raumes Hospitationsbesuche. Die dabei geführten Gespräche bestärkten uns in unserer Arbeit. Uns war bei den gesamtdeutschen Konferenzen aufgefallen, dass die altbundesdeutschen Kollegen alle Geldsorgen hatten, was wir ja überhaupt nicht kannten. Natürlich wurden auch wir evaluiert. Es gab Einsparungen. Das Kollegium wurde reduziert. Uns wurde angeraten, sehr darauf zu achten, dass wir die Anzahl der Studenten kontinuierlich halten, sonst würden wir Planstellen für Dozenturen verlieren.

Sie sehen, dass ich ganz pragmatische Erinnerungen an die sogenannte Wendezeit habe. Über die inhaltlichen, politischen und andere gesellschaftlichen Veränderungen müsste man ein anderes Gespräch beginnen.

P. B.:

Wie viele Studenten wurden und werden ausgebildet?

W. R.:

Pro Jahrgang in der Regel zwischen 25 und 30. Das hat sich bis auf wenige Ausnahmen auch nicht geändert. Die Unterrichtsstundenzahl blieb auch unverändert. Die theoretischen Fächer des Marxismus-Leninismus sind mit anderen Theoriefächern kompensiert worden. Die Anzahl der Unterrichtsstunden hat sich auch hier nicht verändert.

P. B.:

Was änderte sich, als Prof. Veth Rektor der Schule wurde?

W. R.:

Vor Veth war die Zusammenarbeit der Abteilung Schauspiel mit dem Regieinstitut, das ja ebenfalls unserer Hochschule angehört, relativ sporadisch und nicht immer gegeben. Prof. Veth hat darauf bestanden, dass sich sämtliche Abteilungsleiter der Schule monatlich einmal bei ihm trafen.

Prof. Veth hat ebenfalls die Zusammenarbeit zwischen den Schauspiel- und Regiestudenten intensiviert. Das heißt, dass die Regiestudenten schon relativ früh die Möglichkeit erhielten, mit den Schauspielstudenten eigene Inszenierungen zu erstellen. Dadurch hatte die Abteilung Schauspiel im Gegenzug die Möglichkeit, auf der Bühne des Regieinstituts, also dem *bat*, spielen zu können.

Neben diesen internen integrativen Bemühungen Veths ist die Hochschule durch seine energisch-kluge und sehr engagierte "Diplomatie" durch alle für die Hochschule gefährlichen Wirrnisse und Unbilden bestandssicher geführt worden.

Wir alle – jedenfalls ist das meine Meinung – verdanken seiner noblen und mutigen Haltung in dieser Zeit viel.

P. B.:

Welche Bedeutung hatte die FDJ für die Studenten?

W. R.:

Da die meisten Studenten Bürger der DDR waren, waren sie überwiegend schon Mitglieder der FDJ. Das war oft ein automatischer Prozess, wie z.B. mit der Gewerkschaft oder der Organisation der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft (DSF).

P. B.:

Inwieweit werden die Studenten auf das Schauspielen in Film und Fernsehen vorbereitet?

W. R.:

Unsere Schule bildet Schauspieler für das Theater aus. Die Praxis zeigt, dass viele der bei uns ausgebildeten Studenten auch in Film und Fernsehen präsent sind.

Es gibt seit geraumer Zeit sogenannte Kamerakurse, die die Studenten befähigen sollen, sowohl den Unterschied in der schauspielerischen Arbeit auf der Bühne und vor der Kamera zu erkennen und ihr Spiel daraufhin auszurichten. Sowohl zu DDR-Zeiten als auch heute gab und gibt es die Filmhochschule „Konrad Wolf“ in Potsdam. Ich bin fest davon überzeugt, dass man heute an allen Schauspielschulen separate Kurse anbieten sollte, die die Studierenden instand setzen, vor und mit der Kamera zu agieren. Das sind wir einfach diesen künstlerischen Medien schuldig.

P. B.:

Was änderte sich nach der Wende in der Struktur des Studiums?

W. R.:

Durch die Studienreform nach 1989 unterscheidet man in Grund- und Hauptstudium. In den ersten zwei Jahren findet das Grundstudium statt. An der Grenze zwischen den beiden Teilen wird entschieden, ob ein Student exmatrikuliert wird oder nicht.

P. B.:

Ab 1985 leitete Gorbatschow in der Sowjetunion eine Reformpolitik ein, der die DDR innenpolitisch nicht folgen wollte. Wir haben Sie diese Zeit erlebt? Wie wirkte sich dieser politische Druck auf das Studium aus?

W. R.:

Es gab bei uns an der Hochschule, im Zuge von Glasnost und Perestroika, keinen stärkeren Druck. Es wurde lediglich – zuweilen heftig, aber ohne Folgen – diskutiert, warum das in der DDR nicht auch stattfindet.

1.5 Interview mit Prof. Kurt Veth

Dresden, 18. Juli 2007 und Altranft, 19. Mai 2008

P. B.:

In welchem Zeitraum waren Sie an der HfS?

Kurt Veth (K. V.):

Ich fing 1956 an der Schule an als externer Dozent zu unterrichten. Ich ging dieser Tätigkeit nach, wenn meine Theaterarbeiten in Berlin gerade nicht so umfangreich waren. Als ich später beim Film und Fernsehen war, habe ich immer viel lieber, auch für wesentlich weniger Geld, unterrichtet, anstatt irgendein uninteressantes Regie-Projekt zu realisieren. Das Unterrichten war immer ein Hobby von mir.

1945 übernahm die damalige Staatliche Schauspielschule Berlin die Stanislawski-Methode aus der Sowjetunion. Sie galt aber auch schon vor 1933 in der deutschen Theatergeschichte als gut bekannt. Die Stanislawski-Methode kam, um eine eigene Formulierung zu verwenden, mit den Bajonetten der Besatzungsmacht. Das darf man nicht vergessen. Und sie kam verfälscht. Es gab nur mieses, verfälschtes Material über Stanislawski. Man muss differenzieren zwischen dem publizierten Stanislawski am Anfang und dem später publizierten.

Am Anfang wurde mit diesen schrecklichen, vereinfachten und verstümmelten methodischen Ansätzen gearbeitet. Sie müssen sich diese Studenten vorstellen, die solchen Blödsinn gehört hatten, und dann kam Brecht nach Berlin.

P. B.:

Was wurde denn vorher unterrichtet? Sie erwähnten verstümmelte Ansätze?

K. V.:

Das waren ja alles Verfälschungen. Ich gehöre zu jenen, die am Berliner Ensemble waren, als die letzte große Stanislawski-Konferenz gemacht werden sollte. Es gab zwei Parteikonferenzen und eine Staatskonferenz. Eine fand dann überhaupt nicht mehr statt. Wir waren vier oder fünf Mitarbeiter des Berliner Ensemble, die nach Moskau geschickt wurden. Wir brachten die Dokumente über den wahren

Stanislawski zurück. Weil wir diese Dokumente vorgelegt hatten, fand diese Konferenz dann nicht statt.

Das war Anfang der 60er-Jahre, schon nach Brechts Tod. Das erschütterte die Schule. Die Studenten machten nur diese unsinnigen Praktiken. Ein Jahr lang wurde beispielsweise ohne Text nur das sogenannte Etüden- oder Stanislawski-Seminar gemacht. Was da gemacht wurde, war natürlich entsetzlich.

In Berlin wurde es an der Schauspielschule fulminant, als die Studenten sich gegen diese merkwürdigen, entsetzlichen Übungen über einen langen Zeitraum auflehnten. Jetzt gingen sie und sahen die „*Mutter Courage*“ von Brecht und andere Inszenierungen. Da war die Verwirrung perfekt. Das ist auch der Ansatzpunkt Klaus Völkers, zu dem ich mich sehr bekenne. Uns verbindet auch eine sehr lange Freundschaft. Wir trafen uns dann wieder an der Hochschule, wo er mein Nachfolger wurde, was ich sehr begrüßte. Ich habe bei ihm dann weiter als Gastdozent gearbeitet. Die Auseinandersetzung Stanislawski-Brecht war die eigentliche Geburtsstunde der Qualität dieser Schule.

P. B.:

Wie kam diese Auseinandersetzung zu Stande?

K. V.:

Wir kamen als junge Leute und machten dort Unterricht. Klaus Völker betont sehr einen Mann namens Rudolf Penka, den ich auch schätze, aber nicht so sehr wie Völker. Ich halte Frau Margit Glaser wesentlich für die Verursacherin. Völker hat das nicht direkt erlebt wie ich. Er erwähnt sie auch sehr positiv. Sie kam aus dem Westen. Margit Glaser ist für mich eine ganz wesentliche Person. Wir alle waren von Glaser tief beeindruckt. Sie war eine Antifaschistin, aber sie war eben in Deutschland geblieben und hatte noch die Spielweisen von Gründgens, Engel, Hilpert erlebt. Das vermittelte sie uns noch daneben. Nun kamen wir an diese Schule, wie gesagt, ich 1956, als diese Gedankengänge Brechts aufkamen. Für uns war das Zeigen von Vorgängen auf der Bühne interessant. Wir sahen, dass ein Schauspieler den Gang der Fabel, der Story, verfolgen muss, denn er ist im vierten Akt ein völlig anderer als er es im ersten Akt war.

Das erschütterte die Schule und begründete dann ihren Ruf. Das ist die Quelle.

Für mich war auch Meyerhold wichtig, und noch wichtiger war Tairow, sie waren für mich ungeheuer bahnbrechend.

P. B.:

Wie würden Sie die Datierung ansetzen? Wann waren Ihrer Meinung nach die großen Brüche?

K. V.:

Die Entwicklung der Methodik hatte, als Minetti Rektor wurde, die große Phase hinter sich gelassen: Brecht und Stanislawski. Die Theorie ist wiederum ein eigener Punkt. Die habe ich sehr ausgebaut.

P. B.:

Wann und warum sind Sie Rektor der Schule geworden?

K. V.:

Im Jahr 1987, als die Rektorenposition an mich herangetragen wurde. Der maßgebliche Grund, die Rektorenposition zu übernehmen, war für mich, ich hätte es sonst nicht gemacht, wenn Dietmar Keller nicht Fachminister gewesen wäre. Der Kulturminister hatte mehrere Fachvertreter. Theater, künstlerische Lehranstalten und Bildende Kunst lagen bei Dietmar Keller. Dann gab es wieder einen, der nur für den Film verantwortlich war.

P. B.:

Was können Sie mir zur „verschlüsselten Sprache“ im Theater sagen?

K. V.:

Ein nicht zwischen den Zeilen zu lesender trainierter Zuschauer wusste überhaupt nicht, was vor sich ging. Im Theater im Palast zum Beispiel wurde ein sowjetisches Stück über die Beteiligung der Frauen am großen vaterländischen Krieg aufgeführt. Die Frauen wurden nach dem Krieg schrecklich gepeinigt und überhaupt nicht gewürdigt. Und das machte ich da in einer Bearbeitung mit zwei jungen Autoren. Wir haben einen Chor entwickelt, den unsere Schule auch spielte, und dieser Chor hatte eine Szene, in der er mit Radios auf die Bühne kam, sich hinsetzte und nur

Begriffe sagte. Das war 1985. Da sagten sie Begriffe wie „Volkswirtschaftsplan“ und andere obskure Begriffe. „Jahresendfiguren“, „Ceansescn“ oder Ähnliches. Niemals wurden wir angegriffen dafür. Das ist ein ganz wesentlicher Bestandteil der DDR-Kunst gewesen, und genauso in Prag und Warschau. Es gab diese Sklavensprache.

P. B.:

Was meinen Sie mit Sklavensprache?

K. V.:

Damit sind die unterschweligen Botschaften, die in einem totalitären Regime entstehen, gemeint.

P. B.:

Was waren die Ziele der Kulturpolitik? Welche Vorgaben gab es für sozialistische Schauspieler?

K. V.:

Das lässt sich nicht einfach beantworten. Natürlich stellte man sich unter dem sozialistischen Schauspieler jemanden vor, der das Gute oder Tugenden oder das Böse zeigte. Das heißt, dass die Dialektik verteufelt und verboten war.

Über Pro und Contra des Marxismus kann man viel reden. Wir müssen davon ausgehen, dass diese Begrifflichkeit sich schon längst nicht mehr von Marx oder Engels und Lenin herleiten lässt. Was man sich darunter vorstellte, war von der Realität überhaupt nicht mehr umsetzbar. Die junge Generation machte das schon nicht mehr mit. Ich habe zum Beispiel, als ich Rektor wurde, sofort nach meiner Beobachtung und Kenntnis der jungen Generation, die ich da sah, gesagt, wir müssen unbedingt einen Austausch machen. Ich schlug sofort einen Austausch und Studententage, Theatertreffen und Schultreffen mit Moskau, Warschau und Prag vor.

Im Jahr 1988, ein Jahr vor der Wende, gab es einen Studentenaustausch mit Salzburg. Ich nahm Kontakte mit Amerika und Israel auf. Und sofort nach der Wende wurde der Studentenaustausch mit Amerika und Israel durchgeführt.

P. B.:

Kommen wir kurz zum Ausgangspunkt zurück: Die Kulturpolitik sollte also den sozialistischen Schauspieler ausbilden, aber die Realität sah anders aus?

K. V.:

Das ging nicht mehr. Zur Erklärung muss ich etwas ausholen und erläutern, warum ich Rektor wurde. Als in der ganzen DDR Sartre nicht gespielt wurde, habe ich „*Die Fliegen*“ an der Schule inszeniert. Ich bin ein großer Verehrer und Liebhaber von Jean-Paul Sartre und habe ihm theoretisch viel zu verdanken. Ich hatte für das Fernsehen einmal einen großen Film gemacht, den 'Luther-Film', der noch immer in der ganzen Welt gespielt wird. Ich hatte nach sehr schweren Jahren, in denen Filme von mir im Fernsehen verboten worden waren, einen großen Erfolg. In 69 Fernsehanstalten der ganzen Welt wurde der 'Luther-Film' gleichzeitig gesendet. Dann passierte 1983 etwas Merkwürdiges: Man denkt, erfolgreich zu sein, und ich fing neue Filme an vorzubereiten. Beim Film ist es so, dass man sieben Konzepte haben musste, und eines wird dann umgesetzt. Beim Theater musste man nur drei oder vier haben. Ich machte einen Filmentwurf nach dem anderen. Ich verdiente ein irrsinniges Geld.

P. B.:

Die Konzepte haben Sie zuvor eingereicht?

K. V.:

Ja. Ich reichte die Entwürfe und Konzepte ein. Und was passierte dann? Absolut nichts.

P. B.:

Waren die Filme zu kritisch?

K. V.:

Ja, alle Filme waren heiße Eisen. Ich wurde nicht mehr bezahlt, um für sie etwas zu machen, sondern sie bezahlen mich nur fürs Bleiben. Ich sollte eigentlich nichts machen, sondern nur bleiben. Dann war mir klar, dass die DDR zu Ende war und sie verspielt hatte und unterging. Über eine Arbeitsfreundschaft mit Minetti wurde ich

ein möglicher Nachfolger von Minetti. Und da ich ja über Jahrzehnte Erfolge an der Hochschule nachzuweisen hatte. Sie wussten, dass ich etwas kann und weiß und sie auch vor Engstirnigkeit und Dogmatismus bewahrt hatte. Ich hatte ein internationales Ansehen. Von meiner Seite aus war es eine Flucht. Ich sagte mir, dann mache ich die letzten Jahre nicht mehr diesen Schwachsinn. Man wollte nichts von mir und so konnte ich dann an der Hochschule Dinge umsetzen. Für mich war aus der Beobachtung der jungen Generation heraus wichtig, welche Bedürfnisse da entstanden. Mir schien wichtig, diesen jungen Leuten ein bestimmtes Wissen zu vermitteln, von dem sie abgeschottet gewesen waren. Wir hatten zwei methodische Ansätze. Ich merkte, dass ich mit den Gremien, die mir durch die Stalin-Struktur verordnet waren, nicht arbeiten konnte. Ich wäre mit meinem Reformkurs, der sich absolut an der Perestroika und an Gorbatschow orientierte, nicht durchgekommen. Am ersten Juni, als ich gerade in Moskau auf einer Tagung war, hatte ich Treffen mit verschiedenen Freunden, die in die Umgebung von Gorbatschow gehörten. Ich wusste nicht, wie ich das machen sollte. Ich orientierte mich an einer großen Amerikanerin, an der Frau des großen Präsidenten, an Eleanor Roosevelt und habe gesagt, du musst dir einen 'Brain Trust' schaffen.

P. B.:

Was bedeutet das?

K. V.:

Brain Trust: Hirn-Trust. Roosevelt brauchte, um in den Krieg eintreten zu können, nicht nur sein Abgeordneten- und Repräsentantenhaus, sondern er brauchte den Brain Trust. Und den organisierte ihm Eleanor Roosevelt. Bei mir waren die entscheidenden Leute die sogenannten Gewi-Leute. Gewi-Leute sind die Vertreter der Gesellschaftswissenschaften. Politische Ökonomie, Dialektischer Materialismus, Marxismus. Mit denen entwickelten wir den Brain Trust, maßgeblich war auch der jetzige Rektor, Dr. Engler, beteiligt. Der Brain Trust war etwas, mit dem ich leben konnte. Im Fach marxistische Ästhetik knallte es unentwegt zwischen den Studenten und dem Dozenten. Es musste doch etwas geschehen. Was habe ich gemacht? Ich habe die vier Weltreligionen unterrichten lassen.

P. B.:

War der Unterricht über die Weltreligionen erlaubt?

K. V.:

Ich denke, dass das erlaubt war. Ich habe, als ich mich entschloss, zur Flucht an die Hochschule zu gehen, das nur gemacht, weil ich wusste, mein Fachminister ist Dietmar Keller. Wäre er nicht Minister gewesen, wäre ich beim Film geblieben.

P. B.:

Was änderte sich nach der Wende?

K. V.:

Nach der Wende gab es eine Evaluierungskommission. Die Hochschulen wurden auf ihre Tauglichkeit hin überprüft. Die Hochschule hat damals das Recht erhalten, als universitäre Einheit gelten zu können. Sie hat den Zuspruch auf Grund der bestehenden Struktur bekommen. Sie bestand aus der Vermittlung durch die verschiedenen Bereiche. Wenn sie nur einen Bereich Schauspiel gehabt hätte, wäre die Schule nicht als universitäre Einrichtung zugelassen worden. Wir hatten die Bereiche Schauspiel, Regie, Puppenspiel und Choreographie. Diese vier Einrichtungen drückten den universitären Charakter aus. Wenn es nur eine Fachrichtung gegeben hätte, wäre sie als Hochschule nicht anerkannt worden. Das war entscheidend. Entscheidend war auch, dass es in allen vier Einrichtungen Fachunterteilungen gab. Es gab die Hauptfächer Schauspiel, Regie, Puppenspiel, Choreografie. Die künstlerisch-technischen Fächer. Die wissenschaftlich-theoretischen Fächer.

P. B.:

In diesem Fach wurde zu DDR-Zeiten dialektischer und historischer Materialismus unterrichtet ...

K. V.:

Das fiel nun weg. Wenn Sie zum Beispiel Medizin studierten, hatten Sie in der DDR, Polen oder anderen sozialistischen Ländern trotzdem auch Vorlesungen über den dialektischen historischen Materialismus und über politische Ökonomie. Das waren

die sogenannten Gesellschaftswissenschaften. Die „Ernst Busch“ hatte diese Fächer auch. Dazu gehörten aber auch die Fächer marxistische Ästhetik, Theatergeschichte und Grundlagen der Philosophie.

Als ich Rektor wurde, waren Mängel vorhanden, die es den jungen Leuten erschwerten, ihre Persönlichkeit in die Zeit einzubringen. Deshalb machten wir damals, um bei den theoretischen Fächern zu bleiben, den Versuch der Unterwanderung mit den vier Weltreligionen, was aber auch Gründe hatte. Wenn ich zum Beispiel in „Maria Stuart“ als Mortimer zu sagen habe 'Im finsternen Herz des Papsttums aufgesäugt', dann muss ich zunächst einmal darüber Bescheid wissen. Man kann dann nicht den Regisseur fragen. Man muss etwas wissen über die katholische Kirche, über das Judentum, über die Thora und den Koran. Das ist doch wichtig. Dass dieses Wissen zum Beispiel über den Koran wichtig ist, hat sich schließlich gezeigt.

Warum die Busch-Schule nach wie vor besser ist als alle anderen, hängt damit zusammen, dass in Düsseldorf oder anderswo nicht daran gedacht wird, die Weltreligionen zu vermitteln.

Dann gab es noch etwas, was sehr wichtig war: Das sogenannte *bat*, das Theater der Schule. Es war ein kleines schönes Theater. Damals war es baulich noch sehr heruntergekommen. Dort saß das Regieinstitut. Das Regieinstitut gehört als Regieabteilung mit dazu. Es gab dort immer autonome Bestrebungen. Ursprünglich hing das mit der Hochschule überhaupt nicht zusammen. Zur Erklärung muss ich etwas ausholen. Am Berliner Ensemble gab es einen Chefregisseur, einen Mitarbeiter von Brecht, der in großer Kollision zur Helene Weigel war. Sie hat ihn dann auch fristlos entlassen. Es ging dabei auch um Machtfragen und unterschiedliche Verhaltenssysteme. Die DDR fürchtete, dass der Mann zu wichtig wird und dann die DDR verläßt. Daraufhin bot sie ihm an, nach seinen Plänen ein Regieinstitut aufzubauen, und gab ihm dieses Gebäude. Da er aber nicht sehr interessiert daran war, auch alle ökonomischen Verwaltungsfragen zu lösen, wurde das Institut unter eine Art Patronat der Hochschule gestellt. Dies war aber nicht ein direkter Bestandteil der Hochschule. Als ich die Hochschule übernahm, bestand ich darauf, dass mir das Regieinstitut direkt unterstellt wird, was ein Glück für die Hochschule war. Damit wurde mir auch das einzige Studiotheater unterstellt. Ich konnte durchsetzen, dass das ganze Institut der Schule unterstellt wurde. Damit hatte die Hochschule ein Studiotheater und, das wurde später für die Evaluierungskommission

wichtig, dieser Fachbereich Regie. Das war sehr wichtig, um den Hochschulstatus behalten zu können.

Bis dahin spielte die Hochschule nur bei einem besonderen Szenenstudium öffentlich. Ich vertrat aber die Meinung, dass die ersten zwei Jahre die Ausbildung der Schauspieler an der Hochschule stattfinden muss und im dritten und vierten Jahr vor Publikum. Dass man das Publikum als entscheidenden Faktor nutzt. Das war nicht einfach. Ich musste einen zweiten stellvertretenden Minister überzeugen. Es gab diese merkwürdigen, fast kafkaesken Verhältnisse in der DDR. Es ging darum, dass sechs, sieben Techniker für diese Studiobühne andere Verträge bekommen mussten. Diese Verträge mussten an die Verträge der Berliner Bühnenarbeiter angepasst werden. Es kostete mich mindestens achtzig Sitzungsstunden, um den Status der sechs Bühnenarbeiter zu verhandeln. Diese Änderungen hatten aber auch in der Hochschule Konsequenzen. Es trat Folgendes ein: Ich wollte den sogenannten „Praxisschock“ verhindern. Alle unsere Schauspielstudenten erlebten, wenn sie aus der Schule kamen, früher einen Praxisschock. Davon sind sie jetzt Gott sei Dank frei. Dieser Schock, wenn man plötzlich draußen ist und jeden Abend spielen muss, sollte verhindert werden. Ich wollte, dass die Studenten einmal erleben, wie es ist, Vorstellungen zu spielen. Der Umgang mit der realistischen Praxis des Theaters sollte ihnen vermittelt werden. Zum Beispiel die Tatsache, dass sie abends etwas liefern mussten. Das war für mich der pädagogische Sinn, ein festes Studiotheater und einen festen Spielplan zu haben. Diese Veränderung war organisatorisch nicht einfach umzusetzen, denn in Berlin gab es völlig verschiedene Stadtteile und man musste vom Süden in den Norden hinauf fahren. Dann kamen Eitelkeiten der Dozenten hinzu. Wenn wir beispielsweise drei oder vier Produktionen machten, stellte sich die Frage, welcher Pädagoge inszenieren durfte.

P. B.:

Wer entschied dann, wer inszenieren durfte?

K. V.:

Das entschieden die Bereichsleiter.

P. B.:

Also damals zum Beispiel Professor Hellmich?

K. V.:

Ja, Professor Hellmich, später Prof. Rodler, später Prof. Engelmann. Insgesamt erlebte ich drei. Chronologisch gesehen war Hellmich der Erste, den ich übernahm, der Zweite war Rodler, der Dritte war Engelmann.

P. B.:

Kann ich sagen, dass es das pädagogische Ziel war, die Studenten auch praktisch zu unterrichten?

K. V.:

Mein Ziel war eine stärkere Praxisorientierung der Studenten ab dem dritten Jahr. Im ersten Moment gab es ungeheuere Proteste des Lehrkörpers dagegen. Es wurde die Meinung vertreten, dass die Studenten abgeschirmt werden mussten.

P. B.:

Unter Minetti sollten ab dem zweiten Jahr die Studenten schon vermehrt ins Theater geholt werden, oder?

K. V.:

Das ist ein hochinteressanter Punkt. Nein, Minetti hat das Gegenteil gemacht. Ich habe viel Positives für Minetti zu vermerken, aber man muss auch Negatives sagen. Minetti hat leider, um bestimmte kulturpolitische Sichten von sich durchzusetzen, die nicht immer dogmatisch oder sogar stalinistisch waren, alle Studenten an die Theater ausgeborgt. Damit konnte er sich mit den Intendanten gutstellen. Als ich kam und realisieren sollte, dass die Hochschule eine eigene Sprache und Ausdrucksform entwickelt, ging das nicht, weil sonst der Student zwei Vorstellungen am Deutschen Theater, der andere Student zwei an der Volksbühne gehabt hätte. Da musste ich einen Brief an alle Berliner Theaterleiter schreiben und sagen: 'Bis hierher und nicht weiter.'

P. B.:

Und Sie haben das so gelöst, dass die Studenten auf der eigenen Bühne der Schule spielen konnten.

K. V.:

Ja, darum ging es mir. Die Studenten wurden ja sonst überall verbraten.

Ich machte hier Schluss. Ich bin der Meinung gewesen, dass gute Regisseure bei uns an der Schule als Gäste unterrichten sollten. Das hängt mit dem Verhältnis zu Heiner Müller zusammen, mit dem ich schon zwei Jahrzehnte lang befreundet war. Ich habe dann geschlossene Studienjahre, und nicht mehr einzelne, abgegeben, wenn zum Beispiel Heiner Müller inszenierte. Das war dann keine dogmatische Belehrung.

Jetzt möchte ich Ihnen ein sehr witziges Beispiel nennen, um auf die Frage zu antworten, was der Minister erlaubt hat, und was nicht. Überall in der DDR wurde Heiner Müller gemacht, und oft entsetzlich. Heiner war sehr entsetzt darüber, was da gemacht wurde. Dann sagte ich zu meiner Referentin, sie solle doch bitte einmal alle Akten durchsehen und alles durchgehen, was Heiner Müller betrifft. Heiner Müller war ja ein großes kulturpolitisches Problem für die DDR. Sie kam dann zu mir und zeigte mir einen Brief von Kurt Hager, dem Ideologiechef im Politbüro der SED. Ich fand einen Brief, in dem Hager meinem Vorgänger Minetti schrieb, er solle bitte Heiner Müller von früh bis abends an der Schule machen, damit wir nachweisen können, dass Heiner Müller bei uns in der DDR gespielt wird, und ihn somit, ich zitiere wörtlich, von unseren Staatstheatern fernhalten.

P. B.:

In der DDR gab es eine Art, nicht direkt Befehle auszusprechen, sondern eher Empfehlungen auszusprechen, die aber Weisungscharakter hatten?

K. V.:

Da sind wir bei dem Brain Trust. Wenn ich mit dem normalen Leitungsgremium, in diesen Zeiten des sich schon auflösendem Sozialismus, gesprochen hätte, dann hätte ich keine Unterstützung gefunden. Das war am besten über den theoretischen Bereich. Mit den Gesellschaftswissenschaften. Mit denen machte ich eine Art Gegenregierung auf und wir entwickelten das sogenannte „Neue Lehrkonzept“. Das war das, im Detail, in dem Fach Marxistische Ästhetik die Religionskunde zu entwickeln.

P. B.:

Was war das übergreifende Ziel der Schauspielausbildung an der HfS?

K. V.:

Den handelnden und denkenden Schauspieler auszubilden. Der handelnde und denkende Schauspieler ist ein Gegenbild zu dem in sich versunkenen Schauspieler und an wirre Welten esoterischer Art Glaubenden.

1.6 Interview mit Prof. Klaus Völker

Berlin, 14. Mai 2008

P. B.:

Im welchem Zeitraum waren Sie Rektor der HfS?

Klaus Völker (K. V.):

Von 1993 bis Ende 2005.

P. B.:

Wie haben Sie die Zeit der Wiedervereinigung in Bezug auf die Hochschule erlebt?

K. V.:

Die Wiedervereinigung teilt sich in zwei Phasen: 1989 fiel die Mauer, 1991 erfolgte die Vereinigung der DDR mit der BRD. Von 1990 an gab es Bewerbungen an der HfS aus allen deutschsprachigen Ländern. Es galt aber noch die Studienordnung der DDR. Die HfS knüpfte nun auch Verbindungen mit Ausbildungsinstituten in westlichen Ländern an. Mit dem Mozarteum in Salzburg wurde zum Beispiel ein Austausch von Studierenden und von Dozenten vereinbart. 1990 nahm die Busch-Schule auch erstmals am Treffen deutschsprachiger Schauspielstudierender teil. Nach der Wiedervereinigung musste die Studienordnung dem Berliner Hochschulgesetz angepasst werden. Zuständig für die Hochschulen war die Senatsverwaltung für Wissenschaft. 1992 fand eine Evaluierung der Berliner Hochschullandschaft statt. Für die HfS wurde eine gesamtdeutsche Struktur- und Berufungskommission eingesetzt, in der auch die HfS Sitz und Stimme hatte. Viele der bisherigen Lehrkräfte wurden wieder angestellt, wieder berufen bzw. neu eingestuft, entsprechend dem nun gültigen Stellenplan. Die Ausbildungsqualität wurde ausdrücklich bestätigt. Deshalb wurden auch die finanzielle Ausstattung der Hochschule und die Studienordnungen damals als vorbildlich eingestuft und auch den schlechter ausgestatteten staatlichen Schauspielschulen im Westen als Richtmaß anempfohlen. Alle Neuberufenen mussten wie alle Angestellten bzw. Beamten im Öffentlichen Dienst einen „Fragebogen“ ausfüllen, betreffend Mitgliedschaft oder

Mitarbeit bei Staatlichen Organisationen, insbesondere eben bei der Staatssicherheit. Einige Dozenten mussten dann später doch wieder ausscheiden, weil Dokumente über ihre Tätigkeit für die Stasi auftauchten oder weil sie angezeigt wurden. Das waren immer schmerzliche Vorgänge, die für Unruhe bei den Studierenden sorgten, weil sie Fragen hatten, denen die Betroffenen sich aber in der Regel nicht stellen wollten.

P. B.:

Was hat sich an der Schule nach der Wende geändert?

K. V.:

Die Stundenanzahl ist ziemlich gleich geblieben, sie ist erst später im Zuge der Sparmaßnahmen bei den Hochschulen allgemein erhöht worden. Gesellschaftswissenschaftliche Fächer wie „Marxismus-Leninismus“ sind weggefallen. Deren Stellen wurden „umgewidmet“. Ich habe mich 1992 auf die Stelle des Professors für „Schauspielgeschichte und Dramaturgie“ beworben und bin dann berufen worden. Ich hatte eine Menge theatergeschichtliche und literaturwissenschaftliche Publikationen vorzuweisen, aber kein imponierendes akademisches Vorleben. Nur eine zehnjährige Tätigkeit als Lehrbeauftragter beim Theaterwissenschaftlichen Institut der FU. Dafür aber eine langjährige Berufspraxis als Dramaturg an großstädtischen Bühnen. Das wurde damals als Vorzug bewertet. Ich war Theatermensch, kein Theaterwissenschaftler bzw. kein Kommunikationswissenschaftler. Zum Ende des Studienjahrs 1991/92 trat der erst im Frühjahr wiedergewählte Rektor Kurt Veth überraschend zurück, ich bin im Januar 1993 vom akademischen Konzil zu seinem Nachfolger gewählt worden.

Als 1996 der Berliner Senat den Beschluss fasste, die Hochschule mit der damaligen Universität der Künste Berlin (früher HDK – jetzt UDK) zusammenzulegen, erwies es sich als vorteilhaft, dass die HfS die Studiengänge Regie, Puppenspielkunst sowie Choreographie in ihr Konzept eingebunden hatte, somit hatte sie ein anderes Profil, denn man argumentierte gern mit dem Begriff „Doppelangebote“. Nur das Fach Schauspiel gibt es an beiden Hochschulen. Die UDK hat dagegen die Studiengänge Musical und Szenisches Schreiben.

Inzwischen gibt es für die Berliner Kunsthochschulen das System der leistungsorientierten Mittelzuteilung. Da der Studienabschluss das Diplom ist, sind

Studierende, die vorzeitig die Hochschule verlassen (weil sie, in der Regel jedenfalls, wegen ihrer großen Begabung schon vorzeitig ins Engagement gehen und keine Diplomarbeit mehr schreiben), sogenannte Studienabbrecher. Jeder Studierende, der vorzeitig die Hochschule verlässt, aus welchen Gründen auch immer, ist ein Abbrecher und verschlechtert die Leistungsbilanz der Hochschule. Kein Intendant oder Regisseur interessiert sich für das Diplom, das „Vorsprechen“ entscheidet. Zu DDR-Zeiten mussten die Studenten ein Diplom machen, um überhaupt ein Engagement zu bekommen, es war die Vorbedingung für die Arbeitserlaubnis. Die HfS sollte unbedingt die neuen Gegebenheiten in der Studienordnung berücksichtigen, die für das Diplom nötige schriftliche Arbeit den Studierenden eben früher abverlangen. Andererseits wäre es auch vom Künstlerischen her gesehen richtiger und besser, wenn die, die über ein Engagement entscheiden, die gegebene Ausbildungsqualität der Schauspieler mehr zur Kenntnis nehmen müssten. Regisseure sind ja keine Könige und sie haben oft vom Schauspieler viel zu wenig Ahnung. Sie können jede „Zufallsbegabung“, jedes Gesicht, das ihnen gefällt, engagieren. Wenn sich hier nichts ändert, niemand mehr beurteilen kann oder weiß, was den professionellen Schauspieler insgesamt ausmacht, können die Ausbildungsinstitute zumachen.

P. B.:

Wie haben Sie die Zeit der Diskussion über eine Zusammenlegung der HfS und der UDK erlebt?

K. V.:

Der Senatsbeschluss 1996, der nach den erfreulichen Solidaritätsbekundungen namhafter Theaterleute und den Protestaktionen der Studierenden Gott sei Dank rückgängig gemacht wurde, sorgte für große Unruhe und Verstörung, hat der Hochschule aber auch wieder neue Kraft und Zusammenhalt gegeben. Wenn man von außen angegriffen wird, dann wächst der innere Zusammenhalt. Von den Studierenden und den Dozenten wurden enorme Leistungen im schönsten Miteinander in der Zeit vollbracht. Wir haben 14 Tage lang open end im *bat* gespielt. Es kam zum Beispiel Leander Hausmann aus Bochum mit seinem Ensemble, die aus Verbundenheit mit der HfS eine ganze Inszenierung mitbrachten und im *bat* zeigten. Viele bekannte Schauspieler sind damals, um ihre Solidarität zu bekunden und um

weiterhin eine gute Ausbildung und die Eigenständigkeit der Hochschule zu fordern, bei uns aufzutreten. Es kamen viele inzwischen berühmte Absolventen, aber auch so unterschiedliche wunderbare Künstler wie Marianne Hoppe, Jutta Wachowiak, Gisela May, Walter Schmidinger oder Georgette Dee. Das war wirklich eine sehr kritische, schwierige Zeit, und es ging eben um den Fortbestand einer in ihrer Art tollen Schauspielschule, in der die Abteilungen Schauspiel, Regie, Puppenspielkunst und Choreographie wunderbar zusammen-arbeiteten und mit sehr überzeugenden Produktionen aufwarten konnten. Die HDK wollte ihre Schauspielabteilung auflösen und dafür unsere Schule integrieren. Die Ausbildungsqualität wäre in der bisherigen Form dann nicht mehr möglich gewesen. Das Problem waren nicht die Studenten der HDK, sondern deren Dozenten. Die hatten eine ganz andere Auffassung von Schauspielausbildung. Deshalb wollte man nicht zusammengelegt werden. Was den Standort anbelangt, hätte sich gar nichts geändert, nicht einmal den Vorteil besserer Räume konnten sie uns bieten. Die „Zentrale“ aber wäre ganz woanders gewesen. Ausbildungsferne Gremien hätten über unsere Belange Entscheidungen gefällt, die Wege der Studierenden wären noch länger geworden. Am Ende ist die Zusammenlegung verworfen worden, weil die Unterschiedlichkeit der Methoden anerkannt wurde.

P. B.:

Wo liegen denn die Unterschiede der Methodiken?

K. V.:

Das Vorurteil ist immer, die Ernst Busch-Studenten sind die Handwerker und die von der HDK/UDK sind die Persönlichkeitsfinder, die ihr Wohlbefinden auf der Bühne für das Wichtigste halten. Ich denke, es ist eine gute Sache, wie es an der „Ernst Busch“ gehandhabt wird, nämlich, dass die positiven Elemente von Brecht und Stanislawski zur Synthese gebracht werden. Ich hatte keinen Anlass, das grundsätzlich zu ändern. Die Busch-Methode geht auf den großen Schauspielpädagogen Rudolf Penka zurück. Frau Zillmer und Frau Drogi haben dessen Methodik in den Jahren, in denen ich die Schule geleitet habe, wirkungsvoll verkörpert und immer produktiv vergegenwärtigt. Dazu kommen die Bewegungsfächer, das, was man die „Buchwaldmethode“ nennt, was auch von Frau Otte weitergeführt wird. Zur Bewegung kommt die Sprechtechnik, zusammen-

geführt: Körperstimmtraining, „Kösti“ genannt, das ist auch ein sehr wichtiger Bereich. Verkörpert durch die Sprecherzieher Klawitter, Minnich und Frau Bismark, inzwischen leitet Frau Dr. Schmidt den Bereich – sie alle haben in Halle studiert, es gab eine spezielle Hallenser Sprecherzieher-Ausbildung an der dortigen Universität.

P. B.:

Was hat sich methodisch nach der Wende geändert?

K. V.:

Schauspielmethodisch hat sich da nichts Wesentliches geändert. Wir haben 1996 lediglich die Biomechanik von Meyerhold zum Unterrichtsprogramm dazugenommen. Es kam Gennadi Bogdanow aus Moskau, der die Biomechanik dann in Kursen unterrichtete. Angela de Castro bietet seit einigen Jahren Clowning-Kurse an. Auch das halte ich für einen wichtigen Zugewinn. Die Zusammenarbeit der Abteilungen in der Form, wie sie inzwischen sogar in der Studienordnung verankert ist, gab es früher nicht. Da habe ich in Zusammenarbeit mit Manfred Karge (Regie), Hans-Jochen Menzel (Puppenspielkunst) und Dietmar Seyffert (Choreographie) einige entscheidende Änderungen bewirken und neue Wege einschlagen, schöne Projekte mitentwickeln können.

P. B.:

Gibt es nach der Wende noch das Ausbildungssystem für Dozenten, dass man erst Assistent eines Professors ist und später dann selber unterrichten darf?

K. V.:

Man kann bei einem Professor hospitieren, auch assistieren, aber nicht auf Honorarbasis. Dafür fehlen die Mittel. Sie meinen aber etwas anderes. Ob der Meister-Lehrer, den, der dann seine Stelle einnimmt, trainieren, vorbereiten darf. Laut Hochschulgesetz kann keine Hausberufung erfolgen. Der ausgebildete „Assistent“, ein „Mittelbauer“ nennt man das, der eine Dozentenstelle hat, muss heute erst einmal woanders hin gehen, sich an einer anderen Hochschule auf eine Professur bewerben, und dann kann er an der Hochschule, wo er groß geworden und entsprechend ausgebildet worden ist, auf eine Professorenstelle berufen werden. Frau Dr. Schmidt zum Beispiel war Schülerin von Prof. Klawitter, hatte bei uns eine

Mittelbau-Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin, sie hat sich dann erfolgreich auf eine Professorenstelle in Leipzig beworben. Als die Klawitter-Stelle dann bei uns ausgeschrieben wurde, bewarb sie sich und war dann die Erstplatzierte im Berufungsverfahren.

P. B.:

Zu DDR-Zeit sollten die Studenten, in der Regel, innerhalb der ersten zwei Jahre des Studiums nicht am Theater oder im Film arbeiten. Wie war das nach der Wende?

K. V.:

Das muss die Schule auch nach der Wende ausdrücklich genehmigen. Mein prominentestes Beispiel ist Nina Hoss. Sie hat die Aufnahmeprüfung gemacht und bevor ihr Studium anfang den Film „Das Mädchen Rosemarie“ gedreht, der sie berühmt machte. Sie hat aber trotzdem alle Unterrichte an der Schule mitgemacht, und wenn sie ein Filmangebot bekam und es annahm, lag das in den Ferien. Über die Ferien von Studierenden kann die Schule nicht verfügen, man kann dann nur Ratschläge geben, aber Nina war selbst ihr bester Ratgeber. Was sie „nebenher“ schon gearbeitet hat, ging nie auf Kosten der mit ihr Studierenden. Sie hat ihre Partner oder Partnerinnen in Szenenstudien nie „sitzen lassen“. Sie war absolut verlässlich. Es kann sein, das sie mal vier Tage Urlaub für eine Nachsynchronisation genommen hat, aber die versäumten Stunden hat sie nachgeholt. Nina hat übrigens auch ihr „Diplom“ gemacht.

P. B.:

Wurden Sie als Rektor der Schule bestimmt?

K. V.:

Nein. Den Rektor bestimmt niemand, er wird nicht vom Senator für Wissenschaft gewählt, nur nach der Wahl vom akademischen Konzil der Hochschule vom Senator ernannt. Die Rektorenstelle an den ehemaligen Ostkunsthochschulen ist nach der Wende nicht mehr eingerichtet worden. Das heißt, wenn Sie die Besoldungsordnungen lesen, ist für Rektoren eine B-Stelle vorgesehen, eine solche gibt es aber an der „Ernst Busch“ nicht. Die Hochschulsatzung der Busch-Schule besagt, dass der

Rektor der Schule nicht von außen gewählt werden kann, sondern dass es ein Professor aus dem Kollegium sein muss. Dessen Professur ruht dann, und für die Amtszeit bekommt er die B-Stelle. Das heißt, der ist jetzt Leiter des Instituts und vom Unterricht befreit, weil er die Leitungsgeschäfte übernimmt. Das habe ich aber nicht in Anspruch genommen. Erst einmal gab es gar keine B-Stelle mehr, ich wurde weiterhin auf meiner C4-Stelle bezahlt, mit einer zusätzlichen Aufwandsentschädigung von monatlich 200 DM, nachher 120 Euro. Mich hätte aber die Leitung auch nicht interessiert, wenn ich dann keinen Kontakt mehr zu den Studenten – das ist der Unterricht – gehabt hätte. Da man keinen „Ersatz“-Dozenten für Dramaturgie und Schauspielgeschichte holen und bezahlen musste, konnte dieses gesparte Geld für Gäste im Schauspielunterricht eingesetzt werden.

P. B.:

Was sollten die Studenten in den theoretischen Fächern gelernt haben?

K. V.:

Sie sollten eine Allgemeinbildung mit Schwerpunkt auf der Theatergeschichte besitzen. Das ist leider heute in der schnelllebigen Zeit immer schwieriger zu vermitteln. Was nicht gerade in den Medien Thema ist, das ist oft schon wieder aus den Köpfen verschwunden. Das ist schade, denn es ist wichtig, dass der Student sich am Theater z.B. in Bezug auf das Stück und dessen Zeit auskennt. Das Theater gehört selber nicht zu diesen Schnellschaltmedien, es ist vielschichtiger und hat eher mit der Schule der Konzentration und Langsamkeit zu tun.

Es kann für einen artistisch brillant geschulten Schauspieler überhaupt kein Schaden sein, wenn er auch im Kopf beweglich ist. Wenn ich Schauspielstudierende mit Eigenart und Werk von Schauspielerpersönlichkeiten und Regisseuren vom Format eines Jürgen Fehling, Fritz Kortner, Elisabeth Bergner, Marianne Hoppe, Therese Giehse, Peter Lorre, Curt Bois, Hans Lietzau, Peter Zadek, Walter Schmidinger, Maria Wimmer, Peter Stein vertraut mache, belaste ich sie nicht mit Schnee von gestern; sondern ich verlebendige für sie eine Passion von Theater, Ingenium und Besessenheit, gegen die die Wichtigtuerei und das Geschwätz von Mediengrößen elender Quark und eitles Getue sind.

P. B.:

Wie wichtig war die Disziplin an der Schule?

K. V.:

Disziplin ist für das Theater sehr wichtig. Wenn ein Schauspieler nicht pünktlich zur Probe erscheint, belastet es die Arbeit der anderen. Auch im Spiel sind Verabredungen einzuhalten. Selbst Improvisation erfordert Disziplin. Sonst wird das Unvorhersehbare zum bloßen Zufall. Die Vorstellungen beginnen auch pünktlich, deshalb ist Disziplin und Pünktlichkeit sowohl im Theater wie auch schon in der Schauspielausbildung unverzichtbar. Lesen Sie Genets „Seiltänzer“ oder Jouvets „Ecoute, mon ami“: Disziplin ist: sich nichts vormachen – oder: „zu verstehen versuchen, dienen – teilnehmend und dich hergebend – Vollendung suchen in einem Ziel“.

P. B.:

Sollte die Namensgebung der Schule „Ernst Busch“ nach der Wende den Studenten weiterhin als Vorbild dienen?

K. V.:

Ich denke schon. Ernst Busch wurde immer als „der alte Handwerker aus Kiel“ bezeichnet. Er hatte auch eine politische Haltung, was für einen Schauspieler wichtig ist; generell ist eine Haltung haben sehr wichtig. Das Auffinden der wahren Haltung ist schon der halbe Beruf. Busch war sicher ein Kommunist, aber kein dogmatischer.

P. B.:

Woran liegt die Qualität der Schauspielausbildung an der Hochschule?

K. V.:

Die Studierenden haben die Möglichkeit, solides Handwerk zu lernen, aber auch sehr verschiedenartige Lehrermentalitäten kennenzulernen. Die schöpferische Anwendung vieler handwerklicher Gegebenheiten und Spielerfahrungen. Das reizvolle Wechselspiel zwischen Text, Sprache und Bühne kann man authentisch erfahren. Die HfS ist die einzige deutschsprachige Schauspielschule, an der Diktion

und Versgeschichte gelehrt wird. Die Qualität liegt, meiner Meinung nach, auch in der hohen Betreuungsintensität.

1.7 Interview mit Prof. Gertrud-Elisabeth Zillmer

Berlin, 18. Mai 2008

P. B.:

Mein Untersuchungszeitraum erstreckt sich von 1981 bis 1994. Was war das übergreifende Ziel der Schauspielausbildung an der HfS? Was sollte der Schauspielstudent am Ende gelernt haben?

Gertrud-Elisabeth Zillmer (G. Z.):

Die Schule war immer darauf ausgerichtet, nicht eine elitäre Schule zu sein, sondern sie war immer der Gesellschaft zugewandt und ich finde das ist auch für den Schauspieler heute wichtig. Es war also keine im engsten Sinne „Kunstschule“ sondern eine gesellschaftsoffene Schule, die das Leben hereingenommen hat, um die Schauspieler zu befähigen, dass sie auch Gesellschaft widerspiegeln können. Dass die Geschichten der Figuren, die sie spielen, nicht nur subjektiv Geschichten sind, mit eigenen Gefühlen und Geschichten, sondern dass der Mensch, auch der Rollenmensch, ein gesellschaftliches Wesen ist. Das war eine ganz wesentliche Zielsetzung.

P. B.:

Was können Sie mir zur Entwicklung der Methode an der HfS sagen?

G. Z.:

Penka hat die mit vielen Missverständnissen behaftete Stanislawski-Methode entdogmatisiert und dadurch die methodische Arbeit der Schule begründet. Erst 1965, also fast zehn Jahre nach Brechts Tod, bekamen die Erfahrungen seiner Theaterarbeit in der Ausbildung Raum. Helene Weigel sagte immer, „*Jeder Schauspieler muss sein eigener Dramaturg sein*“, das heißt, er muss Stücke lesen können, er muss eigene Vorstellungen für seine Figur entwickeln, er muss wissen, wie sich eine Fabel im Stück bewegt, das gehört einfach zum Grundwissen des Schauspielers dazu.

Brechts Theater war ein politisches Theater.

„Brecht schrieb die letzten großen Dramen für das Theater. Neue Stoffe und Themen waren hier mit Schicksalsbildern von Menschen und dem gesellschaftlichen Gestaltungswillen des Dichters verbunden. Sie definierten Raum und Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und das gesellschaftliche Gefüge des gezeigten Vorgangs.“ (Günther Rühle: „Verwandlungen des Theaters – Die Zerstörung der Zeitmaschine“)

Mit diesem Theatermodell in den Köpfen begann der Umbau der Ausbildung. Hierbei war wichtig, alle Disziplinen auf gemeinsame neue Zielsetzungen zu verpflichten. Penka holte profilierte Schauspieler und Regisseure an die Schule. Die künstlerischen, theoretischen und technischen Lehrpläne wurden aufeinander abgestimmt und gemeinsam realisiert. Neue Stücke kamen auf den Plan; neue Arbeitsweisen erforderten neue Kenntnisse. Lehrer und Studenten haben sich gleichzeitig mit Dialektik beschäftigt und damit, was ein Widerspruch ist. Neue Lebens- und Gestaltungsräume wurden erkundet. Die damals ermittelten und praktizierten Methoden sind noch heute in ihren Grundzügen erhalten.

P. B.:

Inwieweit wurden die Studenten ideologisch beeinflusst?

G. Z.:

Hier muss ich weiter ausholen. 1965 gab es das verhängnisvolle Plenum des ZK der SED über die „Auswüchse in der Kultur“. Es war eine Generalabrechnung mit Theater, Filmproduktionen und Schriftstellern wegen kritischer Darstellung von Entwicklungen in der Gesellschaft. Es hagelte Verbote von Filmen und Theateraufführungen. Schriftsteller wurden mundtot gemacht und aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Intendanten wurden gestürzt, Regisseure verloren ihre Arbeit. Es war ein unvorstellbares Strafgericht, was natürlich auch in der Schule seine verheerende Wirkung hatte. Der Kommunist Rudi Penka – der durch die Konzentrationslager und Folterkammern der Nazis gegangen war – hat mit viel Geduld und Klugheit wieder Ruhe und Arbeitsfähigkeit hergestellt. Er war ein wunderbarer Mensch, ein hoch geachteter Lehrer, von Studenten und Kollegen verehrt und geliebt. Ich sehe ihn noch heute – zwischen Unterricht und Leitungssitzung – mit seinem klapprigen Moskwitsch (Auto aus sowjetischer

Produktion) jeden Mittag in eine Großküche fahren, um dort warmes Essen zu holen für seine Studenten und Mitarbeiter.

1974 übernahm Hans Peter Minetti die Leitung der Schule. Er war ein renommierter Schauspieler und Mitglied des Zentralkomitees der SED, also ein Künstler und Funktionär. Er setzte neue Akzente. Er ging mit den Arbeitsergebnissen der Ausbildung mehr an die Öffentlichkeit. Er strebte die Umwandlung der Schule in eine Hochschule an, was 1981 auch erfolgte. Es kamen neue Fachrichtungen hinzu: Regie, Puppenspiel und später auch Choreographie und Schauspiel. Das produktivste Ergebnis scheint mir das gemeinsame Grundlagenseminar der künftigen Regisseure und Schauspieler zu sein.

Eine große ideologische Erschütterung wurde durch die Ausbürgerung von Wolf Biermann ausgelöst. Diese Krise wurde durch Einschüchterung „beendet“.

P. B.:

Die offizielle Kulturpolitik der DDR forderte sozialistische Schauspielerpersönlichkeiten im Sinne der marxistisch-leninistischen Ideologie?

G. Z.:

Das ist zu sehr von außen betrachtet. Es ist natürlich alles formalisiert worden. Die Namen der Unterrichtsfächer und die Begriffsbildungen sind ja alles Formalisierungen, die, wenn ich sie aufknacke, natürlich auch positive Inhalte haben können. Dieser Begriff „sozialistische Schauspielerpersönlichkeit“ heißt ja erst einmal nur ein politisch denkender Schauspieler, der an den Auseinandersetzungen der Gegenwart teilnimmt.

Die Studenten haben durch die Unterrichte an der Schule dialektisch denken gelernt. Die theoretischen Fächer haben das vorbereitet und wir haben das dialektische Denken, also das in Widersprüchen Denken, auch in den Schauspielunterricht gefördert. Ich finde, dass das zu den Grundlagen der Schauspielerei gehört. Was den Studenten von den politischen Pflichtfächern zu viel war, haben sie ohnehin ausgeblendet.

P. B.:

In welchem Maße hatte das Theater der 70er und 80er Jahre Einfluss auf die Ausbildung?

G. Z.:

Etwa Mitte der 70er Jahre versuchten einige Theater verbotene Stücke von z.B. Heiner Müller oder Volker Braun wieder in das Repertoire aufzunehmen. Dabei wurde nach neuen Darstellungsformen gesucht, die den subversiven Charakter der Stücke nicht vordergründig erscheinen ließen. Das war ein zäher Kampf mit den „Kulturoberen“, der aber schrittweise Erfolg hatte. An den Versuchen nahmen die Zuschauer aktiven Anteil. Sie entwickelten Sensoren für die verschlüsselten Botschaften, die ihnen vermittelt wurden. Dabei ging es nicht um Abschaffung des Staates, sondern um das Aufbrechen der völlig verkrusteten Strukturen. Das setzte eine unterschwellige Theatersprache in Gang, die einmalig war.

Für die Ausbildung war diese Ära von großer Bedeutung. Die Erfindung von Subtexten und Gegenbildern, die den Wortsinn eines Stücktextes gleichzeitig unterwandern und erweitern war für die Studenten eine ganz neue Entdeckung und Befreiung.

P. B.:

Wie wichtig ist das „Handwerk“ in der Schauspielausbildung?

G. Z.:

Es ist nicht so, wie oft behauptet, dass es in der Ausbildung an der „Ernst Busch“ nur um Handwerk geht. Das ganze Grundlagenseminar ist erst einmal darauf aufgebaut, dass der Student sich selber kennen lernt und nicht nur Fähigkeiten entwickelt, wie z.B., wie kann ich sprechen, wie kann ich mich bewegen, sondern wie gut kann ich einen Partner beobachten und herausfinden, was der mit mir will, damit ich darauf reagieren kann. Das ist etwas Prozessuales und nicht etwas Technisches. Es wird am Anfang also nicht das Handwerk ausgebildet „wie kann ich beobachten“, sondern die Erfahrung simuliert, wie man mit dem Partner umgeht, wie man den Partner aufnimmt, wie man bewertet, was der meint, was der macht. Das ist doch der eigentliche Grund, dass das auf der Bühne funktioniert, und das muss man doch bewusst machen. Ich kann als Schauspieler nicht einfach lauter oder leiser sprechen oder die Geste machen oder den Gang.

P. B.:

Wie wichtig ist dabei die Selbstfindung des Studenten?

G. Z.:

Das ist ja auch auf eine gewisse Weise eine Selbstfindung. Das ist zwar keine Selbstfindung, in der ich in meinem eigenen Inneren krame, sondern es ist eine Selbstfindung, indem ich mich mit einem anderen Menschen messe und ihn beobachte. Ich gehe ja auf der Bühne auch nicht mit mir alleine um. Es geht darum, dass der Student lernt zu reagieren. Wichtig ist hierbei, dass der Prozess das Reagieren auslöst, das Reagieren wird nicht gelernt, es ist nicht das Ziel.

Es spielt in der Ausbildung keine Rolle, dass der Student sich die Fragen stellt „Wer bin ich“, „Was fühle ich“. Uns geht es ja um ein Ensemble, deshalb fängt die Grundlagenarbeit ja auch mit Ensemblearbeit an.

P. B.:

Wie wichtig ist es, dem Studenten Fähigkeiten durch die Ausbildung mitzugeben, eine Art „Rucksack“?

G. Z.:

Der Schauspieler kann lernen, sich den szenischen Ablauf mechanisch einzuprägen, das könnte der Rucksack sein. Also, das was man bereits probiert hat, hat einen bestimmten szenischen Ablauf an Gesten, an Sprache, an Betonungen, das kann der Schauspieler sich natürlich technisch einprägen und es auch wiederholen, aber wenn ich es mir nur technisch eingeprägt habe, bleibt es trotzdem tot. Der Schauspieler muss die Assoziationen, die er beim Findungsprozess des Ganzen hatte, wieder mobilisieren, damit die Äußerungen auf der Bühne als Ergebnis der Assoziationen herauskommen. Es geht in unserer Ausbildung nicht um die mechanische Wiederholbarkeit, sondern um die prozessuale Wiederholbarkeit. Das hat dann wieder was mit ihm selber zu tun: Wie viele Gefühle, wie viele Bilder hatte er, als er an die Geschichte heranging. Durch welche Bilder hat er es gefunden und wie kann er diese Bilder wieder hervorrufen.

P. B.:

Ich darf die Rolle aber nicht „fühlen“, oder?

G. Z.:

Das wäre der absolut falsch verstandene Brecht. Ich kenne keine Schauspielerin, die so oft auf der Bühne geweint hat wie Helene Weigel. Brecht hat es ihr nie verboten. Es geht darum, dass der Schauspieler weiß, was er vermitteln will. Es ist ja nicht so, dass er, z.B. in der „*Mutter Courage*“, wenn der Genosse kommt und sagt, „dein Sohn ist erschossen worden“, da kann er ja nicht nur Gesten machen, denn das ist ja erst einmal ein emotionaler Schlag, und den muss er sich erfüllen als Schauspieler. Jede Empfindung löst auch einen Impuls aus, und diesen Impuls muss der Schauspieler bei sich selber fühlen und ihn wiederholbar machen.

Wichtig ist aber zu verstehen, dass er sich nicht in die Person und ihr Schicksal einfühle. Einfühlung ist nur ein Moment, oder mehrere Momente, aber es ist nicht die Methode. Als Schauspieler beurteile ich diese Person und ihre Konfliktsituation. Ich muss abwägen, wie würde ich reagieren, und wie reagiert dieser Mensch. Um dieses Feld dreht es sich. Es dreht sich nicht darum, wie fühle ich als Mensch, als „Ich“ eine solche Situation. Ich muss mir als Schauspieler ein Assoziationsfeld schaffen. Z.B. Es wird doch auf der Bühne ein großer emotionaler Moment nicht immer gleich gespielt, sondern jeder Schauspieler spielt ihn anders. Z.B. Ferdinand entdeckt, als er den Brief findet, dass Luise ihn betrügt. Da hat jeder erst einmal den Schlag, den er selber in so einer Situation empfinden würde, aber er hat auch das Wissen, wie andere reagieren, bei denen er es beobachtet hat. Da kommt dann auch die Phantasie mit ins Spiel, wie man reagieren könnte, und es gibt ja viele Möglichkeiten. In jeder Möglichkeit steckt natürlich auch das Gefühl, das ein Mensch in diesem Moment hat, aber ich muss es auch nach außen bringen und ich muss es wiederholbar machen.

Wenn ich mich nur einfühle, dann können sehr starke emotionale Momente herauskommen, aber ich verenge diesen szenischen Moment auf mich.

P. B.:

Wie wichtig ist der Körper?

G. Z.:

Der Schauspieler muss seinen Körper reaktionsfähig machen für das Einatmen und das Ausatmen. Das heißt, für die Spannung und die Entspannung. Jeder szenische Verlauf hat diesen szenischen Prozess von „Spannung und Entspannung“. Das sind

wichtige Voraussetzungen, überhaupt spielen zu können. Wenn ein Körper falsch atmet, dann ist der Körper nicht ausdrucksfähig. Ich kriege ja sonst die Empfindung und Gedanken nicht raus. Der Körper muss fähig sein, Gedanken und Gefühlsimpulse zu „verkörpern“. Das heißt, der Körper und der Atem spielen mit. Es muss natürlich auch die Sprache Teil des Menschen sein. Sie muss ausgebildet werden, nicht als Technik, sondern als Transportmittel. Wenn man die Sprache als Transportmittel nutzen kann, ist es noch lange kein schauspielerischer Ausdruck, dann können sie laut oder Dialekt oder hoch oder tief sprechen. Deshalb ist es ganz wichtig, „Sprechtechnik“, so wie das Fach früher hieß, nicht als Technik zu begreifen, sondern immer im Zusammenhang mit gestischen Impulsen. Es heißt ja „Schauspielen“, also muss ich Fähigkeiten entwickeln, etwas schaubar zu machen, und schaubar ist etwas mehr als sichtbar.

P. B.:

Wie wichtig ist denn die einzelne Persönlichkeit?

G. Z.:

Sie als Persönlichkeit sind doch nicht für sich allein herausragend, sondern Sie werden auch bestimmt durch viele Faktoren ihrer Umwelt. Aber auch jeder Einzelne hatte seinen Wert.

P. B.:

Im sozialistischen Gesellschaftssystem sollte der Einzelne nicht besonders herausgehoben werden ...

G. Z.:

Das ist falsch. Es ging um Gemeinschaften, um Kollektive, aber es ging auch darum, dem Einzelnen die besten Entwicklungschancen zu geben. Der Einzelne wurde im Ausbilden seiner Persönlichkeit nicht beschnitten. Kollektive haben sich herausgebildet in der industriellen Handarbeit, wo jedermanns Arbeit an dem Produkt beteiligt war. Die Qualität jedes Einzelnen konnte die Qualität des Produktes verbessern. Die besonders Befähigten waren herausragend auch im Sozialismus. – Brechts Berliner Ensemble war nach diesem Modell aufgestellt.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem der DDR überwiegend positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Wie beurteilen Sie diese These?

G. Z.:

Das ist richtig. Das hat zwei Seiten: Die eine Seite ist, dass die Schauspieler auf eine andere Weise denken gelernt haben, und die andere Seite ist, dass die Schauspieler sich nicht vereinnahmen ließen. Sie haben Techniken erlernt, das zu unterwandern, was politisch draufgesetzt wurde.

Das besonders Wichtige in Bezug auf Ihre These ist, das sich in der DDR ein Schauspieler herausgebildet hat, der denkt und ein Ensemblespieler ist. Ich beharre sehr stark darauf, dass Theater immer etwas mit Ensemble zu tun hat.

P. B.:

Was würden Sie in Bezug auf den Einfluss des westlichen Gesellschaftssystems kritisieren?

G. Z.:

Positiv ist, dass der politische Druck weg ist, negativ ist, dass der Ensembledanke in den Hintergrund rückt und viel stärker einzelne „Stars“ herausgehoben werden. Es gab zwar in der DDR auch Stars, aber nicht so einen Starkult wie im Westen. Diese Heraushebungen hat es auch bei uns in der Schauspielausbildung nicht gegeben. Bei uns wurde ein Bewusstsein entwickelt, dass ich als Schauspieler auf die Dauer nicht allein existieren kann, sondern dass der Partner wichtiger ist als ich oder ich mich nur entfalten kann, wenn ich den Partner mitnehme oder wenn ich es vom Partner nehme. Heute interessieren sich die Studenten meist nur noch für sich und nicht darüber hinaus. Das war früher nicht so. Es gibt heute Studenten, die sich schon im ersten Studienjahr dafür interessieren, wo sie einen Drehtag bekommen können. Die Studenten haben ein anderes Idealbild für den Beruf. Das Berufsbild hat sich geändert: Ganz oben steht, ich möchte ein Star werden, ich möchte ganz schnell fürs Fernsehen drehen, ich hätte auch gerne einen Film, Theater darf es auch sein, aber nicht so lange und nicht fest engagiert, sondern frei schaffend in Berlin, usw. Diese ganzen Kategorien hat es zu DDR-Zeiten nicht gegeben. Zwei Jahre war

Grundausbildung, und da gab es keinen Film- oder Theaterurlaub. Da kann man wieder sagen, dass war Druck von oben, aber es hat den Studenten nicht geschadet. Früher konnten sich die Studenten mehr auf die Ausbildung konzentrieren, weil natürlich die Ablenkungsmöglichkeiten viel geringer waren. Die Schauspiel-ausbildung an sich war ja schon ein Freiraum, den es in anderen Bereichen der Gesellschaft nicht gab.

Die Studenten heute interessieren sich auch überhaupt nicht mehr für ihr gesellschaftliches Umfeld, und gerade das ist von besonderer Bedeutung für das Rollenverständnis.

P. B.:

Was war denn früher das Ziel der Studenten?

G. Z.:

Ein guter Schauspieler am Theater zu werden. Heute rangieren Film und Fernsehen vor Theater. Und freischaffend zu sein, um all das im Film und Fernsehen machen zu können, rangiert vor der Möglichkeit, an ein Provinztheater zu gehen und dort erstmal Erfahrungen zu sammeln. Sie haben heute Rosinen im Kopf und wollen ihre Freiräume ausleben, und dann kommen sie in die Realität, die in diesem Beruf nun mal viel härter aussieht als zu DDR-Zeiten. Auch wenn man zu DDR-Zeiten am Anfang nur an kleinen Theatern gespielt hat, man hat wenigstens gespielt und seine Brötchen verdient. Heutzutage sitzen hochbegabte Schauspieler mit Hartz IV rum und warten vor ihrem Telefon. Zu DDR-Zeiten wurden nur so viele Schauspieler ausgebildet wie benötigt worden sind.

Heute haben die Studenten auch viel weniger gemeinsame Ziele. Das Bedürfnis, als Gruppe gesehen zu werden, ist viel geringer. Es nimmt zwar langsam wieder zu, aber es ist viel geringer als früher.

P. B.:

Was waren die Unterschiede zwischen den Studenten aus Ost- und Westdeutschland?

G. Z.:

Die Studenten aus Westdeutschland hatten alle schon eine ausgeprägte soziale Biografie und sie haben früher selbständig und bewusst gearbeitet. In der DDR gab es ganz feste, meist immer gleiche Biografien. Die Mädchen haben ihr Abitur gemacht und sind dann auf die Schauspielschule und die Jungs haben erst ihr Abitur gemacht und gingen dann zur Armee und kamen dann zur Schauspielschule. Die Biografien haben sich unheimlich geähnelt. Die Studenten hatten auch kein soziales Material, mit dem sie arbeiten konnten. Alle hatten ähnliche Erfahrungen gemacht, dadurch ist auch eine Gleichförmigkeit entstanden. Das war ein Nachteil der sozialistischen Gesellschaft. Ein Beispiel: Innerhalb des Grundlagenseminars haben wir Improvisationen, in denen der Student verschiedene soziale Situationen erfinden soll. Die Jungs haben immer alles, was in der Armee passiert ist, gespielt. Ich bin bald wahnsinnig geworden. Anfang der 70er Jahre habe ich dann eingeführt, dass am Anfang die ganze Klasse sechs Wochen in Braunkohlewerke ging. Weil ich dachte, dass die mehr erleben müssen als Abi, Armee, Schauspielschule. Die sechs Wochen in der Braunkohle haben die Studenten richtig gearbeitet. Der Vorteil lag im Kennenlernen anderer sozialer Verhältnisse und das Sichkennlernen außerhalb des abgeschotteten Schulrahmens. Nach der Wende, als es das dann nicht mehr gab, bin ich mit ihnen dann immer zu sozialen Brennpunkten gegangen und habe sie beobachten und aus den Beobachtungen Figuren und Situationen bauen lassen. Die Weststudenten hatten aber alle den Vorteil, dass die auf andere Weise bereits im sozialen Leben gestanden hatten.

P. B.:

Aber sie waren untereinander sozialer als die späteren Weststudenten, oder?

G. Z.:

Widerspruchsloser, nicht sozialer.

P. B.:

Inwieweit konnten die Studenten an der Schule ihre Meinung frei äußern?

G. Z.:

In bestimmten Bereichen der Theoriefächer war das möglich, im Schauspielunterricht immer. Nach der Wende wurde dann auch im

Schauspielunterricht diskutiert, aber nur um des Diskutierens wegen. Das war dann für den Unterricht auch manchmal lähmend. Denn meistens ist das so eine Flucht des Studenten, der möchte sich vor etwas drücken.

P. B.:

Was haben Sie für einen Eindruck von der Schule, wenn Sie sie vor und nach der Wiedervereinigung vergleichen, wohin entwickelt sich die Schule?

G. Z.:

Ich möchte ihnen meinen Eindruck der Situation der Schule nach der Wende an einem Erlebnis verdeutlichen:

Herr Keller hat mich einmal angerufen und gesagt, wir stehen vorm Intendantenvorspiel und wir haben zwei Mädchen die noch nicht genügend vorbereitet haben und ob ich nicht in den Ferien einen vierzehntägigen Intensivkurs machen könnte. Ich habe mich breitschlagen lassen und gesagt, die Mädchen möchten mich anrufen. Ich habe Keller dann „Was ihr wollt“ von Shakespeare vorgeschlagen und für die beiden eine Fassung vorbereitet. Die beiden haben mich dann angerufen und gesagt: *„Wir sollen mit ihnen arbeiten und haben auch schon erfahren, das sie ‘Was ihr wollt’ vorbereitet haben, aber diese Prinzessinnen sind doch doof, die wollen wir nicht spielen.“* Ich dachte mir dann nur, wo bin ich denn da hingekommen und habe gefragt: *„Was für Prinzessinnen, bitte?“* Die beiden darauf: *„Na diese Prinzessinnen in ‘Was ihr wollt’“*. Darauf hin habe ich sie gefragt, was sie denn gerne arbeiten wollen, *„Machen Sie doch mal einen Vorschlag“* haben die beiden dann geantwortet. Ich habe ihnen dann „Kabale und Liebe“ vorgeschlagen, die Luise und die Lady, daraufhin sagt die eine zu der anderen: *„Kennst du das?“*, die andere darauf *„Nö, aber was machen wir denn nun?“*. Letztenendes haben sie dann gesagt, *„Na gut, dann machen wir halt das.“* Ich habe dann mit ihnen gearbeitet, erst war es ein bisschen mühsam, dann ging es ganz gut, denn sie waren auch nicht unbegabt. Nach 14 Tagen Proben sollten wir dann zum ersten Mal auf die Bühne. An diesem Tag ruft mich dann eine der beiden Mädchen an und sagt: *„Wir können nicht auf die Bühne gehen, Korinna weint“*, ich sagte darauf: *„Moment mal, lass sie doch weinen bis ich in der Schule bin“*, ihre Antwort: *„Nein die weint schon den ganzen Morgen und die hört auch nicht auf.“* Daraufhin habe ich ihre Mentorin angerufen und ihr die Situation geschildert, da sagt sie dann zu mir: *„Naja, wenn sie*

doch weint kann sie doch nicht probieren. Wissen Sie, lassen sie die doch in Ruhe, wir brauchen das Szenestudium auch überhaupt nicht. Ich bin der Meinung, dass wenn Menschen die sich nicht gut fühlen und Kummer haben, dann soll man sie in Ruhe lassen und nicht zur Arbeit zwingen“. Daraufhin wusste ich, dass das nicht mehr meine Schule ist.

P. B.:

Was hat sich Ihrer Meinung nach methodisch geändert?

G. Z.:

Es gibt keinen Austausch über die Methodik mehr. Jeder macht es so, wie er es für richtig hält. Das ist auch gefährlich für die Studenten, denn es entsteht eine Beliebigkeit. Die Schule verliert so ihr Profil.

P. B.:

Hat sich in dem Miteinander der Dozenten etwas geändert?

G. Z.:

Das Klima ist viel kälter geworden.

P. B.:

Gab es früher eine Ausbildungsmethode für Dozenten?

G. Z.:

Es gab früher die Assistenzen, aber das wurde intern in der Schule gehandhabt. Heute ist das durch das Hochschulgesetz nicht mehr möglich. Es gibt ja bis heute den Beruf des Schauspielpädagogen nicht als Ausbildung. Heute sind sie entweder Regisseure oder Schauspieler gewesen oder sind es noch und unterrichten dann an einer Schule.

Ein Problem ist, dass es die methodischen Konferenzen nicht mehr gibt.

Was eine richtige Katastrophe ist, dass auch zu den Auswertungen der Szenestudien nur noch der Mentor des Studienjahres und der Dozent, der gearbeitet hat, hingehen. Die Dozenten gucken sich die Szenenstudien nicht mehr untereinander an. Vor der Wende haben alle Schauspielstudenten auch alle Szenenstudien gesehen. Alle

Schauspieldozenten haben dann auch gemeinsam die Auswertungen gemacht. Die Auswertungen gehörten zur Pflicht der Dozenten, waren Teil der gemeinsamen Verantwortung.

Sie müssen aber methodisch auch überlegen, dass wir ja nach der Wende eine andere Klientel von Studenten hatten, und wir mussten natürlich unsere Arbeitsweise etwas verändern. Ich will ja keine Methode behaupten, ich will ja mit Menschen arbeiten, die eine bestimmte Vergangenheit haben und die eine bestimmte Individualität haben. Ich muss ja jeden dort abholen wo er steht.

1991 habe ich ein Grundlagenseminar gemacht, indem nur ein Oststudent war und alle anderen waren aus dem Westen. Ich habe alle angeschaut und mir gedacht „Was machst du jetzt mit denen?“. Man geht ja bei jedem von ihm selber aus. Da habe ich mir überlegt, dass ich jeden seine Biografie erzählen lasse. Keine Kurzbiografie, sondern jeder sollte erklären warum er Schauspieler werden wollte. Das Ergebnis war wahnsinnig interessant: Es hat Leute gegeben, die eineinhalb Stunden geredet haben und die sich dabei selber entdeckt haben. Es gab Studenten, die sich das allererste Mal in dieser Gruppe wegen etwas geoutet haben. Das war etwas ganz Elementares, diese Selbstbegegnung „wer bin ich“, „wo komm ich her“ und „was will ich“, und das das erste Mal in einer Gruppe von Menschen zu formulieren, die einem mit einer großen Achtung zugehört haben. Das war auch für mich ein unglaubliches Erlebnis, und das hat die Gruppe zusammen geschweißt und eine so tolle Atmosphäre geschaffen. Jetzt komme ich noch mal zu dem, was Sie eben mit Selbstfindung angesprochen haben: Ich finde, dass das sich seiner persönlichen Biografie stellen überhaupt die Grundlage für den Beruf ist. Ich bin ja das Material und ich bin ja durch bestimmte Einflüsse so geworden wie ich bin. Ich unterscheide mich von anderen, und da geht es nicht um das besser oder schlechter, sondern es ist das Andere. Durch diese Übung habe ich mein Grundlagenseminar neu erfunden und ich habe es von Stund an immer so gemacht. Das war vor der Wende im Lehrprogramm gar nicht vorgesehen.

P. B.:

Eine grobe Einschätzung von mir: Das sozialistische Gesellschaftssystem und seine Theater forderten den Ensembleschauspieler und keiner sollte besonders hervorgehoben werden, auf der anderen Seite fordert das westliche System eher

einen Schauspieler, der als Einzelpersönlichkeit gesehen werden soll. Was sagen Sie dazu?

G. Z.:

Was nicht richtig ist, dass in der DDR kein Schauspieler hervorgehoben wurde, aber dass es immer um das Ensemble ging. In der DDR wurde ein qualitativer Ensembleschauspieler, der mitdenken kann, gefordert.

P. B.:

Eine andere Studentin, Deborah Kaufmann, war sehr jung, als sie an die Schule kam. Sie sagt, dass die Schauspielausbildung im Westen, die mit einer Selbstfindung des Einzelnen beginnt, besser zu ihrer Entwicklung beigetragen hätte. Was denken Sie?

G. Z.:

Ich denke, das hängt ganz von der Persönlichkeit des Einzelnen ab, welche Methode für ihn sinnvoller ist. Ich finde aber auch, dass unterschiedliche methodische Wege bewahrt werden müssen. An der „Ernst Busch“ besteht die Gefahr, dass die übergreifende Gemeinsamkeit der Methodik verloren geht. In der Zeit, als die Schule mit der HDK zusammengelegt werden sollte, wurde ja letztendlich der Wert der eigenständigen Methode erkannt, das trug ja unter anderem auch dazu bei, dass die Schulen eigenständig blieben.

Abschließend ist mir noch wichtig zu sagen, dass die ursprüngliche Methode der „Ernst Busch“ sich nicht hinter Brecht und Stanislawski verschanzt, sondern sie war immer offen für andere Wege. Wir waren uns aber auch bei unterschiedlichen Handschriften immer über die Zielsetzung einig.

1.8 Interview mit Prof. Margarete Schuler

Berlin, 16. Mai 2008

P. B.:

Was ist das Ziel der Ausbildung an der HfS?

Margarete Schuler (M. S.):

Die Ausbildung eines intelligenten, selbstbewussten Schauspielers, der über Handwerk verfügt, um das was in seiner Persönlichkeit angelegt ist und was er ausdrücken will, ausdrücken zu können. Das heißt, dass das Handwerk die Persönlichkeit nicht knechten soll, sondern im Gegenteil, der Persönlichkeit dazu verhelfen soll sich darstellen zu können.

Der Student soll ein Schauspieler werden, der auch wirklich selbstbewusst genug ist, um selber Vorschläge zu machen, oder auch mal eine Regieidee kritisiert und auch mal ein Konzept hinterfragt.

P. B.:

Sie sind 1990 an die Schule gekommen, was ist Ihnen besonders aufgefallen?

M. S.:

Als ich 1990 gekommen bin, ich komme aus Österreich, ist mir aufgefallen, dass die Schule eine kleine Enklave war. Die Gemeinschaft dort konnte sich relativ geschützt bewegen, aber andererseits kamen mir die Kollegen aus den höheren Jahrgängen dann doch ein bisschen uniform vor. Die Studenten waren alle ein Typ, sahen ähnlich aus, die Männer waren alle in der NVA und mussten, mehr oder weniger freiwillig, vor dem Studium drei Jahre Dienst tun. In unserem Jahrgang waren dann unterschiedliche Typen dabei, auch ein bisschen schrägere wie z. B. ich selbst.

Ich wollte unbedingt auf diese Schule, denn ich wusste, dass dort alles sehr diszipliniert und aufs Handwerk konzentriert abläuft. Das hatte mich fasziniert. Ich hatte mich deshalb auch nur dort beworben. Ich habe bereits vorher Germanistik und Anglistik studiert und war auch schon fertig. Ich hatte DDR-Aufführungen gesehen und ich fand diese Art zu spielen grandios. Ich habe mir gedacht, so müsste man das

machen. Das war für mich mit meiner ganzen idealistischen Erziehung – gesellschaftswissenschaftlich, sehr im eigenen Genie gefangen – natürlich sehr gut, dass das nicht noch weiter durch Selbsterfahrung gefördert wurde. Für mich war diese Ausbildungsform sehr gut. Ich war aber auch schon Magister der Philosophie und hatte diesem ganzen System auch etwas entgegenzusetzen, und das war sehr wichtig. Für einen konsequent sozialistisch erzogenen Menschen war im Gegenzug wahrscheinlich das, was an Westschulen unterrichtet wurde, interessanter: Selbsterfahrung, Selbstausdruck, oder wer bin ICH in dieser Rolle oder was habe ICH damit zu tun. Persönlichkeitsentwicklung wurde im System der „Ernst Busch“ wenig gefördert, subjektive Befindlichkeiten haben wenig interessiert, dafür war der kollektive Gedanke wichtig. Das Positive daran ist, dass der DDR-Schauspieler dann wirklich im Ensemble arbeiten konnte. In der DDR gab es nicht irgendwelche Markenprodukte, wie Harald Juhnke als Hauptmann von Köpenick, sondern die waren auf der Bühne eher eine Einheit. Im Westen hat halt oft jeder seinen eigenen Stiefel gespielt und sich jeder selber profilieren wollen, dass war in der DDR nicht so, die Schauspieler waren eher eine geschlossene Einheit, die ein Konzept, eine Idee vertraten. Das unterrichten wir ja heute noch an der Schule, diesen Ensemblegedanken.

P. B.:

Hat sich methodisch etwas geändert?

M. S.:

Die großen methodischen Linien sind gleich geblieben, sie gehen immer noch auf Penka zurück. Da stellt sich aber jetzt die Frage, wie man damit auf modernes Theater reagiert. Daraus entsteht nun langsam für uns ein Problem. Also mit diesen völlig neuen Theaterformen, die es jetzt gibt. Es gibt z.B. Regisseure, die sagen, sei privat, sei du selber, sag das mal ganz privat. Regisseure, die das andere überhaupt nicht mehr interessiert. Da wird es jetzt wirklich schwierig.

P. B.:

In der DDR war der Schauspielberuf ein geschützter Beruf. Wie beurteilen Sie das im Vergleich zu heute?

M. S.:

Wenn man den Beruf schützt, dann kann man sich gegen Scharlatanerie wehren. Ein Arzt muss ein Diplom haben. Jetzt stellt sich die Frage, ob ein Schauspieler eine gesellschaftliche Verantwortung hat oder nicht? Wenn er keine hat, wenn es eh wurscht ist, was ein Schauspieler macht, dann kann es jeder machen. Wenn man aber sagt, der Schauspieler ist jemand, der in der Öffentlichkeit etwas vertritt, wenn man sagt, er habe eine gesellschaftliche Verantwortung, er kann auch, wenn er Mist baut, Schaden anrichten, dann denke ich, muss er den Beruf auch lernen.

Ein weiter wichtiger Punkt diesbezüglich ist, dass sich im Sozialismus der Schauspieler als sozial wichtiges Wesen verstanden hat, das einen gesellschaftlichen Auftrag hat und nicht nur, wie wir es heute oft sehen, die Maximierung seines Egotrips vor Augen hat. Zu DDR Zeiten hatte der Schauspieler das Gefühl, das er was bewirkt auf der Bühne.

P. B.:

Was hatte aus Ihrer Sicht das Theater der DDR für eine Funktion?

M. S.:

Ich denke da an die unterschwellige Systemkritik im Theater. Auch was 1989 da ablief im Theater, das war großartig. Die Aufmerksamkeit und die Sprengkraft, die von einer Ausführung ausgehen konnte, z.B. die Hamlet-Aufführung am Deutschen Theater mit dem schmelzenden Eiswürfel, von Heiner Müller mit Ulrich Mühe. Das Bühnenbild war ein schmelzender Eiswürfel, der die DDR symbolisierte, den Hamletstaat, der da vor sich hin schmolz. Das hat acht Stunden gedauert. Das war so unglaublich, was da an Aufmerksamkeit war, man konnte acht Stunden lang eine Stecknadel fallen hören, und dass die Schauspieler immer das Gefühl hatten, sie stehen für etwas, sie können was bewirken. Sie senden subkutan subversives Gedankengut aus, und der Staat kann das nicht wirklich verbieten, denn was sie sprechen, ist ja Shakespeare, also Weltliteratur. Das war die hohe Kunst des Untertexts. Die jetzige Theatersituation im Vergleich dazu ist natürlich eine Katastrophe, denn es ist beliebig. Du kannst ja heutzutage im Theater alles machen, es gibt ja überhaupt keinen Skandal mehr. Das ist schlimm.

Die Schauspielausbildung muss genau gegen diese Beliebigkeit angehen. Das Problem ist nur, dass diese Beliebigkeit da ist, sie ist auf dem Markt. Natürlich können wir versuchen dagegen anzugehen.

P. B.:

Was, denken Sie, waren die Vorteile des sozialistischen Gesellschaftssystems der DDR?

M. S.:

Ein Vorteil ist sicher, dass zu DDR-Zeiten der Markt nicht so massiv in die Ausbildung eingegriffen hat. Die Schule war damals ein geschützterer Raum. Dass einer nicht plötzlich während des Studiums reich ist, weil er in einer Serie mitspielt und der andere nicht. Dadurch entstand vorher natürlich eine größere Ruhe in diesem Studium. Das Bewusstsein, man bekommt nach der Ausbildung einen Job. Das hat bestimmt der Entwicklung viel mehr Zeit und Ruhe gelassen.

P. B.:

Was sind aus Ihrer Sicht die Probleme der heutigen Ausbildung?

M. S.:

Wie gesagt, manche Studenten haben bereits während des Studiums ein Engagement. Vom zweiten Studienjahr machen jetzt schon zwei bei Andrea Breth mit und eine im Schauspielhaus Zürich, zwei sind jetzt schon für das Thalia Theater 2011 engagiert. Plötzlich haben manche richtig viel Geld, weil sie einen Zwanzigteiler drehen. Karoline Herfurth fährt in ihrer S-Klasse vor, die sie gesponsert bekommt. Du siehst sie bei jeder deutschen Filmpreisverleihung. Und die hat dann einen Schrank neben dir, du bist ja neben ihr in der Umkleidekabine. Das sind dann schon Shootingstars und das ist dann problematisch.

Ein Problem, das auch daraus entstehen kann, lässt sich gut an einem Beispiel erklären: Wir haben bei uns eine junge Studentin im zweiten Studienjahr, sie spielt jetzt bei dem Stück „Die Ratten“ beim Theatertreffen mit. Michael Thalheimer will sie auch immer wieder besetzen, gut, aber dann hat sie Knötchen auf dem Stimmband. Die nehmen jetzt das Mädchen solange sie so jung aussieht, beuten sie in ihrer Persönlichkeitswirkung aus. Sie hat Erfolg und bekommt Geld, wird aber

verfeuert. Jetzt ist die Frage die Haltung der Schule. Die Sprecherzieher bei uns weigern sich, sie weiter auszubilden, weil sie wegen ihrer Proben keine Zeit hat, sich die Techniken anzueignen die sie braucht, um ihr Material, das heißt, ihre Stimmbänder, so einzusetzen, dass die ein Schauspielerleben lang durchhalten. Sie ruiniert sich in einem Stadium, in dem sie noch eine begabte Laiin ist und keine Zeit hatte, sich das Handwerk anzueignen, das sie braucht, um sich selbst zu schützen. Das ist den Theaterleuten, die sie jetzt ihrer Wirkung willen als Typ einsetzen und verkaufen, aber egal. Wenn sie dann kaputt ist, wird man sie abstoßen. Saatfrüchte sollen aber nicht zermahlen werden, sonst kann aus ihnen nichts mehr wachsen. Früher durften die Studenten im Grundstudium eigentlich nicht ein Engagement annehmen, aber das ist heute schwer durchzuhalten. Sag mal einem Studenten, du spielst nicht bei Thalheimer. Wir versuchen jetzt Regeln einzuführen, dass es bei einer bedeutenden Produktion sein muss, eine nennenswerte Rolle usw., aber das ist schwierig. Die Marktmechanismen verhindern eine solide, verantwortliche Ausbildung.

P. B.:

Die Lage der Schule ist ja damals bewusst gewählt worden, um abgeschottet zu sein ...

M. S.:

Ja, und man wollte die Nähe zum Arbeiter. Denn da draußen in Schöneweide war ja dieses riesige Kabelwerk. Das ist natürlich so, dass du nur den Arbeitern begegnet bist, und die haben einen auch nicht mit viel Respekt behandelt, die haben gesagt, bei ihnen wird die Arbeit gemacht.

P. B.:

Wie begründen Sie die Unterschiede zwischen der Schauspielausbildung im Osten und im Westen?

M. S.:

Meine Theorie diesbezüglich ist, dass sich der Unterschied der Schauspielausbildung im Osten zum Westen aus dem politischen System herleiten lässt. In der DDR war es nicht gewollt, dass der Schauspieler eine Selbsterfahrung durchlebt. Was will man in

einem kommunistischen System mit Selbsterfahrung. Man konnte dort nicht zwei Jahre den Menschen Selbsterfahrung und seine Subjektivität erkennen lassen und dann ihm aufdoktrinieren, das er nur ein Werkzeug ist. Zu sagen, der Funke deiner Kreativität liegt in der Einzigartigkeit deiner selbst, passt überhaupt nicht zum System, denn es ist ja ein Kollektiv.

Was mir persönlich immer gefallen hat, und das ist sicher, weil ich aus dem Westsystem komme, dass ein Ostschauspieler sehr stolz darauf ist, wenn du ihn in der Kantine nicht erkennst. Dagmar Manzel zum Beispiel. Wenn du sie in der Kantine gesehen hast, wie sie da raus huscht, vorher noch wunderschön und in der Kantine huschelt die da irgendwie raus, und du würdest nie drauf kommen, dass sie das ist. Das war so typisch für ostdeutsche Stars.

P. B.:

In der DDR gab es zwar Stars, aber nicht diesen Starkult?

M. S.:

Ja genau. Gar keinen Starkult. Die waren auffallend uneitel und wenig Selbstdarsteller. Das würde auch absolut dem System widersprechen. Du konntest ja nicht sagen, aus der Einzigartigkeit deines Ichs entspringt die Genialität. Sondern du musstest als Schauspieler sagen, ich ziehe mich zurück und stelle mich dem Kollektiv zu Verfügung, dem Konzept des Regisseurs und dem Werk. Da bleibt wenig Platz für Selbstbeweihräucherung.

P. B.:

Wenn der Schauspieler nur als Werkzeug gesehen wird, was für eine Qualität des Schauspielers entsteht dadurch?

M. S.:

Da entsteht erst einmal eine handwerkliche Qualität. Die richtige Qualität entsteht dann, wenn sie aus der Schule rauskommen, denn dann kommt die Lebenserfahrung dazu und die Persönlichkeit reift durch das wirkliche Leben.

Wir müssen uns doch in der Schauspielausbildung auf das Vermitteln von Handwerk konzentrieren, denn wenn wir uns auf die Persönlichkeitsfindung konzentrieren, dann ist der Student zwar eine Persönlichkeit, aber wann soll er das Handwerk lernen? Die

Persönlichkeit bildet sich durch die Lebenserfahrung. Der fertige Schauspieler braucht aber besonders die Mittel, denn es geht ja um die Wiederholbarkeit, denn es reicht nicht, wenn er einmal etwas Großes schafft, er muss die Rolle, wenn verlangt, zwanzigmal wiederholen können.

P. B.:

Sehen Sie noch weitere Probleme der Ausbildung?

M. S.:

Ein großes Problem ist, dass die methodische Tradition mehr und mehr verloren geht. Ich war ja damals noch Assistentin von Frau Prof. Drogi, sie hat mir die Methode weitergegeben. Es wird heute nicht mehr so sorgfältig darauf geachtet, dass die methodische Tradition weitergegeben wird. Früher gab es eine Grundidentifikation mit der Schule, diese geht mehr und mehr verloren. Heute arbeitet jeder Dozent ganz für sich. Eine Ausbildung zum Dozenten gibt es an der Schule nicht. Ich hatte meine Ausbildung, weil ich an der Schule war und mir Frau Prof. Drogi das noch gegeben hat, danach ist nur kaltes Wasser. Es fehlt ein Ausbildungssystem.

P. B.:

Was hat sich generell nach der Wende noch an der Schule geändert?

M. S.:

Heute kommen die Leute mit zwei Sachen: Das eine ist, dass du einen künstlerischen Beruf nicht mehr trennen kannst von dem Anspruch auf Selbstverwirklichung, weil alle jetzt diesen Anteil mitbringen. Das war früher nicht. Das heißt, die Studenten kommen und sie bestehen darauf, als selbstbewusste Menschen behandelt zu werden. Sie wollen, dass in dieser Rolle etwas von ihrer Vorstellung drin sein soll. Sie wollen es aus sich heraus entwickeln. Was das Problem ist, dass sie dann über den privaten Horizont und ihre privaten Gefühlchen nicht hinauskommen. Sie denken, das reicht aus für so gigantische Figuren von z.B. Lady Macbeth. Früher haben die Studenten versucht Konstrukte zu erfüllen, die ihnen oft fremd oder einfach ein paar Nummern zu groß waren, heute musst du sie dazu zwingen, überhaupt irgendetwas von außen anzunehmen, weil sie denken, das reicht, was sie haben. Sie denken, sie müssen sich

nichts mehr aneignen, wenn sie Hamlet spielen, weil sie der Meinung sind, sie können das alles aus sich schaffen. Das ist ein fataler Irrtum und bringt die Studenten um den Genuss, über sich selbst hinauszuwachsen.

P. B.:

Inwieweit greifen denn da die theoretischen Fächer?

M. S.:

Ich habe keinerlei Informationen darüber, was die Kollegen in den theoretischen Fächern unterrichten.

1.9 Interview mit Christa Pasemann

Berlin, 14. Juli 2007

P. B.:

In welchem Zeitraum waren Sie an der HfS tätig?

Christa Pasemann (C. P.):

Ich war von 1952 bis 1955, damals hieß sie noch Staatliche Schauspielschule Berlin, Studentin an der Schule. 1972 bin ich als externe Sprecherzieherin an die Schule gekommen. Drei Jahre lang habe ich im Fachbereich Puppenspielen unterrichtet, beim Puppenspiel Dialogregie für die Studioinszenierungen übernommen. Danach hatte ich im Fachbereich Schauspiel im Grundlagenseminar bei Prof. Dr. Otto-Fritz Gaillard hospitiert. Unter Prof. Hans Peter Minetti bekam ich dann 1978 eine Planstelle als Lehrkraft für Schauspiel und habe auch bei den Puppenspielstudenten Szenenstudien geleitet. 1995 bin ich ausgeschieden.

P. B.:

Was können Sie mir zu Schauspielmethodik der Schule sagen?

C. P.:

Die großen methodischen Linien der Schule gehen auf Prof. Rudolf Penka zurück. Penka hat einige Jahre am Berliner Ensemble gearbeitet und aus den Probenarbeiten Brechts und der Literatur zur Probenarbeit Stanislawskis seine Unterrichtsmethode entwickelt. Ein ganz wichtiger Gesichtspunkt für Penka war die Fähigkeit zu Beobachtung. Die Beobachtung, dass sich Auseinandersetzen mit dem Zeitgeschehen, das die Phantasie anregen soll. Penka ist sehr vorsichtig mit dem Gefühl umgegangen, weil er immer gesagt hat, wenn man konkret denkt und eine konkrete Absicht hat und sich die Fragen beantwortet: Warum mach ich das? Wer macht das? Was will die Person? – also die berühmten „W’s“ zur Erarbeitung einer Rolle stellt – dann stellt sich das Gefühl von ganz alleine ein. Die unentwegte Arbeit des Schauspielers ist: Aufnehmen, Bewerten, Entscheiden, Handeln.

P. B.:

Was sollte der fertige Absolvent gelernt haben?

C. P.:

Abgesehen davon, dass er seinen Körper beherrscht, sprechen kann und einigermaßen gebildet ist, sollte er selbständig eine Rolle erarbeiten können. Ich habe meinen Studenten gesagt, es ist ein Riesenglück, wenn ihr in der Praxis auf einen Regisseur stoßt, der euch wirklich helfen kann eine Figur tief auszuloten. Ihr müsst in der Lage sein, das alleine zu machen. Der Schauspieler muss ein Stück lesen, immer wieder lesen und lesen und in Frage stellen, um mehr über seine Rolle herauszufinden.

P. B.:

Was änderte sich an der Schule mit der Wende?

C. P.:

Zu DDR-Zeiten sollte man ein Schauspieler sein, der was von Dialektik weiß, der die Gegenwart gut kennt. Was die Schauspieler zwischen Ost und West ganz wesentlich unterschieden hat, war das Soziale: Wo kommt eine Figur her, in welchem Umfeld ist die Figur aufgewachsen, in welchem Umfeld argumentiert sie jetzt oder lebt sie, was hat sie für ein Ziel. Das war ein ganz wichtiger Punkt, der auch den Studenten beigebracht wurde, und damit hatten die Weststudenten, die dann nach der Wende kamen, große Schwierigkeiten. Die sind in einem ganz anderen sozialen System aufgewachsen und haben, meiner Erfahrung nach, ein nicht so stark ausgeprägtes soziales Verständnis.

Zur DDR-Zeit gab es auch die Garantie, dass der Student am Ende des Studiums ein Engagement bekommt. Nach der Wende fiel das dann weg, und dadurch hat sich der Konkurrenzkampf bei den Studenten dann sehr stark bemerkbar gemacht.

Es war kein Neid oder Hass untereinander, aber Konkurrenzkampf. Man merkte das nach der Wende in der Ausbildung viel stärker als früher. Es ging eben nun um die Existenz, ob man nach dem Studium ein Engagement am Theater bekommt oder nicht.

Die westlichen Bewerber waren meist etwas älter als die Ostdeutschen, weil viele sind nach dem Abitur erst einmal durch die Welt gereist. Die hatten dadurch viel

mehr von der Welt gesehen und waren auch in Fremdsprachen viel besser als die ostdeutschen Studenten.

1.10 Interview mit Prof. Dr. Gerhard Ebert

Berlin, 16. Mai 2008

P. B.:

Wie beurteilen Sie den Einfluss der Politik der DDR auf die Kunst?

Gerhard Ebert (G. E.):

Meine Generation bewegte nach 1945 die inspirierende Hoffnung, eine friedliche neue menschliche Gemeinschaft aufbauen zu können für Arm und Reich, vor allen Dingen aber für Arme. Eine Gesellschaft, in der man gemeinsam humanen Idealen nachstrebt. Es war kein Zufall, sondern ein Akt von historischer Dimension, dass humanistische deutsche Dichter wie Bertolt Brecht, Anna Seghers, Johannes R. Becher, Arnold Zweig und Friedrich Wolf – und da gäbe es noch weitere Namen zu nennen – aus der Emigration nicht in den Westen Deutschlands, sondern in den Osten heimkehrten. Das hat unserer Generation, die wir gerade Faschismus und Krieg entkommen waren, ungeheuer imponiert. Diese Künstler waren uns Vorbild. Auch und insbesondere mit ihren poetischen Postulaten. Das heißt, in diesen frühen Jahren gab es keine Diskrepanz zwischen Politik und Kunst. Alle waren sich einig: Nie wieder Faschismus! Nie wieder Krieg! Das war dann ab 1949 auch Anliegen der DDR-Politik, und das war innigstes Streben der Künstler. Bis hin zur Frage: Wie macht man das? Nicht zufällig gab Brecht die Impulse. So wie Lessing einst der Aufklärer für das bürgerliche Theater gewesen war, so schien mir Brecht der Aufklärer für ein sozialistisches Theater. Da gibt es diese hervorragenden Erkenntnisse in seinem „Kleinen Organon“. Sie waren im Grunde zentrale Maßgaben für uns, speziell auch für mich. Er spricht dort vom Vergnügen als der nobelsten Funktion für Theater. Das Theater soll die Zuschauer ergötzen. Wohlgemerkt: Nicht schockieren, sondern ergötzen! Solche humanistischen Maßgaben für menschliches Zusammenleben hatten Priorität. Sie haben uns zusammengeführt. Dafür haben wir gestritten und gelitten. Viele Jahre, Jahrzehnte. Auch noch, als Staat und Gesellschaft irgendwie stagnierten. Man hoffte, dass sich die DDR letztlich doch als die bessere Gesellschaft erweisen würde. Vergebens. Wegen der verfehlten Politik verloren sich die ursprünglich gemeinsamen gesellschaftlichen Interessen, auch in der Korrespon-

denz mit den Theatern. Aber virulent blieben die geistigen Ursprünge immer. Von da kam wohl auch die unterschwellige Sprache im Theater – wo eben dann der Politik bestimmte Impulse von der Kunst entgegengesetzt wurden. Und zwar nicht entgegengesetzt im Sinne der Zerstörung des Sozialismus, sondern der Verbesserung des Sozialismus. Es ging der überwiegenden Mehrheit auch der Künstler nicht darum, das System zu liquidieren, sondern darum, das System zu verbessern, und zwar durch kritischen Umgang miteinander, das heißt durch Demokratisierung.

P. B.:

Sie haben ja teilweise auch die Marxismus-Leninismus-Fächer an der Schule unterrichtet. Worum ging es in diesen Unterrichten?

G. E.:

Ja, ich habe als Theaterwissenschaftler auch Gesellschaftswissenschaften unterrichtet. Theaterwissenschaft ohne Gesellschaftswissenschaft ist ja gleichsam ein Zweig ohne Baum. Zu den Gesellschaftswissenschaften, genannt auch Marxismus-Leninismus, gehörten der dialektische und historische Materialismus, die Politische Ökonomie und der Wissenschaftliche Sozialismus. Beim dialektischen Materialismus wurde im Wesentlichen die Philosophie von Marx und Engels vermittelt. Die Politische Ökonomie war aufgeteilt in die Ökonomie des Kapitalismus und die des Sozialismus. Bei ersterer ging es im Kern um das, was Karl Marx im „Kapital“ geschrieben hat. Der Wissenschaftliche Sozialismus hatte zum Gegenstand, wie eine sozialistische Gesellschaft beschaffen sein sollte oder könnte, das heißt, das war eine ziemlich utopische Angelegenheit, wo man auch sehr auf die Phantasie angewiesen war, wenn man sich vorzustellen versuchte, wie die Ökonomie einer Gesellschaft ohne menschliche Ausbeutung aussehen könnte. Es gab ja über die aktuelle nicht-kapitalistische Gesellschaft keine abgesicherten Lehrbücher. Man hatte die Möglichkeit, die Klassiker zu studieren, also Marx, Engels, Lenin und Stalin, und Ausführungen von Leuten, die gewissermaßen als Vordenker forschten und schrieben. Man konnte deren Vorgaben übernehmen oder versuchen, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen, also einen Zusammenhang und schlüssige Antworten zu finden. Die jeweils unumstößlich gültigen Antworten für die Gegenwart waren allerdings immer die Beschlüsse des Parteitag.

Vielleicht noch eine Ergänzung zu Ihrer ersten Frage, nämlich des Einflusses der Politik auf die Kunst. Auf den Parteitag wurden also jeweils für die nächsten vier Jahre die Entwicklungsschritte für die Gesellschaft vorgegeben. Für die Kunst bedeutete das dann, zu versuchen, sozusagen die flankierenden Einfälle dazu zu haben. Was eine fatale Einengung war. Es konnte doch nicht sein, dass man die Kunst einschränkt auf die Propagierung der Parteibeschlüsse. Das passierte aber leider. Dieser Widerspruch war ständig gegenwärtig. Das heißt, die Parteiführung war grundsätzlich daran interessiert, dass ihre Pläne, die sie in der Gesellschaft verwirklicht sehen wollte, von den Künstlern aufgenommen wurden, also dass diese dafür trommelten. Die Künstler aber hatten natürlich oft andere Interessen und waren wenig geneigt, so mitzuspielen. Es gab daher zunehmend einschneidende Beschränkungen in der Kunst, weil die Parteiführung nicht souverän genug war, andere Meinungen auszuhalten. Für Schauspieler war das übrigens kein gravierendes Problem, höchstens dann, wenn Stücktexte zu agitatorisch simpel ausfielen. Allerdings war das immer seltener der Fall. Im Gegenteil. Mit Heiner Müller zum Beispiel kamen Texte fern jeder parteipolitischen Schablone.

P. B.:

Wie beurteilen Sie die Stellung des Schauspielers in der Gesellschaft im Vergleich zu vor und nach der Wende?

G. E.:

Wenn Sie heutzutage in eine normale deutsche Buchhandlung gehen und in den Regalen Bücher über Theater suchen, werden Sie in der Regel nicht ein Exemplar finden. Das sagt mir leider bedrückend viel über die wahre Lage des Schauspielers in der kapitalistischen Gesellschaft. Er ist im Grunde wieder der Hofnarr von ehemals. In dieser Gesellschaft ist die besondere Eigenart des Künstlers zugleich ein Verkaufswert. Das heißt, jeder Schauspieler muss bemüht sein, in irgendeiner Weise exzellent zu sein, um sich gut verkaufen zu können. Das überträgt sich dann auch auf die Darstellungsweise der Rollen im Theater. Oft ist sie überdreht, überkandidelt, betont expressiv, bewusst persönlich nuanciert, weil die Schauspieler immer die Besonderheit ihrer eigenen Persönlichkeit herausspielen müssen und diese dann auch leider ein wenig über die Szene stellen. In der DDR war Ensemblekunst kennzeichnend für die Schauspielkunst. Was natürlich nicht ausschloss, dass es auch

immer Schauspielerpersönlichkeiten gab. Nur lastete auf ihnen nicht die Notwendigkeit, sich besonders zu exponieren.

Übrigens: Heute darf sich ja jeder Laie Schauspieler nennen. Ich erinnere an den Boxer Axel Schulz, der sich für einen Schauspieler hält, und zwar nicht im Ring, sondern bei Film und Fernsehen. Das wird allgemein goutiert und obendrein als ein Vorzug der „Freiheit“ gepriesen, wo eben jeder, der entsprechende Courage hat, schauspielern kann. In Wahrheit ist es einer der Gründe, warum die Methode an der „Ernst Busch-Schule“ kaputt gehen wird. Weil nämlich diejenigen, die sich um den Erhalt des bewährten methodischen Rüstzeugs bemühen, keine Fürsprecher mehr in der Gesellschaft finden werden, weil sie gezwungen sind, den Markt zu bedienen. Wenn ich mich recht erinnere, haben ja sogar Leute vom Theater vor einiger Zeit erklärt, an der Busch-Schule werde viel zu gut und zu kompliziert ausgebildet.

Die Frage ist natürlich, wie kann man heute eine Schauspielschule erhalten, die den jetzigen gängigen Anforderungen entspricht und gleichzeitig den hohen Standard bewahrt. Dazu gehört meines Erachtens, so hartnäckig wie möglich an bewährten Grundsätzen der Ausbildung festzuhalten. Zum Beispiel gilt es nach wie vor, den Studenten bewusst zu machen, dass es in erster Linie nicht darum geht, den „roten Teppich“ irgendeiner Biennale im Auge zu haben, sondern zu wissen, und zwar so bildhaft wie möglich, wie Menschen leben, wie sie denken und handeln. Allen Studenten die Bedeutung der Lebensnähe des Schauspielers klar zu machen, war ein wichtiges Prinzip für uns. Deshalb wurden die Studenten zum Beispiel eine Zeit lang 14 Tage mit einer Lehrkraft zu Arbeitern in die Braunkohle geschickt. Der Hauptaspekt dabei war: Der Schauspieler braucht als Material seine Beobachtungen von Menschen. Und Verhaltensweisen von Werktätigen waren natürlich in einem Braunkohlewerk besonders authentisch beobachtbar. Dazu kamen übrigens auch Erziehungseffekte. Beispielsweise dachten gelegentlich angenommene Bewerber, sie hätten sozusagen schon alles erreicht, seien etwas „Besonderes“ als Schauspielstudenten. Solche „Kandidaten“ wurden meist dort in dieser Gemeinschaft, in dieser Realität, wieder auf den Boden geholt. Heutzutage sind derartig gezielte Ausbildungs- und Erziehungskomplexe des Studiums nicht mehr möglich.

P. B.:

Welchen Stellenwert hatten die Auswertungen der Szenenstudien für die Schauspielausbildung?

G. E.:

Sie hatten einen sehr hohen Stellenwert. Alle Dozenten der Abteilung Schauspiel diskutierten die Frage, inwieweit sich der jeweilige Student während des absolvierten Szenenstudiums entwickelt hatte und ob dieses Szenenstudium für ihn der richtige, günstigste nächste Schritt gewesen war. Die Auswertungen fanden stets unmittelbar nach einem Vorspiel statt und konnten vom späten Nachmittag bis tief in die Nacht dauern, denn jeder Student wurde gebührend eingeschätzt. Wenn der Eindruck entstand, dass über ihn noch nicht genügend wirklich substantielle Erkenntnisse vorlagen, dann musste weiter diskutiert werden, wurden auch Dozenten anderer Fächer ausdrücklich um Auskünfte gebeten. Dabei spielten natürlich methodische Überlegungen immer eine Rolle, z.B. wer mit wem zusammenarbeiten soll, welcher Begabte sozusagen als „Zugpferd“ in eine Gruppe kommt, usw. Die Auswertungen waren übrigens auch immer ein Prüfstein für externe Dozenten, inwieweit sie sich schöpferisch in unseren Kollegenkreis einarbeiteten. Es kam zwar selten, aber immerhin vor, dass wir einem Gastdozenten gedankt haben, aber auch gesagt haben, dass seine Arbeitsergebnisse unseres Erachtens nicht für unsere Schule reichen.

P. B.:

Wie beurteilen Sie die Methodik, mit der oft an westdeutschen Schauspielerschulen unterrichtet wird, dass das persönliche Einfühlen in die Rolle im Mittelpunkt steht, im Vergleich zur Methodik der HfS?

G. E.:

Wenn an einer Schauspielschule das persönliche Einfühlen in die Rolle im Mittelpunkt steht, dann ist diese Schule in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stehen geblieben. Das persönliche Einfühlen geht zurück auf das Erlebnistheater des frühen Stanislawski. Er forderte das einfühlende Erleben der Rolle, zunächst zu Hause, dann am Tisch sitzend auf der Probe, und erst danach das Verkörpern der Rolle auf der Bühne. An seinem Lebensabend hat er dieses System verworfen. Weil er nämlich noch erkannt hatte, dass das Einstimmen mit Hilfe des

persönlichen Gefühls kein optimaler Ausgangspunkt für schauspielerisches Handeln ist und dass Gefühl grundsätzlich viel produktiver aus dem physischen Handeln entsteht. Also aus physischem Handeln auf der Bühne entstehen die nötigen Empfindungen, und nicht umgekehrt. Auch mit seiner späten Erkenntnis blieb Stanislawski ein Vertreter der Kunst des Erlebens, der einen Hauptrichtung des Theaters. Dann kam Brecht, rund dreißig Jahre später, ein Vertreter der Kunst des Vorführens. Er erkannte, dass das Handeln des Menschen primär ein soziales ist. Ein Kellner in einem Nobelhotel z.B. handelt anders als ein Kellner in einer Spelunke. Brecht nannte die Widerspiegelung dieses menschlichen Phänomens auf der Bühne den sozialen Gestus. Der Schauspieler muss ihn erkunden und spielen wollen. Zusammengefasst: Es geht bei moderner Schauspielkunst darum, dass der Schauspieler den Menschen nicht primär als ein biologisches Wesen darstellt, eines, das vor allem Gefühle umtreibt, sondern als ein soziales Wesen, eines, das – durchaus nicht leidenschaftslos – immer unter ganz bestimmten historisch konkreten gesellschaftlichen Bedingungen lebt und handelt. Das ist genau das, was von uns an der Schule versucht worden ist, als Handwerk zu vermitteln, nämlich eine zwar widersprüchliche, aber produktive Synthese der Kunst des Erlebens und der des Vorführens. Heutzutage wird solch methodischer Ansatz und Grundsatz diskreditiert, weil heute Theater nicht gemacht werden soll, um aufzuklären und gesellschaftliche Verhältnisse zu enthüllen, sondern um zu verklären, zu mystifizieren, zu verstören – was weiß ich. Das ist ein weites Feld. Es gibt ja durchaus noch Regisseure, die wirklich historisch gewachsenes modernes und nicht modisches Theater machen möchten. Abschließend zu Ihrer Frage: An Schauspielschulen gutbürgerlichen Geistes ist sozial-realistisches Schauspielern höchstwahrscheinlich nicht erlernbar.

P. B.:

Wie beurteilen Sie die Notwendigkeit für den Schauspieler, die Fähigkeit zu haben, etwas wiederholen zu können?

G. E.:

Ein Schauspieler muss erstens improvisieren und zweitens das Improvisierte fixieren, also festhalten und wiederholen können. Nur dann ist er überhaupt ein Schauspieler. Wobei das Wiederholen kein formaler, nur äußerlicher Vorgang werden darf, sondern immer wieder wirklich schöpferische Arbeit sein muss. Immer wieder,

obwohl es Wiederholungen sind, aufs Neue den schöpferischen Impuls zu haben, das ist die Kunst.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Wie beurteilen Sie diese These?

G. E.:

Ihre These ist zutreffend. Allerdings würde ich eher sagen, dass die speziellen gesellschaftlichen Bedingungen in der DDR günstig für die Schauspielausbildung waren. Wie weit es ein sozialistisches Gesellschaftssystem war, ist ja umstritten. Dass es ein nicht-kapitalistisches System war, ist unumstritten. Eben dieses nicht-kapitalistische System beeinflusste die Ideologie im Lande. Vollbeschäftigung. Niedrige Mieten. Niedrige Tarife bei Bahn und Post. Keine Polarisierungen zwischen Managern und Arbeitern, zwischen Reichen und Armen. Jeder Werktätige absoluter Herrscher an seinem Arbeitsplatz. Allein diese Fakten hatten merkbare Auswirkungen auf das Verhältnis der Menschen untereinander. Hinzu kam das beharrliche Streben der gesamten Gesellschaft nach Frieden und Völkerverständigung. Bemerkenswert auch der humanistische Grundkonsens aller Medien. Zusätzlich führte die Öffnung für das marxistische Gedankengut nach dem Dezennium faschistischer Verdammung zu einer bis dahin ungekannten sozialen Bildung der Bürger. All diese Faktoren waren der Erneuerung der Schauspielausbildung förderlich. Wir sahen den Menschen mit neuen Augen, begriffen dessen soziales Wesen. Ich erinnere an Brecht. Nicht nur ein neuer Blick auf die Zusammenhänge zwischen persönlichen Schicksalen und gesellschaftlichen Zwängen, auch erstaunliche Entsprechungen in der Weltdramatik. Auf eigentlich atemberaubende Weise erschloss sich uns die Welt neu, und dieses Neue kam dann auch auf die Bühne – gebrochen oder verdichtet durch die jeweiligen Regisseure und Schauspieler. Nicht zu vergessen die Herausforderungen der Dramatik. Gorki, Brecht. Also: Wir sahen den Menschen und sein tragisches oder komisches Verstricktsein in die Gesellschaft reicher und differenzierter, vielschichtiger und vieldimensionaler. Wie immer man diese Bereicherung nennen mag – die Ausbildung musste und wollte mithalten. Das heißt, wir bemühten uns, Darsteller zu erziehen und auszubilden, die einer komplexeren Sicht auf den Menschen gewachsen

waren. Das produktive Ergebnis der „Auswirkung“: Nicht mehr konventionell psychologisch-realistisch schauspielern, sondern modern sozial-realistisch.

1.11 Interview mit Maxi Biewer

Köln, 12. April 2008

P. B.:

In welchem Zeitraum waren Sie an der HfS?

Maxi Biewer (M. B.):

Vom 1. September 1983 bis zum Sommer 1987.

P. B.:

Das Ziel der SED-Kulturpolitik war, „sozialistische Schauspielerspersönlichkeiten zu erziehen“, was sagen Sie dazu?

M. B.:

Ich musste mir im Studium oft anhören, zumindest am Anfang, dass ich optisch keinen proletarischen Typ verkörperen und es deswegen auch sehr schwierig werden würde mich zu vermitteln. Ich antwortete Frau Drogi, unserer Mentorin: „Machen Sie sich keine Gedanken, ich werde mich schon selbst vermitteln und unterkommen!“ An der Schule wollte man eher proletarische Typen. Gegen Ende meiner Studienzeits hatte man entdeckt, dass man mit schönen Filmen, Kostümfilmen durch den Verkauf ins nicht-sozialistische Wirtschaftsgebiet Devisen verdienen konnte. Dafür aber brauchte man weniger proletarische Typen, sondern Schauspieler, die man auch in schöne Kleider stecken konnte. Es brauchte eine starke sozialistische Schauspielerspersönlichkeit, um mit dem Zickzack-Kurs der Kulturpolitik umzugehen.

P. B.:

Als Sie an der Schule studierten, war Hans-Peter Minetti Direktor der Schule. Was wissen Sie über sein Leitungsprinzip und seine Ziele der Schauspielersausbildung?

M. B.:

Erst einmal war er immer an schönen jungen Frauen interessiert. Ich wurde einmal, mit zwei anderen „nicht-proletarischen“ Kolleginnen, zu ihm zitiert, das war im ersten oder zweiten Studienjahr, denn er wollte eine von uns zu einem Treffen mit den Luftstreitkräften der Nationalen Volksarmee mitnehmen. Irgendwie fiel die Wahl auf mich und dann flogen wir nach Rügen zu den Luftstreitkräften. Ich hätte die Möglichkeit gehabt, sagen wir mal, mein Studium zu vertiefen. Ich habe die Möglichkeit nicht genutzt und infolgedessen, ich war nicht eine der Beststudentinnen, auch keine spätere Meisterschülerin, sondern nach diesem Ausflug hatte ich dann einige Probleme. Mir wurde zum Beispiel gesagt, ich sei schwer zu vermitteln, weil ich nur begrenzt einsetzbar wäre. Mein Bruder wurde später unter derselben Begründung beim Vorsprechen zur Aufnahmeprüfung an der Schauspielschule von Frau Drogi abgelehnt („... sonst sind Sie genauso begrenzt einsetzbar wie Ihre Schwester.“) Solche Sachen sind dort auch gelaufen. „Sippenhaft“ heißt das schöne Wort in anderem Zusammenhang.

P. B.:

Durch die Namensgebung „Ernst Busch“ sollte dieser für die Studenten als Vorbild dienen. War er ein Vorbild für Sie?

M. B.:

In der DDR – und generell im Sozialismus – musste ja jeder ein Vorbild haben. Was für ein Blödsinn. Ich hatte nie irgendwelche Vorbilder, und wie soll Ernst Busch, ein Mann der im Spanienkrieg war und singen konnte, mein Vorbild sein. Ernst Busch war sicher nicht für mich und meine Kommilitonen ein Vorbild. Ernst Busch war halt eine andere Zeit. Es waren auch nur die Wenigsten von uns in der Partei.

Mein Vater, ebenfalls Schauspieler, war mir eine Warnung vor dem Beruf (und daher auch irgendwie ein Vorbild, aber sicher nicht im Sinne des „sozialistischen Vorbilds“). Er nahm sich das Leben, als er nichts mehr zu tun bekam. Dieser Beruf hat viel mit Glück zu tun und nur bedingt etwas mit Können. So beschloss ich von Anfang an: Ich versuche mich in der Schauspielerei – zum Sklaven mache ich mich deswegen nicht. Dazu ist das Leben zu wertvoll.

P. B.:

Wie wichtig war Disziplin im Schauspielstudium?

M. B.:

Disziplin war und ist natürlich sehr wichtig, denn ohne Disziplin braucht man den Beruf gar nicht zu betreiben. Die Disziplin an der Schule ging früh um 8.00 Uhr im Vorlesungsraum mit Anwesenheitskontrolle los, oder früh um 8.00 Uhr beim Fechten, das war immer mit einem Partner, da konnte einfach niemand fehlen. Also wer nicht da war, fiel auf, denn entweder waren wir in kleinen Gruppen von zehn Leuten, es gab die Anwesenheitsliste in den Vorlesungen, oder man hatte Einzelunterricht. Das Studium ging die ersten zwei Jahre von acht bis acht, mit einer kleinen Mittagspause. Samstag hatten wir meist Proben von 10.00 bis 14.00 Uhr. Wir hatten schlicht und ergreifend die ersten zwei Jahre keine Zeit ins Theater zu gehen. Zu Hause musste man natürlich noch Text für die Szenenstudien lernen. Alle sechs Wochen war ein Vorspiel.

Ab dem 3. Studienjahr wurde es besser, auch die theoretischen Fächer waren dann weniger.

P. B.:

Wie hat der gesellschaftswissenschaftliche Unterricht auf Sie gewirkt? Welche Ziele hatte der Unterricht?

M. B.:

Den gesellschaftswissenschaftlichen Unterricht, also Marxismus-Leninismus, sozialistische Ökonomie, mussten wir natürlich machen. Die Grundlage war das humanistische Menschenbild. Und es gab die Gebote der sozialistischen Moral. Im Prinzip haben sie ja der Kirche alles nachgemacht. Das Ziel war, uns zu sozialistischen Persönlichkeiten zu erziehen. Das hat natürlich nicht wirklich gefruchtet. Man konnte mitunter auch diskutieren. Ich kam einmal an einem Plakat vorbei, da stand: „Die Lehre von Marx und Engels ist allmächtig, weil sie wahr ist“. Erstens klang es wie ein Spruch aus der Bibel und zweitens war die Beweisführung an sich schon absurd, aber man konnte damit den Dozenten etwas aus der Reserve locken und er musste sich anstrengen, diesen Beweis anzutreten. Wir mussten den ML-Unterricht machen, aber er wurde von uns nicht wirklich ernst genommen. Das

real existierende Leben lehrte uns, was Sozialismus wirklich war. Das Eine war die graue Theorie, das Andere die Praxis. Dieser Unterricht hatte aber auch an der Schauspielschule nicht den Stellenwert, den er in anderen Studienrichtungen hatte. Wir wussten: wir sind hier in unserer kleinen Nische und da wird nichts so heiß gegessen.

Das Fach Theatergeschichte bei Dr. Braulich war dagegen sehr gut. Dr. Braulich hat sich 1961 gegen den Mauerbau ausgesprochen und ist aus der Partei ausgetreten. Von dem guten Mann hat natürlich keiner mehr ein „Stück Brot“ genommen. Er durfte aber bei uns noch unterrichten. Ein wirklich guter Mann. Es waren wertvolle Stunden fürs Leben, die man in seinem Fach mitbekommen hat. Er sagte z.B. „Sie kommen nicht von den heeren Mimen der Antike, Sie kommen von den Jahrmarktsspielern mit der Tomate im Gesicht“ – um mal gleich klarzustellen, wo es eigentlich mit dem Beruf hingeht.

Wir hatten auch Unterricht über „sozialistische Ethik und Moral“, aber da ist nicht viel bei mir hängengeblieben, muss ich gestehen.

P. B.:

Inwieweit wurde versucht, von Seiten der Lehrkörper, Sie ideologisch zu beeinflussen?

M. B.:

Der Lehrkörper konnte uns nicht mehr wirklich beeinflussen, weil jeder seine Meinung bereits hatte, jeder seine praktischen Erfahrungen. Als ich 1980-83 vor dem Studium eine Lehre zum Elektronikfacharbeiter absolvierte, wollte man, dass wir in die Partei eintreten, da wir noch „Arbeiterklasse“ waren. Hatte man dann nämlich studiert, war man von der „Arbeiterklasse“ in die „Intelligenz“ gerutscht und es gab eine Quote für die Aufnahme in die Partei: so und so viel Arbeiter und nur so und so viele Intellektuelle. Wenn man einmal studiert hatte, war es halt schwieriger in die Partei zu kommen, deshalb sollten wir als Lehrlinge schnell noch rein. Ich habe dankend drauf verzichtet. Einige von der „Ernst Busch“ kamen auch direkt von der Oberschule, andere hatten schon gearbeitet. Wie gesagt, ideologisch hatte jeder Fuß gefasst. Und dem entsprechend suchte man natürlich auch seine Freunde aus.

P. B.:

Welche Stellung hatten die Professoren? Waren sie autoritär?

M. B.:

Natürlich waren sie autoritär, im Sinne, dass man sie respektiert hat – als Autorität, zudem saßen sie am „längeren Hebel“ und hatten das Sagen. Der Respekt den Professoren/Dozenten gegenüber stieg proportional zu deren Praxis-Erfahrung. Die richtig guten Leute, die als Gastdozenten kamen, die hatten natürlich selbst auch viel zu tun. Gezahlt wurde nicht gut, aber wer den Enthusiasmus hatte, nebenbei zu unterrichten, der hat das auch gern gemacht. Im Großen und Ganzen wurden natürlich die externen Dozenten von uns Studenten lieber gesehen, weil man diese abends auf der Bühne oder im Film „bei der Arbeit“ sehen konnte, im Feldversuch.

P. B.:

Inwieweit ist man auf die einzelne Persönlichkeit des Studenten eingegangen?

M. B.:

Berlin war in der Hinsicht noch relativ gut. Die Schauspielschule Leipzig hatte den Ruf, erst einmal alle kaputt zu machen und dann wieder aufzubauen, was natürlich nicht immer gelingt. Zurück bleiben dann verkrüppelte, zerstörte Menschen. Das war in Berlin nicht so. Jeder Student hatte individuell mehr Freiräume.

P. B.:

Wie wichtig war der Bewegungsunterricht?

M.B.:

Der Bewegungsunterricht hatte einen sehr hohen Stellenwert an der Schule und er wurde auch sehr intensiv betrieben. Wir hatten sehr gute Dozenten, Frau Kobrow und Frau Naumann. Frau Naumann war eine ehemalige Schauspielerin und Autodidaktin für Bewegung. Schauspieler bewegen sich ja anders auf der Bühne als Tänzer. Es wurde uns sehr viel beigebracht über Körperspannung. Wir hatten wahnsinnig viel Bewegungsunterricht. Das war richtig gut. Wir hatten auch zwei Jahre Akrobatik. Vom Seiltanz über das Jonglieren und Salti schlagen. Nicht alles lag jedem. Ich bin einmal beim Rückwärtssalto auf den Kopf geknallt und da habe

ich gesagt: das lass ich mal lieber – und hatte dann auch die Freiheit, solche Kunststücke nicht mehr machen zu müssen. Es ging halt darum, sich mit seinem Körper auszudrücken, aber wir wollten ja nicht zum Zirkus.

Wir hatten auch zwei Jahre Fechten, das war sehr gut. Es begann mit Säbelfechten, dann kamen Degen, Florett und Messerstechen. Alles Dinge, die man im Theater (Shakespeare) oder Film braucht. Wir hatten wirklich sehr guten Unterricht, aber es gab nicht sehr viele und gute Materialien. Wir hatten eine Maske, die war schon 30 Jahre alt, ein paar Handschuhe und nur eine Weste.

Die beiden Bereiche, die durch das Fechten abgedeckt werden sollten, waren zum Einen das Darstellen einer Fechtsszene auf der Bühne und zum Anderen sollte der Unterricht zur Körperbeherrschung beitragen.

Wir hatten auch ein Jahr Tai-Chi (84/85) statt Pantomime, weil der Dozent sagte: „Was soll ich euch in einem Jahr Pantomime beibringen?“ Mit den Puppenspielern war das anders, die hatten vier Jahre.

Klassischer Tanz für die Bühne kam hinzu, wobei wir keine Ballettmäuse werden sollten, lernten aber die klassischen Positionen kennen und dehnten unsere Glieder soweit es ging. Wir haben auch Menuett, Sarabande und andere klassische Tänze gelernt. Ich brauchte Menuett später für die Kostümfilmre. Es verkürzt natürlich die Tanzproben und hilft dem Choreographen, wenn alle schon wissen, worum es geht, und die Schrittfolgen kennen.

Die Bewegungsfächer hatten einfach eine große Bedeutung für die Ausbildung und die Bewegungsübungen gingen auch in der Sprecherziehung weiter, da haben wir z.B. Medizinbälle zu den Übungen gestoßen. Es ging immer darum, Stimme und Körper zusammenzubringen.

P. B.:

Was waren die Ziele der Sprecherziehung?

M. B.:

In der Sprecherziehung hatten wir anfangs Gruppen- und Einzelunterricht, später dann nur noch Einzelunterricht. Wir mussten, um überhaupt zum Studium zugelassen zu werden, ein phonetrisches Gutachten erbringen. Alle künftigen Studenten, die einen sprecherischen Beruf ergreifen wollten (Sänger, Lehrer, Erzieher und eben

auch Schauspieler) mussten in die Phonatrie und dieses Gutachten erstellen lassen, welches bestätigte, dass die Stimmlippen schließen und dass alles in Ordnung ist.

Der Sprechunterricht war sehr unterschiedlich in seiner Qualität, ich hatte eine junge Berufsanfängerin, andere erfahrene Kollegen. Der Sprecherzieher sollte eine Art Vertrauensperson sein, was manchmal funktionierte, manchmal halt weniger.

Die Grundlagen der Sprecherziehung waren zwei Lehrbücher, eines von Egon Aderhold und eines von Fiukowski. Es war jedem Sprecherzieher freigestellt, welches der beiden Lehrbücher er nehmen wollte.

Die Absolventen der Schule wurde an ihrem ersten Arbeitsplatz auch noch von einem Sprecherzieher betreut, in meinem Fall (DDR Fernsehen) Herr Aderhold selbst.

P. B.:

Wie wichtig war Ihnen das Fach Russisch?

M. B.:

Russisch hatten wir im ersten Studienjahr, wie alle Studenten in der DDR. Ich habe gerne Russisch gesprochen und liebe bis heute die Möglichkeit, eine andere Seite meiner Persönlichkeit und Seele mit jeder anderen Sprache auszuleben. In Russisch anders als im Englischen oder Französischen.

Allgemein war Russisch in der Schule sehr unbeliebt, weil es die Sprache der Unterdrückten war. Im zweiten Studienjahr folgte dann ein Jahr Englisch.

P. B.:

Was waren die Ziele des Diktionsunterrichtes?

M. B.:

Wir haben im Diktionsunterricht über die Herkunft der Worte gesprochen und wir wurden über die Geschichte der deutschen Sprache unterrichtet. Vom Althochdeutsch bis zur modernen deutschen Sprache, weil man ja auch Lessing oder Kleist spielen musste, und da sind Worte, die man heute so nicht mehr benutzt. Wir haben versucht, die Schönheit der deutschen Sprache auszukosten. Zum Beispiel: Worte wie „Ungeziefer“ kennt man. Aber was ist „Geziefer“? Geziefer sind alle Nutztiere. Das sind Worte, die heute „aus dem Schwange gekommen sind“, aber in

der klassischen Literatur durchaus vorkommen. Anderes Beispiel: die Wandlung von Worten wie „itze“, „jetzo“, „jetzt“ usw.

Die Diktion machte uns auf die Feinheiten der deutschen Sprache aufmerksam, und natürlich besprachen wir auch die unterschiedlichen Versformen vom „Gemeinen Knittelvers“ (wie im Faust) bis zum klassischen Alexandriner. Wo liegen die Zäsuren, wie werden die Verse gesprochen.

P. B.:

Die Ziele des Musikunterrichts?

M. B.:

Im Musikunterricht gab es Einzel- und Gruppenunterricht. Ich durfte bei den Tenören mitsingen, weil ich für den Alt noch zu tief war. Wir haben drei-, vierstimmig Stimme halten gelernt. Ein paar von uns konnten auch Instrumente spielen, aber es ging mehr um die Ausdrucksfähigkeit der Stimme über den Gesang, und das muss nicht unbedingt Schönsingen sein.

P. B.:

Die Schauspielmethodik der Schule hatte ihre Grundlage überwiegend auf der Methodik von Brecht und Stanislawski. Wie waren Ihre Erfahrungen damit?

M. B.:

Die schöne Brechtsche Theorie Verfremdung oder „einen Meter Abstand zur Rolle“ sah in der Praxis oft das ganz anders aus, auch am Berliner Ensemble spielten die Schauspieler mit Vollblut. Wenn die Studenten einen Meter Abstand zur Rolle hatten und sie „verfremdeten“, kam das nicht so gut beim Vorspiel an, denn die Dozenten wollte da mehr „Herzblut“ sehen.

Es gab so ein theoretisches Gemisch von den beiden, aber praktisch versuchte man ausgehend von der Persönlichkeit der Studenten, das Beste draus zu machen.

P. B.:

Was waren generell die Ziele im Fach Schauspiel?

M. B.:

Die generellen Ziele waren, möglichst gute Schauspieler auszubilden, die sich in ihrer Körperlichkeit ausdrücken können.

Es gibt zwei Arten an eine Rolle heran zu gehen, das eine sind die „Bauch“-Schauspieler, das Andere die „Kopf“-Schauspieler. Die einen schlüpfen in die Rolle – die anderen müssen sich die Rolle erst vom Kopf klar machen und dann körperlich umsetzen. Dieser Weg ist länger und schwieriger (und bleibt manchmal auch auf der Strecke „stecken“) ist aber, wenn es gelingt, oft viel ergreifender und schöner – große Schauspielkunst. Aber es liegt auch nicht jedes Fach jedem Schauspieler zu jeder Zeit.

Jan-Josef Liefers z.B. musste mit mir eine Liebeszene aus „Andorra“ von Max Frisch spielen. Das war so schlecht, dass er sich anschließend eine richtige Wampe angefressen hatte, damit er nicht mehr die jugendlichen Liebhaber spielen musste. Das war nicht sein Ding zu dieser Zeit – meines übrigens auch nicht. Konnte er *Onkel Wanja* spielen, war er richtig gut. Nach der Schauspielschule nahm er rasant ab und dann konnte er auch jugendlichen Liebhaber spielen. Man wurde an der Schule oft gezwungen Rollen zu spielen, die einem nicht lagen, weil dann die Dozenten hofften, dass man sich daran entwickelte, aber mitunter ist es ja gar nicht so schlecht, mal einen Umweg zu gehen, etwas ganz anderes zu machen, sich freizuspielen und dann wieder einen Anlauf in das Fach zu nehmen, was einem vorher nicht so lag.

P. B.:

Was können Sie mir zur FDJ sagen? Wie wichtig war Sie für die Ausbildung, wie wichtig für die Studenten?

M. B.:

Wir waren ja alle in der FDJ. Das erste was ich gemacht habe war: ich brachte mein FDJ-Hemd in den Fundus. Dann kam Gorbatschow nach Berlin und wir wurden in einer Versammlung in der Großen Probebühne aufgefordert, zum Spalierstehen unsere FDJ-Hemden anzuziehen. Es stellte sich heraus, dass niemand von uns mehr ein FDJ-Hemd hatte. Das hat Herrn Hellmich und die anderen Dozenten ziemlich erobost, weil sie ja dafür gerade stehen mussten, dass wir geschlossenen FDJ-Hemden trugen. Daher musste sich jeder irgendwo ein FDJ-Hemd borgen. Das zeigt, welch

Geistes Kind wir waren. Es hat uns nicht wirklich interessiert, im Gegenteil, wir hatten dieses Kapitel abgeschlossen. Wir waren auch der Meinung, wir sind Schauspieler, Individualisten, wenn alle dasselbe Hemd anziehen, ist das doch idiotisch.

In der FDJ sagte jeder, was die Lehrer hören wollten, aber letztendlich wusste man ja die wirkliche Meinung der Leute. Die Lehrer hatten ja meist auch eine andere Meinung als die offizielle.

Das erste, was es im Studium überhaupt zu bestehen galt, war der Ernteeinsatz die ersten sechs Wochen. Für alle Studenten in der DDR und alle Studiengänge. Arbeitskräfte waren knapp und schließlich finanzierte der Staat unser Studium.

Das war nett, denn man hatte die Möglichkeit, sich bei der Arbeit kennenzulernen. Diese Arbeit überforderte keinen wirklich. Zwischen Nelken knicken, Mohrrüben nachstopfeln oder Sellerie ernten schloss man erste Kontakte. Unsere Arbeitskraft wurde gebraucht in der sozialistischen Mangelwirtschaft.

Jeder Student in der DDR bekam übrigens 200 Mark im Monat, als Stipendium. Berlin war etwas teurer und so bekamen wir 215 Mark. Das Wohnheim kostete 10 Mark im Monat. Damit war das Stipendium bei einem Monatsdurchschnittsverdienst eines Arbeiters von 800 Mark schon mal nicht schlecht.

Das zweite Studienjahr begann mit der Zivilverteidigung für die Mädels und der Reserve bei der Nationalen Volksarmee für die Jungs. Das waren sechs Wochen. Ich habe mich freiwillig als Gruppenführer für die Zivilverteidigung gemeldet, weil ich wusste, dass es dann in meiner Gruppe so locker wie möglich zugeht, unter den gegebenen Umständen. Zehn Leute in einer Gruppe, drei Gruppen ein Zug. Es war sehr militärisch aufgebaut. Man hat ein paar Knoten gelernt, Robben durchs Gelände, Tragen von Verletzten auf einer Bare, Ablassen aus der Höhe, Gasmaskenalarm und so weiter.

Die Jungs mussten vor dem Studium mindestens drei Jahre zur Armee. Es gab nur ganz wenige Ausnahmefälle, die mit 18 direkt von der Schule zur Schauspielschule kamen, nur die die Ausgemusterten.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem der DDR überwiegend positiv auf das Schauspielstudium ausgewirkt hat. Können Sie dem zustimmen?

M. B.:

Das sozialistische Gesellschaftssystem der DDR hat sich nicht nur auf die Schauspielausbildung positiv ausgewirkt, sondern auch auf die Allgemeinbildung. Die Allgemeinbildung, die Zucht und Ordnung, die wir mitbekommen haben, den Respekt gegenüber Lehrern, das sind alles gute preußische Werte, die wir vermittelt bekamen, auf die wir jetzt zurückblicken und denken, mein Gott, ein bisschen von dem, was wir damals hatten, würde der heutigen Gesellschaft gut tun.

Ich kenne auch nur wenige, die sagen, es war eine durchweg schlechte Zeit. Das sozialistische Gesellschaftssystem wirkte sich positiv auf uns aus, wenn man etwas draus machen wollte. Im Gefängnis hat man auch immer die Möglichkeit, entweder nix zu machen und durchzudrehen, oder man sagt: Raus komm ich hier nicht, aber lesen kann ich, bilden kann ich mich, den Geist fliegen lassen und für mich geistig mitnehmen, was nur irgendwie geht. Insofern haben natürlich viele dieses System für sich genutzt. Man betrachtet natürlich die Dinge, Äußerungen, kleine Zeitungsmeldungen viel kritischer und sensibler, man liest zwischen den Zeilen. Theater kann plötzlich so revolutionär sein.

Ich habe z.B. „Nathan der Weise“ im Deutschen Theater in Berlin erlebt, es war 1987/88. Dieter Mann spielte dort. Er stellte in einer Szene seine Schuhe vorn am Bühnenrand ab und ging erhobenen Hauptes von der Bühne. Es stand für „die DDR Verlassen“, für Abschied, einen Schlussstrich ziehen. Er ging aber nicht als gebrochener Mann, sondern erhobenen Hauptes. An dieser Stelle gab es im Zuschauerraum eine Stille, dann rasenden Applaus. Jeder hatte verstanden und wollte auf diese Weise seine Sympathie bekunden. Ein Miteinander im Geiste von Schauspieler/Regisseur und Publikum.

Du nimmst einen alten Text und denkst konkret. Das wurde uns an der Schule beigebracht: „Wenn Sie konkret denken, dann empfängt der Zuschauer auch Ihre Gedanken, egal was Sie dabei machen.“

Man hat in der DDR sehr stark mit dem Untertext gearbeitet, man hat indirekt Kritik geübt. Daher musste man sich andere Dinge einfallen lassen, um das zu sagen, was man sagen wollte. Die Zuschauer waren sensibel genug, die unterschwellig Zeichen lesen zu können. Wir bewegten uns auf einem hohen Niveau der unterschweligen Verständigung – wie wohl in jeder Diktatur, von Berlin bis Teheran oder Peking.

In Bezug auf das positive Auswirken des Gesellschaftssystems ist zu bedenken, dass wir zu Beginn des Studiums eine Erklärung unterschreiben mussten, dass wir nach dem Studium dorthin gehen, wo die Volkswirtschaft uns braucht. Von daher war es für jeden Studenten klar, dass er nach dem Studium eine Stelle bekommt. Im schlimmsten Fall drei Jahre dort, wo er nicht will, aber jeder hatte die Sicherheit. Es wurden ja auch nur so viele ausgebildet, wie der Staat in der jeweiligen Studienrichtung brauchte – und nicht ein Studienplatz mehr!

Es lag an der Gesellschaft im Großen und Ganzen, dass es keine großen Unterschiede untereinander gab, und deswegen gab es da natürlich eher ein Miteinander, im Vergleich zu der Nachwendzeit.

Ich kann mir vorstellen, dass es jetzt im Studium eher ein Hauen und Stechen gibt.

P. B.:

Was können Sie mir zu den „Meisterschülern“ sagen?

M. B.:

Aus jedem Studiengang wurden zwei oder drei rausgepickt, und die durften dann schon am Theater spielen, vorzugsweise TIP – Theater im Palast (der Republik).

Normalerweise war allein ein Praktikum machen zu dürfen gar nicht so einfach. Es war auch schwierig, die Genehmigung für Nebentätigkeiten (wie Synchron) zu bekommen – von Kellnern kein Rede! Dafür gabs ja die Facharbeiter Kellner und Kellnerin.

P. B.:

Ab 1985 leitete Gorbatschow in der Sowjetunion eine Reformpolitik ein, der die DDR innenpolitisch nicht folgen wollte, deshalb verschärfte sich die Kulturpolitik in der DDR und der Leistungsdruck sollte verschärft werden. Wie haben Sie diese Zeit erlebt? Wie wirkte sich dieser politische Druck auf das Studium aus?

M. B.:

Wir waren eine kleine Ecke der Glückseligkeit, so außerhalb des real existierenden Sozialismus. Wir sollten ihn zwar darstellen, aber wir hatten doch relativ viele Freiheiten. Nach dem ersten Studienjahr mussten die Mädchen ins

Zivilverteidigungslager und die Jungs zur Reserve, und dort waren wir mit den Ökonomen zusammen, den Mädels von der Ökonomiehochschule. Die hatten mehr Zucht und Ordnung als wir! Und viel mehr Angst. Wir hatten einfach schon mehr Freiräume und die Mädels von der Kunsthochschule auch.

P. B.:

Wie liefen die Absolventenvorsprechen ab?

M. B.:

Es gab ein Vorsprechen im vierten Studienjahr. Da kamen die Intendanten aus der ganzen Republik und schauten sich die Vorsprechen an. Die fanden auf der Großen Prozebühne über mehrere Tage statt. Die Intendanten oder Oberspielleiter suchten sich dann aus, wen sie für ihr Ensemble nehmen wollten. Wie gesagt, wir hatten ja alle schon zu Beginn des Studiums unterschrieben, dass wir dorthin gehen, wo die Volkswirtschaft uns braucht, es war jetzt nur die Frage, wer kommt wohin?

P. B.:

Welchen Einfluss hatte die Absolventenkommission?

M. B.:

Die Absolventenkommission hat versucht, für jeden Studenten das beste Engagement rauszuholen, was natürlich auch die Reputation der Hochschule war. Die Theater wurden eingeteilt nach A, B oder C und entsprechend war auch die Gage gestaffelt. Die kleinen Theater waren C-Theater, die hauptstädtischen die A-Theater und ein Absolvent hat so etwa mit 875 Mark im Monat brutto angefangen.

P. B.:

Gab es einen Austausch mit anderen Schauspielschulen?

M. B.:

Nein, nicht im internationalen Bezug und nicht mal innerhalb der DDR.

P. B.:

Woran liegt Ihrer Meinung nach die hohe Qualität des Studiums an der HfS?

M. B.:

Die hohe Qualität der Schule war die sehr umfassende Ausbildung. Vom Körperlichen bis zur Theorie des griechischen antiken Theaters. Man bekam wirklich ein breit gefächertes Angebot und konnte das Beste draus machen.

Man musste vor Studienbeginn aller künstlerischen Richtungen erst einen Beruf haben. Eine Ausbildung absolviert haben. Es wurde gesagt, die Quote derer, die nach 10 Jahren noch im Beruf ist, ist so minimal, dass einfach jeder einen „ordentlichen“ Beruf haben musste, in den er im Notfall wieder zurückgehen konnte.

Ein Studienjahr war immer ein Klassenverband von ca. 30 Schülern, und ein Lehrer/Mentor war der Ansprechpartner. Jeder hatte alle sechs Wochen wechselnde Dozenten für das Szenenstudium.

P. B.:

Wo lagen für Sie die Probleme des Studiums?

M. B.:

Die Probleme waren eigentlich, dass wir die ersten zwei Jahre so viel zu tun hatten, dass wir nicht mehr ins Theater gekommen sind.

P. B.:

Welche Stellung hatte der Schauspieler in der Gesellschaft und was verdiente er?

M. B.:

Das kam darauf an, wo man war. Meine Mutter hat im Berliner Kabarett *Die Distel* gearbeitet, wo gesellschaftskritische Dinge angedeutet wurden und die Leute sich auf die Schenkel klopfen konnten. Dort musste man bis zu zwei Jahre auf eine Karte warten. Da hatte man natürlich einen hohen Stellenwert im System, denn man konnte dem Autoschlosser oder dem Fleischer etwas zum Tausch anbieten. Da hatte der Schauspieler dann einen hohen Wert.

Kollegen, die dagegen z.B. am Berliner Ensemble spielten, hatten im Tauschhandel nicht so einen hohen Stellenwert. Dafür durften aber einige Kollegen zu Gastspielen mit den Brecht-Stücken ins kapitalistische Ausland.

Auch in der Kleinstadt, wo die Zuschauer „ihre“ Schauspieler kannten und ehrfürchtig sagten, die/der ist doch vom Theater, hatte der „gemeine Mime“ einen Stellenwert!

In Berlin ist ein Schauspieler eher in der Großstadt und Masse verschwunden.

Ein Drehtag wurde für Absolventen mit 175 Mark bezahlt. Bei einer Kooperation des ZDF („Die Bertinis“) erzählte ich den West-Kollegen davon. Ein junger (unstudierter und unausgebildeter) Kollege sagte: Das ist doch eine super Gage! Ich sah ihn nur an und fragte mich, ob er das wirklich ernst meinte.

1.12 Interview mit Deborah Kaufmann

Berlin, 15. Mai 2008

P. B.:

In welchem Zeitraum warst du an der HfS?

Deborah Kaufmann (D. K.):

Von 1986 bis 1990.

P. B.:

Was waren die Ziele der Schauspielausbildung?

D. K.:

Dass wir handwerklich, also körperlich, und gebildet, also geistig, ausgebildet sind.

Mit handwerklich meine ich, dass man seinen Körper und seine Stimme auf der Bühne gut einsetzen kann. Es geht darum, dass du das, was du auf der Bühne benutzt, also dich selbst und deinen Körper, beherrschst.

Mit gebildet meine ich, dass der Schauspieler eine Rolle gestalten kann.

P. B.:

Aus Sicht der Kulturpolitik sollten an der Schule „sozialistische Schauspielpersönlichkeiten“ ausgebildet werden. Hast du einen politischen Druck an der Schule bemerkt?

D. K.:

Gar nicht. Im Gegenteil. Wir haben damals, als am Platz des Himmlischen Friedens die Demonstranten erschossen wurden, dagegen protestiert, und man hat uns auch gelassen.

Ich hatte nie das Gefühl, dass ich zu einer sozialistischen Persönlichkeit erzogen werden sollte. Wir wurden zu kritisch denkenden Menschen erzogen, die sich auch mit der Politik und der Realität um sich herum auseinander setzten sollten. Durchaus auch kritisch der DDR gegenüber. Es wurde an der Schule auch oft damit gearbeitet,

was dich politisch interessiert. Das war dann nach der Ausbildung am Theater auch so. Das Theater war ein Ventil, das der Sozialismus brauchte, deshalb wurde die Kritik an der Politik auf der Bühne auch zugelassen.

P. B.:

Wie wichtig war der Marxismus-Leninismus-Unterricht?

D. K.:

Marxismus-Leninismus hat ja mit dem realen Sozialismus wenig zu tun. Das haben wir auch gewusst, denn wir haben ja selbst erlebt, dass die Realität anders aussieht. Aber ich bin froh, dass ich darüber etwas erfahren habe. Im Unterricht wurden Theorien von großen Philosophen und großen Denkern vermittelt und auch eine Richtung, die für mich immer noch wichtig ist: Dass man Menschen nicht unterdrücken darf und dass Frieden etwas ganz Wichtiges ist.

An der Schauspielschule konnte aber auch viel freier unterrichtet werden als noch in der normalen Schule. Wir hatten einen geschützten Raum.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Was denkst du darüber?

D. K.:

Die Vorteile waren, dass es zu DDR-Zeiten immer um die Gruppe ging, immer konkret um die Sache, an der man gearbeitet hat, es ging nicht so stark um die einzelne Persönlichkeit, und das hatte auch etwas Positives, denn wenn ein Schauspieler zu sehr nur sich selber sieht, dann geht es ja auch nach hinten los. Ein Vorteil ist auch, dass wenn es nicht nur um den Einzelnen geht, dass man sich dann viel mehr auf die Sache konzentrieren kann. Sehr gut war auch, dass es auf der Schule aufs Handwerk ankommt, weil als Schauspieler, da brauchst du nun mal ein Handwerkszeug auf der Bühne.

Als Schauspieler ging es dir auch um etwas, man wollte politisch etwas aufzeigen, kritisieren. Das fand ich gut.

P. B.:

Wie hat sich die Tatsache, dass Ihr euch sicher sein konntet, am Ende der Ausbildung ein Engagement zu bekommen, auf die Ausbildung ausgewirkt?

D. K.:

Dadurch hatte man eine große Sicherheit und es kann viel mehr um die Sache gehen. Wenn es immer nur um dich geht und ob du am Ende auch eine Arbeit bekommst, dann konzentrierst du dich möglicherweise nur darauf der Beste zu sein. Es geht natürlich an der Schule auch darum, sehr gut sein zu wollen, aber es war einfach keine existentielle Angst dahinter, auch bekam jeder ein Stipendium und man musste nicht nebenbei arbeiten gehen. Durch diese Tatsachen konnten wir uns voll und ganz aufs Studium konzentrieren.

P. B.:

Wie wichtig war Disziplin an der Schule?

D. K.:

Man musste diszipliniert sein, wenn man von morgens um 8.00 Uhr bis abends um 20.00 Uhr Unterricht hat. Du musst pünktlich sein, damit du die anderen nicht warten lässt. Ich hatte aber nicht das Gefühl, dass an der Schule ein Drill war. Wir wollten ja alle Schauspieler werden und waren stolz und glücklich, dass wir diesen Platz bekommen haben. Ich habe keinen erlebt, der zu spät kam.

P. B.:

Wie hast du denn die Wiedervereinigung erlebt?

D. K.:

In der Woche wo die Mauer auf war, war an der Schule ein Chaos, und da sind dann auch Szenestudien ausgefallen. In der Zeit konnte keiner so richtig arbeiten.

P. B.:

Was würdest du an der Schauspielausbildung kritisieren?

D. K.:

Dass die Dozenten nicht wirklich auf die einzelnen Studenten eingegangen sind. Wenn einer so spielen konnte wie die das wollten, also von außen, und das auch schnell zeigen konnte, dann wurde der mehr gefördert als die anderen Studenten.

Jemand wie ich, der eher introvertiert ist und nicht so schnell zeigen wollte, der wurde nicht beachtet.

Die haben mich mit 16 Jahren aufgenommen, die hätten für so einen jungen Menschen speziell da sein müssen, das waren sie aber nicht, es war ihnen egal, denn es wurde jeder gleich behandelt und die, die die Dozenten halt toll fanden, die wurden dann mehr gefördert. Die Dozenten haben sich nie mit mir zusammengesetzt und mit mir persönlich gesprochen. Sie haben nicht versucht, aus so einem introvertierten Menschen, der ich ja war, etwas rauszulocken. Mir war die Ausbildung viel zu sehr von außen. Man kann zwar auf diese Art einen Schauspieler ausbilden, aber das hat mich damals nicht interessiert, weil sie an der Schule überhaupt nicht auf die Psyche des Studenten eingegangen sind, und das hätte ich gebraucht. Ich hatte viel zu wenig Halt. Ich finde es auch viel spannender und wichtiger von Innen an einen Studenten heranzugehen, von innen her die Rolle in der Gruppe auch psychologisch zu erarbeiteten. Das gab es an der Schule gar nicht. Der Fokus lag immer auf dem „von Außen“: Wie inszeniert wird, was machen wir daraus, wie ist die Szene aufgebaut. So kann ich gar nicht arbeiten.

Die haben sich an der Schauspielschule nicht dafür interessiert, wer und wie der Mensch ist, die fanden es toll, wenn er, aus ihrer Sicht, toll spielen konnte.

P. B.:

Für dich wäre möglicherweise eine psychologische Herangehensweise, wie z.B. am Reinhardtsseminar in Wien, besser gewesen?

D. K.:

Ja, das wäre besser gewesen. Klar ist es gut, das Handwerk zu beherrschen, ich kann jetzt gut sprechen und habe ein gutes Körperbewusstsein, das habe ich nach der Ausbildung auch weiterentwickelt, aber das lernt man ja auch an „Psychologischen Schauspielschulen“, es ist ja nicht so, dass die dort keine Sprecherziehung haben.

P. B.:

Was würdest du denn als positiv an der Ausbildung beurteilen?

D. K.:

Dass man an der Schule unterschiedliche Lehrer hatte, viele Gastdozenten und auch viel Praxiserfahrung sammeln konnte. Die Ausbildung war vielseitig. Es ging auch wirklich um Ensembleschauspieler fürs Theater, und nicht darum, dass der Einzelne so toll ist, oder so schick ist und ein Superstar ist, so wie das heute ist. So was gab es in der DDR nicht wirklich. In der DDR gab es keine Superstars, denn da waren ja von der Gesellschaft her alle ziemlich gleich gestellt, da hat der Taxifahrer zum Schauspieler gesagt: *„Ich bin genauso wie du, ich fahre Taxi und du spielst im Theater.“*

1.13 Interview mit Thomas Nicolai

Berlin, 17. Mai 2008

P. B.:

Im welchem Zeitraum warst du an der HfS?

Thomas Nicolai (T. N.):

Von 1986 bis 1990.

P. B.:

Was war, aus deiner Sicht, das Ziel der Schauspielausbildung?

T. N.:

In erster Linie geht es um handwerkliche Fertigkeiten: die Stimme zu beherrschen, den Körper zu beherrschen. Neben den handwerklichen Fertigkeiten war es dann noch wichtig, dass die Studenten lernen die Rolle zu erarbeiten, die Rolle zu durchdringen. Im gleichen Atemzug muss ich aber sagen, dass Studenten, die nicht in das intellektuelle Schema gepasst haben, so wie ich zum Beispiel, ich will jetzt nicht sagen, systematisch zerbrochen, sagen wir mal, an denen hat man gerne rumgefrickelt.

P. B.:

Was meinst du damit?

T. N.:

Zum einen bin ich bin nicht der „Hamlet-Darsteller“, nicht der „Antike-Dramen-Darsteller“, auch nicht der „Heiner-Müller-Darsteller“. Ich bin einfach nicht der intellektuelle Schauspieler, ich bin der Komödie verhaftet. Das Leben besteht zwar auch aus Tragödie, aber eben auch aus Komödie. Das Depressive liegt mir überhaupt nicht.

Zum anderen bin ich auch ein Künstler, der nur aus sich selber schöpfen kann. Man kann sich zwar gewisse Dinge anlesen, aber in den antiken Dramen passieren Dinge, die so unvorstellbar grausam sind, dass sie sich meiner Vorstellung entziehen.

An der Ernst-Busch-Schule haben sie versucht, mich in ihr Schema zu drücken und mir meine Individualität auszutreiben. Was ihnen aber zum Glück nicht gelungen ist. Das hat sich daran manifestiert, dass ich in den ersten zwei Studienjahren mit internen Dozenten zu tun hatte, die versucht habe, mich umzuerziehen, mir eine Art zu spielen beizubringen, die nichts mit mir zu tun hatte. Die Art, wie ich laufe, wie ich lache und mich bewege, wie ich denke, wie ich die Rollen angehe, passte einfach nicht in das intellektuelle, anspruchsvolle DDR-Schauspielerschema, weil ich gesagt habe, dass, wenn ich die Wahl hätte zwischen Heiner Müller und Kermit der Frosch, dann stehe ich total auf Kermit der Frosch, nicht weil Kermit toller ist, sondern weil das mir näher steht. Es wurde an der Schule einfach nicht auf das Spezifische des Talenten und die Persönlichkeit des Studenten eingegangen.

Ende des zweiten Studienjahres habe ich dann bei einem externen Studenten den Romeo gespielt und der Dozent hat zu mir gesagt, dass gerade meine Individualität mich ausmacht. Er hat gesagt, dass dieses, wie ich laufe, wie ich lache und wie ich mich bewege und wie ich die Rollen angehe, alles das, was die an der Schule an mir nicht ausstehen können, genau das ist, was mich interessant macht. Aber genau in diesem Individuellen bin ich an der Schule nicht gefördert wurden. Die Schule geht in ihrer Ausbildung von außen an den Studenten heran, interessiert sich nicht für seine Persönlichkeit.

Dadurch, dass ich nicht in ihr Schema passte, hatte ich das Gefühl, dass sie mich kaputt machen wollten, um mich nach ihrem Schema wieder aufzubauen.

P. B.:

Was meinst du mit „kaputt machen“?

T. N.:

Dass man sich selber dermaßen in Frage stellt, dass man dadurch so verunsichert ist, dass man letztendlich sagt, ich muss in eine komplett andere Richtung gehen. Zum Glück war ich ein Dickkopf und habe immer auf mein Bauchgefühl gehört.

P. B.:

Was sind den aus deiner Sicht die Vorteile der Ausbildung?

T. N.:

Wovon ich nach wie vor zähle, ist die unglaublich gute handwerkliche Ausbildung: Die Sprecherziehung, der Bewegungsunterricht und die Szenenstudien, die gut waren.

Ein Fach, das ich besonders toll fand, war „Körperstimmtraining“, in dem geht es darum, dass man z.B. einen Monolog hat und dabei Liegestütze machen muss und lernt, wie man mit dieser Situation umgeht. Da ich als Komödiant viele extreme Sachen machen muss, ich tanze springe, hüpfte hin und her und das Schlimmste wäre natürlich, wenn ich da außer Atem wäre. Das Handwerkszeug damit umzugehen, lernt man sehr gut an der „Ernst Busch“. Ich habe eine Beziehung zu meinem Körper, kann mich bewegen und habe ein Raumgefühl. Darüber bin ich sehr froh.

P. B.:

Was waren die Nachteile der Ausbildung?

T. N.:

Der beschriebene intellektuelle Druck und dass man in ein Schema reingezwängt wurde. Das hatte dann zur Folge, dass sie ihre Lieblinge hatten und die, die sie mitgeschliffen haben, und dann die dritte Gruppe: die Schwarzen Schafe. Zu denen habe ich zum Glück nie gehört. Das waren die, die ein Fähnchen bekommen haben und somit das Szenenstudium nicht geschafft hatten und dann gehen mussten.

Die Lieblinge haben dann vom Mentor des Studienjahres auch immer die großen Rollen bekommen, also die großen Herausforderungen. Ich habe nie diese Rollen bekommen, sondern immer nur den dritten Diener von links. Ich finde das wirklich schlecht, dass man mir nicht wenigstens einmal die Chance gegeben hat, eine solche Rolle zu probieren. Die aus ihrer Sicht besten wurden leider auch am meisten gefördert.

P. B.:

Die offizielle Kulturpolitik der DDR wollte, dass an der Schule „sozialistische Schauspielpersönlichkeiten“ erzogen werden. Inwieweit ist das an der Schule umgesetzt wurden?

T. N.:

In meiner Schulzeit war dieser ganze politische Überbau sehr streng, an der Schauspielschule dann aber nicht mehr. Es ist mit diesen politischen Dingen an der Schule wirklich sehr locker, sehr offen und nicht so verlogen wie im Rest der DDR umgegangen worden. Wir haben ja auch alle Westfernsehen geguckt und wussten, wie die Realität aussah.

Natürlich waren wir als DDR-Bürger auch gewöhnt in Hinblick auf Politik auch die Sprüche zu bringen, die sie gerne hören wollten, aber dieser politische Druck war an der Schauspielschule nicht so stark, da es politisch humanistisch zugeht, das humanistische Weltbild vermittelt wurde.

Man darf ja auch nicht vergessen, dass ich 1987 an der Schule angefangen habe und dass das die Zeit war, wo die Perestroika und Glasnot im Sprunge waren, der „Sputnik“ verboten wurde, und dann gab es eben dieses wunderbare Interview mit Kurt Hager in der Tageszeitung „Junge Welt“ 1986, in dem er nach Glasnot befragt wurde und den verhängnisvollen Satz sagte: *„Wenn mein Nachbar neu tapeziert, dann muss ich nicht auch gleich neu tapezieren.“* Das brachte natürlich die Gemüter in Wallungen und an der Ernst-Busch-Schauspielschule waren wir natürlich alle für Gorbatschow, für Glasnost, für Perestroika und gegen Kurt Hager. Alle haben gesagt, auch die Dozenten, dass es so nicht weitergehen kann, die alten Männer müssen weg und es muss was ganz Neues kommen. Das gipfelte an der Schule dann darin, als am Platz des Himmlischen Friedens in China ein Student von einem Panzer überrollt wurde, alle Studenten ein Schreiben aufgesetzt haben, in dem wir zum Ausdruck brachten, dass wir diese Haltung der chinesischen Regierung nicht billigen und wir von der DDR-Führung erwarten, dass sie eine andere Haltung dazu hat. Das haben wir alle unterschrieben und in der Schule ans Schwarze Brett gehängt. Das wusste natürlich dann direkt die Stasi. Daraufhin gab es dann einen Vortrag von Prof. Ernst Schumacher, ein Theaterkritiker, der angeblich auch Chinaexperte war, der uns dann erklärte, wie China funktioniert und unterm Strich sagte, dass es uns nichts angeht und wir unsere Klappe zu halten haben. Weitere Folgen hatte unsere Aktion aber

nicht, in der strengeren Leipziger Schauspielschule wären wir wahrscheinlich direkt exmatrikuliert wurden.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Was denkst du darüber?

T. N.:

Ich habe eine Dozentenstelle an der Schauspielschule FFS in Berlin, die Schule bietet Kurse für arbeitslose Schauspieler an, das wird dann vom Arbeitsamt bezahlt und die Leute machen dann dort dreimonatige Kurse. Einer dieser Kurse ist eine Comedyklasse, die ich leite. Das ist dann immer eine Gruppe von zwölf Leuten. Die nennen sich alle Schauspieler. Ich frage mich dann wirklich oft, was sind das für Schauspielschulen, was für Lehrer, wieso dürfen die sich so nennen. Worauf ich letztendlich hinaus will ist, dass das Reglement in der DDR so streng war, dass sie darauf geachtet haben, dass wenn sich eine Schule „Schauspielschule“ nennt, die Dozenten dort auch Fachkräfte sind. Jeder kann sich heute Friseur nennen und schneidet dir die Haare. Früher war „Friseur“ und auch „Schauspieler“ ein geschützter Beruf. Heute nennt sich jeder Schauspieler, der Vorteil ist, dass sich jeder ausprobieren kann, der Nachteil ist die oft schlechte Qualität, die Defizite im Handwerk. Was ich dann erlebt habe ist, dass du es oft mit Leuten zu tun hast, die kein Raumgefühl, kein Bühnengefühl haben, die nicht sprechen können, die eine Rolle nicht selbstständig erarbeiten können, die nicht klar denken können. An der „Ernst Busch“ haben sie uns in einem positiven Sinne gedrillt und vorbereitet für diesen Beruf.

In der DDR wurde sowohl die Qualität der Ausbildung als auch die Anzahl der Schauspieler kontrolliert. Es gab nicht, wie heute, tausende von arbeitslosen Schauspielern.

P. B.:

Du hast ja die Wendezeit an der Schule miterlebt. Was ist dir in dieser Zeit besonders aufgefallen?

T. N.:

Was herüberschwappte, war die gegenseitige Überheblichkeit. Zum einen von den „Ernst Busch“-Dozenten, die dann immer sagten „In den westlichen Schauspielerschulen fühlen die sich erst einmal zwei Jahre ein, z.B. wie in der HDK“.

Im Gegenzug kam dann von der HDK Äußerungen wie: „Das sind doch alles kalte Fische, die können zwar toll sprechen und sich gut bewegen, sind aber eiskalte Techniker.“

Meine Erfahrungen nach der Wende waren dann, dass ich mir in der Schaubühne in Westberlin ein Stück angeguckt habe und völlig geschockt war über diesen Mist. Ich habe einfach festgestellt, dass wenn ich zu DDR-Zeiten im Deutschen Theater war, dass dort immer die Schauspieler und deren Fähigkeiten im Vordergrund standen, ich war es eben gewohnt, gute Schauspieler auf der Bühne zu sehen, und da war das Bühnenbild oder die Musik nachrangig. An der Schaubühne habe ich dann gesehen, dass das Bühnenbild, das Programmheft und die Klamotten wichtiger sind als die Schauspielkunst. Dieses homogene Ensemble des Deutschen Theaters, in dem es nicht einen Schauspieler gab, der wirklich qualitativ abgefallen ist, das gab es nicht. Im Ensemble der Schaubühne waren dann von zwölf Schauspielern zwei hervorragende und der Rest einfach nur schlecht. Das war ich überhaupt nicht gewohnt. Dafür waren eben das Bühnenbild, die Musik und das Licht beeindruckend. In der DDR hat man mehr auf ein qualitativ hochwertiges Ensemble geachtet und nicht darauf, dass nur Einzelne hervorragend sind und das Drumherum beeindruckt.

1.14 Interview mit Kay Bartholomäus Schulze

Berlin, 16. Mai 2008

P. B.:

Im welchem Zeitraum warst du an der HfS?

Kay Bartholomäus Schulze (K. S.):

Ich war von 1984 bis 1991 an der Schule, wobei ich später angefangen habe, weil ich drei Jahre bei der Armee war. Die anderen haben im September angefangen und ich kam erst im November dazu, da waren die anderen schon im Ernteeinsatz und kannten sich dann schon, als ich dazugekommen bin.

P. B.:

Was waren die Ziele der Schauspielausbildung?

K. S.:

Offiziell sollten allseits gebildete sozialistische Schauspielpersönlichkeiten zur Bestückung der Theater der DDR ausgebildet werden. Es wurden auch nur so viele ausgebildet wie benötigt wurden, deshalb bekam auch jeder am Ende ein Engagement.

P. B.:

Ist es denn auch wirklich an der Schule umgesetzt worden „sozialistische Schauspielpersönlichkeiten“ auszubilden?

K. S.:

Nein. Wir hatten zwar gesellschaftlichen Unterricht über Marxismus-Leninismus, aber der war uns nicht besonders wichtig. Das hat man nur gemacht, weil man es machen musste. Es ist aber an einem vorbeigegangen. Du wurdest aber in diesen Unterrichten nicht indoktriniert, das gehörte halt zu der Ausbildung dazu, so wie bei allen Ausbildungen der DDR. Der pausenlos durchgekaute Staatsbürgerunterricht ist

einfach langweilig gewesen. Es gab aber auch Philosophie, und da waren auch gute Lehrer, die dann schon eher interessiert haben.

P. B.:

Wie wichtig war Disziplin an der Schule?

K. S.:

Es war nicht „easy living“, wir waren schon voll beschäftigt, aber ich habe darunter nicht gelitten.

P. B.:

Inwieweit wurde auf die einzelne Persönlichkeit eingegangen?

K. S.:

Es ging in der Ausbildung um die Ausbildung der schauspielerischen Fertigkeiten. Ich finde es auch gut, dass es handgreiflicher war und nicht psychologisch. Das Psychologische hatte keinen Vorrang.

Ich denke aber jetzt, dass es vielleicht für die Schule gut gewesen wäre, wenn sie sich darum bemüht hätten, Einzelpersönlichkeiten zu fördern, dass das, was jeder Einzelne mitbringt, stärker gefördert wird. Ich hätte mir gewünscht, dass mehr auf den Einzelnen eingegangen wird.

Mir ist auch aufgefallen, dass z. B. Studenten, die hochgradig komödiantisch veranlagt waren, dann dauernd dazu gezwungen wurden, dass sie einen traurigen Shakespeare spielen mussten. Was natürlich in der Ausprägung der Erweiterung des Talentes auch wichtig ist, aber man hätte sie ja auch innerhalb ihres Talentes spezialisierter fördern können. Diese Studienkollegen sind heute große Komödianten und keine Shakespearerdarsteller.

P. B.:

Ab 1985 leitete Gorbatschow in der Sowjetunion eine Reformpolitik ein, der die DDR innenpolitisch nicht folgen wollte, deshalb verschärfte sich die Kulturpolitik in der DDR, der Leistungsdruck sollte verschärft werden. Es sollte sich noch mehr auf den Klassenkampf konzentriert werden. Wie hast du diese Zeit erlebt?

K. S.:

Es konnte sich gar nicht mehr auf den Klassenkampf konzentriert werden, denn in dieser Zeit, ab 1987, war die Politik schon zu aufgeweicht. Insbesondere in Studentenkreisen und erst recht bei Schauspielern.

P. B.:

Was hat sich im Zuge der Wiedervereinigung an der Schule geändert?

K. S.:

Erstmal hat sich nichts geändert, weil ja nach der Wiedervereinigung die Dozenten die gleichen geblieben sind.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Was denkst du darüber?

K. S.:

Positiv war sicherlich, dass die Studenten zur Zeiten der DDR ein Stipendium bekommen haben, mit dem konnte man gut leben, man brauchte nicht neben dem Studium arbeiten, und dieses Stipendium musste auch nicht zurückgezahlt werden. Ich bekam sogar zu den 200 Mark noch 100 Mark mehr, weil ich drei Jahre bei der Armee war.

Heute bekommt nicht jeder Student BAföG und viele müssen neben dem Studium arbeiten. Das war natürlich für den Studenten zur Zeit der DDR eine Erleichterung, man konnte sich mehr auf das Studium konzentrieren.

P. B.:

Wie beurteilst du die Qualität der Ausbildung?

K. S.:

Die Ausbildung hat aufs Handwerkliche bezogen eine hohe Qualität, ist aber zu unindividuell, und es ging leider nicht darum, die Studenten in ihrer Persönlichkeit zu entwickeln. Schauspielerei hat ganz viel mit Persönlichkeitsentwicklung zu tun, weniger mit dem „Wie mach ich es“, das gehört natürlich auch mit dazu, aber die

Schule legt, aus meiner Sicht, einen zu großen Fokus darauf. Wenn Schauspieler handwerklich alles beherrschen, aber keine Persönlichkeit haben und nicht wissen, wie sie einen Zugriff auf sich und ihr Talent kriegen, dann sind sie keine guten Schauspieler. Wie schafft man Studenten Zugang zu ihrem Talent und entwickelt das zu einem Gespür für sich selber. Wie macht man sie „wach“, wie schickt man sie auf die Reise und nicht, wie macht man ein gutes Szenenstudium.

Ich meine damit nicht das „spüre dich“ und „ich will mich finden“, so wie an der HDK, sondern es geht um die Persönlichkeitsentwicklung, es geht darum, die Persönlichkeit zu beschleunigen. Wo hakt er, wo hat er seine Widerstände, wo krieg ich ihn mit den Widerständen, wie krieg ich ihn offen?

1.15 Interview mit Stephan Richter

Berlin, 16. Mai 2008

P. B.:

Im welchem Zeitraum warst du an der HfS?

Stephan Richter (S. R.):

Von 1989 bis 1993. Ich habe im September angefangen und im November fiel die Mauer. Ich habe diesen ganzen Umbruch und dieses ganze Chaos mitbekommen.

P. B.:

Was ist aus deiner Sicht das Ziel der Schauspielausbildung?

S. R.:

Die Schule ist sehr handwerklich orientiert und es geht ihr darum, den Studenten ein Handwerkszeug mitzugeben. Im Gegensatz zu vielen „Psychoausbildungen“, die man aus westlichen Ländern kennt, war es an der „Ernst Busch“ immer die Prämisse: Wir bleiben auf dem Boden. Ihr bekommt euer Handwerk und wie ihr mit eurer Psyche umgeht, das ist eure Sache. Die Methodik war stark orientiert an Rudolf Penka, den ich selber nicht kenne, aber er war immer ein methodischer Stern, der über allem schwebte.

Dass die Schule so handwerklich ausgerichtet ist, war für die gut, die ein bisschen schwebten mit sich, die hat das wirklich geerdet und auf den Boden gebracht, weil man an ganz konkreten Sachen gearbeitet hat: Wo komm ich her? Wo geh ich hin? Diese Fragen, die man sich immer stellen musste, bevor man auf die Bühne geht. Dann noch dieses Handwerkszeug, das man in der Sprecherziehung unterrichtet bekommen hat: Atemtechniken, Stütztechniken, wie kann ich mit meiner Stimme Distanzen überbrücken, Artikulation. In der Ausbildung ging es nicht um „was fühle ich gerade“.

P. B.:

Hat das im Unterricht gefehlt?

S. R.:

Was mir besonders an der Schule auffällt, ist eine gewisse Uniformierung. Denn es war eine Prämisse, wir bilden einen universellen Schauspieler aus, der möglichst breit gefächert spielen kann. Was für mich nach dem Studium wichtig geworden ist, war aber dann, was bringt der Mensch individuell mit und wie kann ich das fördern. Das wird an der „Ernst Busch“ nicht unterrichtet. Man hat dort versucht, die Studenten möglichst gleich auszubilden.

Das kann man an der Sprecherziehung festmachen: Ich habe eine Inszenierung gesehen vom Deutschen Theater mit Studenten der „Ernst Busch“. Die haben alle dieselbe Sprechtechnik und man weiß dann manchmal gar nicht, wer da jetzt spricht, denn alle hören sich gleich an.

Die „Ernst Busch“ möchte einen Schauspieler ausbilden, der alles spielen kann, es geht ihnen nicht darum, dass der Schauspieler eine besondere Persönlichkeit herausbildet. Die schaffen es zwar, dass die Absolventen dann alles spielen können, aber es dann auch zu einer Uniformierung der Absolventen führt.

P. B.:

Was ist das Positive an der Ausbildung?

S. R.:

Dass die Studenten wirklich ein Handwerkszeug bekommen. Wenn man von dieser Schule kommt, dann kann man auf gewisse Mittel zurückgreifen.

P. B.:

Laut der Kulturpolitik wollte man sozialistische Schauspielpersönlichkeiten ausbilden. Inwieweit bist du politisch beeinflusst worden?

S. R.:

Ich habe die Schule als eine Insel empfunden. Es gab zwar diesen kulturpolitischen Auftrag, aber das ist nicht besonders ernst genommen worden.

Ich kam ja frisch von der Armee, musste vorher eineinhalb Jahre Grundwehrdienst machen.

Wir hatten in der DDR aber auch sogenannte Spatensoldaten. Das waren die Kriegsdienstverweigerer, die gesagt haben, wir nehmen keine Waffe in die Hand.

Die kamen dann zwar auch in die Armee, mussten dann aber nur z.B. irgendwelche Gräben ausheben. Die wurden an der Schule auch angenommen, denn da gab es viele mit Talent und die Schule hat sich gesagt, wir wären schön blöd, wenn wir die nicht nehmen.

P. B.:

Hast du die Aufnahmeprüfung vor oder nach dem Wehrdienst gemacht?

S. R.:

Vor der Armeezeit habe ich erst einen Aufnahmetest gemacht. Es gibt zwei. Erst mal den Aufnahmetest, dann bekommst du eine Zulassung zur Eignungsprüfung.

Für den Test hast du zwei Rollen, ein Lied und ein Gedicht vorzubereiten. Da wurden dir dann Tipps gegeben, wie z.B. „probieren Sie doch mal die oder die Rolle aus und dann kommen Sie noch mal wieder zur Eignungsprüfung“.

Die Eignungsprüfung war dann intensiver. Da wurde auch schon mit den Bewerbern bewegungsmäßig gearbeitet.

P. B.:

Wie hat auf dich der Ernteeinsatz am Anfang des Studiums gewirkt?

S. R.:

Das Studium hat im September begonnen und dann gab es gleich am Anfang 14 Tage Ernteeinsatz. Es war ganz lustig, denn man lernte die zukünftigen Mitstudenten kennen. Das wirklich Gute daran war, dass man zum einen auf den Boden kommt und zum anderen sich kennen lernt. Ich fand das total gut.

P. B.:

Was sagt dir das Wort „Einfühlen“?

S. R.:

Das Wort „Einfühlen“ war bei uns total verpönt. Nach dem Mauerfall fand an der „Ernst Busch“ ein Treffen der deutschen Schauspielschulen statt. Da kamen natürlich alle Schulen zu uns und alle zeigten Szenen von sich. An der Schule herrschte eine Ratlosigkeit, wie man damit umgehen sollte, und natürlich auch eine Panik „Jetzt

kommen die alle“. Die Dozenten der verschiedenen Schulen bekriegten sich dann wegen der Methodik verbal untereinander. Die „Ernst Busch“ beharrte nämlich beinhart auf ihrer Methode „Gefühl kommt oder kommt nicht, denn bei uns steht das Handeln im Vordergrund“.

P. B.:

Gibt es keine Übungen, in denen es um das Ausdrücken von Gefühlen geht?

S. R.:

Es gibt die Theorie, die auch Stanislawski vertreten hat, dass das Gefühl sich einstellt oder auch nicht. Z.B. weiß ich heute noch nicht, was ich fühle, wenn meine Mutter stirbt, vielleicht fühle ich mich sehr traurig, vielleicht aber auch ganz anders.

An der „Ernst Busch“ ist auch das erste Augenmerk auf das konkrete Handeln gelegt. Man geht von außen heran, nicht von innen. Von innen ist die Methode, die das Max-Reinhardt-Seminar vertritt, dass knallte auch irrsinnig bei dem Theatertreffen als die „Busch“ und das Reinhardtseminar aufeinander trafen. Ich muss aber auch sagen, dass von den Studenten beim Vorspielen nicht viel ankam. Die fühlten womöglich unheimlich viel auf der Bühne, aber man sah es nicht. Es kamen dann von den Dozenten der „Ernst Busch“ solche Äußerungen wie „*Es heißt nicht Schaufühlen sondern Schauspielen*“ oder „*was nutzt das Fühlen, wenn man nichts sieht?*“. Die „Ernst Busch“ musste sich natürlich auch damit abgrenzen und definieren.

P. B.:

Wie solltest du dich auf eine Rolle vorbereiten?

S. R.:

Du baust die dir Rolle ganz konkret. Du sollst dir ganz genau die Fragen vor Augen führen: „Was will ich?“, „Wo komm ich her?“, „Wo geh ich hin?“, die „W-Fragen“ von Stanislawski.

Das Wichtigste war immer: „Mach das Handeln konkret.“

P. B.:

Was änderte sich durch die Einführung des westdeutschen Hochschulgesetzes nach der Wende?

S. R.:

Wir hatten plötzlich irrsinnig viele Ferien. Die Zeit, in der man wirklich studierte, schrumpfte zusammen. Man hat versucht, das mit Kursen über die Ferien zu überbrücken, damit man das umgeht. Die waren dann freiwillig.

P. B.:

Was änderte sich an der Schule durch die neue Gesellschaftsstruktur aus Westdeutschland?

S. R.:

Ich habe die Zeit mitbekommen, wo man versucht hat alles beim Alten zu lassen. Das ist auch immer noch so. Beim letzten Mal, als ich in der Schule war, habe ich mir gedacht „Oh je, wenn ihr euch nicht auch mal öffnet, sieht es alt aus!“
Wirklich geändert hatte sich nach der Wende, dass es plötzlich Englisch und Französisch gab, Marxismus Leninismus verschwand und der Dozent, bei dem wir dieses einst so wichtige Fach hatten, verkaufte plötzlich Versicherungen.

P. B.:

Wie hat sich die Wende auf dich persönlich in Bezug auf die Schauspielerei ausgewirkt?

S. R.:

Ich habe nach 1989 über eine lange Zeit keinen Sinn mehr in dem Beruf gesehen. Der Beruf des Schauspielers war für mich seines Sinnes beraubt. Im Osten hatte der Beruf des Schauspielers etwas hoch Politisches. Das Theater war eine politische Plattform. Es gab im Theater diese unterschwellige Sprache und du wusstest, dass du auf der Bühne etwas Besonderes machst.

Diese Funktion hatte das Theater dann plötzlich verloren. Ich habe mich für das Schauspielstudium unter der Prämisse entschieden, weil ich es schick fand

Schauspieler zu sein, a.) Weil man schöne Frauen kennen lernt, b.) weil man als Schauspieler durch die politische Relevanz wichtig ist. Es war viel Ego dabei.

Nach der Wende waren die Theater im Osten leer, denn man konnte ja auch auf der Straße alles sagen.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem überwiegend positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Was sagst du dazu?

S. R.:

Ja und Nein. Im Osten hattest du zwar nach der Ausbildung garantiert einen Job, aber es war eben von außen, ich habe es nicht selber gewählt. Die Ausbildung war zwar sehr gut im Osten, denn man konnte ganz in Ruhe arbeiten, wusste, dass es am Ende einen Job gibt, aber die Ausbildung ist für die Entwicklung der einzelnen Persönlichkeiten nicht gut. Man wollte an der „Ernst Busch“ keine Persönlichkeiten ausbilden, man wollte schlichtweg Handwerker ausbilden, die man einsetzen kann. Ich finde, in unserer Zeit muss eine Schauspielschule auch darauf setzen, die Persönlichkeit der Studenten zu fördern. Denn als Schauspieler musstest du nach der Wende eine Persönlichkeit haben, um zu wissen was du willst, musst dich durchsetzen, um einen Job zu bekommen. Das brauchte man ja zu DDR-Zeiten nicht, denn es ging ja alles von selbst.

P. B.:

Was ist positiv an dem neuen Gesellschaftssystem nach der Wende?

S. R.:

Dass ein Regisseur nicht nur auf ausgebildete Schauspieler zurückgreifen muss, sondern auch den Mann von der Straße nehmen kann, wenn das für sein Stück sinnvoll ist. Diese Vielfalt gab es in der DDR nicht, es war alles so einseitig.

1.16 Interview mit Matthias Bundschuh

Berlin, 12. Mai 2008

P. B.:

Im welchem Zeitraum waren Sie an der HfS?

Matthias Bundschuh (M. B.):

Ich begann genau zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung, bin von 1990 bis 1994 an die Schule gegangen. Der damalige Rektor Kurt Veth hat zu mir gesagt, ich sei der erste westdeutsche Student, der nach der Wende aufgenommen wird. Ich war vorher für ein Jahr am Max-Reinhardt-Seminar in Wien und bin damals dort rausgeflogen. Grundsätzlich bin ich damit aber versöhnt, weil es letztlich ein guter Weg für mich war, an die „Ernst Busch-Schule“ zu gehen.

P. B.:

Wie haben Sie die Wendezeit an der Schule erlebt?

M. B.:

Es gab ja die Untersuchungen, bei denen die politische Vergangenheit der Dozenten durchleuchtet wurde. Für diese Ausschüsse wurden auch Vertreter der Studenten bestimmt, die dann bei diesen Vorgängen dabei sein mussten.

Ich habe die Zeit als ein wüstes Chaos erlebt. Man versuchte an der Schule, sich auf die Arbeit zu konzentrieren. In diesem Zeitraum hat man sehr festgehalten an dem System der Schule, es war eine Konzentration auf Arbeit, Tradition und Werte. Der Stundenplan blieb auch, bis auf die theoretischen Fächer, gleich.

P. B.:

Was wurde denn in den neuen theoretischen Fächern unterrichtet?

M. B.:

Ich erinnere Ethik, Kulturgeschichte und Theatergeschichte, das waren ganz interessante Fächer. Die Fächer waren bei den Studenten ganz unterschiedlich beliebt. Ich kann nur für mich sprechen, ich bin gerne hingegangen. Das Interessante war ja, dass unser Jahrgang aus ca. sechzehn ganz unterschiedlichen Menschen bestand, und so unterschiedlich wie wir waren, so unterschiedlich war unsere Haltung zu den theoretischen Fächern. Ich habe den Unterricht als Bereicherung empfunden, andere fanden ihn schlichtweg nervig. Es gab keine hauptsächlich vertretene Meinung dazu. Unser Jahrgang bestand aus ca. 50% Ostdeutschen und ca. 50% Westdeutschen.

P. B.:

Dadurch, dass nun die West- und die Oststudenten aufeinander trafen, trafen ja auch zwei unterschiedliche Welten aufeinander. Wie haben Sie das empfunden?

M. B.:

Was man als erstes verspürte war, dass man zwar deutsch, aber trotzdem unterschiedliche Sprachen sprach. Das heißt, das erste Jahr war durchsetzt von Zerwürfnissen und Missverständnissen, man stritt sich häufig. Das war dadurch zu erklären, dass man Sprache anders verstand. Das war wirklich verblüffend, der Jahrgang hat sich dann sehr gut sortiert und ist sehr gut zusammengewachsen. Überhaupt zu verstehen, dass es am Umgang mit der Sprache lag, nicht anders ausgesprochen, sondern anders gemeint, das war schon eine große Erkenntnis für uns. Es ging nicht um die Sprache auf der Bühne, die haben wir ja an der Schule erst gelernt, sondern im Reden miteinander. Dazu kommt noch, dass die Ostdeutschen und die Westdeutschen einfach andere Gedankenwelten hatten: Wo teilweise ein westdeutscher Student versuchte, etwas lediglich differenziert darzustellen, wirkte das für einen ostdeutschen Studenten dann oft gestelzt, affektiert und arrogant.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Was denken Sie darüber?

M. B.:

Ich glaube, dass das förderlich sein kann, wenn sich ein System kleine Inseln des Renommierens leistet, wo gesagt wird, hier soll es besonders gut sein, hier investieren wir. Schaut man sich nur mal die Ausbildung der Sprecherzieher an: Ich habe so was kaum wieder erlebt, dass Leute so unglaublich tief wussten, wie sie mit Sprache und Stimme umzugehen haben. Ich denke, das liegt daran, dass die Regierenden damals wollten, dass die Schauspielausbildung in dem Land so gut wie möglich war, um sich damit auch im Ausland zu profilieren.

Ich vermute, dass sich das sozialistische Umfeld indirekt positiv auf die Ausbildung ausgewirkt hat, als dass zum einen das Theater gerade in Berlin ein bisschen eine Insel der Seligen war, man konnte sich dort auch in einem, für die DDR untypischen, Freiraum auf die Theaterkunst konzentrieren. Zum einen hatte es vielleicht manchmal auch etwas mit Eskapismus zu tun, zum anderen denke ich, dass Theater als ein Ventil für die Künstler und Intellektuellen gedacht war, die sich im Theater entladen und danach wieder glücklich nach Hause gehen sollten. So sah es möglicherweise die Parteiführung. Die Leute sollten das Gefühl haben, dass sie mit ihren kritischen Gedanken aufgefangen waren. Im Theater der DDR ging es um etwas, nicht nur um einen netten Abend, sondern auch darum, etwas Politisches auszudrücken, etwas an der Politik und der Gesellschaft zu kritisieren.

Zurück zu Ihrer These: Was ich gerade im Vergleich zum Max-Reinhardt-Seminar so wohltuend fand, war ein großer Pragmatismus. Während ich beim Reinhardt-Seminar das Gefühl hatte, man soll zu einem großen Künstler erzogen werden und man muss dafür unheimlich in sich reinspüren, hatte ich im Gegensatz dazu an der „Ernst Busch“ das Gefühl, wir arbeiten hier, es geht darum, ganz pragmatisch im Theater zu funktionieren, ohne diesen ganzen Überbau an Künstlertum ging es wirklich darum, wie arbeitet man im Theater, wie verhält man sich, damit Theater als Apparat funktionieren kann. Das fand ich sehr gut.

P. B.:

Sie meinen, dass es auf das Handwerkliche ankam?

M. B.:

Da muss ich ganz entschieden auf die Bremse treten. Die „Ernst Busch-Schule“ gilt als diese technische Schule, die Leute am Theater sagen oft: „Die kalten Techniker

von der „Ernst Busch“. Ich finde das persönlich hochgradig ärgerlich, weil Künstlertum, Intuition, Inspiration etwas ist, was man nicht lernen kann, das hat man oder man hat es nicht, und das Einzige was eine Schule leisten kann ist, das ans Tageslicht zu befördern, durch Handwerk und Technik. Das Einzige was vermittelbar ist, die einzige Chance, um das, was in einem Menschen an theatralisch verwertbarem Material vorhanden ist, zu befördern, liegt darin, ihm technische Mittel zu geben. Ich finde auch, dass das auf eine ganz großartige Weise an der „Ernst Busch“ vermittelt wurde.

Ein Grund, warum das dort gut funktioniert hat, könnte darin liegen, dass dieser unaufgeregte Pragmatismus mit dem Arbeiter- und Bauernstaat zu tun hatte. Wenn das Ideal eines Staates der Arbeiter und nicht der „gesellschaftlich hochstehende“ ist, sondern das proletarische Miteinander, ist das natürlich eine gesellschaftliche Tendenz, die sich dann auch an so einer Schule niederschlägt, indem es nicht darum geht, die Ausbildung in elitäre Höhen zu schrauben, sondern indem man sagt: „*Hey, wir wollen hier einfach Theater machen!*“

Haben Sie über den Begriff Kaderschmiede schon einmal nachgedacht?

P. B.:

Worauf möchten Sie hinaus?

M. B.:

Es gab ja in der DDR gewisse Prestigeausbildungsstätten, z.B. für Sportler. Sportler waren ja ein Aushängeschild für die DDR, in die sehr viel investiert wurde. So war das wohl auch mit Schauspielern, die weltweit bekannte hohe Qualität des Ostdeutschen Theaters war ja auch etwas, womit man sich ein positives Profil geben wollte. Es war ja durchaus im Staatsinteresse, sich als Kulturvolk zu präsentieren.

P. B.:

Wie sehen Sie die Gesellschaft von Ost- und Westdeutschland nach der Wende?

M. B.:

Grundsätzlich hat sich die Gesellschaft in einem so extremen Maße verändert, dass es mit Sicherheit an der „Ernst Busch-Schule“ inzwischen anders zugeht. Ich bin der Meinung, dass die Globalisierung und das damit verbundene Karrieredenken auch die

Schauspielschüler verändert. Wir waren noch andere Schüler als die, die jetzt an der Schule sind.

P. B.:

War das Karrieredenken schon bei den westdeutschen Studenten in deinem Jahrgang stärker ausgeprägt als bei den ostdeutschen Studenten?

M. B.:

Bei meinem Jahrgang hatte ich erst einmal das Gefühl, dass wir dorthin kamen, weil wir was lernen wollten, und auch noch offen dafür waren, für dass, was Theater ist. Eine sehr große Offenheit in dem Bestreben, sich selbst zu platzieren in dem was Theater ist. Inzwischen ist es so, dass die Schüler heute schon im ersten Jahr einen Agenten haben, schon Fotos machen, sich schon bewerben.

Dabei zu bedenken ist, dass sich generell der Beruf des Schauspielers in die Richtung entwickelt hat, dass das „Sich gut Verkaufen“ und nicht mehr das Schauspielen im Mittelpunkt steht. Es wimmelt in der Schauspielerei von Menschen, die den Beruf nicht gelernt haben. Oft zählt heute das prominent Präsentiert sein, und wenn man guckt, ob es eine Substanz gibt, stößt man oft auf ein Vakuum, wobei es natürlich auch ausgezeichnete Kollegen ohne Ausbildung gibt. Wie ich mir die Gesellschaft der DDR vorstelle, gab es da das große bunte Schaufenster nicht, es gab auch nicht diesen Starkult wie heute, es gab das Prinzip Glamour nicht, es wurden andere Prioritäten gesetzt, in der Schauspielerei kam es mehr auf die Qualität der Darstellung an. Heute steht oft das Präsentieren der Person des Schauspielers im Fokus der Aufmerksamkeit. In der Zeit der DDR konnte sich bei der Schauspielausbildung sicher mehr auf die Sache, auf das Wesentliche konzentriert werden.

Was auch zur Konzentration beigetragen hat, ist die Wahl des Ortes der Schule, der ist abseits der Stadt gewählt worden, dadurch ist die Ablenkung nicht so groß, wie wenn die Schule in Berlin-Mitte stehen würde. Das war dort in Schöneeweide sozusagen ein „Ort der Konzentration“.

P. B.:

Wie wichtig war die Disziplin an der Schule?

M. B.:

Die Disziplin war sicherlich ein Hauptgrund für die hohe Qualität der Ausbildung. Eine solche Ausbildung geht nicht ohne Disziplin.

P. B.:

Wie beurteilen Sie den Film „Die Spielwütigen“?

M. B.:

An dem Film über die Schule „Die Spielwütigen“ hat mich geärgert, dass das Profil der Schule hochgradig falsch dargestellt wurde. Was ich z. B. unangenehm fand, war, dass sich dort die Eitelkeit und Egozentrik eines Schülers äußerte, in dem er der Schule vorwarf, man würde darauf abzielen, ihn als Person zu brechen. Darum ging es an der „Ernst Busch-Schule“, so wie ich sie erlebt habe, nicht. Es ging darum, dass man einfach zu verstehen gab, dass private Befindlichkeiten am Theater nicht von Interesse sind. Das heißt, wenn ich die Nacht vor der Vorstellung durchgesoffen habe, ist das mein Problem, so was ist, wenn man am Morgen zur Probe kommt, komplett uninteressant, es geht einfach darum, seine Arbeit professionell zu machen. Deshalb fand ich es hochgradig ärgerlich, dass in dem Film behauptet wurde, die Schule versuche in den Seelen der Schüler zu popeln, das tut sie überhaupt nicht. Wie gesagt, es ging darum, die Mittel zu entwickeln, um die Qualität, die in dem Studenten steckt, zu fördern.

P. B.:

Wie viele neue Lehrer gab es denn in Ihrer Studiumszeit?

M. B.:

Das waren nicht so viele, wenn ich mich nicht täusche, war Mechthild Hauptmann die einzige neue feste Lehrkraft, die dazukam. Es gab z.B. eine Dozentin, die zwar ihre Akten zur Verfügung gestellt hat, aber gleichzeitig gekündigt hat, weil sie den Standpunkt hatte, dass das, was an der Schule passiert, genauso unfrei ist wie das vorherige System. Sie empfand es so, dass sich eine Gewaltherrschaft mit der nächsten abwechselte. Sie empfand den ganzen Vorgang als entwürdigend. In dieser Zeit kam bei mir der Gedanke auf, dass man doch mal so gründlich hätte entnazifizieren sollen. Mir war das alles äußerst unangenehm.

P. B.:

Wie konnten die Studenten diese Vorgänge überhaupt miterleben?

M. B.:

Es waren ja Vertreter von uns bei den Ausschüssen dabei.

P. B.:

Können Sie mir kurz die Bedeutung der Wahlrolle und des Szenenstudiums erklären?

M. B.:

Die Wahlrolle hat man alleine, selbstständig vorbereitet und dann vorgespielt. Das Szenenstudium muss man sich vorstellen als Hauptunterricht „Schauspiel“, da wurde Schauspiel anhand von Szenen, die man erarbeitet hat, unterrichtet. Das war der Hauptunterricht, dem die anderen, also die Bewegungsdozenten oder die Sprech-erzieher, zuarbeiteten.

P. B.:

Was haben Sie zusammenfassend an der Schule gelernt?

M. B.:

Ich habe gelernt, Vorgänge der Stücksituation entsprechend entstehen zu lassen, um dann das wiederholbar gemachte Entstandene mit technischen Mitteln zum Zuschauer zu transportieren, dass es ihn auch erreicht. Anders gesagt, man hat gelernt zu gucken: was passiert da mit einem, und es wurden einem die Mittel gegeben, den Zuschauer daran teilhaben zu lassen.

P. B.:

Wie würden Sie übergreifend die Methode beschreiben?

M. B.:

Die Methode war immer interdisziplinär. Wenn wir an der Stimme gearbeitet haben, hat man auch an dem Gedanken gearbeitet. Wenn man etwas nicht bis zum Schluss denkt, dann kann die Stimme es auch nicht bis zum Schluss transportieren. Es ging

immer darum, dass Körper, Geist und Stimme nicht voneinander getrennt sind, sondern als Einheit zusammenspielen. Es war nie rein technisch.

Ich hatte auch immer das Gefühl, wie die eigene Psyche geartet ist, interessiert an der Schule nicht, es interessiert dort die Frage „*Wie funktioniert der Matthias Bundschuh im Theater*“. In diesem Kontext hat die Schule eine Verbindung zu mir hergestellt, und das war mir sehr angenehm. So wollte ich behandelt und wahrgenommen werden: Man sollte nicht in meiner Seele rumpopeln, sondern mir helfen, Schauspieler zu werden.

1.17 Interview mit Heiko Senst

Berlin, 13. Mai 2008

P. B.:

Im welchem Zeitraum waren Sie an der HfS?

Heiko Senst (H. S.):

Von 1990 bis 1994.

P. B.:

Sie waren in der ersten Klasse direkt nach der Wiedervereinigung. Wie haben Sie diese Zeit erlebt?

H. S.:

Wir waren ungefähr zehn Ost- und zehn Westdeutsche, zwei Österreicher und zwei Schweizer. Die Westdeutschen hatten andere Verhaltensweisen und andere Fragestellungen.

Dazu möchte ich eine Anekdote erzählen. In der ersten Stunde mit unserer Mentorin, der Frau Krüger, sagte sie zu uns „*Ich sage, damit es einfacher ist, 'Du' zu euch.*“ Daraufhin sagte dann ein westdeutscher Student zu ihr: „*Ich heiße Christian und wie heißt du?*“ Er war direkt davon ausgegangen, dass er nun auch die Mentorin duzen durfte. Das hat mich damals sehr beeindruckt. Wir ostdeutschen Studenten hätten das niemals gemacht. Zu DDR-Zeiten war die Autorität klarer, im konventionellen Sinne. Die Lehrer durften die Schüler duzen, aber deshalb duzt man noch lange nicht den Lehrer.

Auch war neu für mich, dass viele von den Westdeutschen schon Ausbildungen, andere Studien oder generell viele Erfahrungen im Ausland gesammelt hatten. Das war ja in der DDR nicht so, wir hatten normalerweise nur das eine Studium im Leben. Das Studium war an sich auch heiliger, ein Studium zu bekommen war für uns schwerer zu erreichen und deshalb auch außergewöhnlicher.

Wir Studenten hatten zwar am Anfang Kommunikationsschwierigkeiten, die Unterschiede haben sich dann aber später für mich als sehr interessant herausgestellt.

P. B.:

Meine Hypothese ist, dass sich das sozialistische Gesellschaftssystem positiv auf die Schauspielausbildung ausgewirkt hat. Was denken Sie darüber?

H. S.:

Da ist schon was Wahres dran, aber es ist schwierig. Zu DDR-Zeiten gab es ein bestimmtes sozialistisch humanistisches Grunddenken. In der DDR durfte der Künstler ja bis zu einem gewissen Grad kritisch sein, und das war ja auch das Interessante in der Kunst. Die Sicherheit, die man auch als Student hatte, also z.B. am Ende sicher ein Engagement zu bekommen oder dass wir ein gutes Stipendium bekamen, aber auch generell in der Gesellschaft war diese Sicherheit sehr wichtig, weil sie einen gehalten hat, das war etwas extrem Konservatives, Konservierendes, wo man eine andere Meinung haben konnte, aber im Grunde ist man sicher, es ist einfach ein Halt, aus dem heraus man schon sicherer agieren kann. Das, denke ich, war für die Schauspielausbildung gut. Viele kritische Künstler dachten auch, dass sie im besseren Teil der Welt leben, den sie durch ihre Arbeit verbessern wollten. Das hat einem als Künstler ein sehr großes Selbstwertgefühl und Selbstverständnis gegeben.

Der Beruf des Schauspielers war in der DDR ja auch ein geschützter Beruf. Heute kann ja jeder sagen, er ist Schauspieler. Berühmt werden heute ja auch nicht die mit der besten Ausbildung und dem größten Talent. Das war in der DDR schon etwas anderes. Es gab auch nicht so einen Starkult, klar gab es Fernsehlieblinge, aber ein Starkult hätte auch nicht dem Sinn des Sozialismus entsprochen.

Die Gründe, Schauspieler zu werden, sind heute andere. Heute wollen an die „Ernst Busch-Schule“ viele Studenten, und die meisten haben gar nicht mehr das Theater vor Augen. Ich hatte das Gefühl, zu DDR-Zeiten wollten die meisten eher ein guter Schauspieler am Theater werden.

P. B.:

Hat sich in der übergreifenden Methodik an der Schule etwas geändert?

H. S.:

Rudolf Penka hat den methodischen Grundstein der Schule gelegt, und der ist immer noch vorhanden. Auch der Stundenplan ist heute nahezu identisch zu meinem. Ich glaube auch, dass das Ziel der Schule gleich geblieben ist. Das Ziel ist, einen selbstbewussten, mittel- und meinungsstarken Schauspieler auszubilden. Der Student wird an der Schule als Schauspielerspersonlichkeit ausgebildet, und nicht seine Psyche ist wichtig. Die Psyche hat nichts mit der Ausbildung zu tun.

Ich glaube auch, dass die Vielfalt und die Intensität das Wesentliche ausmacht. Es muss auch ein gemeinsames Verständnis der Lehrkräfte geben.

P. B.:

Was hat sich nach der Wende in Bezug auf die Schauspielausbildung geändert?

H. S.:

Ich denke, dass es in der DDR wichtig war, dass ein Schauspieler viele unterschiedliche Rollen darstellen kann, im Westen war und ist es hingegen wichtiger, sich selbst seiner Persönlichkeit bewusst zu sein und diese weiter auszuprägen, auch um sich besser verkaufen zu können.

P. B.:

Woran liegt Ihrer Meinung nach die hohe Qualität des Schauspielstudiums an der HfS?

H. S.:

Darin, dass der Absolvent das Werkzeug bekommt, den Rucksack, Mittel zu haben, die er dann auf der Bühne und im Erstellen einer Rolle verwenden kann. Auch steht an der „Ernst Busch“ der Intellekt an oberster Stelle, das ist auch etwas, was sie von anderen Schulen unterscheidet. Alles ist so rational, aber gleichzeitig ist es auch für die Studenten eine Art Sicherheit, weil am Ende ist unser Verstand ja auch das, was wir aktiv und bewusst haben und verwenden sollten. Gefühle haben auch größere Gefahren und sind uneindeutiger. Die „Ernst Busch“ ist geprägt von einer Erklärbarkeit und Verstehbarkeit der Welt. Von einer Rationalisierung. Das hat ja auch was Sympathisches und man denkt, es wäre natürlich toll, wenn alles erklärbar und verständlich ist, aber je älter ich werde, um so weniger kann ich das noch

nachvollziehen, denn ich finde, die Welt wird immer unerklärlicher und widersprüchlicher.

ABSTRACT

Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit der Entwicklung des Schauspielstudiums in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) und den neuen Bundesländern der Bundesrepublik Deutschland und dem Einfluss der Deutschen Wiedervereinigung am Beispiel der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin (HfS). Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich von 1981 bis 1993.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem Weg des Schauspielstudenten zum fertig ausgebildeten Schauspieler sowie den hierfür notwendigen technischen Mitteln und der Persönlichkeitsentwicklung.

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus fünf Kapiteln. Das erste Kapitel untersucht die Strukturen der Kulturpolitik der DDR und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft. Das zweite Kapitel analysiert die politischen und gesellschaftlichen Funktionen des Theaters in der DDR und die Bedeutung der Wiedervereinigung für die Stellung des Theaters in den neuen Bundesländern. Das dritte Kapitel dokumentiert die Geschichte der HfS und in wie weit die SED-Ideologie maßgebend für das Studium war. Das vierte Kapitel zeigt die Struktur des Schauspielstudiums der HfS auf, wobei der Fokus auf dem Einfluss des nach der Wiedervereinigung geltenden Berliner Hochschulgesetzes und der neuen marktwirtschaftlichen Situation des Schauspielerberufes liegt. Die Untersuchungsschwerpunkte des fünften Kapitels sind die Theorien und Methoden des Schauspielunterrichts der HfS sowie die Einflüsse der Wiedervereinigung auf diese.

Als Ergebnis dieser Dissertation kann festgehalten werden, dass die Politik einen enormen Einfluss auf die Gesellschaft der DDR ausübte. Obwohl offene Kritik am System nicht möglich war, fanden sich dennoch Zirkel, die mit ihren Mitteln gegen Missstände opponierten. Im Theater sind seit jeher unterschwellige, aufmüpfige Strömungen zu beobachten. In den Theatern der DDR entwickelte sich mancherorts ein Geheimcode, mit welchem Unausgesprochenes kommuniziert werden konnte.

Auch in der HfS herrschte der in der gesamten Gesellschaft vorhandene Druck. Im Zuge der Wiedervereinigung wurde das totalitäre Gesellschaftssystem der DDR durch das liberale der Bundesrepublik ersetzt. Die vom Theater- und

Unterhaltungsmarkt zunehmend geforderte Individualität und Persönlichkeit eines Schauspielers verleitet die Schule dazu, die methodische Tradition ihrer technischen Ausbildung den Anforderungen des Marktes anzupassen. Die früher gemeinsame methodische Linie der Professoren und Dozenten wich zunehmend einem pluralistischen Lehrangebot. Der im Mittelpunkt von Theorie und Methode der HfS stehende Ensembledanke läuft dadurch Gefahr an Bedeutung zu verlieren.

ABSTRACT

This dissertation analyses the development and changes in the performing arts degree of the German Democratic Republic (GDR) and, following reunification, in the subsequent newly formed states of the Federal Republic of Germany. Through use of the example of the Ernst Busch College of Performing Arts, Berlin (*Hochschule für Schauspielkunst*, HFS), this thesis will explore the influence of the German reunification on the performing arts establishment. The researched time period stretches from 1981 to 1993.

The focus of this thesis follows the performing arts student on their path to becoming a fully qualified Actor by way of their personal development, as well as the required accompanying technical resources at their disposal.

The main body of this work consists of five chapters. The first chapter will examine the structures of the cultural policies in place and their impact on society in the GDR. The second chapter will analyse the political and social functions of theatre in the GDR, specifically with respect to the reunification's significance in shaping its status in the new states. The third chapter will document the history of the HFS, observing to what extent the Socialist Unity Party (SED) ideology influenced the study of dramatic arts. The fourth chapter will highlight the structure of the degree in dramatic arts at the HFS, in which the focus will be on the influence of the post reunification Berlin Higher Education Act and the new economic market situation of the acting profession. The theories and methods used in teaching performing arts at the HFS are explored in the fifth chapter, together with an examination of the influence of the reunification on these.

The thesis will conclude that politics will have exerted an enormous influence on the society of the GDR. Although open criticism towards the political system was not tolerated, there were groups that managed to oppose obstacles such as this with whatever means they had available to them. There have always been subtle, rebellious tendencies observed in theatre. In the theatres of the GDR, a secret code

was developed in some areas that allowed subtle communication of that which could not be said openly.

The social pressure, experienced in the GDR society in general, was also felt within the HFS. In the course of the German reunification, the entire social system of the GDR was replaced by the liberal approach of the Federal Republic of Germany. The resulting increased demands of the theatre and entertainment markets on the actor's individuality and personality lead the school to adapt its traditional methodological technical training to that of market demands. The former common methodological approach, once followed by professors and lecturers, gave way to an increasingly more pluralistic curriculum. The ensemble ideal, the center point of theory and method of the HFS, now runs the risk of losing importance.

LEBENS LAUF

Name	Breyneck
Vorname	Patrick
Geburtsdatum und -Ort	07. 02.1979, Düsseldorf, Deutschland
1999	Abitur am Otto Kühne Gymnasium, Bonn, Deutschland
2001	Filmschule Wien, Österreich
2002	Inskription zum Diplomstudium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Österreich
2006	Abschluss, Thema der Diplomarbeit: „Die Festwoche des Sowjetischen Films in Wien 1946“
2006	Inskription zum Doktoratstudium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Österreich